



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**TÜRK EDEBİYATINDA YERALTI ROMANLARINA
MEKÂN BAĞLAMINDA BİR BAKIŞ**

Büşra İlayda ÇEVİK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

TÜRK EDEBİYATINDA YERALTI ROMANLARINA MEKÂN BAĞLAMINDA BİR BAKIŞ

Büşra İlayda ÇEVİK

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Büşra İlayda Çevik tarafından hazırlanan "Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış" başlıklı bu çalışma, 11.01.2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. G. Gonca Gökalp Alpaslan (Başkan)

Doç. Dr. Serdar Odacı (Danışman)

Doç. Dr. Erdoğan Kul (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

27 / 02 / 2023

Büşra İlayda ÇEVİK

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezele ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** 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 korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** 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 çıkarları 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 tezlere 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 **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.**

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında zgn olduğunu, **Doç. Dr. Serdar ODACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Buşra İlayda ÇEVİK

ÖZET

ÇEVİK, Büşra İlayda. Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

İnsanların dünya üzerinde yaşadığı değişim ve dönüşümler, sanatsal faaliyetlere belirli bir birikime ulaştıktan sonra yansımaktadır. Teknolojinin ve ulaşımın önemli düzeyde gelişmesi dünyanın bir ucunda yaşanan bir hareketliliğin benzer bir şekilde başka bir nokta da karşılığını bulabilmesinde etkili olmaktadır. Bu durumun örneklerinden biri, üst kültüre yönelik bir karşı hareket olan yeraltı anlayışında da görülmektedir. Bireylere etki eden dışsal faktörler, düşünce dünyalarında değişime neden olmuş ve bunun sonucunda dünyadaki farklı bölgelerde aykırı bir tavır olarak nitelendirebileceğimiz yeraltı anlayışı ölçüsünde yazılan ve bir tür olarak değerlendirilebilecek birikime ulaşan bir anlayış doğmaya başlamıştır. Bu anlayışın doğmasında dünyada 1950'lerden itibaren etkili olmaya başlayan Rock müziğinin tetikleyici bir unsur olarak değerlendirilebileceği görülmektedir. Etkiler sınırlı bir alanda kalmamıştır. Beat kuşağı, bu etkilerin edebiyata yansması olarak değerlendirilebilecek bir anlayışı imlemektedir. Türkiye'de ise dünyada daha önceden etkili olmuş bu hareketlilik, 1980'lerin siyasal, ekonomik, kültürel ortamının etkisi ile kendine yer açmıştır. Bu etkiler müzik yayınlarının artışının yanı sıra fanzinlerle birlikte edebiyatın farklı bir çizgiden, başka bir ifade ile üst kültürün dışında kalan bir dil ile kendine yer bulmasına sebep olmuştur. Türk yeraltı romanının seksenlerden itibaren gelişmeye başladığı görülmektedir.

Kültürle kuvvetli bir ilişkisi olan mekânın alt-kültürleri, karşı kültürleri ön plana alarak yazılan yeraltı romanlarında görünümünü ele almak sosyo-kültürel ve psikolojik çıkarımlar yapmamıza olanak sağlamaktadır. 1990- 2020 arasında yazılmış seçilen romanlarda hem mekân çeşitliliğinin ne ölçüde olduğu ve çeşitliliğin hangi mekânlarda ağırlık kazandığı sorgulanmış hem de edebi esere mekânın hangi bağlamlarda derinlik kazandırdığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Türk Romanı, Yeraltı Edebiyatı, Mekân, Alt kültür, Karşı kültür.

ABSTRACT

ÇEVİK, Büşra İlayda. An Overview of Underground Novels in Turkish Literature in the Context of Space, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2023.

The changes and transformations that people experience in the world are reflected in artistic activities after they reach a certain level of growth. The significant development of technology and transportation is effective in finding a response to a movement experienced in one part of the world in a similar way to another part. One of the examples of this situation can be seen in the understanding of the underground-culture, which is a counter-movement towards the upper culture. External factors affecting individuals caused a change in their world of thought, and as a result, an understanding that was written to the extent of the underground understanding, which we can describe as a contrary attitude in different regions of the world, and which reached an accumulation that could be considered as a species, began to emerge. It is seen that rock music, which has started to be influential in the world since the 1950s, can be considered as a triggering factor in the birth of this understanding. The effects did not remain in a limited area. The Beat generation implies an understanding that can be evaluated as the reflection of these influences on literature. In Turkey, this movement, which has been effective in the world before, has made a place for itself with the effect of the political, economic and cultural environment of the 1980s. These influences, along with the increase in music publications, caused the literature to find a place for itself from a different line, in other words, with a language that is outside of the upper culture, together with fanzines. It is seen that the Turkish underground novel has started to develop since the eighties.

The sub-cultures of the space, which has a strong relationship with culture, allow us to make socio-cultural and psychological inferences by considering their appearances in the underground novels written by taking countercultures to the fore. In the selected novels written between 1990 and 2020, both the extent of spatial diversity and the places where diversity gained weight were questioned, and it was tried to reveal in which contexts the space gave depth to the literary work.

Keywords

Turkish Literature, Underground Literature, Space, Sub-culture, Counterculture.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR DİZİNİ.....	viii
ÖNSÖZ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM YERALTI, EDEBİYATTA YERALTI ve YERALTI EDEBİYATI.....	6
1.1. YERALTI KAVRAMININ GELİŞİMİ.....	6
1.2. EDEBİYATTA YERALTI VE YERALTI EDEBİYATI	16
1.2.1. Yeraltı Edebiyatının Niteliği ve Kuramsal Çerçevesi.....	16
1.3. YERALTI EDEBİYATININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	27
1.3.1. Dünyada Yeraltı Edebiyatının Gelişimi	31
1.3.2. Türkiye’de Yeraltı Edebiyatının Gelişimi	36
2. BÖLÜM MEKÂN KAVRAMI VE ROMANDA MEKÂN	44
2.1. MEKÂN NEDİR?	44
2.2. EDEBİYATTA MEKÂN SINIFLANDIRMALARI	54
3. BÖLÜM MEKÂN BAĞLAMINDA 1990-2020 YILLARI ARASINDA YERALTI ROMANLARI	57
3.1. TÜRKİYE DIŞINDAKİ ÜLKELER ve DÜNYA	62
3.2. SOSYOLOJİK DÜZLEMDE TÜRKİYE.....	72
3.3. NİCELİKSEL VE NİTELİKSEL BOYUTTA ŞEHİR ve KIRSAL ALANLAR	88

3.4. YERALTI ORTAMLARINI VE MARJİNALİTEYİ SUNAN İSTANBUL ...	98
3.5. ÖLÜMÜN SOMUTLAŞTIĞI MEKÂN MEZARLIKLAR	123
3.6. İDEALİN KIRILDIĞI EVLER.....	127
3.7. KAPİTALİST ÇALIŞMA DÜZENİNİ VE BU DÜZENE KARŞI TAVRI YANSITAN İŞYERLERİ	145
3.8. YEME İÇME VE EĞLENCE ANLAYIŞINI YANSITAN MEKÂNLAR....	151
3.9. DEVLETİN İKTİDARI İLE İLİŞKİLİ DAR MEKÂNLAR	158
3.9.1. Dinî Mekânlar	158
3.9.2. Okullar	166
3.9.3. Askeri Alanlar, Emniyet Müdürlükleri, Karakol, Hapishane ve Mahkemeler.....	169
3.9.4. Hastane-Klinikler ve Yetiştirme Yurtları	178
3.10. CİNSELLİĞİN ORTAYA ÇIKTIĞI MEKÂNLAR	183
3.11. ŞİDDETİN VE SUÇUN ORTAYA ÇIKTIĞI MEKÂNLAR.....	189
3.12. MEDENİYET KARŞITI SÖYLEMİN OLDUĞU MEKÂNLAR.....	207
3.13. PİSLİĞİN, TİKSİNDİRİCİ OLANIN, KİRİN GÖRÜNÜR KILINDIĞI MEKÂNLAR	208
SONUÇ.....	217
EK 1. Orijinallik Raporu	231
EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu	233

KISALTMALAR DİZİNİ

Bk.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Ed.: Editör

E.T.: Erişim Tarihi

Haz.: Hazırlayan

s.: Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

v.b.: Ve benzeri

v.s.: Vesaire

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, son yıllarda akademik araştırmalarda daha çok görmeye başladığımız yeraltı edebiyatı ve türün roman formunda olan seçilmiş örneklerinde mekânın işlevselliği ele alınacaktır. Alt kültür ve karşı kültür gibi sosyolojik terminolojide karşımıza çıkabilecek gruplardan beslenen yeraltı edebiyatı için kültür kavramının önemi görülmektedir. Mekânın yaratımında kültür boyutu doğrudan etkilidir. Kültür ve mekânın yakın ilişkisi, bu konunun oluşmasında etkili olmuştur.

Bu çalışmayı yapabilmem konusunda bana büyük katkıları olan çok kıymetli isimleri anmak ve teşekkürlerimi ön söz vesilesi ile sunmak isterim. Ufuk açıcı bakış açısı ve emeği ile danışmanım Doç. Dr. Serdar ODACI'ya; tez savunmama katılarak sundukları eleştiriler ile beni zenginleştiren Prof. Dr. Güzin Gonca Gökalp Alpaslan, Doç. Dr. Erdoğan Kul'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca beni bilgileri ile donatan hocalarım, Prof. Dr. Abide Doğan'a, Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN-ÇELİK'e, Doç. Dr. Koray ÜSTÜN'e ve Doç. Dr. Hayrunisa TOPÇU'ya teşekkürlerimi sunarım.

Tezimi yazma sürecinde cevap bulamadığım sorulara yanıtlar almamı sağlayan ve bana değerli zamanını ayıran Hikmet Temel AKARSU'ya, beni bu günlere kadar getiren sevgili aileme, yol arkadaşım H. Akif KÖKEN'e, hayatımın pek çok kritik sürecinde ailem gibi yanımda olan S. Şeyma CANBOLAT'a, aynı süreçlerden geçtiğim destekçim Gönül ŞİMŞİR'e ve bu patikaları benden çok daha önce geçmiş olarak deneyimlerini koşulsuz bana sunan Zübeyde Aslıhan KAYA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Romanlarda görünür kılınan kötülüğün yalnızca kurgusal düzlemde kalması temennisi ile...

GİRİŞ

Türk romanı mekânsal değişimlerin aktarıldığı zengin bir alandır. İlk romanlarımızdan itibaren mekânın farklı anlamsal değerler ile karşımıza çıktığı görülmektedir. Literatüre bakıldığında belirlenmiş bir mekân üzerinden dönem romanlarının yorumlandığı ya da Tanzimat Dönemi, Servet-i Fünûn Dönemi, Cumhuriyet Dönemi gibi belirli aralıklarda yazılan romanların geneli üzerinden dönem ve tür bağlamında mekânın yorumlandığı görülebilmektedir. Mekân incelemeleri gittikçe artarak alana dahil edilmektedir. Mekân kavramının günümüzde daha fazla tartışılan bir kavram olması ve romandaki belirleyici konumu bu durumun asli nedeni olarak ileri sürülebilmektedir. Mekân, kurgunun oluşturulmasına, kurgunun ve roman kişilerinin gerçekliğinin kurulmasına büyük bir katkı sunmaktadır.

Çalışmaya adını veren ve belirli bir dönemin eserlerini bir arada toplayabilmek üzere tür adı olarak kullanılan yeraltı kavramı, tartışmalı bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat son zamanlarda bu konu üzerine yapılmış çalışmaların arttığı görülmektedir. Yeraltı edebiyatının varlığının sorgulandığı dönemlerden sonra bugün akademik yayınlarda yeraltı edebiyatının kabul edilerek incelemelere dahil olduğu görülmektedir. Yeraltı edebiyatı kimi çalışmalarda belli bir yazar ve onun eserleri üzerinden kimi çalışmalarda ise pek çok farklı isim ve eserleri üzerinden toplu olarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirilmelerde romanın ana unsurlarından biri olan mekân da çalışmalarda yer bulmuştur. Fakat yeraltı türündeki eserlerde mekânın kullanımına dair müstakil bir çalışmaya henüz rastlanmamaktadır. Bu tezin amacı yeraltı romanlarında mekân kullanımını daha detaylı bir şekilde ele almak ve mekânın yeraltı romanının öncüllerine ne gibi katkılarda bulunabileceğini ortaya koymaktır.

Yeraltı edebiyatında, çoğunlukla ana akımın dışında kalan yaşamların ve bu yaşamların geçtiği yerlerin konu edinildiği görülmektedir. Böyle bir kurguda üst kültür ve alt kültür mekanlarının ötekinin gözü ile yorumlanması söz konusudur. Kurguda ötekinin gözünden çeşitli kültürel mekanların yorumlanması ve bunların incelenmesi farklı bir perspektif sağlayacaktır.

Tezin ilk bölümünde yeraltı kavramından bahsedilecek ve anlamsal çağrışımları üzerinde durulacaktır. Kavramdan bahsetmenin, kavramın bizde yarattığı algı ve bunun sanatta dönüşümünü algılamak üzere önemli olduğu düşünülmektedir. Farklı sanat dallarında kavramın ne anlamda kullanıldığının sorgulanması da ayrıca yeraltı edebiyatının özellikleri hakkında bilgi verecektir. Bu bölümde kavrama yönelik bir giriş yapıldıktan sonra yeraltı edebiyatı ele alınacak ve kuramsal çerçevesi ortaya konulmaya çalışılacaktır. Tezin ikinci bölümünde ise mekân hakkında kuramsal bilgiler verilecek ve romanda mekândan, mekân unsurunun kullanımından bahsedilecektir. Mekân unsurunun roman türünde gelişimi ve değişimi burada ele alınacak konulardandır. Tezin sonuç kısmı dışında son bölümü olan üçüncü bölüm ise kuramsal bilgileri verilen yeraltı edebiyatı ve mekânın kesiştiği kısımdır. Bu uygulamalı bölümde ise 1990 ve 2020 yılları arasında yazılan seçilmiş yeraltı romanlarından hareketle, yeraltı romanlarında mekânın işlevselliği belirlenmeye ve mekân çeşitliliği ortaya konulmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde ele alınmak üzere bu kategoride değerlendirilen romanlar içerisinde bir seçme yapılarak inceleme listesi oluşturulmuştur. Bu listede yer alan romanlar şunlardır;

Metin Kaçan: Ağır Roman (1990), Zühtü Bayar: Filler Mezarlığı (1991), Şahin Uruk: Kadıköy Felsefesine Giriş (1996), Hikmet Temel Akarsu: Kaybedenlerin Öyküsü (1998), Sabahattin Demiray: Masalcı (1999), Eyüphan Erkul: Haydi Düş Önüme Serçe (2001); Sarp Bengü: Acı Sigara (2001); Bülent Akyürek: Zamanın Efendisi (2002); Ayça Seren Ural, Lirik Soğan (2004); Şebnem İşigüzel, Çöplük (2004); Alican Ökmen, Kirli, Paslı, Bozuk (2012); Hakan Günday, Daha (2013); Alican Ökmen, Kirli, Paslı, Bozuk (2012); Anıl Nişancı- Evren Bozması (2015); Onur Ünlü- Kız çocuğu (2019); Altay Öktem, Yalan Yanlış Hayatlar (2019)

Yeraltı romanlarında mekânın kullanımına yönelik uygulamalı olan bu kısım için her on yıllık dönemden çeşitli eserler seçilerek romanlar değerlendirilmeye alınmıştır. Böylece toplamda on beş eser, mekân bağlamında inceleme sürecine dahil edilmiştir. Eserlerin seçiminde otuz yıllık dönem içinde yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirilmiş eserler dikkate alınmıştır. Her yazarın tek bir eseri seçilmiş bu şekilde de farklı yazarlar üzerinden mekân kullanımının değerlendirilebilmesi amaçlanmıştır. Bu kategoride değerlendirilen ve çalışmada yer edinmesi elzem olan Metin Kaçan, Hikmet Temel Akarsu, Ayça Seren Ural, Altay Öktem gibi yazarlara özellikle yer verilmiştir. Metin Kaçan'ın yeraltı edebiyatının ilk örneklerini vermesi diğer yazarların

ise bu türün öncü isimleri olarak değerlendirilebilecek edebi tarzları bu yönde bir seçime neden olmuştur. Ayça Seren Ural'ın çalışmalarına konu olmuş "Pogo" adlı eseri değil daha az değerlendirilen "Lirik Soğan"ın seçilmesi gibi detaylar da yapılan eser seçiminde söz konusudur. Dengeli bir dağılım elde etmek güç olsa da sayıca daha az olsa da bu edebiyat içinde görünür olan Ayça Seren Ural, Şebnem İşigüzel gibi kadın yazarlara da yer verilmeye çalışılmıştır. Özellikle mekân ögesi ön plana çıkan romanların değerlendirilmeye alındığı belirtilebilmektedir.

Eserler değerlendirilirken genel olarak birden fazla eserde ortak olan mekânlar dikkate alınmış olsa da bazı eserlerde ortak mekâna girmese de bahsedilmesi gereken mekânlar olduğu görülmüş ve bunlardan da sınırlı ölçüde bahsedilmiştir. Eserleri tek tek almaktan çok ortak mekanlar çerçevesinde değerlendirmek türün ölçütlerine göre hangi mekanların işlevsellik kazandığı gözlemlenmesi konusunda daha etkili bir yöntem olarak görülmektedir. Mekânların, türün getirdiği özelliklerin görünümünde ne derece işlevsel olduğu bulunmak üzere bir sınıflandırma tercih edilmiştir.

Son olarak çalışmaya da katkı sağlamış olan konu üzerine yapılmış araştırmalardan kronolojik bir düzlemde kısaca bahsetmenin bir perspektif sağlayacağı düşünülmektedir. Yeraltı edebiyatı hakkında farklı akademik çalışmalara rastlanmaktadır. İlk olarak Özen Yula'nın 1995 yılında Birikim dergisinde yayımlanmış olduğu "*Underground'u Tanımlama Denemesi (sözcük'ten yazın'a)*" adlı yazı yeraltı kavramına ışık tutması ve yeraltının edebi kolunu göstermesi bakımından önemli bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar farklı alandan bir çalışma olsa da Serkan Güneş'in "*Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi*" (2010) adlı makalesi bu kavramın olumsuz anlamının kaynağı üzerinde durması bakımından Özen Yula'nın kavramsal yazısının yanında belirtilmesi gereken bir çalışma olarak görülmektedir. Yeraltı edebiyatı konusunda, romanları ile isminden söz ettiğimiz Hikmet Temel Akarsu ise Hürriyet Gösteri dergisinin 2003 yılında yayımlanan "*Türk Edebiyatı ve 'Yeni Kara'*" başlıklı yazısında, Osman Çakmakçı 2004 yılında Milliyet Kitap'ta yayımlanan "*Edebiyatın 'yeraltı' damarı*" yazısında konu üzerinde duran sanat alanı ile de ilişkili isimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çakmakçı'nın yazısında yeraltı edebiyatı bir zorunluluk neticesinde ortaya çıkan bir edebiyat anlayışı olarak değerlendirilmiş ve yeraltı edebiyatına yönelik yerli-yabancı örnekler verilmiştir. 2005 yılının şubat ayında ise Varlık dergisi, "*Türkiye'de 'yeraltı*

edebiyatı' var mı?" dosya konusu ile yeraltı edebiyatına yönelik çok sayıda yazarın görüşlerini yayımlamıştır. Altay Öktem, Hasan Bülent Kahraman, A. Ömer Türkeş, Zeki Coşkun, Feridun Andaç, Hikmet Temel Akarsu, k. İskender, Süreyya Evren, Ayça Seren Ural, Vecdi Çıracıoğlu, Fatih Kaynak, Ömer Faruk, Kaan Demirdöven, Metin Celâl gibi isimler görüşlerine yer verilen isimlerdir. Bu isimlerden bazıları yeraltı edebiyatının ürünlerini veren yazarlar olarak da önem kazanmaktadır. Farklı perspektiflere yer vermesi ve hem yazar hem de basım sektörü üzerinde yeraltı edebiyatını değerlendirmesi açısından bu dosya konusu önem taşımaktadır. 2009 yılında ise Gonca Gökalp Alpaslan "*1980 Sonrası Türk Romanında Yeraltından Yükselen Sesler*" adlı makalesinde romantizm akımını da ele alarak yeraltı edebiyatının temel özelliklerinden bahsetmiş, çeşitli örnekler vermiş ve ilk roman olarak değerlendirilen Ağır Roman'ı bu bağlamda incelemeye dahil etmiştir. 2010 yılında ise Halime Öcal Çoğulu'nun yazmış olduğu "*Türkiye'de Yeraltı Edebiyatının İzleri: Kanat Güner, Ayça Seren Ural, Sibel Torunoğlu, Mehmet Kartal*" başlıklı yüksek lisans tezi ile yeraltı edebiyatı yüksek öğretim çalışmalarında önemli bir yeri olan tez çalışmalarında da kendine yer bulmaya başlamıştır. Notos Öykü 2011 yılında dosya konusu olarak yeraltı edebiyatını işleyen bir başka dergi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde adı yer edinmeye başlayan yeraltı edebiyatı, yüksek lisans tezlerine konu olmaya başlamıştır.

Tuncay Bolat'ın 2013 yılında "*Türk Edebiyatında Yeraltı Romanı Üzerinde Bir Araştırma (1990-2000)*" başlıklı tez çalışması, marjinal yaşantıya sahip yazarların eserleri dışında içerik ve biçim olarak da bu nitelikte özellikler sergileyen anlatılara, incelemede yer vermesi bakımından önem taşımaktadır. Savaş Kayan'ın 2015 yılında "*Türk Şiirinde Marjinal Söylem ve Yeraltı Şiir*" başlığına sahip tez çalışmasında ise şiir türündeki eserler, konu bağlamında değerlendirilmektedir. 2019 yılında ise doktora tezinde Akif Öztürk "*Hakan Günday romanlarında sınır-aşımı: Bir edebiyat sosyolojisi örneği*" başlıklı çalışması ile yeraltı edebiyatı çerçevesinde kabul gören Hakan Günday'ın Kinyas ve Kayra, Zargana, Piç gibi romanlarını transgresif kurgu çerçevesinde ele almış ve bu kurgunun yeraltı edebiyatından ayrılan yönlerini incelemiştir. 2019 yılında bir başka yüksek lisans tezinde ise Gözde Karadağ Terzi, "*Yeraltı Edebiyatı Ekseninde Hakan Günday Romanları*", 2020 yılında Fitnat Aslan tarafından "*Altay Öktem Romanlarında Yeraltı Edebiyatının İzleri*", 2021 yılında Hüseyin Bayrak tarafından "*Hakan Günday Romanlarında Yeraltı Edebiyatı*

Unsurları" başlıklı yüksek lisans tezlerinde yazar üzerinden tür ile ilişkilendirilen eserleri değerlendirmişlerdir. 2021 yılında Demet Yılmaz'ın "*Türk Hikâye ve Romanında Marjinal Söylem, Karşı Kültür ve Yeraltı Edebiyatı (2001- 2020)*" başlıklı tezi çeşitli eserlerin yeraltı edebiyatı kapsamında değerlendirilemeyeceğini ifade etmiş ve türe yönelik yeni eserler belirtmesi ile alana katkı sağlamıştır. 2022 yılında Çağrı Kirenci, küçük İskender şiirleri üzerinde yeraltı edebiyatının ve dolayısı ile Beatnik Kuşak etkisini çalışmıştır. Son olarak Hayrunisa Topçu ve Dilek Yalçın-Çelik'in 2020 yılında yayımlanan editörlüğünü üstlendikleri, yazıları ile katkı sundukları "*Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı*" başlıklı kitaptan bahsetmek gerekmektedir. Kuram denemesi ve farklı yazarların bakış açısı ile metin çözümlemelerinin yapıldığı bu kitapta postmodern algının eserlere yansımından da bahsedilmektedir.

Dergi bölümleri, başlıca makale ve tezler, yayımlanan kitaplar dışında çok sayıda makalenin de alana katkı sağlayan varlığından söz edilebilmektedir. Henüz çalışmalarda ortak olmayan görüşler ağırlıkta olsa da türe dair görüşlerin sayısının artması ile alanın gelişeceği düşünülmektedir.

1. BÖLÜM YERALTI, EDEBİYATTA YERALTI ve YERALTI EDEBİYATI

1.1. YERALTI KAVRAMININ GELİŞİMİ

Yeraltı sözcüğü Türkçe sözlükte 1.Gizli ve yasa dışı: *Yeraltı faaliyet*. 2. Alışılmışın dışında olan, aykırı.” şeklinde tanımlanmaktadır. Yer altı ise “Yerin yüzeyi altındaki bölümü” olarak tanımlanmıştır. (TDK, 2011, s.2578) Bu iki ayrı anlam yeraltının hem fiziki gerçekliğini hem de bu fiziki gerçekliğinin de etkisi ile oluşmuş anlamsal dünyasını vermektedir. Bu çalışmada TDK tarafından tanımlandığı üzere; yer altı bir fiziki boyut olarak değerlendirildiğinde kelimenin ayrı yazılmasına fakat gizli ve yasadışı, aykırı anlamlarında kullanıldığında kelimenin birleşik yazılmasına dikkat edilmiştir. Yerin altının beraberinde getirmiş olduğu kapalılık, karanlık ve gizlilik, yeraltı kelimesinin anlamsal çağrışımlarının genişlemesinde rol oynamıştır. Çalışmaya konu edinilen yeraltı edebiyatı türüne yönelik sorgulamalara girişmeden önce adını almış olduğu yer altı mekanının anlamsal dünyasını kısaca sunmak gerekmektedir. Bu bölüm, bir tür olarak yeraltı edebiyatı adlandırmasının nedenini sorgulayabilmek için önemlidir.

Yeraltı kavramı, bellek açısından sorgulanması gereken bir kavramdır. Kavramların pek çoğu, dönem ve kültürlerin değişen zihniyetlerine bağlı olarak farklılaşmaya mecbur kalmışlar ve dinamik bir görünüm sergilemişlerdir. Yeraltı kavramı üzerine ulaşılabilen ilk düşüncelerden bugüne nelerin değişip nelerin kendini sürdürdüğü tespit etmek, yeraltının sanatta kullanımının anlaşılmasında önem arz etmektedir. Özen Yula (1995), *Underground’u Tanımlama Denemesi (sözcük’ten yazın’a)* adlı çalışmasında Serkan Güneş (2010, s.125-139) “*Yeraltı Mekanı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi*” başlıklı makalesinde bu meseleye ışık tutmuştur. Güneş, yeraltına yüklenen olumsuz anlamın sebebini araştırmaktadır. Bu bölümde yeraltı kavramının tarihsel bağlamda gelişim süreci, yapılan çalışmalardan da hareketle açıklanacaktır.

Mitoloji ve destanlar yeraltı kavramının şekillenmesinde bilindiği kadarıyla en başta etkili olabilmeyi başarmış anlatıların varlık bulduğu alanlardandır. Bilinmezliğe karşı insanlığın merak duygusunun varlığından her çağda söz etmek mümkün olmaktadır. Bu merak duygusu insanın gelişimini sürdüren ana etmen olarak karşımıza her çağda ve her kültürde çıkabilmektedir. Yer altı dünyası da koşulları bakımından bilinmezlik duygusunun yoğun olduğu mekânlara dahil edilebilmektedir. Yer altı mekânının, ışık almama, görünmezlik gibi diğer koşullarının da etkisiyle daha çok olumsuz olarak değerlendirebileceğimiz pek çok kelime ve kelime grupları ile ifade edildiği görülmektedir. (Uluişik, 2015, s.1) Dünya mitolojisinde Yunan, Hint, Türk olmak üzere birbirinden farklı pek çok milletin anlatılarında yer altına dair bu tür bulgulardan söz etmek mümkündür. Bazı milletlere has mitolojilerde, ortak düzlemde değerlendirilebilecek unsurlardan biri de yer altı bahsinde karşımıza çıkmaktadır. Mitolojilerin çoğunda yer/yeryüzü (orta dünya), yer altı ve yer üstü (gökyüzü) diyebileceğimiz şekilde üç ayrı bölümlendirme ve bunlara has özel tanrılardan bahsedilmektedir. (Akman & Köktan, 2019, s.212) Sümer, Yunan ve Türk mitolojisinde yer altına yöneldiğimizde bu durumu örnekleyen bir durum görülmektedir.

Mitolojik anlatılarda karşımıza çıkan yer altı dünyasından, belirli örnekler üzerinden bahsetmek gerekirse, ilk olarak Mezopotamya medeniyetlerinden biri olan Sümerliler'in yer altı anlayışından kısaca bahsetmek uygun olacaktır. Sümerlilere dair ulaşabileceğimiz kaynaklarda yer altında konumlanmış olabileceği düşünülen ölümler aleminin çeşitli adlarla anıldığı görülmektedir. Kur, ganzer, ki-ür, urugal, arali, ki, kigal gibi adlandırmaların yanı sıra farklı şekillerdeki deyimlerle de karşımıza çıkan ölümler dünyasının pek çok ismi vardır ve kigal ve kurun metin içinde eş anlamlı olarak kullanıldığı örneklerin delillendirilmesi ile bu kelimelerin kendi içlerinde eş anlamlı olarak kullanılabileceğini düşünen çalışmalara rastlanılmaktadır. (Kahya, 2015, s.27-33) Bu adlar aracılığıyla tanımlanan bu ölümler dünyasının ise Ereşkigal ve kocası olan Nergal gibi efendileri, sahipleri vardır. Mezopotamya medeniyetleri açısından yeraltı kavramı değerlendirildiğinde, çok tanrılı bu insanların yeraltını anlamlandırma sürecinde acı, korku gibi duygulara hizmet eden bu mekânı, ölüm ile ilişkilendirdiği görülmektedir. (Uluişik, 2015, s.9). Ölümün de karanlık ve sonunun tasavvur edilemez oluşu bu ilişkiyi güçlendirmiştir. Bunun yanı sıra ölümlerle ilişkili olarak

mezarların konumunun toprak altında olacak şekilde tasarlanması ve bunun yer altına yakınlaştırılması bu ilişkiyi kuvvetlendiren bir başka unsur olarak görülebilmektedir. Sümerlilerin algılayışında öte dünya yani Kur'u kötü olanın yoğun olduğu bir mekân olarak düşünmüş olmaları yeraltının olumsuz imgeleminde önemli bir diğer duruma işaret etmektedir. (Altuncu, 2014, s.135) Yer altı dediğimiz yerin gerek Sümerliler'de gerek de Hititliler gibi başka medeniyetlerde karanlık bir atmosfere sahip olduğu görülmektedir. Sümerlilerde ölümler dünyası olan öte dünyanın karanlık oluşuna dair "gün batımının yeri", Utu'nun gece vaktinde inip aydınlattığı yer gibi söylemler aracılığıyla Uduh-hul, Ninisina ve Nergal'e İlahi, Nannaya'nın Ölümüne Ağıt gibi kaynaklarda bu durum vurgulanmaktadır. Ayrıca Hititliler 'de de güneş tanrıçasının aydınlattığı bir mekân olarak değerlendirilen kaynaklara rastlanılmaktadır. (Kahya, 2015, s.31-32) Fakat burada ayrıca belirtmek gereklidir ki, ölümle ilişkilendirilen ve oldukça karanlık bu yerin konumu hakkında bazı tartışmalar söz konusudur. Kur kelimesinin dağ gibi farklı anlamları taşıyor olması bu karışıklığa neden olsa da pek çok kaynakta Kur'un yerin altında konumlandığı görülmektedir. (Black&Green, 2003, s.231) Bu metinlerde ayrıca verilen ifadelerin "yorumlanması" ile de Kur'un yerin altında olduğu düşünülebilmektedir. Yer ve gökyüzünün ayrıldığı fakat ölümler dünyasının ayrıca konumlandırılmadığı, ölümler diyarının dibine düşen eşyalara uzanıldığı fakat ulaşamadığı, demonların ölümler aleminden mezarlar aracılığıyla çıkabildiği gibi çeşitli yorumlamalarla mekânın konumunun yer altında da olabileceği ileri sürülmektedir. Ve yine bu yorumlamaların paralelinde doğu ve batı boyunca yeryüzünün altında bir yerden söz edildiğini düşündürecek delillere rastlanmaktadır. Fakat metinler kendi içlerinde fiil, isim anlamlarına göre değerlendirildiklerinde ölümler diyarının yeryüzünde olduğuna, dağ eteğinde konumlandığına dair ifadeler de bulunsa da yer altında olabileceğine dair kuvvetli deliller bizi de bu yönde düşünmeye itmektedir. (Bk.; Kahya, 2015, s.28-43) Yeraltında konumlanan bu mekanlara karşı olumsuz imgelemin başka Mezopotamya medeniyetlerinde de olduğu ve benzer fikirlerin birleşmesi ile oluşan bir Mezopotamya görüşü olduğu belirtilebilmektedir. Aygün'ün (2017, s.89) belirttiği üzere bu mekanla ilişkili anlatımlara "İnanna'nın Ölüler Diyarına İnişi", "Dumuzi ve Geştinanna", "Dumuzi'nin Ölümü", "Uduh-hul" ve "Gilgameş, Enkidu ve Ölüler Diyarı" isimli metinler aracılığıyla ulaşılabilmektedir. Yer altına yönelik incelenen eski metinleri tarihsel süreçte konumlandırırken daha eski olduğuna dair buluntulara da rastlanabildiğinden bu metinler incelenirken "Eski Mezopotamyalılar"ın anlayışına ışık

tutulduğu belirtilmektedir. Gılgamesh, Enkidu ve Ölüler Diyarı adlı metnin giriş kısmında bazı tanrılar arasında gök, yer ve ölüler diyarı paylaşmaktadır. Sırasıyla An, Enlil ve Ereškigal'e bu dünyaların hediye edildiği belirtilmektedir. (Kahya, 2015, s.26-28)

Sümerlilerin yanı sıra Helen mitolojisinde de yeraltı kavramının şekillenmesinde etkili olmuş anlatılardan söz edilebilmektedir. Yeraltı kavramı ile Helen mitolojisinde bir Tanrı olarak bahsedilen Hades ön plana çıkmaktadır. Helen mitlerinde de Sümerlilerde gördüğümüz gibi çok tanrılı bir anlayış görüldüğü söylenebilmektedir. Uranos ile Gaina'nın çocukları Rheia ve Kronos'tur. Kronos ve Rheia'dan ise Hestia, Hades, Poesedion, Zeus, Hera, Demeter gibi isimleri ile tanıdığımız mitolojideki önemli isimler dünyaya gelmiştir. Anaerkil anlayıştan ataerkil anlayışına geçildiği Helenistik süreçte Kronos'un oğulları arasında dünya paylaşılmıştır:

Kronos'un üç oğlu dünyayı paylaştıkları zaman, kardeşlerin en acımasız olan Hades, karısı Persephone ile yeraltında hükümlanlık kurunca, yeraltının yüzlerce yıl sürecek yazgısı da belirlenmiş oldu. Mitosların egemenliğindeki dünyada yeraltının anlamı yüzlerce yıl önce şekillendi. Orası, sert ve zalim bir Tanrı'nın yönetimi altında bulunan, gölgeler halindeki ölümlere terk edilmiş, her gireni kabullenen, ancak insanı bir kez içeriye aldı mı, bir daha dışarıya bırakmayan, acımasızlığın hüküm sürdüğü bir sırlar âlemiydi. (Yula, 1995, s.66)

Hades'in hükümlanlığında ölüm ile ilişkilendirilen bu ölümler diyarının, ayrıca Akheron (acı nehri), Pryphlegeton (ateş nehri), Kokytos (gözyaşları nehri), Lethe (unutma nehri) ve Styks (kin nehri) gibi nehirleri barındırdığından bahsetmek mümkündür. (Bayladı, 2012, s.63). Kerberos ise üç başlı köpek motifinin kaynağı olan ve yer altının kontrollerini sağlayan korku uyandıran bir bekçidir. Bu adlandırmalardan ve özelliklerden anlaşılacağı üzere yeraltı dünyasının zihinsel çağrışımları, yöneteni konumunda olan Hades gibi korku, bilinmezlik, kötülük barındırmaktadır:

Daima zifiri karanlık bir gecenin içinde, anlaşılmayan kederli bir âlemde yaşayan ve kendisini görünmez yapan bir miğfer taşıyan Hades, ölümler diyarının tanrısı idi. Onun adını anmak bile yüreklere dehşet ve korku doldururdu. Onun birçok lakapları vardı. Ona; görünmez, vahşi, titiz, söz anlamaz, katı yürekli, iğrenç Hades de derlerdi. (Can, 2014:171)

Tanrıların arasında bile sevilmeyen ve portresi oldukça ürkütücü olarak belirtilen Hades'in tek korkusu ölümler dünyasının duvarlarının çatlaması ve burada olan bitenin dışarıya görülmesidir. (Bayladı, 2012, s.61) Hades'in belirtildiği üzere görünmez lakabına da sahip olması, hükümlanı olduğu dünyanın görülmemesini dilemesi ona ve yaşadığı yere karşı bilinmezlik, korku duygusunu arttırmaktadır. Hades,

görünmezlik adı ile özdeşleşen miğferi ile bu bilinmezliği daha çok artıracak şekilde ışığın girmediği derinliklerde yaşamaktadır. Canlılığın kaynağı ışık buraya nüfus edememektedir. (Akman & Köktan, 2019, s.215)

Hades'in yeryüzü ile fazla ilişkisi yoktur. Birkaç macerası dışında yeryüzüne seyahat etmemiştir. (Bayladı, 2012, s.62) Yine birkaç mülkü/malı dışında yeryüzünde bir şeyi yoktur. Hades, Hermes tarafından getirilen ve Kharon'a para vererek nehirleri aşabilen ölüleri buraya kabul eder ve çıkmalarına izin vermez. Çok az sayıdaki insan buradan çıktığından ve buranın kötü koşullarından Hades en çok nefret edilen tanrılardan biri olarak değerlendirilir. Bu yerden çıkılamadığı gibi Kharon'a para veremeyen veya mezarsız olanlar nehri de geçemez ve Hades'e ulaşamaz. Burada nafile yere çirpınıp durur. (Akman & Köktan, 2019, s.214-215) Hades'e ulaştırılan günahkarları ise suçlarına bağlı olacak şekilde büyük ızdıraplar beklemektedir. Bolluğun içinde olduğu halde aç ve susuzluk hissi, ciğerin akbabalar tarafından sürekli yenmesi, koca bir kayayı sürekli zirveye taşımaya çalışmak ve asla becerememek bu ızdıraplara örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu yeraltı imgelemi Odysseus, Hesiodos, Vergilius ve Vergilius paralelinde Dante gibi ozanları etkilemiştir. (Bayladı, 2012, s.64-65)

Son olarak Türk mitolojisinde yeraltının konumuna bakıldığında benzer durumlardan söz edilebilmektedir. Türk mitolojisi temelde Türk halklarının mitolojisidir ve farklı farklı topluluklardan oluşan bir mitolojik birikimden söz etmek gerekmektedir. Mitolojiler bir bakıma inanış sistemleridir. Türklerin mitolojileri söz konusu olduğunda birbirlerinden ayıramayacağımız Gök Tanrı inancı ve Şamanizm'den söz edilir. Şamanizm kimileri tarafından bir din anlayışı kimileri içinse bir sistem-teknik, uygulamalar bütünüdür. (Çoruhlu, 1999, s.18) Bugün bakıldığında Türklerin belirli bir dönemde Şamanistik inanca sahip oldukları görülmektedir. Şamanizm'de de diğer mitolojik anlatılara benzer bir şekilde dünyanın üç ayrı parçaya ayrıldığı görülmektedir. Dünya baştan aşağı gök (gökyüzü), yer (yeryüzü), yeraltı olmak üzere çeşitli parçalardan oluşmaktadır. Yeraltında kötü ruhların barındığı (Tümengi Töz) ve Erlik Kan'ın hâkim olduğu bir dünyadan bahsetmek gerekmektedir. (Güneş, 2010, s.127) Bu yeraltı anlayışında da bir yargı mekanizması varlığını korumaktadır. Radloff'a göre Erlik'in oturduğu tabakadan daha aşağıda günahkârların sürüldüğü cehennem bulunmaktadır. Yeraltı dünyası Erlik'in yaratmış olduğu kara bir güneş ile aydınlatılmaktadır. Erlik'in iktidarındaki kötü ruhların, insanlar için hastalık, ölüm,

kötülük gibi durumlara neden olduğu belirtilmektedir. Erlik bu bakımdan insanlarda kimi dönemlerde korku yaratmıştır. (Çoruhlu, 1999, s-49-s.51) Erlik'in fiziki portresine ve hüküm sürdüğü yere dair çeşitli anlatımlar aracılığıyla bilgiler verilmektedir. Bir saray içinde ikamet ettiği ve bu sarayın kara çamur ya da kara demirden yapıldığı sarayının çevresinde insanların gözyaşlarının beslenme kaynağı olduğu belirtilen Toybodım (Doymadım) Nehri olduğu belirtilmektedir (Anohin, 2013, s.5) Yaşadığı yer gibi Erlik görünüş olarak da korkunç bir ihtiyar olarak ifade edilmektedir. (Uraz, 1994, s.58) Şaman dualarında Erlik'in bir canavar olarak belirtildiği söylenebilmektedir. (Çoruhlu, 1999, s.51) Buraya kadar bahsedilmiş olan Sümer, Yunan ve Türk mitolojisinde istisnai durumlar olsa da gökyüzünün daha çok yüceltilen güç ile ilişkilendirildiği yer altının ise kötülük, korkunçluk, karanlık, ölüm gibi durumlara ilişkilendirildiği görülmektedir. Türk mitolojisinde Ülgen- Erlik, Yunan mitolojisinde Zeus- Hades, Sümer mitolojisinde ise An veya Enlil- Ereşkigal ikiliklerinde ve bu tanrılara atfedilen özellikler ve bakış açısında da bu durum gözlemlenmektedir. Türk mitolojisinde Gök-Yer/Su-Atalar şeklinde formüle edilmiş tasarımlarda gök kutsaldır, hakimdir. (Çoruhlu, 1999, s.20) İstisnai durum olarak düşünülen şey ise göklerin hükümranı olan tanrının dahi Yunan mitolojisinde birtakım günahlardan tamamen soyutlanamamasıdır. Türk mitolojisinde Tanrılar günahsızken, Yunan mitolojisinde durum böyle değildir fakat en çok yüceltilen tanrının Zeus olduğunu ve bu durumun henoteizme kayabileceğini Sarıkçıoğlu'na atıf ile Akman ve Köktan (s.212) işaret etmektedir. Bu durumdan hareketle belirtilebilir ki, "mitolojik anlatılarda yeraltı, erdemin ve kötülüğün somutlaştırılmasında kullanılan mekânsal olarak sembolleştirilmiş bir alana göndermede bulunur. (Öztürk, 2018, s.37)" Fakat yine de belirtmek gerekir ki bu durum Sümer, Yunan ve Türk mitolojisi gibi benzer izler taşıyan ve yeraltını bu şekilde anlamlandıran uluslar için geçerlidir. Mitlerde yeraltına yüklenmiş olan anlamın bir diğer karşılığının din kaynaklı metinlerde de olabileceğinin düşünüldüğü çalışmalar bulunmaktadır. Fakat buradaki ifadeler daha zayıf kalmaktadır. Tevrat, İncil ve Kuran-ı Kerim'de karşımıza çıkan bazı ifadeler ve bunlardan hareketle oluşturulmuş gelenek anlayışı, cehennemin yer altı ile ilişkilendirilmesine neden olabilese de bu dinlerin kutsal metinlerine bakıldığında yeraltı kavramının mitolojide karşımıza çıktığı şekilde açık bir adlandırmasını görmek zordur. Bu durum Yahudiliğin öte dünya yaşamına ilişkin daha az bilgi vermesinden de kaynaklanabilmektedir. Kutsal metinlerde açık ifadelerden daha çok kelimelerin etimolojik yapısından hareketle ya da içeriğin anlamsal çağrışımlara neden olması

sonucu yeraltının cehennem ile ilişkilendirilebileceği görülür. Gehinnam, Cehennem, kelimesinin etimolojik yapısı ve bu anlama yönelik inançlar (Bk.; Güneş, 2010, s.28) bu ilişkiyi kurmaya neden olabilmektedir.

Temelde kısaca bahsedildiği üzere benzer bir olumsuz anlam kazanan yer altına yönelik fikirler, teknolojik, siyasal ve sanatsal gelişmelerle birlikte farklı anlamlar ile başkalaşmıştır. Yeraltının, sosyal, bilimsel gelişmeler ile yeniden tanımlanması ile kentlerde yarar sağlayan bir mekân olarak hayata dahil edilmesi önemli bir gelişmedir. Bunun dışında 19. yy sonlarına doğru yeraltı kavramının diğer anlam alanlarının da belirmeye başladığını söylemek gerekmektedir. Kavram mitos egemenliğindeki anlamından daha farklı anlamlara evrilmiştir. (Güneş, 2010, s.129) Amerikan İç Savaşı'nda "Underground Railroad" kullanımında kendine yer bulan kavram mistik bir şekilde merak uyandıran ve hakkında mitler ortaya konulan bir yeraltını karşılamamaktadır. "İç Savaş sırasında, zenci kölelerin kuzey eyaletlerine kaçırılması işine 'Underground Railroad' (Yeraltı Demiryolu) adı verilmiştir. Oysa gerçek anlamda ne bir demiryolu söz konusudur ne de yeraltı. (Yula, 1995:66)." Yer altı görüldüğü üzere fiziki olarak tanımlanmasından daha farklı anlamlara bu gibi değişimlerle ve kullanımlarla geçmeye başlamıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise kavram, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Yeraltı Demiryolu örneğindeki gibi siyasal bir başka anlam daha kazanır. İşgal alanlarında, askeri birimlere karşı direniş gösteren grupların eylemlerini karşılar. (Yula, 1995, s. 67) Fiziki olarak tanımlanmasında ise kentin gelişimi ve yer altının kullanıma açılması etkili olmuştur. Yer altının yapısı az çok algılanmaya başlansa da bütünsel açıdan gizemi sürdüren bu alan sanatta kendine sembolik anlamlar kazanmıştır. Sanat ürünlerinde yeraltının buraya kadar bahsedilen pek çok farklı anlamda karşımıza çıktığı söylenebilmektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki mit, mitoslar sanata kaynaklık etmesi bakımından önemlidir fakat yer altının mitlerden hareketle olmakla birlikte mitten öte bir anlam kazandığı sanatsal eserlerde gözlemlenebilmektedir. Sanat dallarından müzik, sinema ve edebiyatta yeraltı kavramının kullanımı ve bunun bir tür olarak kendine nasıl bir yer edinmiş olduğundan kısaca bahsedilmesi gerekmektedir. Burada temel amaç yeraltının anlamının değişiminin sanattaki yansımalarını göstermek ve bunlardan da hareketle yeraltının bir tür olarak farklı sanatlarda ortak bir anlamda buluşup buluşmadığını tespit edebilmektir.

Müzikte yeraltının tanımlanması, yeraltı kültürünün oluşumunda önemli bir başlangıç noktasına işaret ettiği için önem kazanmaktadır. Müzik alanına yeraltının kavranmasında öncelik verilmelidir. Türkiye’de müzik ve yeraltı ilişkisini Sarıdoğan’ın ifadeleri ile açıklamak mümkün olmaktadır:

(..) 90’lar altkültürünün tetiğini çeken Rock müzik olmuş; onun kadar etkili olmasa da Punk da bu tetiğe güç vermiş. Rock müziğe olan ilgiyi önce müzik yayıncılığı izlemiş. Resmi kurum kimliğiyle yayın yapan, kitap ve dergiler yayımlayan yayınevleri ile barkod giymeyen, bağımsız dergiler ve fanzinler eşzamanlı ilerlemiş. (Sarıdoğan,2020:8).

Burada yeraltı kültürü olarak ele alınan kavram, mitlerin ve dinlerin tanımladığı yerin altına yönelik olan yeraltı kavramından başkalaşmıştır. Alt kültürle bağlantılı olan müzikteki yeraltı kavramının aydınlatılması, kavramın sanat adına tanımlamasının anlaşılabilirlik kazanması noktasında önemlidir. Müzikte yeraltı dediğimizde underground (yeraltı) ve mainstream (ana akım) gibi kavramlar dahil olmaktadır. Bu kavramlarla bir kültür karşılığı olarak yeraltı kavramının müzikte karşımıza çıktığı görülmektedir.

Müzikte yeraltı kavramını batı kaynaklı bir kültürün etkisi ile oluştuğu için “underground” müzik üzerinden açıklamak gerekmektedir. Burada yeraltı kavramını karşılayan müzik türleri rock, punk, metal olarak belirtebileceğimiz türlerdir. Çalışmanın ana konusunu oluşturan underground’un edebiyat safhasındaki rock müziğin etkisi ise daha sonra ayrıntılı olarak belirtilecektir. Burada ise müziğin underground (yeraltı) niteliği kazanmasındaki ana etmen söz konusu edilmektedir. Her ne kadar rock, punk, metal yeraltı niteliği ile karşımıza çıksa da underground tanımlaması sadece bu müziklerle sınırlı kalmamıştır. Belirli bir süreç dahilinde rap müziğin de underground tanımlamasına dahil edildiğini görmek mümkündür. Kavramın bu yüzden işaret ettiği anlamın anlaşılması önemlidir. Bu müzik türleri gelişmeye başladığı dönem için değerlendirildiğinde egemen müzik anlayışından başkalaşan müzik türleridir. (Bolat, 2013, s.2) Dönemi içinde ana akımın dışında kalan müzik türlerini bu bağlamda düşünmek gerekmektedir. Bu kavram müziğin sosyal kimliğine de işaret eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Rock müziğin doğuşunda farklı müziklerin etkisi olmuştur. Temelinde blues, caz, reggae türlerinin ortaya çıkış süreçleri müzikte underground anlayışının oluşmasına etki etmiştir. Bu tür müzikler rock’n roll anlayışın ortaya çıkmasında etkili olmuş ve bundan sonraki süreçte de rock ayrı bir türü olan punk rock’un doğumuna zemin hazırlanmıştır. Punk rock olarak belirtebileceğimiz bu tür diğerlerinden bir alt-kültür

hareketi olması ile ayrılabilir. Bu türü ana akım rock müziğe karşı olarak ortaya çıkan bir tür olarak değerlendirmek gerekmektedir. (Çalış, 2006, s.133) Burada dikkate değer olan, türleri kendi dönemi içinde altkültür hareketi olarak kabul etmenin gerekliliğidir. Daha sonra da popüler hale gelmiş olan bu türler, günümüzün anlayışı ile değerlendirilememektedir. Bu durumu Çalış'ın ifadeleri ile kısaca şu şekilde belirtmek mümkündür:

(...) Bunlardan en önemlisi rock müziğinin içsel yapısında barındırdığı paradokslardır. Alt kültürel oluşumlar içinde ana akım kültürüne yönelik direniş ve protestolarıyla 1950'li yıllarda ilk kez toplumda yer almaya başlayan rock başından beri, özellikle toplumun en dinamik kesimini oluşturan gençliğin kendisini ifade etmesinde önemli işlevleri yerine getirmiştir. (Çalış, 2006, s.170)

Görüldüğü üzere içinde ana akım müziğe 'karşı çıkış' anlayışını barındırmış olan müzik türü underground kategorisinde değerlendirilmektedir.

Yeraltı sineması ya da "underground" sinema olarak bahsedebileceğimiz sinema türü ise daha çok deneysel tarzda yapılandırılan bir sinema biçimini adlandırmaktadır. Bu tarz Amerika'da kendini göstermiştir. Bugün türün farklı adlandırma biçimleri ile de çalışmalara konu olduğu görülmektedir. Türün adlandırılmasında yer altına yüklenen anlamın önemi bulunmaktadır. Anlam aktarımının anlaşılması adına sinemada yeraltının sorgulanması da önem taşımaktadır. Yeraltı tarzında diyebileceğimiz bu türde bir sinema anlayışının oluşturulmasında dönemin şartlarının etkisi vardır. Bireyselliğin, yaratıcılığın sinemada yeniden kazanılmayı çalışıldığı bu türde yeraltı kavramı bunları da simgeler hale gelmiştir. Underground sinema hakkında yapılan tanımlamalara bakıldığında her tanımın farklı bakış açısını içerdiği görülebilecektir. Bu durum kavramı en geniş alanı tanımlayacak şekilde değerlendirmeyi gerektirmektedir. Bu yüzden "yenilikçi sinema örneği" olarak görülen sanat eserlerini bu bağlamda değerlendirebilmek mümkün olmaktadır. (Toker, 2010, s.87-88)

Underground sinemayı savunanların, sahtelikten uzaklaşıp kaba da olsa canlı filmlere yönelme isteği bu sinema anlayışına yol açmıştır. Bu durum bir bakıma klasik sinema anlayışının terk edilmesine yönelik bir isteği bildirmektedir. (Can & Aytaş, 2008, s. 121-122) Burada bu türü her ne kadar underground olarak belirtsek de bu türün farklı adlandırmalarda da çalışmalarda yer aldığını belirtmek gerekir. Underground Sinema kimi zaman Independent (bağımsız) sinema, avant-garde sinema, experimental (deneysel) sinema gibi farklı adlandırmalarla da geçebilmektedir. Bunları, belirli görüş farklılıkları, farklı milletlerin adlandırmaları bağlamında ayırtmak gerekmektedir.

(Toker, 2010, s.88) Müzikte yeraltının kullanımına benzer bir durumun sinemada da kendine yer bulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yine kendi sanat alanında ana akım haline gelmiş olan türe karşı olan bir sanattan bahsetmek mümkündür.

Yeraltının bir tür olarak değerlendirilmesinin dışında sinemada fiziki mekân olarak da yer alabildiği görülmektedir. Bu fiziki mekân hem 'kaçış olanağı' sunmakta hem de 'kahramanın yolculuğu' ve sinemada psikanalizme çözümlenebilecek sembolik anlamların sunulmasında etkili olmaktadır. (Güneş,2010, s.132-134) Edebiyatta da yeraltı hem bir fiziki mekân olarak hem imgesel açıdan taşıdığı değerlerle eserlere dahil olabilmektedir. Bir fiziki mekân olarak yeraltının ve benzer mekanların fantastik edebiyatta değerlendirildiğini görmek mümkündür. Aynı zamanda yeraltının psikanalizm gibi çalışmalara veri sağlayacak sembolik değerleri de vardır. Fakat burada üzerinde durulması gereken, yeraltı edebiyatı türü üzerinden kavramın değerlendirilmesidir. Edebiyatta aynı zamanda çalışmalara konu olan bir tür olarak 'yeraltı edebiyatı' tanımlamasını ortaya çıktığı görülmektedir. Bu eserlerde, daha sonra ayrıntılı olarak üzerinde durulacağı üzere ana akım edebiyatın kabullerini sarsan bir tavır bulunmaktadır. Bu türdeki eserlerde edebiyatta yeraltının sembolik anlamını görmek söz konusu olmaktadır. Yer altı kavramı hem ana akıma karşı protest tavrıyla hem de bu protest tavrın neticesinde alt ve karşı kültürleri bünyesinde barındırması ile anlamsal farklılığa ulaşmaktadır.

Türün adını uç bir yorum olarak şu bakımdan da değerlendirmek gerekmektedir. Ana akım edebiyatta yeraltı pislik ile özdeşleştirilen bir mekân olması, kanalizasyonları barındırması ile olumsuz çağrışım yaratabilecekken bu türdeki adlandırmada yeraltının bu anlama da protest tavır yüklediği görülmektedir. Burada pislik kavramının da tartışmaya açıldığı iddia edilebilir. Yula ise durumu "...Pisliğe bulaşmış insan ya da pisliklerden kaçan insan, bunu gerçekleştirebilmek için pislenmeyi göze alıyor; bu da sanatın romantik düzdeğişmecelerinden birini okura/seyirciye sunuyordu." (Yula, 1995, s.66) şeklinde değerlendirmektedir. Yine yeraltının iktidarın ağırlık kazandığı devlet, kurum, yapılanmalara karşı tavrı da bu kavram açısından önemlidir. Önemli iktidar kaynaklarından biri olan din ve ulvi olan şeyler mitolojik evrende belirtildiği üzere gökyüzü ile sık sık eşleştirilmektedir. Yeraltı edebiyatı tavrının da devlet, din gibi tüm iktidar kaynaklarına karşı çıkması sembolizasyonu kuvvetlendirmektedir. Türkiye açısından din hala yeraltının konusu (Akaş, 2011, s.33)

olduğunda bugün yeraltı edebiyatının egemen olanın karşısında bir duruş sergilediği söylenebilmektedir.

Sonuç olarak baktığımızda mitlerde bilinmeyeni açıklamak için türlü anlatılar ile desteklenen yer altı; korkunun, ölümün, karanlığın kaynağı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Burada kimi örneklerde gök ve yer arasındaki karşıtlıklara rastlamak da olasıdır. Gök daha kutsal, aydınlık olanı imlerken yer altı tam tersi anlamları ifade etmektedir. Örnek alınan üç farklı milletin anlatısında bunlara rastlamak mümkündür. Bu anlamların kazanılmasında bölgelerin fiziki konumları ve insanın bu fiziki konuma karşı takındığı tutum oldukça etkilidir. Mitolojik evrenden daha dini bir evrene çıktığımızda ise örtük anlamlar karşımıza çıksa da ortak belleğin de etkisi ile yerin altının olumsuz bir boyut kazandığı ifade edilebilir. Bu mitlerden sonra yer altının Amerikan İç Savaşı sırasında sembolik bir anlam kazandığı görülmektedir. Bu sembolik anlam bizim sorgulamak istediğimiz sanattaki yeraltı anlamına yönelik de önemli bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeraltı daha sonraki süreçlerde ise şehirlerin gelişimi ile daha çok tanınmaya başlamıştır. Yeraltından geçen yollar, yer altının şehrin atıkları ve bağlantıları için önemli alanlar olması bu bilinmez yeri daha tanınır hale getirirse de insan yapısına uygun olmayan atmosferi ile yeryüzüne kıyasla yer altının hala daha olumsuz anlamları taşıdığı görülebilmektedir. Sanat ise aslında bu olumsuz alan açığından faydalanmış ve yeraltı dediğimiz kavramı alt-kültür, karşı kültür hareketlerini tanımlamak adına kullanmıştır. Yeraltının yeryüzüne kıyasla kazandığı tezat yönleri ise (karanlık, kötülük, ölüm) bu sanat anlayışındaki protest tavrı ön plana çıkarmıştır.

1.2. EDEBİYATTA YERALTI VE YERALTI EDEBİYATI

Sanatın müzik, sinema, edebiyat gibi farklı alanlarına etki eden yeraltı anlayışı, edebiyatta belirli bir birikime ulaşmaya başlamıştır. Çeşitli eserlerin yeraltı edebiyatı kategorisinde değerlendirildiği şiir, roman gibi farklı türlerde örneklerinin gösterildiği yeraltı edebiyatının varlığı ve niteliği konusunda henüz görüş birliğine varılamamıştır. Önce görüş ayrılıklarının dayandığı temelleri ele almak daha sonra bu fikirlerin de ekseninde bir kuramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır.

1.2.1. Yeraltı Edebiyatının Niteliği ve Kuramsal Çerçevesi

Yeraltı edebiyatının nitelikleri, görüş birliğinin oluşmadığı alanlardan birisidir. Çeşitli özellikleri farklı araştırmacılar tarafından birbiri ile çelişkili olabilecek şekilde

değerlendirilmektedir. Yeraltı edebiyatının kuramsal anlamda bir çerçevesinin oluşturulamaması en temelde edebiyat kuramlarının ve eleştirilerinin odak noktalarından birini de oluşturan yazar merkezli okuma, eser merkezli okuma ve okuyucu merkezli okuma gibi farklı okuma biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Yeraltı edebiyatının sorgulanmasında belirli ölçütler belirleyen Sarıdoğan, (2011) Yeraltı edebiyatı özelliğini, bu bahsedilen okuma biçimlerinden de etkilenererek “a) Eserin içeriğine göre b) Yazarın tavrına göre c) Eserin yayım biçimine göre” olmak üzere üç farklı kategoriye ayırır. Bunlardan ilk ikisi Türkiye’deki yeraltı edebiyatının varlığını belirli ölçütlere bağlı olarak kabul edenlerin anlayışını yansıtırken “eserin yayım biçimine göre” değerlendirenler Türkiye’deki yeraltı edebiyatı algısına, bu ölçüte bağlı kaldıklarından dolayı karşı çıkmaktadırlar. Tüm bu farklı görüşlerin sağlam zeminleri olduğunu ve yeraltı edebiyatı özelliklerini keskin bir kural olmaksızın bir cephesinden yansıttığını öncelikle belirtmek gerekir. Fakat nihai olarak eserin yazarının ya da yayım biçiminin değil doğrudan kendisinin incelenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Yeraltı edebiyatını kuramsal yapısı ve tarihsel seyri içerisinde değerlendirmeden önce bu tartışmalara ve tartışmaların dayandığı temel odak noktalarına yer vermek gerekmektedir çünkü tarihsel süreç içerisinde ele alınacak yazar/şair ve eserleri bu ölçütlerden hangisini ele aldığımızı yönelik olarak değiştirmekte ve çeşitlenmektedir. Bu tartışmaları özetlerken temel odak noktamız çoğunlukla Türk edebiyatı üzerinedir. Batı literatüründe yeraltı edebiyatına yönelik ciddi tartışmalardan bahsetmek güçtür. Bu durum örnekleri ile ilerleyen bölümlerde tekrar ele alınacaktır.

Türkiye’deki yeraltı edebiyatı algısına karşı olanlardan bazıları, yeraltı edebiyatı (underground literature) olarak adlandırılan bu alanı tamamıyla reddetmezler fakat Türkiye’deki kullanımının doğru olmadığını belirtirler. Bu görüşü savunanlar, yeraltı edebiyatı kategorisinde değerlendirebileceğimiz eserleri daha çok “belli bir finansal kaynağa ait olmayan fanzinler” olarak sınırlandırır. Bu sınırlandırmada temel alınan ölçüt, bir eserin yeraltı olması için popülerleşmemesi, basılma biçimi ile ilişkili olarak finanse edilmemesi, oto-sansüre bağlı kalmaması yani tamamen özgür bir ortamda üretilmesidir. Bu şekilde üretilen ve yayılan eserler de bir yayıncıya bağlı olmayacağından ve pek çoğuna ulaşmak güç olacağından farklı isimler tarafından ele alınan yeraltı kategorisindeki eserlerin pek çoğu bir yanılsamadan ibaret olarak görülmektedir. Örneğin Türkeş, Varlık dergisinde yazmış olduğu yazısında yeraltı

edebiyatının her ne kadar konu bağlamında karakteristik bazı özelliklerini saptasa da ve bir yeraltı edebiyatı romanları listesi verse de “...yazımından yayımına, dağıtımından tanıtımına kadar üretim ve tüketim süreçlerinin her anında sistemle içiçe geçmiş metinlerin ‘underground’lık halinin şimdilik bir ‘şıklık’tan öteye gitmediğini düşünüyorum.” (Türkeş, 2005, s.16) ifadeleri ile eserin yeraltı edebiyatı olabilmesinin gerekliliklerinden birini basım-yayım gibi konularda özgürlüğe dayandırmaktadır. Yine aynı soruşturma içerisinde kendisi de yeraltı yazarı olarak araştırmacılar tarafından kabul edilen Akarsu da “..Yeraltı Edebiyatı’na dair bir esere yasal marketten ulaşabiliyorsanız, o eser artık Yeraltı Edebiyatı’na ait olmaktan çıkmış demektir (2005, s.17).” ifadeleri ile benzer bir görüşü savunmaktadır. Bu noktada belli başlı itirazlar getirilebilmektedir. Bir eser önceden yeraltı iken zamanın sunduğu imkanlar ile ilerleyen çağlarda basılı duruma gelebilmektedir. Sistem onu bir bakıma popülerize etse de aslında bu durum fikir dünyasının gelişiminden, eserin ise mevcut iktidarın sansüre uğratmasına gerek kalmayan geçmiş durumları içerik olarak sunmasından kaynaklanabilmektedir. Türleştirme bir bağlamda daha çok okuyucu ve alan araştırması yapanlar için gerekliken bizim ulaşamadığımız eserlerin zaten bu şekilde adlandırılmasının bir getirisi olduğu düşünülmemektedir.

Bizim edebiyatımızda yeraltındakilerin, yerüstünde yüksek satışlarla kitaplarının satışa sunulması da ayrı bir eleştiri konusu olarak belirlenmektedir. Bu kadar çok satan eserler yeraltının kendi felsefesine aykırı bir yapı sergiler gibi görünmektedir. Özünde popülerleşmeye karşıt olan bu edebiyata, çok-satan eserlerin dahil edilmesini eleştirenler bu noktadan kuvvet alarak bizdeki yeraltı edebiyatı algısının yanlış olduğunu düşünmektedirler. Türkeş’in belirtmiş olduğu üzere “marjinalliğin ‘trendy’ haline geldiği, alt ve üstkültür ürünlerinin eşitlendiği (...) bugünkü edebi konjonktürde, farkını marjinal kesimleri öfkeli ve sansürsüz bir biçimde dillendirerek ortaya koyacak olan Yeraltı Edebiyatı’nın manevra şansı kuşkusuz ki azalmıştır (2005, s.15).” Aslında temelde marjinalliğin moda haline gelmesi fakat kendi felsefesinin anlaşılmasında yeraltı ürünlerinin çok-satanlar arasına yükselmesine neden olmuştur. Yeraltı Edebiyatını bu gibi sebeplerden dolayı tamamen reklam stratejisi olarak gören pek çok kişiye de rastlanmaktadır. Örneğin Şenol Erdoğan, bu bakımdan yeraltı adlandırmasını eleştirmektedir: “Sanılanın aksine ‘yeraltı edebiyatı’ denilen şeyi diğer edebi tüketim mekanizmalarının karşısına koymak gibi bir ihtimal söz konusu değildir, zira bir edebiyat türü olarak yeraltı edebiyatı yoktur, lakin bir

'pazar'-'market' olarak mevcuttur! (Erdoğan, 2011, s. 28) Bu eleştirisinin dayanak noktası ana akım edebiyatın karşısında konumlandırılan pek çok eserin zaman içerisinde ana akım edebiyata dahil olabileceği fikridir ve bu fikrinin desteklenmesi adına Hippi kültürünün ana akıma dahil oluşuna dair bir örnek sunar. Aynı zamanda bu türün sözgelimi ayırıcı özellikleri ile kategorilere ayrıldığını fakat bu ayırıcı özelliklerin yeraltı edebiyatının doğasına değil insanın doğasına ait olduğunu söyler. (Erdoğan, 2011, s.28) Erdoğan'ın ilk iddiasına Akaş'ın ifadeleri ile "...yeraltı'lık durumu, yaşam boyu başarı kategorisine dahil değildir, yani bir kez yeraltı olan, ilelebet yeraltı kalır diye bir kural yoktur (2011, s. 32)" ve "..toplumsal hassasiyetlerin tarihsel süreçte değişmesi, yeraltının içeriğini de değiştirecektir (2011, s.33)" gibi ifadelerle karşı çıkılabilmektedir. Fakat Akaş da, kendi-basımdan önemli ölçülerde ayrılan ve işleri bir nebze kolaylaştıran blog çağında, yeraltının yerinin sorgulanması ile bu kavramın bir metafor olarak ele alınması gerekliliğinin de altını çizmektedir. (2011, s. 33) Yeraltı Edebiyatı'nın reklam stratejisi olarak vuku bulduğunu ileri süren bir başka isim olarak yeraltı yazarlarından kabul edilmiş Alp Buğdaycı örnek olarak gösterilebilir:

Yeraltı Edebiyatı' kavramını ben hiç kullanmam. İyi ve kötü edebiyat vardır, gerisi fasarya. 'Yeraltı'nın neyi imlediğini de tam olarak kestiremiyorum. Olsa olsa, 'kara'dır beni edebiyatım. 'Yeraltı' hadisesi bizzat bana 'Sakın kapımızın önünden geçmesin' diye haber uçuran Ayrıntı Yayınevi'nin ticari girişimidir. İyi para götürdüler mi, bilmem. Yeraltı diye seçtikleri edebiyat yapıtları ya ölü ya da yabancı yazarların eserleriydi, yani tehlike arz etmiyorlardı. Nedense, 'ölü ve yabancı' olanı pek sever yayın dünyamız. 'Yeraltı edebiyatı' başlığı altında elbette çok iyi yazarlar da yayınladılar ama tercih ettikleri şeydi: Mümkünse Türkçe yazılmasın, mümkünse olaylar Türkiye'de geçmesin, başımız Mahalli Otorite'yle derde girmesin, dil hakikate doğru hamle yapmasın, yani zekâ seviyesi düşük bir dil olarak kalsın. (Buğdaycı, t.y)

Bu gibi ifadelere karşı Türkiye'de oluşan yeraltı edebiyatı algısını belirli açılardan kabul edenler de bulunmaktadır. Bunlar farklı ölçütlere göre eserin yeraltı oluşunu sorgulamaktadırlar. Kimileri yazarı ya da okuru esas alırken kimileri metni değerlendirmektedir. Metni değerlendirenlerin bir kısmı da eserin yazım zamanını da göz önünde bulundurmaktadır. Yeraltı edebiyatını yazar açısından değerlendirenler de bulunmaktadır. Bunlar yeraltı edebiyatı ölçütlerinde yazarın hayatına, marjinalliğine dair detayları ön plana çıkarmaktadır. Bu bir kısım yeraltı edebiyatı kategorisinde değerlendirilen eserlerin mevcut konumunu koruyabilmesine engel olmaktadır. Örneğin Halime Öcal Çoğulu kendi tez çalışmasında bir başka görüş olarak bu fikre de yer vermiştir ve marjinal olan yazarlar üzerine bir araştırma

gerçekleştirmiştir. Marjinal olan yazarların yazdığı eserlerle edebi olarak daha fazla nitelik taşıyan Dostoyevski'vari yazarları ayırır. Kanat Güner, Mehmet Kartal, Ayça Seren Ural ve Sibel Torunoğlu gibi yazarların bir nevi otobiyografik eserlerini yeraltı kategorisi bağlamında değerlendirir. Feridun Andaç (2005, s.14) ise benzer bir fikirden bahseder. Jack Kerouac'ın hayatını da örnek verdiği üzere yeraltı edebiyatını “öylesi bir yaşama yakın durup yatkın olan, oradaki izlenim/gözlemlerini, hatta yaşamışlıklardan süzüp çıkardıklarını ‘yeraltı felsefesi’ ekseninde anlatanların oluşturdukları bir edebiyat olarak nitelendirebiliriz” ifadeleri ile marjinal yazar ile bu edebi anlayışı ilişkilendirebilmektedir. Bu gibi eserler aslında ötekinin gözünden hayatın değerlendirilmesinin sağladığı gerçekçilik ile yeraltının sert gerçekçi tavrı ile uyuşmaktadır. Fakat edebiyatın gereklilikleri açısından birtakım eksiklikleri de beraberinde getirdiği için görmezden gelinebilmektedir.

Bunların yanı sıra Akaş ise kendi yazısında okur açısından da yeraltının değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir: “... gerçek yeraltı, okurun gözündedir; okurunun saklayarak okuduğu her kitap, onun için kişisel bir yeraltı çemberi oluşturur (...).” (2011, s.33) Bu ifadeleri ile Akaş, başka bir açıdan da yeraltının varlığına işaret etmektedir.

Yeraltı edebiyatının tarihsel bir anlayış ile değerlendirildiği görüşler de bulunmaktadır. Yeraltı edebiyatı çoğu zaman kapitalizm ile ilişkilendirilmektedir. Bu edebiyatı kapitalizmin kuvvetlendiği zamanlarda yerin altından yüzeye çıkan bir sanat olarak görenler vardır. Zeki Coşkun, Feridun Andaç gibi isimler bu bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Yalçın- Çelik de bu yöne işaret etmektedir: “Çünkü yeraltı edebiyatını oluşturan ‘başkaldırı’ motifi kapitalist düzene başkaldırıcıyı temsil etmektedir.” (Yalçın Çelik, 2020, s. 44) Vecdi Çıracıoğlu, Türkiye'nin sanayi devrimini bile tamamlayamadığını fakat ekonomi ve sanatın atbaşı gittiğini ifade etmektedir. (2005, s.20) Fatih Kaynak da bu bağlamda “... sanayi devrimi tezgahından henüz geçiyor olmamız ve köklü bir muhalif, marjinal altkültür geleneğinin toplumun değer yargıları içerisinde henüz yer bulmamış” olmasına yönelik ifadeleri ile 2005 yılında yeraltı edebiyatını bu yönde değerlendiren bir başka isimdir. (2005, s.23)

Yeraltı edebiyatı tüm tarihsel koşulların sunduğu bakış açıları dahilinde, yazar/ okurundan olabildiğince bağımsız daha çok eserin iç düzenlenişi/ yapısı odaklı değerlendirenler tarafımızca en etkin bakış açısını sunmaktadır. Yeraltı edebiyatını

kabul edenlerden biri Ayça Seren Ural'dır. Hikmet Temel Akarsu'nun yeraltı saydıklarımızın kara edebiyat olmasına yönelik söylemine karşı Ural, kara edebiyatı kabul etmemektedir. Yeraltı Edebiyatı'nı Ural, "(...) toplumun 'gündeliklerinin' tümüyle dışında, yaşamı acıtan taraflarıyla ele alan ve acıyı kutsayan edebiyattır. (...) gerçek acılardan söz ediyorum." (Ural, 2005,s.19) şeklinde tanımlar. Ayrıntı Yayınları'nın kurucusu Ömer Faruk "Yeraltı Edebiyatı'nın en temel özelliği düzen dışına içerik, biçim ve dil açısından çıkmasıdır." (2005, s. 24) şeklindeki ifadeleri yeraltı edebiyatının niteliğine işaret eder.

Yeraltı edebiyatının diğer türlerden ayrımının yapılabilmesi öncelikle kapsayıcı parametreler geliştirmek gerekmektedir. Bu şekilde benzer tarzlarla yer bulan diğer eserlerden ayırmamız söz konusu olacaktır. Yeraltı edebiyatının varlığı her ne kadar henüz karar birliğine varılmış bir konu olmasa da parametrelerden hareketle kuramsal çerçevesi oluşturulabilir. Yeraltı edebiyatının ortaya çıktığı ortam düşünüldüğünde kaotik bir ortamdan beslenmiş bir edebiyattan söz edilebilmektedir. 1980'li yılların kaotik yapısı çeşitli sorgulamalara neden olan temel nedenlerden biridir. (Durmuş, 2019, s.379) Kaosun bu denli görünür olduğu bir dönemde edebiyatta da kaostan söz etmek olası görünmektedir. Fakat burada en başta kaotik yapının ne yazık ki kurgunun seyrinde, olayın verilmiş biçiminde olduğu Türk romanı örneklerinin sayıca daha az olduğunu, kaosun daha çok tematik yapıyı ortaya koyan durumlarda karşımıza çıktığı söylenmelidir. Yeraltı edebiyatının göstergeleri olarak değerlendirebileceğimiz, marjinal söylem, kötülük, alt kültür, muhaliflik ve karşı-kültür yapıları hep kaotik yapının kapsayıcı olduğu göstergelerdir. Marjinal söylemde, dil kabul edilen edebi yapısından bozulmuştur. Kötülük algısının değişimi ve iyiliğe atfedilen anlam ile kaotik yapı oluşmaya başlamıştır. Alt-kültür, muhaliflik gibi yapılar da kaotik düzlemde beslenmektedir.

Kötülük-iyilik zıtlık ekseninde değerlendirilen kavramlar olsa da yeraltı edebiyatı açısından kötülük-iyilik bilinen anlamından uzaklaşarak karşımıza çıkmaktadır. Romanların idealize karakterler yaratmak gibi bir amacının olmadığı görülmektedir. Hatta romanlarda kötülüğün yoğun bir şekilde görünür kılındığı bile söylenebilmektedir. Kişiler düzleminde bu durum "gri karakter" in yaratılması ile gözlemlenebilmektedir. İncelenen eserlerden biri olan *Yalan Yanlış Hayatlar*'da bu duruma yönelik bazı ifadeler bulunmaktadır. Biri vurdumduymaz, başına buyruk diğeri

ise tertipli, kanuna kurala saygılı tek yumurta ikizlerden bahsedilirken karakter farklılığı vurgulanmaktadır:

Kaldı ki tek bir insanın karakteri bile birbirinden bağımsız, birbiriyle ilişkisiz, hatta birbirine zıt parçalardan oluşabilir. Cimri biri, bazı kişilere karşı çok bonkör olabilir. Çok evhamlı biri herkesin az çok korktuğu, tedirgin olduğu şeylere büyük bir cesaretle yaklaşabilir. Bazı konulara takıntılı olan biri, bazı konularda çok vurdumduymaz olabilir. Namusuna çok düşkün, fazlasıyla tutucu olan biri, gizliden gizliye, etrafında kim var kim yoksa sıraya dizebilir. Kadın olsun erkek olsun fark etmez. Bunların hepsi normaldir. İnsan karakterinin normal budur. (Öktem, 2019, s.62)

Kötülük genel bir başlık altında değerlendirildiğinde suç, cinayet, hırsızlık, tecavüz gibi pek çok fiili durumu bulunduran bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kötülük yeraltı romanlarında önemli göstergelerden biridir. Kötülük kavramının değişiminin kaynaklık ettiği yeraltı edebiyatı ürünlerinde bu kavrama yönelik yorumlara gidebileceğimiz pek çok satıra rastlanılmaktadır. Temelde kötülük, postmodern süreçle birlikte anlamsal dünyası değişikliğe uğrayan kavramlardan biridir. Romanımızın ilk safhalarında kötülük, tematik anlamda yardımcı, çatışmayı sağlayan belirli ilkelerin gösterilmesini sağlayan zorunlu bir unsurken yeraltı romanlarında ya da daha da kapsayıcı olması adına postmodern romanlarda; tematik anlamından sıyrılarak var olmaya başlamıştır. Türkiye’de postmodernizm izlenildikten sonra eserlerde kendini göstermeye başlayan bir akım olmuştur. Burada postmodernizmin getirdiği kavramsal değişikliklerde kötülük algısı, edebiyatımız için biraz daha zor bir açılım olarak değerlendirilebilmektedir. Edebiyatımızda kötücül olay, kahraman vardır fakat burada cazip bir olgu değildir. Bunun nedeni ise Türk edebiyatının gerçeklik algısında ve iyi-kötü konumlandırmasında gizlidir. İnançsal, ideolojik faktörlerin etkisi ile iyi kavramı yüceltilen kötü kavramı ise yerilen bir kavramdır. Fakat postmodern algının sundukları ve yazarların toplumsal yaşamda yaşadıkları ile gerçek olanın kötü olabileceği ya da kötülüğün haz ile ilişkilendirilebileceği görülmüştür. (Durmuş, 2019, s.378-379) Yeraltı edebiyatında önemli bir kavram olan kötülük farklı şekillerde algılanmakta veyahut yansıtılmaktadır. Yeraltı edebiyatı türünde romanlardan biri olarak kabul ettiğimiz Zühtü Bayar’ın “*Filler Mezarlığı*” adlı romanında kötülük yapmış olduğunu hisseden Mehmet Martı’nın kötülüğe dair kendi yorumlarını getirdiği bir bölüm bulunmaktadır: “Ama iyilik ya da kötülük dediğimiz de nedir ki? Bütün bunlar soyut kavramlar ve bütün soyut kavramlar gibi kitaplardan öğrenilmesine olanak bulunmayan, yaşanmadan çözümündeki tada varılmayan sorunlar...” (Bayar,1991, s.205) Şebnem İşigüzel’in “*Çöplük*” romanında ise

“Geçmişinin defterini düremeyenlerin geleceği olmaz. Buna toplumlar da dahildir. Bizi yerin dibine sokan güç de, kader de budur. Şahsi dertlerimiz değil, şahsi dertlerimizi gözler önünde yaşadığımız toplum bizi bu ine kapanmaya zorladı. Kötülüğün karşısında kötülükle durabileceğimizi yukarıdakilerden öğrendik.”(İşigüzel 2004, s.171-172) şeklindeki ifadeler toplumsal bir mesele olarak kötülük değerlendirilmektedir. Hakan Günday’ın “*Daha*” romanında ise iyilik-kötülük, iktidar ve itaat ile ilişkisiyle değerlendirilmektedir. Cennet- cehennemle inanmayan kahraman anlatıcının iyilik-kötülük sorgulamalarına yer verilmektedir:

Bütün dünya nüfusuna ezberletilmiş olan, varak çerçevesi ve gösterişli bir tablo vardı. Ve o tabloda, iyiler kötülerle ve cennet cehennemle savaşıyordu. Oysa böyle bir savaş yoktu ve hiç olmamıştı. İyile kötünün kıyamet gününe kadar sürecek olan ölüm kalım savaşı, insanlığın yediği en büyük kazıktı. Toplum düzeninin en kestirmeden sağlanması ve otoritenin daima ayakta kalması için atılması gerekmiş olan bir kazık. Çünkü her insanın, aynı anda, hem iyi hem de kötü olduğu gerçeği kabul edilirse, hayranlık duyulup peşinden ölüme gidilen kim varsa, yani gelmiş geçmiş bütün liderlerin kimliğinde lekelenmeler başlayacaktı. Kafalar karışacak, düşünceler çarpışacak ve kimse kimse için hayatını feda etmeyecekti. Ama öyle olmadı ve mutlak iyile mutlak kötünün savaşı insanları birbirine kırdırmanın en basit yolu haline geldi. (...) Dolayısıyla cennet ve cehennem, iyilik ve kötülük, insan denilen varlığı ortasından ikiye yarıdı ve bir tarafını diğeriyle kanlı bıçaklı hale getirip bir aptala dönüştürdü. (Günday, 2020, s.23)

İncelenen romanlardan örnek olarak alınan bu alıntılarda görüldüğü gibi bazen doğrudan kötülük hakkında sorgulamalara rastlanmaktadır. Bazı örneklerde ise kötülüğün görünür kılınarak gösterimi ile çeşitli sorgulamalara rastlanabilmektedir. Ayrıca romanlarda kötülük oldukça sıradan bir hale getirilebilmekte ve gündelik hayatın alelade bir boyutu olarak yansıtılabilmektedir. Kötülüğün alt başlıkları ile değerlendirilebilecek kavramlardan olan suç, şiddet, cinsellikten bahsetmek gerekmektedir. Yeraltı romanlarında suçun, şiddetin, cinselliğin yoğun olarak ele alınan bir durum olduğu görülmektedir. Fakat burada popülerize anlamda bir cinsellikten söz etmek güçtür. Popüler edebiyatta tüketim alanı olarak kullanılan cinsellik, yeraltı romanlarında kimi zaman tiksiniç anlatımlara varacak şekilde gerçekçi bir söylemle karşımıza çıkabilmektedir. Şiddet ve suç unsurunda da durumun böyle olduğu görülmektedir. Cinselliğin olduğu gibi suç ve şiddet insan doğasında olan durumlardır. Görmezden gelinmeye çalışılan insan doğası bu gerçekçi romanlarda görünür kılınmaktadır. Şiddet ve suç bir bakıma, sosyal düzenin pek çok yönden reddedildiği yeraltı romanlarında toplumsal kopuşu da imgeleyebilmektedir. Sosyal bağların tabakalaşma ile kopuşu ve sosyal kontrolün kent yaşamının belirgin

bölgelerinde zorlaşması suç ve şiddeti romanlarda görünür kılmıştır. (Günşen İçli, 2002, s.627-628) Onur Ünlü'nün yazmış olduğu Kız çocuğu adlı romanda hırsızlık yapmanın etik anlamda sorgulandığı bir bölüm bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Romanda insanlığın zulmüne uğramış bir kız çocuğunun insanlığa karşı yaklaşımı da vurgulanmaktadır:

Bir filozofa nasıl geçindiğini sorarlar. “Eşyanın yer değiştirme biçimleriyle ilgili ahlaki bir tasarrufum yok” der. Yani çalışıyorum demez, Marksist değer değişimine etik bir derinlik katar. Bu açıdan bakıldığında, hırsızlık hiç de akıldışı bir iş değil. Akıldışı olmadığı için, ahlakdışı da olamaz. Eğer hepimiz -ister yaradılışa göre bakın ister evrime göre- ortak bir atadan geliyorsak- yani öyle ya da böyle kardeşsek- gerçekte kimin malını kimden çalışıyor olabiliriz ki? Kafamı kurcalayan tek şey, malını kaybedenin, malı kaybetmesinin öfkesiyle, kaybettiği malın, kendi malı olduğuna dair inancının maksimize olması anı, ki Kur'an buna “kul hakkı” diyor. Fakat aynı Kur'an, malın gerçek sahibinin bizzat Allah olduğunu da söyler. Yani bu bütün insanlık da demek. Bakuninci mülkiyet teorisiyle Kur'an'ın Allah'ının keşiştiği hiç de ender olmayan yerlerden birisi de burasıdır: Bir şeyi çalarsanız, onu insanlıktan çalmış olursunuz.

Fakat benim de insanlıktan ufak bir alacağım var. Biliyorsunuz, o insanlık bana 12 yaşımıdayken çatır çatır tecavüz etmişti. (...) Hatırladınız mı? Güzel. O zaman kimse bana iki çift pabucun, bir tane kızı kırık motosikletin hesabını yapmasın. Kafası karışan gitsin Bergsonvari sezgiciliğini İbn Rüşdçü akılla terbiye etsin. (Ünlü, 2019, s.80-91)

Yeraltı romanlarında alt-kültür, karşı kültür gibi sosyolojik terminolojide geçen ötekiyi ifade eden grupların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu yüzden bu romanlarda ötekinin konumlandırıldığı ifade edilebilmektedir. Alt kültürler, üst kültürün kurallarına tamamen karşı olamayan kendi içlerinde cemaat görünümü sergileyen yapılardır. Karşı-kültür ise üst kültürün sunulu verilerine karşıdır. Yeraltı romanlarındaki dilin, kahraman tipolojisinin kırılması bu bakımdan karşı-kültürel hareketler olarak yorumlanabilir. Yeraltı edebiyatı bu bakımdan muhaliflik kavramının ön plana çıktığı bir edebi anlayışı oluşturur. Kahraman, kişi seçiminde ise alt-kültüre ait bireylerin ağırlık kazandığı görülür. Hippiyer, apaçiler gibi çeşitli marjinal gençlik grupları bu bağlamda örneklendirilebilmektedir. Bu marjinal gençlik grupları küreselleşebildiği gibi daha yerel olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Fakat Türkiye’de 80’ler sonrası apolitikleşme ile oluşan marjinal gençlik grupları bugüne gelen süreç içerisinde teknolojinin, küreselleşmenin de etkisi ile öncesinde yerel durumda kalması olası olan pek çok marjinal gruptan etkilenme olanağı bulmuştur. (Memiş, 2012, s.230-233) Yeraltı romanları, dil, kişi, mekân, olay özelinde bu gibi özellikler doğrultusunda muhalif bir tarz sergilerken aynı zamanda postmodern roman tekniklerinin de etki ettiği bir yapı oluşturmaktadırlar.

Yeraltı edebiyatının genel özelliklerine dair Yula'nın yaptığı liste ve Gökalp Alpaslan'ın eklemeleri genel ve toplu bir görünüm verebilmesi açısından önemli görülmektedir. Yula, yeraltı edebiyatının özellikleri şu şekilde belirtmektedir:

- 1) 'Egemen olan'a, 'baskı'ya başkaldırır.
- 2) 'Yasal olarak kabul görmüş olan'ın ötesine geçer.
- 3) 'İrkiltici olan'ı benimser, içerir.
- 4) 'Deneysel olan'ı ön plana çıkarır.
- 5) 'Doğaçlama', 'eşzamanlılık', 'kesme', 'kolaj' tekniklerinden sık sık yararlanır.
- 6) 'Çeşitliliği' benimser.
- 7) 'Yabancılaşma'yı temel alır.
- 8) Toplumda egemen olan kültür yapısına başkaldırır.
- 9) 'Pikaresk öğeler' içerir.
- 10) Altkültürlere ağırlık verir. (Yula, 1995, s.68)

Gökalp Alpaslan ise bu maddelere yenilerini ekleyip özellikleri zenginleştirmiştir:

11. Yeraltı edebiyatı, varoluşçu yazarlarla sorgulanmaya başlanan 'değer'lerin ve XX. yüzyılda varılan vahşi kapitalizmin bir sonucudur.
12. Büyük kent kültüründen, daha doğrusu metropol kültüründen kaynaklanır ve onu işler.
13. Eserlerdeki karakterlerin hemen hepsi birer karşı-kahramandır; hatta karşı da olsa kahraman olamayacak kadar aşağı bir yaşamı temsil ederler. Fahişeler, eşcinseller, sokakta yaşayanlar, çöp toplayanlar, suçlular, alkol ve madde bağımlıları, mafya adamları, kötülükten zevk alanlar, deliler... Bu kişiler daha baştan kaybetmişlerdir yaşam mücadelesini; sınırdan/eşikte yaşarlar ve ahlaki, sosyal ya da ekonomik nedenlerle toplum tarafından dışlanmışlardır.
14. Yeraltı edebiyatı ürünlerinin çoğunda hayata ve topluma genel bakış açısı karamsar, öfkeli, eleştirel, isyankâr, umutsuz ve bütün muhalifliğine rağmen bir o kadar da kaderci ve edilgendir.
15. Okurda yarattığı- ve yaratmayı amaçladığı- temel etki, rahatsızlık ve tedirginliktir. Çünkü popüler kültürün ve ortalama beğenilerin benimsediği/ benimsettiği tüm değerleri alt üst eder, sınırları zorlar. Bunu sadece anlattığı olaylar, işlediği karakterler aracılığıyla değil, dil ve anlatım tavrıyla da yapar, yeraltı edebiyatı ürünleri.
15. Fiziksel ve sosyal düzen karşısındaki muhalif tavrı, dilsel şiddetle de gösterir.
17. Kötülüğü ve şiddeti görünür kılmayı hedefler.
18. Anarşiktir.
19. Ahlaki, sosyal, bireysel bir ders ya da öğüt vermeyi, yanlışları düzeltmeyi hiçbir zaman amaçlamaz.

20. Kendine özgü bir okur kitlesi vardır. (Gökalp Alpaslan, 2009, s.19-20)

Çakmakçı (2004, s.92) yeraltı edebiyatını, ana akımın dayatmalarına karşı “popüler edebiyatın fay hatlarını kırarak yeraltından yüze” fıskıran bir edebiyat olarak değerlendirmektedir. Çakmakçı'nın yeraltı edebiyatı anlayışını kısaca şu şekilde özetleyebilmek mümkündür:

1. Edebiyata hâkim edebiyat anlayışı ile benzer olmayan kendi temalarını dahil eder. Edebiyata aktarılmaktan kaçınılan cinsellik, insanın karanlık yönleri, inanç dahil olmak üzere pek çok alanda sorgulama gibi durumların aktarımını yapar.
2. Görmezden gelinmeye çalışılmış olan üslupları edebiyata dahil eder. Sert bir dil, eleştirelilik gibi dil unsurlarını kullanır.
3. İnsanların kötü ve iyi çatışmasındaki konumlarını tayin eden genel ifadelerden çok varoluşun derinliklerinde gizli olanları sert ve saldırgan bir anlatımla aktarır.
4. Tedirgin edicilik söz konusudur. Korku, irkilme gibi duygulara hitap eder ve sınırlara doğru ilerler.
5. Gerçekliğin verili olanların ötesinde olduğunu gösteren farklı bir gerçekçilik kurar. (a.g.e, s.92-93)

Turan ve Gökşen (2021, s.2171) bu araştırmalar ışığında ve bu kategoride değerlendirilen eserlerden hareketle ortak noktaları, üç özellik kapsamında vermeye çalışmaktadır:

- a- Altkültürlere açılan kapıların sonuna kadar aralanması, her türden, her kesimden insana yahut nesneye eserlerde genişçe yer verilmesi ve bütün bunların eserlerde önemli bir yere sahip olması,
- b- Bütün eserlerin her şeye ve herkese rağmen kötücül ve çirkin olanı benimseyerek okurlarında rahatsızlık duygusu oluşturması,
- c- Neredeyse bütün eserlerin sonuna kadar iktidar karşıtı olması ve bu eserlerin bu özellikle âdeta övünmesidir.

Bu bağlamda iktidar karşıtlığının farklı araçlarla yapılabildiği, verili olanın bozuma uğratılarak bunun gerçekleştirilebildiğini eklemek gerekmektedir. Yeraltı edebiyatı, kötücül, irkiltici olanın bozuma uğratılan yapısal ve içeriksel özellikler ile aktarılması olarak değerlendirilebilir.

1.3. YERALTI EDEBİYATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Dünya açısından yeraltı edebiyatı sorgulandığında daha çok batı edebiyatları olmak üzere farklı milletlerin edebiyat anlayışlarının genel olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Dünya edebiyatlarında, bizim yeraltı anlayışımızın kökenleri hakkında tarihsel bir değerlendirme yapılmak istendiğinde daha sonra kendi edebi seyrimizde de görülebileceği üzere farklı fikirlere rastlanmakta ve görüş birliğine varılamamaktadır. Yeraltı edebiyatının niteliklerinin belirtilmesi ve tanımlanmasının zorluğundan kaynaklandığı düşünülen nedenlerle yeraltı edebiyatının tarihsel olarak konumlandırılması hakkında görüş birliğine varılamadığı düşünülmektedir. H. Çoğulu, yeraltı edebiyatı üzerine yazmış olduğu tez çalışmasında yeraltı edebiyatının başlangıcının, Dostoyevski'nin karşı çıkmak için yeraltına inmiş yeraltı adamının, dış dünyada muhatap alınma isteği ile yaşadığı içsel mücadelelerine yer verdiği '*Yeraltından Notlar*' ile başlatılabileceğini düşünmektedir. (2010, s.12-14) Dostoyevski'nin bu eseri başka kaynaklarda da yeraltı edebiyatı açısından ilk eserlerden biri olarak kabul edilebilmektedir. Fakat aslında bu tür eserleri yeraltı edebiyatını besleyen kaynaklar olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Dostoyevski'nin varoluşçular üzerindeki etkisi ile yazarın, yeraltı yazarları için de önemli bir kaynak olduğu ileri sürülebilmektedir. (Bolat, 2013, s.28-29) Bu durumu açıklamak adına kapitalizmden etkilenen yeni ortam ve yeraltı edebiyatı arasındaki etkileşimden burada kısaca bahsetmekte yarar vardır. "Batı edebiyatlarında Aydınlanma hareketine kadar geri götürülebilen yeraltı edebiyatı asıl anlam ve değerini aslında XIX. yüzyıl sonrası ortaya çıkan kapitalist düzenden kaynaklanan yeni ortamdaki almaktadır. Çünkü yeraltı edebiyatını oluşturan 'başkaldırı' motifi kapitalist düzene başkaldırıyı temsil etmektedir." (Yalçın Çelik,2020, s.44) Kapitalizmin köklü geçmişi dikkate alındığında kapitalist dünya düzeninde farklılaşan değişkenlerin, kapitalizmin yeni dünya düzeninin de yeraltı edebiyatı üzerindeki etkisi önem taşımaktadır. Bu sebeple, Dostoyevski'nin eserlerinde işlediği karakterleri bu türün gelişiminde etkili kişiler olarak kabul etmek daha doğru bir düşünce olacaktır. Dostoyevski'nin bu eserinden çok daha önce karşımıza çıkan "Gotik Edebiyat" adıyla anılan türün de yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu gibi pek çok tür ile ilişkilendirilen yeraltı edebiyatının, ilk örnekleri hakkında görüş farklılığının olduğunu söylemek mümkündür. Bazıları kısaca burada belirtilecek olan bu fikir farklılıklarından dolayı bir ayrıntının altını çizmek gerekmektedir. Yeraltı tavrı ile bir tür olarak yeraltı tavrının da etkisi ile kendini ortaya koyan yeraltı edebiyatını birbirinden

ayırmak daha doğru olacaktır. Yeraltı tavrı bildiğimiz manada modern bir yeraltı edebiyatının oluşmasında etkili olmuştur fakat yeraltı tavrı olarak değerlendirilen bakış açısı, aykırılığın oluşmaya başladığı insanlığın ilk yaratılışından beri varlığını korumaktadır. Yani “yeraltı edebiyatının tarihi insanlığın ilk edebi üretimlerine kadar uzanmakla birlikte, bir akım olarak ortaya çıkışı modern ve modern sonrası döneme” (Demir&Kuş, 2016, s.13) yansımaktadır. Yeraltı tavrının belirli bir sistem dahilinde eserlere dahil olup bir edebiyat anlayışı olarak anılması ise her milletin edebiyatı için söz konusu değildir.

Başlangıç noktası farklı araştırmacılarımız tarafından bambaşka tarihlere dayandırılan yeraltı edebiyatının, batıdaki araştırmalara yansımından öncelikli olarak bahsetmek gerekmektedir. Batı’da yeraltı kelimesinin ödünç alınmış olduğu “underground” ifadesi “counter-culture” (karşıkültür) kavramı ile karşımıza çıkabilmektedir. Britanya’daki karşı-kültürel ve yeraltı yayıncılığının tarihine yönelik bu gibi bağlantıları içeren çalışmalarda, sıklıkla süreli yayın ve broşürlerle karşımıza çıkan underground nitelikli yayınlardan söz edildiğini görmek mümkündür. Yeraltının daha çok kitap dışı yayınlarla anıldığı görülebilmektedir. (Atton, 2019, s.646) Benzer şekilde Erdoğan (2011, s. 29) da sansürden gizlenmeye çalışan samizdat türü ve Amerika’daki bağımsız yayıncı, bağımsız baskıcı adı ile de alınabilen sınırlı sayıda eserle karşımıza çıkan ‘small press’ ya da ‘self- publishing’ adı altında ortaya koyulan yayımları underground olarak nitelendirmektedir. Bu durum biraz karmaşaya neden olmaktadır. Batı kaynaklı bir edebiyat olarak değerlendirilen yeraltı edebiyatının sınırlarını çizebilmek bu açıdan kolay görülmemektedir. Bir yanda süreli yayınların, broşürlerin hüküm sürdüğü muhalif ve karşı-kültürel hareketlerden bahsedilmektedir. Diğer tarafta ise pek çok kitabın yeraltı edebiyatı bahsinde söz edilmesine yol açan Türkiye’deki yeraltı edebiyatı anlayışı, karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, Batı’da underground niteliği taşıyan eserlerin daha çok basım-tarzına yönelik ele alındığı algısı oluşturmaktadır. Durumun kafa karışıklığı yaratmaması için underground’un Türkiye’de alımlanışının daha farklı olduğunu Mortenson kendi çalışmasında belirtmektedir. (Mortenson,2013, s.327-341) Farklı mekân içerisinde yaşayan insanların değişkenlik gösteren algıları bu konuda etkili olmaktadır.

Underground kelimesinin bir önceki paragrafta karşı-kültür kavramı ile sık sık anıldığından bahsedildiği için counter-culture kavramını da sorgulamak gerekmektedir. Yeraltı edebiyatı üzerine yapılan çalışmalarda, eserlerin alt-kültür

yaşantısını sık sık ortaya koymasından da dolayı alt-kültür kavramına ağırlık verilmektedir. Fakat yeraltı edebiyatı için altkültürden de önemli değer taşıyan karşı-kültür kavramından söz etmek gerekmektedir. Karşı-kültürlerin taşıdığı muhalif yön, yeraltı edebiyatı açısından önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlığın ilk yaratımından beri karşıt fikirleri ileri süren muhalif kişi ve topluluklar karşımıza çıkabilmektedir. Fakat bahsedilen anlamda bir muhaliflik ve karşı-kültür anlayışı için Theodore Roszak'ın *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society* adlı kitabında ortaya atılan terimden ve Roszak'ın fikirlerinden bahsetmek gerekmektedir:

Rozsak, yirminci yüzyılın rasyonel, bilime dayalı toplumunun erkekleri ve kadınları, özellikle gençleri yabancılaştırdığını ve onları uyuşturucu, maneviyat ve muhalefette anlam arayışına ittiğini savundu. Açıkça söylemek gerekirse, bir karşı kültür, "ana akım" bir kültüre karşı çıkan herhangi bir toplumsal güçlerin birleşmesi olabilir. (Nudelman, t.y)

Bu ifade ile Franny Nudelman, Roszak açısından bu hareketin çıkış dinamiklerini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Belirli yönleri ile olumsuzlanan bazı gelişmelerin kültürel statükodan farklı ölçülerde ayrılan subculture (altkültür) ve counterculture (karşı-kültür) faaliyetlerin birleşmesinde etkili olduğu söylenebilir.

Araştırmacılarımız tarafından Türkiye'deki yeraltı edebiyatı ile sık sık adı anılan ve batı literatüründe underground literature adlandırmasından daha çok karşımıza çıkan transgressif kurguya sahip eserler hakkında farklı çalışmalar bulunmaktadır. Öztürk (2018), Hakan Günday'ın eserlerini sınır-aşımı açısından ele aldığı doktora tezinde yeraltı edebiyatı eseri olarak pek çok yerde kabul gören Günday'ın eserlerini transgresif kurgu çerçevesinden değerlendirmektedir. Yeraltı edebiyatı kapsamında değerlendirilen bazı eserlere neden transgresif kurgu demenin daha uygun olacağını araştırıp sunduğu tezi ile "siyasi olmayan bir karşı çıkış" durumu sunan eserlerin yeraltı olabilme durumunu tartışmaktadır: "Türkiye gibi, kültürel kimliklerin varlık koşullarının da siyasi alana daha fazla bağlı olduğu kültürel düzenlemelerde, yeraltı tavrının 'siyasi olmayan' karşı çıkışı, tavrın 'yeraltı'lığına aykırı bir durumu resmeder." (Öztürk, 2018, s.79) ifadesi ile belirttiği üzere Öztürk, ele aldığı eserleri bu şekilde adlandırmanın tam olarak doğru olmadığını belirtir. Yeraltı kategorisine giren kitaplarda egemen söylemi destekleyici ifadelerin de yer yer sergilendiğini belirtir:

Yeraltı edebiyatının egemen söylemlere karşı durma niteliği ile ilgili olarak kitapların çoğunda bilhassa cinsellikle bağlantılı olgularda bulanık ve hatta, yer yer egemen söylemi destekler nitelikte olan dil, bu çalışmada araştırmacıyı

'yeraltı edebiyatı' yerine, Marakoğlu'na (2011) benzer şekilde sınır-aşımı (transgression) yaklaşımının kullanılmasının daha doğru olacağı fikrine götürmüştür. Bunun nedeni, 'underground'un yalnızca bir baskı, kopyalama ve çoğaltma tekniği ile ilgili (Erdoğan, 2011) olmasından da öte bu paragrafta da giriş niteliğinde bahsedilen sosyolojik gerekçelerdir. (Öztürk,2018, s. 80)

Bu ifadeler belirli eserlerde haklılık payı içerse de transgresif kurgunun genel özellikleri yeraltı kategorisinde ele alınan bütün eserlere bir bütün olarak uygulanamaz. Transgresif kurgunun özelliklerini Christianson (2018, s.6-7) şu şekilde sıralar:

1) Karakterler hissizlik veya empati eksikliği sergilerler. 2) Anlatı, bu zihinsel durumu, işlevsiz bir kültür içinde yaşamının sonucu olan çeşitli psikolojik bozukluklarla ilişkilendirir. 3) Anlatı, bu işlevsizliğe yol açan statükoyu eleştirir. 4) Anlatı yine de değişim için net bir mesaj veya çözüm sunamaz. 5) Anlatı yapısı alışılmadık ve çoğu zaman sarsıcıdır. Çoğu ihlalcı kurgu parçası, bu beş ortak unsuru somutlaştırıyor gibi görünüyor ve okuyuculara, sınır tanımayan kurguyu diğer yazı türlerinden ayırt etmek için bir rehber sunuyor.

Trangresif kurgu, ihlalcı yaklaşımın kültüre de yöneldiği bir alandır ve bu durum da karşı-kültür anlayışı ile bağlantı kurmamızı sağlamaktadır. Batı literatüründe underground literature olarak geçen yer altı edebiyatı çalışmaları burada belirtilmiş olduğu üzere karşı- kültür kavramından ve de yayıncılık anlayışından kaynaklanan bir söylemi ortaya koymaktadır. Bu bakımdan kimi araştırmacı transgresif kurgu olarak adlandırmanın daha mantıklı olacağını savunmuştur.

Yeraltı edebiyatının biçim ve içerik açısından özelliklerinin değerlendirilmeye çalışıldığı kuramsal bölümde bahsedildiği üzere yeraltı edebiyatında gri karakterler ve bununla beraber anti kahramanlar önem taşımaktadır. Bu özelliği yeraltı eserlerinin pikaresk romanlar ile olan ortaklığını ortaya koymaktadır. Bu bakımdan çeşitli çalışmalarda Pikaresk romanların adı yeraltı edebiyatı ile adı anılmaktadır. Pikaresk roman belirli bir muhalif kimlik taşıması yönünden de belirli ölçüde yeraltı tavrını taşıyan bir roman türü olarak görülmektedir.

Hasan Bülent Kahraman ise bu türdeki edebiyatın ilk örneklerinin Gotik edebiyat (korku edebiyatı) ile başladığını ifade etmektedir. "Gotik türde yayımlanan ilk eser Sir Horace Walpole'nin 1764 tarihli The Castle Of Otranto adlı çalışmasıdır." (Yücesoy, 2007, s.10). Bu durum yeraltı edebiyatını 18. yüzyıla kadar götürüldüğünü göstermektedir. Gotik edebiyatın sunduğu atmosferin pek çok özelliğinin yeraltı edebiyatında da kullanıldığı görülmektedir fakat rasyoneliteye karşı bir tavır sergileyen ve akıldışı, fantastik imgeleri de sanata dahil edebilen bu anlayışa

Öktem'in gerçeklik algısı etrafında yaklaştığımızda bu tür eserleri yeraltı edebiyatına dahil etmek doğru olmayabilir. Öktem'e göre "En uç ve sıra dışı olaylar ele alınsa bile, yapıtlarda fantastik ya da bozulmuş gerçeklik değil, somut gerçeklik söz konusudur. (Öktem, 2011, s. 17) Bu gerçeklik anlayışı da ister istemez yeraltı edebiyatı ile fantastik ve fantastik imgeleri de barındırabilen gotik edebiyatın yollarını ayırıştırır. (Karacan Işık, 2019 :47).

Batıdaki araştırmalarda çoğu zaman yeraltı edebiyatı şeklinde yer bulmayan, benzer özelliklerin karşı-kültür, transgresif kurgu gibi kavramlarla değerlendirilmeye çalışıldığı verilen örneklerden hareketle anlatılmaya çalışılmıştır. Başlangıcının Dostoyevski, Pikaresk- Gotik romanlar, Beat kuşağı gibi farklı noktalara dayandırıldığı bu bağlamda da yeraltı edebiyatının batıdaki seyrinden bahsederken kesin ifadelerle varmanın doğru olmadığı düşünülmektedir.

1.3.1. Dünyada Yeraltı Edebiyatının Gelişimi

Literatürde "underground" kelimesi, batıda yayınevlerinden bağımsız yayımlanma biçimini belirtmektedir ve buna uygun olarak kullanılmaktadır. Fakat bu adlandırmanın bizim edebiyatımızda kazandığı anlam başkalaşmıştır. Amacı reklam stratejisi olarak gençlik modasına uygun bir yapılanmayla okuyucuya ürün pazarlama üzerine yoğunlaşan yeraltı edebiyatı bir şekilde edebiyatımızda yer edinmiş ve benzerlikler gösteren bu tür eserlerin adlandırılmasında aracı olmuştur. Çeşitli dergilerin dosya konusu olması ve farklı farklı yazılarda bu tanımlama ile adlandırılması dilimize yerleşmesinde destekleyici faktörlerden olmuştur. Kendine sağlam bir zemin edinmiş bu tür adlandırmaların değiştirilmesinin zorluğundan da dolayı (Yalçın Çelik, 2020, s. 11) bu çalışmada da yeraltı adlandırması uygun görülmüştür. Çalışmanın bu bölümünde bu sebeple tarihsel bir sıralama ile dünyada yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirilmiş tüm yayımlanma biçimleri, yeraltı ile bağlantı kurulan eğilim ve isimleri teker teker değerlendirmek daha doğru görülmektedir. Bu sayede felsefi, psikolojik altyapı daha dikkatli bir şekilde sunulabilmekte ve sistematik olarak altyapısı daha iyi bir şekilde anlamlandırılabilir. Yalçın Çelik (2020, s.53-54) yeraltı edebiyatındaki tarihsel süreci aktarırken Avrupa merkezli söylemler ile Amerika merkezli söylemleri ayırmış ve bunları detaylı bir şekilde ele almıştır. Amerika merkezli yazarlar da Avrupa'daki yazarlardan ve felsefecilerden etkilenmiş bu bağlamda her kıtanın kendi içinde yaşadıklarına göre şekillenen bir ortak anlayış doğmuştur. Bu bakımdan bu iki söylemin, felsefi açıdan benzerlikleri bulunsa da

ortamın zihniyet üzerindeki etkisinin anlaşılmasında ve daha sistematik bir açıdan yeraltı edebiyatının tarihinin değerlendirilmesinde bu yaklaşım önemli görülmektedir. Bu doğrultuda kronolojik olarak gerekli görülen isimlere yer vermek, dünyada yeraltı edebiyatının gelişimini göstermek için en doğru yöntem olarak görülmektedir.

İngiltere’de gotik edebiyatın olduğu döneme yakın zamanlarda yaşayan muhalif isim, yeraltı edebiyatı açısından doğrudan bir önem taşımaktadır. “Hazzın aykırı adı” olarak tanımlanan Count Donatien Alphonse Francois de Sade’ın (1740- 1814) bazı araştırmacılar tarafından türün ilk örneklerini verdiği ifade edilmektedir. Aykırılık, sapkınlık gibi nitelermelerle bahsedilen Sade’nin yeraltı edebiyatına önemli katkılarının olduğu söylenebilir. Hayatı da aykırılıklarla dolu olan Sade, – seks partileri ve bu partilerde dönemin kutsal anlayışına hakaret etme vb.’leri.- iktidar tarafından da rasyonalitenin dışında olan bir deli ve toplumsal normlara uymayan bir suçlu olarak tanımlanır ve belirli dönemlerde tımarhane, hapishane gibi ayırıştırıcı mekânlara hapsedilir. Yaşamına dair bu ifadeler de yeraltı açısından değerlidir. (NTV ARŞİV, 2022) Yaşamının yanı sıra, Sade’nin düşüncelerinin yansımış olduğu eserleri, pek çok yeraltı edebiyatı yazarına ilham vermiştir. Sade’ın yeraltı tavrına yakın bir tutumla kaleme aldığı erotik öykülerin ise modern anlamda yeraltı edebiyatının başlangıcı kabul edilebileceği belirtilmektedir. (Yalçın-Çelik, 2020, s. 45) İçerik açısından bakıldığında şiddet, cinsellik yönelimleriyle sadizmin, yeraltı edebiyatının tavrıyla ortaklıklarının olduğu görülmektedir. Bu norm-dışı tavır ise kitaplarının Fransız edebiyatında uzun süreler boyunca gizlenmesine ve görmezden gelinmesine neden olmuştur. Ana-akım edebiyatın karşısında bir tavır oluşturan yeraltı edebiyatı tavrına yakın bir tavır olarak bu yayımlanma/kamudan gizlenme sorunu, önem kazanmaktadır. Sade’ın aynı zamanda eserlerinde cinselliği ve şiddeti vurgulaması ve buna uygun olarak seçtiği dil de önemlidir. Kimi zaman bayağı söylemlere varan tavrı yine bu yönden önem kazanmaktadır. Aslında erotik edebiyat tarihinin öncülleri Sade’ın çok daha öncelere rastlayabilmektedir. Fakat Sade’ın edebiyatının bir yönüyle kültüre karşı bilinçli bir anlayışı savunduğu ve yoğun bir başkaldırıyı işlediği söylenebilir. İleri söyleme vararak Sade’ın karşı-kültürü icat ettiği bile kimi yazarlar tarafından ifade edilebilmektedir. (Guardian, t.y) İnsanın akli ile koymuş olduğu toplumsal kurallara karşı bir tavır gerçekleştiren Sade, belli başlı pek çok değeri önemsizleştirir. Bu bir bakıma etik kavramının sorgulanmasına neden olur. Bu bakımdan Sade’ı hem aykırı yaşantısı hem eserlerinin yayımlanmasındaki

engeller hem de eserlerinin içerik ve biçimsel özellikleri bağlamında yeraltı edebiyatı ile değerlendirmek mümkün olur. Sade'in *Justine ya da Erdemin Felaketleri* (2000) adlı eserinin ön sözünde editör tarafından onun tavrı şu şekilde yansıtılmaktadır:

Bir filozof olarak önüne koyduğu başlıca hedef insanları, bir sürünün parçaları haline getiren, uyuşturan, güdükleştiren tüm inançları, kurumları birer birer çökertmektir. Bunu yaparken de, insanın temel güdüsüne, cinselliğe fütursuzca el atmış şiddet ve suç kavramlarını en uç noktalara kadar işlemiştir. Cinayet, tecavüz, ensest, sadomi, çocuk katiliği ve hatta yamyamlık onun el attığı konular arasındadır. Suç işleyen kahramanlarının hepsinde konuşan kendisidir ve yapılan tüm eylemler savunulur, varolan toplumsal değerlerin bir yargılanmasına dönüştürülür. Hırsızlık elbette yapılmalıdır, çünkü her şeyden önce ülkeyi yönetenler hırsızdır. Aynı şekilde cinayet ve tutku suçlarını tanımlamak da, gerçeğe nereden bakıldığıyla bağlantılıdır. Gırtlığına kadar suça ve pislığe bulaşmış insanların dünyasında, onların belirlediği kurallara uymanın adı "erdem"se, Sade bunlara temelden karşıdır. (s.12)

Sade'yi eserlerindeki görüşler ile onu belirli bir felsefi düşünceye sahip olarak değerlendirenler olsa da Sade'nin aslında bu eğilimi çoğunlukla yazınsal eserlerinden çıkarımlar ile belirtilmektedir. Sade'nin hakikate yönelik tutumu, yeraltı edebiyatı açısından önem taşıyan diğer bir nokta olarak belirlenebilmektedir. Gerçeğin tüm ayrıntılarıyla aktarıldığı bu eserlerde Sade aslında var olanı sıradanlaştırmaktadır. Sıradanlaştırılan bu durumlar ise modern insanın göz ardı etmek istediği gerçekleri yansıttığından rahatsız edici olmaktadır. Bu duruma dikkat çekmek için ise Sade'in en büyük motivasyonu, insanların tabularının gizlendiği cinsellik üzerinden anlatısını aktarmaktır. Sade'in kötülük ile şiddet, ölüm gibi çeşitli açılardan ilişkilendirebileceğimiz cinselliği tema olarak seçmesi ise kötülüğün anlamsal dünyasının farklılaşmasında şüphesiz etkili olmuştur. Sade göre günah, yasak, kötü olarak nitelendirilen ve iş birliğinin hüküm sürdüğü dünya düzeninde bastırılması beklenen fakat doğamızın gereği olan dürtüler bastırılmamalıdır. Bu rasyonel akla da büyük bir darbe vuran bir düşüncedir.

Sade'in kendini yok etme isteğinin yanı sıra varlığın yok olmasına dair isteği (Bataille, 2004, s. 90- 91) cinselliğin gösterge olarak kullanılmasına neden olmaktadır. Sade'in insanın doğasına yönelik bu ifadeleri, Aydınlanma felsefesinin doğa karşısında insanı konumlandıran anlayışına, insana özgü değerlere anlam verilmediğinin göstergesidir. Sade'a göre doğa ve insan birbirlerinden ayırıştırılmazlar bu bakımdan doğa yasalarının dışında insanın kendine özgü yasalarının olması anlamsızdır. Sade, doğamıza göre yaşamamızın gerekliliğini hem sonsuz bir arayış olacak mutluluk-haz arayışı açısından hem de erdemin coğrafyaya bağlı olarak değişen göreceli yönünü

ele alarak açıklamaktadır. (Ketenci, 2014, s. 412-417) Sade'in düşüncelerinin ve eserlerinin etkisi kendisinden sonra gelen pek çok yazarı da etkilemiştir. Bu bakımdan yeraltı edebiyatının gelişiminde kilit isimlerden biri olduğu söylenebilir. Katkısı olan yeniliği kendisi şu şekilde açıklamaktadır:

Bu romanın (roman olduğuna inanılmayacaksa da amacı, hiç şüphesiz yenidir; erdemın kötülük üzerinde yükselmesi, iyiliğin ödüllendirilmesi, kötülüğün cezalandırılması, bu tarz eserlerin genel çizgisi budur; bu kuralı yıkmak gerekmez mi? (Sade, 2000, s.22)

Sade'in yanı sıra Yalçın Çelik (2020, s. 46-47), kötülüğü alışılmışın dışına çıkarması açısından Heinrich von Kleist (1777-1811) öldürme güdüsü ile duyguları yatıştıran bireylerin, saf kötülüğün anlatıldığı eserleri ile Edgar Allen Poe (1809- 1849) gibi isimlerden de yeraltı bağlamında bahsetmektedir. Burada bu isimlerin yeraltına katkıları, kötülüğün yansıtılmasında aranabilmektedir. Kleist'in eserlerinde haksızlığa neden olan adalet karşısında bireyin isyanına rastlanmak mümkündür. Bu isyanın kiliseye ve onun savunduğu değerlere gerçekleşmesi yeraltı edebiyatı açısından önem taşıyan bir noktadır. Bu isyanın da etkisiyle ve bireyin haklarını kazanamaması ile ortaya çıkan öfke ve intikam duygusu ise kurumlara karşı isyan sayılabilecek ve kendi hakkını kendi arama şeklinde görülebilecek anarşist temelli bazı şiddetli eylemlere neden olabilmektedir. (Ünal, 2012:125; Yalçın Çelik, 2020 s.46) Anarşizm ise yeraltı edebiyatı için önem taşıyan bir anlayıştır. Edgar Allen Poe ise eserlerinde kötülüğü daha arındırılmış bir biçimde güdü temelli ele almış bir yazardır. Gotik etkiler ile adı anılan Emily Bronte'nin (1818-1848) Uğultulu Tepeler'ini (1847) de daha önce bahsedilen gerçeklik algısından dolayı ortaya koyduğu kötülük anlayışı çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. 1847 yılında kaleme yazılmış bu eser bir aşk romanından çok nefret, intikam duygusunun ön plana çıktığı bir romandır. Kötülük yaklaşımı çerçevesinde ele alınması gereken diğer isim ise Charles Baudelaire'dir. (1827-1967) Ahlaki bağlamda değerlendirildiğinde dönemin şartlarına uygunsuz görülen Baudelaire'in bazı şiirlerinin uzun süre ülkede yasaklanması onun kötülük kavramına dair yaklaşıma geçmeden önce bahsedilmesi gereken önemli bir ayrıntıdır. Baudelaire'in modern kentlere bakış açısı da yeraltı açısından önemli kabul edilebilir. Baudelaire'i farklı kılan "modern kentin ışıl ışıl çirkinliklerinde sanatçının keşfettiği güzelliştir." (Artun,2013, s.11) Çirkin-kötü olandaki güzelliğin keşfedilmesi ise geleneksel yaklaşımdan çok daha farklı bir yaklaşımdır. *Kötülük Çiçekleri* (1857) adlı şiir kitabının adı da bu yaklaşım ile oluşturulmuştur. Artun (2013, s.11)

kahramanları sıklıkla alt tabaka olarak ve hor görülen kişilerden oluşturulan Baudelaire'ın şiirlerinin insanlarını da kötülüğün çiçekleri olarak belirtir. Kentin içindeki kaosu, güzel görülen kötülüğü ve alt-kültürden insanları sunan Baudelaire'ın yeraltı edebiyatı ile ilişkisi açıktır.

Bölüm girişinde yeraltı edebiyatının başlangıcı olarak pek çok araştırmacının Dostoyevski'yi ve onun yeraltı adamını ele aldığı belirtilmiştir. Dostoyevski'nin varoluşçuluk ile ilişkisi, sanatında ortaya koymuş olduğu yenilikler yeraltı edebiyatı açısından oldukça besleyici bir kaynak olmasına neden olmaktadır. Dostoyevski (1821-1881) eserlerinde dil ve üslup ile, alt kültür bireylere ve onlarla olan konuşmalara yer vermesi ile ve yazarlık sanatının ikinci evresi olan değerlendirilen *Suç ve Ceza* gibi romanlarında ceza, vicdan gibi meseleleri tartışmaya açması ile bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Kafka (1883-1924) ise “yabancılaşıma”, “varoluşsal kaygı”, “saçmalık”, “kirlilik”, “pislilik”, “suçluluk”, “bürokrasinin bunaltıcılığı”, “sisteme karşı gelme” gibi özellikleri ile ön plana çıkarılabilmektedir. (Yalçın Çelik, 2020, s.48-49) Bu isimlerin yanı sıra yeraltı edebiyatını beslemiş olan kaynaklardan varoluşçuluğu sistematize eden Sartre (1905-1980), yeraltı edebiyatında karakter yaratımında etkili görülebilecek kaynaklardan olan başkaldıran insanı ve saçma/uyumsuzluk felsefesi ile Albert Camus(1913-1960) (Yalçın Çelik, 2020, s.50-51) bu noktada önemli isimler olarak görülmektedir. Yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirebileceğimiz bir diğer isim ise Jean Genet (1910-1986) olarak karşımıza çıkmaktadır. Genet'in gerek toplumsal yaşamdaki tavrı gerekse edebi eserlerindeki tarzı bu bağlamda değerlidir. Genet, marjinal yaşantısı olan yazarlardan birisidir. Bu marjinal hayatın izleri eserlerinde de görülmektedir.

Amerika merkezli söylemlerde ise kitapları uzun süre yasaklı olan, cinselliğin edebiyatta görünümü açısından önemli bir isim olan Henry Miller (1891-1980) , küresel anlamda ciddi bir etkisi olan Beat kuşağı yazar ve şairleri, Amerikan edebiyatında yeraltı edebiyatını sistematize eden Charles Bukowski (1920-1994), Chuck Palahniuk (1962-) gibi isimlerden bahsedilebilmektedir. (Yalçın-Çelik, 2020, 53-58)

Amerika merkezli söylemlerden en önemlilerinden biri şüphesiz Beat Kuşağı'dır. Beat kuşağının küresel etkisi düşünüldüğünde farklı edebiyatları etkileme oranının daha yüksek olduğu görülecektir. Beat Kuşağı, savaşlardan sonra oluşan refah ortamında

ortaya çıkmış bir kuşak olarak değerlendirilebilmektedir. (Bk.; Roszcak, 2017). Kuşak ile ilişkilendirilen ilk roman John Clerron Holmes'in - Go adlı romanıdır. Fakat dünya çapındaki etkisi ile bugün bir kült kabul edilen ve Beat kuşağı ile daha çok özdeşleşen roman Jack Kerouac'ın On The Road (Yolda) adlı romanıdır. Bu roman yazılış süreci de dahil olmak üzere yeraltı edebiyatının felsefesine yakın bir tarzı içermektedir. Yazılış süreci medya tarafından eleştirilen bu roman yedi yıllık yol macerasının üç haftada aktarılmış halini sunmaktadır. Aynı zamanda romanın basımında yeraltı açısından önemli detaylar bulunmaktadır. Roman ilk yayımlanmasında farklı kalemlerin farklı fikirlerin tahribatına uğramıştır. Yani bir nevi basılabilmesi adına sansürlenmiştir. Daha sonradan Viking Press tarafından basılan baskısında metnin orijinal haline ulaşmak mümkün olsa da bu ne yazık ki yıllar sonra okuyucuya sunulmuştur. William S. Burroughs (1914-1997), Lawrence Ferlinghetti (1919-2021), Jack Kerouack (1922-1969), Allien Ginsberg (1926-1977), Neal Cassady (1926-1968), Amerikan Snyder, (1930-), Richard Brautigan (1935-1984) gibi isimler de bu bağlamda önem taşımaktadır. 1960'lı yılların ortalarına doğru ortaya çıkan Hippi kuşağı da tür üzerinde etkili olmuş bir alt kültür grubunu ve felsefesini ortaya koymaktadır.

1.3.2. Türkiye'de Yeraltı Edebiyatının Gelişimi

Türkiye'de yeraltı edebiyatı denildiğinde akla her türlü kural-dışılığın olduğu eserlerin olduğu bir okuma listesi gelebilmektedir. Bu edebiyatın temel ayırıcı niteliği olarak kural-dışılık, marjinallik, ahlak-dışılık gibi durumlar belirlendiğinde edebiyatımızın çok daha başlangıç zamanlarına kadar götürülebilecek bir yapı ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan bir sınırlandırma oluşması adına Türkiye'de yeraltı edebiyatının başladığı tarih olarak 1990'lı yılları ele almak gerekir fakat Demir ve Kuş'un "*Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları: Kavram, Ölçüt, Tarihçe*" (2016) adlı makalesinde de belirtildiği üzere yeraltını bir tavır olarak ele aldığımızda divan ve halk edebiyatındaki örnekler de yeraltı kategorisinde değerlendirilebilmektedir. Bu bakımdan araştırmacılara göre akım olarak ve tavır olarak bu anlayışı değerlendirdiğimizde farklı tarihsel dönemler karşımıza çıkacaktır. Yeraltını bir tavır olarak ele aldığımızda ilk edebi üretilere kadar inen tarihsel incelemeye, bir akım olarak değerlendirmede ise modern dönemde duraklayabileceğimiz bir tarihsel incelemeye gereksinim duyulacaktır. (2016, s.119) Fakat burada modern dönem olarak yine bir sınırlandırmaya gitmek ve 20. yüzyılın son çeyreğinden bahsedildiğini belirtmek gerekmektedir. (Demir, 2020,

s.283) Çünkü yeraltı edebiyatının Türkiye'deki öncülleri söz konusu olduğunda Yusuf Atılgan, Oğuz Atay gibi isimlerden de bahsedildiği görülmektedir:

Konuyla ilgili söz söyleyen hemen herkes, şiirde, Can Yücel, Ece Ayhan romanda Oğuz Atay, Vüs'at O. Bener, Yusuf Atılgan gibi isimlerin ülkemiz yeraltı edebiyatı için öncü kabul edilmesi gerektiği tezini savunur. (Gürbilek 2007; Çakmakçı 2004; Andaç 2005; Kahraman 2011) Bu tez, sayılan isimlerin, Modernizmin ilkesel anlamda yıkılmaya başladığı göreceli özgürlük ortamında, farklılıkları ile öne çıkmalarına bağlıdır. Sayılan isimler edebî eserin muhtevasını bireyin özünü arayış temi etrafında şekillendirir ve dili de bu arayışın simgesi haline getirip verili dil anlayışı dışında hareket ederler. Fakat son tahlilde estetik ve edebî açılımlar yakalama çabasında oldukları için, yeraltı türünü örneklemesler. (Durmuş, 2019: 380).

Modern dönem öncesinde oluşan marjinal tavırların ise bugünün akım kategorisinde değerlendirdiğimiz yeraltı edebiyatının oluşumunda ve gelişimde etkili olduğu açıktır. Çünkü sadece bu konuda değil insanlığın tüm beşerî, kültürel faaliyetleri fikirsel dünyanın gelişimi ile aktararak sürdürülmektedir. Divan edebiyatında mecazen cinselliğin, dahası eşcinselliğin işlenmesi, dilin sınırlarının hiciv dili ile zorlanması, esrar, şarap, afyon gibi uyarıcı maddelerin bazen alegorik boyutta bazen de sembolik düzeyde kalmadan övülmesi ya da karşılaştırmaya tabii tutulması divan şiirinin mecazi yapısından dolayı çeşitli eleştirilere açık olsa da aykırılık unsurları barındırması, halk edebiyatının da benzer olarak hem içerik de uyuşturucu maddelere rastlanan şiir ve destanları barındırması hem de diğer aykırı konulara yer veren örnekleri olması dikkat çekicidir. Halk edebiyatı aynı zamanda patronaj etkisinden soyutlanarak daha özgür bir şekilde iktidar karşısında yapılanabilen yönü ile de önemlidir fakat gelenekten tamamen ayrı olarak değerlendirilememektedir. Tanzimat sonrası dönemde geleneğin sorgulanması yoğunlaşmaktadır. Bu bakımdan Bolat, yeraltı tavrı ile bu dönemleri de ilişkilendirerek ele alır. (Bolat,2013, s.37-42) Fakat bu çalışmada söz konusu edilen yeraltı edebiyatı, Bolat'ın (2013, s.35) ayrıca belirttiği üzere batıdaki bir eğilimin bizim kendi koşullarımızda yeniden boyut kazanarak yansıması olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Türkiye'de yeraltı edebiyatı anlayışını Yalçın-Çelik (2020, s.10) iki kaynağa dayandırmaktadır. Bunlardan ilki yeraltı ortamı diyebileceğimiz daha illegal, ahlak-dışı görülen insanların barındığı ortamlarda yeşeren edebiyat anlayışı iken ikinci kaynak ise modernizm ve sonrası dönemde değişen kötülük anlayışından beslenen bir edebiyatı göstermektedir. Bu iki edebiyat kaynağından ikincisi ise Beat Kuşağı'nın 1990'larda yeniden dalgalanması ile Türkiye'de görülmüştür. Türkiye'nin bu edebiyat

anlayışını almaya hazır iç-dinamikleri ile 1990'larda gerçekleşen dış-dinamiğe ait bu durum bir araya gelince edebi anlamda da etkilenme başlamıştır. Türkiye'nin 1990'larda yaşadığı durumlar bu tip bir alt-kültür ile ilişkilendirebileceğimiz edebiyat anlayışının çıkışında oldukça etkilidir. Postmodernitenin etkili olduğu kötülük algısının değişimi, toplumsal yaşantı ile paralel olarak ilerlemektedir. 1980 ile oluşan yeni düzenlemeler, Türk edebiyatçısının yaşamı algılayışında da yeniliklere sebebiyet vermiş ve kötülüğün sadece iyi ile olan ilişkisi ile verildiği ideal romanlar yerine kötülüğün daha özerk olarak değerlendirilebileceği romanlar ortaya çıkmıştır. Modernizmin etik ve estetik düzlemi sorguya açık hale gelmiş ve sarsılmaya başlamıştır. (Durmuş, 2019, s.378-379) Edebiyat ve toplumsal yaşam birbirini bu denli etkilediği için kısaca tarihsel koşullardan bahsetmek gerekmektedir. Sarıdoğan'a göre 1990'lar bugünün nostalji ikliminde, altın çağ olmanın ötesinde farklı anlamlar da ifade edebilmektedir. 1990'ların siyasi boyutunda ilk olarak metal ve daha sonra da punk müziklerin etkisi ile altkültür ortamı yaratılmaya başlanmıştır. Rock müziğin etkisi, müzik yayıncılığını izlemiş ve daha sonra ise bu kültürel etki farklı kollarda ilerlemiştir. Bu ilerlemelerde ise rock müziğin yer aldığı mekanların dahi etkisi olmuştur. Örneğin; Kemancı, önceleri rock müzik ile özdeşleşen bir mekân olmasa da müşterilerin ricasıyla çalınan tek tük parçalar ile Rock bar olmuş ve daha sonra kendi bünyesinde yazar, gazeteci, öğrenci gibi farklı kimliklerle belirtebileceğimiz nice insanı toplamıştır. (Sarıdoğan, 2020, s.7-9) 1990'lı yıllarda Türkiye'de olan metal patlaması, heavy metal dinleyicilerinin ve takipçilerinin artması, dünya genelinde 1980'li yıllarda İngiltere'de başlayan ve daha sonra Türkiye'yi de etkileyen punk hareketleri, müzik cephesinden başlayan sanatsal faaliyetlerin farklı kollara ayrılmasında etkili olmuştur. (Öktem, 2006, s.13-14) Rock, metal, punk çerçevesinde veya bu kültürün müziğinin yaratımında etkili olan bu ortamlarda toplanan insanların, günün politik-ekonomik düzlemi, sosyal yaşantısı ile Türkiye'de altkültürün ürünlerinin üretimine neden olduğu belirtilebilmektedir. Günün koşullarının oluşmasında ise 1990'lar öncesinde yaşananlar etkilidir. Tarihsel düzlemde 1990'lar öncesinin olaylarına bakıldığında gerek dünyada gerekse de Türkiye'de yeni dünya düzenine hazırlanıldığının göstergesi olarak değerlendirilebilecek pek çok olayın yaşandığı görülmektedir. Türkiye ölçeğinde bakıldığında 1950'lerde halkın göç ederek gelişime birebir şahit olması ve genç ağırlıklı kesimlerin fikirsel dünyalarını inşa etmeye başlaması, 1960'larda sol-gençlik hareketleri ile başlayan özgürlük hareketlerine darbe vuran 12 Mart 1971 askeri müdahalesi sonrasında artan sağ-sol

çatışmaları ve artan ekonomik sorunlar ile 12 Eylül 1980 darbesi ve bundan sonraki süreçte yeni Türkiye tasarımının ortaya koyulması ile siyasi, sosyo-ekonomik bağlamda değişiklikler, bunların hazırladığı ortam, yeni bir tepkiyi ortaya koymaktadır. (Saridoğan, 2020, s.15-18) Çakmakçı da (2004, s.93) 1980'lerden sonrasını ve yeraltı edebiyatının ortaya çıkışını gelişen koşullar ile değerlendirmektedir: "Bilindiği gibi '80'lerden sonra kapitalizmin ekonomik ve kültürel yaptırımlarına, baskısına maruz kaldı Türkiye. '90'larla birlikte globalleşme edebiyatımızda popülerleşmeyi, aktüaliteye yaslanmayı, etliye sütlüye dokunmayan temaları egemen kıldı. Bunun doğal sonucu karşıtının ortaya çıkmasıydı. Bu karşıt da yeraltı edebiyatı demektir." Yakın gelecekte ele alındığında 1980 darbesinin farklı bir yapılanmaya işaret ettiği pek çok çalışmada ele alınan konulardan biri olarak görülmektedir. Bu yapılanma ekonomik etkiler yarattığı gibi bu ekonomik etkilerin paralelinde sosyal yaşamda da değişikliklere sebep olmaktadır. Darbeyle ilişkili olarak ele alınabilen 24 Ocak kararları ve darbe sonrası revizyonların etkisi ile ülkede göreceli refah ortamı, ekonomik işleyişin değişikliğe uğraması, şehrin tüketime yöneltilirken taşranın da üretimden uzaklaşıp şehirlere gelmesi ile metropolde "varoşların" oluşumu, zengin-fakir ayrımının görülmesine neden olabilmektedir. Bu süreçlerle devam eden kentleşme, kentleşmenin getirdiği olumlu-olumsuz olgular yeraltı algısının oluşumunda etkilidir. (Yılmaz, 2021, s.31-33) Siyasi-ekonomik temelli kentleşme, sosyal yaşamın farklılaşmasında yüksek oranda etkili olmuştur. Kentler, köy ve kasaba gibi küçük çaplı yerleşimlere göre farklı özellikleri bünyelerinde barındırmaktadır. İletişim biçimlerinin ve söylemin değiştiği, yakınlık ilişkilerinin farklılaştığı, ekonomik farklılıkların geniş alana yayıldığı, eğlence anlayışının farklılaştığı kentlere gelen taşralı için bu farklılıklar çarpıcı derecede belirgindir. Bu yönden bakıldığında yeraltı algısının oluşumunda tarihsel süreç aktarılırken tek bir cepheden kurulan örneklemin pek çok farklı koldan budaklanarak geliştiği de ayrıca ifade edilmelidir. Nurdan Gürbilek, "*Vitrinde Yaşamak*" adlı eserinde 1990'ları hazırlayan 1980'lerin kültürel iklimini çok yönlü olarak ele almıştır. Bu kültürel iklimde yasakların, şiddetin, baskının ve görece özgürlüğün, sivil ve modern iktidarın birlikteliğinin yarattığı çelişki vurgulanmaktadır:

Sonuçta birçok şevi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizmin bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye'nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırdığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim

toplumunun vaatlerini, birden bir(e) bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları... (Gürbilek, 2001, s.15)

Gürbilek, bahsettiği tezat gibi duran durumları sıklıkla örneklendirmektedir. Bunları örneklendirirken 1980'lerin farklılıklarına işaret etmektedir. 1980'lerde mahrem alanın açığa vurulmaya başlandığı belirtilmektedir. Cinselliğin, cinsel eğilimlerin, insanların yaşamış olduğu dönemlere göre sınıflandırıldığı kuşak adlandırmalarının üzerine konuşulduğu yıllardır bu yıllar. Özellikle mahrem alanda böylesine bir "cinsellik patlaması"nın insanların özgürleşme, bireyselleşme ihtiyaçları ile ilişkisinin olduğu vurgulanmaktadır. Cinselliği de kapsayan özel hayatın konuşulması ise bir bakıma Batı etkisi olarak yorumlanabilecek olsa da Batı'daki seyrinden farklı bir gelişimde seyrini izlemiştir. Batı'da bilimsel söylemin eşlik ettiği, çeşitli disiplinlerin aktifleştirildiği bir özel hayatın kamuya açılma süreci varken Türkiye'de ise bu durum bazı insanların çabaları ile sınırlı kalmıştır. (Gürbilek, 2001, s.22-23) Öktem'in bir röportajda bahsettiği üzere 1980 darbesi sonrası yıllar insanların bahsedildiği üzere özel hayatın kamuya açıldığına şahit olabileceği yıllar olduğu gibi darbenin ruhsal etkisi ile apolitikleştirme çabasının da sonuçlarının olduğu yıllardır. İnsanların umutla beklentiler içerisine girdiği zamanlarda ansızın gelen darbe, kültürel boşluk yaratmıştır. Bu boşluktan faydalanarak ya da empoze edilerek dahil olan batı etkisi ve geçmişin 70 kuşağı etkisi çeşitli çatışmalar yaşamıştır. Toplumcu gerçekçiler ile daha modernist söyleme sahip entelektüeller arasında bu durum gözlemlenmiştir. 1980'ler harmanlanma süreciyken 1987-1988 yılları ile 1990'ları oluşturmuştur. İnsanların en fazla kendini ifade güçlüğü çektiği zamanlardan sonra ise farklı alan arayışları doğmuş ve çeşitli türlerde underground kültür anlayışı doğmuştur. (Saridoğan,2020, s.135) Bu dönemde düşünme şekillerindeki farklılıklar; underground kültürün malzemeleri olarak görülmüştür:

(...) 1980'li yıllarda her türlü yaşam tarzının tez ve antitezi bir aradadır. Baskı beraberinde özgürlük arayışlarını, mahrem namahremi, yasak ihlali, politika apolitik olma yaklaşımını beraberinde besler. Bu kuvveden fiile yükselme anlayışı, bastırılmış, o güne kadar ideolojik hesaplamalar içinde kuşatılmış kültürlerin yaşadığı enerji patlamasının temel nedenidir. Tek katmanlılık sona erer, çoğul yaşamlar, tarzlar, yeni düşünme şekilleri söz konusu olmaya başlar. Cinsellik, şiddet, taşra, alkol ve uyuşturucu, kadın yaşamı, kendi söylemlerini oluşturmaya çalışan alt kültürlerin önemli malzemeleri haline gelir. Sayılanlar, iğrenç ve tuhaf olmaktan çıkar, yaşam ve elbette edebiyat, kötüyeye ve kötünün yaşattığı hazza kapılarını aralar. (Durmuş, 2019, s.379)

Türkiye'nin kapitalizm küresel hale gelirken sürece dahil edilmesi ve bunların sonucunda meydana gelenler çok yönlüdür. Bu süreçte edebiyat da kendi içinde bir algı değişimi yaşamıştır. Teknoloji ve ekonomi ile küreselleşme, postmodern bir söylemi getirmiş, postmodernizm ise postmodern çoğulculuk anlayışını doğurmuştur. (Yalçın-Çelik, 2020, s.85-86) Küreselleşmenin değerlerimizi de küresel hale getirmesi ve değerlerin bu paralelde tek tip olunmadığının anlaşılması, farklı değerler ile tanışılmasına neden olmuştur. (Arabacı, 2006, s.14) Bu durum ise değerlerin yitirilmesi, anlamsızlaşması veya yeni değerlerin doğumuna neden olmaktadır. Bu farklılaşan çoğulcu dünya; başkalarının, ötekilerin görünür kılınmasına sebep olduğu gibi kötülük, kültür, aile gibi kavramlarımızın pek çoğunda yeni anlam değerlerinin kazanılmasına yol açmıştır. Bu değişikliklerin olduğu alanda ise insanlar ile iç içe olan edebiyatın, yeni bir yapı kazanması gerekebilmektedir. 1980'li yıllara sebep olan yıllar ve 1980 sonrası değişimlerin zihinsel dünyada yer edinmesi ile 1990'lı yıllarda bu değişimin etkileri görünür hale gelmiştir. (Yalçın-Çelik,2020, s.89) Edebiyatımızda Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'i ile başlatılan altkültür hareketlerinin etkisindeki bir edebiyat, yeraltı edebiyatı adı ile terminolojiye dahil olmuş, edebi algının değişimi ile ortaya çıkmış bir türden bahsetmek bu tarihsel düzlemde mümkün olmuştur. Metin Kaçan'ın "*Ağır Roman*"ı kent içinde "avam"ın yaşamı, farklı kültürel boyutların tek düzlemde yan yana oluşu, argonun anlatıcı vasıtası ile edebi dile kanalize olması ve edebi dilin anlamsal değişikliğine sebep olması gibi farklı açılımlar ile edebiyatımıza boyut kazandırmıştır. Bir roman türü olarak değerlendirdiğimiz Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ından önce ise 1971'de örneğini gördüğümüz fakat doksanlı yıllarda sayıca patlama yaşayan fanzinler ise yeraltı kültürünün önemli bir diğer noktasına işaret etmektedir. Fanzin "yeraltı kültürünün en önemli iletişim araçlarından biri" olarak nitelendirilen basım-yayım yolları dergilerden farklı bir yayın türüne işaret etmektedir. Fanzinin en önemli özellikleri ise elle veya fotokopi ile çoğaltılan, görece gizli yayılım gösteren ve dolayısıyla denetime tabii olmaktan uzaklaşan, var olan sosyal yapının karşısında konumlanabilen ve zorlama üslup kaygılarından uzak bir yayın türü olmasıdır. Fanzinler, sık tercih edilen iletişim biçimlerini reddetmenin ötesinde ekonomik zorunluluk gibi nedenlerden de basım-yayım aşamasında farklılaşmaktadır. (Öktem, 2006, s.11-13) Fanzinlerin tüm bu özellikleri ile 1990-2000 yılları arasında ivme kazandığını ve bir bakıma yeraltı edebiyatının yayılımında etkili olduğu görülmektedir. Fakat fanzinler bir süre sonra ana akımın etkisine girmiş, dijital ortamdaki yeni yapılanmalar fanzinlerin yerlerini almıştır. (Yalçın-Çelik, 2020, s.107)

Türkiye’de yeraltı edebiyatı örnekleri olarak farklı listelere rastlanmaktadır. Araştırmacılar, yazarlar bu bağlamda farklı farklı örnekleri bu kategori altında değerlendirebilmektedir. Çakmakçı, (2004, s.93) 2004 yılında konu ile ilgili yazdığı yazısında ilk önemli örneklerini 1990 yıllardan sonra veren yeraltının henüz bizim edebiyatımızda beklenen ölçüde gelişim göstermediği ifade eder. Çakmakçı, daha çok marjinal kişilik olarak nitelediği Küçük İskender’i, Hikmet Temel Akarsu, Ayça Seren Ural, Sibel Torunoğlu, Süreyya Evren, Altay Öktem gibi isimleri Türk yeraltı edebiyatı kapsamında değerlendirir. Çakmakçı, Hikmet Temel Akarsu’nun Yusuf Atılgan, Vüs’at O. Bener, Sait Faik gibi isimleri öncüler olarak değerlendirdiğini fakat bunların daha çok avantgarde olarak değerlendirilmesi gereken isimler olduğunu belirtir. Oğuz Atay örneğinin ise üslubu ve temaları ile yeraltının öncülerinden biri olarak görülebileceğini söyler. Varlık dergisinde A.Ömer Türkeş (2005, s.16) roman örneklerini liste halinde sunmaktadır. 1987’de yazılmış Kasım Uçkan’ın İstanbul Yolcusu Kalmasın adlı eserini de bu bağlamda değerlendirmektedir. Kasım Uçkan’ın yanı sıra Metin Kaçan, Zühtü Bayar, Şahin Ural, Ceyhan Fırat, Ahmet Haluk Ünal, Oktay Güzeloğlu, Mehmet Kartal, Hikmet Temel Akarsu, Efsane Turnalı, Sabahattin Demiray, İbrahim Altun, Sarp Bengü, Mehmet Akif Derbent, Hakan Günday, Sabri Kılıç, Turgut Yüksel, küçük İskender, İbrahim Altun, Altay Öktem, Osman Cavcı, Eyüphan Erkul, Süreyya Evren, Armağan Tekdöner, Demir Toros, Ata Türker, Gönül Kıvılcımlı, Doğu Yücel, Bülent Akyürek, Niyazi Zorlu, Stella Acıman, Ayça Seren Ural, Cem Selcen, M. Savaş Tümer, Elvin Azar Süzer, Pınar Orhan Küzeci, Mehmet Bilal, Ali Ece, Fatih Kaynak, Şebnem İşigüzel, Ersan Üldes, Vecdi Çıracıoğlu gibi çeşitli isimleri ve eserlerini örnek olarak göstermektedir. Gökalp Alpaslan (2009, s.24-25) Hikmet Temel Akarsu, Altay Öktem, Sibel Torunoğlu, Ayça Seren Ural, Şahin Uruk, Sarp Bengü, Şebnem İşigüzel, Gönül Kıvılcımlı, Kanat Güner, Hakan Günday, Fatih Kaynak, Osman Cavcı ve Arif Kaptan gibi yazarların yeraltı edebiyatına uygun görülen eserleri örnekler olarak vermektedir. Yalçın- Çelik (2020, s.114-118) bu örnek eser listelerini, roman dışındaki diğer türleri de ele alıp günümüze kadar genişleterek çok sayıda eser ve yazardan bu bağlamda bahsetmektedir. Devrim Altıkulaç, Aytaç Ars, Alp Buğdaycı, Jan Ender Can, Alper Canıgüz, Osman Çakmakçı, Batuhan Dedde, Şenol Erdoğan, Sabri Gürses, Sabri Kılıç, Hüseyin Kıran, Serdar Koçak, Anıl Nişancı, Cumhuriyet Orancı, Rahmi Ögdül, Alican Ökmen, Selda Tan Özdemir, Fidan Terzioğlu, Halil Turhanlı, Serdar Şekerci, Mehmet Şenol Şişli, Erim Şişman, Cenk Taner, Uluer Oksal Tiryaki, Deniz Utlu, Murat Uyurkulak, Hüseyin Yurtdaş gibi farklı

isimler karşımıza çıkmaktadır. Yapılan akademik çeşitli çalışmalarda bu eserlere yenileri eklendiği gibi bazı yazar ve eserlerinin bu örnek listelerden çıkarılması gerektiği de düşünülebilmektedir. Fakat henüz kuramsal özellikleri yönünden görüş birliğine varılamamış bu türde, çeşitli eserlerin arşiv niteliğinde örneklerinin korunmasının değerli olduğu düşünülmektedir.



2. BÖLÜM

MEKÂN KAVRAMI VE ROMANDA MEKÂN

2.1. MEKÂN NEDİR?

Mekân kelimesi Arapça k-w-n kökünden, var olmak, olmak anlamına gelen 'kevn' sözcüğünden gelmekte ve TDK sözlüğünde "1. isim Yer, bulunulan yer. 2. isim Ev, yurt. 3. isim, eskimiş, gök bilimi Uzay" (<https://sozluk.gov.tr/>, E.T: 30.08.2021) olarak tanımlanmaktadır. İngilizcede ise mekân kelimesini karşılayan space ve place gibi kelimeler vardır. Space; kullanıma uygun boş alan olarak tanımlanırken place kelimesi; bir konum, bina, kasaba, alan gibi anlamlar ile karşılanmaktadır. (<https://dictionary.cambridge.org/tr/>, E.T: 29.05.2022) Bu bakımdan space kelimesi Türkçe uzay kelimesine yakındır. (Üngür, 2011, s.4) Place kelimesi ise yer kavramına ve yer sözcüğünün gündelik dildeki pek çok anlamına yakın bir görünüm sergilemektedir. Kelimelerin sözlük anlamları genellikle benzer şekillerdeki tanımlamalarla verilse de her disiplinin mekâna yüklediği anlam farklılaşabilmektedir. Edebiyat, felsefe, mimari, sosyoloji, fizik ve daha pek çok disiplin mekân ile ilişkilidir ve mekânı terimleştirme biçimleri, algılayış şekilleri farklıdır. Bu durumun oluşmasında mekânın sınırlandırılma güçlüğü doğrudan etkilidir. Mekân kavramının bu açıdan disiplinler arası, çok yönlü bir çalışma gerektirdiğini söylemek mümkündür. Fakat her bilimin kendi içinde otoriteleri de mekân tanımlamasını farklılaştırmaktadırlar. Bu bakımdan tezin sınırlılıklarından dolayı, tüm bilimlerin kaynağı felsefe temel alınarak bugün kavram hakkında ön plana çıkmış bazı görüşler ele alınacak ve mekân kavramına yönelik bir bakış açısı ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

En eski bilimlerden olan felsefe açısından mekâna bakıldığında kelimenin kavramlaşma sürecinde felsefenin yoğun bir etkisinin olduğu görülmektedir. Önemli felsefe akademisyenlerinden biri olan Cevizci, mekân kavramını "varolanların içinde yer aldığı, tüm sınırlı büyüklükleri içine alan uçsuz bucaksız büyüklük. Boşluk, hiçlik durumu. Sınırsız ortam, sonsuz büyük kap ya da hazne. Üç boyutu, yani eni, boyu ve derinliği olan hacim ve yer kaplama" (Cevizci, 1999, s. 583) olmak üzere genel bir

şekilde tanımlamaktadır. Fakat kavramın, düşünürler arasında algılanışı farklılaşmıştır. Eski felsefi metinlerde khora, topos, pou gibi terimler mekanla ilişkili olarak yorumlanmaktadır. Yine de pek çok terim arasında farklı nüansların olduğu düşünülmektedir. Aristoteles'e göre kendi hocası Platon dışında daha önce mekân kavramını bir soru formunda soran ve gerektiği şekilde cevaplayan kimse olmamıştır. Kendilerinden önce "yer" konusunda bir kabul vardır fakat gerekli felsefi sorgulamalar oluşmamıştır. Bunun ötesinde bugün araştırmacıların gözü ile bakıldığında Aristoteles'in ve Platon'un mekân anlayışında ilksel anlamda önemli nokta; yer, boşluk, mekân gibi kavramların ayrıştırılmasında dikkat çekmektedir. Eski Yunan tarihinde, Platon için mekân; görünüş alemi ve idealar konusu üzerinden ele alınan bir kavram olarak görülebilmektedir. Platon felsefesinde yapıtaşlarından olan idealar alemi ve onların yansıması, taklidi olan görünüş alemi ve oluş kavramının birlikte değerlendirildiği bir mekân anlayışından söz edilmektedir. Bu anlayış paralelinde, oluşun gerçekleştiği görünüş aleminin bir mekâna ihtiyacı vardır fakat idealar alemi için bu gerekli değildir. Mekân, bu bağlamda Platon felsefesinde temel ilkelerden biri olarak belirtilebilmektedir. Mekânın çeşitli metaforlarla açık hale getirilmeye ve sistematik bir şekilde anlamlandırılmaya çalışıldığı Platon felsefesinde mekân, kapalı evren tasavvurunda, boşluk kabul etmeyen yapıdadır. (Kılıç, 2011, s.19 -23) Buna karşın Aristoteles, hocasının mekân karşılığı 'khora'yı kullanmamaktadır. Her ne kadar mekânın bir kap hüviyetinde olmasına yönelik Platon'un bazı görüşlerinden etkilense de daha farklı bir mekân anlayışı üzerinden ilerlemiştir. Aristoteles, mekân için 'topos' sözcüğünü seçmektedir. Kendi ifadesi ile verdiği şekilde Platon'un aksine mekân ve madde aynı şeyler değildir. Aristoteles'e göre Topos; farklı anlamlara sahip olsa da mekân anlamı olarak cismin kapladığı yere işaret etmektedir. (Kılıç, 2011, s.24-27) Düşüncenin gelişimi ile mekânın farklı değerlendirildiği Batı düşünce tarihindeki bu örneğin yanı sıra İslam düşünce tarihinde de benzer şekilde görüşler ayrılmaktadır. Filozofların düşünceleri kelamcılardan ayrışabilmektedir. İslam düşüncesinde mekân; hayyiz terimi ile benzer görünüm sergilemektedir. İslam filozofları ve İslam kelamcıları arasında mekânın tanımlanmasında bazı farklılıklar söz konusudur. Kelamcılar zihinsel bir tanımlama olarak mekânı ele alırken İslam filozofları ise daha geometrik düzlemde mekânı değerlendirmiştir. (Kutluer, 2003, E.T. 29.05.2022).

Pek çok farklılığa rağmen; mekân kavramının felsefi açıdan bütüncül olarak değerlendirmesinde Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde belirttiği ve kavrama yönelik giriş bölümünde belirtilen genel tanım, bu ayrılan görüşlerden dolayı etkili görünmektedir.

Batı düşünce geleneğinde Platon ve Aristoteles gibi filozoflardan evvel de mekânın varlık ile belli ölçülerde ilişkiler düzleminde ele alındığı görülmektedir. Bu durum ise mekânı felsefe tarihinin en eski zamanlarında da varlık ile düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Varlık, mekân ile bilinir hale gelebileceğinden var olma ve mekân ilişkili olarak değerlendirilebilmektedir. Bu durum ise mekânın ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik yanını ortaya koymaktadır. (Kahveci, 2017, s.102) Mekân- varlık ilişkisinde doğa felsefecilerinin arkhe arayışı, Empedokles'in doğadaki değişim sürecini boşluktaki harekete bağlaması bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Diğer bir doğa filozofu olan Parmenides'in görüşüne göre ise evrende değişen bir şey yoktur. Varlık için hareket ve değişme söz konusu değildir. Mekânın anlamsal yönünden hareketle mekân bu bağlamda var olmayan bir şeydir. (Cevizci, 1999, s.583) Empedokles ise doğadaki gelişmeleri boşluk (mekân) içindeki hareketlere bağlar. Bu ise daha çok mekanik düşünceye dayanan bir açıklama biçimi olarak değerlendirilmektedir. (Korkmaz, 2017, s.9) Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde kavramın nesne ile ilişkisine yönelik farklı düşüncelere de rastlanmaktadır. Sözlükte değerlendirilen mekân; İngilizce *space*, Fransızca *espace*, Almanca ise *raum* karşılığında kullanılmıştır. Cevizci, temel olarak üç farklı yaklaşımdan söz edilebileceğinden bahsetmektedir. Felsefi sorgulamanın en başlarında kavramın nesne ile ilişkili yapısı ele alınmaktadır. Kendi başına var olup olmadığı sorgulamalardan birini içermektedir. Cevizci kavrama yönelik üç farklı yaklaşımdan söz eder. İlki mekânın kendi başına (içinde bir var olanı içermeksizin) var olduğu yaklaşımı diğeri ise var olanlar arasındaki şeyin temsil edilmesinde mekânın ortaya çıktığını ve mekânın varlık ile bağıntılı olarak değerlendirebilecek bir kavram olduğu savunulmaktadır. Bu ikinci görüşü savunanlar bağıntısal mekân anlayışını kabul etmektedirler. Son görüş olan çok yönlü mekân görüşü ise daha önce bahsedilen iki fikrin orta yollu bir dışavurumudur, mekân ve şeylerin birbirini tamamladığını ifade etmektedir. (Cevizci, 1999, s.583) Cevizci ve TDK'nin tanımı ele alındığında var olanların yer aldığı bir ortam olarak mekânın ilk anlamının değerlendirildiği görülür. Ütopik, hayali ve var olduğuna inanılan kutsal yerler dışında her mekânın var olan ile

daha somut bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu bakımdan var olan ile düşünebileceğimiz mekân, var olanın algısından da uzaklaşmamaktadır.

Mekânın algısal yönü tartışılan bir başka konudur. Mekân ve insan etkileşimi bu denli güçlü olduğunda insan algısından mekânı soyutlamak güçtür. Mekân, kişilerin farklı algılamaları ile yeniden yaratılmaktadır. Sanatsal eserlerde bu bakımdan mekânın değeri de oldukça fazladır. Varlık hem algısal hem de çevresel olarak değerlendirilmelidir. Algısal mekân için algılama sürecinde önem taşıyan simgesel, görsel, duygusal ve seçimleyici algı gibi farklı algılama süreçleri de değerlendirme sürecinde önem taşımaktadır. Bilişsel/zihinsel dahil olduğu algısal mekâna kıyasla çevresel mekân, duyumsal algıdan beslenmektedir. (Güleç Solak, 2017, s.15-16) Temelde bu algısal farklılık, daha sonra bahsedileceği üzere edebi eserlerde mekânın sınıflandırılmasında da etkilidir.

Sözlük tanımında da verildiği üzere mekân kelimesi gündelik dilde 'yer' olarak da karşılanmaktadır. Mimarlık gibi bu mekânı malzeme edinmiş bilim dallarında ise yer-mekân arasında bazı farklılıkları yakalamak mümkündür. Farklı disiplinlerin yaklaşım farklılıkları olduğu görülebilmektedir. Mekânın gündelik dilde yer ile belirtilmesinde daha önce bahsedildiği üzere insan ile kuvvetli etkileşimi önemlidir. Mekân kavramına bakıldığında ancak insanın gördüğü, tasarladığı yerlerin bir mekân hüviyetine bürünmesinden dolayı kavramın insandan bağımsız olduğu söylemek güçtür. Mekân "varoluş'un en temel üç boyutundan biri" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı felsefenin alt bilimlerinden olan bilgi, varlık felsefeleri tarafından kavramın değerlendirilmesi gerekmiştir. (Korkmaz, 2017, s.9) Ayrıca bu alanın insan ile temel ilişkisi kavramın değer, siyaset felsefesi gibi pek çok felsefi alanla da bağıntı kurabilmesine neden olmuştur. Eski Roma'ya dayanan bir kavram olan genius loci de mekân ve yer dolayısıyla insan ilişkisini vurgulamada önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Norberg- Schulz'un genius loci olarak belirttiği terim yerin ruhu anlamına gelir. "Eski Roma inancına göre her bireyin bir 'genius'u yani kendi koruyucu ruhu vardır. Bu ruh, doğumundan ölümüne kadar insanlara ve yerlere hayat vermekte ve karakterlerini oluşturmaktadır." (akt. Uğurlu, 2003, s. 13).

Mekân ilk anlamı ile sınırlı ya da sınırsız bir alana verilen var oluşun geçmekte olduğu bir alan olarak değerlendirilse de mekânın pek çok alana etki eden çok yapıllı bir değeri olduğu söylenebilmektedir. Mekânın ilk zamanlardan itibaren nedir'liğine

yönelen yapının yanı sıra 1960'lı yıllardan itibaren ivme kazanan mekân üzerine gerçekleştirilen araştırmalar ile mekânın geniş bir alan kazandığı görülmektedir.

Mekân, toplumsal gereksinimin de bir sonucudur; barınma ve korunma amaçlı işevuruk kullanımların ötesinde, toplumsal konum ve kontrol aracı ve kültür ögesi olarak da iş görür. Her tür toplumsal değişim, olay ve yapı mekanlara yansır, hatta onunla bütünleşir ya da simgelenir: Örneğin, kentler, meydanlar, caddeler, evler... dönüşümcü kişi ve olaylarla anılır, geleneksel, ayrımcı, özgürlüksüz toplumlar duvarlarla; yenilikçi, eşitlikçi, özgür toplumlar açık alanlarla simgelenir. Mekanlar toplumsal psikoloji tarafından tanımlanmış farklı setlerle ve bu setlerin üyeleri aracılığıyla insan davranışlarını tanımlar ve çerçeveledir. (Arslan Karaküçük, 2004, s.1)

Mekânın anlamları ilk insandan bugüne gelişmiştir. İlkel insanların dış faktörlere karşı korunma alanı olan mekanlar bugün korunma işlevinin ötesinde çeşitli anlamlara göre şekillenmektedir. (Özdemir, 2011, s.63) İnsandan bağımsız düşünülmemeyen mekânın sosyal açıdan farklı yorumlanmalara açık olduğu belirtilmektedir. Her bir toplumun geçirdiği süreçler, toplumun genel özellikleri mekânsal yorumlamalarda etkilidir. (Bal, 2018: s.269) Mekân hem birey hem de toplum açısından değerlendirildiğinde çift-yönlü bir etkileşim sağlamaktadır. İnsanlar mekân yaratımında etkili olduğu gibi mekân da insanın şekillenmesinde etkilidir. Bu durum mekânın, ana malzemesi farklı farklı olan psikoloji, sosyoloji, mimari gibi pek çok alan ile etkileşim halinde olma nedenini açıklamaktadır. Edilgen konumdaki insan çevreye karşı zamanla güçlenmiştir. Kendi çevresini ve çeşitli çevrelerdeki davranış modelini belirleyen insanoğlu mekân-insan etkileşimi sürecini geliştirmeye başlamıştır. Bu şekilde ilkel insanların yaşam dürtüsü üzerine şekillendirilen mekân zamanla sanat ve bilimin içine dahil olmuştur. (Karaküçük, 2004, s.1) Lefebvre, "mekânın edilgen bir geometri olmadığına işaret eder. (...) mekân, bir yanda mekânla temas halinde olan beden ve (beden üzerinden) mekânla ilişki kuran, onu sahiplenen, ona anlamlar ve duygular yükleyen 'ben', diğer yanda mekânla birebir ilişki kuran nesne aracılığıyla anlam kazanır." (Mulla, 2021, s.314)

Sanatla mekânın etkileşimde edebiyat ürünleri önemli bir araştırma alanını oluşturmaktadır. Vakanın ön planda olduğu roman gibi anlatmaya bağlı metinlerde daha görünür olan roman, bunun da ötesinde diğer tüm sanatsal türlerde kendine yer edinmektedir. Sanatın görme ve kimi zaman ise dokunma üzerine kurulu resim, fotoğraf, heykel, seramik sanatlarda mekân göz önündedir doğrudan açık durumdadır. Fakat edebiyatın türlerinde ise mekânın incelenmesi, gözlemlenmesi farklılaşmaktadır. Roman, öykü gibi türlerde mekânın tasvir edilmesi, ayrıntılara

inilmesi daha kolayken şiir gibi türlerde ise bu durum biraz daha zorlaşmaktadır. Bundan dolayı şair tarafından şiir içine dahil edilecek unsurların belirlendiği bu türde, Soydan-Koç şiirin kendisini bir evren olarak değerlendirmektedir. (Soydan-Koç, 2006, s.289) Çalışmanın romanda mekân üzerine kurulu olmasından dolayı tek bir yönünden ilerlemek uygun görülmektedir. Romanda mekân, sanattaki mekânın görünümü, işlevini sunan önemli bir alana işaret etmektedir. Roman, Tekin'in belirtmiş olduğu üzere çeşitli unsurlardan meydana gelmiş bir terkiptir. Mekânın önemi, bu bileşimde en önemli unsurlardan olan "olay"ın muhakkak bir mekâna, bir zemine ihtiyacı olmasından kaynaklanmaktadır. Fakat zemin olmanın yani mekandaki bir tanıtım ögesi haline gelmekten başka romanda mekânın işlevselliği de bulunmaktadır. (Tekin, 2016, s.143) Romanda mekân, romana anlam kazandıran önemli unsurlardan biridir. İnsanın ve insan faaliyetlerinin temel bir zemine oturmasında ve okuyucunun imgeleminin geliştirilmesinde mekân ögesi, romana yardımcı olmaktadır. Mekân unsuru roman içinde yer edinirken diğer pek çok unsurdan etkilenen ve buna bağlı olarak gelişen dinamik bir yapı sergilemektedir. Bu bakımdan Kıran& Eziler-Kıran (2011) *Yazınsal Okuma Süreçleri* adını taşıyan eserlerinde mekânın bu yönüne vurgu yapmaktadırlar. Çalışmada mekân, uzam başlığı altında değerlendirilmekte ve uzamın diğer öğeler ile yoğun bağlantı kuran durumundan dolayı kavram, yazarları tarafından "ilişkiler dizgesi" olarak tanımlanmaktadır. Bu ilişkiler anlamlandırılmadan doğrudan uzamı anlamlandırmaya çalışmak yeterli değildir. Uzam incelenirken doğrudan bir biçimde, coğrafi bir konum veren özel adlar olabildiği gibi deniz, şehir gibi cins isimler, büyük, küçük, üzerinde gibi boyut, biçim ya da devinim-devinimsizlik gibi durum bildiren sözcükler de karşımıza çıkabilmektedir. (s. 249-250) Bu durum romanda mekânın anlaşılmasında belirli ilişkiler ağını kurmanın gerekliliğini belirtmektedir. En temelde romanda mekân, karaktere ve olaya zemin hazırlayan yapısal alanı belirtse de bundan öte işlevleri, bu ağ içerisinde çözümlenebilmektedir.

Yazarlar romanlarında ele aldıkları çeşitli mekanları devinimsiz-devinimli bir gözlemcinin bakışı ile verebilmektedir. Bu kullanımların her ikisi de mekânın sunulmasında yardımcı tekniklerdir. Mekânın tek bir fotoğraf karesi şeklinde aktarılması betimleme, hareket halinde bir gözlemci tarafından sunulması ise öyküleme. (Kıran& Eziler-Kıran, 2011, s.259) Romanda mekândan bahsederken; mekânın romandaki işlevi ve romanlarımızda mekân ögesinin değişen kullanımından

bahsetmek gerekmektedir. Aslında bahsedilecek bu iki ayrı konu birbirini etkilemektedir. Mekânın işlevi değiştikçe romandaki kullanımı da değişmiştir. Edebiyat, süreç içerisinde gerçekleşen değişimlere açık, dinamik yapıdaki bir sanat alanı olduğundan zamanla edebiyat anlayışı değiştiği gibi edebiyattaki tür sayısı ve bu türlerin unsurları da gelişip değişmiştir. Çalışmada konu edinilen mekân unsuru da Türk romanlarının gelişimi süreci içerisinde değişen ve gelişen bir yapı unsurudur. Bugüne gelene kadar anlamı ve değeri değişen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânın bugün için önem kazanması edebiyatın ve diğer tüm bilim-sanat dallarının geliştiği zaman seyri içinde oluşmuştur. Roman gibi kurguya dayalı metinlerde önceden zaman ögesi ön plana çıkarken bugünün roman anlayışında değişikliklerin olması ve tasvir-tahlillerin önemsenmesi mekânın etkisini kuvvetlendirmiştir. (Akdeniz, 2019, s.1) Bugünkü durumuna gelene kadar mekânın işlevinden ve bununla paralel olarak öneminden bahsetmek gerekmektedir. Bu konuda diğer bir mesele de edebi türlerdeki mekân çeşitleridir. Kurgusal eserler için mekân türlerine yönelik çalışmalarda farklı araştırmacıların çeşitli sınıflandırmalarına rastlamak mümkündür.

Tekin, *Roman Sanatı* adlı eserinde mekânın işlevlerine yer vermiştir. Tekin, romancının asıl amaç olarak görülebilecek şekilde anlatılara gerçeklik kazandırmak için mekânı çeşitli yollarla kullanabileceğinden bahsetmektedir. Tekin, eş zamanlı ya tek olarak da romanda kullanılabilecek bu yolları, şu şekilde sıralamaktadır:

- a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) roman kahramanlarını çizmek,
- c) toplumu yansıtmak,
- d) atmosfer yaratmak” (Tekin, 2016, s.143)

Tekin’in de belirtmiş olduğu üzere mekân sadece anlatının inşasında değil ayrıca okurların romana yönelik olan düşünce dünyalarının inşasında da önemlidir. Yani; mekânın temel işlevlerinden biri de okuyucunun zihnindeki hayal dünyasını şekillendirmektir. Mekân okuyucunun hayal dünyasını şekillendirirken kahramanların çizimini de gerçekleştirebilmektedir. İnsan, içinde bulunduğu çevreden bağımsız olamayacağından mekânın böyle bir işlevi yüklenebilmesi muhtemel olmaktadır. İnsanın şekillenmesinde mekân kuvvetli bir unsurdur. Bazı romanlarda insanı

şekillendiren mekân; kişi ile ön plana çıkmaktadır. (Tekin, 2016, s.144) Bu mekân romanları da diyebileceğimiz mekân unsuru ile anılan romanlarda örnekleri ile karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra roman- toplum ilişkisinde mekân ayrıca önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın topluma açık tarihsel yönü bilinmektedir. Roman; toplumu yansıtmada etkili bir anlatıdır. Mekân; bu yönüyle romana önemli katkıları sağlamaktadır. Tekin'in ifade ettiği şekilde mekân, "uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir." Yazar, mekân tablosu çizerek romanını o günkü toplumun aynası haline getirebilmektedir. (Tekin, 2016, s.144-145) Tekin dışında anlatıda uzamın işlevleri konusunda Kıran& Eziler-Kıran (2011, s.249-263) bazı özellikleri belirtmektedir:

- 1) Uzam, anlatıda ilk olarak dekor işlevi görmektedir.
- 2) Dekor işlevinin yanı sıra uzam kişileri tanıtmaya yollarından biri olarak metinlerde olay örgüsünün temel öğelerinden biri olabilmektedir. Kişilerin verilebilecek devinimsel yönü, iç dünyaları ve bununla ilişkili olarak çevreyi algılayışı uzam üzerinden verilebilmektedir.
- 3) Uzam dekor, ruh dünyasının aktarımının yanı sıra yardımcı, engelleyici, gönderici gibi eyleyen roller kazanabilmektedir.
- 4) Uzam bazı eserlerde ise erken anlatıma hizmet edebilmektedir. Örtülü bir şekilde roman başında betimlenen uzam, olayların habercisi olabilmektedir.

Romanda mekânın bu işlevleri zaman içerisinde anlam kazanmış ve örneklerini bulmuştur. İşlevlerin bazıları mekânın gelişim sürecinde ortaya çıkmaktadır. Mekâna verilen anlam başkalaştıkça farklı işlevler de roman mekanlarında karşılığını bulmuştur. Klasik eserlerden bugünün modern- postmodern eserlere gelinceye kadar mekânın etkisi, özellikleri şekillenmiştir. Dünün, geçmişin romanlarında mekân bugünkünden farklı kullanılmaktadır çünkü romanın dönemsal yapısı bunu gerektirmektedir. İlk zamanlarda tablo görünümünü romana kazandırmada yardımcı olan mekân bugün sadece tablo çizmemektedir. Bireyin ön plana çıktığı günümüzde mekânın çiziminde farklı işlevler ortaya çıkmıştır. Mekân daha işlevsel bir araç olarak kullanılabilir. Mekânın zamansal değişiminde belirtilmesi gereken önemli nokta mekânın tüm bu süreçte olayların sahnesi olarak kullanılma işlevini korumasıdır. (Tekin, 2016, s.145-146) Mekânın gelişimi incelenirken roman öncesi

anlatılarda mekân, geleneksel romanlarda ve modern-postmodern romanlarda mekân olmak üzere farklı anlayışların ekseninde süreç değerlendirilmektedir. Roman bugünkü biçimine gelene kadar farklı anlatı biçimleri oluşuma destek vermiştir. Vaka işlenişi açısından destanın, romanın atalarından olduğunu belirten Şengül (2010, s.530) Tekin'in tespitlerinden hareketle (2016, s.146) destan mekanlarının çoğu zaman muhayyel olduğunu ifade eder ve muhayyel olmayanların ise bugünün şartlarında yıkıma uğrayan mekanları göstermelerinden dolayı düşsel mekanlar olarak görüldüğünü ekler. Şengül (2010, s, 530) destan, efsane, masal gibi türler üzerinden roman öncesi anlatılarda mekânı çözümlenmeye çalışır. Bu türlerde mekân; yaşanılan, geçilen ya da engelleyici konumda olmanın ötesinde bir anlamı vermemektedir. Destadaki gibi efsanelerde de mekân "muhayyel", masal örneklerinde ise mekân "bilinmeyen" konumunda karşımıza çıkmaktadır. Belirtildiği üzere vaka ve kahramanın eylemlerinin ön planda olduğu roman öncesi bu anlatılarda mekân anlatı için zemin olmaktan öte bir konumda olamamaktadır. Fakat bu mekânsal özellikler, bilim-sanat gibi alanların gelişmesi ile değişikliklere uğramıştır. Rönesans hareketleri bu anlayışın değişiminde önemli bir merhale olarak karşımıza çıkmaktadır. Pozitif bilimlerin etkisi ile mekân üzerinde insanın etkisi oluşmaya başlamış ve bu durum mekânın algılanışında önemli bir değişikliğe neden olmuştur. İnsanlarda mekânı şekillendirebileceğine dair görülen inanç onu keşfetme ve tanıma sürecine götürmüştür. Bundan sonraki süreçte ise çevreye etki edebildiğini anlayan insan için parselasyon bilinci oluşmaya başlamış ve blok halinde algılanan mekân, küçük birimlere ayrılmış ve bu küçük-büyük birimlerde ise doğal haliyle yeni yaşam stillerine zemin oluşmuştur. (Tekin, 2016, s.147) İnsan etkisinin doğada daha az görüldüğü zamanlardan bugüne bilimsel gelişmeler, insan faktörünün ön plana çıkmasında etkileyici unsur olmuştur. İnsan faktörü ön plana çıktığında ise olay odaklı anlatılarda ağırlık olaydan bireye doğru dönmeye başlamıştır. Bireyin üzerinde etkileyici bir unsur olan mekânın öneminin değişimini ise burada aramak doğru olacaktır. Roman türü modern bir dünyanın ifade aracını gösterse de romanın ilk dönemleri ile günümüzdeki örneklerinde mekânın algılanış biçimi aynı değildir. Mekân romanın gelişim süreci boyunca statik konumda durmamış gelişmiştir. Bu yüzden klasik, romantik, realist, modern, postmodern romanlarda mekân farklı algılanış biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Mekân, klasik romanda statik, romantiklerde idealize edilmiş, realistlerde ise klasik romancılarla kıyaslandığında statikliğin aşıldığı ve farklı kişilerin algılarından gerçekçi bir şekilde aktarıldığı mekân

biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik romanlarda mekân, tasvirler aracılığıyla okuyucuya aktarılsa da bu olayın ve kişinin çevresini bize aktarmada bir rol üstlenen mekân aktarımıdır. Klasik romanlarda insan-mekân ilişkisi zayıfken romantiklerde ise bu ilişki bir derece daha kuvvetlenir ve mekân duyguların sahnelendiği, aktarıldığı bir araç olur. (Tekin, 2016, s.148-149) Realizmin ise temel kavramlarına bakıldığında çevrenin etkisinin ne denli önemli olduğunu anlamak kolaylaşacaktır. Realizmin, gerçekçilik, gözlem, insan ve toplum, eleştirel gerçeklik, toplumcu gerçekçilik, objektiflik gibi maddelerle tavrı ortaya koyulabilmektedir. Stendhal'in , "Roman yol boyunca gezdirilen bir aynadır." sözü ile bahsettiği gerçekçilik ve gözlem, realizmin temel gerekliliklerinden biridir. Realizmin gerçekçilik paralelinde getirdiği gözlem olgusu, romanda tasviri artıran önemli etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun dışında tasviri ön plana çıkaran bir diğer neden ise realizmde sadece insanın çevresinde kalan ortamın gerçekçiliğinin değil aynı zamanda insanın aktarılmasında da gerçekçiliğin önemli olmasıdır. Yani insan söz konusu olduğunda onu etkilediği düşünülen mekân da realist romancılar tarafından tasvirin önem kazanmasında etkilidir. (Çetişli, 2016, s.92-96) Realistlerin mekân bahsinde en önemli yeniliklerinden biri ise klasik romanlarda yazar-anlatıcının bakış açısından verilen çevrenin realistler ile farklı kişilerin bakış açıları ile yer değiştirilerek zenginleştirilmesidir. Farklı tipteki insanlar mekânı algılar ve farklı gözlerle değerlendirir. Aynı zamanda mekân anlatımına hâkim olan tanrısal bakış açısının gitmesi ve tanrısal konumun eskiye nazaran önemini yitirmesi ile anlatımda daha sade bir söylem tercih edilir. Beşerî anlatım ve çoğul mekân etkili olmaya başlar. Bu durum çevreye bakışta önemli bir değişimi sunmaktadır. (Tekin, 2016 , s.149-151)

Mekânın oluşumunda toplum ve bunun beraberindeki kültür anlayışı etkili bir yapı sağlamaktadır. Pek çok örnekte aslında kültürel varyasyonların mekânsal farklılıkları oluşturduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu çalışmadaki alt kültür edebiyatı olarak da değerlendirebileceğimiz yeraltı romanlarının mekân bağlamında değerlendirilmesi gerektiğine yönelik düşünce ise temelde bu gözleme dayanmaktadır. Bu bakımdan kültür bağlamında mekânsal örgütlenmelerden bahsetmek gerekmektedir. Kültür gerek insan, insan eylemleri üzerinde gerekse de insan ile büyük bir etkileşim içerisinde olan mekân üzerinde ağırlığını hissettirecek bir güce sahiptir. (Özdemir, 2011, s.63) Geleneksel toplum, burjuva toplumu, modern toplum ve kültürel ilişkileri kullanım alanları olan mekânları biçimlendirmektedir.

2.2. EDEBİYATTA MEKÂN SINIFLANDIRMALARI

Araştırmacılar tarafından mekânın çeşitli sınıflandırmalara ayrıldığını görmek mümkündür. Bu mekânsal sınıflandırmanın boyutsal bir versiyonu ise Lotman'ın 1972 yılında yazdığı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Dilimize, “*Edebi Metnin Yapısı*” adı ile çevirebileceğimiz eserinde mekâna göstergebilimsel açıdan bakmaktadır:

Lotman bir edebi eserde üç mekânsal boyuttan bahsetmektedir:

A. Topografya boyutu: Bir coğrafi alandaki dağları, ırmakları vs. tarif eder. Bir toplumun yaşam biçimini etkilemesi sebebiyle sosyoloji açısından da önemlidir.

B. Topolojik boyut: Mekânın büyüklüğü, küçüklüğü veya derinliği, yüksekliği hakkında bilgi vermektedir. Böylece karşıtlık oluşturarak mekânları birbirinden ayıran ve sınır çizen unsur olarak tarif etmektedir.

C. Anlambilimsel boyut: Bu başlık altında, algılanan dünyayı tarif etmektedir. Bununla birlikte topolojiyle bağlantılı olarak yukarıda belirtilen büyük, küçük gibi zıtlıklara iyi – kötü veya çirkin - güzel gibi değer yüklemektedir. Böylece son aşamada birey ile mekân arasında bir bağ oluşmaktadır. (Akt: Zengin, 2013: s.292)

Kıran& Eziler-Kıran, yazınların okuma sürecinde yardımcı olmak üzere yazdıkları *Yazınsal Okuma Süreçleri (2000)* adlı eserlerinde mekânı, uzam olarak ele almıştır. Uzamı ise açık uzam/kapalı uzam, kapsayan/kapsanan uzam ve diğer uzamlar başlığı altında gerçek uzam / kurmaca uzam, burası/ başka bir yer şeklinde uzam türlerine ayırmışlardır. (2011, s.250-259) Açık ve kapalı uzam, diğer edebiyat bilimcilerinin de sınıflandırmalarında sık sık karşımıza çıkan mekânın kapalı, sınırlı bir ortamda mı yoksa sınırsız ve açık bir yer mi olduğu konusunda yapılan bir kategorize etmedir. Kapsayan ve kapsanan ayrımı ise sırası ile kırsal-şehir, mahalle- ev gibi örneklerle belirtilmektedir. Kırsal bölgeler şehri sarmakta ve kapsamaktadır. Yazarlar mekânların aktarımında bu zıtlığı kullanabilmektedir. Açık uzamlara kır, deniz, orman gibi örneklerle verilebilir iken kapalı uzam oda, ev gibi örnekler üzerinden belirtilebilmektedir. Açık uzamlar genel olarak kahramanın hareketinin artmasında, hareket rahatlığında yardımcı olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yolculuk, macera romanlarında bu bakımdan açık uzam önemli mekânları oluşturmaktadır. (Kıran& Eziler-Kıran, 2011, s. 250-251)

Narlı (2002, s.100) mekân türlerini açık, kapalı, geniş, dar, geniş, özel, genel, geçici, dâimi şeklinde ele almaktadır. Ülke, şehir, dağ gibi açık mekânları vakada diğer mekânları kapsayıcı özellikleri ile belirtilmektedir. Ev, hastane, oda gibi kapalı mekânlar ise daha çok kapsanan mekânlardır. Kapalı-açıklık, genişlik-darlık ilişkisi

kapsanan ve kapsayan mekânların konumları ile değişebilmektedir. Narlı, mekân sınıflandırmasında sıfat olarak “yabancı, geçici, daimi, dış” gibi kelimeleri de önermektedir.

Nurullah Çetin, “*Roman Çözümleme Yöntemi*” (2004) adlı çalışmasında ise mekânı somut ve soyut mekânlar olmak üzere ikiye ayırmıştır. Somut mekânlar kendi içlerinde açık (dış mekân, geniş mekân) ve kapalı mekânlar (dar mekân, iç mekân) olmak üzere çeşitlenirken soyut mekânlar ise ütöpik, metafizik, duyuşal ve fantastik mekânlar olmak üzere değerlendirilmektedir. Somut mekânlar bu evrene dair bilindik mekânları ifade ederken soyut mekânlar ise fiziki karşılıkları bu evrende bulunmayan mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. (2015, s.135-139) Somut mekânların içinde değerlendirilen açık ve kapalı mekân durumuna yönelik bir eklemeyi belirtmekte fayda vardır. Zambak (2007, s.5), fantastik ve duyuşal mekânlar için de açıklık, kapalılık ilişkisine göre değerlendirme yapılabileceğini eklemektedir.

Ayrımı yapılan açık ve kapalı mekânlar, mekânın görünüşündeki fiziki bir yapı olmanın ötesinde edebi eserlerde önemli diğer öğelerden olan olay ve kişiler üzerinde de etkilidir. Kapalı mekân sunduğu dar yapısı ile hareketlerde sınırlılık tanıyan bir görünümüdür ve ruhsal yapı üzerinde bazı kişiliklerde negatif etkili olabilen bir yapı sergilemektedir. Buna karşılık açık mekân ise hareket özgürlüğü sunan yapısı ile ruhsal yapı ile ilişkilendirildiğinde bazı kişiliklerde daha olumlu anlamlar sunabilmektedir. Mekânsal aidiyet ve memnuniyet üzerinden kişilikler üzerine dışa dönüklük, içe dönüklük gibi çıkarımlar yapma konusunda mekân bu yüzden yardımcı olabilmektedir. (Çetin, 2015, s.136-137)

Şengül (2010, s.533-534) benzer şekilde romanda mekân konusunda somut ve soyut mekânlar ayrımına gitmiştir. Somut mekânları açık/dış/geniş, kapalı/iç/dar, genel mekânlar, özel mekânlar olmak üzere alt başlıklarda değerlendirmiştir. Genel mekânlar, “romanın yapısının dayandığı temel mekân retoriği” olarak değerlendirilmektedir. Farklı kişilerle diyaloglara yer verilen, kurgunun ilerlemesinde etkili olan mekânlar olarak belirtilebilmektedir. Kişisel ve toplumsal çatışmalar da temelde bu mekânlar üzerinden değerlendirilebilmektedir.

Korkmaz ise sınıflandırma yaparken çevresel mekânlar ve algısal mekânlar olarak ikili bir sınıflandırma üzerinden ilerlemektedir. (Korkmaz, 2017, s.13) Çevresel mekânlar ve algısal mekânlar daha önce bahsedildiği üzere bilişsel/ zihinsel algı ve

duyumsal algının ayrıştırılmasında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda çevresel mekânlar daha çok edebi esere fiziki özellikleri ile kazandırılmış yüzeysel mekanlar iken, algısal mekânlar katmanlı bir yapı sunabilmektedir.



3. BÖLÜM

MEKÂN BAĞLAMINDA 1990-2020 YILLARI ARASINDA YERALTI ROMANLARI

Mekân konusunda mekânın, kır yaşamı, şehirleşme gibi toplumsal süreçlerle ilişkisinden bahsetmek yeraltı edebiyatı ve mekân bahsine bir giriş yapmada önemli olacaktır. Geleneksel toplum, burjuva toplum ve modern toplumun yapısı/ ilişkileri tarihsel süreç içerisinde statik boyutta kalmadığından bu gibi toplumsal faktörler mekânın yaratılmasında etkili olmuştur. Yeraltı edebiyatı ve mekânları bir bakıma kır ve kent karşıtlığının ve bu çelişkilerin yarattığı sorunsalların bir getirisidir. Yeraltı edebiyatında tüm mekânlar kentleşme ile ortaya çıkan apayrı mekânlar olmasa da bu edebiyatın daha önce bahsedilmiş olan göstergelerini kent yaşamının bize görünür kıldığı söylenebilmektedir. Kır ve kent karşıtlığı sosyolojinin önemli inceleme alanlarından biridir. Cemiyet ile cemaat, folk toplumu ile kent toplumu, kutsal ile laik, mekanik dayanışmalı toplumlar ile organik dayanışmalı toplumlar gibi araştırmacılar tarafından ikili adlandırmalar ile anılan kent ve kır ayırt edilebilen farklılıklara sahiptir. (Özensel, 2019, s.344) Her ne kadar yeraltı edebiyatı şeklinde bir adlandırmanın pazarlama stratejisi olarak öne sürüldüğünü ifade edenler olsa da yeraltı adlandırması oldukça sembolik ve yeraltının edebiyatının özelliklerine hizmet eden bir adlandırmadır. Temel olarak bu durumdan bahsetmek gerekirse mekân betimlemelerinde oldukça sık karşımıza çıkan aşağı-yukarı şeklindeki nitelendirmelerin algısal dünyamızdaki karşılıklarından bahsetmek gerekmektedir. Göstergebilim üzerinden Lotman bu durum için bir sınıflandırma yapmıştır. (Zengin, 2013, s.292) Anlambilimsel boyutta bir değer yüklenen aşağı- yukarı gibi ifadelerin karşı çıkılan bir alan olarak kullanıldığı söylenebilmektedir.

Bu bölümde Türk edebiyatında yeraltı romanlarında mekânın kullanımı, mekân unsurunun işlevselliği ve çeşitliliği açısından 1990 ve 2020 yılları arasında yapılmış romanlarda ele alınacaktır. Ele alınacak romanlar şunlardır: Metin Kaçan: Ağır Roman (1990), Zühtü Bayar: Filler Mezarlığı (1991), Şahin Uruk: Kadıköy Felsefesine Giriş (1996), Hikmet Temel Akarsu: Kaybedenlerin Öyküsü (1998), Sabahattin Demiray: Masalcı (1999), Eyüphan Erkul: Haydi Düş Önüme Serçe (2001), Sarp Bengü: Acı Sigara (2001), Bülent Akyürek: Zamanın Efendisi (2002), Ayça Seren

Ural: Lirik Soğan (2004), Şebnem İşigüzel: Çöplük (2004), Alican Ökmen: Kirli, Paslı, Bozuk (2012), Hakan Günday: Daha (2013), Anıl Nişancalı: Evren Bozması (2015), Onur Ünlü: Kız çocuğu (2019), Altay Öktem: Yalan Yanlış Hayatlar (2019). Romanların seçiminde mekânın işlevselliğe katkı sağladığı düşünülen romanlar esas alınmıştır. Metin Kaçan, Ayça Seren Ural, Hakan Günday, Altay Öktem gibi isimler yeraltı romanında önemli etkileri olan yazarlar olduğundan listede özellikle yer vermeye çalışılmıştır. Metin Kaçan'ın yeraltı romanımızda ilk örnek olarak gösterilen "Ağır Roman"ı dışında seçilen eserlerde ise daha az incelenmiş ve mekânla ilişkisi kuvvetli olan romanlar tercih edilmiştir. Altay Öktem'in eserleri arasından yeraltı edebiyatı anlayışına en yakın olan "Yalan Yanlış Hayatlar" adlı roman listede yer almıştır. Seçilen listede, her yazardan tek bir eser ele alınmıştır. Sayıca daha az olsa da bu kategorideki kadın yazarlara da yer vermeye çalışılmıştır.

Romanlardaki mekân incelemesine geçmeden önce kısaca roman içeriklerinden bahsetmek anlaşılabilirliğe katkı sağlayacaktır. Metin Kaçan'ın 1990 yılında yazmış olduğu *Ağır Roman*, ilk yeraltı romanımız olarak değerlendirilmektedir. Roman, İstanbul gibi büyük bir kentte, yer üstünün paralelinde konumlanan yer altı yaşamlarını, Gili Gili Salih'in yaşadıklarını ekseninde sunmaktadır. Salih'in Kolera Sokağı'nda hakimiyet kurmasının sonrasında yıkıma giden sürecini ele alan romanda Kolera Sokağı'nda yaşayanlar ve bu yaşamlar aracılığıyla karşımıza çıkan mekânlar alt kültüre ait bireylerin kendi mekânlarını ve üst kültürün ve alt kültürün mekânlarına bakış açısını yansıtmaktadır.

Zühtü Bayar'ın *Filler Mezarlığı*'nda kurgu süreci içine yerleştirilmiş olan bir yayına hazırlama süreci vardır. Yılmaz S.Tuna adlı bir adamın eklediği prolog bölümünden anlaşıldığı üzere Mehmet Martı kendi hayat hikâyesinin bir kesitini yazmış ve bunu Sultanahmet'e bilgi toplamak için gelen ve kısa sürede dost oldukları Yılmaz S. Tuna'ya vermiştir. Yılmaz S. Tuna daha sonra Oslo'ya geçmiş Türkiye'ye döndüğünde ise Sultanahmet'e uğramış ve Mehmet Martı'nın yaşamına son verdiğini öğrenmiştir. Yılmaz S. Tuna, ölüm haberinden sonra bu baştan savma bir şekilde yazıldığını düşündüğü "anılar demeti"ni yayımlamanın doğru olacağını düşünerek bu eseri doğrudan sunmuştur. Romanın sonlarındaki epilog kısmına kadar da Mehmet Martı'nın anlatımı ile hayat hikâyesindeki kritik olaylar aktarılmaktadır. Epilog kısmında ise Martı'nın intiharından önce bıraktığı son mektup ve buna ulaşma sürecinden bahsedilmekte ve ardından mektup okuyucuya sunulmaktadır. Martı'nın

aktardığı hikâyede kendisinin askerlik yaşantısı, evliliklerindeki ve işindeki başarısızlıkları, tüm her şeyi bırakıp hippilerin komün hayatı içerisine dahil olması ve komünün parçalanması gibi süreçlerden bahsedilmektedir.

Şahin Uruk tarafından 1996 yılında yayımlanan *Kadıköy Felsefesine Giriş* adlı kitap yazarının hayat hikâyesinden büyük etkiler barındıran otobiyografik bir eser olarak değerlendirilmektedir. Romanda bu bakımdan kahraman anlatıcının çocukluk yaşantısı, Batman'dan İstanbul gibi büyük bir kente geliş, Güney maceraları, Kadıköy'ün dönemsel ruhu gibi konular etrafında şekillenen bir anlatı bulunmaktadır.

Hikmet Temel Akarsu'nun *Kaybedenler'in Öyküsü* adlı romanı dört kitaplık "İstanbul Dörtlüsü" serisinin ilk kitabıdır. Romanda kendisini hem yazarlık kariyerinde hem de evlilik, şehir yaşamı gibi diğer pek çok konuda son derece "rate" yani başarısız gören Murat'ın üzerinden Kadıköy yaşantısı, Kaybedenler Kulübü adlı program ve bu programın sunucularının hayat karşısındaki tavırları aktarılmaktadır. Yalnızlık vurgusunun yüksek olduğu romanda Murat'ın, Haldun aracılığıyla barda tanışmış olduğu Ayla ve Menekşe'yi içine düştükleri olumsuz durumlardan kurtararak kendisini de umutsuzluklarından kurtarmaya çalışması konu edilmektedir. Bu çabanın olumsuzluk ile sonuçlanan ilerleyişi romana aktarılmaktadır. Murat'ın Kadıköy ve çevresindeki mekânları, kendi evini değerlendirişi, idealize anlatımdan uzak gerçekçi bir bakış açısını getirmektedir.

Sabahattin Demiray, *Masalçı* adlı romanında İstanbul'un yeraltı ve yerüstü dünyaları diyebileceğimiz farklı yerlerde, kırk yıl önce işlenmiş bir cinayetin peşine düşen Sadi'nin yaşadıkları aktarılmaktadır. Bolat'a (2013, s.72) göre bu roman her ne kadar yeraltı edebiyatı unsurlarını içerse de türün gerçekçilik konusundaki eğilimi ile çeliştiğinden bu kategoride değerlendirilememektedir. Fakat kehanet, masal, bireysel felaket gibi durumların yeraltı edebiyatı kategorisinde sıklıkla değerlendirilen Altay Öktem'in "Bu Kitaptan Kimse Sağ Çıkamayacak" adlı romanında yer bulduğu ve gerçekçiliğin daha farklı boyutta yeraltı romanlarında değerlendirildiği düşünüldüğünden mekân incelemesine dahil edilmiştir.

Eyüphan Erkul'un *Haydi Düş Ölüme Serçe* romanında 1980'li yıllarda sunulan gençlik yaşamı ve bu gençlerin ilgileri, ilişkileri aktarılmaktadır. (Koyuncu, 2020) Bu bakımdan mekânlar çeşitlenmektedir. Erkul'un romanında gençlik yaşamı ve ilişkiler

ele alındığından eleştiriler de ağırlık kazanabilmektedir. Mekân bu bağlamda eleştirel anlamda da sık sık yer bulmaktadır.

Sarp Bengü'nün yazmış olduğu *Acı Sigara* romanı, eşinden ayrılmış bir adam olan Tanju'nun kendi ailesini, işini ve son olarak mal varlığını kaybetmesi sonucunda dedesinin mahallesi olan Tarlabası'nda tek oda bir eve taşınmasını ve bu çevredeki yaşantısını konu edinmektedir. Acı Sigara, Tanju'nun çevresindeki kendi gibi eroin bağımlısı insanlarla kurduğu bu acı hayatta, hayatın ölüm, ihanet, yalnızlık gibi "başka zehirleri de çağırır"ğı sert gerçekçi bir romandır. Altkültürün içinden bir yaşantıyı ve buna dair mekânları sunması bakımından dikkate değerdir.

Bülent Akyürek'in *Zamanın Efendisi* adlı romanı 1997 yılında yazar tarafından kaleme alınmış olup daha sonra basım için bir süre beklenmiş bir romandır. Roman, modern hayatın içinde kendisi gibi kalmaya çalışarak yazarlığı ile para kazanmak, tanınır biri olmak isteyen bir yazarın hikâyesini anlatmaktadır. Bu romanda da kahramanın ölümü gibi trajik bir son verilmektedir. Bülent Akyürek, yeraltı edebiyatı ile ilişkilendirilen fakat henüz çalışmalarda ayrıntılı olarak ele alınmayan bir yazar olarak bu eseri ile çalışmada mekân ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Romanda mekânların diğer romanlarla benzer şekilde kent yaşamını, pisliği, tiksindirici olanı ve otoriteyi gösterdiği tespit edilmektedir.

Ayça Seren Ural tarafından 2004 yılında yazılmış olan yazarın *Lirik Soğan* adlı romanı, 1984 sonbaharından 1895 sonbaharı ve sonrasına kadar olan bir hikâyeyi anlatmaktadır. Birbirinden farklı karakterler ve bu karakterlerin hayatları ile onların zamanın birinde ortak bir hedef etrafında birleşmeleri konu edilmektedir. Trans bir birey olan Pamuk ve onun üniversite okuyan sevgilisi, kocası tarafından erkeklere pazarlanan Hediye ve onun gözünden sakındığı kızı Gülistan, bu küçük kızı korumak adına oldukça riskli işlere kalkışan ve kızı başına bir iş gelirse diye Pamuk'a emanet eden Bülent, hikâyede öykülerine yer verilen kişilerdendir. Roman farklı kişilerin perspektiflerini de ele alarak yazılmış olduğu için çeşitli mekânları okuyucuya sunmaktadır.

Şebnem İşigüzel, *Çöplük* romanı 2004 yılında yayımlanmıştır. Romanda iki kadın karakterin üzerine kuruludur ve bir zaman "herkes gibi normal" hayatları olan insanların sokaklara, çöplüklere nasıl düştükleri anlatılmaktadır. (Güntekin, 2011,

s.40-41) Pisliğin, tiksindirici olanın, kirin görünür kılındığı tasvirleri ile bu anlamda işlevsel bir mekân sunumu karşımıza çıkmaktadır.

Alican Ökmen'in yazdığı *Kirli, Paslı, Bozuk* romanı farklı anlatıcılar aracılığı ile oluşturulmuştur. Bir intikam hikâyesini anlatmaktadır. Roman dokuz bölümden oluşmaktadır. Romanda Taksim'deki bir eylem sırasında gösterici sanılan İbrahim'in karısının ve karnındaki çocuğun, bir polis olan Kemal tarafından dövülerek öldürülmesi sonucunda ceza almayan polis için İbrahim'in eyleme geçmesi ve bu plana dahil olan insanların yaşadıkları aktarılmaktadır. Romanda farklı anlatıcılar olduğundan çok sayıda mekândan söz edilebilse de kapsayan mekân İstanbul dışında kalan küçük birimler daha yüzeysel olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hakan Günday'ın 2013 yılında yazdığı *Daha* romanı dokuz yaşındaki bir çocuk olan Gaza'nın babası Ahad ile yapmış olduğu kaçakçılık işinden bahsetmektedir. Romandaki olay örgüsünden dolayı çok sayıda mekân kurguya dahil olmaktadır. Gaza, insan kaçakçılığı yapmakta olan babasının verdiği yetkiler ile Türkiye sınırları üzerinden diğer ülkelere geçmeye çalışan kaçaklar üzerinde çeşitli sosyal deneyler yapar ve otoriteye yönelik genel bilgileri bu insan laboratuvarında sınamaya çabalar. Kaçaklarla dolu olan babasının kullandığı kamyonun devrilmesi üzerine bir taşın altında cesetler ile etrafı örülü şekilde bulunan ve babasız kalan Gaza İstanbul'a okumaya gönderilir. Geçmişte yaşadığı travmalardan kendini soyutlayamayan Gaza, akıl sağlığını kaybederek Ankara'da tedaviye alınır. Hastaneden taburcu olduktan sonra Kandali'ya geri dönen Gaza, bahçedeki annesinin ve yabancı bir adamın cesedi ile karşılaştıktan sonra aynı çukurda bulunduğu yüklü miktardaki para ile İzmir'de otellerde kalmaya başlar. İzmir'deki bir olay neticesinde linç eyleminden etkilenen Gaza, dünyayı gezmeye başlar. Londra'dayken Amerika'ya gitmekten vazgeçip Pakistan'a oradan ise küçük bir çocukken ölümüne sebep olduğu kaçaklardan biri olan Cuma'nın memleketi Afganistan'a bir kaçak olarak gider. Gaza'nın Kandali'da başlayan ve çeşitli mekânlarda geçen hikâyesi, Afganistan'da son bulur.

Anıl Nişancı'nın yazmış olduğu *Evren Bozması* romanı bir aşk öyküsü gibi boyutlansa da aile, sistem, gençlik problemleri gibi meseleleri konu edinen bir romandır. Romanda kahraman-anlatıcı, "0." bölümde başlanan anlatıyı " bu, benim hayatımdan nasıl kurtulduğumun hikâyesi" (Nişancı, 2015, s.10) ifadeleri ile anlamlandırmaktadır. Romanda kurmaca evrenler yaratıp kendi gerçekliğinden

uzaklaşan, kendi evrenini bozan bir gencin gerçekliğine dönüşünün bir kesiti aktarılmaktadır. Mekânların tasvirinin az olduğu romanda farklı mekân çeşitlilikleri, bozulmuş kurmaca evrenler sunulmaktadır. Bozulmuş kurmaca evrenlerden diğerlerine kıyasla belirgin olanlarından biri; bir hayat kadını olan Gece'nin gittiği ev, bir diğeri de huzurevi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Onur Ünlü'nün 2019 yılında yazmış olduğu *Kızçocuğu* adlı roman Yılmaz (2021) tarafından yeraltı kategorisinde değerlendirilmiş eserlerden birisidir. Romanda iki yaşında tecavüze uğrayıp karnındaki bebek ile bulunduğu bölgeyi terk etmek zorunda kalan Ayşe Şekeryan'ın (sokaktaki adı ile kız çocuğu) intikam alma hikâyesi anlatılmaktadır. Bu süreçte kırsaldan İstanbul'a göç etmek zorunda kalan Ayşe sokaklarda, Ermeni bir kadının onu evlat edinmesi ile Ermeni kadının evinde ve barınmak üzere çeşitli diğer evlerde, ağırlıklı olarak ise Kadıköy içindeki bölgelerde yaşamıştır.

Altay Öktem tarafından yazılmış olan *Yalan Yanlış Hayatlar*, 2019 yılında yayımlanmıştır. Kitapta kurgu, iki ana bölüme ayrılmıştır. Kronolojik düzlemde verilmeyen, geriye dönüş tekniğinin, zamansal atlamaların yoğun olduğu romanda Bekir'in ekmek almak üzere bakkala çıkması ve iki yıl sonra dönmesi ile başlayan olaylar konu edinmektedir. Bekir'in öldürülmesinin arkasındaki bilinmezlik merak unsurunu roman için sağlamaktadır. Romanda farklı kişilerin olduğu ve ortak bir olay örgüsü etrafında bu kişilerin birbirleri ile bağlandığı görülmektedir. Romanda İstanbul'da bir kenar mahalle yaşantısı verilerek yeraltı kültürüne dair çeşitli unsurlar romana dahil edilmektedir. Çok sayıda kişinin işlenmesi ile mekân çeşitliliği artsa da olayların Çukur Kahve, Fitilli Meyhane gibi iç mekânların ön plana çıkarılarak verildiği görülmektedir.

3.1. TÜRKİYE DIŞINDAKİ ÜLKELER ve DÜNYA

Romanlarda büyük çoğunlukla Türkiye mekân olarak kullanılsa da çeşitli sebeplerle Türkiye'den farklı ülkeler de kurguya dahil olabilmektedir. Zühtü Bayar'ın *Filler Mezarlığı* adlı romanında sunulan meselelerden biri, hippie yaşam tarzı olmasından dolayı çeşitli ülke adlarına metinde yer verilmektedir. Bazı ülkelerin sadece isim olarak zikredildiği görülmektedir. Avusturya, İsveç, Lübnan gibi ülkeler bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir. Farklı uluslardan olan insanlar ise örneğin Avusturyalı yanki (Bayar, 1991, s.34), İsveçli şair (Bayar, 1991, s.113), zengin

Lübnanlı (Bayar, 1991, s.91) gibi nitelermelerle metinde belirtilmektedir. Çok dil bilen ve çok fazla gezen hippileri anlatırken gezilen bu ülkelerin adları, kimi zaman da ülkeyle ilişkilendirilmiş bazı özellikler metne yansımaktadır. Fakat bu ülke ile özdeşleşen özelliklerin aktarımında bile kişilerin kimliklerin tek-tip olmadığını gösteren satırlara rastlanmaktadır. Romanda Marianne, milliyeti belirsiz biri olarak çizilmektedir. Üstelik farklı ülkelere ait gerçek olmayan birkaç kimlik kartı, çeşitli pasaportlar taşımaktadır. (Bayar, 1991, s.15-16) Kişilerin farklı milletlerden olmasının yanı sıra romanda Marianne'nın da dahil olduğu hippie grubunun gezi tutkusu yüksektir. Hippilik onların gözünden bakıldığında bir meslek olarak kabul edildiğinden, bir gezgin için farklı mekânların değeri oldukça yüksektir. Bu yüzden de gidilmek istenilen yerlerden bahsedilirken farklı bölgelerin isimleri geçebilmektedir. (Bayar,1991, s.16) Bunların dışında Türkiye dışında kalan üç ülkenin metne yansımaya yer verilmesi mekânın işlevselliği açısından katkı sağlayacaktır. Romanda, Fransa, Kıbrıs, Hindistan gibi Türkiye dışında kalan ülkelere de bahsedilmektedir. Fransa, Marianne geçmiş yıllarını anlatırken romanda bahsedilmiş olan mekânlardandır. Marianne, Fransa'da öğrenci eylemlerinin olduğu ve Sartre gibi isimlere çürük domateslerle karşılık verildiği bir dönemde bu şehirde bulunan Saint Germain de Pres'deki bir bulvar kahvesinde dünyayı algılamaya başlamıştır. Fransa'da teksirle çoğaltılan birtakım bildirileri dağıtmaya başlayan Marianne hakkında bilgi verilirken ve bu bağlamda çok kültürlülük, hippilik vurgulanır iken söz edilen ülkelere birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bayar, 1991, s.156-158) Aynı romanda Fransa dışında Kıbrıs ise savaş sorunsalında işlenen bir ülke olarak romanda yer bulmaktadır. "Filler Mezarlığı"nda Mehmet Martı, dil bilmesi nedeni ile ikinci askerlik için Kıbrıs'a göreve çağrılmaktadır. Mehmet Martı'nın sefer görev emri gelmiştir fakat nereye gideceğine dair detayları göreve başladığında öğrenebilmiştir. Rumca bildiği zannedildiği için Kıbrıs'a göreve çağrıldığını düşünen (Bayar,1991, s.41-45) Mehmet Martı'nın askerliğe çağrıldığı bu dönem Kıbrıs Barış Harekatının olduğu dönemleri göstermektedir:

10 Temmuz 1974 sabahı, Girne koyunda tepemizde şarapneller parçalanırken, ben sırtımda tam teçhizatım, elimde otomatik G-1, kumların ve kayaların arasında sürünüyor ve beraberimdeki kalın deli çantayı bir an önce, beni bir kurmay binbaşının beklemekte olduğu, çalılarla taçlandırılmış, ortası kel bir tepeye ulaştırmaya çalışıyordum. Orada, kızgın ve parlak Akdeniz güneşinin altında, altı istihkam eri, sırt çantalarını bile çıkarmaya olanak bulamadan küçük bir 'istihbarat ve haberleşme çadırı' kurmaya girişmişlerdi. Yaşlı yüzünün kırışıkları ıslak kum dolu, kolları sarı kidem şeritleriyle süslü bir başçavuş ise makaslı arazi

dürbününü, üç ayaklı sehпасına yerleştirmiş, düşman topçusunun büyük bir eliaçıklıkla üstümüze mermiler yağdırdığı Beşparmak dağları yönüne ayarlamaya çalışıyordu. Bir hayli uzağıma düşen ve yüzüme gözüme ıslak plaj kumları yağdıran bir obüs mermisinden sıyrıldıktan sonra, tepesi henüz gerilmiş çadırın içine adeta yuvarlanırcasına düştüm. Kurmay binbaşı, başında çelik başlığı ve elinde renkli haritalarıyla beni orada bekliyordu. (...) Birlikte, bölgeyi gösteren harita üzerinde özel bir kroki geliştirecektik. (...) (Bayar,1991, s.43)

Mehmet Martı'yı kent merkezinden beş kilometre uzaklıktaki kışlasına, beş yıl önceki eski alayına fakat bu sefer savaşın tam ortasına göndermişlerdir. (Bayar, 1991, s.44) Burada bulunduğu süre boyunca, ateş idare dersleri verme, savaşa hazırlanışa yardımcı olma gibi görevleri olmuştur. (Bayar, 1991, s.46) Onun için en yalın şekilde "ilk kez savaş görmek; ilk kez kafası patlamış, kolu uçmuş insanları hep bir arada görmek demektir." (Bayar, 1991, s.43-44) Mehmet Martı, "... çıkarmanın yapıldığı dar ve kayalıklı kumsalda insanlar biçilmiş başaklar gibi, birbirlerinin ardı sıra yerlere devriliyorlardı." (Bayar, 1991, s.47) gibi ifadeleri ile insanların topluca yıkımına şahit olduğu anları belirtmektedir. Kıbrıs, savaşın yıkımının aktarıldığı alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda savaş Mehmet Martı'nın kendi ifadeleriyle desteklenebilecek şekilde kişiliğinde de değişimlere neden olmuştur:

İkinci askerliğim kısa sürmüştü. Kendimi çok olgun sandığım bir yaşta, ansızın savaş ortasında bulmak ve yaşam nehrinin sınırlarının öyle olgunlukla, molgunlukla filan bir ilişkisi olmadığını anlamam için, böylesine acıklı bir deneye gereksinmem varmış demek... Ancak bu deneyin beni çok değiştirdiğini; daha gerçeği, kişiliğimi derin bir değişim sürecinin başlangıcına getirdiğini o sıralarda anlayamamıştım. (Bayar,1991, s.51-52)

Mekânın koşullarının insan üzerindeki etkisi bu bağlamda gözlenebilmektedir. Fakat bu olumsuz etkiye rağmen Mehmet Martı'nın savaş gerçeğine bakışı egemen aydın düşünceden ve hatta içinde daha sonra bulunacağı Hippi kafilesinden dahi başkadır. Ona göre "uygarlıkların doğuşu ve gelişimde savaş, tıpkı biyolojik varlıkların günün birinde yaşamlarını sonuçlandırarak ölmeleri kadar doğal" bir olay olarak değerlendirilmektedir. Savaş ya da ölümün hoş olmadığını bilse de gerçek olduklarını ve sorumlusunun da o olmadığını da bilmektedir. (Bayar, 1991, s.46) Bu askeri alanda savaş ve ölüme yönelik bakış açısına yer verilmiş bunların dışında bir de yaralanma öyküsünden bahsedilmiştir. Mehmet Martı, savaşın bir kısmını sahra hastanesinde geçirmek durumunda kalmıştır. Politik bağlamda çeşitli ifadelere de savaş sorunsalında Kıbrıs işlenirken yer verilmektedir. Yaralandığı dönem bolca düşünebileceği bir alan açmıştır. Mehmet Martı'ya göre Kıbrıs Barış Harekati'nin olduğu dönemlerde dış dünyada olup bitenleri olayların merkezi olan mekândan ve

askeri kanallardan öğrenmesi, Temmuz ayına girmeden olayları doğru yorumlamasına ve erkenden sezmesine neden olmuştur. Mehmet Martı bilgileri kısmen kendilerinin yarattıklarını ifade ettiği medya bilgilerinden değil de telekslerden, resmi- gizli ve yarı resmî haber bültenlerinden ve özel kaynaklardan derleyip gözlemlemiştir. Bu da onun politikaya, medyaya yaklaşımında etkili olan durumlardan birisidir. Sovyetlerin Akdeniz filosu, Altıncı filo çıkarmanın yapıldığı zamanlarda Kıbrıs'ın çevresindedir. Sürecin içerisinde, mekânın içinde biri olması savaşın aniden durdurulmasını, savaştaki anlam verilemeyen kararları iktidar konumundaki dev ülkelerle ilişkilendirebileceği kimi sorgulamalara da girişmesine neden olmuştur. (Bayar, 1991, s.45-49) Filler Mezarlığı adlı romanda Hindistan ise hippilerin uğrak mekânı olması ile metinde ismen yer bulan mekanlardan biridir. Kalküta (Bayar, 1991, s.160), Goa ve Anjuno plajı gibi Hindistan'daki bölgelere ve doğrudan ülke adına metinde yer verilmektedir. Hippilerin gidiş rotasında Avrupa'dan Hindistan'a bir yolculuk bulunmaktadır. Hindistan'ın büyüğü yapısı Avrupalı pek çok Hippî'yi, bu doğudaki mekâna, ülkeye çekmektedir. Roman boyunca Mehmet Martı İstanbul dışına çıkmasa da Hindistan'a dair satırlara sıklıkla rastlanmaktadır. "Hindistan'da on üçü aşkın dil ve üç yüz civarında diyalekt" konuşulduğundan ve kimsenin birbirini anlamadığından metnin akışı içerisinde söz edilmesinin yanı sıra (Bayar, 1991, s.180) Hindistan "esrar, felsefe ve sanat ülkesi" olarak da belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.182) Hindistan'la ilişkili olan fakat içişlerinde Hindistan'a bağlı olmayan Goa plajı romanda sıklıkla bahsedilen noktalardandır. Yine Bardez bölgesindeki Anjuno plajı da (Bayar, 1991, s.211) metnin akışı içerisinde belirtilmektedir. Bu ülke, Mehmet Martı için aslında bir hayal ülkesi olarak metinde yer bulmaktadır. Hindistan'a dair bazı özellikler ve buradaki yerlerin birkaçından roman boyunca bahsedilse de romanın anlatıcısı konumunda olan Mehmet Martı'nın hiçbir zaman buraya gidemediği görülmektedir. Mehmet Martı'ya Marianne tarafından Yeni Delhi'ye gelme ricasında bulunulmasına rağmen Martı hiçbir zaman hayalini gerçekleştirme cesaretini gösterememiştir. (Bayar, 1991, s.55-56) Ayrıca Hindistan'ın anlaşılmasız bir büyüğü olduğu romanda belirtilmektedir. Bunun nedeni ise Hindistan'ın geri kalmışlığına rağmen bir hayal ülkesi olabilmeyi başarabilmesidir. Bu bakımdan romanda Hindistan'ın verilmesindeki önemli olan detay, Hippilerin konu edinilmesi ve hippilerin doğuyu büyüğü bulmasında gizlidir. Doğunun mistik yapısı Hippilerin felsefesinin oluşmasında da etkili olmaktadır. Mikro ölçekte Hindistan makro ölçekte

ise doğunun kastedildiği şu satırlarda bu gizemin kimileri için anlaşılmazlığı vurgulanmaktadır:

Kıçlarındaki blue-jean ve ellerindeki 'Santana' kasetlerine rağmen, çağın en az seksek yıl gerisinde yaşıyorlar ve Türkiye'nin Batı'dan en az iki yüz yıl daha geçmişte bulunduğunu anlayamıyorlardı. Bu ölçüye sahip olamayınca da Hindistan, Pakistan ve Afganistan'ın, Türkiye'den en az yüz yıl geride olduğunu bilemiyorlardı. Böylece Hindistan'ın anlaşılmasız büyüme kapılan gezginlerle, Hipilerin aşklarını göremiyorlar, bu büyük yolculukta, kendilerinin ancak, sadece su gereksinmesinin karşılanması için durulan minik bir istasyon olduklarının bilincine varamıyorlardı (Bayar, 1991: s.81)

Mehmet Martı da bu anlaşılmasız büyüme kapılarak Hindistan yollarına düşmek isteyen fakat İstanbul'dan da ayrılamayan biridir. Mutlu olmasını Hindistan'a gitmeye bağlasa da borçları, parasızlığı konu edinerek kaldığı İstanbul'dan ayrılma cesaretini gösteremeyen Mehmet Martı, İra'ya göre "eski eşyalar ve kitaplarla dolu ev"i yüzünden bu kentten ayrılamamaktadır. (Bayar, 1991, s.182-183) Filler Mezarlığı'nda olayların geçtiği konumda olmasa da Mehmet Martı'nın aktardıkları kadarı ile Goa plajından bahsedilmektedir:

İyi zamanlarında bana Hindistan yolculuğunu anlatıyor, Goa'daki cennetten söz açıyordu. Eski bir Portekiz sömürgesi olan Goa, bugün içişlerinde Hindistan hükümetine bağlı olmayan ve genellikle Avrupalılar'ın yaşadığı bir eyalet durumundaydı. Artarda gelen ve boyları onlarca kilometreyi bulan doğal plajların hemen ardında, sık bir tropik orman başlıyor, gecenin karanlığında el feneri olmadan tek adım bile atmak olanaksızlaşıyordu. Kıyıları ise upuzun Hindistan cevizi ağaçlarıyla kaplıydı ve bu ağaçların üstü, vahşi çığlıklar atarak daldan dala uçan minik maymunlarla doluydu. Kıyıda iki odalı, teraslı ve bembeyaz banadallı evlerin bir yaz dönemi için kirası çok ucuzdu. Belki yirmi ya da otuz dolar, filan... Elektrik yoktu, mum ışığında oturuluyordu. Ya da yerli halkın kullandıkları gibi Hindistan cevizi yağına batırılmış isli çubuklar yakılıyordu. (Bayar, 1991, s.181)

Goa plajı, insanların başkalarına rahatsızlık vermeyecek şekilde özgürce hareket edebildiği, farklı kültürden insanların aynı ortamda dans ederek eğlenebildiği büyümlü doğal bir dünyadır. Burası Mehmet Martı'nın da dahil olmak istediği çok kültürlü fakat doğal bir alana işaret etmektedir. Mehmet Martı, şehrin keşmekeşi içinde kendine yapılan çeşitli haksızlıklarla büro yorgunluğundan kaçmak ve insanların ve yaşamın doğallığını sürdürdüğü Goa plajında yaşamak istemektedir. (Bayar, 1991, s.181-182) Fakat İstanbul'daki yaşamından hiçbir zaman kopamayan Martı, eyleme geçip özgürleşmemektedir.

Çöplük romanında hatıralar, geçmiş önemli bir yer kaplamaktadır. Leyla'nın geçmişi aktarılırken Rusya'dan bahsedilmektedir. Dünya siyasetinde kutuplaşmalar, Rusya yönetiminin Leyla'ya tavrı üzerinde etkili olmuştur: "Ne kadar sıkı, ne kadar küçük,

ne kadar sessiz ve silik olursa olsun, NATO üyesi, Amerikan yanışması bir memleketin uyuğundan bir yabancı olarak şüpheli ve katı Sovyet yönetiminin dikkatini çekiyordu.” (İşigüzel, 2004, s.15) Bu durumdan dolayı Leyla, ailesini de kaybetmiş ve çok sevdiği satranç müsabakaları ile geçen hayatına, Botwinnik Satranç Okulu'na devam edemeyecek duruma getirilmiştir.

Daha romanında insan kaçakçılığı meselesi temel alındığından farklı coğrafya isimlerine farklı milletlerin insanlarına da sık sık rastlanmaktadır:

Mal ayda üç kez İran sınırından giriyor, Irak ya da Suriye tarafından eklenecekler varsa onlarla birleştiriliyor ve bize doğru yola çıkıyordu. Genelde tırla gelirlerdi.” (Günday, 2020, s.27)

Aslında bence hepsi deliydi. Bütün o Özbekler, Afganlar, Türkmenler, Malililer, Kırgızlar, Endonezyalılar, Burmalılar, Pakistanlılar, İranlılar, Malezyalılar, Suriyeliler, Ermeniler, Azeriler, Kürtler, Kazaklar, Türkler, hepsi...Çünkü ancak bir deli bütün bunlara katlanabilirdi. Bütün bunlar, dediğimi bir anlamda, bizler oluyorduk: Aruz, babam, kaçakları Yunanistan'a geçiren teknelerin kaptanları Harmin ve Dordor kardeşler, suç seviyesindeki gelgite göre artan ya da azalan silahlı adamlar ve daha adını bilmediğim, on binlerce kilometrelik bir yola dizilmiş ve dünyanın insanını elden ele dünyaya taşıyan bütün ruh hastaları...” (Günday, 2020, s.29)

12 yaşındaydım ve hayatıma düzenli olarak girip çıkan Yakın- Orta- Uzak Asyalılar sayesinde coğrafya bilgim bir Çingene'ninki kadar genişlemişti. (Günday, 2020, s.32)

Ülkeler ve genel olarak dünya belirli sorunsallar eşliğinde metinde yer bulmaktadır. Batı ve doğudan çeşitli ülkelere eleştiriler yöneltilmektedir. Ortadoğu'da yirmi yılda bir tekrar eden mezhep savaşlarının adeta moda haline geldiği, Batı'daki ülkelerin fosil yakıtlar için artık kan döktüğü fakat Avrupa Parlamentosu ve Beyaz Saray'a kan lekesi bulaştırmamak adına savaşı evlerinden, ülkelerinden, Batı medeniyetinin sınırlarından uzakta gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. (Günday, 2020, s.87) İsrail ise farklı bir şekilde özel olarak değerlendirilmektedir:

Dünyanın politik Greenwich'i olduğuna inandığı için sadece saatlerin değil, mevsimlerin bile kendisine göre ayarlanmasını isteyen ve herkesten yarattığı bu iklimlere uygun kumaşlara bürünmesini bekleyen İsrail'in durumu tabii ki farklıydı. Çünkü İsrail, simsiyah kumaşlar içinde, kendi sisinden çıkıp etrafa Davut yıldızları fırlatan, nevrotik bir çöl ninjasıydı. (Günday, 2020, s.87)

Ülkeler makro ekonomi, toplumsal yapı açısından da eleştirilmektedir.

Daha romanında anlatının sonlarına doğru “insanlığın sınıra yapılan son yolculuk” olarak bahsedilen (Günday, 2020, s.30) Afganistan yolculuğuna da yer verilmektedir. Gaza, sorumluluğunda olan kaçaklardan birinin ölüme sebep olmuş ve bu durumu

hayatı boyunca kafasından çıkaramamıştır. Kafasından atamadığı bu yere romanın sonlarına doğru gelmiştir ve burada da hayatını kaybetmiştir. Afganistan, savaşı yıkımı gösteren bir yer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kızçocuğu adlı romanda olaylar her ne kadar Türkiye’de geçse de farklı ülkelerden de anlatıda söz edilmektedir. Ayşe, annesinin ilaçlarını karıştırarak yaptığı karışımla zihninde aranjman seyahati dediği yolculuklara çıkar. Avusturya-Romanya, Türkiye, Suudi Arabistan gibi yerlerden bu bakımdan bahsedilir. Avusturya-Romanya arasında, küçük oğlu Hasan’la birlikte kaçan ağabeyini aramak üzere uçtuğunu hayal eder. Türkiye üzerinde uçarken çeşitli eleştiriler sunar. Suudi Arabistan’da ise Mekke’nin üstünde uçtuğunu hayal eder ve çakılarak ölmek gibi romantik bir ölüm tasarladığını belirtir. Kabe’ye yönelik çeşitli ifadeler de bu bağlamda yer vermektedir.

Bobo’nun ve Peterimin vefatının şerefine, sodyum nitratını köklediğim aranjmanıyla çıktığım son uçuşta, Mekke’nin üzerinde süzülüyorum. Kendim için, saatte binn iki yüz elli kilometre hızla Beytullah’ın tepesine çakılmak gibi romantik bir ölüm tasarladım.

(...)

İbrahim ve İsmail’in sonsuz bir gayretle kurdukları küp, beş yüz metre kadar altımda ve ışıklı bir heyula içinde para basıyor. Küpün etrafına diktikleri beş bin katlı oteller, para basıyor. Ebu Süfyan’ın torunları para basıyor. Dünyada bulunmakla ilgili varoluş krizlerini Gazali’ye ihale edip, gerekli teminatı almalarının üzerinden neredeyse bin sene geçmiş olmasının rahatlığıyla, ölüleri gömüp gömüp petrol kuyularına koşuyorlar. Bense, ben, Ayşe, 12 yaşında tecavüze uğrayıp, doğurduğu piçi bile elinden alınan on altı yaşındaki hafız kız çocuğu Ayşe Şekeryan, birkaç saat önce öldürülen hayal arkadaşım Bobo’nun ve sevgili yarı-sevgilim Peter’in intikamını almak için göklerden Kâbe’nin üzerine çakılmak iştiyakıyla yanıp tutuşuyorum. Halbuki Viyana’ya gelip vişne renkli baltamı kafana geçirecektim. Müslüman olduğun için ne kadar şükretsen az!

Anuş Annem beni, buz tutmuş kiremitlerin üzerinde neredeyse donmuş olarak bulduğunda “Hacer... Hacer...” diye sayıklıyormuşum. Hacer taş demektir ve İsmail Peygamberin annesinin de adıdır. Ayrıca, halihazırda Kâbe’de bulunan ve dünyaya düştüğünde süt kadar beyaz olup, insanların günahları yüzünden karardığına inanılan göktaş parçasına da Hacerü’l-esved derler; yani “Karataş.” Galiba Poe’nunki kadar karanlık dimağımın içinde, göklerden düşmek isteyen kendim, bizzat bu taş olmuş oluyorum. Hell yeah! (Ünlü, 2019, s.98-99)

Fakat burada bahsedilen aranjman seyahatlerinde yer bulan ülkeler, okuduğu kitaplar ekseninde değerlendirdiği fiziken bulunmadığı mekânlardır. Bunların yanı sıra Ayşe’nin sokaklardan arkadaşı Peter, Senegalli bir gençtir. Türkiye, Sahra Altı Afrika Ülkeleri’nden de (SAGA Ülkeleri) göç alan bir ülkedir. Bu bakımdan Afrika kıtasına ve

burada yaşayan halka yönelik çeşitli ifadeler yer verilmektedir. Peter üzerinden bu kıtanın yaşayanlarına yönelik ifadeler bulunmaktadır:

“Esmer mi? O çocuk esmer değil, bildiğin zenci...”

“Şişşt! Sus bakayım. Öyle denmez, çok ayıp...”

(...)

“Bence buradaki ikiyüzlülük daha ayıp Annecim. Bir zenciye ısrarla zenci dememek, bir sakata sakatlıktan bahsetmemek gibi bir şey. Sanki zenci olmak bir kusur ve bu kusuru onun yüzüne vurmak istemediğimiz için hiç lafını etmiyoruz... Sana ısrarla Alain Badiou'nun Etik adlı kitabını öneririm.” (Ünlü, 2019, s.16)

“(...) son birkaç yüz yıldır kesintisiz acı çeken bir kıtanın çocuğu (...)” (Ünlü, 2019, s.50)

“Şu fani dünyada ölmek üzere olan bir dili daha öğrenmiş olmanın baki bahtiyarlığıyla, Peter'in boynuna sarılıveriyorum.” (Ünlü,2019, s.63)

“Eve gidiyoruz Peter. Çünkü gördüğün gibi çok fazla karlar yağıyorlar.” [Burayı bire bir çevirdim. Peter'in kültüründe tekil ve çoğul anlayışı bizdekinden biraz farklı. Çünkü benlik bilinçleri tamamen farklı. Onlar doğayı biz çok gelişmiş şehirli gibi tek ve yekpare bir şey olarak algılamıyorlar. Doğada gördükleri her bir şeyin, kendine ait bir anlamı var. Mesela tam kırık yedi ayrı şekilde 'yeşil' diyebiliyorlar ve her yeşilin tek bir kelimeye karşılık gelen tek bir anlamı var. Bizdeki gibi çağla yeşili, asker yeşili, su yeşili, yosun yeşili gibi şeyler yok. Bir yeşili söylemek için tek bir kelime kullanıyorlar. Dolayısıyla da o tek bir şey çoğaldığında hem özneye hem yükleme etki ediyor ve... Neyse.... Hava gerçekten soğuk]. (Ünlü, 2019, s.72-73)

Senegalliler üzerinden mekân ekseninde değişen toplumun ve anlayışlarının dile yansımından bahsedilmektedir. Yine Afrika kıtasından hareketle “reel-politik” konularında ifadeler yer verilmektedir. Afrika kıtasındaki yerlilerin sömürülme, köleleştirme sürecine dair eleştirel ifadeler bulunmaktadır:

“Ne oldu Anuş Annecim? Kahkahalar atan zavallı fakir bir zenciye susturarak ne geçti elinize?”

“Niye fakirmiş?”

“Çünkü Afrikalı. Afrika bir kıta olarak komple fakir.”

Anuş Annem, bu sefer de yazlarını Caddebostan'daki yalılarında geçiren eski İstanbul zenginleri gibi göz süzerek, koca bir kıtayı küçümsüyor:

“Çalışmıyorlardır, ondandır. Sorumsuzlar...”

Senegalliler, fizyonomik olarak diğer Afrikalı kardeşlerinden daha iri ve kuvvetlidir. Bu yüzden beyaz adam, bütün köleleştirme süreci boyunca, kardeşlerini tutup getirmeleri için Senegallileri kullanır. Senegallilerin bu trajik durumuyla, Peter'in

Senegalli olması bilgisi birleşince, Afrika'da yüzlerce yıldır akan kan, beynime sığıyor:

"Hayır Annecim. Bu insanlar asırlardır hiç durmadan çalıştılar fakat başkaları için. İngilizler için, Hollandalılar için, Belçikalılar ve Fransızlar için! Kıtanın altını üstüne getirip kendileri için beş para etmeyen ne kadar maden varsa İhtilaf Devletlerine teslim ettiler. Yetmedi, ta Amerikalara kadar gidip, göklerdeki zenci babamızın rızası için, beyaz götlü göçmen Kuzey Avrupa Püritenlerinin pamuğunu topladılar. Yetmedi çamaşırını yıkadılar, ütüsünü ütüler. Yeri geldi hiçbir fedakârlıktan kaçınmadan çipçirkin kukuletalar takan üniversite mezunu faşistlere kendilerini yaktırdılar. Yanmaktan kurtulanlar, Jackson Five gibi gruplar kurup synthesizerla gospels söyleyerek kendilerini yakanları eğlendirdi. Üstelik bunu yaparken duydukları iç huzurundan sürekli sırtıyorlardı. Üstelik hâlâ otobüslerin ön tarafında oturma hakları yok!"

(...)

"Ördeği sevmeyiye söylesin yumurta kırayım. Aç kalmasın çocuk. Ta Afrikalardan gelmiş."

Peter bir an, Anuş Annemin ne söylediğini anlamış gibi gözlerini ona çeviriyor. Senegal kıyılarından o gözlere vuran okyanusun serinliği, bütün masaya yayılıyor. Atlantik'in tuzu hepimizin gözlerini yakmış olacak ki, Anuş Annemle benim gözlerimiz de nemleniyor. (Ünlü,2019, s.54-55)

"Bir dakika ya... Senin adın niye Peter?"

Peter bir süre havalara bakıyor:

"Çünkü adım Peter..."

(...)

"Tamam da niye Peter? Sen ne biçim Afrikalısın? Böyle bir dil konuşurken Queequeg filan gibi bir ismin olması gerekmiyor mu?"

(...)

"Bunu atalarım sorman gerek."

"Atalarına sormam gereken çok şey var Peter. Ama daha önce hazır Avrupa'ya gitmişken, adının Peter olmasının müsebbibi Avrupalılara da soracağım birkaç şey olacak." (Ünlü, 2019, s.92)

Göç ederek Türkiye'ye gelen Afrikalı bu gençlerin burada ise "Türk kolonyalisti" (Ünlü, 2019, s.152) olarak nitelendirilen Ramazan tarafından sömürüldükleri belirtilmektedir: "(...) Kadıköy'deki bütün Afrikalıların haracını yiyen en önemli adam." (Ünlü, 2019, s.62-63)

Ortadoğu ülkelerine yönelik söylemlere de metinde rastlanmaktadır: “Her şeyden önce aklımı, sadece aklımı, gerçekten aklımı kullanmazsam, tabiatım Ortadoğu’yla benzeşir: Hep beraber havaya uçarız (...)” (Ünlü, 2019, s.51)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında Türkiye dışında Romanya’ya yer verilmektedir. Bekir Yugoslavya-Türkiye arasında otobüslerde muavin olarak çalışmaktadır. Çifte vatandaş olmasından dolayı giriş çıkışı kolaydır. Romanya’da altın beş kat daha değerli olduğundan Türkiye’de Kapalıçarşı’daki dükkanında Sacit’in dökmüş olduğu altınları alıp 84 model Şahin ile Kapıkule istikametinden sınırı geçerek bu ülkeye satmaya gitmişlerdir. (Öktem, 2019, s.23-26) Romanya’da yaşanan olaylardaki “bilinmezlik”ler kurguyu oluşturmaktadır. Romanya’nın yabancı bir memleket olması, bilinmezliği artırıcı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Savaş, suç, devletlerin ve politikaların eleştirisi, çok kültürlülüğün vurgusu gibi belirli nedenler eşliğinde farklı ülkelerin romanda yer almasının yanı sıra dünyayı bir bütün olarak ele alıp sorunlarına işaret edildiği satırlara da rastlanmaktadır. Dünya, sorunlarının bitip tükenmezliğinden ötürü, karamsar bir bakış açısının yoğunluk kazandığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. *Zamanın Efendisinde* “Ölüm hiç kimseyi korkutmuyor artık, herkes anladı mülkiyetin sonu yok ve ben yaşadığımız bu dünyanın, daha evvel yaşadığımız dünyanın cehennemi olduğuna iyice inanır oldum.” (Akyürek,2008, s.71) ifadeleri ile cehenneme benzetilen dünya *Kızçoçuğu* romanında ise;

(...) niye hiç kimsenin mutlu olmadığını anlayıverdim. İnsanlar mutsuz, çünkü ayağa kalkmaktan korkuyorlar, bu yüzden de dünya, hesabı sorulamayan ahlârların katran gibi kaynayıp cümlemizi pişirdiği koca bir cehennem kazanı. Dünya, muradına eremediği için vicdan azabı çılgınlıklarıyla inleyen yaşlı ve yatalak bir kadın. Dünya, intikam ateşiyle yanıp korkularından taş kesilen, taş kalpli, taş kafalı ucubelerle dolu üçüncü sınıf bir Uzakdoğu sirki. (..) (Ünlü, 2019, s.11)

şeklindeki ifadeler ile cehennem ile özdeşleştirilmektedir. *Daha* romanında ise dünyaya karşı duyulan karamsarlık farklı bir üslup ile ifade edilmektedir:

Belki de olması gereken buydu: Bütün dünyaya talaş dökmek! Böylece o dünyanın her yerinde, bıçakla, kılıçla ya da bir mermiyle dökülen bağırsakları; bir copla, bir sikle ya da üç parmakla tecavüze uğrayan kızların kanlarını temizlemek daha kolay olurdu. Çünkü talaş sihirliydi! Her şey onun içine çekilip kaybolur ve tek bir süpürge hamlesiyle uçuşur giderdi. Talaşın tek işi buydu: Boktan bir geçmiş emmek ve daha da boktan bir geleceğe zemin hazırlamak... (Günday, 2020, s.54)

Dünyayı bu anlamda olumsuz hale getirenler, içinde yaşadığımız çağdaki insanlar olarak belirtilmektedir. Bir an önce insanların ölüp yerini başkalarına verdiği ve mümkünse bu çağdan daha iyi bir dönemin umulduğu romanda belirtilmektedir. (Günday, 2020, s.36) Daha romanında savaş, taciz, dünya düzeni gibi sorunsallar üzerinden dünya eleştirilmektedir. *Zamanın Efendisi*'nde dünyaya yöneltilen eleştirilerde ise kapitalist yapısı ön plana çıkarılmaktadır: “Karıncalar imeceyle ile çalışan sosyalist yaratıklar idi. Alabildiğinin kadarını al diyen kapitalist dünyaya direnmenin başka yolu yoktu zaten.” (Akyürek, 2008, s.75)

Kızçocuğu romanında insanlar üzerinden dünya eleştirisi yapılmaktadır. Toplumlardaki cinsiyete göre şekillenmiş algı hedef alınmaktadır. Kendi toplumumuz ekseninde tüm dünyadaki algıya eleştiri yöneltilir:

Bir tecavüz haberi alan halkın galeyani, tecavüze uğrayan çocuk bir erkek çocuk olduğunda, niye daha coşkulu bir şekilde yaşanıyor? Bunun sebebi (...) oğlan çocuğun herhangi bir yerine herhangi bir şey girmesinin zinhar akıldan bile geçirilmemesi olabilir mi? Ya mukaddes halkımız, galeyana gelirken yanına vicdanı yerine bilinçdışını getiriyorsa? (...) Ya her şey bu kadar korkunçsa? Ve sahiden bu kadar basitse? Ve eğer gerçekten bu kadar basitse, şu koca dünyanın kepengini indirip gitmenin zamanı, çoktan gelmiş değil midir artık? (Ünlü, 2019, s.121)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında ise teknolojinin artması ile insanların sıradanlaştığı bir dünyanın ortaya çıktığı belirtilmektedir:

(...) Ah, Kadriye Hanım, dünya artık 80'lerdeki gibi değil, her şey değişti. O zamanlar ben olmasam kimse kimsenin izini bulamazdı. Zamanla teknoloji gelişti ama ne gariptir ki insanlar sıradanlaştı, zamanla herkes birbirinin kopyası oldu. Renkler kayboldu, bütün hayatlar siyaha, beyaza kesti. Artık hiç kimse arkasında iz bırakmıyor ama herkes birbirinin izini takip ettiğini, birbirini şıp diye bulduğunu sanıyor. (...) (Öktem, 2019, s.229)

Çevresel sorunlar ekseninde dünyaya bakış açıları da romanlarda yer alabilmektedir. Daha çok İstanbul özelinde olsa da küresel bir sorun olarak çevre sorunu *Yalan Yanlış Hayatlar* romanında zamanın akışı belirtilirken şu şekilde belirtilmektedir:

Yıllar yılları kovaladı, çok gemi geldi geçti, (...) martılar ne çok pike yaptılar denize, niyeyse artık, boş arsada çığılık çığılığa koşuşturan sokak çocukları gibi çalakanat ne çok uzaklaştılar denizden, damlara, çatılara, teraslara sığındılar; balıkçılar kaç kez doldurdular ağlarını, kaç kez ölü balıklar kıyıya vurdu kim bilir (...) (Öktem, 2019, s.191)

3.2. SOSYOLOJİK DÜZLEMDE TÜRKİYE

İncelenen eserlerin pek çoğunda kurgunun gerçekleştiği ülke, Türkiye'dir. Fakat kurgunun ağırlıklı olarak gerçekleştiği ülke olarak Türkiye seçilse de bazı eserlerde

farklı ülkelerin kurguya dahil olduğu, bazı eserlerde de çeşitli ülkelerin ismen verildiği fakat olayların kurgulanışında bu mekânların yer edinmediği görülmektedir. Türkiye'nin romanlara yansması sosyopolitik, sosyoekonomik, sosyokültürel açıdan değerlendirilebilmektedir. Türkiye'nin belirli bir tarih aralığında değerlendirildiğine dair gerçeklikten beslenen çeşitli ifadeler ele alınan anlatılarda sık sık rastlanılmaktadır. Bu bakımdan Türkiye'nin kurgusal düzlem dışında kalan gerçekliğinden hareketle oluşturulmuş özellikleri ile de çeşitli açılardan değerlendirilmeye alındığı söylenebilmektedir.

Metin Kaçan'ın yazmış olduğu *Ağır Roman* adlı eser 1990 yılında yayımlanmıştır. Bu romanda daha çok şehir, mahalle isimlerine yer verilmektedir fakat özelden gelene dönemin Türkiye'sinin de romana konu olduğu düşünülebilmektedir. Roman içindeki ayrıntılardan kurgunun zamanının hangi aralığa denk geldiği tespit edilebilmektedir. Batı'da erkekler için uzun saç modasının bitip Kolera Sokak'ta başladığı (Kaçan, 2012, s.27), berberlerde ustura zamanının kapanıp jilet devrinin başladığı (Kaçan,2012, s.43), elektronik çağına Kolera Sokağı'nın da dahil olduğu ve mahalleye getirilmiş olan 'şeytan icadı' televizyonlar aracılığı ile Kaptan Cousteau'nun denizaltı belgesellerinin izlendiği (Kaçan, 2012, s.47), televizyona rağbet artınca eskiden gidilen yazlık sinemanın kapatıldığı (Kaçan, 2012, s.58) belirtildiği satırlar aşağı yukarı belirleyebileceğimiz tarihsel bir dilime işaret etmektedir. Bu ifadeler ek olarak romanın sonlarına doğru şehrin jetler tarafından radarlar aracılığıyla taranması, genel karartma ikazları, savaşa karşı bazı insanların tepki vermesi ve isim verilmeden bahsedilen bu savaşın oldukça kısa sürmesi (Kaçan, 2012, s.122) ise Kıbrıs Barış Harekati'nin anımsatmaktadır. Bu bilgilerden hareketle Ağır Roman'ın 1970'li yılların Türkiye'sini ele aldığı tespiti yapılabilmektedir. Romanın son sayfalarında karartma ve savaştan bahseden satırlardan da hareketle 1970'li yılların ortalarına kadar uzanan bir dönemin anlatıldığı ifade edilebilmektedir. Bu dönemin Türkiye'si, sosyo-kültürel, sosyo-politik, sosyo-ekonomik açılardan romanda ele alınmaktadır. Zamanın tespitinde yer verilen ifadeler Türkiye'yi sosyo-kültürel ve sosyo-politik boyutta göstermektedir. Türkiye'de televizyona rağbet artmaya başladığı, İstanbul'un kenar mahallerine kadar televizyonun gelmiş olduğu bununla beraber insanların eğlence anlayışlarının değişmeye başladığı, sosyal yaşama dair romandan çıkarılan tespitlerdir. Kolera özelinde Türkiye'nin sosyal yaşamının yanı sıra, siyasal gelişmelerin de romanda yer bulduğu

söylenilmektedir. Bu dönem aralığı Türkiye’de sağ-sol çatışmalarının olduğu bir zaman dilimine işaret etmektedir. Berber Ali’nin gazeteleri takip etmesi ile berber dükkânının siyasi tartışmaların yapıldığı bir alana dönmesi Türkiye gibi her ne kadar bilinçsizce olduğu belirtilse de Kolera halkını da sağ-sol gruplaşmaya sokmaktadır. (Kaçan, 2012, s.27-28) Siyasetin yaygınlaşması ile militanlar Kolera’ya gelmeye ve sloganlarını duvara yazmaya başlamıştır. Sol taraftaki binalar kıvılcık yazılarla, sağ taraftakiler ise siyah bir is şeklinde militanlar tarafından boyanmıştır. (Kaçan, 2012, s.49-50) Romanda 1973 genel seçimleri olabileceği düşünülen genel seçimlerin yaklaşması ile mahalle sokaklarını, iktidardaki partinin asfaltladığı da belirtilmektedir. (Kaçan, 2012, s.39) Savaş ve beraberinde karartmaların yaşandığı bir zamandan bahsedilen romanın son kısımlarında ise Türkiye’nin yavaş yavaş kalkınmaya başladığını iddia eden vatandaşların savaş-karşıtı tavırlarından bahsedilmektedir. Türkiye’nin aldığı bu politik karar ve savaşa girmesi ise softaların ve esnafın cavinolara yani gayrimüslimlere savaşın getirdiği koşullarda nasıl zarar verebileceklerine dair planlar içerisinde olmasına sebep olmuş ve gayrimüslimlerin mahallelerini terk etmek zorunda kaldıkları görülmüştür. (Kaçan, 2012, s.122-123) Mahalleye yansıyan durumlar Türkiye’nin kültürel, siyasi ve ekonomik gelişmelerinin bir getirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda belirtilenlerin yanı sıra Ecevit’in tespit ettiği gibi bilinçli bir toplumsal eleştiri söz konusudur. Bu toplum eleştirisi de her ne kadar Kolera’ Sokak’tan hareketle anlatılsa da Türk toplumuna dair işaretleri içermektedir. Kaçan, tutukları partiden anlamayıp takım tutarmışçasına parti seçen ve destekleyen dillerinden kadın, sigara, içkiye dair kelimeler düşmeyen insanların ve nesilleri, sürekli olarak bir artış içinde olan softaların yaşadığı bir ülkeyi okuyucuya sunmaktadır. (Ecevit, 1992, s.113)

Zühtü Bayar’ın *Filler Mezarlığı* adlı romanında ise farklı kimliklerde pek çok kişi olduğundan ve Marti’nin hayat hikâyesinde askerlik yaptığı Kıbrıs’tan savaş sorunsalında bahsedildiğinden çeşitli ülkelerin adları romanda geçmektedir. Fakat olayların ana mekânı olarak Hıppilerin de Hindistan’a giden yollarında bir dönem konaklamış olduğu Türkiye’den bir şehir olan İstanbul seçilmiştir. Bu yüzden ülkeye yönelik söylemlerde sıklıkla Türkiye’den söz edilmektedir. Romanda, Türkiye bir doğu ülkesi olarak yorumlanmaktadır ve bu doğulu-batılı ayrımları, mekânın belli bir düşüncenin toplanma yeri olarak görülmesinde etkilidir. Çoğu yerde olduğu gibi doğu-batı ayrımı edebi eserlerde de yön tarifinden çok kültürel farklılığı vurgulamaktadır.

Türk romancılarının romanlarındaki batılılaşma gibi kavramlar da temelde bu ayrım üzerine kuruludur. Filler Mezarlığında batılı-doğulu şeklindeki bu tip farklılıklar vurgulanmaktadır: “Ayrıca, Bülent Ecevit ile Genelkurmay Başkanı’nın kişiliklerini de çok iyi biliyordum. Her ikisi de batılı ve aydınlık kafalı insanlardı.” (Bayar, 1991, s.45) ifadesinde görüldüğü üzere batılı olmak olumlu bir anlam taşımaktadır. Doğulu olmaya yönelik ise olumsuz anlam ifade eden cümlelere rastlamak mümkündür: -Yine ansızın ‘doğululaşıverdin’ arkadaşım, dedi. -Hayır, dedim ona, yanıldın.. Bu kez ‘aşırı bir batılı tavır’ içindeyim. Sizin toplumunuzdaki ‘en son aşamanın’ önerdiği ilkeleri uyguluyorum. (...)” (Bayar, 1991, s.120) Bu olumlu-olumsuz anlamların ötesinde romanda batının rasyonelliği doğunun duygusallığı da vurgulanmaktadır: “Ama, Swen aşık olamıyordu. Çünkü yüreği doğulu, ancak kafası batılıydı.” (Bayar, 1991, s.114) Doğu-batı adlandırmaları içinde mekânsal bir ötekileştirmeyi barındırmaktadır. Bu ötekileştirme coğrafi konumların kültürel farklılık üzerinde belirleyici bir adlandırma biçimi olmasından kaynaklanmaktadır. Metinde, Hippiliğe yakın tutum sergileyen Mehmet Martı’nın doğu-batı ikileminin olduğu bu bakımdan ifade edilebilmektedir. Türkiye’nin, doğunun olumsuz görülen özelliklerini taşıdığı ve bu bakımdan bu ikiliğin oluşmasında etkili olduğu belirtilebilmektedir. Türkiye en başta ona göre batıdan en az iki yüz yıl daha geçmiştir. (Bayar, 1991, s.81) Mehmet Martı her ne kadar bir tanrıtanımaz (Bayar, 1991, s.185), Budist portresi çizerek (Bayar, 1991, s.188-189) ve kendini yarı Budist kabul ederek (Bayar, 1991, s.168) Türkiye ve onun Müslüman ağırlıklı kültürel ikliminden uzaklaşsa da (Bayar, 1991, s.185) doğunun pek çok özelliğini kendisinde taşımakta, bu kültürel coğrafyanın içinde yaşamanın gerekliliklerinden uzaklaşmamaktadır. O ayrıca Avrupa toplumunu ‘çağdaş ve uygar’ değerlendirenlere karşı en adi cinsel film senaryolarının- yayınlarının yani sapkınlık olarak değerlendirilebilecek durumların burada temellendiğini söyleyerek bu uygarlık adlandırmasının altını da sorgulamaktadır. (Bayar,1991, s.136) Bu durumun dışında Mehmet Martı’nın bir doğu ülkesi olan Türkiye’de yaşaması komün olarak birleştiği farklı milletten kadınların onu bir doğulu olarak yargılamasına da neden olmaktadır. “Sultan Memet” , “Pis sünnetli Müslüman (...) Barbar!” (Bayar, 1991, s.169-170) gibi ifadeler bu duruma örnektir. Gezinlerle bu noktada benzer bir özelliği bulunmaktadır. Mehmet Martı, Pudding Shop’da kümelenen bir avuç insan grubunun doğu- batı ikilemini yoğun yaşadığını, bu noktada sıkışıp kaldıklarını, moda ve dil dışında Batı kültürü ile yeterince ilgilenmediklerini ve aslında bu bakımdan yüzeysel kaldıklarını ifade etmektedir:

(...) Doğu kültürü ile batı kültürü arasında sıkışıp kalmışlar, sızlanıyorlardı. Kızlarına birer blue-jean çekip, iki üç Avrupa dilinin ırzına geçmeyi becermişler, ancak batı kültürü ile yeterince ilgilenme olanağını bulamamışlardı. Çoğu Avrupa'da, Amerika'da uzun yıllarını geçirmiş, bu kültürle yüz yüze gelerek içinde yaşamış, ancak gördüğü düşü hayra mı yoksa şerre mi yoracağını bilmeyen Nasreddin Hoca'ya benzemişti. Çünkü tüm batı kültürü, Hıristiyan kültürü bilinmeden çözülebilecek gibi değildi. Tıpkı Budizm ile birlikte Müslümanlık da bilinmezse; doğu kültüründeki gizli maddeciliğin ve bu kültürün bütünüyle anlaşılamayacağı gibi... (Bayar, 1991, s.79)

İkilem yaşama durumu benzerdir fakat Mehmet Martı kendi ikileminin nedenini ise daha farklı ifade etmektedir. Doğulu bir aşiretin torunu olan Mehmet Martı'nın kendi anlatısı ile doğu batı ikileminin nedeni ise şu şekilde açıklanabilir:

Yarı feodal bir toplum yapısı içinde yeryüzüne gelmişim. Gözümü dünyaya açtığım zaman adına 'batıcılık' denen saçma sapan, içi kof bir cilayı bize kültür diye yutturmaya çalışıyorlardı. Atalarımızın beyaz mermer levhalara bizim için yazıp bıraktıklarını okuyamıyorduk. Bu arada garip bir rastlantıyla gerçek batı kültürüyle yüzyüze gelmişim. Bu buluşmanın yarattığı gizemli sarhoşluk geçmeden, bu kez de doğu kültürünün yüceliğini farketmişim. İşte benim entelektüel planda özetlenebilecek acıklı serüvenim bütün bundan ibaretti. Yani bir bakıma düşünmeyi seven her genç Türkiyeli'nin alınyazısını yaşamışım. (Bayar, 1991, s.144)

Filler Mezarlığı'nda, Türkiye'den kültürel farklılıkları dolayısıyla da bahsedilmektedir. Türkiye daha çok kültürel farklılıkları ile ve bu kültürel farklılıkların yarattığı kısıtlanmışlık duygusu ile romana aktarılmıştır. Türkiye'de yaşamının kolay bir yaşantı biçimi olmadığının vurgulandığı bu satırlarda bu duruma yönelik eleştiriler de yapılmaktadır:

Baba Yorgi, yabancılara ses çıkarmamasına karşın, bir Türk'ün Avrupalı bir kızı açıktan açığa restoranında öpmesine çok bozuluyordu. Kimi bu davranışı yaşlılıktan gelen bir kıskançlıkla açıklamaya çalışıyor, kimi de bunu Baba Yorgi'nin bütün yenilikçiliği ve olgunluğuna karşın, eski Türk geleneklerini sadakatle korumak istemesine yoruyordu. Her ne halse, biz işin aslını biliyor ve Baba Yorgi ile arkadaşlarının ipe sapa gelmez yorumlarına metelik vermiyorduk. Dünyadan haberli olup da, yirminci yüzyılın son çeyreğinde, Türkiye gibi bir ülkede yaşamak kolay değildir. 'Ya-ya da formülü'nden nefret etmeme rağmen sık sık bu kuralı yaşam kumarında kullanmak zorunda kalıyor ve sonra da; yatak odasına kapanıp kendi kendine otuz bir çeken bir delikanlının utanç dolu pişmanlığını yaşıyordum. Türkiye'de serbest yaşamdan yana olanlar rollerini önceden seçmek zorundaydılar. Ya kurbanlık koyun olacaklardı; ya da darağacının karşısında yüzü maskeli, elleri meşin eldivenli, acımasız bir cellat... (Bayar, 1991, s.28)

Türkiye bir Müslüman ülkesidir bu bakımdan bireyin davranışlarında özgürlüğü kısıtlanabilmektedir. Hippiler'in hayat tarzının bu yaşantıya uygun olmamasından dolayı romanın çeşitli yerlerinde bu vurgulara rastlanabilmektedir:

“Monina’yı önce alnından öptüm (...) Sonra da pembe dudaklarını, benim içkiye bir türlü doymak bilmeyen aç ve haris dudaklarımın üstünde buldum. Öpüşmemiz o denli uzun sürmüştü ki, Hans’ın uyarısıyla karşılaşmak zorunda kaldık. Çünkü Türkiye bir Müslüman ülkesiydi...” (Bayar, 1991, s.215)

Filler Mezarlığı’nda Türkiye’de kadınların da kültürel farklılığın olumsuz taraflarına maruz kaldıkları bahsedilmektedir. Çokkültürlü bir yapının gözlemlendiği Sultanahmet’te kültür farklılıklarının sebep olduğu durumlar tartışmaya açılmaktadır. Kültür farklılığının etkili olduğu en önemli durumlardan biri ise cinsiyetlere karşı yaklaşımda karşımıza çıkmaktadır:

-.. Türk kızları nerede? Geceleri kadınlarınız hiç görünmüyorlar ortalarda...

(...)

-Türk kızları şimdi evlerinde ve analarının dizleri dibinde nakış işliyorlar.

Azıcık zeki olanları bu şakaya güldükten sonra sorunu deşmek, derinliklerine inmek isterlerdi. (...) Sevgili filozoflarım, üniversitede öğrendikleri az buçuk bilgi kırıntısıyla, doğu uygarlıklarının toplum yapısını çözmeye girişirler ve genellikle sorunun ekonomik ve toplumsal gelişmeyle ortadan kalkabileceği sonucuna varırlardı. Onlara bu durumun, toplumsal ve ekonomik azgelişmişlikten daha çok, bir kültür ve uygarlık farklılaşmasından ileri geldiğini anlatmaya çalışırdım ama pek azı beni anlamak için gerekli çabayı sarfetmeye yanaşabiliyordu. Çünkü pek azı, batı uygarlığından daha başka bir uygarlığın varlığından haberliydi (...)

(Bayar, 1991: s.83).

Türk kadınlarının geceleri kafe, meyhane, sokak gibi mekânlarda görülmemesi meselesi tamamen uygarlıkların farklılıklarının ağır bastığı bir mesele olarak görülmektedir. Ayrıca Türkiye doğu ülkesi olması ile batı dünyasından aile yaşamında da farklıdır. Mehmet Martı bu durumu kendi yaşantısı paralelinde açıklamaktadır. Babası ile yolları ayrılmak zorunda kalan Martı’ya göre bu durum Batı dünyasında bir önem ifade etmez. Orada zaten bu tip evlat ve ebeveyn ilişkileri çok küçük yaşlarda kopar. “Ama doğulu biri için bu, manevi açıdan bir tür ölümdür ve bu ağırlığı da sıradan her yüreğin kaldırmasına olanak yoktur.” (Bayar, 1991, s.204) Türkiye bu bağlamda sosyal yaşantı yönünden eleştirilen bir mekân olmasının ötesinde adli yargıdaki yanlışlıkları ve idari makamlarda feodal zorbalara yer vermesi ile de romanda eleştirilmektedir. (Bayar, 1991, s.139-144)

Hikmet Temel Akarsu’nun *Kaybedenlerin Öyküsü* adlı romanında da kapsayan mekân olarak Türkiye kullanılmaktadır. Kadıköy gibi daha alt birimlerde kurgu ilerlese de Türkiye, Filler Mezarlığı’nda da bir benzeri karşımıza çıkan “mekânın belli bir düşüncenin toplanma yeri” olarak görülmesinde etkili mekânlardan biridir. Bu romanda da batılı-doğulu gibi ayrımlara Türkiye üzerinden farklı yorumlamalar

getirilmektedir. Türkiye “ne Batılı ne de Doğulu olamamış, orta yerde kalmış, geri bir toplumun” yaşadığı bir mekân olması ile “Doğulu-batılı ayrımının çözümlenemez bir ucunda yer alması” vurgulanmaktadır. Türkiye hakkında asıl problemin de bundan kaynaklandığı düşünülmektedir. (1998, s.115) Türkiye’ye karşı bakış açısı yaşamın pek çok yönüne olduğu gibi umutsuzdur. Ülkeye yönelik bu tür ifadeler satır aralarında karşımıza çıkmaktadır:

Aslında tarafsız bakıldığında bu ülkede genç bir erkek olmanın ne tür bedeller ödemek anlamına geldiğini görmezden geliyorsun. (...) Genç bir erkeğin dramını; gelişmemiş, kentli değerlerini oluşturamamış, kadınsız bir toplum içindeki yarı entelektüel kimliğiyle içine gömüldüğün iletişimsizlik, yalnızlaşma, kopma, duygusuzlaşma, soysuzlaşma halini hep kendi kabahatin olarak değerlendiriyorsun. (Akarsu, 1998, s.14-15)

Türkiye toplumdaki sosyal ortam, sosyal ortamda barındırdığı bireyler, genel olarak sosyal psikoloji bağlamında ele alınmış ve eleştirilmiştir. Bu bağlamda kültürel ve toplumsal yaşayışın eleştirildiği Türkiye’de sosyoekonomik eleştiriler de söz konusu olmaktadır. Ülkenin nüfus artışı ve ekonomik durumunun kötüye gidişi vurgulanan meselelerden birisidir: “Artan nüfus ve yoksullaşma da hesaba katıldığında ülke, her gelen yeni yıl bir öncekini aratır hale geliyordu.” (Akarsu, 1998, s.115) Ülkenin sosyoekonomik anlamda eleştirisinin yanı sıra kültürel anlamda da eleştirildiği görülmektedir:

Diyebilirim ki ülkedeki çorak ve soluk edebiyat ortamında bir yıldız gibi parlıyor bu program. (Akarsu, 1998, s.46)

Uzun süredir görkemli fikir akımlarının ziyaret etmediği ülkemiz için bir şans olabilir bu kulüp. (Akarsu, 1998, s.49)

Sebahattin Demiray’ın *Masalıcı* adlı romanında televizyondaki haberler ve gazete manşetleri ile Türkiye’deki sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel durumlara yönelik ifadeler rastlanmaktadır:

Manşetler, yeni uygulanacak eğitim sisteminin faydalarından, bir bakliyatın faydaları gibi bahsediyorlardı. Bu kış kimse seçim falan beklememeliydi. Vatandaş son yapılan zamlardan perişan haldeydi. Dolar şu kadar, Mark şu kadar olmuştu. İşlediği cinayetle ünlenip beraat eden ardından bir de dizi film çeviren bayan, evli bir erkekle zina halinde basılmıştı. Maço arabeskçi, vokalistine aşık olmuştu. O gol kaçır mıydı? Bal gibi penaltıydı! Top yuvarlaktı, belli olmazdı! Ali, Ayşe’yi seviyordu!..” (Demiray, 1998, s.76)

Televizyondaki haberler aracılığıyla Türkiye’deki zengin- fakir ayrılığına dair ifadeler yer verilmektedir. Türkiye gelir eşitsizliğinin vurgulandığı bir mekân olarak belirtilebilmektedir:

Ekranında kâh Ankara'da para karşılığı parti değiştiren milletvekillerinin, kâh çöplükten yiyecek toplayan insanların görüntüleri beliriyordu. Bir adam, gecekonduğunu yıkmaya gelen belediye ekibini caydırmak için, entarisinden kavradığı çocuğunu, elinde tuttuğu ekmek bıçağıyla öldürmekle tehdit ediyor, bir diğerinde ise bir adam kendini aldattığı şüphesiyle öldürdüğü karısının başında pişmanlık gözyaşları döküyordu.

Bu görüntülerden sıkılan Sadi, elinde bira bardağıyla pencereye doğru yürüdü. Uzaklara, Kasımpasa'ya, Kulaksız'a, Haliç'e, Fatih'e, gözünün görebildiği şehrin en uzak yerlerine baktı. Orada yaşayan hiç tanımadığı milyonlarca insanı düşündü. Geri dönüp koltuğa oturduğunda reklamlar başlamıştı. İnsanlar temiz ortamlarda ne kadar mutlu ve ne kadar temiz görünümlüydüler. Biraz önce yayınlanan haberlerdeki insanlardan ne kadar farklı ne kadar tezattı!.. (Demiray, 1998, s.30)

Romanın ele aldığı yıllar 1997 yılı olarak belirtilebilmektedir. (Demiray, 1998, s.149) Masalcı'da Türkiye'de değişen eğlence anlayışından hareketle kültürel değişime de yer verilmektedir. Gazelhan, Maksim Gazinosu'nda senelerce çalışmış biri olarak satır aralarında televizyonun gelmesinden ve gazinoların gördüğü rağbeti yitirmesinden yakınmaktadır. 1980 sonrası Türkiye'de Maksim gibi gazinolar önemli bir konumdadır fakat televizyonun yaygınlaşması ile gazinolar önemini yitirmiştir. Bu duruma yönelik ifadelerle romanda rastlanmaktadır. (Demiray, 1998, s.11-12)

Haydi Düş Önüme Serçe adlı romanda anlatıcı ayrı bir dünyada yaşama isteği duymaktadır. Ütopik düşüncelere sahip olsa da aynı hikâyeleri yaşamak zorunda kalınca kendi dünyasında sürgünlük hissini başladığını belirtir. Sürgünlük ise muhalifliktir ve en çok "şimdi"ye karşı olmaktadır. (Erkul, 2001, s.7) Dünyada sürgünlüğün aslında anlatıcının yaşantısının şekillendiği Türkiye'ye karşı olduğu şu satırlardan dolaylı olarak iddia edilebilir:

Şimdi burada boynu bükük, yaşama yarı küs yürüyorum. Yakın tarih denilen, 'hayda biree' edasıyla ders kitaplarında bize sunulan 'kahramanlık' hikayeleriyle çok şükür alakam yok... Madem bu kadar kahramanımız var ders kitaplarında, neden böylesine mahsun, yarı aç yarı tok bir kalabalık oluverdik? Neden kendimizi 'buraya ait' hissedemiyoruz, köklerimiz memleketin derinliklerinde olsa da, bu 'mutsuz gibi yaşamak' niye? (...) (Erkul, 2001, s.8)

Romanda Türkiye, siyasi boyutu ve ekonomi ile değerlendirilmektedir. Sağlık politikalarının kötü olduğu, ekonominin kötü olduğu belirtilmektedir. Fakat ekonominin, sağlık politikalarının kötülüğünü hisseden genellikle yoksullardır. Tüketim malzemelerine ulaşamayan, sağlık hizmetini alamayanlar alt ve orta tabakadaki insanlardır: "... ülkenin sağlık politikası daha kötüydü. Herkese sağlık hizmeti veremeyeni ekonomiyi düzeltemeyen..." (Erkul, 2001, s.120) Bu insanlar için sağlık uygulamalarına erişim için eski hükümet "yeşil kart" diye bir uygulamaya

başlamıştır: “Eski hükümetin, yoksulların sağlık problemlerini çözmesi için çıkardığı yeşil kart uygulaması, benzerleri gibi arap saçına dönmüş, neredeyse bir fıkraya benzemişti. Belirtilen hayat standartı, açlıktan ölmenin eşiğinde yaşayan kimselerde rastlanacak düzeydeydi. Açlıktan ölenlerinse yeşil karta değil kefene ihtiyacı vardı.” (Erkul, 2001, s.123) Sağlık politikalarının herkesin yararına olmaması da insanları suça teşvik etmektedir. Bu durumda da insanın temel ihtiyaçlarına yönelik hizmetlerin yetersiz olduğu ülke düzleminde, suç ve ayıp kavramları sorgulanmaktadır (Erkul,2001, s.120)

*Zamanın Efendis'i*nde Türkiye toplumsal ve kültürel açıdan değerlendirmeye tabii tutulmaktadır: “Ben zaten hiç akıllı olmadım ki... İnsanın deliliğini bile yıllarca anlamayacak kadar aptal bir toplumda yaşıyordum... Birileri deli olduğumu anladı nihayet, vay be?” (Akyürek, 2008, s.17) Kültürel açıdan değerlendirmeler ise edebiyat anlayışı üzerinden ilerlemektedir: “... bu ülkenin kokuşmuş edebiyat tarihini benim gibi dil bilmezler yazacaktı.” (Akyürek,2008, s.33)

Ayça Seren Ural'ın yazmış olduğu *Lirik Soğan* adlı romanda olayların tümü Türkiye sınırlarında geçmektedir. 1984-1985 aralığında Türkiye'nin sosyal, politik durumlarına yönelik çıkarımlara satır aralarında rastlamak mümkündür. Roman daha önce bahsedilmiş olduğu üzere 1984 sonbaharından 1985 sonbaharı ve sonrasına değin uzanan bir zaman dilimini esas almaktadır. Romanda bu tarih diliminin Türkiye açısından tarihsel gerçekleri satır aralarında belirtilmektedir. Gülistan'ın çocuk gözlerinden Türkiye'nin 80'li yıllardaki politik durumuna yönelik çıkarımlara satır aralarında rastlanmaktadır:

Polis yerine sokaklarda kalmayı tercih ederdi Gülistan. Onlar kendisine de annesine de (hadi babası neyse!) hiç iyi davranmamıştı zamanında. ‘Anarşi’ diye bir şeyi sık sık duyuyordu eskiden. Son günlerde azalmıştı, onun yerine darbe ve anayasa kelimelerini işitir olmuştu, hiç anlamıyordu ya içgüdüleri bekçiden de polisten de uzak durmasını söylüyordu. (Ural, 2004, s.20-21)

Çöplük romanında Türkiye'deki sağ-sol çatışmalarının, yoksulluğun, darbelerin ifade edildiği satırlara rastlanmaktadır. Bunlar sağ-sol çatışmalarında faşistlerin kanlı saldırılarına, halkın kayıtsızlığına eleştirel anlamda yaklaşmış satırlardır:

Cezasını çektiği o köşecikten daha nelere bakakaldı Yıldız: 1979'da 1980'de İstanbul'a geldiği her sömestr ve yaz tatilinde sokağı seyre daldığı bu köşecikte önünde kaç devrimci vuruldu. Hatta bir tanesinin tam sırtında bir delik açılmış ve tıpkı havuzlara, çeşme başlarına konulan süs aslanbaşlarının ağızından fıskıran muntazam açılı tazyikli berrak sular gibi kan fıskırmıştı. *Ülkesinin kanlı tarihini,*

darbeleri, yoksulluğunu ve dibe vurmuşluğunu o köşecikten bütün olanlara fırsat veren zavallı ve korkak halkı gibi seyretti. Telefon kablosunun fazlasıyla esnemesi, sırtından vurulan bir gencin çeşme gibi kanaması, faşistlerin öne sürdüğü ulu amaca, hareketlerine güç kazandıran gizeme inanan çoğunluk için birbirinden farksız iki eylemdir sadece.

Çoğunluk tek bir kişidir çoğu zaman. Ceza köşesinden, pek normal olmayan kendi özel hayatının elverdiği biçimde, ülkesinin tuhaf tarihini seyreden Yıldız, gökteki yıldızlar kadar çoktu aslında. O kadar çok ve işe yaramaz, o kadar çok ve sadece bir süs. Gökyüzünü süsleyen ve asla annesinin onu parladığı gibi toplumu paralayan tiranların tepesine inemeyen bir süs. (İşigüzel, 2004, s.97, vurgu bana ait).

Yıldız'ın hikayesi üzerinden eleştirilen "halkın kayıtsızlığı" Leyla'nın hikâyesinde daha çarpıcı durumlarla belirtilmektedir. Yeraltı dünyasında yaşayan Jivago, ortağı Horoz ile organ kaçakçılığı yapmaktadır. Eskiden hastanede doktor olan Jivago'nun organlarını aldığı, özensiz dikişler atarak yaralarını kapattığı kişilerin ise belirli bir kesimden olmasını istemektedir:

Jivago kolunda saatini taşıdığı Hitler gibi ama ondan daha farklı bir ayrımcıydı. "Kimseye bulaşmadan yaşayanları, boyun eğenleri, itaat edenleri toplayıp getirin bana," diyordu. "Yukarıda korkunç bir devlet ve toplum var," diyordu. Neşteri vurduğunda ilk sözü: "Bize bulaşmayan pislik daha pistir. Bize varmayan kötülük daha kötüdür," oluyordu. "Çünkü biz ondan habersiz yaşamaya çalışırız," dediğinde neşter vurduğu gövdenin içini görmüş olurdu. "Pis bir düzenin, korkunç bir devletin elinde güler eğlenirsin. Yerin dibinde neler olduğunu bilir ama bilmezsin. Bunu değiştirmeye muktedir değilsin. İşte bu senin cezan," dediğinde elinde canlı bir hayvancık gibi kasılıp duran böbreği özel transport çantasına yerleştiriverirdi. (İşigüzel, 2004, s.169).

Jivago bu kişilerin kendisi gibi olduklarını düşünmektedir. Ölmekten korktuğu için toplumdaki kopuk bu kişileri tek organları ile bırakıp boş kalan yere "korkunç geçmişlerini" yerleştirdiğini düşünmektedir. Bunu kendisine bir vazife edinmiştir. (İşigüzel, 2004, s.170-171) Halkın kayıtsızlığının yanı sıra sistem eleştirisi de yapılmaktadır: "Devletin sistemi Hitler'in Almanlara yer açmak istemesi gibi bir şeydi. Katliamdan beter şeyler oluyor, birileri çöplüklere sürülüyor, yerin dibine giriyor, donarak ölüyor, kimsenin ruhu duymuyordu. Sokaklar, koltuklar, mevkiler Hitler'le doluydu. Zaman birileri için kötülüğe işliyordu. Hayat birileri için saat kayışı olarak son buluyordu." (İşigüzel, 2004, s.172). Sistem eleştirisinin bir diğer örneği ise zamanında Almanya'ya göç etmek zorunda kalan Eşref Şefik Karacan'ın ailesinin geçmişi üzerinden verilmektedir:

"(...) felaketiniz geyikler değil devletiniz olmuş. Benim de öyle. O geyik gibi devletim sürdü beni buralara. Üstelik öyle yanlış bir zamanda geldim ki buralara. 1950'de bir Alman kamyoncu bizim oralara bir tarım makinesi getirmek için gelmişti. İşim yoktu, param yoktu. Onunla birlikte kaçak geldim Almanya'ya.

Savaştan yeni çıkmıştınız, burası bin beterd. Cehenneme gitmek istesen geleceğin yer burası olurdu. (...) Almanya benim felaketimdi. İşte bakım şimdi sizin gibi Alman vatandaşı gelmiş benden üç bin marka oğlumu almak istiyor. Devletimiz, milletimiz de bizi bir oğul gibi sattı. Keşke ülkelerimizin bize sağladığı hayat siyasi haritalar gibi olsa... Hiç değişmese ve güzel renklerle bezeli olsa.” (İşigüzel, 2004, s.194-195).

Kirli, Paslı, Bozuk romanında Türkiye'nin sosyokültürel açıdan değerlendirildiği bölümlere rastlanmaktadır. Kültürel ve dinsel sınırların aşıldığı ilişkilerin Türkiye gibi bir ülkede söz konusu olamayacağına dair ifadeler yer verilmektedir. Ali'nin kız arkadaşı, ona bakan hemşirenin ise sözlüsü olmasına rağmen aralarında ilişki olduğu görülmektedir. Türkiye'nin özgür bir ülke olmamasına yönelik ifadeler de bu bölümde yer verilmektedir. (Ökmen, 2012, s.92) Bu sosyokültürel ifadelerin dışında sosyopolitik zeminde de değerlendirilebilecek ifadeler rastlanmaktadır. İbrahim kendini öldürmeden önce yazdığı mektupta, ülkenin adalet sisteminin yozlaşmış bir hale geldiğini ve politik bir tutum ile ilişkilendirebileceğimiz bir şekilde bir polis in işlediği suça rağmen ceza almadığını ifade etmektedir:

“Bu ülkenin hükümeti, yasaları ve mahkemeleri, bu cinayet karşısında kayıtsız kalmış, masum, suçsuz, sivil ve hamile bir kadını döverek öldüren vahşi polisini tutuksuz yargılanmasına devam etmek şartıyla serbest bırakarak, cezalandırmayı başaramamıştır. Avukatlarım aracılığıyla konuyla ilgili mahkemelere başvurup çeşitli davalar açmamıza rağmen olay sürekli birtakım gizli ve güçlü eller tarafından sanki hiç yaşanmamış gibi büyük bir ustalıkla örtbas edilmiştir. Ben karım ve doğmamış çocuğumuz da istemesek de bu pis kumpasa alet edilmişizdir.” (Ökmen, 2012, s.82).

“Bu ülkedeki yasalara güvenmediğim için, devletin kendisinin cezalandırmadığı katil polisinin de benim çektiğim acının aynısını çekmesine karar vererek ve onun kızının kaçırılıp öldürülmesi planını yaparak (...) 3 kişiyi bu iş için kiraladım.” (Ökmen, 2012, s.82).

Daha romanında Türkiye'den bahsedilmeden önce bir devlet kurmanın kendini genellemeye bir adım olduğu belirtilmektedir. Genel ifadelerden kaçınmak istense de bir devletin altında olmayı kabul etmek genellemenin altına girmeyi kabul etmenin bir yolu olarak görülmektedir. (Günday, 2020, s.87) Bunun yansırı Türkiye bir ülke olmanın ötesinde özel olan nitelikleri ile de romanda yer bulmaktadır. Türkiye doğu ve batı arasında köprü gören jeopolitik konumu ile pek çok legal ve illegal ticaretin yapıldığı bir alan olarak görülmektedir. Ekonominin, politikanın etkisi ile illegal olanların görmezden gelindiği bir mekân olarak ifade edilmektedir:

Doğu ile Batı arasındaki fark, Türkiye'dir. Hangisinden hangisini çıkarınca geriye Türkiye kalır, bilmiyorum ama aralarındaki mesafe Türkiye kadar, ondan eminim. Ve biz orada yaşıyorduk. Her gün politikacıların televizyonlara çıkıp jeopolitik

öneminden söz ettiği bir ülkede. Önceleri çözemeydim ne anlama geldiğini. Meğer jeopolitik önem, içi kapkaranlık ve farları fal taşı gibi otobüslerin, sırf yol üstünde diye, gecenin ortasında mola verdiği kırık dökük bir binanın ada ve parsel numaralarıyla yapılan çıkar hesapları demekmiş. 1.565 km uzunluğunda koca bir Boğaz Köprüsü anlamına geliyormuş. Ülkede yaşayanların boğazlarının içinden geçen dev bir köprü. Çıplak ayağı Doğu'da, ayakkabılı olanı Batı'da ve üzerinden yasadışı ne varsa geçip giden, yaşlı bir köprü. Kursağımızdan geçiyordu hepsi. Özellikle de, kaçak denilen insanlar... Elimizden geleni yapıyorduk... Boğazımıza takılmasınlar diye. Yutkunup gönderiyorduk hepsini. Nereye gideceklerse oraya... Sınırdan sınıra ticaret... Duvardan duvara... Tabii dünyanın geri kalanı da boş durmuyor ve bir an önce doğdukları yerden çıkıp ölecekleri yere koşmaları için onlara her türlü çaresizliği sunuyordu. Çaresizliğin bütün çeşitlerini. Her boy ve ende ve ağırlıkta ve yaşta çaresizlik... Biz de bu toprakların enlem ve boylamlarının gereğini yerine getiriyorduk sadece. (Günday,2020, s.22)

Modern dünyanın ortaya çıkarmış olduğu krizlerden biri olan mültecilik (Demir, 13 Ocak 2022) konusunda etkili bir mekân işlevi gören Türkiye, fiziksel konumu ile buna aracılık etmektedir. Kaçakçılığın yanı sıra Ortadoğu'nun ve dolayısıyla Türkiye'nin yirmi yıllık süreçte kendini tekrar eden bir moda olarak mezhep savaşlarının moda olduğu bir kültürel iklimi olduğu da belirtilmektedir. (Günday, 2020, s.87) Türkiye doğu ve batı arasındaki sıkışmışlığı ile de işlenmektedir:

(...) Türkiye, doğusundaki aynaya bakınca şişman olduğunu, batısındaki aynaya bakınca da kemiklerinin sayıldığını düşünen, üstüne giydiği hiçbir şeyi kendine yakıştıramayan, bulimik ve depresif bir genç kızdı. Yirmi yıl boyunca boğulacakmış gibi yiyip sonra pişman oluyor, bir yirmi yıl da boğazını kanatana kadar kusup sonra yeniden yemeye başlıyordu. (Günday, 2020, s.87)

Türkiye'ye yönelik kültür, turizm gibi konularda çeşitli eleştirilerin yapıldığı aynı zamanda Türkiye için uzun yıllardır sorun olmuş PKK gibi terör örgütü bir gruba da yer verildiği görülmektedir. İç çatışma ve siyasal çatışmalar bu bağlamda Türkiye gerçeğinde sunulmaktadır:

Sonuçta Aruz'a sorulsa, PKK'nın kaçakçılıktan sorumlu bakanlarından biri olduğunu söyledi. Ama sadece insan kaçakçılığından sorumluydu. Uyuşturucu ya da akaryakıt ya da sigara ya da silahla başka bakanlıklar ilgileniyordu. Olması gereken de buydu: Amaçları açısından farklı olan hizmet kollarını yönetsel olarak birbirinden ayırmak. Aksi takdirde her şey birbirine girer ve birbirini zehirlerdi. Savaş ve Barış Bakanlığı kadar garip bir adı olan, Türkiye'nin Kültür ve Turizm Bakanlığı örneği ortadayken kimse böylesi bir hatayı tekrarlamak istemiyordu tabii. Biri tamamen para kazanmayı, diğeri de koşulsuz destek ve korumayı içeren iki zıt konu aynı bakanlıkta toplanınca, kültür, mürekkebi içinde kurumuş, eşantyon bir tükenmez kalemden; turizm de, aynı kalemin üzerindeki, yarısı silinmiş, beş yıldızlı otel logosundan ibaret kalıyordu. (Günday 2020, s.27-28)

(...) Ahlat'ın durumu biraz farklıydı. Ne kılınmış bir cenaze namazı vardı, ne de bir mezarı. İnsanların sabah görünüp öğlen yok oldukları bir dönem ve coğrafyada, hiç var olmamış gibi ortadan kaybolmuştu. Böylece istatistiki bir

veriye dönüşmüş ve ülkenin terörle mücadele tarihinde, kayıplar kontenjanında yerini almıştı. (Günday, 2020, s.43)

“Gazâ biliyor musun?”

“Ne?”

“Babam beni dağa gönderecek.”

“Nasıl dağa?”

“Bayağı dağa işte! Gerillaya! (...)

(...)

“Oğlum bak, ben gerilla olursam... Ya bir de karşıma çıkarsan?”

“Nasıl yani?”

“Lan gitme işte askere falan!” (Günday, 2020, s.44-45)

Daha romanında olaylar, Türkiye’de geçmektedir ve Türkiye’nin ve durumunun doğrudan aktarıldığı bu gibi ifadelerle rastlanmaktadır. Fakat mikro ölçekte bir ülke olarak değerlendirilen Kandalı’daki depo üzerinden otoritenin söylemlerini ortaya çıkaran bir “depo ülkesi”nden söz edilebilmektedir. Ülkelerin siyasi yönetim biçimleri, demokrasinin eleştirisi, halk ve iktidarı elinde bulunduran diktatörler bu depo ülkesi üzerinden işlenmektedir. Depo aynı zamanda suç ve şiddetin mekânı ve pisliğin, kirin tasviri ile tiksindirici tasvirlerin sunulduğu bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Evren Bozması romanında yazar olarak kendisini belirten kahraman anlatıcının kurgusal öyküsünde, ülkenin kültür ve ekonominin ilişkisinde ele alındığı ironik ifadelerle yer verilmektedir:

(...) Resim bölümü mezunu. Bir gün akademiden çıkıyor arkadaşları ve sanatçı perspektifiyle tuval, boya falan almaya. Bir bakıyor ki o kadcılık tahta, rönesansta bile olsan o kadar para etmez. Tahtanın santimine ödediği para, içindeki sanat aşkıyla bir iktisat eğrisi oluşturuyor ve bir hesap yapıyor. (...) Bu işin ticaretinde daha çok kâr olduğuna karar verdiği an, ülkenin bir sanatçıdan kurtulduğu andır. (...) Bu ahşap tecavüzünden kurtulunca Yozgatlı’nın yaptığı ilk şey toptan kırtasiye ve ozalit tarzı bir dükkân açıp tuval, boya, hediyelik eşya ve vernik işine girmek olmuş. Güzel para kazanmış. Kapalıçarşı’da kendisi gibi sanat uçağıyla uçan gençlere kazık attıkça içindeki sanatçı küllenmiş. Bir anka değilmiş zira o. Yeniden doğmamış. (Nişancı, 2015, s.106)

Kahraman anlatıcı, siyasi fikirleri olan biri olmadığını belirtse de âşık olduğu kız ile iletişim kurabilmek adına Gezi Parkı olaylarının içine dahil olmuştur. Siyasi fikirleri olmasa da “kötü her çağda kötüdür” diye düşünerek faşizmle savaşmaya gittiğini belirtmektedir. (Nişancı, 2015, s.146-147) Gezi Parkı olayı Türkiye’nin ideolojik tarihi içinde 2013 yılında gerçekleşen ve bölgesel başlayıp ülke geneline yayılan

olaylara neden olan bir eylemdir. Türkiye'nin hala belirli tartışmalara neden olan bu olay ile verilmesi kurgusal anlatılarda pek karşımıza çıkan durumlardan biri değildir. Roman daha sonra yayımlansa da yazılma sürecinin bu olayın yaşandığı zamanlara denk gelmesinden dolayı edebiyat tarihinde yer almıştır. Roman karakterinin hayatındaki uyanışı bu eylemle paralel olarak verilmiş ve roman âşık olunan özneye kavuşma ile bu olay ortasında sonlandırılmıştır. (Nişancı, 9 Haziran 2015) Romanda ayrıca bu olayın ekseninde Türkiye'de medyanın bağımsız olmadığına yönelik ironik ifadeler de yer verilmektedir: "Annem sabahtan beri televizyon izlemiş, bana bir izahat sunmaya kalktı. 'Oğlum anladığım kadarıyla Penguenler küresel ısınmayı protesto ediyor' diyor. Annem. (...) Açıp, internetteki bağımsız haber ağlarından gerekli bilgileri öğrenmeye çalışıyorum Ne de olsa cehalet benim Kriptonitim." (Nişancı, 2015, s.147) Fakat bu ifadeler sınırlı kalmış ifadeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazarın kendisi de romanın siyasi bir roman özelliği taşımadığını romanın sevme üzerine kurulu bir anlatı olduğunu belirtmektedir. (Nişancı, 9 Haziran 2015)

Kızçocuğu romanında farklı ülkelere yer verilmektedir. Türkiye bu ülkelerden birisidir. Hem olayların geçtiği yer olması bakımından hem de Türkiye'ye yöneltilen eleştiriler açısından bu mekân önem kazanmaktadır. Öncelikle romanın konusu göz önüne alındığında, romanın Türkiye'de güncel bir sorun olan kadın istismarına yönelik bir konuyu işlediği görülmektedir. "On altı yaşında gencecik bir anneye öldürmekten başka varoluş imkânı bırakmayan ölümlü zalimlerin neşe içinde alışveriş yapmalarına, çocuklarını ve şekersiz filtre kahvelerini sevmelerine ve ölmekten korkmalarına yeterince katlanabilirsem, (...)" (Ünlü, 2019, s.27) gibi kimi ifadelerde durum vurgulanmaktadır. Ayşe'nin küçük bir kız çocuğu iken tecavüz edilmesi ve hamile kalmasının yanı sıra yaşantısını sürdürmeye çalışırken de tacize uğradığı görülmektedir. Turşucu, Ayşe'yi istismar etmeye çalışırken bu duruma yönelik ifadeler de rastlanmaktadır:

İğrenç niyetini sezdiğimi anlamış olmalı. O böyle korkuyla sırtınca, ona acıyorum ve acıma duygusu aniden merhamete dönüşüyor. Belirli bir ahlaki kriteriniz olmazsa, kuvvetli bir dava duygusuna dönüştürecek biricik bir dünya görüşü de oluşturamazsınız. Bir dünya görüşünüz olmazsa da bu zalim ölümlüler size önce tecavüz ederler, sonra da sokağa atarlar. Öte yandan, turşucunun mahcubiyet içinde sırtmış olması, yediği bokla yüzleşmesinin ona yaşattığı varoluşsal gerilimin bir sonucu. "*Bu ülkede kadın olmak ne kadar zor!*" Zaafımdan faydalanıp beni açıkça taciz eden pislik turşucunun suratının ortasına okkalı bir yumruk oturtma iştiyakıyla yanıp tutuşurken bana musallat olan bu ahlaki açmazla ne

yapacağım şimdi? Yetiş Ya Muhammed, yetiş Ya Ali! (Ünlü, 2019, s.35, vurgu bana ait)

Romanda toplumsal anlamda eleştiriler sunulmaktadır. Sadece Türkiye özelinde değil genel bir toplumsal eleştiri söz konusudur: “ (...)biliyorum ki, toplum sizi onaylamaya başladığı an, vasatın sınırına inmişsiniz demektir. Ve cehennemın en korkunç yeri, sanıldığı gibi en dibi değil, en kalabalık yeridir: Allah’ın cezası orta sınıfl!” (Ünlü, 2019, s.37)

Sosyopolitik ve sosyokültürel açıdan Türkiye’nin romanın konusunda etkili olduğu iddia edilebilmektedir. Bunun yanı sıra Ayşe, annesinin uyuşturucu maddeler içeren ilaçlarını ve annesinin ölen eşinin eski likör koleksiyonundaki karadut likörünü şeker ile karıştırarak (Ünlü, 2019, s.25) gerçekleştirdiği ve adına aranjman seansları dediği bir süre zarfında İstanbul üzerinde uçtuğunu düşünmektedir. Bulutların üzerinde uçarken Türkiye’ye yönelik eleştiriler sunulmaktadır:

Hava serin. Belki de biraz alçalıp bacalardan çıkan kalorifer dumanlarının neşe dolu gazlarını genzime çekerek, soğuktan kasılan vücudumu rahatlatabilirim. Karbon monoksit insanı her zaman gevşetir. Bulutların arasından dünyaya doğru süzülürken fakir mahallesi romantizminin muhayyilemizde açtığı paslı gedikleri düşünüyorum. Kendimi rüzgârın kollarına tamamen bıraktığım için, Pendik’in kederli çinko damlarına sürüklendiğim şu anda, siz söyleyin, başka ne düşünüyüm? Türkiye’yi düşünüyorum elbet. Türkiye kadar bir çiçek düşünüyorum. Umutla doluyor kalp kaslarım. Yaşama sevincim bir millete yetecek kadar pek. Gözlerim benim değil, koca bir ulusun gözleri. Sözlerim benim değil, emeğimizin sözleri. Evet belki yoksuluz ama çalışıyoruz burçak burçak! Evet tutsağız ama suyunu çıkaracağız taşın sıksak! Bu imanlı insanların ülkesinde, bu Türkiye’de, bu Anadolu’da, her gece herkes kendi oğlunu, kızını, dedesini, ninesini, torununu, bacısını, evet herkes kendi en yakın akrabasını nasıl deliler gibi düzüyor, dünyanın bu cennet köşesinde ne ensestler dönüyor bir bilseniz, bir daha tarhana çorbası bile içmezsiniz. Bana güvenin [burada göz kırpyorum], tecrübeyle sabit.

Dünyaya iyice yaklaşıyorum. Ülkemin geleceğe umutla bakan çalışkan insanları, hemen yirmi beş metre altımda, televizyonlarının karşısındaki sonsuz intiharlarına yetişmek için koşuşturuyorlar. Boş vermek isteyip de boş veremediğim ne varsa, hepsinin üzerinde uçup duruyorum. (...) (Ünlü,2019,s.19-20)

Türkiye’nin tarihine dair bazı olayların da metinde çeşitli açılardan yer bulduğu görülmektedir. Varlık vergisine dair uygulamaları Zaven Şekeryan anlatılırken yer bulan durumlardan birisidir:

(...) Zaven Babam da Aşkale’ye gitmemiş. Baret Amca’nın annesinden farklı olarak kahraman Anuş Annemin, ta büyük ninesinden kalanlar dahil, olanca mücevherini gözünü bile kırpmadan satıp, zalim Varlık Vergisi memurlarının önüne tak diye koymasından, yani 1942 Noel’inden itibaren, Zaven Babamın 37 yıl süren titiz bir inat sonucu, çalışıp çabalayıp araştırıp soruşturarak, 1979 Ramazan’ından bir ay kadar geçmişken, yağmurlu bir ikindi vakti, elden çıkan

bütün mücevherleri hâlâ saklandıkları -elbette kadife- kutularıyla birlikte ve – neredeyse- eksiksiz bir şekilde Anuş Anneme getirmesinden bir hafta sonra, yüce derin devletimiz tarafından kafasına sıkılan bir kurşunla öldürülmesi, Anuş Annemde belirli bir travma yaratmış olmalı. O yüzden her sabah, o mücevherleri kokluyor. Bu sabah olduğu gibi. (Ünlü, 2019, s.33-34)

1979 yılında ASALA'nın THY Kopenhag bürosuna yaptığı saldırıya dair ifadeler, Kapalıçarşı'daki Ermeni kuyumcular ile ASALA'nın ilişkisi Ayşe Şekeryan'ı evlat olarak sahiplenen Anuş Şekeryan'ın eşi Zaven Şekeryan'dan bahsedilirken kurguda yer bulmaktadır. (Ünlü, 2019, s.14)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında olayların kurgulandığı zaman aralığı metinden çıkartılan ifadeler aracılığıyla 1983'ten 2018 yılına kadar olarak belirtilebilmektedir. Neriman ve Nesrin anne karnında olduğu yıllarda roman başlamaktadır. Neriman ve Nesrin'in babaları 1990'da çocukları altı yaşındayken ölmüştür ve romanın sonlarına doğru babalarının öldüğü yıl "yirmi sekiz sene evvelsi" ifadeleri ile aktarılmaktadır. (Öktem, 2019, s.230) Türkiye'nin eleştirel anlamda çok fazla metne dahil olduğu görülmesine de bazı bölümlerde kapalı olarak bu anlamda değerlendirmelerin yapıldığı ifade edilebilmektedir. Bekir, "gavur memleket" (Öktem, 2019, s.27) olarak nitelendirilen Romanya'dan bahsederken bir karşılaştırmaya yer vermektedir: "Yargısız infaz. Burada var, orada yok mu sanıyorsun? Âlâsı var." (Öktem, 2019, s.33) Bunun yanı sıra Türkiye'deki insanların demografik yapısı üzerinden ülke özelinde toplum eleştirisinde bulunulmaktadır: "İnsanın cinayet işlediği için üzülmesi, pişman olması nadir de olsa rastlanan bir şeydi bu topraklarda." (Öktem, 2019, s.64) Bir olay ekseninde de Türkiye'ye yönelik bazı ifadeler yer verilmektedir. Hırvatistan'da Poljud Stadı'nda milli maça denk gelen İz Sürücü Muzaffer ve Kâzım, maçta "Devrim Şehitleri Ölümsüzdür" yazılı pankart açan muavin Bekir'i görmektedirler. Polisler pankart açan bu kişiyi etkisiz hale getirir ve sorguladıktan sonra serbest bırakırlar. Muavin Bekir olayı anlatır. Yugoslav Komünist Partisi Gençlik Kolu'na katılmış bir gencin, parti tarafından Türkiye'deki faşist yönetime mesaj vermesi konusunda zorlandığını ve Bekir'in de verilmiş sözü bozmanın delikanlılığa aykırı olmasından dolayı çocuğa sözünde yardımcı olduğu belirtilir. (Öktem, 2019, s.85) Bu bağlamda ağırlıklı olarak sportif, kültürel faaliyetlerin olduğu alanda siyasetin yer almasının yanlışlığı da vurgulanarak Türkiye'deki yönetime dair bazı ifadeler yer verilir:

(...)Türkiye'deki, ağzımdan yel alsın ama aynen böyle söyledi, faşist yönetime bir mesaj vermemiz lazım' demişler. (Öktem, 2019, s.81)

Herkes ma seyretmeye gelmiş buraya, pankart açılacak yer değil burası. Bir derdin varsa, aha orada Türk Konsolosluğu, gidersin, dikilirsin karşılarına, siz faşistsiniz, şusunuz, busunuz diye adamların yüzüne söylersin. Delikanlılık bunu gerektirir. Ama bir kere söz vermişsin (...). Ucunda lm de olsa erkek adam sözünde durur. (ktem, 2019, s.81)

3.3. NİCELİKSEL VE NİTELİKSEL BOYUTTA ŞEHİR ve KIRSAL ALANLAR

Yeraltı edebiyatı kategorisinde değerlendirilebilecek romanların pek çoğunda Şehir yapılanmasında olan bölgelerin mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Yeraltı edebiyatın Şehir ortamının koşullarından beslendiği göz önünde bulundurulduğunda bu durum şaşırtıcı değildir. Fakat Şehir yaşamının zorluklarını vurgulamak ya da Şehir ve köy gibi farklı yerleşkelerin kültürel farklılığını vurgulamak için romanlarda Şehir dışı yerleşkelere de yer verildiği istisnai durumlar görülebilmektedir. Örneğin; dilimize Almanca’dan çevrilen fakat yazarı bir Türk yazar olan Yusuf Yeşilöz’n “*Düğün Uçuşu*” adlı romanında böyle bir duruma rastlanılmaktadır. Romanda Almanya ve Türkiye arasındaki kültürel farklılık vurgulanmış ve bir göçmen olarak Almanya’da yaşayan aileye dair ayrıntılar verilmiştir. Bu eviri eser çalışmamızda detaylı olarak yer almasa da çocukluk yaşantısına yer verirken köyü ele alan Şahin Uruk’un *Kadıköy Felsefesine Giriş* adlı romanına ve g, göçmen, insan kaçakçılığı konularına temas eden ve bunları anlatırken kırsal yaşantıyı romanda mekân olarak kullanan Hakan Günday’ın *Daha* adlı romanına bu bağlamda yer verilecektir. İncelenen eserler üzerinden bir yargıya vardığımızda daha sınırlı olarak karşımıza çıkmakta olan yapılanmanın kırsal alanlar olduğu görülmektedir. Yeraltı romanları daha çok metropol, Şehir edebiyatıdır gibi kimi yargılar bu bakımdan değerlendirilmelidir.

Şehri ele alan romanlarda ise Şehir yaşantısının getirdiği sorunların sıklıkla vurgulandığı görülmektedir. Şehir seçiminde genellikle İstanbul tercih edilmektedir. İstanbul hem diğer Őehirlerden ayrılan ayırıcı özellikleri ile hem de bir Şehir olmasının getirmiş olduğu ortak özellikleri ile metinlere yansıyabilmektedir. Metin Kaçan’ın “*Ağır Roman*”ı İstanbul’da geçmektedir. İstanbul zerinden Şehir yaşantısının farklılığına dair ifadelere yer verilmektedir. Salih’in babası Ali’nin oğluna karşı öğütlerinde bu durum karşımıza çıkmaktadır: “Ali bir yandan müşterisini tıraş ediyor, bir yandan da Salih’e her zaman söylediği ğtleri tekrarlıyordu. ‘Bak oğlum, burası Şehir. Dşene bir tekme de sen atacaksın. Yemek buldun mu yiyeceksin, dayak buldun mu kaacaksın. Herkesin içinde de karı gibi glmeyeceksin.’ (...).” (Kaçan, 2012, s.28) Berber Ali’nin bu sözleri Şehrin kolektif yapıdan uzaklaşan bireysel yanına işaret

etmesi ve kötülüğün şehirde yayılımının artmasına yöneliktir ve bu bakımdan şehir-kent mekânları açısından önemli olarak değerlendirilmektedir. *Filler Mezarlığı*'nda da şehir yaşamına dair izlenimlere rastlamak mümkündür. Kent mekânları modern yaşamın beraberinde getirdiği değişimlerden etkilenmektedir. Filler Mezarlığı'nda Yeni Melek sineması (Bayar,1991, s.184), Pudding Shop adı ile anılan Lale Restaurant, çeşit çeşit oteller, modernitenin gelişim ve değişim ile şehre kazandırdığı mekânlardır. Şehrin oluşumu ve sürdürülebilirlik için şart olan gelişimi belirli bir çalışma koşulunu da beraberinde getirmektedir. Bayar'ın romanında buna dair şu ifadelerle rastlanmaktadır:

... yıllardır ölesiye çalışmaktan artık midem bulanır olmuştu. Sabahları erkenden kalkmak, gözlerimden uyku akarken sakallarımı acıta acıta kesmek ve şimdi bana bir hayli gülünç gelen bir kravatın çarpıcı renkleriyle süslenip, İETT otobüsünde küçük burjuva memurları ve geç saat işçileriyle omuz omuza bir yolculuğa çıkmak artık bana zor geliyordu. Mantiğın kıyısından köşesinden bulaşmadığı gerçek bir trafik kaosu içinde akıp giden zamana acımaya artık bir son vermeliydim. Bir gazetenin yazışları odasından çok, bir bankanın muhasebe servisine benzeyen bu sıkıcı dikdörtgenden kurtulmalıydım. (Bayar, 1991, s.19)

Mehmet Martı için şehir yaşantısı hayatı harcamanın bir yoludur. İstanbul, bir büyük şehir olarak zorlukları ile sık sık belirtilmektedir. Martı'nın kendi iş hayatına ve kendine yabancılaşması, emeğinin sömürüldüğünü düşünmesi şehrin koşulları ekseninde değerlendirilmelidir. Yine de bu durumun ötesinde İstanbul'a dair güzel izlenimlerine de rastlanmaktadır. Bu durum İstanbul'un Boğaz manzarası gibi tabiatına, görünüşüne yönelik durumlarda ağırlık kazanır. Zühtü Bayar'ın Filler Mezarlığı adlı romanında İstanbul şehir hayatının getirmiş olduğu keşmekeş içinde genellikle olumsuz anlamlar kazanır fakat tabiatı gibi faktörleri ile anlatıcının büyülediği bir şehirdir. Romanda Mehmet Martı'nın İstanbul tutkusu, Marianne ile kendisini kıyasladığı şu satırlarda verilir:

Benden tek farklı; benim bu ihtiyar kente tutkuyla bağlanıp, yerimde kakılıp kalmış oluşum; onunsa dünyayı dolaşmak tutkusuyla yanıp tutuşmakta oluşuydu... Böylece, daha sonraki yıllar, ben yılda bir kez buharla işleyen trenlerin uğradığı bir bozkır istasyonuna benzeyecektim; o da zaman zaman bir posta katarına; zaman zaman da bir eksprese dönecekti. (Bayar, 1991, s.51)

Sayıca az olan kırsal alanların yeraltı romanlarında yansımalarına baktığımızda Şahin Uruk'un *Kadıköy Felsefesine Giriş* adlı romanında köye yer verildiği görülmektedir. Ağırlıklı olarak roman İstanbul'da geçse de güney bölgeleri, başkışinin çocukluğunda dedesinin köyüne gittiği zamanların aktarımı ile köy gibi yerleşkeler de metne yansımaktadır. Bu bölümlerde köye ve köyde yaşama dair anlatımlara

rastlanmaktadır. Temelde köy bir kaçış mekânı olmuştur. Kahraman anlatıcı, dayak göreceğine inandığı için okula benzettiği Kuran kursuna gitmeyerek evden uzak kalmanın imkânını dedesinin köyüne giderek bulabilmiştir. Dedenin köydeki arazileri, nehir kenarları ile köy farklı açılardan tasvir edilmektedir:

Dedemin köyde bayağı arazisi vardı. Kocaman bir meşe ormanı ve bostanı vardı. Bostanda bir sürü meyve vardı. İncir, elma, üzüm en çok da nar ağaçları vardı. (...) nar ağaçları o kadar nar tutardı ki ağaçlar eğiliyordu. Narların başka bir özelliği daha vardı, çoğu çatlıyordu. Ağaçlar kıpkırmızı görünüyordu. (Uruk, 2002, s.5)

Köyden biraz uzakta çınar ağaçları vardı. Hayranım olan kızla oraya kuş yuvası aramaya gitmiştik. Çınar ağaçları arasından dere geçiyordu, hava çok sıcaktı ama kocaman çınar ağaçlarının arası çok serindi. Dere nehre akıyordu. Oradan nehrin kenarında sığ bir yer vardı. Su çekilince ufak bir göl haline gelmişti. Güneşte çok ısınmıştı. (Uruk, 2002, s.5)

Köyün biraz aşağısında nehir ve nehre inen bir yokuş vardı. Nehrin bazı yerleri akıntılı bazı yerleri de durgundu. Köy çocukları akıntılı yerlerde arabanın iç tekerleklerini şişirip üzerine binip akıntıya kapılır aşağıya kadar gelirlerdi. Nehir çok büyüktü, iki nehirden oluşmuştu. Başka bir nehrin kolu bizim nehirle birleşiyordu. (Uruk,2002, s.6)

Köyün doğal ortamına aşırı müdahale edilmemesi kent ve köy mekanlarının özellikleri karşılaştırılırken ileri sürülebilecek önemli bir ayrıntıdır. “Kentlerde, insanın doğaya keyfi müdahalesi, doğal yaşamın kendi içindeki dengesinde sapmalara neden olur. Kırsalda ise insanın doğaya müdahalesi sınırlıdır. Doğa ile uyumlu yapılanma ve doğa ile uyumlu bireyler, kırsal yaşamın temel özelliklerindedir.” (Şengül,2010, s.529). Tabiatın doğal ortamının köy yaşamında gerekli olmadıkça bozulmaması başka durumlarda da karşımıza çıkmaktadır:

Nehrin derin olmayan yerlerinde leylekler, balık ve kurbağa avlıyordular. Onların arasındaki iki leyleğin dedemin evinin üzerinde yuvası vardı. Ben eve merdiven dayatıp leyleklerin yumurtalarına bakmaya çalışıyordum. Hatta yumurtalarını almaya çalışmışım dedem izin vermedi ve yumurtaları ellemememi söyledi. Eğer ellersem leylek yuvasını terk edermiş, yumurtasına dokunulduğu zaman leylek anlıyormuş. (Uruk, 2022, s.6)

Fakat köyde yaşayanların bu tavırlarına rağmen şehirden gelen ve çocukluğun getirilerini taşıyan anlatıcının kimi zaman keyfi balık avlama, hasat koruma adına kuş yuvalarını bozma gibi doğanın yapısına aykırı tavırlara girdiği görülmektedir. Romanda anlatıcının çocukluk yıllarına ait bir yaz tatilindeki deneyimlerini aktarmasının yanı sıra yaşı biraz daha büyüdükten sonra otostop ile seyahat ederken de rastladığı ve bahsettiği köy mekânları da vardır.

Kadıköy Felsefesine Giriş romanında İstanbul beklentilerin olduğu hayal kurulan bir şehirdir: “İstanbul benim için ilginç bir yerdi. Kartpostallarda resimlerini görüyordum. Acaba gidebilir miyim diyordum kendi kendime, orada her şey var. Sanki İstanbul’dan San Francisco’ya gitmeyi hayal eder gibiydi.” (Uruk, 2002, s.20) *Haydi Düş Önüme Serçe* romanında İstanbul’a okumak için gelen üniversitedeki arkadaşından sonra kendisi de bu “hayaller kenti”ne gelen bir anlatıcı vardır. (Erkul, 2001, s.10-11) İstanbul’un olumsuz özelliklerinin ötesinde bir şehir olarak sunduğu fırsatlar açısından bu durum değerlendirilmelidir.

“*Kaybedenlerin Öyküsü*” adlı romanda şehir olarak karşımıza İstanbul çıkmaktadır. Roman karakterinin İstanbul’a bakış açısında yaşadığı yabancılaşmanın izlerine de rastlanmaktadır. Roman karakteri hem yaşadığı toplumla hem de kendisi ile çatışmalar yaşamaktadır. Modern kent, yabancılaşmanın yani bu tip çatışmaların en çok yaşandığı mekânlardandır. Bu durumda, algısal değişimin hızlı bir şekilde gerçekleşmesinin payı vardır: “Gitmeli ve kalabalığa karışmalı. Yarın zor bir gün olacak. Bu geceki antlarını bir bir bozarken, yabancılaşmanın metropollerinde kişilik buhranlarına düşüp her dakika biraz daha kirlendiğini hissederken bir dahaki lodosu çok bekletmeyeceksin.” (Akarsu, 1998, s.17)

Romanda şehre, şehir hayatına yönelik pek çok ifade bulunmaktadır. Bu ifadeler genellikle olumsuz yönde bir yaklaşımı belirtmektedir. Şehre yaklaşımın olumsuz olduğunu gösteren çeşitli ifadelere roman boyunca rastlanmaktadır:

Kendi dramlarının yakıcı hallerinden, dışarda olan biteni görememe. Oysa biraz ciddi baktığında görüyorsun; kimse hoşnut değil... Şehir bize mutluluk vermedi. Küçük arzularımızı da iğdiş etti. Yandıığımız bu mu yoksa? (Akarsu, 1998, s.24)

Bu kentin aşağılık bir şekilde organize ettiği kadın erkek ilişkilerinde bir yer istemiyorum kendime. (Akarsu, 1998, s.44)

Belli ki bu şehirde bir erkeğin başına gelenler çok zaman aynı... (Akarsu, 1998, s.45)

Şehrin insanlara mutlu bir yaşantı vermediği, arzularını ortadan kaldırdığı, şehirdeki kadın-erkek ilişkilerinin aşağılık bir hale geldiği (Akarsu, 1998, s.43) vurgusu olan romanda, olumsuzlanan şehir hem birey açısından hem de toplumsal açıdan yorumlanmaktadır:

Acaba şehir hayatının finaline mi geldik? Bu da bize mi denk geldi? Yoksa olup bitenler sadece benim hayat karşılarındaki beceriksizliğimden mi ibaret? Aslında her ikisi de benim için final anlamını taşır. Değişen bir şey olmaz. Evet, şehir beni

tükürdü. Devam etmem arsızlığımdan sadece. Bir de önemli bir sorunun yanıtını bilemeyişişimden: Acaba tüküren sadece şehir mi?.. Yoksa hayat da mı beni tükürdü de anlamamakta ısrar ediyorum? (Akarsu, 1998, s. 35)

Görüldüğü üzere şehir varoluşun engellendiği bir yer olarak düşünülür. Şehirden gitmek ise bir ihtimal olarak düşünülmecek kadar zordur. (Akarsu, 1998, s.35) Şehirden uzaklaşabilsen de kişiliğin, ismin, hayat anlayışın kısacası yaşam karşısında tavrın ve durumun gittiğin her yerde yanında olacağından aksi durumu ise gerçekleştirmenin güç olduğundan bahsedilir: “Giderken, tarzını, kişiliğini, ismini, hayat anlayışını soyunamıyordun ki... Soyunabilsen bile, bunun bir işe yarayıp yaramayacağı son derece meçhul olsa bile, bir kere en başta bunu yapamıyordun ki!...” (Akarsu, 1998, s.36) Anlatıcı aynı zamanda şehirden kaçmayı dileyen şehirlilerde eylemsizliğin hüküm sürdüğünü belirtir. Medya tarafından da kışkırtılan şehirden kaçma arzusunun yitik insanların, şehirlinin “kolektif rüyası” (Akarsu, 1998, s.36) olarak değerlendirilir: “Çekip gitmek!... Hem, kravatların boyunduruğunda saygıdeğer aile babası devranını sürdüren yitik insanların rüyası da bu değil mi?.. Gazeteler, dergiler, televizyonlar her gün yeni yeni şehirden kaçış hikâyelerini ballandıra ballandıra anlatmıyorlar mı?..” (Akarsu, 1998, s.36) Çoğu insanın sadece bunu teselli olarak söylediği gerçekleştirmeye ise yeltenmediği belirtilir:

Aslında kimsenin otomobilinden, apartman dairesinden, sıcak evinden, gipür perdelerinden, yetmiş ekran Sony televizyonundan, kablolu TV yayınından, kapıcı servisinden, ihtiraslı cumartesi alışverişlerinden, ulaşılacak büyük servet hayallerinden, metropollü yüksek kişilik havalarından, şehrin vaat ettiği ama asla vermediği umutlardan vazgeçmeye niyeti yok. (Akarsu,1998, s.36)

Şehirden kaçabilen şehirlilerin gittikleri yere aynı zihniyeti taşıyacağı bunun ötesinde ise şehir insanının şehrin hem sunduklarından hem de sunabileceğine dair inanç beslediği fırsatlardan uzaklaşmaya niyeti olmaması vurgulanmaktadır. Romandaki ana karakterde bu fırsatlara dair bir umut yoktur çünkü kendisinin olan bitenin farkında olması hayata karşı bu tip umutları beslemesine engeldir. (Akarsu, 1998, s.36) Bu bakımdan şehirde yaşamak gittikçe zorlaşmakta fakat buradan kaçılmamaktadır. Fakat şehre/ kente yönelik tüm bu olumsuzlanmanın aslında tüm kent yaşamlarına yönelik bir genel bir söylem olmadığı birinci kitabın sonuna doğru şu şekilde ifade edilmektedir: “Aslında bu rezil kentin bizlere yaşattığı dramın evrensel olmadığını, aksine sadece bize ait bir sefillik olduğunu bilmek bana haksızlığa uğramışlık duygusu veriyordu. Asıl sorun ne Batılı ne de Doğulu olamamış, orta yerde kalmış, geri bir toplumun getirdiği rezaletti.” (Akarsu, 1998,

s.115) Sorun İstanbul gibi bir şehirde kentleşememenin getirdiği sorundur. Kadın-erkek ilişkilerinde dahi tutucu geleneklerin baskısındaki ülkenin büyük şehrinde kadınların cinselliğini bir koz olarak kullandıklarına dair göndermeler yapılmaktadır. (Akarsu,1998, s.43) Bu durum da aslında sorunun İstanbul'daki kentleşmenin yanlış ilerlediği kanısından kaynaklanmaktadır.

Masalçı'da şehir yaşamına yönelik ifadeler de vardır. Bir büyük şehir olarak İstanbul iş olanaklarının olduğu ve yoğun çalışmayı gerektiren bir yapıya sahip olan, kalabalık ve taşradan göç alan bir mekândır:

Otobüs her durakta, bütün gün çalışıp yorulmuş insanları indiriyor yerine yenilerini alarak şehrin merkezine doğru içinde uyuyan bitkin vücutların horultularını bastıran boğuk, bozuk bir motor sesiyle, tozlar kaldırarak yoluna devam ediyordu.

Her durağın çevresine mevzilenmiş seyyar satıcılar usta bir bezirganın el çabukluğuyla mallarını paketleyip daha sonraları 'Bu incik boncuğu neden aldım?' diye düşünecek olan, yine kendileri gibi taşradan gelmiş olan müşterilerinin ellerine tutuşturuyorlardı. (Demiray, 1998, s.27)

Taşradan göç almasının nedeni sadece iş olanakları değil, aynı zamanda insanların bulunduğu bölgeden uzaklaşmak, izini kaybetmek üzere de insan kitlelerinin olduğu İstanbul'u tercih edebilmesinden de kaynaklanmaktadır. Dilenci Uşak, sevdiği insanı bırakıp buralara kan davalılarından kaçmak için yerleşmiştir. Memleketini saklasa da Karadenizli olduğu şivesinden anlaşılmaktadır. Taksim- Aksaray arasında dilencilik yaparak geçimini sağlamaktadır. (Demiray, 1998, s.13) Göç alan ve gelişen kalabalık ve gürültülü bu şehre dair ifadelerle romanda yer verilmektedir: "Akşam karanlığında şehrin ve kendi ışıklarıyla birbirlerinin kaportalarını parlatan, içiçe geçmiş tıklım tıklım insan dolu arabalar durmaksızın çalışıyor, motorlarından çıkan bu ses, bu şehre kayıtlı insanların çoktan unuttuğu son kırıntıları kalmış sessizliği kuytu köşelerde boğuyordu." (Demiray, 1998, s.116)

Romanların çoğunda İstanbul'un kalabalığına vurgu yapılmaktadır. Kimi zaman trafik yoğunluğu kimi zaman da nüfus fazlalığı belirtilmektedir. *Haydi Düş Özüme Serçe* romanında "(...) İstanbul'un insan selini yokmuş gibi sayıp, istediğim yere ulaşmaya çalışırken..." (Erkul, 2001, s.10) şeklindeki ifadeler ile bu durum karşımıza çıkmaktadır. *Kirli Paslı Bozuk* romanında "... trafiği günün hiçbir saati bitmeyen köprü ve sahil caddesi" (Ökmen, 2012, s.17) ifadeleri ile belirtilmektedir.

Zamanın Efendisi romanında mekân olarak İstanbul kullanılmaktadır. İstanbul'un büyük bir şehir olarak metne yansıdığı görülmektedir:

İnsanları evlerinden sokaklara püskürtüp, sonra okullara, dairelere, hastanelere istifleyen çılgın İstanbul'un itilmiş semtlerinden birinde yirmi dakikadır taksi bekliyorum.” (Akyürek, 2008, s.7)

“Kocaman bir kavşaktayız. Binlerce klakson kemiriyor beynimi. Birbirine bağırınlar, inip kavgaya tutuşanlar, cinnet geçiren insanlar... Herkes soluklarını tutmuş, ayaklar pedalda, beyaz eldivenli trafik tanrısından start bekliyor. (Akyürek, 2008, s.8)

Şehrin kalabalıklığı ve yaşam koşullarının zorluğu düşünüldüğünde bir keşmekeşi barındırdığı söylenebilmektedir. Büyük şehirde herkesin bir yerlere acelesi olması ve bu insanların önemli görünür olması romanın temel konusunu oluşturur denilebilir. Roman, “Acelemlerim var” (Akyürek, 2008, s.7) ile başlayıp “Artık hiç kimsenin acelesi yoktu” (Akyürek, 2008, s.148) cümlesi ile bitmektedir. Bu büyük şehrin içerisinde yazarlığını sürdürebilmek, yutulup gitmemek isteyen bir yazarın önemli biri olma çabaları roman boyunca anlatılmaktadır: “Benim acelem var, acelem var nihayet benim... Adam yerine konulmasam, mühim bir şahsiyet olmasam, acelem olur muydu?” (Akyürek,2008, s.11) *Acı Sigara* romanında da *Zamanın Efendisi*'nde görüldüğü üzere yutan bir şehir olarak düşünülen İstanbul bu bağlamda değerlendirilmekte ve sadece Tarlabası'nın İstanbul'un herkesi yutan yapısından uzak kalabildiği düşünülmektedir. Tanju bu bakımdan ailesini kaybetmesinin ardından buraya yerleşmiştir.

Lirik Soğan romanında İstanbul dışında farklı şehirler de kurguya dahil olmaktadır. Uyuşturucu kaçakçılığının yapıldığı şehirler olarak Afyon ve Uşak, polis tarafından yakalanan travestilerin sürüldüğü yer olarak ise Balıkesir, Eskişehir, Gaziantep gibi şehirlerin isimlerine yer verilmektedir. Romanda Bülent yüklü bir para kazanıp Gülistan'a şehir dışında iyi şartlar hazırlamak için son kez kanundışı işleri yapmaya kalkışmıştır. Bu amaçla İoannis'in iş teklifini kabul etmiştir. Afyon ve Uşak, afyon yetiştiren kişilerin olduğu şehirlerdendir. (Ural, 2004, s.51) Bülent bu kişilerden afyon temin edebilmek için Afyon ve Uşak'a yolculuğa çıkar ve aldığı afyonları İstanbul Gaziosmanpaşa'daki bir çiftliğe getirir. İlk iş için Uşak'a gider. Şehir meydanındaki heykelin önüne park ettiği aracı ile merkezden TMO'dan kıdemli bir memuru alır. Sonra Uşak Banaz'ın Kızılcasöğüt beldesine gider. İki katlı ahşap bir evin- ki bu da romanda belirtildiği üzere karşılıklarına çıkan ilk evdir- önünde durur. Köylüler uyanmadan idare lambası ile aydınlanan loş ambardan çuvalları yüklerler ve İstanbul'a dönerler. (Ural, 2004, s.68-71) İstanbul dışında verilen Balıkesir ve

Eskişehir gibi bazı şehirler romanda sürgün şehri olarak görülmektedir. Polis tarafından yollarda yakalanan travestilerden birkaçını cezalandırmak için memurlar onları zorla İstanbul garına götürmüş ve travestiler sürgün edilmek üzere trenlere bindirilmiştir: “Anadolu’dan gelen, Anadolu’ya giden sade vatandaşın şaşkın bakışları altında bu sıra dışı yolcular; ikisi Balıkesir’e (Yakut ve Kumru) üçü Eskişehir’e (Arzu, Yağmur, Demet) olmak üzere trenlere bindirildiler.” (Ural, 2004, s.26). Bunun dışında Çilem adındaki bir başka travestinin de aile evinin olduğu Gaziantep’e zorla döndürüldüğü belirtilmektedir. (Ural, 2004, s. 12) Travestilere karşı uygulanan bu sert cezalandırma iktidar kaynaklıdır. İçişleri Bakanlığı’nın talimatları ile hareket ettiği söyleyen memurlar İstanbul’daki ahlaki yozlaşmanın kaynaklarından biri olarak gördükleri travestileri büyük şehirden uzaklaştırmaya çalışmaktadır. İstanbul’a oranla daha küçük olan ve metropollerin çok-sesli, karışık yapısından biraz daha uzak olan Balıkesir ve Eskişehir gibi şehirlerde travestilerin “adam olmayı” öğrenebilecekleri düşünülmektedir. (Ural, 2004, s.25) Eskişehir’e gönderilen travestilerin durumlarından bahsedilmese de Yakut ve Kumru’nun Balıkesir’den İstanbul’a dönüşleri hakkında ayrıca bir bölüme rastlanmaktadır. Yakut ve Kumru Balıkesir istasyonuna indiklerinde kesici aletlerine de polis tarafından el konulduğundan kısa bir süre bu “üstlerine çevrilmiş bu yırtıcı bakışların arasında” silahlana kadar güvensizlik hissederek. Lokantada karınlarını doyurduktan sonra Balıkesir’ geleli altı saat geçmeden otobana çıkıp geri dönmek için otostop çekip İstanbul’a dönerler. (Ural, 2004, s.33-36)

Çöplük romanında Leyla’nın hikâyesinde İstanbul’un görünmeyen, görmezden gelinen alanları mekân olarak kullanılmaktadır. Şehir üzerinden çevresel bir eleştiri yapılmaktadır. Fesat’ın kağıtçı, serseri, deli ve dilencilerden oluşan yeraltı dünyasında denizin içinden buraya kadar gelen tüneller olduğundan dolayı pahalı bir besin olan ıstakozu yemek olarak yiyebildiklerinden bahsedilmektedir. Bu bağlamda İstanbul denizine yönelik eleştiriler de verilmektedir. Bu kadar kirli bir denizde bu su canlılarının nasıl yaşadıkları düşünülmektedir. (İşigüzel, 2004, s.155-156)

Kirli, Paslı, Bozuk romanında ise İstanbul ele alınmakta ve şehir kalabalıklığı ile verdiği rahatsızlık hissi ile vurgulanmaktadır.

Benim en rahat edebildiğim en güvende hissettiğim yerler, insanlardan yalıtılmış tenha köşeler ve burası kadar devasa ve kalabalık bir şehirde başka insanlardan uzak olan herhangi bir yeri bulmak gerçekten mesele. (Ökmen,2012, s.56)

Daha romanı “Kadıköy Felsefesine Giriş” gibi kırsal bölgeyi mekân olarak kullanan bir diğer romandır. Romanda “Kandalı” denilen fakat Ege’de konumlanmış olan kurgusal bir kasabadan söz edilmektedir. Gaza ve babası bu kasabanın yakınlarında insan kaçakçılığı işini yapmaktadır. Kasaba tek caddesi olan, çeşitli ihtiyaçlar için şehre inilmesi gereken, insanların birbirini tanıdığını küçük bir alandır. Gaza’nın gitmek istediği fakat terk edemediği bir kasaba olarak metinde karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak talaştan bahsedilmekte ve talaşla kaplı Kandalı’nın olumsuz imgelemi, anlatıcı tarafından aktarılmaktadır:

Talaştan midem bulanır. Ne zaman bir zeminde talaş görsem, bilirim ki orada kir bırakan bir hayat yaşanmıştır. (...) horoz dövüştürülen o hangarda da, ramazanda kepenginin altından geçilip girilen ve iki tek atıp suratımı buruşturmayı öğrendiğim o kırık meyhanede de, (...) iki gece yatıp hiç uyuyamadığım o karakolun hücrelerinde de talaş vardı.

Yaşamak için nefes nefese kaldığımız kasabanın adı Kandalı’ydı. Kandağlı denildiği günlere yetişememiştik. (...) Bir dağdan çok dev bir kanepeye benzeyen Kandağ’ın ortasında oturan, bu yüzden de kaybolmadığı sürece hiçbir rüzgârın yolunun düşmediği, nedense herkesin ilçe demekte ısrar ettiği bir kasabaydı Kandalı. Belki de ilçe diyerek, fonetik olarak da olsa, kendilerini bir ilde yaşıyor olma ihtimaline daha yakın hissediyorlardı. Oysa Kandalı, ellerimizle aralayıp içinden geçtiğimiz camdan bir perdeye dönüşmüş olan nemi barometreyle değil terazilerle ölçüldüğü, kasaba büyüklüğünde bir çukurdu. Nüfusundan fazlasını kaldıramayan ve içinde fazla büyüyen her şeyin kuruyup geberdiği bir saksı. Genelde zeytin yenilen, zeytin ağaçları dikilen ve bir kaşık zeytinyağı içip rakıya geçilen bir yerdi. Ve talaş, her yerindeydi. Nereye baksam, birazdan her ne dökülecekse sonradan süpürmesi kolay olsun diye, etrafa saçılmış talaşlar görürdüm. Beş belediye otobüsünde, dört kıraathanesinde, sayısını kimsenin önemsemediği sokaklarında ve tek caddesinde talaş vardı. Evlerinde, dükkânlarında, ayakkabı tabanlarında, çocukların dizlerinde ve her yerde talaş. Sanki gökten yağmış gibi, bütün Kandalı talaş altındaydı. İzimiz kalmasın ve de leke yapmayalım diye üzerimize yağmış gibi. Kandalı’dan ve bizden geriye hiçbir şey kalmasın diye. (Günday, 2020, s.52-53)

Kandalı, iç ve dış tüm mekânları ile talaşlarla kaplı bir yer olarak tasvir edilmekte ve burada yaşanan hayatın kirliliği hakkında ipucu verilmektedir. Felat üzerinden devletin kararları ile ilişkili olan bir tersine göç olayına da kırsal yerleşkeler bağlamında kısaca yer verilmektedir. Köy olarak karşımıza çıkan bu kırsal yerleşke de olumsuz bir anlam kazanarak yer bulmaktadır:

Yıllar önce devlet tarafından boşaltılmış olan köylerine, yine devlet tarafından yapılan bir açıklamayla geri dönebileceklerini öğrenen Aruz ve güdümündeki 260 nüfusun büyükleri, konuyu tartışmak için bir aile toplantısı yaptıkları sırada, bu ters göçün bir parçası olmayı ve yaşadıkları şehri terk etmeyi istemeyen Felat öncülüğündeki birkaç deli, yaylaya çıkıp büyük büyük babalarının evlerini ateşe vermişti. En küçüğü dokuz, en büyüğü on dört yaşında olan bu hayalperest kundakçılar, zamanında benzer köyleri, neredeyse bir ‘Köy Yakma Yönergesi’

maddelerine uyuyormuşçasına, titizlikle yakmış olanlar kadar *nizami* davranamadıklarından yangın büyümüş ve daha akşam olmadan yakayı ele vermişlerdi. Hatta jandarma, kendini garantiye almak için, olayın devletin resmi ya da hayrı resmi hiçbir kurumuyla ilişkisi olmadığını belirten bir tutanak hazırlayıp Aruz'a imzalatmış ve yangın bölgenin dumanlı geçmişindeki istisnai yerini almıştı. (Günday, 2020, s.38-39)

Kızçocuğu romanında tecavüze uğrayan Ayşe'yi öldürülmekten kurtarmak üzere öz ağabeyi onu kırsaldan çekip alarak İstanbul'a getirmiştir. Ayşe, bir zamanlar Çiçekdağ'ın Acı Köyü'nde yaşamaktadır. (Ünlü, 2019, s.79) Babası, Ayşe'nin hamile olduğunu öğrenince kız kardeşini öldürmesi için Nuri ağabeyine emir vermiştir. Ağabeyi ise onu alarak İstanbul'a kaçmıştır. (Ünlü, 2019, s.45) İstanbul şehrin getirmiş olduğu yoğun nüfus, gürültü gibi çeşitli özellikleri ile romana yansıyabilmektedir:

... Kadıköy'ün ıslak ve gürül gürül sokaklarının bunaltıcı akşam trafiğinde, baş döndürücü bir egzoz ziyafeti çekiyoruz. (...) Sokaklar ıslak çünkü hafif bir sonbahar yağmuru, ölümlülere ölümü hatırlatmak için şehre kadar inmiş. Sokak gürül gürül, çünkü herkes bağıyor. Esnaflar yayalara, yayalar şoförlere, şoförler diğer şoförlere, diğer şoförler çocuklarına, çocuklar kardeşlerine, kardeşler de otomobillerin pencerelerinden apartmanların karanlık balkonlarına doğru umutsuzca haykırıyorlar. Çılgın ve doğaçlama bir orta sınıf korusu. Fakat bizim korodan farkları o ki, onlar bağırdıkça daha çok günaha batıyorlar. (Ünlü, 2019, s.15)

Ayşe, İstanbul'u "lunaparkımsı bir cehennem" olarak adlandırmaktadır. (Ünlü, 2019, s.202) Umutsuzluk, intikam gibi duygular içerisinde olan Ayşe, kurgusal düzlemin dışında tüm kentlileri bekleyen İstanbul depremine de atıfta bulunmaktadır: "Ne halt edeceğimi bilmez şekilde Kadıköy sokaklarını arşınlarken, zaman zaman öylesine büyük bir umutsuzluğa kapılıyorum ki, bir banka oturup hepimizi her şeyden kurtaracak olan büyük İstanbul depremini bekleyerek hayaller kurmak, yapılabilecek en iyi şey oluyor." (Ünlü, 2019, s.209) İstanbul'un bu bağlamda eleştirilerin hedefinde bir mekân olduğu görülmektedir. İstanbul'un "kent insanı" açısından eleştirildiği satırlara rastlanmaktadır. Anuş Anne'nin evi yanarken mahalleli oradan oraya koşturup kaos sesleri yaratmaktadır. Bu bağlamda şehirdeki insan tavrı İstanbul üzerinden eleştirilmektedir: "Tanpınar, *Beş Şehir*'in İstanbul bölümünde, karşı mahalle yanarken hizmetçilerine kahve yaptırıp yangını seyreden vicdansız İstanbulluları, zarif kentliler olarak ne de güzel kakalar." (Ünlü, 2019, s.106) "Medenî hayatı temsil eden "şehir"den, kaos üreten "kent"e" (Uçak, 2021, s.2441) gidişin bir yansıması olarak bu durumu değerlendirmek gerekmektedir. Şehre yönelik bir diğer ifade ise şehir- ahlak ile ilişkisini yansıtmaktadır: "(...) *polis*'in yani şehrin dışında

kalan hiçbir yerin ahlak üretmek için yeterince çelişki barındıramayacağı, dolayısıyla da şehirden başka hiçbir yerde ahlaktan bahsedilemeyeceği yolundaki Antik Yunan düşüncesini, aklınızdan çıkarmayın derim.” (Ünlü, 2019, s.190-191) Bu bağlamda aslında şehrin getirmiş olduğu yapı ile ahlak anlayışının üretildiği ifade edilmektedir.

Romanın başkahramanı taşradan İstanbul'a gelmiş biri olarak İstanbul'daki kendi dayanışma derneklerinden bahsetmektedir. Bu dayanışma dernekleri hakkında görüşlerine de yer verilmektedir: “Taşralıların İstanbul'a gelir gelmez niye hemen bir dayanışma derneği kurduklarını, işte o sırada anlıyorum. Bize direnme gücü veren en sahici duygu, aidiyet duygusudur. Ya bir şeye ait hissederiz ya da bir şeyin bize ait olduğunu.” (Ünlü, 2019, s.64) Dayanışma derneği ile köyde köçeklik yapan Nuri ağabeyi iş bulmuş ve Ayşe'ye bu şekilde bakmaya çalışmıştır. Köy kurgunun geçtiği bir mekân olarak yer edinirse de köy insanının kadercı tutumuna yönelik ifadelerde bu mekâna yer verilmektedir: “Ben artık, ‘Olmuşla ölmüşe çare bulunmaz’ diye düşünerek, bir tek kere haksızlığa isyan etmeyip, üç bin iki yüz senedir aralıksız buğday eken sümsük bir Anadolu köylüsü olmak istiyorum.” (Ünlü, 2019, s.100)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında kurgu İstanbul'un bir kenar mahallesinde biçimlenmektedir. (Öktem, 2019, s.85) Fakat çeşitli olayların aktarımı ile yurtdışındaki köyler özelinde olsa da kırsal alanlara yönelik bazı özelliklerden bahsedilmektedir: “Köylüler, gökten zembille inmiş gibi aniden karşılarında dikilen bu iki yabancıyı pek hoş karşılamadılar. Hem buralarda yabancıya pek rastlanmazdı hem de yabancıların görünüşleri pek hırslı değildi.” (Öktem, 2019, s.86) Köy yaşantısı pek çok yerde kapalı bir topluluğu bize sunmaktadır. Kurgunun ağırlık kazandığı yer olan İstanbul'daki kenar mahalle ise şehir ve köyün özelliklerinin bir karışımı olarak değerlendirilebilir. Hem herkesin birbiri hakkında söylentileri işitmiş olduğu hem de hala birbirini tanımayan bir kitle karşımıza çıkmaktadır. Ağır Roman, Masalcı gibi diğer romanlarda da bu bağlamda şehrin içerisinde konumlanmış kenar mahalleler üzerinden kurgu şekillenmektedir. Kenar mahallelerin, şehir ve kırsal alan arasında bir görünümü olduğu ifade edilebilmektedir. Romanlarda kentin temel gerekliliği olan mahalle ve bu birimin kültürü sık sık işlenmektedir.

3.4. YERALTI ORTAMLARINI VE MARJİNALİTEYİ SUNAN İSTANBUL

Şehirler, otorite mekânı olarak değerlendirmemiz gereken en temel yapılanmalardır. “Şehirler köylere göre daha örgütlü bir toplumsal hayatın yaşandığı, kamu otoritesinin

güçlü olduğu, resmi ve gayri resmi tüm kurumların daha fazla gelişip, bürokratikleştiği birimlerdir.” (Karatepe, 1996, s. 301) Bu durum aslında bir nevi şehirlerin tektipleştirici yönünü vurgulamaktadır. Yapılardan insana kadar her varlığın üzerinde belli bir otorite bulunmaktadır. Fakat bahsedilecek olan edebi metinlere de bakıldığında şehrin insanları tek tip biçime tamamen getiremediği açıktır. Şehrin içinde kurulan kenar-mahalleler bunun önemli bir örneğidir. Bu durum yeraltı ile yerüstünün, belli bir düzlemde birlikte yaşamasına neden olmuştur. Kent bu durum için elverişli bir ortam sunmaktadır. Güvenç, Steward’ın yerleşme kuramını temel aldığı yazısında bu durumdan bahsetmektedir. Büyük bir kent, kendi içerisinde farklı kültürel birimleri bulundurmaktadır. Kentin kalkınmaya yönelik eylemleri farklı alt-kültürleri bir bütüne götürmeye yararken kalkınmanın etkisinde görülen nüfus hareketleri, kentleşme, endüstrileşme, tabakalaşma ve sınıflaşma bütüne gitme konusunda farklılıklar yaratabilmektedir. (Güvenç, 1979, s.116) Çalışma kapsamında incelenen romanlarda büyük bir şehir olan İstanbul’un farklı bölgeleri karşımıza çıkmaktadır. Devinimin yoğun olduğunu söyleyebileceğimiz yeraltı romanlarında pek çok mekân karşımıza çıksa da incelenen eserlerde genel olarak Beyoğlu, Kadıköy, Fatih ilçesinin semtlerinden Sultanahmet, Aksaray gibi yeraltı ortamlarının ve marjinaliteyi sunabilecek mekânların sık sık kullanıldığı görülmüştür. Beyoğlu, Türk romanının ilk örneklerinden bu yana karşımıza çıkan İstanbul ilçelerinden birisidir. Burası modernleşme süresince hem alafranga yaşamın ağırlığının hissedildiği hem de bu alafranga yaşamın beraberinde getirmiş olduğu sefih hayatın mekânıdır. (Kolcu, 2013 ,s.137) Beyoğlu çeşitli semt ve mahalleleri ile yeraltı romanlarında da yer edinmektedir. Bunlara Tarlabası, Dolapdere, Kasımpaşa, Tünel, Taksim, Cihangir gibi örnekler verilebilmektedir. Beyoğlu’nun ekonomik açıdan yoksul görülen ya da kanun-dışı kabul edilen semtleri yeraltı romanlarında gerçekçi mekânların kurgulanmasını sağlamaktadır. Beyoğlu’nun ışılı görüntüsünün arkasında gizli yaşamlara yer verilmektedir.

Çalışma kapsamında değerlendirilen romanlarda İstanbul’un sokak ve mahalle isimleri kimi örneklerde olayların ağırlıklı olarak geçmediği, ana mekân özelliği göstermeyen mekânlarken kimi romanlarda ise ana mekân olarak kullanılmaktadır. Bu romanlarda ise dikkat çekici özellik, çoğu zaman romanlarda aracı bir vazifede olan sokakların kurguda önemli yer edinmesinde görülmektedir. Sokak temelde geçici bir mekân olarak insanların bir yerden bir yere gitmesine yardımcı olan aracı

kanallara işaret etmektedir. (Tuğluk,2012, s.35) Fakat bu romanların bazılarında kahramanların yaşantısının ve olayların şekillendiği yerin merkezi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metin Kaçan'ın yazmış olduğu "*Ağır Roman*" ve olayların kurgulandığı "Kolera Sokak", şehirlerde *yeraltı ve yerüstü yaşamların birlikteliği* konusunda önemli bir örnek olarak gösterilebilmektedir. Metin Kaçan daha çok yeraltına itilenlerin gözünden şehri anlatmıştır. Olayların ağırlıklı olarak kurgulandığı alan "Kolera Sokak" olarak karşımıza çıkmaktadır. "İstanbul; şiirlere, romanlara konu olan boğazi, mehtabı, tepeleri, mimarisi ve eşsiz tarihiyle 'azizdir', 'yedi iklimin birleştiği yer'dir, 'sevgili'dir. Buna karşın mecbur kalmadıkça inilmeyen sokaklar, suça karışmış yoksul mahalleler, ötekileştirilen ve yeraltına itilen yaşamlar da İstanbul'un bir parçasıdır." (Karacan-Işık, 2019, s. 49). Ağır Roman ise İstanbul'un bu görmezden gelinen parçalarını sunan bir romandır. Hatta bir ileri yorum olarak Kolcu'ya (2013, s.622) göre Tefik Fikret'in "Sis" adlı şiirinden sonra en karamsar İstanbul tablosunu sunan metin Ağır Roman'dır.

Metin Kaçan'ın "*Ağır Roman*" adlı eserinin, Beyoğlu ilçesine dahil olan semtlerden etkilenerek yazıldığı düşünülmektedir. Kolera Sokağı özelinde *Kasımpaşa, Dolapdere, Tarlabası* gibi yerlerin ve büyük ölçekte ise Beyoğlu'nun roman mekânına kaynaklık eden alanlar olduğu rivayet edilmektedir. Beyoğlu'nun semtlerinden etkilenerek bu semtin özelliklerini roman mekanına yansıtan Kaçan'ın "Ağır Roman"ı hakkında mekânsal bilgilere geçmeden önce yazarın kültürel yapıdaki yerinden kısaca bahsetmek gereklidir. Kaçan'ın kültürel yapıdaki yeri ve yaşamından hareketle romanında yer edinen mekânın gerçeklik düzleminde nereye işaret ettiği tartışılabilmektedir. Rüstem Aslan, akademik referanslardan hareketle Metin Kaçan'ın alt-kültürün bireyi olduğunu, yazdıklarının alt-kültür edebiyatı olarak değerlendirilebileceğini ve Kaçan'ın Kasımpaşa, Dolapdere gibi mekânlarda yaşamını sürdürmüş olduğunu belirtmektedir. Kaçan, göç ile kente gelmiştir ve kentin bu bölgelerinde geçen bir çocukluğa sahiptir. Onun romanında kaleme aldığı mahalle yaşantısı, altkültürlerin konumlandığı Dolapdere ve Kasımpaşa gibi mekânlarda Metin Kaçan'ın yaşadığının belirtilmesi ile anlamlanabilmektedir. (Aslan, 2003, s.80-81) Daha sonra filme de çekilen Ağır Roman'ın "Tayyare Sokak" adında Tarlabası'nda bir sokakta geçtiği de görülür. Bu bakımdan Ağır Roman'ın Beyoğlu'nun semtlerinden olan Tarlabası ve onu çevreleyen Dolapdere ve Kasımpaşa'dan etkiler taşıdığı ifade

edilebilmektedir. Kolera Sokağı'nın bu semtlerle benzerlikler gösteren yapısı da bu iddiaları destekler niteliktedir. Kolera Sokağı bu etkileri taşıyan bir mekân olsa da kitapta böyle bir anlatıma verilen müze, heykel isimleri ve bazı ortak noktalar dışında doğrudan ulaşmak mümkün değildir.

Ağır Roman'da sokak önemli bir anlam ifade etmektedir. Romanda olayların nabızı Kolera Sokağı'nda atmaktadır. Kolera Sokağı roman boyunca daimî olarak anlam kazanan bir mekândır. Metin Kaçan "Ağır Roman" adlı romanında olayların kurgusunu ağırlıklı olarak ötekinin söylem alanını da gösteren bir alt-kültür mekânında vermiştir. Bu alt-kültür mekânı, kurgusal bir isimlendirme ile Kolera Sokağı olarak esere yansıtılmıştır. Kolera Sokağı büyük ölçüde kurmaca uzam olarak görülebilmektedir. Fakat belirtildiği üzere Kolera Sokağı, Dolapdere-Kasımpaşa'dan büyük oranda etkilenecek oluşturmuş olan kurmaca bir mekândır. Kolera Sokağı'nın fiziksel görünümünü belirten uzun tasvirlerle rastlamak güçtür fakat fiziksel özelliklerine metin içinde satır aralarında yer verilmektedir. Türkoğlu'nun (2021, s.62) belirttiği üzere mekân, "olay örgüsünün ve karakterlerin iç dünyalarının anlatılmasıyla sezdirilir." Bu şekilde metin içindeki bazı ifadelerden mekânın fiziksel görünümüne dair kareleri yakalamak mümkündür: Kolera Sokağı için "(...) hurdaya çıkmış metal artıklarından yapıma" pencere kerhane (...)" (Kaçan, 2012, s.1), parke taşları ile döşenmiş yollar (Kaçan, 2012, s.1), "bir omuz darbesiyle yıkılacakmış gibi duran" kimi evler (Kaçan, 2012, s.2), cumbalı ve desenli binalar, taş binalar ve işlemeli demir kapıları (Kaçan, 2012 s.25-26), "Kolera'nın gergin çamaşır" sokakları (Kaçan, 2012 s.68) belirtilen fiziksel görünümlerden birkaçıdır. Ecevit'in (1992, s.112-113) metinden hareketle tespitlerinde belirttiği üzere Kolera Sokağı "hanımefendi ve beyfendilerin semti"ne yakında bir yerde konumlanmıştır. Fakat kültür metropolünde hâkim olan kültürle bağlantı kuramayan bir yapıdadır. Bu alt-kültürün mekânı olan 'Kolera Sokağı' hâkim kültürün karşısında bütün olarak öteki olduğu gibi kendi bünyesinde de pek çok farklı öteki'lik alanlarını kapsayan bir mekândır. Bir bakıma kozmopolit bir yapı sunmaktadır. Kolera Sokağı, İstanbul gibi büyük bir şehrin içerisinde yer almasına rağmen şehrin özelliklerinden daha farklı bir duruş sergilemektedir. Velioğlu'nun da bahsettiği üzere Kolera Sokağı üzerinden "kapalı bir cemaatin anlatısı" sunulmaktadır. (Kaçan, 2003, s.39) Bu bazı yönlerden şehrsel özellikler ile çelişen bir görünümü okuyucuya göstermektedir. Kolera "(...) şehrin merkezine yakın, ancak kıyısında bir cemaatin, yani köylü olmayan, kenar mahalleli bir cemaatin"

(Kaçan, 2003, s. s.47) sunulduğu alandır. Tüm bu ötekilikler kapalı bir cemaat olan mahallenin çatısı altında toplanmaktadır. Mahallede konsomatris yıldızlar, kevaşeler, pezolar, çalgıcılar, bitirimler, covino olarak adlandırılan gayrimüslimler, softalar, şairler, esnaflar, köylüler ve daha niceleri birlikte yaşamaktadır. “İçinde Müslümanı Hristiyan’ı, Yahudisi, Süryanisi, Türk’ü Rum’u, Çingenesi, camisi, kilisesi, kerhanesi, meyhanesi olan kozmopolit bir sokak olan Kolera’da insanlar türlü dümen içinde hayata tutunmaya çalışmaktadır.” (Kolcu, 2013, s.621) Kolera Sokağı’nda, ayrıca Yıkıkköprülü Berber Ali’nin berberi, Orso’nun kahvesi, bitirimhane, Fil Hamit’in tamirhanesi, Adam Mickiewicz heykeli ve müzesi gibi yapılanmalar da mevcuttur. Görüldüğü üzere bu renkli toplumsal yapı mekânsal çeşitliliği de artırmaktadır. Bu mekânsal çeşitlilik, kültürel ve dinsel çoğulluğun vurgulanmasında da aracıdır. Mahalle sakinleri arasında inanış, dil ve bunlarla beraber pek çok kültürel farklılığa rastlanabilmektedir. Ecevit’in de belirttiği üzere Kolera Sokağı metin içinde, canlı bir yapıda ve romanın ana kişisi olarak metinde yer edinmektedir. (Ecevit, 2003, s.14) Kolera’da mevsim ve gece-gündüz geçişleri ile zamanın akışı, sesler, kokular peş peşe okuyucuya sunulmaktadır. Kolera’nın çalgıcıları tarafından sağlanan roman havaları, gece ve gündüzün geçişlerinde kullanılan kişileştirmeler bu bakımdan örneklendirilebilmektedir. Kimi zaman ise metinde, duyularımızla mekânı daha iyi algılayabileceğimiz detaylar, şaşırtıcı bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yanık insan etinin kokusunun (Kaçan, 2012 , s.10), Süryani kadınların kızarttıkları iğrenç ve bayıltıcı kuyruk yağı kokusunun (Kaçan, 2012, s.7) aktarıldığı ifadeler bu şaşırtıcı gerçekliğe örnek gösterilebilmektedir. Kolera böylece ayrı bir kişilik kazanmaktadır. Kolera’nın bünyesinde tıpkı bir insan kişiliğinde de olduğu gibi çeşitli zıtlıklar barınmaktadır. Genelev ve camii gibi yapılanmaların varlığı, tam anlamıyla bir zıtlık sayılmasa da görüş farklılığından dolayı cami ve diğer dinin mensuplarının ibadet yerleri, köylü kadınların pencere arkasını kendilerine yaşam alanı belirlemesine karşı Tina, Puma Zehra gibi kadınların göreceli özgürlüğü bu zıtlıklara örnek olarak gösterilebilmektedir.

Kolera Sokağı’nda, mahalle kültürüne özgü pek çok şey bulunduğu ve şehre fiziksel olarak yakın fakat bilişsel olarak oldukça uzak olmasından dolayı kenar-mahalle olarak belirtilebilmektedir. Kenar-mahallenin yaşayışında şehir yaşantısından farklı durumlara rastlamak mümkündür. Kent kültüründen uzak yapısı ile bu farklılıklara ayrıca işaret edilmelidir. Mahalle ilişkileri kuvvetli oluşu (komşu, esnaf

ilişkisi), erkek egemen yapının ağırlığı (kadınların cam arkasındaki yaşamları), eğitimin geri planda olması (zanaat edinmenin önemi), mahallelinin aidiyet duygusu (çocuk için para toplanması- heykel için para toplanması) bu bağlamda değerlendirilebilmektedir.

Filler Mezarlığı'nda Mehmet Martı, roman boyunca gözlemleyebileceğimiz şekilde gezgin olma isteğinin yoğunluğu, Hindistan tutkusu ve şehrin ve ülkenin olumsuzluklarına rağmen İstanbul'dan ayrılamayacak kadar şehre bağlıdır. Onun yaşamında mekanik hareket yoktur fakat buna duyulan özlem vardır. (Bayar, 1991, s.134) Hatta roman boyunca İstanbul'u terk edemeyen Martı'nın bu davranışına karşılık Monina; İstanbul'un kendisi için bir mahpushane haline geldiğini belirtmektedir. (Bayar, 1991, s.210) Bu adeta roman kahramanı için bir mahpushane olan İstanbul'da Mehmet Martı'nın iki tür yaşamı da deneyimlemiş olduğu görülmektedir. Bu deneyim ile İstanbul'un iki cephesini de görmüştür. Günümüz kentleri homojen bir yapıda değildir. Kültürel ortaklıkların çevrelediği benzer yaşamlardan ve bunun paralelinde tamamen benzer yapılanmalardan bahsedilemez. Mehmet Martı, hayatının büyük bir bölümünü ötekilerin dünyasından uzakta yaşamıştır. Hatta kimi zaman İstanbul'un jet sosyetelerinin gece yaşantısına bile karışmıştır. (Bayar, 1991, s.15) İstanbul'un yasadışı kabul edilen dünyaları da barındırdığından haberdar olan Martı, düzenli toplumun bir parçası olarak İstanbul'da çoğunluğun sürdürdüğü tarzda bir hayat sürdürmekte ve daha çok İstanbul'daki üst-orta kültürün mekanlarında barınmaktadır.:

1974'ün ılıman Mayıs sonlarıydı... İstanbul'un orospu güneşi, yüzünü kurşunî bulutların ardında bir gösterip, bir saklıyor; martılar, kayalıklardaki mezarlıklarını terk etmek için sıcak ve parlak güneşli haziran günlerini bekliyorlardı. Her gün düzenle vapura binip, Kadıköy yakasına geçiyor ve Haydarpaşa ile Kadıköy mendireğine yuvalanmış binlerce martı kuşunun çığlıklarını dinlemek için vapurun üst güvertesindeki korkuluklara yaslanarak, gözlerimi Marmara'nın camgöbeği mavisi sularına dikiyordum.

Mutluydum... Düzenli toplumun bir parçasıydım. Yasadışı bir dünyanın varlığından haberliydim ama kendi dünyamda daha rahat ve daha başarılıydım. (...) Türkiye'nin en büyük gazetelerinden birinde İstihbarat şefliği yapıyor, yeteri kadar para kazanıyor ve kazandığım paraları Avrupalı kızlarla birlikte Boğaz'daki kazık marka gazinolarda kemal-i afiyetle yiyordum. (Bayar, 1991, s.39-40)

Yaşantısı ile kendisinin içinde bulunduğu durumu sorgulamaya vakti olmadığı söylenebilmektedir: "Gazetede işim bir hayli yorucuydu ama İstanbul'daki yabancı konsoloslukların ve sergi kokteyllerinin çağrılılarıyla, büyük burjuvazinin toplum

terbiyesinin sınırlarına saldıran toplantıları arasında kendimi inceleyecek ve irdeleyecek olanağı bir türlü bulamıyor; bir tür yaşam ‘trip’i içinde eriyip gidiyordum.” (Bayar, 1991, s.40) Bir süre sonra Mehmet Martı’nın gazetede ki işinden de kaynaklı olarak emeğine yabancılaştığı görülmektedir. Kimi zaman magazin el işleri de yapması gerektiği bir medya sektöründe çalışmaktadır. Çalıştığı büyük gazetede hem işin içeriği olarak hem de parasal açıdan emeğine yabancılaşmış durumdadır. (Bayar, 1991, s.18) Bu durum şu ifadeler ile belirtilmektedir:

Neden felsefi, ekonomik ya da politik konularda yazılmış yazılar değil de, böyle incir çekirdeğini dolduramaz şeyler çevirmek zorundaydım? Neden emeğimi, koskocaman bir gençliği, geceyarıları çalışma masalarında hovardaca harcayarak hazırlık yaptığım konularda değil de, böyle ipesapa gelmez konularda harcamak zorundaydım? (Bayar, 1991, s.18-19)

İstanbul’da gazeteciler için sembolik bir mekân Babı Âli yokuşunu kastederek “Babıalinin emektar kurnazları” (Bayar, 1991, s.20) şeklindeki nitelendirmeler ile kendini diğer gazetecilerden ayıran Mehmet Martı, gerek medyanın işleyişinden gerekse de şehrin gerekliliklerinde yaşamaktan dolayı İstanbul’undaki yaşadığı kesime (şehrin görünen yüzüne) yabancılaşır. Şehirde yaşayan bireyin, şehrin gerekliliklerinden dolayı hayatına yabancılaştığının vurgusunun yapıldığı bölümler de romanda görülmektedir. (Bayar, 1991, s.19) Mehmet Martı’nın hayatta yaşadığı bazı deneyimler onun Sultanahmet’te daha fazla vakit geçirmesine, İstanbul’u bir bütün olarak tanımasına ve değerlendirebilmesine sebep olmuştur. Romanda genel olarak Sultanahmet hippilerinden bahsetse de bu süreci anılarından öğrendiğimiz Mehmet Martı’nın evi Cihangir’dedir ve bu evdeki şehir manzarası romanda daha çok büyüleyici İstanbul’un fiziksel özellikleri ile uzun bir şekilde tasvir edilmektedir:

(...) O sıralarda Cihangir’de iki yatak odası ve geniş bir salondan oluşan şirin bir dairede oturuyordum. Salonun büyük pencereleri Boğaz’ın çivit mavisi sularıyla, Marmara’nın geniş bir bölümüne açılıyordu. Kız Kulesi, Haydarpaşa Garı ve mendireğin bir bölümü rahatça seyredilebiliyor. Üsküdar’ın yeşilliği, gündüzleri mavi denizin ardında yükselerek yüreğimi ferahlatıyordu. (...) Pencereleri Boğaz’a açılan şanslı kiracılarla evsahipleri çok iyi bilirler: Mayıstan Kasım sonlarına değin Boğaz’ın büyümlü mavilikler cümbüşü ve renk oyunlarına tanık olup da, denizin güzelliğiyle sarhoş olmamak elde değildir. Pencere ardına geçip, bir buçuk saat denizin değişimini seyretmek, Boğaz’ın güçlü akıntılarında oluşan renk oyunları ile oyalanmak ve bu arada geçmişini yeniden içinde duymak en sevdiğim oyunlardan biriydi. Yüreğimde, mutlu ve yaralı birçok anısını taşıdığım bu apartman dairesinde çok acı çektim, çok mutlu oldum. Birçok şiirimi, duvarları edebiyatçı dostlarımdan attığı imzalar ve çiziktirdikleri desenlerle dolu bu dairede yazdım. Kafamın kıyak olduğu zamanlar, ince belli whisky kadehini elime alıp, bir uzay gemisinin gözlem ekranına benzettiğim geniş camlı pencerenin önüne geçer ve içkimi az bulunur bir cimrilikle ağır ağır yudumlarken, gelecekte

yazmayı tasarladığım konuları gözen geçirirdim. Ayın ondörtlerinde ise büyülenmiş gibi, sınırsız kozmogonimin tutsağı olur, belki de yarımşar saatten oluşan üç ya da beş seans süresince, rengi balık pulu gümüşünden, Akdeniz turuncusuna dönüşen o kocaman, esrarlı yuvarlağı seyredirdim. Jill de bayılırdı benim gibi bu büyü lü pencereye... (...) saatlerce derinliğinin sonsuza açıldığını sandığım bu pencerenin önünde maviş gözlerini gelecekle geçmişin iççeliğine dikerdi. (Bayar, s.29-30.)

Martı'nın kendi evi Cihangir'de olmasına rağmen yaşamında Sultanahmet'in ayrı bir önemi vardır. Sultanahmet belirli bir dönemin ruhu ile de romana yansımaktadır. Sultanahmet, İstanbul'da Fatih ilçesine bağlı mahallelerden biridir. "Filler Mezarlığı" adlı romanda ağırlıklı olarak olay kurgusunun geçtiği mekân Sultanahmet'tir.

Mehmet Martı, Sultanahmet'e "Filler Mezarlığı" adını daha çok yakıştırmaktadır. (Bayar, 1991, s.16) Filler Mezarlığı adlandırması romana da ad olarak verilmiştir. Romanın adının "Filler Mezarlığı" olarak seçilmesinde belirli bir sosyal zaman diliminde "Filler Mezarlığı" olarak nitelenen Sultanahmet'in işleyişinin ve bireylerin iç dünyasının romandaki anlatımda ağırlık kazanmasının önemli bir etkisi vardır. Sultanahmet'e bu adın verilmesinin nedeni romanda ayrıca belirtilmektedir. Romanda öncelikle, Sultanahmet'te yaşayan ahaliden bahsedilirken insan çeşitliliği vurgulanmıştır. Filler Mezarlığı olarak adlandırılan Sultanahmet'te roman boyunca ön plana çıkan en önemli özelliklerinden biri çokkültürlü yapısıdır. İlk bakışta Sultanahmet meydanının, romanda da adları geçmekte olan meşhur camii ve kiliseyi aynı meydana karşılıklı olarak barındırması bu bakımdan sembolik açıdan anlamlıdır. Farklı milletlerden pek çok insanın burada bulunduğu belirtilmektedir. "Soho' ya da 'Chicken Street' de olduğu gibi doksan dokuz millet birbirine karışmış" (Bayar, 1991, s.74), toplumun alt ve orta kesimlerini yoğunluklu olarak barındıran ve çok çeşitli insanların bulunduğu bir yerdir. Siyasi kaçaklar, orospular, kaçakçılar, eroin, esrar toptancıları, mafya ile ilişkili insanlar, katiller, paralı askerler, Avrupalı kız peşindeki Türk ve Kürt delikanlılar, haksızlığa uğramış bürokrat kesiminden insanlar, kumarbazlar, mutsuz ve umutsuz aşıklar, başarıya ulaşamamış sanatçılar, kısmen okumuş-yazmış evde kalmış kızlar ve nicesini bünyesinde barındırmaktadır. Romanda bunlardan kimileri asli kimileri de konuk ahali olarak belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.75) Burada ayrıca iki farklı insan tipi olduğu belirtilmektedir. Bunlar genel ifade ile ilki maddi çıkarlar peşinde koşan ve suça meyilli olabilen kişiler diğerleri ise maddi çıkarlardan uzak manevi isteklerin peşinde olan kişilerdir ve bu kişiler Mehmet Martı için Filler Mezarlığı'nın yani Sultanahmet'in asli üyeleridir:

(...) Aslı üyeleri ise; yaşamda, yaşamlarını sürdüremeyecek denli derin yaralar almış, kıdemli ve umutsuz âşıklar, haksızlığa uğramış bürokratlar, her şeylerini yitirmiş uslanmaz kumarbazlar, başarıya erememiş sanatçılar ve bunların arasında sarhoş gemiler gibi dolaşan, az buçuk okumuş yazmış evde kalmış kızlar oluşturuyordu. En tehlikeli kesim de buydu. Çünkü bu kesimi oluşturanlar, Sultanahmet'in genç bıçkınları ve yeraltıcıları gibi maddi çıkar peşinde koşmuyor, yitirilmiş, hovardaca harcanarak tüketilmiş ve artık bir daha bulunmasına olanak kalmamış bir gençliği arıyorlardı. Bunları hep gözümde "Yaralı birer fil" gibi görürdüm. (Bayar, 1991, s. 75)

Aslı üyelerin yaralı bir file benzetildiği ve yaralı filin er geç tadacağı bir sonu imleyen "Filler Mezarlığı" yakıştırmasının nedeni bu satırlardan anlaşılmaktadır. Ayrıca buraya gelmiş ölmek üzere olan yaralı, yaşlı fillerin konfor veya incelik eksikliğinden dolayı yakınamayacakları çünkü burasının zaten filler mezarlığı olduğu belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.33) Yine Sultanahmet'e dair çeşitli başka betimlemelerde de marjinaliteyi besleyen çokkültürlülük vurgusu gözlemlenmektedir:

Sultanahmet'in krem rengine boyalı ama gecenin laciverdi içinde bembeyaz görünen, on dokuzuncu yüzyıl üslubundaki fenerleri, donuk ışıklarını ıslak Haziran gecesi içinde yumuşak bir biçimde yayıyorlardı. Dünyanın dört bir köşesini dönüp dolaşmış ve gelip Sultanahmet limanında demirlemiş profesyonel gezginler, biralarını yudumlayarak, birbirlerine bu tür yolculuklara çıkan herkesin yaşayabileceği öyküler anlatıyorlardı. Sri-Lanka'lı bir siyah, bir örümceğe benzeyen ince ve uzun kollarıyla havada acaip biçimler çizerek Fransız arkadaşlarına son aşk serüvenini anlatırken; kolları dövmelemlerle dolu üç Alman gemici, masalarında yirmiyi aşkın Tuborg şişesiyle düşsel bir deniz yolculuğuna çıkmışlar, Hamburg limanı ve balıkçıları kokan masallar anlatmaya başlamışlardı. Komiser emeklisi, ancak şimdi 'dandik pasaport' ve ehliyet işleri takipçiliği yapan babacan tavırlı bir Türkle, alkolden dünyasını şaşırılmış, ağız köpüklü bir sırık, Ecevit'le Süleyman Demirel'in politik kişiliklerini karşılaştırmaya dalmışlardı. (Bayar, 1991, s.35)

Filler Mezarlığı'nın, bu çok kültürlü yapısının da etkisi ile tekinsiz bir tarafının olduğu ifade edilebilmektedir. Türklerin arkadaşları selam vermedi diye, yabancıların ise sigara gibi daha maddi unsurlar için insan yaralamadan hüküm giyebildiği ansızın silah ya da jilet gibi yaralayıcı bir alete maruz kalabileceğiniz bir yer olarak belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.75) Bu bakımdan çok kültürlülüğün, suçun ve marjinalliğin yüksek olduğu bir mekân olarak değerlendirilebilmektedir. Marjinalliğe önemli katkısı olan ve çokkültürlü durumun nedenlerinden biri İstanbul'un modern şehir yapısı diğeri de bu bölgenin bir hippi merkezi haline gelmesidir: "Filler Mezarlığı"; Londra'da 'Piccadily', Hollywood'da 'Sunset Boulevard', Tahran'da 'Firdevsî Street', Paris'te 'St. Michael', Kabul'da 'Chicken Street' ve Amsterdam'da da 'Harlem' gibi dünyanın belli başlı hippi merkezlerinden biridir." (Bayar, 1991, s.74) Buranın bir hippi merkezi olması ve farklı çeşitlilikte insanları barındırması Sultanahmet'te bir alt-kültür mekânı oluşmasına ve

buranın alt-kültür mekânı olarak değerlendirilebilmesine sebep olmaktadır. Romanda Sultanahmet'in hippie merkezi olarak konumlandırılışının altında yatan sebep, tarihi dokusu ve yeşil alan bolluğu ile ilişkilendirilmektedir:

Daha 1964'lerin başlarında buranın yavaş yavaş uluslararası bir hippie merkezine dönüşmesini sağlayan, Sultanahmet ve Ayasofya camileriyle, bu anıtların arasında yer alan yeşil çayırlar olmalı... Topkapı Sarayı ile birçok eski ve değerli anıtın da bu bölgede bulunması, ucuz otellerle birlikte, yenip içildikten sonra oturulup konuşulabilecek ucuz restoranların çoğalmasına neden olmuş, bölgenin adı bir anda dünyanın dört bir köşesinde birden duyulmuştu. (Bayar, 1991, s.74)

Sultanahmet'te belirtilen bu hippiler, birinci kuşak hippilerdir. Yıllar sonra romanda hippie komünü oluşturan Mehmet Martı ve çevresindekilerden en küçüğü olan Monina'nın Sultanahmet'teki beş parasız ya da sayıları azalmış Birinci Hippie Kuşağı'na yardım ettiğini belirten satırlardan bu durum anlaşılmaktadır. (Bayar, 1991, s.209) Gerek yaralı fillerden oluşan gerekse gezginlerden oluşan Sultanahmet, İstanbul için bir ötekilik mekânı olarak kodlanabilmektedir. Mehmet Martı için Filler Mezarlığı, bütün kahve, kafeterya, restoran, otel/hostellerini dolaştığı buralarda kimi zaman mutlu kimi zaman da mutsuz-acıklı zamanlar geçirdiği fakat hayatı ikinci kere gözlemlene ve öğrenme fırsatı elde ettiği bir mekândır. (Bayar, 1991, s.77)

Bir dönem Hippiler'in geçiş noktalarından biri olan Sultanahmet'te Hippiler ile anılan çeşitli iç mekânlara rastlanmaktadır. Otel hem yurtsuzluğun hem de aynı zamanda modernitenin bir yansıma olarak bu bağlamda Sultanahmet'te karşımıza çıkmaktadır. Modernleşmesi ile konaklama anlayışında farklılıklar da karşımıza çıkmaktadır. Filler Mezarlığı romanında otellerden uzunca bahsedilen bir kısım dikkati çekmektedir. Hotel Merih, Yücel Hostel, Hotel Büyükayasofya, Hotel Şensoy, Hotel Güngör, Hotel Hollyday, Hotel Gülhane, Liz Oteli, Yeni Mehtap Oteli bahsedilen hotel-otel adlarındandır:

Eski Yeni Ortam gazetesinin altındaki 'Hotel Merih', içi Avrupalı, yapısı Osmanlı-Türk bir kimlikteydi. 'Yücel Hostel', yalnız genç ve ağırbaşlı Avrupalıların konakladıkları, tazeliği ve yeniliği öğrenci kokan bir oteldi. 'Hotel Büyükayasofya' ensesi kalın Avrupalılarla, gününü gün etmek isteyen, işini bilen karıların mekanıydı. Divanyolundaki 'Hotel Şensoy' ise hippilerin en çok rağbet ettikleri otellerden biriydi. Çünkü her zaman şaşılacak kadar ucuzdu. Sadece yatak ücreti ödenerek gecelenebilecek on kişilik bir yatakhane vardı. 'Puding Shop'un bitişiğindeki 'Hotel Güngör', ağız süt kokan öğrencilerin yuvalandıkları bir yerdi. En az 'Puding Shop' kadar ünlü 'Can Muhallebici'si'ninin üstündeki 'Hotel Hollyday'in lobisi yapay halılarla kaplıydı ve küçük bar-amerikanında her zaman içkilerini yudumlayan üç beş Avrupalı ve Amerikalı kıza ras(t)lamak olasıydı. Biraz tuzlu bir oteldi, 'Hollyday' ve yarım sanatçı karakteri olan, mektebini, medresesini bitirmiş ve iş gücü sahibi olmuş genç Avrupalı gezginlerin durak

yeriydi. Başlarına Hintli Brahmanlar gibi renkli türbanlar sarmış, siyah ve gür sakallar bırakmış, ipekli giysiler içindeki Hintli ve Pakistanlı sıradan serüvenciler: 'Size geleceğinizden haberler verebilirim,' diyerek, otelin ultra-modern dizaynı ve deri kaplı koltuklarına çöküp Avrupalı kızların beyaz ellerini, siyah avuçları içine alır ve kızın gözleri içinde yok olup giderek sonu gelmez gevezeliklere dalarlardı. 'Hotel Gülhane' ise 'Liz Oteli' gibi bölgeden biraz uzakta kalıyor; polisin ve çapkın Türk erkeklerinin gözlerinden uzak kalmak isteyen İtalyan ve Fransız 'junkie'leri, bu tür otelleri tercih ediyorlardı. Ama bu otellerin içinde bence en ilginç olanı ; 'İncili Çavuş' sokağının bitimindeki 'Yeni Mehtap Oteli'ydi. Adı gibi düşlerle dolu, romantik bir yerdi orası ve 'Hippi Makulesi'nden birçok babayla anaya mezar olmuştu. 'Yeni Mehtap Oteli' öbür yana açılan kapılardan ve her zaman pembe ışıkları içinde yolcuları dayanılmaz bir biçimde kendine çekiyordu. 'Filler Mezarlığı'nda yaşamın ve şiirin nabzının sürekli olarak attığı birkaç yerden biriydi. Müşterilerinden yarısından fazlası Türklere ama onun sihirli kapısından bir kez geçen Avrupalılar, bir daha bu otelden ayrılmak bilmiyorlardı (Bayar, 1991, s.77-78).

Bayar'ın romanında adı geçen bu otellerin çoğunun kurgu-dışında İstanbul'da fiziksel bir gerçekliğini bulmak mevcuttur. Sultanahmet'te hizmette olan Merih Hotel2 adında bir otel bulunmaktadır. Bunun dışında Yücel Hostel'in Türkiye'nin ilk Hosteli olarak değerlendirildiğini ve 1969 yılında Sultanahmet'te eski Esnaf Hastanesi binasında açıldığını belirten ifadeler de rastlanmaktadır. (Şen, 25 Haziran 2021) Sultanahmet'te varlığını sürdüren Hagia Sophia Hotel dışında Gülhane Hoteli de gerçekliği olan bir diğer mekandır. Hatta Gülhane Hoteli polis baskınına uğrayan bir hotel olarak gazetelere konu edilen bir hotel olarak karşımıza çıkmaktadır. (Milliyet Halk Gazetesi, 23 Nisan 1970) Yücel ve Gülhane Otel, hippie hayatının konu edinildiği "Lale Puding Shop" gibi yabancı bir yazarın gözünden Sultanahmet'teki hippie hareketini ele alan başka romanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan bu otellerin Sultanahmet'teki dönemin ruhunu yansıttığı ifade edilebilmektedir.

Kadıköy Felsefesine Giriş romanında anlatıcının İstanbul'da ilk gezdiği yer Sultanahmet olmuştur. Daha sonra Unkapanı'nı gezer. Unkapanı abisinin dükkânına gelen kasetlerin gönderilme yeri olduğu için anlatıcı için bilindik bir mekândır: "Abime kasetler hep Unkapanı'ndan geliyordu. Gelen kasetlerin arkasında İMÇ bilmem ne blok yazıyordu." (Uruk, 2002, s.26) Burada adı geçen İMÇ "İstanbul Manifaturacılar Çarşısı"dır. Türkiye müzik piyasasında İMÇ Blokları önemli bir yer edinmiştir. Unkapanı'nın neredeyse ismi ile özdeşleşen İMÇ altkültürler açısından da önem taşımaktadır. İstanbul'da geçirdiği sürede gezdiği yerleri anlatıcı sık sık aktarmaktadır:

Benim gibi insanları bulamamıştım ama boş zamanımda her yeri geziyordum. Hazerfen Ahmet Çelebi'nin Galata Kulesi'nden uçtuğu Üsküdar'a gidiyordum.

Sultanahmet'e gidip Topkapı Sarayı'nı gezdim. Bir sürü eski Osmanlı kılıcı, kap kacak ve giysiler vardı orada. En fazla ilgimi çeken ise mumyaydı. Mumyanın yanında bir turist vardı. Mumyanın resmini çiziyordu. Epey ilgimi çekmişti (...)
(Uruk, 2002, s.33-34)

Bunun dışında anlatıcı Kalamış'a bir hana tanıdığı birisini görmek üzere gitmektedir. (Uruk, 2002, s.34) Böylece Kadıköy metinde yer edinmeye başlamaktadır. Başkarakter neredeyse her hafta sonunu Kadıköy'de geçirmeye çalışır. (Uruk, 2002, s.37) Metinde Kadıköy'den sık sık bahsedilir. Kahraman anlatıcının Kadıköy'de sokak başında mesken edindikleri bir yer vardır. Burası kendisi gibi farklı olarak gördüğü Karga Salih gibi insanlarla da tanıştığı bir mekân olur. Karga Salih ile Çatı olarak adlandırılan ve kendisi gibi insanların barındığı, müzik yaptıkları bir çatı katı daireye gitmektedirler.

Kaybedenlerin Öyküsü'nde Kadıköy mekân olarak kullanılmaktadır. Kitapta Kadıköy'e dair pek çok detay vardır. Bu durumun oluşmasında kitaptaki olayların ağırlıklı olarak Kadıköy'de geçmesinin etkisi vardır. 'Kaybedenler'in Öyküsü'nün ikinci bölümünün adı "Hayatı ve Kadınları Öğrendiğimiz Kadıköy Sokakları"dır. Bu başlık Kadıköy'de büyük etkisi olmuş Kaybedenler Kulübü adlı radyo programında geçen bir sözdür. Kitapta da konu olarak bu radyo programının etkisi altına aldığı Kadıköy insanlarından bahsedilir. Kadıköy, karşı gelinen şehir hayatına karşı oluşturulan isyan tavrının paylaşılabildiği ortak alanlardan biridir. Kitap, Kadıköy hakkında yazılan bir giriş ile başlamaktadır. Kadıköy'de sıklıkla deneyimlenebilecek Kadıköy İodosu Kadıköy mendireğinden anlatılmaktadır:

Kadıköy'e İodos vurduğunda denizin rengi değişir. Mavi, yerini, yeşil ve beyazın, bir de bulanıklığın kavgasına terk eder. Hâlâ nesli tükenmemiş balıklar sarhoş olur, serserilik eder, ölümün ya da insanlığın ellerine kayıtsızca kendilerini terk ederler. İnsanlarsa umursamaz olurlar. Aşağı tabakadan uyanık simaların şehvetli yaşam arzularını bir kenara bırakırsak kimse ilişmez intihar duygusuyla yanıp tutuşan bu masum yaratıklara. Dalgalar insan boyunu aşar. Bembeyaz köpükler mendireği parçalamaya çabalar. Ardında, düşmüş bir asudelik içinde yatan koya ulaşmaya çalışır. Hava ılık, rüzgâr sersemleticidir. Birkaç saat içinde düşeceği kesin olan yağmura karşı tedbirli olmaya çabalayanların, kazaklarının altında terleyip ne yapacaklarını bilemediği bir zamana girilir. Bezginlik, çözülüş ve tutkuları terk edişin zamanıdır bu. İlgenceşlik aşklarının züğürt kahramanları sulusepken bir romantizmi yaşamak üzere sığındıkları iskele banklarında, mendirek kayalıklarında, çiçek satıcılarının arasında gözyaşı senfonileri dizdirmeyi unuturlar. Bir anda olgunlaşıp hayat hakkındaki fikirlerini gözden geçirmeye koyulurlar. Semtin sıkıntılı karakterleri büyüü bir çağrıya riayet eder gibi kıyıya doğru ilerler. Filtresiz sigaraların, ucuz şarapların, ıslak pardösülerin, buğulanmış gözlüklerin zamanı... (Akarsu, 1998, s.11-12)

Kadıköy'ün denizinin rengi, deniz-altı canlılarının tasvir edilişi Kadıköy'ün insanının lodos zamanı yaşadığı değişime benzer. Oradan oraya savrulan Kadıköy insanı için bu zaman dilimi arzularından, hülyalardan vazgeçildiği romantik değil oldukça sert bir gerçekçiliğin hissedildiği bir Kadıköy zamanını betimler. (Akarsu, 1998, s. 12) Anlatıcı, Kadıköy mendireğinde "lodos ruh hali¹" denilen bir durumu yansıtır. En az on beş yıl önce gelinen bu yer geçmiş, bugün ve geleceğin değerlendirilmesinin yapılabileceği bir hafif sarhoşluk hali verir. (Akarsu, 1998, s.13)

Kadıköy, şehir hayatının özelliklerini bünyesinde barındıran bir ilçedir. İnsan şehrin gürültüsünde kendi sesini duyamaz. Fakat bu kaybetme hali artık onlar için oldukça tatmin edici bir sonuç olarak görülür: "Kulağına gelen çarşı uğultusu, aymaz taksi klaksonları, irkiltici vapur çığlıkları ve lodos dalgaları arasında rüzgâra karşı ıslık çalmayı denersin. Her beceremediğinde daha bir tatmin olursun." (Akarsu, 1998: s13) Kadıköy'deki farklı insan tipleri de romanda belirtilmektedir:

Moda'ya doğru yürüyoruz. Dar Kadıköy sokaklarında... Apartmanlar kararmış birer heyula gibi tepemizden bakıyor. Geç uyuyan Kadıköy insanları televizyon sonrası hayatlarına geçmekte. Bazı camlar yağmura rağmen açık. Yağmur sesine karışsın diye caz melodileri salıveriliyor sokaklara. Halojen lamba modası çikalı beri tavanların beyaz badanaları ayna gibi görüntüye girmekte. Altındaki karanlıklarda bir sonraki günün küçük hesaplarını sıraya koyan aile sakinleri... İhtiraslı gençler, züppe yuppeler, hesapçılar, uyanıklar... Yoksa dağılmış bir aileye sahip olmak daha mı iyi bu küçük hayatlara razı olmaktan?" (Akarsu, 1998, s.23-24)

Kadıköy ayrıca kadınlarının daha farklı yapıya sahip olmaları ile de belirtilmektedir. Romanda anlatıcının genel olarak kadınlara karşı olumsuz olan tavrı (Bolat,2013, s.245) Kadıköy kadınlarında daha çok yoğunluk kazanmaktadır. Başkarakterde kadınların daha çok mazoşist bir tavra sahip olduğu düşüncesi hakimdir. Bu bakımdan onlara kötü davranıldığında karşı cinsten etkilendikleri düşünülmektedir. (Akarsu,1998, s.43) Kaybedenler Kulübü'nün sunucusu Kerim de "Kadıköy kadınlarından" söz ederken bu olumsuz vurgu yinelenmektedir: "İhaneti kaçınılmaz olan, terk etmeyi bir mahvetme projesi olarak başından beri planlayan, erkeğini yok etmeyi, eritmeyi düşleyen sinsi kadınlardan..." (Akarsu, 1998, s.45)

Sebahattin Demiray'ın *Masalcı* adlı romanında mekân olarak İstanbul'u seçilmiştir. İstanbul'un daha çok göz ardı edilen semt, mahalle, sokakları romanda mekân olarak

¹ Akarsu tarafından lodos ruh hali olarak betimlenen hal. Lodos geldiğinde oksijen azalır. Hafif sarhoşluk hali ortaya çıkar. Marjinal fikirlere ilham verir.

kullanılmıştır. Kişilerin yaşadığı mahalle farklı kimliklere sahip pek çok kişiyi barındıran bir mahalledir. Kan davalılarından kaçıp gelen ve gizlenmek için dilencilik yapan Dilenci Uşak, maç yorumculuğu yapan İhsan Cemil, gazetede karikatürler yayımlayan Sadi, Maksim gibi gazinolarda sahne alan Gazelhan, bu kişilerin ev sahibi olarak Dimitri, masallar anlatarak gezen Masalacı, geçmişte kadın ticareti yapan Çarli Apti, bir trans birey olan Buse, şehirde işlenen cinayet ve aile facialarını şiir haline getirip bunları dolaşarak anlatan ve satan Destancı (Demiray, 1998, s.63) gibi pek çok ayrı karakterin kesiştiği mekân İstanbul'un yeraltı ortamları olarak belirtilebilecek mekânlar aracılığıyla aktarılmaktadır. Sadi'nin yaşadığı yer olan Kömürcü Zeynel'den çalıştığı binaya yolculuk ederken indiği gazeteye en yakın durak olan İkitelli durağı yolculuğunda aklından geçenler ise İstanbul'un yeraltı ve yer üstü ortamları olarak nitelendirebileceğimiz bölgelerin, şehir yaşantısının bir görünümünü sunmaktadır.

(...) Ömer Hayyam Durağı'na çıkan merdivenlere doğru yürüdü. Ana caddeye çıkıp son model arabaları, yüksek katlı otelleri gördüğünde biraz önce yaşadıkları, ona, Masalacı'nın dilinden dökülen sözcükler gibi geldi. Futbol tartışan Dilenci Uşak'ı, İhsan Cemil'i notaların içinde yüzen Gazelhan'ı ve en önemlisi biraz önce tanıştığı Masalacı'yı düşündü. Durakta otobüs bekleyen insanlara baktı; hiçbirisinin onlardan haberi yoktu, üstelik yine hiçbirinin kırk yıl önce işlenmiş Abanoz Cinayeti'nden de haberi yoktu. Herkes kendi hikâyesini yaşıyordu ve herkes ancak kendi hikâyesinden haberdardı. Bir süre sonra bindiği tıklım tıklım otobüsün içinde, gazete ve televizyonların bulunduğu yüksek modern binaların ve gecekonduların tezat oluşturduğu, ortasından uluslararası yollar geçen varoşlara doğru yol almaya başladı. Gazeteye en yakın durakta indiğinde İkitelli haziran sıcağında cayır cayır yanıyordu.

Köylerden büyük umutlarla gelip, zor bir yaşamın kollarında nefes almaya, yırtmaya, günü kurtarmaya çalışan kara yüzlü, mahsun ve mahcup bakışlı insanların yaptığı ve yaşadığı evlerin arasından geçip gazeteye doğru yürüdü. (Demiray, 1998, s.18)

Sadi üzerinden üst ve alt kesimin görüntüsünün sunulmasının dışında üst kültürün alt kültüre bakışını da roman, İstanbul'daki yüksek modern binalardan sunmakta ve üst kültürün insanların aynı şehirde konumlanan bu yaşantılara başka bir dünya gibi baktığını belirtmektedir. (Demiray, 1998, s.18) Romanda olaylar kurgulanırken Beyoğlu mekân olarak tercih edilmektedir. Fakat bu romanda "Ağır Roman"daki gibi örtük olarak karşımıza çıkan Kasımpaşa, Dolapdere, Tarlabaşı ve daha genel ifadeyle Beyoğlu yerine bu mekanların doğrudan aktarıldığı bir anlatım tercih edilmektedir. "Masalacı"da Abanoz Sokağı'nda işlenmiş bir cinayeti Masalacı'dan duyması neticesi ile bu öyküyü araştırmaya başlayan ve bunu çalıştığı gazetenin

sayfasında çizgileri ile anlatmayı hedefleyen bir çizerdan bahsedilir. Abanoz Sokağı, Beyoğlu'nda gerçekliği bulunan bir sokaktır. Bugün ismi müstehcen bulunması gerekçesi ile değiştirilse de bir zamanlar Beyoğlu'nda genelevlerin bulunduğu bir alandır. Bu öyküyü araştıran Sadi, Kömürcü Zeynel'de arkadaş çevresini de oluşturan insanlarla bir binada oturmaktadır. Hikâyenin peşine düşmesi ile Kömürcü Zeynel'den Abanoz'a ziyaretler yapmış Beyoğlu'nun yoksul bu kısmını bu yolculuklarında romandaki anlatımı ile görünür kılmıştır. Beyoğlu'na dair Kuledibi, Tophane, gibi semtlere, Abanoz, Kömürcü Zeynel, Kalyoncu Kulluk gibi sokaklara, Tarlabası bölgesine, Hamalbaşı Caddesi, Yüksekaldırım Caddesi, İstiklal Caddesi ve Ömer Hayyam Köprüsü, Taksim, Tünel Meydanı gibi mekânlara bazıları sadece ismen olmak üzere alt mekanlar olarak romanda yer verilmektedir. Romanda Tarlabası bölgesine yakın pek çok cadde, sokağın adından bahsedilmekte ve olaylar bu yerlerde kurgulanmaktadır. Tarlabası bölgesinden de doğrudan bahsedildiği satırlara romanda yer verilmektedir. Kalyoncu Kulluğu Caddesini de kapsayan bu bölge suç açısından değerlendirilmektedir. Beyoğlu görünümüne dair ifadeler çeşitli örnekler verilebilmektedir.

“...Seyyar satıcılar kadınların cumabalardan sarkıttıkları sepetlere, akşam yemeği için soğan ve patates dolduruyorlardı.

Köşe başlarında birikmiş çöplerin içinde oynayan çocukların, merdivenlerde yalnız başlarına kahverengi şişelerden bira içen ihtiyarların yanından geçip, Kalyoncu Kulluğu Caddesi'ne çıktılar. Polis, arabası önüne kattığı, büyük ihtimalle bir esrar satıcısını kovalıyordu... Hiç hayret etmediler. Tarlabası olağan bir yaz akşamını yaşıyordu.” (Demiray, 1998, s.42)

“Zaman, gece yarısına yaklaştığı halde Beyoğlu'nda hayat tüm hızıyla sürüyordu.” (Demiray,1998, s.51)

Sebahattin Demiray'ın *Masalıcı* adlı romanı da tıpkı Ağır Roman'daki gibi Beyoğlu'nun semtlerinde geçen fakat Abanoz, Kömürcü Zeynel, Kalyoncu Kulluk gibi sokakların ön plana alınarak yazıldığı bir romandır. Aynı zamanda Hamalbaşı Caddesi (Demiray, 1998, s.41), Yüksekaldırım Caddesi (Demiray, 1998, s.41) gibi yerlerin de adı geçmektedir. Bu sokakların kurmaca dışında gerçeklikleri de bulunmaktadır. Kalyoncu Kulluk ve Abanoz Sokak arasında yaklaşık üçyüz metre bulunduğu dair gerçekçi ifadelerle romanda yer verilmektedir. (Demiray, 1998, s.40) Romanda Sadi, Gazelhan, İhsan Cemil, Dilenci Uşak gibi kişilerin kaldığı ev Kömürcü Zeynel sokağın sınırları içindedir. Kömürcü Zeynel'de cumbalı evlerden birinde kalan bu kişilerin dışarıdaki yaşantıları verilirken ayrıca Abanoz, Kalyoncu Kulluk gibi pek çok sokaktan

bahsedildiği görülmektedir. Kömürcü Zeynel'de yaşadıkları bu sokağın fiziki görünümüne ayrıntılarda yer verilmektedir. Cumbalı evler, yakın “evlerin arasına makaralarla bağlanmış” ipler, (Demiray, 1998, s.15), “sokakta oynayan çocuklar, pencerelerden, cumbalardan kafalarını uzatan kadınlar” (Demiray, 1998, s.115) bu ayrıntılardan bazılarıdır. Bu sokak ve mahalledeki evler, İhsan Cemil tarafından “fakirhaneler” olarak nitelendirilmektedir. (Demiray, 1998, s.34)

Gece ilerlemeye başladığında sokağa giren taksiler, konsomatrisleri alarak çalıştıkları pavyonlara doğru yola koyuldular. Bir süre sonra sokaktan gelen koşuşturma ve ayak seslerinin nedenini anlamak isteyen İhsan Cemil ve misafirleri pencereden aşağıya sokağa baktılar. Karşı binanın balkonunda ağzından sigarayı eksik etmeyen yaşlı kadın yırtınırcasına bağıırıyordu.

‘Hırsızlarrrr hırsızlarrrr!.. Yine birini soydular!’

Tepkisizce kadına baktılar. Büyük ihtimalle, için için bu gece sokağın çok sakin olduğundan yakınan kadın ortalığı ateşlemek için bağıırıyordu.

(...)

O sırada evine girmeye hazırlanan genç bir kadın balkondan seslenen yaşlı kadını elini sallayarak tersledi;

‘Ne hırsız be?.. Bu sokakta hırsız ne arar? Olsa olsa pezevenktir!’

Bu cevap karşısında, yaşlı kadının cinleri tepesine çıktı. (...) Aşağıda evine çoktan girmiş olan kadına erkekleri bile utandıran bir yığın küfür saydı.” (Demiray, 1998, s.33)

Kömürcü Zeynel, gündelik yaşamdaki ses ve görüntüleri ile romanda sık sık yer almaktadır:

Poğaçacılar, lağımıcılar, eskiciler cılız bağıırışlarla sokaktan geçtiler. (Demiray, 1998, s.9)

Kısa bir süre sonra binada diğer uyuyanların horlamalarına onların horlamaları da karıştı. Dışardan gelen *sarhoş naraları, köpek havlamaları, araba motorlarının sesleri, pavyonlardan dönen konsomatrislerin sarhoş ayak tıkırtıları ve gaspçılarının düzensiz nefes alıp vermeleri* daha bir duyulur hale geldi. (Demiray, 1998, s.53, vurgu bana ait)

Bütün gece, mahallenin üzerinde uçuşan martıların sesleri ve kadınların yıkadıkları çamaşırlar, cumbalar arasındaki makaralara gerili çamaşır iplerine asarken, küflü makaraların çıkardığı gıcirtılar arasında, boş kareleri yazdığı senaryoya uygun olarak doldurdu. (Demiray, 1998, s.58)

Kömürcü Zeynel çocuk cıvıltıları, seyyar satıcıların bağıırışları ve mahalle kadınlarının pencerelerden halı silkerken, çamaşır asarken yaptıkları dedikodular arasında belalı, bol sarhoşlu, bol naralı, kavgalı ve kanlı bir geceye doğru yol alırken, binanın kapısı birkaç kez kısa aralıklarla açılıp kapandı. (Demiray, 1998, s.60)

(...) aydınlık büyük caddeden karanlık, loş sokaklara; Kömürcü Zeynel'e yürüdü.
(Demiray, 1998, s.69)

Abanoz Sokak'ın romanda yer almasının nedeni ise, burada kırk yıl önce işlenen bir cinayeti Masalacı'dan duyan Sadi'nin çizgi romanında kullanmak üzere tam hikâyesini öğrenmek istemesidir. Masalacı, Kömürcü Zeynel'de etrafına toplanan ve cumbalarda çamaşır asar gibi yapıp aslında anlatılanları dinleyen kadın ve erkek kalabalığına Abanoz Sokak'taki genelevlerden birinde çalışan kadın uğruna işlenen cinayeti anlatmaktadır. Sadi olayın gerçekten yaşandığını gazeteler aracılığıyla öğrenmiş olan Gazelhan ile bu hikâyenin gerçekliğini teyit etmektedir. 1958 yılının mayıs- haziran aylarında bu olayın gerçekleşmiş olduğunu öğrenir ve çizgi roman yapmak üzere hikâyenin peşine düşer. (Demiray, 1998, s.15-16) İş yerinde ekonomi servisinden arkadaşı Fani, yazacağı hikâye ve hikâyenin mekânı Abanoz konusunda bilgi edinmeye çalıştığında Sadi Abanoz'un Beyoğlu'nda bir sokak olduğunu ve 1958'de orada genelevlerin olduğunu ve bu genelevlerden birinde çalışan bir kadın için böyle bir hikâyenin yaşanmış olduğunu açıklamaktadır. (Demiray, 1998, s.20) Abanoz Sokak'ta önceden genelevler bulunduğu sıralarda yollardan arabaların geçtiği Gazelhan'ın anlattığı ayıp fıkrada belirtilen detaylardan biridir. (Demiray, 1998, s.52) Kurgu dışındaki gerçekliğe baktığımızda Beyoğlu'nda genelevlerin olduğu böyle bir yerin olduğu fakat çok sonradan adlandırılması müstehcen bulunarak sokağın adının Asım, Halas gibi isimlerle değiştirildiği söylenmektedir. Abanoz'da genelevde çalışan bir kadın için işlenen cinayetin kırk yıl öncesinde 1958'de (Demiray, 1998, s.20) gerçekleşip bugün ise 1997'li yıllara gelindiği söylenebileceği için (Demiray, 1998, s.149) bu isim değişikliği hikâyesine romanda da rastlanılmaktadır:

Yalpalaya yalpalaya eski Abanoz Sokağı'nın başladığı köşeye kadar yürüdüler. Gazelhan (...) kolunu kaldırıp işaret parmağıyla köşe başına asılmış 'Halas Sokağı' yazan mavi tabelayı gösterdi.

'İşte eski Abanoz Sokağı burasıydı!' dedi ve ardından Masalacı ile Sadi'ye sordu: 'Halas ne demek biliyor musunuz?'

Sadi (...) başını 'Hayır', anlamında iki yana salladı.

Masalacı: 'Kurtuluş,' dedi. 'Farsça kurtuluş demek!'

'Evet!' dedi Gazelhan, başını salladı. 'Doğru, ihtilalden sonra buradaki genelevleri kapattılar. Daha sonra da sokağın eski halini unutturmak için 'Abanoz' olan ismini 'Halas' olarak değiştirdiler. (Demiray, 1998, s.51-52)

1963 yılında alınan kararla bu sokaktaki genelevlerin kapatılmasına yönelik aksiyon alınmaya başlanmış, 1964 yılında da Abanoz Sokağı'ndaki tüm genelevler

kapatılmıştır. Daha sonra da bu isim Halas Sokağı olarak değiştirilmiş bugün ise bu şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Romanda gerçeklikten beslenen mekâna ait özel bir durumdan bahsedilmektedir. Mekânın anlamsal çağrışımını unutturmak adına isim değişikliğine gidilmiştir:

(...) farkında olmadan İstiklal Caddesi'nden sapıp Abanoz'a giden ara sokaklara dalmış olduğunu gördü.

İnsanlardan umudu kesmiş, eğri büğrü yıkık binalara, kahvehanelere, simit fırınlarına ve köpür depolarına dönüştürülmüş bir zamanların genelevlerine, sanki kendisine kırk yıl öncesine ait hikâyeler anlatmalarını istiyormuş gibi bakıyor, yıllarca kardan, rüzgârdan ve yağmurdan aşınmış duvarlarda, kaldırımlarda, eğrilmiş sokak lambalarında işine yarayacak izler arıyordu. Binbir umutla, çekinerek sokakta bulunan simitçi fırınlarına ve bakkallara girip eski Abanoz'a dair sorular sordu. Kimisi tersledi, kimisi de buraya yeni taşındıklarını söyledi.

(...)

Farkında olmadan bir içgüdüyle girdiği sokaktan yine farkında olmadan çıktı. Çarlı'nın yanından ayrıldığından beri menzilsiz yürüyor ıslak caddelerden, terkedilmiş harabelerden, çorba tasında şaraba ekmek doğranan batakhanelerden geçiyor, yaşamadığını bir anı hatırlamaya (...) çok önceleri dinlediği yarım kalmış fakat şu anda yaşanmakta olan masalın sonunu öğrenmeye çalışıyordu. (Demiray, 1998, s.68)

Bu hikâyedeki görgü tanıklarını bulmak ve olayı anlamlandırabilmek adına farklı mekânlara giderler. Kalyoncu Kulluk caddesi yakınlarında virane bir binada yaşadığını öğrendiği bir zamanlar “Abanoz’un en kıdemli pezevengi” olarak bilinen Çarlı Apti (Demiray, 1998, s.16), Hamalbaşı Caddesi’nde oturan geçmişte Abanoz’daki evlerden birinde çalışmış olan “Rita Anne” (Demiray, 1998, s.41), Tophane’de yaşayan Destancı (Demiray, 1998, s.76), Taksim’de köpek dövüşüren Mahmut (Demiray, 1998, s.85), Aksaray’da birahane çalışkan Kenan bu konuda görüştükları kişilerdendir. Bu görüşmelerden Çarlı Apti ve Rita’ya olan ziyaretlerinde ve bu ziyaretlerinde tanıştıkları kişiler ile olan yakınlıkları neticesinde çeşitli caddelere yönelik aktarımlar yapılır. Kalyoncu Kulluğu caddesinin yakınlarında oturan Çarlı Apti’ye ve ona yardımcı olan iki sokak aşağıda oturan Buse’ye yapılan ziyaretlerde bu bölgeye dair ifadelere de rastlanır:

Sokakta oynayan bir karış boyundaki çocukların arasından geçip Kömürcü Zeynel’in bittiği, Kalyoncu Kulluğu Caddesi’nin başladığı köşe başına doğru yürüdüler. Sokak dirseklerinde esrar satan, bin çeşit bela yaşamış suratlı adamlar ve akşam piyasası için Cicim Kuaför’e saçlarını yaptıran travestilerin yanlarından geçip, girişinde çöp birikintileri olan eski, karanlık ve pis binaların bulunduğu sokağa daldıklarında Gazelhan (...) o sokağın en virane binasını gösterdi. (Demiray, 1998, s.37)

Hızlı adımlarla Kalyoncu Kulluğu'nu geçip, cumbalar arasında gökyüzünü tamamen örten renk renk çamaşırın asılı olduğu, her pencerede cam ve korkuluk arasındaki saksılarda birer fesleğen bulunan sokağa girdiler. (Demiray, 1998, s.129-130)

Ağır ağır, birbirlerinin hemen hemen aynısı olan evleri, insanları ve sokakları geçerek Buse'nin evine doğru yürüdüler. (Demiray, 1998, s.130)

Dışarıda, bedava güneşin ısıttığı fakir sokaklarda, kavgaya tutuşan mahalle kadınlarının savurduğu yalnız kendilerinin anlayabildikleri sinkaflar, leğencilerin, patatesçilerin ve soğancıların çığırtılarını zıyan ediyordu. İki erkeğin hasret gidermeleri ilginç diyaloglara dönüşüyordu.

“Vay, Seydi abi nasılsın?”

“Lan oğlum nerelerdesin ya? Ara sıra pencereden işe de evde erkek olduğu anlaşılın!” (Demiray, 1998, s.132)

Hamalbaşı caddesinde oturan Rita'ya giderken Tarlabası'nda çöplükte oynayan çocuklar, bira içen ihtiyarlar, eroin kaçakçısını kovalayan polis manzaraları görürler. Yanlarında travesti bir birey ile Hamalbaşı'na giderken “arabaların içinden Buse'ye pis pis bakarlara, laf atanlara aldırmadan basamaklarında idrar birikintileri bulunan, duvarlarına ilanlar yapıştırılmış, sloganlar yazılmış merdivenlerden çıktılar. Otellerin, lokantaların ve hamamların bulunduğu yaya yolunda bir süre yürüyüp dış kapısı açık olan binaya girdiler.” (Demiray, 1998, s.43) Rita ile görüşükten sonra dışarı çıktıklarında hava kararmak üzeredir. Yaşlı hayat kadınlarının sarhoşlarla para karşılığı ilişki kurmak üzere Hamalbaşı'na çıktıkları belirtilir. (Demiray, 1998, s.46) Bu gibi görünümünün yanı sıra Beyoğlu'nun İstiklal Caddesi, Taksim Meydanı gibi bölgelerde durumun nasıl olduğu da belirtilmektedir.

Fakir sokaklara cılız ışıklar gönderen sokak lambalarının altından geçip adını bir zamanlar bu mahallede yaşamış kaptan-ı derya paşalarından ve onları korumak için devriye gezen leventlerden almış, çürümüş yosun ve tuz kokan, Kalyoncu Kulluğu Caddesi'ne çıktı.

Ticari taksiler ilerleyen bir saatte, gecenin gafletinden yararlanıp bedenlerini pazarlayacak travestileri ve hayat kadınlarını, esrar gramlayıp vücutlarının çeşitli bölgelerine zulalayan satıcıları, büyük ihtimalle kan dökecek roşçuları şehir merkezine doğru taksimetre hesabı taşıyordu İnsanlar yörüngesinden sapan başıboş, farkında olmadan bilmedikleri yönlere, kaderlerine doğru giden yıldızlar gibiydiler. Vira bismillah...

Eve gitmekten vazgeçip Kalyoncu Kulluğu Caddesi'ni ağır ağır adımlayıp Balık Pazarına doğru yürüdü.

Her adımda gördüğü insan suratları; bıyıklı kara kuru bir adama, duble makyajlı bir orospuya, yaşlı, zengin bir para babasına dönüşüyor, aldığı her nefes kışkırtıcı bir parfüm, tiksindiren bir ter, ekşimiş bir çöp ve beleştan kafayı bulduran anason ve tiner kokusuna, meyhanelerden, müzikhollerden ve pavyonlardan gelen şarkı;

arabesk, pop ve gazel sanki Sadi için özel olarak hazırlanmış alakasız bir potporiye dönüşüyordu.

Çarlı'nın fakirhanesiyle arası en fazla üç yüz metre olmasına karşın İstiklal Caddesi'ne çıkıp lüks mağazaları, abartılı ışıkları gördüğünde başka bir gezegene indiğini sandı. Bir süre sonra kanunun bekçilerinin coplari önünde ara sokaklara seyirten tinerci çocukları ve berduşları gördüğünde, buranın başka bir gezegen değil aynı gezegenin başkalaşmaya, makyajla geçici, aldatici şekillere bürünen küçük bir parçası olduğunu anladı. Bir süre kanunun bekçilerini evindeki tozları halinin altına süpüren pasaklı bir kadını izler gibi, dudağının kenarında misafir olan acı bir tebessümle izledi. Cemekekanlardan aldığı ışığı cömertçe yansıtan rayları takip ederek Taksim'e doğru yürüdü. Anlamsızca dekore edilmiş mağazaların vitrinlerini izledi. Sinemaların kapılarının üzerindeki Amerikan filmlerinin afişlerine baktı. İçeride cemekekanlardaki film hakkında gazete ve dergilerde yayınlanmış küpürleri okudu. İçeriden, eleştirisini okuduğu filmin efektleri, patlamalar, silah takırtıları, kadın çığlıkları ve ecnebi dilinde diyaloglar duyuluyordu. (...)

Bu diyalogları defalarca duymuş olan sinemanın gişesindeki kadın, ciddi bir yüz ifadesiyle dünyanın en önemli işini yapıyormuşçasına elindeki danteli örüyordu.

Caddede bir gruba dahil olan insanlar gülererek, konuşarak, eğlenerek, aheste aheste; tek başına olanlar ise asık bir suratla yalnızlıktan kaynaklanan bir ciddiyetle evlerine, verilmiş bir randevuya, işleyecekleri bir cinayete doğru hızlı adımlarla gidiyorlardı. Hepsi varolmanın avantajını kullanıyor gülüyor, konuşuyor, seviyor, kızıyor, öpüyor ve öldürüyordu." (Demiray, 1998, s.66-67)

-İstiklal Caddesi'ne çıktıkları andan itibaren duydukları keman sesine, daima şık ve temiz olan Paganini Bülent'e her adımda biraz daha yaklaştılar. Paganini her gün olduğu gibi aynı yerinde, Aznavur Pasajı'nın kapısında kemanını büyük bir ustalikle ve içtenlikle çalıyordu. (...) Gazelhan bestenigar makamındaki şarkıya sesiyle bir süre eşlik ettikten sonra Paganini'yle vedalaşıp Sadi ve Masalci'yla birlikte pastahanelerin, mağazaların, lokantaların ve bankaların ışıldayan camlarını seyrederek Tünel'e doğru yürüdü. (Demiray, 1998, s.77)

Acı Sigara romanında genel olarak Tarlabası roman mekânı olarak kullanılmaktadır. Fakat İstanbul'un başka yerlerine de anılar eşliğinde yer verilmektedir. Candan ile Yeniköy sırtlarında, Sultanahmet'te vakit geçirdikleri, Laleli-Sirkeci yürüyüşleri Bakırköy tayfasından müzik yapan arkadaşları ile grup halinde hareket etmeleri, (Bengü, 2002, s.17), Candan'ın annesi Gülşen Hanım'ın kızları iyi eşler bulsun diye Nişantası'nda oturmalarını fedakarlık olarak görmesi (Bengü, 2002, s.18) bu bağlamda bahsedilen İstanbul'un farklı mekanlarıdır. Tanju eşinden ayrıldıktan sonra dedesinin mahallesi olan, annesinin yaşadığı Tarlabası'na yerleşmiştir. Tanju'nun bu fikrinde İstanbul'un herkesi yutan yapısının bir Tarlabası'nda olmadığı düşüncesi vardır. Genel olarak ise Beyoğlu, yıllardan beridir lüks eğlence alemleri ile insanı yutan mekânlardan biridir:

Anadolu'dan eğlenmeye gelenler, Beyoğlu tutkunu olunca, bir süre sonra herkesin eğlencesi oluveriyordu. Anadolulu imajını silmek için saçlarını uzatan

erkekler, punklaşmaya çalışan kızlar; önceleri çitir görünüyor, çevrelerinde onları tanıyan kimse olmadığı için istedikleri kadar hoplayabileceklerini zannediyor, ondan sonra yavaş yavaş sokağa yavaşlıyor ya orospu, ya sinyalci, ya akıl hastası ya da canki olup çıkıyorlardı işte. Eğlence dünyasının fahişesi Beyoğlu, eğlenmeyi bilmeyeni, eğlenmeye doyamayanı yutuveriyordu. Başladıkları bu yeni yaşamda Beyoğlu, bir ergen şiiri ya da soğanla boyanır paskalya yumurtası gibi hemen kolayca değiştirilebilir görünüyordu. Ama birileri hep yutuluyor, eğlence dünyasının içinde gözlerini süzerken eski barlarına giremiyor, eski dostlarının yüzüne bakamaz hale geliyorlardı; besbelli yutuluyorlardı, misketlerini yutturuyorlardı, hileci sokak insanlarına. Yutulanlar da bir süre sonra Beyoğlu cadısının emrine girip yeni avlar için çalışıyorlardı.

Apaçtı ki Beyoğlu'nun hiç dayanmadığı şey kendini arayan insandı. Arayan mevlasını, belki Galata Mevlevihanesi'nin orada buluyordu. Beyoğlu lanetli miydi yoksa? Binlerce Batılının sonra binlerce Beyaz Rus'un ve nice Anadolu hacı ağasının mezarı oldu da, torunlar yine de görüntüye aldanıp avlanıp gidiyordu. Bizans entrikalarının ruhu her gece hortlayıp bu şehrin her yerine yapışmış gibiydi. Karanlığı seven kan emiciler, İstanbul'un nemli havasına âşık gecelere iş başında kâbuslar yaşıyordu. Sarayburnu'nda, Yedikule Zindanları'nda boğdurulan şehzadelerin, cariyelerin, sadrazamların ihanete uğramış lanetleri, şehrin DNA'larına işlemişti besbelli. İstanbul "minare yıkılmış mihrap yerinde" bir devletti, mağruriyeti silinmiyordu; akımıyordu. İhanet kokan kanlı tarih onu bir il haline dönüştürmüştü.

(...) İstanbul, yaz güneşinde eldiven giyen deli saraylının kendiydi, ama Beyoğlu daha başka bi'şiydi işte.

(...)

Et yiyen çiçekler; Valleria türü tropik çiçekler ekilmişti sanki kerhane yokuşunun tepesinde duran Mevlevihane'den Şişli'ye dek uzanan Cadde-i Kebir'e. Şimdi adı İstiklal Caddesi'ydi ya, istiklal mi, ölüm mü, kopuş mu, ne olmuştu adı? (Bengü, 2002, s.11-13)

Acı Sigara'da, Beyoğlu, İstanbul'dan daha farklı bir yapıda değerlendirilmektedir. Beyoğlu daha büyük yıkımların olduğu, lanetli bir mekân olarak görülmektedir. Beyoğlu'na bağlı Tarlabası da yeraltı ortamlarının, marjinalitenin yoğun olduğu bir mekân olarak romanda yer bulmaktadır. Tarlabası, illegal yaşamların da merkezi olarak bu bölgede yaşayan insanların şehri algılayış biçimlerini de etkileyen marjinal grupların olduğu bir bölgedir: "Sabah ezanı okunuyordu, onlar Tarlabası sokaklarından Yenişehir'e gözleri hafif kanlı, çakırkeyif inerken şehrin görünen yüzünün yaraya, arka sokaklarının cilt altına, yürüdüğü yolların damara enjeksiyon gibi göründüğünü düşünüyordu." (Bengü, 2002, s.9) Tarlabası'ndan Yenişehir'e inerken Tanju ve arkadaşına bakan hurdacılar, kumarhaneleri bekleyen "yorgun erketeler" ve "roş"u fazla kaçırın müezzinin zamansız ezan sesleri yol boyu bahsedilen gözlemler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bengü, 2002, s.10)

Sultanahmet, Filler Mezarlığı romanının yanı sıra *Acı Sigara* romanında da mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanju'nun Candan ile gençlik yıllarında, Sultanahmet tarafında zaman geçirdikleri amfetamin ve bira gibi uyarıcı, sarhoş edici maddeler kullandığı, Sultanahmet meydanında olan Alman Çeşmesi'nden su içip çimenlere uzanıp ettikleri evlilik adına ilk sohbetlerinden bahsedilmektedir. Tanju, hippie felsefesine yakın olduğu için Candan'ın endişeleri ona aşağılayıcı ifadeler olarak gelmektedir. Sultanahmet mekân olarak Hippiler ile ilişkili mekânlardan birisidir. Bu romanda da mekân bu anlamı ile yer bulmaktadır. (Bengü,2002, s.17-18)

Yeraltı ve yerüstünün aynı düzlemde karşımıza çıktığı İstanbul gibi büyük bir şehirde farklı insan çeşitleri vardır. Bu çeşitliliğe rağmen azınlık kesimdekiler şehirdeki yaşamlarında çeşitli zorluklarla baş etmek zorunda bırakılmıştır. Bu durum “mekânın metropol olması bir yandan çoğulcu anlayışın oluşmasına zemin hazırlarken bir yandan da modern ve geleneksel kültür arasındaki çatışmayı görünür kılar.” (Yılmaz ,2021, s.97) tespiti ile açıklanabilmektedir. Çok sesliğin getirdiği ortamda belirli oranda bir özgürlük söz konusu olsa da çatışmalar da artacaktır. *Lirik Soğan* adlı romanda, İstanbul'daki travesti bir bireyin ve suçlu insanların yaşamına yer verilmektedir. Travestilerin şiddet, hakaret, küçümsemeden uzak durabilmesi için Türkiye'de İstanbul gibi bir metropolde yaşamlarını kurması bile yaşadığı zorlukları ortadan kaldırmamaktadır. Travestilerin gündüz vakti şehirde yaşamaya, ulaşımını sağlamaya çalışırken sözlü veya sözsüz taciz edilmesi (Ural, 2004, s.11) romanda sık görülen durumlardan birisidir. Metropollerde bile istenilen özgürlüğe kavuşamadığından Gülistan ve sevgilisi Egemen şehrin bu kaotik durumdan kısa süreliğine dahi kaçmak, umut bulmak için özgürlüğün temsili olarak görebileceğimiz gökyüzüne, martılara bakmayı sürdürmektedirler. (Ural,2004, s.93) Bu farklı kesim ise İstanbul'daki yeraltı ortamlarını ve marjinal yaşantıyı bize sunmaktadır. Romanda bu bağlamda Tarla başı ve çevresinin karşımıza çıktığı görülmektedir.

Çöplük romanında Leyla'nın hikâyesi üzerinden İstanbul'daki çöplükler ve yeraltı dünyası olarak nitelendirilen bir mekân sunulmaktadır. Leyla “Çöplük Kraliçesi” unvanını kaybettikten sonra sokakta rastladığı Felat'ın aracılığıyla yeraltı dünyasına kabul edilmiştir. Yeraltı dünyasının fiziksel yapısı hakkında satırlara rastlanmaktadır:

(...) Fesat'ın söz sahibi olduğu yeraltı dünyasının kapısına geldiler. Ahırkapı Feneri'ni çoktan dönmüşler, Cankurtaran'a yaklaşmışlardı. Saray yıkıntılarının ayakta kalan üç geniş penceresinin altından kıvrıldılar, genişçe bir düzlüğün ve

çukurun karşısında durdular. Bu ine giden yolun başıydı. Çukura girdiklerinde ayakta durabilecekleri bir tünele inmiş oldular. Çok nemli ve karanlıktı bu tünel. Üzerine mermer basılmış iki toprak basamağı Leyla alışık olmadığından göremedi ve yapış yapış bir aydınlığa, genişçe bir odacığa doğru yuvarlandı. Odacık iki adım sonra genişliyor, *bir bağırsağı andıran boğum boğum bir koridora* bağlanıyordu. *İniltiler, çığlıklar, uğultular, gülüşmeler, derin iç çekişler önce yankılanıyor sonra sanki toprak tarafından emilen su gibi çekiliveriyordu.* Leyla on üç yıl önce gördüğü bu inin biraz daha genişlemiş, büyümüş olduğunu fark etti. *Koridora açılan onlarca oyuk, mağaracık vardı.* Çoğunun ağzı yapış yapış çarşafarla, battaniyelerle kapatılmıştı. Cızırtılı ampuller pas rengi bir ışık veriyordu. *Mukavva yatakları üzerinde kıvrılmış uyuyan dilenciler, kâğıtçılar, göğsü dövüşmekten parçalanmış serseriler, gölgelerle konuşan deliler.* Sonunda Leyla'nın hatırladığı, tavanından bir ağaç kökünün indiği oyuğa geldiler. Bu oyuk diğerleri büyüklüğünde bir şeyken artık bu inin imtiyazlı bir şahsiyetini barındırdığını belirtir biçimde genişlemişti. Demek Fesat'a yeraltında bu fırsatı veren o lağım faresi olmuştu! Odanın bir köşesinde teneke içinde ateş yanıyordu. Leyla ateşin dumanını izlerken tavanın üç ayrı köşesindeki delikleri gördü. Belli ki bu inin havalandırması da vardı. Muhtemelen demiryolunun altından geçip daha derinlere inen, televizyon seyreden insanların yaşadığı apartmanların altında zikzaklar çizen bu in bir mühendislik harikasıydı. Merak edip içeri girenlerin bir daha çıkamadığına ilişkin semt hikâyelerinin dilden dile dolaşıyor olması da mümkündü. Burada barınma izni veren, güvenliği ve düzeni sağlayan birileri olmalıydı. Yeryüzündeki hayatın aynısı. (İşigüzel, 2004, s.153-154, vurgu bana ait).

Bu yeryüzü dünyası karanlık bir tünelle ulaşılan içeride ampullerin verdiği pas rengi bir ışığın ve nemli- sıcak bir havanın hakîm olduğu ve serseriler, deliler, kağıtçılar, dilenciler gibi gruplara ev sahipliği yapan alandır. Ortak koridora açılan oyuk şeklindeki mağaracıkların ağzı pis çarşafarla, battaniyelerle kapatılmıştır. Burası ayrıca tepesinden tünel geçtiğinden dolayı trenin gürültü sesinin yankılandığı ve sarsıntılar ile birkaç kumun tepeden döküldüğü, kelimenin gerçek anlamı ile “yeraltı” mekânıdır. Yukarıdan dökülen kumlar, önceden alt-üst kültürdeki bir birey olan ve daha sonra “günahları ile yerin dibine giren” Fesat'a konfeti hissiyatı vermektedir. Fesat'a göre küçücük şeylerden Allah kendisini yeryüzündeki cenneti olan bu ine çekmiş ve kendinden bir güç bahşetmiştir. Fesat, bu şekilde bu dünyada bir işe yaradığına inanmaktadır. Fesat, bu yeraltı dünyasında belirtilen koca ağacın köklerine diriltmek üzere topladığı hayvan ölümlerini asmaktadır. (İşigüzel, 2004, s.154-155).

Fesat'ın hayvan diriltmek üzere torbada ölü canlıları getirdiği bu yeraltı dünyası, anlamsal çağrışımları ile kimi ifadelerde mezar ile de özdeşleştirilmektedir. Diri diri mezara girilen bir yer olarak da belirtildiği görülmektedir. Toprak tavan ve toprak duvarları ile bu hissi yaratmaktadır. Leyla, cehennem dibi ile özdeşleştirdiği bu yerde yaşamaya Kafa Koparan için alışmak zorunda hissetmektedir. (İşigüzel, 2004,

s. 155-156) Kafa Koparan ise hayat karşısında kendini cezalandırmanın bir yolu olarak çöplük, yeraltı dünyası gibi mekânları kabullenmektedir:

Yıllar yıllar önce sevdiği kadının peşinden gitmekten korkup onu ölüme göndermişti. Sonra kızını alevlerin arasından kurtarmaya korkmuştu. Korktuğu ölüm onu böyle sefil bir biçimde varolmaya, hayatta kalmaya mecbur bırakmış şimdi de bütün bu delilerin arasında, cehennem dibinde onu kıstırmıştı. “Bir mezarımın olması bile gerekmez,” dedi gözlerini inin toprak duvarlarında gezdirerek. “Zaten mezardayım. Cehenneme gitmem bile gerekmez, zaten cehennemdeyim.

Allah’ın mezara sokup ölümü bekletmek, her gün öldürmek gibi bir cezası varsa, şimdi o cezaya tâbi olmalıydı. İnanmadığı Allah’ı ona bir avuç toprakta korkuyu göstermeye niyet etmiş olabilirdi. (İşigüzel, 2004, 161-162)

Bu şekilde Leyla’da da görüldüğü gibi yaşama sevgisini, bu kimsenin gelmeyi arzu etmeyeceği yeraltı dünyasında sınavacaktır. Buraya düşmüş insanlar adına, her acının bu dünyayı terk ettirdiği, keder sonucunda yeni bir evren yaratıldığı belirtilmektedir. (İşigüzel, 2004, s.155-158) Leyla’nın “O dünyada yaşamayı denedim. Masada oturarak yemek yemeyi, çatal ve bıçakla, Yıkanmayı, bir yatakta uyumayı. Bunları yapabilmem için benden istenilen bir şey vardı onun ne olduğunu bilemedim. Olmadı ve bir güç beni itti.” (İşigüzel, 2004, s.161) şeklinde ifade ettiği üzere bu yeni yaratılan evren, yer üstü yaşamların hâkim olduğu mekândan farklıdır.

Leyla’nın yaşamış olduğu yeraltı dünyasının, çöplüğün alt-kültür kavramı ile yakın ilişkisi vardır. Bu iki yer de kendi toplumsal yapısını oluşturmuş, feodal yapı içinde bireylerin kendi görevleri olduğu bir alandır. (Turan&Gökşen,2021, s.2174)

Kirli, Paslı, Bozuk romanında İstanbul ve çevresi farklı açılar ile metne yansımaktadır. Boğaz ve çevresindeki birinci sınıf eğlence mekânları, parlak ışıklar, pahalı tekneler, servet değerindeki arabalar ve sahipleri ile zengin hayatların (Ökmen, 2012, s.16-17) yanı sıra uyuşturucu satıcıları, para kazanmak üzere hayat kadınlığı yapan bağımlıların yaşantıları da metinde verilmektedir. İstanbul’ bir “kaos şehri”dir ve hikayeleri gerçek, sert, acıtıcı olan insanları barındırmaktadır. (Ökmen, 2012, s.23-24) Romanda bir mekân olarak bahsedilen Palm29 ve onun otoparkı İstanbul’daki bu çeşitliliğin mikro görünümünü sunmaktadır:

(...) bu ölü park ile az önceki renkli şehir yaşantısının geçtiği yer arasında sanki birkaç mahalle mesafe varmış gibi. Palm’ın arka tarafına geçerken sanki burjuvadan varoşa geçmiş gibi oluyorsunuz. Palm’ın içinde ve etrafında yüksek ses yoğunluğu olsa da bu otoparktaki arabaların çevresinde her zaman garip bir sessizlik olur. Fakat genelde bu hoş sessizliği bozan iki şey vardır; bir, içinde düzüşülen bir arabanın açık kalmış camından dışarı çıkarak boşlukta yankılanan

zevkle kaplı inlemeler ve iki, Palm'dan belli belirsiz duyulan müziğin hareketli gümbürtüsü. Zaten kapitalist dünyaya varoşlardan baktığımızda istemese bile kulaklarımızda hep o elit burjuvanın hoş gümbürtüleri yankılanır. (Ökmen, 2012, s.25)

Son cümlede vurgulandığı üzere alt ve üst kültürün birlikte yaşadığı İstanbul'da üst kültürün sesi her bölgede yankılanmaktadır.

Evren Bozması'nda Taksim Gezi Parkı olaylarına yer verildiğinden Taksim, ideolojik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat romanda ideolojiden bağımsız bir kahraman anlatıcı aracılığı ile bu mekân yorumlanmaktadır.

Onur Ünlü'nün yazmış olduğu *Kızçocuğu*, Kadıköy'ü olayların kurgulandığı mekân olarak ele alan romanlardan bir diğeridir. Ayşe'nin arkadaşı Peter, Kadıköy'ün semtlerinden biri olan Fikirtepe'de yaşamaktadır.

Ev Fikirtepe'de, liseyle Sanayi Mahallesi'nin arasında, ürkütücü gökdelen inşaatlarının hemen dibinde, birbirine yaslanarak ayakta durmaya çalışan çoğu bahçeli yüz elli iki yüz kadar köhne yapının oluşturduğu ve büyük şehrin tehditlerine karşı, kendisini cigara dumanından bir kalkanla koruyan, tekinsiz bir labirentin içinde. Labirentin dar sokakları, pislikle ve yarı çıplak çocuklarla dolu. Eriyip çamurlu bir bulamaca dönüşmüş olan kar, oradan oraya koşturan fakir ve mutsuz farelerin işini zorlaştırıyor mu, yoksa kan çanağına dönmüş gözleriyle, o soğuğa rağmen kapı önlerinde pinekleyen mahalle halkına karşı bir avantaj mı, kestirmek güç. (Ünlü,2019, s.56)

Peter'in sakladıkları altınları çalmış olabileceği düşüncesi ile Ayşe'nin yeniden Fikirtepe'ye ve buranın "karanlık mahallesine" yolu düşer. (Ünlü, 2019, s.94) Yaşadığı umutsuzluk hissini cehennem ile ilişkilendiren Ayşe'nin Fikirtepe'ye dair gözlemlerine yer verilir:

İntikam duygusu, birçok hüznün ve hazzın üst üste ketlenmesinin sonucu olarak ortaya çıkan katı bir duygu. Fakat bizzat intikam duygusunun ketlenmesi, işte ona umutsuzluk diyoruz. Dünya üzerinde şu anda kullanılan dillerin 41 tanesinde, umutsuzluk kelimesiyle cehennem kelimesinin etimolojik kökeni aynıdır. Ben de başka çıkar yol bulamadığım için, soluğu cehennemde alıyorum.

Peterlerin Pıkirtapah'taki mahallesinde, fareler ve insanlar, daha önce bıraktığım gibi. Karın, çamurun ve esrar dumanlarının arasında yuvarlanıp gidiyorlar. Ama mecazen değil, kelimenin gerçek anlamıyla. Yaşlı bir mahalle sakinini kolundan tutup, kalkması için yardım etmeye çalışıyorum. (Ünlü, 2019, s.93-94)

Kızçocuğu adlı romanda Kadife Sokak'a, Barlar Sokağı'na, Bahariye Caddesi'ne, Kadıköy tramvayına, Kadıköy'deki simgesel bir anlamı olan Boğa heykeline, Haydarpaşa Garı'na yüzeysel olarak yer verilmektedir:

Peter'le el ele tutuşmuş, Kadife Sokak'ın biradan ve kahkahadan mürekkep şehvetli curcunasını yel gibi yarıp geçerek, ikindi vaktinin kalbine doğru çılgınlar gibi koşuyoruz. Ceplerimiz tıka basa altın paralarla, yorgun damatların gerdeğın ertesı gününü bir umut bozdurduğu on dört ayar ince bileziklerle dolu. Barlar sokağının yarı bakire çakırkeyif genç kızları bana gıptayla bakıyorlar. Hangi genç kız Kadıköy sokaklarında bir doksın boyunda bir zenciyle el ele koşmak istemez ki. (Ünlü, 2019, s.11-12)

Peter'le el eleyiz ve koşuyoruz. Bir hışım daldığımız ortaokulun sokağınını bitirip, Bahariye Caddesi'ne fırlıyoruz. Bahariye'ye kar yağıyor. Ölümlüler, ışııl ışııl vitrinlerin saçak altlarında durmuş, dünyada sadece Bahariye'ye yağın karın tadını çıkarmak yerine, cep telefonlarıyla fotoğraf çekiyorlar. Çünkü ölümlüler! Biz (...) nereye gittiğimizi bilmeden, koşuyoruz. Tam karşımızdan, şehrin akşam gürültüsünü, yağın yumuşacık karı, parke taşlı geniş caddeyi ve sevenlerle sevmeyenleri ısrarlı heybetiyle ikiye ayıran benim güzel tramvayım geliyor. Peter'le birlikte tramvayı öpmesek mi şimdi? Tramvayı öpmeyip Boğa'ya doğru, Boğa'yı öpmeyip iskeleye doğru, iskeleyi de öpmeyip Haydarpaşa Gari'na doğru koşuyoruz. (Ünlü,2019, s.41-42)

(...) *Deliliğın Dağlarında*'ki gibi bir kar fırtınasını yarmaya çalışarak, çamurlara bata çıka, birbirimizi itiştire çekiştire, Boğa'nın oraya kadar gelmişiz. Bir an durup soluklanmak için etrafımıza bakıyoruz. Lovecraft benzetmesi bir işe yaramadıysa size ne kadar çok kar yağdığını şöyle anlatmaya çalışayım: Kadıköy'ün tam ortasındayız ve etrafta hiç taksici ve sarhoş yok. Ayrıca meşhur Boğa, artık albino. (Ünlü, 2019, s.72)

(...) peşlerine takıldığım Kadıköy Kız Lisesi'nin Kadıköylü kızlarını takiple vardığım Kadife Sokak, yağın sulu kardan da aldığı destekle, iyiden iyiye bir Kadıköy grisine kesmiş durumda. (Ünlü,2019, s.127)

(...) dün gecenin yılışık bulaşıklarınını kuruladığı ve tamamı tahta masalarının, tamamının üzeri sulandırılmış birayla yapış yapış olmuş sıkıntılı ve sıradan bir Kadıköy kafesine dalıyorum. (Ünlü, 2019, s.127)

3.5. ÖLÜMÜN SOMUTLAŞTIĞI MEKÂN MEZARLIKLAR

Değerlendirilen romanların tür bakımından özellikleri dikkate alındığında ölüm kavramı önem kazanmaktadır. Ölümün somutlaştırıldığı alanlardan biri olan mezarlıklar ise bu bağlamda romanlarda sık sık yer verilen mekânlardandır. Genellikle yüzeysel aktarımların olduğu görülse de işlevselliğe katkı sağlayan mekânlardan biri de mezarlardır.

Topluluklar kendi içlerinde kültürel, toplumsal, siyasi mekânlar oluşturmaktadır. Mezarlık, kültürel olarak anlam kazanan mekânlardan en önemlilerinden birisidir. Dünya yaşamından ayrılan kişinin ardından çeşitli ritüeller ile ona veda edilmektedir. Mekân konusunda önemli bir araştırmacı olan Lefebvre üzerinden bu mekânın statik değil yeniden üretilebilir bir mekân olduğuna da işaret edilmektedir. (Demir, 13 Ocak 2022) İncelenen romanlar özelinde, sosyal normlara karşı çıkılan yeraltı edebiyatı ürünlerinde mezarlıkların ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir. Sosyal normlara

yalnızca bazı eserlerde mezarlık üzerinden de karşı çıkıldığı söylenebilmektedir. Denilebilir ki, mezarlıklar bu tür eserlerde daha çok ölümün somutlaştırılmasına aracılık yapmaktadır.

Masalıcı'da Kulaksız Mezarlığına yer verilmektedir. Dilenci Uşak, kan davalıları tarafından sokakta öldürülmüştür. Emine'nin evinin alt katında yıkandıktan sonra, Kamer Hatun Camisi'nin musalla taşına oradan da Kulaksız Mezarlığı'na defnedilmiştir. Dilenci Uşak'ın ölümü sonrasındaki süreç ayrıntılı bir şekilde bu mekânlar aracılığıyla aktarılmaktadır. (Demiray, 1998, s.148-150) Mezarlığa ve onun anlamsal dünyasına dair ifadeler de romanda yer verilmektedir:

Kasımpaşa'yı geçip Kulaksız Mezarlığı'na vardıklarında cemaati düzenli yerleştirilmiş beyaz mermer kutucuklar karşıladı. Sıcaktan kavrulmuş ağaçların, sararmış otların arasında yatan her mermer yığınının isimler, birbirilerine çok uzak, çok yakın tarihler yazılmıştı. Bazılarına ise sahibine ait yaşam ve ölümüyle ilgili ipuçları veren kafiyeli dizeler eklenmişti. Her mezar taşı kısa bir hikâye anlatıyordu. Doğum tarihleri, ölüm tarihlerinden çıkarılarak kaç yaşında bu dünyadan göçmüş olduğu hesaplanıyor, çıkan sonuç kendi buldukları yaşla kıyaslanıyordu. (Demiray, 1998, s.149)

Adını dahi tam olarak bilmedikleri Dilenci Uşak'ın doğum tarihini de yaklaşık bir sayı olarak kestirdikleri tahta parçalarına yazıp mezarın kaybolmaması için işaretlemektedirler. Romanda koca bir ömrün bu sayılarla özetlenmesinin garipliği üzerine konuşulmaktadır. (Demiray, 1998, s.149-150)

Kirli, Paslı, Bozuk romanında ölüm çok sık karşımıza çıkan durumlardan biridir. Romanda bu bakımdan mezarlığa da yer verilmektedir. Kemal Yıldırım, kızı İpek'i zamanında taciz eden ve ölümün de payı olduğunu da düşündüğü babasını yastıkla boğarak öldürdükten sonra mezarlıkta defnedilme sahnesine yer verilmektedir. (Ökmen, 2012, s.77-79)

Daha romanında mezarlığın konumlanış biçimi dikkate değer bir örneği sunmaktadır. İnsan kaçakçılığının anlatıldığı ve kaçakçıların ve kaçakların hayatlarına yer verilen romanda insanların ölümlerinin çoğunda herhangi bir mezar adına yer verilmemektedir. İnsanlar mezarları konusunda yersiz ve yurtsuz olmayı sürdürmektedirler. Kandali'deki evin etrafı, Derçisu kenarı insan cesetlerinin gömüldüğü toprak alanlar olmuştur.

Kızçocuğu'nda Yahudi mezarlıkları, kilise mezarlığı, Karacaahmet Mezarlığı gibi farklı dinlerin mezarlıklarına yer verilmektedir. Yahudi mezarlıklarından kısaca şehrin

görünümüne dair ifadeler sunulurken “(...) binlerce yılın yurtsuzluğunun intikamını alır gibi karın ve toprağın içine iyice gömülmüş uğultulu Yahudi mezarlıkları (...)” (Ünlü, 2019, s.52) şeklindeki ifadeler ile yer verilmektedir. Kilise mezarlığı dini mekânlar başlığı altında ele alınacağı üzere dinsel anlamların içinin boşaltılması, sorgulanması adına yer bulan mekânlardan biridir. Hem kilise mezarlığında hem Karacaahmet Mezarlığı’nda ölümün somutlaştırıldığı görülmektedir. Kilise mezarlığı, Ayşe ve Peter’in çaldıkları altınları saklamaları adına kullandıkları bir yer olarak karşımıza çıkar. “Cennetteki efendimiz” olarak belirtilen ölü papazın çürümüş kafasının altındaki kadife keseye çaldıkları altınları koymak için lahdi açmaktadırlar:

Öncesinde papazımız XII. Bedrosyan’ın heybetli ağaçların gölgesindeki mezarının başında her zaman olduğu gibi gizli saklı ve uzun uzun öpüşüyoruz. Benim güzel zenci Peterimin pembe dili dilinin ağzımın içinde dolaşırken verdiği güven duygusu, Göklerdeki Babamızın merhameti kadar teskin edici. Peter terli ve kaslı kollarıyla lahdin kapağını kanıtıyor. Ağustos sığınının altında balçık gibi erimiş asfaltın pişirdiği lastik kokusuna benzeyen taze ölü kokusunu, karlı havayla birlikte gencecik ciğerlerime çekiyorum. Bedrosyan’ı yağmurlu ve hüzünlü bir İstanbul öğleden sonrasında bu sihirli kilise mezarlığına feryat figan gömdüğümüz günden beri sadece on altı hafta geçmiş. Mezardan burnuma gelen koku cennetin kokusuysa, her şeyi yeniden düşünmek için geçerli bir sebebim daha var demektir. (Ünlü, 2019, s.12)

Karacaahmet mezarlığı ise Peter ve Ayşe’nin peşlerindeki zencilerden kaçarken soluklanmak üzere durdukları bir alan olarak verilmektedir. Hem mezar taşları ile çevrili alandan bahsedilirken hem de karşılarında canlı canlı yanan adam aktarılırken ölüme yer verilmektedir:

Cesetten yayılan koku, çevredeki tecrübeli ölümlere sıkı bir nostalji duygusu yaşatmış olmalı. (...) Adamın yüzündeki gülümsemenin hâlâ olduğu yerde durması, bize, memattan çok hayatla ilgili şeyler düşündürüyor. Ben, bugünün anısına, Peter’in yanağını iştahla emen kara kurdu söküp cesedin üzerine bırakıyorum. Belki de çok pişmiş seviyordur. Aynı anda *kara karga* da kendinden emin bir edayla yere konup cesedin başında dolanmaya başlıyor. (Ünlü, 2019, s.67, vurgu bana ait)

Sembolik anlamı ile ölümü ve uğursuz olaylar ile anılan yalnız karga da mezarlıkla verilen detaylardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir mekân olarak mezarların genelinin kastedildiği ve felsefi açıdan değerlendirildiği satırlara da rastlanmaktadır: “Her şey bir anda kontrolden çıktı. Zaten uyuşturucunun etkisindeydim. Zaten birkaç cinayete karışmışım ve zaten ölmekle yaşamak arasında bir fark kalmadığında, etikle ontoloji arasındaki bağ, önce şiddetle zedelenir, sonra da kopar. Yoksa mezarların üzerine çiçek ekilmesini nasıl açıklayabilirdik?” (Ünlü, 2019, s.77)

Yeraltı romanlarının pek çoğunda görüldüğü üzere romanda çok sayıda kişinin ölümüne yer verilmektedir. Bunlardan birisi de Ayşe'yi evlatlık edinen Anuş Şekeryan'dır. Evi ile yanarak ölen Anuş Şekeryan'ın kilise mezarlığına defedilmeden önce kilise ortamında cenaze merasimine yer verilmektedir. Bu bağlamda ölümü kabullenmenin zorluğu dikkate alındığında kahraman anlatıcının mezarlıktan önce getirilen merasim alanına ve hissettiklerine dair ifadeleri dikkat çekicidir:

Birinci dereceden bir yakını ölen herkes, tüm cenaze merasimi boyunca aynı endişeyi taşır: “Ya hâlâ ölmediyse? Ya onu canlı canlı gömüyorsak? Ya mezarın içinde birden uyanırsa?” Ben bu endişeden azadeyim. Zira Anuş Annem iyi pişmiş durumda. Tabutun başında put gibi dikilmiş Anuş Annemin yarı aralık gözlerinden nazlı nazlı tüten dumanı izliyorum. Duman bin bir çeşit şekil çizerek işgüzar diyakozların tasarrufsuz bir gayretle bütün kiliseyi boğdukları tütsü bulutuna karışıp gidiyor. Yakılarak öldürülen şehit Anuş Annemin ruhu, vurularak öldürülen şehit Zaven Babamın ruhuna kavuştuğunda Kilise Vakfı'nın hesabına da hatırı sayılır bir meblağ geçmiş olacak. Anuş Annemin benim için ayırdığı beş yüz bin euro'luk mütevazî servete ulaşmam içinse benim en az iki yıl daha beklemem gerekiyor. (...) (Ünlü, 2019, s.111)

Yurtta ise Şule'nin kendisini asarak intihar etmesinin ardından kimsesizler mezarlığına gömüldüğü, intikamını almak üzere tecavüzcüsü Güven'i öldüren Ayşe'nin önderliğindeki kız çetesinin, “görkemsiz cenaze törenine”, saklanmak zorunda kaldıkları için katılmadıkları belirtilmektedir. (Ünlü, 2019, s.198) Her ne kadar olayların yaşandığı, kurguda ağırlık kazanan bir mekân olmasa da bahsedilen kimsesizler mezarlığı, yeraltı romanları açısından değerlendirildiğinde önemli görülmektedir. Bu tip mezarlar, yeraltı edebiyatında çok sık karşımıza çıkan toplum tarafından ötekileştirilmiş kişilerin özelliklerini derinleştirmede etkilidir.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında İz Sürücü Muzaffer ve Kâzım bilgi toplamak üzere Bekir'i zorla mezarlığa götürmüştür. Mezarlık ölümün somutluk kazandığı bir alan olarak tedirgin edici bir mekân işlevi görmektedir: “Gecenin ayazında, mezarlık lafı buz gibi dolandı havada, sonra bıçak gibi saplandı Bekir'in beynine.” (Öktem, 2019, s.97) Başka bir bölümde ise kabristanın “elemli karanlığı” ile bahsedilen (Öktem, 2019, s.233) ve tedirgin edici bazı özelliklere sahip bir mekân olduğu görülmektedir. (Öktem,2019, s.228-235) Bunların yanı sıra Mevlüt'ün ölümünden sonra cenaze az sayıda kişi tarafından sahiplenmiştir. Gömülmesi üzerine işlemlerden bahsedilirken dünya düzenine yönelik kimi eleştiriler mezarlık ve ölüm ekseninde yapılmaktadır:

“İstanbul'daki bütün mezarlıklar dolu. Başibüyük'te yer var ama belediye karşılamıyor, paralı. 'Parayı bastırır mezar yerini alırız' diyorsanız oraya götüreyim. Yoksa en yakın boş yer Gebze'de.

(...)

“Dönüşte bizi buraya atarsın değil mi?” diye sordu Arif çekinerek.

“Tabii” dedi şoför. “Mevtametreyi açarım ama.” (Öktem, 2019, s.216)

Ölümün dahi ekonomik eşitsizlikleri değiştirilmediği vurgulanmaktadır.

3.6. İDEALİN KIRILDIĞI EVLER

Dış tehlikelerden korunma amacı ile inşa edilmiş evlerin temel görevi olan muhafaza etme anlamının dışında pek çok anlamı kendinde barındırdığı söylenebilmektedir. Ev, pek çok disiplinin üretimi ile temel anlamlarını aşarak çeşitli anlamlar kazanan bir “üretim nesnesine dönüşmüştür.” (Barlas, 2019, s.96) Evin tek bir tanımı yoktur. Ev haline gelmenin fiziksel ve manevi boyutu göz önüne alındığında farklı tanımlar üretilebilmektedir. (Barlas, 2019, s.96) Yaşam alanlarından biri olan evler ilk romanlarımızdan beri çeşitli anlamları temsil edecek şekilde romanlara dahil olmuştur. Evler yerleşik yaşamın en büyük göstergelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Soydan-Koç, 2006, s.117) Ev bireye dair pek çok detayı okuyucuya sunan mekândır. Evin fiziksel yapısı bireyin ekonomik düzeyini sunabilmektedir bu da sosyolojik veriler elde etmeye olanak sağlamaktadır. Evin hem fiziksel hem de karakterdeki anlamsal düzeyi ise bireyin varoluşuna dair daha soyut gerçekleri okuyucuya kazandırmaktadır. Evler, kendilik mekânlarıdır. Fakat yeraltı romanlarında kimi zaman eve yabancılaşma söz konusudur. Yeraltı romanlarında gecekondu/ kenar mahalle evleri, daireler, otel odaları, müstakil odalar ev olarak geçmektedir.

Evlerdeki eşyalar ise bireye dair fikir sağlamada etkili unsurlardır. Mekân üzerindeki bir eşya, eşyayı fiziksel olarak algılamak üzere çabaladığımızda mekândan bağımsız bir nesne olarak görülebilmektedir. (Demir, 2009, s.485) Mekân üzerinden verilen eşya, karakterin yapısına yönelik de fikirsel bir kazanım sağlamaktadır.

Yeraltı romanlarında yaşam alanları olan evler aykırı cinselliklerin de dahil olmak üzere cinselliğin açık seçik olarak aktarıldığı mekanlar olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Yeraltı romanlarında Yılmaz'ın (2021) çalışmasında da belirttiği üzere aykırı cinsellikler de dahil olmak üzere cinsellik ağırlıklı olarak yer kaplamaktadır. Bu bakımdan evlerin mahremiyeti koruyan yönü cinselliğin yaşanmasında etkilidir. Bazı ev içleri zoofili, pedofili, tecavüz gibi kimi parafililerin yaşandığı alanlardır.

Yeraltı romanlarında şehrin içinde öteki konumunda olan gecekonduların yanı sıra yine aynı şekilde şehre uyumsuz özellikler gösterebilen kenar mahalle evlerine de rastlanmaktadır. *Ağır Roman*'daki evler buna örnektir. Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ında ağırlıklı olarak canlı, hareketli bir sokak olan Kolera Sokağı'ndan bahsedilse de Puma Zehra'nın evi, Berber Ali'nin evi, Tina'nın evi, Madam Eleni'nin evi gibi mahalle içindeki evlerden bazıları, kimisi sadece ismen geçmek üzere, romana dahil olmaktadır. Bu yapıların fiziksel özelliklerine yer verilen geniş tasvirlerin olduğu kısımlar yoktur. Fakat metin içindeki ifadelerden mahalledeki yapıların genellikle müstakil yapı özelliği gösteren az katlı eski taş yapılar olduğu söylenebilir. Fil Hamit'in tamirhanesinin üstünde Puma Zehra'nın evi, karşılıklı konumda olacak şekilde Berber Ali'nin ve Eleni'nin evi mahallede konumlanır. Berber Ali'nin evi teraslı, az katlı dairelerden biridir. Berber Ali'nin evi, fiziksel özellikleri ile değil ağırlıklı olarak bireyler üzerindeki etkilileri ile romanda var olmaktadır. Ev, aile yaşantısını sunan mahremiyet mekânıdır. İmine, Yıkıkköprülü Berber Ali, Reco ve Gili Gili Salih'in bu evde yaşadığı görülmektedir. İmine'nin yaşadığı bu ev tüm hareket alanını kapsayan mekândır. Mahalledeki bazı köylü kadınlar gibi İmine de dışarı çıkmamaktadır. Kocasını çapkınlık yaparken ayakbağı olmasın diye mahalle hakkında türlü türlü korkunç hikâyeler uydurmuştur. Bu durum "İmine yaşamını cam kenarına satmıştı." şeklinde romanda belirtilmektedir. Ali, evdeki otorite konumdaki kişidir. Ali'nin otoritesi olduğu mekânda Reco ve Gili Gili Salih'in hayallerine yer yoktur. Tıpkı Reco'nun berber dükkanındaki camda oluşan buğuya çizdiği hayali resimlerin Ali'nin gelişi ve sertliği ile buharlaşması gibi (Kaçan, 2012, s.5) Ali'nin eve gelmesi de Reco'nun hayallerinin dağılmasına neden olmaktadır. Hayallerin dağıldığı bu alandan kaçıp sığınabilecekleri alanlar yaratmak adına Reco, çizgi romanın düşsel dünyalarına sığınır. Gili Gili Salih ise teras katında yaşayarak ve oje kokusu koklayarak kendine düşsel alan yaratır. (Türkoğlu, 2021, s.65) Fakat sığındıkları bu düşsel alanın geçiciliği ve kimi zaman otorite figür olan baba tarafından bu dünyadan koparılmaktan dolayı Salih ve Reco huzursuzdurlar. "İç/yuva alanları huzursuz, yeraltı kültürünü yaşatan sokaklar ise tehlikelidir. Bu bağlamda roman kişileri kaybetmek üzere kurgulanmış bir yaşamın içindedirler (Karacan Işık, 2019 s.51)." Bu bakımdan Salih de Reco'da anlatı şekillendikçe yuva kabul edilecek mekândan kendi istekleri ile uzaklaşmaya başlar.

Zühtü Bayar'ın Filler Mezarlığı adlı romanında Mehmet Martı'nın evi Cihangir'deki bir dairedir. Daire hem iç yapısı hem de dışarıya açılan yönü ile romanda belirtilmektedir:

O sıralarda Cihangir'de iki yatak odası ve geniş bir salondan oluşan şirin bir dairede oturuyordum. Salonun büyük pencereleri Boğaz'ın çivit mavisi sularıyla, Marmara'nın geniş bir bölümüne açılıyordu. Kız Kulesi, Haydarpaşa Garı ve mendireğin bir bölümü rahatça seyredilebiliyor. Üsküdar'ın yeşilliği, gündüzleri mavi denizin ardında yükselerek yüreğimi ferahlatıyordu. Dairem iki telefonluydu ve bu telefonlardan birinin numarası ne rehberlerde ne de Ol'de bulunuyor, ancak 'özel görevlerim' gerektirdiği zaman kullanılıyordu. Pencereleri Boğaz'a açılan şanslı kiracılarla evsahipleri çok iyi bilirler: Mayıstan Kasım sonlarına değin Boğaz'ın büyümlü mavilikler cümbüşü ve renk oyunlarına tanık olup da, denizin güzelliğiyle sarhoş olmamak elde değildir. Pencereyim ardına geçip, bir buçuk saat süreyle denizin değişimini seyretmek, Boğaz'ın güçlü akıntılarında oluşan renk oyunları ile oyalanmak ve bu arada geçmişini yeniden içinde duymak en sevdiğim oyunlardan biriydi. Yüreğimde, mutlu ve yaralı birçok anısını taşıdığım bu apartman dairesinde çok acı çektim, çok mutlu oldum. Birçok şiirimi, duvarları edebiyatçı dostlarımdan attığı imzalar ve çiziktirdikleri desenlerle dolu bu dairede yazdım. Kafamın kıyak olduğu zamanlar, ince belli whisky kadehini elime alıp, bir uzay gemisinin gözlem ekranına benzettiğim geniş camlı pencerenin önüne geçip ve içkimi az bulunur bir cimrilikle ağır ağır yudumlarken, gelecekte yazmayı tasarladığım konuları gözden geçirirdim. Ayın ondörtlerinde ise büyülenmiş gibi, sınırsız kozmogonimin tutsağı olur, belki de yarımşar saatten oluşan üç ya da beş seans süresince, rengi balık pulu gümüşünden, Akdeniz turuncusuna dönüşen o kocaman, esrarlı yuvarlağı seyredirdim. Jill de bayılırdı benim gibi bu büyümlü pencereye... (...) saatlerce derinliğinin sonsuza açıldığını sandığım bu pencerenin önünde maviş gözlerini gelecekle geçmişin içiçeliğine dikerdi. (Bayar, 1991, s.29-30.)

Mehmet Martı'nın Cihangir'deki apartman dairesi bir barınma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat evin sahip olduğu manzara İstanbul'a dair güzelliklerin betimlenmesine aracı olmaktadır. Ev genel anlamda bireyin sığındığı bir yapı olarak yerleşik düzeni ile içinde yaşayan kişinin pek çok özelliğini gösteren bir yapıdır. Bu bakımdan evin tahlili bireyin dünya görüşüne, yaşantısına dair de pek çok ipucu sunmaktadır. Mehmet Martı'nın evi "hasır işleriyle ama batılı bir anlayış içinde dekore edilmiş (Bayar,1991, s.68) bir dairedir. Mehmet Martı'nın kendi kişiliğinde de dekore anlayışı ile benzeşen durumlara rastlanabilmektedir. Yaşam tarzı olarak aşırı batılı bir yaşam tarzını savunan Martı'nın doğunun bazı özelliklerini kendinde taşıdığı görülmektedir. Kendisinin batı ve doğu kimlikleri ile özdeşleşen farklı özelliklere sahip olduğu iddia edilebilmektedir. Satır aralarında Mehmet Martı'nın evine dair başka özelliklere de değinilmektedir. "Tavana kadar kitaplarla dolu raflar" kitaplıktaki antika koleksiyonu (Bayar, 1991, s.98), evin geçimi için para atılan "salondaki tarihsel masanın ortasında, büyükçe seramik bir şarap kupası" (Bayar,1991, s.111) onun antika eşyalara eğilimini de göstermektedir. Martı'nın evinde kalan insanlar da onun

evinin atmosferinin değişiminde gerek fiziki gerekse de ruhsal açıdan etkili olmaktadır. Burada eşyanın yadırganmasına yönelik ifadelere de rastlanmaktadır. Eski-yeni, modern- modern olmayan veya fikirsel dünya ile çatışan unsurlarda 'eşyanın yadırganması' söz konusu olabilmektedir. (Demir,2009, s.485) Mehmet Martı'nın evi bir dönem pek çok farklı kültürden insanı barındıran bir yapı sunmaktadır. Sevgilileri farklı milletlerden kadınlardır. Marianne'nın kaldığı bir dönem eve Hind Tapınağı havası veren ve daireye sinen baharat ve esans kokuları Marianne evden ayrıldıktan aylarca sonra bile kendini hissettirmiştir. (Bayar, 1991, s.68) Marianne'nın yaşam biçimine ve zevklerine göre bazen yadırgama ifadelerine rastlanabilmektedir.

Mehmet Martı'nın evi Marianne'in gezinti alanlarından yalnızca birisidir. Gezgin Marianne'in evi, dünyanın neresine giderse gitsin sandıklarının içinde taşıdıklarıdır. (Bayar, 1991, s.68) Monina için ise burası çocukluğunun geçtiği "Avrupa'nın iğrenç ve plastik kalabalığından uzakta" sıcacık bir yuvadır. (Bayar, 1991, s.212-213) Monina için küçüklüğünün anılarının saklandığı bu ev, aile rollerinin dağıtıldığı yerleşik zamanların geçirildiği bir yuva işlevi görmektedir. Fakat Mehmet Martı'nın evinde ev içi rollerin dağılımı biyolojik bağlardan çok duygularla ve fiziksel işlere göre şekillenmektedir.

Mehmet Martı'nın evinde komün yaşantısına uygun olmak üzere anne ve babalar seçilmiş bunların çeşitli görevleri onlara verilmiştir. Fakat belirtildiği üzere biyolojik bağdan oldukça uzak seçimlerdir ve aile yapısının getirmiş olduğu ilişki düzeninden oldukça ayrı bir düzendir. Kısaca ev içi rollerin dağılımından bahsetmek gerekirse; komünde babanın seçimi, geleneğe göre ev sahibi olan kişi üzerinden belirlenmektedir. (Bayar, 1991, s.107) Babanın en önemli görevlerinden biri evin ekonomik durumunu düzenli tutmaktır. Gerektiğinde para sağlayabilmektir. (Bayar, 1991, s.111) Komünde "mother" rolü yani annelik ise Marianne'nin bu rolü sahiplenmesi ile ona verilmiştir. (Bayar, 1991, s.107) Yemek, bulaşık, temizlik işlerini düzenleyen Marianne'ya bu görevde evin en küçük ferdi Monina da yardım etmektedir. (Bayar, 1991, s.110) Evdeki anne-baba kimliği birbirine bağlılığı olan iki kişiyi simgelememektedir. Bu durum bir güç anlayışını ortaya koymaktadır. Her ne kadar Mehmet Martı ile Florance arasında ve Sarkis ile Marianne arasında süregiden bir ilişki olsa da onlar anne-baba kimlikleri ile cinsel bakımdan özgür olduklarından bu durum komün yaşantısında problem teşkil etmemektedir. Ev yaşantısında dikkate

değer bir durum olan normdışı bu ilişkiler evin aile ile benzeşen kültürel anlamını farklılaştırmaktadır. Mehmet Martı'nın daha önceki meşru ilişkileri de dahil olmak üzere Marianne, Florance ile yaşadığı ilişki de meşrudur. Ev içinde Hippiler'in çokaşklılık anlayışına uygun olsa da komüne zarar verebilecek ilişkiler de bulunmaktadır:

Ne var ki komünün sağlığı açısından bu ilişkiyi herkesten gizlememiz, hiç olmazsa gizlemeye çalıştığımızın bilinmesi gerekiyordu. Florance evde olmadığı zamanlar Zürihliyle iyice birbirimize yakınlaşıyorduk ama Sarkis'in eleştirici bakışlarından da iyice rahatsız oluyordum. Sarkis'in Florance'a yaklaşma olanağı yoktu. Çünkü 'Hipsterisme'in yazılı olmayan yasalarından birini yerine getirerek kimsenin kızına yan gözle bakmıyordu. Bunun anlamı da hiç kimsenin Marianne'a yaklaşmasını istemediğinin açığa vurulmasıydı. Ama bir ilkeyi bilmezlikten gelmeyi seçmişti: 'Baba' ve 'analar' cinsel davranışları bakımından özgürlerdi ve birbirlerinden başka hiç kimseye de beş para hesap vermek gibi durumları yoktu. Çünkü bu tür 'hipi komünlerinde' hem politik hem de maddi güç, bu iki kişide toplanmıştı. (Bayar, 1991, s.115-116)

Geniş ve aydınlık mutfağa sahip (Bayar, 1991, s.64) Mehmet Martı'nın evinde hiçbir zaman yemek zamanı olmamıştır. İnsanlar istediği zaman buzdolabına giderek buldukları kadarı ile kendi yemeklerini yiyebilmektedir. (Bayar,1991, s.103) Buzdolabı içki doludur. (Bayar, 1991, s.64) Mehmet Martı'nın evi cinsellik sahnelerinin ayrıntılı anlatıldığı bir ev olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bayar, 1991, s.65-66) Ev içi yaşamlarda kültürel kodlar kendini çoğu zaman belli etmektedir fakat bu gibi açılardan Mehmet Martı'nın evi klasik Türk aile yapısından ve ev yaşantısından oldukça farklıdır. Martı'nın evinin, marjinal bir yaşantıyı barındıran bir mekân olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum evin, Türk romanlarında bugüne kadar sıklıkla karşımıza çıkan 'aile' ile ilişki ezbere bildiğimiz durumlarını bozmaktadır. Romanda ev bir barınma mekanıdır ve bireylere mevcut otoriteden gizlenme, kendi kurallarını koyma imkânı vermektedir. Geleneksel olanın reddedildiği kendi geleneklerinin ya da geleneklerinin ötesinde bireylerin kendi arzularını yaşadığı ve mevcut geleneğe de hizmet eden siyasi otoriten gizlenme mekânıdır. Gerçek bir Hippi komünü denemese de (Bayar, 1991, s.110) Mehmet Martı'nın evi toplumdan kaçıp kendi kurallarını koyabilecekleri bir alan açmıştır.

Zühtü Bayar'ın "*Filler Mezarlığı*" adlı romanında Magis Bus diye anılan hippilerin seyahat otobüslerinin adı da geçmektedir. İçlerine dair tasvirlerin yapılmadığı bu otobüs, hippie yaşam tarzını yansıtmak adına bir ayrıntı olarak romanda yer almaktadır. Florance Tahran'ı terk edip Türkiye'ye gelirken bu aracı kullanmıştır.

(a.ge, s.94) “Magic Bus’ın Tahran seferini yapan 303 Mercedes’ine” binerek Mehmet Martı’nın kendisinden ayrılan Monina’dan bahsetmesi, hippilerle özdeşleşmiş ulaşım aracına da yer verilmesine olanak sağlamaktadır. (Bayar, 1991, s.214) Bunun yanı sıra minibüsten dönüştürülerek ev haline getirilmiş ve beraberlerinde evlerini de götüren gezginlerin araçlarından da yüzeysel olarak bahsedilmektedir. (Bayar, 1991, s.183) Sarkis Mercedes minibüs satın alıp bunu karavan haline getirip Asya ve Avrupa’da gezenlerden biridir. (Bayar, 1991, s.96) Bu durum da modern anlamda ideal algıdaki bir ev yaşamından oldukça uzaktır.

Kaybedenlerin Öyküsü’nde teras katta olan anlatıcının evi ailenin aktarıldığı bir ev değil parçalanmış bir ailenin izlerinin var olduğu bir evdir. Ev, havasız, dağınık karmaşık bir fiziki görünüm sunmaktadır:

Teras kattaki daireme çıkıyoruz. İçeri adım attığımızda sigara küllerinin iğrenç kokusu yüzümüze vuruyor. Ressam dostların armağan ettikleri baştan savma tablolarım duvarda sırtıyor. Masanın üzerine yığılmış okunmayı bekleyen kitaplar, üç beş ay öncesinin dergileri, fanzinler, mizah dergileri, anarşist yayınlar... Yağmur camlara vuruyor. Martılar camları kırıp içeri dalmak ister gibi. Sokak lambasından yansıyan ışıklar solmuş perdelerin rengini daha da başkalaştırıyor. Balkonun kapısını açıyorum. Temiz hava içeri üşüşüyor. Yazlık balkon şemsiyesini hâlâ kapatmamışım. Altında demir salıncak salınıyor. Bir tek sonbahar yaprakları eksik. Evde çiçek bulundurmamı sevmem. Bu, özgürlük duygumu zedeliyor. Onlara karşı sorumluluk duygusu edinerek başka dertler almak istemiyorum başıma. Yapraklarını döken ağaçlar ise terasımdan epeyce alçakta. Rüzgâr nadiren taşıyabiliyor onları terasıma. Denizi göremiyorum. Bu iyi de oluyor. Yoksa kiram en az iki kat artardı. Ama hissediyorum. İki blok önüm denize açık. Denizin kokusunu, yosun ve tuzunu hissediyorum. (Akarsu, 1998, s.26)

Çoğu zaman ev, insanı bağlayan eşyalarla dolu bir yaşantı sunmaktadır. Fakat baş karakterin evinde aile, çiçek, evcil hayvan gibi onu eve bağlayacak herhangi bir şey yoktur. Evinde çiçek barındırmadığını bunun özgürlük duygusunu zedelediğini özellikle belirtmektedir. (Akarsu,1998, s. 26) Evlilikte ise gerek arkadaşı Harun gerek de romanın baş karakteri başarısız olmuştur. Üç yıl önce romanın baş karakterinin evliliği sonlanmıştı. Arkadaşı Harun’un ise hala evli olmasına rağmen sonlanacak gibi duran bir ilişki içinde olduğundan söz edilmektedir. (Akarsu, 1998, s.27) Şu an on iki yaşındaki kızı ile beş yıldır ayrıdır. (Akarsu, 1998, s.38) Ev romandaki ailesi parçalanmış, çalışmayı reddetmiş insanlara istenilen kaçış ortamını sunmaktadır. Yatmak, konuşmamak, müzik dinlemek, sadece yemek yemek ve içki içmek için ayağa kalkmak, düşünmemek, tartışmamak gibi modern hayattan uzak eylemlere imkân sağlamaktadır. (Akarsu, 1998, s.30)

Masalıcı romanında da yaşam alanı olarak Sadi, Gazelhan, Dilenci Uşak ve İhsan Cemil'in oturduğu Beyoğlu'nda Kömürcü Zeynel caddesinde (Demiray, 1998, s.13) bir apartmana ve bu apartmanda 'oda' olarak nitelendirilen dairelere rastlanmaktadır. Kömürcü Zeynel sokağındaki evler, İhsan Cemil 'tarafından fakirhaneler' olarak romanda nitelendirilmektedir. (Demiray, 1998, s.34) Yaşadıkları binanın eski bir bina olduğu "güngörmüş yaşlı bina" (Demiray, 1998, s.37) gibi yaşadıkları yeri belirten kullanımlardan anlaşılabilir. Binanın ve odaların içine dair çeşitli ifadeler bu bağlamda örnek verilebilmektedir:

Gazelhan'ın elindeki nikelajlı, bol tırtıklı anahtar; gömme kilitle birleşerek kısık bir iniltiyle döndü. Kapı açıldığında içeriden gelen rutubetli küf kokusunu hissettiklerinde sarhoş kafayla yanlıış eve girmediklerini anladılar. (Demiray, 1998, s.53)

Merdivenin çürük tahta korkuluğuna dayandı. (Demiray, 1998, s.60)

İşlemeli tavanın altından geçip ağır, paslı kapıyı açarak sokağa çıktı. (Demiray, 1998, s.61-62)

Bu binada yaşayan kişiler dışında Çarli Apti, Rita gibi cinayet konusunda bilgi sahibi olabilecek kişilerin evlerine de romanda yer verilmektedir. Çarli Apti'nin evi yoksulluğun sergilendiği bir evdir. Çarli Apti, Kalyoncu Kulluk'ta sokağın en virane evi olarak değerlendirilen bir binada yaşamaktadır. (Demiray, 1998, s.37) Bu "yılların rutubetini ve tozunu barındıran", "yıkık harabe" binada yaşayan Çarli Apti'ye ara ara yardıma gelen travesti bir yakını vardır. (Demiray, 1998, s.37-42) Soğuk bir kış günü onu sokakta bulan bu yakını onu daha iyi bir yere yerleştirmek istemesine rağmen Çarli Apti istememiştir. (Demiray, 1998, s.42) Yaşadığı bina karanlık ve pis olarak değerlendirilen zemine ve duvarlara sahiptir. "Menteşelerinden kurtulmuş, yarı açık durumdaki" kirli ve paslı kapı, "kirden rengi atmış" yatak (Demiray, 1998, s.38-42), yatağın yanında duran eski masa (Demiray, 1998, s.39), tavanı ve duvarları kararmış oda (Demiray, 1998, s.62), "odanın alacakaranlığını kırmaya çalışan yağ, kir ve pasla kaplı tavandan, bir o kadar kirli, plastik kaplı telle sarkan kırk mumluk ampulün ışığında" oda (Demiray, 1998, s.64) gibi fiziki görünümlere rastlanmaktadır. Tasvir, eskilik, pis ve yoksul görünümlere odaklanmıştır.

Acı Sigara romanında eve ve ev yaşamına dair ifadeler yer bulmaktadır. Romanda Tanju'nun yaşam alanı olan evine dair ifadelerin yanı sıra çevresindeki insanların evlerine dair de bilgilere rastlanmaktadır. Tanju ve arkadaşı Davut, eşleri ile ayrılmış ve aile evinden başka eve geçmek zorunda kalmış bir oğul sahibi babalardır. Davut,

eroin kullandığı için eşi ile yolları ayrılmıştır. Tanju'yu eşi sadece üstündeki kıyafetleri ortada bırakmış, Davut'u ise eşi Aysun, anne ve eş kimliği ile tamamen yalnız bırakamamış, Davut'un Çingene mahallesinin ortasındaki minik evini düzenlemiştir. Fakat Davut'un ailesinin olmadığı bir eve gitmek içine bir türlü sinmemektedir. (Bengü, 2002, s.10-11) Tanju, eşi ile ayrılması, ailesinin ve sevgilisinin de ölümü sonrasında, dedesinin mahallesi ve annesinin yaşadığı yer olan Tarla başı'nda bir ev tutmuş, burada yaşamaya başlamıştır. Evi tek göz odadan oluşmaktadır. (Bengü, 2002, s.7) Farklı insanlarla ilişkilerinin derinlemesine aktarıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zamanın Efendisi romanında anlatıcının geçmişte yaşamış olduğu çocukluk evi ve şu an yaşamış olduğu ev olmak üzere iki evin varlığından söz edilebilmektedir. Çocukluk evi, alkolik bir babanın iktidarında olan bir mekândır. Eski bir apartmanın zemin katında oturdukları belirtilmektedir. (Akyürek, 2008, s.19)

Küçükken babamın sarhoş naralarından kurtulmak gayesiyle evimizin bahçesine yaptığım tahtadan barakam geldi aklıma. Bir gün elinde kazmasıyla gelip "Çekil yıkıcam," demişti babam. Tek başıma tırnaklarımla kurduğum dünyaydı orası. Bilinçaltımdı. Şimdi incek olan her kazma darbesi ömrümün bir parçasını kanatacak, kemiklerime kadar soyup yoksullaştıracaktı.

"Beni ezmeden yıkamazsın burayı!" Barakamın üstüne çıkıp bunu demiştim.

Kazmadan evvel bir tokat indi, sonra da ben gözlerimin önündeki ışıkları sayarken yağmalandı bilinçaltım. (...)

İkinci barakamı ne bu taksiciye, ne de trafik tanrısına yıktıracak niyetim vardı. İçimdeki anarşist, dürtükleyip kulağıma planını fısıldadı. (Akyürek,2008, s.10)

Şimdi oturduğu ev hamamböcekleri, böceklerin olduğu, tavan sıvalarının döküldüğü bir alandır. Fakat bu durumun dahi güzellemesinin yapıldığı görülmektedir:

Sonunda ulaştım on üç katlı apartmanı sırtında taşıyan evime. Mutfaktaki hamamböcekleri beni görünce panik içinde duvar kenarlarından izledikleri güzergâhı kullanarak deliklerine kaçtılar. Sanki bu hayvanlar bana moral vermek için yaratılmışlardı. Çünkü benden kaçan tek varlıkları onlar. Apartmanın merdivenlerinde hamamböceği görsem, benim mi, değil mi, hemen anlardım, benimkiler ince zayıf ve sırtlarının mobilyası mattı. Diğer evlerin böcekleri şişman, daha siyah ve hantal. Mutfağı, odaları, ekmek kutusunu talana çeviren bu onurlu yaratıklar içgüdüsel olarak kitaplarıma dokunmuyorlardı. (...) Ailemin diğer ferdi bay örümcek ise dökülen tavan sıvalarının yerini hemen ağıyla örür, bu hizmetine karşılık hiçbir talepte bulunmazdı. (Akyürek, 2008, s.72)

Evde yiyecek yemek olmadığı gibi temel gıdaları alacak para da yoktur. (Akyürek, 2008, s.136) Evinin en kıymetli eşyaları kitaplardır fakat para sorunu yüzünden satmak zorunda kalmaktadır. (Akyürek, 2008, s.72-73) Müdürünün köpeğine şiddet

uyguladığı için tehdit edilmesi ile ise yaşanan bu alan sığınma, gizlenme alanına dönüşmüştür. Evinin camlarını gazete kağıtları ile kaplayan kahraman anlatıcı, kapının arkasına sandık çeker ve iki gün bu şekilde bir sessizlik içinde telaşla, korku ile evde gizlenir. (Akyürek, 2008, s.139)

Lirik Soğan romanında evin daha çok bireylerin üzerindeki anlamsal etkisi, işlevleri üzerine yoğunlaşmıştır. Mekanların fiziksel tasviri oldukça azdır. Evler, kişilerin çocukluklarının geçtiği yıkıcı evler olarak karşımıza çıkmaktadır. Karakterlerin anılarının aktarımı ile yaşamış oldukları aile evlerinden bahsedilmektedir. Bu evler sorunsuz ailelerin olduğu idealleştirilmiş evler olmaktan uzaktır. Anne-baba-çocuk ilişkilerinin sorunsallar oluşturduğu, sağlıklı iletişimin güç olduğu evlerdir. Küçüklükte yaşanan bu evler, evin sembolik anlamının kazanımında kişiler üzerinde oldukça etkilidir.

Bir trans birey olan Deniz'in daha sonraki adı ile Pamuk'un çocukluğunun geçtiği ev, zengin bir ailenin ev sahipliği yaptığı Deniz dışında iki erkek çocuğun daha olduğu beş kişilik bir ailenin ikamet ettiği bir evdir. Ailede Deniz'den önce bir trafik kazası sonucu çocuk kaybı olmuştur. Kendinden önce doğup ölen kız kardeşinden sonra bu acıyı hafifletmek adına annesi yeni bir bebek doğurmaya karar verir. Deniz'in erkek olarak dünyaya gelmesi annesi açısından hayal kırıklığı yaratsa da çocuk ablasının adını alır ve kız çocuğu gibi yetiştirilir. Deniz'in annesinin onu kız gibi yetiştirmesinin ötesinde bu çocuğun hormonal, dürtüsel anlamda farklı gelişmesinden kaynaklı eşcinsel eğilimleri oluşur. Bunu fark eden ve romanda da despot olarak belirtilen babası tarafından Deniz yaşadığı evden on sekizli yaşlarında kovulur. (Ural, 2004, s.15-17) Çocukluğunu yaşamış olduğu bu ev, Deniz'in ilk olarak kabullenilmediğini anladığı yerdir. Bu yüzden yaşadığı bu evden kopar: "On sekizine geldiğinde evden koptu. Annesinin gözü açılmıştı ya, elinden bir şey gelmezdi, Deniz'inden ayrılmak onu çok zorlarsa da babasının kesin talimatı vardı: 'o ahlâksız bu evde barınamaz'dı.'" (Ural, 2004, s.17) Deniz iktidar tarafından kimliğinin benimsenmediğine de mikro ölçekte bu evde şahit olmaktadır.

Küçük bir kız çocuğu olan Gülistan'ın annesi ve babasıyla yaşadığı ev ise babasının annesini erkeklere pazarladığı, gürültünün şiddetin olduğu bir mekândır. Komşular bu kavgalara alıştığından eve müdahale etmez. Gülistan genellikle sıradanlaşan şiddet zamanlarında belirtildiği üzere saklanabileceği tek yer olan yatağının altına girer.

Fakat bu evde son anısı olan annesinin cesedi ile karşılaşmadan önce bu tekrarlayan davranışı yapmaz çıkar ve annesinin ölüsünü görür. Burası her ne kadar bir şiddet mekânı olsa da annesinin koruması altında olan Gülistan'ın annesi ile güzel anılarının olduğu bir yuvadır. Ne zaman ki annesinin bu mekânda var olabilmesi engellenir hale gelir o zaman Gülistan için bu ev korunak işlevini kaybeder. (Ural, 2004, s.19-20) Bu ev annesinin ona sunmuş olduğu sahte cennetin mekanlarındandır: "O, annesinin kol kanat gerdiği ve vakti gelince bir başka masal diyarına gidecek gül bahçesiydi. Annesinin sahte cennetinde, babasından arada bir tokat yiyerek yaşamını sürdürüyordu ki annesi öldü. Cennet sona erdi. Yani annesi öldüğüne göre leş yiyiciler üstüne üşüşecekti." (Ural, 2004, s.29).

Yedi yaşında çocuk yuvasını tecrübe eden Gülistan onu yurda tekrar kapatacaklarını düşünür. Gülistan annesinin ölüsünün olduğu manzarayı gördükten sonra yurt düşüncesinin verdiği korku ile sabaha karşı olan bir vakitte evden kaçar ve tozu dumanı arasında büyüdüğü sokakları kendi evine ve polisin yanında olmaya tercih eder. (Ural, 2004, s.19-21) Aslında gitmek istediği yer şiddetin olmadığı, çocuksu düşlerini dilediği gibi yaşayabileceği bir alandır. Fakat bu anlatıcının da araya girip belirttiği üzere pek mümkün değildir: "Kaçmak istedi. Çılgınlıkların, küfürlerin, tokatların, bıçakların; kanın olmadığı bir yere (öyle bir yer var mı?). Artık onu koruyup bağrına basacak kimse de kalmamıştı." (Ural,2004,20). Bülent'in çocukken yaşadığı ev de, aynı Gülistan'ın evinde olduğu gibi şiddetin olduğu mekânlardan birisidir. "Babasını öldürmeden önce rutubetli bir bodrum katında kendinden büyük iki, küçüğü bir veletle daha sıkış tıkiş (...)" yaşamıştır. Velet olarak bahsettikleri kendi kardeşleridir. (Ural,2004, s. 54-55)

Romanda bu yıkımın yeri olan çocukluk evlerini terk eden bireylerin yeni evleri olmuştur. Ev bu bağlamda kişinin kendi kimliğini güvenle inşa edebileceği korunaklı bir alan haline dönüşmeye başlar. Pamuk'un çocukluğunu yaşadığı evden ayrıldıktan sonra yaşamış olduğu çeşitli evlerden bahsedilir. İlk evleri Dernek Sokak'tadır. Burası Beyoğlu-Tarlabaşı taraflarında bir evdir. Evde Okşan, Yakut adında iki başka travesti arkadaşı, Ferman adında bir kedisi ve erkek arkadaşı Egemen ile kalmaktadır. Özgürleşebildiği bir alan olarak ev verilse de Pamuk'un yaşadığı evin yatak odasının perdeleri yine de her zaman sıkı sıkıya örtülüdür. (Ural, 2004, s.27) Bu ilk evden bulvar yapılacağı için taşınmak zorunda kalırlar. Taşkurt'ta yeni bir eve taşınırlar. Yakut, Egemen, Pamuk birlikte yaşarlarken bu eve küçük bir kız çocuğu

olan Gülistan da dahil olur. Yakut kimi zaman “müşteri”sini eve getirdiğinden yağlı boyadan dönmeyen kilit yerine kapının kolunu değiştirir. Müşteri aldığı anda yerinden çıkararak, çocuğun yaşadığı bu evde bir önlem alınmış olur. (Ural, 2004, s.87)

Bülent’in evi, Pelesenk sokakta çatı katı olan bir evdir. Biraz da argo tabirler ile evin fiziksel yapısı şu şekilde açıklanmaktadır: “(...) bir buçuk oda, dökük sıva, göt kadar tuvalet, mutfak; ama kocaman bir teras...” (Ural, 2004: s.54). Bunların dışında satır aralarında başka fiziksel özellikleri de yakalamak mümkündür. Mavi boyalı, ağır kapılı ve ahşaptan merdivenleri ile kapısı olan terasta bir de kömürlüğü olan kenar mahallede konumlanmış bir evdir. (Ural, 2004, s.55-57) Bülent’in evin fiziki koşullarında en beğendiği özellik kocaman terasıdır. Evin kocaman bir terasının olmasının nedeni ve Bülent’in bu terasa ilgisi Bülent’in geçirdiği çocuklukla ve yaşamının büyük bölümünü geçirdiği hapisane yaşantısı ile yakından ilişkilidir. Yaşadıkları, mekân seçiminde oldukça etkili olmuştur: “Hayatı boyunca hep en üst katta oturmak istemişti. Hele hapis yıllarında bunun hayaliyle yaşadı.” (Ural, 2004, s.54) Zaten çocukluğundaki yaşantıdan bunu arzulayan Bülent, hapisanenin kapalı, dar ortamında teras isteğini bir hayale dönüştürmüştür. Çocukluğundaki yaşamı ise ev seçimindeki en etkili faktör olarak görmek mümkündür. Bülent’in yüksek katta oturma isteği çocukluğunda rutubetli, bodrum katında “sıkış tıkış” bir yaşam sürmesi ile ilişkilidir. Geçmişini hatırlamamak için üst katta yaşamının dezavantajlarına rağmen buraya düşünmeden yerleşmiştir. Çatı katının damı akmaktadır ve çatıda yaşamak onun yaşam tarzı için oldukça zordur. Kaçmasını gerektirebilecek yasal olmayan işlerle meşgul olduğu dönemler olduğu için çatı katı ona olası bir kaçış anında dezavantaj sağlamaktadır. Bunların dışında yazın aşırı sıcak, kışın ise baca alt kattakiler gibi tepme yapmasa da evin zor ısınır olması belirtilen diğer sorunlardandır. Yine de belirtilmiş olduğu nedenlerden dolayı ve gökyüzüne ve aslında Allah’a kendinden yakın birilerinin olduğu düşüncesinin rahatsızlığından dolayı giriş katında bir ev sahibi olmayı istememektedir. (Ural, 2004, s. 54-55)

Bülent, Gülistan’ın annesi öldükten sonra bu kız çocuğuna kapılarını açmıştır. Onun yaşayacağı bu mekânı benimseyebilmesi için Gülistan’ın annesi ve babası ile yaşadığı eski evinden alabileceği kadar eşyayı almış ve eve getirmiştir. (Ural,2004: s.32) Bülent’in eve olan ilgisi Gülistan ile artmıştır. Bu durum şu şekilde ifade edilmektedir: “Evine bağlı bir adama- evcil bir hayvan misali- dönüşüyordu.” (Ural, 2004, s.56) Fazla eşyanın bağımlılık demek olduğunu düşünen Bülent eve eşyalar

almaya başlamıştır. Gülistan'ın kıyafetlerini sağa sola atmak istemesi gardırop olmayan eve portatif bir dolap alınmasına neden olmuştur. Ahşap aynalı dolaplarını özleyen Gülistan bu evde sadece küçük bir el aynası olmasından dolayı aynanın da olmasını ister. (Ural,2004, s.58-59) Bülent torbacı babası olan arkadaşına televizyon izlemeye gitmesin diye eve televizyon, kızın isteği ile gardırop gibi eşyalar almaya (Ural, 2004, 59) eve içki sokmamaya, arkadaşlarını getirmemeye başlar. Burayı bir kız çocuğu için sığınak haline getirmeye çalışır. (Ural, 2004, 39) Fakat ev her ne kadar dışarı ile kısmen yalıtılmış bir alan olsa da evlerimizdeki yaşamımız yaşanan muhitten bağımsız değildir. Bülent'in evi Beyoğlu-Tarlabası taraflarındadır. Olası tehlikeli durumlara karşı Bülent kızın evdeki boş döşeme altına saklanmasını tembihler. Kapıyı Gülistan'ın üstüne kilitletler. Gülistan ise Bülent gittikten sonra girişteki odadan korkar ve uyuduğu odanın kapısını kilitlet ve yatağına sığınır. Bülent eve girmeden önce hep terastaki kömürlüğü kontrol eder. Terastaki kapının ipini çıkınca açılıp açılmadığını anlayabileceği kendine has bir şekilde bağlar. Bitişik iki binadan veya çevreden gelebilecek her türlü tehlikeye karşı Gülistan'ı korumaya çalışır. Bülent burayı "çamurhane" olarak değerlendirir. Bu çamurhaneden hatta bu şehirden evini terk edip gitmek Gülistan'a daha iyi şartlar sunmak ister. (Ural, 2004 s.51-56): "Tam bir baba kız olmaları için zamana ve doğru mekâna ihtiyaçları vardı." (Ural, 2004, s.79)

Çöplük romanında fiziki açıdan alışlagelmiş yapıdan oldukça farklı olan yaşama alanlarına yer verildiği görülmektedir. Romanda iki farklı kadın karakter üzerinde kurgu aktarılmaktadır. Leyla, Rusya'da çocukluğunun geçtiği ev, otel odası, evlendiği adamın evi, sokaklar, çöplük içindeki teneke evler, yeraltı dünyası gibi farklı mekânlarda barınmıştır. Yıldız ise yaşantısının pek çoğunu annesi ile yaşadığı evlerinde geçirmiştir. Gerek Leyla'nın çocukluk evinde gerek de Yıldız'ın yaşadığı evde aile içi sorunların olduğunu söylemek mümkündür.

Leyla'nın barındığı alanlardan çöplük, şehirdeki sokaklar ve yeraltı dünyası ev bağlamında dikkate değer mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Roman kişilerinden biri olan Fesat, sokaklarda ve evlerde yaşamının, insanın dertleri açısından düşünüldüğünde değişen hiçbir farkının olmadığını ifade etmektedir:

"Doğduğumuzda Allah katında toprağın altına gömülen tohum gibi gömülüyor belki de ne biçimde varolacağımız. Sonra sokaklarda ve evlerde, yerin dibinde ve üstünde hep o biçimde varoluyoruz. Bir çatı altında neleri dert edersek Allah'la

burun buruna kığımız açıkta, sokakta yattığımızda da aynı dertlerden kavruluyoruz. Sokaklarda ve evlerde değişen hiçbir şey yok.” (İşigüzel, 2004, s.157).

Fakat Fesat'ın düşüncesinin aksine değişen pek çok şey vardır. İktidar savaşının en zorlusu sokaklardadır. (İşigüzel, 2004, s.149) Bunun yanı sıra sokaklar, tat duygusundan uzakta bir yaşamı sunmaktadır. Leyla, yediği lezzetli yemeklerin ayırımını bile yapamamaktadır. Çöplükte, martı leşleri yemeye alışan Leyla için bu olağan bir durumdur. Bu durumun hem bedensel hem de ruhsal tarafı vurgulanmaktadır: “Böyle bir ayırım olsa, sokaklar evlerden farksız olurdu. Dilinde ve ruhunda tat duygusu kalsa, Leyla dönecek bir yer bulurdu kendine.” (İşigüzel, 2004, s.160) Fakat yine de Leyla'nın yaşadığı yerlerden en ev kavramına yakın olanı bir zamanlar kraliçesi olduğu çöplüktür. Çöplükten çıkmak zorunda kaldığında sokaklara yeniden düşmüş gibi her şeye tepki vermektedir. (İşigüzel, 2004, s.159)

Yıldız'ın hikâyesinde ise otoriter ve ruhsal problemleri olan bir annenin gölgesinde yaşayan bir kadından bahsedilebilmektedir. Çocukluk yıllarından yetişkinlik yıllarında annesi ölene kadar durum böyle devam etmiş, annesi öldükten sonra da Yıldız onun hayaletini görerek otoritesi altında yaşamıştır. Evlerine bakıldığında Gümüşsuyu'nda ana caddede 102 yıllık bir apartmanın dördüncü katında yaşadıkları görülmektedir. Ev içi tasvirlerinde halıların kaldırılmış, eşya üstleri örtülmüş olduğu bir salondan bahsedilebilmektedir. Annesi ile yaşadığı dönemlerde doğalgaz kapının önüne kadar gelmiş, apartmanın ısıtma sistemi değişmiştir. Annesi, Yıldız'ı kışın geçici olduğuna ikna etmiş elektrikli battaniye, elektrikli iki soba, sıcak su biyotları ile iki küçük odada yaşamaya başlamışlardır. Bu düzenden yazın da vazgeçememişlerdir. On sekiz kişilik gül ağacından yemek masası, gümüş dolu büfenin olduğu yemek odası kullanılmaz olmuştur. (İşigüzel, 2004, s.87-88) Ev zamanın neredeyse durmuş olduğu bir “tekdüze hayatı” sunmaktadır:

Bu haliyle bir yabancı için evde zaman durmuş sayılabilirdi. Zamanın geçtiğini on beş günde bir temizliğe gelen kadından ve evin tam önündeki ağaçların dallarından anlayabilirdiniz. Hoş, 1995'te ölen anne ve Yıldız için zamanın önemi yoktu. Zaman yaşayan insanlar içindi. Yaşamak için hayatta olmak, hayatta kalmak yetmezdi. (İşigüzel, 2004, s.88)

Yıldız'ın arkadaşı tarafından evin öldüğü annesinin ise tedaviye ihtiyacı olduğu belirtilmektedir. (İşigüzel, 2004, s.89) Annesinin ölmüş olduğu dönemlerde arkadaşı tarafından bu şekilde uyarılmasına rağmen Yıldız, annesi ile geçen ömründeki cezalarla, baskılarla dolu yaşamına bir süre daha devam etmiştir. En sonunda ise

Leyla'nın aksine tam bir zorundalık olmadan sokağa düşmeyi isteyen bir kadından söz edilmektedir.

Kirli, Paslı, Bozuk romanında karakterler aktarılırken çocukluk yaşantılarına ve evi içi durumlarına yer verilmektedir. Çocukluk anıları ile özdeşleştirebileceğimiz ev imajı ensest ve pedofili gibi anomalilerin olduğu bir alana işaret edebilmektedir. Orhan'ın teyzesinin çocukluk yıllarında yaptığı cinsel istismara bu bağlamda yer verilebilir. (Ökmen, 2012, s.26)

Daha romanında ev olarak ilk başta karşımıza Gazâ'nın Kandalı'da babası ile barındığı alan çıkmaktadır:

Mutluluk yuvamız, kasabanın hemen çıkışında, bir tarafında 'Kandalı'ya Hoş Geldiniz!' diğeri de 'Güle Güle!' yazan tabelayı biraz geçince, sağdaki iki yüz metrelik toprak yolun sonundaydı. Her nedense babam asfalt döktürmeyi kesinlikle reddettiği için, toza bulanmış olarak geçer, öyle çıkardık kasaba yoluna. Onun için ben de bir tabela yapıp üzerine TOZ SOKAK yazmış ve sokağın girişine çakmışım. Hatta bu tabela öylesine kabul görmüştü ki, postacı bile adres defterine kaydetmişti. Dolayısıyla, adresimiz, Toz Sokak, Kandalı'ydı. Numara yoktu çünkü tek ev bizimkiydi. Adresimizden bile nefret ediyordum! (...) (Günday, 2020, s.54)

Evin önünde bir buçuk dönümlük bir arazi, evin yanında hangar, hangarın altında da kaçakları sakladıkları depo bulunmaktadır. (Günday, 2020, s.54-55) Gaza ile babası Ahad bu ortamda birlikte kalmaktadır. Anne, Gaza doğduktan sonra ölmüştür. Evde pek çok sorumluluk Gazâ'nın üzerindedir. Ender'in hafta sonları Gazâ'nın da gitmeyi çok istediği şehirdeki sinema, alışveriş merkezindeki oyun salonu, komşu kasabadaki lunapark, kendi kasabalarındaki internet kafeye gidip eğlenceli vakit geçirmesine karşın (Günday, 2020, s.34) Gaza hem ev işleri ile hem de babasının illegal işleri ile ilgilenmektedir. Yaşadıkları evin yanında kaçakların kaldığı su deposu vardır. "Midesini bulandıran bu kaçaklar" ile ilgilenmek ise Gazâ'nın görevidir. (Günday, 2022, s.33) Evin yuva anlamından uzak olduğu söylenebilmektedir:

Tek istediğim, babamdan sıradan bir çocuk gibi, sadece karnemdeki zayıflar yüzünden azar işitmektir. Kamyonun kasasına yeni taktırdığımız havalandırmayı çalıştırmayı unuttuğum için değil! Evden çıkarken ışıkları açık unutmak gibi bir şey değildi. O havalandırmayı çalıştırmadığım için bir Afgan'ın boğularak ölmesine neden olmuşum. (Günday, 2020, s.34-35)

Ve kendimi o kadar kötü hissettim ki, sonunda dayanamayıp Enderlere köfte yemeye gittim. Ama hiçbir boka yaramadı Hatta o sofrada oturup o aileyi izledikçe kendimi daha da kötü hissettim. Oysa köfte çok lezzetliydi. Bir annem olsaydı, eminim o da böyle yapardı. O da sorardı, "Daha ister misin?" diye. "Biraz daha?" Belki de o zaman, 'daha'lardan bu kadar nefret etmezdim. Alışkanlıktan olsa

gerek, tavadaki köfteleri çevirmek üzere yerimden kalktığımda, Salime gibi annem de, “Çocuk işi değil o, bırak sen” derdi. Ben de bir çocuk gibi oturup beklerdim ve sıçrayan kızgın yağlar ellerimi yakmaz, sonra da parmak aralarım su toplamazdı. Her defasında olduğu gibi... (Günday, 2020, s.35)

Evren Bozması'nda kahraman anlatıcının yaşadığı evler ve bir hayat kadının evine yer verilmektedir. Ailesi ile yaşadığı evde romanın sonuna doğru anladığımız üzere babasının önce alkolik hale geldiği daha sonra ise çeşitli halüsinasyonlar gördüğü ve en sonunda da intihar ettiği görülmektedir. Annesi ise anksiyete yaşayan bir kadındır. Romanda ev mekânına babasının ölümünden önce olan ilk zamanlarda ev içi anne ile olan çatışmalar ekseninde yer verilmektedir. Odasının kapısının yokluğundan hareketle özgürlük alanının kısıtlandığı bir mekân olarak ev belirtilebilmektedir. (Nişancı,2015, s.15) Kahraman anlatıcı daha çok yakın arkadaşının evinde kalmakta ve bu evde barınmayı tercih etmemektedir.

Kızçocuğu romanında on dört yaşındaki Ayşe sokaklarda yaralı bir halde Ermeni bir kadın tarafından bulunmuştur. Bundan önce Ayşe farklı yerlerde yaşamıştır. İlk İstanbul'a geldiğinde ağabeyi ile Selimiye taraflarında tek göz bir gecekonuda kalmışlardır. “... bu ahır bize ev diye kakalayan (...)” (Ünlü, 2019, s.42) ev sahibi şeklindeki ifadelerden anlaşılacağı üzere ev ideal yaşam alanı algısından uzaktır. Nem ve çamur ile dolu kederli bir bahçede bir erkek köpekle dostluk kuran Ayşe, köpeği Bobi'nin ölümü ile hayali bir dost edinmiş ve adını da daha sonra Bobi koymuştur. Roman boyunca bir hayali arkadaş olarak Bobi karşımıza çıkmaktadır. (Ünlü, 2019, s.42) Bir müddet ağabeyinin öldürdüğü Doktor Kamuran Niş'in Erenköy'deki apartmanında yaşamıştır. Kitaplarla kaplı, buz dolabı kiler kadar dolu, tertemiz ve yumuşak çarşaf, yorganlar, zulalardan çıkan Amerikan dolarları, eski moda olsa da oldukça şık olan iki yatak odası, bir çalışma odası, bir salondan oluşan bu daire Ayşe'nin oğlunu uygun şartlarda büyütebilmesine olanak sağlayan yapısı ile dikkat çekmektedir. Ayşe burada yaklaşık iki buçuk ay geçirmiştir. (Ünlü, 2019, s.167-169) Her ne kadar olumlu özellikleri ile sunulan bir mekân olsa da işlemiş oldukları cinayetin maktulünün evi olması bakımından daha çok bir geçici bir barınma alanı olarak görülmelidir. Bunun yanı sıra burası aynı zamanda Nuri ağabeyinin, Queer kimliğini açıkça ortaya koyabildiği korunaklı bir mekânı sunmaktadır. Bu evdeki yaşantılarından sonra Ayşe'nin sokaklara düştüğü görülmektedir. Daha sonra Ermeni Kadın Ayşe'yi çocuğu yerine koyup kendi evini ona açmıştır ve “kahpe bir cinayete öldürülen kocasının ölümsüz efsanesinden aldığı güce de dayanarak, cemaatten hiç

kimseye hesap vermeden” on altı yaşına kadar ona bakmıştır. (Ünlü, 2019, s.23)
Anuş Şekeryan’ın konak biçimindeki evine dair ayrıntılar bu bağlamda Ayşe’nin bakış açışı ile yer bulmaktadır:

(...) bir müzeyi andıran salonumuzda (...) (Ünlü, 2019, s.23)

Ahşap evimizin, basılmadığında bile gıcırdayan ahşap merdivenlerinden odamın bulunduğu ikinci katın sahanlığına çıktığımda (...) (Ünlü, 2019, s.26)

(...) kocaman ahşap bir konağın çok pahalı gümüş heykelciklerle dolu ürpertici sahanlığında (...)” (Ünlü, 2019, s.26-27)

(...) Louvre Müzesi’nin 18. yüzyıl pavyonlarından birisini andıran görkemli ahşap evimizin büyük salonunda, ahşap ve arabesk motifli mobilyaların büyük tabloların, küçük bibloların ve bana ait olmadığı halde içimi ezen ıstırap dolu anıların arasında (...) (Ünlü, 2019, s.34)

(...) yüzyıllık şamdanların, porselen tabakların, gümüş-çatal bıçakların ve parlak cilalı masif ahşapları arabesk kıvrımlara boğulmuş kadifeyle kaplı mobilyaların ortasındaki on kişilik devasa yemek masasının çevresinde (...) (Ünlü, 2019, s.53)

Güzel başımı, binlerce kitapla dolup taşan odamın penceresine dayayıp, beton taşlarla kaplanmış ve niyeyse bir tane de palmye ağacı bulunan sokağımızı seyre dalıyorum. (Ünlü, 2019, s.37)

İhtiyar konağımızın önüne geldiğimizde, içeriden cılız bir ışığın sızdığını görüyorum. Anuş Annem sofadaki abajuru açık bırakmış. Kapıdan içeri süzülüp, ayakkabılarımızı elimize alıp, üst katın sahanlığına vardıktan sonra, banyonun bir kapısından girip diğer kapısından çıkarak, beni odama sessizce ulaşabiliriz. Fakat anahtarımı düşürmüştüm.

(...)

(...) evimizin kapısı tık diye açılıveriyor. (...) Peter, elinde koyunun gözlerini oyduğu çakısı, gururla sırtıyor. (...)

(...) Kapının açılmasıyla, içeriden vuran ılık ve imanlı hava, beni bir an için gevşetiyor. Mutfak tarafından burnuma kadar gelen bozbaş kokusunu duyduğumda ise bir an dizlerimin bağının çözüldüğünü hissediyorum. (Ünlü,2019, s.73-73)

Evimizin irili ufaklı binlerce şeyle dolu salonunun ortasında (...) (Ünlü, 2019, s.74)

Ele alınan örnek satırlarda da görüleceği üzere, Anuş Şekeryan’ın evi lüks eşyalarla donatılmış zengin ve sıcak bir yuva olarak sunulmaktadır. Fakat bir süre sonra bu belirtilen tüm şeylerin yok oluşuna yer verilmektedir. Müzeyi andıran evdeki, değerli madenlerin sahte olmasının yanı sıra evin, annesi Anuş Şekeryan ile yakılarak yok edildiği ve Ayşe’nin yeniden ailesiz, yuvasız, evsiz kaldığı görülmektedir. (Ünlü, 2019, s.106) Romanda, Peter’in evi olarak belirten yaşam alanına da yer verilmektedir. Ev, Fikirtepe’de konumlanmıştır. Liseyle, Sanayi Mahallesi’nin arasında, ürkütücü gökdelen inşaatlarının dibinde bir yerde olduğu belirtilmektedir. Çoğu bahçeli olan

köhne bu evler, birbirine dayanarak ayakta duruyor gibidir. (Ünlü, 2019, s.56) Bu bina, “Senegal diasporasının Türkiye ayağının yuvalandığı iki katlı” bir yapı olarak belirtilmektedir. (Ünlü, 2019, s.154) Evin içi, pek çok Afrikalının barındığı, sersemletici kokuların olduğu, Afrika menşeli uyuşturucuların kullanıldığı, çalınmış eşyaların olduğu geniş bir alan olarak aktarılmaktadır:

Esrar dumanları arasında farelerin peşine takılıp labirentin en kör noktasına, Peter’in evine varıyoruz. Daha merdivenleri çıkarken duymaya başladığımız tamtam sesleri, eve girmemizle birlikte içine düştüğümüz masmavi duman tabakasıyla birleşince, bir an kendimi çok eskiden Casablanca’ya yaptığım bir aranjman seyahatindeymiş gibi hissediyorum. Buradaki duman her neyin dumanıysa, biraz önce mahallede soluduğumuz şey, bayram namazları çıkışlarında üstümüze serpilene kadar masum.

Peter beni elimden tutup, beş altı kapının açıldığı son derece sade döşenmiş genişçe bir salonun ortasındaki şahane İran halısının üzerine çember şeklinde oturmuş on küsür Afrikalının arasına katıyor Çemberin ortasında, otantik diyebileceğim bir mangal var. Anladığım kadarıyla, içeri girer girmez beni serseme çeviren dumanın müsebbibi, mangalın odunlarının arasından nazlı nazlı tüten şu mavimsi ot kökleri. Köklerden yayılan sinsî buharın ruhu o denli sersemletici ki, Afrikalıların aralarında çevirdikleri bonga dönüp bakmak bile istemezsiniz. Ama benim gözüm tabii ki bongda. (Ünlü, 2019, s.56-57)

Kendimi kaybetmişim. Ne kadar zaman geçti bilmiyorum. Ama geri geldiğimde gece inmiş ve artık birkaç mumla aydınlatılan odanın duvarlarına, mangalın etrafında sonu gelmez bir tamtam dansı tutturan kocaman zencilerin gölgeleri vuruyor. Resim, en hafif tabirle ürkünç. (Ünlü, 2019, s.58)

Evin bakımsızlığı, köhneliği de vurgulanmaktadır. Tahtakurularının ele geçirdiği somya ayrıntısına yer verilmesi bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. (Ünlü, 2019, s.154) Bu yer “suçun yoğunluk kazandığı” ürkütücü bir mekân olarak belirtilebilmektedir. Klasik anlamda bir ev yaşantısından oldukça uzak, göçmen kökenli bireylerin barındığı, gizlendiği bir alandır.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında farklı tip ve karakterlerden bahsedildiği için çeşitli barınma alanları romana dahil olmaktadır. Nesrin ve Neriman’ın çocukluklarının geçtiği ev, Neriman’ın evi, Tonguç’un evi bu bağlamda karşımıza çıkan evlerdir. Evlere dair fiziksel tasvirin ve diğer çeşitli bilgilerin yüzeysel olduğu söylenebilmektedir. Fakat yine de bu evlerin ideal algıdan uzak evler olduğu iddia edilebilir. Nesrin ve Neriman’ın çocukluklarının geçtiği ev, bir gecekondudur. (Öktem, 2019, s.129) Çukur Kahve’nin elli metre ilerisindeki metruk bir ev olarak nitelendirilmektedir. Yoksul bir yaşantı sürdürdükleri söylenmektedir. (Öktem, 2019, s.96) Nesrin ve Neriman’ın annesi henüz çocuklara hamileyken Bekir evden ekmek almak üzere çıkmış iki sene boyunca gelmemiştir. Çocuklarını babasız büyötmeye çalışan

Kadriye'ye komşuları yardımcı olmaya çalışmıştır. (Öktem, 2019, 21) Neriman ve Nesrin iki yaşına geldiklerinde babaları eve döner. Altı yaşlarına basmalarına az bir zaman kalana kadar baba, anne ve çocukların birlikte sürdürdüğü bir ev yaşantısı olur. Neriman ve Nesrin baba sevgisi kazanmış olurlar. (Öktem, 2019, s.34) 1990 yılına gelindiğinde ise babaları öldürülür. Evin çocukları olan Nesrin ve Neriman'ın ev ile kurdukları ilişki birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu durum tabiatlarından kaynaklanmaktadır. Nesrin ve Neriman farklı ülkelerde büyümüş gibi birbirlerine ters karakterler geliştirmiş ikizlerdir. İlk Neriman sessiz, kendi halinde bir çocukken buluş çağına yakın roller değişmiştir. Evin hanımı gibi tüm işlere koşan Nesrin iken, Neriman ise doğru düzgün eve gelmemektedir. Yıllar içerisinde yaşananlar ile Kadriye Hanım'a aldığı bir üzüntülü haber neticesinde inme indikten sonra Nesrin'in sorumluluğu daha çok artmış ve ev işlerinin yanı sıra annesine bakmaya da başlamıştır. (Öktem, 2019, s.35-36) Neriman daha sonradan "Topuzlu Sokak Numara Beş Taksim Üç'teki dairesinde" (Öktem, 2019, s.16) bağımsız bir yaşantı istediği için bir daire tutmuştur. (Öktem, 2019, s.219) Fakat bu bağımsızlığın arzulandığı mekân Kâzım'dan kapıyı açmadığı zaman dayak yediği (Öktem, 2019, s.17) bir alan haline gelmiştir.

Tonguç'un evi ise zamanında başkalarından gizlenerek yaşayan Mevlüt, Mevlüt'ün birlikteliği olan Cavidan'ın da yaşadığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Altı sene birlikte yaşamışlardır. (Öktem, 2019, s.231) Kırık dökük dolapları, eski eşyaları ile ev bir harabe halindedir. (Öktem, 2019, s.158-159) Ev, Nesrin'in eve gelişi ile verilen gözlemler ile "darmadağınık, eşyasız, bakımsız, ruhsuz" (Öktem, 2019, s.44) bir alandır. Evin "içinde eski bir somyayla üstü sigara yanıklarıyla kaplı formika sehpadan başka bir şey olmayan" oda ve diğer alanları ile tezat bir şekilde Cavidan gittikten sonra uzun zaman kapılı kilitli olarak muhafaza edilen "tek kişilik pirinç bir yatak, yatağında üstünde şık, saten bir ötü", makyaj masasında yığılı çeşitli güzellik ürünleri, "etekleri güpürlü tülün üstündeki kırmızı kafide perdeler"i ile bir oda (Öktem, 2019, s.43-44) bulunmaktadır. Mevlüt sadece geceleri evden çıkmakta, gündüzleri evden dışarı adım atmıyarak gizlenmektedir.

Kimi romanlarda ev yerine barınma alanı olarak hotel/oteller karşımıza çıkmaktadır. Otellere yersizliğin okuyucuya aktarıldığı mekânlar olarak bakılabilmektedir. Çoğu zaman bu mekanlarda geçici olarak konuk olunmaktadır. Oteller genellikle mekânsal bir sahiplenme duygusundan uzaktır. Romanda barınma yerinden insan

karakterine çıkarım yapmamızı sağlayacak pek çok detayı yakalamak mümkündür. Örneğin Filler Mezarlığı'nda Marianne, yaşamını otel odası, sokaklar üzerinde sürdürmektedir. Mehmet Martı'nın evinde uzun süre konaklamasına rağmen sonuç olarak yine de buradan da ayrılmıştır. Marianne'nin ilişkilerine kadar bu durumun yansıdığı görülmektedir. Bir diğer roman olan *Çöplük* romanında ise Leyla'nın akrabaları tarafından başlarına sorumluluk almamak üzere otele bırakıldığı görülmektedir. Sahipsizliğin vurgulanmasında otel mekânı kuvvetlendirici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda romanlarda karşımıza çıkan ev mekânının özelliklerini genellemenin uzak durarak kısaca özetleyebilmekteyiz. Fiziksel olarak bu evler izbe, yıkık, dökük, pis yerler olarak verilebilmektedir. Hatta bazı romanlarda yaşam alanı olarak cadde, sokaklar, çöplükler karşımıza çıkabilmektedir. Kimi romanlarda otellerin, bazı araç içlerinin de ev olarak kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra romanlarda evlerin yuva özelliğinden uzaklaşmasına neden olan ev içi şiddet, iletişimsizlik, otorite baskısı gibi sorunların görünür kılındığı da belirtilebilmektedir. Evler çeşitli romanlarda parafili olarak nitelendirilebileceğimiz cinsel sapkınlıkların da yaşandığı alanlar olabilmektedir. Evin dış dünyadan koruyucu özelliği bu bakımdan kullanılabildiği gibi toplum tarafından kabul edilmeyen grupların kendi alanlarını oluşturmalarında da etkili olmaktadır.

3.7. KAPİTALİST ÇALIŞMA DÜZENİNİ VE BU DÜZENE KARŞI TAVRI YANSITAN İŞYERLERİ

Değerlendirmeye alınan romanlarda düzenli işlerde çalışan ve belli bir çalışma mekânına sahip olan kişiler olduğu kadar düzenli bir iş hayatına girememiş, kimi çalışma mekânlarına girmeyi reddetmiş ya da öğrenci gençler olarak iş hayatından henüz uzak olan bireylere de yer verilmiştir. Yapılan işler yasal veya yasadışı işler olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu bakımdan çalışma mekânlarının niteliği ve niceliği değişikliklere uğramaktadır. *Ağır Roman*'da Kolera Mahallesi'nde farklı farklı mekânlarda çalışanlara rastlanmaktadır. Bu kişilerin kenardaki yaşamın üst kültür tarafından öğrenildiği araba tamirhanesi (Kaçan, 2012, s.44-45), siyasetin mekânı berber, marangozhane, fabrika, kahvehane, düşün salonları, pavyon gibi mekânlarda çalıştığı görülmektedir. Alt kültürün çeşitli zanaat ve sanat anlayışını gösteren bu mekânlardan bazılarının romanda ayrıntılı şekilde yer verilmektedir. Kimi çalışma alanları illegal işlerin yürütüldüğü kapalı alanları gösterilirken kimileri ise kültürel

açıdan uygun görülmeven cinselliklerin yaşandığı alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat burada zanaatkarların zorlu işçiliğinin görünür kılındığı mekânlara yer verildiği söylenebilmektedir.

Filler Mezarlığı'nda çalışma hayatı içinde giden bir kesit değil aksine çalışmanın geri plana itildiği, hayatın yeniden gözlemlendiği bir kesit sunulmaktadır. Mehmet Martı Türkiye'nin en büyük gazetelerinden birinde İstihbarat şefi olarak görev yapmıştır, basın üyesidir ve bir de sanatçı kimliği vardır. (Bayar, 1991, s.36-39) Fakat Mehmet Martı işinden, mesleğinden beklediği karşılığı alamamıştır. Baba Yorgi'nin savaşın mı yoksa eski eşiyile olan sorunlarının mı Martı'yı iş hayatından, düzenden uzaklaştırmış olduğuna dair sorgu ve sitemlerine romanda yer verilmektedir:

Sana n'oldu? Eskiden böyle değildin sen. Nerde o her gün ceketini kırıvatını unutmayan traşlı Mehmet bey? Nerde o her gece saat onda kurulmuş gibi yerinden kalkıp evine giden ve ertesi sabah erkenden işinin başında olan parlak ce başarılı gazeteci? Şu halline bak; sakalların bir karış, blue-jean'in partal, üstelik eminim cebinde beş paran da yoktur... (Bayar, 1991, s.61)

Mehmet Martı, emeğine yabancılaşmanın getirisi olarak iş hayatından, iş mekânlarından uzaklaşmaya çalışsa da ekonomik imkânsızlığın getirdiği zorluklardan dolayı çelişkili bir yaşamı sürdürmektedir.

Kaybedenlerin Öyküsü'nde çalışma hayatını reddeden kişilerin varlığından söz edilmektedir. Romanın baş karakteri ve onun arkadaşı da çalışmayı reddetmiş, iş yerleri ile dört aydan uzun süre bağlantıda kalamamış insanlardır. Çalışma hayatına uyum sağlamayı defalarca denemiş olmalarına rağmen artık bunun için çaba sarf etmedikleri belirtilmektedir. "Londra'da, Paris'te yaşadığımız sorumsuz gençlik" yıllarındaki hayatlarına devam etmektedirler. (Akarsu, 1998, s.27)

Sebahattin Demiray'ın Masalcı adlı romanında da çeşitli çalışma alanlarına rastlanılmaktadır. Bunlardan biri Sadi'nin çalıştığı gazete binasıdır:

(...) gazeteye doğru yürüdü. Püfür püfür esen, sıcaklığı yaz-kış yirmi derece olan binadan içeri girip, manyetik kartlarla açılan turnikelerden geçti. Asansörle odasının bulunduğu yedinci kata çıkıp koridorda karşılaştığı tanıdık yüzlerle selamlaştı (...) Cam kenarında ellerinde kahve fincanları olduğu halde dışarıdaki uçsuz bucaksız varoşlara başka bir gezegenmiş gibi bakan ve biraz sonra o varoşlarda meydana gelecek bir trafik kazasını, bir cinayeti, 'Ey dünyalı biz dostuz' havasıyla yazacak olan uzaylıların yanında geçip odasına girdiğinde masasının üzerinde kendi adına gelmiş olan birkaç davetiyeyi inceledi. (...) Ayağa kalktı; pencereye doğru yürüdü. Otoyoldan yüzlerce araba geçiyordu. Asfaltın siyahına inat hepsi renk renkti, matlığına inat pırlı pırlıydı. Elini uzatıp bir

tanisinin üzerine koydu, bir çocuğun oyuncak arabasıyla oynaması gibi gözden kayboluncaya kadar takip etti (...) (Demiray, 1998, s.18-19)

Sadi, yüksek katlı ekonomi, istihbarat gibi farklı birimlerden oluşan modern bir gazete binasında çizgi roman yazarı olarak çalışmaktadır. Roman boyunca çalışma saatleri gazete binasının modern yapısına rağmen Sadi'nin marjinal yaşantısını yansıtacak kadar esnek ilerlemektedir. Kimi zaman gece yarısı girdiği gazete binasına kimi zaman ise yedekleri ile teslim ettiği çizgi roman dosyaları bitene kadar uzun süreler boyunca uğramamaktadır. (Demiray, 1998, s.157) Çalıştığı bu alana dair hem içerideki insan profiline yönelik hem de mekânın fiziksel özelliklerine, atmosferine dair kimi özelliklerden bahsetmektedir. Gazete binası, “varoşların arasında tezat oluşturan lüks” yapısı ile vurgulanmaktadır. (Demiray, 1998, s.137) “Bilgisayar klavyelerinden çıkan şıkırtıların arasında, ellerinde kâğıt ve fotoğraflarla koştuuran ofisboylar”, her katta yeni yolcuların eklendiği ve indiği dar asansör, devasa büyüklükteki bina, yarım daire bar şeklindeki kalabalık kantin (Demiray, 1998, s.20-21), “gazetenin pahalı parkeleri” (Demiray, 1998, s.23), binaya girişteki kartla açılan turnikeler (Demiray, 1998, s.105) ayrıntılarda verilen diğer özellikleri göstermektedir. İkitelli sıcağın kavrulurken, çalışma alanı olan gazete binasının derecesi mevsimlere rağmen yapaylığı yansıtacak şekilde aynıdır. Üstelik medyaya ve çalışanlarına yönelik de yapaylığı yansıtan bir eleştiri söz konusudur. Ellerin tuttukları alt ve orta kesimin zanaat ürününe rağmen onların dünyasını yabancı bir dünya olarak algılayan ve bu yabancı dünyayı sanki tamamen dışarıdaymış gibi haber konusu eden medya ve çalışanlarına yönelik eleştirilere bu satırlarda rastlanmaktadır. Muhabirler alt kültürün pek çok bölgesinde sıklıkla yaşanan cinayet, kaza haberlerine ellerindeki polis telsizlerinden gelen bilgi ile haber peşinde olay yerine koşmaktadır. Sadi, muhabirleri habere giderken taşıyan asansörün bu bakımdan kan koktuğunu düşünmektedir. (Demiray, 1998, s.21)

Sadi içeriye adımını atıp dar asansörü birkaç kez derin derin koklayıp yüzünü eklitti.

“Kan kokuyor!” dedi.

Fani, bunu espri sanıp güldü, Sadi ise muhabirlerin gittikleri haberi kastetmişti. İçinden ‘Kimbilir, şehrin hangi semtinde, hangi mahallesinde, hangi çıkmaz sokağında bir cinayet işlenmişti? Belki bir berduş, yarım şişe şarabın peşinden koşarken yıllardır arkadaşlık ettiği başka bir sarhoşun bıçak darbeleriyle düşmüştür kaldırırma. Ya da koca dayağın bikan bir kadın, vücudunda son yediği dayağın izleriyle birlikte kendisini evin penceresinden boşluğa bırakmıştır.

Belki de bir tampon, körpe bir vücuda olanca hızıyla çarpmıştır' diye düşündü.
(Demiray, 1998, s.21)

Masalcı'nın anlatmış olduğu hikâyeyi de geçmişte yaşanmış bitmiş kimseye zararı olmayan bir hikâye olmasından ve gazetede çalışan arkadaşlarının üçüncü sayfaya yerleştirdiği haberler gibi taze kan kokmadığından seçtiğini belirtmektedir. Burada gazetenin yayın politikasına da bir eleştiri de bulunur. Ölüm, taciz gibi haberlerin tüm çıplaklığı ile verilmesinin caydırıcılıktan öte tahrik edici olduğunu ve bu yüzden aynı sayfa için benzer bir olayın ilerleyen günlerde garanti haline geldiğini, zincirleme bir şekilde kötü haberlerin devam ettiğini belirtir. Gazete binasında bu fikrini savunduğu sıralarda bazı haberlerin kan oranının düşüklüğüne göre 'dandik haber' olarak değerlendirilmesi gerçek habercilik anlayışından uzak duruşu da gösterir nitelikte durumlardır. (Demiray, 1998, s.24-25) Gazete binasında ayrıca 'taşra'ya ayrı, şehre ayrı baskılar yapıldığı da vurgulanmaktadır. (Demiray, 1998, s.137) Romanda bu çalışma alanına eleştiri dışında ayrıca yer verilmesinin bir diğer nedeni de yıllar önce gerçekten yaşanmış bir cinayeti araştıran Sadi'nin çalışan kimliğinin de etkisi ile gazetenin arşivinden faydalanmasına yardımcı olmasıdır. Arşivdeki görevliden 1958 yılının mayıs ve haziran aylarına ait gazete ciltlerini isteyen Sadi, hafif yıpranmış bu sayfalar arasında olayın gerçekliğini öğrenmeye çalışmaktadır.

Zaman tüneline dalıyormuşçasına mürekkep, toz ve küf kokan, her harfinde müretteplerin alın teri ve emeği bulunan, muhtemelen kalıpları hamalların sırtında Cağaloğlu'nu bir uçtan bir uca katetmiş olan, tipo tekniğiyle basılmış sayfaları çevirmeye başladılar." (Demiray, 1998, s.22)

Zamanın Efendisi'nde roman karakteri bir yazardır. Yazarlığını sürdürerek para kazanmak ve yaşamını sürdüreceği maddiyata bu şekilde erişmek istemektedir. Romanda bir müdür ile görüşmek üzere yola çıkması ve yolda başına gelenler hikâye edilerek anlatılmaktadır. Müdür ile iş için görüşmek üzere gittiği yerden çeşitli yönleri ile bahsedilmektedir. Kahverengi kapılı (Akyürek, 2008, s.24) bu çalışma yeri dikkat çekici bir kadının sekreterlik ettiği, pahalı mobilyalarla döşenmiş bir mekândır. Kahverengi kapının özellikle vurgulanmasının nedeni romanın ilerleyen kısımlarındaki şu ifadelerden belli olmaktadır:

Umutlarımın kırıldığı, aşağılandığım, kovulduğum her kapının en ince ayrıntıları yıllarca ezberimde kalırdı. Kapının numarası, su, elektrik abone numarası, kapının hangi ağaçtan yapıldığı filan hep kalırdı aklımda. Her kapı bir zorluğun, dökülen terlerimin imgesidir bilinçaltımda. Gıcık olduğum her insanın kapısını

tanırım. İşimin ters gittiği, beş kuruş kazanamadığım tüm kapılar kahverengi çelik kapılardı. Çelik kapısı olanların mutlaka düşmanları da vardır ama işimin rast gittiği kapılar en ucuz tahtadan yapılanlardı. Onlar da ne zaman gitsem parayı geciktirir, uğraştırırdı adamı. İflas edenlerin kapıları genellikle bunlardır. (Akyürek,2008, s.123-124)

Kahraman anlatıcı ve sekreter değerli halı, kilimlerin olduğu iki koltuk takımı ve büyük bir kütüphanenin olduğu geniş bir alandan kapısındaki bakır levhada müdür yazılı ahşap kapılı bir odaya girerler. Odada patronun ceviz masasının arkasındaki yumuşak koltuğu dışında sadece kuru bir sandalye olduğu belirtilir. (Akyürek, 2008, s.25-26) Fiziksel ortamın bilerek bu şekilde oluşturulduğu düşünülmektedir:

Tam arkasındaki panonun üzerinde randevu saatlerini ve şahıs isimlerini hatırlatmak için iğnelenmiş kâğıt parçalarından ne ilk ne de son kurban olduğumu anladım. (...)

Belki de kuru sandalye gelenleri komplekse düşürsün diye konmuştu odaya. Sekreter kızın stratejik önemi başka bir inceleme konusu... Sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan angut, mümkünü yok benim acılarıma ortak olamaz, hatta tahmin bile edemezdi kabzımal kafasıyla. Dil bilmeyen rehineydin... Şartları o koyacak, fiyatı o söyleyecek, havayı o basacak ve bu ülkenin kokuşmuş edebiyat tarihini benim gibi dil bilmezler yazacaktı. Bütünüyle incelenirse onun gözünde değersiz sömürülmesi caiz, sünepenin biriydim. (Akyürek, 2008 ,s.33)

Rahatsız sandalyedeki görüşme dışında müdürün eli ile ritim tutması, oturuşu, ses tonu kahraman için olumsuz hisler yaratmaktadır. (Akyürek, 2008, s.26) Yine müdürün ayağının altına yerleştirilmiş zil ile en ufak işleri bile sekterine yaptırması (Akyürek, 2008, s.28), kendisini sermaye olarak nitelendirmesi (Akyürek 2008, s.38), her şeyi metalaştırması (Akyürek, 2008, s.35) romanları ve öyküleri ile para kazanmak isteyen ve sanatı için mücadele veren anlatıcı için bilinçaltında mahzenlere dalıp bu odadan kısa süreliğine de kopma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. (Akyürek, 2008, s.35) "Savaş alanı" olarak gördüğü bu mekânı ilk görüşmede terk etmiştir. (Akyürek 2008, s.39) Müdürün odası, sosyal tabakalaşmanın yoğun olarak hissedildiği yerlerden biridir. Modern hayatta mekân yaratımında duyular önemli bir yer edinmektedir. Koku duyusunun sürekli tabakalaşmada dikkat çeken bir duyu olduğu görülmektedir. (Bk.; Urry, 2011, s.394) Romanda da duyular aracılığıyla müdürün odasında bu vurgu yapılmaktadır:

(...) kibrit kutusunu açıp bir çöpünü çıkaracaktım "Dur!" dedi. Bu kibriti çakarsam havaya uçacağız sandım. Eklendi "Dur ne yapıyorsun, burayı tezek mi kokutacaksın?" Bunun panik değil hakaret cümlesi olduğunu geç de olsa anladım. Kibrit kokusuyla dünyanın sekizinci harikası burnunun kompozisyonunu

bozmak istemiyordu. Eminim ben gittikten sonra tokalaştığı için elini yarım saat bol sabunla yıkayacak, oturduğum sandalyeyi de dezenfekte ettirecekti. (Akyürek,2008, s.27)

Tüm bu detayların ekseninde Zamanın Efendisi'nde çalışma yerlerinin olumsuz bir imaj yarattığı görülmektedir. Kapitalist düzenin sürdürücüleri konumunda olan bu yerler, çalışma anlayışına karşı tutumu da aktarmaktadır.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında “Yatay Mahmut” bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Kapitalist sistemin çalışmaya dayalı anlayışının karşısında Yatay Mahmut ironik bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. “Tembellik hakkı”nı sonuna kadar kullanan bir tip olan “Mahmut yaşamını sırtüstü sürdürebilen nadir insanlardandı” (Öktem, 2019, s.48) şeklindeki ifadeler ile nitelenmekte, babasının zoru ile çalışmaya başladığı fotokopi dükkânında her şeyi minimum düzeyde eylemle yapmaya çalışan bir insan olarak verilmektedir:

Çukur Kahve'nin yanında iki metrekarelik, küçük ama sevimli fotokopi dükkânını işletiyordu. Dükkânda bir fotokopi makinesi, bir tahta sandalye, üç dört top da A4 kâğıdından başka bir şey yoktu. Zaten başka bir şey de sığmazdı.

Mahmut'un sabahtan akşama kadar evin içinde yatması babasının canına tak etmişti. Gençti, gücü kuvveti yerindeydi, taşı sıkça suyunu çıkarırdı ama değil sıkılmak, elini taşın altına sokmaya bile mecali yoktu Mahmut'un. Çalışmaya niyeti olmadığı gibi, evin içinde de bir işin ucundan tutmuyordu. (Öktem, 2019, s.48)

Mahmut, sandalyeden kalkmadan oturduğu yerden fotokopisini çekerek hayattaki ilk ve son işine başlamak zorunda bırakılmaktadır. (Öktem, 2019, s.49) Dükkânı sabah erkenden kalkamadığı için öğlen vakti açar. (Öktem, 2019, s.53) Aile zoru ile iş hayatına girse de “çalışmanın, insanın kendini oyalaması için uydurulmuş büyük bir yalan olduğunu”, insanların hiçbir nesneye hizmet içinde olmaması, nesnelere insana hizmet etmesi gerektiğini (Öktem,2019, s.53) düşünmektedir. Kendisine bırakılan bir karar olsa çalışmayı hiçbir zaman düşünmez. Nesrin'in gönül ilişkisi kurduğu erkek tiplerle ilgili farklı profillere sahip insanlar yansıtılmış, insan çeşitliliği artırılmıştır. Yatay Mahmut bunlardan biri olarak sık tuvalete çıkmamak için az su içen (Öktem, 2019, s.48-49), yavaş hareket eden (Öktem, 2019, s.50), elektrik düğmesini kapatmak için sert cisim fırlatan (Öktem, 2019, s.54) bir tiplerdir. Doğrudan “tembellik hakkı”nı kapitalist düzen ile ilişkilendiren bir tip olmasa da çalışma mekânı olan dar fotokopici dükkânı ile tembelliğe övgüyü görünür kılan bir kişi olarak romanda yer bulmaktadır.

3.8. YEME İÇME VE EĞLENCE ANLAYIŞINI YANSITAN MEKÂNLAR

Romanlarda yeme içme ve eğlence anlayışını yansıtacak şekilde kafe ve restoran gibi ortamların yanı sıra gazino, meyhane, bar, pavyon ve gece kulübü gibi mekânlara da yer verilmektedir. Ağır Roman'da pavyona yer verilmektedir fakat burası Puma Zehra için aslında bir çalışma alanıdır. Fakat kendi isteği ile gittiği bir mekân olarak belirtilir: "Puma Zehra, haftada bir gün zevk için gittiği pavyon işine, ayların mekâna dadanmasından rahatsız olup son verdi. Zehra, yirmi senelik konsomatrislik yaşamından sonra kendisini Kolera'nın cahil kadınlarına adadı." (Kaçan, 2012, s.48)

Kaybedenlerin Öyküsü'nde de bar mekân olarak kullanılmaktadır. Burada olayların geçtiği barlardan biri Dekadans adında bir bardır. Romandaki Dekadans Bar'a ilham veren barın Karga Bar olduğu söylenmektedir. Karga Bar'ın geçmiş zamanlarda Kaybedenler Klubü'nün partilerini düzenlediği bir mekân olması bu ihtimali güçlendirmektedir. Dekadans'ın kelime anlamı TDK'ye göre "çöküş"tür. Sanatta dekadans kelimesi karşımıza sık sık çıkmaktadır. Türk edebiyatında "dekadan" kelimesi Ahmet Mithat tarafından Servet-i Fünunculara yakıştırılmış bir tanımlamadır ve önemli bir polemige işaret etmektedir. Bu tanımlamanın romanda en sık karşımıza çıkan barın isimlerinden biri olarak kullanılması sembolik açıdan önemlidir. Anlatıcı "neoliberalizmin insanlara getirdiği çöküş"den dolayı mekâna sembolik bir anlam kazandırmıştır. Dekadans Bar'ın fiziksel yönlerine dair ifadeler metin aralarında ara sıra karşımıza çıkmaktadır. Bir hafta arası gecesinde bile dopdolu olan Dekadans Bar'da kapının yanı başında eskitilmiş ahşap direkler ve yine eskitilmiş küt tuğlalarla örülmüş dekoratif duvarlar vardır. Disk jokey'in "sert" bir müzik çaldığından, müzik sesinin duyma bozukluğuna yol açacak kadar fazla olduğundan, sigara dumanın tenleri delici yoğunluğundan, biralara su gibi tüketildiğinden, içki içmede acemi gençlerin kuskak üzere lavabolara koşturduğundan (Akarsu, 1998, s.21-22) bahsedilmektedir. Dekadans Bar'ın içerisinde barındırdığı insan tipleri de belirtilmektedir: "Uzun saçlı rocker'lar, hepsi keçi sakal bırakmış yüzler, 'cool' simalar, entelektüalizm tutkusuna kapılmış tipler, içkinin hafifmeşrepleştirdiği, seksapeli öne çıkmış genç kadınlar, şairler, bohem ressamlar, nihilist görüntüler sergilemek için birbirleriyle yarışıyor." (Akarsu, 1998, s.21) Eleştirilen yönler ağırlık kazansa da romandaki kişilerin çoğu zaman burada vakit geçirdiği görülebilmektedir. Bu da sarhoşluk verici maddelerin, tanıdık simaların varlığına bağlanabilmektedir.

Sebahattin Demiray'ın *Masalcı* adlı romanında ise pavyon, birahane, bar, gazino, meyhane gibi mekânlardan bahsedilmektedir. Pavyon ve gazinolar bir mekân olarak doğrudan karşımıza çıkmamaktadırlar. Dilenci Uşak'ın gün içerisinde dilenerek iyi para kazanırsa kıyafetlerine çekidüzen verip kendini Beyoğlu'na attığı ve çeşit çeşit pavyonda, parası bitene kadar eğlendiği belirtilmektedir. (Demiray, 1998, s.27) Haz duygusunu ön plana çıkararak geçmişe geleceğe dair durumları unutmayı sağlayabilecek eğlence mekânlarından biri olan pavyonun kısaca özellikleri belirtilir: "(...) sadece kendisinin bildiği hikâyesini hafızasından bir an silebilmek için sarı, mavi, kırmızı spot ışıklarına, alkole, parfüm kokusuna, ten kokusuna dinleyeceği yalan yanlış uydurma hayat hikâyelerine, zevke sefaya ve belaya doğru yürüdü." (Demiray, 1998, s.28) Gazinolar ise Gazelhan'ın yıllarca çalışmış olduğu alanlar olduğu için metinde yer bulmaktadır. Gazelhan'ın önceden kırk yıl Maksim Gazinosu'nda çalıştığı, sahneye çıktığı belirtilmektedir. Gazinoya dair ifadeler artık bu mekânlarda iş kalmadığına dair Gazelhan tarafından yapılan sitemlerde karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'nin kültürel anlamda değerlendirdiği daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere televizyonun gelmesi ve insanların gittikçe rağbetinin artması neticesinde eğlence anlayışı değişmiş ve gazinolardaki sanatçıların mesleklerini sürdürmeleri zorlaşmıştır. (Demiray, 1998, s.11-12) Köpek dövüştüren Mahmut ile Gazelhan'ın yaptığı konuşmada ise bir dönem bilindik gazinolardan olan Tepebaşı, Çakıl gibi diğer gazino isimlerine de yer verilmektedir. (Demiray, 1998, s.98) Meyhanenin metinde yer bulması ise Rita ile cinayet hakkında konuştuğundan sonra Sadi, Masalcı ve Gazelhan'ın hem karınlarını doyurmak hem de içki içmek üzere Balık Pazarı'na ve buradaki meyhanelerden ilgilerini çeken birine geçmeleri ile söz konusu olmaktadır. Meyhanenin tahta masalarında rakı içip kızartma, pilaki yedikleri, içeri giren çingene güzelinin detone sesinin, darbuka ve keman çalan kara kuru çingene çocuklarının enstrüman seslerinin bir süre sonra ortama dahil olduğu görülmektedir. Sadi, kemanın hüznü sesi, darbukanın ise neşeli ritmine ve bu enstrümanların bir aradalığına şaşırır. Bu müzikal an, insanın hüznü ve neşesinin birlikteliğini vurgular. Masalcı'nın yan masadakilerin jesti ile masal anlatmaya başladığı görülür. Meyhanenin atmosferi, kurguda daha sonra önemli hale gelecek bir masalın Masalcı tarafından anlatılmasına olanak sağlamaktadır. (Demiray, 1998, s.46-50) Bu durum dışında da karınlarını doyurmak ve içki içmek adına Balık Pazarı'nda meyhaneye girdikleri romanın başka bir bölümünde daha tekrarlanır. (Demiray, 1998, s.92) Birahane olarak ise "Aksaray Köpük Birahanesi" karşımıza

çıkılmaktadır. Burası olayların da geçtiği mekânlardan biri olması ile gazino ve pavyondan ayrılmaktadır. Bu mekâna yer verilmesinin nedeni Mahmut tarafından Sadi ve Gazelhan'a araştırdıkları cinayetin tanıklarından birinin burada çalıştığının söylenmesidir. Abanoz Cinayeti'nde önemli isimlerden biri olan Kenan'ın Haldun'un öldürülmesinden sonra Anadolu'ya, Manisa'ya gitmesi İstanbul'a döndüğünde ise Aksaray Köpük Birahanesi'de garsonluk yapmaya başladığı söylenmektedir. Bu birahane, Aksaray'da porno film oynatan bir yerdir. (Demiray, 1998, s.98) Sadi ve Gazelhan, Köpük Birahane'sinin lacivert ışsız tabelasını görüp taksiden indikleri ilk ziyaretlerinde buranın tabela gibi karanlık olduğunu ve nedeninin de mühürlenmiş olmasından kaynaklandığını fark etmektedirler. (Demiray, 1998, s.100) Mekân porno film oynatmasından dolayı mühürlüdür ve açılacağı zamana kadar beklemek zorunda kalırlar. (Demiray, 1998, s.109) Üç gün sonra Sadi tek başına yeniden geldiğinde içeri girebilmiştir. İlk katta tezgâhın arkasında çalışan adam ve kapının üzerindeki televizyonda da akşam ana haber bülteni vardır. Üst katta servis olduğu söylenir. Sadi, yukarı çıktığında her adımda yoğun bir sigara dumanının içine doğru ilerler. Kulağına da erotik sesler gelmeye başlar. Kalabalık ve loş, renkli ampullerle aydınlatılmış salonda bir masaya oturur. Yüksek bir yere yerleştirilmiş renkli televizyon ekranında bir zoofili örneği olarak değerlendirebileceğimiz pornografik sahneler yayınlanmaktadır ve kalabalığın dikkati buraya yönelmiştir. (Demiray, 1998, s.116-117) Mekân pornografik sahnelerin yayımlandığı bir yer olarak ayrıntılarıyla verilmesi ile yer bulsa da aslında Abanoz Cinayeti'ni araştıran Sadi'nin bireysel merakının varacağı noktaları görmede önemli bir mekândır.

Haydi Düş Önüme Serçe romanında anlatıcının arkadaşı Kutluğ bir barda müzisyenlik yaptığı için bar ortamına yer verilmektedir. Anlatıcı açısından bar ortamı olumsuz bir anlam ifade etmektedir. Çeşitli eleştirilerin yoğunlaştığı bir alan olarak görülmektedir. Özelde barların genelde ise pek çok mekânın son yıllarda dekorasyon anlayışları artık bu mimarilerin dekoratif yanına şaşkıncamızı engelleyecek şekilde özenle yapılmaktadır. Bu özenin ise can sıkıcı hale geldiği roman anlatıcısı tarafından belirtilmektedir. Bar mekânın fiziksel anlamda eleştirildiği fakat vakit geçirilen bir alan olarak kullanıldığı söylenebilmektedir.

Acı Sigara romanında bir eğlence mekânı olarak kapsayıcı bir bölgeden söz edilmektedir. "Eğlence dünyasının fahişesi Beyoğlu" nitelemesi ile karşımıza çıktığı üzere Beyoğlu, eğlence dünyası ile özdeşleştirilmiş mekânlardan birisidir. Fakat

Beyoğlu, eğlenceye doyamayan için tehlikeli bir mekândır. Sınır koyamayanların yutulduğu bir mekân olarak bahsedilmektedir. (Bengü,2002, s.11-12) Romanda Tanju ve çevresi zamanlarının pek çoğunu çeşitli barlarda geçirerek değerlendirmektedirler. Romandaki eğlence anlayışı her akşam çeşitli barlara gitmek doyasıya içmek, evde ise esrar, kokain gibi uyarıcı maddeler tüketmektir.

Kirli Paslı Bozuk romanında Palm29 adlı bir gece kulübüne yer verilmektedir. Palm29 “Kaos şehri İstanbul’un batı yakasında boğaz kenarından uzayıp giden sahil caddesindeki köprüye en yakın gece kulübü” (Ökmen, 2012, s.17) ifadeleri ile belirtilmektedir. Cem ve arkadaşı Orhan bu gece kulübündeki müşterilerine kapı önünde uyuşturucu madde satarak para kazanmaktadır. (Ökmen, 2012, s.17) Bu bakımdan Cem tarafından Palm29’a dair ifadelerle yer verilmektedir. Bu ifadelerden bazıları fiziksel görünüşü yansıtmaktadır:

Palm29’un adını nereden aldığı konusunda hiçbir fikrim yok. Aslında isim bir yerlerden tanıdık geliyor ama kulübün sahibine bu egzotik ismi nerden bulduğunu sormayı hep unutuyorum. Kulübün devasa tabelası ve giriş kapısından kaldırıma kadar uzanan ufak bahçesindeki ince yapraklı uzun palmye ağaçları, ayaklarımızın altındaki kırmızı halılar ve etrafta değişik boydaki memelerinin üzerine geçirdikleri yapraklarla sürekli sırtarak dans eden kızlar yüzünden buraya geldiğiniz zaman kendinizi sanki tropik bir adada gibi hissediyorsunuz. Ayrıca 29’un çaldığı müzik de her zaman iyidir, asla kötü bir şarkının kulübün o devasa hoparlörlerinden yankılandığını duymadım; her zaman yeni ve yaratıcı bir şeyler vardır ve içeride çalan dünyanın en berbat parçası bile olsa, terleyinceye dek dans etmeye devam edersiniz. Aslında birkaç sarmanın ardından alkolü su belleyip herhangi bir kimyasalı çıktığınız zaman, kulaklarınızda çalan müziğin kalitesinin pek önemi de yoktur. Müzik sadece hareket etmenize yarar, o kadar. (Ökmen, 2012, s.17)

Evren Bozması’nda Berker, Can ve kahraman anlatıcı “izmeden halli bir spor barında” oturup içki içip alkol etkisinde sohbet etmektedirler. Berker dört yıllık sevgilisinden ayrılma nedenini anlatırken Sortie adlı gece kulübünden, kokain kullanımından ve Sortie’de çeşitli tuhafıklar yapmanın pek bir açıklama yapmayı gerektirmeyen yapısından bahsedilmektedir. (Nişancı, 2015, s.64-69)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında ise eğlencede içkinin ağırlık kazandığı iki mekân karşımıza çıkmaktadır. Yıldız Tozu, Beyoğlu’nda Hamdi’nin işlettiği bir pavyon olarak karşımıza çıkmaktadır. (Öktem, 2019, s.144) Yıldız Tozu’nda işletmecilik yapan Hamdi ile Bekir ortak olarak Fitilli Meyhane’yi açmıştır. (Öktem, 2019, s.39) Hamdi’nin Bekir’i öldürmesinin nedeni olan kadının ismi Cavidan’dır. Bekir, Bükreş’te Mevlüt ile kaldıkları zaman bu kadınla tanışmıştır. Otel katibine efkâr dağıtacak, eğlenilebilecek

mekân sormuşlardır. Adam da yolladığı müşteri başına prim almış olduğu pavyondan bozma Stele Praf'a onları göndermiştir. İçerisinin loş, sigara dumanından insanların birbirini görmekte zorlandığı bir ortamdır. Bekir burada Cavidan'a âşık olur. Uzun süre Mevlüt'ü de otele kalıp Stele Praf'a gitme konusunda zorlar. Bekir Stele Praf'ın önündeki kaldırımlarda Cavidan'ın sayesinde park görevlisi olarak işe başlar. Geceleri Bekir kapının önünde işini yaparken, Cavidan içeride konsomasyonda olur. Sabah olunca da Cavidan'ın bir oda bir salon evine gider iki sene boyunca bu şekilde bir gündüz aşkı yaşarlar. Memlekete dönme hasreti ağır basınca Bekir, Cavidan'ı da kurtaracağını söyleyip İstanbul'a götürür. Stele Praf sonrasında Hamdi'nin işlettiği pavyona emanet eder. (Öktem, 2019, s.138-142) Bu mekânın yanı sıra Fitilli Meyhane de kaliteli mezeler, içki, müzik ile yeme içme ve eğlence anlayışını yansıtan mekânlardan biridir. Romanda görüldüğü üzere bu tip eğlence mekânları hem eğlenmeye gidenler açısından hem de burada çalışanların algıları ile romanda yer bulmaktadır.

Kent yaşamında modernitenin göstergelerinden biri olarak belirtebileceğimiz kafe ve restoranlara da romanlarda sık sık rastlanılmaktadır. Bu mekânların bireylerin sosyal iletişim ve özgürlük duygusunda etkili olan yerler olduğu söylenebilmektedir. Fakat kent içerisinde kafe veya restoran olmak üzere bir türe dahil ettiğimiz her bir mekânın farklı dokuları vardır. Kafe ve restoran gibi mekanların standart, birbirinin benzeri olmadığı görülmektedir. Hepsinin hizmet anlayışı, iç dekorasyonu birbirinden farklıdır. Buraların daimî müşterileri için bu mekânlar aşına olunan insanların görüldüğü bu bakımdan mekânı kendilerine yakın hissettikleri yerlerdir. (Aytaç, 2019, s.252) *Filler Mezarlığı*'nda sadece ismen Paris Restoran (Bayar, 1991, s.82) ve Paris Restoran'a kıyasla daha ayrıntılı bir şekilde Pudding Shop, Baba Yorgi'nin Yeri gibi restoranlara rastlanmaktadır. "Pudding Shop" adı ile anılan yer kurgusal gerçekliğinden soyutlandığında Lale Restaurant'a karşılık gelmektedir. Bu mekân tarihi gerçekliği de olan bir dönemin Hippiler'inin İstanbul'daki uğrak mekânlarından birisidir. Pudding Shop gece yarısına kadar açık bulunan mekânlardandır. (Bayar, 1991, s.62) "Uluslararası ölülerin istasyonu" olarak romanda belirtilmektedir. Bu adlandırmada ise burada kümelenen birtakım insanların ne doğru ne de ahlakdışı olabilmesinin, doğu ve batı arasında sıkışmalarının, bu tip bir arada kalmışlığın ise içler acısı bir durum olmasının ve buraya farklı kültürlerden pek çok bireyin doğuya giderken uğramasının katkısı vardır. (Bayar, 1991, s.79) Fiziksel açıdan bu yere dair ayrıntılar azdır.

“‘Puding Shop’ un ses ayarı her zaman sonuna değin açık ” bir müzik setine sahip (Bayar, 1991, s.81) olduğu gibi ayrıntılar dışında bilgi kısıtlıdır. Genellikle olayların akışı sırasında bu mekâna yer verilmektedir. Bazen olayların akışında gerçekçi bir atmosfere dair tasvirlerle de yer verilebilmektedir. “Masada bizden önce yiyip, içenlerin artıkları birikmişti ve bütün bu pisliğin üstünde yağmurlu yaz günlerinde ansızın ortaya çıkarak dünyayı istilaya kalkışan karasinekler uçuşuyordu.” (Bayar, 1991, s.62) “Filler Mezarlığı” adlı romanda küçük bir restoran olarak kabul edebileceğimiz (Bayar, 1991, s.26) fakat meyhane görünümünü de sunan Baba Yorgi’nin Yeri’ne de rastlanmaktadır. Baba Yorgi’nin yeri hakkında bilgi veren uzun bölümler, romanda karşımıza çıkmaktadır:

Filler Mezarlığı’nın en renkli yeri olan ‘Baba Yorgi’nin yerini bilmenizi, tanımanızı çok isterdim. Sultanahmet’te ağız t adıyla, su katılmamış temiz rakı içebileceğiniz tek yer orasıdır. Çünkü Baba Yorgi rakıya vurgundur ve karaciğerinin kendisine oyun oynamadığı zamanlar, ince belli bir çay fincanıyla alkol ülkesinde sonsuz ve uzak yolculuklara çıkmaya bayılır. Kendisi gibi bir meyhanecinin oğlu olan Baba Yorgi, aşağı yukarı yirmi beş yıla yakın bir zamandan beri bu küçük, daracık ve pis yeri işletiyor, hipilerle uluslararası gezi yapan öğrencileri burada ağırlıyordu. Bütün pisliği ve bakımsızlığına rağmeni, bu küçük restoranın büyülü bir yer olduğuna inanıyor ve bu inancı da başkalarıyla paylaşıyordum. (...). (Bayar, 1991, s.20-21)

Baba Yorgi’nin külüstür kapısının, kirli, mermer tezgahının (Bayar, 1991, s.57-58), sayıları bir hayli azalmış porselen tabaklarının (Bayar, 1991, s.27), “tuvalete inen basık tavanlı, kirli ve daracık” merdivenlerinin (Bayar, 1991, s.28), “yalnız soğuk kış günleriyle, yağmurlu havalarda kapalı, camı sinek pislikleri, lekeler ve tozlarla dolu kapısı”nın (Bayar, 1991, s.32) ayrıntılar şeklinde verildiği metinde Baba Yorgi’nin yeri fiziksel olarak oldukça kötü olsa da manevi bir boyutu vardır. Bu yüzden Mehmet Martı için büyülü bir yerdir. 1964 ayaklanması ve sonra 1968 Paris öğrenci hareketi ile hareketlenen Hippi hareketlerinde Hindistan’a uğrayanlar, kimliklerini gizleyen ünlü yazar ve sanatçılar, “lejyon kaçkınları”nın, mafyanın ikinci derece adamları ve daha nicelerinin yolları buraya düşmüştür. Sonu acıklı aşklar, acılar çekilen anlar ve “toplu iğne başı iriliğindeki şeytan arabalarıyla sonsuz yolculuklara çıkılmıştı” ifadeleri ile belirtilmiş olan geçici mutluluk sağlayan uyuşturucu maddelerle çıkılan yolculuklar gerçekleşmiştir burada. (Bayar, 1991, s.21) Mehmet Martı’nın bireysel yaşamında da bu yer burada garsonluk yapmış Jill (Bayar, 1991, s.23) ve daha birçok insanı tanıdığı, kendisine gönderilen kartpostalların, mektupların okunduğu, kendi yazı ve şiirlerini yazdığı, mutlu-mutsuz anlar yaşadığı ve mutsuzluğunu paylaştığı bir mekân olması bakımından manevi anlamda yüceltilmektedir. (Bayar, 1991, s.22)

Duvarlar, Ortaçağ hanlarının mum alevlerinden islenmiş duvarları gibi yazı ve resimlerle doluydu. Kapadokya'daki taştan oyma kiliselerin resimlerle süslü duvarlarına benziyordu. Gelen geçenlerin ve 'gezgin olmayanların'; İngilizce, Çince, Arapça ve Hebrew dili de dahil olmak üzere, yeryüzünde konuşulan bütün dillerde yazılı olarak bıraktığı anılar, altlarında yazıldıkları tarihleri de birlikte taşıyorlardı. Çiçek ve güneş resimleri, renkli kalemle çizilmiş, boynu bükük birer devsel mantara benzettiğim Hindistan cevizi ağaçlarının süslediği Goa plajlarının gerisinde yer alıyor, 'Ying-Yang' simgesi ile yüce 'OM' yazısı yanyana, karşı duvardaki Latin harfleriyle yazılmış

"BOM SHANKAR"

Duasına gülümsüyorlardı. Girişte solda, buzdolabının yanında yer alan, üstü eski bir Türk halısıyla kaplı divanda müşterilerden çok pirelerini ayıklayan kediler güneşleniyor, ancak akşamın kalabalık saatlerinde yerlerini ipek giysileri içindeki gezginlere terk ediyorlardı. Bulaşıklar hiçbir zaman zamanında yıkanmıyor, yemek türü hiçbir zaman ikiye aşamıyordu. Ama her şey vardı bu küçük lokantada... Gecenin saat on birinde, müşterilerin artık iyice çekilmeye başladıkları bir saatte ansızın kapı açılıyor ve sırtında çantasıyla bir ya da iki gezgin içeri dalarak doğruca daha önceden tanıdıkları ya da hakkında bazı şeyler okudukları dünyaca ünlü Baba Yorgi'nin boynuna atlayarak, onu öpüyorlardı. Burası yalnız Baba Yorgi'nin değil, buraya gelmeyi başaran gezginlerin de dünyası olmuştu.

Benim de dünyam, evim ve yurdum oldu. (Bayar, 1991, s.21-22)

Mehmet Martı için yazı ve resimlerle dolu duvarlara sahip (Bayar, 1991, s.25) Baba Yorgi'nin yeri bir ev, yurt gibidir. Belirtildiği üzere özensiz, bakımsız bir görünümü de olsa burası gerek işletmenin sahibinin ünü gerekse de gezginlerin birleşme noktası olması yönünden yuva kabul edilen bir mekândır. Benzer insanlarla beraber olmak ve samimiyetin olduğu bir mekânın olması burayı ev ortamına dönüştürmektedir. Hatta kimi zaman barındığı bir alan haline de gelmiştir. Mehmet Martı, beş yıla yakın bir süre gezi dışındaki vakitlerinde burada yaşamıştır: "Büyük sarhoşluklarımdan sonra, aşağı bulaşıkhaneye inerek, orda bulaşıkçının daracık ve pis yatağında pirelerle ve örümceklerle içiçe yattım." (Bayar, 1991, s.22) Baba Yorgi'nin mekânında en azından Türkler için karşı cins ile ilişkilerinde bazı kültürel kısıtlamalar vardır. Bunun sebebi ise Türkiye gibi bir ülkede yaşamaktan kaynaklanmaktadır. Kapsanan bir mekân olarak Baba Yorgi'nin Yeri, tüm marjinal yapıdaki kişilerine karşın Türkiye gerçeklerinden tamamen soyutlanmamaktadır. (Bayar, 1991, s.28)

Filler Mezarlığı'nda Marianne'nin geçmiş yıllarına dair bilgi verdiği satırlarda bir kafeden bahsedildiğine rastlanmaktadır:

"Liseye devam ederken arada bir okuldan kaçıp, Saint Germain de Pres'deki bulvar kahvelerinden birine giderdim. Küçük, masaları temiz beyaz örtülü, genç kuşaktan ünlü birkaç sanatçının da gidip geldiği bir yerdin. Lise beni sıkıyordu, hocaların robotça bir aptallık içinde bulunmaları, ilkeler, yasalar, törenler, içleri gereksiz bilgi yığınlarıyla dolu koca kitaplar beni boğuyordu. İnsanlarla

konuşmayı seviyordum, açık havaı seviyordum, keyfim dilediği zaman dilediğim yere gidebileyim istiyordum. Düşünmeyi seviyordum ama asla okulda öğrettikleri gibi değil. Saint Germain'deki o küçük kahve benim dünyaya açılan ilk pencerem oldu. Oraya iyice dadanmışım çünkü orada kendimi buluyor, gerçekten yaşadığımı duyuyordum. Bir kilise sessizliği ve yapmacıklığı içindeki gri okul binasından çıkar çıkmaz kafa dengi bir iki arkadaşla birlikte kendimi Saint Germain'e zor atıyordum." (Bayar,1991,s.157)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında Çukur Kahve, Fitilli Meyhane, Yıldız Tozu gibi eğlence mekânlarına yer verilmektedir. Daha önce bahsedildiği üzere Fitilli Meyhane ve Yıldız Tozu, içkinin ağırlık kazandığı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çukur Kahve, oyun oynanan ve müdavimlerle mahalleli hakkında sohbetlerin yapıldığı bir ortamdır. (Öktem, 2019, s.96) "Garibanlar kahvesi" olarak da nitelenen kahvede, insanlar enteresan tiplerin hayatlarını birbirine anlatarak, onların hayatlarıyla avunmaktadırlar. (Öktem, 2019, s.108) Çukur Kahve'nin yeri tam olarak belirtilmesi İstanbul'da Kasımpaşa, Şişli, Yakacık, Beykoz olmak üzere altı tane Çukur Kahve olduğu İz Sürücü Muzaffer tarafından söylenmektedir. (Öktem, 2019, s.80)

3.9. DEVLETİN İKTİDARI İLE İLİŞKİLİ DAR MEKÂNLAR

Romanlarda devletin iktidarı ile ilişkilendirebileceğimiz çeşitli dar mekânlara sıklıkla yer verilmektedir. Bu mekânları ortak bir düzlemde değerlendirilebilmek adına camii, kilise, türbe, soyut mekânlardan olan cennet- cehennem şeklinde karşımıza çıkan dini mekânlar, çeşitli kademelere yönelik eğitim kurumları, askeri alanlar, emniyet müdürlükleri, karakol, hapisane ve mahkemeler, hastane, klinikler ve yetiştirme yurtları şeklinde sınırlandırılmıştır.

3.9.1. Dinî Mekânlar

Yeraltı romanlarında inanç sistemleri karşı çıkılan alanlardan biri olarak görünmektedir. Romanların hepsinde dine karşı olumsuz bir algıdan söz edilemese de pek çok yeraltı romanında din, kısıtlayıcı yapısı ile hoş görülmeıyen bir değerler sistemidir. Dinin, olumlu algılandığı romanlar da bulunmaktadır. Fakat bu romanlarda dahi din alışılmışın dışında aktarılır ya da dine uygun olmayan yaşamlar ekseninde romanlarda dini değerler yer bulmaktadır. (Bolat, 2013, s.189-190) Dini değerler ve bu değerlerle birlikte dini mekânlar, çok kültürlülüğün vurgulanmasının yanı sıra dini değerleri reddediş gibi sebeplerle romanda görünür kılınabilmektedir.

Ağır Roman'da camii, türbe, kilise gibi mekânlara yer verilmektedir. Kiliseye dair "kilisenin nakış gibi işlenmiş" kapısı, alçak duvarların ardındaki bahçesi (Kaçan, 2012, s.7) gibi çeşitli ayrıntılara romanın sahicilik kazanması adına olaylar aktarılırken yer verilmektedir. Fakat metinde ön plana çıkarılan bu mekânların fiziki durumları değildir. Bu mekânlar ile ön plana çıkarılan anlamsal değerleridir. Türbe olarak Cura Baba türbesinin ismi geçmektedir. Bu türbe İstanbul Şişli'de olan bir türbedir ve gerçek hayatta karşılığı vardır. Metin Kaçan'ın kurgusal düzlemde yansıttığı türbe ise iç ve dıştan fiziksel boyutları ile verilmeyen olayların geçtiği yere arka fon olarak kazandırılmış bir mekândır. Olaylar türbe içinde değil önünde geçmektedir lakin burada türbenin mekânsal olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Çünkü türbenin önünde olayların geçmesi romana anlamsal olarak bir boyut kazandırmaktadır. Romanda Gaftici Fethi, Cura Baba türbesinin etrafında dizdiği çocuklara hırsızlık öğretmektedir. Onlara polislerle başı belaya girmeden nasıl hırsızlık yapabileceklerini, hangi saatlerde bu işi yapmaları gerektiğini söylemektedir. Sabah ezanının okunduğu vakitleri, bu iş için en uygun zaman olarak belirtmektedir. Cura Baba'nın türbesinin köşesinden alacakları ince kuma ellerini sokarak parmaklarını geliştirebileceklerini öğütler. Türbe etrafında, Gaftici Fethi tarafından hırsızlıkta yapmaları ve yapmamaları gerekenlere dair yemin töreni gerçekleştirilir. Gaftici Fethi, yemin töreninin sonunda yeminlerini tutmazlarsa Cura Baba tarafından cezalandırılacaklarını ekler. (Kaçan, 2012, s.17-19) Dinsel ve kültürel anlamı olan türbelerde yapılan uygulamaların benzerleri romanda da yapılır. Mumlar yakılır. Türbe yakınından toprak alınır. Fakat bunların hepsi kültürel kodlarımızla uyuşmayan bir neden için gerçekleştirilir.

Metin Kaçan'ın "Ağır Roman"ında camiiler; kiliseler ile verilerek çok-kültürlülüğün vurgulanmasında aracı olmak ve softa, hoca eleştirisi yapmak üzere karşımıza çıkarken türbeler ise kültürel/dinsel anlamından uzaklaşmış mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Çok kültürlülüğün vurgulanması camilerin yanı sıra kiliselerine giden Rum, Ermeni, Süryanilerin görüntülerinden bahsederek ve Salih'in onların çan sesine olan tutkusunu söz konusu ederek gerçekleşmektedir. (Kaçan, 2012, s.5) Kolera'nın görünümü sunulurken "kiliselerden gelen çan sesleri, kısa bir zaman sonra hafif esrar kokusu ve ezan sesiyle karışıp havayı kapladı." (Kaçan, 2012, s.5) gibi ifadeler ile bu çeşitlilik vurgulanmaktadır. Mahalle içinde bu çeşitliliğe rağmen softa eleştirileri yapılan kimi kısımlarda görülebileceği gibi kimi dini karışıklıkların yaşandığı bir mekân olarak da Kolera Sokağı belirtilmektedir: "Kolera'da olup biten her şeye

karişan zengin ve softa takımı, hiç aksatmadan tertemiz giyinip kiliselerinde Rumlara bir pislik yapmadan rahat edemiyorlardı.” (Kaçan, 2012, s.7)

Zühtü Bayar'ın *Filler Mezarlığı*'nda da camii ve kilisenin birlikte aktarıldıkları satırlara rastlanmaktadır. Filler Mezarlığı'nda Sultanahmet meydanı ve çevresi kilise ve camiiler ile farklı bir açıdan da ele alınmaktadır. Bu çok-kültürel yaşam yerinin meydanında Ayasofya ve Sultanahmet adında iki ayrı dini yapı bulunmaktadır. Camii ve kiliselerin aynı atmosferde olduğu bu meydanda; romanın sonlarına doğru Marianne, Monina ve Mehmet Martı bir arada bulunmaktadır. İki dini yapının tam ortasında keşfedilmesi güç bir nokta olduğundan bahsedilmektedir. Dini mekânlar daha çok bu noktadan yani yapıların dışından yorumlanmaktadır. Bu konumda olan bireylerin mekâna yönelik hisleri ifade edilmektedir. Mekâna yönelik hislerin yanı sıra bu açıdan mekânın fiziki algılanışı da romanda betimlenmektedir:

Akşamüstleri; Ayasofya'nın yarısı uçmuş sarı kireç boyası, güneşten gelen ışıltılarla kaynaşarak bambaşka bir renge dönüşür. Bu rengin adı yoktur, şimdiye kadar hiç duymadım. Belki de buna 'gün rengi' demek olasıdır. Aynı anda Sultanahmet'in kurşuni ve ipince gövdesi, güneş alçaldıkça aklaşır, kesme blok taşlar yer yer çöl kızılı bir aydınlığa boğulur... (Bayar, 1991, s.217)

Mekâna yönelik tasvirde birbirinin zıttı olarak görülebilecek betimleme ifadelerine de yer verilmektedir. Sultanahmet “devsellikle inceliği bir arada toplamış” bir gövdeye sahiptir. (Bayar, 1991, s.217) Zıtlıklarla bir güzellik oluşturulduğuna yapı üzerinden işaret edilmektedir. İlk yapıldıklarında ikisinde de yalnızca “ayın, güneşin ve yıldızların ışık güçleri hesaplanarak” (Bayar, 1991, s.218) ortaya koyulan bu yapılar, tarihin seslerini de yansıtmaktadır. Örneğin, Sultanahmet'te detay avcılığını da yapan Mehmet Martı, Ayasofya'nın minarelerindeki üslup farklılıklarını da aktarır:

Görüyor musun Marianne, dedim, dört minarenin dördü de ayrı tellerden çalıyor. Çünkü bunları ayrı ayrı zamanlarda, ayrı ayrı sultanlar yaptırmışlar... İlk Ayasofya'nın ahşaptan yapıldığını ve bir yangın sonucu kül olduğunu düşündükçe; bugünkünü onun sağlıklı oğlu olarak karşılıyorum. Minareleri çepeçevre saran turkuaz ve yeşil çinilere gelince; onların görevi güneş ışınlarını kırarak yansıtarak güzellikler doğurmak. (Bayar, 1991, s.219)

Romanda bu meydanın bu şekilde anlatımının mekânın çok-sesliliğe yardımcı olmaya yaradığı söylenebilir. İslamiyet ve Hristiyanlık gibi birbirinden kültürel noktalar ile uzaklaştırılmaya çalışılan bu inanışların insanları, ortaklaşa yaratılmış yapıtları ile güzellik çerçevesinde birleştirilmeye çalışılmıştır. Bunlara ek olarak Hristiyan bu yapının İslamlaştırma çabalarının, Ayasofya'nın içindeki mozaikleri sıvalarla

kapatmanın yersizliği de Marianne ve Mehmet Martı arasında konuşulan bir konu olarak romanda yer almaktadır:

Bütün bu Hıristiyan sanatını İslamlaştırma çabaları bana çok saçma görünmüştür... Hangi aklıevvel sultan bunu istedi, hangi şeyhülislam fetva verdi ve hangi mimarın eli bu işe yattı da, bu balrengi gözlü Rum dilberine karaçarşaf giydirdiler, bilemiyorum... Ama şunun çok iyi farkındayım: Peçenin altındaki gözler yine pırıl pırıl ve alabildiğine Bizantik... Oysa Sultanahmet gökyüzüne birer uzay gemisi gibi yükselen minareleri, yapısına egemen olan İslamik sanat feksefei ve heybetli kurşunu gövdesiyle Ayasofya'nın karşısında ama onunla büyük bir ahenk, büyük bir uyum içinde... Benim için çar saraylarında 'quadrille' usta bir kavalye o... Bozulmamış, dokunulmamış olmanın sade güzelliğini taşıyor. Serseri bir mimarın ona iki çan kulesi eklemeye kalkışması, cinayetten de öte, saçma bir davranış olurdu. (Bayar, 1991, s.219)

Bu ifadelerden de görüldüğü üzere her bir sanat anlayışının tahrip edilmeden "dokunulmamış olmanın sade güzelliğini" taşımasını vurgulayan Mehmet Martı için mekân üzerinden çok-kültürel yapının ve belki de metaforik olarak ifade ettiği çok-sesliliğin önemli olduğu söylenebilmektedir. Bunların yanı sıra bu tarihi mekanlar ve Sultanahmet meydanı çevresindeki bu manzara da mistisizm vurgusunu da yapmaktadır. Teknolojinin, yapay ışık gösterilerinin değil daha çok doğal akıştaki manzaranın Marianne tarafından beğenildiği vurgulanır. Roman temelde hippie tarzı yaşam stilini aktaran bir romandır ve Marianne'ın bu manzaraya karşı büyülenmiş tepkileri hippilerin mistik- büyüsel yanının vurgulanmasına bu alt-kültürel yapının özelliklerinin verilmesine de yardımcı olur

Düş Önüme Serçe adlı romanda Kocatepe Cami'sinin altındaki alışveriş merkezi hem mimarisi ile hem de anlatıda barındırdığı anlamla verilmektedir:

Ankara'nın "beton" mimari örneklerinin en önemlisi olan ve estetik beğeni adına tek kıvrımın bulunmadığı Kocatepe Camii'nin altında en az cami mimarisi kadar rüküş bir alışveriş merkezi vardı. Yoksulluğun bu kadar çoğaldığı bir memlekette, belki iki futbol sahası büyüklüğünde olan bu dev market, biraz da batı karşısında kompleks atmamızı sağlıyordu. Ticaret ve dinle olan ilişkinin de, beğenisi düşük bir simgesi gibiydi. (Erkul, 2001, s.108)

Bu "modern görünümlü ama ilkel mağaza" (Erkul, 2001, s.109) beton mimari örneği olan ve estetik açıdan detay barındırmayan Kocatepe Camii gibi mimari açıdan rüküş olarak değerlendirilmektedir. (Erkul, 2001, s.108) Fakat anlatıcıda estetik değer uyandırmayan bu mimari detaylardan çok alışveriş merkezinin anlamsal yönü üzerinde durulmaktadır. Alışveriş merkezi eve en yakın ve en ucuz olarak değerlendirilse de alışveriş merkezinin rafları doluluklarına rağmen yoksulluğu

çağrıştırmaktadır. (Erkul, 2001, s.108-109) Bu bolluk içinde yoksulluğu veren alış-veriş merkezi üstünde konumlanan camiden bağımsız olarak düşünülmemektedir:

Bu markete her girdiğimde derin sosyolojik saptamalara kapılmadan edemezdim. Dolu raflar bir anlamda zenginliği simgeliyordu fakat, o tüketim ürünlerini alabilecek kadar çok paramızın olmayışı zenginliği değil de tam tersine yoksulluğu simgeler gibi geliyordu. Koridorları kendinden geçerek alışveriş yapan, hamburger yiyen, hormonlu ürünlerle yapıldığı belli olan güzel görünümlü yemekler tüketen, kredi kartı ile dolmalık biber satın alan, memurların beğenisine dönük kişisiz kıyafetler beğenen insanların dolu olduğu bu tapınak bana biraz da Sümerler'i çağrıştırırdı. Sümerler'de de bu Zigurat denen tapınakların ilk katı tahıl ambarı olarak kullanılmış, en son kat, yedinci katı ise gözlem eviymiş. Tam da bir ülke yönetmenin talimatnamesi gibidir Ziguratlar. Alt katta yoksul halktan gasp edilen tahıllar, üst katta ise halkı oyalamaya yarayan, dönemin afyonu olan falcılık. Burada da benzer bir durum vardı. Üst kat sistemle barışık insanları vaazlardan sonra sokağa salıyor, alt kat ise bu sistem uyumlu insanların kazandıkları parayı iç ediyor. (Erkul, 2001, s.108-109)

Romadaki muhalif kimlikteki arkadaş grubu ise iktidarın bir mekânı olarak değerlendirilen merkezlerde aktif katılımcı olmadıklarından bu mağazalarda kendilerini yabancı hissetmektedirler. Modern olduğunu düşünen bu mekandaki insanları ve mağazayı aşağılamak market kasiyerleri isimlerini sorduklarında Yaşar Kemal, Cengiz Aytmatov, Enis Batur, Elia Kazan, Althusser'e gönderme yapan Altuğ Zer gibi isimler kullanırlar. Bu durum onların hem zihnen hem de yapısal açıdan "premodern" olduklarını göstermektedir. (Erkul, 2001,s.109)

Acı Sigara romanında din algısı farklıdır. Roman boyunca Kuran-ı Kerim'den ayetlerle ilerleyen anlatıdaki yaşayış biçimleri, din ile uyuşmayan bir yapıdadır. Romanda Tanju, bebekken vaftizlenmiş olduğunu, Hıristiyan bir aileden gelmekte olduğunu öğrenmektedir. Süryani kilisesinin ve camilerin seslerinin verildiği romanda din, çeşitli mekânlar aracılığı ile çok kültürlülüğü vurgulayan bir unsurdur. Romanda ayrıca Yenişehir gibi bölgelere özgü bir durumdan da bahsedilmektedir. Burada müezzinlerin de Çingene kadınlardan aldıkları uyuşturucu maddeleri kullandıkları bu yüzden de fazladan ezan okuyabildikleri ya da ezanları kaçırdıkları belirtilmektedir: "Yenişehir'de ezan sayısının az ya da çok olması veya herhangi bir zamanda okunması doğaldı." (Bengü, 2002, s.10) Dini mekânlar daha çok çokkültürlülüğün vurgusunda etkili olmaktadır.

Kız çocuğunda dinî mekân olarak kilise, kız Kuran kursu gibi mekânlar karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan dini görüşler de sık sık romanda yer almaktadır. Ayşe'yi yaralı bir halde sokakta bulduktan sonra kendi çocuğu gibi bakan Anuş Şekeryan bir

Ermeni'dir. Ona bakan kadının da etkisi ile kilise korosunda yer alan, ayinlere katılan Ayşe'nin romanda bu mekâna dair aktarımlarından da bahsedilebilir. Kilise, kilise mezarlığı gibi mekânlar bu bağlamda karşımıza çıkar.

Ayşe kendini iki tanrılı olarak görmektedir. Buna yönelik çeşitli ifadeler roman boyunca yinelenmektedir:

(...) hiçbir rasyonel sebebi olmadığı halde inanmakta inat ettiğim iki Tanrımdan (...) (Ünlü, 2019, s.40)

O kadar Tanrımdan hiçbirisi bana cevap vermeyecek mi (...) (Ünlü, 2019, s.73)

Hâlâ Tanrı'ya şükrettiğim için Allah bana akıl fikir versin. Allah'ın bana akıl fikir vermesi için, Kutsal Meryem, sen de duacı olur musun?"(Ünlü, 2019, s.93)

(...) yarı Ermeni Katolik bir hafızım. (Ünlü, 2019, s.51)

Anuş Annesi ile tanışana kadar İsa Peygamber'in Hristiyan olmadığını belirtmekte ve "Arifin dini olmaz" sözü ile bunu anlamlandırmaya çalışmaktadır. (Ünlü, 2019, s.45) Bu farklılık Müslümanlık ve Hıristiyanlık inançlarının öğretisel, mekânsal olarak farklılaştırılmasından kaynaklanmaktadır. Metinde dini mekanların, dinsel sorgulamalar adına kaynaklık ettiği düşünülebilmektedir. Bu bakımdan metinde idealize edilmiş bir din algısı yoktur. Örneğin; Ayşe, hırsızlığın ardından kilisedeki akşam ayinine yetişmeye çalışan, kiliseden bir şeyler çalmak zorunda kalan (Ünlü,2019, s.206-207), kiliseye yönelik ifadelerinde tezat ifadelerle rastlanan bir kız çocuğudur: "Üstelik yedi dakika on bir saniye içinde kiliseye yetişebilirsek, akşam ayininde, günlük günahlarımızdan arınmamız için genç ve yakışıklı papazımızın volkan gibi patlayan libidosunun huzurunda diz çökebilme şansına nail olmamız işten bile değil." (Ünlü, 2019, s.12) Bu bağlamda çeşitli ifadeler karşımıza çıkmaktadır:

(...) koro arkadaşlarım, bana niyeyse hep Kurtuluş Savaşı'nı hatırlatan Asdvadzadzin Guysın Mariam ilahisini söylemeye başladılar bile. Mukaddes ve yakışıklı papaz, orgun başındaki sümüklü Garabed'in ince ellerine, bizzat yonttuğu kızılıcık sopasını biteviye indiriyor olmalı. Kiliseye koşup koroya katılmak ve Annemi gururdan ağlatmak için hâlâ on dört ölçü var." (Ünlü, 2019, s.12-13)

Koroda birbirinden günahkâr on iki çocuk, Meryem Anamızın kanatlarına tutunarak ilahinin zirvesine doğru yükseliyoruz. Biraz sonra ben soloya başladığımda, mihrabın çevresini süsleyen altın varakları olduğundan daha parlak gösterip, ikinci vaktinin çaresiz kederini yüzyılların günahlarıyla kararmış ahşap sıraların üzerinden, sabırla titreşen adak mumlarının hülyalı turuncusuna doğru kovalayan ve çoğu zaman bir Hıristiyan'a bile fazla gelen şu büyümlü Doğu kasvetini olduğundan daha katlanılır kılan kristal avizelerden, ince bir titreme sesi gelecek. (Ünlü, 2019, s.13)

(...) çok büyük ihtimalle, şu anda bu Ermeni Katolik Kilisesi'nde Asdvadzadzin Guysin Mariam ilahisini avaz avaz söylemeyi isteyen gerçekten ben değil, bizzat Tanrı. Bana kalsa Yeşil Cami'nin köşesindeki koca göbekli kır pıdecisinin ağzına bir silah dayayıp kasasındaki bütün parayı alır ve cennetteki efendimizi morarmış kafasının altındaki keseye tıktırırırım. Çünkü zenci sevgilimle Viyana'ya kaçıp seni bulmak için, sadece altı günüm kaldı. Kilise korosunun yıldızı olmak şu an için doğru bir kariyer planı değil. (Ünlü, 2019, s.14)

Ayşe, Anuş annesinin basit meselelere gülmesinden ve bu gülmenin katılıp ölmeye giden boyutundan hareketle kiliseye yönelik eleştirel söylemlerde bulunur: “Annem öbür tarafa kahkahalarla göçtüğü için cehennemi garantilediği gibi ben de doğrudan onun kişisel zebaniliğine atanırım. Sonuçta Kilise bu! Yapar mı yapar. İki dünyayı birbirine karıştırmakta üstlerine yok!” (Ünlü, 2019, s.37) Kiliseye dair verilen bir diğer mekân ise kilise mezarlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölümün somutlaştığı bir mekân olarak da değerlendirilebilecek bir alan olan bu mekândaki papaz mezarlığı, çalınan altınların saklandığı yer olarak kullanılmaktadır: “Peter kadife keseyi tabutun içindeki papazın ölü kafasının altından çıkartıp bana uzatıyor. Daha yarım saat önce çaldığımız, ölü kadar taze altınları keseye dolduruyorum, o da cennetteki efendimizin çürümüş başının altına sıkıştırıyor.” (Ünlü,2019, s.12) Yine benzer şekilde Ayşe ve Peter, para toplayabilmek için rıhtımdaki camiinin halılarını Salı Pazarı'ndaki eskicilere satmak için çalmaya çalışmıştır. (Ünlü, 2019, s.84)

Ayşe, taşrada yaşarken ise kız Kur'an kursuna gitmiş ve hafız olmuştur. Dokuz yaşlarındaki çok sayıda kızın burada ilk dinlediği hikayelerden biri Meryem Ana'nın hayat hikayesi olmuştur. Meryem Ana hikayesi aktarılırken Ayşe'nin aklına ilk Müslümanlardan olan Cafer bin Ebu Talip ve onun Hristiyan Kral Necaşi'yi aynı tanrıya inandıklarını ikna etmek üzere Kuran'dan Meryem Suresi'nin ilgili ayetlerini okuduğuna dair olay gelmektedir: “İmam Ali'in bu hüznü ve asil ağabeyi, iki dinin arasını bir kadınla bulmaya çalışır.” (Ünlü, 2019, s.13) Bu şekilde romanda aslında pek çok dinsel alandan ve dinsel anlatılardan bahsedilmektedir. Bu durum hem iktidarın tekipleştirdiği algılar üzerinde etkili olmakta hem farklı kültürden insanları görünür kılmaya yaramaktadır.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında roman kişilerinden biri olan Çağatay ve ölen kişiler ile ilişkili olarak dini mekânlara yer verilmektedir. Nesrin'in eski erkek arkadaşlarından olan Çağatay önceden ateist bir gençken sonradan kiliseye bağlılık duymaya başlamış ve papaz yardımcısı olmuştur. Bununla da yetinememiş kilise ile ilişkilerinin kuvvetlendiği, mahallede adının “gavur Çağatay” a çıktığı bir dönemde ise bir anda

Kazdağlı Camii'ne cüppe, takke, tespih ile sabah namazını kılmak üzere yürümeye başlamıştır. Bu olaydan en fazla iki ay sonra da müezzin olmuştur. Hıristiyanlığı seçtiği dönemde Nesrin de sevgisinden dolayı durumu kabullenmiş ve onu daha fazla görebileceği için kilise korosuna katılmıştır. Çağatay'a anlayış göstermeye çalışan mahalleli, Nesrin'in kilisede koroya katılmasından sonra ikisine de sırtını dönmüştür. Durum, misyonerlik olarak bile algılanabilir hale gelmiştir. (Öktem, 2019, s.56-61) Bu yüzden mahalleli, Çağatay'ın kilise ile ilişkisinden doğan durumlara karşı tedbir almak üzere harekete geçmeye karar vermiştir:

Çağatay'ın saçtığı zehir gençleri, henüz hayat tecrübesine sahip olmayan sübyanları etkisi altına alabilirdi. Mahallede bir tek kişinin daha Hıristiyan olmasına tahammül edemezlerdi artık.

Tam mahallenin ileri gelenleri muhtarlıkta toplanıp acil eylem planı oluşturmaya, toplumun dini duygularını korumak üzere harekete geçmeye karar vermişlerdi ki kimsenin beklemediği bir şey oldu. (Öktem, 2019, s.58-59)

Fakat aniden Müslüman olan Çağatay'ı görmek üzere camiye doluşan mahalleli onun sırtını sıvazlamış, desteklemiştir. Çağatay'ın camiye geçişi ile beklemedikleri bu durum karşısında şoka uğrayan Ortodoks alemi, Nesrin'i kilise korosundan aforoz etmiş, nazik olmayan bir şekilde kiliseden kovmuştur. (Öktem, 2019, 59-60)

Mevlüt'ün ölümü ve romanın sonunda Hamdi, Kâzım, Zakir, Muzaffer'in ölümü ile de dini mekânlardan biri olan camiye yer verilmektedir. Kazdağlı Camii avlusunda namazlarının kılınması dini mekânları farklı bir bağlamda da metne dahil etmiştir.

Düşsel mekân olarak cennet ve cehennem mekânlarına da burada yer vermekte fayda vardır. Cennet- cehennem ifadeleri romanlarda sık sık karşımıza çıkmaktadır. *Kızçocuğu* romanında pek çok bölümde dinsel bir mekân olan cennet- cehenneme dair ifadelerle rastlanmaktadır:

Evet, çocukken bütün çocuklar gibi ben de çocukların günaha girmediklerini zannederdim. Ama sonra büyüdüm ve Freud okudum. Cehennemin dibini boylayıp, ihtiyar iniltisinden ziyade çocuk civıltısıyla karşılaştığınızda, paniğe kapılmanızı istemem. (Ünlü, 2019, s.15)

Ağustos sıcağının altında balçık gibi erimiş asfaltın pişirdiği lastik kokusuna benzeyen taze ölü kokusunu, karlı havayla birlikte gencecik ciğerlerime çekiyorum. (...) Mezardan burnuma gelen koku cennetin kokusuysa, her şeyi yeniden düşünmek için geçerli bir sebebim daha var demektir. (Ünlü, 2019, s.12)

"(...) cennet şansımı tamamen yitirmem için (...)" (Ünlü, 2019, s.37)

(...) Hasanıma sıkı sıkı sarılmış, içimize işleyen tipiden donmaması için Kur'an'ın, meteorolojiden en fazla bahseden ayetlerini kulağına fısıldıyorum: "Halbuki cehennem, hararet bakımından daha zorludur." (Ünlü, 2019, s.147).

Romanlarda dünyadan sonraki yaşamın farklı algılandığı satırlar da karşımıza çıkar. Örneğin; Kirli Paslı Bozuk romanında başka bir boyutta ve galakside yeniden hayat bulmak ya da belirsiz bir boşluğa yuvarlanma düşüncesinden bahsedilmektedir. (Ökmen, 2012, s.18-19) Romanlarda cennet cehenneme karşı olan ifadelerin kimi zaman çelişkili unsurları barındırdığı da görülmektedir.

3.9.2. Okullar

Ağır Roman'da eğitim-öğretim alanı olan okul mekânına, Reco ile ilgili durumlar aktarılırken yer verilmektedir. Reco, yaratıcılık düzeyi yüksek bir öğrenci olmasına rağmen bu özelliği onun sınıf değiştirmesine neden olmuştur:

Reco, okulda teneffüse çıktığı zaman kantinden aldığı galeta ve sandviçten kaplumbağa yapmıştı. Okul müdürü çocuğun bu hareketini görmüş ve Reco'yu yaratıcı kabiliyetinden dolayı geri zekâlılar sınıfına atmıştı! Ancak sınıf öğretmeni Perrin Hanım, ruh hastası ve hafif denyo olduğundan, ders bitene kadar geri zekâlılar sınıfına roket ateşleme antrenmanı yaptırmıştı. Perrin Hanım her gün bu dersi tekrarladığından, haşarı, aynı zamanda da hakikaten geri zekâlı çocuklar, tamirhanelerin önünden topladıkları metal parçaları tahtaya saplamaya başlamışlar, bazıları da kâğıttan yaptıkları uçakları tahtaya saplı metaller arasından geçirip okulun bahçesine uçurmuşlardı. Berber Ali okul müdürüyle sert ve acıklı bir pazarlık yaptıktan sonra, oğlu eski sınıfına dönmüştü. (Kaçan,2012, s.4)

Okul bu bağlamda daha çok fiziksel nitelikleri ile değil eleştiriye açık anlamsal bir yönü ile romana dahil edilmiştir. Reco'nun bu sınıfta üç gün kalması ve "gerizekalı" olarak etiketlenmesi ise hem mahalle hem de aile içinde onunla dalga geçilmesine ve okul gibi bir kurum vesilesi ile ötekileştirilmesine neden olmuştur. (Kaçan, 2012, s.4) Okulun değil de yaşamın öğreticiliğine inanan insanların varlığına da bu mahallede rastlanmaktadır. Gaftici Fethi'nin "Kulağınızı açın da beni dinleyin leylekler! Ben Kolera açık hava üniversitesi seksoloji bölümü mezunuyum (...)" (Kaçan,2012, s3) şeklindeki ifadelerde yer bulan "Kolera açık hava üniversitesi" bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Okulda edinilen bilgiler, büyük çoğunluğu bir zanaat ile uğraşan ve alaylı olan mahalle halkı için önemli sayılmamaktadır. Hırsız dahil olmak üzere tüm yaşamını kazanmaya çalışan mahalle halkı da yaşam içinde becerilerini kazanmıştır. Zanaatlarında en yüksek seviyeye gelenler değer kazanmaktadır: "Zanaatlarında ustalıktan sonra ulaşabilecekleri en yüksek mevkiye gelen

kaportacılar bu âlemdeki insanlar imparator gözüyle bakmaya mecburdu!" (Kaçan, 2012, s.5)

"*Filler Mezarlığı*" romanında okul, üzerinde olayların kurgulandığı bir zemin mekân olarak kullanılmasa da okula yönelik ifadeler rastlanmaktadır. Marianne'in okuldan kaçıp bulvardaki bir kahvede dünyaya açılan ilk penceresini bulması gibi (Bayar, 1991, s.157) kendi kızı da okuldan uzakta yaşamın içinde hayatı öğrenmiştir. Okul eğitimi olmasa da çok sayıda dil bilen Monina, annesi tarafından bir burjuva çocuğu olmamak üzere ev işlerinde de yardımcı olması adına yönlendirilmektedir. Onun bu olgunluğu ve bilgisi Mehmet Martı'yı çoğu zaman şaşkına uğratmaktadır. Mehmet Martı hayatındaki kadınlardan biri olan Marianne hakkında konuşurken resmi eğitimi olmayan bu kadını okumuş pek çok kadına tercih edeceğini belirtmektedir. (Bayar, 1992, s.116)

Kaybedenlerin Öyküsü'nde de okul olay merkezli bir mekân olmasa da hakkında konuşulan alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır: "Hayat bize okullarda öğretildiği, kitaplarda yazıldığı gibi değil. Bunu kavramamakta ısrar edecektin." (Akarsu, 1998, s.16)

Haydi Düş Önüme Serçe adlı romanda Hacettepe Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi'ne dair ifadeler yer verilmektedir. Bir rivayete göre bahsedilen üniversitelerin kirli bir tarihle anılmasından dolayı oluşan olumsuz algıdan bahsedilmektedir:

Hacettepe Üniversitesi Hastanesi'nin yüksek yokuşundan aşağı doğru inerken bu mahallenin tarihini düşünmeye başlamıştım. Ne zamandır buralara gelip gezmeyi düşünüyordum fakat hep ertelemiştim. Kismet bu güneymiş, gerçi hastanenin arka taraflarına gidememişim ama burayla ilgili okuduğum kitaptan sonra ilk kez gelmişim. (...) bu kabadayılarla ünlü mahalleyi düşünüyordum. Koca bir yangınla kül olan bu tarihi mahalle kimilerine göre, yangın buraya üniversite kurmayı kafasına takmış zengin bir iş adamının işiymiş. Daracık sokaklara itfaiye arabaları girememiş. Rivayete göre evlerde yanan piyanolar, son notalarını bu kirli üniversite için çalmışlar. Aslında Bilkent Üniversitesi'ni de bu zengin işadamı kurmuş, bu piyanonun külleri şimdi Bilkent Konservatuar öğrencilerinin rüyalarına giriyor mu acaba? Biraz da bu kirli tarih yüzünden sevmiyorum Bilkent'i ve Hacettepe'yi." S.114

Kirli, Paslı, Bozuk romanında Mine üzerinden okula dair ifadeler yer verilmektedir. Okul ortamı, Mine'nin fark edilmediği, insanların gruplaştığı, Mine'nin tavırlarından dolayı "silik" bir kız olarak etiketlendiği bir alana işaret etmektedir. (Ökmen, 2012, s.50) Ders esnasında öğretmenin cılız sesi, dersin bitiminde ise doksan kadar kişinin

gürültüsü ile çalkalanan sınıf, ışık almayan ve lambaları yanmayan uzun loş koridorlar ile bunaltıcı bir his yaratan okul binasında Mine'nin sığınabildiği tek kapalı alan özgürce düşünebildiği ve davranabildiği kızlar tuvaletindeki kabinidir:

Yaklaşık iki yüz yıl önce yapılmış devasa binanın içinde uzanan, ışık almadığı için insana karanlık, tekinsiz ve soğuk bir his veren koridorlarda yürürken her zamanki gibi üşüdüğümü hissediyorum. İçinde saatlerce zamanımı öğretim için ayırıp oralarda bana öğretilenlerden hiçbir şey anlamadığım ve hatırlamadığım üç ayrı amfiye açılan geniş kapıların önünden geçerek koridorun bittiği yeren sağa dönüp kadınlar tuvaletinin kapısından içeriye dalıyorum. En sondaki geniş pencerenin dibindeki helâya atıyorum kendimi. Daha önce defalarca içinde bulunduğum bu küçük ve pis kabinin içine girince rahatlıyorum. Burası beni okuldan ve insanlardan uzaklaştırmayı başaran güvenli sığınma alanım. (Ökmen, 2012, s.51)

Daha romanında okul, diğer romanlarda görülen anlamlara kıyasla daha olumlu bir değer taşımaktadır. Bu durum Lirik Soğan romanında da karşımıza çıkmaktadır. Kandali'daki okulda kendisi öğretmen tarafından model öğrenci olarak gösterildiği için dışlanan Gaza ile sadece Ender konuşmaktadır. Ender'in Gaza ile iletişimi zaten ondan uzak durulmasına neden olurken babası Jandarma Başçavuşu Yedigâr'ın kahramanlığı ile edindiği madalyayı takıp okula gelmesi ile tamamen dışlanmış ve Jandarma astsubayının oğlu Ender ile kaçakçının oğlu Gaza birbirlerinin kırk yedi kişilik sınıfta tek arkadaşları olmuştur. (Günday, 2020, s.32-33) Gaza için okul, okulda okumak üzere kaldığı yurt ve çevresindeki insanlar geleceğe giden yolda önemli bir "araç" olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir bakıma kurtuluş kapısıdır. İçinde bulunduğu hayattan kaçabilmek üzere sığındığı bir alan olsa da bunu gerçekleştiremeyecektir.

Kızçocuğu romanında Hacettepe Üniversitesi Çocuk Gelişimi Bölümü Yüksek Potansiyelli Çocuklar Ünitesi'nin yaptığı testlere göre Ayşe Şekeryan, Türkiye'de bilinen IQ değeri en yüksek ikinci kız olarak belirlenmiştir. (Ünlü, 2019, s.32) Ayşe, daha iki buçuk yaşındayken okumayı öğrenmiş, ilk önce kasabanın Atatürk kokan kütüphanesinden, daha sonra ilçenin "daha az Atatürk kokan" diğer kütüphanesinden, vilayetteki "hiçbir şekilde Atatürk kokmayan" kitaplıktan, İstanbul'daki birtakım yayınevlerinin ağabeyi tarafından ikna edilerek gönderdiği "Stalin kokan depolarından yakası açılmadık kitaplar" edinerek kendisini farklı bakış açıları ile geliştirmiştir. Sorduğu sorular okuma evreninin genişlemesi ile çeşitlenmiştir. İlkokul döneminde ancak üçüncü sınıfa geldiğinde bu yüzden bir tuhaflığı olduğu düşünülmüştür. Bu tuhaflıktan dolayı da önce doktora, daha sonra hocaya ve en sonunda da Kur'an kursuna gönderilmiştir. (Ünlü, 2019, s.48-49)

Romanda ayrıca Ayşe'nin "Bacıyan-ı Rum"dan esinlenerek Kadıköy Kız Lisesi'nde farklı genç kız tiplerinin arasından intikam alırken kendisine yardım edecek kızlar seçmeye çalıştığı görülmektedir. (Ünlü, 2019, s.122-123) Fakat tanıştığı kızın "hırsız bir küçük burjuva nihilistinden hamile kalan on altı yaşında" (Ünlü, 2019, s.132) bir kız olduğunu fark edince "Sepetteki elmaların çürük olmasından korkuyorsan, onları ağaçtan topla" (Ünlü, 2019, s.133) mantalitesi ile çocuk yetiştirme yurduna yönünü çevirir. Yine iktidarın bir mekânına fakat en başta ailesi tarafından istenmeyen ileri de ise suç oranı yüksek olan çocuklardan (Ünlü, 2019, s.65) "Bacıyan-ı Rum"u oluşturmaya karar verir.

3.9.3. Askeri Alanlar, Emniyet Müdürlükleri, Karakol, Hapishane ve Mahkemeler

Yeraltı romanlarında suç ögesine sık rastlanıldığından suç ile mücadele etmekle görevli emniyet müdürlükleri ve bunlara bağlı olarak karakol, hapishanelere sıklıkla rastlanmaktadır. Siyasi suçlulardan adi suçlulara kadar pek çok kişi roman kişisi olarak seçilebildiğinden hapishaneler suçlular açısından aktarılmaktadır. Yine ceza sürecinde karar verici mekanizmalardan biri olan mahkemelere ve suçun bildirildiği diğer çeşitli mekânlara da romanlarda yer verilebilmektedir.

İstanbul gibi bir kent için suç yadsınamayacak kadar büyük bir sorundur. Kentleşme, suç oranlarını nüfus artışı ile arttırmaktadır. (Özensel, 2019, s.343-344) Hapishaneler, Foucault'nun açılır-kapanır ve sapma davranışı gösteren heterotopyalarına dâhildir. Bireyler toplum tarafından hatalı görülen durumlarda bulduklarında çeşitli mekanlar aracılığı ile izole edilmektedir. Fiziki açıdan pek çok yoksunluk hapishaneler için söz konusudur. Temiz ortam, sessizlik gibi hürriyete ilişkili olarak ele anılabilecek durumlardan hapishanenin fiziki koşullarında söz etmek olası değildir. Kent özelindeki hapishanelerde, mahkumlar hem fiziken hem ruhsal açıdan şimdiki zamandan, kent yaşantısından yalıtılmıştır. Bu gibi durumlar ile mahkumların psikolojik durumu, mekânın yansımaları aktarılmaktadır. "Dört duvar" içinde kalmanın getirdiği olumsuz psikolojik yapı metinde verilmektedir. Bu mekânlar ayrıca marjinal düşüncelere sahip bireylere yer veren alanlar olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Hapishanelere, karakollara gitmeden önceki yargı sürecini ortaya koyan mahkemelerin ise eleştirel anlamda metinlerde verilebildiği gözlemlenmektedir.

Metin Kaçan'ın *Ağır Roman*'ında bu tür mekânlar, alt kültür bireylerinin suçun bildirilmesi gereken ve yasal yöntemlerle cezalandırma işlemleri yapan mekânlarla

ilişkinini göstermede yardımcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Berber Ali, hırsızlık yapan şoparları biraz hırpaladıktan sonra “kanunun birinci basamağına” teslim etmiştir. Fakat herkes uykuya daldığında karakolun arka kapısından çıkan hırsızlar nöbetçi eczaneye doğru hırsızlık için yönelmektedir. (Kaçan, 2012, s.11-13) Berber Ali, dükkânı soyulduğunda da karakola gitmiştir. Komiser ilgisiz tavırlarının yanı sıra Ali'nin hal ve tavırlarından dolayı azar işittiği belirtilmektedir. (Kaçan, 2012, s.34) Bu bağlamda Berber Ali gibi kişiler kendi cezalandırma yöntemlerini oluşturmaktadır.

Filler Mezarlığı'nda hapisneden bahsedilmektedir. Romanın anlatıcısı olan Mehmet Martı, hayatının bir döneminde hapisnede bulunduğunu belirtmektedir. Aslında hapisane ile tanışıklığı çocukluk yıllarına kadar dayanmaktadır: “Ailemden bir kişi mutlaka sürekli mahpushanede konaklıyor olurdu. Vuruşmaları, adliye koridorlarını, avukatların paraya doymazlıklarını ve mahpushane koşullarını daha çocuk yaşlarımdan itibaren iyice tanımış bulunuyordum. Dayım firardayken, amcam cinayetten ağır cezada yargılanıyor olurdu. (...)” (Bayar, 1991, s.143) Aileden kaynaklı olarak bu mekâna dair halihazırda kulaktan duyma bilgisi olan Martı'nın ilk mahpushane deneyimi ise lise öğrencisiyken olmuştur. Çalışan insanların haklarını korumak için Aksaray meydanında, duvara yazılar asmaya çalışırken yakalanmış ve diğerleri ile götürülmüştür. Polislerin kızlara karşı olan davranışlarının dahi sert olduğunu ima eden ifadeler çocukluk deneyimini ifade etmektedir. (Bayar, 1991, s.143) İkinci tutukluluk ise bir yazı ve şiir yüzünden olmuştur. (Bayar, 1991, s.144) Mehmet Martı'nın son mahkumiyeti iki buçuk yıl sürmüştür. (Bayar, 1991, s.151) Önce Bayrampaşa'da başlayan tutukluğu daha sonra uzak bir Anadolu kasabasında konumlanan bir cezaevinde devam etmiştir. (Bayar, 1991, s.145)

Son iki yıllık mahkumiyetimi yatarken, Bayrampaşa'nın esrarlı, eroinli ve (ustaları için bulmak hiç de zor değildi; LSD'li) koşullarını dolaşırken, bir yandan mahpushane savcısıyla uygar ilişkiler içinde bir arkadaşlık kurmaya çalışırken, öte yandan da büyük gang şeflerinin iltifatlarıyla yüz yüze geliyordum. Sonunda siyasi yönü de bulunan kanlı bir isyanda 'kışkırtıcılık' iddiasıyla beni küçük bir Anadolu mahpushanesine sürdüler. Bu yeni kafesimde ansızın sudan çıkmış balığa benzedim. Burda beni hiç kimse tanımıyor ve tabii hiç kimse de iplemiyordu. Nasıl olsa üçte bir infaz hakkım yanmıştı. Onlara kendimi tanıtmam gerektiğini düşündüm. (...)

Türkiye mahpushanelerinde, insan ancak kendi yüreğiyle kendi bileğine güvenebilir. Bu yüzden sürüldüğüm kaza cezaevinin tahtakurularıyla dolu küçük koşullarını dolaşırken yaptığım ilk iş, iki yüz lira ödeyerek esaslı bir kama satın almak oldu. Bu kamayı yaşamımı korumak zorunda kaldığım zaman kullanacaktım. Kumara bulaşmıyor, topluca düzenlenen esrar partilerinden uzak

duruyordum. Bütün bunlara rağmen mahpushane içi gündelik politikadan uzak kalmam olanaksızdı. (Bayar, 1991, s.144-145)

Bu Anadolu kasabasındaki yüz üç kişilik mahpushanede geçen sürecinde, kama ile adam yaralamasından mahkumiyetinin süresi uzamıştır. Adam yaralamasının nedeni ise içeride kendi haklarını korumaya çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bu olayın dış dünyada duyulmasından sonra ise hayatıyla ilgili değişiklikler olmuştur. “Kapatıldığım, zemini ıslak, duvarlarında akreplerin dolaştığı tek kişilik hücrenin soğuşunu çoktan unutmuştum. Beni tekrar İstanbul Bayrampaşa Cezaevine sürdüler.” (Bayar, 1991, s.148) Mahpushanede adam yaralamasının da neticesinde ekonomik, toplumsal durumu, akrabalarının saygısı yükselmiştir fakat kendisine dair kişisel bazı inançları da yıkılmaya başladığı bir mekân olarak burası belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.146-148) Martı yargılandığı zamanlardan birini, savcı ve yargıçların üç yıldan sekizer yıla istediği hapis süresini ve nihayetinde tutuklanmasını romanın bir bölümünde aktarmaktadır: “... ve sonunda beyaz, nikalajlı bileziği bileklerime geçirterek, beni adliye binasının alt katlarındaki kalorifer borularıyla dolu dar ve karanlık koridorlardan kodese yolluyorlardı.” (Bayar, 1991, s.138-139) Kodes; daracık ve karanlık, mahpushane ve mahkeme arasında aracı olan cezaevi arabaları ise kırmızı boyalı, küçücük camları, tıklım tıklım dolu oluşu ve bu nedenle oluşan daraltıcı atmosferi ile fiziki özellikleri açısından çok az ayrıntı ile verilmektedir. Fakat bu türdeki mekânlar aslında eleştirel bakış açısının romana dahil olabilmesinde yardımcıdır. Hapishanenin ve beraberinde gelen yargı sürecinin romana dahil edilmesi ile Martı açısından adalet sisteminin eleştirisi de yapılır. Canilerin kısa sürede beraat, zavallı masumların ise hapis cezası ile karşılaştığı bu yargı sisteminde Martı’nın kendi yargılanma sürecinin detayları onu ilgilendirmemektedir. Türkiye hapishaneleri olarak özelleştirdiği bu hapishanelerde hırsız, çapulcunun yanı sıra tertemiz yürekli insanları da bünyesinde barındıracak kadar yanlış bir süreç işlemeyebilmektedir. (Bayar, 1991, s.139) Mehmet Martı mahkumiyetlerini anlattığı satırlarda canilere bile rastladığını çeşit çeşit katil ile yüz yüze geldiğini ve bu sürecin insan denen anlaşılmaz canlının anlamlandırılmasında önemli adımlardan sayılabileceğini ayrıca belirtmektedir. Bu durum da insanın çok yönlü olarak sunulmasında yeraltı romanları açısından önemlidir. (Bayar, 1991, s.140)

Mehmet Martı’nın mahkumiyeti dışında Marianne’nın Fransa’daki gençlik yıllarında bildiri dağıtırken polislerle yakalandığı için nezarethaneye atıldığından

bahsedilmektedir. Fransa'nın uygar bir ülke olarak Kuzey Afrika'dan elini çekmesi gerektiğine dair eylemler yaparken Marianne polisler tarafından yakalanmıştır. Üniversitelilerin de olduğu nezarethanede karakola gelen anne babaların çocuklarını aldığı fakat korkusundan haber veremeyen Marianne'nin sabaha kadar orada kaldığı belirtilmektedir. Bu durum Marianne için toplumun görünmeyen yüzü ile tanışmaya aracı olmuştur: "İşte o zaman toplumun hiç bilmediğim bir kesimiyle, bambaşka bir dünyayla yüzyüze geldim. (...) Gecenin geç saatine doğru, polisin getirdiği gangster taslaklarına, orospulara, pezevenklere, kumarcılara, eroinmanlara ve kaçakçılara şaşkınlıkla bakakalmıştım." (Bayar, 1991, s.158) Bu nezarethanede Jojo diye biriyle tanışan Marianne'ya ilk defa var olan toplumsal düzen ile savaşırsa toplumu ayakta tutan yasa ve kurumlara tümünden karşı çıkması gerektiğini söylenmektedir. (Bayar, 1991, s.159)

Filler Mezarlığı'nda askeri alanlar da mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Ankara'daki Genel Kurmay Merkezi'ne çağrılan Mehmet Martı'nın askere gitmeden önce Kurmay ile arasındaki diyaloglara yer verilmektedir. Kurmay'ın odasında tek deri kaplı koltuğun onun oturduğu koltuk olduğu, geniş yazı masası gibi kısmi eşyalardan, odanın sekizinci katta Bakanlıklar yönüne doğru bakan geniş bir pencereye sahip olduğundan bahseden satırlara rastlanmaktadır. (Bayar, 1991, s.41-42) Mekân bağlamında ayrıntılar fazla olmasa da askeri iktidarı hissettirecek şekilde ifadeler yer verilmektedir. İnsanların alinyazıları ile oynayabilecek subayların bu insanlar hakkında ikinci en çok şeyi bilen kişi olduğu ve adeta baba-oğul ilişkisine dayanan bir ilişkileri olduğu belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.40-41)

Sebahattin Demiray'ın *Masalcı* adlı romanında karakol, cezaevi gibi mekânlardan söz edilmektedir. Fakat olay kurgusunun geçtiği ana mekanlar olmaktan çok kişilere dair veya kapsayan mekâna dair bilgi verilirken kullanılan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Beyoğlu'ndaki farklı yerlere yapılan ziyaretlerde ilçe çeşitli yönleri ile metinde ele alınmaktadır. Kalyoncu Polis Karakolu da bu bağlamda bahsedilen mekânlardan birisidir.

(...) Abanoz'dan çıkıp, Tarlabası Bulvarı'na varmışlardı. Kalyoncu Polis Karakolu'nun caddeye bakan duvarı dibine çömelmiş genç bir adam, yuttuğu 'Roş'ların etkisiyle, jiletle kollarını, böğrünü doğruyordu. Başına toplanan Reality şovcular, kameralarının netlik ayarını hapçının elindeki parlayan jiletin yardımıyla yapıp program arasına alacakları reklamların düşüyle iştahları kabararak yerde kanlar içinde çırpınan gariban hapçının rezilliğini, hiçbir detay atlamadan, kömür tozu imali manyetik video kasete kaydediyorlardı. Her jilet darbesinde reyting

basamaklarını üçer beşer atlayıp yukarılara doğru çıkıyorlardı. (Demiray, 1998, s.52-53)

Kalyoncu Polis Karakolu ayrıca Abanoz cinayetinde işkembeci satırı ile Haldun'a saldıran ve Haldun'un ölümüne sebebiyet veren Kâmil'in yakalanıp teslim edildiği mekân olarak belirtilmektedir. (Demiray, 1998, s.40) Kamil'in en son Tekirdağ Cezaevi'nde olduğundan bahsedilir. (Demiray, 1998, s.45) Hapse girdikten iki yıl sonra da cezaevinde çıkan isyanda öldürüldüğü söylenmektedir. (Demiray, 1998, s.161) Bunların dışında travesti olarak para kazanan Buse ve arkadaşının iki kişi anlaşıp gittikleri evde altı kişi olması sonucunda direnmelerine karşı saldırıya uğramalarının sonrasında Sadi, kanunun ve yasanın olduğu emniyet birimlerine gidip şikâyetle bulunulabileceğini ifade eder. İktidarın bu gücüne karşı Buse inançlı değildir. Yaptığı işin yasallığından şüphesi olduğundan yasa ve polisten yardım bekleyemeyeceğini düşünür. Sadi her ne kadar bir insan ve vatandaş olarak korunmasını beklemesi gerektiğini ifade etse de Buse emniyet birimlerine gidip şikayetçi olmaz. (Demiray, 1998, s.131-132)

Zamanın Efendisi romanında da karakola yer verilmektedir. Anlatıcı karakter önemli bir iş görüşmesine giderken asansörde karşılaştığı köpeği yaralamıştır. Köpeğin sahibi varlıklı biri olduğu için köpeği yaralamasından dolayı karakola söve söve ve döve döve götürülür. Bu cop ile vurma işinden polisin tanımlanamayan bir haz aldığı belirtilir. Yolda polis, kendi aracı ile bir köpeğe çarpar ve arabada hasar olup olmadığına bakıp yoluna devam eder. (Akyürek,2008, s.41-42) Karakola geldiklerinde anlatıcı kahraman burayı "Dışarıdan bakıldığında sevimli görünen karakolun önündeydik. Sokak sakin çünkü burada devlet oturuyor." (Akyürek, 2008, s.43) şeklindeki ifadeler ile aktarır. Bu ifade ile karakolun devletin iktidarı ile ilişkisini de belirtmiş olur. Fiziksel şiddet ve hakaretler ile yapılan psikolojik şiddet sonrasında (Akyürek, 2008, s.45) roman karakteri karakolun zemin katında gözlerini açar:

Gözlerimi açtığımda karakolun zemin katında olduğumu hemen anladım. Rutubetten damarlarım çekilmiş, yediğim copların, tekmelerin sancısı kemiklerime yerleşmişti. Gökyüzünü gördüğüm kırık pencereden ince bir yel giriyordu içeriye. Kavak ağaçları hışırdıyor, belli ki yağmura hazırlanıyordu şimşekler... Çat... Çat... Gürr... Şimşeğin her inişi odayı lacivertlerle donatıyor ve gidince yine karanlığa bırakıyordu yerini. Vücudumu kırıpratamıyordum. Hareket ettikçe içimdeki binanın camları dökülüyor ve kemiklerim hançer gibi etlerime batıyordu. Aç kalan midemin sayesinde günlerdir dökemediğim barsak parazitlerim kendilerini dışarı atmakta. Bir tanesini yakalayıp ışığa tuttum: Van Gogh'un kirli sarısı, yağmur sularının aktığı duvarlara baktım, orada da Van Gogh ... Duvarın dibinden sessizce yürüyen hamamböceğine takıldı gözüm. Onu

buradan dışarı atmalydım. Kıpırdayacak oldum, on bin hançer yine battı ciğerlerime. Sürüne sürüne yavaşça duvara kadar gidip zor bela dayadım sırtımı "Ohh." dedim. Ağzımdaki buhar dışarı çıktı. Şimdi bir sigaraya neler vermezdim. Karnımın gurultusu ahenk kattı geceye. (Akyürek, 2008, s.47)

Bu gibi alanlar mahrumiyetlerin olduğu alanlar olduğundan kişi özgürlüğünden, yemek- su içmek gibi temel ihtiyaçlarından mahrum bırakılabilmektedir: "Dudaklarım kurumuş, midem darbuka derisi gibi gerilmişti." (Akyürek, 2008, s.48) Yanan sigarasını demir parmaklıkların arasından fırlatan polis memurunun bu hareketi serap gibi görünür. Nöbetçi komiserin çağırması ile "yarı aydınlık dar merdivenlerde polis önden" anlatıcı kahraman arkadan giderek orta kattaki son kapının önünde dururlar. (Akyürek, 2008, s.48-50) Komiserin odasına götürülmüştür. Komiser ile anlaşma yaparlar ve komiser, yardımcı olma şartı ile kimlik ve dosyalarını geri vereceğini söyler. (Akyürek, 2008, s.68) Bu yüzden kahraman anlatıcının devamlı olarak gece yarısına doğru karakola gitmeye başladığı görülür. Süreç boyunca çeşitli hakaretler ve fiziksel şiddet görür. Dişleri kerpetenle sökülür, saçları kesilir. (Akyürek, 2008, s.101-102) Bu şiddet unsurları bir olay çerçevesinde daha mizahi bir şekilde sunulur fakat açık anlatımı ile irkiltici bir görünüm sergiler. Karakol, kalemi ve düşünceleri ile yazan yazarın karşısına gücü ile ön plana çıkan polisin çıkarıldığı bir alan olarak yorumlanabilmektedir:

Korktuğum başıma gelir hep. Şimdi bu çirkin adam Tanrı'nın kendisinden esirgediği güzelliklerin acısını pırpırlarına, yıldızlarına yansıtıp intikamını alacaktı. Tıpkı 1 Mayıs mitinglerinde parası olmayanın bankayı, arabası olmayanın arabayı taşlaması gibi, tüm ezikliğini benden çıkaracaktı. (Akyürek, 2008, s.51)

Allah'ım gel de anlat bu adama yazar olduğumu. Zaten tırsarlar yazan kişiden, mümkünü yok kurtulamam bir daha. "Ben katilim, hırsızım, ben anarşistim." desem umut var ama "yazarım" diyemem. (Akyürek,2008, s.53)

Beni ağzıyla susturamayanlardan dayak yiyordum hep, ya da azar işitiyordum. Çelimsiz olduğum için beynime yatırım yapmıştım yıllar yılı, ama onların kaslarını geliştirmekten başka seçenekleri yokmuş anlaşılan. Kaslarıyla konuşur, kaslarıyla düşünür onlar. (Akyürek, 2008, s.56)

Karakolun iktidar ile ilişkisi romanın ilk bölümlerinde kırmızı ışıkta taksiciyi geçmesi için zorlayan roman kahramanının bazı ifadelerinde de görülmektedir:

(...) trafik tanrısının düdüğü sesi (...) Halen koşuyor peşimizden beyaz eldivenli trafik tanrısı. (Akyürek, 2008, s.9)

Üstünden üniformasını soysan, belki de kabuğundan sıyrılmış bir inci olacak ama o şimdi devletin şahsına zimmetlediği gücü son damlasına kadar kullanmak için en keskin yüz hatlarını ve en çirkin mimiklerini en ağır diliyle süsleyerek kullanacak. Karısına, ev sahibine, çocuğuna bağırmanın bu adam üstümüze kusacak. (Akyürek, 2008, s.9)

Lirik Soğan'da Emniyet Müdürlükleri'ne bağlı bir yapılanma olan ahlak masasına yer verilmektedir. Tarihi bir bina olan Sansaryan Han önceden 2. şube ahlak masası olarak kullanılmaktadır: "Burası 2. şube ahlak masasının olduğu binaydı (...)" (Ural, 2004, s.23) Travestilik ahlaki değerlerle çatışan bir meslek olduğundan travestilerin barınabileceği sokaklarda devriye gezen polisler, yakaladıkları travestileri ahlak masasına sık sık götürmektedir. Fakat romanda kanunun işlemede aracı olan bu kurumun bazen usulsüz şekilde travestileri cezalandırdığı belirtilmektedir. Romanda anlatılan olaylardan birinde verildiği üzere daha sakin kalabilen travestiler ahlak masasına teslim edilirken diğerleri ise Sirkeci Garı'nın Gülhane'ye bakan arka boşluğunda birbirlerinin saçlarının zorla kesilmesine şahit olmaktadır. (Ural, 2004, s.23-24) Kanun gereği yalnızca suç isnat edilen ve suçu mahkeme kararı ile sabitlenen bireylerin cezalandırılması ile ilgilenen bu kurumun çatısı altındaki yetkililer gücünü yeri geldiğinde kötü olarak kullanmaktadır. Yeraltı romanlarında, Emniyet Müdürlüğü'ne bağlı yapılanmaları iktidarın bir gücü olarak yorumlamak ve romanlardaki kişilerin çoğunlukla iktidarın karşısında konumlandığını söylemek mümkündür. Bu yüzden bu mekanlar bu gözle değerlendirilmelidir. Romanda iktidarın kendi ahlakı ile çelişen bu kişilerin, iktidarın gözcü kurumları tarafından çoğu zaman gözetlendiği ve yakalanan kişilerin çeşitli zulümlere şahit olduğu ayrıca belirtilmektedir:

(...) Dayak, küfür veya en hafifinden hakaret. Sonunda da -temelde yasalara göre hiçbir suç işlemediklerinden- kaçınılmaz serbest bırakılış.

Kanunlar 'eşcinsel ya da travesti olmak şu kadar hapis cezası gerektirir' demiyordu, diyemezdi. Öyle ya da böyle herkes vücuduyla ne yapacağına kendi karar vermez mi? Hepsi yetişkin ve akıl sağlığı yerinde çok şükür. Öyleyse bunca zulüm niye? Eh cevabı basit. Ahlaksızlar da onlar. Yazılı olmayan toplum kurallarına göre koca bir mezar kazıp bunların topunu canlı canlı gömseler yeridir! (Ural, 2004, s.24-25).

Bunların yanı sıra Emniyet Müdürlüğü'nün kişilerin mekânlarından zorla göç etmesine yani daha açık bir ifade ile sürgüne uğramasına neden olduğu da belirtilmektedir. İstanbul'un ahlaki açıdan yozlaştığını düşünen polis memuru bu bağlamda şu şekilde bir ifade kullanmaktadır: "Bu şehirde pisliklere yer yok. İçişleri Bakanlığı'nın kesin emri var, İstanbul'dan sizin gibi şerefsizlerin, sütü bozukların kökü kazınacak. Gittiğiniz yerde adam olmayı öğrenirsiniz belki!" (Ural, 2004, s.25)

Lirik Soğan'da Bülent'in hikâyesi aracılığıyla olay örgüsünün geçtiği bir mekân olmasa da hapishanelere de yer verilmektedir. Yeraltı romanlarında suç unsuru

ağırlıklı olarak bulunmaktadır. Suçun olduğu yerde çoğu zaman hapishanelerden de bahsedilir. Romanda kişilerin anılarında yer edinen hapishane mekânlarını da görmek mümkündür. Bülent on iki yaşında öz babasını öldürmekten önce sübyan koğuşuna daha sonra yaşı gelince de hapishaneye koyulmuştur. Hapishanenin ağır koşullarının belirtildiği satırlara rastlanmaktadır. (Ural, 2004, s.61-62) Hapishane ortamı dışarı ile ayrıştırılmış bir tecrit mekanıdır. Bu tecrit mekânında birey toplumdaki uzaklaştırılır fakat dışarıda olan hiyerarşik düzen hapishanelerde de fiziksel şiddet ile ağırlaştırılarak sürmeye devam eder. Hapishane mümessil sistemi denilen bir yapı vardır. Romanda bu durumdan da kısaca bahsedilmektedir: “Koğuş ağalarının - kendinden güçlülerin yani- tacizleriyle büyüme? Üstelik karşı koymadan. Sırf dışarı çıkabilmek; ceza üstüne ceza yememek için... İntikam planları kurarak geçti hapis yılları, birçoğunu da gerçekleştirdi.” (Ural, 2004, s.62)

Daha romanında da cezaevleri, jandarma karakolu gibi mekânlardan bahsedilmektedir. Romanda Dordor’un Avustralya’da Belconnen Remand adı verilen bir cezaevinde İngilizce öğrendiği kısaca belirtilmektedir. Kara korkusu olduğunu söyleyen ve deniz dışına çıkamayan Dordor ve Harmin’in cezaevinde geçirdiği süre ise karanın üstüne çıkıldığı değil altında kalındığı dönemler olarak değerlendirilmektedir. (Günday, 2020, s.30-31) Gazâ’nın okuldan arkadaşı Ender’in babası Yedigâr aracılığıyla ise jandarma karakoluna yer verilmektedir. Yedigâr, jandarmada başçavuştur. (Günday, 2020, s.32) Fakat devletin iktidarını temsil eden mekânı, gücü illegal işler için kullanan biri olarak verilmektedir.

Kızçocuğu romanında Ayşe’nin çetesini oluşturan arkadaşları polis tarafından yakalanmaktadır. Ayşe, sonsuz bir işkenceye götürüldüklerini düşünmektedir. Ayşe’nin bir olay neticesinde tacizciye karşı şiddet göstererek cevap verdiğinde “... hak etmese yapmazdım. Ben polis değilim.” (Ünlü, 2019, s.104) şeklinde cevap vermesi bu yöndeki algısını belirtmektedir. Yine benzer şekilde ağabeyi ile yolda karşılaştıkları “Götağız Coşkun” olarak nitelendirdikleri “kötülükten iyice kısılmış gözleri boşluğa dikili, rüşvet yemekten morarmış abus suratındaki inançsız ifadeyle” (Ünlü,2019, s.159) yasadışı işlere meyilli özellikleriyle verilen polis memurunun arabasının ışıklarını gördüğünde de olumsuz bir algı ortaya çıkmaktadır: “(...) mezkûr ışıklar müjdecî şeyler değil. Peki, hayatta bir insana müjde hissini en fazla vermeyen şey nedir? Bildiniz: Polis.” (Ünlü, 2019, s.148) Romanda polisi erkle ilişkilendiren satırlara da dolaylı ifadeler ile rastlanmaktadır: “(...) bir polisin şehvetle öpüştüğüne

şahit olmak da erkle benim aramdaki mesafeyi bir daha kapanmamak üzere öyle açmıştır.” (Ünlü, 2019, s.159) Polisin “tariz” yaparak eleştirildiği de görülmektedir. “Zeki ve çevik Türk polisinin potansiyel performansı” düşünüldüğünde Doktor Kamuran Niş’in cesedini onlar bulana kadar onlar maktulün evinde aylarca barınabileceklerini düşünmektedirler. (Ünlü, 2019, s.169)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında Hamdi, Bekir’i öldürmesi üzerine on altı yıl hapishaneye mahkûm edilmiştir. Koğuş hayatında sık sık karşımıza çıkan ve iktidar ile ilişkili değerlendirebileceğimiz “koğuş mümessil”lerine yönelik farklı bir görüş ve durum karşımıza çıkmaktadır. Hamdi’nin iyi niyetli yapısı, sorun çözebilmesi, babacan olarak nitelendirilen yapısı onun koğuş mümessili seçilmesinde etkili olmuştur ve bu durum şu şekilde yorumlanmaktadır:

(...) babacan tavrı, soğukkanlılığı, iyi niyeti, sorun çözmedeki becerisi sayesinde çok geçmeden koğuş ağası oldu. Bu duruma kendi de şaşırda aslında. “Yapmayın arkadaşlar, ben anlamam bu ağalık işlerinden, her insan eşittir benim nazarımda” deyip durdu. Ama gerçek hayatta, filmlerdekinden biraz farklı işliyordu bu ağalık müessesesi. Kimseyi ezmemiş, kimsenin yüreğine korku salmamış, kimseyi haraca bağlamamıştı. *Belki de koğuştakiler dışarıda yeterince ezildikleri, yeterince korktukları için, hiç olmazsa burada ezen değil de anlayabilen birine sığınmak istemişlerdi*, kim bilir. (Öktem, 2019, s.64-65, vurgu bana ait)

Hapishanenin dışarıdan ayrıştırıcı yapısından dolayı insanların ceza sürelerinin bitiminde mekânsal değişim ile yaşadıkları duruma da yer verilmektedir:

Zaman, öyle ya da böyle, akıp gitti. Dışarıda başka hızda, içeride başka hızda aktı belki, ama aktı. Normalde, on altı yılı doldurup da özgürlüğüne kavuştuğunda sudan çıkmış balığa dönmesi gerekir bir mahkûmun. Hamdi şanslıydı. Geri dönebileceği bir mahallesi, başına geçebileceği bir işi vardı, daha ne olsun. (Öktem, 2019, s.65)

Hapishane’nin romanda eskiler tarafından bir çeşit okul olarak adlandırdığı bir öğretimi sunan yapısına da ayrıca yüzeysel olarak değinilmiştir. (Öktem, 2019, s.92) Hapishanenin zorlayıcı koşullarında pek çok olumsuz duruma karşı bir bilinçlenme yaşanmaktadır.

Zakir’in cinayetten sonra ifadesi alınmak üzere cezaevine götürüldüğünden de bahsedilmektedir. Burada örtük bir şekilde usulsüz bazı durumlar belirtilmektedir.

(...) kim hesap soracak sizden, siz devletsiniz, isterseniz yaparsınız, hadi kurbanınız olayım” diyordu. Polisler sınırdan köpürüyor, “Ulan, biz eşkıya mıyız? Burası hukuk devleti, kimi götürdük boş araziye, kimin kafasına sıktık (...) diyor; Zakir (...) diretiyordu. “Çok lazımmış gibi bütün odalara, koridorlara kamera

koydular oğlum, başımızı yakacaksın sen bizim” diye itiraz ettiklerinde; “Silersiniz kamera kayıtlarını, yapmadığınız şey mi sanki (...) diyordu. (...) S.114

Savcı polisleri uyardı: “Bana bakın, bu adama mukayyet olun yolda, birbirinizi de kollayın, hiç belli olmaz, kötü muameleden, işkenceden, kaydırık kuyduruk bir şeyden hakkınızda şikâyetçi olabilir, (...) baktınız arıza çıkartıyor, hemen polise mukavemetten tutanak tutun, olmadı birbirinize yumruk atın, sonra devlet hastanesine çekin aracı, hepiniz ayrı ayrı darp raporu alın.” (Öktem, 2019, s.114-115)

3.9.4. Hastane-Klinikler ve Yetiştirme Yurtları

Romanda hastane-klinik ve yetiştirme yurtlarına rastlanmaktadır. Bu mekânların romanlardan bazılarında olumsuz anlamlar kazandığı görülmektedir. Yeraltı romanlarında çoğunlukla eroin bağımlıları, kimsesiz çocuklar, ruhsal problemleri olan bireyler, kişi seçiminde tercih edildiği için bu tip mekânlar, olumsuz yönleri ile eleştirilen mekânlar olmasının yanı sıra bireylerin tedavi oldukları alanlar olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan devletin iktidarı ile ilişkili olan bu dar mekânların bazı örneklerde eleştirel anlamda metne yansıdığı ya da kişilerin belirgin kılınmasında aracı olarak kullanıldığı söylenebilmektedir. Bazı roman örneklerinde bu mekânlar, kurgunun geçtiği yerlerden biridir fakat kurgunun geçmediği sadece söz edilen mekânlar olarak da karşımıza çıkmaktadırlar.

Filler Mezarlığı'nda hastane ve klinikler olayların zeminini oluşturan mekânlar olarak verilmemektedir fakat hippie, junkie gibi tanımlamalarla verilen Marianne ve Ira gibi kişilerin hayatlarının bir bölümünde Milano'da iki ay süre uyuşturucuyu bırakmak için yattıklarından bahsedilir. (Bayar, 1991, s.178) İki ay klinikte yatarak sağlıklarına ve dengelerine kavuştukları belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.57) Bunun dışında Swen'in intihar girişimi neticesinde Beyoğlu İlk Yardım'a gitmesinden bahsedildiği satırlara yer verilmektedir: “İlk Yardım'ın basık, yayvan merdivenleri”, “alt kattaki sefil koğuşları”, yanmış bir kadının acı çığlıkları, Swen'in tuvaletini yapmak zorunda kalması ile yayılan amonyak kokusu ve etrafına toplanan iri sinekler verilen detaylardır. (Bayar 1991, s.128-130)

Lirik Soğan'da ise İstanbul Deri ve Tenasül Hastalıkları Hastanesi'ne yer verilmektedir. İDTH olarak kısaltılması verilen ve zührevi hastalıklarla ilgilenen bu hastane, romanda travesti bireyler tarafından Can Can olarak adlandırılmaktadır. Can Can denilen ve tıbbi yardım kanalı olarak gözükken bu yer aslında iktidar tarafından fişlendikleri bir alan olarak belirtilmektedir:

Bu insanların hepsi hayatlarının hemen her döneminde çeşitli aşğılamalara maruz kalmıştı, Can Can adını taktıkları İDTH veya yaygın adıyla zührevi hastalıklar hastanesinde muayene bahanesiyle fişlenmek, nezarethanede asılsız, dayanaksız, en önemlisi tutanaksız sabahlamalar başlarına gelen ve katlanmak mecburiyetinde(!) oldukları zorluklardan yalnızca birkaçıydı. (Ural, 2004, s.24)

Sağlık Bakanlığı'nın emri olduğunda rutin kontrollere girmek zorunda olduklarından bahsedilir. Fakat bu kontroller “sözüm ona muayene” şeklindeki ifadeler ile belirtildiği üzere ciddiye alınmayan muayenelerdir. (Ural, 2004, s.85) Travestilerin hastanelerdeki aldıkları hizmet ve bu mekânları görme biçimleri diğer insanların çoğuna nazaran farklıdır. Deri ve Tenasül yani zührevi hastalıklara bakılan bu mekân, onların gözünde toplumdan tecrit edilmenin bir başka mekânıdır. Hafta sonu memurların tatil günü olduğundan hafta sonuna yakın buraya getirilen travestiler haftanın ilk mesai gününe kadar burada kalmak zorundadır. Travesti bireylere göre “bir sürü fiş, muayene, kan, sidik testi” sonucunda uyduruk bir rapor hazırlanan ve hasta olup olmadıklarına yönelik sağlıklı bilgiler edinemedikleri bir süreç işlemektedir. Onlar için İstanbul Deri ve Tenasül Hastalıkları Hastanesi, sorularına yetkililer tarafından düzgün cevap alamamak, çok sayıda kapı ile dış dünyadan tecrit edilmek demektir. (Ural, 2004, s.90-91) Bu mekânın hastane dışında pek çok şeye benzediği ama bir sağlık hizmeti verilen alan olarak görülmediği belirtilmektedir: “Hastaneden başka her şeye benziyordu burası. Anlatıldığı kadar vardı. Tımarhaneyle hapisane karışımı bir tecrithaneye benzetti sonunda.” (Ural, 2004, s.91)

Yeraltı romanlarda, yetiştirme yurtlarını da mekân olarak kullanan romanlara rastlanılmaktadır. *Daha* romanında Gazâ'nın babası ve kaçaklarla geçirdiği ve tek sağ kalan olduğu kazadan sonra Kandalı'da hastanede kaldığı sonra yetiştirme yurduna gönderildiği üç yıl sonra tetiklenen ruhsal rahatsızlığı ile de Gölbaşı'nda bir hastanede psikolojik yardım aldığı görülmektedir. Gazâ, babasının ölümünden sonra Kandalı'dan İstanbul'a eğitim almak üzere gönderilir. Burada yaşayabilmesi için bir yetiştirme yurduna verilir. Dört katlı bir bina olan iki katı yatakhane iki katı ise ortak yaşam alanı olarak düzenlenmiş bu yaşam alanına Gazâ kısa sürede alışmıştır. (Günday, 2020, s.260) Yurt müdürü olan Azim, Gazâ'nın kendi geleceğini kurmasında yardımcı olmuştur. Fakat Gazâ için yurt, okul ve bu çevredeki insanların hepsi birer araç olduğundan geleceğini istediği şekilde ilerletmesine engel olabilecek Azim, bir süre sonra önemini kaybetmiştir. Bir süre sonra yurt müdürü Azim'in yerine tam bir memur olarak nitelendirdiği Bedri gelmektedir. Bedri üzerinden yapılan çıkarımlar yurdun iktidar ile ilişkisi ve amacı üzerine de önemlidir: “... hatta bakanlık

ziyaretlerinde yanında götürüp, bir sirk hayvanı gibi gezdirebilirdi. Çünkü ben, Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumunun logosunda yer alacak kadar iyi görünüyordum! Sistemin ne denli başarılı işlediğinin yaşayan kanıtıydım!” (Günday, 2020, s.272)

Yetiştirme yurdunun mekân olarak kullanılması Onur Ünlü'nün *Kızçocuğu* adlı romanında da karşımıza çıkmaktadır. Ayşe Şekeryan intikam alabilmek üzere oluşturduğu çete grubunu bir yetiştirme yurdundan seçmektedir. Romanda karşımıza ilk kez yetiştirme yurdu Peter ve Ayşe'nin Karacaahmet Mezarlığı'nda karşılarında duran resmi binada saklanma ve buradaki çocuklardan bir çete kurma yolu ile başlarındaki sorunları bu şekilde defetmeye yönelik hayalleri sonucunda karşımıza çıkmaktadır:

(...) Tam karşısından tek bir spotla aydınlatıldığı için, karanlığın içinde hayalet gibi duran sevimsiz bir resmi binayı gösteriyorum. (...)

“Orası da neresi?”

“Ailesinin istemediği piçlerin, orospu çocuklarının, potansiyel katillerin ve sapıkların, devlet babanın güvenli kolları arasında, huzur içinde mahvolmayı bekledikleri yer!” (Ünlü, 2019, s.65)

Binada toplum tarafından daha sonra çeşitli alanlarda tecrit edilen ve potansiyel olarak suç ve psikolojik sorunların emarelerini gösterebilecek çocukların olduğu belirtilmektedir. Gösterilen binaya dair Ayşe tarafından başka bilgilere de yer verilmektedir:

(...) gösterdiğim bina meşhur Galip Atacan Yetiştirme Yurdu. *Galip Atacan da yetiştirme yurdu yapılması için bu arsayı bağışlayan pedofil pislik.*

“Ne var orda?” diye soruyor Peter kendi dilinde. (...) “Sulu yemek. Sıcak yatak. Başka çocuklar.

“Başka çocuklar mı?”

“(...) Aynı bizim gibi aç ve aptal onlarca çocuk. (...)” (Ünlü, 2019, s.65, vurgu bana ait)

Ayşe ve Peter “yurttaki garip öksüzleri ve zavallı yetimleri parlak gelecekleriyle baş başa koyup” (Ünlü, 2019, s.67) gittikten bir süre sonra Peter, Ayşe'ye ihanet etmektedir. Bunun üzerine Ayşe “Ali Galip Atacan Yetiştirme Yurdu'nun çirkinlikten bıkmış binasına” (Ünlü, 2019, s.132-133) tekrar gelir. İçeriye gizli bir şekilde girip yaklaşık yirmi kadar kız çocuğunun olduğu yatakhaneye yönelir:

Mezarların içlerinde, ağaçların arasından, buz tutmuş çamurlu toprağın üzerinden sekerek öyle bir koşmak tutturuyorum ki, yetiştirme yurdunun istikrarlı bahçe duvarının kara korkuluklarını bir sıçrayışta aşip bahçeye konuvermem çok zor olmuyor. Güvenlik kabininin tatsız ışığının altında, cep telefonundan porno film izleyip otuz bir çeken ve daha sonra adının Güvem olduğunu öğreneceğim yakışsız güvenlik görevlisi, beni fark etmiyor bile. Kararlı bir gölge olarak binadan içeri süzüldükten sonra yatakhanelenin yerini kestirmekte de çok zorlanmıyorum; çünkü ergen kızların kederli kokularını nerede olsa tanırım. (Ünlü, 2019, s.133)

İçeriye dair mekânsal tasvir yapılırken hem mekânın yoksunluğu verilmektedir hem de bazı satırlarda bir sistem eleştirisi yapılmaktadır:

Biraz önce yanıp kül olmuşa benzeyen sisli koridorlar, yetiştirme yurtlarını anlatan filmlerdeki gibi; uzun, kasvetli ve pis. Rutubetten çürümüş duvarlar ise nasıl davranırsak şahane insanlara dönüşebileceğimizi anlatan özlü sözlerle dolu. Ama şahane insanlara dönüştüğümüzde ne halt olacağıyla ilgili en ufak bir ipucu bile yok. Şahane bir insana dönüşünce muhtemelen biz de başka özlü sözler yumurtlayacağız ve onları da getirip bu sevimsiz duvarlara asacaklar. Ama bu duvarlar ve duvarların arasında yaşayan bu çirkin çocuklar, hep burada olacak. İşte karşılıklı yardımlaşma mekaniğinin kahreden paradoksu! Siz birilerine yardım edin, birileri de size yardım etsin. Halbuki bütün sistem, yardımlaşmayı sürdürmek yerine onu tamamen ortadan kaldırmak üzerine kurulmalı değil miydi? Dünya o kadar adil bir yer olsun ki, kimsenin yardıma ihtiyacı kalmasın. Ah şu çılgın ben! (Ünlü,2019, s.140)

Gözle görülebilen her yeri donmuş ve sararmış katı yemek yağı ile kaplı boş yemekhanenin tam ortasında (...) (Ünlü, 2019, s.151)

Ayşe'nin resmi işlemler olmadan buraya gelmesi üzerine buranın görevlisi "Sema Anne" tarafından resmî belgelerinin olup olmadığı sorgulanmaktadır:

(...) yapıştırıyor resmi mermisini alınma:

"Belgelerin var mı? Burada kalmak için belgeler gerek."

Özellikle genç ve ateşli okurlara sesleniyorum. Şunu bir kenara yazın; *devlet şirkettir. Belgeleri de şirk kitabının ayetleri.*

"Hepsini çoktan yırtıp yuttum."

Sema Anne de *devlet denen şirk dininin küçük rütbeli bir rahibesi* sonuçta:

"O zaman kalamazsın."

(...)

"Bence kalırım."

Ve devletin bütün kademeleri, gerçeklere, sadece gerçeklere inanan birisi karşısında, her zaman tökezler: (...) (Ünlü,2019, s.142, vurgu bana ait)

Yurtta kalabilmek ve buradaki potansiyel intikam yoldaşları ile tanışabilmek adına ilk önce Ayşe devlet otoritesinin küçük rütbeli bir temsilcisi olan Sema Anne'nin otoritesini sarsmaktadır. Daha sonra da mosmor gözleri ile eşinden dayak yediği belli olan Sema Anne'nin intikamını alabileceğini söyleyerek kadın üzerinde şiddetle otorite kuran ve bu bağlamda otorite, güç kalıpları ile bağdaştırılan erkek cinsiyetine savaş açar. (Ünlü, 2019, s.143) Fakat buranın biri resmi diğeri gayriresmi olmak üzere iki iktidarı bulunmaktadır. Yurdun sevgisiz, rutubetli koridorlarında gerilim havasını yaratan da bu durumdur. Ayşe, "iki dişil erkin arasında ve yine dişilerden mürekkep kamunun tam ortasında" (Ünlü, 2019, s.145) iktidarını sağlamak için gayriresmi iktidarı gösteren Şule'ye şiddet göstermek zorunda kalır.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında Çukur Kahve'de İz Sürücü Muzaffer, Mevlüt hakkında bilgi toplamaktadır. Mevlüt, askerdeyken bir başçavuşu vurduktan sonra hapisaneye gönderilmiştir. Anlık bir öfke ile cinayet işlediği sanılan Mevlüt'ün hapisanedeki tuhaf tavırları ise gardiyanların dikkatini çekmiştir. Müdüriyetin mahkumları zehirlenmeye çalıştığını söylemiş, bir kazan yemeği çöp etmiş bunun üzerine de aklı başına gelsin diye falakaya yatırılmıştır. Daha sonra dışkısını hücrenin duvarlarına sürmüş ve tekrardan falaka ile düzeltilmeye çalışılmıştır. (Öktem, 2019, s. 102-104) "O dönemde insanın aklına giden yolun, ayağından geçtiğine dair inanç varmış devlet müesseselerinde. Falaka o yüzden yaygınmış." (Öktem, 2019, s.104) Fakat ikinci falakadan sonra topuk kemiği kırılan Mevlüt, ayaklarının üstüne basamadığından tekerlekli sandalyede taşınmak zorunda kalmıştır. Mevlüt için ilk defa kendisine hizmet edilmesi, en azından arkadan ittirildiğini hissetmesi memnun edici bir durum olarak belirtilmektedir. Mevlüt, ilk olarak devlet hastanesinde bir psikiyatriye sevk edilmiş daha sonra fayda olmayınca tam teşekküllü bir akıl hastalıkları hastanesine yönlendirilmiştir. Paranoid şizofreni teşhisi konulan ve kapalı koğuşa yatırılan Mevlüt, elektroşoklar ile geçen altı ay sonunda taburcu olacak kadar iyileşme belirtileri göstermiş fakat geri hapisaneye mi yoksa eksik kalan askerliğini tamamlamaya mı gönderilmesi gerektiğine dair devletin kararını beklemesi gerekmiştir. (Öktem, 2019, s.102-106) Kısaca özetlenmeye çalışılan Mevlüt'ün hikâyesinde, Mevlüt'ün iktidar ile ilişkisini gösteren askeri birlik, hapisane, genel hastane ve akıl hastanesinde geçen süreci iç karartıcı fakat mizahi biçimde sunularak verilmektedir.

3.10. CİNSELLİĞİN ORTAYA ÇIKTIĞI MEKÂNLAR

Cinsellik ele alınmış olan pek çok romanda çeşitli mekânlar aracılığıyla görünür kılınmış durumlardan birisidir. Bu bağlamda değerlendirilebilecek “Queer” kimliklerin ise bazı romanlarda karşımıza çıktığı görülmektedir. Romanlarda cinsellik ve queer kimlik, ev içi gizli alanlarda çıkabildiği gibi kamuya açık çeşitli cadde ve sokaklarda, çalışma yerlerinde de karşımıza çıkabilmektedir.

Ağır Roman'da queer'in ortaya çıktığı mekânlar biri kapsayıcı bir mekân olan Kolera Sokağı'nın kendisi bir diğeri de bu bağlamda kapsanan tamirhanedir. Kolera Sokağı'na dair aktarımlar yapılırken 'dönme', 'kız sevgili' gibi tanımlamalar aracılığıyla bu durum vurgulamaktadır: “Kolera'nın kurnaz sokak delikanlıları, kız sevgililerini, erkekten dönme manitalarını kollarına takıp şalama ışıklarının yansımadığı ara sokaklarda öpüşüp tırmalaştılar.” (Kaçan, 2012, s.17) Tamirhane'de ise Tilki Orhan'ın depoda Gili'ye yakınlaşmaya çalıştığı ve Gili'nin ise ona tornavida sapladığı görülmektedir: “Pencereden vuran güneş ışığı deponun sadece bir karesini aydınlatıyordu. Tilki ışık alan yere geçip üzerindeki atleti çıkardı.” (Kaçan, 2012, s. 45) Kolera Sokağı queer'in ortaya çıktığı bir alan olmasının da ötesinde cinselliğin çok açık bir şekilde görünür kılındığı bir yer olarak görülmektedir. Gaftici Fethi'nin araba ile mahalleden geçerken seks kaseti dinletmesi, Gaftici ve Reco'nun resimli pozisyonlar dergisi çıkarıp satması bu durumu örnekler niteliktedir. (Kaçan, 2012, s.2) Romanda Kolera Sokağı'n kendisi ile içinde konumlanan ev içleri de cinsel bir parafili olarak değerlendirebileceğimiz voyörizm (gözetlemecilik) ile Salih üzerinden aktarılmaktadır:

Uzay boşluğunu acemi bir kameraman gibi tarayan gözleri, beyindeki yönetmenin emriyle Kolera'nın taş binalarına doğru isteksiz isteksiz süzüldü. Balkonun karşısındaki evlerin içindeki manzarayı görünce afallayıp odaların içine zum yaptı. Şakır şukur sevişen insanları tül perdenin gerisinden zevkle seyre daldı. Gözleri zaman zaman âlemci bir lombağın gözleri gibi dışarı fırladı. Kulağına gelen siren sesleriyle bakışlarının istikametini sokağın altlarına doğru yöneltti. Aşağıda on, on beş çıplak kadının panter gibi koştuğunu, arkalarından gelen zarbo arabasının siren çalarak kadınları son gaz kovaladığını, tek şahit olarak gördü. (...) Halının üzerine tüy gibi düştüğünde, hayat kadınlarının çığlıkları ve zarboların cop sesleri, hızlı şoförlerin acı patinaj seslerine karıştı. (Kaçan, 2012, s.10)

“*Filler Mezarlığı*” adlı romanda ise ev ve oteller cinselliğin görünür kılındığı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ev, Hippi felsefesine göre yaşamaya imkân sağlayan bir alan olarak belirtilebilmektedir. Aynı zamanda bu felsefeye göre yaşayan kişilerin ortak alanları olan iç mekânlar da bu bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Mehmet

Martı'nın Cihangir'de yaşadığı evde farklı kadınlar ile yaşantılarına yer verilmekte ve ev içi cinsellikler açık bir şekilde aktarılmaktadır. Mehmet Martı'nın evinde poligami anlayışının görüldüğü bir yaşantı da Hippi felsefesi aracılığıyla sunulmaktadır. Hippi komünü içinde babalık rolünü üstlenen Martı'nın komünde kızı olarak kabul ettiği Martina ile "Sultanahmet'in dar ve karanlık, tozlu otel odalarında" (Bayar, 1991, s.120) gizlice zaman geçirdiği de belirtilmektedir.

"Masalcı" romanında Abanoz'daki bir genelevde çalışan Zühre uğruna yaşanan cinayet araştırıldığından Kenan'ın hafızasında bir yolculuğa çıkarak bu zamana dair hatıralara yer verilmektedir. Hatıraların odağı olan Abanoz'daki geneleve yer veren satırlara rastlanmaktadır. "Göz banyosu" yapmak üzere arkadaşları ile geldiğini bir sırada Zühre'yi gören Kenan sık sık Abanoz'da Zühre'nin çalıştığı geneleve gelip "omuzların üstünden, demir kapılara metallerden yapılmış çiçek desenli korkulukların arasından" Zühre'yi izlemektedir. (Demiray, 1998, s.119-120) "Mama"sının ücret karşılığında elindeki markayı verdiği Kenan'ın da Zühre'ye bunu vererek yukarıdaki "basık tavanlı" küçük odaya çıktığı belirtilmektedir. (Demiray, 1998, s.120-121) Yatak, lavabo, çöp kovası, aynadan oluşan ve dekoru oldukça sade olan üst kattaki oda, cinselliğin ağırlık kazandığı mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada cinsellik sahnelerinin açık ifadelerle yer bulduğu görülmektedir. (Demiray, 1998, s.120-121) Genelevlerde çalışan kadınlar sermaye olarak görüldüğünden buradaki kadınların birer dostları olduğu ve kadın ticaretinde bu kişilerin etkili olduğu belirtilmektedir. Zühre ise bu mekândan kurtulmak isteyen bir hayat kadını olarak karşımıza çıkmaktadır. (Demiray, 1998, s.160-161) Masalcı romanında Abanoz Sokak, Aksaray semti fuhuş mekânları açısından ön plana çıkarılan bölgelerdir. Bu bölgeler değnekci olarak adlandırılan kadın satıcılarının yoğunluk kazandığı mekânlardır. "Abanoz Sokak", kurgu dışındaki gerçekliği de vurgulanarak ad değişikliğine bu fuhuş mekânlarının hafızlarda yarattığı çağrışımlardan dolayı gitmiştir. Romanlarda karşımıza çıkan fuhuş mekânlar, cinselliğin açık ifadelerle anlatımında, suç vurgusunda ve alt-kültüre dahil bireylerin aktarımında etkili olmaktadır. Masalcı'da Aksaray Köpük Birahanesi'ne giderken Aksaray'a ve görünümüne kısaca yer verilmektedir:

Teybin altındaki elektronik taksimetre tekerleklerle yarış edercesine Taksim'den Aksaray'a doğru hareket etti. Işıklı caddelerin kaldırımalarında pahalı pazarlıklar yapıyordu. Kadından ayırt edilemeyecek kadar alımlı ve güzel travestiler, kendi aralarında konuşurken kurdukları cümlelerde lubinya, tita, mıncı, similya, gacı,

kürdan, madi, but, manti, şorşak, laço, trika, paparon ve benzeri şifre kelimeler kullanarak, farkında olmadan kendilerini ele veriyorlardı.

Meydanda mevzilenmiş şarapçılar, tinerciler ve berduşlarla sinemadan çıkan iyi giyimli gençler arasında, ceplerin bir köşesinde kalmış bozukluklar üzerine acıklı diyaloglar yaşanıyordu:

“Yirmi- otuz bin liran var mı abi?”

Kırmızı ışıkta bekleyen yerli otoyol tıklım tikiş dolmuş gençler düğüne gider gibi giyinmişlerdi. Tartışmanın hararetiyle ellerindeki metal kutu biraları yamultarak kafalarına dikiyorlardı.

“Abi ben dedim size, Laleli’yi turlayalım diye!”

“Lan oğlum, sen ne bilirsin ya?.. Buralar cillop gibi travesti kaynıyo, hepsi kız gibi... süt gibi...”

“Madem kız istiyoruz bari Romen falan ayarlayalım...”

“Romen’lerde takım taklavat var mı?”

“Takımı taklavatı ne yapayım ya?”

“Öyle oğlum, kestirmemişi olan makbuldür!” (Demiray, 1998, s.99)

Aksaray’da travestiler, kadın satıcıları, berduşlar, tinerciler, şarapçıların yanı sıra “müşteri” olarak gelen iyi giyimli gençlerin bulunduğu belirtilmektedir. (Demiray, 1998, s.100) Aksaray aktarılırken mekânın özellikleri ile ilişkili farklı tasvir biçimlerine rastlanmaktadır: “(...) birahanenin merdivenlerinden hızlı hızlı inip loş sokaklardaki gölgeli yüzlü insanların arasına karıştı. Güneşin yokluğunu fırsat bilen camekân ışıkları, sokak lambaları ve otomobil farları, bakire geceyi dört bir yandan okşuyordu.” (Demiray, 1998, s.127) *Masalıcı* romanında ayrıca olayların geçtiği bir mekân olarak otelden bahsedilemese de otellerin gayri ahlaki işler için bir mekân olarak kullanılabilmesine dair söylemlere rastlanmaktadır: “Muhtemelen Buse’nin üçüncü sınıf bir otel odasında, tanınmaktan korkup böyle izbe bir yer seçen yaşlı, zengin bir para babasıyla alt alta üst üste olduğu bir saatte Sadi, Çarli’nin evinden ayrıldı.” (Demiray, 1998, s.66)

Zamanın Efendisi romanında kahraman anlatıcı vapurda bir hayat kadını ile tanışmaktadır. (Akyürek, 2008, s.93) Daha sonra kahraman anlatıcı hayat kadınının evine sabaha karşı hava aydınlanmadan gider:

Kapıyı kalın enseli, yan çıplak kafalı bir adam açtı. "Kusura bakmayın kendisi yatağa bağlı olduğu için gelemedi, uzun sürmez, işimiz bitmek üzere, siz biraz oturun," diyerek odaya gitti. Salondaki yumuşak koltuğa oturup inlemelerin kesilmelerini bekledim. Bu arada bir sürü "Ay, aman, of, daha hızlı, çabuk"larım oldu. Sanırım işi biliyordu mongol adam. (Akyürek, 2008, s.105)

Otuzlu yaşlarındaki bu kadın ile cinselliğe yönelik ifadelerin rahat rahat konuşulduğu fakat bu durumun ötesinde kahraman anlatıcı ile daha çok çeşitli diyaloglar ile duygusal yakınlık kurdukları gözlemlenmektedir. (Akyürek, 2008, s.107) Bu duygusal yakınlık ile kurduğu kimi cümleler cinsellik gibi güçlü ve tabu haline gelen durumları kullanarak erke yönelik eleştiri yapmaya zemin sağlamaktadır:

Orospu ne demek, önce onu anlamak gerekir," gibi acil bir cevap yetiştirdim ve ekledim: "Tecavüze uğrayan biri zorlandığı ve beyninde bunu istemediği için orospu değildir," dedim. "Ama ben bunu isteyerek yapıyorum," karşılığını verdi. "Sen ayakta kalmak, yaşamım sürdürmek için yapıyorsun bu işi," dedim. Kendimle hesaplaşmaya başlamıştım. Pazarda çürük elma satan, müdürüne yalakalık yapan, hatta benim gibi yazdığı kitapları yayınlamak için ayrıca angut adamların kışım yalayan biri varken orospuluk ona kalmıştı sanki. "Seçim zamanı yetmiş milyon insandan oy dilenen, avuç açan, yalan söyleyen bir siyasetçinin yanında senin yaptığın nedir ki?" dedim ona. Cevabı kısa, ironikti: "Onlar sürümden kazanıyorlar..." "Sürüden," diye düzelttim. Ya apış araları?" diye sordu. Onu ikna etmeyi başarırısam acılan azalacaktı. Yalan da olsa, akademik bir değeri olmasa da, bulacağım büyülü cümlelerle sancıları azalabilirdi. Beynimin tüm nöronlarına emirler yağdırarak sıkı cevaplar aramaya başladım. Ona bir ülkenin yeraltı kaynakları o ülkenin vajinasıdır ve sen bunu yabancı sermayenin sondajına bıraktığın zaman orası da kanar," dedim. "Ya yürek?" diye kısa bir soru daha sordu. "Yürek senin yüreğin. Vatandaşın kanayan yüreği devletin yüreğidir, yani bugün sana orospuluk yaptırın devlet en büyük orospudur," cevabını yapıştırdım. (Akyürek, 2008, s.108,109)

Lirik Soğan'da transeksüel bireylere yer verilmektedir. Fuhuş yolu ile para kazandıkları ve bu şekilde de cinsel kimliklerinin sıklıkla vurgulandığı yollara romanda yer verilmektedir. Bu yollardan birisi Flamingo Yolu'dur. Kendi dillerinde yani Lubunca konuşarak kol kola vakit geçirip müşterinin gelmesini bekledikleri yollardan birisidir. (Ural, 2004,s.21)

Daha romanında ise queer'in varlığı Gazâ'nın okumuş olduğu bir gazete haberinden hareketle verilmektedir. İsveç vatandaşı olan Kürt genç bir adamın akrabaları tarafından Stockholm'de öldürüldüğünden bahsedilmektedir. İsveç gibi bazı nadir bölgelerde "insanlar halen başlarına gelen olaylardan değerli olduğu için öldürülen kişiye dair kimlik bilgilerine, gereksiz ayrıntılara yer verilmediği belirtilmektedir. İsveç eşcinsellerin evlenmesini yasal hale getirmiş bir ülke olarak yer bulmaktadır. İsveç'te bu eşcinsel evliliğin yasallığından da hareketle, vasiyetnamesinde eğer akrabaları tarafından öldürülürse adını belirttiği sevgilisi ile evlendirilmek istenmesine dair bir madde bulunduran bir adamın protest hareketinden bahsedilmektedir. Stockholm Bölge Mahkemesi'nin "ölümden sonra evlilik kararı" ile eşcinsel akrabasını öldürenin, bir yeni eşcinsel akraba daha edindiği bir karşı hareket ortaya çıkmıştır. İsveç

sınırlarını aşarak bu uygulama başka bölgelere simgesel bir tepki olarak dağılmıştır. (Günday, 2020, s.48-50)

Kirli Paslı Bozuk romanında Palm29'un otoparkından bu bağlamda bahsedilmektedir. Etrafında tel çitlerin olduğu kare şeklindeki otopark büyük beyaz spotlar ile aydınlatılmakta ve onların yaydığı ışıklar asfaltta sis tabakası oluşturan bir görüntüye neden olmaktadır. Birkaç sene önce yapılan bu otopark, Palm29'un önündeki hareketliliğe oranla ölü bir yerdir. Bu bakımdan lüks arabalara rağmen "varoş" bir bölgeye benzetilir. Buradaki seslere vurgu yapılırken gece kulübünden gelen sesler dışında, cinsel birliktelik yaşayan bireylerin sesleri olduğu belirtilir. (Ökmen, 2012, s.25)

Kızçocuğu adlı romanda köhne bir sinema salonunda yaşanan olaylar vasıtasıyla sinemalar bu bağlamda değerlendirilen fakat eleştirinin de ağırlık kazandığı mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır:

Çok mutsuzum! Kışında kırmızı bir don, sırtında mavi bir pelerinle oradan oraya uçup duran bir adam asla gerçekçi değildir. Ama sinema bizi o adamın uçtuğuna inandırır. Dolayısıyla sinemanın temel sorunu gerçekçilik sorunu değil, inandırıcılık sorunudur. Zaten karşımıza gelene kadar en az on beş teknolojik süreçten geçen bir görüntü, ne kadar gerçekçi olabilir? Ayrıca niye olması gereksin? Sonuçta sinema seyircisinin yüzde seksen beşini, benim gibi işe yaramaz gençler oluşturuyor. O yüzde seksen beşin de en az yüzde seksen beşinin niye sinemaya gittiği hepimizin malumu. Çünkü sinemalar karanlık yerler. Ve karanlık bir yerde, erkek arkadaşımızın apış arasını ya da kız arkadaşımızın memesini tuttuğumuzda, aynı işlemi aydınlık bir parkta yaptığımızı varsayarsak, yaptığımız şeyin diğerleri tarafından görülme ihtimali daha azdır. Kaldı ki sinemalarda, o diğerlerinin de başka diğerlerinin orasını burasını mıncıklamakla iştiğal ettiğini bildiğimize göre, Zeki Demirkubuz niye film çekmeye devam eder, hiç düşündünüz mü? Ben düşündüm. Fakat geçerli bir sebep bulamıyorum. Belki de Dostoyevski'nin romanlarını gazete tefrikası şeklinde yazdığını bilmiyordur. Bunu bilse televizyon dizilerine döner ve biz işe yaramaz gençleri rahat bırakırdı. Çünkü bir sevgilim olsa, Demirkubuz filmlerinde yiyişirken çok gerilirdim. Planlar çok uzun ve filmin her yerinde sessiz boşluklar var. Oysa etin ete değmesi kâinattaki en gürültülü temas biçimlerinden biridir. (Ünlü, 2019, s.29-30)

Romanda suç olarak değerlendirilebilecek cinsel ilişkilerden de söz edilmektedir. Ali Galip Atacan kız öğrenci yurdunun güvenlik görevlisinin, kulübede bu yurdun öğrencilerinden biri olan Şule ile cinsel birliktelik yaşadığı görülmektedir. Şule memnun değildir fakat yurt içindeki gayri resmi iktidarını sürdürebilmek adına bunu yapmaktadır. (Ünlü,2019, s.171) Transseksüel ilişkiler bağlamında daha sonra bir örnek daha verilecek olduğu üzere, romanda çeşitli kurumlarda görevli olan memurların görev alanlarında bu tip ilişkilere yer verilmesi dikkate değerdir.

Romanda Ayşe'nin ağabeyi Nuri ve onun arkadaş çevresi aracılığıyla transseksüel bireylere yer verilmektedir. Nuri'nin öldürdüğü ve cinsel birliktelik yaşadığı Doktor Kâmuran Niş'in evi ve Nuri'nin daha sonra yaşamış olduğu ev queer kimliklerin ortaya çıktığı mekânlar olarak görülmektedir. Donarak sokaklarda ölmek için Nuri ağabeyi, Ayşe'nin taşralı bir ürkeklik ile anlamamasını ümit ettiği bir müşterisinden bahseder. Kız kardeşini Doktor Kâmuran'ın Suadiye'deki evine götürür. Ayşe burada iki erkeğin cinsel ilişkisine sesler ve görüntüler aracılığıyla tanık olur ve bu durum da metinde belirtilir. (Ünlü, 2019, s.115-117) Doktor Kamuran Niş'i ağabeyinin öldürmesi ile Nuri ve kardeşi bu evde yaşamaya başlar. Bu kimliğe sahip bireyler için burası bir terapi merkezine dönüşür:

(...) kısa bir süre sonra, aslında bizim evimiz olmayan evimiz, bir çeşit terapi merkezine dönüşüyor. Yaşadığı şeyi bir hastalık zanneden toylardan, parasızlıktan ameliyat olamadığı için mutsuzluktan intiharın eşiğine gelen yaşlılara; tek derdi Ece Ayhan'dan öğrendiğim deyimle "cumhur sikişi" olan orji sevdalılarından, makatına bir şeyler sokup hastaneye gitmekten hicap eden bireysel tatmincilere kadar herkesle, evimiz dolup taşıyor. (Ünlü, 2019, s.180)

Toplum dışı bireylerin yarı çıplak partiler yaptığı ve geceyi burada geçirdiği, içki, sigaranın bolca tüketildiği, toplumsal normlara uygun görülmeyen cinsel ilişkilerin yaşandığı bir yer olarak buradan bahsedilmektedir:

(...) Ölü Doktor Kâmuran Niş'in evindeki hayatımız, meşhur swinger yönetmen King Vidor'un, kendisinden daha meşhur ev partilerinin patavatsız hengâmesi içinde sürerken, küçük Hasanım, iki aylık bir bebeğin sahip olabileceği en çılgın dayıların, teyzelerin, halaların ve amcaların kucaklarında, sonsuz bir kabare hayatı tecrübe ediyor. Adı geçen bu insanlar, kiminle uyumak istedikleriyle ilgili verdikleri mücadelenin haklı gururuyla, son derece kendilerinden emin ve bir o kadar da tutkulu tavırlarla yemekler yiyor, içkiler içiyor, hararetle tartışmalar yapıyor ve zaman zaman da huzur içinde sevişiyorlar. Hepsinin toplumdışı neşeli yüzlerinden, kendileri olmaktadır ısrarın haklı öfkesi ve öfkeli olmaktadır haklılıklarının ısrarlı titizliği okunuyor. Zaman zaman, gemi iyice azıya alıp çıkardıkları patırtılarla, Erenköy moruklarına, beyhude heveslerle geçip gitmiş ömürlerinin intikamını alma fırsatı verdiklerinde kapıya dayanan polisleri ise o akıl almaz bağlantılar ağını kimin hangi organıyla tesis ettiğini zinhar çözemediğim Götağız Coşkun devreye girip geri püskürtüyor da partiye kaldığımız yerden devam edebiliyoruz.

Yine böyle sevgi dolu kalabalık gecelerden birisinde, abimin toplumdışı çatlak arkadaşları içki şişelerinin şangırtıları ve cigara dumanlarının lacivert mihmandarlığı eşliğinde, yarı acılı bir Bergen şarkısının sırtına binmiş Adana yönünde uçarlarken, Nuri Abimin bir süredir tutuklaşan davranışlarıyla örtüşen buruk bir anına tanık oluyorum. (Ünlü, 2019, s.189)

Ayşe'nin ağabeyi Nuri'nin bir polis arabasında "Götağız Coşkun" adı verilen "rüşvetçi bir polis memuru" ile cinsel birlikteliğinden de bahsedilmektedir. (Ünlü,2019, s.161-

162) Ayşe'nin ise kimi zaman lezbiyen ilişkilerinden söz edildiği görülmektedir. "Travesti cinayetleri" bu romanda da karşımıza çıkan bir durumdur. Üstelik bu cinayetler, Quer birey olan Ayşe'nin ağabeyi tarafından yapılmaktadır.

"*Yalan Yanlış Hayatlar*" romanında cinselliğe yönelik ifadeler çok yoğun olarak yer almasa da Cavidan'ın çalıştığı pavyondan bozma Stele Praf (Öktem, 2019, s.138), Cavidan'ın İstanbul'a gelmesi ile emanet edildiği "Yıldız Tozu Pavyon" cinselliğin vurgusunun olduğu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine cinayetin asıl nedeninin çözümlenmesi ile okuyucunun karşısına çıkan Fitilli Meyhane'nin deposundaki homoseksüel ilişkiler (Öktem, 2019, s.243-244) de bu bağlamda değerlendirilebilmektedir.

Romanlarda bireylerin özdoyum ile çeşitli alanlarda kendilerinin veya başkalarının cinselliklerini aktardıkları da görülmektedir.

Bir acelemin oluşu tüm yaşadıklarımın üstünü örtmüştü bile. Olsa olsa bilinçaltımın dar mahzenlerinin birinde tezgâhtarın külotu esir kalacaktı. İçimdeki esirler günü gelince beni de rehin alabiliyordu ama acelemin olduğu böyle bir günde bu külot demini alamaz, uçup giderdi. Bilinçaltımın üstüne çıkmayı başaracağından korktuğum kadınları son çare olarak masturbasyon sayesinde tuvaletin mermer taşına ya da ucuz bulvar gazetelerinin spor sayfalarına fıskırtıyordum. Şimdilik zararsız kiracımın korkular yanı yoktu. (Akyürek, 2008, s.13-14)

Siz bilmezsiniz, fakat hırsızlık doğrudan libidoyu tetikler. Hırsızların birçoğu girdikleri eve büyük küçük demeden ve mekân gözetmeksizin içlerini boşaltırlar. Belki de dünyada bulunmaktan kaynaklanan yalnızlık hissini biraz olsun def etmek için çaresizce başvurdukları bir ilişki kurma yöntemidir. Hırsızların biraz daha kendine güvenenleri, Peterimin yaptığı gibi, ersularını da boşaltırlar. Hatta soyduğu evi terk etmeden önce muhakkak gusül abdesti alan bir arkadaşım bile vardı. Toplumsal ahlakla özsaygı arasındaki ilişki sandığımızdan daha karmaşık olabilir. (Ünlü,2019, s.26)

3.11. ŞİDDETİN VE SUÇUN ORTAYA ÇIKTIĞI MEKÂNLAR

Toplumsal bir kopuş olarak da yorumlanabilecek (Günşen İçli, 2002, s.627) şiddet ve suç unsuru yeraltında romanlarında sık sık karşımıza çıkan durumlardan birisidir. Yeraltı edebiyatının, toplumsal normlardan uzaklaşan yapısı sonucunda davranış biçimlerinde suç, şiddet gibi durumlara yer açılabilir. Böyle durumlarda mekânsal davranış da yeniden biçimlenmektedir. Şiddet sadece hayvanlara yönelik değil insanlara da yönelik olmak üzere çok çeşitli biçimde karşımıza çıkmaktadır. Canlıların pek çoğuna yönelik olan şiddet durumlarının, normalleştirilerek eserlerde yer bulduğunu söylemek mümkündür. Şiddet ve suç, yeraltı edebiyatında önemli

göstergelerden biri olan kötülük ile de ilişkilidir. Mekân açısından bakıldığında insanın yaşadığı yer şahsiyet kazanmasında etkilidir. Bu bakımdan kötülük ve iyiliğin mekân ile de bir ilişkisi kurulabilmektedir. (Kutlu, 2022, s.1)

Yeraltı romanlarının bazılarında Kolera Sokak, Abanoz Sokak, Sultanahmet Meydanı gibi kapsayıcı alanlar suç ve şiddet ile doğrudan ilişkilendirilen bölgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. *Ağır Roman*'da olayların ana mekânını oluşturan Kolera Sokağı, çeşitli insanları barındıran kozmopolit yapısının yanı sıra suçun da mekânıdır. Bu mahallede yaşamak zordur. Mahallede yaşayabilmek özel bir çabayı da beraberinde getirmektedir. Suç, sadece güvenliğini sağlamak isteyen insan için bile bir tehdit olarak söz konusudur: "Papçiklerden, psikopatlardan ve haybeci kabadayılardan korunmak için, aynı zamanda Kolera'da tutunabilmek için kelle koltukta çarpışıyordu. Bu da Kolera'da yaşamının cabasıydı." (Kaçan, 2012, s.6) Kolera Sokağı, kanunsuz ve ahlaksız görülen pek çok durumun sık sık vukuu bulunduğu bir mekândır. (Kolcu, 2013, s.621) Örneğin; geceleri kediler aracılığıyla balkonlara asılı halıları kaçırıp şöparların neden olduğu vukuatlar mahalleli için gece yarısı eğlencesidir. (Kaçan, 2012, s.11) Atölye sahipleri işçilerini sigortasız çalıştırır ve olası denetim durumunda illegal olan bu durumu gizlemektedir:

Kara çantalı, hükümet suratlı adamların Kolera'da dolaştığını haber alan atölye sahipleri, sigortasız çalıştırdıkları çırakların, kalfaların ceplerine harçlık koyup işyerlerinden uzaklaşmalarını emrettiler. Tilki Orhan, iş arkadaşlarıyla beraber yağlı elbiselerle, nasırlı ellerle, kulaktan dolma hayat bilgisiyle şehrin göbeğindeki sinemalara doğru ilerledi. (...) İşyeri sahipleri, kara çantalı adamlar gittikten sonra çamurlu sokaklardan geçip çırakların, kalfaların peşine düştüler. (Kaçan, 2012, s.14-15)

Bu durumun yanı sıra hırsızlık, cinayet, yaralama gibi şiddetin görüldüğü pek çok suç bu mahallede karşımıza çıkmaktadır. Suçun dışında ahlaksızlık olarak görülen cinselliğin de bu mekânda yoğun olarak işlendiği, belirtildiği görülmektedir. Sapkın olarak değerlendirilebilecek cinsel eğilimlere de metin içinde yer verilmiştir. Köpeklerle cinsel ilişkiye giren mahalleli bu duruma örnek olarak verilebilir (Kaçan, 2012, s.48-49) Bu noktada ayrıca belirtilmesi gereken ahlaki kötülük olarak değerlendirilen adam öldürme- yaralama, hırsızlık, aldatma, cinsellik gibi suçların Kolera Sokağı'nda yoğun olarak bulunmasına rağmen Kolera halkının asıl kötülük kaynağını dışarıda görmesidir. *Ağır Roman*'da anlatıcı ve Gili Gili Salih'in bakış açısı ile baktığımızda kötülüğün kaynağı mahallenin dışında aranmalıdır. (Velioğlu, 2003) Şehrin kenarındaki bu mahalle değil, dışarıdan gelen her şey kötüdür. Bu yüzden

mahalleli, Kolera'ya "militan"ların gelmesini Kolera'daki dışarıdan gelen kötülüğü sonlandıracak bir kabadayının gelişi olarak yorumlarlar ve Kolera'nın yaşayanları belleri silahlı, illegal işler yapan bu militanlara hayranlık duyar. Çünkü Kolera'nın yeraltı dünyasına hükmeden adamların Kolera'ya da eziyet çektirmesinden rahatsızlardır ve reisin elinden Kolera'yı kurtaracak yeni bir kabadayının geldiğini sanarlar. (Kaçan, 2012, s. 49) Yoksulluk görünümüne, yoğun suça rağmen Kolera'nın beklenildiğinin aksine tam bir olumsuzlama içerisinde okuyucuya sunulduğu görülmemektedir. Yeraltı ortamlarının varlığından dolayı, tekinsiz atmosfer aktarırken okuyucunun kendi bilincinde olumsuzladığı ifadelerin sunumuna yer verilir kimi zaman da içinde bulunulan mahalleden yakınılır:

Gili Gili, babasından gördüğü gibi besmele çekerek dükkânı açtı. Dükkânın içindeki temizlik işi bitince, kapının önündeki bir önceki akşam öldürülen adamlardan akan kanı yıkamaya başladı. Ali, süzük gözlerle dükkânın önüne yaklaşınca, oğlunun süpürdüğü kanlara bakıp, 'İnsan olan insanın oturacağı yerler değil buralar!' diye bağırıp sinirlerinin kamçısıyla dükkâna girdi. (Kaçan, 2012, s.24)

Şikâyet etmesine rağmen Berber Ali, eşi akli dengesini kaybedene dek mahalleyi terk edemez. On üç yıldır aynı mekânda mücadeleyi sürdürerek yaşayan Berber Ali, askerliği sırasında bu mahalleyi görür. Hemşerilerinden uzaklaşarak eşi ile burada bir yaşam kurar. (Kaçan, 2012, s.5-6) Kolera'dan ayrılan Berber Ali'nin oğlu Reco mahalleden ayrılmanın üzüntüsünü hisseder. Kolera'da yaşayan bu mekândan ayrıldığında mekânsal aidiyet kurduğu şiddet ve suçun kaynağı Kolera'ya özlem duyar.

Filler Mezarlığı romanında ise Sultanahmet ve çevresini adlandıran Filler Mezarlığı içinde bulundurduğu insan çeşitliliği ile suç ve şiddetin ön plana çıkarıldığı bir mekândır. Filler Mezarlığı çok kültürlü yapısı ile verilmektedir. Ortak bir kültürel formda buluşamayan yapılarda da çeşitli anlaşmazlık olabileceğinden buranın tekinsiz yapısı yer yer vurgulanmaktadır. Yabancıların ve Türklerin farklı nedenlerden insan yaralayabildiği, silah, jilet kesici, yaralayıcı aletlere maruz kanılabildiği bir mekân olarak Sultanahmet belirtilmektedir. (Bayar, 1991, s.75)

Masalıcı romanında da Abanoz, suçun kaynağı olarak belirtebileceğimiz mekânlardan birisidir. Sadi, Abanoz cinayeti hakkında bilgi edinmek üzere gittiğinde Çarli Apti hangi cinayeti kastettiği konusunda emin olamamaktadır:

“Sizin zamanınızda Abanoz’da kaç cinayet işlendi?’ Üzerinden çok zaman geçti, neredeyse kırk yıl! Ben diyeyim on sen de yirmi cinayet...” (Demiray, 1998, s.39)

“Birçok olaya ve cinayete sahne oldu Abanoz.” (Demiray, 1998, s.40)

Acı Sigara romanında ise suç ile özdeşleştirilmiş bir bölge olarak Beyoğlu’na bağlı Hacıhüsrev’den bahsedilmektedir. Tanju, uyuşturucu almak üzere “torbacısı” olarak değerlendirdiği Akın’ın yaşadığı bu bölgeye giderken burayı “tüm o erkete dolu, narkların kaynadığı, ajanların cirit attığı Hacı Hüsrev’e Cinci Meydanı tarafından” girdiğini belirterek mekânın durumunu belirtmektedir. (Bengü, 2002, s.105) Erkete, illegal işler yapılan bölgelerde gözcülük yapanlara, nark ise narkotik ajanlarına verilen addır. Bölge, kurgusal gerçekliğinin dışında düşünüldüğünde de illegal işlerin yüksek oranda görüldüğü bir bölgedir.

Bölgesel olarak şiddetle ilişkilendirilen mekânların yanı sıra romanlarda daha dar olan iç mekânlarda suç ve şiddetin de ortaya çıktığı görülmektedir. Bunların yanı sıra suç ve şiddetle ilişkilendirilmeyen bölgelerde de bu tip durumlar romanda görünür kılınmaktadır. *Kaybedenlerin Öyküsü’nde* arkadaşı Harun, kahraman anlatıcının evinin terasında tüfekte martı vurmaktadır. (Akarsu, 1998, s.28) *Masalıcı* romanında da Kaybedenlerin Öyküsü romanında karşımıza çıktığı gibi hayvana şiddeti görünür kılan ve bunların ötesinde eğlence ve şiddetin bir arada ön plana çıkarıldığı mekânlardan bir diğeri de bir iç mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda “Cehennem Çukuru” olarak adlandırılan bir mekândan bahsedilmektedir. Destancı, Kenan’ın Mahmut adında arkadaşı olduğunu ve bir zamanlar Şişhane’de kahveden bozma bir mekânda horoz dövüştürme, bahis oynatma gibi işler yaptığını söyler. Şu an ise “Cehennem Çukuru” adlı bir yerde benzer faaliyetler gösterdiğinden bahseder. Cehennem Çukuru’nun nerede olduğunu bilmeyen Sadi ve arkadaşlarına Destancı açıklama yapar: “Taksim’de gençlerin takıldığı bir barın en alt katında bahis oynattığı yerin adı! Fakat artık horoz yerine köpek dövüştürüyor. Daha kanlı daha zevkli olduğu için daha çok para kazanıyor. Müşterileri sosyeteden tanınmış tipler. Çok kan, çok para!” (Demiray,1998, s.85) Destancı’nın açıklamalarına göre ise “Cehennem Çukuru” adı dövüştürülen köpeklerden muhakkak birisinin ölmesinden, bir dövüşün üç ila dört saat sürebildiğinden ve oradan kurtulmanın zor olmasından kaynaklı olarak konulmuştur. Bu şiddetin yoğunluk kazandığı mekân illegal bir mekândır. İngiltere’deki laboratuvarlarda genleriyle oynanmış köpeklerin üretilmesi ve bu köpeklerin ülkede dövüştürülmesinin kanunen yasak olmasına rağmen bu mekânda

yasal olmayan köpek dövüşleri yapılmaktadır. Faaliyetler yasal olmadığından mekânın kontrollerin sıkı gerçekleştiği belirtilmektedir. Üst katta Zıbar adındaki barda eğlenen pek çok insanın alt katlarında böyle bir mekân olduğundan haberi yoktur. (Demiray, 1998, s.85-86) Köpek dövüşürmenin yapıldığı bu alana yönelik tasvirler yeraltı romanlarının göstergeleri açısından önem taşımaktadır. Şiddetin, yüksek gürültünün, kanın, pis olanın ve yasal olmayanın varlığını gösteren bir mekân olması açısından dikkate değerdir:

İşıldayan ünlü caddeyi ışık hızıyla katedip Zıbar'ın bulunduğu sokağa girdiler. Giriş katında üfleyen, koklayan, itekleyen, kuru sulu götüren, dumanlanan müdavimlerin bulunduğu bara bakmaya bile tenezzül etmeden alt kata inen basamaklarında sigara izmaritleri ve balgamların dekor oluşturduğu merdivenlere yöneldiler. İndikleri her basamakta rutubet kokusu yerini kan kokusuna, üst kattan gele(n) sağır edici teneke müzik, yerini havlama hırlama ve kudurmuş tezahüratlara bırakıyordu. (Demiray, 1998, s.92-93)

“Kuru sulu götürmek” tabirinden anlaşıldığı üzere illegal durumlara örnek olarak yukarı kattaki barda da keyif verici maddelerin gizli gizli kullanıldığı söylenebilmektedir. Cehennem Çukuru ise şiddetin gözler önünde doğrudan serildiği bir mekân olmasından dolayı Cehennem Çukuru’nu kamufle eden yukarıdaki barın gürültüsüne rağmen (Demiray, 1998, s.99) girişteki iri yapılı adamlar tarafından gözetim altında girişler sağlanmaktadır.

(...) kapıdaki izbandutları kullandırmadan zengin birer kalantor havasıyla içeri girdiler. Tavandaki küçük ampuller koridorun karanlığında sinir bozucu gölgeler oluşturuyordu.

Katil suratlı iki görevli, üzerine oynanan bir önceki bahsi hayatıyla ödeyen kanlı sarı tüyleri görünen PitBull'un cesedini siyah bir poşete tıktırmakla meşguldüler. Hırlamaların ve tezahüratların geldiği bölüme girdiklerinde önce geniş bir daire oluşturmuş, heyecanla ortada olup bitenleri seyreden iyi giyimli kadın-erkek topluluğu, iyice yaklaşp dairede kendilerine boş bir yer bulduklarında ise, yaklaşık iki metre derinliğinde on metre genişliğinde, her noktası daha önceki dövüşlerden kalan kan izleriyle kaplı çukurun içinde dövüşen, ilk dakikaların verdiği kuvvetle birbirlerini parçalamaya çalışan Arjantin kısa bacaklı, güdük, kuyruksuz cinnet geçirme sınırında olan iki köpeği gördüler. (Demiray, 1998, s.93)

Sadi ve Gazelhan hayatlarında ilk defa böyle bir duruma şahit olmalarına rağmen köpeklere değil ellerinde dolarlar ile tezahüratta bulunanlara karşı korku duymuşlardır. Zengin olarak belirtilen toplulukta erkek bahisçilerin yanlarında yüksek topuklu ayakkabıları ile kadınlar da bu heyecana ortaktır. Sadi ve Gazelhan, bahislerin yatırıldığı masanın etrafındaki adam aracılığı ile Mahmut'un odasına götürülmüşlerdir. “Kahverengi boyalı loş koridorlardan” geçip “pahalı mobilyalarla

döşenmiş odanın bir köşesinde büyük bir masa, onun arkasındaki koltuğa yaslanmış, yanında bulunan çenesi deri kafes içinde (...) Bull Teriyer'in başını okşayan" "kan tüccarı" Mahmut'tan bilgi edinmek üzere köpek dövüştüreceklerini söylemişlerdir. (Demiray, 1998, s.93-97) Mahmut'un odasında sigara dumanları, "dışarıdan gelen çürümüş kan kokusu" (Demiray, 1998, s.95-97) verilen detaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda ayrıca Cehennem Çukuru'nun şehrin gündelik görünümüne karıştığı satırlara rastlanılmaktadır:

Bir balık, bir simit, bir yiyecek parçası için havada on takla atan martıların ciyaklamaları yavaş yavaş değişti, ortalığı Cehennem Çukuru'ndan sağ çıkmak için var güçleriyle birbirlerine saldıran köpeklerin kanlı, yorgun ve sinirli hırıltıları kapladı. Alakasız yönere giden araçların motor ve korno sesleri, kalabalıkların uğultuları, seyyar satıcıların çığrımları bu vahşi hırıltılara birer tezahürat gibi yükseliyordu. Bütün şehir, insanlar, böcekler, sinekler, haşereler, ücra köşelerin çıyanları Cehennem Çukuru'ndan çıkıp bir an önce bu karabasanı sona erdirmek için birbirlerini çiğniyor, eziyor, birilerinin felaketi üzerine kendi zaferlerini inşa ediyorlardı. Çukurdaki her yaratık, bahsi ister istemez kendi üzerime oynuyor, kaybettiği zaman bunu kanıyla, canıyla, maliyle, gururuyla, namusuyla; kazandığında ise vicdanıyla ödüyordu. (Demiray, 1998, s.87)

Şiddet ve suçun ortaya çıktığı mekânlardan bir diğeri ise Aksaray Köpük Birahanesidir. Mekân pornografik sahnelerin yayımlandığı bir yer olarak ayrıntılarıyla verilir. Kırk yıl önce işlenmiş zararsız bir hikâyeyi Sadi'nin araştırmasının sonucu, Aksaray Köpük Birahanesi'nde Zühre'nin Kenan'ı öldürmesine varmaktadır. Birahanenin kapısında kalabalık, polislerin arasında Zühre ve muhabir Aydın'ın tüm bu sahneleri fotoğraf makinesine kaydettiği son sahneler belirtilmektedir. Sadi ve Gazelhan'ın acele ile çıktığı Köpük Birahanesi'nin ikinci katı, etrafı saran barut kokusu, yerde üç boş kovan ve kan göletinin olduğu, gazete kâğıdı ile örtülmüş ceset hakkında rapor yazacak polislerin ise o karmaşada açık kalmış olan porno filme göz ucuyla baktıkları bir mekân olmuştur. Son bölümde ise Köpük Birahanesi Cinayeti'nin üzerinden yıllar geçtiği, herkesin birer birer dünyadan göçüp gittiği ifade edilmektedir. (Demiray, 1998, s.169-171)

Masalıcı romanında "Cehennem Çukuru"na benzer şekilde hayvana şiddeti gösteren başka romanlara da rastlanmaktadır. *Zamanın Efendisi* ve *Kirli, Paslı, Bozuk* romanlarında kamusal alanda fakat etraf kalabalık değilken şiddet gösterilmektedir. *Zamanın Efendisi* romanında kahraman anlatıcı köpek ve asansör olmak üzere iki fobisinin olduğundan bahsetmektedir. Randevusuna yetişmek üzere asansöre binmiştir. Mekâna karşı duyulan fobi, rastlantısal olarak bir canlıya karşı duyulan fobi ile birleştiğinde yüksek endişeye neden olmuştur. Korku ve cesaretin iç içe oluşunu

vurgulayan kahraman anlatıcı, asansörde köpeği kulağından kanlar içinde bırakana kadar ısırdıktan sonra asansörden çıkmış ve daha sonra geri dönüp “gücünün yettiğini” özellikle vurguladığı yaralı hayvanı, betona çarpmıştır. Dar, kapalı alandaki bu şiddet örneğinde kahramanın gelmeden önce cadde ortasında ulu orta dövülmesinin ve suratına yediği balgamın yarattığı “toplumsal hınç” etkilidir. (Akyürek, 2008, s.23-24) Zamanın Efendisi’nde şiddete eğilime neden olan fobi karşısındaki tepkinin bir benzeri *Kirli, Paslı, Bozuk* romanında Sanayi Mahallesi’nde gerçekleşmektedir. Orhan’ın köpek fobisi ile dışarı çıkmaması ve köpeklerden birinin hırlayarak üzerlerine doğru koşması ile köpeğe ateş edilmektedir (Ökmen,2012, s.36-37) Kendini korumak üzere Cem hem polis memuruna hem de köpeğe ateş etmiştir. (Ökmen, 2013, s.44) Polis tarafından dövülen kızın isteği ile acı içindeki bu yaralı köpek de veteriner kliniğine beraberlerinde götürülmektedir.

Zamanın Efendisi romanında asansörde köpeğe uygulanan şiddet dışında daha pek alanda şiddet ve suçun ortaya çıktığı görülmektedir. Kamusal alanlarda dahi suç ve şiddet görünür kılınmaktadır. Kırmızı ışıkta ihlal yaparak taksicinin durmasına izin vermemek, ulu orta caddede insan dövmek, polisin uyguladığı şiddet, hayvana karşı uygulanan şiddet gibi örneklendirebileceğimiz şiddet ve suç durumları roman boyunca okuyucuya farklı mekânlarda eşlik etmektedir. Kahraman anlatıcı ayrıca asansörde hayvana şiddet göstermesinden dolayı randevusundan çıktıktan sonra polis tarafında yakalanıp dar asansöre sokulmaktadır. Polis copunu midesine sokup dürtükleyip tehdit eder. (Akyürek, 2008, s.41) Kulağını ısırp betona çarptığı köpek ile kendini benzer gördüğü anlatıcının şu ifadelerinden anlaşılır: “‘Sisi’ geldi aklıma. Nasıl da çalmıştım yere, ikimiz de sermayenin itiydik ve it iti ısırmaz felsefesini tarihin betonuna gömmüştük. Ezilenlerin bile birbirini ezdiği bir dünya...” (Akyürek, 2008, s.117) Roman karakteri polis tarafında yol boyunca şiddet, tacize maruz kalmanın yanı sıra karakolda da şiddet görmeye devam etmektedir:

Polis dolmuşuna bindirildim. Tabii nezaketle değil... (Akyürek, 2008, s.41)

Ellerim arkadan kelepçeli olduğu için binmekte zorluk çekmeyeyim diye, güya yardım ediyorlarmış gibi yapıp kığımda ellenmedik yer bırakmadılar. Bu hengâmede basurum patlamış, kan pantolonuma geçmişti. "Hayırdır lan ne vaziyet?" sorusuna "Gelecek ay çift kanatlı ped kullanacağım." cevabını verdim.

Caddelerden, sokaklardan geçtik. On dakika sonra espriyi anlamış olmalı ki, geri kalan yolumuza copuyla renk kattı. (Akyürek, 2008, s.41)

Çöplük romanında şiddet ve suçun çıktığı alanlar sokak, çöplük ve yeraltı dünyasıdır. Romanın pek çok kısmında sokaktaki yaralama, taciz, öldürme olaylarına yer verilmektedir. Gezi Parkı'nda uyuşturucu maddelerle yarı baygın hale getirilen Leyla'nın serseriler, kâğıtçılar ve şarapçılar tarafından defalarca tecavüze uğradığı belirtilmektedir. Hatta bu zamanlardan birinde, denk geldiği kağıtçılardan biri olan "Kurt"un, ilk önce baygın yattığı sokakta daha sonra da umumi tuvalette, şiddetine maruz kalmıştır. Kulağı koparılan, cinsel organı ısırılan Leyla'yı ölmekten Kama kurtarmıştır. (İşigüzel, 2004, s.20-26) Çöplükte ise doktor ile anlaşarak halkı olarak gördüğü kişilerin Kama, denek olarak kullanılmasına müsaade etmiştir. Yeraltı dünyasında ise Horoz, en değerli adamı olan Jivago ile "organ kaçakçılığı" yapmaktadır. Daha önce Laleli'deki bir otelde bunu yapan ikili, otel yönetimine, emniyet güçlerine para kaptırmaktan şikayetçi olmuş ve bu işi yeraltında yaşadıkları bu yerde yapmaya karar vermişlerdir: "Bu cehenneme ilk kez düşenler gözlerini genelde Jivago'nun iş gördüğü, yerin dibi için epey temiz bir odacıkta açarlardı." (İşigüzel, 2004, s.166) Bu temiz odada yapılan yasal olmayan işler içinse "deste deste banknotlara yazılı gizli bir yasa" olduğundan söz edilmektedir. Horoz, polisler burayı görmesinler diye düzenli olarak rüşvetini vermektedir. (İşigüzel, 2004, s.167) Çöplükte denek olmak yeraltı dünyasında ise organ mafyası ile karşı karşıya kalmak romanda garip bir durum olarak ifade edilmektedir: "Garipti, gerçekten garipti, çöplükte kobaylık, burada organ mafyası. Demek sokaklarda insan bir tek geçmişi ve bedeniyle varolabiliyordu." (İşigüzel, 2004, s.171).

Kirli, Paslı, Bozuk romanında şiddetin ve suçun ortaya çıktığı mekanlar cadde, sokak, meydan, ormanlık arazi, gece kulübü ve çevresi, veteriner kliniği gibi farklı mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Şiddet ve suç unsuru romanda yoğunluk kazandığından pek çok mekânda yasadışı olaylar, öldürmeye varan şiddet hareketleri gözlemlenmektedir. Romanda anlatıcıların farklı olması da mekânları çoğaltmaktadır. Roman her ne kadar kronolojik düzlemde ilerlemese de olayların başlangıcı, İbrahim adındaki birinin bağımlılık problemleri olan bir arkadaş grubuna eşinin ve karnındaki bebeğinin ölümünden suçlu olan polisin kızını öldürmede yardımcı olurlarsa para kazanacaklarına dair bir teklif yapması ile başlamaktadır. Romanın konusunu, eşine ve çocuğuna gösterilen şiddete karşı intikam hissi ile hareket eden İbrahim'in planı oluşturmaktadır. İbrahim karısı, Taksim'de bir protesto yürüyüşünün olduğu alanda tesadüfen bulunmuş ve onu yakalayan polis memuru Kemal, onu gösterici sanıp

karnındaki çocuğu ile döverek öldürmüştür. Şiddetin çıktığı bu olayda eylemi gerçekleştiren polis olduğu için bir suç olarak görülmemiş ve bu durum da İbrahim'i kendi intikamını alması yönünde tetiklemiştir.

İntikam duygusunun yoğun olduğu roman ise şiddeti görünür kılmaktadır. Hayvanların veteriner Vedat tarafından tedavi edilip iyileştirildiği veteriner kliniği, silah seslerinin, dağılmış insan bedenlerinin olduğu bir alan olarak romanın başında ve sonunda tasvir edilmektedir. Romanın başlangıcı bu klinikte yaşanmış şiddet olaylarının aktarılması ile Vedat'ın anlatımı ile başlamaktadır:

En son silah sesini askerdeki atış talimleri sırasında bu kadar yakından duymuştum. Bu kulak çınlatan gürültülü patlamaları yeniden işitebileceğim hiç aklıma gelmezdi. (...) bugüne dek hep yaralı ya da ölmek üzere olan hayvanların tedavilerinin yapıldığı küçük ameliyathane odasında üç insan öldü. İki burada, odanın içerisinde, diğeri de hemen kapının dışında akvaryumların önünde yatıyor. Sağ duvarda bulunan rafın bitimindeki demir taburenin üzerinde açılan kafatasından beyni duvardaki fayanslara sıçramış halde oturan ölü beden, bir zamanlar uzaktan tanıdığım biri. Bir kadın. Yerde yatan diğeri ikisi ise, hiç tanımak bulaşmak istemeyeceğim türden pis adamlar. (...)

Arkamdaki metal tezgâhın üstünde lavabonun yanında yatan acısını hafifletmek için 20 miligram ketaminle uyuttuğum Kangal kırması köpeğin ve hemen önümdeki ameliyat masasında üstü çıplak yatan iri adamın durumları da oldukça kritik. (Ökmen, 2012, s.9-10)

Hayvanların iyileştirilmeye çalışıldığı küçük ameliyathane masasında yatan iri bir adam (Ökmen, 2012, s.11), dağılmış kafatasına sahip bir kadın ve iki farklı erkek cesetlerinin olduğu bu mekân suçun ve saldırgan şiddetin en son adımını imleyen cinayeti gösteren bir mekândır. Balya no: 0 ve balya no: ½ adı verilen roman bölümlerinde veteriner kliniğine, bu çalışma yerinin sahibi Vedat ve buraya bir polis ile köpeği tedavi ettirmek üzere gelen Cem'in anlatımı ile yer verilmektedir. Apartman altındaki şirin bir pet-shop izlenimi veren yer (Ökmen, 2012, s.189) kanlı çatışmanın olacağı bir yer olarak kurgulanmıştır. Çatışma esnasında olan olaylar verilmese de yaşadığı fark edilen ve silahına ulaşmaya çalışan yerdeki adama polisin kurşunlar yağdırması gibi sahnelere bu mekânda yer verilmektedir. Bir polis memurunun vurulmasından sonra bir Kangal köpeğin de yaralanmasına neden olan roman karakterleri, polis memurunu iktidarın mekânlarından biri olarak değerlendirebileceğimiz hastanelere götüremeyeceklerinden dolayı veteriner kliniğinde yaşatmaya çalışmışlardır.

Veterinere götürülen köpek Sanayi Mahallesi'nde vurulan bir kangal kırması köpek, otoparkta öldüresiye dövülen kız ve bu kızı döven adamın vurulması (s.27-29) şiddetin görünür kılındığı diğer mekânlara işaret etmektedir. Otopark ayrıca uyuşturucu zulasının saklandığı arabanın da park halinde uzun süreler bırakıldığı lüks arabalara ev sahipliği eden bir mekândır. Otoparkta bir polis tarafından dövülen kızın çığıllıkları ile arabadaki zulularına giden uyuşturucu satıcısı Cem ve Orhan da kurguya dahil olmaktadır. (Ökmen, 2012, s.26-27) Palm29 için şiddet olayları alışıldık bir durumdur:

29'da sık sık kavga çıkar. Üç-beş bira içip iki-üç de papik patlatan hemen herkes kendisini dünyanın yeni lideri ya da yenilmez bir süper kahraman sanabilir. Bu yüzden birileri sürekli birilerini döver, birileri sürekli birilerinden dayak yer ve birileri de sürekli bu dövenler ile dövülenlerden meydana gelen birilerini seyrederek ve başka birileri de ortaya çıkıp ötekileri ayırır, çıkan olaylar da bir şekilde kapanıp gider. Birileri patlamış suratlarıyla uzaklaşır, birileri kavgayı kazanmış olmanın verdiği gururla, birileri bir kavga ayırmış olmanın verdiği rahatlıkla ve birileri de bir sinema salonunda filmin bitip ışıkların yanması gibi dağılarak yok olurlar. 29 yine müziğini çalar, ertesi gün ve sonraki günler olacak kavgaları bekler ve bir süre sonra çıkan kavga ve gürültü Palm ve müdavimleri için kapıdaki Hula-hula kızları kadar mekâna ait normal bir eğlence, olay ya da hadise olmaktan öteye gidemez. (Ökmen, 2012, s.27)

İnsanlar buradaki kavga gibi olayları normalleştirmiştir. Uyuşturucu madde bağımlılığı ve şiddet arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda bu tip yerlerde şiddet olayları artabilmekte ve olağan hale gelen durumlar da kanıksanabilmektedir. Cem ve Orhan, arabadaki koltuklarda vurdukları polis ve uyuyan kız ile olası polis çevirmesinden kaçınmak için تنها olan sokak aralarından 4. Levent Sanayi Mahallesi'ne giderler. Burası gece vakti boş bir bölge olacağından polisi arabanın bagajına yerleştirebileceklerdir. (Ökmen, 212, s.35-36) Sanayi Mahallesi'ndeki işyeri bloklarına varıldığında çevrenin görünümü anlatıcı tarafından tasvir edilmektedir:

(...) Ürkütücü bir karanlığın bastırıldığı sokaklarda uzanan iki katlı, eski ve pas tutmuş demir kepenklerin arkasında bütün gün işleyen metal makineler barındıran Sanayi Mahallesi o kadar sessiz ki bu sessizlik şehrin gürültüsüne alışmış olan bizi bir süre ürkütüyor. Etrafın ıssızlığından ve kalabalığa alışmış olmanın getirdiği paranoya yüzünden, sanki yakınlarınızda bir yerlerde cinayet işlemek için elinde en olmadık silahlarıyla sizi gizlice izleyen bir psikopat varmış gibi hissetmemek işten bile değil. Arabanın etrafında toplanarak var güçleriyle bize havlayan köpek çetesinden başka ortalıkta kimseciklerin olmadığından emin olunca motoru durdurup (...) dışarı çıkıyorum." (Ökmen, 2012, s.36)

Bu romanda ayrıca Mine'nin vaktinin çoğunu geçirdiği üniversitenin bir buçuk metre karelik dar tuvalet kabinlerinde ve okulun ıssız, sakin görünen ormanlık alanında uyuşturucu madde kullandığı görülmektedir. (Ökmen, 2012, s.51-56) Mekânların

getirmiş olduğu davranış biçimlerinden dolayı böyle bir alanda yasaklı madde kullanmak “cesaret örneği” olarak değerlendirilmektedir. (Ökmen, 2012, s.55)

Daha romanında Türkiye, İstanbul, Kandali, depo gibi hem kapsayan hem de kapsanan alanlarda suç görünür kılınmaktadır. Romanda Kandali’da kaçakları depoda tutan ve onları illegal yollarla yurtdışına çıkaranlardan bahsedilmektedir. Yasadışı bu seyahatin yanı sıra depoda kaçaklara yöneltilen davranışlar da bir suç ve şiddet örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Gazâ’nın babasının kimi zaman kendisine teslim edilen insanları ülkeden çıkarmayıp İstanbul’a gönderdiği ve bu kişilerin tekstil üretimi, fuhuş gibi tüketim alanlarında köle olarak büyük şehre satıldığı belirtilmektedir. (Günday, 2020, s.28) Şiddetin ve suçun en yoğun olarak görünür kılındığı bölge olan depoda önce Gazâ’nın hissettiklerinden hareketle burada barınan kaçak göçmenlerin görünümü verilmektedir:

Kaynağını bilmedikleri en küçük gürültüde korkudan birbirlerine sarılıp mikroskopik çığılıklar atan, Parkinson hastalığının gizemli bir türüne yakalanmış gibi sadece gözbebekleri titreyen, suya batmış kalemlere benzeyen kırık burunlarıyla bir sonraki anı koklamak için çırpınıp duran, sürekli konuşmalarına rağmen ‘Daha!’ demekten başka bir şey bilmeyen, önce terden sararmış sonra da isten kararmış on yedi kat kumaşın içine gömülmüş olan ve bu tekstil mezarlarından sadece bir şeyler istemek için başlarını çıkaran o insanları gördükçe, ‘Siktirin gidin artık’ diyordum. Hem de yüzlerine. Nasıl olsa anlamıyorlardı. Anlayan da çenesini göğsüne saplayıp oturuyordu. (Günday, 2020, s.33-34)

Eskiden depo yerine doğrudan hangarda bekletilen kaçak göçmenler, bekleme süresi uzayabildiği için daha sonradan yaptırılmış olan su deposunda bekletilmeye başlamışlardır. Depo iki sene önce Barnak köyünden ustalar çağırarak yaptırılmıştır. Yasadışı bir iş olduğundan şüphe çekmemek üzere şebekeden depoya su da çektirilmiştir. Ayrıca dökme bir kapak yaptırılmıştır. Ustalar daha pahalı bir malzeme istediği için su deposunu, lağım kapağı ile kapatmaya çalışan bu “deli” adama ses çıkarmamışlardır. (Günday, 2020, s.56-57) Bu su deposunun Gazâ’da yarattığı izlenime de ayrıca yer verilmektedir:

Böylece, bir lağım işçisi olduğumu kanıtlayan kapak da takılınca, ortaya karınlarını içlerine çektikleri ve birbirlerine yapıştıkları takdirde 200 kişiyi alabilecek genişlikte, cehenneme yakışacak bir gayya kuyusu çıkmıştı. Nemli beton duvarlarında beliren tropikal haritalarla zemininde biriken göletlerin sürekli yer ve biçim değiştirdiği, daima sıcak bir tabut. Haftada en az üç kez patladığı için hep değiştirmek zorunda kaldığım bir ampulün ışığından çok örümcek ağıları tarafından perdelenmiş gölgesiyle aydınlanan bir hücre. İnsan yıllandırdığımız bir mahzen...

Ancak kim bilir kaç bin kilometre yoldan gelmiş olan kaçaklar, bütün bu dekoru asla önemsemez ve sanki her gün gelip gittikleri bir yermiş gibi derhal sıralanıp ıslak zemine oturur, başlarını ellerinin arasına alır ve o bekleme hallerine geçerlerdi. (...) (Günday, 2020, s.57)

Lağım kapağının takılmış olması kendini lağım işçisi olarak gören Gazâ için manidardır. Kaçaklar ıslak zemine oturduklarında ishal olduklarından ve daha fazla iş çıkardıklarından dolayı verilmiş olan gazete kağıtları, strafor parçaları ıslak zeminden korunmalarına yaramak üzere dağıtılmaktadır. Önlerinde başkaları ile ortak kullanmak üzere lazımlık olacak şekilde kovalar ile bekleyen kaçaklara (Günday, 2020, s.58) Gazâ'nın da belirtmiş olduğu üzere taşınan "bir et parçası" olarak bakıldığı için (Günday, 2020, s.24) sunulan imkânlar oldukça kısıtlıdır.

Mikro görünümünde bir ülke olarak değerlendirilen "depo" dışında dünya bir bütün olarak simgesel nefret suçlarının olduğu bir alandır. Dünyada süregelen savaşlar yine bu simgesel nefret suçlarından biri olarak görülmektedir. Yaşadığımız bu kapsayıcı mekânda savaşlar için oluşan tüm simgeler ortadan kalktığında kaynak paylaşımının olduğu bir iç savaş dışında savaşların bir nedeni kalmayacaktır:

Tabii ki simgesel bir tepkiydi. Ama zaten dünyanın bütün nefret suçları da simge temelli değil miydi? Kurbanlar, katillerinin gözünde her neyi simgeliyorlarsa, o yüzden saldırıya uğramıyorlar mıydı? *Kişisel bir mesele* değildi nefret suçu. Nesnel bir şiddetti. Kurbandan nefret etmek için, onu şahsen tanıyarak zaman kaybetmeye gerek yoktu. Havada uçuşan genel nefretten birkaç doz koklamak yeterliydi. Buna göre simgelerin sırtında yürütülmüş, yürütülen ve yürütülecek olan bütün savaşlardan pek de farklı değildi. Oysa o simgeler, herhangi bir elin tersiyle itilip aradan çekildiğinde, geride sadece kaynak paylaşımına ilişkin bir harita kavgası kalacaktı. Ne de olsa dünyanın bütün savaşları, aslında birer iç savaşı. Ama demokrasi ve özgürlük ve dinler ve mezhepler ve bayraklar ve akla gelip gelebilecek bütün simgesel kavramlar gökyüzünde o kadar güzel dalgalanıyordu ki, hipnotize olup peşlerinden koşmamak mümkün değildi. Sokak aralarında, siper diplerinde, gecenin karanlığı ve düzenli şiddetin olduğu her yerde, her şey simgeseldi. Dökülen kan hariç. Aslında o bile simgeseldi galiba... Ne de olsa rengini bayraklara veriyordu.... Simgelere bulanmış olan dünya, altın suyuna batırılmış, boktan bir *alliance*'ti. Bütün o simgeler üzerinden döküldüğünde nasıl bir tezgâh olduğu elbet ortaya çıkacaktı. (Günday, 2020, s.50-51)

Dünyadaki bu işleyişin küçük bir örneğini ise Gazâ burayı insan laboratuvarı olarak kullanarak gözlemlemektedir.

Kızçocuğu romanında cinsel istismar örnekleri vardır. Ayşe kasabada yaşadığı dönem hafızlık beratını aldığı gün mezuniyet kutlaması için gittiği Şanzelize Pastanesi'nde daha sonra Gençlik Parkı'nın en تنها köşesinde ulu çınarların altındaki parkta roman okurken sürekli olarak takip edilerek, göz hapsinde tutularak

taciz edildiği kişi tarafından kullanılmayan bir bira fabrikasında tecavüze uğramıştır.

Bu durumu şu şekilde aktarmaktadır:

İnsan intikamını alınca nasıl bir tatmin duygusu yaşıyor bunun üzerine çok düşündüm. (...) İki bacağına arasındaki o titrek ve sertleşmiş et parçasını, benim iki bacağıma arasındaki küçücük ve kaskatı deliğe büyük bir gürültüyle soktuğundan beri.

Hayır. Daha öncesinden. İncecik kollarımı büküp beni artık kullanılmayan bira fabrikasının mal çıkışı ambarlarından birisinin paslı kapısından, loş ve tezek kokan sahanlığa soktuğunda nasırları yüzümü çizen ve leş gibi meni koktuğunu daha sonra anladığım sağ elinle ağzımı kapatıp, çok fazla çırpınamayayım diye beni yılların eprittiği deri hamal kayışlarıyla tezgâhın üzerine bağladığım andan beri.

Hayır, daha da öncesinden; (...) (Ünlü, 2019, s.38)

Bunun yanı sıra Ayşe'nin ağabeyleri ise hayvana karşı cinsel saldırıda bulunmuş kişilerdir: "Bundan, abilerimin güzel gözlü eşeğimizi düzdüğünden emin olduğum kadar eminim." (Ünlü, 2019, s.31-32) Bu durum Ayşe kendi kardeşlerinden bahsederken romandaki yeniden vurgulanan durumlardan birisidir. (Ünlü,2019, s.174) Köyde cinselliklerin bastırılmasının da etkisi ile Remzi ve Hamdi ağabeyinin hayvanlar ve cansız nesnelere ile kurdukları cinsel ilişki parafili olarak değerlendirilebilmektedir. Kız çocuğu romanında şiddetin ve suçun ortaya çıktığı mekanlardan biri de sokaklardır. Durum kahraman anlatıcı tarafından da vurgulanmaktadır: "On altı yaşında küçücük bir anne olarak, yanında insan irisi bir zenciyle, koca Doğu Roma'nın karanlık sokaklarında, o uyuşturucudan bu uyuşturucuya, o cinayetten bu cinayete savrulurken (...)" (Ünlü, 2019, s.73) Ayşe Şekeryan, sokaktakilerin deyişi ile kız çocuğu, yaşamının önemli anlarını sokaklarda yaşamıştır. Üvey annesinin onu bulup sahiplendiği yer sokaktır. Şiddete uğramış, çaresiz bir halde onu bulan Anuş Şekeryan, Ayşe'yi evlat edinmiştir. Sokakta yaşanan şiddet ve suç olayları romanın başında bu sokaktan annesi ile geçildiği sırada çok açık bir dille ifade edilmektedir:

Annemin bir yolunu bulup bu travmayı atlatacağı ve beni gecenin bir vakti yarı çıplak, suratım paramparça ve rahmimden oluk oluk kan gelirken bir sokakta, evet sokakta, doğru, tam da şu sokakta bulup sahiplendiğini; ama benim aslında sokaklara, evet bu sokaklara, doğru, dünyanın bütün sokaklarına ait olduğumu çoktan unutması gerekirdi. (...) Ve biraz sonra, beni bir buçuk yıl önce kanlı bir ağustos gecesi ilk kez gördüğü o yakışıklı elektrik direğinin altına geldiğinde de hıçkırarak ağlamaya başlayacak. (Ünlü, 2019, s.17)

Çünkü o kanlı ağustos gecesi yüzüm, gözüm, bedenim, her yerim parçalandıktan sonra beni bulan Anuş Annem, maharetli doktorlarla, ağzına kadar dolu banka hesabıyla ve göklerdeki babamla birlikte beni baştan yarattı. Baştan yaratılmak, hayata parçalanmış bir suratla devam etmekte daha az travmatik değil. (Ünlü, 2019, s.31)

Romanın sonlarına doğru ise olaylar ayrıntıları ile anlatılmaktadır.

Bunun yanı sıra Ayşe, Peter'in mahallesi olan Fikirtepe'nin en karanlık mahallerinden birinde, hava kararmak üzere tek bir sokak lambası yanmazken ve sadece evlerden çıkan ölgün ışıklar görmeye yardım ederken Ramazan ile karşılaşmaktadır. Ayşe, Ramazan'ın çiftesi ile onu öldürmeye çalışmasından kaçarken kapkara vücudu ile karın içinde al kanlarla yatan bir cesede takılır. (Ünlü, 2019, s.94-96) Sokaklarda, mahalle aralarında sık sık belirtilen bu gibi şiddet ve suç durumlarının yanı sıra, metruk depoda Ayşe'nin ağabeyi Nuri'nin doktor Kamuran Niş'i İngiliz anahtarı ile altı kere vurarak öldürmesi (Ünlü, 2019,s.124), Nuri'nin benzin istasyonundaki marketin, şarküteri reyonunu soyması ve çalışanı İngiliz anahtarı ile yaralaması (Ünlü, 2019, s.139) REXX Sineması'nda Peter'in önündeki kızın çantasının içinden telefon çalmaya çalışması (Ünlü, 2019, s.22-26), Karacaahmet Mezarlığı'nda ise kız yurdundan atılan bir molotof kokteyli ile bir adamın canlı canlı yakılması (Ünlü, 2019, s.66-67), başkası tarafından yakılmış olan cesedi Ayşe ve Peter'in soyarak paralarını alması (Ünlü, 2019, s.67), Peter'in evinde manifaturacı Ramazan'ı Ayşe'nin közün içindeki demir çubuk ile şişlemesi (Ünlü, 2019, s.59-60), intikam arzusu içinde olan uyuşturucu maddelerden gözü dönmüş zencilerin çorbacıda Ayşe ve Peter'e pala ile saldırısı, garsonun pala ile kanlar içinde kalarak öldürülmesi (Ünlü, 2019, s.70-71), Ayşe ve Peter'in camii, pasaj gibi yerlerden eşya çalmaya yönelik girişimleri (Ünlü, 2019, s.84-85) tekinsiz sokaklar dışında farklı mekânlarda da şiddet ve suçun ön plana çıktığını göstermektedir.

Peter'in başkaları ile paylaştığı Fikirtepe'deki evi, Ayşe tarafından Peter'den miras kalan sevgili zenciler ile dolu bir gecenin içinde siyah bir inci gibi parlayan şer yuvasıdır. Ceviz dolaptan dökülen torbalarca ve çeşitli renkte uyuşturucu maddeler (Ünlü, 2019, s.166), çalıntı eşyalarla dolu yapısı, içinde barındırdığı kitlenin taciz, hırsızlık, adam öldürme eğilimlerine yatkınlığı "şer yuvası" olarak adlandırılmasının nedenleri olarak gösterilebilmektedir. Çamurun, karanlığın içindeki bu labirente Ayşe, Ramazan'ı öldürmek üzere kız çetesi ile gelir. Eve geldiğinde, Ramazan'ın annesinin evini yakıp annesinin ölümüne sebebiyet vermesinin yanı sıra annesinin mücevherlerini de çalıp bu "çalıntı eşyalarla dolu evde" sakladığını görmektedir. (Ünlü, 2019, s.154-158) Bu evde şiddet pek çok defa görünür kılınmaktadır. Ayşe'nin kız çetesi ile intikam almak üzere döndüğü zaman Ramazan'ın ve zencilerin saldırısına uğrayan kızların adam yaralama sahnelerine açık bir dille yer

verilmektedir. Ramazan'ın tecavüze meylinin ardından ise cinsel organının ısırılması gibi ileri şiddet sahnelerinin yer bulduğu görülmektedir. (Ünlü, 2019, s.167)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında Fitilli Meyhane, kurguda önemli mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurguyu şekillendiren olayların pek çoğu burada geçmektedir. Fitilli Meyhane, şiddetin ve suçun da yoğun olarak karşımıza çıktığı bir mekândır. Romanın başlangıcı burada Nesrin'in öldürülmesi ile başlamaktadır. Nesrin'in cinayeti, merak unsurunu kuvvetli tutan bir olay olarak romanda önemli bir yer edinmektedir. Roman boyunca, Nesrin dışında farklı insanların da bu meyhanede öldürülmüş olduğu çeşitli olaylar aracılığıyla aktarılmakta ve bu mekândaki cinayetler kişiler aracılığıyla birbirine bağlanmaktadır. Nesrin'in meyhanede öldürüldüğü gün üç masanın dolu olduğu belirtilmektedir. İlkinde bir kadın ve erkeğin, diğerinde iş adamı kılıklı üç erkeğin, üçüncüsünde ise iki kadınla bir adamın oturduğu meyhanede Nesrin tek başına oturmaktadır. (Öktem, 2019, s.11-12) Şef garsonun "hesabınız görülüyor" demesinden sonra bu cümleyi tuhaf karşılayan Nesrin etrafta onun hesabını ödemeye yeltenen biri var mı diye bakınmaya ve hem meyhaneye hem de meyhanedeki kişilere dair çıkarımlarda bulunmaya başlar. İstanbul'a gelen küçük kasaba esnafından birinin kendisi gibi oturuşuna kalkışına dikkat eden bir insanı gözüne kestirebileceğine ihtimal verilmez ve gelen insan profili bağlamında "nezih" görünen mekânda böyle durumların olamayacağı düşünür fakat bazı ifadeler aracılığıyla aslında meyhanenin geçmişini bilenler için buranın çok nezih bir yer olmadığına dair ipucu da romanın başlangıcında verilmektedir: "(...) bu meyhane, zamparalık teşebbüsünde bulunacak kişilerin tıynetine uygun bir yer de değil. Civarın en düzgün mekânlarından biri olarak biliniyor. İcyüzünden haberdar olmayanlar için nezih bir yer bile sayılabilir." (Öktem, 2019, s.14) Kasanın arkasından şef garsonun silahını doğrultması ile Fitilli Meyhane'de ortalık birbirine karışır: "O anda meyhanenin altı üstüne geldi. Masalar, sandalyeler, pötikareli mavi masa örtüleri, kenarları sarı yıldızlı meze tabakları, rakı bardakları, buzluklar bir anda tepetaklak oldu. Bir Nesrin kıpırdamıyordu, bir de şef garson. Gerisi dönüp duruyordu Nesrin'in gözlerinin önünde." (Öktem, 2019, s.15-16) Fitilli Meyhane'de her ne kadar ilk bu cinayet okuyucuya sunulsa da bundan daha önce Nesrin'in babası da burada öldürülmüştür. Son olarak da Neriman'ın intikam planı ile Fitilli Meyhane son cinayetlerin mekânı olur. 1990 yılında yılbaşına sayılı gün kala, meyhanenin açılmasından yaklaşık on beş gün geçmişken ilk cinayet yaşanmıştır. Meyhanenin iki ortağı birbirine girmiş ve

büyük ortak Hamdi, ortağı Bekir'i tezgahdaki mangal şişiyile üç yerinden şişleyerek öldürmüştür. Cinayet sonrasındaki bir süre boyunca müşteri gelmese de yeni açılan bu yerin cinayet ile ilişkisi çabuk unutulur. İyi servis ve mezeler ile Hamdi'nin yokluğunda genç bir delikanlı olan Zakir'in işlettiği meyhane müşteri ile dolmaya devam eder. Zakir ile otuz yıldır bu meyhanede, içkili olmasına rağmen diğer bu tip mekânlara kıyasla rekor sayılabilecek şekilde uzun süredir olay çıkmamıştır. Bekir'in kızı Nesrin'in ölümü ile yeniden meyhane kana bulanmıştır. (Öktem, 2019, s.17-18) Son olarak ise Kâzım ve Hamdi'nin birbirini öldürdüğü ve geçmiş hesaplaşmalarının kapatıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır: "Fitilli Meyhane'nin tarihinde, kapıdan canlı çıkan son kişi o oldu. Zaten Fitilli Meyhane'nin tarihi de o gece son buldu." (Öktem, 2019, s.226) Meyhane, kan gölüne dönen bir yer olarak belirtilir. (Öktem, 2019, s.246) Bu cinayetlerin yanı sıra Kâzım'ın kardeşi Zakir'i dövüp kan revan içinde bıraktığı bir yer olarak da kurgu içinde tasvir edilmektedir. Her yerin savaş alanına döndüğü, kırık dökük cam, yemek parçalarının etrafa saçıldığı bir görünüm sunulmaktadır. (Öktem, 2019, s.92)

Taksim'de Süslü Sokak'taki bir lokanta (Öktem, 2019, s.234) mahalleye yakın bir mezarlık da şiddet ve suçun görüldüğü yerlerdendir. Mevlüt'ün ruh sağlığı tedavisi gördükten sonra Süslü Sokak'taki lokantada hastalığı nüksetmiştir. Bıçakla lokanta sahibini öldürdükten sonra gelen polisler de saldırmıştır. Başkomisere bıçak fırlattıktan sonra lokantadaki bütün polisler silahlarını ateşlemiş ve Mevlüt ölmüştür. Kurşunların vızır vızır havada dolaştığı, kargaşanın yoğunluk kazandığı bir mekân olarak lokanta karşımıza çıkmaktadır. (Öktem, 2019, s.202-205) Mezarlık ise romanın sonlarına doğru yakın zamanlı olarak Fitilli Meyhanede de aynı şekilde olmak üzere iki kişinin birbirlerine silah doğrulttukları bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Pek çok kişinin uykuda olduğu bir saatte çarşıda tek açık olan Fitilli Meyhane'de (Öktem, 2019, s.241-242) ilk olarak silah sesleri duyulmuş daha sonra mezarlıkta da peşi sıra cinayetler ile mahalleden aynı anda dört ceset çıkmıştır:

O anda, peş peşe iki el silah sesi duyuldu. Gecenin sessizliği üçüncü hamur kâğıt gibi ortadan ikiye ayrıldı. Zaman durdu. Ne bir kıpırdanma oldu mezarlık boyunca dizili duran selvi ağaçlarında, ne bir kuş bir daldan kalkıp öbürüne kondu, ne mezar taşlarına ay ışığı vurdu ne bir böcek eşeledi toprağı ne Muzaffer olduğu yere yığıldı ne Zamir sırtüstü devrildi. (Öktem, 2019, s.240)

Doğru söylüyordu Zamir, doğru söylüyordu. Kâzım Abisi de Hamdi Abisi de oradaydı sahiden. İki de kanlar içinde iki seksen yatıyordu Fitilli Meyhane'nin taş zemininde.

(...)

(...) kızılca kıyamet kopmuştu Fitilli Meyhane'de. (Öktem, 2019, s.242)

Hani büyük karmaşaların ardından insanlar da şehirler de mahalleler de bir süre durup derin nefes alır, sakinleşmeye çalışır ya, o gece de aynısı oldu. Bir süre, ama kısa bir süre, öyle bir sessizlik kapladı ki ortalığı, ancak o kadar olur.

Ardından, polis araçlarının, ambulansların sirenleri duyulmaya başlandı. Kaç polis aracı gelmişti, kaç ambulans Allah bilir. Oradan oraya, oradan oraya fır dolandılar. Herkes kapılara camlara çıktı, "Hayırdır inşallah" diyerek, yürekleri ağzlarında beklediler ne olmuş, ne bitmiş, kim kimi vurmuş bilgi almaya çalıştılar.

Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte gerçekler bütün açıklığıyla ortaya dökülmüş, sıra kitlesel şaşkınlığa ve toplu hüzne gelmişti. (Öktem, 2019, s.244-245)

Romanda bu meyhanenin yanı sıra İz Sürücü Muzaffer'in yeraltı dünyalarının varlığıyla suç oranı yükselen İstanbul ile baş etme yöntemlerine yer verilirken şehrin yeraltı dünyasını sindirmeye başarmış Muzaffer'in gidişi sonrası şehrin suç oranı tekrar artan bir yere geldiği belirtilmektedir. Dolandırıcılığın, cinayetlerin arttığı belirtilmektedir. Muzaffer dışında iz sürme, adam bulma hünerine sahip başka bir insanın ülkede olmayışından da ayrıca bahsedilerek ülkedeki illegal işler yürüten yeraltı alemleri ile kendi yöntemleri ile baş eden ve bundan para kazanan bir karakter ortaya koyulmuştur. (Öktem, 2019, s.67-68) İz Sürücü Muzaffer ile çalışan Kâzım ise Muzaffer'in gidişi ile mahallenin mafyası olarak illegal işleri sürdürmeye devam etmektedir. Mahallede kısıtlı sayıdaki dükkândan tahsilat alarak para kazanmaya çalışmaktadır. (Öktem, 2019, s.69)

Romanlarda yasadışı işler yapan işyerleri sık sık karşımıza çıkmaktadır. Yasalara uygun iş yapması beklenen mekânlarda suç teşkil eden eylemler vurgulandığı gibi doğrudan yasadışı işlerin yapıldığı mekânlar da karşımıza çıkmaktadır. *Daha* romanında illegal bir iş olan göçmen ticaretinden bahsedilmektedir. Gazâ, babası Ahad'ın hayatında yasal bir iş yapmış olup olmadığına dair şüphesini belirtirken (Günday, 2020, s.55) Aruz gibi bu işte etkili olan isimlerden bir diğerinin tek yasal işinin benzincilik olduğu belirtilmektedir. (Günday, 2020, s.46) Ahad bazen sebze-meyve taşımacılığı da yapmaktadır fakat bunun çalışıyormuş gibi görünmek için olduğu düşünülmektedir. (Günday, 2020, s.55) *Kızçocuğu* romanında ise yasadışı bir şekilde gemi yolculuğu ayarlayan Kör Hakkı'nın kayık tamirhanesi bu bağlamda değerlendirilebilmektedir:

Kör Hakkı, gözleri vefecri okuyan 60 yaşlarında hırt bir kayık tamircisi. (...) Ağzında sönmüş bir sigarayla, içi geçmiş sobanın başında ve pörsümüş bir

yağmurluğun içinde, patlamış bir plastik topu kesip, morarmış ispiro şişelerine kapak yapmaya çalışıyor. O ispiroları, mesleğiyle ilgili olarak kullanmadığını anlamanız için, benim gibi dâhi olmanıza gerek yok.

Kuzguncuk sahilindeki terk edilmiş bir kayıkhanenin içinde, üç tarafı naylonlarla ve şans eseri kıyıya vuran tahta parçalarıyla çevrelenmiş, beş adıma on adım köhne bir barakanın önündeyiz. Hemen gerimizde, birisi ters çevrilip, bir kenarına, kapıya benzer bir yarık açılmış olan iki tane eski sandal duruyor. Ters sandalın ismi, -ne demekse- Hamdu. Diğerindeki okunmuyor. Barakanın içinde yatağa benzer bir şey ve sonsuz sayıda marangozluk aletiyle birlikte, piknik tütün üzerinde kaynayan ve sadece matbaacı çayı yapılabilecek bir çaydanlık duruyor.

Kapıdaki kuduruk köpeklerin haykırışları, radyodan gelen Saz Eserleri programının iniltilerini öyle bastırıyor ki, hemen karşıdaki şahane karlı İstanbul silueti, sizde herhangi bir duygu durumu yaratamıyor. (...) barakanın önüne doğru sokuluyoruz. Peter'in Kör Hakkı'yı nereden tanıdığına ise hiç girmiyorum. Sokakların dilini bilen herkes, birbirini tanır. (Ünlü, 2019, s.81-82)

Yalan Yanlış Hayatlar romanında kenar mahalledeki esnafın ve bunların yanı sıra esnaf ve tacir gibi görünen fakat yasadışı işlerle uğraşan kişilerin çalıştıkları alanlar karşımıza çıkmaktadır. Yasadışı çalışanlara Kapalıçarşı'daki Sacit, Sanayi Bölgesi'ndeki kaportacı Tonguç örnek olarak gösterilebilmektedir. Kapalıçarşı'da kuyumcu dükkânı olan Sacit, araçlar aracılığıyla yurtdışında yasadışı biçimde altın satmaktadır. "Camekânında altın bileziklerin, beşibirerdelerin dizili olduğu küçücük bir dükkânın" (Öktem, 2019, s.24) içinde Sacit döktüğü altınları araçlara verip altının daha değerli olduğu Romanya gibi ülkelere satmaktadır. (Öktem, 2019, s.23) Bu durumu ise transfer olarak nitelendirmenin daha uygun olacağını düşünmektedirler: "Bir çeşit ihracatçıydı. Ama kendi aralarında ihracat değil, transfer derlerdi Sacit'in yaptığı işe. İhracat biraz daha resmi bir terim, kayıt kuyut gerektirir. Transfer standart. Getir götür işi." (Öktem, 2019, s.74) Tonguç ise sanayide kaportacı dükkanında çalışmasına rağmen geceleri Mevlüt'ün çalıp getirdiği lüks arabaları parçalara ayırarak değerli araba parçalarını satıp para kazanmaktadır. (Öktem, 2019, s.156-157) Tonguç'un dükkânı Sanayi mahallesinde konumlanan sanayi yapılarının içindeki son dükkandır, önünde büyük boş bir arazi vardır ve görüş mesafesi açık bir alandadır. (Öktem, 2019, s.233) Daha sonra terk edilmiş bu iş yeri, Mevlüt'ün saklandığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.

Roman örneklerinden de görülebileceği üzere şiddetin ve suçun ön plana çıkarıldığı alanlar çok sayıda ve çok çeşittir. Bazen kapalı ve dar alanlarda bu unsurlar ön plana çıkarılırken kimi zaman ise bir mahalle yaşantısı sunulurken mekânın genel bir özelliği olarak suç ve şiddet unsuruna yer verilmektedir. Bu mekânlarda, çoğu romanda bahsedilmeyen detayların ele alındığı ve şiddetin, suçun tüm ayrıntıları ile

görünür kılındığı söylenebilmektedir. Şiddetin ve suçun ortaya çıktığı mekânların tasvirinde ürkütücü ve tiksindirici öğelere de sık sık yer verilmektedir.

3.12. MEDENİYET KARŞITI SÖYLEMİN OLDUĞU MEKÂNLAR

Anarşist bir uygarlık eleştirisi olarak değerlendirilen medeniyet karşıtı (anti-civilization) söylem yeraltı romanlarında mekânlar üzerinden verilebilmektedir. Romanlarda çalışmada sınırlı olarak yer bulsa da imgesel/hayali diyebileceğimiz mekânlara da rastlanmaktadır. Bu hayali mekânlardan biri de medeniyet karşıtlığının vurgulandığı bir mekân olması bakımından işlevsellik sunması ile dikkate değerdir. “*Filler Mezarlığı*” romanında, Marianne özlemini duyduğu komün hayatının herhangi bir gezegende yansıması olması adına kendi kurgusunda bir gezegen tasarlamaktadır. Bu gezegen uygarlığın bilinçli olarak gelişmediği, antikonformist anlayış ile hareket eden ve sevginin ön plana çıktığı bir mekândır. Yalnız bir gezegendir ve diğer uygarlıklardan uzaktır. Fakat kendi içinde savaştığı başka bir toplumu da barındırmaktadır ve ne zaman gezegenin sevgi ile beslenen insanlarından biri buraya gider ve geleneksel yasaları ihmal ederse o zaman felaketler başlamıştır. Teknoloji, bilim yanlısı sürekli gelişmeye çalışan uygarlıkların bağışlayıcı değil cezalandırıcı olduğu bu imgesel gezegen üzerinden vurgulanmaktadır. Beyaz ve kırmızı renkleri ile form kazandırılan iki ayrı insan topluluğunun olduğu imgesel gezegen aynı zamanda kendi gezegenlerinin de imgesel bir benzetmesi olarak görülebilir. (Bayar, 1991, s.163-165) Bunun dışında Mehmet Marti'nin ruhsal dünyasını anlatırken “insanların ruhlarını birleştiren Lemurya'daki o göksel ve imgesel meyhane”den bahsettiği satırlarda tıpkı Atlantis gibi gerçekliği sorgulanan Lemurya kıtasından bahsettiği görülür. (Bayar, 1991, s.133)

Kirli, Paslı, Bozuk romanında ise medeniyete karşıt bir söylem olarak değerlendirilebilecek ifadeler rastlanmakta ve bu karşıtlık mekân üzerinden somutlaştırılmaktadır. Romanda okul bahçesi ile okul binası üzerinden bu durum vurgulanmaktadır: “Bizim okulun ormanlık geniş bir bahçesi var. Ağaçlarla kaplı yemyeşil bahçe ile eski taş binanın insanda uyandırdığı hisler tamamen tezat. Ders binası ne kadar karanlık ve boğucuysa, fakülte bahçesi o kadar ferah ve rahatlatıcı.” (Ökmen, 2012, s.56) Bu dış dünyadan, insanlardan yalıtılmış ıssız, sakin ve güvenli olarak değerlendirilen ve Arnavut kaldırımı taşlarla kaplı bir patika aracılığı ile bahçenin derinliklerine ulaşılan heybetli çınar ve çam ağaçları ile dolu ormanlık alan,

kalabalık şehrin içerisinde, iletişim kurmakta şikayetleri olan Mine'nin sığındığı bir alandır. (Ökmen,2012, s.56-57) Okul bahçesi üzerinden verilen medeniyet karşıtı söylemin yanı sıra Cem'in Palm29'daki zengin bir çevredeki ifadeleri de dolaylı olarak konu ile ilişkilidir ve medeniyetin ayrı bir anlamının olmaması üzerine yoğunlaşmıştır:

Bana sorarsanız, medeniyetin kalbinde bir yerlerde olmakla Meksika'da ıssız bir köyde bütün gün bir köşe başında takılıp rom içmek ya da bucaksız bir çölün ortasında kervandaki develeri sikerek kumun üzerinde yaşamak arasında bir fark yok. Vegas çölün ortasında, Bağdat cehennem dibinde, İstanbul ortasındaki denizin iki yakasında. Yani iyi ve kötü yin-yang olayındaki gibi birbirini dengeliyor. (Ökmen, 2012, s.18)

Daha romanında ise kara korkusu yaşayan ve kaptan Harmin ve Dordor'dan bahsedilirken bu anlayıştaki ifadelere rastlanmaktadır:

Özellikle de Harmin ve Dordor kardeşler. Bu hayatta görüp görebileceğim en garip adamlardı ve onları gerçekten de seviyordum. Çünkü onlarla hayat, yok gibiydi. Hiçbir kuralı olmayınca, hayat da yavaşça buharlaşıp havaya karışıyordu. Ne zaman, ne ahlak, ne babam, ne de korku kalıyordu. Buldukları yerdeki asgari medeniyeti derhal çöle çevirip, o çölün kumundan da dev bir ayna yapıp üstüne ruj rengi kanla veda mesajları yazacak kadar vahşiydiler. İkisi de elimden tutup, insanlığın sona erdiği noktaya beni defalarca götürüp getirmişlerdir. (Günday, 2020, s.29-30)

3.13. PİSLİĞİN, TİKSİNDİRİCİ OLANIN, KİRİN GÖRÜNÜR KILINDIĞI MEKÂNLAR

Yeraltı romanlarında kir ve pislik, çeşitli nedenlerden dolayı romanlarda görünür kılınabilmektedir. Kirin, pisliğin yoğun tasvirinin yapılması, yeraltı edebiyatının "sembolik toplumsal düzenin kirli ve iğrenç addettiği tüm motifleri" (Öğüt,2011, s.34) kullanarak yarattığı anlatı düzleminden ve kirliliğin, pisliğin alt kültürün çeşitli kesimlerinin göstergesi olan yoksulluğu vurgulaması bakımından metinde yer bulabilmektedir. Kir ve pislik, görmezden gelinen olguları, anlatı düzleminde karşımıza getirerek okuyucuda iğrenme duygusuna neden olduğu gibi kirin, pisliğin yoğunluğu roman dünyasında alt kültürün yaşadığı alanı da bize ayrıntılı bir şekilde sunabilmektedir. Pislik ve kir, duyular üzerinden algılanan ve zamanla şekillenmiş durumlardır. Dokunma, görme ve koklama gibi duyular üzerinden karşımıza çıkabilecek bu durumlar toplumsal tabakalaşmayı da göstermektedir. (Bk.; Urry, 2011, s.394) Yoksulluğun göstergesi olacak şekildeki ifadelere idealin kırıldığı evlerden söz ederken yer verildiği için ayrıca bu bölümde bahsedilmeyecektir. Fakat yeraltı romanlarının pek çoğunda görüleceği üzere pislik, kirlilik, toz ve izbelik durumları evlerin tasvirinde karşımıza çıkmaktadır.

Ağır Roman'da mahalledeki zaman geçişleri aktarılırken mekân ile ilişkili çeşitli ifadeler ile kirli ve iğrenç görülen motifler kullanılmaktadır: “Lağım suları ve fare sürüleri uyuduğunda, Kolera Sokağı'nın gece gündüz yaşayan herifleri, barakaların arasından uzayıp pavyonlara, düğün salonlarına doğru vurdular.” (Kaçan, 2012, s.10) Kimi zaman ise metinde, görme dışında duyulara yönelik ifadeler karşımıza çıkmaktadır. Yanık insan etinin kokusunun (Kaçan, 2012, s.10), Süryani kadınların kızarttıkları iğrenç ve bayıltıcı kuyruk yağı kokusunun (Kaçan, 2012, s.7) bahsedildiği satırlar bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Kolera Sokağı'nın kirli ve iğrenç görülen motiflerin de desteklediği yoksulluk görünümünü verdiği de görülmektedir. Türkoğlu'nun (2021, s.62-63) belirttiği üzere insanların yaşam koşulları çeşitli vurgular, benzetmeler ile metne yansımaktadır. Şoparların, alemci kadınların barındıkları evler romanda şu şekilde belirtilmektedir:

Kısılan yağmurla beraber gökkuşağının birtakım renkleri kara şoparların sadece tahtadan ve ipten yapılmış barakalarının üstünde sevişti.” (Kaçan, 2012, s.5)

(...) imparatorlar, cıgaralarından babacasına çektikleri dumanı kara şoparların bulunduğu yıkıntılara doğru üfledirler. (Kaçan, 2012, s.5)

Güneş buluttan sıyrılırken Kolera'nın âlemci kadınları bir omuz darbesiyle yıkılacakmış gibi duran evlerinin önünde (...) (Kaçan, 2012, s.2)

Bu şekilde karşımıza çıkan tasvirlerde evlerdeki eskilik, dayanıksızlık vurgulanmaktadır. Kolera Sokağı'na kış gelmesi ise yoksulluğun, yoksulluk görünümlerinin daha çok artmasına neden olmaktadır:

Yılın en uzun gecesi Kolera'ya tam vaktinde geldi. Gafticiler, kara şoparlar, covinolar ve diğer insanlar bembeyaz olmuş sokaklara bakarak kara kara düşünmeye başladılar. Kışın, Kolera'daki insanların sayısında gözle görülür bir azalma oldu. Muhallebici Marko'nun mutfağından gelen buharlar da, çikolata fabrikasının sıcacık demir ızgaraları da içkiden ve esrardan sızan âlemci insanların, donmaya yüz tutmuş kanlarını ısıtmayı beceremedi. Ölmeyi beceremeyen korkak insanlar, yengeç heriflerin kadrosuna geçip reisin köpeği olmayı seçtiler. (Kaçan, 2012, s.29)

Bu örneklerden hareketle tespit edilen, yoksulluğun ön plana çıkarıldığı Kolera'daki yaşantıda, pis, kir olan durumların sosyal tabakalaşmayı da desteklediğidir. Değerlendirilen eserlerin bazılarında pisliğin, kirin yoğunluk kazandığı çöplüklere doğrudan yer verilmiştir. Çöplüklerin daha yüzeysel olarak romanda bahsedildiği örnekler de bulunurken Şebnem İşigüzel'in *Çöplük* romanında bu mekân daha farklı ve geniş anlamlar kazanabilmektedir. Tüm romanların ortak mekânlarından biri olmasa da yeraltı romanlarındaki tavrın anlaşılması için bu mekânı da

değerlendirmek gerekmektedir. Çöplükler modernitenin iyi-kötü ikiliğindeki kötü tarafta kalan, görmezden gelinen alanlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernite bu tip mekânları yeraltına itmiş ve görmezden gelmeye çalışmıştır. (Öğüt, 2011, s.35-36) *Ağır Roman*'da çöplük mekânı, çöplükten çıkan ceset parçalarının sunulduğu bir alan olarak okuyucuyu karşılamaktadır.

Filler Mezarlığı romanında Swen'in intihar girişiminden sonra kaldırıldığı İlyardım Hastane'sinin özellikleri, pisliğin, tiksindirici olanın sunulduğu bir alan olarak değerlendirilebilmektedir. Daha önce de bahsedilmiş olduğu üzere hastane, "alt kattaki sefil koğuşları", yanmış bir kadının acı çığlıkları, Swen'in tuvaletini yapmak zorunda kalması ile yayılan amonyak kokusu ve etrafına toplanan iri sinekler gibi detaylar ile verilmektedir. (Bayar, 1991, s.128-130)

Acı Sigara romanında Tanju'nun çevresindeki insanlardan biri olan karikatürist Osman'dan bahsederken onun evi hakkında "İsmail Hakkı'nın tutkuyla bağlandığı hiç yıkanmayan Osman'ın evine girildiği zaman, dışkı, balık, çiş, ayak kokusu karışımı insanın genzini yakardı. İsmail Hakkı makyajdan, sanattan, sanat tarihinden, resimden anlayan kadın hali ile pembe yırtık şifonlardan iğrenç ve kaba ev dekorları yapıp yakıştırır (...)" (Bengü, 2002, s.56) ifadeleri ile betimleme yapılmaktadır.

Zamanın Efendisinde İstanbul'un sokak tasvirinde pisliğin, kirin görünür kılındığı ifadelerle rastlanılmaktadır: "Hava yarım saate kadar aydınlanacaktı besbelli. Birazdan bütün sokaklar yine insan öksürükleri, balgamları ve diyaloglarıyla kirlenecekti." (Akyürek, 2008, s.106)

Çöplük romanında ise olayların geçtiği yer olarak şehir çöplüklerine yer verilmesi pisliğin, tiksindirici ve kirli olanın yoğun olarak karşımıza çıkmasına neden olmaktadır. Çöplük Kraliçesi olarak tanımlanan Leyla'nın yaşadığı yer çöplüklerdir ve ömrünün yarısı burada geçmiştir. Leyla'ya göre hafıza da dahil olmak üzere hayatta her şey çöptür. Çöplük bir zamanlar kıymet verilenlerle doludur. (İşigüzel, 2004, s.10) Leyla'nın çöplükte yaşadığı süre boyunca bu mekânın geçmiş anıların hatırlanmasında aracı olduğu görülmektedir. Çöplükte rastladığı çeşitli varlıklar ya da çöplüğün sunduğu yoksunluklar Leyla için çağrışımlara neden olmaktadır. Bu bağlamda çöplüğün modernite karşısında konumlanan aykırı duruşu dışında sembolik bir anlamı da olduğu şu ifadelerden hareketle iddia edilebilmektedir: "‘Hayatımız çöp,’ diyordu ya, bir kere daha hatırlatmaktan zarar gelmez, ‘geçmişimiz

de çöptür, çöplüktür.’ Ülkelerin tarihleri çöplüktür, kentlerin, ailelerin, evliliklerin, kavimlerin. Hatırlamak o çöplüğü karıştırmaktır.” (İşigüzel, 2004, s.57) Çöplüğe dair pek çok ayrıntı romanda yer bulmaktadır. Bu mekânda yaşayan kişiler, mekânda önemli bir eşya olan çöp eşyaların niteliği, çöplüğün duyusal olarak sunduğu koku, ısı, görüntü gibi durumlar bu bağlamda değerlendirilebilmektedir. Şehir konteynerlerinde eşelenmiş olan çöp kitleleri buraya geldiğinden gıda açısından işe yarar şeylere rastlanmadığı (İşigüzel, 2004, s.56), bozuk peynir, yanık lastik gibi yemek kokularının olduğu, “eteklerinde yaşadıkları çöp dağının heybeti neticesinde” güneşin geç doğup, daha çabuk battığı ve buranın soğuk olduğu belirtilmektedir. (İşigüzel, 2004, s.57) Pek çok insan için uzak durulması gereken bu alan, Leyla için şehirdeki sokaklardan çok daha iyi bir yuva olarak değerlendirilmektedir. Leyla, çöplükten kovulduktan sonra ise Fesat’ın yeraltı dünyasına girmiştir. “Nemli”, içerideki oda niyetindeki oyukların yapış yapış çarşafklar, battaniyeler ile örtüldüğü, idrarla sulanmış toprağın kokusunun alındığı bir alandır. (İşigüzel, 2004, s.153-161) Tiksindirici özellikler ile verilen bu mekân ayrıca bu nitelikleri ile eleştiri yapmaya da uygun yapıyı hazırlamaktadır:

Üzerlerindeki dünyada birileri sifonu çekti, boklar, sidikler iyice çalkalandı ve akmaya başladı. Hepsi sesin geldiği yöne doğru baktılar. O dünyada varolanlar boklarının nereye gittiğini biliyorlar mıydı ki içinden geçtikleri dönemin faşizminin ne olduğuna kafa yorsunlar, toplumun silkelediği insanların nereye gittiğini merak etsinler? (İşigüzel, 2004, s.172)

Kirli, Paslı, Bozuk romanında kirin, pisliğin görünür kılındığı çeşitli mekânlara rastlanmaktadır. Bunlardan birisi de Mine’nin okulda en çok vakit geçirmekten keyif aldığı yer olan kızlar tuvaletidir. Burada, gizlenerek bir esrar çeşidi olan kubar kullanan ve özdoyum ile okuldaki vaktini eğlenceli kılmaya çalışan aynı zamanda kendini okuldan soyutlayabilen Mine’nin düşünce dünyasına yer verilmektedir. Umumi tuvalet, “çöp kutusuna atılmış herhangi bir nesne” (2012, s.49) olarak kendini tanımlayan Mine’nin sığınma alanıdır ve tuvaletin ayrıntılarıyla tasvir edildiği romanda kirli ve iğrenç görülen pek çok şey okuyucuya sunulmuştur:

Böyle ansızın gelip bastırıveren tahrik zamanlarında tek kaçış yerim olarak seçtiğim okul tuvaletine atıyorum kendimi. Kirli beyaz, küçük ve kare fayanslarla kaplanmış sidik kokusu eksik olmayan çok lavabolu ve tek aynalı büyük boşaltım odasına sığıyorum. (...) İçine işenip sıçılmamış tuvaletin sifonunu çektikten sonra kendimi kilitlediğim kabinden dışarı çıkıp üzeri saç kılları, sabun lekeleri, tükürükler, sümükler ve ne olduğu belirsiz anti steril lekelerle kaplı lavaboya gidip musluklardan birini açarak ellerimi yıkayıp yüzüme birkaç kez su çarpıp aynadaki aksime bakıyorum. (Ökmen, 2012, s.48)

Birkaç nefes daha sonra kafama hafif bir uyuşukluk saplanıyor, gözlerim ayaklarımın dibindeki klozetin kenarında duran kanlı bir pede takılıyor, sonra etraftaki detaylar ilgimi çekmeye başlıyor, duvarlara sıçramış bok lekeleri, zemindeki sulu çamur, pis tuvalet kokusu, kapıya karanmış yazılar, kapı kolunun ve kilidinin üzerindeki koyu renkli demirin üzerinde soluk pas lekesi ve diğer detaylar... (Ökmen, 2012, s.52)

Kızlar tuvaletinin bu denli ayrıntılı anlatımının yanı sıra otoparktaki kızın dövülme sahnesinde kusmuk, kan gibi unsurların tasvire dahil edilmesi de bu bakımdan değerlendirilebilmektedir. (Ökmen, 2012, s.28-29) Roman boyunca şiddetin ve suçun aktarıldığı mekânlarda da bu unsurlara rastlanılmaktadır. Anlatılan kimi hikâyelerde de bu durumun baskın bir özellik olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Cem ve arkadaşı Orhan'ın konuşmalarında Selim diye birinin hikâyesine yer verilmektedir. Eski eşi ile Selim adındaki arkadaşlarını banyoda birlikte gören öfkeli eski koca, yanındaki adam ile Selim'i öldüresiye dövmüş daha sonra da küvetin içindeki Selim'in üstüne tuvaletlerini yapmışlardır. Kan, sidik, dışkı gibi öğeler mekânın ve olayın aktarımında yer bulmaktadır. (Ökmen, 2012, s.23)

Daha romanında insan kaçakçılığında insanların konaklaması için kullanılan depoda, pisliğin, kirin ön plana çıktığı görülmektedir. Her yere yayılan pislik ve kirin talaş ile kapatıldığı romanın pek çok bölümünde Gaza tarafından vurgulanmaktadır. Gaza'nın kaçakları tuttuğu depo, kaçakları taşıdıkları kamyon ile yuvarlanmış oldukları ve araçtan fırlayan cesetlerle sıkışıp kaldığı kayalık alan pisliğin, kirin, tiksindirici olanın sunulduğu mekânlardandır. Gaza, üstü taş diğer açık alanlar ise insan cesetleri ile çevrili bir kayalık alanda sıkışıp kalmıştır. Gaza, insan etinden örülü bu duvar arasında on üç güne yakın bir zaman geçirmiştir. (Günday, 2020, s.237) Çürüyen, renk değiştiren, şişen insan etlerinin üzerinde zamanla oluşan larvalar (Günday, 2020, s.234), kusmuk, idrar, dışkı gibi detaylar bu alanda sıkışıp kalan Gaza tarafından belirtilmektedir.

Evren Bozması romanında bir hayat kadınının evine giden roman kahramanı, kadının evindeki banyoyu bu bağlamda betimlemektedir:

... tuvaletin yerini soruyorum. Nezaketen yani. Yoksa ne zamandır burnuma vuran ucuz viski atığı ve vücut kremi kokusu bana yol gösteriyor. (...) tuvaletten bozma küçük tuvalete giriyorum Yırtık duş perdesi, sökük duvar kaplamaları ve sarı lekeleri olan bir klozet. Tanrım, evimdeyim. (...) Gasilhaneden çıktığımda hâlâ bir şeyler yazdığım yalanına inanıyor gibi yapan Nisan, dişsiz kelimelerle varlığını hatırlatıyor. (Nişancı, 2015, s.43)

Hayat kadının evi dışında, kaldığı arkadaşının evinde de idrarını yatağa kaçıran kahraman anlatıcı ile idrar gibi unsurlara da metinde görünür kılınmaktadır.

Kızçocuğu romanında pislik olarak çeşitli mekânlarda dışkı, meni, kan, hayvan organı gibi unsurlara yer verilmektedir. Peter'in evlerini soymaya geldiği gecenin sabahında Ayşe'nin yastığında kurumuş meni kokusu duyduğu ve daha sonra lekesini gördüğü (Ünlü, 2019, s.26), Ayşe'nin aranjman seyahatlerinde midasını bozmasından dolayı eve yoğun bir kokunun yayıldığı anlatıldığı satırlarda bu durumlara rastlanmaktadır:

Yine, yüzümdeki ameliyat ağrılarını dayanamadığım için yaptığım tatlı bir aranjman seansının ardından tuvalette harikalar yarattığım bir gece, rezil kokular arasında odama dönüyorum. Aranjman seansları bağırsaklarımı perişan ediyor. Her seferinde sular gibi ishal oluyorum. Tabii bunun bozuk likörlerle de ilgisi olabilir. (...) Ve dışkı o kadar kötü kokuyor ki, koku üzerime yapışıp günlerce çıkmak bilmiyor. İşte o günlerde mahcup piyano öğretmenim, bu kokunun kaynağını çözemediği için çıldırma noktasına gelip Schubert'e küfürler yağdırmaya başlıyor. Matematik öğretmenim, grip salgınını bahane ederek, toplu histeri krizi geçiren Japonlar gibi yüzüne beyaz bir maske takıyor. Edebiyat öğretmenim alkoliğin teki olduğu için kokuyu hiç alamıyor fakat Fransızca öğretmenim, bir kere ders sırasında üzerime kustu. (Ünlü, 2019, s.25-26)

Bunların yanı sıra Ayşe, Peter'in diğer Afrikalılar ile kaldığı evinde manifaturacı Ramazan'ın karnına kor uçlu demiri soktuğunda "manifaturacının karın bölgesinden dışarı fırlayan ve duymadığımız çığlıklar atarak yerde kıvranmaya başlayan kör gözlü ıslak kurtçukları" (Ünlü, 2019, s.61) belirten satırlar da bu anlamda önem kazanmaktadır. Bu gördükleri manzara Peter'i sarsan bir durum olarak metinde yer bulmaktadır: "En son Senegal taraşında karşılaştığım böyle bir şeyi, yıllar sonra Şükrü Saracoğlu Stadı'na dokuz yüz metre mesafede görmeyi, ben de kaldıramazdım." (Ünlü, 2019, s.61) Karacaahmet Mezarlığı'na kadar kaçan Ayşe ve Peter soluklanmaya başladıklarında Peter, pis ve karlı havadan dolayı kusmaya başlar. Ayşe ise kafasını mezar taşına vurur ve yarılan kafasından kanlar akmaya başlar. Bu durum beyaz rengin yarattığı tezat unsurlardan da faydalanarak tasvir edilmektedir.

(...) bir Mevlevi mezar taşının üzerine hırsla kusmaya başlıyor. Peter kustuğunda Ramazan'ın içinden çıkan kara kurtların akrabaları, tertemiz karın üzerine pıtır pıtır dökülüyorlar. Soğuk karın üzerine düşen kanla kaplı kurtlardan, radyo cızırtısı gibi bir sesle birlikte, cılız bir duman yükseliyor. Kurtlar, karın üzerinde resmen pişiyorlar. (Ünlü, 2019, s.62)

(...) karlarla kaplı Karacaahmet Mezarlığı'nın ortasında, üstümüz başımız kustumuk, suratımız kan içinde ve gözümüzün altında kara bir bağırsak kurduyla, romantik bir dansa başlıyoruz. (Ünlü, 2019, s.64)

İlk İstanbul'a geldiğinde "fakirlikten sevimsizleşmiş" çocukların yaşadığı bir mahallede tek göz gecekonduda yaşayan Ayşe, erkek bir köpekle tanışır. Henüz hamileyken rahminden boşalan kanların bahçeye döküldüğü ve Bobi adını koyduğu bu köpeğin kanı yaladıktan sonra kustuğundan bahsedilir. (Ünlü, 2019, s.42-43) Bu bağlamda pek çok mekânda kustumuk, kan gibi unsurlar görünür kılınmaktadır.

Ev Fikirtepe'de, liseyle Sanayi Mahallesi'nin arasında, ürkütücü gökdelen inşaatlarının hemen dibinde, birbirine yaslanarak ayakta durmaya çalışan çoğu bahçeli yüz elli iki yüz kadar köhne yapının oluşturduğu ve büyük şehrin tehditlerine karşı, kendisini cigara dumanından bir kalkanla koruyan, tekinsiz bir labirentin içinde. Labirentin dar sokakları, *pislikle* ve yarı çıplak çocuklarla dolu. *Eriyip çamurlu bir bulamaca dönüşmüş olan kar, oradan oraya koşturan fakir ve mutsuz farelerin işini zorlaştırıyor mu, yoksa kan çanağına dönmüş gözleriyle, o soğuğa rağmen kapı önlerinde pinekleyen mahalle halkına karşı bir avantaj mı, kestirmek güç.*

Esrar dumanları arasında farelerin peşine takılıp labirentin en kör noktasına, Peter'in evine varıyoruz. (Ünlü,2019, s.56, vurgu bana ait)

Romanda çağla yeşili duvarlarla kaplı olduğu belirtilen çorbacıda ise etrafa yayılan kötü kokunun yanı sıra Peter'in aşçıdan izin isteyerek belindeki çakiyla yuvalarından çıkarıp iki tane kocaman koyun gözünü çorbasına atıp katur kutur çiğnemesinden ve tuvalete yakın masada oturanlardan birinin kendi üzerine kusmasından diğerinin ise Ayşe'ye bakarak özdoyum yapmasından, "(...) üzeri pleksiglas bir plakayla kaplanmış masaların cami halısı moru rengindeki kare örtüleri"nin pisliğinden bu bağlamda bahsedilmektedir. (Ünlü, 2019, s.68) Bunun yanı sıra intikam almak üzere çorbacıya pala ile giren zencilerin saldırdığı garsonun kanlar içinde yatan bedeni de romanda görünür kılınmaktadır.

Peter hariç hepimiz, dönüp alnında parıl parıl parlayan palayla kanlar içinde yatan garsona bakıyoruz. Biraz önce kendi üstüne kusan sarhoş, nihayet kusacak rasyonel bir gerekçeye sahip olmanın coşkusuyla, içinden gelen ne varsa, kanlı garsonun üzerine boşaltıyor. Bilhassa can çekişen bir garsonun suratının ortasına boşalmış sarhoş kusmuğundan, öteden beri hazzetmem. (Ünlü, 2019, s.71)

Bu tür kustumuk, kan, meni gibi tiksindirici olan unsurların görüntüsünün sunulmasının yanı sıra korkutucu, tiksindirici kokulara da işaret edildiği görülmektedir:

Peter terli ve kaslı kollarıyla lahdin kapağını kanırtıyor. Ağustos sıcağının altında balçık gibi erimiş asfaltın pişirdiği lastik kokusuna benzeyen taze ölü kokusunu, karlı havayla birlikte gencecik ciğerlerime çekiyorum. (...) Mezardan burnuma

gelen koku cennetin kokusuysa, her şeyi yeniden düşünmek için geçerli bir sebebim daha var demektir. (Ünlü, 2019, s.12)

Cesetten yayılan koku, çevredeki tecrübeli ölümlere sıkı bir nostalji duygusu yaşatmış olmalı. (...) Adamın yüzündeki gülümsemenin hâlâ olduğu yerde durması, bize, memattan çok hayatla ilgili şeyler düşündürüyor. Ben, bugünün anısına, Peter'in yanağını iştahla emen kara kurdu söküp cesedin üzerine bırakıyorum. Belki de çok pişmiş seviyordur. Aynı anda kara karga da kendinden emin bir edayla yere konup cesedin başında dolanmaya başlıyor. (Ünlü, 2019, s.67)

(...) kendimizi en yakın çorbacıya atıyoruz. İçeride -her iki anlamda da- hayvandan gelen boş bakışlı babamın, ıslanmış çoraplarını yanan sobanın üzerinde kuruttuğu zaman çıkan türden bir koku var. (Ünlü, 2019, s.68)

Tuvaletten gelen iğrenç kokuların genzimdeki kesif rayihasıyla binanın isli rutubeti, çıt çıkarmayan taş koridorun loş kederiyle birleşince kendimi bir Ortaçağ romanının tekinsiz başrahibesi gibi hissediyorum (...) (Ünlü, 2019, s.141)

Hayatta asla tahayyül etmediğiniz için neye benzediğini tahmin de edemeyeceğiniz kimi şeyler vardır. (...) kapkara ve kımıl kımıl ıslak kurtçukların binlercesini aynı anda kusan, on yedi Senegal zencisiyle dolu bir hastane koridoru. Ben bu sonuncusunu gördüm. Ve gördüğüm şeyden *etrafa yayılan lanetli kokuyu*, burada tarif etmek istemiyorum. (Ünlü, 2019, s.184, vurgu bana ait)

İzbe, تنها, metruk alanların Ayşe için farklı anlamları olduğu belirtilebilmektedir.

Kalabalıklardan sıyrılıp, McDonald's havuzunun yanından Yoğurtçu Parkı'na doğru salınıyor ve kendimi kentsel dönüşüm inşaatlarının izbeliklerine atıyorum. Kuytular, tenhalar, metruk binalar beni tazeliyor. Belki de buralarda "ölmeden önce ölmenin" manasını seziyorum. Ya da ölümden sonraki hayatın sırları, *bokun püsürün içinde gizli* ve bu beni çekiyor. Her halükârda... (Ünlü, 2019, s.28, vurgu bana ait)

Bu durum bir bakıma Ayşe'nin yaşantısının pek çok bölümünü böyle yerlerde yaşamasından da kaynaklanmaktadır. İstanbul'da Selimiye'deki ahır olarak belirtilen gecekondu evlerinden hamileliğini anlamış olan mahalleli tarafından defedildikten sonra Halli Dayı'nın evine sığınmışlardır. Halli Dayı, Ayşe'nin karnını görünce ise delirmesi an meselesi olan bu mecnun adama vesile olmamak adına kendilerini sokaklara atmışlardır. Bundan sonraki süreçte ise sığındıkları Kozyatağı'ndaki izbe depoda Ayşe, oğlu Hasan'ı doğurmaktadır. Bu hayatındaki önemli anlara şahit olan izbe deponun tasvirinde de pisliğin, tiksindirici olanın, kirin ön plana çıktığı görülmektedir:

Ben Allah'ı, Kozyatağı taraflarında bir kere görür gibi oldum. (...) Nuri Abimin (...) bir anahtarla açtığı kapıdan içeri sızıgı, artık kullanılmayan küçük bir avize atölyesinin nemden duvarları yemyeşil olmuş, farelerle ve domates salçalarıyla dolu izbe deposuna sinsiler gibi süzülüp, deponun arka köşesine kurulmuş derme çatma bir sobanın etrafında, Ortaçağ cüzzamlıları gibi büzüşüyoruz. (...)

Şu anda Kozyatağı'ndaki bu izbe depodayız (...) (Ünlü, 2019, s.114)

(...) gözlerimi etrafta koşuşturan farelere dikmiş, doğacak olan oğlumu kemirmelerinden endişe ederek kesik kesik nefesler alıp veriyorum.” (Ünlü, 2019, s.118)

Fikirtepe'de Peter'in kaldığı mahalle, bu bağlamda değerlendirilen bir başka alandır. Karlı bir mevsimde çamura gömülen bu yerin tasvirinde kusmuk, hayvan ölüleri karşımıza çıkmaktadır: “... sonsuz kar suyu deryasına bata çıka ilerliyoruz. Mahalleyi koruyan kutsal esrar dumanı kalkanını, komaya girmiş ihtiyarları müjdeleyen mübarek papik kusmuklarını, neşe içinde can vermiş farelerin donmuş leşlerini ve neşe içinde donmuş kedilerin kederli cesetlerini kat edip (...)” (Ünlü, 2019, s.154) iki katlı yapının önüne gelen Ayşe ve çetesinin içeri girdikleri evin içine dair ayrıntılara da olayların aktarımı aracılığıyla yer verilmektedir. Tahtakuruların ele geçirdiği eşyalar bu bağlamda örnek verilebilmektedir. (Ünlü, 2019, s.158)

Kızlar yurdunda, hamile olduğu bilinen Şule'nin tavandan kendini asması fakat yağlı bir urgan kullanmadığı için boynu kırılması, çıplak bedeninde bacak arasından akan kanlar, kız yurdundaki diğer kızlar için huşû ile tiksinti arasındaki bir duyguya sebebiyet verecek bir manzara ortaya koymaktadır. (Ünlü, 2019, s.192) Buna benzer pek çok mekân tasvirinin okuyucuyu karşıladığı söylenebilmektedir.

Yalan Yanlış Hayatlar romanında bu bağlamda değerlendirilebilecek mekân tasvirlerine rastlanmaktadır:

Dükkânın çelik kapısı sökülmuş, kenara konulmuştu. Tedirgin adımlarla içeri girdi. Etraf leş gibiydi. Sahipsiz kalan dükkân, belli ki şarapçıların, evsizlerin mekânı olup çıkmıştı. Biraz ürkmüştü ama büyük amaçların yanında küçük korkuların lafı bile olmazdı.

Ayağının yanından koşarak geçen bir fare yüzünden çığlık atınca, asma katta bir patırtı oldu. (Öktem, 2019, s.200-201)

Romanlarda çeşitli mekânlarda kan, meni, dışkı, idrar, toz, talaş ve benzerleri olarak görebileceğimiz ve kir, pislik olarak nitelendirebileceğimiz unsurlara rastlanmaktadır. Mekânlar üzerinde derinlemesine tasvirler yapılsa bile bu unsurların özellikle vurgulandığı görülebilmektedir. Bu bakımdan bu şekilde tasvirin olduğu pek çok örnek ele alınmaya çalışılmıştır.

SONUÇ

Yeraltı edebiyatı, her ne kadar kendi göstergelerinden biri olarak ihlal, karşı çıkma, aykırılık gibi özelliklere sahip olsa da batı kaynaklı bir edebi tür olarak yorumlanmalıdır ve bu bakımdan da yazılı ve sözlü kaynaklarda çok daha gerilerde başlatabileceğimiz aykırılık özelliklerinin değil tarihsel düzlemin bir etki unsuru olarak ele alınması gerekmektedir. Batı kaynaklı olan bu edebiyatta, gerçeklik unsurunun farklı bir şekilde boyutlandığını, fikir dünyasının sağlamış olduğu postmodern çoğulculuğun edebiyat üzerinde etki ettiğini söylemek mümkündür. Gerçekçiliğin farklı yorumlanması edebi eserlerde önemli bir öge olarak karşımıza çıkan ve kurgunun ilerleyişinde, karakterlerin yaratımında, atmosferin mekânın sunumunda ve bunların ana sorunsalı olan gerçekçiliğin kurulumunda etkili unsur olan mekân üzerinde de değerlendirmeyi gerektirmektedir. Yeraltı edebiyatı, farklı kültürel formları kurguya taşıyan boyutu ile alt kültür, karşı kültür gibi sosyolojik terminolojide karşımıza çıkan toplulukları ele alması ile de mekân ile ilişkilidir. Kültürün, mekân yaratımındaki etkisi büyüktür. Alt kültür mekânlarının farklı bakış açıları ile romanlara yansıdığı görülmektedir. Fakat mekânların sunumunda çoğu zaman uzun fiziksel tasvirlerin kullanılmadığı görülmektedir. Mekânların daha çok karakterin üzerindeki etkisi ile satır aralarında karşımıza çıktığı ve mekâna dair bir görüş geliştirmenin olay ve kahramanın etkisi ile roman boyunca çıkarımlarla sürdüğü söylenebilmektedir.

Romanlarda genellikle somut mekanlara yer verilmektedir. Hatta romanların pek çoğunda mekânların tarihsel gerçeklikte işaret ettiği, içinde yaşadığımız dünyada karşılıkları bulunmaktadır. Fakat bazı romanlarda yazar, karikatürist gibi sanatçı kimliği olan karakterler olduğundan roman karakterlerinin hayalleri ve beklentileri üzerine şekillen hayali mekânlar kurguya dahil edilebilmektedir.

Romanlarda genellikle kurgunun geçtiği kapsayan bölge Türkiye'dir. Türkiye dışında çeşitli ülkelerin de bazı romanlarda kurguya dahil edildiği görülmektedir. Fakat bu örnekler, ele alınan romanlarda istatistiki açıdan daha az olarak görülmektedir. Romanlarda Türkiye dışındaki ülkeler kimi zaman sadece ismen, kimi zaman da kurgunun geçtiği alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle farklı ülkelerin göç,

savaş, sistem eleştirisi gibi belirli bir sorunsal üzerinden kurguya dahil edildiği görülmektedir.

Türkiye romanlarda sosyolojik düzlemde karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'nin anlatılardaki yansıması sosyopolitik, sosyoekonomik, sosyokültürel açıdan değerlendirilebilmektedir. Bu bakımdan Türkiye, mekanlarda yaşayan insan görünümünü de göz önüne alarak eleştirinin yoğunlaştığı bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakirliğin ve zenginliğin pek çok alanda görünür olması, kültürel olarak geri kalmışlık gibi sorunsalların ön plana çıktığı bir Türkiye romanlarda ağırlık kazanmaktadır.

Romanlardaki şehir seçiminde genellikle büyük şehirler kullanılsa da yeraltı edebiyatının sadece büyük metropollerde geçen bir anlatıyı sunmadığını gösteren kırsal alanları romana taşıyan eserlere de rastlanmaktadır. Çoğunlukla şehir olarak karşımıza İstanbul çıkmaktadır. İstanbul, kent yaşamının getirdiği özelliklerle ve bu özelliklerin görünür kıldığı yeraltı ve yerüstünün aynı düzlemde yer alması gibi çok kültürlü yapısı ile karşımıza çıkmaktadır. Kent yaşamının getirdiği problemlerin eleştiri ekseninde metne yansıdığı, İstanbul'un da bu bağlamda değerlendirildiği örnekler görülmektedir. İstanbul dışında Ankara, İzmir, Balıkesir, Eskişehir, Gaziantep, Afyon, Uşak gibi şehirler de karşımıza çıkabilmektedir. Fakat bu şehirlerin karşımıza çıktığı romanlarda dahi İstanbul bir mekân olarak kurguda yerini almaktadır.

İstanbul daha çok küçük birimleri ile romanlarda gösterilmektedir. Bu durum alt birimlere ayrılarak İstanbul'un çok yönlü sunulmasında etkili olmaktadır. Yeraltı ortamları ve marjinalite, Beyoğlu, Kadıköy, Fatih ve bunların daha alt birimleri olan Tarlabası, Taksim, Moda, Fikirtepe ve buralara bağlı çeşitli cadde ve sokak isimleri ile kurguda yer almaktadır. Kadıköy, Beyoğlu, Sultanahmet farklı insan tiplerini ile romanlarda görünür kılınmaktadır.

Ölümün önemli bir olgu olarak ele alınmasından dolayı yeraltı romanlarında mezarlıklara sıklıkla yer verilmektedir. Kent yaşamının önceleri uzaklara, görünmeyen alanlara ittiği mezarlıklar Türk romanlarında da çok sık karşımıza çıkan mekânlardan değildir. Fakat incelenen eserlerde ölümün somutlaştığı bu alanlara yer verilmektedir. *Daha* gibi romanlarda mekânsızlığın, yurtsuzluğun vurgulanmasında da "mezarlığın yokluğu" önemli bir ayrıntı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimi

romanlarda ise dini bölgelerde konumlanan mezarlıklar üzerinden belirli dinsel değerlere karşı çıkışın vurgulandığı görülmektedir.

Yeraltı romanlarında eve mekân olarak bakıldığında evin tanımlanışında bile karşımıza çıkan aile kavramına dikkat etmek gerekmektedir. Ev, ideal olan hayatın sunulduğu bir mekân olmaktan çok ideal olan her şeyin kırıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Yoksulluğun, alt kültürün de göstergesi olacak şekilde evlerin izbelikleri karşımıza çıkabildiği gibi ev içi yaşamlarda parafili olarak değerlendirilebilecek cinsellikler, çok eşlilikler, ahlaken kabul görmeyen cinsellikler yaşanabilmektedir. Ev ayrıca çocukluk yaşantısında iletişimsizliğin, şiddetin de alanı olarak karşımıza çıkabilmektedir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen ev yine de yalnız başına kalma imkânı veren güvenilir ortamı sunması ile sığınılan bir alan olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Ev, marjinal gruplara ve eylemlere korunaklı bir alan sağlamaktadır.

Yeraltı romanlarının bazılarında çalışmayı doğrudan reddetmiş insanlara, bazılarında ise çalışmaya devam eden fakat memnun olmayan, okuduğu için çalışma hayatının içine entegre olmayan insanlara yer verilmektedir. Çalışma yerleri belirtilirken ortak unsur olarak değerlendirilebilecek durum, bu tür mekanların istisnai örnekler dışında çoğunlukla emeğe yabancılaşmanın, kapitalist çalışma düzeninin yıkıcılığının vurgulandığı alanlar olarak metne yansımalarıdır. Bu bağlamda sayısal açıdan dikkat çeken unsur, bir çalışma alanı olarak medyanın eleştirilerin merkezinde yer almasıdır.

Romanlarda bu düzende eğlenmek için ya da kendilerine benzer bireylerle sosyal ortamlarda bulunabilmek için bireylerin tercih ettiği yeme-içme/ eğlence mekânları karşımıza çıkmaktadır. Romanlarda yeme içme ve eğlence anlayışını yansıtabilecek şekilde gazino, meyhane, bar, pavyon ve gece kulübü gibi mekanların yanı sıra kafe ve restoran gibi ortamlara da yer verilmektedir. Kafe ve restoran dışındaki ortamların pek çoğunda alkol, uyarıcı madde, cinsellik gibi unsurlar ön plana çıkarılmaktadır.

Yeraltı romanları ana akımın sahiplendiği pek çok duruma karşı duruş sergilemektedir. Bu duruş, kültür, din, politika gibi çeşitli alanlarda karşımıza çıkabilmektedir. Devletin iktidarı ile ilişkili dar mekânların yeraltı romanlarında dini mekânlar, okullar, askeri alanlar, emniyet müdürlükleri, karakollar, hapisane ve mahkemeler, hastane, klinikler, yetiştirme yurtları olarak karşımıza çıkabildiği tespit edilmektedir. Dini mekânlar, kültürel ve dini değerlerin görmezden gelindiği veyahut

da çok sesliliğin vurgulanması adına farklı dinlere mensup mekânların sunulduğu alanlar olarak karşımıza çıkarken emniyet müdürlükleri, karakollar, hapisane, mahkeme gibi yargı ve ceza kurumları eleştirinin yapıldığı alanlar olarak sunulmaktadır. Adalet sisteminin eleştirilmesinde aracı mekânlar olabildiği, suçlu kahramanlara yer verilmesine ortam hazırladığı için de bu mekânlar romanlar açısından önem kazanmaktadır. Hastane, klinik ve yetiştirme yurtları gibi alanlar ise kimsesiz çocuklar, bağımlılar, cinsel hastalıklı bireyler açısından düşünüldüğünde ayrıştırmanın yapıldığı heterotopya alanlarıdır. Fakat romanlarda bu tip mekânlar eleştirel anlamda metne yansıdığı gibi kişilerin belirgin kılınmasında aracı olarak da kullanılabilir.

Bu türdeki romanlarda önemli unsurlardan olan cinsellik ve çeşitli örnekleri ile Queer'in varlığı, ağır şiddet ile suç unsurları romanlarda çeşitli mekânlar üzerinden verilmektedir. Dikkat çekici olanları kamusal alanda da bu tip durumların bu romanlarda gösterilmesidir. Toplumsal bir kopuş olarak görülebilecek şiddet ve suç yeraltı edebiyatının, toplumsal normlardan uzaklaşan yapısında kendine yer edinmektedir. Böyle durumlarda mekânsal davranış da yeniden biçimlenmektedir. Şiddet, diğer insanlara, hayvanlara, bireyin kendisine olmak üzere çeşitli şekillerde ve çok sayıda mekânda karşımıza çıkmaktadır. Cinsellik, ağır şiddet durumlarında tasvirlerde tiksindirici olan öğelerin de görünür kılındığı görülmektedir.

Romanlarında bazılarında medeniyet karşıtı söylem, mekânlar üzerinden verilmektedir. Kimi zaman hayali mekanlar üzerinde medeniyet karşıtı söylemin yansıtıldığı kimi zaman ise de var olan mekânlar üzerinden bu tür düşüncelerin sunulduğu görülmektedir. Teknolojinin sunduğu imkanların eleştirildiği, sevgi temelli mekânların arzulandığı, doğanın insan kültürüne karşı tercih edildiği mekânlar karşımıza çıkmaktadır.

Yeraltı romanlarında kir ve pislik, çeşitli nedenlerden dolayı romanlarda yer alabilmektedir. Kirin, pislğin tasvirinin ağırlık kazanması hem modernitenin iğrenç gördüğü motiflerin romana dahil olması ile ana akım karşıtı tavrı hem de kirlilik, pislik ile alt kültürel yaşamların gerçekçi boyutları romanlara aktarılabilir. Bazı tasvirlerde bu durumun yoksulluğu vurguladığı da görülmektedir. Pislilik, izbelik, kirlilik hal, idealin kırıldığı evlerin tasvirinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Kir, pislik görmezden gelinen öğelerden olduğu için anlatı düzleminde okuyucunun

karşısına geldiğinde bireylerde öğrenme gibi farklı duygulara neden olabilmektedir. Bu durumda sanatın ve edebiyatın güzel olan ile ilişkisinin tarumar edildiği bir görüntüyü göstermektedir. Duyular üzerinden bu durumun verilmesi toplumsal tabakalaşma bağlamında incelenebilecek başka bir noktaya da işaret etmektedir.

Romanlarda genel olarak mekânların olay ve kişilerin belirgin kılınmasında etkili olduğu söylenebilmektedir. Mekânlar çeşitliliğe sahip olarak karşımıza çıkmaktadır fakat pek çok mekân derinlemesine verilmemektedir.



KAYNAKÇA

- Akarsu, H.T. (1998). *Kaybedenlerin Öyküsü (Kadıköy Sound)*. İstanbul: Can Yayınları
- Akarsu, H.T. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.17-18.
- Akaş, C. (2011). Yeraltından Banknotlar. *Notos Öykü Yeraltı Edebiyatı Özel Sayısı*, (29).
- Akdeniz, S. (2019). *Tanzimat Dönemi Türk Romanında Mekân*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Akman, D. M., & Köktan, Y. (2019). Türk ve Yunan Mitolojilerindeki Yeraltı Âlemine Ait Unsurlar. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, (19), 209-225.
- Aksoy, M.U. (2016). Giorgio Agamben: Mesihçi Bir Siyaset Felsefesinde Kutsal İnsan ve İstisna. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (27), 43-58.
- Akyürek, B. (2008). *Zamanın Efendisi*. Ankara: Kentkitap
- Alpaslan, G. G. (2009). 1980 Sonrası Türk Romanında Yeraltından Yükselen Sesler. *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Erciyes Üniversitesi Yayınları, Kayseri, s. 17-26.
- Altuncu, A. (2014). Sümerlerde Tanrı Anlayışı ve Tanrılar Panteonu. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*,4(7), 118-142.
- Andaç, F. (2005) Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.14
- Anohin, A.V. (2013). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller* (Çev. Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova). Konya: Kömen Yayınları. (1924).
- Arabacı, F. (2006). Küreselleşmenin Düşünsel Arkaplanı ve Sosyolojik Yansımaları. *Dini Araştırmalar*,9 / 25, s.13-30.
- Arslan Karaküçük, S. (2004). *Altı Türk Romanında Mekansal Öge ve Mekansal Davranış İncelemesi*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Artun, A. (2013). Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (Modern Hayatın Ressamı’na Sunuş). *Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı* Çev.: Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, F. (2020). *Altay Öktem Romanlarında Yeraltı Edebiyatının İzleri*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi. Van.
- Aslan, R. (2003). Ağır Roman’dan Fındık Sekiz’e Metin Kaçan’da Ritüel ve Hayat, *Metin Kaçan Cervantes” in Yeğeni*, (Ed.: Fulya Tükel), İstanbul: Can Yayınları.
- Atton, C. (2019). Counter-culture and Underground. In A. Nash, C. Squires, & I. Willison (Eds.), *The Cambridge History of the Book in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press. Doi:10.1017/9780511862489.029
- Aygün, V. (2017). Eskiçağ Mezopotamya’sında Tanrı Algısı. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(1), 79-93.
- Aytaç, Ö. (2019). Kent Mekânlarının Sosyo-Kültürel Coğrafyası. *Kent Sosyolojisi*. Köksal Alver (Ed.), (2.baskı, 251-279). Çizgi Kitabevi.
- Bal, H. (2018). *Kent Sosyolojisi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayar, Z. (1991) *Filler Mezarlığı*. İstanbul: Stüdyo İmge
- Bayladı, D. (2012). *“Mitoloji” Tanrıların Öyküsü*, İstanbul: Say Yayınları
- Bengü, S. (2002). *Acı Sigara*. İstanbul: Stüdyo İmge
- Black, J ve Green, A. (2003) *Mezopotamya Mitoloji Sözlüğü Tanrılar İfritler Semboller*. İstanbul: Aram Yay.
- Bolat, T. (2013). *Türk Edebiyatında Yeraltı Romanı Üzerinde Bir Araştırma (1990-2000)*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.
- Bolattekin,G. (2020). *Orhan Pamuk’un ve Herta Müller’in Romanlarında Mekân, Doktora Tezi*, Ankara Üniversitesi. Ankara.

Buğdaycı, A. (t.y). "Alp Buğdaycı: 'Doğurmaya Çalıştığım Bebeği Boğdular!'". *Egoist Okur*.(<https://egoistokur.com/alp-bugdayci-dogurmaya-calistigim-bebegi-bogdular/>) Erişim Tarihi: 20.09.2021.

Cambridge Sözlük.

(<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/place>) Erişim Tarihi: 29.05.2022

Cambridge Sözlük.

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce-t%C3%BCrk%C3%A7e/space>) Erişim Tarihi: 20.05.2022

Can, A., & Aytaş, M. (2008). "Underground" Filmler ve Andy Warhol Sineması. *Selçuk İletişim*, 5(2), 121-127.

Can, Ş. (2014). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken Yay.

Cevizci, A. (1999) *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay

Christianson, J. (2018). *Life Sucks: Classifying Transgressive Fiction*. South Dakota State University.

Coşkun, Z. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.14-15.

Çakmakçı, O. (2004) edebiyatın 'yeraltı' damarı, *Milliyet Sanat*, 548, s. 92-93.

Çalış, N. (2006). *Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğinin Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Çetin, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetişli, İ. (2016). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları

Çıracıoğlu, V. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.19-20.

Çolak, F. (2010). Yerle İlgili Bazı Atasözü ve Deyimlerin Mitolojik Bağlantısı. *TÜBAR*, 28, 171-181.

Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin ABC'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Demir,A. E. (13 Ocak 2022). Mülteci Bedeni ve Mezarlıkları. *Birikim Dergisi*.
<https://birikimdergisi.com/guncel/10842/multeci-bedeni-ve-mezarliklari>.

- Demir, A. (2009). *Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Demir, F. (2020). Tür Kuramı Bağlamında Yeraltı Edebiyatına Bir Bakış. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 50, s.279-294.
- Demiray, S. (1998) *Masalıcı*. İstanbul: Telos Yayıncılık
- Demirdöven, K. (2005) Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.24.
- Dökmen, Ü., & Dökmen, S. (2016). *İnsanın Korunakları-2: Mimari*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Durmuş, G. (2019). Hakan Günday'ın Az Başlıklı Romanına Yeraltından Yansıyan Unsurlar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(16), 375-398
- Ecevit, Y. (1992). *Kurmaca Bir Dünyadan Yazın İncelemeleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Erdoğan, Ş. (2011). Yerinin Dibi!. *Notos Öykü Yeraltı Edebiyatı Özel Sayısı*, (29), s.29.
- Evren, S. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.20-21.
- Faruk, Ö. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.24.
- Güleç Solak, S. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), s.13-37.
- Günday, H. (2020). *Daha*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık
- Güneş, S. (2010). Yeraltı Mekânı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 27(2).
- Günşen- İçli, T. (2002), Toplumdan Kopuş: Suç ve Şiddet, Sosyolojiye Giriş, (Ed.: İhsan Sezal), Ankara: Martı Yay.
- Güntekin, B. (2011). *Sınırdaki Edebiyat: Bellek, Kötülük, Çöplük*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak /1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi

- İskender, k. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.21-22.
- İşigüzel, Ş. (2004). *Çöplük*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaçan, M. (2012). *Ağır Roman*. İstanbul: Everest Yayınları
- Kahya, Ö. (2015). Sümerce Kaynaklara Göre Ölüler Diyarı'nın Yeri. *Archivum Anatolicum-Anadolu Arşivleri*, 9(2), s.25-46.
- Karacan Işık, S. (2019). Ağır Romandan Buzdan Kılıçlara; Yeraltının Kahramanlarına Dair Bir İnceleme. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(1), 46-56.
- Karadağ Terzi, G. (2019) *Yeraltı Edebiyatı Ekseninde Hakan Günday Romanları*. Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Ordu.
- Karataş, E. (2010). Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı ve Hakan Günday'ın Romanlarında Yeraltı Edebiyatının İzleri. *ZFWT*. Vol.2 No.1
- Karatepe, Ş. (1996). Şehirler Sahibini Arıyor. *İslam Geleneğinden Günümüze Şehir ve Yerel Yönetimler 2*. Ed. Vecdi Akyüz, Seyfettin Ünlü, İstanbul: İlke Yayınları, s.301-311
- Kayan, S. (2015). *Türk Şiirinde Marjinal Söylem ve Yeraltı Şiiri*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Kaynak, F. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.22-23.
- Ketenci, T., (2014). Bir Sade Var Senden İçeri. *Felsefe ve Edebiyat* (s.409-419), Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Kılıç, E. (2011). *Aristoteles ile Fârâbî'nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Kıran& Eziler-Kıran (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kolcu, A. İ. (2013). *Türk Romanı El Kitabı*. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2017) Romanda Mekânın Poetiği. *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler)*, (Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin), Akçağ Yayınları., Ankara.
- Koyuncu, İ. (2020). "Eyüphan Erkul". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. (<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/eyuphan-erkul>) Erişim Tarihi: 17.12.2022.

- Kutlu, F.H. (2022). *Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Bir Kötülük Mekânı Olarak Şişli*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. İstanbul.
- Kutluer, İ. (2003). "Mekân". *TDV İslam Ansiklopedisi*. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/mekan>) Erişim Tarihi: 29.05.2022.
- Memiş, M. (2012). Genelden Özele: Marjinal Gençlik Grupları. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1(4), 230-256.
- Milliyet Halk Gazetesi (23 Nisan 1970). Hippi Partisi Basıldı. *Milliyet Halk Gazetesi*. (<http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/160889/001523899006.pdf?sequence=3>) Erişim Tarihi: 11.11.2021
- Morgan, B. Q. (1948). *The "Literary Underground" in Germany*. *Books Abroad*, 22(4), 358. doi:10.2307/40087765.
- Mortenson, E. (2013). The "Underground" Reception of the Beats in Turkey. *Comparative American Studies An International Journal*, 11(3), 327–341. doi:10.1179/1477570013z.00000000050
- Mulla, G. (2021). Mekânı Yutan Boşluk. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (27), 313-327.
- Narlı, M. (2002). Romanda Zaman ve Mekan Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(7), 91-106.
- Nişancı, A. (2015). *Evren Bozması*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Nişancı, A. (9 Haziran, 2015) Evren Bozması (Söyleşi). (<https://www.edebiyathaber.net/anil-nisancali-yasayan-bir-karakter-yaratmanin-ne-oldugunu-tiyatrodan-biliyordum/>) E.T:3.01.2023
- NTV ARŞİV (2022, 12 Aralık). Hazzın Aykırı Adı: Marquis de Sade: (<http://arsiv.ntv.com.tr/news/50092.asp>) Erişim Tarihi: 20.06.2021.
- Nudelman, F. (t.y) The Roots of the Counterculture. *America in Class*. (<http://americainclass.org/wp-content/uploads/2013/05/Roots-of-the-CC-Presentation.pdf>) Erişim Tarihi:21.07.2021
- Öcal Çoğulu, H. (2010) *Türkiye'de Yeraltı Edebiyatının İzleri: Kanat Güner, Ayça Seren Ural, Sibel Torunoğlu, Mehmet Kartal*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi* (İkinci Cilt). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Öğüt, H. (2011). Şiddet, Pornografi, Haz, Bedensellik Yeraltında İki İhlalci: Chuck Palahniuk ve Kathy Acker. *Notos Öykü Yeraltı Edebiyatı Özel Sayısı*, (29), s. 35–36.
- Ökmen, A. (2012). *Kirli, Paslı, Bozuk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Öktem, A. (2011). Yeraltı Edebiyatının Temel Özellikleri ve Edebiyatımızda Yeraltı. *Notos Öykü Yeraltı Edebiyatı Özel Sayısı*, (29), s.16-21.
- Öktem, A. (2019). *Yalan Yanlış Hayatlar*. İstanbul: Doğan Kitap
- Özdemir, Ü. A. (2011). Kültür Bağlamında Kent ve Mekânsal Örgütlenme. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2).
- Özensel, E. (2019). Kent Sosyolojisi. Köksal Alver (Ed.), *Kentleşme ve Suç* (2.baskı, s. 343-357). Çizgi Kitabevi.
- Öztürk, A. (2018). *Hakan Günday Romanlarında Sınır-Aşımı Bir Edebiyat Sosyolojisi Örneği*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi. Antalya.
- Sade, D. A. F. (2000). *Justine ya da Erdemin Felaketleri*. İstanbul: Çiviyazıları.
- Sarıdoğan, K. (2011). "Yeraltı Edebiyatına Giriş". *Kalem Kahve Klavye* (<https://kalemkahveklavye.com/yeralt-edebiyatna-giris/>) Erişim Tarihi: 16.09.2021.
- Sarıdoğan, K. (2020). *Yeraltı Kütüphanesi- 90'lar Türkiye'sinde Altkültür: Rock, Dergi, Fanzin, Edebiyat*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Soydan-Koç, G. (2006). *Attilâ İlhan'ın Şiirlerinden Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi. Ankara.
- Şen, N. (25 Haziran 2021) Sultanahmet Yücel Hostel'den Green Elephant Maastricht'e. *Turizm Gazetesi*. (<https://www.turizm gazetesi.com/yazi/sultanahmet-yucel-hostel-den-green-elephant-maastricht-e/3598>) Erişim Tarihi: 11.11.2021
- Şengül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Journal of International Social Research*, 3(11).
- Şirvan, B. (2014). *Helen Mitolojisinde Hades Kültü*, Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi. Manisa.

TDK Güncel Türkçe Sözlük. (<https://sozluk.gov.tr/>) E.T: 30.08.2021

Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı 1- Romanın Unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat

The Guardian. (t.y.). Counterculture. *Guardian*.
(<https://www.theguardian.com/books/pilsnerurquell/story/0,,2058520,00.html>)
Erişim Tarihi :25.06.2021

Toker, O. (2010). Deneysel Sinema ve Alp Zeki Heper. *Sanat Dergisi*, 0(1).

Turan, T., & Gökşen, C. (2021). Şebnem İşigüzel'in Çöplük Romanında Yeraltı Edebiyatı'nın İzleri. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(4), 2165-2186.

Türkeş, A. Ö. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.15-16

Türkoğlu, H. (2021). *Metin Kaçan'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. Eskişehir.

Uçak, S. (2021). Tanpınar'ın "Şehr"iyle Özdenören'in "Kent"i Üzerine. *VIII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Uğurlu, A. A., (2003), *Orhan Pamuk Romanında Atmosfer*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Uluişik, Y. P. (2015). *Türk Destanlarında Yeraltı Dünyası (Sibirya Sahası)*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi. Ankara.

Ural. A. S. (2004). *Lirik Soğan*. İstanbul: Stüdyo İmge Yayınları

Ural, A.S. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.18-19.

Uraz, M. (1994). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Düşünen Adam Yayınları.

Uruk, Ş. (2002). *Kadıköy Felsefesine Giriş- Bir Rock'n' Roll Yolculuğu*. İstanbul: Phoenix Yayınevi.

Urry, J. (2011). City Life And The Senses. *The New Blackwell Companion to the City*, 347-356.

Ünal, A. (2012). Heinrich von Kleist'in Eserlerinde Hak ve Adalet. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 2(28), 109-126.

Ünlü, O. (2019). *Kızçocuğu*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık

Yalçın Çelik, D. ve Topçu, H. (Haz.) (2020), *Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı*. İstanbul: Hiperyayın.

Yula, Ö. (1995), “Underground’u Tanımlama Denemesi”. *Birikim*, s.74, s.66-70.

Yücesoy, V. Ö. (2007). *Korku Edebiyatı (Gotik Edebiyat) ve Türk Romanındaki Örnekleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi. İstanbul.

Zambak, F. (2007). *Türk Romanında Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Muğla.

Zengin, E. (2013). Mekân Kuramı Çerçevesinde Yade Kara'nın Eseri Selam Berlin. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(1).

Zeynioğlu, C.M. (2005). Soruşturma. *Varlık*, 1169, s.23-24.

EK 1. Orijinallik Raporu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 27/02/2023</p> <p>Tez Başlığı : Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış</p> <p>Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 222 sayfalık kısmına ilişkin, 27/02/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 1 'dir.</p> <p>Uygulanan filtrelemeler:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- <input checked="" type="checkbox"/> Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- <input checked="" type="checkbox"/> Kaynakça hariç 3- <input checked="" type="checkbox"/> Alıntılar hariç 4- <input type="checkbox"/> Alıntılar dâhil 5- <input checked="" type="checkbox"/> 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç <p>Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez 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.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim.</p> <p style="text-align: right;">27/02/2023</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Büşra İlayda Çevik</p> <p>Öğrenci No: N19232542</p> <p>Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı</p> <p>Programı: Yeni Türk Edebiyatı</p>
<p>DANIŞMAN ONAYI</p> <p>UYGUNDUR.</p> <p>Doç. Dr. Serdar Odacı</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 27/02/2023

Thesis Title : An Overview of Underground Novels in Turkish Literature in the Context of Space

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 27/02/2023 for the total of 222 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 1 %.

Filtering options applied:

1. Approval and Declaration sections excluded
2. Bibliography/Works Cited excluded
3. Quotes excluded
4. Quotes included
5. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, 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.

27/02/2023

Date and Signature


Name Surname: Büşra İlayda Çevik
Student No: N19232542
Department: Turkish Language and Literature
Program: Modern Turkish Literature

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Assoc. Prof. Dr. Serdar Odacı

EK 2. Etik Kurul/Komisyon İzni ya da Muafiyet Formu

 <p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU</p>
<p>HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA</p> <p style="text-align: right;">Tarih: 27/02/2023</p> <p>Tez Başlığı: Türk Edebiyatında Yeraltı Romanlarına Mekân Bağlamında Bir Bakış Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. <p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p> <p>Gereğini saygılarımla arz ederim. 27/02/2023</p> <p style="text-align: right;">Tarih ve İmza</p> <p>Adı Soyadı: Büşra İlayda Çevik Öğrenci No: N19232542 Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı Programı: Yeni Türk Edebiyatı Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Doktora</p>
<p>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</p> <p style="text-align: center;">_____ Doç. Dr. Serdar Odacı</p> <p>Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr</p>



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT**

Date: 27/02/2023

Thesis Title: An Overview of Underground Novels in Turkish Literature in the Context of Space

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

27/02/2023

Date and Signature

Name Surname: Büşra İlayda Çevik
Student No: N19232542
Department: Turkish Language and Literature
Program: Modern Turkish Literature
Status: MA Ph.D. Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Assoc. Prof. Dr. Serdar Odacı