



**T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**MURATHAN MUNGAN'IN ROMANLARINDA
MEKÂNIN POETİKASI: FENOMENOLOJİK BİR
DENEME**

Yüksek Lisans Tezi

EYLÜL GÖNEN

İZMİR-2022

T.C.
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

MURATHAN MÜNGAN'IN ROMANLARINDA
MEKÂNIN POETİKASI: FENOMENOLOJİK BİR
DENEME

Yüksek Lisans Tezi

EYLÜL GÖNEN

DANIŞMAN: PROF. DR. YASEMİN MUMCU

İZMİR-2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Murathan Mungan’ın Romanlarında Mekânın Poetikası: Fenomenolojik Bir Deneme” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

30/03/2022

Eylül GÖNEN

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

**MURATHAN MUNGAN'IN ROMANLARINDA MEKÂNIN POETİKASI:
FENOMENOLOJİK BİR DENEME**

EYLÜL GÖNEN

İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

İnsanın mekân algısında meydana gelen değişimler, sanatı, estetiği ve edebiyatı da etkisi altına almıştır. Psikanalitik kuramın katkısıyla ruhsal durumların daha anlaşılır olmasına imkân sağlayan mekân, insanın iç dünyasını yansıtacak biçimde romana taşınmış; fenomenolojik ve analitik bir kategori olması dolayısıyla modern ve postmodern romanın vazgeçilmezi olmuştur. Çalışmamız bir fenomenoloji tezi olmaktan ziyade fenomenoloji felsefesinin edebî bir tür olan romandaki mekân ile ilişkisini ele almaktadır.

Bir yorumlama ve analiz metodu olarak tercih ettiğimiz fenomenolojik mekân yaklaşımı, edebi metinlerin incelenmesinde felsefi bir arka plan üzerinden yazınsal okumalara önemli bir katkı sunmaktadır. Bu düşünceden hareketle çalışmamızda, Gaston Bachelard'ın mekânın içsel değerleri üzerine oluşturduğu fenomenolojik bakış açısı esas alınmış; roman kahramanlarının psikolojik duygu durumlarını belirleyen mekânsal etkileşimler, algısal boyutta açık-geniş bir nitelik taşıması nedeniyle mutluluk ve düşsel mekânlar olarak geliştirilmiştir.

Murathan Mungan'ın şairliği, romancılığı ve öykücülüğü hakkında pek çok çalışma yapılmasına rağmen, romanlarındaki mekân algısı münferit bir şekilde incelenmemiştir. Bu çalışmanın amacı, fenomenolojik mekân yaklaşımına Gaston Bachelard'ın mekân poetikası ile bir çerçeve oluşturduktan sonra, Murathan Mungan'ın romanlarındaki mekân algısını bu çerçeve doğrultusunda ele alıp, karakterlerin ruh dünyalarının mekâna yansıyan ve onunla bütünleşip anlam oluşturan deneyimsel boyutunu incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Murathan Mungan, mekân poetikası, fenomenolojik mekân, Gaston Bachelard, içsel mekânlar.

ABSTRACT

Master's Thesis

**The Poetics Of Space In Murathan Mungan's Novels: A Phenomenological
Essay**

EYLÜL GÖNEN

İzmir Kâtip Çelebi University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Changes in human perception of space have also influenced art, aesthetics and literature. With the contribution of psychoanalytic theory, the space that allows mental states to be more understandable has been moved to the novel to reflect the inner world of the person; being a phenomenological and analytical category, it has become indispensable for the modern and postmodern novel. Our study, rather than being a phenomenology thesis, deals with the relationship of the philosophy of phenomenology with space in the novel, which is a literary genre.

The phenomenological space approach, which we prefer as a method of interpretation and analysis, makes an important contribution to literary readings on a philosophical background in the study of literary texts. Based on this idea, the phenomenological point of view of Gaston Bachelard on the internal values of space was taken as a basis in our study; spatial interactions that determine the psychological emotional states of the novel's heroes were developed as happiness and dream spaces due to the fact that they have an open-wide nature in the perceptual dimension.

Although there have been many studies about Murathan Mungan's poetry, novelism and storytelling, the perception of space in his novels has not been studied individually. The aim of this study is to examine the experiential dimension of the spirit worlds of the characters that are reflected in space and integrate with it and create meaning by considering the perception of space from a phenomenological

point of view in Murathan Mungan's novels after creating a framework for the phenomenological approach to space with Gaston Bachelard's space poetics.

Keywords: Murathan Mungan, space poetics, phenomenological space, Gaston Bachelard, interior spaces.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	XI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN VE İNSAN İLİŞKİSİ

1. FENOMENOLOJİK MEKÂN SÖYLEMİ.....	7
2. ROMANDA MEKÂN KAVRAMI ETRAFINDA GELİŞEN ANLAM ÖRGÜSÜ.....	12
2.1. Edebi Akımların Mekân Algısına Etkisi.....	14
2.1.1. Fiziksel/Çevresel Mekânlar.....	19
2.1.2. Algısal Mekânlar.....	22
2.1.2.1. Açık/Geniş Mekânlar.....	23
2.1.2.2. Kapalı/Dar Mekânlar.....	26

İKİNCİ BÖLÜM

TEORİK AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

1. FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMA GENEL BİR BAKIŞ.....	28
1.2.Fenomen.....	28
2. FENOMENOLOJİNİN BİR FELSEFE OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ.....	30
2.1. Fenomenolojik Tavır.....	38
2.2. Epokhe ve İndirgeme.....	42
2.3. Yönelimsellik.....	43

2.4. Apaçıklık (Evidenz).....	46
3. FENOMENOLOJİK MEKÂN	
YAKLAŞIMI.....	48
3.1. Mekânın Yer'e	
Dönüşmesi.....	52
4. GASTON BACHELARD'IN EDEBÎ ELEŞTİRİ METODU VE	
FENOMENOLOJİK MEKÂN	
POETİĞİ.....	56
4.1. Poetik Hayal ve Mekân.....	58
4.2. Mekânın Poetikasi.....	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN ROMANLARINDA MEKÂN ALGISI

1. MURATHAN MUNGAN'IN EDEBÎ	
KİŞİLİĞİ.....	66
2. FENOMENOLOJİK MEKÂN BAĞLAMINDA ELE ALINAN MURATHAN	
MUNGAN ROMANLARI.....	70
2.1 Yüksek Topuklar.....	73
2.1.1. Roman Hakkında.....	73
2.1.2. Fiziksel/Çevresel Mekânlar.....	78
2.1.3. Algısal Mekânlar.....	82
2.1.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar.....	82
2.1.3.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	87
2.1.3.2.1. Mutluluk Mekânları.....	87
2.1.3.2.2. Düşsel/İngesel Mekânlar.....	94
2.2. Çador.....	98
2.2.1. Roman Hakkında.....	98
2.2.2. Fiziksel/Çevresel Mekânlar.....	100
2.2.3. Algısal Mekânlar.....	102

2.2.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar.....	102
2.2.3.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	104
2.2.3.2.1. Mutluluk Mekânları.....	104
2.2.3.2.2. Düşsel/İmgesel Mekânlar.....	110
2.3. Şairin Romanı.....	116
2.3.1. Roman Hakkında.....	116
2.3.2. Fiziksel/Çevresel Mekânlar.....	123
2.3.3. Algısal Mekânlar.....	133
2.3.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar.....	133
2.3.3.2. Açık-Geniş Mekânlar.....	136
2.3.3.2.1. Mutluluk Mekânları.....	136
2.3.3.2.2. Düşsel/İmgesel Mekânlar.....	143
SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA.....	154

ÖN SÖZ

Murathan Mungan'ın romanlarında mekânın poetikasını fenomenolojik mekân yaklaşımıyla inceleme fikrimiz, edebi metinlerin mekân çözümlemesinde temel başvuru kaynaklarından biri olan Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikasi* adlı eseriyle oluşmuştur. Bunun dışında Ramazan Korkmaz'ın *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* adlı çalışmasında algısal mekânların içinde ele aldığı açık-geniş mekânların Bachelard'ın fenomenolojik mekân düşüncesiyle ortak noktalarının bulunması, çalışmamızın seyrini belirlemiştir. Romanda mekânın poetikasına dair esas aldığımız bu kuramsal ve teorik bilgiler bağlamında, Murathan Mungan'ın *Yüksek Topuklar*, *Çador* ve *Şairin Romanı* adlı eserleri incelemeye tabi tutulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümünde, insan-mekân konusuna dair Edmund Husserl ile başlayıp Martin Heidegger ve Merleau-Ponty gibi pek çok düşünürü etkileyen ve üzerine farklı yaklaşımların eklenerek geliştirildiği fenomenolojik mekân söyleminin bir çerçevesi çizildikten sonra, romanda mekân kavramı etrafında gelişen anlam örgüsü ve buna bağlı olarak edebî akımların mekân algısına etkisi açıklanmaya çalışılmış; roman çözümlemelerinde başvurulan fiziksel/çevresel mekân ve algısal mekân tasnifinin kapsam ve içeriğinin ne olduğu örnek metinler üzerinden gösterilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde fenomenolojinin bir felsefe olarak ortaya çıkması ve temel kavramları genel bir bakışla sunulduktan sonra, 20.yüzyıl itibariyle özne-nesne ayırımına dayalı kartezyen bakış açısının aksine, anlam odaklı bir temel üzerine yoğunlaşan fenomenolojik mekân yaklaşımı ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bağlamda Henri Lefebvre'nin mekânsal derinlik noktasında insan deneyimini ön plana çıkaran mekân düşüncesinden; Michel Foucault'nun 20.yüzyılın mekân çağı olması dolayısıyla mekânın yeniden üretildiği konusundaki tespitinden; fenomenolojik düşünme biçiminin mekâna yönelik sınırlı algılayışları genişleterek mekânın toplumsal, kültürel ve psikolojik bakımdan insan ile etkileşim ve deneyim sürecine bağlı anlamsal boyutundan söz edilmiştir. Mekân ve insan ilişkisinin anlamsal açıdan irdelendiği kavramsal yaklaşımlar neticesinde mekânın içsel bir fenomen olarak yer'e dönüşümü; yerin ruhunun yaşandığı mekânların fenomenolojiyle ilişkilendirilerek yer kavramının yaşamsal deneyimle birlikte

varoluşsal bir sürecin unsuru olduğu vurgulanmıştır. Yer duygusuyla bağlantılı olarak özü anlamlandırmaya yönelik fenomenolojik sorgulamalar neticesinde, edebî metinlerdeki mekân çözümlerine önemli bir katkı sunması dolayısıyla Gaston Bachelard'ın özellikle mutluluk ve düşsel mekânlar üzerine yoğunlaştığı fenomenolojik mekân poetikasının detaylı bir anlatımı yapılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, fenomenolojik mekân yaklaşımından hareketle mekân imgesini karakterin ruh dünyasına açılan bir anahtar işlevinde betimleyen Bachelard'ın mekân algısını esas alarak, Murathan Mungan'ın romanlarındaki mekân kurgusunu fenomenolojik bir yaklaşım doğrultusunda inceleme denemesine girişilmiştir. Böylelikle hem romanda mekânın fenomenolojisi üzerine yapılacak çalışmalara bir katkı sağlanmış, hem de Mungan'ın romanlarında mekân algısına dair müstakil bir çözümlene gerçekleştirilmiştir.

Yüksek lisans tez dönemim boyunca öğrencisi olmanın mutluluğunu yaşadığım ve çalışma disiplini kendime örnek aldığım danışman hocam Prof. Dr. Yasemin Mumcu'ya, tezimi büyük bir özveri ve titizlikle okuyup, ayrıntılı ve geliştirici katkılarda bulunduğu için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Her zaman maddi ve manevi desteğini gördüğüm Prof. Dr. Mehmet Rami Ayas hocama yakın ilgi ve alakası için özellikle teşekkür ediyorum. Son olarak tez yazma sürecinde daima yanımda olan, değerli vaktini ve fikirlerini benimle paylaşan dostum Seda Ateş'e çok teşekkür ederim.

Eylül GÖNEN

İzmir-2022

GİRİŞ

Aristoteles'in mimesis ile ortaya koyduğu ve farklı sanat disiplinlerinde form değiştirerek günümüze kadar geçerliliğini sürdüren poetika kavramı, şiir sanatı ve şiir anlayışıyla sınırlı olmayıp birçok edebi türü kapsayıcı bir niteliğe sahiptir. Şiir sanatının kuramsal tarafı ile ilgili şairlerin kendi şiir anlayışlarını, şiirsel üslup ve yazma edimlerini yansıtan metinlerde poetikanın temel özelliklerinden biri olan bireysellik ön plana çıkmaktadır. Kişiye bağlı bir bilgi dalı olarak düşünülen poetika, bizzat edebi eserin yaratıcısı olan yazarın sanatına dair görüşlerini ihtiva ettiği için genel bir poetikadan değil, bir yazarın poetikasıdır söz edilebilir (Sazyek, 2001: 11).

Tıpkı şiir sanatındaki üslup özgünlüğünde olduğu gibi, roman sanatında da yazarların kendilerine has anlatım biçimleri söz konusudur. Türk edebiyatında 1980'den itibaren önemli bir yer almaya başlayan Murathan Mungan, pek çok edebî türde eserler kaleme almış, özellikle şiirde kendi sesini bulmaya çalıştığı yapıtlarıyla pek çok çalışmaya kaynaklık etmiştir. Şiir sanatı hakkındaki görüşlerini *Küre Poetika Yazıları/Mavi Kitap* adlı yapıtında paylaşan Mungan, sadece şiir alanında sınırlı kalmayıp eserlerinin tamamına sirayet eden bir dil geliştirmiştir. Şiirsel ve imgesel dili, başta roman olmak üzere farklı türde yazdığı eserlerinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Mungan'ın şiirsel dili eserlerindeki mekân kurgusuna da tesir etmiştir. Köken itibarıyla Mardinli bir ailenin çocuğu olması, doğunun mekânsal atmosferini içselleştirmesini sağlamıştır. Özyaşamöyküsel eserlerinde ¹ mekânsal deneyimlerinden çokça bahsetmesi, çocukluğundan itibaren mekân algısının gelişim gösterdiğinin bir ifadesi olarak değerlendirilebileceği gibi, eserlerindeki mekân poetikasıdır görüşlerinin de bir yansımasıdır.

¹ Murathan Mungan, *Paranın Cinleri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

Murathan Mungan, *Harita Metod Defteri*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Murathan Mungan'ın eserlerinde çocukluk yılları ve buna bağlı olarak Mardin imgesi önemli bir kaynaktır. Çocukluğuna dair imgeleri ekseriyetle mekânın tesiriyle oluşmuştur. Mardin'in tarih kokan evlerinde, sokaklarında, meydanlarında ve eşsiz tabiatında pek çok anı biriktirmiştir. Bir kozmoz olarak düşünöldüğünde Mardin, Mungan'ın mutlu hatıralarının mekânını teşkil etmektedir. Çocukluğunun köy kütüphanesinde yaz boyu kitap okuma alışkanlığının ve mekânı içselleştirmenin verdiği huzur duygusunu hiçbir zaman unutmadığını belirtmektedir (Mungan, 2018: 54). Çocukluk yıllarından itibaren mekânsal bir içgörü kazanmasını sağlayan en önemli değerlerden birisi, bir doğa tutkunu olarak tabiatla iç içe bir yaşam sürmüş olmasıdır. “...ormanlarda, kuru çam kesmeye gittiğimiz dağlarda, hayatın ve doğanın koynunda kitap okumanın; hayal kurmanın, kitap sayfalarıyla, hayatın ve doğanın iç içeliğinin neredeyse kendiliğinden kurulmuş denklemini, daha o yaşlarda keşfetmiş olmayı kendim için bir şans sayıyorum” (Mungan, 2018: 55) diyen Mungan'ın mekân algısının poetik bir değer kazanmasında tabiat oldukça önemli bir unsurdur.

Kendisiyle yapılan söyleşilerde ve denemelerinin çoğunda eserlerindeki mekâna dair görüşlerinden anlaşılmaktadır ki, Murathan Mungan'ın mekân algısı doğduğu şehirde inşa edilmeye başlamıştır. Mardin'de büyürken kentin ruhu, dokusu ve iklimsel özellikleri kişiliğini etkileyerek, ruh dünyasını, yaşamını, yazarlık sürecini ve edebi şahsiyetini biçimlendirmiştir (Mungan, 2021: 102). Murathan Mungan'ın romanlarında poetik mekâna yönelik esas aldığımız ve mekânın anlamına ilişkin kesin yargılar içermeyen fenomenolojik yaklaşımda, insanın mekân içindeki deneyimleri önem kazanmaktadır. Söz konusu deneyimler yoluyla anılar ve düşler muhafaza edilirken, insanın ruh dünyası mekân üzerinden okunabilmekte, yeni bir varlık alanı oluşabilmektedir. Buna bağlı olarak yaşantıyla ilişkilendirilen “yaşanmış” mekânlar ön plana çıkmakta ve mekânın/yerin ruhu söz konusu olmaktadır. Fenomenolojik mekân çalışmalarına ilişkin olarak tezimizin temel amacı, mekânı maddeleştirmeden insanın iç dünyasının ve ruh durumunun bir yansıması olduğu yaklaşımla karşılıklı eyitişimsel bütönlüğünü vurgulamaktır. Bu anlayış doğrultusunda mekân, fiziksel ve çevresel niteliklerinin dışında anlam odaklı bir yapı olarak incelenecektir.

İnsan-Mekân İlişkisinde Fenomenolojik Boyut

İnsan ve mekân birbirini etkileyen anlamlı bir bütünlüğün fenomenleridir. İnsanın dünyadaki yaşam serüveni bir yere konumlanmasıyla başladığı için, doğduğu andan itibaren mekânla etkileşim içinde olması, mekânla fiziksel ve duygusal bağlarını oluşturmaktadır. İnsanın mekânla olan bu karşılıklı etkileşimi kuşkusuz edebî metinlerin de anlamsal bütünlüğünü oluşturan en önemli etkenlerden biridir. Romanın vazgeçilmez bir unsuru olan mekân, farklı dönemlerde farklı edebî ve sanatsal akımlardan etkilenerek farklı anlamlar kazanmış ve roman kahramanlarının ruh hallerinin değişkenliği ölçüsünde farklı biçimlerde yansıtılmıştır.

Romanda mekâna yönelik çalışmaların genel muhtevasına bakıldığında, mekân kavramının tarihsel süreçte uğradığı anlam ve gösterim farklılığı ve bunun romana ne şekilde yansıdığı önemli bir husus olarak ele alınmaktadır. Bununla ilgili olarak roman türünde klasik anlatılardan bu yana modernleşme ile başlayan süreç, mekân anlayışında değişimlerin başlamasına sebep olmuştur. Aklın ve bireyselliğin ön planda olduğu bir çağ olarak ele alınan modernizm, teknolojik gelişmelerin yardımıyla insanların mekân algısında köklü değişikliklere yol açmıştır. Mekândaki dönüşüm kuşkusuz her alanda olduğu gibi romanda da kendini göstermiş, mekânın ön plana çıkıp insanın varlık alanının bir açılımı olması hasebiyle romanda karakteri öncelemiştir. Böylelikle romanda mekân üzerinden insanın mekâna dair hassasiyetleri önem kazanır olmuştur (Konyalı, 2015: 3).

Fenomenolojinin kurucusu olarak bilinen Edmund Husserl, insan ve mekân ilişkisinde insanın bilinç ve beden yaşantısına odaklanarak bir öz bulma çabası içerisine girmiştir. Husserl ile başlayan fenomenolojik yöntem, Martin Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre gibi düşünürlerle söylem farklılığına uğramıştır. Husserl’de özü kavramak amacıyla “bilinç ve beden”; Heidegger’de “varoluşsal yerleşme”; Merleau-Ponty’de ise “bedensel algı” fenomenolojik mekân algısında farklı bakış açıları sunmuştur.

Edebî metinlerdeki mekân unsurunun incelenmesi noktasında pek çok çalışmanın temel başvuru kaynağı olan Gaston Bachelard’ın edebî eleştiri metodu ve bununla geliştirdiği mekân poetikası, fenomenolojik mekân algısı bağlamında anlamın ön planda tutulduğu bir bakış açısı sunmaktadır. Bachelard’a göre özgün

hayale bağı poetik mekânın bireyselliğini incelemek ve anlamını belirlemek için fenomenolojik yaklaşımlara ihtiyaç vardır. Kişilerin kendilerini ait hissettikleri, içten dışa doğru -merkezden çevreye doğru- varoluşsal gelişim ve açılım yaşadıkları, tüm benlikleriyle “yerleştikleri” mekânlar, Gaston Bachelard’ın poetik görüşlerine binaen mutluluk ve düşsel mekânları temsil etmektedir. Bachelard’a göre bir evin veya odanın okunması, kişilerin psikolojilerini yansıtmaları bakımından anlamlı hale gelmektedir. Mekânsal okumalar, insandan ayrı olarak yapılamadığı için bu bütünlük, mekânı okunur ve anlaşılır kılmaktadır.

Bachelard’ın mekân poetikası, mutlu mekânın hayallerine, sevilen mekânın içsel ve insanî değerlerinin incelenmesine dayanır. Bununla ilişkilendirdiği, “yaşanmış mekânların” hayal gücünün kavradığı ve fiziksel hiçbir ölçümün erişemediği anlamları barındırması, mekânın fenomenolojik boyutunu oluşturmaktadır. Bachelard, mekâna dair her türlü geometrik kesinliklerden uzaklaşıp anlam odaklı bir yaklaşımı savunmaktadır. Mekânın içsel değerleri üzerine yoğunlaşan bu yaklaşıma göre, barınma ve korunma edimleriyle hayal gücünün kavradığı mekân, fiziksel oluşumdan ayrı bir alanı ihtiva etmektedir.

Görüldüğü üzere, insanın ruhsal ve psikolojik durumunun mekân ile etkileşimi noktasında mekânın fenomenolojisinden bahsedilmektedir. İçsellik hayalleri çerçevesinde insan-mekân özdeşliği, romanda mekân poetiği üzerine yapılan çözümlere katkı sağlamakla birlikte, mekânın anlam üreten çok boyutlu yapısını esas alan fenomenolojik mekân yaklaşımının temelini oluşturmaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda ve çalışmamız kapsamında Murathan Mungan’ın romanlarında mekâna daha çok fenomenolojik bir bakış açısıyla yaklaşmak, varlık/insan-mekân diyalektiğini anlamlandırma noktasında önceliğimiz olacaktır.

Murathan Mungan’ın romanlarında tespit edildiği üzere karakterlerin ruh dünyasına içsel bir rahatlama ve huzur vaat eden mekânlar, algısal boyutta açık-geniş bir özellik taşımaktadır. Mungan’ın romanlarındaki karakterlerin çocukluk anılarıyla bütünleştirdikleri yerlerin, iç mekânın içsel değerlerini yansıttığı rahatlıkla söylenebilir. Çünkü, “yaşanmışlık” değeri taşıyan bu mekânlar, özünde insanın bu dünyadaki ilk konutu olma özelliğine sahip olan ve maddeden ziyade manevi olarak tüm yaşamı kapsayıcı temel bir kozmoz barındırmaktadır. Bu kozmoz, insan belleğine anılarla yerleşmekte ve çocukluğun mutluluk mekânını oluşturmaktadır

(Bachelard, 2018). Mekânın anıları yeniden diriltici yapısı bu ilk kozmozun gücüne bağlıdır. Mungan'ın romanlarındaki fenomenolojik mekân algısı neticesinde mekânın, özellikle evin, korunaklı ve istenmeyeni dışarıda bırakan yapısı, içsellğin barındığı bir varlık alanını oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasıyla amaçladığımız, mekânın çok yönlü, insanla etkileşiminin dinamik, karakter çözümlemede işlevsel bir araç olduğu gerçeğinden yola çıkarak, mekân-insan birlikteliğini fenomenolojik bir yaklaşımla ele almaya çalışmaktır. Çalışmamızda sosyal bilimler alanında hem disiplinler arası bir niteliğe sahip olan hem de felsefi bir temele dayanan fenomenoloji kavramını mekân kavramıyla ilişkilendirerek, metin incelemelerine teorik bir zemin oluşturmak hedeflenmiştir. Yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman incelemesine başvurulmuştur. İlgili romanlar ise içerik analizine tabi tutulmuştur. Tezimiz kapsamında fenomenolojiye derinlemesine bir girişten ziyade ana hatlarıyla tarihsel gelişiminden bahsedilip fenomenolojik mekân yaklaşımı ve buna istinaden Gaston Bachelard'ın mekân poetikasına bağlı kalınmıştır. Poetik bilgiyle birlikte mekânın psikolojik hüviyetini açığa çıkarmak ve roman incelemelerine yeni bir bakış açısı kazandırmak, romanda mekâna dair incelemelere katkı sağlayacaktır.

Literatüre baktığımızda Murathan Mungan'ın romanları üzerinde yapılan çalışmaların kadın teması, toplumsal cinsiyet eleştirisi, varoluşçuluk, postmodernizm ve fenomenolojik öteki konuları üzerinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Romanlarındaki mekân algısına yönelik bir çalışma bulunmamaktadır. Bu yüzden Mungan'ın romanlarına, Gaston Bachelard'ın algısal boyutta içtenlik mekânlarına yoğunlaştığı fenomenolojik mekân yaklaşımıyla genel bir çerçeve oluşturup eserlerindeki mekân algısını bu cihette incelemek, romanlarındaki mekân poetikasına ışık tutacaktır. Bu bağlamda sorulması gereken ve bu çalışma boyunca cevap aranacak sorulardan bazıları şunlardır:

•Felsefi bir arka plana dayanan fenomenolojik mekân algısı esas alınarak, edebî metinlerdeki mekân unsuru fenomenolojik boyutta incelenebilir mi?

•Murathan Mungan'ın romanlarındaki mekân kurgusu, fenomenolojik mekân algısını hangi yönleriyle yansıtıyor?

•Gaston Bachelard'ın mekân poetikasındaki görüşleri, Murathan Mungan'ın romanlarında hangi imgesel çağrışımları karşılıyor?

•Fenomenolojik mekân yaklaşımına göre, Murathan Mungan'ın romanlarında insanın mekân içindeki konumu nedir ve mekânın anlamsal boyutunu oluşturan deneyimlerin özünde neler vardır?

•Fenomenolojik mekân algısı bağlamında, Murathan Mungan'ın romanlarına yapılacak yorumlamaların Yeni Türk Edebiyatına katkıları neler olacaktır?

Bu sorular doğrultusunda çalışmamızın hipotezleri ise şunlardır:

•Eleştiride fenomenolojik yaklaşımlar², yazınsal okumaların felsefi bir arka plan üzerinden gerçekleştirilmesini sağladığı için fenomenolojik mekân algısı da aynı şekilde, edebî metinlerin mekân çözümlemesinde bir analiz metodu olarak kullanılabilir.

•Murathan Mungan'ın romanlarında mekân-insan etkileşimi varoluşsal bir mesele teşkil ettiği için, insanın varlık alanı mekân ile bütünlük oluşturabildiği ölçüde kişinin ruh dünyasının ve içsel değerlerinin bir yansıması olmakta ve böylelikle mekânın fenomenolojisi ortaya çıkmaktadır.

•Murathan Mungan'ın romanlarında tespit edilen çocukluğun mekânla özdeşleşip düşsellik içeren mutluluk mekânını oluşturması ve insanın yaşamındaki ilk konutu olan evin korunaklı ve anıları muhafaza edici yapısı, Bachelard'ın mekân poetikasındaki imgesel çağrışımlardır.

•Murathan Mungan'ın romanlarında insanın mekânsal konumu varoluşsal bir düzeydedir ve mekânın anlamsal boyutunu oluşturan deneyimlerin özünde mutlu mekânın izlenimleri yer almaktadır.

•Murathan Mungan'ın romanlarını fenomenolojik mekân yaklaşımıyla incelemek, Yeni Türk Edebiyatı alanında yapılacak fenomenolojik mekân incelemelerine hem teorik hem de çözümleme kısmıyla bir örnek teşkil edecektir.

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Sevinç Ergiydiren, Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar, Hece Yayınları, Ankara, 2007.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN VE İNSAN İLİŞKİSİ

1.FENOMENOLOJİK MEKÂN SÖYLEMİ

“Varoluş mekânsaldır.”

Merleau-Ponty

Mekân,³ insan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlanır. Ontolojik⁴ anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeridir. Arapça *kevn* “olma, var olma” kökünden türeyen; yer, mahal, oturulan yer, ev, yurt, mesken anlamı taşıyan mekân sözcüğünün etimolojik olarak böyle bir kökten türemiş olması ontolojik söylemiyle ilişkilidir. Bu tanım, mekânın üzerinde yaşanan bir yer olmasıyla birlikte, insanın dünyayı algılama ve kavramasıyla da ilişkilendirilir. Böylece mekân, fiziksel boyutundan çıkarak insanın iç dünyası ve çevresini algılamasıyla değer ve anlam kazanır.

Ontolojik anlamda mekân, edebî eserlerde kurgunun en önemli unsurlarından biridir; içinde var olan insanların hayata bakışları, duygu ve düşünceleri, mekâna yükledikleri anlam boyutuyla sürekli yeniden inşa edilir. Sahip olduğu değer katmanlarıyla mekân, içinde bulunan varlıkları etkiler ve onlarla özdeşleşir. Bu açıdan düşünüldüğünde mekân, insan psikolojisinin de bir tezahürüdür. Ontolojik bakımdan *“bireyin sosyo-kültürel değerler oluşturmasında önemli bir yere sahip*

³Yer, bulunulan yer. Ev, yurt. Uzay. Mekân tutmak, bir yere yerleşmek.” Türkçe Sözlük (2019), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

⁴“Genel olarak varlığı, varlığın yapısını, var olma ilkelerini soruşturan felsefe dalıdır.”
http://www.tubaterim.gov.tr/ATS/index.php/w_anasayfa (erişim tarihi: 21.12.2020)

olan mekân, bireyin kendi içsel bütünlüğünü sağlar. Kişi kendi varoluşunu oluşturdukça mekânda bulunan varlıklar kalıcı imajlara dönüşerek mekân-insan diyalektiğini” (Şahin, 2017: 28) oluşturur. Bu bakımdan mekân, insan varoluşunun konumlandığı ve sürekli oluş halinde olduğu bir yerdir.

İnsanın ontolojik varlığı mekâna bağlıdır. Biyolojik ve ontolojik yapısı gereği insan, “*olmak ve olmamak sorunsalında mekân(lar) inşa ederek bir yer edinme, varlığını/oluşunu konumlandırma (varlığına anlam katma) ve devam ettirme peşindedir. Çünkü mekân, dünyaya düşen ve doğa ile baş etmek zorunda kalan insanın doğadan/çevreden/yerden üreterek tasarladığı, kendine mâl ettiği*dir” (Yıldırım, 2017: 89). Ontolojik olarak mekân, insanın evrende tutunma ve kendini bir yere konumlandırmasıyla anlamlıdır. Varlık ve mekân konusunda insanlığın tarihsel gelişimi içerisinde pek çok ünlü düşünürün farklı tanım ve yaklaşımları olmuştur: Thales (M.Ö. VII-VI) “suyu”; Anaximandros (M.Ö. VII-VI) sınırsız ve ölçümsüz doğasıyla “havayı”; Heraklitos (M.Ö. VI-V) “ateşi” varlığın ilk köken örneği olarak görmüşlerdir. Bununla birlikte Permanides (M.Ö. VI-V) doğadaki değişimleri bir yanılısama olarak değerlendirirken, Empedokles (M.Ö. 494) bu farklı görüşleri birleştirerek şeylerin kökenini kendi içlerinde bölünmeyen, değişmeyen ve aralarındaki birleşmeler doğrultusunda yeni bir senteze ulaşan dört unsura (hava-su-ateş-toprak) bağlamıştır. Empedokles’i takip eden Anaxagoras (M.Ö. V) ve Demokritos (M.Ö. V-V) ise bütün düşünceleri geliştirerek modern fizik verilerine yaklaşmışlardır. Anaxagoras mekânı “oluşumun temeli, zemini” kabul etmiş; Demokritos “şeylerin sonsuz ve bölünemeyen küçüklükteki hareketli atomlardan oluştuğu” fikrini ileri sürmüştür (Koç, 1984: 2-3). Newton (1643-1727) kozmolojisinde ise *mutlak mekân*, kendi doğası veya herhangi bir dış etkene göre değişim göstermezken *görelî mekân* hareket eden bir boyuttur. Görelî mekânı, cisimlerin konumları olarak duyularımız (hislerimiz) belirler. Newton’a göre karşılıklı bir varoluşlar eyitişimini⁵ önceleyen mekân, kendisinin ve başkasının yer’idir (Korkmaz, 2017: 10).

⁵ (Alm. *Dialektik*, f; Fr. *dialectique*, f; İng. *dialectic -ics*; Yun. *dialektike*) “Doğa, toplum ve düşüncenin, içlerinde var olan çelişkilerin doğal sonucu olarak, karşıtlıklar arasındaki çatışmalardan, sav ile karşısavdan doğan yeni bireşimler ve çember değil de sarmallar biçiminde gerçekleşen sürekli devinim ve sürekli değişim ilke ve yöntemi, eyitişim.” http://www.tubaterim.gov.tr/ATS/index.php/w_anasayfa (erişim tarihi: 23.01.2021)

Sosyal bilimler alanında kullanılan pozitivist yaklaşımlarla matematiksel kesinliklerden uzaklaşılarak eleştirel bir bakış açısının benimsendiği fenomenolojik mekân algısında, yaşantıyla ilişkilendirilen *yaşanmış* mekânlar, insanların duygu ve ruh dünyalarının gün yüzüne çıktığı, fiziksel boyutun dışında anlam odaklı barınaklardır. Fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Edmund Husserl (1859-1938), insanın mekânı algılayışına bir öznellik atfederek, bilinç ve bedenin birlikteliğinden oluşan mekân deneyimine vurgu yapar. Mekânın homojenliğinin, insanın hareket eden bedeni aracılığıyla kırıldığını öne süren Husserl'in bilinç ve bedenle ilişkilendirdiği mekânı Martin Heidegger varoluş ile açıklayıp, Husserl'dan farklı olarak *varlık ve zamanı* odak noktası yapmıştır (Özbek, 2015: 3). İnsanı *dasein*⁶ olarak tanımlayan Heidegger'e (1889-1976) göre insan ve mekân, birbirlerinden ayrı düşünülemezler; *dasein*'in mekânsallığıyla bağlantılı olan mekân, *elaltında kullanıma hazır*⁷ varlıkların kavranabildiği bir mekânsallık içermektedir. Edmund Husserl'in fenomenolojik yöntemini kendine örnek alan Heidegger, varlık felsefesine fenomenolojik bir yöntemle yaklaşmıştır. Fenomenolojide insan ve dünya, birbirinden ayrı düşünülmeyen bir bütünlüğün ifadesi olduğundan bu bütüncül yaklaşım, kartezyen düşüncenin özne-nesne ayırımından farklılık gösterir. Heidegger, kartezyen geleneği eleştirerek varlığın sorgulanmasında varlık temelli bir felsefeyi savunur:

“Felsefenin varlığı sorgulaması ve anlaması, epistemoloji ile olamaz. Felsefenin konusu, temel ontolojidir. “Varlık’ın anlamı nedir?” sorusu, temel ontolojinin sorguladığı tek sorudur. Böyle bir soru da ancak kendisinde Varlık’ı açabilecek bir varolanın sorabileceği sorudur. Kendisini kendinde Varlık olarak açan tek varlık Dasein’dir. O hâlde, temel ontolojinin, yani felsefenin görevi, Dasein’in Varlık’ını serimleyerek, Varlık’ı açığa çıkarmaktır. Varlık’ı açmanın yöntemi, fenomenolojidir. Dasein’in varoluşunun analitik serimlenmesinde Varlık’ın anlamının zaman olarak ortaya konulması fenomenolojinin görevidir. Heidegger’e göre, ontoloji, yalnızca fenomenoloji ile olanaklıdır” (Çüçen, 2003: 16).

⁶ “Dasein, varlığın anlamının sorgulandığı varlıktır. Bu varlık, kavramsal bir sorgulamanın yapılacağı varlık değil, ontolojik bir sorgulamanın yapılacağı varlıktır.” En genel şekliyle burada veya orada varolan varlık anlamında kullanılır (A. Kadir Çüçen, *Heidegger’de Varlık ve Zaman*, Asa Kitabevi, Bursa, 2003, s.40).

⁷ Heidegger’in çevre düşüncesi, varlıkların mekânla olan ilişkisine bağlıdır ve *dasein* ile ilişkili olan mekân, *elaltında-kullanıma-hazır* varlıkların mekânsallığını içerir. El altında kullanıma hazır varlıkların mekânsallığı yakınlık ve yönelme olarak iki şekilde açığa çıkar.

Mekân ile insan arasında varoluşsal bir bağ kuran Heidegger'e göre mekân, fiziksel özelliği ile sınırlandırılmaz; insanın yer/mekân ile olan ilişkisinde bütüncül bir yaklaşım benimsenir. Kartezyen düşünce sisteminde mekânın geometrik bir oluşum şeklinde kabul edilmesi, Heidegger'e göre insan varlığının konumlandığı mekânı anlamlandırmada yetersizdir. Çünkü mekân, Aristoteles'in "*topos*"undaki⁸ gibi bir şeyin bir yerde bulunuşunun ifadesiyle sınırlı değildir. Heidegger'e göre mekâna teorik ve sınırlı bir bakış nesnel bir ifade olacağından, pratik açıdan yaklaşmak mekânın insanla olan deneyimini yansıtacağı için anlam boyutunu zenginleştirir. Mekânı saf bir yapı ve deneyim yeri olarak gören Heidegger, bu deneyimi "*dünya-içinde-olmak*" (2004: 92) ile açıklar. "*Dünya içinde olmamızın, temel boyutu olan mekân ile birlikte insan deneyimini oluşturan yapıları analiz etmeye çalışan Heidegger'in düşüncesi, insanın yer ile olan ilişkisini anlamamızı sağlamaktadır*" (Hisarlıgil, 2008: 25). Heidegger, modern yaklaşımın sınırlandırılmış fiziksel mekân anlayışına yer kavramı ile yeni bir bakış kazandırmıştır. Heidegger, yerin yaşantısal bir niteliğe sahip olduğunu düşünerek insanın varlığı ve deneyimi için bir kök salma biçimini temsil ettiğini ve böylelikle fiziksel olarak kavranan "mekân" la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan "yer" ile varlık bulduğunu savunmuştur (Usta, 2020: 27).

Husserl'ın epistemolojik temeller üzerine inşa ettiği fenomenolojiye Heidegger -daha sonrasında Maurice Merleau-Ponty ve Sartre gibi düşünürler-varoluşsal bir bakış açısıyla yaklaşırlar. Husserl gibi mekânsal anlamları daralttığı için kartezyen düşünme biçimini eleştiren Heidegger, Husserl'dan farklı olarak özne-nesne ilişkisini bilinç yaşantıları yoluyla değil insanın varoluş problemiyle ele almaya çalışmıştır. Heidegger esas olarak, insan varoluşunun Husserl'ın geliştirdiği bilinç yaşantıları ile sınırlandırılmayacağını, bunun yanında insanın hareket eden, eyleyen, iletişim kuran, gözleyen vb. bir varlık olarak kabul edilmesi ve bu doğrultuda yaşayan bir özne olarak gözlenmesi gerekliliği üzerinde (Akarsu, 1994; aktaran Özcan, 2003: 6) yoğunlaşmıştır. Mekânı maddeleştirmeden anlamaya çalışan

⁸ "Aristoteles'te topos sözcüğü bir cismin 'bir yerde bulunuşu'nu ifade etmektedir." Beyhan Bolak Hisarlıgil, "Martin Heidegger'de Mekân Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım" *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 25, Yıl: 2008/2 (23-24 s.).

Heidegger'in bu yaklaşımı, mekânı deneyimleyen kişi için önemini ortaya koyan fenomenolojik yaklaşımın bir söylemidir.

Mekân ile varoluş arasında bir bağlantı olduğunu ileri süren bir başka düşünür de Husserl ve Heidegger'in yaklaşımlarından yola çıkarak kendi fenomenolojik algısını oluşturan Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)'dir. Edimler olarak nitelenen deneyimler aracılığıyla mekânsal varoluşumuz, Heidegger'de *yer* olgusuyla, Merleau-Ponty'de ise *çevrenin bizim düşündüğümüz değil, bizim yaşadığımız şey* olduğu ile ilişkilendirilir. Merleau-Ponty'ye göre deneyim, insanın şu dört eylemi üzerine kuruludur: Mekân, zaman, beden ve ilişkiler. Fenomenolojik yaklaşıma göre Merleau-Ponty, özne-nesne ayrımını sonlandırarak bedenin deneyim yoluyla mekânı *yer*'e dönüştüren özelliğine dikkat çekmiştir. Böylelikle beden, mekânı keşfederek onu yeniden üreten ve anlamlandıran bir *yer*'e dönüştürmektedir (Ulubay ve Önal, 2020: 610-611). Merleau-Ponty'ye göre fenomenolojik mekân algısı, geometrik bir kurgudan ziyade beden üzerine temellenen bir bilincin oluşumunu yansıtır. Mekân, bedenin ve dünyanın birlikte varoluşundan ibarettir; var olmak, bir duruma/mekâna yerleşmekle eşdeğer olduğundan insan, çevresinde tanıklık ettiği olay ve durumları bir yere yerleşerek algılamaktadır. Mekân algısını bedensel kavrayış üzerine temellendiren Merleau-Ponty, insanın algıladığı dünya içindeki varoluşunu şöyle ifade eder:

“Algım bana mümkün olduğunca çeşitli ve açık şekilde eklemlenmiş bir manzara sunduğunda ve motor yönelimlerim kendilerini açarken dünyadan bekledikleri cevapları aldığımda, bedenim dünya üzerinde tutunmuş olur. Algıda ve eylemde bu en yüksek derecedeki netlik bir algı zemini tanımlar, bu benim yaşamımın fonudur, bedenim ve dünyanın birlikte varoluşu için genel bir ortamdı” (2016: 340).

Heidegger'in duyumsal deneyimlere dayalı ontolojik bakış açısı, Merleau-Ponty'de insan konumunun önemini düşünmek için algılama ve fiziksel duyarlılık bağlamında *yer ve mekân deneyimi* ile ifade edilmiştir. İnsan deneyimlerini, eylemlerini ve eylemlerini bir araya getiren herhangi bir çevresel konum, mekânsal ve zamansal anlamlar içerir. Deneyimsel olarak mekânlar, anayasaları açısından çok değerli, dinamikleri bakımından da karmaşıktır. Yer ve mekân deneyiminin oluşumunu daha iyi anlamak için, en basit şekilde insan deneyiminin, özellikle günlük yaşamda genellikle fark edilmeyen şeffaf boyutlarının tanımlanması ve yorumlanmasında fenomenolojik yaklaşımdan yararlanılır. Merleau-Ponty'nin temel

kavramlarından olan beden-öznesi, yaşamış bedeninin eylemlerini eldeki dünyayla sorunsuz bir şekilde bütünleştirmesi için önceden bilişsel temeline atıfta bulunur. Beden-özne, gündelik eylemler ve davranışlar yoluyla ortaya çıkan ve tipik olarak eylemin ortaya çıktığı mekânsal ve fiziksel çevre ile senkronize olan, önceden yansıtıcı bedensel farkındalıktır. Fenomenolojik araştırmalar, beden-özne kavramından yola çıkarak onun çevresel çok yönlülüğüne ve mekânın yaşanmış boyutlarına katkıda bulunan çok yönlülüğüne işaret eder (Seamon, 2018: 2-3).

Merleau-Ponty'ye göre biçim ve içerik ayrımının yanı sıra, mekânın kökensel deneyimini aramak gerekir. Bir bedene sahip olmak, mekânı 'anlama' gücü taşır; kişiye has beden, verili bir manzarayı algılar. Özne ile mekân arasındaki organik bağıntılar ise mekânın kökenini oluşturur. Mekânın deneyimine sahip olmak onu edilgen bir şekilde kabul etmek değil, onu yaşamak, devralmak, üstlenmek ve içkin anlamını yeniden bulmaktır (Merleau-Ponty, 2016: 351). Mekânsal algıyı *yaşantı* kavramıyla temellendiren Merleau-Ponty'ye göre algının bilgiye dönüşmesi, bireyin belli bir mekânda edindiği deneyimlerin birikimi sonucunda gerçekleşmektedir (Solak, 2017: 17). Mekâna dair yapılan fenomenolojik çalışmaların amacı, onu maddeleştirmeden ya da idealize etmeden anlamaya çalışmaktır. Bu bağlamda mekân, Husserl'da özü kavramak amacıyla bilinç ve beden; Heidegger'de varoluşsal olarak yer'leşme; Merleau-Ponty'de bedensel algı olarak farklı bakış açılarıyla incelenen çok katmanlı bir yapı olarak görülebilir.

2.ROMANDA MEKÂN KAVRAMI ETRAFINDA GELİŞEN ANLAM ÖRGÜSÜ

Roman, anlatma esasına bağlı edebi türler içerisinde yapısal ve anlamsal bir bütünlüğe sahiptir. Bu bütünlüğün vazgeçilmez parçalarından biri olan mekân, romanın tarihsel gelişimiyle birlikte farklı boyutlarda ifade bulmuştur. Kurgusal metinlerde olay, kahramanlar, zaman ve mekân birbiriyle bağlantılı ve çok boyutlu bir yapıda görülür. Anlatıda kurguyu oluşturan unsurların birden çok işlevi olduğu gibi mekânın da işlevleri vardır. Mekân, *“romanın diğer unsurlarına etki eder, onlara güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar”* (Bourneur-Quellet, 1989: 97). Anlatıda olayın meydana geldiği mekân, çevresel bir ortamı aksettirmenin yanı sıra içinde barındırdığı insanların tinsel durumları hakkında da okuru

bilgilendirir. Mekân tasvirlerinde fiziksel mekânlar, daha çok toplumsal ve sosyo-kültürel ilişkilerin temsilinde bir araç işlevindeyken, algısal mekânlar, kahramanın duygu ve düşünce dünyası mekân ile bütünlüklü bir şekilde yansıtabilmektedir. Bu tarz algısal mekânların hâkim olduğu anlatılarda kahramanların psikolojik halleri, mekân tasvirleri aracılığıyla anlaşılabilir olmaktadır.

Mekân unsuru, anlatılan olayların gerçekleştiği bir sahnedir. Anlatıya “gerçeksi” bir nitelik kazandırmanın en önemli yolu, olayları belli bir mekân üzerinde inşa etmektir. Roman öncesi anlatılara baktığımızda mekân, “*tamamiyle muhayyeldir ve mekâna kazandırılan anlam ve işlev, olayların sahnesi olmanın ötesinde değildir*” (Tekin, 2018: 140) ve anlatıdaki mekânın gerçek dünyada bir benzerinin olup olmaması da pek önemli bir husus olarak görülmemiştir.

Roman türünün gelişmesiyle birlikte anlatılardaki mekân unsuruna baktığımızda; tahkiyenin ağırlıkta olduğu epik türlerin anlatımında mekân, salt fiziksel özelliğiyle karşımıza çıkar. Epik anlatılarda kişiden çok anlatılan olay önemlidir ve bu tür olay merkezli anlatıların temel belirleyicisi zamandır; karakterler de belli bir amaç doğrultusunda tasarlandığı için kolektif bir bilincin temsili olarak anlatının bir figürü olurlar. Mekân da yalnızca olayların üzerinden geçtiği fiziksel bir mahiyettedir. Mekânın bu şekilde topografik özelliğiyle işlenmesi ve karakterlerin mekân içinde içsel bir gelişim kaydedip derinleşmemesi, insanın bir varlık olarak mekânla özdeşleştirilmediğini gösterir.

Anlatı unsuru olarak mekân, “*olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünü bir parçasıdır*” (Stevick, 2017:274). Bu, anlatı türlerinde epikten dramatik türe geçişin bir ifadesi olarak düşünülebilir. Dramatik türdeki anlatılarda, *kendini bulan kahraman* (Lukacs, 2003: 45) kurguda daha belirgin özelliklere sahip olur. “*Dramatik romanda, romanın yapısında sentezleyici unsur karakterdir. Bu bakımdan romanda ilgi merkezi olan başkışının ruhsal durumları, yani psikolojik olaylar dizisi, sebep-netice ilişkisi içinde*” (Kantarcıçolu, 2007: 24) verilir. Bir figür olmanın ötesine geçen kişiler, benlikleriyle olaylara yön vermeye başladıkları gibi, mekân ile de etkileşim içindedirler. Mekân ve insan arasındaki bu etkileşim, “*mekânı olayın kahramanlarından biri haline getirir*” (Aktaş, 2017: 68). Romanda mekân gerçek veya hayali olsun, bir şekilde olay örgüsü ve zamana bağlı olarak kahramanlarla karşılıklı bir etkileşim halindedir. Eyişimsel/diyalektik bir

bütünlüğün önemli bir temsili olan mekân-insan özdeşliği, epik türden dramatik türe geçerken bireyleşme sorunsalını da beraberinde getirmiştir. Batı'da Rönesans'la birlikte görülmeye başlayan yeniliklerden biri olan mekân anlayışındaki değişim, bireysel açıdan mekân bilincinin oluşumuna bir işarettir. David Harvey bu durumu şu sözleriyle açıklamıştır:

“Rönesansın mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim birçok bakımdan Aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Şimdilerde birçok insanın modernist düşüncenin ilk atılımı olarak gördüğü hareket doğa üzerinde hâkimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekân doğal bir "olgu" olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak İnsanın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı” (1997: 279).

2.1. Edebi Akımların Mekân Algısına Etkisi

Rönesans'tan itibaren pozitif bilimlerin gelişme kaydetmesi ve insanların coğrafya/çevreyi daha fazla önemsemeleri sonucunda yeni bir mekân anlayışı ortaya çıkar. Mehmet Tekin, *“Eskiden, coğrafya insana hükmediyordu, şimdi insan coğrafya üzerinde istimlâk hakkı olduğunu iddia etmektedir. İnsan, mekândan ürkmek, korkmak yerine, anlamak ve keşfetmek istiyordu”* (2018: 141) diyerek insan-mekân ilişkisine dikkat çeker.

Felsefî ve edebî akımların etkisiyle mekân, farklı bakış açılarının bir yansıması olarak görülür. Sözelimi, Klasisizm akımına bağlı olan romanlarda mekân statik bir görünümde, mekân-insan ilişkisi söz konusu değildir. Bu noktada Rasim Özdenören'in şu ifadeleri mekân-insan birlikteliğinin geleneksel anlatı türlerindeki durumunu açıklaması bakımından önemlidir:

“Klasik romanda, mekânın ve eşyanın görünüşü 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 noktayı boş bırakır. Klasik romanda, eşya olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur” (2013: 66).

Klasik romanda işlevsellikten uzak olan mekân anlayışı, 18.yüzyılda Romantizm akımıyla birlikte değişime uğrar. İnsanı aklı ve duygusuyla bir bütün olarak gören romantizm savunucuları, klasiklerden farklı olarak tasvire geniş yer

verirler. “Çok büyük ölçüde subjektif olan romantizmdeki tasvir, dış dünyanın gerçekliğinden ziyade, o mekâna bakan insanın duygu dünyasını sezdirecek mahiyettedir” (Çetişli, 2013: 86). Bu durum, romantiklerin katkısıyla mekânda görülen ilk yeniliktir.

Romantizm akımının mekân tasvirindeki yeniliğinden sonra Realizm temsilcileri tarafından sosyo-kültürel ve psikolojik değişim yaşayan birey, yaşadığı çevre itibariyle anlam kazanmaya başlar. “Dış çevreye bağlı olarak kişiliklerin açıklanması, ister karakter tespit etme yöntemi bakımından, ister ilmî bir teori bakımından olsun, XIX. yüzyılın birçok önemli romanlarında yaygın olarak görülen bir anlayıştır” (Bourneur-Quellet, 1989: 106). Bu bakımdan realizm akımıyla birlikte anlatıdaki olayın geçtiği fiziki çevre büyük önem kazanır. Realistlerin amacı, “çevrenin” etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. Çünkü insanın ancak bulunduğu çevre itibariyle tanımlanabileceğini savunurlar. Mekân unsuru, kahramanların çiziminde önemli bir role sahiptir. Bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok, içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız. Bu kişiler, içinde yaşadıkları çevreyle adeta özdeşleşmiş gibidirler:

“Naim Efendi’yi (Kıralık Konak) nasıl konağından ayrı düşünemezsek, Robenson Cruzo’yu da adasından ayrı düşünemeyiz. Pansiyonundan ayrı kalmış bir Ayaşlı İbrahim Efendi’yi de (Ayaşlı ile Kiracıları) benimsemekte, anlamakta zorlanırız. Sonra Ahmet Celal’i (Yaban), okuyucunun zihnine taşıyan, yerleştiren daha çok çevresel özelliklerdir” (Tekin, 2018: 138).

Bu klasik evrede mekân, daha çok yansıtmacı işleviyle görülür. 17. yüzyılda başlayıp 1914’e kadar devam eden Klasik roman sürecinde romancı “*olaylara, çevreye ve mekâna, kişilere ayna tutar ve hayatı olduğu gibi ve görüldüğü kadarıyla somut gerçekliklere bağlı kalarak*” (Koçakoğlu, 2018: 27) yansıtır. Klâsik romanda çevreye bakış, büyük ölçüde yazar anlatıcının bakış açıсыydı ve durağandı; anlatıda çevre değişse bile anlatıcının bakış açısıyla yansıtılıyordu. Hal böyle olunca da anlatılanlar anlatıcı yazarın görüşleriyle sınırlı kalıyordu. Realistler bu durumu yıkmak için mekâna/çevreye anlatıdaki kişilerin gözünden bakmaya çalıştılar. 19. yüzyıl romanında yalnızca içinde yaşanan çevre olmanın ötesine geçen mekân, tasarlanmış çevre olarak bir değişim yaşadığı için kişilerin özellikleri, somut bir biçimde yansıtılan fiziki ve sosyal çevreleriyle belirgin bir hal almaya başlamıştır (Kefeli, 2005: 80). Realist akım çerçevesinde yazarlar, mekân aracılığıyla toplumsal ve bireysel yaşamın içerisindeki bireyin değişen dünyasını anlatmaya çalışmışlardır.

Mekân tasvirlerinin objektif olduğu realizmde mekânın insan ruhu üzerinde tesiri olduğu inancı hâkimdir. Bu yüzden;

“Mekân/çevre/dış dünya olduğu gibi ve gerçek çizgileriyle tasvir edilir. Yazar kendi ruh haline veya keyfine göre mekânı değiştiremez. Üstelik bu tasvir, yazarın gözüyle değil, o mekânda yaşayan veya o mekânı ilk defa gören kahramanın gözüyle yapılır. Böylece hem mekânın o insan üzerinde uyandırdığı tesirler verilmiş hem de o insanın sosyal ve ekonomik durumu, kültürü, karakteri, zevk ve eğilimleri sezdirilmiş olur” (Çetişli, 2013: 96).

Realistlerin mekâna/çevreye verdikleri önem natüralistlerde daha ileri bir boyuttadır. Doğalcılık anlamına gelen natüralizm, *“dünya görüşü yönünden Pozitivizmden kaynaklanmıştır ve insan tabiatını, tabiat bilimlerine dayanarak kalıtım, çevre ve tarihi şartların bir ürünü olarak”* (Aytaç, 2009: 354) yorumlamıştır. Natüralistlere göre mekân/çevre, insanı belirleyen ve tamamlayan temel bir unsurdur. Bununla ilgili Emile Zola'nın şu açıklaması oldukça önemlidir: *“artık zevk olsun diye tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın çevresinden ayrılamayacağını, elbisesi, evi, kenti, vilayeti ile tamamlandığını kabul ediyoruz”* (Yetkin, 1967: 60).

Natüralist anlayışın temelinde, Newton, Darwin, Marks, Comte gibi bilim insanlarının görüşleri yer alır. Bu anlayışa göre kişi, çevrenin mutlak hâkimiyeti altında olan bir varlıktır. Çevreye hâkim olan şartlar, kişiyi bütün yönleriyle kuşatmış bir vaziyettedir. *“Realizmde, doğal çevreye öykünerek yeniden inşa edilen ve kahramanın tanıtılması için kullanılan çevre; natüralizmde, yapay ve mekanik bir boyut kazanır. Bu anlayışın, 1870-80'li yıllarda kabul görmesi, edebî şartlardan çok, bilimsel şartlarla açıklanabilir”* (Tekin, 2018:148).

Bütün edebiyat akımlarında olduğu gibi sanatın asıl konusu insandır ve insanın mekânla olan münasebeti her dönemde farklılık göstermiştir. Bilimsel ve sosyal alanlarda kaydedilen gelişmeler sonucunda, mekân unsurunun romandaki yeri ve işlevi değişmeye başlamıştır. Söz konusu değişikliğin en önemli işlevi anlatı unsuru olarak mekânın, artık gerçeği olduğu gibi yansıtma ya da değiştirme gücüne sahip olmasıdır. Mekân unsuruna yüklenen anlam, realistler ile natüralistlerin katkılarıyla sadece dış gerçekliğin değil, büyük oranda iç gerçekliğin de bir yansıması haline gelmiştir.

Klasik anlatılarda yazarın bakış açısıyla sınırlı olan mekân, modern anlatılarda önemli bir değişime uğrayarak insan varlığına anlam kazandırır. Daha

önceleri çoğunlukla dekoratif bir unsur olarak karşımıza çıkan mekân, dış gerçeklikten ziyade iç gerçekliğin yansıması olur. İnsanın bilinçaltı, duyguları ve yönelimleri mekân ile etkileşimi vasıtasıyla yansıtılır. Bazı anlatılarda, “*kişileri oluşturan fertlerden biriyle mekân arasında varlığı gözlemlenen çok yönlü alışveriş, mekânı olayın kahramanlarından biri haline getirir ve mekân şahıslaşır*” (Aktaş, 2017: 68). Türk edebiyatında mekânın şahıslaşmasının en tipik örnekleriyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* romanında karşılaşırız. Burada İstanbul, başlı başına bir roman kahramanıdır:

“İstanbul'un bu semtleri bu ağustos gününde, pislikten, tozdan, sıcaktan bitapti. Her yerde harabe çeşnisi, sıcaklığın arttırdığı bezginlik, bir yığın hasta ve yorgun çehre, fizyolojik çöküş göze çarpıyordu. Şehir ve içinde oturanlar, o kadar birbirlerine benziyorlardı. Yorgun göz veya vücutla dört beş metre murabbana sığdırılmış, tahtaları morarmış, kiremitleri kırık, cüssesi yana doğru yatmış evler birbirini tamamlıyorlardı” (2017: 199).

Çağdaş romanda mekânın şahsiyet kazanması tam olarak mekânın fenomenolojisiyle ilintili bir durumdur. Romanda mekâna bir şahsiyet kazandırma söz konusu olduğunda mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşmak gerekir. Çünkü modern roman ve anlatılarda “*mekânın tek göndergesi artık dış dünya değildir*” (Lüleci, 2017: 23); mekân, anlamın ortaya çıkmasında insanî değerleri ortaya çıkaran bir olgudur.

Bir anlatının bütünü dikkate alındığında mekân tasvirleri ve mekânda yapılan değişiklikler, olay örgüsü ve kişilerin çözümlenmesinde okuyucuya farklı bakış açıları sunar. İnsan psikolojisini yaşadığı mekânla özdeşleştiren Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*’nda mekân, önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Romandaki anlatıcı kahraman İstanbul’un kenar mahallelerinden birinde yaşayan hasta bir gençtir. Yaşadığı muhitte kendisini özdeşleştirerek, kendi ruhsal durumu ve hastalıklı halini mekâna yansıtır; yaşadığı evi de tıpkı kendisi gibi hastalıklı ve yıkık görür:

“Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı maceralarını takip ederdim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz daha öne eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir ve hepsi hastadır, onları seviyorum; çünkü onlarda kendimi buluyorum ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum ve hepsi, rüzgârdan sancılandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok, çok seviyorum” (Safa, 2018: 13).

Yıldız Ecevit'e göre 20. yüzyıl başı modernist romanı, romanda alışılmış kalıpları yıkan devrim niteliğinde bir gelişme kaydeder. Bir anti-roman durumuna gelen romanın “*geleneksel ana teması ‘yolculuk’ dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır*” (2001: 42). Sadece mimesis olmaktan çıkan mekân anlayışı, mekân/insan etkileşimi noktasında önem kazanmıştır. Mekânı iç gerçekliğin bir aynası olarak düşündüğümüzde, anlatıdaki yeri ve insanın mekânla münasebeti, modern romanda giderek yoğunluk kazanmaya başlamıştır.

Bilimsel gelişmelerin ışığında insanın aklı ile her türlü mekânsal zorluğu aşabileceği düşüncesi, postmodern anlayışta geçerliliğini yitirmeye başlar. Postmodern söylemde insanın mekân üzerindeki etkisinden ziyade mekânın kişi üzerindeki etkisi ön plana çıkarılır. Modern sonrası postmodern romanda değişen gerçeklik algısıyla mekân, değişen dünya ve hız/tüketim toplumundaki bireyin karmaşık ruh halinin ve yaşantısının bir parçası olur. Bu yüzden postmodernist anlatılardaki en önemli hususlardan biri, insanın mekânla kurduğu etkileşimin sarsılmasıdır. Postmodern mekân tasarımında, “*modernitenin kimlikleri ve farklılıkları erittiği mekân anlayışını kırmaya ve kişiye özgür olduğu hissini vermeye dikkat edilir*” (Bingöl, 2016: 114). Mekânın bilinmezliği, muğlaklığı ve sürekli değişiklik göstermesi, postmodern mekân algısının en temel özellikleridir. David Harvey, modern mekân anlayışının değişime uğradığını belirtirken, mekânın herhangi bir toplumsal amaç gütmekten uzaklaştığını da vurgular:

“Modernistler mekânı toplumsal amaçlar uğruna biçimlendirilecek bir şey olarak görürken, postmodernistler için mekân, belki zamandışı ve ‘hiçbir çıkar gözetmeyen’ bir güzelliğin kendi içinde bir amaç olarak elde edilmesi amacı hariç, her şeyin üzerinde yükselen bir toplumsal amaçla zorunlu hiçbir bağı olmayan estetik hedef ve ilkelere göre biçimlendirilecek bağımsız ve özerk bir şeydir” (1997: 84).

İsmail Çetışli'ye göre “*postmodernizmin hayata bakışını, modern düşünce tarzı olarak bilinen rasyonalizm, pozitivizm ve determinizme duyulan tepki ortamında şekillenen çoğulculuk, tarihîlik, tabiata ve çevreye uyumda aramak gerekir*” (2013: 173). Gerçeklik algısının yitirildiği, gerçeğin bilinemezliğinin kabul edildiği postmodern anlatılarda çoğulcu ve göreceli bir dünya tasavvur edilir. Bu anlayış mekân unsuruna da tesir eder ve mekân klasik ve modern romandan farklı bir bakış açısıyla yansıtılır. Artık mekân, “*modern varsayımlara göre hareket etmez.*

Yok edilmiştir ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içindedir, mekân da sürekli olarak ön görülemeyen biçimlerde hareket etmektedir” (Rosenau’ya göre, aktaran Koçakoğlu, 2018: 128). Sözelimi Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanında mekân, klasik ve modern romandaki konumunu yitirmiş, belirsizleşerek çok katmanlı bir hal almıştır. Söz konusu belirsizlik, anlatının veya mekânın ne anlattığının belirsizliğinden ziyade, çok yönlü okumalara imkân sağlıyor oluşudur.

Roman dünyasında mekân, yaşamın değişen durumları içerisinde insanın varoluşuna, içsel yaşamının derinliklerine, çevresiyle ilişkisine, eşyayla münasebetine vb. pek çok deneyimine müşahede eden canlı bir varlık gibidir. Klasik roman anlayışında olduğu gibi mekân, insanın varlığından ayrıştırılabilecek bir şey değildir. Modern ve postmodern dünyanın değişikliğe uğramasıyla dış gerçekliğin bir tasviri olan mekân, iç gerçekliğin bir yansıması olmaya başlamıştır. Mekânın fenomenolojisi de tam olarak bu noktada söz konusu edilir. Çünkü modern ve postmodern dünyanın romanında mekânın tek göndergesi artık sadece dış dünya ile sınırlı tutulmadığı gibi, mekâna bir şahsiyet de kazandırılmıştır. Moderniteyle birlikte mekânın bir şahsiyet kazanması, insanın içinde yaşayıp anlamlandırdığı yaşam alanlarını ön plana çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra değişen dış dünyanın gerçeklik algısı, romancının mekâna bakışını da köklü bir değişime uğrattığı için, modern romanın yalnız bireyi, postmodern romanda kaybolmuşluk duygusunu yaşar. Böylelikle belli bir mekâna ait olma, belli bir mekânda bulunma, bir yere bağlı hissetme, aidiyet ve kimlik olguları derin bir sarsıntıya uğramış olur (Lüleci, 2017: 22-29). 1980 sonrası Türk romanında, postmodern anlatıyla birlikte dış dünyadaki gerçek mekândan uzaklaşan hayali ya da fantastik mekânlar görülmeye başlamıştır.

2.1.1. Fiziksel/Çevresel Mekânlar

İnsanın bu dünyadaki varlığı öncelikle fiziksel olarak bir yere konumlanmasıyla başlar. Mehmet Narlı’nın da ifade ettiği gibi *“insan soyu, yaşadığı çevreyi, öncelikle temel ihtiyaçlarına ve duygularına göre düzenlemiştir. Bu ilk düzenlemeler, başlangıcından günümüze kadar, coğrafya, doğal ve tarihsel olaylar, ekonomik yapılar, bilim ve icatlar gibi somut etkenler; inanç, korku, güzellik ve farklı olma gibi soyut etkenlerle sürekli bir değişime uğramıştır”* (2014: 13). İnsan

davranışları belli bir fiziksel ve sosyal çevrede zuhura gelmektedir. Yaşadığı çevreyi ve onun fiziksel yapısını anlamlandırma noktasında gözlem, kodlama ve örgütleme işlemlerini yapabilen insan, seçici bir algıyla mekânsal davranışlar sergilemektedir. İnsan çevre ilişkileri ve insanın çevreyi algılamasına dair çalışmalar, 1960'lara gelinceye kadar, insan-doğal çevre ve insanın doğal çevreyi öğrenmesinin ilkelerini tespit etme doğrultusunda daha çok Kültür Coğrafyacıları ve mimarlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Mimar Kevin Lynch'in çevre algısıyla ilgili geliştirmiş olduğu kuramsal çerçeve, insanın yaşadığı çevreyi nasıl algıladığını ve çevreye ilişkin imajların nasıl oluştuğunu açıklayan ilk önemli yaklaşım olarak görülmüştür. Günümüzde benzer çalışmalar psikoloji, sanat, edebiyat, tarih, coğrafya vb. çevrenin insanlar tarafından algılanışı, çevre-insan deneyimleri kapsamında sürdürülmektedir (Göregenli, 2018: 18).

Ontolojik ve epistemolojik derinliği bulunmayan çevresel mekânlar yüzeyseldir ve anlatmanın ağırlıkta olduğu eserlerde sadece yazarın bakış açısıyla biçimlendirilir. İşlevsel olarak olayların üzerinden geçilen bir yer olmanın ötesinde değillerdir. Çevresel mekânlar kişi ve mekân özdeşliğinin olmadığı mekânlardır. Coğrafi bir bölge olmanın dışında bir anlam barındırmayan çevresel mekânlarda anlatı kişileri bir değişim ve gelişim yaşayamazlar. Anlatı kişileriyle özdeşleşmeyen, onların algısında belli bir biçime sahip olmayan derinliksiz mekânlar uzam halini alamazlar. Bu tür mekânların karakteristik bir imajı yoktur.

Çevresel mekânlar dış dünyanın gerçekliği ile sınırlıdır. Deneyim ve anlam boyutu olmayan, anılaşırılmamış ve derinliksiz çevresel mekânlar, karakterlerin herhangi bir konuda gelişimine katkı sağlamadıklarından dolayı coğrafi nitelikten öteye geçemezler. Kişilerle eyitişimsel bir bütünlük kurmayan çevresel mekânlar, üzerinde yaşayan insanların duygusal ve düşünsel dünyalarını, anılarını, manevi değerlerini yansıtacak bir nitelikte değildir. *“Çevresel mekânla algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre; işlenmemiş, anılaşırılmamış, dönüştürülmemiş bir yer'dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliği görülmez, kişi veya olayı derinden etkilemez”* (Korkmaz, 2017: 13). Mekânın bu şekilde çevresel bir bakışla çizildiği anlatılarda karakterlerin mekân ile algısal olarak herhangi bir bağı yoktur.

Romandaki olay örgüsünü etkileyecek veya kişileri yönlendirecek algısal bir etkisi olmayan fiziksel mekânlar, hareket alanı sağlaması sebebiyle sahne/dekor görevi üstlenir (Çelik, 2017: 63). Algısal mekânlar insan ruhunun değişim sürecine göre farklı boyutlar kazanırken, çevresel mekânlarda bu tarz bir durum söz konusu olmamakla birlikte mekân, “fiziki ölçüm ve yer tespitine” dayalıdır (Yılmaz, 2017: 142). Çevresel mekânlar daha çok toplumsal ilişkiler bağlamında bir kimlik kazanımı sağlamakla birlikte (Deveci, 2017: 163), bireyi psikolojik açıdan etkilemediği için romandaki gerçeklik algısının oluşturulmasında bir unsur olarak kullanılır (Aytaç, 2017: 301).

Türk edebiyatında Tanzimat döneminden sonra önemli bir yer tutmaya başlayan roman türünde mekân hemen tamamıyla çevresel bir bakış açısıyla yansıtılmıştır. Tanzimat romancılarımızın mekânda derinleşmemeleri, karakterlerin mekân ile etkin bir birliktelik yaşamaması hem dönemin hem de kendi zihniyetlerinin ve dolayısıyla roman anlayışlarının bir sonucudur. Bu dönem romanlarımızın belli başlı konuları arasında “*aile ilişkileri, kadınlara bakış, İstanbul toplumunda Avrupalılaşma anlayışı ve ulaştığı boyutlar, özellikle üst sınıflardan gelme gençlerin Avrupalılaşması*” (Finn, 1984: 13) sayılabilir. Anlatıcı yazarın bakış açısı, toplumsal zihniyet, iyileştirilmesi gereken kişi ve kurumlar ile çağın ruhsal ve psikolojik çalkantıları ön planda olmuştur. Bu atmosferde yazılan romanlarda mekân unsuru çok boyutlu bir şekilde ele alınmamıştır.

Handan İnci'nin mekân olarak evi bir gösterge niteliğinde kullandığı *Türk Romanında Ev* adlı çalışmasında, ev aracılığıyla toplumun ve insanların kültür ve medeniyet algıları yansıtılır (Elçi, 2003). Her mekân belli bir zihniyet, kültür ve doğa görüşünün bir ifadesidir. Bir toplumun medeniyeti, dünya görüşü ve insana bakışı, mekâna doğrudan tesir eder. Medeniyetlerin önemli bir göstergesi olarak değerlendirilen mekân, oldukça önemli bir anlatım aracına dönüşebilir. Bu anlamda mekân, toplumsal süreçlerin bir aktarıcısı olur. Türk romanında genelde mekân, özelde ev kavramı, 19. yüzyılın ortalarından itibaren anlamsal bakımdan genişleyerek batılılaşma sorunsalını yansıtan bir unsur olarak anlatıda yerini alır. Mekân aracılığıyla toplumun ve bireylerin sosyo-kültürel yaşamlarındaki kırılma noktaları mekân üzerinden anlatılır.

2.1.2. Algısal Mekânlar

Algısal mekânlar çok işlevli bir yapıda karşımıza çıkmakla birlikte mekân-insan ilişkisinin derinlemesine kurulduğu bir yerdir. Burada üzerinde önemle durulması gereken, algısal mekânların anlam üreten bir mekanizmaya sahip olmasıdır. İnsan psikolojisiyle doğrudan bir bağlantısı olan bu mekânların ürettiği anlamlar görece sonuçlar içermektedir. Zira anlatı karakterlerinin olay örgüsündeki ruhsal durumları, olayları ve mekânı nasıl algıladıkları farklılık gösterir. Kimi zaman olumlu duyguları besleyen ve ruhu genişleten mekânlar, kimi zaman insana içinden çıkamadığı ve içsel dünyasında sıkışmışlık hissi veren mekâna dönüşebilir. Böylelikle insanın yaşamsal tecrübelerinden edindiği “yer duygusu”, anlam bakımından çevresel ve mekânsal kısımlardan daha büyüktür denebilir. Merleau-Ponty *Algılanan Dünya* adlı eserinde şöyle bir ifadede bulunuyor:

“Şeyler, karşısında düşünüp taşınacağımız yalın ve tarafsız nesnelere değiller; her biri bizim için bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizde olumlu olumsuz tepkiler uyandırır; bir insanın kendisini çevrelediği nesnelere, yeğlediği renklerden, dolaşmaya gittiği yerlerden, o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumu okunur” (2020: 30).

O halde mekânla ilişkimiz mesafeli değildir, her mekân vücudumuza ve yaşamımıza seslenir, insan özelliklerine bürünerek ruhu inşa eder. İnsanın mekânı şekillendirip anlam kazandırması kadar, mekânın da insan üzerinde oldukça önemli ve dönüştürücü bir tesiri vardır.

Mekânı algılayan ve ona değer katan, bireyin aktif katılımcı olduğu bir durumda mekân, fiziksel olma özelliğiyle sınırlı değildir. Mekânın anlam üreterek değer kazanması, “yazarın olaydan çok karakterin tinsel konumuna yoğunlaşması ile ilgilidir” (Özger, 2017: 194). Kişi-yer ilişkisini yansıtan algısal mekânlar, dönüştürülmüş ve kişiler tarafından anlaşılmış mekânlardır. Yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları muhafaza eden ve kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir. Türk edebiyatında Servet-i Fünûn’la birlikte mekânda derinleşme söz konusu olur. Halit Ziya’nın öncülüğünde karakter sentezleyici romanın görülmeye başlaması mekâna da işlevsel boyutta bir anlam kazandırır. Çevresel durumundan çıkarılan mekân, insan psikolojisini yansıtmaya bakımından karakter çözümleyici bir işlev üstlenir.

Ramazan Korkmaz, algısal mekânları işlevsel durumları itibarıyla “*labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar; sınırları sonsuza açılan mekânlar açık ve geniş mekânlar*” olarak iki kısımda ele almıştır (2017: 13). Anlatıda mekânın açık/geniş ya da kapalı/dar olarak adlandırılması, mekânın fiziksel özelliğinden kaynaklanan bir durum değil, karakterlerin onu algılamasıyla ilgili bir durumdur. Bu tasniften yola çıkarak algısal mekânlar kapsamında açık/geniş ve kapalı/dar mekânları açıklamakta fayda görüyoruz.

2.1.2.1. Açık/Geniş Mekânlar

Açık ve geniş mekânlar, ontolojik anlamda içtenlik ve huzur mekânlarıdır. İçtenliğin, mekânı içten dışa doğru genişleten bir özelliği vardır. Böyle mekânlarda anlatı karakterleri, kendisi, çevresi ve dünya ile uyum içerisindedir. Gaston Bachelard, “*sevdiğimiz mekânların hep kapalı kalmak istememesi ne garip. Kendilerini ortaya serer bu mekânlar. Kendilerini farklı düş ve anı düzlemlerinde kolayca başka yerlere, başka zamanlara taşırlar sanki*” (2017: 84) diyerek mekânın insanı açan ve farklı boyutlara taşıyan, içsel bir genişliğe imkân tanıyan gücünden bahseder. Açık ve geniş mekânlarda anlatı kişisi kendini güvende hisseder. Çünkü varlığının koruma altında olduğu hissini duyar. Kişinin ontolojik anlamdaki bu güven duygusu “*varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar. Mekândaki genişlik algısı da fenomenolojik anlamdaki bu akıştan kaynaklanır*” (Korkmaz, 2017: 22). Anlatı kişilerinin kendilerini huzurlu ve mutlu hissettikleri açık/geniş mekânlar, içtenlik değerlerini oluşturarak içten dışarıya doğru bir açılma gerçekleştirdikleri için besleyici mekânlar olarak görülmektedir. İnsan varlığı psikolojik, sosyolojik ve kültürel bakımdan bu tür mekânlarda olumlu yönde bir gelişim yaşamaktadır (Şahin, 2017: 40).

Mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşan Bachelard, “*ev bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılır*” (2017: 79) diyerek mekâna ait içsel değerler üzerinde yoğunlaşmanın vurgusunu yapar. Kendisini dışa doğru açan mekân, anlatı kişilerinin hem fiziksel hem de ruhsal sığınakları durumundadır.

İçsellik mekânı olarak adlandırılan bu yerler karakteri baskılamaz, aksine sonsuzluğa açılan huzur mekânları olarak algılanır.

Mekânın sahip olduğu enerji ve manevi değerler karakterin olumlu yönde gelişim yaşamasını sağlayarak kişinin psikolojik durumunu yansıtır veya yön verir. Mekânın çevresel özelliklerinin yerine işlevselliğinin ve de karakterlerle özdeşlik durumunun ön plana çıktığı Mehmet Rauf'un *Eylül* romanında mekâna atfedilen genişlik algısı, “*hayat ile kişi arasındaki ilişkinin uyumlu ve dengeli bir süreçte devam ettiğini*” ifade eder (Akar, 2017: 59). Mekâna yüklenen ortak değerler ve hatıralar, insanın mekânı benimsemesini sağladığı gibi, mekâna karşı hissedilen aidiyet duygusunu da oluşturur. Mekânın Doğu-Batı olarak kavramsal nitelik kazandığı *Fatih-Harbiye* romanında Neriman için kapalı ve kısıtlayıcı bir mekân olan Fatih, daha sonrasında içsel huzuru bulduğu, ortak değerler ve hatıraların yaşadığı bir sığınak olur; açılmaya ve genişlemeye başlar (Yıldırım, 2017: 101).

İnsanın uzun süre yaşayıp manevi tecrübeler edindiği bir mekân, ruhsal olarak kök salınan bir yuvaya dönüşmektedir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıca'daki Eniştemiz* adlı romanında mazinin anlatıldığı yerlerde vurgulandığı üzere, “*mekânda kökleşebilen kişiler için fiziksel ölçümlerin sınırlarındaki mekân değil, ruhun yayılma imkânı bulunduğu sonsuz genişlikteki iç mekân*”lar bir anlam teşkil etmektedir (Yılmaz, 2017: 146).

Anlatıdaki karakterlerin içtenlik mekânına dönüştürdükleri yerler, açık/geniş mekân özelliği taşır. Sözgelimi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında algısal açıdan *yapıcı, oluşturucu ve taşıyıcı* yönleriyle değer kazanan mekânlar kimlik mekânlarına dönüştüğü için açık/geniş; bireyin kendisi olmak üzere çevresiyle ve dünyayla iletişimini kopararak *yersiz yurtsuzluk* duygusunun yoğunlukta olduğu kimsesizlik mekânları ise dar/kapalı olarak değerlendirilir (Deveci, 2017: 165). Mümtaz için bir kimlik mekânı olan İstanbul, varoluşunu hissettiği yere dönüşerek özgürlük alanı yaratır. Nuran ile tanıştıktan sonra mekânla bütünleşen Mümtaz için bu durum, bireyin ruh dünyasına göre tanımlanan dar/kapalı mekân anlayışından açık/geniş mekân anlayışına geçişin bir göstergesidir. Bununla birlikte Mümtaz'ın evi de Nuran'ın huzur bulduğu bir yer olması dolayısıyla açık/geniş mekân konumundadır. İnsan varoluşunun en önemli göstergelerinden biri olan eve ilişkin deneyimin analizinde kullanılan temel kavramlardan biri “kendileme”dir.

“Kendileme, benliğin ve kimliğin gelişmesi ve gerçekleşmesiyle iç içe gelişen ontolojik bir süreç” (Göregenli, 2018: 123) olarak görülür. *Huzur*’da kendini gerçekleştirme veya kimlik mekânları, kahramanların kendileriyle ve çevreleriyle iletişime geçtikleri özgürlük alanlarıdır. “Görmek ve deneyimlemek gibi eylemlerin algısal yönelimlerle şekillendiği bu alanlar/mekânlar, karakterlerin ruhsal durumuna göre açık/geniş mekân niteliği” (Deveci, 2017: 174) sunmaktadır. Mümtaz’ın İhsan’ın evine yerleşirken başlangıçta zorluk çektiği bu yeri sonrasında huzurlu bir mekân olarak içselleştirmesi bu bağlamda mekânı yaşanılır kılmaktadır:

“...o zamana kadar kendisini misafir gibi gördüğü ev birdenbire onun oluvermişti. İnsanın sevdiği bir ev olunca, kendisine mahsus bir hayatı da olur. O zamana kadar S...’deki son gecede kendisi için her şeyin bittiği, hayatın dışında çok hususi bir talihle, herkesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu. Etrafında bir hayat vardı ve o, bu hayatın bir parçasıydı” (Tanpınar, 2017: 42.)

Göstergebilimsel fenomenolojide öznenin etrafındaki nesnelere kurduğu ilişki sonucunda algısına şekil veren unsurlar, bir değerler sistemi olarak nitelendirilir. Öznenin çevresiyle kurduğu *algılama ve duyumsama* sürecinde, dış dünya ve çevresiyle olan ilişkisi oldukça önemlidir. Çünkü özne, algıladığı dünyanın nesnelere olumlu-olumsuz, iyimser-kötümser etkilerine bağlı olarak yaşamını şekillendirerek ondan uzaklaşır veya yakınlaşır. Bu değerler bütünü içerisinde yer alan öznenin varlığında algısal boyutta çeşitli etkiler görüldüğü için, eylemleri, kişilik yapısı ve mekâna bakışı değişim ve dönüşüm yaşamaya müsaittir. Özne-mekân etkileşiminin göstergebilimsel ve fenomenolojik bir bakış açısıyla incelendiği *Değişme* (Michel Butor) romanında Leon’un Paris ve Roma şehirleriyle ilgili algısı incelendiğinde bu iki şehrin imgesi, öznenin algısında birbiriyle çatışan değerler olarak karşımıza çıkar. Paris ve Roma, Leon’un algı ve duyumsamalarıyla yeniden anlamlandırılır (Mesçioğlu, 2019: 4-8). Öznenin algısıyla birlikte değer kazanan veya değersizleşen bu iki farklı şehir, mutlu ve mutsuz yaşamların da simgesel boyutunu oluşturur. Romandan hareketle söyleyecek olursak, Leon için Paris olumsuz değerleri taşıdığı için kapalı/dar; Roma ise geleceğe dair (u)mutlu hayallerini barındırdığı için açık/geniş bir mekân olarak görülür. Leon, kapalı/dar mekândan uzaklaşmak için Roma’yı bir sığınak mekânı olarak algılar. Paris’in aksine Roma, olumlu değerlerin bir nesnesi olarak ön plana çıkarılır. Birbirine tam karşıt değerlerle örülmüş bu şehirler, roman kahramanı üzerinde basit bir mekân dekoru olmanın çok ötesinde,

kahramanı zihinsel ve duygusal açıdan yönlendiren, duyuşal ve algısal dünyasını şekillendiren önemli bir etkidir.

2.1.2.2. Kapalı/Dar Mekânlar

Algısal mekân anlayışında öncelikli olarak fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterlerinin mekâna yansıyan ruhsal durumları göz önünde bulundurulur. Bundan dolayı kapalı ve dar sözcükleri, fiziksel anlamda bir özellik içermezler. Burada asıl belirleyici unsur, karakterlerin mekânı algılayan ruhsal ve psikolojik durumlarıdır. Mekânın kapalı ve dar olması, karakterin psikolojik açıdan kendisini sıkışmış/parçalanmış hissettiği karamsar bir ruhun yansımasıdır.

“Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterlerin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır. Fiziksel anlamda orman, çöl, sahra veya deniz olması, mekânın açık ve geniş olarak tasnifini gerektirmez. Zira yolunu kaybetmiş bir çocuk için karanlık orman, kum fırtınası ile kâfileden kopmuş bir seyyah için çöl, yenik bir komutan için savaş alanı; algı yönüyle artık açık ve geniş bir alan değil; kendini konumlayamadığı, tanımlayamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir” (Korkmaz, 2017: 14).

İnsan hayatta kalmak ve yaşamını sürdürebilmek için kendisini güvende hissettiği bir mekâna ihtiyaç duyar. Çünkü ontolojik olarak güven hissi vermeyen mekânlarda birey kendi öz kimliğini ortaya çıkarmakta güçlük çeker. Bireyin kendini gerçekleştirme mekânla bağlantılı bir durum olduğundan, ruhsal ve manevi değerler bakımından güven hissi barındırmayan mekânlar insanı psikolojik bakımdan sıkmaya başlar. Bu durum, *“anlatıda kişilerin kendilik duygusunun engellendiği mekânlarda huzursuzluk, korku, endişe gibi insan benliğini olumsuz yönde etkileyen duyguları barındırır”* (Aytaç, 2017: 301). Kapalı mekân olarak evlerin edebî eserlerde genel itibarıyla yalnızlık kavramıyla özdeşleştirildiği görülmektedir. Ev içlerindeki nesnelere, odalar ve köşeler kişinin psikolojik bakımdan bir rahatsızlığının temsilinde kullanılan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Evis, 2018: 274). Bachelard’ın da ifade ettiği gibi, *“bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın derttop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur”* (2017: 171). Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında değerlerden ve inançlardan uzak bir yaşam süren birey, kendini var edecek bir alan/mekân bulamadığı için bireysel kimliğini oluşturamaz ve dolayısıyla da zamandan ve mekândan soyutlanarak hem

bireysel hem de toplumsal açıdan *hiçlik* duygusunu yaşamaya başlar. Roman kahramanı Selim için “*yaşamın kendisi bir labirent içinde boşluğa yuvarlanmaktan ibaret*” olduğundan, yaşadığı ev de dahil olmak üzere okuduğu üniversite ve çalıştığı iş yerinde kendini sıkışmış hisseder (Eliuz, 2017: 211-212). *Tutunamayanlar*’da labirente dönüşen mekân, bireyi sıkıştırıp kendini var etmesine olanak tanımadığı için kapalı/dar mekân olarak nitelendirilmektedir.

Tahsin Yücel’in *Gökdelen* adlı romanı da kapalı/dar mekân tasvirlerinin yoğun bir şekilde yer aldığı distopik bir anlatı özelliği taşımaktadır. Romanın geneline, mekân-insan ilişkisinin kurulduğu bahçeli ev ve bu ilişkinin kurulamadığı gökdelen arasındaki farklılıklar hâkimdir. Bahçeli ev anıları barındıran ve düşselliğin yoğunlukta olduğu, anlatı kişilerinin kendilerini mutlu ve huzurlu hissettikleri açık/geniş mekân hüviyetindedir. Buna karşılık roman boyunca karşıt bir güç olarak varlığını hissettiren gökdelen ise mekânı ve akabinde insanları darlaştırmasıyla, canlı türlerini yok edip toprağı kirletmesiyle, çevreye zarar vermesiyle dikkat çekmektedir (Aytaç, 2017: 309).

İKİNCİ BÖLÜM

TEORİK AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

1. FENOMENOLOJİK YAKLAŞIMA GENEL BİR BAKIŞ

1.2. Fenomen

Fenomen,⁹ Fransızca *phénomène* “görünen şey, olgu, görüngü”; eski Yunanca *phainomenon* “görünüş” anlamlarına tekabül eden bir sözcüktür. Eski Yunancada “görünüş” anlamına gelen fenomen, günümüz felsefe dilinde en genel manada, duyu organları tarafından algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimle kendisini bir şekilde açığa vuran nitelik, nesne veya olay türünden düşünülebilecek bir felsefe terimidir. Felsefe tarihi boyunca farklı dönemlerde çeşitli anlamlar içermiş olan “görüngü” terimi, akılla kavranan değişmez gerçekler karşısında duyular yoluyla algılanan değişken “görünüşler” olarak nitelendirilmiştir. Görüngü, özne ile işlenen bir nesneye tekabül etmektedir. Böylelikle şeylerin şey olmalarının başlıca özelliği uzay ve zamanda yer kaplıyor olmalarıyken, görüngü olmalarının başlıca özelliği, söz konusu şeylerin anlama yetisiyle biçimlendirilmiş olmalarıdır. (Konak, 2012: 3-4).

Literatüre baktığımızda neredeyse bütün bilimler fenomenlerden söz eder. Fizikten psikolojiye, sosyolojiden tarih bilimine değin her bilimin kendine ait

⁹ “1. Bilimsel olarak açıklanmaya ya da betimlenmeye uygun ve bilimsel ilgi uyandıran olay ya da olgu.

2. Düşünceler ya da duyu-dışı sezgi ile değil de doğrudan duyularla algılanan nesne ya da özellik; eşanlam: görüngü.

3. Gözlemlenebilir bir olay ya da olgu”. http://www.tubaterim.gov.tr/ATS/index.php/w_anasayfa (erişim tarihi: 02.01.2021).

fenomen alanı vardır. Fenomenolojideki fenomen ile bu fenomenler arasında fark, fenomenolojinin tavrı ile bu bilimlerin tavrı arasındaki farklılıktır. Edmund Husserl'a gelinceye kadar fenomen kavramı olaylar, zaman, mekân içinde olup bitenler için kullanılmış, fenomen deyince de "burada ve şimdi" olan fenomenler anlaşılabilir gelmiştir. Husserl'ın fenomenolojisinde söz edilen fenomenler ise, "öz" (*essentia*) fenomenleridir; öz fenomenleri, reel bir karakter taşımayan, refleksiyonlu bir tavra sahip olan fenomenlerdir. Fenomenoloji, söz konusu bu tavırla araştırmasına başlar ve olay bilgisi değil, öz bilgisi elde etmeye çalışır (Mengüşoğlu, 2020: 25).

Fenomen sözcüğü *görünen* ile *görünen şey* arasındaki karşılıklı özsel bağıntı nedeniyle iki anlamlıdır. Görünüşe gelen anlamında kullanılan fenomen, öncelikle görünenin kendisi, yani özsel fenomen için kullanılmıştır. Edmund Husserl'a göre, sadece karşımızda duran ve yalnızca görülmeyi bekleyen şeylerden söz etmenin bir anlamı yoktur. "*Şeyler, bir fındık kabuğu veya vazanın içinde bir şeyin bulunması gibi, yaşantıların içinde bulunmazlar; onlar bu yaşantılarda kurulurlar. Şeylerin verilmiş olması, onların fenomenlerde ortaya konulması, tasarılanmasıdır*" (2017: 29). Geleneksel felsefi anlayışta hakikat (öz), objektif ve değişmez iken, realite (fenomen), sübjektif ve değişkendir. Öz ile fenomen, birbirine zıt iki kavramı teşkil etmekle birlikte fenomen, *görünen* değil, yalnız bir *görünüşt*en ibarettir. Öz ise, Husserl'ın de ifade ettiği gibi realitenin yani fenomenin sınırları dışında aranması gereken bir alanı işaret etmektedir.

2.FENOMENOLOJİNİN BİR FELSEFE OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

20. yüzyıl felsefesindeki baskın geleneklerden birisi olan fenomenoloji,¹⁰ fenomenlerin bilimi ya da onlara yönelik çalışma anlamına gelir. Genel olarak fenomenlerin bilimi, özel olarak da Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan bilincin çok çeşitli formlarıyla dini, estetik, ahlaki ve duyuşsal her tür doğrudan deneyimini analiz edip betimleyen felsefe anlayışı ya da yaklaşımı olarak tanımlanır (Cevizci, 1999: 342).

¹⁰ Türkçe literatürde "görüngübilim" olarak da bilinmektedir.

Fenomen bilimi olan fenomenoloji şeylerin kendilerini gösterme biçimi hakkında, *bu türden bir görünüşün* doğasını betimlemeye çalışır. Görünüşün doğası hakkında mutlak kesinlikte bir şey söylemenin mümkün olup olmadığını merak eden fenomenoloji, görünen şeyin genel özelliklerini araştırarak, *tezahürün/görünüşe çıkmanın* özünü sorgular ve *neyin* görüldüğüne değil, onun *nasıl* görüldüğüne odaklanır. Fenomenoloji için görünüş, bir şeye görünmelidir ve bu şey, genellikle *bilinç* olarak kabul edilir. Bir verme biçimi olan görünüşler, bilince *verilidirler*. *Verililik*, kendisini sunan şeyin niteliği hakkında herhangi bir yargılamadan önce şeylerin, bilincimize nasıl en temel ve hızlı biçimde görünebildiğini açıklama girişimi olarak adlandırılır. Bu noktada fenomenoloji, görünüşlerin bilince alınabilmesi için bilincin nasıl yapılandırıldığını ortaya koymaya çalışır. Verililik, bir şeyin bizim deneyimimiz tarafından herhangi bir şekilde olduğundan başka türlü gösterilmediğinden emin olduğumuz biçimiyle görünüşe çıkmasıdır (Lewis ve Staehler 2019: 16-17).

Fenomenolojinin önemli bir öncüsü olan Friedrich Nietzsche (1844-1900), şeylerin *görünme* biçimlerine yeni bir değer katmak için, “*şeylerin görünüşe çıkabilecekleri herhangi bir perspektiften bağımsız olarak var oldukları varsayımını*” (Lewis ve Staehler, 2019: 18) ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Nietzsche’ye göre görünüşlerin çokluğundan ayrı saf bir öz yoktur; eğer *kendinde şey* diye bir şey varsa o zaman görünüşler bunun bir parçasıdır ve bu görünüşler gerçekte var olanın doğrudan birer temsilidir. Immanuel Kant (1724-1804)’la birlikte şeylerin tamamen düşünülür olan özü bilinemez olur ve metafizik fikri sorunlu bir hâl alır. Kant, *düşünülür olan* ile *duyulur olan* arasındaki ayrımı *numen*¹¹ ve *fenomen* kelimeleriyle açıklar. Bu kelimeler esasında Platon kökenlidir ve Yunancada yalnız akılla (nous) erişilebilen ve duyulara (aisthēsis) verili olan anlamlarını ihtiva eder. Kant’a göre, deneyimlerimizde *kendinde şey* olan numene erişilemez, fakat; bir varlığın çeşitli şekillerde görünüşe çıkarak *verili* olduğu hâliyle sadece fenomene erişilebilir (2019: 18). Geleneksel metafiziğin unuttuğu şey, düşünce ve bilgi arasındaki ayrımdır: “*Kendinde şeyin bizimle irtibatı yoktur, bizim tarafımızdan bilinemez; zira o, anlama yetimizi aşan bir şeydir. Bilebileceğimiz tek şey*

¹¹ “Kant felsefesinde görünenin veya idrak edilenin arkasında, gerçekliği kabul edilmesine rağmen hiçbir şekilde bilinemeyecek ve kavranamayacak olan asıl varlık. Karşıtı: görüngü, fenomen.”
<http://www.lugatim.com/s/numen> (erişim tarihi: 11.02.2022)

fenomendir.” (2019: 19). Metafizik’in numen hakkında söylediği şeyler, aslında yalnızca deneyimleyebildiğimiz fenomenler için geçerli olan kategorilerdir. Kant’a göre bildiğimiz ve deneyimlediğimiz şey, özne tarafından inşa edilir (Lewis ve Staehler, 2019: 19).

Bugün bilinen anlamıyla fenomenolojinin 20. yüzyıl başında Edmund Husserl tarafından sistematik bir biçim kazanması, Antik Yunanlılardan bu yana Batı felsefesinin çoğunluğunu karakterize eden metafiziksel yaklaşımın ötesine geçme çabası olarak açıklanmaktadır. Husserl, Kant ve Nietzsche’den sonra “*bilinci ve bilincin nesnel bir deneyimi kurma biçimini*” (Lewis ve Staehler, 2019: 21) anlamak için özgün bir girişimde bulunarak, bilincin ötesindeki şeylerle ilgili sorulabilecek muhtemel ontolojik soruları paranteze alarak işe başlamıştır. Paranteze alma işlemi Yunancada *epoche* olarak adlandırılır ve Husserl tarafından fenomenolojik yöntemin ilk ögesi olarak kabul edilir. Husserl, gerçek veya deneyimlerimizin dışındaki *numenin* doğası hakkında bir hükümde bulunmanın gerekli olmadığını ve fenomenin arkasına saklanarak tecrit edilmiş bir numenin bulunmadığını dile getirmiştir. Ona göre “*şeyler kendilerini gösterir, duyurur veya ifade ederler*” (2019: 21). Şeyler, onlara bir şekilde bakılırsa, kendilerini doğrudan bilince sunarlar. Bu yüzden fenomenolojinin sloganı *şeylerin kendisine dönüştür* ve bu şeyler de *fenomenlerdir*. Literatürde kabul gördüğü üzere bu söz, başlı başına Husserl’in düşüncesinin yeniliğini gösterir. Edmund Husserl öncesi Platon ve Kant için bu söz, fenomenin *arkasındaki/ötesindeki* şeye geri dönme anlamındadır. Husserl’a göre ise, *şeyin kendisine geri dönmek* gerektiği ve şeylerin görünüşünün nasıl gerçekleştiğine, nasıl görünüşe çıkmak zorunda olduklarına dönüş anlamındadır (2019: 22). Husserl’ın görüngübilimsel felsefe yaklaşımındaki görüngü terimi, geleneksel felsefedeki anlamından farklı olarak, “*bilincin deneyimlediği biricik özler*” olarak kullanılmıştır. (Konak, 2012: 5). Husserl, kendinden önceki düşünürlerden *deneyim* hususunda daha ileri bir görüşte olduğunu gösterir:

“*Şeyler kendilerini bize, bizim perspektife tabi olan algımıza oldukları gibi gösterebilirler. Çoğunlukla bunu yapmamalarının nedeni, onlar hakkında çok fazla düşünmemizdir. Geleneksel ön yargılar nedeniyle deneyimlediklerimizin bize oldukları gibi gelmemelerine ve kendilerini gerçekte oldukları gibi bize göstermelerine izin vermekte başarısız oluyoruz. Sadece şeyler hakkında söylenegelenlere inanıyoruz ve onları kendimiz için irdelemiyoruz*” (Lewis ve Staehler, 2019: 22).

Husserl fenomenolojinin yöntemi olarak da sezgiye vurgu yapmıştır. Kişinin şeylere doğrudan ve kavramsal olmayan erişimini, şeyleri herhangi bir yorum içermeksizin, *saf* olarak alımlamasını sağlayan sezgi, şeyin kendisiyle *doğrudan* temasını ifade eder. Husserl bunu fenomenolojiyi yöneten nihai ilke, *ilkelerin ilkesi* olarak kabul eder. Bir şey, ancak o şeyi her yönüyle deneyimlemeye imkân tanıyan doğrudan bir sezgi sayesinde kesin olarak bilinebilir. Çünkü böyle bir sezgide olan şey, olduğu gibi kendinde şey olarak bize *verilidir*. Platon'dan Husserl'a kadar fenomenolojinin bir bilim olarak doğuşuna kaynaklık eden düşünceleri toparlayacak olursak; Platon, görünüşü değersizleştirerek onu salt *görünür olmaya* indirgemiş, hakiki şeyin aldatıcı görünüşlerin ardında bir yerde olduğunu söylemiştir. Çünkü ona göre görünüşler, hakkında kesin bilgi edinilemeyen, yalnızca kanaat ve bakış açısına sahip olan şeylerdir. Buna karşılık Husserl, görünüşlere ve görünüşlerin sahip oldukları felsefi değere yeniden hakkını vermeyi denemiştir. Husserl'da fenomenal alanın sadece kanı ve kusurlu öznel görüşlerin değil, bu alanın gerçek bir bilimin konusu olabileceği amaçlanmıştır (Lewis ve Staehler, 2019:22-24).

20. yüzyılda görüngübilim anlayışı, Husserl ile deneysel bilimlerin karşısında olan özbilim olarak temellendirilerek, görüngülerin özlerini kavramak amaçlanmıştır (Konak, 2012: 7). Fenomenoloji, deneyim ya da tecrübemizi, nedensel açıklamalardan bağımsız olarak, gerçekte olduğu şekliyle ve dolaylımsız bir tarzda betimleme teşebbüsü olarak görülür. Fenomenolojinin "*görünüşlerin bilimi*" şeklindeki anlamından yola çıkan Husserl, görüldüğü şekliyle dünyayı anlamının felsefi faaliyetin çok önemli bir parçası olduğunu; yaşamda değer taşıyan iyilik, güzellik, aşk gibi birçok şeyin fenomen ya da görünüşlere dayandığını; esas konusu bilinç olan felsefenin temel amacının, bilincin öznenin bakış açısından görülen içeriklerine ilişkin bir araştırma olduğunu belirtmiştir. Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty gibi varoluşçu filozofların birçoğu fenomenolojiyi Husserl'daki anlamıyla ele alıp geliştirmeye çalışmışlardır: Sartre, fenomenolojiyi transandantal bilinç yapılarına ilişkin ve bu yapıların öznelinin sezgisine dayanan bir betimleme olarak tanımlarken, Merleau-Ponty, bizi dünyaya bağlayan ilişkinin bilincine varma ve dünyanın gerçekliğini kavramanın biricik aracının fenomenoloji olduğunu söylemiştir. Hakiki felsefenin dünyayı yeni baştan görmeyi öğrenmenin bir yolu,

fenomenolojinin ise dünyanın gizemiyle insan bilincinin gizlerini açığa çıkarmaktan başka bir şey olmadığı düşünülmüştür (Cevizci, 1999: 343).

Edmund Husserl (1859-1938), “*mevcut felsefelerden değil, fenomenlerden hareket etmeli ve fenomenlere, şeylere dönülmeli*” sözüyle felsefenin kendine has olan alanına yönelik fenomenolojinin temellerini atar. Husserl’a kadar felsefe araştırmaları, felsefe tarihiyle ya da doğa bilimlerinin metodlarının eleştirisiyle uğraşırken, Husserl’ın fenomenlere dönmeli çağrısı, felsefeye yeni bir araştırma alanı sağlamış olur. Her türlü teoriden uzak betimsel bir bilim olan fenomenolojinin araştırma alanı “özler” olduğu için, doğrudan ve temel verilerin “öz” betimlemesi yapılır. İçkin özler ve aşkın özler olarak ikiye ayrılan özlerden fenomenoloji için gerekli olan içkin özlerdir. Zira Husserl’a göre ancak içkin özlerden bilgi sağlanabilir. Aşkın ve içkin özler varlık dünyaları bakımından birbirinden ayrılırlar: “*İçkin özler, mutlak varlık (saf ben) dünyasının özleridir; bu dünyadan elde edilirler. Aşkın özlerin alanı ise görece bir varlık alanı olan real varlıkların (şeylerin) alanıdır ve bu alandan elde edilirler*” (Mengüşoğlu, 2020: 29).

Ahmet Cevizci *Felsefe Sözlüğü*’nde fenomenolojik yöntemin, olaylar arasındaki nedensel bağları ortaya çıkarmaya çalışan doğa bilimlerinden farklı olan işlevine dikkat çekerek, olaylara ve insanın eserlerine içkin olan anlamı açığa çıkarmayı amaçladığını vurgulamıştır. Fenomenolojik yöntemin bu işlevi, başka zihinleri, onların eğilim ve yönelimlerini yorumlamayı amaçladığı gibi, insanların bilinçli ve bilinçsiz eylemlerini, kişiler arasındaki sosyal ve kültürel ilişkilerin yapısını araştırmaktır (1999: 132). Husserl’ın bilinç üzerinde yoğunlaşması, dünyanın bütün zenginliğini fenomen olarak saf bilinçte bulması tespitiyle ilgilidir ve belirleyici noktanın da şu olduğu düşünülmektedir: “*Bilincin var olma tarzı, dünyanınkinden farklıdır. Saf bilinç dünyasal değil, zorunlu ve mutlak bir oluşa sahiptir; dünyanın oluşu, olumsal ve görelidir; hep belli bir ufuk tarafından sınırlanmıştır ve böylece tamamlanmamış ve yetersiz biçimde verilir*” (Lewis ve Staehler, 2019: 35). Husserl’a göre dünyanın var olup olmamasından bilinç zorunlu bir biçimde etkilenmektedir. Şeylerin kendisine dönüş ile özel bir tür transandantal idealizm önerisinde bulunan Husserl’ın, “*dünya var olmasa da bilincin varlığı devam edebilir*” (2019: 35) fikri oldukça eleştiri almıştır. Ancak fenomenolojiyi bir bilim olarak kurmak isteyen Husserl, bu bilimin temeli olarak transandantal bilinci ön

plana çıkarır. Husserl'a göre transandantal bilinçte dünyanın araştırılması, ancak transandantal bilincin kendisi dünyaya ait bir şey değilse mümkündür. Bu şekilde dünyanın bilinci aşan bir şey olduğu görüşü, dünyaya ilişkin bilincimizin asli bir unsuru olarak nitelenir. Fenomenolojinin amacı da bilinci inceleyerek bu aşkınlığın anlamını ortaya çıkarma girişimidir (2019: 36).

Fenomenoloji, yöntem ve felsefi bakış açısıyla, varoluşçuluk ve yorumbilim içeren diğer yorumlayıcı geleneklerle ilgili eleştirel ve tanımlayıcı bir bilimdir. Edmund Husserl'ın aşkın veya saf fenomenolojisinden filozof Paul Ricoeur'un hermeneutik fenomenolojisine, Heidegger ve Merleau-Ponty'nin varoluşsal fenomenolojisine kadar değişen farklı kavramsal yaklaşımları içerir. Fenomenoloji aracılığıyla, insan deneyiminin altında yatan temel nitelikleri ve bu deneyimin gerçekleştiği dünyayı tanımlamaya çalışan bir bilme yoluna atıfta bulunulur. Bir kişinin görebileceği, duyabileceği, dokunabileceği, koklayabileceği, tadabileceği, hissedebileceği, sezebileceği, anlayabileceği veya yaşayabileceği herhangi bir nesne, olay, durum veya deneyim fenomenolojik araştırmanın konusu olabilmektedir. Işık, renk, mimari, manzara, yer, ev, seyahat, görme, öğrenme, körlük, kıskançlık, değişim, ilişki, dostluk ve benzeri birçok şeyin fenomenolojisi olabilir. Bütün bunlar fenomendir, çünkü insanlar bunları bir şekilde deneyimleyebilir, bunlarla karşılaşabilir veya yaşayabilir. Herhangi bir fenomenolojik çalışma, insanları olağan kabullerinden kurtarır, yeni anlayış yollarına götürür; oldukça kişisel ve yorumlayıcı bir girişim olduğu için bakmak ve görmeye çalışmak kadar, hissetmeyi de içeren sezgisel bir olaydır. Bu anlamda fenomenoloji hem entelektüel hem de duygusal duyarlılıkları geliştiren bir görme tarzını geliştirmenin yöntemi olarak tanımlanmakta, böylelikle de anlayış daha bütün ve kapsamlı olmaktadır (Seamon, 2000: 158-167).

Bilindiği üzere insan deneyimini, eylemini ve bilincini nasıl anlayacağımız, tanımlayacağımız ve kategorilere ayıracağımız, fenomenolojik araştırmanın merkezî bir meselesidir. Fenomenologlar, insanların tipik günlük yaşantılarında, bu yaşamlarının başka türlü olabileceğini unuttuklarını savunurlar. Edmund Husserl'a göre günlük yaşam doğal yaşam olduğu için belirsizlik içinde yaşanan, sorgulanmamış, günlük alışkanlığa göre yaşanmış bir yaşamdır. Fenomenolojik araştırmada, birincil amaç, doğal tutumdan fenomenolojik tutuma geçmenin

kavramsal ve pratik yollarını bulmaktır. Bu sayede ilgi konusu olan -fenomen- doğal tutum ve yaşam dünyası tarafından engellenmeden daha derin ve doğru bir şekilde görülür. Kişi, kendisinin olduğu gibi kabul edilmiş anlayışlarını, tutumlarını ve önyargılarını bir kenara bırakmaya ve *şeylerin kendilerine* dönmeye çalışır. Bunun pratik olarak nasıl yapılacağı fenomene göre değişiklik göstermektedir: Dikkatli birinci şahıs tanımlamaları¹² fenomenle karşılaşan kişilerle derinlemesine görüşmeler veya metinlerin yorumlanması, başlıca yöntemlerdir (Seamon, 2017: 155).

Heidegger'in *Zaman ve Varlık*'ta da vurguladığı üzere fenomenoloji, bir yöntem kavramını imlediği için nesnelerin ne'sini değil nasıl'ını karakterize eder. Bu durum, felsefi soyutlamalardan çok gündelik yaşamın verileriyle bağlantılıdır. Çağdaş burjuva felsefesi üstünde büyük bir etki bırakan fenomenolojinin ana kavramı, (bilincin yönelmişliği/nesneye yöneltilmiş olması), şu öznel idealist ilkeyi öne sürmeye çalışır: "*Nesne olmadan özne de olmaz*" (Frolov, 1991: 172). Fenomenoloji, "*nesnenin ağırlık, az bulunurluk ya da kimyasal bileşimine odaklanmak yerine, nesnelerin kendilerini gösterme ya da gözler önüne serme biçimiyle, yani onun nasıl görüldüğüyle ilgilenir*" (Zahavı, 2020: 19).

Fenomenoloji, nesnelerin nasıl görüldüğüne yoğunlaşarak nesnelerin görünürdeki doğası hakkında bir şeyler söyleme çabasıdır. Husserl'a göre fenomenoloji görerek, aydınlatarak, anlam belirleyerek ve anlam ayrımı yaparak ilerler. Bir başka ifadeyle, "*fenomenoloji karşılaştırır, ayırım yapar, bağlar, ilişkiye sokar, parçalara böler. Ama her şeyi saf görmeye yapar. Kuramlaştırmaz, matematikleştirmez; tımdengelimli kuram anlamında bir açıklamada hiç bulunmaz. Görme ve sonra da ideleştirme yalnızca bu yöntemin, yani fenomenolojinin özelliğidir*" (Husserl, 2017: 29). Nesnelerin veya insanların kendilerini sunma/gösterme biçimleri birbirinden farklılık gösterdiği için fenomenoloji bu farklı görünüş türlerinin felsefi bir analizi olarak değerlendirilir. Dan Zahavı bu durumu *Fenomenoloji İlk Temeller* adlı kitabında çalar saat ile örneklendirir. Buna göre bir alarm saati farklı şekillerde görünme özelliğine sahiptir. Çalar saati yalnızca görmekle, dokunmakla, duymakla kalmayız, aynı zamanda ondan basitçe nasıl

¹² Birinci şahıs fenomenolojik araştırmasında araştırmacı, fenomenin kendine özgü özelliklerini ve niteliklerini incelemek için fenomenin kendi ilk elden deneyimini temel alır.

yararlanıyorsa düşünceimizde de farklı şekillerde görünürlük kazanabilir. Herhangi bir nesneyi algıladığımızda, görüsel olarak sunulandan daha fazlasını deneyimlediğimiz için alarm saatinin gördüğümüz ön tarafı bir an için mevcut olmayan, ancak başka bir biçimde zuhura gelebilecek diğer taraflarına da işaret eder (Zahavı, 2020: 20-21). Bu durum, söz konusu nesnenin anlık olarak görülme- yen görünümünden daha fazlasının olduğunu ve geniş bağlamda gizlenen nesnelere karşı karşıya olduğumuzu; nesnelerin buldukları yer ve zihnimizdeki konumları itibarıyla farklı anlam boyutlarına sahip olduklarını gösterir.

Husserl tarafından bir yöntem ve düşünme tarzı olarak inşa edilen fenomenolojik analizin çıkış noktasını basit nesnelerin gündelik *deneyimi* oluşturur. Husserl, özsel yapıları araştırırken eidetik¹³ varyasyondan yararlanır. Eidetik varyasyon, hayal gücünün kılavuzluk ettiği kavramsal bir çözümleme olarak görülür, empirik¹⁴ ve deneysel bir çalışmadan farklı bir amacı ihtiva eder. Yaşam dünyası, gündelik yaşamın olduğu gibi kabul edildiği, herkesin aşına olduğu ve tipik olarak da sorgulanmayan, deneyimin teori öncesi dünyasıdır. Fenomenologlar, yaşam dünyasının önemini bir bilim eleştirisi olarak düşünmeden vurgulayarak, doğa- biliminin gerçekliğin kapsamlı bir açıklamasını verebileceği fikrini reddetmişlerdir. Deneyim dünyamızın kendi geçerlilik ve doğruluk ölçütleri, bilimin onayını almak zorunda değildir. Fenomenolojinin amacı, “*insanî varolanların rakip bilimsel bir açıklamasını değil, bilimsel pratiğimizi, akliliği ve icraatları, bilinen öznenin/öznelere kullandığı/kullandıkları yönelimsellik türlerinin ayrıntılı analiziyle açığa kavuşturmaktadır*” (Zahavı, 2020: 67).

Husserl’in “*ben, başkaları ve dünya arasındaki iç içe geçmişliğe*” (Zahavı, 2020: 71) dair benin, dünyanın ve başkalarının birbirine bağlı olduğu fikrini benzer şekilde Heidegger ve Merleau-Ponty de vurgulamıştır. Heidegger *yaşam dünyasını* şu üç alanın birbirine etki etmesi olarak açıklamış ve “*Çevreleyen dünya, birlikte-*

¹³ “Eidetik kelime anlamı itibarıyla, genellikle görüsel, bazen de işitsel olan ve gerçek algıyla büyük benzerlik gösteren bir belleğe dayalı imaj olgusudur. Bu belleğe dayalı imajlar, olağandışı ölçüde canlı ve ayrıntılı bellek imajlarıdır.” <https://yuvayayolculuk.com/eidetik-felsefe-nedir.html> (erişim tarihi: 08.03.2021)

¹⁴ Deneye, gözleme, olgulara ve duyuma dayanan, somut durumlarla, gerçek olaylarla ilgili olan; rasyonel olmama, salt akılla ilgili bulunanın dışında kalma; tecrübeyle hem genel deney ve hem de kişisel deneyimle ilgili olma hali; kimi işlemlerin bir teoriden bağımsız olarak, herhangi bir teori dikkate alınmadan gerçekleştirilmesi durumu için kullanılan sıfat. (Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, Ankara, 1999, s. 296.).

dünya ve ben-dünyası ve dünyayı-deneyimleyen olarak Dasein'in halihazırda daima başkalarıyla birlikte-olmaklık" (2020: 71) olduğunu iddia etmiştir. Heidegger için fenomenolojinin önemi, yüzyıllardır felsefi düşüncüyü somut bir çerçeveye oturtan ve sınırlayan metafizik kavrayışı yeniden yapılandırmasıdır. Kendi fenomenolojik analiz süresince teorik tavrın, nesne veriliğinin ve zamansal mevcudiyetin geleneksel önceliğini sorgulayan Heidegger'e göre Husserl, mantıksal ve epistemolojik meselelere fazlasıyla yoğunlaştığı için çok dar bir varlık ve veriliş kavramıyla ilgilenmiştir (2020: 73). Heidegger, "görünür olmayanın fenomenolojisine" duyulan ihtiyaçtan söz ederek, kendilerini dolaysız olarak açığa vurmeyen fenomenlerin varolmasından ötürü fenomenolojiye ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir (2020: 75). Merleau-Ponty ise fenomenolojik bir betimlemenin erişilemez ve *kendine-yeter* özellikleri açıkça ortaya koymak yerine *özneler arası yaşamla dünya arasındaki devamlılıkları* açığa çıkarmaya çalışmış; bilimsel bir açıklamayla fenomenolojik bir düşünüm arasında seçim yapmak yerine, *bilinçle doğa arasındaki canlı ilişkiye saygı duymayı ve hem nesneliliğin hem de özneliliğin ötesinde bir boyutu* araştırmayı benimsemiştir (2020: 73). Husserl'in "şeylerin kendilerine dönmeli" ifadesini bilimciliğin bir eleştirisi ve bilimsel olandan daha özgün bir ilişkiyi açığa kavuşturma girişimi olarak yorumlayan Merleau-Ponty, fenomenolojinin bitmemiş olarak kalacağını ve hep yolda olacağını dile getirmiştir. Ona göre fenomenoloji, katı ve esnek olmayan değil, sürekli hareket halinde olan bir sistemdir (2020: 79-83).

Mekânsallık ve bedensellik ile ilgili olarak *Varlık ve Zaman*'da öncelikle *el-altındalığın mekânsallığı* üzerinde duran Heidegger'in *ilk ve en önemlisi* olarak dikkat çektiği ifade hem zamansal hem de mekânsal bir çağrışımı içermektedir: "*Heidegger'in mevcut olanın önceliğine dair iyi bilinen reddiyesi dikkate alındığında, yakınlık geometrik anlamda yorumlanmamalıdır. El-altındalığın yakınlığı onunla pratik uğraşlarımızda görünürlük kazanır. El-altındalık erişilebilir ve kullanılabilirse yanı başımızdadır*" (Zahavı, 2020: 88-89). Husserl ve Fransız fenomenologlar, bedene özel bir statü yükleyerek bedenün dünyayla, başkalarıyla ve kendimizle ilişkimizde derinlemesine bir bağlantısının olduğunu düşünmüşlerdir. Husserl, bedenün eşzamanlı olarak hem mekânsal bir dışsallığı hem de öznel bir içsellığı olduğunu, Merleau-Ponty ise bedensel varoluşun salt fizyolojik ve psikolojik olmayan bir üçüncü kategori olduğunu ileri sürmüştür (2020: 100-101).

Fenomenolojide esas olan anlamdır. Bu anlam dilde yatan anlamdan çok, yaşamın anlamıdır. Mutlak ve öz bilgisinin peşinde olan fenomenoloji, içkin özleri, başka bir deyişle içkin fenomenleri araştırır. İçkin özleri tahlil ederken ise, nesnenin incelenmesi için başvurduğu fenomenolojik betimleme (tasvir) metodundan faydalanılır. Fenomenolojik indirgeme, fenomenolojinin nesne alanını, şeyin kendisini elde etmek için kullanılırken, fenomenolojik betimleme metoduna, nesnenin incelenmesi için başvurulmaktadır.

2.1. Fenomenolojik Tavır

Fenomenolojik tavır, tabii (doğal) tavrın tamamen zıddı bir tavrı teşkil etmesi ve öz bilimi olması dolayısıyla hem eleştireldir hem de mutlak bilinç alanına yönelir. *“Doğal tavır, deneyimde karşılaştığımız dünyanın bizden bağımsız olarak da varolabileceğini kabaca kabul etmektir”* (Zahavı, 2020: 47). Fenomenolojinin doğal tavrı çok yönlü bir ilişkisi vardır. Doğal tavidan tamamen yüz çevirme durumu söz konusu değildir; fenomenoloji, doğal tavrı keşfetmek adına derinlemesine araştırma girişimi olarak görülmüştür. Algımıza konu olan şeyin nasıl tezahür ettiğine değil, yalnız algıladığımız şeye yöneliriz. Başka bir ifadeyle, algımıza konu olan şeye yöneliriz (Lewis ve Staehler, 2019: 28). Husserl, “saf” olana, “özler”e ulaşabilmek için öncelikle doğal tavır almanın bir kenara bırakılması gerektiğini düşünür. Çünkü doğal tavır, özne nesneyi doğrudan doğruya kendisine verildiği şekliyle kabul ettiği için dogmatiktir. Halbuki temel bir bilim olan fenomenoloji, dogmatik bir tavidan hareket etmemeli ve nesnelere doğrudan bir bağlantı kurmamalıdır. Bu yüzden fenomenolojik tavır, tabii tavrın yöneldiği gibi hazır bir alan olmadığı için, bu alanı elde edecek özel bir metoda ihtiyaç duyar: Fenomenolojik indirgeme.¹⁵ Husserl, *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* adlı çalışmasında, bilince geri dönüşü olanaklı hale getiren fenomenolojik indirgeme düşüncesini ve nesnenin bilinçte yapılanması sorununu ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Fenomenlere ve şeylere dönülmeli

¹⁵ Fenomenolojik indirgeme, bir şeyi paranteze almak, bir şeyi dışarıda bırakmak; edimler için bir edimi eylem dışı bırakmak, yargılamaktan kaçınmak ve refleksiyon unsurlarından oluşur. Fenomenolojik indirgeme metoduyla aşkın ve içkin öz elde edilir. Öznenin tabii tavra ait olan her şeyi parantez içine alınarak içkin öz alanı olan saf bilince ulaşılır. Bu saf bilinç alanı ise, fenomenolojik tavrın asıl alanını oluşturur. (Takiyettin Mengüşoğlu, *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2020, s.33)

düşüncesiyle öz bilgisinin elde edilmesi amaçlanan fenomenolojide, öze ulaşmak için kullanılan metot indirgeme, yani redüksiyon yöntemidir:

“İndirgeme yöntemi ile fenomenoloji, psikolojik ve diğer fenomenlerden “saf öze”; başka bir deyimle, empirik genellik hakkında bilgi sağlayan bir düşünmeden, “öz” genelliğine varır. Bu bakımdan fenomenolojinin fenomenleri irreal fenomenlerdir; fenomenoloji, real fenomenlerin değil, indirgeme yöntemi uygulanan fenomenlerin bilgisi, “öz” bilgisidir. İndirgeme yoluyla temizlenen fenomenler artık irrealitelerdir. İşte fenomenoloji real olayları değil, bu irrealiteleri öz olarak kavrar” (Mengüşoğlu, 2020: 26).

Fenomenolojik tavrın yöneldiği alan doğal tavrındaki gibi hazır bir halde bulunmadığı için özel bir yöntem ihtiyacı vardır. Bu yöntem, *fenomenolojik redüksiyon* ve *fenomenolojik refleksiyon* olmak üzere birbirine bağlı iki öğeden oluşur. Refleksiyon alanını ortaya çıkaran fenomenolojik redüksiyon olduğu için önce redüksiyon yapılır. Refleksiyon, salt bilinç alanında mümkündür ve bunu elde etmek için varlık alanına ilişkin bütün denemelerin paranteze alındığı fenomenolojik redüksiyona başvurulur. Bir sezgi yöntemi olan fenomenolojinin asıl amacı, *“şeyleri kendilerini bilince verdikleri gibi görmektir ve bu süreç redüksiyon adı verilen özel bir yöntemle”* gerçekleşir. *“Husserl için fenomenolojik yöntemde varılacak yegâne unsur özdir. Ancak Husserl’in öz ile kastettiği Kant’ın ‘kendinde-şey’leri gibi bilinemez kalmaya mahkûm, deneyim dışı yapılar değil, anlam yapılarıdır”* (Erkipçak, 2017). Öze ulaşarak anlam boyutları açığa çıkarılmaya çalışılır. Bu bağlamda redüksiyonun anlam çerçevesinde işlediği söylenebilir. Bir fenomenolog bu yöntem aracılığıyla, salt bilinç alanına girerek varlığın özünü inceleyebilir. Husserl’a göre salt bilinç alanı yani mutlak varlık, *kendi kendisine var olan, kendisinden başka dayanağı olmayan, varlığı dış dünyanın varlığına bağlı olmayan, dış dünya var olmasa da varlığına zarar gelmeyecek olan mutlak öz alanına* (Öktem, 2005: 30) ait olmakla birlikte diğer bütün varlık alanları da bu öz alan, yani salt bilinç sayesinde var olabilmektedirler. Fenomenolojik redüksiyon yöntemi ile elde edilen *salt öz* (saf bilinç), fenomenolojinin konusunu oluşturmaktadır. Salt özün kendisini tanıma imkânı sunan bu yöntem, doğa ve evrenin fenomenolojik bir analize tabi tutulmasıdır. Fenomenolojik redüksiyon yöntemiyle evren paranteze alınarak yok sayılabilmekte, ayrıca zaman ve mekân da evrenin içindeki iki şekil olarak değerlendirilmektedir (2005: 40).

Bir öz bilimi olan fenomenoloji, salt özün, salt fenomenin ne olduğunu tanıtmayı amaçlar. Husserl’ın *“bütünlüğü ile varlığın özünü mümkün kılan kaynak”*

(Öktem, 2005: 34) olarak nitelediği salt öz (asıl öz)'e fenomenolojik redüksiyon yöntemi ile ulaşılabilir. Varlığın içinde bulunduğu doğal şartlar ve evren, paranteze alınarak *salt bilinç* alanına yönelme gerçekleştirilmekte, bu şekilde salt öze/salt fenomene ulaşılmaya çalışılmaktadır. Tam bu noktada anlaşılması güç bir sorunla karşılaşılır: Salt öze ulaşmak için yapılan fenomenolojik redüksiyondan sonra salt özün kendisini nasıl tanıttığı/sunduğu net olarak açıklık kazanmaz. Husserl'in *transandantal ben* olarak karakterize ettiği salt öz, yani salt bilinç, evrenle sürekli etkileşim halinde olduğu için, evrenin paranteze alınması durumunda -salt öze ulaşmak için bunun yapılması gerekiyor- bilincin nasıl ortada kalacağı bir soru işaretidir (2005: 34).

Husserl'a göre görünüş, yapısı gereği bir şeyi bize mutlak olarak veremez. Bir şeyi, ancak içkin veriler mutlak olarak verebilirler; mutlak olarak verebilme de içkin algının yapısı gereğidir. Mutlak özlerden oluşan saf bilinç alanı, aşkın olan varlık karşısında kendi içine kapanmış bir vaziyettedir. Şey dünyasındaki aşkınlık, yapısı bakımından varolmamanın imkânını da kendisinde taşıırken bilincin varlığı, real bir dünyanın varlığı ile sınırlı değildir. Real dünya ortadan kalksa dahi, bilinç sadece bazı değişikliklere uğrar ve varlığı herhangi bir zarar görmez. Çünkü maddesel şey'lerin yapısı, varolmama durumunu da içerir ancak, bilincin varlığı real dünya ile yani şeylerle sınırlı değildir. Takiyettin Mengüşoğlu, realite ile bilinç alanlarının birbirinden farklı olduğunu şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Realite, görünüş alanına çıkan, görülebilen ve asla mutlak olarak verilemeyen, sadece tesadüfe bağlı olan bir varlık tarzıdır. Bilinç ise varlığı bakımından görünüş alanına çıkamayan, bize görünüş olarak verilemeyen, gereklilik taşıyan, mutlak bir varlıktır. O halde real bir varlık olarak insanı ve onun "ben"ini de içine alan zaman-mekâna bağlı dünya, sadece bir bilinç için varolan ve ancak görece bir anlam taşıyan yönelimsel bir varlıktır” (Mengüşoğlu, 2020: 42).

Fenomenolojinin inceleme alanını içkin özler oluşturmaktadır. İçkin özlerle mutlak varlık (salt bilinç), aşkın özlerle ise göreceli varlıkların bilgisine ulaşılmaktadır. Husserl'a göre bilginin mutlak veya relatif olması, sadece varlığın niteliğine bağlıdır. Bir nesnenin görülmesi, bir bilinç olayı olmanın yanı sıra bilinç olayının konusudur. Bilinç olayının konusu da mekânda yer alan ve özü bakımından mekândan ayrılamayan bir nesnedir. Nesne ise, daima kendisini 'bir tarafından' gösteren, mekânda yer alması zorunlu olan şeydir.

Husserl'a göre bilinçle reel varlık olan fenomen arasında gerçek bir uçurum vardır. Realite, görünüş alanına çıkan ancak mutlak olarak verilmeyen, dolayısıyla olasılığa bağlı olan bir varlık tarzıdır. Buna karşılık bilinç ise, varlığı bakımından görünüş olarak verilemeyen olmasına rağmen mutlak bir varlıktır. Böylece doğadaki bütün nesnelere, kendi başına mutlak bir varlık olmayıp, sadece bilinçle içkin bağları olan, yönelime bağlı olası varlıklardır. Salt bilinç ise doğaya (mekâna) bağlı olmadığı için mutlak bir varlıktır.

Fenomenoloji için reel dünyanın önemli olmamasının nedeni ise, verilerin geçerliliğinin göreceli olmasıdır. Real dünyadaki varlıklar hakkında edinilen bilgi tecrübeyle reddedilebilir ve içkin olarak algılanamaz. Buna karşılık *“fenomenolojinin taleplerini ancak içkin algılanan bir şey yerine getirebilir; çünkü içkin bir varlığın her yanı bilincin ışığı altındadır; bu yüzden de bilince bütün olarak verilebilir”* (Mengüşoğlu, 2020: 47-48). Bilginin bu şekilde elde ediliyor olması, onun reddedilemez oluşunu gösterir. Fenomenolojinin konusu olan bu bilgi mutlak olması dolayısıyla tek başvurulacak yerdir. Görünüş yoluyla elde edilen veriler mutlak olmadığı için, ancak içkin veriler yoluyla mutlak verilere ulaşılabilir. Husserl'a göre mekân betimlemeleri görecelidir. Zira aşkın şeyler dünyası mekânsaldır ve saf bilinç karşısında görece bir alana tekabül eder. Yani, saf bilinç dışındaki her reel şey aşkınlık dünyasına ait olduğu için göreceli bir anlam ifade eder. Buna karşılık, içkinliğin esas olduğu fenomenolojik yaklaşım, öz/mutlak bilginin peşindedir.

2.1.1. Epokhe ve İndirgeme

Husserl, paranteze almanın gerekliliğini vurgulayarak dünyaya ilişkin farklı bir perspektif açan epokhe kavramını, fenomenolojiye girişte zorunlu bir unsur olarak görmüştür. *Şeylerin kendilerine dönmek* ifadesi, tam olarak teorilerden ve yorumlardan yüz çevirmek anlamına gelmese de fikirler, düşünme alışkanlıkları, önyargılar ve teorik varsayımlar paranteze alınmalıdır. *“Epokhe, yargının askıya alınmasıdır: Grekçe epekhein; askıya almak, imtina etmek ve paranteze almak anlamlarına gelmektedir. Hususi anlamda fenomenolojik epokhe, dünyanın varlığına dair yargının ne olumsuzlamak ne de yadsımak suretiyle askıya alınmasıdır”* (Lewis ve Staehler, 2019: 31). Bu noktada fenomenolojinin üstlendiği görev, nesnelere yönelik önyargısız bir dönüş gerçekleştirmekten ibarettir. Böylesi fenomenolojik tavırda

doğrudan nesnelere değil, onların bilinçteki görünüşüne ve *nasıl* göründüklerine yönelmek esastır. Epokhenin amacı dünyadan yüz çevirmek değil, bilakis ona doğru bir dönüş sergilemektir: İşlenmemiş bir halde ele alınan dünya ve nesnelere, bütün önyargılardan ve görüşlerden paranteze alınır. “*Dünya ve nesnelere bize nasıl görünüyorsa ona odaklanılır*” (Lewis ve Staehler, 2019: 32-33). Husserl, genel olarak epokhe ve indirgeme kavramlarını birbirlerinin yerine gelecek biçimde kullanmıştır: “*Terminolojisinde ikisini ayırt ettiğinde epokhe, paranteze alma, dünyanın varlığına dair tezi askıya alma anına işaret ederken; indirgeme, dikkatimizi fenomenlerin bilincimize görünme şekline yönlendirmemizi ifade eder*” (2019: 33). Burada altı çizilmesi gereken bir nokta şudur ki, dünya ve nesnelere nasıl göründüklerine odaklanması durumu, fenomenolojinin öznel tecrübelerin betimlenmesinden ibaret olduğu anlamında değildir. Fenomenoloji daha ziyade “*tecrübemizin transandantal yapılarını, yani tecrübenin olanaklığının şartlarını belirleme*” amacındadır (Lewis ve Staehler, 2019: 33).

Nesnelere kendilerini oldukları gibi açığa vurmalarını sağlamak için, berrak bir zihinle yaklaşmak gerekir. Deneyimde karşılaşılan biçimiyle şeylere odaklanılır. Fenomenoloji tümdengelimsel ya da spekülatif değil, betimleyici bir girişim olduğu için tanımlamalar, betimlemelere dayandırılmaktadır:

“Kimi zaman söz konusu betimleme, nesnenin esas özelliklerine yönelik bir kavrayışa izin vermek için onun tikelliğini göz ardı etme girişiminde bulunan bir şey olarak düşünülür. Kimi zaman da söz konusu iddia, böyle bir yöntemin araştırılan tikel fenomenin emsalsizliğini kavramak ve ona saygı duymak için olabildiğince ayrıntılı olması gerekir” (Zahavi, 2020: 44).

Paranteze alınması gereken şey yalnızca geleneksel teori ve önyargılar değil, aynı zamanda dünyevî nesnelere ve olaylarla alışlagelmiş zihinsel meşguliyetlerdir. Çünkü fenomenolojinin amacı, nesnelere yoğunlaşarak göz ardı edilen *öznel yaşamlarımızın çehrelerini* gün yüzüne çıkarmaktır. Böylelikle *içsel deneyimin* fark edilmeyen yönleri betimlenme imkânı bulmaktadır. Eleştirmenlerin fenomenolojinin *içebakışsal psikolojiye yatkınlığı* neticesine ulaşmaları bu durumla ilgilidir. Fenomenolojik analizin amacı ya nesne ya da özneyi ya dünya ya da zihni araştırmak değil, birbiriyle olan ilişkisini araştırmaktır (Zahavi, 2020: 45). Fenomenolojik tavrın benimsenmesi fenomenlere, şeylerin nasıl görüldüğüne ve ne anlam ifade ettiklerine odaklanmaktır. Nesnelere, yalnızca *deneyim*'de öne çıktıkları müddetçe dikkate alınırlar. Onların gerçekten var olup olmadığı fenomenolojik açıdan konuyla

ilgili değildir (2020: 46). Epokhe (paranteze alma), dünyanın varlığının askıya alınışı değildir, bunun aksine dünyayla zihin arasındaki ilişkinin açığa çıkarılmasıdır. Husserl'in transendental indirgemesi, özellikle dünya arasındaki korelasyonun sistematik bir analizidir. Husserl, epokhe ve transandantal indirgemenin birbiriyle bağlantısız özellikler olarak görülmesi durumunda fenomenolojinin tam olarak ne hakkında olduğunu anlamının zor olacağını vurgulamıştır (2020: 49-51).

2.1.2. Yönelimsellik

Fenomenoloji sadece zihnin yapısına odaklanmakla kalmaz, onun asıl odağı zihin-dünya ikilidir ve bu da yönelimsellik kavramını beraberinde getirir. Yönelimsellik, bilincin her zaman *bir şeyin bilinci* olduğunun fark edilmesi anlamındadır. Dinamik bir şekilde nesnesine yönelen bilinç, bu nesneyi daha da yakından anlamak ister (nesne burada geniş bir anlamı karşılamaktadır). Husserl, yönelimselliğin karakterini şöyle açıklamıştır: “*Yönelim yönünü nesnesine doğrultur; bu, ona doğru sadece boş bir yönelim olmak istemez; nesnenin kendisine gitmek ister -nesnenin kendisine yani nesnenin kendisini veren bir görüşe, haddizatında nesnenin kendisine sahip olmanın bilinci olan bir görüşe-*” (Lewis ve Staehler, 2019: 41). Bilincin her defasında bir şeyin bilinci olma durumunu belirlemek amacıyla da yönelimsel bilincin şu iki unsuru arasında bir ayırım yapmıştır: “*Noema, bilinç tarafından yönelinen nesnedir; ya da yönelimselliğin nesne tarafıdır; algılanan, yönelinen ya da idrak edilendir. 'Noesis', yönelimselliğin edim tarafı, yani yönelimsel yönelme sürecidir; algılama, yönelme ya da idrak etmeyi ifade eder*” (Lewis ve Staehler, 2019: 43). Husserl, kendisinden anlamlı bir biçimde söz edebileceğimiz, algılama, duyumsama, arzulama, sevme, inanma edimlerinde bilinç aracılığıyla bağlantı kurabileceğimiz her şeyin bize bir biçimde verilmiş olduğunu söyler: “*Her algılamada algılanan bir şey, her duyumsamada duyumsanan bir şey, her düşünmede düşünülen bir şey, her sevmede sevilen bir şey vardır*” (Husserl, 2017: 15). Bu anlamda her bilinç ediminin yöneldiği, bağlantı kurduğu bir nesne olduğu için bilinç “yönelimsel”dir. Husserl bilinç edimlerinin bu yapısını yönelimsellik olarak adlandırmıştır.

Bir şeyin bilincinde olmak, yönelimsellik ile ilgili bir durumdur. İnsanın gördüğü, duyduğu veya hayal ettiği her şey bir bilincin yönelimselliğini ifade eder.

Yönelimselliğin araştırılması oldukça önemlidir. Zira bunun araştırılması, tecrübi özellikle dünyevi nesnelere arasındaki fark ile beraber, onların bağlantısının da açığa çıkarılmasına imkân sağlar. Bilinç yönelimsel olmakla doğası gereği, kendisinden tamamen farklı olan nesnelere ve olaylarla ilgilenir. Fenomenolojik görev, bu farklılıkları ayrıntılı bir biçimde incelemektir. Bilincin bir şeyin bilinci olabilmesi, yöneldiği nesneyi görüsel olarak görünebilir hale getirebilme gücüyle doğrudan ilişkilidir. Bilincin bir şeye yönelimi, şeyle kurulan durağan bir ilişki değildir. Yönelimsel bilinç apaçıklığa ulaşmaya çalışır. Bir öz bilimi olan fenomenoloji için apaçıklığın içerdiği öz veriler geçerlilik taşır. “*Nesne (olan) kendisini fenomende gösterir ve fenomende “varolan” olarak apaçık verilmiştir*” (Husserl, 2017: 56).

Husserl’ın zaman ve mekâna bağlı olmayan ideal objeler (özler) olarak nitelediği özler, fenomen olarak görünebilir ve algılanabilir hale getirilebilmektedir. Bir şeyin özünü ortaya çıkarmak için uygulanacak adım öncelikle *bireysel varlığın realitesinden* yüz çevirmek, sonra da her şeyi paranteze almaktır. Özün kendini göstermesi ve fenomen olma imkanını araştırılan fenomenolojide salt öz, ancak öze yönelik bir sezgiyle ortaya çıkmaktadır. Sezgiye dayanan bir öz bilimi olan fenomenoloji için sezgi, fenomeni kalıcı kılmaktadır. Husserl’a göre bilinç, fenomene yönelmekte olan bir bilinçtir ve her şey esasında bir şeyin bilincidir. Her bilinç, bir şeye, bir nesneye yöneldiği içindir ki her nesne bir bilinç nesnesidir. Zaman ve mekânın üstünde, manevi bir varlık olan bilinç kendi dışındaki bir varlığa yöneldiği ölçüde bir şeyin bilincidir (Öktem, 2005: 38-40).

Nesnenin farklı özelliklerine yönelmekten, yönelinen nesnenin sunulma şeklini değiştirmekten ayrı olarak, sunumun formu da değişebilir. Bir masayı algılamakla birlikte onu hayal etmek, onun hakkında yargıda bulunmak ve onu hatırlayabilmek de mümkündür. Böylelikle aynı nesneye farklı şekillerde yönelebildiğimiz gibi, aynı tür yönelimsellik farklı nesnelere de hedefleyebilir. Yönelimsel olan algı, hayal, arzulama, hatırlama vs her tür deneyim, kendine özgü şekilde nesnesine yönelmektedir. Hiçbir zaman yalnız bir nesnenin bilincinde olmayan kişi, belli bir şekilde bir nesnenin bilincindedir: “*İster belli bir perspektiften olsun, isterse de belli bir tanım bakımından olsun, nesne daima özneye belli bir şekilde sunulur*” (Zahavı, 2020: 27).

Nesneyi bize verme becerisine göre yönelimsel edimler sırasıyla *dilsel*, *tasviri* ve *algısal* edimlerdir: Dilsel edimlerin, görüsel bir şekilde verili olmamasına karşın, tasviri edimlerin belli görüsel bir içeriği bulunur. Hem dilsel edimler hem de tasvirî edimler nesneye dolaylı bir şekilde yönelirler. Ancak dilsel edimler nesneye *geleneksel temsiller (dilsel imler)* üzerinden yönelirlerken, tasviri edimler, nesneye belli bir benzerlik taşıyan temsil (resim) üzerinden yönelirler. Bize nesneyi doğrudan veren ise algısal edimlerdir. Husserl'a göre bu tarz bir yönelim, *cisimsel mevcudiyeti içinde nesnenin kendisini* verir (Zahavi, 2020: 28). Edmund Husserl, algısal yönelimselliğin önceliğini vurgulayarak bir nesneyi yokluğunda, yani çevremizde bulunmadığında bile düşünüp onun bilincinde olabileceğimizi belirtir. Bir nesnenin bir fotoğrafı, onun içeriği ve görünüşü hakkında başka ayrıntılarını açığa çıkarmak için de incelenebilir. Nesneye farklı yönelmelerimizde söz konusu nesne tasviri bir görünüş kazanır. Böylelikle farklı durumlarda aynı nesneye yönelimlerimizin kendini gösterme/sunma biçimi farklı olmaktadır.

Algıladığımız şey daha sonrasında *temsili* bir özellik kazandığı için algılanan şey aracılığıyla başka bir şeye yöneliriz. Fenomenologlar nesnelere deneyimlenmesi için içsel olarak yeniden üretilmesi ya da temsil edilmesi gerektiğini değil, algısal deneyimin nesneyi doğrudan sunduğunu iddia etmektedirler. Bilinçli yönelimselliğin yapısını analiz eden fenomenologlar, zihinle dünya arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaç edinmişlerdir. Nedensellik yerine *anlamın* başat bir rol üstlendiği fenomenolojide bilinç, *içsel ve türetilmemiş bir yönelimsellik*le nitelendirilmektedir. Yönelimsellik hakkında önemli hususlardan biri, zihnin yönelimsel özelliğini ön plana çıkararak onun *kendini aşan* karakterini vurgulamaya çalışmasıdır. Yönelimselliğe duyulan fenomenolojik ilginin nedeni olarak şu argüman sunulur:

“Fiziksel nesnelere statüsünü, matematiksel modelleri, kimyasal süreçleri, toplumsal ilişkileri, kültürel ürünleri vs gerçekten anlamak istersek, o zaman onların nasıl oldukları gibi görünebileceklerini ve sahip oldukları manayı anlamamız gerekir. Bunu yapmak için, onların kendisine/kendilerine göründükleri öznelere de dikkate almamız gerekir” (Zahavi, 2020: 37).

Algılanan, yargılanan veya değerlendirilen nesnelere aracılığıyla *deneyimsel yapılara* ulaşılır. Buradan da nesnenin kendisiyle ilişkili olarak anlaşılması gereken özneye geçilir. Fenomenolojik tavır, nesnelere verilmesini temalaştırır: nesnelere ve *şahsî-nesnel deneyimin* yapısına odaklanılarak, nesnelere oldukları gibi görünebilmelerini sağlayan öznel icraatların ve yönelimselliğin farkına varılır. Bu

nedenle, konusu ve ilgi alanı bilinç olan fenomenoloji, dünyanın sahip olduğu gerçeklik ve anlamla nasıl görünebildiğini anlamak amacıyla yönelimsel bilincin açımlayıcı tutumunu araştırır. Husserl'ın düşünce yapısında yönelimselliğin merkezi bir yer alması, “*bilincin dünyaya yönelmişliğine dair bir çalışmanın yalnızca özneliliğin yapısına değil, aynı zamanda nesneliliğin doğasına yönelik bir içgörü de sağladığı*” içindir (Zahavi, 2020: 38). Husserl gibi Heidegger ve Merleau-Ponty de zihnin *kendi-içine-kapalı* doğasını reddederek onun içsel olarak *dünyayla ilişkilendiğini* iddia etmişlerdir. Bununla birlikte Heidegger ve Merleau Ponty zihinle dünya arasındaki ilişkinin nedenselliğin dışsal bir ilişkisi değil, içsel bir ilişki olduğunu ileri sürmüşlerdir (2020: 41).

2.1.3. Apaçıklık (Evidenz)

Husserl fenomenolojisinde apaçıklık önemli bir kavramdır. *Şeylerin kendisine dönelim* diyen Husserl'ın tezinin esasında evidenzlere dönmek anlayışı bulunmaktadır. Bu anlayışa göre, Husserl'ın amacı, evidenz bir düşünme yapısıyla şeylerin kendisini, yani özleri aydınlatmaktır. Fenomenolojik anlamda apaçıklık, düşünülen şey ile verilen bir şey arasındaki uygunluktan ibarettir (Öktem 2005: 44). Sözelimi bir mekânın apaçık olması demek, mekânın yalnızca düşünülmüş olması demek değildir, düşünülmemesinin yanında verilmiş olduğunun da ifadesidir. Mutlak varlık alanına ait mutlak özler, *doğrudan doğruya* verilmiş olan bir apaçıklıktır. Bu bağlamda bir şeyin doğrudan doğruya verildiği apaçıklık sayesinde, bir şeyin tam olarak kendisi kavranarak o şeyin *bilincine* varılır. Apaçıklık ve bilinç arasında Husserl fenomenolojisi bağlamında yakın bir bağın olduğu söz konusudur. Özlerin fenomenlerde değil, tek gerçek âlem olarak telakki ettiği idealar âleminde bulunduğunu söyleyen Platon'a karşı Husserl, özü ancak ve ancak fenomende aramak gerektiğini savunmuştur. Zira Husserl'a göre tek gerçeklik, fenomendir. Fenomenden ayrı bir yerde öz arayışında bulunmak mümkün değildir. Apaçık olarak bir fenomeni bilebilmek, özü yakalamak olduğuna göre, bunun nasıl mümkün olacağı sorusunu akla getirmektedir. Bir fenomenin apaçık olarak bilincine varabilmek için öncelikle nesnenin *kendisi olarak* verilmiş olması yeterlidir.

Böylelikle apaçıklık, duyuşal algılama aktında¹⁶ gerçekteşmektedir. Husserl, bu tarz duyuşal algılamaya önem vermiş ve algıyı asıl deneme olarak kabul etmiştir (2005:46).

Husserl fenomenolojisinde bilgi, anlam ve sezginin birleşiminden oluşmaktadır. Bir şeyi bilmek, o şeyin algılanmasıyla gerçekteşmektedir. Algı (sezgi)'nın saf olması, görülenen özün de kesin ve mutlak olmasını sağlamaktadır. Antik Yunan filozofu Platon, *bilgi algıdır* diyerek algıya verdiği önemi belirtmiştir (Öktem 2005: 46). Platon'un, fenomenleri gerçekte değil, görüntü addettiği, gerçekteğin (özün) *idea* yoluyla kavranabileceği görüşünü 18. yüzyıl filozofu Immanuel Kant da sürdürmüş, fenomenleri birer görüntü sayarak zaman ve mekânda yer almadıkları için bilinemez kabul etmiştir. Platon ve Kant'ın yaklaşımlarına karşı çıkan Edmund Husserl ise var olanın, kendisinde olduğu gibi apaçık kavranabileceğini ileri sürmüştür. Platon gibi mutlak bir bilgi elde etmeyi amaçlayan Husserl'a göre bilginin mutlak olması, konu alanının da mutlaklığını gerektirmektedir. Algıya verdiği önem bakımından Platon'a benzeyen Husserl, kalıcı ve değışmez özü fenomenlerde araması yönüyle ondan ayrılmaktadır. Husserl'a göre var olanı -kendini gösterdiği için bilinebilen var olan- olduğu gibi bilebilmenin yolu, redüksiyon yöntemini kullanarak paranteze almakla mümkündür. Bu yöntem sayesinde yönelinen nesnenin özü apaçık ortaya çıkabilmektedir (2005: 50-53).

3.FENOMENOLOJİK MEKÂN YAKLAŞIMI

Fenomenolojik yaklaşımla mekân, "*insanın dünyadaki varoluşunu kapsayan, insana dünyada bir yer sunarak, ait olduğu yere referans veren yaşanan bir yer*" (Özcan, 2003: 125) biçiminde tanımlanmaktadır. Mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşmak, onu deneyimleyen kişi için önemini ve değerini anlamaya çalışmaktır. Mekâna dair yapılan fenomenolojik çalışmaların amacı, onu maddeleştirmeden,

¹⁶ Edim (sos.) sos. 1. (Alm. Performanz, f; Fr. performence, f; İng. performance) dilb. "Üretici dönüşümlü dilbilgisinde, edinilen dilin kişinin kullanımındaki biçimi, kullanım. 2. (Alm. Akt, m; Fr. acte, m; İng. act; Lat. actus; Yun. energiea; esk. fiil, amel) fel. 1. Eski Yunan felsefesinde tek tek nesnelerin, teklerin var olma biçimi. 2. Genel olarak insan bilinç ve eyleminin tek tek durumları. 3. (Alm. Leistung, f; Fr. prestation, f; İng. provision) huk. 1. Alacaklının isteyebileceği ve borçlunun yerine getirmekle yükümlü olduğu şey. 2. Alacağın ya da borcun konusu. 4. (Alm. operant; İng. operant) ruhb. Belirli bir durumla karşılaştığında kişinin yapabildikleri." http://www.tubaterim.gov.tr/ATS/index.php/w_anasayfa (erişim tarihi: 08.03.2021)

insanın içsel dünyasının bir yansıması olarak anlamaya yöneliktir ve fenomenolojik yaklaşıma göre, “*bir edebiyat eserinin dili, onun içsel anlamlarının ifadesinden başka bir şey değildir*” (Eagleton, 2017: 80).

Fenomenolojik yaklaşımın 20. yüzyılın mekân anlayışına etkisiyle birlikte, kartezyen felsefenin rasyonel kabullerle mekânı algılayış biçimi önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren mekânın kartezyen felsefe yapısının somut algılama biçimi sorgulanmaya başlanmış ve fenomenoloji kuramıyla beraber Descartes’ın hâkim mekân görüşü (kartezyen kavrama biçimi), yerini çok boyutlu anlamlar içeren mekân algısına bırakmıştır. Fenomenolojik yaklaşımda özne ve nesne arasındaki ilişkinin yorumlanmasında köktenci bir sorgulama esas alınmıştır. 20. yüzyılın mekâna yönelik düşünce yapısını derinden etkileyen fenomenoloji, kartezyen felsefenin rasyonel somutluğa dayalı kavrama biçimini askıya alarak özne ve nesne arasındaki ilişkiyi anlamsal boyutta incelemeye girişmiştir. Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde romanda mekânı fenomenolojik bir bakışla inceleme denemesine girişmeden evvel, mekâna fenomenolojik açıdan yaklaşan disiplinlerin çalışmalarını ve ulaştıkları sonuçları tasnif etmek fenomenolojik mekânın kavramsal çerçevesini oluşturacağı için önemlidir.

Kartezyen bakışın aksine, insanın deneyim aracılığıyla mekânla ayrılmaz bütünlüğü, Henri Lefebvre’nin mekân düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. *Mekânın Üretimi* adlı eserinde bireyin içinde bulunduğu toplumsal yaşantıdan psikolojiye değin, mekân ile olan münasebetini çok boyutlu anlamsal ilişkiler bütünü olarak ele alan Lefebvre kartezyen mekân anlayışını sorgulayarak mekânın durağan bir olgu olmadığını, canlı ve devingen bir yapı üzerine inşa edilip üretilen bir olgu olduğunu belirtmiştir (Lefebvre, 2014). Lefebvre, modern ve kapitalist sistemlerin işlevlerini sürdürebilmeleri için mekâna ihtiyaçları olduğunu ve mekânların da bu sistemlerin ihtiyaçları doğrultusunda sürekli bir biçimde yeniden üretildiğini söyler. Mekânın algılanan, yaşanan ve yaşanmış olarak üç farklı derinlikte oluştuğunu belirten Lefebvre’ye göre, mekânsal derinliğin algılanması için bireyin mekân ile etkileşim içinde olması gerekir (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011: 854-855).

Mekân ve insanın mekânla olan etkileşimi ontolojik bakımdan anlamlı bir bütündür. Bachelard’ın deyimiyle nasıl ki çiçek her zaman çekirdeğinin içinde gizli ise (Bachelard, 2018) insan da mekânın içinde gizlidir. Mekân bizim dışımızdaki bir

dünyayı işaret ediyor olsa da bedensel varlığımız sayesinde kapladığımız mekân olgusunu da beraberinde getirir. İnsanın mekâna dair bütün deneyimleri, içinde bulunduğu çevrenin duyular aracılığıyla algılanması noktasında başlar. Görme ve dokunma duyularımız çevresel deneyimlerimizi oluştururken bir yandan da mekâna dair algının temeli oluşmaya başlar. İnsanın yeryüzündeki hiçbir duygu, düşünce ve eylemi mekândan ayrı düşünülemez. Çünkü insan, döngüsel bir şekilde gerçekleşen ilişkiler ağıyla bir mekâna bağlıdır ve mekânla anlamlıdır. Son zamanlarda yapılan disiplinler arası çalışmalar da insanın varlığını anlamlandırma noktasında mekân ile ilişkisi üzerinde yoğunlaşmıştır.

Mekâna yönelik geliştirilen yaklaşımların 20. yüzyılın ikinci yarısında mekânı yeniden üretme çabası içinde olması, Michel Foucault'nun da belirttiği gibi yirminci yüzyılın her şeyden önce mekânın çağı olmasıyla açıklanabilir. Bir eşzamanlılık çağı olan 20.yüzyıl, Michel Foucault'ya göre “*üst üste çakışmaların, uzak ve yakının, yan yananın, kopuk kopuğun*” (1988: 7) yaşandığı bir mekân çağını ifade etmektedir. Foucault'nun burada vurguladığı üzere mekân algısının değişime uğramasının ilk işareti, Heidegger'in mekâna dair görüşlerinin kartezyen bakış açısını önemli oranda sarsmasıyla mekânın bir fenomen olarak ele alınmasıdır. Bu bakış açısıyla mekân, nesnel gerçekliğinin yanı sıra, insanın içinde konumlandığı varoluşsal serüveninin anlamlı hale geldiği “tinsel” bir dünya olarak da ele alınmaya başlamıştır. Böylelikle mekân, insanın varlığının dışında dışlayıcı bir bakış açısıyla değil, onun varlığının içinde, kapsayıcı bir biçimde ele alınmaktadır (Lüleci, 2017: 19).

Kökene dair sorgulamalar yapma ve benliğe ait edimleri ön plana çıkarmayı amaç edinen fenomenolojik düşünme biçimi, mekâna yönelik sınırlı algılayışları genişleterek mekânın toplumsal, kültürel, psikolojik vb. anlam boyutunu derinleştirmiştir. Mekânın fenomenolojisi üzerine mimarlık ve çevre tasarımı alanında yapılan çalışmalar çerçevesinde mekân kavrayışı, duyuların, algıların, bilincin öne alındığı ve mekânın çok anlamlı yapısının ön plana çıkarıldığı bir kavrama biçimine dönüşmüştür. Fenomenolojik bir bakışla oluşturulmuş mekân tanımlamaları, Gaston Bachelard'ın insanın anılarını ve düşlerini birleştirici bir güç olarak gördüğü düşsel mekân yaklaşımı ile ilişkilendirilmiş; fenomenolojik yaklaşım ile insanın dünyadaki varoluşu ve dolayısıyla da mekân içindeki varoluşu *yaşantı*,

yer duygusu, yerleşme, kimlik ve aidiyet kavramlarıyla tavsif edilmiştir (Özcan, 2003: 54-55).

Mimarideki zaman kavramı, mekân deneyimiyle ilişkilidir. Kartezyen düşünceye karşı gelişen hermeneutik-fenomenolojik yaklaşım, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* adlı eserinde de ileri sürdüğü gibi mekânsallığın zamansal bir süreç olması, mekânın saf bir yapı olmanın ötesinde insan ile etkileşim ve deneyim süreci yaşayan canlı bir varlık olarak insan-mekân birlikteliğinin anlamsal açıdan yorumlanmasıdır. Örneğin doğuda kadim geleneklerin tesiriyle şekillenen kültürde, zaman ve mekân mekanik bir obje olmanın ötesinde duyumsanan, deneyimlenen ve bütünlük oluşturan fenomenolojik bir olgu olarak bilinmektedir. Doğudaki ve özellikle de Mardin'deki mekânsal deneyimlerini eserlerinde sıklıkla görebildiğimiz Murathan Mungan'ın mekân algısı, duyumsamaya açık, insan odaklı ve şiirsel imgeleme sahip olması dolayısıyla oldukça önemlidir (Dündar, 2017: 4-5). Bununla ilgili olarak yapılan bir çalışmada, doğu kültüründe zaman algısıyla beraber mekânın şiirsel bir analizi hermeneutik-fenomenolojik yoluyla gerçekleştirilmeye çalışılmış; bu bağlamda da mekân anlayışını şiirsel bir imgeleme oluşturan Gaston Bachelard'ın fenomenolojik yaklaşımından faydalanılmıştır. Bachelard, insanın mekân ile kurduğu ilişkiyi benzer niteliklerinden dolayı şiirsel imgeyle oluşturmuştur. Nitekim insanın mekâna karşı hissettiği duygular veya düşümleri, fiziksel mekâna şiirsel bir anlam kazandırmaktadır. Özne ile nesne arasındaki kesin sınırları ortadan kaldırmaya çalışan Bachelard'a göre, mekânı anlamlandıran şiirsel imgelem özne ile nesne arasındaki karşılıklı bir etkileşimden ibarettir (Dündar, 2017: 10-11). Hermeneutik-fenomenoloji bakış açısıyla zamanın mekâna olan etkisinin incelendiği bu çalışmada mekânın varlık gücünün, onu deneyimleyen insan sayesinde açığa çıkarıldığı ve aynı şekilde insanın da mekân sayesinde kendi varoluşunu anlamlandırabildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Mekân ve fenomenoloji söz konusu olduğunda insan ve dünyanın bir bütün olarak ele alındığı pek çok çalışmada ortaya koyulmak istenmiştir. Bu bütüncül bakış açısı, kartezyen düşüncenin özne-nesne ilişkisinden farklı olarak insan-dünya birlikteliğine dayanmaktadır. Çünkü insan ve mekân birbiriyle anlamlı bir bütünün yapısını oluşturmaktadır. Leand M. Roth, *Mimarlığın Öyküsü* (2000) adlı eserinde mekân anlayışını sınırlı bir nitelik taşıyan *fiziksel mekânlar*; gözle görülmeyen ve

görsel sınırları olmayan *algısal mekânlar*; algısal mekânla alakalı bilgilerin bellekte depolanarak zihinsel haritaya dönüştürüldüğü *kavramsal mekânlar* olarak üçe ayırmıştır (Roth, 2000; aktaran Saei, 2019: 17). Mimarlık alanında varlık ve mekâna yönelik fenomenolojik bakışın esas alındığı çalışmaların belirleyici özelliği, mekânın nesnelere ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkan kavramsal, algısal ve soyut bir varlık oluşudur. Gaston Bachelard'ın fenomenolojik mekân düşüncesinden yola çıkılarak mekânın şiirselliği üzerinde derinlemesine incelemeler yapılmıştır. Bu incelemelerin neticesinde, şairlerin mekâna karşı hissettikleri duygularla şiir yazabildikleri gibi mimarların da şiirlerden esin alarak kendi hayal güçlerine dayalı “şiirsel mekânlar” oluşturabilecekleri Bachelard'ın şiirsel imgelemin hâkim olduğu fenomenolojik mekân yaklaşımı bağlamında ortaya koyulmuştur. Van Schaik'in de söylediği üzere mimarlık, şiirsel mekâna yaklaştığı ölçüde varlığını referans noktası olan insana yaklaştırma imkânı bulacaktır (Van Schaik, 2002; aktaran Özbek, 2015: 7).

Felsefe, beşerî coğrafya ve fenomenoloji okumalarında yer kavramının mekân kavramına anlamsal bakış açısıyla üstün geldiği farklı disiplinler tarafından incelenerek yerin mekânın anlamını çoğalttığı gözlemlenmektedir. Yerin ruhundan bahsedilmesinin ardından çoğalan mekâna dair söylemler, mekânın homojen yapısını sarsmış, heterojen ve çok katmanlı anlamsal okumalara imkân sağlamıştır (Gürkaş ve Barkul, 2012: 10). Mekân ve yer ilişkisini anlamsal açıdan irdeleyen bu kavramsal yaklaşımlar, fenomenolojinin öze ait olan ilksel fenomenlere yönelik arayış biçimi olduğunu ve mekânın kendisine eklenen olgularla devinimsel bir hareket içerisinde olduğunu göstermektedir.

3.1. Mekânın Yer'e Dönüşmesi

Fenomenolojik perspektif, *yer duygusunun* fiziksel mekânlara gömülü, insan deneyimi yoluyla temas edilebilen gerçek ve içsel bir fenomen olduğunu varsayar. Ünlü İngiliz yazar ve sanat eleştirmeni John Berger'e göre bir *yer*, bir alandan fazlasıdır ve bir şeyi kuşatır; bir varlığın uzantısı ya da bir eylemin sonucudur. Bir yer, boş uzayın zıddıdır; bir olayın meydana geldiği ya da gelmekte olduğu mekândır (Berger, 2017: 29). İnsanların ilişki kurarak anlamlı birer yere dönüştürdükleri mekânlar, öznelğin ve deneyimin yaşam alanı olarak vurgulanır. Mekân ve yer kavramları incelendiğinde mekân'ın daha soyut ve sınırları belirlenmiş bir kavram,

yerin ise insanların deneyimleriyle biçimlenen ve belirli anlamları yüklenen mekânlar olduğu söylenebilir. İnsanın mekânla kurduğu duygusal yakınlık ve şahsî tecrübeleri neticesinde mekâna yüklenen anlamlar, soyut bir kavram olarak algılanan mekânın yer halini almasını mümkün kılmıştır (Usta, 2020: 25-30).

Psikolojik açıdan bakıldığında kişinin iç dünyasının bir tanıklığı olan “ev duygusu”, aile, akraba, komşu vb. faktörlerle olan yakınlık derecesi ve kişisel bağlılıklarla oluşmaya başlar. *“Bir yerde oturdukça, yaşadıkça, yere ilişkin aidiyet alanı da genişlemektedir.”* Bu durumun psikolojik içeriğinde ise mekânsal bellek, imge, tasvir ve mekânsal deneyimler olduğu görülmektedir (Göregenli, 2018: 119-120). Yerleşim çevrelerine ilişkin deneyim konusunda yapılan araştırmalara bakıldığında ev ve konut kavramlarına farklı anlamlar yüklendiği gözlenmiştir. Bu kavramsal ayrımın içeriğinde ise ev, konuta göre daha öznel, kişisel, sembolik anlamlar ihtiva etmektedir. Bir kavram olarak ev, *“yaşanan mekânın fiziksel özelliklerinden çok, yaşamsal deneyimi anlatmak”* için kullanılmaktadır. Bu anlamda bir deneyimin fiziksel ve mekânsal boyuttan ziyade kişisel yanı ağır basmaktadır. Bir kişinin evi olmadığından söz etmesi, fiziksel anlamda barınma ihtiyacının karşılanmaması değil, bir evde bulunmakla birlikte gerçek bir ev deneyimi yaşayamamış olmasından kaynaklanır. Tam tersi bir durum da söz konusu olabilir. Kişinin kendisine ait olmayan bir evde, gerçek bir ev deneyimi yaşaması da mümkün görülmektedir. Buradaki ev deneyimi ile kastedilen, fiziksel anlamda bir yere sahiplik anlamı içermez -çünkü maddesel olarak sahip olunmayan bir yerde de ev deneyimi/duygusu yaşanabilmektedir- yaşanılan herhangi bir mekânda gerçekleştirilen anlamsal boyutları olan kişisel deneyimler söz konusu edilmektedir. Bir başka deyişle ev deneyimi psikolojik olguları olan bir deneyimdir (Göregenli, 2018: 121).

Fenomenolojik yaklaşım mekânı, dolayısıyla evi, *“bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılan ve bireyin algıları üzerine odaklanan bir mekân olarak görür; algusal, sübjektif, perspektif, yaşantısal ve yaşamsal bir mekân”* (Bilgin, 1990: 63) olarak tanımlar. Melek Göregenli'ye göre, insanın genel çevre deneyimi içerisinde eve dair olan deneyimleri psikolojik perspektifle incelenebiliyorsa, bunu büyük ölçüde fenomenolojik mekân yaklaşımına borçluyuz.

Fenomenolojik yaklaşımda “somut (fiziksel) görünürden (fenomenden) ziyade, içsel (psikolojik) görüneni (fenomeni)” sorgulamak esastır. Bununla birlikte fenomenoloji, deneyim adı verilen edimler aracılığıyla olguların kavranış biçimlerini ve bilinçle olgu arasındaki ilişkinin kuruluşunu anlamlandırmaya çalıştığı için rasyonel kabuller yerine, zihnin saf ifadelerinden hareket ederek olguların tezahür ediş biçimlerini açığa çıkarır. İnsan yaşamının ayrılmaz bir parçası olan *yer*, yaşam dünyalarını mekânsal ve çevresel olarak bir arada tutar. Fenomenolojik olarak yer, insan deneyimlerini, anlamlarını ve eylemlerini mekânsal ve zamansal olarak toplayan herhangi bir çevresel konum olarak tanımlanabilir. Mekânlar, şeyleri, insanları, deneyimleri, anlamları ve olayları bütünleştiren, harekete geçiren ve birbirine bağlayan mekânsal-zamansal alanlardır. Bu anlamda fenomenoloji, belirli yerlerin fiziksel ve yaşanmış özgüllüğüne saygı duyan, deneyimlere ve anlamlara yer veren, aynı zamanda onlara yerin bütünsel, diyalektik ve üretken yönlerine dayananlar da dâhil olmak üzere daha geniş kavramsal çerçevelerde açıklama ve genellemeler yapmayı amaçlayan bir bütünlüğün oluşumudur (Seamon, 2020: 2-4).

Mekânın fiziksel boyutundan çok daha fazla ve derin anlamları içerdiği yönündeki görüşler, 20. yüzyıldan itibaren mekân anlayışını fenomenolojik bir düzleme taşımış, mekânı ele alış biçiminde soyut ve çok yönlü anlam boyutları da göz önünde bulundurularak mekânın kökenine dair sorgulamalar çoğalmıştır. Bu dönemde mekân ve yer olgusunun farklı anlamlar içerdiğini gözlemleyen kuramcılar, mekânın kavramsal boyutunu zenginleştirerek yeni bakış açıları sunmuşlardır. Örneğin Christian Norberg-Schulz, *genius loci (yerin ruhu)* ile yerin coğrafyaya ait tarihsel ve toplumsal bir birikimi barındırdığını öne sürmüştür. Bu birikim sayesinde mekânın üretimi yere özgü bir hal aldığı için, farklı coğrafyalarda mekânın aynılığını ortadan kaldırdığı düşüncesini geliştirmiştir. Schulz, modern dünyanın ruhsuz mekânlarına karşın yerin ruhunun yaşandığı mekânları fenomenolojiyle bütünleştirerek, yere ilişkin sorgulamaların ortaya çıktığı modern sonrası dönemde rasyonel düşünce ve kartezyen mekân algısına karşı mimarlık literatürüne yeni bir bakış açısı sunmuştur (Seçer, 2016: 69-70).

Norberg-Schulz’un Heidegger ve Gestalt psikolojisi üzerine inşa ettiği *genius loci/yerin ruhu* kavramı, 1960’lı yılların başında *yer*, *yer hissi*, *yerin ruhu* gibi kavramları ilgi odağı haline getirmiştir. Mekânı varoluşsal boyutuyla yararcı,

kavramsal, algısal ve soyut mekânlar olarak değerlendiren Schulz'un bu sınıflandırmasının temelinde ise algı psikolojisi yer almaktadır. Schulz'a göre yararcı mekân, sınırlı ve fiziksel olan mekândır. Mekân, içinde barındırdığı varlıkların hareket ve gelişimine imkân tanıyan, sembolik ve görsel boyutlardan oluşan kapsamlı bir varlık olduğu için Schulz, fiziksellikğin ötesindeki diğer mekânları algısal, deneyimsel ve zihinsel ilişkilerin sonucuna bağlı olarak oluşan mekânlar olarak değerlendirmiştir (Saei, 2019: 18).

Norberg-Schulz, mekânı yere dönüştüren insan-yer ilişkisini var olmanın kökenine indirgemmiştir. Böylelikle, fenomenolojik bir yaklaşımla *yer hissi* gün yüzüne çıkarılarak yerin bir ruhu olduğu sonucuna varılmıştır (Usta, 2020: 27). Norberg-Schulz gibi Marc Auge de yerin derinlikli yapısını *kimliklerin, ilişkilerin ve hikâyenin üretilebileceği* mekân olarak düşünmüş, coğrafyanın tarihsel ve toplumsal kökeniyle ilişkisini *kimlik kazanmış çevreler* olarak nitelendirmiştir. Juhani Pallasma ise, bütün mimari unsurların her coğrafya ve kültürde bulunmasına rağmen, farklı anlamları barındırdığına dikkat çekerek tarihsel, toplumsal ve kültürel edimlerin mekân algısına biçim verdiğini vurgulamıştır. Böylelikle mekânın durağan bir yapıya değil, derinlikli bir heterojen yapıya sahip "yer" olduğu bilgisine ulaşılmıştır (Ulubay ve Önal, 2020: 608-609).

Heidegger'e göre modern çağın bilim ve teknolojiyle birlikte nesnelere önünde hazır varlıklar olarak gören insan, yerleşmeyi bilişsel bir süreç ve yöntemlerle değerlendirdiği için hakiki bir yerleşme duygusundan uzak olması dolayısıyla yersiz-yurtsuzluk duygusu yaşamaya başlamıştır. Heidegger'in bu düşüncesine göre modern insanın dünyaya yerleşememiş olması ile ontolojik olarak yerleşmesi bir çelişki oluşturmaktadır. Böyle bir durumda ontolojik açıdan Dünyada-olan insan, dünya içinde yerleşmesini gerçekleştiremez. Julian Young,¹⁷ *Yerleşme nedir? Modernitenin Evsizliği ve Dünyanın Dünyalaştırılması* adlı çalışmasında Heidegger'in yerleşme düşüncesine iki farklı açıdan yaklaşmıştır: "*İnsana dünyada "evinde olma" duygusunu veren, deneyimlerle elde edilen yaşam olarak asıl "yerleşme, essential dwelling ve insanın yerleştiği yerdeki deneyimiyle elde edilen*

¹⁷ Julian Young, What is Dwelling? The Homelessness of Modernity and the Worlding of the World, *Heidegger, authenticity, and modernity: Essays in honor of Hubert L. Dreyfus* 1, 2000: 187-203.

hayatı yaşamak anlamındaki sıradan “yer”leşme, ordinary dwelling” (Hisarlıgil, 2007: 26). Heidegger’e göre insan şiiresel olarak yer’leşir. Çünkü sayılarla ve uzunluklarla belirlenmeye çalışılan şeyler, belli bir nicelik içine hapsedilir (2007: 30). Bachelard’ın “*Düş kuran zihin, gözlem yapan bir zihnin izlediği yolun tersini izlemektedir*” (Bachelard, 2017: 188) ifadesi de Heidegger’in bu düşüncesiyle benzer niteliktedir. Kartezyen düşünce sisteminde, mekânı deneyimden ayrı düşünen bir bakış açısı hâkim olduğu için, yer’leşmenin özünden uzaklaşıldığını ileri süren Heidegger’e göre “yer”leşmenin şiireselliğine yaklaşma ve insanı yer ile ilişkilendirme, yerleşmenin anlamsal boyutunu oluşturmaktadır (Hisarlıgil, 2007: 42).

Yer kavramının anlamsal değişimi bakımından mimarlık ve çevre tasarımı alanlarında yapılan çalışmalarda, yerin strüktürel (yapısal) özüne dair fenomenolojik sorgulamalar yapıldığı görülmektedir. Yer duygusuyla bağlantılı olarak özü anlamlandırmaya yönelik fenomenolojik sorgulamalar neticesinde, rasyonel düşünceyle üretilen çevre algısı ve beraberinde getirdiği sorunlara fenomenolojik bir bakış açısı kazandırılmıştır. Böylelikle rasyonel kabullerin dışına çıkılarak doğanın bir parçası olan insanın, çevre ve evrenle bütünleşebilmesi doğrultusunda yerin özüne dair anlamlandırma süreci fenomenolojik yaklaşımla gerçekleştirilmiştir.

4.GASTON BACHELARD’IN EDEBİ ELEŞTİRİ METODU VE FENOMENOLOJİK MEKÂN POETİKASI

“Bachelard’ın dev çalışması ve fenomenolojistlerin tasvirleri, yeknesak ve boş bir mekânda değil, tam aksine, baştan sona kemiyetlerle dolu ve belki de tamamen hayalî bir mekânda yaşamakta olduğumuzu öğretti.”

Michel Foucault

Bilime dayalı Fransız epistemolojisinin yöntem ve kavramlarının şekillenmesinde önemli katkıları olan Gaston Bachelard¹⁸, insanın gündelik bilgisiyle

¹⁸ Felsefe ve edebiyat doktoru unvanlarına sahip olan Gaston Bachelard, 1884 yılında Fransa’nın “dereler ve ırmaklar memleketi” olan Champagne bölgesine bağlı Bar-sur-Aube’da doğmuştur. 1903-1905 yılları arasında Remiremont Posta ve Telgraf İdaresi’nde, 1907-1913 yılları arasında da Paris Posta ve Telgraf İdaresi’nde çalışmıştır. 1912 yılında Matematik Bilimleri’nde yükseköğrenimini tamamlayan Bachelard, 1922 yılında felsefe, 1927 yılında da edebiyat doktoru olmuştur. *Essai Sur La*

bilimsel bilgi arasında bir kopuş olduğunu düşünmektedir. Bilimsel bilginin gündelik bilgiden epistemolojik kopuşunu izah etmek için gündelik bilginin ampirik niteliğine karşılık, bilimsel bilginin rasyonelliğine dikkat çekmiştir. Bachelard'a göre bilim, kendi oluşturduğu olgular üstüne akıl yürüttüğü oranda gündelik bilgiden bir kopuş yaşamaktadır (Kılıç, 2008: 7).

Bachelard'ın edebiyat eleştirisinin amacı, bilimin önünü kapatan epistemolojik engellerden biri olarak, hayal gücünün yol açtığı sorunlara yoğunlaşmaktır. Edebiyat eleştirisinin konusu ise, temel nesnelere dair düşlerde kendini açığa çıkaran kanının analizidir. "*Bachelard'ın temel izleği, edebiyat incelemelerinde de epistemoloji araştırmalarında da, bilimsel düşünen (modern) insanın gerçekleştirdiği ya da gerçekleştirmesi gereken kopuşlardır*" (Kılıç, 2008: 13).

Çalışmalarında öznel ve şiirsel deneyimlere değinen Bachelard, *insanlığı çevreleyen mistik fikir ve hayaller* doğrultusunda poetik incelemeler yapmıştır. Şiirsel imgelemi incelerken bilim felsefesinde edinilen birikimleri bir kenara bırakmanın gerekliliğinden bahsederek bilimsel yaratımla sanatsal yaratımın farklı alanlar olduğunu vurgulamıştır (Cesur, 2014: 16). Bachelard'ın ifade ettiği üzere:

"Tüm düşüncesini bilim felsefesinin ana temalarına bağlı kalarak oluşturmuş, çağdaş bilimin giderek artan akılcılık eksenini, yani etkin akılcılık eksenini, elinden geldiğince açık bir şekilde takip eden bir filozof, poetik hayalgücünün ortaya koyduğu sorunları incelemek istediğinde, sahip olduğu bilgileri unutmak, tüm felsefi araştırma alışkanlıklarını bir yana bırakmak zorundadır. Burada, kültürün geçmişi hesaba katılmaz; düşüncelerin ilişkilendirilmesi ve kurulması yolundaki uzun çaba, haftalar ve aylar süren çaba, etkisizdir" (2018: 7).

Bilim felsefesinin kazandırdığı alışkanlıklar ve nesnel tavır, "*özneler-üstü*" bir hayalgücü metafiziği kurma konusunda yetersizdir. "*Hayallerin öznelliğini yeniden kurmak ve hayalin genişliğini, gücünü, özneler-üstü olmasının anlamını belirlemek için bize sadece fenomenoloji, yani hayalin bireysel bir bilinçteki yola çıkışının incelenmesi yardım edebilir*" (Bachelard, 2018: 10). Bilimsel düşüncelerin bir şeye bağlı olmalarına karşılık toy bir bilincin malı olan hayal, yalındır ve bir

Connaissance Approchée (Yaklaşık Bilgi Üstüne Deneme) adlı doktora çalışmasıyla Paris Bilimler Akademisi tarafından pozitif bilimlerin gelişimine katkıda bulunan bilim insanlarına verilen Gegner Ödülü'nü kazanmıştır. 1930 yılında Dijon Edebiyat Fakültesi'nde felsefe profesörlüğüne başlamış, bir yandan da Bilim Tarihi Enstitüsü yöneticiliğini yapmıştır. Bachelard, 1962 yılında Paris'te vefat etmiştir. (Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018).

bilgiye gereksinim duymaz. Şair ise, yarattığı hayallerin özgün oluşu ve yeniliği dolayısıyla dil yetisinin kökenidir. Bu noktada “*bir hayal fenomenolojisinin ne olabileceğini iyi belirleyebilmek, hayalin düşünceden önce geldiğini belirleyebilmek için, şiirin bir zihin fenomenolojisi olmaktan çok bir ruh fenomenolojisi olduğunu*” belirtmek gerekir (2018: 11).

Şiirsel metinleri çözümlenmek maksadıyla psikanalizden yararlanan Bachelard, çoğunlukla Carl Gustav Jung’un etkisinde zihin kavramı odaklı bir felsefi araştırmaya girişmiştir. Bachelard’a göre zihnin değişmesinin önündeki epistemolojik bir engel olan düşgücü, anlatımını şiirde bulmaktadır ve düşleri sanat ve edebiyat gerçekleştirmektedir. Şiir ve bilimin üzerine kurulu olduğu eksenler birbirinin zıddı olduğu için, şiir nesneyle bir özdeşleşmeyi ve sempatiyi gerektirirken, bilim nesneye ilişkin soğukkanlı bir antipatiyi içermektedir (Kılıç, 2008: 15). Bachelard’ın metin analizleri üzerinde önemle durulması gereken bir diğer nokta ise, şiirsel imgelere yönelerek bu imgelerin arka planındaki insanlığın düşlerini ve korkularını açığa çıkarmaya çalışmasıdır. Bu bağlamda imgelerini incelemek üzere dört temel unsur olan ateş, su, hava ve toprak maddelerini esas almıştır (Kılıç, 2008: 17).

Bachelard’ın maddenin hayal gücü üzerindeki etkisine ilişkin çalışmaları, Fransız edebiyat eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bachelard’a göre hayal gücü, temel psişik (ruhsal) değer olarak ele alınmalıdır. Hayal gücü üzerinde etkili olan ateş, su, hava ve toprak unsurları, bilincin temel formlarını oluşturmaktadır. Bachelard’ın edebî eleştiri metodu, imajların bilinçdışı anlamlarının sezgi ve içgüdü yoluyla kavranmasını gerekli kılmaktadır:

“Eve ve çocukluğa dair rüyalar, ocak başı düşleri, ağaçlar, uçan kuşlar, mumun alevi, vs... Bachelard, insan hayatını dolduran bu imajları gruplandırmış ve bunların edebi eserlere yansımalarını, onların birbirleriyle ve gizli duygularla ilişkilerini, kişisel hayal gücüyle kolektif sembolizm arasındaki bağlantılarını ortaya koymaya çalışmıştır” (Kushner, 1967:44; aktaran Balcı, 2007: 301).

4.1. Poetik Hayal ve Mekân

Poetik hayal, psişizmin bir anda zuhur eden rölyefi gibidir. Şiir felsefesinde poetik edimin geçmişi, hazırlık veya ortaya çıkış evresi yoktur. Bir itkiye tâbi

olmayan poetik hayal, geçmişin bir yankısı değildir; tam tersine uzak geçmiş, bir hayalin parlamasıyla, yankılarla tınlar. Poetik hayalin yeniliği ve etkinliği içerisinde kendine özgü bir varlığı ve dinamizmi vardır (Bachelard, 2018: 8). Bir şairin kişiliğini belirleme yolunda psikolojiye ve psikanaliz yöntemlere başvurulabilir, ancak bu yöntem soruşturmaları şiir edimini ve poetik hayalin varlığını açıklamaya yetmez. Bununla birlikte “*poetik hayal sorununu felsefi olarak aydınlatılabilmek için sorunu bir hayalgücü fenomenolojisi çerçevesinde ele almak*” gerekecektir (2018: 9).

Güzel dünyalara açılım imkânı sunan poetik düşünme, kozmik bir düşlemedir. “*Gündüzün aydınlığında unutulmuş bir miktar gece malzemesi*” olan düşler, uyanık gündüz düşlerinin dünyalarıdır ve temel bir fenomenolojiye bağlıdırlar. Bu durum, “*fenomenolojiyi düş-kurarak öğrenmek*” gerektiği düşüncesiyle doğrudan ilgilidir. Bachelard, kozmik düşünmeyi bir “*yalnızlık fenomeni*” olarak tanımlar. Bu fenomen, düş kuranın ruhuna kök salmış vaziyettedir. Düş kurduran yalnızlıkta anılar muhafaza edilir. Bir dinginlik hali sunan kozmik düşünme, zamandan kaçmaya imkân tanıyan bir ruh halidir. İnsanın düş aracılığıyla ruhunun derinliklerine inmesini sağlar. Düş kurmanın sunduğu ruh dünyası, poetik bir hayalin tanıklığı olmakla birlikte, kendi dünyasını keşfeden bir ruhun da tanıklığıdır. Bachelard’ın tüm çabası bunu açığa çıkarmaktır (Bachelard, 2012: 16).

Bachelard’a göre şiirin çoğu kez ruhun yükümlülüğü altına girmesi gerekir. Ruhla birleşen bilinç durgunlaşır. Ruh ve zihin, poetik hayal fenomenlerinin incelenmesi için oldukça önemlidir. Ruhun varlığı poetik hayal ile ortaya çıkar. Şiir, bir biçimin kapısını açan ruhtur. Bir şiirin psikolojik faaliyetini kavrayabilmek için, fenomenolojik analizleri olan zihnin taşkınlıklarına giden çizgiyi ve ruhun derinliklerine giden çizgiyi izlemek gerekir (Bachelard, 2018: 13-14). “*Bir poetik hayal, getirdiği yenilikle dilsel etkinliği bütünüyle sarsar. Poetik hayal bizi, konuşan varlığın kökenine götürür*” (2018: 15). Bu sırada gerçekleşen içimizdeki yankılanmalar ve duygusal yansımalar sayesinde geçmişimizle ilgili anıları hissederiz. Okuduğumuz şiirin bize sunmuş olduğu hayal, içimize kök salar ve bizim olur. Hayali, şiir vasıtasıyla dışarıdan almışızdır; ama onu okurken içimizde uyanan hisler, onu bizim de yaratabileceğimiz izlenimi verir ve kendi dilimizin bir varlığı haline gelir. Bu durum, “*hem bir ifadenin oluşumu hem kendi varlığımızın*

oluşumudur ve söz konusu ifade varlığı yaratır” (Bachelard, 2018: 15). Poetik hayal, yaşanmış dilin en basit deneyimlerinden biridir; bilincin kökeni olarak kabul edildiğinde bir fenomenolojiden kaynaklandığı da açıkça ortaya çıkacaktır (Bachelard, 2018: 20). Psikanalist, şairlerin insana özgü doğasını ve kişiliğini inceleyebilir, ancak hislerin alanında bulunan poetik hayalleri incelemeye hazır değildir (Bachelard, 2018: 23).

4.2. Mekânın Poetikası

Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* (La Poétique de L’espace) adlı eseri, felsefe, edebiyat ve sanatın bir araya geldiği; iç mekânın içsel değerleri üstüne fenomenolojik bir yaklaşımı esas alarak mekân algısına farklı bir pencere açan kuramsal bir yapıttır. Bachelard’ın bu eserindeki, “Mahzenden Tavanarasına Ev-Kulübenin Anlamı”, “Ev ve Evren”, “Çekmece, Sandıklar ve Dolaplar”, “Kuş Yuvası”, “Kabuk”, “Köşeler” bölümlerinde içsellik mekânları örnek metinler üzerinden detaylı bir biçimde anlatılmıştır. “Minyatür” ve “İçsel Uçsuz Bucaksızlık” bölümünde büyük-küçük diyalektiği sorgulanmış; “İçerisi ile Dışarısının Diyalektiği” ve “Yuvarlağın Fenomenolojisi” bölümlerinde de mekâna ilişkin her türlü geometrik kesinlikten uzaklaşmanın vurgusu yapılmıştır.

Bachelard, *Mekânın Poetikası*’nda “gerçekten de çok basit hayalleri, mutlu mekânın hayallerini incelemek” (Bachelard, 2018: 27) istediğini belirtir. Bu yönelim çerçevesinde incelemesini *yer-severlik* olarak tanımlar. Bachelard’ın amacı, “sevdiğimiz mekânların insanî değerini” belirlemeye çalışmaktan ibarettir. Hayalgücünün kavradığı mekân, fiziksel ölçümlere teslim edilmiş kayıtsızlıkta değildir, *yaşanmış* bir mekândır. Bu yaşanmışlık, hayalgücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmışlığı içerir ve Bachelard’a göre en önemlisi de nerede olursa olsun insanı hep kendine çekmesidir (2018: 28). Nurdan Gürbilek *Ev Ödevi*’nde Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* adlı eseri üzerine, mutluluk mekânlarının incelendiğini vurgulayarak, insanın sahip olduğu, rakip güçlere karşı savunduğu ve daima kendisine çeken mekânın düşsel imgelerinin incelendiğini belirtir. Gürbilek’in de ifade ettiği üzere Bachelard, evin düş kuran çocuk için koruyucu sınırlar oluşturup, anıların ve düşlerin barınağı olduğundan söz etmektedir (2019: 61). Gürbilek, kaçmak, kovulmak ve dönmek üzerine kaleme aldığı denemelerinden oluşan *İkinci*

Hayat'ta ise, yine Bachelard'ın eve yüklediği düşsel ve imgesel değerlerin insanın iç dünyasındaki yansımalarını ve bir imge fenomenolojisi olarak evin insanın içinde oluşunu dile getirir (2020: 29).

Bachelard, içsellik hayalleri çerçevesinde oluşturduğu çalışmasında evin poetikası sorununu şu sorulardan hareketle ortaya koymaktadır:

1. Nasıl oluyor da gizli odalar, ortadan kalkmış odalar, unutulmayan bir geçmişin barınağı olup çıkıyor?
2. Durma, nerede ve nasıl ayrıcalıklı konumlar bulabiliyor?
3. Geçici sığınaklar ile tesadüf edilen barınaklar, nasıl oluyor da kurduğumuz içsel düşlerde kimi zaman hiçbir nesnel temeli bulunmayan değerler kazanıyor? (2018: 29).

Bir mekânı fenomenolojik olarak algıladığımızda -yaşamsal tecrübeler edindiğimizde- görüsel olarak sunulandan daha fazlasını deneyimleriz. Husserl'dan yola çıkarak mekânı bir bilinç nesnesi olarak ele aldığımızda mekân ile fenomenoloji arasındaki ilişkiyi şöyle ifade etmek mümkün görünmektedir: Mekânı algılayarak ve indirgeme yaparak saf fenomeni, mekânı elde ederiz. Sonrasında saf soyutlamayı gerçekleştirerek fenomenolojik mekânın kendisine, yani öze ulaşırız. Gaston Bachelard'a göre ise aynı biçimde düşsel açıdan da tam olarak bu öze sahip olma imkânı söz konusudur.

İç mekânın içsel değerleri üzerine fenomenolojik bir çalışma sunan Bachelard, mekânın insanî değerlerini belirlemeyi amaçlayarak insan ruhu ile kazandığı anlamların açığa çıkarılması gerektiğini düşünen bir kuramcıdır. Bachelard'ın amacı evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri olduğunu göstermek ve mekânın basit belirlenimlerinden kaynaklanan her ne varsa ikinci plana atmaktır. Evi, "*insan ruhuna ilişkin bir analiz aleti*" (Bachelard, 2018: 29) olarak nitelendiren Bachelard, mekânın insan ruhunun bir yansıması olan hayallerle kazandığı içsel değerleri vurgulamıştır (Ayan, 2019: 117).

Bachelard, mekânın, hafıza ve düş kavramlarıyla birlikte ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Böylece mekân üzerinden değerlendirilen düş ve hafıza, anıları canlı tutmaktadır. Hayalin çağrıştırdığı anlam, mekânda yaşanmışlık ile ortaya

çıkıldığı için Bachelard'a göre düşler, yaşanmışlıklar, anılar, bir yerin anlam ve öznellik kazanmasında büyük rol oynamaktadır (Dağ, 2019: 97). Mekânın anlamına ilişkin kesin yargılardan uzaklaşarak deneyimin esas alındığı fenomenolojik yaklaşımı benimseyen Bachelard'a göre mekân, insanın anılarının ve hayallerinin barındırdığı bir yerdir. Bachelard, mekânı insan ile olan ilişkisi üzerinden ele alarak şiirsel imgelem ile açıklamaya çalışmıştır. Ona göre imgeler ve metaforlar, mekânın ve şiirin ortak paydasını oluşturduğu için insanın mekân algısı ile sezgisel-ruhsal dünyası yakın bir ilişki içindedir.

Şiirin hayal gücü ve ruhsal süreçlerin bir ürünü olması, mekânın da insan ruhuna ilişkin bir çözümleme aracı olarak algılanması, insan-mekân ilişkisini ortaya koymaktadır. Mekânın insan ruhunun bir yansıması olarak değerlendirilmesi, psikolojik açıdan mekânın içsel değerlerinin fenomenolojisini çözümleme yoluna gitmekle mümkündür. Gaston Bachelard'a göre hayal gücünün kavradığı mekân, fiziksel mekân hüviyetinden sıyrılır. Mekânın insanî değerlerini belirlemeyi amaçlayan ve çalışmasını da mekân severlik olarak niteleyen Bachelard, duygusal anlam içeren mekânları şiirsel imgelemin oluşum yeri olarak görmektedir. Şairler, mutluluk mekânlarına karşılık gelen şiirsel mekânı keşfederek benzeri olmayan bir yaratım gücünü de elde etmiş olurlar (Özbek, 2015: 5). Böylelikle mekân hem bir varlık alanına dönüşmüş olur, hem de anlam bakımından zenginleşir. İnsanın kendi bedeni ile bulunduğu mekân arasında zamansal ve mekânsal bir bütünlük oluşturması, yerleşimin ve yaşamın bir tamamlayıcı olması bakımından mekâna yeni anlamlar katmaktadır.

Bachelard, fenomenolojik mekân algısını esas aldığı çalışmasının “Mahzenden Tavanarasına Ev, Kulübenin Anlamı” adlı bölümde evi, birliği ve karmaşıklığı içerisinde sahip olduğu değerleri bütünleştirmek koşuluyla ayrıcalıklı bir varlık olarak değerlendirmektedir. “*Ev bize, hem dağınık hayaller hem de bir hayaller bütünü sunar*” (Bachelard, 2018: 33). Bachelard'a göre temel mesele, barındığımız bütün evlerden kalan anıları ardımızda bırakarak, yaşamayı düşlediğimiz tüm evlerin ötesinde olan muhafaza edilmiş içsellik hayallerimizi içerecek içsel ve somut bir özün bulunmasıdır. Bu meselenin çözümünde evi, yargıların ve kurulan düşlerin etkisine dahil edebileceğimiz bir “nesne” olarak ele almak yeterli değildir. İkamet etme işlevinin doğuştan benimsenen ilk erdemlerini

ortaya koymaya çalışan bir fenomenolog, “*güvenli, dolaysız ve merkezde yer alan mutluluk filizini ele geçirmek için*” çabalamaktadır. “*Her konutta, hatta şatoda bile ilk kabuğu bulmak; budur işte fenomenoloğun en başta gelen görevi*” (2018: 34).

“Ev ve Evren” bölümünde, dış dünyanın tehlikeleri karşısında evin koru(n)ma ve direniş değerleri taşıdığını belirten Bachelard, bir yapı olarak evin insanî değerlerle yeni anlamlar kazandığını düşünmektedir. “*Ev, bir insan bedeninin sahip olduğu fizik ve ahlak enerjisini kuşanır*” (Bachelard, 2018: 77). İnsanın ve evin dinamik birlikteliği içerisinde içinde oturlan mekân, geometrik mekânı aşar. Bachelard’a göre, bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak ev, içselliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak kabul edildiği için insanî bir değer kazanır. Böylece, her türlü akılsallığın dışında, düşsellik alanı açılmış olur. Bulduğumuz evi içselleştirdiğimizde o ev artık bu içselliği koruyan bir mekâna dönüştüğü için eve insanî bir anlam yüklenmiş oluyor. Bu içsellik tamamen bireyin duygusal eğilim ve yönelimlerini ifade ettiği için aklın dışında manevi bir anlam veriyor, bu da düşsellik alanını açıyor. Böylelikle bu içselleştirilen mekân, yıllar sonra orada bulunmasa bile kişinin düşlerinde yaşamaya devam ediyor.

Bachelard, kuş yuvasına, cansız nesnelere dünyasında olağanüstü bir değer verildiğini belirttiği “Kuş Yuvası” adlı bölümde, yuvanın kusursuz olabilmesi için çok sağlam bir içgüdünün izini taşıması gerektiğini ifade etmektedir (Bachelard, 2018: 125). Bahçesindeki bir kuş yuvasını çok geç keşfettiği için bir düş kırıklığı yaşayan Bachelard, bir yuvayı keşfetmenin insanı çocukluğuna ve çocukluğunda yaşadığı unutulmaz anlara götürebileceğini düşünmektedir. Kuş için yuva, tıpkı insanda olduğu gibi, sıcak ve yumuşak bir konuttur. Bachelard, böylesi bir “kuş yuvası keşfetme” şaşkınlığının tadına kitaplar vasıtasıyla varmanın da mümkün olacağını ileri sürmektedir. İnsanın mekânla olan ilişkisini ağaç-kuş birlikteliği üzerinden inceleyen Bachelard’a göre tıpkı evin insanın yuvası olduğu görüşünden hareketle bir ağaç da kuş için yuvanın girişini temsil eden bir sığınaktır (2018: 130).

Kuş yuvası konut değerini yükseltirken, kuşun yuvasına duyduğu güven, bir konutu sahiplenme biçimidir. Kuşun yuvasına dönmesi gibi insan da benzer şekilde bir kuşun yuvaya olan derin bağlılığını yaşar. Bachelard’a göre yuvaya geri dönüşün işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir. Dingin yuva ve eski ev hayali, içselliği barındıran mekânlardır. Bir şair veya edebi yapıtlar aracılığıyla eski eve, başımızı

soktuğumuz o ilk konuta, bir yuvayla, bir kuş ötüşüyle yani türlü güzelliklerin çağrısıyla geri dönmek mümkün gözükmetedir. Bachelard, ev ile yuvayı böylesi bir yumuşaklıkla karşılaştırabilmek için, o mutluluk evinin yitirilmiş olması gerektiğini düşünür. Ona göre, “*eski eve, yuvaya döner gibi dönüyorsak, anılar hülyalara; geçmişte kalan ev bir hayale, yitirilmiş içselliklerin oluşturduğu büyük hayale dönüşmüş demektir*” (2018: 134).

Kuş Yuvası’ndan sonra “Kabuk” bölümünde, yuva ve kabuk kavramlarının birer değer olduklarından ve düşsellikleri sayesinde güçlü bir biçimde birleştiklerinden bahseden Bachelard, kuş yuvası ve kabuk kavramlarını ikamet etme işlevini canlandıran hayaller olarak ele almaktadır. Barınma, korunma, örtünme ve gizlenme edimlerinin gerçekleştiği mekânlarda hayalgücü, ikamet eden varlığa (insana) yakınlık duymaya başlamaktadır. “*Hayal gücü koru(n)mayı, güvenliğin tüm ince ayrımlarında yaşar, kabukların en maddisindeki yaşamdan, basit yüzey taklitlerindeki en kurnazca gizlenmelere varıncaya kadar*” (Bachelard, 2018: 168). Varlığın/insanın bulunduğu mekânda hayal gücü de bulunur. Bachelard hayal gücü üzerinde önemle durur. Çünkü hayal gücü, kendine özgü etkinliği içinde, aşına olanı tuhaf olana dönüştürür. Hayal gücü, poetik bir ayrıntı aracılığıyla bizi yepyeni bir dünyayla karşı karşıya getirir. Bundan böyle ayrıntı, manzaranın önüne geçmiş olur. Bir nevi dışsal gerçeklik olarak bilinenden içsellik taşıyan mefhumlara geçilir.

Bachelard “Köşeler” bölümünde, düşünümümüzün ve refleksiyonlarımızın çıkış noktasını şöyle ifade etmektedir: “*Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır*” (2018: 171). Yani insan, kendisiyle baş başa kalabilmek, kendisini duyabilmek adına dış dünya ile bağlantısını kesebileceği köşelere ihtiyaç duyar. Bu köşeler kimileri için bir sığınak, kimileri için de hayal gücünün derinliklerine geçiş yapılan bir mekândır.

Yaşanan birçok köşe, yaşamı saklama gücüne sahiptir. Köşede geçirilen zamanların anımsattığı şey, düşüncelerin sessizliğidir. Köşeye çekilmek tabiri psikolojik açıdan birçok hayali barındırdığı için Bachelard, köşeye çekilen her ruhta, bir sığınma figürü olduğunu düşünür. Varlığa özgü değerlerin sığınağı olan köşe, huzur içinde olma bilinci taşımaktadır. İnsanın kendi köşesinde bulduğu huzurlu ortamdan bir hareketsizlik de yayılır. Bu hareketsizlik adeta kendini bir köşede

saklanmış, gizlenmiş sanan bedenimizin çevresinde hayali bir odanın kapısını aralar (2018: 172).

Bachelard, köşeye insanî bir hüviyet kazandıran Rilke'nin şu sözlerini hatırlatır: “*Birden karşıma, lambasıyla bir oda çıkıverdi, içimde neredeyse ellerimle dokunabileceğim bir oda. O anda o odanın bir köşesiydim ama pencerenin kepenkleri varlığımın farkına varıp kapandı*” (Bachelard, 2018: 173). Fiziksel bir mekâna atfedilen bir takım içsel değerler söz konusu olduğunda geometrik mekânı aşan mefhumların peşine düşmek, insan ile mekânın bütünleşmesi noktasında önemli ayrıntıları görmemizi sağlar. Canlı bir varlık olan insan, boş bir sığınağı/köşeyi doldurur. Hayaller de orada ikamet eder.

Bachelard mekâna atfedilen içsel değerleri “Minyatür” bölümüyle anlatmaya devam eder. Değerler, şimdi de insana düşler kurduran minyatürün içine dolar. Örneğin, Charles Nodier'nin *Bakla Tanesi* masalında Michel adlı kahramanın, Kırıntılar Perisi'nin bir tutam samanının altına gizlenmiş evine girip içeride rahatça oturması şaşkınlık uyandıracak bir durumdur. Bachelard'a göre Michel oraya “yerleşir”, küçücük bir mekânda bulunmaktan mutludur ve burada bir *yer-severlik* deneyimi yaşar. Bu minyatüre yerleştiğinde, içeride geniş bölümleri ve bir *iç güzelliği* keşfeder (2018: 186). Mekânın insanda nasıl bir işlev sergilediğini belirleyebilmek için yer-analizinin yapılması gerekir. Hayal ölçülebilir bir mefhum olmadığı için mekân söz konusu olduğunda daima başka bir büyüklüğe geçer, çünkü küçük bir değer bile onun yayılıp genişlemesine ve çoğalmasına yol açar. Düş kuran kişi, “*kendi hayalinin varlığına dönüşür. Hayalinin tüm mekânını içine çeker, kendi hayallerinin minyatürü içine kapanır*” (Bachelard, 2018: 212). Bachelard, tüm düşüncesini yaşanmış mekâna dair meseleler üzerinde topladığını ve minyatürün özellikle “görmeye” dayalı hayallere bağlı olduğunu belirtir.

“İçsel Uçsuz Bucaksızlık” bölümünde dışsal bir manzaranın içsel bir büyüklüğü açtığını söyleyen Bachelard'a göre büyüklüğün en etkin olduğu taraf içsel mekândır. Bachelard'a göre bu büyüklük manzaranın kendisinden değil, engin düşüncelerin, yani içsel uçsuz bucaksızlığın derinlikli yapısından kaynaklanmaktadır. Baudelaire'in “*kendinden başka hiçbir dekora sahip olmayan uçsuz bucaksızlık*” (Bachelard, 2018: 236) tanımını, “içsellik” fethidir. Düş kuran bir kişi uçsuz bucaksız sözcüğünü gerçekten deneyimlediğinde kaygı ve düşüncelerinden

kurtulmaya başlar. Bachelard, Baudelaire'deki uçsuz bucaksızlığın dışarıdan gelen bir yankılanmadan ziyade, içsel bir çağrışım olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

Poetik mekân sayesinde duygusallık ile sınırlandırılmayan bir mekân keşfedilir. Bachelard, bir mekâna rengini veren duygusallığın poetik bir dille ifade edildiğinde, yumuşayıp hafıflediğini düşünmektedir. Mekânın yumuşayıp hafıflemesi durumu, tamamen yazarın imge dünyası ve poetik dil üslubuyla ilgilidir. Böylelikle poetik mekân, yayılma değerleri kazanmış olur. Çünkü mekân, açmak ve büyüme fiilinin bizatihi öznesi konumundadır. *“Değer atfedilmiş mekân bir fıldır; büyüklük ister bizde ister bizim dışımızda olsun asla bir nesne değildir. İçsel mekânla kuşatılmış her nesne, birlikte-varoluşçuluk içinde, tüm mekânın merkezine dönüşür”* (Bachelard, 2018: 244-245). Mekânın insan varlığının dostu olduğunu düşünen Bachelard'a göre bir nesneye poetik mekânını kazandırmak, ona nesnel hüviyetinden daha fazlasını verdiği için içsel mekânın yayılmasını sağlamaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN'IN ROMANLARINDA MEKÂN ALGISİ

1.MURATHAN MUNGAN'IN HAYATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

“Beni her zaman için sanatın doğası, edebiyatın doğruları, gelişimi; öğrenmek, öğrenci kalmak, bilgiye duyduğum ilgi, yaşamı estetik bir haz alanı haline getirmek ilgilendirdi. Yaşamın kalitesini artırmaktan söz ediyorum.”

Murathan Mungan

Murathan Mungan 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Doğduktan sonra babası tarafından Mardin'e getirildiği için çocukluk ve ilk gençlik yıllarının bir bölümü burada geçmiştir. İlkokulu, ortaokulu ve liseyi Mardin'de bitirdikten sonra 1972'de Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Tiyatro bölümünde öğrenim görmeye başlamıştır. Lisans eğitimini “Türkiye Sinemasının İdeolojik ve Ekonomik Yapısı ve Yılmaz Güney Sineması” adlı çalışmasıyla yüksek lisansını ise “Aynı Malzemenin Üç Ayrı Türde Yazılması ve Yazarlık Tekniklerinin İncelenmesi” adlı eseriyle tamamlamıştır. Yüksek lisans çalışması için hazırladığı *Dört Kişilik Bahçe* adlı eserini uzun öykü, senaryo ve radyo oyunu olarak üç farklı şekilde kurguladıktan sonra, hem öykü hem de senaryo olarak yayımlamıştır. Doktora öğrenimine başlayıp “*Dil ve Yapı Özellikleri Açısından İki Kişilik Oyunlar ve Diyaloğun Evrimi*” adında bir çalışma planlamışsa da 12 Eylül döneminin oluşturduğu olumsuz şartlar nedeniyle gerçekleştirememiştir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nda altı yıl, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda ise üç yıl dramaturg olarak çalışmıştır. Bir yandan çeşitli programların sunuculuğunu bir yandan da kültür-sanat editörlüğü yapan Mungan'ın gazete ve dergilerdeki ilk yazıları 1975 yılında yayımlanmaya başlamıştır. İlk eseri ise bir tiyatro yapıtı olarak *Mahmud ile*

Yezida adıyla 1980’de yayımlanmıştır (Aydoğdu, 2017: 84). Murathan Mungan’ın bugüne değin ulaşan 11 hikâye kitabı, 23 tane şiir kitabı, bir tanesi birkaç yazar tarafından ortaklaşa kaleme alınmış olmakla birlikte 4 romanı, 7 oyun metni, 3 senaryosu, 11 denemesi, 2 özyaşamöyküsü ve 13 derleme-seçkisi bulunmaktadır.

Postmodern edebiyatın başta metinlerarasılık olmak üzere pek çok özelliğinden beslenen Murathan Mungan, çoğunlukla sözlü ve yazılı geleneklerden, masallardan, efsanelerden ve mitolojiden yararlanarak edebiyatın farklı alanlarında ürünler vermiştir. Aynı tür örneklerde farklı biçemler ve yapısal teknikler kullanan Mungan’ın, disiplinler ve türler arası geçişlere anlatılarında sıklıkla yer vermesinin sebebi, geleneksel malzemelerin ancak bu tarz yaklaşımlarla kendini güncelleyebilmesinden kaynaklanmaktadır. “*Türlerin ve yapıların kurallarını bilmeyi, ama onları istediğim gibi dönüştürerek, bozuşturarak kullanmayı her zaman sevdim*” (Mungan, 2011: 52) diyen Mungan, metinlerarası kurgulama teknikleri üzerine kafa yoran; yaşadığı coğrafyaya özgü kültürel arketipleri kendi döneminde yeniden yapılandırma çabası içerisinde olduğu için, geleneksel malzemeyle modern akımlar arasındaki geçişi önemseyen ve bu şekilde eserlerinde kendi özgünlüğünü yakalayan bir yazardır (Mungan, 2011:127). Hayatını yaşantısal bir malzeme olarak gördüğu için bunları yazıya aktarma gayreti taşır. Yaşamında var olan şeyleri hayal gücünün ve edebiyatın imkânlarıyla bir sanat eserine dönüştürmeyi amaçlayan Mungan, edebiyat namına yapmaya çalıştığı şeye şu sözleriyle açıklık getirir:

“Edebiyatın bir kurgu sanatı olduğunu hiçbir zaman aklımdan çıkarmam. Kurmacanın büyük yaratıcısı olan hayal gücüne ve onun baştan çıkarıcı yalanlarına başvurmaksızın, gerçek hayat malzemesi ve ‘olmuş olayların’ kuşatıcı sınırları içinde kalarak, kullandığım bakış açısı, dil, öyküleme tekniği, olayları dizimleme, kompozisyon kurma ve kurgu yardımıyla, öykü, metin, anlatı ve deneme dillerinin dolaylarında gezinen edebî metinlere dönüştürmeye çalıştım geçmişimden taşıdığım şu birkaç koyu izi...” (Mungan, 2018: 84).

Murathan Mungan’ın “*Ben orada doğdum. Orada büyüdüüm. Orada öldüm.*” dediği ve “*Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent*” (Mungan, 2018: 8) olarak nitelediği Mardin şehrinin tüm hayatına olduğu gibi yazarlık serüvenine de çok fazla etkisi olmuştur. Mekâna bağlı olarak da, edebî şahsiyetinin inkişafında çocukluğu önemli bir rol oynamıştır. “*Çocukluğun altın çağı ile yazarlığın altın çağı arasında hep bir ilişki kurmuşumdur. İnsan ömrünü tamamlanmış bir bütün olarak görüp, yalnızca çocuklukla açıklamıyorum elbet, ama gene de kundağın, beşiğin sallandığı yeri önemsiyorum*” (Mungan, 2018: 8) diyen

Mungan'ın bu ifadesinden yola çıkarak köken itibariyle aitlik hissettiği yerin yaşamında belirleyici bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Mardin'in atmosferi zamanda olduğu kadar mekân üzerinde de imgesel bir güce sahiptir ve Mungan'ın mekân algısını oluşturan başlıca etkenlerden biridir. Romanlarındaki mekân algısını incelememiz nedeniyle bu bölümde daha çok mekânsal deneyimleri etkisiyle oluşturduğu edebi şahsiyeti üzerinde yoğunlaşınca görülmektedir ki, Murathan Mungan'ın tutku derecesinde sevdiği Mardin, çocukluğunun mekânı olarak zihnine yerleşmiştir; derin bir yurtsama ve sızılı bir çağrışım duygusuyla andığı, çocukluğunun, ilk gençliğinin, ilk aşklarının, dünyayla yüzleşmenin verdiği ilk sarsıntıların, ilk mekânsal deneyimlerinin şehridir. Mardin'de en heyecanlandığı şeyse, tarihin elle tutulur yapısıdır. Bu durumu “*Şehrin dokusunun ve mimarisinin, bir gizi imleyip sonra saklaması*” olarak tarif eder. “*Öte yandan o gün bugün, hep onu yazdığım halde, bir türlü yazamadığım bir şey*” (Mungan, 2018: 9) dediği Mardin'i bir yazı nesnesi olarak görmektedir. Ona göre, “*Mardin'de ev içlerinde gezinmek bile insanın ruhunu derinleştirir, mekân duygusunu güçlendirir*” (Mungan, 2016: 404). Bu yüzden yazarlık serüveninde ve edebî kişiliğinin oluşmasında çocukluğunun geçtiği Mardin oldukça önemli bir yere sahiptir. Mekâna dair hassasiyetini ve onu yansıtırma sürecinde yaşadığı durumu şu sözleriyle ifade eder:

“...hele mekân söz konusu olduğunda, bir yazar, nasıl boğuşur odalarla, sofalarla, pencerelerle, bahçelerle, sokaklarla; evle, taşla, avluyla, ışık oyunları ile? Zaman ve mekân ilişkisinin sonsuz biçimleriyle? Mardin'i dillendirmek için çocukluğumdan beri çok sancı çektim. Zamanla yazmayı amaçladığın mekân usul usul kuşatıyor seni, çoğu kes kendin de farkında olmuyorsun. Seni teslim alıyor mekân, üstelik geriye onu yazdığın, ya da yazabildiğin konusunda hiçbir 'teminat' vermeden” (Mungan, 2018: 9-10).

Murathan Mungan, değişik kültür ve inançların bir arada barındığı ve farklı dillerin konuşulduğu Mardin'den dünyanın çeşitliliğini, farklılığını öğrenerek birikim ve emeğin zevkini tatmıştır. Eserlerindeki çok sesliliğin ve farklılıkların bir arada bulunması, Mardin ve çocukluğu ile bağlantılıdır. Doğduğu toprakların manevi havasından ziyadesiyle istifade eden Mungan için Mardin, deneyim ve anlam boyutuyla mekânsal bir imgeye dönüşmüştür. Edebî eserlerinde şiirsel bir dil geliştirmesinin altında yatan en önemli özellik, mekâna olan hassasiyetinin dil aracılığıyla varlık bulması olarak yorumlanabilir:

“Duvarları, üzerine ayetler yazılı gümüş kılıçlarla süslenmiş büyük salonlarda Hayyam rübaileri dinlerdim. Şiirin, akşamları büyüten, derinleştiren gücünü gördüm. Murra denilen acı kahvenin tadını, iri karpuz lambaların duvarlarda gölgeleriyle oynayan yumuşak ışığını, uzak doğudan gelmiş misk, amber, günlük kokularının gezindiği büyük sofalarda, ayvanlarda giderek büyüyen su şırıltılarını dinleyerek bozkırda günbatımını seyretmeyi, yitirilmiş altın çağın imgeleri olarak anımsıyorum. Yazın kavurucu öğle sonralarında, büyük evlerin en korunaklı, en serin yeri olan kilerlere, arka odalara pamuk yataklar, sabun kokan bembeyaz örtüler, pikeler serilir; başucumuza, bakır maşrapalar, güğümler içinde iri buz parçalarının yüzdüğü ayranlar bırakılırdı. Akşamın serinliğine kadar herkes, her ev, her yer, bütün şehir derin bir uykuya daldı. Akşamüstü serinlik çıktığında avludaki derin kuyudan su çekerek evi yıkardık; taşlardan sıcak tüterdi. Mardin'de ben taşların dilini öğrendim. Gökyüzünün yakınlığını ve uçsuzluğunu.” (Mungan, 2018: 18).

Murathan Mungan'a göre bir yazarın eserini oluşturması için düşünsel ve duyarlık derinliği olmak zorundadır. Çünkü kaleme alınan her eser, insanı var oluş ve hayata dair derin düşüncelere yönlendirmek durumundadır. Bu sebeple Mungan, edebiyatın kişisel bir hal alıp anlamsız bir popülerleşmenin olduğu bu zamanlarda edebiyatın eski mirasına yüklenmek ihtiyacı hisseder ve gelenekten yararlanır. Ancak, gelenekle ilgili olduğu kadar modernizmle de yakından ilgilidir ve kalıtsal bağlarla olduğu kadar şimdiki zamanla da hemhâldir.

Murathan Mungan içe doğuşlarla yazan biridir ve kültürel referansların ve kültürel değerlerin içinde hareket etmeyi önemser. Sanat disiplinleri ve yaratıcı sanatçılar için temel iki şeyden bahseder. Birincisi “ümme olmak”, yani esinle yüklü olup bir içgörü sahibi olmak. Bu durum özellikle iyi bir şairde bulunması gereken bir haslettir. Bu sözcükle kastettiği şey şairin içe doğuş yeteneğidir. İkinci unsur ise kuramsal yetkinliktir. Bir edebi eserin aynı zamanda “yapılabilir” olmasıyla ilgili olarak eğitim, bilgi, birikim, donanım ve kültürle inşa edildiğine inanır (Mungan, 2021: 87-88). Hem Türk edebiyatını hem de dünya edebiyatını yakından takip eden biri olarak eserleri kuramsal ve entelektüel birikiminden payını alır.

Bilhassa öykü yazarlığında kaygı edindiği şeylerden biri, öykü kitaplarının her birinin kendi içinde mimari bir bütünlük ve doku bakımından bir süreklilik taşımasına özen göstermesidir. “Öykülerin kendi başına taşıdığı anlamın, içeriğin, öyküsel harcın ve malzemenin dışında birbirini ardı sıra okunmalarının aralarında oluşan tematik bağ ve zihinsel devamlılık her birinin tek başına sahip olamayacağı bir üst tema inşa etmiş olur” (Mungan, 2021: 93). Bu devamlılık, öykülerin her birinin kendi başlarına taşıdıkları cümlenin üstüne bir üst cümle eklemiş olur.

Mungan'ın bu yapısal dikkati bütün öykü kitaplarını oluştururken sürdürdüğü temel bir tutumdur. Konuyla ilgili olarak edebiyat tarihimizde en iyi mimari tanımlayıcı yazarların Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Bilge Karasu olduğu düşünür ve kendi yazı serüveninde bu geleneğin bir takipçisi olmaya çalıştığını söyler (Mungan, 2021: 101).

Murathan Mungan'a göre bir edebi eserde ruh çözümlemesinin güçlü olması, anların ve tespit edilen durumların iyi ifade edilmesi gerekir. Edebi yapıt, okura adını koyamadığı duygular için yardımcı olmalıdır, okurun içini zenginleştirmeli ve onun yeni duygular keşfetmesine olanak sağlamalıdır. Mungan'ın bütün yazı hayatı boyunca yapmaya çalıştığı şey okura bunları yaşatmaktır. Farklı türlerin içinde farklı sesleri, teknikleri ve arayışları aktarmaya çalışırken de kendisini yazar yapan asli temalarına sadık kalmayı önemsemektedir.

2.FENOMENOLOJİK MEKÂN BAĞLAMINDA ELE ALINAN MURATHAN MUNGAN ROMANLARI

Mekân ve mekâna ait hususiyetler, karakterlerin ön planda olduğu romanlarda bir fon olarak kullanılmanın ötesinde, anlatı kişilerinin tinsel dünyalarını açığa çıkarmak için vazgeçilmez bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Bu bakımdan anlatıda mekânı, karakter çözümleme aracı olarak düşünmek gerekir. Karakter sentezleyici anlatılarda mekân, ontoloji boyutuyla ve insan-mekân özdeşliği ile yansıtılır. Murathan Mungan'ın imge dünyasındaki benzetmeler ve kurguladığı karakterlerin ruhsal dünyalarındaki mekân algısı, mekân-insan ilişkisinin bir yansımasıdır. İncelemeye aldığımız Mungan romanlarında mekân, karakterlerin içsel serüvenini yansıtan bir simgeye dönüşmektedir.

Çalışmamızın birinci bölümünde kapsamlı bir biçimde değindiğimiz üzere, çevresel mekânların ontolojik derinliği yoktur. İşlevsellik bakımından olayların üzerinden geçilen bir yer olarak düşünülür ve insan ile eyitişimsel bir bütünlük sağlamadığı için yüzeysellik taşır. Murathan Mungan'ın romanlarındaki çevresel mekânlar, *Yüksek Topuklar'da*, İstanbul ve semtleri; *Çador'da* şehir veya yer ismi belirtilmeksizin vurgulanan bir İslam ülkesi; *Şairin Romanı'nda* ise ütopyik ve fantastik unsurlara sahip Anakara'dır. Romanlardaki kurguyu tamamlayan çevresel mekânlar, üç romanda da olayların gerçekleştiği dış çerçeveyi oluşturmakla birlikte

olayların vuku bulduğu yeri de nitelemektedir. Olaylara gerçeklik kazandırmak maksadıyla kullanılan bu tür mekânlar tasvir yoluyla anlatılarak, roman kişilerinin ve anlatıcının mekândaki yerini belirlemektedir. Böylelikle “*mekân tasviri, romancının dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini*” (Bourneur-Quellet 1989: 114) sunmaktadır. Çevresel mekân tasviri, yazarın dünyasından hareketle anlatıdaki kişilerin bağlantılı oldukları mekânlar ile olan ilişkilerinin bir ifadesidir.

Algısal mekânlar içerisinde değerlendirilen açık-geniş mekânların taşıdığı içtenlik değerleri, Gaston Bachelard’ın fenomenolojik bakış açısıyla oluşturduğu mekân poetikası ile anlamsal boyutta benzer özellikler taşımaktadır. Sevilen mekânların insanî ve içsel değerlerini tespit etmeye çalışan Bachelard, mekân aracılığıyla insan ruhunu çözümlenmeye çalışır. Murathan Mungan’ın romanlarında açık-geniş mekânlar, karakterleri içten dışa doğru çeviren ve genişleten bir güce sahip olması dolayısıyla fenomenolojik bir anlam boyutu kazanmaktadır. Birey için kapalı-dar mekânlar ruhsal bir çatışma yaşadıkları mekânlar iken, açık-geniş mekânlar uyumun ve huzurun hissedildiği mekânlardır.

Mekânın geniş olması, kişileri koruyucu ve başka yer ve zamanlara taşıyabilme özelliğiyle ilişkilidir. Böyle mekânlarda karakter kendini güvende hisseder, dünyadaki varoluşsal benliği koruma altındadır. Mekânın huzur ve güven veren ontolojik boyutu, varlığın içten dışa doğru akmasını sağlamaktadır. Mekânın açık-geniş bir yapıda oluşu da fenomenolojik anlamdaki bu akıştan kaynaklanmaktadır (Korkmaz, 2015: 93). Ramazan Korkmaz’a göre dışa doğru akış gösteren mekânlar, üzerinde yaşayan kişileri baskı altına almaz: “*Sonsuzluğa açılan bu yerler, anlatı karakterlerinin fiziksel ve duygusal anlamdaki sığınaklarıdır. Mekânın bu güvenli sığınak algısı, üzerinde yaşayanları kendi içlerinden çıkmaya ve etrafi/dünyayı görmeye davet eder. Güven ve esenlik duygusu, bulunduğu yeri içtenlik mekânına dönüştürür*” (Korkmaz, 2015: 95). Böylelikle mekân ile insan arasındaki fiziksel sınırlar ortadan kalkar ve ontolojik bir bütünlük meydana gelir.

Romanları çözümlerken fenomenolojik mekân incelemesini yapmak için mekân-insan bütünlüğü açısından Ramazan Korkmaz’ın algısal mekânlar içerisinde içtenlik mekânları olarak nitelendirdiği “açık-geniş mekânlar” tasnifini kullanmak uygun olsa da, açık-geniş mekânları daha okunaklı hale getirebilmek ve insanın ruh dünyasıyla doğrudan bağlantılı olan yakınlığını ortaya koymak için, yardımcı bir

disiplin olarak fenomenolojik mekân algısına başvurmak gereklidir. Gaston Bachelard'ın bu konuyla ilgili düşüncelerinden hareketle açık-geniş mekânlara, “mutluluk mekânları” ve “düşsel mekânlar” eklemesini yaptığımız çözümlmeye geçmeden evvel, mutluluk mekânları ile düşsel mekânlar hakkında birkaç kavramsal açıklama yapmak, ele alınan noktalara bir temel teşkil edecektir:

Düşsel kelimesi “*düş ile ilgili, hayali*” (Türkçe Sözlük, 2019: 742) anlamındadır. İmgenin sözcük anlamı ise, “*zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayali imaj ve duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar*” (2019: 1182) olarak ifade edilmektedir. İmge (image/imaj) Latince imago sözcüğünden gelmekte olup, işaret anlamına gelen “im” köküne -ge yapım eki getirilerek oluşturulan Türkçe kökenli bir sözcük olduğu da düşünülmektedir (Karabulut, 2015: 3).

Pek çok farklı tanımı bulunmakla birlikte imgenin şiir ve roman başta olmak üzere edebi anlatı türlerinde metnin anlamına tesir eden önemli bir işlevi vardır. İmgeyi dış dünyadaki varlıkların insanın iç dünyasında algılanış biçimi olarak ele aldığımızda edebi metinde tasvir edilen nesne ve olaylar, farklı imgelerin oluşmasını sağlar. İnsan belleği algıladığı her şeyi imgeye dönüştürme gücüne sahip olduğu için duyu yoluyla algılanan nesnelerin herkes tarafından bilinen anlamlarına insan zihninin yaratıcı hayalgücü, yeni ve özgün anlamlar kazandırmaktadır. Jean-Paul Sartre, insanda doğuştan gelen kavramlar bulunmadığı için bu kavramların oluşumu açısından imgelerin gerekli olduğunu söyler. “*Kökensel ve kavranılabilir üretici işlevi açısından soyutlamanın amacı, bizim imgeden daha yukarılara yükselmemizi ve imgenin nesnesini gerekli ve evrensel bir biçimde düşünmemizi sağlamaktır*” (Sartre, 2006: 39). Sartre'a göre zekâ tarafından işlenmeye yatkın tüm malzeme duyusal ve imgesel kökenlidir.

Bachelard hem bir mutluluk hem de bir sığınak mekânı olarak düşleri ve anıları muhafaza eden eve dikkat çekerek evin korunaklı yapısını vurgulamaktadır. “Yer severlik” olarak tanımladığı ve basit hayalleri barındıran mutluluk mekânlarını, fenomenolojik bakış açısıyla oluşturduğu mekân poetikasındaki görüşleri desteklemektedir. İnsan, kendi gerçekliğini sürekli yeniden hayal eden bir varlıktır ve bu hayallerin tümünü ayırt ederek evin ruhunu dile getirmek, eve ilişkin gerçek bir

psikoloji geliştirmek anlamına gelmektedir. Bachelard bu hayalleri düzene sokmak için, başlıca iki bağlantı teması düşünmüştür:

1. “*Ev, dikey bir varlık olarak hayal edilir. Aşağıdan yukarıya yükselir. Dikeyliğı yönünde farklılaşır. Dikeylik bilincimize yapılan çağrılardan biridir.*
2. *Ev, yoğunlaşmış bir varlık olarak hayal edilir. Merkeziliğın bilincine çağırır bizi”* (Bachelard, 2018: 48).

Bachelard’ın mekân algısında dikkat çektiğı durumlar, Murathan Mungan’ın *Yüksek Topuklar*, *Çador* ve *Şairin Romanı* adlı eserlerinde hayal gücünün kavradığı ve imgesellik içeren mutluluk mekânları ve düşsel mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânın açık-geniş olması, insanın aidiyetlik duygusu ölçüsünde içsellik kazanır ve mutluluk mekânı inşa edilir. Bachelard’ın *Mekânın Poetikası*’nda incelediğı üzere mutluluk mekânları, içerisinde güvenle barındırdığı varlıkları dış dünyanın olumsuzluklarına karşı korur. Mekânın muhafaza etme gücünü yansıtan bu durum, bireyin iç dünyasını değerli kılan bir sığınak konumundadır. Bachelard’ın mekâna dair analizleri doğrultusunda açık-geniş bir mekân, mutluluk verici düşsel imgeler barındırır. Kişiyi psikolojik bakımdan rahatlatmakla birlikte manevi yönde geliştirici mekânsal deneyimler yaşatır. Böylelikle romanda mekân poetiğı üzerine yapılan çözümlenelerde, algısal boyuttaki mekân tasvirleri karakterleri daha yakından tanıma imkânı sunar.

2.1. Yüksek Topuklar

2.1.1. Roman Hakkında

Yüksek Topuklar, Murathan Mungan’ın 2002’de yayımlanan ilk romanıdır. Romanda İstanbul’un zengin semtlerinden birinde yalnız yaşayan başarılı, çağdaş ve özgür bir iş kadını olan Nermin karakteriyle, arkadaşının kızı Tuğde arasında geçen beş günlük serüven anlatılmaktadır. Nermin, romanın hem ana kahramanı hem de anlatıcı yazarıdır ve olayları anlatmaya geçmeden evvel, bu romanı yazma sebebini okurla paylaşır. Yaşadıklarını yazıya geçirme sürecine en büyük etken, beş gün boyunca aynı evde yaşamak zorunda kaldığı Tuğde karakteridir. Tuğde’yi tanıdıktan

sonra bütün hayatının değişikliğe uğradığını düşündüğü için bu romanı yazmaya karar vermiştir. Nermin'in gözünde Tuğde, modern çağın erken kadınlaştırılmış küçük kız çocuğu tipini temsil etmektedir. Okuduğu teorik kitaplardaki "tüketim toplumu" kavramı, akademik tanım ve içeriğinin dışına çıkarak Tuğde ile canlı bir figüre dönüşmüştür. Tuğde'nin yaşıtlarına göre çok bilmiş ve ukala tavırları karşısında neye uğradığını şaşırın Nermin, Tuğde üzerinden kadının toplumsal hayattaki kimliğine yönelik eleştirilerini dile getirir. Bu yönüyle *Yüksek Topuklar*, Mungan'ın eserlerindeki kadın karakterleri inceleyen bazı çalışmalarda toplumsal eleştiri romanı olarak değerlendirilmiştir.¹⁹

Hayatta hiçbir şeyi beceremeyip yalnızca çocuk yapmayı beceren kadınlar, bilinçsiz bir şekilde anne-baba olanlar, kız ve erkek çocukların yanlış algılara maruz bırakılarak yetiştirilmesi, tüketim toplumunda bireyin bunalım ve varlık nedeni, kadınların hemcinsleri olarak birbirlerini anlamıyor oluşları, çalışmak zorunda bırakılan çocuklar üzerinden fakirlik sorunu, popülerleşmenin ruh ve anlam kaybına yol açmasıyla birlikte nostalji kavramının günümüzde içinin boşaltılarak esas anlamından uzaklaştırılıyor olması, Nermin tarafından eleştirilen başlıca konulardır. Bununla birlikte Nermin'in en fazla üzerinde durduğu mesele, "modern/çağdaş-kadın/anne" bağlamında eleştirdiği kadın-erkek ilişkileridir. Erkeklerle kadınların birbirlerine karşı aldıkları tavır, Nermin'in gözünden oldukça yapmacık ve sıradan gözükmektedir. Böyle insanlar tarafından yetiştirilen çocuklar ise geleceğin, topluma ve insanlara hiçbir faydası olmayan bireylerini oluşturmaktadır. Nermin'e göre modern dünyada ilişkideki rollerin içi boşaltılmış olduğu için beraberlikler bir klişeden öteye geçemediği gibi bir anlam da ifade etmemektedir.

Roman, genellikle kadınların dünyasına ve kadının sosyal hayattaki varoluşsal mücadelesine odaklanmakla birlikte, modern dünyanın kadınlara biçtiği çeşitli kimliklerin altında yatan bakış açısının bir eleştirisi niteliğindedir. Nermin, 1980'li yılların toplumsal gelişmelerine şahit olduğu için düşünce dünyasında önemli değişimler yaşamıştır. Yalnız bir yaşam sürmeyi tercih eden Nermin, insanlar

¹⁹ Aslı Soysal Eşitti, "Murathan Mungan'ın Hikâye ve Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi", Ardahan Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016, s.375
Yusuf Aydoğdu, *Türk Edebiyatında Postmodern Anlatının Serüveni ve Murathan Mungan*, Ankara: Sonçağ Yayınları, 2017, s.264.

arasındaki ilişkilerin yapaylığını gözlemlediği için çevresindeki kadın erkek ilişkilerine eleştirel bir gözle bakmaktadır. Nermin'in bütün eleştirileri, geçmişe dair hatırlamaları, kadınlara yönelik tespit ve gözlemleri, Tuğde ile beş günlük beraberliği süresince geriye dönüş ve iç monolog teknikleriyle aktarılmaktadır.

Roman boyunca toplumsal eleştirilerini dile getirmekle birlikte kendi benliğine karşı da özeleştirel yapan Nermin, kendisinin de bu tüketim toplumunun bir parçası olduğunu kabul eder. Tuğde ile İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaptıkları geziler ve bilhassa alışveriş merkezlerinde yaşadıkları anlar Nermin için dayanılmaz olsa da, İstanbul'un değişen yaşam biçimini eleştirmesine, insanların nasıl tüketim çığırına dönuştüklerini gözlemlemesine olanak sağlamıştır. Nermin tüketim toplumuna ve modern hayatın anlamsız eylemlerine kendisini kapatıp iç dünyasında bir sığınak yapmış olmasına rağmen yine de mutsuz bir kadındır. Çünkü çevresindeki sanal dünyanın hissizleşmiş olmasını göz ardı edemez ve bunu kendisine dert edinir. Sosyalleşme korkusu taşıyan Nermin, insanları hiç umursamıyormuş gibi görünmeyi becerse de aslında insan davranışları ve toplumun sosyolojik yapısı zihnini sürekli meşgul eder. Hem sosyalist hem de feminist düşünce yapısından oldukça etkilendiği için, sosyal hayatta kadınların yaratıcılıklarının ikinci planda oluşundan dolayı kendini yorgun hisseder ve kadınların kendilerine biçilen geleneksel rolün içinde kilitli kalamadıkları gibi kendilerini geliştirebildikleri bir hayat da kuramadıklarını düşünür.

Nermin, yalnız bir hayatı tercih ettiği için zamanın ve ölümün fazlasıyla farkındadır. Bu yüzden küçük anların iç genişleten duygusunu yakından tanıdığını sık sık dile getirir. Geçmiş günlerdeki İstanbul ile içinde bulunduğu çağın İstanbul'u arasında sürekli bir mukayese yapar ve manevi duyguların maddi dünyanın rahatlığına tercih edildiğini düşünür. Bu yüzden roman boyunca Nermin'in derin bir yeis içinde olduğu her iç muhasebesinden anlaşılmalıdır. Nermin Tuğde ile geçirdiği beş gün boyunca, geçmişe gömmeye çalıştığı ve bir daha asla hatırlamak istemediği kadın-erkek ilişkilerinin arka planına dair yıkıcı gerçekleri, üstü kapatılıp görmezden gelinen durumları istemese de yeniden hatırlar. İnsanlardan uzaklaştıkça kendini yaşadığı çağa ait hissedemez ve bir reenkarnasyon hatası olduğunu düşünmeye başlar.

Romanın birinci bölümü Tuğde'nin Nermin'in evine bırakılmasıyla başlar. Beş gün boyunca Tuğde ile ilgilenmek zorunda kalan Nermin, Tuğde'yi az çok tanıyıp nelerden hoşlandığını sezdiği için onu alışveriş merkezine götürmeye karar verir. Birinci gün Tuğde'yi Akmerkez'e götürür. Beraber oldukları günlerin büyük bölümünü ya bir alışveriş merkezinde ya da Tuğde'nin hoşlanabileceği kafelerde geçirirler. Romanda çevresel mekân olarak tercih edilen İstanbul ve semtleri, Nermin'in geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki gözlemlerini aktarmasını sağlar.

Romanın ikinci bölümünde Nermin, Tuğde'yi götürdüğü alışveriş merkezlerinde eski arkadaşlarıyla karşılaşır. Arkadaşlarının hayatlarına, geçmişlerine ve şu an buldukları konumlarına eleştirel bir gözle bakar. Kadın arkadaşlarının geçirdikleri değişimleri analiz ederken, maziye dönük karşılaştırmalar yapar. Nermin'e göre modern dünyada temsil edilen kadın tipi "yüksek topuklu", tekdüze ve birbirlerinin aynısı olan kişilerdir. Nermin arkadaşlarından, fiziksel görünüş ve duygusal dünyalarına kadar birbirlerinden farklı olduklarını düşünür. Hemen hemen aynı yaşta olduğu arkadaşlarına kıyasla kendisini daha iyi bir pozisyonda görmesini, onların topluma katılmış birer anne olmalarına bağlayarak eleştirir. Evlenmediği için yalnızlığının avantajlarından bir gelecek inşa edebileceğini düşünen Nermin, arkadaşlarından daha genç olduğunu hisseder.

Romanın üçüncü bölümü, Tuğde'nin Gurbet Hanım'ı ve Nermin'in farklı cinsel kimliklere sahip olan arkadaşlarını tanıdığı bölümdür. Nermin, evine gelen temizlikçi Gurbet Hanım dışında bütün kadınlara olumsuz bir bakış açısına sahiptir. Gurbet Hanım tam bir Anadolu kadını canlandırır. Samimiyetsiz insan ilişkilerinin içerisinde yalnızlık çeken Nermin, "*evimin şenliğidir*" (2017: 211) dediği Gurbet Hanım'ı doğal ve samimi olmasından dolayı çok sevmektedir. Güçlü bir kadın olarak nitelendirdiği Gurbet Hanım, Nermin'in bütünüyle güvенеbileceği nadir insanlardandır. Bu bölümde ayrıca Nermin, ayrıldığı şirketle olan davasını görüşmek üzere avukat arkadaşı Gönül'ün bürosuna uğrar. Tuğde ise bu süre zarfında Nermin'in reklamcı arkadaşlarıyla görüşme planları yapar. Ayrıca Nermin eski arkadaşlarının düzenlediği bir yemeğe istemese de katılmak durumunda kalır ve arkadaşlarının arasından turizmle ilgili Nermin ve Tuğde'yi ertesi gün gerçekleşecek Japon müşteriler için verilen yemeğe davet eder ve burada Tuğde'ye

karaoke yapmayı teklif eder. Tuğde kendisini ön planda tutacak bu tekliften oldukça memnun olur. Ancak davete herhangi bir yanıt vermeden eve dönerler.

Romanın dördüncü bölümünde Nermin, aile yaşamını, çocukluğunu, ailesiyle yaşadığı buruk ve iç karartıcı günleri geriye dönüşlerle aktarır. Bu bölümde yer alan “Çocukluk için defter” bölümünde ailesiyle olan ilişkisinden ayrıntılı bir şekilde bahseder. Sevgisiz ve kasvetli bir aile ortamında büyümenin yaşamındaki olumsuz etkilerini anlatır. Ayrıca bu bölümde Nermin Tuğde ile yakın arkadaşı Sinan’ın evine yemeğe gider ve bütün günlerini burada geçirirler. Nermin Sinan’a yazacağı kitaptan bahseder ve hatta kitabın bir bölümünü de gösterir. Sinan, Nermin’in kitap projesi karşısında sevinir ve kitap yazma fikriyle aslında Nermin’in kendisini affediyor olmasından memnuniyet duyar.

Son bölümde ise Nermin’in reklamcı arkadaşlarıyla tanışan Tuğde’nin reklam çekimlerine başlayarak çocukça şöhretin tadına varması anlatılır. Tuğde’nin nihayet beşinci gün gidecek olmasına sevinen Nermin’i patronu Asım Bey arar ve bu sevinci uzun sürmez. Asım Bey, Nermin’in arkadaşı Ömer’den Tuğde hakkında bilgi aldığı için onu oldukça merak eder ve Tuğde’yi bir şampuan reklamında oynatmak istediğini söyler. Bu durum Tuğde için kaçınılmaz bir fırsata dönüşür ve ailesinden onay almaya bile gerek duymadan reklam çekimi için hazırlıklara başlarlar. Reklam çekimi bir gün olmasına rağmen Nermin için zaman geçmek bilmez, çekimler uzadıkça uzar. Çekimlere ara verilince eve giderler ve akşamki Japon yemeği için hazırlık yaparlar. Yemekte oldukça sıkılan Nermin’in bir de ayakkabısının topuğu kırılır ve gece iyice çekilmez bir hal alır. Yemeğin sonunda reklam çekimi için tekrar sete giderler ve çekimler sabah saatlerine kadar devam eder. Beş günün sonunda Tuğde evine gider ancak Nermin uzun bir süre kendine gelemez bir vaziyette, normal yaşantısına dönmeye çalışır.

Kısacası *Yüksek Topuklar*, Nermin ile Tuğde’nin yaşamlarının kesişmesi sonucu Nermin’in kendi iç dünyasına yaptığı bir yolculuğun; kadın gözüyle hayata, topluma ve kadın-erkek ilişkilerine yönelttiği eleştirel tavrın romanıdır. Tuğde’nin her davranışı, Nermin’in kendi yaşamına, birey olma sürecindeki tercihlerine, ailesine ve arkadaşlarına eleştirel bakmasına neden olmuştur. Romanın genel kurgusunu Nermin ve Tuğde’nin yaşadıkları oluştursa da hikâyeyi detaylandıran

önemli unsurlar Nermin'in kadına, hayata, modern dünyanın tüketim çılgınlığına ve kadın-erkek ilişkilerine yönelik yaptığı eleştirilerdir.

2.1.2.Fiziksel/Çevresel Mekânlar

Yüksek Topuklar'da çevresel mekânlar olarak Akmerkez, Ataköy (Galleria), Ortaköy, İstanbul Boğazı, Beşiktaş, Hisar, Arnavutköy, Bebek, Emirgan, İstinye, Yeniköy, Kireçburnu, Cihangir, Gültepe, Nişantaşı, Beyazıt Kahveleri, Zeytinburnu, Haliç, Beyoğlu, Harbiye, Taksim, İstiklal Caddesi, Teşvikiye gibi İstanbul'un semtleri ön plana çıkmaktadır. Roman, İstanbul'un elit olarak nitelendirilen semtlerinde geçer ve bu semtler romanın baş kahramanı Nermin üzerinde oldukça etkilidir. Çünkü Nermin tam bir İstanbul aşığıdır. Romanda İstanbul her ne kadar fiziksel bir mekân olma özelliği taşısa da algısal boyuttaki değeri, karakterlerin ruh dünyalarını ön plana çıkarma noktasında daha işlevseldir. Zengin ve başarılı bir iş kadını profili çizen Nermin, İstanbul'un elit semtlerindeki modern yaşamla birlikte insanların nasıl alışveriş tutkununa dönüştüklerini, semtlerin fiziksel görünüşleriyle anlamsal boyutundaki değişimleri eleştirel bir bakışla ifade etmektedir. Bu bakımdan romanın çevresel mekânları Nermin'in eleştiri mekânları olarak da düşünülebilir. Söz gelimi, Nermin'in İstanbul'daki bir alışveriş merkezinde gözlemlendiği insanların, tüketim bakımından geldiği noktayı izah eden şu cümleleri, mekânın ruhunu hissedemeyen ve madde âleminde eşyaya hapsolmuş insanların bir yansımasıdır: *“Yanımızdan yöremizden insanlar akıyor. Çoğunun eli kolu dolu. Ancak bir şeyler satın alabilirse kendini iyi hissedebilecek insanlar akıyor yanımızdan, yöremizden. Mutlu olması, alışveriş edebilmeye kilitlenmiş insanlar...”* (Mungan, 2017: 55). Nermin'in roman boyunca eleştirilerinin hedefinde yaşamın, hayatın ve mekânın anlamını idrak edemeyen, hissizleşmeye yüz tutmuş bir vaziyette modern dünyanın çıkmazında yaşayan bu insan tipleri vardır.

Romanın ve dolayısıyla Nermin'in çevresel mekânlarını, olayların zeminini oluşturarak metnin gerçek hayatla bağlantısını kuran modern çağın İstanbul'u oluşturur. Tuğde ile ilk durakları olan Akmerkez'deki mağazalar, fast foodçular, salad bar ve kafeler, hot dog büfelerini Cihangir, Sıraselviler Caddesi, arkadaşı Nalan'ın Teşvikiye'deki resim galerisi, arabasını tamirden almaya giderken geçtiği Talimhane ve Kasımpaşa, Dolapdere, Beşiktaş, Ortaköy meydandaki Açık hava

kitapçı tezgâhları, Kuzguncuk sahili, Fethi Paşa korusu, Nişantaşı, Baltalimanı, Harbiye, Şişli, Mecidiyeköy, Çiçek Pasajı takip eder. Çevresel mekânlardan Ortaköy, Nermin'e göre İstanbul'un göbeğinde bambaşka bir merkezdir. Tuğde ile ikinci günlerinin büyük bir bölümünü Ortaköy ve civarındaki kafelerde geçirirler. İnsanların burada sıklıkla uğradıkları yerler tüketim amaçlı ve algısal boyutta etkilenmedikleri mekânlardır:

“Ana yolun sahil kanadında, bir meydan ile onun çevresindeki, sefertası gibi üst üste binen üç katlı küçük evlerden ve onları birbirine bağlayan daracık sokaklardan oluşan avuç içi kadar bir yer aslında. Yolun öte kanadında yer alan ve sırtlara doğru yavaş yavaş yükselen evler, sokaklar, diğer İstanbulluları pek ilgilendirmiyor. Herkes bu meydana ve çevresine geliyor. Bir de sahildeki balık restoranlarına” (Mungan, 2017: 137)

Ortaköy başta olmak üzere İstanbul'un her yanını evden bozma kafeler, barlar ve tüketimin amaçlandığı dükkânlar, lokantalar, büfeler kaplamıştır. *“Yan yana dizilen fırında patates büfeleri, tam karşılarında yer alan çoğunun başında yemenili kadınların durduğu gözlemeci tezgâhları, ara sokaklara girdikçe yerini, kapısından sokağa taze çekilmiş kahve kokusu taşan modern dekorlu küçük kafelere bırakıyor”* (Mungan, 2017: 137). Ortaköy üzerinden bir değerlendirme yapan Nermin, modern çağ algısının insanları olumsuz yönde etkilediğini düşünür. Semtin kalabalık olmayan sakin zamanlarında da yaşadığı için görüntü olarak değişimin her aşamasına şahit olmasına rağmen yine de İstanbul'u bütün gürültüsü ve kalabalığıyla sevmektedir.

Nermin Ortaköy'e her gidişinde ilk olarak meydanı ve çevresindeki daracık sokakları turlayıp gözüne kestirdiği eski usul kahvelerden birine oturur. Buranın sahil boyunda başka hiçbir yerden görünmeyen ve boğazın Marmara Denizi'ne açılan; Sarayburnu ile Üsküdar burnunun tam ortalarına Kız Kulesi'ni almalarıyla Boğaz'a bir iç deniz havası sunan manzarasını çok sevmektedir. *“Eminönü'nden kalkan 'dilenci vapurunun' 18.00 seferini oradan seyredirim; erken inen kış akşamlarında kül rengi iskeleye kısık ışıklı bir hayal gibi yanaşır, insanı uzak yolculuklara çağırır, hayata ilişkin hüznü bir kamaşmayla yaşama sevinci uyandırır, yaşamın kısığını hatırlatır”* (Mungan, 2017: 139) diyen Nermin, zamana derinliğini veren şeyin hüznü olduğunu söyler. Burada Ortaköy çevresel mekân özellikleri taşımakla birlikte, Nermin'in mekân ile duygusal bir bağ kurması sonucu çevresel olmaktan çıkarak algısal mekâna dönüşür.

Üçüncü gün ilk olarak Harbiye'deki avukat arkadaşı Gönül'ün bürosuna uğramayı planlayan Nermin, arabasını AKM'ye bıraktıktan sonra hava güzel olduğu için Tuğde ile beraber Taksim'den Harbiye'ye yavaş yavaş yürür. Nermin Gönül'ün Harbiye'deki görkemli eşyalarla dekore edilmiş tenis kortu büyüklüğündeki bürosuna ne zaman gelse, New York'un pahalı bir semtinde, şık bir hukuk bürosunda olduğunu hisseder. Büronun fiziksel özellikleri amaca hizmet eder bir yapıda olduğu için insanlara adaletin kendileriyle birlikte olduğunu büyük bir güvenle hissettirir. Böylelikle çevresel mekân algısal boyutta işlev kazanmış olmaktadır:

“Gelenleri daha kapıdan başlayarak şiddetle etkilemek ve hayran bırakmak üzerine kurulu olan buradaki hemen her şey, tıpkı Amerika'da olduğu gibi çok geniş, çok büyük, çok iridir. Dava konusu ne olursa olsun, haklı olduğunuza daha kapıda inanır, karşılaştığınız bu görke karşısında bir yandan ezilir, öte yandan sonsuz bir güven duyarak adım atarsınız içeri” (Mungan, 2017: 240).

Nermin Gönül'ün bürosundan çıktıktan sonra Tuğde'ye Taksim'e kadar yürümeyi önerir. Nermin'e göre İstanbul'da yürüyüş yaparken özellikle şehrin merkezinde görmeye degecek birçok yer vardır. Ancak İstanbul gibi köklü bir medeniyete sahip bu şehrin her hafta bir sokağının kazılarak *“tekinsiz bir kadavra”* (Mungan, 2017: 265) dönüştürülmesi keyif kaçırıcı olduğu kadar endişe verici de bir durumdur. İstanbul'un çevresel olarak fizik yapısının insan ile ontolojik bir derinlik kuramaması doğrultusunda üzerinden geçilen, tahrip edilen ve manevi atmosferinin yitirilmesi algısal boyutta ümitsizliğe yol açmaktadır. Tuğde ile yürüyüşe devam ederken buldukları konumu detaylı tarif eden Nermin, çevresel mekânı okuyucunun gözünde resmetmesini kolaylaştırır: *“Şişli-Mecidiyeköy otobüs hattının Taksim'e indiği yerde sağa dirsek yapan, devamında Tarlabası Caddesi olan ilk kavşakta, Fransız Havayolları'nın önündeki ışıklarda duruyoruz. Arkasında Şehit Muhtar Caddesi, arka çaprazında Yapı Kredi Bankası'nın bulunduğu kavşak bu”* (Mungan, 2017: 266).

Nermin, yürüyüşlerini İstiklal Caddesi'nden Galatasaray'daki kitap siparişi verdiği sahafa kadar sürdürürken, *“İstiklal Caddesi'nin eskisinden farklı olarak artık günün her saatinde tıklım tikiş olan kalabalığında konuşa konuşa ilerlemenin zor olduğunu”* (Mungan, 2017: 271) gözlemler ve çevresel mekânın insanları zorlayıcı yönüne dikkat çeker. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Sepette Bulunmuş* adlı hikâyeye kitabını sahafta bulamadan İstiklal Caddesi'nde aynı yolu geri dönerken, Çiçek Pasajı'na

uğrayarak biraz nostalji yapmaya niyetlenir. Buraya üniversite yıllarının hafta sonlarında genellikle kalabalık olmayan vakitlerde geldiğini anımsar. Çiçek Pasajı'nın çevresel mekân özelliğinin yanı sıra algısal boyutta Nermin'in geçmişindeki sevdiği anıları hatırlatıcı bir işlevi vardır.

İstiklal Caddesi'nde düz bir çizgide kesintisiz yürümenin artık imkânsız olduğunu deneyimleyen Nermin, soluklanmak için sevdiği kafelerden biri olan Kaktüs'e doğru ilerler. Kafede Sibel ve Ömer adlı arkadaşlarıyla görüştüğünden sonra eski okul arkadaşlarının akşam için düzenlediği yemek organizasyonuna katılmak üzere Tuğde ile İstiklal Caddesi'nden meydana çıkıp otoparka bıraktıkları arabayı alarak AKM'ye yönelirler. Boğaz sırtlarına tırmandıktan sonra korulukların başladığı tepelerde, eskiden kim bilir hangi paşanın konağı olup da şimdi lokal olarak kullanılan büyük, gösterişli ve taraçalı geniş bir bahçesi bulunan mekâna gelirler. Görkemli bir Boğaz manzarası sunan lokalin iç mekân tasarımı da bir o kadar göz alıcıdır: *“Ahşap, bambu ya da cam masalar, hasır, metal ve ahşap iskemleler, geniş, rahat koltuklar, yüzü azıcık eprimiş kanepeler, çığırkan renkler taşıyan desenli, desensiz dev minderler ‘tasarlanmış’ bir serserilik, hafif bohem bir hava veriyor ortalığa ve kız kıza geçirilmesi amaçlanmış bu özel günü anlamlandırıyor”* (Mungan, 2017: 294-295). Nermin buraya kendi isteği üzerine değil sırf Tuğde ile zaman geçirmek için gelmiştir ve bu sebeple mekân ile bir etkileşim kuramaz. Bu yüzden lokal binası çevresel bir mekândan öteye geçmez.

Nermin, Tuğde ile dördüncü günlerini uzun zamandır görüşemediği yazar arkadaşı Sinan'ın yeni evini ziyaret etmeye ayırır. Sinan hayatının ikinci perdesi olarak adlandırdığı, şehrin gürültü ve patırtısından uzakta, bağ-bahçe içinde hayal ettiği boğaza bakan çift katlı evine kırk yılın sonunda kavuşmuştur. Çevresel özelliği bakımından Sinan'ın evi İstanbul'un Anadolu Yakası'nda bulunur, ancak Nermin ile mekân içindeki duygusal paylaşımları eve algısal boyutta değer kazandırır.

Beşinci günün sabahına patronu Asım Bey'in telefonuyla uyanan Nermin'i Tuğde ile ilgili son bir sürpriz beklemektedir. Asım Bey Nermin'in arkadaşı Ömer aracılığıyla Tuğde'nin fotoğraflarını görüp beğendiklerini ve onu bir şampuan reklamında oynatmak istediklerini söyler. Ailesi yanında olmadığı için Tuğde adına böyle bir şeye müsaade etmesinin uygun olmayacağını söylemeye çalışsa da patronu Nermin'e ek tatil teklifinde bulunur. Nermin Tuğde ile yeterince yorulduğu için tatil

fikrine hayır diyemez ve Tuğde'nin şimdilik anneannesinden gerekli izinleri alarak reklam işini kabul eder. Böylelikle beşinci günün çevresel mekânını reklam çekimlerinin yapılacağı stüdyo oluşturur. Nermin bir an önce yarının gelmesini ve Tuğde'nin hayatından çıkıp gitmesini umarak uzun reklam çekimlerine dayanmaya çalışır. Bununla da kalmaz, çekimlere ara verildiği sırada arkadaşı İris'in Japon müşterileri için düzenlediği yemeğe katılırlar. Yemekten sonra tekrar stüdyoya dönerler ve çekimler sabah saatlerine kadar devam eder. Görüldüğü üzere Nermin, Sinan'ın evi hariç Tuğde aracılığıyla istemediği mekânlarda istemediği anlara şahit olmuştur. Çevresel bakımdan Nermin'in üzerinden geçtiği ve mecburi olarak gitmek zorunda kaldığı bu yerler, romandaki olayların zemini açısından bir dekor olarak kullanıldığı için Nermin'in hiçbir bakımdan duygusallık ve ontolojik bir bağ kuramadığı mekânlardır.

2.1.3. Algısal Mekânlar

2.1.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar

Yüksek Topuklar romanında anlatıcı yazar Nermin'in, fiziksel kapalılığın yanı sıra ruhsal olarak kendisini yersiz/yurtsuz hissettiği her yer kapalı-dar mekânı temsil eder. Tuğde'nin Nermin'in evine gelmesiyle birlikte ev, Nermin için adeta bir kapana kısılmışlık hissi verdiği için kapalı-dar mekâna dönüşür: "*Eminim, o gece ev de, yattığımız odalar da uyuduğumuz yataklar da ikimiz için aynı derecede yabancıydı. Bütün gece duvarlara baktım*" (Mungan, 2017: 18). Sadece ev değil, Tuğde ile ilgilenmek zorunda kaldığı beş gün boyunca beraber buldukları her yer, Nermin'e huzursuzluk ve gerginlik verir. Böyle mekânlarda Nermin kendi benliğini hissedemez ve manevi anlamda bir gelişme sağlayamaz. Birinci gün Akmerkez'e gittiklerinde alışveriş merkezinin insanı hapsedici atmosferinden fazlasıyla bunaldığı için evine hiç dönemeyeceğini, buradan çıkamayacağını düşünmeye başlar. Akmerkez, Nermin'e kapalı-dar mekân deneyimi yaşatır. Bu yüzden ikinci günün sabahına kâbus görerek uyanır. Bir önceki günkü alışveriş merkezi faciasının üzerinden, Tuğde'nin evindeki ve hayatındaki varlığının şokunu atamadığı için bilinçaltı korku ve endişe verici senaryolar üreterek Nermin'e dayanılması zor anlar yaşatır. Tuğde uyanmadan sabah yürüyüşünün kendisine biraz da olsa iyi geleceğini

düşünür. Spordan dönüp kahvaltılarını yaptıktan sonra kendisine gelen postalar içinden eski okul arkadaşlarının düzenlediği yemek davetini görür ve pek gönüllü olmasa da Tuğde'yi oyalamak için katılmayı düşünür. Öncesindeki ikinci gün planları, Tuğde'yi Ortaköy'de gezdirmek ve sonrasında arkadaşları Turgay ve Nazlı'nın kafesine gitmektir. Tuğde'nin burada Nermin'in pek hoşlanmadığı arkadaşları Kürşad ve Ömer ile fazla yakınlık kurması Nermin'i rahatsız eder. Bunun üzerine bir de kafenin yakınından geçerken Nermin'i görüp yanına gelen Tikli Gülçin'in de Tuğde'yi önceden tanıyıp onun hakkında çocuk masumiyetine sığmayacak vukuatlarını anlatması, Nermin'i giderek korkutmaya başlar. Bu korku mekân ile ilişkisine yansır, bir an önce buradan kurtulmak ister.

Nermin'in eski arkadaşlarla yemeğin düzenlendiği yer, Boğaz'da gösterişli bir lokaldir. Nermin burada da kendisini iyi hissedemez, çünkü Tuğde'nin varlığı ve çevresindeki insanlara karşı yaşından büyük hal ve hareketleri, her yerde olduğu gibi burada da Nermin'i rahatsız eder. Mekân fark etmeksizin Tuğde ile nereye gitse kendisini kapalı-dar mekânın içinde bulur. Bu halini "*Birden beni ağırlaştıran o tanıdık yorgunluğu hissediyorum gene ve buradan kaçıp gitmek istiyorum*" (Mungan, 2017: 347) sözleriyle ifade eder. Nermin'in kalabalık ortamlardan uzak durmasının bir başka temel sebebi de insan içine karışmaktan, insanların riyakâr yüzlerine tanıklık etmekten kaçınmasıyla ilişkilidir. Bu durum Tuğde'nin varlığıyla daha da dayanılmaz olur.

Carl Gustav Jung'un içe dönük davranış tipinin başlıca özelliği insanlara ve nesnelere karşı güvensizlik durumudur. Sosyal olmayan bu tipler harekete geçmek yerine düşünmeyi tercih ederler. "*İçedönük yetişkinler toplumdaki hoşlanmaz, topluluk içinde kendilerini yalnız ve kaybolmuş hissederler. Duygudururlar, aptalca görünmekten korkarlar fakat genellikle toplum içinde nasıl davranılacağını öğrenemedikleri görülür. Aşırı vicdan sahibi, kötümser ve eleştireci olma eğilimindedirler*" (Jung, 2019: 42). Jung'un psikolojik tipler öğretisi esas alındığında Nermin'in davranış tipinin içedönük olduğu söylenebilir. Dışadönük tipin aksine Nermin, sosyal ortamlardan, topluluk içinde bulunmaktan, gösterişli ve yapmacık insan ilişkilerinden hazzetmez. Kolaylıkla ve kısa zamanda kurulan arkadaşlıkların uzun ömürlü olmadığını bilir ve basmakalıp değerlere uygun davranmayı reddeder. İnsanların içinde bilhassa kadınların arasında kendini yalnız hisseden bir karakter

olduğu için, insanlarla iç içe olmaktan kaçınır. Yalnızlığını, “*Kalabalıkların ehlileştiremediği yabani yanım, eskisinden de çabuk ortaya çıkmaya, beni kendi kabuğuma çekilmeye zorlamaya başlamıştı. Yalnızlığı, tanıdığım diğer kadınlardan daha kolay kaldırabiliyor olmamı sağlayan bu yabaniliğim aslında*” (2017: 347) sözleriyle ifade eder. Nermin’in içe dönük davranış tipi mekân algısına da tesir eder; kendini yalnız hissettiği, kimliğini geliştiremediği ve ruhsal bakımdan rahat hissetmediği her mekân onun için kapalı-dar bir mekâna dönüşür. Ne zaman sokağa çıksa bir an önce evine dönmek, kalabalığın verdiği olumsuz atmosferden kaçmak ve evine sığınmak ister. Kapalı-dar mekândan açık-geniş mekâna geçişi yansıtan bu ruh halinin temelinde evin güvenli bir sığınak oluşu yatmaktadır.

Nermin için aile demek, çocukluğunda öğrendiği bir kirli sırlar yumağıdır. İlk öğrenmelerinin gerçekleştiği aile yuvasını “*dışarıya söylenmeyenlerin, gösterilmeyen gizlerin, saklı tutkuların, ölümüne yalanların barındığı*” (Mungan, 2017: 248) bir suç çetesi olarak adlandırır. Evlerindeki sıkıntısı bir türlü dağılmayan kapalı odaları Nermin’in kapalı-dar mekânlarını oluşturmaktadır. Burada hiçbir şekilde gelişim yaşayamayan Nermin, bedensel ve ruhsal olarak kendisini engellenmiş hisseder. Ailevi ilişkilerden kaynaklanan karanlık atmosfer mekâna da sirayet ettiği için Nermin’in çocukluk evi kapalı-dar bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukluğunun tüm kasvetli havasının günün birinde parlak bir ışığa, neşeli bir aydınlığa dönüşeceğine dair belirsiz bir ümitte bekler. Nermin adeta hayatını değiştirecek bir dış gücün geleceğine tüm kalbiyle inanır. Kendisini hiçbir zaman ait hissedemediği Nişantaşı’ndaki evleri kâbuslarının, korkulu rüyalarının ve hastalıkla geçen günlerinin bir dekoru olarak kayda geçmiştir. Nermin bu evde yalnızca renksiz, mutsuz ve ruhsuz bir çocukluk geçirmez, bunlarla birlikte bir daha yaşayamayacağı çocukluğunu da yitirir. Bu durumu kaçırılmış bir hayatın imkânlarını bırakmış olmak gibi değerlendirir.

Nermin’in aile bireylerine ve çocukluğuna dair bilgilerin yer aldığı dördüncü bölümün “Çocukluk İçin Defter” adlı kısmında, ailesiyle yaşadığı evin kendisinde olumsuz duygular uyandıran, hayatı boyunca aynı duygularla hatırlamasını sağlayan, kasvetli, kapalı-dar bir mekân oluşu anlatılır. Mekânı darlaştıran ve Nermin için evin karamsarlığını besleyen temel faktör halalarıdır. Halalarının gözetimi altında olduğu için buhranlı bir çocukluk geçirmiştir:

“Üç halam, yüzü benim için hep gölgeli bir karanlıkta kalmış bir babaanne ve ölü bir balık gibi gezen baba. Ailem buydu. Bir de annem vardı. Nişantaşı'nın, Teşvikiye'nin, Topağacı'nın çok odalı, geniş pencereci de olsa, güneşi esirgenmiş kasvetli evlerinde, yüzü birbirine yakın duran uzak apartmanların yalnızlığında geçen bir çocukluk. Kapalı, koyu bir çocukluk. Belki de öğrendiği ilk temel duygusu ümitsizlik olan bir çocukluk” (2017: 376-377).

Alfred Adler'e göre bir bireyin kişiliği üzerinde bilgi edinmek isteniyorsa, onu kendi konumu, yani kendisini maddi ve manevi yönden kuşatan ortam içinde değerlendirip anlamaya çalışmak gerekir. Bireyi doğumundan itibaren çevreleyen, geliştiren veya kısıtlayan aile ortamı, *“insanın evren ve yakın çevresi karşısındaki tutumu, etkinlikte bulunma, insan soydaşlarıyla temas ve ilişki kurma”* edimlerini doğrudan etkilemektedir (Adler, 2020: 66). Bu bakımdan Nermin'in kişiliği üzerinde yorum yapmadan evvel, onun nasıl bir aile ortamında yetiştiğini göz önüne almak ve kendi konumu içinde değerlendirmek, mekânla birlikte düşünüldüğünde daha kapsayıcı bir yaklaşımdır. Çocukluğunun geçtiği Nişantaşı'ndaki aile evi, bireyselliğini olumsuz yönde etkilediği için kişiliği üzerinde onarılması güç izler bırakmıştır. Yalnızlığı sevmesi, insanlara karşı güven eksikliği duyması ve insanlardan uzak bir yaşamı tercih etmesi, aile konutunun çocukluğundan başlayarak hayatını biçimlendirici işleviyle açıklanabilir. Bu durum dikkate alındığında büyüdüğü ev okuyucuya tam anlamıyla kapalı-dar mekân izlenimi verir. Çünkü evde daima sıkıntılı bir hava vardır. Aynı evin içinde ayrı hayatlar yaşamak, tam olarak Nermin'in aile bireylerinin birbirleriyle olan ilişkisini açıklar. Ailesiyle yaşadığı evi yıllar sonra anımsadığında bile sanki oradaymış gibi kendisini kötü hisseder. Gündelik yaşamları oldukça renksiz olduğu için, evin kasvetli havası Nermin'in bütün çocukluğunu ve hatta bütün hayatını ele geçirmiştir:

“Ailemizi bir arada tutan şey bir tür suçluluğa benziyordu; herkesin kendini nedensiz biçimde birbirine karşı suçlu hissettiği esrarengiz bir hava vardı evimizin içinde. Sanki ortak işledikleri ve bir daha asla hatırlamak istemedikleri bir suçun gölgesinde yaşıyor, daha doğrusu çile dolduruyorlardı. İnsanın dünyaya doğuştan suçlu geldiğine inanan dinibütün Hristiyan evlerine hâkim olan o suskun ve güçlü ümitsizlik havasına benzer bir şey asılı dururdu evimizin sıkıntısı bir türlü dağılmayan kapalı odalarında... Evimizin içinde öyle tuhaf, öyle ağır bir hava vardı ki, yıllar sonra bile kimi güçlü anımsayışlar sırasında, oradaymışım gibi içim kararır. Gerçek olamayacak kadar sıkıcıydı ev hayatımız” (2017: 377).

Ev, çocuğun toplumsallaşmaya başladığı ilk mekânıdır. Söz konusu toplumsallaşmanın kökleri, bireysel deneyimlerle birlikte çocuğun yaşamında başat rol oynayan yetişkinlerin davranışlarıdır. Böylelikle “yer kimliğinin” tohumlarının

ekildiği ilk mekân olarak ev, “ben kimliğinin” gelişimine ilişkin psikolojik sürecin de önemli bir parçasını oluşturur. (Gürkaynak, 1996: 426). Nermin’in toplumsallaşmaya başladığı ilk mekânı Nişantaşı’ndaki aile evidir. Bu evde aile bireylerinin hem birbirlerine hem de Nermin’e karşı tutumları yer kimliğinin inşasında benliğini geliştirecek ve aidiyetlik duygusunu besleyecek düzeyde değildir. Aidiyet ve yere bağlılık benliğin ve kimliğin oluşmasında önemli bir etken olduğu için, Nermin’in yer kimliğinin olumsuz yönde gelişmesi ben kimliğini de yıpratmıştır.

Nermin’in çocukluk evi, çevresel olarak bir dekor olmanın ötesinde, algısal boyuttaki kapalılığı temsil eder. Hayatının bir daha onaramayacağı en önemli parçası, çocukluğu boyunca hiçbir zaman kendini mekâna ait hissedemediği ve sevgiden yoksun olan Nişantaşı’ndaki kasvetli evde kalmıştır. Çocukluğun mutluluk mekânı ve ruhsal/psikolojik/manevi gelişimin temel dinamiği olan “ev” ile bütünlük kuramaması, hayatının geri kalan kısmında kendisini ait hissedeceği yerlerin de kısıtlı olmasına sebep olmuştur. Bu yüzden varoluşsal bunalımlar yaşadığı için hayatı anlamlandırması güçleşmiş, insanlara güvenme, sosyal ilişkiler kurma bakımından kendisini hep geri planda tutmuştur. Çocukluğun mutlu bir ev ile özdeşleşmesi bakımından insanın kişisel gelişimine ne denli etkisi olduğunu Nermin’in ev yaşantısından anlamak mümkün görünmektedir. Yıllar sonra evlerinin satılıyor oluşuna içinin burkulması evin satılması değil, o evde kaybedilen çocukluğu nedeniyledir:

“Hiçbir zaman ait olmadığım o Nişantaşı’ndaki ev, yalnızca kabuclarımın, korkulu rüyalarımın, ateşli hastalığa yakalandığım kimi gecelerin vazgeçilmez dekoru olarak kaldı. Orada yalnızca renksiz, ruhsuz geçmiş bir çocukluğu değil, aynı zamanda kaçırılmış bir hayatın imkânlarını da bırakmış gibiydim. Ne yaparsam yapayım, hayatımın bir daha onaramayacağım temel bir parçası, pencerelerinden, aralıksız yağın yağmurlu öğle sonralarının sokağını derin bir iç sıkıntısıyla seyrettiğim, hava tam kararmadan ışıkları asla açılmayan o kasvetli evde kaldı. Herkes ölüp gittikten sonra, o ev satılırken, içim burkuldu; eve, evi satıyor olmama değil, o evde kaybedilmiş bir hayatım olduğuna yanıyordum” (2017: 378).

Nermin’in Nişantaşı’nda ailesiyle beraber yaşadığı ev hem fiziksel hem de algısal düzeyde ruhsal bir kapalılığı simgelediği için, kendilik mekânı kuramadığı ve bireysel bir gelişim yaşayamadığı kapalı-dar bir mekândır. Yaşadığı mekânla kendisi arasında bir ünsiyet kuramaması ümitsizliğini artırmıştır. Ev yaşantısında özellikle halalarının rahatsız ve rencide edici tavırları, Nermin’e dar mekânda kimsesizlik

duygusunu yaşatmıştır. Çocuk yaşta tanıştığı bu duygu durumu, gençliğinde ve olgunluk çağında insanlara karşı hep mesafeli olmasına ve dolayısıyla yalnız yaşamasına yol açmıştır. Yalnızlığı tercih etmesinde kadın-erkek ilişkilerinden toplumsal ve siyasi görüşüne kadar pek çok unsur etkili olsa da çocukluk evinde inşa edilmeye başlayan mekân bilinci, insanlara tam anlamıyla güvenememesine sebep olmuş ve yalnızlığı tetiklemiştir. Mekân bir var olma biçimi olarak düşünüldüğünde, Nermin'in kimsesizlik mekânı olan çocukluk evi, bireysel tekâmülünü gerçekleştirmediği ve ontolojik bütünlük kuramadığı yersiz/yurtsuzluk hissiyle tanıştığı yerdir.

Sonuç olarak Nermin, arkadaşının kızı Tuğde aracılığıyla hem yaşadığı toplumun insan ilişkilerini ve yaşam tarzını eleştirme fırsatı bulmuş, hem de geçmişe yönelik anımsamaları ile çocukluk yıllarının ev ortamındaki bunalıcı havasını yeniden hatırlamıştır. Tuğde'nin Nermin'in hayatındaki beş günlük varlığı, mekânı darlaştıran başlıca faktördür. Beraber gittikleri her yerde mutlaka geçmişe yönelik hatırlamak dahi istemediği anları tüm canlılığıyla gözlerinin önüne getiren durumlara sebebiyet vermesi, Nermin'in mekân deneyimine olumsuz bir katkı olmuştur. *Yüksek Topuklar*'daki esas kapalı-dar mekân Nermin'e göre dünyada bulunmaktır. “*Ne zaman sokağa çıksam, temel duygumun, bir an önce evime dönmek oluşu, beni dünyaya ilişkin olarak da ümitsiz kılıyordu*” (Mungan, 2017: 348) diyen Nermin'in ne zaman dışarıya çıkıp insanların arasına karışsa, tetikleyici duygusu hemen eve dönmek ve evine sığınmaktır. Varoluşsal bir bunalım yaşaması, kendini yaşadığı dünyaya ait hissedememesinden kaynaklanıyorsa da varlığını sadece evinde güvende hissetmesi fenomenolojik mekân yani zihnindeki öz mekân tasavvuruyla ilişkilidir.

2.1.3.2. Açık-Geniş Mekânlar

2.1.3.2.1. Mutluluk Mekânları

“Evin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır.”

Richard Sennett

Yüksek Topuklar romanının başkarakteri Nermin, modern dünyanın hızına ayak uydurmaktansa yalnızlığı tercih ettiği için birçok kadının aksine kendine özgü huylara sahiptir. Alışveriş yapmaktan, gereksiz yere alışveriş merkezlerinde vakit

geçirmekten hoşlanmadığı için roman boyunca modern kadın algısını eleştirir. Tuğde ile ilk gün gittikleri Akmerkez’de bir alışveriş merkezini değil de bir bilimkurgu filminde uzay gemisini gezdiği izlenimine kapılan Nermin, kendisini bulunduğu yere ait hissedemez ve yalnızlığıyla bir kez daha yüzleşir. Nermin’in böyle durumlarda olmak istediği tek yer kendi evidir. Çünkü dış dünyanın olumsuz tesirlerine karşı korunduğu, kendini güvende hissettiği ve mutlu olabildiği tek yer evidir. Bu yüzden Tuğde aracılığıyla maruz kaldığı sanal dünya ve bu dünyanın yapmacık insanlarından uzak bir şekilde evinde oturmak isteyen Nermin için ev bir sığınağa dönüşür. Dış dünyanın tehlikeleri karşısında, evin koru(n)ma ve direniş değerlerine sığınır. Nermin’e göre ev sanki, “*insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar*” (Bachelard, 2018: 37); böylelikle ev, hem beden hem de bir ruh işlevi görür. Hoşlanmadığı insanlardan kendisini evinin güven verici yapısına sığınarak koruma altına alan Nermin, insanların kapılıp gittikleri sanal dünyada yer almaktansa evinde oturmayı yeğler ve bu şekilde kendisine gelecek herhangi bir olumsuzluğu önlemiş olacağını düşünür:

“Eviden çıkmıyorum, insanların arasına karışmıyorum, daha doğrusu her geçen gün insanlardan biraz daha nefret ederek kendime kapıyorum. Ve ben görmeyeli beri, insanlar her geçen gün biraz daha çıldırıyor. Amerika sokakları buraya taşınmış gibi yapmanın derin bilinç kaybında herkes uyurgezer gibi başkalarının kimliklerini yaşıyor. Birkaç kişinin şuursuzluğu değil, bir toplumun cinneti bu. Sanal bir dünyada yaşıyor herkes. Ben de masamın başında oturup, bu uydurma dünya için logo çiziyorum, amblem yapıyorum, imaj yaratıyorum, grafik düzenliyorum. Sonra günün birinde bir uzay gemisine çıkar gibi çıkıyorum bu dünyaya. Ve hâlâ niye şaşırıyorum? Ne zaman sokağa çıksam, şaşkınlığımın da, öfkemin de sonu gelmiyor. Sıradan bir tişört, beni nerelerden nerelere taşıyor? Evidemde oturmak istiyorum.” (Mungan, 2017: 50-51).

Gaston Bachelard’ın evi bir mutluluk mekânı olarak görmesi, istenmeyeni dışarıda bırakan ve mahrem yaşamın güven altına alındığı mekânsal bir sınırın temsili dolayısıyladır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Nermin için yaşamının güven kaynağı ve mutluluğu hissettiği tek mekân, evindeki çalışma odasıdır:

“Çalışma odamı çok seviyorum. Bazen düşünüyorum da, bütün bir hayatımı bu çalışma odasını kazanmak için yaşamışım gibi geliyor. Yeryüzünde mutlu olduğum tek yer burası. Mutluluk dediğimse, pek büyük bir şey değil, yalnızca huzur ve dinginlik... Virginia Woolf’un deyişiyle “kendine ait bir oda”nın dünyanın yarısı demek olduğunu zaman geçtikçe çok daha iyi anlıyor insan” (2017: 107).

Romanda eski İstanbul’un her köşesi insanlara umut aşıl原因an, hayal kurmaya imkân veren, bütünleyici ve algısal olarak genişleten yapısıyla dikkat çekmektedir.

Bunlardan birisi de Ortaköy'dür. Nermin'in Tuğde ile beraber çok sevdiği Ortaköy'ün gelişigüzel kalabalığında birdenbire bu semtin eski sessizliğini özlemesi, onu yaşanmış güzel günlere ve insana hayaller kurduran mutluluk mekânına götürür. Mazi ve hal arasında Ortaköy, Nermin'e geçmişini anımsatır ve eski günleri tekrar yaşıyormuş hissini verir. Nermin'e göre Ortaköy'ün ıssız olduğu eski zamanlarda aydınlık gelecek günlerin anıları barınmaktadır.

“Eskiden, yani kendimize ‘genç’ dediğimiz zamanlar kadar eskiden, kimi sabahlar, çok erken saatlerde, meydanadaki boyası dökülmüş, tahtası aşınmış solgun banklardan birine oturup, sabahtan ve denizden ürpererek, kuşlara, dalgalara, karşı kıyılara bakıp, belirsiz bir gelecek ümidiyle hayallere daldığımız zamanların Ortaköy'ünün ıssızlığını özlemiyor değilim. O ıssızlıkta, yalnızca geçmişin değil, aydınlık bir geleceğin de anıları kaldı. İstanbul'un neredeyse her köşesi, bizim için bir gelecek ümidi taşırdı. Bazı hayaller, boşa çıksalar bile, gücünü yaşanmışlıktan alan hatıralar kadar canlı ve şiddetli hatırlanabilirler. Bizler de hatırası az, hayalleri çok çocuklardık” (2017: 133)

Nermin, Ortaköy'ü değişen manzarasına ve kalabalığına rağmen sevdiğini dile getirir. Her ne kadar modern çağda çevresel bakımdan olumsuzluklar barındırsa da İstanbul'u mutluluk mekânı olarak niteler. Geçmişteki İstanbul ile şimdiki İstanbul arasındaki gözle görülür büyük değişime karşın İstanbul'un manevi gücü her zaman ağır basar. Bu durumu bellek kavramıyla biraz açarsak; Nermin için İstanbul, duyuşsal olarak algıladığı, kişisel ve kolektif belleğinde²⁰ deneyimlediği bir fenomendir. Kişisel ve kolektif bellekte yer eden yaşanmışlıklar, mekân ile yansıtılır. Hatırlama ve unutma gibi işlevleri bakımından mekân, belleğin önemli bir aracı konumundadır. İnsan yaşadığı olayları belli bir mekân özelinde hatırlar ve gerekirse tekrar üretir. Bu özelliği dolayısıyla Nermin'in İstanbul algısı, mutluluğu muhafaza eden ve sürekliliği sağlayan bir unsurdur. Bu unsur, hafızasına kaydettiği geçmiş

²⁰ Mekâna dair hususlar, belleğin bir yansıması olarak kişisel ve kolektif özellikleri itibariyle ikiye ayrılır. Bireysel veya kişisel bellek, insanın kendi geçmişine ilgili görüş ve kavrayışını ifade eder. Çünkü insanın geçmişteki eylemleri, bugünkü kişisel kimlik yapısına etki ederek belleğine yerleşir. Kişisel bellek, bireyin geçmişten bugüne aktardığı ve özel olarak seçilen bilgi, tecrübe ve yaşanmışlıklarının muhafaza edildiği, gerektiğinde de kullanıldığı bir depo işlevi görür. Kolektif bellek ise, belleğin sosyal yönü/kimliği ile ilişkilidir. Kişinin belleği, toplumsal koşullar ve sosyal etkileşimlerle biçimlenmektedir. Kolektif bellek daha çok, anlatı yoluyla oluşan imgelemin oluşturduğu nesnel düzlemde hüviyet kazanır. Böylelikle toplumsal kimliğin inşası, belleğin işlevleriyle oluşturularak geçmişten bugüne aktarılır (Ömer Faruk Yücel, “Edebi Metinlerde Bellek ve Mekân: Fatih Harbiye ve Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanları Üzerine Bir İnceleme”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2021, s.197-198).

zaman mekânlarının içsel atmosferini ve tarihsel yapısını ön plana çıkarır. Nermin'e göre belleğin bir yansıması olarak İstanbul, mutluluk veren bir sanat eseridir:

“Zaman sessizlikte gövdelenir, İstanbul’un bütün tarihini, olanca ağırlığıyla ve eskilerden kalma diri bir saadet duygusuyla hissettirir. Gürültülerin İstanbul’unda şimdiki zamanı, sessizliğin İstanbul’unda ise geçmişin ağırlığını duyarsınız. İstanbul iyi bir sanat eseri gibidir. Onda hem zamana dokunur, hem büyüğü hissedersiniz” (Mungan, 2017: 138).

“İstiklal’de Yürüyüş” başlığı altında Nermin’in İstanbul’a olan hassasiyeti ve bu şehir ile arasında özel bir bağın olduğu daha iyi anlaşılır. Dünyanın başkenti olarak tanımladığı İstanbul, sevdiği birçok yazar aracılığıyla hem şehri hem edebiyatı daha anlamlı kılmakta ve bu özelliklerinden ötürü de başlı başına bir mutluluk mekânı olmaktadır:

“Ne zaman havaya ilişkin bir şeyler düşünsem, sevdiğim yazarların kitaplarının sayfaları arasında bulurum kendimi. Sanki önceden tarif edilmiş bir anın, bir iklimin bir zaman diliminin içinde yer alıyorumdur. Kimi zaman Sait Faik, Orhan Veli, Reşat Nuri ya da Abdülhak Şinasi ile birlikte yaşarım; içinde olduğum zamanı onlardan hatırladıklarım derinleştirir. Edebiyat sevmek için ne çok neden olduğumu düşünürüm. İstanbul edebiyatla birlikte sevildiğinde ayrı tat veriyor insana. Sizden önce yaşayanların, İstanbul’a kattıklarıyla da seviyorsunuz İstanbul’u. Birçok mahalleyi gezerken, aynı zamanda nice romanın, hikâyenin sayfalarında geziyorsunuz” (2017: 265-266).

Nermin’in İstanbul’a karşı hissettikleri, algısal boyutta açık-geniş mekân bakımından olumlu ve iyileştirici duygular barındırır. Geçmişte kalan İstanbul, her yönüyle daha samimi ve daha cana yakındır: *“Olanca kalabalığına, gürültüsüne, hayhuyuna, trafiğine, türlü-çeşitli sıkıntılara karşın, bana, hala dünyanın en güzel şehirlerinden birinde yaşadığım duygusu veren bu şehrin her bir köşesini, bir geçmiş duygusuyla anıyorum bir süredir”* (2017: 136).

Nermin Tuğde’yi Ortaköy’de gezdirirken Ortaköy camiinin yanındaki umumi tuvalette uzun zamandır görüşmekten kaçındığı çocukluk arkadaşı Hale ile karşılaşır ve günün geri kalan vaktini birlikte geçirirler. Burada Nermin’in Hale ile ilgili düşünceleri, geçmiş yaşantısı, şimdiki hali, eş ve annelik kimliği iç monolog şeklinde aktarılır. Geçmişe ve arkadaşlıklarına yönelik pek çok şeyi hatırlama fırsatı bulan Nermin, Hale ve ailesinin eskiden olduğu gibi hala Baltalimanı’nda yaşadıklarını öğrenir. Nermin Baltalimanı’nın inişli çıkışlı sokaklarını eskiden beri çok sevmektedir. Hale’nin evini eskiden İstanbul’un semtlerinde düzenli olarak gezintiye çıktığı bir gün rastlantıyla öğrenmiştir. Hale ve ailesinin Baltalimanı’nda yaşadıkları ev, Nermin için yapısı, görünüşü ve hissiyatıyla mutluluk mekânını temsil eder.

Burada dikkati çeken bir başka nokta ise Nermin'in anılarıyla bütünleşen bahar ve serinlik kavramlarıdır. Bachelard'a göre anılar, *“aldatmayan ve yetkinliğin hareketsizliğinde durduğu için bütünsel mevsim denilebilecek bir mevsimin evrenine”* (Bachelard, 2012: 125) ortaklık eder. Nermin'in bahar mevsimiyle bütünleştiği anısı, psikolojik ve kalıcı bir değer taşır. Bahar mevsimi, hafızasında yaşattığı anıyı hatırlamasına yardımcı olan bütünsel bir mevsimin kökenidir:

“Şaşkınlıkla, ‘Aa, siz burada mı oturuyorsunuz artık?’ diye sormuştum. Beni eve çağırıp soğuk bir şeyler ikram etmişti. Bahardı. İlk mimozalar açmıştı, ardından erguvanlar. Karşı kıyıları basmış erguvanların bakır çalığına dönüşen kızılı birdenbire canlanıyor gözlerimin önünde. Baygın çiçek kokularıyla çıktığım yokuşlar başımı döndürmüştü, hayli terletmişti beni; evin, insanın içini yatıştıran serinliği kalmış aklımda. Camlar açıldı, esiyordu. Tuhaf, huzur verici bir ışık vardı evin içinde. İnsana nedensiz yere mutluluk duygusu veren sakin, huzurlu bir öğleden sonrası...” (2017: 153).

Bachelard, düşünülerimizin ve refleksiyonlarımızın çıkış noktasını şöyle ifade etmektedir: *“Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır”* (Bachelard, 2018: 171). Yani insan, kendisiyle baş başa kalabilmek, kendisini duyabilmek adına dış dünya ile bağlantısını kesebileceği köşelere ihtiyaç duyar. Bu köşeler kimileri için bir sığınak, kimileri için de hayal gücünün derinliklerine geçiş yapılan bir mekândır. Yaşanan birçok köşe, yaşamı saklama gücüne sahiptir. Köşede geçirilen zamanların anımsattığı şey, düşüncelerin sessizliğidir. Köşeye çekilmek tabiri psikolojik açıdan birçok hayali barındırdığı için Bachelard, köşeye çekilen her ruhta, bir sığınma figürü olduğunu düşünür. (Bachelard, 2018: 172). Nermin Tuğde ile beraberliklerinin ikinci gününde, arkadaşı Turgay ve eşi Nazlı'nın evden bozulma barında oturmayı tercih eder ve buradaki atmosferden hareketle mekâna, daha ziyade “köşe”ye dair izlenimlerini dile getirir. Nermin'in kendi varlığına özgü değerlerin bir sığınağı niteliğinde, bulunduğu yer fark etmeksizin her zaman köşede rahat etmesi, huzur içinde olma bilinci taşımaktadır:

“Hangi mekânda olursam olayım, her zaman hep köşede oturduğumda rahat ederim. İki yanımı iki duvara yasladığım köşeler bana güven verir, iğretliliğimi hafifletir. Yandaki kesme taş duvardaki başka zamanların çağrışımlarıyla yüklü nişlere çantadan çıkardığın kimi ıvır zıvırı yerleştirerek, kendine hemen bir köşecik ediniverirsin” (Mungan, 2017: 170).

Fiziksel bir mekâna atfedilen bir takım içsel değerler söz konusu olduğunda geometrik mekânı aşan mefhumların peşine düşmek, insan ile mekânın bütünleşmesi

noktasında önemli ayrıntıları görmemizi sağlar. Canlı bir varlık olan insan, boş bir sığınağı/köşeyi doldurur. Hayaller de orada ikamet eder.

“İstiklal’de Yürüyüş” bölümünde Nermin ve Tuğde’nin Kaktüs adlı bir kafeye gittikleri anlatılır. Burada nesne-mekân birlikteliği ön plandadır. Bachelard’ın belirttiği üzere, her birine ayrı değer biçilmiş “nesnelere” olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun olurdu (2017: 110). Bu bağlamda düşünüldüğünde kafedeki dar mekâna açıklık kazandıran kanepeler, ayna, aplikler ve dantel tül detayları Nermin’e kendi evinde olduğu hissini verir. Bu hissin vuku bulması nesne-mekân birlikteliği ile sağlanmıştır:

“Cephesi ve bir yanı acı yeşile boyanmış, girişin solunda bar, duvar diplerini kuşatan koyu renk yapay deriden yapılmış bir L kanepesi, geride, dar mekâna genişlik duygusu versin diye cephe duvarına boydan boya döşenmiş ayna, gündüzleri bile yanan lale başlıklı aplikler, sokağa bakan pencerelerinde yarım dantel tüller, kendimi evimde hissettiğim sıcak bir kafe Kaktüs” (2017: 280).

Romanın dördüncü bölümünün içinde yer alan “Çocukluk için defter” adlı alt bölümde Nermin aile yaşantısından, çocukluk ve gençlik yıllarındaki sosyal hayatından bahseder. *“Çocukluğum benim karanlığımıdır. Bilinmez korkularımıdır. Büyüyünce hallederim, diyerek hayatımın rafına kaldırdığım ve bir daha indirmeyi göze alamadığım saklı yükümdür”* (Mungan, 2017: 376) diyen Nermin’in çocukluk yaraları oldukça derindir. Ailesiyle yaşadıkları evin kasvetli havası bütün çocukluğunu olumsuz yönde etkiler ve bu etkinin hem ruhunda hem de yaşamında kalıcı hasarları olur. Aile bireyleri ile sağlıklı bir iletişimin olmaması Nermin’i çocukluğundan itibaren tamamen ümitsizliğe sevk eder. Kendi evinde göremediği ve eksikliğini ömür boyu hissettiği samimi aile ortamını arkadaşı Nalan’ın evinde bulur. Nalan’ın ailesi ve ev içi yaşantıları, Nermin’in ailesi tarafından eksik bırakılan yerlerini az da olsa tamamlar. Nalan’ın ailesinin yaşam tarzı ve evlerinde uyguladıkları ritüel sayılabilecek bazı davranışlar, Nermin için mekânı açık-geniş kılarak mutluluk mekânına dönüştürür:

“Okul sıralarındayken, Nalan’ların evine gitmekten çok hoşlanırdım. Dar gelimli bir aileydiler. Beşiktaş’tan, Valide Çeşme’ye tırmanan ara sokakların birinde, küçük, sevimli, -üzerinde sürekli çaydanlık kaynayan sobalı- bir evleri vardı. Masallardaki fakir ama mutlu ailelere benziyorlardı. Galiba onlara imreniyordum. Birbirleriyle şakalaşıyorlardı ve bu benim ailemde hiç tanımadığım bir şeydi. Girişte ayakkabılar çıkarılır, ayaklarınıza terlikler verilir, hemen limon kolonyası tutulur, kahveyle birlikte mutlaka akide şekeri ikram edilirdi” (2017: 386).

Evi aileye bağlamak ve dolayısıyla ev ile insanlar arasında bir bağ kurmak evin psikolojik perspektifini zenginleştirir. Bachelard'ın mekân poetikasına göndermeler yapan Alberto Eiguier, *Evin Bilinçdışı* adlı eserinde ailenin evde birlikte oturma bağlarını inceler. Buna bağlı olarak “iç habitat” kavramını öne sürer. Bu kavram, oturulabilir olana yani mekâna yerleşmeyi organize eden ruhsal bir temsildir. İç habitata bağlı olarak gelişen aidiyet duygusu bireylerin aile kimliğini de oluşturur. Nermin'in iç habitatını, ailesiyle yaşadığı evi incelerken tek bir bireyle sınırlandırmadan, aile bireylerinin hepsiyle ilişkili olacak şekilde düşünmek gerekir. Nermin ve aile bireyleri arasında sevgi temelli bir bağ olmadığı için kişilerin iç habitatı yeterince şekillenmemiştir. *“Aile evinin içi, orada oturanlar arasındaki bilinçdışı bağların, her birinin rol ve işlevlerinin simgesel temsiline tanıklık eder. Sevgi ile ya da düşmanlıkla anılırlar ve eğer kendilerine çok yatırım yapılmışsa odaları nesnelere doludur”* (Eiguier, 2018: 38). Böylelikle gerçek habitat üzerinde geçmişin tanıklıkları ortaya çıkmaktadır. Aile bireyleriyle yaşanan iyi veya kötü her durum bireyin bilinçdışındaki evini inşa eder. Nermin'in ailesiyle birlikte oturma bağları, bilinçdışında sevgi ile anılacak izler bırakmamış; iç habitatı sağlam olmadığı için, güven bağı oluşmamıştır. Bu yüzden Nermin, Nalan ve ailesinin yanında kendi aile ortamında hissedemediği mutluluk mekânını deneyimler; yalnızlığını ve mutsuzluğunu onların *“mütevazı hayatlarında, sıcak evlerinde, muşamba örtülü mutfak masalarında”* (2017: 388) onarmaya çalışır. Nalan'ların evinde Nermin'e huzur verici yerlerden biri olan mutfak hem Nalan ve ailesi için hem de Nermin için içtenlik ve mutluluk mekânıdır. Nalan'ların evi rahatlatıcı gücüyle yakınlar arası desteği hissetmenin koşullarını oluşturur. Ev içi nesnelere de evin mahremiyet alanını besleyen, düzene koyan unsurlardır:

“O aile neredeyse mutfakta yaşardı. Ocağının bütün gözlerinde sürekli olarak kapağı kıyışık duran küçük bakır tencerelerin usul usul kaynadığı, bu yüzden pencere camları hep buharlı, kışkırtıcı yemek kokularının ilkin salona, koridora, oradan da kapı önüne sızdığı, davlumbaz kenarlığında bakır maşrapaların, bakraçların, sitillerin, bakliyat ve baharat kavanozlarının, kurutulmuş ot demetlerinin durduğu mutluluk verici mutfaklarında az zaman geçirmedim. Her ıslak bezle silindiğinde insanın damağını kamaştıran "gırç! gırç!" diye sesler çıkaran mavi-pembe kare desenli muşamba örtülü dört kişilik mutfak masasında, kendimi aileden biri sanarak, hayatımın en güzel yemeklerini yedim” (2017: 388).

Nermin'in çocukluğuna dair hatırladıkları genel olarak buruk anılar olsa da mekâna dair ayrıntılar, karakterlerin ruh dünyaları hakkında yorum yapabilme

imkânı vermektedir. Halalarının evin içinde kendilerine ait eşyaları sakladıkları köşelerden, dolaplardan bahseder Nermin, bu köşe ve dolaplar mekânın ruhunu barındıran, insanın mekânla münasebetini diri tutan emarelerdir. Mekânı anlamlandıran bu ayrıntıları Bachelard'ın mekân poetikasındaki köşeler ve dolap metaforlarından hareketle incelediğimizde içsel yaşamın içsellik ayrıntılarına ulaşmak mümkündür. Bachelard, “çekmece, sandıklar ve dolaplar” özelinde, bazı nesnelere gizli psikolojik yaşamın gerçek organları olduğunu dile getirir. Bachelard'a göre bir içsellik mekânı olan dolabın iç mekânı, her önüne gelene açılmayan bir mekân hüviyetindedir. Dolabın içinde hâkim süren düzenlilik, bütün evi düzensizlikten korumayı sağlar (2018: 110). “*Hafızamızda dantellerin, patiskaların, daha sert kolalı kumaşların üstüne yerleştirilen tülbentlerin durduğu rafları canlandırabilirsek, anılar sürü halinde geri gelir*” (2018:111). Bachelard'ın bu ifadesi, nesnelere anıları saklama gücüne sahip olduğunu gösterir. Dolap kapalılığı cihetinde bir o kadar da açıklığın temsilidir:

“Halalarımın her birinin, evin içinde kendilerine ait bir şeyleri sakladıkları gizli birer köşesi vardı. Çok odalı, çok dolaplı evin, kim bilir hangi kuytusundaki bu köşe, başkaları tarafından keşfedildikten sonra, her seferinde yeni bir yer bulunur, saklı hazineler bu yeni yere taşınırdı. Başkaları için pek bir şey ifade etmese de, kendileri için değerli olan şeyleri gözlerden saklamak, ya da armağan olarak vermeyi bekleddikleri şeyleri günü gelmeden ortaya çıkarmamak için güvenilir belledikleri gizli köşelerdi bunlar” (2017: 404).

İçinde barındırdığı nesnelere aracılığıyla dolap bir tarihsel bir veriden daha fazlasıdır. Yaşamın vazgeçilmez anlarından arta kalan ve üzerine zamanın sinmiş olduğu nesnelere korunduğu dolap içleri, insanın içsel dünyasına açılan önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde Nermin'in halaları için köşeler ve dolap içleri özel eşyalarını muhafaza ettikleri içsel sığınak mekânlarıdır.

2.1.3.2.2. Düşsel/İmgesel Mekânlar

Düş kuran kişi, biçimlere ve renklere aldırmandan sığınak inancıyla hareket eder. “*Bu sığınakta yaşam olgunlaşır, hazırlanır, dönüşüme uğrar*” (Bachelard, 2018: 155). Hayali yaşarken olduğu gibi bir kabukta yaşamak için de yalnız olmak gerekir. Bachelard'a göre tek başına ikamet etmek büyük bir düşür. Tıpkı hayatın zorlukları karşısında Nermin'in de böyle bir düşü kapılarak yalnız bir hayatı tercih

etmesi gibi. Hayallerin tümünü yönlendirme gücüne sahip olan “durma” edimini vurgulamak isteyen Bachelard, bu edimin en yüksek noktasına bir kabuğun içinde ulaşılabileceğini düşünür: “*İnsan, hayvan, badem çekirdeği, tümü de bir kabuğun içinde kavuşur durmanın en yüksek noktasına*” (2018, 160). Nermin için bu kabuk, kendini dış dünyadan soyutlayıp koruma altına aldığı ve ruhsal açıdan kendisini güvende hissettiği evidir. Bir sığınak ve mutluluk mekân olan evi, aynı zamanda içinde düş kurulan bir mekândır.

Nermin, profesyonel olmamakla birlikte bir dönem tiyatro için çevre düzenleyicisi olmayı hayal etmiştir. Okuyup sevdiği oyunlara ilişkin klasik ve modern dekorlar tasarlayıp eskizler çizerek maketler yapmıştır. Yıllar içinde ev taşınmaları dolayısıyla maketlerde biraz azalma olmuş, en beğendiklerini odasının en göz alıcı parçası olan ışıklandırılmış vitrine taşımıştır. Hoş bir aydınlatması olan odasındaki bu vitrin, Nermin’e o zamanlar kurduğu hayalleri yeniden yaşamasını sağlayıp, içinde düş kurulan düşsel bir mekâna etki ettiği için önemli bir unsurdur:

“Bir dönem ciddi bir biçimde tiyatro için çevre düzenleyicisi olmayı hayal etmiştim. O sıralar sıkı bir tiyatrocuya kadar çok oyun okuduğumu hatırlıyorum; okuduğum ve sevdiğim oyunlara ilişkin, klasik, modern, ultra modern dekorlar tasarlar, eskizler çizer, daha iddialı olduklarım içinse, üşenmez maket yapardım. Ev hallerine pratik çözümler üretmekte çok becerikli olan arkadaşım Metin’in fikirleri ve gayretleriyle bu fazla yer kaplamayan kullanışlı ve şık vitrinleri yaptırıp onlara; yumuşak, hoş bir aydınlatmayla içeriden ışıklandırılmış bu vitrinler bana bir zamanki hülyalarımı yeniden yaşatıyor, gönlümü tazeliyorlar” (Mungan, 2017: 116).

İnsan içselleştirdiği yerleri huzur ve mutluluğun imgesel bir yansıması olarak gördüğü için içsel rahatlık, mekânı yaşanılır kılar. Bachelard, Tristan Tzara’dan alıntıladığı “*Yavaş bir alçakgönüllülük sızar odaya/Bir durma halinin avucunda yaşar bende*” dizelerinden hareketle, hayalin düşselliğinden yararlanmak için öncelikle “*bir durma halinin avucuna yerleşmek*” gerektiğini düşünür. Bu yerleşmeden kasıt, kişinin kendine yoğunlaşmasıdır. Böylelikle, sessiz bir odada bulunan sıradan alçakgönüllülüğün derin kaynağı iç dünyaya yayılmaya başlar; odanın içselliği, kişinin içselliği olur. Buna bağlı olarak dinginleşen ve yalınlaşan içsel mekân, yerleştiği için merkezî hale dönüşür. “*Oda, tüm derinliğiyle bizim odamızdır, oda bizim içimizdedir. Görmeyiz artık odayı. Sınırlamaz artık bizi, çünkü biz onun durma halinin dibinde, bize aktardığı o durma halindeyizdir artık.*” (Bachelard, 2018: 270). Nermin’in çocukluk günleri evdeyken kapısını kilitletiği

odasında ve sokaklar arasında geçmiştir. Evdeki odası içsel mekânının bir konutudur ve kendisini hiçbir şekilde sınırlamaz. Durma ediminin sağladığı genişlikle beraber hayallere dalan Nermin için odası, içinde düş kurulan bir yer olması dolayısıyla düşselliğin barındığı bir mekâna dönüşür:

“Odama kapanır hayallere daldım. Hep Paris’te olmayı düşlerdim. Bir kafede oturup kahveme kruvasan batırmayı... Yüzüstü uzanıp, dirseklerimin üzerinde doğrulduğum, bacaklarımı çapraz yapıp sallayarak etrafıma serpiştirdiğim Fransızca plakları dinlediğim zamanlar... Sırf siz bildiğiniz için o dilde yazılmış şarkılar, romanlar, olduklarından çok daha güzel ve anlamlı görünür gözünüze. Sokaktaki herkesin bilmediği bir dilde şarkı dinliyor, kitap okuyor, film seyrediyor olmanın ayrıcalığından yaratılmış zevk anlarıydı bu sahneler” (2017: 414).

Tikel bir ruh durumunun inşası olan düşleme, düş kurunu yakınındaki dünyanın dışına çekerek sonsuzluk niteliği taşıyan bir dünyanın içine alır. Gaston Bachelard’ın uçsuz bucaksızlık anlayışı, insanın düşleme kabiliyetinin doğal bir sonucudur. İnsanın içinde varolan uçsuz bucaksızlık, yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kalındığında yeniden işe koyulan bir tür varlık genişlemesidir. Nermin’in gençliğindeki İstanbul, arkadaşlarıyla birlikte mutlu bir gelecek düşledikleri, içinde düş kurdukları düşsel bir mekândır. Bu düşler, kendilerini içinde buldukları zamandan çekerek düşledikleri geleceğin içine alır. Böylelikle bir varlık genişlemesi yaşarlar:

“Kitapların başında sabahladığımız gecelerin tansökümlerinde uykusuz gözlerle İstanbul’un çeşitli yerlerindeki sabahçı kahvelerini dolaşarak, pus içindeki İstanbul’un uyanışını seyrederken, halkımızın uyanışını da ümit ediyor, bir gün içinde bizim de olacağımız mutlu bir geleceğin hülyasına daldıyorduk. Gözlerimizde masum bir dalgınlık vardı. Buğusu çözülmemiş sabahın ilk demli çayı... İnce belli çay bardakları, yalnızca avuçlarımızı değil, yüreklerimizi de ısıtıyor; martı sesleri, vapur düdüklüleri, uyanan günün ilk işaretleri, bizi, kendimize, İstanbul’a, geleceğe, hayata inandırıyor” (2017: 133-134).

İçinde düş kurulan bir başka önemli mekân da Çiçek Pasajı’dır. Nermin Tuğde ile İstiklal Caddesi’ndeki yürüyüşlerinden sonra buraya uğramak istediğini söyler. Tenha vakitlerini daha çok sevdiği Çiçek Pasajı’nın önünden geçerken çoğu kez arkadaşı Sinan’ı anar ve onunla bir gün pasajın önünde yaşadıkları olayı anımsar. Sinan Nermin ile karşılaştığı o gün, yazmakta olduğu hikâyenin hülyasına kendisini öylesine kaptırmıştır ki, mekân içinde düşsel bir yolculuğa çıkmış gibidir:

“O sıralar büyük bir coşku içinde yazmakta olduğu, bilinen eski bir masalın yalnızca Beyoğlu’nda geçen yeni bir çeşitlemesi için, her gün düzenli olarak İstiklal Caddesi’ne çıkıyor, tek tek her binanın önünde durup notlar alarak, caddeyi boydan boya defalarca katediyor, akşamına İstanbul ve Beyoğlu

üzerine çeşitli kitaplar karıştırıp, notlarını ve hayallerini yeniden gözden geçirerek ertesi gün yeniden sefere çıkar gibi İstiklal Caddesi'ne çıkıyordu. O günlerin birinde, o, gene binaların tepesine tepesine dalgın dalgın bakarken mahsus çarpıştırmışız gibi yapmışım. Beni görünce çocuk gibi ışıdı yüzü ve kendi kafasında kaldığı yerden devam edercesine, sanki yalnızca bana değil okurlarına da anlatır gibi anlatmaya başladı; yazdıklarının içinde kaybolmuş gibiydi; hareketlerinde şimdilik bir tek kendinin gördüğü rüyanın dalgınlığı vardı” (Mungan, 2017: 275).

Mutluluk mekânları düşlerin ve anıların barınağı olarak düşünüldüğünde, karakterlerin barınma ve korunma edimlerinin gerçekleştiği evde hayalgücü etkin bir şekilde çalışmaya başlamaktadır. Bachelard'a göre ev hayali sayesinde, hakiki bir psikolojik bütünleşme ilkesi kazanılır. Birbirinden farklı teorik çerçevelerde incelendiğinde ev hayali, “içsel varlığımızın topografyası” niteliği taşımaktadır (Bachelard, 2018: 29). Romanın dördüncü bölümünde Nermin'in yakın arkadaşı Sinan'ın üzerinde düş kurduğu düşsel mekânın bir tasviri ön plana çıkmaktadır. Sinan'ın en büyük hayali bahçeli bir evde yaşamaktır ve kırk yılın sonunda düşlediği bu eve kavuşma imkânı bulur. Sinan'ın daveti üzerine ziyarete gelen Nermin, bu evin en çok bahçesini sevmiştir. Sinan'a göre “bahçe insana her zaman yeni bir görüş” (Mungan, 2017: 435) kazandırmaktadır. Nermin ile evin bahçesine çıktıklarında tabiatın insanı arındıran gücünü beraber hissederler. Sinan'ın düşsel mekânı hem kendisi hem de Nermin için mutluluk mekânını da temsil etmektedir: “Huzur vaat eden bir serinliği var bahçenin; gür bitkiler, arsız bir yeşillik, çoğu zamansız açmış rengârenk çiçekler, havada asılı kalmış meyve ve kokusu... Bakışlarım dirilmiş, içim yıkanmış gibi hissediyorum kendimi” (2017: 436). Sinan'ın evi, uzun zamandır İstanbul'un kalabalığından bunalan Nermin'e terapi olur ve tabiat içindeki bu evde sakinleştiğini hisseder:

“Sofra başı sohbetini uzun tuttuk. Temiz havayı içime çekip duruyorum. Ne zamandır bu denli sakinleşmemiştim. İçim huzur dolu. Çiçek ve deniz kokusu, yakmayan güneş, üşütmeyen esinti, yumuşak bir ışık, yaprakların hışıltısı, ara ara duyulan kuş sesleri, bahçede koşuşan köpekler, denizin laciverte durmuş mavisi, gözlabildiğine uzayan karşı sahil... Doğaya yaklaştıkça insan yitirmiş olduğu bütünlüğe, tamlığa yaklaşıyor galiba. İçimde, yalnızca dostlarımı görmenin keyfiyle açıklayamayacağım bir sevinç günümü ısıtıyor” (2017: 441).

Nermin'in beş gün boyunca Tuğde ile yaşadığı hayat, ruhsal ve manevi düzeyde derin bir boşluk hissetmesine sebep olmuştur. Nermin'deki bu boşluğu, Sinan'ın hayallerindeki yaşam alanını oluşturduğu bahçeli evi doldurur. Fenomenolojik açıdan bir içtenlik mekânı olan evin onarıcı gücü sayesinde Nermin, iç dünyasının yenilendiğini hisseder. Ferahlatıcı, dinginleştirici, doğanın eşsiz

güzellikleriyle içindekilere açık-geniş mekân deneyimi yaşatan bu ev hem mutluluk mekânı hem de düşsel bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Nermin'in fiziksel ve algısal düzeydeki sınırları aşır içtenliği yakalayabildiği her yer, açık-geniş mekân özelinde mutluluk verici ve düşselliğin yaşanabildiği mekânlardır.

Gerek çocukluk travmaları gerekse psikolojik ve varoluşsal sorunların meydana getirdiği olumsuzlukların etkisiyle, toplumdan ve insanlardan kendini soyutlayan Nermin'in mekânsal deneyimleri ruh dünyasının yansımalarını içermektedir. İstanbul'da yalnız yaşayan ve başarılı bir kadın profili çizen Nermin, kendi benliğini hissedebildiği yerlerde huzuru ve mutluluğu da hissetmektedir. Nermin'in mekânın genişliği ölçüsünde içten dışa doğru bir açılma yaşaması, mekânın fenomenolojisiyle, yani mekânın yapısal özelliklerinin dışında psikolojik alımlaması ve manevi yönüyle alakalı içsel değerlerle ilişkilidir. Bu doğrultuda insan-mekân bütünlüğünün/özdeşikliğinin romanın mekân kurgusunu zenginleştiren ve Nermin'in kişiliğine yönelik ruhsal bir çözümleme yapmaya katkı sağlayan önemli bir bileşen olduğu söylenebilir.

2.2. Çador

2.2.1. Roman Hakkında

Murathan Mungan'ın *Çador*²¹ adlı romanı 2004 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanan ikinci romanıdır. Romanda Akhbar adlı kahramanın uzun yıllar sonra ülkesine geri dönmesiyle birlikte bu süreçte yaşadıkları anlatılmaktadır. Yurdunu terk ederken yepyeni ve farklı bir hayatın hayaliyle yola çıkan Akhbar karakterinin yıllar süren ayrılığın ardından gerçekleşen bir geri dönüş ve arayış öyküsünün anlatıldığı *Çador*, anlatılan dünyanın ve kullanılan imgesel dilin etkisiyle birlikte çağrışımsal bir işleve sahiptir. Özellikle kadın kimliğinin uğradığı baskıyı, kadının toplumdan dışlanmasını işleyen bir roman olmasıyla birlikte çalışmamız için esas önemli olan nokta, fenomenolojik mekân yaklaşımı bağlamında mekânın imgesel bir değer olarak işlenmiş olmasıdır.

²¹ Farsça *çādar* veya *çādor* چادر "örtü, İran'a özgü kadın çarşafı" sözcüğünden alıntıdır. [Çador Kelime Kökeni, Kelimesinin Anlamı - Etimoloji \(etimolojiturkce.com\)](http://www.kelimekokeni.com) erişim tarihi: 23.12.2021

Romanın ana kahramanı Akhbar, hayalini kurduğu yurtdışında yaşamak için ailesi ve sevdiği kadını geride bırakarak ülkesinden geçici bir süreliğine ayrılır. Akhbar gurbetteyken ülkesinde aniden savaş çıkar ve ardından “İslam’ın Askerleri” iktidarı ele geçirir. Çevresindeki diğer İslam ülkelerinden, gazetelerden ve televizyonlardan durumun çok ciddi olduğunu öğrenir. Bu şartlar altında ülkesine geri dönmekten korkan Akhbar, ailesi ve sevgilisiyle olan iletişimi kesintiye uğradığı için gurbette bir başına kalır. Akhbar’ın yurtdışında farklı bir hayat kurma düşüncesi beraberinde yalnızlığı getirir. Savaşın gerçekleri hayatın gerçeklerine galip geldiği için yurduna dönmekten, yüzleşmekten, yeni rejimin baskısına uğramaktan ve kendisi için bilinmezliklerin hâkim olduğu ülkesinden büsbütün korkmaya başlar. Zamanla ülkesindeki rejimin yumuşamaya başladığını öğrenir ve dönmeye karar verir. Ancak uzun bir zamanın ardından özlemlerle hatırladığı şehrine döndüğünde Akhbar için ülkesindeki pek çok şey değişmiş, yaşam koşullarıyla beraber katı kurallar insan ilişkilerini zedelemiştir.

Akhbar yurduna geri döndüğü ilk gün *“korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmanın”* (Mungan, 2020: 11) sevincini yaşar. Ancak Akhbar’ın bu sevinci, çocukluğunun geçtiği topraklara İslam Devrimi’nden sonra dönmesiyle birlikte karşılaştığı toplumsal ve bireysel hayatın zorlukları sebebiyle uzun sürmez; yerini büyük bir şaşkınlık ve yeis alır. Doğup büyüdüğü, çocukluğunu ve ilk gençliğini geçirdiği bu şehirdeki her şey artık çok yabancısıdır.

Akhbar ailesini ararken bir yandan da sevgilisine ulaşmaya çalışır. Savaş sonrasında sokaklar, mahalleler tanınmaz bir hale geldiği için sevgilisinin yaşadığı evi bulmakta zorlanır. Arayışları sonunda ailesiyle birlikte savaş başladıktan bir süre sonra köylerine döndüklerini öğrenir. Akhbar’ın yurtdışındayken hissettiği gurbetlik, yurduna döndüğünde de devam eder. Öz vatanında da kendisini gurbette gören Akhbar, varoluşsal bir sorun yaşamaya başlar. Kendi varlığını anlamlandırma sorunu yaşarken bir yandan da kadınların toplumsal hayattan hatta dünyadan silinmeye çalışılmasına tahammül edemez. Ona göre *“bir imge olarak kadının, hayatın doğal akışı içindeki bütün varlığı, büyüğü, gizi, şiiiri”* (Mungan, 2020: 80) eksilmiştir. Bu yüzden annesini, ablasını, kız kardeşini ve sevgilisini arama çabası zamanla tüm kadınlığı arama mücadelesine dönüşür. Çünkü kadınların görmezden gelindiği bir

Ülkede tek bir kadının kaderi aslında tüm kadınların ortak yazgısıdır. Kadına ilişkin belleğin tümüyle boşaltılmaya çalışılması sonucunda kadın imgesi zamanla insanların hayatından çıkmış, hayat kuru, sıradan ve tatsız bir hal almıştır.

lkesinde karşılaştığı manzara her ne kadar çaresiz hissettirse de ailesine kavuşmanın umudunu diri tutarak annesini, ablasını, kız ve erkek kardeşini arama yolculuğundan vazgeçmeyen Akhbar, ocukluk arkadaşı Selâh ve kardeşinin bir arkadaşı dışında tanıdık hiç kimseyi bulamadan arayışını sürdürür. Bu kişiler aracılığıyla ailesine dair birkaç ipucuna ulaşır ve kardeşinin savaşta öldüğünü, annesi, ablası ve kız kardeşinin de ülkenin kuzeydeki şehirlerinden birine zorla göç etmek durumunda kaldıklarını öğrenir. Onlara kavuşmak için hangi kuzey şehrinde bulduklarını tespit eden Akhbar, bütün çabalarına rağmen büyük bir umutla başlayan bu arayış yolculuğunu hayal kırıklığı ile sonlandırmak durumunda kalır.

2.2.2. Fiziksel/evresel Mekânlar

Mekânın bir iktidar mücadelesinin alanı oluşu bağlamında *ador* romanında karşımıza çıkan çevresel mekâna dair bilgimiz, anlatılan olayların devrim sonrasında katı kurullarla yönetilen bir İslam ülkesinde geçmesiyle sınırlıdır. Mekâna ilişkin doğrudan şehir veya yer isimlerine rastlanmasa da yaşanan evre bireysel, toplumsal, siyasal, fiziksel ve ruhsal açıdan bunaltıcı bir niteliktedir. Çevresel şartlar bakımından mekân değerlendirildiğinde, insanların baskı altında tutulduğu, özel hayatın hiçe sayıldığı ve özellikle kadınların sosyal hayatta görmezden gelindiği bir dünya görüşünün hâkim olduğu açıktır: “*Kadınlar hiç bu denli görünmez olmamışlardı. Sokaklarda çarşılarda kadınlara hemen hemen hiç rastlanmıyordu artık. şehir hayatından kadınlar tamamen çekilmiş gibiydi*” (Mungan, 2020: 51-52).

ador'daki çevresel mekân, anlatıcının durduğu yeri ve bakış açısını belirleme; toplumsal değerim süreçlerini ve sosyal hayatın gelişimini anlamlandırma noktasında işlevsel bir özelliğe sahiptir. Romanda olayların bir İslam ülkesinde geçiyor olması gerçek mekânla olduğu kadar metnin kurmaca dünyasıyla da ilişkilidir. Romanın temasını besleyen çevresel mekân tasviri, “*bir devrin yaşama üslubunu ortaya koyarken, zamansal değerimin kişi ve toplumun zihniyet dünyasında yaşattığı kırılmaları*” da yansıtılmaktadır (Yılmaz, 2017: 142). Murathan Mungan, *ador*'daki çevresel mekânı kurgularken “*mekânın taşıdığı kimlik değerleriyle o*

mekâna ayak basan ve orada yaşayan insanın mekândan etkilenme biçimini” (Yılmaz, 2017: 144) ifade etmeye çalışmıştır.

Romanda Akhbar’ın geçmişe yaptığı düşsel yolculuğun uğrak yerleri aynı zamanda metnin çevresel mekân düzlemini oluşturmaktadır. Romanın girişindeki şu ifadeler, Akhbar’ın yaşadığı coğrafyayı tasvir etmektedir: *“Birbirine umutsuzca benzeyen uzaktaki çıplak dağlar, birbirinden renksiz alçak tepeler, rüzgârın birbirine yakın boyda yığıldığı dalgalı kum tepeleri ve bugüne kadar gördüğü her yeri aynı kayıtsızlıkla kavuran tozlu güneşe karşın, ülkesine yaklaştığını, sınıra pek az kaldığını duyumsuyor Akhbar”* (Mungan, 2020: 7). Mekânın genel çerçevesini İslam ülkesi oluşturmakla birlikte özelde, Akhbar’ın ülkesine giriş yaparken askerler tarafından durdurulup kontrol için götürüldüğü sınır karakolu, sınır karakolunu geçtikten sonra karşılaştığı toplama kampı, ailesini bulmak için izler aradığı çocukluğunun sokak ve mahalleleri, akraba evleri, küçükken şekerlerini sevdiği şekerci dükkânı, mahalle kahveleri, şehrin kuzeyinde bulunan surların yanındaki han, ablasının kocasının çalıştığı kubbeli çarşı, eski bedestenin bulunduğu yerdeki sahaf ve cami avluları romandaki fiziksel/çevresel mekânlardır. Bunlar Akhbar’ın ailesini arama yolculuğunda genel itibarıyla ruhsal derinlik oluşturmayan, yüzeysel olarak geçilip gidilen, algısal düzlemde ilişki kuramadığı, ancak romanın kurgusal temasını ve gerçeklik duygusunu güçlendiren mekânlardır.

Çador’da kurgulanan İslam ülkesi savaşla birlikte toplumsal bir yıkıma uğradığı için hem insanlar hem de mekânlar tahrip olmuş, insanın mekânla birlikte var olma, gelişme ve olgunlaşma süreci yok edilmiştir. Savaş ortamının insanların psikolojisine olumsuz etkilerine yakından şahit olan Akhbar, ülkesinde kendini yabancı ve huzursuz hissetmeye başlar. *“Sokaklarda her zamankinden çok dilenci vardı. Eli, ayağı kopmuş erkekler, paçavralar içinde yerlerde sürünerek gelene avuç açıyorlardı, Suret levhaları sökülmüş çıplak duvarlı mahalle kahvelerinde oturan erkeklerin gölgeli yüzlerinde, uzaklara gitmiş, dağlara çekilmiş, sürgün edilmiş kayıp bir şeyler okunuyordu”* (Mungan, 2020: 37). Akhbar insanların hissizleştirildiği bu şehirde, savaşın yıkıcı etkiler meydana getirerek toplumsal ve bireysel bellekte onarımı çok zor hasarlar bıraktığını ve yaşamın durduğunu düşünür.

Romanda fiziksel bir yapı olarak karakterlerin yalnızca üzerinden geçtikleri mekânlar, ruhen bir erginleşmeye imkân vermeyen, kişisel hatıralara barınaklık

etmeyen bir niteliktedir. Çocukluğunun neşesini geri verecek hiçbir şeyin kalmadığını fark eden Akhbar'ın gözünde “*çarşılar dilsizdi, dükkânlar boş gözlerle bakıyordu*” (Mungan, 2020: 43) ve şehir kendisini adeta askıya almıştı:

“Kendini iyiden iyiye yürümenin tartımına kaptırılmış, hızlanmıştı Akhbar. Bir kabanın içinde yürümek gibiydi bu; bir mapushane avlusunda volta atmak gibiydi. Bazen hızlanıp, bazen yavaşlayarak şehri içinde duymaya, zaman zaman yol ağzlarında durup adres aranır gibi doğru şehirde olup olmadığını anlamaya, çocukluğunu, gençliğini geçirdiği sokaklara, geçmişine, dahası kendine inanmaya çalışıyordu. Sokak satıcıları neşesizdi. Şehrin ürkütücü bezginliğini yırtmaya çalışan çocukların gürültüsü, kimi zaman büyüklerince, kimi zaman da aniden ortaya çıkıveren sopalı kolluk görevlilerince hemen bastırılıyordu” (Mungan, 2020: 44-45).

Çador romanının genel muhtevası göz önüne alınıp savaşın topluma, insana ve özellikle de kadınların yaşamına getirdiği olumsuz etkiler fiziksel çevre üzerinden okunduğunda, mekânın bir dekor olarak kullanıldığı söylenebilir. Karakterlerin yalnızca üzerinden geçtiği bu mekânlar, roman kişileri için çok fazla anlam ifade etmeyen yerlerdir. Nitekim Akhbar'ın ailesini kapı kapı, sokak sokak arama yolculuğunda fiziksel mekânın kişiliğinde herhangi bir tesiri gözlenmediği için çocukluğunun sokakları sadece üzerinden geçtiği bir yer olarak kalır. Bununla birlikte, kurgulanan çevresel mekân madde ve fizik planında inşa edilen bir yapıdan çıkarak insanları ruhsal olarak bir çöküşe hazırladığı için algısal boyutta mekânın darlaşmasının da zeminini oluşturur.

2.2.3. Algısal Mekânlar

2.2.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar

Çador romanında çevresel bakımdan tasvir edilen olumsuz mekân özellikleri, Akhbar'ın algısal anlamda kapalı-dar mekâna geçiş yapmasının ortamını hazırlar. Olumsuz nitelikler taşıyan ve kahramanı adeta bir çıkmazın içerisine alan; hem çevresel mekân görünümüyle hem de algısal mekân özellikleriyle tam olarak kapalı-dar mekânlar, Akhbar'a ruhsal bir gerilim yaşatır.

Akhbar dönüş yolculuğunu kendisini sınırdan rahatlıkla geçireceğini söyleyen bir şoför ile yapar. Romanın başında okuduğumuz, sınıra yaklaştıkları sırada uzaktan gördükleri manzaradaki çevresel mekân tasviri kapalı-dar mekân niteliği taşır:

“Uzaktan yalnızca birkaç bina olarak gözüken sınıra yaklaştıklarında, sınırın uzaktan görünenden daha fazlasıyla sınıksız korunduğunu görüyor Akhbar. Binaların yanı sıra elektrikli tel örgüler, altında mayın olduğunu düşündüren kabarmış toprak parçaları, gözetleme kuleleri, hendekler, siperler; geniş

çukurlar içinde ne için yapıldıkları anlaşılmayan her biri bir oda kadar olan küçük kulübeler inşa edilmiş olduğunu görüyor” (Mungan, 2020: 8).

Akhbar ve şoför sınırdan geçtikleri sırada askerler tarafından durdurularak karakolun iç kısmına alınırlar. Karakolun *“Tavandaki geniş kanatlı dev hantal vantilatörün sinir bozan gıcırtilı sesinden başka ses yok”* (Mungan, 2020: 10) ifadesinden Akhbar için iç mekânın kapalı-dar hüviyetinde tasvir edildiğini anlıyoruz. Sınırdan geçiş kontrolleri yapıp yola devam edildiği esnada Akhbar, kapalı-dar mekânın bunaltıcı havasından kurtulup kendisini hafiflemiş hissettiği için içsel bir rahatlama yaşar: *“Kaç yılın korkusu bir anda dinmişti sanki. Yurdundan uzak geçirdiği bütün gecelerin sabahı birden olmuştu. Korkulu bir rüyanın sabahında, yeniden tanıdığı, bildiği, güvenli kollarda gözünü açmış gibiydi. Yolun bundan sonrasının çok daha çabuk geçeceğine inanyor”* (Mungan, 2020: 11). Sınır karakolunu iyice geçtikten sonra karşılarna çıkan mekânın tekinsiz ve ürkütücü yapısı, kapalı-dar mekân izlenimi vermektedir: *“Çevresi eski kalelere benzetilerek kalın, yüksek duvarlarla örülmüş, görüldüğü kadarıyla içinde birbirine bağlı birkaç büyük binanın yer aldığı yekpare bir yapı çıkıyor. Tekin olmayan, ürkütücü bir görünüşü var”* (Mungan, 2020: 12). Akhbar, insanların zorla kapatıldıkları kötü kaleleri andıran bu yerin bir toplama kampı olduğunu öğrenir. Buraya yakın yolun kenarında bir adamın bir yere yetiyecekmiş gibi hızlı adımlarla ve kendi kendine konuşarak yürüdüğünü görürler. Şoför bu adamın bir meczup olduğunu, uzun zaman önce toplama kampındaki askerler tarafından eşiyile birlikte esir alındıklarını ve eşinin kurban edilmesinin ardından onun yasıyla bu hale düştüğünü anlatır. Akhbar, meczubun bu üzücü hikâyesini dinledikten sonra birden yurda dönüyor olmanın yorgunluğunu hisseder: *“Akhbar, dönmenin yorgunluğunu duyuyor birdenbire. Dönmek duygusunun içinde azaldığını hissediyor, gözlerini kapadığında kendini dalları kavrulmuş, içi boşalan bir ağaç olarak görüyor. Çocukluğunun, gençliğinin içinde hiçbir yere gitmediğini hissediyor”* (Mungan, 2020: 14).

Akhbar’ın ailesini arama yolcuğunda ilk durağı eskiden yaşadıkları ve bütün çocukluk anılarının merkezi olan aile evidir. Burada umduğu gibi ailesini bulamayınca ablasının evine gider, ancak orada da başka insanların yaşadığını görür. Vakit gece olduğu için konaklayacağı bir yer aramaya başlayan Akhbar, sokaktaki bir başınalığı üzerine düşüncelere dalar:

“Komşu ülkelerde onca şehir gezerken duyduğu gurbet duygusundan çok daha iç sızlatıcıydı. Nicedir gurbetin bilgisine vakıftı: Yaban ellerde gurbette olmanın sızısı kendince inceden bir keyif taşır, gurbette olmak sahibinin gururunu okşar, onu kendi yalnızlığının kahramanı yapar. Yaban ellerdeki bu kimsesizlikte her şeye karşın insanı ayakta tutan tuhaf bir güç vardır; kişinin kendisini de aşan bir güç. Şimdiyse döndüğü yerde değildi. Mekânın tanıdıklığı, zamanın yabancılaştırdıklarını geri vermiyordu” (Mungan, 2020: 32).

Akhbar’ın ablasının eşinin çalıştığı kubbeli çarşı da kapalı-dar mekân olarak karşımıza çıkar. Çarşı eski neşeli günlerinden yoksundur, insanın içini coşturan cıvıltılı havasından eser kalmamıştır ve çarşı, *“dalgınlığa benzeyen kalın bir uğultuyla”* homurdanmaktadır (Mungan, 2020: 39). Bir öğlen vakti sığındığı kervansarayın dükkâna dönüştürülmüş kemeraltlarında etrafına yeni gözlerle bakan Akhbar, burasının da kapalı-dar bir mekân hüviyetine büründüğünü gördüğünde ölüm korkusunun cisimleşmiş olduğunu düşünür:

“Bu şehrin hayatında hiçbir yeri olmadığını, artık büsbütün yabancı biri olduğunu, dahası bu şehrin artık bir hayatı olmadığını düşünmeye başladı. Şehir ruhunu teslim etmişti. Gürültüsü içten içe sürse de, şehir kurumuş bir nehir yatağı gibi çoraklaşmıştı; hiçbir hayatın elinden tutmuyor, hiçbir hayatı ısıtmıyordu. Sağda solda karşısına çıkan tanıdık imgeler, teselli işaretleri yerine geçerek eşyanın güven tazeleyici huzurunu duyuruyorlarsa da, ne yeterince tanıdık ne yeterince yabancı geliyordu ona bu şehir” (Mungan, 2020: 43).

Aradan geçen zamana karşın her ne kadar mekân tanıdık da olsa yaşanan olaylar sonucu Akhbar kendini ülkesinde yabancı gibi hissetmeye başlar. Ülkesinden ayrı geçirdiği ve ümitsizliğe kapıldığı günlerde bir gün yurduna dönecek olmanın hayaliyle yaşayan Akhbar için bu hayali gerçekleştiğinde mekânın geçmişteki güven ve huzur verici atmosferi kaybolmuş, mekân kapalı-dar bir hale bürünmüştür. Akhbar yurda döndüğü ilk günün gecesinde bir handa konaklamaya karar verir. Burada geçirdiği gecenin sabahında, annesinin izini sürmek için ablasının evinden sonra bu sefer de akraba evlerini aramaya karar verir; ancak ailesinden yine bir iz bulamaz. Çaldığı her kapı suskun, kuşkulu ve güvensizdir, her zaman huzur bulduğu cami avluları bile Akhbar’a kasvet verici bir umutsuzluğun hâkim olduğu kapalı-dar mekânlar olarak görünmektedir.

2.2.3.2. Açık-Geniş Mekânlar

2.2.3.2.1. Mutluluk Mekânları

Çador'daki algısal mekânlar açık-geniş ve kapalı-dar arasında olay örgüsü boyunca değişkenlik göstermektedir. Akhbar için doğduğu topraklarda baskıcı bir devlet yönetiminin yansıtıldığı mekânlar kapalı-dar bir özellik gösterirken, çocukluk hatıralarıyla bütünleşen, insanı ruhsal açıdan aydınlatan, ferahlık veren ve huzur duygusuyla buluşturan yerler mutluluk mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Çador'u bir yolculuk ve arayış romanı olarak değerlendirdiğimizde Akhbar'ın anıları ve düşleri aracılığıyla aynı mekânlar insan ruhunun mekânla bütünleşmesi veya aidiyetlik kuramaması yönünde farklılık göstermektedir. Gaston Bachelard, zamanla ilişkili bir kavram olan belleğin, mekândan bağımsız bir biçimde anlaşılamayacağını vurgulamaktadır. *“Bachelard'a göre, “soyut” zamandan farklı olarak, “yaşanan” zaman muhakkak mekânla, yerle ilişkili olarak anlam kazanmaktadır”* (Suner, 2006: 53) Zamana yaşanmışlık özelliğini kazandıran şey, mekâna ait özelliklerin bellekte bıraktığı izlerdir.

Bachelard, mutluluk mekânı olarak imgelemin yardımıyla mekânın manevi boyutunu inşa eden “yaşanmış” bir mekânı tarif etmektedir. Mutluluk mekânının en ayrıcalıklı dışavurumunu ise ev imgesi oluşturmaktadır. *“Çocukluğumuzun gerçekleri ne olursa olsun, bugün çocukluk evimizi hayal ettiğimizde gözümüzün önüne bir korunma, samimiyet ve iyilik imgesi gelir. Çocukluk evimizin bu koruyucu ve rahatlatıcı vasfı onu imgelemimizde biricik mutluluk mekânına dönüştürür”* (Suner, 2006: 54). Evin yaralanmış bir çocuk benliğine sığınak teşkil ettiğini düşünerek, eve mimari bir yapı olmanın ötesinde içsel bir değer atfeden Bachelard'ın mekân algısı, ev ile çocukluk dünyası arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır (Ayan, 2019: 125). Bu bağlamda, Akhbar'ın çocukluk anılarıyla içselleştirdiği ve çocukluk hatıralarıyla yaşattığı yerler mutluluk mekânlarını teşkil etmektedir. Ailesiyle yaşadığı ev bunların başında gelir. Bachelard'ın evi bir mutluluk mekânı olarak ele alması, mekânın çocukluk yıllarıyla ve hatıralarıyla bütünleşen içsel değerleri barındırıp saklamasıyla ilişkilidir. Bu bakımdan Akhbar'ın savaş sonrasında döndüğü ülkesinde manevi atmosfer oldukça iç karartıcı ve bireyi kısıtlayıcı olmasına karşın çocukluğu ile özdeşleştirdiği mekânlar ruhsal anlamda iyileştirici bir güçte olduğu için algısal boyutta genişletici ve rahatlatıcı bir etkiye sahiptir.

Bachelard eve yüklediği anlamlar neticesinde, evin *“insan ruhuna ilişkin bir analiz aleti”* vazifesi üstlendiğini göstermeye çalışır ve bu alet yardımıyla da,

“anularımız değil, unuttuklarımız da bir yere yerleşmiştir. Bilinçdışımız yerleşmiştir. Ruhumuz bir konuttur. Ve evleri, odaları hatırlayarak kendi içimizde konaklamayı öğreniriz” der (2018: 30). Bachelard’ın eve yüklediği değerlere ilişkin olarak Akhbar’ın çocukluğunun geçtiği ev, mutluluk mekânını temsil etmektedir. Akhbar ülkesine giriş yaptığı ilk gün, çocukluğunun geçtiği evin bulunduğu sokağa gider. Akhbar’ın yuva özlemi, geri dönüş ve güven duygularıyla ilgilidir. Çocukluğunu ev ile bütünleştirdiği için sanki buralardan hiç ayrılmadığını duyumsar. İçini hüznle ve sevinçle titreten şey, çocukluğunun geçtiği evin kapısının önünde çiçekten taş her ne varsa kendisini bekliyor olduğu düşüncesidir. Anlatıcı, Akhbar’ın kendi evinin kapısını ve bu kapının dış görünüşünün insana huzur veren dokusunu, rengini ve biçimini, eşyanın insan ile olan anlamlı bütünlüğü açısından şöyle betimlemektedir:

“Üzeri dövme demir motiflerle süslenmiş kapının çevresi cennet yeşiline boyanmış; bitkiler, çiçekler, çeşitli nebatatla gösterişli biçimde süslenmiş. Çocukluğundan beri biliyordu, yeşil çevrelenmiş bir kapının mahallenin onuru olduğunu. Eli, kapının kapalı bir avuç biçiminde yapılmış tunç tokmağına gittiğinde, bu cennet yeşili zemin üzerine çizilmiş çiçeklerin, bitkilerin, yaprakların bütün çocukluğunu yeşerttiğini hissetti. İçi mutluluğa benzer bir duyguyla doldu. Çevredeki diğer İslam ülkelerinde de kapının çevresini boyama geleneği vardı elbet; son yıllarda oradan oraya savrulup dururken gittiği memleketlerde böyle çok kapı görmüştü ama, bu kez içini titreten şey, şu an karşısında durduğu kapının kendi evlerinin kapısı olmasıydı. Buraya resimleri yapılmış bu çiçeklerin, bitkilerin, yaprakların asıllarının, kapının açıldığı taş avludaki tahtalarla çevrili toprak sekilerde, irili ufaklı saksılarda durduğunu; onların orada kendisini beklediğini bilmenin buruk sevinciydi” (Mungan, 2020: 18-19).

Akhbar eskiden kaldıkları bu evde artık başka insanların oturduğunu kapıyı açan kadından öğrenirken, yüzüne kapanan kapının arkasında çocukluğunun kaldığını hisseder. Yurdundan uzakta geçirdiği gecelerde rüyasında bu eve geri döndüğünü, tıpkı çocukluğunda olduğu gibi, avluda koşturduğunu anımsar. Akhbar, *“böyle gecelerin sabahında daha mutlu kalkıyordu yataktan; çocukluğunun pek mutlu geçtiği söylenemezdi; buna rağmen, neydi onu bu rüyalarda mutlu eden şey; bilmiyordu. Belki de bir zamanlar çocuk olmak bile başlı başına bir mutluluk kaynağıydı”* (Mungan, 2020: 21). Açık-geniş mekân özelliği gösteren Akhbar’ın çocukluğunun geçtiği bu evi, mutluluk mekânı olarak değerlendirdiğimizde, Bachelard’ın eve yüklediği içsel değerlerle örtüştüğünü görürüz. Yaşanan mekân, yaşamın tüm diyalektikleriyle uyum içerisinde olduğu için içinde kök salınan bir yerdir. Çünkü ev, bizim dünyadaki ilk köşemiz ve ilk evrenimiz olduğu için tam

anlamıyla bir kozmostur. Bachelard'a göre ikamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının “özünü” barındırır ve varlık, en küçük bir barınak bulduğunda hayalgücü çalışmaya başlar. *“Barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hale getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar”* (2018: 34-35). Hülyalar sayesinde, yaşamımızda yer alan çeşitli konutlar iç içe geçerek eski günlerin değerlerini muhafaza ederler. Evle ilgili anılar hatırlanırken, bu anılara hülya değerleri de eklenir.

Akhbar'ın yaşadığı ülkede birçok şey değişmiş, koşullar ve kurallar katılaşmış, insan ilişkileri hoyratlaşmıştır. Annesini ve kardeşlerini arama yolculuğunda çaldığı tüm kapılar yüzüne kapansa da umudunu kaybetmeden aramaya devam eder; çünkü: *“annesini, ablasını, kız ve erkek kardeşleri[nin] onu, olduğu gibi korunmuş duyguların havada taptaze asılı kaldığı, saflığı ve sıcaklığı hiç bozulmamış bir ruh hali içinde özlemle”* beklediklerine inanmaktadır (Mungan, 2020: 21). Mungan, Akhbar'ın bu bekleyişini imgesel ve şiirsel bir dille hatıraları zihninde canlandırarak, anılardaki özlenen zamanlara ve mekânlara atıflar yaparak ve nihayet geçmiş zaman ve şimdi arasında köprü kurarak okura hissettirir.

Georges Perec yuva kavramının *“kök salmak, köklerini bulmak, köklerine biçim vermek, kendine ait olacak yeri boşluktan çekip çıkarmak, inşa etmek, dikmek, mülkleştirmek”* (2020: 112) edimleriyle ilişkili olduğunu düşünür. Evi fenomenolojik bakış açısıyla değerlendiren birçok yazar, köklülük kavramıyla niteledikleri evi, düzenin sağlandığı bir yer ve insanın dünyadaki varlığının merkezi konumu olarak tanımlamışlardır. “Evde olmak”, bir yaşantının mekânsal, zamansal ve sosyo-kültürel düzen içerisinde bireyin kendi yönünü bulabildiği bir var olma biçimidir. Ev, insanı kontrol edilemeyen dış dünyadan ayıran mekânsal bir nizam olmakla birlikte, bireyin mekân içerisinde var oluş tarzını da belirlemektedir. *“Evimizde olmak, neredede olduğumuzu gerçekten bilmektir; bu bilginin sağladığı düzenlilik, evi herhangi bir yerden ayıran güveni ve kontrol duygusunu da sağlamaktadır”* (Göregenli, 2018: 127).

Ev tasavvuru, Akhbar'ın benliğinin inşa sürecinde kendini gerçekleştirmesine imkân sağlayan düşsel bir imge olmanın yanı sıra, özellikle “sıla” kavramıyla aynı noktada kesiştiğinde, yoğun bir nostalji ve hasretlik duygusuyla birlikte var olur. *“Geçmiş, bugün ve geleceğe ilişkin çokça nostaljik ve bütünleştirici anılarla,*

düşlerle kurulan ev /yuva algısı, kucaklayıcı, koruyucu, bütünlüklü bir aile tasavvuruyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla insan zihninde ev /yuva, aile gibi olgulara ilişkin anlamlar, bu kavramların nesnel varlıklarından çok algısal, tasarımsal nitelikleriyle belirginleşir” (Köse ve İpek, 2015: 347). Akhbar’ın düşlerinde yaşattığı ev algısı da sığınanı koruyup kollayan sıcak aile ortamının, gurbetteki benliğini muhafaza etmesiyle ilgilidir. Bu yüzden vatanına geri dönüş yolcuğunda yoğun bir nostalji yaşar. Nostalji sözcüğü nostos (dönüş) ve algos (acı, eziyet) kelimelerinden oluşan "geri dönüş acısı" anlamında kullanılmaktadır (Cassin, 2020: 16). Barbara Cassin’in, *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?* adlı kitabında mitler ve tarihsel verilerle vatan, sürgün ve anadil arasındaki ilişki bağlamında nostalji, mitsel metaforlar aracılığıyla köklenmek ve kökünden sökülme olarak değerlendirilir. Nostaljiyi sadece sıla özlemi veya eve dönüşle sınırlandırmayan Cassin, nostaljiyi istilacı ve tatlı duygu, köken gibi süreklilik içeren insanî bir kültür olgusu olarak hatırlatıcı emareler veren seçilmiş bir kurgu biçiminde ifade eder (2020: 13). Barbara Cassin’in nostalji duygusu bağlamında ifade ettiği dönüş halini, Gaston Bachelard kuş yuvası metaforuyla açıklar:

“Hep geri döneriz oraya, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla dönmesi gibi, bir gün oraya dönmenin düşünüyü kurarız. Bu geri dönüş işareti, sonsuzca kurulan düşlerin belirtisidir, çünkü insanın geri dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde gerçekleşir, bu ritim yıllara direnir, tüm mevcut olmayışlarla düşler vasıtasıyla mücadele eder. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev hayallerinde, sadakatin içsel bileşenlerinden biri çınlar” (Bachelard, 2018: 132-133).

Akhbar, yuvasından uzaklardayken sanki hiçbir şeyin değişmemiş olarak kendisini beklediğini düşünürken durum sandığı gibi olmamıştır: *“Bırakıp gitmiş herkesi yanltan bu duygu Akhbar’ı da yanltmış olmalıydı. Gideni, günün birinde döndüren, geri dönmeye ikna eden bu duyguydu zaten; her şeyin kendisini olduğu gibi beklediğine inandıran bu yanltıcı duygu”* (Mungan, 2020: 21). Akhbar, yurduna dönüş yaptığında, *“gerçek sürgünün yuvaya döndüğünü sandığı yerde başladığını anlamaya”* (Mungan, 2020: 43) başlar. Çocukluğunun mutluluk mekânına kavuşma ümidiyle döndüğü yurdu, Akhbar’a sürgün hayatı yaşatır.

Nostaljinin çağrışım dünyasıyla, Gaston Bachelard’ın içsellik, hatıralar, düşler ve poetik hayal gücü fenomenolojisi ile ilişkilendirdiği “ev” arasında poetik dil benzerliği olduğu söylenebilir. Bachelard’ın düşüncesine göre evin dünyadaki köşemiz ve ilk evrenimiz oluşu (2017: 34), nostalji kavramının barındırdığı köken ve

aidiyet duygusu ile ilişkilendirildiğinde; Bachelard'ın “*varlığın istikrar bulduğu mekânlara sapanıp kalması*” (2017: 39) olarak betimlediği nostalji, Barbara Cassin'de “*kök salmak ve kökünden sökülmek*” (2020: 19) biçiminde ifade bulmuştur. Barbara Cassin kök salma ya da “ev”de olmayı, Bachelard'a benzer şekilde ancak farklı metaforik anlamlarla köklenme duygusunun özüne inerek ve bu duygunun nostalji ile bağını kurarak betimlemiştir (Durna, 2020: 444). Akhbar'a göre ev, iç dünyasında mevcudiyetini sürdürmeye devam eden ve yeniden yaşam bulmaya çalışan canlı bir varlıktır ve Bachelard'ın deyimiyle dinlemesini bilen için, geçmişteki ev bir yankılar geometrisidir. Geçmişin sesi, büyük odada başka, küçük odada başka tınlr (Bachelard, 2018: 91).

Manzaradan ziyade daha çok “*bir ruh hali*”nin ifadesi olan ev, içsellik dile getirilmesidir. Françoise Minkowska ve araştırmacıları tarafından gerçekleştirilen çocukların resimlerinin incelendiği bir çalışmada, pek çok çocuğun eline kalem alıp bir düş kurmaya başladığında kendiliğinden bir ev çizdikleri gözlenmiştir. Madam Balif ise bu durumla ilgili olarak şunları söylemiştir: “*Çocuktan ev çizmesini istemek, mutluluğunu barındırmak istediği en derin düşünüyü ortaya koymasını istemek demektir. Çocuk mutluyorsa size, kapalı ve korunmalı bir ev, sağlam ve derinlere kök salmış bir ev çizecektir... evin içi sıcaktır, ateş yanmaktadır, bacadan çıktığını görebileceğimiz kadar güçlü bir ateştir bu*” (Bachelard, 2018: 103). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere ev, insan zihninde bir içselliği barındırır ve bu içsellik mekâna yansyarak onunla bütünleşir.

Romanda Akhbar'ın ev düşünden başka kendisine huzur ve mutluluk veren diğer mekânlar cami avlusu ve mezarlıktır. Ailesini ararken eski bir caminin avlusunda yorgunluğunu atmaya çalışır. Cami, içerisinde barındırdığı varlıklarla insan ruhunun açılıp genişlediği bir mekâna dönüşür:

“Yaslandığı sütunun mermer serinliği, şadırvanın su sesi, kanat çırpan güvercinlerin gurultusu, uykusunda iç çeken insanların arasında geçirdiği birkaç saat kendisini daha iyi hissetmesine neden oldu. Ayağa kalkıp uyumuş bacaklarını açmak için vücudunu esnetirken kendini bir an mutlu hissetti. Yeni yıkanmış gibi ferah ve mutlu. Ne zaman bir caminin avlusunda dinlense, kendinde güç buluyor, dünyada olmanın tadına varıyordu” (Mungan, 2020: 56).

Çoğu insan için görünüşte ferahlatıcı bir havası olmayan mezarlıklar Akhbar'a göre “*insana sonunu hatırlatan hüznü, ıssız görüntüsü, Akhbar için*

dünyadan, gündelik yaşamın her gün tekrarlanan sıradanlaştırılmış zulmünden kurtulmak için bir kurtuluş kapısı” (Mungan, 2020: 87) özelliği taşır. Akhbar, mezarlıklarda ölümün dokunulabilecek uzaklıkta olmasında bir güven bulduğu için, bir zaman sonra vaktinin çoğunu mezarlıklarda geçirmeye başlar. Mezarlıkların verdiği huzuru seven Akhbar, ölümlere yakın olmanın hayata katlanmayı kolaylaştırdığını ve mezarlıkların şehirlerden çok daha canlı olduğunu düşünür.

2.2.3.2.2. Düşsel/İmgesel Mekânlar

“Psikolojik yıkıntılardan oluşan bir arsadır hafıza, bir anılar çerçesidir. Çocukluğumuzun tümüyle yeniden hayal edilmesi gerekir. Çocukluğumuzu yeniden hayal ettiğimizde, yapayalnız çocuk olarak daldığımız düşlemenin yaşamında, çocukluğumuzu yeniden bulabiliriz.”

Gaston Bachelard

İnsan dünyaya geldiği evin düşünüyü kurduğunda, düşlemenin derinliği içerisinde o ilk sıcaklığa geri döner. Ev, anılarımızın yerleştiği ve muhafaza edildiği bir yerdir. Dolayısıyla yer analizi, içsel yaşamla ilgili yerlerin sistemli bir psikolojik incelemesidir. Bachelard’a göre ilkel konutlara gömülü bilinçdışının psikanalizini yapmak için, anıların toplumsallıktan arındırılması ve yalnız kalınan mekânlarda kurulan düşlerin alanına ulaşmak gerekir. Bu yalnızlıklar karşısında yer analizi yapan kişi, *“Oda büyük müydü? Tavanarası tıkış tıkış mıydı? Köşe sıcak mıydı? Işık nereden vuruyordu? Varlık, bu mekânlarda nasıl tanıyordu sessizliği? Yalnız başına kurulan düşlerin çeşitli kovuklarındaki o özel sessizliklerin tadına nasıl varılıyordu?”* sorularını sorar. Burada zaman hafızayı canlandırmadığı için mekânın işlevi ön plana çıkmaktadır. Çünkü hafıza Henri Bergson’un ifade ettiği anlamıyla somut süreyi kaydetmez. Geçen süreler yeniden yaşanamayacağı için bu süreler ancak düşünülebilir. *“Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar”* (Bachelard, 2018: 39)

Akhbar’ın ailesinden uzakta bir yaşam sürmek durumunda kalması, mekân deneyimini düşsel boyutta geliştirmeye başlar. Çocukluk anılarının sığınağı olan ilk

mekânını ve aile evindeki mutlu günlerini düşlerinde tekrar canlandırarak ilksel mekânını yaşatmaya çalışır. Bachelard'a göre okur gözlerini kitaptan ayırdığında, yazarın tasvir ettiği oda/ev/mekân anısı, okur için bir "düş kurma eşiği"ne dönüşür. Böylesi tasvirler okurun hayal gücünü harekete geçirerek geçmiş veya gelecek hakkında düşüncelere sevk edeceği gibi deneyimlediği mekânların hatırında yer etmiş anlarını hatırlamasına da olanak sağlar. Bachelard edebiyat ve şiir felsefesi düzleminde, "bir odanın yazıldığını", "bir odanın okunduğunu", "bir evin okunduğunu" söylemenin anlamlı olduğunu düşünmektedir. Bir odayı okumaya başlayan bir okur, ilk poetik açılımda okumayı bir kenara bırakarak eskiden bulunduğu bir yeri düşünmeye başlar. Çünkü insanın doğduğu ev veya mutluluğu deneyimlediği mekânlar, anıların çok ötesinde fiziksel olarak iç dünyaya kaydedilmiştir:

"Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, bilmediğimiz onca merdiveni çıkmış da olsak, çıktığımız ilk merdiven'in reflekslerine yeniden kavuşuruz. Evin varlığı da bize, bizim varlığımıza sadık kalarak tümüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle iteriz, uzaktaki tavanarasına ışığı yakmadan gideriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşıyoruz" (Bachelard, 2018: 44-45).

Mungan'ın *Çador* romanında da Bachelard'ın mekân algısının benzer tezahürlerini görüyoruz. Akhbar'ın duygusal bağ kurduğu tüm mekânlar, içinde daima silinmeden kendini muhafaza eder. Sonrasında ise "üzerinde düş kurulan"²² mekâna dönüşür. Bir başka ifadeyle, varlık bunları silip atmak istemez ve düşleme yoluyla sürekliliğini korur. Çocukluğunun geçtiği mahalleden bir iki mahalle ötedeki ablasının evine gitmeye karar veren Akhbar, anılarını içeren ayrıntıların yardımıyla yakınlarına ulaşabilmenin hayalini kurarak yoluna devam eder:

"Bazı kapıların ardından sokağa taşan seslerde, belli bir tartımla tokmak tutan maharetli ellerin tunç havanlarda dövdüğü pirinçlerin çıtırtısı duyuluyor. Akhbar, bu çıtırtıyı nerede olsa tanırdı. Sokağa taşan kokulara bakılırsa, bazı evlerde eskiden olduğu gibi, ev ahalisini kem gözlere karşı tütsülemek için yabani sedefotu, civanperçemi yakılıyor. Dövülmüş halı, yıkanmış kilim kokusu

²² "Üzerinde" düş kurulan ve "içinde" düş kurulan olmak üzere iki tip düşsel mekândan söz edilir. İkisi de algısal mekânın bir bileşeni olarak nitelendirilir. İlki, fiziksel varlığı bulunmamakla birlikte, etkisi bakımından fiziksel olandan çok daha güçlü, kalıcı ve zihinde var olan imgesel/düşlemsel mekândır. İkincisi somut, yani fiziksel varlığı bulunan, "içinde" düş kurulan düşsel mekândır; var olan mekâna dair düşleri kapsar. Akhbar karakterinin düşsel mekân deneyimi, yurdundan ve evinden uzakta olduğu günlerde "üzerinde" düş kurulan; yurduna döndüğünde ise anılarının olduğu mekânlara giderek orada gerçekleştirdiği "içinde" düş kurulan olmak üzere ikisini de içermektedir. (Özgür Demirtaş, "Düşsel Mekân", *İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, 2000, s.56)

alıyor bazı duvarların ardından. Bu çeşit tanıdık ayrıntılar, ona sanki doğru iz üzerinde olduğu duygusu vererek ümitlerini besliyor” (Mungan, 2020: 24).

Bachelard’a göre evin en değerli lütfü, huzur içinde düş kurma imkânı sağladığı için düşlemeyi barındırması ve düşleyeni korumasıdır. Düşlemenin yaşandığı yerler, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurmaktadır. *“Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız” (2018: 36).* Ev, insanın düşüncelerini, anılarını ve düşlerini bütünleştirici bir güce sahiptir. Bu bütünleştirmenin bağlayıcı ilkesi ise düşlemedir. Geçmiş, bugün ve gelecek, çoğu zaman iç içe giren, birbirine ters düşen ve bazen de birbirini uyaran farklı dinamikler içermektedir. *“Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır” (2018: 37).* İnsan doğup büyüdüğü ve ilk çocukluk yıllarını geçirdiği memleketinden ne kadar uzaksa, memleketin kokularına duyduğu hasret de o derece üzüntü verir. Akhbar’a göre ev; dik ve dar basamaklarla inilen bir bodrumun, kilerlerin serin ve nemli kokusuyla ev yapımı yiyeceklerin kokusunun ve çocukluk anılarının birleştiriciliği sayesinde insanın iç dünyasında muhafaza edilir. *“Saman ve kiler, kurunun ve nemlinin kokusu, mahzen ve tavanarası, sürgündeki kişiye evin tüm kokusunu vermek için bir araya gelir” (Bachelard, 2012: 152-153).* Akhbar’ın varlığının ilk dünyası olan ev, gizli bir hazine hüviyetinde ve tıpkı zaman gibi imgesel bir yapıda olduğu için, nesnel bir yer olmaktan çıkar, üzerinde düş kurulan düşsel bir mekân olur:

“Akhbar için ev demek, dik ve dar basamaklarla inilen bodrum katı kilerlerin serin ve nemli kokusu demektir. Çeşitli yiyecekler basamaklardan aşağıya sızabilecek bir lokmacık sıcaktan bile özenle korunur. Örneğin ev yapımı sucukların dizildiği ipler, dip duvarların nemli taşlarına yakın olacak biçimde gerilirdi. Bunca ayrıntının onca zaman içinde aynı tazelikte saklanmış olmasına, kendi de şaşırıyor, evlerden, avlulardan yükselen seslerin, kokuların çağrıştırdıkları, kendinde kim bilir daha nelerin kilitli kaldığını merak etmesine neden oluyordu. Belki de dönmek böyle bir şeydi” (Mungan, 2014: 24-25).

Akhbar ailesini aramaya devam ederken uğradığı evlerden birinde yaşlı bir adamla görüşür. Bu adam savaşın ardından ülkede her şeyin değiştiğini ve insanların evinden, yurdundan edilerek çok zor koşullarda hayatta kalmaya çalıştıklarını anlatır. Söyleyeceklerini bitirdikten sonra Akhbar’a bütün bunlar yaşanırken kendisinin nerede olduğu sorar. Akhbar biraz mahcup bir vaziyette yıllardır yurtdışında olduğunu söyleyince, yaşlı adam tamamen kaybolup gitmeden geldiği yere

dönmesini salık verir. Yaşlı adamın evinde, “*sır gibi kapalı duvarlar ardında bir iç hayat yaşandığını düşündüren kadifeçiçekleri, yıldızçiçekleri, komaçiçekleri, katmerli güller, ıtır ve sardunları görmek*” (Mungan, 2020: 28) Akhbar’ın içine bir anlık da olsa genişlik verir. Akhbar yaşlı adamın yanından ayrılırken akşam vaktinin gelmesiyle birlikte havada can sıkıcı bir alacakaranlık hâkim olur. Havanın kararması Akhbar’a burada geçirdiği yıllardan tanıdığı nedensiz bir sıkıntı hissettirir. “*Günbatımında ve alacakaranlıkta olurdu; alacakaranlık tutulmasıydı bu. İçini kemiren bu şey, ancak geceyle, saf geceyle diniyor. Hele bu yıldızlarla simlenmiş, kokulu baharatlar ve acı otlar gibi kokan atlas parlaklığında bir geceyse, içini dolduran sonsuz bir yaşama sevinciyle her şeyi unutup neşelendiği bile olurdu*” (Mungan, 2020: 30). Akhbar’ın iç sıkıntısının ancak geceyle dinip, geceden ilham alması ve gecenin içini sonsuz bir yaşama sevinciyle doldurması, Gaston Bachelard’ın gündüze göre gecenin daha iyileştirici olduğu “gece düşleriyle” yakından ilgilidir. Bachelard’a göre, güzel dünyalara açılım imkânı sağlayan poetik düşleme, bir ruh halinin ifadesi olan kozmik bir düşlemedir. “*Gündüzün aydınlığında unutulmuş bir miktar gece malzemesi*” (2012: 12) olan düşleme, uyanık gündüz düşlerinin dünyalarıdır ve temel bir fenomenolojiye bağlıdır. Bachelard kozmik düşlemeyi bir “yalnızlık fenomeni” olarak tanımlar. Bu fenomen, düş kuranın ruhuna kök salmış vaziyettedir. Düş kurduran yalnızlıkta anılar muhafaza edilir. Akhbar’a bir dinginlik hali sunan kozmik düşleme, zamandan kaçmaya imkân tanıyan bir ruh halidir ve insanın düş aracılığıyla ruhunun derinliklerine inmesini sağlar. Düş kurmanın sunduğu ruh dünyası, poetik bir hayalin tanıklığı olmakla birlikte “kendi dünyasını” keşfeden bir ruhun da tanıklığıdır (Bachelard, 2012: 18).

İnsan, doğduğu evin düşünüyü kurduğunda düşlemenin en derin yerinde o ilk sıcaklığı yeniden duyumsar. Akhbar’a göre ev, Bachelard’ın mutluluk mekânı olarak tanımladığı, “içtenlik imgeleri”ne sahip bir varlık alanıdır ve dolayısıyla sadece taş duvarlardan ibaret değildir. Ailesini arama yolculuğunda bir handa konaklarken uyuduğu oda, bireyselliğin en güçlü yaşanabildiği, en korunaklı kabuktur; yaşamdan ve dış dünyadan izler taşıyan, özgürlüğün yaşanabileceği tek mekândır (Alpaslan, 2003: 43). Georges Perec’in de ifade ettiği gibi “*odanın mekânının dirilmesiyle, en silik, en ehemmiyetsiz hatıralar birdenbire en önemli hatıralar olup çıkar, hayat bulur, anımsanır*” (2020: 41). Şehrin kuzeyindeki bir handa kaldığı odanın taş

duvarları Akhbar'a "tanıdık" bir güven ve huzur verdiği için içsel bir mutluluk mekânı deneyimi sunmakla birlikte ayrıca içinde düş kurulan düşsel bir mekândır. Eski zamanlara ilişkin bu tanıdık güven ve huzur duygusunun temelinde ise ekseriyetle çocukluk hatıraları vardır. Geçmişin değerlerini yeniden yaşatmak, huzurlu bir durma edimini gerektiren "düşleme" ile mümkündür. Bu yüzden Akhbar, handa uyuduğu odada anılarındaki eski huzurlu günleri çocukluğa doğru bir düşlemeyle tekrar anımsar:

"Gece, sıcak katran kıvamında bir karanlıkla şehrin üzerine olanca ağırlığıyla kapandığında, o çocukluk yıllarından bildiği şehrin kuzeyinde eski surların dibindeki sıra hanların birinde kısık ışıklı bir odada uyumaya çalışıyordu. Odanın belli ki yıllardır sıvanıp boyanmamış yüzeyi pürüzlenerek kabarmış kalın taş duvarları, bu eski halleriyle Akhbar'a eski zamanlara ilişkin tanıdık bir güven ve huzur veriyordu" (Mungan, 2014: 33).

Bachelard, saf anıların tarihlerinin değil mevsimlerinin olduğunu düşünmektedir. *"Anıların temel işareti mevsimlerdir. O unutulmaz günde nasıl bir güneş vardı ya da hangi rüzgâr esiyordu? Anımsamanın doğru gerilimini anlatan soru budur işte. Böylece anılar büyük hayallere, büyütülmüş hayallere, büyütücü hayallere dönüşür"* (2012: 125). Akhbar'ın anılarının mevsimi yazdır; çocukluğunun yaz gecelerinin serinliğini hatırlaması, *"ruhun doğrudan, hareketsiz ve yok edilemez psikolojik bir değeri"* (2012: 125) olduğunu gösterir. Anılarının yardımıyla çocukluğunun yaz gecelerine gider ve yaz gecelerinde evlerinin damlarında -evlerin damları Akhbar'ın üzerinde düş kurduğu düşsel bir mekândır- uyuyan aileleri gözünün önüne getirerek *"birkaç döşeğin birden serilebildiği geniş, ahşap tahtlarda yatan kalabalık aileleri, o gecelerin üzerine sim serpilmiş serin, huzurlu uykularını"* (Mungan, 2020: 33) düşlemeye başlayarak o ilk serin ve huzurlu uykuya yeniden dönmek ister. Çocukluğunun anılarını düşleyerek yeniden yaşadığı "o bir zamanlar" Akhbar için "ilk defanın" dünyasıdır ve çocukluğunun tüm yazları "ebedî yaz"ın bir tanığıdır:

"Hafif hafif esen serin bir rüzgâr, damların üstündeki ahşap tahtları çevreleyen bembeyaz cibinlikleri bir yelken gibi şişirirdi. Yattığı yerde uyumaya çalışırken parmağıyla araladığı cibinliğin açıklığından diğer damlardaki tahtları gözleyen Akhbar, bunlara baktıkça karanlıkta yüzen bembeyaz yelkenliler düşlerdi. Çölde ya da gecede yüzen yelkenliler. Rüzgâr yalnızca serinlik değil, şifa gibi düşler, hayaller dağıtırdı döşeklerinde uyuyan gündüz yorgunlarına. Gün sıcağından yorgun düşmüşleri serinliğiyle nennelerdi" (Mungan, 2020: 33-34).

Bachelard insan ruhunda bir çocukluk çekirdeğinin kalıcılığından bahseder. Söz konusu çocukluk hareketsiz olmasına rağmen canlılığını düşleme yoluyla hep sürdürür (Bachelard, 2012: 106). Bachelard'a göre, "*çocukluktan gelen her koku, anılar odasındaki bir gece lambası*" (2012: 154) gibidir. Akhbar da çocukluk yıllarında babasıyla geldiği handa şimdi tek başına konaklarken babasının kokusunu anıların ve mekâna sinen yaşanmışlıkların yardımıyla hatırlamaya çalışır. "*Buranın gecesinde bir yerlerde kalmış olmalıydı o koku ve bu kadar şiddetle hatırlamak isteyen birine, geçmişin sihirli gücü mutlaka yardım eder, diye umuyordu. Zamanı sakladığına güvendiği bu kalın duvarların babasının kokusunu da sakladığına inanmak istedi*" (Mungan, 2020: 34). Akhbar'ın babasının kokusuyla özdeşleştiği bu han, korunan bir yaşam ve hülya değerine sahiptir. Çocukluk yıllarının insanın iç dünyasında canlı bir biçimde muhafaza edilmesi, olgular düzleminde değil, düşleme düzleminde mümkün olmaktadır. Bachelard'a göre geçmişin şiirini söz konusu bu çocukluk sayesinde elimizde tutarız. "*İnsanın doğduğu evde düşsel olarak oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; yitip gitmiş o evde düşünüyü kurduğumuz gibi oturmaktır*" (2018: 47). Doğduğumuz ev olumlu koru(n)ma değerlerine sahip olduğu için bu evde hülya değerleri oluşmakta, bu ev yitip gittiğinde geriye bu hülya değerleri kalmaktadır. Düşsel ev, dünyaya gelinen evin içine dağılan anılardan daha uzun ömürlüdür. Çünkü hayal gücü sonsuzdur. Mekânın hülya değerlerini belirleyebilmek ve anıların kök saldığı bu hülya alanlarının derinliğini ortaya koyabilmek için fenomenolojik araştırmalar yapmak gerekmektedir.

Akhbar'ın çocukluğunun geçtiği topraklara İslam Devrimi'nden sonra dönmesiyle birlikte karşılaştığı yeni manzara, toplumsal ve bireysel yaşamın yıkıma uğradığı, insanların imkânsızlıklar içinde yaşamaya mahkûm edildiği, ruhsal bakımdan kapana kısılmışlık hissi veren, sınırlayıcı ve bunaltıcı kapalı-dar mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşılık Akhbar, yurdundan uzakta geçirdiği günlerde doğduğu evin düşünüyü kurarak, ontolojik anlamda huzur bulunduğu ilk mekânın mutlu ve güvenli ortamını düşsel olarak yeniden canlandırmaya çalışır. Yurda döndüğünde ise çocukluğunun geçtiği muhtelif mekânlara uğrayarak hatıraların yardımıyla eski mutluluk mekânlarını imgeleminde yeniden tasavvur eder. Bu bağlamda Akhbar'ın düşleme, hatırlama ve anımsama edimleriyle mekân ile

bütünlük kurma çabası içerisinde olduğu; kapalı-dar mekânın ortasında kalsa dahi fenomenolojik hayal gücü sayesinde mutluluk mekânını düşlerinde yaşattığı ifade edilebilir.

2.3. Şairin Romanı

2.3.1. Roman Hakkında

Murathan Mungan'ın *Şairin Romanı* adlı eseri, 1995-2010 yılları arasında kaleme alınmış; “Şairin Dönüşü”, “Şairin Toprağı”, “Şairin Levhaları”, “Şairin Gölgesi”, “Şairin Hayvanı”, “Şairin Kanı” ve “Şairin Oyunu” bölümlerinden oluşan ve her bölümü de kendi içinde bölümlere ayrılan oldukça hacimli bir romandır. Romanda olaylar fantastik/ütopik bir dünyada geçmektedir. Fantastik/ütopik dünya kurgusu, zamanın belirsizleştirilerek mekânın ön plana çıkarılmasını sağlamıştır. Polisiye başta olmak üzere farklı anlatı türlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan romanda, iç içe anlatılan öykülerle birlikte postmodern anlatının üstkurmaca ve metinlerarasılık tekniklerinden de yararlanılmıştır. Şiirin, şairlerin, tabiatın ve emeğin yüceltilmesi konularının işlendiği romanda, bir şair olarak Murathan Mungan'ın poetik görüşleri üstkurmaca tekniği aracılığıyla verilmiştir. Roman, birbiriyle bağlantılı birçok paralel öyküden oluşmakla birlikte Mungan'ın şiire bakışını ve şiir anlayışını yansıtan bölümleri de içermektedir. Mungan'ın şiir poetikası, anlatı boyunca Bendag ve Moottah karakterleri üzerinden aktarılmaktadır.

Şairin Romanı, olayların yaşandığı zaman ve mekânın olağanüstü özellikler göstermesi bakımından fantastik; insanlar tarafından şiirin kutsandığı ve şiirsel bir dünya kurgusuyla ütopik; şair cinayetlerinin çözümlenmeye çalışılmasıyla polisiye ve Murathan Mungan'ın şiire dair görüşlerini barındırmasıyla da poetik bir metin olarak değerlendirilmektedir (Suvağci, 2019: 172). İnsanoğlunun tabiattan kopartılmış olmasının onda varoluş düzeyinde ağır bir travmaya yol açtığını düşünen (Ayazoğlu, 2014) Mungan'ın bu yapıtı, insanlığın doğadan kopuk bir yaşam sürdürdüğüne işaret etmektedir.

Roman, “Şairin Dönüşü” adlı birinci bölüm ile, Bilge Şair Bendag'ın elli yıl önce çıktığı gönüllü sürgünün ardından, aylarca süren deniz yolculuğuyla adına Yerküre adı verilen ütopik bir dünyanın en büyük kara parçası olan Anakara'ya

dönmesiyle başlar. Bendag yıllar önce uzun bir deniz yolculuğuna çıkar. Adının büyüklüğü altında ve gün geçtikçe büyüyen şöhretinin gölgesinde insanlar tarafından takip edilen bir hayatı yaşamak istemeyen Bendag, yepyeni bir başlangıç için Anakara'dan kendi isteğiyle göç eder. Bütün ömrünü yolculuklarla geçiren, yerkürenin birbirinden çok farklı yerlerinde yaşayan Bendag, artık yorulduğunu hissetmeye başlar. Anakara'ya tekrar dönüş yapmasının sebeplerinden biri, yüz yaşına ulaşmış olmasıyla beraber artık ölüm vaktini seziyor olmasıdır. Geri dönüş yolculuğu, kendi yurdunda ölmek istemesinden dolayıdır.

İlk ustası denizi görmeden büyümesini istemediği için Bendag'ı güneybatının zengin bir liman şehrindeki başka bir ustanın yanına gönderir. Bendag, denizi görmek ve deniz ikliminde yaşamak amacıyla Anakara'nın kuzeydoğusundan güneybatısına aylarca süren bir yolculuğa çıktığı sırada, "İlk Yolculuk" şiirlerini de yazmaya başlar. Anakara'ya tekrar dönüşünü deniz yolculuğu ile gerçekleştiren Bendag'ın, yurduna yaklaştıkça Anakara'nın güneybatı körfezine özgü yumuşak körfez rüzgârı, belleğinin kuytu derinliklerindeki anılarını uyandırmaya başlar. Bendag karaya çıktıktan sonra yurduna dönmek için yıllar öncesinde olduğu gibi güneybatıdan kuzeydoğuya Anakara'yı bir kez daha fethetmek istemektedir. Çıktığı dönüş yolculuğunda şimdi de "Son Yolculuk" başlığı altında toplayacağı şiirlerini yazmaya başlayacaktır.

"Şairin Toprağı" adlı ikinci bölümde, Bendag'ın dönüş hikâyesiyle paralel olarak Moottah'ın şiir yolculuğu anlatılmaya başlar. Bendag ile Moottah ve çıraklarının hikâyesi arasında elli yıl zaman farkı olmasına rağmen olay örgüsü eşzamanlı olarak kurgulanmıştır. Bu bölümde usta şiir filozofu Moottah'ın yolculuğu ve kendisine eşlik eden yardımcıları Zeey ile Tagan'ın hikâyesi anlatılmaktadır. Moottah kırk yaşını aştığı için, biriktirdiklerini dağıtma vaktinin geldiğini düşünerek bütün Anakara'yı bir baştan bir başa gezme kararı alır. Anakara'nın her şehri, Moottah'ın şiir ve hayat konusundaki vereceği dersleri heyecanla beklemektedir. Şiir yolculuğuna tek başına çıkmayı düşünen Moottah'a satrap Fasuan, Zeey ile Tagan'ı yanına çırak olarak almasını tavsiye eder. Moottah Zeey ile Tagan'ı yanına almaya emin olamadığı için bir süre beyaz evinde hem onları birbirleriyle kaynaştırmak hem de davranışlarını gözlemlemek üzere misafir eder. Zeey ile Tagan Moottah'ın evinde birbirlerine ilgi duymaya ve konuşmaya başlarlar. Zeey uykusunda konuştuğunu,

Tagan da uykusunda yürüdüğünü anlatır. Uykudaki ruhlarını kaybettiklerini düşünen ikizler, benzer şeyler yaptıkları için birbirlerine zamanla daha çok yakınlaşırlar. Yaşları küçük olmasına rağmen aralarında geçen konuşmaları yüz yıllık bilgelerin sözlerine benzeten Moottah, kayıp ruhlarını bundan sonra birlikte aramaları için Zeey ile Tagan'ı yolculuğa çıkarırken yanına almaya karar verir. Moottah ve ıraklarının Anakara'daki nihai amacı, romanın diğer karakterleri gibi Odragend'de yapılacak olan On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'ne katılmaktır.

Yollar ve konaklanan şehirler boyunca Zeey ile Tagan'ın yolculuktan ve Moottah'tan öğrendikleri bilgiler çoğalarak devam eder. Göz önünde olmalarına rağmen tabiat ve emeğin en büyük sır olduğuna inanan Moottah, Zeey ve Tagan'a yolculukları boyunca olağanüstülüğün görünende gizli olup insan emeğinde saklandığını göstermeye çalışır. Geçtikleri her şehirden, o şehirlerin yerli insanlarından doğaya, insana ve yaşama dair eşsiz bilgiler öğrenen Zeey ve Tagan, tabiatın içinden geçerken tabiatla bütünleşir; bitkilerin ve çiçeklerin taşa ve toprakta bıraktığı izlere tek tek tanıklık ederler. Yolculukları boyunca pek çok yer görmüş, pek çok bilgi öğrenmiş olsalar da Zeey ve Tagan için bu yolculuğun bütün anlamı, kuzeyin soğuk dağlarına ulaştıklarında görecekleri kar ve Odragend'de onları bekleyen imparator Oreganu'nun kızılıkum taşından yapılma asker heykelleridir. Bunların hayaliyle yola devam ederler.

“Şairin Levhaları” adlı üçüncü bölümde Bendag ve Moottah'ın hikâyelerine paralel olarak şair cinayetleri üzerine inceleme yapan Gamenn'in hikâyesi anlatılmaktadır. Gamenn'in katili yakalayabilmek için Anakara'nın farklı şehirlerine yaptığı yolculuklar ve bu yolculuklarda yaşadıkları, romanın polisiye kurgusunu oluşturur. Şair cinayetlerini çözümlayebilmek için büyük bir özveriyle çalışan Gamenn, cinayetlerin barındırdığı gizemi ve katilin şaşkıncı kimliğini Odragend'deki On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde açıklığa kavuşturacaktır.

Gamenn, altmış yaşında olmasına rağmen hala genç görünüşünü koruyan bir atlı polistir. Yalnızlığını her zaman her şeyin üstünde tutmasını bilen, yalnızlığın öğrettiklerinin insanların öğrettiklerinden fazla olduğuna inanan Gamenn, Anakara'nın en gözde ve en güvenilir soruşturma polislerindedir. Şair cinayetlerine ilişkin raporları incelemek ve katilin izini sürmek üzere şehir şehir dolaşır. Oyunlar kenti olarak bilinen Aoi şehrinde Rüya Terbiyecileri'nin bulunduğu Sağlık Yurdu'na

gider. Sağlık Yurdu'nun büyük, huzurlu binalarında ruh sağaltıcıları, rüya terbiyecileri, otacılar bulunmakta, kendilerine ihtiyaç duyan insanlara çeşitli konularda yardım etmektedirler. Buradaki “İyileştirme Bahçeleri” ve “Yankı Odası” adı verilen bölümlerde, birçok insan içinin hasarları onarıldıktan sonra ruhu güçlendirilerek korkularını yenmiş bir vaziyette yeniden yaşama döndürülmüştür. Rüya terbiyecilerine göre rüyalar başlı başına bir dil olduğu için, bu rüya dilini öğrenmek, terbiye etmek ve yaşamı yönlendirmek amacıyla onları kullanmak gerekmektedir. Gamenn, Sağlık Yurdu'nda rüya terbiyesinden veya ruh sağaltımından geçmiş kişiler hakkında tutulan defterlerin her birinin tarihlendirilip özenle saklandığını bildiği için bu defterlerden kimliği çalınan kişilere ait bir ipucu bulabileceğini sanmışsa da durum düşündüğü gibi olmamıştır.

Şairin Gölgesi adlı dördüncü bölümde Serhenas ve Moottah'ın dostlukları, şiir serüvenleri anlatılır. Serhenas iyi bir savaşçı kişiliğine sahiptir. Anakara'nın değişik bölgelerinde çeşitli ordularda görevler aldıktan sonra yetkin bir asker olarak Yeşilalaylar'a katılan Serhenas, cenk şairlerinin en görkemlisidir. Yeşilalaylar komutanı Settu'nun oğlu Agabu, Serhenas gibi başarılı şairlerin şiir sanatında yükselişini hazmedemeyen, kendi varlığını kanıtlayabilmek adına her türlü kötülüğü yapabilecek bir kişiliğe sahiptir. Şiirde belli bir özgünlüğe ulaşmayı başaran Serhenas, Agabu için çok güçlü bir rakiptir. Yazdığı şiirlerle Serhenas'ı geride bırakmaya çalışan Agabu başarıya ulaşamayınca Serhenas'ı hain bir planla ölüme terk eder. Serhenas'ı öldürdükten sonra onun şiir defterini ele geçiren Agabu, onun şiirlerini taklit ederek Serhenas'ın ruhunu ve üslubunu yakalamaya çalışsa da başarılı olamaz. Serhenas'ın şiir defterini ele geçirmiş olması, ondan kalan şiirleri belli zaman aralıklarına yayarak şiir yolculuğunda ilerlemesini sağlar. Serhenas gibi şiirler yazamadığı için kaleminden ve şiirlerinden tamamen vazgeçerek şairlik serüvenine Serhenas'ın şiirleriyle devam eder; Serhenas'ın şiirleriyle Anakara'da sahte ve hak etmediği bir üne kavuşur.

Agabu'nun hayatındaki ilk kadın, Anakara'nın en zengin kentlerinden Sohara'da ticaretle uğraşan kervan sahibi bir ailenin kızı olan Zeheyra'dır. Şiir okuma düşkünlüğü ile bilinen Zeheyra ve Agabu birbirlerine derin bir tutkuyla bağlanırlar; evlenip Samarakad yakınlarındaki Balma Gölü kıyısındaki taş evlerine yerleşirler. Agabu, Serhenas'ın toyluk zamanlarında yazdığı ve “Gölgelerin Anadili”

ismiyle Moottah'a ithaf ettiđi Őiirini dűgűn armađanı olarak Zeheyra'ya sunar. Agabu Zeheyra ile evlendikten sonra Serhenas'tan çaldıđı Őiirler iyice azalmaya baŐladıđı için, Őiirler tamamen bitince herkese Őiiri bıraktıđını duyurur.

Zeheyra evlendikten sonra Agabu'nun pek az Őiir yazdıđını ve eski Őiirlerindeki havayı yakalayamadıđını gűzlemler. Kocasının gűnden gűne daha az Őiir masasına oturduđunu fark eden Zeheyra bu durumdan huzursuz olmaya baŐlar. Bir sűre sonra yeniden odasına kapanıp Őiir yazmaya baŐlayan Agabu'nun Őiire geri dűnűŐűnűn sebebi baŐka bir kadındır. Dađ kűyűnde yaŐayan bir ifti ailenin okuma yazma bilmeyen on beŐ yaŐındaki "Avona" adlı kızlarına aŐık olmuŐtur. Agabu'nun yıllar sonra ikinci kez aŐık olduđu kadın, Zeheyra'ya ŐaŐılacak derecede benzemektedir. Zeheyra, Agabu'nun davranıŐlarından iyice Őűphelenmeye baŐladıđı için herkesten gizlediđi uez sandıđının içindeki Őiirleri inceler ve kendisine ait olmadıđını, Agabu'nun aslında bir gűlge Őair olduđunu anlar.

"Őairin Hayvanı" adlı beŐinci bűlűmde, Zeheyra Moottah'a Serhenas'ın Őiir defterini ulaŐtırarak Agabu'nun yaptığı haksızlığı ortaya çıkarır. Őiirlerin Agabu'ya ait olmadığına iyice emin olmak için "Őairin Kuyusu"na giderek kuyuya onun Őiirlerinden okur ve kuyu Őiirlerin asıl sahibinin sesiyle karŐılık verir. Zeheyra hem Őiirlerin bir baŐkasına ait olduğuna kesin bir Őekilde emin olur hem de Agabu'nun bu kuyuya neden gelmediğini anlar. Zeheyra Agabu'nun herkesi kandırdığını uezrendikten sonra gerçekleri bűtűn Anakara'nın bilmesi için elinden ne geliyorsa yapmaya çalıŐır. Defterdeki Őiirlerin altında yer alan ifte kılıçlar armasını kopyalayıp Dohanaralı Tarkusyu'nun yardımıyla, Agabu'nun Őiirlerini alıp uezűme terk ettiği kiŐinin Serhenas olduğunu tespit eder. Serhenas'ın Őiir defterini Őiir filozofu Moottah'a vermenin en doğru karar olacağını dűŐűnen Zeheyra, Anakara'yı dolaŐmaya çıktığının haberini aldığı Moottah'ın yolunun Samarakad'a da dűŐmesini umutla beklemeye baŐlar.

Moottah, dostu Serhenas'ın baŐına gelenleri uezrendikten sonra, Őiirlerinin zamanında hak ettiđi deđerini gűrememesinin bir telafisi olarak On uez Dolunaylı Yıl Őenlikleri'nde Agabu'nun tűm yaptıklarını anlatıp Őiirlerin Serhenas'a ait olduđunu tűm Anakara'ya duyurmayı planlar. Moottah'a gűre Őiir bir hakikat sanatıdır. Bu yűzden Serhenas'ın kendisinin ve Őiirlerinin uđradıđı haksızlık bűtűn Anakara tarafından bilinmelidir.

Zeheyra'nın kendisine ihanet ettiği düşüncesiyle gözü dönen Agabu karısını da öldürmekten çekinmez ve Zeheyra'yı parmaklarını kestikten sonra göle atarak yaşamını sonlandırır. Zeheyra'ya işkence ederken her şeyi Moottah'a anlattığını öğrenen Agabu'nun sıradaki planı Moottah'ı öldürmektir. Yaban dağ kabileleriyle anlaşarak, Moottah'ı öldürmelerini ve Serhenas'ın şiir defterini kendisine getirmelerini ister. Agabu bunun tasarlanmış bir cinayet olduğunun anlaşılmasında ve meczup göçmenlerin bir saldırısı sanılması için Moottah'ın tanınmayacak hale getirilerek cesedinin parçalarını etrafa yaymalarını tembihler.

Moottah ve çırakları Odragend'e geldikleri ilk gün günbatımını izlemek için gittikleri Oreganu heykelinin bulunduğu yerde saldırıya uğrarlar. Moottah ve Zeey vahşice öldürülür, Tagan ise yaralı bir vaziyette uçurumun dibinden yükselen rengârenk dev bir uçurtmaya tutunarak kendini boşluğa bırakır. Tagan kendisini uçurumdan aşağıya bıraktıktan sonra öldü sanılır; fakat kötü insanlar tarafından ele geçirilerek çeşitli rüya seansları ile şairleri öldüren bir katile dönüştürülür. Anakara'daki bütün şair cinayetlerini işleyen kişi Gamenn'in yıllar önce ayrılmak zorunda kaldığı ikizi Tagan'dır. Şair cinayetleri üzerinde çalışan Gamenn, On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde katilin tıpa tıp kendisine benzeyen biri olduğunu öğrenecek ve çevresindeki herkesin ondan şüphelenmeye başladığını fark edecektir.

Bendag şair cinayetleri soruşturmasında şüpheli bir pozisyonadadır. Çünkü Anakara'ya dönüş yaptığı ilk gün handa aynı odada kaldığı adamın çantasında gördüğü kimlikleri alıp Anakara'da bu kişilerin adıyla dolaşmıştır. Bendag'ın kullandığı isimlerin hepsi şair cinayetlerini işlediği düşünülen kişiye aittir. Katilin elinden kurtulmayı başaran Dehamar, kendisini öldürmeye çalışan kişinin yüzünde yara izi olan genç biri olduğunu söylediği için, Bendag'ı suçlu konumundan biraz da olsa çıkarır. Bendag kendisini gülünç bir olayın içinde hissederek oyunun bitmesini bekler. Ulsangeyma, şair cinayetlerinde şüpheli olduğu için sorgu altında tutulan Bendag'ın bu duruma maruz kalmasına daha fazla dayanamaz. Gamenn ve Taura'ya onun Bilge Şair Bendag olduğunu, yıllar sonra Anakara'ya döndüğünün bilinmesini istemediği için başkalarına ait kimliklerle dolaştığını açıklar.

Romanın son bölümü "Şairin Oyunu"dur. Bu bölümde roman boyunca süren bütün düğümler çözülür. Odragend'deki gezilerini sürdüren Bendag ve Ulsangeyma, Oreganu ve askerlerinin bulunduğu büyük uçurumun kıyısına yürüyüp günbatımını

izlemeyi planlarlar. Bendag buraya geldiklerinde Oreganu'nun heykeline yakın büyüklükte el ele tutuşmuş üç kişiden oluşan bir ikinci anıt heykel olduğunu fark eder. Bendag eskiden bu anıtın olmadığını söylediğinde Ulsangeyma, bu anıtın onun yokluğunda dikilen “utanç anıtı” olduğunu; elli yıl önce On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nin hemen öncesinde katledilen Moottah ve çırakları Zeey ile Tagan'ın anısına yaptırıldığını anlatır.

Dehamar, Odragend'deki Güvenlik Sarayı'nda onunla görüşmek isteyen Gamenn'in kendisini öldürmeye çalışan katile olan benzerliği karşısında korku ve endişeye kapılır. Gamenn, katilin kendisine benzediğini öğrendikten sonra daha önce katilin gözüyle gördüğü rüyalarını hatırlayarak şaşkınlık yaşar. Katilden herhangi bir iz bulabilmek için Oyunlar Evi'nde görevli olan Dynn adlı kişiden uyku odaları hakkında bilgi almaya çalışır. Dynn Gamenn'e rüya havuzu adı verilen deneylerden bahseder. Bu deneyin vazgeçilmez unsuru insanların göğüslerine koydukları, herkesin kendisine ait olan “toteh kristali”dir. Bu kristal insanların kişisel kayıtlarını tutarak onların duygularını, düşüncelerini, anılarını ve hayallerini saklar. Kristali bir başkasının eline geçen kişinin benliğine, belleğine, rüyalarına, hayallerine ve anılarına girmesine izin verilmiş olunur. Dynn, Gamenn'i ortak rüyaların birinde katil olarak gördüğünü, birini öldürdükten sonra öldürdüğünü unutup çocuk olduğunu -yeniden büyüüp yeniden birilerini öldürene kadar- anlatır. Dehamar'ın söylediklerinden sonra Dynn'un da Gamenn hakkındaki bu görüşleri Gamenn'i iyice şüpheye sürükler.

Tagan'ın ortak rüya havuzunda toteh kristaliyle yapılan deneylerde rüyaya yatırıldığının ve Aoi'ye getirildiğinde kendisini çoktan kaybetmiş olduğunun öğrenilmesiyle birlikte, aranan katilin aslında Gamenn'in yıllar önce öldüğü sanılan ikizi Tagan olduğu anlaşılır. Yasnura adıyla bilinen Tagan'ın her yıl Güçler Dengesi meydanında Oreganu heykelinin önündeki uçurumun yanında uçurtma uçurmaya gittiğinin bilgisini aldıktan sonra Gamenn, Tagan'ı görebilmek için Oreganu heykelinin bulunduğu yere gider. Tagan, ikizi Gamenn'in gözlerine yıllar önce kaybolmuş bir çocuk bakışıyla gülümsedikten sonra kendisini gökyüzüne tırmanacakmış gibi elinde tuttuğu uçurtmanın ipiyle uçuruma bırakarak yaşamını sonlandırır.

Şair cinayetlerini işleyen kişinin Tagan olduğu anlaşıldıktan sonra, Tagan'ın ailesinin ve hatırasının incitilmemesi için, katilin Güçler Dengesi meydanında kısıtıldığı ve yakalanacağını anladığı an kendisini uçuruma atarak intihar ettiği şeklinde halka duyuru yapılması kararlaştırılır. Bilge Şair Bendag, On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri'nde hem kendisinin elli yıl sonra Anakara'ya dönüş macerasını, hem de şiir filozofu Moottah'tan kalan Serhenas ile ilgili hakikatlerin anlatıldığı mektubu Odragend'de bütün insanların önünde açıklayarak şiirin ve hakikatin adaletini sağlar.

2.3.2. Fiziksel/Çevresel Mekânlar

Şairin Romani'nda olaylar Anakara adlı bir ülkede geçmektedir. Anakara, okura başka bir dünyanın kapılarını aralayan, hayalî ve ütöpik dünya tasavvuruyla işlenmiştir. Romanda hem fiziksel hem de ruhsal anlamda mekânın kişiler üzerindeki etkisi, romanın fantastik kurgusunu güçlendirdiği için zaman ve mekânda hayali unsurlar dikkat çekmektedir. Başta Bendag, Moottah ve çırakları Zeey ile Tagan olmak üzere romanın içinde yer alan her karakter Anakara üzerinde yaşam sürmekte, bu ütöpik dünyanın özelliklerini taşımaktadır. Bir başka ifade ile mekân, insana ünsiyet etmektedir. Bu yüzden Anakara, çevresel bir mekân olmanın ötesinde, insanların tabiattan uzak yaşamlarına bir eleştiri niteliğinde tabiatın, doğal güzelliklerin, insan emeğinin ve şiirin yüceltildiği bir dünyanın mümkün olabileceğini göstermesi bakımından algısal mekân özellikleriyle dikkat çekmektedir. Çünkü karakterlerin ön planda olduğu anlatılarda coğrafi bir unsur olan fizik mekândan ziyade, algısal mekânın kişilerin ruh dünyasında oluşturduğu anlam önem kazanmaktadır.

Anakara hayalî bir ülke olduğu için bütün yönleriyle idealleştirilmiştir. İnsan ruhunun ihtiyaç duyduğu manevi bir iklime sahip olan ütöpik bir kara parçasıdır. İçinde yaşayan insanların çoğunluğu ya şairdir ya da bir şiir severdir; şiiri yaşamlarının vazgeçilmezi kılan insanlardır. Anakara'nın karakterlerin kişilikleri üzerinde iyileştirici ve güçlendirici bir etkisi vardır. Romanın girişindeki mekân tasviri Bendag'ın yurduna geri dönüşünü bildirirken, Anakara'nın ideal mutluluk diyarı oluşunun, zaman ve mekândan soyutlanmış sonsuzluğunun bir ifadesidir:

“Açık denizde dev dalgalarla boğuştukları aylarca süren fırtınalı deniz yolculuğunun sonunda o sabah, Anakara'nın güneybatı körfezine özgü yumuşak

rüzgârın o tanıdık kokusuyla uyandı. Kendine özgü bu sakız kokusuyla birlikte Bendag'ın kendisinden önce gömülü anılarını uyandırdı körfez rüzgârı; belleğinin kuytu derinliklerini uyandırdı. Güneybatı körfezinin sezdirmeden insanın içine işleyen meltemiydi bu. Bunca yıl başka hiçbir denizde, hiçbir körfezde karşılaşmadığı ve ne zamandır unutmuş olduğu belli belirsiz denebilecek bu incecik kokuyu, döndüğünde onu karşılayacak şeyler arasında saymak aklına bile gelmemişti. Çok uzaklardan erimiş bir tül gibi esen bu uçucu koku, yaşlandıkça iyice hafiflemiş olan uykusunu taze bir çay yaprakçığı gibi usulca açtıverdi. Uyanmıştı ama gözlerini açmadan, yüzünde incecik bir tebessümle, kokuyu içine, ta içine derin derin çekti. Uzun zamandır yaşadığı hiçbir ânı aceleye getirmemeyi öğrenmişti. Gene öyle yaptı. Yaşadığı ânı derinleştirdi, uzattı, tadına vardı. Ne tuhaf! İnsanoğlunun yaşamda en geç keşfettiği şey şimdiki zamandı. İnsan içinde yaşadığı ânı derinleştirmeyi zamanla, yani zamanı azaldıkça öğreniyordu. Sonra açtı gözlerini. İçi huzur ve mutlulukla dolmuştu. Ne zamandır uyandığı en iyi sabahı bu” (Mungan, 2011: 9).

Şairin Romani'nda birbirinden farklı özelliklerle tasvir edilen şehirlerin ortak noktası, hepsinde şiirin yüceltilmesidir. Bunun yanı sıra şehir isimlerinin dikkate değer bir özelliği, daha önce duyulmamış, romanın fantastik kurgusunu güçlendiren, hayal gücünün bir tezahürü niteliğinde olmasıdır: Ajnera, Micla, Makrakamash, Eksularek, Odragend, Naburri, Cadebra, Dohanara, Aoi, Eddnabari, Nehannu, Kuakuttara, Kuano, Smna, Anydra, Serehudra, Udbera, Kohragandt, Sogranam, Sohara, Samarakad, Vomaka, Sued, Tau LuuRa. Bu şehirler şiir kahveleriyle, şiir meclisleriyle ve şiir toplantılarıyla Anakara'nın fantastik mekânlarını oluşturmakla birlikte insanın düş kurmasını sağlayan imgelere sahiptir. Gerçek dünyada karşılığı olmayan, tamamen yazarın hayal gücünün bir ürünü olan bu şehirlerde birbirinden farklı kültür ve inançlar bir arada varlığını sürdürmekte, doğanın eşsiz gücü insanlara tesir ederek onlarla bütünleşmektedir.

Romanın ana kahramanlarından Bilge Şair Bendag, deniz yolculuğunu tamamlayıp Anakara'ya adım atar atmaz nice zaman sonra toprağı ayaklarında hissetmenin gücüyle yeniden bir dirilme yaşar. Hemen akabinde şehrin meydanına yakın bir yerdeki açık hava kahvesine uğrar. Bu kahve, hayalî Anakara şehrinin okurun muhayyilesinde çevresel bir mekân olarak canlanmasında etkili olmakla birlikte, algısal düzeyde Bendag'ın geçmiş günlerini hatırlamasına imkân sağlar: *“Şehrin meydanına yakın bir yerde yol üstüne kurulu bir açık hava kahvesinin alçak, hasır iskemlelerinden birine oturup bir bahar öğlesinin güneşli serinliğinin tadını çıkararak gelen geçeni, şehri, ilkgençliğini, anılarını seyrediyor” (Mungan, 2011: 20).*

Yurda dönüşünün heyecanıyla daha önceden bildiği yerleri yeni halleriyle görmek Bendag'ı mutlu eder. Romanda çevresel mekân izlenimi veren Makrakamash Burnu'na geldiğinde şehrin geçmişteki haliyle şu anki görüntüsünü kıyaslayan Bendag, “*o sıralar küçücük, kendi içine kapalı şirin bir sahil kasabası olan bu yerleşim biriminin şimdi nasıl uzun homurtulu, gürbüz bir şehre dönüştüğünde şaşarak yıllar öncesinden bildiği, tanıdığı sokaklar arasında*” (Mungan, 2011: 21) sevinçle yoluna devam eder. Makrakamash'taki amacı, şehrin öteki ucunda eski imparatorluk zamanından kalma iç kalenin duvarlarına asılan şiir bayraklarını görmektir. Makrakamash şehrinin kuzey tarafındaki yeni kale, çevresel mekânın dış dünya gerçekliğini yansıtmaktadır: “*Gemilerin yanaşamadığı, Yalçın kayalıklarla çevrili şehrin kuzey ucunda, sahili olmayan dik yamaçlı kayalıkların üzerine inşa edilmiş, yüksek burçlarında dalgalanan firuze bayrağında şehrin arması boğa başlı bir kuşun neredeyse bütün okyanusa kanat açtığı bir kale bu*” (Mungan, 2011: 21).

Bendag Makrakamash'taki şiir bayraklarının asılı olduğu meydanda keçe işçisi şiir sever bir kadınla tanışır. Kazara kimliğini açıklamadan evvel, Kış Samuru Meydanı'ndaki şiir kahvesini sorar ve bu meydana halıcıların taşındığını, “*şehrin güneyinde, denize yakın Hallaçların Sonbaharı Meydanı'nı geçince eski hendeklerin olduğu yerde birbirinden güzel şiir kahvelerinin*” (Mungan, 2011: 25) açıldığını öğrenir. Şiir kahvelerinin bulunduğu meydanların isimleri kendine özgü anlamlar taşır. Bu özgünlük mekânın çevresel boyutunu oluşturmakla birlikte romanın fantastik mekân kurgusunu güçlendirir niteliktedir.

Romanın ikinci bölümünde Moottah ve çırakları Zeey ile Tagan'ın hikâyelerine bir geçiş olduğu için zaman ve mekân açısından farklılıklar söz konusudur. Bu bölümde ilk karşımıza çıkan mekân Cadebra'dır. Bu şehrin en ünlü evi Şiir filozofu Moottah'ın beyaz evidir. Tam hayal ettiği gibi bir ev yaptırıp çok uzun bir süre buradan hiç dışarı çıkmadan yaşayan Moottah, Anakara'yı bir uçtan bir uca gezip şiir sanatı hakkında sohbetler yapma vakti geldiğinde, yanına satrap Fasuan'ın tavsiyesi üzerine ikizlerinden ayrılmak durumunda kalan Zeey ve Tagan adlı çocukları alıp yola koyulur. Cadebra'dan sonraki ilk durakları Moottah'ın ilk toplantısını yaptığı Dohanara şehridir. Şiir toplantısının gerçekleşeceği yer için başka şehirlerden gelen insanların kalabalık bir topluluk oluşturması sebebiyle “*eski meydandaki artık pek kullanılmayan yönetim merkezinin büyük avlusu*” (Mungan,

201: 68) kullanıma açılmış ve gerekli hazırlıklar orada yapılmıştır. Moottah'ın konuşması için her ayrıntısına dikkat edilerek özenle hazırlanan ortamın gösterişli havası, çevresel mekân bakımından olduğu kadar, şehrin insanların şaire verdikleri değer ve kıymetin bir göstergesi niteliğindedir:

“Dört bir yanını çevreleyen yüksek sütunlara, onları birbirine bağlayan geniş kavisli kemerlere asma yapraklarının, gür sarmaşıkların, arsız kıvırcık otlarının tırmandığı büyük avlunun ortasında bir çiçeğin taçyaprakları biçiminde yapılmış yakut renkli bir havuz yer alıyordu. Havuzun kenarına, Moottah'ın her yerden görülüp duyulması için bir yükselti yerleştirilmiş, onun üzerine de abanoz ağacından yapılmış ayakları dışında her yeri eğimli kesimlenmiş zarif bir koltuk ve küçük bir masa konmuştu” (Mungan, 2011: 68).

Moottah, Dohanara'dan sonra Zeey ve Tagan'ın ilk görmeleri gereken yerin Şairin Kuyusu olduğunu düşünür. Anakara'daki en önemli fantastik mekânlardan birisi Şairin Kuyusu'dur. Bu kuyuya gelen şairler, şiirlerini kuyuya okurlar ve kuyudan yanıt olarak gelen ses kendi sesleriye, şiirlerinde özgünlüğü yakaladıklarının işaretidir. Kuyunun coğrafi olarak bulunduğu yerin mekân tasviri, bir tabiat manzarası sunar: *“...yolu uzatmak pahasına da olsa kuzeye doğru geniş bir yay çizerek, birbirlerinin omuzlarına başlarını yaslıyormuş gibi yan yana sıralanmış bir dizi tepeden oluşan Kızıltavşan Tepeleri'ni aşmış, sonunda Şairin Kuyusu'nun bulunduğu çifte göller vahasına ulaşan ince kumlu yolların çatalına varmışlardı”* (Mungan, 2011: 81). Genel olarak romanın bütün kahramanları tabiat içinde bir yolculuk sürmektedirler. Bu bakımdan hem romanın ütöpik dünya kurgusunda hem de fantastik unsurlarla betimlenen mekân tasvirlerinde tabiat ön plandadır: *“Az sonra kireç beyazı çıplaklığındaki Boz Tepeler'in yumuşak eğimli yokuşunu tırmanacaklar, ardından ansızın önlerinde geniş, yeşili kararmış etli bir yaprak gibi açılan vahanın içinden geçerek, içlerinde yerkürenin en derin kuyularından birinin bulunduğu söylenen kuyular bölgesine varacaklardı”* (Mungan, 2011: 83). Moottah Şairin Kuyusu'nun bulunduğu bölgedeki kayaların doğal dokusunun kızıl ve yeşil kınalı olduğundan, inanış ve geleneğe göre her şairin bu kınaları işaret parmaklarına sürerek şiirin esin perilerine bir saygı gösterisinde bulduklarından bahsederken Zeey ve Tagan'a *“yerkürenin bilinen en büyük kara parçasında yaşadığımızı unutmayın”* (Mungan, 2011: 85) diyerek çevresel mekânın önemini vurgular.

Uçsuz Esenlik Bozkırları'nı, Koyu Kurşun Sular'ı, Dokuz Boğum Pınarları'nı geçip, Boz Tepeler'i, Kızıltavşan Tepeleri'ni, Kandıran Kuyular'ı, Çifte Göller Vahası'nı arkalarında bırakıp, Şafak Kapıları adındaki yüksek dağ çitlerini aştıktan

sonra Kuakuttara Sıradağları'nın eteğinde kamp kuran Moottah ve çırakları tabiattaki şiirsel yolculuklarına devam ederler. Kuano Burnu'na yaklaşırken çocukların mavi kamass çiçeği ovasını ilk defa görecek olmaları Moottah'ı heyecanlandırır. Mavi kamass çiçeği ovası Moottah'ın anılastığı, hayatına ve kişiliğine dair olumlu deneyimler edindiği bir yer olması dolayısıyla çevresel boyuttan ziyade algısal düzeyde bir işlev görür.

Moottah ve çırakları Anydra Nehri'nden karşıya sal ile geçerler. Sonrasında Kemik Nehri'nin üzerine kurulmuş Tereddüt Köprüsü'nden geçerek Udbera kentine varırlar. Anakara'nın olağanüstü özellikler içeren pek çok şehri gibi Udbera da kendine has nitelikler taşır. Sözelimi, “on yetenek yedi sanat okulları” adı altında insan zihninin ve yaratıcılığının çeşitli yönlerinin sınıdığı okullarıyla ünlü olan Udbera, öteden beri sırtoplayıcıların kenti olarak bilinir (Mungan, 2011: 110).

İkinci bölümde Moottah ve çırakları ile Bendag'ın Anakara'daki serüvenlerinin arasında elli yıllık bir zaman farkı olmasına rağmen paralel olarak kurgulanan olay örgüsünde bu bölümde karşımıza çıkan bir başka çevresel mekân Naburri şehridir. Bendag Makrakamash'tan sonra Naburri'nin çay evlerine gelir. Şehrin “*gözleri oyalayan renkli, alçak tepeleri; sarı düğünçiçekleriyle beneklenmiş kırlar, tepelerden yol kenarlarına dek inen makilikler, rüzgârı bile sarhoş eden bereketli üzüm bağları; küçük sulaklıklardan geçerken, sık aralıklarla dizilmiş uzun kavakların parmaklık çekilmiş sanısı uyandıran büyüleyici görünüşü*” (Mungan, 2011: 118) tabiatın mekân kurgusunda özenle işlenip dikkatlere sunulduğunu göstermektedir. Bu yüzden romandaki çevresel mekânın en belirgin özelliği, tabiatın ön plana çıkarılmasıdır.

Üçüncü bölümde romanın polisiye kurgusuyla karşımıza çıkan atlı polis Gamenn, Ajnera'daki dostu Ümma'nın yanından ayrıldıktan sonra şair cinayetleriyle alakalı soruşturmalar için ilk olarak Kohragandt'a gider. Şehrin adı ölü bir dilden kalmadır; kehribar kırmak anlamına gelen, “Kohra gagandt” sözünün zamanla kısaltılmış halidir. Gamenn burada Makrakamash'ta genç şair Dehamar'a yapılan saldırı nedeniyle tutulan raporları inceleyecektir. Kohragandt'a gün doğarken giren Gamenn'in en sevdiği şeylerden biri bir şehre şehir henüz uykudayken girmektir. Çünkü sabah gün doğmadan başladığı şehirlerde kendisini daha güvende hisseder. Kohragandt şehrinin özelliklerinden birisi, özel güçler ve yeteneklerle donanmış

kişileri kendisine çekip barındırmasıdır. Gamenn Haritacı Kaa'yı, her zaman yüreğinin en yumuşak yeriyle andığı dilsiz Horad'ı, hınzır zekâlı sayıbilim bilgini Qkhanyus'u burada tanımıştır. Her üçü de özel yeteneklere sahip Anakara'nın dört bir yanına ünleri yayılmış kişilerdir. Bu şehirde ruhun daha özgür olduğuna, yerküreyi biçimlendiren temel güçlerin barındığına inanılır. Başlangıçta kadim zamanlara kadar giden bu şehir, sarı rüya adı verilen kehribar yatakları, toprak altından çıkartılan ve sırlı oldukları düşünülen şiir levhalarıyla da ünlüdür. Gamenn ne zaman bu şehirden geçse, yeni açılan gömülerle karşılaşır, yeni bir kazı çalışmasıyla yeni levhaların çıkarıldığına tanık olur. Buldukları yerden çıkarılan levhalar, temizlendikten sonra Şehir Tarihi Müzesi'nin avlularında sergilenir.

Arkası sarp bir uçuruma açılan ıssız bir koruluğun yamacında, büyük kayalıkların başladığı yerde tekinsiz bir dengenin üstünde olan Qkhanyus'un evi, çevresel mekân kurgusuna katkı sağlamanın yanı sıra romanın ütöpik mekân kurgusunu vurgulayıcı tasvirlerle sahiptir. Gamenn yakın arkadaşı Qkhanyus'un evi hakkında *“durup pencereden dışarı şöyle bir baktığında evin görünmez kanatları olduğuna, her an havalanıp uçabileceği hissine”* (Mungan, 2011: 160) kapıldığını söyler. Qkhanyus'un evi fantastik özellikler barındıran masalsi görkemli bir yapıda olduğu için çevresel mekândan algısal mekâna geçişi sağlar ve insan ile münasebeti noktasında önemli bir işlev görür:

“Zemini iyi peydahlanmış damarlı sarı mermerden yapılma; iki yanını tarçın rengi yontuların, kabartmaların, içinde dev yapraklı yabani çiçeklerin yetiştiği irili ufaklı küplerin ve duvarlara yaslanmış toprakaltı buluntusu şair levhalarının süslediği geniş, görkemli bir tonozun altında, gölgeli bir serinlik içinden geçilerek giriliyordu Qkhanyus'un bu Kartal yuvası evine. Dışarıyı ne kadar sıcak olursa olsun, esin içi huzurlu serinliğiyle karşıları gelenleri; daha kapıda yorgunluklarını alıp sakinleştirirdi” (Mungan, 2011: 160).

Gamenn, Oyunlar kenti Aoi'ye gitmeden evvel Lelalu'nun Micla'da yaşadığı eve uğrar. Lelalu da tıpkı Ümma gibi Gamenn'in çok sevdiği bahçeli bir evde yaşamaktadır. Lelalu ile görüşükten sonra Anakara'nın en genç nüfusuna sahip Aoi oyunlar kentine gelir. Aoi tüm detaylarıyla düşünülüp kurgulanmış fantastik imgeler barındıran ütöpik bir şehirdir. Çevresel mekân bağlamında düşünüldüğünde olay örgüsünde üzerinden geçilip gidilen bir yer değildir. Çünkü Aoi'de yaşayan insanlar daima kendilerini şehirle bir bütün halinde canlı ve dinamik hissederler, şehrin atmosferi buna oldukça elverişlidir. Şehir halkının en belirgin özelliği, kendilerini

giyim tarzlarıyla özgün kıymalarıdır. Anakara'nın başka hiçbir yerinde buradaki gibi renkli insan görüntülerine ve hayal gücünü harekete geçiren manzaralara rastlanmaz:

“Aoi’de herkes hem birey olarak bir kimseydi, hem de istediği an herhangi bir topluluğun parçası olup bir aidiyet kazanabilirdi. Burada isteseyiz de ‘hiçkimse’ olamazdınız. İnsanın en çok haz alma hakkını kışkırtıyordu Aoi’nin oyunları. Yerküre tanıdık, bildik halinden çıkıyor, sürprizlerle rastlantıların, kendiliğindenliğin, her an her şeyi değiştirebileceği çılgın bir karnavala dönüştürüyordu tüm bir yaşamı” (Mungan, 2011: 182).

Aoi şehrinin toplumsal yaşamdaki en önemli kurumlarından birisi rüya terbiyecilerinin bulunduğu Sağlık Yurdu’dur. *“Şehrin çıkışındaki büyük korulukta, hafif eğimli bir tepeye konumlanmış geniş ağaçlıklı arazinin ortasında yer alan ve tümüne birden ‘Sağlık Yurdu’ denilen, büyük huzurlu binalarda ruh sağaltıcıları, Rüya Terbiyecileri, otacılar yaşar, kendilerine ihtiyaç duyan insanlara çeşitli konularda yardım ederlerdi”* (Mungan, 2011: 203-204). Sağlık Yurdu’nun bünyesinde Işık Havuzu, İyileştirme Bahçeleri, Yankı odası gibi çeşitli bölümler bulunur.

Aoi’nin en eski yerleşim bölgelerinden birinde Oyun Küresi yer alır. Binaya tek bir ana kapıdan giriş yapıldıktan sonra gösteri salonuna açılan, *“duvarları sesleri emen bazaltik taşlarla kaplı yüksek tavanlı geniş bir galeriye”* (Mungan, 2011: 192) çıkılır. Mağara sarkıtlarını andıran gösterişli sütunlar, galerinin kubbesini ayakta tutmaktadır. Oyun Küresi binası mimari bir gösteriştense öte, oyun sanatlarının ruhuna ilişkin bir simge değer taşımaktadır.

Bendag, Naburri’den bir sonraki şehre yürüyerek gitmeye karar verir; yolunun üzerindeki ilk şehir Llasa’dır. Anakara’da rahatlıkla kir havası alıp ormanların içinden geçip nehir boylarında yürüyebileceği en uygun yer burasıdır. *“Ufku bakış yoran büyük düzlüğün kenti! Tabiatın en uzun yatay çizgisi Llasa! Gökyüzü hiçbir yerde o kadar uçsuz bucaksız değildir. İnsan orada başka türlü nefes alır sanki”* (Mungan, 2011: 216). Llasa, çevresel mekân bakımından tabiat tasvirinin ön planda olduğu şehirlerden birisidir.

Üçüncü bölümde yer alan bir diğer çevresel mekân Eddnabari’dir. *“Çevreyi kuşatan geniş bitki örtüsüne yayılmış ceviz, abanoz, armut, elma, şimşir, sedir ve gül ağaçlarıyla ünlü korulukları, ormanlık arazileri”* (Mungan, 2011: 235) bulunan Eddnabari, bir şehir büyüklüğünde olmasına rağmen hala “köy” olarak anılan eski bir yerleşim birimidir. Eddnabari çevresel mekân olmanın yanı sıra Mootah’ın

anılaştırdığı algısal bir mekândır. Zeey ve Tagan'ı buraya getirmesiyle çocukluk anılarını yeniden hatırlar. Moottah Eddnabari'deki şiir sohbetinin ertesi günü Zeey ve Tagan'a şehrin kapılarıyla ünlü evlerini ve sokaklarını göstermek için uzun bir gezi önerisinde bulunur. İnsan emeği ve şiir arasında kurduğu bağlantıyı ceviz, abanoz, armut, elma, şimşir, sedir ve gül ağaçlarından yapılan 'künd kapılar' üzerinden anlatır. Künd kapıların farklılıkların bir arada yaşayan evrensel bir sembol olmasına dikkat çekerek, tıpkı şiir gibi son derece titizlik isteyen bir zanaat oluşunu, hayat bir kapıdır metaforuna bağlayarak vurgular. Sonrasında küçük meydanın göbeğindeki sivri kubbeli çatısıyla bir kanarya kafesini andıran pastaevinde yorgunluklarına iyi gelecek bir tatlı molası verirler. Eddnabari, Moottah ve çırakları için yalnızca içinden geçip gittikleri bir mekânla sınırlı kalmaz, buradaki paylaşımları mekânı anılaştırdıkları ölçüde algısal boyutta da anlam kazanır.

Romanın dördüncü bölümünde dikkat çeken en önemli çevresel mekân - Zeheyra için algısal boyutta kapalı dar mekâna geçişi sağlayacak olan- Samarakad şehridir. Bu şehir, Agabu'nun Serhenas'ı öldürdüğü ve şiirleri aracılığıyla onun gölgesinde hak etmediği bir üne kavuştuğu yerdir. Aynı zamanda âşık olup evlendiği Zeheyra ile Balma Gölü kıyısındaki taş evleri de burada yer alır. Suyu başka hiçbir yerde rastlanmayan sis mavisi rengindeki Balma Gölü, Yerkürenin en derin, en durgun gölü olarak bilinir. Gölün hemen kıyısında korunaklı bir kaleyi andıran çok pencereci bir taş evde yaşamaya başlayan Zeheyra ile Agabu'nun evliliklerinin ilk günleri yaşadıkları münzevi hayat ve mekânın tesiriyle mutlu ve sorunsuz bir şekilde geçer.

Zeey ve Tagan, Samarakad'a geldiklerinde gördükleri en büyük şehrin burası olduğunu düşünürler, bunun üzerine Moottah asıl büyük şehri Odragend'e vardıkları zaman görececeklerini söyler. Moottah'ın Samarakad'ın eski Kervansaray Meydanı'nda yapacağı konuşma için düzenlenen mekân, "*ortasında çokgen kubbeli büyük bir şadırvanın yer aldığı, dört bir yanı kemerli geçitlerle çevrili*" (Mungan, 2011: 329) dir. Moottah ve çırakları Sued şehrinde sonra sırayla Dragoman, Bahira, Zummorne, Janas ve hemen yanı başında ikizi sayılan Pualajanas kentlerinde konaklamışlardır (Mungan, 2011: 329). Bu şehirler, içinden geçip gidilen çevresel mekânlardır.

Beşinci bölümde doğal bir yerleşim yeri olmaktan çok, fazla tasarlanarak kurulmuş, ruhsuz ve kuru bir kent olarak LuuRa tasvir edilir: *“Yollar, binalar, parklar cetvelle çizilmiş gibi şaşmaz kesinlikte çizgilerle dağılıyordu kentin geometrik dokusuna. Her şey çok düzenli, her yer sıkıcı ölçüde temiz ve bakımlıydı. Bitkiler, çiçekler bile topraktan belli bir düzen içinde fışkırmış gibi duruyordu”* (Mungan, 2011: 343). LuuRa'nın en ilginç kurumlarından biri Gamenn'in cinayet soruşturması için belgelerine başvurduğu Çizimlerevi'dir: *“Her taraftan ışık alması için dört yanı geniş camlarla kaplı olan bu binanın duvarlarının rengi tabiatta eşine rastlanmayacak bir beyazlıktaydı. Bu olağandışı rengin yöreye özgü bir kireçtaşı türünün demir ocaklarındakine benzer yüksek ateşte günlerce kaynatılıp farklı işlemlerden geçirildikten sonra elde edildiği söyleniyordu”* (Mungan, 2011: 346). Burada geçmişe dair çeşitli belgelerin yanı sıra birçok kişinin farklı nedenlerden dolayı usta kalemler tarafından çizilmiş portreleri de bulunmaktadır.

Bu bölümün çevresel mekân bakımından en dikkat çekici şehri Kırmızı Kent'tir. Otacılarıyla, şifacılarıyla ünlü bu kentin bütün evleri, sokakları kırmızı renktedir. Halkı da uyumlu ve paylaşmayı seven insanlardan oluşmaktadır. Çok eski zamanlarda Kırmızı Kent'te ahalisinin görme ve işitme konusunda özel güçleri olduğuna inanılan kır kabileleri yaşamıştır. Kentin kuruluş efsaneleri olarak şunlar aktarılır:

“Uzak kırların birinde başıboş dolanırken bir gün tepelerinde ansızın bitiverme kırmızı bir bulutun yol göstericiliğinde buraya kadar gelip, o bulutun tam üzerinde durup işaret ettiği bu ejder ağacının çevresine kurmuşlar ilk evlerini. Bir diğer inanişe göre ise atalarının ejder ağacının gövdesinden çıkarak yerküreye gelmiş oldukları, başlangıçtan beri var oldukları söylenir” (Mungan, 2011: 374).

Kırmızı Kent'te yaşayan insanlar hayatın her alanında dayanışma ve yardımlaşma içinde birbirlerine karşı sorumluluk sahibi olan kişileridir. Kentte “Güvenlik Evi”, “Yaşam Ortaklaşma Evi ve “Uyku Evi” adlı mekânlar bulunması, ütopyik dünya izlenimini güçlendirmektedir. Lelalu'nun eski sevgilisi Vylea, Kırmızı Kent'in bir başka önemli özelliği olarak kadınların toplumsal yaşamda daha etkin bir şekilde yer aldıklarını dile getirir: *“Kadın ya da erkek olmanın başlı başına bir değer taşıyor olmaması, Anakara'nın birçok başka yerinde insanların tanımadığı bir özgürlük çeşididir. Burada yalnızca var olmanın keyfini sürüyoruz”* (Mungan, 2011: 380).

Romanın altıncı bölümünün girişinde Açık Şehir başlığı altında Bendag'ın, Moottah ile çıraklarının ve Gamenn'in yolculuklarının son durağı Odragend şehri tüm detaylarıyla tanıtılır. Şehrin ismi bölgeye ilk yerleşenler tarafından kendi ata dillerindeki “ölü yaşatan” anlamına istinaden verilmiştir. Yaşayan canlı bir şehir ve açık bir müze olarak belirtilen Odragend, “*bazı yerlerin, mekânların zamanı diriltme gücünün, diğerlerine oranla çok daha fazla olduğunu*” (Mungan, 2011: 421) yansıtan bir şehirdir. Odragend, çevresel mekân tasvirleri bakımından romanın fantastik kurgusunu ön plana çıkarmaktadır: “*Anakara'nın belki de en canlı, en kalabalık, en tuhaf şehridir burası*” (Mungan, 2011: 422). Şehrin merkezindeki Atalagaya adlı büyük meydandan başlayıp halkalar halinde genişleyip çevre tepelere yayılan Odragend, tarihsel süreçte farklı dönemlerden geçmesine rağmen temel özelliklerini korumuştur: “*Şehir şu haliyle düzenli aralıklarla çizili iç içe geçmiş çemberleri andırır. Odragend'in bu özelliğinin farkında olan ressamlar, dev kanatlarıyla bulutlara konup da aşağıya bakan yüksek kuşların gözüne bu şehrin nasıl görüldüğünü tasavvur etmeye çalışan resimler çizmişlerdir*” (Mungan, 2011: 422). Odragend çevresel mekân kurgusu bakımından fantastik unsurlar barındırmanın yanı sıra algısal düzeyde insanları tarih ve zaman bilinciyle diri tutan, geliştiren bir şehirdir.

Odragend'in açık şehir anlamında kullanılması, hem somut olarak ortada duran bir nesneyi imlemekte hem de ortada durduğu halde kimsenin göremediği şey olarak şiirsel bir anıştırma işlevini yansıtmaktadır (Mungan, 2011: 422). Anakara'nın en canlı, tuhaf ve kalabalık şehri olmasının sebebi, farklı bölgelerden ve denizaşırı ülkelerden gelen göçmenlerin, geldikleri yerlerin adetlerini, alışkanlıklarını Odragend'e taşıyarak yaşatmış olmaları ve bu şehrin var olan kadim gelenekleriyle kaynaşmalarıdır. Odragend'de coğrafyanın bir armağanı niteliğinde yılda bir kez gökyüzünde on üç dolunay birlikte görülmektedir.

Uzun zaman boyunca bağımsız krallık olarak yönetilen Odragend tarihinin en önemli özelliklerinden biri, hiçbir kralın adının bir başkasına verilmemesi, babadan oğula veya dededen toruna bırakılmamasıdır. Moottah'ın deyişiyle Odragend, “*her zaman değişmeyen bir önemle Anakara'nın çekirdeğinde güçlü bir çekimtaşı gibi duragelmiş*” (Mungan, 2011: 432) olması sebebiyle her devirde insanları ve hayatları kendisine çekmeyi başarmıştır. Zeey ve Tagan'ın Anakara'daki yolculukları boyunca

en merak ettikleri şehir Odragend olmuştur. Burada en çok görmek istedikleri yer ise, Oreganu'nun ve onun kızılıkum taşından yapılmış yüzlerce askerinin heykelinin bulunduğu yerdir. Moottah, Odragend'e geldikleri ilk gün dinlenip ertesi gün Oreganu heykelini görmeye gideceklerini planlasa da Zeey ve Tagan'ın ısrarı üzerine gelir gelmez akşamüstü saatlerinde -kendilerini orada bekleyen kaderden habersizce-günbatımını izlemeye giderler.

Romanın son çevresel mekânı, Zeey'in ikizi aynı zamanda Gamenn'in yakın dostu Marangoz Kőezey'in Eddnabari'de ailesiyle beraber yaşadığı büyük bir çayıra açılan iki katlı evdir. Gamenn Kőezey'i yaşadığı yer ile özdeşleştirmektedir. Çünkü Kőezey'i "*toprağın derinliklerine kök salmış buradaki ağaçlardan biri*" (Mungan, 2011: 580) olarak görmektedir. İnsanın yaşadığı mekânla bütünleşmesi noktasında önemli bir bakış sağlayan bu durum ayrıca çevresel mekânın algısal boyuta geçişini sağlamaktadır.

2.3.3. Algısal Mekânlar

2.3.3.1. Kapalı-Dar Mekânlar

Şairin Romanı'nda genel itibarıyla ideal bir mutluluk diyarı tasvir edildiği için, karakterlerin kendilerini kapalı-dar bir mekânda hissettikleri yerler olay örgüsünde oldukça azdır. Çünkü romanın genel havası ve ütopyik dünya kurgusu, insanı mekân aracılığıyla düş kurmaya yönlendirir. Mekânın içselliği ön plana çıkarıldığı için açık-geniş mekânlar daha yoğun olarak işlenmiştir.

Romanın polisiye kurgusunda dikkat çeken belli başlı kapalı-dar mekânlar söz konusudur. Bunlardan ilki atlı polis Gamenn ile ilgilidir. Gamenn Aoi oyunlar kentinin Oyun Küresi binasında anlatıcısı çocuk olan, az sözün yer aldığı "Bağ oyunları" adlı bir oyuna davet üzerine katılır. Anlamaktan çok hissetmeyi seven biri olduğu için Gamenn'in oyunda hoşuna giden ayrıntılar, mekânın ve zamanın belirsizleştirilerek insan yaşamının çeşitli evrelerinin simgeleştirilmesiyle birlikte ortak belleği tetikleyici imalar barındıran anlam katmanlarını içermesidir. Gamenn oyun sonrasında aniden ensesinde bir ölüm serinliği gibi bir şey hisseder ve mekân bir anda kendisi için kapalı-dar bir hüviyete bürünür: "*Uğursuz bir işaret gibi ortaya çıkan ölümler diyarının karanlık nemini taşıyan bu tekinsiz nefes tepeden tırnağa*

bütün varlığını ürpertmişti. Onu iliklerine kadar üşüten bu soğğun varlığı âlemlerin birbirine açılan kapısını aralayan bir hayaletin geçişini andırıyordu” (Mungan, 2011: 200-201). Gamenn bunun üzerine aradığı katilin bu salonda olabileceğini düşünmeye başlar. Aradığı katilin varlığını bulunduğu mekânda hissettiği benzer durumlar yaşamasına rağmen bu seferki korkusu daha şiddetlidir.

Romanın dördüncü bölümünde kurguya dâhil olan Yeşilalaylar komutanı Settu ve onun oğlu Agabu'nun yaşadıkları orduevi, Agabu için kapalı-dar bir mekândır. Çünkü zalimliği ve acımasızlığıyla ünlü olan Settu'nun oğluna karşı davranışları ve onu çocuk yaşta maruz bıraktığı zorluklar, mekânı Agabu için içinden çıkamadığı bir kapana çevirmiştir. Settu, kendisine benzeyen 'kagemusha'lar içinde oğluna kendisini buldurmaya çalışarak onun ruhsal bir çöküş yaşamasına sebebiyet vermiştir.

Bendag yolculuğu sırasında Tau şehrine geldiğinde şehir hakkında başkalarının vereceği bilgilere gereksinim duyar ve aklına Pouhwek'te Chinhaya'nın evinde tanıştığı Tau'lu Ysoleaf gelir. Şehirdeki şenlikler nedeniyle hanlarda ve ortaklaşma evlerinde hiç yer kalmadığı için kendisinden pek hoşlanmasa da Ysoleaf'a gitmek durumunda kalır. Bendag Ysoleaf'ın gösteriş meraklısı olduğunu fazlasıyla belli eden evinden rahatsız olur. Bendag alçakgönüllü mekânların insanı olduğu için gösterişli ortamlarda kendi benliğini hissedemez ve mekân ile bir aidiyetlik kuramaz. Bu yüzden Ysoleaf'un evi Bendag'ın yaşam tarzına hitap etmeyen kapalı-dar bir mekândır: *“Eski zamanların çok ağaçlı, çok çiçekli, çok renkli ormanlarını aynı canlılıkta diriltten dev duvar halıları asılıydı yüksek tavanlı odalarda. İpek püsküllü minderlerin serpiştirildiği görkemli sedirlerde kendini pek de rahat hissetmiyordu Bendag.* (Mungan, 2011: 394).

Zeheyra için huzurlu ve sakin bir hayatın başlangıcı olan Samarakad'taki taş ev zamanla içinden çıkılmaz bir yer olmaya ve kendisini bunaltmaya başlar. Kocasının şiirlerinin üzerinde ne olduğunu bilmemekle birlikte kuvvetle sezdiği bir gölge, Zeheyra'yı günden güne kuşkulandırır. Agabu'yu uzun zaman sonra tekrar şiir masasına oturtan yeni bir aşk olur; dağ köylerinden birinde yaşayan okuma yazma bilmeyen on beş yaşındaki Avona adlı bir kıza âşık olan Agabu, Zeheyra'dan habersiz gizli bir aşk yaşamaya başlar. Bu durumu öğrenen Zeheyra için Balma Gölü'nün kıyısında yaşadıkları taş ev, *“kendine bundan böyle iyice zindan”*

(Mungan, 2011: 277) olmaya başlar. Mutlu ve huzurlu birlikteliğin mekânı olan taş ev, Agabu'nun ihaneti üzerine Zeheyra için kapalı-dar bir mekândır artık.

Zeheyra ve Agabu'nun hayatı paylaştıkları ev, zamanla birbirlerinden sakladıkları sırlarla dolu kapalı-dar bir mekâna dönüşür. *“Bu evi yaptırdığımız zamanları hatırlıyor musun Zeheyra? dedi Agabu. O zamanki hayallerimizi. Her şey ne kadar farklıydı. Hayaller nasıl da değişiyor zamanla değil mi? Hayat hiçbir zaman öğrenilmiyor”* (Mungan, 2011: 402). Birbirlerinin hatalarını öğrendikten sonra aynı çatı altında yaşamak ikisi için de dayanılmaz hale gelir, özellikle de Agabu tarafından vahşice öldürülen Zeheyra için. Zeheyra Serhenas'ın başına gelenleri Moottah'a anlatıp döndükten sonra gölün başında kendisini bekleyen Agabu'yu görünce şaşırır. Burada Zeheyra'nın işkencelere maruz bırakılarak sonrasında ölüme terk edildiği Balma Gölü, Zeheyra için psikolojik ve fiziksel bakımdan kapalı-dar bir mekândır. Zeheyra her şeyden habersiz bir şekilde gölde kayıkla gezintiye çıkmalarına anlam veremese de Agabu'nun niyeti özel sandığındaki şiir defterlerinin -Zeheyra'nın Moottah'a verdiği Serhenas'ın şiirlerinin bulunduğu defterler- nerede olduğunu öğrenmektir. Nitekim defterleri Moottah'a verdiğini öğrendikten sonra en korktuğu şeyin başına gelmiş olmasına tahammül edemeyen Agabu, Zeheyra'nın parmaklarını keserek onu göle atar.

Şüpheli kimliklerle Anakara'da kendini gizleyerek dolaşan Bendag'ın, şair cinayetleri için sorguya alındığı “Güvenlik Sarayı” ile Moottah ve çıraklarının, Agabu'nun onları öldürmesi için görevlendirdiği İsimsiz Güçler'e bağlı çapulcular çetesinin saldırısına uğradıkları Odragend'in “Güçler Dengesi Meydanı” da kapalı-dar mekânlardır. Güvenlik Sarayı'nda kapalı-dar mekân deneyimi yaşayan Bendag, buraya getirilişinden birkaç gün sonra tekrar *“aynı basamakları kaygı tazeleyen adımlarla çıkarken, o tanıdık sıkıntının yeniden içinde yumaklanıp soluğunu tıkadığını”* (Mungan, 2011: 503) hisseder. Hem şüpheli olarak sorguya alınan Bendag için hem de katilin elinden zor kurtulan Dehamar için Güvenlik Sarayı'nda geçen dakikalar mekânı darlaştırır. Ölmekten son anda kurtulan Dehamar, kendisini Anakara'da güvende hissetmemeye başlar:

“Dehamar, bir kez daha aynı sıkıntı ve bıkkınlıkla çıkıyor Odragend Güvenlik Sarayı'nın geniş mermer basamaklarını. Gamenn'in yakından görmesi, el sıkışması, onun güven verici gülümsemesi, kendinden emin rahat hareketleri Dehamar'ın içini rahatlatmış olsa da, bir türlü kendini katilin karşısındaymış

gibi hissetmekten alamıyor, ona baktıkça yaşadığı gecenin korkutucu ayrıntıları gözünün önünde olanca canlılığıyla gerçeklik kazanıyor; olanları anlatırken daha önceki soruşturmacılarda duymadığı bir huzursuzluk kaplıyor içini” (Mungan, 2011: 495-496).

Gamenn’in Dehamar ile görüşmesi için getirildiği Güvenlik Sarayı’nda yaşanan anlar, Dehamar’ı huzursuz eder. Çünkü Gamenn’in katile olan birebir benzerliği karşısında büyük bir şaşkınlık yaşar. Bu anlarda mekân Dehamar’a psikolojik olarak içinden çıkılması zor bir kapalılıktadır.

2.3.3.2. Açık-Geniş Mekânlar

2.3.3.2.1. Mutluluk Mekânları

Şairin Romanı’nda Bendag, Anakara’ya geldiği ilk gün, bu şehirde ilk gecesini geçirdiği uyku hanına gider. Şehirde birçok yeni konaklama yeri yapılmasına rağmen Bendag daha yolculuğa çıkmadan evvel, ilk konaklayacağı yer olarak anılarının “yerleştiği” bu handa kalmayı tercih eder. Uyku hanında bulunan nesnelere birlikte odaların ayrıntılı tasviri, fiziksel boyutu aşarak algısal düzlemde açık-geniş mekânın izlerini taşıyan mutluluk mekânını oluşturur:

“Birbirinin eşi kare biçiminde küçük kubbeli odaları, etrafı nakışlı duvar nişleri, tahta kapaklarına sade bir üslupla kır ve deniz resimleri çizilmiş gömme dolapları, fazla süse kaçılmamış kemerli kapı ve pencereleri, dışarıdan tonozlara turmanan gür sarmaşıkları, kokusu odalara sızan bahçe ve avlu çiçekleri, camlara vuran koyu gölgeli büyük ağaçları, bütün gün dallarda duran tembel kuşları ve birbirinden sevimli bahçe kedileri onda derin izler bırakmıştı. Mimarisiyle soylu, gösterişsizliğiyle alçakgönüllü bir hali vardı adı gibi kendi de uykulu bu hanın. Her zaman temiz, bakımlı, çiçekli sabunlarla yıkanmış keten örtülerin altında size derin uykular vadeden, ışığı yumuşak, huzuru hafif, sessiz, sakin bir yerdi” (Mungan, 2011: 29).

Varoluşsal deneyimlerin etkisinde biçimlenen öznel mekân anlayışı fenomenolojik bir yaklaşımı savunur. Bu bakımdan kendilik değerlerinin barındığı açık-geniş mekânlar, insanı ruhsal anlamda rahatlatıp kendi varoluşunu anlamlı kılmaktadır. Bendag’ın kaldığı uyku hanı, ahşap merdivenlerine kadar sessizlik ve huzur verici olduğu için algısal olarak içtenlik ve kendilik mekânını temsil eder. Güvenli bir barınak işlevi taşıyan bu han, Bendag’a göre mutluluk mekânıdır:

“Uyku hanı sanki Bendag düş kırıklığına uğramasın, her şey hatırladığı gibi kalsın diye hiçbir değişikliğe uğramadan öylece beklemiş, aynı alçakgönüllü, içe kapalı, dingin halini koruyup saklamıştı. Zamanla aşınmış ahşap kapılar, pancurlar bile eski biçimlerine uygun olarak yenilenmişlerdi. Hanın genel

görünüşü insanda gene aynı güven ve huzuru uyandırıyor. İnsan sanki burada kimse ona ilişmeden sonsuza dek sükûnet içinde uyuyabilirdi” (Mungan, 2011: 31).

Bendag’a içsel mekân deneyimi sunan bir başka mutluluk mekânı Naburri’dir. Dış mahallelerine doğru kasabanın bitip kırılık alanların başladığı Naburri’nin çay evlerinde ve şiir meydanındaki açık hava kahvesinde açık-geniş mekânın bütün havasını hissettiği için yaşama sevincini tadar. Var oluşuna dair özel anlar yaşadığı Naburri, hayatın bir anlık yoğunluğunun güzelliğini sunar. Gündelik yaşamın karmaşasından sıyrılıp telaşsız bir yaşamı daha anlamlı bulan Bendag, kendisini mutlu ve yaşamın içinde hissettiği böyle yerlerde içsel mekânın özünü duyumsar:

“Gün ilerledikçe, meydanı çevreleyen açık hava kahvelerinin yüzünden gülücük eksik olmayan çalışanları gelip gidenler için sürekli dükkân önlerine yeni iskemleler çıkartıp duruyorlardı. İnsanın içini yumuşatan bu erinç ve dinginlik havası Bendag’ta bu iskemlelerden birine çöküp ömrünün sonuna kadar orada oturabileceği duygusu uyandırdı. Yılların yorgunluğunun tadı bile yaşama sevinciyle çıkıyordu demek.” (Mungan, 2011: 121).

Mekân-insan özdeşliğinin kurulduğu açık-geniş mekân tasviri bağlamında, *Şairin Romani*’ndaki mutluluk mekânlarından bir diğeri, Moottah’ın hayalini kurduğu evdir. İçsel huzura eriştiği bu ev hayali, mutluluk mekânını temsil etmektedir. Yaşamı boyunca bilgi ve erdem peşinden giderek, güzelliğe değer veren bir insan olmayı amaç edinen şiir filozofu Moottah, hayal ettiği gibi yüksek duvarlar arasında kendisine saf ve huzurlu bir yaşam kurmuştur. Yıllardır evinden hiç çıkmadan kitaplarına gömülmüş bir vaziyette yaşayan Moottah’ın hayalini kurup birebir yaptırdığı ev, düşlemenin bir yuvasıdır. Bu ev hayali, Murathan Mungan’ın imgesel şiir dilini ve insanın mekâna yüklediği anlamı yansıtmakla birlikte, Bachelard’ın fenomenolojik mekân algısı bağlamında eve yüklediği içsel değerleri de temsil etmektedir. Moottah yıllar boyunca yaptırdığı bu evden hiç dışarı çıkmadan yaşamış, içinde bulunduğu şehir kendisi için sadece zaman zaman duyduğu bir uğultu olarak kalmıştır:

“Bir ev yaptıracağım, tam hayallerimdeki gibi bir ev, tam düşlediğim, istediğim gibi geniş avlulu, büyük bahçeli beyaz bir ev. Bütün kalbimi koyacağım o eve, o evin temeline; harcına, dokusuna, taşına, duvarına, penceresine, ayvanına, avlusuna, havuzuna... Yalnızca taştan, kumdan, ahşaptan, demirden değil, dirilmiş bir hayalden yapılmış olacak evim. Tam istediğim gibi bir ev olacak. Tam düşündüğüm gibi bir ev. Ev bittiğindeyse evin içini tane tane döşemeye başlayacağım. Bütün zamanımı o evin döşenmesine ayıracağım. Bir masal kadar güzel bir ev olsun istiyorum. Yalın zevkler, soylu tutkular bir arada

yaşıyor olsun o evde. Az eşya, çok boşluk, birkaç uğurlu işaret” (Mungan, 2011: 58).

Bachelard’a göre gerçekte düş birlik içindedir: “*Ev, mahzen, derin toprak, derinlik yoluyla bir bütünlüğe kavuşur. Ev, bir doğa varlığına dönüşmüştür. Toprağa işleyip duran sularla ve dağ ile dayanışma içindedir. Taştan yapılmış o büyük bitki, yani ev, dibinde, temellerinde su olmasa iyi boy atamazdı. İşte, sınır tanımayan büyüklükleri içindeki düşler de böyledir” (2018: 55).* Mekâna dair içsellik analizi söz konusu olduğunda oda ve ev, yazara ve şaire rehberlik eden psikolojik diyagramlardır. Böylelikle “*bir evin okunduğunu*”, “*bir odanın okunduğunu*” söylemek anlamlı hale gelmektedir (Bachelard, 2018: 70). Murathan Mungan’ın *Şairin Romani*’nda muhtelif hayaller aracılığıyla, okuru farklı sığınakların gücüne duyarlı hale getirmeye çalıştığını söylemek mümkündür. Romanda Moottah aracılığıyla evin ve ev hayalinin sunmuş olduğu refah bilinci, insanı “*sığınağın ilkelliğine*” (Bachelard, 2018: 124) geri götürmektedir. Bachelard’a göre sığınak duygusuna sahip bir varlık, kendi üstüne kapanarak gizlenir. Bu gizlenme hali Moottah’ın dış dünyadan iç dünyasına bir geçiş olarak düşünülebileceği gibi insanın sığınak hayallerinin de bir yansıması olmaktadır.

Moottah, Zeey ve Tagan’ın Anakara’da ilk görmeleri gereken yerin “*Şairin Kuyusu*” olduğunu düşünür ve beraber bu kuyunun bulunduğu yere giderler. Buraya yıllar önce “*aklın, gücün, kararlılığın, ne istediğini bilmenin temsilcisiydi*” (Mungan, 2011: 82) dediği arkadaşı Serhenas ile geldiğini anımsar ve birlikte yaşadıkları kasabayı hatırlar. Kuyunun Moottah’a hatırlattığı atmosfer, gerçek dünyada bulunması hayli zor, insanî değerlerin barındığı huzurlu bir yerdir. Burada Bachelard’ın deyimiyle “*mutlu mekânın hayalleri*”ni yansıtan saf mutluluk yansıtılmaktadır:

“Orada insanlar az çalışır, güzel dinlenir, gerektiği kadarıyla yetinmeyi bilirdi. Onu mutlu eden şeylerin ne olduğunu bir türlü anımsayamamakla birlikte, çocukluktan yeniyetmeliğe geçtiği günlerini hep mutlulukla andı Moottah. Yumuşak, dingin, gülümseyen bir toyluk. Daha ne ister insan? Herkesin birbirine saygılı bir sessizlikle davrandığı, herkesin birbirinin yardımına koşup her şeylerini bölüştüğü bir yerd. Moottah da oranın insanlarına benzemişti” (Mungan 2011: 82).

Moottah’ın mutlulukla andığı çocukluk günlerinin kasabası, alçakgönüllü insanların hayatın her alanında birlik, beraberlik ve sevgi içinde yaşadığı ideal mutluluk diyarını temsil eder. Mekânın özellikleri Moottah’ın gelişimine katkıda

bulunduğu için mekân-insan etkileşimi söz konusudur. Kasabanın huzurlu atmosferi, Moottah'ın kişiliğinin oluşmasında içten dışa doğru tüm yaşamına tesir eden müspet bir genişleme sağlar.

Moottah ve ırakları Zeey ile Tagan'ın yolculuklarındaki bir başka durak Samarakad şehridir. Burada kentin en güzel konuk evlerinden biri olan eski bir kervansaraydan bozma handa misafir edilirler. Konakladıkları handaki nesnelere, karakterlerin mekânı içselleştirmesini sağlayan imgelerle doludur. Bachelard'ın *“Hafızamızda dantellerin, patiskaların, daha sert kolalı kumaşların üstüne yerleştirilen tülbentlerin durduğu rafı canlandırabilsek, anılar sürü halinde geri gelir”* (2018:111) ifadesi, eşyanın mekânla ve insanla olan münasebetini hatırlatır. Bachelard'ın bu yaklaşımından hareketle yaşamın vazgeçilmez anlarından arta kalan, üzerine zamanın sinmiş olduğu ve anılarla birlikte nesnelere de korunduğu bu hanı, insanın içsel dünyasına açılan bir mutluluk mekânı olarak değerlendirmek mümkündür:

“Gösterilen özeni fazlasıyla belli eden kabartılmış döşekler, pencere önlerini çepeçevre kuşatan alçak sedirlerde içleri sıkı sıkıya doldurulmuş kenarları nakışlı uzun yastıklar, gerekli görülen hemen her yere özenle serilmiş atlas, ipek, sadakor örtüler, pirinçleri yeni ovulmuş yüksek kollu şamdanlar, camları özenle parlatılmış kandil fanusları bu önemli konuklara duyulan saygının apaçık belirtileri olarak ışıl ışıl yoğunlaştırıyor odanın havasını. Bol güneş alan pencerelerden birinin önüne bir yazı masası yerleştirilmiş. Masanın üzerine yazı takımı, parşömenler ve işlenmiş kaplumbağa derisinden bir çanak koymuşlar” (Mungan, 2011: 361-362).

Bachelard, *“mahfazada bir ev saklıdır. Kapalı bir mahfazada, açık bir mahfazadan çok daha fazla şey vardır”* (2018: 118) diyerek eşyanın iç perspektifine yoğunlaşır. Moottah ve ıraklarının Samarakad'da konakladıkları handa mahfaza niteliğine sahip bazı mobilyalar, çok güçlü hissedilen gizleme ihtiyacının tanıklığıdır. Eşyanın iç perspektifine bakıldığında, içerisinde bir konutun varlığı keşfedilir ve insanın içselliği ile maddenin içselliği arasında bir benzerlik olduğu anlaşılır.

Makrakamash'tan Naburri'ye doğru yola çıkan Bendag, Naburri'nin dış mahallelerine doğru kasabanın bitip kırık alanların başladığı yerlerde bulunan, gölgeler ve çiçekler içindeki çay evlerinden birine gider. Burada çaylar her müşterinin damak zevkine göre farklı harmanlarda özel olarak hazırlanıp sunulmaktadır. Bendag çay evinin arka bahçesinde kendisine uygun bir kameriyenin altında oturmak için gül ağacıyla sarmalanmış en küçük alanı tercih eder. Bu

kameriyede, başında yüzünün yarısına dek inen kukuletasıyla oturan gizemli görünüşüyle önündeki deftere hararetle bir şeyler yazmakta olan genç şair Dehamar vardır. Bu iki şair birbirlerinden gerçek kimliklerini gizleyerek konuşmaya başlarlar. Bendag, bahçedeki taze ot kokusunu hiçbir şeye değişmeyecek boyutta sevdiğini anımsar. Açık-geniş mekânın insanı içten dışa doğru genişleten yapısı, Naburri'deki çay evinin bahçesini Bendag için bir mutluluk mekânına dönüştürür:

“Çimleri yeni biçilmiş bahçenin kokusunu derin soluklarla içine çekti. Doğada hiçbir koku bu kadar diri değildi. Sonra bulunduğu kameriyeyi sarmalayan renk renk güllerin kokusu diğerlerinininkini bastırıyor olsa da, bahçedeki çiçekleri gözlerini kapatıp tek tek ayırt etmeye çalıştı. Yaşamdaki tüm zorlukları, hatta ihtiyarlığı bile yumuşatan bir huzur vardı bu çay evlerinde” (Mungan, 2011: 123).

Gamenn'in yakın arkadaşı Ümma'nın Ajnera'da yaşadığı bahçeli evin tasviri; tabiatla bütünleşen insan manzarası Gamenn'e içtenlik mekânını yaşatır. Ümma'nın evi çevresel bir mekân olmanın ötesinde insanın ruhuna hitap eden özellikleri dolayısıyla algısal boyuttaki işleviyle ön plandadır: *“O her zamanki gibi burada bulunmaktan hoşnut, Ümma'nın varlığından, bu bahçenin neminden güven duyuyor”* (Mungan, 2011: 134). Gamenn tabiatla iç içe olduğu anlarda aidiyet duygusunu deneyimleyerek kâinatın her zerresini içinde hisseder. Bu sebeple Gamenn için tabiat başlı başına bir mutluluk mekânıdır ve böyle zamanlardaki ruh halini *“Bir ot gibi, bir dal gibi, bir böcek gibi mutluyum”* sözleriyle ifade eder. *“Tabiatı anlamamızı sağlayan şeyin onun bize verdiği huzur ve mutluluk olduğunu anlayacak kadar tabiatın koynunda, onunla iç içe, baş başa kaldığı uzun vakitler geçirmişti. Gerçekten de böyle zamanlarda ruhunun zenginleştiğini; otu, dalı, böceği, tıpkı bir insanı anlar gibi anladığını hissediyor, içi genişliyordu”* (Mungan, 2011: 139).

Romanda genel olarak tabiatın ve doğal yaşamın yüceltilmesi ile modern hayata karşı bir eleştiri söz konusudur. *“Şairin kendisini en güzel şekilde ifade ettiği yer doğadır. Kahramanların yolculuklarında doğa ile kurulan ilişki varoluşsal düzlemde ele alınır.”* Romanın başkahramanı Bendag'ın *“kendini gerçekleştirme arzusu, yolculuğa çıkıp tanıdıklarından uzaklaşması, sabit bir kimliği reddetmesi, hayatın anlamını sorgulaması”* varoluşçu bakış açısıyla ilişkilendirilmektedir (Bingöl, 2017: 48). Bendag, yurduna dönüş yaptığından beri içini kıpırdatan şeylerin tabiata ait izlenimler ya da çocukluk dönemine ilişkin anılar olduğunu düşünür; insanın yurduna dönmesini çocukluğuna dönmesiyle bağdaştırır. Naburri'de kaldığı

konuk evinden Llasa şehrine yürüyerek gitmeyi tercih eden Bendag'ın Anakara'da kırların havasını soluyacağı, ormanların içinden geçip nehir boylarında yürüyeceği en uygun yer Llasa'dır. Fenomenolojik açıdan uçsuz bucaksız olan şehrin manzarası, insanı ruhsal bakımdan sakinleştirir ve ideal bir mutluluk mekânını yansıtır: *“Tabiatın en uzun yatay çizgisi Llasa! Gökyüzü hiçbir yerde o kadar uçsuz bucaksız değildir. İnsan orada başka türlü nefes alır sanki”* (Mungan, 2011:216). Mungan, Llasa şehrini daha önce eşine benzerine rastlanılmamış görünüşüyle gerçek dünyada karşılığı olmayan hayali bir şehir olarak tasvir etmektedir: *“Hiçbir yerde gökyüzü Llasa'da olduğu kadar tam ve kusursuz bir kubbeyi andırmaz; sesler hiçbir yerde öyle gök katları aralanır gibi kutsal bir çınlayışla yankılanmazdı. Seherkuşlarının ötüşünün bu kubbedeki insanın içini titreten o göksel yankısını ölmeden önce bir kez daha duymak, kulakları uyuşana kadar dinlemek istiyordu”* (Mungan, 2011: 219).

Bendag Llasa'ya giderken Gençlik Dağları'nda Sahremina adında otacı bir kadınla tanışır. Bu kadın kadim bilgilerle donanmış; otların, bitkilerin, tohumların dilinden anlamakta ve yüz yaşını geçmesine rağmen hala dağlarda tabiatla iç içe olduğu için mutlu bir yaşam sürmektedir. Bendag'a buradaki bitki örtüsünün çeşitliliğinden; her mevsimin farklılığından bahseder. Sahremina civardaki gençleştirme çiftliklerinin, sağlık yurtlarının çoğunun otları, bitkileri merhem ve çeşitli ürünleri kendisinden aldıklarını söyledikten sonra Bendag'ı yüksek yaylalardaki çalıştığı köye davet eder. Bendag, bu nazik teklifi *“seherkuşlarının gündeğümü ötüşlerini dinlemek için Llasa düzlüklerine yetişmesi gerektiğinden dem vurarak”* (Mungan, 2011: 226) geri çevirir.

Moottah ve ıraklarının yolculuklarına devam ettikleri Eddnabari şehrinde çevreyi saran geniş bitki örtüsüne yayılmış ceviz, abanoz, armut, elma, şimşir, sedir ve gül ağaçlarıyla ünlü koruluklar ve ormanlık alanlar bulunmaktadır. Eddnabari'deki evler, aralarında geniş bahçeler, bağlar, sık ağaçlar bulunduğu için tek bir yerleşim biriminden ziyade *“birinin bittiği yerde diğerinin başladığı yan yana dizilmiş köyler”* (Mungan, 2011: 236) görünümünde bir manzara sunmaktadır. Moottah ve ırakları bu şehirde günü uğurlamanın keyfini birlikte yaşarlar. “Manzaraya tutulmak” adını verdiği bir dalgınlıkla Moottah, hep yaptığı gibi yine çocukluk anılarını düşlemeye başlar. Moottah'a çocukluk anılarını hatırlatan mekâna ait içsel değerler, mekânı çocukluk anılarıyla bütünleştirir. İnsan belleğine

yaşanmışlıklar aracılığıyla kazınan mutluluk mekânları, anılar aracılığıyla yeniden can bulur:

“O zamanlar köyün hemen çıkışında akşamüstünün üzgün yüzlü köpekleri ovalara dalmış bakarlardı. Sanki artık orada değilmiş gibi bakarlardı. Bir çocuk zamanı onlardan öğrenir; çoğunlukla büyüyünce unuttuğu ayrıntılardan... Zeey ile Tagan da şimdi baktıkları birdenbire sessizleşen bu manzaranın dalgın öğrenmelerinden geçiyorlardı. Moottah yılların kıvam kazandırdığı huzurlu bir kederle onların çocuksu dalgınlığına baktı” (Mungan, 2011: 237).

Eddnabari, Moottah’a çocukluğunun geçtiği köylerden birini hatırlatmakla birlikte, birçok saklı anısını da diriltir. İnsan tabiat aracılığıyla kendi iç dünyasına da bir yolculuğa çıkmaktadır. Moottah, tabiattaki her yolculuğun aynı zamanda ölçülebilen homojen zamandan çıkılarak gerçekleştirilen bir iç yolculuk olduğunu düşünür. Bu yolculuk Henri Bergson’un saf süre kavramıyla yani insanın içsel yaşantısındaki bilincine özgü heterojen zamanla ilişkilidir. Bergson’a göre saf süre, “ben”in geçmiş ile gelecek arasında hiçbir ayırım yapmadan, kendi kendisini yaşadığı anlarda, zamanın bütünlüğü içinde bölünmez bir akışla aktığı anlardaki süredir. Moottah’a göre böyle anlarda insan tabiatla bütünleştiği için doğanın bir parçası olduğunu idrak eder ve dünyadaki varoluşuna da şükranlık duymaya başlar:

“Onu büyüten şeylerin yüreğini ısıtan anısıyla göğsü kabardı; sızılı bir mutluluktan bu. Yaşadığını, var olduğunu bilmenin bu sevinçli hüznünü tanırdı. Şu an varlığını tepeden tırnağa kamaştıran bu duygular, var olmaya şükran duymanın bir çeşidiydi. Doğanın bir parçası olduğumuzu anladığımız, içimizi engin bir huzurla dolduran bu kutlu anlarda varoluşumuz bir kıymet kazanır, hızına kapılıp geçtiğimiz günlerin içinden başka bir âlemin açıklığına çıkılırdı. Bazen bunun için, bir yol kenarında durup kısa da olsa sahibi olduğumuz zaman parçasını bütün benliğimizle baktığımız tabiata teslim etmek yetiyordu” (Mungan, 2011: 237).

Romanda mekâna dair düşünceleri önemli bir yere sahip olan bir diğer kahraman da Gamenn’dir. Gamenn’in tabiat algısı, mekân algısını ve mekâna yüklediği değerleri ortaya koymaktadır. Tabiatı başlı başına bir mutluluk mekânı olarak değerlendiren Gamenn’e göre insanın doğadan uzaklaşması ruhsal anlamda bir çöküşün ifadesidir. Bachelard’ın fenomenolojik bakış açısına göre tabiat, açık-geniş mekânın ve dolayısıyla mutluluk mekânının en önemli temsilidir: *“Tabiatın koynundayken daha mutlu olduğunu düşünüyordu Gamenn. İrili ufaklı şehirlere yığıldıkça insanların ruh kurumasına uğradığını, hayatın şiirinin söndüğünü düşünüyordu”* (Mungan, 2011: 343). Gamenn’e göre tabiat, içsellikğin ön planda olduğu, insanın ruh dünyasını müspet duygularla besleyen bir mutluluk mekânıdır.

2.3.3.2.2. Düşsel/İngesel Mekânlar

“Çocukluğuma ait anımsadığım bütün mutlu anlarımın tabiata ilişkin olması bir rastlantı olamaz herhalde; tabiatın kendisi başlı başına mutlu edici bir şey sanırım...”

Murathan Mungan

Şairin Romani'nda tabiat başta olmak üzere hayali ve fantastik özellikleriyle ön plana çıkan şehirler ile içtenliğe yönelişi sağlayan ev tasvirleri fenomenolojik mekân algısı bağlamında değerlendirmeye açık, düşsel/ingesel mekânları oluşturmaktadır. Romanda algısal mekânlar imgesel boyutta incelendiğinde, tabiat ve evin mutluluk, sığınak ve huzur mekânları olduğu görülmektedir. Bendag karakterinin yurduna geri dönüş yolculuğunda kendisini ruhsal bakımdan huzur ve güvende hissettiği kendilik mekânları, tabiatla bütünleştiğinde ortaya çıkmaktadır. Şiir filozofu Moottah'ın ise ev hayali ve eve yüklediği değerler, düşsel imgelerin barındığı içtenlik mekânlarını oluşturmaktadır.

Şairin Romani'nda şiirsel bir üslubun hâkim olduğu ve şiirin yüceltildiği, fantastik bir dünya kurgusuyla hayali unsurların ağırlıkta olduğu düşsel bir mekân tasviri söz konusudur. Anakara tüm yönleriyle idealleştirilmiştir; düşlerin ve içtenlik duygularının barındığı bir ülkedir. Farklı kültürden insanların sevgiyle bir arada yaşadığı, şiir ve sanatın üstün tutulduğu, şehir surlarındaki bayraklarda şiirlerin dalgalandığı ütöpik bir mekân özelliği taşımaktadır. *Şairin Romani*'nda mekân merkezli bir okuma yapıldığında, modernizmin bireyi mekân içindeki hareketlerinde hızlı olmaya mecbur bırakması durumuna karşılık, romanın ütöpik, hayali ve şiirsel mekân kurgusu, geleneksel yaşam pratiklerinde olduğu gibi kişiyi “*durmak, bakmak, seyretmek ve muhayyileyi aktif tutmak gibi daha dingin ve derin eylemlere*” (Yılmaz, 2017: 147) yönlendirdiği görülmektedir.

Bachelard, düşsel ve imgesel öğelerin barındığı eve fenomenolojik bir anlam yüklemektedir. Ev, anıların yaşadığı ve içtenliğin hâkim olduğu bir mekândır. Tek başına fiziksel nitelikleriyle anlamsal olarak bir şey ifade etmeyen mekân, içinde barındırdıklarıyla anlamsal bir görünüş kazanır. İnsanın doğduğu ev, fiziksel bir yapı olmanın yanı sıra ana bir hülya yapısıdır ve evin her kuytusunu, bir düşünme kovuğudur. İnsanın yalnız kaldığı bir mekân, sonu gelmez bir düşlemenin yuvası hüviyetindedir. *Şairin Romani*'nda Moottah'ın ev hayalini Bachelard'ın kulübe

düşüyle ilişkili olan “sığınak” kelimesiyle izah edecek olursak; kulübelerle ilgili düşlerin çoğunda uzaklarda yaşamının, tıka basa dolu evlerden ve kente özgü kaygılardan uzakta yaşamının hayali yer almaktadır. Bachelard’a göre, “*kendimize gerçek bir sığınak bulmak amacıyla düşüncelerimizde kaçıp gideriz*” (2018: 62). Moottah’ın kendi varoluşuna bir sığınak niteliğinde olan hayalindeki ev, bu dünyaya ait hiçbir zenginliği kabul etmeyen mutlu ve yoğun bir yoksulluğa sahiptir. Moottah’ın maddeden arındırarak sığınma ediminin mutlak biçimine ulaştığı; sığınanın yoğunlaşmış içselliğini en basit biçimiyle açığa çıkaran ev hayalinin temelinde, saf mutluluk yatmaktadır:

“Bir ev yaptıracağım, tam hayallerimdeki gibi bir ev, tam düşlediğim, istediğim gibi geniş avlulu, büyük bahçeli beyaz bir ev. Bütün kalbimi koyacağım o eve (...) Tam istediğim gibi bir ev olacak. Tam düşündüğüm gibi bir ev. Bir masal kadar güzel bir ev olsun istiyorum. Yalın zevkler, soylu tutkular bir arada yaşıyor olsun o evde. Az eşya, çok boşluk, birkaç uğurlu işaret” (Mungan, 2011: 58).

Kulübenin “yaşamını sürdürmek için dal budak salmaya gerek duymayan, insana özgü en basit bitki” (2018: 64) olduğunu düşünen Bachelard’a göre, düşünüyü kurduğu kulübenin kökünü evde bulan Moottah gibi biri, uzaklara kaçma düşü kurandan daha mutludur.

Mekân, insan gerçekliğinin bir parçasıdır. *Şairin Romanı*’nda bu gerçekliğin en önemli parçalarından biri tabiattır. İnsan elinin değmediği, bütün canlıları bir arada yaşatma gücüne sahip olan hem bir mutluluk mekânı hem de insanı düş kurmaya yönlendiren düşsel bir mekândır. Romanda genel olarak tabiatın övgüsü yapılmakta, tabiata verilen değer şiirle ölçülmektedir. Bu yönüyle romanda tabiat tek başına içsel bir mutluluk mekânı olmakla birlikte düşsellik alanını da oluşturur. Çünkü tabiat, roman boyunca insan ruhunu dinginleştiren ve olumlu yönde gelişim yaşamasını sağlayan en önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan, tabiatın içindeyken ruhsal anlamda derin bir olgunlaşma sürecinden geçerek yaşamın anlam ve değerini idrak etmeye başlar; içsel bir uçsuz bucaksızlıkta mekânı içselleştirir. Mekânın içsel uçsuz bucaksızlığı bir varlık yoğunluğuna tekabül etmekle birlikte, düşlemeyi kolaylaştıran ve insanın manevi dünyasına yeni bakış açıları kazandıran önemli poetik bir unsurdur.

Gaston Bachelard içsel uçsuz bucaksızlığın tüketilmesi olanaksız bir poetik tema olduğunu düşünür. Tefekküre dalıp düş kurmaya başlayan bir ruh, içsel uçsuz

bucaksızlık hayallerine meyillidir. Zihnin tekrar tekrar gördüğü bir nesnede ruh da kendine bir uçsuz bucaksızlık yuvası bulur. Bu noktada Baudelaire'in ruhunda "engin" sözcüğünün (nesnel dünyaya ait olmayan) tek bir işaretinin uyandırdığı düşlemeleri zikreden Bachelard, engin sözcüğünün Baudelaire'e özgü sözcüklerin başında geldiğini ve şairin nazarında içsel mekânın sonsuzluğunu en doğal biçimde vurgulayan rahatlatıcı bir sözcük olduğunu belirtir (2018: 231). Bachelard'a göre Baudelaire'in kullandığı engin sözcüğü, sakinleştiren huzur verici telaffuzuyla, insana sonsuz bir mekân açan sessel bir erdeme sahiptir.

Romanda Moottah ve çırakları, Kuano Burnu'nu döndüklerinde masmavi uçsuz bucaksız mavi kamass çiçeği ovasına ulaşırlar. Moottah'ın bu ovada babasıyla birlikte bir sürü anısı bulunmaktadır. Zeey ve Tagan'ın ovayı gördükleri andaki heyecanlarını merak ettiği için onlara böyle bir yere geleceklerine söylemeyen Moottah, ovaya yaklaştıkça hem çocukların heyecanını görmek için sabırsızlanır, hem de kendi çocukluğunun bir parçasını tekrar bulmanın ümidini taşır. Ova, Moottah'ın anımsadığından çok daha büyük, geniş ve uçsuz bucaksızdır. Bachelard'ın insanın düşünme ediminin doğal bir sonucu olarak nitelediği uçsuz bucaksızlık anlayışı bağlamında *Şairin Romani*'nda içselliğin mekânı olan tabiat, insanı uçsuz bucaksız düşler kurmaya yönlendiren, üzerinde düş kurulan düşsel bir mekândır. Sonunda ovaya ulaşan Moottah ve Zeey ile Tagan, manzaranın karşısında derin bir hayranlığa kapılırlar:

"Güneşin yumuşak ışığının, çiçeklerin mavisini yalazlandıran çakımların, usul bir esintide bile giderek büyüyen dalgalanmalarda birbirine bağlanarak ovanın üzerinden akar gibi ufka doğru kesintisiz ışık yolları oluşturmasını görmek soluk kesiciydi. Gördüklerinden büyülenmenin hareketsizliğiyle neredeyse soluklarını bile tutmuş olarak bir süre hiç ses çıkarmadan mavi kamass çiçeği ovasını seyreden Zeey ile Tagan, neden sonra Moottah'ın yüzüne merakla büyümüş gözler ve soru soran bakışlarla döndüklerinde onun yüzündeki ifadeden burayı ilk kez görmemiş olduğunu anladılar" (Mungan, 2011: 96).

Bachelard'a göre yaygın ve yerleşmiş görüşlerin tersine, görüp algıladığımız dünyaya ilişkin bazı ifadeler gerçek anlamını veren, çoğunlukla içsel uçsuz bucaksızlıktır. Tefekkür halinde insanı saran düşlemelerde ayrıntılar silinmeye başlar. Zamanın durdurulamaz akışı an'da yoğunlaşır ve dolayısıyla mekân da genişlemeye başlar. Zeey ve Tagan'ın mavi kamass çiçeklerinin arasında kendilerini bir masalın kahramanı gibi hissetmeleri, mekânın ruh dünyalarını genişletip rahatlatmasından kaynaklanır. Ovanın tarifsiz güzelliğinden oldukça etkilenen Zeey

ve Tagan, Moottah'ın ovaya dair anlattıklarını bir şiire benzeterek derin hayallere dalarken, ovanın uçsuz bucaksızlığı, Moottah'ı çocukluğundaki mutluluk mekânına geri götürür:

“Bir çocukluk anısıyla buluşma sonrasında duyulan o tuhaf iç dinginliği, belirsiz bir başlangıcı yeniden işaretlemenin kusurlu mutluluğu ve zamanın giderilemezliğini bir kez daha fark etmenin hüznüyle oturduğu yerden kalkan Moottah, çocuklara gidelim artık dediğinde renkler sönmüş, tabiat çekilmiş, gün tamamen batmak üzereydi. Zeey ile Tagan oturdukları yerden devinip bir türlü kalkamıyorlardı; derin mutluluk sonralarında yaşanan huzurlu bir yas havası çökmüştü üzerlerine” (Mungan, 2011: 99).

Moottah ve ıraklarının tabiatın sonsuz gücüne ve emekçi insanların yaşamlarına şahit olurken karşılaştıkları manzara, içinde düş kurulan düşsel bir mekâna dönüşür: *“Alçak tepelerin eteklerinde kimi yabani adaçayı otlarıyla ısıya karşı yalıtılmış, kimi sıkıştırılmış saman balyalarından inşa edilmiş kır evlerinin şirin görünüşlerinin vaat ettiği bacası dumanlı mutluluk hayallerine kapılıyorlar”* (Mungan, 2011: 103). Zeey ve Tagan doğanın içinde yolculuklarını sürdürürken, Anydra nehrini sal ile geçip karşı kıyıya ulaştıklarında bindikleri posta arabalarından birinde, açık pencerenin iki yanında karşılıklı oturup dışarıyı seyrederken gördükleri manzara karşısında büyülenip hayal kurmaya başlarlar. Karşılarındaki kasaba, üzerinde düş kurulan düşsel bir mekândır: *“Üzeri pamuklanmış ovalardan ağaçtaki her dala, gökte uçan her kuşa varasıya gördükleri hemen her şey hakkında ileri geri yorum yapıyorlar. Yüksek vadelerde birbirinden bağımsız nice küçük kasabanın, köyün, irili ufaklı yerleşim bölgesinin olduğunu görüp oralarda yaşanan hayatlar hakkında hayaller kurup, hikâyeler uyduruyorlar”* (Mungan, 2011: 109).

Murathan Mungan'ın hayalini kurduğu ve gerçekleşmesini ümit ettiği şey, sınıfsız bir toplum tasavvurudur. *“Herkesin yeteneğine, herkesin ihtiyacına göre yaşadığı bir dünya hayal ediyorum”* (Mungan, 2021: 44) diyen Mungan'a göre bu bir ütopyadır. Ancak yine de kimsenin etnik kökeni, dini, dili, inançları, cinsiyeti vb. nedenlerle toplum tarafından ötekileştirilmeden eşit hak ve fırsatlarla yaşamını sürdürdüğü bir dünya imkânsız değildir. Mungan, ütöpik-fantastik dünya görüşünün temelinde bu düşüncelerin yer aldığını söyler ve nitekim *Şairin Romanı* bunun en belirgin örneğidir.

Mungan, ütopya kavramıyla ilgili olarak *Şairin Romanı*'nda ön plana çıkan Kırmızı Kent'in sınıfsız toplum modeli düşündürmeyi amaçladığını; hayatı bir şenlik

olarak yaşayan Aoi kentinin ise geleceğe yönelik eşitlikçi, adil ve barışçıl bir dünyanın hayalini sunduğunu vurgular (Mungan, 2021: 60). Gamenn ve yardımcısı Pepqemok'un gittikleri "Kırmızı Kent" evleri, sokakları ve yapılarıyla kırmızı renkte fantastik özellikler taşıyan bir şehirdir. Bunun yanı sıra tasvir edilen mekân, insan ile bütünleşebilen, rahatlatıcı ve huzur verici bir atmosfere sahiptir. Sokakları tarçın ve karanfil kokularıyla bezenmiş Kırmızı Kent'te insanlar arasında hiçbir ayırım yapılmaz, herkesin arasında dengeli bir eşitlik sağlanır: *"Bu kentte herkes çalışır, mutlaka bir şeyler üretir, her şeyini diğerleriyle paylaşır, herkes aynı oranda tembellik edip aynı oranda sorumluluk alır, hiç kimse herhangi bir şeyin yoksunluğunu, eksikliğini çekmemiş"* (Mungan, 2011: 374). Mutluluk mekânı olarak ele alındığında burada yaşayan insanların, mekânın kendi benlerine müspet anlamda sirayet etmesiyle birlikte huzurlu bir yaşam sürdüğü görülmektedir. Bununla birlikte Mungan'ın gerçekleşmesini düşlediği ütöpik bir dünyanın ifadesi olması dolayısıyla Kırmızı Kent, düşsel mekân özelliği de taşımaktadır:

"Yılın belli bir mevsiminde "Ejderin gözünü aydınlatmak" dedikleri ışıklı törenler, oyunsu ayinlerle boydan boya kırmızıya boyanan kent, bu nedenle bütün Anakara'da "Kırmızı Kent" diye anılıyor, adeta unutulmuş olan gerçek adı artık pek kullanılmıyordu. Otacılarıyla, şifacılarıyla, bol baharatlı sıcak şaraplarıyla ünlüydü. Yumuşakbaşlı, uyumlu insanlardan oluşan halkı, ortaklaşmacı, paylaşımcı, çokrenkli, bir o kadar da dingin bir yaşam sürüyordu burada" (Mungan, 2011: 373).

Doğanın bir parçası olan insanların, modern çağda tabiattan kopuk bir yaşam biçimini benimsemeleri nedeniyle bütünlük algısı yitirilmiştir. *Şairin Romani*'nda bu bütünlüğün yitirilmesine bir çözüm niteliğinde düşsel dünya tasviriyle insanı tabiata, yeşile, ağaca, çiçeğe, doğal yaşamın elverişli atmosferine yeniden dönmenin mümkün olabileceği anlatılır. Mungan'a göre bu durum, *"başka bir gezegen yaratmak, başka şehirler, başka yapılar kurmak, başka mekânlar düşlemek"* anlamına gelmektedir. (Mungan, 2021: 108). Aoi kentinin her mevsim adeta bir panayır havası taşıyan gösterişli yapısından ve neşeli ikliminden insanların da payını alması dolayısıyla mekânın insana doğrudan ve olumlu bir tesiri söz konusudur. Bu bütünlüğün inşasıyla birlikte mekân, insanlarda bilinçli bir farkındalık oluşturarak anda yaşamalarını sağlamaktadır:

"Yalnızca insanların değil sokaklar, yapılar, meydanlar, köprüler, taklar, dev çadırların da kent bu zengin ve gösterişli süsleme çılgınlığından payını aldığı belli. Duvar resimleri, balkon süslemeleri, payandalar, kemerli alınlıklar, sarmaşıklarla kaplı teraslar; sivri, yuvarlak kubbeleri ya da düz çatılar, pul pul"

kurşun kaplı kuleler, dev sütunlar, heykeller, dikilitaşlar, çeşmeler; balkondan balkona gerilen iplere asılı çeşitli bayraklar, flamalar, rengârenk balonlar, kâğıt fenerler hepsi dev bir sokak gösterisinin parçası burada. Koca kent hemen her mevsim panayır alanı sanki. Bu nedenle Gamenn biliyor ki Aoi'de insan günün herhangi bir saatinde sokakta rasgele yürürken karşısına çıkan birinin, herhangi bir sokak gösterisinin parçası mı, yoksa sahiden yalnızca yoldan geçen biri mi olduğunu anlamaz bile. Her an hiç haberiniz olmayan bir oyuna katılacakmış ya da zaten bir süredir onun bir parçasıymışsınız da siz bilmiyormuşsunuz gibi avlanmış hissedersiniz kendinizi. Kendisi düpedüz bir açık sahne olan Aoi'de istesenez de yaşama küsemezsiniz. Çünkü o her an sizi yeni bir oyuna çağırabilir” (Mungan, 2011: 182-183).

Şairin *Romanı*'nda mutluluk mekânlarının büyük bölümü düşsel mekânları da oluşturur; bazı mekân tasvirleri doğrudan insanı hayal kurmaya yönlendiren düşsel imgeler içerir. Murathan Mungan'ın kurguladığı hayalî şehirler, Italo Calvino'nun zaman ve mekândan bağımsız bir şekilde elli beş tane hayalî kentin anlatıldığı *Görünmez Kentler*'ini anımsatır. *Görünmez Kentler*, Marco Polo'nun düşünce yoluyla gidip gördüğü kentlerin kısa metinler halinde oluşturularak, Tatar İmparatoru Kubilay Han'a sunduğu gezi notlarından oluşur. Anlatıdaki kurmaca/hayalî kentler, evrenin bir simgesi ya da modelidir. Calvino'nun “*mutsuz kentlerin içine gizlenmiş, sürekli biçim alıp, yitip giden mutlu kentler imgesi üstüne açılıp kapanıyor*” (Calvino, 2020: 13) dediği anlatısı, Kubilay Han ve Marco Polo'nun diyaloglarından oluşur. Kentleri kelime, arzu ve anı değiş-tokuşlarının yapıldığı bir takas yeri olarak gören Calvino, *Görünmez Kentler* ile ortaya koymaya çalıştığı şeyi, şöyle açıklığa kavuşturur: “*Benim Marco Polo'mun kalbinde yatan, insanları kentlerde yaşatan gizli nedenleri, krizlerin ötesinde değerleri olan nedenleri keşfetmek. Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: Anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin* (2020: 13).

Bendag karakteri Llasa kentine doğru yol aldığı sırada, Anakara'dan uzaktayken yolculuk ettiği kentleri hatırlar. Denizlerin ötesinde kalan, renkleri, sesleri ve kokularıyla içinden geçirdiği ve birbirinden oldukça farklı özelliklere sahip olan bu kentler, benzersiz isimleriyle Italo Calvino'nun insan ile kent ilişkisi üzerinde yoğunlaştığı *Görünmez Kentler*'deki mekânları anımsatır. Bu kentler Calvino'nun ifade ettiği gibi, anıların bir araya gelmesiyle değer kazanır ve Bendag'ın hatıralarını tazeler. Okurun nazarında ise hayalî unsurlar içermesi dolayısıyla düşselliğin hâkim olduğu bir mekân izlenimi verir:

“Bir zamanlar bağımsız devletler olmanın gururlu anısını hâlâ taşıyan irili ufaklı birçok kentin sokaklarından tarihin içinden geçer gibi geçip gitmişti. Kimi gökyüzüne komşu sarp kayalıkların üzerine kale gibi inşa edilmiş güneş

sarı sarısı taşkentlerdi; kimi denizden esen yelin sokaklarına tuz yığıdığı beyaz kentler. Gökyüzüne saçılmış serpm yıldızlar gibi yerküre üzerinde sular ve denizlerin bölüdüğü çeşitli kara parçalarına kendi hikâyeleriyle dağılmış Raissa, Clarice, Leonia, Zoe, Bauci, Eusapia, Zemrude, Trude, Leandra, Adelma gibi hatıraları hâlâ içini ışıtan kentlerin adlarını sayıklar gibi andıkça, her biri geçmişin gölgesinden kendi renkleri, sesleri, kokularıyla çıkıp geliyor, geçmişini tazeliyordu” (Mungan, 2011: 217).

İnsanların yaşadıkları yerlerle fazlasıyla ilgilenen Gamenn’e göre bir insanı tanımının en iyi yolu, o kişinin yaşadığı mekânı görmektir. Lelalu Gamenn’e gönderdiği bir mektupta, arkadaşı Vylea’nın evini bulup onunla görüşmesini ister. Vylea’nın Kırmızı Kent’te tek başına yaşadığı ev, Bachelard’ın fenomenolojik mekân algısını yansıtan içselliğin yoğun olduğu, insanı ev üzerine hayaller kurmaya yönlendiren ve kişinin iç dünyasında huzur duygusu uyandıran düşselliğin hâkim olduğu bir mekândır. Vylea’nın Kırmızı Kent’teki doğayla iç içe olan evi, görünüşü itibarıyla üzerinde düş kurulan düşsel bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Evin huzur veren bahçesi, ağaçlardan çiçeklere kadar her ayrıntısıyla tasvir edilmekte, insanın muhayyilesini harekete geçirmektedir:

“Yokuşun sonundaki evi buldu. Taşları dilsiz görünen evlerden değildi; doğrudan hikâyesini anlatmasa da kendi hakkında hayaller kurduruyordu. İki yanında oya ağacı, yolhatmiler sıralı, kuvarsit çakıtaşlarıyla döşenmiş bir yol, bahçe kapısını evin girişine bağlıyordu. Kısa kesilmiş çimlerin, düzgün kesimli çiçek tarhlarının ve iri güllerin huzur duygusu uyandırdığı bu bakımlı bahçenin özenli bir el tarafından yaratılmış olduğu belliydi. Bahçenin bir köşesinde doğal renkte, yumuşak damarlı, sert, kalın tahtadan bir yükseltinin üzerinde dürülür duran hasır kilim, kenevir liflerinden örülmüş düğümlü tırmanma ipleri, yumuşak deriden yapılma birkaç ince minder ve ağırlık taşları gibi nesnelere burada en azından sabahları güneşe karşı beden alıştırmalarının yapıldığına işaret ediyordu.” (Mungan, 2011: 377-378).

Romanda son olarak, Bendag’ın Nar ağaçlarıyla ünlü olan Tau şehrine henüz gelmeden onu düşlemeye başlaması, üzerinde düş kurulan düşsel bir mekânı işaret eder: “Yol boyu düşlediği gibi, geniş taraçalara yayılmış gösterişli nar bahçelerinden geçilerek giriliyordu Tau’ya. İnsanı bin rüyaya birden çağıran bereketli narlar, daha dalda dururken ince ince yarılp içlerindeki tanelerin pembesini, kızılını döküyorlar...” (Mungan, 2011: 389).

SONUÇ

Romanda mekân çözümlenmeleri söz konusu olduğunda yapısal ve anlamsal içerikli incelemelere ilişkin fiziksel ve algısal mekân tasnifi yapılmaktadır. Bu bağlamda, fiziksel mekânların anlatının kurgusuna gerçeklik payı kazandırmak amacıyla bir dekor işlevi görmesi ve üzerinden geçilip gidilen bir yerden ibaret olması vurgulanmaktadır. Algısal mekânların ise anlamın üretildiği, anıların muhafaza edildiği; kişinin iç dünyasını çok yönlü bir şekilde yansıtan; karakterlerin ruh durumlarına, psikolojik bakımdan olumlu-olumsuz düşünce ve eylemlerine göre değişkenlik gösteren mekânlar olduğu dile getirilmektedir. Ramazan Korkmaz'ın algısal mekânları işlevsel olarak kapalı-dar ve açık-geniş mekânlar olarak tasnif edip, romanda mekân poetiği ve çözümlenmesine mekân-insan odaklı bir bakış açısı sunması pek çok çalışmaya referans olmuştur. Çalışmamızda fiziksel ve algısal mekânların incelenmesine yönelik bu tasnif esas alınmıştır ancak, algısal mekânların işlevsel bakımdan fenomenolojik mekân yaklaşımını kapsayıcı bir niteliğe sahip olması, romanların mekân kurgusunu fenomenolojik bir bakışla değerlendirme imkânı sunmaktadır. Bunu amaç edinerek, istisnasız her edebî metnin mekân çözümlenmesinde temel başvuru kaynağı olan Gaston Bachelard'ın fenomenolojik mekân poetikasına geniş bir şekilde bağlı kaldığımız çalışmamızda, algısal mekânlara bağlı olarak açık-geniş mekânlar kısmında geliştirdiğimiz “mutluluk mekânları” ve “düşsel mekânlar”, romanda mekân-insan ilişkisine yeni bir bakış ve anlamsal derinlik kazandırmıştır.

İncelememiz sonucunda elde ettiğimiz bulgulara göre Gaston Bachelard'ın mekânın belirleyici imgesi olarak eve yüklediği değerler bağlamında, *Yüksek Topuklar*'ın anlatıcı yazarı ve aynı zamanda başkahramanı Nermin'in dış dünyaya karşı kendisini korumaya aldığı evi, kendisini güvende hissettiği tek yer olarak tespit edilmiştir. Nermin için ev, fenomenolojik bakımdan içtenlik mekânıdır. Yaşadığı çokluklar dünyasında kendisini yalnız hissetmesi, kapalı-dar mekân deneyimini arttırsa da ruhsal açıdan kendi benliğini güvende hissettiği yerler açık-geniş mekâna

geçişi sağlamıştır. Başta İstanbul olmak üzere psikolojik olarak olumlu ve iyileştirici duygular barındıran ve varoluşsal tekâmül yaşadığı yerler, fenomenolojik açıdan Nermin'in mutluluk mekânlarıdır. Bununla birlikte, Nermin'in bir sığınak ve mutluluk mekânı olan evinin, aynı zamanda durma edimiyle kendi kabuğuna çekilip içinde düş kurduğu düşsel bir mekân olduğu görülmüştür. Durma ediminin sağladığı genişlik, düşsel mekânın hazırlayıcı bir unsurudur. Kendi evi dışında çocukken ailesiyle beraber yaşadığı evdeki odası, Çiçek Pasajı, arkadaşı Sinan'ın bahçeli evi ve başlı başına bir mutluluk mekânı olarak atfettiği İstanbul, düşsel mekânlar olarak değerlendirilmiştir.

Çador romanındaki Akhbar karakterinin çocukluk anılarıyla içselleştirdiği, algısal boyutta genişletici ve rahatlatıcı bir etkiye sahip olan aile evinin, mutluluk mekânını temsil ettiği gözlenmiştir. Bununla birlikte, Akhbar'ın yurdundan uzakta doğduğu evin düşünüyü kurup geçmiş günlerin değerlerini yeniden yaşatma çabası, mekânın düşsel boyutta yeniden üretilmesiyle ilişkilendirilmiştir. Yaşanmış günler aynı zamanda yaşanmış mekânlar olarak hafızaya kaydedildiği için Akhbar'ın içselleştirdiği yerler, ontolojik anlamda huzur bulduğu ve düşselliğin yoğun olduğu mekânlardır. Bu bakımdan çocukluğunun geçtiği mekânların canlılığını sürdürmesi, düşünme edimine bağlı olması ve muhafaza edilip yaşatılmasıyla korunan bir yaşamın ifadesi olduğu; yaşanmışlık değeri taşıyan bu mekânların hülya değerine de sahip olduğu görülmüştür.

Şairin Romanı'nda ise, fantastik ve ütöpik dünya kurgusu, zamanın belirsizleştirilerek mekânın ön plana çıkarılmasına zemin hazırladığı için, algısal boyutta açık-geniş mekânın ve buna bağlı olarak da mutluluk mekânlarının ve düşsel mekânların oluşumunu kolaylaştırmıştır. Çünkü doğrudan doğruya karakterlerin ruh dünyaları, mekân üzerinde belirleyici bir unsurdur ve mekân- insan bütünleşmesi söz konusudur. Açık-geniş mekânlar içerisinde anlam odaklı bir bakış sunan fenomenolojik mekân algısı, bireyin varoluşsal deneyimlerini esas aldığı için kendilik değerlerini barındırmaktadır. *Şairin Romanı*'nda başlı başına bir inceleme konusu olan karakterlerin varoluşsal bir mücadele ortaya koymalarının, mekânsal deneyimleriyle doğrudan ilişkili olduğu görülmüştür. Kendini gerçekleştirme arzusuyla uzun yolculuklara çıkan Bendag karakterinin Anakara'ya döndüğünde kaldığı ilk yer olan uyku hanı; Mootah'ın beyaz evi ile hayatın her alanında birlik ve

beraberlik duygusuyla hareket eden insanların ideal mutluluk diyarı olan çocukluğunun kasabası, çıraqlarıyla mekân-insan-eşya münasebetinin yoğun olarak işlendiği, üzerine zamanın sindiği eşyaların mekân aracılığıyla muhafaza edildiği Samarakad'ta konakladıkları han; Bendag'ın Naburri'de gittiği çay evi; Ümma ve Lelalu'nun bahçeli evleri; içsel uçsuz bucaksızlık manzarası sunan, ruhsal sakinlik ve ideal mutluluk diyarı izlenimi veren Llasa şehri; Moottah'ın çocukluk anılarıyla bütünleştirdiği Eddnabari şehri; başlı başına bir mutluluk mekânı olarak tasvir edilen ve karakterlerin içsel bir yolculuğa çıktıkları tabiat, içten dışa doğru/merkezden çevreye doğru genişlik duygusu yaşadıkları başlıca mutluluk mekânları olarak gözlenmiştir.

Yüksek Topuklar ve *Çador*'da görüldüğü üzere, *Şairin Romanı*'nda da mutluluk mekânları düşsel mekânların oluşumunu sağlamıştır. Mekân üzerine düş kurmak, yaşamdaki tüm konutların iç içe olmasını, mazideki günlerin muhafaza edilmesini kolaylaştırmıştır. Bununla ilgili olarak yaşanmış evlere dair anılar gün yüzüne çıkarılırken söz konusu anılar düşsel bir değer kazanmıştır. Moottah'ın hayallerine birebir benzer şekilde yaptırdığı beyaz evi, içsel mekân deneyimi sunmakla birlikte düşsel yuvasını da oluşturmuştur. Romanda tabiatın en belirgin düşsel mekân oluşu, Bachelard'ın manzaraya dair ileri sürdüğü sonsuz uçsuz bucaksızlığın bir yansıması olduğu görüşüyle desteklenmiştir. Bu özelliği dolayısıyla insanı düş kurmaya yönlendiren, düşleme ediminin meydana gelmesini sağlayan içselliğin affedildiği bir mekân olarak nitelendirilmiş; tefekkür etme imkânı sunan tabiat, düşleme yoluyla ayrıntıları silmeye başladığı için zaman “anda” yoğunlaşarak mekânı genişletmiştir. Moottah ve Zeey ile Tagan'ın mavi kamass çiçeği ovasında yaşadıkları durum tam olarak bunun bir ifadesini oluşturmuş ve tabiatın sonsuz gücünü hissettikleri manzara, içinde düş kurulan düşsel bir mekâna dönüşmüştür.

Mekâna biçilen bu anlamlar ışığında *Yüksek Topuklar*'da Nermin karakterinin yaşamındaki güven kaynağı ve mutluluğu hissettiği tek yerin kendi evi olması; *Çador*'da Akhbar karakterinin çocukluk evinin yurdundan uzak olduğu zamanlarda dahi iç dünyasında mevcudiyetini sürdürmeye devam eden, anılarını saklayan ve yeniden yaşam bulmaya çalışan canlı bir varlık olarak zuhur etmesi; *Şairin Romanı*'nda Moottah'ın hayalinde tasarlayıp yaptırdığı ve her bakımdan sadelik içeren beyaz evi başta olmak üzere, romanın diğer karakterlerinin içsel değerler

barındıran mekânsal deneyimleri, fenomenolojik mekân algısının birer yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Elde ettiğimiz bulgular neticesinde Murathan Mungan'ın romanlarında açık-geniş mekânlar özelinde mutluluk mekânları ve düşsel mekânlar, karakterler tarafından içselleştirilen, huzur ve mutluluğun imgesel bir yansıması olarak gözlemlenmiş; mekânın varlık gücünün, onu deneyimleyen insan sayesinde açığa çıkarıldığı ve aynı şekilde insanın da mekân sayesinde kendi varoluşunu anlamlandırabildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu tezde ortaya koymaya çalıştığımız üzere, romanda mekân çözümlenmesi sırasında fenomenolojik mekâna bağlı incelemelerin yapılmasıyla, mekân-insan özdeşliği bakımından karakterlerin ön planda olduğu anlatıların anlam dünyasının zenginleşeceğini umuyoruz.

KAYNAKÇA

ADLER, Alfred (2020), *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çev. Kamuran Şipal), Ankara: Say Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (2017), *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinleri Tahlili-Teori ve Uygulama*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

AKAR, Yeliz (2017), “Mekânın Poetiği Bağlamında Mehmet Rauf’un Eylül Romanı”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ALPASLAN, G. Gonca Gökâl (2003), “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde Mekânın Poetikası”, *Türkbilig*, 2003/5: 29-44.

AYAN, EMİNE (2019), “Gaston Bachelard’ın Mekân Algısı Ekseninde Pınar Kür’ün Öykülerinde Çocukluk Dünyası Üzerine Bir İnceleme”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 11(22), 111-126.

AYAZOĞLU, Serkan (2014), “Murathan Mungan: Kentlerden Bir Tür Çöl Yaratılıyor; Betondan, Camdan, Çelikten Bir Çöl”, *Arkitera.com*, Nisan.

AYDOĞDU, Yusuf (2017), *Türk Edebiyatında Postmodern Anlatının Serüveni ve Murathan Mungan*, İstanbul: Sonçağ Yayınları,

AYTAÇ, Aslıhan (2017), “Tahsin Yücel’in Gökdelen Romanında Mekân”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

AYTAÇ, Gürsel (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.

BACHELARD, Gaston (2018), *Mekânın Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

BACHELARD, Gaston (2012), *Düşlemenin Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

BALCI, Yunus (2007), “Gaston Bachelard’ın Eleştiri Metodu ve Sabahattin Ali’nin “Hasan Boğuldu” Hikâyesi Üzerinde Bir Uygulama Denemesi”, *İCANAS*, (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi).

BERGER, John (2017), *Sanatla Direniş*, İstanbul: Metis Yayınları.

BERGSON, Henri (2007), *Madde ve Bellek Beden-Tin Üzerine Deneme*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

BİLGİN, Nuri (1990), Fiziksel Mekândan İnsanlı ya da İnsani Mekâna, *Mimarlık Dergisi*, 3, s.62-65.

BİNGÖL, Ulaş (2016), “Murathan Mungan’ın Şiirlerinde Postmodern Unsurlar”, Doktora Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

BİNGÖL, Ulaş (2017). “Şairin Romanı Yahut Şairin Varoluşu”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 18(18), 42-58.

BOURNEUR QUELLET, Roland- Real (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Çev. Hüseyin Gümüş), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

CALVINO, Italo (2020), *Görünmez Kentler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CANGÖZ, Banu (2005), “Geçmişten Günümüze Belleği Açıklamaya Yönelik Yaklaşımlara Kısa Bir Bakış”, Ankara: *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi*, Cilt:22, Sayı:1, S. 51-62.

CASSİN, Barbara (2020), *Nostalji - İnsan Ne Zaman Evindedir?* (Çev. Seçil Kıvrak), İstanbul: Kolektif Kitap.

ÇELİK, Fatma Topdaş (2017), “Kiralık Konak’ta Gelenek ve Modernizm Bağlamında Mekânsal Karşıtlık”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (1999), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

ÇETİŞLİ, İsmail (2013), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÇÜÇEN, A. Kadir (2003), *Heidegger’de Varlık ve Zaman*, Bursa: Asa Kitabevi.

DAĞ, Necla (2019), “Mekânın Poetikası Olarak Safiye Erol’un Romanlarında İstanbul ve Edirne”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö6), 96-10. DOI: 10.29000/rumelide.648431.

DEVECİ, Mutlu (2017), “Huzur Romanında Kimlik ve Kimsesizlik Mekânları”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

DURNA, Nehir (2020), “Nostalji: İnsan ne zaman evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt”, *Kültür ve İletişim*, 23(46), 443-452.

DÜNDAR, Zeynel (2017), “Doğu Kültüründe Zaman Algısının Mekân Biçimlenişine Etkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.

ECEVİT, Yıldız (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

EAGLETON, Terry (2017), *Edebiyat Kuramı* (Çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

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

ELİUZ, Ülkü (2017), “Oğuz Atay’ın Tutunamayanlar Romanında Mekân”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlenmeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ERGİYDİREN, Sevinç (2007), *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara: Hece Yayınları.

ERKIPÇAK, Hasanhan Taylan (2017), “Husserl ve Fenomenolojisi: Bir Özet”, *Arkhe-Logos Felsefe Dergisi*, Sayı 4, Güz: 247-258.

EUGIER, Alberto (2018), *Evin Bilinçdışı* (Çev: Perge Akgün), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EVİS, Ahmet (2018), “Aslı Erdoğan’ın Mucizevi Mandarin Öyküsünde Mekân-İnsan İlişkisi”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (40), 269-278.

FİNN, Rober P. (1984), *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (Çev. Tomris Uyar), Ankara: Bilgi Yayınevi.

FORDHAM, Frieda (2019), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (Çev: Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.

FOUCAULT, Michel (1988), “Öteki Mekânlara Dair”, *Deftir, Nisan-Mayıs*, 4, 7-15.

FROLOV, Ivan (1991), *Felsefe Sözlüğü* (Çev: Aziz Çalışlar), İstanbul: Cem Yayınevi.

GÜRBİLEK, Nurdan (2019), *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yayınevi.

GÜRBİLEK, Nurdan (2020), *İkinci Hayat*, İstanbul: Metis Yayınevi.

GÜRKAYNAK, İpek (1996), “Çocuklar, Çevreler, Eviçleri”, *Konut EM (Ed). Diğerlerinin Konut Sorunları*, 423-430.

GÜRKAŞ Ezgi Tuncer, BARKUL Ömür (2012), “Yer Üzerine Kavramsal Bir Okuma Denemesi”, *Sigma*, 4, 1-11.

HARVEY, David (1997), *Postmodernliğin Durumu*, İstanbul: Metis Yayınları.

HEIDEGGER, Martin (2004), *Varlık ve Zaman*, İstanbul: İdea Yayınevi.

HİSARLIGİL, Beyhan Bolak (2007), “Yer’leşmenin Düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu Yerleşmelerinde Ara’lar”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

HİSARLIGİL, Beyhan Bolak (2008), “Martin Heidegger’de “Mekân” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(25), 1-13.

HUSSERL, Edmund (2017), *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, Ankara: Bilgesu Yayınları.

KARABULUT, Mustafa (2015), “İmgenin Psikanalitik Boyutu”, *Adıyaman Üniversitesi Bilim, Kültür ve Sanat Sempozyumu-II*, Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.

KEFELİ, Emel (2005), “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Ev ve Değişen Anlam Yükü: Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar”, *İlmî Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, 19: 79-91.

KILIÇ, Savaş (2008), *Gaston Bachelard: Bilim Felsefesi ve Edebiyat Eleştirisi*, Mumun Alevi (Çev. Ali Işık Ergüden), İstanbul: İthaki Yayınları.

KOÇ, Yalçın (1984), *Determinizm ve Mekân*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

KONAK, Ceyhun (2012), “Çağdaş Sanat Bağlamında Fenomenolojik Gerçekliğe Bakış”, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı.

KONYALI, Bekir Şakir (2015), “Edebî Anlatılarda Mekânın Poetikası: Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanları Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Analiz”, Samsun: Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

KORKMAZ, Ramazan (2017), “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KÖSE, Hüseyin & İPEK, Özgür (2015), “Gözdeki Kıymık Yeni Türkiye Sinemasında Madun ve Maduniyet İmgeleri”, İstanbul: Metis Yayınları.

LEFEBVRE, Henri (2014), *Mekânın Üretimi*, İstanbul: Sel yayıncılık.

LUKACS, Georg (2003), *Roman Kuramı* (Çev. Cem Soydemir) İstanbul: Metis Yayınları.

LÜLECİ, Murat (2017), “Bir Hakikat Kategorisi Olarak Mekân ve Romanda Mekânın Fenomenolojisi Üzerine Notlar”, *Kent İnsan Roman: Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)*, Ankara: Gece Kitaplığı Yayınevi.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (2020), *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2020), *Algılanan Dünya* (Çeviren: Ömer Aygün) İstanbul: Metis Yayınları.

MESÇİOĞLU, Seldağ Bankır (2019), “Michel Butor’un «Değişme» Adlı Eserinde Özne-Mekân Etkileşimi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, Cilt 6 Sayı 12 Yıl 2019, S 1-8.

MUNGAN, Murathan (2010), *Şairin Romanı*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2011), *Stüdyo Kayıtları*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2016), *Harita Metod Defteri*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2016), *Küre, Poetika Yazıları*, Mavi Kitap, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2017), *Yüksek Topuklar*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2018), *Paranın Cinleri*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2020), *Çador*, İstanbul: Metis Yayınevi.

MUNGAN, Murathan (2021), *Devam Ağacı*, İstanbul: Metis Yayınevi.

NARLI, Mehmet (2014), *Şiir ve Mekân*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ORUÇ, Sema (2017), “Reşat Nuri Güntekin’in Çalığışu Romanında Mekân Tipolojisi”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ÖZCAN, Banu (2003), “Mekânın İçinde ve Dışında Olmanın Fenomenolojisi” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

ÖKTEM, Ülker (2018), “Husserl’de Apaçıklık (Evidenz) Problemi”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35(1).

ÖZBEK, Derya Adıgüzel (2015), “Şiirsel İmgelem Olarak Mekânı Düşlemek: Gaston Bachelard’ın Mekân Düşüncesi”, İstanbul: *İç Mimarlık Sempozyumu*, Mimar Sinan Üniversitesi.

ÖZDENÖREN, Rasim (2013), *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul: İz Yayıncılık,

ÖZGER, Mehmet (2017), “Cengiz Dağcı’nın Onlar Da İnsandı Romanında Mekân”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

PEREC, Georges (2020), *Mekân Feşmekân* (Çev. Ayberk Erkay), İstanbul: Everest Yayınları.

SAEİ, Mohammad (2019), “Varlık Fenomenolojisinde Şiir ve Mekân”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı.

SAFA, Peyami (2018), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

SARTRE, Jean-Paul (2006), *İmgelem*, İstanbul: İthaki Yayınları.

SAZYEK, Hakan (2001), “Yeni Türk Edebiyatında Poetika Tarzlarına Bir Örnek: Manzum Ön Sözler”, *Hece (Türk Şiiri Özel Sayısı)(Yıl: 5, Sayı: 53/54/55)*, 359-369.

SEAMON, David (2000), “A Way Of Seeing People And Place: Phenomenology İn Environment-Behaviour Research, *Theoretical Perspectives İn Environment-Behavior Research*.

SEAMON, David (2017), “Seeing the World with Fresh Eyes”: Understanding Aesthetic Experience via Gurdjieff’s Phenomenology of Human Being”, *Religion and the Arts*, 21(1-2), 150-175.

SEAMON, David (2018), “Merleau-Ponty, Lived Body, and Place: Toward a Phenomenology of Human Situatedness”, *In Situatedness and place*, (pp. 41-66). Springer, Cham.

SEAMON, David (2020). “Place Attachment and Phenomenology: The Dynamic Complexity of Place. Place Attachment: Advances in Theory”, *Methods and Applications*, 29.

SEÇER, Elif (2016), “Yer Kavramının Anlamsal Değişimi: Mimarlıkta Öz’e Dair Fenomenolojik Bir Sorgulama, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

SOLAK, Sevcan Güleç (2017), “Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış” , *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), 13-37.

STEVÍCK, Philip (2017), *Roman Teorisi* (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Ankara: Akçağ Yayınları.

SUNER, Asuman (2006), *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları.

SUVAĞCI, İlyas (2019), “Murathan Mungan’ın Şairin Romanı Romanı’nda Fantastik Unsurlar”, *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (14), 154-173.

ŞAHİN, Veysel (2017), “Halid Ziya Uşaklıgil’in Aşk-ı Memnu Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ŞENGÜL, Mehmet Bakır (2010), “Romanda Mekân Kavramı”, *Journal of International Social Research*, 3(11).

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017), *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TEKİN, Mehmet (2018), *Roman Sanatı I*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ULUBAY Serhat, ÖNAL Feride (2020), “Mekân Üzerine Sorunsallar ve Kavrayışlar: Fenomenoloji Kuramının Yirminci Yüzyılın Mekân Anlayışına Etkileri”, *Megaron*, 15(4): 606-613.

USTA, Gülay (2019), “Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açıdan İrdelenmesi”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, January 2020 Volume 10 Issue 1, p. 25-30.

YILDIRIM, Gökşen (2017), “Peyami Safa’nın Fatih Harbiye Romanında Mekân”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

YILDIZ, Mehmet Zeydin, ALAEDDİNOĞLU, Faruk (2011), “Küreselleşme Çağında Değişen Mekân Algılayışları”, In 38. *ICANAS (International Congress of Asian and North African Studies) Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Kültürel Değişim, Gelişim ve Hareketlilik* (Vol. 2, pp. 845-862).

YETKİN, Suut Kemal (1967), *Edebiyatta Akımlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, Ebru Burcu (2017), “Abdülhak Şinasi Hisar’ın Çamlıcadaki Eniştemiz Romanında Mekânın Hâfızası”, *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.

ZAHAVI, Dan (2020), *Fenomenoloji İlk Temeller*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.