

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA ALGISAL MEKÂN OLARAK BEYOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berze İPEK KABALAK

1406020022

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

OCAK 2024

T.C. İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA ALGISAL MEKÂN OLARAK BEYOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berze İPEK KABALAK

1406020022

Anabilim Dalı: Mimarlık

Program: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Jüri üyeleri: Prof. Dr. Ayhan USTA

Doç. Dr. Neşe ÇAKICI ALP

OCAK 2024

ÖNSÖZ

İlk olarak, tez çalışmamın araştırma sürecinin başlangıcından bu yana, beni her konuda yönlendiren danışmanım, Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI'ya değerli yorumları, ilham verici motivasyonu ve desteği için içtenlikle teşekkür ederim. Aynı zamanda değerli yorumları ile katkıları için jüri üyeleri, Prof. Dr. Ayhan USTA ve Doç. Dr. Neşe ÇAKICI ALP'e teşekkür ederim.

Sevgili anneme, babama, eşime destekleri ile inançları için sonsuz teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

Son olarak, mesleki eğitimimde bana rehberlik edip, desteklerini esirgemeyen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Kardeşim Dimen'e ithafen...

Berze İPEK KABALAK

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİL LİSTESİ	iv
ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	4
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	5
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	7
2. ROMANDA MEKÂNIN POETİĞİ.....	11
2.1. Romanda Mekân Algısı	14
2.1.1. Çevresel Mekânlar	16
2.1.2. Algısal Mekânlar	16
2.1.2.1. Kapalı ve Dar Mekânlar	18
2.1.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar.....	21
2.2. Bölüm Sonucu.....	24
3. PETER ZUMTHORUN'UN ATMOSFER FENOMENOLOJİSİ	27
3.1. Zumthor'un Atmosfer İlkeleri	29
3.1.1. Mimari Beden	33
3.1.2. Malzeme Uyumluluğu.....	36
3.1.3. Mekânın Sesi	40
3.1.4. Mekânın Isısı.....	42
3.1.5. Kuşatan Nesneler	44
3.1.6. Sakinlik ve Cazibe Arasında.....	48
3.1.7. İçerisi ve Dışarısı Arasındaki Gerilim.....	52
3.1.8. Samimiyet Seviyeleri.....	55
3.1.9. Nesnelerin Sahip Olduğu Işık.....	59
3.2. Bölüm Sonucu.....	62

4. PEYAMİ SAFA’NIN ROMANLARINDA ALGISAL MEKÂN OLARAK BEYOĞLU	66
4.1. Mahşer	69
4.1.1. Mahşerde Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası	70
4.1.2. Mahşer’de Mekân	73
4.1.3. Mahşer’de Algısal Mekân Olarak Beyoğlu	83
4.2. Fatih Harbiye	116
4.2.1. Fatih Harbiye’de Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası	116
4.2.2. Fatih Harbiye’de Mekân	119
4.2.3. Fatih Harbiye’de Algısal Mekân Olarak Beyoğlu	123
4.3. Bir Tereddüdün Romanı	129
4.3.1. Tereddüdün Romanı’nda Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası	130
4.3.2. Bir Tereddüdün Romanı’nda Mekân	131
4.3.3. Bir Tereddüdün Romanı’nda Algısal Mekân Olarak Beyoğlu	133
4.4. Matmazel Noraliya’nın Koltuğu	161
4.4.1. Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası	162
4.4.2. Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda Mekân	165
4.4.3. Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda Algısal Mekân Olarak Beyoğlu	170
4.5. Bölüm Sonucu	182
5. BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ	189
5.1. Mahşer	189
5.2. Fatih Harbiye	198
5.3. Bir Tereddüdün Romanı	202
5.4. Matmazel Noraliya’nın Koltuğu	211
5.5. Bölüm Sonucu	213
6. SONUÇ VE TARTIŞMA	221
KAYNAKÇA	226

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1. Tez Çalışmasının Akış Şeması	10
Şekil 3.1. Bruder Klaus Şapeli	34
Şekil 3.2. Therme Vals	39
Şekil 3.3. Expo 2000 İsviçre Pavyonu	43
Şekil 3.4. Kolumba Müzesi	46
Şekil 3.5. Kolumba Müzesi	47
Şekil 3.6. Expo 2000 İsviçre Pavyonu	50
Şekil 3.7. Serpentine Pavyonu, Londra	52
Şekil 3.8. Bruder Klaus Şapeli	54
Şekil 3.9. Bruder Klaus Şapeli	58
Şekil 3.10. Bregenz Sanat Müzesi.....	61
Şekil 4.1. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	85
Şekil 4.2. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	86
Şekil 4.3. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	87
Şekil 4.4. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	89
Şekil 4.5. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	90
Şekil 4.6. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	91
Şekil 4.7. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	93
Şekil 4.8. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	94
Şekil 4.9. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	95
Şekil 4.10. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	96
Şekil 4.11. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	97
Şekil 4.12. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	98
Şekil 4.13. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	99
Şekil 4.14. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi	100
Şekil 4.15. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	101
Şekil 4.16. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi	103
Şekil 4.17. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Meyhanenin Mekân Atmosferi	105
Şekil 4.18. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	106
Şekil 4.19. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	107

Şekil 4.20. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	108
Şekil 4.21. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	110
Şekil 4.22. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi	112
Şekil 4.23. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi	113
Şekil 4.24. Nihad'ın Algısıyla Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi	114
Şekil 4.25. Nihad'ın Algısıyla Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi	116
Şekil 4.26. Fatih ile Beyoğlu' nun Semboller Üzerinden Karşılaştırılması	121
Şekil 4.27. Neriman'ın Algısıyla Maksim Salonu'nun Mekân Atmosferi.....	124
Şekil 4.28. Neriman'ın Algısıyla Löbon Pastanesi'nin Mekân Atmosferi.....	125
Şekil 4.29. Neriman'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Bir İtiryat Mağazasının Mekân Atmosferi	126
Şekil 4.30. Neriman'ın Algısıyla Beyoğlu Caddesinin Mekân Atmosferi	129
Şekil 4.31. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi.....	137
Şekil 4.32. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi.....	138
Şekil 4.33. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi.....	139
Şekil 4.34. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi.....	140
Şekil 4.35. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi.....	142
Şekil 4.36. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi.....	143
Şekil 4.37. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Evin Mekân Atmosferi	144
Şekil 4.38. Muharrir'in Algısıyla Taksim'deki Hastanenin Mekân Atmosferi	145
Şekil 4.39. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Lokantanın Mekân Atmosferi	147
Şekil 4.40. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Atölyenin Mekân Atmosferi	148
Şekil 4.41. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Dükkânın Mekân Atmosferi.....	149
Şekil 4.42. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Dükkânın Mekân Atmosferi.....	150
Şekil 4.43. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi	151
Şekil 4.44. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi.....	152
Şekil 4.45. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Birahanenin Mekân Atmosferi	154
Şekil 4.46. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi.....	155
Şekil 4.47. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi	156
Şekil 4.48. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi	158
Şekil 4.49. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi	159
Şekil 4.50. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi	161
Şekil 4.51. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	172
Şekil 4.52. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	174
Şekil 4.53. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	175
Şekil 4.54. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	176
Şekil 4.55. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	177

Şekil 4.56. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	178
Şekil 4.57. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	179
Şekil 4.58. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi.....	181
Şekil 4.59. Mahşer'de Çevresel Mekânlar	183
Şekil 4.60. Fatih-Harbiye'de Çevresel Mekânlar	184
Şekil 4.61. Bir Tereddüdün Romanı'nda Çevresel Mekânlar	185
Şekil 4.62. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Çevresel Mekânlar	186
Şekil 5.1. Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	195
Şekil 5.2. Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi İncelemeleri	195
Şekil 5.3. Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri	196
Şekil 5.4. Beyoğlu'ndaki Meyhanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	196
Şekil 5.5. Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	197
Şekil 5.6. Maksim Salonu'nun Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	200
Şekil 5.7. Löbon Pastanenesi'nin Mekân Atmosferi İncelemeleri	200
Şekil 5.8. Beyoğlu'ndaki Bir İtiryat Mağazasının Mekân Atmosferi İncelemeleri....	201
Şekil 5.9. Beyoğlu Caddesinin Mekân Atmosferi İncelemeleri	201
Şekil 5.10. Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	206
Şekil 5.11. Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi İncelemeleri	206
Şekil 5.12. Beyoğlu'ndaki Evin Mekân Atmosferi İncelemeleri	207
Şekil 5.13. Taksim'deki Hastanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri	207
Şekil 5.14. Beyoğlu'ndaki Lokantanın Mekân Atmosferi İncelemeleri	208
Şekil 5.15. Beyoğlu'ndaki Atölyenin Mekân Atmosferi İncelemeleri	208
Şekil 5.16. Beyoğlu'ndaki Dükkanın Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	209
Şekil 5.17. Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi İncelemeleri	209
Şekil 5.18. Beyoğlu'ndaki Birahanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	210
Şekil 5.19. Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi İncelemeleri	210
Şekil 5.20. Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi İncelemeleri.....	212
Şekil 5.21. Mahşer'de Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları.....	216
Şekil 5.22. Fatih Harbiye'de Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları	217
Şekil 5.23. Bir Tereddüdün Romanı'nda Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları.....	218
Şekil 5.24. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları	219
Şekil 5.25. Mahşer, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Mekân Algısı Karşılaştırmaları	220

Enstitü: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Anabilim Dalı: Mimarlık

Programı: Mimari Tasarım

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Ocak 2024

ÖZET

Yalnızca fiziksel özelliklere sahip bir coğrafi konum olmanın ötesinde, bireylerin duyuları ve zihinsel süreçleri aracılığıyla anlam kazanan mekân, temelde algısal olup, kavrayışla ilişkilidir. Bu bağlamda, mimarlık ve edebiyat disiplinlerini bir araya getiren mekân algısı, her iki disiplinde de insan deneyimini zenginleştirmek ve anlamlandırmak adına ortak bir odak noktasını ifade eder. Mimarlıkta çevre psikolojisi kapsamında ele alınan mekân algısı, edebiyatta ise soyut mekânlar ve duygusal atmosferlerin, kelimeler ile tasvir edilmesi üzerinden ortaya çıkan benzer temaların keşfedilmesini içerir. Bu anlamda edebiyatta algısal mekân, fiziksel gerçekliğin ötesinde, karakterlerin zihinsel dünyaları ve duygusal durumları aracılığıyla oluşturulan bir mekân türüdür. Edebi yapıtlarda sadece fiziksel mekânları betimlemek ile kalmayan yazarlar, aynı zamanda karakterlerin bu mekânları nasıl algıladıklarını, hissettiklerini ve yorumladıklarını da ele alırlar. Buna istinaden tez çalışması, “Edebi eserlerdeki mekân algısı, karakterlere duygusal deneyimler yaşatır.” hipotezi üzerinden oluşturulmuştur.

Söz konusu hipotez kapsamında şekillenen tez çalışmasının amaçlarından biri, edebi karakterlerin ruh hallerinin, mekânları algılayışlarını nasıl etkilediği sorusunun cevaplanmasıdır. Ayrıca tez çalışması kapsamında, edebi yapıtlardaki mekân atmosferlerinin, karakterlerin duygusal deneyimlerini nasıl şekillendirildiğiyle ilgilenilmiştir. Bu bağlamlarda kurgulanan tez çalışmasının sınırları çizilirken, Cumhuriyet Devri romancılarından olan Peyami Safa’nın romanlarında algısal mekân olarak Beyoğlu’nun ele alınmasına karar verilmiştir. Buna istinaden Peyami Safa’nın Beyoğlu’nu algısal mekân olarak ele aldığı eserlerinden kronolojik sıraya göre; Mahşer, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliya’nın Koltuğu, tez çalışması kapsamında incelenmiştir.

Tez çalışmasının sınırları çizilip, kapsamı belirlendikten sonra, araştırma sorularına cevap bulmak adına yapılan literatür taramaları ile kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Söz konusu kuramsal çerçeve kapsamında, incelenmesine karar verilen romanlarda mekânlar, Ramazan Korkmaz'ın, "Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler" eserindeki sınıflandırılması ile incelenmiştir. Romanlarda mekânları; çevresel ve algısal olarak ikiye ayıran Korkmaz, algısal mekânlara da açık-geniş ile kapalı-dar olarak yer vermiştir. Korkmaz'ın sınıflandırması kapsamında incelenen romanlarda Beyoğlu'ndaki mekânların algılarının, karakterlerin ruh hallerine göre nasıl işlendiklerinin üzerinde durulmuştur.

Bu bilgiler ışığında, tez çalışmasının konusunu oluşturan, Beyoğlu'ndaki mekân atmosferinin, roman karakterlerinin duygusal deneyimlerini nasıl şekillendirdikleri de Zumthor'un atmosfer fenomenolojisi kapsamında değerlendirilmiştir. Söz konusu atmosfer fenomenolojisini; mimari beden, malzeme uyumluluğu, mekânın sesi, mekânın ısı, kuşatan nesneler, sakinlik ve cazibe arasında, içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri, nesnelerin sahip olduğu ışık başlıkları oluştururken, Beyoğlu'nun mekân algısı Zumthor'un atmosfer ilkeleri kapsamında söylem analizi tekniğiyle incelenmiştir. Bu anlamda, tez çalışması kapsamında incelenmesine karar verilen romanlarda, başkarakterlerin Beyoğlu'ndaki mekânları algılayışlarına yer verilen satırlardaki, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı ile ilişkili olan anahtar kelimeler ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca, Zumthor atmosfer ilkelerine dâhil etmese de, eserlerinde tasarım unsuru olarak ön plana çıkardığı bilinen koku ve tat duyuları da, tez çalışmasında metodoloji kapsamında değerlendirilmiştir.

Sonuç bölümüne gelindiğinde, tez çalışması kapsamında incelenen romanların başkarakterleri olan; Nihad, Neriman, Muharrir ve Ferit'in içlerinde bulundukları ruh hallerinin, Beyoğlu'ndaki mekânları algılamaları üzerinde nasıl etkili oldukları değerlendirilmiştir. Romanlarında mekânlara, karakterlerin psikolojik dünyalarını aktarma adına bir anlatım aracı olarak yer veren Peyami Safa'nın, mekân atmosferini oluştururken, karakterin ruhsal derinliklerini göz önünde nasıl bulundurduğunun üzerinde de durulmuştur. Buna istinaden roman karakterlerinin; bakış açıları, kişisel dünyaları ve hassasiyetlerinin mekân atmosferini algılamaları ile nasıl bir ilişki içinde olduğu irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: Algısal Mekân, atmosfer fenomenolojisi, Beyoğlu, Peyami Safa, Peter Zumthor

Institute: Institute of Graduate Studies

Department: Architecture

Programme: Architectural Design

Supervisor: Prof. Dr. Yasemin ERKAN YAZICI

Degree Awarded and Date: Master's Degree-June 2024

ABSTRACT

Beyond being just a geographical location with physical characteristics, space gains meaning through individuals' senses and mental processes, and is fundamentally perceptual and related to comprehension. In this context, the perception of space, which brings together the disciplines of architecture and literature, represents a common focal point in both disciplines to enrich and give meaning to human experience. The perception of space, which is considered within the scope of environmental psychology in architecture, involves the discovery of similar themes that emerge through the depiction of abstract spaces and sensory atmospheres with words in literature. In this sense, perceptual space in literature is a type of space created through the mental worlds and emotional states of the characters, beyond physical reality. In literary works, authors not only describe physical spaces, but also discuss how the characters perceive, feel and interpret these spaces. Based on this, the thesis study, "The perception of space in literary works gives characters emotional experiences." it was created based on the hypothesis.

One of the aims of the thesis study, which was shaped within the scope of the hypothesis in question; the aim is to answer the question of how the moods of literary characters affect their perception of places. Additionally, within the scope of the thesis study; it is interested in how the spatial atmospheres in literary works shape the emotional experiences of the characters. While drawing the boundaries of the thesis study constructed in these contexts, it was decided to consider Beyoğlu as the perceptual location in the novels of Peyami Safa, one of the novelists of the Republican Era. Based on this, Peyami Safa's works in which he deals with Beyoğlu as a perceptual space are listed in chronological order: *Mahşer*, *Fatih Harbiye*, *Bir*

Tereddüdün Romanı, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu were examined within the scope of the thesis.

After the boundaries of the thesis study were drawn and its scope was determined, the theoretical framework was created through literature reviews to find answers to the research questions. Within the scope of the theoretical framework in question, the locations in the novels that were decided to be examined were examined by Ramazan Korkmaz's classification in his work "Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler". Places in novels; Korkmaz divides the space into two as environmental and perceptual, and includes perceptual spaces as open-wide and closed-narrow. In the novels examined within the scope of Korkmaz's classification, it is emphasized how the perceptions of the places in Beyoğlu are handled according to the moods of the characters.

In the light of this information, how the space atmosphere in Beyoğlu, which is the subject of the thesis study, shapes the emotional experiences of the characters in the novel, has been evaluated within the scope of Zumthor's atmospheric phenomenology. The atmospheric phenomenology in question; while the body of architecture, material compatibility, the sound of a place, the temperature of a place, surrounding objects, between composure and seduction, the tension between interior and exterior, levels of intimacy, the light on things, Beyoğlu's perception of space was analyzed with the discourse analysis technique within the scope of Zumthor's atmosphere principles has been examined. In this sense, in the novels that were decided to be examined within the scope of the thesis study, key words related to Zumthor's phenomenological approach were brought to the fore in the lines that included the main characters perceptions of the spaces in Beyoğlu. In addition, although Zumthor did not include it in his atmospheric principles, the senses of smell and taste, which are known to be prominent as design elements in his works, were also evaluated within the scope of the methodology in his thesis study.

When it comes to the conclusion, the main characters of the novels examined within the scope of the thesis; it was evaluated how the moods of Nihad, Neriman, Muharir and Ferit affected their perception of places in Beyoğlu. It has also been emphasized how Peyami Safa, who uses places in his novels as a narrative tool to convey the psychological worlds of the characters, takes the spiritual depths of the character into consideration while creating the atmosphere of the place. Based on this, the characters of the novel; the relationship between their perspectives,

personal worlds and sensitivities and their perception of the atmosphere of the space was examined.

Keywords: Perceptual Space, atmospheric phenomenology, Beyoğlu, Peyami Safa, Peter Zumthor



1. GİRİŞ

Bir nesnenin özelliklerini (mesafe, dokular, renk, ağırlık, vb.) duyu organları aracılığıyla deneyimleme süreci olan algı, söz konusu özelliklerin bir aradalığı ile düzenlenme biçimlerinin anlamı keşfedip, aynı zamanda bu anlamları anlamlandırmayı da sağlamaktadır. Bu bağlamda algı, mevcut olanı ortaya çıkartıp, keşfetmenin yanında, anlam atfetme ve üretme sürecidir (Merleau-Ponty, 2017: 72). Birbirlerinden bağımsız olarak ele alınamayan unsurlar olarak duyumlara benzer şekilde beden de duyularla ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Bütüncül bir deneyimde, beden ile duysal veriler arasında iç içe geçmiş bir ilişki bulunmaktadır. Bu anlamda duyular, sadece bedenimiz haricinde algıladığımız imgeler olmanın ötesinde, bedeninin kendisinde yerleşik olan algılardır (Bergson, 2015: 40). Pallasmaa'ya göre duysal deneyimler, beden aracılığıyla ya da daha doğru ifadeyle, beden ve insani varoluş biçiminin yapısında bütünleşmektedirler (Pallasmaa, 2018: 49). Benzer bir yaklaşımla, Merleau-Ponty'nin perspektifine göre, duyular bedenin ta kendisidir (Merleau-Ponty, 2017: 21). Dolayısıyla beden mekânda; görüp, izleyip, temas edip, işitip, düşünüp, duyumsayıp ve algılayarak kendi deneyim kalıplarını oluşturmaktadır. Bu bütüncül deneyim aracılığıyla beden, mekân ile yeni etkileşimler inşa ederken, aynı zamanda dünyada var olma bilinci ile birleşir. Nitekim insan, deneyimlediği sürece anlam üretip, kendini bir yer ile ilişkilendirme yeteneğine sahip olabilir. Serbestçe dolaşıp, deneyimleyebildiğimiz ölçüde mekânda var oluruz. Bu da mekânın algılanabilir olduğu anlamına gelirken, *"mekânı yaşayan bedenlerimiz aracılığıyla algılarız"* (Morris, 1997: 11).

David Harvey, mekânı, maddeden bağımsız, mutlak bir kavram olmanın aksine, nesneler arasındaki ilişkiler ile var olan göreceli bir olgu olarak ele almanın önemini vurgulamıştır (Harvey, 2006: 18). Nitekim mekânın, salt gözlenebilen bir nesne olmaktan ziyade, içerisinde çeşitli anlamlar ve deneyimler barındıran; içine girilip, dokunulabilen, yürünerek oturulabilen, çok kapsamlı ve katmanlı bir olgu olduğu söylenebilir. Bu yönü ile mekân, sadece fiziksel özelliklere sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda, onu deneyimleyen beden için zenginleştirici bir etki yaratma potansiyeline sahip bir olgu haline gelir. Bu bağlamda Norberg-Shulz, mimari mekânın yalnızca somut verilere bağlı fiziksel boyutlardan daha fazlasına sahip olduğunu belirtir. Ona göre soyut ve kavramsal boyutları da içeren mimari mekân,

insan yaşantısıyla bütünleşen varlıksal boyutuyla ele alınmalıdır. Mekân kavramını beş ana başlık altında inceleyen Norberg-Shulz'a göre bunlardan biri de "algısal mekândır". Bu bağlamda "algısal mekânlar" sürekli değişirken aynı zamanda birey merkezlidirler (Norberg-Schulz, 1971: 11). Söz konusu tanımlamayla mekân algısının subjektif boyutu vurgulanırken, aynı zamanda mekânın özne ile olan ilişkisine de değinilmiştir. Her bireyde farklı yansımalar oluşturan mekân, çeşitli şekillerde algılanırken, kişisel deneyimle de ilişkilidir. Buna istinaden, "algısal mekânların" fiziksel yapılarının yanı sıra, bireylerin bu mekânlardaki düşünceleri, davranışları ve duygusal deneyimleri ile de ilişkili oldukları söylenebilir (Victor ve diğ., 2017: 1).

Benzer bir yaklaşımla Leland'e göre, mimari bir yapıyı algılayış şeklimiz ile yapıya verdiğimiz değer ve yapıdan aldığımız haz arasında doğru bir orantı bulunmaktadır. Söz konusu değer, gözün ve aklın mimari deneyime yönelik görsel veriyi nasıl algılayıp, yorumladığı ile ilgilidir. Bu bağlamda en temel kavram olarak, aklın duyuşsal iletişim aracılığıyla kendisine iletilen tüm bilgilerle anlam arayışına adeta programlı olmasıdır. Hayatta kalma içgüdüleriyle bağlantılı olan bu durumda akıl, kendisine ulaşan bilgiyi anlamlı bir düzen içinde sıralamaya çabalar. Eğer gelen veri anlamsızsa, akıl bu bilgiyi anlamlandıramayıp tanıyamaz. Hatta tamamen rastgele görsel ya da işitsel izlenimler sunulsa bile, bilinç önceden depoladığı değerlendirmelerin temelinde bu verilere ön bir yorum ekler. Bu yüzden, algıladığımız "şeyler", önceden ne bildiğimize dayanmaktadır (Leland, 2006: 91). Leland'ın söz konusu ifadeleri kapsamında, mekân ile insan arasında algısal bir etkileşim olduğunu söylemek mümkündür. Mekânı duyuşlar aracılığıyla kavrayıp, tanıyan bireyin içinde bulunduğu psikolojik ve fizyolojik durumlar, bireylerin algılarını şekillendirir. Aynı zamanda geçmiş yaşam deneyimleri mekânları duyu ve akıl yoluyla anlamlandırmamıza yardımcı olurken, çevremizi anlama ile kavrama süreçleri de duyu organlarımız aracılığıyla gerçekleşir. Buna bağlı olarak Pallasmaa'nın mekânı; koku, ses, dokunma, görme, tat, iskelet ve kas sistemimizle eş zamanlı olarak algılarız, değerlendiririz ve biçimlendiririz şeklindeki ifadesi öne çıkmaktadır (Pallasmaa, 2018: 52-53).

Bu bilgiler ekseninde mekân yaratma ve algılama sanatı olan mimarlığın; ışık, doku, ses, koku gibi bireyselleşebilen öğelerle öznelleştiği söylenebilir. Aydınlık, gölge, renk, doku, koku, tat gibi öznel unsurların bir araya gelmesiyle mekânlar hissedilip, taşıdıkları anlamlar algılanırken aynı zamanda beğeni kriterleri kapsamında değerlendirilirler. Gerçeklik duyu organları aracılığıyla algılanırken, kişisel algı düzeyi ise geçmiş deneyimler, kültürel, sosyal, psikolojik faktörler gibi etkenlerin

etkisi altında şekillenir. Sonuçta bireyler bahsedilen gerçeklikler karşısında imgeler geliştirirken, mekânların da kullanıcılarıyla organik bir bağ kurarak fiziksel ve zihinsel işlevselliğe katkıda bulundukları söylenebilir. Buna göre mekân ile algı arasındaki ilişki değerlendirildiğinde, mekânın bireylerin duyularla algıladığı verileri gruplandırma ve ayırma yetenekleriyle anlam kazanıp, zenginleştikleri söylenebilir. Bu bağlamda zihinsel bir kurgunun ürünü olan mimarlığın temel konusu, bireylerin ihtiyaçlarına cevap vermeyi hedeflerken aynı zamanda onların algılarına yönelerek duyularını harekete geçiren mekânları tasarlamaktır. Düşünsel bir ürünün fiziksel bir ürüne dönüştürülmesi olarak da tanımlanabilen bu sürecin, aynı zamanda mimarlık ile edebiyat arasındaki güçlü bağ da anlattığı söylenebilir. Her iki disiplin de yaşama dair kesitler sunarken, edebiyat için söz konusu süreç dil ve kelimeler aracılığıyla hayat bulurken, mimarlık ise görsel araçlar kullanılarak ifade edilir. Ayrıca, bu iki disiplin, toplumun kültürünü içlerinde barındırıp yansıtırken, zaman içindeki değişimlerine şahitlik etme, ekonomik ve sosyal durumlarını yansıtma gibi birçok ortak özelliğe de sahiptirler (Köseoğlu ve Bağlan, 2016: 70).

Mekân ve mekânsal pratikler; politik, kültürel, sosyolojik ve psikolojik bir dizi farklı dinamiklerle biçimlenirken, mekânın üzerine yapılan çalışmalarda disiplinlerarası etkileşimin sağlanması son derece önemlidir. Buna istinaden, edebiyat ile mimarlığın, disiplinler arası etkileşimin açıkça görülebildiği alanlardan oldukları söylenebilir. Söz konusu etkileşimi mümkün kılan bir unsur olarak öne çıkan “mekân”, hem edebiyat hem de mimarlık için önemli ve temel bir öğedir. Her iki disiplinde, bir mekânın oluşturulması olarak ifade edilebilirken, bu oluşturma okuyan veya deneyimleyen bireylerde belirli bir duygu durumu yaratır (Nane, 2021: 164). Bu bağlamda edebi eserler, yaratıcı hayal gücünün ürünleri olarak, mekân ve algı ilişkisini göstermede etkili ortamlar olarak kabul edilmektedirler (Köseoğlu ve Botan, 2019: 85).

Edebi eserlerde mekân, “*en basit hâliyle eserde yaşanan olayların sahnesi*” (Çetişli, 2004: 77) olsa da mekânın insan ile arasındaki ontolojik kökenli ilişkisinin; fiziksel gerçeklik, algılama ve anlamlandırma biçimine göre anlam kazandığı söylenebilir. Anlatı esasına bağlı edebi türlerde mekân algısı ve tasarımı, metin halkalarının oluşturulması kapsamında önemli bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır (Aktaş, 2000: 131). Metne çevresel ve algısal açıdan derinlik kazandıran mekân algısı, mekânın insan akli ile deneyimine bağlı olarak yeniden kimlik kazanarak anlam üretmesine katkıda bulunur. Aynı zamanda mekânın kısıtlayıcı ve sınırlayıcı bir yapıdan ziyade besleyici, genişleyici bir nitelik kazanmasına da olanak sağlar (Korkmaz, 2007: 403). İnsanın mekânla ontolojik düzeyde etkileşim kurduğu “algısal mekânlar”, bireyin ruhsal bağlar kurup düşünsel ve eylemsel dünyasını mekâna yansıttığı yerlerdir

(Şahin, 2017: 9). Algısal mekânlar, edebiyatta adeta yaşamın temel ögesi ve besin kaynağı gibidirler (Dener, 1995: 73). Söz konusu mekânlar, anlatı esasına dayalı metinlerde karakterlerin ruh hallerine göre anlamlar üretirken, bu yerlerde bireyler de kendi içsel dünyalarında meydana gelen olayları mekânla bütünleştirerek değerlendirirler. Bu anlamda algısal mekânlar, bireylerin mekânla olan ilişkilerini problematik bir şekilde yansıtan, değiştirilmiş, anılaşdırılmış yerler olarak, coğrafi bir yer olmanın ötesinde, anlam oluşturan anıları içerirken bireylerin iç dünyalarını yansıtan değerlerdir (Korkmaz, 2007: 403). Mekânlara anlam katan bireylerin bu yerlerde var olma çabaları algısal mekânlara değer yüklerken, söz konusu mekânların fiziksel boyutları onların anlamsal olma durumları açısından önemsizdirler. Sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olan algısal mekânlar, varoluşsal anlamda bireylerin kültürel ve sosyal bir bütünlüğün parçası olmalarını sağlarlar. Bu tarz mekânlardaki bireyler, nesneler ile yakın ilişkiler içinde olduklarından kalıcı mekânsal imgelere sahiptirler. Bu bağlamda, bireylerin ruhsal durumlarına bağlı olarak anlam kazanan algısal mekânlar, kişilerin ontolojik olarak mekânla etkileşimde bulunduğu yerlerdir. Algısal mekânlardaki anlatılarda, bireylerin ruhsal çatışmaları ya da yeniden inşa süreçleri ele alınırken, bireyler ya toplumsal çöküntüye uğrayarak iletişim engeli yaşarlar ya da toplum birlikteliğini sağlayarak tüm iletişim kanalları sayesinde kendilerini gerçekleştirirler. Bu bakımdan algısal mekânların, yeni anlamlar ve değerler üretirken, bireylerin ruhsal değişim ile dönüşümlerini yansıtan mekânlar oldukları söylenebilir (Şahin, 2017: 10).

1.1. Çalışmanın Amacı

Temelde algısal bir olgu olarak kabul edilen mekân, boşlukların “sınırlandırılmaya” başladıkları yerlerde oluşmaya başlasa da söz konusu sınırların somut olmalarına dahi gerek yoktur. Mekânların algısalılığı olarak imleyebileceğimiz boyut, edebi eserlerde en derin anlatımlarla okuru karşılar. Çünkü edebiyatta algısal mekân, mekânın fiziksel gerçekliğinden ya da tasarlanma amacından bağımsız olarak, roman karakterinin zihinsel dünyasıyla örülerek farklı bir gerçeklik içinde ortaya çıkar. Bu bağlamda, “Edebi eserlerdeki mekân algısı, karakterlere duygusal deneyimler yaşatır.” hipotezi kapsamında şekillenen tez çalışmasının amacı şu sorulara yanıt aramaktır:

- Edebi yapıtlardaki karakterlerin ruh halleri, mekânı algılayışlarını nasıl etkiler?
- Edebi yapıtlardaki mekân atmosferleri, karakterlerin duygusal deneyimlerini nasıl şekillendirir?

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Roman, anlatma esasına bağlı türler içinde en derin ve anlatım olanakları en geniş olan edebi türdür. Tanzimat Döneminden sonra Türk Edebiyatı'nda önemli bir yer edinen roman, Batı etkisi altında gelişim gösterirken, özellikle Fransız Edebiyatının tesirinde kalmıştır. Mekân ile insan ilişkisinin çok boyutlu bir şekilde ele alındığı roman sanatında mekânlar, karakterlerin yaşantılarının ve algılarının vazgeçilmez bir unsuru olarak değerlendirilirler (Şahin, 2021: 27). Bu bağlamda tez çalışması kapsamında, edebi türler arasından romanda algısal mekânların incelenmesine karar verilmiştir.

Tez çalışmasında algısal olarak ele alınan Beyoğlu, Tarihi yarımadanın ve Haliç'in karşısında gelişen bölgede yer alırken, Yunanca'da "karşı yaka", "öte" anlamına gelen "Pera" adıyla bilinir. Türkler tarafından kullanılan Beyoğlu adının, bölgedeki bir beyin oğlunun konağından türediği ileri sürülmektedir. Beyoğlu, 16. Yüzyılın ilk yarısında içerisinde tek tük yapı bulunan ve genellikle bağ ile bahçelerle kaplı bir bölgeydi. 1839'da ilan edilen Tanzimat Fermanı'nın ardından, devletin ilk defa azınlık nüfusa güvence sağlamasıyla bu grup kazandıklarını daha rahat harcarken, birikimlerini de daha kaliteli konutlara yatırmaya başlamışlardır. Bunun üzerine 1839 ile 1870 yılları arasında Beyoğlu'nun genel karakteri şekillenirken, binalar da üst düzey ve Avrupa tarzında inşa edilmeye başlanmıştır. İstanbul'un Osmanlı İmparatorluğu dâhil olmak üzere ilk oteli kurulmuştur (Hotel d'Angleterre). 1850'ler de hepsi Paris'ten esinlenen isimlerle pastaneler (Café des Fleurs ve Café de Petite Jardinière), ilk tiyatrolar (Naum ve Théâtre des Variétés), ilk birahaneler, kabare-gece kulüpleri ve hatta çoğu, çoğunluğu bugünkü Tünel Meydanı çevresinde olan ilk kitapçılar açılarak, Avrupa taklidi küçük bir şehir görüntüsü ortaya çıkmıştır. Beyoğlu'nun modern görüntüsünü 1870'teki büyük yangından sonra kazanmaya başlamıştır. "Harîk-i Kebîr" olarak adlandırılan büyük yangın fiziksel olarak Beyoğlu'nun büyük bir kısmını yok etse de görünmeyen düzlemdeki gelişmeler daha köklü ve sağlam değişimleri başlatmıştır. Ekonomik üstünlüğün Batı'ya geçmesi, İstanbul'a Batı sermayesinin yerleşmesini hızlandırırken, Levanten ve azınlık nüfus zenginleşmeye başlamıştır. Bu zenginleşme Beyoğlu'nun fiziksel çehresine yansıyor; 1875'te dünyanın en küçük metrosu olan Tünel ve Cité de Péra (Çiçek Pasajı), 1880'de sonradan Tokatlıyan Oteli'nin kurulacağı yerde bir tiyatro, 1881'de Tepebaşı'nda ilk defa tam anlamıyla şehir parkı ve tiyatrosu, 1882'de D'Andria Pasajı, 1896'da Pera Palas, 1908'de Suriye Pasajı açılmıştır. Söz konusu gelişmeler doğrultusunda 1870'li yıllarda bir dönem başlarken, "Türk Edebiyatı'nda Beyoğlu" da aynı yıllarda görünmüştür. Bu bağlamda Beyoğlu'nun Türk Edebiyatı'ndaki serüveni

hemen hemen bütün türlerde; öykü, şiir, roman, deneme, hatıra da bugüne kadar sürmektedir (Özpalabıyıklar, 2000: 10-11).

Türk romanında, 1940'lardan sonra başlayan köy romanı ve realist akımlar bir tarafa bırakılacak olursa, en çok ele alınan mekânın, şehir olarak İstanbul, semt olarak da Beyoğlu olduğu söylenebilir (Yetiş, 1995: 9). Buna istinaden Türk Edebiyatı için vaz geçilmez bir mekân olan Beyoğlu'na, tez çalışması kapsamında algısal olarak yer verilmiştir. Tanzimat döneminden sonra yazılan romanlarda, insanın mekânla olan ontolojik bağlantısı, mekânları insan ruhunun birer yansıması haline getirmiştir. Bu dönemden sonra yazılan romanlarda mekânlar, sadece bir sahne olmanın ötesinde; romanların akışlarında önemli roller oynayıp, karakterleri etkileyen, boyutlamaları kapsayan ve en önemlisi yüzey olmaktan çıkarak derin anlamlar kazanmışlardır (Tuğluk, 2012: 21). Bu bağlamda Cumhuriyet döneminde mekâna, üzerinden yalnızca geçilip gidilen bir yerin aksine, algısal yönleriyle ele alınarak adeta bir karakter gibi yaklaşılması, tez çalışması içeriğinde bu döneme yer verilmesinin nedenlerindendir. Aynı zamanda Ali Şükrü Çoruk'un 1995 yılında kaleme aldığı eseri "Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu", söz konusu dönemde Beyoğlu'na yer verilen bütün romanları sınıflandırdığı için tez çalışması için önemli bir kaynak olmuştur. Bu anlamda Çoruk'un kategorizasyonu, tez çalışmasının Cumhuriyet dönemine odaklanmasının bir diğer nedenidir. Çoruk'un eseri incelendiğinde Cumhuriyet Devrinde Beyoğlu ile ilgili en fazla roman kaleme alan kişinin Peyami Safa olduğu görülmüştür. Tez kapsamında Cumhuriyet devri romancıları arasından Peyami Safa'nın incelenmesinin sebebi de bu dönemde sekiz adet eser ile en fazla romana onun imza atmış olmasıdır. Safa'nın, Server Bedi mahlasıyla kaleme aldığı romanlarından olan Sabahsız Geceler (1935), Cumbadan Rumbaya (1936) ve Uçurumda Bir Genç Kız (1940), yazarın para kazanma kaygısıyla kaleme aldığı eserlerinden oldukları için tez kapsamı dışında tutulmuşlardır. Nitekim Safa'nın, *"Server Bedi benim müsveddendir. Üstünde az düşündüğüm, az çalıştığım, mesuliyetten nefsim beraat kazandırmak için kullandığım bir maişet imzası..."* (Tekin, 2003: 25) şeklindeki ifadesinden de anlaşıldığı üzere, söz konusu eserlerin edebi değerlerinin düşük olması bu kararın verilmesindeki nedendir. Ayrıca Safa'nın Sözde Kızlar (1925) isimli eseri de Cumhuriyet döneminde kaleme alınmış olmasına rağmen tez kapsamına dâhil edilmemiştir. Bunun nedeni Sözde Kızlar romanında Beyoğlu'na algısal olarak yer verilmemiş olmasıdır. Nişantaşı'nda bir konakta geçen romanda, Beyoğlu semtinin üzerinden geçilip gidilen bir mekân olarak, yalnızca bir cümlede yer almış olması, bu kararı aldırان nedendir. Teze referans olan çalışmasında Ali Şükrü Çoruk, Şişli semtinin 1954 yılına kadar Beyoğlu sınırlarına

dâhil olduğunu belirtmiş olsa da (Çoruk, 1995: 15) tez çalışmasının başlığını çağrıştırmadığı gerekçesiyle de Sözde Kızlar romanı kapsam dışında bırakılmıştır. Ancak Mahşer romanın son sahnesinin geçtiği yer olması sebebiyle algısal yönü öne çıkarken, anlam bütünlüğünü korumak adına, Nişantaşı'ndaki konağa algısal olarak Beyoğlu başlığı altında yer verilmiştir. Bu bağlamda tez çalışması kapsamında Peyami Safa'nın dört romanı ele alınmıştır. Tez çalışmasının temelini oluşturan romanlar yayın tarihlerine göre; Mahşer (1924), Fatih-Harbiye (1931), Bir Tereddüdün Romanı (1933) ve Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949) şeklindedir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Tez çalışmasının kuramsal çerçevesi bağlamında, konuyla ilgili temel kavramlar ile bu kavramlara bağlı alt kavramlar belirlenmiştir. Çalışma kapsamında ilk olarak araştırma soruları oluşturulmuş ve problemlerin çözümlerine dair ilgili alt kavramların açıklandığı kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu bağlamda, roman karakterlerinin ruh hallerinin mekânı algılayışlarına olan etkisinin nasıl olduğunun cevabını bulmaya yönelik literatür taramaları yapılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda tez kapsamında incelenen romanlardaki mekânların, Ramazan Korkmaz'ın, "Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler" eserindeki sınıflandırılmasına göre incelenmesine karar verilmiştir. Söz konusu eserinde Korkmaz, romanda mekanları, "çevresel ve algısal" olarak iki başlık altında incelemiştir. Korkmaz'a göre; işlenmemiş, anılaşdırılmamış, dönüştürülmemiş yerler olan çevresel mekânların üzerinden sadece geçilirken, derinlikleri genellikle fark edilmez. Kişileri olayları derinden etkilemeyen çevresel mekânlar, anlatılarla yalnızca coğrafi bir bölge ve konumdan başka bir işlev taşımazlar (Korkmaz, 2007: 402). Tam tersi olarak algısal mekânlar, birey ile yer ilişkisini sorunsal bir açıdan yansıtırken, değiştirilmiş ve anlamlandırılmış yerlerdir (Korkmaz, 2007: 403). Buna istinaden, tez çalışmasında incelenmesine karar verilen romanlardaki çevresel mekânların hangileri olduğu ortaya konmuştur. İncelenen romanlarda mekânlara, öncelikle üst başlık kapsamında yaklaşılarak, eserlerde geçen çevresel mekânların hangileri olduğu açıklanmıştır. Ardından tez çalışmasının asıl konusunu oluşturan algısal mekânlardan Beyoğlu'na dikkatlice yer verilmiştir. Bu anlamda tez çalışması kapsamında, Beyoğlu'na algısal mekân olarak yer verilirken, Ramazan Korkmaz'ın aynı eserindeki alt sınıflandırılmasına göre incelenmiştir. Algısal mekânları iki alt sınıfta inceleyen Korkmaz'a göre "kapalı-dar" mekânlar, anlatı karakterlerinin kendilerini gerçekleştirmelerine izin vermeyen alanlardır. Bu mekânlarda karakterler dış dünyadan içe doğru bir çekim yaşarlarken, çevrelerindeki varlıklar ile nesneleri

birer tehdit olarak algılarlar. Söz konusu mekânlardaki daralma, mekânların fiziksel boyutlarından ziyade, karakterlerin imkânsızlıkları ile kendilerini orada sıkışmış hissetmelerinden kaynaklanır (Korkmaz, 2007: 403). Buna karşı “açık-geniş” mekânlar, anlatı karakterlerinin içsel huzur ve mutluluklarını deneyimledikleri yerlerdir. Bu yerlerde kendi içsel değerlerini kuran karakterler, içten dışa doğru açılırlar. Sınırları sonsuz gibi görünen bu mekânların büyüklükleri, anlatı karakterlerinin içlerindedir (Korkmaz, 2007: 403). Tüm bu bilgiler ışığında tez çalışması kapsamında incelenen Beyoğlu’nun mekân algısının, roman karakterlerinin ruh hallerine göre nasıl etkilendiğini görülmüştür.

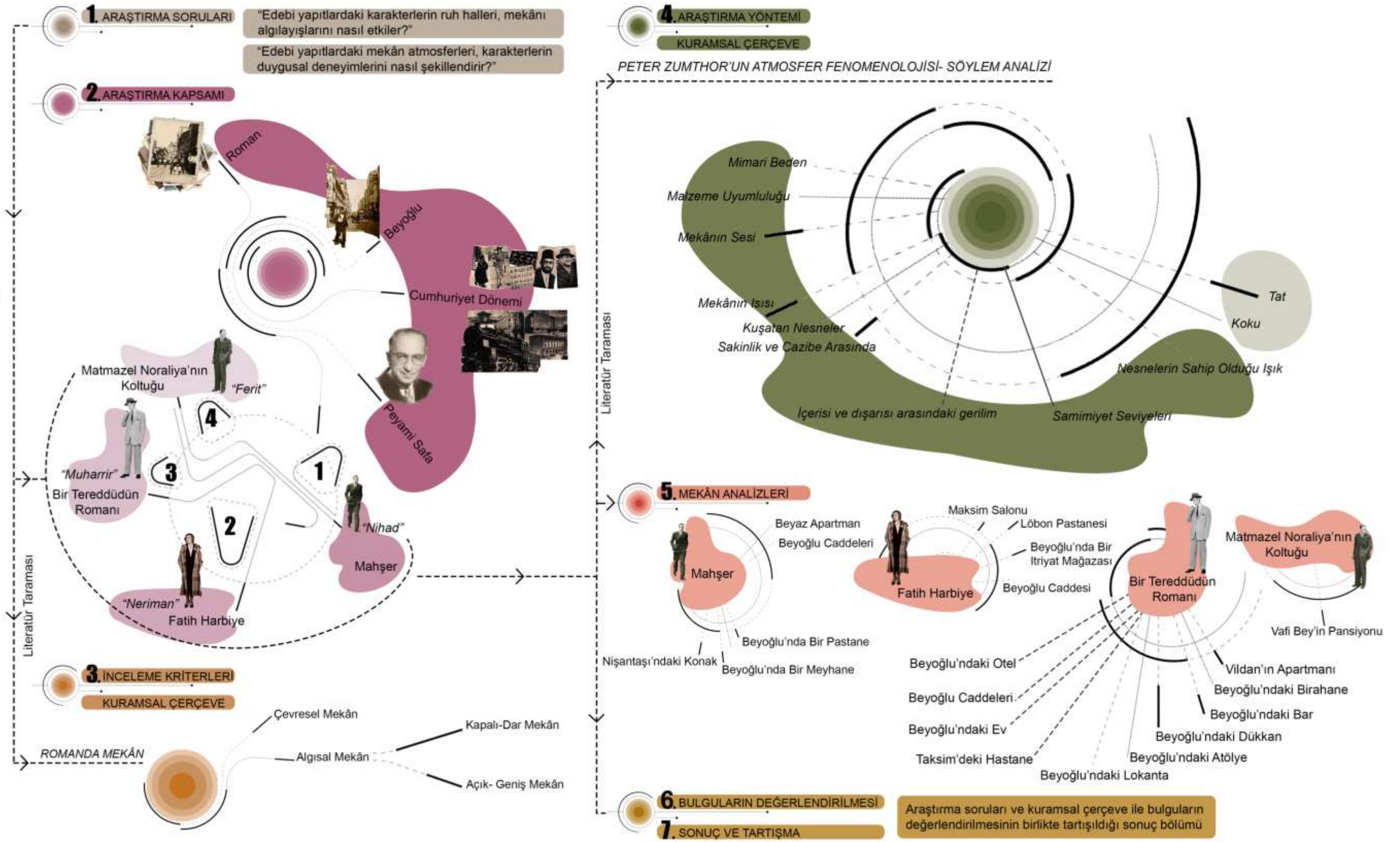
Bu bağlamda tez çalışması kapsamında derinlemesine incelenen Beyoğlu’ndaki mekân algısının, anlatı karakterlerinin duysal ve duygusal deneyimlerini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymak adına Zumthor’un atmosfer fenomenolojisine yer verilmiştir. Mekân atmosferini duysal algılarımızla kavradığımızı belirten Zumthor’a göre duyular, mekân deneyimlerinin ayrılmaz parçalarıdır. Zumthor’un “Gerçeğin büyüğü nedir?” sorusuna cevap olarak verdiği atmosfer ilkeleri, onun mimarlığının temellerini oluştururken, mekânın ruhuna dikkat çekmektedirler. Tez çalışmasında algısal olarak ele alınan Beyoğlu, Zumthor’un ortaya koyduğu metodoloji kapsamında; mimari beden, malzeme uyumluluğu, mekânın sesi, mekânın ısı, kuşatan nesneler, sakinlik ve cazibe arasında, içerisi ve dışarı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri, nesnelerin sahip olduğu ışık ilkelerine göre incelenmiştir. Buna istinaden, anlatı karakterlerinin duysal algılarıyla mekân atmosferini kavrayışları mimari bir bakış açısıyla değerlendirilirken, Beyoğlu’nun mekân algısı Zumthor’un atmosfer ilkeleri kapsamında söylem analizi tekniği ile ortaya konmuştur.

Metodolojik ve kavramsal ögelerin bir araya gelmesiyle var olan sosyal hayata dair bir perspektif sunan söylem analizi, söylem üzerinde düşünme ile söylemi veriye dönüştürme yöntemi olarak nitelendirilir (Çelik ve Ekşi, 2008: 104). Temel olarak yazılı ve sözlü ifadeleri inceleyerek gerçekleştirilen söylem analizindeki ifadeler, herhangi bir eklemeye veya sterilizasyona tabi tutulmamış, gerçek ve doğal verilerdir. Bu veriler, doğallıklarını ve gerçekliklerini mümkün olduğunca koruyan, orijinal formlarından kayıp vermeyen gerçek ifadelerden oluşmaktadırlar (Dijk, 1997; akt: Barker ve Galasinski, 2001: 63). Bu bağlamda nitel bir yöntem olan söylem analizi tekniği, tez çalışması kapsamında incelenen her bir roman özelinde, karakterlerin Beyoğlu’nu mekânsal olarak algılayışlarına yer verilen satırlardaki anahtar kelimelerin vurgulanmasıyla sahne almıştır. Söz konusu anahtar kelimeler tez çalışmasında ön plana çıkarken, aynı zamanda bu kelimelerin Zumthor’un atmosfer ilkelerinden hangileri ile ilişkili oldukları değerlendirilmiştir. Bu

değerlendirme yapılırken, Peyami Safa'nın mekân algısına büyük oranda başkarakterler üzerinden yer vermiş olması nedeniyle, tez çalışması kapsamında Beyoğlu'ndaki mekân algısı bu karakterlerin gözünden incelenmiştir. Ayrıca Beyoğlu'nda mekân algısına dair yapılan incelemelerde, Zumthor'un atmosfer metodolojisinin yanında duysal ve duygusal deneyimleri şekillendiren koku ve tat unsurlarına yer verilmiştir. Nitekim Zumthor atmosfer ilkeleri kapsamında koku ve tat unsuruna yer vermemiş olsa da tasarımlarına bu duyuları dâhil ettiği bilinmektedir. İhsan Bilgin'in, "Mimarın Soluğu" isimli eserinde Zumthor'un tasarladığı yapıları ele alırken, Thermal Vals tasarımında mimarın, ziyaretçileri duysal deneyime davet etmek adına koku ve tat unsurlarını kullandığına değindiği görülmüştür. Bilgin, Zumthor'un tasarımında, kapalı havuzdan yüzerek geçilip, suyla dolu mağaramsı kuytu odada suyun üzerinde yüzmeye bırakılmış yasemin çiçekleri ile koku unsuruna yer verdiğiine değinirken, kuytu odalardan birinin ortasına tadılmak için eklediği kaynak suyuyla da tat duyusuna yer verdiğini belirtmiştir (Bilgin, 2015: 18).

Tüm bu bilgiler ışığında hipotez ve araştırma soruları çerçevesinde şekillenen tez çalışmasının akışında, öncelikle çalışmanın sınırları çizilmiştir. Tez çalışması kapsamında araştırma sorularına cevap vermek adına, ilgili kavramların açıklandığı kuramsal çerçeve oluşturulmuştur. Kuramsal çerçeveyi de oluşturmak adına yapılan literatür taramaları ile inceleme kriterleri oluşturulurken, araştırma yöntemi belirlenmiştir. Bu bağlamda tez çalışması kapsamında değerlendirilmelerine karar verilen örnekler analiz edilip, incelenmişlerdir. Söz konusu örnekler kendi içlerinde yöntemi oluşturan alt başlıklar altında değerlendirilirken aynı zamanda örneklerin birbirleri ile olan karşılaştırmaları da yapılmıştır. Ardından hipotez, araştırma soruları ve kuramsal çerçeve ile bulguların değerlendirilmesinin birlikte tartışıldığı sonuç bölümüyle tez akışı tamamlanmıştır (Şekil 1.1).

Bu akış ile geliştirilen tez çalışmasında, Peyami Safa'nın romanlarında Beyoğlu'nun algısal mekân olarak daha önce çalışılmamış olması teze orijinallik katarken, literatürdeki boşluğun doldurulması hedeflenmiştir. Aynı zamanda, Peter Zumthor'un atmosfer fenomenolojisinin disiplinlerarası bir çalışmada söylem analizi tekniği ile metodoloji olarak kullanılması, tezin yenilikçi yaklaşımlarından biridir. Tez çalışmasında edebiyat ve mimarlık disiplinin kesişim noktası olan mekân algısının, mimari bir bakış açısıyla incelenerek, sonraki çalışmalara ilham olması düşünülmektedir.



Şekil 1.1. Tez Çalışmasının Akış Şeması

2. ROMANDA MEKÂNIN POETİĞİ

Mekân Develioğlu lüğatında, “kevn” kökünden türerken “olma, var olma, varlık ve vücut bulma” (Develioğlu, 2015: 604) anlamlarına gelen bir kelimedir. Bu açıklama mekânın fiziksel konumundan daha fazla, insanın dünyayı algılaması ve kavramasıyla derinlemesine bir ilişki içinde olduğunu vurgular. Aynı zamanda mekânın fiziksel özelliklerinin ötesine geçerken, insanın kendi varlığını ve çevresini anlamlandırmasıyla önem kazandığını da ifade eder. Bu bağlamda mekân, insanın varoluşunun başladığı, sürdürdüğü ve sona erdiği yer olarak tanımlanabilir. Disiplinlerin (ontoloji, kozmoloji, epistemoloji) farklı tanım ve yaklaşımlarına rağmen mekânın, bireyin hayatının ayrılmaz bir parçası olduğu hususunda birleştikleri gerçeği inkâr edilemez. İnsan yaşamının tamamı, mekânla bir etkileşim içinde devam eder. Yaşamının var oluşu ve sürdürülebilirliği bir mekân olgusuna bağlıdır.

Tarih boyunca varlığını sürdüren bir olgu olarak insan mekân ilişkisi, insanın kendi bedenini dünya içerisine konumlandırması ile başlamaktadır. Bu bağlamda, 3000 yıllık düşünce tarihi sırasıyla incelendiğinde, doğayı anlamlandırmaya çalıştığı bilinen ilk filozof olan Thales’e göre her şeyin başlangıcı sudur (Laertius, 2007: 21). Thales’ten sonra var oluşu açıklayan düşünürlerden Anaximandros (M.Ö. VII-VI); ilk köken örneği (arche)’ni hava olarak gösterirken, Heraklitos (M.Ö. VI-V) ise ateş ile açıklamıştır. Empedokles ise bu farklı görüşleri birleştirerek şeylerin kökenini, içlerinde bölünemeyen, değişmeyen, yok olmayan ancak aralarındaki birleşmeler ile yeni sentezlere ulaşan dört unsur olarak (hava, su, ateş ve toprak)’a bağlamıştır (Korkmaz, 2021: 9).

Bireyin varoluşuyla kimliğinin değişip değişmediği, doğadaki evrimleşme ve gelişmelerin mekândaki etkileşimle nasıl ilişkilendiğini ele alırken bunları harekete bağlayan Empedokles, onu takip eden Anaxagoras (M.Ö. V) ve Demokritos (M.Ö. V-V) bütün bu düşünceleri geliştirerek modern fizik öğretilerine benzer fikirleri ortaya koymuşlardır (Koç, 1984: 3). Anaxagoras, Heraklitos gibi düşünürler şeylerin tohum (sperma) ayırt edici ilk örneklerini sürekli olarak kabul ederek etkin bir oluşun ilerleyişine atıf yapmışlardır. Logos veya “Nous” kavramı ile bu örnekleri mekânda düzenleyerek “kaousu”, “kozmoza” dönüştürmüşlerdir. Anaxagoras’ın mekânı, oluşumun temelini zemine oturtması açısından oldukça önemli yansımaları olan bir

sürece kapı açarken, Demogritos ise şeylerin sonsuz ve bölünemeyen küçüklükteki hareketli atomlardan oluştuğu fikrini ileri sürerek XVII. Yüzyıl aydınlanma düşünürlerine ilham kaynağı olmuştur (Korkmaz, 2021: 10).

Söz konusu ilerlemelere XVII. Yüzyılın ikinci yarısında, doğadaki “şeylerin” anlatımına kararlı bir matematiksel bakış kazandıran Leibniz ve Newton öncülük etmiştir. Newton, kendi tabiatı dışında nesnel olaylar gerçekleşse de söz konusu farklılıklardan etkilenmeyen, hareketsiz (mutlak) mekânı her daim sabit kalıp değişmez şeklinde tanımlarken, hareketli bir boyut olarak görelî mekânı ifade etmiştir. Newton’un nazarında mekân, karşılıklı değerler ile aklın hâkim olduğu bir varoluş dizgesi olup, kendi özünün ve başka birinin “yer”idir. Leibniz, mekânı birlikte varoluşun düzeni ya da düzenleri sonucu ortaya çıkan bir bağıntı şeklinde anlatır (Koç, 1984: 4-5). Kant ise mekânı, dışsal sezilerimizin temelinde bulunarak duyularımızın ötesinde; duyumu, görüneni ve sezgiyi oluşturan bir olgu şeklinde tanımlamıştır. Ona göre mekân nesnelerin var oluşlarından öncedir (Kant, 1965: 68).

Mimarlık eserleri ve şehirleşme fenomeni göz önüne alınarak yapılan tanımlarda ise mekân, genellikle iki farklı kategoriye ayrılarak; temsili mekân/ sensory-motor mekân (Piaget), matematiksel mekân/ algısal mekân (Gür), durağan/ devingen mekân, objektif/ sübjektif mekân, doğal/yapay mekân, iç/dış mekân şeklinde ele alınmaktadır (Gür, 1996: 44-45).

Mekân için coğrafya, mimari, sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerin kendi alanlarında çeşitli tanımlamaları mevcuttur ve söz konusu tanımlamaların hepsi mekânın farklı yönlerini öne çıkarmaktadır. Türkçeye Arapçadan geçen mekân kelimesi, "kevn" yani "olmak" kökünden türetilmiştir ve kelimenin aslına bakıldığında mekânın temelde bir varoluş biçimi olduğu söylenebilir (Göka, 2001: 8). Merleau-Ponty, varlığın mekânsal boyutuna dikkat çekerek varoluşun mekânsal olduğunu vurgular (Göregenli, 2015: 90). Benzer şekilde Martin Heidegger’in “dünya-içerisinde-varlık” (Heidegger, 1955: 126) formülasyonu ile insanın mekâna karşı bağ kurma ve kendisine bir oturma yeri edinme ihtiyacına dikkat çekerken, kopmaz bir bağa da atıf yaptığı söylenebilir. Heidegger, varlığın dünya içinde olmasıyla zaman ve mekân kavramları arasındaki ilişkiye de işaret eder. Heidegger, insanın varoluş biçimlerini ifade ederken zamanı öncelikli bir unsur olarak ele alıp, bir şeyin doğru kavrayışını “zamansallığındaki yorumu” (Çüçen, 2003: 61) ile ilişkilendirmiş olsa da dünyada olma durumu, mekân unsurlarının etkili bir şekilde değerlendirilmesini sağlar. Çünkü burada veya orada var olan varlık, aynı zamanda dünya içinde bulunduğu için uzamsaldır. Söz konusu uzamsallık, fizikselliğin dışında, varoluş niteliği taşır. Buna

yakın ifadeler, David Harvey tarafından da farklı şekillerde kullanılmıştır. Harvey'e göre, "*mekân ve zaman, insanın varoluşunun temel kategorilerindendir.*" (Harvey, 2014: 227). Harvey, mekân kavramının çeşitliliğine (nesnel ve öznel deneyimlere dayanan kavrayışlara) değinirken, nesnel ile öznel ayrımının tamamen ortadan kaldırılmasının yerine, mekânın ve zamanın ifade edebileceği nesnel özelliklerin çeşitliliğini ve insan pratiğinin bu özelliklerin oluşturulmasındaki rolünü kabul etmemiz gerektiğini vurgular (Harvey, 2014: 230). Bu bağlamda, mekân; topluma, insana, kültüre ayna tutan bir kavramdır ve toplumsal, insani, kültürel bir kategoriye ifade eder. Buna istinaden insanın, zaman ve mekânla kurduğu ilişkide varlığını konumlandığı söylenebilir (Alver, 2013: 17). Aynı zamanda mekân, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan ilişkilerinin, uzaklıkları ile aralıklarının üç boyutlu bir ifadesi olarak tanımlanabilir. Bu da mekânın, insanı ve eylemlerini anlayarak, varoluşu yorumlamak için kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu gösterir (Gür, 1996: 34). Tüm bilgilere istinaden, mekân ontolojik ve epistemolojik olarak derinlikli bir olgu olarak kabul edilmelidir. Mekân, sahip olduğu fırsatların yanında sınırları ile birey ve toplumu şekillendirir. Nitekim insan, var olabilmek için mekâna ihtiyaç duyar (Gülbetekin, 2017: 27-28).

Yukarıdaki tüm tanımlamalara bakılarak tarihsel süreçte mekâna farklı bakış açılarıyla yaklaşıldığı, tanımlandığı görülür. Mekânın, insanın varoluşundaki temel öğelerden olması konunun incelenecek, anlatılacak çok boyutlu bir kavram olduğu gerçeğidir. Bütün bu düşünsel süreçler göz önüne alındığında mekânın; kozmolojik, ontolojik ve epistemolojik bakış açılarıyla incelendiği söylenebilir. Bu durumda tez çalışması kapsamında ontolojik bir perspektif hâkim kılınmıştır. Oysaki fiziksel mekân kavrayışı, gerçeği doğrudan yansıtmayı amaçlayan bir yaklaşımı içermektedir. Ontolojik anlamda mekân; insanın evren içindeki konumunu, oluşlar ve kılışlar diyarı olarak değerlendirmekte, aynı zamanda insan başarılarının bir yansıması ve nitelikli uygulama alanı olarak tanımlanmaktadır.

Tez çalışması kapsamında ele alınan romanda mekân kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların hayata bakış açıları, algı seviyeleri ile ruhsal durumları doğrultusunda anlatıma yön verilir. Mekân, içinde yaşayan karakterin durumuna bağlı olarak sürekli olarak yeniden şekillendirilirken, karakterleri etkileyen ve onları ruhsal-düşünsel yeni doğuşa hazırlayan etkin ve kaçınılmaz bir değer olarak öne çıkar.

2.1. Romanda Mekân Algısı

İnsanın temel gereksinimlerinden birini karşılaması açısından önemli bir olgu olan ve bu sebeple birçok disiplinin ilgi alanına giren mekân, kendi metodolojisiyle değerlendirilebilen zengin bir yapıya sahiptir. Bireysel ve toplumsal durumların, edebiyatın anlam dünyasını oluşturduğu gerçeği kaçınılmazdır. Edebiyat, gerçek dünyanın yansımalarını malzeme repertuarı olarak seçer ve bu bağlamda özellikle edebi metinleri, içinde oluştukları toplum ve mekânla birlikte değerlendirmek elzemdir (Oral ve Şengül, 2022: 348).

İnsanlık, tarih boyunca belirli bir zamanda ve coğrafi konumda yaşamını sürdürmüştür. Bu durum, edebi eserlerdeki karakterler için de geçerlidir. İnsanı ele alan pek çok edebi tür, zaman ve mekândan ayrı düşünülemez. Çünkü Şengül'ün ifade ettiği gibi, *“ister gerçek ister kurgusal olsun, insan veya başka herhangi bir nesne, var olabilmek için bir mekâna ihtiyaç duyar”* (Şengül, 2010: 528). Anlatım esasına dayalı edebi metinlerde olduğu gibi romanda da mekân unsuruna her zaman gereksinim vardır. Bu bağlamda mekân, romanın evrenini oluşturan ve şekillendiren temel öğelerden biri olarak kabul edilir. Ayrıca mekânın edebi yapının diğer unsurlarını da etkilerken, yazarın niyetini ile amacını da ortaya koyduğu kabul edilir (Bourneur ve Quellet, 1989: 97).

Mekânın farklı açıklamaları mevcuttur. En temel düzeyde, mekân, romanın olaylarına ve karakterlerinin eylemlerine ayrılmış bir zemin olarak tanımlanabilir (Çetin, 2013: 135). Yazında mekân, olayların sahnesidir (Aktaş, 2000: 142). Aynı zamanda mekân, nesnelerin belirli bir düzende, yani kompozisyon şeklinde yer aldığı, olay zincirine bağlı olan bireyler ile birey dışındaki tüm canlı ve cansız unsurların, öncelikle fiziksel anlamda varlıklarını sararken, anlatının türüne göre bireyi, üzerinde bulunduğu zeminle ruhsal anlamda zıt veya paralel bir ilişki içine sokabilecek alandır (Zambak, 2007: 3). Bu anlamda mekânın, olay örgüsünün sadece gerçekleştiği bir zemin olmanın ötesinde, insanı etkileyen ve aynı zamanda insan tarafından da etkilenen bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Özetle mekân, olayların akışını ve karakterlerin gelişimini etkilediği ölçüde bütünün bir parçası olarak kabul edilir (Bland, 2017: 274). Edebiyat sanatının en yaygın ve başat anlatı türü olan romandaki gelişmeler; zaman, mekân, kişi ile olaydaki temel değerleri yeniden belirlemiştir. Bu bağlamda, Gözün Vicdanı isimli eserinde Richard Sennett, *“Eğer içler gözlenebilseydi, mekân çözümlmelerine gerek kalmazdı”* (s.38) derken tam da bu noktaya parmak basmıştır. Çünkü roman, anlatıma dayalı türler içinde anlatma olanağı ve derinliği en fazla olan edebi tür olarak ön plana çıkmıştır.

Özellikle Fransız edebiyatının etkisiyle mekân insan ilişkisi çok boyutlu bir şekilde ele alındığı söylenebilir. Bu süreçten sonra, mekân insan yaşantısı ve algısının vazgeçilmez bir unsuru olarak ele alınmıştır.

Mekân, fiziksel özellikleriyle insanlara varoluş, konumlanma ve barınma gibi olanaklar sağlarken, insan da kendi eylemleriyle birlikte mekânı bir "yer" olarak değil, aynı zamanda bir "ruh" olarak şekillendirir. Zira yer, insan eylemlerine yönelik ve onlara rehberlik eden bir kavram olarak mekânsal bir nitelik kazanır (Konyalı, 2015: 41). Bu iki kavram arasındaki anlamsal ilişki, mekânların toplumsallaştırılmasıyla birlikte insanların da mekânsallaştırılmasını sağlar (Karakaş, 2019: 18-19). Romanda mekân, varoluş kaygısıyla ve zamanın sonsuz akışında kaybolmak istemeyen insanın tutunduğu “*dışardaki içerdelik*” özelliğinde bir yerdir (Korkmaz, 2021: 11). Bu yer herhangi bir alan olmayıp, bireyin Georg Lukacs’ın dediği “*sorunsal ben*” in kendini tanımak, dinlemek, dünyada konumlarken duraksayıp kendini var ettiği bir yerdir (Lukacs, 1985: 45). Ortak aklın bir ürünü olan insan, mekân özdeşliği epik anlatımdan dramatik anlatıma geçerken sorun olarak görülmeye başlar. Epik anlatımda karakterler çok fazla derinleşemez, ruhsal değişme ve gelişme gösteremez. Ancak doğanın, olayın akışına kapılarak kendisine biçilen rolün gereğini yapmaya çalışırlar. Lukacs epik kahraman, toplumsal kader rolünü benimsemiş, bireyselleşememiş bir figür olarak görür (Lukacs, 1985: 65). Epik anlatımlarda olay kişiden daha önemlidir. Zaman, epik anlatımın ve olay merkezli anlatıların temel belirleyicisidir. Zaman ilerler, olaylar ardı ardına gerçekleşir. Mekân, yalnızca olayın gerçekleştiği, fiziksel özelliklerinin ön planda tutulduğu coğrafik bir zemindir. Sadece fiziksel özellikleriyle anlatılan bu coğrafik mekânla üzerinde yaşayan insanlar arasında bilme, görme, anlama, anladığını yansıtmaya yönelik bir ilişkiye değinilmez. Dramatik anlatımda ise okur, betimlemenin artması ile anlatımın değiştiğine şahit olurken, karakter analizine yer verilen bir roman yapısıyla karşılaşır. Oysaki olayın betimlendiği epik türde mekân, sadece olayın gerçekleştiği bir yerdir ve karakterler kendilerine biçilen rolü mekânda gelişmeden, derinleşmeden, yansıtmadan, bu olanağı bulmadan bulunur ve çıkarlar. Dramatik anlatılarda ise karakter kendine özgü bir “bendir”. Olayların gidişatına kapılmak yerine onlara yön veren; olay, durum ve gelişmeleri örgütleyebildir. Bu nedenle kavranabilen söz konusu “ben”, romanın etken öznesi ve temel etkileyenidir. Buradan hareketle “*Romanda Mekânın Poetiği*” adlı eserinde Ramazan Korkmaz mekân ayrımını çevresel (olay anlatımının ağırlıkta olduğu eserler) ve algısal (betimlemenin ağırlıkta olduğu eserler) olarak yapmıştır (Korkmaz, 2021: 12).

2.1.1. Çevresel Mekânlar

İnsanın varoluşu, fiziksel bir mekâna yerleşme eylemiyle başlar ve insan, temelde sadece fiziksel varlığını sürdürerek, koruma içgüdüsüyle yaşadığı ortamı, ilk olarak temel ihtiyaçlarına göre düzenler. Söz konusu düzenlemeler; coğrafi, doğal ve tarihsel faktörler, ekonomik yapılar gibi somut etmenlerle gerçekleştiği için insanın fiziksel bir konum edinme eylemi, çevresel koşullara bağlıdır (Narlı, 2014: 13). Bu anlamda insan, mekâna kendi duygu ve düşüncelerini yansıtmak yerine, var olanı deneyimleyen bir varlık olarak öne çıkar (Topdaş Çelik, 2021: 63). Kişi-yer özdeşleşmesinin tam anlamıyla mümkün olmadığı bu tarz mekânlar ve içinde yaşayanlar arasında görsel, algısal ve yansıtıcı bir döngüsel ilişki mevcut değildir (Korkmaz, 2015: 80).

Kurmaca metinlerde karakterlerin sahip olduğu değerleri veya dünya algısını yansıtmayan çevresel mekânlar, olay örgüsünü örgütleyici romanlarda sıkça kullanılır (Akar, 2021: 49). Karakterlerin değişimlerine veya gelişimlerine olanak tanımayan bu tip mekânlar, olayların sıralandığı bir dizi içinde dekoratif bir unsur olarak görülürler. Aktaş'ın belirttiği gibi, *“mekân, vaka zincirinde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır”* (Aktaş, 2000: 141). Bu bağlamda, çevresel mekânlar sadece fiziksel bir görüntüyü temsil ederler ve işlevsel bir rol üstlenmezler. Dolayısıyla bu tür mekânlar; insanların yaşamlarını, anılarını, inançlarını, sosyal bağlarını, duygusal ve düşünsel süreçlerini içermezler.

Dış dünyada gözlemlenebilen ve karakterlerin psikolojik durumuyla ilgili olmayan mekânlar çevresel mekânlar olarak adlandırılır. Bu tür mekânlar, eserin içeriğinde sadece dekoratif bir işlev görürler (İçli, 2008: 343). Anlatımın merkezi olayın olduğu yerler'dir. Çevre derinlemesine işlenmemiş, anılaştırılmamıştır. Görülen ile yetinilir, derinlemesine işlenmez. Üzerinden geçilip gidilir. Kişiyi olayı etkilemez. Bu mekânlar anlatımın sadece bir ögesidir. Detaylandırılmaz, uğrak yeri, güzergâh olmaktan öteye geçmez. Karakterler bu mekânlarda yaşar, karşılaşır, konuşur, yemek yer, uyur ama mekâna yansıyan yönlerini oyuncu pek görmez (Korkmaz, 2021: 13). Karakterlerin bu mekânlarla ontolojik bir bağı neredeyse yok gibidir (Şahin, 2011: 1558). Roman karakterleri, bu yerlerde kimlik değişikliği veya ruhsal gelişim sergileyemezler.

2.1.2. Algısal Mekânlar

Geleneksel kartezyen düşünce sisteminin aksine, Henri Lefebvre “Mekânın Üretimi” isimli eserinde mekân kavramına farklı bir perspektif ile yaklaşmıştır. Lefebvre'ye göre mekân, duyumsanamayan ve dokunulmayan bir boşluğun aksine; canlı,

dinamik, heterojen ve toplumsal bir realite olarak ele alınmalıdır (Lefebvre, 2016: 24). Aynı zamanda Lefebvre, mekânın sadece fiziksel boyutuyla değil, zihinsel ve toplumsal boyutlarıyla da öne çıktığını savunur (Lefebvre, 2016: 188). Bu bağlamda Lefebvre'nin, geleneksel düşünce sistemlerinin aksine, mekânı fiziksel bir olgunun ötesinde; zihinsel, toplumsal ve bedensel boyutlarıyla da bir bütün olarak değerlendirdiği söylenebilir.

Modern bir edebi tür olan roman ile birlikte öne çıkarak, önem kazanan mekân kişilerin; duygularına, zihinlerine, hayal güçlerine ve davranışlarına bağlı olarak şekillenip, bunları değiştirme, dönüştürme kabiliyetine sahiptir. İnsan etkileşimine daha fazla açık olan bu tür mekânlar, algısal olarak nitelendirilir. Algısal mekânlar; bireyin mekânla ilişkisini problematik açıdan yansıtan, değiştirilmiş, anılaştırılmış alanlardır; sadece coğrafi bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, bireyin iç dünyasını yansıtan yerlerdir. Bireylerin çevreyi kendilerine özgü kılarak değiştirdiği, yaşam alanı olarak şekillendirdiği algısal mekânlara romanlarda sıkça rastlanır ve bu birleşme nedeniyle anılaştırılmış yerler, "varlık-mekân" şeklinde de adlandırılabilir (Yıldırım, 2021: 91). İnsanın çevreyi dünyalaştıran üretimi algısal mekânlar; ruhun derinliklerinin analizinden, kişilik ve kimlik oluşumuna kadar etkilidir. Mekân, bir yandan bireyin kimliğini oluştururken diğer yandan pek çok fırsat sunar. *"İnsan, mekâna bağlanır, kendini mekâna katar, onu sever yahut ondan kaçır, nefret eder, kendisini boğduğunu söyler. Bir mekândan kaçan insan yine başka bir mekâna sığır. İnsan, mekânla duygusal bir bağ kurar sürekli."* (Alver, 2013: 20). Söz konusu mekânların algısal olması, bu tarz bir duygusal bağdan, birey merkezli algılamadan kaynaklanır.

Fiziksel sınırları aşmaya çalışan ve kendisini çevreleyen mekâna sığmayan insan, ruhsal bir yapı ile birlikte mekânı görsel düzeyin ötesinde deneyimler (Kanter, 2021: 288). İçinde yaşanan mekânlar, yalnızca tüketilen bir alan değil, aynı zamanda kişilerin kök saldı, demir attığı bir adrestirler (Bilgin, 2007: 220). Çünkü yaşadığımız mekân; fiziksel sınırları, zihinsel tasarımlarla ve algılarla birleştirilerek kişisel bir yapı oluşturur. Gerçek dünyanın yansıması olarak anlatı türlerinde de bireylerin mekân algıları, içsel dünyanın dışı yansıması olarak kurgulanır.

"Romanda Mekânın Poetiği" isimli eserinde, Lefebvre'nin mekân anlayışına atıfta bulunan Ramazan Korkmaz da algısal mekânları benzer bir şekilde ifade etmiştir. Korkmaz'a göre romanda algısal mekânlar; anlatılan kişilerin duygusal durumlarına, düşünce dünyalarına, yaşam tarzlarına ve sosyo kültürel seviyelerine göre biçim kazanan mekânlardır. Karakterlerin beklentilerine, özlemlerine ve bakış açlarına

göre işlevler kazanırlar. Kişi ve yer ilişkisine göre yansıtılır, dönüştürülür, anılaştırılırlar. Aynı eserinde Korkmaz algısal mekânları işlev durumlarına göre; kapalı, dar mekânlar ile açık, geniş mekânlar olarak ayırmıştır (Korkmaz, 2021: 13).

2.1.2.1. Kapalı ve Dar Mekânlar

Bireyin yeryüzündeki konumunu belirleyen mekân, fiziksel ve coğrafi özelliklerinin yanı sıra, insan psikolojisinin analizinde de önemli bir rol oynamaktadır. Edebi metinlerde mekân, karakterin zihinsel durumuna göre şekillenirken, ruhsal yapısı ile de anlam kazanır. Mekân, olayların meydana geldiği yerlerle ilgili açıklayıcı bilgiler ve tasvirlerle tanımlanırken, tema ile karakterlerin iç dünyalarına dair önemli ipuçları da sunar (Yılmaz, 2011: 49). Mekân, onunla ilişkilendirilen semboller, doğal öğeler, renkler ve diğer dekoratif unsurlar vurgulanarak ortaya çıkarılır. Mekânın, tema açısından anlaşılmasına katkıda bulunan fonksiyonu, sadece fiziksel özelliklere dayanmayıp, mekân ile insan ilişkisini de dikkate alır. Edebi metinlerde, karakterlerin algılarına göre anlam kazanan mekân, olayların seyrine bağlı olarak kısıtlayıcı veya genişleyici bir rol üstlenebilir. Kendi ve çevresiyle uyumlu olan bir karakter için mekân sıkılmaya neden olmazken, baskı altında olan bir karakter için mekân, ağır bir yük haline gelir. Bu nedenle, mekânın daralması veya genişlemesi, karakterin ruhsal durumuyla doğrudan ilişkilidir. Kapalı mekânlar, *“genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü yansıtır”* (Korkmaz, 2007: 410).

Romanın yapısal unsurlarından olan mekân; fiziksel bir arka plan olmanın ötesine geçerek, karakterin mekâna göre varlığı; onunla olan ilişkisi, ona karşı tavrı ve onunla olan mesafesine göre şekillenir. Mekân yalnızca dışsal bir çerçeve değil; aynı zamanda karakterlerin içsel durumlarını, duygusal çatışmalarını ve gelişmelerini yansıtan bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Anlatma temeline dayalı metinlerde, kısıtlayıcı ve içine kapanık mekânlar, bireylerin ontolojik olarak huzursuz hissettikleri, fiziksel gerçekliğin dışındaki mekânsal çağrışımlarla bağlantılı yerlerdir (Demir, 2011: 62). Anlatı karakterlerinin kendilerini sıkışmış ve kısıtlanmış hissettikleri bu tür mekânlar, *“bir kum saati gibi içe akış”* hissi uyandırır (Korkmaz, 2007: 406). Bu tür dar ve kısıtlayıcı mekânlarda bireyler, mekânın içsel baskısından kurtulmak için sürekli bir mücadele içindedirler (Şahin, 2017: 12). İnsanların ruhsal olarak bunaltıcı ve ölümcül bir etkiye sahip olan dar mekânlar, karakterlerin benliklerini zedeleyen yerlerdir. Kısıtlayıcı ve içe kapanık mekânlar, bireylerin olgunlaşma ile kişilik gelişimi yolunda karşılaştıkları ruhsal engellerdir.

Kapalı ve dar mekân ifadesiyle; fiziksel bir darlık, kapalılık anlatılmaz. Onun yerine, algısal açıdan işlenen mekânlar içindeki açıklık veya kapalılık, bireysel algılarla

ilişkilendirilir. Anlatı karakterlerinin kendilerini kısıtlanmış hissettikleri, onlara bir tür çıkmaz içinde olduklarını düşündüren her yer, dar-kapalı bir mekân olarak nitelendirilir (Çalışkan, 2020: 169). Bu bağlamda, algısal mekânlarla anlatılmak istenen fiziksel boyutlar değil, karakterin o andaki ruhsal durumu ile mekânı nasıl algıladığıdır. Fiziksel sıkıntı ve kısıtlılığın ötesinde, karakteri tehdit eden, üzerine giden güçlerin bir temsilcisidir. Bu durum, mekânın sadece fiziksel boyutlarına değil, karakterlerin ruhsal durumlarına, çaresizliklerine, yalnızlıklarına, içinden çıkamadıkları problemlerine göre yüklenen anlamdır. Örneğin, fiziksel anlamda genişlikleri; orman, deniz, çöl gibi mekânların açıklık ve geniş olduğu anlamına gelmez. Zira denizde kayığı alabora olmuş, bir tahta parçasına tutunarak hayatta kalma mücadelesi veren bir balıkçı için uçsuz bucaksız deniz açık mekân olmaktan çıkmış, kendini yalnız, çaresiz, sıkıştırılmış, korku dolu anları yaşadığı, dar, karmaşık bir labirent olmuştur. Bu mekânlar; “Roman Dünyası ve İncelenmesi” isimli eserde “insanı ezen mekân tarzı” (Bourneur ve Quellet, 1989: 117) şeklinde ifade edilmiştir.

Kapalı-dar mekân bağlamında roman karakteri; zaman, mekân ve mekânın tüm boyutlarıyla çatışan bir varlık olarak nitelendirilir. Mekân, roman karakteri için yaşamın olumsuz yönlerini sembolize ederken, adeta onu hâkimiyeti altına alır ve ezici bir etki altına sokar (Deveci, 2019: 151). Nitekim kendi benliğiyle de sürekli bir çatışma halinde olan karakter, kapalı ve dar mekânlarda büyük bir sıkıntı yaşar (Korkmaz, 1997: 170). Labirentleşen kapalı ve dar mekânlarda, romanın karakteri sınanır. Karakterin ruhsal gelişimi, olgunluğu, kişilik bütünlüğü, deneyimleri bu sınava bağlıdır. Karakterin içinde bulunduğu olumsuz şartlara karşı mücadelesi; onun bilgi, güç, sezgi ve kavrayış gibi yeteneklerini kullanabilmesine bağlıdır. Karakter bu mekânda isteyerek veya istemeyerek bulunmak zorunda kalabilir. Her iki durumda da karakterin kendi olanakları, artılarıyla ilişkisi kesilmekte, kendisini çaresizlik hatta ölümle burun buruna gelmişçesine telaşlı ve yitip gitme endişesinde bulur. Karakterin korku ve şaşkınlığı ile çaresizlik içindeki telaşı, kendisini hiçbir yerde konumlayamayışından, hatta hiçbir yere ait olamayışından kaynaklanır. Kendini gerçekleştiremeyen, çaresiz, umutsuz, izole ve yabancılaşmış kişinin varoluşunu anlamlandıramadığı yerler, kapalı-dar mekânlardır. Varoluşsal açıdan problem yaşayan kişinin bu durumu mekâna yansıtmasıyla, mekân-insan ilişkisi bozulur ve mekân, yaşama bağlanmayı engellediği için ontolojik olarak nitelendirilebilecek bir tehdide döner (Topdaş Çelik, 2021: 67). Bu aşamada karakter, aslında fiziksel anlamda açık ve geniş bir mekânda olmasına rağmen içinde hissettiği mekân dardır.

Fiziksel anlamda açık ve geniş olan bu mekânda kendini konumlayabileceği, sığınabileceği, var olabileceği küçücük bir sığınak bulamaz. Fiziksel anlamdaki açık ve geniş mekân karakterin benlik algısını yok ederek, yitip gitme hissinin hızla ilerlemesini sağlayacaktır. Oysaki insan sonsuz evrende kendine var olma hissini sağlayacak bir sınır çizmek zorundadır. Bu onun yaratılışı gereği zorunludur. Bireyin benlik merkezinden çevreye genişleyen sınırlar bütün canlıların “öteki” ye karşı mesafesini gardını ve alacağı tavrı belirleyen bir bildiri gibidir. Bu sınırlar ihlal edildiğinde, karşı koyma, mücadele etme, saldırıya geçme kendini koruma refleksini ortaya çıkarır. Mekânda kendini güvende hissetmeye bağlı bu tepkiler, bireyin yer edinme endişesinin sonucudur. Sonsuzluk içinde sınırları yok olan ve bir anda olması gerektiği, kendini güvende hissettiği yerde değil de kaybolup, güvenli bir köşe bile bulamamanın umutsuzluğunu yaşar.

Kapalı ve dar mekânlar, anlatı karakterlerinin özgün potansiyellerini gerçekleştirmelerini engelleyen yerler olarak nitelendirilebilirler. Bu tür mekânlarda, anlatı karakterleri dış dünyadan içe doğru bir geri çekilme deneyimler ve çevrelerindeki varlıklar ile nesneleri bir tehlike olarak algılarlar (Şahin, 2021: 32). Bireyin varoluşuyla doğrudan ilişkili olan bireysel dünya ile fiziksel çevre arasındaki bağlantı, insan-mekân etkileşimini besleyen önemli bir unsurdur. Bireyin eylemleri ve duyguları, bulunduğu mekâna bağlı olarak değişim gösterebilir ve dolayısıyla mekânlar, bireylerin iç dünyalarının anlaşılmasına ışık tutar. Örneğin, dar mekânlar bireylerde bir huzursuzluk duygusu uyandırabilir; bu duygu, bireyin kısıtlanmışlığını ifade eder. Bu tür mekânlar, bireyin deneyimlediği duygulara odaklanmışlardır. Bireyin, mekânda bulunduğu süre boyunca hissettiklerine paralel olarak mekânın kimliği şekillenir (Sağlam, 2022: 101).

Romanlarda mekânın fiziksel özelliklerinden çok algısal özelliklerinin ön planda tutulması halk psikolojisinde de bir gerçek olarak karşımıza çıkar. “Dünyam başıma yıkıldı”, “dünya başıma dar oldu” sözleri, yine fiziksel bir daralmadan çok algısal bir daralmaya işaret etmektedir. Bireyin ruhsal durumunun bir yansıması olarak, içinde bulunduğu mekânın sıkışma ve içe doğru bir akma, darlaşma yarattığı görülür. Labirentleşen dar ve kapalı mekânın anlatıldığı anlatılarda, çevreden merkeze akan bir darlaşma karşımıza çıkar. Mekânın daralması psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin dünyanın üzerine yürüdüğünü hissetmesidir. Karakterin psikolojik olarak kendini böyle hissettiği her durumda mekân darlaşarak kapanır. Fiziksel genişlik ile açıklık psikolojik derinlik ve çatışmadan dolayı içe doğru sıkışma, öğütme hali yaratır. Anlatım bu yönüyle dikkatleri olaydan çok karaktere çevirir. Okuyucunun dikkati olay ve eylemden ziyade duruma yoğunlaşır. Roman için durum, bir amaca

yönelmiş olaylar bütünü ile hazırlanmış nitelikli birimlerdir. Olay amaca yönelmiş eylemler dizisi ile durumu hazırlar. Romanda gelişen olaylar ve hazırlanan durumlar sonucunda fiziksel anlamda sonsuz büyüklükte olan açık alan birden bire kâos ortamına dönebilir, darlaşabilir. Çevreden merkez noktasına doğru bir kum saati gibi kendisiyle beraber her şeyi yutabilir. Roman karakteri bu kâos ortamında zamana karşı da yaşam mücadelesi vermektedir. Birkaç saat hatta birkaç dakika önce karakter için koruyucu, güvenli hatta cennetten bir köşe olan mekân, koruyuculuğunu, güvenilirliğini, güzelliğini bir anda kaybetmiş, karakterin kendini güvene alabileceği bir köşe bile kalmamıştır. Labirentleşen dünya veya kapalı-dar mekânlar, olumsuz duygularla sarılan bir psikoloji tarafından kuşatılmış olan anlatı karakterlerini yansıtırken, mekânların vurguladığı olumsuzluklar; varoluşun sınırlarına, olanaksızlıklar ile histeriye işaret eder ve bu tür yerler, bireyin dış etkenlerin baskısı altında ezildiği için kaçış arzusunu tetiklerler (Akar, 2021: 50). Mekânın sıkışması, darlaşması, karakterlerde ruhsal bir sıkışma ve parçalanma duygusu yaratır. Benliğin parçalanmaya kadar varması ontolojik açıdan büyük ve nitelikli bir tehdit olarak algılanır. Bu bağlamda, labirentleşen, kapalı ve dar mekânların özellikleri şöyle sıralanabilir:

- Kapalı ve dar mekânlar, fiziksel anlamda kapalılık, darlık anlamını taşımaz; karakterin algısal, ruhsal durumuna ve kavrayışına gönderme yaparlar.
- Bu mekânlardaki karakter, mekânın tüm öğeleri ile çatışma halindedir.
- Dıştan içe doğru bir çekilme, yok olma durumu söz konusudur.
- Romanın, karakterleri ciddi anlamda sınavan bir kurgusu mevcuttur. Bu nedenle romanda anlatılan olaylar zamanın geçmesine değil karakterlerin içinde bulunduğu olumsuz durumlara karşı geliştireceği olgunluk seviyesi, deneyimleri ve çözüm yolları ile biçim kazanır. Bu mekânlar roman karakterinin ruhsal gelişimlerini ve dünyalarını en iyi yansıtan öğelerdir.
- Romandaki kapalı, dar ve labirentleşen mekân içinde yaşayan karakteri; dış dünyadan, diğer insanlardan, hatta kendi güçlerinden, yeteneklerinden koparabilir. Mekânın ağır, acımasız koşulları karşısında, karakterin benliğinin parçalanması ile şizofrenik mekânlar oluşur.
- Kapalı ve dar mekânlar çoğunlukla; mutsuz ve trajik bir süreçte geçen tükeniş öykülerini yansıtır.

2.1.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

“Her ne yaratılmışsa güzeldir. Koyduğu her kaide en güzel üslupladır. İyi ve kötüyü yapan tabiatların zıtlığıdır” (Fuzûlî, 2001: 41). Fuzûlî'nin "Rind ü Zâhid" adlı eserinde

de ortaya koyduğu gibi, varlıkların doğasındaki zıtlıklar; kişilerin psikolojilerine, sosyal çevreleri ile aile yaşamlarına ve felsefi inançlarına göre mekân anlayışını ve mekâna atfedilen anlamı etkiler. Karakterlerin farklı doğası, bireysel farklılıkların doğmasına neden olur. Doğa olayları, olgular ve mekânlar, karakterlerin onlara yüklediği anlama bağlı olarak değerlendirilir. Zıt karakterler, aynı durumu veya mekânı farklı şekillerde algırlar. Algı farklılıkları, değerlendirmeye bağlıdır. Bütün değerlendirmeler, bireyselliği ön plana çıkarır. Bir mekânın farklı değerlendirmelerle nasıl algılandığı, kişi ve mekân arasındaki algısal farklılıkları içerir. Bir kişi için iyi olan bir mekân, başkası için kötü olabilir. Gerçekte aynı olan farklı iki mekânın, algısal olarak farklılık göstermesi, her bireyin farklı kişilik özelliklerine sahip olmasından kaynaklanır. Bir kavramın anlamı, algısal farklılıklar ile ilgilidir. Bu anlamda, kişisel özelliklerin düzeyi, mekânın algısal olarak değerlendirilmesiyle doğrudan ilişkilidir (İçli, 2012: 1308).

Mekân, insan duygularını ve düşüncelerini değişime uğratarak etkiler. İnsanı kısıtlayan, engelleyen ve diğer insanlarla etkileşime girmeden önce onu sınırlayan kapalı ve dar mekân anlayışı, açık ve geniş mekânlara dönüşür (Korkmaz, 1997: 177-178). Ebedi karakterlerin, *“dinginlik içinde düş kurmasını”* (Bachelard, 2017: 34) sağlayan açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. *“Anlatı kişileri bu mekânlarda kendi içtenlik değerlerini kurarak, içten dışarıya doğru açılır.”* (Korkmaz, 2021: 40). Açık, geniş mekânlarda karakter, bütün öğelerle (kendisi, çevresi ve dünya ile) uyumlu ve barışıktır. Kapalı ve dar mekânlarda nasıl çatışma hüküm sürüyorsa açık, geniş mekânlar; huzurun, uyumun, sükunetin hüküm sürdüğü mekanlardır. Açık mekânlar, romana dinamizm katan alanlardır. Kapalı mekânlarda hissedilen durağanlık, açık mekânlarda bulunmaz. Roman karakterlerinin içsel olarak rahat hissetmelerine ve hayal kurmalarına olanak tanıyan bu mekânlar, hareketli ve canlıdır (Karabulut, 2021: 115).

Açık ve geniş mekânlar, içten dışa dönüşümün bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Birey, bu tür mekânlarda kendini emniyette hisseder. Zaman zaman dar olarak nitelendirilen mekânlar, aslında geniş ve ferah olabilir (Sağlam, 2022: 99). Söz konusu mekânlar, karakterlerin değişim ve dönüşüm geçirdiği, ruhsal olarak kendilerini rahat hissettikleri yerlerdir. Kişiler bu mekânlarda ontolojik olarak genişler, yayılır ve huzur bulurlar. Karakterin bulunduğu mekân kapalı olsa bile, bu kapalılığın daima sürmediği, sürekli açıldığı, koruyucu ve güvende olma hissini yaratıp, içtenliğin olduğu bir mekâna dönüştüğü görülür. Bazen küçük evler ile mutfakların, saraylardan ve en şık mekânlardan daha geniş olduğu izlenir. Romandaki karakter açık ve geniş mekânlarda kendini güvende hisseder. Varlığı,

benliği, değer yargıları koruma altındadır. İçten dışa doğru bir akış söz konusudur. Dışa doğru akışın olduğu mekânlarda karakter kendini baskı altında hissetmez. Sonsuzluk hissi veren bu yerler, karaktere fiziksel ve duygusal anlamda sığınak gibi olur. Mekânın bu güvenilirliği içinde yaşayan bireye; dışarı çıkma, etrafı, dünyayı görme isteği verir. Bu güven ve huzur duygusu mekânı içtenlik mekânına çevirir. Birey ile kendi dışındaki şeyler arasında bulunan sınırlar ortadan kalkar, yok olur. Dolayısıyla insanı canlı tutarak, onların dş kurmalarına yardımcı olan geniş mekânlar, kişilerin özgürlük hissini destekleyen mekânlardır. Huzur ve mutluluğu bulunduğu besleyici, geniş mekânlar; şekillendiğimiz ve seildiğimizi hissettiğimiz yerlerdir (Ateş, 2006: 101). Anlatıya dayalı metinlerde, karakterlerin kendi kimliklerini bulmaları, gerçekleştirmeleri için geniş ve besleyici mekânlara ihtiyaçları vardır (şahin, 2017: 32). Çünkü bu mekânların, insan ruhu üzerinde algısal anlamda çok farklı etkileri vardır. Anlatı karakterleri, geniş ve besleyici mekânlarda kendi benlik ve idealleriyle bütünleşerek, içsel değerlerin oluşturulmasını ve yaşanmasını sağlar. Bu tür mekânlarda tüm varlıklar, dünyadaki içsel huzur mekânına açılır (Okyay, 2000: 83).

Açılan ve genişleyen mekânlar, kişilerin kimliklerini keşfettikleri ve zihinsel özgürlük hissi yaşadıkları alanlardır. Kişiler, bu tür mekânlarda kendilerini tamamlayabileceklerine inanırlar. Açık mekânlarda sıkışma ve bunalma hissi yoktur. Açık mekânda belirli bir "olma" durumunda olan roman karakteri, belirsizlikten kaynaklanan karamsarlık hissetmez (alışkan, 2020: 173). Nitekim gerçekten de dışa dönük ve aktif bireyler, sosyal karakterlere sahiptirler ve dinamik doğalarıyla eylem yapma yeteneğini barındırırlar. Buna istinaden, söz konusu bireylerin, var olmaları yalnızca açık mekânlarda gerçekleşebilir (etin, 2013: 134). Bu anlamda, bilhassa dışa dönük karakterlerin kendilerini ifade edebildikleri mekânların, genişleyen alanlar olduğunu ve daralan mekânlarda kimliklerini gerçekleştiremedikleri sylenabilir. Mekânın içtenlik kazanması, dışa doğru genişlemesi içinde yaşayan için bir tehlikenin olmadığının göstergesidir. Roman karakterinin içinde bulunduğu mekân huzurlu ve güvenli algılanmaktadır. Bazen de karakter fiziksel anlamda geniş ortamlara sığamaz ancak küçücük bir evi kendine sığınak görür ve bu küçücük ev karakterin dünyasına dönüşür. Karakter bu dünyada yani küçücük evde kendini önemli hisseder. Bu durum karakterin ruhsal halindeki düzelmelere işarettir. Açık ve geniş mekânlar roman karakterinin bakış açısı, beklenti ve bilgisizlik dönemlerine ait bir durumu da yansıtabilir. Bu durumdaki karakterler hayatlarını henüz tam yerine oturtamamış; değer yargılarına göre değil, fiziksel görünüm ve avantajlara göre yaşamaktadır. Kendini tam anlamıyla

tanımayıp, konumlayamadığından sahip olduklarının çokluğuyla saadetinin artacağına inanır. Karakter yaşanan herhangi bir deneyim ile aydınlanma süreci ile bu durumdan kurtulur. Önceden yaptığı seçimler karşısına sorun, mutsuzluk kaynağı olarak çıkar. Yaşadığı ruhsal çöküntü mekânı darlaştıran bir ögeye dönüşür. Oysaki sınırsızlığa doğru uzanan geniş mekânlar, insanın ruhunu aydınlığa taşıyan çağrışımlara sahiptir. Dış dünyaya dair bütün çatışmaları geçersiz kılarak, bireyi huzura ve umuda davet eden bu tür mekânlar, güvenli bir sığınak olup, bireylerin karşılaştığı tüm engelleri ortadan kaldırarak kendileriyle ve hayatla uyumlu bir ilişki kurmalarına olanak tanır (Akar, 2021: 55).

Bütün bu bilgilerin ışığında “Romanda Mekânın Poetiği” isimli eserinde Ramazan Korkmaz’ın romandaki mekânları; geniş mekânlar, devingen mekânlar, açılım ve yayılım mekânları, dinginlik mekânları, özdeşim mekânları, düşlem mekânları, paylaşım mekânları ve dinamik oluş mekânları alt başlıklarında topladığı görülmüştür.

2.2. Bölüm Sonucu

Mekân, metnin hakikate en yakın biçimde temsil edilmesini sağlayan temel bir unsurdur. İnsanlar kendi varoluşlarını gerçekleştirebilmek adına mekâna bağımlıdırlar. Dolayısıyla mekân, genel ve kapsamlı bir şekilde hem maddi hem de manevi değerlere ev sahipliği yapan bir düzlemi içinde barındırır. Olayların sahnesi olarak işlev gören mekân, bireylerin kendi kimliklerini oluşturdukları yerlerdir. Bu bağlamda, mekân en basit ifadeyle eserde olayların gerçekleştiği yerdir. Anlatıya dayalı eserlerde, bireylerin kimlik açılımları ile kişilik değerleri, mekânların betimlenmeleri aracılığıyla okuyuculara iletilir. Mekân, içerdiği tüm unsurlarla birlikte bütünleyici bir yapı olarak insan hayatının ve kişiliğinin ayrılmaz bir parçasıyken, insan da mekâna yeni boyutlar kazandırarak mekânın etki alanını artırır (Bakır, 2010: 529). Mekân bir özne gibi değerlendirildiğinde, onu anlamak adına bir araç olarak oluşturulan dil, mekânın altında yatan metnin çözümlenmesini kolaylaştırır. Mekânın kendi içinde barındırdığı anlamlar, metne dair tüm anlama ve çözümlemelerini, dil aracılığıyla yansıtır (Özkan Özbek, 2007: 7). Mekân ile bireyler arasında var olan ontolojik ilişkiler; fiziksel olgu, algılama ve anlamlandırma biçimine göre farklılık gösterirler. Anlatıya dayalı edebi eserlerde mekân algısı ile tasarımı, metin halkalarının oluşumunda önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Bu da metne çevresel ve algısal anlamda derinlik kazandırırken, mekânın insan bilinci ile deneyimine göre yeniden şekillenmesi, onu sınırlayıcı bir unsur olmaktan çıkarıp, zenginleştirici bir yapıya dönüştürür.

Mekân, insanın dünya hayatına bedensel ve ruhsal olarak bağlandığı bir yapıdır. Kendisini çevresiyle birlikte tanımlayan insan, bu çevrede yaşamını biçimlendirir ve geleceğe yönelir. Bu mekân aynı zamanda insanın fiziksel varlığını yerine getirmesini sağlar (Kanter, 2021: 286). Çünkü fiziksel mekân algısı yararlı ve bilişsel bir nitelik taşır, gerçeğin doğru bir şekilde aktarımı ile iletimini sağlamakla yükümlüdür (Korkmaz, 2015: 79).

İnsanın kendi potansiyelini gerçekleştirmek üzere var olduğu dünya, tüm varlıkların mekânsal düzlemde konumlandığı evrensel bir platformdur. Edebi eserlerde, anlatının karakterlerinin hızla geçtiği ve onların hafızalarında fazla yer kaplamayan çevresel mekânlar, sadece adları ve fiziksel özellikleriyle hatırlanır (Şahin, 2017: 4). Bu bağlamda, anlatıya dayalı metinlerde çevresel mekânlar, sadece coğrafi bir rotadan öteye geçmeyen, olay örgüsünün asıldığı bir vestiyer işlevi gören mekânlar olarak değerlendirilir. Çevresel mekânlar özellikle olay örgüsü odaklı anlatılarda tercih edilir ve genellikle sadece geçilen yerlerdir. Kişi-yer bağlantısı henüz tam olarak kurulmamıştır (Korkmaz, 2015: 82), bu da anlatı tarzının bir tercihidir. Bunlar, sadece olayların gerçekleştiği mekânlar olup, metnin karakterlerinin derinlemesine araştırılmadığı, ruhsal boyutta keşfedilmediği yerlerdir.

Olayın anlatıldığı roman türlerinden karakter anlatımının yoğunluk kazandığı romanlara geçildikçe epik etkinin kaybolurken, mekân üzerinden geçilen coğrafi bir yer olmaktan çıkıp, nitelikli ve algısal bir değere dönüşmüştür. Bireylerin mekânlarla ontolojik anlamda etkileşim kurduğu algısal mekânlar, onların mekânla duygusal bağlar kurarak zihinsel ve eylemsel dünyasını mekâna aktardığı yerlerdir. Algısal mekânlar, edebiyatta yaşamın özü ve temelidir. Söz konusu mekânlar, anlatıya dayalı eserlerde karakterlerin ruh hallerine göre anlam oluşturur. Bu mekanlarda bireyler, içsel ve sosyal deneyimlerini mekânla entegre ederek yorumlarlar. Bu bağlamda algısal mekânlar, bireylerin mekân ile olan ilişkisini eleştirel bir bakış açısıyla yansıtırken, sadece coğrafi bir yer olmaktan çıkıp, anlam üretir ve anıları içerirler. Algısal mekânların, anlam ve değer kazanmasını sağlayan şey, bireylerin buralarda var olma çabalarıdır. Mekânların fiziksel büyüklükleri ya da küçüklükleri, onların algısal boyut kazanmalarında belirleyici değildir. Bunun yanında bireylerin kimlik kazanmasına katkıda bulunan algısal mekânlar; devamlı değişerek, dönüşürler ve varoluşsal olarak bireyin kültürel ile sosyal bağlamda bir bütünün parçası olmalarına katkıda bulunurlar. Bu tarz mekânlarda bireylerin, varlıklar ile devamlı bir iletişim içinde olmaları, onların kalıcı mekânsal imgeler oluşturmalarını sağlar (Aydınlı, 2008: 151-152).

Kişilerin psikolojik hallerine bağlı olarak anlam kazanan algısal mekânlar, bireyin ontolojik olarak mekânla etkileşim halinde olduğu yerdir. Algısal mekânlara anlatı karakterleri, ruhsal çatışmalarıyla ya da kendilerini yeniden inşa etme çabalarıyla meşguldürler. Bu mekânlarda bireyler, ya toplumsal çöküş ve iletişim zorluklarıyla karşılaşır ya da bireysel ile toplumsal birliği sağlayarak, kendi var oluşlarını gerçekleştirirler. Bu bakımdan algısal mekânlar, yeni anlamlar ile değerler üreten bireylerin, ruhsal değişim ile dönüşlerini öne çıkaran yerlerdir (Şahin, 2017: 10).

Bu anlamda mekân, fiziksel durumun ötesinde, psikolojik niteliğiyle varoluşun alanıdır. Çevreden ayrılan mekân, insan-mekân ilişkisi bağlamında yaşamın her katmanına ışık tutar. Anlatı odaklı metinlerde mekân, bireyin varoluş alanını oluştururken, adeta onun yaşamının yansıması olan iç dünyasıdır. Söz konusu içtenlik imgesi, sadece arka plan rolünü aşarak, bireyi oluşturan, tamamlayan ve yansıtan normatif karakter işlevini üstlenen yaratıcı ve canlandırıcı sinyallerle birlikte kendilik bilincini kazanır. Metni temel alan bu analizde, mekânın varoluş alanını daraltma veya genişletme potansiyeli, ruhsal genişleme veya sıkışma durumlarına işaret eder. Açık/geniş mekânlar, karakterin ontolojik açıdan tamamlandığı, uyum ile güvende hissettiği yerlerken; kapalı/dar mekânlar ise, karakterin kendisi dâhil her şeyle çatışma yaşadığı, aşamadığı ve sıkıştığı bir labirenttir (Eliuz, 2021: 209). Mekânların genişliği veya açıklığı, anlatı karakterlerinin olayların geliştiği yerlerdeki olumlu ruh hallerini ifade ederken, kapalı ve dar bir mekânda ise anlatı karakteri, izole bir durumdadır. Bu yerlerde kendini gerçekleştirme potansiyeli sınırlanan karakterin, mekânın sınırlarına bakılmaksızın sıkıldığını veya tıkanmış hissettiği gözlemlenir. Zaman zaman; orman, sonsuz bir deniz veya çöl gibi geniş görünen yerler bile daralan mekân algısı yaratabilir. Anlatı karakterinin mekânı nasıl deneyimlediği, kendini gerçekleştirme yeteneğine bağlı olarak değişirken, eğer karakter söz konusu yeteneğini gerçekleştiremediği, belirsizlik içinde hissettiği bir mekânda bulunuyorsa, o yerin onun için daralan bir mekân olduğu söylenebilir.

3. PETER ZUMTHOR'UN ATMOSFER FENOMENOLOJİSİ

Mekânın ilk ve doğrudan deneyimi olmasına rağmen atmosfer kavramı, mimarlık literatüründe sanat ve müziğin aksine geniş çaplı incelenmemiştir. Bu bağlamda, 1998 tarihinde Daidalos mimarlık dergisinde ele aldığı yazı ile atmosfer kavramının profesyonel literatürde neden yeterince ele alınmadığını sorgulayan teorisyen Mark Wigley; atmosferi kişisel, belirsiz, geçici ve tanımlanması zor olarak değerlendirmiştir (Havik, Teerds & Tielens, 2013: 3). Belki de mimarlığın özünü oluşturan atmosfer, kolayca tanımlanamadığı gibi inşa edilmesi ve kontrol etmesi zor olduğu için çağdaş mimarlık pratiğinde bile çekinilerek yaklaşılan bir konu olarak algılanmaktadır. Oysaki psikolog Ernest Dichter; insanların farkında olmadan sürekli atmosferden söz ettiğini söylemiştir. Dichter'e göre insanlar; "Havada bir şey var", "Burada bir şeyler dönüyor", "Sudan çıkmış balık gibiyim" ya da "Evimdeymişim gibi" ifadelerini kullanarak bilinçsizce de olsa içinde bulundukları atmosfere değinmekle kalmayıp atmosferin onlarda yarattığı etkileri de tanımladıklarına değinmiştir. Verdiği örneklerle devam eden Dichter; öğle yemeğindeki atmosferin akşam yemeğinkinden farklı olduğu ile eski mobilyaların modern mobilyalara göre daha otantik bir atmosfere sahip olduğuna değinmiştir. Atmosferin sıcaklığı ile ısısının, güven hissini etkileyerek insan iştahını arttıran bir unsura dönüşebileceğini belirten Dichter; sıcak bir ortamın, insanların kendilerini güvende hissetmelerini sağlarken onlardaki yemek yeme isteğini arttırabileceğini söylemiştir. Tüm bunların yanında bazen kulaklarda yankılanan küçük bir esprinin bile çekingen bir atmosferi tersine çevirebilirken, boyanan duvarların da odanın atmosferini değiştiren bir unsur olduğunu belirtmiştir. Ayrıca Dichter, insanların birlikte içtikleri kahvenin yakınlık ve sosyallik atmosferini güçlendirdiği gibi loş bir ortamda yudumlanan içkinin damakta daha iyi bir tat bıraktığının da bilenen bir gerçek olduğunu söyleyerek örnek sıralamasını bitirmiştir (Dichter 1964: 360). Dahası Filozof Tonino Griffero'nun atmosferik algıya yer verdiği "Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces" isimli eserinde; belli bir müziğin bir odanın atmosferini değiştirebileceği gibi, belirli bir kıyafetin de kişilerin yarattığı izlenimleri yönlendirebilirken, mimarının de şehirlerin ifadesini etkileyebileceğine değinmiştir (Seel, 2005; akt: Griffero, 2016: 2). Atmosferin bilişsel olarak doğrulanabildiğine dair tüm bu ipuçlarına rağmen, "Atmosfer nedir?" sorusunun

nesnelleştirici ön yargılar göz önüne alındığında tatmin edici bir şekilde yanıtlanmadığı söylenebilir. Atmosferlerin de tıpkı duygular gibi tanımlanmaya çalışıldıklarında anlamlarını yitirdiklerini belirten Griffero (2016), onları anlamak için içlerinde olmak gerektitğini aktarmıştır (Galati, 2002; akt: Griffero, 2016: 3). Bu iddia, atmosfer kavramının özünde yatan zorluğu vurgulamaktadır. Atmosferlerin soyut nitelikleri dilin sınırlarını zorlarken, onları da kesin bir şekilde tanımlamayı güçleştirmektedir. Bu bağlamda atmosferler, sadece düşünsel bir kavram olmanın ötesinde deneyimlenmesi gereken olgulardır.

Mimaride atmosfer deneyimi, kullanıcıda neredeyse kaçınılmaz bir duygu-beden katılımını tetikleyerek, onun ruh halini tamamen ve yeniden yönlendiren bir süreci doğurur. Bir yapıya adım atmak genellikle fiziksel bir atmosferden yapay bir atmosfere geçişi içerir (Wigley, 1998: 24). Mimariyi “duyusal atmosferi şekillendiren bir sahne dekoru” olarak ifade eden Wigley, hatta mimarinin atmosfer tarafından tanımlandığını belirtirmiştir (Wigley, 1998: 20). Wigley'in ifadesine göre, mimari mekânlar sadece görsel olarak algılanan yapılar değil, aynı zamanda diğer duyusal faktörlerle etkileşime giren canlı ve dinamik alanlardır. Çünkü mimari mekânın üretimi aynı zamanda duyuların üretimidir. Bu bağlamda Pallasmaa'nın ortaya koyduğu “çevresel odaklanmamış görme” kavramı, gözlerimizi kapattığımızda mevcut olan dünya ile bütünsel ve duyusal olarak daha derin bir temas içinde olduğumuz durumunu tanımlamaktadır (Pallasmaa, 2005: 10). Pallasmaa'nın bu terimi kullanarak vurgulamak istediği, görsel algının baskın olmadığı durumlarda diğer duyusal unsurların öne çıktığıdır. Gözleri kapanan bireyin, çevresel uyarılardan arınıp, içsel dünyası ile daha yoğun bir etkileşim kurarken, yaşadığı duyusal deneyimin de zenginleştiği söylenebilir. Bu durumda duyusal deneyimi çeşitlenen bireyin, çevresini sadece görmekle kalmayıp, kapsamlı bir etkileşim ve derinleşme içine girer.

Pallasmaa, atmosferik algının bir kavrayıştan ziyade adeta algılanan bir varlık olduğunu ifade etmiştir. Pallasmaa, özellikle mimaride görme duyusuyla sınırlı kalmayan atmosferik algıyı tasarlanan bir manzara olarak değerlendirmiştir (Pallasmaa, 2005: 22). Bu bağlamda mimari, çok duyulu atmosferik algı aracılığıyla sadece görsel bir sanat olmanın ötesinde, ilgi çekici bir davet veya vaat sanatı olarak tanımlanabilir. Bir bakıma mimari mekânların görsel bir cazibenin ötesinde duyusal bir etki yaratma potansiyeline sahip oldukarı söylenebilir. Pallasmaa da mimarinin estetik unsurlarının yanında çok duyulu atmosferik algıyı bir tasarım unsuru olarak değerlendirmiştir. “Estetik Bir Kavram Olarak Atmosfer” isimli eserinde Gernot Böhme'nin atmosferik algıyı, Pallasmaa'ya benzer perspektifte

değerlendirdiği görülür. Böhme'ye göre bir mekânın veya yerin kalitesi, genellikle varsayıldığının aksine sadece görsel bir algıdan ibaret değildir. Bu nedenle çevresel karakterin değerlendirilirken; genel bir atmosfer, duygu, ruh hali veya ambiyans olarak ifade edilebilecek karmaşık çok duyulu bir birleşimden söz edilebilir (Böhme, 2016: 112). Bu bağlamda Peter Zumthor'un nitelikli mimarının, birey üzerinde etki bırakırken, içsel deneyim yaşatması gerektiğini savunduğu görülür. Zumthor söz konusu etkiyi "atmosfer" olarak tanımlarken, mimarlığın öne çıkan özelliğinin ise duyuları etkileyerek atmosfer yaratmaya odaklanmak olduğunu belirtmiştir.

Tez çalışmasının bu bölümünde, İsviçreli mimar Peter Zumthor'un 1 Haziran 2003 tarihinde, Almanya'nın Wendlinghausen Kalesi'nde düzenlenen Edebiyat ve Müzik Festivali'nde gerçekleştirdiği konferans kapsamında kendi metodolojisi ile ele aldığı atmosfer kavramı incelenmiştir. Zumthor, "Atmosferler: Mimari Ortamlar- Çevreleyen Nesneler" başlığıyla düzenlediği sunumunda, mekân ve sanat arasındaki benzerliklere odaklanmıştır (Zumthor, 2006: 8). Sunum kapsamında Zumthor, atmosfer yaratmanın mimarının sadece fiziksel bir yapı olmasının ötesine geçerken, aynı zamanda duyuları etkileyerek kullanıcı deneyimlerini zenginleştirip, derinleştirdiğinin üstünde durmuştur. Bu bağlamda Zumthor'un yaklaşımı, mimarının salt görsel estetikten öteye geçerek, duyuşsal bir etki yaratma amacını yansıtır.

3.1. Zumthor'un Atmosfer İlkeleri

Peter Zumthor 1943 yılında İsviçre'nin Basel kentinde dünyaya gelmiştir. Zumthor, marangozluk üzerine aldığı eğitimin ardından, iç mekân tasarımı, tasarım ve mimarlık eğitimini Basel Arts and Crafts ile New York Pratt Institute'de başarıyla tamamlamıştır. 1978 yılında İsviçre'nin Haldenstein şehrinde kurduğu mimarlık ofisinde günümüzde de etkileyici projeleriyle adını duyurmayı sürdüren Zumthor'un, mimariye olan katkıları ona, Mies Van der Rohe ödülünü kazandırmıştır. Bu ödülün ardından 2009 yılında mimarlık dünyasının en prestijli ödülllerinden biri olan Pritzker Mimarlık ödülünü kazanarak, özgün ve etkileyici tasarımları daha da tanınır hale gelmiştir. Söz konusu tasarımlar, Peter Zumthor'un mimari anlayışını ortaya koyarken; özenle seçilen malzemeler, detaylara verilen önem ile atmosfer oluşturma konusundaki hassasiyet dikkat çekmektedir. Zumthor'un eserleri mimarlık dünyasında; sakinlik, sadelik ve duyuşsal derinlikleriyle ön plana çıkmıştır.

"Atmosferler" başlığı Zumthor'un uzun süredir ilgisini çeken "Mimari kaliteden bahsettiğimizde ne demek istiyoruz?" sorusu üzerine ortaya çıkmıştır. Zumthor'un cevaplamakta zorlandığı bu soru, ona göre bir çalışmanın mimari tarih dâhil olmak

üzere herhangi bir yayında yer alması anlamına gelmiyor. Zumthor için kaliteli mimari bir yapının onu harekete geçirmeyi başarmasıdır (Zumthor, 2006: 11). Bu tanım, mimarinin sadece görsel estetikle değil, aynı zamanda insan deneyimiyle alakalı olduğu fikrini vurgular. Bu bağlamda mimari yapılar, insanı her an harekete geçirebilen bir unsur olarak kalitenin özünü oluşturmaktadır. Nitekim mekân atmosferini, duyarlılık ve önsezi yeteneğimiz ile algıladığımızı ifade eden Zumthor, söz konusu yeteneklerimizin akıldan önce devreye girerek inanılmaz hızlı çalıştığını da belirtmiştir (Zumthor, 2006: 13). Bu anlayışa göre atmosferik deneyimde etkili olan, duyularımızın hızlı ve etkili çalışma biçiminden kaynaklanan bir önsezi yeteneğinden söz edilebilir. Peter Zumthor (2006), söz konusu önsezi yeteneğini açıklamak adına müzik örneğini göstermiştir. Brahms'ın viyola sonatı, duyuşal deneyimi müzik örneğiyle açıklayan Zumthor için bir referans olarak öne çıkmıştır. Viyola çalınmaya başladığı anda, sadece iki saniye içinde bile izleyicinin eserle bütünleştiğini ifade eden Zumthor, mimarinin de insan üzerinde benzer bir etki yaratma potansiyeli olduğuna değinmiştir (Zumthor, 2006: 13). Mimarlık da müzik gibi duyuları harekete geçirirken, mekân atmosferi oluşturarak duyguları şekillendirme gücüne sahiptir. Buna istinaden Zumthor'un, atmosfer ile duyular arasındaki ilişkiyi kendi yaşamından bir anekdotla açıklamıştır.

Söz konusu anekdotta Zumthor, 2003'te paskalyadan önceki bir perşembe gününde, güneşin altında etkileyici bir kemeraltı manzarasının keyfini çıkardığından söz etmiştir. Bulunduğu meydanın; evlerin cepheleri, kilise ve anıtlar ile ona sunduğu görsel şölen bahsedene Zumthor'un, arkasında bulunan kafeterya duvarı, etrafını çevreleyen insanlar, çiçek pazarı ve gün ışığının yarattığı atmosfere de değindiği görülür. Saatin on bir sularında olduğunu belirten mimar, meydanın gölgeli kısmının hoş bir mavi tonuna sahip olduğunu söylerken, çevresindeki çeşitli seslerin yarattığı muhteşem uyumu da anlatmıştır. Bu sesleri; çevredeki sohbetler, meydanın taş döşemeleri üzerindeki ayak sesleri, kuşların ötüşleri ve kalabalığın hoş bir mırıltısı olarak örnekleyen Zumthor'un, araçların yarattığı motor sesleri ile inşaat gürültülerinin olmadığı, herkesin yavaş tempoda hareket ettiği bir tatil başlangıcını hayal ettiğinden de bahsettiği izlenir. Anlatımlarına devam eden Zumthor, iki rahibenin el sallayarak meydanda kaygısızca gezinirken, bonelerinin hafifçe uçuştüğünü ve ellerinde tuttıkları plastik poşetler olduğunu da eklemiştir. Hoş bir sıcaklık ile tazeliğin hâkim olduğunu vurgulayan Zumthor, kemeraltında yeşil döşemeli bir divanda otururken, karşısında yükselen uzun kaidenin üzerinde duran bronz figürün onunla aynı yöne bakıp, karşısındaki ikiz kuleyi gözlemlediğini ifade etmiştir. Zumthor, ikiz kuleli kilisenin miğfer şeklindeki başlıkları eşit değiken, alt

kısımlarının aynı olmalarına rağmen yükseldikçe farklı formlara büründüğü tasvir etmiştir. Ayrıca bir tanesinin de altın bir taçla çevrili olup, diğerinden daha uzun olduğunu belirtmiştir. Son olarak Zumthor'un, birkaç dakika içinde B. olarak bahsettiği kişinin, meydanın sağ köşesinden ona doğru yöneleceğinden bahsederken; onu etkileyen ve harekete geçiren şeyin ne olduğunu sorguladığı görülür (Zumthor, 2006: 15-17).

Zumthor'un defterine not aldığı ve konferans kapsamında ifade ettikleri, yalnızca atmosfer ve duysal ilişkinin değil, aynı zamanda bireyin de mekânla kurduğu iletişimin somut bir yansımasını içermektedir. Zumthor, söz ettiği meydanın atmosferine katıldığı andan itibaren, burayı nasıl algıladığını ve bu algılayışın kendi içsel dünyasındaki yansımalarını ele almıştır. Bu bağlamda Zumthor, bulunduğu meydan üzerinde yaptığı gözlemler sonucunda, "Peki, beni etkileyen şey nedir?" sorusunu düşünüp, cevabın tek bir şey olmadığı sonucuna varmıştır. Zumthor'a göre bu sorunun cevabı tek bir şey değil, "her şey" olup; nesneler, insanlar, hava, sesler, renkler, maddi varlıklar, dokular ile mimarın şifresini çözmeye çalışabileceği hatta güzel bulduğu formlardır. "Beni başka ne etkiledi?" sorusunu kendine sormaya devam ettiği görülen Zumthor'un, meydanda otururken içinde bulunduğu ruh hali, taşıdığı duyguları ve içini dolduran beklenti duygusu cevabını verdiği görülür. Tüm bunların aklına, "Güzellik bakanın gözündedir." cümlesini getirdiğinden söz eden Zumthor; atmosferin duysal etkisi ile olan ilişkisini ifade ettiği söylenebilir. İlerleyen satırlarda bir deney yaptığından söz eden Zumthor, meydanı ortadan kaldırdığında duygularının aynı olmadığını hatta kaybolduğunu belirtmiştir (Zumthor, 2006: 17). Bu bağlamda Zumthor, onu hislendiren, duygulandırıp, harekete geçiren şeylerin meydanın atmosferini oluşturduğunu ve söz konusu unsurların olmamaları durumunda bu deneyimleri asla yaşayamayacağının altını çizmiştir. Tüm söylemlerden her bireyin kendi varlığının potansiyellerini ortaya çıkartabilecek farklı fiziksel, zihinsel ve ruhsal yapıya sahip olduğu ile atmosferi algılama şeklinin kişisel olduğu sonucu çıkarılabilir.

Bir mekânda onu duygulandıran, etkileyen ve harekete geçiren şeyin ne olduğunu keşfetmeye çalıştığına şahit olduğumuz Zumthor, nesneler ile dünyanın bir tür büyü ya da atmosferle yüklü olduğu gerçeğinin farkına varmıştır. Bu bağlamda Zumthor'un, varlığın niteliği ve nasıl gerçekleştiği konusunda daha derin bir kavrayışa ulaşma amacıyla kendine, "Gerçeğin büyüğü nedir?" sorusunu sorduğu görülür. Bu soru Zumthor'un mimari pratiğinde merkezi konuma yerleşirken, atmosfer kavramı üzerinden incelenmiştir. Zumthor'un atmosfer odaklı yaklaşımı, gerçeğin büyüşünü ortaya çıkarmayı, kaliteli mimari tasarımı oluşturmayı ve inşa

etmeyi amaçlayan cevaplar sunmaktadır. Mekân atmosferini tasarlamak adına özgün formları analiz eden Zumthor, tasarımın kendine özgü bir karakter kazanmasını hedefler. Zumthor mekânın özünü oluşturan atmosferi ifade ederken ortaya attığı “Gerçeğin Büyüsü” kavramını, 1936’da Baumgartner tarafından çekilen “Öğrenci Yurdu” isimli fotoğraf örneği ile açıklamıştır. Söz konusu fotoğrafta yurdun kafeteryasında oturan erkeklerin keyifli ve mutlu halleri Zumthor’un ilgisini çekmiştir. Fotoğrafın onda hissettirdiklerine yer veren Zumthor’un, pencereden sızan ışığın yarattığı loş atmosfer ile oluşan gölgeler ve çizgilerin yanında, güneş ışığının aydınlatıldığı sigara dumanlarının iç mekânda oluşturduğu sisli, sıcak havaya değindiği görülür. Ayrıca, fotoğraftakilerin mekân içindeki duygusal durumları ve tavırları Zumthor’un oluşturmak istediği atmosferin bir yansıması olarak öne çıkmıştır (Zumthor, 2006: 19).

Zumthor’a göre mimar, oluşturmayı amaçladığı atmosferi tasarlarken, varlığı her açıdan gözlemleyip, duygusal dünyasından da yola çıkarak kendi potansiyelini ortaya koymalıdır. Ayrıca fotoğraftan edebiyata, heykelden müziğe kadar her şey, insan ile ilişki içinde olmanın yanı sıra birbirleriyle etkileşimde bulunan unsurlar olarak atmosferin oluşturulmasında rol oynayabilirler. Atmosfer ilkeleri, müzikolog Boucourechliev’in “Igor Strawinsky'nin Müzikal Gramerinin Gerçek Rus Ruhunu” metninde ifade edilen Strawinsky'nin müzikal gramerinin ruhunu oluşturan özelliklere benzerlik gösterir. Bunlardan, radikal diyatonizm, güçlü ve belirgin ritmik vurgu, melodi netliği, basit ama etkileyici harmoniler, ses tonunu renklendiren parlaklığıyla nihayetinde müzikal dokunun basitliği ile şeffaflığı, Strawinsky'nin müziğinin temelini oluşturur (Zumthor, 2006: 21). Zumthor, Strawinsky'nin eserine dâhil ettiği bu ruhu tasarladığı mekânlarda atmosfer olarak ortaya çıkartmayı amaçlar. Mekânlar ve atmosferler, birbirlerinden ayrılamaz bir bütün olarak birlikte tasarlanmayı gerektirirler. İkisinin de birbirini etkilerken, birbirine temas edip, iz bırakarak mimarın yaratıcı eylemlerini şekillendirdikleri söylenebilir.

Bu bağlamda Zumthor, mimari atmosfer oluşturma kavramının ancak bir zanaatkâr titizliği ile çalışılarak mümkün olabileceğini belirtmiştir. Atmosfer yaratma; bir dokuyu veya bir duyguyu işlemenin gerekliliğini içerirken; süreçler, menfaatler, araçlar ve aletler de mimarinin özünde yer alan hatta tamamlayan unsurlardır. Mimarının tüm bu özverisinin esas amacı da inşa edilen yapılarda kullanıcıya geçen belirli bir atmosfer oluşturmaktır. Söz konusu atmosferin yaratım, tasarım ve inşa etme sürecinde Zumthor’un, “Gerçeğin Büyüsü Nedir?” sorusunun yanıtını aradığı görülür. Zumthor, bu soruyu dokuz ilke ile cevaplarken, yanıtlarının son derece duygusal ve

kişisel nitelikte olduğunu da belirtmiştir. Fakat Zumthor, yarattığı mimarının ancak bu şekilde anlamlı olarak ifade edilebileceğini de eklemiştir.

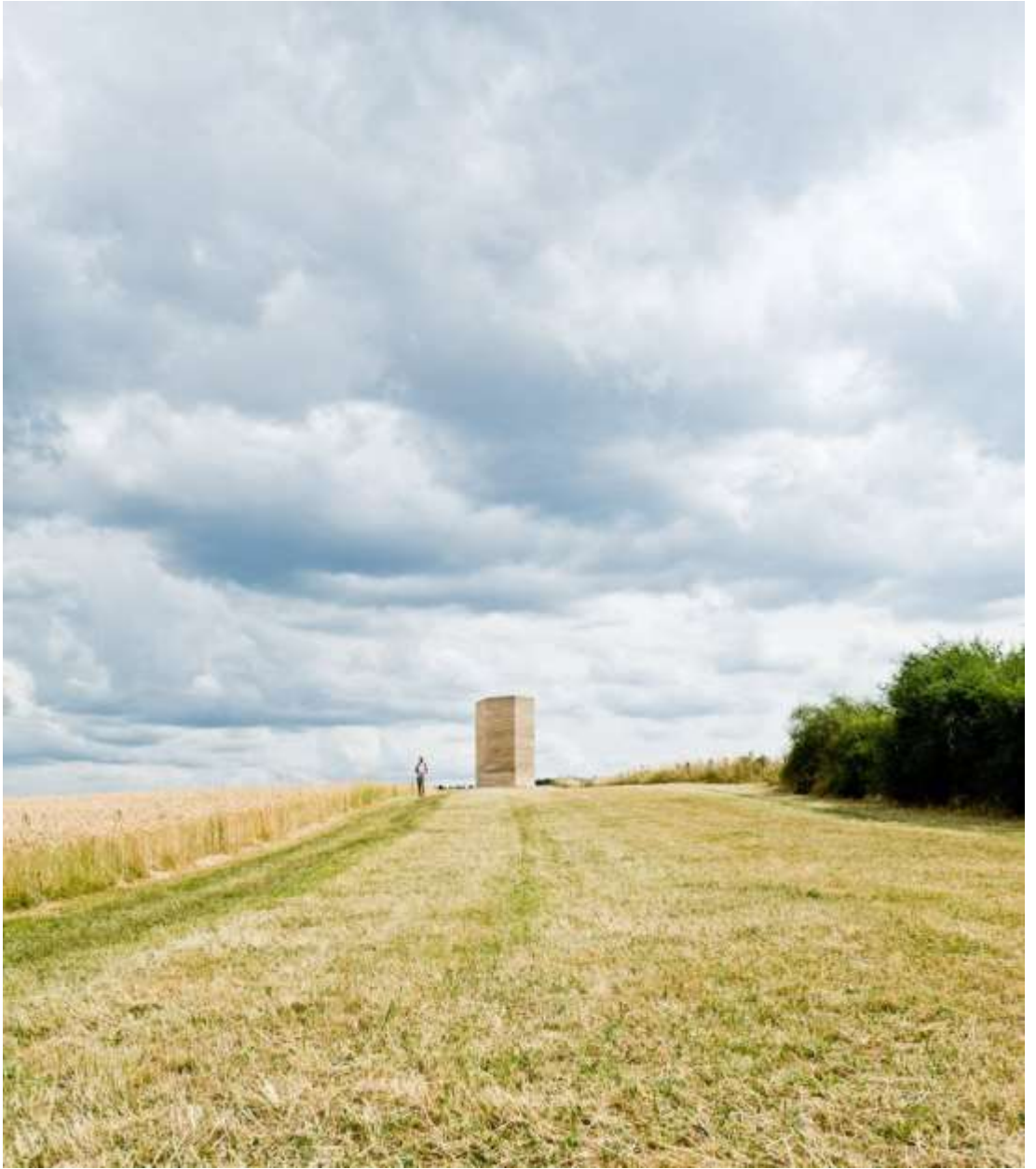
Zumthor'un "Gerçeğin Büyüsü Nedir?" sorusuna verdiği cevaplar şöyle sıralanabilir: *Mimari Beden, Malzeme Uyumluluğu, Mekânın Sesi, Mekânın Isısı, Kuşatan Nesneler, Sakinlik ve Cazibe Arasında, İçerisi ve Dışarısı Arasındaki Gerilim, Samimiyet Seviyeleri, Nesnelerin Sahip Olduğu Işık.*

3.1.1. Mimari Beden

Zumthor'a göre, bir mimarlık ürününün küçük bir parçasındaki şeylerin maddesel varlığı bile onun bedenidir. Buna örnek olarak, içinde bulunduğu bir ambarın tavanındaki kirişleri iskeletin bir parçası olarak kabul eden Zumthor, bunun gibi pek çok mimari yapı elemanını mimarın gözlemleyerek ilham aldığı şeyler olarak kabul etmiştir. Bu anlamda Zumthor, mimarının ilk ve en büyük sırrı olarak adlandırdığı "mimari bedeni", dünyadaki farklı malzemeler ile unsurların toplanarak bir araya getirilmesi sonucunda mekânın yaratılması olarak tanımlamıştır. "Mimari beden" ifadesini kullanırken tam olarak bir "vücuttan" bahseden Zumthor'un, bunu bir anatomi olarak da tanımladığı görülür. Ona göre nasıl ki insan vücudu fizyolojik anlamda birbirinden farklı yapılardan oluşuyorsa, mimari de benzer bir anatomiye yani bedene sahiptir. Zumthor'un bedenden kastı tümüyle çıplak bir insan vücudunun ötesinde; onu saran kumaşlar, kadifeler, ipekler ve aksesuarlarda buna dâhildir. Ayrıca Zumthor mimari bedeni, sadece bir fikirden türeyen konsept olarak görmeyip, adeta bedeninin tam da kendisi olarak kabul etmektedir (Zumthor, 2006: 23). Bu bağlamda, yapı malzemeleri, örneğin beton, taş, ahşap gibi elemanlar tıpkı insan derisi gibi yapıyı korurken zamanla aşınır, solgunlaşır ve renk değiştirir. Kısacası mimari bedeninin, insan bedenine olan metaforik benzerliğinin yanında farklı yapı malzemeleri kullanılarak inşa edilmiş bir unsur olduğu söylenebilir.

Zumthor'un mimari bedeninin atmosfer yaratım unsuru olarak öne çıkarttığı eserlerinden biri, uçsuz bucaksız bir tarla peyzajının ortasında yer alan Bruder Klaus Şapeli'dir (Şekil 3.1). Kocaman bir tarlanın ortasında tek başına vücut bulan tasarım, mimari perspektif kapsamında hem zorlu hem de görece basit bir problem olarak değerlendirilmiştir. Şapel tasarımı, Köln'de yer olan Orta Çağ parselinin 1500 yıllık geçmişiyle dini ve sanatsal içerikli zenginliğini içerdiği söylenebilir. Bunun yanı sıra, 150 yıllık tarihi bir kurumun karmaşık faktörleri çağdaş müzecilikteki sergileme ve dolaşım programlarıyla birleştirmek gibi çetrefilli konular da içermemektedir. Bu bağlamda, Wachendorf köyündeki tarla peyzajına bir şapel yerleştirmek söz konusu karmaşık unsurlarla uğraşma zorunluluğu olmadan daha sade bir mesele olarak

görülebılır. Ancak görünüşte basit olmasına rağmen tasarım, tarlanın sakinliğı ile ıssızlığı dışında tutunacak veya üzerine inşa edilecek hiçbir şeyin bulunmaması nedeniyle zorlu hale gelmektedir. Üstelik peyzajın boşluğu nedeniyle şapelin varlığını haklı çıkaracak, desteklerken ona anlam katacak unsurların eksikliği de dikkat çekmektedir. Söz konusu boşluk “Bu ne arıyor burada?” sorusunu akla getirirken, şapelin anıtsallığının sakil, sıradanlığının ise ezik bir duruş sergileyeceğı tasarım başlangıcında öngörülebılır (Bilgin, 2016: 96). Dahası, şapelin kendisi gibi tekrara dayalı ve klişeleşmiş bir tipolojinin mevcut olduğı göz önüne alınırsa, söz konusu tarlaya şapeli entegre etmenin daha da karmaşık bir hale geldiğı söylenebilir.



Şekil 3.1. Bruder Klaus Şapeli (URL-1)

Tüm bu şapeli sıradanlaştırabilecek unsurlara rağmen Zumthor, binlerce yıl öncesine dayanan antik bir üretim tekniği kullanarak, inovatif bir tasarım ortaya koymuştur. Ahşap örgülerden yapılmış sepetleri kalıp olarak kullanarak, etrafına sıvı toprak tabakasını sertleştirip, ardından içindeki ahşap örgüyü yakan Zumthor'un, sıyırma prensibine dayalı toprak kap yapma tekniğine yer verdiği görülür. 112 adet dairesel kesitli ahşap kalasla bir iskelet oluşturan Zumthor, iskeletin üzerine serpil kum, çakıl ve beyaz çimento karışımı ile de sepetin üzerini kaplayan kil karışımını simgeler. Son olarak, ahşap kütüklerin üç hafta boyunca yanması ve ardından betondan ayrılması, kilin sepetten ayrılma süreci gerçekleşir (Bilgin, 2016: 98). Şapelin fiziksel varlığı ile Zumthor'un zihnindeki imgeler arasından seçilmiş olan bu metafor belirterek, kendi varlığını ifşa edecek olan atmosferi gün yüzüne çıkarmıştır.

Şapele yaptığı ziyaret sonrasında John Pawson'un izlenimlerine yer verdiği görülen Dustin Parkes, şapelin geniş bir kırsal arazi üzerinde konumlandırılmış, çevresinde ağaç sınırları olan, alçak tepeciklerle çevrili bir işaret kulesine benzer bir yapı olarak algılandığına değinmiştir (Parkes, 2017: 114). Tüm bu tasarım ve inşaat süreçlerinin sonunda Zumthor'un "mimari bedeni", ilk bakışta göze çarpan bu dik yapı ile ifade ettiği söylenebilir. Şapel, ona doğru yaklaşan ziyaretçileri onunla ilgili düşünmeye sevk eder. Bu yapı bir işaret kulesi değildir. Hatta bir şapel olmaktan bile uzaktır.

Fikir, maddesel dünyanın insan düşüncelerine yansımalarından kaynaklanan ve düşünce biçimlerine dönüşen bir olgu olarak değerlendirilebilir (Politzer, 2009: 59). Bu bağlamda, fikirlerin maddenin özünde gizli olduğu konusundaki yazılarıyla tanınan Zumthor, mimarlık dünyasına bu perspektif ile yapı örnekleri sunan bir mimar olarak tanınır. Zumthor, "Güzelliğin Sert Çekirdeği" adlı yazısında, fikirlerin yalnızca nesnelerin içinde bulunduğunu ve dışarıda hiçbir fikir bulunmadığı belirtirken, malzemelerin içinde var olan potansiyellere odaklandığı söylenebilir (Zumthor, 1998: 34). Zumthor'un söz konusu perspektif ile tasarladığı birçok yapıdan biri olan Bruder Kalus Şapeli, mimarın malzemenin potansiyelinin nasıl ortaya çıkabileceğine dair adeta verdiği bir yanıt olarak kabul edilebilir.

Şapelin ilk bakışta görkemli yapısının etkisiyle anıtsal bir tesir yaratsa da ardından manevi izlenimi oluşturduğu söylenebilir. Dışarıdan bakıldığında yoğun bir kütle izlenimi veren şapel, içinde mekân bulunduran bir yapı izleniminden çok nesne varlığını çağrıştırmaktadır. Nesne benzeri yapılar genellikle işlevin dışı vurulmuş halleri olarak algılanırken, gösterişte bulunma iddiasından uzaktırlar. Söz konusu şapel de benzer şekilde, dışarıya yönelik bir biçim endişesine sahip değildir. Tüm

bunlara istinaden, anıtsallık ve malzeme arasında başlangıçta belirgin olmasa da bir ilişkinin mevcut olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Norberg-Schulz'un Mısır mimarisi üzerine yaptığı değerlendirmede söz konusu ilişkiye dair, piramitler inşa edilirken sağlam olduğu için taş seçilirken, keskin kenarlar ile yumuşak yüzeylerin kontrastı kullanılarak taşın doğal karakterinin vurgulandığına değindiği görülmüştür. Kütle ve boşluk, bu şekilde soyutlanarak sembolik bir düzenlemenin parçası haline getirilmiştir. Bu durumu mutlak mekânın yapının onu oluşturan malzeme gibi davranması olarak nitelendirebiliriz (Norberg-Schulz, 1983: 6). Bu ifadenin, malzemenin doğal karakterinin vurgulanabileceğine dair anlayışı işlediği için dikkate değer olduğu söylenebilir. Tıpkı bu ifadede olduğu gibi, malzemenin yapı işlemleri ile bir araya gelmesiyle meydana gelen anlam bütünlüğü ve malzeme potansiyellerinin ortaya çıkarılması adına Peter Zumthor tarafından tasarlanan Bruder Klaus Şapeli, betonarme malzemenin standart dışı kullanımına örnek olarak gösterilebilir.

Zumthor'un atmosfer fenomenolojisinin ilk ilkesi olan “mimari beden”, Bruder Klaus Şapelinde kendini betonun potansiyeli olarak ortaya koymuştur. Betonun henüz karışım halindeyken bile pasif halde oluşu ona, istenilen form ve kalıba bürünme yeteneğini sağlamıştır. Başta pasif olan beton, katılaşp bir cisim halini aldıktan sonra gücünü aldığı bedeni ile dikkat çeker. Bu bağlamda, şapelin beton bir kütle izlenimi veren “mimari bedeni”, Zumthor'un yaratmak istediği atmosferin adeta tamamlayıcısıdır. Son olarak nitelikli mimaride atmosfer, doğru mekânda uygun bir şekilde konumlandırılırken, mekân ile insan arasındaki duyusal geçişin etkileyici bir biçimde gerçekleşmesi açısından hayati öneme sahiptir.

3.1.2. Malzeme Uyumluluğu

Zumthor, “malzeme uyumluluğunu”; büyük bir esrar, etkileyici bir tutku ve sınırsız bir zevk olarak tanımlamıştır. Belirli miktar meşe odunu, bir miktar sünger taşı ve ardından üç gram gümüşün birleşiminden oluşan karışım ile anahtar veya başka bir nesnenin yapılabileceğini ifade etmiştir. Yeni bir şey ortaya koyup, yakalanan farklı karışım ile özgün bir tasarım gerçekleştirilebilirken, tüm bunları bir araya getirip, düzenleyecek bir işverenin varlığı gereklidir. Bu sayede, söz konusu nesneler ve malzemeler öncelikle zihinlerde ardından da maddesel dünyada bir araya gelirler. Malzemelerin bu birleşimleri, onların birbirleriyle nasıl etkileşime girdiklerinin kanıtı niteliğindedirler. Zira doğadaki birçok madde veya element, bir diğerine tepki verirken ondan etkilenebilir. Üstelik bir araya getirilen her malzeme kompozisyonu, eşsiz bir yeniliğin hayata karışması anlamına da gelir. “Malzeme uyumluluğundan” bahseden Zumthor, malzemeleri bir araya getirmenin, malzemeyi anlamının da

ötesine geçtiğini vurgular. Nitekim Zumthor'a göre, dünya üzerinde sınırlı sayıda bulunan element ve malzemeler, bunları birleştirme biçimleri anlamında sınırsız olasılıklar içerirler. Bunu örnekleyen Zumthor, elimize bir taş alıp, onun gözle görülebilir, uflanabilir, matkapla delinebilir ya da cilalanabilir olduğunun farkına varmamızı isterken, her seferinde alacağımız sonucun değişeceğini belirtmiştir. Ayrıca aynı taştan küçük veya büyük fark etmeksizin yeni bir parça alsak bile tekrar farklı formlarda karşımıza çıkacağından da söz etmiştir. Hatta aynı taşı ışığa tuttuğumuzda bile farklı bir görüntü ile karşılaşacağımızı ifade etmiştir. Sıraladığı örnekleri, tek bir malzemenin bile binlerce farklı olasılık barındırdığını açıklamak adına veren Zumthor, uzun süre belirli bir malzeme üzerine çalıştıkça onun daha da gizemli hale geldiğini fark ettiğinden de bahsetmiştir. Zumthor bu süreç içinde bir araya gelen malzemelerin, ne tür bir birleşim ortaya çıkartacaklarına dair vizyon oluştururken, ardından da neye dönüşecekleri konusunda da fikir edindiğini de söylemiştir (Zumthor, 2006: 25).

“Malzeme uyumluluğunu” vurgulayan Zumthor'un, hangi malzemenin nerede ve nasıl kullanılacağına özen gösterdiği görülür. Zumthor için malzemelerin yaşlansalar bile belirli bir harmoni içinde olmaları önemlidir. Bu bağlamda Zumthor'un, inşa ettiği betonarme bir binadaki geniş oturma odasına yumuşak sedirlerin yerleşmemesi gerektiği örneğini vermiştir. Çünkü sedir çok yumuşaktır ve Zumthor abanoz gibi daha sert bir malzemeye ihtiyaç duymuştur. Nitekim sert bir malzeme, çıplak konstrüksiyonun ağırlığının etkisini azaltıp ya da etkisiz hale getirerek dengeleyecek yeterli yoğunluk ve kütle ihtiyacına cevap vermesine rağmen abanoz fazla parlaktır. Zumthor daha sonra farklı malzemeleri yapı mekânında denemiş olsa da en iyi sonuca sedirle ulaştığını fark etmiştir. Ona geri sedirin mekânda kendini ifade etmesinde herhangi bir sakınca olmasa da sedir hayli yumuşak bir malzemedir. Bu yüzden, tüm kereste malzemesi değiştirilerek maun kullanılmıştır. Bir sene sonra ise koyu, sert, zengin taneli olan ağaçlar; daha yumuşak ve rengi atılmış olanlar ile yer değiştirmiştir. Nihayetinde, sedirin kırılğan yapısının farkına varılarak kullanımı bırakılmıştır. Zumthor söz konusu tasarım kararından, malzemelerin onun nazarındaki gizemli çekiciliklerinin sadece bir örneği olarak bahsetmiştir (Zumthor, 2006: 27).

Bu durumda Zumthor, etkileşime giren malzemeler arasında, malzemenin kimliğine bağlı olarak ortaya çıkan hassas bir yakınlığın varlığından söz etmiştir. Buna örnek olarak, bir yapının içinde birleştirilen çeşitli malzemelerin, fiziksel olarak birbirlerinden uzakta olsalar bile etkileşime girebildikleri verilebilir. Hatta yakın oldukları noktalarda birbirlerini etkileyip, değişebildikleri de gözlemlenebilir. Bu

durum, herhangi bir yapının malzemelerinin bir araya getirilmesinden sonra, kendi içlerinde bir dizi etkileşimlerin başlayıp devam ettiği anlamına da gelmektedir. Zumthor'un söz konusu örneklerin temsilini, "Palladio" nun eserlerinde sürekli bulduğunu iddia ettiği atmosferik enerji ile ifade ettiği görülür. Palladio, malzemenin varlığı ile ağırlığını olağanüstü bir farkındalıkla hissederek, mimar ya da yapı ustası olarak şeyleri inşa etmiştir (Zumthor, 2006: 27). Ona göre bir malzemeyi kavramak, fiziksel ve kimyasal yapısını çözümlerken, farkında olarak yapıda nereye yerleştirileceğini seçmek anlamına gelir. Bir malzemeyi uygun bir şekilde ve doğru yere yerleştirme adına üretilen fikirler, malzemenin varoluş gerçeğine uygun şekilde gerçekleştirilen bilge bir arayıştır. Malzemelerin uyum içinde olduğu mekân, insanın varoluş eylemi ile hikâyesini farkındalıkla hissedebileceği özel bir atmosferi barındırır.

Bir mimari eserin kimliğine dair ipuçlarına; tasarım sürecinden, inşaat sürecine kadar çeşitli yönleriyle tanık olmak olağandır. Söz konusu ipuçlarından, özellikle geleneksel yapılar analiz edildiğinde, malzeme kavramının öne çıkan bir etken olduğu görülmüştür ki bu da kimliğin belirlenmesinde etkili bir faktördür (Nooraddin, 2012: 95). Malzemelere eserlerinde yaratıcı bir biçimde yer veren Zumthor, tasarımlarını duyuları etkilemeye odaklı bir şekilde oluştururken, yapıyı her seferinde farklı perspektiflerden ele alabilen bir tasarımcı olarak öne çıkar (Bilgin, 2016: 14). Zumthor'un detaylara verdiği önem kullanıcılarda merak yaratırken, her proje için benzersiz bir kurgu oluşturabilme yeteneği onu, tanınmış bir mimar haline getirmiştir. Bu bağlamda "malzeme uyumluluğu", Zumthor'un eserleri arasında en çok öne çıkan ilke olarak "Vals Termal Kaplıcası"nda kendini göstermiştir (Şekil 3.2).



Şekil 3.2. Therme Vals (URL-2)

1996 yılında İsviçre'nin Vals köyünde inşa edilmiş olan "Termal Vals Kaplıcası", kaynak suyunun işlenmesi amacıyla özel olarak planlanmıştır. Hamam, farklı ısılardaki buhar banyolarının yanında kaplıca havuzlarıyla da ziyaretçilere benzersiz bir konsept sunmaktadır. Tasarımda, çevresel uyumu ön planda tutan Zumthor, yapıyı kısmen toprağa gömülü olarak oluştururken, yeşil çatılara da yer vererek tasarımı çevreye entegre etmiştir. Ayrıca yapının çevresi ile olan etkileşimine duyarlı olan Zumthor, arazide bulunan akarsular ve taş ocaklarından esinlenerek bu unsurlara tasarımın genelinde yer vermiştir. Yapının tasarımında, bölgedeki taş ocaklarından çıkarılan yerel malzemelerden olan valser kuvarsiti kullanılmıştır. Duvarlar, doğal taşların tabiatta bulundukları düzene uygun bir şekilde istiflenirken, tektonik katmanlar oluşturacak şekilde de düzenlenmişlerdir (Bilgin, 2016: 15). Tasarımı oluştururken, üç farklı taş boyutu seçilerek formüle edilen 15 santimetrelilik modülasyon, çeşitli düzenlemelere entegre edilerek, karmaşık duvar yüzeyleri inşa edilmiştir. Söz konusu duvar yüzeylerindeki düzenliliğin yanındaki düzensizlik, taş örgü sistemi kapsamında oluşturulan kurallarla, doğadaki dokulara benzeyen bir estetik elde edilmiştir.

Bu bağlamda, Termal Vals, öne çıkan sade ve belirgin çizgileri ile dikkat çekerken, taştan oyulmuş devasa bir bloğu andıran bir yapıdır. Kasabanın dokusu içinde yer alan tasarım, aynı zamanda dağda zaten var olan doğal bir oluşum gibi de görünmektedir (Erkartal Öktem ve Ökem, 2015: 105). Termal Vals tasarımı, adeta

yapının temelini oluşturan unsurlardan taş veya suyu hissetmek için yaratılmıştır. Buna istinaden, maddesellik ve duyum kavramları tasarım kapsamında ön plana çıkarken, su ile taşın birbirleri ile olan ilişkisinin de vurgulandığı görülür. Ayrıca havuzlarda yaratılan taş ve su etkileşimi ile kullanıcı hareketlerinin malzeme üzerinde bıraktığı izler de önemli bir tasarım unsuru olarak düşünülmüştür. Yapı, kendine özgü bir tasarım diline sahip olmasının yanı sıra, taş ve su gibi temel iki malzemenin ziyaretçiler üzerinde yarattığı farklı deneyimler ile bu malzemeler arasındaki karşıtlıkları vurgular. Söz konusu karşıtlıklar, yapıya özgü önemli bir tasarım unsuru olarak öne çıkarken taşın; sertliği, sağlamlığı ve soğukluğu kaplıcanın dış cephesinde belirgin bir şekilde hissedilir. İç mekânda da devam eden bu belirginliğin yanında suyun akışkanlığı ile şeffaflığı da hissedilmektedir. Bu sayede, taşın sağlamlığı ve opaklığıyla suyun şeffaflığı ile yumuşaklığı arasındaki uyum, tasarımın çok yönlülüğünün yanında dengeli bir yapıya sahip olmasını da sağlar (Erkartal Öktem ve Ökem, 2015: 106).

3.1.3. Mekânın Sesi

Zumthor atmosfer ilkelerinin üçüncüsü olan “mekânın sesini”, mekânları büyük enstrümanlara benzeten bir metafor ile açıklamıştır. Zumthor’a göre mekânlar; sesi toplayan, güçlendiren ve aynı zamanda başka bir konuma ileten adeta bir enstrüman gibi davranırlar. Bu anlamda, enstrümanlardan yükselen sesler, mekânların özgün tasarımları, malzemeleri ve bu malzemelerin uygulama şekilleriyle sıkı bir ilişki içindedirler. Söz konusu ilişkiyi ifade eden Zumthor dinleyicilerden, kemanda kullanılabilecek benzer nitelikte bir ladin kaplamasını temin edip, bunu ahşap zemine yerleştirdiklerini hayal etmelerini ister. Ya da buna alternatif bir yöntem olarak, ladini beton zemine oturttuklarında oluşan akustik farklılığı seçip, seçemedikleri sorusunu yöneltir. Bu soruya Zumthor’un cevabı “Kesinlikle!”dir. Ancak maalesef birçok insanın, mekânların ürettikleri seslerin farkında bile olmadıklarına değinen Zumthor, bazen bazı odaları belirli bir sesler ile atfettiğimizi söyler. Ardından konuşmasına kendi hayatından bir örnek ile devam eden Zumthor, küçük bir çocukken annesinin mutfakta yarattığı sesleri her zaman hatırladığına yer vermiştir. Bu seslerin ona kendini iyi hissettirdiğini ve eğer mutfakın yakınındaysa, tencerelerin ve tavalara çarpışma seslerinden annesinin evde olduğunu hemen anladığını belirtmiştir (Zumthor, 2006: 29).

Zumthor seslerin, demiryolu terminallerinin geniş girişlerinde, şehrin seslerini algılayabileceğimiz geniş salonlarda ya da herhangi bir yerde çeşitli biçimlerde ortaya çıkabileceğini belirtir. Zumthor dinleyicilerden her ne kadar kulağa mistik

gelse de, bir binayı bütün yabancı gürültülerden arındırılmış bir şekilde hayal etmelerini ister ve eğer bina tüm dış seslerden arındırılmış olsaydı, geriye dokunabileceğimiz bir şeyin kalmayacağını belirtir. Bu bağlamda Zumthor'un, "Yabancı seslerden arındırılmış bir binanın hala bir sesi var mıdır?" sorusunu yönelttiği görülür. Zumthor'a göre her birey, kendisinden dışarıya doğru yaydığı bir ses tonuna sahiptir ve bunlar sürtünme kaynaklı değildir. Bunun yerine, rüzgârın veya bir kişinin mekân içindeki hareketinin bile duvara çarpmasıyla oluşan ses tonları da farklı olabilir. Sonuç olarak, gürültülerden arındırılmış bir mekânın sesi de farklı duyguları ortaya çıkarabilir. Zumthor için, mekânın sessizliği de özgün bir ses olarak mekânı güçlendiren bir unsurdur. Buna rağmen modern dünyada artan ses kirliliği nedeniyle, mekânın özgün sesi yabancı sesler tarafından sindirilmeyecek kadar kuvvetli olmalıdır. Bu da, mekânların oranları ve malzemeleri düşünülerek yaratılacak huzurlu atmosferin hayal edilmesini gerektirir. Nitekim mekânın boyutlarına göre içindeki ses değiştiği gerçeği, burada konuşulurken bile nasıl bir sesin çıkacağını düşünmeyi gerektirir. Buna örnek olarak bir grubun sohbet ettiği bir bölümde, başka biri kitap okumayı tercih edebileceği verilebilir. Bu nedenle "mekânın sesi", kullanıcıların ihtiyaçlarına cevap verebilecek nitelikte yapıların tasarlamak adına son derece önemli bir unsurdur (Zumthor, 2006: 31).

Bu bağlamda Zumthor'un, işitsel deneyimi tasarımın bir parçası haline getirdiği örneklerden biri olarak yeniden "Termal Vals Kaplıcası" verilebilir. Zumthor kaplıcanın bir odasına sadece iki yatak yerleştirip, odanın duvarlarını sünger ve siyah renkli bir kumaş ile kaplatmıştır. Oda duvarlarından bir bestecinin, su damlalarının çeşitli yüksekliklerden taş zemine düştüğünde oluşturdukları seslerin yankılarından oluşturulan "taş ve su" temalı müzik duyulmaktadır (Bilgin, 2016: 18). Yatağa uzanan ziyaretçilerin, bu sesler eşliğinde yaşadıkları deneyimler ile "mekânın sesinin" kendini ortaya koyduğu söylenebilir. Kaplıcayı işitsel düzlemde planlayan Zumthor, öncelikle mekân içinde ses yaratacak kaynakları belirlemiştir. Bilgin'in ifade ettiği gibi bu ses kaynakları, spa yapısında suyun dolup taşmasıyla oluşan akış sesi ile havuzdan buharlaşarak yükselen ve yüzeylerle soğuyup yoğunlaşan suyun zemine düşerken ürettiği damla seslerini içermektedir (Bilgin, 2016: 18). Doğrudan üretilen ses frekanslarının, yansıtıcı yüzeyler kullanılarak mekân içinde arttırılması adına yapım aşamasında, duvarlarda ve tavanlarda yansıtıcı materyaller kullanılmıştır. Bu durum yapının akustik mimarisinin, ses kaynakları ile fiziksel yapının birleşimiyle oluşturulduğu söylenebilir. Böylece Zumthor, yapıyı hem işitsel hem de akustik açıdan şekillendiren bir rol üstlenmiştir. Ziyaretçiler mekân ile etkileşime girdikçe su sesinin oluşturduğu akustik peyzajı

hissedip, söz konusu sesler ile işitsel bir bağlantı kurarlar. Bu anlamda, spa yapısındaki en belirgin işitsel unsur su sesi olup, sesin mekân içinde yankılanıp canlanması “mekânın sesi” için iyi bir örnek oluştururken, sembolik anlamda “mekânın sesi” ilkesinin varlığını da ortaya koymuştur (Şentürk, 2022: 37).

3.1.4. Mekânın Isısı

Atmosfer yaratımında onun için önemli olan şeyleri isimlendirmeye çalıştığına değinen Zumthor’un, “Gerçeğin Büyüsü Nedir?” sorusuna verdiği dördüncü yanıtın “mekânın ısı” olduğu görülür. Bu bağlamda Zumthor, bütün yapıların kendilerine ait sıcaklıkları olduğunu düşünür. Hannover Dünya Fuarı kapsamında İsviçre Pavyonu’nu tasarlayan Zumthor, yapıyı oluştururken yer verdiği çok sayıdaki kereste ve ahşap kiriş sayesinde, dışarıda hava sıcaklığı düşük olmasına rağmen, pavyonun içinin neredeyse bir orman gibi serin olduğundan bahsetmiştir (Şekil 3.3). Hatta dışarıda buz gibi bir soğukluk olsa bile pavyonun bir o kadar ılık hissedildiğini de eklemiştir. Pavyonun her tarafı açık ve hava sirkülasyonuna izin verir olmasına rağmen ortaya çıkan bu durumu Zumthor, malzemelerin ısıyı aktarma ve iletme konusunda vücudumuzdan daha çok ya da daha az yeteneğe sahip olmaları ile ilişkilendirmiştir. Buna örnek olarak soğuk bir malzeme olan çeliğin sıcaklığı düşürürken, ahşabın da sıcak bir malzeme olarak yalıtım görevi üstlenmesi verilebilir. Tasarımlarını bu bağlamda değerlendirdiğinden bahseden Zumthor, zihninde “akort etmek” kavramının canlandığını ifade etmiştir. Zumthor için, piyano ya da herhangi bir enstrümanın akort edilmesi adına gerçekleştirilen süreçler, bir mekân için doğru atmosferin tasarlanması için yapılanlarla benzerlik gösterir. Bu yüzden sıcaklık sadece fiziksel olmanın ötesinde, psikolojik bir olgu olarak da kabul edilebilir. Dolayısıyla bir mekânın sıcaklığı, orada algılanan, hissedilen ve temas edilen unsurların tamamında doğrudan var olmaktadır (Zumthor, 2006: 33).



Şekil 3.3. Expo 2000 İsviçre Pavyonu (URL-3)

Sunumunda da Zumthor'un örnek olarak gösterdiği İsviçre Pavyonu, İsviçre'ye özel tasarlanmış benzersiz bir tasarım anlayışına sahiptir. Tasarımı İsviçre kültüründen esinlenerek oluşturan pavyon, malzemelerini ülkenin özgün değerlerinden alan bir estetiğe sahiptir. Tasarım, İsviçre Alplerinden getirilen doğal ahşap malzemenin kullanımıyla dikkate değerdir. Sürdürülebilirlik ilkesinin benimsendiği tasarım, depolama mantığına dayanarak inşa edilmiştir. Çivi, vida ve diğer geleneksel bağlantı elemanlarının yerine tercih edilen, kalaslar arasına yerleştirilmiş 5x5 cm'lik takozlar ve çelik hatlar ile duvarlar sabitlenmiştir. Sonunda da 9 metre yüksekliğinde 12 adet istif grubu içeren bir yapı ortaya çıkmıştır. Labirent benzeri tasarım, birbirinden farklı 25 tane giriş çıkış ile ziyaretçilere etkileşimli bir deneyim sunar. Ayrıca sökülebilir özellikte olan yapı, 37.000 adet ahşap kalastan oluşup, 10x20 cm kesitli yapı elemanları ile inşa edilmiştir (Bilgin, 2016: 63). Zumthor tarafından geliştirilen bu özgün tasarım, mimari açıdan ilginç denebilecek ve çevresel açıdan duyarlı projelere örnek olarak gösterilebilir. Bu yapıda kullanılan ahşap malzeme, doğası gereği tasarım için muazzam bir avantaj olarak değerlendirilebilir. Dışarıdaki hava sıcakken, pavyon serin ve rahatlatıcı iken, dış mekânda soğukluk hâkimken, aynı pavyon ziyaretçilere sıcaklık hissini geçirir (Jung, Arar ve Qassimi, 2021: 27). Ahşabın doğal yapısının getirdiği özellikler İsviçre Pavyonu'nda kendini "mekânın ıssı" olarak ortaya koymuştur.

3.1.5. Kuşatan Nesneler

Zumthor'un, atmosfer fenomenolojisi kapsamında yer verdiği beşinci ilke “kuşatan nesnelerdir”. Bu bağlamda onu çevreleyen objeleri tanımladığı görülen Zumthor; dostlarının, tanıdıklarının ya da hiç tanımadığı kişilerin yaşadıkları yapıları ziyaret ettiğinde, bir duygunun onda tekrar ederek oluştuğunu söylemiştir. Bu yerlerde bulunan nesnelerin etkisi altında kaldığına yer veren Zumthor, ara sıra söz konusu nesnelerin derin bir bağ, ilgi ve sevgi ile bir araya geldiklerini gözlemlediğine değinmiştir (Zumthor, 2006: 35). Zumthor'un bu ifadeleri, Köln'e yaptığı bir ziyareti sırasında ilk kez ziyaret ettiği Heinz Bienefeld tarafından tasarlanmış olan iki ev üzerinden verdiği örnekler ile açıklamıştır. Çünkü onun için bu evler, “kuşatan nesneler” ilkesinin kavranmasına yardımcı olacak unsurlar içerirler. Bienefeld'in tasarladığı bu iki ev, detayları ile etkileyici bir atmosferi barındırırken, Zumthor üzerinde derin bir iz bırakmışlardır. Bienefeld'in özgün tasarımları kullanıcılara, mekânlarda kendilerini belirgin bir şekilde hissettiren, güçlü bir kimlik ile özgünlük sunmaktadır. Zumthor'a göre “kuşatan nesneler” ilkesi, kullanıcıları içine alarak mekânlara anlam katarlar. Buna örnek olarak, Bienefeld'in tasarladığı evlerde ikamet eden bireylerin arasından bir öğretmen ve hâkimi veren Zumthor, bu kişilerin her cumartesi sabahı kasabalı Almanların geleneklerine uygun olarak giyindiklerinden bahsetmiştir (Zumthor, 2006: 37). Ona göre bu bireylerin mekâna kattıkları atmosfer onların varlığıyla şekillenirken, çevrelerindeki detaylar ise bu etkileri güçlendirirler. Ayrıca Zumthor'a göre mekân atmosferini oluşturan unsurlar insanlarla sınırlı olmayıp; estetik objeler, güzel kitaplar, heykeller ve hatta enstrümanlar gibi “kuşatan nesneler” de bu etkiyi yaratabilirler. Söz konusu unsurların bir araya gelmesiyle de mekân özgün bir karakter kazanmış olur. Bu noktada kendi deneyimlerinden örnek veren Zumthor, “kuşatan nesnelerin” mekâna nasıl anlam kattığına yer vermiştir.

Bu bağlamda sunumda dinleyicilerle kısa bir anekdotunu paylaştığı görülen Zumthor, birkaç ay önce öğrencileri ile “kuşatan nesneler” ile ilgili konuştuğundan bahsetmiştir. Konuşma esnasında Kıbrıslı bir asistanın ilgisini çektiğine değinen Zumthor, asistanının ona küçük bir kahve sehpası tasarladığını ve ardından onu kendisi kullanmak için saklamak istediğini söylediği görülür. Daha sonra “kuşatan nesneler” ile ilgili bilgilerini daha ayrıntılı paylaştığı bir desten sonra asistanının ona, kesinlikle katılmayıp, objelerin hiçbir şey ifade etmeyen yükler olduğunu söylediğine yer vermiştir. Ardından, dünyasını bir sırt çantasında taşımak istediğini ifade eden asistan, her zaman yolda olmak istediğini ve nesnelerin burjuva ağırlığını taşıyan basit yüklerden ibaret olduklarını söylemiştir. O sıra asistanına baktığını söyleyen

Zumthor, ona kahve sehpasını istediğini hatırlatmıştır. Zumthor, sorusu karşısında hiçbir cevap veremeyen asistanın, adeta hepimizin zaten farkında olduğu bir gerçekliği doğrular gibi durduğuna yer vermiştir. Zumthor, verdiği örneğin biraz nostaljik olsa da inşa ettiğinde geçekten harika olduğunu düşündüğü şeyin muhtemelen aynı olduğunu; bir bar, gece kulübü veya bir edebiyat evi için de geçerliliğini koruduğunu anlatmıştır (Zumthor, 2006: 37). Ona göre bir tasarımın kalitesi; şeyleri korurken, onlara karşı zarif ve sakin olmasıyla ilişkilidir.

Zumthor, “kuşatan nesneler” için özel olarak tasarlanan mekânları mimarlık disiplininin kendi içinde olgunlaştırdığı yerler olarak ifade etmiştir. Zumthor için “kuşatan nesneler”, taşıması zor bir yükün aksine, ihtiyaç duyulan kadar yerleştirildiklerinde, atmosfer yaratma yetenekleri ile kullanıcılara sakin, keyifli ve huzurlu bir ortam sunan unsurlardır. Zumthor, yapıların tamamlandıktan sonraki süreçlerinde, yani mimari etkileşimden sonra nasıl evirilecekleri konusunda düşünülmesi gerektiğine inandığını belirtmiştir. Zumthor’a göre bir bina etkileşimden yoksun kalsa bile, nesneler söz konusu binada doğru konumlara yerleştirilmişlerse, mimari tasarımcılar kendi varlıklarının potansiyellerini ortaya koymuşlardır demektir. Bu da mimarın, yapı inşasından sonra tasarladığı mekânlardaki “kuşatan nesneleri” tasarımlarıyla uyumlu şekillerde yerleştirerek, oluşturmak istediği algının varlığının devamını mümkün kılabileceği anlamına gelir. Zumthor bu durumu, mimar olarak kendisini doğrudan ilişkilendirmeyen unsurların; kitapların veya objelerin yapı içindeki yerlerini bulmalarının ona tasarımlarının geleceği ile ilgili fikirler sunduğunu belirtmiştir. Söz konusu fikirlerin onu gereksiz kılacakken, tasarımlarının geleceklerini tasavvur etmek, onların etkin bir şekilde kullanılacağını düşünmenin ona, “kuşatan nesneler” kapsamında rehberlik edeceğine yer vermiştir. Ayrıca Zumthor’un bu kavramsal bağlamı “a sense of home” yani ev/yuva hissi olarak ifade ettiği görülmüştür (Zumthor, 2006: 39).

Bu bağlamda, Walter Benjamin’in 19. Yüzyılın sanatsal, ekonomik ve sosyal atmosferini yansıtmak adına ele aldığı “Pasajlar” isimli eserinde, Paris’in pasajlarına yer verirken çoğu zaman objelerin ve nesnelerin tasvirleri dikkat çektiği söylenebilir. Benjamin’in eserinde yer verdiği, “...yazılar ve tabelalar, içerde, iyice yüklü portmantoların arasından zaman zaman bir döner merdivenin karanlığa doğru yükseldiği yerde, duvarlarda yeniden ortaya çıkan yazılar ve tabelalar bile gizemli bir atmosferi yansıtıyor.” (Benjamin, 2017: 254) ifadesiyle, Paris pasajlarının atmosferini anlatmaya çalışırken “kuşatan nesnelere” yer verdiği görülmüştür. “Kuşatan nesneleri” atmosfer yaratım unsuru olarak ele alan Zumthor’un, Kolumba Müzesi tasarımında da nesnelere ustalıkla yer verdiği görülmüştür (Şekil 3.4). Köln’ün şehir

merkezinde yer alan Kolumba Müzesi'nin tasarımı, St. Kolumba ve Böhm Şapeli'nin tarihi kalıntılarına ev sahipliği yapan alanda, kültürel mirası muhafaza edip, aynı zamanda değerlendirmek kapsamında geliştirilen müze projesi ile başlamıştır. Bu amaçla 1997 yılında düzenlenen yarışmayı kazanan isim olan Peter Zumthor, geliştirdiği yeni tasarımı, St. Kolumba'nın eski gotik duvarlarının izlerini takip ederek oluşturmuştur. Özellikle cephe tasarımında tarihi ile modern unsurlar arasında bir denge kuran Zumthor, aynı zamanda zemin katta bulunan sergi salonunda, tuğla cephenin adeta bir zar gibi çalışarak, dışarıdan içeriye; hava, ışık ve sesin geçişini sağlamasına izin vermiştir (Erkartal Öktem ve Ökem, 2015: 98-100).



Şekil 3.4. Kolumba Müzesi (URL-4)

Tasarıma başlarken Zumthor'un karşısında mevcut olan birbirine bitişik iki arsadan biri, kilise kalıntıları ile doludur (Şekil 3.5). Zumthor tasarımını geliştirirken, mevcut

olan arsaların sınırlarına sadık kalıp, kilisenin 15. Yüzyılın sonundan kalan dış hatlarını ayağa kaldırarak, yeni formuyla tekrar inşa etmeyi hedeflemiştir. Aynı zamanda Zumthor'un diğer arsada bulunan ve yıkılacak olan binanın sınırlarının korumasındaki neden de kilise hacmi ile boyutlarının Orta Çağda kapladığı alandan çıkamamasıdır. Bu nedenle Zumthor, kısa kolunun çoğunlukla hizmet ile dolaşıma ayrıldığı, şişkin kolunun ise sergilenmeye tahsis edildiği, virgül şekline eğilimli bir L planı oluşturarak, ortaya amorf ve bütünsel bir kütle çıkartmıştır. Sonuçta ortaya geometrik sadelikten uzak, yapıyı kompozisyon ile disipline etmeye çalışan bir amorfite çıkmıştır. Tasarım, aynı malzeme ile ek yerleştirmelerden ve düzeni bozmaktan kaçınarak, dış sınırlar belirlenecek şekilde tamamlanmıştır (Bilgin, 2016: 89). Bu bağlamda Zumthor'un yeni tasarımını geliştirirken koruduğu ve referans olarak aldığı kalıntıların ise adeta yapıyı çevreleyen “kuşatan nesneler” oldukları söylenebilir.



Şekil 3.5. Kolumba Müzesi (URL-5)

Aynı zamanda, “kuşatan nesneleri” oluşturan arkeolojik kalıntılar, günümüz şehriyle entegre olmamış, iç mekânın suni iklim koşullarına da teslim edilmemiştir. Dış ile iç, karanlık ve aydınlık arasında kalan, engebeli zemin üzerindeki kazıların ardından özgün şekilleriyle bırakılan “kuşatan nesnelere” Zumthor'un; özenle cilalanan, kıvrımlı maun köprüsünden bakmak mümkündür. Fakat söz konusu arkeolojik parkın içinde sergi stantları bulunmamakta, bu da Zumthor'un mesafe ile ulaşılmazlığı

köprü tarafından vurguladığı anlamına gelmektedir. Bu anlamda köprü ziyaretçileri arkeolojik kalıntılara, yaklaştıkça uzaklaştırıp onları izlenecek “kuşatan nesnelere” dönüştüren bir etki yaratmıştır. Aynı zamanda hacmin içine, Böhm’ün şapeli de olduğu gibi alınırken, onlar da diğer kalıntılar gibi izlenecek bir “kuşatan nesne” olarak Zumthor’un tasarımında yerlerini almışlardır (Bilgin, 2016: 93).

3.1.6. Sakinlik ve Cazibe Arasında

Zumthor’un “Sakinlik ve Cazibe Arasında” şeklinde adlandırdığı prensibi, atmosferleri tanımlamak için öne sürdüğü altıncı ilkedir. Zumthor’a göre atmosfer yaratım unsurlarından olan bu ilke, mimarın bütün enerjisi ve dikkatiyle tasarıma odaklanmasını gerektiren bir prensiptir. Zumthor için mimari, mekânsal bir sanat olmanın ötesinde aynı zamanda, zamansal bir sanattır. Bu konuda Alman Besteci Wolfgang Rihm de mimarının müzik gibi zamansal bir sanat anlayışı barındırdığı konusunda Zumthor ile aynı fikirdedir. Bu anlamda Zumthor’un, mimarlığın zamansal bir sanat olmasının ne anlama geldiğini sorguladığı görülür. Zumthor için bu, kullanıcıların tasarımdaki nasıl hareket edebileceklerini analiz edip, tasarımı ona göre şekillendirmeyi gerektirir. Bu bağlamda Zumthor, tasarımlarında kullanıcı hareketlerini yönlendirirken, onlara uygun bir rota çizerek, bu yollar haricinde kalan duvarla çevrili sınırları da tasarımlarına entegre etmeyi içselleştirmiştir (Zumthor, 2006: 41). Zumthor’un bu durumu tasarımı yaptığı Termal Vals Kaplıcası üzerinden örneklendirdiği görülür. Tasarımın başlangıç sürecinde onu motive eden şeyin, insanları hareket ettirmektense onları baştan çıkaran bir atmosfer yaratmak olduğunu belirten Zumthor, kullanıcıların keşfetmelerine uygun bir ortam yaratarak, onları hareket özgürlüğü hissine yöneltmeyi amaçladığından bahsetmiştir. Buna örnek olarak, hastane koridorlarının insanları tamamen yönlendirirken, insanları hareketlerinde özgür kılmanın, gezmelerine izin vermenin daha nazik bir baştan çıkarma sanatı olduğu verilebilir. Bu durumun mimari tasarımcının yeteneğiyle içinde barındırdığı güç ile ortaya çıktığını savunan Zumthor ifade ettiği yeteneğin, bir sahne düzeni oluşturarak performans yönetme yeteneğiyle oldukça benzer olduğunu belirtmiştir. Söz konusu termal banyoların içinde, tasarımın farklı kısımlarını birleştirmenin yollarını araştırdığına değinen Zumthor, böylelikle her kısmın kendi eşsiz kimliğini organik bir şekilde biçimlendirdiğini de söylemiştir (Zumthor, 2006: 43).

Kullanıcı hareketlerini etkili bir şekilde yönlendirmenin önemini savunan Zumthor’a göre, söz konusu hareketlerin “sakinlik ve cazibe arasında” denge kurması, mimari tasarımcının tasarım yeteneği ve hayal gücü ile doğrudan bir ilişki içindedir.

Tasarımcının yeteneği, adeta bir sahne tasarımı ya da oyun yönetimine de benzetilebilirken, mekân atmosferi de bir tiyatro seyircisiyle buluşmaya hazırlanan bir tiyatro sahnesi gibi titizlikle düşünölmelidir. Zumthor için, atmosferi tasarlanan mekânlar yalnızca geçiş alanı olarak görölmemeli, geçiş anındaki boşluk hissi ile durma halinin de deneyimin bir parçası olduğu unutulmamalıdır. Nitekim kullanıcılar, zamanla durdukları yerlerdeki atmosferler tarafından sarılırken, ışığın düşüşü gibi küçük detayları bile fark ederler. Söz konusu unsurlar, kullanıcılara haz verirken, onları mekânları keşfetmeye davet ederler (Zumthor, 2006: 43).

Kullanıcının mekânla birebir temas içinde olduğu durma ve hissetme anı, “sakinlik ve cazibe arasında” prensibinin devreye girdiği kritik bir nokta olarak değerdendirilebilir. Bu aşamadan sonra, kullanıcıyı mekân içinde yönlendirme ve kontrol etmenin yaratmış olduğu hissiyat, kullanıcının kendi kararıyla oluşturduğu keşif deneyimiyle kaybolur. Zumthor, mekânların hem sakinlik hem de cazibe potansiyeli taşımaları gerektiğini vurgularken, bir labirente dönüşmemeleri gerektiğini de belirtir. Bu bağlamda, kullanıcılar üzerinde sakinleştirici bir etki yaratmak, belirli bir kontrol ile dinginlik ve denge kurmak adına; baştan çıkarma, yönlendirme, serbest bırakma gibi yöntemlerin kullanılması önemlidir. Bu hassas ve bilge denilebilecek yaklaşım sayesinde kullanıcılar, doğru kapıyı ararken mekân içinde koşturmazlar (Zumthor, 2006: 45).

Zumthor’un gerçeğin büyüsunü bulmak için üzerine düşündüğu ilkelerden altıncısı ile ilgili, hiçbir manipölasyonun söz konusu olmadığı bir mekânda, sadece var olma halinin mümkün olabileceğini söylemiştir. Bu tarz bir atmosferin konferans salonlarında olması gerektiğini belirten Zumthor, aynı şekilde oturma odaları ya da sinemaların da bu kapsamda değerdendirilebileceğine yer vermiştir. Kameraman ve yönetmeninde sekansları birleştirirken aynı yöntemi kullandığına yer veren Zumthor, kendisinin de mimari tasarımları oluştururken bu prensibi denediğini belirtmiştir. Tasarladığı yapıların kullanıcılara hitap etmesini önemsediyinden söz eden Zumthor, bu sayede tasarımlarının çekiciliğinin artarak, kullanım fonksiyonlarının da desteklendiğini eklemiştir. Yönlendirme, hazırlama, başlatma, hoş bir sürpriz ile gevşetme gibi kavramların tümünü tiyatro dersinde anlamlandırması gerektiğinin altını çizen Zumthor, bunu harikulade bir ustalıkla gerçekleştirerek, sonunda da tamamen doğal, her zaman orada varmış gibi görünen tasarımların oluşturulması gerektiğini vurgulamıştır (Zumthor, 2006: 45).

Bu bağlamda Zumthor, “sakinlik ile cazibe arasında” ilkesine örnek olarak gösterilebilecek eserlerinden olan İsviçre Pavyonu’nda yer verdiği ahşap yığınları ile

ziyaretçilerin sanki bir ormandalarmış gibi küçük açıklıklardan mekânsal deneyim yaşayabilecekleri labirentler oluşturmayı hedeflediğini ifade etmiştir (Şekil 3.6). Ahşap kalaslar kullanılarak inşa edilen söz konusu labirentler, dinlenme ile rahatlama alanlarını içerirlerken; sirkülasyon ve servis alanlarıyla beş adet tını mekânından oluşmaktadır (Bilgin, 2016: 66).



Şekil 3.6. Expo 2000 İsviçre Pavyonu (URL-6)

Zumthor'un labirent şeklinde adlandırdığı kurgu, içeride korunması gereken bir şey de bulunmadığı için her yönden serbestçe girip çıkılabilen 50 adet giriş ve çıkışa

sahiptir. Bu da diğer pavyonlardaki gibi kapılarda biriken uzun kuyrukların oluşmasının önüne geçip, ziyaretçilerin istedikleri gibi girip çıkabilmelerini sağlamıştır (Bilgin, 2016: 67).

Peynir, çikolata ve tatlılar tüketilirken, şarap ve kahve keyfinin yaşandığı, müzikle buluşulup koridorlarda yayılan ahşabın kokusu içe çekilebilen aynı zamanda İsviçreli yazarlar ile bilim insanlarının ahşap kalasalara yansıtılan alıntılarıyla pavyonun atmosferi tamamlanmıştır. Dolaşılan, oturlan, koklanan, dokunulan ve her biri İsviçre'den getirilen, Zumthor tarafından seçildikten sonra tasarımcılar tarafından yorumlanıp atmosfere dâhil edilmiş; tatlar, sesler, sözler, giysiler ve kalaslar ile algısal mekânlar oluşturulmuştur. Pavyonun atmosferine dâhil edilen her şey, anlamları ve çağrışımları yerine kendileriyle tasarımda yer almışlardır. İsviçreli “şeyler” duyularımıza temas ederek onlara dokunmak için tasarımda var olurlarken, Zumthor'un da kurduğu senaryo ile dışarıya açılmaktansa ziyaretçileri içeriye yani deneyimleri yaşayabilecekleri yere çekmeye çalıştığı söylenebilir (Zumthor, 2015: 68). Pavyonun atmosferini tamamlayan Zumthor, İsviçre Bayrağına yer vermeyip, sembolik ürünler ile kurguyu oluşturmuştur. Zumthor'un temas etmek, işitmek ve hissetmek üzerine kurguladığı deneyim alanı, insanların müzik yaparken aynı zamanda dinlenebilecekleri bir yerdir. Bir fuar alanı olsa da ziyaretçileri sanki farklı bir yerdelermiş gibi hissettiren özel bir mekân olan pavyon bu özellikleri ile ziyaretçilere benzersiz bir deneyim sunmaktadır.

İsviçre Pavyonu'nun yanında Zumthor'un tasarımlarından olan Serpentine Pavyonu da atmosfer yaratımı kapsamında değerlendirilen, “samimiyet seviyeleri” başlığına örnek olarak gösterilebilir. 2011 yılında Londra'da hayata geçen Serpentine Pavyonu, mekânın duyusal niteliği ile duyusal verilerin, mekân tasarımının bir unsuruna dönüştürülmesi konusunda örnek teşkil edebilecek bir tasarımdır (Şekil 3.7). Zumthor geliştirdiği tasarımı ile duyuların ve duyguların mekânsal deneyimdeki önemini vurgulamıştır. Londra gibi dinamik bir şehirde, bir park alanında, benzersiz ve yenilikçi bir bahçe oluşturan Zumthor, tasarımla deneyim arasındaki ilişki ile deneyimin zamansal ve kişisel özgüllüğünü projenin odak noktasına koymuştur (Ayna, 2018: 68-69). Bu anlamda Serpentine Pavyonu ile Zumthor, doğayı insan yaşantısına yeniden entegre ederken, insanların yoğun metropol ortamından uzaklaşıp, dinlenmeleri için mükemmel bir fırsat oluşturmuştur.



Şekil 3.7. Serpentine Pavyonu, Londra (URL-7)

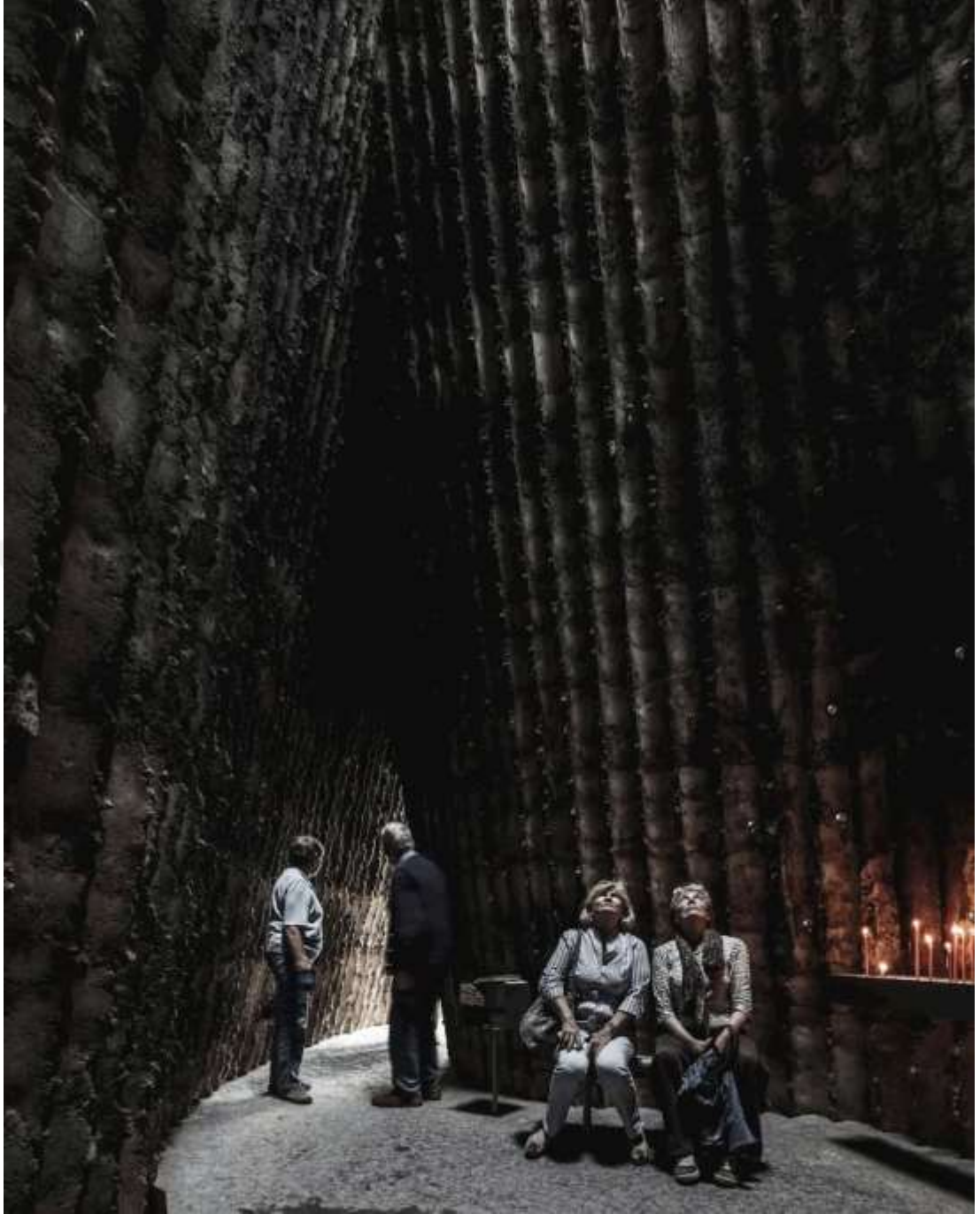
3.1.7. İçerisi ve Dışarısı Arasındaki Gerilim

Zumthor atmosfer yaratım unsurları kapsamında değerlendirdiği, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ilkesinin onun için son derece özel olduğunu belirtmiştir. Zumthor’a göre mimari tasarım, dünyadan bir bölüm alarak, onunla küçük bir “kutu” inşa eder. İnşa edilen tasarım sonucunda aniden bir iç ve dış ortaya çıkar. Bu da kullanıcılara, içeride veya dışarıda olma deneyimi sağlar. Bu durum tasarımın görsel olarak etkileyici olmasının yanında, içerisi ve dışarısı için aynı şekilde bir büyüleyiciliği vadeder. Eşikler, geçişler, kapılardaki minik gözetleme delikleri gibi detaylar, “içerisi ve dışarısı arasındaki” hemen hemen fark edilmeyecek bağlantıları ifade ederler. Bireyin yalnız veya kalabalıkta olması fark etmeksizin, bir mekânın içinde bulunduğunu fark ettiği anda, aniden onu saran bir konsantrasyon hissine kapıldığı söylenebilir. Bu unsurlar, atmosferlerin mekân içinde nasıl algılandıklarına dair ilk belirtilerdir (Zumthor, 2006: 47). Bu bağlamda mimari tasarımın, bireylerin ve toplumun etkili bir şekilde kullandıkları bir disiplin olduğu söylenebilir. bireyler, dünya üzerindeki bir boşluk içinde “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ile adeta kuşatılmış durumdadırlar. Zumthor bu durumu, bir kaleye sahip olduğu ve bu kalenin içinin yaşadığı yer olmanın yanında dış dünyaya sunduğu bir cephe niteliği taşıdığı ile ifade etmiştir. Zumthor bu cephenin; varım, başarabilirim, istiyorum gibi söylemlerinin olduğunu ancak her şeyi sergilemeyeceğini, içerde bazı şeyleri gizli tuttuğu mesajını da ilettiğini eklemiştir. Zumthor; kalelerin, şehirdeki apartman

dairelerinin de benzer özelliğe sahip olduğunu söylerken, bizlerin işaretler kullanıp, gözlem yaptığımıza yer vermiştir. Zumthor onu dinleyenlere, bu tutkunun onları da aynı şekilde etkileyip etkilemediğini bilmediğini, bunun bir tür gözetleme olmayıp, tam tersine atmosfer ile sıkı bir ilişki içinde olduğuna değinmiştir. Dinleyicilerden, “Arka Pencere (Rear Window)” filmini düşüncelerini isteyen Zumthor, filmi dışarıdan bir pencere aracılığıyla gözlenen bir hayat olarak anlatmıştır. Filmin bir klasik olup, loş bir pencereden içeride kırmızı elbiseli bir kadının görüldüğünü söyleyen Zumthor, kadının ne yaptığına dair kimsenin bir fikri olmadığını belirtir. Ancak daha sonra, bir şeyler fark etmeye başladığımızı veya tam tersi, Edward Hopper’ın “Sabah Güneşi (Morning Sun)” isimli tablosunda, bir kadının odasından otururken pencereden şehre nasıl bakışını gözlemleyebilirsiniz (Zumthor, 2006: 49).

Bir film kesiti ile bir tuvalden verdiği örnekler ile tasarladığı yapılardaki atmosferi nasıl yakaladığına dair hissettiği gururu dile getiren Zumthor, tasarımlarını oluştururken, yapının içindeyken ne görmek istediğini hayal eder. Mimar bu hayali sadece kendi bakış açısıyla değil, aynı zamanda yapıda zaman geçirecek herkesin perspektifi ile de değerlendirir. Zumthor’a göre mimarın yalnızca kendi bakış açısıyla gerçekleştirdiği bir tasarım yeterli değildir, ona göre bir mimari tasarımın kullanıcıların beklentilerini de karşılaması gerekir. Tasarladığı yapılar ile ilgili kendine, “Bu konuda nasıl bir açıklama yapmak istediği?” sorusunu sıklıkla sorduğunu belirten Zumthor, ona göre yapıların bulundukları meydan veya cadde de bir şeyler ifade ederler. Buna örnek olarak, “Bu meydanda olmaktan gerçekten memnun muyum?” ya da “Buradaki en güzel bina benim, hepiniz çirkinsiniz ve ben bir divayım.” diyecek kadar iddialı olabileceğini vermiştir. Dolayısıyla yapının mimarının da, dolaylı yoldan bu ifadeleri kullanabileceğini de eklemiştir. “İçerisi ve dışarı arasındaki gerilim” ile yapısal unsurlar, birbirleriyle çatışan bir etkileşime girerlerken, bu etkileşimden doğan atmosfer de mekânın algılanıp, hissedilmesini etkileyen bir faktör olarak öne çıkar (Zumthor, 2006: 49).

Bruder Klaus Şapeli, Zumthor’un “içerisi ile dışarı arasındaki gerilim” ilkesini vurgulayan mimari tasarım örneğidir (Şekil 3.8). Yapının benzersizliği, inşa yönteminin yanında yaratılmak istenilen atmosferin somut ifadesinden de kaynaklanmaktadır. Zumthor tasarımı kurgularken, iç mekânın atmosferine odaklanarak, adeta bir boşluğun tasarımını hayata geçirmiştir. Tasarımda, iç ile dış arasındaki form farklılığı oldukça dikkat çekerken, yapı dışardan bakan biri için sanki beton bir kütleymiş gibi bir his uyandırır. Buna rağmen iç mekânda, ahşap iskeletin yarattığı izlerden tamamen farklı bir form algısı oluşmuştur. Bu da Zumthor’un tasarımının kendi iç ve dışına sahip olduğu anlamına gelmektedir.



Şekil 3.8. Bruder Klaus Şapeli (URL-7)

İçerisi ve dışarısı olarak iki farklı etki ile ziyaretçileri karşılayan Bruder Klaus Şapeli, yalnızca bir nesne veya bir yapı olmanın ötesinde adeta bir şey olarak değerlendirilmelidir. Nitekim nesne kavramının deneyimden uzak, soyut bir ifade şekli olmasından ötürü, onun yerine “şey” ifadesinin kullanımı daha doğru olarak kabul edilmiştir. Söz konusu nesneler, zamandan ve mekândan bir nevi kullanımdan bağımsız olarak tanımlanabilirlerken, “şeyler” tam tersi olarak mekân ile zaman bütünlüğü ile deneyimle ilişkilendirilebilen varlıklardır. Bu anlamda, Heidegger’e göre şeyler, yaşam içinde deneyimlenen nesnelerin anlamlandırılması olarak kabul

edilebilir. Ona göre “şeyler” belirgin özelliklerini kullanımlarının yanında elle tutulduklarında nasıl bir şeye benzedikleri veya bireyleri çevreleri ile nasıl bir etkileşime soktuklarından alırlar. Bu bağlamda “şeyler” soyut bir gerçekliğin aksine insan varlığının birer parçası olmalarının yanında, insanların onların üzerine düşünmeden önce de her zaman orda olmayı sürdürdükleri söylenebilir (Sharr, 2010: 31). Heidegger için “şeyler”; yeryüzü, gökyüzü, ölümlüler ile tanrılar dörtlüsü olarak bir araya gelmiş ve varoluşun temel şartlarını ortaya koymuşlardır. Ona göre yeryüzünde bulunma kavramı göğün altında olmayı da ifade ederken, yer ve gök tanrısal olanların önünde bulunup, ölümlülerin birbirlerine sahip olmalarını da kapsamaktadır. Bu durumu testi örneği ile açıklayan Heidegger, testi fiziksel formu ile dikkat çekse de onu işlevsel kılan şey, içindeki boşluğun yani hiçliğin varlığıdır. Testi içindeki boşluğu gizleyerek barındırırken, gökyüzü de gerekli şartları sağlar. Susuzluğunu gidermek adına testiye ihtiyaç duyan ölümlü insan, tanrılara şarap sunarak onları onurlandırır. Böylece testinin özünün söz konusu dörtlünün etkileşimi ile birlikteliği olduğu açığa çıkmıştır (Sharr, 2010: 32).

Bu bağlamda Zumthor’un, “içerisi ve dışarı arasındaki gerilim” ilkesine yer vererek mekâna ait olan maddesel ve ruhsal potansiyeli ortaya çıkartmaya çalıştığı söylenebilir. Gerçekte, mekân içeriği ve dışarıyı kaplayan alan olmasının yanında aynı zamanda bireyleri düşünmeye çağıran bir unsurdur. Bruder Klaus Şapeli, bir mabet olarak bireylerin ruhsal ve bireysel dünyalarına olan erişimi kolaylaştırırken, virgül formundaki plan şeması ile de ziyaretçileri adeta güvenle karşılayıp, onları ilahi olan daha derin katmanlara doğru çeker. Bu anlamda şapelin, söz konusu kucaklamayı ziyaretçilerin atmosferi algılamaları yoluyla gerçekleştirdiği söylenebilir.

3.1.8. Samimiyet Seviyeleri

Zumthor’un “Gerçeğin Büyüsünü” bulmak adına yer verdiği atmosfer ilkeleri, ona her seferinde yeni şeyler öğrenme fırsatı yaratmıştır. Süreç içinde sadece öğrenmekle sınırlı kalmayan Zumthor’un, bazı konular ile ilk defa karşılaşırken, onlar hakkında yeni keşiflerde bulunduğu bahsettiği görülür. Zumthor “samimiyet seviyeleri” olarak adlandırdığı sekizinci atmosfer ilkesi ile ilgili, bu ilkeyi daha önce bilmediğini ve bu nedenle fark edemediğini itiraf ederken, keşfettikten sonra bu konunun üzerine düşünmeye devam ettiğini de eklemiştir. Zumthor’a göre, inşa edilen şeylerin tamamı yakınlık ve uzaklık kavramları ile önemsenecek boyutta yakın bir ilişki içindedir. Klasik tasarım anlayışında bu ilke “ölçek” kavramı ile adlandırılırken, Zumthor bu tanımlamanın oldukça akademik bir izlenim yarattığını savunur. Zumthor, “ölçek” kavramının, “samimiyet seviyeleri” ilkesini tam anlamıyla ifade

edemezken, bu kavramın boyutlardan çok bedensel bir durumu anlatmak için kullanıldığını belirtmiştir. Dahası, söz konusu ilkenin kullanıcıların kütle ve boyutlarına karşı, yapıların kütleleri ile boyutları gibi daha farklı bir bakış açısını anlattığı söylenebilir (Zumthor, 2006: 51).

Bu durumu yapıların kendi beninden büyük, hatta oldukça büyük olduğu sözleri ile açıklamaya çalışan Zumthor yapı içindeki; mandallar, menteşeler ve tüm bağlantı elemanları gibi şeylerin de kendisinden daha küçük olduklarını belirtmiştir. Ardından Zumthor, içinden geçen herkesin zarif görünmesini sağlayan uzun ve ince bir kapıdan bahsederken, buna karşı geniş bir kapının boğucu, can sıkıcı olduğunu da eklemiştir. Örneklere devam eden Zumthor ona yaklaşan kişinin, oldukça hoş ve gururlu görüldüğü; muazzam, göz korkutucu giriş kapısına da değinmiştir. Verdiği tüm bu örneklerin boyut, kütle ve nesnelerin yerçekimleri ile ilgili olduğunu söyleyen Zumthor'un; kalın ya da ince kapı ile ince ve kalın duvar gibi detaylar ile ifadelerini anlamlandırmaya çalıştığı görülür. Bu bağlamda Zumthor, her zaman iç mekân formunun veya boş iç mekânın, dış mekân ile örtüşmediği yapılar yaratmaya çabaladığını söylemiştir. Diğer bir deyişle Zumthor, zemin planı üzerinden çizilen çizgilerle oluşturulan duvarlar ile bölmelerin içeriği ve dışarıyı temsil ettiğini söylemenin yeterli olmadığını eklemiştir. Ancak fark edilemeyen gizli bir kütleye rağmen, iç mekân hissini algılayabileceğimizi belirten Zumthor, bunu bir kilisenin içi boş kulesinin duvarlarına tırmanma hissine benzetmiştir. Verdiği bu örneği binlercesinden sadece biri olarak ifade eden Zumthor, ağırlık ve boyutla ilgili olarak, onunla aynı boyutta olan bir şey ile ondan daha büyük şeylerin de kendisini korkutabileceğinden söz etmiştir (Zumthor, 2006: 51-53).

Zumthor'un ifadesine göre, inşa edilen yapıların iç ve dış dünya ile ilişkide olan kütleleri, bölümleri, yüzeyleri veya sınırlarındaki farklılıkları, bireylerin mekândaki konumlarını anlamlandırmalarına rehberlik ederler. Buna örnek olarak Palladio'nun Villa Rotonda'sını Zumthor, dışarıdan anıtsal bir devasalıkta görünen yapının, içini girildiğinde aslında korkutucu olmaktan uzak olduğunu ifade etmiştir. Aksine Villa Rotonda, iç mekân algısı ile insana son derece zarif ve görkemli bir duygu yaşatırken, bu tür büyüleyici genişlikteki mekânlar kişilere korku vermek yerine, onlara kendilerini daha güçlü, daha asil hissettirerek rahat bir nefes aldırabilirler. Söz konusu deneyim ile zıt iki uç durumu yaşayan bireylerin, kendi boyutlarından çok daha büyük mekânlarda da uyum içinde ve güvende hissedebilecekleri görülür. Bu bağlamda, büyük ve görkemli yapıların, insan ölçeğine uzak olduğu söylenemezken, mekânın kullanıcılar ile adım adım samimiyet geliştirerek, onları farklı bir atmosferin

içine çektiği izlenir. Bireyler de söz konusu samimiyetin ortaya koyduğu atmosferi deneyimleyerek mekâna karşı yakınlık geliştirirler (Zumthor, 2006: 53).

Zumthor başka bir görüşe göre, insan ölçeğinin, insanla benzer bir büyüklükte olması gerektiğine değinirken, mimari perspektif ile bunun hiç de basit bir konu olmadığını vurgulamıştır. Zumthor bunu, uzaklık ve yakınlıkla ilişkili olan başka bir faktörün, kullanıcıdan yapıya olan mesafe yani insan yapı arasındaki uzaklık olarak açıklamıştır. Buna örnek olarak Zumthor, kullanıcıların yalnızca kendi başlarına bir şeyler yapma fikrinden ya da tek başlarına yaşamaktan hoşlanabilecekleri gibi, bir gruba dâhil olmayı tercih edebileceklerini vermiştir (Zumthor, 2006: 53). Bu durumun da birbirlerinden tamamen farklı hikâyeleri ve mekânları tasarlamayı gerektirdiğini belirten Zumthor'un, Le Corbusier'in Villa Sarabhai'sinde çektiği fotoğraflar üzerinden değerlendirmelerde bulunduğu görülür.

Çektiği fotoğraflar üzerinden yaptığı değerlendirmelerinde Zumthor'un, bir taraftan yalnızca kendi varlığıyla orada bulunurken, bir taraftan da gruptaki diğer insanlara dâhil olduğunu söylemiştir. Kalabalık içinde var olduğunu belirten Zumthor, bir futbol stadyumunda ya da bir sarayda da olabileceğini eklemiştir. Bu unsurların üzerlerine düşünülmesi gereken şeyler olduğunu belirten Zumthor, bu konuda kendini yetenekli bulduğundan söz etmiştir. Ancak Zumthor, gökdelenler ile ilgili bu sorunun doğru çözümünü tam olarak bulamadığını ve yalnızca bu alanda zorluk yaşadığını itiraf etmiştir. Kendi ile birlikte birçok insanın tek bir gökdelen içinde olma düşüncesini anlayamadığını söyleyen Zumthor, hayli yüksek bir binada çok sayıda insan ile birlikte iyi hissedebilmek adına nasıl bir tasarım başlangıcının olabileceğini bilemediğini vurgulamıştır. Zumthor, yüksek katlı bir yapı ile karşı karşıya kaldığında, genellikle aklına gelen şeyin, yapının dış formunun iyi veya kötü olması ile şehirle konuştuğu dil olduğunu aktarmıştır. Ayrıca Zumthor, hayal edebileceği yegâne şeyin, adeta bir kase gibi tasarlanmış olan futbol stadyumlarının, neredeyse 50.000 kişiye harika bir deneyim yaşatabilmesi olduğunun altını çizmiştir (Zumthor, 2006: 55).

Zumthor'un atmosfer yaratımı kapsamında ele aldığı ilkelerinden olan "samimiyet seviyeleri" de Bruder Klaus Şapeli üzerinden değerlendirilebilir (Şekil 3.9). Bu bağlamda, 12 metre yüksekliği ile her bir kenarının ölçüsü birbirinden farklı olan beş kenarlı beton bir form olan şapel, bir illüzyon ile oluşturulmayıp, formun ta kendisi olarak ziyaretçileri karşılar. Şapelin anıtsal etkisini oluşturan tek parça beton kütle, toplamda 33 metre uzunluğunda olan kenarları ile 12 metre yüksekliği ile 400 metre uzunluğunda bir cepheden oluşmaktadır (Bilgin, 2016: 99). Bütün bu anıtsallığına

karşı şapele, sanki bir mağara ağzından girer gibi küçük ve gizemli bir noktadan girilir. Ziyaretçileri ilk bakışta devasa beton formuyla korkutan şapel, insan ölçeğine yakın, sıcak bir iç mekân atmosferine sahiptir.



Şekil 3.9. Bruder Klaus Şapeli (URL-8)

Bruder Klaus Şapeli her ne kadar uzaktan içine kapanık ve gizimle görünse de dış dünyayı içeriye kabul etme konusunda Zumthor'un eserleri arasından en belirgin örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda ziyaretçilerin içeriye sızmalarına izin veren üçgen formlu kapı, ışığı da içeriye alırken adeta dış dünyanın temsilcisi olarak

tasarımda boy gösteriyor. Zumthor'un esrardan yoksun bir çözümü olan bu kapı, tamamen dışa açılmak için üçgen bir boşluğu muhafaza ediyor. Üst köşesi dar açılı olan üçgen, boşluğu kapatmak adına, her iki kenarda pay bırakacak şekilde kalın ve etli bir metal kapı kanadıyla, bir kenarından mil menteşe ile toprak zemine sabitlenmiştir. Böylece, kendi eksenini etrafında dönebilen; parlak, ağır ve paslanmaz çelikten yapılmış üçgen zemine sabitlenip, şapelin duvarlarına temas etmeden giriş çıkışı kontrol eden bir kapıya dönüşmüştür (Bilgin, 2016: 29-30). Zumthor'un, şapelin uzaktan bakılınca mat bir beton yığınının ibaret olan algısını, parlak metal kapı ile ziyaretçileri içeriye çeken cazibe unsuru sayesinde yıktığı görülür. Bu sayede şapelin atmosferi, ilk izlenimin aksine onu ziyaret edenleri samimiyet ve yakınlığa davet etmiş olur.

3.1.9. Nesnelerin Sahip Olduğu Işık

Zumthor'un atmosfer ilkeleri, bir mekânın kullanıcıları ile arasındaki bağı güçlendirmeye odaklanmıştır. Zumthor'a göre atmosfer yaratımı kapsamında eksik olan unsur, dokuzuncu ilke olan "nesnelerin sahip olduğu ışıktır". Zumthor, atmosfer yaratımı üzerine yoğunlaştığı bir an da oturma odasında otururken şeylerin hakiki görünüşlerine bakarak beş dakika geçirdiğinden bahsetmiştir. Herkesin aynı deneyimi yaşadığından emin olduğunu belirten Zumthor'un, "ışığın niteliği nedir?" sorusunu sorduğu görülür. Işığın nereye ve hangi şekilde düştüğünü sorgulayan Zumthor'un; gölgelerin nasıl konumlandığını, yüzeylerin dokusunun donuk mu yoksa parıltılı mı olduğunu ya da kendi derinlikleriyle mi öne çıktıklarını anlamaya çalıştığı izlenir ve bu deneyiminin gerçekten olağan üstü olduğunu eklediği de görülür (Zumthor, 2006: 57).

"Nesnelerin sahip olduğu ışığı" tanımlamaya çalışan Zumthor, Amerikalı sanatçı Walter De Maria'nın, Japonya için tasarladığı sanatsal eserlerden örnekler sunmuştur. Walter De Maria, Time/Timeless/No Time (2004, Chichu Art Museum) çalışmasıyla benzer bir imgeyi kullanarak oluşturduğu ve Seen/Unseen Known/Unknown (2000, Naoshima Contemporary Art Museum) eserinde, ön tarafı açıkken, arka tarafı tamamen karanlık bir boşluğa devasa boyutta iki granit küre yerleştirmiştir. Etkileyici büyüklükte görünen kürelerin sağ ve sol arkalarına da altın varaklarla kaplı üç adet uzun bir ahşaptan yapılmış dikdörtgen prizma eklemiştir. Söz konusu mekânda yaşadığı deneyimden oldukça etkilendiğini belirten Zumthor, nitekim altın varaklar herkes tarafından bilinen bir şey olsa da zifiri bir karanlığın içinde belirerek parlamasının güçlü bir atmosfer yarattığı söylenebilir. Zumthor'un ifadesine göre, incecik altın tabakaların bile en küçük ışığı alıp, karanlık bir ortamda

tekrar yansıtma yeteneği anlamına gelir ve işte bu ışığın tam da kendisidir (Zumthor, 2006: 57-59).

Zumthor, ışığın mekân tasarımı ile birlikte düşülmesi gerektiğine inandığını belirtmiştir. Işığın, mekândaki temel unsurlardan biri olduğunu belirten Zumthor, tasarımın inşası sonrasında nereye yerleştirileceği konusunda tartışılmayacak kadar kritik olduğunu da eklediği görülür. Zumthor, tasarım tamamlandıktan sonra elektrik işini yapacak olan kişiler ile iletişime geçilip, ışık konusunda düzenlemeler yapıp, aydınlatma unsuruna sadece bir problemten ibaretmiş gibi yaklaşılmasının yanlış olduğunu vurgular. Işığın konumu, şiddeti, mekâna kattığı değer, atmosfer algısındaki rolü ve bunun gibi diğer unsurlar tasarımın başlangıcı ile düşünölmeye başlanmalıdır. Bu bağlamda Zumthor, mekândaki doğal ışığı doğru bir şekilde kullanmak adına geliştirdiği iki temel fikri savunur. Söz konusu fikir ile nesnelerin üzerlerine düşen ışık, kendi varlığının potansiyelini açığa çıkarırken, aynı zamanda mekânın da içine sızıp, aydınlatılan şeylerin dünya üzerindeki konumlarını da açığa çıkarmaktadır (Zumthor, 2006: 59).

Zumthor'un favori fikirlerinden birinci olarak adlandırdığı, bir yapıyı saf bir gölge kütlesi gibi düşünmek ardından adeta karanlığı oyarcasına yeni bir kütleymişçesine ışığı dâhil etme fikrinin ardından ikinci favorini ortaya koyduğu görülür. Zumthor bu fikri, aydınlatma elemanlarının ile onların yüzeylerini sistemli bir şekilde inceleyerek, onların ışığı yansıtma biçimlerine ve yönlerine bakmak olarak açıklamıştır. Farklı bir ifade ile materyalleri, ışığı yansıtma biçimlerinin farkında olarak seçmek ve bu farkındalığı göz önünde bulundurarak tüm unsurları bir araya getirmek olarak anlatılabilir (Zumthor, 2006: 59).

Zumthor, doğal ışığa yer verilmemiş herhangi bir yapıyı soluk ve mat olarak ifade ederken, bu duruma kullanılan boyaların yanı sıra farklı bir şeyin de neden olabileceğini eklemiştir. Ona göre bu durum yapıları, cansız ve enerjisiz yerler olarak gösterirken, güneşin yarattığı altın ışıklar ise onları canlı yaşam dolu gösterirler. Ağaç yaprakları arasından sızan güneş ışığının duvarda adeta dans ettiğini gözlemlerken, yatak odasının perdesinden içeri süzölerek oluşturduğu büyüleyici atmosfere de şahit olabilirsiniz. Ayrıca, giysiler, aksesuarlar, saçlar veya ten bile ışıkla denk geldiğinde daha çekici, alımlı ve hoş algılanırlar. Bu etkinin yapay ışık açısından mümkün olmadığını savunan Zumthor'a göre, "nesnelerin sahip olduğu ışık" bireylerin ruhsal ve zihinsel olarak uyarılmalarında etkilidir. Her sabah doğup, her gece de geri dönen güneşin, yaşamı aydınlatmasının maddesel bir anlayışın ötesinde bir öneme sahip olduğuna inanan Zumthor, ışığı adeta maneviyatın kaliteli

bir unsur olarak ele alır (Zumthor, 2006: 61) . Söz konusu maneviyatın etkisiyle harekete geçen duygular, “nesnelerin sahip olduğu ışık” ilkesinin mekân atmosferine olan etkisiyle, bireylerin ruhsal dünyaları ile adeta bütünleştiğinin ispatı olarak kabul edilebilir.

Zumthor’ın “nesnelerin sahip olduğu ışık” ilkesine en belirgin şekilde yer verdiği eserlerinden biri Bregenz Sanat Müzesi’dir (Şekil 3.10). Avusturya’nın batısında Bregenz şehrinde, Bodensee kıyısından şehrin ana tren istasyonuna kadar uzanan ana cadde üzerinde konumlanmış olan müze, gölün su yeşili tonlarında, yarı saydam cam paneller ile dışarıdan görünebilen çelik taşıyıcılarla kaplı giydirme cephesiyle adeta devasa şeffaf bir küpü anımsatmaktadır (Erkartal Öktem ve Ökem, 2015: 102).



Şekil 3.10. Bregenz Sanat Müzesi (URL-9)

Bir sergi evi olarak tasarlanmış olan yapı, suyun ışığı ile renklerini olduğu gibi emip üzerinde toplamış gibi görünürken, adeta gölün güneş ışığından çaldığı rolü devralarak kendi atmosferini var ediyor. Yansıttığı ışığın kaynağı gibi rol alırken, güçlenerek yayılan ışık yalnızca azalıp, kaybolmuyor aynı zamanda çoğalıp, genişleyerek varlık ile yokluk arasında gidip gelen bir konum elde ediyor. Bu anlamda ışığın kendisinin aksine üzerinde düştüğü nesnelerin ya da gözler önüne serdiği detayları görünür, nitekim ışığın kendisi göz kamaştırır (Bilgin, 2016: 53). Tasarımda ışığı yayan unsurlar camla sınırlı kalmayıp, Zumthor’un kumlanan cam

tercihi ve camın arkasına yerleştirdiği duvar ile belirsizlik yarattığı görölmüştür. Zumthor'un, ışığı önce tutup ardından da bırakan tasarımı, kumlu ve koyu duvar arasındaki boşluk ile derinlik katmanı oluşturmuştur. Zumthor, tasarımında şeffaf cama yer vermiş olsaydı, camın arkasında ne olduğu görölebilecekken, eğer arkasındaki duvarı da eklemeseydi ışık içeride hapsolup geri yansıyacaktı. Aynı zamanda ışığı yakalayıp, sonra geri bırakan kumlu cam ile koyu duvar arasındaki boşluk sayesinde tasarımda derinlik hissinin uyandırıldığı görölmüştür (Bilgin, 2016: 54). Bu bağlamda, Zumthor'un tasarımda, camın kendine has özelliklerine doğru şekillerde yer verirken, yapının dâhil olduğu fiziksel şartları da kullanarak, “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığına eserinde titizlikle yer verdiği söylenebilir.

3.2. Bölüm Sonucu

Mekânsal deneyim; bireylerin, belirli bir fiziksel alan içerisinde algıladıkları ve yaşadıkları etkileşimler ile ilişkilidir. Bu deneyim, mekân ile birey arasındaki etkileşimlerin ve iletişimin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Bu anlamda, bireyin bir mekânda yaşadığı deneyim, mekânla olan ilişkisi çerçevesinde şekillenirken, söz konusu ilişki de özne-nesne dinamikleri, mekân-beden etkileşimleri ve bedenin doğrudan deneyimi gibi unsurları içerir. Birey mekânı, yalnızca görerek algılamakla kalmaz, aynı zamanda mekânda yaşayarak, temas kurarak, zamanı kavrayarak ve bedeniyle etkileşime geçerek deneyimler. Zevi'nin de ifade ettiği gibi, “*Mimarlık içi boşaltılmış büyük bir heykel gibidir, insan bu heykelin içine girer, yürür, yaşar*” (Zevi, 2015: 16).

Pallasmaa, fiziksel dünyayı algılama biçimimizin, bedensel deneyimlerimiz ile paralel olduğunu söyler. Ona göre, bedenimiz ve hareketlerimiz sürekli olarak çevremizle etkileşim halindedir; dünya ve beden de sürekli olarak bilgi alışverişi içerisindedir. Dünya ile beden arasındaki bu karşılıklı ilişki, duyuşal deneyimlerimizin bedenimiz aracılığıyla bütünleştiği bir süreci içerir (Pallasmaa, 2018: 49). Söz konusu ifadeleri ile Pallasmaa, beden ile duyuşal algı arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu bağlamda, beden ile mekân arasındaki etkileşimi ve deneyimi tasarımlarının merkezinde tutan Zumthor'un, eserlerinde odaklandığı temel unsur atmosferdir. Söz konusu çerçeve de, Zumthor'un tasarım metodolojisinin, fenomenolojik bir nitelendirme altında incelenmesini mümkün kılar.

Zumthor, bir mekânın atmosferini oluşturan unsurlara değinirken, daha önce deneyimlediği bir meydanı örnek olarak sunar. Söz konusu meydanın konumu, ışığı, sesleri, insanları, havası ve şekillerinden kendi duygularını ifade etmek adına

yararlanır. Meydandaki bir heykel ile kendisini özdeşleştiren Zumthor, burada bulunan rahibeler, insanlar ve sesleri betimleyerek bir deney gerçekleştirir. Meydanın tamamen ortadan kalktığını varsayan Zumthor, bahsettiği tüm duyguların da yok olacağını öne sürer. Zumthor'a göre bu basit bir deney olsa da ona, mekânın yokluğunda duyguların da aynı şekilde var olamayacağını düşündürmüştür. Bu küçük deney ile özne-nesne ilişkisi ve fenomenolojideki yönelimler bağlamında fenomenolojik yaklaşım belirgin bir şekilde görülmektedir.

Zumthor (2006), "Atmospheres: Architectural Environments - Surrounding Objects" adlı eserinde; tasarımlarını geliştirirken veya bir yerde yaşarken, atmosferin izini sürüp, bu yeri anlama niyetiyle hareket ettiğine değinmiştir. Bu eserinde Zumthor; nesneler, imgeler ve mekân arasındaki diyaloga odaklanırken, mekân atmosferinin nesnel yönlerini anlayıp, atmosferi oluşturmak için dokuz temel unsuru kapsayan kendi fenomenolojik yaklaşımını oluşturmuştur. Söz konusu faktörler; mimari beden, malzeme uyumluluğu, mekânın sesi, mekânın ısı, kuşatan nesneler, sakinlik ve cazibe arasında, içerisi ve dışarı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri ve nesnelerin sahip olduğu ışıktır.

Zumthor "mimari bedeni", bir mekânı çevreleyen veya oluşturan malzemelerin; kumaş, taş ve cam gibi adeta bir anatomiymişçesine uyumlu bir şekilde çalışan beden olarak kabul eder. Zumthor'un bu perspektifine göre mimari yapılar, insan vücudunda organların bir araya gelerek sistematik bir biçimde çalışması gibi; malzemeleri, kaplamaları, ışığı ve formuyla birlikte bütüncül bir yapıya sahiptirler. Bu bakış açısıyla mimari yapı, bir tür anatomik yapı olarak kabul edilebilir.

"Malzeme uyumluluğu" ilkesi ile Zumthor, malzemelerin ışıma güçlerinin diğer malzemelerle etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin benzersiz bir kompozisyon oluşturduğunu belirtmiştir. Malzemeler çeşitli adetlerde ve türlerde bir araya gelebilir ve bunun bir sınırı yoktur. Örneğin taş dokunulabilir veya görülebilirken, az veya çok sayıda bir araya geldiğinde farklı bir his uyandırabilir, ışık altında farklı bir atmosfer oluşturabilir. Bu anlamda, her malzemenin kullanımında birçok farklı seçenek bulunmaktadır.

Mekân atmosferi kapsamında Zumthor'un değindiği bir diğer unsur da "mekânın sesidir". Zumthor'un "mekânın sesi" diyerek kastettiği mekânda var olan tüm seslerdir. Mekânı adeta bir enstrüman gibi ele alan Zumthor sesi, malzemeye göre toplayıp, ileten bir müzik aleti gibi değerlendirir. İç mekânlarda da enstrüman gibi; sesi toplarken, güçlendirip, başka bir yere iletirler ve bunu gerçekleştirirken,

mekânın şekli, malzeme kullanışı ve yüzeyleri gibi unsurları kullanırlar. Malzemenin ötesinde, mekândaki canlılar ile her türlü ses de “mekânın sesini” oluşturur.

Zumthor, “mekânın ısı” ile her yapının kendine özgü bir sıcaklık deneyimi sunduğunu ifade etmiştir. Buna örnek olarak İsviçre Pavyonu’nu veren Zumthor, yapının çok sayıda giriş ve çıkışı olmasına rağmen; dışarı hava soğukken, iç mekânın ise oldukça sıcak olduğunu vurgulamıştır. Bu anlamda Zumthor, malzemelerin insan vücudundaki sıcaklığı dışarıya yansıtma ya da emme eğiliminde olduğundan da bahsetmiştir.

Zumthor “kuşatan nesneler” ilkesinde, bir yapının içine adım attığında; bireylerin ilişkileri, tanıdık veya yabancı bireylerle onlara ait nesneler tarafından kuşatıldığından bahsetmiştir. Bir mimar olarak Zumthor, tasarımını tamamladıktan sonra, mekân kullanıcıları tarafından konumlandırılan nesnelerin, kendi yerlerini bulduklarını ve bu durumun onun öngöremediği biçimlerde organik bir şekilde gelişmesinden mutluluk duyduğunu belirtmiştir.

“Sakinlik ve cazibe arasında” ilkesinde ise Zumthor, mimarlığın tıpkı müzik gibi geçici bir sanat olduğunu belirtmiştir. Zumthor, tasarımlarından olan Termal Vals Kaplıcası ile mekânı deneyimleyenlerde özgürlük hissi yaratarak, onları harekete geçirirken, yönlendirmekten ziyade baştan çıkarıp, çekim gücüyle insanları etkilemeyi hedeflemiştir.

Zumthor, mimaride “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimin” atmosferin önemli bir parçası olduğunu ifade eder. Mimari mekânın cephesi ve kütlesi farklı algılanır. İç mekânlara girildiğinde ise algı ile duygusal etkiler farklılaşır. Buna istinaden, iç ve dış mekânlar arasındaki geçişi sağlayan unsurlar büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, deneyimlenen mekân, fiziksel koşullar altında farklı etkiler yaratabilirken, mekânı deneyimleyen kişinin hareketi, bakış açısı ve algılama durumu ile de mekân algısı değişkenlik gösterir.

Zumthor, “samimiyet seviyelerini” ise yakınlık ve uzaklık kavramlarının algı üzerindeki etkisi ile ilişkilendirmiştir. Örneğin dar ve uzun bir kapı, ona yaklaşan kişilere hoş bir görüntü sunarken, geniş bir kapı ise sıkıcı bir etki yaratabilir. Mimar, yapının içindeki ve dışındaki farklı etkileri vurgulayarak kütle ile çekim kavramlarına dikkat çeker. Buna örnek olarak, bir duvarın iç mekân ile dış mekânı ayırırken, iç

mekândaki etkinin plana yansıması verilebilir. Bu anlamda, anıtsal ve büyük binaların etkileri ise genellikle plan üzerinde belirgin değildir.

“Nesnelerin sahip olduğu ışık” ile Zumthor, mekânın ışığıyla ilgili kendi deneyimlerini irdelerken, ışığın hissettirdikleri ile gölgelerin konumunu gözlemlediğinden bahsetmiştir. Mimari yapının tümünü, gölgeden ibaret bir kütle olarak kabul ettiğine değinen Zumthor, ışığı buna göre yerleştirdiğini belirtir. Zumthor ışığı ise mekâna nüfuz eden yeni bir kütle olarak ele alır. Bu bağlamda Zumthor’un yaklaşımı, duylara hitap eden bir mekân tasarlama amacıyla ilgilidir.



4. PEYAMİ SAFA'NIN ROMANLARINDA ALGISAL MEKÂN OLARAK BEYOĞLU

Cumhuriyet döneminde Türk edebiyatının önemli figürlerinden biri olan Peyami Safa, edebiyatla ilgilenen bir ailenin çocuğudur. Dedesi, amcası ve babası şairdir. Safa'nın kendisi de şiirle uğraşsa da gerçek başarısını roman türünde elde etmiş ve bu alanda ilerlemiştir. Çocukluğundan itibaren edebiyata ilgi duyan Safa, ilk çocukluk romanı olan Eski Dost'u on üç yaşında kaleme almıştır (Tekin, 1990: 3). Babası o henüz iki yaşındayken vefat eden Safa, düzenli bir eğitim alamayıp, yoksulluk ve hastalıklarla dolu bir çocukluk geçirmiştir. Ancak bu zorlu süreç, onun yazarlık kariyerinde olumlu etkiler yaparken, eserleri de yaşamından izler taşır (Yıldırım, 2021: 87).

Peyami Safa'nın asıl edebi yolculuğu, romancılığı ile başlamıştır. Safa'nın çeşitli edebi türde eseri bulunsa da en parlak olduğu alan kesinlikle romandır. Bu hususta, Safa'nın, *"Edebiyat, dokuz yaşımda başlayan ihtiraslarımdan biridir; on üç yaşımda Eski Dost diye yazdığım ilk çocukluk romanımın müsveddelerini hâlâ saklıyorum."* (Tekin, 2003: 19) şeklinde ifadesi ile kendi yeteneğini adeta doğruladığı söylenebilir. Eski Dost'tan sonra ele aldığı ilk romanı olan Sözde Kızlar, henüz 23 yaşındayken onu büyük bir üne kavuşturmuştur. Bu da onun odak noktası ile ilgisini roman çalışmalarına yönlendirmesini sağlamıştır.

Peyami Safa, zamanının akışına uygun olarak, Tanzimat edebiyatının geleneklerine uyum sağlarken, Fransız romancıları rol model olarak almıştır. Başlangıçta, realist ve naturalist yazarlar arasında Flaubert, E. Zola ve Maupassant gibi Fransız yazarların yolunu izleyen Safa bir röportajında, *"İlk gençliğimde Guy de Maupassant; daha sonra, çok sevdiğim Marcel Proust veya Dostoyevski gibi romancılara neler borçlu olduğumu bilmiyorum."* derken söz konusu yazarların kendisi için ne kadar değerli olduğundan bahsetmiştir (Tekin, 2003: 57). Sonrasında da A. Gide ve Proust gibi yazarları örnek alan Safa'nın bir dergideki röportajında, *"Ben öncelikle romanı Fransa'nın XIX. asır realist yazarlarından meşk ettim. Teknik yönüyle değerlendirdiğimde Maupassant, bana ustası Flaubert'den daha usta görünmüştü. Sadece Fransa da değil, tüm Avrupa'da ve Amerika'da roman ve*

hikâye, bünyesi itibariyle bu Fransız muharririne çok şey borçludur. Anlıyorsunuz ki bünye'den maksadım romanın yapısıdır." (Safa, 1937: 119) şeklindeki ifadesi de edebi yolculuğunu aydınlattığı söylenebilir.

Peyami Safa eserlerini, gerçek yaşam deneyimlerinden yola çıkarak kurgulamıştır. Realist ve natüralist bir çerçevede ilerlediği zamanlarda tarafsız olmaya özen göstermiştir. Eserlerini bu prensiplere uygun olarak kurgularken, sanat yaşamı ve dönemleri ile ilgili bir röportajında; kitaplarının üç aşamadan geçtiğinden söz etmiştir. Sözde Kızlar, Canan ve Mahşer'i çocukluk döneminde yazdığı kitaplar olarak değerlendiren Safa, bu eserlerin onun yirmi yaşları civarlarında ortaya çıktıklarını bu yüzden tamamının özellikle de Canan'ın ele alınmayacak kadar eksik olduğuna değinmiştir. Safa, Şimşek ve Bir Akşamı isimli kitaplarını da ikinci dönem eserleri olarak değerlendirmiştir. Söz konusu eserlerin tekniklerinden ziyade, insan ruhuna dair endişeleri belirgin kıldığını da eklemiştir. Dokuzuncu Hariciye Koğuşu, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanını ise üçüncü dönem eserleri olarak kabul eden Safa, bu eserler ile hedeflerine daha çok yaklaştığından bahsetmiştir (Tekin, 2003: 24).

Safa'nın yazın hayatını sınıflandırırken öne sürdüğü bu ayrım, esasında erken bir yaklaşımdır. Zira yazar, 1961 yılına kadar bir dizi eser verirken, zaman içinde çeşitli teknik ve düşünsel akımların etkisi altında kalarak gelişmiştir. Söz konusu etkiler, fikirsel eserlerinde ve günlük gazete yazılarında da belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. 1949 ile 1951 yıllarında kaleme aldığı Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Yalnızız adlı romanları, birçok eleştirmen tarafından yazarın edebi kariyerinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Buna istinaden Mehmet Tekin, "Romancı Yönüyle Peyami Safa" başlıklı eserinde, bu iki romanın Safa'nın en olgun eserleri olduğu ifade etmiştir. Tekin yazarın bu eserlerinde, önceki romanlarında belirgin olan bazı eksiklikleri göz ardı edecek kadar konu ve teknikte ustalığını sergilediğinden bahsetmiştir. Her iki eserin de tarihsel olarak İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk geldiğinden söz eden Tekin, Peyami Safa'nın bu dönemin bireyler üzerindeki olumsuz etkilerini, yine bireyin merkezine alarak incelediğini söylemiştir. Aynı zamanda işlenen konuların, bireysel düzeyde sınırlı kalmayarak, kullanılan tekniklerle evrensel bir nitelik kazandığını belirtmiştir. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Yalnızız'da Peyami Safa'nın, adeta bir sanat ustası gibi davranarak, roman sanatının gerekliliklerini büyük bir ustalıkla yerine getirdiğini de eklemiştir (Tekin, 1999: 23). Peyami Safa Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda, II. Dünya Savaşı günlerinde bir pansiyonda yaşayan kişiler aracılığıyla İstanbul'daki çeşitli karakterleri ve bozulmayı anlatır. Fatih-Harbiye, Biz İnsanlar, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu,

Yalnızız gibi romanlarda ise günlük insanların ekonomik sıkıntılarını ön plana çıkarırken; onların duygu, düşünce ve yaşam tarzlarını para, aşk, metafizik gibi kavramlara bağlayarak, dönemden kesitler sunduğu kadar, bireylerin psikolojisini de yakalamaya çalışır. Parapsikolojinin ağır bastığı bölümlerde gerçeklik duygusu kaybolurken, yazarın masalsı bir atmosfer oluşturduğu izlenir (Enginün, 2005: 209). Bu anlamda, Peyami Safa'nın ilerleyen edebi kariyerinde ilgilendiği parapsikoloji, mistisizm gibi konuların yanı sıra, teknik yönlerini daha da geliştirdiği söylenebilir.

Peyami Safa, yazın hayatında bazı eserlerinde Server Bedi takma adını kullanmıştır. Bu eserler genellikle içerik olarak daha hafif, ticari amaçlarla yazılmıştır. Örneğin, Server Bedi imzası altında yazdığı eserler arasında tanınmış bir karakter olan Cingöz Recai, adeta Arsen Lüpen'in yerlisidir (Göze, 1993: 8). Safa bu imzayı, sadece kendi eserlerini sınıflandırmak için kullanmıştır. Zira edebi değer taşıdığını düşündüğü eserlerinde bu imza bulunmaz. Bu anlamda, Peyami Safa ve Server Bedi aynı kişi olmalarına rağmen yazdıkları tamamen farklılık gösterir.

Peyami Safa, Server Bedi takma adını 1914 yılından sonra kardeşi İlhami Safa'dan devralıp, geniş bir okuyucu kitlesine hitap edecek romantik aşk hikâyeleri kaleme almaya başlamıştır. Ayrıca, o dönemde popüler olan dedektif ve polisiye hikâyelerle ilgilenmiştir. Maurice Leblanc'ın Arsen Lüpen'inden esinlenerek kurguladığı Cingöz Recai karakteri büyük ilgi görmüş ve Peyami Safa 1924-1928 yılları arasında Cingöz Recai'nin maceralarını içeren bir dizi kitap yazmıştır (Ayvazoğlu, 2008: 134).

Yaşadığı dönemin sorunlarına sırt çevirmeyip, onları eserlerinin merkezine alan Peyami Safa, Türk toplumunda yaşanan Doğu-Batı zıtlığını ve hatalı Batılılaşma olgusunu pek çok eserinde detaylı bir şekilde incelemiştir. Özellikle yanlış Batılılaşma meselesine sıkça odaklanırken, bunu da Batı özentisi karakterler vasıtasıyla vurgulamaya çalışmıştır. Çünkü Safa eserlerinde, Batı medeniyetini yeterince anlamadan, yalnızca Batılı yaşam tarzına özenen bireylerin tutumlarını eleştirmiştir (Lee, 1997: 118).

Peyami Safa'nın edebi çalışmalarının önemli bir özelliği de karakterlerinin iç dünyalarını derinlemesine incelemesidir. Safa, kahramanlarının ruhsal durumlarını ustalıkla analiz eder ve onları psikolojik bir bakış açısıyla şekillendirir. Eserlerinde, bireyin içsel deneyimlerine ve özüne odaklanarak olayları arka plana iter. Forma büyük önem veren Safa, teknik açıdan sağlam eserler ortaya koyar. Sosyal yaşamın içinde bireyin yaşadığı zorlukları, toplumla ve kendiyile olan çatışmaları, ahlaki anlayışı ile psikolojisi gibi konuları derinlemesine inceler. Peyami Safa, karakterlerinin fiziksel ve ruhsal rahatsızlıklarını ele alırken kendi deneyimlerinden

etkilenir. Türk edebiyatının öncü otobiyografik romanı olan "Dokuzuncu Hariciye Koşuşu" adlı eseri, yazarın genç yaşta geçirdiği bir hastalıktan ilham alarak kaleme alınmıştır. Ayrıca, yazar, eserlerinde dil, din, eğitim, kadın hakları, milliyetçilik, inkılapçılık, Doğu-Batı ilişkileri, yanlış Batılılaşma, nesil çatışmaları, mistisizm ve felsefe gibi temaları işler (Kozan, 2020: 90).

Cumhuriyet Dönemi'nin önde gelen yazarlarından olan Peyami Safa, lise yılları ile birlikte edebi eserler kaleme almıştır. Yazarlık yaparak geçimini sağlayan Safa'nın, eserleri arasında sayı ve tür olarak büyük bir çeşitlilik gözlemlenir. Bu çeşitlilik; çeşitli dergi ve gazetelerde yazdığı makaleler, romanlar, hikâyeler, fikri eserler ve ders kitaplarının yanı sıra Server Bedi imzası altında yazdığı eserlerle daha da artar. Tüm bu bilgiler ışığında tez çalışmasının kapsamına Peyami Safa'nın kendi adıyla yayınladığı; Mahşer, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliyanın Koltuğu dâhil edilmiştir. Bu bağlamda tez çalışmasının bu bölümünde, yayınlanma tarihlerine göre sırasıyla ele alınan eserler ile ilgili genel bilgiler, olay örgüleri, kişi dünyaları yer almaktadır. Söz konusu başlıklardan sonra, her bir eserin geçtiği mekânlar algısal anlamda değerlendirilip, Zumthor'un atmosfer fenomenolojisi kapsamında incelenmiştir.

4.1. Mahşer

Yazarın acemilik devri romanlarından olan Mahşer, 1924 yılında Orhaniye Matbaası tarafından basılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu bunalımlar ile ahlaki çöküntülerin işlendiği roman, idealist bir genç olan Nihad'ın hikâyesini konu alır. Roman, Çanakkale Cephesinde omzundan yaralanarak çocukluğunun geçtiği İstanbul'a bir umutla dönen Nihad'ın, şahit olduğu ahlaki dejenerasyonlar karşısında yaşadığı hayal kırıklıkları etrafında şekillenmiştir. Vatani uğruna verdiği mücadeleden sonra döndüğü İstanbul'da bir kahraman gibi karşılanacağına inanan Nihad, şehirdeki insanların savaşa olan kayıtsızlıkları ve sarsılan milli değerler ile yüzleşir. Okur, gördüğü manzara karşısında yıkılan Nihad'ın, savaş cephesinin aksine İstanbul'u Mahşer yerine benzetirken burada intiharın eşiğine kadar nasıl geldiğine şahit olur. Diğer romanlarında olduğu gibi, yaşadığı dönemin sorunlarına sırt çevirmeyip, aksine onları eserlerinin merkezine alan Peyami Safa, bu romanında da savaş yıllarındaki toplumsal trajediyi işlemiştir. Bu bağlamda, mekânı vermek istediği mesajı destekleyici bir unsur olarak kullanan yazarın, tez kapsamında incelenen Beyoğlu'nu, karakterlerin davranışlarına ve ruh hallerine etki eden önemli bir unsur olarak kullandığı görülmüştür.

4.1.1. Mahşer’de Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası

Roman, başkişi Nihad’ın savaşta geçirdiği üç senenin ardından, Çanakkale Cephesinde omzundan yaralanarak İstanbul’a dönüşü ile başlar. Bir gece yarısı seyahat ettiği vapurun iskeleyle yanaşması ile kendini İstanbul’un ıssız sokaklarında bulan genç adam, hayatta kalan tek akrabası olan teyzesinin yanına gitmek için Fatih’e kadar yürür. Yolda karşılaştığı polis, Nihad’ın yıpranmış asker elbiselerine rağmen onu sorguya çekip adeta bir suçlu muamelesi yapar. Vatani için savaşan genç, karşılaştığı muamele karşısında hayal kırıklığına uğramışken, polisin çevirdiği bekçiden de teyzesinin öldüğü haberini alınca iyice yıkılır. Günlerdir uyumadığı gibi saatlerdir tek bir lokma bile yemeyen Nihad, çareyi en sonunda arkadaşı Faik’in babası ile Cibali’de yaşadığı eve gitmekte bulur. Nihad arkadaşı tarafından hoş karşılanmış olsa da, Faik ve babasının ona kendi yataklarını verip yerde yattıklarını görünce onlara daha fazla yük olmamak için iş aramaya karar verir. Savaşa gitmeden önce öğretmenlik yapan Nihad, gazi oluşuna güvenerek iş aramaya başlasa da gittiği her yerde kapılar yüzüne kapanmıştır. Çünkü İstanbul üç sene içerisinde çok değişmiş; adam kayırmalar, yolsuzluk ve rüşvet artmıştır. Cephede milleti için savaşıp gazi olan Nihad, onu kimsenin önemsemediği gerçeği ile yüzleşip, umutsuzluğa düştüğü sırada tesadüfen girdiği handa, Seniha adında bir kadın ve kocası ile tanışır. Nihad’ın iş aradığını ve Fransızca bilen eski bir öğretmen olduğunu öğrenen Seniha, ona kızı Perizad’a özel hocalık yapmasını teklif eder. Ertesi gün, Seniha Hanım’ın tarif ettiği Beyoğlu’ndaki apartman dairesine giden Nihad, burada Anadolu’daki savaştan habersizmiş gibi alafranga bir hayat süren Seniha ve Mahir Bey’in yaşantısına şahit olur. Söz konusu apartmandaki ilk bocalamayış, evin şımarık ve inatçı kızı olan Perizad’ın, Türkçe okumayı reddetmesi ile yaşayan Nihad, çocuğun ana diline olan yabancılığı karşısında adeta şaşkına döner. Perizad’ın tutumuna rağmen derse başladığı halde onunla iletişim kurmakta zorlanan Nihad’a, küçük kızın mürebbiyesi Muazzez yardımcı olur. Küçük yaşlarda annesini kaybedince dayısının oğlu olan Mahir Bey’in himayesine aldığı hoş bir genç kız olan Muazzez ile ayaküstü sohbet eden Nihad, Seniha Hanım’ın onu Perizad’ın doğum günü partisine davet etmesinin ardından apartmandan ayrılır. Ertesi akşam dönemin mebusları ile Alman askerlerinin davetli olduğu partiye katılan Nihad, başlarda kendini yalnız hissetse de, burada Muazzez ile olan iletişimini arttırdığı görülür. Gecenin ilerleyen saatlerine doğru hava almak için balkona çıkan Muazzez ve Nihad, burada Seniha Hanım’ın mebus Alaaddin Bey ile olan ilişkisine şahit olurlar. Seniha Hanım’ın mebus ile olan sarmaş dolaş halleri ve konuşmalarına tanık olan ikili, karşı karşıya kaldıkları manzaranın etkisiyle adeta donakalmışlardır.

Seniha Hanım'ın gerçek yüzüne şahit olan Nihad, Mahir Bey'in mebusun ardından odaya girmesi ile iyice şaşkına dönmüştür. Çünkü Mahir Bey'in, çıkarları uğruna karısının başka erkeklerle olan ilişkilerini bildiği gibi onu bu konuda teşvik ettiğini görür. Yaşadıkları şaşkınlığın etkisi geçince, Muazzez Nihad'a bu aile ile ilgili bildiği çok şey olduğunu söyler ve ertesi gün Beyoğlu'nda bir pastacıda buluşup detayları konuşmak için sözleşirler. Ait olduğu muhitten tamamen farklı yozlaşmış ve ahlaksız bir topluluğa girdiğini fark eden Nihad, gece yarısı apartmanı terk edip, ertesi gün Muazzez ile kararlaştırdıkları gibi pastacıya gider. Muazzez ona, oldukça akıllı, sinsi ve tam bir para adamı olan Mahir Bey'in yaptığı vagon ticareti ile servetine nasıl servet kattığını anlatır. Ayrıca Arabistan ve Galiçya'dan getirdiği ucuz malları, savaş ortamını fırsat bilerek İstanbul'da ateş pahasına satan Mahir Bey'in, siyasi nüfusunu kullanarak vagonları ülkeye nasıl soktuğunu söyler. Genç kız, bu işte Mahir Bey'in en büyük destekçisinin karısı Seniha olduğunu ve karısının nüfuslu insanlar ile olan gayrimeşru ilişkilerinden yararlanan adamın bu durumdan gayet memnun olduğunu belirtir. Annesi öldüğünden beri bu aile ile yaşasa da içten içe dayısının oğluna düşman olan Muazzez, içinde bulunduğu topluluğun yozlaşmış davranışlarından huzursuz olsa da, genç kızın elinden hiçbir şey gelmemektedir. Çünkü Mahir Bey, Muazzez'in annesinden kalan apartmana hile yoluyla el koymuş, bir nevi genç kızın hakkını gasp etmiştir. Pastacıda uzun uzun konuşup dertleşerek birbirlerini yakından tanıyan Muazzez ve Nihad'ın arasında bir nevi işbirliği hissi ile dostluk ilişkisi gelişmiştir. Günler geçtikçe, Seniha Hanım'ın hesap işlerini de Nihad'a vermesi ile zamanının çoğunu Beyoğlu'ndaki apartmanda geçiren genç adam, hayatını düzene sokarken, Muazzez ile aralarında da hissi bir yakınlık başlamıştır. Bu yakınlaşma Nihad'dan farklı şekillerde de yararlanmayı planlayan Seniha Hanım'ı oldukça rahatsız etmiş ve Muazzez'i zaten evli bir adam olan Alaaddin Bey ile evlenme konusunda zorlamaya başlamıştır. Aynı zamanda genç kız ile olan yakınlığını azaltması konusunda Nihad'ı uyaran Seniha Hanım, ona ticari yolsuzluklarına yardım etme koşuluyla vaatlerde bulunmuştur. Harpte geçirdiği zor günlerin ardından refah dolu bir hayat her ne kadar Nihad'ı cezbetmiş olsa da, genç adamın kendini çabuk toparlayarak tereddütlü halinden sıyrıldığı görülmüştür. Bu süreçte, Seniha Hanım ve Mahir Bey'in mebus ile evlenmesi konusunda Muazzez'e yaptıkları baskı da dayanılmaz bir noktaya gelmiştir. Bir akşam yemeğinde Alaaddin Bey'in genç kıza adeta saldırması ile çılgına dönen Muazzez ile Nihad'ın, gece yarısı Beyoğlu'ndaki apartmandan gizlice kaçtığı görülürken, kitabın birinci olay örgüsü de sonlanmış olur.

Olay örgüsünün ikinci bölümünde, Beyoğlu'ndaki apartman dairesinden ayrılan Muazzez ile Nihad'ın, Faik'in Cibali'deki evine sığındıkları görülür. İki genç birlikte kaçtıkları gecenin ardından, miras meselesinin peşine düşerek, Muazzez'in annesinden kalan apartmanı Mahir Bey'den almanın yollarını aramaya başlarlar. Bu arada, Nihad'ın arkadaşlarının Muazzez'in şerefine, Bağlarbaşı'daki bir evde eğlence düzenlediği izlenir. Nihad'ın arkadaş ortamına girip, dâhil olduğu yeni yaşantıya ayak uydurmaya çalışan Muazzez, genç adama nikâh kıymaları şartını koyar. Eğlence gecesinden sonra evlenen âşıklar, Fatih'de altı odalı bir evin iki selamlığını kiralarlar. Evliliklerinin ilk aylarında Muazzez'in mücevherlerini satarak geçinen ikilinin, apartmanı Mahir Bey'den geri alamayacaklarını anlamaları ile zengin olma hayalleri de suya düşer. Nihad'ın tiyatrodaki yapmayı denediği suflörlük işi de kazanç getirmeyince, Muazzez'in annesinden kalan takıların satılmasının ardından evdeki eşyaları da rehin vermeye başlarlar. Geçim sıkıntısı yüzünü göstermeye başladıkça genç ikilinin aralarındaki sevginin şiddetinin azaldığı izlenirken, çatışmalarının gün yüzüne çıktığı dikkat çeker. Bu süreçte yaşadığı ekonomik sıkıntılar, Nihad'daki sosyal hassasiyetleri arttırmış, genç adamın mevcut düzeni sorgulayan ihtilalci bir çevreye dâhil olduğu görülmüştür. Vatan, millet, fazilet gibi kavramlara inanan idealist ve entelektüel bir genç olan Nihad, gazeteye yazdığı yazılarda da ihtilalci düşüncelerini belirginleştirmiştir. Dikkatleri iyice üzerine çeken genç adam, Muazzez'in ateşlendiği bir gece polis tarafından kaldıkları evden alınarak nezarethaneye atılmıştır. Hapishanede geçirdiği 3 günün ardından eve dönen Nihad, karısının yanında Seniha Hanım'ı görür. Muazzez kocasının yokluğunda kendisine bakan kişinin yengesi olduğunu söylerken, Seniha'nın onları Beyoğlu'ndaki apartmana çağırdığından bahseder. Bu fikri şiddetle reddeden Nihad, Muazzez ile girdiği tartışmada, karısının bir süre dinlenmek için Beyoğlu'ndaki apartmana gitmek istediğini duyunca iyice yıkılır. Nihad, bütün karşı çıkışlarına rağmen apartmana dönen Muazzez tarafından terk edildiği fikrine kapılır. Muazzez söz verdiği gibi birkaç gün içinde kocasının yanına geri dönse de, Nihad onunla iletişim kurmayı reddeder. Halbuki Muazzez, Beyoğlu'ndaki ışıltılı hayata alışkın olsa da, ilk çocukluk yıllarını annesinin yanında geçirmiş olmasının da etkisiyle Nihad'ı son ana dek terk etmemiştir. Kendisine dargın olan kocasını yumuşatmaya çalışan Muazzez'in, Nihad'ın onu yok sayışını kendine yediremeyerek, bir hışımla evi terk ettiği görülür. Muazzez'in onu tekrar terk edişinden sonra günlerce karısının hayaleti ile boğuşan Nihad, şüphelerinin esiri olup çıldırmanın eşiğine gelir. Bin bir düşüncenin esiri olduğu günlerde, Muazzez'i her açıdan ölçüp tartan ve karısı ile ilgili her ihtimali değerlendiren genç adamın, bu kuruntular içinde çaresiz kaldığı izlenir. Muazzez'in hatırasından kurtulmak için Beyazıt'la Kumkapı arasında yaşlı bir

kadının evine taşınıp yeni bir muhide dâhil olsa da genç kızı düşünmekten kendini alıkoyamaz. Sevgisine yenik düşerek Muazzez'i görmek için Beyoğlu'daki apartmana giden Nihad, burada hizmetçiden karısının Seniha Hanım, Mahir Bey ve mebus Alaaddin Bey ile Nişantaşı'nda bir düğüne gittiğini öğrenince, yaşadığı öfkenin etkisiyle kendini sokağa atar. Adeta bunalımın eşiğine sürüklenen Nihad'ın apartmandan çıkarak Beyazıt'da arkadaşlarıyla her zaman buluştuğu kahveye gittiği görülür. Burada arkadaşlarından birinin de veremden ölmek üzere olduğunu duyan Nihad, yaşamak için bir sebebi olmadığına inanıp intihar etmeye karar verir ve Muazzez'e yazdığı intihar mektubunun ardından ayağına bağladığı taş ile kendini Marmara'nın dalgalarına bırakır. Ayağındaki taşın etkisiyle batmaya başlayan Nihad, dalgaların arasında çırpınırken yaşamanın güzelliğinin farkına varıp hayata tutunur. Son anda bütün vücuduna dolan yaşam enerjisi ile hayata bakış açısı değişen genç adam, Muazzez'in bulunduğu düğüne gidip Beyoğlu'ndaki apartmanda tanıştığı Muharrir Kerim Bey'i bulur. Nihad ile ilgilenen Kerim Bey, ona Avusturya Bankasında iş bulduğunu müjdelerken, Muazzez ile bir araya gelmelerini sağlar. Yazarın, her şeye inat yaşamayı tercih edip, Muazzez ile yeniden bir araya gelen Nihad'ın, mutlu bir hayata adım atacağını ima etmesiyle olay örgüsü sonlanır.

4.1.2. Mahşer'de Mekân

Çanakkale Cephesinde omzundan yaralanan Nihad'ın bin bir umutla döndüğü şehirde yaşadığı hayal kırıklıklarının konu edindiği *"Mahşer'de"* mekân, işgal altındaki İstanbul'dur. Üç senedir özlemini çektiği şehre sonunda kavuşan Nihad için arzulanan bir yer olan İstanbul, romanın daha ilk satırlarıyla birlikte kapalı bir mekân olarak okurun karşısına çıkmıştır. Romanda, okuru bir mekân tasviri ile karşılayan yazarın, genç adamın burada yaşayacağı düş kırıklıklarının habercisi olarak şehrin karanlık yüzüne şöyle yer verdiği görülür:

"Limanda vapur ilerledikçe, sağ ve sol kıyının taş binaları, üstlerine bulaşan karanlıklardan sıyrılarak, dinç ve siyah gövdeleriyle, ağır ağır kımıldıyor, şişiyor, kabarıyor, gitgide artan bir heybetle yükselerek, ayağa kalkmış gibi, vapura doğru yürüyorlar. İstanbul'un üstünde, Marmara'nın ortasından, Ayastefanos açıklarından beri gözleri çeken bir yangın kızılılığı var; şehrin bütün ışıklarını sünger gibi içen bulut kümeleri alev almış paçavralar gibi kıpkızıl." (Safa, 2021b: 7).

Yazarın açılış sahnesiyle birlikte adeta bir roman kahramanı gibi betimlediği İstanbul, meydan okurcasına Nihad'ın üstüne yürüyen taş binaları ve yangın kızılılığına bürünmüş çehresi ile okuyucuya genç adamın burada hayallerini gerçekleştiremeyeceğini sezdirmektedir. Çünkü İstanbul'un karanlık ve kapalı

yüzünün işareti olarak gösterilenlerin, Nihad'ın yokluğunda şehrin geçirdiği değişimin habercisi olarak okuyucuya verilen ön bilgiler olduğu söylenebilir. Oysaki yazar İstanbul'a, Nihad'ın içine işleyerek hayallerini süsleyen açık bir mekân olarak yer vermiştir. Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde genç adamın içine düşeceği maddi ve manevi bunalımlar düşünüldüğünde, şehrin içinden çıkılmaz bir labirente dönüşeceği açıktır.

Sirkeci İskelesi'ne demir atan vapurdan, İstanbul'u bir çırpıda dolaşma hevesiyle inen Nihad için olumsuzluklar karaya daha ilk adım atışıyla şöyle başlar. Vücudunu esir alan harp yorgunluğu ile birlikte günlerdir tek bir lokmaya hasret kalan midесinin verdiği ıstıraba yenik düşmeyen genç adamın, Babıali Yokuşu'ndan Fatih'e kadar yürüdüğü görülür. Bitkin bacaklarının taşımakta zorlandığı vücudu, cephede vatani için savaşmış olmasının haklı gururuyla dolu olsa da onu yoldan çeviren bir bekçi ile genç adamın yaşadığı hayal kırıklığı dikkat çeker. Çünkü ona adeta bir suçlu muamelesi yapan bekçi, aslında bütün İstanbul'un Nihad'ı bir yabancı gibi karşılayacağını habercisidir. Cephenin aksine buradaki insanların savaşa karşı kayıtsızlıkları karşısında bütün şehrin Nihad'ın nazarında daraldığı görülürken, genç adam İstanbul'da yaşayan tek akrabası olan teyzesinin de öldüğünü öğrenir. Gidecek yeri olmayan Nihad, gecenin bir yarısı İstanbul'un karanlık ve izbe sokaklarında kendini kimsesiz hissederken, mekânın onun nasıl sıkıştırdığını genç adamın şu sözlerinden anlıyoruz:

“Bir aralık durdu ve başını evlere kaldırdı: Pencerele rin mustatıl gölgelerinde sarı bir türbe ışığı, bütün evlerde bir türbe sükûnu var. Her müslüman, yatağında bir sandukaya girmiş gibi, sabaha kadar hiç kıvranmadan yatıyor. Ne rahat! Uykulu bir başın yumuşak bir yastıkta sızıışı, ne keyf! Aah bir şilte, bir yastık, bir yorgan, işte saadet müsellesinin üç dil'i!? Nihad'ın başına hitabeler doluyor. Bağır malı. “Ey.. - demeli- ey. ey.. yataklarında.. eyyy İstanbullular! Siz ki...” Ah.. şuura geçince mânâsını kaybeden, söylenecek neler var. “Ey İstanbullular!.. siz bu rahatınızı, benim bu gece, sokak ortasında kalışma medyunsunuz.” Daha birçok şey. Cephede küme küme insanların geride küme küme insanlara tatlı uyku verebilmek için kan akıtmaları. Sebep? Geçelim.” (Safa, 2021b: 13).

İşyanını onu kuşatarak tek başına bırakan İstanbul'a karşı dile getiren Nihad, kapalı bir mekân olarak öne çıkan şehrin yanında, içindeki insanlara da öfkeli dir. Onun gözünde İstanbul'da rahat bir uyku uyuyan herkes suçludur. Çünkü Nihad, İstanbul için savaşmış bir kahramanken, bütün şehir bir olmuşçasına genç adamın çaresizliği karşısında adeta kayıtsızdır. Sonunda ruhunu esir alan isyan buhranını bir kenara

bırakıp nereye sığınabileceğini düşünen Nihad'ın aklına, Cibali'de babası ile kulübeden bozma bir evde yaşayan Faik'e gitmek gelmiştir. Kıt kanaat yaşamalarına rağmen kapılarına gelen arkadaşını geri çevirmeyen Faik'in, babasıyla evdeki tek yataklarını da Nihad'a verdikleri görülür. Günlerdir yatak yüzü görmeyen Nihad'ın, Faik'in babasıyla onu ne şartlarda misafir ettiğini fark etmeden deliksiz bir uykuya daldığı görülse de, sonraki gece genç adamın gerçeklerle yüzleştiği izlenir. İstanbul'un onu hangi sürprizlerle beklediğini kara kara düşünürken uykusu kaçan Nihad'ın, Faik ve babasının yerde yattıklarını görünce kapıldığı dehşet hali şöyle dikkat çekmiştir:

“Karanlıkta yavaşça, kapıyı aralık etti, odaya gevşek bir adım atarak, hemen kibrit çaktı. Fakat gördüğü manzara onu şaşırtmıştı: Faik'le babası uzun ve alçak bir minderin üstünde sırtlarına paltolarını giymiş, ayak ayağa uyuyorlardı. Kibritin cılız ışığında titreyen bu hazin manzara çarçabuk karardı, Nihad, hemen dışarı çıktı ve dehşete düşen bir adam gibi başını avuçladı: Yarabbi! demek iki gecedir, Faik'le babası, bir arkadaş hatırı için yataksız uyuyorlar, demek başka yatakları yok, yahut Musa Baba'ya verilmişti! Nihad daha müthiş şeyler düşündü: Belki de baba-oğul yiyeceklerini de Nihad'a terketmişlerdi!” (Safa, 2021b: 18).

Söz konusu savaşın Nihad dışında, Faik ve babasını da perişan ettiği görülürken, genç adamın şahit olduğu manzara karşısında bu evin de daralarak labirentleştiği söylenebilir. Derhal bir iş bulup, para kazanmasının farkına varan genç adamın, sonraki günlerde İstanbul'u karış karış gezerek çalmadık kapı bırakmadığı izlenir. Hiçbir girişimi olumlu karşılanmayınca iyice umutsuzluğa düşen Nihad'ın son çare olarak bir hana girdiği görülür. Burada iyi giyimli ve alımlı bir kadın olan Seniha Hanım ile tanıştıktan sonra Nihad için olumsuz olan atmosfer ansızın dağılır. Çünkü Seniha Hanım kendisine kızına öğretmenlik yapması için teklifte bulunmuş ve Nihad'ı Beyoğlu'ndaki apartmanına davet etmiştir. Nihad için ilk girdiğinde negatif bir atmosfere sahip olan hanın, bir anda genişleyen bir mekâna dönüştüğünü genç adamın şu sözlerinden anlıyoruz:

“Hanın merdivenlerini yeni bir ümidin verdiği cevvaliyetle inerken, genzinde hafif bir lavanta ve kadın vücudu kokusu duymuştu. Bu koku gençliğinin bin iştihakını bir anda kaynattı, afyon zerrelere gibi, dimağına vurdu ve başının karanlıklarında yakın ve uzak ümitler kımıldattı...” (Safa, 2021b: 31).

Ertesi gün Nihad'ın tam vaktinde Seniha Hanım'ın tarif ettiği gibi Mir Terzihanesi'nin karşısındaki Savva Otelini geçince gördüğü ilk beyaz ve yeni yapılmış apartmana girdiği izlenir. İçinde dolup taşan ümidin verdiği kuvvetle apartmana giren Nihad,

hayatındaki ikilemlerin bundan sonra başlayacağından tamamen habersizdir. Çünkü Nihad ait olduğu semtten tamamen farklı bir muhitte İstanbul'un sosyeta diye adlandırılan bir grubun yaşantısına dâhil olacaktır.

Söz konusu apartmana girişiyle Nihad'ın, şımarık ve aksi bir kız olan Perizad'a öğretmenlik yapmak dışında Seniha Hanım'ın hesap işlerini de kontrole başladığı görülür. Yeni işiyle birlikte Nihad için Beyoğlu ile Fatih arasında mekik dokuduğu düzenli bir hayat başlamıştır. Böylece iki ayrı muhitin her yönüyle birbirinden farklı yaşantılarına dâhil olan Nihad'ın, ayak uydurmakta zorlandığı karmaşık bir sürecin başladığı da izlenir. Nihad'ı sıkıştıran ikilemi, "Romancı Yönüyle Peyami Safa" isimli eserinde mekân özelinde değerlendiren Mehmet Tekin; *"Mahşer romanının mekân örgüsü zıtlık esası üzerine kurulur"* (Tekin, 1999: 115) derken yazarın İstanbul'un semtlerinin farklılıklardan beslenerek olayların gerilimli bir atmosferde seyretmesine zemin hazırladığına değindiği söylenebilir. Savaş dönemi atmosferi farklılıkları belirginleştirirken, Nihad'ın ait olduğu Fatih-Beyazıt-Sirkeci üçgeninde harbin bütün sıkıntılarını omuzlarında taşıyan bir kesim dikkat çekerken diğer tarafta manzara tamamen farklıdır. Nihad'ın yeni işiyle birlikte dâhil olduğu Beyoğlu-Galata-Nişantaşı üçgeninde de, savaşa olan kayıtsızlıkları ile ön plana çıkan yozlaşmış tipler genç adamın çevresini sarmıştır. Nihad'ın cephede geçirdiği üç sene içerisinde İstanbul'da el değiştiren zenginlik ile varlıklarına varlık katan bu kesimin, savaş koşullarını kendi lehlerine çevirmek adına Alman Askerleri ile birlik oldukları bile görülür. Bu denli dejenerasyona tanık olduktan sonra Nihad'ın, söz konusu çevreye dâhil olsa da saf ve temiz kalabilmeyi başarmış olan Muazzez ile kaçarak Fatih'te Faik'in evine sığındığı izlenir. Böylece kitabın birinci olay örgüsü sonlanırken, yazarın Fatih ile Beyoğlu semtleri arasında Nihad aracılığıyla kurduğu bağlantıya Muazzez'in de dâhil olduğu görülür. Zira yazar, Beyoğlu'ndan bir nevi kopuş yaşayan Muazzez'in bihaber olduğu viran Türk evi karşısındaki izlenimlerine şöyle yer vermiştir:

"Toprak zeminli bir hol. Sol rafta ve dipte bir merdiven. Trabzanları kopmuş, parmaklıkları kırılmış, mukavva ve gazete kâğıtlarıyla yamanmış küçücük bir pencere, duvarlar dökük, rutubetten, kireçlerin beyazı dalga dalga morarmış. Sağ tarafta ve dipte bir merdiven. Trabzanları kopmuş, parçalanmış, bazı tahtalar ip gibi sarkıyor." (Safa, 2021b: 142-143).

Yazar, Muazzez'in hiçte alışık olmadığı bu evin manzarası ile savaşın derinleştirdiği yoksulluğu gözler önüne sererken, genç kızın yetiştiği Beyoğlu'ndaki apartmandan tamamen farklı bir porte çizmiştir. Daha ilk satırlarda şatafattan ve lüksten uzaklığı

ile dikkat çeken bu evin, yoksulluğun da yarattığı hava ile kapalı bir mekân olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Muazzez'in izlenimleriyle öne çıkan söz konusu viran ev, ilerleyen satırlarda genç kıza, Beyoğlu'ndan uzaklaşmış olduğu gerçeğini hissettirmeye şöyle devam etmiştir:

“Burası da korkunçtu. Ayakta güç durulacak kadar basık tavanlı, viran bir oda. Eşya namına bir yemek masası, bir tel dolap, iki minder, yerde bir yatak, minderlerden birinin üstünde, Faik'in gömleği, yaka ve kravatı var. Yemek masası üstünde, Faik'in henüz yaktığı lâmba ve bir kitap.” (Safa, 2021b: 143).

Bahsedilen ev, Fatih-Beyazıt-Sirkeci üçgeninde yaşayan halk tabakasının içinde bulunduğu vaziyeti bütün çıplaklığı ile gözler önüne sererken, Muazzez'in ait olduğu Beyoğlu da şatafatın ve lüksün adeta merkezi durumundadır. Cibali'ye gelişiyle birlikte alıştığı refaha tekrar kavuşma hayali içinde olan Muazzez'in, Nihad'dan da aldığı güç ile annesinden ona miras olarak kalan apartmanı Mahir Bey'den geri almanın yollarını aramaya başladığı görülür. Günlerini devlet dairelerinde genç kızın hakkı olan apartmanı geri alma umuduyla geçiren ikili, bu süreçte yeni hayatlarına adapte olmaya çalışırken, Nihad'ın arkadaşlarıyla da vakit geçirirler. Bir akşam Necdet'in, Bağlarbaşı'ndaki evinde genç çiftin şerefine düzenlediği yemeğin ardından, *“Muazzez'in şiddetli arzusuyla”* (Safa, 2021b: 173) nikâhları kırılan ikilinin, *“Fatih'te, altı odalı bir evin iki oda selâmlığını”* (Safa, 2021b: 173) tuttukları izlenir. İlk başlarda Muazzez'in mücevherlerini satarak geçinen genç çift, satacak bir şey kalmayıp, apartman işi de umut ettikleri gibi sonuçlanmayınca ayın sonunu getirememeye başlarlar. Bu durumun en çok da apartmanın cazip yönlerini tazeliğiyle hatırlayan Muazzez için oldukça zorlayıcı olduğu söylenebilir. Çünkü o apartmanın; *“İpek, elektrik, çiçek ve lâvanta kokusu, yalancılıktan bile olsa muaşeret, bazı günler, muhtelif insanların bir salonda yan yana gelmeleri, ufak tefek dedikodular, tenkidler, takdirler, daima galeyan halinde bir hayat.”* (Safa, 2021b: 188) şeklinde ifade edilen çekici yönlerine ve yaşantısına pek alışkındı. Karısını alışkın olduğu hayattan koparmış olmanın vicdani yükünü omuzlarında taşıyan Nihad, iş bulamadığı gibi faizci ev sahipleri Emine'nin de eline düşünce son çare olarak Faik'ten borç istemeye karar verir. Faik'in Cibali'deki evine çaresizliğini anlatmak için giden Nihad'ın, arkadaşının durumunun ondan da kötü olduğunu şöyle fark eder:

“Bütün bu dağınık evde, alçak duvarlar, basık tavan, yamrı yumru, her tarafında çukurlar ve tümseklerle çarpılmış yer, duvara asılmış keçeler, dolap, mutfak bezleri, göze hep çirkin görünmek için ittifak etmiş gibi yan yana gelen bu eşya, Nihad'a bir

tiksinti verdi. Genç adam, bu evde ve benzerlerinde oturan bütün öteki gençleri, gadre uğramış bir insanlığı düşünerek isyan duyuyordu.” (Safa, 2021b: 191).

Romanda yoksul görüntüsü ile dikkat çeken Faik’in evi, buraya girer girmez gördüğü fare ile Nihad’ın nazarında iyice daralıp içinden çıkılamaz bir labirente dönüşmüştür. Bu çabası da sonuç vermeyen Nihad’ın, Faik’i de yanına alıp arkadaşlarıyla vakit geçirdikleri Beyazıt’taki kahveye gittiği görülür. Burada daha önceden tanıdığı Rıza ile denk gelen Nihad, arkadaşının ona tiyatrodaki suflörlük yapmayı teklif etmesi ile kendini yepyeni bir işin içinde bulur. Arkadaşı ile sözleştiği gibi tam vaktinde Fatih Şehzadebaşı’ndaki Ferah Tiyatrosu’nda olan Nihad için bu yere daha ilk girişiyle birlikte kapalı bir mekân olarak şöyle yer verilmiştir:

“Alt kat salon bomboş. Gündüzün bu saatinde, tiyatroya ağır bir kasvet çökmüş. Her yer karanlık. İnsan, rutubetli, küflü, müteaffin bir mahzene girdiğini zanneder. Dosdoğru sahneye gitti. Orası daha korkunç: küçük pencerelerden sızan kirli sarımtırak, serseri ışıklar, her tarafı darma dağınık olmuş bu büyük odaya bir mahbes kılığı veriyor. Perdeciler uykudan yeni kalkmış... Gündüz uykusunun memnuniyetsizliği içinde, eline bir tavan süpürgesi almış, yerlere rastgele su serpererek ortalığı süpürüyor. Nihad, burnuna hücum eden sert, mayhoş, keskin bir kokuyla geriye kaçtı.” (Safa, 2021b: 201).

Romanda olumsuz özelliklerine yer verilen bu tiyatronun, oyun gecesini Nihad’ın seyircilerin arasından Mahir Bey ve Alâaddin Bey’i görmesi ile iyice daralıp labirentleştiği görülür. Bu tesadüf ile kendini küçük düşmüş hisseden Nihad’ın, mekânda adeta sıkışarak hapsoluşuna yazar şöyle yer vermiştir:

“Nihad, sahnenin altında gizlendi, gürültü bitinceye kadar yerinden kımıldamadı. Utancından yüzüne dolan kan, gözlerinden yaş getiriyordu. Müthiş müthiş rezil oldu, müthiş! Herkes, bütün eş dost, mebus ve Mahir Bey bile onun biçâreliğini gördüler. Belki de Aliaddin Bey bunu gazeteye yazacak ve intikam olsun diye Nihad’ın ismini de ilân edecekti, müthiş!” (Safa, 2021b: 225).

Nihad’ın onurunu zedeleyen suflörlük macerası da ilk günden biterken, genç adamın bundan sonraki süreçte gazeteye yazılar yazarak para kazandığı görülür. Söz konusu gelişme ile Nihad’ın kısmen düzenli bir gelire ve yaşantıya adım atmış olsa da, bulunduğu sisteme karşı beslediği öfkesinin büyüdüğü izlenir. Bu süreçte Nihad ve Muazzez’in, genç kızın Beyoğlu’ndaki apartmana gidip akrabalarını ziyaret etme istediği yüzünden şiddetli bir tartışma yaşadığı izlenir. Evliliğindeki kırılmaların da etkisiyle kendini daha çok ihtilal fikrine kaptıran Nihad, dâhil olduğu arkadaş grubunda da bu konuda toplantılar yapmaya başlamıştır. Bağlı olduğu düşüncelerine

gazetede ki yazılarında da yer vermeye başlayan genç adam, eylemleri yüzünden başına iş açacağından habersizdir. Çünkü yazar çok geçmeden genç adamın, Muazzez'in ateşlendiği bir gece polis tarafından evinden alınıp, darp edildikten sonra hapishaneye nasıl atıldığına yer vermiştir. Yarı baygın bir halde, romanda kapalı bir mekân olarak geçen hapishane hüccresine atılan Nihad'ın, gözlerini açar açmaz bu mekânla ilgili izlenimleri şöyledir:

“İptidâ, etrafı simsiyah. Nihad hiçbir şey göremiyor, yalnız küf ve yosun kokan ağır bir havanın, ciğerlerinde yumruk gibi şiştiğini hissediyordu. Birtakım sesler işitti, pelte gibi uzanıp kısalan gölgeler gördü. Yavaş yavaş etrafı seçmeğe başlıyordu. Kapkara taş duvarlar. Basık tavan. Ortasında asılı küçük bir elektrik lâmbasından irin gibi damla damla, bulanık pis ve sıska bir ışık akıyor. Bu yarı karanlıkta, nerede başlayıp nerede bittiği fark edilemeyen, şekilsiz bir bodrum. Sol tarafta, bir hasırın üstüne boylu boyuna serilmiş bir adam. Sağda üç kişi, toprak üstüne bağdaş kurmuş, konuşuyorlar.” (Safa, 2021b: 238-239).

Yukarıdaki satırlar ile yazar, hapsedilmiş olmanın ağırlığıyla mekânı bile göremeyen Nihad için bu yerin nasıl daraldığından bahsetmiştir. Nihad'ı adeta kuşatan bu şekilsiz bodrum; sesi, kokusu ve karanlığı ile romanda daralarak genç adamı boğan bir mekân olarak yer almıştır. Hapsolmanın ağırlığı ile mücadele ederken, söz konusu hücrede tanıştığı bir doktordan aldığı nasihatler ile kısmen rahatlayan Nihad, geçen birkaç günün sonunda özgürlüğüne kavuşur. Hürriyetin verdiği hafiflik ile karakoldan adeta kaçarcasına uzaklaşan Nihad için aydınlık sokakların sesleri bile bir mucize gibidir. Kapalı ve karanlık bir hapishane bodrumundan sonra genişleyen sokaklar ile caddeler Nihad'ın nazarında şöyle anlatılmıştır:

“Bol hava, güneş, aydınlık, insanlar, hayat, araba sesleri, evler, sokak köpekleri, her şey, gözlerini altın gibi kamaştırdı. Nefes almaya doyamıyordu. İcini çekiyor, çekiyor, çekiyor, göğsünün bol ve temiz hava ile şişmesini seyrediyor, ilerliyordu.” (Safa, 2021b: 250).

İlerleyen satırlarda, özgürlüğünün ruhunda yarattığı sarhoşluğun etkisiyle derin bir nefes alan Nihad'ın, son gördüğünde ateşler içinde kıvranan karısını görmek umuduyla eve koştuğu izlenir. Eve vardığında karısının başında Seniha Hanım'ı gören Nihad için kendini kaptırdığı mutluluk rüzgârının kısa sürdüğü söylenebilir. Geçirdiği zor günlerin ardından kocasını karşısında bulan Muazzez Nihad'a, onun yokluğunda kendisine bakıp iyileştiren kişinin yengesi Seniha olduğunu söyler. Yengesine adeta minnettar olduğundan bahseden genç kız, ayrıca istirahat edip rahatlamak için birkaç günlüğüne Beyoğlu'ndaki apartmana gitmek istediğinden

bahseder. Bu fikre şiddetle karşı çıkan Nihad'ın karısını suçladığı izlenirken, Muazzez'in kararında net olduğu ve kocasına bir mektup bırakarak apartmana gittiği görülür. Muazzez'in gidişiyle birlikte karısını suçlayan Nihad, genç kızla yaşadığı bütün olup biteni zihninden şöyle geçirir:

“Nihad kâğıda, boş yatağa, odaya baktı. Muazzez’le bütün hatıraları gözlerinin önüne geliyordu: apartman. Kıraat dersi. Ziyafet. Balkon. Pastacı. Yağmurlu gün? Otomobil. Hayaller. Firar, mebusla kavga. Apartmandan çıkış, sokakta bekleme. Ecel teri. Gece yarısı Cibali. Fare, sonra müşterek hayat. Bağlarbaşı çılgınlığı. Yaşamak buhranı. Ev. Emine Hanım. Tiyatro. Galeyan. Müteferrika. Seniha Hanım ve.. şimdi.” (Safa, 2021b: 256-257).

Yazarın Nihad'ın zihninden geçenlere yer verdiği satırlardan anlaşıldığı üzere, genç adamın büyük bir heyecanla geldiği evin, Muazzez'in hatıraları ile boğuştuğu kapalı bir mekâna dönüştüğü söylenebilir. Karısıyla büyük umutlarla döşedikleri bu evin içindeki eşyalarla birlikte Nihad için anlamsızlaşırken, dar ve yutucu bir mekân haline geldiği görülür. Yazar Nihad'ın karısının yokluğunda yerinden dahi kıpırdamayıp adeta nefes alamadığından bahsederken, Muazzez'in mektubunda da söz verdiği gibi birkaç gün içinde kocasının yanına geri döndüğü izlenir. Genç kızın yokluğunda onu zihninde ölçüp biçen Nihad için karısı sözünü tutmuş olmasına rağmen suçludur. İlerleyen satırlarda okur, Nihad'ın Muazzez'in bütün ısrarlarını görmezden gelip karısıyla konuşmamayı tercih etmesi ile genç kızın evi terk ettiğine şahit olur. Nihad'ın sessizliğini kendine yapılmış bir hakaret olarak gören Muazzez'in kapıyı vurup çıkışı ile genç adamın ruh haline şöyle yer vermiştir:

“Nihad, odanın ortasında mıhlı kaldı. Neden sonra, kapıya koştu, sofaya çıktı, tırabzandan eğilerek “Muazzez!” diye bağırmak istedi (fakat boğazı düğümleniyordu), sokak kapısının evi sarsarak örtüldüğünü duydu: Güm!” (Safa, 2021b: 266).

Nihad için zaten kapalı bir mekân haline gelen ev, Muazzez'in terk edişiyle birlikte içinden çıkamadığı bir labirente dönüşmüştür. Söz konusu bu evde karısının hayali ile daha fazla kalamayacağını anlayan Nihad'ın, kendine Kumkapı ile Beyazıt arasında bir ev tuttuğu görülür. Yazar, genç adamın adım attığı yeni yaşantısına alışmakta güçlük çektiğinden bahsetse de, taşındığı semt ve burada yaşayan insanlar ile ilgili izlenimlerine şöyle yer vermiştir:

“Nihad bu mahalleyi seviyor: Orda insanlar, hep muztarip. Erkekler (genç ve yaşlı) hep ihtiyar. Mutlaka bir tarafları kırılmış, bükülmüş, ezilmiş gibi kimi köksüz, kimi yürürken sendeliyor. Kimi kamburca. Hepsinin yüzleri daima ağlıyor gibi

kırıkmış. Kadınlar, tazeler ve nineler, hep cılız, kansız; yüzlerinde isyanla tevekkülün mısraı okunuyor. Hele çocuklar.. ah, çocuklar, harb-i umûmî çocukları.. Ana sütünden kesilir kesilmez sütsüz kalan, küçücük ve taze dişleriyle tepsi ekmeklerini eritmeye çabalayan insanlar. Hepsinin boyunları uzamış, omuzları öne kaçmış, kolları ve bacakları birer masa ayağı gibi kuru ve cılız, yüzleri, gözleri süzük, melûl insanlar. Bağırıyorlar (yahut bağıyorlar da sesleri çıkmıyor), ağabeylerinin ve ablalarının vaktiyle oynadıkları oyunları bilmiyorlar. Çoğu kapı diplerinde oturuyor ve o yaştaki adamlara hiç yakışmayan bir şey yapıyorlar: düşünüyorlar.” (Safa, 2021b: 269).

Söz konusu mahallenin hüznünlü atmosferini ruh halinin bir yansıması olarak değerlendiren Nihad, burada yaşayan insan manzarasını da kendine yakın bulmaktadır. Sistemin adaletsizliğine karşı haklı isyanını bu insanları uzaktan seyrederken derinden hisseden genç adam, kendini de en az onlar kadar çaresizliğe gömülü hissetmektedir. Her ne kadar ev sahibi olan yaşlı kadın Nihad’a, öz oğlu gibi şevkât beslese de, yeni evi genç adam için kendini huzursuz hissettiği kapalı bir yer olarak romanda ön plana çıkmıştır. İlerleyen satırlarda, içinden çıkılamaz bir ızdırabın pençesinde ruh hali iyice kötüleşen Nihad’ın, çektiği eziyete dayanamadığı bir an da Muazzez’i bulma umuduyla Beyoğlu’ndaki apartmana gittiği görülür. Apartmana giden Nihad, evin hizmetçisinden karısının Mahir Bey, Alaaddin Bey ve Seniha Hanım ile Nişantaşı’nda bir düğüne gittiğini öğrenince hayal kırıklığına uğrayıp, kendini caddenin kalabalığına bırakır. İlerleyen satırlarda Nihad, onun nazarında mahşerin ta kendisi olan bu apartmandan çıkıp, Muazzez’le her zaman vakit geçirdikleri pastacıya gider. Muazzez ile olan hatıralarının hala ilk günkü tazeliğini koruduğunu fark eden genç adamın, adeta ne yaptığını bilmez bir şekilde caddeye fırladığı şöyle izlenir:

“Nihad caddeye fırladı. İnsanlara gözyaşlarını göstermemek için bir sokağa saptı. Her akşam, tek başına dolaştığı yangın yerlerine doğru koştu. Yıkık duvarlar arasında yalnızlığını hissedince, geniş bir nefes aldı ve ağladı.” (Safa, 2021b: 288).

Yukarıdaki satırlarda Nihad’ın İstanbul’a geldiği ilk gece olduğu gibi avere bir şekilde gezerken, caddelerin de genç adamın gözünde adeta daralarak kapalı bir yer haline geldiği söylenebilir. Caddeleriyle beraber bütün şehir genç adamın nazarında labirentleşirken, Nihad’ın kendini arkadaşlarıyla müdavimi oldukları Beyazıt’taki kahvede bulduğu görülür. Okur, burada arkadaşlarından birinin ölmek üzere olduğunu öğrenen genç adamın, hayatın acımasızlığı ile bir kez daha yüzleştiğine tanık olur. Aldığı kötü haberler üst üst gelen Nihad, yaşamak için bir sebebi

kalmadığını düşünmeye başlarken, intihar fikrine kapılır. İlerleyen satırlarda ölüm fikrine kendini iyice kaptıran Nihad'ın, nasıl ölmek istediğine karar vermeye çalıştığı satırlar şöyle dikkat çekmiştir:

“Nihad bir taşa oturdu. Hasta başını avuçları arasında sıkmaktan başka bir şey yapamıyordu. Beyninde hep o fikir, bir arı gibi vızıldayarak uçuşuyor: Bitirmek, kendi varlığını bir hamur gibi türlü biçimlerle sokmak, yoğurmak, dağıtmak, parçalamak, yapıştırmak, ezmek, eritmek istiyor. Bu, hayal oyununda çok var. Yine birtakım intihar tarzları düşünüyor: kurşun, deniz, kömür, ip, ustura, kuyu, zehir, bir binanın üst katından atlamak, türlü türlü teşebbüsler, birbiri ardı sıra muhayyilesine düşüyorlar. Hepsi güç işler.. fakat bir kere ölüme karar verdikten sonra, bu eziyetler o kadar azalıyor ki.. Hepsinin sonunda da yokluğun, o daha şimdiden rehaveti hissedilen sükûnu var. Başı ve bütün vücudu o kadar yanıyor ki, en hoşuna gideni, deniz. Buz gibi suya dalmak. Tıpkı, bugüne kadar, hayatta yaptığı gibi dalgalarla göğüs göğüse gelmek. Yenileceğini bile bile, onlarla biraz itişmek. Sonra teslim. Büyük bir dalga yutarak şişmek, çatlayarak ölmek. Ohh, korkunç ve güzel. Müthiş bir ıstıraba kendi arzumuzla bir mislini daha zam etmek: iste saadet!” (Safa, 2021b: 289).

Yazarın söz konusu satırlarda, beyninde uğuldayan intihar fikri ile artan baş ağrısının verdiği ıstırabı bastıramayan Nihad'ın, ayakta bile duramadığından bahsettiği görülür. Zihninden geçen intihar fikirlerinden, kendini Marmara'nın sularına atmayı seçen genç adamın, Muazzez'e mektup yazıp bıraktığı izlenirken, karısını son bir kez daha görmek için Nişantaşı'nda düğünün yapıldığı konağa gittiği izlenir. Burada Muazzez'i gören Nihad, karısının onu unuttuğuna kendini inandırmış ve koşarak konaktan uzaklaşmıştır. İlerleyen satırlarda okur, karar verdiği şekilde kendini Marmara'nın sularına atan Nihad'ı izlerken, genç adamın dalgalarla boğuştuğu bir anda içine dolan yaşama isteği ile kurtulduğuna şahit olur. Ruhuna dolan enerji ile Nişantaşı'ndaki konağa dönen Nihad, burada Beyoğlu'ndaki çevreden tanıdığı yazar Kerim Bey ile iletişime geçer. Kerim Bey Nihad'a, onun için iş bulduğundan bahsederken, Muazzez'in de aslında kocasını çok merak ettiğini ve hep aradığı söyler. Zihninde Muazzez'i yanlış değerlendirdiğini fark eden Nihad'ın, Kerim Bey'in sayesinde karısı ile görüşerek ona olan biteni anlattığı görülür. Aynı geçirdikleri günlerin ardından birbirine kavuşan karı kocanın, birlikte Nihad'ın intihar ettiği yere gittikleri görülür. Okura sonunda iyi haberleri veren yazar, Nihad ve Muazzez'in kapılmış oldukları huzuru da şöyle yansıtmıştır:

“Uzun uzun denize baktılar. Sabahın mavi dumanı ikisinin de gözlerini bürümüştü. Ne derin sükût! Gecenin gölgesi, ağır ağır suların üstünden kalkıyor. Yaş bir rüzgâr, yüzlerine serin ve mayhoş bir koku savurdu. Karşı sahilin ince, kıvrak, altın sütunlar gibi, suya takılan ışıkları sallandılar. Sular çalkandı ve denizin uykusu kaçtı. Uzaklardan, uğuldayan çeşmeler gibi, kıyıya vuran dalgaların ağır ve boğuk sesleri geliyor. Üsküdar’ın tepeleri arkasından bir kızılık yükseliyordu: Ufkun meydanında, ağır ağır doğmağa hazırlanan güneşe, muazzam ve âteşin bir yol açılıyor.” (Safa, 2021b: 319).

Kitabın son sahnesinde yer verilen satırlar ile şehrin Nihad ve Muazzez için umut vaad ederek genişlediği ve açıldığı söylenebilir. Kokusu, ışıkları, sesleri ve manzarası ile genç çiftin ümitlerini besleyen İstanbul, Muazzez ve Nihad için yeni bir sayfaya sahne olurken, olay örgüsü de sonlanmış olur.

4.1.3. Mahşer’de Algısal Mekân Olarak Beyoğlu

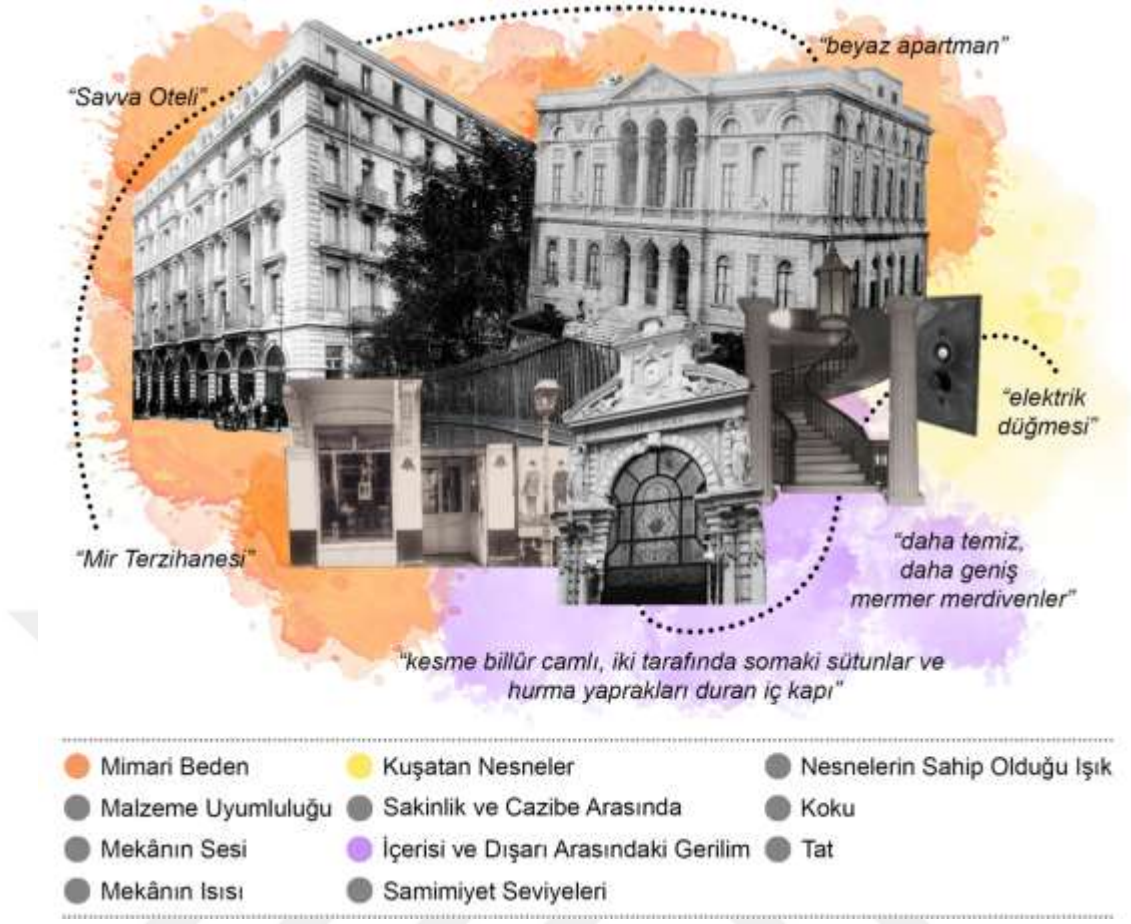
Çanakkale Savaşı’nda omzundan yaralandığı için açığa alınarak İstanbul’a dönmek zorunda olan Nihad; vatansever, eğitilmiş ve erdemli bir gençtir. Savaşa gitmeden önce öğretmenlik yapan genç adamın, İstanbul’a ayak basar basmaz iş bulmaya çalıştığı görülse de bu çabası günlerce sonuçsuz kalmıştır. Çünkü İstanbul onun hayalini kurduğunun aksine maddi ve manevi değerler açısından kutuplaşmanın arttığı, yolsuzluk ile ahlaksızlığın adeta merkezi olan bir yer haline gelmiştir. Özellikle Beyoğlu ile çevresi, para ve lüks uğruna her türlü dolandırıcılığın meşru kılındığı, ahlaki çöküntünün en derinden hissedildiği bir yer olarak romanda ön plana çıkmıştır. Nihad’ın da günlerce sonuçsuz kalan arayışının sonunda bulduğu öğretmenlik işinin, romanda dejenerasyonun merkezi olarak yer alan Beyoğlu’nda olduğu görülür. Burada şehri etkisi altına alan yozlaşmayı derinden hisseden Nihad’ın, savaşa rağmen asıl mahşeri Beyoğlu’nda tattığı söylenebilir. Oysaki Nihad’ın, Seniha Hanım ve kocası Mahir Bey ile tesadüfen tanıştığı bir handa aldığı iş teklifinden sonra Beyoğlu’na büyük bir heyecanla şöyle gittiği görülür:

“Mir Terzihanesi şu!.. Geçelim karşıya... “Savva oteli. “Savva” oteli... O da şu bina olacak, ta kendisi... Alâ... Sokağın içine yürüyelim... Beyaz apartman., Buradaki apartmanların çoğu beyaz... Tuhaf... Kadın benimle alay etti de farkında mı olmadım? Tuh... Kafa.. Dur bakalım.. Acele yok... Yeni yapılmış diyordu... Biraz daha yürüyelim... Şu olsa gerek... Öyle ya... Boyası parlıyor. Buralarda da başka yeni yapılı beyaz apartman yok.. Haydi çocuğum, bir bakalım içeriye.” (Safa, 2021b: 32).

Yukarıdaki satırlar ile Beyoğlu'nda yaşayacağı hayal kırıklıklarından habersiz büyük bir umudun verdiği coşkuyla Seniha Hanım'ın tarif ettiği apartmanı bulmaya çalışan Nihad'ı görüyoruz. İşsiz geçirdiği günlerde bütün İstanbul Nihad'ın nazarında kapanırken, karşısına çıkan yeni fırsat ile birlikte özellikle Beyoğlu'nun genç adam için açılan ve genişleyen bir mekâna dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda, romanda heyecanlı hali ile dikkat çeken Nihad'ın, söz konusu beyaz apartmandan içeriye girişine yazarın şöyle yer verdiği görülür:

“Nihad, kendi kendine bu emri verdi, apartmandan içeriye girdi. Gayet mutantan, kesme billûr camlı, iki tarafında somaki sütunlar ve hurma yaprakları duran iç kapıyı geçti. Başka apartmanlarınkinden daha temiz, daha geniş mermer merdivenlere basarken çamurlu ayaklarının bıraktığı izlerden utanarak, iki kat çıktı. Üç numaranın kapısında durdu ve elektrik düğmesine bastı.” (Safa, 2021b: 32).

Söz konusu satırlar ile Nihad'ın alışık olmadığı bir manzaraya sahip olan apartmanın atmosferine yer verilirken, Beyoğlu'nun da algısal olarak romanda yer almaya başladığı görülür (Şekil 4.1). Bu doğrultuda çalışma kapsamında Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı doğrultusunda değerlendirilen atmosferi oluştururken yazarın, öncelikle “mimari bedene” yer verdiği söylenebilir. Mir Terzihanesi ve Savva Otel, Nihad'ın Seniha Hanım'ın tarif ettiği “beyaz apartmanı” görsel olarak algılamasına yardımcı olan yapılar olarak mimari bedenleri ile ön plana çıkmışlardır. Aynı zamanda romanda beyaz apartman olarak bahsedilen yapı ise “mimari bedeni” ile Nihad'ın yeni macerasında atmosferi oluşturan ilk unsur olarak okuyucuya tanıtılmıştır. İlerleyen satırlarda, Seniha Hanım'ın verdiği ipuçlarıyla apartmanı bulan Nihad'ın, “kesme billûr camlı, iki tarafında somaki sütunlar ve hurma yaprakları duran iç kapıdan” (Safa, 2021b: 32) içeriye girdiği izlenir. Burada “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” oluşturan bir unsur olarak öne çıkan kapı, caddenin gerilimi ile apartman birbirlerine bağlayarak Nihad'ı yeni macerasına kavuşturan bir köprü gibidir. Ayrıca romanda geniş ve temiz oluşundan bahsedilen merdivenlerin ise “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” dengeleyerek Nihad'ı apartman dairesine yönlendiren unsurlardan olduğu görülür. Eserde atmosfer yaratımında yer verilen ipuçlarını deneyimleyip apartman dairesine ulaşan genç adamın, burada elektrik düğmesine bastığı izlenir. Yazarın, “kuşatan nesnelere” örnek olarak rol verdiği bu düğme de, dönemin modern ev atmosferini okura yansıtmada etkili bir unsur olarak ön plana çıkmıştır. Geleneksel Türk evlerinin aksine alafranga yönleriyle okurun karışmasına çıkan apartman dairesine, elektrik düğmesine bastığı andan itibaren Nihad'ın heyecanını arttıran bir mekân olarak yer verilmeye devam etmiştir.

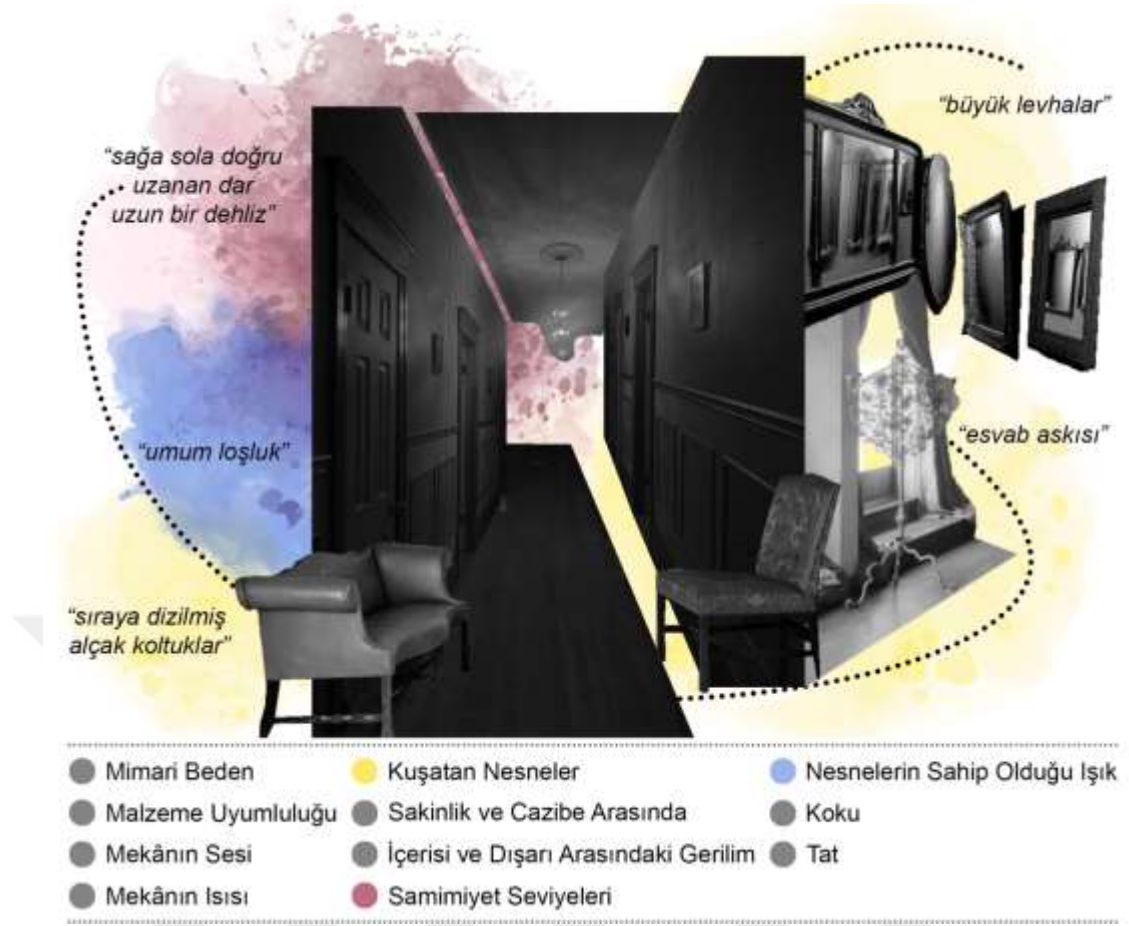


Şekil 4.1. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

Sabırsız bekleyişinin ardından söz konusu eve adım atan Nihad'ın bu yer ile ilgili ilk gözlemleri şöyledir:

“Kapıdan içeri adım atılınca, sağa, sola doğru uzanan dar, uzun bir dehlize girilmiş oluyor. Burası karanlıktı. Umum loşluk içinde, büyük bir esvab askısı, hizasında, sıraya dizilmiş alçak koltuklar, duvarda çerçevelerinden başka hiçbir şeyi görünmeyen büyük levhalar göze çarpıyor.” (Safa, 2021b: 33).

Yukarıdaki satırlar ile apartman dairesindeki atmosferi yaratan yazarın ilk olarak “samimiyet sevilerine” yer verdiği görülür (Şekil 4.2). Bu bağlamda yazar, eve girer girmez Nihad'ın dikkatini çeken dehlizin; darlığı ve uzunluğuna değinirken, genç adamın da daireden olumlu bir ilk izlenim almadığı söylenebilir. Zira boğucu bir atmosferi tarif eden yazarın, dehlizin karanlığına da yer vererek “nesnelerin sahip olduğu ışık” ile olumsuz atmosferi güçlendirdiği izlenir. Aynı satırlarda dehliz ile ilgili anlatımlar devam ederken okuru, “kuşatan nesneler” karşılamıştır. Bunlardan esvab askısı, koltuklar ve levhalar Nihad'ın etrafını sarıp yazarın atmosfer yaratımını güçlendirmişlerdir.



Şekil 4.2. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

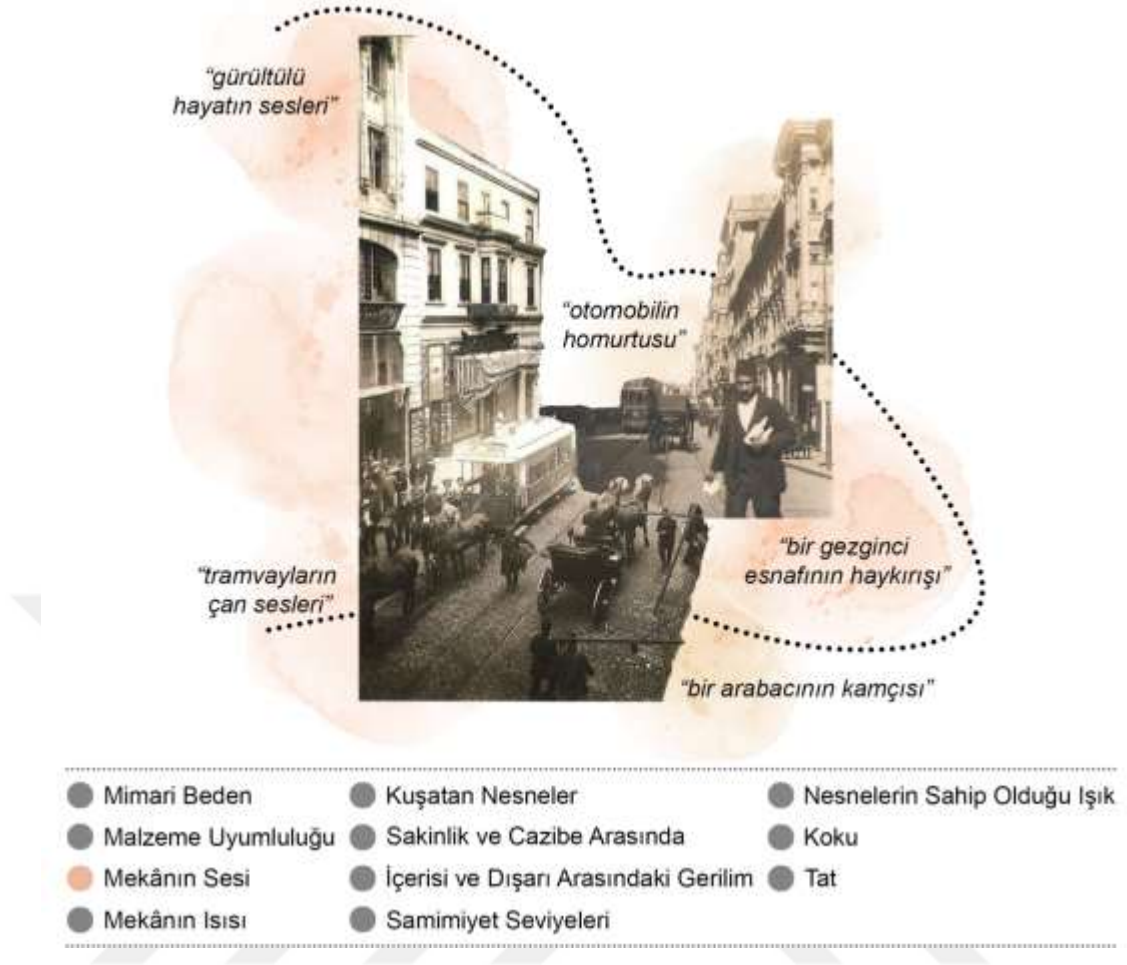
Söz konusu nesnelere, Nihad'ın bu dairedeki yabancılığını azaltmak için yer verilmiş olsa da, genç adamın algısıyla mekân atmosferi romanda yer almaya şöyle devam etmiştir:

“Her şeyi bir anda anlamak, tanımak, yabancılıktan mümkün olduğu kadar erken kurtulmak isteğinin verdiği kuvvetli bir tecessüsle, Nihad, dört yana gözlerini çevirdi; loşlukta görebildiği şeyler pek azdı: Dehlize açılan beyaz yağlı boyalı, çiftte kanatlı kapılar. Sonda, yan yana, camekânları yeşil renkli iki kapı. Bütün bunların arasında maun tahta saksıların içinde kış yaprakları. Sokak kapısının hizasında, tavana asılmış, kırmızı renkli, bir insan başı büyüklüğünde elektrik fanusu. Koltukların arasında bir masa. Üstünde kartvizit sepeti...” (Safa, 2021b: 33).

Yazarın söz konusu satırlarda Nihad'ın meraklı bakışlarından bahsettiği görülürken, atmosfer yaratımında “nesnelerin sahip olduğu ışık” yeniden dikkat çekmektedir (Şekil 4.3). Çünkü Nihad alışık olduğundan tamamen farklı bir düzeni anlamaya çalışsa da mekânın loşluğunun algısı kısmen azalttığı söylenebilir. Buna rağmen genç adamın dikkatli bakışlarına mekânın kapılarının takıldığı görülür. Kapılar bu

“Caddede, soğuk bir havanın yüzüne ıslak dokunuşunu hissetmeden, hızlı hızlı yürüyor, nereye gideceğini bilmeden, ne yapacağını düşünmeden, etrafında **gürültülü hayatın seslerini** işitmeden geçici ve sinirli bir neşe ile ilerliyordu. Pek mes’ud bir davete koşuyormuş gibi, fazla bir tehâlük içindeydi. Bazı kere, tâ yanı başından geçen bir **otomobilin homurtusu, bir gezginci esnafının haykırışı, tramvayların kulak zarına maddî bir cisim gibi değen âni çan sesleri, bir arabacının boşlukta fındık fişengi gibi çatlayan kamçısı** bile samiasına tesirsiz kalıyor, bütün bu gürültüler, kafatasında, bir kubbe uğultusu gibi derin ve boğuk bir in’ikâsla çınliyerek uzaklaşıyordu.” (Safa, 2021b: 43).

Yukarıdaki satırlar ile savaşın ardından uzun süredir bir davete katılmayan Nihad’ın, heyecanlı olduğu kadar stresli de olduğu söylenebilir. Zira büyük umutlar besleyerek gittiği apartman dairesi ilk günden Nihad için hayal kırıklığına sahne olmuştur. Yazarın da şahit olacaklarından bir haber “**gürültülü hayatın seslerini**” bile işitmeden Beyoğlu caddelerinde yürüyen Nihad’ın nazarında atmosfer yaratımına yer vermeye başladığı görülür (Şekil 4.4). Bu bağlamda, genç adamın heyecandan duyamadığı, duysa bile anlamlandıramadığı söz konusu sesler, “**otomobilin homurtusu, bir gezginci esnafının haykırışı, tramvayların kulak zarına maddî bir cisim gibi değen âni çan sesleri, bir arabacının boşlukta fındık fişengi gibi çatlayan kamçısı**” (Safa, 2021b: 43) romanda “mekânın sesine” örnek oluşturan atmosfer unsurlarındandır.



Şekil 4.4. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi

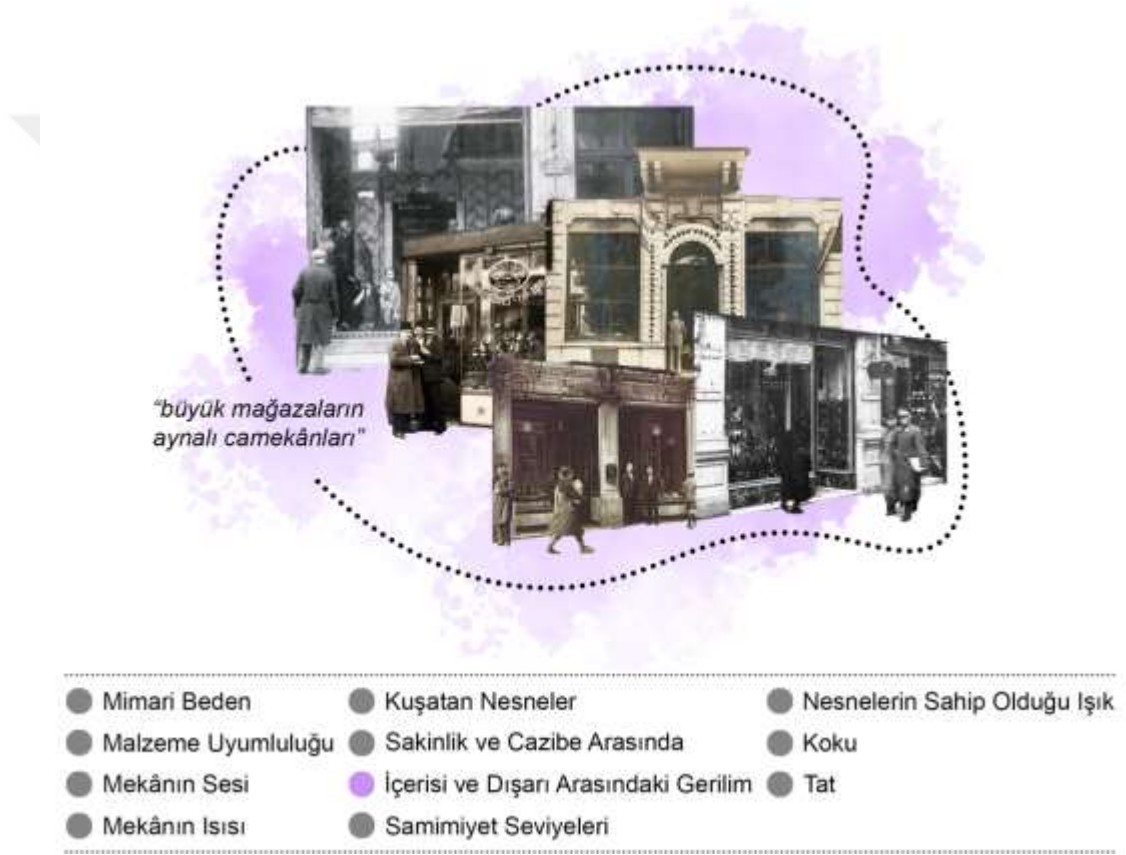
Yazarın bu gürültülerin neredeyse farkına bile varmayan Ferit'in dalgın ruh halini yansıtmaya çalıştığı görülürken karşılaştığı Alman askeri ile nasıl kendine geldiğine şöyle yer vermiştir:

“Nihad’ı bir Alman neferi kendine getirdi. Göğsü, boynu ve suratı kıpkırmızı, geniş omuzlarına birer demir baston gibi takılı, uzun, dik kolları ile bu nefer, Nihad’a bir omuz vurmuş, genç ihtiyat zabiti, olduğu yerde iki adım geriye zıplarken öteki, mağrur bir kabarışla adalelerini büsbütün gererek, sıkı ve hâkim, geçip gitmişti.” (Safa, 2021b: 43).

Yazarın, Nihad’ı sarsan bu karşılaşmadan sonra *“neferin arkasından uzun uzun baka kaldı”* (Safa, 2021b: 43) ifadesinden anlaşıldığı gibi genç adam kendini vatanında adeta bir yabancı gibi hissetmiştir. Zira Beyoğlu ve çevresi her fırsatta Nihad’a buraya ait olmadığını hissettirirken, onu adeta bir yabancıyı karşılar gibi karşılamıştır. Burada kendine bile yabancı olan Nihad’ı alışık olmadığı şık kıyafetlerle gören okur, aynaya bakmaktan kendini alıkoyamayan genç adamı şöyle izlemiştir:

“Apartmana vaktinde yetişmek için Beyoğlu Caddesinden hızlı hızlı geçerken, büyük mağazaların aynalı camekânları önünde biraz durmaktan kendini alamıyor, bazı eşyalara göz gezdiriyormuş gibi yaparak, aynada kendisine bakıyor, sokak ortasında olduğunu unutarak boyun bağıını düzeltiyordu.” (Safa, 2021b: 44).

Yukarıdaki satırlar ile yazar, Nihad’ın, “büyük mağazaların aynalı camekânlarından” kıyafetlerine bakmadan duramadığından bahsetmiştir. Nihad’ın ruh halini yansıtırken Beyoğlu Caddesinin atmosfer yaratımına devam eden yazarın, cadde ile mağazaları ayıran camekânlara değinirken, “içerisi ve dışarı arasındaki gerilime” yer verdiği izlenir (Şekil 4.5).



Şekil 4.5. Nihad’ın Algısıyla Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi

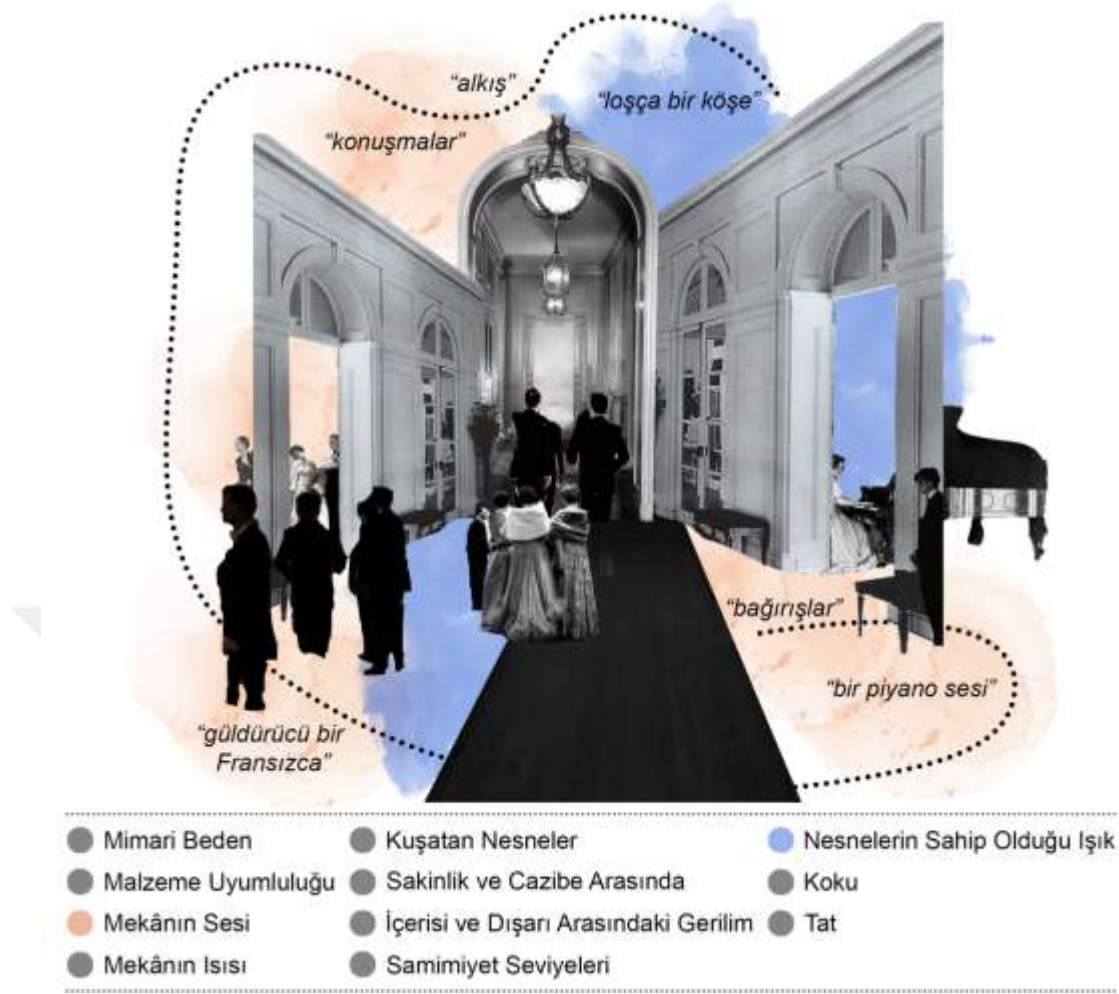
Devam eden satırlarda doğum günü partisine sahne olan apartman dairesine giden Nihad’ın, bambaşka bir manzara ile karşılaştığı şöyle görülür:

“Kapıyı çaldı. Eşikten içeriye adımını atar atmaz, birdenbire şaşırarak kıpkırmızı oldu: Düğün evi gibi kalabalık var. Geçen defa bomboş duran dehlizin koltuklarında, sandalyelerde, kadınlar oturuyorlar, karşılarında ayaküstü bekleyen erkeklerle yüksek sesle konuşuyorlardı. Dehlizin dibinde iki odanın kapısı açık. Orada da sıkı bir kalabalık olduğu kapının dışarısına atılmış

İlerleyen satırlarda da yabancı olduğu bu evde atmosfere dikkat kesilerek mekânı anlamaya çalışan Nihad'ın, gözlemlerine devam ettiği şöyle görülür:

*“Loşça bir köşeye çekilerek ortalığı gözden geçirmekten başka yapacağı bir şey yoktu ve böyle yaptı: Garip bir cemiyet, ilk bakışta hüviyetlerini tayin edemediği birçok adamlar, çoğu yaşlı, çirkin, resmî siyah elbiseleri içinde yakışsız ve hantal, dellâl kılıklı insanlar, mihaniki ve büyük tayırlarla **konusuyor**, lüzûmundan fazla **bağırıyorlardı**. İki Alman zabiti, bir Türk hanımı karşısında dimdik durarak, **güldürücü bir Fransızcayla** söylüyorlar, içeriki odadan **bir piyano sesi** geliyordu. Sonra **bir alkış koptu**.”* (Safa, 2021b: 45-46).

Yukarıda yer verilen satırlarda mekânın loşluğu altında tanıdık bir yüze denk gelemeyen Nihad'dan bahseden yazarın, karanlığa değinerek “nesnelerin sahip olduğu ışığı” atmosfer yaratımında kullandığı görülür (Şekil 4.7). Aynı satırlarda kalabalığın içinde kimsenin dikkatini bile çekmeyerek içinde bulunduğu cemiyeti anlamaya çalışan Nihad'ın, seslere dikkat ettiği izlenir. Kalabalığın yarattığı gürültülerden; konuşmalar, bağırışlar, alkış ve piyano sesinin misafirler hakkında Nihad'a ipucu veren unsurlar olmaları haricinde, mekânın atmosferini destekledikleri söylenebilir. Bu bağlamda söz konusu unsurların “mekânın sesini” yarattıkları görülürken, aynı zamanda Nihad'a nasıl bir cemiyetin içinde olduğu konusunda fikir vermişlerdir. Söz konusu cemiyet, İstanbul'un sosyetesini olarak adlandırılıp, kurtuluş mücadelesine karşı kayıtsızlıkları ile ön plana çıkarken Alman askerleri ile bile yakın ilişkiler kuran dejenere kişilerden oluşmaktadır. Fatih'teki gerçek halk tabakasının içinden çıkıp bu apartmana gelen Nihad'ın, *“bütün bu kalabalıkta hiç kimseyi tanımadığı için kendini bir dağ başında imiş gibi yapayalnız”* (Safa, 2021b: 46) hissettiği bir anda Muazzez ile denk geldiği görülür.



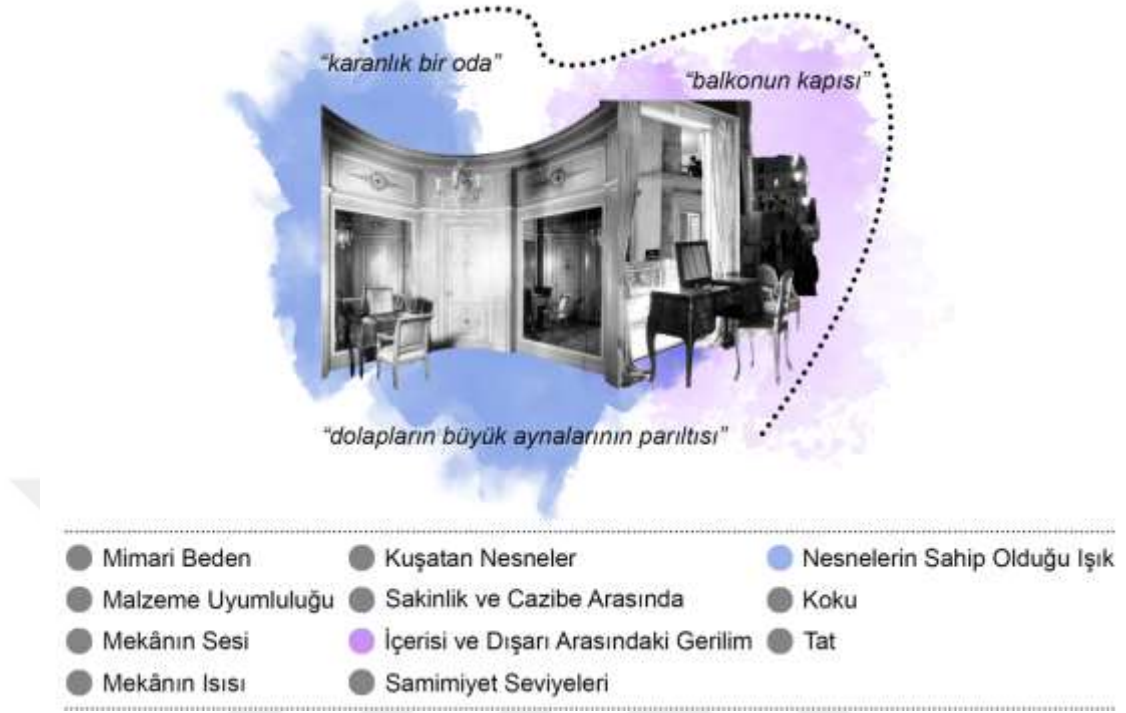
Şekil 4.7. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda Nihad'ın, özünden kopmuş bu kalabalığın içinde kendine yakın bulduğu tek insan olan Muazzez'i görünce, genç kız ile yalnız kalıp konuşabilmek için sakin bir odaya girdiği izlenir. Yazarın, Muazzez ile Nihad'ın girdiği bu odaya genç adamın gözünden şöyle yer verdiği görülür:

“Karanlık bir odaya girdiler. Genç kız elektriği çevirdikten sonra, gayet mükellef bir yatak odası, dolapların büyük aynalarıyla derinleşerek parladı. Muazzez, tabîî hareketlerle yürüyor, bir balkonun kapısını açıyor, “geliniz” diyordu.” (Safa, 2021b: 49).

Nihad, Muazzez'in yönlendirmeleriyle girdiği odada genç kızın ışığı açması ile beraber hiç alışık olmadığı mobilyaları fark etmiştir. Dönemin modern ev atmosferini yansıtan yazarın ilk önce karanlık oluşundan bahsettiği odada, “nesnelerin sahip olduğu ışığa” değindiği görülürken, mobilyaların da dikkat çektiği söylenebilir (Şekil 4.8). “Kuşatan nesnelere” örnek oluşturan dolapların, Nihad'ın gözünü alan aynaları ile “nesnelerin sahip olduğu ışığa” dâhil olduğu görülür. Dönemin modern apartman

yaşantısını temsil eden balkon ile odayı ayıran kapı ise “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” yaratan bir öge olarak okurun karşısına çıkmıştır.



Şekil 4.8. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda ait olmadığı bir kalabalığın içinden çıkıp geldiği balkonu atmosferi Nihad'ın algısıyla romanda şöyle yer almıştır:

*“Burası, bir balkonu görebileceği bütün manzaralardan mahrum, bitişik apartmanın yerden göğe siyah bir kale gibi uzanan arka cephesinden başka hiçbir yere nazar ettiği yok. Buradan gökyüzünü görmek bile güç, ancak serince bir rüzgârın esişinden açık havada bulunduğu anlaşılıyor. İki genç derin derin nefes aldılar. **Dehlizlerin o kalabalığından kurtulan Nihad için, burası geniş bir deniz kenarı gibi insanın içini açıyordu. Serin hava, her ikisinin de nemli ve sıcak vücutlarını buzlu bir ra’şeyle dolaşarak tatlı tatlı gıcıkladı.**” (Safa, 2021b: 49).*

Nihad'ın savaşa olan kayıtsızlıklarının yanında değerlerine olan uzaklıklarıyla da ön plana çıkan yozlaşmış tiplerle dolu apartman dairesine kendini ait hissedemeyip, balkona çıktığı görülmüştür. Genç adamın nazarında kapalı bir mekân olan apartman dairesinin, balkona çıkışıyla beraber boğucu etkisini kaybettiği söylenebilir. Balkondaki açık havanın etkisiyle nefes aldığını hisseden Nihad için apartman dairesinin açılarak genişleyen bir mekâna dönüştüğü izlenir. Bu bağlamda, Nihad'ın içini açtığı belirtilen atmosferi yaratırken yazar da ilk defa “sakinlik ve cazibe arasında” başlığına yer vermiştir (Şekil 4.9). Sonunda kendini söz

konusu apartman dairesinde iyi hissedeni Nihad'ın bu ruh hali fazla sürmemiş, mekân yeniden genç adamı yutan bir konumda okurun karşısına çıkmıştır. Çünkü yazar yukarıdaki satırlardan hemen sonra, Nihad ve Muazzez'in Alaaddin Bey ile Seniha Hanım'ın gayrimeşru ilişkisine şahit olduğundan bahsetmiştir. Gördükleri çirkin manzaradan sonra yazarın, *“Nihad'la Muazzez, bir mahzenden çıkar gibi, tıkanmış nefeslerini boşaltarak balkondan odaya fırladılar.”* (Safa, 2021b: 54) şeklindeki ifadesinden de anlaşılacağı gibi genç adama nefes aldırıcı balkonun onu yutmaya başladığı söylenebilir.



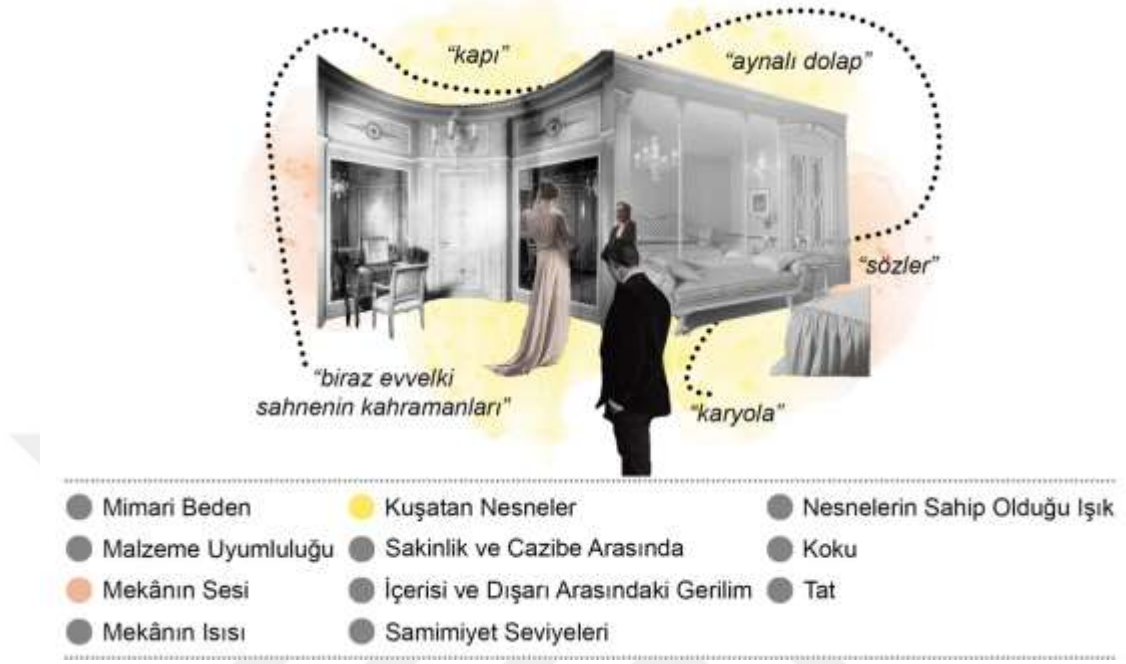
Şekil 4.9. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda yazarın, tanık olduğu manzara karşısında adeta dona kalan Nihad'ın kendine gelmekte zorlandığından şöyle bahsettiği görülür:

“Nihad, odanın ortasına kadar yürüyerek, bir dikili taş gibi hareketsiz kalmıştı. Gözleri mebhût, alt dudağını ısırarak bir aynalı dolaba, bir karyolaya, bir de kapıya baktı, hâlâ biraz evvelki sahnenin kahramanlarını görüyormuş, hâlâ sözlerini işitiyormuş gibi, hayret içinde başını ağır ağır sallayarak mırıldandı: Üç senedir.. meğer..biz kimler için harp edip durmusuz!” (Safa, 2021b: 54).

Yukarıdaki satırlarda gördükleri ile duyduklarının etkisinden çıkamayan Nihad'ın, gözlerinin eşyalara takıldığı izlenir. Aynalı dolap, karyola ve kapı Nihad'a şahit olduklarını hatırlatarak odanın atmosferini tamamlayan “kuşatan nesnelerdendir” (Şekil 4.10). Yaşadıklarını tekrar tekrar zihninden geçiren Nihad'ın, odada hala Seniha Hanım ve Alaaddin Bey varmış gibi onları izlerken, konuşmalarını bile

duyduğu görülür. Seniha Hanım ile Alaaddin Bey'i adeta odanın atmosferini tamamlayan birer "kuşatan nesne" gibi algılayan Nihad, zihninde tekrarladığı konuşmaları ise "mekânın sesi" olarak duymaktadır.



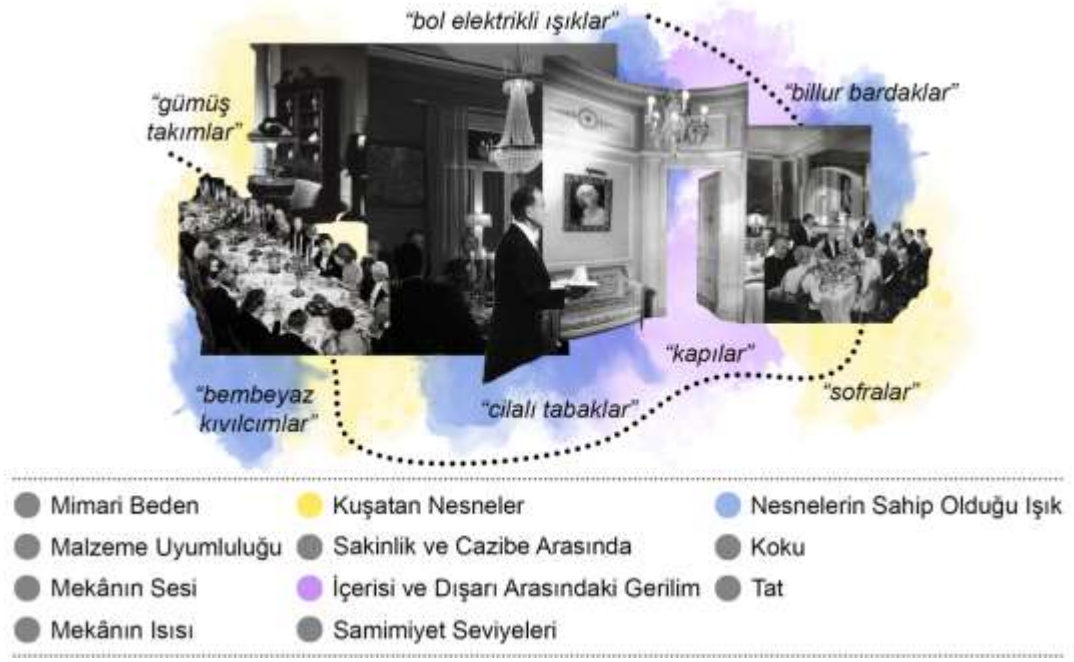
Şekil 4.10. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

Bu denli bir ahlaksızlığa şahit olan Nihad için söz konusu oda bütün Beyoğlu ile birlikte Nihad için labirentleşen bir yere dönüşürken, genç adamın hayal kırıklığı da dikkat çekmiştir. Çünkü üç sene boyunca vatani için her şeyi arkasında bırakıp savaşa giden Nihad, İstanbul'da sosyete olarak adlandırılan grubun dejenere hayatları karşısında yıkılmıştır. Nihad hala kendine gelememişken, Seniha Hanım ile Alaaddin Bey'in hiçbir şey olmamış gibi misafirlerin arasına karıştıkları görülür. Onların ardından Muazzez ile birlikte salona geçen Nihad'ın, dönemin alafranga eğlence anlayışını izlediği satırlar romanda şöyle yer almıştır:

"İki büyük salonun ortasındaki kapıları açılmış, yan yana, on beş kişilik, dört sofra kurulmuştu. Bol elektrik ışıklarını şiddetli aksettiren cilâlı tabaklar, billur bardaklar ve gümüş takımlardan, bembeyaz kıvılcımlar sıçırıyordu. Hepsi dekolte, hepsi taze kadınlar, yuvarlak omuzlarını titreterek ilk şarap kadehlerini bitirirken derhal pembeleşmiştiler. Güzel göğüsleri hararetle kabarıp iniyordu." (Safa, 2021b: 56).

Alafranga yaşayış şeklinin gerektirdiği parti hayatının tam anlamıyla yaşandığı apartman dairesinde, dönemin eğlence atmosferini Nihad'ın gözünden yansıtan yazarın, salonları birleştirdiğinden bahsettiği kapılar ile "içerisi ve dışarı arasındaki gerilime" yer verdiği görülür (Şekil 4.11). Kapılar, iki farklı mekânı iç içe geçirerek

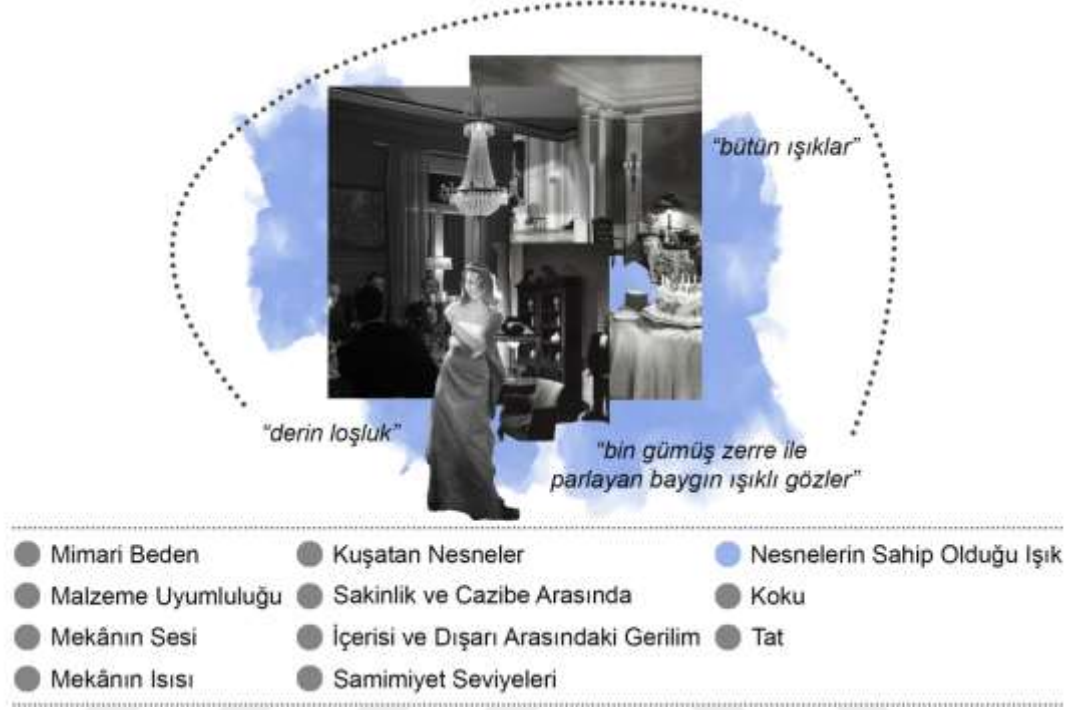
kalabalığı bir araya getiren unsurlar olarak romanda yer alırken, sofraların ise “kuşatan nesneleri” oluşturduğu söylenebilir. Söz konusu sofralar, ışıltılarıyla Nihad’ın gözlerini alırken, parti atmosferini tamamlayan dekolteli kadınların ise adeta birer nesne gibi yerlerini aldıkları izlenir. Bu bağlamda, Nihad’ın ilk girdiği anda loş olduğundan bahsettiği apartman dairesi, aydınlığı ile sofralardaki tabaklar, bardaklar ve gümüş takımlarda ışık saçan yansımalar yaratarak “nesnelerin sahip olduğu ışığı” akıllara getirmiştir. Aynı satırlarda yazarın yer verdiği, dönemin alafranga gece hayatının olmazsa olmazı dekolteli kadınlar ise atmosfer yaratımını tamamlayarak, “kuşatan nesneler” görevinde okurun karışına çıkmışlardır.



Şekil 4.11. Nihad’ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

Ayrıca ilerleyen satırlarda yazarın, “*Her masa için ikişer tane, Tokatlıyan’ın sekiz garsonu birden servis yapıyorlardı. Bunlar, bazı davetlilerden daha şıktılar.*” (Safa, 2021b: 56) şeklindeki ifadesinde bahsettiği garsonlar da atmosfer yaratımını güçlendirmişlerdir. Dönemin Beyoğlu’ndaki popüler restoranlarından olan Tokatlıyan’a özellikle yer veren yazar, şıklıkları ile dikkat çeken garsonları da lüks eğlence atmosferini yansıtan birer “kuşatan nesne” olarak kullanmıştır (Şekil 4.12). Eğlence atmosferi kapsamında yer verilen görüntülerin yanında yazarın, “*Bir masada, on beş kadeh birden havaya kalktı ve Alâaddin Bey’in sesi çıktı: Perizad’ın şerefine*” (Safa, 2021b: 56) şeklindeki ifadesinde yer verdiği seslerin de yükseldiği görülür. Sözü edilen ifadede Alaaddin Bey’in yükselttiği “Perizad’ın şerefine” haykırışı ile atmosfer yaratım unsurlarından “mekânın sesi” belirginleşmiştir. Tüm bu unsurların yanı sıra, “*Nihad da, kadehini Muazzez’in*

parmak bastığı izlenirken, Nihad için parıldayan tek şey ise Muazzez'in gözleridir. Nihad'ın bakmaktan kendini alamadığı Muazzez'in, "bin gümüş zerre ile parlayan baygın ışıklı gözlerinin" akıllara yeniden "nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığını getirdiği söylenebilir (Şekil 4.13).



Şekil 4.13. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

Nihad'ın hatırında hoş bir hatıra olarak kalacak olan Muazzez'in parlayan bakışları ile sonlanan gecenin ardından, genç adamın apartmandan ayrıldığı görülür. Ertesi gün Nihad ve Muazzez'in, Seniha Hanım ile Alaaddin Bey'in ilişkisine şahit olduktan sonra sözleştikleri gibi Beyoğlu'nda bir pastacıda görüştükleri seyredilir. Muazzez'den, Seniha Hanım ve Mahir Bey ile ilgili bilgi almak isteyen Nihad'ın girdiği pastacı ile ilgili bilgiler romanda şöyle yer almıştır:

"Nihad'la Muazzez ertesi gün pastacıda buluştular. Dükkânın ikinci katında, üç dört masalık **ufak salonda** yapayalnızdılar." (Safa, 2021b: 57).

Yazarın, yukarıdaki satırlarda yer verdiği, Nihad ve Muazzez'i birbirine yakınlaştıran bu pastanenin ufak oluşuna değinerek, "samimiyet seviyelerinin" belirginleştiği söylenebilir. İlerleyen satırlarda pastacının atmosferini okura yansıtmaya devam eden yazarın, "**Burası, büyük apartmanların karanlık bıraktığı arka sokağa küçücük bir pencere ile bakan, dar, basık tavanlı, ışıksız bir yerd.** Garsonun elektriği yakmasını istemeyerek, böyle, yarı karanlıkta oturmayı tercih ettiler." (Safa, 2021b: 57) şeklindeki anlatımı dikkat çekmiştir. Zira yazarın, dar ve basık tavanlı oluşundan bahsettiği pastane ile yeniden "samimiyet seviyelerine" değindiği görülür

"küçük bir pencere"

"ışsız bir yer"

"dar ve basık tavanlı"

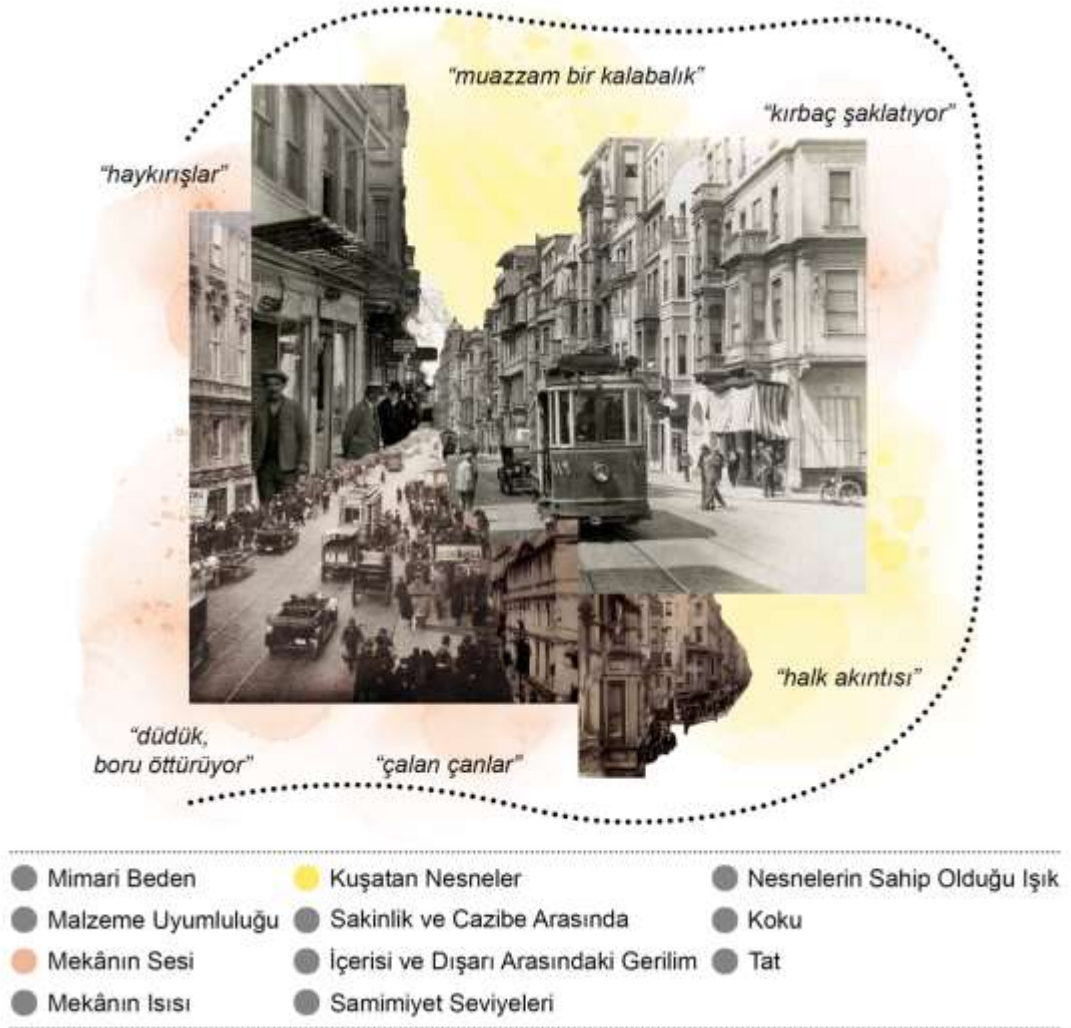
"ufak salon"

- Şekil 4.14.** Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi

“Nereden kaynayıp nereye döküldüğü anlaşılmayan muazzam bir kalabalık yığını, canlı, gürbüz, çevik, hattâ zorba bir halk akıntısı, tabîî mücadele ihtiyacından kendi kendine doğmuş, kuvvetli bir ahâlî şelâlesi, birbirine zıt

istikametlere çarpışır gibi hücum ederek, bir tûfan şiddetiyle her tarafa akıyor... Ağır yürümek zaruretiyle ard arda biriken arabalar, otomobil ve tramvaylar, bu kayıtsız halkın sağırlaşmış kulaklarına tehlikeyi haber vermek için çan çalıyor, düdük, boru öttürüyor, kırbaç şaklatıyor, var kuvvetleriyle haykırıyorlardı.” (Safa, 2021b: 63).

Yukarıdaki satırlar ile Nihad'ın kendini adeta “kuşatan bir nesne” gibi çepeçevre saran kalabalığa kaptırdığı izlenir (Şekil 4.15). Yazarın da, heyecanlı kalabalığın arasında hayata karışan Nihad'a yer verirken, atmosfer yaratım unsurlarına değindiği söylenebilir. Bu bağlamda romancının, “arabalar, otomobil ve tramvaylar, bu kayıtsız halkın sağırlaşmış kulaklarına tehlikeyi haber vermek için çan çalıyor, düdük, boru öttürüyor, kırbaç şaklatıyor, var kuvvetleriyle haykırıyorlardı.” (Safa, 2021b: 63) ifadesindeki gürültülere parmak basarken “mekânın sesini” de atmosfer yaratımına dâhil ettiği görülür.

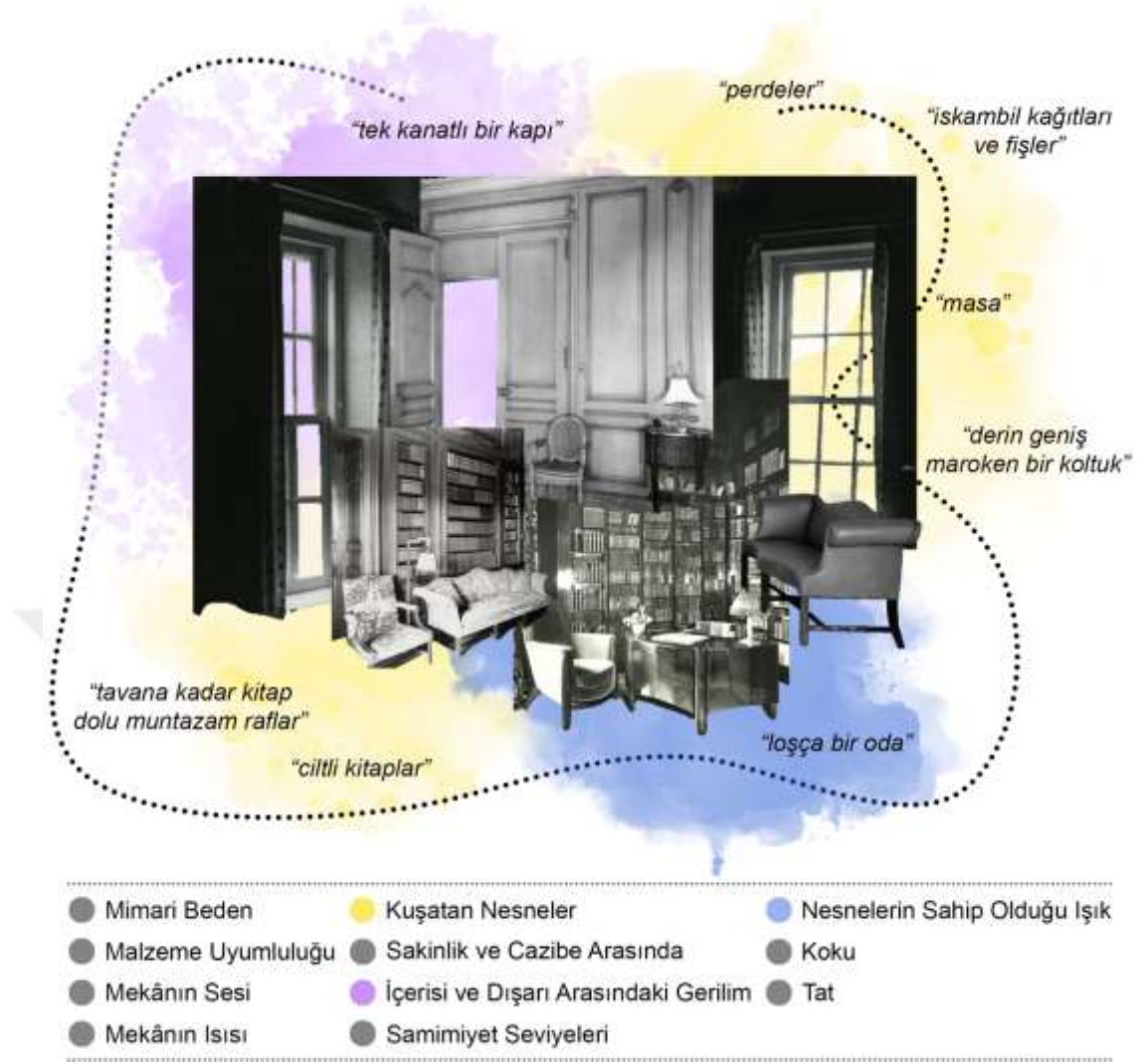


Şekil 4.15. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerinin Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda Muazzez'den ayrılarak Fatih'e dönen Nihad'ın, düzenli bir hayata başladığından bahseden yazar, genç kız ile sözü edilen pastacıda sık sık vakit geçirdiğine de değinmiştir. Günlerini Fatih ile Beyoğlu arasında mekik dokuyarak geçiren Nihad için sonunda düzenli bir hayat başlamış olsa da genç adamın kafasının karışıklığı romanda şöyle yer almıştır:

*“Koridorun ta karşısında **tek kanatlı bir kapıyı** açarak Seniha Hanım'ın söylediği kütüphaneye girdi. Burası **duvarları tavana kadar kitap dolu muntazam raflarla örtülmüş, mustatil biçimde küçük ve loşça bir oda**. Ortada **uzun, kırmızı çuhalı bir masa** var. Üstünde **perakende iskambil kâğıtları ve fişler** duruyor. Mefruşat sade. **Perdeler fazla inik olduğu için** odaya **metrûk yerlerin hüznü çökmüş...** **Ciltli kitapların sımsıkı, birbirine yapışık, pek muntazam duruşlarından** da onlara pek az el sürüldüğü anlaşılıyordu. Nihad **elindekileri masanın üstüne bırakarak, derin geniş maroken bir koltuğa** kendini attı.”* (Safa, 2021b: 73).

Söz konusu satırlarda romanda Perizad'la ilgilenmek dışında Seniha Hanım'ın kendisine verdiği evrak işlerini de yaptığından bahsedilen Nihad'ın, çalışmak için girdiği oda da mekânı nasıl algıladığına da yer verilmiştir. Odada ilk önce “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” oluşturan kapıyı açan Nihad'ın, daha sonra gözüne çarpan şeylerin “kuşatan nesneler” olduğu görülür (Şekil 4.16). Kitap dolu raflar, masa ve üstündeki iskambil kâğıtları ile fişler bu nesnelere örnek oluştururken, odanın loşluğu ile de “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığı dikkat çekmektedir. Devam eden satırlarda odanın atmosferi anlatılırken; perdeler, ciltli kitaplar, masa ve maroken koltuk ise bahsedilmeye devam edilen “kuşatan nesneler” olarak göze çarpmaktadır. “Kuşatan nesnelerle” dolu loş ve ıssız bu odada Nihad'ın dalgın olduğu görülür.

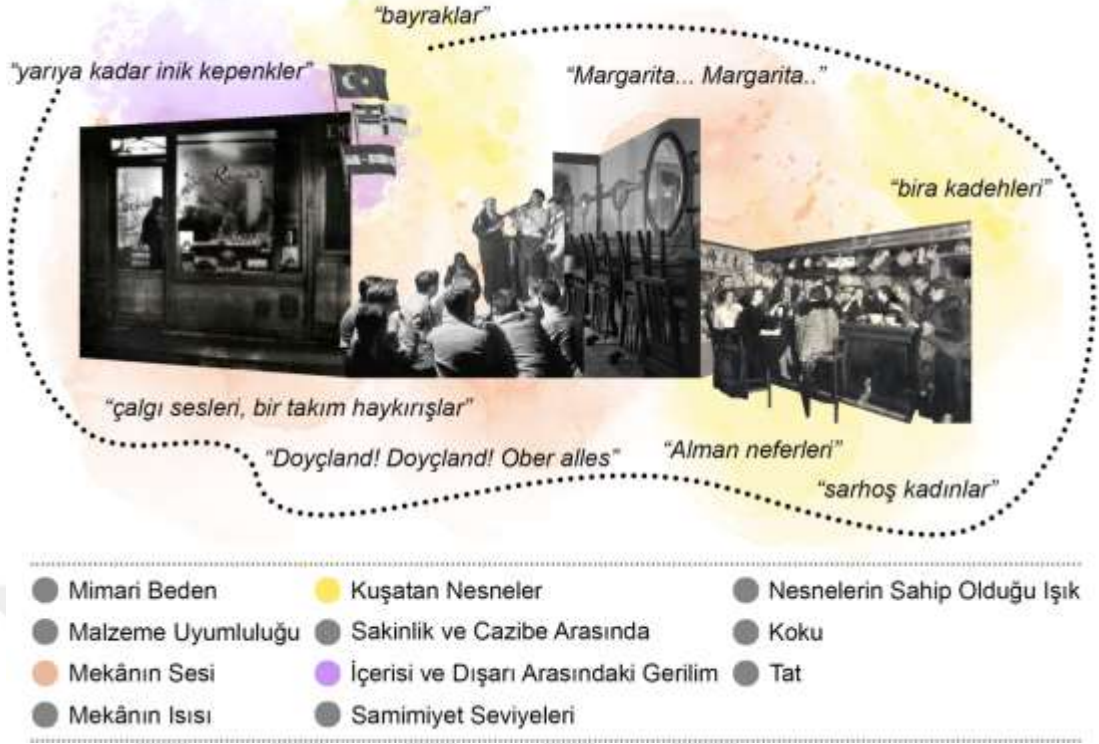


Şekil 4.16. Nihad'ın Algısıyla Beyaz Apartmanın Mekân Atmosferi

Hayalini kurduğu düzenli hayata sonunda kavuşmuş olsa da, dâhil olduğu yeni çevrenin ahlaksızlıkları genç adamı huzursuz etmektedir. Bunun yanı sıra Seniha Hanım'ın kendisini birtakım işlerinde kullanmak istediğini fark eden Nihad'ın akıllı Muazzez'dedir. Zira Nihad, genç kıza karşı hissi bir yakınlık beslemeye başlamışken, Mahir Bey'in Muazzez'i, Alaaddin Bey ile evlendirme planlarının olduğunu öğrenmiştir. Seniha Hanım'ın Nihad'ı yemeğe davet ettiği bir akşam, Alaaddin Bey'in Muazzezle evlenme konusunda ısrarcı olduğu görülmüştür. Önceleri bu fikre karşı olan Seniha'nın da kocasına destek verdiğini gören Muazzez bütün ailesini karşısına alırken, Nihad'ın genç kızı koruduğu izlenir. Bunun üzerine çıkan tartışmadan sonra Nihad'ın apartman dairesini terk ederken, Muazzez'in ona kendisini beklemesini istediğini söylediği görülür. Muazzez'in herkes uyuduktan sonra apartmandan kaçacağını söylemesi ile Nihad'ın genç kızı Beyoğlu sokaklarında bekleyişi romanda şöyle yer almıştır:

“Sokağın dibinde **çalgı sesleri, birtakım haykırışlar** işiterek birkaç adım ilerledi. Sağa kıvrılan bir çıkmazda, **kepenkleri yarıya kadar inik bir dükkân, meyhaneye, çalgılı kahveye benzer bir yer** gördü. **Camında Alman, Avusturya ve Türk bayraklarının biçimsiz, nisbetsiz, yamrı yumru, soluk resimleri** göze çarpıyordu. İçerisi, yalnız **Alman neferleriyle dolu, masalarda bir sürü bira kadehleri** var. İhtiyar bir herifle, palikarya armonik ve gitar çalıyor. Neferler, “**Margarita... Margarita.. Margarita...**” diye besbelli pek revaç bulmuş bir şarkıyı hep bir ağızdan kusar gibi öğürerek püskürüyorlar. Ve **kadınlar, çoğu kısa boylu, tombalak, eciş bücüş, kiminin baldırı, kiminin suratı, kiminin göğsü, kiminin kolları, kabarmış yufka gibi gevşek ve yağlı bir tevessü’le şiş yüzlerini de elbiselerinin çiğ renklerine boyamış, çirkin, iğrenç ve sarhoş kadınlar** neferlerle bir erkek gibi itişip dürtüşerek kâh birini gıdıklıyor, kâh ötekini tokatlıyorlardı. Sonra hepsi birden **Alman marşını çağıрмаğa** başladılar. O vakit neferlerinin sesinde azametli bir yükseliş belirdi. ‘**Doyçland! Doyçland! ober alles**’ diye, ‘**alles**’ kelimesinin “les”ini haykırırken, omuzları gerilerek, başları dikilerek, tuttukları kadehi bir el bombası gibi havaya kaldırıp sallıyorlardı. Nihad, kadınların bile, neferlerde bu hiç akıl erdiremedikleri yeni galeyâna hayretle baktıklarını gördü.” (Safa, 2021b: 125-126).

Yukarıdaki satırlar ile yazar, büyük umutlar besleyerek geldiği apartmandan apar topar çıkan Nihad’ın, Beyoğlu sokaklarında karşılaştıklarına yer vermiştir. Muazzez’i bekleyen Nihad için vakit geçmek bilmezken, genç adamın dikkatini gürültülü bir eğlence atmosferinin çektiği görülür. Kulağına gelen “mekânın seslerinden” haykırışları ve çalgı seslerini takip eden genç adamı, meyhaneye benzer bir eğlence ortamı karşılamıştır (Şekil 4.17). Yarıya kadar inik olan kepenkler, Nihad’ın ilk başta mekânı tam olarak anlamasına izin vermeseler de, camlardaki bayrakların genç adama burada askerlerin olduğu ipucunu verdikleri söylenebilir. Yazarın, Nihad’ın gözünden yer verdiği eğlence ortamını sokaktan ayıran unsurlardan; camlar ve kepenklerle “içeri ile dışarıdaki gerilimi” yarattığı izlenmiştir. Nihad, dikkatini çeken bayraklar ve işittiği seslerden de anladığı gibi, içeride eğlenenlerin Alman askerleri ile onların etrafında dolaşan kadınlar olduğunu görmüştür. Bu bağlamda, meyhanedeki atmosferi okura tanıtan yazarın yer verdiği bayraklar, masa, kadehler, askerler ve onların etrafındaki kadınlar; “kuşatan nesneler” kapsamında ele alınmıştır. Ayrıca Alman neferlerinin “Margarita ve Doyçland” nidaları ise eğlence ortamının atmosferini tamamlayan “mekânın sesleri” olarak öne çıkmışlardır.



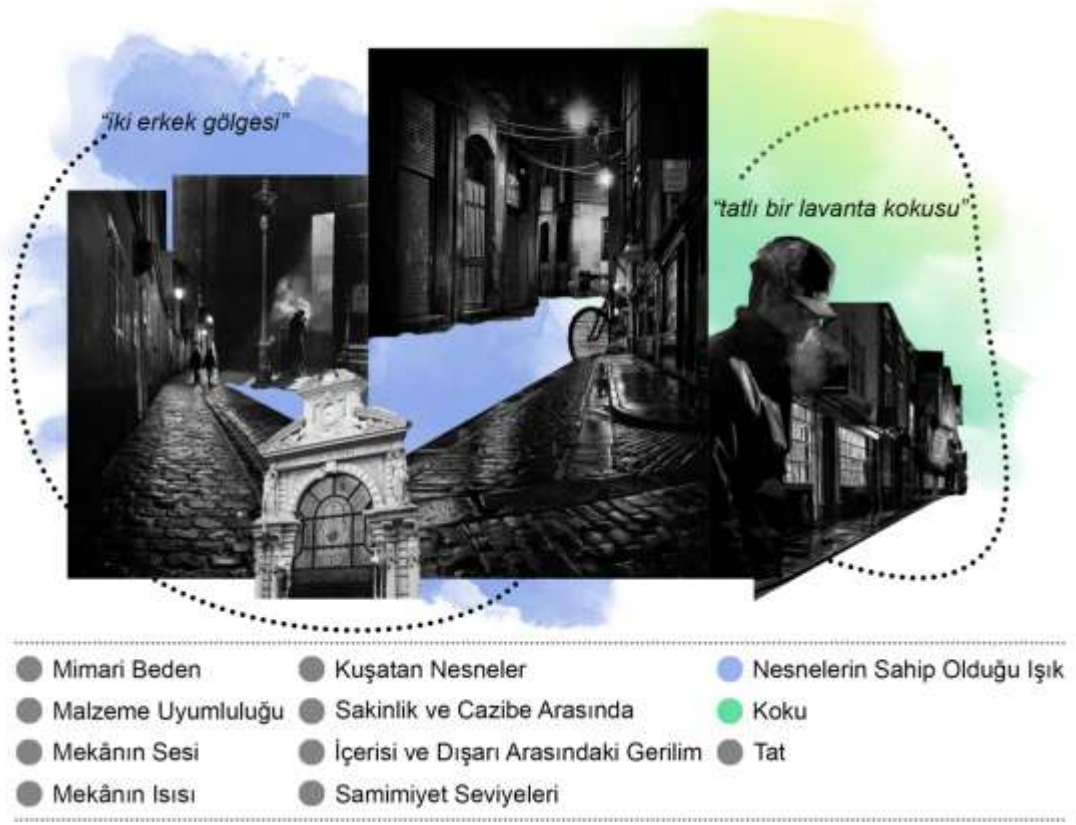
Şekil 4.17. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Meyhanenin Mekân Atmosferi

Söz konusu meyhanede Alman askerlerinin sanki kendi ülkelerindeymiş gibi eğlendiklerine şahit olan Nihad için zaten içselleştiremediği Beyoğlu sokaklarının daha da kapanıp labirentleştiği şöyle görülmüştür:

“Geriye dönerek dükkânın önünden kaldırıma çıkarken bir taraftan apartmanın büyük kapısına, sonra dar sokağın upuzun, simsiyah, dik, sert, cesim kayalıklar gibi dik ve sert binalarına baktı. Burnuna bir şarap ve bira kokusu doluyordu. Bir an içinde, o dükkândan gelen ecnebi nağmeler, bu bir kasa içi gibi kapkaranlık sokak, bu taş binalar arasında Nihad, kendi memleketinde olduğunu unuttu; Beyoğlu’nun birçok sokakları gibi, burada da aykırı bir yabancılık, ecnebi memleketlerin sokaklarına mahsus, bir Türk’e mülâyim gelmeyen sahte ve başka bir seciye vardı. Bir Türk’e, Türkiye’de, Türk olduğunu unutturan bu gizli ve galip ruha karşı, millî bir kin duydu.” (Safa, 2021b: 126).

Önceki satırlarda yazarın, Alman askerlerinin eğlencelerini seyrettiğine değindiği Nihad'ın, gözünün hala Muazzez'in bir an önce gelmesi umuduyla apartmanın kapısında olduğu görülür. Apartmanı içinde Muazzez ile birlikte Nihad'ın bulunduğu sokaktan ayıran kapının, adeta “içerisi ve dışarı arasındaki” gerilimi beslediği söylenebilir (Şekil 4.18). Devam eden satırlarda okur, akli Muazzez'de olsa da Beyoğlu'ndaki sokağın atmosferinin Nihad'ı yeniden kendine çektiğine şahit olmuştur. Zira genç adamın gözü, içinde bulunduğu dar sokakta karşısında dağ gibi

Yukarıdaki satırlarda, Nihad'ın dikkatini kendine çeken atmosfere yer veren yazarın, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” yarattığı iki erkek gölgesine değindiği görülür (Şekil 4.19). Nihad'ın gecenin karanlığında önce gölgelerini fark edebildiği bu iki gencin, arkalarında atmosfer yaratım unsurlarından olan lavanta kokusu bırakarak uzaklaştıkları izlenir.



Şekil 4.19. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerinin Mekân Atmosferi

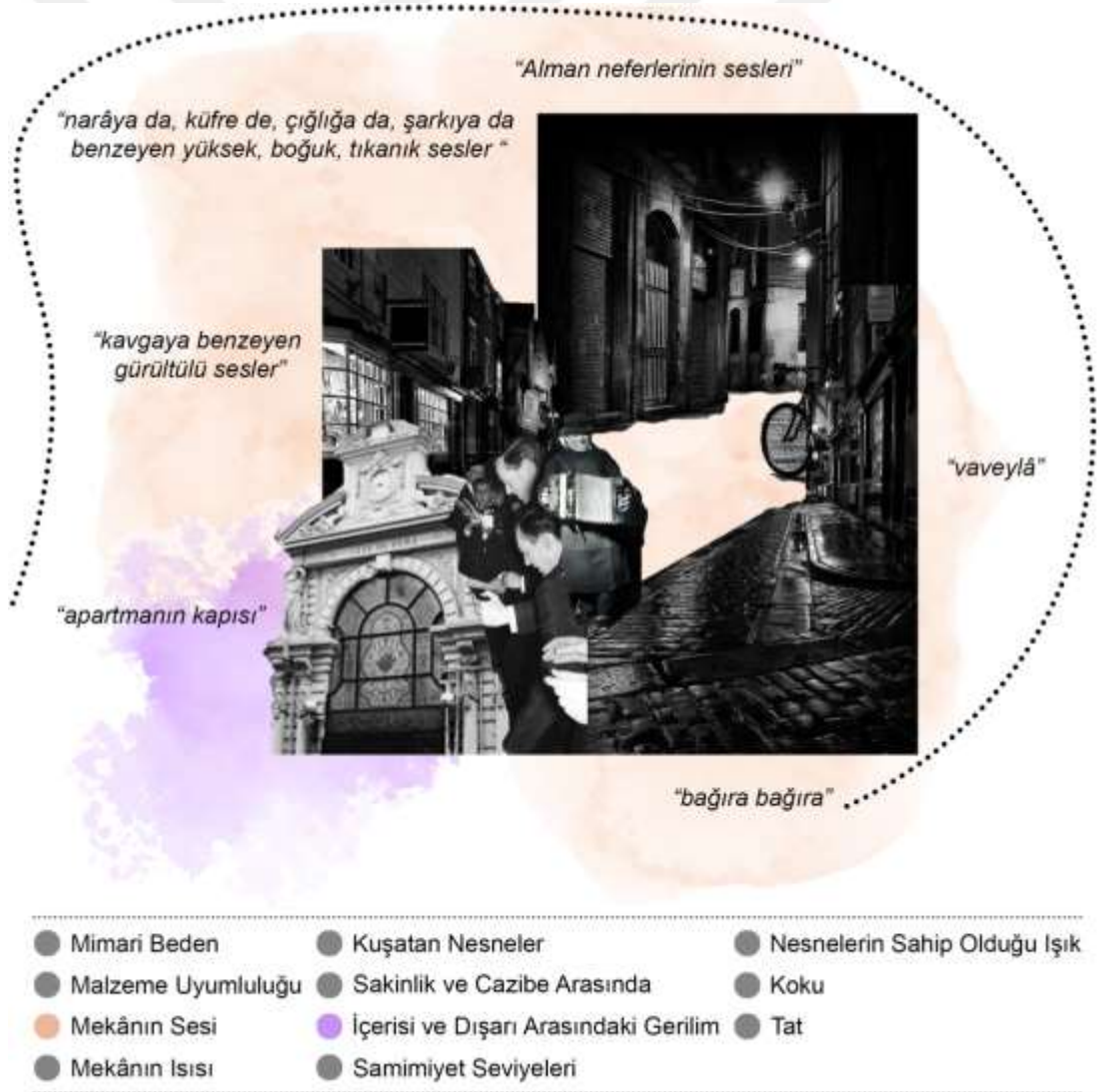
Yazar, saatlerdir Muazzez'in gelmesi umuduyla gözü sürekli apartmanın kapısında olan Nihad ruh halini; “*Böyle, ayaküstü, meçhul bir zamana kadar beklemek yüreğini şişirdi.*” (Safa, 2021b: 131) ifade ederek, genç adamın umudunun git gide azaldığı mesajını verdiği söylenebilir. İlerleyen satırlarda da Nihad'ın Muazzez'in geleceğine olan beklentisini azaltan atmosfere yer vermeye devam eden yazarın, “*Sokakta ıssızlık nedense çoğalmış, artık **Alman neferlerinin sesleri de işitilmez olmuştu.** Nihad, kaldırımında bir nöbetçi asker gibi sık sık **apartmanın kapısına** dönüp bakarak yürüyor, gidip geliyor, karşı apartmanlardan görülerek şüphe altında kalmaktan endişe ediyordu.*” (Safa, 2021b: 131) şeklindeki ifadesi dikkat çekmiştir.

Çünkü Nihad'ın “mekânın seslerinden” olan Alman neferlerinin bağırışlarının azaldığını fark ettiği görülürken, saatte gece yarısına yaklaşmıştır. Gözü sürekli “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” oluşturarak, Nihad'ı Muazzez'den ayıran

“apartmanın kapısında” olan genç adamın, dikkatini dağıtan yeni bir gürültü romanda şöyle yer almıştır:

“Bir aralık, o çıkmaz sokakta bir **vaveylâ** koptu: Alman neferleri **bağıra bağıra** dükkândan çıkıyorlar, **kavgaya benzeyen gürültülü seslerle** konuşarak sokağa dökülüyorlardı. İkişer üçer kol kola girmiş, sarhoş kafalarını birer torba gibi göğüsleri üstüne sarkıtarak ileri, geri, sağa sola yalpa vurarak **narâya da, küfre de, çığlığa da, şarkıya da benzeyen yüksek, boğuk, tıkanık sesler** çıkararak Nihad’ın önünden geçtiler.” (Safa, 2021b: 131).

Söz konusu satırlarda yazar, Alman askerlerinin gürültüleri ile irkilen Nihad’ın gözünden, Beyoğlu’nda gittikçe ıssızlaşan sokağın atmosferine yer vermiştir. Bu bağlamda Alman askerlerinin naraları “mekânın sesinin” çoğunluğunu oluşturarak atmosferi tamamladığı söylenebilir (Şekil 4.20).

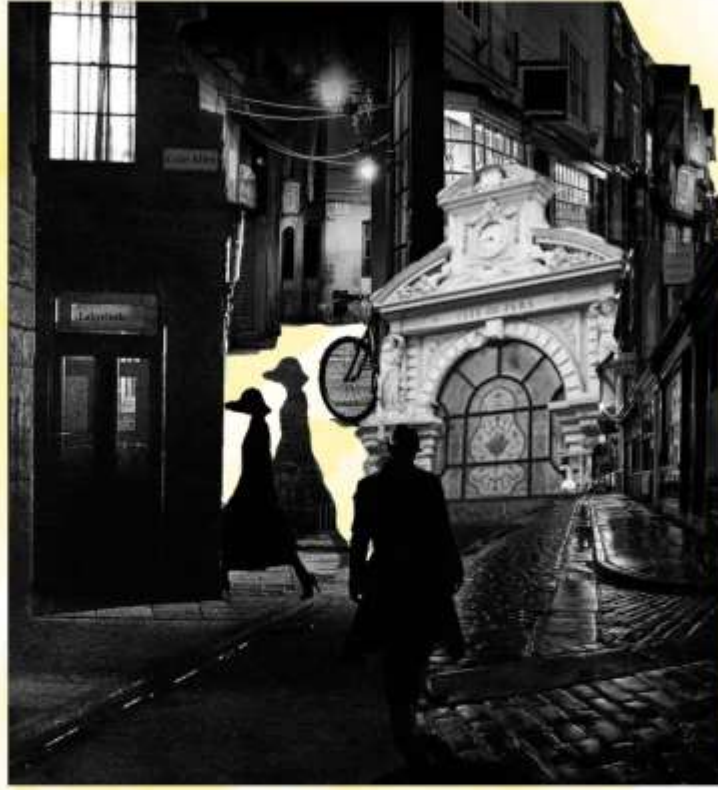


Şekil 4.20. Nihad’ın Algısıyla Beyoğlu’ndaki Caddelerinin Mekân Atmosferi

Nihad'ın nazarında, sesleri ile bile vatanını adeta işgal eden bu askerlerin yarattığı olumsuz atmosferin, Muazzez'in apartmandan çıkışı ile sonunda şöyle yok olduğu görülür:

*“Fakat birdenbire, apartman kapısının oynadığını hissetti. Başını geriye, yukarı kaldırdığı zaman gözlerine inanamıyordu: **Muazzez! Muazzez! Siyah mantosuna bürünmüş, bir gece vehmi gibi, tayf gibi karşısında duruyor. Nihad bir cambaz gibi yerinden sıçradı ve genç kızın boş ellerini yakaladı.**”* (Safa, 2021b: 138).

Nihad'ın Muazzez'e kavuştuğu satırlarda, genç kızın siyah mantosuyla adeta bir “kuşatan nesne” gibi belirdiği söylenebilir (Şekil 4.21). Alelacele apartmanı arkalarında bırakarak Fatih'e giden ikili için yeni bir maceranın başladığı görülürken, Beyoğlu'nun da algısal mekân olarak okurun karşısına romanın sonunda çıktığı izlenir.



"Muazzez! Siyah mantosuna bürünmüş, bir gece vehmi gibi"

● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekanın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekanın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.21. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerinin Mekân Atmosferi

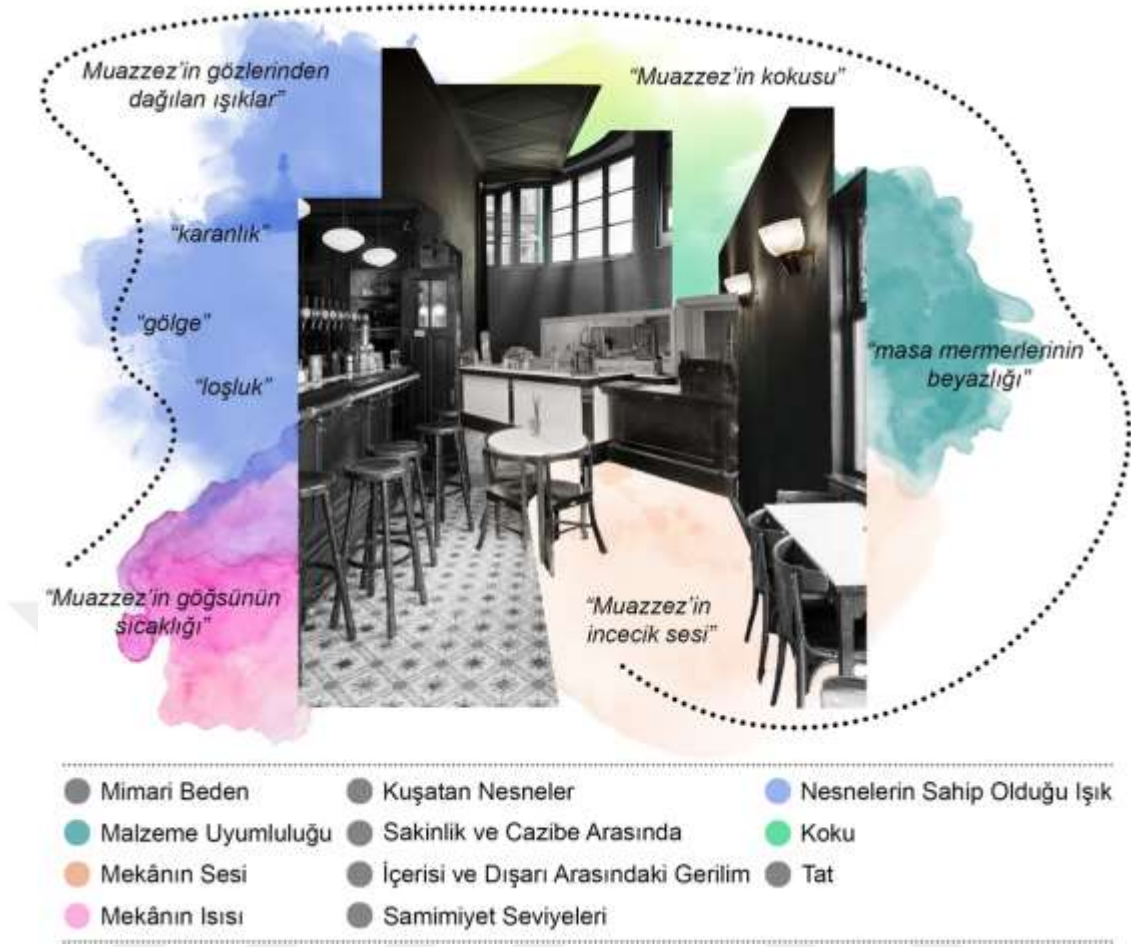
Roman sonunda, Muazzez'i kaybettiğine kendini inandıran Nihad'ın, genç kızı bulmak umuduyla apartmana geri dönmesiyle, Beyoğlu romanda algısal olarak yeniden yer almaya başlamıştır. Söz konusu apartmanda evin hizmetçisinden Muazzez'in; Seniha Hanım, Mahir Bey ve Alaaddin Bey ile Nişantaşı'nda bir düğüne gittiğini öğrenen genç adamın, iyice yıkılarak kendini Beyoğlu sokaklarına attığı izlenir. Nereye gideceğini ve ne yapacağını bilmeyen Nihad'ın aklına aniden, Muazzezle her zaman gittikleri pastacının gelişi romanda şöyle yer almıştır:

*“Tenha bir yerde oturmak, başını elleri içine almak istiyordu. Pastacı aklına geldi. Hiç tereddüt etmeden oraya gitti, yukarı kata çıktı. Muazzez’le her zaman oturdukları **karanlık** salona girdi.”* (Safa, 2021b: 284).

Nihad’ın, Muazzezle olan anılarını barındıran bu pastacıya girdiği ilk anda, mekânın karanlığının dikkatini çektiği görülür. Yazarın genç adamın algısıyla yer verdiği pastacıda ilk olarak “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığına değindiği görülürken, ilerleyen satırlardaki anlatımlar şöyledir:

*“Yine kimseler yok. **Loşluk. Bütün eşya gölge de. Yalnız masa mermerlerinin beyazlığı** göze vuruyor. Başını elleri içine aldı. Muazzez’le ilk günü, ilk aşk saatlerinde ürpererek, titreşerek konuştuklarını hatırlıyordu. **Hâlâ bu salonun havasında, onun incecik sesinden zerreler** var. Hâlâ burada o yaşıyor. Vücudu görünmüyor, kendisi yok, fakat **sesi işitiliyor, kokusu duyuluyor, gözlerinin karanlık yeşilinden bile havaya ışıklar dağılmış, göğsünün sıcaklığı** bile geliyor: hâtıra o kadar diri ki.”* (Safa, 2021b: 284-285).

Yukarıdaki satırlar ile ilk günkü gibi taze olan anıların artık anlamsızlaştığını hisseden Nihad’ın gözlerinin, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” yarattığı loşluk ile eşyaların gölgelerine takılı kaldığı görülür (Şekil 4.22). Gölgede kalan eşyalar arasında, genç adamın kendine çeken masa mermerlerinin beyazlıklarının ise “kuşatan nesneleri” oluşturarak atmosfer yaratımını destekledikleri söylenebilir. Nihad’ın kulaklarında yankılanan Muazzez’in konuşmaları, “mekânın sesini” yaratırken, gözlerinden yayılan ışıltının ise “nesnelerin sahip olduğu ışığı” ortaya çıkardığı izlenir. Genç kızın Nihad’a, sanki hala onun yanında pastacıdaymış gibi hissettiren kokusu da atmosferi güçlendiren bir unsur olarak okuyucunun karşısına çıkmıştır. Ayrıca yazar, “göğsünün sıcaklığı” ile yer verdiği ısı unsuruyla da ilk defa “mekânın ısisına” parmak basmıştır.



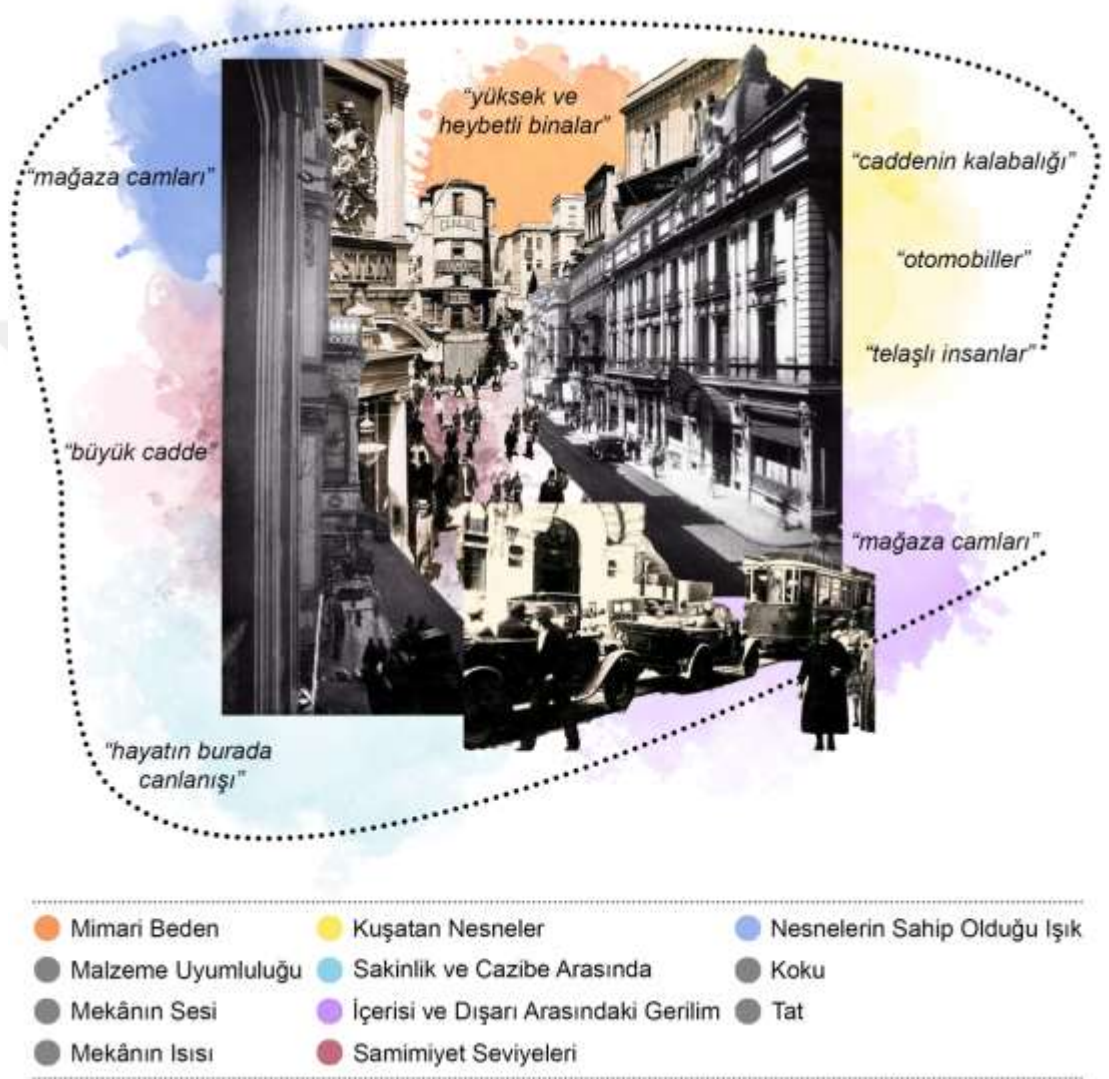
Şekil 4.22. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi

Söz konusu anıların ruhunda yarattığı sarhoşluğa kapılan Nihad'ın tekrar Beyoğlu Sokaklarına çıktığı şöyle görülmüştür:

"Pastacıdan hemen çıktı. Nereye gideceğini bilmeden Tünel'e doğru yürüdü. Büyük cadde, yine kalabalık. İnsanlar var kuvvetleriyle yaşıyorlar. Hayatın burada öyle bir canlanışı his olunuyor ki; bu caddenin bütün yüksek ve heybetli binalarında, mağaza camlarında, bir gayeye doğru hızla koşan insanlarda, otomobillerinin makinesinde, elektriklerinde, bu muhiti yapan, coşturan, hareket getiren iradelerde, ne yaman bir yaşamak savleti var! Bu sel gibi akış, zayıfların son kuvvetini de ezip geçiyor!" (Safa, 2021b: 286).

Nihad'ın okuyucuya yansıyan kararsız halinin, çıktığı caddenin kalabalığı ile dağıldığı görülür. Büyük cadde içindeki kalabalık Nihad'ı bir nebze kendine getirerek, genç adamın hayatın coşkusuyla seyretnmesini sağlamıştır. Nihad'ın gözünden Beyoğlu caddesinde akan hayatın atmosferini anlatan yazarın da caddenin büyüklüğüne yer vererek "samimiyet seviyelerine" değindiği izlenir (Şekil 4.23). Caddenin kalabalığı adeta "kuşatan nesneler" gibi genç adamı çepeçevre

sararken, heybetli binaların da “mimari bedenleri” ile göz önünde oldukları söylenebilir. Aynı satırlarda yer verilen mağaza camları, “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” yansıtırken, kalabalığa dâhil olan telaşlı insanlar ise “kuşatan nesneleri” oluşturmuşlardır. Aynı zamanda dönemin modern ve hızlı kent atmosferini tamamlayan otomobiller ise “kuşatan nesneler” kapsamında değerlendirilmişlerdir.

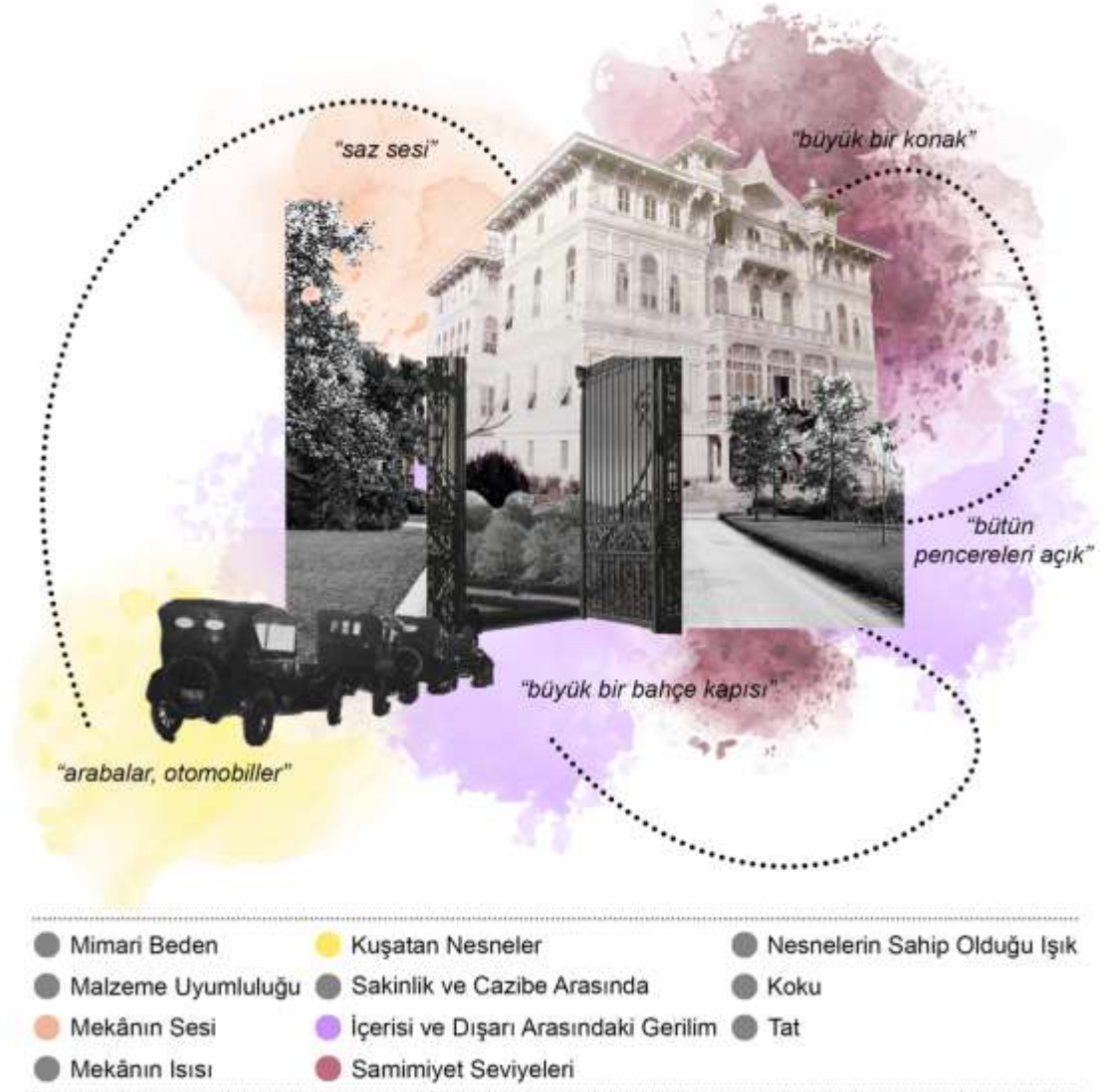


Şekil 4.23. Nihad'ın Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerinin Mekân Atmosferi

Söz konusu paragrafta Nihad'ın, her ne kadar olumsuz bir ruh haline sahip olsa da caddenin atmosferini anlatırken, hayatın burada canlanışına değindiği görülür. Nihad'a yaşadığını hatırlatan bu canlılık, “sakinlik ve cazibe arasında” başlığına dâhil olan bir atmosfer yaratım unsuru olarak okurun karşısına çıkmıştır. Cadde akan bir nehir gibi Nihad'ı içine çeken canlılığı ile genç adamı harekete geçirirken, romanın son sahnesinde, Beyoğlu algısal olarak yeniden okurun karşısına çıkmıştır. Bu sefer Muazzez'i son kez görmek için düğünün yapıldığı konağa giden genç adamın gözünden mekâna şöyle yer verilmiştir:

“Büyük bir bahçe kapısı, önünde arabalar, otomobiller, İçeriden saz sesi geliyor. Bahçenin sonunda büyük bir konak, bütün pencereleri açık, düğün burada, bütün apartman halkı, Mahir Bey’i, Seniha Hanım’ı, Alâaddin Bey’i burada, Muazzez burada.” (Safa, 2021b: 297).

Nihad’ın konağı nasıl algıladığından bahsedilen satırlarda yazarın, “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” yaratan bir unsur olarak öncelikle büyük bahçe kapısına yer verdiği görülür (Şekil 4.24). Aynı satırlarda, genç adam ile konağı ayıran kapının büyüklüğünü de ön plana çıkaran yazarın, “samimiyet seviyelerine” parmak basarken, arabalar ve otomobiller ile de “kuşatan nesneleri” oluşturduğu söylenebilir. Tüm bu unsurların beraberinde, konaktan yükselen saz seslerinden bahseden yazarın, “mekânın sesini” oluştururken, Nihad’ın da konağı daha net görmeye başladığı izlenir. Yazar; büyüklüğünden bahsettiği konak ile “samimiyet seviyelerine” yeniden değinirken, Muazzez’i Nihad’dan ayıran bir unsur olarak da pencerelere yer vermiştir.

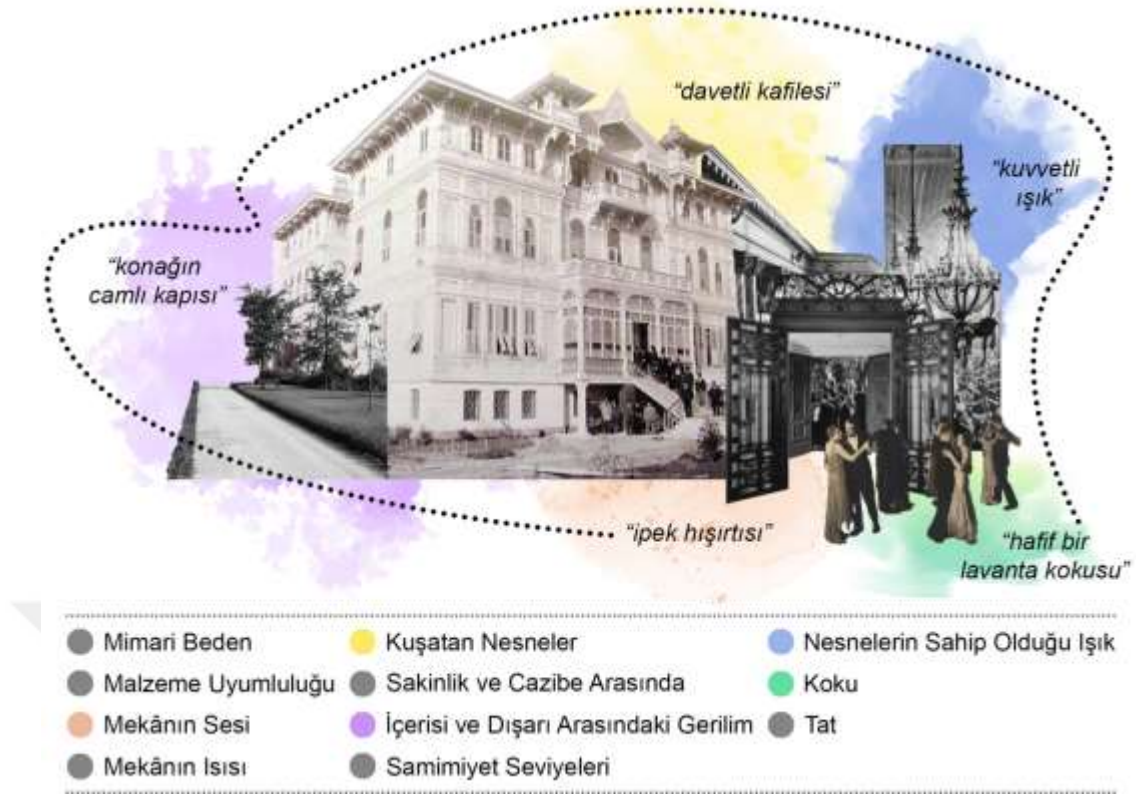


Şekil 4.24. Nihad'ın Algısıyla Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda nihayet bahçeye girerek bir adım daha Muazzez'e yaklaşan Nihad'ın gözlemleri şöyle devam etmiştir:

*“Konağın **camlı kapısına** gelince, bir ağacın altına çekildi: **İçeriden dışarıya, dışardan içeriye bir davetli kfilesi** dolup taşıyordu. **Bir ipek hışırtısı, hafif bir lavanta kokusu** havayı doldurdu. **Camlı kapının içindeki büyük elektrik fanusundan gelen kuvvetli ışıktaki bütün tuvaletler** görölüyordu. Erkek ve kadın karışarak, kaçgöç yok. İkişer üçer guruplar, kapıdan çıkarak, binanın arkasında, bahçenin ormanlık tarafına dağılıyorlar.”* (Safa, 2021b: 297).

Yukarıdaki satırlar ile okur, dışarıdan yaptığı gözlemlerden sonra nihayet bahçeye girebilmeyi başaran Nihad'ı, “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi” yaratan camlı bir kapının karşıladığına şahit olmuştur (Şekil 4.25). Sonraki satırda Nihad'ın, “kuşatan nesnelere” örnek olan davetli kfilesinden yayılan koku ve sesleri fark ettiğinden bahseden yazarın, “mekânın sesi” ile kokuya da atmosfer yaratım unsuru olarak yer verdiği görölür. Söz konusu koku ve sesler, Nihad'a içerideki davetli kfilesi hakkında ipucu verirken, “nesnelerin sahip olduğı ışık” başlığına dâhil olan elektrik fanusunun yaydığı kuvvetli ışığın ise genç adamın gözlerini kamaştırdığı izlenir. Yazarın genç adamın gözünden atmosferine yer verdiği konakta nihayet Muazzez'i fark eden Nihad'ın, onunla iletişim kurmayı başardığı görölür. Romanın son sahnesinde, Muazzez ile tekrar bir araya gelen Nihad için bahsedilen olumsuz atmosferin dağılarak, umut vadeden yeni bir sürecin başladığının müjdesi hissedilmiştir.



Şekil 4.25. Nihad'ın Algısıyla Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi

4.2. Fatih Harbiye

İlk kez 1931 yılında Semih Lütfi Kitapevi tarafından basılan “Fatih Harbiye” romanı, Peyami Safa'nın olgunluk dönemi eserlerindendir. Tanzimat ile birlikte Türk Edebiyatı'nda işlenmeye başlayan Doğu-Batı çatışması, Fatih Harbiye romanında semboller düzeyinde ayrıntılı bir şekilde ele alınarak eserin temelini oluşturmuştur. Yazar, Türk toplumu tarafından yanlış yorumlanan “asrileşme” meselesini özellikle genç nesillerin yaşadıkları buhranlar ve pişmanlıklar çerçevesinde şekillendirerek, konuya hem bireysel hem de toplumsal boyutta yaklaşmıştır (Tekin, 1999: 187). Safa, inkılap yıllarını konu alan romanda, “Doğu-Batı” meselesini kuşak çatışması ile alaturka/alafranga musiki aykırılığıyla desteklemiş, ayrıca tezat tekniğinin başarılı bir şekilde işlendiği roman, imaj gücü yüksek sembollerle zenginleştirilmiştir. Bu durum Fatih Harbiye'nin konusundan ziyade tekniğiyle kendini kabul ettirmesini sağlamıştır (Tekin, 1990: 8).

4.2.1. Fatih Harbiye’de Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası

Fatih Harbiye romanının açılış bölümünde okuru, Darü'l-Elhan çıkışında sessiz ama endişeli bir şekilde yürüyen Neriman ve Şinasi isimli iki genç karşılamıştır. Şinasi ile hiç konuşmadan, genç adamın önünde hızlı hızlı yürüyen Neriman'ın, artık ayrılmak

istediğini belli eden bir hareket yaparak uzaklaştığı görülür. Yazarın ilk satırlar ile yarattığı gerilimli atmosfer okuru, romanın ana karakterleri ve aralarındaki ilişkileri anlamaya yönlendirmiştir. İlerleyen satırlarda yazar Neriman'ın, annesinin ölümünden sonra Kuruçeşme'deki yalıdan taşınarak, emekli memur babası Faiz Bey ve emektarları Gülter ile Fatih'te cumbalı bir eve yerleşen ve şark terbiyesi ile büyümüş bir genç kız olduğundan bahseder. Şinasi ile nişanlı olan Neriman, Darü'l-Elhan'da alaturka musiki eğitimi alıp ud çalmaktadır. Müstakbel nişanlısı da Neriman gibi müzikle ilgilenirken, konservatuvarın aynı bölümünde kemençe eğitimine devam etmektedir. Karakterler ile ilgili söz konusu bilgilere, olay örgüsünün okur tarafından kavranmasına yardımcı olmak adına yer veren yazarın, ilerleyen satırlarda Neriman'ın nişanlısına söylediğinin aksine Beyazıt'a gitmediğinden bahsettiği görülür. Hızlı adımlarla uzaklaşan Neriman'ın Fatih Harbiye tramvayının Harbiye tarafında beklediğini gören Şinasi, yaşadığı şaşkınlığın ardından nişanlısının kendisine yalan söylediğini fark eder. Okur da Şinasi'nin şüphelerinde haklı olduğunu Neriman'ın Beyoğlu'nda Macit ile buluşmasıyla anlar. Şinasi'nin, nişanlısının ona yalan söylediğini fark etmesiyle birlikte, karakterler arasındaki çatışmanın okuru romanın içine çeken bir unsur olarak öne çıkmaya başladığı söylenebilir. Zira konservatuvarın alafranga bölümüne devam eden Macit ile tanıştıktan sonra Neriman'ın içinde çocukluktan beri yatan asri hayata karşı özlemler iyice gün yüzüne çıkmış, Batılı yaşamın büyüüne kapılan genç kız babasını, nişanlısını ve kültürel değerlerini reddedecek duruma gelmiştir. Nitekim o birçok Türk kızı gibi “iki ayrı medeniyetin zıt telkinleri altında (Safa, 2020: 58)” yetişmiş, “resmi Türkiye'nin kanunla herkese kabul ettirdiği (Safa, 2020: 58)” “asrileşme” akımının etkisiyle benimsediği değerlerden uzaklaşmıştır. Çevresi ve mensubu olduğu kültürel değerleriyle çatışmaya giren Neriman'ın bir süre sonra giyim kuşamı değişmiş, musiki eğitimini gevşetmeye başlamış, yaşadığı yer olan Fatih'ten koparken, zevklerinde ve fikirlerinde yeni tercihleri gündeme gelmiştir. Bu bağlamda Beyoğlu'nda Macit ile buluşarak nişanlısı Şinasi'ye yalan söyleyen Neriman'ın, duygusal dünyasının derinliklerindeki karmaşıklığı ve içsel çatışmaları dikkat çekmeye başlamıştır. Romanın devam eden satırlarında Neriman'ın duygusal dünyasının derinliklerine daha fazla yer veren yazar, genç kızın ait olduğu her şeye karşı geliştirdiği nefret ön plana çıkmıştır. Devam ettiği konservatuvarın “alaturka” kısmına karşı nefret duygusu geliştiren Neriman, udu aşağılarken kemana sempati duymaya başlar; Fatih'tense “köprü'nün öbür tarafında (Safa, 2020: 43)” yani Beyoğlu'nda yaşamaya özenirken babası Faiz Bey ile nişanlısı Şinasi, genç kızın önüne dikilen birer engel gibidirler (Tekin, 1999: 198).

Romanın karakterlerinden Şinasi ile Faiz Bey duygu, düşünce ve yaşayış şekilleriyle adeta geleneksel değerlerin ete kemiğe bürünmüş sembollerindendir. Şarkın karakteristik özelliklerini taşıyan Faiz Bey, mesnevi okumakta, boş zamanlarında alaturka musiki ile ilgilenerek ney çalmaktadır. Bağlı olduğu değerler ile mizaç bakımından Faiz Bey'e benzeyen Şinasi, Darü'l-Elhan'da kemençe eğitimi almaktadır. Tam bir Şarklı ruh ve kalbe sahip olan genç adam; eserde sakin mizaçlı, kültürüne ve değerlerine özen gösteren bir karakterdir. Söz konusu romanın, bir diğer karakteri olarak karşımıza çıkan Macit ise Neriman için Şinasi'nin alternatifidir. Şinasi ve Faiz Bey Şark'ın değerlerini temsil ederken Macit "asri hayatın" temsilcisi olarak farklı bir portre sergiler. Eserde alafranga yaşam tarzının sembolü olan Macit, Beyoğlu'nda vakit geçiren, konservatuarın alafranga bölümünde keman eğitimi alan, günlük yaşantılar peşinde koşan, hoş ve bakımlı bir gençtir. Şinasi ile Macit arasındaki zıtlıklara romanda Neriman'ın bakış açısıyla şöyle yer verilmiştir:

"O Macit'in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık... Ne imiş? Kemençe çalarmış. Böyle elini parçalayan sazı parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum. Daha geçen gün..." (Safa, 2020: 28).

Karşılaştırmalı bir üslup takınan genç kızın nazarında, Şinasi Şark'ın temsilcisi iken Macit ise Garp'ın temsilcisidir. Şinasi ile Macit arasında sıkışan Neriman'da, aslında uzun bir geçmişi olan "asrileşme" özlemi harekete geçmiştir. Bundan dolayı sözlüsünden ruhsal olarak kopan Neriman; aslında babasından, aşkından, Fatih'ten, udundan kopmuş, ait olduğu bütün değerler ile arasına bir set çekmiştir. Bu bağlamda romanda gelişen olaylar da Neriman'ın kendi kültürel kökenleriyle çatışma haline girip, nişanlısına yalan söyleyerek Beyoğlu'nda Macit ile buluşmasıyla şekillenmeye başlamıştır.

Şinasi'den ayrılıp, Fatih Harbiye tramvayı ile Beyoğlu'na giden Neriman, burada Macit ile buluşarak geç vakitlere kadar Maksim Salonunda eğlenir. Gecenin sonunda tekrar Fatih'e dönen Neriman'ı evde, babasıyla birlikte Şinasi karşılar. Şinasi'ye yalan söylediği aşikâr olsa da Neriman'ın babasına da doğruları söylemeyip Macit ile beraber olduğunu sakladığı görülür. Genç kızın tutumları romandaki çatışmaları git gide derinleştirirken, Neriman ile Faiz Bey arasındaki baba kız ilişkisi zedelenmeye başlar. İlerleyen satırlarda, Neriman'ın arkadaşı Fahriye ile birlikte gittiği Beyoğlu'nda, Macit ile denk gelme umuduyla Löbon Pastanesi'ne girdiği izlenir. Burada umut ettiği gibi Macit ile karşılaşan Neriman, genç adamın

onları Perapalas'ta düzenlenecek bir baloya davet etmesiyle bir hayli heyecanlanır. Bu davetle Neriman ile Faiz Bey arasında yeni bir çatışma konusu gündeme gelse de genç kız babasını ikna etmeyi kafasına koymuştur. Balo uğruna babasının onayladığı şeyleri yaparak onun gözüne girmeyi hedefleyen Neriman'ın, uzun süre sonra mutfağa girip yemek bile yaptığı görülür. Sonunda babasının takdirini kazanmayı başaran Neriman, baloya ancak Şinasi ile birlikte gitme şartıyla izin alır. Şinasi, kendisine istemeyerek balo fikrini açan Neriman'ı kırmasa da huzursuzdur. Neriman'ın değiştiğini fark etse de elinden bir şey gelmeyen Nihad'ın, sıkıntısını arkadaşı Ferit ile paylaştığı görülür. Ferit'in arkadaşına, Neriman'ın Macit ile görüşmesine engel olması gerektiğini önermesi ile Şinasi, baloya gitmekten vaz geçer. Birden düşünceleri farklılaşan Şinasi, Neriman'a kararını söylemek için genç kızı Ferit'in evine davet eder. Bu arada balo günü yaklaştıkça heyecanı artan Neriman da ne giyeceği ile ilgili fikir edinmek için Beyoğlu'na çıkar. Beyoğlu'ndan sonra parti konusunda oldukça bilgili olan dayısının kızlarını ziyaret etmek için Şişli'ye gider. Burada ölmüş kızının yasını tutan yaşlı bir Rus ile tanışan Neriman kadının hikâyesini dinler. Kadının kızı fakir bir Rus sanatçı ile aşk yaşarken, sevgilisini terk ederek zengin Rum ile evlenmiştir. Bir süre sonra yanlış bir karar verdiğinin farkına varan genç kız, âşık olduğu adama dönmeye çalışsa da başaramamış ve intihar etmiştir. Genç kızın yaptığı yanlış seçimi derinden hisseden Neriman, kendini Rus kızın yerine koyarak hatalarını fark eder. Bu olaydan sonra Macit ile karşılaşan Neriman'ın, balo konusu açılınca suskun kaldığı ve Fatih'e geri döndüğü görülür. Akşam olunca Gülter ile birlikte babası ve Şinasi'nin yanına, Ferit'in evine giden Neriman, buradaki sohbete dâhil olur. Ferit'in evinde toplanan kalabalığın genç kıza iyi telkinlerde bulunmak adına Doğu kültürünün Batı karşısındaki üstünlüklerine değinirken, Neriman'ın sinir krizi geçirerek bayıldığı izlenir. Kendine geldiğinde ise yaptıklarının yanlış olduğunu kabullenen Neriman, baloya gitmekten vaz geçtiğini söyler. Olay örgüsünün sonunda, Doğu medeniyetinin simgelerinden biri olan udu yeniden eline alan Neriman'ın, kapıldığı özentilerden arınıp, içsel bir dengeye ulaştığı söylenebilir. Neriman'ın eski haline döndüğüne şahit olan Şinasi ve Faiz Bey sonunda rahat bir uykuya dalarken, roman da sonlanmış olur.

4.2.2. Fatih Harbiye'de Mekân

Mekânın adeta kişilik ve kimlik kazandığı roman için Şahin; *"Fatih-Harbiye, bir milletin mekâna yansıyan ruhunu ele alır ve mekânlar arasındaki farklılıklar bu ruhun hayatı alımlama estetiğine göre şekillenir."* (Şahin, 2010: 147) diyerek yazarın karakterler ile mekânlar arasında nitelikli ilişkiler kurduğuna parmak basmıştır.

“Doğu-Batı” ikiliğinin Fatih ve Harbiye semtleri üzerinden işlendiği romanı, aynı dönemde yazılan diğer eserlerden ayıran en önemli özelliği ise içerdiği güçlü simgesel karşılaştırmalardır (Yıldırım, 2021: 90). Farklı kültürlerin ve yaşantıların sembolize edildiği roman hakkında Lee, “*Fatih semti Doğu toplumunu, Beyoğlu ise Batı toplumunu simgelemektedir.*” (Lee, 1997: 79) diyerek eserin iki karşıt mekân üzerinden kurgulandığını desteklemiştir. Yazar, söz konusu semtleri Neriman’ın bakış açısıyla vererek olayları onun etrafında şekillendirmiştir. Genç kızın bütün arzularını, korkularını ve tereddütlerini simgesel değerler ile güçlendiren yazar, semboller üzerinden okuyucunun zihninde imajlar oluşturmaya gayret etmiştir. Eserin bütününe hâkim olan alaturka- alafranga meselesini ele alan Neriman, ilginç benzetmeler kullanarak Doğuluları tembel, uyuşuk kedilere; Batılıları ise diri ve çevik köpeklerle benzetmiştir. Beyoğlu, günün her saatinde canlılığını korurken, akşam olunca Fatih’te herkes evine çekilip, uykuya dalmaktadır. Beyoğlu’na karşın Fatih’te benzer bir yaşantının olmayışı, Neriman’ın nazarında bir eksiklik olarak kabul edilmiştir. Her anlamda karşı karşıya getirilen Fatih ile Beyoğlu semtlerinin yanı sıra eserde; insan, mekân ve nesnelerden oluşan birbirine zıt pek çok sembole rastlanır (Şekil 4.26). Romanda vakayı süslemek adına uygun yerlere serpiştirilen caz, keman, fokstrot, Löbon Pastanesi, Maksim Salonu, Pera Palas, kırmızı elbise, rugan iskarpin, balo, konfeti ve serpantin asri değerleri sembolize etmektedirler. Eser kapsamında karşıtlık unsuru şeklinde karşımıza çıkan; başörtülü kadınlar, beyaz takke, kahvehane, ud, lastik ayakkabı, şahnişleri çarpılmış kaplamaları çatlamış tahta evler, cami gibi unsurlarda eskiyi, geleneği anımsatan semboller üzerinden aktarılmıştır. Romana adını veren Fatih-Harbiye tramvayı ise asri hayata açılan kapının temsilcisi olarak gösterilirken, simgesel bir öneme sahiptir. Eserin seyrinde önemli bir role sahip olan tramvay, iki ayrı kültür ve medeniyeti birbirine bağlayan adeta bir köprü vazifesi görür. İki ayrı dünyanın mukayesesinin yapıldığı romanda, “*Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman’a Efgan yolu kadar uzun görünürdü ve Kâbil’le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul’un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir.*” (Safa, 2020: 30) şeklinde ifade edilerek bu iki mekân arasındaki zıtlıkların derinliğine tramvay simgesiyle işaret edilmiştir.



Şekil 4.26. Fatih ile Beyoğlu'nun Semboller Üzerinden Karşılaştırılması

Adından da anlaşıldığı üzere İstanbul'un Fatih ve Harbiye semtlerinde geçen romanın genel çerçevesini bu mekânlar oluştururken; Faiz Bey'in konağı, Fatih ve Beyazıt Meydanı, Maksim Salonu, Perapalas, Löbon Pastanesi, Darü'l-Elhan, Şehzadebaşı, Şinasi'nin evi, Laleli'deki apartman, Süleymaniye'deki köhnemiş konak, Neriman'ın dayısının Şişlideki evi, Fatih-Harbiye tramvayı ise olayların geçtiği diğer mekânlardır. Yazar esere gerçeklik katmak adına, karakterlerin buluşup, sohbet ettikleri sahne görevi gören çevresel mekânlara yer vermiştir. Olay örgüsü bakımından etkin bir eser olmayan Fatih Harbiye'de, meseleyi mekân özelinde ele alan Safa, başkişi ile karakterlerin ruhsal durumları, duygu ve düşüncelerini yansıtmak amacıyla algısal mekânlar kullanmıştır. Fazlaca kişisel olan mekân algısı; kişilerin ruh hallerine, dış dünyayı algılama şekillerine ve duruşlarına göre değişiklik gösterebilir. Bu bağlamda, bir mekânın açık ya da kapalı olması kişiden kişiye göre değişebilir. Bir karakter için labirentleşerek kapalı bir eğilim gösteren mekân, diğer karakterin algısında açılan ve genişleyen özellikte karşımıza çıkabilir. Buna örnek olarak modern hayatın parıltısına kendini kaptıran Neriman için arzu mekânı haline gelen Fatih-Harbiye tramvayını verebiliriz. Aynı tramvay Şinasi için, Neriman'ın onu kandırdığını fark ettiği anlarda kapalı ve dar bir mekâna dönüşmüştür. Sözlüsüne yalan söyleyerek Beyoğlu'nda Macit ile buluşmaya giden Neriman'ın yalanları karşısında dünyası başına yıkılan Şinasi için Fatih Harbiye tramvayı ile birlikte bütün Beyazıt Meydanı yutucu özelliktedir. Yine aynı karakter, Neriman'ın yalanları karşısında yıkılmış, genç kız ile fiziksel ve ruhsal bir kopuş yaşamıştır. İçinde bulunduğu durumun yarattığı sıkışmışlık psikolojisi ile evine giden genç adam için odası, karmaşık bir labirenttir. Odanın dağınıklığı ile Şinasi'nin içinde bulunduğu

zihinsel karmaşa arasında doğrudan bir benzerlik kuran yazar, mekânı ayna gibi kullanmıştır (Yıldırım, 2021: 98).

“Bir taraftan da hissediyordu ki odasının intizami, ruhundaki iğtişaşın neticesine bağlıydı; günlerden beri süren ve bugün son haddine gelen bu derunî ihtilâl bitmeden odasını düzeltmeye kalkmak nafile bir hareketti; hattâ kendi ruhunu bir aynada seyreder gibi görebilmesi için odayı daha fazla dağıtmak ve tabağı, bardağı yere atıp kırmak, notları yırtmak da istiyordu.” (Safa, 2020: 36).

Yazarın romanda kullandığı bu ifadelerle, mekânın Şinasi'nin üstüne yürüyerek genç adamı ezdiği sonucunu çıkarabiliriz. Neriman'ın ruhunda yeşeren “asrileşme” tutkusu, sadece sözlüsü Şinasi'de değil, babası Faiz Bey'de hatta genç kızın kendisinde bile içsel buhranlara neden olmuştur. Kızının Macit ile Maksim Salonu'nda buluşup, eve geç geldiği gün, Faiz Bey için içtenlik mekânı olan evi, daralma eğilimi göstermiştir. Odasında uykuya dalamayarak sokaktaki sesleri dinleyen Faiz Bey, kendini köşeye sıkıştırılmış ve kuşatılmış hissetmiştir. Yine aynı gecenin sabahı, babasına ve sözlüsüne yalan söylediği için suçluluk hissederek ızdırap çeken Neriman için evi kapalı bir mekân olarak işlenmiştir.

“Bunalarak yataktan atladi, oda kapısına doğru gitti, fakat aşağı kattan babasının bir haykırışını duyacakmış gibi korkarak uzaklaştı, pencereye doğru geldi, geceyi hatırlaması ihtimaliyle sokağı da görmek istemiyordu, yatağından da ürktü, aynaya doğru da gidemiyordu, gitmeye de kuvveti yoktu, her tarafa korkak ve ümitsiz adımlar attıktan sonra olduğu yerde kaldı ve nihayet karyolasının kenarına gidip oturarak başını önüne eğdi.” (Safa, 2020: 23).

Neriman'ın romanda yer verilen sözlerinden de anlaşılacağı gibi evi içtenlik mekânı olmaktan çıkmış, genç kızın ruhunda sıkışma ve parçalanma duygusu yaratmıştır. Romanın son bölümüne gelindiğinde ise, Neriman'ın Perapalas'ta düzenlenen bir baloya katılırken giyeceği kıyafet için dayısının kızlarından fikir almak adına dayısının Şişlideki evine gittiği görülmüştür. Galatasaray'dan çıkan ve tahsilini Avrupa'da tamamlayan dayısı ve kızları eserde, hiçbir baloyu kaçırmayan, asri hayatın namzedi olarak gösterilmişlerdir. Neriman burada Rusya'dan göç etmiş ihtiyar bir kadın ile karşılaşır. Keder içinde olan kadının kızı, fakir bir Rus gençle birlikteyken lüks ve şatafat uğruna sevdiği genci terk ederek zengin bir Rum genci ile evlenmiştir. Fakat eski aşkını unutamayan Rus kız, fakir gence dönmesine rağmen reddedilmiş, yaşadığı pişmanlığın etkisiyle de intihar etmiştir. Hevesle gittiği bu ev Neriman için iç çatışmalarıyla yüzleştiği kapalı bir mekân olarak karşımıza çıkmıştır. Duyduklarından çok etkilenen Neriman, fakir gencin yerine Şinasi'yi, zengin Rum

gencin yerine de Macit'i koyar. Yaptıklarının yanlış olduğunu anlayarak pişmanlık duyan genç kızın, bu olaydan sonra Beyoğlu'ndan Fatih'e kesin dönüş yaptığı görülür. Romanın başında, Neriman nazarında kapalı ve dar bir mekân olarak karşımıza çıkan Fatih'in mekân algısı, genç kız için açık ve geniş bir mekân olarak değişmiştir. Dayısının evinden çıktıktan sonra Fatih-Harbiye tramvayına binerek; Fatih'e, evine, babasına ve Şinasi'ye dönen genç kız için Beyoğlu eski bir hikâye olarak geride kalmıştır.

4.2.3. Fatih Harbiye'de Algısal Mekân Olarak Beyoğlu

Beyoğlu, romanın başkarakteri Neriman için, sıradan bir yerin ötesinde adeta arzulan bir cennet olarak öne çıkmıştır. Önceden sadece mağazaları gezmek için Beyoğlu'na giden genç kız, ruhunda “yeni bir hayat” arzusunu teşvik eden Macit'in etkisiyle adeta yeni değerler dünyasına koşmaktadır. Olay örgüsünün başında babası ve Şinasi'den habersiz Macit ile Beyoğlu'nda bir eğlenceye katılan Neriman'ın, eve döndükten sonra bile yaşadıklarının etkisinden çıkamadığı görülür. Karmaşık duyguların pençesinde zihinsel karmaşa yaşayan Neriman, yalan söylediği için pişmanlık ve utanç duyarken bir yandan da Maksim Salonu'nda Macit ile geçirdiği gecenin etkisinden çıkamadığı şöyle izlenir:

*“Maksim Salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde **renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi** ve kulağının içinde mütemadi çalan bir **cazbant.**”* (Safa, 2020: 20).

*“Masanın beyaz örtüsü üstüne bir **kokteyl** damlası düşmüştü. **Kokteyl.** Bu kelimeyi ilk defa dün gece işitti. **Kokteyl.**”* (Safa, 2020: 20).

Neriman'ın romanda geçen bu düşünceleri, eğlencenin boyutunu gösterdiği gibi, o zamanın önemli eğlence merkezlerinden Maksim ve moda danslarından olan fokstrot ile yeni kavramlardan kokteyl gibi adları kullanarak yazar, dönemin asri eğlence anlayışını imgelemiştir. Neriman için algısal olarak açılan ve genişleyen bir mekân olan Maksim Salonu'ndaki atmosferi oluştururken Safa; renkli abajurlar, sarışın bir kadın başı, kokteyl gibi “kuşatan nesnelere” yer vermiştir (Şekil 4.27). Atmosferi oluştururken “mekânın sesi” es geçilmemiş; fokstrot nağmesi, cazbant, zil sesi, çığlıklar, sıçrayışlar, alkışlar gibi unsurlarla atmosfer yaratımı desteklenmiştir. Maksim Salonu'nun mekân atmosferini yaratan Peyami Safa'nın, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımının haricinde tat duyusuna da yer verdiği görülmüştür.



Şekil 4.27. Neriman'ın Algısıyla Maksim Salonu'nun Mekân Atmosferi

Romanda Beyoğlu'nun parıltılı hayatına kanan genç kızın, her fırsatta buraya gittiği izlenir. Yine bir gün Macit'i görme umuduyla gittiği Löbon Pastanesinin mekân algısını yazar, Neriman'ın bakış açısıyla şöyle imgelemiştir:

*“Neriman'ın buraya üçüncü geliyordu; her seferinde burasını biraz daha seviyor ve beğeniyordu. Her şey temiz, her şey güzel. Zevkli bir kadın eliyle döşenmiş **küçük bir ev odası** gibi; ve başbaşa konuşmaya ne müsait! Pastacı, muhallebici gibi yerleri daima bir dükkân fikriyle düşünmeye alışmış Neriman için bu mahrem **küçük salon** yepyeni bir şeydi.”* (Safa, 2020: 32).

Neriman'ın küçük bir ev odasına benzettiği bu pastane, genç kızı adeta büyüleyen açık ve geniş bir mekân olarak işlenmiştir. Dönemin modern pastacı kültürü yansıtılmış, “samimiyet seviyelerine” yer verilerek mekân atmosferi oluşturulmuştur (Şekil 4.28).



- | | | |
|----------------------|--|--------------------------------|
| ● Mimari Beden | ● Kuşatan Nesneler | ● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık |
| ● Malzeme Uyumluluğu | ● Sakinlik ve Cazibe Arasında | ● Koku |
| ● Mekânın Sesi | ● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim | ● Tat |
| ● Mekânın Isısı | ● Samimiyet Seviyeleri | |

Şekil 4.28. Neriman'ın Algısıyla Löbon Pastanesi'nin Mekân Atmosferi

Beyoğlu renkli eğlence hayatı dışında, ışıltılı ve cazip vitrinleri ile de Neriman'ı kendine çeken bir mekân olarak yansıtılmıştır. Beyoğlu'na geldiğinde uzun uzun vitrinleri seyre koyulan genç kızın romanda adı verilmeyen bir itriyat mağazası hakkındaki intibaları şöyledir:

*“Bir itriyat mağazasının **camekânı** önünde durdular. Burada her şey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisini, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasına gizlenmiş **ampülün yumuşak ziyası, bir gümüşün parıltısı**... Gözleri ayrı ayrı çekiyor zapt ediyordu; burada her şey rahat ve mes’ut insanların kullanmayı adet ettikleri eşyaydı; burası, aynı zamanda bir insanın ne kadar mes’ut olabileceğini hissettiren **imkânlara doğru açılmış pencereydi**. Neriman burada her duruşunda, bu pencereden onların saadetini imrenerek seyrediyordu.”* (Safa, 2020: 30).

*“Çantasındaki esans şişesini doldurmak vesilesiyle mağazaya girdiler. Bütün eşyanın iliklerine işlemiş **hafif bir güzel koku**. Neriman bu mağazaların **sessizliğine** de şaşıyordu. İçeride kalabalık olduğu halde müşteriler pek az konuşarak, âdeta bir dilsiz gibi işaretlerle meram anlatarak istediklerini alıyorlardı.*

İnsanları sonsuza kadar mutlu yaşatacak her şeyin burada bulunduğuna inanan genç kıızı kendine çeken mekân, Neriman'da hayranlık duygusu yaratmıştır. Gördükleri karşısında çok şaşırان genç kıızın, mağazanın camekânını imkânlarla doğru açılmış bir pencereye benzettiğı görölmüştür. Bu bağlamda, Neriman'ın mekân algısına yer veren Peyami Safa'nın "içerisi ve dışarı arasındaki gerilimi" atmosferi yaratan unsurlardan biri olarak kullandığı görölmüştür (Şekil 4.29). Söz konusu mekânın atmosferini oluştururken, "nesnelerin sahip olduğı ışık" başlığına genç kıızın gözlerini ayıramadığı, ampülün yumuşak ziyası ve gümüşün parıltısı ile yer verilmiştir. Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı haricinde, koku duyusunu mekân atmosferi yaratımında bir unsur olarak kullanan yazarın, Neriman'ın burnuna gelen hafif bir güzel kokudan bahsettiğı görölmüştür. Ayrıca, "mekânın sesi" başlığı bu mekânın atmosferi oluşturulurken de karşımıza çıkmıştır. Yazar, "mekânın sesine", kokunun kaynağı olan parfüm şişelerinin cam tezgâhlarda sergilenirken açığa çıkardığı sesler ile mağazadaki sessizlik üzerinden Neriman'ın algısıyla yer vermiştir.



Mağazanın büyüüne kapılan genç kızın burnuna gelen hafif ve güzel kokular, ona aniden hacıyağı kokusunun keskinliğini hatırlatır. Küçükken babasıyla Beyazıt sergisine giden genç kızda maziye karşı öfke belirmiştir.

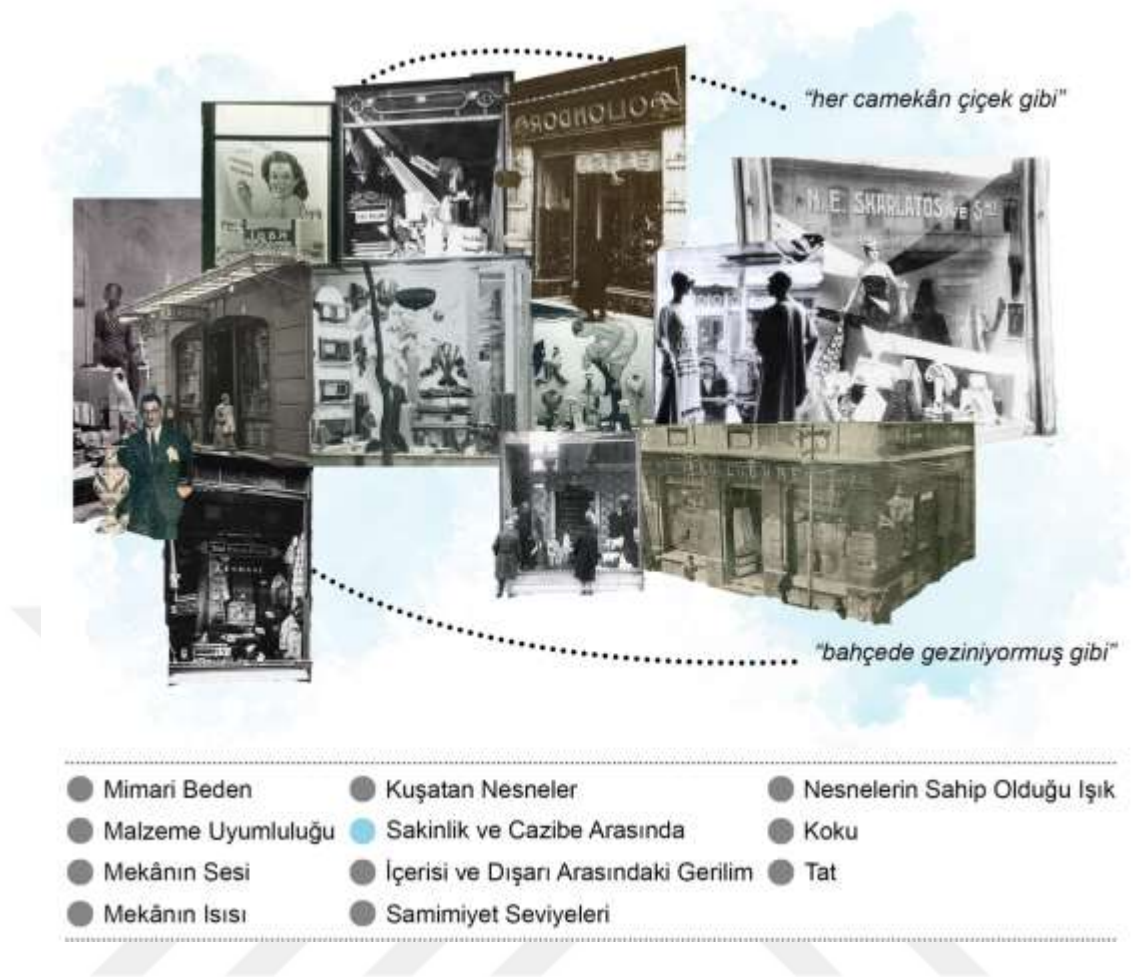
“Satış memuru kız, esans şişesini doldururken Neriman bir şey hatırladı: küçükken babası onu ramazanda Beyazıt Sergisine götürürdü. Orada, çadır gibi bir şeyin altında, Arap kılıklı bir adam, irili ufaklı birçok yağlı, kirli şişeler arasında, ayakta durur, kokuları satardı. Bu çadıra uzaktan yaklaşıırken bile sert bir nane, bahar, hacıyağı kokusu Neriman’ın midesini bulandıracak derecede burnuna dolardı ve oradan çabuk geçmek isterdi.” (Safa, 2020: 31).

Burada Peyami Safa’nın iki medeniyet arasındaki farkı Neriman’ın duyuları ile anlattığı görülmüştür. Batıyı giyim, eşya, eğlence ve şekilden ibaret yani yüzeysel algılayan Neriman’ın her fırsatta iki medeniyeti Fatih ile Harbiye semtleri üzerinden kıyasladığı eserde izlenmiştir. Fatih’ten nefret ederken Beyoğlu’nun Neriman için arzu mekânına dönüştüğü görülmüştür. Doğuyu tamamen “musibet” olarak nitelendiren genç kız için Fatih, içinden çıkılamayan bir labirente dönüşmüştür. Fatih’ten bahsederken, “musallat ettiler”, “mecbur oldum”, “kurtulsam” gibi negatif söylemler kullanan genç kız için bu mekân içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir. Mekân ile çok yönlü bir çatışma içinde olan Neriman, Fatih ile kendi arasına bir sınır çekmiştir. Neriman’ın bakış açısıyla çeşitli yönleriyle sunulan Fatih, genç kızda iğrenme duygusu ile sinir krizleri geliştirmiştir. Yazar, “kömür tozu ve küf kokan, her basamağı gıcırdayan (Safa, 2020: 15)”, “eski tahta ev (Safa, 2020: 24)”, “dökülmüş sıvalar, eğrilmiş korniş ve çatlamış eski atlas perdeler, küflü tahta kokuları (Safa, 2020: 44)” gibi duyuşsal unsurlara yer vererek, Neriman’ın algısıyla genç kızın nefretini körükleyen unsurları oluşturmuştur. Ayrıca eserde sık sık Neriman nazarında Fatih ile Beyoğlu semtleri mukayese edilmiş, kazanan taraf hep Beyoğlu olmuştur. Kendi için kurtuluş olarak gördüğü Beyoğlu, yeni ve Batılı yaşayış tarzını temsil ederken, Fatih’in ve insanların, babasının, Şinasi’nin hatta udun bile tek suçu onu Batılı bir kız olmaktan alıkoymalarıdır. Artık “Fatih kızı (Safa, 2020: 69)” olmak istemeyen Neriman, ud ile temsil edilen bütün değerlere karşı tepsini romanda geçen şu sözlerle ortaya koymuştur.

“Öf.. Bu elimdeki ud da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor. Şunu Şamlı’ya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler. Evdeki her şey yetmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka muskiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle.. Fakat artık sinirime dokunuyor bir kere şu musibetin biçimine

*bak, hele bu torbası? Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti... Darülelhan'dan da çıkacağım yahut alafranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih Meydanı'nın önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kimbilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başına aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. **Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı bile öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler canım...**" (Safa, 2020: 27).*

Neriman'ın Fatih Meydanı hakkındaki düşüncelerini dile getirdikten hemen sonra, Galatasaray'a yöneldiği görülmüştür. Bu bağlamda yazarın, genç kız için içtenlik değerini yitirmiş olan Fatih'ten, ruhsal anlamda Neriman'ı rahatlatan huzurlu bir mekân olan Galatasaray'a geçtiğini söyleyebiliriz. Neriman'ın, söz konusu mekânı kendini içine çeken bir çiçek bahçesine benzettiğinden söz eden Peyami Safa'nın, mekân atmosferini yaratırken "sakinlik ve cazibe arasında" başlığına yer verdiği izlenmiştir (Şekil 4.30).



Şekil 4.30. Neriman'ın Algısıyla Beyoğlu Caddesi'nin Mekân Atmosferi

4.3. Bir Tereddüdün Romanı

Peyami Safa'nın romancılığının zirveye çıktığı eserlerden biri olarak değerlendirilen *Bir Tereddüdün Romanı*, Sühulet Kütüphanesi Yayınevi'nde 1933'te kitap olarak yayınlanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra vücut bulan tereddüt ve şüphe buhranının, bireylerin iç dünyalarında açtığı yaralar ile ruhsal çöküntülerin ele alındığı romanda Safa, fertlerin "*geleneksel değerlere inanıp sarılmasının şart olduğu*" (Tekin, 1999: 205) tezinin üstünde durarak, iyileşebilmelerinin ancak böyle mümkün olduğu vurgusunu yapmıştır. Romanın ana izleği, Cevdet Kudret'in Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman eserinde tanıttığı gibi "*yaşamak yorgunluğu, toplumsal değerlerin alt-üst oluşu, geçmişle olan bağların kopuşu, ahlak bunalımı, maddi ve ruhi sefalet, hiçbir şeye yüzde yüz bağlanamamak acısı, insanların inanmakla inkâr etmek, yapmakla yıkmak, sevmekle nefret etmek, iyilikle kötülük, isyan etmekle boyun eğmek, ölmekle yaşamak*" (Kudret, 1978: 363) arasında geçirilen tereddütleri üzerine kurulmuştur. Aynı zamanda *Bir Tereddüdün Romanı*'nda yazar, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte oluşan yeni Dünya düzeninin

yarattığı bunalım atmosferinin bireyler üzerindeki etkilerini okuyucuya dikkatle sunarken eseri kendi zihin ve duygu dünyasının sahnesi haline getirmiştir. Gündüz yazarın “*kendi hayatından izler taşıyan otobiyografik karakterli bir roman*” (Gündüz, 2020: 416) olarak söz ettiği eserde Peyami Safa, 1920 ile 1930 yılları arasında içinde bulunduğu bohem yaşantının kesitlerine sıklıkla yer vermiştir.

4.3.1. Bir Tereddüdün Romanında Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası

Bir Tereddüdün Romanı, Mualla'nın arkadaşı Raif tarafından kendisine tavsiye edilen “Bir Adamın Hayatı” isimli kitabı, okuyup okumamak arasında yaşadığı uzun tereddütten sonra, denk geldiği sayfalara rastgele göz atmasıyla başlar. Yaşadığı bocalamadan sonra sayfaları çevirirken dikkati, adamın “*beni yalnız bırakmayınız*” (Safa, 2021a: 8) seslenişleri üzerinde toplanan Mualla, bu kitapta kaldığı otel odasında aldığı aşırı derecede uyuşturucunun etkisiyle can çekişen bir roman kahramanı ile tanışır. Katıldığı eğlence akşamından sonra, alkol ve uyuşturucudan zehirlenen bir adamın yaşadıklarının anlatıldığı kitabı okurken genç kız; korkup, ruh sıkıntılarına kapılsa da merakına yenik düşerek kitabı okumaya devam eder. İlerleyen sayfalarda Mualla, aile dostları Raif aracılığıyla kasvetli ve sürekli ölümden bahseden kitabın yazarı ile tanışma fırsatı yakalar. Bir cuma akşamı Raif'in apartmanında eserde adı verilmeyen başkışı Muharrir ile tanışan Mualla yazarda, “*ananevî ve asrî meziyetleri*” (Safa, 2021a: 47) kendisinde toplamış bir genç kız intibası bırakır. O güne kadar evliliğe sıcak bakmayan Muharrir, yalnız kalma korkusunun da etkisiyle evlilikle ilgili fikirlerini yeniden değerlendirmeye başlar. Mualla'nın hayalini kurduğu zevceye yakın olduğunu “*Eski ailelerin kapalı ahlakî terbiyesiyle yeni ailelerin açık fikrî terbiyelerini haiz bir genç kız. İşte benim ilk tasavvur ettiğim Muâllâ Hanım*” (Safa, 2021a: 48) sözleriyle dile getiren Muharrir, Raif'in apartmanındaki ikinci görüşmelerinde genç kıza evlenme teklif eder. Kısa süre içinde gelen evlilik teklifi karşısında tereddüde düşen Mualla'nın böyle hissetmesinde, devre hâkim olan bunalım atmosferinin yanında Muharrir'in istikrarsız ve buhranlı hayatı da etkili olmuştur. Çünkü o Muharrir'in, “Bir Adamın Hayatı” adlı eserinde takındığı üsluptan, uyuşturucu ve alkolden zehirlenen adamın kendisi olduğunu anlamıştır. Nitekim Muharrir, gelecek kaygısı gütmediği, uyuşturucu, alkol ve eğlence odaklı bohem yaşam tarzını kitabının merkezine almıştır. Muharrir'in kendisiyle evlenme isteğine şüpheyle bakan Mualla, teklife olumlu cevap vermeyip, ondan düşünme süresi ister. Eserde, muhafazakâr bir aileye mensup, kültürlü bir genç kız olarak yer verilen norm karakter Mualla, evlilik teklifini sürüncemede bırakırken romanda bir daha karşımıza çıkmaz ve olay örgüsünün ilk düğümü de bu şekilde sonlanır.

Mualla'nın kararını beklerken yaz mevsimini İstanbul'un sayfiye yerlerinde geçirmeye karar veren Muharrir'in hayatına, daha önceden tanıştığı Vildan isminde bir kadının girmesiyle yazar için yeni bir sayfa açılır. Pirendello'nun "Çıplakları Giydirmek" adlı piyesini tercüme eden Vildan, piyesin Türkiye'de basılıp oynanması için Muharrir'den yardım istemiş ve ilk defa onunla bu sayede tanışmıştır. Kendini Roma'dan yeni gelmiş, evli bir kadın olarak tanıtan Vildan ile Tokatlıyan'da yüz yüze görüştüktan sonra bir süre mektuplaşmaya devam eden Muharrir, onunla ilişkisini sürdürmek istememiştir. Muharrir'in evlenme isteğini öğrenen Vildan, uzun süre onunla görüşmemesine rağmen, bir nevi emrivaki yaparak gece yarısı yazarın kaldığı otel odasına şoförünü göndermiştir. Bu buluşmadan sonra yazar; fevkalade sinirli, isterik ve mizantrop izlenimiyle bahsettiği dejenere bir kadın olan Vildan'dan kaçmaya başlar. Bir süre sonra Mualla'dan haber alamayışının yarattığı boşluğu doldurmak adına Muharrir, romanda olumsuz mizacı ve tutarsız davranışlarıyla yansıtılan Vildan ile tekrar iletişime geçer. Israrcı ve takıntılı bir kadın olan Vildan, yazdığı mektuplarda ve Muharrir'in çalıştığı gazeteye yaptığı ani ziyarette onu evine davet eder. Muharrir, Vildan'ın teklifi karşısında başta tereddüt etse de buluşmaya gider. Eserde, Vildan'ın apartmanında buluştukları gece, aşk ve felsefe üzerine tartıştıkları izlenir. Vildan okura; iyi eğitilmiş, sanatkâr ruhlu ve entelektüel bir kadın olarak yansıtılsa da mazisi karışık bir karakterdir. Alkol ve uyuşturucunun etkisiyle kimliğini saklamakla deşifre etmek arasında tereddüt yaşayan Vildan, aslında adının Anjel olduğunu, Hristiyan ve Suriyeli olduğunu itiraf eder. Kimliği hakkında yine yalan söylediği anlaşılan Vildan hakkında gerçeği, okur dâhil kimse öğrenemez. Çağın şüphe ve tereddüt kasırgasına yakalanmış bohem bir karakter olarak karşımıza çıkan Vildan, o geceden sonra İstanbul'dan ve Muharrir'den ayrılarak kayıplara karışır. Eser bir sonuca ulaşmadan bitse de Muharrir, Vildan'ının gidişiyle beraber şüphe ve tereddüt devrinin bittiğini müjdeler. Romanın sonunda inanç ve gelenekten yana sözleriyle sahne alan Muharrir, artık geleceğe umutla bakmaktadır.

4.3.2. Bir Tereddüdün Romanında Mekân

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişen değerlerin, bireylerin ruhlarında açtıkları yaralar ile devrin tereddüdünün konu edildiği roman, İstanbul'da geçer. Muharrir'in Tepebaşı'nda kaldığı otel, Mualla'nın yaşadığı konak, Raif'in apartmanı, Hürriyet Tepesi ile Tokatlıyan gibi çeşitli lokantalar ve barlar da eserde geçen çevresel mekânlardandır. Psikolojik tahlillerin ön planda olduğu roman, Mualla'nın yaşadıkları konakta "Bir Adamın Hayatı" isimli kitabı okumasıyla başlar. Nerde olduğunu bilmediğimiz konak ile ilgili okuru aydınlatmayan yazar, genç kızın kitapta okudukları ile ruhsal tahlillere odaklanmıştır. Kitapta, Tepebaşı'nda kaldığı otel odasında

zehirlenen bir adamın yalnızlığı anlatılırken, bohem yaşıntıya sahip kişilerin uğrak yeri olarak Beyoğlu'na sıklıkla yer verilmiştir. Beyoğlu barları ve lokantalarıyla, İstanbul'un entelektüel ve sanatkâr çevrelerinin sınırsızca eğlendiği, uyuşturucu ve alkol aldıkları bir yer olarak romanda sahne almıştır. Ayrıca “Bir Adamın Hayatı” isimli kitapta Taksim’e, hasta adamın burada bulunan hastanede ölmeyeceğini anlamasıyla okur için gerilimi azaltan bir unsur olarak yer verilmiştir. Mualla ile Muharrir’in iletişimlerinin başlamasına ve derinleşmesine sahne olan Raif’in apartmanı da, hakkında fazla bilgiye yer verilmese de ilişkilerin yoğunlaşmasında etkili olan bir mekân olarak karşımıza çıkmıştır.

“Evi dağılmış, hiçbir noktaya sabit alaka ile bağlı olmayan” (Safa, 2021a: 95) Muharrir, benimsediği hayat tarzına da uygun olarak sürekli farklı yerlerde yaşamaktadır. Tepebaşı’nda kaldığı otel odası ile Mualla’nın cevabını beklerken gittiği otel, onun bu alışkanlığının okura yansıtıldığı mekânlardır. Bir gece yarısı Vildan’ın Muharrir’in kaldığı otele gelmesiyle olay örgüsü güçlenirken, romanda sahne görevi gören mekânlarda da artış görülmüştür. Yazarın kitapta yaptığı geri dönüşlerle, ilk kez Tokatlıyan’da görüştüklerini öğrendiğimiz Muharrir ve Vildan, burada çok durmamış Beyoğlu’nda vakit geçirmeye devam etmişlerdir. Çünkü Vildan, hiçbir yerde yarım saatten fazla duramayan sabırsız bir kadın olarak karşımıza çıkarken, eserin tamamına hâkim olan tereddüt halinin mekânlara da yansımalarına neden olmuştur. Muharrir’in “Bir Adamın Hayatı” isimli kitabında da bahsettiği, bohem hayatı benimseyenlerin Beyoğlu’ndaki uğrak yerlerini Vildan’a gösterdikten sonra, Hürriyet Tepesi’nde gezintiye gittikleri görülür. Gezinti esnasında sinir krizi geçiren Vildan’ın sakinleşmesi için şehrin dışında bahçeli bir birahaneye giden ikili, burada da çok kalmayarak tekrar Beyoğlu’na döner ve kimselerin göremeyeceği bir barın odasında vakit geçirmeye karar verirler. Bu kararlarında gizemli bir kadın olan Vildan’ın sürekli birilerinden kaçır gibi adeta görünmek istemeyişinin etkisi olurken, Muharrir ile ilk görüşmeleri Vildan’ın apartmanına gidişle biter. Uzun süre görüşemeyen ikili, Muharrir’in Muallaya yaptığı evlilik teklifinin gündeme gelişle tekrar iletişime geçerler. Bir nevi emrivaki ile yazarın karşısına çıkan Vildan, Muharrir’le görüşmek için ısrarcı tavırlar sergiler. Muharrir, takıntılı kadının ısrarcı davetlerinden kaçmak için sürekli adres değiştirmeye başlar ve romanın mekân örgüsü dinamizm kazanır. Muharrir’in çalıştığı gazeteye mektuplar gönderen Vildan, ondan cevap alamaz ve sonunda onun iş yerine gider. Burada Muharrir’i Tünelle Tepebaşı arasında kaldığı apartmana davet eden Vildan, ona gelmesi için baskı yapar. Muharrir teklifine başta olumlu bakmasa da, içinde bulunduğu boşluğunda etkisiyle Vildan’ın apartmanına gider. Bu apartman, Vildan ile

Muharrir'in ilişkilerinin bitmesine sahne olurken, Muharrir için umut devrinin başladığını müjdelediği bir mekân olarak kitabın sonunda yer alır.

4.3.3. Bir Tereddüdün Romanında Algısal Mekân Olarak Beyoğlu

Bir Tereddüdün Romanı'ndaki en önemli mekânlardan biri, Mualla'nın uzun tereddütlerden sonra okumaya karar verdiği "Bir Adamın Hayatı" isimli kitaptaki oteldir. Otel, kitabın ilk sayfalarıyla birlikte karşımıza çıkarken, bir zehirlenme vakasına sahne olur. Tepebaşı'nda olduğunu bildiğimiz otele dair ayrıntıya yer verilmezken, daha çok uyuşturucu komasına giren bir adamın ruh hâli üzerinde durulmuştur. Bir eğlence akşamından sonra, kaldığı otel odasında can çekişerek gözlerini açan roman kahramanının, geceyi hatırlamakta zorlandığı görülür. Nerde olduğunu, buraya nasıl geldiğini ve neden kötü hissettiğini anlamakta zorlanan adam, başta kalp krizi geçirdiğini düşünür. İlerleyen sayfalarda, roman kahramanının alkol ve uyuşturucudan zehirlendiği anlaşılırken, otel odasının da adamın algısıyla kapalı ve labirentleşen bir mekân olarak işlendiği izlenmiştir. Ölümle burun buruna olan roman kahramanının algısıyla okuyucuya yansıtılan otel odası, adam gözlerini açar açmaz nerde olduğunu anlamaya çalışmasıyla karşımıza şöyle çıkmıştır:

*"Bir iki defa yarım uyanmıştı. Cilalı bir derinliğin içinde, karanlıklara doğru çıkıp sönerek yuvarlanan bir **parıltı** görüyor, ne olduğunu bilmiyordu. Yalnız, bir defasında, bunun **pencereden** gelen ve **elbise dolabının karanlık aynasında boğulan gün ışığı** olduğunu anlamıştı. Fakat bu **karanlıkların ve parıltıların** tesiri, **dolabı ve pencereyi** seçecek bir idrak haline gelir gelmez bayılıyor, kendinden geçiyordu."* (Safa, 2021a: 8).

Yazar, otel odasının fiziksel özelliklerinden ziyade roman kahramanının ruh halinin mekâna nasıl yansıdığına odaklanmış, psikolojik tahliller ile atmosferi şekillendirmiştir. Söz konusu mekânın atmosferini oluştururken yazarın, "nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığına gün ışığının elbise dolabının aynasında yarattığı parıltı ile yer verdiği görülmüştür. Ayrıca gün ışığını içeriye alarak, roman kahramanının gözlerini kamaştıran parıltı ile dengeyi sağlayan pencerelerin de, "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi" oluşturduğu söylenebilir. Bunun yanında yazar, "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimde" rol alan pencereleri, odadaki dolaplar ile atmosfer yaratımında kullanarak, "kuşatan nesneler" başlığını desteklemiştir. Roman, ilerleyen sayfalarda *"yarım uyanışlar içinde"* (Safa, 2021a: 8) kendini kaybeden adamın *"nihayet gözlerini iyice açtığına"* (Safa, 2021a: 8) sahne olurken, otel odasının mekân algısı da işlenmeye devam etmiştir:

*“Bu sefer tam uyanış. Renkleri ve çizgileri iyice sallandıktan sonra yerli yerine oturarak **biçimlerinin kabartmaları meydana çıkan büyük eşyayı** tanımış, isimlerini hatırlanmış ve uyandığını anlamıştı. Fakat henüz nerede olduğunu bilmiyordu. İçinde bir hatırlama korkusu var. Bütün mazi, bir tehlikeden uzaklaşır gibi hâlin şuurundan kaçıyor.”* (Safa, 2021a: 8).

Atmosfer yaratımında yazarın yer verdiği unsurlardan olan “kuşatan nesneler”, roman kahramanının “**biçimlerinin kabartmaları meydana çıkan büyük eşyayı**” (Safa, 2021a: 8) tanınmasıyla tekrar karşımıza çıkmıştır. Nerde olduğunu hatırlamaya çalışan roman kahramanı için odadaki eşyaların ipucu olduğu yukarıdaki satırlarla desteklenmiş, “kuşatan nesnelerin” atmosfer yaratımındaki rolü önem kazanmıştır. Nitekim odadaki musluk, roman kahramanına nihayet nerde olduğunu hatırlatmıştır.

*“Gözlerini etrafa çevirdi. Pencerenin yanında gördüğü bir **musluk**, ona, birdenbire nerede olduğunu buldurmuştu: Otel.”* (Safa, 2021a: 8).

Zehirlenme buhranının etkisiyle vücudunun bile nerde olduğunu anlamak için kendini zorlamaya çalışan roman kahramanının, parmağını dâhil kıpırdatabilecek gücü yoktur. Okur, “**Vücudu, yatakla yorgan arasındaki boşlukta, ince bir çizgi hâlinde, hiçbir yere değmeden sallanıyormuş gibi hafif.**” (Safa, 2021a: 9) satırlarıyla roman kahramanının bedeninin nerde konumlandığını bulduğuna şahit olsa da, ilerleyen satırlarda “**ellerinin yorgan üstünde olduğunu âdeta biraz düşünerek**” (Safa, 2021a: 9) bulan adamın kendi bedenine olan yabancılığı ile karşı karşıya kalmıştır. Bu satırlarda roman kahramanının odadaki konumunu bulmaya çalışmasında eşyalar ile bedeni arasındaki mesafeler ipucu olurken, yazarın da “samimiyet seviyelerine” yer vererek atmosfer yaratımını desteklediğini söyleyebiliriz. Ayrıca ilerleyen sayfalarda okur, yazarın mekân atmosferini yaratırken yer verdiği “içerisi ve dışarı arasındaki gerilim” ile “mekânın sesi” başlıklarına şöyle denk gelmiştir:

*“(…) Geceyi müphem olarak hatırlamaya başladı. **Otelin büyük kapısında üç gölge.** Sonra bu **dörde çıkıyor ve ikiye iniyordu.** “Bazen bunların yalnız gözlerini ve bazen de yalnız seslerini hatırlıyordu. **“Çay iç!”** diyordu biri.”* (Safa, 2021a: 9).

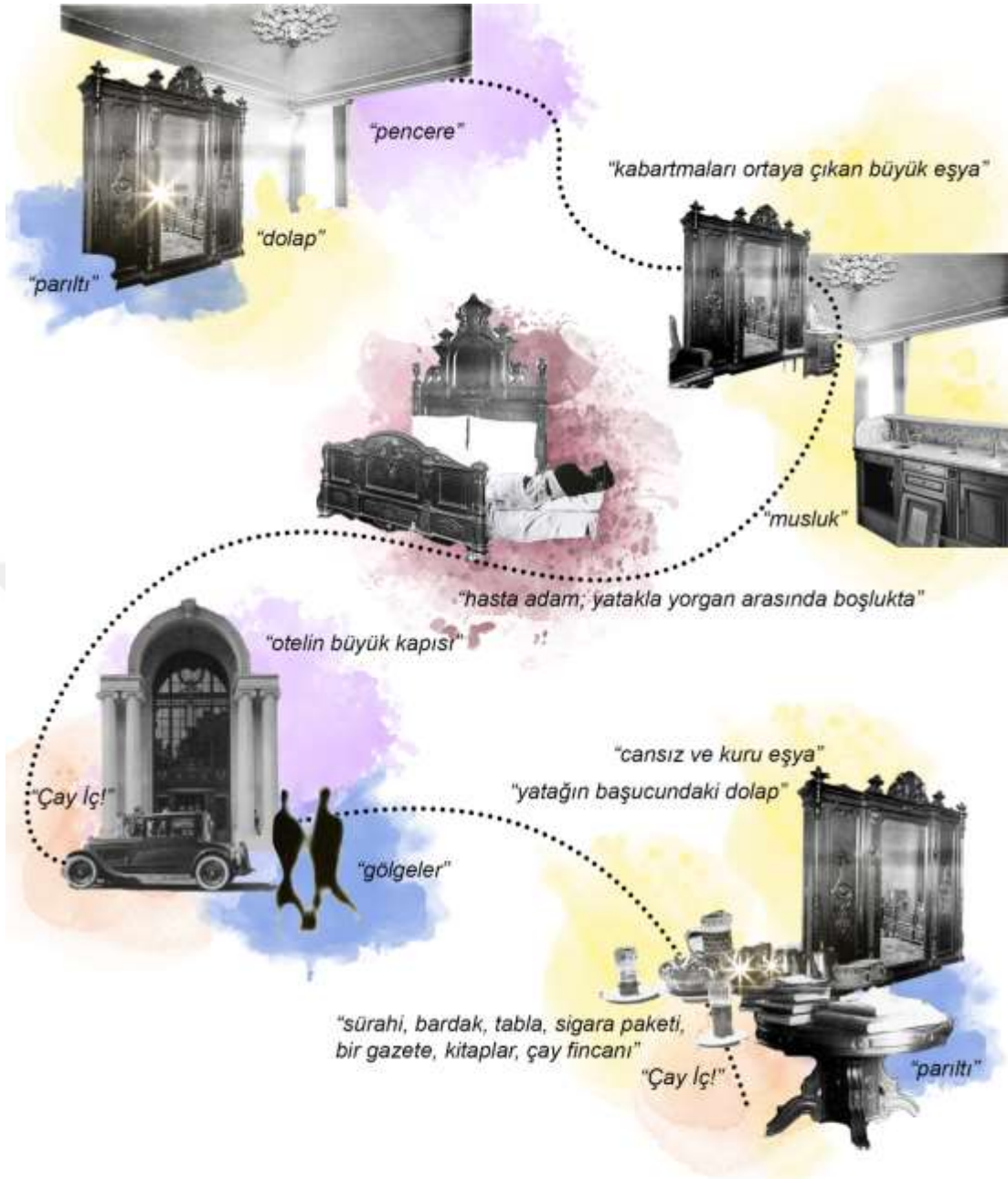
Yukarıdaki satırlarda, roman kahramanının nerde olduğunu hatırlamaya başladığına şahit olsak da, buraya nasıl geldiğini ve neden böyle hissettiğini anlamakta zorlandığı izlenir. Geceyi belli belirsiz hatırlamaya başlayan adam için otelin büyük kapısı, kapıya düşen gölgeler ve kulağında yankılanan sesler birer ipucu olarak karşımıza çıkmıştır. Söz konusu ipuçlarından, otelin büyük kapısının “içerisi ve dışarı arasındaki gerilimde” rol alırken, kapının üzerine düşen gölgelerin ise “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığı ile atmosfer yaratımını desteklediği

söylenebilir. Ayrıca, yarı baygın halde kıvranan adamın kulağında yankılanan “Çay iç!” nidalarının ise, “mekânın sesini” yaratan bir unsur olarak, mekân atmosferi oluşumunda görev aldığı görülür.

Kitabın ilerleyen sayfalarında, zehirlenme buhranının pençesinde kıvranan roman kahramanının, ağzını açıp yardım isteyecek gücü bile kendinde bulamazken, bakışlarıyla adeta imdat dediği izlenir. Adamın “...**cansız ve kuru eşyaya sürünerek**” (Safa, 2021a: 10) yorulan bakışları, bir an için “**yatağının başucundaki dolabın**” (Safa, 2021a: 10) üstünde toplandığına şahit olan okur, “kuşatan nesneler” ile tekrar karşı karşıya kalır. Kendine gelmeye çalışırken, aynı zamanda kurtuluş için medet uman adamın algısıyla odayı yansıtan yazar, mekân atmosferi yaratımında sıklıkla “kuşatan nesnelere” yer verirken, adamı kendine getiren bir unsur olarak “nesnelerin sahip olduğu ışıktan” yararlanmıştır. Yarı uyanık halde uzandığı yerden nerde olduğunu bile tam anlamıyla anlayamayan adamın gözlerini, “**sürahi, bardak, tabla gibi cam eşyanın parıltıları**” (Safa, 2021a: 10) almış, adam yavaş yavaş ayılmaya başlamıştır. Boş gözlerle odaya bakan adamın artık, “**gazetenin beyazını mermerden iyice fark etmek için azar azar, fakat ısrarlı bir gayret göstermeye**” (Safa, 2021a: 10) başladığı görülürken, okur nihayet roman kahramanının “**sürahi, bardak, tabla, sigara paketi, bir gazete, kitaplar ve bir şeyler arasında, ağzına kadar dolu bir çay fincanı**” (Safa, 2021a: 10) gibi “kuşatan nesneleri” tam anlamıyla seçebildiğine tanık olur. Baygın halde kıvranan adamın ayılmasında etkili olan atmosfer kavramlarını birbirini hatırlatacak şekilde şekillendiren yazar, roman kahramanının kulaklarında çınlayan “**çay iç, çay iç, açılırsın!**” (Safa, 2021a: 10) seslenişleri üzerinde durarak “mekânın sesine” yeniden temas etmiştir. Yaptığı geri dönüşlerle kafası karışık, yeni yeni kendine gelmeye başlayan roman kahramanının ruh haline uygun olarak atmosfer yaratımını kurgulayan yazar, adamın zihninde geçen düşüncelere sıklıkla değinmiştir. Bu durumda okur roman kahramanının; otelin kapısını, uzayıp kısalan gölgeleri, üstünde sigara külleri yüzen siyah kara kırmızı suyu ve “çay iç!” haykırıışlarını içinden tekrar tekrar geçişlerini takip ederken, yazarın da atmosfer yaratımında, “kuşatan nesneler” ile “mekânın sesini” iç içe geçen unsurlar olarak ele aldığı görülür.

Adeta yardım dilenircesine bakışlarını odada gezdiren roman kahramanının aklına aniden hizmetçiyi çağırarak için elektrik düğmesine basabileceği gelir. Adamı, ölümün pençesinden kurtulabilecek bir mucize olarak karşımıza çıkan düğme, roman kahramanının hayalinde canlanmaya başlar ve akıllara “kuşatan nesneleri” getirir (Şekil 4.31). Kemik düğmenin “**küçük, parlak ve beyaz yuvarlağını**” (Safa, 2021a: 13) hayal ederken roman kahramanı, oda kapısının yanındaki beyaz noktaya

dikkat kesilmiş, elektrik düğmesinin orda olduğundan emin olmuştur. Burada yazar, roman kahramanını kendine getiren bir unsur olarak rol alan elektrik düğmesinin parlaklığına değinmiş ve “nesnelerin sahip olduğu ışık” ile atmosfer yaratımını güçlendirmiştir. Bu noktadan sonra roman kahramanı için zorlu bir sürecin daha başladığına tanık oluruz. Çünkü o elektrik düğmesine basabilse ölümü defedebilecek, yaşamı geri getirebilecekken; kendinde ayağa kalkıp bir iki adım atacak gücü bile bulamamaktadır. **“Yatakla kapı arasındaki mesafe, korkusunun artması nispetinde uzuyor ve beyaz küçük nokta uzaklaşıyor, sisler ve karaltılar içinde kayboluyordu.”** (Safa, 2021a: 13) diyerek roman kahramanının içinde bulunduğu ruh halini yansıtan yazarın da, mekân atmosferini oluşturan unsurlara yer verip ifadelerini güçlendirdiğini görürüz. Ayrıca, yaşadığı otel odasının karanlığını ölüme benzeten adamın gözünde, mesafelerin git gide uzadığı görülürken, “samimiyet seviyelerine” yer veren yazarın, psikolojik tahlilleri kuvvetlendirdiği söylenebilir.

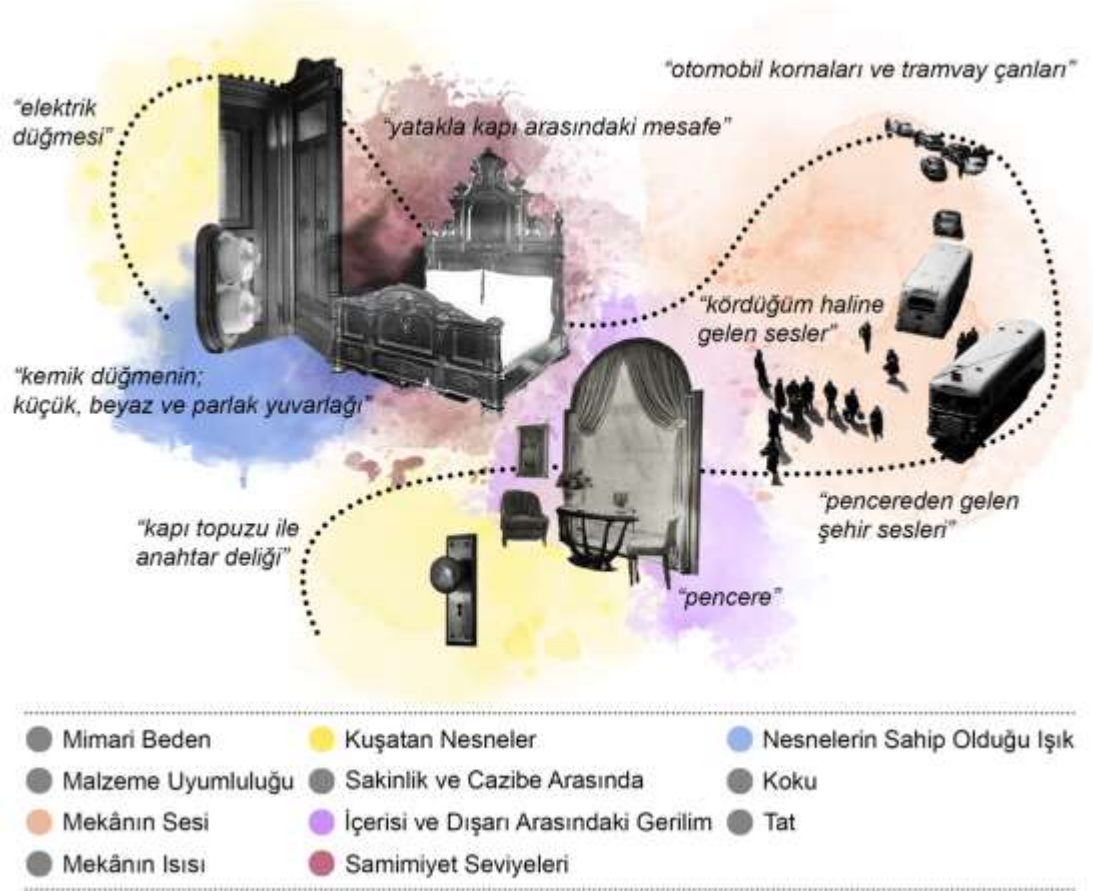


● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.31. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi

Yazarın, roman kahramanının ruhsal durumunu okuyucuya nüfuz ettirmek için algısal özellikleriyle yer verdiği oda, ilerleyen sayfalarda adamın küçük, parlak ve beyaz düğmeye ulaşmasıyla karşımıza çıkar. Kalan son gücüyle elektrik düğmesine ulaşmayı başaran adamın, yatağına geri dönerek yardım umuduyla sesleri dinlemeye başladığı görülür. Adamın içinde bulunduğu çaresizliği derinleştirmek için yazar, "mekânın sesine" yer vererek, seslerin umut ışığına nasıl dönüşebileceğini

gözler önüne sermiştir (Şekil 4.32). Bu durumda seslerin odanın atmosferini oluşturan en önemli unsurlardan birine dönüştüğüne tanık olan okur, adamın **“odanın dışındaki bütün sesleri”** (Safa, 2021a: 16) kurtuluş için birer ipucu olarak kabul ettiğini izler. Fakat adam sesleri birbirinden ayırmak için dikkat kesilse de **“hep kördüğüm hâline gelen seslerin karışıklığı içinde uğultular”** (Safa, 2021a: 16) zaten kendini kötü hisseden roman kahramanının zihninde kargaşa yaratarak başını ağrıtmıştır. Otel odasındaki ölüm atmosferi “mekânın sesi” ile yoğunlaşırken, bir umut ışığı olarak hayatın da sesleriyle pencerenin ardında devam ettiği görülür. Ölümün aksine **“pencereden gelen bu şehir seslerinin”** (Safa, 2021a: 16) adamın biçareliği karşısında, yaşamı odaya getiren bir umut ışığı olduğu söylenebilir. “Mekânın sesleri” ile çaresizliğin atmosferini kuran yazar, **“otomobil kornaları ve tramvay çanlarını”** (Safa, 2021a: 16) oda ile buluşturan bir unsur olarak pencerelere yer vermiş, “içerisi ile dışarı arasındaki gerilimi” oluşturmuştur. Roman kahramanının hayatın akışının karşısında dikkatinin dağıldığı görülse de, onun **“gözleri kapının topuzu ile anahtar deliğinin bulunduğu saha”** (Safa, 2021a: 16) üstünden hiç ayrılmamıştır.



Şekil 4.32. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi

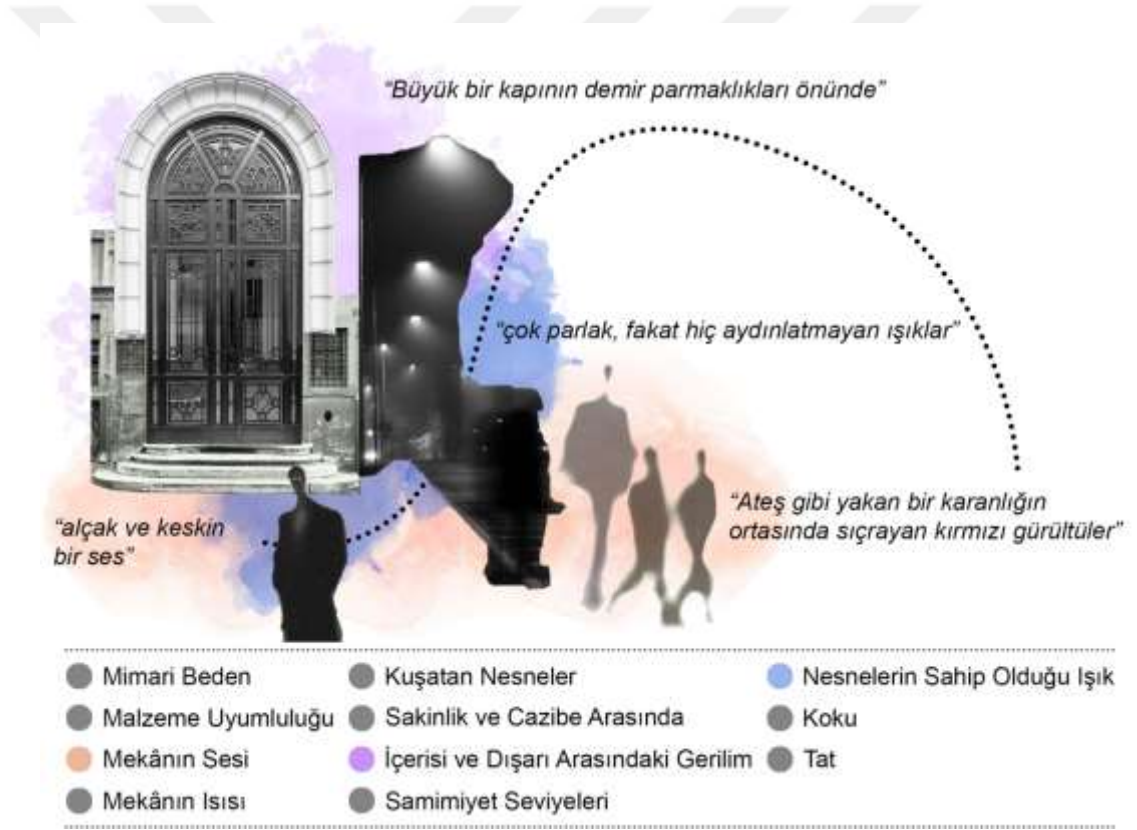
Romanın atmosfer yaratımında, kahramanının dikkatini üstünde toplayan unsur olarak verilen “kuşatan nesnelerin” yanında yazarın, “mekânın sesine” de kurtuluş için ipucu olarak yer vermeye başladığı görülür (Şekil 4.33). Sonunda **“aşağı katta bir gürültü”** (Safa, 2021a: 17) duyan adamın algısıyla mekânı yansıtan yazar, bütün dikkatini “mekânın sesine” yoğunlaştıran roman kahramanının, ayak sesine benzer seslerin **“ağır ağır ve tahtalar arasında boğulan tutuk akislerle”** (Safa, 2021a: 17) yükselişini dinlemeye başladığına değinir. Burada atmosferi şekillendiren yazarın, ahşap zeminin neden olduğu gıcırtilara yer vererek, “malzeme uyumluluğuna” ilk defa temas ettiği de görülür. Ara ara kaybolan seslerin arasında, **“Bir kapı açılıp kapanması. Gıcırtilar. Sonra tekrar ayak sesi”** (Safa, 2021a: 17) duyan adamın beklentileri boşa çıkmaz ve odaya bir hizmetçinin girdiği görülür. Can çekişen adamın halinin karşısında umursamazlığını koruyan hizmetçi, adamın beklediği tepkiyi vermediği gibi ağır ağır uzaklaşır. Hasta adam zihninde kadını daha hızlı yürütmeye çalışırken, kulağında her adımın **“bir merdiven basamağındaki boğuk ve tıkanık gürültüsü”** (Safa, 2021a: 18) yankılanıyor ve **“uğultular, çınlamalar, hangi istikametten geldiği belli olmayan çan, insan sesleri, çığlıklar, haykırışmalar, satıcı naraları...”** (Safa, 2021a: 18) ile karışıyordu.



Şekil 4.33. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi

Hizmetçi kadının doktor çağırması umuduyla gözlerini kapıya diken roman kahramanı, geceyi belli belirsiz hatırlamaya başlar. **“Büyük bir kapının demir**

parmaklıkları önünde açtığı kâğıdın içindekilerini eline boşaltırken karanlıkta yuvarlaklarından beyaz bakışlar fırlayan bir çift göz” (Safa, 2021a: 18) roman kahramanının hatırında canlanırken, **“alçak ve keskin bir ses iğne gibi içine geçerek ona, “ölürsün, ölürsün, öleceksin!”** diyordu. Burada adama geceyi hatırlatan bir unsur olarak karşımıza çıkan kapı ile demir parmaklıklar, “kuşatan nesneler” ve “içerisi ile dışarı arasındaki gerilimi” hatırlatırken, ölürsün nidaları ise “mekânın sesini” akla getirmektedir (Şekil 4.34). Ayrıca yazar, gecenin roman kahramanının hatırında, **“çok parlak, fakat hiç aydınlatmayan ışıklar”** (Safa, 2021a: 18) ile kaldığından bahsetmiş olsa da ilerleyen satırlarda yazarın aslında karanlığa değindiği görülür. **“Ateş gibi yakan bir karanlığın ortasında sıçrayan kırmızı gürültüler”** (Safa, 2021a: 19) ile karanlığa vurgu yapan yazar, atmosferi yaratan unsurlardan “nesnelerin sahip olduğu ışık” ile “mekânın sesine” yer vermiştir.



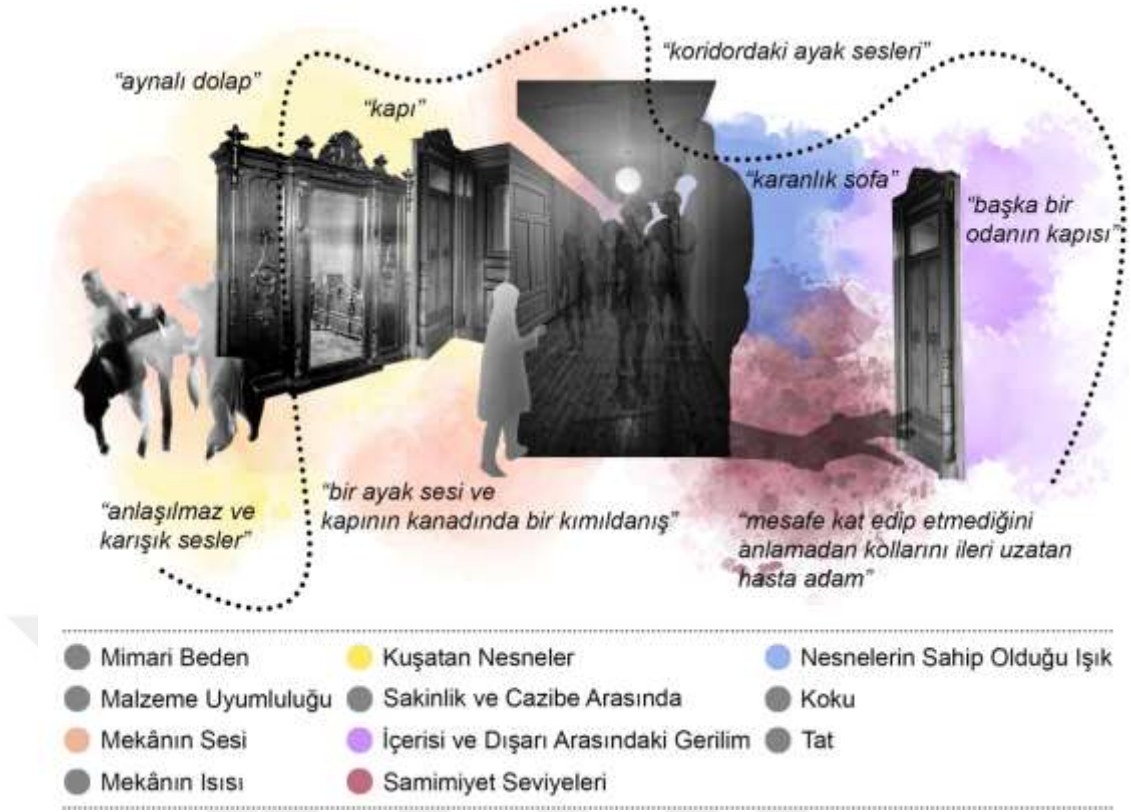
Şekil 4.34. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi

Yazar, ara ara roman kahramanının geceyi silik hatırlayışlarına yer verse de adamın asıl dikkatini **“otelin içindeki anlaşılmaz ve karışık sesler arasında”** (Safa, 2021a: 19) dolaştırdığı görülür. Uzandığı yerden **“bir ayak sesi ve kapının kanadında bir kımıldanış..”** (Safa, 2021a: 19) umuduyla kıvranan adam, kapıya saplanan gözleriyle ümitsiz ve yorgun bir bekleyiş içindedir. Odanın içindeki eşyaları bile birer çizgiden ibaret görebilen adam, **“aynalı dolabın köşesine”** (Safa, 2021a: 21) düşen gözlerini iyice açmış, **“kapının sağ tarafta”** (Safa, 2021a: 21) olduğuna emin

olduktan sonra, kendini kapıya atarak parmağını durmadan zile basmaya başlamıştır. **“Koridordaki ayak sesleri ona yeni bir gayret daha”** (Safa, 2021a: 21) verse de hizmetçinin tekrar gelişiyse doktor çağırmaya hala kimsenin gitmediğini öğrenen roman kahramanı, kalan son kuvvetini toplayarak kendini odadan dışarı atar. Öleceğini düşünen adam, yaşadığı umutsuzluğun da etkisiyle odadan çıkarken, yazarında odanın atmosferini “mekânın sesi” ve “kuşatan nesneler” ile şekillendirdiği görülür (Şekil 4.35). Ayrıca roman kahramanının nihayet odadan çıkmayı başardığını müjdeleyen yazar, adamın aşağı kata inişine şöyle yer vermiştir:

“Karanlık sofada hiçbir şey görmeden, mesafe kat edip etmediğini anlamadan kollarını ileri uzatarak yürüyordu. Elleri bir yere değdi. Gözlerini iyice açarak bulunduğu noktayı görmeye çalıştı. Başka bir odanın kapısında idi. İçerde bir adam olmak ihtimaliyle kapıya hafif bir yumruk vurdu. Fakat bekleyemiyordu. Merdivenlerden duvara sürtünerek indi. Aşağı katın sofasında, ayağında pantolon, belinden yukarısı çıplak bir adamla karşılaştı. Bu adam hareketsiz duruyor ve ona, karanlıkta mânâsı görünmeyen acaip gözlerle bakıyordu.” (Safa, 2021a: 25).

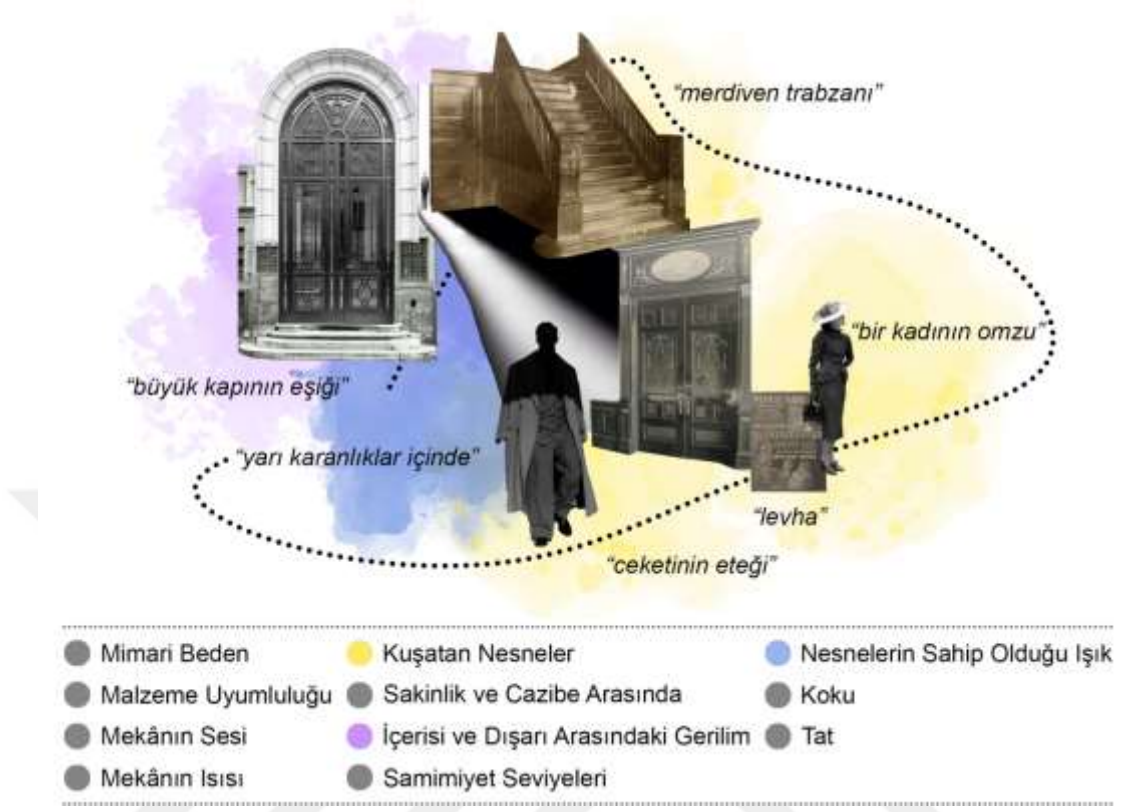
Ölüm korkusuyla karanlığı bağdaştıran yazar, gözlerini tam olarak açamayan adamın algısıyla mekân atmosferini oluştururken, “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığına sıklıkla değinmiştir. Sofanın karanlığında birine denk gelme umuduyla kollarını uzatarak yürüyen roman kahramanının elleri, bir odanın kapısıyla buluşur. Adamın, odanın içinde birini bulmak umuduyla kapıya vurduğu görülse de, roman kahramanı bekleyecek gücü kendinde bulamayıp aşağı kata iner. Bahsedilen satırlarda, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” etkisiyle karanlık olarak karşımıza çıkan sofada, roman kahramanının kollarıyla mesafeleri algılamaya çalıştığı görülür. Adamın, yardım isteyebileceği birine yaklaşmayı umut ederken, yazarın da “samimiyet seviyeleri” ile atmosferi oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca, adamın yardım arayan ellerinin başka bir odanın kapısıyla denk geldiğinden bahseden yazar, burada atmosferi oluştururken “içerisi ile dışarısı arasındaki gerilime” yer vermiştir. Kapı, odada birinin olması durumunda roman kahramanı için yardım ışığı olabilecekken, adam bekleyecek gücü kendinde bulamayıp aşağıya inmiştir. Alt kattaki sofaya inince otel çalışanının hala doktor çağırmaya gitmediğini gören adam, vaziyetinin perişanlığını anlatabilmek için sonunda “Ölüyorum!” diyebilmişti. Otel çalışanı hemen doktor çağırmaya gideceğini söylese de, adamın halinden anlamadığı, belki de onu alelade bir gripli sandığı her halinden belliydi.



Şekil 4.35. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi

Loş salonda *“Beni yalnız bırakmayınız!”* (Safa, 2021a: 27) haykırıışları içinde kendini kanepeye bırakan roman kahramanı, belki de son defa sokağa çıkmak istiyordu. Roman kahramanının yaşadığı ölüm korkusu mekân algısını şekillendirirken, otelin karanlığına karşı sokak, kalabalığı ile ölümün tam tersi bir pozisyondaydı. *“Büyük kapının eşğine gelen hasta”* (Safa, 2021a: 27) yaşamın enerjisini barındıran cadde karşısında kıyafetlerini düşünmek zorunda kalmış ve otele geri dönmüştür. O sırada gelen hizmetçi, adama ceketini giydirmeye çalışırken, roman kahramanının hiçbir şeyi tam olarak göremediği ve mekânı algılayışının bulanıklaştığı izlenir. *“Yarı karanlıklar içinde, bir ân, yalnız ceketinin eteğini, sonra bir kapıyı, sonra bir kadının omzunu, sonra duvarda bir levhayı ve merdivenin trabzanlarını”* (Safa, 2021a: 28) bile tamamen seçemezken adamın, kendini bir anda salondaki kanepenin üstünde bulduğu görülür. Yazarın da, caddede akan hayata karışmak umuduyla *“büyük kapının eşğine”* (Safa, 2021a: 27) gelen hasta adamın algısıyla mekânı yansıtırken, “içerisi ile dışarı arasındaki gerilime” yer verdiği söylenebilir (Şekil 4.36). Yaşam ile ölüm arasındaki gerilimi oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkan otelin giriş kapısı, yazarın atmosfer yaratımında yer verdiği başlıklardan sadece biridir. Her defasında otelin karanlığını dile getiren roman kahramanının gözüyle algıyı şekillendiren yazarın, “nesnelerin sahip olduğu ışığa” da yeniden değindiği görülür. Ayrıca yazarın, adamın hiçbir şeyi tam olarak göremediğini

belirtirken söz ettiği; ceketin eteği, kapı, bir kadının omzu, levha ve merdiven trabzanları ise “kuşatan nesneleri” akıllara getirmektedir.



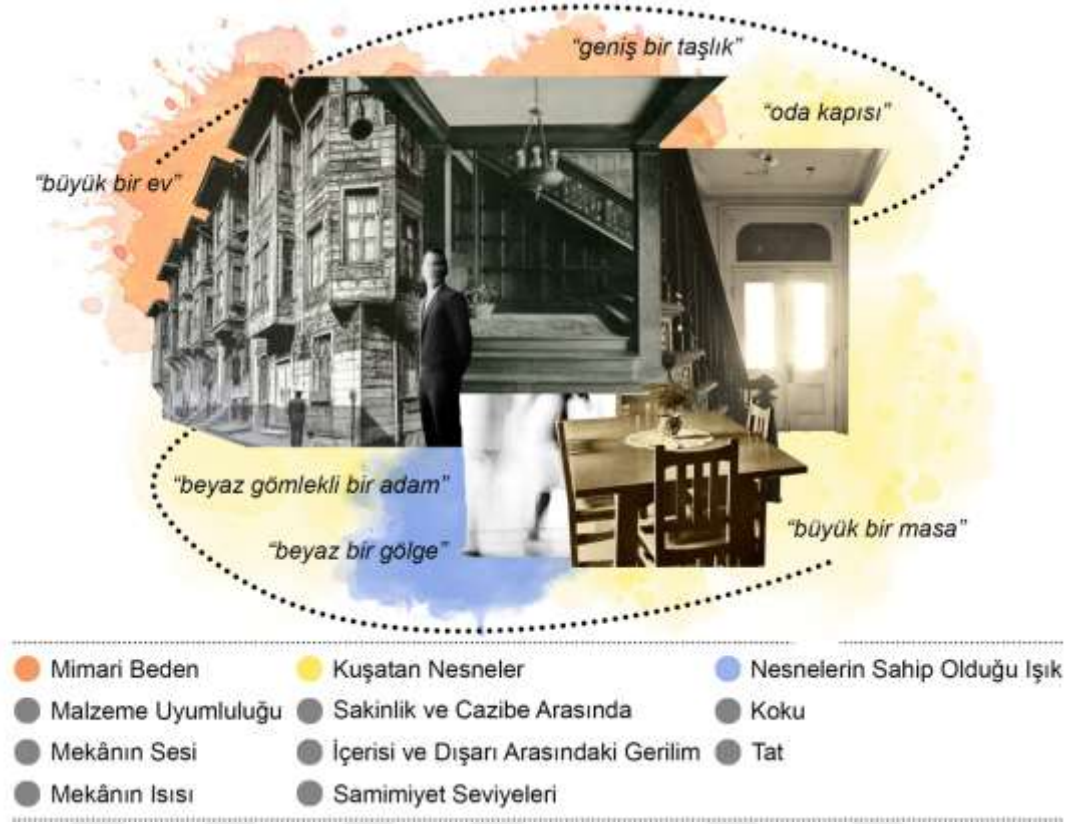
Şekil 4.36. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi

Kitabın ilerleyen sayfalarında zehirlenen adamın, otelin hizmetçisi ile birlikte taksiye binip doktor bulma umuduyla Beyoğlu'nda bir eczaneye girdiği görülür. Buradan çıkan roman kahramanı yanında otelin hizmetçisi ile birlikte eczacının tarif ettiği Tokatlıyan'ın yanındaki sokakta bulunan eve gider. Roman kahramanının eve girişiyle birlikte yazar, adamın mekân ile ilgili ilk izlenimlerini şöyle işlemiştir:

*“Sonra **büyük bir ev, geniş bir taşlık, bir oda kapısı** önüne ne koşarak gelmiş gibi telaşlı duran ve gözlerinden başka vücudunun hiçbir parçası görünmediği hâlde, bakışlarını içinde hayret ve masumiyetten bir genç kız olduğu anlaşılan **beyaz bir gölge**, sonra **büyük bir masa, kalabalıklar, beyaz gömlekli bir adam.**”* (Safa, 2021a: 64).

Adamın eve girer girmez onu karşılayan büyük ev ve geniş taşlıktan söz ettiği görülürken, yazar da atmosfer yaratım unsurlarından “mimari bedene” ilk defa yer vermiştir (Şekil 4.37). Zehirlenmenin de etkisiyle mekânı algılayışında gölgeler ve karartılardan kitabın başından beri sıklıkla bahseden roman kahramanı için bu evde de durum değişmemiştir. Yazarın roman kahramanının ilk izlenimi olarak değiştiği beyaz bir gölge, akıllara “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığını getirmektedir.

Ayrıca okur, yazarın sıklıkla yer verdiği “kuşatan nesnelere”, büyük bir masa ve beyaz gömlekli bir adam ile bu evde de tanık olmuştur.



Şekil 4.37. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Evin Mekân Atmosferi

Roman kahramanının ev ile ilgili fikirlerini dile getirdiği satırlardan sonra, çareyi burada da bulamayıp hastaneye gitmek üzere yeniden taksiye bindiği görülür. Taksim’de bir hastaneye gelen adam, burada “**karanlıklar içinde bir sesin**” (Safa, 2021a: 66) ona yaklaşmasıyla bir dostu ile karşılaştığını fark eder. Dostuna, “**Fenayım, zehirlendim**” (Safa, 2021a: 66) diyebildikten sonra adam, kendini hastane salonun koltuklarından birine atar. Dostunu görmek bir nebze de olsa roman kahramanının içini rahatlatmış olsa da, onun hala tam olarak şuurunun bile yerinde olmadığı romanda şöyle ifade edilmiştir:

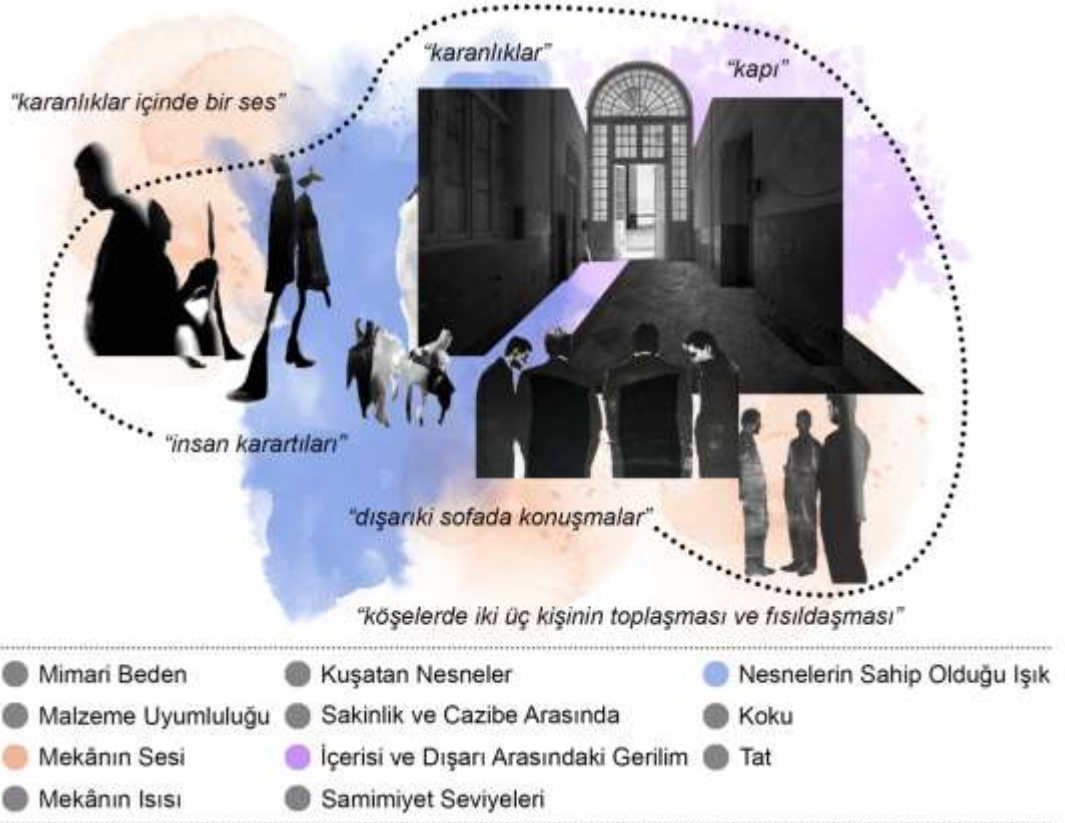
“Odanın içi birtakım **insan karartılarıyla** dolup boşalıyordu. Hakikatte, salon mu dolup boşalıyordu? Yoksa şuurun bastıran **karanlıkları** mı nöbetleşe çözülüp dağılıyordu?” (Safa, 2021a: 67).

Kendinden geçmiş bir adamın algısıyla hastanedeki atmosferi şekillendiren yazarın, çoğunlukla mekânın karanlığına parmak bastığı söylenebilir. Ölüm korkusu ile karanlığı ilişkilendiren yazar, “**karanlıklar içinde bir ses**” ile “**insan karartılarına**” özellikle yer vererek “nesnelerin sahip olduğu ışığa” bir kez daha değinmiştir (Şekil

4.38). İlerleyen satırlarda, roman kahramanını sonunda bir doktorun muayene ettiği ve ona ölmeyeceğini, tehlikeyi atlattığını söylediği görülür. Okur adamın ölmeyeceğini anlayıp derin bir nefes alsa da, kitaptaki gerilim atmosferi sürmektedir. Yazar, ölüm korkusunu hala üstünden atamayan adamın ruh haline şöyle yer vermiştir:

*“Doktor uzaklaştı ve öteki doktorlarla, hastabakıcılarla konuştuktan sonra hastanın dostuna da bir şeyler söyledi ve gene **kapıdan** acele girip çıkanlar oldu, gene gizli bir telaş, **dışarıki sofada konuşmalar**, bir sarsıntı, **köşelerde iki üç kişinin toplaşması ve fısıldaşması...**”* (Safa, 2021a: 71).

Hasta adam doktorun ölmeyeceğini müjdelemesine rağmen ona güvenemiyordu. Burada adamın güvensizliğinin yarattığı atmosferi kurgularken yazarın, hastanenin kapısını “içerisi ile dışarıları arasındaki gerilimi” yaratan bir unsur olarak kullandığı görülür. Kapı, öleceğini düşünen roman kahramanı için adeta ölüm ile yaşam arasında bir köprü görevi görmektedir. Adam kapıdan bir çıkabilse hayatı yakalayabilecekken, konuşmalar ve fısıldaşmalar onun dikkatini dağıtan unsurlar olarak “mekânın sesi” başlığıyla karşımıza çıkmıştır. Yazarın atmosferini hasta adamın algısıyla şekillendirdiği hastanede, roman kahramanının ölmeyeceği anlaşılmış ve dostuyla birlikte otomobile binerek uzaklaştığı görülmüştür.



Şekil 4.38. Muharrir'in Algısıyla Taksim'deki Hastanenin Mekân Atmosferi

Mualla'nın rastgele çevirdiği sayfalardan okumaya başladığı “Bir Adamın Hayatı” isimli kitap, bir eğlence akşamından sonra alkol ve uyuşturucunun etkisiyle zehirlenen adamın kaldığı otel odasında yaşadıklarını anlatır. Kitabı ortalarından okumaya başlayan genç kız, hasta adamın ölmediğini anlayıp rahatlasa da merakına yenik düşerek eğlence gecesinde yaşananları okumaya karar verir. Mualla'nın kitapta yaptığı geri dönüşle okur, roman kahramanının kırk yaşını geçmiş profesör ve ressam arkadaşlarıyla geçirdiği bir akşama tanık olmaya başlar. Roman kahramanının da içinde bulunduğu bu grup, gündüz gayet ciddi görünüp, önemli işlerde çalışmalarına rağmen geceleri sınır tanımayan eğlencelere dâhil olmalarıyla bilinmektedirler. Yine bir gece yarısı roman kahramanını kaldığı otel odasından alıp, eğlence akşamına dâhile eden grubun hep birlikte Beyoğlu'na çıktığı görülür. Burada dostlarına rast gelme umuduyla bir lokantanın önünde duran grubun, yarı inik kepenklerden içeriye girişiyle birlikte, yazarda mekân atmosferine şöyle değinmiştir:

*“Pastane kısmının **lambaları sömük. Sandalyeler masaların üstünde. Garsonun biri** kollarını masanın üstünde yastık yaparak başını koymuş uyuyor. Lokanta kısmında **üç kişi var.**”* (Safa, 2021a: 78).

Roman kahramanının gözünden atmosferi şekillendiren yazar, pastanenin loş olduğunu belirtirken, “nesnelerin sahip olduğu ışığa” yer vermiştir (Şekil 4.39). Masaların üstündeki sandalyeler, garson ve lokanta kısmındaki üç kişi de yazarın okura yansıtmaya çalıştığı mekân atmosferini destekleyen unsurlar olarak “kuşatan nesnelere” örnek oluşturmaktadırlar.



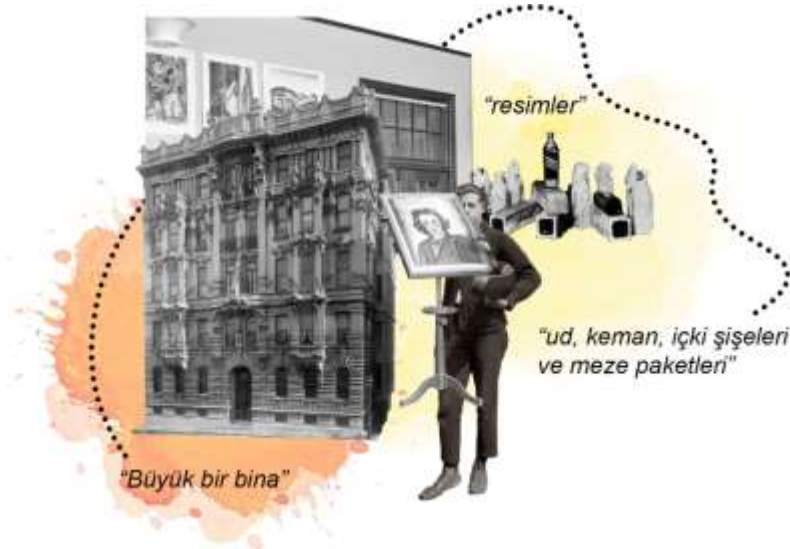
● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.39. Muharir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Lokantanın Mekân Atmosferi

Kısa süre içinde bu lokantadan çıkıp otomobile atladıkları görülen grup, soluğu içlerinden birinin atölyesinde almıştır. Grubun atölyeye girmesiyle yazar da bu mekânın atmosferine şöyle yer vermiştir:

“Büyük bir binanın denize bakan bu odası, ölçülmüş ve düşünülmüş bir karışıklık içinde, rahat ve zarif döşenmişti. İçeriye girer girmez hemen sustular ve atelye sahibinin yeni yaptığı resimler karşısında büyük bir ciddiyetle durdular. Hâlâ bırakmadıkları ud, keman, içki şişeleri ve meze paketleri bir an evvelki şahsiyetlerinin gülünç birer sembolü hâlinde, ellerinde sallanıyordu.” (Safa, 2021a: 80-81).

Grubu karşılayan büyük bina, atmosfer yaratım unsurlarından “mimari bedeni” akla getirirken, ev sahibinin yaptığı resimler ile ud, keman, içki şişeleri ve meze paketleri de “kuşatan nesneleri” oluşturmaktadır (Şekil 4.40).



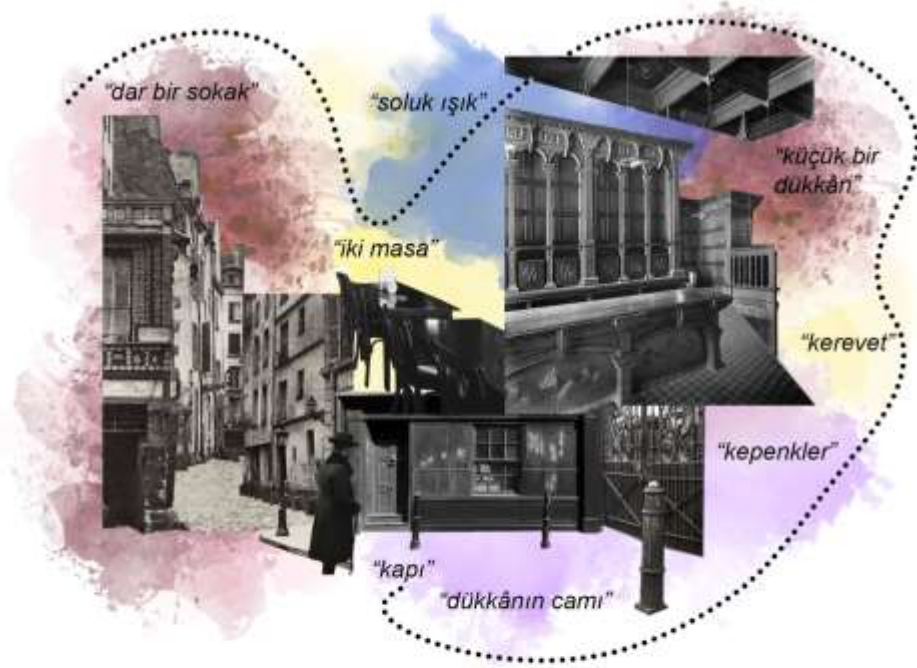
● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.40. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Atölyenin Mekân Atmosferi

Bir süre atölyede vakit geçirdikten sonra, uyuşturucu madde almak için tekrar Beyoğlu'na çıkan grup, *"bir caminin ve bir polis kulübesinin yanından saparak dar bir sokağa"* (Safa, 2021a: 82) grip otomobilden inmişlerdir. Burada geldikleri dükkân ile ilgi ayrıntılara değinen yazar, atmosfer yaratımını şöyle oluşturmuştur:

"Kepenleri yarıya kadar inik, kapısı kilitli, gayet küçük bir dükkânın camından baktılar. Soluk bir ışık altında iki masa ve bir kerevetin üstünde yorgani tepesine kadar çekip yatan bir adam görünüyordu." (Safa, 2021a: 83).

Dükkânın dikkat çekmemesi adına kepenkleri yarıya indirilip, kapısının da kilitlendiği görülürken, içeriye giremeyen grubun bir ipucu bulmak umuduyla camdan baktıkları izlenir. Burada yazar, "içerisi ile dışarı arasındaki gerilimi" oluşturan kepenk, kapı ve cam gibi unsurları kullanarak atmosfer yaratımını güçlendirmiştir (Şekil 4.41). Ayrıca yazarın, gayet küçük ve loş olduğundan bahsettiği bu dükkânın atmosferini kurgularken, "mimari beden" ile "nesnelerin sahip olduğu ışığa" da yer verdiği görülür. Grubun masa ve kerevet ile çevrili dükkânda uyuyan bir adamı gördüklerinden bahseden yazar, yeniden "kuşatan nesneleri" atmosfer yaratımına dâhil etmiştir.



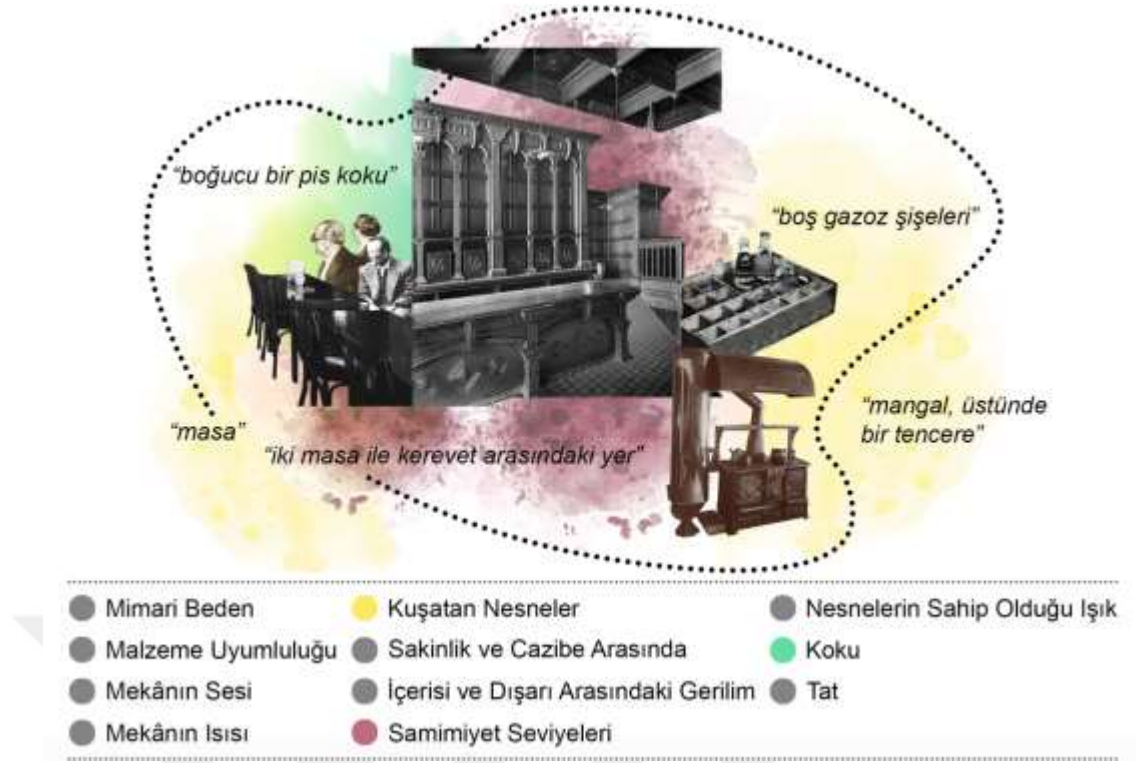
● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekanın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekanın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.41. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Dükkânın Mekân Atmosferi

Grubun cama vuruşlarıyla uyanan adamın, kapıya çıkıp sokağı kontrol ettiği görülürken yazar da grubun içeriye girişiyle birlikte dükkânın atmosferine yer vermeye şöyle devam etmiştir:

“İçeride boğucu bir pis koku vardı. İki masa ile kerevet arasında üç kişinin ayakta durabileceği kadar yer olmadığı için oturdular. Masanın üstünde boş gazoz şişeleri duruyordu, Dükkânın dibindeki aralıkta bir mangal, üstünde bir tencere.” (Safa, 2021a: 83).

Dükkâna ilk girişte pis bir kokunun atmosferi şekillendirdiği görülürken, “kuşatan nesnelerden” iki masa ile kerevetin aralarındaki mesafeye parmak basan yazarın “samimiyet seviyelerine” temas ettiği söylenebilir (Şekil 4.42). Ayrıca yazar, “samimiyet seviyelerine” yer vermesinin ardından; gazoz şişeleri, mangal ve tencere ile “kuşatan nesnelere” tekrar değinmiştir.



Şekil 4.42. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Dükkanın Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda grubun adam ile pazarlık ettikten sonra onu takip ederek “sokağın **karanlık nihayetlerine doğru**” (Safa, 2021a: 83) yürüdükleri görülür. Gruba liderlik eden adam, “**büyük bir demir parmaklıklı kapının önünde**” (Safa, 2021a: 83) durmuş, “**Burada bekleyin!**” (Safa, 2021a: 83) diyerek uzaklaşmıştır. Grubun adamdan istedikleri şeyi aldıktan sonra, başka dostlarını bulma umuduyla cazbant sesinin geldiği bir bara girdiği izlenir. Grubun içeriye girişiyle cazbant sussa da, yazar mekânın atmosferini şöyle kurgulamıştır:

*“Barın **penceresi önüne kadar ağır ağır yürümüşlerdi. İçeriden gelen seslere göre orada kalabalık fazla.**”* (Safa, 2021a: 84).

Burada da yazarın, “içerisi ile dışarı arasındaki gerilimi” yaratırken pencereleri atmosfer yaratımında kullandığı görülür (Şekil 4.43). Bardaki “mekânın sesini” oluşturan unsurların mekânın atmosferi hakkında ipucu verdiğine değinen yazar, grubun burada karşılaştıkları dostlarıyla birlikte atölyeye geri döndüklerine yer vermiştir.



● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.43. Muharriir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi

Atölyeye geri dönen grubun burada alkol ve uyuşturucu eşliğinde şarkılar söyleyip; siyaset, felsefe ve evlilikle ilgili sohbetler yaptıkları izlenir. Sınır tanımayan eğlence gecesinde, kitapta ismi verilmeyen bir fon karakter, “Kaldırım Çocukları” isimli şiirini okumaya başlar. Beyoğlu kaldırımlarına yer verilen şiirden bir parça şöyledir:

“Beyoğlu kaldırımlarındayım. Ağır ağır yürüyorum. Caddenin kenar çizgileri bir makas gibi ağız açıları bana doğru geliyorlar. Ara sıra sendeliyorum. Bir tespahin taneleri gibi havaya dizili ışıklar, ben sendeledikçe sallanıyorlar; bazı teşbih kopuyor ve taneler düşüyor. Duvarlara çarpıyorum. Söylemeye ne hacet? Sarhoşum.” (Safa, 2021a: 90).

Kendini kimsesiz ve hür bir kaldırım çocuğu olarak tanıtan şair, “gece yarısı kaldırımlarının kimsesizliğine” (Safa, 2021a: 90) adeta hayrandır. Beyoğlu kaldırımlarında kendini evinde hissederek hayallerini bile bu kaldırımlarda kuran şair için arzu mekânı haline gelen bu yer, açık bir mekân olarak karşımıza çıkmıştır. Şairin algısıyla genişleyen bir mekân olarak işlenen Beyoğlu kaldırımları ışıklarıyla okurun karşısına çıkarken, yazarın da “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığıyla atmosfer yaratımını güçlendirdiği söylenebilir (Şekil 4.44).



- | | | |
|----------------------|--|--------------------------------|
| ● Mimari Beden | ● Kuşatan Nesneler | ● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık |
| ● Malzeme Uyumluluğu | ● Sakinlik ve Cazibe Arasında | ● Koku |
| ● Mekânın Sesi | ● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim | ● Tat |
| ● Mekânın Isısı | ● Samimiyet Seviyeleri | |

Şekil 4.44. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi

Mualla'nın kitabı bitirip bitirmemek arasında tereddüt ettiği görülse de, genç kız kalan eğlence faslını da tek seferde okuyup kitabı kapatmıştır. Mualla bu kitapta, hasta bir adam ile onun beş gün beş gece, bir atölyeden diğerine giderek, iki üç saatlik uykunun ardından aniden uyanıp şehrin öbür ucuna gezintiler yapan arkadaş grubuyla tanışır. Yazarın, sınır tanımayan bir eğlence akşamından sonra, zehirlenen adamın kaldığı otel odasında yaşadıklarına yer verdiği satırları okurken Mualla, yemeden içmeden kesilerek hasta olmanın eşiğine gelmiştir. Mualla'nın söz konusu ruh haline istinaden, roman kahramanının psikolojik tahlilleriyle otel odasının atmosferini şekillendiren yazarın, okuru olan genç kıza adamın yaşadığı ölüm korkusunu derinliğiyle hissettirebildiğini söyleyebiliriz. "Bir Adamın Hayatı" isimli kitabı okurken, kitabın yazarı ile tanışan hatta yazardan evlilik teklifi alan Mualla'nın bu teklif karşısında tereddüt ettiği görülür. Çünkü bir otel odasında yaşadığı ölüm korkusu ve yalnızlık duygusu yazarın kahramanına atfettiği kendi duygularıdır. Muharrir'in takındığı üsluptan bu durumu fark ederek onun alkol, uyuşturucu ve eğlenceden ibaret hayatına tanık olan genç kız, teklife olumlu cevap vermeyip ondan düşünmek için süre istemiştir. Söz konusu evlilik teklifinden sonra Muharrir, evlenmek üzere olduğunu düşünse de içinde umduğu heyecanı bulamamıştır. Aradığı o büyük coşkuyu bulamayan Muharrir'in evlenme teklifinden sonraki psikolojisi şöyle yansıtılmıştır:

“Apartmandan çıkınca, تنها ve geniş caddede, yapayalnız, ağır ve sakın adımlarla yürüyordum; gecenin o saatin de bomboş kaldırımlar beni kendime daha çok yaklaştıracakları hâlde, şahsiyetimin garip bir tarzda parçalanmasına ve dağılmasına sebep oluyor gibiydiler. Âdetâ kim olduğumu, ne yaptığımı ve ne istediğimi anlamıyordum. Etrafımı saran boşluk ve sessizlik birdenbire en derin varlığıma ve ruhumun halvetlerine kadar işledi, biraz evvelki mülakattan kalan hatıralarımı bile bastırdı. Hiçbir şey düşünmeden epey yürüdüm. Ertesi günkü işlerime ait maddi ve basit bir iki fikirden başka aklıma hiçbir şey gelmiyordu. Bir iki defa kendi kendime: “Evleniyorum,” dedim, fakat derin bir uğultudan başka içerimden bu hitabıma hiçbir cevap gelmiyordu.” (Safa, 2021a: 56-57).

*“Evi dağılmış, hiçbir noktaya sabit bir alaka ile bağlı olmayan serbest bir insan” (Safa, 2021a: 95) olan Muharrir için kaldırımlar içtenlik mekânı olmalarına rağmen evlilik teklifinden sonra kapalı mekânlar olarak karşımıza çıkmıştır. Hiçbir yere tam anlamıyla bağlılık hissedemeyen Muharrir, evlenme fikrinin ruhunda yarattığı sıkışmışlık duygusuyla güven, huzur ve dinginliğin mekânları olarak gördüğü kaldırımlara bile yabancılaşmıştır. Söz edilen duygular ile boğuşurken Muharrir’in, sonunda alışılâgelen yaşam şeklinin merkezi olan Beyoğlu’na çıktığı görülür. Muharrir, evlenme fikrinin tesiriyle eğlence ve zevk dolu gecelerden mümkün olduğunca uzak durma kararı alsa da, “bohém arkadaşlarının bulunabilecekleri **büyük bir birahanenin kapısı önünde**” (Safa, 2021a: 58) durmuştur. Eskiden olsa hızlıca içeriye girip dostlarının arasına karışacak olan Muharrir, artık birahaneye girip girmemek arasında bile tereddüt ediyordu. Okur, kendinde eski isteği bulamamasına rağmen merakına yenik düşerek içeriye giren Muharrir’in, “**birahanenin uzun koridoruna**” (Safa, 2021a: 58) karşı nasıl yabancılaştığına tanık olmuştur. Hâlbuki o, daha geçen akşam dostlarıyla bu koridordan şarkılar eşliğinde çıkmıştı. Yine aynı dostlarından birkaçının burada olduğunu öğrenen Muharrir’in gözünden birahane şöyle işlenmiştir:*

*“**Büyük salonda** yalnız bizimkiler var ve bermutat, **evlerinde imiş gibi yaşıyorlar**. Bir tanesi, önündeki **camlı bölmelerin karanlık köşesinde**, bir kadınla ayrı oturuyor.” (Safa, 2021a: 58).*

Birahaneye girer girmez arkadaşları bile Muharrir’in bu gece onlara katılacak havada olmadığını fark etmişlerdi. Bohém yaşantısına devam etmek ile aile kurup düzenli bir hayata geçmek arasında bocalama yaşayan Muharrir’i, birahane de kendine çekmemiş, Beyoğlu kaldırımlarına geri dönmüştür. Burada yazarın, Muharrir’in gözünden birahanenin atmosferini şekillendirirken öncelikle “mimari bedene” yer

verdiği görülür (Şekil 4.45). Büyük bir birahane ve “içerisi ile dışarıları arasındaki gerilimi” oluşturan kapısı, atmosferi yaratan ilk unsurlar olarak işlenmiştir. Muharrir’in içeriye girişiyle birlikte onu karşılayan büyük salon yeniden “mimari bedeni” akla getirirken, “kuşatan nesneler” ve “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlıklarına da cam bölmelerin karanlık köşeleri ile yer verilmiştir.



● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

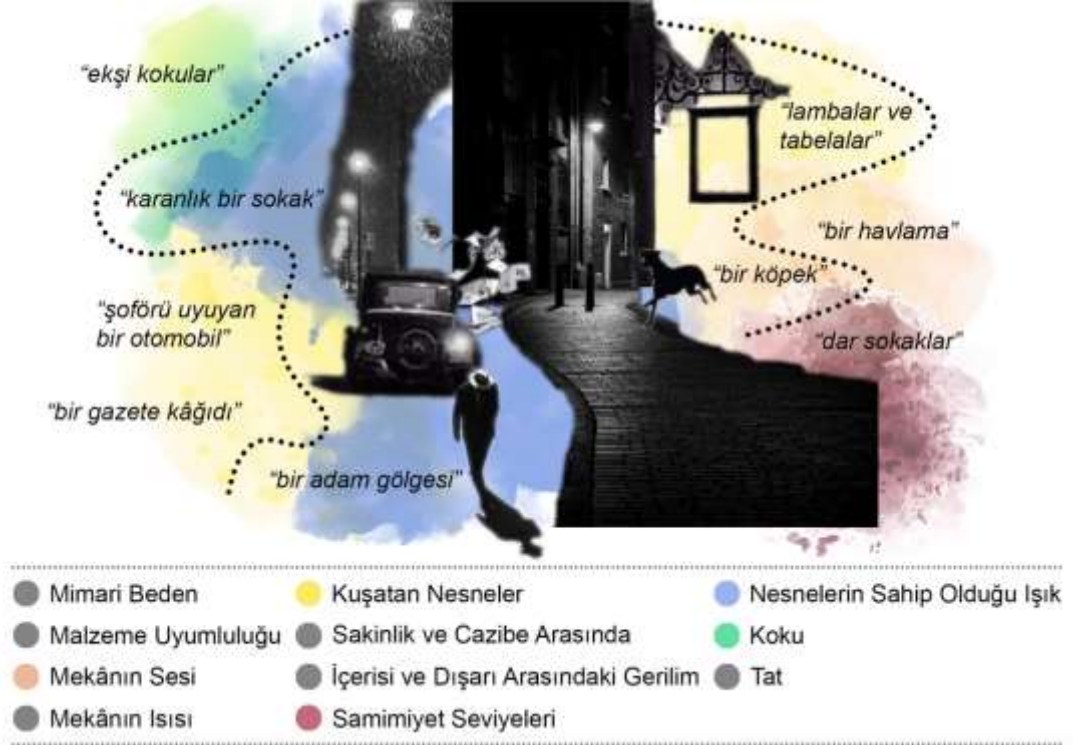
Şekil 4.45. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Birahanenin Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda, Muharrir'in Beyoğlu'nun onu kendine çeken renkli, ışıklı birahanesine gidişiyle, evlenme teklifinin isabetli bir karar olup olmadığı ile ilgili tereddüt yaşadığı görülür. Yaşadığı bocalamanın etkisiyle Beyoğlu kaldırımlarına geri dönen Muharrir'in ruh haline yazar şöyle yer vermiştir:

*“Caddede rastgele ve hızlı yürüyordum. Bende de ağlama istidadı vardı. Yutkundum. Ruhi bir takallüsle heyecanlarımın bütün menfezlerini tıkamaya ve içimde idarei örfiye ilan etmeye çalışıyordum. Ey deli heyecanlarım, gecenin bu saatinde, şuurumun üstünde gezmeniz yasak! Yorganlarınızdan başlarınızı çıkarayım demeyiniz. Her türlü coşkunluklara paydos! Gözlerimi dışarıya çevirdim. **Karanlık bir sokağın köşesinde şoförü uyuyan bir otomobil. İleride başı önüne düşük ve kolları sarkık bir adam gölgesi. Ansızın çıkan ve yerden bir gazete kâğıdını kaldırarak bana doğru savuran bir rüzgâr. Yağmur damlaları. Bir duvarın dibinde gerinerek ağır ağır yerinden kalkan ve bir sokağın içine doğru hızla koşan***

bir köpek. Uzaklarda bir havlama. Lambalarda ve tabelalarda sallantı. Dar sokaklardan çıkarak, ufki bir surette yol kesen ekşi kokular.” (Safa, 2021a: 61).

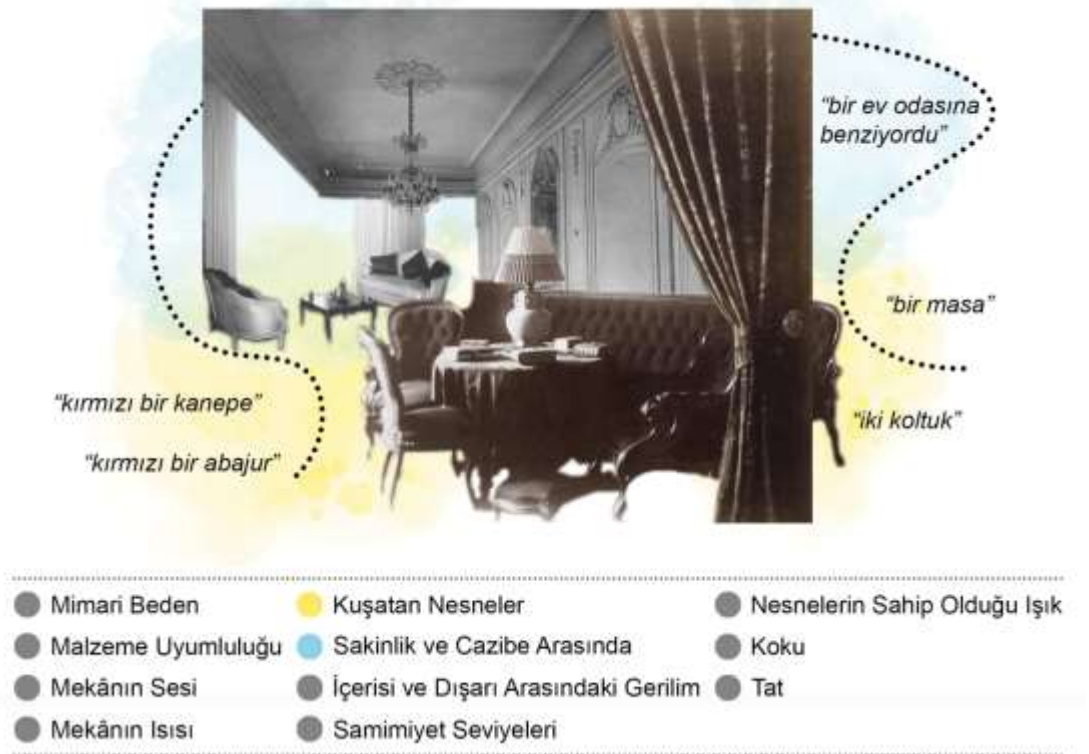
Bu satırlarda, Muharrir’in uzak duramadığı Beyoğlu’nun eğlence hayatına karşı ruhunda yeşeren tereddüt buhranının işlendiği görülür. Beyoğlu birahaneleri, kaldırımları ve caddeleriyle Muharrir için açık bir mekân iken, karanlık ve labirentleşen bir konumda okurun karşısına çıkmıştır. Burada labirentleşen mekânın atmosferini oluştururken yazarın, karanlık sokak ve bir adamın gölgesi ile “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığına değindiği söylenebilir (Şekil 4.46). Otomobil, gazete kâğıdı, köpek, lambalar ve tabelalarda “kuşatan nesneler” kapsamında okurun karşısına çıkan unsurlardır. Ayrıca köpek havlaması ile “mekânın sesine” yer veren yazarın, dar sokaklar ile “samimiyet seviyelerine” parmak basarken, ekşi kokuları da atmosfer yaratımına dâhil ettiği izlenmiştir.



Şekil 4.46. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Caddelerin Mekân Atmosferi

Yazarın, Mualla'nın evlilik teklifi karşısındaki tereddüdüne yer verdikten sonra, genç kızı olay örgüsünden çıkarttığı görülür. Romanda bir daha karşımıza çıkmayan Mualla'nın yerine yazar, Muharrir'in daha önceden tanıdığı Vildan isimli karakteri olay örgüsüne dâhil etmiştir. Muharrir'in evleneceğini duyup, onun karşısına aniden çıkan Vildan ile birlikte, romanda Beyoğlu tekrar ele alınmaya başlamıştır. Okur, yazarın Muharrir ile Vildan'ın nasıl tanıştıklarına yer verdiği satırlarda, ikilinin ilk defa Tokatlıyan'da bir araya gelip yemek yediklerine şahit olmuştur. Dönemin popüler

restoranlarından olan bu yer ile ilgili fazla bilgiye yer verilmese de, Vildan'ın "Siz demin Tokatlıyan'dan çıkmayı teklif edince sevindim. Aynı yerde uzun müddet kalamıyorum. Hatta biraz sonra buradan çıkıp başka yere gitmek daha iyi olacak. Bir koltukta yarım saat oturdum vaki değildir." (Safa, 2021a: 117) şeklindeki ifadelerinden, buranın kapalı bir mekân olarak işlendiği söylenebilir. Gittiği hiçbir yerde uzun süre vakit geçiremeyen Vildan için, Muharrir ile Beyoğlu'nda gittikleri barda da durum aynıdır. Muharrir, Vildan'ın kimselere görünmeme isteği üzerine onu "bir barın içine ev mahremiyeti sokmak için" (Safa, 2021a: 128) dizayn edilen odaya götürmüştür. Muharrir'in, "**kırmızı bir kanepesi, iki koltuk ve bir masadan, bir de kırmızı abajurdan ibaret eşyasıyla burası bir ev odasına da benziyordu.**" (Safa, 2021a: 128) sözleriyle yer verdiği barda da Vildan'ın huzursuz olduğu izlenmiştir. Yazar Vildan'ın ruh halinin gittiği her yeri kapalı mekâna dönüştürdüğüne yer verirken, bu durumu atmosfer yaratımı ile desteklemiştir. Söz konusu odada adeta bir ev sıcaklığının oluşturulmaya çalışıldığını vurgulayan yazar, atmosfer yaratımında "sakinlik ve cazibe arasında" başlığına değinmiştir (Şekil 4.47). Ayrıca yazarın, kırmızı bir kanepesi, iki koltuk, bir masa ve bir abajurdan ibaret olduğunu belirttiği odanın atmosfer yaratımını "kuşatan nesneler" ile desteklediği görülür.



Şekil 4.47. Muharrir'in Algısıyla Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi

Kitabın son kısmında, Muharrir'in evlenme teklifini duyup ansızın ortaya çıkan Vildan'ın, onu ısrarla evine çağırışı işlenmiştir. Başlarda Muharrir'in bu teklif

karşısında tereddüt ettiği görülse de, içinde bulunduğu ruhsal boşluğun da etkisiyle onu romanın sonlarına doğru Vildan'ın apartmanında izleriz. Romanda ilk kez Vildan'ın, *“Ben Tépebaşı ile Tünel arasında bir apartmanda, yalnız başıma oturuyorum. Karanlık bir apartman.”* (Safa, 2021a: 112) sözleri ile tanışımız bu yer ile ilgili ayrıntılara yazar, Muharrir'in gidişiyle birlikte şöyle yer vermiştir:

“Akşam saat sekize doğru Vildan'ın apartmanına gittim. Eski bir ev bozması olan bu binanın merdivenleri geniş tavanları yüksekti. Az mumlu ampuller apartmanın havasında maziden kalma gölgeleri dağıtacak derecede kuvvetli bir ışık vermiyorlardı ve duvarların soluk renginden mi, üstlerindeki silinmiş manzara resimlerinden mi, trabzanların başka bir devre ait olan harap olmuş ihtişamından mı, nereden geldiğini anlayamadığım bir fenalık duygusu, kuvvetli ve soğuk bir kavrayışla bütün ruhumu yılan gibi sardı. Bu ürperme, bazı eksikliklere karşı sevgimi hemen dondurmıştu.” (Safa, 2021a: 152).

Muharrir'in apartman ile ilgili ilk izlenimlerine yer verilen satırlarda, bu yerin onun için kapalı bir mekân olarak işlendiği söylenebilir. Bu durumda yazarın, Muharrir'in ruhunu sıkıştıran bir mekân olarak karşımıza çıkan apartmanın mekân atmosferini kurgularken, “eski bir ev bozması” benzetmesini yaptığı görülmüştür. Bu benzetme ile yazar, itici bir mekân olarak kurguladığı apartmanın atmosfer yaratımını desteklemek için “samimiyet seviyelerine” yer vermiştir (Şekil 4.48). Söz konusu satırlarda, geniş merdivenler ile yüksek tavanlara değinen yazar, ölçeği mekân atmosferi yaratımına dâhil ederek, “samimiyet seviyelerine” yeniden parmak basmıştır. Ayrıca apartmanın atmosfer kurgusunda yer alan az mumlu ampuller “nesnelerin sahip olduğu ışığı” akla getirirken, manzara resimleri ve trabzanlara değinen yazar, “kuşatan nesnelere de” atmosfer yaratımında rol vermiştir.



● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.48. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi

Her daim insanların göremeyeceği karanlık yerlerde bulunmak isteyen Vildan'ın apartmanı da, bu ruh halini hatırlatır şekilde okuyucunun karşısına çıkmıştır. Karanlık denilebilecek, soluk renkli, adeta harabe olan bu yere gelen Muharrir'in, *"Bu kadın bu apartmana ne kadar yaraşıyor! Ölüm iştiağı ile mücadeleye bundan müsait bina olamaz. Yüksek tavanlardan yağın bir tek şey var: Can sıkıntısı!"* (Safa, 2021a: 154) şeklindeki söyleminden, apartmanı ile Vildan'ın kişiliği arasında ilişki kurduğu görülmüştür. Bu durumda, Gaston Bachelard'ın "Mekânın Poetikasi" adlı eserindeki *"ev manzaradan çok bir ruh halidir"* (Bachelard, 2017: 103) ifadesinden de yola çıkarak, yaşadığı yer ile özdeşleşen Vildan'ın ruhunun mekâna sindiğini söylenebilir. Huzurun ve dinginliğin yeri olması gerekirken kapalı bir mekân olarak karşımıza çıkan bu yer ile ilgili ayrıntılara yazar, Muharrir'in evin içine girişiyle yer vermeye şöyle devam etmiştir:

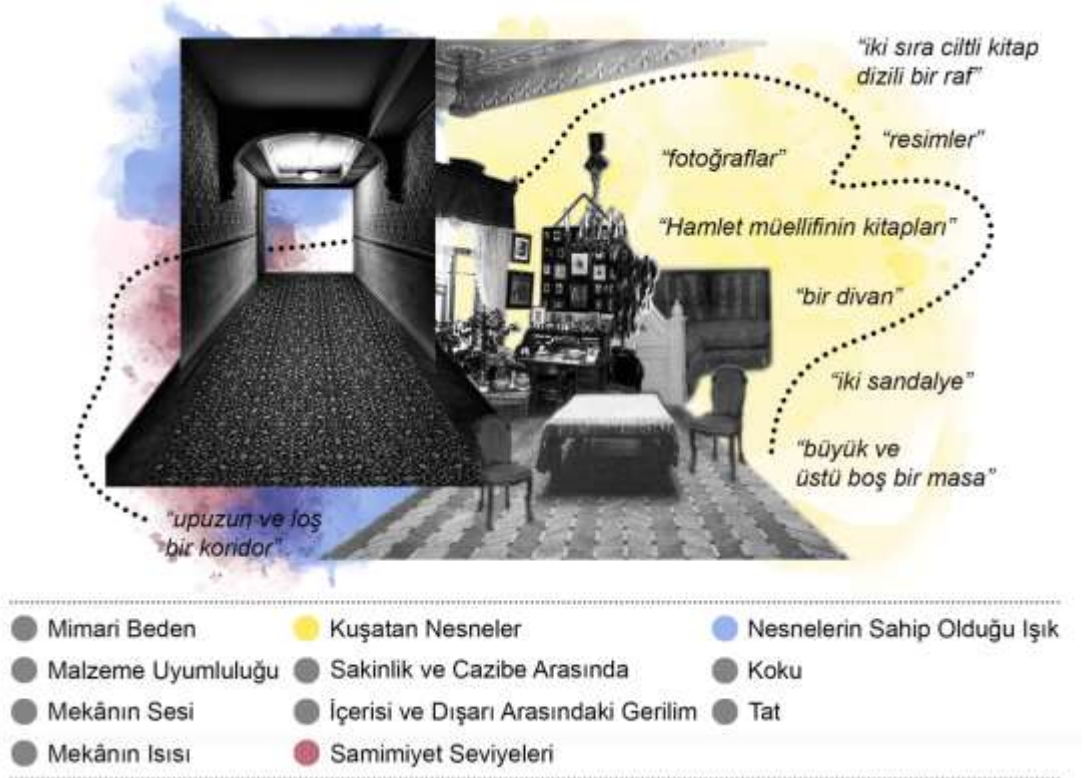
"Upuzun ve loş bir koridorda önüme düşerek ağır ağır yürümüşü. İçinde beş altı parça eşya bulunan bir odaya girdik. Evvelâ etrafıma, sonra Vildan'ın yüzüne bakınca, gözlerinin bana "Odan bu" dediğini anladım ve sakin bir gülüşle cevap verdim." (Safa, 2021a: 153).

Okur, Muharrir'in eve girişiyle birlikte, Vildan'ın onun için düzenlediğinden bahsettiği oda ile karşılaşır. Burada yazarın, daralan bir mekân olarak kurguladığı evdeki odanın atmosferini yaratırken, "upuzun ve loş bir koridordan" bahsettiği görülür.

Yazar, evin kasvetli atmosferini güçlendirmek adına, “samimiyet seviyeleri” ile “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlıklarına değinmiştir (Şekil 4.49). Ayrıca okur, romanda mekân atmosferini desteklemek için sıklıkla yer verilen “kuşatan nesnelere” burada da tanık olmuştur. İlerleyen satırlarda ise “odadaki beş altı parça eşya” ile tanıtılan odanın detaylarına şöyle yer verilmiştir:

“Odada bir divan başucunda iki sıra ciltli kitap dizili bir raf, büyük ve üstü boş bir masa, iki de sandalye. Rafın üstünde büyük bir resim: Shakespeare, altında küçük resimler: Benim gazetelerde ve mecmualarda çıkan, dükkânlarda satılan dört beş türlü fotoğrafım. Kitap rafının üst sırasında, Hamlet müellifinin bütün kitapları. Alt sırada da benimkiler. Hepsi aynı renk marokenle ciltletilmişler. Shakespeare hazretlerine zaafımı bilen Vildan, beni ona yaklaştırmak için elinden geleni yaparak hoşuma gitmeyi düşünmüş. Basit bir fikir, fakat istihzamı harekete getirmekle beraber müsait bir tesir yapmaktan da geri kalmadı, bir daha gülümsedim. Yalnız, bu oda benim için hazırlanmışsa kitaplarımdan orada işi ne? Belki Vildan şunu kendi bilmiyordu ki benim evimde kitaplarımdan bir tane yoktur. Çünkü başkalarına vermekten kalmaz ve çünkü ben kitaplarımla beraber olmaktan zevk almam.” (Safa, 2021a: 153).

Vildan’ın kendisi için hazırladığı oda Muharrir’de hem alay hem de onay duygusu uyandırmış, yazar da atmosfer kurgusunda “kuşatan nesnelere” yer vermiştir.



Şekil 4.49. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi

Söz konusu apartman dairesi romanın bitimine sahne olurken, Vildan'ın belirsizliklerle örölü geçmişinin iyice açığa çıktığı görülür. Vildan'ın alkol ve uyuşturucunun etkisiyle geçirdiği sinir krizi anında gerçek kimliği hakkında yalan söylediğine şahit olan Muharrir ile birlikte, romanın tereddüt atmosferi derinleşmiştir. Vildan'ın sakinleşip kendine gelmesini bekleyen Muharrir, pencereden sızan güneşin ilk ışıklarıyla tereddüt atmosferinden sıyrılıp yeni bir devrin başladığını şöyle kutlar:

“Yalnız, bir aralık dışarının havası gözüme ilişti: Sabah oluyor. İçimde kuvvetli bir istek duydum. Bu doğan güneşle beraber doğmak, yenileşmek, bütün bu evi, bu kadını ve ötekileri, beni tereddüde sokan bütün alakalarımı silkip atmak, hemen dışarı fırlamak!” (Safa, 2021a: 194).

İlerleyen satırlarda, mekânla olumsuz ilişki kurduğu apartman dairesinden adeta kaçmak isteyen Muharrir, günün doğuşuyla birlikte oluşan yeni atmosferi şöyle ifade etmiştir:

“Gergin bir sükûnun üstüne, uyanan bir hayatın gürültüleri birer taş gibi düşüyor ve sanki bu sesler, karanlığı, geceyi kırıyordu. Gün, bu seslere binerek geliyor. Dışarıda, sabah ışıkları arttıkça, apartmanların arka ve kel tarafları arasındaki boşluklar kabarmağa, mesafeler şişmeye başladı. Binalar kımıldadılar ve büyüdüler.” (Safa, 2021a: 195).

Söz konusu satırlarda Muharrir'in algısıyla atmosferi şekillendiren yazarın, sokakta hayatın seslerinin yükselmeye başladığından bahsederken, “mekânın sesine” yer verdiği görülmüştür (Şekil 4.50). İlerleyen sayfalarda Muharrir'in, **“Tramvay çanları her günkü didişmenin başladığını ilan ediyorlar. Horozlar susuyor ve insan sesleri yükseliyor.”** (Safa, 2021a: 197) şeklindeki ifadesine denk gelen okur, yazarın “mekânın sesini” oluştururken söz ettiği seslerin hangileri olduğuna tanık olmuştur. Ayrıca yazar, odanın aydınlığı gitgide artarken apartmanlarında gün yüzüne çıkmaya başladığına değinip, “mimari bedene” yer vermiştir. Böylece, apartmanlar arasındaki mesafelerin de gün ışığıyla birlikte görünür hale geldiğine dikkat çeken yazarın, “samimiyet seviyelerine” parmak bastığı söylenebilir.

"apartmanların arka ve kel tarafları
arasındaki boşluklar"

"tramvay çanları"



● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.50. Muharrir'in Algısıyla Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi

Gün doğumu ile birlikte ışık, tereddüdün tam tersi bir konumda okurun karşısına çıkmış, Muharrir için kapalı olarak işlenen apartman dairesini açık bir mekân haline getirmiştir. Ruhunda yeşeren umut atmosferi ile "fırlamak, dışarıya, havaya ve işığa doğru koşmak" (Safa, 2021a: 196) isteyen Muharrir'in nihayet kendini sokağa attığı görülür. Ardında kapanan bir devir ile Vildan'ı bırakan Muharrir, tereddüt buhranının artık sona erdiğini müjdelerken, kitabın olay örgüsü de sonlanmış olur.

4.4. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu

Peyami Safa'nın gerçekçi roman çizgisinin yerini mistisizme bıraktığı eseri *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, ilk kez 1949 yılında Nebioğlu Yayınevi tarafından basılmıştır. Eser, yazarın olgunluk dönemi romanlarından olup, içerdiği psikolojik ve sosyolojik tahlilleriyle Türk Edebiyatının önemli romanları arasında yerini almıştır. Safa'nın madde ile ruh arasındaki çatışmaya yer verdiği romanda, yazarın İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte ilgi duymaya başladığı mistisizmin izleri derinlikle seyredilir. Bu konuya, "Doğu Batı Arasında Peyami" isimli çalışmasında ayrıntılarıyla yer veren Beşir Ayvazoğlu, yazarın savaş yıllarında mistisizm ve parapsikolojiye ilgi duymaya başladığına, hatta bu konudaki Fransız literatürünü ciddi anlamda takip ettiğine değinmiştir. Ayrıca Ayvazoğlu'nun, yazarın sözü edilen merakının en kuvvetli ürünü

olarak gösterdiği *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, klasik roman tekniğinin temellerini muhafaza ederken, aynı zamanda yepyeni bir teknik ve anlayışla karşımıza çıkmıştır. Klasik tekniğin aksine, anlatıcının sıklıkla eser ile okuyucu arasına girmesinin önüne geçen Safa, romanın ana temasını kahraman bakış açısıyla gözler önüne sererken, birbirini kovalayan parapsikolojik ve metapsişik hadiseler ile okuyucunun dikkatini canlı tutmayı başarmıştır (Ayvazoğlu, 2000: 27). Bu bağlamda oluşturulan romanın izleğine, savaş dönemi atmosferinin bireysel hatta toplumsal düzeyde yarattığı güvensizlik havası hâkimken, karakterlerin ruhsal ile düşünsel maceralarına temel oluşturan iki aykırı uç olarak ruhçu ve maddeci bakış açısı sorgulanmıştır (Şenderin, 2010: 210). Roman, maddeci dünya görüşüne sahip Ferit'in deneyimlediği birtakım paranormal hadiseler karşısında yaşadığı şüphe ve tereddüt buhranının hikâyesidir. Aynı zamanda materyalizmden mistisizme giden yolculuğun etrafında şekillenen roman, Ferit'in bunalımlarından çevresindeki bazı kişilerin telkin ve açıklamalarının yanı sıra mistik bir deneyim sayesinde sıyrılarak huzura erişini konu edinmiştir.

4.4.1. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Olay Örgüsü ve Kişiler Dünyası

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun olay örgüsü, tıp fakültesinden ayrılarak felsefe bölümüne geçen, ancak onu da tamamlayamayan Ferit'in, Vafi Bey'in Yüksekaldırım'da bulunan pansiyonunda şahit olduğu birtakım akıl almaz olaylar ile içine düştüğü içsel serüven etrafında şekillenmiştir. Bir yıl arayla annesi ve iki ablasını veremden kaybeden Ferit, maddi durumunu iyileştirmek umuduyla Londra'ya giden babasından da uzun süredir haber alamamaktadır. Ferit'in hayatta kalan tek kardeşi Nilüfer de annesi ve iki ablası gibi verem hastası olup, son derece cimri bir kadın olan teyzesinin yanına sığınmak zorunda kalmıştır. Kötü giden hayatı Ferit'i iyice sinirli, şüpheli ve vesveseli bir genç haline getirirken, içinde bulunduğu maddi zorluklarda onu, modern kentin kenar mahallesinde yer alan pansiyonda kalmaya itmiştir. Beyoğlu'nun ücra bir sokağında yer alan bu pansiyonda Ferit, türlü türlü felaketler neticesinde bir araya toplanan ruhen ve bedenen hastalıklı insanlarla yaşamaya başlamıştır. Kitapta yazarın adeta portrelerini çizdiği bu insanlar, dili tutulduğu için konuşamamasına rağmen henüz gerçekleşmemiş olayları haber verebilen uyurgezer Zehra, ölen sevgilisinin her an geleceğine inanarak geceleri çıplak uyuyan Fatma, seri katil olup romatizmalı taklidi yaparak odasından hiç çıkmayan Tosun, titizliği ve dini vesveseleriyle herkesi bunaltan Vafi Bey, yüzü felçli Eda Hanım, midesinden rahatsız Babuş, siyatikli Tahir Bey ile çıplak kadınların fotoğrafını çeken ahlak düşkünü Karnik gibi normal olmaktan uzak kişilerdir. Sözü edilen oda sakinlerinden birkaçının gariplikleriyle pansiyonda yaşamaya başladığı

daha ilk gecede tanışan Ferit, burada kaldığı altı gün boyunca olağan dışı ve ruhen sarsıcı birçok olaya şahit olur. Pansiyonda geçirdiği ikinci gecesinde koridorda dolaşan çıplak bir kadın silüetiyle karşılaşan Ferit, başlarda bunun tuhaflığını anlamlandıramayıp, aksine bu durumu tavan arasında yaşayan hizmetçi Fatma ile ilişki yaşamak için fırsat olarak değerlendirse de, ilerleyen günlerde birtakım anormal olayların merkezinde kendini bulacaktır. Yine bir gece odasının kapısı kapalı olmasına rağmen çıplak hayaleti yanı başında bulan Ferit'in, uykusunda bu kadın tarafından boğazlandığını hissederek haykırdığı görülmüştür. Evin garipliklerinden nasibini almaya başlayan Ferit, halüsinasyonlar ve kâbuslar görmeye başlarken, çocukluğunda onu takip ettiğine inandığı siyah köpek bile tekrar belirmiştir. Ferit, romanda her türlü düşünsel ve tinsel bilginin algı odağı konumundayken, pansiyonda karşı karşıya geldiği çapraşık olayları maddeci ve pozitivist dünya görüşü ile açıklamaya çalışır. Zira *“Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim. Vafi Bey'in ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiçbir şeye yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupa'da hâriciye memurluklarında geçmiş, ayyaş, zampara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için 'Gülener' soyadını alan bir baba ile, yarı sanatkâr, yarı deli, erkek düşkünü, veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş, kokainman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşında ölmüş bir ananın dâsencharte, dâmesuêr, desorientê, dêracinê, dêgenere bir oğluyum.”* (Safa, 2022: 62-63) sözleriyle kendini tanıtan genç adamın, anne ile babasından almış olduğu kültürle de Tanrı düşüncesi ve ilahi sistem anlayışından uzak büyüdüğü görülür. Bütün bu biyografik bilgilerden de anlaşılacağı gibi nihilist bir genç olan Ferit, materyalist ortamda yetişip, pozitivism ve seküler yaklaşımı benimsemektedir. Ayrıca, hedonist babası ile alafranga hayranı annesinin etkisiyle mensubu olduğu kültür ve inanç sistemini reddedip, çevresiyle sağlıklı ilişkiler kurmakta zorlanır. Hatta bu durum, kız arkadaşı Selma ile ilişkisinde de kendini göstermiş, genç kıza maddeci açıdan bakan Ferit'in onunla olan bağı da kopma noktasına gelmiştir. Ferit, Selma ile barışmak istemesine rağmen tereddütlü ruh hali onu genç kızdan özür dilemekten de alıkoyar. Bütün bu olumsuzlukların yanında Nilüfer'de abisi Ferit'i ziyaret edip, teyzesinin kendisine yaptığı eziyetlerden yakınmaktadır. Çok zengin bir kadın olan teyzelerinin iki kardeşe yardım etmeyişi, Ferit'in içindeki öfkeyi körükleyip genç adama onu öldürmeyi bile düşündürmüştür. Yaşadığı sinir haliyle bu fikrini seri bir katil olan Tosun ile paylaşan Ferit, bir süre sonra teyzesinin ölüm haberiyle şaşkına döner. Teyzesinin şüpheli ölümünün haricinde Ferit'i asıl dehşete düşüren

şey, Eda Hanım'ın garip kızı Zehra'nın bu ölümü önceden sezip çılgık çılgıca haber vermesidir. Söz konusu tuhaf tesadüfler karşısında Ferit, anne ve babasının tesiriyle şekillenen fikir dünyasına rağmen, yaşadığı olağanüstü olayları tesadüflerle açıklayamayarak bunları kendi ruhi bunalımlarının bir yansıması olarak görmeye başlamıştır. İçine düştüğü derin buhran ve tereddüt hali onu kitapta dindar bir insan olarak tanıtılan Vafi Bey ile konuşmaya iter. Vafi Bey, tasavvufu içleştiremeyen fakat tüm benliğiyle maneviyata inanan bir karakter olup Ferit'e bütün bu olan bitenin taife-i cinlerle ilgisi olduğunu söyler. Vafi Bey'den de tatmin edici bir cevap alamayan Ferit'in olaylara bakış açısı, pansiyon sakinlerinden biri olan Yahya Aziz ile tanışıp başına gelenleri onunla konuşmasıyla değişir. Yahya Aziz, Sorbon'da eğitim görmüş bir lise öğretmeni olup, kuvvetli entelektüel birikimi ve dengeli mantığı ile pansiyon sakinlerinden hayli farklı bir portre çizer. İçine düştüğü çıkmazda Yahya Aziz'in fikirleriyle aydınlanan Ferit, mistik olayları anlamlandırmaya başladığı sıra da yüklü bir mirasın sahibi olacağından habersizdir. Teyzesinin ölümünden bir süre sonra, Bursa canavarı olarak bilinen Tosun, Ferit'i odasına çağırır ve katilin kendisi olduğunu itiraf eder. Kendince sosyal adaleti yerine getirdiğine inanan Tosun, bunu Ferit'e ve kız kardeşine acıdığı için yaptığını söyleyip, teyzeye ait bütün paraları genç adama teslim etmiştir. Ferit, teyzesiyle ilgili yaşananları Tosun'a anlatıp ondaki vahşi duyguyu tetiklediği için vicdan azabı duyarken, Nilüfer'in de cinayetle sonra verem hastalığı nüksetmiş, genç kız hastaneye yatırılmıştır. Bu sırada kitapta Ferit'in sinirlerini yatıştırıcı bir etkisi olan Yahya Aziz'in, Ferit'e Ada'da bir ev kiralayıp, kız kardeşini de yanına almasını önerdiği görülür. Kısa sürede büyük bir mirasa kavuşan Ferit'in, sağlığını git gide bozan bu tekinsiz pansiyondan ayrılıp, Ada'ya yerleşme kararı almasıyla, kitabın olay örgüsünün birinci düğümü de sonlanmış olur.

Romanın ikinci halkası, maddi durumu düzelen Ferit'in, Ada'da kiraladığı Matmazel Noraliya'nın evine yerleşmesi ile başlar. Beyoğlu'ndaki eski pansiyonun aksine doğayla iç içe olup hayli konforlu bir ev olmasına rağmen, bu yerdeki ilk gecesinde de Ferit'in huzursuz olduğu görülür. Çünkü teyzesinin ölümünden içten içe kendisini sorumlu tutan Ferit, yakalanma korkusunun da etkisiyle yeni taşındığı evin etrafında gezinen iki adamın onu yakalamak için takip ettiğini zanneder. Ertesi gün yakalanacağından emin bir şekilde uykuya dalan genç adam, rüyasında birinin ona "gel" diye seslendiğini işitir. Ruhu adeta odasından çıkıp sesin geldiği yere yönelen Ferit, işittiklerinin evin bir yıl önce ölmüş sahibesi Noraliya'nın odasından geldiğini fark etmesiyle buraya girer. Bu odada bir hayal içinde beliren Noraliya, 32 sene boyunca vaktinin çoğunu geçirdiği koltuğa Ferit'i de oturatarak, genç adama kendi ruhunun derinliklerine inmesini söyler. Noraliya'nın hayaletinin rehberliğinde mistik

bir deneyim yaşayan Ferit'in, yeni güne özgürleşerek uyandığı görülür. Gözlerini açınca yanı başında Yahya Aziz'i bulan genç adam, ona Noraliya'nın odasında geçirdiği anlardan bahseder. Bunun üzerine yaşlı kadının hikâyesini onun yetiştirdiği şimdilerde de evi pansiyon gibi işleten Madam Fotika'dan dinleyen Ferit ve Yahya Aziz duyduklarına çok şaşırırlar. Zira Ferit'in rüyasında gördüğü Noraliya'nın odasının ayrıntıları, pansiyonda yaşlı kadın öldükten sonra kapatılan oda ile örtüşür niteliktedir. İçlerindeki hayret duygusu büyüyen Ferit ve Yahya Aziz, Fotika'dan okumak için Matmazel Noraliya'ya ait olan hatıra defterini alırlar. Asıl adı Nuriye olan Noraliya, İtalyan bir anne ile Türk bir babanın kızıdır. İyi eğitilmiş, oldukça dindar ve adeta şifacı bir kadın olan Nuriye Teyze, hayatı boyunca çok acı çekerek bunalımlarının sonunda kendini Ada'da ki bu eve kapatmıştır. Kendini maneviyata adayıp, ermişliğe ulaşan Noraliya'nın hikâyesinin etkisiyle içindeki hapisneden kurtulan Ferit, artık özgürdür. Noraliya'nın ruhuyla kurduğu bağdan sonra Ferit'in maneviyatı kabullenmesiyle, romandaki olumsuz tablonun da sona erdiği görülür. Kitabın sonunda Ferit, manaya daha fazla önem verip, sağlıklı bir bakış açısına ulaşmış, Nilüfer hastalığından kurtulup abisinin yanına gelmiş, Ferit ile Selma da barışmışlardır.

4.4.2. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Mekân

“Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda” yazarın, çevresel mekân olarak İstanbul'a yer vermesine rağmen anlatıcı, şehrin belirli semtlerindeki yapılar ve onlara yüklenen anlamlara odaklanmıştır (Yıldırım, 2017: 29). Romanda anlatılanlar birbirine zıt özelliklerdeki iki ana mekân olan, Vafi Bey'in Beyoğlu Yüksekaldırım'daki pansiyonu ile Matmazel Noraliya'nın Ada'daki evinde gelişir. Ferit'in bir gazete ilanı ile yerleştiği Vafi Bey'in pansiyonu, kitabın merkezinde yer alarak neredeyse bütün hadiselerin üzerinde kurgulandığı ana mekândır. Vafi Bey'in, babasından ona kalan kitapları satarak aldığı bu pansiyonda, geçmişin kök salmasına izin verilmeyerek aidiyet duygusunun gelişiminin de önüne geçilmiştir. Ayrıca Vafi Bey'in bu pansiyona yerleşecek kişileri *“içgüveysi alacakmış gibi”* (Safa, 2022: 104) titizlikle seçmesine rağmen bütün sakinlerin marazi tipler olduğu görülür. Adeta problemli tiplerin yuvalandığı bir mekân olan bu pansiyon, Ferit'in aidiyet geliştiremediği, huzursuz, karmaşık ve sağlıksız bir mekândır. Zira *“sarhoşların mesanelerini boşalttıkları mundar sokak(ta)”* (Safa, 2022: 12) yer alan pansiyon, arka sokaklarındaki genel evlerle de İstanbul'un çirkin yüzünü gözler önüne serer niteliktedir. Fiziksel olarak pisliğin tam içinde yükselen bu izbe pansiyonda gece ve gündüz karanlık hâkimken, *“zaman da mekân kadar karanlıktı(r)”* (Safa, 2022: 23). Vafi Bey dışında

pansiyondaki diğer odalarda saatin olmayışı, zamanın netliğini azaltan bir unsur olarak karşımıza çıkarken, evdeki karmaşıklığı daha da tetiklediği izlenir. Ferit neredeyse tüm zamanını bu pansiyonda geçirmesine rağmen, günün farklı saatlerinde şehir hayatına karışmaktadır. Okur Ferit'i Beyoğlu, Tarlabası, Beşiktaş, Sirkeci, Beyazıt, Nuruosmaniye, Galata, Cağaloğlu, Osmanbey, Şişli gibi semtlerde izlerken, genç adamın aynı zamanda buralardaki kafeler, kahvehaneler, eczaneler, lokantalar, birahaneler ve sinemalarda da vakit geçirdiğine şahit olur.

Olayların akışının mekânlar üzerinden kurguladığı romanda yazar, Ferit'in vakit geçirdiği yerlere ilk olarak Beyazıt'ta bulunan Küllük Kahvesi ile değindiği görülür. Burada sık sık arkadaşlarıyla buluşan Ferit'in; komünizm, milliyetçilik, Amerikan hayranlığı gibi konularda sohbet ettiği izlenir. Hatta bir gün bahsedilen konulara tek taraflı yaklaşıldığını fark edip öfkelenen genç adamın nazarında, bu yerin de onu rahatsız eden bir mekâna dönüştüğü görülür. Arkadaşı Muhtar ile yaptığı hararetili tartışmanın ardından kendini sokağa atan Ferit'e İstanbul bile dar gelirken, sokaklar da adeta üstüne yürümektedir. Küllük'ten çıkıp Kapalıçarşı'ya kadar yürüyen Ferit'in burayı algılayışına yer veren yazar, çarşayı genç adamın psikolojisi ile şekillendirerek şöyle ön plana çıkarmıştır:

“Kalbi çarpıyordu. Kriz başlamıştı bile. Çarşının karanlığı artıyor ve bazı dükkânların elektrikleri, ışıkların hareketli bir sudaki akisleri gibi sallanıyordu. Yelek cebini yokladı, şişe oradaydı. Şuralarda da bir muhallebici olacaktı. Senelerce önünden geçtiği bu dükkânın yerini unuttu.” (Safa, 2022: 64).

Sözü edilen satırlarda Çarşı'nın Ferit'in zaten kararmış ruhunu daha çok hırpalarken, onu iyice bunalttığı görülür. Kalp çarpıntılarıyla başlayan krizine çözüm olacağına inandığı ilacını içmek için muhallebiciye giren Ferit, burada ihtiyar bir adam ile tanışır. Ferit'in içinden geçenleri anlarcasına ona yardım etmeye çalışan adamın sözleri, kitapta şöyle ön plana çıkmıştır:

“Ben de sana bir şey diyeyim de baba sözüdür, unutma- dedi -ne zaman ki sıkıntıdaşın, bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden, sözüme dikkat et, yüreğinden, yüreğinden anladın mı, yüreğinden bir kere 'Allah'ım' deyiver, sonra nefesini birden koyuver. Anladın mı?-" (Safa, 2022: 66-67).

Okur bu satırlarda, yaşlı adamın Ferit'in hayatında var olmayan Tanrı kavramını ona hatırlatarak kendine dönmesini öğütlediğini izler. İhtiyarın sözlerine kulak veren Ferit'in, az önceki halinden eser kalmamış, *“birdenbire içinde bir dağ başı ferahlığı”*

(Safa, 2022: 67) duymuştur. Ferit'in ruh haliyle şekillenen mekânlara şahit olan okur, bu sefer kapalı bir mekân olarak karşımıza çıkan yerlerin genişleyip, rahatladığını görür.

“Cağaloğlu’na doğru yürüdükçe, belki ilâcın tesiri erken başladığı veya Ferit aradan geçen zamanı yanlış tahmin ettiği için, duyduğu ferahlık artıyordu. İçine dolan bu temiz dağ başı havası, bu geniş soluk, bu nefis, bu nefis dağ başı sansasyonu, bu hafiflik, bu... Bu berrak, bu berrak dağ başı aydınlığı, bu ferahlık, bu yükseliş, bu kurtuluş, bu... Bu... Bu yaz bulutu şeffaflığı, bu gökyüzünün kendi oluş duygusu, ruhunda bu elenmişlik, -bu deminden beri arayıp da bulamadığı asıl istiarenin bile eksik ifade edeceği- bu süzülüş, bu silkinme, hayır durulma, hayır, buğulanma, hayır, hayır, bu kelimesiz hal...” (Safa, 2022: 68).

Mekânın az önceki karanlığına inat içinde yeşeren sonsuz genişlik ve aydınlık Ferit'i rahatlatırken aynı zamanda huzura yönlendirmiştir. O güne kadar ilahi güce inanmayan Ferit'in, rahatlayışını içtiği ilaç ile tuhaf bir tesadüfe bağladığı görülür. Çünkü o babasının, *“Allah'a inananların hepsi, bilâistisna, ahmaktırlar. Bunların arasında bulunduğu söylenen dâhiler, bilgisizliğin mazeretinden de mahrum oldukları için büsbütün ahmaktırlar.”* (Safa, 2022: 68) sözlerinin etkisiyle büyümüş bir genç adamdır. İlerleyen satırlarda da yine babasının etkisiyle şekillenen fikir dünyasının etkileri farklı şekillerde izlenecektir. Kapalıçarşı'dan çıkıp Osmanbey'e giden Ferit'in, burada kitapta adı Suzy diye geçen arkadaşının evine giderek, Selma'yı beklediği görülmüştür. Osmanbey'de arkadaşlarının apartmanında Selma ile buluşup, birlikte Şair Nigar Sokağı'na çıkan Ferit, genç kızı aniden bir apartmana sokup öpmüştür. Selma'nın Ferit'in kollarından kaçarcasına uzaklaşmasıyla, ikilinin Nişantaşı'nda bulunan “Hay-Layf” adındaki pastacıya gittikleri görülür. Burada aralarında geçen konuşmada, ani öpücük karşısında sinirlenen Selma'nın Ferit'e, genç kızın ruhunu yok sayarak onu sadece bir maddeden ibaret gördüğünü söylediği izlenmiştir. Selma'nın ilişkilerine set çekip uzaklaşmasıyla birlikte krizleri yenilenen Ferit'in Galatasaray'a çıkıp Tünel'e yürüdüğünü gören okur, ilerleyen satırlarda genç adamın nasıl bir buhrana sürükleneceğine şahit olacaktır. Beyninde yankılanan Selma düşüncelerinden uzaklaşabilme umuduyla bir birahaneye girdiği görülse de, Ferit'in *“İç i Selma dolu(dur)”* (Safa, 2022: 93). Selma'ya ait hayallerin pençesinde kıvranırken kendini birahaneden dışarıya atan Ferit'in burada sarhoş olduğu görülmüştür. Zihninde Tünel Meydan'ındaki binaların adeta “yelken gibi” sallandığı fikrine kapılan Ferit, ansızın karşısında beliren siyah köpek ile iyice dehşete kapılmıştır. Aslında var olmadığı halde Ferit'in çocukluğu boyunca onu takip ettiğine inandığı siyah köpek, artan krizleriyle birlikte on bir yıl sonra tekrar

belirmiştir. Ferit'in köpeğin gerçekliğinden emin olmadan pansiyona koştuğu görülürken, ertesi sabah Nilüfer abisini ziyarete gelmiştir. Pansiyona gelişiyile birlikte buranın atmosferini, *"Aman ağabey, ne pis sokak, ne karanlık ev, ne suratsız adam o aşağıdaki sakallı."* (Safa, 2022: 117) sözleriyle gözler önüne seren Nilüfer, abisinin vaziyetinin de kendisinininki kadar kötü olduğunun farkına varmıştır. Verem hastalığı ile savaşırken aynı zamanda teyzesinin kendisine yaptığı eziyetlere maruz kalan genç kız, Ferit'in de ona yardım edemeyeceğini anlamış ve pansiyonu terk etmiştir. Nilüfer'in hastalığına dair düşünceler içinde kıvranırken teyzesini öldürmeyi bile aklından geçiren Ferit, gördüğü halüsinasyonlar ile de iyice paranoyaklaşmıştır. Sağlıklı bir ruh halinde olmayışı, Selma ile olan ilişkisini düzeltme gücünü de elinden alırken, Ferit'in kız arkadaşıyla karşılaşma umuduyla, birlikte vakit geçirdikleri yerlerde dolaştığı izlenir. Selma'nın yaşadığı yer olan Osmanbey'e gidip, onun eve geleceği saate kadar Hay-Layf'ta vakit geçirmeyi planlayan Ferit'in karşısında, aniden genç kızın belirdiği görülür. Umut ettiği karşılaşma gerçekleşmesine rağmen, içinde bulunduğu psikoloji ona istemediği şeyleri söyletmiş, Selma ile olan ilişkisindeki ikinci kırılma da gerçekleşmiştir. Üst üste yaşadığı kötü döngü, onun zaten hasta olan bedenini ve ruhunu daha çok hırpalayarak Ferit'i pansiyona geri döndürmüştür. Kitapta pansiyon dışında vakit geçirdiği yerlerde de krizlerinin çoğalışı onu pansiyona bağlı kıldığı gibi sağlığını kaybedecek noktaya da getirmiştir. Karanlığı ve karmaşıklığıyla ön plana çıkan pansiyona geri döndüğü gece, uykusunda bir kadın hayaleti ile karşılaşan Ferit'in, bu kadın tarafından boğazlandığını hissetmesiyle çılgık çılgıca uyandığı izlenir. Yaşadığı paranormal olaylar ile ruhsal durumu daha kötüye giden Ferit, gördüğü bu kadın hayaletini Selma'yı özleyişiyle ilişkilendirerek tekrar onunla denk gelme umuduyla Suzy ve kocası Mister Joe'nun Osmanbey'deki apartmanına gitmiştir. Burada Mister Joe'nun Ferit'e tıp fakültesine geri dönüp, Selma ile nişanlanması şartıyla ona para yardımında bulunmayı teklif ettiği görülür. Ferit'in, Mister Joe ile yaptığı bu tatsız konuşma ve Selma'ya denk gelememenin verdiği can sıkıntısıyla Beyoğlu'na çıkıp sinemaya gittiği görülür. Uzun zamandır sinemaya gitmediğini fark eden genç adam, kafasını kurcalayan meselelerden uzaklaşmayı umut etse de ertesi gün teyzesinin ölüm haberini alacağından habersizdir. Bu arada okur, Ferit'in kitabın ilerleyen satırlarında ona akıl hocalığı yapacak Yahya Aziz ile birlikte Köprübaşı'nda bulunan bir lokanta ile Taksim'deki birahaneye gittiğini izlemiştir. Burada gördüğü her kadın ona Selma'yı hatırlatsa da Ferit'in birahaneden neşeli çıkıp Beyoğlu'nda gezindiği izlenir. Selma'nın hayaliyle döndüğü pansiyonda, Ferit'in akıl sır erdiremediği olaylar da sırasıyla gerçekleşmeye devam eder. Yan odasında kalan garip kız Zehra, çılgık çılgıca yaşlı bir kadının öleceğini haber vermiş, bir süre sonra da Ferit'in teyzesinin

ölüm haberi duyulmuştur. Zehra'nın bu vahşi cinayeti önceden sezmesinin yanı sıra, Ferit'in teyzesinin tam da onun aklından geçirdiği şekilde öldürülüşü, genç adamı delirtecek noktaya getirmiştir. Bütün bunların üstüne, bu cinayeti işleyen de Tosun olduğunu öğrenen Ferit, kendini katil zanlısı gibi hissetmiştir. Zira bir önceki gece teyzesinin onlara yaptığı eziyetlerden yakınarak, yaşlı kadını öldürmek istediğini azılı bir katil olan bu adama anlatmıştır. Tosun teyzesinden çaldığı paraları Ferit'e teslim etse de onun pansiyonda adeta boğulduğu görülür. Endişe, korku ve suçluluk gibi birden fazla duyguyu bu pansiyonda aynı anda yoğun bir şekilde yaşayan Ferit'in, burayla ilgili ifadeleri içinde bulunduğu ruh halini özetler niteliktedir:

"Demin hesapladım. Altı gündür burada imişim. Bana altı ay gibi geldi. Hayatımın en büyük hayretlerini bu altı günde yaşadım." (Safa, 2022: 202).

Vafi Bey'in pansiyonunda ruhen ve bedenen sarsıcı altı gün geçirdikten sonra, Yahya Aziz'in tavsiyesiyle buradan taşınan Ferit'in, Ada'da bulunan Matmazel Noraliya'nın konağında oda kiraladığı görülür. Ferit, üzerinde yıkıcı bir etkiye sahip olan pansiyondan ayrılırken, kitabın olay örgüsünün ikinci bölümü de başlamıştır. Bu bölümleri birbirinden ayıran temel özellik ise birbirine zıt tinsel ve fiziksel özellikteki iki farklı mekânda gerçekleşen olayların anlatılmasıdır. Ferit'in ikinci bölüm ile yerleştiği Matmazel Noraliya'nın evi, birinci bölümde yer verilen karmaşık, karanlık ve izbe pansiyondan hayli farklıdır. Adeta tutunamayanların mekânı olup, içinde ruhsal ve bedensel hasta insanlarla dolu pansiyonun aksine burada huzur hâkimdir. Hazlarına düşkün, hedonist ve hiçbir inancı olmayan Ferit, çam ağaçları arasındaki bu evde ağır bunalımlarından arınacaktır. Yüksekaldırım'daki pansiyonun karanlığı yerini yeşilliğe bırakırken, İstanbul'un betonlaşan yüzüne inat tabiatın tam içinde var olan bu yer ile ilgili Ferit'in tasvirleri de dikkat çekicidir:

"Vafi Bey'in rutubetli odasında, somyası olmadığı için kamburlaşan şiltede lumbago ağrılarına tutulan belinin şimdi bu kuştüyü yatakta şefkat kadar tatlı bir yumuşaklığa kavuşması, onda, ana kucağına gömülen bir çocuğun rahatlık ve güvenlik duygusunu uyandırıyor." (Safa, 2022: 228).

Kitapta kapalılık ile kasvetin hâkim olduğu bir mekân olarak karşımıza çıkan pansiyon yerini, eşyaları ve manzarasıyla Ferit'i ruhen besleyen açık ve geniş bir yer olan Matmazel Noraliya'nın evine bırakmıştır. Bu konağa taşındıktan kısa bir süre sonra aydınlanmış bir ruh haline bürünecek olsa da Ferit'in buraya geldiği ilk gün de gergin olduğu görülür. Teyzesinin cinayetinin azmettiricisi olarak yakalanma korkusuyla mücadele eden Ferit, konağın etrafında gezinen iki adamın, onu

yakalamak için geldiğine inanıp, dehşete kapılmıştır. Bu evdeki ilk gününde de huzursuz olduğu izlenen Ferit, Matmazel Noraliya'nın ruhu eşliğinde yeniden doğacağından habersizdir. Takip edildiğine inanan Ferit, Noraliya'nın evin salon duvarında asılı olan portresinin gözlerinin bile oynayarak onu izlediğini düşünür. Tüm bu olanlardan sonra yakalanacağından emin olan Ferit'in, son kez rahat bir şekilde uyuma umuduyla odasına gittiği görülür. Uykusunda, esrarengiz bir sesin çağrısıyla uyanan Ferit, Noraliya'nın ölmeden önce vaktinin çoğunu geçirdiği odaya girmiştir. Kitapta konağın üst katında yer alan bu odaya Ferit'in gözüyle şöyle yer verilmiştir:

“Bomboş bir oda. Pancurlar kapalı. Köşede, iki pencere arasında alçak ve ufarak bir koltuk. Siyah maroken kaplı, arkası yarım daire biçiminde, kolları geniş ve yassı, hiçbir stili olmayan koltuk bomboştu.” (Safa, 2022: 230).

Sözü edilen boş odanın içinde kimsesiz kalmış bomboş bir koltuğa oturup, olağan üstü bir roman kişisi olan Matmazel Noraliya'nın hayaleti eşliğinde tamamen farklı bir ruh haline bürünen Ferit'in, adeta mistik aydınlanma yaşadığı görülür. Ferit, Matmazel Noraliya'nın ruhundan, hayatından ve tecrübelerinden yararlanarak, tinsel olarak yeniden doğup, huzura ermiştir. Vafi Bey'in pansiyonunun akıl almaz devinimlerini, vaktinin çoğunu geçirdiği Beyoğlu'nu ve Osmanbey'de Batı hayranı arkadaşlarının apartman dairesinde verilen parti ortamlarını geride bırakarak yerleştiği konakta huzuru bulup ruhi bunalımlarından kurtulmuştur. Evin sükunetine sığınıp, tinsel anlamda özgürleşen Ferit'in hayatındaki olumsuzlukların yoluna girdiği görülürken, roman Ferit ile Selma'nın çam ağaçlarına doğru yürüdükleri mutlu son sahnesiyle bitmiştir.

4.4.3. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Algısal Mekân Olarak Beyoğlu

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda yazarın, adeta bir karakter kimliği oluştururcasına okura sunduğu mekânlar ile kahramanların ruh hallerini gözler önüne serdiği söylenebilir. Yazarın, kurguyu üzerine oluşturduğu mekânlar olan Vafi Bey'in pansiyonu ile Matmazel Noraliya'nın konağı, iki farklı duygu ve düşünce dünyasının yansıması olarak romanda sahne almıştır. Yazar, fiziksel özelliklerinden çok algısal yönleriyle ele aldığı bu yerleri, başkışı Ferit'in ruh dünyası ile şekillendirmiştir. Söz konusu mekânlardan Vafi Bey'in pansiyonunun Beyoğlu semtinin Yüksekalkdırım caddesinde yer alıyor olması, tez kapsamı açısından bu yerin algısal olarak incelenmesini gerektirmiştir. Bu bölümde, Ferit'in içinde adeta

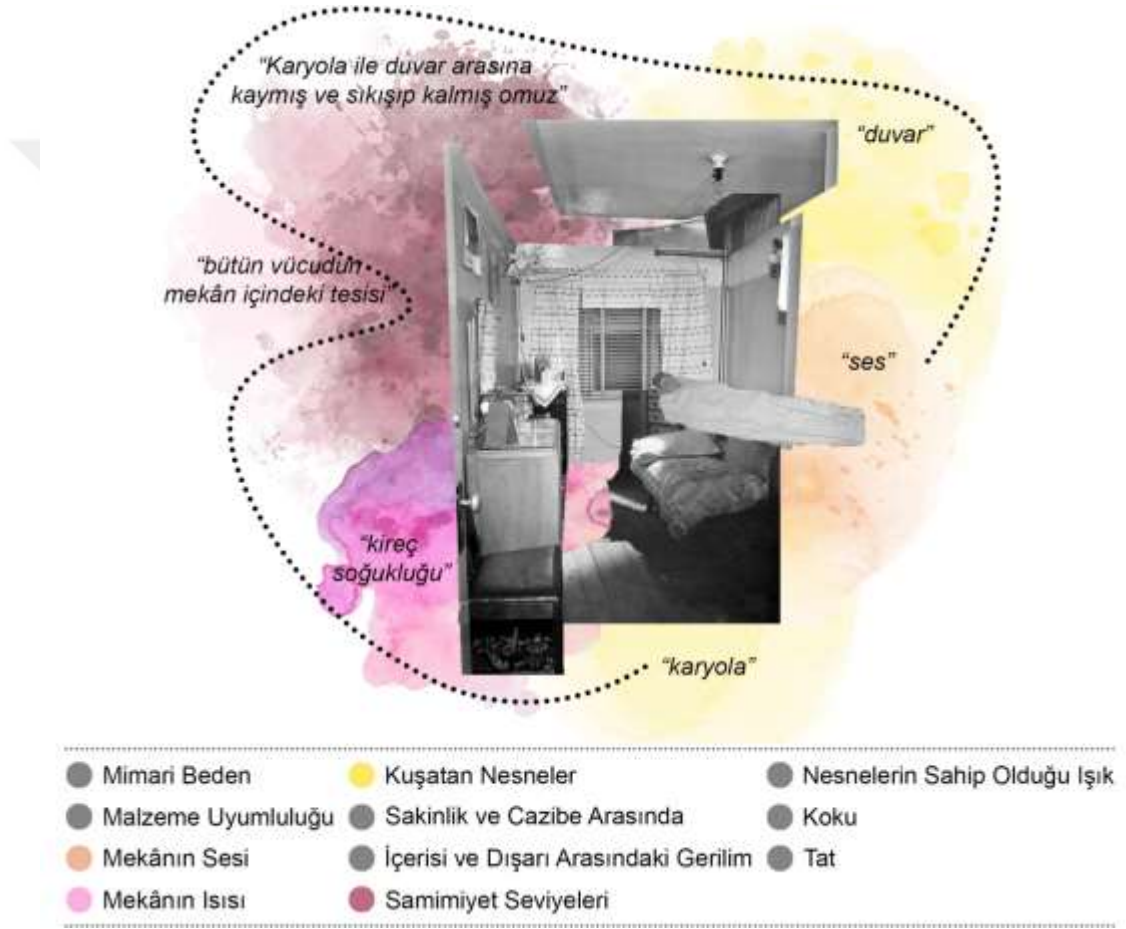
çıldırmanın eşiğine geldiği pansiyonun atmosferi, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı kapsamında incelenmiştir.

Kitap, başkışı Ferit'in Yüksekaldırım'da kalmaya başladığı Vafi Bey'in pansiyonundaki ilk gecesi ile başlar. Okur, kitabın ilk sayfalarıyla birlikte, gördüğü rüyanın da etkisiyle uyku ile uyanıklık hali arasında olan Ferit'in, zihninde tekrar eden sesleri anlamlandırmaya çalıştığına şahit olur. Bir rüya hali ile başlayan roman, Ferit'in uyanışı ile devam ederken, genç adamın benliği ile bulunduğu odanın algısının iç içe geçişine şöyle sahne olmuştur:

*“Gözlerini açtı. Uyanma duygusunun etrafını pek az aydınlatan loş bir bilgi halesi içinde, **sesin** rüya bittikten sonra kesilmediğini yarım yamalak idrak etmeye başlamıştı. Sağ yanındaki duvara değen dirseğinin ucundan yukarıya doğru yürüyen kireç soğukluğu, yokluğun içinden yavaş yavaş çıkan bir kolunu ona tamamiyle keşfettirdiği anda, nefsiyle dışarda bir madde arasındaki temasın delaletinden gelen taze bir idrak, **bütün vücudunu mekân içinde tesis etmesini kolaylaştırdı** ve bir derece daha uyandı. **Karyola ile duvar arasına kaymış ve sıkışıp kalmış omzunu, altında somya olmadığı için kamburlaşan şiltenin ortasına doğru zahmetle çekti**, başını yastığın çukuruna yerleştirdi ve **kulak verdi.**”* (Safa, 2022: 7-8).

Okur kitabın ilk sayfalarıyla birlikte, Ferit'in yeni taşınmış olduğu bu odayı algılayışına şahit olurken, genç adamın kulağında yankılanan sesler ile nerde olduğunu anlamlandırmaya çalıştığını izler. Yazarın da Ferit'in algısıyla şekillendirdiği odanın atmosferini yaratırken, ilk olarak “mekânın sesine” yer verdiği görülür (Şekil 4.51). Uyandığı andan itibaren, benliği ile odayı algılayışı birlikte gelişen Ferit'in, dirseğinin duvara değışıyle mekândan soğuk bir cevap aldığı söylenebilir. Genç adamın bu ilk dokunuşu ile “kuşatılan nesneler” başlığı akla gelirken, duvara dokunduğunda duyduğu soğuklukta, “mekânın ısisının” atmosfer yaratımında kullanıldığının kanıtıdır. Ferit'in dokunuşuyla keşfettiği duvar, “nesne” olarak algılanmış, soğukluk ise genç adam ile mekân arasında çizilen görünmez bir sınır olarak okurun karşına çıkmıştır. Nihayet uyku hali sona ererken Ferit'in de varlığını bulunduğu odada konumlandırmaya çalıştığı görülür. Mekândaki ilk hareketiyle denk geldiği duvarın yanı sıra, odanın içinde konumlanan eşyalara da Ferit'in gerçeklik algısını harekete geçiren unsurlar olarak yer verilmiştir. Duvardan sonra yazarın değindiği karyola da atmosfer yaratımını destekleyen, “kuşatan nesnelere” örnek olarak gösterilebilir. Ferit'in benliğini odada konumlandırabilmesinde yardımcı unsurlar olarak atmosfer yaratımında rol alan

karyola ve duvar, aynı zamanda mekândaki mesafeleri de oluşturarak “samimiyet seviyelerini” gündeme getirmiştir. Önemli bir eşya çeşitliliğini barındırmayıp bir karyola ve bir koltuktan ibaret olduğu vurgulanan oda, kitabın ilk sayfalarından itibaren Ferit’in ruhunu sıkarak, çatışma yaşadığı kapalı bir yer olarak gösterilir. Bedeni ve ruhu ile bu oda arasında çizdiği sınır Ferit’in, kendini burayla bütünleştiremeyip, mekânla aidiyet kurmasının önüne geçmiştir. Bu odada gözlerini açtığı ilk andan itibaren yabancılik hisseden Ferit için, duvarın “kireç soğukluğu” da onun hislerini kamçılayarak kendini mekânda konumlandırıp, kök salmasını engellemiştir.



Şekil 4.51. Ferit’in Algısıyla Vafi Bey’in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Yazarın mekân atmosferini yaratan bir unsur olarak yer verdiği “mekânın seslerine” kulak veren Ferit’in, nihayet işittiklerini anlamlandırabildiği görülür. Bu seslerin kaldığı odadan “*bir tahta bölme ile*” (Safa, 2022: 8) ayrılan yan odadan geldiğini fark eden Ferit, pansiyon sakinlerinden bazılarıyla tanışır. Sözü edilen pansiyon sakinleriyle iletişim kurduğu ilk andan itibaren neredeyse hepsinin ruhen veya bedenen arızalı tipler olduğu gerçeği ile yüzleşen Ferit nazarında, pansiyonun atmosferi tamamlanmış olur. Kitaptaki en önemli mekân olup, adeta bir bedene

bürünen pansiyon; karanlığı, rutubeti ve köhneliği ile tasvir edilirken insan manzarası da buranın atmosferini temsil eder niteliktedir. Arka sokaklarında yer alan genelevler ile sarhoşların mesanelerini boşalttıkları pis sokakların arasında kalan pansiyonun, oda kapılarında kilidin ve koridorlarında ampulün bulunmamasıyla da tekinsiz bir mekân olduğu görülür. Beyoğlu'ndaki bu pansiyon romanın başkışısı olan Ferit'te tiksinti uyandırırken, genç adamın zaten karanlıkta süregitmekte olan hayatını daha çok altüst etmiştir.

Kitabın ilk sayfalarıyla birlikte Ferit'in, bulunduğu oda ve pansiyon ile sık sık çatışma halinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamda yazarın mekân üzerine düşünen bir romancı olduğu sonucu çıkarılırken, okurun kitabın ilerleyen sayfalarında da denk geldiği söz konusu satırlardan biri de şöyledir:

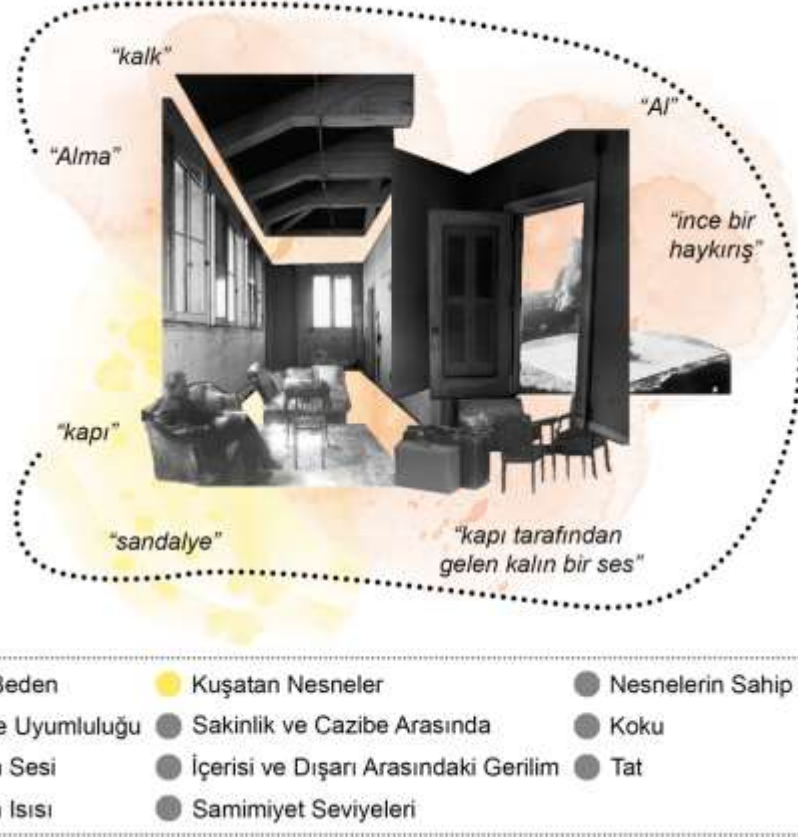
“Çok yorgunum. Oda karanlık. Objelerle münasebetim kesilmiş. Onların beni daima gerçeğe davet eden hazır oluşlarından mahrum kalınca fantezilerimle realite arasındaki hududu bulamıyorum.” (Safa, 2022: 140-141).

Yazarın atmosferi, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımıyla örtüşür bir şekilde oluşturduğu görülürken, mekânı da bilinçli olarak karakterin ruhsal dünyası ekseninde şekillendirdiği söylenebilir. Bu bağlamda, mekânı etkin bir anlatım ögesi olarak kullanan yazarın, karakterin kendini bulma çabasında, bulunduğu yerin atmosferinin önemine yer verdiği görülür. Algısal olarak kapalı ve dar bir mekân olan pansiyon her geçen gün Ferit'i köşeye sıkıştırıp adeta labirentleşmiştir. Romanın ilk sayfalarıyla birlikte okurun karşısına çıkan pansiyonun olumsuz atmosferi, Ferit'in burada geçirdiği altıncı gün sonunda iyice içinden çıkılamayarak, *“insanı ezen mekân tarzı”* (Bourneur ve Quellet, 1989: 117) haline gelmiştir.

Tosunun Ferit'e, teyzesini öldürdüğünü itiraf edip, yaşlı kadının paralarını vermesiyle mekânın genç adam üzerinde yarattığı baskının dayanılmaz noktaya geldiği görülür. Ferit'in zihninde yankılanan sesler ile etrafını saran eşyaların onu esir alarak adeta yutacak noktaya getirdiğinin anlatıldığı satırlar şöyle başlar:

“Kalk! Ferit bavulun kulpuna elini uzatırken, arkasında, kapı tarafından gelen kalın bir ses “Alma,” diye bağırdı. Tosun, karşığı kanepede, başını yukarıya dikmiş, sapsarı yüzünde şişkin ve küflü göz kapaklarının altından fırlayan simsiyah bir dikkatle ona bakıyordu. Yüzünde donmuş bir fırtına vardı. Bağıran kim? Tosun değildi. Ferit arkasına döndü. Kapı kapalıydı ve arkasında, sandalye duruyordu. Bu sefer bavulun bulunduğu taraftan Necmiye teyzenin sesini andıran ince bir haykırış geldi: All.” (Safa, 2022: 196).

Ferit'in kafasının içinde tekrar eden "al ve alma" yankıları genç adamı adeta esir alan "mekânın sesini" oluşturmuştur (Şekil 4.52). Sesler mekân ile iç içe geçerek, vahşice katledilen teyzesinin parasını Tosun'dan alma konusunda Ferit'e baskı yaratmıştır. Aslında var olmayan seslerin yankılarıyla çıldırma korkusu yaşayan Ferit'in, kapı ve sandalye gibi "kuşatan nesnelerden" medet umduğu görülür.



Şekil 4.52. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

İlerleyen satırlarda söz konusu seslerin Ferit'i ele geçirdiği görülürken, eşyaların da genç adamın üzerine yürüyüşlerine şöyle yer verilmiştir:

*"Ferit hemen döndü. **Bavul** sallanıyordu. **İçinden aynı ses tekrarladı. "Al!"** fakat **kapı tarafından gelen kalın ses de "Alma!" diye bağırды. Odaya kırmızı bir sis doluyordu. Yüzünü bir kapıya, bir de bavula süratle çeviren Ferit bu ikisinden başka hiçbir şey göremez oldu. Sesler çoğalıyordu. Tavan istikametinden, pencereler, döşeme, bavul, kapı, her taraftan, inceli kalınlı, bazen koro halinde, bazen çifter çifter ve bazen da ayrı ayrı, fakat birbirini fasılasız, kovalayan sesler geliyordu: Al! Alma! - Al! Alma! - Al! Al! Alma!.**"* (Safa, 2022: 197).

Eşyaların adeta ayaklanarak dile geldiği odanın atmosferi ağırlığıyla Ferit'i ezerken, yazarın da "mekânın sesi" ile "kuşatan nesnelere" tekrar değindiği görülür (Şekil 4.53). Bavul, kapı, tavan, pencere ve döşeme gibi "kuşatan nesneler" karakterin

üstüne yürüyerek, dünyasını ters yüz etmişlerdir. Çıldırma korkularının pençesinde olan Ferit, odanın kırmızı bir sis ile dolduğu izlenimine kapılır. “Kuşatan nesnelerin” hareketi ile oda atmosferinin kısıtlayıcı yönü artarken, Ferit’in adeta “mimari bedene” dönüşen kırmızı sis tarafından kuşatıldığı görülür.



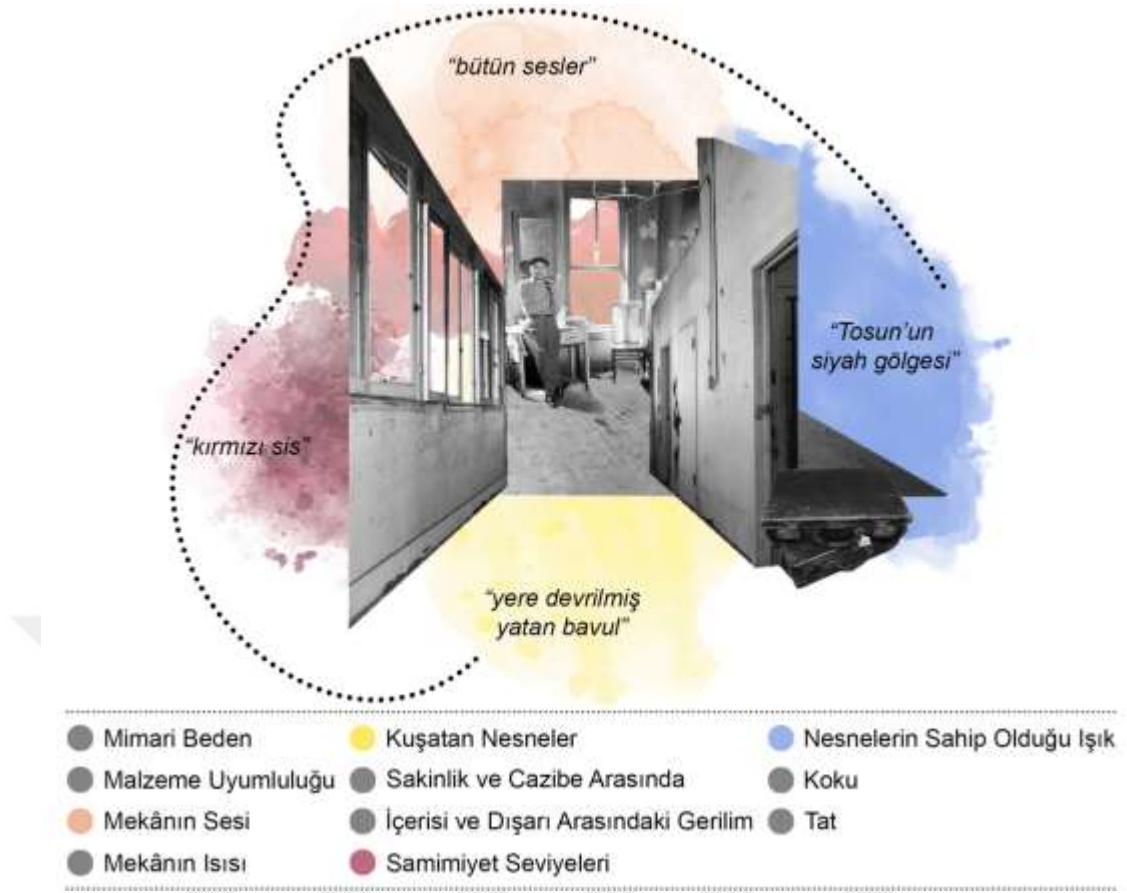
● Mimari Beden	● Kuşatan Nesneler	● Nesnelerin Sahip Olduğu Işık
● Malzeme Uyumluluğu	● Sakinlik ve Cazibe Arasında	● Koku
● Mekânın Sesi	● İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim	● Tat
● Mekânın Isısı	● Samimiyet Seviyeleri	

Şekil 4.53. Ferit’in Algısıyla Vafi Bey’in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Bu esnada teyzesinin paralarıyla dolu olan bavulu boşaltıp kendisine geri getirmesi konusunda Ferit’e baskı yapan Tosun’un sesinin yükselişi duyulmuştur. Tosun’un “bütün haykırıışları uzaklara atan bir gürleyişle” (Safa, 2022: 197) yükselen sesinin Ferit’i, bir nebze olsa kendine getirdiği görülür:

“Ferit yere devrilmiş yatan ve artık sallanmayan bavulun kulpunu titreyen eliyle tutarken bütün sesler kesildi. Kırmızı sis hafifliyordu. Tosun’un ayakta ve yakında duran siyah gölgesi hareketsiz bir bloktu. Bavul o kadar ağır değildi.” (Safa, 2022: 197).

“Mekânı kuşatan bir nesne” olarak okurun karşına çıkan bavulun ayaklanması sona ererken, “mekânın seslerinin” de azaldığı görülür (Şekil 4.54). Odayı baştan başa kuşatarak “mimari bedene” bürünen kırmızı sisin dağıldığı izlenirken, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” oluşturduğu Tosun’un siyah gölgesi de Ferit’in üzerinde baskı yaratan bir unsura dönüşmüştür.



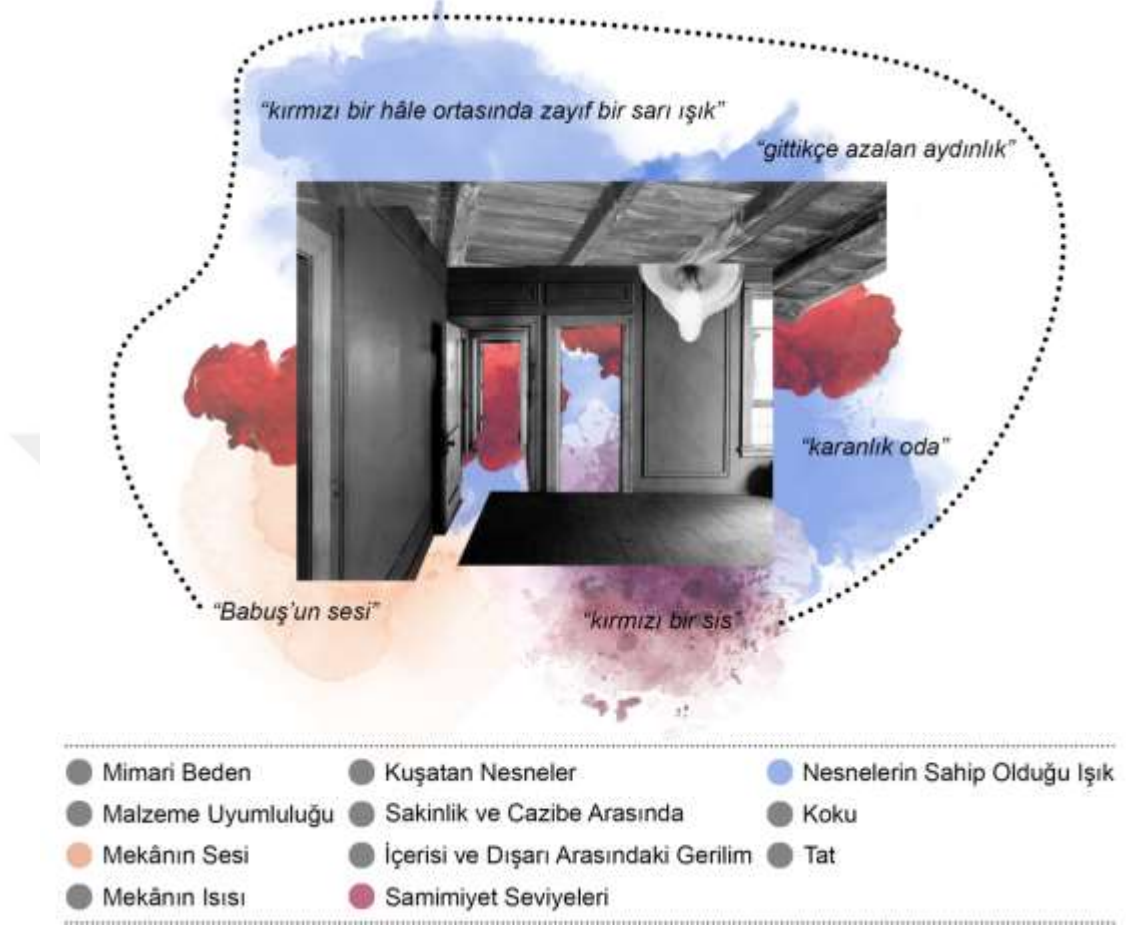
Şekil 4.54. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Paraları boşaltıp bavulu bir an önce Tosun'a vermek için odasına giden Ferit'in algısıyla, buranın atmosferinin de en dip noktasına ulaştığı anlara şöyle yer verilmiştir:

*"Ferit odasına döndü. Kapısını kilitledi. Yatağa doğru yürürken durdu. Bütün vücudu titriyordu. Etrafına bakındı. Bu odaya da **kırmızı bir sis doluyordu. Aydınlık gittikçe azalıyor ve tavandaki ampul birkaç sarı çizgi hâlinde kalıyordu.** Sendeleyerek yürüdü ve koltuğa çöktü. Gözlerini kapadı ve açtı. Oda **karanlıktı. Kırmızı bir hâle ortasında zayıf bir sarı ışık veren ampul sallanıyordu.** Başında, uykuya olduğu kadar baygınlığa da benzeyen bir sersemlik içinde gözlerini kapadı: Titremesi geçiyordu. **Bitişikten Babuş'un sesi geldi.** Ne söylediği anlaşılmıyordu. Fakat bu, Ferit'in realite duygusunu birdenbire kuvvetlendirdi"* (Safa, 2022: 197-198).

Ferit'in algısıyla şekillenen atmosferin yeniden "mimari bedeni" yaratan bir unsur olarak okurun karşısına çıkan kırmızı sisle dolduğu görülür (Şekil 4.55). Ferit'in ruhunun yansıması olarak odanın atmosferini şekillendiren yazarın, aydınlığı gittikçe azalarak, birkaç sarı çizgi halinde tavanda asılı olan ampule yer vererek, "nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığına değinmiştir. Olay örgüsünün genelinde karanlığı ile ön

plana çıkan pansiyon, “nesnelerin sahip olduğu ışığı” başlığı altında incelenen, “kırmızı bir hâle ortasında zayıf bir sarı ışık veren ampul” (Safa, 2022: 198) ile söz konusu atmosferi devam ettirdiği söylenebilir.



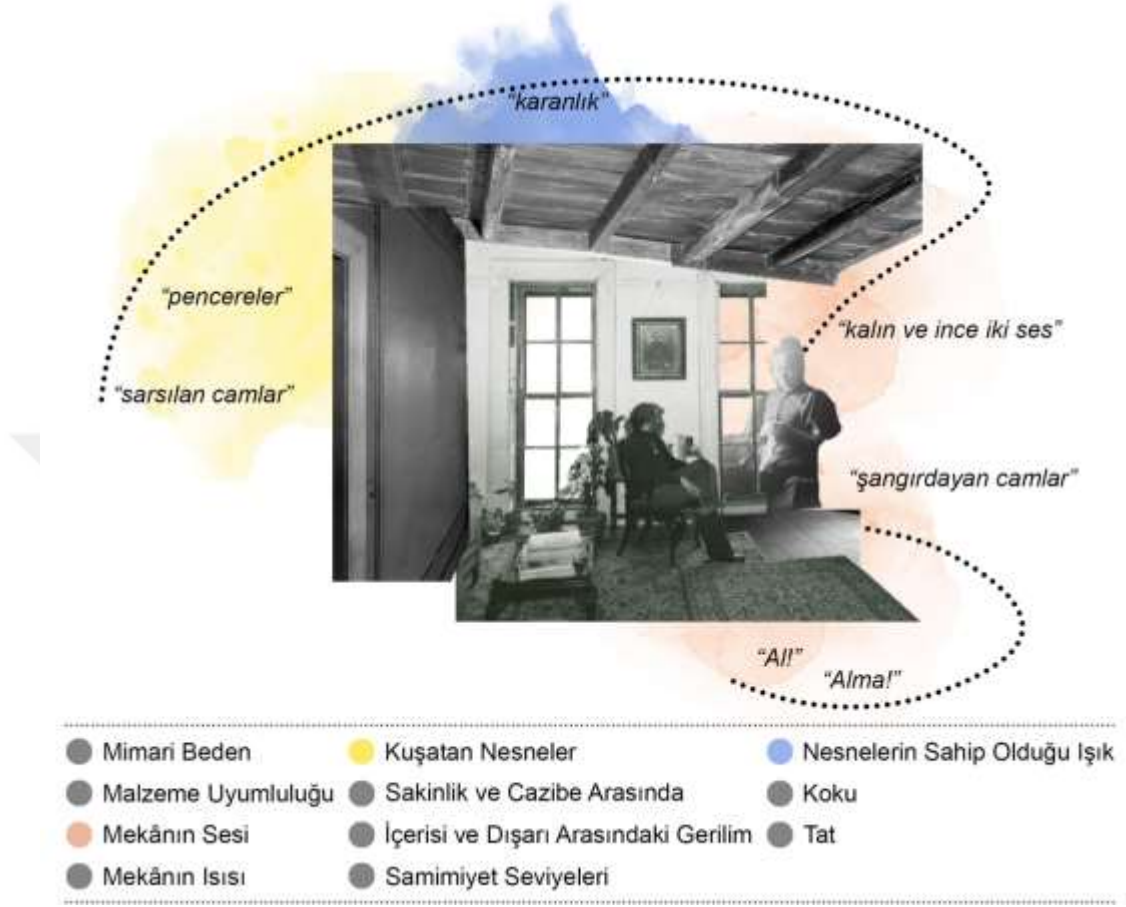
Şekil 4.55. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Kırmızı sisi, karanlığı ve dile gelip ayaklanan nesneleri ile Ferit'i kuşatarak halüsinasyon yaşatan oda, bu sefer “mekânın sesi” ile genç adamı gerçekliğe davet etmiştir.

*“Gözlerini açtı. Oda karanlıktı. Kulak verdi, fakat artık **çocuğun sesini** duymuyordu. Bitişikteki uyumadan, odalarına gitmeyi düşündü. Fakat yorgundu ve oturmak ona iyi geliyordu. Başını arkaya dayadı. **Çatlaklarına boylu boyuna uzun ve solgun mavi şeritler yapıştırılmış ahşap tavana** bakıyordu. **Kırmızı sis dağılmıştı**”* (Safa, 2022: 198).

Ferit'in ruh dünyasını hırpalayan bütün bu unsurlar, aslında onun algılayış biçiminden başka bir şey değildir. Nitekim kulak verdiği Babuş'un sesinin onu gerçekliğe döndürmesiyle “mimari bedeni” oluşturan kırmızı sisin dağıldığı görülmüştür (Şekil 4.56). Aynı zamanda Ferit'in gözlerini açışıyla odanın karanlığına

da dile gelmiştir. “Nesnelerin sahip olduğu ışık” kapsamında karanlığı vurgulanan boşluk, “al ve alma” nidalarıyla seslenirken, “mekânın sesinin” yeniden gündeme geldiği söylenebilir.



Şekil 4.57. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Üst üste yaşadığı halüsinasyon atmosferi karşısında delirmekten korkan Ferit'in zihninden geçen düşünceler şöyledir:

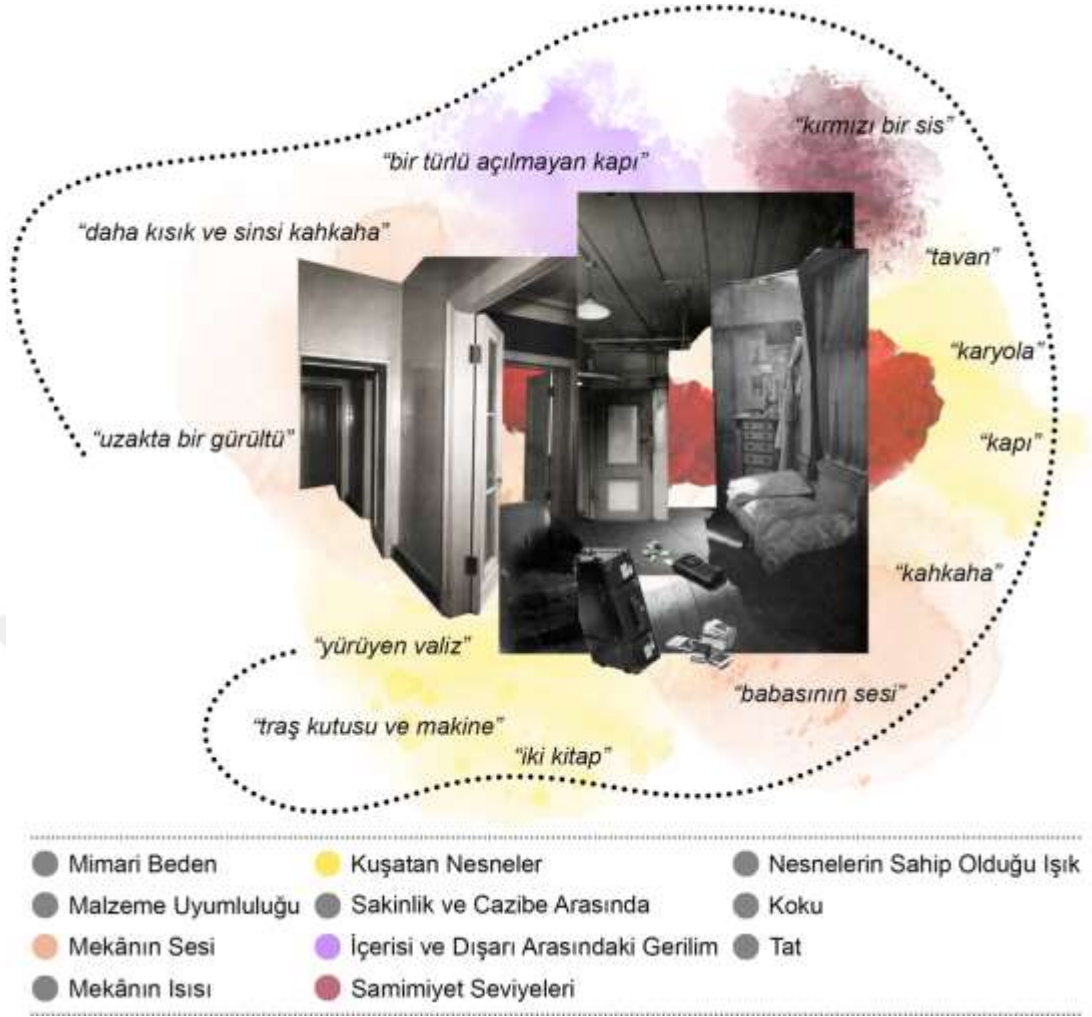
“Bu evde çoğaldı krizler. Ne zaman geldi bu odaya? Geçen pazartesi. Bugün cumartesi. Altı gün. Altı gün! Bu kadar az mı? Tekrar hesapladı. Altı gün” (Safa, 2022: 199).

Ferit, burada geçirdiği altı gün içinde mekânın eziciliği karşısında nefes bile alamayacak hale gelirken, içinden çıkılamayacak kadar yutucu olan atmosferin genç adamı tekrar etkisi altına aldığı görülür:

“Ferit yine titredi. Karyolasının altından gelen bir kahkaha duyar gibi olmuştu. Dikkat etti. Bir kahkaha daha, Babasının sesine benziyordu. Doğrulup oturdu. Titremesi artıyordu. Kahkaha bu sefer tavandan geldi. Ferit karyoladan indi ve kapıya doğru yürüdü. Evvela anahtarı, sonra topuzu çevirdi. Fakat bütün

kuvvetiyle çektiği hâlde kanadı açamıyordu. Bu sefer kahkaha, daha kısık ve sinsi, kapının dışından geliyordu. Gerisin geriye, birkaç adım yürüdü. Beline ağır bir şey çarptı ve yere düşüp gürültü çıkardı. Hemen arkasına dönen Ferit, biraz evvel içine paraları koyduğu çantanın, ayaklarının dibinde sallandığını ve duvara doğru yürüdüğünü gördü. Dizleri o kadar şiddetle titremeye başladı ki, vücudunu çekemiyor, kırılacak gibi oluyordu. Sol tarafında ve uzakta bir gürültü daha duydu. Koltuğun üstüne koyduğu traş kutusu yere düşmüş kapağı açılmış, makine dışarı fırlamıştı. Peşinden yere iki kitap düştü. Odanın içini yine kan renginde bir sis dolduruyordu” (Safa, 2022: 200).

“Kuşatan nesnelerin” etrafını sarıp kahkahalarıyla Ferit’i nasıl esir aldığının anlatıldığı satırlarda, genç adamın babasının yükselen alaycı sesinin duyulduğu görülür (Şekil 4.58). Babasının sesiyle, geçmişle olan trajedileri de gün yüzüne çıkan Ferit nazarında, odanın ezici etkisinin arttığı söylenebilir. “Mekânın sesini” oluşturan kahkahaların nerden geldiğini anlamlandırmaya çalışan Ferit’in, “kuşatan nesnelerden”; karyola, tavan, kapı gibi unsurlara dikkat kesildiği izlenir. Sesin, dışarıdan geldiğini fark eden Ferit’in, “içerisi ile dışarısı arasındaki gerilimi” oluşturan kapıyı tüm zorlamalarına rağmen açamayıp adeta onu yutan oda da esir kaldığı görülmüştür. Kapının Ferit’i odaya hapsedişiyle, onun içindeki en büyük tedirginliğin sebebi olan içi dolu çanta da hareket etmeye başlamıştır. Ferit’in zihninin bir yansıması olarak şekillenen odanın atmosferi aniden; yürüyen çanta, dışarıya fırlayan makine ile yere düşen traş kutusu ve iki kitap gibi “kuşatan nesnelerle” çevrilmiştir. Ayrıca Ferit’in algısıyla gelişen mekânın atmosferinin en olağandışı unsuru olarak, “mimari bedene” örnek verilebilecek kırmızı sis de tekrar belirmiştir.



Şekil 4.58. Ferit'in Algısıyla Vafi Bey'in Pansiyonunun Mekân Atmosferi

Ferit'in içine düşmüş olduğu bu daralma daha da ileriye giderek genç adamın "ağzında hafif bir kan lezzeti" (Safa, 2022: 201) hissetmesiyle onu iyice tedirgin hissettirmiştir. Bu kan lezzeti, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımının yanı sıra yazarın atmosfer yaratımında yer verdiği tat unsuru olarak değerlendirilebilir.

Ferit'in bilinçaltının ekseninde şekillenerek, benliğini parçalayan atmosfer karşısında, Vafi Bey'in ona öğrettiği Ayet'el-Kürsî'yi hatırlamaya çalıştığı görülür. Hatırladığı kadarıyla okuduğu Ayet'el-Kürsî sayesinde hapsediği odadan çıkmayı başaran Ferit'in, Yahya Aziz'in odasına gittiği izlenir. Ferit'in başından geçenleri dinleyen Yahya Aziz, onun sınırlarına iyi geleceğini düşünerek, Ada'da bir ev kiralamasını öğütler. Bu geceden sonra samimiyet ve içtenliği bulamadığı pansiyondan ayrılan Ferit, okurun karşısına Matmazel Noraliya'nın evi ile çıkmıştır. Bir nevi içinde hapsediği pansiyondan Ada'ya gelen Ferit, yeni bir mekânda bambaşka bir ruh haline bürünmüştür. Ferit adeta esir alındığı bu pansiyonda, Platon'un meşhur mağara alegorisindeki zincirlenmiş mâhkumlara benzetilebilir.

Platon'nun alegoride yer verdiği şekilde, Ferit de kaldığı Vafi Bey'in pansiyonuna hapsolmuş ve etrafındaki her şeyi hatta sevdiği kız olan Selma'yı bile maddeden ibaret görmektedir. Oysa William Irwin'in, "Matrix ve Felsefe" eserinde belirttiği gibi *"Platon'a göre, beş duyumuza hitap eden hakikat düzeyinde tecrübe ettiğimiz her şey, daha yüksek bir hakikat düzeyinin, formların yoksul taklitleridir"* (Irwin, 2003: 21). Bu bağlamda, materyalist dünya görüşü ekseninde hayatı tedirginlikler ve kararsızlıklarla süregiden Ferit'in, zincirlendiği pansiyondan çıkarak ideale yaklaştığı görülür. O, Vafi Bey'in pansiyonunda kaldığı süre boyunca yaşadığı olağandışlıklar ile Matmazel Noraliya'nın evinde yaşayacağı mistik tecrübeye hazırlanarak, maddeden daha yüksek bir hakikat düzeyini deneyimlemiştir. Bu sayede, içinde bulunduğu maddi dünyanın, görünenden daha büyük anlamlar taşıdığı bilincine ulaşan Ferit'in, materyalizmin şekillendirdiği fikir dünyasından sıyrılıp, idealizmi kabullenmesiyle kitabın olay örgüsü de sonlanmış olur.

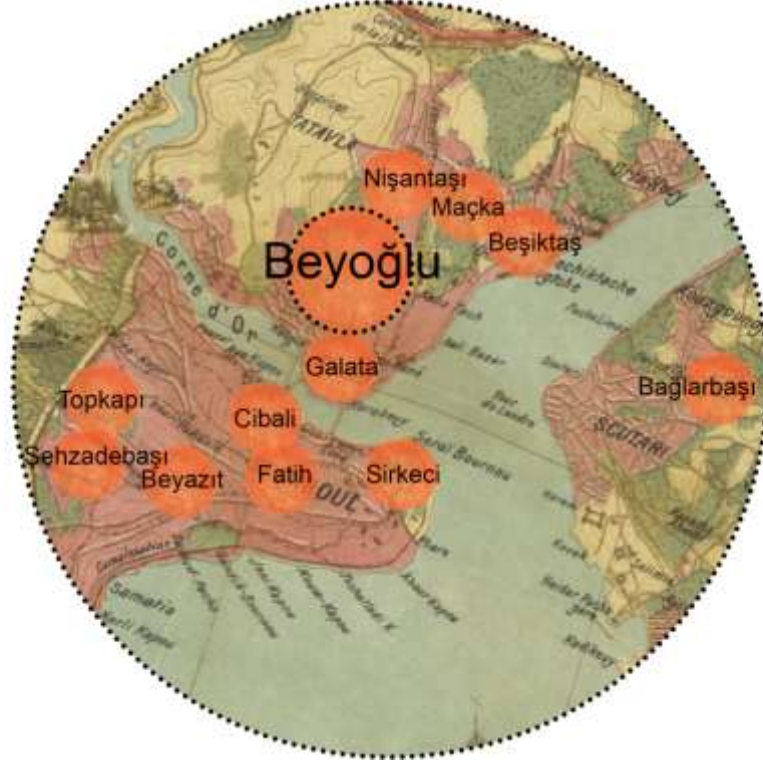
4.5. Bölüm Sonucu

Tez çalışmasının bu bölümünde, çalışma kapsamında incelenmesine karar verilen romanlar tanıtılırken, romanlarda geçen çevresel mekânların hangileri olduğundan bahsedilmiş ve söz konusu mekânlardan Beyoğlu'nun algısal olarak nasıl ele alındığının üzerinde durulmuştur.

İncelenen romanlardan ilki olan Mahşer'de Peyami Safa, İstanbul'un 1919 yılına ait toplumsal panoramasını sunmuştur. Yazar söz konusu dönemde İstanbul'u; çeşitli ahlaki çöküntülerin, dolandırıcılığın, maddi kazanç ve statü arzusunun açıkça yaşandığı, adeta bir "mahşer" yeri olarak ele almıştır. Romanda Nihad ile Muazzez karakterlerinin aşk ve evlilik yaşamları, bu kaotik dönemin merkezine yerleştirilmiştir. Nihad'ın ekonomik zorluklar içinde hayatta kalma mücadelesinin yanında, Muazzez'in ise Doğu ve Batı arasında yani Beyoğlu ile Fatih arasında gidip gelen seçimleri, evliliklerinin rotasını belirlemiştir. Bu anlamda romanda Nihad ile Muazzez'in, tüm zorluklara rağmen bir arada kalabilmeleri; ahlakın, maneviyatın ve milli kültürün; maddiyat, asri hayat ile ahlaksızlığın karşısındaki bir tür direnişi olarak romanda yer almıştır.

Mahşer'in çevresel mekânlarını İstanbul'un; Fatih, Sirkeci, Beyazıt, Cibali, Topkapı, Şehzadebaşı, Galata, Beyoğlu, Nişantaşı, Maçka, Beşiktaş, Bağlarbaşı semtleri oluşturur (Şekil 4.59). "Romancı Yönüyle Peyami Safa" eserinde Mehmet Tekin'in söz konusu mekânları, I. Üçgen ve II. Üçgen olarak sınıflandırdığı görülür. Tekin'e göre I. üçgenin kapsadığı semtler olan Beyoğlu, Galata ve Nişantaşı; vurucu

tüccarlar, yolsuzluğu bulaşmış bürokratlar ve toplumun değerlerinden uzaklaşmış üst sınıf kesim yaşadığı yerlerdir. Bu semtlerde, maddi refah ve zenginlik ile beraber, ahlaki çöküntü de görülmektedir. Bu yerlerde yaşayan Türk aileler yabancılar ile iş birliği yapmaktadır. II. üçgeni temsil eden; Fatih, Sirkeci ve Beyazıt'ta ise halk tabakası yoksulluk ve kıtlık içindedir. Burada yaşayan halk tabakasının en belirgin özelliği ise muhafazkârlıkları ile vatanseverlikleridir (Tekin, 1999: 98).

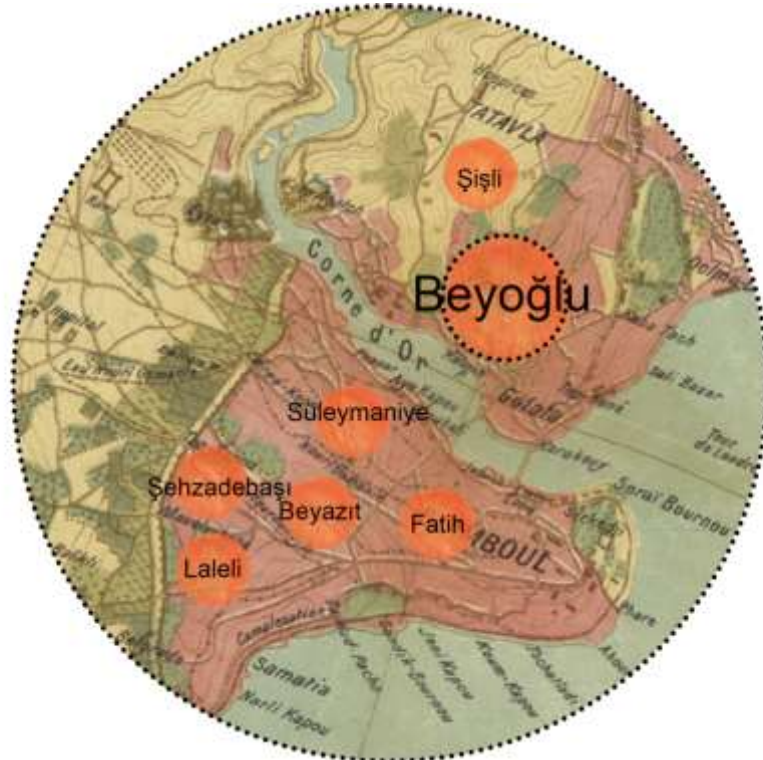


Şekil 4.59. Mahşer'de Çevresel Mekânlar

Nihad yanlış Batılılaşmanın popülerlik kazandığı bir İstanbul'u gözlemlerken, ahlaki değerlerin erozyona uğradığı, maddi zenginliğin ve lüksün; her şeyin, hatta ruhsal boyutların bile önünde tutulduğu bir şehirle karşılaşır. Bu sebeple Nihad'ın, bir kıyamet mekânı gibi tasvir ettiği şehrin geleneksel değerlerden uzaklaştığı görülürken, söz konusu yanlış Batılılaşmanın da en belirgin olduğu semt Beyoğlu'dur. Beyoğlu caddeleri, apartmanları ve gece hayatı ile Batı'yı sembolize ederken, Fatih'teki yoksulluk ise Doğu'nun bilim ve teknolojiye geri kalmışlığını temsil etmektedir. Romanda Beyoğlu, Fatih'te halk tabakası ile yaşayan Nihad'ın büyük umutlar ile geldiği semtte kendini buraya ait hissedemeyip, yaşadığı hayal kırıklıkları ile yer almıştır. Bu bağlamda yazarın, Beyoğlu'nun atmosferini çoğunlukla Nihad'ın algısıyla şekillendirirken, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımındaki ilkelere yer verdiği görülmüştür. Zumthor'un fenomenolojisi kapsamında değerlendirilen

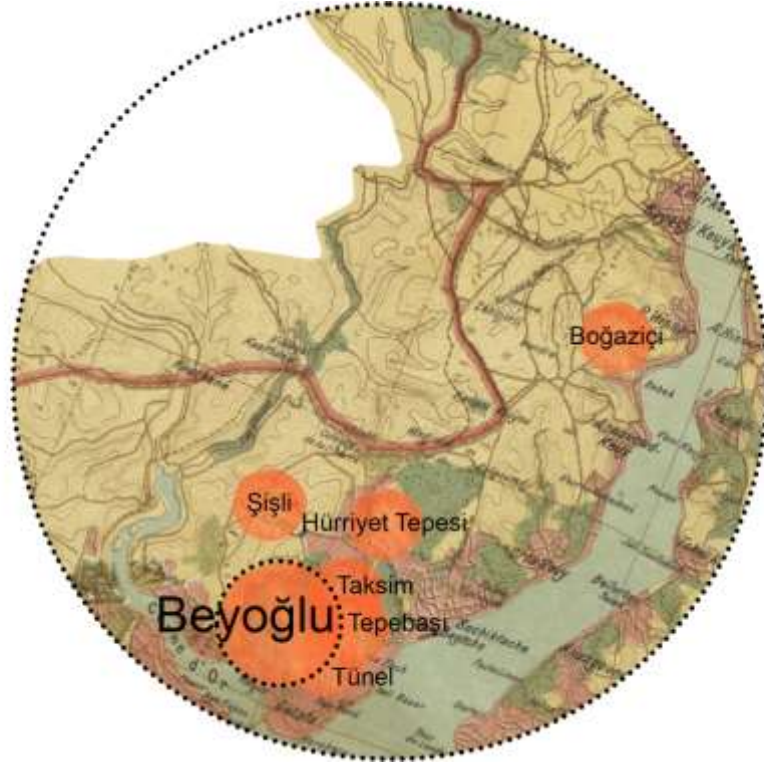
ilkeleri atmosfer yaratımına dâhil eden yazarın, aynı zamanda koku duyusuna da yer verdiği izlenmiştir.

Tez çalışması kapsamında incelenen ikinci roman olan Fatih-Harbiye eserinde Peyami Safa, Batılılaşma meselesini sadece karakterler üzerinden anlatmamış, mekânın ruhunu da ele almıştır. Safa'nın romanda çevresel mekân olarak; Şişli, Beyoğlu, Fatih, Beyazıt, Süleymaniye, Şehzadebaşı ve Laleli semtlerine yer verdiği görülmüştür (Şekil 4.60). Romanda iki ayrı medeniyetin temsilcisi olarak ele alınan mekânlar için Tekin; *"Fatih ve Beyoğlu kesimleri, eşyadan genel görünümüne kadar her yönüyle farklı iki ayrı semttir."* (Tekin, 1990: 68) ifadesini kullanmıştır. Romanda önemli bir yer işgal eden Beyoğlu'nun, ışıltılı ve renkli vitrinleri ile Neriman'ı kendine çekerek, genç kız için arzu mekânına dönüştüğü görülmüştür. Çoruk'un söz konusu mekân için, *"Beyoğlu, bir anlayışı, yeni ve Batılı yaşayış şeklini temsil etmektedir."* (Çoruk, 1995: 218) ifadesinden hareketle bu mekânın; pastaneleri, eğlence yerleri ve mağazaları ile "asri" hayatı temsil ettiği söylenebilir. Macit ile Löbon Pastanesinde buluşup, Maksim Salonu'nda düzenlenen eğlencelere katılan Neriman'ın ayrıca buraya hayran olduğu mağaza vitrinlerini seyretmek için de geldiği görülmüştür. Algısal mekânları genellikle Neriman'ın bakış açısıyla işleyen Peyami Safa'nın "asri" hayatın temsilcisi olan mekânların atmosferini oluştururken, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımındaki unsurlara yer verdiği tespit edilmiştir. Bu unsurların haricinde Neriman'ın algısıyla yer verdiği mekân atmosferlerini yaratırken yazarın, koku ile tat duyusundan da yararlandığı belirlenmiştir.



Şekil 4.60. Fatih-Harbiye'de Çevresel Mekânlar

Tez çalışmasının akışında üçüncü sırada incelenen Bir Tereddüdün Romanı'nda Peyami Safa'nın; İstanbul'un entelektüel ve bohem çevrelerindeki yaşantısı, çekişmeleri ve araştırmaları, 1933'te yayınlanan romana derinlik kazandırırken, zengin bir içerik de sunmaktadır (Aksoy, 2009: 41). Romanda Safa'nın çevresel mekân olarak Beyoğlu, Şişli, Taksim, Tünel, Tepebaşı, Hürriyet Tepesi ve Boğaziçi'ne yer verdiği görülmüştür (Şekil 4.61). Aynı zamanda yazarın mekân unsurunu, dış dünyanın betimlenmesi veya tanıtılmasının ötesinde, karakterlerin psiko-sosyal durumlarının yansıtılması amacıyla kullandığı söylenebilir (Tekin, 1999: 211).



Şekil 4.61. Bir Tereddüdün Romanı'nda Çevresel Mekânlar

Bir Tereddüdün Romanı'nda Beyoğlu, 1930'lu yıllarda İstanbul'un bohem hayatının merkezi olarak okurun karşısına çıkmıştır. Peyami Safa'nın; romanda isimleri belirtilmeyen, dönemin ünlü sanatkârları arasında revaçta olan bu semti, çılgın eğlencelerin düzenlendiği bir yer olarak ele aldığı izlenmiştir. Kitaptaki entelektüellerin; içki ve uyuşturucunun etkisiyle sabahlara kadar eğlendikten sonra, gün doğumuyla birlikte toplumdaki saygın yerlerini aldıkları görülür. Olay örgüsünde adı belirtilmeyen başkarakter de dönemin tanınmış romancılarından olup, doludizgin yaşam tarzını benimsemiştir. Yazarın başkişi Muharir'in algısıyla yer verdiği; Tepebaşı'nda bulunan otel, Tokatlıyan'ın yanındaki ev, Taksim'deki hastane, atölye, Vildan'ın evi ile lokanta, bar, birahane, dükkân, sokak ve kaldırımların kitapta

Beyoğlu'nda bulundukları belirtilmiştir. Bu bağlamda tez kapsamı açısından söz konusu yerler algısal olarak incelenmiş, yazarın da atmosferi şekillendirirken Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımında bahsettiği unsurlara yer verdiği görülmüştür. Ayrıca yazar bu unsurlar haricinde, atmosfer yaratımını desteklemek adına Muharrir'in algısıyla, koku duyusuna da yer vermiştir.

Tez çalışması kapsamında son olarak incelenen roman olan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, ilk defa 1949 senesinde yayınlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra basılan romanın siyasi ve toplumsal atmosferini, savaşın son demleri oluşturmuştur. Savaşın psikolojik etkilerinin bireysel ile toplumsal düzeylerde oluşturduğu derin güvensizlik hissi, roman karakterlerinin içsel ve zihinsel arayışlarına çevresel bir zemin oluşturmuştur. Söz konusu arayış içinde olan bireyler aracılığıyla da ruhsal ve düşünsel anlamda iki karşıt uç olarak konumlandırılan ruhçu, maddeci bakış açısı sorgulanmaktadır (Şenderin, 2010: 210). Romanda Tıp Fakültesi'nden ayrılıp, felsefe eğitimine yönelen ancak felsefe eğitimini de tamamlayamayan Ferit'in, Beyoğlu'nda pansiyon olarak işletilen bir evde yaşamaya başladıktan sonra çevresindeki insanlar ile olan ilişkileriyle düşüncelerinde meydana gelen değişim, ruhçu ve maddeci görüşün perspektifinden anlatılmaktadır. Romanda olay örgüsünün çoğu Beyoğlu'ndaki pansiyonda geçse de yazarın çevresel mekân olarak; Tarlabası, Beşiktaş, Sirkeci, Beyazıt, Nuruosmaniye, Galata, Cağaloğlu, Osmanbey, Şişli ve Büyükdada gibi yerlere de yer verdiği görülmüştür (Şekil 4.62).



Şekil 4.62. Matmazel Noraliyanın Koltuğu'nda Çevresel Mekânlar

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda algısal olarak Beyoğlu'na, Ferit'in Yüksekalkadırım'da kaldığı Vafi Bey'in pansiyonu ile yer verilmiştir. Beyoğlu'nun sinemaları ve birahaneleriyle Ferit'i kendine çeken yönünün aksine Vafi Bey'in pansiyonu, sefaletin ve çaresizliğin mekânı olarak romanda sahne almıştır. Beyoğlu'nun arka sokaklarında yer alan bu pansiyon, birbirinden ayrı hikâyeleri olan insanların, farklı odaları kiralayarak birlikte hayata tutunmaya çalıştıkları bir kira evidir. Yazar, Beyoğlu'nun alışlagelmiş renkli yüzünün aksine, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte artan yoksulluğun insanları yaşamak zorunda bıraktığı bir pansiyonu romanın merkezine alarak etkin bir şekilde işlemiştir. Yaşadığı maddi zorluklar sebebiyle söz konusu kira evlerinden Vafi Bey'in pansiyonunda oda tutan Ferit, bu yer ile birlikte kendini birtakım mantık dâhilinde açıklayamayacağı olayların merkezinde bulur. Bu durum Berna Moran'ın ifade ettiği gibi, *“ruhsal dengesi pek yerinde olmayan ve delilik korkuları geçiren”* (Moran, 1983: 186) Ferit'in, akli gerilimini ve ruhsal çelişkilerini yüzeye çıkartmıştır. Pansiyonun beslediği bu olağanüstü hadiseler, Ferit'i adeta girdabın merkezine çekerken, kaçmak istediği halde hareket edemeyip daha çok köşeye sıkışmasına neden olmuştur. Bu bağlamda Bauman'ın *“çakılı kalma”* (Bauman, 2010: 30) şeklinde açıkladığı durum, Ferit'i ele geçirerek, genç adamın özgürlüğünü elinden almış ve onu pansiyona hapsetmiştir. Ferit'in üzerine yürüyerek onu adeta çıldırmanın eşiğine getiren pansiyonun atmosferini yaratan unsurların, tez kapsamında incelenen Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımıyla örtüşür nitelikte olduğu görülmüştür. Ayrıca yazarın, Ferit'in algısıyla okura sunduğu atmosferi, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımının haricinde, genç adamın hissettiği tat duyusuyla da desteklediği söylenebilir.

Peyami Safa'nın romanlarındaki mekânlar incelendiğinde; Fatih, Cerrahpaşa, Beyazıt gibi semtlerin “biz”i yani Doğu'yu temsil ederken; Beyoğlu, Şişli ve Harbiye'nin ise “öteki” olarak değerlendirilen Batıyı temsil ettiği görülür. Söz konusu semtler arasında en fazla dikkat çeken yer ise Beyoğlu'dur (Angın, 2022: 23). Bu bağlamda, Safa'nın romanlarında, Batı tarzı yaşamı benimseyen bireylerin, alafranga yaşantıyı deneyimlemek adına sıklıkla Beyoğlu'na gittikleri izlenir (Lee, 1997: 90). Beyoğlu'nu sadece Peyami Safa'nın değil, Tanzimat döneminden itibaren birçok yazarın yanlış Batılılaşma sürecini yansıtan bir mekân olarak tercih ettiği söylenebilir. Apartmanları, caddeleri, mağazaları ve eğlence mekânlarıyla Tanzimat döneminden bu yana Türk toplumunun dikkatini çeken bir merkez olmuştur. Tanzimat döneminden itibaren Batı'ya yönelik tüm eğilimler, Beyoğlu'na olan ilgiyi artırmıştır. Beyoğlu, özellikle geleneksel yaşam tarzını sürdüren Türk toplumu için,

yaşanılması veya hissedilmesi gereken bir yer olarak algılanmıştır. Çünkü burada yaşam daha rahat ve keyiflidir. İnsanı "sonsuz saadete" kavuşturabilecek neredeyse tüm unsurlar burada mevcuttur. Azınlıkların ve yabancıların temsil ettiği Batı tarzı yaşama özlem duyan Türk toplumu, bu ideal doğrultusunda her türlü özveriyi yapmaya hazırdır (Çoruk, 1995: 350). Romanlarında Beyoğlu'na sıklıkla yer veren Peyami Safa'nın, bu semtin atmosferini çoğunlukla başkarakterlerin algılarıyla şekillendirirken, Zumthor'un atmosfer fenomenolojisi kapsamında değerlendirilen unsurlara yer verdiği görülmüştür. Aynı zamanda Safa, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımının yanında, koku ve tat duyularına da atmosfer yaratımı kapsamında değinmiştir.



5. BULGULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tez çalışmasının bu bölümü, Zumthor'un atmosfer ilkeleri kapsamında, söylem analizi tekniği ile incelenen romanlarda, Beyoğlu'nun algısal olarak nasıl ele alındığını içermektedir. Öncelikle her bir roman kendi özelinde incelenirken, Beyoğlu'nun algısal mekân olarak ele alındığı bütün yerler ayrı şekiller altında değerlendirilmiştir. Bulgulara üst başlıklar üzerinden bakmak adına, romanların kendi içlerindeki değerlendirilmeleri şekilleştirilmiştir. Ayrıca, tez çalışması kapsamında incelenen dört romana dair bulgular da bir araya getirilip, şekilleştirilirken, genel bir sonuca varılması hedeflenmiştir.

5.1. Mahşer

Tez çalışması kapsamında incelenen ilk roman olan Mahşer'de algısal mekân olarak Beyoğlu, beyaz apartman ile okuru karşılamıştır. Nihad'ın Seniha Hanım'ın tarif ettiği beyaz apartmanı ararken; Mir terzihanesi, Savva Oteli ve apartmanın kendisinin, “mimari bedenleri” ile genç adama atmosferi tanıtmak adına birer ipucu görevi gördükleri söylenebilir. Nihad'ın karşısında dikilen beyaz apartmanın, “mimari bedeninin” ardından, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi” yaratan unsurlar olarak dış kapı ile merdivenlerin belirlediği görülür. Nihad'ı apartmana ulaştırırken, gerilimi de yaratan birer unsur olarak atmosfer yaratımı kapsamında yer verilen kapı ve merdiven ile genç adamın apartmana olan yabancılığı bir nebze kırılmıştır. Kendinde elektrik düğmesine basma gücünü bulan Nihad'ı, alışık olduğu geleneksel Türk evlerinin aksine dar ve karanlık bir dehliz karşılamıştır. “Samimiyet seviyeleri” başlığı altında incelenen dehliz, Nihad'ın yabancı olduğu bir atmosferi anlatırken, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” neden olduğu karanlık ise söz konusu yabancılığı derinleştirmiştir. Dehlize hâkim olan karanlığa rağmen, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi” yaratan unsurlardan bu sefer de apartmanın iç kapıları, ardlarında kalan odalarla ilgili Nihad'ın hissettiği merakı kamçılamışlardır. Apartmanın atmosferine dair Nihad'ın ilk dikkatini çeken şeylerden biri de “kuşatan nesneler” olmuştur. Nitekim halk tabakasının çoğunluğunun yaşadığı gibi yoksul evlerin görüntülerine alışık olan Nihad'ın nazarında; elektrik düğmesi, alçak koltuklar, büyük levhalar, esvab askısı, masanın üstündeki kartvizit sepeti ve maun tahta saksı içerisindeki kış

yaprakları alafranga ev atmosferini tamamlayan unsurlar olarak yer almışlardır. Beyaz apartmana ilk gelişi olan Nihad'ın algısıyla mekânı şekillendiren Peyami Safa'nın, genç adamın yaşadığı yabancılığın yanında, dönemin alafranga ev atmosferini de öne çıkarttığı söylenebilir.

Perizad'ın doğum günü şerefine verilen parti organizasyonu için yeniden apartmana gelen Nihad'ı bu sefer, kadınlar ile erkekler adeta birer “kuşatan nesne” gibi karşılamışlardır. Apartmandaki partinin mekân atmosferini Nihad'ın algısıyla şekillendiren yazarın “mekânın sesi” başlığına; yüksek sesli konuşmalar, alkışlar, bağırışlar ve piyano sesleri ile değinmiştir. Söz konusu unsurlara, alışık olmadığı bir çevreye aniden dâhil olan Nihad'ın yaşadığı yabancılığı anlatmak adına yer verilmiştir. Doğum günü partisinde, Muazzez ile başbaşa kalıp konuşabilmek için bir odaya giren Nihad'ı, yeniden hiç alışık olmadığı yatak odası atmosferi karşılamıştır. Dönemin modern ev görüntüsünü kapsamında yer verilen dolapların aynalarının, Nihad'ın gözlerini alan parlaklığı “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığını hatırlatmıştır. Muazzez ile birlikte odanın balkonuna giren Nihad, sonunda ait olmadığı kalabalıktan kurtulup, samimi bir ortama adım atmış olmanın mutluluğunu yaşarken, yazarın “sakinlik ve cazibe arasında başlığına” yer verdiği izlenmiştir. Bir nebze de olsa apartman dairesinde huzuru bulduğuna inanan Nihad'ın ruh hali, Seniha Hanım ile Alaaddin Bey arasındaki gayrimeşru ilişkiye şahit olmasının etkisiyle aniden değişmiştir. Peyami Safa'nın, içinde bulunduğu şaşkınlığın etkisiyle ne yapacağını şaşıran Nihad'ın algısıyla yeniden şekillendirdiği yatak odasının atmosferini anlatırken, genç adamın gözlerinin “kuşatan nesnelere” takıldığından bahsettiği görülür. Aynı zamanda şahit olduklarını zihninden tekrar tekrar geçiren Nihad, mekân atmosferi kapsamında yer verilen, “mekânın seslerini” işitmeye devam ederken, söz konusu sahnenin kahramanları olan Alladdin Bey ve Seniha Hanımı birer “kuşatan nesne” olarak hatırlamaktadır. Hiçbir şey yaşanmamış gibi tekrar kalabalığa dâhil olan Alaaddin Bey ile Seniha Hanım'ın arkasından odadan çıkan Nihad ve Muazzez, apartman dairesinin salonundaki misafirlerin arasına karışmışlardır. Beyoğlu'ndaki apartman dairesinde gerçekleşen doğum günü partisi ile dönemin alafranga eğlence anlayışını okura yansıtmaya çalışan Peyami Safa, bol elektrikli ışıkların iyice ortaya çıkarttığı cilalı tabaklar, billur bardaklar ve gümüş takımlara vurgu yapmıştır. Bu anlamda; “nesnelerin sahip olduğu ışık” ile “kuşatan nesneler” başlıklarına değinen Safa, yine dönemin popüler otellerinden olan Tokatlıyan'ın garsonlarının servis yaptıklarını belirtirek, mekân atmosferini tamamlamıştır. Salonda kalkan kadehler ile “Perizad'ın şerefine” şeklindeki bağırışlar, kalabalığın küçük kızın doğum gününü kutlamak için toplandıklarını

hatırlatırken, Nihad'ın burnuna gelen şarabın kokusu ile de mekân atmosferinin genç adam üzerindeki duyusal etkisine parmak basılmıştır. Peyami Safa'nın Beyoğlu'ndaki apartman dairesindeki mekân algısını ile dönemin eğlence atmosferini okura yansıtmak adına yer verdiği unsurların yanında Nihad'ın dikkat kesildiği son şey Muazzez'in "*bin gümüş zerre ile parlayan baygın ışıklı gözleri*" (Safa, 2021b: 56) olmuştur. Nihad'ın algısıyla şekillenen eğlence atmosferi anlatımarı, genç adam için anlamlı olan tek şeyin "nesnelerin sahip olduğu ışık" kapsamında parlayan Muazzez'in gözleri olduğu belirtilerek son bulmuştur (Şekil 5.1).

Eğlence akşamının ardından Nihad için Fatih ile Beyoğlu arasında mekik dokuduğu düzenli bir hayat başlamıştır. Bu süreçte beyaz apartmana dair devam eden atmosfer anlatımları kapsamında, modern ev görüntüsünü okuyucunun zihninde canlandırmak adına "kuşatan nesnelere" yer verilirken, karanlığa yeniden vurgu yapıp, "nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığına değinilmiştir. Bu bağlamda, Nihad'ın algısıyla beyaz apartmandaki mekân atmosferini şekillendiren Peyami Safa'nın, en fazla yer verdiği ilkenin, "kuşatan nesneler" olduğu görülmüştür. Dönemin alafranga yaşam tarzını yansıtırken, Nihad'ın yabancılık duyduğu "kuşatan nesnelere" genellikle mobilyalar ile yer verilmiştir. Bunun yanında eğlence gecesinde kalabalığı oluşturan kadınlar ve erkekler de Nihad'ın çevresini saran "kuşatan nesnelerdendirler". "Kuşatan nesnelerden" sonra apartmanın mekân atmosferi oluşturulurken en fazla yer verilen başlık, "nesnelerin sahip olduğu ışık" olmuştur. Nihad'ın apartmana geldiği ilk günden itibaren, apartmanın karanlık olduğunu vurgulayan Peyami Safa, bu yerin genç adam nazarında olumsuz bir atmosfere sahip olduğunu özellikle vurgulamıştır. Apartman dairesinin olumsuz havasının yaratılması adına yer verilen "nesnelerin sahip olduğu ışık", aynı zamanda dönemin alafranga nesnelerinin barındırdıkları yansımaları ortaya çıkarmak için de etkili bir şekilde kullanılmıştır. "Nesnelerin sahip olduğu ışığın" ardından, atmosfer yaratımı kapsamında yazarın en fazla yer verdiği başlıklar; "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim" ile "mekânın sesi" olmuştur. Bu bağlamda apartmanın dış kapısıyla merdivenleri, Nihad ile apartman arasında bir köprü oluştururlarken, iç kapılar ise genç adamla odaları ayıran unsurlar olarak romanda sahne almışlardır. Eğlence gecesinin coşkulu atmosferi; alkışlar, haykırışlar gibi "mekânın sesleri" ile yansıtılsa da Nihad'ın kendini bu mekâna ait hissetmeyerek, eğlenmediği görülmüştür. "Mekânın sesinden" sonra atmosfer yaratımı kapsamında yer verilen bir diğer başlık, "mimari beden" olmuştur. Safa, ilk defa geldiği beyaz apartmanı Nihad'a tanıtip, genç adamın çektiği yabancılığı yansıtmak adına, karşısına dikilen yapıların "mimari

bedenlerine” değinmiştir. Tüm bunların yanında; “sakinlik ve cazibe arasında”, “samimiyet seviyeleri” ve “koku” başlıklarına da aynı oranda değinen Safa’nın, Nihad’ın yaşadığı yabancılığı derinleştirmek için alışık olmadığı modern dehlizin darlığına parmak basmıştır. Ayrıca, Nihad’ın burnuna gelen şarabın kokusu ile eğlenmenin yoğunluğunun genç adama yaşattığı duysal deneyim öne çıkmıştır. Apartman dairesinin tüm olumsuz atmosferine karşı, Nihad’ın bir an için Muazzez ile başbaşa kaldığı balkonda yaşadığı huzuru ifade etmek için, “sakinlik ve cazibe arasında” başlığının ön plana çıktığı söylenebilir (Şekil 5.2).

Mahşer’de algısal olarak Beyoğlu’na beyaz apartmandan sonra Beyoğlu Caddeleri ile yer verilmiştir. Gürültüleri ile ön plana çıkan Beyoğlu Caddelerinin atmosferine yer verirken yazarın, en fazla “mekânın sesine” değindiği görülmüştür. Söz konusu sesler, Nihad’ın algısıyla caddenin kalabalığını vurgulayan gürültülerin yanında, genç adamın şahit olduğu Alman askerlerinin nidalarıdır. Vatanında Nihad’a kendini yabancı hissettiren bu nidalara yer veren Peyami Safa, “mekânın sesini” kullanarak, Beyoğlu’nun Nihad’ın üzerinde yarattığı olumsuz atmosferi güçlendirmiştir. “Mekânın sesinin” ardından Beyoğlu caddelerinde ön plana çıkan başlık, “kuşatan nesnelerdir”. Nihad’a hayata karıştığını hatırlatan caddenin kalabalığı, “kuşatan nesnelerin” çoğunluğunu oluştururken, apartmandan ayrıldıkları gece aniden genç adamın karşısında bir gece vehmi gibi beliren Muazzez de bu kapsamda değerlendirilmiştir. “İçerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ile “nesnelerin sahip olduğu ışığa” da, “kuşatan nesnelerden” sonra atmosfer yaratımında aynı oranda yer verilmiştir. Apartmandan ayrıldıkları gece Muazzez’i Beyoğlu sokaklarında bekleyen Nihad’ın gözünün sürekli “içerisi ile dışarısı arasındaki gerilimi” yaratan bir unsur olarak apartmanın kapısında olduğu izlenmiştir. Apartmanın kapısı, Muazzez’i göremediği her dakika için Nihad’ın algısıyla gerilimli ruh halini arttıran bir unsur olarak görev almıştır. Bunun yanında Nihad’ın Muazzez’i beklediği gece Beyoğlu caddelerinin karanlığına parmak basan yazar, “nesnelerin sahip olduğu ışık” kapsamında atmosfer yaratımını oluşturmuştur. Sokakların karanlığı, Muazzez’in apartmandan çıkmadığı her dakika, saatin gece yarısına yaklaştığını Nihad’a hatırlatarak, gerilimli atmosferi beslemiştir. Tüm bunların yanında, Beyoğlu caddelerinin genişlikleri ile darlıkları, anlatılmak istenen atmosferi tamamlarlarken, “samimiyet seviyeleri” başlığını akla getirmişlerdir. “Samimiyet seviyeleri” ile aynı oranda yer verilen “Mimari beden” ile de sokaklardaki atmosferin görüntüsünün tamamlanması hedeflenmiştir. Yine aynı oranda kullanılan “koku” unsuru, Nihad’ın Muazzez’i beklediği gece, genç adama kendini yabancı hissettiren Alman askerlerinin eğlence atmosferlerini tamamlamak adına, bira ve şarap kokuları ile yer

verilmiştir. Ayrıca, Nihad'ın Muazzez'i görmek umuduyla gözlerini ayırmadığı apartmanın kapısında aniden beliren gölgelerin, genç adamda yarattığı korku halini yok eden lavanta kokuları da atmosfer yaratımı bağlamında işlenmişlerdir. Son olarak Beyoğlu'ndaki olumsuz atmosfere rağmen, caddelerdeki kalabalık, Nihad'a hayatın burada canlandığı hissini yaşatarak, "sakinlik ve cazibe arasında" başlığını hatırlatmıştır (Şekil 5.3).

Beyoğlu caddelerinden sonra algısal olarak ele alınan yerlerden biri de pastanedir. Beyoğlu'nda bulunan pastane, "nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığı altında incelenen karanlığı ile ön plana çıkmıştır. Pastanenin atmosferi anlatılırken, loşluğu vurgulanıp, Nihad'ın algısıyla burada parlayan tek şeyin Muazzez'in gözleri olduğuna yer verilerek, atmosferin tamamlanması amaçlanmıştır. "Nesnelerin sahip olduğu ışık" başlığından sonra yer verilen "samimiyet seviyeleri" kapsamında, pastanenin; ufak, dar ve basık tavanlı olduğunun altı çizilip, atmosfer yaratımı güçlendirilmiştir. Söz konusu karanlığı yaratan bir unsur olarak pastanenin küçük pencereleri, "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi" yaratırken, mermer masaların beyazlığına parmak basılarak, "malzeme uyumluluğuna" değinilmiştir. Nihad'ın Muazzez ile anılarını barındıran bu pastane, genç adamın karısını bulamadığı bir gün ne yapacağını bilemeyip, buraya gelmesi ile romanda tekrar sahne almıştır. Pastanenin atmosferi Nihad'a Muazzez'i hatırlatırken, "mekânın ısısı" ile "mekânın kokusu" başlıklarına aynı oranda yer verildiği izlenmiştir. Bu bağlamda, Nihad'a Muazzez'i hatırlatan bir unsur olarak genç kadının kokusu ve ısısı atmosfer yaratımını tamamlayarak, pastane algısında yerlerini almışlardır (Şekil 5.3).

Nihad'ın algısıyla Beyoğlu'nda algısal olarak ele alınan yerlerden biri de Alman askerlerinin eğlendikleri meyhanedir. Meyhanenin atmosferi yaratılırken Peyami Safa'nın, en fazla "kuşatan nesnelere" yer verdiği görülmüştür. Bira kadehleri, bayraklar ve sarhoş kadınlar meyhanenin atmosferini tamamlayan "kuşatan nesnelerdendirler". "Kuşatan nesnelerden" sonra meyhanedeki eğlencenin şiddetini yansıtan bir unsur olarak yer alan "mekânın sesleri", askerlerin kendi marşlarını içerirken, Nihad'a Beyoğlu'nda kendini yabancı hissettirerek, genç adamın öfkesini arttırmışlardır. Bunların yanında, "içerisi ile dışarısı arasındaki gerilimi" oluşturan kepenkler ise Nihad ile meyhaneyi ayırarak atmosfer yaratımında yer alan bir diğer unsur olmuştur (Şekil 5.4).

Romana son sahne olan Nişantaşı'ndaki konağın mekân atmosferi oluşturulurken Peyami Safa'nın, en fazla "içerisi ile dışarısı arasındaki gerileme" parmak bastığı görülmüştür. Yazar; bahçe kapısı, konağın camlı kapısı ve pencerelerine yer

vererek, Nihad'ın algısıyla onu, Muazzez ile ayırırken, “içerisi ile dışarı” arasındaki gerilimi” yaratan unsurları ön plana çıkartmıştır. “içerisi ile dışarı” arasındaki gerilimden” sonra romanda vurgulanan unsurlar; “kuşatan nesneler” ve “mekânın sesleridir”. Bunlardan, saz sesleri ile eğlence atmosferinin yoğunluğuna değinilirken, ipek hışırtıları ile de yaratılmak istenen atmosferin güçlendirildiği söylenebilir. Aynı zamanda Safa'nın atmosferi tamamlamak adına; otomobiller ile davetli kafilesine de “kuşatan nesneler” başlığı altında yer verdiği izlenmiştir. Söz konusu unsurların yanında; “nesnelerin sahip olduğu ışık”, “samimiyet seviyeleri” ve “koku” başlıkları ise atmosferi anlatmak adına aynı oranda kullanılmışlardır. Hafif bir lavanta kokusu ve konağın içinden gelen kuvvetli ışık ile de yaratılmak istenen atmosfer güçlendirilmiştir. “Samimiyet seviyeleri” başlığı da mekân atmosferini yansıtmak için Nihad'ın algısıyla şekillendirilirken, konağın büyüklüğüne değinilmiştir (Şekil 5.5).





Şekil 5.3. Beyoğlu'ndaki Pastanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.4. Beyoğlu'ndaki Meyhanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.5. Nişantaşı'ndaki Konağın Mekân Atmosferi İncelemeleri

5.2. Fatih Harbiye

Tez çalışması kapsamında incelenen ikinci roman olan Fatih Harbiye’de algısal mekân kapsamında Beyoğlu’na ilk olarak Maksim Salonu ile değinilmiştir. Maksim Salonu’nun atmosferini romanda Neriman’ın algısıyla şekillendiren Peyami Safa’nın, en fazla “mekânın sesi” başlığına değindiği görülmüştür. Bir eğlence mekânı olan Maksim Salonu’nda; alkış, çığlıklar, sıçrayışlar, zenci sesi, fosktrot nağmesi ve cazbant ile öne çıkan sesler ile dönemin alafranga gece hayatı yansıtılmıştır. Safa’nın Neriman’ın algısıyla yer verdiği mekân atmosferi, genç kızın ruhunda hayranlık yaratırken, ona kendini adeta bir cennetteymiş gibi hissettirmiştir. Yazarın “Mekânın sesinin” ardından, “kuşatan nesneleri” atmosfer yaratımına dâhil ettiği görülmüştür. Alafranga eğlence atmosferini tamamlamak adına değinilen renkli abajur ile sarışın bir kadın başı da “kuşatan nesneler” kapsamında vurgulanmıştır. Bunların yanında Nerimanın damağında kalan acı köpük lezzeti ile yer verilen tat unsurunun, atmosfer yaratımı kapsamında, genç kıza duysal bir deneyim yaşattığı söylenebilir (Şekil 5.6).

Maksim Salonu’ndan sonra algısal mekân olarak, dönemin ünlü pastanelerinden olan Löbon ile yer verildiği görülmüştür. Alafranga bir mekân atmosferini yansıtan pastane, Neriman için adeta bir arzu mekânı olarak işlenmiştir. Söz konusu pastanenin mekân atmosferini oluştururken Peyami Safa’nın, yalnızca samimiyet seviyelerine yer verdiği izlenmiştir. Bu bağlamda Neriman’ın pastaneyi küçük bir ev odasına benzettiğine değinilirken, “samimiyet seviyelerine” parmak basılmıştır (Şekil 5.7).

Romanda algısal mekân olarak sahne alan yerlerden biri de Beyoğlu’ndaki bir itriyat mağazasıdır. İtriyaat mağazasının mekân atmosferi ile Neriman’ı kendine çekerken, genç kıza hayranlık uyandırdığı görülmüştür. Mağazanın atmosferine yer veren yazarın, “mekânın sesi” ile “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlıklarına aynı oranda değindiği söylenebilir. Bu bağlamda mekânın sessizliğinin içinde, parfüm şişlerinin cam tezgâhların üstüne konulup kaldırılıken çıkarttıkları çıtırtı sesleri atmosfer yaratımında vurgulanmıştır. Neriman’ın ilgisini çeken mağazada, genç kızın gözlerini kamaştıran unsurlar olarak ampülün yarattığı ışık ile gümüşlerin üzerlerindeki parıltılar öne çıkmıştır. Söz konusu unsurların yanında; “sakinlik ve cazibe arasında”, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ile “koku” başlıkları aynı oranda dikkat çekmiştir. Buna istinaden, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi” yaratan bir unsur olarak camekân karşısında mağzayı hayranlık ile izleyen Neriman için bu yer, adeta imkânlarla doğru açılmış bir pencere hissini yaratmıştır. Bu anlamda,

Neriman'ın arzularını hareketi geçiren bir unsur olarak, "sakinlik ve cazibe arasında" başlığına değinilmiştir. Aynı zamanda Peyami Safa'nın, mekân atmosferini tamamlamak adına, mağzadaki parfümlerin kokularına parmak bastığı izlenmiştir (Şekil 5.8).

Tez çalışması kapsamında, Fatih Harbiye romanında son olarak Beyoğlu Caddesi'ne değinilmiştir. Neriman için Fatih'in karşısında adeta cennete açılan bir pencere olan Beyoğlu; eğlence yerleri ve pastanelerinin yanında mağazaları ile de genç kızda beğeni oluşturmaktadır. Bu bağlamda Peyami Safa Neriman'ın, Beyoğlu Caddesi'nde gezinirken burayı çiçek bahçesine benzettiğini vurgulayıp, "sakinlik ile cazibe arasında" başlığına parmak basmıştır (Şekil 5.9).





Şekil 5.6. Maksim Salonu'nun Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.7. Löbon Pastanesi'nin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.8. Beyoğlu'ndaki Bir İtriyat Mağazasının Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.9. Beyoğlu Caddesinin Mekân Atmosferi İncelemeleri

5.3. Bir Tereddüdün Romanı

Fatih Harbiye'nin ardından tez çalışması kapsamında ele alınan Bir Tereddüdün Romanı'nda algısal olarak ilk önce otel ile değinilmiştir. Romanın olay örgüsü, uyuşturucu komasına giren bir adamın, kaldığı otel odasında gözlerini açışı ile başlamıştır. Romanda adı Muharrir olarak geçen adamın, eğlence gecesinin ardından, uyuşturucunun etkisiyle yarı baygın halde gözlerindeki perdeyi aralarken, ilk olarak odadaki “kuşatan nesneleri” algılamaya çalıştığı görülmüştür. Kabartmaları ortaya çıkan büyük eşya, musluk, dolap, sürahi, bardak, tabla, sigara paketi, gazete, kitaplar ve çay fincaları yazarın, otelin atmosferini yaratmak adına yer verdiği unsurlar olarak ön plana çıkarılarken, aynı zamanda Muharrir'e nerde olduğunu hatırlatmışlardır. “Kuşatan nesnelerden” sonra otelin atmosfer yaratımı kapsamında en fazla, “nesnelerin sahip olduğu ışık” kullanılmıştır. Baygınlığın verdiği etki ile gözlerini tamamen açamayan Muharrir mekânı algımlarken, pencereden yansıyan ışığın dolap kapağındaki aynada yarattığı parıltılar öne çıkmıştır. Gözleri kamaşan Muharrir, etrafını tam olarak algılayamayıp, komayı geçirdiği geceyi hatırlarken, “nesnelerin sahip olduğu ışığın” yarattığı gölgeleri anımsamıştır. Hatırında kalan gölgelerin yanında onları yaratan sokak ışıklarını da anımsayan Muharrir'in, sonunda ayaklanıp, yataktan kalkınca karanlık sofada ona yardım edecek birini aradığı görülmüştür. Bu bağlamda “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığını öne çıkaran yazarın, “mekânın sesine” odaklandığı izlenmiştir. Aldığı uyuşturucunun etkisinde gözlerini açmakta zorlanan Muharrir, nerede olduğunu hatırlayamasa da “mekânın seslerini” işitmektedir. Muharrir gecedan kalma sesleri anımsarken, aynı zamanda şehrin pencereden gelen gürültüleri ve otelde ayak seslerinin yarattığı gıcırtilar ile mekân atmosferini anlamaya çalışmaktadır. Bu anlamda Muharrir'in algısıyla otelin mekân atmosferini kurgulayan yazar, “mekânın sesinden” sonra, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilime” parmak basmıştır. Ölümün pençesinde kıvranan Muharrir'in yaşam ile arasındaki gerilimi yaratan unsurlar olarak kapılar ve pencereler ön plana çıkmışlardır. “İçerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” başlığının ardından, otel atmosferini oluşturmak için “samimiyet seviyeleri” kullanılmıştır. Buna istinaden, nerde olduğunu anlamaya çalıştığı görülen Muharrir, yatak ile yorgan arasındaki boşlukta konumlanan vücudunu algıladığı gözlemlenmiştir. Kendinde ayağa kalkacak gücü bulmaya çalışan Muharrir'in gözünde, mesafelerin büyüdüğü izlenirken, yatak ile kapı arasındaki mesafeyle “samimiyet seviyeleri” vurgulanmıştır (Şekil 5.10).

Bir Tereddüdün Romanında, Beyoğlu'ndaki otel odasından sonra algısal olarak ele alınan yer, caddelerdir. Peyami Safa'nın Muharrir'in algısıyla şekillendirdiği Beyoğlu caddelerinin atmosferinde öne çıkan unsur “kuşatan nesnelerdir”. Otomobil, lambalar, tabelalar, gazete ve

köpek “kuşatan nesneler” kapsamında değerlendirilirken, “nesnelerin sahip olduğu ışık” ise en çok yer verilen ikinci başlık olmuştur. Beyoğlu caddelerinin karanlığı ve yarattığı gölgeler ile “nesnelerin sahip olduğu ışığa” vurgu yapılmıştır. Muharrir’in hatırında kalan eğlence gecesinin sesleri ile caddeden gelen hayatın gürültüleri, atmosfer yaratımı kapsamında değerlendirilen “mekânın sesleri”ndendir. Seslerin ardından, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” öne çıkarken, otelin kapısı ölümle burun buruna gelen Muharrir ile hayat arasında adeta bir köprü oluşturmuştur. Tüm bu unsurların yanında Safa, “samimiyet seviyeleri” ile “koku” unsurlarına aynı oranda yer vererek atmosfer yaratımını tamamlamıştır. Bu bağlamda, sokakların darlığı akıllara “samimiyet seviyelerini” getirirken, ekşi kokular ise Muharrir’in duyularını harekete geçiren koku unsurunu hatırlatmıştır (Şekil 5.11).

Beyoğlu caddelerinden sonra Peyami Safa’nın Muharrir’in algısıyla yer verdiği evde ön plana çıkan başlık “kuşatan nesneler” olmuştur. Bu bağlamda, Muharrir’in gözünden yer verilen; kapı, masa ve beyaz gömlekli adam onun etrafını saran nesneleri oluştururken, mekân atmosferini güçlendirmişlerdir. “Kuşatan nesnelerin” ardından, “mimari bedeni” ile Muharrir’i karşılayan Beyoğlu’ndaki evin atmosferi “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığı ile tamamlanmıştır. Bu bağlamda uyuşturucunun etkisiyle kendine gelemeyen Muharrir’in, algılayabildiği gölgeler ile mekânı anlamaya çalıştığı görülmüştür (Şekil 5.12).

Uyuşturucu komasına giren Muharrir, Beyoğlu’ndaki evde doktor bulamayınca çareyi Taksim’deki hastaneye gitmekte bulmuştur. Hastanenin atmosferine Muharrir’in algısıyla yer veren yazarın, en çok “mekânın sesine” değindiği izlenmiştir. Bu bağlamda, kendinden geçen Muharrir’in algılayabildiği tek şey sesler olurken, karanlık ve insan karartıları da “nesnelerin sahip olduğu ışık” kapsamında değerlendirilmiştir. Muharrir’in içinde bulunduğu ruh hali ile ilişkilendirilen karanlığın ardından, hastane kapısıyla da “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” oluşturulmuştur (Şekil 5.13).

Taksim’deki hastanede doktorun Muharrir’e ölmeyeceğini müjdelemesinin ardından romanda, algısal olarak öne çıkan yer Beyoğlu’ndaki lokanta olmuştur. Peyami Safa’nın yazarın algısıyla şekillendirdiği lokantada öne çıkan unsur, “kuşatan nesneler”dir. Restoranda bulunan insanlar, garson ve sandalye ile masalar mekân atmosferini tamamlarlarken, lambaların sönük oluşuyla da “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığına parmak basılmıştır (Şekil 5.14).

Peyami Safa’nın algısal mekân olarak şekillendirdiği bir diğer yer, Muharrir’in arkadaş grubundan birinin atölyesidir. Atölyenin mekân atmosferi kapsamında öne çıkan unsur, “kuşatan nesnelerdir”. Resimler, ud, keman, içki şişleri ve meze paketleri Muharrir’in etrafını

saran nesnelere örnek olarak gösterilirken, atölyenin bulunduğu büyük bina ise “mimari bedeni” hatırlatmıştır (Şekil 5.15).

Atölyenin ardından, Beyoğlu’nda uyuşturucu satılan bir dükkâna algısal olarak yer veren Peyami Safa’nın, “kuşatan nesnelere” vurgu yaptığı görülmüştür. Masalar, gazoz şişeleri, mangal ve üstündeki tencereye atmosfer yaratımı kapsamında yer verilirken, “içerisi ve dışarı” arasındaki gerilim” ile “samimiyet seviyelerine” aynı oranda değinilmiştir. Bu bağlamda; yarıya kadar inik kepenkler, camlar ve kapı “içerisi ve dışarı” arasındaki gerilimi” oluşturarak, Muharrir’in mekânı algılayışını şekillendirmişlerdir. Ayrıca dükkâna dair fikir sahibi olmasını sağlayan “samimiyet seviyeleri”, buranın boyutları ile ilgili Muharrir’e ipucu vermişlerdir. Tüm bu unsurlardan sonra yazarın, “nesnelerin sahip olduğu ışık” ile “koku” başlığına değindiği izlenmiştir. Buna istinaden soluk bir ışık ile aydınlatılan dükkânı anlamaya çalışan Muharrir’in, burnuna gelen boğucu ve pis kokuyla da atmosfer yaratımı tamamlanmıştır (Şekil 5.16).

Romanda Beyoğlu’nda geçen algısal mekânlardan biri de bardır. Peyami Safa’nın Muharrir’in algısıyla şekillendirdiği barın atmosferi yaratılırken en fazla “kuşatan nesnelere” değinilmiştir. Masa, koltuk, kanep ve abajur dönemin bar atmosferini tamamlayan nesnelere örnek olarak gösterilebilirken, Muharrir’in de mekânı algılayışında ön plana çıkmışlardır. “Kuşatan nesnelerden” sonra vurgulanan unsurlar; “mekânın sesi” ile “içerisi ve dışarı” arasındaki gerilim” olmuştur. Muharrir’in bardaki eğlence atmosferini sezdirenen sesler ile “içerisi ve dışarı” arasındaki gerilimi” oluşturan pencere ve kapılar, mekân algısını şekillendirirken ön plana çıkmışlardır. Bunların yanında, “sakinlik ve cazibe arasında” ile “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlıkları atmosfer yaratımı kapsamında aynı oranda vurgulanmışlardır. “Nesnelerin sahip olduğu ışık” ile karanlığa değinilirken, barın Muharrir’e bir ev odasını anımsattığından söz edilmiştir. Bu bağlamda Muarrir’e kendini sanki bir evdeymiş gibi hissettiren atmosfer kapsamında, “sakinlik ve cazibe arasında” başlığı ön plana çıkmıştır (Şekil 5.17).

Bir Tereddüdün Romanında Beyoğlu’ndaki eğlence yerlerine algısal olarak yer veren Peyami Safa’nın bu seferde bir birahaneye değindiği görülmüştür. Bu bağlamda Muharrir’in karşısına “mimari bedeni” ile çıkan barın atmosferi kurgulanırken, en fazla değinilen başlığın bu olduğu izlenmiştir. “Mimari bedenin” yanında, atmosfer yaratımı kapsamında aynı oranda öne çıkan unsurlar; “kuşatan nesneler”, “sakinlik ve cazibe arasında”, “içerisi ve dışarı” arasındaki gerilim”, “samimiyet seviyeleri” ve “nesnelerin sahip olduğu ışıktır”. Camlı bölmeler ile “kuşatan nesnelere” değinilirken, insanların burada evlerindeymiş gibi yaşadıkları belirtilerek,

“sakinlik ve cazibe arasında” başlığına parmak basılmıştır. Muharrir’in bir ev ortamı şeklinde algıladığı bu yerin atmosferi kapsamında, birahane kapısı “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi” oluşturan bir unsur olmuştur. Bunların yanında Safa, birahane’nin uzun koridorundan bahsedip, “samimiyet seviyelerini” vurgulamış, karanlığı ön plana çıkarırken de “nesnelerin sahip olduğu ışıktan” söz etmiştir (Şekil 5.18).

Bir Tereddüdün Romanında olay örgüsünün son sahnesi olan Vildan’ın apartmanın atmosferinin, “kuşatan nesneler” kapsamında vurgulandığı izlenmiştir. Bu bağlamda; trabzanlar, resimler, fotoğraflar, kitaplar, divan, sandalye ve masa gibi Muharrir’in etrafını saran nesnelerin atmosfer yaratımını güçlendirdikleri söylenebilir. “Kuşatan nesnelerden” sonra ön plana çıkan “samimiyet seviyeleri” kapsamında Muharrir’e olumsuz duygular yaşatan apartman dairesinin koridorunun uzunluğuna değinilmiştir. Muharrir’in ruhunu sıkkan bu atmosfer, gün aydınlanıp apartmanlar arasındaki mesafelerin belirginleşmesi ile birlikte dağılmaya başlamıştır. Bu anlamda “samimiyet seviyelerinin”, apartmanın kasvetini arttıran bir unsur olmasının yanında, olumsuz atmosferi dağıtan bir görev de üstlendiğı söylenebilir. “Samimiyet seviyeleri” ile aynı oranda yer verilen “mekânın sesi” başlığı, Muharrir’in apartmanın olumsuz atmosferinden sıyrılıp, yeni bir güne umut içinde başlamasını sağlayan hayatın seslerini içermektedir. Bunun yanında apartmanın atmosferini şekillendiren yazarın, “nesnelerin sahip olduğu ışık” kapsamında değindiğı karanlık ile kasvetli havayı vurguladığı izlenmiştir. Ayrıca yeni gün ile birlikte aydınlanıp görünür olmaya başlayan binalar, “mimari bedenleri” ile Muharrir’in kapıldığı umut halini güçlendiren unsurlar olarak romanda sahne almışlardır (Şekil 5.19).



Şekil 5.10. Beyoğlu'ndaki Otelin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.11. Beyoğlu Caddelerinin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.12. Beyoğlu'ndaki Evin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.13. Taksim'deki Hastanenin Mekân Atmosferi İncelemeleri

5. BEYOĞLU'NDAKİ LOKANTA



1

MAHŞER

2

FATİH HARİBE

3

BİR TEREDDÜDÜN ROMANI

4

MATMAZEL NÖRALİYANIN KOLTUĞU

ZUMTHOR'UN FENOMENOLOJİSİ		
Mimari Beden		
Malzeme Uyumluluğu		
Mekânın Sesi		
Mekânın Isısı		
Kuşatan Nesneler	●●●	
Sakinlik ve Cazibe Arasında		
İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim		
Samimiyet Seviyeleri		
Nesnelerin Sahip Olduğu Işık	●	
Koku		
Tat		

Şekil 5.14. Beyoğlu'ndaki Lokantanın Mekân Atmosferi İncelemeleri

6. ATÖLYE



1

MAHŞER

2

FATİH HARİBE

3

BİR TEREDDÜDÜN ROMANI

4

MATMAZEL NÖRALİYANIN KOLTUĞU

ZUMTHOR'UN FENOMENOLOJİSİ		
Mimari Beden		●
Malzeme Uyumluluğu		
Mekânın Sesi		
Mekânın Isısı		
Kuşatan Nesneler	●●	
Sakinlik ve Cazibe Arasında		
İçerisi ve Dışarı Arasındaki Gerilim		
Samimiyet Seviyeleri		
Nesnelerin Sahip Olduğu Işık		
Koku		
Tat		

Şekil 5.15. Beyoğlu'ndaki Atölye'nin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.16. Beyoğlu'ndaki Dükkanın Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.17. Beyoğlu'ndaki Barın Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.18. Beyoğlu'ndaki Birahenenin Mekân Atmosferi İncelemeleri



Şekil 5.19. Vildan'ın Apartmanının Mekân Atmosferi İncelemeleri

5.4. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu

Tez çalışması kapsamında incelenen Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda algısal olarak Beyoğlu'na sadece Vafi Bey'in pansiyonu ile değinilmiştir. Söz konusu pansiyonda Peyami Safa'nın çıldırmanın eşiğine gelen Ferit'in algısıyla şekillendirdiği atmosfer kapsamında öne çıkan başlık, “mekânın sesi” olmuştur. Teyzesinin ölümünden kendini suçlayan Ferit, çıldırmanın eşiğine gelip olmayan sesleri işitmeye başlamıştır. Bir anda mekânın bütün atmosferini ele geçiren sesler, genç adama adeta delirdiğini hissettirmişlerdir. Bu bağlamda Ferit'in içinden çıkamadığı ruh halini daha da karmaşık bir hale getiren sesler, atmosfer yaratımını güçlendiren en büyük unsur olmuşlardır. “Mekânın seslerinin” yanında bunları yaratan unsurlar olarak, ön plana çıkan bir diğer başlık “kuşatan nesnelerdir”. Feritin etrafını saran “kuşatan nesneler”, hep bir ağızdan genç adam ile konuşmaya başlayıp onu delirdiğine inandırmışlardır. Bu anlamda atmosfer yaratımında ön plana çıkan nesnelerden; bavul, kapı, pencere Ferit ile konuşurken, ona teyzesinin paralarını “Al!” veya “Alma!” şeklinde komutlar verdikleri görülmüştür. Ferit'i içine çeken ruh halinin birer yansıması olarak şekillenen atmosfer kapsamında, “mimari beden” ile “nesnelerin sahip olduğu ışığa” aynı oranda yer verilmiştir. Ferit'in ruh hali ile iyice kararan pansiyon, “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlığı altında kurgulanırken, “mimari beden” de genç adamın etrafını sardığını zannettiği kırmızı sis ile vurgulanmıştır. Ferit'in zihninde yükselen nesnelerin seslerinin yanında, etrafını saran kırmızı sis de genç adamı içinden çıkılamayan bir atmosfere sürüklemiştir. Tüm bunların yanında, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ile “samimiyet seviyeleri” de aynı oranda Ferit'in mekân algısını oluşturan unsurlardır. “İçerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi” oluşturan camlar ve kapı da Ferit ile konuşarak, olumsuz atmosferi güçlendirmişlerdir. İçinde bulunduğu ruh halinin etkisiyle, kendini pansiyonda kaybolmuş hisseden Ferit'in, kaldığı odada kendini konumlamaya çalışışı, “samimiyet seviyeleri” başlığını akıllara getirmektedir. Ayrıca “malzeme uyumluluğu” ile “mekânın ısını” da aynı oranda atmosfer yaratımına dâhil eden Safa, Ferit'in zihninde canlanıp bütün odayı saran kırmızı sisin dağıldığına değinirken, ahşap tavanın belirginleşmeye başladığından bahsetmiştir. Buna istinaden gündeme gelen “malzeme uyumluluğu” ile çatlaklarına boylu boyuna uzun ve solgun mavi şeritler yapıştırılmış ahşap tavan, Ferit'in mekân algısını şekillendiren bir unsur olarak öne çıkmıştır. Son olarak Ferit'i hasta eden pansiyonun olumsuz atmosferi, “mekânın ısı” kapsamında değerlendirilen, kireç soğuklu ile güçlendirilerek tamamlanmıştır (Şekil 5.20).

5.5. Bölüm Sonucu

Tez çalışmasının bu bölümde; Mahşer, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romanı ve Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanlarındaki algısal mekân olarak Beyoğlu'nun atmosferleri incelenip, değerlendirilmiştir. İncelemeler sonucunda açığa çıkan bulgular, her bir roman özelinde, edebi karakterlerin algıları kapsamında değerlendirilmiştir.

Bu bağlamda bulguların incelendiği ilk kitap olan Mahşer'de, algısal olarak Beyoğlu'nun yer aldığı bütün mekânlar atmosfer yaratımı kapsamında değerlendirildiklerinde, en fazla "kuşatan nesnelere" yer verildiği görülmüştür. Fatih'te yoksul halk tabakası ile yaşayan Nihad'ın, aniden Beyoğlu'ndaki alafranga hayata dâhil olması, genç adamın mekânı algılayışı üzerinde etkili olmuştur. Romanda, dönemin modern yaşantısı kapsamında yer verilen "kuşatan nesnelerin", Nihad'ın mekân algısını yönlendiren başlıca unsurlar oldukları izlenmiştir. Bu anlamda Peyami Safa'nın, Beyoğlu'ndaki mekân atmosferini alafranga unsurlar üzerinden şekillendirdiği görülmüştür. Nihad'ın alışık olmadığı söz konusu unsurlardan, "kuşatan nesnelerden" sonra en fazla yer alan "mekânın sesi" olmuştur. "Mekânın sesleri", Nihad'ın Beyoğlu'ndaki eğlence hayatına dair algılamaları ile kendini ana vatanında bile yabancı hissettiren Alman marşları gibi olumsuz unsurlardır. Nihad'ın Beyoğlu'ndaki mekân atmosferlerine dair algıladığı unsurların, genç adamki yabancılığı derinleştirdiği seyretilirken, çoğunluğunun alafranga yaşam tarzı kapsamında ele alındıkları söylenebilir. "Kuşatan nesneler" ve "mekânın sesinden" sonra söz konusu unsurlar, Nihad'ın algısıyla ele alınma yoğunluklarına göre; "nesnelerin sahip olduğu ışık", "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim", "samimiyet seviyeleri", "mimari beden", "koku", "sakinlik ve cazibe arasındalık", "malzeme uyumluluğu" ve "mekânın ısısı" şeklindedir. Bu unsurlardan, "samimiyet seviyeleri" ve "mimari beden" ile "malzeme uyumluluğuyla", "mekânın ısısına" aynı oranda yer verilmiştir (Şekil 5.21).

Mahşer'den sonra ele alınan roman olan Fatih Harbiye'de, Neriman'ın bakış açısıyla yansıtılan Beyoğlu'nun mekân atmosferi kurgulanırken en fazla yer verilen unsurun, "mekânın sesi" olduğu görülmüştür. Peyami Safa'nın alafranga özentileri olduğundan bahsettiği Neriman, Beyoğlu'ndaki her şeye karşı hayranlık beslerken, mekânları da bu doğrultuda algıladığı izlenmiştir. Neriman'ın ilgisini çekerek, ona adeta bir cennetteymiş gibi hissettiren Beyoğlu'nun mekân atmosferi, genç kızın hayranlık duyduğu unsurlardan oluşmuştur. Söz konusu atmosferi yaratan Peyami Safa mekânın sesinden sonra; "kuşatan nesneler", "sakinlik ve cazibe arasında",

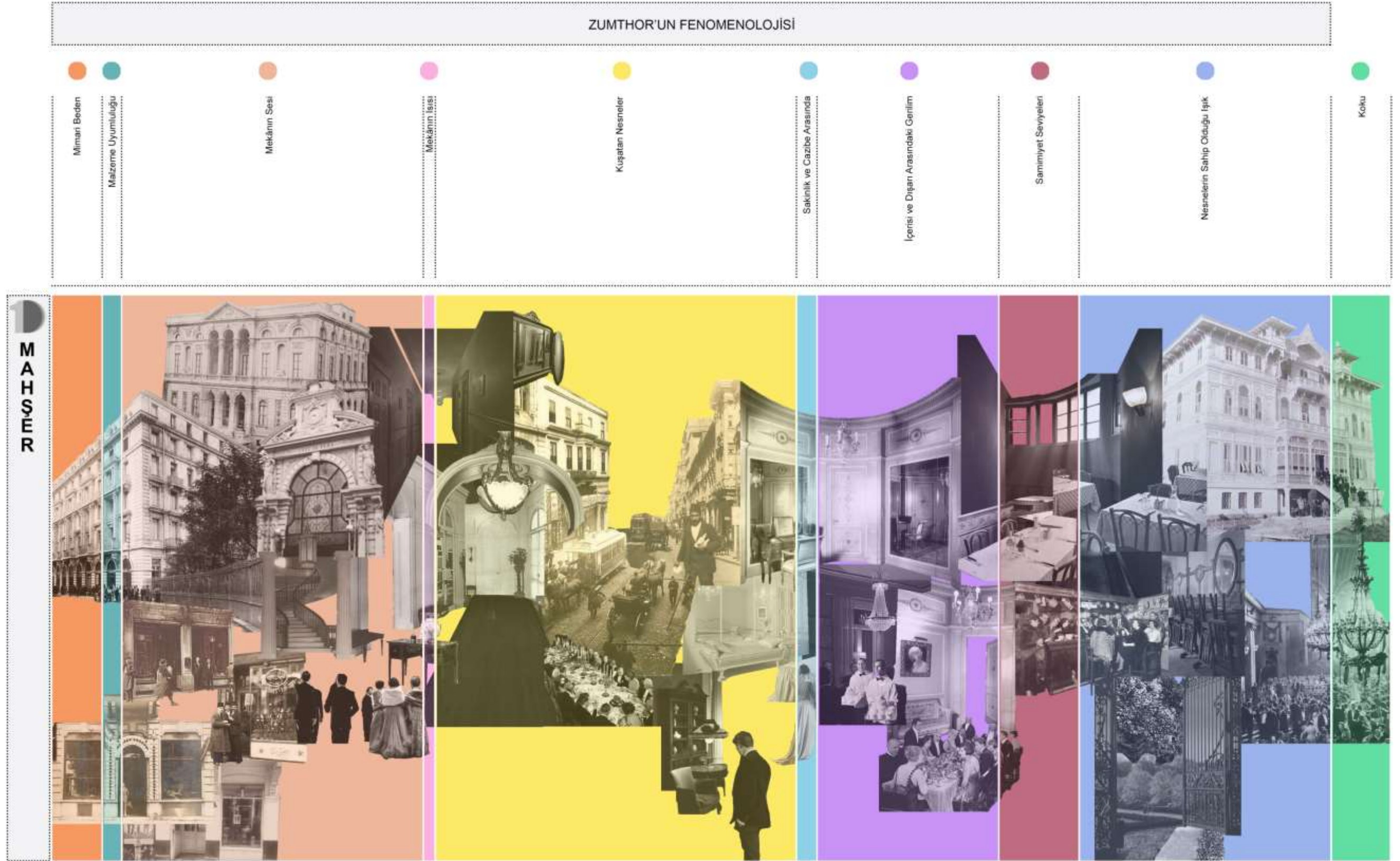
“samimiyet seviyeleri” ve “nesnelerin sahip olduğu ışık” başlıklarına aynı oranda yer vermiştir. Bu unsurların yanında, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim”, “koku” ve “tat” başlıkları da, Neriman’ın algısıyla şekillenen mekân atmosferinde aynı oranda vurgulanmışlardır (Şekil 5.22).

Bir Tereddüdün Romanı’nda Peyami Safa’nın Muharrir şeklinde adlandırdığı karakterin algısıyla şekillendirdiği Beyoğlu’nun mekân atmosferine değinirken, bütün yerler göz önüne alındığında öne çıkan başlığın, “kuşatan nesneler” olduğu görülmüştür. “Kuşatan nesneler”, uyuşturucu komasına giren Muharrir’in, baygın bir halde nerede olduğunu anlamak adına mekânı algılayışı ile vurgulanmıştır. Bu bağlamda, uyuşturucunun etkisiyle yarı baygın olan Muharrir’in, geceyi hatırlamaya ve nerde olduğunu anlamaya çalıştığı satırlarda, görebildiği nesnelerin dışında işittiği sesler ile gözünü kamaştıran parlamalar da dikkat çekmiştir. Buna istinaden Muharrir’in ölümün pençesinde kıvrandığı satırlarda, bu ruh hali kapsamında mekânı algıladığı söylenebilir. Romanın ilerleyen sayfalarında, sonunda kendine gelen Muharrir’in Beyoğlu’ndaki mekânı algılaşına yer vermeye devam eden Peyami Safa’nın, atmosfer kurgusunu dönemin entelektüellerinin hayat tarzları üzerinden yaptığı izlenmiştir. Bu anlamda “kuşatan nesnelerden” sonra vurgulanan başlıklar sırasıyla, “mekânın sesi” ve “nesnelerin sahip olduğu ışıktır”. Bunları takip eden, “samimiyet seviyeleri” ile “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” başlıklarına ise aynı oranda yer verilmiştir. Ardından, “sakinlik ve cazibe arasında” ile “koku” unsurunda aynı oran ile vurgulanırken, onları “malzeme uyumluluğu” takip etmiştir. Son olarak Peyami Safa’nın atmosfer yaratımı kapsamında bu romanda en az yer verdiği unsur, “mimari beden” olmuştur (Şekil 5.23).

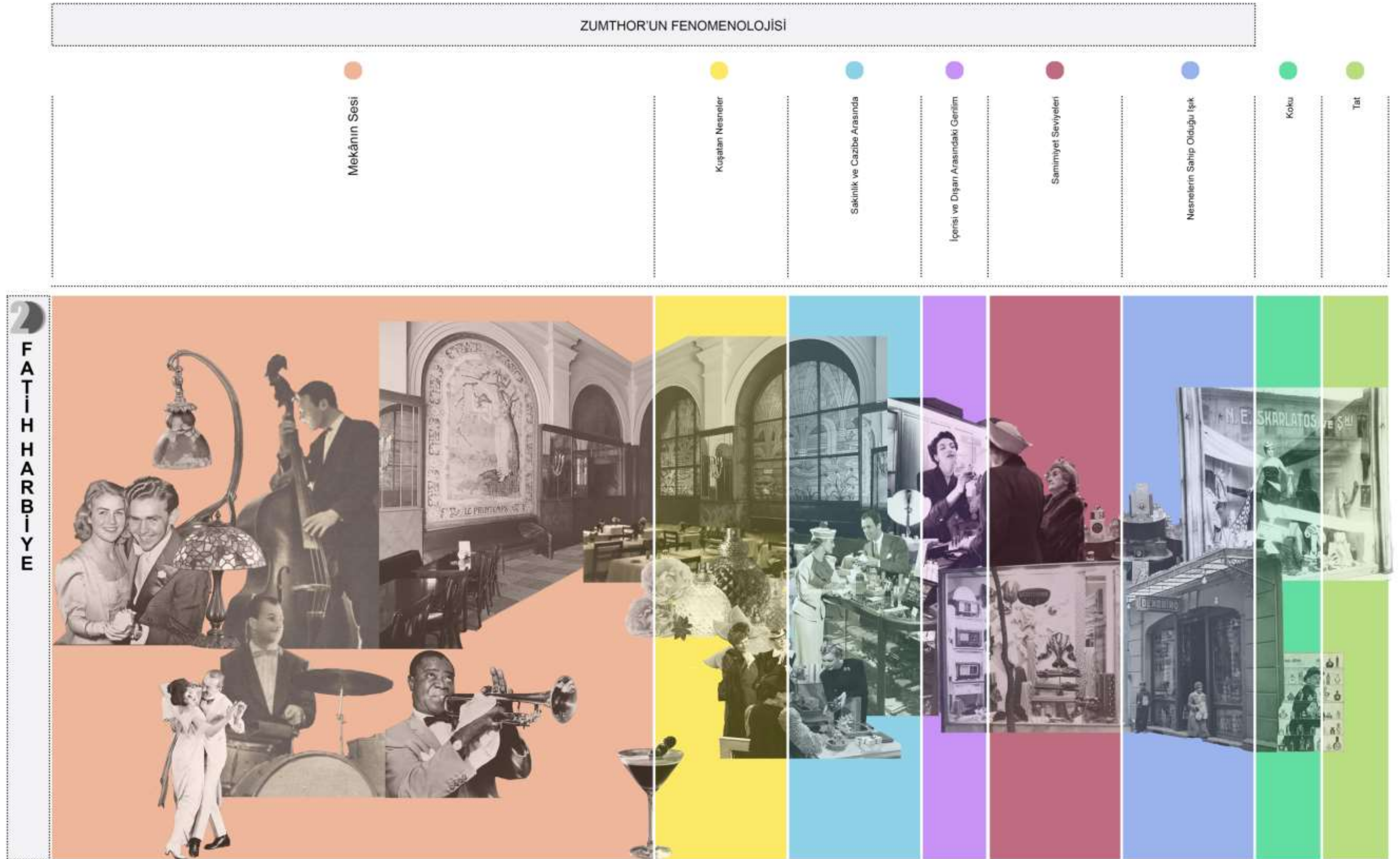
Tez çalışması kapsamında yer verilen son roman olan Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda algısal mekân olarak Beyoğlu’na yalnızca Vafi Bey’in pansiyonu ile değinilmiştir. Zaten hastalıklı bir karakteri olan Ferit’in algısıyla şekillendirilen pansiyonun atmosferi, genç adamın teyzesinin ölümünden kendini suçlu tutmasıyla iyice içinden çıkılamayan bir hal almıştır. Bu bağlamda vurgulanan unsurlar, Ferit’in içinde bulunduğu ruh hali ile kurgulanarak, genç adamın buhranını derinleştirmiştir. Buna istinaden atmosfer yaratımı kapsamında sırasıyla; “mekânın sesi” ve “kuşatan nesnelere” yer verilirken, “mimari beden” ile “nesnelerin sahip olduğu ışık” aynı oranda öne çıkmıştır. Bunların yanında, “içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim” ve “samimiyet seviyelerine” de aynı oranda parmak basılmıştır. Ayrıca söz konusu tüm atmosfer yaratımı ilkelerini takip eden, “malzeme uyumluluğu” ve “mekânın ısısı” da eşit bir şekilde vurgulanmıştır (Şekil 5.24).

Tez çalışması kapsamında ele alınan bütün romanlar ayrı başlıklar altında incelenip, bulgular değerlendirilmiştir. Söz konusu romanlardan edinilen bulguları birarada değerlendirmek gerekirse, Peyami Safa'nın atmosfer yaratımı kapsamında en fazla "kuşatan nesnelere" yer verdiği söylenebilir. "Kuşatan nesneleri" takiben en fazla vurgulanan başlıklar sırasıyla; "mekânın sesi", "nesnelerin sahip olduğu ışık", "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim", "samimiyet seviyeleridir". Tüm bu unsurları takiben, "mimari beden" ile "koku" unsuru aynı oranda vurgulanmıştır. Son olarak onları takip eden; "malzeme uyumluluğu", "mekânın ısısı", "sakinlik ve cazibe arasında" ile "tat" başlıklarının da benzer oranla ön plana çıktıkları izlenmiştir (Şekil 5.25).

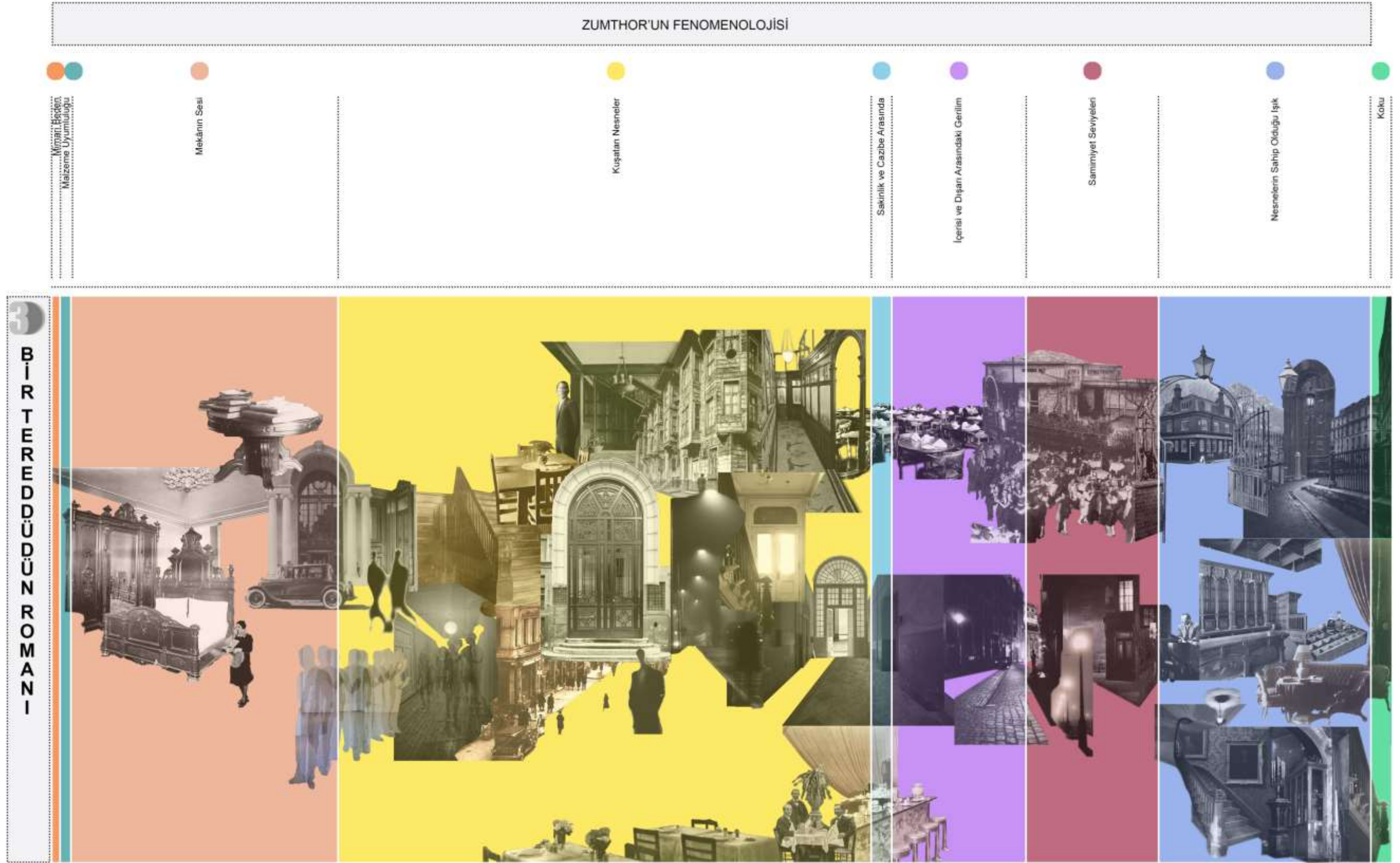
Bu bağlamda, "mimari beden" aynı oranda ve en fazla Mahşer ile Bir Tereddüdün romanında yer alırken, Fatih Harbiye'de ise hiç değinilmemiştir. "Malzeme uyumluluğu" en belirgin oranda Mahşer romanında görünürken, Fatih Harbiye ile Bir Tereddüdün Romanında sahne almamıştır. "Mekânın sesi" en fazla Mahşer'de ön plana çıkarken, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Bir Tereddüdün Romanı ve Fatih Harbiye onu takip etmiştir. Atmosfer yaratımı kapsamında en az yer verilen başlıklardan "mekânın ısısı", Fatih Harbiye ve Bir Tereddüdün romanında atmosfer kurgusuna dâhil edilmezken, en fazla oranda Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda kullanılmıştır. Yazarın, atmosfer yaratımında kullanmayı en çok tercih ettiği unsur olan "kuşatan nesneler" de sırasıyla en büyük oranda; Bir Tereddüdün Romanı, Mahşer, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Fatih Harbiye'de yer almışlardır. Yine az oranda değinilen başlıklardan "sakinlik ve cazibe arasında", Mahşer ve Bir Tereddüdün Romanında benzer ölçekte işlenirken, Fatih Harbiye ile Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda mekân algısına dâhil edilmemiştir. Tüm bunlardan, "içerisi ve dışarısı arasındaki gerilimi" yaratan unsurlar, en büyük oranda Mahşer romanında okuyucunun karşına çıkarken onu; Bir Tereddüdün Romanı, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Fatih Harbiye izlemiştir. Mekân kurgusu adına yer verilen başlıklardan "samimiyet seviyeleri" ise en yoğun oranda Bir Tereddüdün Romanı'nda rol alırken, onu takip eden Mahşerden sonra Fatih Harbiye ile Matmazel Noraliya'nın Koltuğu aynı oranla okuru karşılamıştır. Safa'nın Beyoğlu'nun atmosferini öne çıkarırken en yoğun oranda kurguladığı "nesnelerin sahip olduğu ışık", Mahşer romanında vurgulanmıştır. Aynı zamanda sırasıyla; Bir Tereddüdün Romanı, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Fatih Harbiye, "nesnelerin sahip olduğu ışık" unsurunun ön plana çıktığı romanlardır. Tüm bu unsurların yanında "koku" başlığı Mahşer romanında en büyük oranda rol alırken, Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda yer bile almamıştır. Son olarak, atmosfer yaratımı kapsamında "tat" unsurunun yalnızca Fatih Harbiye romanı ile ele alındığı izlenmiştir (Şekil 5.25).



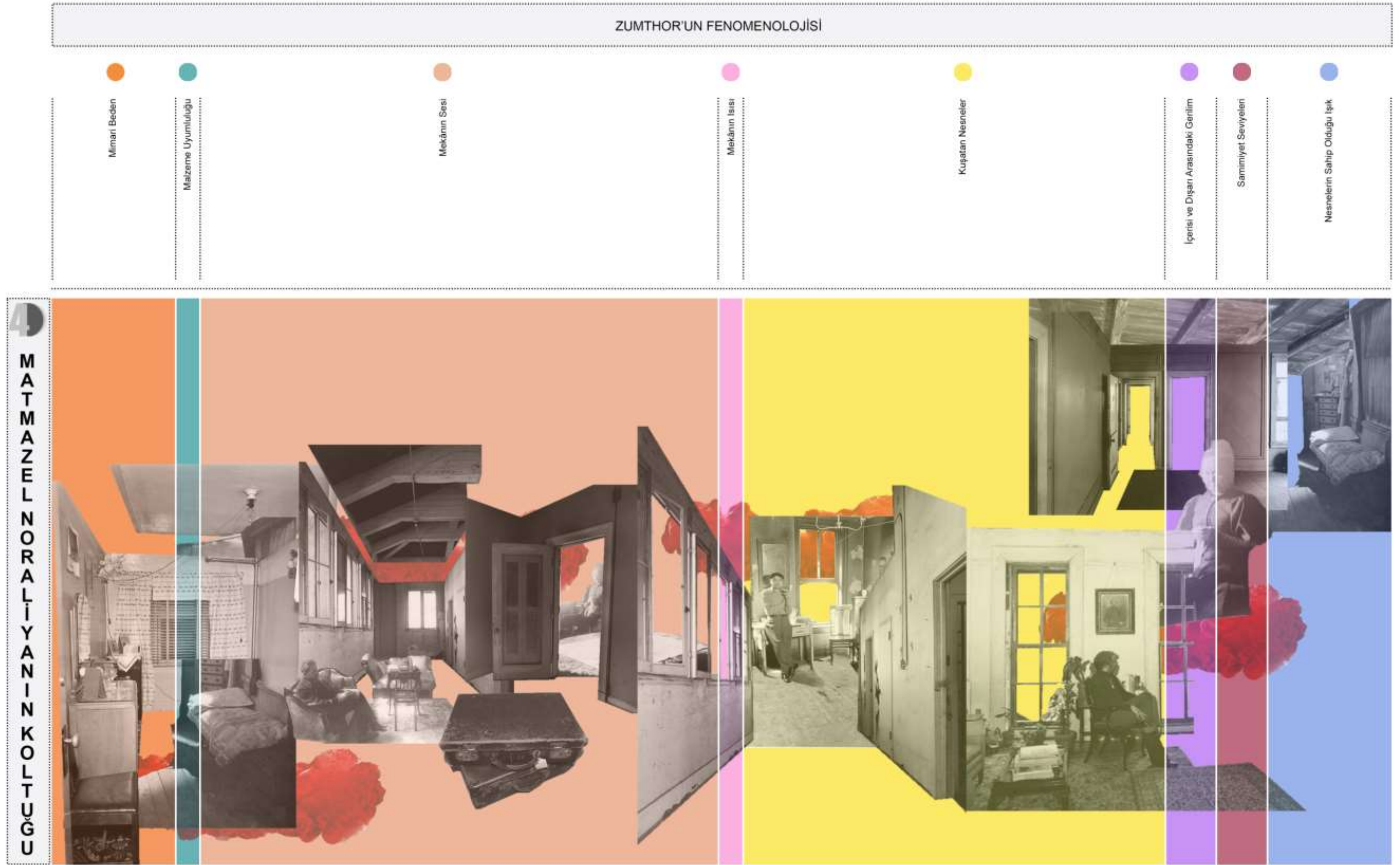
Şekil 5.21. Mahşer'de Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları



Şekil 5.22. Fatih Harbiye'de Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları



Şekil 5.23. Bir Tereddüdün Romanında Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları



Şekil 5.24. Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları

ZUMTHOR'UN FENOMENOLOJİSİ											
	Mimarî Beden	Malzeme Uyumluluğu	Mekânın Sesi	Mekânın Isısı	Kuşatan Nesneler	Sakinlik ve Cazibe Arasında	İçerisi ve Dışarı Arasındaki Genilim	Samimiyet Seviyeleri	Nesnelerin Sahip Olduğu Işık	Koku	Tat
1 MAHŞER											
2 FATİH HARBIYE											
3 BİR TEREDDÜDÜN ROMANI											
4 MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞU											

Şekil 5.25. Mahşer, Fatih Harbiye, Bir Tereddüdün Romani ve Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Mekân Atmosferi Karşılaştırmaları

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Tez çalışması kapsamında cevaplanması hedeflenen araştırma sorularından ilki; edebi karakterlerin ruh halleri, mekânı algılayışlarını nasıl etkiler olmuştur. Buna istinaden ortaya konulan kuramsal çerçeve ile algısal mekânların, karakterlerin iç dünyalarının yansımaları olarak ortaya çıkarılarken, anlatı metinlerinde farklı manzaralarla ifade buldukları görülmüştür. İşlevsel durumlarına göre incelenen algısal mekânlar, kapalı-dar ve açık-geniş şeklinde kategorize edilirlerken, belirgin tek bir yönleri olmadığı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda, algısal mekânların niteliksel özellikleri, edebi karakterlerin kendi varoluşları ve yaşamla olan etkileşimleri kapsamında belirlenirler. Nitekim algısal mekânlar, karakterlerin yaşam ile aralarındaki mesafeye bağlı olarak değer ve boyut kazanırlar. Kapalı-dar mekânlar, olumsuzluklarla çevrili bir ruh hali tarafından kuşatılmış olan karakterleri yansıtırlarken; bir yerde bulunamama, olanaksızlık ve histeriye varan rahatsızlıklara da vurgu yaparak, bireylerde karşılaştıkları zorlayıcı etkiler altında ezilip, kaçış isteği uyandırırılar. Tam tersi olarak açık-geniş mekânların sınırları sonsuza doğru genişlerken, karakterlerin ruhlarını aydınlık zamanlara taşıyan çağrışımları uyandırırılar. Dış dünyaya ait tüm çatışmaları etkisiz hale getirerek karakterleri, huzur ve umut ile tanıştıran bu tip mekânlar, adeta güvenli bir sığınak niteliğindedirler. Aynı zamanda karşılaşılan tüm engel güçlerini ortadan kaldırarak, karakterlerin kendi iç dünyalarının yanında, yaşamla da uyumlu bir ilişki kurmalarına olanak tanırırlar.

Bu bağlamda, tez çalışması kapsamında Beyoğlu'nun algısal olarak incelendiği ilk kitap olan Mahşer'de, kendini buraya ait hissetmeyen Nihad'ın, içinde bulunduğu olumsuz ruh hali dikkat çekmiştir. Nihad'ın nazarında kapalı bir mekân olan Beyoğlu, genç adam buraya her ne kadar büyük umutlar besleyerek gelmiş olsa da, onun için kaçıp kurturulması gereken bir yere dönüşmüştür. Beyoğlu'na adım attığı ilk andan itibaren, alışık olmadığı birçok unsur ile karşı karşıya kalan Nihad'ın, ülkenin içinde bulunduğu savaştan bir haber yaşayan dejenere tipleri tanıdıkça bunalımının arttığı görülmüştür. Çoğu zaman Nihad için Beyoğlu'ndaki mekânlar, kapalılıkları ile öne çıkıp, labirentleşerek onu hayal kırıklığına uğratmışlardır. Mahşer'de Beyoğlu, savaş döneminde yoksulluktan kırılan halka rağmen, şatafat ile lüksün boy gösterdiği, dejenere ve duyarsız tiplerle dolu olumsuz bir mekân olarak işlenmiştir. Nihad'ın hayal kırıklıkları kapsamında şekillendirilen Beyoğlu'nun mekân algısı, genç adamın

ona kendini çaresiz hissettiren Alman askerleri ile iyice içinden çıkılmaz bir yere dönüşmüştür. Mahşer gibi Fatih Harbiye’de de Beyoğlu, dönemin asri yaşantısının merkezi konumunda boy göstermiştir. Maksim Salonu, Löbon Pastanesi ve birbirinden renkli vitrinleri ile Nihad’ın aksine Neriman için bu yer adeta arzulan bir cennet olmuştur. Fatih Harbiye’de Neriman’ın algısıyla ele alınan Beyoğlu, alafranga yaşantıya özenen genç kız için açık-geniş bir mekândır. Beyoğlu’na adeta hayran olan Neriman, her fırsatta buraya gelse de romanın sonunda değişen davranışlarından pişman olmuştur. Romanın başından itibaren genç kız için genişleyen bir mekân olan Beyoğlu’nun, Neriman’ın pişmanlığı ile bir anda kapanarak labirentleştiği izlenmiştir. Fatih Harbiye’nin ardından incelenen Bir Tereddüdün Romanı’nda da Beyoğlu dönemin entelektüellerin bohem yaşantılarını geçirdikleri bir yer olarak işlenmiştir. Sanatkârlardan oluşan bu grup, gündüz saygın işlerinde çalışırken, akşam olunca sınırsız eğlenceler düzenleyip, içki ve uyuşturucunun etkisiyle kendilerini kaybetmektedirler. Romanın başkışisi olan Muharrir’de söz konusu entelektüellerden olup, Beyoğlu’nda bir otelde yaşamaktadır. Uyuşturucu ve alkol kullandığı bir gece zehirlenip, kaldığı otelde ölümle burun buruna gelen Muharrir için Beyoğlu’nun kapalı bir mekân olarak işlendiği görülmüştür. Yaşadığı korku ona, mekânın adeta labirentleştiği hissini yaşatarak, öleceğini düşündürmüştür. Romana hâkim olan ölüm korkusu, Muharrir’in çaresizliği ile şekillenirken, Bir Tereddüdün Romanı’nda da Beyoğlu’nun, kapalı bir mekân olarak işlenmesinin nedeni olarak gösterilebilir. Son olarak Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda’da Beyoğlu, benzer şekilde kapalı bir mekân olarak vurgulanmıştır. Roman; tıp fakültesini bırakıp, felsefe okumaya karar veren Ferit’in, Beyoğlu’nda bir pansiyonda başına gelenler etrafında şekillenmiştir. Ruh hali zaten sağlıklı olmayan Ferit, bu pansiyonda kaldığı günlerde başına gelenler ile iyice içinden çıkılmaz bir girdaba saplanmıştır. Sorunlu tiplerin adeta anlaşılmışlar gibi bir araya geldikleri pansiyon, kendini teyzesinin ölümünden sorumlu tutan Ferit’in içinde bulunduğu psikoloji ile iyice kapanarak daralmıştır. Buna istinaden ortaya konulan sonuçlar doğrultusunda, tez çalışması kapsamında incelenen romanlardaki edebi karakterlerin ruh hallerinin mekânları, dar-kapalı ya da açık-geniş algılamaları üzerinde etkili oldukları görülmüştür. Bu anlamda Peyami Safa’nın söz konusu romanlarında Beyoğlu’nun, karakterlerin üzerinde yarattığı olumsuz ruh halleri üzerinde durduğu izlenmiştir. Safa’nın Beyoğlu’nu, Batı özentiliğiyle gelişen alafranga yaşam şeklinin adeta merkezi olarak ele alırken, aynı zamanda dejenere ve yozlaşmış tipler ile çaresizliğin pençesinde can çekişen karakterlere de burada yer verdiği görülmüştür. Tez çalışması kapsamında değerlendirilen romanlarda, algısal olarak ele alınan Beyoğlu’nun karakterler üzerinde yarattığı ruh halinin

olumsuz olduğu saptanmıştır. Her ne kadar karakterlerin nazarında Beyoğlu, zaman zaman açılarak, genişleyen bir mekân olarak ele alınmış olsa da incelenen bütün romanlarda hâkim olan ruh halinin olumsuz olduğu ve algısal mekânların kapanıp, daraldığı belirlenmiştir.

Tüm bu bütünsel bakış açısı doğrultusunda tez çalışması kapsamında oluşturulan araştırma sorularından ikincisi ise; edebi yapıtlardaki mekân atmosferlerinin karakterlerin duygusal deneyimlerini nasıl şekillendirdiğidir. Bu bağlamda, tez çalışmasının kuramsal çerçevesini şekillendirirken, aynı zamanda söylem analizi tekniği ile çalışmanın yöntemini luşturan Peter Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı ön plana çıkmıştır. Zumthor'a göre mekân deneyiminin ayrılmaz bir parçası olan duyulardan; ses, ışık, koku ve hatta tat gibi birçok unsur, bireylere mekânlarda fenomenolojik deneyimler sunarlar. Bu anlamda Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımı, mekân atmosferinin nesnel yönlerini anlayıp, oluşturmak adına ihtiyaç duyulan dokuz ilkeye dayanmaktadır. Mimari beden, malzeme uyumluluğu, mekânın sesi, mekânın ısısı, kuşatan nesneler, sakinlik ve cazibe arasında, içerisi ve dışarısı arasındaki gerilim, samimiyet seviyeleri, nesnelerin sahip olduğu ışık başlıkları Zumthor'un mekân atmosferi kapsamında ele aldığı başlıklardır. Tüm bu başlıkların yanında, Zumthor'un eserlerine tasarım unsuru olarak dâhil ettiği bilinen; koku ve tat duyularının da, tez çalışması kapsamında mekân atmosferini şekillendirdikleri grlmştır. Bu bağlamda incelenen ilk roman olan Mahşer'de, Nihad'ın algısıyla yer verilen mekân atmosferinde ön plana çıkan unsurun, "kuşatan nesneler" olduğu grlmştır. Mekân atmosferi yaratımında, dönemin alafranga yaşantısının adeta simgeleri olan "kuşatan nesneler" sıklıkla yer alırken, Nihad'ın alışık olmadığı bir yaşam kültürü ön plana çıkmıştır. İstanbul'un sosyetesini olarak adlandırılan cemiyete dâhil olan Nihad'ın, mekânları algılayışı kurgulanırken de, genç adama kendini Beyoğlu'na ait hissettirmeyen unsurlara özellikle yer verilmiştir. Söz konusu alafranga unsurlar, tez çalışması kapsamında ele alınan Fatih Harbiye'de de atmosfer yaratımı kapsamında sahne almışlardır. Ancak Nihad'dan farklı olarak Neriman, asri hayata ait her unsura karşı hayranlık beslemektedir. Buna istinaden Beyoğlu'nun mekân atmosferini deneyimleyen Neriman'ın, en fazla "mekânın seslerinden" etkilendiği görülse de genç kızın asri hayata dair her bir unsura dikkat kesildiği aşıkârdır. Maksim Salonu'nda katıldığı eğlencenin sesleri Neriman'ın kulaklarında çınlarken, hayallerini süsleyen parfüm dükkânında şişelerin cam tezgâh üzerinde çıkarttıkları çıtırtılar bile, genç kızın etkisi altına almayı başarmışlardır. Bir Tereddüdün Romanı'nda ise dönemin sanatkârlarından olan Muharrir'in, Beyoğlu'nda kaldığı otel odasında ölümle burun buruna geldiği izlenmiştir. Bir

eğlence gecesinin ardından, uyuşturucunun etkisiyle zehirlenen Muharrir'in, gözlerini açtığı otel odasında nerde olduğu anlamaya çalıştığı seyredilmiştir. Kendinde olmayan, gözlerini bile tamamen açamayan Muharrir, öncelikle mekân atmosferini yaratan "kuşatan nesnelere" odaklanmıştır. Etrafını saran nesnelerin neler olduğunu anlamaya çalışırken, "mekânın seslerini" de anlamlandırmaya çalışan Muharrir'in gözleri, "nesnelerin sahip olduğu ışığın" yarattığı yansımalara takılı kalmıştır. Buna dayanarak öleceğini zanneden Muharrir'in, mekân atmosferini algımlarken, ona nerde olduğunu hatırlatan şeylere odaklandığı söylenebilir. Son olarak Beyoğlu'nda birbirinden problemlili tiplerin adeta yuva yaptığı bir pansiyonda geçen Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda mekân algısı bunalımlı bir ruh hali olan Ferit üzerinden işlenmiştir. Teyzesinin ölümünden kendisini sorumlu tutması ile çıldırmanın eşiğine gelen genç adam, olmayan sesleri duymaya başlamıştır. "Mekânın sesi" kapsamında değerlendirilen söz konusu sesler; duvar, tavan, bavul gibi mekân atmosferini oluşturan herbir unsurdan yükselerek, zaten depresif olan Ferit'i içinden çıkamayacağı bir deliliğe sürüklemiştir. Tüm bu bilgiler ışığında; Nihad, Neriman, Muharrir ve Ferit'in Beyoğlu'ndaki mekânların atmosferlerini içlerinde bulundukları ruh halleri ile algıladıkları görülmüştür. Roman karakterlerinin ruh halleri ile mekân atmosferini şekillendiren Peyami Safa'nın da Zumthor'un atmosfer fenomenolojisi kapsamında en fazla "kuşatan nesnelere" yer verdiği belirlenmiştir. "Kuşatan nesneleri" takip eden "mekânın sesinin" ardından, Safa'nın atmosfer yaratımı adına vurguladığı başlık, "nesnelerin sahip olduğu ışık" olmuştur. Algısal olarak Beyoğlu'nu ele alırken, atmosfer ilkeleri ile mekân atmosferini şekillendirdiği görülen Peyami Safa'nın, en az yer verdiği başlıkların ise "malzeme uyumluluğu", "mekânın ısısı", "sakinlik ve cazibe arasında" ile "tat" olduğu tespit edilmiştir.

Söz konusu bilgilerin ışığında tez çalışması, gelecek araştırmalar için birtakım öneriler sunmaktadır. Edebi eserlerdeki mekân algısının, karakterlere duygusal deneyimler yaşattığı hipotezi ile şekillendirilen tez çalışması kapsamında, Beyoğlu'nu algısal mekân olarak ele alan Peyami Safa'nın, dört romanı incelenmiştir. Bu bağlamda, Beyoğlu'ndaki mekânların atmosferlerini şekillendiren Safa'nın, Zumthor'un fenomenolojik yaklaşımını ele alış biçimlerinin üzerinde durulmuştur. Buna istinaden, Peyami Safa dışında Beyoğlu'na algısal mekân olarak yer veren diğer yazarların atmosferleri, Zumthor'un öne sürdüğü ilkeler kapsamında nasıl şekillendirdikleri üzerine yapılacak çalışmalar, tez çalışmasında belirtilen hipotezi geliştirebilir. Aynı zamanda, başka yazarların Safa'dan farklı olarak fenomenolojik ilkeleri, atmosfer yaratımına nasıl dâhil ettikleri ile geliştirilebilecek karşılaştırmalar da tez çalışmasının hipotezini destekleyebilir. Bunun yanında,

mekân atmosferi yaratımında rol oynayan Zumthor'un fenomenolojik ilkelerinin, edebi yapıtlarda Beyoğlu dışında farklı algısal mekânlarda edebiyatçılar tarafından nasıl işlendiklerine dair yapılacak çalışmaların da literatürü zenginleştireceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Akar, Y. (2021). Mekânın Poetiği Bağlamında Mehmet Rauf'un "Eylül" Romanı. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 47-60). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2000). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alver, K. (2013). *Steril Hayatlar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Angın, Z. (2022). Peyami Safa'nın Eserlerinde "Biz" ve "Öteki" Kavramlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış. *KARE*, 14, 21-30.
- Ateş, A. S. (2006). Öykünün Mekânları. *Hece Öykü, Türk Öykücülüğünde Mekân*, 17, 101.
- Aydınlı, S. (2008). Mekân'dan Mekânsala: Mekânın Zamansallığı/ Zamanın Mekânsallığı. A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber & F. Uz Sönmez (Ed.) içinde, *Zaman-Mekân* (s. 150-161). İstanbul: Yem Yayınları.
- Ayna, A. (2018). Görmeyen Bireylerin Mekân Algısı ve Deneyimleri Çerçevesinde Mekânsal Çok-Duyululuk. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B. (2000). *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Ayvazoğlu, B. (2008). *Peyami Hayatı Sanatı Felsefesi Dramı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakır, Ş. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 3(11), 528-538.
- Barker, C., & Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies And Discourse Analysis: A Dialogue On Inaguage And Identity*. London: Sage.
- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Walter, B. (2017). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Bilgin, İ. (2016). *Mimarın Soluğu: Peter Zumthor Mimarlığı Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınevi.
- Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*. İzmir: Aşina Kitaplar Yayınları.
- Bland, D. S. (2017). Romanda Fiziki ve Sosyo Kültürel Çevre. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) *Roman Teorisi* içinde (s. 275-291). Ankara: Akçağ Yayınları.

- Bourneur, R., & Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*. (H. Gümüş, Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Böhme, G. (1993). Atmosphere as an Aesthetic Concept in: Constructing Atmospheres. *Thesis Eleven*, 36(1), 113-126.
- Çalışkan, G. (2020). Ayhan Bozırat'ın Dört Yol Ağzındaki Ev Romanında Mekân. *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 10, 163-179. doi.org/10.32579/mecmua.595408
- Çelik, H., & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi. *Eğitim Bilimleri Dergisi* 27(27), 99-117.
- Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çoruk, A. Ş. (1995). *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Çüçen, A. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitapevi.
- Demir, A. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Dener, A. (1995). Yazında Mekân. *Kuram*, 7, 73-79.
- Deveci, M. (2019). Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Mekânın Poetiği. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 42, 147-160. doi.org/10.29228/SOBIDER.39413
- Develioğlu, F. (2005). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitapevi.
- Dichter, E. (1964). *Handbook of Consumer Motivations: The Psychology of the World of Objects*. New York: McGraw-Hill.
- Eliuz, Ü. (2021). Oğuz Atay'ın "Tutunamayanlar" Romanında Mekân. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 207-225). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Fuzûlî, M. (2001). *Rind ile Zahid*. (H. Ayan, (Çev.) Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Göregenli, M. (2015). *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Göka, Ş. (2001). *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü: İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.
- Göze, E. (1993). *Peyami Safa*. Ankara: Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları: 750 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Türk Büyükleri Dizisi/31.
- Griffero, T. (2016). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham: Ashgate.
- Gülbetekin, M. (2017). *Mekânın Hafızası*. Ankara: Hitapevi Yayınları.
- Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekân Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayınları.

- Harvey, D. (2006). *Sosyal Adalet ve Şehir*. (M. Moralı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Havik, K., Teerds, H., & Tielens, G. (2013). Editorial. Buildings Atmosphere. *OASE*, 91, 3-12.
- Heidegger, M. (1955). *Nedir Bu Felsefe*. (A. Irgat, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Irwin, W. (2003). *Matrix ve Felsefe*. (M. Sağlam, Çev.) İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- İçli, A. (2008). Yusuf u Züleyha Mesnevisinde Mekân. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(2), 339-351.
- İçli, A. (2012). Fuzûlî'nin Rind ü Zahid Eserinde Mekân: Meyhane ve Mescid. *Turkish Studies*, 7(1), 1305-1317. doi. 7827/TurkishStudies.3053
- Jung, C., Arar, M., & Quassimi, A. N. (2021). An Analysis Of Peter Zumthor's Architecture Based On Regionalism. *International Journal Of Advanced Research In Engineering Innovation*, 3(4), 16-31.
- Koç, Y. (1984). *Determinizm ve Mekân*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kant, I. (1965). *The Critique Of Pure Reason*. (N.K. Smith, Trans.) Newyork: St. Martin's Press.
- Kanter, M. F. (2021). Elif Şafak'ın "Aşk" Romanında Mekân Unsuru. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 283-298). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabulut, M. (2021). Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal Romanında Mekân. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 107-122). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karakaş, M. (2019). Kent, Mekân ve Toplum: Mekân Sosyolojisine Giriş. M. Karakaş (Ed.) içinde, *Kent, Mekân ve Toplum* (s. 15-40). Ankara: Tezkire Yayınları.
- Konyalı, B. Ş. (2015). *Edebi Mekânın Poetikası*. Samsun: Etüt Yayınları.
- Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği. A. Kulhanlıoğlu, & S. Eker (Ed.) içinde, *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen'e Armağan* (s. 399-416). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2021). Romanda Mekânın Poetiği. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 9-26). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kozan, A. Ş. (2020). Dönem Sanatçı ve Eser Bağlamında Halit Ziya Uşaklıgil ve Peyami Safa Romanlarının İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi). Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- Köseoğlu, E., & Bağlan, R. (2016). Sinekli Bakkal Romanında Mekân Olgusu. *Yapı Dergisi*, 421, 70-73.

- Köseoğlu, E., & Botan, M. (2019). Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında Algısal Mekân ve Yeniden İmgelme. *Mimar.ist Dergisi*, 64, 81-86.
- Kudret, C. (1978). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Laertios, D. (2007). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (C. Şentuna, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lee, N. A. (1997). *Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu- Batı Meselesi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lukacs, G. (1985). *Roman Kuramı*. (S. Ümran, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morris, D. (1997). The sense of space: An essay on spatial perception and embodiment in the spirit of Merleau-Ponty's phenomenology of perception. (Doktora Tezi). The University of Toronto, Department of Philosophy, Toronto.
- Nane, P. (2021). Deneyim ve Anlatı Odağında Mekâna Yeniden Bakmak: Perec ve Butor'un Yazınında Mekânın Temsil Biçimleri. *Tasarım ve Kuram*, 17(33), 163-175. doi: 10.14744/tasarimkuram.2021.57299
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nooraddin, H. (2012). Architectural Identity in an Era of Change. *Developing Country Studies*, 2(10), 81-96.
- Norberg-Schulz, C. (1971). *Excistance, Space and Architecture*. London: Studio Vista.
- Norberg-Schulz, C. (1983). *Meaning in Western Architecture*. Newyork: Rizzoli International Publications.
- Okyay, L. R. (2000). Öyküde Mekân. *Adam Öykü*, 28, 83-89.
- Oral, C., & Şengül, A. (2022). Kemal Bilbaşar'ın Denizin Çağırışı Romanını Mekânın Dönüştürücü Etkisi Bağlamında Okumak. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37), 347-360.
- Öktem Erkartal, P. ve Ökem, H. S. (2015). Mimari Tasarımda Dokunma Olgusu ve Dokunsal Haritalamaya İlişkin Bir Alan Çalışması. *MEGARON*, 10(1), 92-111. doi:10.5505/MEGARON.2015.30602
- Özkan Özbek, M. (2007). Fizik Mekân Kurgularının Sosyal İlişkiler Üzerinden Arnavutköy Yerleşimi Bütününde Mekân Dizimi (Space Syntax) Yöntemi ile İncelenmesi. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özpalabıyıklar, S. (2000). *Türk Edebiyatında Beyoğlu*, içinde, (s. 9-15). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2018). *Tenin Gözleri*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayınları.
- Parkes, D. (2017). *Dreaming Space: Exploring the Transformative Power of Immersive Art and Architecture*. (The thesis for the degree of Master of Architecture). University of Waterloo, Waterloo, Ontario, Canada.
- Politzer, G. (2009). *Felsefenin Başlangıç İlkeleri*. (S. Belli, Çev.) İstanbul: Sol Yayınları.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın Öyküsü*. (E. Akça, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sennett, R. (1999). *Gözün Vicdanı*. (S. Sertabiboğlu & C. Kurultay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınlar.
- Safa, P. (1937). Peyami Safa Diyor Ki. *Her Ay Dergisi* 1, içinde, 119-123.
- Safa, P. (2020). *Fatih Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, P. (2021a). *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, P. (2021b). *Mahşer*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Safa, P. (2022). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Saglam, S. (2022). Buket Uzuner'in Uzun Beyaz Bulut-Gelibolu Adlı Romanında Mekân Unsuru. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E – Dergisi*, 9(2), 106-116. doi.org/10.30804/cesmicihan.1156489
- Şahin, V. (2010). Peyami Safa'nın 'Fatih-Harbiye' Adlı Romanında Simgesel Değerler. *Bilig*, 55, 147-164.
- Şahin, V. (2011). Kimlikel Değerlerin Çatıştığı Mekân: Sinekli Bakkal Romanında Yapı ve İzlek. *Turkish Studies- International Periodical For The Language, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 6(3), 1549- 1580. doi.10.7827/TurkishStudies.2202
- Şahin, V. (2017). Dede Korkut Hikâyelerinde Mekân. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(8), 1-49.
- Şahin, V. (2021). Halid Ziya Uşaklıgil'in "Aşk-ı Memnu" Romanında Mekân- İnsan Diyalektiği. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 27-46). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sharr, A. (2010). *Mimarlar İçin Heidegger*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Şenderin, Z. (2010). Ruhçu ve Maddecî Görüş Ekseninde Matmazel Noraliya'nın Koltuğu. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 28, 209-233.
- Şengül, M. B. (2010). Romanda Mekân Kavramı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(11), 528-538.
- Şentürk, E. C. (2022). Mimari Kavramı ve Hacim Akustiği Bağlamında Tasarımla İlişkilendirilmesinde Temel İlkeler. (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

- Tekin, M. (1990). *Peyami Safa'nın Roman Sanatı ve Romanları Üzerinde Bir Araştırma*. Konya: Selçuk Üniversitesi Basımevi.
- Tekin, M. (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tekin, M. (2003). *Peyami Safa ile Söyleşiler*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Topdaş Çelik, F. (2021). Kiralık Konak'ta Gelenek ve Modernizm Bağlamında Mekânsal Karşıtlık. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 61-73). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tuğluk, A. (2012). Servet-i Fünun Romanında Mekân. (Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Victor, J. D., Rizvi S. M., & Conte, M. M. (2017). The Representations Of A High-Dimensional Perceptual Space. *Vision Research*, 137, 1-23.
- Wigley, M. (1998). The Architecture of Atmosphere. *Daidalos*, 68, 20-27.
- Yetiş, K. (1995). Takdim. *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, içinde (s.7-11). İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Yıldırım, G. (2017). Matmazel Noraliya'nın Koltuğunda Mekânın Poetiği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(2), 27-41.
<https://doi.org/10.18069/firatsbed.346474>
- Yıldırım, G. (2021). Peyami Safa'nın 'Fatih Harbiye' Romanında Mekân. R. Korkmaz, & V. Şahin (Ed.) içinde, *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (s. 87-105). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yılmaz, E. B. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilgi*, 56, 45-56.
- Zambak, F. (2007). Türk Romanında Mekân. (Yüksek Lisans Tezi). Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Zevi, B. (2015). *Mimarlığı Görebilmek*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Daimon Yayınları.
- Zumthor, P. (1998). *Thinking Achitecture*. Basel: Brikhauser Publishers For Architecture.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basel: Birkhauser Verlag.
- (URL 1):** Archdaily, 14.01.2024,
<<https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>>
- (URL 2):** Archdaily, 14.01.2024,
<<https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>>
- (URL 3):** Pinterest, 14.01.2024,
<<https://tr.pinterest.com/pin/296533956690714459/>>
- (URL 4):** Archdaily, 14.01.2024,
<<https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor>>

(URL 5): Archdaily, 14.01.2024,

<<https://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor>>

(URL-6): Wikiarquitectura, 14.01.2024,

<<https://en.wikiarquitectura.com/building/swiss-sound-pavilion/>>

(URL-7): Archdaily, 14.01.2024,

<<https://www.archdaily.com/146392/serpentine-gallery-pavilion-2011-peter-zumthor>>

(URL 8): Dressyourwall, 14.01.2024,

<<https://dressyourwall.net/bruder-klaus-sapeli/>>

(URL 9): Dressyourwall, 14.01.2024,

<<https://dressyourwall.net/bruder-klaus-sapeli/>>

(URL 10): Archdaily, 14.01.2024,

< <https://www.archdaily.com/107500/ad-classics-kunsthhaus-bregenz-peter-zumthor>>