



T.C.

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE EV İMGESİ

Mustafa BOSTAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU

Çankırı - 2021

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE EV İMGESİ

Mustafa BOSTAN

ORCID: 0000-0001-7238-5948

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU

Çankırı – 2021

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ	i
TEZ KABUL VE ONAY	ii
ÖN SÖZ	iii
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
KISALTMALAR	viii
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK ÖYKÜSÜNE GENEL BİR BAKIŞ	3
2.1. Tanzimat'tan Nezihe Meriç'e Türk Öyküsü.....	3
3. NEZİHE MERİÇ'İN HAYATI, ÖYKÜ SERÜVENİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ.....	15
3.1. Hayatı.....	15
3.2. Öykü Serüveni.....	19
3.3. Öykücülüğü.....	25
4. EV-İNSAN İLİŞKİSİNE DAİR KAVRAMSAL ÇERÇEVE	32
4.1. İnsan, Mekân ve Ev	32
4.2. Edebiyat, Mekân ve Ev.....	37
4.3. Öykü, Mekân ve Ev.....	42
5. NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE BİR MEKÂN UNSURU OLARAK EVLER.....	45
5.1. Müstakil Ev.....	45
5.2. Apartman Dairesi.....	48
5.3. Konak, Yalı ve Köşk.....	54

5.4. Gecekondu.....	64
5.5. Taşra Evi, Dağ Evi, Yazlık Ev.....	77
5.5.1. Taşra Evi.....	77
5.5.2. Dağ Evi.....	79
5.5.3. Yazlık Evler.....	80
6. NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE EV İMGESİ.....	82
6.1. Dünya Köşesi Evler.....	84
6.2. Huzurdan Hapishaneye Dönüşen Evler.....	92
6.3. Kişilik Yüklenen Evler.....	97
6.4. Kabuğa Dönüşen Evler.....	101
6.5. Bacası Tüten Evler.....	105
6.6. Çocukluk Çizimlerinde Evler.....	108
6.7. Düşlerin Sığınağı ve Anıların Sandığı Evler.....	112
7. SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	119
ÖZGEÇMİŞ.....	131

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Ev İmgesi* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

.../ .../ 2021

Mustafa BOSTAN

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Mustafa Bostan tarafından hazırlanan *Nezihe Meriç 'in Öykülerinde Ev İmgesi* başlıklı bu çalışma, 07/07/2021 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliğiyle* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Türk Dili ve Edebiyatı* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ (Unvanı, Adı ve Soyadı)

Danışman : Dr. Öğretim Üyesi Serap Aslan Cobutoğlu İmza:
Üye : Doç. Dr. M. Onur Hasdedeoğlu (Başkan) İmza:
Üye : Dr. Öğretim Üyesi Bettül Öztoprak İmza:

ONAY

Bu Tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun...../...../ 202.. tarih ve sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Coşkun Polat
Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Ev, insanoğlunun yaşamını sürdürebilmesi için korunma ve barınma ihtiyacının karşılandığı mimari bir kurgudur. Bu temel ihtiyacın yanı sıra evler, düzensizliğin ve hızın hükmettiği bu dünyada insanın nefes alacağı bir kaçış mekânı olarak da dikkat çekerler. Evler, insanın ana rahminden sonraki yegâne sığınaklarıdır. 1950 Kuşağı öykücülerinin önemli isimlerinden olan Nezihe Meriç, öyküde hem içerik hem de biçimsel yeniliklerin öncüsü olmuş, kendinden sonraki öykücülere büyük bir yol açmıştır. Bu çalışmada, Nezihe Meriç'in bütün öykülerinde olayların geliştiği bir sahnedeki çok, öykünün kurgusu ve öykü kişilerinin psikolojik tahlillerinde işlevsel bir role sahip ev imgesi araştırılmıştır.

Öykülerde bir mekân olarak geçen evler tipolojik özelliklerine göre ayrılmış, böylece yaşanan evin kahramanın psikolojisine olan etkisi daha rahat gözlemlenir olmuştur. Evin yapısı, genişliği, bulunmuş olduğu muhit içinde yaşayanlar için bir sosyo-ekonomik statü göstergesi olmuştur.

Evin insan psikolojisindeki etkisi özellikle evle derin bir ilişki içinde olan kadınlarda daha belirgin bir durumdadır çünkü Meriç daha çok kadınları ve kadınların ev içlerini öykülerine taşımıştır. Bu bağlamda öyküdeki kadınların eve yaklaşımları, evi hissedişleri, evle kurmuş oldukları bağlar daha derinliktedir. Çalışmada da bu derinlik araştırılmıştır.

Çalışmanın başlangıcından itibaren bana edebiyat coğrafyasının kapılarını aralayan, evin sadece ev olmadığını önerdiği yan okumalarla keşfetmemi sağlayan, önerileriyle beni yönlendiren ve bu çalışmanın fikir aşamasından itibaren desteğini benden esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Serap Aslan Cobutoğlu'na çok teşekkür ederim.

07/07/2021

Mustafa BOSTAN

ÖZET

Tezin Başlığı: Nezihe Meriç'in Öykülerinde Ev İmgesi

Tezin Yazarı: Mustafa BOSTAN

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Tezin Türü: Yüksek Lisans

Kabul Tarihi:

Evin barınmayı karşılayan fiziksel fonksiyonunun yanında insanın ruh haline göre değişen çeşitli psikolojik fonksiyonları da vardır. Bu tarz fonksiyonlar insanın maddeye yüklediği anlamlarla var olabilmekte ve zaman içinde değişebilmektedir. Ev, ataerkil toplumlarda kadına verilen, kadınla özdeşleşen yegâne mekânlardır. Bu bağlamda evler kadının dünyasının başladığı yerlerdir. 1950 Kuşağı öykücülerinin önemli isimlerinden olan Nezihe Meriç, başta öykü olmak üzere roman, tiyatro ve çocuk edebiyatı ürünlerinde eser vermiştir. Bu çalışmada Nezihe Meriç'in bütün öykülerindeki ev imgesi alınmıştır. Ev, Nezihe Meriç'in öykülerinde basit bir mekân olmaktan çıkmış, öykülerin kurgusunu ve öykü kahramanlarının çözümlenişinde işlevsel bir yapıya dönüşmüştür. Çalışmanın amacı öykülerden yola çıkarak mekân karakter bağlamında ev ve kadın ilişkisi ile kadınların eve yüklediği imgesel anlamların tespitidir. Çalışmanın sonunda Nezihe Meriç'in evi sadece fon bir mekân olarak kullanmadığı, evin öykü kurgusunda temel öğelerden biri ve ev ile kadın arasında derin bir ilişki olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nezihe Meriç, öykü, mekân, ev, imge

ABSTRACT

Title of the Thesis: The image of home in the Nezihe Meriç's Stories

Author: Mustafa BOSTAN

Supervisor: Dr. Öğretim Üyesi Serap ASLAN COBUTOĞLU

Department: Turkish Language and Literature

Acceptance Date:

Beside of the physical function of the home that provides the shelter, there are also various psychological functions that change according to the mood of a person. Such functions can exist with the meanings that people attach to matter and may change by time. Home is the only place given to women and identified with women in patriarchal societies. In this conditions, home is the place where the world of women begins. Nezihe Meriç, one of the important names of 1950 Kuşacağı short story writers has worked in novels, theater and children's literature, especially short stories. In this study, the image of the house was taken from all the stories of Nezihe Meriç. The home has ceased to be a simple space in Nezihe Meriç's stories, but has transformed into a functional structure for the fiction of the stories and the analysis of the story heroes. The aim of the study is to determine the imaginary meanings that it attributes to the home-woman relationship in the context of the space character, based on stories. At the end of the study, it was determined that Nezihe Meriç does not only use the home as a fund place, it is one of the basic elements in the story setting of the home and a deep relationship between the home and the woman.

Keywords: Nezihe Meriç, short story, space, home, image

KISALTMALAR

a.g.e. Adı geçen eser

a.g.m. Adı geçen makale

a.g.t. Adı geçen tez

Bk. Bakınız

C. Cilt

ev. Çeviren

Ed. Editör

Koor. Koordinatör

s. Sayfa

ss. Sayfa sayısı

S. Sayı

Hzl. Hazırlayan

vd. Ve diğeri

1. GİRİŞ

Nezihe Meriç, 1950 Kuşığı olarak adlandırılan ve Türk öyküsünde büyük bir kırılma yaşatan öykücülerden biridir. Türk öyküsünün yükselişe geçtiği ve altın çağlarını yaşadığı bu dönemde Meriç de öyküleriyle gelecek kuşaklara ilham vermiş ve kendinden sonraki öykücülerin yolunu aydınlatmıştır. Bu dönemde öyküde önemli atılımlar yapılmış ve Meriç bu atılımların merkezinde yer almıştır. Roman, çocuk anlatıları ve oyunlar yazmasına rağmen o, çoğu zaman öykücü sıfatıyla ünlenmiş, bir öykücü olarak anılmıştır. Çoğu kaynakta Cumhuriyet döneminin ilk kadın yazarı olarak belirtilen Meriç, öykülerinde kadına ve kadın yaşamına değinmiş, kadınlık hallerini Türk öyküsüne farklı bir sestem aktarmıştır.

Nezihe Meriç ev ve ev içlerinin öykücüsü olarak anılmaktadır. O, öykülerini çoğu zaman ev içlerinde kurgulamış, öykü kahramanları da genelde evlerle birlikte anılmıştır. Öykülerde evler kimi zaman bir sığınak, kimi zaman sıcak bir yuva, kimi zaman bir kaçış mekânı, kimi zaman da bir hapisane olarak algılanmıştır. Yazarın hayatında da önemli bir yere sahip olan ev, onun öykülerinde önemli bir imgelem alanıdır. Bu bağlamdan hareketle Meriç'in öykülerinde ev imgesinin araştırıldığı bu çalışmada, öyküler içerik analizine tabi tutularak, evin ve ev olgusunun taşıdığı değerler, yazar ve birey için ne anlam ifade ettiği hususu ortaya konmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte yazarın öykülerindeki ev tipolojisi de üzerinde durulan hususlardandır.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, Türk öyküsüne genel olarak bakılmış, Tanzimat döneminden Meriç'e kadar öykünün gelişimi anlatılmıştır. Bu yolla Türk öyküsünün gelişim süreci, hem tarihsel süreç içinde hem de önemli temsilcileriyle birlikte verilerle Meriç'e kadar öykü türünün panoramasının çizilmesi amaçlanmıştır.

İkinci bölümde Meriç'in hayatı kısaca anlatılmış, öykü serüveni, öykücülüğü ve eserleri tanıtılmıştır.

Üçüncü bölümde teorik bir yapı oluşturularak mekânın insanla, edebiyatla ve öyküyle olan ilişkisi ele alınmıştır. Ardından mikro mekân olan evlerin tarihine kısaca değinilmiş, evin insanla, edebiyatla ve öyküyle olan ilişkisi, sosyolojik, antropolojik ve psikolojik verilerden de yararlanılarak ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ev imgesi bağlamında ele alınan *Bozbulanık*, *Topal Koşma*, *Menekşeli Bilinç*, *Dumanaltı*, *Bir Kara Derin Kuyu*, *Yandırma*, *Çisenti*, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* ve *Püf Noktası* adlı öykü kitaplarında yer alan öykülerde mekân olarak kullanılan evler tespit edilmiştir. Mekân olarak seçilmiş evler “müstakil evler”, “apartman dairesi”, “yalı ve konak”, “gecekondu” ve “taşra evi, dağ evi, yazlık ev” olarak beş başlıkta değerlendirilmiş, öykülerden yapılan alıntılarla da desteklenmiştir. Bu yolla Meriç’in öykülerinde yer alan evlerin tipolojik türleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın merkezi olan beşinci bölümde ise Meriç’in öyküleri ev imgesi bağlamında ele alınmıştır. Tüm öykülerdeki ev olgusu, bireyin duygu dünyasında ve yaşantısında yer ettiği bağlamlara göre tasnif edilip değerlendirilmiştir. “Dünya Köşesi Evler” başlığında tek gerçeği ev olan öykü kahramanları tanıtılmış ve bu kahramanların evleri tek dünyaları olarak görmelerinin sebepleri irdelenmiştir. “Huzurdan Hapishaneye Dönüşen Evler” başlığında mutluluk hayaliyle evlenen kadınların hayal kırıklıkları ele alınmıştır. “Kişilik Yüklenen Evler” başlığında bir kişi olarak değerlendirilen evler ve eviyle dost, sırdaş olmuş öykü kahramanları; “Kabuğa Dönüşen Evler” başlığında ise eve sığınan, evden başka bir yerde rahat edemeyen kahramanlar anlatılmıştır. “Bacası Tüten Evler” başlığında bacanın tütmesi evde yaşamının devam etmesi olarak ele alınmıştır. Evlerin hem düşlerin sığınağı hem de anıların saklandığı yerler olma bağlamları “Düşlerin Sığınağı Evler” ile “Anıların Sandığı Evler” başlıklarında öykü örnekleriyle verilmiştir. Öykülerdeki çocukların ev çizimleri ise “Çocukluk Çizimlerindeki Evler” başlığı altında tartışılmıştır.

Çalışmanın sonuç kısmında, Meriç’in öykülerinde evin sadece bir fon mekân olarak yer almadığı, bir kaçış mekânı, bir sevgi mekânı, bir sevgisizlik mekânı, bir umut mekânı ve bir içtenlik mekânı olduğu tespit edilmiştir. Meriç’in öykülerinde evin, bir dekor olmaktan çok kişilerin ruh dünyasını yansıtan önemli bir araç olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

2. TÜRK ÖYKÜSÜNE GENEL BİR BAKIŞ

2.1. Tanzimat'tan Nezihe Meriç'e Türk Öyküsü

Hikâye, Arapça “hakave” kökünden türemiş ve dilimizde hem kelime hem de kavram olarak kullanılmıştır. Kelime anlamı anlatma, nakletme olan hikâye, aynı zamanda anlatılanların (masal, menkıbe, efsane, halk hikâyeleri) da genelini kapsayıcı bir anlam genişliğine sahiptir. Kültürümüzde köklü bir yeri olan bu kelime İngilizce karşılığı “story, short story, short short story” olan öykü, kısa öykü, küçürek öykü türünü tam olarak karşılamamış, bir takım eksikliklere ve anlam kargaşalarına yol açmıştır. M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı” adlı yazısında bu konu hakkında şunları söyler:

“‘Hikâye’ (story, geschichte) kelimesi sanki bir formun adı imiş gibi gösterilse de aslında ‘narration’ ve ‘fiction’ özelliği taşıdığı için ‘tahkiyeli’ diye anılan metinlerin müşterek adı ‘hikâye’dir. ‘Hikâye’ kelimesi, destandan masala, fıkradan menkıbeye, romandan tiyatroya, hatta senaryoya varana kadar bütün tahkiyeli metinleri kucaklar.”¹

Batılı türlerle tanıştığımız Tanzimat yıllarında roman ve öykü gibi türlerin tamamı için hikâye kelimesi kullanılmıştır. Ahmet Mithat Efendi *Hasan Mellâh, Hüseyin Fellah* gibi romanlarını “Hikâye Gözü” üst başlığını taşıyan bir seri olarak yayımlar. Servet-i Fünûn döneminde kısa öykünün modern anlamda örnekleri verilmeye başlamış olmasına rağmen romans, roman ve öykü için yine hikâye ismi kullanılır. Hatta Halit Ziya Uşaklıgil roman türü hakkında yazdığı kitabına *Hikâye* ismini vermiştir. Hikâye-roman ayrımı Milli Edebiyat döneminde kesin çizgilerle ayrılmaya başlamış, o dönemden 1940’lı yılların sonuna kadar sadece öykü için hikâye kelimesi tercih edilmiştir. 1949 yılında Nurullah Ataç bu tür için öykünmekten türettiği öykü kelimesini kullanır. O dönemlerde aldığı yoğun eleştiriler sonucu bir süre daha hikâye kelimesini kullanan Ataç, 1952’den itibaren bu tür için daima öykü kelimesini kullanmış ve kullanılmasını yaygınlaştırmıştır.²

¹ M. Kayahan Özgül, “Hikâyenin Romanı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46/47 Ekim-Kasım, Hece Yayınları, Ankara 2000, s. 33.

² Yılmaz Çolpan, *Ataç’ın Sözcükleri*, Türk Dil Kurumu Tanıtma Yayınları, Ankara 1963, s. 75.

Öykünün tarihsel sürecine bakıldığında bir tür olarak ortaya çıkışı XVI. yüzyıla dayanır. “Masallardan günlük olayları anlatmaya geçişle”³ başlayan öykünün ilk örnekleri, Giovanni Boccaccio’nun *İl Decamerone* ile Geoffrey Chaucer’in *The Canterbury Tales* olarak bilinir. Öykünün türsel anlamda bağımsız olması ise XIX. yüzyılda gerçekleşir. Artık öykü başlı başına müstakil bir tür olarak kabul edilir ve öykü, kısa öykü gibi ayrımlar yapılmaya başlanır. Bağımsız bir tür olarak öykünün ilk ustaları Rus edebiyatında Anton Çehov, Fransız edebiyatında Guy de Maupassant ve Amerikan edebiyatında O. Henry’dir. Edgar Allen Poe, Walter Scoot ve Ernst Theodor Hoffmann gibi isimler ise bu türün gelişmesinde etkin olmuşlardır.

Türk edebiyatında öykünün bir tür olarak ortaya çıkışı XIX. yüzyılın sonlarına denk gelir. Tanzimat’tan önce yazılı edebiyatta mesnevi geleneği, sözlü edebiyatta ise menkıbeler ile halk hikâyeleri geleneği vardır. Türk öyküsü yapısal anlamda Batıya yönelik olsa da ilk örnekler önemli bir medeniyet kaynağından beslenmiştir. Edebiyatın yönünü Batıya çevirmesiyle birlikte tiyatro, makale, öykü ve roman gibi yeni türler denenmeye ve yaygınlık kazanmaya başlar. İlk öykü örnekleri de çeviri faaliyetleri ve bu çevirileri taklit eden metinlerle verilir. Türk edebiyatı yeni türlerle tanıştığında bir anda gelenekten kopmamış, “tıpkı Tanzimat kurumları gibi eski ve yeni uzun bir süre birlikte yaşamıştır.”⁴ Bundan dolayı verilen ilk örneklerde modern bir yapı amaçlansa da içerik geleneksel özelliklerle doludur. İlk eserlerin başında Giritli Ali Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ı gelir. Bu eser Doğu hikâyesinden modern öyküye geçiş denemesinin ilk adımı sayılır. Konu itibarıyla *Binbir Gece Masalları*’na yakın olan bu örnekler, olay anlatımındaki bazı realist tavırlar, mekân tasvirlerinin gerçeğe yakın olması, konuşmalarda sade bir dilin kullanılması ve daha az olağanüstülükler içermesi bakımından modern öykünün ilk kıvılcımları olarak değerlendirilir.⁵

Yapılan çeviriler ve geçiş denemelerinden sonra Ahmet Mithat Efendi’nin *Letâif-i Rivâyât* adlı eseri öykü serüveni için önemli bir adım olur. 25 cilt içerisinde yayımlanan bu eserde beş roman, bir tiyatro ve yirmi dört uzun öykü yer alır. Tanzimat dönemi için kısa öyküden söz etmek oldukça zordur. Verilen eserler ya

³ Atilla Özkırmı, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004, s. 669.

⁴ Sabahattin Çağın, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 14.

⁵ a.g.e., s. 35.

kısa bir roman ya da uzun bir öykü mahiyetindedir. *Letâif-i Rivâyât*'ta yer alan en kısa metin ise 30-40 sayfadır.

Dönemin diğer örneklerinden biri de Emin Nihad Bey'in *Müsâmeretnâme* adlı eseridir. Yedi öyküden oluşan eserdeki en kısa metin 54 sayfa ile "Binbaşı Rıfat Bey'in Sergüzeşti"dir. Samipaşazade Sezai'ye kadar modern anlamda kısa öyküden bahsetmek pek mümkün değildir. Orhan Okay'ın ifade ettiği gibi "Türk edebiyatında kısa öykü Samipaşazade Sezai'nin "Küçük Şeyler"i ile başlar."⁶ Tanzimat döneminin ikinci nesil isimleri arasında anılan Samipaşazade Sezai, modern öykümüzün kurucusu olarak gösterilir. 1891 yılında yayımlanan *Küçük Şeyler*, bir mukaddime ile sekiz öyküden oluşur. Kitapta yer alan "Bu Büyük Adam Kimdir?", "Hiç", "Kediler", "İki Yüz Elli Kuruşa Bir Asır", "Düğün" ve "Pandomima" müstakil birer öykü özelliği gösterirken "Bir Kitabe-i Seng-i Mezar" öykü olarak kabul edilmez. Zeynep Kerman bu metni yazarın "konaklarındaki cariyelerden Vuslat'ın ölümü üzerine yazdığı bir yazı"⁷ olarak değerlendirirken Sabahattin Çağın "hikâyeden ziyade mensur bir şiiri andırır"⁸ tespitinde bulunur.

Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i kendinden sonraki nesil için yol açıcı bir rol oynamıştır. Servet-i Fünûn öykücülüğünün kimlik kazanmasında ve modern öyküye dair bir başlangıç olmasında bu kısa öykülerin etkisi büyüktür. Tanzimat yazarları daha çok romantizm etkisinde öykü denemeleri vermişken Servet-i Fünûn yazarları daha realist bir tavırda örnekler vermişlerdir. Servet-i Fünûn öyküsü için dikkat çeken en önemli isim Halit Ziya Uşaklıgil'dir. "Servet-i Fünûn öyküsünü bir başına Halit Ziya'nın yürüttüğünü belirtebiliriz."⁹ Uşaklıgil hem kısa öykü hem de uzun öykü türünde önemli eserlere imza atmıştır. Yazarın uzun öyküleri Ahmet Mithat Efendi'nin yazdığı kısa roman-uzun öykü arası eserlerine benzer. Kısa öyküden daha hacimli fakat bir roman mahiyetinde olmayan bu öyküler, realist öykü tekniğine uygun olarak yazılmıştır. "Bir Muhtıranın Son Yaprakları", "Bu muydu?", "Bir İzdivacın Tarihi Muaşakası", "Deli", "Bir Yazın Tarihi" ve "Valide Mektupları" yazarın uzun öykülerindendir. Uşaklıgil'in öykü alanında asıl dikkat çeken eserleri

⁶ Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005, s. 70.

⁷ Zeynep Kerman, *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebi Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981, s. 321.

⁸ Çağın, *a.g.e.*, s. 103.

⁹ Selim İleri, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, Temmuz 1975, s. 6.

yazmış olduğu kısa öykülerdir. Türk edebiyatında kısa öykü Samipaşazade Sezai ile başlar ve Halit Ziya Uşaklıgil ile modern bir kimlik kazanır.

Servet-i Fünûn öyküsünde Uşaklıgil'den sonraki isim Mehmet Rauf'tur. Yazın hayatına da ilk olarak öykü yazarak giren Rauf, romandan sonra en çok öyküyü önemsemiştir. Bu dönemin gözde türü romandır ve öykü daima romanın gölgesinde kalmış, romandan sonra anılmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf çok sayıda öykü yazmalarına rağmen daima romancı olarak anılmışlardır. Rauf “uzun sanat hayatında yüz kırktan fazla hikâye yazmıştır.”¹⁰ Rauf'un öyküleri de tıpkı Servet-i Fünûn şiir anlayışı gibi hassasiyet temellidir. Ayrıca yazarın öykülerinde aşk ve kadın teması ağırlıktadır.

Uşaklıgil'de olduğu gibi Mehmet Rauf'ta da öykü ile roman paralel bir şekilde ilerlemiştir. Konu, tema ve üslup bakımından öykülerini romanlarından ayırmak güçtür. *Son Emel, Bir Aşkın Tarihi, Kadın İsterse, Aşk Kadını, Eski Aşk Geceleri* Mehmet Rauf'un öykülerinin toplandığı kitaplardandır. Servet-i Fünûn döneminde öykü türünde eser vermiş isimler arasında Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Safveti Ziya da vardır.

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde öykü, roman kadar önemsenen bir tür olamamıştır. Dönemin romancıları romanlarının yanında öyküler de yazmışlardır. Öykünün gerçek değerini bulması Meşrutiyet yıllarını bulur. Öykünün “roman kadar önemli bir tür olduğu Meşrutiyet yıllarında anlaşılmış, tahkiyenin iki önemli kanadı olan roman ve hikâye bu devirde mutlak bir şekilde birbirinden ayrılmıştır.”¹¹ Bu döneme kadar yazarlar daima romanlarıyla anılmış ve ünlenmişken Meşrutiyet döneminde ilk kez Ömer Seyfettin öyküleriyle anılmış ve ünlenmiştir. Ömer Seyfettin'i modern Türk öyküsünün kurucusu olarak tanımlamak mümkündür. Zira o kendinden önceki öykücülerden pek fazla etkilenmemiş ancak kendinden sonraki hemen her öykücüyü etkilemiştir.

Türk öykücülüğünün temel taşlarından biri olan Ömer Seyfettin, Moupasant tarzında bir öykü anlayışını benimsemiştir. Yazar, Türklerin eski kahramanlıklarını

¹⁰ Mustafa Özbacı, “Mehmet Rauf”, İsmail Parlatur (koordinatör), *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2013, s. 470.

¹¹ Nesime Ceyhan, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi 1908-1918*, Selis Kitaplar, İstanbul 2009, s. 53.

anlatan “Başını Vermeyen Şehit”, “Pembe İncili Kaftan”, çocukluk hatıralarından mülhem “Kaşağı”, “İlk Namaz”, batıl inanışların eleştirildiği “Türbe”, “Keramet” gibi birçok başlıkta değerlendirilebilen yüzlerce kısa öyküye imza atmıştır. Kendisinden önceki yazarların aksine dili oldukça sadedir. Ömer Seyfettin’in öykülerindeki bu sadelik aslında Servet-i Fünûn öykücülüğünde ağırlık kazanan tasvirlerle ve yoğun anlatımlara bir tepki olarak gösterilebilir.¹²

Milli edebiyat döneminde öykünün önem kazanması ve rağbet görmesinin öncelikli sebeplerinden biri dilde sadeleşme mücadelesidir. Bu mücadelenin birer meyvesi olan edebiyat dergilerinin artması ve yaygınlaşması da öykünün gelişimi için olumlu bir etken olmuştur. *Türk Yurdu*, *Genç Kalemler*, *Halka Doğru*, *Donanma* ve *İçtihad* gibi dergiler dönemin en önemli dergilerindendir. Bunlardan özellikle *Türk Yurdu* ve *Halka Doğru* daha çok halka yönelik olmuş, halkı eğitmeyi amaçlamış ve Anadolu’yu önemsemiştir. Bu dergilerin de etkisiyle dönemin öyküsü de Anadolu’ya yönelmiş, çoğu öyküde baskın mekân olarak Anadolu işlenir olmuştur. *Genç Kalemler* dergisi ise özellikle Türklük bilincinin işlendiği bir hüviyette ilerlemiştir.

Ömer Seyfettin’in Balkan Savaşı izlenimleri ağırlıklı olarak *Genç Kalemler* dergisinde yer alır. Ömer Seyfettin ile birlikte Türk öyküsünde tarihi ve milli konular ağırlık kazanmıştır. Aynı dergide Aka Gündüz’ün Trablusgarp Savaşı’na dair öyküleri de dikkat çekicidir. Aka Gündüz, *Türk Kalbi* adlı kitabında topladığı öyküleriyle Trablusgarp Savaşı’nı, *Türkün Kitabı*’nda yer alan öyküleriyle de hem Trablusgarp hem de Balkan Savaşları’nı öyküye taşımıştır.

Refik Halit Karay *Memleket Hikâyeleri* ile Reşat Nuri Güntekin *Roçild Bey*, *Gençlik ve Güzellik*, *Eski Ahbap* ile Halide Edip Adıvar *Harap Mabetler* ile Yakup Kadri Karaosmanoğlu ise *Bir Serencâm*, *İzmir’den Bursa’ya* ile dönemin öykü türünde eser veren yazarlarından. Bu isimler öykü yazmış olsalar da hiçbiri Ömer Seyfettin kadar öyküde ısrarcı olamamışlardır.

Türk öyküsüne memleket kavramını kazandıran Refik Halit Karay iken, Türkçü bir çizgi katan isim Ahmet Hikmet Müftüoğlu olmuştur. Çağın problemlerini öyküde

¹² Kamil Yeşil, *Öykü Dersleri*, Şule Yayınları, İstanbul 2017, s. 35.

bilinçli olarak işleyenler Yakup Kadri ve Halide Edip iken öyküye eğitim sorununu ekleyen isim ise Reşat Nuri Güntekin'dir.¹³

Dönemin çeviri faaliyetlerinde de öykü ağırlıktadır. “1908-1918 yılları içerisinde 340 tercüme”¹⁴ öyküye rastlanmıştır. Türkçeye çevrilen öykülerin arasında ise en önemli yeri Guy de Maupassant almıştır. Alphonse Doudet, Marcel Prevo, Tolstoy, Maksim Gorki, Emila Zola ve Anton Çehov da öyküleri çevrilen yazarlardandır. Döneme “telif hikâyede Ömer Seyfettin'in, tercümede ise Maupassant'ın yön verdiği[ni]”¹⁵ söylemek mümkündür.

Cumhuriyet dönemi Türk öyküsü için çeşitli tasnifler yapılmış olsa da hiçbiri şiirde yapılan tasnifler kadar kesin çizgilerle ayrılmamış ve kabul görmemiştir. Şiiri etkileyen akımlar veya şiire yön veren topluluklar öykü için söylenemez. Bundan dolayı Cumhuriyet dönemi Türk öyküsünde kesin bir tasnif oluşturmak zordur. Tahir Alangu öykülerin ağırlıklı temalarını kümelendirerek bir tasnife giderken İnci Enginün yazarların doğum yıllarına göre bir tasnif yapmıştır.

Cumhuriyet döneminin ilk yazarları Milli edebiyat dönemi yazarları olmuştur. “Cumhuriyet'in ilk yazarları aynı zamanda Mütareke'nin amansız şartlarını, Milli Mücadele'nin çetin günlerini yaşamış, içinde gelecek umudunu daima taze tutmuş, elemi, kederi kendisine yaslayarak canlı, iyimser bir edebiyatı beslemişlerdir.”¹⁶

Cumhuriyet'in ilk yıllarında öykü kitaplarıyla görünen yazarlar Reşat Nuri ve Fahri Celal'dir.¹⁷ Reşat Nuri'nin *Sönmüş Yıldızlar* adlı kitabı 1923'te, *Leyla ile Mecnun*'u 1928'te, *Olağan İşler*'i ise 1930 yılında basılmıştır.

Kısa öyküyü bir yaşam tarzı olarak görmesine rağmen adı pek fazla ön planda olmayan Fahri Celal Göktulga, I. Dünya Savaşı yıllarında başladığı öyküye Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Tipler üzerine bir öykü dünyası çizen yazar, Ömer Seyfettin çizgisine daha yakındır. 1923 yılında *Talâk-ı Selâse* adlı

¹³ Ali İhsan Kolcu, *Cumhuriyet Edebiyatı 2 Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2017, s. 13.

¹⁴ Ceyhan, *a.g.e.*, s. 62.

¹⁵ *a.g.e.*, s. 63.

¹⁶ İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008, s. 258.

¹⁷ Âlim Kahraman, “Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi (1923-2000)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Ed. Âlim Gür, Ertan Ergin), Akçağ Yayınları, Ankara 2015, s. 385.

kitapta birçok öyküsünü toplayan Göktulga'nın en önemli öyküleri *Eldebir Mustafendi* ile *Anzavur Kahvesi*'nde yer alan öyküleridir.

1920'li yıllarda öyküleriyle dikkat çeken bir diğer isim, yazarlık serüvenine öyküyle başlamış olan Peyami Safa'dır. Kısa öykülerini topladığı *İstanbul Hikâyeleri*, *Siyah-Beyaz Hikâyeler* ve *Ateş Böcekleri*, Cumhuriyet dönemi Türk öyküsünün ilk eserleri arasındadır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında hem öyküleriyle dikkat çeken hem de öykücülüğü ile önemli bir yere sahip olan isim Memduh Şevket Esenalı'dır. 1920'li yıllara kadar çeşitli takma isimlerle öyküler yazmış olsa da onun asıl öykücülüğü 1920'den sonra, özellikle Bakü görevindeyken tanıdığı Anton Çehov öyküleriyle tanışmasından sonra başlamıştır. Türk öyküsü, Esenalı'ya kadar Maupassant etkisinde bir gelişim göstermişken Esenalı ile birlikte Çehov tarzını tanımıştır. Esenalı'dan sonra Çehov tarzında öykü örnekleri denenmeye başlanmış, konu ve teknik bakımdan öykünün sınırları genişlemiştir.

1930'lu yılların sonlarında bir grup yazar, özellikle Sadri Ertem, Refik Ahmet, Bekir Sıtkı ve Kenan Hulusi dilde sadeleşmeyi önemseyerek öyküyü, özellikle Anadolu'yu tanıma ve Anadolu insanını eğitime aracı olarak görmüşlerdir. Milli edebiyat döneminden farklı olan yanları ise öyküye sosyal-devrimci bir hüviyet kazandırmaya çalışmalarıdır. 1930'lu yıllarda dikkat çeken bu görüşün en önemli ismi Sadri Ertem'dir. Bu görüşü devam ettirenler arasında Sabahattin Ali, sağlamaştırıcılar arasında ise Orhan Kemal etkin bir rol oynamıştır.

Sadri Ertem'in *Bacayı İndir Bacayı Kaldır*, *Silindir Şapka Giyen Köylü* ve *Korku* gibi kitaplarda bir araya getirdiği öyküleri daha çok "güdümlü gerçeklik"¹⁸ anlayışıyla kaleme alınmış tezli öykülerdir. Sadri Ertem'deki acemilikler Sabahattin Ali de yerini ustalığa bırakır. *Değirmen* ve *Kağrı* gibi kitaplarla öykünün merkezi Anadolu'ya ve Anadolu insanına çevrilmiştir. Hemen hemen aynı yıllarda Necip Fazıl metafiziğe yönelen öyküleri, Reşat Enis magazinsel öyküleri, Nahit Sırrı geçmiş yaşam hatıralarına dair öyküleri, Samet Ağaoğlu ise Dostoyevskivari öyküleri ile öykü gelişimine katkı sağlamışlardır.

¹⁸ a.g.e., s. 388.

Ömer Seyfettin ve Memduh Şevket gibi öykücü kimliğiyle öne çıkan ve daima öyküleriyle anılan, Türk öyküsünün en önemli isimlerinden biri de Sait Faik Abasıyanık'tır. İlk öykülerini lise yıllarında yazmaya başlayan yazar, Türk öyküsüne küçük insanı kazandırmıştır. “Küçük insan olarak anılan ve unutulmaz örneklerini Memduh Şevket Esenal ile Sait Faik Abasıyanık tarafından yazılan bu yeni öykü kahramanı, 1940'ların sonlarına kadar Türk öyküsünün merkezinde kalacaktır.”¹⁹ Sait Faik, öykücülerin köye ve köylüye yöneldiği bir dönemde İstanbul'u ve İstanbul'un kenar mahalleleri ile kıyıda köşede kalmış küçük insanlarını öyküsüne taşımıştır. Onun öykülerinde yaşama sevinci hâkimdir ve yaşam yüceltilir. *Semaver*, *Sarnıç*, *Şahmerdan*, *Lüzumsuz Adam*, *Son Kuşlar* öykülerini topladığı kitaplardan bazılarıdır. Aynı dönemlerde İstanbul'u öykülerinde işleyen bir diğer yazar Cevat Şakir Kabaağaçlı'dır, ancak o, ilk başta İstanbul'un magazinsel yönünü öykülerine taşımıştır. Cevat Şakir'in Türk öyküsündeki asıl önemi Bodrum'a sürgün gönderilmesiyle başlar. Artık Halikarnas Balıkcısı olarak öykü dünyasını denize çevirmiş ve öykülerini *Ege Kıyılarında*, *Merhaba Akdeniz* gibi kitaplarda toplamıştır.

1940'lı yıllarda Anadolu'ya yönelen Türk öyküsü, köy edebiyatı çizgisine dönüşür. Milli Edebiyat akımıyla birlikte gündeme gelen köye yönelik bu devrede pek çok aydının âdeta kurtarıcısı olmuştur.”²⁰ Öykülerini tek bir kitapta toplayan Kemal Tahir, *Göl İnsanları* adını verdiği eserinde köyü ve köylüyü ele almıştır. 1940'lı yılların başlarında öykü yazmaya başlayan Orhan Kemal ise Sadri Ertem'in başlattığı ve Sabahattin Ali ile önem kazanmış olan sosyal gerçekçi bir çizgide öykü anlayışını şekillendirmiştir. Onun öykülerinde fabrikalar, işçiler, hapishaneler ve daima ezilen insanlar vardır. Aynı yıllarda mizahi öyküleriyle Aziz Nesin, gözlemci gerçekçi öyküleriyle Haldun Taner, memleket öykücülüğünü devam ettiren ise Samim Kocagöz'dür.

Dönemin öykü dünyasında rağbet gören hiçbir anlayışa kaymayıp kendi öykü dünyasını kuran Ahmet Hamdi Tanpınar, ne köy edebiyatına dâhil olmuş ne de öykülerinde küçük insanlara yer vermiştir. O, rüyayı önemsemiş ve öykülerini ruhen hastalıklı tipler üzerine bina etmiştir. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* ile *Yaz Yağmuru* kendine has zenginliği olan öykülerden oluşur.

¹⁹ Ayşenur Külahlıoğlu İslam, “Cumhuriyet Dönemi: Öykü 1920-1960”, Talat Sait Halman vd. (editörler), *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007, s. 429.

²⁰ a.g.e., s. 429.

Türk öyküsünde 1950’li yıllar bir dönüm noktasıdır, çünkü 1950 Kuşağı olarak anılan öykücüler, öykünün modernleşmesinde etkin bir rol oynayıp dilde, biçimde ve bakış açısında yaptıkları yeniliklerle Türk öyküsüne yeni bir anlayış getirmişlerdir. Bu kuşağa dâhil edilen öykücülerini belirlemede kesin bir görüş bulunmaz. Bazıları 1950’li yıllarda öykü yazan her yazarı bu kuşağa dâhil ederken; bazılarına göre de yeniliğin öncüsü olup varoluşçuluk felsefesi etrafında bir öykü anlayışına sahip olan dönem öykücülerini bu kuşağa dâhil edilmektedir. Feridun Andaç 1950 Kuşağı öykücülerini belirleyerek bu kuşağın oluşum sürecini dört başlık altında değerlendirmiştir: Bunlar “öncü etkileyici kimlik”, “yol/yön açıcılar”, “açılım sağlayanlar” ve “1950 kuşağı”dır. Andaç, etkileyici isim olarak Sait Faik Abasıyanık’ı; yol/yön açıcılar olarak Feyyaz Kayacan, Vüs’at O. Bener’i ve Nezihe Meriç’i; açılım sağlayanlar olarak Yaşar Kemal, Zeyyat Selimoğlu, Fakir Baykurt, Muzaffer Buyrukçu, Tarık Dursun K. ve Tahsin Yücel’i; 1950 kuşağı olarak da Yusuf Atılgan, Kâmuran Şipal, Bilge Karasu, Leylâ Erbil, Orhan Duru, Adnan Özyalçınar, Demirtaş Ceyhun, Demir Özlü, Erdal Öz, Ferit Edgü ve Onat Kutları’ı göstermektedir.²¹

Yapılan bu sınıflandırma daha çok o dönemin öykücülerine dair bir dönemi açıklar niteliktedir. Bu kuşağın temsilcilerini belirlemede Necati Mert şunları söyler: “1950 Kuşağı dendiğinde akla kuşağın bütünü gelmemeli bence. Hele mevcut çizgileri sürdüren öykücüler hiç gelmemeli. Akla gelmesi gerekenler, yeni bir öyküyü başlatanlar olmalıdır.”²²

Türk öyküsü, ilk yıllardan itibaren roman ve şiirin gölgesinde kalmış, öykü hakkında yeterince çalışma yapılmamıştır. Bu durum 1950 Kuşağı için de geçerlidir. Öykü için önemli bir kırılma noktası olan bu dönem hakkında Asım Bezirci’nin *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz* ve Füsun Akatlı’nın *Bir Pencereden* adlı müstakil çalışmaları dışında *Adam Öykü* ve *Hece Öykü* gibi dergilerin hazırladığı özel dosyalar vardır. Akademik çalışmalarda ise “1950 Kuşağı” başlıklı biri doktora, ikisi yüksek lisans olmak üzere üç çalışma mevcuttur. Bu çalışmalardan ilki Jale Özata Dirlikyapan’ın hazırlamış olduğu *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* adlı doktora tezidir. Yüksek lisans tezlerinden Hüseyin

²¹ Feridun Andaç, *Roman ve Öyküde Gerçeklik Arayışları Edebiyatımızın Yol Haritası*, Varlık Yayınları, İstanbul 2011, s. 28.

²² Necati Mert, “1950 Kuşağı: Varoluşçuluk/Bunalımcılar”, *Hece Öykü*, S. 6, Aralık-Ocak 2004, s. 39.

Cem Işık'ın hazırlamış olduğu *Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı ve Varoluşçuluk* tüm kuşak üyelerini kapsarken Zinnet Kaya'nın hazırladığı *1950 Kuşağı Kadın Öykücülerinin Öykülerinde Melankoli (Greimas'ın Eyleyenler Modeli Çerçevesinde Bir İnceleme)* adlı çalışma sadece Tezer Özlü, Nezihe Meriç ve Tomris Uyar odaklı bir çalışmadır.

Türk öyküsünde 1950 Kuşağı “50’li yıllarda yazmaya başlamış, yakın yaş gruplarında olan ve varoluşçuluk, sürrealizm gibi düşünce, sanat akımlarının etkisinde, batıyı takip eden, yazında yeni arayışlar peşinde olan ve toplum içindeki bireyin durumunu ortaya koyan”²³ yazarlar topluluğudur. 1950 Kuşağı arasında Nezihe Meriç, Vüs’at O. Bener, Feyyaz Kayacan, Muzaffer Buyrukçu, Orhan Duru, Ferit Edgü, Demir Özlü, Tahsin Yücel, Erdal Öz, Adnan Özyalçiner, Bilge Karasu, Zeyyat Selimoğlu, Demirtaş Ceyhun ve Leyla Erbil gibi isimler sayılabilir.

1950 Kuşağı adlandırması, yazarların hemen o yıllarda kendilerine seçtikleri bir adlandırma değildir. Bu öykücülerin böyle bir isimle anılması daha sonraları olur. 1950 Kuşağı'nın önemli öykücülerinden Adnan Özyalçiner, bu adlandırma konusunda şunları söyler:

*“1950 Kuşağı adını bize sonradan verdiler. Eylemin içindeyken, değiştirip dönüştürücü bir takım işler yaparken kuşak olduğumuzun ayırında değildik pek. Yalnızca değiştirilip dönüştürülmesi gereken şeyler konusunda, aldığımız etkilerin aynılığı dolayısıyla olsa gerek, siyasal, yazınsal hazırlıklara, yozluklara karşı çıkma konusunda aramızda sanki gizli bir anlaşma vardı. Bir topluluktuk, ama sanatsal görüş açısından elbette aramızda düşünsel ayrımlar oluyordu. Çok açıktır ki, sanatsal açıdan herkes bireysel olarak hareket ediyor, kendi yolunu kendi çiziyordu. Bu konuda birlikte hareket edemedik. Biz kişiliklerimizi bulmak için bir araya gelmedik. Ayır ayrı kişilikteki yazarlar aynı amaçla birleştik.”*²⁴

Orhan Duru ise bu adlandırma konusunu şu cümlelerle anlatmıştır:

²³ Hüseyin Cem Işık, *Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı ve Varoluşçuluk*, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa 2008, s. 11.

²⁴ Adnan Özyalçiner, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı Soruşturma”, *Adam Öykü*, S. 53, Temmuz Ağustos 2004, s. 36.

“Başka ülkelerin yazınlarıyla ilgilendiğimizde de kuşaklar çıkıyor karşımıza. Örneğin kimine “Savaş Sonrası Kuşağı” deniliyor. Kimine “Yitik Kuşak”, kimine “Ezilmiş Kuşak”. Belirli tarih ve takvimleri içermiyor bu adlandırmalar. Daha geniş bir alanı, dönemleri kapsıyor kimi zaman. Biz de 50’li yıllarda yazmaya ve yayınlamaya başladığımız için “50’li Öykü Kuşağı” gibi adlandırıyoruz galiba.”²⁵

Öyküde yeniliğin öncüsü olan bu yazarların bir araya gelmesi ve birbirlerinden haberdar olmalarında dergilerin etkin bir rolü olmuştur. Özellikle öykü dergilerinin yaygınlaşması öyküye verilen önemi arttırmış, öykünün de şiir ve roman kadar önemli bir tür olduğu dergiler ekseninde anlaşılmaya başlanmıştır. 1950’li yılların en önemli öykü dergilerinin başında *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi* gelir. Salim Şengil yönetiminde çıkan dergi başta Nezihe Meriç, Vüs’at O. Bener ve Tahsin Yücel gibi birçok ismin öykülerini edebiyat dünyasına tanıtmıştır. İstanbul’da çıkan *A Dergisi* de Erdal Öz, Adnan Özyalçın ve Onat Kutlar’ın içinde bulunduğu bir dergidir. Bu dergilerin yanında İkinci Yeni şairlerinin önemli dergilerinden *Pazar Postası* ile daha sonra Attila İlhan yönetimine geçecek olan *Mavi* dergisi, dönemin edebiyatına yön veren dergiler arasındadır.

1950 Kuşağı hem kendilerinden öncekilere hem de siyasi iktidara bir başkaldırıdır. Adnan Özyalçın bir söyleşisinde 1950 Kuşağı’nın aslında hem kendilerinden önceki kuşağa hem de dönemin siyasi diktasına bir başkaldırı olduğunu şu şekilde açıklar:

“Bir önceki kuşağın yazdıklarına karşı çıkışla başladı her şey. Gerçeği ele alışlarındaki yüzeyselliğe, basmakalıp bir anlatıma, alışılmış şeyleri yinelemelerine karşıydık. Hem yaşamda, hem edebiyatta insanı köleleştiren alışkanlıklara başkaldırmıştık. 1950 Kuşağı gerçekte bir başkaldırı kuşağıdır. Demokrat Parti diktasının baskılarına karşı koyarken bireysel ve toplumsal özgürlükleri elde etmek için savaşım veriyorduk. Edebiyatta da düşünceleri, düşleri imgeli bir anlatımı ortaya koyarak gerçeği boyutlandırarak anlatmayı dileğimiz. Gerçeği derinlemesine ve genişlemesine bütün yönleriyle anlatırken insanı da

²⁵ Feridun Andaç, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı Soruşturması”, *Adam Öykü*, S. 53, Temmuz Ağustos 2004, s. 145.

dışsal, içsel, düşünsel yönleriyle gene bir bütün olarak vermektir amacımız."²⁶

Adnan Özyalçiner aslında 1950 Kuşağı öykücülüğünün amaçlarına değinerek kuşağın öykü anlayışını ve dünya görüşünü özetlemiştir. Bu kuşağı kendilerinden önceki kuşaktan ayıran en önemli özellik öncelikle bireyi önemsemeleridir. Köy ve köy gerçeklerine yönelen 1930'lu ve 40'lı yılların öykü dünyasında birey çok önemsenmemiş, yüzeysel kalmıştır. 1950 Kuşağı ilk olarak fotoğraf gerçeği olarak ifade edilen bu yüzeyselliğe karşı çıkararak bireyi önemsemiş, bireyin iç dünyasını derinlikli olarak almıştır. Bir diğer dikkat çekici özellik bu kuşağın yenilikçi olmasıdır. Öykülerin biçiminde ve kullanılan üslupta yenilikler deneyip alışılmışın dışına çıkmışlar, böylece yeniliğin öncüsü konumuna gelmişlerdir. Anlamda kapalılık, soyut anlatım, alışılmışın dışında betimleme ve benzetmeler, ayrıntıya düşkünlük, farklı biçimlere yöneliş bu kuşağın ayırt edici özelliklerindedir. Ele alınan öykü kahramanları da kendilerinden önceki öykücülerden farklıdır. Onlar, kendilerinden öncekiler gibi öyküyü siyasi düşüncenin aracı olarak görmeyip öykü kahramanlarını bu düşüncelerden bağımsız, daha insani özgürlüklerle şekillendirmişlerdir. Öykü kahramanları varoluşsal sancılar çeken, bu sancılar sonunda bunalıma sürüklenen, huzursuz ve mutsuz karakterlerdir.

1950 Kuşağı, Türk öyküsünün bireyci, varoluşçu ve gerçeküstücü öyküsünü başlatan kuşak olmuştur. Nezihe Meriç de bu öykü dünyasına sahip kuşağın önemli öykücülerinden biridir.

²⁶ Feridun Andaç, "Adnan Özyalçiner ile Söyleşi", *Adam Öykü*, S. 44, Ocak-Şubat 2003, s. 22.

3. NEZİHE MERİÇ'İN HAYATI, ÖYKÜ SERÜVENİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

3.1. Hayatı

28 Şubat 1924 tarihinde Gemlik'te dünyaya gelen Meriç'in çocukluğu Anadolu'nun değişik şehirlerinde geçmiştir. Bu durumun en önemli sebebi babasının karayollarında mühendis olmasıdır. Yazar ilkokulu üç ayrı şehirde okur. "Birinci ve ikinci sınıfı Eskişehir'de, üçüncü sınıfı Erzincan'da, dördüncü ve beşinci sınıfları ise Karaköse'de (Ağrı'da)"²⁷ tamamlar.

Nezihe Meriç'in kitapla tanışması ilkokul yıllarına rastlar. Özellikle babası iyi bir okurdur ve babasının bir bavul dolusu kitabı her gittiği şehirde yanlarındadır. Karaköse'de uzun kış gecelerinde küçük Nezihe'nin tek eğlence kaynağı babasının kitapları olmuştur. Yazar bu durumu şu şekilde açıklar:

*"Karlara içinde yaşıyorduk. Radyo, sinema, tiyatro, gazete, dergi gibi şeyler yoktu yaşamımızda. Toprak bir evde otururduk. Tezek sobanın başında, lüks lambasının aydınlığında geçen geceler boyunca, aylarca önce gelmiş gazeteler, eldeki eski kitaplar, döner döner yeniden okunurdu."*²⁸

Nezihe Meriç'in bu dönüp dönüp okuduğu ilk kitaplar babasının bavulunda bulunan *Goriot Baba*, *Sefiller* ve *Madam Bovary*'dir.

Yazarın ortaokul yılları Kırşehir'de geçmiştir. 1936-39 yılları arasında ortaokulu bu şehirde, kalenin üzerine yapılmış bir okul binasında bitirir. Kırşehir'de yaşadıkları evin bahçesinde büyük dut ağaçları vardır ve yazar bu ağaçların geniş dalları arasında kitap okumayı, gökyüzüne dalıp hayaller kurmayı çok sever.

"Tiyatro, sinema, kır gezileri falan yoktu hayatımızda. Radyomuz bile yoktu o zamanlar. Belki bazen bağlara falan gidilmiştir davetli olarak ama, yaşamımızı biçimlendiren bağlık bahçelik bir ortamda büyümek

²⁷ Sevim Hilmioğlu, *Nezihe Meriç'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2004, s. 4.

²⁸ Asım Bezirci, *Nezihe Meriç*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999, s. 20.

değildi bu. En büyük zevkim bahçedeki dut ağacına çıkıp kitap okumaktı.”²⁹

Okuduğu kitaplar yine babasının kitaplarıdır çünkü o dönemin Kırşehir’inde kitapçı yoktur. Nezihe Meriç’in henüz ortaokul yıllarında, büyüyünce ne olacaksın sorusuna “yazar” cevabını veren meraklı bir çocukluğu olmuştur. Yazarlık macerasının ilk kıpırtıları ortaokul yıllarında roman yazma denemeleriyle başlar. Bu olayı pek fazla hatırlamayan Nezihe Meriç, çocukluk arkadaşıyla mektuplaşınca hatırlamış ve bu durumu anılarında şu şekilde anlatmıştır:

“O zaman, hayal meyal, küçük bir kızı buldum imgelemimde. Ben köftürü –bir çeşit pestil denebilir- çok sevdiğim için, bana evden bir kâğıda sarıp küçük köftürler getirirdi. Ben de oturdum ona uzun bir mektup yazdım. Bir süre seyrek de olsa mektuplaştık. Resimler yolladık. Ortaya şu çıktı: Ben o yıllarda, yani ortaokul öğrencisi olduğum o yıllarda, geceleri roman yazarmışım. Sabah Hermine’yle, gider bahçemizden geçen derenin kenarına otururmuşuz. Yazdıklarımı okurmuşum ona. Hermine böylece ilk okuyucummuş benim.”³⁰

Ortaokul bittikten sonra yazar liseye Eskişehir’de başlar. Okuduğu Eskişehir Lisesi’nin hem okul müdürü hem edebiyat öğretmeni Vasfi Mahir Kocatürk’tür.

“Edebiyat öğretmenimiz Vasfi Mahir Kocatürk’tü. Onun dersleriyle ilgili kalın bir defterim vardı. Ders boyunca not tutardım. Giysileri, ayakkabılarının cilalı olup olmaması, yaptığı espriler, çok sevdiği Shakespeare, Divan Edebiyatı, derste ne anlatmışsa hepsini, kısaltma yoluyla yazardım.”³¹

Lise yılları yazarın okuma dünyasını genişlettiği yıllardır çünkü artık babasının Fransız sandıklarında bulunan kitaplarından başka çok çeşitli kitaplar bulabilmektedir. Hem dönemin dergilerini takip etme şansı bulur hem de harçlığından arttırarak kitap alır. Aldığı ilk kitap ise Güntekin’in *Çalığışu* adlı romanıdır.

²⁹ Nezihe Meriç, *Çavlanın İçinde Sessizce*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019, s. 23.

³⁰ a.g.e., s. 107.

³¹ a.g.e., s. 159.

Meriç'in lise yılları aynı zamanda radyoyla tanışıldığı yıllardır. O dönemlerde *Oynanayna* adlı radyofonik bir oyun yazar ve lise heyecanı ile hemen radyoya gönderir. Oyun beğenilmiştir ancak radyoda oynanmaya uygun bulunmamıştır.³²

Lise eğitimini bir yıl gecikmeyle tamamlayan Meriç, üniversiteyi İstanbul'da okumaya karar verir. İstanbul Üniversitesi Türkoloji bölümüne kayıt yaptırır. Edebiyat heyecanı ile dolup taşan yazarın arzusu çağdaş edebiyatı yakından tanıyıp dünya edebiyatına hâkim olmaktır. Mehmet Kaplan, Ali Canip Yöntem, Ali Nihat Tarlan, Reşit Rahmetî Arat ve Ahmet Caferoğlu gibi önemli isimlerden ders alır.

“Ali Canip gelir Keçecizade İzzet Molla, Sümbülzade Vehbi diye, İsmail Hikmet Ertaylan gelir Tevfik Fikret, Mehmet Akif diye tuttururdu. (Onları yakından tanıyormuş) Sıkılırdım. Ali Nihat Tarlan yumuşak, kibar bir adamdı. Divan edebiyatı şerhine gelirdi. Dersinden hoşlanırdım. Uzak, gizemli erişilmez, garip bir dünya düşlerdim o derslerde. Ama, o kadar işte. Çünkü anlattıkları çağdaşlıktan uzak, ölü, cansız gelirdi bana. Fakat Mehmet Kaplan'ı soluğumu tutarak dinlerdim. Çok şey öğrendim ondan. Açıklamalarından etkilendim. Bir de Cevdet Perin vardı. O da Paris, Londra diye tuttururdu ama, beni başka dünyalara götürürdü. Anlattıkları yaşadığımız çağdan, günümüzün öteki yaşamlarından esintiler getirirdi. Tüm bunlara karşın, dünya edebiyatıyla olsun, çağdaş edebiyatla olsun yüz yüze gelemiyorduk. Bize bu yönden yardım eden, yol gösteren bir hocamız yoktu.”³³

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere bahsi geçen sebeplerden dolayı bu bölümde aradığını bulamaz. Türkoloji bölümünü bırakıp aynı üniversitenin Felsefe bölümüne geçer, bir yıl kadar devam ettikten sonra bu bölümü de bırakmıştır.

Üniversite hayatını tamamen bırakan Meriç, arzuladığı, merak ettiği, öğrenmek istediği edebiyat âlemini kitaplardan, dergilerden ve yazarlardan öğrenme yolunu seçer. Aynı zamanda babasından aşına olduğu müziğe piyano dersleri alarak devam etmiş, yaklaşık sekiz yıl müzik öğretmenliği yapmıştır. O yıllarda çeşitli müzik korolarına katılmış ve radyo programları hazırlamıştır.

³²Hilmioğlu, *a.g.e.*, s. 11.

³³Bezirci, *a.g.e.*, s. 28, 29.

İlk yazısı üniversite yıllarında çıkan yazarın ilk öyküsü *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin Mayıs 1950 tarihli sayısında yer alır. Edebiyat dünyasına girişi bir anda olan Meriç'in ilk öykü kitabı *Bozbulanık* 1952 yılında okurla buluşur.

Meriç, 1956 yılında *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nin sahibi Salim Şengil ile evlenir ve böylece yayıncılık camiasına da girmiş olur. Aynı yıl ikinci öykü kitabı *Topal Koşma* yayımlanır.

Edebiyat dünyasında öykücü kimliğiyle tanınan Meriç, 1962 yılında ilk roman olan *Korsan Çıkmazı* ile görünür. Yazar bu romanıyla 1962 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü almıştır. Yazarın üçüncü öykü kitabı *Menekşeli Bilinç* 1965 yılında kitaplaşır. Yazarın oyun tutkusu bu yıllarda başlar ve tek kişilik bir oyun olan *Sular Aydınlanıyordu*'yu 1968 yılında yayımlar.

27 Mayıs süreci çoğu yazarda olduğu gibi Meriç için de sancılı geçen bir süreç olmuştur. O dönemlerde Nazım Hikmet'in eserlerini yayımlama kararı alan yazar, hem derginin hem de yayınevinin yazı işleri müdürü olarak gözükmektedir. *Nazım Hikmet Bütün Şiirleri I* adlı kitabın dağıtımı yapıldığı gün tüm kitapçılardan toplatılır ve yayınevi müdürü olarak gözüken Meriç sorgulanarak tutuklanmıştır. Komünizm propagandası yapmakla suçlanmış, iki yıl hapis, bir yıl sürgün ve altı ay gözaltı kararı çıkmıştır.³⁴ Bu karardan sonra Meriç'in altı yıl sürecek bir kaçak hayatı başlar. Bu tedirginlik ve belirsizlik içinde geçen altı yıl, yazarın hem yazın hayatını hem de sağlığını olumsuz etkilemiştir. Yazar bu yılları anılarında şu şekilde anlatır: "1968-1974. Tam altı yıl, benim zayıf sinir yapım, mahkeme, hapis, kaçak yaşamak..."³⁵

Meriç'in bu kaçak hayatı 1974 yılında çıkan ayla sonlanmış. Yaşadıklarından dolayı bir süre edebiyat dünyasından uzak kalır, okuyamaz, yazamaz. Onun bu durgunluk dönemi 1976 yılında sona erer. İlk çocuk kitabı *Alagün Çocukları*'ni Erdal Öz'ün ricası ile yazmıştır. Bu kitapla yeniden yazmaya başlamış ve 1979 yılında, tam on üç yıl aradan sonra çıkan yeni öykü kitabı *Dumanaltı* yayımlanmıştır.

Meriç'in bu kaçak hayatının bitip İstanbul'a yerleşmesiyle özellikle dergi ve yayıncılık faaliyetleri artmış, kendini tam anlamıyla edebiyat dünyasına vermiştir.

³⁴ Meriç, *a.g.e.*, s. 20-22.

³⁵ *a.g.e.*, s. 24, 25.

1980 yılında *Sevdican* adını verdiği oyunu yayımlanmış, 1985 yılında ise aynı oyun Almanya’da oynanmaya başlanmıştır.

1989 yılında yeni öykü kitabı *Bir Kara Derin Kuyu* çıkmış, aynı kitap yazara 1990 yılında Sait Faik Hikâye Ödülü’nü kazandırmıştır.

Yazar 1992 yılında *Küçük Bir Kız Tanıyorum Altı Yaşında* ile başlattığı çocuk kitabı serisini 1998 yılında *Küçük Bir Kız Tanıyorum On İki Yaşında* ile tamamlar. Çocuk kitaplarına devam eden Meriç, 1993 yılında *Dur Dünya Çocukları Bekle*’yi, 1998 yılında ise *Ahmet Adında Bir Çocuk*’u yayımlamıştır.

Oyun yazmayı her daim seven Meriç, iki kadının mutluluk arayışını anlattığı *Çın Sabahta* adlı oyununu 1995 yılında, *Öyle Bir Gün* ile *Tartışma* adlı oyunlarını ise 2003 yılında çıkarmıştır.

Meriç’in öykü serüveni daha önce çıkmış öykülerinden seçtiği on beş öyküden oluşan *Başlukta Mavi* ile devam eder. 1998 yılında *Yandırma* adlı yeni öykü kitabı yayımlanır. 2003 yılında ikinci bir romanla okur karşısına çıkar. Meriç’in ilk romanı *Korsan Çıkmazı* ile ikinci romanı *Alacaceren* arasında kırk iki yıl vardır.

Yazarın yedinci öykü kitabı *Çisenti* 2005 yılında yayımlanır. Aynı yıl eşi Salim Şengil’i kaybeder. Bu durum onu her yönden etkilemiştir. Bu yaşadığı acıları son öykü kitabı *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var*’da işleyen Meriç, bu son öykü kitabının çıkmasından birkaç ay sonra kansere yenik düşer ve 18 Ağustos 2007 tarihinde Etiler’de bulunan evinde hayatını kaybeder.

3.2. Öykü Serüveni

Edebiyat dünyasını babasının kitaplarıyla tanıyan Meriç’in ilk yazı denemeleri çok küçük yaşlarda başlamıştır. Okumanın gizli dünyasına girdikten sonra yazmanın da büyüsunü keşfeden yazar küçük yaşta roman yazma denemelerinde bulunur.

Nezihe Meriç’in yayın dünyasına girişi de üniversite yıllarında olmuştur. İlk yazısı üniversite öğrencisiyken *İstanbul* adını taşıyan derginin sanat-edebiyat sayfasında yayımlanır. Bu sayfayı yöneten isim ise Mehmet Kaplan’dır. Bu ilk yazı, derginin 15 Şubat 1945 tarihli 30. sayısında yer alır ve “Ümit” başlığını taşır. “anı-hikâye-

mektup” arası bir metin olan bu ilk yayın bir yanlışlık sonucu “N. Ufuk” imzasıyla yayımlanmıştır.³⁶

Meriç’in ilk öyküsü dönemin önemli öykü dergilerinden olan *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*’nde yayımlanır. Salim Şengil yönetiminde çıkan dergi, 28-29. sayılarını yeni öykücülere tanıtmak, onlara bir kapı aralamak amacıyla “Yeni Hikâyecileri Tanıtıyoruz” başlığıyla genç öykücülere ayırmıştır. Derginin bu tanıtım faaliyeti ve bu faaliyetteki amacı şu sözlerle ifade edilir:

“Genç hikâyecilere ümitle ellerimizi uzatıyor ve bu çetin dağ yolunda, tecrübelerimiz, maddi varlığımız ve fiili müzaheretimizle onlara ve sanata yol açmaya çalışıyoruz. Bundan duyduğumuz derin haz ve saadeti okuyucularımızın bize çok görmeyeceğini umarız.

Bu sayımızda genç hikâyecilere daha geniş bir imkân temin etmiş ve bütün sayfalarımızı onlara tahsis etmiş bulunuyoruz. Ara sıra tekrarlamak istediğimiz bu usul sayesinde sanatımızın yollarında sıra bekleyen cesur sanatçılara daha çok yaklaşabileceğimizi hesap ettik.”³⁷

Salim Şengil, bu giriş yazısıyla derginin amacını belirtmiş ve içlerinde Meriç’in de bulunduğu dokuz öykücüyü tanıtmıştır. Tanıtılan diğer öykücüler ise; Osman Naci Atmaca, Tahsin Batman, Müzeyyen Boral, Faruk Kakinç, Yıldırım Sait Keskin, Avni Öztüre, Aclan Sayılğan ve Tahsin Yücel’dir.

Meriç’in ilk öyküsü “Bir Şey”, dergide çıkan dikkat çekici öykülerden olmuştur. Genç öykücü ise dergide şu şekilde takdim edilmiştir:

“NEZİHE MERİÇ – İşte ilerisi için büyük ümitler beslenecek bir imza daha! Bu, hakikatte bir kadın ismi midir? Yoksa müstear imza mıdır? Bunu bilmiyoruz ama hakikat şudur ki: “Bir Şey” isimli hikâyesini, benim diyen ustaların başaramayacağı muvaffakiyete ulaşmıştır. “Bir Şey”de çok şeyler var. Beklemek bizden, çalışmak ondan.”³⁸

³⁶Hilmioğlu, *Nezihe Meriç’in Hayatı, Sanatı ve Eserleri.*, s. 11.

³⁷Salim Şengil, “Bir Önsöz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, S. 28-29, Ankara 1950, s. 7.

³⁸a.g.e., s. 11.

Yazarın “Bir Şey” ile başlayan öykü serüveni sağlam adımlarla devam eder. Nezihe Meriç’in yayımlanan ikinci öyküsü *Yeditepe* dergisinin Eylül 1951 tarihli 4. sayısında yer alan “Umut Fakirin Ekmeği” olur. Yazarın öykücü kimliğiyle edebiyat dünyasında bir anda parlaması ise *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*’nin 40-41. sayılarını Meriç’e ayırarak Nezihe Meriç özel sayısı hazırlamasıyla olmuştur. Necip Tosun bu durumu hiçbir yazara nasip olmayacak kadar değerli görür.³⁹

Hazırlanan bu özel sayı Salim Şengil’in “Bir Hikâyeciyi Takdim Ediyoruz” adlı övgü dolu bir giriş yazıyla başlar. Salim Şengil, Türk öyküsünün gelişim serüveni ve dönemin öyküye bakışı hakkında kısa bir bilgi verdikten sonra Meriç’i şu şekilde takdim eder:

*“Nezihe Meriç’in, ilk orijinal Türk hikâyecisi olduğunu iddia etmediğimizi tekrarlıyoruz. Fakat Türk hikâyeciliğinin parlak serisi içinde, bir başlangıç ve istidat olarak, onu ümit ve sevinçle selamlamaktan da kendimizi alamıyoruz.”*⁴⁰

Nezihe Meriç özel sayısında bu övgü dolu giriş yazısının hemen ardından Meriç’in sekiz öyküsü yer alır. Bu öyküler sırasıyla “Alaturka Şarkılar”, “Evin Tuzu Biberi”, “Kurumak”, “On Sekiz Yaşında Biri”, “Sinir Hastalıkları Mütahassısı”, “Keklik Türküsü”, “Dışarıklı” ve “Oda Müziği”dir. Öykülerin yanında Meriç’in hayatı kısaca tanıtılır ve “Ne Düşünüyorlar?” başlığı altında İlhan Tarus, Ziya Termen, Hamdi Olcay, Şahap Sıtkı ve Salim Şengil’in katıldığı bir de soruşturma yer almıştır. Bu özel sayıdan kısa bir süre sonra Oktay Akbal, *Varlık* dergisinde yazdığı “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç” adlı yazıda Meriç’ten övgüyle bahsetmiştir.⁴¹

İlk öykü ve hemen ardından gelen özel sayı Nezihe Meriç’in bir anda tanınmasını sağlamış, edebiyat dünyasında bir anda ismi konuşulur hale gelmiştir. Yazar bu durumu ve duyduğu şaşkınlığı şu şekilde ifade eder:

“Benimki işte böyle “güm” diye bir şey oldu. Hemen mektup geldi; işte size özel sayı yapacağız da, kadın mısınız erkek misiniz de... Erkek sanmışlar... Ondan sonra hemen Salim Şengil geldi. Özel sayı yapıyordu

³⁹ Necip Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2018, s. 189, 190.

⁴⁰ Salim Şengil, “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Nezihe Meriç Özel Sayısı*, S. 40-41, Ankara 1951, s. 84, 85.

⁴¹ Oktay Akbal, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, *Varlık*, S. 374, Eylül 1951, s. 18.

o sıra Seçilmiş Hikâyeler. “Pat” diye bir Nezihe Meriç çıktı ortaya. Öyle olmuştu.”⁴²

Bir anda öykücü sıfatıyla ünlenen Meriç, ilk öykü kitabını 1952 yılında *Bozbulanık* adıyla çıkarır. Kitapta yer alan ilk öyküler kadın-erkek ilişkilerinin ön planda olduğu ve bu ilişkilere bir kadın duyarlılığıyla bakıldığı öykülerdir. Öykülerde yer alan genel atmosfer kadının ezilmişliğidir. Öykülerin hemen hepsinde kahramanlar kadındır, erkek başkahramana sahip olan öykülerde de öykünün öznesi daima kadınlar olmuştur. Meriç, ilk öykülerinden itibaren kadın dünyasına eğilmiş, bu dünyanın gerçeklerini kadın gözünden anlatmıştır. *Bozbulanık*'ta yer alan öykülerde meraklı ve umutlu genç kızlar, dul ve geçim sıkıntısı içinde bocalayan kadınlar, toplumun kadınlara olumsuz bakışıyla bir verilmiştir.

1956 yılında yazarın ikinci öykü kitabı *Topal Koşma* yayımlanır. Kitapta yer alan öyküler “Susuz” başlığını taşır ve “Susuz I, Susuz II, Susuz III...” şeklinde devam eder. Meriç, bu kitabında yer alan öykülerinde de kadına yönelmiştir. Kadınlar daima yapıcı bir roldeyken erkekler yıkıcıdır. “Öykülerde kuşak çatışması anlatılırken, genç kızların yeni arayışlarını, seçimlerini büyükler/çevre anlayamaz.”⁴³ Kadın eğitimine de dikkat çeken Meriç, çoğu öykü kahramanının okumadığı için pişmanlıklarını dile getirmiştir.

Menekşeli Bilinç yazarın üçüncü öykü kitabıdır ve 1965'te yayımlanmıştır. İlk baskısı Dost Yayınlarından çıkan kitapta yer alan öykülerde Meriç'in kadın kahramanları artık daha bilinçli hale gelmiştir. Öykülerde yer alan kadınlar, her şeyi kabullenen, erkek egemenliğinin altında ezilen kadınlar değildir; aksine haksızlıklara karşı çıkan, hakkını arayan, cinsel özgürlüklerini sorgulayıp bu özgürlüğü önemseyen kadınlardır.

Meriç'in dördüncü öykü kitabı *Dumanaltı*, on dört yıl aradan sonra 1979 yılında yayımlanmıştır. Bu kitapla yazarın bambaşka bir öykü dünyasının kapıları aralanmış olur. Dönemin siyasi olayları ve 12 Mart günleri Meriç'i de etkilemiş ve o atmosferin yoğun havasına uygun ideolojik öyküler yazmıştır. *Dumanaltı*'nda yer alan öykülerin genelinde sosyalizm havası baskındır. Yazar öykülerinde boykotlara, mitinglere,

⁴² İbrahim Yıldırım, Nalan Barbarosoğlu, “Dil de Bizimle Aynı Yolu İzliyor”, *Kitaplık*, S. 92, Mart 2006, s. 52, 53.

⁴³ Tosun, *a.g.e.*, s. 191.

sloganlara, sömürüye, başkaldırıya yer vermiş ve siyasi baskıların birey üzerindeki durumunu öyküleştirmiştir. Öykü kahramanları yine ağırlıklı olarak kadınlardır ancak bu kadınlar diğer öykülerdeki kadınlardan farklıdır. Onun ele aldığı kadınlar artık boykotlara katılmakta, mitinglere gitmekte, sloganlar atmakta, tutuklanmakta ve hapse atılmaktadırlar.

1989 yılında yayımlanan beşinci öykü kitabı *Bir Kara Derin Kuyu*, 12 Mart müdahalesinin yarattığı hayal kırıklıklarının izlerini taşır. Kitapta yer alan öyküler Meriç'in yaz aylarını geçirdiği Bodrum'dan esintilerdir. *Bir Kara Derin Kuyu*, daha çok kıyı yöresi insanların ve o insanların yaşamlarına yönelik izlenimlerin öyküye dönüşmüş halidir. Meriç bu kitabıyla 1990 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanmıştır. Ayrıca "Nezihe Meriç'in Bir Kara Derin Kuyu ile birlikte postmodern özellikleri öykülerinde yansıttığı gözlenir."⁴⁴

Meriç'in altıncı öykü kitabı *Yandırma* adıyla 1998'de çıkmıştır. Yazar bu kitabıyla yeniden kadın-erkek ilişkilerine yönelir. Bu ilişkilerde de ağırlıklı olarak aşka önem vermiştir. Postmodernizmin etkisiyle öykülerde yazma serüveni de işlenmiş, bu serüvene okur da dâhil edilmiştir. Andaç, *Yandırma* için "Meriç'in öyküsündeki yeni bir evrenin ustalıklı ürünlerini getirmesiyle bu belirlemenin başlangıç noktası"⁴⁵ ifadesini kullanır.

Yedinci öykü kitabı *Çisenti* adını taşır ve 2005 yılında yayımlanmıştır. Kitapta yer alan on bir öykü "Çisenti" başlığıyla, diğer sekiz öykü ise bağımsız başlıklarla verilmiştir. Meriç, kitapta yer alan öyküler için "Bu Bir Uzun Hikâyedir Orasından Burasından Yazılmıştır" diyerek öykülerin dağınık parçalar olduğunu belirtir. Tosun, bu dağınıklığın bilinçli olarak yapıldığını ifade eder: "*Aslında bu metinlerin bilinçli bir şekilde yarım bırakıldığı düşünülebilir. Çünkü yazar böylece tamamlanmamışlık gerçeğini okura ispatlamak ister. Hayat gibi, tıpkı hayat gibi.*"⁴⁶

Yazarın son öykü kitabı *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* 2007 yılında yayımlanmıştır. Hayata, kırgın ve mutsuz insanlara yönelen Meriç, yaşanmışlıkları ve pişmanlıkları postmodernizmin bütün imkânlarından faydalanarak anlatır.

⁴⁴ a.g.e., s. 192.

⁴⁵ Feridun Andaç, *Roman ve Öyküde Gerçeklik Arayışları Edebiyatımızın Yol Haritası*, Varlık Yayınları, İstanbul 2011, s. 188.

⁴⁶ Tosun, a.g.e., s. 192, 193.

Meriç, edebiyat camiasına sekiz öykü kitabı kazandırmıştır. *Bozbulanık*'ta 17, *Topal Koşma*'da 11, *Menekşeli Bilinç*'te 6, *Dumanaltı*'nda 10, *Bir Kara Derin Kuyu*'da 16, *Yandırma*'da 7, *Çisenti*'de 19, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var*'da 18 olmak üzere toplamda 104 öyküsü kitaplarda yer almıştır. Dergilerde kalmış ve kitaplarına alınmamış, sonradan *Püf Noktası* adlı çalışma ile kitaplaştırılan 6 öyküsü daha bulunmaktadır. Yazarın öykü kitapları şu şekilde yayımlanmıştır:

Bozbulanık, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara 1952.

Topal Koşma, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara 1956.

Menekşeli Bilinç, Dost Yayınları, Ankara 1965.

Dumanaltı, Cem Yayınevi, İstanbul 1979.

Bir Kara Derin Kuyu, Can Yayınları, İstanbul 1989.

Boşlukta Mavi (Seçilmiş Hikâyeler), Gendaş Yayınları, İstanbul 1992.

Yandırma, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Toplu Öyküler I, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Toplu Öyküler II, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

Çisenti, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

Gülün İçinde Bülbül Sesi Var, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008.

Zor Yokuşu (Seçilmiş Öyküler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

Püf Noktası (İlk Öyküler ve Yazıları), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

3.3. Öykücülüğü

Roman, tiyatro ve çocuk kitapları yazmış olmasına rağmen daima öykücü kimliğiyle öne çıkan Meriç öyküyü şu şekilde tanımlar:

“Roman da hikâye de dünya dediğimiz şu düzensizliğin üzerinde, çeşitli topluluklar halinde yaşayan insanlardan söz açıyor. Roman, büyük bir kavram, insanı çeşitli yönleriyle, enine boyuna anlatabilir. Kişiyi, dünyada, bulunduğu toplum içinde, ailede, fert olarak ele alır. İnsanı, dünya olaylarının toplumlara, toplumların birbirine, toplumun aileye, ailenin topluma, ferde... Hepsinin bir düzen içinde birbirine karşılıklı

*tesirleri arasında görür. Hâlbuki hikâye, yine bu tesirler altındaki insanın, bir ruh halinin, herhangi bir olay karşısındaki durumunun, kısmetine düşen zaman içinde, bir gülüşünün, bir davranışının ustaca makaslanıverişidir.*⁴⁷

Meriç için öyküler anların toplanişı, bir araya getirilişidir. Önemli olan ânı, o anki durumu, tüm ruh halleriyle yakalayabilmek, hissedebilmek ve öyküye aktarabilmektir. Bunun için de öyküyü sevmek gerekir. Meriç de diğer türlerde eser vermesine rağmen daima öyküyü sevmiştir. Anılarını topladığı *Çavlanın İçinde Sessizce*'de “Ben bir öykücüyüm. Öykülerimi çok seviyorum. Hem seviyorum hem beğeniyorum.”⁴⁸ diyerek hem öykücü olduğunu hem de öykülerini sevdiğini belirtir. Hayatının merkezinde öykü vardır çünkü o “benim yaşamım öykü. Öykücü olmak başka. Ben, bir saatlik bir yürüyüşten bin öyküyle dönerim.”⁴⁹ diyebilmektedir.

“Bir Şey” ile başlayan Meriç’in öykücülüğü kendisinden sonra gelen öykücülerini de etkilemiş, özellikle Türk öyküsüne büyük bir kırılma yaşatan 1950 Kuşağı öykücülerine bir yol açmıştır. Bu bağlamda Meriç, 1950 Kuşağı öykücülerinin “yol açan” ismidir.

Bezirci, *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz* adlı çalışmasında Meriç’in öykü çizgisini geleneksel öykü anlayışından ayırarak modern bir çizgiye yaklaştığını belirtmiştir. O, akıcı ve imgili bir söyleyişle öyküye yenilikler getirmiş, bir olayı sadece yazmış/anlatmış olmak için değil, o olay karşısında kahramanların davranışlarına, ruh hallerine ve hayatlarına olan etkilerine değinmek için de yazmış/anlatmıştır. Bezirci, yazarın öykü kahramanlarına ilişkin şu şekilde bir değerlendirmede bulunmuştur:

“Meriç genellikle orta tabakadan mutsuz aydınları, en çok da kadınları canlandırıyor. Kişiler çoğunlukla çevreyle çatışma halindedir. Törelerin baskısı, toplumun anlayışsızlığı karşısında bunalıyorlar. Cinsel

⁴⁷ Bezirci, *Nezihe Meriç*, s. 74.

⁴⁸ Meriç, *Çavlanın İçinde Sessizce*, s. 12.

⁴⁹ a.g.e., s. 45.

*özgürlüğe kavuşmak isteğiyle ve tutkuların itkisiyle ya çevreden kopuyorlar ya da ona başkaldırıyorlar.*⁵⁰

Andaç, Nezihe Meriç ile yaptığı bir söyleşide, kendisinin Türk öyküsüne yeni bir soluk kazandırdığını, bu solukla birlikte herkesin kendi öykü çizgisini çizerek ilerlediğini ve Meriç'in de önemli bir açılım getirdiğini belirttikten sonra kendisine “Peki, Nezihe Meriç neyi nereye kadar getirdi?”⁵¹ diye sorarak kendi ağzından kendi öyküsünü dinlemek ister. Meriç, vermiş olduğu cevapta yazarlık evrenini üç döneme ayırdığını ifade etmiştir. İlk kitaplarını kapsayan döneme ilk gençlik birikimleri olarak değerlendiren yazar, ikinci dönemini özellikle *Dumanaltı*'ndan sonra gelen bunalma ve kırım olarak ifade etmiştir. Üçüncü dönemi ise suskunluğun bitip yeniden yazma, yazarken de tüm yaşam tecrübelerini harmanlama olarak belirtir ve bu dönemin zorluklarını şu şekilde anlatmıştır:

*“İnsanoğlunu, yaşadığı toplumun durumu ne olursa olsun, onu olduğu gibi kabullenip, algılayıp, özümleyip, evrensel öğelere taşıyarak yazmak, yaşadığı çağı ve kendini olduğu gibi yazıya dökmedeki tanıklığını kullanmak falan gibi bir şeyler oluyor. Yaşamını belirleyen toplumundaki olan biten karmaşayı, bu karmaşadan çıkan kimsenin kolay kolay akıl erdiremeyeceği biçimlerin yarattığı insanları, durumları anlamaya çalışırken çok zorlandığı bir dönem.”*⁵²

Andaç, Meriç'in bu üç dönemini “Nezihe Meriç'in Öykücülüğüne Bakarken” adlı yazısında eser bazlı bir şekilde açar ve bu belirgin dönem ile bu dönemler arasındaki geçiş eserlerini belirler. Feridun Andaç'ın belirlemesine göre Meriç'in üç evresinin ilki *Bozbulanık* ile başlar. Bu kitapta yer alan öyküler Türk öyküsündeki açılımın ilk belirtileridir. “Öyküsünün kaynakları, tematik özellikleri, yenilikçi yanını belirleyen öğeler. Öykücülüğümüze dil-anlatım bakımından getirdiği açılımın örnekleri.”⁵³ İkinci evre *Dumanaltı* ile başlamıştır. Bu kitapta yer alan öykülerle yazar bir değişim sürecine girmiştir. “Öyküsünün değişme noktası: Toplumsal bireyselin sarmalanışı. İç içe gelişen, çözülen; hem hayata, hem de anlatıya yeni bir duyarlılıkla bakma,

⁵⁰ Asım Bezirci, *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz (Eleştiriler-Konuşmalar)*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003, s. 38, 39.

⁵¹ Feridun Andaç, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997, s. 564.

⁵² a.g.e., s. 565.

⁵³ Andaç, *Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları Edebiyatımızın Yol Haritası*, s. 189.

form verme çabası.”⁵⁴ Üçüncü evre ise *Yandırma* ile başlar ve Andaç bu evreyi ustalık olarak ifade eder. “Kendi deyimiyle, “bilincin kapanma” dönemine tanıklık edişin sanrılarında sıyrılarak gelinen ‘yer’den öykü’yü, öyküleyiş’i arayan bakışın dilde, anlatımda ulaştığı ustalık çizgisi. Bir dönüş değil asla; varoluşun imbikten geçen anlatılarını kurmak çabası.”⁵⁵

Tosun da Meriç’in öykü dünyasını üç döneme ayırır. Bu dönemleri belirlemede öykülerde teknik ve ağırlıklı olarak kullanılan temalar belirleyici olmuştur. Bu belirlemede yazarın öykü dünyasının ilk döneminde *Bozbulanık*, *Topal Koşma* ve *Menekşeli Bilinç* bulunur. Tosun bu öyküleri “daha çok kadın-erkek ilişkilerinin ön plana çıkarıldığı”⁵⁶ öyküler olarak belirtir. İkinci döneminde *Dumanaltı* bulunur. Yazar bu kitapla öyküsüne siyasi bir atmosfer getirmiştir. Son dönem öyküleri ise *Bir Kara Derin Kuyu*, *Yandırma*, *Çisenti* ve *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* kitaplarını kapsar. Meriç’in bu son dönem öykülerinde postmodern eğilimler ağırlıktadır.

Kendi öykü dünyasıyla Cumhuriyet döneminin ilk kadın yazarı ⁵⁷ olarak nitelendirilen Meriç’in öyküleri de ağırlıklı olarak kadınlara dayanmaktadır. O, öyküye bir kadın duyarlılığı kazandırmış, kadının varoluş mücadelesini öyküsünde işlemiştir. Edebiyatta kadına yöneltilen romantik bakış açısını kırarak kadını çok yönlü ele almıştır. Meriç’in öykülerindeki kadınlar yaşayan, ayakları yere basan kadınlardır. Acı çeken, arzuları olan, hayallerine koşan, hapse atılan, geçim derdinde çırpınan, toplumda tutunma çabası içinde olup bir davası olan kadınlar hemen her öyküde ağırlıktadır.

Meriç’in öykülerinde yaşama sevgisi ağırlıklı olarak kullanılan bir temadır. Meriç, dünyadaki tüm kötülüklerin, haksızlıkların, yanlışların, yalanların, yalnızlığın çözümünü sevgide bulur ve öykülerinde sevginin gücünün olumsuzlukları yok etmeye yeteceğini gösterir. Öykülerde sevgi ile aşk aynı düzlemde yer almaz çünkü öykülerde çoğu zaman mutsuz sonla biten aşklar ele alınır. Meriç bunu bilinçli olarak yapmıştır. Tek gerçeğin aşk olduğuna inanan genç kızlar ele alınır ve aslında tek gerçeğin tozpembe bir aşk hikâyesi olmadığını, hayatın zorluklarına ve ikinci plana

⁵⁴ a.g.e., s. 189.

⁵⁵ a.g.e., s. 189, 190.

⁵⁶ Tosun, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, s. 190.

⁵⁷ Feridun Andaç, *Edebiyatımızın Kadınları*, Dünya Kitapları, İstanbul 2004, s. 46.

atılmanın karşısında daha güçlü kalmak için sadece aşkın peşinden gidilmemesi gerektiği anlatılır.

Öykülerdeki bir başka ana tema yalnızlıktır. Meriç'in öykü kahramanları genellikle kalabalık içinde yalnızlık yaşarlar. Onların yalnızlığı çoğu zaman içsel bir yalnızlıktır zira dış dünyanın kötülükleri onları iç dünyalarına sığınmaya zorlar. Akbal, Meriç'in öykülerinde geçen yalnızlığı fiziksel bir yalnızlıktan ruhsal bir yalnızlık olarak belirtir. Öykü kahramanları genellikle kalabalıklar için yalnızdırlar.⁵⁸

Meriç'in öykü kahramanlarına yaşattığı yalnızlık içsel yani derin bir psikolojik yalnızlıktır. Böylesi bir yalnızlık ise varoluşçuluğun idealize ettiği, bireyin iç dünyasında varoluşsal sıkıntılar içinde yalnızlığa sürüklendiği bir yalnızlıktır. 1950'li yıllar, varoluşçuluğun Türk edebiyatına yansımaya başladığı yıllardır. Özellikle 1950 Kuşağı öykücülere, bu yalnızlık duygusunu daha da ilerletmiş ve intihara sürüklenen bireyi öykülerine yansıtmışlardır.

1950 Kuşağıyla birlikte öyküde iki ayrı tema ağırlık kazanır. Bunlar başkaldırı ve kaçıştır. Özellikle erkek egemen bir toplumda mevcut anlayışa bir başkaldırı olarak kadının güçlü olması gerektiğini öykülerinde sıklıkla irdeleyen Meriç, bazı durumlarda da hayattan, hayallerden, arzularından ve çoğu zaman da kendi benliğinden kaçışı öyküleştirmiştir. Darbeler döneminin tüm olumsuzluklarını bizzat yaşayan yazar, bu siyasi atmosfere yapılan başkaldırıları, özellikle *Dumanaltı*'nda yer vermiştir.

Yozlaşma, öykülerin bir diğer temasıdır. Meriç özellikle insanların yozlaşmasına karşı şiddetli eleştiriler getirmiştir. Bulut, *Nezihe Meriç'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri* adlı çalışmasında Meriç'in öykülerinde ele alınan yozlaşma temasını üç gruba ayırmıştır:

- 1- *Fertlerin kişilik açısından yozlaşması*
- 2- *Mesleki ahlak bakımından yozlaşma*

⁵⁸ Oktay Akbal, "Nezihe Meriç: Bozbulanık", *Vatan*, 5 Temmuz 1953, s. 32.

3- *Ataerkil toplum yapısının kadınları tahakkümü altına almalarını zorunlu kılan yozlaşmış değerlerin varlığı.*⁵⁹

Meriç, kadın dünyasına kadın duyarlılığıyla eğilen ve çoğu zaman kadınları yazan bir öykücüdür. Onun öykülerinin tamamına bakıldığında ana kahramanı erkek olan öykülerin sayısı onu geçmez. O, aydın genç kızları, mücadelecı dul kadınları, köyünden gelip şehir hayatına alışmaya çalışan özverili kadınları, yılmayan emekçi kadınları, haklarını savunan ve kendi ayakları üzerinde duran çalışan kadınları öyküsünde anlatmayı yeğlemiştir. Meriç'in kadınları çoğu zaman farklı kişilik yapılarına sahiptir. Öykülerde genellikle bu kadınlar ruhsal yönleriyle, duygu ve düşünce dünyalarıyla tanıtılmış, gerekli durumlarda ise fiziksel tasvirlerle yer verilmiştir.

Çoğu zaman kadın öykücü veya kadın öykücüsü olarak nitelendirilen Meriç, bu söylemlere karşı çıkar. Birçok kadın kahraman yaratmış, öykü kişilerini çoğu zaman kadınlardan seçmiştir ancak o, erkek kahramanlara da yer vermiştir. *Bozbulanık*, *Topal Koşma*, *Dumanaltı*, *Bir Kara Derin Kuyu*, *Çisenti* ve *Yandırma* adlı öykü kitaplarında ana kahramanı erkek olan öykülere rastlanır. “Çalgıcı” öyküsündeki öğretmen, “Erol Bey” öyküsündeki Erol Bey, “Bir Kara Derin Kuyu” öyküsündeki Uğur Bey, “Bir Yunus” öyküsündeki Yunus, “Ormanın İçinde Yeşil Gezer” öyküsündeki Mustafa, “Bu Bir Uzun Hikâyedir Orasından Burasından Yazılmıştır 3” öyküsündeki doktor, “Uzun Hava” öyküsündeki Fehmi Usta, “Susuz 2” öyküsündeki Ali Bey, “Marangozdur Adı Ahmet Ustadır” öyküsündeki Ahmet Usta ve “Bazıları” öyküsündeki Rıza Bey, öykülerin baş kahramanlarıdır.

Meriç, erkek yazar, kadın yazar; kadın yazarı, erkek yazarı gibi söylemleri doğru bulmaz. Ona göre bir kadın nasıl bir erkeği yazabiliyorsa bir erkek de bir kadını çok iyi gözlemleyebilir ve bir kadının ruh dünyasını gerçekçi bir şekilde yansıtan öyküler yazabilir. Bu durumu “Üçüncü Öyküler” dergisine verdiği bir söyleşide açıklar:

“Ben de, öbür kadın yazarlar da çok iyi işlenmiş erkek kahramanları var. Bunlardan hiç söz edilmez nedense. Bir kadın öyküsünden kadınları için değil, kadınlara yaşama katışları, ayrıntıları gözlemleyişleri erkeklerden

⁵⁹ Ayhan Bulut, *Nezihe Meriç'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2004, s. 89.

ayrı olduğu için söz edilebilir olsa olsa. Kadın yazar, erkek yazar bir anlamda kullanılabilir. Yoksa ikisi de 2+2=4 diyorlar. Sonra erkek yazarlar da var, kadınları çok iyi gözlemleyip, her bakımdan çok iyi yaratılmış olan.”⁶⁰

“Sevdiğim hikâyeci üçü dördü bulmaz. İçlerinden sadece Sait Faik’e hayranım. Ama o da hikâyeciliğinden çok hikâyelerine, havasına, suyuna, denizine, balığına, şahsiyetine”⁶¹ diyen Meriç, kendisini etkileyen Sait Faik öyküleriyle üniversite yıllarında tanışır ve çok sever. Bazı yönlerini eleştirse de bu öykülerle farklı şekillerde de yazılabilirmiş düşüncesini kazanır ve “başka öykü kuruluşları da olabileceğini ilk kez –taşralı bir çocuk olduğum unutulmazsa– Sait Faik’ten öğrendim”⁶² diyerek ondan ne yönde etkilendiğini gösterir.

“Yenileşme yolunda ilk kadın öykücü”⁶³ olarak nitelendirilen Meriç, kendinden önceki öykücülerden etkilendiği gibi kendinden sonraki öykücülerini de etkilemiştir. Özellikle 1950 Kuşağı’nın yol açıcısı onun öyküleri olmuştur. Kendinden sonraki kadın yazarları da derinden etkilemiş, onlar için de bir yol gösterici olmuştur. Füsün Akatlı da edebiyatımızda kadın yazarların etkin bir şekilde yer almasının en önemli ismini Meriç olarak gösterir.

“Kadın yazarların 70’li yıllarda birbiri ardına sökün etmeleri ve edebiyatımıza yepyeni bir soluk, taptaze bir kan getirmeleri adeta bir çıkartma hareketidir demiştim ve bu hareketin köklü bir hareket olduğunun altını çizmiştim. İşte o kök, yirmi yıl gerilerde, Nezihe Meriç’tedir. Tabii başkaları da var. Yerli-yabancı başkaları. Başka renkler, başka sesler, başka kokular, başka dokular. Ama Nezihe Meriç’in bütün bu başkaları arasında özel ve baskın bir yeri vardır.”⁶⁴

⁶⁰ Nezihe Meriç, “Yaşadığımız Sürece Sözümüz Hep Aynı Biçimde Söylenmelidir Öykümüz de”, *Üçüncü Öyküler*, S. 10, Güz 2000, s. 10.

⁶¹ Bezirci, *Nezihe Meriç*, s. 76.

⁶² *Hürriyet Gösteri*, “Nezihe Meriç’e Sorular”, S. 101, Nisan 1989, s. 18.

⁶³ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öyküsünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 87.

⁶⁴ Füsün Akatlı, “Hikâyeciliğimizin Bir Klasığı: Nezihe Meriç”, *Varlık*, S. 1089, Haziran 1998, s. 10.

Meriç'in öykücülüğü hakkında daha önce birçok çalışma yapılmıştır. Burada tekrara düşmemek adına öykücülüğü ile ilgili bölüm kısa tutulmuştur.⁶⁵



⁶⁵ Nezihe Meriç'in öykücülüğü ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sevim Hilmioğlu, *Nezihe Meriç'in Hayatı Sanatı ve Eserleri*, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2004. Alev Önder, *Nezihe Meriç'in Öykücülüğü*, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana 2006. Sezen Çobanoğlu, *Nezihe Meriç'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa 2007. Ayhan Bulut, *Nezihe Meriç'in Hayatı Sanatı ve Eserleri*, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2004. Senem Gezeroğlu, *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)*, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir 2015.

4. EV-İNSAN İLİŞKİSİNE DAİR KAVRAMSAL ÇERÇEVE

4.1. İnsan, Mekân ve Ev

Arapça kökenli bir kelime olan mekân “kevn” kökünden türemiş olup “yer, mahal, ev, oturlan yer, uzay”⁶⁶ gibi anlamları ifade etmektedir. Bu bağlamda bakıldığında mekân genel olarak bir coğrafi yer olarak belirtilmiştir. Özellikle modernizmin hız kazanmasıyla birlikte mekânın anlamı genişlemiş ve yer olma özelliğinin ötesinde bir kullanım alanı oluşmuştur. Coğrafyadan edebiyata, sosyolojiden psikolojiye, felsefeden antropolojiye kadar hemen her bilim dalının ilgi alanına giren mekâna dair birçok görüş belirtilmiş, mekân nedir sorusuna cevap aranmıştır.⁶⁷ Lefebvre bu soruya şu şekilde cevap vermiştir:

“Mekân nedir? Ne yaşantının –bir tablonun çerçevesiyle karşılaştırılabilen- basit bir çerçevesidir, ne de sadece içine konulan şeyi neredeyse ilgisizce kabul etmek zorunda olan bir biçim ya da kapsayıcıdır. Mekân, toplumsal morfolojidir. Demek ki, işlevlere ve yapılara sıkı sıkıya bağlı biçim canlı organizma için neyse, “yaşantı” için de odur. Mekânı, içine herhangi bir nesnenin girdiği –yeter ki içerik içerenden daha küçük olsun ve içerenin içeriği korumaktan başka kaygısı olmasın- bir “çerçeve” ya da bir kutu tarzında düşünmek, kuşkusuz ki hatalı bir başlangıçtır.”⁶⁸

Benzer bir görüşe sahip olan Alver, mekânın insanla var olduğunu, bakır bir halde olan yerin insanla mekânlaştığını ve mekânların aslında üretilen yerler olduğunu belirtir ve mekânı şu şekilde tanımlar: “Yani doğaya, yere insan elinin değdiği andan

⁶⁶ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitapevi, Ankara 2007, s. 604.

⁶⁷ Aristotelesçi geleneğe bağlı olanlar mekânı zamanla bir değerlendirmiş ve mekânı bir nesne olarak görmüşlerdir. Bu bağlamda soyut ve somut her şey mekânın içindedir ve aslında her şey mekânın kendisidir. Spinoza gibi felsefeciler ile Newton gibi fizikçiler de mekânı bu görüşe bağlı kalarak ele almışlardır. Mekân konusundaki farklı bir görüş de Hegel felsefesine dayanmaktadır. Hegelci anlayışa göre mekânı oluşturan şey tarihsel zamandır. Zaman içinde devletler kurulup toplumlar oluştuğunda, o toplumun maddi manevi tüm kültürel özellikleri bu mekânda depolanmaktadır. Bir yeri mekân yapan ise tarih boyunca bu bilgilerle dolmasıdır. Bir başka görüş ise Nietzsche görüşüdür. Bu görüşe göre nerede bir mekân varsa orada muhakkak bir varlık vardır. Tüm bu görüşleri açıklayan Lefebvre, daha sonra kendi mekân görüşünü belirtmiştir. Ona göre mekân sadece bir yer değildir. Mekân insanlarla, insan ilişkileriyle ilintili bir kavramdır. Ayrıntılı bilgi için bkz Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

⁶⁸ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 118.

itibaren oluşan yeni durumdur mekân.”⁶⁹ İnsanla şekillenen ve yeni bir anlam kazanan mekân aynı zamanda insanın vazgeçilmezi olur çünkü insan “mekâna bağlanır, kendini mekâna katar, mekânı sever yahut ondan kaçır, nefret eder, kendisini boğduğunu söyler. Bir mekândan kaçan insan yine bir mekâna sığınır.”⁷⁰ ve böylece insan ile mekân arasında iç içe geçmiş bir bağ oluşur. Artık ne insan mekândan ne de mekân insandan ayrı düşünülebilir. İnsan, mekânı anlamlı kılar, mekân da insanı anlamlı kılar. İnsan “dünyadaki konumu itibariyle mekânda yürür, ona temas eder, onu araç olarak kullanır ve yine onun tarafından kapsanır.”⁷¹ Bundan dolayıdır ki mekân, insanlar için aynı anda hem özne hem de nesne olabilmektedir.

İnsan mekâna sadece fiziksel olarak bakmaz, ona ontolojik, kozmolojik ve epistemolojik anlamlar yükleyerek bir anlamlandırma çabası içine girer. Kendini büyük bir boşlukta hisseden insan ancak bir mekânda kendi varlığını duyumsayabilmekte ve kendini gerçekleştirebilmektedir. Alver, bu bağlamda mekânı “insanın kendini gerçekleştirdiği ana dizge”⁷² olarak değerlendirir ve mekânın en önemli özelliğinin değerler yüklenmesi olduğunu belirtir. Bundan dolayıdır ki mekân, “değerden, dünya görüşünden, hayat tarzından bağımsız bir şekilde ele alınamaz.”⁷³

Tarihsel sürece bakıldığında insanoğlunun ürettiği ilk mekânlar fizyolojik ihtiyaçları karşılamaya yönelik mekânlardır. Bu yerlerin asıl amacı ise korunma ve barınmadır. Korunma ve barınma gibi temel ihtiyaçlarını karşılayan insan zamanla mekâna karşı bir aidiyet hissetmiş ve mülkiyet kavramı oluşmuştur. Bundan sonraki süreçte mekâna yüklenen anlamlar sadece fizyolojik ihtiyaçlar bazında ele alınmamış, bu anlamlar sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve dinsel etkenlerle değişmiştir.

Mekânlar aynı zamanda kültür aktarıcılarıdır. Üretilen ve zamanla tüketilen mekânlar bir toplumun tarihini, ekonomisini, dinini, felsefesini, politikasını ve başlı başına kültürünü yansıtmaktadır.

⁶⁹ Köksal Alver, *Siteril Hayatlar*, Hece Yayınları, Ankara 2010, s. 18.

⁷⁰ *a.g.e.*, s. 20.

⁷¹ Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2011, s. 14.

⁷² Alver, *a.g.e.*, s. 17.

⁷³ *a.g.e.*, s. 20.

Mekânın temsil gücünün yanında zamana meydan okuma ve zamanın akıcılığına direnme gücü de vardır. Zaman her şeyi alıp götürürken mekânlar bu akışı dondurur ve geçmiş bu sayede hatırlanır. Bu durumda mekânlar zamanı somutlaştırma rolünü üstlenir. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kuramsal çalışmasında mekânın zamanı sıkıştırıp sakladığını belirtir ve anıların aslında mekânlar sayesinde hatırlandığına vurgu yapar. Bachelard'a göre mekân aslında psikanalize yardımcı en önemli kaynaklardan biridir çünkü insanlar geçmişi aslında zamansal olarak değil mekânsal olarak hatırlarlar. Bachelard bu durumu “yer-analizi” şeklinde isimlendirir. Anıların hareketsiz olduğunu ve bu anıların mekân sayesinde yitip gitmediğini söyler.

“Mekân her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanmaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar.”⁷⁴

Mekânlar özellikle modern dünya ve kapital düşüncelerden dolayı sonsuz bir yapaylığa doğru evrilmiştir. Böylece insan bu yapaylıkta yalnız kalmış, kendine dönmek, kendini bulmak, dışarının yapaylığı ve kaosundan daha mikro bir mekâna sığınma gereği duymuştur. Bu mekân ise evlerdir.

İnsan kendi varlığını devam ettirebilmek için bir mekâna ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda Korkmaz, mekânı “insan varoluşunun konumlandığı yer”⁷⁵ olarak tanımlar. İnsanoğlu ilk olarak kendi bedeninde yaşamayı öğrenmiş, sonra doğayı keşfettikçe barınacak mekânlar bulmuştur. Fizyolojik ihtiyaçların karşılandığı bu ilk mekânlar mağara ve ağaç kovukları olmuştur. Tarihî veriler ışığında insanlığın inşa

⁷⁴ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Temürtekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s. 39.

⁷⁵ Ramazan Korkmaz, “Romanda Mekân Poetiği”, Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin (Edt.), *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara 2017, s. 9.

ettiği ilk evler Cilalı Taş Devri'ne aittir.⁷⁶ Kökden evin tarihsel akışını şu şekilde aktarır:

“Ev: mülkiyetin, bağımsızlığın ve birey oluşun öteki ismi. Duvar, insanla hayvanı birçok anlamda birbirinden ayıran yepyeni bir çizgi sayılır tarihsel akış içinde. Mağaradan sonra gelen aşama! Yarın için bir şeyler saklama gereksinimi, mülkiyet duygusunun beslendiği bu uzak kaynak, bağımsız, tek başına bir “duvar”ın varlığını kaçınılmaz kılıyordu. Gerçekten bu soyut, matematiksel üretim girişimi, yararsız sayılacak ölü bir malzemedden (taş, toprak, ağaç) belirli işleve sahip bir sanat yapıtı ortaya çıkarmış oldu. İnsan zekâsının düşey ve yapay yaratıcı eylemi, aynı zamanda bir egemenlik gösterisi oldu: duvarın “içi” ve “dışı”; ön yüz ve arka yüz! Mağaraya eklenen –dördüncü– yapay duvar, ilk evi yarattı. Böylece, dört duvarın bin yıllar süren ağır, donuk ve içe dönük yazgısı başlamış oluyordu.”⁷⁷

“İnsanın tarihsel süreçte hayatını devam ettirmek için oluşturduğu mekânlar biçimsel, işlevsel ve yapısal farklılıklar gösterir.”⁷⁸ İnşa edilen bu evlerin şekli, boyutu ve kullanılan malzemesi ne olursa olsun, evler insanın barınakları olmuştur. Ev her şeyden önce bir barınak, bir korunak olarak hayati bir işlevi yerine getirir. Barınma korunmayı, korunma da korumayı tetiklemiş, böylece özel mülk kavramı gelişmiş ve insan mülkünü koruma arzusu duymuştur. Korunan evler daha da özel hale gelmiş ve insanın mahremiyet bölgesine dönüşmüştür. Zamanla evlere yüklenen işlevler de değişerek gelişmiş ve böylece evlere asıl işlevlerinden çok farklı anlamlar yüklenir olmuştur. Artık ev, insanoğlu için düz bir anlam değil, imgesel ve simgesel anlamların mekânı olmuş, bu anlamlar ise psikolojik ve sosyolojik çözümlenmelerle insana dair gizleri açığa çıkaran bir unsur olarak görülmüştür.

Ev, sadece dört duvardan oluşan somut bir yapı değildir. Bachelard'ın belirttiği gibi ev bir “ruh durumu”dur.⁷⁹ Evi sadece fiziksel bir nesne olarak görmek yerine evin hem somut hem de soyut anlamlarını çok boyutlu yorumlamak gerekir. “Ev

⁷⁶ Nur Akın, “Ev Tarihi Gelişimi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, Ankara 1995, s. 507.

⁷⁷ Uğur Kökden, “Otağ’dan Oda’ya”, *Cogito*, S. 18, 1999, s. 213.

⁷⁸ Köksal Alver, “Mekânda Görünen”, *Eski Yeni*, S.11, Sonbahar 2008, s. 23.

⁷⁹ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 72.

olmasaydı insan dağılıp giderdi”⁸⁰ çünkü ev hem fiziksel boyutuyla bir barınak hem de psikolojik boyutuyla bir sığınaktır. İnsan kendini ilk evde tanır, varlığının bilincine evin içinde varır. İlk düşlerin kurulduğu, ilk korkuların, ilk mutlulukların yaşandığı mekân daima evler olmuştur. Sırlar, hatalar, pişmanlıklar hep ev içlerinde kalır. Bu bağlamda ev bir evrendir, hatta “insan varlığının ilk evreni”dir.⁸¹ Soykan “Ev Üstüne Felsefe Bir Deneme” adlı yazısında ev ve evren bağlamına şu şekilde değinir: “Ev dolayımında oluşan anlam alanlarını ayrıntılarıyla çepçevre kuşatmak olanaklı olsaydı, sanırım ortaya evin içine aldığı bir evren resmi çıkardı. O zaman insanın sorası gelirdi: Ev mi büyük, evren mi?”⁸² Böyle bir soruya verilecek en doğru cevap evin içinde insanın evreninin gizli olmasıdır. Benjamin de evlerin hem insanın evreni hem de mahfazası olduğunu belirtir ve “bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak[tır]”⁸³ der.

Türk kültüründe de ev çok önemli bir yere sahiptir ve eve hem maddi hem de manevi anlamlar yüklenilmiştir. Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde evin tanımlaması şu şekilde yapılmıştır;

“1. İsim. Yalnız bir ailenin oturabileceği biçimde yapılmış yapı.

2. bir kimsenin veya ailenin içinde yaşadığı yer, konut, hane.

“Ana oğul, yeni kiraladıkları eve bir Pazar günü taşındılar.” – N. Cumalı

3. Aile.

“Evine bağlı adam.”

4. soy, nesil.”

Bu tanımlardan da anlaşıldığına göre Türk kültüründe ev hem maddi bir yapıda ele alınmış hem de eve manevi bir fonksiyon yüklenmiştir. Ev, sadece mimari bir kurgu değil kavramsal boyutları olan çok katmanlı bir yapıdır. Türk kültüründe ev, öncelikle aile ile denk bir anlama sahiptir. Aile kurmak “ev”lenmekle başlar. Evin dağılması aslında ailenin dağılması, evden kaçmak aileyi terk etmek, aileden kaçmak, evi yıkmak da aileyi yıkmak anlamlarındadır. Bu bağlamda örnekleri

⁸⁰ a.g.e., s. 34.

⁸¹ a.g.e., s. 35.

⁸² Ömer Naci Soykan, “Ev Üstüne Felsefe Bir Deneme”, *Cogito*, S. 18, 1999, s. 101.

⁸³ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 98.

çoğaltmak mümkündür. Türk kültüründe ev ile aile o kadar iç içedir ki “aile mi ev demektir, ev mi aile demektir, zor seçilir.”⁸⁴ Bu iç içeliğin yanında ev daha korumacıdır, çünkü kültürümüzde aileyi barındıran, koruyan evlerdir. Hatta evin çatısı simgesel anlamlarla koruyan ve kollayan olarak anlamlandırılır.

4.2. Edebiyat, Mekân ve Ev

Klasik kurmaca metinler genellikle bazı temel unsurlar üzerine kurulmuştur. Bu metinler her şeyden önce insanı anlatır ve metinlerde bu insanla şekillenen bir olay kurgulanır. İnsanı anlatmak için de o insanın yaşayacağı bir mekâna ihtiyaç duyulur, çünkü insan “dünyadaki konumu itibariyle mekânda yürür, ona temas eder, onu araç olarak kullanır ve yine onun tarafından kapsanır.”⁸⁵ Batılı anlamda eserlerin edebiyatımıza girdiği Tanzimat döneminde mekân kullanımını daha çok statik bir yapıya sahiptir. Uzun ve ayrıntılı mekân tasvirleri olay kahramanına göre değildir. Asıl amaç olayların geçeceği yeri belirleyen bir dekor inşa etmektir. Özdenören, klasik kurmaca metinlerde mekân kullanımını klasik roman üzerinden şöyle değerlendirir;

“Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü de statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyayla insan, içli dışlı değildir. Eşya ve mekân, insanın dışında, ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyayla da bir hesaplaşması vardır. Klasik roman bu anlayışı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun sadece insanın yaşamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur. Hatta denilebilir ki insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmazsa klasik roman, mekâna ve eşyaya gerek duymaz.”⁸⁶

Klasik anlatılarda daha çok somut bir dekora sahip olan mekân, geçen zaman ve değişen edebi anlayışla soyut bir mahiyet kazanmıştır. Artık mekân sadece statik değil aynı zamanda dinamik bir yapıya bürünmüştür. Modern edebiyatta kendisine

⁸⁴ Hayati Develi, “Odsuz Ev Kutsuz Ev”, *Türk Edebiyatı*, S. 388, Şubat 2006, s. 46.

⁸⁵ Ayşe Demir, *a.g.e.*, s. 14.

⁸⁶ Rasim Özdenören, *Mahzenleri*, Risale Yayınları, İstanbul 1986, s. 98.

yüklenen yeni ve çok boyutlu işlevlerle mekân, nesne durumundan özne durumuna geçmiştir. Klasik edebiyat insanı sadece dışsal özelliklerle tek boyutlu olarak ele alırken modern edebiyat insanı bir birey olarak görür ve onun ruh dünyasına iner. Bundan dolayı eserlerde mekân-ruh ilişkisi önem kazanmıştır. Tekin bu ilişkinin önem kazanmasında realizm ve natüralizmin etkisinden bahseder ve bu durumu şu şekilde değerlendirir:

“Daha önceleri, “tasviri” (descriptive) bir anlayışla ‘fon’ elde etmek için kullanılan mekân unsuruna yüklenen anlam realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir; modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin (fiziki çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (normal gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır.”⁸⁷

Modern edebiyatta mekân tasvirleri uzun uzun anlatılmaz. Mekânlar sadece sezdirilir ve bu seziler kimi zaman olaylara, kimi zaman kahramanların yaşam şekline veya ruh dünyasına, kimi zaman da dönemi yansıtacak ipuçlarına dair açılımlar sağlar. Aslında bu açılımların asıl amacı anlatılanlara gerçeklik kazandırmaktır. Tekin mekân kullanımını dört gerekçede toplamış ve bu kullanım amaçlarının temelinde işlevsellik ilkesinin olduğunu belirtmiştir.

“Mekân unsuru, bir tanıtım veya takdim sorununun ötesinde işlevsel bir nitelik taşır. Romancı, mekân unsurunu:

- a) *Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,*
- b) *Roman kahramanlarını çizmek,*
- c) *Toplumunu yansıtmak,*
- d) *Atmosfer yaratmak,*

Cihetinde kullanabilir ve bu olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların

⁸⁷ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2001, s. 157.

hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara sahilik kazandırma endişesidir."⁸⁸

Edebi eserlerde mekân çözümlerinde genellikle mekânlar kapalı-açık, geniş-dar, somut-soyut, iç-dış gibi ayrımlarla ele alınır. Korkmaz, anlatılardaki mekân ayrımını "Anlatma (narration/tahkiye)'nin ağırlıkta olduğu eserlerdeki çevresel mekân" ve "Betimleme'nin ağırlıkta olduğu eserlerdeki algısal mekân"⁸⁹ olarak ikiye ayırır. Bu ayrımdan sonra ise algısal mekânları işlevlerine göre kendi içinde iki ana kısımda inceler. Bunlar ise; "Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar [ile] sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar."⁹⁰

Özellikle modern edebiyatla insan artık özel bir bireydir ve mekâna bakışı gün içinde bile ruh dünyasına göre değişebilmektedir. Bundan dolayı mekân çözümlerinde mekânların açık-kapalı, geniş-dar gibi keskin çizgilerle belirtilmesi bazı yönleriyle yetersiz kalmaktadır. Örneğin eşini bir dağda kaybeden ve onun ölümünü gören bir kadın için dağ açık bir mekân değil, aksine kapalı ve bunaltıcı bir mekândır. "Aynı mekâna (çevreye) bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır. Kötümser bir yapıya sahip olan bir kişi ile iyimser bir yapıya sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı değerlendirmeleri yapması mümkün olamaz."⁹¹ Bundan dolayı mekânları kesin olarak açık-kapalı olarak sınıflandırmak tam olarak kesin bir çözümlerle sağlayamaz. Bu konuda Narlı'nın yapmış olduğu sınıflandırma yol gösterici bir konumdadır:

"1. Düzenlenmiş yerler: Kırsal yerler, şehirler, evler, odalar, oteller, hapishaneler, meyhaneler, parklar, sokaklar, mahalleler, semtler, ülkeler.

2. Doğal yerler: Dağlar, denizler, nehirler, göller.

3. Kozmik yerler: Gökyüzü, güneş, ay, yıldızlar.

4. Mitolojik yerler: Kafdağı, Olympos Dağı.

5. Var olduğuna inanılan kutsal yerler: Cennet, cehennem, sırat, ahiret.

⁸⁸ a.g.e., s. 129.

⁸⁹ Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekân Poetiği", s. 12.

⁹⁰ a.g.m., s. 13.

⁹¹ a.g.m., s. 167.

6. Hayal edilen yerler.”⁹²

Modern edebiyattan sonra postmodern edebiyatın da mekâna bakışı farklıdır. İnsanın ve çevrenin zaman içinde değişmesiyle mekâna bakış da, mekânı algılayış da değişmiştir. Modern edebiyatta birey olan insan, postmodern edebiyatla birlikte özne durumunu kaybetmiş ve yalnızlaşmıştır. Kentlerin bunaltıcı havası insanı etkiler. Postmodern edebiyatta mekân belirsizleşmeye başlar. Aslında mekânın belirsizleşmesi de insanın belirsizleşmesiyle alakalıdır. Yapay bir dünyada sıkışıp kalan insan, tek çözümü rüyalara ve hayallere sığınarak bulur. Bundan dolayıdır ki postmodern anlatılarda mekânlar rüya ve hayaller gibi belli belirsizdir. Bu belirsizlik de tam olarak anlatılmaz ve okurun hayalinde canlanması sağlanır. Her şeyin oyun gibi algılandığı bu anlatılarda mekânlar da bir oyun gibi sunulur. Belirsiz ve değişken bir yapıya sahip olan bu mekânlar postmodernistler tarafından “mekânsız, hyper mekân veya aşırı uzam”⁹³ olarak ifade edilmektedir.

Edebiyatta mekânlar sadece makro ölçekte yer almamış, çoğu zaman insanı kuşatan evler de, edebiyatın en önemli mekânları olmuştur. Ev üzerine kapsamlı bir araştırma yapmış olan Elçi, çalışmasında edebiyat ile ev arasındaki bağı “Ev insanın iç dünyasını ve yetiştirdiği kültürü birebir yansıtan önemli bir yaşama alanıdır. Bu açıdan ev, psikolojik ve sosyolojik çözümler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. Romancı, ele aldığı kişiyi ev ortamında göstererek onun kimliğini oluşturan unsurları da açığa çıkarmış olur.”⁹⁴ şeklinde açıklar.

Medeniyet aktarıcısı görevi üstlenen evler, Türk edebiyatında simgesel ve imgesel değerlerle yüklüdür. “Tanzimat hareketi, edebiyatın saraydan çıkıp alelâde eve, hatta sokağa inmesidir.”⁹⁵ ve Tanzimat’la birlikte eserlerde ev olgusu Batılılaşmanın bir simgesi olarak görülmüştür. Dönemin eserlerinde hâkim olan alafranga evler “roman

⁹² Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 15.

⁹³ Modern metinlerde mekânın açık olması ve net bir şekilde aktarılması önemlidir. Modern anlamdaki bu mekân anlayışı eleştirel modernistlerce kırılmaya başlamıştır. Postmodernistler de bu kırılmayı daha ileri bir boyuta aktararak **adeta** bir mekânsızlaşmayı getirmişlerdir. Jameson’un “aşırı uzam” olarak adlandırdığı bu mekân anlayışıyla mekânın sınırları ortadan kaldırılmış, içerisi ile dışarı, en ille boy ilişkisi, uzak ve yakın kavramları etkisini yitirmiştir. Mekânın konumu kayboldukça bireyin de kendi konumunu bulması zorlaşacaktır. Böylece birey derinsizlik içinde benliğini yitirecek ve bir arayışa başlayacaktır. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Fredic Jameson, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantiği*, (Çev. Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

⁹⁴ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 17.

⁹⁵ Orhan Okay, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011, s. 119.

kişisinin durumunu yansıtan simgesel bir değer”⁹⁶ olarak görülmenin yanında yanlış Batılılaşmayı somut örnekler üzerinden değerlendiren bir araçtır.

Servet-i Fünûn döneminde evlere daha simgesel anlamlar yüklenmiştir. Bu dönemde bir kaçış, bir sığınış mekânı olarak algılanan evler, özellikle Tevfik Fikret’in “Aşşyan”ıyla birlikte düzensizliğin ve baskıcı yönetimin hâkim olduğu dış dünyadan kaçıp sığınılacak sıcak bir yuva olarak sembolize edilmiştir.

II. Meşrutiyet sonrası Türk edebiyatında evler Osmanlı İmparatorluğu ile özdeşleştirilerek bir çöküşü simgelemiştir.

“ Eve tekrar sosyolojik bir gösterge değeri yüklenir. Bu romanlarda Osmanlı İmparatorluğu’nun çökmesi ile yıkılan konak arasında bağ kurulmuş ve konak, dağılan İmparatorluk’un metaforu olarak kullanılmıştır. Aynı yıllarda Türk toplumunun hayatına yeni bir ev tipi daha katılır: Apartman. Cumhuriyet’e kadar süren toplumsal kargaşanın Türk romanındaki simgesi ise, geleneğe aykırı olan bu yeni mimari tarzı olacaktır.”⁹⁷

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde evler modernleşmenin bir simgesidir artık. İdeal devlet ideal toplumu; ideal toplum ideal aileyi; ideal aileler de ideal evleri tetiklemiştir.

Servet-i Fünûn döneminde evler, dış dünyadan kaçış için en ideal yerler olmuşken modern edebiyatta tersi bir durum yaşanmış ve evden kaçış ile evsizleşme başlamıştır. Elçi bu kaçışı bir yabancılaşma olarak görür ve dönem edebiyatı ile evler arasındaki bağlantıyı şu şekilde açıklar:

“Topluma ve kitle kültürüne uyum sağlayamayan Modernist ‘ev’siz olduğu gibi, yaşadığı toplumun ev kültürüne karşı bir tepki de geliştirir. Kollektif değerleri üreten ve yayan aile ile ailenin varlık merkezi olan ev, Modernist yazarın hedef alanındadır. Buna göre Modernist romanların

⁹⁶ Elçi, a.g.e., s. 59.

⁹⁷ a.g.e., s. 60.

kahramanları ya 'ev'sizdir, ya da yaşamak durumunda olduğu evle sürekli bir çatışma içindedir."⁹⁸

4.3. Öykü, Mekân ve Ev

Kurmaca metinlerin hemen hepsinde vazgeçilmez olan unsurlar vardır, ancak bu unsurların yoğunlukları türlere göre değişebilmektedir. Bir romandaki kişi kadrosu ile bir öyküdeki kişi kadrosu ve bu kadronun mahiyeti farklıdır. Öykü romana göre daha damıtılmış bir forma sahip olduğu için roman kadar geniş bir kadroyu barındıramaz. Aynı durum mekân kullanımında da geçerlidir. Romanlarda mekân kullanımı daha geniş bir çerçevede ele alınır, yoğun ve ayrıntılı tasvirler verilir ve gerekli açıklamalar yapılır. Öyküde ise tam tersi bir durum vardır. Mekân tasvirleri yok denecek kadar azdır ve kimi zaman tek bir kelimeye kadar indirgenen mekân tasvirleri yer alır. "Kurgusal bir eserin varlığı bir mekânın varlığına bağlıdır"⁹⁹ ve bu mekân anlayışı öykünün tarihî seyri içinde değişiklik göstermiştir. Klasik hikâye formuna sahip ilk örneklerde mekân tıpkı ilk romanlarda olduğu gibi bir dekor olarak kullanılmış, mekân ile olaya veya kişilerin ruh dünyasına dair herhangi bir bağlantı kurulmamıştır. Modern öyküde ise durum farklıdır. Tosun, "Flaneur'dan Irazca'ya Merkez-Taşra Görünümleri" adlı yazısında klasik hikâye formunda ele alınan ilk öykü örneklerinde mekânın çoğu zaman bir fon, olayların geçtiği bir dekor olarak kullanıldığını, modern öyküde ise mekân kullanımının çok farklı amaçlara hitap ettiğini belirtir.

"Mekân, atmosfer yaratmada, bir tip karakter oluşturmada öykücünün elindeki en önemli kozu, malzemesidir. Günümüzde, modern öykünün geldiği yerle bu önem daha da arttı. Klasik dönemde "olayların geçtiği yer" olarak değerlendirilen mekân günümüzde kahramanların ruh durumunu izah eden önemli bir araca dönüştü. Artık mekân, görüntüsel

⁹⁸ a.g.e., s. 226.

⁹⁹ Hasan Boynukara, "Hikâye ve Hikâye Kavramları", *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46-47 Ekim-Kasım, Ankara 2000, s. 46.

bir etkinin oluşturulmasında, okurda bir inanırlık duygusunun yaratılmasında etkin bir kanıt olarak kullanılmaktadır.”¹⁰⁰

Mekân, gerçeklik duygusunu arttırdığı gibi kahramanların oluşturulmasında da önemli bir etkidir. Çoğu eserde kahramanlar buldukları yerlerle hatırlanmaktadır. Örneğin *Anayurt Oteli*'nin kahramanı Zebercet daima otelle bir anılır.

Öyküde mekân söz konusu olduğunda genel yargı çoğu zaman aynıdır. İlk dönem öykülerinde mekân daha çok bir dekor, bir süs unsuru iken son dönem öykülerinde mekân çok boyutlu işlevsellik kazanmıştır. Sonuç olarak denilebilir ki “Var olma ve hiçleşme serüvenini aynı an’da yaşadığımız mekân, öyküde coğrafi bir yer belirteci olmaktan çıkar, anlatılan an’ın gerçekliğinin büründüğü hallerin/durumların yansıması olarak biçim alır.”¹⁰¹

Öyküde mekân kullanımı uzay gibi sonsuz mekânlardan ev/oda/köşe gibi mikro mekânlara kadar geniş bir perspektife sahiptir. Bu bağlamda evler dikkat çekicidir. Öykülerde ev, sadece bir barınak değil, içinde yaşayan insanların ruh hallerini, duygu dünyalarını, yaşam tarzlarını, hayallerini ve korkularını yansıtan önemli bir ipucu barınağıdır, çünkü “eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşya zenginliği, mobilya ve mefruşat tarzı, giyime ve eğlenceye dönük alışkanlıklar, modalar, argo ve günlük konuşmalar... yer alır ve bunlar, kuşkusuz, toplumu tolum yapan temel dinamiklerdir.”¹⁰²

Türk öyküsünün tarihsel sürecine bakıldığında mekân kullanımı romanla paralel bir boyutta ilerlemiştir. Ev, hemen her dönem öykünün yegâne mekânları arasında yer almıştır. Ev, ev yaşamı, evin bölümleri kimi zaman olayın gerçekleştiği sahne iken kimi zaman birer sembol olarak kullanılmıştır. Özellikle Tanzimat dönemi öyküsünde ev “sığınılan, koruyan ve içinde yaşayanları birbirlerine bağlayan bir yapı olarak ‘düş kurani koruma’ görevinden önce, aileyi koruma ve onu bir arada tutma görevini üstlenmiştir.”¹⁰³ Evin yıkılması aslında ailenin yıkılmasıdır. Modernleşme ilk olarak eşyalarla yani ev ortamında yaşanmış, evin değişmesiyle o evin sakinlerinin değişmesi aynı düzlemde gerçekleşmiştir. İlk dönem öykülerinde ev

¹⁰⁰ Necip Tosun, “Flaneur’dan Irazca’ya Merkez-Taşra Görünümleri”, *Hece Öykü Dergisi*, S. XVIII, 2006, s. 88.

¹⁰¹ Feridun Andaç, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yayınları, İstanbul 2008, s. 97.

¹⁰² Tekin, *Roman Sanatı*, s. 105.

¹⁰³ Demir, *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*, s. 19.

özellikle aile kavramı ile eş anılmış, evin aileyi koruma, kollama özelliğine vurgu yapılmıştır.

Servet-i Fünûn öyküsü özellikle Uşaklıgil'in öyküleriyle anılır. Dönemin edebiyatı siyasi atmosferle bağlantılı bir seyirde ilerlemiştir. Baskıcı yönetim şair ve yazarları kısıtlamış ve farklı yönelimlere kaydırmıştır. Servet-i Fünûn öyküsü için ev ilk anlamda bir kaçış mekânı ve sığınaktır. Kaçma arzusu daha çok mikro ölçekte kalmış ve öykü kahramanları evi bir sığınak olarak görerek en güvendikleri yerlere yani evlerine kapanmışlardır. Öykülerde eve yüklenen bir diğer anlam ise yuva olmasıdır. Yuvayı yuva yapan ise ailedir. Maddi bir yapı olan evler, babaların korumacı özelliğiyle bir sığınak, annelerin sevecenliğiyle de sıcak bir yuva konumuna gelir.

Milli Edebiyat dönemi öyküsünde ev, iki ayrı anlam dünyasına sahiptir. Bu süreçte siyasi atmosferden dolayı ev-vatan kavramı gelişmiş, evler vatan, vatan da kocaman bir ev olarak algılanmıştır. Ayrıca bu dönem öykülerinde ev bir çöküşün temsili olarak da kullanılmıştır. Tıpkı romanlarda olduğu gibi öyküde de İmparatorluğun çöküşü konağın yıkılışıyla sembolize edilmiştir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında ev, modernleşmenin ana mekânı olmuş, öykülere de bu bağlamda yansımıştır. Özellikle varoluşçuluğun öyküde kendini hissettirdiği dönemlerde ise ev artık modernleşmenin değil yalnızlığın bir simgesi haline gelmiştir. Postmodern açılımlar eve bakışı da değiştirmiş, ev bir yuvadan, sınıktan, barınaktan daha farklı anlamlarda kullanılmıştır. Artık evler huzur değil bir kaçış veya kayboluş mekânıdır. Ev, ev-li olma zamanla anti-tezini üretmiş, evin varlığı evin yokluğunu doğurmuştur. Ev-li olmanın negatifi ise evsizliktir ve öyküde evsizlik genelde aidiyet sorunu ile beraber irdelenmiştir.

Kurmaca metinlerin genelinde olduğu gibi öyküde de ev, hem psikolojik hem de sosyolojik bağlamda çeşitli imgeler ve metaforlarla ele alınmış, bu minvalde işlenmiştir. Türk öyküsüne bütünsel olarak yaklaşarak büyük bir ev panoraması çizilebileceği gibi konuyu dönemselsel olarak ele alıp işlemek de mümkündür. Böylece her dönemin hem maddi olarak bir ev tipolojisi hem de eve yüklenen anlamların psikolojik ve sosyolojik haritası çıkarılabilecektir.

5. NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE BİR MEKÂN UNSURU OLARAK EVLER

5.1. Müstakil Ev

Mimari bir terim olarak müstakil evler, genellikle tek veya en fazla iki katlı, bahçeli evler olarak tanımlanabilir. Modern anlamda müstakil evler, dikey mimariye inat, bahçeli ve çoğu zaman tek bir ailenin yaşayacağı, garajı ve verandası olan bir konut olarak tasarlanmıştır. Bu tarz konutların mülkiyeti tek bir kişiye aittir ve en önemli yönü “bir apartman dairesi olmayan, alt ve üst katlarında komşu bulunmayan yapılar”dır.¹⁰⁴ Müstakil tanımları ülkemizde daha farklıdır. Müstakil ev denilince akla tipik mahalle evleri gelir. Gecekonududan farkı tapulu ve genellikle iki üç kata kadar üzerine çıkılabilir olmalarıdır.

Elçi, Osmanlı Dönemi'ndeki evleri “orta halli mahalle evleri ile konak/yalı ve köşk”¹⁰⁵ olmak üzere ikiye ayırır. O dönemin tipik mahalle evlerine karşılık gelen müstakil evler genellikle iki katlı olmuştur. Bu tarz evlerin tek katlılarına “süflî”, iki katlılarına “fevkanî”, geniş ve biraz daha büyük olanlarına da “mükellef” denmiştir.¹⁰⁶

Konak kadar büyük, apartman kadar çok katlı olmayan müstakil evler arada kalmış bir konut tipidir. Orta ve az gelirli ailelerin, apartmanların henüz yaygınlaşmamış mahalle ve semtlerinde inşa edip/ettirip oturdukları bu konutlar genellikle barınma ihtiyacının çözümünde pratik bir yöntem olmuştur. Modern anlamdaki müstakil ev formundan bir hayli farklı olan bu müstakil evler birden fazla aileye ev sahipliği yapabilmektedir. Çoğu yerde bahçeli ve birkaç katlı bu tarz konutlara genel anlamda gecekondu dense de müstakil evlerin tapulu olması gecekondulardan ayrılan en büyük özelliktir. Ayrıca bu evler sakinlerinin kendi arsaları üzerine inşa edilmeleri bakımından da gecekonududan ayrılmaktadır.

¹⁰⁴ Türkan Uzun, Yurdanur Topal, “1930-1940 Yılları Arası İstanbul ve Londra İki Büyük Kentin Müstakil Evlerin Karşılaştırılmalı Değerlendirilmesi”, *Mimarlık, Planlama ve Tasarım Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler*, Gece Akademi, Ankara 2019, s. 7.

¹⁰⁵ Elçi, *a.g.e.*, s. 27.

¹⁰⁶ İber Ortaylı, *İstanbul'dan Sayfalar*, Hil Yayınları, İstanbul 1987, s. 214.

Meriç'in öykü kahramanlarının çoğu müstakil evlerde oturmakta ve evlerden oluşan sıcak ve samimi mahallelerde yaşamaktadırlar. Genellikle orta gelirli ailelere yuva olan bu yapılar çoğu öyküde iki veya üç katlı olabilmekte, ahşap veya betonarme de yapılabilmektedirler. Bu evler hem konak yaşamından hem de apartman yaşamından esintiler taşır. Bir arada kalmışlığın sembolüdür. Ne tam konaktır, ne de tam olarak bir apartmandır. Özellikle İstanbul'un beton ormanına dönmemiş mahalle ve semtlerinde bu tarz evlerde yaşayan öykü kahramanları hallerinden memnundurlar.

Meriç'in öyküleri genellikle ev içlerinde geçmektedir, fakat çoğu zaman bu evlerin hangi konut tipine mensup olduğu tam olarak belirtilmemiştir. Çoğu öykü, tipik mahalle evi olan müstakil evlerde geçmektedir. O evlerin müstakil ev olduğuna dair net belirtilerin kullanıldığı öyküler ise sınırlıdır. Konut tipinin belli olduğu bu öyküler; *Bozbulanık* kitabında yer alan "Özsu", yazarın ilk öykü ve yazılarının toplandığı *Püf Noktası* kitabında yer alan "On Sekiz Yaşında Biri" ile "Püf Noktası" ve *Yandırma* kitabında yer alan "Yandırma"dır.

"Özsu" öyküsünde tipik bir mahalle anlatılır. Yatalak bir kızın pencereden izlediği bu mahalle, Hayriye'nin taşınmasıyla daha sıcak, daha samimi ve daha sevecen bir hal almaya başlamıştır. Hayriye sayesinde insanlar daha sevecen olmuş, komşuluk ilişkileri gelişmiş, kadınlar pencere kenarlıklarında çiçekler yetiştirmeye başlamışlardır. Bu öykünün dış mekânı tipik bir mahalle iken bu mahallenin tipik konut tipi ise müstakil evlerdir. Bu evler genellikle iki katlıdır, çünkü Hayriye'nin üst katındaki kiracının çıkması ve ev sahibinin taşınması buna işaretir.

"Ondan bize gelen yaşama zevki, üst katındaki kiracı çıkıp ev sahibi taşınmaya dek sürdü. Bir zaman sonra, kahkahalarına bir burukluk geldi. Bir iki derken ev sahibi, kiracı kavgası başladı, büyüdü... Ev sahibi edepsiz bir şeydi. Hayriye'nin damarına basıyordu." (TÖL., s. 73)

Öykü, Hayriye'nin bu kavgalardan yılıp evden taşınmasıyla son bulur. "On Sekiz Yaşında Biri" öyküsü de isminden de anlaşılacağı gibi 18 yaşında bir genç kıza anlatılır. Öykü bu genç kızın yaşadığı evin tasviriyle başlar. Öykünün geçtiği bu ev iki katlı ve bahçeli bir yapıdır.

"Büyük çınarı geçtikten sonra tramvay caddesini bırakıp sağdan ikinci sokağa saparsanız bu yol sizi doğruca deniz kenarına götürür. Fakat

daha ilk bakışta bizim evin gözünüze çarpacağını biliyorum. Sol tarafta, iki katlı, krem boyalı, güzel bir evdir. Yanında yeşil parmaklıklı küçük bir bahçesi vardır ve bahçenin kırmızı tuğla duvarı kremle yeşil renk arasında harikulade bir ahenk yaratır.” (PN., s. 38)

Meriç’in ilk öykülerinden biri olan “Püf Noktası”, Sema adlı bir genç kızın vapurdan inip eve gitmesiyle başlar. Yaşadığı ev iki katlı, bahçeli, pembe boyalı bir evdir. Bu ev de müstakil ev olarak nitelendirilebilecek evlerdendir, çünkü konak kadar büyük değildir. Konaktan apartmana geçiş evlerinden sayılır, çünkü evde konak yaşamına dair izler vardır. Özellikle ev eşyaları buna örnek teşkil ederler.

“Sokağı aynı halde geçti ve köşedeki büyük pembe eve girdi. Evde kimseyi bulamayınca sıkıntısı öyle bir arttı ki, kapıyı kolunun bütün kuvveti ile çarptı ve yüksek sesle “Allah kahretsin inşallah,” dedi. Ayakkabılarını çıkardı, terliklerini giydi ve kararsız bir halle sağ taraftaki bir odaya girdi. Burası rahat ve güzel döşenmiş bir oturma odasıydı. Şık perdeleri, bol yastıklı divanı, radyosu, resimli duvarları, halısı, kitaplığı ve bir köşede kedinin sepeti.” (PN., s. 20)

Gecekonduların yaygınlaşmasıyla gecekondu-müstakil ev ayrımı da zorlaşmıştır. Son dönem gecekonduları da tıpkı müstakil evler gibi tek veya iki katlı ve bahçeli olabilmektedir. Müstakil evleri gecekondularından ayıran en önemli özelliği bu evlerin tapulu olmalarıdır. Gecekondularından, gecekondu hayatından ve gecekondulaşmadan bahseden “Yandırma” öyküsünde Zümrüt Hanım’ın evi bu ayrıma iyi bir örnek oluşturur. Öyküdeki gecekondu mahallesinin sonunda Zümrüt Hanım’ın evi bulunur. Bu evi diğer evlerden ayıran en büyük özellik ise tapulu olmasıdır. Bir gecekondu mahallesinde tapulu bir evin bulunması ayrıcalıktır. Öyküde de bu evin tapulu olduğu, bu yönüyle diğer evlerden ayrıldığı sık sık vurgulanır. Zümrüt Hanım her fırsatta evinin tapulu olduğu söyler.

“”Diyorlar ki... Efendim, diyorlar ki, bakın ben şu aşağıda, ağaçların arasındaki ev, orası benim evim. Gecekondu değil. Tapulu. Kendi evim. Yani... ”” (Y., s. 20)

Meriç, çoğu öyküsünde İstanbul ve Ankara’nın mahallelerini anlatmış, öykü kahramanları bu mahallelerde yaşamıştır. Kimi zaman gecekondu, kimi zaman

apartman, kimi zaman müstakil evlerden oluşan bu mahalleler, günümüz yabancılığının aksine samimi ve sevecen bir yapıdadırlar. Orta sınıf ailelerin yaşadığı müstakil evler, öykülerde fonksiyonel bir biçimde kullanılmış, öykü kahramanı ile paralel bir düzlemde ilerleyerek birbiri arasında yoğun bir bağlantı kurulmuştur.

5.2. Apartman Dairesi

İtalyanca kökenli bir sözcük olan apartman, bölünmüş, ayrılmış anlamlarına gelen “a parte” kökünden türetilmiştir. Çok katlı konutlara ait bulgular Antik Roma dönemine kadar dayansa da modern anlamdaki apartmanlar Sanayi Devrimi’nden sonra ortaya çıkmıştır. Doğan işgücüsüyle paralel bir süreçte yaygınlaşmaya başlayan apartmanlar, artan konut ihtiyacını karşılamak için pratik bir çözüm olarak kullanılmıştır. Asıl amaç fabrikalarda çalışacak işçilerin barınmasıdır.¹⁰⁷

Modern anlamda apartmanların ilk formları 18. yüzyılda Avrupa’nın büyük kentlerinde inşa edilmeye başlamıştır. Amerika’daki ilk örnekleri ise 1869 yılında New York’ta inşa edilen apartmanlardır. Osmanlı Dönemi’ndeki apartmanlar da dünyadaki apartmanlaşmayla eş zamanlı başlamıştır denilebilir. Osmanlı’daki apartmanlar ilk olarak azınlıkların yaşadığı Beyoğlu, Şişli, Pera ve Galata gibi semtlerde yapılmıştır. Osmanlı’daki ilk apartmanlar daha çok Batılılaşma eksenli inşa edilmiş, daha sonraları yaygınlaşmasında konut ihtiyacını karşılamak amaçlanmıştır.¹⁰⁸

İstanbul’da apartman isminin kullanıldığı ilk apartman Şehzadebaşı’nda bulunan Letafet Apartmanı’dır. Bu apartman II. Abdülhamit döneminde Serasker Rıza Paşa’nın konağıdır.¹⁰⁹ Özellikle azınlıkların oturduğu semtlerde görülmeye başlayan apartmanların ilk örnekleri konak yaşamına alışmış Osmanlı toplumu için yeni bir hayat tarzının kapılarını aralar, çünkü değişen konutlar eşyaların da değişmesini tetiklemiş ve yeni bir yaşam tarzı oluşmaya başlamıştır. Bu dönemde görülmeye

¹⁰⁷ Erhan Balkan, “Apartman”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, Yem Yayınları, İstanbul 1997, s. 76.

¹⁰⁸ Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2007, s. 554.

¹⁰⁹ Necdet Sakaoğlu vd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 5, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s. 203.

başlanan apartmanlar hem özel mülk olarak hem de kamusal amaçlar için inşa edilmişlerdir. Akaret Konutları Dolmabahçe Sarayı çalışanlarının barınma ihtiyacını karşılamak için 1875 yılında yaptırılmış bir apartman örneğidir. Doğan Apartmanı, Mısır Apartmanı, Hidivyal Pasaj, Suriye Pasajı, Akif Paşa Apartmanı, Ralli Apartmanı, Ragıp Paşa Apartmanı, Botter Apartmanı, Frej Apartmanı ve Kirzade Apartmanı dönemin İstanbul’unda yaptırılan ilk apartmanlardandır.¹¹⁰

Türk edebiyatında apartmanların kullanılması bir mekân olma durumundan çok bir sembol değeri taşımaktadır. Özellikle II. Meşrutiyet’ten sonra edebiyatta geçen apartman daireleri simgeseldir.

“II. Meşrutiyet sonrası anlatan romanlarda, apartmanlar hemen daima yüzeysel, gösterişçi, batı taklitçisi ve ahlaki değerleri zayıf insanların evi olarak gösterilir ve bu kargaşa döneminin simgesi gibi kullanılır.”¹¹¹

Apartmentlar o dönem için bir taraftan Batılılaşma ve modernleşmenin simgesiyken başka bir taraftan da yozlaşmasının merkezidir. Ömer Seyfettin annesinin ölümüyle birlikte dağılmaya yüz tutan yuvalarını ve apartmana taşınma serüvenini anlatırken “apartmana düşmek” ifadesi kullanılmıştır.¹¹² Bu ifadenin de göstermiş olduğu gibi apartmanların günahların yuvası olduğu ve oraya düşenlerin bu bataklığa sürükleneceği algısı çok yaygındır. Dönem romanlarında da apartman daireleri çoğu zaman yasak aşkların yeşertildiği mekânlardır. Refik Halit Karay’ın *İstanbul’un Bir Yüzü* adlı romanında harp sonu zenginlerinden Kâni’nin Şişli’de satın aldığı apartman dairesi âdetâ bir “fingirdeme evi”¹¹³ olarak görülmüştür. Apartmanlar, Münevver Ayaşlı’nın *Pertev Bey’in Üç Kızı* romanında olduğu gibi ya metres hayatı yaşanılacak yer olarak ya da Salahaddin Enis’in *Zaniyeler* romanında olduğu gibi sevgililerin beraber yaşadığı yerlerdir. Ayrıca kadınlı erkekli eğlence meclisleri de bu apartman dairelerinde tertiplenmiştir. *Kiralık Konak* romanında Naim Efendi’nin konağı ile Şişli’de yer alan apartmanlar arasındaki tezatlık, apartmanların çekiciliğini göstermektedir. Bir taraftan geleneksel bir hayatın yaşatılmaya çalışıldığı konak, bir

¹¹⁰ Necdet Sakaoglu vd., *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 1, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1994, s. 281.

¹¹¹ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 159.

¹¹² Tahir Alangu, *Ömer Seyfeddin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968, s. 304.

¹¹³ Elçi, *a.g.e.*, s. 160.

tarafından da ışıl ışıl caddeleriyle insanı cezbeden apartmanlar vardır ve Naim Efendi'nin damadı Servet Bey Şişli'deki apartmanların büyümesine kapılmıştır.¹¹⁴

Cumhuriyet döneminde apartmana bakış değişmiş, apartmanlar ideal ailenin ideal evleri olarak görülmüştür. Artan nüfus ve gelişmekte olan sanayi ve hizmet sektöründen dolayı apartmanlar en iyi çözüm olarak karşılanır, fakat zamanla bu modernlik mekânları bir iletişimsizlik ve yabancılaşma mekânlarına dönüşür. Tanpınar, apartmanlar için “küçük Babil” benzetmesi yapar ve *Beş Şehir* adlı eserinde apartmanlar için şunları söyler: “Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı.”¹¹⁵

Meriç'in öykülerinde ise apartmanlar, kimi zaman öykünün sahnesiyken kimi zaman da öykünün öznesidir. Bazı öykülerde apartmanlar olumlu yönleriyle ele alınırken bazı öykülerde karanlık bir mekân olarak tanıtılmıştır. Meriç'in yoğun olarak apartman dairesinde geçen, apartman dairesini anlatan ve apartman dairesi-müstakil ev çatışması içeren öyküleri *Menekşeli Bilinç*, *Dumanaltı*, *Bir Kara Derin Kuyu*, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* ve *Çisenti* adlı öykü kitaplarında ağırlıktadır.

Meriç, kahramanlarının apartman dairesinde yaşadıklarını belirleyici birkaç cümleyle ifade etmiştir. “Kıpırtı Hanım”, “Maşinga” “Bir Şey” ve “Bu Bir Uzun Hikâyedir Orasından Burasından Yazılmıştır 1” öyküleri bu duruma örnek verilebilir. Bu öykülerde kahramanların yaşadıkları mekânlar sadece birkaç cümle ve bazen de tek bir sözcükle ifade edilmiştir.

“Kıpırtı Hanım” öyküsünde adından da anlaşılacağı gibi kıpır kıpır yerinde duramayan, yaşama sevinciyle dolup taşan, gezmeyi, yardım etmeyi ve her şeyden önemlisi İstanbul'u çok seven dul bir kadın anlatılır. Öyküde Kıpırtı Hanım'ın evle olan bağı ayrı anlatılır ancak onun yaşadığı yerin bir apartman dairesi olduğu birkaç cümle ile belirtilir.

*“Bir şehrin içinde yaşıyoruz; önce şehir, sonra semt, sonra mahalle var.
(Mihrişah Sultan'ın hem şehri, hem mahallesi, hem sokağı vardı. Şimdi sadece semtler var.) Otobüs durağı, caddededir. Durakta in, otobüsün*

¹¹⁴ Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul 1979, s. 154.

¹¹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1976, s. 28.

gittiği yönde beş on adım yürü, soldan ikinci sokağa sap, burası bizim sokaktır. İşte, benim evim. (Şu kapısının hemen hemen önünde atkestanesi olan apartmanın, giriş katı.) (GİBSV., s. 22)

Meriç'in öykülerinde genellikle anlatıcılar kadınlardır ancak erkeklerin başkahraman veya anlatıcı/kahraman olduğu öyküleri de vardır. Bunlardan biri de "Maşinga" öyküsüdür. Öykünün anlatıcısı bir adamdır ve bir doğu kentinde, yağan karın eşliğinde dışarıyı seyrederek. Dışarıda yoksul bir ev dikkatini çeker ve anlatıcı oraya odaklanır. Bir kadın dışarı çıkmış ve tezeleri alarak içeri girmiştir. Soğuk onlar için çekilmesi güç bir durumdur. Yazar o evdeki yanan maşingayı yani kuzine sobasını düşünür ve yanına gelen karısına "sen bilmezsin" diyerek maşinganın ne olduğunu anlatır.

"Adam, pencerenin önünde dikilmiş, yağan karı seyrediyor. Apartmanın sekizinci katında pencere. Sadece kar görünüyor." (GİBSV., s. 95)

Bu öyküde de apartman dairesi sadece bir sahnedir ve adamın yaşadığı yere, maddi durumuna ve özellikle de tezek yakarak ısınmaya çalışan aile ile aralarındaki farka dikkat çekmek için küçük bir ipucu olarak kullanılmıştır.

Öykülerde apartman dairesi belirtilmek istendiği zaman çoğu zaman "apartman" kelimesi kullanılır. Ancak bazı durumlarda direkt olarak apartman denmeden de mekânın apartman dairesi olduğu hissettirilir. Genellikle "yükseklik" kavramının apartmanları çağrıştırmamasından dolayı bu ifadeyle öykünün apartman dairesinde geçtiği hatırlatılır. Bu durum yeni evlenmiş olan Bilge'nin mutfakta geçen zamanıyla düşüncelerinin anlatıldığı "Bir Şey" öyküsünde vardır. Öyküde Bilge'nin yaşadığı yerin apartman olduğu tam olarak belirtilmez, sadece kat bilgisi verilerek apartman olduğu anlatılmaya çalışılır.

"Patatesleri çevirip pencerenin önüne gidiyor. Ta... dördüncü katta oturuyorlar. Bütün şehir önlerinde. Böyle yüksekte, yer yer yeşillikler arasında görünen kırmızı çatıları ve bu akşam vakti gökyüzünün soluk mavisine yakın bir renkte tüten baca dumanlarını seyretmek ne hoş." (PN., s. 14, 15)

“Bu Bir Uzun Hikâyedir Orasından Burasından Yazılmıştır 1” öyküsünde gösterişli hayatların aslında mutlu hayatlar olmadığı, zenginliğin mutluluk getirmediği anlatılmaktadır. Bu durum da zengin kişilerin evleriyle örneklendirilir. Bu öyküde apartman dairesi fonksiyonel olarak kullanılmıştır, çünkü zenginlik eşyalarla gösterilmeye çalışılmıştır ve bu eşyaların da aslında ruhsuz olduğu belirtilmiştir.

“Bir balkonda, güneşin sarı saçlarını parlattığı, genç bir adam oturuyor. Tıraş olmamış. Bu, ona, canı çok sıkınmış, kafası karışıkmiş gibi bir hava veriyor. Bacaklarını uzatmış, ellerini midesinin üzerinde kavuşturmuş, dizlerinin üzerindeki gazete kaydı kayacak.

Balkon, kentin en pahalı, bakımlı semtlerinden birinde, görkemli bir apartmanın dördüncü katında, denize karşı bir dairenin balkonu.

İçerisi, gösterişli, pahalı eşyalarla dayanıp, döşenmiş ama, hiçbir özelliği yansıtmıyor; pahalı ve mobilya sözcüklerinin dışında.

Masanın başında, kendi kendine kahvaltı eden genç kadın da, tıpkı eve benziyor. Giydiği ipek sabahlıktaki ince parlaklığın, uçuk renkli çiçeklerin estirdiği Uzakdoğu'nun gizemli havasını, omuzlarına inen boyalı sarı saçları, şıkırdım takıları bozuyor.” (Ç., s. 36)

Konak hayatıyla büyümüş bir neslin torunları, küçük, dar ve mahremiyet alanları sınırlı olan apartman dairesine pek fazla alışmamış, onların bu hayata uyum sağlaması zaman almıştır. Bu durum Meriç'in öykü kahramanlarında da yaşanmaktadır. Bazı öykülerde apartman dairesi küçümsenir, sevilmez ve tepki gösterilir. Üç arkadaşın toplanıp gençlik dönemlerini konuşup güldükleri “Öykücük” öyküsünde apartman dairesine tepki, bu ev tipine verilen isimle gerçekleştirilir. Yaşadıkları mekâna ev denilmez. “Dikdörtgen” ifadesi kullanılarak apartman dairelerinin küçük ve dar yapısına tepki gösterilir.

“Birinci bölümde, biz üçümüz, bir apartmanın giriş katında, küçük bir dikdörtgende oturuyorduk. (Hani, salon sözcüğünü kullanmama gayreti var ya, oradan çıkıyor bu dikdörtgen benzetmesi. Dil konusunda öbür ikisinden çekiniyorum.)” (TÖII., s. 268)

“Umut’a Tezgâh Kurmak” öyküsünde de dikdörtgene benzer bir ifade apartmanları küçümsemek için kullanılmıştır. Apartmanlar gelişigüzel yapılmakta ve şehrin dokusunu baştanbaşa bozmaktadır. Öyküde anlatılan Boncuk Hanım, babadan kalma iki katlı evinin yanında damadının yaptırdığı apartmandan nefret eder. Bu apartmanlar için “uzun kutu” ifadesini kullanılır.

“Oraya buraya rastgele apartmanlar yapılmıştır. Geniş düzlükte, bazan üçer beşer, bazan tek tek, diklemesine konmuş uzun kutuları andırarak yükselirler.” (TÖİL., s. 76)

Boncuk Hanım’a sürekli kızının evinde kalması için ısrar ederler fakat Boncuk Hanım, apartman dairesinde hiçbir zaman mutlu olamaz. Yüksekten baktıkça sıkılır ve aşağıda kalan müstakil evini özler. Ona göre apartman dairesi özgürlüğünü kısıtlar, elini kolunu bağlar. Bahçeli ev özgürlüğün yuvasıdır. Onun apartmandaki hayatı altın kafesle ilişkilendirilmiş ve “bülbulü altın kafese koymuşlar ah vatanım demiş” sözündeki bülbul ile Boncuk Hanım benzerliğini çağrıştırılmıştır.

“On ikinci katın, anayola bakan ön odasını vermişlerdi Boncuk Hanıma. Altın kafes sanıyorlardı; altın bile değildi üstelik. Pencereden görünen o büyük asfalt yoldan nefret ediyordu. Eğilip bakar günde kim bilir kaç kez, aşağıda kalan babaevine. Üç adım ötede, bahçe içinde, bomboş duran babaevi, büyük anayol yapılırken yükseltildiği için, aşağıda kalan, iki katlı bir ev.” (TÖİL., s. 89)

Nurhan Aladağ’ın evinde misafir ettiği öğrencilerin siyasi olaylara karışmasından dolayı hapse atılmasını işleyen “Tedirgin” öyküsünde apartmanlara alenen karşı çıkış söz konusudur. Nurhan Aladağ hapisane koğuşundayken Mimar Celal’in sözlerini hatırlar ve onun sözlerinden apartmanların şehrin katili olduğunu ifade eder. Apartmanların yaygınlık kazanmasıyla mahallenin o sıcak havası kaybolmuş, komşuluk ilişkileri bitmiş, sokakların o seven havası yerini kasvetli bir beton yığına bırakmıştır.

“Bir de mimar Celal. Akşamdan beri kaçınıcı anımsayışı onu. Apartmanlara kızardı hep. Onunla beraberken de düşünür kalırdı Nurhan. Bir şeyleri sezip, tam anlayamamanın huysuzluğu, yaşamayı zorlaştıran sıkıntısı gelirdi üstüne. Bunalırdı. “Yahu, yahu...” derdi,

Mimar Celal. Çok içerdi. İnsanları çok severdi. “Yahu yahu, bu apartmanlar tepeden indi bize. Çözülmedi. Onun için yaşamazsınız. Bizim bahçemizi, bize mutluluk getiren aydınlık serin sofalarımızı, odalarımızı, yükümüzü, dolabımızı aldılar elimizden. Uymaz bize bu apartmanlar. Konumuz komşumuz, mahallemiz sokağımız kayboldu...”
(TÖII., s. 73)

Meriç’in öykülerinde geçen konut tipleri ağırlıklı olarak müstakil evler ve apartman daireleridir. Apartmanlara karşı bir tepki olsa da apartmanlarda yaşamaktan mutlu olan öykü kahramanları da vardır. Genellikle zengin, üst tabakadan kadınlar apartmanları bir gösteriş unsuru olarak görürler ve apartmanlarda yaşamaktan mutluluk duyarlar.

Öykülerde dikkat çeken bir nokta da apartmanlarda yaşayan zengin ve gösterişli insanların genelde üst katlarda, orta tabakadan insanların ise genellikle giriş katlarda oturmalarıdır. Bu durum özellikle 18. yüzyılda apartmanları bir gösteriş olarak gören Avrupa şehirlerinde yaşanmıştır. Avrupa’nın büyük şehirlerinde üst tabakadan varlıklı insanların ilgi duydukları apartmanlar zamanla bir sosyal hiyerarşi özelliği de göstermeye başlamıştır. Apartmanın sahibi veya en zenginleri genellikle en üst katlarda, onlara nazaran daha az geliri olan insanlar ise giriş ve orta katlarda oturmuşlardır. ¹¹⁶ Bu hiyerarşik yapı Meriç’in öykülerinde de kendisini hissettirmektedir. “Kimin Kimsesi Kim”, “Maşinga”, “Bir Şey” gibi öykülerde varlıklı olan aileler genellikle üst katlarda oturmaktadırlar. “Kıpırtı Hanım”, “Umut’a Tezgâh Kurmak” gibi öykülerde ise orta ve az geliri insanlar apartmanın giriş katında oturmaktadırlar.

5.3. Konak, Yalı ve Köşk

“Kon-“ fiilinden türemiş olan konak, Türklerin yerleşik hayata geçmeden önce kullandıkları “yurt” denilen çadırların zaman içinde değişerek gelişim gösterdiği

¹¹⁶ İhsan Bilgin, *Konut Üretiminin Karşılaştırmalı Analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990, s. 27.

formun en olgun halidir. Mimari bir tipoloji olan konaklar, Osmanlı Dönemi'nde, özellikle büyük şehirlerde yaygınlaşmış ve geleneksel Türk evinin tüm formlarını kazanmıştır. Genellikle düzenli oturma için kullanılan konaklar “sıradan evlerden ya olağanüstü boyutlarıyla, ya sahibinin sosyal konumu ya da özel mimari nitelikleri ve süslemeleriyle”¹¹⁷ ayrılmaktadır. Daha çok lüks yaşamın ihtiyaçlarına ve kalabalık ailelere göre düzenlenmiş yapılardır. Tek bir yapı içinde ayrı ayrı bölümlerin olduğu gibi büyük bir bahçe içine yayılmış bir kompleks özelliği gösteren yapı örnekleri de bulunmaktadır.

Saraydan küçük ve normal bir evden büyük olan konaklar çok kalabalık ailelerin yaşadığı konutlardır. Anne ve baba, çocuklar, dede ve nineler, gelinler, damatlar ve torunlar ile hizmetlilerin yaşadığı çok katmanlı bir yapıdır. Osmanlı Dönemi'nde “10-20 odalı bir konak küçük, 20-40 odalı bir konak”¹¹⁸ büyük ve yaşamak için ideal sayılmıştır. Konakların büyüklüğü, süslemelerindeki gösterişi o dönem için bir zenginlik ve güç göstergesi olmuştur.

Konakların en önemli ve en işlevsel bölümü sofalardır. Türk evlerinin tipik özelliklerinden biri olan sofalar odaların birleşim noktası, âdetta bir toplanma yeridir. Genel bir yanlışlığı sofaların sadece bir geçiş mekânı olduğu yönündedir. Ancak sofalar önemli bir sosyalleşme alanıdır, çünkü ailenin önemli olayları, toplanmalar, davetler veya düğün, cenaze gibi törenler genellikle bu sofalarda gerçekleştirilmiştir. Sofadan sonra en önemli bölüm odalardır. Geleneksel Türk evlerinde odalar arası geçiş yoktur ve her oda sofaya açılmaktadır. Odalar tamamen fonksiyoneldir ve hemen her ihtiyaca karşılık gelebilmektedir. Odada oturulur, yemek yenir, abdest alınır, namaz kılınır ve yatılır. Sofa ve odaların dışında konağın en önemli bölümleri haremlik ve selamlık, hamam, mutfak, ahır, müştemilattır.

Konaklar ailelerin sürekli ikamet ettiği mekânlarken yalılar genellikle mevsimlere göre belirlenen geçici ikametgâhlardır. Genellikle yaz ayların tercih edilen yalılar da Osmanlı mimarisinin önemli yapılarındandır. Yalı sözcüğü genel olarak su kenarında yapılan her evi kapsasa da yaygın olarak İstanbul Boğazı'nda yer alan evler için kullanılmaktadır.¹¹⁹ Ruşen Eşref Ünaydın yalıları “her mevsimi başka bir semtte

¹¹⁷ Ahmet Turhan Altınar, Cüneyt Budak, *Konak Kitabı*, Tepe Yayınları, İstanbul 1997, s. 15.

¹¹⁸ a.g.e., s. 15.

¹¹⁹ a.g.e., s. 19.

geçirmeye alışkın eski İstanbul zenginlerinin, vükelasının birkaç ay deniz ve kuru sefası sürmek için kurduymuş oldukları su kenarı konaklar”¹²⁰ şeklinde tanımlamıştır.

Köşk, “saray bahçelerinde veya bağlarda görülen, çoğunlukla tek hacimli bahçe pavyonlarına verilen addır”¹²¹ “Kioks” kelimesinden türemiş olan köşkler de son dönem Osmanlı mimarisinin önemli bir yapısıdır. Daha çok Batılı esintiler içerse de tipik bir Osmanlı yapısıdır.

Türk edebiyatında özellikle konağın yeri önemlidir. Edebiyatımızda konaklar hem Batılılaşmanın hem de bir çöküşün sembolü olarak yer alırlar. Eski-yeni tartışmalarının merkezinde bulunan evler bu tartışmaların ve değişimin somut bir temsili haline gelmiştir. Konak ve konak yaşamı eskiyi sembolize ederken apartmanlar ve apartman yaşamı tamimiyle yeniliğin cazibe merkezi olmuştur. Konaklar özellikle Osmanlı hayatının en büyük sembolüdür. Bazı eserlerde eskiye duyulan özlemi ifade etmek için kullanılmış, bazı eserlerde de Osmanlı'nın ve aile kurumunun çöküşü konağın çöküşüyle verilmiştir. İlk roman ve öykü örneklerinde konaklar daha çok kullanılan eşyalar bazında bir değişime uğramış, dikkat çeken Avrupai eşyalar ile konağın silueti değişmeye başlamıştır. Zamanla konağın karşısında apartmanlar boy göstermiş ve konakların sarsılmaz tahtını yerle bir etmiştir. Konakların ahşap olması ve deprem, yangın gibi afetlere dirençsiz olmasının tam karşısında apartmanların betonarme ve sağlam yapısı vardır.

Tanzimat Dönemi eserlerinde hemen hemen tamamı büyük konaklarda yaşamış yazarlar, içinde buldukları konak hayatını eserlerinde işlemiş, ince tasvirlerle bu hayata ışık tutmuşlardır. Konaklar hem kurmaca metnin geçtiği mekânlardır hem de Batılılaşmanın bir sembolü olarak romanlarda yer almıştır.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde de konaklar önemli bir yer tutar. Dönemin baskıcı havasından bunalan aydınlar, konaklara sığınmışlardır. Servet-i Fünûn romanında konaklar için Çıkla şu tespitte bulunur:

“Hemen hemen hepsi birer konak, yalı veya köşkte yaşayan Servet-i Fünûn aydınlarının dönemin baskılarından kaçarak sığındıkları konak,

¹²⁰ Ruşen Eşref Üneydin, “Yahılar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 7, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1995, s. 421.

¹²¹ Altınar, Budak, *a.g.e.*, s. 17.

yalı ve köşkleri ile aile ve arkadaş çevreleri, yazdıkları romanların bel kemiğini oluşturmuştur. Servet-i Fünûn romanlarının büyük çoğunluğunda vakalar konak, köşk ve yalılarda geçmektedir.”¹²²

II. Meşrutiyet Dönemi, eserlerde konakların yoğun olarak işlendiği bir dönemdir. Konak bir simgedir ve iki karşıt ev tipi aslında iki ayrı düşünce dünyasını, iki ayrı ruh dünyasını ve iki ayrı insan tipini sembolize etmektedir. Dönemin toplumsal yapısı ve değişimler “biri yıkılırken diğeri yükselmekte olan iki ev, konak ve apartman üzerinden yansıtılır. Tabii asıl değişim mekânları yaratan insandadır.”¹²³ Aslında değişen mekânlar üzerinden değişen insanların profili çizilmiştir.

Erken Cumhuriyet Dönemi eserlerinde konaklar, gericiliğin sembolü olarak kullanılmışken Cumhuriyetin ilerleyen yıllarında bir zenginlik göstergesi olarak ele alınmıştır.

Edebiyatta konak üzerine yapılmış çalışmalarda genellikle konağın çöküşü ve apartmanla birlikte dejenere olmuş aile yapısı eserler üzerinden çözümlenmiştir. Tarihsel süreçle İmparatorluğun yıkılışı ile Cumhuriyet’in doğuşu konak-apartman çözümlenmesiyle incelenmiştir. Hilmi Yavuz *Ayaşlı ve Kiracıları* ile *Kiralık Konak* romanlarını, Mehmet Tekin *Kiralık Konak*, *Yaprak Dökümü* ve *Fatih-Harbiye* romanlarını, İsmail Çetişli Memduh Şevket Esenal romanlarını, Alemdar Yalçın da *İstanbul’un Bir Yüzü* romanını tarih-mekân bağlamında ele alarak toplumsal, ekonomik ve politik ölçeklerde değerlendirmişlerdir. Ayrıca Handan İnci Elçi *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev* çalışmasında konaklara önemli ölçüde yer vermiştir.

Konak ve yalılar üzerine en önemli çalışmalardan biri de Mustafa Dere’nin hazırlamış olduğu iki yüksek lisans tezidir. Dere ilk olarak *Türk Romanında Konak ve Yalı* adlı çalışmasıyla romanlarda verilen konak ve yalıları incelemiş, daha sonra da konuyu bütünlemek maksadıyla *Türk Hikâyesinde Konak ve Yalı (1870-2000)* adlı çalışmayı hazırlayarak meseleyi öykü boyutuyla da ele almıştır.

Meriç’in öykülerinde mekân olarak kullanılan konut tipleri arasında az da olsa konak, yalı ve köşkler de vardır. Öykünün geçtiği mekân olarak konaklar genelde

¹²² Selçuk Çıkla, *Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 202.

¹²³ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 117.

fonksiyonel olarak kullanılmış, öyküde ince bir eleştiri yer almıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında küçümsenen konaklar zamanla lüks ve zenginlik göstergesi olmuştur. Bir anda zengin olanlar kendilerine sahte bir soyluluk atfettirmek için hemen bir konak satın alarak “dededen kalma konak” ifadesiyle gerçek olmayan bir geçmişe sığınmışlardır. Meriç de öykülerinde hem bu durumu, hem de konakta yaşayan ama konak hayatıyla yakından uzaktan ilişkisi olmayan bu insanları eleştirel bir tavırla ele almıştır. Onun öykülerinde tarihe saygısızlık, geçmiş değerlerin modernliğin karşısında yıkılışı da konak ve yalılar üzerinden anlatılmıştır. Yeni kuşaklar dedelerden kalma konakların değerini bilemez, ya içlerini Avrupalı eşyalarla doldururlar, ya bakımsız bırakırlar ya da satın bir apartman dairesine yerleşirler.

Köşkün, öykünün geçtiği mekân olarak kullanımı sadece “Erol Bey” öyküsüdür. Bunun yanında “Dedi Ölüm Aklımda” öyküsünde hatıralarda kalan konak yaşamı, “Hani Bir Zamanlar, Yeşim Küçükken, Boğaziçi'nde Hani Yalı Daha Sağlamken Hani Onlar Daha Hayattayken” öyküsünde yalı hayatından esintiler, “Balıklar da Acı Çeker” öyküsünde eski bir köşkün nasıl modernliğin kurbanı olduğu, “Dedi Ölüm Aklımda” öyküsünde ise yaşlı bir kadının konak hatıraları anlatılmıştır.

Bir kadın yazarın Erol Bey adında bir karakter üzerinden tasarladığı öyküyü yazma serüveninin anlatıldığı “Erol Bey” öyküsünde Erol Beyin yaşadığı yer büyük bir konaktır. Öyküde konak yaşamı eski konak yaşamıyla aynıdır. Köşkte Erol Bey, kız kardeşi Canan Hanım, babaannesi, halası Nemide ve halasının kızları Leyla ve Şeyda, babaannenin kız kardeşi Mabude Hanım ve emektar hizmetlileri Duriye Hanım yaşamaktadırlar. Bu yaşam tarzı ve kalabalık hayat eski konak yaşamına uygundur. Öykünün geçtiği Erol Beyin köşkü Boğaz'a yakın bir yerde yer alır. Öyküyü tasarlamaya çalışan kadın yazar, Erol Beyin bir köşkte yaşadığını şu ifadelerle belirtir:

“Bu, içinden çıkamadığım öykü, Boğaz'ın tepelerinde bir köşkte, yedi kadınla bir arada yaşayan Erol Beyden kaynaklanıyor.” (TÖİL., s. 170)

Erol Bey tam bir İstanbulludur. Onun köşk hayatı da sonradan görme değil gelenekten gelen bir İstanbullu hayatıdır. Köşkün içi antika eşyalarla, aslına uygun olarak döşenmiştir. Erol Bey eskiye hayran bir kişiliğe sahiptir ve yaşadığı köşke de bu hayranlığını yansıtmıştır.

Meriç, “Erol Bey” öyküsünde aslında gelenekten gelen bu konak hayatının da biteceğine dair işaretler vermiştir, çünkü Erol Bey artık köşkün masraflarıyla baş edemez olmuştur. Öykünün çoğu yerinde Erol Beyin korkuları verilir. Onun en büyük korkusu köşk sakinlerinin birer birer ölmesidir. Ona göre köşk, içinde yaşayanlarla vardır ve içinde yaşayanlar birer birer öldüğü zaman köşk de ölecektir. Erol Bey’in varı yoğu bu köşktür. Elinden geldiği kadar bu köşkü ayakta tutmak, köşte yaşayan tüm kadınların ihtiyaçlarını karşılamak için uğraşır.

“Erol Beyin günlerinin tümünde bu köşk var. İçinde doğup büyüdüğü İstanbulludur bu köşk. Boğazlıdır. Çamlıca havasıyla, Boğaz esintisiyle, İstanbul’un şeker şerbet sularıyla yaşamaya alışkındır.” (TÖII., s. 182)

Anlatıcı kadın yazar tasarladığı öykü için önce kahramanları tek tek ele alır. Erol Beyi ve yaşadığı yedi kadını anlatır. Daha sonra öykünün merkezindeki köşkü, köşkün eski görkemli halleri ile şimdiki harap ama gururla ayakta kalmaya çalıştığı hallerini gösterir.

“Önce köşkü alalım: Karardı kaldı yıllardır bakımsızlıktan. Kiremitleri kırık. Artık, yazları bile pek oturulmayan, yukarı katlar akıyor, yağmurda. Çarpılmış saçakları, mermerleri kırık merdivenleri, gıcırdayıp duran harap kapılarıyla... Bakımsızlığına karşın, gene de görkemli bir görünüşü varsa, önce yapı güzel bir yapı. Bir tepeye, bir koruluğun ortasına, İstanbul Boğazı’na karşı kurulmuş; dinlendirici, sevindirici boyutlarıyla. Bir de şu mermer merdivenler. Elbette onu da yapının tümüyle birden düşünmüş düşünen, ama ne olmuşsa olmuş, merdivenler öne çıkıp kendi başına bir göze çarpmış, bir başka güzellik edinmiş. Parmaklarıyla ünlüydü o zamanlar zaten köşkler içinde. Şimdi bu köşk, harap bir köşktür. Yıllardır onarım görmemiştir. Çayırı çimeni sararıp solmuş, koruluğu yozlaşmış, çiçekleri azmış, havuzu kurumuş olan şu bahçeye uygun bir köşk.” (TÖII., s. 184, 185)

Meriç, bu öyküde zamanı önemsememiş, zamanın geçmişin izlerini sildiğine dikkat çekmiştir. Konakta yaşayan kadın ve elbet Erol Bey ölecektir. Onun uğraşlarıyla ayakta duran köşk, o öldükten sonra yıkılacaktır, çünkü yeni nesil veya gözü para hırsıyla bürünmüş insanlar ne geçmişin ne de tarihî değerlerin kıymetini bilmektedir.

Öyküde bir kadın bu köşkü satın almak ister ve Erol Bey’i ikna etmek için epeyce uğraşır. Çok masraflı olduğu, bakımının zor olduğu, rahat olmadığı hakkında bir süre ikna edici şeyler söyleyen kadın, köşkü yıkıp apartman yapmayı teklif eder, ancak Erol Bey bu duruma asla razı olmaz. Herkesin ölümünü bekler ve işte o zaman köşkte yaşamayacağını belirtir, çünkü herkes öldüğü zaman köşk de ölecektir.

“Dedi Ölüm Aklımda” öyküsü her ne kadar konakta geçen bir öykü olmasa da, konakta doğup büyümüş bir kadından bahsetmektedir. Öykünün merkezinde Nedret vardır. Nedret çalışan bir kadındır ve çocuklarının sağ-sol olaylarına karışmasından endişe duyar. Evinde ise hem annesine hem de kayınvalidesine bakmaktadır. Kayınvalidesi konakta doğup büyümüştür ve bu yüzden çok nazlıdır. Soylu bir hanımefendi edalarıyla evdeki hiçbir şeyi beğenmez ve evdeki herkesin kendisine hizmet etmesini bekler. Nedret durumdan çok hoşnut değildir ama sırf annesi ve çocuklarına bir söz gelmesin diye bu duruma katlanır. Kayınvalidesi soylu konak hayatına alışkın olduğu için bu normal apartman hayatına pek fazla alışamaz.

“Ben de kibar olurdum öyle yaşasam. ‘Bizim soyumuz, bizim soyumuz’ der durur. Soyu batası. El el üstünde, el şeyinin üstünde, otururmuş köşelerde ömrü boyunca. İnsanı insan eden pulu çulu değil, usudur usu.
(TÖII., s. 17)

Konak hayatı hem ihtişamlı hem kalabalık hem de bolluk demektir. Konak hayatının bitmesi sadece yaşanan mekânın değişmesi değil, bir yaşam tarzının değişmesidir. Mekânın daralması çoğu şeyden vazgeçilmesine sebep olmuştur. Nedret’in kayınvalidesi eski yaşamını şu şekilde anlatır:

“Çift kapılı koca konakta yaşadım ben. Koca konak. İki yanından inen mermer merdivenleri, her sabah iki evlatlık kız yıkardı. Biri sodalı sabunlu su döker, öbürü sıkıca süpürgelerdi...” Buldun evlatlık kızları şimdi. Kendi boğazımıza yetişemiyoruz. Anlatır anlatır bunu anlatır. “Köşkün arka kapısına erzak arabalarla, çuvallar dolusu, tenekeler dolusu gelirdi...” Gelir elbet. Haydan geldikten sonra. Okuyor anlatıyor çocuklar işte. Öğreniyoruz doğurduğumuz çocuklardan biz de. Yemiş içmiş hoş geçmiş veziri vükelası. O saraylar, o yalılar, o sultanlar, o saltanat! Neyle!” (TÖII., s. 18)

Konaklar sadece İmparatorluğun başkenti İstanbul'da değil, diğer büyük şehirlerde de yaygın bir konut tipi olmuştur. İstanbul'daki kadar görkemli olmasa da yurdun hemen her yerinde konak benzeri konutlara rastlamak mümkündür. Meriç'in "Dumanaltı" öyküsü anarşist olduğu söylenen Murat ile ona âşık Gülgün'ün yaşadıklarını anlatan bir öyküdür. Öykünün genel atmosferi dışarda geçse de Kayabaşı adı verilen semtin tipik konut yapısının konak olduğu ifade edilir. Hatta konaklar sahiplerinin isimlerine göre adlandırılmıştır. Eski konaklar çoğu zaman vali, kaymakam gibi üst düzey insanlar için yeniden düzenlenmiştir. Öyküde bahsedilen konaklar da vali konağı olarak kullanılmaktadır.

"Vali konağı da tam dört yol ağzındadır. Eski Salmanoğlu Osman Beyin konağı. Büyük, görkemli bir konak. Ama, yazın sıcağın yanar. Güne karşıdır. Bir vakitler, valinin biri, yaz gelende, Kavaklıbağ'a, gene Salmanoğlu'nun baş köşküne geçerdi. Bu genç vali de Kayabaşı'nı seçti. Arif Bey konağını. Kayabaşı yayla başı ya, serin esintili." (TÖİİ., s. 39)

Meriç'in yalılarından ve yalı hayatından bahsettiği öyküsü ise "Hani Bir Zamanlar, Yeşim Küçükken, Boğaziçi'nde Hani Yalı Daha Sağlamken, Hani Onlar Daha Hayattayken" ismini taşır. Öykü, Yeşim'in çocukluk hatıralarını yazmasından oluşur. Yeşim'in dededen kalma bir yalısı vardır ve arkadaşları bakımı zor ve masraflı olduğu için bu yalıyı satması konusunda ona baskı yaparlar. Yeşim ise tüm çocukluğunun geçtiği bu yalıyı satmak istemez.

"O, denizin, mavi mi, yeşil mi, eflatun mu birden bilinmeyen, parlak koyu kurşun renginin içinde menevişlenen rengi mi, yalılarda, denizle, balıklarla, balıkçılarla, güneşle bir arada yaşayan kalabalık ailelerin, bir yalıda yaşamının, denizin sesiyle, kokusuyla, karayelin, lodosun oyunlarıyla birlikte biçimlenmenin, yalı insanı olmanın... (Söze dökmek zor.)" (Ç., s. 8)

Yalı yaşamının ne demek olduğunu yalıda yaşamayanların anlayamayacağını düşünen Yeşim, o günleri özlemle hatırlar. Öyküde yalı yaşamından ziyade yalılara olan düşkünlük ve aşk anlatılır.

"Yalı, onsuz edemeyen, ancak onunla beraberken yaşayan, onunla birlikte soluk alıp veren, onun gizlerinin tümünü bilendir."

Onlar, yalıyla deniz, birbirinin dostudur. Yalının yapılışından bu yana, yüzlerce yıldır, yaşamın, suyun, derinlerin, bilenenin, bilinmeyenin gizini, kokusunu, rengini, ışığını beraber yaşamışlardır. Yalı bunları, tahtasının en derinlerine saklamıştır. Yosun kokusu, balık kokusu, deniz kokusu diyenler, kokuyu içlerine çektikleri zaman ürperirler. Ne hissettiklerini tam anlayamazlar da. ” (Ç., s. 11)

Öyküde yalı ve yalı hayatı eskinin ve geleneğin sembolü olarak kullanılmıştır. Yalıda o kültürü bilmeyen, o kültürün içinden yetişmeyen insanların anlayamayacağı bir ruh vardır.

“Burası bir yalıdır. Bu yalıda, İstanbul’un, çok eski ailelerinden geriye kalanlar yaşamaktadır. Yeşim’in büyükannesinin büyükannesi bile bu yalıda doğup büyümüştür.

Gelenek, görenek, eski âdetler, yemekler, hep anadan atadan kalmadır. Bilerek, isteyerek sürdürülmektedir.” (Ç., s. 13)

Yeşim yoğun ısrarlara rağmen yalıyı satmaz ancak masrafları idare edebilmek için kiraya vermek zorunda kalır. Gelen kiracılar ise ne yalının o ruhundan ne de yalı yaşamından anlamaktadırlar.

“Balıklar da Acı Çeker” genel itibariyle iki ayrı mekândan bahsedilen bir öyküdür. İlk mekân bağlar içinde bir köşk, diğer mekân ise Boğaz’a nazır bir villadır. Villanın zengin sahipleri yurtdışında yaşamaktadırlar ve evlerine göz kulak olmaları için karı-koca bir çalışan tutarlar. Evin görkemi öyküde şu şekilde anlatılır:

“Bir saltanat zamanını yaşayıp bitirmiş, taşları, demirleri, ne “ihtişamla” yükselen ulu ağaçlarla birlikte, toprağa kök salışındaki görkemiyle, gene de insanı çarpan bu binalarda, hep o yaşanılıp geçilmiş zamanı duyuyordu insan.

Demir kapıdan geçerek girdiğimiz yaşlı bahçe, girişteki, artık kullanılmayan, sadece bu eski yapılarda bulunan, kapısı camlı, kırmızı kadife ya da deri kaplı oturma yeri olan asansör, mozaikler, karanlık, geniş basamaklı, yayvan merdiveni belli belirsiz aydınlatan renkli tepe camları, geçmiş bir zamanın tüm gizlerini duyuyormuşuz gibi bir

sessizcelikle, “Vitraylara bak. Bu eski binalar!” deyişimizden gelen, saygı göstermeyen hava çevremizdeydi.” (Y., s. 71, 72)

“Balıklar da Acı Çeker” öyküsü, Meriç’in detaylı ev içi tasviri yaptığı bir öyküdür. Anlatılan köşkün iç dokusu en ince ayrıntısına kadar verilmiş, görkemli atmosferi okura gösterilmiştir. Köşkün içi antika eşyalarla özenle döşenmiştir.

“Bir villa ki, hangi odasına girsen, hangi penceresinden baksan Boğaziçi.

Demir parmaklıkları, Kırçalı Süreyya Paşa köşkünü kalıntılarını kapatan antikacıdan, panjurlarının tahtası da Karadeniz köylerinden bulunup getirtilerek yaptırıldı. Neye dokunsan ayrı bir baha, ayrı bir antika. Antika antika... Antikanın sonundaki “a”yı düşürün: Antik. Antik sözcüğünün çağrışımlarına bırakın kendinizi. Bırakın, gevşeyin. Şimdi bu havanın içinde, başlayın eşyaları yerleştirmeye. Görün bakın nasıl nasıl dayanıp döşeniyor bu güzelim villa.

Merdivenlerden aşağı su gibi inen nakışlı merdiven halıları, salonlara boydan boya yayılıp taban halısı oluveriyor, oraya buraya serilivermiş kilimlere dönüşüyor. Malatya’nın sekiz türlü yeşili, Konya’nın on iki siyahı, Sivas’ın on üç turuncusu burada.

Yazı masalarının, yatak odası takımlarının ceviz ağacından gelen parlatılmış koyu kahverengisi perdeler vurup, tanımlanması zor, içinde kahverengiden solmuş pembeler taşıyan, Fransız ketenlerine dönüşerek; elde işlenmiş.

Odalar, girişler, salon, ön balkon, arka balkon, bahçedeki kameriye, hep bu tanımlamaların süzgecinden geçirilerek getirilmelidir göz önüne. Hep pahalı, hep antika ama, çok ince bir zevkle, çağdaş, günlük yaşama yerleştirilmiş. Şu tanımlama çok iyi: tanımlamalara sığmayan bir zevk, incelik, görgü, güzellik!” (Y., s. 78, 79)

Konak, yalı ve köşkler öykülerde hem bir mekân hem de bir mesaj olarak kullanılmış ve çoğu zaman da geçmiş değerler ile özdeşleştirilmiştir. Öykülerde konaklara, daha doğrusu kibar, anlayışlı ve tam manasıyla bir İstanbulluya duyulan özlem

hissedilmektedir. Yalı ve köşkler daha çok gösteriş ve zenginliğin sembolü olarak kullanılmış ve bu kullanım da öykülerde eleştirilmiştir. Meriç, öykülerinde konak, yalı ve köşkün değerini yalnız o yaşama aşına olanların anlayacağını ısrarla belirtmiş, bu yaşamı, bu kültürü bilmeyenlerin sadece zenginliklerini göstermek amacıyla yalı ve köşklere taşındığını göstermiştir. Bu insanlar o kadar yalı kültürüne uzaktırlar ki yalının balkonundan sofraya silkerler. Bu bağlamda denilebilir ki Meriç'in öykülerinde konak, yalı ve köşkler hem öykünün geçtiği bir mekândır, hem de kültür taşıyıcısı, görünümüyle geçmişle gelecek arasındaki köprüyü, değerleri sembolize eden işlevlere sahiptir.

5.4. Gecekondu

Bir çaresizliğin ürünü olarak doğan gecekondu, temelde barınma ve korunma ihtiyacını karşılamak için alelacele yapılmış yapılardır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra görülmeye başlayan bu yapılaşma, kentleşmenin artmasıyla paralel bir boyutta ilerlemiştir. Konut sorunu, işsizlik ve göç, insanları bu çözüme sürüklemiş ve böylece gecekondu yaygınlaşıp çoğalmıştır. Kongar, gecekondu ve gecekondu yaşam biçimini şu şekilde açıklar:

“Tarımda makineleşme, toprağın küçük birimlere bölünmesi ve sonra da tekellerde konsantrasyonu sonunda açığa çıkan işgücü, kentsel alanlardaki hizmetler ve ücretler tarafından kentlere cezp edildikleri fakat mevcut sanayi ve hizmetler yapısı içinde emilmediklerinde, önce konut gereksinimlerinin karşılanması için, başkasının arsası üzerinde sağlık koşullarına uygun olmayan bir biçimde inşa edilmiş konutlar, bunların zamanla oluşturduğu egemen yaşam biçimi.”¹²⁴

Herhangi bir inşaat formuna bağlı kalmadan yapılan gecekonduların Türkiye’de görülmeye başlaması da tüm dünyada olduğu gibi II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru olmuştur. İlk gecekondu kentleşmenin ve göçün yoğun olarak yaşandığı kentlerde görülmüştür. II. Dünya Savaşı'ndan önce gecekonduların olmadığına dair kesin bir bilgi vermek yanlış olur. Özellikle Osmanlı Devleti'nin yoğun olarak toprak

¹²⁴ Emre Kongar, *Kentleşen Gecekondular ya da Gecekondulaşan Kentler Kentsel Bütünleşme*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayınları, Ankara 1982, s. 23.

kaybettiği ve İstanbul'a yapılan göçlerin arttığı yıllar yani I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki gelişmeler, dönemin şartlarına özgü gecekonduların inşası edilmiştir. Bu gecekondular nicelik olarak belli bir yoğunlukta olmadığı için de pek fazla görünür olmamıştır.¹²⁵ 1940'lı yıllardan itibaren görünür olmaya başlayan bu gecekondularda iki temel ihtiyacı karşılamak gayesi vardır; bunlar barınma ve korunma ihtiyacıdır. Büyük kentlere göç eden insanlar, yoksulluk sebebiyle bu gecekondulara başvurmuş, akraba, hemşeri veya etnik kökenlere göre yan yana gecekondular yapmaya başlamıştır. Böylece yavaş yavaş gecekondular mahalleri oluşmaya başlar. İnsanların yan yana gecekondular inşa etmesi hem bir güç elde etmek hem de yıkılma riskini en aza indirmeye yöneliktir.¹²⁶

Türkiye'deki gecekondulaşmanın ilk evreleri tamamen barınma odaklı bir yapıya sahiptir. Daha çok baraka özelliği gösteren bu yapılarda kullanılan malzemeler genellikle teneke, çinko, karton gibi modern konutlara nazaran ilkel sayılabilecek malzemelerdir. Bu malzemelerin kullanılmasındaki en önemli sebep yıkılma sonunda yeniden inşa edilmesinin kolay olmasıdır. Gecekonduların sakinleri özellikle resmî güçler tarafından yıkılan/yıkıtılan bu gecekondularını inatla yeniden yapmışlardır.

“Nasıl ki hükümetin yardımı olmaksızın şehirdeki işlerini kendileri kurmuşlarsa, yine şehirde oturdukları evleri, hükümetin yardımı olmaksızın, hatta hükümetin baskısına ve muhalefetine rağmen, kendileri yapmışlardır.”¹²⁷

Bu dönem gecekondularını oturan kişilerin temel ihtiyaçları doğrultusunda, derme çatma ve genişletilebilir bir özellikte yapılmıştır. Özer, “Kentsel Ekonomik Araştırmalar Sempozyumu”nda sunduğu bildiriye bu dönemin özelliklerini şu şekilde açıklamıştır:

“Bu dönem gecekondularının temel özelliği, kırdan göçenlerin kamu arazisi üzerinde esas olarak kendi emekleri ile yapım sürecini gerçekleştirmeleridir. Kimi durumlarda aile yakın çevresinden yardım alırsa ve hatta belli kurumlarda işçi ya da usta çalıştırılrsa bile ilk kuşak

¹²⁵ İlber Ortaylı, *İstanbul'dan Sayfalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1995, s. 215-237.

¹²⁶ Tansı Şenyapılı, *Barakadan Gecekondulara Ankara'da Kentsel Mekânın Dönüşümü: 1923-1960*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 277.

¹²⁷ Charles W. H. Hart, *Zeytinburnu Gecekondular Bölgesi*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 1969, s. 101.

gecekondularının temel özelliği, konut sahibi ile yapımcı ve kullanıcı arasında ayrışma olmamasıdır. Bu dönem gecekondularının bir diğer özelliği de kullanıcının gereksinimlerine göre zaman içinde genişletilebilmesidir. Bu gecekondu, piyasada satılmak üzere değil de belirli bir kullanıcının gereksinimlerine yanıt vermek amacıyla üretilmiştir. İlk kuşak gecekondu, piyasa ilişkilerinin dışındaki mekanizmalarla üretilmiş ve bu süreçte de kullanıcıların gereksinimleri belirleyici olmuştur.”¹²⁸

1960 yılına kadar gecekondulaşmadaki temel amaç ucuz yollu barınma ihtiyacını karşılayabilmekken 1960 yılından sonra gecekondularda bir rant kavgası başlamıştır. Gecekondu sakinleri birden fazla gecekondu yapmaya başlayarak bunları kiraya vermiştir. Bundan sonraki süreçte amaç ticari kaygılara bürünür. Ayrıca politik değişimler de gecekondulaşma sürecini etkilemiş, oy için bazı şeylere göz yumulmuş, çoğu zaman da imar affı adı altında bu gecekonduya tapu verilmiştir. Bu tarihsel süreç içinde gecekonduların yapısı da değişmiş, derme çatma yapılarla, tenekeden yapılmış gecekonduya artık rastlanmaz olmuştur. Özellikle 2000’den sonra ticari bir meta haline gelen gecekonduların bazıları da apartmanlaşmıştır.¹²⁹

Türkiye’de gecekondu, Hindistan’da bustee, Meksika’da jacale, Arjantin’de favela, Brezilya’da macombo, Panama’da rancho, Fas’ta bidonville, Cezayir’de cosbah ve Tunus’ta gourbeville gibi isimlerle anılan bu yapılar¹³⁰ zamanla bir yaşam tarzı oluşturmuş ve bu yaşam tarzı da varoş tipini yaratmıştır.

Hemen her şehirde görülen gecekondu, önceleri şehrin dışındayken zamanla şehirlere dâhil olmuş ve şehirlerle bütünleşmiştir. Kültürün bir parçası haline gelen ve kentlerle bütünleşen gecekondu, ortaya çıktığı ilk dönemlerden itibaren edebiyatın da ilgisini çekmiş, şair ve yazarlar gecekondu yaşam tarzını eserlerine taşımaya başlamışlardır.

Gecekonduların ortaya çıkışı ile roman ve öykü içinde yerini alması eş zamanlıdır. Mekânsal farklılıklarla temsil edilen ilk dönemin Doğu-Batı

¹²⁸ İnan Özer, “Kentsel Ekonomik Araştırmalar Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Kentsel Ekonomik Araştırmalar Sempozyumu*, C. II, Denizli 2004, s. 118.

¹²⁹ a.g.e., s. 130.

¹³⁰ Ruşen Keleş, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, Ankara 2006, s. 553.

karşılığının, yine mekânda somutlanan ezen-ezilen, ya da işçi-burjuva çiftine terk ettiği bu yıllarda, hem köyü hem de kentteki yeni mekânları gündeme getirenler, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki baskının ürkekliğini üzerinden atan ve roman kültürü ile büyüyen yeni kuşak solcu yazarlar oldu.”¹³¹

Kentliler tarafından öteki olarak görülen gecekondu, sakinleri için başka, dışarıdan bakanlar için başka yaşam tarzlarına kapı aralar. Edebiyattaki ilk gecekondu yansımaları, mekân odaklı göstergeler olarak ele alınmış, gecekondu üzerinden bir sınıfın sözcülüğü yapılmıştır. Bazı eserlerde sadece bir dekor olarak kullanılmışken çoğu yazar, gecekondu ve bu kültürü her yönüyle yazınlarına aktarmıştır. Bazı eserlerde “kentin dokusunu bozduğu ve lümpen bir sınıfın doğmasına aracılık ettiği”¹³² gerekçesiyle eleştirilirken çoğu eserde gecekondu sakinleri üzerinden özellikle işçi veya ezilen sınıfın sesi olma eğilimi dikkat çeker. Bu durum özellikle gecekondu ilk kez yazınlarında işleyen toplumcu gerçekçi yazarlarda görülür. Şenyapılı, özellikle toplumcu yazarların, gecekondu sakinleri sesi olmak istediğini, onların haklı davasını duyurmaya çalıştıklarını “yıkılma korkusu” üzerinden şu şekilde açıklar:

“Kent yaşamını konu seçen yazarlarımızın da genel eğilime uygun olarak gecekondu üstünde yoğunlaştıkları görülüyor. Hemen eklenmeli ki, kırdan kente göçün hızlandığı ilk yıllardan başlayarak, kentlileri olabildiğine tedirgin eden bir sorunun yazınımıza girmesi doğal.

Bir nokta daha: Başlangıcından bu yana, gecekondu sorununun çözümünü bu yapıların yıkılmasında, yapanların geldikleri yere geri gönderilmesinde ya da gelmelerinin önlenmesinde gören siyasalar karşısında gecekonduya ‘olumlu’ bir bakış egemen yazınımızda.

¹³¹ A. Ömer Türkeş, “Romanda Kentleşme: Gecekondu Villakentlere”, *Birikim Dergisi*, S. 123, Temmuz 1999, s. 113.

¹³² Nilüfer İlhan, “Gülten Akın Şiirlerinde Kent, Göç ve Gecekondu Algısı”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 1/4, 2012, s. 102.

Gecekonduyu ve gecekonduluyu anlatan öykücülerimiz, romancılarımız, kırdan kente göçenlerin yıllar boyu süregelen değişmez 'korku'sunu dile getiriyorlar yapıtlarında. 'Gecekonduyunun yıktırılacağı' korkusunu."¹³³

Türkeş, "Romanda Kentleşme: Gecekonduyan Villakentlere" yazısında ilgili gecekonduları ve gecekondu kültürünü eserlerinde yavaş yavaş işlemeye başlayan isimler olarak Reşat Enis'i, Osman Celal Kaygılı' ve İlhan Tarus'u gösterir. 1950-70 yılları arasında yoksulluk, göç ve işçi sınıfını anlatmak için önemli bir kaynak olan gecekonduları Orhan Kemal de ele almış ve eserlerinde daha çok sembol olarak kullanmıştır. Aynı dönem için Oktay Akbal, Haldun Taner, Suat Derviş de gecekonduları bir sembol unsuru olarak eserlerine yansıtmış isimlerdir. Türkeş'in "12 Mart – 12 Eylül" olarak belirttiği dönemde ise Sevgi Soysal, Pınar Kür, Aysel Özakin, Selim İleri gibi yazarlar, eserlerinde gecekonduya ve gecekondu kültürüne yer vermişlerdir. 1980'den sonraki eserlerde daha çok kentler öne çıkmaya başlamıştır. Bu zamana kadar ya bir dekor, ya simgesel bir mekân ya da karşılaştırma yapmak için bir araç olarak kullanılan gecekondu, Latife Tekin ile ayrı bir boyut kazanır. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda gecekondu sadece bir mekân değil, başlı başına romanın öznesi konumundadır. Tekin, gecekonduları büyülü bir dünya gibi göstererek fantastik bir mekân olarak ele almıştır. Eserin 1950'lerde göç dalgasına paralel olarak başlayan ve 80'lere kadar uzanan gecekondulaşma tarihine ışık tuttuğunu söylemek mümkündür, hatta erken dönem gecekondulaşma tarihinin edebî metinlerdeki yansımasıdır denebilir.¹³⁴ Son dönemde ise Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık* adlı romanında İstanbul'daki gecekondulaşmanın nasıl başlayıp hangi koşullarda devam ettiğini göstermiştir.

Öyküde gecekonduyanın bir mekân veya bir olgu olarak yansıması da gecekonduyanın ortaya çıkmasıyla aynı dönemde olmuştur. Bu konuda bilinen en önemli öykü Cevdet Kudret'e aittir. Efnan Dervişoğlu, gecekonduyanın 1945 yılından itibaren görülmeye başladığını ifade eder ve Cevdet Kudret'in "Öbür Ankara" adlı öyküsüne dikkat çeker. Ankara'daki gecekondulaşmanın başladığı yıl olan 1945'te Cevdet Kudret de bu öyküyü yazmıştır. Öyküde Ankara'daki gecekondulaşma tüm gerçekliğiyle ele alınmıştır. Dervişoğlu, Cevdet Kudret'ten sonra öykülerinde gecekonduyanı ve

¹³³ Önder Şenyapılı, "Türk Yazınında Kırdan Kente Göç Olgusu", *Yazko Edebiyat*, S. 32, 1983, s. 81.

¹³⁴ Serap Aslan Cobutoğlu, "Berci Kristin Çöp Masalları'nda Çöpün Kimliği", *Tezek-Gübre-Çöp Kitabı*, E. Gürsoy Naskali (Ed.), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2019, s. 368.

gecekondu yaşamını işleyen yazarlar olarak Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Muzaffer Buyrukçu, Dursun Akçam, Aziz Nesin ve Talip Apaydın gibi isimleri sıralar.¹³⁵ Bu isimlere dâhil edebileceğimiz bir isim de Nezihe Meriç'tir.

Gecekondu ve gecekondulaşma sürecine hem Ankara'da hem de İstanbul'da şahit olan Meriç, gecekondu ve gecekondu kültürüne ait izlere öykülerinde yer vermiştir. Gecekondu, öykülerde kimi zaman sadece bir dekor, kimi zaman da olayın şekillenmesini sağlayan ana mekân olarak kullanılır. Meriç bazı öykülerini tek bir gecekondu odasında kurgularken bazı öykülerinde ise sakinleriyle birlikte bir bütün olarak gecekondu mahallesini ele alır.

Meriç'in *Topal Koşma* kitabında "Marangozdur Adı Ahmet Ustadır" öyküsü, *Dumanaltı* kitabında "Susuz I" öyküsü, *Çisenti* kitabında "Kimin Kimsesi Kim" öyküsü, *Yandırma* kitabında "Yandırma" ve "Balıklar da Acı Çeker" öyküleri, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* kitabında da "Benim Acılarım Acıların Beyidir" öyküsü gecekondu ve gecekondu mahallelerinin geçtiği öykülerdir. Ayrıca yazarın "Umut'a Tezgâh Kurmak" öyküsü Ankara'daki gecekondulaşma sürecini, "Erol Bey" öyküsü de İstanbul'daki gecekondulaşma sürecinden bahseder.

Topal Koşma, Meriç'in ikinci öykü kitabıdır ve "Susuz" adı verilen öykülerden oluşur. Kitabın ilk öyküsü olan "Susuz I"de Doktor Orhan, evinde arkadaşlarıyla eğlenirken kapısı çalınır. Gelen bir kızdır ve acil doktora ihtiyaç olduğunu söyler. Doktor ve genç kız hasta çocuğun olduğu eve doğru giderlerken gecekondu mahallesine girerler ve bu mahalle şu şekilde tasvir edilir:

"Oysa o gece, kabalığını bağışlatmak istemişti. Beraber, karanlık, bozuk sokaklara dalmış, teneke evlerin, çökük çatıların, açlığın, yoksulluğun acısından donarak yürüyorlardı." (TÖL., s. 110)

Öyküdeki mekân ilk dönem gecekondularından olduğu "teneke evler" ifadesiyle belirginleşir. Gecekonduların ilk yapıldığı dönemlerde teneke, ev yapım malzemesi olarak kullanılan en önemli malzemelerden biridir, çünkü tenekeler hem bulunması kolay, hem diğer inşaat malzemelerine göre daha ucuzdur ve karton gibi malzemelere nazaran da daha dayanıklıdır. Yazar bu mahalleyi tasvir ederken teneke

¹³⁵ Efnan Dervişoğlu, "Kemal Ateş'in Yapıtlarında Gecekondulaşma Olgusu", *Folklor/Edebiyat*, S. 74, 2013, s. 161, 162.

evler ifadesini kullanarak aynı zamanda bu gecekondu mahallesinin sosyo-ekonomik yapısına da bir gönderme yapar. Bu gecekondu sakinleri açlığın ve yoksulluğun pençesinde dirler.

Doktor Orhan, hasta çocuğun olduğu eve varır ve çocuğu muayene eder. Bu esnada gecekondu odası tasvir edilir.

“O gece, o da oradaki soğukluğu gidermek istemişti. Yoksul bir odada, tavanın isli karanlığı, gaz lambasının sarı ışığı, köşede yanan sobanın boğucu sıcaklığı ortasında gölgeleri büyüyerek hasta çocuğa iğne yapmak için uğraşıyorlardı.” (TÖL, s. 111)

Öyküde verilen bu gecekondu odası tasviri fonksiyonel kullanılmıştır. Odanın içinden okura yansıtılanlar, gecekondu sakinlerinin yaşam tarzına ve içinde buldukları ekonomik duruma işaret eder. “Gaz lambası” önemli bir detaydır çünkü dönemin gecekondualarında elektrik yoktur.

Gecekonduyunun geçtiği bir diğer öykü yazarın dördüncü öykü kitabı olan *Dumanaltı*’nda geçen “Marangozdur Adı Ahmet Ustadır” adını taşır. Öykü, adından da anlaşılacağı gibi marangoz olan Ahmet Usta’nın evini, ailesini ve hayallerini anlatır. Ahmet Usta kalabalık bir gecekondu mahallesinde yaşar. Bu tip mahallelerin yaygınlık kazanmasını, Ahmet Usta’nın evini anlatırken söylediği “evimiz, kentin fakir mahallelerini saran binlerce, milyonlarca evden biri” (TÖII s. 117) şeklindeki cümleden anlaşılır. Ahmet Usta, karısı, iki kızı ve kedileriyle fakir ama mutlu bir yaşantıya sahip olmasına rağmen yaşadıkları bu mahalleden bir an önce taşınmak ister. Ahmet Usta’nın taşınma sebepleri dönemin gecekondu mahallelerinin sosyal durumunu yansıtır niteliktedir. Yaşadıkları mahallede ortam çok bozuktur ve özellikle kız çocuğu yetiştirmek için bu koşullar uygun değildir. Bundan dolayı uzaklara, yeni yeni kurulmaya başlayan, şehirden uzak bir gecekondu mahallesine taşınmak ister.

“Alıp şenliğini, kızlarımı, garip kadınımı, çıksam dağlar başına. Mirnak? O da! Eyvallah! Beslerim. Ciğerini eksik etmedim daha... Bulsam bir gecekondu. Helası dışarda olurmuş. Olsun. Tavanı yıldızlarla dolu ya!” (TÖII, s. 122)

Ahmet Usta'nın parası yeni bir gecekodu yapmaya yetmez. Bundan dolayı bir gecekodu kiralamak ister. Öyküde dönemin gecekondulaşmasına paralel özellikler vardır, çünkü o dönemin Türkiye'sinde artık gecekondular sadece barınmak için değil aynı zamanda gelir sağlamak için de yapılmaya başlanmıştır.

Meriç'in gecekondulardan, gecekodu mahallelerinin oluşum sürecinden ve gecekodu kültüründen ağırlıklı olarak bahsettiği öyküsü, altıncı öykü kitabına da ismini veren "Yandırma"dır. Öykü, bir genç kızın düğünü için görkemli ancak ucuz bir gelinlik istemesiyle başlar. Bu kıza yardımcı olmak isteyen kadın ise böyle bir gelinliği sadece Zümrüt Hanımın dikebileceğini bilir ve onu bulmak için bir gecekodu mahallesi olan Dereiçi Mahallesi'ne doğru yola koyulur.

"Kent merkezine oldukça uzak olan bu gecekodu semtini iki üç otobüs değiştirerek zorlukla bulmuştum. Yukarda kalan ana yoldan, bayır aşağı dereiçine inmiş, ummadığım bir anda çevremi saran tavukları, üzerime havlayan köpekleri, keskin ahır kokusunu yadırgamıştım. Artık buralar da kavuştu sayılır." (Y., s. 9)

Dereiçi Mahallesi, dönemin gecekondularına uygun olarak önce kent merkezine oldukça uzak bir yere inşa edilmiş, daha sonra kent büyüdükçe gecekodu mahallesi ile kent birleşmiştir. Öyküde verilenlerde bu gecekodu yapılaşmasının büyüklüğüne dikkat çekilir ve öykü boyunca burası için 'gecekodu semti' ifadesi kullanılır. Gecekodu mahallelerinin tipik özelliklerinden bahseden yazar, oralardaki tavukları ve yayılan ahır kokusunu okura yansıtır. Özellikle tarımda makineleşmenin yaygınlaşmasından sonra köylerini bırakıp büyük kentlere göçen insanlar, yaşadıkları gecekodu mahallelerinde bir süre daha eski köy yaşantılarını sürdürmüşlerdir. Gecekonduların kentlerle bütünleşmeye başlamasıyla da gecekodu sakinleri kentlilere ayak uydurmaya çalışır ve zamanla kentleşir. Kemal Karpat bu kentleşme sürecinin dört aşamada gerçekleştiğini belirtir.¹³⁶ Dervişoğlu bu dört aşamayı şu şekilde maddelendirir:

- *Kent kıyafeti ve gazete okumak, sinemaya gitmek gibi bazı kent alışkanlıklarının benimsenmesi,*

¹³⁶ H. Kemal Karpat, *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*, (Çev. Abdulkerim Sönmez), İmge Kitapevi, Ankara 2003, s. 215-224.

- Göçmenin; su elektrik ve ulaşım gibi kent hizmetlerini ve olanaklarını benimsemesi; dükkânlardan alış veriş yapması; konut inşa etmesi ve yerleşme yeriyle yakın bir özdeşleşme içine girmesi,
- Göçmenin kentin diğer insanlarıyla ilişki kurmaya istek duyması,
- Göçmenin köye değil, kente ait olduğuna dair inancının ve kanısının gelişmesi.”¹³⁷

Zümrüt Hanımın evini bulmak için gecekondu sakinleriyle konuşan kadın, Zümrüt Hanımın Rasim Usta adlı bir inşaat ustasıyla evlendiğini, Rasim Ustanın da inşaattan düştüğünü ve hastanede yattığını öğrenir. Öyküde bu noktadan sonra geriye dönüşlerle önce Zümrüt Hanımı çocukken yanına alıp büyüten Şamlı Fatma anlatılır. Şamlı Fatma zengindir ve kendisi öldüğü zaman açgözlü kızları ve damatlarının yanında büyüttüğü Zümrüt’e bir şey bırakmamasından korktuğu için şehrin dışında, henüz yerleşimin olmadığı bir yerden küçük bir arazi alarak oraya bir ev yaptırır. Zümrüt Hanım bu eve yerleşir, bir süre sonra evlenir ancak kocası çok geçmeden ölür. Zümrüt Hanım evinde yalnız başına kalır ve çevresindeki gecekonducuların yavaş yavaş çoğalışını izler.

Gecekonducuların başlaması çok sonra: Bir bahar sabahı, insan seslerine karışan kazma kürek, at kişnemesi, tavuk gıdıklamaları, koyun melemeleri duyulmuştu; Tanrım, bir de, uzun uzun öten horozlar... Evler uzaklardaydı önceleri. Bir iki derken, kısa zamanda tüm dereiçini sardı. Olsun! Gecekondu mecekondu. Issızlıktan iyiydi. Işıklar yandı, bacalar tüttü, çocuklar ağladı, insanlarla doldu ortalık. Bu yeni gelenler onun hanımlığına uymuyordu, doğru. Şimdi sanki o da onlar için bir Şamlı Fatma’ydi. Bu, köyden gelenler, onu öyle saydılar. Çekindiler ondan; beyaz iş işlenmiş perdelerinden, kroşe sehpa örtülerinden.” (Y., s. 16, 17)

Gecekondu mahallelerinde en önemli şey tapudur. Eğer bir evin tapusu varsa o ev daima üstün sayılmıştır. Öykü boyunca Zümrüt Hanım evinin tapusu olduğunu, gecekondu olmadığını, gecekonduculardan önce yapıldığını söyler. Tapusu olduğu

¹³⁷ Efnan Dervişoğlu, “Kemal Ateş’in Yapıtlarında Gecekonduculuşma Olgusu”, *Folklor/Edebiyat*, S. 74, 2013, s. 159.

halde çevresindeki gecekondularla birlikte kendisinin de evinin yıkılacağından korkular. Gecekonduların kaderi yıkılmaktır ve sakinlerinin her gün yaşadığı korku yıkılma korkusudur. “Yandırma” öyküsündeki yıkım Dereiçi Mahallesi’nde bir söylenti gibi yayılır. Bu söylentiler Zümrüt Hanıma da ulaşır.

“Kenti öbür kentlere bağlayan büyük çevre yollarından birine yakın bir araziydi bu yukarsı. Büyük blok apartmanlar, gele gele gelmiş, vadinin tepesine konmuştu. Bunlar sondu, gidecek yer kalmıyordu böylece. Ama, belli olmaz, vadiye de inerler mi inerlerdi. Böyle bir şey çalınmıştı kadının kulağına. Buraları tüm yıkacaklar deniyordu. Tüm varlığı ateş olup yanıyordu, dili damağı kuruyordu. Olur olurdu. Para kimdeyse beylik ondaydı. Ödü patlıyordu.” (Y., s. 17)

Öyküde bahsedilen yıkım söylentileri kentleşmenin artmasıyla yapılan dönüşümlerden kaynaklanmaktadır. Çoğu gecekondunun kaderi yıkılmak ve yerini bir apartmana teslim etmektir. Gecekonduların yıkılmaları bahsedilen bir öykü de *Çisenti*’de yer alan “Kimin Kimsesi Kim” öyküsüdür. Postmodern bir anlatıya sahip olan öyküde öykünün yazılışı okurla birlikte verilmiştir. Öyküde üç kadın ve bu üç kadının yaşamları, kent-gecekondular, zengin-fakir, umut-umutsuzluk bağlamlarında karşılaştırılır. Nadire Çuhaoğlu öyküde yer alan kentli, gösteriş meraklısı ve zengin kadındır. Bu kadın kibirli ve hemen herkesi hor gören bir karaktere sahiptir. Sosyal sorumluluk projelerine ve dernek faaliyetlerine katılarak vicdanlı ve iyimser görünmeye çalışır. Bir gecekonduların yıkımına dernek görevlisi olarak katılır, üzülmediği halde üzölmüş gibi yapar.

“Bugün için, bir alyans bir küçük mavi taşlı yüzük yeter. Gecekonduların yıkımını izlemeye gidecek. Dernek görevlisi olarak.

Ayrıca, yeni bir rejim uygulamaya başladığı gün bugün. Izgara tavuk 100 gr. Bir ince dilim ekmek. Bol salata. İki kaşık zeytinyağı sebze. Bir meyve. Meyve bir saat sonra. Bir altmış beş boya, yetmiş sekiz kilo.

“Tanrım! Bu acıyı anlatamam” diyor telefonda arkadaşına.

En az on kilo vermezse, ona da Nadire Çuhaoğlu demesinler.

“Ah! Bu gecekondulu yıkımları” diye sürdürüyor sözünü. İçten titreşimler var sesinde. “Yüreğim parçalanıyor inan ki. O kadınların feryatları. Hasta oluyorum bir hafta evde. Ama, başkana söyleyemedim bir türlü işte. Gidemem diyemedim.” (Ç., s. 25)

Kadının yapmacıklığı telefon görüşmesi esnasında da anlaşılmalıdır. Aklında başladığı rejim varken telefondaki arkadaşına ne kadar üzgün olduğunu söyler.

Köyünü bırakıp yabancı bir kente yerleşme, işsizlik ve açlık sorunu, aidiyetsizlik ve yabancılaşma, her an yıkılma ve evsiz kalma korkusu gecekondulu sakinlerinin her daim başındadır ancak onların en önemli dayanağı umuttur. Meriç de bu umudu öykülerine yansıtmış, gecekondulu sakinlerinin neşeli, umut dolu hallerinden de bahsetmiştir. “Benim Acım Acıların Beyidir” öyküsünde böyle bir umut işlenir. Bir gecekondulu mahallesinin anlatıldığı öyküde akşam oturumları ve bu oturumların yegâne eğlencesi atılan havai fişekleri izleyip çay içmektir. Bir süre sonra bu havai fişekler yalı sakinlerinin rahatsız olmasından dolayı yasaklanır. Öyküdeki umut şu şekilde aktarılır:

“Cırcır böcekleriyle ateşböcekleri de yazın neşesi zaten... (Gecekondulu meçe konu. İşsizlik, yoksulluk, açlık falan var ama, olsun. Bir yol bulunur. Bulunur mu? Yaşamdan umut kesilmez. Bulunmalı.) Çünkü...

Çay demlenir ya! Patates var, bulgur var, yeşillik gani... Olsun. Tanrı bir gün ansızın inecek yukarıdan nasıl olsa. Akşam oturmasına gelecek. Kızlara çeyiz parası getirecek. “Evden kaçmayın haa!” diye nasihat edecek. Çocuklara, taş bebek, dondurma, uçurtma verecek, kızlara dudak boyası, firfırlı etek dağıtacak. İhtiyarlar? Onlara da ilaç. Çeşit çeşit ilaç! Şişelerin içinde parlak, kırmızı, yeşil, sarı bayram şekeri ilaçlar. SSK kim ola bu umudun karşısında! He heey! (GİBSV., s. 26)

Meriç, hem Ankara’da hem de İstanbul’da uzun süre yaşamış, bu şehirlerdeki kentleşme ile eş zamanlı ilerleyen gecekondulaşmaya şahit olmuştur. Bu şahitlik öykülerine yeni bir mekân ve yeni bir kültür kazandırmıştır. Aynı zamanda yazar, büyük şehirlerde gördüğü gecekondulaşma sürecini de öykülerine yansıtmış, şehirlerin etrafında büyüyen gecekondularını, bu gecekonduların şehirlere kattıklarını çok boyutlu olarak ele almıştır. Ankara’daki gecekondulaşma sürecine dikkat çeken

en önemli öykü “Umut’a Tezgâh Kurmak” adlı öyküdür. Öyküde Ankara’daki kentleşme ve gecekondulaşmanın eş zamanlı arttığı belirterek, modern apartmanlarla gecekonduların yan yana boy gösterdikleri yeni bir Ankara silueti çizilmiştir.

Ankara’nın değişimi, hapisneden yeni çıkan Nesrin Hanımın gözünden verilir. Nesrin Hanım, çıktığı günü ailesine söylemez ve Ankara’nın sokaklarında, caddelerinde, duraklarında gezinir durur ve geceyi bir dolmuş durağında geçirir. Onun gözlemlerinden değişen Ankara resmedilir.

“-Ne yapsam! Kentin orta yerinde kalakaldım. Dikmen yönünde kaç tane minibüs kalkıyor böyle. Duymadığım yer adları. Gecekondu semtleri bunlar. Eskiden Konya yoluna çıktığımızda görürdüm. Yeni yeni başlamıştı. Şimdi dağı taşı sardı diyorlar. Belli kalabalığından.” (TÖII., s. 81)

Artan nüfus ile kalabalıklaşan Ankara, bir gecekondu istilasına tutulmuş gibidir. Fakat bu istila sadece gecekondularca yapılmış değildir. Apartmanlar da şehrin siluetini değiştiren en önemli etkidir.

“Beton egemen olmuştur kente. Şimdinin Kavaklıderesi, Çankaya, asfaltın üzerinde yükselen gökdelenleri, masaları parlak renkli örtülerle donatılmış, hepsine yabancı adlar konulmuş, kapı önü kahveleriyle, bahçe kahveleriyle, hızla geçen arabalarıyla o yok edilmiş çamurun üzerindedir. Çankaya’nın son blok apartmanlarının bittiği yerde, gecekondular başlıyor. Dikmen Deresi’nin içinde. Gecekonduları geçip iki tepeyi aştın mı Dikmen.” (TÖII s. 92)

Bir kadın yazarın yarattığı Erol Bey karakteri üzerinden bir öykü kurgulamasının hikâyesi olan “Erol Bey”, eski İstanbul ailelerinin konak hayatına ışık tutan bir öyküdür. İstanbullu bir asilzade olan ve koca bir konakta yedi kadınla yaşayan Erol Bey, bu konağın kalbi gibidir. Öykü tamamen köşk üzerine kurgulanmış olsa da Erol Bey’in gözlemlerinden İstanbul’daki gecekondulaşma gözlemlenir.

“Balıkçı dostlarıyla balığa çıkar. Kıyı kahvelerinde oturur arkadaşlarıyla. Boğaz’ın bozuluşunu yakından izler, kaygıyla... Boğaz’ın

karşılıklı iki yakası gecekonduyla doluyor. Sağlık kurallarına aykırı, kötü yapılar bunlar.” (TÖİİ., s. 199)

Köyünü bırakıp gelen insanlar aynı zamanda yaşam tarzlarını da beraberinde getirmektedirler. Büyük şehirlere ayak uydurmaya çalışırken aynı zamanda eski yaşamlarını da devam ettirmeye çalışırlar. Bundan dolayı hem yeni karşılaştıkları yaşam tarzı hem de eski yaşam biçimleri harmanlanır, ortaya karmakarışık esintiler içiren bir kültür doğar. Erol Bey işte bundan da şikâyetçidir. Bu eleştirilerini Boğaz’ı seyrederken renkler üzerinden verir. Aslında onun bu şikâyetleri aynı zamanda gecekondu kültürünün oluşum sürecine tutulan bir aynadır. Kültürel değişim evlere, odalara, eşyalara, kıyafetlere ve renklere kadar yaşanmıştır. Bu öykü de bunu göstermektedir.

“Köyden kente gelip, apartmanlara kapıcı olan, işçi olan, gecekonduya yerleşen Anadolu adamı, gelirken eşyasını da getiriyor elbette. Mintanı, heybesi, yün çorapları, örtmeleri, köyde yaşamına katılan her şeyini, olabildiğince getirip kötü koşullarda da olsa yuvasını kuruyor. Ta ki, kadınlar işe gitmeye başlayıp çalıştıkları, işini yaptıkları evlerden kendilerine verilenleri eve taşımaya başlayınca dek. Eski formika masalar, rengini atmış, eprimiş Amerikan yatak örtüleri, eskimiş Avrupa kazaklar, hanımın modası geçmiş alacalı etekleri, firfırlı giysileri derken evin içi nasıl bozuluyorsa, çarşıdan parayla alınan yeniler de, bu bozgunu sürdürüyor. Köyde kilim dokurken kullanmadığı çingene pembesinin en kötüsünü seçiyor hurkalarda, sentetik başörtülerinde, entarisinin altına giydiği, şalvarının yerini alan pantolonlarında...Bakırın rahatlık veren kızarıklığı, kalaylıysa gümüşlüğü, yerini plastik kapların çirkin, abartılmış renklerine bırakıyor.” (TÖİİ., s. 199, 200)

5.5. Taşra Evi, Dağ Evi, Yazlık Ev

Konut tipleri, kullanım süreleri ve amaçlarına göre “birincil konutlar” ve “ikincil konutlar” olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.¹³⁸ Birincil konutlar “kullanıcının başta barınma ihtiyacı olmak üzere diğer tüm gereksinimlerini karşıladığı ve yaşamsal faaliyetlerini gerçekleştirdiği, vaktinin büyük bir kısmını geçirdiği”¹³⁹ yaşam mekânlarıdır. İkincil konutlar ise kişinin belli bir amaçla belli bir süre yaşadığı evler olarak tanımlanabilmektedir. Özellikle sanayileşme ve kentleşmenin arttığı 20. yüzyılda büyük gelişim gösteren ikincil konutların ortaya çıkışı ekonomik refah seviyesinin artmasıyla paralellik göstermiştir. Genellikle eğlence ve dinlenme amacına hizmet eden ve bölgelere göre mevsimsel değişiklik gösteren zamanlarda rağbet edilen bu evler kırsal bölgelerde taşra evi, dağlık bölgelerde dağ evi ve kıyı bölgelerinde de yazlık evler olarak adlandırılmaktadır.¹⁴⁰

5.5.1. Taşra Evi

Taşra evi olarak ifade edilen evler aslında mimari bir tipolojiden ziyade, evin konumu ile alakalı bir isimlendirmedir. Kent merkezinden uzak, kasaba, köy ve bağlarda görülür. Bu evlerin yapıları yörelere göre farklılık gösterir. Herhangi bir sınırlaması bulunmayan bu konutlar, tamamen ihtiyaca cevap veren bir nitelikte yapılabilmektedir. Tek katlı, bahçeli, tek bir ailenin oturduğu tek bir binadan oluşabilirken aynı zamanda çok katlı, bahçesiz, birden fazla ailenin oturduğu birden fazla binadan da oluşabilmektedir.¹⁴¹

Meriç, özellikle çocukluk yıllarının geçtiği doğu illerinde bu tip evlerde yaşamıştır. Öykülerinde de bu tip evleri bir mekân olarak kullanmıştır. Özellikle *Bozbulanık*'ta yer alan “Boşlukta Mavi” öyküsü ile *Yandırma*'da yer alan “Ünlemleri Kökertmek” öyküsünde taşra evleri ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir.

¹³⁸ Ruşen Keleş, *Kent Bilimleri Sözlüğü*, İmge Yayınevi, Ankara 1980, s. 24.

¹³⁹ Fulya Pelin Cengizoğlu, *İkincil Konutların Birincil Konutlara Uyarlanması: Mersin Örneği*, Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2015 s. 8.

¹⁴⁰ Keleş, *a.g.e.*, s. 52.

¹⁴¹ *a.g.e.*, s. 52.

“Boşlukta Mavi”, genç bir kızın iki günlüğüne taşrada yaşayan uzaktan akrabalarının yanına gelmesini anlatır. Küçük yaşta annesi ve babasını kaybetmiş olan kız, okulu yatılı okur ve üniversiteyi büyük şehirde kazanır. Uzaktan akrabası Hacı Dayı Bey’in himayesindedir ve arada sırada onların yanına, taşradaki büyük eve gider. Öykünün geçtiği ev, çalışanları, hizmetlileri ve akrabalarıyla kalabalık bir evdir. Bu kalabalığı kaldıracak şekilde büyük ve gösterişlidir.

“Camlı kapıyı iteleyerek sofaya girdi. Burası yüksek tavanlı, uzunlamasına büyük, aydınlık bir sofaydı. Sağ yana, köşeye, boş üzüm sandıkları, buğday çuvalları, ağzı mühürlü torbalar, kışlık soğan serilmişti. Açık pencereden içeriye kuş sesleri doluyor, sofa; önünde uzun sediri, konsolu, aynası, sedirin beyaz dantelli örtüleriyle sessiz; iç açıcı aydınlığıyla duruyordu. Odalar da öyleydi zaten. Hepsi, sedirleri, işlemeli minderleri, kafesleri konsolları, sürahileri, gergince gerilmiş kilimleri, ceviz sandıklarıyla, dayanıp döşenmiş, büyük, aydınlık, rahat odalardı... Kışlık meyve serilen boş odalar, çatı pencereleri bile kendine güvenli, durumundan hoşnut, güven verici görünüyorlardı.” (TÖI., s. 23, 24)

“Ünlemleri Kökertmek” öyküsünde Meriç, Ozan adlı kahramanın halasına gitmesini konu edinir. Ozan, halasına gider ve orada bir rakı sofrası kurulur, ertesi sabah Ozan gitmek için vapura biner ve bir genç kız Ozan’ı tanır ve Ozan’a anında âşık olur, ancak Ozan o kızı tanımamıştır. Öykü, Ozan’ın vapurdan inip otobüse binmesi, genç kızın ise evine dönüp hayatına devam etmesiyle son bulur.

“Ünlemleri Kökertmek” öyküsünde genellikle dış mekân hâkimdir fakat halanın evi Ozan’ın hatıralarında uzun zamandır diri kaldığı için ev uzunca tasvir edilmiştir. Halanın oturduğu bu ev ise aslında büyük bir taşra evidir.

*“Ozan akşam alacasında, yokuş yukarı çıkanlara bakarken, birden, dükkânın tam karşısındaki o evi gördü.
Set üstü bir ev. Çok eskiden kalma bir taş duvarın üzerinde. Taş duvar da kale duvarı sanki. Yanlarından, orasından burasından yıkılmış olsa da, taşlarının arasından otlar fıskırsa da, görkemi olduğu gibi duruyor.
İki katlı bir ev. Bir de çekmece katı var.*

Yokuşun başına ve sonuna yukardan bakan, yerine kurulup oturmuş bir evdi ev.

Kapısı ortadan. Eski bir kapı. İki kanatlı.” (Y., s. 89, 90)

Her iki öyküde de mekân kullanımı fonksiyonel bir özelliğindedir. Evlerin gösterişli olması, eşyaların ayrıntılı tasvirleri, aslında o evde yaşayan insanların özelliklerini çağrıştırmaktadır. Eve ve evdeki eşyalara bakarak o evde yaşayan insanlar hakkında tahmin yürütmek zor değildir. Nezihe Meriç de evin ve eşyanın bu özelliğinden yararlanmış, görkemli bir ev resmederek Ozan'ın halasını; pahalı eşyalar ve bolluk göstererek de Hacı Dayı Beyin zenginliğini gözler önüne sermiştir.

5.5.2. Dağ Evi

Dağ evleri, genellikle dağ ve tepe yamaçları ile yüksek rakımlı ormanlarda yapılan ve modern çağın karmaşasından uzaklaşmak için tercih edilen bir konut tipidir. Bu konutların ahşap, taş veya betonarme çeşitleri vardır ve bu malzeme seçimi genellikle iklim ile ilgilidir. Dağ evlerinin belirleyici özelliği çatılardır. Bir simge haline gelen bu çatılar, kar yağışıyla alakalıdır ve kar birikmelerini önlemek amacıyla dik eğimlidir.¹⁴²

Meriç'in “Öyle Yalnızız ki Bu Panayırda/Sevgimiz Durmadan Bir Taşı Ovar” öyküsü postmodern bir teknikle yazılmış ve öykünün kurgulanışı, öykünün ana hikâyesi olmuştur. Öykü “Dağ”, “Su”, “Kayalığın Üzerinde Bir Ev”, “Ev?”, “Eeee?”, “Nasıl Yani?”, “Sonra...”, “Bir de Köyün Genç Öğretmeniyle, Geçen Yıl Evlendiği Sevgili Gülnur'u Var.”, “Bu Öykü Aldı Başını Gitti. Toparlamak Gerek.” “Vay! Vay ki Vay...”, “Zaman Zaman Denilen Nedir ki Durmaz Geçer”, “Bir de Kız Var”, “Bu Öykü Neden Yazıldı Böyle Uzun Uzun” ve “Tam Buraya Bir Not” başlıklı alt bölümlerden oluşmaktadır. Öyküde önce dağ ve su anlatılır. Daha sonra kayalığın üzerinde bir evden bahsedilir. Bu ev öyle bir evdir ki bir bölümü tahtadan, bir

¹⁴² Pınar Kısa, *İkincil Konut Mimarlığında Cephe Kütle ve Dış Mekân Oluşumu (Bodrum-Antalya Arası Kıyı Yerleşmeleri)*, Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 1998, s. 22.

bölümü yığma taştan, bir bölümü de kerpiçten yapılmıştır. Öykünün bu alt bölümünde bu dağ evi şöyle tasvir edilir:

“Kayalığın üzerinde bir ev vardır. Hem ev, hem değil. Şöyle: Bu, tek katlı bir yapı. Ön tarafında, bir oturma bölümü var. Yan tarafta yükselen kayanın gölgesinde, ferah, aydınlık bir giriştir bu. Çardak desen değil. Hayat desen değil. Sediri bile var. Arkada küçük bir odunluk. Ahşap bir ev bu ev. Ahşap mı? Hayır. Kerpiç? Denilemez. Çünkü bazı yerleri yığma taş, bazı yerleri tahta, bazı yerleri kerpicimsi bir malzemedir.” (GİBSV., s. 36)

Öyküde bu evi yapan adam ile ev arasında derin bir bağ vardır. Özellikle bu ev bir dağ yamacındadır ve Meriç, bu evi kullanarak bu adam ile ev arasında bir ilişki kurmuştur. Dağın zor aşılır ve sağlam olmasına erillik atfedilmiş ve bu erillik adamın gücüyle özdeşleştirilmiştir, çünkü bu adam kayalığın üzerindeki bu evi, kimseden yardım almadan tek başına yapmıştır.

5.5.3. Yazlık Evler

İkincil konutlar olarak adlandırılan evler, buldukları konumlara göre değerlendirilmiş, kıyı bölgelerine yapılanlarına yazlık evler veya sahil evleri denmiştir. Bu evler genellikle tatillerin geçirildiği evlerdir. Kentlerde çok katlı yapılardan sıkılanlar, yazları özellikle yazlık evlerinde geçirmeyi istemektedirler. Bundan dolayı yazlık evler genellikle tek katlı ve bahçeli bir şekilde inşa edilmişlerdir.¹⁴³

Meriç, bazı yazları Bodrum'daki yazlık evinde geçirmiştir. Anılarda oradaki evini, evinin tadilatını ve yazlık yaşamından kesitleri anlatmıştır. Özellikle Rassattepe Sitesi'nde bulunan yazlık evlerinin alınma ve tadilat sürecinden çokça bahsetmiştir. Onun bu yazlık hayat deneyimi öykülerine de yansımıştır. *Bir Kara Derin Kuyu* kitabında yer alan öykülerin çoğunun ortak mekânı Bodrum'da yer alan yazlıklardır.

¹⁴³ a.g.e., s. 16.

Yazarın öykülerinde geçen yazlıklar salt öykünün geçtiği mekân değildir. Öykü mekânı olarak geçen yazlık evler olduğu gibi yazlıkların anlatıldığı veya yazlıklardan oluşan sitelerden, köylerden, kasabalardan bahsedilen öyküler de vardır. Nezihe Meriç'in *Bir Kara Derin Kuyu* kitabında yer alan "Sepetli Kadın", "Zor Yokuşu", "Suskun Ezgisi", "Bir Kara Derin Kuyu", "Eskiden Bodrum'da I" ve "Eskiden Bodrum'da II" adlı öyküleri; *Çisenti* kitabında yer alan "Dünyaya Gelmek İsteyip İstemediğimi Soran Olmadı. Nasıl Yaşamak İstediğime Gelince... Yaşamöykümden, Bir Küçük Bölüm Yazabilirim, Örnek Olarak" adlı öyküsü; *Dumanaltı* kitabında yer alan "Acıyı Aşmak" öyküsü yazlıklarda geçen öykülerdir.



6. NEZİHE MERİÇ'İN ÖYKÜLERİNDE EV İMGESİ

Fransızcadan dilimize geçmiş olan imge her şeyden önce bir yeniden anlamlandırma çabasıdır. İnsanla birlikte var olan ve varlığını devam ettiren imgenin çok geniş anlamları vardır. Bu bağlamda imge bir tasarım olarak değerlendirilebilir. Hançerlioğlu imgeyi “duyulur bir kaynaktan gelen her tasarım”¹⁴⁴ olarak tanımlamıştır. İmgeyi bir tasarım olarak tanımlayan bir başka isim ise Doğan Aksan’dır. Aksan’a göre imge “insanın gözlemlediği nesne, olay ve nitelikleri, kendi zihninin süzgecinden geçirerek oluşturduğu, şairin de aynı eğilimle şiire aktardığı tasarımlar”¹⁴⁵ bütünüdür. İmge, yazıdan zihne uzanan bir köprüdür. Bu köprü de imgenin kurgulanması, çağrıştırılması veya düşünülmesiyle kurulabilmektedir. İmge, bu köprüyü yapan “dış dünyanın, varlığın, gerçek ya da gerçek dışı bir şeyin ya da olgunun zihindeki tasarım[dır].”¹⁴⁶

İmgenin bir başka tanımlaması da resim benzetmesiyle yapılır. İmgeler, dış dünyada gördüğümüz, duyduğumuz, algıladığımız şeylerin zihinde oluşturduğu resmidir. Salman imgeyi “sözcüklerden oluşmuş bir resim”¹⁴⁷ olarak değerlendirirken Özdenören de “imgeler kelimelerle biçim alıyor, fikirlere, kelimelerden oluşmuş tablolara dönüşüyor”¹⁴⁸ diyerek imgenin kelimelerden oluşan bir tablo olmasına vurgu yapmaktadır.

İmge, dış dünyadan aldıklarını olduğu gibi zihne aktarmaz. Aldıklarını yeniden yorumlar, yeniden yaratır ve yeniden üretir. Bundan dolayı denilebilir ki imgeler “dış dünyadan gelen uyarıların zihinde yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür.”¹⁴⁹

Arayış bağlamında imge tanımlamaları da yapılmıştır. Korkmaz imgeyi sonsuz ve sınırsızlık arayışı olarak tanımlar. Ona göre imge “gerçekliğin kaba ve ihlal edici

¹⁴⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, C. III, Remzi Kitapevi, İstanbul 1977, s. 74.

¹⁴⁵ Doğan Aksan, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, Bilgi Yayınları, Ankara 2004, s. 31.

¹⁴⁶ Metin Cengiz, *İmge Nedir?*, Şiirden Yayınları, İstanbul 2005, s. 5.

¹⁴⁷ Yurdanur Salman, “İmge Zor Yakalanır Bir Görselleşme”, *Kitap-lık*, S. 74, 2004, s. 66.

¹⁴⁸ Rasim Özdenören, *Yazı İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2008, s. 25.

¹⁴⁹ Hayrettin Orhanoğlu, *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirlerinde Gerçeküstücü İmgeler*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 2010, s. 3.

kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır.”¹⁵⁰ İmge aynı zamanda bir anlama çabasıdır. Demiralp de imgeyi “dünyayı kurcalama, açınlama, anlama, dile getirme çabası”¹⁵¹ olarak görür.

Daha öz bir ifadeyle imge, dış dünyada gördüklerimizin zihinde yeniden oluşturulmasıdır. Aslında imge, zihinsel bir yaratım, bir üretilimdir. İmge ve görme arasında sıkı bir ilişki vardır, çünkü her imge aslında bir görme biçiminin ürünüdür. Bu konuda Berger, “imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan –birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümüler düzenidir”¹⁵² demektedir.

İmge ile ilgili yapılan çalışmalarda daha somut bir örneklem verebilmek için ayna örneği kullanılmaktadır. İmge bir aynaya benzetilir ve bu bağlamda imgenin daha net anlaşılması sağlanır. Buna göre imge “bir benzetmeyle söylemek gerekirse, aynayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne de arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır.”¹⁵³

İnsanlık tarihiyle eş bir tarihe sahip olan imgelerin oluşmasındaki ve yok olmasındaki en önemli unsur şüphesiz zamandır. İnsanlığın ilk imgeleri ilk insanın öyküsüyle başlamıştır. Örneğin elma yani yasak meyve günahı, yılan ise kötülüğü imgeler. İnsanoğlu bu imgeleri ilk olarak mağara duvarlarına çizdiği resimlerle vermiş, sonra devreye kelimeler girmiştir. Jung, bu aktarımı arketiplerle açıklar. Jung’a göre “İnsan, kavrasın ya da kavramasın, arketiplerin dünyasının bilincinde olmak zorundadır, zira o dünyada doğanın bir parçasıdır ve ona kökleriyle bağlıdır”¹⁵⁴ ve ilk imgeler ilk insandan bugünkü insana kadar aktarılır. Jung bu aktarıma “kolektif bilinçaltı”¹⁵⁵ adını vermiştir. Analitik psikolojinin çalışmaları günümüz insanının bilinçaltındaki imgelerin aslında atalarından geldiğini savunmaktadır. Jung’un bahsetmiş olduğu “kolektif bilinçaltı”nın üzerinde

¹⁵⁰ Ramazan Korkmaz, *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 298.

¹⁵¹ Oğuz Demiralp, “İmaj Değil İmge”, *Kitap-lık*, S. 74, 2004, s. 75.

¹⁵² John Berger, *Görme Biçimleri*, (Çev. Yuldanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 33.

¹⁵³ Kemal Atakay, “İmge”, *Kitap-lık*, S. 74, 2004, s. 68.

¹⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 32.

¹⁵⁵ Analitik psikolojinin kurucusu sayılan Carl Gustav Jung’un ortaya koyduğu ve geliştirdiği bir kavramdır. Kolektif bilinçaltı, tüm insanlığın ortak bir bilinçaltına sahip olduğu gerçeği üzerine odaklanır. İnsanların korkuları, arzuları, imgeleri, becerileri aslında ilk insanlardan beri devam eden bir aktarımdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz) Metis Yayınları, İstanbul 2015.

yoğunlaşan Marcus, “House as a Symbol of self”¹⁵⁶ makalesinde evin arketipsel kaynağını anlamlandırmaya çalışmıştır. Marcus’a göre kolektif bilinçaltı ile zihinde var olan kalıplar günlük hayatta çeşitli sembol ve imgeler olarak açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda Marcus, ev imgesinin yani insanların eve yüklediği anlam kalıplarının aslında bilinçaltında yaşayan bir arketip olduğu ve çeşitli dürtülerle açığa çıktığını ifade eder. Yaşanılan apartman dairesinin yerinde eskiden bir gecekodu, ondan önce bir konak, çadır ve daha da eskide bir ağaç kovuğu vardır. Bu düşünceye göre ev, imgesel bağlamda insanın kolektif bilinçaltında var olan ve bu var oluşu anlamlandırmaya çalıştığı bir araçtır.¹⁵⁷ Bu araçlar kimi zaman resimlerle, kimi zaman müzikle, kimi zaman da kelimelerle anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Meriç’in öyküleri özellikle ev imgesi bakımından dikkate şayandır.

6.1. Dünya Köşesi Evler

Anaerkil toplumdan ataerkil topluma geçildiğinde erkek egemen bir dünya oluşturulmaya başlanmış ve kadın daha çok ikincil cinsiyet olarak görülmüştür. Uygarlık tarihi boyunca ön planda olan erkek egemen düşünce, erkeğe sonsuz bir güç atfetmektedir. Bu güce göre de “iktidar erkektir, mülkiyet erkektir, din erkektir, ahlak erkektir.”¹⁵⁸ Toplumsal iktidar erkeklikle bir görülmüş, erkek doğan bir çocuğun iktidarı onunla birlikte doğmuştur. Bu düşünce yapısı zamanla cinsel anlamdaki erkeklik ile iktidarı özdeşleştirmiş ve cinsel anlamda erkekliğini kaybedenler için iktidarsız tanımlaması yapılmıştır. İktidarın erkekleştirilmesi de kadını ikincil bir cinsiyete dönüştürmüştür. Örneğin eski Çin dinlerinde kadın değersiz sayılmıştır. Kadının tek görevi evde kocasına kölelik boyutunda hizmet etmektir ve bu durum o kadar abartılıdır ki kadınlar ailesiyle birlikte aynı sofraya oturamamışlardır. Ayrıca erkek çocuklarına isim verilirken doğan kız çocuklarına isim verilmemiştir.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Makale hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Zehra Akdemir Ersoy, “Barınma Arketipleri ve Bir Simge Olarak Ev”, *Arredamento*, S. 6, 2003, s. 124-128.

¹⁵⁷ Zehra Akdemir Ersoy, “Barınma Arketipleri ve Bir Simge Olarak Ev”, *Arredamento*, S. 6, 2003, s. 124-128.

¹⁵⁸ Emre Caner, *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem’e Toprak ve Kadın*, Su Yayınevi, İstanbul 2004, s. 7.

¹⁵⁹ Nazife Gürhan, “Toplumsal Cinsiyet ve Din”, *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 4, 2010, s. 65.

Eril düşüncenin dayatmaları çocukluk döneminde başlamaktadır. Erkek doğan çocuk doğuştan şanslıdır. Toplumsal cinsiyet normatifleri ona cinsel anlamda bir özgürlük tanır ve çocuk cinsel organından utanmaz. Kız çocuklarında ise durum çok farklıdır. Cinsel anlamda yoğun bir baskı altında yetiştirilen kız çocuklarına cinsel organını saklama, gizleme anlayışını benimsetmiştir. Bu durum da kız çocuklarında ömür boyu sürecek aşağılık duygusu ile cinselliğiyle barışık olamama durumu yaşatmıştır. Kız çocuklarına yapılan baskıyı gören erkek çocuk, erkekliğin bir güç olduğunu, cinsel organının ise bu gücü simgelediğini öğrenir.¹⁶⁰ Erkek egemen toplumlarda doğup tutucu, baskıcı ve koruyucu bir şekilde yetiştirilen kızlar için en güvenli mekânlar evler olmuştur. Bu kızlar için özgürlük ise bir nevi evlilikten geçmektedir, çünkü evlilik o genç kıza yeni bir ev sağlayacaktır.¹⁶¹ Dışarı dünya daima kötü ve tehlikeli olarak öğretildiği için evlenen genç kızlarda yeni evler âdeta yeni dünyalar olarak algılanır. Bu özgür dünya artık tamamen kendilerine aittir. Mutluluğun mekânı bu bağlamda evler olur.

Edebi metinlerde de bu kültürün izlerini görmek mümkündür. Özellikle kadın ağırlıklı eserlerde kadınların evliliğe ve eve yükledikleri umut dolu anlamlar, evlerin onlar için bir dünya olması bağlamında okunabilir. Bir şekilde ailesi tarafından kısıtlanan, çocukluğu ve genç kızlığının geçtiği evlerde özel bir alana sahip olmayan kızlar için kendilerine ait bir ev yeni bir dünya olacaktır. Bachelard'ın da dediği gibi “ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir.”¹⁶²

Bir genç kızın kendi ayakları üzerinde durmak için evden ayrılmak istemesi üzerine kurgulanmış olan “Menekşeli Bilinç” öyküsünde özgürlük kendine ait bir ev olarak anlatılmıştır. Öyküde iki ayrı ev karşılaştırılması yapılır. İlk ev genç kızın doğup büyüdüğü, kısıtlandığı, yalnız kalamadığı, kaderi olan ev; diğeri ise özgürlüğe açılan evdir. Yaşadığı ev âdeta bir hapisane, arzuladığı kendi evi ise bir dünya köşesidir.

“Kendimizi aldatmayalım. Ben hayatı, gereksiz törelerle yitiremem. Biz artık kendi hayatımızın törelerini koymalıyız. Çıkıp gidemedin şu evden. Kendine bir ev kuramadın. İki arkadaşını çağıramazsın. Kendini

¹⁶⁰ Caner, a.g.e., s. 19.

¹⁶¹ Robert Seidenberg, Karen Decrow, *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*, (Çev. Nur Nirven), Afa Yayınları, İstanbul 1998, s. 63.

¹⁶² Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2018, s. 34.

saklayacağıın bir dört duvarın bile olmadı. Çocukluğumdan beri, üç kardeş aynı odada yattık. Hep sineklenmiş menekşelerle beraber yaşamaya zorladın kendini.” (TÖL., s. 222)

Çocuklukları boyunca özel bir alana sahip olmayan genç kızlar, kendilerine ait bir evi öyle çok benimserler ki artık tek dünyaları o arzuladıkları evleri olur. “Ünlemleri Kökertmek” adlı öyküde de böyle bir durum vardır. Vapurda bir çocuğa âşık olan öykü kahramanı, çocuğun bu aşktan habersiz olmasından dolayı üzülmüştür. Yaşamını sorgulamaya başlayan genç kız artık doğup büyüdüğü evde annesi ve babasıyla birlikte sulu köfte yiyip akşamları da televizyon izlemek istememektedir. Babasının emekli maaşıyla yaşamak yerine kendi parasını kazanıp bir ev sahibi olmayı arzulamaktadır.

“Bir ev istiyor. Kendi evini istiyor. Kapısını kendi, anahtarıyla açıp gireceği, istemediği, usandıği, ona tekdüzeliğin boğuntularını getiren her şeyi dışarıda bırakarak, kapısını örteceği bir ev.

Kendi seçtiği evinin ışıklarını yakarak, girdisini, çıkmasını sevdiği, “oh evim, güzel evim” dediği evinin sofrasını kurarak, kendinin olan zamanı, istediği gibi kullanarak, dingin bir yaşam.” (Y., s. 94)

Bir aile kurmak ve hayatlarının geri kalanını birlikte geçirme amacıyla gerçekleştirilen evlilikler, psikolojik olarak iki farklı evliliği içinde barındırmaktadır. Evlilik yemini edenler aynı zamanda sessiz bir eşitsizliğe de imza atmışlardır. Toplumsal normatifler bu eşitsizlikte uzlaşan, fedakârlık eden ve kabullenen tarafın daima kadın olmasını gerektiğini düşünür. Evlilik içinde hem erkeğin evliliği hem de kadının evliliği vardır. Erkek bu evlilikten genellikle kazançlı çıkmaktayken kadın için aynı şey söylenemez.¹⁶³ Meriç’in “Ormanın İçinde Yeşil Gezer” öyküsü bu duruma bir karşı çıkıştır. Evlilikte kazançlı olan kadın, eşitsizlik tarafında yıpranan ise erkektir. Bu eşitsizlik ve yıpranma ev ekseninde anlatılır. Yeni evlenen Mustafa ve Menekşe’nin evlilikleri üzerinden Mustafa’nın günden güne yalnızlaşmasını konu edinen öyküde Mustafa’nın en büyük hayali sehpadan büyük yemek masasından küçük ahşap bir masa yapmaktır, ancak Menekşe ve ailesi evi o kadar doldurmuştur

¹⁶³ Seidenberg, Decrow, a.g.e., s. 17.

ki Mustafa'nın masasına yer kalmamıştır. Öyküde Mustafa'nın yalnızlığı ele alınsa da geri planda Menekşe ve evi arasındaki bağ anlatılır. Menekşe'nin evi için "dünya" benzetmesi yapılır. Artık onun dünyası evidir. Evini yani dünyasını o kadar çok benimser ki o dünyada eşine bir masa kadar yer ayıramaz.

"Kapıyı açıp da, seni görünce, sen ona gülünce, nasıl seviniyor (yazık garibim), nasıl fır dönüyor sevinçle, çevrende kendi dünyasının içinde.

Onun dünyası, dayalı, döşeli evi. Salonu var, mutfağı var. Yatak odası, nakışlı örtüleri, tenteneli, püsküllü perdeleri..." (Ç., s. 20)

Evi ev yapan en büyük özellik içeriği dışarıdan ayırmasıdır.¹⁶⁴ Bu anlamda ev, güvenli olanı dışarının yabancılığına karşı bir koruma üstlenmiştir. Dışarıdan korunan evin içi bir özgürlük ve mutluluk mekânına dönüşmüştür. Mutluluk ve özgür hissetme duygusu öyle baskın gelir ki çok basit fiziksel özelliklere sahip olan evler dahi öykü kahramanlarınca âdeta bir saray olarak algılanır. Bu evler, odalar her ne kadar çok basit malzemelerden, eşyalardan oluşsa da insan için bir dünyadır ve mutluluk kaynağıdır. Meriç'in "Kıpırtı Hanım" öyküsünde anlatılan Kıpırtı Hanım için de ev tam anlamıyla bir mutluluk kaynağıdır.

Hayat dolu olan Kıpırtı Hanım için İstanbul'u sokak sokak gezmek vazgeçilmez bir tutkudur. O her sabah evinden çıkar ve küçük bahaneleriyle canı istediği semte gider, gezer, boğazı seyrederek. Gezmeyi bu kadar çok seven biri olmasına rağmen akşam olup da evine dönünce mutlu olur. Ev ve kadın yakınlığı, evin bir kadın için âdeta bir dünya köşesi olduğu "Kıpırtı Hanım" öyküsünde daha canlı bir şekilde görülür. Kıpırtı Hanım evine duyduğu sevgiyi, evinin hayatındaki yerini şu cümlelerle anlatır:

"Herkesin evi kendine saray. Sefasıyla da cefasıyla da. Kapıyı açıp girince, duyulan duygu, yaşamının biçimi ne olursa olsun, 'oh evim' olur. Daha önceki, evin dışındayken, yorulmuşken duyduğun duygunun, 'kendimi bir eve atsam'ın karşılığıdır bu.

"Evin kapısını açıp..." demiştim ya az önce, evimin kapısından sokağa çıktım mıydı bu, şehre adım attım demektir. (Allah kimseyi evsiz

¹⁶⁴ Asuman Suner, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul 2006, s. 49.

koymasın. Hani ne demişler: Çalı idi çırpı idi, evim idi ya. Çok doğru.)”
(GİBSV., s. 22)

Dünyasından uzaklaşan, dışarı çıkan kadın bir an önce en güvendiği, kendini daima güvende ve mutlu hissettiği mekâna yani evine dönmeyi ister. Kıpırtı Hanım için maddi değerlerin hiçbir önemi yoktur. Onun en zengin dünyası çalıdan da çırpıdan da olsa evidir. Ev onu koruyan dünyasıdır.

İnsan çevresinde gördüğü karmaşadan, huzursuzluktan, gürültüden kaçmak ister. Bu kaçış arzusu ya çevresel etkenlerden ya da tamamen psikolojik sebeplerden olabilmektedir. İnsan, bu kaçış arzusunu tetikleyen unsurlardan bunılır, sıkılır; kaçmak ve sığınmak ister. Meriç, “O An Hep Vardır” adlı öyküsünde bir öykücünün “o ânını” yani kaçmak ve sığınmak istediği ânı anlatır. Öyküde önce insanın bu kaçma ve sığınma arzusundan, bu arzuyu tetikleyen unsurlardan bahsedilir:

“Günlük yaşamın dağdağasından, dağların kırların sonsuz, uçsuz bucaksız büyüklüğünün getirdiği sığınaksızlık duygusundan kurtulmak ya da çevresindeki insanlardan kaçmak, ona kavuşup kendini bulmak istedi miydi insan, o gelmiş, bastırılmış demektir. Düşünmek, karar vermek, ‘bir şey’leri, kabullenmek ya da reddetmek, başkaldırmak, savaştırmak, boyun eğmek vb için ona sığınmak kendine getirir.” (GİBSV., s. 108)

İnsanı kendine getiren şey “ona sığınmak”tır. Kaçıp sığınılan yer ise insanın kendine yarattığı dünyası, evlerdir. Kendini güvende hissetmediği zamanlarda güvenli olan evini özler ve ev bu bağlamda bir ruh tamirâtı yapar. İnsan evine, kendi dünyasına kavuştuğu zaman derin bir huzura erer, rahatlar.

“Bu özlenenin, akla hemen geleni, en bilineni evdir. Evi bizi koruyan, bizimle bütünleşmiş olandır. Bazen, zamanın bir yerinde yaşam birden sanki duraksar. Öyle zamanlarda tek istenen, tek özlenen odur. Bir kulübedir, diyelim çerden çöpten. Bir kıyı kent evidir, güneşten kızmış taşları; denizin sesiyle yıkanan. Bir ahşap ev belki. Tahta kokusu, insanı eski zamanların, tam bilinemeyen, yaşamlarının gizemli kokusuna götüren. Ya da, Şey apartmanının falan numaralı dairesi. Salon. Televizyonun karşısındaki rahat, büyük koltuk; arka odadaki tek kişilik

konuk yatağının yanındaki küçük, herkesten uzak, dingin, halden anlar küçük koltuk...” (GİBSV., s. 108)

Fiziksel manada evin mahiyetinin bir önemi olmadığı gibi nerede ve nasıl bir ev olduğunun da bir önemi yoktur. Büyük bir konak, gösterişli bir yalı, mütevazı bir apartman dairesi veya varoş bir gecekonda da olsa evin insanların ona yüklediği anlam bakımından değeri eşittir. Ev önemli bir sığınak, insanın en mutlu ve huzurlu olduğu dünyasıdır. “En yalın ev bile güzel değil midir?”¹⁶⁵ diye soran Bachelard’ın sorusuna verilen en güzel cevaplardan biri de yine “O An Hep Vardır” öyküsünde yer alır. Ev ne kadar yalın, ne kadar basit de olsa “insanın evi gibisi” yoktur.

“‘Ah evim’ denir. ‘insanın evi gibisi yok’, ‘ah canımı bir eve atsam’, ‘ay eve girdiğimi bir görsem’ denir. Öyle ya da böyle, o koruyan, o bizi içine alıp yaşamamıza verdiğimiz anlamı kurmaya çalışandır. Onun için, ‘Çalı idi çırpı idi evim idi’ demiş ya masaldaki kadın.” (GİBSV., s. 108)

Ev ile öykü kahramanın âdeta bütünleştiği ve kadın için evin bir dünya olduğu konusu “Umut’a Tezgâh Kurmak” adlı öyküde de canlı bir şekilde yer almaktadır. Öykünün merkezinde Bedia Karadağlı namı diğer Boncuk Hanım ile edebiyat öğretmeni Nesrin Çarıklı vardır. Boncuk Hanım kendi halinde üç kızıyla babadan kalma evinde yaşayan bir kadındır. Öyküde Boncuk Hanım üzerinden biri lüks bir apartman dairesi, diğeri de yıkılmaya yakın eski bir ev karşılaştırması yapılır. Boncuk Hanım’ın kızları ve damadının yaşadığı apartman dairesi ona öyle dar, öyle karanlık, öyle mutsuz gelir ki o evde yaşamaya dayanamaz. Pencereden daima o eşiyile beraber yaptığı mutluluk yuvası evini izler. Öyküde apartman dairesi, öz kızının da olsa Boncuk Hanım için rahat bir yer değildir.

Boncuk Hanım’ın kullanmadığı eski evine solcu gençler saklanır. Bundan dolayı Boncuk Hanım hapse atılır. Mitinge katıldığı için hapse atılan edebiyat öğretmeni Nesrin Hanım ile dost olan Boncuk Hanım, hapishanede geçen iki yıl boyunca, kocasıyla beraber yaptığı ev üzerinden hayaller kurmuştur, çünkü o ev ne kadar sıradan, ne kadar eski, ne kadar ucuz olsa da tamamen ona ait kocaman bir dünyadır.

¹⁶⁵ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 32.

Öyle ki Boncuk Hanım evinin eşiğini bile sever. Nesrin Hanım, Boncuk Hanım'ın evine duyduğu sevgiyi şu samimi sözlerle dile getirir:

“Boncuk Hanım! Anahtarlarıyla kapısını açmıştır. –Beni kaç gün güldüren o koca anahtarlarla– “Eşiğine kurban olduğum evim. Kapısına buğday yağasıca evim”, deyip girmiştir içeri, sessizce... Ben evime gidemem. Gidemem, çünkü iki yıldır bensiz yaşayan delikanlı bir çocukla babası, iki erkek, bir kadını karşılamak için hazırlandılar.” (TÖII., s. 81)

Evin maddi unsurlarının önemsiz bir etken olduğunu, ne olursa olsun evin, içinde yaşayanlar için bir dünya köşesi olduğunu gösteren bir diğer öykü “Marangozdur Adı Ahmet Ustadır” öyküsüdür. Öyküde geçim derdi içinde yaşam mücadelesi veren Ahmet Usta'dan bahsedilir. Ahmet Usta fakirdir ancak eşi, kızları ve kedileriyle yaşadığı evlerinde mutludur. Sadece oturdukları mahalleyi sevmez, çünkü o mahalle fakir ve pis bir mahalledir. Mahalledeki binlerce evden herhangi birinde yaşasalar da, onlar için o küçücük ev büyük bir mutluluk kaynağı, huzur yuvasıdır. Bu durum öyküde Ahmet Usta'nın evine sığdırdıklarıyla açıklanır. Ahmet Usta evine öyle çok şey sığdırır, evini öyle çok şeyle doldurur ki, o ev kocaman bir dünyaya dönüşür.

“Evimiz, kentin fakir mahallelerini saran binlerce, milyonlarca evden biri. Gösterişli, görkemli bir yaşayışımız yok elbette. Olsun. Ben konuşmamla, tüm kenti, evleri, insanları, çiçekleri, belediye başkanının işlerini, dolmuş şarkılarını, gecekondularda rastladığım çirkin pembelerle yeşilleri, pazar yerlerindeki kaygılı kalabalığı, çok büyük bir süpermarkette çok küçük bir pakete beş yüz papel ödeyen bereli adamı, bir vida bulabilmek için görkemli Fatih Camisi'nin çevresinde geçirdiğim üç saat yirmi dakikayı, meşenin güzel rengini, cevizin cilasını, formika belasını durmadan dinlenmeden en ince ayrıntılarıyla dolduruyorum evime. Yeni çıkan konserve çeşitlerini anlatıyorum...”
(TÖII., s. 117)

“Kadın Aşk Deniz” öyküsü bir kadının hatırlayışları şeklinde kurgulanmıştır. Kadın ilk evliliğinden, evliliğindeki aksaklıklardan, bu aksaklıkların sebeplerinden, eski eşinden, eski eşiyle aralarındaki farklardan bahseder. Henüz genç bir kızken

evlenmeyi, bir ev kurmayı hayal etmiştir. Bu ev de sevdiği her şey olacaktır. Arzuladığı ev, kadın için bir dünya olacaktır.

“Ben, bir ev istedim.

Ben o evin içinde, yaşadığımız kültürün tüm ayrıntıları bulunmalı diye düşündüm.

Evimde hamurlar açılsın, mantılar yapılsın, sarımsak kokusu tüm kokuları bastırsın, tarhana çorbasının yanında ille de acı biber turşusu olsun, kapuskanın kokusu dünyayı sarsın, kırmızıbiberi bol olsun diye düşündüm.” (Y., s. 47, 48)

Öyküde anlatılan kadın ilk eşinden boşanır ve kendi ayakları üzerinde durmak için mücadele eder. İkinci evliliğinde ise hayallerini kurduğu o eve, o dünya köşesine kavuşur.

“Bir ev istiyordum. Oldu.

Bir evim oldu.

Tam istediğim gibiydi. Parkelerinden, kahverenginin en güzel tonları, cilalı olarak çevreye yayılıyordu. Perdeleri, duvardaki tabloları, mutfağındaki tıklar tıklar işleyen elektrikli aletleri, kapağı açıldığı zaman, içinin bereketle, yemekler, tatlılar, peynirler, meyveler, sebzelerle dolu oluşu insana güven veren buzdolabı, yatak odasının keten perdeleri, rahat geniş yatağı, giysilerle dolu elbise dolabı, eşarpların dolup taşıdığı, kazakların deste deste istif edildiği çekmeceli dolabıyla, vb vb vb 'yla tam istediğim gibi bir ev.” (Y., s. 52)

Meriç'in öykülerinde evler âdeta bir dünya köşesi olarak algılanmış ve eve derin anlamlar yüklenmiştir. Ev özellikle kadınlar için bir yaşam, özgürlük ve mutluluk alanı olmuştur. Yalnız dünya her daim mutluluk ve huzurdan ibaret değildir. Evler de her zaman mutluluk ve özgürlük yuvası olmamış, tıpkı yaşamın inişli çıkışlı olması gibi bazen de huzursuzluğun sebebi olabilmektedir.

6.2. Huzurdan Hapishaneye Dönüşen Evler

Modern dünyada, özellikle sanayileşmeyle birlikte toplumsal anlamda iş bölümleri ve bu bölümlerde cinsiyetçi bir tavır oluşmuştur. Özel ve kamusal alan ayrımının keskin bir şekilde yapıldığı dönemden itibaren erkeğe kamusal alan/dışarı, kadına ise özel alan/içerisi uygun görülmüştür. Bu durum da mekânlara toplumsal cinsiyet rolleri verilmesine sebep olmuş, ev daima dışıl özelliklerle özdeşleştirilmiştir.¹⁶⁶

Sanayi Devrimi'nden önce de eve dışıl özellikler atfedilmiştir. Evin sıcaklığı, insanı sarıp sarmalaması, güven vermesi bu özelliklerdendir. Eve dışıl özellikler verilmesiyle evle kadını özdeşleştirmek arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Yunan mitolojisindeki Hestia, kadın ve ev arasındaki ilişkinin önemli örneğidir. Hestia, Zeus'un kız kardeşidir ve Zeus'tan sonsuza kadar bakire kalmayı dilemiştir. Mitolojide Hestia'dan pek fazla bahsedilmemiş, tanrılar ve tanrıçalar arasındaki entrikalarda hiç yer almamıştır, çünkü o daima evdedir. Bundan dolayı Hestia aile tanrıçasıdır. Evde yanan her ocak onun kutsal mekânıdır.¹⁶⁷ Mitolojide de ev ile kadın arasındaki ilişki vurgulanmış ve evin tüm kötülüklerden koruyucu bir özelliğe sahip olması Hestia'nın bekâreti örneğiyle verilmiştir.

Ataerkil toplumlarda durum biraz daha farklıdır. Mitolojideki Hestia kendi isteğiyle evde kalmayı yeğlemişken ataerkil toplumlarda kadının böyle bir seçim hakkı yoktur. Erkeğin sınırsız özgürlüğü varken, kadının özgürlük alanı sadece kapalı mekânlarla daha doğrusu evlerle sınırlı kalmıştır. Yahudi geleneklerinde kadının dışarıda olması hoş karşılanmaz, onlara göre kadının yeri evidir. Seidenberg'in Tevrat'tan alıntılanmış olduğu şu emir şüphesiz kadına atfedilen yerin içerisi yani evi olduğunu göstermektedir: “Erkek, karısının Pazar yerine gitmesini engelleyerek ona sahip çıkmalıdır, çünkü Pazar yerine çıkan her kadının başına eninde sonunda felâket gelir.”¹⁶⁸ Bu durum diğer ilahi dinlerde de mevcuttur. İncil'de yer alan “Öyle ki genç kadınları, kocalarını ve çocuklarını seven, sağduyulu, temiz yürekli, iyi birer ev

¹⁶⁶ Selda Tuncer, “Evden Kaçmaktan Eve Kaçmaya: Kamusal Endişenin Gölgesinde Ev ve Kadın”, *Türkiye Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Dergisi*, S. 41, 2008, s. 33.

¹⁶⁷ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 1996, s. 144, 145.

¹⁶⁸ Robert Seidenberg, Karen Decrow, *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*, (Çev. Nur Nirven), Afa Yayınları, İstanbul 1998, s. 9.

kadını ve kocalarına bağımlı olmak üzere eğitebilsinler”¹⁶⁹ sözüyle kadına “iyi bir ev kadını” olmayı yani evde bulunmayı emretmektedir. Kur’ân’da ise Ahzâb Suresi’nin “Evlerinizde oturun. Önceki cahiliye dönemi kadınlarının açılıp saçıldığı gibi siz de açılıp saçılmayın.”¹⁷⁰ Mealli 33. ayeti kadının zaruri haller dışında evde kalmasını öğütlemektedir.

Erkek egemen toplumlarda kadın daha çok ikincil bir birey olarak, erkeğin gölgesinde, daha siliik bir konumda yer almıştır. Özellikle çocukluktan itibaren kızlar daha dar çevrelerde, daha baskıcı bir şekilde yetiştirilmiş, dışarı ile içerisi arasında bir iyi-kötü bağlantısı kurulmuştur. Bu toplumlarda özellikle kapalı mekânlar daha güvenli mekânlar olarak sayılmıştır. Eriil düşünceye göre dışarı erkekçedir, kaba ve tehlikelidir, bundan dolayı da erkeklere özgüdür. Bunun tam karşıtında içerisi yani ev ve odalar yer alır. Daha dişil bir karaktere sahip olan evler, güvenli, sıcak ve kadınlar için ideal yerler olarak algılanmıştır. Bu tarz toplumlarda yaşayan bireyler de mekânları cinsiyet odaklı değerlendirerek kadını bir mekâna hapsedme düşüncesini benimseyerek yaşamlarını bu formlara göre şekillendirmişlerdir.

Eski Mısır’da özellikle Yahudi kadınların dışarıda görünmeleri hoş karşılanmamıştır. “Kadınlar eve kapatılmışlardır, dış kapılara yaklaşmaları bile yasaktır. İffetlerini koruma uğruna en yakın erkek akrabalarının bakışlarından bile kaçan genç kızlar ise en dipteki odalarda yaşarlar.”¹⁷¹ Evli kadınların evlerinin dış kapısına kadar çıkmaları izin verilirken bekâr kızlar sadece orta kapıya kadar özgür olabilmışlerdir. Kadın mizacı erkek mizacına göre daha naif bir yapıya sahip olduğu için korumaya muhtaç olarak görülmüş ve dışarı büyük bir tehlike olarak algılandığı için kadınları en güvenli gördükleri yere yani evlere kapatmışlardır. Aslında buradaki asıl amaç kadını her türlü tehlikeden korumak değil “dışarı çıkarak yanlış yola sapmamaları[nı]”¹⁷² sağlamaktır. Hristiyanlığın yayılmaya başladığı ilk yıllarda da

¹⁶⁹ *İncil*, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul 2020, s. 516.

¹⁷⁰ *Kur’ân-ı Kerim Meali*, (Haz. Halil Altundaş, Muzaffer Şahin), Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2011, s. 465.

¹⁷¹ Seidenberg, Decrow, *a.g.e.*, s. 9.

¹⁷² *a.g.e.*, s. 9.

benzer bir durum vardır. Filistin’de Hristiyan topluluklarında bekâr kızlar eve kapatılmış, evli kadınların ise dışarı çıkmasına çok az izin verilmiştir.¹⁷³

İçerisi-dışarısi âdeta erkek-kadın olarak değerlendirilmiş, kadın için dışarısi her daim tehlikeli görülmüştür. Kimi kadınların iç dünyasında da içerisi-dışarısi bu bastırılmışlık duygusuyla birlikte özgürlük-hapishane olarak algılanmaya başlamıştır. Mutluluğun arandığı evler bazı durumlarda mutsuzluğun ve huzursuzluğun kaynağı olmuştur.

Meriç’in öykülerinde kadınlar için hapishaneye dönüşen evler vardır ancak burada erkek egemen bir toplumun baskısı bulunmamaktadır. İlk bakışta bu kadınlar için evler bir heterotopya¹⁷⁴ gibi gözükebilir ancak öykülerde yer alan kadınlar bir tercih yaparak eve kendilerini hapsedmezler. Ortada bir tecrit durumu yoktur. Sadece psikolojik olarak evde bir huzursuzluk ve mutsuzluk yaşarlar, kendilerini hapis hissederler.

“Dünyada Teknik Arıza” öyküsünün arka planında, evin huzurdan nasıl hapishaneye dönüştüğü Nermin Hanım ekseninde verilir. Nermin Hanım mutlu bir evlilik yapmış, ailesini ve evini her şeyin üstünde tutmuştur. Evi, onun için başlı başına bir dünyadır. Kendini o dünyaya öyle çok kaptırır, evle o kadar çok ilgilenir ki bir süre sonra ev ona hükmetmeye başlar. Evinden başka bir şey göremez olur ve eşini ihmal eder. Bu ihmaller ise boşanmayı tetiklemiştir. Nermin Hanım eşinden ayrıldıktan sonra evde eski huzuru bulamaz. Geçim derdi onu tamamen eve, evin çatı katındaki odaya mahkûm etmiştir, çünkü o odada çuval dikip para kazanmaya çalışmaktadır. Dışarıdan tüm canlılığıyla sokaktaki sesler duyulur. Nermin Hanım o canlılığın bu çatı katına hiç uğramayacağını farkındadır.

¹⁷³ Evelyn Reed, *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye I*, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yayınları, İstanbul 2012, 171.

¹⁷⁴ Modern çağın insan üzerindeki etkisinin artmasıyla birlikte yabancılaşma söz konusu olmuş ve kalabalıklar içinde yalnızlık çeken, tutunamayan birey yeni bir mekân arayışına girmiştir. Heterotopya kuramı bu arayıştan doğan bir kaçış mekânı olarak tanımlanmaktadır. Çevresine uyum sağlayamayan ve aidiyet hissedemeyen birey, kendine yalıtılmış bir mekân seçer ve bu mekânda kendini bulmaya çalışır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, (Çev. Ali Karatay), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 146-148. Lefebvre ise heterotopik mekânları öteki mekânlar olarak adlandırmakta ve bu durumu “izotopi”, heterotopi” ve “nötr mekânlar” kavramlarıyla birlikte açıklamaktadır. İzotopiler aynı olanların aynı yerleridir. Heterotopiler ötekinin öteki yerleridir. Dışlanmış bireylerin uzaklardaki düzenidir. Bu iki mekânın arasında kalan kavşaklar, geçiş yerleri nötr mekânlardır. Bu mekânlar yok değildirler ancak var olmaları da önemsizdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Henri Lefebvre, *Kentsel Devrim*, (Çev. Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 122.

“Aşağıda, renkli ışıklı sokakları, insanları ile kent ve yaşam var. Ama, o dirim, Nermin Hanıma, bu balkondan yukarı çıkmazmış gibi geliyor.”

(TÖL., s. 14)

Nermin Hanım bundan sonra hiç dışarı çıkamayacağını, dışarıdaki hayata karışamayacağını bilir. Artık onun için tek bir gerçek vardır ve o da bu çatı katında çuval dikmektir.

“Bu çatı katındaki odanın tek penceresinin önünde, büyük, çinko kaplı bir balkon var. Çinko, sabahtan akşama kadar güneşten kızıyor, göz alan beyaz, delirtici bir ışıkla parlıyor. Nermin Hanım için yaşam artık dayanamadığı bu ışıkla, her yana kılları dökülen, kaşındıran, boğaza kaçıp gıcık yapan çuvalların, kirlimsi bej rengi arasında bir şey.” (TÖL., s. 14)

Umutsuzluk Nermin Hanımı tamamen etkiler ve ev, onun için artık bir hapisanedir. Bu mahpusluğun sebebi ise yoksulluk ve geçim derdidir.

“Ev kadınlığı” veya “ev hanımı” gibi ifadelerin kökeni kapitalist üretim anlayışının egemenliğiyle var olmuş kavramlardır. Üretimin dışarıda devam etmesi ev ile dışarı arasındaki farkın çizgilerini netleştirmiş, dışarıda üretici bir konumdayken eve de tüketici bir konum atfedilmiştir.¹⁷⁵ Erkeğin üreten konumda olması ona bir iktidar kapısı aralamış, kadının eve bağlanması ise bir ikincil cinsiyet rolünü tetiklemiştir. Toplum, kadının yegâne görevinin evlenmek, ev işlerini yapıp çocuk büyütme olduğunu aşlamıştır. Meriç’in bazı öykü kahramanlarında da bu düşünce hâkimdir. “Acıyı Aşmak” öyküsündeki isimsiz kadın bunun tipik bir örneğidir. Üç anarşistin vurulmasının ve öldürülmesinin anlatıldığı öyküde, yazlık evine gelen kadından bahsedilir. Bu kadın kocasıyla pek iletişim kuramaz, bunun sebebi ise kocasının çok kibirli ve kendini beğenmiş olmasıdır. Kadın da kocasıyla yaşadığı iletişimsizlikten dolayı kendini evine, ev işlerine verir.

“İnsan istediğince kalabalıktan kaçsın, uzun yürüyüşler yapsın, gene eve dönülür. Ben de evime dönüyorum her seferinde. Pişirilecek yemekler, yıkanacak meyveler, kurulacak sofralar beni bekliyor. Ben bir ev

¹⁷⁵ Aksu Bora, *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 59.

kadınıym. İşim de bu. Bu işlerin tutsağıyım. Çocuklarım da küçük olduğuna göre...” (TÖII., s. 16)

Bu sözlerle kadın kaderini kabullenmiştir. Arada sırada dışarı çıkıp yürüyüşler yapsa da daima eve döneceğinin farkındadır. Ona göre her daim eve dönülür. Bu kadın için ev bir hapisane, kendisi de o evdeki yegâne tutsaktır. Bu tutsaklığı kabul etmeyen öykü kahramanları da vardır. Bu kahramanların bakışı ev ve ev işlerine feminist kuram perspektifinden bir bakıştır. Feminist kurama göre ev işleri sonsuz tekrarlanan bir süreçtir. Hemen her kadının tekrarladığı ev işleri, sonsuz bir tekrarın durağanlığı olduğu için de daima genel kalmışlardır. Ev kadınları bu genelliği yıkmadıkları sürece bireyselleşemeyecek ve ikincil cins olarak kalmaya devam edecektir.¹⁷⁶ Feminist yaklaşımlara göre “ev ve ev işleri, kadınlarla erkekler arasındaki farkın yaratıldığı yerdir.”¹⁷⁷ “Menekşeli Bilinç”te yer alan genç kız bu genelleşmeye, kadınlara çizilen bu yazgıya karşı çıkar. Kaderini kabullenen, ömrü boyunca ev işi yapmaya mahkûm hisseden hemcinslerini “ölü kızlar kervanı” olarak tanımlar.

“Ben gidiyorum. Bir İngiliz şirketinde iş buldum. Sınava girmiştım. Kazandım. Kendimi geçindirebilirim. Bu eve dayanamam artık. Kendime ve arkadaşlarıma değgin, oturup konuşabileceğimiz bir odam olsun istiyorum. Ben ölü kızlar kervanına girmeyeceğim.” (TÖI., s. 220)

Sözleriyle kadınlara çizilmiş olan bu kaderi kabul etmez ve hapisane olarak gördüğü baba evinden ayrılır. Bazı kadınlar onun kadar güçlü olmayabilmektedir. “Dedi Ölüm Aklımda” öyküsünün kadını Nedret, çalışan bir kadın olmasına rağmen her akşam eve dönmeyi istemez, çünkü ev onun için bir eziyet, bir huzursuzluk yuvası olmuştur. Bunun en büyük sebebi ise evde hem annesi hem de kayınvalidesinin yaşamasıdır. İkisinin tartışması evdeki huzuru her daim bozmaktadır ve bundan dolayı Nedret eve geldiği zaman kendisini bir hizmetçi ve kaçıp kurtulmak isteyen ama bunu başaramayan bir tutsak gibi hisseder. Kapıdan içeri girdiği an onun için mahpusluk başlamaktadır.

“Şans işte. Herkes bir anasının, bir kaynaşanının kahrını çekiyor. Hümevra diyelim. Kuş gibi bir anacığı. Gene de burunlar zavallıyı. Bizde

¹⁷⁶ a.g.e., s. 61-66.

¹⁷⁷ a.g.e., s. 63.

o bile iki tane. Canım eve gelmek istemiyor. Bizimki yaşamak değil, hamallık zaten canım. Doğru söylüyor çocuklar. Yalan değil vallahi, koyun gibi yaşıyoruz. Daha bir servisin işlerini yoluna koyamadık. İnsan değiliz canım, insan değiliz. Üç kuruluşumuz elden gitmesin diye duyduğunu duymazdan, gördüğünü... Daha evden içeri girerken bozuluyor sınırlarım...” (TÖII., s. 15)

Ekonomik etkenler ve özellikle de aile bağlarının kutsallığı Nedret’in elini kolunu bağlamaktadır. O her akşam eve dönmeye ve çilesini çekmeye mahkûmdur. Bu da göstermektedir ki ev sadece kadınlara değil aynı zamanda erkeklere de hapishane olabilmektedir.

6.3. Kişilik Yüklenen Evler

İnsanî özellikleri hayvanlara veya cansız varlıklara yüklemek, basit bir kişileştirmeden çok psikolojik derinliklere sahip olan bir olgudur. Antropomorfizm olarak adlandırılan bu durum Türkçeye insan şekilcilik olarak çevrilmiştir. İnsanın, insan dışındaki varlıklara insanî özellikler yüklemesi olarak tanımlanan kavram, sadece bir benzetme veya kişileştirme değil, insan dışı varlıklara insanmış gibi davranmaktır.¹⁷⁸ İnsana benzetilen ve insanmış gibi davranılan bu varlıklardan biri de evlerdir. İnsansı özellikler yüklenen evler artık sadece mimari bir kurgu değil, aynı zamanda özellikle kadının en iyi yoldaşı, annesi, çocuğu veya sevgilisidir.

Evlere daha çok dişil anlamlar yüklenmiş ve bundan dolayı da kadınların mekânları çoğu zaman evler olmuştur. Evlerde doğan, evlerde büyüyen, evlerde yaşayan kadınlar, zamanla evlerle arkadaşlık yapmaya başlamışlardır.¹⁷⁹ Meriç’in çoğu öykü kahramanı da evlerine kişilik yüklemiş, evlerini bir birey olarak değerlendirmiştir. Bundan dolayıdır ki bu öykülerde ev bir nesne değil âdeta bir öznedir.

Sıkıyönetim günlerinde bir yaz tatilini anlatan “Tan’ın Öyküsü”nde bir grup arkadaş stresli bir yaz tatili geçirmektedirler. Bunun sebebi ise her an bir arkadaşlarının

¹⁷⁸ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999, s. 63.

¹⁷⁹ Bora, *a.g.e.*, s. 71.

tutuklanıyor ve hapse atılıyor oluşudur. Gülistan da hem oğlu hem de eşi için endişelenir. Haberlerde yeni tutuklamalardan bahsedilir ve nihayetinde Gülistan'ın eşi de tutuklanır. Polisler ellerinde çeşitli evraklarla evlerini aramaya gelirler. Gülistan evini bir birey olarak görür, çünkü polislerin arama yapmasından evinin üzüldüğünü düşünür. Evini aramaya gelen polisler gider gitmez evinden özür dilercesine, evini temizlemeye başlamıştır. Gülistan bu hareketiyle kendi duygusunu mekâna/eve atfetmiş, duygularını bu yolla dışa vurmuştur.

“[Polisler] Gittikleri zaman, pencereleri açıp evimi havalandırdım. Hiç sesimi çıkarmadan, söylenmeden, önce bir sigara yakıp ağır ağır içtim. Sonra, dayak yemiş bir çocuğu öpüp severek gönlünü alıyormuş gibi, evimi toplamaya başladım. Yerleşen, silinip paklanan her köşeyle biraz kendime geliyordum.” (TÖII., s. 141)

Gülistan için evi küçük bir çocuktur ve polislerin etrafı dağıtmasından dolayı evinin üzüldüğünü düşünmüştür. Evin gönlünü almak için de yabancıların dokunduğu her yeri temizler; böylece ev mutlu olacaktır. Öyküde kadının eve yüklediği anlam daha derindir. Özellikle “silinip paklanan her köşeyle kendime geliyordum” ifadesi dikkat çekicidir, çünkü kadının rahatlaması temizlik ile yani geniş anlamda ev ile mümkün olmaktadır.

“Dünyaya Gelmek İsteyip İstemediğimi Soran Olmadı. Nasıl Yaşamak İstedığıme Geline... Yaşamöyküsünden, Bir Küçük Bölüm Yazabilirim, Örnek Olarak” öyküsünde Muhlis Kaptan'ın evi anlatılır. Muhlis Kaptan kızı ve torunu ile yaşamaktadır. Küçük kızın her şeyi bu evdir. Öyle ki kendini bu evle bir saymaktadır. Bu küçük kız için ev bir kişidir ve yalnız onu bu ev anlamaktadır.

“Burada kimseye hesap vermeden, zamanı kendi isteklerime göre kullanarak, yaşıyorum. Arkadaşlarıma rastlarsam, onlarla beraber her yere gidebilirim. Eve döndüğümde, ev beni karşılar. Bana hesap sormaz. O kalın ses, kalın perdelerin arkasında değil benim yüreğimin başında, hincımı, kahrolmamı, lanetlememi kanırtarak bağırmaz:

“Bu ne başına buyrukluğ. Ne zamandan beri kadınlar eve bu saatte dönüyorlar? Bu bir saygısızlıktır. Anlayana tabii.”

Evim, kavga çıkarmaz. Günlerce sürecektir olan surat asmaları, huzursuzlukları başlatmaz. Yumuşaktır. Sıcacık gülümser ışıkları yakıtığım zaman; kendi zevkime göre yerleştirdiğim lambalarla aydınlatırım onu.

Yanımda arkadaşlarım varsa, onlar evimi beğeniyorsa, övüyorsa, evim sevincinden uçar. Sedirim, yerdeki minderlerim, kocaman bakır tepsim, ocağım...” (Ç., s. 64.)

Öyküde anlatılan ev, bir otorite değildir, anne, baba veya despot bir eş rolüne bürünmez. Hesap sormayan, kavga çıkarmayan, surat asmayan, huzursuzluk başlatmayan bir evdir. İdeal bir erkeğin, ideal bir eşin tüm özellikleri eve yüklenmiştir. Guthrie, dünyanın “sadece canlı olarak değil, aynı zamanda insan benzeri bir varlık olarak”¹⁸⁰ algılandığını ifade etmektedir. Öyküde anlatılan kız için de ev insan benzeri bir varlık olarak algılanır. Bundan dolayı evi tıpkı insanlar gibi sevinebilmekte ve üzülebilmektedir. Meriç, “Çisenti 4” öyküsünde de bu öyküde olduğu gibi eve insansı özellikler yüklemiştir. Bu öyküdeki ev de tıpkı bir insan gibi küsebilmektedir.

“O adam, ‘Çisenti’ dizisinden birinde rastladığımız uzun adam, yazlık evin önünde, bir süre öylece dikildi kaldı.

Evi anımsayalım: Kaç yıldır semtine uğrayan olmadığı için, küsüp içine kapanmış, rengini, sesini, kokusunu derinlere gömüp, küf tutmuş olan ev.” (Ç., s. 78)

“Kıpırtı Hanım” öyküsünde, yalnız yaşayan Kıpırtı Hanım her ne kadar şen ve herkesle iyi geçinen biri olsa da evine girdiği vakit yalnızdır ve yalnızlığını paylaştığı tek arkadaşı evidir. Bu öyküde de kadın evine insan gibi yaklaşmakta, evini bir dert ortağı bilmektedir.

“Evim, kentin bir yerinde durur. Benim serseri ruhumu en iyi o bilir. Yavaş sesle söylediğim türkülere, seyrettiğim televizyon programlarına, gözyaşlarım, hiç sevgilisi (bir erkek; aklıma geldiğinde bazı zamanlar,

¹⁸⁰ Savannah Guthrie, “Faces in the Clouds: A new theory of Religion”, Oxford University Press, New York 1993. Alıntılayan Burcu Delikan, *Marka Maskotlarında Antropomorfizm Kullanımının Göstergebilimsel Analizi: Arçelik-Çelik Örneği*, Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019, s. 40.

içim sızlar) olmamış yalnızlığıma en iyi tanık olur. Benim sadık dostumdur. (Kapısında kedisi, ağacında kuşları...)” (GİBSV., s. 24)

“Işın” öyküsünde ise ev yine insana benzetilir. Tasvir edilen oda, adam ile eş özelliklere sahiptir. Tıpkı adam gibi pencereden bakar ve dışarıya özlem duyar.

“Adam evin sessizliğini içine çekerek bacaklarını uzatıyor. Sigarasını emerek yıldızlara bakıyor. Ev böyle sessiz ne güzel, diye düşünüyor. Aralığın sonundaki oturma odası bile karanlık. Yaz kış, dumanlı turuncu ışığı hep yanan; evin gürültüsüyle şişen oda, o bile, pencerelerinden dışarı uzanmış, derin derin soluk alıyor. Akşam çayının bardakları ortada, sigara tablaları dolu olsa bile, bir süre için yalnız kalabilmek, karanlığa sığınıp günlük hayattan biraz uzaklaşarak, kendini dinlemek istemez mi o da!” (TÖII., s. 126, 127)

Meriç’in çoğu öyküsünde evlere tıpkı yaşayan varlıklar gibi yaklaşmıştır. Evler de canlıdır. Evlerin canlılığı ise içindeki yaşama bağlıdır. Eğer evde yaşam varsa, ocak tütüyor, tencere kaynıyorsa o ev canlıdır. Evlerin canlı olma hususu “Erol Bey” öyküsünde ele alınmıştır. Öyküde tipik bir konak hayatı anlatılır. Konak, eğer içindeki yaşam olmazsa ölüp gider.

“Kızların harçlıkları, kadınların her birinin aylığı, Canan Hanımın giyimi, Avrupası, evin geliri gideri, vergiler, küçük onarımlar, şuydu buydu, hiç aksatılmadan sürdürüldü. Bey gibi geçindirdi hepsini, bey gibi. Hakkını söylemek gerekirse, ev halkı da, karşılıksız bırakmadı doğrusu Erol Beyin bu yaşamı onlara bağışlamasını. Ev hep canlıdır. Ayaktadır. Uyanıktır. Durma yenilenir, değişir. Yaşamaya sevgiyle, sevinçle katılır.” (TÖII., s. 192, 193)

Evler de tıpkı insanlar gibi insanlarla birlikte yaşamaktadırlar. İnsan-ev ilişkisi psikolojik boyutlarda oldukça derinleşmiş, bu derinlik de evlere insansı özellikler kazandırmıştır. İnsanın kişiliği, oturduğu eve de yansımıştır. Böylece sadece yaşanan evlerden yola çıkarak o evde yaşayanlara dair analizler, yorumlar ve tespitler yapılabilmektedir. Zenginliğin eşyalara yansıdığı gibi fakirlik de eşyalardan yola çıkılarak anlaşılabilir. Bu durum sadece günümüz için geçerli bir durum değildir. Evlerin, içinde yaşayanların sosyo-ekonomik özelliklerine dair bilgiler

verilmesi Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir. O dönemlerde evlerin dış yapılarına bakılarak “ev falı” denen bir yorumlama tekniği kullanılmıştır.¹⁸¹ Evler sadece insanın ekonomik, sosyal ve siyasi kişiliğini değil aynı zamanda psikolojik kişiliğini de yansıtabilmektedir.

6.4. Kabuğa Dönüşen Evler

Ev, somut olduğu kadar soyut da bir olgudur. Bu açıdan eve sadece mimari bir yapı olarak bakmamak gerekmektedir. İçinde yaşayan bireylerle birlikte ev, bir imgelem alanıdır. Evde yaşayan bireyler hem toplumsal cinsiyet, hem yaş hem de sosyokültürel bağlamda aynı olmadıkları için evi deneyimleme pratikleri de birbirleriyle aynı olmayacaktır.¹⁸² Bu bağlamda bakıldığında evler kimileri için bir sığınak, kimileri için hapisane, kimileri için de birer yuva ve birer kabuktur. Ev, en güvenilir sığınaktır. Yumuşakçalara bakıldığında doğada öyle savunmasızdırlar ki bir sığınağa ihtiyaç duyarlar. Kabuklar onlar için güvenli bir sığınak olur ve onlar kabuğun şeklini alarak içinde yaşarlar. İnsanlar da evlerini kabuk olarak görebilmekte ve evlerine sığınabilmektedirler. Onlar da tıpkı yumuşakçalar gibi evleriyle bütünleşip evlerine bağlanırlar. Bu bağlılık özellikle kadınlarda yoğun bir şekilde yaşanır. Bachelard yumuşakçalardan salyangoz üzerinden bir örnekleme yapar ve salyangozun yumuşaklığının verdiği savunmasızlığı kabuğa sığınmayla aştığını belirtir. Aynı durum kadın mizacıyla yorumlanmaya açıktır. Kadın mizacı gereği daha naif, kırılgan ve savunmasızdır. Onlar da tıpkı salyangozların savunmasızlıklarını kabuğa sığınarak aşmaya çalışmaları gibi evlere sığınmışlardır. Bununla birlikte bu sığınma durumu bazen bağımlıya da dönüşebilmektedir. Bachelard bu durumu “bağımlı varlık diyalektiği” olarak şu şekilde açıklar: “Kabuk izleği konusunda imgelem, küçük ve büyük diyalektiğinin dışında, özgür varlık ve bağımlı varlık diyalektiğini de işler: Ve bağımlı bir varlıktan neler beklenmez ki!”¹⁸³ Eve bağımlı hale gelen kadınlar için tek gerçek evleri olur ve ev dışında bir yere güvenemedikleri için evden ayrılmak istemezler.

¹⁸¹ Giovanni Scognamillo, Arif Arslan, *Doğu ve Batı Kaynaklarına göre Fal*, Karizma Yayınları, İstanbul 1999, s. 97.

¹⁸² Alberto Eiguer, *Evin Bilinçdışı*, (Çev. Perge Akgün), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 19.

¹⁸³ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 130.

“İkircim” öyküsünde Meriç, birbirinden farklı iki kadını karşılaştırmıştır. Zerrin karakteri sakin, hayata karşı çekimser, güçsüz, evine bağlı biriyken tam karşısında Güzin vardır. Güzin ise okumuş, güçlü, çalışan, dış dünyadan korkmayan bir kadındır. Öyküdeki bağımlı kişi Zerrin’dir ve evini tıpkı bir kabuk olarak görür. Kabuğunda yaşar ve daima kabuğuyla ilgilenir:

“Evini temizlemişti. “Evim benim kabuğum” der. Ünlüdür bu sözü. “Durmadan hohlayıp parlattığım kabuğum.” Köpüklü suları doldurup boşaltıyor Hatice. Suyun içinde çok kalmaktan buruşup şişmiş kırmızı elleriyle çırpıyor, topluyor, seriyor, ovuyor, parlatıyor, çitiliyor...”
(TÖII., s. 157, 158)

Evine tuttuğu temizlikçi kadının her hareketinden mutlu olan Zerrin için temiz bir ev daima mutluluk demektir. Zerrin mutluyorsa evi yani kabuğu parlar, gözüne çok güzel gözüktür.

“Banyonun parlatma tozlarıyla ovulmuş, hortumlarla yıkanmış fayansları, ışığı yıldız yıldız yansıtıyor mu bayılıyor. Ağır ağır ellerini yıkıyor. Ağır ağır, boynunu, yüzünü kremliyor. “Evim benim kabuğum” diye düşünüyor.” (TÖII., s. 158)

Zerrin’in başına kötü bir olay geldiği, moralinin bozuk olup üzüldüğü zamanlar da o pırlıl pırlıl parlayan kabuk eskir, koyulaşır ve kirlenir.

“Bu sefer, bir telefon konuşmasında yakaladı. Hem öyle ki, o gölgeli akşam esintisi kokan sessiz ev içi gitti, yerine yaklaşan duvarların büsbütün kararttığı, giderek daralan bir aralık kaldı. Onun deyişiyle kabuğu kararmaya başladı. Karardı, çatladı, pütür pütür oldu. O hohlayıp parlatılan kabuk!” (TÖII., s. 159)

Öykü boyunca “evim benim kabuğum” cümlesi tekrarlanıp durur. Kadın mutlu ise kabuğu parlak, mutsuz ise karanlık ve kasvetli görünür. Eve yüklenen anlamlar bu bağlamda derindir. Zerrin’in kişiliği ile eve yüklediği anlam paralel bir şekilde ilerler.

Evler “yaşamımızı çevreleyen, bizi dış dünyadan koruyan ilk kabuk[lardır]”¹⁸⁴ İmgelem dünyasında evleri kabuk olarak görmenin temel sebebi bir sığınak olmasıdır. Tehlikeli görülen dışarıdan eve sığınmak, evi bir anlamda koruyan, kollayan olarak düşünmek demektir. Korkmaz, felakete uğrayan bireyin her daim evine sığındığını, evin her türlü tehlikelere karşı bir korunak olduğunu belirtir ve ev “ oradaki anne şefkati, herkesin ve her şeyin terk ettiği bedbaht insanı, her zaman bütün sıcaklığı ve samimiyetiyle kucaklamaya, ona her an yeniden ‘kendisi olma’ kapılarını açmaya hazırdır.”¹⁸⁵ Der. Bu bakımdan Meriç’in “Susuz V” öyküsünde koruyan ve kollayan olarak ev anneye benzetilmektedir.

“Yaşanmış, geçmiş bir yaşamdır anne. Fatih yönlerinde bir yerde eski ahşap bir evdir o. Ahşap bir evin çağlar yaşamış saçaklarıdır. Dam akınca odanın ortasına konan teneke leğenin pasıdır. Büyük taban halısıdır. Solmuş. Ön oda için alınmıştır otuz altı yıl önce. O, büyük bir ön odadır. Kızlığından kalma pirinç mangal annenindir. Anne bakır cezvenindir. Fatih yönlerinde bir yerde eski, ahşap bir evdir o. Anneyi oradan ayırmak olmaz. Kurur gider.” (TÖL., s. 136, 137)

Ev insanoğlu için sadece barındığı somut bir mekân değildir. İnsan evden, ev de insandan ayrı düşünülemez çünkü ev içinde bir evren barındırır. Ev kimi zaman sıcacık bir yuva, kimi zaman güvenilir bir sığınak, kimi zaman da bir kabuk olmuştur. Özellikle kaotik bir dönem olan son yüzyılda evler bir kaçış mekânı olarak da algılanabilmektedir. Kalabalık ve olabildiğine büyüyen şehirlerde insan daima kendini derin bir boşlukta hissetmiş, bu boşlukta yabancılaşan ve günden güne yalnızlaşan bireyler artık tutunamamakta ve güvensiz bir ortamda kendini rahat hissedememektedirler. Bundan dolayı evlerine kaçmak, evlerine sığınmak istemektedirler. Jung felsefesinde kolektif bilinçaltı kuramına göre insanın ilk sığınakları anne karnıdır ve bundan dolayı kişi ne zaman korunmak, sığınmak istese ilk mekânı olan anne karnına benzettiği yere yani evlere yönelmektedir.¹⁸⁶

¹⁸⁴ G. Gonca Gökalp Alparşlan, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası”, *Türkbilig*, 2003/5, s. 29.

¹⁸⁵ Ramazan Korkmaz, “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre Dünya İzleği”, *Bilig*, S. 9, 1999, s. 7.

¹⁸⁶ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, (Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul 2015, s. 21.

Meriç, ev ve anne karnı benzetmesini “Yanmışım Dumanım Tüter” öyküsünde ele alır. Öykü kahramanı çevresindeki kalabalıktan dolayı büyük ve olabildiğine derin bir boşlukta hissetmektedir. Bu histen kurtulmak için de evine, evinin köşelerine, duvarların diplerine kaçmak ister.

“Gecenin gece karanlığında, yalnızlıkla bir arada sessizlik.

Soluk bile almayan bir sessizlik. (Var.)

Evet. (Evet, ses ve ışık yok.)

Ev?

Yerleşilmiş, uzun zaman oturulmuş, yaşanmış bir evde bomboşluğu yaşamak! (Bunu...)

Zaten...

Evet?

Ev çok büyüdü. Kocaman bir boşluk oldu.

Küçücük bir yere sığınmak istiyorum. Duvarlara yakın olmak.

Ana rahmi gibi mi?

Denebilir.” (GİBSV., s. 8, 9)

“Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân imgelem için bir yalnızlıktır, yani tohum halinde bir oda, tohum halinde bir evdir.”¹⁸⁷ İnsanın kaçıp sığındığı, dertop olmak istediği evler, evin köşeleri de ana rahmine benzetilir. Anne karnı insanın dönmek istediği en güvenilir yerdir.

İnsanoğlunun en güvenli ilk yeri şüphesiz anne karnıdır. Bundan dolayı ilk insanlar ana karnı gibi karanlık ve nemli olan mağaraları, ağaç kovuklarını ve kaya oyuklarını bir güvenli barınak olarak seçmişlerdir.¹⁸⁸ Daha sonra da ilkel formda evler daima anne karnını andıracak güvenlikte hissettirdiği için daima ihtiyaç duyulan bir form kazanmıştır. Nezihe Meriç öykülerinde de evler ana rahmi kadar güvenilirdir.

¹⁸⁷ Bachelard, *a.g.e.*, s. 154.

¹⁸⁸ Jan Gympel, *Antik Çağlardan Günümüze Mimarlığın Öyküsü*, (Çev. Derya Nüket Özer), Hep Yayınları, İstanbul 2018, s. 13.

6.5. Bacası Tüten Evler

İnsanlığın barındığı ilk yapılar mağara ve ağaç kovuğu gibi doğal oluşumlardır. İnsanların ilk barınaklarını inşa etmeleri ise ateşin keşfedilmesiyle başlamıştır. Ev formundaki ilk yapılar sayesinde hem ateş korunmuş ve ateşin sürekliliği sağlanmış, hem de ateşle birlikte bir barınma fikrini doğmuştur.¹⁸⁹ İnsanlığın inşa ettiği ilk evle birlikte coğrafi bölgelere ve iklim şartlarına göre değişiklik gösteren mimari formlar oluşmuştur, ancak inşa edilen bu evlerin hepsinde ortak olan nokta evin merkezinin ateş yani ocak olmasıdır.¹⁹⁰

Birçok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de ocağa kutsal olarak bakılmıştır. Eski Türk inançlarında ocağın yanması soyun devamlılığı anlamına gelmektedir ve bu yüzden ocağı söndürmek atalara yapılan bir saygısızlık olarak görülmektedir.¹⁹¹ Göçebe yaşayan Türk boylarında da çadırların merkezinde ocak bulunur ve bu ocaklar aileyi temsil ettikleri için kutsal sayılmıştır. Şaman inancında ocakta yanan ateş atalar ruhundan bir parça olduğu için kutsal sayılmış ve ocağa karşı dua edilmiştir.¹⁹² İslamiyet'in kabulüyle birlikte Türk kültüründe ocağın kutsallığı devam etmiş ve daha çok Türk tasavvufunda önemli bir yer edinmiştir. Mevlevi dergâhlarında eşik ve ocaklar en kutsal yerler olarak görülmüş, bazı Mevlevihanelerde ocak öpülerek ocağa niyaz edilmiştir.¹⁹³

Türk kültüründe bir evi ev yapan ocağının tütmesidir. Evlenmek, aile kurmak, bir aileye sahip olmak ve o ailenin devamlılığını sağlamak bacadan tüten dumana bağlıdır; çünkü eğer baca tütüyorsa o evde yaşam devam ediyor demektir. Duman ateşin yandığına işarettir ve ateş de sıcaklığı gösterir. Sıcak bir yuva da daima mutluluğun sembolü olmuştur.¹⁹⁴ Ayrıca duman o evde yemek piştiğine de işarettir. Aşlı olan bir yuva da yine mutluluğun göstergesidir.

Meriç'in öykülerinde de bir evi ev yapan en önemli unsur ocağın yanması, bacanın tütmesi olarak dikkat çeker. Bu önemli bir semboldür çünkü ailenin devamlılığı ocağın

¹⁸⁹ a.g.e., s. 17.

¹⁹⁰ Ahmet Uhri, *Ateşin Kültür Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003, s. 27.

¹⁹¹ Yusuf Ziya Yörükhan, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2020, s. 68.

¹⁹² Abdülkadir İnan, *Eski Türk Dini Tarihi*, Altınordu Yayınları, İstanbul 2018, s. 44.

¹⁹³ Abdülbaki Gölpınarlı, *Mevlevi Adab ve Erkânı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul 2006, s. 37.

¹⁹⁴ Uhri, a.g.e., s. 56.

yanması ile bağlantılıdır. “Bazıları” adlı öyküde bu durum açık açık belirtilir. Öyküde bir evi ev yapan özelliğin bacasının tütmesi, ocağının yanması olduğu vurgulanır.

“Ama şehrin ortasında bir kurulu düzen var ki, onlara karşılık dengi dengine işleyip duruyor. Orta halli ailelerin kurduğu bu düzende herkesin, bacası tüten, kapısı çalınan, ocağı kaynayan bir evi var. Anneler, babalar, çocuklar ne olursa olsun da aman ocak sönmesin diye çalışıyorlar. Bu yüzden, çoğunluk “Mısır Çarşısı’na yeşil zeytin gelmiş. Kış için biraz uydursak” diye düşünmüyor. “Mavi” onların dünyasında, küçük için naylon pelerin rengi, balıkçıların ozanlığı “uskumru yüzseksene inmiş” sorunu oluyor. Aileyi kuranlar, hep bir evde, bir sobanın sıcağında, bir sofranın başında birbirlerini severek, koruyarak, kavga ederek, barışarak, sevişerek yaşıyorlar. Bazılarının zeytini ve mavisini ayrı. Yine de onları koruyan, daima koruyacak olan ‘Aile’ dediğimiz bir kurulu düzen olacak.” (TÖL, s. 50)

Öyküde aile-ocak-yuva-mutluluk kavramları hep birbirleriyle bağlantılı olarak verilmiştir. Öncelikle ailenin devamı bacanın tütmesi, ocağın kaynaması ile sağlanabilmektedir ve aileyi kuranların asıl amacı bu devamlılığı sağlamaktır. Mutluluk sıcacık bir sobanın etrafında yaşanmaktadır. Aileyi aile yapan da bu koruma duygusu ve devamlılığın sağlanmasıdır.

Meriç’in çoğunlukla öykülerinde ocağın yanması ve bacanın tütmesi evin bölümlerinden biri olan mutfak üzerinden verilmiştir. Türk kültüründe mutfak “sadece yemek pişirilen bir mekân değil; oturulan, dinlenen bir kültür ünitesi”¹⁹⁵ olmuştur. Meriç’in öykülerinin geneli kadın ağırlıklı öykülerdir ve bundan dolayı çoğu öyküsünde yer alan mutfaklar öykülerde önemli bir yer tutar. Onun öykülerinde mutfak sadece somut bir mekân değildir; aksine psikolojik fonksiyonları olan, kadınlarla özdeşleşmiş derin anlamlar taşırlar. Fethi Naci edebiyatımızda mutfağa en çok yer veren yazar olarak Nezihe Meriç’i görür: “Nezihe Meriç kadar mutfaktan kadınların ev içi işlerinden söz eden bir başka hikâyeci yoktur.”¹⁹⁶ Mutfak sevgisi

¹⁹⁵ Haşim Karpuz, Emine Karpuz, “Anadolu Türk Evinde Mutfak”, *Yemek Kitabı*, (Haz. M. Sabri Koz), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008, s. 389.

¹⁹⁶ Fethi Naci, “Eleştirisi Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 68, Temmuz 1991, s. 26.

hemen her kadın kahramanda baskın bir şekilde yer almıştır. Özellikle “O An Hep Vardır” öyküsünde bu mutfak sevgisi çeşitli sembollerle anlatılmıştır:

“[...] Ama ilk anda özlenenlerin içinde yatıp uyanacak –sanki bir liman-yatağı, yıkanıp paklanılacak bir yeri, bir de –asıl- mutfağı önde gelir.

Mutfak kadrini bilene yaşamdaki cennettir. Doğan çocuk açlığını bilerek doğar. Ağlar, meme ister. Çok ayrıntılı, çok çeşitli gereksinimleri büyüdükçe gelişecektir. Ama doğar doğmaz açlık duygusu insanlarla beraber gelir yeryüzüne. Aç ayı oynamaz, gibi kaba bir tanımlaması da vardır işin; kültürden kültüre değişen incelikleri, insanı belirleyen ayrıntıları da. [...]

Mutfak, kadrini bilene cennettir dedik. Öyledir. Herkes bir anlam kurmak zorundaydı kendine, -bu kaçınılmazdır. Anlamsız yaşanamayacağına göre- bunların içinde, mutfağı bilenler, onun insanla olan ilişkisini, eve getirdiği huzuru, sevinci, tadı keşfetmiş olanlar kazanır. [...] Ocak yanar. Yanan ocak mutfağın sevincidir, ya da kaynayan tencere. İster büyük kentlerin mermerli tezgâhına gömülmüş elektrikli ocakta olsun, isterse, sarı çamurla sıvanmış köy mutfağının ocağında, etli yaprak sarmasıyla, erimiş tereyağındaki kırmızıbiberin kokusu, ikisinde de aynı mis kokudur.” (GİBSV., s. 108, 109)

Geleneksel Türk evlerinin yapısında yer alan mutfaklarda bir ocak ve ocak taşı bulunmakta, yemekler bu ocakta pişirilmektedir. Ateşin yanması ile ocağın tütmesi, o evde yemek piştiğini göstermektedir.¹⁹⁷ Değişen dünya ile Türk evleri de değişmiş, yeni bir mutfak düzeni gelmiştir. Artık yemek pişirmek için ateş yakılmasa da kültürel anlamda ocak kavramı devam etmiştir. Mutfak hareketli ise, yemek yapılıyor ve tencere kaynıyor ise o evde yaşam devam etmektedir. Evi ev yapan temel unsur mutfaktır ve mutfak aynı zamanda önemli bir mutluluk kaynağıdır. Öykünün anlatıcısı kadın mutfakta olduğu zaman kendini cennette gibi hissetmektedir. Mutfağın verdiği bu huzurun ve mutluluğun hangi mutfak olursa olsun değişmeyeceği, köylü, kentli fark etmeksizin mutfağın evin mutluluk dağıtan yeri olduğu anlatılmıştır. Ev ister çok lüks apartman dairesi olsun, ister basit bir köy evi

¹⁹⁷ Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 3, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1978, s. 41.

olsun önemli olan evin mutfağıdır; çünkü mutfakta ocak yanmakta ve ailenin devamlılığı sağlanmaktadır. Aynı durum “Bu Bir Uzun Hikâyedir Orasından Burasından Yazılmıştır 2” öyküsünde de ele alınmıştır.

“Bir küçük ev (çalıdan çırpıdan). Kapısı iyi kapanmayan (olsun), damı akan (olsun) ama, bacası hep tüten. İçinde anne, baba, iki küçük çocuk.

Önemli olan ocak. Evin mutfağı var. Hem de, penceresi kırlara bakan, kırlara açılan bir mutfak. Ocak mutfağın içinde, tencere ocağın üstünde, içinde mis gibi kokan yemekler pişiyor. Tavada balıklar, börekler, köfteler kızartılıyor. Sabah akşam da çay (ille) demleniyor.” (Ç., s. 40)

Evin nasıl olduğu önemli değildir, asıl önemli olan bacasının tütüp tütmediğidir. Meriç öykülerinde kadın-mekân ilişkisini çoğu zaman evler üzerinden vermiştir çünkü ataerkil toplumlarda kadın kapalı mekânların insanları olarak muamele görmüşlerdir. Evin yuva olma özelliği ve yuvanın dişilerce yapılması da mutfak sembolü üzerinden verilmiştir. Kadınlar için bir kaçış bir sığınış mekânı evler ve mutfaklar olmuştur. Dışarı ve içerisi gibi kavramlar eril ve dişil olarak anlamlandırıldığı için kadınlar daima içerisi ile özdeşleşmiş ve bunu kabullenmiştir. Dışarı hayatta bir varlık gösteremeyen, kendini kanıtlayamayan, ayakları üstünde duramayan kadınlar, kendi dünyalarını evlerinde inşa etmişlerdir ve mutfaklar kendi varlıklarını hissettikleri mekânlar olmuştur.

6.6. Çocukluk Çizimlerinde Evler

Çocukların çizmiş oldukları resimler, çocuğun ruh dünyasını tanımaya yarayan bir ölçüt olarak kabul edilmektedir. Çocuğun belli bir kas olgunluğuna eriştikten sonra kalem tutabilmesiyle birlikte çizmiş olduğu çizgi ve figürler, onun iç dünyasını, çevresiyle olan ilişkisini, zekâ ve kişiliğini yansıtabilmektedir.¹⁹⁸

Resimlerin psikanalist açısından yoğun olarak incelenmeye başlaması 1880’li yıllarda olmuştur. Özellikle akıl hastanesinde yatan delilerin yapmış olduğu resimler

¹⁹⁸ Haluk Yavuzer, *Resimleriyle Çocuk*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s. 17.

üzerine çalışmalar yapılmış, Freud ve Jung'un yapmış olduğu çalışmaların ünlenmesiyle bu alana olan ilgi de artmıştır. Çocuk resimlerinin de çocuk psikolojisine dair izler olabileceği düşüncesiyle de ilgili araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. O yıllardan itibaren çocuk çizimlerinde karşılaşılan figür, boyut, renk gibi öğelerin çocukta neyi temsil ettiği üzerine araştırmalar yapılmış, çocuk resimleri psikoterapilerde kullanılmıştır. Prof. Havyer konuşmayan bir çocuğu tedavisiyle ilgilenmek üzere Morgenstein'e göndermiştir. Sözlü olarak iletişim kurulamayan bu erkek çocuğundan resim yapmasını isteyen Morgenstein, çocuğun çizdiği resimlerden yola çıkarak çocukta şiddet korkusu olduğu ve bu korkudan dolayı çocuğun yüksek bir kaygı içinde olduğunu anlamıştır. Terapi sonrasında ise çocuk korku ve kaygılarını yendiği için konuşmaya başlamıştır.¹⁹⁹ Bu terapinin gerçekleştirilmesinden sonra da “sözlü anlatımın yetersiz kaldığı durumlarda çocukların kendilerini ifade etmesine yardımcı olabileceği”²⁰⁰ düşüncesiyle birlikte terapilerde resimler kullanılmaya başlanmıştır.

Çocukların iç dünyalarının anlatım araçları olarak kullanılan resimler, çocukların duygularını, hislerini, korkularını, aile ve arkadaşlık ilişkilerine dair önemli bilgileri içermektedir. Klinik değerlendirmelerde yaygın olarak beş resim testi kullanılmaktadır.²⁰¹ Goodenough Bir İnsan Çiz Testi: Goodenough tarafından geliştirilen bu testte, çocukların çizmiş olduğu insan figüründen yola çıkarak zekâ ve kişilik özellikleri tespit edilmektedir.²⁰² Machover Bir İnsan Çiz Testi: Machover'ın geliştirmiş olduğu bu testte çocuğun çizmiş olduğu insan kendisidir.²⁰³ Kinetik Aile Çizimi Testi: Bu çizim yöntemiyle çocukların aile içi ilişkileri gözlenebilmektedir.²⁰⁴ Bir Aile Çizim Testi: Maurie Porot tarafından geliştirilen bu testte çocuk resim yaparken de gözlenir ve çocuğun hangi aile bireyini çizerken zorlandığı veya hangi aile bireyini çizerken çok özen gösterdiği gibi bilgilerden yola çıkılarak çocuğun aile ilişkileri hakkında yorumlar yapılır.²⁰⁵ Ev Ağaç İnsan (HTP) Testi: John Buck

¹⁹⁹ Roseline Davido, *Çocuğunuzu Resimlerinden Keşfedin*, (Çev. Eda Çakmak), Kuraldışı Yayınları, İstanbul 2014, s. 31.

²⁰⁰ Cathy A. Malchiodi, *Çocukların Resimlerini Anlamak*, (Çev. Tülin Yurtbay), Epsilon Yayınları, İstanbul 2005, s. 26

²⁰¹ a.g.e., s. 14.

²⁰² a.g.e., s. 24.

²⁰³ a.g.e., s. 25.

²⁰⁴ Funda Akkapulu, “İnsan Çizimlerinin Projektif Bir Yöntemle Değerlendirilmesi”, *Yansıtma Psikopatoloji ve Projektif Testler Dergisi*, S. 14, 2010, s. 22.

²⁰⁵ a.g.m., s. 23.

tarafından geliştirilen bu testte çocuktan ev, ağaç ve insan çizmesi istenmiştir. Ev çiziminde aile yaşantısı ile ilgili bilgiler, ağaç çiziminde çocuğun psikolojisiyle ilgili bilgiler ve insan çiziminden de kendisine dair bilgiler elde edilebilmektedir.²⁰⁶

Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı eserinde çocukların çizdiği ev resimlerine dayalı bir araştırmadan bahsetmektedir. Ünlü ruhbilimci Françoise Minkowska ve onun yetiştirdiği ruhbilimciler uzun süre çeşitli yaş gruplarına dâhil çocukların çizdiği ev resimlerini incelemişlerdir. Araştırmada çocukların çizdiği evlerin bacalarından tüten dumanın mutlulukla bağlantısı ortaya konulur. Bachelard araştırma hakkında şunları belirtir:

“”Zaten” diyor Bayan Balif: “Çocukluktan ev çizmesini istemek, onun mutluluğunu içinde barındırmak istediği en derin düşünüyü ortaya koymasını istemek anlamına gelir. Mutlu bir çocuksa size, kapalı ve korunmalı, sağlam ve derinliğine kök salmış bir ev çizecektir.” Bu ev dış biçimiyle gösterilecektir, ne var ki, bu çizimde her zaman çocuğun içindeki gücü ortaya koyan birkaç çizgi bulunur. “Bazı resimlerde hiç kuşku yok ki” diyor Bayan Balif, “evin içi sıcaktır, ateş yanmaktadır, o kadar güçlü bir ateş ki, bu ateşin bacadan çıktığını görürüz.” Ev mutlu olduğunda, dumanlar damın üstünde oynasır durur.”²⁰⁷

Çocukların çizdiği ev resimlerinden yapılan yorumlarda eğer evin bacasından dumanlar çıkıyorsa bu durum mutluluğa işaretler. Bacadan çıkan o duman, evde ateş yandığının ve yemek piştiğinin göstergesidir. Sıcak bir yuvada yaşayıp beslenme konusunda herhangi bir sorun yaşamamış çocukların çizdiği resimlerde evin bacasından daima çizgiler halinde dumanlar çıkmıştır.

Meriç’in öykülerinde de bu tespite benzer örnekler yer alır. Yazmış olduğu ilk öykülerden olan “Evin Tuzu Biberi” adlı öyküsü, mutlu bir ev sahnesiyle başlar. Anne yemek hazırlamakta, baba ise küçük kızıyla resim yapmaktadır. Evin tuzu biberi, tadı tuzu, tek neşesi olan Meral ise ev resimleri çizmektedir.

“Baba kız masanın başında resim yapıyorlardı. [...]

²⁰⁶ Malchiodi, a.g.e., s. 30.

²⁰⁷ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 94.

“Hi..ı... Bak burada kapının zili var, ver şu mavi kalemi, ha...”

Ahmet kapıya bir zil yaptı ve maviye boyadı. Sonra:

“İşte böyle,” dedi. “Parmağını bu zile basıp çalacaksın, zırrr...”

Ahmet evin bacasından buram buram dumanlar çıkardı ve kızına:

“Hadi,” dedi. “Biraz da annen yapsın da ben gazetemi okuyayım.”(PN., s. 34, 35)

Öyküde anlatılan ev mutlu bir aile tablosuna sahiptir. Özellikle “sobada kömürler çtırdadı” ifadesiyle evin içinde sobanın yandığı ve sıcak bir ortam olduğu, “çinko çaydanlık birdenbire kaynamaya başladı” ifadesiyle de evde aşın piştiği vurgulanmıştır. Soba yanan ve yemek pişen evler mutlu bir yuva olarak yorumlanır. Öyküdeki bu mutluluk da baba ile kızın yaptığı resimlere yansiyarak çizilen eve “buram buram dumanlar” eklenmiştir.

Bacadan tüten duman o evde ocağın yandığına işarettir. Bu bağlamda bacadan duman ile mutluluk arasında bir ilişki tespit edilmiştir çünkü sıcak bir yuvada karnı tok olan çocuklar mutludur. Yapılan araştırmada bunun tersi bir durum da gözlemlenmiştir. Mutsuz olan çocukların çizdiği ev resimleri alışılmışa benzemeyen evlerdir. Bachelard bu tespiti şu şekilde aktarır:

“Çocuk mutsuzsa, ev, onu çizenin bunalımlarını taşır. Françoise Minkowska, son büyük savaşta Alman işgalinin kötülüklerini yaşayan Polonyalı ve Yahudi çocuklarının yaptığı resimlerden oluşan çok etkileyici bir sergi düzenledi. Bu resimlerde, en sıradan alarında örneğin bir dolabın içine saklanan bir çocuk, orada geçirdiği lanetli saatlerin üstünden çok uzun zaman geçtikten sonra bile dar, soğuk ve kapalı evler çizmektedir. Françoise Minkowska'nın sözünü ettiği “hareketsiz evler” işte bu evlerdir.”²⁰⁸

Bu tespitlere benzer bir durum Meriç'in “Açar da Tutku Gülleri Açar” öyküsünde vardır. Öyküde anlatılan kadın hayatta kalmak için gece gündüz çalışan, orta yaşlarda, tutkularının peşinden koşup kendinden yaşça küçük bir erkekle ilişkisi olan

²⁰⁸ a.g.e., s. 94.

bir kadındır. Öyküde bu kadın hakkında konuşulurken söz onun küçükken çizdiği resimlere gelir ve onun resimlerinin diğer çocuklardan farklı olduğu belirtilir. Bu farklılıklar ise onun şimdiki kötü haliyle ilişkilendirilir.

“Şimdi o, benim kalktığım divana uzanacak. Çıplak, yenilmiş uykulara hazırlanacak. Beklenmediği bir zamanda gelivermişti. Dudaklarını bükerek, bükülen dudaklarını öptürerek küsmeler, küçük kız nazları oynamıştır. Kendini daha çok hırpalatmak için geri çekmiştir. Gitmelere kalkmıştır. Küçük bir orospu o. O, bebekliğinde yaptığı resmin gökyüzünü pembeye boyayıp, evlerden büyük bir papatyaya çizmemiştir asla. Çarpık bir eve kendinden büyük bacalar çizmemiştir. Onun çizdiği resimlerde evler yerli yerindedir. Papatyalarla bacalar evlerden küçüktür. Evet evet, böyle bir kız.” (TÖL, s. 252)

Öyküde anlatılan kadın arzularının peşinden giden bir kadındır ve toplum tarafından hafif kadın olarak nitelendirilir. Onun küçükken çizdiği resimlerden yola çıkarak normal bir kadın olamayacağı yorumlanır. Öyküde kadınların kabullenilmiş kaderleri eleştirilir. Kadınların tek amacı evlenip çocuk doğurmak gibi algılanır. Bu tarz kadınların küçükken çizdiği resimlerde gökyüzü pembedir, hayaller dünyasında romantik evlilikler düşlediği için papatyalar büyüktür ve asıl amaç evlenip aile kurmak olduğu için bacalar evden büyüktür. Öykü kahramanının çizdiği resimlerde ise böyle bir durum söz konusu olmamıştır. Onun resimlerinde gökyüzü pembe değildir, hayatta gerçekçi bir tavrı vardır. Papatyalar çok büyük değildir, her şeyin hayallerde olduğu gibi mutlu olmadığı farkındadır ve evlerin bacaları küçüktür, o toplumun dayattığı bir düzene bağlanıp mutsuz olmayı istemez. Evlenmek istemediği ve her arzuladığı erkekle birlikte olma isteğinden dolayı çizdiği resimlerde bacalar daima küçüktür.

6.7. Düşler Sığınağı ve Anıların Sandığı Evler

Evler hem gerçek anlamda hem de hayal âleminde bir sığınaktır. Günlük hayatta ne zaman kötü bir olayla karşılaşılsa hemen eve gitme isteği belirir. Ev bu bağlamda insanı kucaklayan, insanı huzura kavuşturan, insanı rahatlatan mekânlardır. Evin odaları, köşeleri ayrı ayrı sığınak konumundadırlar. Özellikle kadın dünyasında daha

etkin bir rol oynayan evler kadını somut anlamda korur ve aynı zamanda kadınların hayallerini, sırlarını, acılarını, sevinçlerini, korkularını da korudukları için önemli bir rol üstlenirler. “Ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur ve ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızın da giderek daha netlikle belirlenen sığınma yerleri vardır.”²⁰⁹ diyen Bachelard, evin dışarıdan ve tehlikelerden koruyan bir sığınak olmasının yanında düşlerin sığınağı olma durumuna da vurgu yapmıştır.

Meriç “Umut’a Tezgâh Kurmak” öyküsünde eve insanın ve düşlerinin sığındığı bir fonksiyon yüklemiştir. Öykünün kahramanı Boncuk Hanım hapishanede geçirdiği yılları babadan kalma müstakil evine kavuşma hayaliyle geçirir. Boncuk Hanım için o ev bir düş evi, bir masal evidir çünkü öyküde o evden hem “onca zamandır bizim için düşsel bir serüven olan o ev”²¹⁰ sözleriyle hem de “Boncuk Hanımla karşılıklı, pencerenin önündeki sedire oturup -o masal evinde- çay içtiğimizi düşünürler”²¹¹ sözleriyle eve hem düşsel hem de masalsı anlamlar yüklenir.

Hatıralar genellikle bir mekân ekseninde hatırlanır. Bu mekânlar ise özellikle içine doğulan çocukluğun yaşandığı, büyük mutlulukların veya büyük acıların yaşandığı evler olmuştur. Yaşanan bir olayı tarihiyle anımsamak güçtür; ancak o olayı mekân odaklı hatırlamak daha kolaydır. Önce düşlemde bir yapı belirir ve zihin o yapıyı parça parça doldurarak olayları, mutlulukları, acıları hatırlar. Bachelard ev için “insanın kafasında kalımlılık nedenleri ya da düşleri yaratan yapı”²¹² ifadesini kullanır. Ev hatıraların kalıcı olduğu bir düş yapısıdır çünkü mekân her şeydir. Zihin genellikle süreyi değil mekânı kaydeder. “Anılar devinimsizdir”²¹³ çünkü yaşanır ve geçmişte kalır. Geniş anlamda mekânlar bu geçmişi saklayan birer sandıktır.

Groh, mekân ile bellek arasında derin bir ilişkinin var olduğunu savunur. Ona göre zihin, birçok kişiyi, olayı veya anıyı mekân odaklı hatırlamaktadır. Bellek-mekân ilişkisi hatırlamak odaklı olduğu kadar hatırlamamak odaklı da işlemektedir. Kötü

²⁰⁹ *a.g.e.*, s. 36.

²¹⁰ Nezihe Meriç, *Toplu Öyküleri II Dumanaltı, Bir Kara Derin Kuyu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015, s. 77.

²¹¹ *a.g.e.*, s. 81.

²¹² Bachelard, *a.g.e.*, s. 45.

²¹³ *a.g.e.*, s. 37.

hatıraların yaşandığı bir mekâna gidildiğinde bellek, mekânsal olarak orayı tanınamakta ve hatırlamamaktadır.²¹⁴

Meriç evlerin anıların saklandığı birer anıt mekânlar olduğuna “Dünyaya Gelmek İsteyip İstemediğimi Soran Olmadı. Nasıl Yaşamak İstedığıme Gelince... Yaşamöykümden, Bir Küçük Bölüm Yazabilirim, Örnek Olarak” adlı öyküsünde değinir.

“Yokuşun başındaki, ağaçların arasındaki ev (dededen kalma, küçük bir ev. Tek katlı. Yetmiş seksen yıllık ömrü var. O, yeni yapılara benzemez. Eski yılların anılarını taşır; bacasından, yağma taş duvarına dek. O, yılların dağ yellerini, dal kıranlarını yemiş, çevresini kaplayan yol vermez narenciye bahçelerinin kokusunu içine çekerek, tepeden denizi seyrederek büyümüştür, çardağını kaplayan bugenvilleri, gülleri, yasemenleri, japon güllerini...) biraz harap, badana, boya istiyor. O ve ben, evimle ben, birbirimizi seviyoruz.” (Ç., s. 58, 59)

Anlatıcı evini sever, hatta evinin de onu sevdiğine inanır çünkü evi onun bütün çocukluk hatıralarını saklayan koca bir çınardır. Karmakarışık ve yoğun günler, aylar, yıllar geçirse de hatıralar daima o evde yaşayacaktır. İnsan yıllar sonra dönüp o eve gittiği zaman unuttuğunu zannettiği yaşanmışlıklar bir bir gözünün önünde canlanacaktır çünkü ev anıları saklayandır.

²¹⁴ Jennifer M. Groh, *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nereden Biliyor?*, (Çev. Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 15.

7. SONUÇ

Türk edebiyatının yönünü Batıya dönmesiyle birlikte öykü de bir tür olarak edebiyatımıza girmiştir. Tanzimat döneminde hem geleneksel halk hikâyeleri hem de menkıbeler izinden bir gelişim gösteren öykü, Batılı eserlerin çevrilmesi ve denenmesiyle birlikte yavaş yavaş türsel özgürlüğünü kazanma yolunda ilerlemiştir. Tanzimat döneminde roman ve öykü için tam bir ayırım söz konusu olmamış, her iki tür için de genel bir ifade olarak “hikâye” kelimesi kullanılmıştır. Türk öyküsü Milli Mücadele dönemine kadar romanın gölgesinde kalmış, müstakil bir tür olarak önemini özellikle Ömer Seyfettin ile birlikte kazanmıştır. O dönemden itibaren öykünün gelişimi hız kazanmış Cumhuriyet ile birlikte öyküde yeni açılımlar yaşanmıştır. Nezihe Meriç de bu açılımların merkezinde bulunan bir isim olmuştur.

28 Şubat 1924 tarihinde doğan Meriç, yazın dünyasına 1940’lı yıllarda adım atmıştır. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*’nde birkaç öyküsü çıktıktan sonra, derginin yöneticisi Salim Şengil, genç öykücü için bir özel sayı hazırlamış, bu özel sayıyla birlikte henüz birkaç öyküsü yayımlanmış Meriç’in öyküde varlığı sağlam adımlarla başlamıştır. Türk öyküsüne sosyal gerçekçiliğin hâkim olduğu bir dönemde öyküye başlayan yazar, 1950’li yılların başlarında ilk öykü kitabı olan *Bozbulanık*’ı çıkarır ve Sait Faik’in *Alemdağ’da Var Bir Yılan* ile başlattığı öyküdeki yenilik açılımlarını bu kitabıyla daha da genişletmiştir. Edebiyat tarihine 1950 Kuşağı olarak geçen öykücülerin yol açıcısı şüphesiz Meriç olmuştur. Özellikle kadına ve kadın sorunlarına önem veren Meriç 1956 yılında ikinci öykü kitabı olan *Topal Koşma*’yı çıkarmıştır. Benzer temalar ekseninde bir öykü dünyası kurmaya başlamış ve bu durumu üçüncü öykü kitabı *Menekşeli Bilinç*’te de devam ettirmiştir. Meriç’in bu üçüncü öykü kitabından sonra siyasi olaylar, tutuklamalar ve kaçak hayatından dolayı kaleminde bir suskunluk dönemine girmiş ve on dört yıl edebiyat dünyasında pek görünür olmamıştır. On dört yıl süren bu suskunluk *Dumanaltı*’nın yayımlanmasıyla son bulmuş ve yazar bu kitabıyla biraz daha siyasi öyküler yazmıştır. 1989 yılında çıkan *Bir Kara Derin Kuyu*’da alışılmış Meriç öyküsü kadın üzerinden devam etmiş ve öyküye postmodern yapı girmeye başlamış, *Yandırma*, *Çisenti* ve *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var* kitaplarında da postmodernizmin etkileri daha da artmıştır.

Nezihe Meriç'in Öykülerinde Ev İmgesi adlı bu çalışmada Meriç'in kitaplarına girmiş ve sonradan kitaplaştırılmış toplam 110 öyküsü üzerinden öncelikle bir öykü mekânı olarak ev tipolojisi belirlenmiştir. Yazarın yaşadığı dönem apartmanlaşmanın hız kazandığı ve büyük kentlerde gecekonduların yayıldığı dönemlerdir. Öykülerinde de bu duruma benzer mekânlar seçilmiştir. Meriç'in öykülerinde genellikle orta sınıfın oturduğu apartman daireleri, köyden kente göçen ve kentleşme yolunda yaşanan gecekondular, konak ile apartman arasında kalmış birkaç katlı müstakil evler, özellikle İstanbul'un tarihi semtlerinde dededen kalma konak ve yalılar mikro mekân olarak geçmektedir.

Türk edebiyatı üzerine yapılmış mekân odaklı çalışmalarda evler genellikle sosyo-ekonomik olarak ele alınmış, toplumun geçirmiş olduğu siyasi ve ekonomik dönemlerin evlere yansımaları incelenmiştir. Meriç'in öykülerinde de evlerin sosyolojik bir okuması mevcuttur ancak Meriç, öykülerinde kadını ve kadının dünyasını ele aldığı için kadının eve yüklemiş olduğu anlam değerleri daha çok psikolojiktir.

Ev, her şeyden önce insanın en önemli sığınağıdır. Toplumun çekirdeği olan ailenin kurulması, korunması, devamlılığın sağlanmasında önemli bir yere sahiptir. Tarih boyunca insanoğlunun sığındığı, korunduğu, en güvendiği sığınak olan evler, fiziksel bağlamda bir korunak olma özelliğinin yanı sıra aynı zamanda bir aidiyet hissi veren fonksiyonel yapılardır. Ruhsal anlamda önemli bir rahatlama unsurudur; çünkü insan dışarının kaotik halinden daima evine sığınmak ister ve evine kavuşmak bir nevi huzur ve rahata kavuşmaktır. Bundan dolayı eve sadece fizyolojik ihtiyaçlara yönelik inşa edilmiş mimari bir kurgu olarak bakmak daima eksik bir bakış açısı olacaktır. Ev, birçok disiplinin ilgi alanına girmiştir ve ev olgusuna yönelik felsefi, sosyolojik, psikolojik, antropolojik çözümler yapılmıştır. İnsanın barındığı ilkel yapılardan günümüze kadar eve yüklenen bir kültür birikimi mevcuttur. Bu birikim de çeşitli şekillerde dışa vurmaktadır.

Meriç'in öykülerinde evin bir imge olarak karşımıza çıkmasında yatan temel etken öykülerin kadın merkezli olmasıdır. Öykülerde geçen kadınların hemen hepsi bir şekilde eviyle bağ kurmuş tiplerdir ve evle kurdukları bu bağ birçok yönden yorumlanmaya açıktır. Özellikle ataerkil aile yapısında dışarı bir kadın için tehlikeli görülmüş, kadının bu tehlikelerden uzak kalabilmesi de ev ile bir bütünlük

kurmasıyla mümkün olmuştur. Bu bağlamda kadın ev ilişkisi ayrılmaz bir ilişkiye dönüşmüş, kadın için evi kocaman bir dünya haline gelmiştir. Meriç'in öykülerinde de aynı düşünceye sahip kadınlar vardır ve bu kadınlar için yaşadıkları evler birer dünya köşesidir.

Anaerkillikten ataerkilliğe geçişle birlikte dışarı ile içerisi arasında bir cinsiyetçi bağ kurulmuş, dışarıya erkeksi özellikler atfedilirken, içeriye kadınsı özellikler yüklenmiştir. Eril düşüncenin hâkimiyeti arttıkça kadın üzerinde baskı da artmış ve böylece kadınlar eve hapsedilmiştir. Ev onlar için mutlu bir yuva olmaktan çıkıp bir esarete dönüşmüştür. Meriç'in öykülerinde de buna benzer durumlar vardır. Öykü kahramanları genelde evde kalmaya zorlanmış, onlar için ev bir hapishaneye dönüşmüştür.

Güvensiz bir ortam olan dışarı ile içeriği temsil eden evler arasında tam bir zıtlık vardır. Dışarının bu soğuk ve güvensiz ortamının tam karşısında evin sıcaklığı ve huzur dolu atmosferi yer alır. Bu bağlamda evler sıcak, ateş ve ocak kavramlarıyla özdeşleşmiş ve insanlığın devamını sağlayan simgeler olarak kültüre mal olmuştur.

Ev ve ocak kavramı özellikle ailenin devamlılığını sembolize etmiş, ocağın yanması ve bacanın tütmesi o evde yaşamın devam ettiğinin göstergesi olarak sayılmıştır. Ocağı sönen evler aslında dağılıp giden aileleri temsil etmektedir. İçerinin ve dışarının diyalektiği bağlamında da eve sadık kalanlar mutlu bir aileye kavuşmuşken dışarıyı benimseyip evi önemsemeyen kahramanların yitip gitmesi de Nezihe Meriç öykülerinde yer edinmiştir.

Meriç'in öykülerinde evler, temel ihtiyaçları karşılama fonksiyonlarının dışında evlere çok derin anlamlar yüklenmiş, ev-insan ilişkisi psikolojik boyutlar kazanmıştır. Özellikle erkek egemen toplumlarda kadın-ev ilişkisi daha derin boyutlardadır. Bu bağlamda evlerin ilk fonksiyonu bir sığınak olmalarıdır. Evler sadece fizyolojik olarak sığınak olmanın yanında duyguların, hayallerin, acıların, mutlulukların da sığınağı olmuşlardır. Evin bir başka özelliği yuva ve kabuk olma durumudur. Özellikle kadınlar için evler sıcak bir yuva, mahremiyet duygusunun korunduğu bir korunak ve ne olursa olsun dönülecek mekânlardır. Evler fiziksel olarak yıkılsa ve terk edilse bile insanın hayallerinde, anılarında yaşamaktadır. Özellikle doğulan ve ilk çocukluğun geçtiği evler insan muhayyilesinde derin bir iz

bırakır ve aradan uzun yıllar geçse de o evler anılarda, hayallerde veya rüyalarda yaşar.

Sonuç olarak Meriç'in öykülerinde ev fiziki bir barınak olmanın çok ötesindedir. Hemen her öyküsünde kadınları ve kadın dünyasını anlatan Meriç, bu kadın dünyasında en geniş yeri evlere ayırmıştır; çünkü kadınların en fazla zaman geçirdiği mekânlar evlerdir. Kültürümüzde kadın ile ev adeta özdeşleşmiş konumdadır. Öykülerde anlatılan kadınlar için evler kimi zaman dış dünyanın karmaşasından kaçarak sığınılan güvenilir bir sığınak, kimi zaman eşi ve çocuklarıyla mutluluğun mekânı olan sıcak bir yuva, kimi zaman özgürlüğe atılan ilk adım, kimi zaman hayallerin ve anıların sandığı kimi zaman da hapishanenin ta kendisi olmuştur. İnsan eviyle öyle yakın bir durumdadır ki insanın psikolojisi, değişen ruh halleri her durumda eve yansımıştır.

KAYNAKÇA

- AKATLI Fusun, “Hikâyeciliğimizin Bir Klasığı: Nezihe Meriç”, *Varlık*, S. 1089, Haziran 1998.
- AKBAL Oktay, “Nezihe Meriç: Bozbulanık”, *Vatan*, 5 Temmuz 1953.
- AKBAL Oktay, “Yeni Bir Hikâyeci: Nezihe Meriç”, *Varlık*, S. 374, Eylül 1951.
- AKIN Nur, “Evin Tarihi Gelişimi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1995.
- AKKAPULU Funda, “İnsan Çizimlerinin Projektif Bir Yöntemle Değerlendirilmesi”, *Yansıtma Psikopatoloji ve Projektif Testler Dergisi*, S. 14, 2010.
- AKSAN Doğan, *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*, Bilgi Yayınları, Ankara 2004.
- AKSOY Bülent, *Hikâye Sanatı Üstüne Yazılar*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2009.
- ALANGU Tahir, *Ömer Seyfettin Ülkücü Bir Yazarın Romanı*, May Yayınları, İstanbul 1968.
- ALPARSLAN G. Gonca Gökalp, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası”, *Türkbilig*, S. 5, 2003.
- ALTINER Ahmet Turhan, BUDAK Cüneyt, *Konak Kitabı*, Tepe Yayınları, İstanbul 1997.
- ALVER Köksal, “Mekânda Görünen”, *Eski Yeni*, S. 11, Sonbahar 2008.
- ALVER Köksal, “Öyküde Mekân Mekânda Öykü” *Hece Öykü*, S. 17, 2006.
- ALVER Köksal, *Siteril Hayatlar*, Hece Yayınları, Ankara 2010.
- ANDAÇ Feridun, “Adan Özyalçın ile Söyleşi”, *Adam Öykü*, S. 44, Ocak-Şubat 2003.

ANDAÇ Feridun, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı Soruşturma”, *Adam Öykü*, S. 53, Temmuz-Ağustos 2004.

ANDAÇ Feridun, *Edebiyatımızın Kadınları*, Dünya Kitapları, İstanbul 2004.

ANDAÇ Feridun, *Öykü Yazmak Öykü Düşünmek*, Doruk Yayınları, İstanbul 2008.

ANDAÇ Feridun, *Roman ve Öyküde Gerçeklik Arayışları Edebiyatımızın Yol Haritası*, Varlık Yayınları, İstanbul 2011.

ANDAÇ Feridun, *Söz Uçar Yazı Kalır*, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul 1997.

ATAKAY Kemal, “İmge”, *Kitap-lık*, S. 74, 2004.

BACHELARD Gaston, *Mekânın Poetikası*, (Çev. Alp Temürtekin), İthaki Yayınları, İstanbul 2017.

BALKAN Erhan, “Apartman”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, Yem Yayınları, İstanbul 1997.

BENJAMİN Walter, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

BERGER John, *Görme Biçimleri*, (Çev. Yuldanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 2014.

BEZİRCİ Asım, *1950 Sonrası Hikâyecilerimiz (Eleştiriler-Konuşmalar)*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 2003.

BEZİRCİ Asım, *Nezihe Meriç*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul 1999.

BİLGİN İhsan, *Konut Üretiminin Karşılaştırmalı Analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1990.

BORA Aslı, *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

BOYNUKARA Hasan, “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46-47 Ekim-Kasım, Ankara 2000.

BULUT Ayhan, *Nezihe Meriç'in Hayatı Sanatı ve Eserleri*, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla 2004.

CANER Emre, *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*, Su Yayınevi, İstanbul 2004.

CENGİZ Metin, *İmge Nedir?*, Şiirden Yayınları, İstanbul 2005.

CENGİZOĞLU Fulya Pelin, *İkincil Konutların Birincil Konutlara Uyarlanması: Mersin Örneği*, Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır 2015.

CEVİZCİ Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 1999.

CEYHAN Nesime, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Hikâyesi 1908-1918*, Selis Kitaplar, İstanbul 2009.

COBUTOĞLU Serap Aslan, “Berci Kristin Çöp Masalları'nda Çöpün Kimliği”, *Tezek-Gübre-Çöp Kitabı*, E. Gürsoy Naskali (Ed.), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2019.

ÇAĞIN Sabahattin, *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Hikâye*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

ÇAKIR Hasan, *Öykü Sanatı*, Çizgi Kitabevi, Konya 2002.

ÇIKLA Selçuk, *Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.

ÇOBANOĞLU Sezen, *Nezihe Meriç'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa 2007.

ÇOLPAN Yılmaz, *Ataç'ın Sözcükleri*, Türk Dil Kurumum Tanıtma Yayınları, Ankara 1963.

DAVİDO Roseline, *Çocuğunuzu Resimlerinden Keşfedin*, (Çev. Eda Çakmak), Kuraldışı Yayınları, İstanbul 2014.

DELİKAN Burcu, *Marka Maskotlarında Antropomorfizm Kullanımının Göstergibilimsel Analizi: Arçelik-Çelik Örneği*, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2019.

DEMİR Ayşe, *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922)*, Kesit Yayınları, İstanbul 2011.

DEMİRALP Oğuz, “İmaj Değil İmge”, *Kitap-lık*, S. 74, 2004.

DERVİŞOĞLU Efnan, “Kemal Ateş’in Yapıtlarında Gecekondulaşma Olgusu”, *Folklor/Edebiyat*, S. 74, 2013.

DEVELİ Hayati, “Odsuz Ev Kutsuz Ev”, *Türk Edebiyatı*, S. 388, Şubat 2006.

DEVELLİOĞLU Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara 2007.

DİRLİKİYAPAN Jale Özata, *Kabuğunu Kıran Hikâye Türk Öyküsünde 1950 Kuşağı*, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

EİGUER Alberto, *Evin Bilinçdışı*, (Çev. Perge Akgün), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2013.

ELÇİ Handan İnci, *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003.

ENGİNÜN İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.

ERHAT Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

ERSOY Zehra Akdemir, “Barınma Arketipleri ve Bir Simge Olarak Ev”, *Arredamento*, S. 6, 2003.

FOUCAULT Michel, *Hapishanenin Doğuşu*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara 1992.

GEZEROĞLU Senem, *Nezihe Meriç'in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)*, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir 2015.

GÖLPINARLI Abdülbaki, *Mevlevi Adab ve Erkânı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2006.

GROH Jennifer M., *Mekân Yaratmak Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nereden Biliyor?*, (Çev. Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul 2016.

GUTHRIE Savannah, "Faces in the Clouds: A new theory of Religion", *Oxford University Press*, New York 1993.

GÜLLÜ İsmail, *Gecekondulaşma Gençlik ve Dindarlık*, Yayınevi Yayınları, Ankara 2010.

GÜMÜŞ Semih, *Öykünün Bahçesi*, Adam Yayınları, İstanbul 2003.

GÜRBİLEK Nurdan, *Ev Ödevi*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

GÜRHAN Nazife, "Toplumsal Cinsiyet ve Din", *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 4, 2010.

GYMPEL Jan, *Antik Çağlardan Günümüze Mimarlığın Öyküsü*, (Çev. Derya Nüket Özer), Hep Yayınları, İstanbul 2018.

HALMAN Talat Sait vd. (Editörler), *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007.

HANÇERLİĞOĞLU Orhan, *Felsefe Ansiklopedisi*, C. III, Remzi Kitabevi, İstanbul 1977.

HART Charles W. H., *Zeytinburnu Gecekondu Bölgesi*, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 1969.

HARVEY David, *Umut Mekânları*, (Çev. Zeynep Gambetti), Metis Yayınları, İstanbul 2008.

HİLMİOĞLU Sevim, *Nezihe Meriç'in Hayatı Sanatı ve Eserleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya 2004.

IŞIK Hüseyin Cem, *Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı ve Varoluşçuluk*, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Manisa 2008.

İLERİ Selim, "Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri", *Türk Dili Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 286, Temmuz 1975.

İLHAN Nilüfer, "Gülten Akın Şiirlerinde Kent Göç ve Gecekondu Algısı", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 1/4, 2012.

İNAN Abdülkadir, *Eski Türk Dini Tarihi*, Altınordu Yayınları, İstanbul 2018.

İSLAM Ayşenur Külahlıoğlu, "Cumhuriyet Dönemi: Öykü 1920-1960", Talat Sait Halman vd. (editörler), *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2007.

JAMESON Fredic, *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Mantığı*, (Çev. Nuri Plümer), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.

JUNG Cael Gustav, *Dört Arketip*, (Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul 2015.

KAHRAMAN Âlim, "Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi (1923-2000)", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, (Ed. Âlim Gür, Ertan Ergin), Akçağ Yayınları, Ankara 2015.

KARAOŞMANOĞLU Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul 1979.

KARPAT H. Kemal, *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*, (Çev. Abdülkerim Sönmez), İmge Kitabevi, Ankara 2003.

KARPUZ Haşim, KARPUSZ Emine, "Anadolu Türk Evinde Mutfak", *Yemek Kitabı*, (Haz. M. Sabri Koz), Kitabevi Yayınları, İstanbul 2008.

- KELEŞ Ruşen, *Kent Bilimleri Sözlüğü*, İmge Yayınevi, Ankara 1980.
- KELEŞ Ruşen, *Kentleşme Politikası*, İmge Kitabevi, Ankara 2006.
- KERMAN Zeynep, *Sami Paşazade Sezai'nin Hikâye-Hatıra-Mektup ve Edebi Makaleleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1981.
- KIRZIOĞLU Banıççek, *Nezihe Meriç'in Roman ve Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1996.
- KISA Pınar, *İkincil Konut Mimarlığında Cephe Kütle ve Dış Mekân Oluşumu (Bodrum-Antalya Arası Kıyı Yerleşmeleri)*, Trakya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne 1998.
- KOLCU Ali İhsan, *Cumhuriyet Edebiyatı 2 Hikâye ve Roman*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2017.
- KOLCU Ali İhsan, *Öykü Sanatı*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2011.
- KONGAR Emre, *Kentleşen Gecekonducular ya da Gecekondulaşan Kentler Kentsel Bütünleşme*, Türk Sosyal Bilimler Derneği Türkiye Gelişme Araştırmaları Vakfı Yayınları, Ankara 1982.
- KORKMAZ Ramazan, "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre Dünya İzleği", *Bilig*, S. 9, 1999.
- KORKMAZ Ramazan, "Romanda Mekân Poetiği", Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin (editörler), *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.
- KORKMAZ Ramazan, *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014.
- KÖKDEN Uğur, "Otağ'dan Oda'ya", *Cogito*, S. 18, 1999.
- KUBAN Doğan, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yayınları, İstanbul 2007.
- LEFEBVRE Henri, *Kentsel Devrim*, (Çev. Selim Sezer), Sel Yayıncılık, İstanbul 2003.

LEFEBVRE Henri, *Mekânın Üretimi*, (Çev. Işık Ergüden), Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

MALCHIODI Cathy A., *Çocukların Resimlerini Anlamak*, (Çev. Tülin Yurtbay), Epsilon Yayınları, İstanbul 2005.

MERİÇ Nezihe, “Yaşadığımız Sürece Sözümüz Hep Aynı Biçimde Söylenmelidir Öykümüz de”, *Üçüncü Öyküler*, S. 10, 2000.

MERİÇ Nezihe, *Çavlanın İçinde Sessizce*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

MERİÇ Nezihe, *Çisenti*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.

MERİÇ Nezihe, *Gülün İçinde Bülbül Sesi Var*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2019.

MERİÇ Nezihe, *Kimse Hikâyeyle Aramda Geçenleri Anlamıyordu*, (Hzl. Seval Şahin), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2020.

MERİÇ Nezihe, *Püf Noktası İlk Öyküler ve Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

MERİÇ Nezihe, SUDA Orhan, *Aix-Londra-İstanbul Mektupları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

MERİÇ Nezihe, *Toplu Öyküleri I Bozbulanık Topal Koşma Menekşeli Bilinç*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.

MERİÇ Nezihe, *Toplu Öyküleri II Dumanaltı, Bir Kara Derin Kuyu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2015.

MERİÇ Nezihe, *Yandırma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998.

MERT Necati, “1950 Kuşağı: Varoluşçular/Bunalımcılar” *Hece Öykü*, S. 6, Aralık-Ocak 2004.

MORLEY David, ROBİNS Kevin, *Kimlik Mekânları*, (Çev. Emrehan Zeybekoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997.

- NACİ Fethi, “Eleştiri Günlüğü”, *Adam Sanat*, S. 68, Temmuz 1991.
- NARLI Mehmet, *Şiir ve Mekân*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014.
- OKAY Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.
- OKAY Orhan, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011.
- ORHANOĞLU Hayrettin, *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirlerinde Gerçeküstü İmgeler*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum 2010.
- ORTAYLI İlber, “İstanbul’da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine”, *İstanbul’dan Sayfalar*, Hil Yayınları, İstanbul 1987.
- ORTAYLI İlber, *İstanbul’dan Sayfalar*, Hil Yayınları, İstanbul 1987.
- ÖGEL Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C. 3, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1978.
- ÖNDER Alev, *Nezihe Meriç’in Öykücülüğü*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana 2006.
- ÖZBALCI Mustafa, “Mehmet Rauf”, İsmail Parlatır (koordinatör), *Servet-i Fünûn Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2013.
- ÖZDENÖREN Rasim, *Mahzenler*, Risale Yayınları, İstanbul 1986.
- ÖZDENÖREN Rasim, *Yazı İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2008.
- ÖZER İnan, “Kentsel Ekonomik Araştırmalar Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Kentsel Ekonomik Araştırmalar Sempozyumu Bildiri Kitabı*, C. 2, Denizli 2004.
- ÖZGÜL M. Kayahan, “Hikâyenin Romanı”, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46/47 Ekim-Kasım, Hece Yayınları, Ankara 2000.
- ÖZKIRIMLI Atilla, “Nezihe Meriç”, *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 3, Cem Yayınevi.

- ÖZKIRIMLI Attila, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 2004.
- ÖZYALÇINER Adnan, “Öykücülüğümüzde 1950 Kuşağı Soruşturma”, *Adam Öykü*, S. 53, Temmuz-Ağustos 2004.
- ÖZYALÇINER Adnan, “Öykünün Annesi: Nezihe Meriç”, *Radikal Kitap*, 30 Aralık 2005.
- REED Evelyn, *Kadının Evrimi Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye I*, (Çev. Şemsa Yeğın), Payel Yayınları, İstanbul 2012.
- SAKAOĞLU Necdet, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 1, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.
- SAKAOĞLU Necdet, vd. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 5, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1994.
- SALMAN Yurdanur, “İmge Zor Yakalanır Bir Görselleşme”, *Kitaplık*, S. 74, 2004.
- SCOGNAMİLLO Giovanni, ARSLAN Arif, *Doğu ve Batı Kaynaklarına göre Fal*, Karizma Yayınları, İstanbul 1999.
- SEİDENBERG Robert, DECROW Karen, *Agorafobi Eviyle Evli Kadınlar*, (Çev. Nur Nirven), Afa Yayınları, İstanbul 1998.
- SOYKAN Ömer Naci, “Ev Üstüne Felsefe Bir Deneme”, *Cogito*, S. 18, Sonbahar 1999.
- STAVRİDES Stavros, *Kentsel Heterotopya Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*, (Çev. Ali Karatay), Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.
- SUNER Asuman, *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- ŞENGİL Salim, “Bir Hikâyeci Takdim Ediyoruz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Nezihe Meriç Özel Sayısı*, S. 40-41, Ankara 1951.
- ŞENGİL Salim, “Bir Önsöz”, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, S. 28-29, Ankara 1950.

ŞENYAPILI Önder, “Türk Yazınında Kırdan Kente Göç Olgusu”, *Yazko Edebiyat*, S. 32, 1983.

ŞENYAPILI Tansı, *Barakadan Gecekonduya Ankara’da Kentsel Mekânın Dönüşümü: 1923-1960*, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

TANPINAR Ahmet Hamdi, *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1976.

TEKİN Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2004.

TOSUN Necip, “Flaneur’dan Irazca’ya Merkez-Taşra Görünümleri”, *Hece Öykü*, S. 18, 2006.

TOSUN Necip, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2018.

TOSUN Necip, *Öykümüzün Sınır Taşları*, Dedalus Yayınları, İstanbul 2016.

TOURAİNE Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, (Çev. Hülya Tufan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

TUNCER Selda, “Evden Kaçmaktan Eve Kaçmaya: Kamusal Endişenin Gölgesinde Ev ve Kadın”, *Türkiye Mühendis ve Mimar Odaları Birliği Dergisi*, S. 41, 2008.

TÜMER Gürhan, *Mimarlık Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*, Kavram Matbaası, İstanbul 1982.

TÜRKEŞ A. Ömer, “Romanda Kentleşme: Gecekonduyan Villakentlere”, *Birikim Dergisi*, S. 123, Temmuz 1999.

UHRİ Ahmet, *Ateşin Kültür Tarihi*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.

URRY John, *Mekânları Tüketmek*, (Çev. Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

UZUN Türkan, TOPAL Yurdanur, “1930-1940 Yılları Arası İstanbul ve Londra İki Büyük Kentin Müstakil Evlerin Karşılaştırılmalı Değerlendirilmesi”, *Mimarlık Planlama ve Tasarım Alanında Araştırma ve Değerlendirmeler*, Gece Akademi, Ankara 2019.

ÜNAYDIN Ruşen Eşref, “Yalılar”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C. 7, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1995.

YAVUZER Haluk, *Resimleriyle Çocuk*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993.

YEŞİL Kamil, *Öykü Dersleri*, Şule Yayınları, İstanbul 2017.

YILDIRIM İbrahim, BARBAROSOĞLU Nalan, “Dil de Bizimle Aynı Yolu İzliyor”, *Kitaplık*, S. 92, Mart 2006.

YİVLİ Oktay, “Yahya Kemal’in Şiirinde Mekân”, *Türk Dili*, S. 696, Aralık 2009.

YİVLİ Oktay, *Kısa Öyküde Yöntem Cemil Süleyman Uyarlaması*, Çizgi Kitabevi, Konya 2015.

YÖRÜKHAN Yusuf Ziya, *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri: Şamanizm*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2020.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Orcid	0000-0001-7238-5948
Adı Soyadı	Mustafa BOSTAN
Doğum Yeri	██████████
Doğum Tarihi	██████████

Lisans Eğitim Bilgileri

Üniversite	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Fakülte	Edebiyat Fakültesi
Bölüm	Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Eğitim Bilgileri

Üniversite	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı

İletişim

Adres	
E-mail	██