

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA EV İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ash SOYSAL

AĞUSTOS-2013

ARDAHAN

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ORHAN PAMUK'UN ROMANLARINDA EV İMGESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ash SOYSAL


Tez Danışmanı: Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ

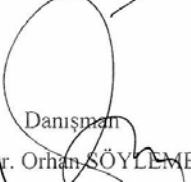
AĞUSTOS-2013

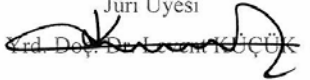
ARDAHAN

ONAY

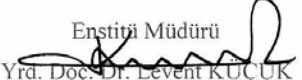
Aslı SOYSAL tarafından hazırlanan *Orhan Pamuk'un Romanlarında Ev İmgesi* adlı bu çalışma 26.08.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda *oybirliği* ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim dalının Yeni Türk Edebiyatı Bilim dalında yüksek lisans tezi* olarak kabul edilmiştir.


Jüri Başkanı
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ


Danışman
Prof. Dr. Orhan SÖYLEMEZ


Jüri Üyesi
Yrd. Doç. Dr. Levent KUÇUK

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım. 26.08.2013


Enstitü Müdürü
Yrd. Doç. Dr. Levent KUÇUK

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olmayan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

İmza

Aslı SOYSAL

../../....

ÖNSÖZ

Ev, mimari bir yapı olmasının ve içinde barınan bireyleri fiziksel olarak korumasının yanı sıra; dış dünyanın kişilerin üzerinde oluşturduğu baskının uzağında, güvenle dönülebilecek bir içtenlik mekânı, düşsel değerlerin oluştuğu ve geliştiği, sınırları sonsuza açılan mahrem bir dünyanın başlangıcıdır. 1980 sonrası Türk Edebiyatı'nın önemli yazarlarından olan Orhan Pamuk, Nobel Edebiyat Ödülü dahil olmak üzere pek çok ödül almış, yapıtları Türkiye'de ve dünyada ilgiyle takip edilen, dünya edebiyatının önde gelen kalemleri arasında sayılan bir yazardır. Bu çalışmada, Orhan Pamuk'un romanlarında bir mekân olmanın ötesinde, roman kurgusu ve roman kişilerini çözümlemede çok işlevli bir yapıya sahip olan ev imgesi araştırılmıştır.

Bu çalışmanın hazırlanışında birçok kişinin yardımını ve desteğini gördüm. Öncelikle bana her daim vakit ayıran, fikir ve önerileriyle beni yönlendiren, çalışmanın her aşamasını ilgiyle izleyen, hoşgörüsünü ve desteğini benden bir an olsun esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Orhan Söylemez'e çok teşekkür ederim. Verdiği dersler, çalışmaları ve bakış açısıyla ufku genişleten Prof. Dr. Ramazan Korkmaz'a şükranlarımı sunarım. Güler yüzüyle ve güzel fikirleriyle çalışmamın her aşamasından benden ilgi ve desteğini esirgemeyen sevgili hocam Doç. Dr. Ayşe Melda Üner'e teşekkürü borç bilirim. Ulaşamadığım bazı kaynakları İSAM kütüphanesinden bularak, bana kopyalarını gönderen Arş. Gör. Tuğba Özkan'a, çalışmanın her aşamasında beni sabırla dinleyip, görüş ve önerilerini esirgemeyen Okt. Eda Ege'ye, çalışma sürecinde benden desteklerini esirgemeyen tüm Ardahan Üniversitesi Akademik ve İdari Personeli'ne ne kadar teşekkür etsem azdır.

Beni sevgiyle büyüten, koşulsuz destekleyen ve her zaman yapabileceğime inandıran sevgili anneme ve babama; neşesi ve hiç bitmeyen enerjisiyle bana moral veren, okumalarıyla çalışmamı destekleyen kızkardeşime ve varlığıyla dünyama ışık olan çok sevgili Öğr. Gör. Şakir Eşitti'ye minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
ÖZET	VIII
ABSTRACT	IX
KISALTMALAR.....	X
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANDA MEKÂN VE EV İMGESİ	4
1.1. ROMANDA MEKÂN VE MEKÂN TASNİFLERİ.....	4
1.1.1. ROMANDA MEKÂN UNSURU	4
1.1.2. ROMANDA MEKÂNIN TASNİFİ	7
1.1.2.1. ÇEVRESEL/FİZİKSEL MEKÂN.....	7
1.1.2.1.1. SOMUT MEKÂNLAR	7
1.1.2.1.1.1. AÇIK MEKÂN.....	8
1.1.2.1.1.2. KAPALI MEKÂN.....	8
1.1.2.1.2. SOYUT MEKÂNLAR	8
1.1.2.1.2.1. ÜTOPİK MEKÂNLAR.....	8
1.1.2.1.2.2. FANTASTİK MEKÂNLAR	9
1.1.2.1.2.3. METAFİZİK MEKÂNLAR.....	9
1.1.2.1.2.4. DUYUSAL/ALGISAL MEKÂNLAR	9
1.1.2.1.2.4.1. LABİRENTLEŞEN DÜNYA YA DA KAPALI VE DAR MEKÂNLAR... 10	
1.1.2.1.2.4.2. SINIRLARI SONSUZA AÇILAN MEKÂNLAR: AÇIK VE GENİŞ MEKÂNLAR	11
1.2. EV İMGESİ.....	11
1.2.1. TÜRK KÜLTÜRÜNDE EV.....	14
1.2.2. TÜRK ROMANINDA EV	22

İKİNCİ BÖLÜM

ORHAN PAMUK VE EV	29
2.1. ORHAN PAMUK'UN HAYATI, ESERLERİ VE EDEBİ KİŞİLİĞİ	29
2.2. EV İMGESİ BAĞLAMINDA ELE ALINAN PAMUK ROMANLARI	34
2.2.1. CEVDET BEY VE OĞULLARI.....	34
2.2.2. SESSİZ EV	36
2.2.3. BEYAZ KALE	39
2.2.4. KARA KİTAP	41
2.2.5. YENİ HAYAT.....	43
2.2.6. BENİM ADIM KIRMIZI	46
2.2.7. KAR.....	48
2.2.8. MASUMİYET MÜZESİ.....	51

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN PAMUK ROMANLARININ EV İMGESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ..	54
3.1. DOĞU-BATI KARŞITLIĞININ EV BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	54
3.1.1. DOĞU-BATI İKİLEMİNİN ORTASINDA EV	55
3.1.2. KONAKTAN APARTMANA GEÇİŞ	62
3.1.3. ZAMANIN BURGACINDA EV	70
3.2. EV VE EVE DUYALAN AİDİYET HİSSİ.....	81
3.2.1. İÇTENLİK MEKÂNI OLARAK EV	82
3.2.2. DIŞARI-İÇERİ DİYALEKTİĞİNDE EV'İN YERİ.....	105
3.2.3. EV'İN OCAĞA DÖNÜŞMESİ.....	117
3.3. EV ALGISI VE EV İLE İÇİNDE YAŞAYANLARIN ETKİLEŞİMİ	124
3.3.1. ALGISAL MEKÂN OLARAK EV	125
3.3.2. GÖRMekten GÖRÜLMeye, MAHREMİYET VE EV	142
3.3.3. EV-OTEL KARŞITLIĞI.....	151
3.4. PAMUK ROMANLARINDA EVİN BÜTÜNLEYENİ EŞYANIN KULLANIMI..	157
3.4.1. EŞYANIN ÇAĞRIŞIM GÜCÜ VE İNSAN HAYATINDA TUTTUĞU YER	157
3.4.2. EŞYA- ZAMAN İLİŞKİSİ.....	173

SONUÇ	185
KAYNAKÇA.....	193
ÖZGEÇMİŞ	200

ÖZET

ORHAN PAMUK ROMANLARINDA EV İMGESİ

Mimari bir yapı olmasının ötesinde ev, kişilerin varlıklarını dünya üzerinde bir yere konumlandırmalarını sağlayan bir içtenlik mekânı, zamansal kopuşları önleyerek soyun ve ailenin devamlılığının temellendiği bir ocak, algısal olarak açılıp genişleyerek sınırları sonsuza uzanan mahrem bir yuva, dışarı-içeri diyalektiğinde içeriği, kökleri, güveni ve sıcaklığı temsil eden bir mekândır.

Günümüz edebiyatının önde gelen yazarlarından Orhan Pamuk'un romanlarında ev imgesinin ele alınış biçiminin irdelendiği bu çalışmanın amacı, yazarın romanlarında evin, fiziksel bir mekân olmanın ötesinde, yazarın kurgusunda işlevsel bir yapıya sahip olduğunun ve çok katmanlı bir dünyaya işaret ettiğinin ortaya konulmasıdır. Çalışmada, Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* adlı romanları üzerinde ev imgesinin kullanımı tek tek tespit edilerek, Doğu-Batı karşıtlığının yansımaları, aidiyet hissi, mekân algısı ve eşya bağlamındaki yeri ve önemi değerlendirilmiştir.

Yapılan çalışmanın sonucunda Orhan Pamuk'un roman dünyasında evin, mekânsal bir fon olmaktan ziyade roman kurgusunun merkez öğelerinden biri olduğu tespit edilmiştir. İmgesel olarak işaret ettiği çok katmanlı yapı içerisinde ev, roman kişilerini oluşturmadan, roman atmosferi yaratmaya; sosyal ve kültürel düzeni yansıtmadan, zamanı anlamlandırmaya kadar yazarın roman kurgusunda çok işlevli bir yapıya sahiptir.

Anahtar Sözcükler: Roman, Orhan Pamuk, Mekân, Ev, İmge, Ev İmgesi

ABSTRACT

IMAGE OF HOME IN THE NOVELS OF ORHAN PAMUK

Beyond an architectural structure, house is; a sincerity place, which allows people to position their beings in the world, a hearthstone, which prevents breakages in temporal continuity of family lineage, an inmate nest, which perceptually opening and expanding its borders extend to infinity, a place which represents, inside, roots, trust, confidence, and warmth in the dialectic of outside and inside.

The purpose of this study, which examines the treatment of home image in the novels of Orhan Pamuk who is one of the most prominent writers of today's literature, is to present that, the house is more than a physical place, it points out to multi-layered world and plays a multi-functional role in the author's novels fiction. In the study, the uses of home image determined individually within Orhan Pamuk's, *Cevdet Bey and His Sons*, *The House of Silence*, *The White Castle*, *The Black Book*, *The New Life*, *My Name is Red*, *Snow* and *Museum of Innocence* named novels, and also the place and importance of the home image evaluated in the context of reflections of East-West antagonism, a sense of belonging, perception of space and furniture.

As a result of the study, it has been determined that, within the world of Orhan Pamuk's novels, home rather than a spatial background, is one of the central elements of the novel's fiction. Home plays a multi-functional role in the author's novel fiction, that points out as an imaginary within its the multi-layered structure, ranging from creating the novel characters to creating the novels atmosphere; from reflecting on the social and cultural order to making sense of time.

Keywords: Novel, Orhan Pamuk, Place, Home, Image, Home Image

KISALTMALAR

C.B.V.O.	Cevdet Bey ve Oğulları
S.E.	Sessiz Ev
B.K.	Beyaz Kale
K.K.	Kara Kitap
Y.H.	Yeni Hayat
B.A.K.	Benim Adım Kırmızı
M.M.	Masumiyet Müzesi

GİRİŞ

Türkiye’de ve dünyada büyük bir okur kitlesine sahip olan Orhan Pamuk, hayatını yazı yazmaya adanmış, yazarlık dışında başka hiçbir meslekle uğraşmamış, dünya üzerindeki varoluşunu yazı aracılığıyla konumlandırmış biridir. Yazmak eyleminin, içinde bulunduğu hareketli dünyadan koparak, bir evin odasını mesken edinip, orada yazı aracılığıyla kendine yeni bir dünya yaratmak anlamı taşıdığı farkında olan Pamuk, “Otuz yıldır bir köşede tek başıma kalarak kurduğum bu teselli edici ikinci dünyayı elbette şu bildik dünyanın malzemesinden, İstanbul’un, Kars’ın ya da Frankfurt’un sokaklarından ve ev içlerinden görebildiklerimle yapıyorum” (Pamuk 2007: 82) sözleriyle, yaratma eylemi hakkında ipucu verir.

Pamuk’un romanlarında ev imgesinin yerinin araştırıldığı bu çalışmada, romanlar yazar merkezli değerlendirilmemekle birlikte; yazar hakkında yapılan araştırmalar sonucunda, yazarın hayatında ev imgesinin çok güçlü bir değer taşıdığı çıkarımı yapılmıştır. Nitekim kendisinin “Ben ise, elli üç yıl sonra, hayata başladığım ve üzerinde soyadım yazan apartmanda yaşıyorum” (Pamuk 2010: 143) ya da “Göçlerin çokluğu ve göçmenlerin yaratıcılığıyla belirlenmiş bir çağda hep aynı yerde, hatta elli yıl hep aynı evde kal(dım)” (Pamuk 2008: 12) sözleriyle dile getirdiği evine karşı duyduğu aidiyet bağının, yazarın hayatını şekillendiren temel dinamiklerden olduğu söylenebilir. Nitekim yazarın kendisi de “Ev, benim için odaların, eşyaların güzelliğinden çok, kafamdaki dünyanın bir merkezi olduğu için önemlidir” (Pamuk 2008: 89) diyerek, evin zihnindeki önemli imgelerden biri olduğunu ifade eder. Yazarın hayatında merkezi bir konuma sahip olan ev imgesinin, romanlarına çeşitli şekillerde yansıdığı ve her zaman roman kurgusunda, belirleyici birtakım özellikler gösterdiği söylenebilir.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde, başlangıçta romanda mekân unsuru ile ilgili bilgi verilerek, mekân sınıflandırması yapılmıştır. Bu yolla mekânın sınırları belirlenerek, daha sonra anlatılacak mekânsal bir öge olan evin, alt yapısının oluşturulması amaçlanmıştır. Çalışmanın devamında kullanılmak üzere mekân, “Çevresel Mekân” başlığı altında “Somut Mekân” ve “Soyut Mekân” olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Somut mekânlar: “Açık Mekân” ve “Kapalı Mekân”; Soyut Mekânlar: “Ütopik Mekân”,

“Fantastik Mekân”, “Metafizik Mekân” ve “Algısal Mekân” olmak üzere sınıflandırılmıştır. Çalışmada ev algısı bağlamında önemli bir yere sahip olan algısal mekân ise: “Labirentleşen Dünya ya da Kapalı ve Dar Mekân” ve “Sınırları Sonsuza Açılan Mekânlar: Açık ve Geniş Mekân” başlıklar altında ele alınmıştır. Birinci bölümün ikinci başlığında imgenin ne olduğu tartışılarak, ev imgesi üzerinde durulmuş, Türk kültüründe evin yeri belirlenerek, Türk evi imgesinin oluşum sürecine yer verilmiş, Türk evine mahsus yapısal özellikleri anlatılarak, evin zaman içinde geçirdiği değişim ve dönüşümler söz konusu edilmiştir. Ayrıca çalışmayı, Türk romanında evin tarihsel gelişiminde doğru bir yere konumlandırmak adına, Tanzimat Dönemi’nden itibaren, Servet-i Fünun ve Cumhuriyet Dönemleri’ni de kapsayacak biçimde Türk romanında ev imgesinin yeri ve konumu tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünün ilk başlığında, Orhan Pamuk’un hayatı, eserleri ve edebi kişiliği hakkında bilgi verilerek yazar tanıtılmış, ikinci başlığında ise, çalışmada ev imgesi bağlamında ele alınan *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar* ve *Masumiyet Müzesi* adlı romanları hakkında genel bilgilere yer verilmiştir.

Çalışmanın esas kısmını teşkil eden üçüncü bölümde ise, Orhan Pamuk’un romanları ev imgesi bağlamında incelenmiştir. Romanlar üzerinde yapılan ayrıntılı incelemelerin sonucunda, ev imgesi ile ilgili kısımlar belirlenmiş, belirlenen kısımlar kendi aralarında gruplandırılarak, dört ana başlık tespit edilmiştir. “Doğu-Batı Karşıtlığının Ev Bağlamında İncelenmesi” başlığının altında, Batılılaşma sürecinde evin geçirdiği ikilemler, Doğulu bir yaşamı imleyen konaktan Batılı ve modern hayatın temsilcisi apartmana geçiş süreci ve değişen zaman algısının evlere yansımaları konu edilmiştir. “Ev ve Eve Duyulan Aidiyet Hissi” başlığında, evin içtenlik mekânı olarak değer bulması, dışarı-içeri diyalektiğindeki yeri ve ocağa dönüşmesi tartışılmıştır. “Ev Algısı ve Ev ile İçinde Yaşayanların Etkileşimi” başlığı altında, evin algısal mekân olarak anlamlandırılması, ev ve mahremiyet ilişkisi ile ev ve otel arasındaki karşıtlıklara yer verilmiştir. Bölümün son başlığı “Pamuk Romanlarında Evin Bütünleyeni Eşyanın Kullanımı”nda ise, ev ve eşya arasındaki güçlü ilişki bağlamında, eşyanın çağrışım gücü ve insan hayatında tuttuğu yer ile eşya zaman ilişkisi incelenmiştir.

Çalışmanın sonuç kısmında, Orhan Pamuk'un romanlarında evin, mekânsal bir fon olmanın dışında aidiyet ve kökleri imleyerek zamansal kopuşları önleyen, roman kişilerinin kendilerini tanımasında ve benliklerini oluşturmasında önem arz eden bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. Yazarın romanlarında, sosyal ve kültürel değişim ve dönüşümlerin de odak noktasında kendine yer edinen ev imgesi aracılığıyla, medeniyet değiştirme, Doğu-Batı ikiliği, değişen yaşam algısı gibi hususların üzerinde durularak, Türkiye'nin modernleşme sorunsalına da yer verilir. Pamuk'un romanlarında çokanlamlı bir dünyanın işaretçisi olan ev, algısal olarak değişen bir yapıya sahip, dışarı-içeri diyalektiğinde içeriği, güveni, sıcaklığı ve kökleri imleyen mahrem bir mekân konumlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM: ROMANDA MEKÂN VE EV İMGESİ

1.1. Romanda Mekân ve Mekân Tasnifleri

1.1.1. Romanda Mekân Unsuru

Orhan Pamuk, “Bu dünyadaki yolculuğumuzun, yani şehirlerde, sokaklarda, evlerde ve odalarda ve doğada geçen hayatımızın varlığı şüpheli bir gizli anlamı aramaktan ibaret olduğunu romanlardan öğrendiğini” (Pamuk 2011: 28) dile getirerek romanın, insanın yaşadığı dünyadaki arayışının ve kendine bir yer bulma, bir mekân edinme çabasının yansıması olduğunu söyler. Kişi, çoğu zaman kendini tanımlarken, nereli olduğunu, hangi şehirde, ilçede, köyde, semtte yaşadığını, nerede okuduğunu, nerede çalıştığını söylemek gibi mekânsal referanslara başvurur. Gerçek hayatta mekân, kişilerin kendilerini dünya üzerinde konumlandırımlarında ve yaşama karşı aidiyet hissiyle bağlanmalarında bu denli önemli bir yere sahipken, hayatın içinden bir tür olan romanda gözardı edilmesi beklenemez. Kurmaca olduğu okuyucu tarafından peşinen kabul edimiş olsa bile, okuyucunun romanın anlattığı dünyaya girebilmesinin başlıca etkenlerinden biri zihninde, romanda geçen olayları konumlandırabileceği bir yer yaratmasıdır. Bu yaratım da ancak mekân sayesinde olur: “Eğer bir romanın içindeyse eşyalar, mobilyalar, odalar, sokaklar, ağaçlar, orman, manzaralar, pencereden dışarısının görünüşü, her şey bize kahramanın ruh hâlinin bir parçası olarak görünür” (Pamuk 2011: 67). Romanda mekân, taşıdığı birtakım özelliklerle hem roman kişilerini yaratan, hem de roman kişilerinin ruh dünyalarına ve hayatı anlamlandırılmalarına göre her defasında yeniden yaratılan bir yer olarak konumlandırılır.

Manfred Jahn (2012: 107), edebî mekânı, “nesnelerin ve karakterlerin yerleştirildiği ortam” başka bir ifadeyle “karakterlerin içinde yaşadığı ve hareket ettiği çevre” olarak tanımlamaktadır. Jahn’ın mekân tanımı, bir yönüyle edebi eserde bulunan kişileri ve eşyaları buldukları ortam bağlamında ele alırken; diğer yönüyle de kişi üzerinde yadsınamaz bir etkiye sahip olan çevrenin, değiştirici ve dönüştürücü gücüne göndermede bulunur. Galip Baldıran (2002: 122) ise *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman* adlı eserinde, romanın “yazıya çehresini veren fiziksel bir çerçeve içinde, metnin sayfa sayfa bir dizi tablolar hâlinde oluşacağı bir mekâna sahip olduğu”nu belirterek, romanın oluşumunda, mekânın sahip olduğu konuma dikkat çeker.

Romanın işleyişini sağlayan temel unsurlardan biri olan mekânın, romandaki kullanımını edebiyatta ortaya çıkan çeşitli akımlar çerçevesinde değişip yenilenmiştir. Roman öncesi dönemdeki anlatılarda kullanılan mekânın işlevi, olayların geçeceği bir sahne ihtiyacını karşılamak ya da yaşanan olaylara bir fon olmaktan ibarettir. Bu anlatılarda yer alan mekânın, gerçek hayatta fiziksel bir karşılığının bulunup bulunmamasının önemi olmadığı gibi; mekânın varlığı da ancak okurun zengin muhayyilesi sonucu görünür kılınır. Ancak yaşanan değişimler ve düşünsel alanda meydana gelen ilerlemeler, edebiyatı da etkiler ve edebiyatta mekân, değişen dünya görüşlerine paralel olarak yeniden anlamlandırılır. Roman öncesi dönemdeki anlatılarda mekân, sadece olayların üzerinde geçtiği bir fon olarak konumlanırken, roman türüyle birlikte mekân algısı da değişmiştir ve mekân, içinde yaşayan insanlar tarafından yaşantılar doğrultusunda her defasında yeniden anlamlandırılan ve insanla arasında karşılıklı etkileşim olan bir yer olarak değer kazanmıştır.

Romanda mekânın kullanımı, zaman içinde toplumlarda meydana gelen siyasi, sosyal ve ekonomik değişim ve gelişimler doğrultusunda ortaya çıkan edebiyat akımlarına paralel olarak değişmiştir. Yazarlar romanlarında, içinde buldukları dönemin gerektirdiği şartlara uygun olarak mekân unsurundan faydalanmışlardır. “Anın geçici zevkleri ve belli bir zaman ve mekân çerçevesini işlemekten çok evrenseli ve sürekliliği ele almayı hedefleyen klasik”, mekân kullanımında işlevsellik yerine durağanlığı tercih eder (Kefeli 2009: 31).

Fransız İhtilâli'nin, ortaya çıkmasında önemli bir işleve sahip olduğu romantik akımla birlikte, romanda mekân kullanımı değişir. Toplum yerine bireyi merkeze alan romantizm, ferdî duyuşa ve tabiata önem verir. “Tabiat duygusunun zaman zaman romantiklerde medenî dünyadan kaçış şeklinde tezahür ettiğini” dile getiren Kefeli (2009: 35), bu kaçışın “bazen kır hayatına sığınma şeklinde olurken bazen de uzak ülkelere özellikle Doğu'ya gitme şeklinde” görüldüğünü söyler. Böylece durağanlıktan kurtulan mekân, yazar tarafından idealize edilerek, his ve heyecanları aktarmak için bir araç görevi üstlenir.

Gerçeği olduğu gibi yansıtmak amacıyla olan realist akım, pozitivistin edebiyata yansımalarıdır. Çevreye ve çevrenin insan üzerindeki etkisine önem veren dönemin romancıları, çevreyi söz konusu roman kişisini daha iyi tanıtmak için bir araç olarak görürler. Mehmet Tekin (2012: 149), gerçekçi akımda çevreye önem verilmesinin sebebini,

akımın “bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmak” amacıyla açıklar. Realizmin, mekân anlayışına yaptığı en büyük katkılardan biri, o güne kadar hakim olan her şeyi bilen, gören, her şeye muktedir tanrısal bakış açısının yerine; olayların meydana geldiği mekâna değişik sosyo-kültürel yapıdan gelen, ekonomik durumları bir olmayan, değişik eğitim düzeylerine ve farklı bakış açılarına sahip birden çok roman kişinin bakıp anlattığı çoklu bakış açısını getirmesidir. Böylece mekân bir tek anlatıcının tekelden çıkararak, çok sesli bir yapıya kavuşmuş olur. Realistlerin mekâna getirdikleri bu yeni bakış açısı sayesinde “bakılan yer, bakan kişinin konumunu (psiko/kültürel konumunu) yansıtan bir ayna”ya dönüşür (Tekin 2012: 151).

Natüralist akımda ise çevre, insanı oluşturan, geliştiren ya da engelleyen bir unsur olarak kişinin önüne geçer. Kişi çevrenin tahakkümü altındadır. Natüralist romanın roman kişileri, mizaçları, soyları ve çevrelerinin bir araya gelerek çizdiği hayatı yaşamak zorundadırlar. “Natüralizmdeki insanı 1- fizyolojik şartlar, 2- çevre, 3- içinde bulunulan durum bağlamında inceleme eğilimi daha sonraki yıllarda gelişecek olan modern roman anlayışının da temelini teşkil edecektir” (Kefeli 2009: 50).

Modern romanla birlikte fiziki çevre önemini yitirmeye; buna karşılık mekân kişilerin iç dünyalarını ortaya çıkarmak için bir araç olarak kullanılmaya, benliklerinin yansıdığı bir yer olarak konumlanmaya başlamıştır. Tekin (2012: 156-157)’e göre mekân; “modern romanda gerçeği sezdirmek ve anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır”. Böylece mekân roman kişilerinin sosyal, kültürel ve ekonomik durumlarını yansıtmalarının yanı sıra kişilerin psikolojilerinin de etkilendiği ve yansıdığı bir yer olarak, romanın kurgusuna doğrudan katkı sağlamış olur.

Postmodernizmin en önemli özelliklerinden biri olan belirsizlik, postmodern romana da yansır ve mekânın belirsizleşmesine sebep olur. Mekânın belirsizliği, roman kişinin yaşadığı hayata karşı içtenlik bağını kaybetmesine, kaos içindeki dünyada kendine sığınacak bir liman, kuytu bir köşe bulamamasına sebep olur. Gerçek ve düşün karıştığı bir yerde konumlanan postmodern romanda, mekânın belirsizliği roman kişinin hayatta bir yer edinme çabasının sekteye uğramasına sebep olur ve kendini bir yere konumlandıramayan kişi roman boyunca belirsizlik içinde sürüklenir.

1.1.2. Romanda Mekânın Tasnifi

Romanın temel öğelerinden biri olan mekân, “romanın diğer unsurlarına etki eder, onlar güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar” (Bourneur ve Quellet 1989: 97). Romanda kurucu bir işleve sahip olan mekân ögesi sınıflandırılırken, mekânın fiziksel olarak sahip olduğu konumun, romanın kurgusunda, işleyişinde ve en önemlisi roman kişilerinin hayatla olan bağlarını anlamada yeterli olup olmadığı karşılaşılan en önemli sorulardan biridir. Ev, fiziksel olarak ele alındığında dört duvarla çevrili, dışarıyla teması ancak kapı ve pencereler aracılığıyla sağlanan kapalı bir mekândır; ancak algısal olarak ele alındığında roman kişinin huzur ve mutlulukla yaşadığı, kaos içindeki dünyada kendine ait bir düzen kurarak aidiyet duygusunu pekiştirdiği, kendini gerçekleştirme imkânı bularak sonsuz bir evrene açıldığı yer olarak, açık ve geniş bir mekân olarak adlandırılabilir. Yine fiziksel olarak açık bir mekân sayılabilecek olan deniz, denizin ortasında fırtınaya yakalanan ve çığlıklarını kimseye duyuramayan insanlar için daralıp kapanarak adeta bir labirent hâlini alır. Bu düşünceden hareketle bu çalışmada mekân sınıflandırılırken çevresel/fiziksel mekân ve algısal mekân olmak üzere iki başlık altında incelenecektir.

1.1.2.1. Çevresel/Fiziksel Mekân

Roman kişilerinin herhangi bir yere konumlandırılmasını sağlayan mekân “ister gerçek, ister hayâli olsun, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlara sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır” (Bourneur ve Quellet 1989: 99). Romanın kurgusunda, zamanın işleyişinde, kahramanların üzerinde büyük bir etki alanına sahip olan mekân ögesi romanda, fiziksel olarak somut/gerçek ya da soyut/hayâli olarak kullanılır. Mekân, fiziksel durumuna/varlığına göre somut ve soyut mekân olmak üzere ikiye ayrılır. Nurullah Çetin somut mekânları “açık ve kapalı mekânlar” (2004: 134); soyut mekânları ise “ütöpik, fantastik, metafizik ve duyuşsal mekânlar” (2004: 136-137) olarak sınıflandırır.

1.1.2.1.1. Somut Mekânlar

“Somut mekân, roman kişilerinin gerçek hayatta olduğu gibi içinde buldukları ve her çeşit faaliyetlerini sürdürdükleri, bu evrene ait somut, bildiğimiz mekânlardır” (Çetin

2009: 134). Somut mekânlar romanlarda “açık mekân” ve “kapalı mekân” olmak üzere iki türde görülür.

1.1.2.1.1.1. Açık Mekân

Dış mekân ya da geniş mekân olarak da adlandırılan açık mekân, fiziksel olarak açık; park, bahçe, sokak, cadde, çöl, deniz, dağ, okyanus gibi dış dünyaya ait mekânlardır.

1.1.2.1.1.2. Kapalı Mekân

İç mekân ya da dar mekân olarak adlandırılan kapalı mekân, fiziksel olarak kapalı; oda, ev, apartman, dükkân, okul, hastane gibi mekânlardır.

1.1.2.1.2. Soyut Mekânlar

Romanda mekân kullanımı, yaratılmak istenen atmosfer doğrultusunda değişebilir. Anlatıcı, romanını gerçek hayatta karşılığı bulunan bir mekâna konumlandırabileceği gibi; gerçek hayatta karşılığı bulunmayan, fiziki olarak var olmayan bir coğrafyaya, ülkeye ya da şehre de konumlandırabilir. Gerçek hayatta fiziki olarak herhangi bir yer tutmayan bu mekânlara, soyut mekânlar adı verilir. Soyut mekânların, “ütopik mekân”, “fantastik mekân”, “metafizik mekân” ve “duyusal mekân” gibi çeşitleri vardır.

1.1.2.1.2.1. Ütopik Mekânlar

Çetin (2009: 136)'in “her şeyin son derece mükemmel ve güzel olduğu, ideal mutluluk diyarı olarak sunulan ve hayalde özel olarak üretilmiş olan, yeryüzünde bulunmayan mekânlardır” tanımından hareketle ütopik mekânı, gerçek hayatta fiziki olarak karşılığı bulunmayan, insan zihni tarafından idealize edilerek üretilmiş, her şeyin herkes için mükemmel olduğu, muhayyel bir mutluluk mekânı olarak tanımlamak mümkündür. Thomas More (2010: 40) *Utopia* adlı yapıtında “Utopia adasının 54 büyük ve güzel şehri vardır. Hepsinde aynı dil konuşulur. Aynı töreler, aynı kurumlar, aynı yasalar yürürlükte. 54 şehrin hepsi aynı plan gereğince kurulmuştur ve hepsinde bölge özelliklerine göre şekillenen devlet yapısı vardır” sözleriyle, kendi hayalinde kurduğu Utopia adasında herkesin, hepsi de

güzel olan şehirlerde, aynı şartlarda yaşadığına vurgu yapar. Gerçek yaşamda ekonomik, siyasi, toplumsal ve kültürel çeşitliliğin hakim olduğu düşünüldüğünde, idealize edilerek yaratılmış bu mekânların realitede karşılığını bulmanın imkânsızlığı daha iyi anlaşılacaktır.

1.1.2.1.2.2. Fantastik Mekânlar

Fantastik öğelerin yoğunlukta olduğu anlatılarda kullanılan fantastik mekânlar, idealize edilmiş mekânlardır. Fantastik mekânın soyut mekân olarak sınıflandırılmasının sebebi gerçek hayatta fiziksel olarak var olabilmesine karşılık; roman kişilerinin fiziksel olarak orada bulunmadığı, yalnızca zihninde kurduğu bir mekân olmasından dolayıdır. Anlatı kişileri, bu yerde gerçek hayatta fantastik olarak adlandırılacak tüm istek, hayal ve arzularının karşılığını bulur.

1.1.2.1.2.3. Metafizik Mekânlar

Dünya üzerinde fiziki olarak konumlanmamış olmalarına rağmen; dini inançlar doğrultusunda varlığı kabul edilen cennet, cehennem, araf gibi mekânlardır.

1.1.2.1.2.4. Duyusal/Algısal Mekânlar

Anlatı kişilerinin, içinde buldukları ruh hâllerine göre her defasında yeniden adlandırdıkları ve anlamlandırdıkları, iç dünyalarına paralel olarak kurdukları mekânlardır. Romanda, mekânın taşıdığı anlamın kurgudaki işlevinin kavranabilmesinde, fiziksel olarak nasıl konumlandırıldığı tespit edilmesi romanın çözümlenmesinde önemli bir yere sahip olsa da; daha da önemlisi fiziksel olarak soyut ya da somut olarak adlandırılan mekânların, algısal olarak romanda nasıl bir işleve sahip olduğudur. Buradan hareketle mekânı anlatma (narration/tahkiye) ağırlıklı eserlerde “çevresel mekân” ve betimlemenin ağırlıkta olduğu eserlerde “algısal mekân” olarak sınıflandırmak, roman çözümlenmesi yapılırken kişilerin çok boyutlu olarak ele alınmasını ve romanın aslî unsurlarından olan mekânın kişi üzerindeki etkilerini her yönüyle ortaya konulmasını kolaylaştıracaktır (Korkmaz 2007: 402). Böylece mekân, olayın geçtiği bir çevre olmaktan çıkarak; roman kişilerinin varoluşunu konumlandığı, değişen benlik algılarına paralel olarak her defasında yeniden anlamlandırdığı, ruh durumlarına göre bazen daralarak kapanan, kişiyi ezen yok eden bir yere; bazen genişleyerek açılan ve kişiyi sonsuza açan bir evrene dönüşen, hayat karşısında

alınan tavra göre her defasında algısal olarak değişen, dönüşen ve yeniden kurulan yer olarak konumlanacaktır.

Korkmaz (2007: 403), algısal mekânları “kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaştırılmış yerler; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişilerin içdünyasını yansıtan bir değer” olarak tanımlar. Korkmaz (2007: 403)’a göre algısal mekânlar, “labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar” ve “sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ya da geniş mekânlar” olmak üzere ikiye ayrılır.

1.1.2.1.2.4.1. Labirentleşen Dünya ya da Kapalı ve Dar Mekânlar

Algısal mekânın, alt başlığı olan kapalı ve dar mekânlar, bir mekânın fiziki olarak kapalı olması anlamına gelmez. Ev, apartman, okul, hastane gibi mekânların fiziksel olarak kapalı bulunma hâli roman karakterinin bu mekânlara verdiği değere göre anlam kazanır. Mekânın algısal olarak daralıp kapandığı anlatılarda, roman kişisi varlığını konumlandıracağı küçücük bir köşe dahi bulamaz, sahip olduğu olumsuz ruhsal durum doğrultusunda mekânın tüm ağırlığını üzerinde hisseder ve bu ağırlık altında ezilen benliği ufalarak küçücük kalır.

“Labirent teması, dünyada kendi yerini tam olarak bulamamış insandaki sıkıntıyı ifade etmektedir” (Bourneur ve Quillet 1989: 117). Labirentleşen mekânlarda kişinin kendini gerçekleştirme mümkün olmamakla birlikte; baskı unsuruna dönüşen mekân içinde bulunan bir kişi kendini sıkıştırılmış ve ezilmiş hisseder. “Mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda mekân darlaşır” (Korkmaz 2007: 406). Bu tür mekânlarda kişi hem kendisiyle hem de çevresiyle çatışma ve uyuşmazlık içindedir. Korkmaz (2007: 410), algısal olarak kapalı mekânları “bungunluk/bulantı mekânları”, “şizofrenik mekânlar”, sınırlayıcı mekânlar”, “yalıtık mekânlar”, “yitim mekânları”, “umutsuzluk mekânları” gibi alt başlıklar hâlinde sıralamanın mümkün olduğunu söyler.

1.1.2.1.2.4.2. Sınırları Sonsuza Açılan Mekânlar: Açık ve Geniş Mekânlar

Açık ve geniş mekânlar, kişilerin kendini güvende hissettiği, huzur duyduğu, değer gördüğü içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik mekânları, insanların aidiyet hissini ve benlik algısının güçlendiği yerlerdir. Kaosun hakim olduğu dünyada varlığını bir yere konumlandırabilen birey, kendisiyle ve çevresiyle uyum içinde yaşamını devam ettirmektedir. Baskı ve sıkıştırılmışlık duygusunun uzağında bulunan açık ve geniş mekânlar, içinde bulunan kişilerin kendilerini gerçekleştirmelerine olanak sağlar.

1.2. Ev İmgesi

Sözlükteki karşılığı “hayal, düş, imaj” (Ayverdi ve Topaloğlu 2007: 501) olan imgenin, birden fazla tanımı vardır. Yıldız (2006: 112) imgeyi, “gerek dilsel gerekse sembolik ve anlambilimin kapsama alanında yer alan önemli bir kavram olup, bir durumu veya nesneyi ifade etmek için kullanılan bir görsel karşılık” olarak tanımlar. Işıldak (2008: 65) imgenin, “Duyu organlarımızı uyaran nesnelere ve olaylar ortadan kalktığında, aldığımız duyuların zihnimizde oluşan izleri” olduğunu ifade ederken, Binder ise imgenin, “edebiyatbilimsel olarak ‘dolaylı’ anlatımın, sunduğu envaî çeşit imkân ve biçimlerden yararlanan bir dilsel ifade biçiminin, belirsiz ve berraklaşmamış bir tanımı” olduğunu dile getirir (Binder 1979’dan aktaran Arman 2002: 199).

Zihinsel bir süreç ya da zihinde oluşan bir tasarım olarak ifade edilen imgeler, “algılanır algılanmaz bellekte saptanır ve sıralanırlar” (Sartre 2009: 51) ve kişilerin var olan kalıpları kırarak, yeni anlamlar üretmelerini sağlarlar:

İmge, gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır. Nesnelleşmenin tüm duyuları felç eden ve derin anlamı yutan tek boyutlu gelişmeciliği, insanı, dondurulmuş/durağan söylemin kısırlığından kurtulmak için daima çareler aramaya sevk etmiştir... Bu yöneliş, dış dünyaya ait durağanlığın tepkisel itiliminden olduğu kadar, içimizdeki yaratıcı potansiyelin varoluşsal bir dizgede genişleyerek kendini gösterme arzusundan da izler taşır (Korkmaz 2002: 274).

İnsanın düş değerlerini yaratmasına ve aktarmasına aracı olan imgeler, kişinin içinde bulunduğu dünyada sıkıştırılmışlık ve bunalmışlık hisleriyle dolduğu anlarda, sınırları sonsuza uzanan başka bir dünyanın işaretçisidir. “İmgede daima tamamlanmamış,

açık anlamlar, tasarımlar, çağrışımlar söz konusudur” (Durmuş 2011: 748). Nesnellikten uzak bir dünyaya açılan imgeler, kişilerin içlerinde bulunan yaratıcı gücün ortaya çıkmasını sağlarlar. Burnett (2012: 25) imgelerin, “etkileşimi, insanları ve paylaştıkları ortamları şekillendiren arayüzler” olduğunu dile getirerek, onların yaşam içindeki canlılığına dikkat çeker. İrzık (2008: 44) ise, imge ve gerçeklik arasındaki ilişki hakkında şu saptamada bulunur:

Hiç kimsenin ya da hiçbir şeyin sadece kendisi olarak var olamayacağı, ancak bir ilişkiler ağı içinde, bir çok kişi için bir çok değişik kişi ya da şey olarak varlık bulabileceği gibi, hiçbir imge de sadece kendisi olarak, sadece bir gerçekliğin eksiksiz ve tekil bir kopyası olarak, her türlü anlamlandırmadan ve işlevden bağımsız var olamaz.

İmgeler, gerçeğin kopyası değil, gerçeğin zihinsel süreçlerden geçerek yeniden anlamlandırılmasıdır. İmgenin oluşumunda etkin olan faktörler Yıldız (2006: 112-113) tarafından şöyle sıralanmıştır:

- sahip olunan imaj değeri,
- algılayan kişi veya toplumların kültürü, sosyal konumu, geçmiş yaşantıdan kalan deneyimlerinin etkisi, fiziksel ve psikolojik özellikleri vb,
- algılanan objenin veya kavramın estetik değeri,
- algılayan kişi veya toplumların tanıma yapısı, vb. olabilmektedir.

İçinde yaşanılan toplumun kültürünün, sosyal yapısının, geçmiş yaşantılarının, her türlü yapısal ve sosyolojik özelliklerinin yansıdığı imge kavramı, bu çalışmada Bachelard (2008: 30) tarafından “insan ruhuna ilişkin bir çözümleme aracı” olarak nitelenen ev imgesi bağlamında ele alınarak, ev imgesinin Orhan Pamuk’un romanlarında tuttuğu yer irdelenmiştir.

Ev, düzensizliğin hüküm sürdüğü bir evrende insanoğlunun sığındığı, hayata tutunduğu, yaşamak için güç bulduğu en önemli mekândır. Yerleşik düzenin kültür aktarıcısı olan ev, toplumun ve ailenin devamlılığının sağlanmasında da etkin bir konuma sahiptir. Ev, insanoğlunu fiziksel olarak korumasının ve barınma ihtiyacını karşılayarak hayatta kalmasını sağlamanın yanı sıra, ruhsal olarak da ait olma, aile kurma ve neslin devamlılığına olanak sağlama gibi işlevleri üstlenir. Bachelard (2008: 38)’in de belirttiği gibi ev, “bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi ilk evrenimizdir”. İnsan, kendine ait olan bu köşede kendini güvende hissederek kalımlık değerlerini kurar. Hayat karşısında bir duruş edinen insan, geleceğe daha umutlu bakar.

Her ev bir ruha sahiptir. Evin ruhu, içinde yaşayanların üstüne siner ve onların düşsel değerlerini oluşturur. Bu değerlerin evin gerçek hayattaki varlığıyla ilgisi zayıf olabilir. Burada önemli olan, evin gerçekte nasıl olduğu değil, zihinde imgesel olarak nasıl konumlandığı ve taşıdığı değerdir. Bachelard (2008: 53-54), “doğduğumuz evde, düş değerleri oluşur; doğduğumuz ev yitip gittiğinde geriye değerler kalır. Sıkıntı odakları, yalnızlık odakları öbek öbek bir araya gelerek düşsel evi oluşturur; bu ev, doğduğumuz evin içine dağılan anılardan daha değerlidir” diyerek evin fiziksel varlığının zihinde oluşturulan imgeyle sonsuza uzandığına ve bir düş değeri olarak kişilerin zihninde konumlandırıldığına işaret eder. Eve atfedilen düşsel değer, evin zihinde yaratılan konumunu güçlendirerek kalıcılığını artırır. Verilen düşsel değer sayesinde ev, her zaman için güvenle dönülecek bir sığınak olarak bilinçaltındaki yerini alır. Evler yangın, sel, yıkım, apartmanlaşma vb. gibi sebeplerle yok olup gitseler bile, onlara atfedilen değer sayesinde kişilerin ruh dünyasındaki bütünlüklerini koruyarak sonsuza kadar varolurlar. Evlenerek babaevinden ayrılmış kadınların, evliliklerinin üzerinden yıllar geçtikten, kendi çocukları hatta torunları olduktan sonra bile babaevini hep küçük bir kız çocuğu gibi mutlulukla hatırlamalarının sebebi eve verdikleri düşsel değerdir.

Parçalanmışlığın ve yok ediciliğin hüküm sürdüğü dış dünyaya karşılık ev, düzeni, sıcaklığı ve kökleri imler:

İnsan, dünyada felâkete uğradığında evine sığınmak ister. Ev, insanın bedenini ve ruhunu dış tehlikelerden korur. Oradaki anne şefkati, herkesin ve her şeyin terk ettiği bedbaht insanı, her zaman bütün sıcaklığı ve samimiyetiyle kucaklamaya, ona her an yeniden ‘kendisi olma’ kapılarını açmaya hazırdır (Korkmaz 1999: 7).

Ev, insanı bütünleyen bir yuva, bir sığınaktır. Dış dünyada karşılaşılan zorluklar evin dışında kalır. Ev, ateşi yanan bir ocak, bacası tüten bir sobayla beraber düşünüldüğünde devamlılığın simgesi olarak okunabilir. “Erkeklerin evi sadece dışarıdan inşa etmeyi bil(mesine)” (Bachelard 2008: 115) karşılık kadınlar, tüm varlıklarıyla evi kuşatarak, mahremiyet dengesini kurarlar ve evi bir yuvaya dönüştürürler. Yuva, evin içselleştirilmiş hâlidir. Yuvaya dönmek, kişinin kendisine, ait olduğu değerlere ve özüne dönmesi demektir. Yuvasına dönen insan, dış dünyanın onu kuşatan tüm olumsuzluklarından sıyrılır; güvene ve huzura adım atar.

Bachelard (2008: 119)'e göre, “Her yalın, büyük imge, bir ruh durumunu açığa vurur. Ev, manzaradan da çok ‘bir ruh durumudur’. Bir tek dış yanlarıyla bile yeniden-üretilmiş olsa da, bir mahremiyeti dile getirir”. Mahremiyet, dış dünyaya ait her şeyin o evde yaşayanların izin verdiği ölçüde evin içine girebilmesidir. Evin duvarları, evi sadece dış dünyaya karşı koruyan fiziksel yapılar değildir. Duvarlar aynı zamanda evin çatısı altında barındırdığı tüm değerleri de koruyarak, evi dışarının meraklı gözlerinden uzak tutar. Evi “basit bir yataylıktan ibaret” gören Bachelard (2008: 66), “dış yükseklikten ibaret” gördüğü apartmanların, “mahremiyet değerlerini” ayırt edecek yeterlilikte olmadığını söyler. Yan yana, alt alta ve üst üste konumlandırılmış hayatları içinde barındıran bir yapı olan apartman, evlerin içinde yaşanan hayatlara belirli bir düzen getirir ve ev içinde yaşanan hayatı, diğer daireleri rahatsız etmemek adına bazı kısıtlamalarla yeniden düzenler. Böylece ev dışındaki dünyada belirli kurallar çerçevesinde hareket etmek zorunda olan bireyler, evlerine döndükleri zaman da bazı kurallara uymakla mükellef olurlar. Bu da insanların kendilerini kuşatılmış ya da baskı altında hissetmelerine sebep olur ve evde olması gereken mahremiyetin bütünlüğüne zarar verir.

Evin mahrem bir mekân olarak konumlanması, onun dış dünya ile olan ilişkilerde de belirleyici bir özelliğe sahip olması demektir. Eve girecek olan kişilerin seçilmesi ya da evin kapılarının sadece belirli insanlara açık olması, evin mahremiyetinin bozulmasını engeller. Yine evin odalarının da dış dünyaya açık olmalarında bir hiyerarşi görülür. Mesela evin salonu ya da misafir odası dışarıdan gelen kişilere açık iken, yatak odaları kapalı olmalıdır. Evin en kişisel alanı olan yatak odalarının dışarıdan gelen insanlara görünür olması, o evde yaşayan insanların mahremiyetine zarar verir. Perrot (2013: 50) da yatak odalarıyla ilgili, özel hayatın dışarıya kapalı olması gerektiğinin, birinin evinde olanların araştırılmaması ve anlatılmamasının önemine dikkat çeker ve “özellikle de özel hayatın kalbi olan odada yaşananlar”ın başkaları tarafından görülmemesi gerektiğini vurgular. Eve kabul edilen yabancıların, ev sahibinin izin verdiği ölçüde hareket etmesi, evin mahremiyetinin devamlılığının sağlanmasında çok önemli bir yere sahiptir.

1.2.1. Türk Kültüründe Ev

Türk kültüründe evin varlığının, yapısal özelliklerinin, gelişim ve değişimlerin inceleneceği bu bölümde ilk olarak bugün zihinlerde kolektif bir imge olarak yer edinmiş

evin, Türk kültür tarihinde ve yaşam biçiminde tuttuğu yer ele alınacaktır. Sedat Hakkı Eldem (1984:16) Türk evini, “eski Osmanlı Devleti’nin sınırları içinde Rumeli ve Anadolu bölgelerinde oluşmuş ve 500 sene kadar devam etmiş, kendi özellikleriyle belirginleşmiş bir ev tipi” olarak tanımlarken, Küçükerman ve Güner (1995: 195), Türk evinin kökenini daha eskiye dayandırarak şöyle tanımlarlar: “Türk Evi, taşınabilen bir mekân düşüncesiyle başlayan, köy, kasaba, şehir evlerinde devam eden ve özellikle de İstanbul çevresinde çok özel bir nitelik ve kimlik kazanmış olan yalılara kadar ulaşan çok yaygın ve etkili bir sitemdir.” Bir anda ortaya çıkmış bir yapı olmayan Türk evi, belirli bir hayat gerçeği ve iç mekân anlayışı, doğa, iklim koşulları, arazi yapısı ve ekonomik şartlar sonucunda şekillenmiş, geçmişin izlerini taşıyan mekân geleneği ve Türkler’in yüzyıllar boyunca geniş bir coğrafyada geliştirmiş oldukları özgün mekân anlayışının neticesi olarak oluşmuş bir yapı ve yaşam biçimidir.

Bir anda ortaya çıkmış bir yapı olmayan ev, kültürün taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak, toplumsal yaşantılar doğrultusunda değişim ve gelişimler göstermiştir. Bu bağlamda ele alınması gereken ilk unsur Türklerin yaylak ve kışlak merkezli oluşturdukları yaşam düzenidir. Türkler “kışın kışlanacak yerlere genel olarak kışlag veya kışlak” (Ögel 1978a: 9); kışlak kelimesinin karşıtı olarak “yazın oturlan yer” (Ögel 1978a: 23) anlamında yaylak kelimesini kullanırlar. Kışlak ve yaylak arasında gidip gelmelere dayalı bir yaşam düzeni oluşurulmasının sebebi ekonomik şartlarla açıklanabilir. Ögel (1978a: 3), “Kışın kışlakta oturan ve çoğu zaman ziraat yapan Türkler, yazın da yaylaya çıkıp hayvanlarını otlatıyordu. Böylece, Türklerde iki yönlü ekonomik bir düzen ortaya çıkıyordu” sözleriyle kışlak ve yaylak hayatının, temeli ekonomik sebeplere dayanan bir yaşam şekli olduğuna dikkat çeker. Her ne kadar bu yer değiştirmenin temelinde ekonomik sebepler olsa da, beraberinde kültürel bir oluşumu da getirmiş, yazın yaylaya çıkmak bir ihtiyaç hâlini ya da toplumsal bir olay hâlini almıştır. Yaz geldiği zaman herkes yaylaya çıkarken “yaylası olmayanlar yazı kışlakta geçiriyordu. Tabî bu, Türkler için iyi bir şey sayılmıyordu. Yaylaya çıkamayanlar, fakir ve bahtsız kişilerdi” sözleriyle Ögel (1978a: 25), mekânın kültürel önemine ve yaşanan hayatın içinde toplumsal statü kaynağı olarak da konumlandırılmasına dikkat çeker. Bu dönemde sürekli bir kışlak için, “evleri ve binaları bulunan bir köy veya şehre” ihtiyaç duyulmadığı; bunun yerine “çadır-köy ya da çadır-şehirlerde” yaşandığı görülmektedir (Ögel 1978a: 19). “Yurt”, “alaçık” ya da “toprak ev” olarak da adlandırılan eski Türk çadırlarının en önemli iki özelliği “taşımaya kolaylığı sağlayan hafif malzemedan oluşan bir

yapıya sahip olması” ve “kurulup sökülebilmek kolaylığının sağladığı olanaklardır” (Sözen ve diğerleri 2001: 25). Bu özellikleri sayesinde çadır, sadece barınak olmaktan çıkarak; insanların yaşam biçimi hâline gelmiştir. Bu dönemde, içinde yaşayan kişi sayısına göre boyutları değişebilen “üstü kubbeli ve silindirik gövdeli yurt çadırları” görüldüğü gibi; “dört köşeli”, “direkli” ya da “direksiz” çadırlar da bulunmaktadır (Sözen ve diğerleri 2001: 25). Geçmişte, yaşam koşullarına uygun barınaklar yapmak zorunda olan Türkler, kışın soğuktan korunmak için muhafazalı; yazın ise daha hafif ve taşınabilir çadırlar kurarak bunları evleri hâline getirmişlerdir. Eski Türkçe’de eb şeklinde söylenen ev “ Selçuk çağının başlangıcında bile, hem çadır hem ev” (Ögel 1978b: 3) anlamlarına gelmektedir.

Ögel (1978b: 63), Uygurların, Eski Türklerde yerleşik hayatın en gelişmiş temsilcileri olduğunu kabul etmekle beraber Türklerde yerleşik hayat medeniyetinin, Uygurlar ile başlayıp, Uygurlar ile bitmediği görüşünü dile getirir ve X. yüzyılda zaten Batı’da da Türkler arasında yaygın bir şehir hayatının başlamış olduğunu sözlerine ekler. Sözen ve diğerleri (2001: 23) ise, Eski Türklerde temel yaşam biçiminin hayvancılığa dayalı olmasının getirdiği zorunlu yer değiştirmenin Türklerin yerleşik yaşamdan kopuk olduğunun bir göstergesi olamayacağını; “Türklerde yerleşik yaşamın MÖ III-IV. yüzyıllara kadar gittiğini Orta Asya’da Maverâünnehir, Dehistan, Seistan, Harizm, Fergana, Cürcan, Talas ve Çu ovalarında bulunan kalıntılardan” anlaşılacağı görüşünü savunur. Yerleşik düzen ile ev arasındaki ilgiye bakıldığında, yerleşik hayata geçmenin yapısal olarak tek bir ev tipiyle açıklanamayacağı söylenebilir. Evin şeklini belirleyen temel unsur, yaşanan bölgeye hakim olan iklimdir. Bu sebeple bu dönem evlerinde dış yapı/şekil bakımından bir birlik bulmak zor olmakla beraber; iç yapıda ortak özellikler görülmektedir (Ögel 1978b: 65).

Ev, bir toplumun yıllar içinde edindiği tüm kültür kodlarını içinde barındıran, zamana ve içinde yaşanan çağa göre bazı değişiklikler gösteren, kültür aktarıcılığı görevi üstlenmiş canlı bir yapıdır.

Türkler Anadolu’ya yerleştikten sonra yüzyıllar içinde kendi yaşama pratiklerine, dünya görüşlerine göre bir ev tip geliştirdiler. ‘Türk Evi’ diye adlandırılan bu ev tipi, Orta Asya çadır kültüründen gelen çizgilerle birlikte bazı dış etkiler de alarak özgün bir mimarî oluşturur (İnci Elçi 2003: 24).

Türk evi kavramını, ilk defa ortaya atarak onu bir tanıma oturtan, Sedat Hakkı Eldemdir. Eldem, Türk evini şöyle tanımlar:

İlk olarak Anadolu’da kendine has karakterini bulmuş ve buradan zaman ile inkişaf ederek ve muhtelif dış tesirleri benimseyerek Osmanlı fütuhatını takiben Avrupa’nın çeşitli yerlerinde... Türk ırkını veya Osmanlı kültürünü kabullenen kavimlerin yerleştikleri ve oturdukları bu yerlerde, Türk Evi, 15. ve 16. yüzyıldan itibaren mevcut diğer tiplerin yerine kaim olmuştur (Eldem 1954’ten aktaran Arel 1999: 189).

Eldem’in tanımından yola çıkılarak, Türk evinin Anadolu’da kendine özgü bir karakter kazandığını, gerek Anadolu’nun gerekse çeşitli dış tesirlerin etkisiyle, Osmanlı’nın hakim olduğu tüm coğrafyada, çeşitli ev tiplerinin yerini aldığı söylenebilir.

Türk evini diğer evlerden ayıran ve ona şahsiyet kazandıran yapısal özellikler incelendiğinde, ahşap malzeme kullanılarak inşa edilmesinin Türk evinin en önemli özelliklerden biri olduğu görülür. Murat Belge (2012: 18), ahşap evin tercih edilmesinin bir çok nedeni olduğunu söyler: “Deprem korkusu, kırsal alışkanlık ya da İslâm’ın “fani dünya” ideolojisi gibi. Ama temel neden ekonomikti. Ahşap ucuz, inşaat kolaydı. Ayrıca ahşap ev, şehrin iklimiyle uyumluydu. Buna karşılık, önemli sakıncası da, bilindiği gibi, yangına dayanıksızlığıydı”. Ahşap malzemenin ekonomik fakat dayanıksız olması, İslam’ın dünyayı geçici bir mekân olarak konumlandırmasının ev yapımına yansması ve bir anda tüm mahalleyi yok eden yangınlar, ahşap evin günümüze kadar ulaşamamasının başlıca sebeplerindendir. Ahşap yapılarla ilgili Reşat Ekrem Koçu (1971: 5400), “Zamanımızda eski ahşap konaklar hemen hiç kalmamış gibidir. Ahşap evler de o kadar azalmıştır ki, hepsi bir araya toplansa üç büyük mahalle doldurmaz. Ahşap yapıların yerini beton evler ve apartmanlar almıştır” diyerek, yok olan ahşap evlerin yerini alan beton yapılara dikkat çekmektedir. Carel Bertram (2012: 22) ise, ahşap evlerin günümüzde görülmemesinin sebebini:

Bir zamanlar İstanbul’a, Anadolu’ya ve Balkanlar’a hükmeden bu ahşap evler bir dizi yangın sonucu yok olmuş ve büyüyen, modernleşen bir ulusun demografisine, ekonomisine ve yaşam tarzı ihtiyaçlarına cevap veremedikleri anda 20. yüzyılın dönümünde yerlerine bir dizi yeni inşaat konmuştu. Dolayısıyla, bugün Türk evi diye adlandırılan ev, aslında Osmanlı şehir mekânını tanımlayan, fakat Türkiye Cumhuriyeti döneminde uygun bir yapı biçimi olarak yaşamını sürdüremeyen evdir sözleriyle açıklar.

Yapı olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun geleneksel mekânını imleyen ahşap ev, Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte, yeni düzenin getirdiği mekân anlayışını fiziksel olarak karşılamamasına rağmen; Türk Halkı’nın zihnine, kolektif belleğin yarattığı bir imge olarak yerleşerek, kökensel varoluşu destekleyen bir unsur olarak hafızadaki yerini almıştır.

Türk evinin yapısıyla ilgili hususların başında, Türk evinde bulunan ve odalar arasındaki iletişimi sağlayan, ev halkının ortak yaşam alanı ve ev halkını bir araya getiren sofa gelmektedir. Sofa, ev halkının ortak yaşam alanı, ev halkını bir araya getiren yerdir. Evin esnek bir yapıya sahip olmasını sağlayan sofa, Türk evinin belirleyici unsurlarından biridir. “Sofa bir geçit olmakla beraber aynı zamanda bütün ev halkının toplandığı, düğün ve eğlencelerin düzenlendiği yerdir” (Eldem 1984: 17). Sofa, bir toplanma yeri olması sebebiyle evin en canlı yaşam alanlarından biridir ve dış dünya ile ev arasındaki iletişimi sağlar. “Türk evini Batı evinden ayıran en önemli özelliklerden biri, odaların sofaya açılmasıyla, bu mekânın hareket merkezi görevini üstlenmesidir” (Sözen ve diğerleri 2001: 81).

Türk evinin geçmişle arasındaki sıkı bağ oda aracılığıyla pekiştirilmektedir. Oda geçmişteki yaşamsal ve kültürel özellikleri içinde barındıran bir yapıdır. “Oda daima kendi başına bir varlık, bir bütündür” (Eldem 1987: 15). Onun tek başına bir bütünlük arzemesi, geçmiş dönemde yapısal ve anlamsal olarak tam bir yaşamı ifade eden çadır ile örtüşmesinden dolayıdır. Arel (1999: 196), “Türk Evi denen geleneksel Osmanlı ev tipolojisinin temel bileşeni olan odanın, göçer çadırının işlevsel ve mekânsal özelliklerinin hemen tümünü barındırdığını” dile getirir. Oda kelimesinin etimolojisine bakıldığında Eski Türkçe’de büyük çadır anlamına gelen “otağ” kelimesinden geldiği görülür (Ayverdi ve Topaloğlu 2007: 804). Oda ve otağ kelimeleri arasındaki etimolojik bağ, kültürel devamlılığın bir göstergesi olarak okunabilir. Türk evini başlangıçtan bu yana mekân örgütlenmesi bakımından inceleyen Sözen ve diğerleri (2001: 72), temel ilkelerin hemen hemen hiç değişmediğini saptamıştır: “Her oda, tıpkı çadırda olduğu gibi oturma, dinlenme, yemek yeme, çalışma, yatma, hatta yıkanma eylemlerini karşılayabilme esnekliğine sahiptir”. Böylece otağ ve oda kelimeleri arasındaki etimolojik bağ, odanın çadırın işlevsel ve kültürel özelliklerini yansıtması ve onu içinde yaşanan çağın gerektirdiği bazı değişimlerle de olsa yaşanır kılmasıyla bir kez daha desteklenmiş olur. Sözen ve diğerleri (2001: 76), odaların işlev ve düzenlemelerini üç başlık altında inceler. Buna göre: “Odalarda yaşamla ilgili tüm işlevlerin karşılanabileceği esneklik vardır. İç düzeni, ailenin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısının belirlediği belli ilkelere göre biçimlenmiştir. Yakın ilişkileri bulunan bir ortak alan etrafında düzenlenmiştir”. Çok amaçlı kullanım olanaklarına sahip olan odalar, içinde yaşamakta olan ailenin kültürünün yansıdığı bir yer olarak, ev düzenindeki önemli öğelerdendir.

Geleneksel Türk evinin yapısal özelliklerinden biri de taşlıktır. Taşlık, “etrafi çevrili, yüksek tavanlı ve üst katlardaki odalara çıkan merdivenleri olan bir giriş avlusu olarak işlev görmektedir” (Bertram 2012: 47). Bir diğer yapısal özellik de evin sokağa doğru uzanan çıkma adı verilen üst kata ya da üst katlara sahip olmasıdır. Eğer bu çıkma bir odadan oluşursa cumba; sofa gibi ortak bir alandan oluşursa şahniş ya da şahnişin olarak adlandırılır. Ev sokağa bakan camlı pencerelere sahipse, sokaktan geçenlerin evin içini görmemesi amacıyla pencerelerin kafes denilen bir tel örgüyle örtülmesi, yine eski Türk evinin yapısal özellikleri arasındadır.

Bu dönem evlerinde görülen bir diğer önemli özellik de evin haremlik ve selamlık olarak adlandırılan iki kısma ayrılmış olmasıdır. Selamlık, evin yola yakın ve ulaşılabilirliğe müsait kısmı iken; harem bahçe içine konumlandırılmış, pencereleri de bahçeye bakan, evin mahrem alanıdır. Ancak unutulmaması gereken husus, haremlik ve selamlık ayrımının sıradan Türk evlerinden ziyade; Osmanlı’da devlet görevinde bulunan vali, paşa, kadı gibi devlet görevlilerinin bir kısmını devlet dairesi olarak kullandıkları evlerinde ve dönemin zengin kişilerinin evlerinde görülmesidir.

Türk evinin dış yapısı, yaşanan coğrafi bölgenin iklim koşulları, arazi yapısı ve yerel yapı malzemesine göre farklılık gösterse de; iç mekânda kurulan eşya düzeninde ve kullanılan eşyalarda benzerlikler olduğu görülür. “Türk evi çevre ile son derece uyumlu, ancak ihtiyacı karşılayacak kadar fonksiyonel eşya ile döşenmiş sade, rahat mekânlar olarak tanımlanır” (İnci Elçi 2003: 26). Evin içinde çok eşya bulunmaması, fakirlikten değil, kanaatkârlıktandır. Eşyanın, evi kuşatmasına izin verilmediği için, kişiler evlerinde sıkıştırılmışlık ve engellenmişlik hislerine kapılmazlar. Yeterli ve gerekli eşya ile hayatı idame ettirme kuralı, 19. yüzyılda değişir. Eşya, artık Batılı bir hayatın temsilcisi olarak evin içine girmeye başlar ve sayıca artarak, evi kuşatır. Eşya, özenilen ve arzulanan, modernliğin ve Batılılığın bir aracı olarak evin iç düzenlemesini değiştirir.

Osmanlı döneminde görülen evler, halkın yaşadığı sıradan evler; hanedana mensup kimselerin, devlet görevlilerinin ve zenginlerin yaşadığı konak, yalı ve köşkler; 19. yüzyıldan itibaren de gayrimüslimlerin yaşamakta olduğu Beyoğlu ve Galata çevresinde daha sonra apartmana dönüşecek olan çok katlı yapılar olarak sınıflandırılabilir. Bu

dönemde görülen konak, yalı ve köşkler, zamanın ve kültürün anlaşılması bakımından büyük bir öneme sahiptir. Bir eski İstanbul aşığı olan Abdülhak Şinasi Hisar (2012: 7), anı türünde kaleme aldığı *Geçmiş Zaman Köşkleri* adlı eserinde, geçmiş zamanda İstanbul evlerini üçe ayırarak: “Bunların Boğaziçi’nde su kıyılarında ve ahşap olanlarına yalı; İstanbul’un sayfiye semtlerinde, bahçe içinde ve yine ahşap olanlarına köşk; şehirde, ayrı harem ve selamlık daireli ve çokları kâgir olanlarına konak denilirdi” sözleriyle, İstanbul evi denildiğinde akla gelen evleri kendilerine has birtakım ayırıcı özelliklerine göre sınıflandırır.

Konak, Türk kültüründe evin simge mekânıdır. “Türk evinde genellikle en azı hizmetliler dahil 10 nüfusun oturmasına karşılık, konakların içinde 100’leri aşan sayıda kalabalık barınmıştır” (Eldem 1986: 14). Konak tüm aileyi aynı çatı altında barındırma özelliği sebebiyle, Türk kültüründe birlik ve beraberliğin simge mekânı olarak kullanılmıştır:

Büyük ve hâli vakti yerinde bir ailenin, çocuklarını, damat ve gelinlerini, torunlarını, hizmetkârlarını barındıran oldukça büyük bir konut olarak tanımlanan konaklar, sadece bir ev tipi değil, incelenmiş yaşama zevkini yansıtan gelenekleriyle Türk kültürüne derin etkileri olmuş son derece özel yapılardır (İnci Elçi 2003: 28).

Türk Kültürünü yansıtan önemli bir mekân olan konakların, yapısal ve yaşamsal özelliklerini ise Eldem (1986: 16):

Eski konaklarda genellikle Harem ve Selâmlık daireleri ayrı binalar halindedir. Bunlar özel hamam, mutfak ve bazen taş oda, yani hazna ve meşkhaneleri vardır. Bendegân daireleri, yani ağalar, ustalar, seyisler, kavaslar, aşçılar, yamaklar, tablacılar, kapıcılar, arabacıların ayrı daireleri vardı. Haremde de kalfa, cariyeye ve ustaların kendi oda ve koğuşları olurdu. Selamlık ve harem dairelerine bağlı dua odaları veya mescitler, dayehane veya mektepler, özel bahçeler, havuzlar, kemeriya ve köşkler vardı. Hizmet yerleri ayrı avlular etrafında olurdu. Çeşitli binalar, iç sokaklar, köprü ve geçitlerle birbirine bağlı idi

Sözleriyle dile getirir. Konak, geniş aileyi aynı çatı altında barındıran bir mekân olmasının yanı sıra; toplumsal kültürü yansıtan, gelenek ve görenekleri yaşatarak, bir arada olmanın getirdiği bütünlükle gelecek nesillere aktaran, bu sayede yaşam kültürünün geleceğini garanti altına alan bir yapı olarak Osmanlı hayatındaki yerini almıştır.

Yalı, Boğaziçi’nin her iki yakasında denizin kenarında konumlanan dönemin yazlık evi olarak adlandırılabilir mekândır. “Yalılar, yüzyıllar boyunca ‘karada geliştirilmiş’ olan bir yapı geleneğinin, ‘su ile karşılaştığı’ zaman geçirmiş bulunduğu anlamlı değişimdir” (Küçükerman ve Güner 1995: 215). Kendilerine özgü bir yaşam kültürünü de

beraberinde getiren yalıların, yapısal özelliklerine daha yakından bakılması için Abdülhak Şinasi Hisar (2010: 14)'ın, yalılar ile ilgili sözlerine dikkat edilmesi gerekir:

Ayrı birer binası yoksa, bütün yalıların yarısı harem, yarısı selamlıktır. Alt katın sofalar ve odaları mermerdir. İkinci kata yayvan ve geniş merdivenlerle çıkılır. Yukarı kattaki sofalar ve odalar ahşaptır. İklim çok güneşli olduğundan pencerelerin üstünde, gözleri güneşten korumak için, adeta bir kasketin önu gibi geniş saçaklar vardır. Bütün mimari, yalının denizle devamlı irtibatı üzerine müstenittir. Yalının önünde yol yoktur. Yalı, deniz sathına gömülmüş ve hatta bazen toprak değil, su üstüne yapılmış ve denize bakan odalar su üstüne çıkmıştır. Önlerindeki suları sanki daha ziyade içlerinde duymak için odaların altlarında kayikhaneler vardır.

Yalılar, bir barınak olmanın ötesinde bir duyuş şeklini, Boğaziçi medeniyeti olarak adlandırılan kültürel yaşamı da beraberlerinde getirir.

“Köşkler; saray, konak veya ev bahçelerinde, bazen birkaç saat, bazan birkaç günlük oturmaya ayrılan binalardır. Çoğu zaman bunlar hafif malzemededen ve şeffaf bir şekilde yapılmış iseler de, bazen ağır kargir ve ufak pencereli de olabilirler” (Eldem 1986: 158). Köşkerin şehrin dışında yaz mevsiminde gidilmek üzere büyük bir bahçe içine inşa edilmiş olanları da vardır. Köşkün en önemli özelliğı bahçe içinde yapılmış olmasıdır. Köşk ve yalı, yapısal özellikleri bakımından konaktan farklı olmamakla birlikte; bu yapılar, konumlandıkları yerler itibariyle farklı isimlerle adlandırılmışlardır.

Osmanlı'da sadece mekânsal olarak değil, toplumsal ve kültürel hayatta da önemli bir işlev sahibi olan Osmanlı konağı, İmparatorluğun kaybolan ekonomik ve siyasi gücüne ve hakim olduğu çevrede yaygınlaşan Batılı hayat yaşama arzusuna paralel olarak yıkılma sürecine girer. Konak, İmparatorluğun simge mekânı olarak toplumsal hayatta önemli bir konuma sahiptir. İmparatorluğun bu dönemde aldığı yenilgiler ve yaşadığı toprak kayıpları sonucu bozulan ekonomisi ve II. Meşrutiyet'in ilanıyla gücün saraydan çıkması, onun adeta bir prototipi/minyatürü olarak toplumsal yaşamın içinde konumlanmış olan konağın da temelinden sarsılarak dağılmasına sebep olur. Konağın yıkılışının diğer sebebinin, 19. yüzyıldan itibaren toplumu etkisi altına alan Batılılaşma'nın, toplumu geleneksel konak hayatı yerine, modern hayatın ve konforun simgesi olan apartman hayatına özendirilmesi sonucunda, bir arada yaşayan geleneksel büyük aile düzeninin parçalara bölünmesi olduğu söylenebilir.

Tanpınar (2011: 158), bir döneme damgasını vuran konakların, kültür hayatındaki yerine dikkat çeker ve yok olmaları karşısındaki üzüntüsünü “İstanbul’un asıl iç manzarasını şehnişinleri, cumba ve çıkmalarıyla, saçak ve sayvanlarıyla, bir kadife gibi yumuşak çizgileri ve süsleriyle çok renkli olan bu sivil mimarî yapardı” sözleriyle dile getirir. Osmanlı’nın geleneksel yapısını temsil eden konağın yerini alan apartmanlar, yabancı bir kültürün ürünü olarak, ilkin Galata ve Beyoğlu civarında gayrimüslimlerin yaşadığı, çok katlı ve aynı anda birden fazla aileyi bir çatı altında barındırabilecek konut tipi olarak görülür. Bu konut tipi, içinde barındırdığı Batı kökenli gayrimüslimlerin etkisiyle, Müslüman-Türkler tarafından Batılılaşma’nın bir timsali olarak görülerek, imrenilerek bakılacak bir yer ve Batılı hayata karışmanın ilk adımı olarak konumlandırılır. Türkler’in apartman yaptırma faaliyetleri ise II. Meşrutiyet’i takiben gerçekleşir. Bu dönemde Cihangir, Şişli, Nişantaşı, Maçka, Teşvikiye gibi semtlerde apartman sayısı hızla artar. Birinci Dünya Savaşı sırasında, karaborsacı zenginlerin kendilerine apartmanlar yaptırarak burada halkın çektiği yoksulluğa ve verdiği mücadeleye karşılık refah ve lüks içinde yaşamaları ve işgal kuvvetlerinin askerlerini bu apartmanlarda ağırlamaları, onlarla işbirliği içinde olmaları, halk tarafından apartmanların uzun yıllar nefretle anılmasına sebep olmuştur. Fakat “İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra bir Avrupalılık göstergesi olarak değil, gerçek ihtiyaçlara karşılık vermek üzere apartman yapımının yaygınlaştığı görülür. Bu ihtiyaç, iç göçler yüzünden nüfusun büyük şehirlerde birikmesinden doğar” (İnci Elçi 2003: 49).

Osmanlı’nın, geleneğin ve eskinin temsilcisi olan konağa karşılık apartman; Cumhuriyet’in, yeniliğin ve modernliğin temsilcisidir. Cumhuriyet Dönemi’nin konut yapısı olan apartman, dönemin yükselen değeri ve Cumhuriyet ideolojisinin bir yansıması olarak toplumdaki yerini alır.

1.2.2. Türk Romanında Ev

Ev, toplumsal değişime paralel olarak konumlanan, içinde yaşanan çağa göre anlam ve değer kazanan, değişen ve dönüşen bir anlama sahip mikro ölçekli bir yapıdır. Sosyal hayatın içinde bir kültür kodu olarak kendine yer bulan ev, toplumsal hayatta

meydana gelen değişimlerle birlikte her defasında yeniden kurulur: “Ev, bir mikro mekân olarak kimliğini onu saran makro mekânlarla kazanır” (İnci Elçi 2003: 16).

“Camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü olarak doğan Türk romanı”nda (Parla 2010: 12) ev, 19. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşan Batılılaşma merkezli değişimleri yansıtmada araç olarak kullanılmıştır. Tanzimat Dönemi Türk romanında işlenen başlıca konulardan biri, aşırı ve yüzeysel Batılılaşma’dır. Tanzimat Fermanı’nın (1839) getirdiği yeniliklerin etkisi altına giren ev, yanlış anlaşılmiş bir Batılılaşma sonucunda, tuhaf hâllere bürünür. Bu dönem romanlarında, roman kişilerinin alafrangalıklarının bir yansıması olarak konumlandırılan ev, kişilerin hâl ve hareketlerinin aynası olan simgesel bir mekâna dönüşür. Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ve Râkım Efendi* adlı romanında, Felâton Bey’in yanlış anladığı, sadece giyim kuşam ve eşya düzeyinde kalmış Batılılaşma’nın karşısına, Batı’nın getirdiği yeni değerleri kendi kültürel değerleriyle harmanlayarak bir terkibe ulaşan Râkım Efendi’yi çıkarır: “Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla haneyi de yıkar” (Parla 2010: 100). Nitekim romanın sonunda alafrangalık uğruna geleneksel ev yaşamından uzaklaşan Felâton Bey, özenti davranışları sonucu babasından kalan tüm serveti tüketerek evsiz kalırken, Râkım Efendi kendi kişisel ve ekonomik gelişimi doğrultusunda evini de değiştirip yeniler ve eve Batı’ya ait bazı yeni eşyalar olsa da geleneksellikten hiçbir zaman ödün vermez ve yazarın da desteklediği ideal ev düzenine ulaşmış olur.

Tanzimat Dönemi’nden sonra gelen Servet-i Fünun Dönemi’nde içinde bulunulan sosyal ve toplumsal şartların bir sonucu olarak ev yeniden anlamlandırılır. Kaplan (2007: 32-33)’ın ifade ettiği gibi, “Padişahından en küçük memuruna kadar, Osmanlı İmparatorluğu’nun, bu devrede, bir yıkılma, bir çökme şuurunun dehşeti altında” olması ve II. Abdülhamid’in Meclis-i Mebusan’ı kapamasının akabinde “bayrak adamların sürgün edilmesi, susturulması ve öldürülmesi”, dönemin baskı rejimine paralel olarak, kendi iç dünyalarına çekilen sanatçıların zihinlerinde evi, kaçılacak bir yuva, bir sığınak olarak simgeselleştirir. Tevfik Fikret’in inşa ettiği “Aşiyân”, gerçek hayattan kopmanın, kendine yeni ve idealize edilmiş bir başka dünya kurarak bu dünyanın dışına çıkmamanın bir sembolüdür. “Bütün Servet-i Fünuncuların başını döndüren meşhur ütopi, uzak ve mesut

diyarlara bütün sevdikleriyle beraber göç etmek hülyası” (Kaplan 2007: 96), dönemin roman kişilerinin de, evle ilgili problemlerinin temelini teşkil eder. Servet-i Fünun romanında evin bir sığınak olarak içselleştirildiği romanların başında Halid Ziya Uşaklıgil’in *Kırk Hayatlar* adlı romanı gelir. Roman’ın başkişisi Ömer Behiç’e göre, “ailenin en önemli unsurlarından biri, kendilerine ait, kendi zevk ve karakterlerini aksettiren yani hayat görüşlerinin aksi olan evdir” (Kerman 2008: 111). Ömer Behiç, arzuladığı bu evi inşa ettiğinde, evinin kapısından girdiği andan itibaren kendine ait bir dünyada eşi ve çocuklarıyla beraber mutlu olacağını, dış dünyanın tüm kötülüklerinin, pisliklerinin bu evin dışında kalacağını düşünür. Ancak ev inşa edildikten sonraki hayat, Ömer Behiç’in hayallerine uymaz. Başka bir kadınla yaşadığı yasak aşk evi sarsar ve küçük kızının ölümüyle Ömer Behiç’in evle ilgili kurduğu tüm hayaller yerle bir olur. Halid Ziya’nın, evin roman kişilerinin hayatları üzerinde belirleyici bir role sahip olan bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu*’dur. Yaşadığı evi değiştirmenin, tüm hayatını değiştirmek anlamına geleceğine inanan Bihter, annesinin kırık dökük yalısından kurtulmak için, önünden geçerken imrenerek baktığı, güzelliğine ve zenginliğine hayran olduğu Adnan Bey’in yalısına gelin gitmeyi arzular. Zeynep Kerman (2008: 175), “kıyafet ve eşya Bihter’in ruhunun maddi sembolleri haline gelmiştir” diyerek, yalının Bihter’in arzularının cisimleşmiş bir sembolü olduğuna göndermede bulunur. Annesi gibi bir kadın olmak istemeyen Bihter, lüks eşyalarla döşeli yalıyı adeta bir kaçış mekânı olarak görür ve burada yaşamaya başladığında annesine benzemekten de kurtulacağına inanır. Adnan Bey’le evlenerek yalıya hanım olsa da aradığı mutluluğu bulamayan Bihter, aynı çatı altında yaşadığı Adnan Bey’in yeğeni Behlül’le yaşadığı yasak aşk sonucu intihar ederek, yaşamına son verir. Yalı, ne Bihter’i annesine benzemekten kurtarır, ne de ona aradığı mutlu yaşamı verir. Ölümünün ardından Bihter, temelinden sarsılarak sessizliğe gömülmüş bir yalı bırakır. Servet-i Fünun dönemi sanatçılarının aşırı duyarlılığını bünyesinde toplayan Ahmet Cemil, *Mai ve Siyah* romanının başkişisidir. Babasının ölümüyle birlikte yaşadığı evin, annesinin ve kızkardeşinin sorumluluğunu üstlenmek zorunda kalan Ahmet Cemil’in hayalî ise arkadaşı Hüseyin Nazmi’nin kızkardeşi Lamiâ ile evlenerek onların huzur ve refah dolu köşkünde yaşamaktır. Yaşadığı hayatın zorlukları ve realite karşısında Ahmet Cemil’in damat olmak istediği köşk, bir kaçış mekânı olarak konumlanır. Ancak hayatın siyah gerçekleri, Ahmet Cemil’in mavi hayalleriyle örtüşmez. Kocasından dayak yiyen kardeşinin ölümü ve Lamia’nın başka biriyle evlenmesi sonucu, hayat karşısında umudunu yitiren Ahmet Cemil, annesiyle birlikte bir vapura binerek Arabistan’a gitmek üzere İstanbul’dan ayrılır.

II. Meşrutiyet'ten itibaren yazılan romanlarda, konağın gücünü kaybeden yıkılma sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu ile özdeşleştirildiği görülür. Konak, adeta bozulan düzenin, kaybedilen değerlerin ve değişen toplum yapısının simgesi olarak bu dönem romanlarındaki yerini alır. İçinde yaşattığı tüm değerlerle birlikte yıkılan konağın yerine yapılan apartman ise, köksüzlüğün ve kaybolan değerlerin somutlaması olarak hızla yükselir. Bu dönemi konu edinen romanların başında, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* adlı romanı gelir. “Kiralık Konak, hem Türk evini bir hatıra mekânı olarak konumlandırır, hem de kuşaklar arasında genişleyen bir uçurumla ifade edilen acı bir geçmişten kopuş hissinin mekânı olarak sunar” (Bertram 2013: 155). Yaşadığı dönemin ve Osmanlı'nın simgesi olan Naim Efendi'nin de, konağının da zamanı geçmiştir. Batılı hayat özlemi içinde yanıp tutuşan ikinci kuşağın temsilcisi damat Servet Bey, sürekli olarak konağın eskiliğinden yakınır ve Şişli'de yapılan yeni apartmanları gezerek, onların güzelliğinden ve konforundan söz eder. Naim Efendi'nin torunu Seniha, Batılı yaşam özentisi içinde olan bir genç kızdır, konaktaki hayatı beğenmez, konağın ve eşyaların eskiliklerinden yakınır ve konağı hayallerine kavuşmasının önündeki tek engel olarak görür. Nitekim evden kaçarak gittiği Avrupa seyahatinden dönüşte, babasının Şişli'de tuttuğu apartman dairesine yerleşir. Çocukları ve torunlarının, yeni ve Batılı bir hayat özlemine gidermek için apartmana taşınmaları sonucunda terk edilen Naim Efendi, çöküp yok olması beklenen eski konağında tek başına ölümü bekler. Şişli'deki apartmanda özgür bir hayat yaşayan Seniha'nın giderleri farklı erkekler tarafından karşılanırken, konağında ölümü beklemek üzere terk edilen Naim Efendi'nin ölüm haberini de ailesi bu apartman dairesinde alır. Naim Efendi'nin ölümüyle konak dönemi kapanmış olur. Toplumsal çözülüşün simgesi olarak bu dönem romanlarında kendine yer bulan apartman, konağın karşısında yeniliğin ve Avrupalılaşmanın simgesi olarak konumlanır.

Bu dönem romanlarında apartmanların olumsuz bir değer olarak görülmesinin başka bir sebebi de, burada yaşayan insanların, işgal altında bulunan İstanbul'daki işgalcileri evlerinde ağırlamaları, onlara yaranmaya çalışmalarıdır. Bu durum halkın, apartmanı zihnine olumsuz bir imge olarak kazınmasına hatta apartmandan tiksinesine sebep olmuştur. İnci Elçi (2003: 159), “II. Meşrutiyet sonrasında anlatılan romanlarda, apartmanlar hemen daima yüzeysel, gösterişçi, batı taklitçisi ve ahlâkî değerleri zayıf insanların evi olarak gösterilir ve bu kargaşa döneminin simgesi gibi kullanılır” der.

Cumhuriyet Dönemi romanında ise ev, modernleşmenin simgesi, yeni rejimin sosyal ve toplumsal hayata yansması olarak yer bulur. Yeni rejimin inşasında ailenin ve evin tuttuğu yer göz önünde bulundurulduğunda, rejimin kalıcılığı için toplumsal düzenin ne denli öneme sahip olduğu anlaşılmaktadır. “Lefebvre’in de dediği gibi ideolojiler kalıcılık amaçlıyorsa bu ancak ideolojinin kendi hakimiyetindeki bölgenin sınırlarını belirleyerek sürekliliğini istediği toplumsal düzenin mekânını üretmesiyle mümkün olur” (Yalım 2009: 158). Cumhuriyet rejiminin üretmeyi amaçladığı ev, geleneğin, Osmanlı kültürünün ve geniş ailenin çatısı altında barındığı konak değil; Batı’nın ve modernleşmenin simgesi, içinde çekirdek aile düzeninin hüküm sürdüğü apartmanlardır. Tanzimat Dönemi ile birlikte başlayan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı’da evi ve eşyayı etkisi altına almıştır ancak bu süreç bireylerin kendi alafrangalık meraklarıyla desteklenmiştir. Apartman, Cumhuriyet rejimiyle ortaya çıkmamakla birlikte, bu dönemde devletin ona yüklediği ideolojik değer ile rejimin mekâna yansması hâline gelmiştir:

Cumhuriyet’in ‘Modern Mimarî’ anlayışının halk arasındaki karşılığı ise ‘kübik’tir. Halk, modern hayatın sembolleri olarak Ankara ve İstanbul’u hızla saran bu düz çatılı, geniş taraçalı, kaba biçimli, süslemesiz, yalın görümlü bina tarzına alaylı bir tonlamayla ‘kübik’ adını takmıştır (İnci Elçi 2003: 179).

Cumhuriyet’in ilanını takiben değişen toplum yapısını anlatan Yakup Kadri’nin *Ankara* adlı romanı, bu dönemde değişen ev düşüncesini yansıtması bakımından önemlidir. Evin değişen anlamı romanın başkişisi Selma’nın hayatı üzerinden yansıtılır. Selma her biri farklı görüş ve düşüncedeki üç farklı erkekle, hayatının üç farklı döneminde evlenir. Ankara’da yaşanan sosyal ve toplumsal gelişmeler dahilinde, romanın her bölümünde toplumsal yapıya paralel olarak değişen ev algısı görülür. Romanın ilk bölümünde Milli Mücadele yıllarındaki Ankara’nın genel manzarası verilir. İstanbul’dan eşi Nazif Bey’in görevi sebebiyle Ankara’ya gelen Selma, Nazif Bey’in Selma için güç bela bulabildiği eve yerleşir. Ancak bu ev, Selma’nın o güne kadar alıştığı evlere benzemez, Selma bu evi bakımsız ve pis bulur, onun gözünde yaşadığı evle özdeşleştirdiği Ankara’nın da bu evden bir farkı yoktur. Selma’nın yoksulluklar içindeki Ankara’ya bakışı Kuvâ-yı Milliye kahramanı Binbaşı Hakkı ile tanıştıktan sonra değişir. Hakkı aracılığıyla Mustafa Kemal Paşa’nın Ankara’da yaşadığı mütevazı evi gören Selma’nın, Ankara’ya karşı olumsuz tutumu değişir. Romanın ikinci bölümünde, Cumhuriyet kurulmuş, Nazif Bey’den boşanan Selma, Millî Mücadele ile özdeşleştirdiği Hakkı ile evlenmiştir. Ankara’da ulusun yeniden inşasına paralel olarak, yeni ve medenî bir hayat akmaya başlamıştır. Bu dönemde ev,

yeniliğin, modernliğin ve değişen hayatın simgesi olarak romandaki yerini almıştır. Sivil hayata geçen Hakkı'nın kişiliğinde meydana gelen olumsuz değişimler, Selma'yı Hakkı'dan soğutur. “Yakup Kadri, *Ankara* romanında bir kesimin elinde inkılâbın nasıl yozlaştığını, amacından saptığını, bu azınlıkta kalan ama toplumun ön saflarında yer alan insanların yaşadıkları, döşedikleri evler, kullandıkları eşya, giyim tarzı ile sergiler” (İnci Elçi 2003: 189). Romanın ikinci bölümünün sonunda yaşadığı hayattan ve evden bunalan Selma'nın, mutsuzluk içinde hayatın anlamını sorguladığı görülür. Romanın üçüncü bölümünde Selma, Cumhuriyet'in ideal fikirlerini özümsemiş, inkılâbın sadece belirli bir zümre için değil tüm halk için yapıldığı görüşünü savunan genç yazar Neşet Sabit ile evlenir. Ütopik olarak adlandırılabilen bu dönemde, Cumhuriyet'in tüm ideallerinin herkes için gerçekleşmekte olduğu ve Selma ve Neşet Sabit'in yozlaşmış olan Yenişehir'den uzaklaşarak Ankara'da güneşin aydınlattığı bir apartman katında bu sevinci herkesle paylaşmanın huzuru içinde yaşamaya başladıkları görülür. Milli Mücadele döneminden başlayarak, Cumhuriyet'in kuruluşu ve onuncu yıl kutlamalarıyla devam eden romanda Ankara'nın değişimi, burada yaşayan Selma'nın hayatına ve yaşadığı evlerin değişimine paralellik gösterir. Roman boyunca toplumsal yaşamın yansıdığı mekân olan evin değişimi doğrultusunda toplumun geçirdiği değişimler takip edilebilir.

Türk romanında ev, toplumsal değişimin yansıdığı ve takip edilebildiği merkez mekânlardan biri olarak konumlanmıştır. Toplumun merkezinde yer alan insanın, geçmişten günümüze dünyada kendine bir yer edinme gayretiyle kurduğu evler, toplumu yansıtan ayna konumundadır. Toplumun yaşadığı hayat, geçirdiği değişimler, değişen kültür ve medeniyet algısı, yaşam alanı olarak kurduğu evler üzerinden okunabilir. Türk romanının başlangıcında Batılılaşma meselesinin ortasında kalan ev, çoğu zaman yanlış anlaşılmuş bir Batılılaşma'nın mekânı olarak Tanzimat Dönemi romanındaki yerini almıştır. Sanatçının toplumdan uzaklaştığı, bireysel duyguları anlatmaya önem verdiği ve içine kapandığı Servet-i Fünun Dönemi romanında ise ev, dışarının eziciliğine ve yok ediciliğine karşı kişiyi koruyup kollayan bir sığınak olarak konumlanmıştır. II. Meşrutiyet Dönemi'nden itibaren Türk romanında ev, dağılmaya başlayan Osmanlı İmparatorluğu'na paralel olarak çözülen konak hayatıyla simgeselleştirilir. Geleneksel konak hayatının karşısına, Batılılaşmış ve yozlaşmış bir hayatın maddileşmiş biçimi olan apartmanlar çıkarılır. Cumhuriyet Dönemi romanında ise ev, moderneşmenin simgesi ve yeni rejimin mekâna yansıması olarak hayat

bulur. Bu dönemde kalabalık ailelerin yaşadığı geleneksel konak hayatının karşısına çekirdek ailenin yaşadığı yeni ve modern apartmanlar çıkarılarak, yüceltilir.

İKİNCİ BÖLÜM: ORHAN PAMUK VE EV

2.1. Orhan Pamuk'un Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği

Orhan Pamuk, 1952 yılında İstanbul'da doğmuştur. Nişantaşılı, zengin, “Batılılaşmış” ve “pozitivist” (Pamuk 2008: 172) bir aileye mensup olan yazarın hayata bakışının şekillenmesinde ailesinin ve yaşadığı çevrenin önemli bir rolü vardır. Pamuk'un;

Annem, babam, ağabeyim, babaannem, amcalarım, halalarım, yengeler, beş katlı bir apartmanın çeşitli katlarında yaşıyorduk. Ben doğmadan bir yıl önceye kadar bir büyük Osmanlı ailesi gibi hep birlikte ayrı oda ve kısımlarında yaşadıkları yandaki büyük taş konak terkedilip özel bir ilkokula kiraya verilmiş, 1951'de bitişikteki arsaya şimdi bizim dördüncü katında oturduğumuz “modern” apartman yapılmış, sokak kapısının üzerine de, o zamanki modaya uygun olarak gururla Pamuk Apt. yazılmıştı (Pamuk 2008: 15)

Sözleriyle anlattığı üç kuşağın bir arada yaşadığı konaktan, yeni yapılan ve ailenin soyadını taşıyan, dönemin zenginlik ve Batılılık göstergesi apartmana geçilmesi ve yine aynı çatı altında fakat ayrı katlarda yaşamaya başlayan büyük ailenin hayatının, apartmanda yaşanan mutlulukların, kalabalık aile yemeklerinin ve aile içi çekişmelerin yansımaları, Pamuk'un romanlarında sıklıkla görülür. Pamuk Apartmanı, aileyi bir arada tutan bir çatı olmasının yanı sıra, içinde yaşayanlara bazı değerleri aktarmasıyla da ön plana çıkar. Bu konu hakkında Pamuk, “ben milli kimlikle evrensel kimliğin birleştirilebileceğine inanan, o konuda kendini sorumlu hisseden kuşağın yaptığı apartmanda büyüdüm ve yaşadım” (Pamuk 2010: 165) der. Geleneksel büyük ailenin izlerini taşıyan bir ailede büyümüş olan Pamuk, “Akşamları, lambaların ışığı altında bütün aile orada toplandığı zaman kurduğum bir hayalde babaannemin dairesini büyük bir geminin kaptan köşküne benzetirdim” (Pamuk 2008: 22) diyerek, ölen dedesinin ardından aile üzerindeki söz söyleme yetkisinin aile büyüğü olarak babaannesine geçtiğine işaret eder. Pamuk'un dedesi, ailenin kurucusu olmasının yanı sıra aile bireylerine refah içinde bir hayat imkânı sağlamış, ailesine büyük bir ekonomik güç bırakmıştır:

Dedem 1930'larda yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin büyük paralar harcadığı demiryolu inşaatlarından çok kazanmış, Boğaz'a dökülen Göksu Dersi'nin kıyısında tütün kurutmak için gereken sicimden halata kadar pek çok şey üreten büyük bir fabrika kurduktan sonra 1934 yılında, arkasında babamla amcamın yıllarca çeşitli işlere girip iflas ede ede bitiremeyecekleri bir servet bırakarak elli iki yaşında ölmüştü (Pamuk 2008: 17).

Ancak, ailenin ikinci kuşuğu tarafından yeterince iyi kullanılmayan bu servet, ailenin ekonomik durumunun gittikçe bozulmasına ve aile içi tartışmaların yaşanmasına, miras ve mal paylaşımı gibi konularla aile bireylerinin birbirlerinden uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Tüm yaşanlara rağmen Pamuk'un hayatında İstanbul, Nişantaşı ve ev büyük bir öneme sahiptir. Pamuk'un, "New York'ta geçirdiğim üç yılın dışında başka hiçbir yerde yaşamadım" (Pamuk 2010: 143) sözleriyle ifade ettiği İstanbul'a olan bağıllığı, onun varoluşunu anlamlandırmasında büyük bir etkiye sahiptir. "Hayatının merkezi olarak gördüğü Nişantaşı"nda (Pamuk 2010: 149) neredeyse bir ömür geçirdiğini: "Ben ise, elli üç yıl sonra, hayata başladığım ve üzerinde soyadım yazan apartmanda yaşıyorum" (Pamuk 2010: 143) sözleriyle dile getiren Pamuk'un, İstanbul'a, Nişantaşı'na ve evine olan bağıllığı, onun hayatı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuştur.

Pamuk'un öğrenim hayatı, Nişantaşı'nda, bir zamanlar Osmanlı paşalarının evleri olan, ancak daha sonra okul olarak kullanılan, evinin yakınındaki "Işık Lisesi"nde başlar ve "Şişli Terakki"de devam eder (Pamuk 2008: 31). Liseyi okuduğu Robert Kolej ise onun hayat algısının değiştiği yerdir:

Robert Kolej'de İngilizce öğrendiğim bir hazırlık yılıyla birlikte dört yıl lise okudum ve çocukluğumun sona erdiğini, dünyanın benim çocukken sandığımdan daha karmaşık, yetişmesi zor ve sınırsızlığıyla insana acı veren bir yer olduğunu anladım. Bütün çocukluğumu anne-baba-kardeş-ev-sokak-mahalleden oluşan ve benim için dünyanın merkezi olan bir yerde geçirmiştım (Pamuk 2008: 280)

Sözleriyle hayatın, kendisinin çocukken içinde yaşadığı sıcak ve güvenli evinden ve çocukluğunu hayal dünyasından çok daha zor ve karmaşık olduğunu farkına vardığını dile getirir. Bu fark ediş, onun içe kapanmasına ve hüzmün duymasına sebep olur. İlkokula başladığına keşfettiği "resim yapma zevki"nin (Pamuk 2008: 138) de etkisiyle, lisedeyken gelecekteki mesleğine karar vermekte zorlanmaz:

Dedem, babam ve amcam gibi makul bir insan olduğuma göre, ben de İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mühendislik okumalıydım, ama madem resim yapmaya bu kadar eğilimim vardı, aynı yerde mimarlık okumak bana yakışırdı (Pamuk 2008: 291)

Sözleriyle ifade ettiği gibi, ailenin mesleki geleneği ve resme olan yeteneği doğrultusunda İTÜ'de mimarlık öğrenimine başlayan Pamuk, üç yıl devam ettiği mimarlık bölümünü bırakmasının sebebini "Oysa ben artık mimar olamayacağımı derinden bir şekilde biliyordum. Daha kötüsü, resim yapma zevkimin, içimde daha acı bir boşluk bırakarak

öldüğünü de görüyordum” (Pamuk 2008: 331) sözleriyle açıklar. Daha sonra İstanbul Üniversitesi Gazetecilik bölümüne başlayan Pamuk, bu bölümü bitirir ancak bu mesleği hiç yapmaz. Orhan Pamuk’un, yaşadığı evde bulunan babası Gündüz Bey’e ait kütüphane, onun hayata bakış açısını, dünyasını ve gelecekteki mesleğini belirlemesi bakımından yaşamında önemli bir yere sahiptir:

Babamın bir yazara fazlasıyla yetecek bin beş yüz kitaplık iyi bir kütüphanesi vardı. Yirmi iki yaşımıdayken, bu kütüphanedeki kitapların hepsini okumamıştım belki, ama bütün kitapları tek tek tanır, hangisinin önemli, hangisinin hafif ama kolay okunur, hangisinin klasik, hangisinin dünyanın vazgeçilmez bir parçası, hangisinin yerel tarihin unutulacak ama eğlenceli bir tanığı, hangisinin de babamın çok önem verdiği bir Fransız yazarın kitabı olduğunu bilirdim. Bazen bu kütüphaneye uzaktan bakar, kendimin de bir gün ayrı bir evde böyle bir kütüphanemin, hatta daha iyisinin olacağını, kendime kitaplardan bir dünya kuracağımı düşlerdim (Pamuk 2007: 18)

Sözleriyle, kendine kitaplar aracılığıyla kurduğu dünyada, kendini sadece yazı aracılığıyla ifade edebileceğini anladığını dile getiren Pamuk, yirmi üç yaşından sonra romancı olmaya karar vererek, kendini eve kapatır ve ilk romanını yazmaya başlar.

Kendini ifade etme ihtiyacı sonucu yazı yazmaya başlayan Orhan Pamuk, bir ailenin üç kuşağının hikâyesini anlattığı *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanını 1982 yılında yayımlar. Orhan Kemal ve Milliyet roman ödüllerini aldığı bu romandan bir yıl sonra ise, bir ailenin tarihinden hareketle bir toplumun tarihini anlattığı *Sessiz Ev* adlı romanını yayımlar. Bu romanı ise Fransa’da Prix de la Decouverte Européene adlı ödülü alır. 1985 yılında yayımlanan, Venedikli bir köle ve Osmanlılı bir hocanın değişim ve dönüşüm hikâyesini anlattığı *Beyaz Kale* adlı Pamuk’un üçüncü romanı, ona uluslararası bilinirlik sağlar. 1985-88 yılları arasında eşinin Amerika’da doktora yapması sebebiyle üç yıl, misafir âlim olarak Columbia Üniversitesi’nde bulunan Pamuk, bu süreçte, İstanbul’da kaybolan karısının izini sürerken, kendi geçmişi ve geleceğine de yolculuk yapan bir avukatın hikâyesini anlattığı *Kara Kitap* adlı romanını yazarak, romanı 1990 yılında Türkiye’de yayımlar. Yazarın hem Türkiye’de hem de yurtdışındaki ününü arttıran bu roman Fransa’da Prix France Culture ödülünü kazanır. Bu romanı 1994’te yayımladığı, okuduğu kitap sonucu bütün hayatı değişen üniversiteli bir gencin hikâyesini anlattığı *Yeni Hayat* adlı romanı takip eder. Doğu’nun dünyayı görme ve resmetme biçimini anlattığı *Benim Adım Kırmızı* adlı romanı ise 1998 yılında yayımlar. Bu kitapla da Fransa’da Prix du Meilleur Livre étranger, İtalya’da Grinzane Cavour ve İrlanda’da International Impac-Dublin ödüllerini alır. Yazar, 2002 yılında ise Kars’ta karşıt görüşlü kişiler arasında

yaşanan bazı olayları anlattığı siyasi romanı *Kar*'ı yayımlar. Bu roman New York Times Review tarafından 2004 yılının en iyi 10 kitabından biri seçilir ve Fransa'da her yılın en iyi yabancı romanına verilen Le Prix Médicis étranger ödülünü alır. Yazarın 2008 yılında yayımladığı son romanı Masumiyet Müzesi ise, aşkın değiştirdiği bir yaşamı konu alır.

Yazarın romanlarından başka Ömer Kavur tarafından çekilen, 1992'de kitaplaştırılan *Gizli Yüz* adlı senaryosu vardır. Pamuk, yazdığı senaryo ile Antalya Film Festivali'nde (1991) en iyi senaryo ödülünü alır. Yazarın, 2012 yılında *Şeylerin Masumiyeti* adıyla yayımladığı bir müze kataloğu vardır. Orhan Pamuk hayat, edebiyat, siyaset, İstanbul, hatıralar gibi konularda da yazılar yazmış, kitaplar yayımlamıştır. Pamuk'un 1999 yılında yayımladığı *Öteki Renkler* adlı kitabı doksanlı yıllardan itibaren insan hakları, kimlik meseleleri, siyaset ve düşünce özgürlüğü ile ilgili yazdığı makaleler ve çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan hayat, edebiyat ve kültür ile ilgili yazılarının bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Pamuk'un yirmi iki yaşına kadar olan hatıralarını aktardığı, resimler ve fotoğraflarla iç içe geçen *İstanbul* adlı kitap, yazarın anılarıyla İstanbul'un bir araya gelerek uyum içinde anlatıldığı deneme türündeki kitabıdır. 2010 yılında ise çocukluğundan itibaren hayatını ve edebiyatla olan ilişkisini anlattığı yazı ve röportajlarından oluşan *Manzaradan Parçalar* adlı kitabını yayımlar. 2009 yılında Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerini ise *Saf ve Düşünceli Romancı* adıyla 2011 yılında yayımlar. Orhan Pamuk, 2006 yılında aldığı Nobel Edebiyat Ödülü ile bu ödülü alan ilk ve tek Türk olma unvanına sahip olur. Ödül alırken yaptığı konuşmayı ise 2007 yılında *Babamın Bavulu* adıyla kitaplaştırır.

Orhan Pamuk, hayatını yazı üzerine kurmuştur. “Benim için mutlu bir gün, bir sayfa iyi yazı yazdığım sıradan bir gündür. Yazının dışındaki hayat eksik, kusurlu, anlamsızmış gibi gelir bana” (Pamuk 2010: 12) diyecek kadar yazıyı hayatının merkezine koymuş olan Pamuk, sadece yazı aracılığıyla dünyanın tam, kusursuz, ve anlamlı olabileceğini ifade eder. Dünya üzerindeki varoluşunu yazı aracılığıyla ifade eden Pamuk:

İyi yazabilmem için, iyi sıkılabilmem; iyi sıkılabilmem için de hayatın içine girmem gerekir. Tam o gürültü patırtının, büroların, telefonların, aşkın, arkadaşlığın, güneşli bir sahilin ve yağmurlu bir cenaze töreninin içindeyken, yani olup bitenin tam kalbine girmek üzereyken aslında kenarda olduğumu hissedirim. Hayal kurmaya başlarım (Pamuk 2006: 16)

Sözleriyle, kendisine içinde yaşadığı gerçek dünyanın dışında ikinci bir dünya, bir hayal dünyası kurduğuna işaret ederek, kendisi için yazma eyleminin dış dünyadan soyutlanarak ve kendine dönmek yoluyla gerçekleştiğini ifade eder. Nitekim Pamuk'un "Yazı deyince önce romanlar, şiirler, edebiyat geleneği değil, bir odaya kapanıp, masaya oturup, tek başına kendi içine dönen ve bu sayede kelimelerle yeni bir âlem kuran insan gelir gözümün önüne" (Pamuk 2007: 11) diyerek de söylediği gibi, onun için yazmak, içinde bulunduğu gerçek dünyanın dışına çıkararak, sözcükler aracılığıyla yeni bir dünya var etmek anlamına gelir. Kapandığı odasında, masa başına geçerek çalışan Pamuk "Benim için yazarlığın sırrı, nereden geleceği hiç belli olmayan ilhamda değil, inat ve sabırdadır" (Pamuk 2007: 12) sözleriyle bir yaşam biçimi olarak benimsediği yazıyı, inatla ve sabırla çalışarak ortaya koyduğunu vurgular. İlhamla ilgili olarak "İyi ki de vardır. Yoksa herkes yazar olabilir" (Pamuk 2006: 74) demekten geri durmayan Pamuk, yine de kendisi için düzenli çalışmanın önemini "Yirmi beş yıldır aşağı yukarı her gün on saatten olmak üzere bir odada, masamda yazıyorum" (Pamuk 2006: 14) sözleri ile vurgular. Ayrıca bu sözler onun yazma eylemini bir yaşam biçimi hâline getirerek, içselleştirdiğine işaret etmesi bakımından da önemlidir.

Orhan Pamuk, 2009 yılında Harvard Üniversitesi'nde verdiği Norton derslerinde roman, romancılık, yazar-okur ilişkisi gibi pek çok konuda ifade ettiği görüşlerini 2011 yılında *Saf ve Düşünceli Romancı* adı altında kitaplaştırır. Pamuk, "Romanlar temel olarak görsel edebi kurmacalardır. Bir roman en çok görsel zekâmıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizde etkisini kurar" (Pamuk 2011: 72) diyerek, romanların kişilerin hayal güçlerini harekete geçirerek, onları içinde buldukları dünyadan başka bir aleme taşıdığına işaret eder. Pamuk'un;

Ama romanda sorun ve asıl mutluluk, roman kişinin karakterini, onun davranışlarından çıkarmak değil, roman kişiyle, en azından ruhumuzun bir yanıyla özdeşleşebilmek, böylece –geçici bir süre de olsa- özgürleşip başkası olmak, dünyayı bir de başkasının gözünden görmektir (Pamuk 2011: 59)

Sözleriyle ifade ettiği yeni bir dünyaya açılma ya da dünyayı başka birinin gözlerinden görme fikri, kişilerin algısal dünyalarını genişleterek, kendilerini farklı bir dünyada hissetmelerini sağlar.

Pamuk'un "Romanlar birbirleriyle çelişen düşüncelere huzursuzluk duymadan aynı anda inanmamızı, herkesi aynı anda anlamamızı sağlayan özel yapılarıdır" (Pamuk 2011: 29) sözleri ise, romanın her şeyi ve herkesi kapsayan dünyasını anlatır. Günlük hayat içinde oluşturulan ötekileştirmelerin ve karşıt görüşlerin aşılmasında romanın önemine değinen yazar, roman yoluyla kişilerin empati yeteneğinin de artacağını "Roman sanatı kendimizden bir başkası gibi ve başkalarından kendimiz gibi söz açabilme hüneridir" (Pamuk 2011: 8) sözleriyle ifade eder ve romanın, toplumun ve kişilerin birbirlerini anlamasında ya da başkalarını içselleştirmesindeki önemli rolüne vurgu yapar. Ayrıca başka dünyaların kapılarını aralayan roman, bu yolla kişilerin başka dünyalara açılmasını da sağlar.

Orhan Pamuk'un edebi dünyası sadece roman yazmakla sınırlı değildir. Yazarlık, edebiyat, roman ve daha pek çok konu ile ilgili görüş ve düşüncelerini de gazete ve dergilerde yayımladığı çeşitli yazılar ve bu konularla ilgili yazdığı kitaplar aracılığıyla okurlarıyla paylaşır. Pamuk, Türkiye'de edebi yönünün yanı sıra, ülke, toplum ve bazı tartışmalı konularla ilgili de fikirlerini açıklayarak, gündeme gelmiştir. Zaman zaman bu söylemleri onun edebi kimliğinin önüne geçse de, Orhan Pamuk'un ilkin bir edebiyatçı olarak edebi kimliğine dikkat edilmesi hususu göz ardı edilmemelidir. 1980 sonrası Türk Edebiyatı'nın önemli isimlerinden biri olan Pamuk, aldığı çeşitli ödül ve unvanlarla, yurtiçinde ve yurtdışında çok satan kitaplarıyla ve bazı söylemleriyle adından sıkça söz ettiren bir yazardır.

2.2. Ev İmgesi Bağlamında Ele Alınan Pamuk Romanları

2.2.1. Cevdet Bey ve Oğulları

*"Bu, işte bu!" diye düşündü Cevdet Bey.
"Her şey bunun içindi: Bu güven verici sıcaklık,
homudanan soba, kulağı okşayan sesler, saat
gibi işleyen bir ev." (C.B.V.O. 107)*

Orhan Pamuk, kendi aile hayatından izler taşıyan *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanında, ailenin "bizde olmayan, Batı'nın kapitalistleşmiş ailesi gibi" olmaya çalışmasının ve aynı zamanda "Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın hikâyesini" anlattığını belirtir (Işık 2012: 29). 1905 yılında başlayan hikâyede tüccar Cevdet Bey'in, hayat

karşısındaki iki amacına yer verilir: İşlerini ilerletmek ve ev kurmak. Doğulu ve eski bulunduğu Vefa semtinde yaşayan Cevdet Bey, evlenerek kuracağı yeni hayatın, içinde bulunduğu gayrimüslim tüccar camiasının da yaşadığı yeni ve Batılı bir semt olan Nişantaşı'nda olması gerektiğine karar verir. Fransızca romanlarda okuduğu gibi bir aile hayatına özenen Cevdet Bey, paşa kızı Nigân Hanım'la evlenir ve Nişantaşı'nda güzel bir evde yaşamaya başlar. Bu evde yaşanan Cevdet Bey'in bir yandan çocukları ve torunlarıyla beraber arzu ettiği gibi bir ömür sürdüğü, diğer yandan işlerini ilerleterek bir aile şirketi kurduğu görülür. Cevdet Bey'in ölümünden sonra büyük oğlu Osman işlerin başına geçerken, küçük oğlu Refik hayatın anlamını sorgulamak için evden ayrılarak bir yolculuğa çıkar. Ne istediğini bilen Cevdet Bey'in temsil ettiği birinci kuşağın aksine Refik ve arkadaşları Ömer ile Muhittin'in dahil olduğu ikinci kuşak, yaşadıkları hayattan memnun olmayan ve yaşamı bir sorun hâline getiren roman kişileridir. Nişantaşı'ndaki evden karısını ve kızını alarak, Cihangir'de bir apartman dairesine taşınan Refik, babasından kalan tüm mirası da toplum için sözde faydalı olacağına inandığı projelere yatırarak tüketir. Refik ve ailesinin Nişantaşı'ndaki evden ayrılmasıyla bölünen büyük aile düzeni, Osman'ın herkes gibi evlerini yıktırarak yerine bir apartman yaptırma fikrini gerçekleştirilmesi sonucu paramparça olur. Aileyi bir arada tutan geleneksel ev hayatından, yeniliğin ve modernliğin yansıması olan apartmana geçiş, aile içi ilişkileri ve beraberliği zedeleyerek, insanları yalnızlaştırmış ve güçlü aile bağlarını koparmıştır. Nitekim üçüncü kuşağın temsilcisi Refik'in oğlu Ahmet'e, yaşaması için aile apartmanının çekme katı düşer. Hem ev, hem resim atölyesi olarak kullandığı mekân, Ahmet için sadece fizyolojik olarak barınma ihtiyacını karşılayan bir yerdir. Ne bulunduğu mekânla ne de akrabalarıyla derin bağlar kurabilir. Romanın sonuna gelindiğinde, Cevdet Bey'in kurmaya çalıştığı ideal ev ve aile düzeninin, yıkılan Nişantaşı'ndaki evin altında kaldığı görülür.

Pamuk'un üç bölümden oluşan bu romanında, Işıkçı ailesinin birbirini izleyen üç kuşağı anlatılırken, aynı zamanda Türkiye'nin üç ayrı döneminde, bu ailenin ve ülkenin tarihi birbirine paralel olarak izlenir (Işık 2012: 29). Tarihten yapılan alıntılarla da desteklenen roman, II. Abdülhamit devrine rastlayan 1905 yılında başlar. Bu dönemde Cevdet Bey'in hiçbir siyasi faaliyete katılmadığı, sadece kendi işini düşündüğü, siyasi olayların sonuçlarının kendisine ne gibi bir yarar sağlayacağı, bunun nasıl kazanca dönüştürebileceği üzerinde kafaya yorduğu görülür. Nitekim Birinci Dünya Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yıllarından kendisine fayda sağlamış olan Cevdet Bey'in, yaptığı vagon

ticaretinin de etkisiyle daha da zenginleştigi, işlerini büyüttüğü görülür. Romanda yer alan ikinci kuşağın içinde buldukları anlam arayışı sonucu yollarını Ankara'ya düşüren yazar, Ankara'yı, meclisi, milletvekillerini de romanın genel panoramasına dahil etmiş olur. Kemah'ta demiryolu şantiyesinde müteahhitlik yapan Ömer, yurdu demir ağlarla örme projesiyle zengin olurken, Refik'in köy kalkınma projesi sadece basılı bir yayın olarak kalır. Üçüncü kuşağın temsilcisi Ahmet'in ise, 12 Mart 1971 muhtırası öncesinde solcu arkadaşlarının darbe olacağı söylentileri altında, Nişantaşı'ndaki çekme katında, resim yaparak idealleri doğrultusunda yaşamaya devam ettiği görülür.

Cevdet Bey ve Oğulları, bir aileden hareketle bir toplumun, değişen medeniyet karşısında var olma ve uyum süreçlerini ele alır. Başlangıçta tüm aileyi bir arada tutan bir içtenlik mekânı olan, dışarı-içeri diyalektiğinde içeriği, kökleri, güveni temsil eden ev, Doğu-Batı ikileminin ortasında kalmış, evden apartmana geçiş süreci içinde mahremiyetini kaybetmiştir. Zamanın burgacında roman kişilerinin ona karşı olan aidiyet duygusunu yitirdiği, en sonunda algısal olarak daralan ve kapanan bir dünyaya işaret eden ev, Cevdet Bey'in ideallerindeki ocağa dönüşemeyen, yarım kalmış bir modernleşme imgesi olarak romandaki yerini almıştır.

2.2.2. Sessiz Ev

“Okuyup uyanırsan bir gün göreceksin Fatma, ah ne kadar çok şey yapılacak, ne kadar çok şey hayatta. Ne kadar çok!” (S.E. 25)

Orhan Pamuk'un 1983 yılında yayımlanan ikinci romanı *Sessiz Ev*, bir ailenin üç neslinin tarihinden hareketle, içinde bulunulan çağın toplumsal, siyasi ve ekonomik düzenine, değişen hayat algısına; roman kişilerinin dünya üzerinde kendilerini bir yere konumlandırma, kendilerine bir yer edinme problemlerine; ev, tarih, Doğu-Batı ikiliği, pozitivism, din, ülkücülük, komünizm ve kapitalizm gibi olgulardan hareketle yanıt arar. Çoklu bakış açısıyla yazılan *Sessiz Ev*'de “Beş ayrı kişinin anlattığı parçaları bir araya getiren okuyucu dolaylı olarak toplumsal bir resim görür” (Esen 2012: 217). Romanda, yaz tatilinde Cennethisar'a babaannelerini ziyarete giden üç kardeşin geçirdikleri bir hafta, romanın anlatım tekniği olan çoklu bakış açısı ve bilinçakışıyla neredeyse yüz yıllık bir zamanı kapsayacak şekilde genişleyerek açılır ve bir ailenin tarihinden hareketle, geçmişi,

içinde yaşanan anı ve geleceği kapsayacak şekilde anlatılır. Bu romanında “Pamuk tüm toplumumuzu bir eve sığdırmayı başarmakla kalmayıp, aşağı yukarı bir yüzyıllık tarihimizi de üç yüz elli sayfaya sığdırmıştır” (Kuyuş 2006: 71).

Ailenin kurucusu Selahattin Bey, siyasi sebeplerden dolayı İstanbul’dan uzaklaşarak eşi Fatma Hanım’la birlikte Gebze yakınlarındaki Cennethisar adlı deniz kenarındaki beldeye, modern bir ev yaptırarak yerleşen aydınlanmacı bir doktordur. İçinde yaşadığı toplumun geri kalmasının sebebinin din olduğunu düşünen Selahattin Bey, toplumu aydınlatmak amacıyla Batılı düşünceyi merkeze alan bir ansiklopedi yazmaya girişir ve bu amaç doğrultusunda ömrünü de servetini de tüketir. Ailesi tarafından eşine itaat etmek üzere yetiştirilmiş bir kadın olan Fatma Hanım, Selahattin Bey’in yazdığı ansiklopedi için tüm servetlerini tüketmesini, Allah’ı inkâr etmesini ve sarhoşluğunu nefretle izler. Kocasının evin hizmetçisi olan köylü kadından evlilik dışı iki çocuk sahibi olması ve onları bahçeye yaptığı kulübeye yerleştirmesi sonucunda nefreti şiddete dönüşerek, iki küçük çocuğa yönelir ve İsmail’in topal, Recep’in cüce kalmasına sebep olur.

Selahattin Bey ve Fatma Hanım’ın evliliğinden dünyaya gelen Doğan Bey, içinde yaşadığı düzene uyum sağlayamaz ve kaymakam olarak görev yaptığı Kemah’tan, valilik sırasının kendisine gelmiş olmasına rağmen istifa ederek Cennethisar’a babaevine döner. Yapılan haksızlıklar karşısında çaresiz kalmak, onu sessizleştirir ve kendi dünyasına kapanmasına sebep olur. Genç yaşta ölen Doğan Bey’den geriye üç çocuk kalır. En büyükleri olan Faruk, doçent unvanına sahip bir tarihçidir. Karısı tarafından terk edilen Faruk, İstanbul’da tek başına yaşayan yazıya meraklı bir entelektüeldir. Üniversite öğrencisi Nilgün, kendi dünyasında yaşayan, devrime ilgi duyan, kitap okumayı seven bir genç kızdır. “Küçük burjuva tipolojisini örneklendiren” (Kırkoğlu 2006: 67) Metin ise, Robert Kolej’de okuyan, üniversite için Amerika’ya gitmenin yollarını arayan, hayattaki en büyük ideali çok zengin olmak olan, ölen anne ve babasını neredeyse hiç hatırlamayan küçük kardeştir.

Selahattin Bey’in evlilik dışı ilişkisinden dünyaya gelen iki oğlundan cüce Recep, Fatma Hanım’la beraber Cennethisar’daki evde yaşamakta ve evin işlerini görmektedir. Recep, görünüşü sebebiyle insanlar tarafından alay konusu edildiği için dışarıda rahat

edemez ve zamanının çoğunu evde geçirir. Fatma Hanım ise Recep'i gördükçe, kendi günahını hatırlar ve Recep'in yaşadıklarını torunlarına anlatmasından korkar. Diğer oğul Topal İsmail ise piyango bileti satarak hayatını kazanan bir adamdır. Doğan Bey'in verdiği para sayesinde küçük bir ev sahibi olan İsmail, eşi ve oğlu Hasan'la beraber bu evde yaşamaktadır. Lise öğrencisi Hasan, fakirliklerinden utanır ve zengin olmak ister. Ülkücü olan Hasan'ın, Nilgün'e olan aşkı, karşıt görüşe sahip olduğu için Hasan'dan yediği dayak sonucu beyin kanaması geçiren Nilgün'ün ölümüne sebep olur.

Sessiz Ev adlı romanın merkez öğelerinden biri olan ev, yaklaşık yetmiş yıldır ayakta duran, Avrupa usullerine göre inşa edilerek düzenlenmiş ancak içinde yaşayan insanlara hiçbir zaman mutluluk getirmemiş bir mekândır:

İçinde mutsuz fısıltıların dolaştığı, kimsenin kimseyle doğru dürüst konuşmadığı bu sessiz ev Cennethisar'dadır ama evin içindekiler için bir cehenneme döneceği romanın daha başında, üst katta yaşayan babaannenin, Selahattin Darvinoğlu'nun dul karısının iç konuşmalarıyla bildirilir (Parla 2012b: 240).

Selahattin Bey'in bilim aşkı, tanrı tanımazlığı ve evlilik dışı çocukları Fatma Hanım'ı sessizleştirmiş ve odasına kapanmasına, burada zamanın geçmesini beklemesine sebep olmuştur. Eve de sirayet eden bu sessizlik, Doğan Bey'in hayat karşısında aldığı yenilgi sonucunda pekişmiş ve onun ölümü sonucu adeta evle bütünleşmiştir. Yıllarca Fatma Hanım ve cüce Recep'in beraber yaşadığı bu evde, sessizlik hüküm sürmüştür. Yaz tatili için kardeşleriyle beraber Cennethisar'a gelen Faruk'un yaptığı ev tasviri, bu evin hiçbir zaman yuvaya dönüşmemiş olmasını anlatması bakımından önemlidir:

Her gelişimde sanki daha da eskiyip boşalan evi kasvetle seyrettim. Ahşap doğramaların boyası dökülmüştü, sarmaşıklar yan duvardan ön duvara atlamıştı, incirin gölgesi Babaanne'nin kapalı pancurlarına vuruyordu, alt katın pencere demirleri pas içindeydi. Tuhaf bir duygu sardı içimi: Daha önce alışkanlıktan fark edemediğim korkunç bir şeyler vardı sanki bu evde de şimdi şaşkınlık ve kaygıyla seziyordum. Büyük ön kapının bizim için açılmış hantal kanatlarının arasından gözüken Babaanne ile Recep'in içerdeki nemli ve ölü karanlığını seyrettim (S.E. 39).

Varlığı kimseye mutluluk getirmemiş olan bu ev, yoksunlukları, kasvetli bir geçmişi ve ölümü imler. Nitekim romanın sonuna gelindiğinde üçüncü kuşağın da kaderinin değişmediği, Nilgün'ün de bu evde öldüğü görülür.

2.2.3. Beyaz Kale

“...İstanbul’un güzel şehir olduğunu, ama insanın burada köle değil, efendi olması gerektiğini düşünürdüm.” (B.K. 16)

Pamuk’un 1985 yılında yayımlanan üçüncü romanı *Beyaz Kale*, iki ayrı dünya ve iki farklı kültürün temsilcisi Venedikli Köle ve Osmanlılı Hoca’yı merkeze alarak, Doğu-Batı sorunsalı, ben ve öteki ikiliği, efendi köle diyalektiği, kendilik problemi gibi izlekler etrafında şekillenmiştir. “Doğru/Yanlıı, İyi/Kötü, Ben/Öteki arasında sınırlar çizmeyen bir kurmaca” (Sayın 2012: 217) olan *Beyaz Kale*, bu yolla romanın sonunda meydana gelecek olan metaforik yer değiştirmeye adeta zemin hazırlar.

Ebedi ve değişmez bir Doğu vardır. Ve bu Doğu değişmezliğini bir ölçüde karşıtlıklarını çözümlenemesine borçludur. Doğu her şeyden önce bir tezatlar ülkesidir. Orada en korkunç suçlarla en arı bir masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duygusallık ve yasak zevkler, efendilikle kölelik, kişilerde yoğun çelişkiler bulunur (Parla 2012a: 25).

Doğu’dan ve gelenekselden yola çıkan romancı kendini tanımanın ancak ötekini yani Batı’yı bilmekle mümkün olacağına işaret eder ve romanını bu düşünce doğrultusunda kurgular.

On yedinci yüzyılda Venedik’ten Napoli’ye gitmekte olan bir geminin Türkler tarafından esir alınmasıyla, bu gemide yolculuk etmekte olan bir bilimadamı kendini köle olarak İstanbul’da zindanda bulur. Sahip olduğu bilgileri pratiğe dökerek, gözüne girdiği Paşa tarafından, bilime ve öğrenmeye meraklı ve kendisine ikizi kadar benzeyen bir Osmanlılı Hoca’ya hediye edilmesinin sonucunda, ömrünün geri kalanını Hoca’nın kölesi olarak geçirir. Batı’yı çok merak eden Hoca, Köle’ye orayı, oradakilerin yaşamlarını sorar ve bildiği her şeyi kendisine öğretmesini ister. Hoca’nın, sürekli olarak kendine sorduğu benlik problemine ya da varoluş sorununa işaret eden “Niye benim ben?” (B.K. 64) sorusunun cevabını ancak Köle’nin ona anlatacaklarıyla bulabileceğine inanması, Köle’yle olan ilişkisinde bir dizi değişim ve dönüşümü de beraberinde getirir. Eve getirilen masanın iki ucuna karşılıklı oturan Hoca ve Köle, yazarak kendi içlerine dönerler. Bu dönüş kendilerine içeriden bakmalarını ve yazı aracılığıyla birbirlerini daha yakından tanımalarını sağlar. Köle masa başına oturup yazmaya başladığında geçmişi, ailesini, ait olduğu hayatı

ve evini anlatır. Özlemle andığı geçmiş, onun benliğinin oluşumunda çok önemli bir etkiye sahiptir ve bir gün evine döneceği umudunu hep içinde taşır.

İstanbul’da ortaya çıkan veba salgını, sokaklarda hastalığın hakim olması sebebiyle insanları evlerine hapseder. Evde kalan Köle’ye karşılık Hoca, sokağa çıkmaya devam eder. Bir gün vücudunda vebaya ait olabilecek bir çıban gören Hoca, Köle’den çibana dokunmasını ister. Vücutlarını kontrol etmek için beraber ayna karşısına geçtiklerinde ise birbirlerine olan benzerlikleri iyice belirginleşmiş olur. “Onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu” (B.K. 94) diyen Köle, Hoca’yla olan benzerliklerinin ayna aracılığıyla adeta ikizmiş gibi tescillendiğinin farkına varır. Ayna karşısında Köle’nin her hareketinin simetrik olarak Hoca tarafından tekrar edilmesi de ikizlik izleğinin başka bir yansıması olarak romanda kendine yer bulur.

Jung ikiz arketipine “Gölge” arketipi dedi. Hegel ise, ikiz izleğinin daha güncel örneklerine bakarak bu ilişkiyi efendilik- kölelik ekseninde irdeledi. Modern roman efendi ve köle arasındaki güç ilişkisine her yönüyle, ama en çok da psikolojik yönüyle ilgi duydu. Efendinin köleye, kölenin efendiye egemen olabilmek için giriştiği kurnazlıklar, diğerinin iradesine nüfuz edebilmek için kendi iradesini yok edebilmek becerisinden geçer. Kendi iradesine gem vurabilen efendi olur. Sınırlanmış bu iradeyi köle, kendisine uzanan bir arzu olarak yanlış yorumlayacak ve bu arzuya boyun eğecektir; ama aynı zamanda gururlanacaktır da. İşte bu gururla bu kez o kendi iradesini dizginlemeyi deneyecek ve başarılı olduğu ölçüde bir rol değişimini gerçekleştirerek, efendinin yerine geçecektir (Parla 2006b: 86).

Veba salgınının yok edilmesinde Hoca ve Köle Padişah için beraber çalışırlar. Hoca’nın yakın ilişkilere sahip olduğu Padişah, Hoca’ya yapmak istediği silah için destek verir ve Hoca çalışmak için dört yıl boyunca eve kapanır. Evde çalışan Hoca’nın yerine, Köle’nin saraya padişahın yanına gidip gelmesi, efendi köle ilişkisine farklı bir boyut kazandırarak, Köle’nin önem kazanmasına ve Hoca’nın unutulmasına sebep olur.

“(İ)lkin özdeş değil ama karşıt oldukları ve birliğe yansımaları henüz ortaya çıkmadığı için, iki karşıt bilinç şekli olarak var (olan)” (Hegel 2011: 126) Efendi ve Köle, Padişah’la beraber Beyaz Kale’yi almak için çıktıkları seferde Hoca’nın yaptığı devasa kara silahın başarısız olması sonucu yer değiştirip, birbirlerinin yerine geçerek, kaldıkları yerden birbirlerinin hayatlarını yaşamaya başlarlar.

Romana konu olan kalenin adının “Doppio” olması ve doppio kelimesinin çift, ikiz anlamlarına gelmesi, Köle ve Efendi arasında gerçekleşen yer değiştirmenin bu kalenin önünde olması anlamlıdır. Beraber geçirdikleri yirmi yılın sonunda Köle’nin kölelikten, Efendi’nin efendilikten çıkarak yaşamaya başladıkları yeni hayatlara onları hazırlayan değişimin gerçekleştiği yer olması bakımından ev, romanda önemli bir konuma sahiptir. Masanın iki ucunda kendilerini anlatarak geçirdikleri yıllar onların hem kendi benliklerini hem de gölgelerini keşfetmelerini sağlayarak, meydana gelen değişimin temelini atmıştır. Başlangıçta Köle için bir bunaltı imgesi olan Hoca’nın evi, orada Hoca’yla geçirdiği yıllardan sonra, belleğinde yer alan kendine ait olan ev imgesinin de zayıflayarak gücünü kaybetmesi sonucu, dönülecek bir yer olarak, aidiyet hissi beslediği bir mekâna dönüşür. Nitekim Hoca’nın yerine geçen Köle’nin en sonunda kendi inşa ettirdiği Cennethisar’daki evinde çocukları ve torunlarıyla yaşadığı görülür.

2.2.4. Kara Kitap

“Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.”(K.K. 442)

Pamuk’un gelenekselden yola çıkarak, çağdaş romanın anlatım teknikleriyle desteklediği, yolculuk ve arayış izlekleri çerçevesinde şekillendirdiği *Kara Kitap*, “geçmiş, gelecek ve şimdiyi potasında eriten bir tür geniş zaman”ın kullanıldığı (Atakay 2009: 41), yazarın dördüncü kitabıdır. Moran (2009: 99), “Yapısalcılık sonrasında, yapıtların, daha önce yazılmış yapıtlardan bağımsız, tek ve özgün olamayacağı her metnin kendinden önce gelen metinlerle ilişkili olduğu (intertextuality) ortaya konulmuştur” diyerek, yazılan eserin kendinden önce yazılanlardan izler taşıyacağına, yani metinlerarasılığa işaret eder. Bu bağlamda Pamuk’un konu ve yapısal özellikler bakımından *Binbir Gece Masalları*, *Mantıku’t Tayr*, *Hüsn ü Aşk* ve *Mesnevi*’ye yaptığı göndermelerle Doğu Edebiyatı’ndan yani gelenekten, *İlahi Komedy*a ve *Dekameron*’a yaptığı atıflarla da Batı Edebiyatı’ndan beslendiği görülmektedir.

Romanda, genç bir avukat olan Galip’in, amcasının kızı, çocukluk aşkı ve çok sevdiği karısı Rüya’nın yeşil tükenmez kalemle yazarak bıraktığı on dokuz kelimelik mektupla kendisini terk etmesi sonucu, karla kaplı İstanbul sokaklarında karısını aramak

için çıktığı yolculuk çerçevesinde “şehrin bilinçaltına inişi” (Batur 2009: 34), karşılaştığı kişiler, geçmiş zamanın izleri ve yazı aracılığıyla yaşadığı değişim ve dönüşüm konu edilir.

Çocukluklarında Nişantaşı’nda ailelerine ait olan Şehrikalp Apartmanı’nda birlikte büyümüş olan Rüya ve Galip, sonraki yıllarda evlenerek hayatlarını birleştirirler. Rüya, bilinen dünyanın uzağında, kendi hafızasının bahçelerinde yaşayan, dış dünya ile bağlantısı oldukça zayıf bir kadındır. Galip, onun sürekli polisiye roman okuyarak geçen hayatını uzaktan ve sevgiyle izler. “Rüya onun için aynı anda hem kızkardeş, hem arkadaşı, hem eş, hem sevgili, sırdaş, baştan çıkarıcı, hem rüya hem de gerçektir” (Parla 2009: 105). Rüya roman boyunca hayal ile gerçek arasında bir yerde, bir arayışın ya da bir yolun aracısı olarak konumlanır. Bir gün Rüya’nın Galip’le yaşadıkları evden ayrılması sonucunda da Galip, onu bulmak amacıyla İstanbul’u araştırmaya başlar. İstanbul’un ona, çocukluğundan beri hayran olduğu amcasının oğlu ve Rüya’nın üvey abisi Celâl Salik’in de ortadan kaybolduğunu işaret etmesiyle, ikisinin birlikte saklandığına ve kendisinin onları bulması gerektiğine karar verir. Celâl Salik, Milliyet gazetesinde köşe yazıları yazan ve roman boyunca sadece yazıları aracılığıyla var olan bir kişidir. Babasının başka bir kadınla evlenmesi sonucu annesiyle yaşadıkları Şehrikalp Apartmanı’nın çatı katından ayrılmak zorunda kalmış, bu travma onun yaşamı boyunca hiçbir mekânı kendisine yuva edinmemesine, ailesinden ve insanlardan kaçmasına, adresleri belli olmayan birden fazla evde yaşamasına sebep olmuştur. Galip, İstanbul’un çeşitli yerlerinde Rüya ve Celâl’i aradıktan sonra, en sonunda tüm işaretler, onu bir zamanlar yaşadıkları ancak ekonomik sıkıntılar sebebiyle ayrılarak Nişantaşı’nın arka sokaklarına taşınmak zorunda kaldıkları Şehrikalp Apartmanı’na geri götürür. Galip, çatı katındaki daireye girdiğinde, Celâl’in oradaki evi geçmiş zamandaki hâliyle, eşyalar aracılığıyla yeniden inşa ettiğini fark eder. Yıllar önce yaşadığı evden ayrılmak zorunda kalan Celâl, apartmanın ailenin elinden çıkmasıyla, bu çatı katını satın alarak geçmişteki hâliyle yeniden kurmuş ve zaman hiç geçmemiş hissi yaratmıştır. Adeta kovularak ayrıldığı çatı katına, kendi imkânlarıyla geri dönmesi Celâl Salik’in hayattaki en büyük zaferlerinden biridir. Galip’in geçmişten farklı olarak evde gördüğü tek eşya dolaptır. Dolabı açtığında Celâl’in o güne kadar yazmış olduğu tüm yazıların orada saklandığını görür ve eğer bu yazıları okuyarak Celâl’in hafızasını edinirse, Celâl’i ve dolayısıyla Rüya’yı da bulabileceğine inanır. “Mevlana’nın bütün hayatı boyunca kendisini harekete geçirecek, kendisini alevlendirecek bir ‘ötekini’,

kendi yüzünü ve ruhunu yansıtacak bir ayna araması” (K.K. 250) gibi, Galip de, İstanbul’daki yolculuğunu yazının değiştirici ve dönüştürücü işlevini kendi benliğinde edinmesi sonucu, yazı arcılığıyla öteki benini keşfederek ve Celâlleşerek çıktığı yolculuğu tamamlar.

En sonunda Celâl ve Rüya faili meçhul bir kişi tarafından Nişantaşı’nda, sokakta vurularak öldürülür, Celâl ve Rüya’nın beraber kaldıkları yine Nişantaşı’nda olan gizli ev keşfedilir. Galip de Celâl’in çalıştığı gazeteye Celâl’in ölmeden önce yazmış olduğu yazıları bulduğunu söyleyerek, Celâl’in köşesinde kendi yazdığı yazıları yayımlar.

“Her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu kurgusal uzam”da (Koçak 2009: 142), karla kaplı İstanbul sokaklarına açılan *Kara Kitap*’ta, dış dünyaya hakim olan atmosfer karanlık ve kapalı bir dünyadır. Bu atmosfer, ev içine de yansır. Ailenin bir zamanlar yaşadığı Şehrikalp Apartmanı’nı, şehrin merkezinde ve içinde yaşayanların kendilerini hayatın merkezinde hissettikleri bir konumdadır. Bu apartmanın elden çıkmasıyla arka sokaklara taşınmak zorunda kalan aile bireyleri, kendilerinin de artık hayatın merkezinden çıkmış olduklarını düşünürler. Nitekim bir zamanlar aile fertlerinin yaşadığı apartman katları ev işlevlerini kaybetmiş, avukatlık bürolarına ve jinekolog muayenehanelerine dönüşerek, hızla değişen dünyaya uyum sağlamışlardır. Celâl’in, apartmanları dikeyleşmiş kuyulara benzetmesi, dibe doğru bir derinlik ve çıkmazı imleyen kuyularla, bunların gökyüzüne uzanmış hâli olan apartman arasında kurduğu özdeşliğe paralel olarak, yaşanan toplumsal dönüşümlerin, ev düzenine ve evin içtenlik değerini yitirmesine getirdiği eleştiridir. *Kara Kitap*’ta yer alan roman kişilerinin en önemli sorunlarının başında ev problemi gelir. Ev, bu romanda kişinin kendini dünya üzerinde bir yere konumlandıramaması ve hayatla kopan bağların taşıyıcısı olarak yer bulur.

2.2.5. Yeni Hayat

“Nedir hayat? Bir zaman! Nedir zaman? Bir kaza. Nedir kaza? Bir hayat, yeni bir hayat...”
(Y.H. 273)

Yolculuk izleği etrafında şekillenen *Yeni Hayat* adlı roman, yolun gerektirdiği evden kopuşun, yol boyunca yaşanan olayların etkisiyle meydana gelen değişim ve

dönüşümün anlatıldığı bir arayış romanıdır. “Bu arama yolculuğu anlatılırken roman devamlı kendine bakar, birkaç sayfa önce söylediği şeylere işaret ederek kendinden söz eder” (Esen 2012: 218). Arayış ve yolculuk izleklerinden başka aşk, umut, kaza, ölüm, ışık, kitap ve yazı izleklerinin de yer aldığı romanın başkişisi Osman, üniversite öğrencisi, babasının ölümünden sonra annesiyle hayatta yapayalnız kalan, 22 yaşında bir gençtir. Bir gün bir kitap okur ve bütün hayatı değişir. “Bu zamanda ve bu yerde sürdürülmüş bir arayış olarak özgünleşen” (Parla 2006a: 268) *Yeni Hayat*'ta, yaşamakta olduğu eve, odasına, annesine, mahallesine kısacası ait olduğu dünyaya yabancılaşan Osman'ın yaşam algısı değişir:

Bu dehşetle birlikte, kitaptan yüzüme fışkıran ışıpta köhnemiş odalar gördüm, çılgın otobüsler, yorgun insanlar, soluk harfler, kayıp kasabalar ve hayatlar, hayaletler gördüm. Bir yolculuk vardı, hep vardı, her şey bir yolculuktu. Bu yolculukta beni hep izleyen, en olmadık yerde karşıma çıkıverecekmiş gibi yapan, sonra kaybolan, kaybolduğu için de kendini aratan bir bakış gördüm; suçtan günahattan arınmış bir bakış... Ben o bakış olabilmek isterdim (Y.H. 9-10).

Okuduğu kitabın başka bir dünyanın ve yeni bir hayatın anahtarı olduğunu düşünen Osman bu kapıdan içeri girebilmek için ait olduğu dünyadan kopması gerektiğini fark eder ve kitabın işaret ettiği yani hayatın hayaliyle geçmişini, ait olduğu her şeyi unuttur. Kendini kitabın anlattığı dünyaya ait hissederek ve bu dünyanın kendisinin evi olduğuna inanır. Ona kitabı tanıtan Canan'ın evden ayrıldığını öğrendikten sonra, o da yeni hayatı bulmak üzere evden ayrılarak otobüs garajına gider ve yolculuğa başlar. Otobüslerde uyur, otobüslerde uyanır, şehir şehir, kasaba kasaba gezerken, yorgunluğa daha fazla dayanamayacağını anladığı anlarda tozlu otel odalarında konaklar. Zamanın akışının hızlandığı ve her şeyin bulanıklaştığı bir zamanda bir otobüs kazasında Canan'ı bulur.

Canan ise, onu kitapla tanıştıran, bir zamanlar başka bir insan olan ve istekle daha başka birine dönüşen, kitabın anlattığı ülke için yaptığı yolculuğun sonunda ölüm olduğunu gören ve bir anda ortadan kaybolan erkek arkadaşı Mehmet'i aramaktadır. Canan ve Osman yolculuğa beraber devam ederler. “Hem aşkı hem ölümü” (Oktay 2006: 234) simgeleyen Canan'ın peşinde sürüklenen Osman, bazen eve dönmek ister ancak, yeni hayatı düşleyen Canan'a olan aşkıyla geçmişi nasıl bir araya getirebileceğini bilemez. Canan'ın ise amacı yolun sonuna ulaşarak o ülkeye vardığını düşündüğü Mehmet'i bulmaktır. Yolculuk boyunca kitabı okuyup, onun anlattığı hayatın peşine düşen başka insanlarla da karşılaşır. Yolculukları sırasında en büyük ideal, kaza anında yolculuğun

sonunu ve yeni bir hayatı imleyen melekle karşılaşmaktır. Bir kaza sırasında rastladıkları ölmek üzere olan bir genç kız, kitaba ve Batı'dan gelen eşyalara karşı savaşıyor Dr. Narin'in, kazada ölen sevgilisiyle kendisini, Ali Kara ve Efsun Kara olarak Gdl kasabasındaki toplantıya, davaya inanan genç soba bayileri olarak beklediğini, onların yerine o toplantıya Osman ve Canan'ın gitmesini, kitaba ve hayata ihaneti durdurmalarını ister.

Genç kızın isteğini yerine getiren Canan ve Osman, gittikleri Gdl kasabasının dışındaki sessiz konakta ailesiyle beraber yaşayan Dr. Narin'le tanışrlar. Dr. Narin'in oğlu Nahit, niversite okumak için gittiği İstanbul'da kitabı okur ve büyülenir, oğlundaki değişiklikleri fark eden babası, peşine onu izlemesi için adam takar. Yollara düşen ve sürekli yolculuk eden Nahit, bir trafik kazasında ölür. O günden sonra Dr. Narin, insanların hayatını değiştiren bu kitaba düşman olur. Ölen oğluna ait odayı adeta bir müzeye eviren adam, Osman ve Canan'a bu odayı gösterir. Osman ve Canan gördükleri fotoğraflardan Nahit'in ölmediğini, Mehmet olarak hayata devam ettiğini anlarlar, ancak bu gerçeği Dr. Narin'den saklarlar. Dr. Narin ise oğluyla arasında pek çok benzerlik olduğunu fark ettiği Osman'dan, eşiyle beraber orada kalıp oğlu olmasını ve hayatının geri kalan kısmını onlarla geçirmesini ister. Osman'ın Canan'la beraber burada yaşama fikri hoşuna gitse de, Canan'ın Mehmet'e olan aşkının bu yaşamı imkansız kılacağını bilir. Osman, Canan'ı bu konakta bırakarak çıktığı yolculukta, Osman adını alarak Viranbağ kasabasında yaşayan Mehmet'i bulur ve öldürür. Canan'a kavuşmasının önündeki engelin ortadan kalkmasıyla, mutlu bir yuva kurmayı düşlediği Canan'ın yanına, Dr. Narin'in konağına döner ancak Canan'ın oradan ayrıldığını öğrenir. Osman, Canan'ın kendisinin katil olduğunu anladığını ve onu terk ettiğini, onu bir daha asla göremeyeceğini kederle anlar ve Canan'dan kalan boşluk duygusunda boğulur. Yolculuğu bırakıp İstanbul'a annesinin yanına döner ve sıradan yaşamın içine girer, evlenir ve bir kızını olur ancak geçmişle olan bağını koparmayı bir türlü başaramaz, karısı ve kızının uyumasıyla sessizleşen evde geçmişi, Canan'ı, kazayı, kitabı, yeni hayatı ve meleği düşünmekten kendini alıkoyamaz. Osman, son kez çıktığı yolculukta, yeni bir hayata geçmek üzere olduğunu anladığı kaza anında, bu hayata geçmeyi istemediğini evini, karısını ve kızını çok özlediğini fark eder ancak kaza sırasında hayatını kaybeder. Ergun (2006: 247), kazaların "lmcl olursa yaşamdan çıkış yolunu" oluşturduğunu söyler. Böylece on dört yıl sonra yeniden çıktığı yolculukta, bir kaza sonucu

hayata veda eden Osman, yıllarca peşinden sürüklendiği yeni hayata da kavuşmuş olur. Ecevit (2008: 129):

Bir oluşum romanıdır ‘Yeni Hayat’, ama bir sanatçı, bir aşk, bir macera, bir gezi romanıdır da; aynı zamanda bir polisiyedir, bir psikolojik romandır ve güçlü gözlem yeteneğiyle Anadolu insanının yaşamını yansıtan bir çağ romanıdır, örtük düzlemde ise belki de tasavvuttan yola çıkan bir gelişme romanıdır

Sözleriyle romanın çok katmanlı yapısına dikkat çeker. Bu çok katmanlı yapının içinde evin yeri sorgulandığında, yolculuk izleği etrafında şekillenen romanın, roman kişilerinin okudukları kitabın etkisiyle yaşadıkları ve ait oldukları evden kopmaları, kendilerini kitabın haber verdiği yeni bir hayata ait hissetmeleri ve evlerinin bu yeni dünyada olduğunu düşünmeleri doğrultusunda bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Kitabın ışığı o kadar güçlüdür ki, roman kişilerini evlerinden kopararak bir yolcuğa, arayışa ve en sonunda ölüme götürür. Kitaba karşı çıkan Dr. Narin ise, eski eşyalara sahip çıkarak Batı’nın egemenliğini durdurmak üzere çalışmaktadır. Dr. Narin’in şehir dışında doğanın içinde ailesiyle beraber yaşadığı konak, içinde kurulan düzenle adeta geçmiş zamanda bir yerde kalmış hissi yaratmaktadır. Ancak, on dört yıl sonra yeniden yolu Dr. Narin’in kasabasına düşen Osman, değişen hayat karşısında Dr. Narin’in evinin barınmadığını, evin yerinde yeller estiğini görür. Romanın başkışisi Osman, yolculuk sırasında evini özlese de, evine döndüğünde mutsuzlukla kitabı düşünmekten kendini alıkoyamaz. Evden kopuşla başlayan yeni bir hayatın müjdecisi olan kitabın temsil ettiği eve dönüş imgesi ancak ölümle gerçekleşir.

2.2.6. Benim Adım Kırmızı

“Çünkü içinizde kalbinize nakşeylediğiniz bir sevgilinin yüzü yaşıyorsa eğer, dünya hâlâ sizin evinizdir.” (B.A.K. 41)

Orhan Pamuk’un 16. yüzyılda İstanbul’da geçen romanı *Benim Adım Kırmızı*, “postmodern anlatı tekniklerini kullanmakla birlikte klasik ve modern romana ait unsurları da bünyesinde barındırır” (Demir 2011: 955). Romancının, hayatın renklerini yazıyla birleştirip, geleneksel minyatür sanatı ve üslûp sorunsalından yola çıkarak, ölüm, cinayet, aşk, cinsellik, evlilik ve mutluluk izlekleri üzerine kurduğu romanıdır. Postmodernizmin anlatı özelliklerinden biri olan çoğulculuğun hakim olduğu romanın yapısı;

Aşk ve cinsellik, somut ve soyut, resim ve yazı, sanat ve yaşam, Doğu ve Batı, kör ile gören, hümanizma ile teokratizm, yaşam ve ölüm, katil ve maktul, sanat ve cinayet, Tanrı ve şeytan, ruh ve madde, köpek/at/ağaç ve insan, Kara ile Şeküre ve Hüsrev ile Şirin, dün ve bugün, özyaşam ve kurmaca, pornografik argo ve Kuran ayetleri, kırmızı ve mor (Ecevit 2011: 130) karşıtlıkları üzerinden ilerler.

Padişah için gizli bir kitap hazırlayan Enişte, bu kitabın hazırlanmasında kendisine yardım etmesi için, daha önce güzel kızı Şeküre'ye aşık olması sebebiyle evinden uzaklaştırdığı Kara'yı, İstanbul'a çağırır. Kocasının savaştan dönmemesi üzerine iki oğlunu alarak kocasının evinden babaevine dönen Şeküre'nin varlığı, Kara'nın Enişte'nin teklifini kabul etmesini sağlar. Padişahın tüm aleminin temsil edileceği kitap için, dönemin usta nakkaşları resimler yaparlar ancak yapılan resimler nakkaşların dinsizlik ettiğine dair söylentilere ve tepkilere sebep olur.

Kitap için padişahın emriyle nakkaşhane yerine evlerinde çalışan nakkaşlar Zarfif, Zeytin, Leylek ve Kelebek kitap için çeşitli resimler çizerler ancak bu resimler kendi alıştıkları Doğu'ya özgü minyatür sanatından farklı, Batı'nın resim sanatına öykünen resimlerdir. Yıllar önce elçi olarak Venedik'e gönderilen Enişte, orada gördüğü portre resim ve perspektif usulü karşısında çok şaşırır. Padişahın gizli kitabı için resmettirdiği şeylerin, "tıpkı Venedikli üstatların resimlerindeki gibi olmasını" (B.A.K. 34) arzu eder. Ancak İslam tarafından puta eş değer görülerek yasaklanan resim sanatı ve Enişte'nin nakkaşlara yaptırdığı gizli resimler hakkında çıkan söylentiler üzerine öldürülen nakkaş Zarfif Efendi'den sonra, Enişte sıranın kendisine de geleceğini düşünür ve her ne pahasına olursa olsun kitabı bitirmek ister.

"Doğu-Batı kesişmesinde yok olan ve var olan, hep bir koşula, bir ihtimale, kaybolma, değişme, bir şeyin başka bir şeyin yerini aldığı süreçlere bağlanır" (Parla 2010: 364). Nitekim Doğu'nun minyatür sanatının içine Batı'nın perspektifle yapılan resmini koymaya çalışan Enişte'nin sonu, evde yalnız olduğu bir gün katil nakkaş tarafından öldürülmek olur. Katilin son resmi çalarak evden uzaklaşması sonucu, bu resmin ortasına yapılacak padişahın portresi yapılamadığından, Doğu ile Batı'nın bileşimini sembolize eden kitap yarım kalmış olur. Babasının ölümünün ardından çocuklarıyla yapayalnız kalan Şeküre, Kara'dan kendisiyle evlenmesini, onu, çocuklarını ve babasının kitabını katilden korumasını ister. Aşık olduğu Şeküre'yle evlenen Kara, katili bulmadan karı koca olamayacaklarını öğrendiğinde katilin peşine düşer. Tüm nakkaşların evlerini basarak

onları sorguya çeker ve en sonunda katilin Zeytin olduğu anlaşılır. Zeytin tarafından ağır yaralanan Kara, Şeküre'nin ilgisi ve sevgisiyle iyileşir ve yirmi altı yıl sonra bir gün kuyunun yanında kalpten ölene kadar Şeküre'yle birlikte mutlu bir ömür geçirir. Nakış ve resim ise, bu yıllarda resme meraklı padişah III. Murat'ın ölümünün ardından tahta geçen III. Mehmet'in resme sırtını dönmesiyle birlikte, kaderine terk edilir.

“*Benim Adım Kırmızı*, kırmızı rengin somut yaşamı/ maddeyi/ cinselliği/ coşkuyu simgelediği düşünüldüğünde, gerçekten kırmızı bir romandır, kanlı-canlıdır; bir bileşeni bu dünyaya, yaşamın içine kök salmıştır” (Ecevit 2011: 140). Romanda, yaşamın renklerinin yansıdığı önemli yerlerden biri olan ev, özellikle anlatı zamanının 16. yüzyıl olması, bu zaman diliminin gerektirdiği toplumsal düzende kadının ev içinde olması ve hayatın daha çok mahrem ve fiziksel olarak kapalı bir mekan olan evlerde geçmesi sebebiyle, olayların akışında önemli rol üstlenmektedir. Romanda, evlere simgesel değerler yüklenerek, karşıtlıklar vurgulanmıştır. Bir zamanlar Şeküre'nin kocasıyla hayatının en mutlu günlerini geçirdiği ev, kocasının savaştan dönmemesi üzerine kocasının kardeşi Hasan'ın Şeküre'ye göz koyması sonucu, Şeküre için mezar gibi boğucu, karanlık ve ölüm kokan bir mekâna dönüşmüştür. Oradan ayrılarak gittiği babaevi ise tüm içtenliği ve sıcaklığıyla romanda güvenle dönülecek bir yer olarak konumlandırılmıştır. Diğer yandan bir iktidar sembolü olarak görülen evde, Şeküre Kara'yla evlenmesi hâlinde babaevinde babasıyla beraber yaşamak istediğini söyler. Böylece evde söz sahibi daima Enişte Efendi olacak, Kara'nın evde hakimiyet kurması engellenecektir. Enişte Efendi'nin ölümünden sonra Kara, Şeküre'yle evlenerek evin yeni efendisi ve iktidar sahibi olur. Romanda evle ilgili üzerinde durulması gereken diğer önemli husus da, yabancılar tarafından mahremiyetleri işgal edilen evlerdir. Evlerinde cinayetlere, hırsızlıklara, darplara ve suçlamalara maruz kalan insanlar için evin bütünlüğü bozulmuş, varlık alanı ve mahremiyeti sekteye uğramış olur.

2.2.7. Kar

“*Kar bana Allah'ı hatırlatmıştı” dedi Ka.
“Bu âlemin ne kadar esrarengiz ve güzel olduğunu, yaşamının aslında bir mutluluk olduğunu hatırlatmıştı kar.” (KAR. 99)*

Orhan Pamuk'un 2002 yılında yayımladığı *Kar*, Almanya'da on iki yıl siyasi sürgün olarak kalmış şair Ka'nın, döndüğü İstanbul'un hızlı değişimi karşısında kendini

yabancı hissederek, hâlâ saflığın hüküm sürdüğüne inandığı Kars'a yaptığı yolculuk ve orada geçirdiği günlerden yola çıkılarak, durmadan yağan karın sessizliğinin hakim olduğu coğrafyada, ülkede yaşanan siyasi olayların, sosyal ve kültürel değişimin, yoksulluk ve yoksunlukların, hızla aynılan insanların anlatıldığı romanıdır. *Kar*, yer verdiği siyasi ve sosyal meselelerin yanında, "içinde sanatçı varoluşunun önemli bir yer kapladığı bir metin"dir (Ecevit 2008: 43).

Kendi yazmadığı ve okumadan aceleyle yayımladığı siyasi bir makale yüzünden mahkum edilmesi sonucu Almanya'ya kaçan Ka, uzun yıllar kaldığı Almanya'dan İstanbul'a döndüğü zaman, şehirde yaşanan değişimin getirdiği ruhsuzluk ve hatıralarının yok olması ve çocukluk ve gençliğinde Nişantaşı'ndaki evin penceresinden izlediği karın onda uyandırdığı masumiyet duygusunu yeniden bulmak, kendini ait hissedebileceği bir dünyada bulunmak amacıyla, Kars'a gider. Kars'ta, Muhtar'dan boşanmış olan üniversiteden arkadaşı güzel İpek'in, babası Turgut Bey ve kızkardeşi Kadife ile birlikte işlettiği ve yaşadığı Karpalas Otel'de kalır.

Karın yarattığı masalsi atmosfer Ka'da masumiyet, mutluluk, saflık gibi duygular uyandırır. Şehri etkisi altına almış olan kar, onu ıssızlaştırıp, sessizleştirmiş fakat unutulmuş şehrin yoksulluğunu ve kederini örtmede başarılı olamamıştır. Yağan karın altında, dünyadaki her şeyden uzak ve inanılmaz ıssız bir köşe olduğunu düşündüğü bu şehrin varlığını öyle güçlü hisseder ki, "içinde Allah düşüncesi belir(ır)" (KAR 24). İpek'in varlığı ve Ka'nın ona duyduğu aşkın da etkisiyle Ka, yıllar sonra yeniden şiir yazmaya başlar. Kars'ta Allah'a olan inancı artan Ka, şiirleri sadece kendisinin yazdığını değil şiirlerin kendisine geldiğini düşünür.

Gazeteci bir arkadaşının ayarladığı geçici basın kartıyla Kars'a giden Ka, çevresindekilere yaklaşan belediye seçimleri ve intihar eden kızları araştırmak için orada bulunduğunu söyler. Bu sayede Kars'ta bulunan farklı görüş ve düşüncedeki çeşitli insanlarla görüşür. İntiharcı kızların evlerine giderek aileleriyle konuşur, Kürt Şeyhi Saadettin Efendi'nin evine gider, İslamcı gençleri örgütleyen ve Kars'ta saklanan Lacivert ile görüşür. Bu sırada Kars'ta bulunan Sunay Zaim'in tiyatro kumpanyası, gece oynadığı tiyatro oyununda bir darbe yapar ve oyunu gerçeğe çevirerek Kars'ın yönetimine el koyar. Çeşitli evler, kuşatılır ve basılır, insanlar ölür. Şehirde çıkan karışıklık sebebiyle buradan

ayrılmak isteyen Ka, kendisiyle beraber Almanya'ya gelmesi için İpek'i ikna eder ancak İpek'in evliken Lacivert'le gönül ilişkisi olduğunu öğrendiğinde büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Ancak buna rağmen İpek'ten vazgeçmez. İpek, darbeciler tarafından öldürülen Lacivert'in gizli yerini ihbar ettiğini düşündüğü Ka'yla gitmekten son anda vazgeçer ve Ka Almanya'ya tek başına döner. Ka Almanya'ya döndükten dört yıl sonra kimliği belirsiz kişiler tarafından sokakta vurularak öldürülür. Kars'tayken yazdığı şiirlerin olduğu defter ise bulunamaz. Birden fazla konunun işlendiği romanda;

Politik çatışmaların gündeme gelmesi, bir polisiyeyi andıran gerilimli bir kurgusunun olması, din ve inanç gibi evrensel konuların çok güncel olan başörtüsü çatışmasının çerçevesinde işlenmesi, yazma olgusunun konu edilmesi, bir aşk öyküsü bağlamında dile gelen ve kar simgesiyle görselleştirilen romantizmi, kurmaca ile gerçeğin teatral bir biçimde iç içe geçirilerek sanal gerçeğin yaşamımızdaki öneminin vurgulanması vb. (İpşiroğlu 2007: 45) konular içiçe geçerek, bir araya gelir.

Nişantaşı'nda sıcacık bir evde güvenle büyümüş Ka için karın taşıdığı saflık ve masumiyet özellikleri, Kars'ta yaşayan insanlar için güvensizlik, bıktırıcılık, yorgunluk, çaresizlik, zorluk ve terk edilmişliğe dönüşerek, şehre hüznü ve güçlü bir yalnızlık duygusunun hakim olmasına neden olmuştur. Kars'ta yoksulluğun hüküm sürdüğü ev içlerine, dışarıda bulunan karın aydınlığına karşılık, karanlık çökmüştür.

Geçici konaklamaların mekânı otel, *Kar*'da önemli bir yere sahiptir. Ka'nın konakladığı Karpalas Otel, dışarının soğuşuna ve güvensizliğine karşılık Ka için güvenli bir mekândır, yeniden şiir yazmaya burada başlamıştır ve aşık olduğu İpek'le aynı çatı altında uyuyup uyandığını bilmek ona huzur verir ancak geçicilik fikri üzerine konumlandırılmış bir yapı olan otel, Ka ve İpek'in ilişkilerini geleceğe taşımalarında yetersiz kalır. Köksüzlüğü simgeleyen otelde temellendirilen Ka ve İpek'in ilişkisinin sonu ayrılıkla biter.

Şair Ka'nın "Çok güzel, çok fakir, çok kederli" (KAR. 146) bulduğu Kars, çok kültürlü bir yapı geleneğine sahip olmasına karşılık, Tükiye'nin her yerini saran betonlaşmadan nasibini almıştır. Soğuk ve kar, dış dünyayı yaşanmaz kıldığı için, Kars'ta sıcak ev içleri, insanların bir an önce dönmek istedikleri güvenli yerler olarak konumlandırılmıştır. Evlerine dönen insanlar perdelerini kapayarak, dış dünyanın karanlığını dışarıda bırakır ve onlara başka dünyaların kapılarını aralayan televizyonun karşısına huzur ve güvenle oturarak, başka dünyalara yolculuk yaparlar.

Siyasi bir sürgün olarak uzun yıllar Almanya’da yaşayan Ka, evinden, ailesinden ve ülkesinden uzak yaşamak zorunda kaldığı için aidiyet duygusunu yitirmiştir. Almanya’da küçük, karanlık, basık ve pis bir çatı katında, eski ve kırık dökük eşyalarla bir hayat geçiren Ka, içinde taşıdığı eve dönüş umudunu modernizmin etkisi altında her şeyin birbirine benzediği İstanbul’u gördükten ve Kars’ta yaşadığı hayalkırıklığından sonra tamamen kaybeder ve Ka’nın yaşamı ait olmadığı bir yerde bir sokak ortasında vurularak son bulur.

2.2.8. Masumiyet Müzesi

“Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum. Bilseydim, bu mutluluğu koruyabilir, her şey de bambaşka gelişebilir miydi? Evet, bunun hayatımın en mutlu anı olduğunu anlayabilseydim, asla kaçırmazdım o mutluluğu.” (M.M. 11)

Orhan Pamuk’un 2008 yılında yayımladığı son romanı *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, değişen zaman, çevre ve yaşam koşullarını merkeze alan, zengin işadamı Kemal Basmacı’nın, uzak akrabası fakir Füsün Keskin’e olan aşkını hatırlatan eşyaları biriktirmesiyle başlayan, başkasıyla evlenen sevgilinin imkansız aşkıyla adeta bir toplayıcıya dönüşen Kemal’in, Füsün’un ölümünden sonra onunla ilgili topladığı tüm eşyaları sergileyeceği bir müzeye dönüştürdüğü Çukurcuma’daki evin hikâyesinin anlatıldığı romanıdır. “Eskiden kalan eşyaların geçmişi bugüne taşıdıkları düşüncesinden yola çıkan romanın asıl odağı zaman ve eski eşyalar ile hatırlama arasındaki ilişkidir” (Esen 2012: 220). Kefeli (2009: 84), “sosyolojik olarak bakıldığında müze kültürünün gelişiminin postmodernizm ile yakından ilgili” olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda romanda eski eşyaların hatırlatma gücünden yola çıkan Pamuk, postmodernizm ve müze kültürünün gelişimi arasındaki bağı da işaret ederek, romanın kurgusunu, gerçek hayat içinde eşyalar aracılığıyla somutlaştırarak, roman ve hayatın içiçeliğine göndermede bulunmuştur.

“Hayatımın en mutlu anıymış bilmiyordum” (M.M. 11) satırlarıyla başlayan roman, kız arkadaşı Sibel ile nişanlanmak üzere olan Kemal’in, yıllar sonra tekrar karşılaştığı uzak akrabası güzel Füsün’a aşık olması sonucu değişen hayatını konu alır. Nişantaşılı zengin

bir ailenin oğlu olan Kemal, üniversiteyi Amerika’da okumuş, ülkesine döndüğünde de babasının sahibi olduğu şirkette çalışmaya başlamıştır. Yazarın kendisinin de büyümüş olduğu çevre olan Nişantaşı’nda bir apartman dairesinde ailesiyle birlikte yaşayan Kemal, Amerika’da olduğu yıllar dışında bu evden hiç ayrılmamıştır. Üniversiteyi Fransa’da okuyan Sibel de, Kemal’in dahil olduğu sosyal sınıftan bir ailenin kızıdır ve ikisinin evliliğine kesin gözüyle bakılmaktadır. Ancak Sibel’le nişanlanmak üzereyken Füsün’la karşılaşan Kemal’in hayatının merkezi, bir anda Nişantaşı’nda annesinin yatırım yapmak amaçlı aldığı ve daha sonra eski ya da modası geçmiş eşyaları koymak için kullandığı ‘Merhamet Apartman’ındaki daireye kayar. “Önceleri Nişantaşlı bir burjuvanın kaçamağı gibi başlayan Kemal ile Füsün’un aşkı, süreç içinde melankolik, tutkulu, saplantılı bir aşka dönüşür” (Demir 2011: 960). Merhamet Apartmanı’ndaki evde Füsün’la beraber olan Kemal, Sibel’le nişanlandığı gün Füsün’u kaybeder. Nişantaşı’nın arka sokaklarından birinde ailesiyle yaşayan Füsün, kimsenin adresini bilmediğı başka bir yere taşınır. Füsün’u kaybetmesinin ardından onu ne kadar çok sevdiğini anlayan Kemal, Merhamet Apartmanı’nda ondan kalan eşyalarda teselli arar. Bu evde Füsün’un temas ettiğı eşyalarla vakit geçiren Kemal, eşyaların az da olsa acısını dindirdiğini fark eder. Sibel’le nişanlıyken yaşadığı Anadoluhisarı’ndaki yalı hayatından ise geriye sadece hüznün kalır ve Kemal’in iflah olmayacağını düşünen Sibel onu terk eder.

Sibel’in de kendisini terk etmesiyle iyice yalnızlaşan Kemal, İstanbul sokaklarında Füsün’u bulma umuduyla dolaşır. Kendini arka sokaklarda bir otele atarak, burada yaşamaya başlar ve ait olduğu semtten ve çevreden uzaklaşır. Babasının ölümüyle birlikte Nişantaşı’ndaki eve, annesiyle birlikte yaşamak üzere geri dönen Kemal, bir gün Füsün’dan gelen bir mektupla yeniden hayata tutunur. Kemal’e ev adreslerini veren Füsün, onu yemeğe beklediklerini söyler. Büyük bir sevinçle gittiğı Çukurcuma’daki evde, Füsün’un evlendiğini öğrenen Kemal, tüm yaşananlara rağmen bir gün yeniden Füsün’a kavuşacağına inanmaktan vazgeçmez. Bu inançla sekiz yıl boyunca, haftada dört kere Füsünlara oturmaya gider. Bu gidiş gelişlerde bazen üzülür, kırılır ama yine de Füsün’u görmeden yapamaz. Yıllarca gidip geldiğı Çukurcumadaki evi, kendine ait bir mekânmiş gibi içselleştiren Kemal, ona Çukurcuma’daki evde yaşadığı anı hatırlatacak eşyaları, Füsün’a ait tarakları, tokaları, sigara izmaritlerini; yemek masasında bulunan tuzlukları, çatalları, kaşıkları ya da evde bulunan bibloları, küllükleri, kolonya şişelerini Merhamet Apartmanı’ndaki koleksiyonuna ekler. Gittikçe kalabalıklaşan bu eşyalar evde adım atacak

yer bırakmaz ancak Kemal, ona anları hatırlatan bu eşyaları biriktirmekten kendini alıkoyamaz.

Babasının ölümünün ardından eşinden boşanan Füsun, Kemal ile evlenmeye karar verir. Ancak öncesinde Kemal, annesi, Kemal'in şoförü Çetin ve Füsun bir Avrupa seyahati için hep birlikte otomobille yola çıkarlar. Gece olması sebebiyle yola devam etmezler ve yol kenarındaki bir otelde konaklarlar. Orada Kemal ile beraber olan Füsun, yılların getirdiği hayal kırıklığı sonucu, Kemal'in arabasının direksiyonuna geçer ve arabanın bir ağaca hızla çarpması sonucu hayatını kaybeder.

Füsun'un yaptığı kazada komaya giren Kemal, iyileştikten sonra Füsun'u hatırlatan eşyalarla ne yapacağını düşünür, dünyanın bir çok ülkesinde büyük, küçük pek çok müze gezer ve o da en sonunda bu eşyalarla bir müze yapmaya karar verir. Füsun'un annesinden Çukurcuma'daki evi alır, ona Nişantaşı'ndan güzel bir daire satın alır. Çukurcuma'daki evi Masumiyat Müzesine çevirir. Hikayesini yazması için de Nişantaşı'ndan -aynı çevreye mensup turlar- tanıdığı yazar Orhan Pamuk'a yaşadıklarını anlatır. Günümüzde Masumiyet Müzesi, Firuzağa Mahallesi, Çukurcuma Caddesi, No: 24 adresinde hizmet vermektedir.

“Sınırları zorlayan bir üslupla estetize edilen acı ve mutluluk dolu aşk hikayesi, nesnelere anlam kazandırmak için yazar tarafından seçilmiş en anlamlı malzemedir” (Buğra 2010: 76). Bu fikirden hareketle geçmiş zamanda yaşanan bir aşk hikâyesini değer yüklediği eşyalar aracılığıyla somutlayan yazar, yine eşyalar aracılığıyla mekânları özellikle de evleri, müze fikri çerçevesinde geçmiş zamanda yaşanan anı hatırlatacak imgeler olarak kurgular. Merhamet Apartmanı'ndaki ev, Kemal'in eşya biriktirme tutkusuyla, yaşanan andan uzaklaşarak geçmiş çatısı altında barındıran bir mekâna dönüşürken; Çukurcuma'daki Füsun'un ailesiyle beraber yaşadığı ev ise, Kemal'in Füsun'a karşı duyduğu büyük aşka tanıklık eden mekân olarak, Füsun'un ölümünden sonra hayatın içinde geçmiş zamanı eşyalar aracılığıyla dondurarak, yaşanan aşkın mekânsal olarak ölümsüzleştirilmesine aracılık eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ORHAN PAMUK ROMANLARININ EV İMGESİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

3.1. Doğu-Batı Karşıtlığının Ev Bağlamında İncelenmesi

Toplumsal yapının önemli bir uzvu olan ev, içinde bulunduğu toplumda yaşanan bütün değişim ve dönüşümleri yansıtan bir mekândır. Osmanlı Devleti'nde "Ordunun ıslahı, Batı tekniğinin kabulü, teknikle doğrudan doğruya ilgili Batı ilminin öğretilmesi gibi reformlarla başlayan Batılılaşma hareketi" (Ülken 2013: 34), daha sonra toplumsal konuları da kapsayacak şekilde genişletilmiş, bunun sonucunda toplumsal yapının önemli bir mekânsal yansıması olan ev de, Doğu-Batı ikiliğinin yaşandığı bir mekân hâline gelmiştir. Ülken (2013: 35)'in:

Eski Türk ailesinin Batılılaşma hareketi önünde ilgisiz kalması ve sarsılmaz bir direniş göstermesi imkânsızdı. Eski aileler, eğer bu harekete karşı koydu ise, Batılılaşmayı zorunlu gören yeni kuşaklar bunu alkışlayacaktı. Böylece eski "konak" ailesi ahlâkını savunmak isteyen bir nevi gelenekçi zihniyete karşı, aileyi Batılılaştırmak eğiliminde olan ve "yuva" ailesi ahlâkını savunan hürriyetçi bir zihniyet meydana çıktı

Sözleriyle ifade ettiği, Batılı yaşam biçiminin beraberinde getirmekte olduğu geleneksel büyük aile düzeninin yansıması olan konaktan, çekirdek aile düzenine geçiş; âdet, gelenek ve göreneklerin de bazı değişimler geçirmesi anlamına gelmektedir. Bu devirde yaşanan Doğu-Batı ikiliği, saray, konak ve ev hayatını Batılılaştırarak, ait olduğu kültüre yabancılaştırmaya başlamıştır. Tanzimat Dönemi ile birlikte başlayan Batılılaşma hareketleri, Osmanlı'da da evi ve eşyayı etkisi altına almış, bu süreç daha çok, kişilerin kendi ilgi ve meraklarıyla desteklenmiştir.

Cumhuriyet ile birlikte ise, geleneğin, Osmanlı kültürünün ve geniş ailenin çatısı altında barındığı konaklar gözden düşmüş, konakların yerine, Batı'nın ve modernleşmenin simgesi olan ve içinde çekirdek aile düzeninin hüküm sürdüğü apartmanlar, yaşam alanı olarak tercih edilmeye başlamıştır. Apartman, bu dönemde ortaya çıkmamakla beraber, Cumhuriyet ideolojisinin mekânsal yansıması olarak, bu dönemde büyük bir değer kazanmıştır.

Orhan Pamuk romanlarında ev, Doğu-Batı ikiliminin çokça yansıdığı bir mekân olarak kullanılmıştır. Pamuk'un romanlarında zorlukla ayakta duran eski konaklar ve

yalılar, bir geçmiş zaman imgesi olarak kullanılırken, çoğu zaman yangınlarla yok edilen bu yapılardan geriye kalan hüznü atmosfere, romanlarda sıklıkla yer verilir.

Tüm ailenin bir arada yaşadığı geleneksel konak yaşamının terk edilerek, konağın yıktırılması yoluyla yerine inşa edilen apartmanlar ise, Batılılaşma ve modernleşmeyi temsil etmelerinin yanı sıra, bölünen aile düzenini somutlayan ve birbirinden uzaklaşarak, yalıtılmış bir hayat yaşamaya başlayan insanları içinde barındıran yapılar olarak, Pamuk romanlarında olumsuz bir imgeye dönüşür. Özellikle benlik arayışı ya da bunalıma düşmüş roman kişilerinin gittiği eski İstanbul semtlerinde bulunan kırık dökük ve eski evler aracılığıyla ise, koybolan geçmişten kalan hüznü atmosfer Pamuk romanlarına yansımıştır. Değişen zamanın özellikle şehirlerde ortaya çıkardığı eksik hayatları imleyen gecekondular ise, romanlarda, evlerin zaman içinde yaşadığı değişimi gösteren olumsuz bir imge olarak kullanılmıştır.

3.1.1. Doğu-Batı İkileminin Ortasında Ev

Cevdet Bey ve Oğulları romanında metnin iki ana kurgu ilkesi Doğu-Batı ve idealizm-rasyonalizm karşıtlıklarıdır. Roman bu karşıtlıklar arasındaki gerilimle somutlaşmış olur (Ecevit 2008: 54). Osmanlı Devleti'nin son yıllarından başlayarak 1970'e kadar gelen Cevdet Bey ve Oğulları romanında, ticaret ile uğraşan Cevdet Bey için Doğu-Batı çatışmasından galip çıkan Batı olmuştur. Modern bir hayata geçişin ancak Batı'dan gelen değerleri kucaklamakla gerçekleşeceğine inanan Cevdet Bey, ne yaşadığı semt olan eski ve yıpranmış Vefa'ya, ne de orada bulunan evine değer verir:

Daha Hasekiye çok vardı. Cevdet Bey bu sokaklara bakarken “Hep aynı şeyler. Her şey aynı,” diye söylendi. “Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiç bir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüzyıl önce nasıl oturlarsa öyle oturuyorlar (C.B.V.O. 35) ...

Cevdet Bey'e göre artık bu eskilikten, geri kalmışlıktan kurtulmanın, yeniye ve moderne ayak uydurmanın zamanı gelmiştir. Onun kurmayı arzuladığı ailenin yaşayacağı ev, böyle eskiliklerin içinde olmamalıdır. Batılı ya da alafranga hayat özlemi içinde olan Cevdet Bey, kuracağı aile için modern bir semt olan Nişantaşı'ndan ev satın almak ister:

Araba Nişantaşı Meydanı'na dönüyordu. Cevdet Bey pencereden dikkatle karşı köşedeki taş eve baktı. Bu evi bir kere gezmiş, beğenmiş, tasarılarına uygun olduğuna karar vermişti.

Evin önündeki, bahçesindeki ıhlamur ve kestane ağaçlarına bakarak, “Hoş bir yer!” diye düşündü ve gene gelecekteki mutlu aile hayatını aklına getirerek neşelendi (C.B.V.O. 49).

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, ev imgesi üzerinden Türkiye’nin modernleşme sorunsalına da yer verilir. Eski bir semt olan Vefa’dan, Haliç’in öte yakasında bir eve taşınmak, başka bir medeniyet dairesine girme arzusunun baskınlığının sonucudur. Cevdet Bey’in bu arzusunda ticaret hayatının getirdiği şekilciliğin de etkisi vardır. O dönem ticaret hayatında etkin olan gayrimüslimlerin evleri de Nişantaşı ve çevresindedir. Cevdet Bey, onlara öykünmesi ve bu semtlerdeki yaşam koşullarının daha iyi, burada yaşayan insanların daha medeni olduğunu düşünmesi sonucu, yeni evini ve aile hayatını burada kurmak ister.

Romanda bulunan diğer bir Doğu-Batı karşıtlığı ise Kemah ve İstanbul’daki evler arasındadır. Cumhuriyet kurulduktan sonraki yıllarda hızlanan demiryolu çalışmaları sırasında, demiryolu müteahhitliği yapan Refik’in arkadaşı Ömer, uzun zaman Kemah’ta yaşar. Arkadaşını görmeye Kemah’a giden Refik, burada gördüğü evler ile İstanbul’dakileri karşılaştırır: “Ömer tepeye yaslanan beyaz yüzlü, uzun evlere baktı. Ne kadar durgun! diye düşündü” (C.B.V.O. 451). Doğunun doğayla bütünleşmiş evleri, temizliği, masumiyeti ve saflığı temsil eder. Doğudaki evler, Batılı olma merakıyla ait oldukları kültürden uzaklaşma çabası içinde bulunan İstanbul’daki evlerin aksine; sükûnet içindedirler ve yazgılarını kabullenmişlerdir.

Sessiz Ev adlı romanda, Batılı bir bakış açısıyla içinde yaşadığı toplumu aydınlatmak için bir ansiklopedi yazmaya girişen pozitivist ve aydınlanmacı Selâhattin Bey, ayrılmak zorunda kaldığı İstanbul’un ardından yerleştiği Cennethisar adlı Gebze yakınlarındaki sahil kasabasına, tamamen kendi dünya algısını yansıtan, Doğulu değerlerden uzak Batılı bir ev inşa ettirir. Romanda evin yapım aşaması Fatma Hanım’ın bakış açısından anlatılır:

(B)uraya bu evi yaptırdığı zamanı düşündüm. Selâhattin elimden tutar beni gezdirirdi: Burası muayenehanem olacak, burası yemek odası, burası Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı bir oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kendi kişiliğini geliştirebilmeli, evet Fatma üç çocuk istiyorum; gördüğün gibi pencerelere kafes de yaptırmıyorum, ne çirkin söz, kadınlar kuş mu, hayvan mı, özgürüz hepimiz, istersen beni bırakıp gidebilirsin, biz de onlar gibi pancur yaptırıyoruz ve oraya da artık, orası, burası deme Fatma, şehnişin de değil, balkon o çıkıntının adı, özgürlüğe açılan penceredir ne güzel manzara değil mi (S.E. 22)...

Yüzü tamamen Batı'ya dönük bir Osmanlı aydını olan Selahattin Bey, kendi dünya görüşü doğrultusunda inşa ettirdiği evde, geleneksel Türk Evi'nin belirleyici unsurlarından olan kafesi, kadınları aşağılayan bir mimari unsur olarak görerek, yerine Batılılar gibi pancur yaptırır ve karısına özgür olduğunu söyler. Geleneksel bir Osmanlı hayatı içinde yetişmiş olan Fatma Hanım, evde bulunan çıkmaya şehnişin der, Selahattin Bey ise oranın özgürlüğe açılan bir yer olduğunu ve adının da balkon olduğunu hatırlatır karısına. Selahattin Bey'in yaptırdığı ev, ideolojisinin mekâna yansımaları bakımından önemlidir.

Yine Selahattin Bey'in: "Bırak o İstanbul'dakileri, suçları, acıları ve birbirlerine zevkle çektirdikleri işkenceleri içinde çürüsünler! Biz burada, taptaze, basit, özgür, neşeli, yepyeni şeyler düşünerek, yaşayarak, yeni bir dünya kuracağız" (S.E. 96) sözleriyle suçu, acıyı ve işkenceyi temsil eden İstanbul'un karşısına taptaze, basit ve özgür Cennethisar'ı koyarak, burada istediği gibi düşünüp yaşayabileceği, kendi ideolojisini yansıtan yeni ve Batılı bir ev ve yeni bir dünya kurma ideali ifade edilir.

Selahattin Bey'in bir zamanlar Batılı unsurlar kullanarak inşa ettiği evi, zamanın hızlı değişimi ve modern ev anlayışı olan apartmanlar karşısında hızla değer kaybederek, romanda üçüncü neslin temsilcilerinden olan Metin'in gözünde, harap eskimiş, ve geçmiş bir medeniyetin sefil bir temsilcisi ve bir utanç kaynağı olarak konumlandırılmıştır.

Kara Kitap adlı romanda, modernleşmenin toplumsal hayata yansıyan Batılı imgesi apartman, bir ailenin kendini hayatın merkezinde hissettiği Şhrikalp Apartmanı aracılığıyla somutlanır. Batılı bir yaşamın merkezinde olan bu apartman, başlangıçta tüm ailenin aynı çatı altında fakat ayrı katlarda yaşadığı bir yerdir. Ancak, katlara bölünen geleneksel büyük aile düzeni, aileyi bir arada tutacak güce sahip olmayan apartmandan kopuşlarla tamamen yok olur. Geleneksel aile düzeninin en üst basamağında yer alan, aile büyüğü Dede'nin: "Başka bir yerde, başka bir tane yaptıracaktık. Uğursuz çıktı bu apartman" (K.K. 15) sözleriyle onanan parçalanmışlık, sadece Şhrikalp Apartmanı'yla ilgili değil, genel olarak apartmanın içinde barındırmaktan yoksun bulunduğu değerlerle ilgilidir. Nitekim torun Galip, "Dede'nin uğursuzluk dediği şeyin, belki de, apartmandaki bu tuhaf sıkışıklıkla, yersizlikle ya da buna yakın belirsiz ve korkutucu bir şeyle ilgili olduğunu" (K.K. 19) düşünür. İçselleştirilmiş bir değer olmayan apartman, köklerden ve

geleneksel yaşam düzeninden kopuşun, yeni bir yaşam tarzının, Batılı bir yaşamın ifadesidir.

Batılı bir değer olan apartmanın karşısında yer alan değer ise, Doğulu ve geleneksel ahşap evdir. Ancak içinde bulunulan çağa hitap etmediği düşünülen ahşap ev, roman boyunca olumsuzlanır. Galip, “Anne’yle Baba, Dede’den her geçen gün bir tanesi daha yıkılan boyası dökülmüş eski ahşap evlerden sözeder gibi sözederlerdi” (K.K. 13) diyerek modası geçmiş eski, kırık dökük ahşap evlerle, yaşlanan Dede arasında ilgi kurulduğunu ve parçalanmış aile düzeni sonucu, hem Dede’nin hem de geleneksel evin modasının geçtiğini dile getirir. Romanda üçüncü kuşağın temsilcilerinden Galip ve Celâl tarafından da geleneksel evin olumsuz bir imge olarak görüldüğü söylenebilir. Galip, kaybolan karısı Rüya’yı ararken, eski İstanbul sokaklarında dolaşır. Galip, “soğuk ve boş evime hemen dönmek istemediğim için, Eski İstanbul sokaklarında yürümeye karar vermiştim(...) Cumbaları eğilerek birbirine yaklaşmış karanlık evlerin kör karanlık pencereleri arasında kendi ayak seslerimi dinleyerek yürüdüm” (K.K. 114) sözleriyle, eski İstanbul evlerinde kendi ruh hâlinin yansımalarını gördüğünü dile getirir. Galip’in, Rüya’nın gidişinin ardından, tıpkı geçmiş zamandan kalan evler gibi kırık dökük kalakaldığı görülür. Batılı bir semt olan Nişantaşı’nda bir apartman dairesinde yaşayan Galip, boşalan eve dönmek istemediği için geçmiş zamanın izlerinin hüküm sürdüğü, eski evlerin bulunduğu sokaklarda dolaşır. Galip’in İstanbul’da çeşitli yerlerde aradığı karısı Rüya’yı bulamaması, onu tekrar eski İstanbul’a, Doğulu bir semt olan Süleymaniye’ye götürür. Zorlukla ayakta duran eski ahşap evlerin arasında dolaşan Galip’in, “(y)ıkıntı hâlindeki evlerin birinci kat pencerelerinden dışarı çıkan soba borularının kör namlular gibi ya da paslanmış periskoplar gibi ya da korkunç top ağızları gibi sokağa uzandığı geli(r) aklına” (K.K. 329)... Geçmişin temsilcisi eski ahşap evlerin kör, karanlık ve paslı gibi olumsuzluğu imleyen kelimelerle nitelenmesi, Galip’in bilinçaltının karanlık noktalarına işaret etmesi bakımından önemlidir. Geçmişin izlerini taşıyan Doğulu ve eski evler, her ne kadar Galip tarafından olumsuzlansa da, yaşadığı Batılı ve modern, yeni ev algısının yüksek olduğu Nişantaşı karşısında; eski ve Doğulu İstanbul mahallelerinin bir kaçış mekânı olarak konumlandırıldığı görülür.

Galip’in amcasının oğlu Celâl, yurtdışında yaşayan babasının başka bir kadınla evlenip Nişantaşı’na dönmesi üzerine, ailesi tarafından, yaşadığı Şehrikalp Apartmanı’nın

çatı katındaki dairesinden çıkarılır. Batılı bir apartmandan çıkarılan Celâl, annesi ile birlikte eski ve ahşap bir eve taşınır. Celâl'in hayatında çok büyük bir travma olan evinden kovulma olayı, onun mekânla daha sonra kuracağı tüm bağları engeller. Romanda Celâl'in gençliğine ait bir hatıra, şu sözlerle dile getirilir:

Bir yılbaşı gecesine doğru, yoksul mahallesindeki yoksul evlerinde, çiçeği burnunda gazeteci genç Celâl, annesine ailenin zengin kanadının Nişantaşı'ndaki evine yılbaşı eğlencesi için çağrılı olduğunu söyler(...) Hikâyemizin tanıdığı bu gazeteci, Celâl'le birlikte ahşap evin soğuk ve karanlık merdivenlerinden çamurlu sokağa çıktığında, ne zengin akrabaların, ne başka kimsenin yoksul Celâl'i yılbaşı eğlencesine çağırdığını öğrenir. Üstelik, mum ışığında terzilik ede ede körleşen annenin ameliyat masraflarını karşılamak için Celâl'in gazetede gece nöbetini kalması gerekmektedir (K.K. 99-100).

Celâl, Nişantaşı'ndaki Batılı ve zengin evinden kovularak ötelenmiş ve fakir bir evde yaşamaya mahkûm edilmiştir. Bu durum, onun yaşadığı yeni hayatı ve evi olumsuzlamasına sebebiyet vermiştir. Nitekim Celâl'in yıllar sonra yeniden yolunun düştüğü eski evlerle dolu sokaklarda, yıllar önce olumsuzladığı eski evlerin, ona evden kovulması neticesinde ötelediği geçmişini ve hayat karşısında aldığı bu yenilgiyi hatırlattığı görülür:

Haliç sirtlarındaki bu sokağın adını vermeyeceğim. Başımdan geçen bu 'metafizik deney'den otuz yıl sonra, birçoğunun hâlâ yerlerinde durduğunu gördüğüm karanlık ve ahşap evlerden, cumba gölgelerinden, ışığını çarpık dalların kestiği soluk bir sokak lambasından oluşan parke kaplı bir sokak düşünün, yeter! Kaldırımlar kirli ve dardı (K.K. 115)!

Kendimi dışarıdan seyrederken düşünüyordum bunları. Sonra dışarıdan seyrettiğim 'ben' cami duvarı boyunca, duvar bitince birbirlerini tekrarlayan cumbalı ahşap evler, boş arsalar, çeşmeler, kepenkleri indirilmiş dükkânlar ve mezarlık boyunca kendi evine ve yatağına doğru yürümeye başladı (K.K. 119).

Adeta kovularak uzaklaştırıldığı Şehrikalp Apartmanı'ndan sonra, eve karşı aidiyet duygusunu kaybeden Celâl için, Batılı bir imge olan apartman da, Doğulu bir imge olan eski ahşap ev de değer taşımaz. Her ikisi de ona mutsuz geçmişini, yurtsuzluğunu, aidiyetsizliğini hatırlatır.

Kara Kitap'ta, Doğu-Batı ikileminin ev üzerinden anlamlandırılabilceği bir diğer örnek Bedii Usta'nın hikâyesidir. Başlangıçta yaptığı mankenler tüm vitrinleri süsleyen Bedii Usta:

Evinin küçük bir atölye haline getirdiği bodrum katında manken üretimine devam etmiş. Sonraları, hem mahalledeki komşuların "büyücülük, sapıklık ve zındıklık" suçlamalarından

sakınmak, hem de gittikçe kalabalıklaşan “evlâtlarıyla” alçakgönüllü bir Müslüman evine sığmadığı için, Eski İstanbul’dan Galata’ya, Frenk yakasında bir eve taşınmış (K.K. 65)tır.

Yaptığı mankenler sebebiyle yaşadığı Doğulu çevrede yanlış anlaşıldığını düşünen Bedii Usta, mankenlerini rahatça yapabileceği Batılı semt Galata’ya taşınsa da, Bedii Usta’nın ev probleminin, ülkenin Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki Batılılaşma heyecanıyla yeniden anlamlandırıldığı görülür. Bedii Usta’nın Türk insanlarını sanatkârane bir üslûpla mükemmel bir şekilde taklit eden mankenleri, ülkenin Batılılaşma faaliyetleri içinde talep görmez olur. Çünkü “Türkler artık “Türk” değil, başka bir şey olmak istiyorlar”dır (K.K. 66) ve Usta’nın mankenleri onlara olmak istedikleri Batılı insanları değil, özlüklerini hatırlatıyordur. Doğulu bir eve sığamayan Batılı bir eylem olan mankencilik, Batılı bir semtte de fazla Doğulu bulunduğu için eve hapsedilmiştir. Bedii Usta hızla Batılılaşan dış dünyada itibar görmeyen mankenlerini, kişinin kendine ait alanı olan evinde yapmaya devam eder. Bu mankenler eve sığmayacak kadar çoğaldığı zaman ise, Batılı yaşayışın hakim olduğu bir semtte bulunan evinin bodrum katını, kendi iç dünyasını yansıtabileceği Doğulu mankenler için yaşam alanı olarak hazırlar. Oğlunun ve daha sonra torununun da öğrendiği mankencilikle, yer altında kendilerine Doğulu mankenlerin yaşamakta olduğu ve bu yolla öz kültürü koruduklarına inandıkları yeni bir dünya kurarlar. Ev her ne kadar dışarıdan Batılı gibi görünse de bodruma sığmayan mankenlerin, yer altında açılan yeni odalarla ve koridorlarla, gözlerden uzak Doğulu bir yaşamı temsil etmeyi sürdürdükleri görülür. Celâl ve Rüya’yı arayan Galip’in yolu bu eve düşer:

Sizin rehberliğinizde aşağı katları, yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyi görmeye geldiler(...) Hep birlikte demir merdivenleri iniyorlardı, aşağıdan bir nem kokusu gelince, Galip bir an durakladı(...) Merdivenlerden indikçe, birbirlerine basamaklarla açılan kapılardan geçtikçe, tavanından sular damlayan ve içinde bir elektrik kordonuyla ona bağlı çıplak ampullerin bir çamaşır ipi gibi dolandığı odada yüzlerce manken gördüler (K.K. 185).

Tıpkı insanın bilinçaltına itilmiş ve sadece hafızasının derinliklerinde kendine yaşam alanı bulabilen şeyler gibi, bir zamanlar kabul gören ancak Batılılaşma’nın getirdiği değişen yaşam algısıyla birlikte, yer altının karanlık dehlizlerinde kendilerine yaşam alanı bulabilen Bedii Usta’nın mankenlerinin yaşadığı dünya, içinde bulunulan zamanın getirdiği değişen yaşam algısına karşılık, geçmiş kültürün, bellek mekânı imleyen evin içinde korunup kollandığının bir göstergesi olarak okunabilir.

Masumiyet Müzesi adlı romanda, Batılı bir yaşayışı benimsemiş olan Nişantaşı'ndaki Basmacı ailesinin evi ve ev içi yaşamı, Doğulu ve fakir, eski İstanbul semtlerindeki ev içleriyle karşılaştırılarak, yeni ve modern bir yaşamı imleyen Batılılaşma'nın, evler ve evlerde yaşanan hayatlar üzerinde ne gibi değişikliklere yol açtığı üzerinde durulmuştur. Batılı bir semt olan Nişantaşı'nda doğup büyüyen Kemal, gençliğinde geçirdiği bir bayram gününü hatırlar: “Bizim Nişantaşı'ndaki evde bayram sabahlarında hep olduğu gibi, yakın ve uzak akrabalarından şık giyimli, kravatlı, ceketli, neşeli bir kalabalık öğle yemeğini bekliyordu” (M.M. 44). Zengin ve şık giyimli insanları bir araya getiren bayram yemeği, bayramın dini atmosferinden ziyade, zengin insanların bir masa başında toplandığı bir davet havasında geçer. Zaten, ev sahipleri de aldıkları kurbanın kesim ve dağıtım işleriyle ilgilenmezler, bu işleri evde çalışan yardımcılara bırakırlar. Nişantaşı'ndaki evinden çıkan Kemal “ama yoksul mahallelerde, boyası dökülmüş ahşap evler arasında bayramın kurbanı değil, neşesi nedense daha çok hissediliyordu” (M.M. 51) diyerek iki farklı yaşam tarzı arasında karşılaştırma yapar. Yoksul mahallerdeki evlerde, bayram büyük bir sevinçle karşılanır. Batılı yaşayışı benimsemiş zengin evlerde bolluk içinde yaşayan insanların aksine, fakir evlerinde sadece yılın belirli zamanlarında hatırlanan insanlar, bayramı çok daha içten yaşarlar.

Romanda eski medeniyetin mekânsal bir yansıması olan yalı ile, Batılılaşma'nın ve modernleşmenin temsilcisi olan Hilton Oteli'nin karşılaştırılması yoluyla da değişen yaşam biçimi ve mekânsal ikilem vurgulanmıştır. Sibel ve Kemal'in nişan daveti için başlangıçta Sibel'in ailesinin yalısını düşünen aileler “Anadoluhisarı'ndaki yarı harap yalının” (M.M. 117) davete uygun olmadığına karar vererek, nişanı Hilton Oteli'nde yaparlar. Dino (2006: 75) “Bir zamanlar Osmanlı asilzadelerinin oturduğu, İstanbul çevresinin yeşermiş kıyılarındaki sessiz, büyük eski yalıların yerini günümüzde “o korkunç yeni parlak beyaz binalar” almıştır” sözleriyle, değişen yaşam algısının, bina kültürünü de değiştirdiğini dile getirir. Nitekim romanda da, geçmiş medeniyetten kalan eski ve kırık dökük yalının karşısında, Hilton Otel'i yeniliği, modernliği ve imlediği Batılı yaşam tarzıyla, yükselen bir değer olarak yerini almıştır.

Kendisini terk ederek giden Füsün'un izini, eski İstanbul sokaklarında arayan Kemal, yaşadığı Batılı ve zengin hayat dolayısıyla, düştüğü boşluğu şu sözlerle dile getirir:

Babamın büyüyen işleri, fabrikaları, zenginleşme ve bu zenginliğe uygun itibarlı bir “Avrupalı” hayat yaşama zorunluluğu, sanki beni hayatın basit ve temel yanlarından uzaklaştırmıştı da, şimdi bu arka sokaklarda hayatımın kayıp merkezini arıyordum (M.M. 236)

Paranın sağladığı güçle her şeyi satın alabileceğine inanan Kemal’in, Füsün’un gitmesinin ardından tüm hayat algısı değişir. Nişantaşı’ndaki zengin evinden ayrılarak, Fatih’te bir otele yerleşir ve bu çevrede dolşırken kendi yaşadığı hayatın çok uzağında hayatlar yaşayan insanlar ve ev içleri görür:

O ocak günü bütün öğleden sonra, şehri terk eden Rumlardan kalma bakımsız taş binalarda, yıkılacakmış gibi duran boyasız ahşap konaklarda yaşayan aileleri pencere pencere dikizlemiş, onların yoksulluğundan, kalabalığından, gürültüsünden, mutluluk ve mutsuzluklarından iyice yorgun düşmüştüm (M.M. 234).

Kemal’in, kendi yaşamı ve buradaki evlerde yaşanan hayatlar arasında gördüğü tezat, onun hayatıyla ilgili düşünmesine ve geçmişini sorgulamasına sebep olur. Romanda evler aracılığıyla somutlanan farklı dünya algıları; zenginlik-fakirlik, Doğu-Batı ve eski-yeni ikilemelerinin işaret ettiği noktada evin, kişilerin içinde yaşadıkları dünyayı anlamlandırmalarında sahip olduğu güçlü konuma göstermesi bakımından önem taşır.

3.1.2. Konaktan Apartmana Geçiş

Cevdet Bey ve Oğulları, bir ailenin üç kuşağının hikâyesini anlatan bir roman olmasının yanı sıra Türkiye’nin modernleşme ve evden apartmana geçiş sürecinin de anlatısıdır. “Nişantaşı’ndaki ev Işıkçı Ailesini 33 yıl gelinleri torunlarıyla bir arada barındırmış, ataerkil büyük aile düzeninin simgesi olmuştur” (Aytaç 2006: 30). Cevdet Bey’in aynı evde tüm ailenin bir arada yaşaması ideali, onun ölümüyle son bulur. Nigân Hanım, “ne gelecek yıl, ne başka yıl babanızın vasiyeti var bu ev yıkılmayacak” (C.B.V.O. 458) sözleriyle evi yıktırıp yerine apartman yaptırma fikrine karşı çıkar ve o yaşına kadar nasıl görüp öğrendiyse aynı şekilde yaşamaya devam etmek ister:

Bir evde hep birlikte oturulup, hep birlikte yaşanır, herkes birbiriyle ilgilenir... Benim ailem büyük evlerde oturmuştur... Üst üste kutularda değil. Herkes birbiriyle ilgilenmeli, herkes birbirini sevmeli, kimsenin hayatı ötekenden gizlenmemeli... Doğrusu budur! Eğer, Allah korusun, bir gün birbirimizden koparsak, o zaman ben ayrı kutulara taşınmak değil, birbirimizle ilgilenmemizi isteyeceğim. Doğru olan budur (C.B.V.O. 458)!

Sözleriyle apartman yapımına karşı çıkan Nigân Hanım’ı kimse dinlenmez. Nigân Hanım’ın gelin geldiği, çocuklarını doğurup büyüttüğü, torun sahibi olduğu ve eşyle bir

ömür geçirdiği, her köşesine hayatının anılarının sindiği evi yıkılarak, yerine yeniliğin ve modernleşmenin simgesi olan bir apartman yapılır. Yıkılan evin altında Niğân Hanım'ın geçmişi ve hatıraları yok olur gider.

Apartment, sadece bir dış yüksekliktir. Evin içinde barındırdığı değerleri temelinden sarsarak yok eder. “Betonlaşmanın, parçalanmışlığın, yalnızlığın ve ilişkilerin ölümünün timsali” olan (Korkmaz 2000: 312) apartman, insanın kendini kurmasına ve kendilik değerlerini oluşturmaya izin vermez. O sadece fiziksel olarak insanı koruyan bir barınaktır, insanın mekânla bağ kurmasına, düşsel değerler oluşturmaya imkân tanımaz. “Modernleşmenin simgesi olarak evlerin yerini almaya başlayan ve ‘dikeyleşmiş kuyular’a benzetilen apartmanların, küçük bahçeli evlerden daha dar ve sıkışık olması, bu tarz içtenlik değerlerini yitirmiş olmasından kaynaklanır” (Korkmaz 2007a, 410).

Aidiyet hissini yok eden apartmanlar, içinde yaşayanların arasında geçilmez duvarlar örerek birbirlerinden kopmalarına neden olurlar. “Yabancılaşmaların çoğunun merkezi ve kökeni Nişantaşı’ndaki evde yatmakta. Nişantaşı’taki evin bir apartmana dönüşmesi, iki üç katlı bir yapının yedi sekiz katlı bir yapıya dönüşmesinden öte ilişkilerin dönüşmesi(dir)” (Acar 2006: 57). Işıkcı ailesinin fertleri artık aynı apartmanın çatısı altında fakat ayrı hayatlar yaşamaktadırlar. Modernizmin getirisi olan apartmanlar, aynı çatı altında yaşayan insanları birbirine yabancılaştırmış ve birbirlerinden ayrı düşmelerine neden olmuştur. “Toplumun mekânla olan ilişkileri açısından bakıldığında ise modernite, ardsız aralıksız bir yıkım ve yeniden yaratma, yepyeni kentlerin yeniden kurulma sürecidir” (Bayer 2012: 69). Ancak yıkılıp yeniden kurulan bu kentler, birbirinin aynısı olan apartmanlarla dolmuş, geleneğin temsilcisi olan evler modernite karşısında yok olmaya mahkûm olmuştur.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte başkent ilan edilen Ankara’da, Cumhuriyet’in mekânsal temsili olan apartmanların hızla yaygınlaşması da konu edilir. “Gene bir örnek evlerin arkasından, Yenişehir’in kooperatif evleri arasından yürüyordu. Evlerin biçimi, küçük bacaları, dar balkonları, balkonlardan sarkan bayrakları hep birbirinin aynıydı, ama bahçeler, ağaçlar ve çiçekler değişti” (C.B.V.O. 372). Modernleşmeyle birlikte evlerin biçimi de değişmiştir. Geniş evlerin yerini, birbirinin aynısı olan sıkışık apartmanlar almış, evle dış dünya arasındaki iletişimi sağlayan

pencereler küçülerek, evin içinde yaşayanların dünyaya daha dar bir perspektifle ve aynı biçimde bakmalarına neden olmuştur. Evin dış dünyaya açılan bir başka uzvu olan balkonlar da modernleşmeden nasibini alarak, daralmış, adeta insanların dışarıya açılarak ferahlayıp, nefes almalarını engelleyecek bir konuma gelmişlerdir. Bu küçülme ve darlık sadece fiziksel olarak değil, psikolojik olarak da insanların dünyalarını daraltmış, mekân adeta insanın üzerinde baskı kuran, onun dış dünyayla ilişkisini sınırlandıran, onun ontolojik olarak dışa açılmasını engelleyen bir yer hâline gelmiştir. “Pencerelerden geceye hep birbirine benzeyen, hep aynı şeyleri tekrarlayan günlük hayatın soluk ışıkları yayılırdı” (C.B.V.O. 373). Modernleşmenin getirdiği apartmanlaşma sadece evleri aynılaştırmakla kalmamış, evlerin içinde yaşayan insanları da birbirine benzetmiş, onların hayatlarını soldurmuştur.

Romanın son bölümünde, Fransa’dan dönen Cevdet Bey’in torunu Ahmet’e, Nişantaşı’ndaki evin yerine yapılan apartmandan yaşaması için sadece bir çekme kat düştüğü görülür. Böylece Cevdet Bey’in kurmaya çalıştığı ideal aile düzeninin ve birlik ve beraberliğin hakim olduğu ev hayatının da yapılan apartmanın altında kaldığı görülür. “Alt katlarda oturan Nigân Hanım’ın torunlarının çocuklarına, büyük babaannelerinin hastalığında eğlenceli bir şeyler buldukları için, son haftalarda yukarı çıkmaları yasaklan(ır)” (C.B.V.O. 544). Romanın sonuna gelindiğinde, yıkılan evin yerine yapılan binanın adının aile apartmanı olduğu, ancak üst üste fakat ayrı ayrı hayatlar yaşayan aile bireylerinin arasındaki beraberlik bağlarının koptuğu gözlemlenir. 1905 yılında başlayan roman, mekânın pek çok değişim ve dönüşümüne tanıklık ederek, “Cevdet Beylerde ‘yatay’ büyük aileden (Konak) ‘dikey’ büyük aileye (Apartman) geçiş” (Naci 2009: 614) eksenini etrafında konumlandırılarak, içinde bulunulan zamanı takip eder.

Sessiz Ev adlı romanda Selahattin Bey’in geleneksel Türk evine ait unsurlara sırtını dönerek inşa ettirdiği Cennethisar’daki ev, yapısında Batılı unsurları barındırmasına rağmen, geçen zamandan nasibini alıp eskiyerek köhneleşmiş, bir zamanlar bomboş olan çevresi beton binalarla sarıldığında yalnızlaşmış, çatısı altında barındırdığı ev sahibi doksanlık ihtiyar babaanne ve hizmetçisi cüce Recep’in varlıklarıyla garipleşmiş ve adeta zamandışı bir yere itilmiştir. Yılda bir kez, yaz tatilinde babaannelerini ziyarete gelen üç torunun eve getirdiği hareket ve canlılığın dışında, ev sessizliğin hükmü altına girmiştir.

Kendi dünyalarında yaşayan abisi Faruk ve ablası Nilgün'ün aksine, Amerikan Koleji'nde öğrenci olan küçük torun Metin, üniversiteyi Amerika'da okumak ister ve bunu yapabilmek için paraya gereksinim duyar. Annesini ve babasını hatırlamayacak kadar küçük yaşta kaybeden Metin, Cennethisar'da bulunan ve "aptal, tuhaf ve iğrenç" (S.E. 48) olarak nitelediği eski evi yıktırarak yerine apartman yaptırırsalar, hayallerini gerçekleştirebileceğini düşünür. Batılı bir eğitim sisteminde yetişen Metin'in, hayatta en çok değer verdiği şey paradır. Evi yıktırma konusunda kendisini desteklemeyen abisine ve ablasına karşı öfke duyar:

Satsan en azından 5 milyon edecek bir arsanın üzerinde oturuyorlar, ama yemeklerini yedikleri tabakların kenarları kırıktır, çatal bıçaklar birbirini tutmaz, tuzluk diye cücenin paslı çiviyle deldiği eski bir ilaç şişesini kullanırlar ve doksan yaşındaki zavallı Babanne'nin her yere döke döke yemesine, hiçbir şey demeden katlanırlar (S.E. 131).

Varoluşunu destekleyecek bir evde, onu her zaman koruyup kollayacak anne babanın sevgi, ilgi ve şefkatinden yoksun büyümüş olan Metin, evin taşıdığı anlam ve değeri bilmez. Evi sadece geleceğini inşa etmek için kullanacağı maddi bir değer olarak görür. Oysa ömrünün neredeyse yetmiş yılını bu çatı altında geçirmiş Fatma Hanım için, bu ev dünya üzerinde sığınabileceği tek mekândır. Bu evde sadece güzel hatıraları olmamakla; çok zor ve acı günler de geçirmiş olmakla birlikte, burası onun ait olduğu, hızla değişen dış dünya karşısında, eşyalarıyla ve kurduğu düzenle kendini güvende hissederek yaşamaya devam edebileceği tek yerdir. Ancak Metin bunu anlamaz, Cennethisar'daki arkadaşlarının zenginliği karşısında kendini daha da çaresiz hisseder. Sarhoş olarak eve geldiği bir akşam babaannesini ikna etmek için yalvarır:

"Bu köhne evi yıkalım Babaanne." Anlamıştım. "Bu evi yıkalım, yerine büyük bir apartman yaptıralım. Yap-satçı yarısını bize verir. Hepimiz için iyi olur. Siz hiçbir şey bilmiyorsunuz. Hepimize para lâzım Babaanne! Bu gidişle yakında bu evin mutfak masrafları karşılanamayacak!" Bizim mutfak diye düşünüyorum ben: Küçükken karanfil ve tarçın kokardı bizim mutfak. "Hiçbir şey yapılmazsa yakında Recep'le burada aç kalacaksınız(...) Bu döküntü evde aç ve soğukta oturmak, güzel ve sıcak bir apartman dairesinde oturmaktan daha mı iyi" (S.E. 303-304).

Metin, sarhoşluğundan aldığı cesaretle aklından geçirdiği her şeyi babaannesine söyler. Evin yerine apartman yapılırsa, istediği paraya kavuşabilecek Amerika'da üniversite okuyup ülkesine döndüğünde, çok zengin olabilecektir. Aksini düşünmek bile istemez bu sebeple babaannesini ikna edeceğini düşündüğü her şeyi söyler ama yaşlı kadından evet cevabını alamaz. Birlikteliği, kökleri ve güveni temsil eden eve karşılık

apartman; yalnızlaşmayı, aynılaşmayı, köklerden ve geçmişten kopuşu temsil eder. Cennethisar'ın tatil beldesine dönüşmesiyle her tarafı saran beton yapıları nefret dolu gözlerle izleyen, hatta dışarının bu hızlı değişimini görmemek için pancurlarını kapayan ve odasında geçmişi düşündüğü başka bir zamanda, anılarıyla yaşayan Fatma Hanım'ın, evinin yıkılarak yerine apartman yapılmasına izin vermesi olanaksızdır.

Kara Kitap'ta, ailenin geçmişi ve içinde buldukları yaşam, hayatlarının merkezinde yer alan Şhrikalp Apartmanı çerçevesinde anlamlandırılır. Dede'nin tüm aileyi bir arada tutacak bir çatı olarak inşa ettirdiği Şhrikalp Apartmanı, Batılı bir semt olan Nişantaşı'nın merkezinde olması sebebiyle ailenin de kendini hayatın merkezinde hissettiği bir yapıdır. Apartmanın yapım aşaması, ailenin tarihini içinde barındırır da, apartmanın yapımından sonra ailede yaşanan kopuşlar ve ailenin maddi gücünü kaybetmesi sonucu Dede "Başka bir yerde, başka bir tane yaptıracaktık. Uğursuz çıktı bu apartman" (K.K. 15) diyerek, ailenin parçalanmış bütünlüğüne işaret eder. Çatısı altında barındırdığı aile bireylerinin birbirine yabancılaşmasına engel olamayan apartman, bir içtenlik mekânı olmanın çok uzağındadır. Aile bireylerinin yabancılaşması, ailenin Dede ile Babaanne'nin katında toplanmasının "apartmandakiler akşam yemeğine ve birlikte radyo dinlemeye geldikleri zamanlar" (K.K. 14) olarak ifade edilmesiyle görünür kılınır. Aynı çatı altında yaşayan aile bireyleri, birbirlerine 'apartmandakiler' diyecek kadar yabancılaşmışlardır. Başka bir örnek ise kızı ve karısıyla beraber yurda dönen Melih Bey'e karşı, kardeşi ve kardeşinin eşinin takındığı tavidir: "kahvaltı masasında Anne ile Baba, apartman aralığını ele geçiren farelerden yada hizmetçi Esmâ Hanım'ın hortlak ve cinlerinden sözeder gibi, dün akşam çatı katına yerleşenlerden sözediyorlardı" (K.K. 20) sözleriyle dile getirilen yabancılaşma, aile olmanın çok uzağında bir bakış açısının göstergesidir.

Ailenin kendini hayatın merkezinde hissettiği Şhrikalp Apartmanı'ndan ayrılmak zorunda kalması, tüm aile bireylerinin kendilerini hayatın merkezinin çok uzağına düşmüş hissetmelerine sebep olur. Kaybolan karısı Rüya'yı ararken, geçmişi düşünen Galip, ailenin Şhrikalp Apartmanı'ndaki daireleri tek tek satmak zorunda kalarak, yine Nişantaşı'nda, ancak arka sokakta kiraladıkları apartman dairelerinin tüm aile bireyleri tarafından olumsuzlandığını şu sözlerle dile getirir:

Bir dairesinde Hâle Hala'yla Vasıf'ın Esmâ Hanım'la birlikte, bir dairesinde Melih Amca'nın Suzan Yange'yle (daha önceleri Rüya'yla) birlikte oturdukları apartman, Nişantaşı'nda bir arka sokaktaydı. Karakolun köşesinden, Alâaddin'in dükkânından ve ana caddeden üç sokak aşağıda, beş dakikalık bir uzaklıkta olduğu için başkaları buraya "arka sokak" demezlerdi belki, ama bu iki dairede üst üste yaşayanlar için, Nişantaşı'nın merkezi, çamurlu tarladan ve kuyulu bostandan Arnavut kaldırımlı yola ve daha sonra parke taşlı sokağa dönüşünü uzaktan, fazla ilgi duymadan izledikleri bu sokak, ya da bundan daha ilginç bulmadıkları öteki sokaklar olamazdı hiç. Yalnızca coğrafi dünyalarının değil, ruhsal dünyalarının da simetresini düzenleyerek akıllarındaki merkezi kuran ana caddedeki Şhrikalp Apartmanı'nın dairelerini tek tek satmak zorunda kaldıkları ve Hâle Hala'nın deyişleriyle "bütün Nişantaş'a hakim" o binadan çıkıp, döküntü kira dairelerine gireceklerini açıkça sezdikleri o günlerde de, akıllarındaki coğrafi simetrisinin mutsuz ve ücra bir köşesindeki bu yıkıntı apartmana ilk yerleştikleri günlerde de, belki de, başlarına gelen felâketi abartarak birbirlerini suçlayabilmek gibi kaçırılmaması gereken bir fırsattan yararlanabilmek için, dillerinden "arka sokak" sözünü eksik etmemişlerdi hiç. Ölümünden üç yıl önce, Şhrikalp Apartmanı'ndan arka sokaktaki dairesine taşındığı gün, Mehmet Sabit Bey (Dede) yeni dairesinde sokağa bakan pencereye göre yeni bir açı, radyoyu taşıyan ağır sehpa göre ise eski (öbür evdeki gibi) açıyla yerleştirilmiş tek bacağı kısa koltuğuna oturduktan sonra, "Haydi bakalım, attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun!" (K.K. 33) der.

Kara Kitap'ta, Nişantaşı'nın merkezindeki Şhrikalp Apartmanı'ndan uzaklaşmak zorunda kalan ailenin olumsuzladığı apartman imgesi, Celâl'in yazdığı köşe yazılarıyla farklı bir boyut kazanır. "Apartman Karanlığı" adını verdiği yazısında Celâl:

Bir sabah, anlamsız insan yüzleriyle kaynaşan gece rengi bir kâbustan uyandığımda, kuyunun üstünün örtüldüğünü gördüm. O zaman, aynı kâbusumsu duyguyla, kuyu denen yerde, şimdi tersine çevrilmiş bir kuyunun yükseldiğini korkuyla anladım. Esrarı ve ölümü pencerelerimize getiren bu yeni yerden yeni kelimelerle söz ediyorlardı artık: Apartman aralığı, apartman karanlığı (K.K. 204)

Sözleriyle çocukluğunda, evlerinin yanında içinde barındırdığı tüm esrarla birlikte duran kuyunun, üstünün betonla örtülerek yerine yapılan Şhrikalp Apartmanı'nın, boş olan çevresinin diğer apartmanlar tarafından kuşatılmasıyla ortaya çıkan apartman aralığı, Celâl tarafından bilinmezliği imleyen kuyu ile özdeşleştirilerek, kuyunun yeryüzüne çıkmış hâli olarak tanımlanır. Celâl'e göre bu apartman, apartmanın altında bulunan kuyunun, ters çevrilerek göğe doğru uzanmış şeklidir. Ölümü ve esrarı çağrıştıran bir kuyuda mutluluğun mümkünlüğü ne kadar uzaksa, göğe doğru uzanan bir kuyu görünümündeki bu apartmanda da mutluluk o denli uzaktır. Ölümün karanlığı ve bilinmezliği apartmanda yaşayanların bir pencere uzağındadır:

Orası, kaçmak isteyip de kaçamadıkları, unutmak isteyip de unutamadıkları bir korku gibiydi; bulaşıcı ve çirkin bir hastalıktan sözeder gibi sözederlerdi oradan: Apartman aralığı dikkat edilmezse boşluğun yuttuğu bu zavallı eşyaların talihsizliğiyle kazayla kendilerinin de içine düşebileceği bir çirkefti; içlerine sinsice sokulmuş bir kötülük yuvasıydı (K.K. 205-206).

Kısa zamanda, evlerde istenmeyen eşyaların atıldığı bir yere dönüşen apartman aralığı, bu yönüyle bilinçaltını çağrıştırır. Eşyalar evin dışına atılmıştır, ancak karanlıkta mevcudiyetlerini sürdürmeye devam ederler ve varlıkları onları evlerinden uzaklaştırmaya çalışanları rahatsız eder. Güvercinlerin ve farelerin de orayı keşfetmesiyle pis bir kokuya sahip olan apartman aralığı, gerek kokusuyla, gerekse karanlığıyla apartmanda yaşayanlar tarafından uzak durulması gereken ötelenmiş bir mekâna dönüşür:

Besbelli, durup durup hastalanan çocuklar gazetelerde hakkında çok yazılan mikropları buradan alıyorlardı; erken yaşta sözünü ettikleri hortlak ve ölüm korkusunu da. Evi kimi zaman bu korkular gibi saran tuhaf kokular da pencere aralıklarından içeri buradan giriyordu; talihsizlik ve uğursuzluğun da buradan sızdığı hayal edilebilirdi. Üstlerine boşluğun lacivert ve ağır dumanı gibi çöken felâket bulutları da (iflâslar, ihanetler, kıskançlıklar, ölümler) apartmandakilerin aklında karanlığın tarihiyle yakından ilişkiydi (K.K. 206)

Celâl, Şehrikalp Apartmanı'nda yaşayan ailenin başına gelen tüm felâketleri apartman karanlığından evlere sızan, geçmişin bilinmeyenlerini imleyen kuyu ile ilgili olduğunu düşünür. Kendi bilinçaltında bulunan karanlıkları da yansıtan bir yer olarak konumlandığı kuyu aracılığıyla, geçmişle de bağ kurar. Galip, Celâl'in köşe yazılarını okurken, "Celâl'in bir apartman aralığını anlattığı köşe yazısında kuyuyu tasvir ederken kullandığı bazı cümleleri olduğu gibi kullandığını ve iki yazıda da aynı üslûbu başarıyla koruduğunu" (K.K. 251) keşfeder. Şems'in öldürülerek kuyuya atılma hikâyesinin anlatıldığı yazıda, kuyunun imlediği esrar ve ölüm, apartman aralığıyla özdeşleştirilerek, burasının, kişilerin varoluşlarını engelleyen ve benliklerini yok eden bir mekâna dönüşmesine işaret eder.

Celâl, apartmanların çeşitli formüllerle ileri sürdüğü kokuları olduğunu söyler: Bunlardan ilki "Apartman aralığı kokusuyla ıslak taş, küf, kızarmış yağ ve soğan kokusunun karışımı"dır (K.K. 34). Diğeri ise "uyku, sarımsak, küf, kireç, kömür ve kızarmış yağ" (K.K. 37) kokusudur. Celâl, kendi aidiyetsizliğini her vesileyle apartmanlar üzerinden olumsuzlar. Bir zamanlar adeta kovularak uzaklaştırıldığı Şehrikalp Apartmanı, Celâl'in benliğinde onulmaz yaralar açar:

Yıllar sonra, bir akşamüstü o binayı görmeye gittim(...) Bir kış akşamıydı(...) Binanın yalnızca iki katında ışık yanıyordu: Geç saatlere kadar çalışan iki işyerinde yanan soluk, ruhsuz lambalar. Apartman cephesinin geri kalanı kapkaranlıktı. Karanlık dairelerin karanlık perdeleri çekilmişti; pencereler bir körün gözleri gibi boş ve korkutucuydu. Geçmişle kıyaslandığında gördüğüm soğuk, tatsız ve sevimsiz bir görüntüydü. Bir zamanlar

burada kalabalık bir ailenin, iç içe, kucak kucağa, gürültü patırtı içinde bile yaşadığını bile düşünemiyordu insan (K.K. 203).

Bir zamanlar Celâl'in ve ailesinin yaşadığı apartman, ev olmaktan çıkarak iş yerlerine dönüşmüş, evin sıcaklığının çok uzağında bulunan ruhsuz işyerleri geçmiş zamanın anılarını da karartmıştır. Modernleşme imgesi olan apartmanlar, Batılı bir semt olan Nişantaşı'nda, insanları barındıran bir çatı olmaktan çıkarak, muayenehanelere ve bürolara dönüşür. Roman boyunca karanlıkla, pis kokuyla, darlıkla ve sıkışıklıkla eşdeğer tutularak olumsuzlanan apartmanların işyerlerine dönüşmesiyle, apartmanların en başından beri içlerinde barındırmaktan uzak olduğu içtenliğin tamamen yok olmasına göndermede bulunulur. Romanda “(i)ki bin beş yüz yılda şehrimizin bahçelerine kazılmış yüzbinlerce kuyu, apartman temeli yapılmak üzere taş ve betonla doldurulunca(...)” (K.K. 378) sözleriyle geçmişin bilinmezliğini ve esrarını imleyen kuyuların üzerine temellendirildiği ifade edilen apartmanların içinde, iyinin ve güzelin yaşanacağını beklenmesi olanaksızdır. *Kara Kitap*'ta, çeşitli sebeplerle olumsuzlanan apartman imgesi, kültürel değişimin bir yansıması olarak sunulmuş, ancak insanların birbirlerine yabancılaşmasını, öz değerlerinden kopmasını ve kendilerinden uzaklaşmasını ifade eden bir imgeye dönüşmüştür.

Yeni Hayat adlı romanda, okuduğu kitabın müjdelediği yeni dünyayı bulmak için yirmi iki yaşındayken yollara düşen Osman, uzun süre yaptığı otobüs yolculuklarıyla Türkiye'nin çeşitli yerlerini gezer. Hayal kırıklığıyla döndüğü İstanbul'da kendine bir yaşam kurmayı başarsa da kitabı aklından çıkaramaz ve tekrar geçmişte yaptığı yolculuğun bir benzerine çıkar. Ancak aradan sadece on dört yıl geçmesine rağmen, taşrada evlerin yaşadığı büyük değişim karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Osman'ın “(e)ski ahşap köşklerin yıkılıp beton apartman binalarına dönüştürüldüğünü yeni zenginleşen kasabaların meydan kahvelerinde, sarışın ve güzel karıları ve çocuklarıyla oturup Coca Cola içen yeni transfer Boşnak ve Arnavut futbolcular gördüm” (Y.H. 256) sözleriyle dile getirdiği bu değişim, taşranın da modernleşmenin simgesi apartmanlarla dolarak, geleneksel konak hayatından ve büyük aile yapısından uzaklaştığının bir göstergesidir. Taşradaki Batılı bir diğer simge olan yabancı futbolcuların, kahvede oturup, çay kahve yerine Coca Cola içmesiyle de modernizmin ironisi yapılmıştır. Taşrada inşa edilen apartman, tıpkı kahvede oturan yabancı futbolcu kadar yabancı, eğreti ve özümsememiş bir değer olarak romandaki yerini almıştır. “Serbest ekonomi, bireycilik, markalar derken hayatı yeni

tüketim nesnelere işgal etmiştir” (Ever 2006: 286). Modernizmin değiştirdiği yaşam algısı ve yaşanan hızlı değişim karşısında, evler de değişerek, yerlerini Batılı bir imge olan apartmanlara bırakmışlardır.

Masumiyet Müzesi adlı romanda, Nişantaşı’nda bulunan Osmanlı zamanından kalma konakların yakılarak, yerlerine yeni, modern ve Batılı apartmanların inşa edilmesine yer verilmiştir. Nişantaşı’nda ayakta kalan konaklar, her tarafı saran apartmanların arasında kalan bahçeleriyle, geniş yaşam alanlarıyla ve geçmişin kültürünü içinde yaşanılan zamana taşımalarıyla olumlu bir değere sahip olsalar da, sahipleri tarafından bir an önce kurtulmak istenen yapılar olarak romandaki yerlerini almışlardır. Kemal’in annesinin yanan bir konakla ilgili anlattığı hikâye konakların ne denli gözden düştüğünü göstermesi bakımından önem taşır:

Cemile Hanım’ın, ailesinin bakımı her geçen gün zorlaşan seksen yıllık ahşap konağını tarihî film çekenele kiraya verdiğini, ama film çekilirken bir elektrik arızası sonucu “o koskoca cânım konağın” yandığını, herkesin yerine apartman binası dikebilmek için aslında ailenin konağı bilerek yaktırdığını söylediğini (M.M. 489)

Dile getiren Vecihe Hanım’ın sözleri, geçmiş bir zamanı imleyen konakların, yerine apartman inşa edebilmek için, mümkün olan her yol denenerek bir an önce yok edilmesi gereken yapılar olarak ne denli değersizleştiğini örnekleme bakımından önemlidir.

3.1.3. Zamanın Burgacında Ev

Cevdet Bey ve Oğulları adlı roman, bir yandan bir ailenin üç kuşağının hikayesini anlatırken, diğer yandan Türkiye’nin modernleşme tarihine yer verir. 1905’ten 1970’e kadar olan dönemde, evlerin içinde buldukları döneme uyum sağlayarak yaşadıkları değişimi gözler önüne serer. “Zaman canlıdır ve yaşam zamansaldır” (Bachelard 2010: 17). Zamanın değişiminin, evden apartmana geçiş süreciyle takip edilebildiği romanda, evlerin değişimi üzerinden bir medeniyetin değişim süreci de izlenebilmektedir. Osmanlıların yaşadığı geleneksel ev tarifine romanda şöyle yer verilir:

Yemek masasından kalkıp, ortasında pirinç kakmalı bir mangal duran geniş bir odaya geçtiler. Yüksek pencereleri ve geniş cumbasıyla bu oda, bahçeye uzanıyor, tavanda asılı avizenin işığı yakındaki ihlamur ağacına vuruyordu (C.B.V.O. 222).

Romanda yer verilen bu ev, Cevdet Bey’in dostu Sait Nedim Bey’in babasından kalan Nişantaşı’ndaki konağıdır. Pirinç kakmalı mangal, yüksek pencereler ve geniş cumba

geleneksel Türk evine vurgu yapmak için romanda kullanılan imgelerdir. Sait Nedim Bey, bir taraftan konakta bulunan geleneksel öğeleri muhafaza ederken; diğer yandan birtakım değişiklikler yaparak, konağı değişen hayatla uyumlu hâle getirmeye çabalar:

Selamlığın bu geniş sofasını salona çevirmek için çok masraf yapmışlar, döşemeyi baştan aşağı yenilemişler, bazı duvarları yıkmak zorunda kalmışlar, ama eskiyi de kurtarmışlardı. Birçoklarının sandığı gibi eski yeniye dönüştürülmeyecek bir şey değildi: İnsan gelip geçici heyecanlara kapılmayacak kadar sakin ruhlu ve becerikli olursa, eskiyi biraz kıvrıp bükerek yeniye çevirebilir, birçoklarının yeni baştan yapmaya kalkıştığı şeyi, küçük ama, zeki uzlaşmalarla zamana uydurulan eskinin içinden çıkarabilirdi (C.B.V.O. 222-223).

Sait Nedim Bey'in sözleri, yaşanan zamanın mekâna tesirini ortaya koyması bakımından önemlidir. Zaman değişimin, modernleşmenin zamanıdır. Ancak modernleşme var olan her şeyi yıkıp, yerine yenisini yapmak anlamına gelmez. Görmesini bilen için eskinin içinden yeniyi çıkarmak zor değildir. Bugün eski olarak adlandırılan şey, bir zamanın kültürüne ev sahipliği yapmış, ait olduğu kültürün tüm değerini hafızasına kazımıştır. Eskinin değerini koruyarak içinde yaşanan çağa ayak uydurmak, hem geçmişle olan bağı korur, hem de yeniyi sağlam temeller üzerine oturtarak gelişmeyi sağlar. "Söylediğim gibi eski neden yeniye uydurulmasın? Bakın şu odaya. Bir salon değil mi burası? Dün bir selamlığın sofasıydı" (C.B.V.O. 224) diyen Sait Nedim Bey, eskinin yeniye dönüştürülebilir olduğunu gören ve bu düşüncüyü hayata geçirmeyi başaran bir kişi olarak romandaki yerini almıştır.

Sait Nedim Bey'in eskinin yeniye dönüştürülebilir bir şey olduğu fikri, yaşadığı dönem içinde fazla kabul görmez. Dönemin yaygın kanaati eski bir medeniyete ait olduğu düşünülen evleri yıkarak, yerine yeniliğin ve modernliğin timsali olan apartmanlar yapmaktır. Oysa romanın merkezindeki öğelerden biri Nişantaşı'ndaki evdir. Cevdet Bey ve Oğulları romanının;

Zamanı ve mekânı Nişantaşı'ndaki kâgir evde birleşirken, bu evi tüm mekânın ortasına yerleştirir(r). Cevdet Bey, Orhan Pamuk ve okuyucu, öykünün merkezindeki bu zaman-mekânda buluşu(r) ve Paris'ten Kemah'a, 1905'ten 1970'e uzanan dünyaya bu merkezden bak(ar) (Acar 2006: 51).

Cevdet Bey'in ölümüyle birlikte merkez bir dağılma sürecine girer. Nişantaşı'ndaki kâgir evin yıkılması ise, merkezin yok olmasına karşılık gelir:

“Şu apartman işinden söz ediyorum!” dedi. “Biliyorsun yandaki arsayı ölçüyorlar... Yılmaz sormuş, ben de sordurdum, apartman yapacaklar... Tacettin Beyler de karşıya yaptırıyorlar. Biz de bu yıl olmazsa gelecek yıl” (C.B.V.O. 458)...

Osman’ın sözleri başlangıçta annesi Nigân Hanım tarafından olumlu karşılanmasa da, romanın son bölümüne gelindiğinde, Nişantaşı’ndaki evin yerine Işıkcı Apartmanı’nın dikilmiş olduğu görülür. İçinde yaşanan zamanın ve modernleşmenin getirisi ve aynılaştırmanın temsilcisi olan apartman, sadece eski kültüre ait olduğu düşünülen evleri yok etmekle kalmamış, aile bağlarını, içtenliği ve huzuru da tarihe gömmüştür.

Sessiz Ev adlı roman, 1900’lü yılların başından 80’lere kadar uzanan geniş bir zaman dilimini ele alır. Selahattin Bey ve Fatma Hanım, İstanbul’dan ilk geldiklerinde deniz kenarında bağlık bahçelik bir yer olan Cennethisar, sessiz, sakin ve huzurlu bir sahil kasabasıyken, yıllar sonra modernleşmenin getirisi olan betonlaşmanın etkisiyle, kalabalıkların akın ettiği, nefes alınamayacak bir mekâna dönüşmüştür. Selahattin Bey’in Cennethisar’a ilk geldiklerinde inşa ettiği Batılı ve modern ev, zamanın geçmesiyle eskimiş, yıpranmış ve geçmişi temsil eder olmuştur. Özellikle etrafını saran beton yapıların etkisiye yalnızlaşan ev, yaşanan zamanın dışında bir yerden çıkıp gelmişçesine etraftaki insanlar tarafından yadırganır olmuştur.

Piyongocu İsmail’in lise öğrencisi oğlu Hasan, çocukluğunu düşündüğünde aşağı yukarı on yıl gibi kısa bir sürede Cennethisar’ın baştan sona değiştiğini fark eder. Bu değişim o kadar hızlı gerçekleşmiştir ki, Hasan aradan çok uzun yıllar geçmiş zanneder:

Çok eskiden, burada bir tek beton ev yokken, bir bizim yokuştaki taş evimiz vardı, bir de onların eski tuhaf evi vardı ve bir de şimdiki çarşıdaki küçük yeşil dükkân. Başka kimsecikler yoktu, fabrikalar yoktu. Yenimahalle ve Esentepe de yoktu. Bu yazlıklar ve plaj hiç yoktu. Tren o zamanlar fabrikalar ve depolar arasından değil, bahçeler, bağlar arasından giderdi (S.E. 154).

Zamanın hızlı değişimi evlerle beraber, evlerin içinde bulunduğu çevreyi de değiştirmiş, evlerin yerini apartmanlar alırken, bağların bahçelerin yerini de fabrikalar ve depolar almıştır. Çevrenin hızlı değişimi, insanların ev algısını da değiştirmiş, hâlâ betonlaşmamış olan bahçeli evler yadırganır olmuştur. İçinde yaşanan zamanı bir türlü anlamlandıramayan Fatma Hanım ise, yaşanan değişime karşıt bir tavır takınır:

Şimdi başımı kaldırınca şu apartmanlara, dükkânlara, kalabalığa, yarı çıplaklara bak Allah’ım, plajın içinde, bakma Fatma, o ne gürültü öyle, hepsi üst üste alt alta, bak senin

cehennem yeryüzüne indi Selâhattin(...) Apartmanları, duvarları, plastik yazıları, afişleri, vitrinleri, renkleri, ama hemen gene başlıyorum iğrenmeye, aman Allah'ım ne çirkinlik, bakma artık Fatma (S.E. 64)...

Fatma Hanım için kendi evinin dışında kalan tüm dünya, olumsuz imgelerle doludur. Apartmanlar, dükkânlar, sokaklarda bulunan afişler, vitrinler, renkler, plajdaki insanlar, kalabalık, çıplaklık hepsi Fatma Hanım'ı iğrendirecek çirkinliktedir. Rahat edebildiği tek yer, kendine ait bir zamanın hüküm sürdüğü evidir. Evinde pencere ve panjurlarını kapadığı anda değişen dünyayı dışarıda bırakabilmektedir. Böylece akan zamana hükmederek hayatının en mutlu anlarını tekrar düşünüp geçmiş zamanda bir yerde yaşamaktadır.

Sessiz Ev'de, değişen yaşam algısının yansıdığı bir başka ev tipi de gecekondulardır. Cennethisar'ın çevresinde bir gezintiye çıkan Faruk'un sözleri yaşanan değişimi göstermesi bakımından önemlidir:

Kervansaray yıkıntısından sökülme taşlarla yapılmış olabileceklerini düşünerek gecekondulardan birine yaklaşıyorum. Arka bahçe: Soğanlar ve çamaşırlar ve bir fidan, ama duvarları zayıf, fabrika görmüş bir çağın çürük, ölü biriketleriyle örülmüşler, aradığım sert yontulmuş taşlarla değil (S.E. 167).

Geçmiş zamanı imleyen kervansarayın karşısına, eksik yaşanan hayatları imleyen gecekondular çıkarılarak, geçen zamanın yarattığı mekânsal değişim verilmiştir. İlerlemenin bir göstergesi olan fabrikalarla beraber ortaya çıkan bir konut tipi olan gecekondular, bir evin taşınması gereken fiziki özellikleri taşımazlar. Çürük ve ölü duvarların arasında yaşanacak hayatların da, geleceğe umutla bakan hayatlar olması beklenemez. Apartmanlardan başka gecekondular da modernleşmenin olumsuz imgeleri olarak romandaki yerini almıştır.

Beyaz Kale adlı romanın anlatı zamanının 17. yüzyıl olması, geleneksel Türk evinin bazı özelliklerinin romanda yer almasına olanak sağlamıştır. İstanbul'la bütünleşen geleneksel ahşap evlerin yer aldığı sokaklarda, Osmanlı konak, köşk ve saraylarında geçen romanda, mekânın güçlü etkisiyle geçmiş zaman atmosferi canlı kılınarak, yaşanacak olaylara zemin hazırlanmıştır.

Bulunduğu geminin Osmanlı Donanması tarafından esir alınmasıyla bir anda kendini İstanbul'da köle olarak bulan İtalyan bilimadamı, önceleri hemen ülkesini geri

dönebileceğini düşünür ancak otoritenin mekâna yansımaları olan konağa gidince, bunun düşündüğü kadar kolay gerçekleşmeyeceğinin farkına varır:

Hemen aynı sisin içinde bir gemiye koyup beni ülkeme yollayacaklardı, ama Paşa'nın konağına girince, öyle kolay kolay kurtulamayacağımı anladım. İnsanlar parmaklarının ucuna basarak yürüyorlardı. Önce bir sofaya aldılar beni, orada beklerken bir odaya soktular. Küçük bir sedirde küçük bir adam, üzerine bir battaniye çekmiş uzanıyordu (B.K. 17).

Osmanlı'da konak adeta sarayın bir prototipidir ve iktidarın gücünün yansıdığı, merkeziyetçi bir mekândır. Köle de, konakta süren yaşam biçiminden, eve dönme hayalinin zannettiği kadar kolay gerçekleşmeyeceği sonucunu çıkarır. Geleneksel Türk evinde, evin herkese açık bir hareket alanı olarak konumlandırılan sofaya karşılık oda; evin genele kapalı, özel bölümü olma özelliği gösterir. Köle'nin, mahrem bir alan olan odaya, Sadık Paşa'nın huzuruna kabul edilmesi, Paşa tarafından değer gördüğünün ispatıdır. Ayrıca Türk evinin önemli bir unsuru olan sedirde uzanan Paşa'nın, odada rahatça hareket etmesi de kalabalık ailelerin yaşam alanı olan konaklarda, odanın kişilerin mahremiyet alanı olarak konumlandırıldığının göstergesidir.

Konak, Köle'nin İstanbul'daki hayatının biçimlendirildiği mekân olarak da romanda önemli bir yere sahiptir. Çoğu devlet yönetiminde yer alan paşaların yaşadığı konaklardaki merkeziyetçi yapı, yaşama da yansır. Nitekim, Paşa, Köle'yi Osmanlı bir Hoca'ya konakta hediye eder. Köle'nin bundan sonraki hayatını belirleyecek olan kararın konakta verilmesi, konağın toplum içindeki güçlü konumuna ve devlet otoritesini de yansıtan bir karar verme yetkisinin bulunmasına işaret eder.

Ayrıca *Beyaz Kale*'de, başlangıçta Hoca'nın daha sonra Köle'nin Padişah IV. Mehmet ile yakın ilişkileri dolayısıyla Padişah'ın evi olan saraya (B.K. 133) ve padişahın av köşkü olan "Mirahor Köşk"üne (B.K. 54) de yer verilir. Köle:

O saraylardan, konaklardan birine, çoğunu o gün tanıdığım yeni dostlarımla birlikte gider, saatlerce rakı ya da şarap içerek müzik dinledikten sonra, uykulu geyikleri taklit eden güzel dansözlerle, su üstünde yürüyerek oynayan yakışıklı köçeklerle, yanık sesleriyle içli ve neşeli şarkılar söyleyen şarkıcılarla kadeh tokuşturarak eğlenirdim (B. K. 137)

Sözleriyle saray ve çevresinde yaşanan sosyal hayatın içeriğine dair ayrıntıları da anlatır. 17. yüzyılın mekânsal özelliklerini yansıtmaları bakımından önemli bir yere sahip olan

roman, dönemin toplumsal yapısı içinde yer alan, çeşitli statüleri imleyen ev tiplerini de içinde bulundurur ve örnekler.

Kara Kitap'ta zamanın değişimi, evler ve evlerden dışarıya yansıyan yaşam biçimleri ile takip edilebilir. *Kara Kitap*'ta modernleşmenin getirisi yeni yapı tipi olarak yer verilen apartmanlar ve İstanbul'da göç sebebiyle hızla artan nüfusun oluşturduğu yeni yaşam alanı olan gecekondular olumsuz imgeler olarak romandaki yerlerini alırlar. İstanbul'da kayıp karısı Rüya'yı arayan Galip'in yolu, Rüya'nın bir zamanlar eski kocasıyla yaşadığı gecekondulu mahallesine düşer: "Mahalle oniki yıl önce ilk evlendiğinde Rüya'nın işçiler arasında 'çalışma' yapmak için kocasıyla yerleştiği küçük gecekondunun üzerinde kurulduğu kıraç tepeyi bütünüyle kaplıyordu" (K.K. 110) sözleriyle Galip, mahallenin kısa bir zaman içinde ne denli büyüdüğüne işaret eder:

Güntepe Mahallesi ana caddeye hatırladığından da yakınmış. İki katlı, gecekondudan bozma, perdeleri çekili beton evler(...) Kimilerinin soba boruları pencerelerinin ortasından çıkan, kimilerinin balkonları hafifçe öne eğilmiş bu evler içinde Rüya'yı düşünmek bile istemiyordu, ama on yıl önce buraya gene bir geceyarısı geldiğinde, düşünmek bile istemediği şeyi, evin açık pencerelerine sessizce yaklaşınca görmüş ve hemen geri dönmüştü (K.K. 124).

Dar gelirli insanların evlerinden oluşan bu gecekondulu mahallesinde, yoksulluk hüküm sürer. Evlerin birbirine benzeyen dış cepheleri gibi, içlerinde yaşanan hayatlar da birbirine benzer. Perdelerini kapayarak, dış dünya ile iletişimlerini kesen bu evlerde yaşayan insanlar, kendi günlük sıkıntılarıyla boğuştukları bir yaşam sürerler. İnsanların kendi köklerinden koparak para kazanmak için geldikleri yeni bir şehirde, başlarını sokacak bir damları olması için inşa ettikleri gecekondular, eksik kalmış hayatlara karşılık gelir.

Galip, değişen zamanın ev içlerini aynılaştırın ögesinin ise televizyon olduğunu düşünür. Eski ev, yeni ev, apartman, gecekondulu ayırt etmeksizin televizyon tüm evlerin içine girmiştir. Akşam olduğunda televizyonların mavi ışıkları evlerin pencerelerinden sokaklara yansır ve "Galip bütün İstanbul'un yemek masaları çevresinde toplandığını ve altı milyon kişinin televizyona bakmakta olduğunu" (K.K. 391) düşünür. Televizyon, değişen zamanın aynılaştırdığı ev içlerini vurgulamak için kullanılan bir simge olarak romandaki yerini alır.

Kara Kitap'ta, "Bir zamanlar o apartmanın olduğu yerdeki av kasrında bir şehzade yaşardı" (K.K. 399) cümlesiyle başlayan Şehzade'nin hikâyesi, içinde İstanbul'un hızla değişen evlerinin hikâyesini de bulundurması bakımından önemlidir. Bir zamanlar av kasrı olan yeşillikler içindeki yer, kısa bir zaman sonra insanların üst üste yaşadığı apartmanlarla dolmuştur. Romanda kasır ve apartman karşıtlığı dış çevre üzerinden yansıtılır:

O zamanlar –yüz yıl önce- şehrimiz, sokaklarında milyonlarca işsizin şaşkın tavuklar gibi gezindiği, yokuşlarından çöplerin, köprü altlarından lağımın aktığı, bacalarından zift renginde kara dumanların fişkırdığı ve otobüs duraklarında bekleyenlerin acımasızca dirsekleştiği bir yer değildi daha (K.K. 401)

Sözleriyle anlatılan dış çevre, yüz yıl içinde değişen konutlaşmanın ve şehrin kalabalıklaşmasının olumsuzlanmasını içerir. İstanbul'da yaşanan değişim o kadar hızlıdır ki, Rüya'yı ararken Galip "iri servi ağaçlarının altında küçülerek büsbütün kaybolmuş ahşap evlerin arasından, mezarlıklarla içiçe geçerek rüyalar ülkesinin eşiğine gelmiş mahallelerden geçtik" (K.K. 305-306) diyerek Eski İstanbul'u hayâl ile gerçek arasında bir yere konumlandırır.

Romanda, roman kişilerinin kendilerini hayatın merkezinde hissettikleri Şhrikalp Apartmanı inşa edildiğinde etrafında boş arsalar vardır:

Aslında, apartmanda yaşayanların tiksinti ve mutsuzlukla 'aralık' ya da 'karanlık' (diğer İstanbulluların dediği gibi aydınlık değil) demeye başladıkları yeni yer, kuyudan önce apartman aralığı da değildi, karanlık da, çünkü apartman ilk yapıldığında iki yanında boş arsalar vardı, sonraları bütün sokağı kirlî bir duvar gibi kaplayan çirkin apartmanlardan biri değil (K.K. 204).

Kısa sürede Şhrikalp Apartmanı'nın etrafının, diğer apartmanlar tarafından sarılmasıyla oluşan apartman karanlığı, romanda apartmandakilere sıkışmışlık hissi veren iç karartıcı bir yer olarak konumlandırılır. Zamanın, evlerin üzerindeki etkisi o kadar hızlıdır ki, bir zamanlar her katında ailelerin yaşadığı apartman, iş yerlerine dönüşmüştür. Rüya'yı ararken yolu yeniden Şhrikalp Apartmanı'na düşen Galip, apartmanın onun çocukluğunu geçirdiği hâlden çok uzak bir yere dönüştüğünü fark eder: "Bir zamanlar babası ve annesiyle oturduğu katın kapısında bir avukatın pirinç levhası vardı. Babaanne'yle Dede'nin katının kapısında bir jinekoloğun levhasıyla boş bir çöp tenekesi gördü" (K.K. 228) sözleriyle, bir zamanlar Galip'e ve ailesine yuva olmuş yapının, paranın hizmetine girdiği ifade edilmiş olur:

Yani ev/yuva, yerini sanayileşmenin ve modernizmin soğuk birimlerine bırakmıştır. Ev/yuva imgesinin bütün sıcak çağrışımları, insan hayatını acımasızca uyuşturan, parçalayan ve yok eden bir anlayış (kürtajcı doktor büroları) ile, bu ahlaksızlıkla pazarlık içinde ve birbirinin güvencesi sayılabilecek insan hayatı pazarlamacıları (sigorta şirketleri) tarafından satın alınmış ve parçalanmıştır. Bu apartman kavramı ise, daha geniş bir planda düşünüldüğü zaman, aydınlanma felsefesi ile başlayan insanla dünya arasındaki çatışmanın, zıtlaşmanın insan aleyhine bozulmuş doğal dengenin zirve noktası olarak görülebilir (Korkmaz 2000: 312)

Kara Kitap'ta zamanın evler üzerindeki etkisi, hayal ile gerçek arasında bir yere konumlandırılan eski ahşap evlerin değerini yitirmesiyle, başlangıçta üzerinde Şehzade Kasrı'nın bulunduğu alanın, apartmanlara teslim olmasıyla ve göç sebebiyle hızla artan şehir nüfusunun yeni yerleşim tipi olan gecekonduların İstanbul'un her tarafını sarmasıyla anlatılır. Romanda ev, zamansal kopuşları önleyen bir sığınak olmanın dışında ve ötesinde, zamanın istediği gibi hükmedip değerini kaybetmesine neden olduğu bir yapı olarak konumlandırılır.

Yeni Hayat'ta zamanın hızlı değişimi, romanın başkişisi Osman'ın taşra kasabalarına yaptığı iki yolculuk arasında geçen on dört yıllık bir zaman diliminde otele ya da apartmana dönüşen yahut yok olan evlerin anlatımıyla vurgulanmıştır. Geleneksel aileyi çatısı altında barındıran konut tipi olan konaklar; "(g)öçlerden, ölümlerden ve uğursuzluklardan sonra büyük aile dağılınca, Şen Palas, Sefa Palas, Cihan Palas ve Konfor Palas gibi adlarla otele çevril(miştir)" (Y.H. 107). Konağın temsil ettiği, geleneksel aile düzeni, kuşakların bir arada yaşaması ve ailenin bütünlüğünün korunması gibi özelliklerin aksine otel; köksüzlüğü, yalnızlaşmayı ve bozulan düzeni imler. Konakların yaşadığı bu değişim, toplumsal bir değişimi de içinde barındırır. Taşrada yaşayan büyük aileler, ekonomik şartlar, göç, ölüm gibi sebeplerle bölünerek, çekirdek ailelere dönüşürler ve boşalttıkları konaklar ya kaderine terk edilir, ya yıkılarak yerine apartmanlar yapılır ya da otele çevrilir. Osman'ın on dört yıl sonra yeniden ziyaret etmek istediği Dr. Narin'in konağının yerinde de yeller eser. Osman'ın "Dr. Narin'in sevimli kızlarıyla bir zamanlar yaşadığı konağa ve anılarımın mutlu dut ağacına doğru yürüdüm. Vadiye direkler dikilmiş, hatlar çekilmiş, elektrik gelmişti, ama bu yörede hiç ev yoktu, yıkıntılardan başka bir şey görülüyordu" (Y.H. 257) sözleriyle ifade edilen yok oluş, değişen zamanın evler üzerindeki etkisine örnek olarak verilebilir.

Romanda, taşranın modernleşme adı altında değişen yüzü "Kim, şehir meydanlarındaki ağaçları kestirmiş, Atatürk heykellerini hapisane duvarı gibi saran beton

apartmanların balkonlarındaki demir korkulukların hep aynı biçimde olmasını emretmiş(ti)” (Y.H. 255) sözleriyle dile getirilir. Batılı bir imge olan apartmanların, yaşanan çevreyi betonla kuşatması ve tektipleştirmesi zamanın evler üzerindeki olumsuz etkisi olarak okunabilir.

Osman, yıllar sonra çıktığı yolculukta, gençliğini hatırlatan tüm hatıraların yok olduğunu, her şeyin aynılaştığını görür. Osman’ın:

Ama üzeri asfaltla kaplanarak çocukluk anıları karartılan ve çevreleri trafik işaretleri, yanıp sönen ışıklar ve acımasız reklam panolarıyla sarılan o yeni yollar gibi, her şey anılardan, anılarımızdan acele ve telaşla kurtulmakla meşgulumuş gibi geliyordu bana (Y.H. 224)

Diyerek ifade ettiği değişim, modernleşirken aynılaşan yaşamları ve kaybolan hatıraları dile getirir.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda, geçen zamanın izleri değişen evler üzerinden anlamlandırılabilir. On iki yıl önce ayrıldığı İstanbul’a geri dönen Kara, İstanbul’un bu zaman sürecinde yaşadığı değişimi:

Gençliğimde yürüdüğüm kime mahalleler, kimi sokaklar, on iki yılda yanıp, kül ve duman olup uçmuştu da yerlerinde köpeklerin yol kestiği, meczupların çocukları korkuttuğu yangın yerleri açılmış, kimine de benim gibi uzaklardan geleni şaşkırtan zengin konakları yapılmıştı. Bunların bazılarının pencerelerine en pahalısından, renkli Venedik camları takmışlardı. Yüksek duvarların üzerinden sarkan cumbalardan, yokluğumda İstanbul’da iki katlı pek çok zengin evi yapıldığını gördüm (B.A.K. 15)

Sözleriyle dile getirir. İçinde yaşanan zamanı yansıtan evler, değişen sosyal, kültürel ve ekonomik yapının da aktarıcısıdır. Kara’nın yokluğunda devlet görevinde yükselen Enişte de, bir zamanlar yaşadığı evden ayrılarak, kendine yeni ve iki katlı bir ev yaptırır. Böylece yaptırdığı yeni ev, Enişte’nin değişen toplumsal statüsünün de bir göstergesi olarak romandaki yerini alır. Kara’nın aşık olduğu Şeküre’nin ve Enişte’nin bir zamanlar yaşadığı ev ise, terk edilmenin hüznüyle dolu ve geçen zamanın olumsuzladığı bir mekândır. Kara’nın, yıllar sonra gördüğü bu evi,

Eski bahçedeki ıhlamur ağacının dallarından küçük parmağım büyüklüğünde buz parçacıkları sarktığını, sıcak, yemyeşil ve güneşli yaz günlerini hatırladığım bahçenin kederden, kardan ve bakımsızlıktan insanın aklına ölümü getirdiğini söyleyeyim (B.A.K. 15).

Sözleriyle tasvir etmesi, evin geçen zamanın etkisiyle Kara için taşıdığı anlamı kaybettiğinin ve ölümü hatırlatacak olumsuz bir imgeye dönüştüğünün işareti olarak okunabilir. Nitekim ev, geçen zamanın kişilerde uyandırdığı duyguların bir somutlaması olarak romandaki yerini almıştır.

Kar adlı romada, yaşamının on iki yılını memleketinden uzakta Frankfurt'ta geçirmek zorunda kalan şair Ka, İstanbul'a döndüğünde geçen zamanın İstanbul'u ne kadar değiştirdiğine tanık olur. Geçen zaman sadece evleri ve ev içlerini değil, dış dünyayı da baştan aşağı değiştirmiş, Ka'nın yıllardır hasretini çektiği saflık ve masumiyet gibi duyguların da kaybolmasına sebep olmuştur. Ka, "İstanbul'dayken bütün çocukluğunu geçirdiği sokakların tahrip edildiğini, kiminde arkadaşlarının oturduğu yüzyıl başından kalma bütün o eski ve zarif binaların yıkıldığını" (KAR 31) gördüğünde, geçen zamanın bambaşka bir görünüme büründürdüğü İstanbul'dan uzaklaşmak, çocukluğunun kaybolan saf ve masum dünyasını yeniden bulmak amacıyla bindiği otobüsle, Kars'a doğru yola çıkar. "Kars, romanda İstanbul'un ve Ka'nın geçmişini, anılarını içeren "geçmiş/gençlik" diye tanımla(n)abilecek bir zamanı mekânlaştırır" (Erol 2008: 261). Yolda tipiye yakalanan otobüste bulunan,

Korkular içindeki yolcular birbirleriyle hiç konuşmadan karlar altındaki fakir kasabacıların sokaklarına, kırık dökük tek katlı evlerin soluk lambalarına, uzak köylerin şimdiden kapanmış yollarına ve lambaların belli belirsiz aydınlattığı uçurlara bak(ar)lar (KAR 11).

Hızla değişen İstanbul'daki evlere karşılık, Anadolu'daki evler, kırık döküklükleri, soluk lambaları ve kapanan yolları ile geçmiş zamanda kalmış, zamanın evler üzerindeki değiştirici etkisinin çok uzağında, kendi zamanlarında var olmaya devam etmişlerdir.

Kars'ta bir zamanlar büyük ailelerin yaşadığı konaklar boşalmıştır. Romanda "Ka bir zamanlar burada birilerinin mutlu, huzurlu, hatta renkli bir hayat yaşadığını eski binaların buz tutmuş saçaklarının genişliğinden, kapıların, duvar kabartmalarının güzelliğinden, binaların ağırbaşlı ama gün görmüş cephelerinden hissediyordu" (KAR 134) sözleriyle verilen geçmiş zaman evlerine ait özellikler, çoğunlukla geçen zamanın yıkıcı etkisiyle yok olup gitmiştir. Boşalan konakların yıkılmasıyla buralara yapılan gecekondular, zamanın evler üzerindeki bir olumsuzlamasıdır. "Zengin Osmanlı paşalarının Rus toplarıyla yıkılmış konaklarının yerine yüz yıl sonra yerleşmiş yoksul

gecekondu mahallesi” (KAR 198), eksik kalmış hayatları, yoksullukları ve ötelenmişliği imler. Modernleşmenin simgesi “Türkiye’nin her yerinde benzerleri yapılmış beton apartmanlar” (KAR 13) aracılığıyla ise Kars, içinde yaşadığı zamanı yakalamaya çalışan bir şehir olarak romandaki yerini almıştır.

Masumiyet Müzesi adlı romanda, geçen zamanın değiştirdiği evlere yer verilir. Romanda, bir zamanların büyük ailelerini çatısı altında barındıran köşkler, konaklar, yalılar, modern dünyada kendilerine yer bulamayan, eski medeniyetin temsilcileri olarak konumlandırılmışlardır. Geçmişini imleyen bu yapılar, çoğu zaman içtenliklerini yitirerek, çatıları altında ailelerin yaşadığı yerler olmaktan uzaklaşarak “Yeşilçam filmlerine set olarak kiraya” (M.M. 306) verilmeye, “büyük bahçe ve içindeki köşkler, Cumhuriyet’ten sonra zengin ailelerin arabayla gezdiği ve acemilerin araba kullanmayı öğrendiği bir parka çevrilmeye” (M.M. 474) ya da “(ö)n yüzünde “Hilâl Otel-Restoran” yazan eski konak” (M.M. 146) randevuevi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yaşanan göçler sonucu el değiştiren geçmiş zamana ait bazı evler de, yoksulluğa ve kaderlerine terk edilmiştir. Kemal:

Parke taşla kaplı bu dar sokaklarda, kaldırımlara yıkılacakmış gibi eğilen yıkıntı hâlindeki ahşap evler, Yunanistan’a göçen son Rumların bıraktığı boş binalar ve o boş yapılara kaçak yerleşen yoksul Kürtlerin pencerelerden dışarıya uzattıkları soba boruları, gece korkutucu bir görüntü verirdi (M.M. 321)

Sözleriyle İstanbul’un zaman içinde değişen çehresini dile getirir. Sibel’in ailesinin sahip olduğu Anadoluhisarı’ndaki yalı da, romanda geçmiş zamanın temsilcisi olarak kullanılmış, nişanlandıktan sonra bir süre burada beraber yaşayan Sibel ve Kemal’in adeta geçmişte kalan aşklarını imler hâle gelmiştir. Kemal’in;

İhtişamını kaybeden bu eski yalıda birlikte yaşamaktan memnunduk. Durumumuz ne kadar umutsuz olursa olsun, köhne binada bizi birbirimize bağlayan ve acımızı güzelleştirerek dayanılır kılan bir şey vardı. Yalı hayatı artık canlanmayacağı anlaşılan aşkımızı bir çeşit yenilgi, kader ve yoldaşlık duygularıyla derinleştiriyor, yok olan Osmanlı kültürünün son kalıntıları biz eski âşık, yeni nişanlıların hayatlarındaki “eksikliğe” bir derinlik katıyor, hatta bizi sevişememenin acılarından koruyordu (M.M. 227)

Diyerek dile getirdiği geçmiş zamanı imleyen yalı hayatı, Sibel ve Kemal’in aşklarının da geçmişte kaldığının mekânsal yansımasıdır. Geçmişini temsil eden ve içinde yaşanan zamanda kendilerine yer bulamayan bu evlerin yerini alan yapılar ise, apartmanlardır. Romanda apartman, içiçe geçmiş ve aynılaştırmış hayatların bir yansıması olarak kendine yer

bulur. Kemal'in, "Teşvikiye'de caminin karşısındaki yüksek bir binanın tepesindeki bizim dairenin yatak odası pencereleri, bizimkine benzeyen pek çok ailenin yatak odası pencerelerine bakardı" (M.M. 64) diyerek ifade ettiği aynılığa ve fiziksel yakınlık, kişilerin kendilerini kuşatılmış ve baskı altında hissetmelerine sebep olur. Roman boyunca Kemal tarafından olumsuzlanan apartmanlar, değişen zamanın mekânsal yansıması olarak İstanbul'u sarar. "(Ş)ehrin gitgide çirkinleşen yeni apartmanlar" (M.M. 189) tarafından kuşatılması, değersiz görülerek boş bırakılan alanların bile dolmasına sebep olur. "Yıllar sonra gittiğimde, o kel, çöplü, berbat tepelerin, yüzme havuzlu lüks sitelerle kaplandığını gördüm" (M.M. 486) diyen Kemal'in, Füsün'u kaybettiği kazadan sonra tüm mekân algısı değişir. "Bu yeni sokaklar, İstanbul'a her gün bir yenisi eklenen betondan tuhaf mahalleler, hastaneden çıktıktan sonra hemen hissettiğim şeyi, Füsün'un ölümünden sonra İstanbul'un bambaşka bir yere dönüştüğü duygusunu kuvvetlendiriyordu" (M.M. 544) sözleriyle, İstanbul'un her gün bir yenisi eklenen apartmanlarla değişen görüntüsünün, insanları geçmişten ve hatıralardan da kopardığına işaret eder.

3.2. Ev ve Eve Duyulan Aidiyet Hissi

Ev, insanoğlunun aidiyet hissiyle bağlı olduğu, hayatın tüm yabancılaştırmalarına karşılık; kişinin kendisine en yakın olduğu, ümitleri, hayalleri ve sonsuzluk özlemini barındıran çatıdır. "Kalımlık değerleri ve düşleri yaratan koruyan ev" (Korkmaz 2005: 142), bugünün geleceğe aktarılmasında ve kuşaklar arasında sıkı bağlar kurulmasında da önemli bir etkiye sahiptir. Zamansal kopuşları önleyen ve akan zamanın içinde bütünlük duygusu uyandıran ev, kişide tek bir yere ait olduğu hissini uyandırır. Kolay kurulan bir bağ olmayan aidiyet bağı, kişinin evi ve ailesiyle olan ilişkisini güçlendirerek, kaos içindeki dünyada yok olup gitmesini engeller. Bir yere ait olduğunu hisseden birey her zaman eve geri dönüş arzusunu içinde taşır.

Dışarı, yabancılarla ve tehlikelerle dolu, kişinin kendini güvende hissetmediği bir dünyadır. Oysa kişinin kendisi olabilmesi, kendi evrenini kurabilmesi için güven ortamına gereksinimi vardır. Kendini karmaşık bir dünyanın ortasında bulan kimse eve sığınır. Dışarı ve içeri diyalektiğinde ev "daima içeriyi, derinlikleri, kökleri, güveni ve geleceği simgeler" (Korkmaz 2006: 224). Eve gelen kişinin aidiyet hissi perçinlenir ve kendini

güvende hisseder, içi huzurla dolar. Dışarının yok ediciliği, evin çok uzağındadır. Evine dönen insan, kendine döner ve kendiyile bütünleşir.

Ocak, aidiyeti, devamlılığı ve bir arada olmayı imler. Bachelard (2008: 40), insanın gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da götürdüğünü söyler. Onun bu sözleri, evin birleştiriciliğinin yanı sıra, bir düş imgesi olan ocağa dönüşmesinin, ocağın insan varoluşunun anlamlandırılmasındaki konumuna işaret etmesi bakımından önem taşır. “Ateşin sürekli yandığı bu ocak; soğukta ısı, karanlıkta ışık, acıkınca yemek ve korkulu zamanlarda umuttur” (Korkmaz 2007b: 127). Zor durumda olan insanoğlu için her zaman düşsel değerler katılarak hayal edilen bir kurtarıcı niteliğindeki ocak, bugünün geleceğe aktarılmasında önemli bir işleve sahiptir. Ocağa dönüşen ev, varoluşsal bütünlüğü de sağlayarak, içinde yaşayanların zamansal kopuşlarını önleyen, aidiyet hissini pekiştiren sıcak ve güvenli bir yuva olma özelliği gösterir.

Orhan Pamuk romanlarında, çoğunlukla bir aidiyet mekânı olarak değer bulan ev, roman kişilerinin varoluşlarını konumlandıkları ve geleceğe güvenle baktıkları bir yerdir. Yaşadıkları evle içtenlik bağı kuramayan roman kişilerinin, kendilerini dış dünyanın bilinmezliğine bıraktıkları ancak dışarıdaki arayışların temsil ettiği yolculuğa rağmen; eve dönüş umudunu içlerinde taşıdıkları görülür. Evin temsil ettiği güven, sıcaklık, ve köklere dönüşün aksine; evden kopmayı gerektiren dış dünyaya yapılan yolculuk çoğu zaman eve duyulan aidiyet bağının yok olması ile sonuçlanır. Nesillerin devamlılığını sağlayan ve sıcaklık, bir arada olma ve güven duygularını imleyen ocağa dönüşmüş bir ev ise, çoğunlukla roman kişilerinin benlik arayışları içinde kaybolan bir değer olarak, Pamuk romanlarındaki yerini almıştır.

3.2.1. İçtenlik Mekânı Olarak Ev

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda ev, içinde yaşayanları sevgiyle kucaklayan, eve dönüş düşüncesiyle rahatlatan, sıcak, güvenli ve istenmeyen her şeyin evin duvarlarının dışında kaldığı bir içtenlik mekânı olarak konumlandırılmıştır. “Şimdi evime gireceğim. Karnımı doyuracağım. Sonra bir güzel sigara içeceğim. Sonra da tatlı ve uzun bir öğle uykusu” (C.B.V.O. 183). Cevdet Bey’e ait olan bu sözler, evin günlük telâşın ve hayatın hızlı akışının dışında, kişinin özgürce davranabildiği ve kendini en rahat hissettiği

yer olduğunu anlatması bakımından önemlidir. Cevdet Bey'in büyük oğlu Osman da iş yerinde ne zaman bunalsa, akşam evine gideceğini ve evinde rahatlayacağını düşünür:

Yazihanede çalışırken canı sıkıldığı, insanlarla boğazlaşmak zorunda olduğunu anladığı, para kazanmanın ve hayatın kirine bulandığı zamanlarda akşam eve döneceğini ellerini bol suyla, uzun uzun, tadını çıkarıp sabunlayarak yıkayacağını düşündü (C.B.V.O. 305).

İş hayatının gerektirdiği çetin mücadeleden bunalan ve paranın pisliğine bulanık Osman için ev, dışarının tüm kirini ellerinden temizleyerek rahatlayacağı, saf ve temiz olarak hayatına devam edeceği bir içtenlik mekânıdır.

Ev, içinde yaşayanlar ondan ne kadar uzaklaşırsa uzaklaşsın, bir gün geri döneceklerini bilir ve sabırla bekler. Hayatın anlamını arayan ve hangi amaç için yaşadığını sorgulayan Refik, çareyi evden uzaklaşarak, Kemah'a arkadaşı Ömer'in yanına gitmekte bulur. Burada aylarca kalan Refik, "eskiden olduğu gibi sağlıklı, dengeli ve mutlu bir insan olarak Nişantaşı'ndaki evine dönme" (C.B.V.O. 270) umudunu içinde taşır. Yaşadığı topluma ve ailesine yabancılaşan Refik, evinden ve ailesinden uzakta ve ait olmadığı bir yerde, kendiyle ilgili problemlerini daha kolay hâlledebileceğini ve daha çok kendine dönebileceğini düşünür. Ancak onun evden bu kaçıışı aslında kendi benliğinden, kendi varlığından kaçışıdır. "Birden Nişantaşı'ndaki ev hayatını hatırladı. Perihan'ı ve çocuğu düşündü... Merdivenlerdeki saat tıkırtısını, o kendine özgü huzur kokusunu duyar gibi oldu" (C.B.V.O. 281). Huzursuzluğun kendi içinde olduğunu fark eden Refik, İstanbul'daki evini hatırlar. Rahatlık, güven ve sakinlik, ona ait bir içtenlik mekânı olan evindedir. Çıktığı Doğu yolculuğundan çok şey öğrenen Refik, yeniden İstanbul'a, ailesine, evine döner.

İçtenlik mekânı denildiğinde akla gelebilecek en önemli mekânlardan biri de babaavidir. İnsanın hayata gözlerini açtığı ev olan babaevi, değerini bir ömür boyu korur. "Doğduğumuz ev bizi barındıran bir çatı olmaktan çok, düşleri barındıran bir çatıdır" (Bachelard 2008: 52). Bu ev, kişinin düş değerlerini oluşturur ve insanın yaşı kaç olursa olsun dönülecek, sığınacak bir mekân olarak hafızalara kazınır. Cevdet Bey tarafından kalbi kırılan Nigân Hanım, "babasının evine gi(der) ve ağla(r)" (C.B.V.O. 246). Nigân Hanım'ı babaevine yönlendiren aidiyet hissidir. Orada kimse tarafından yargılanmadan rahatça içini dökebileceğini bilen Nigân Hanım, babaevinde kendini güvende hisseder.

İnsanın yaşı kaç olursa olsun doğduğu eve dönmesi, huzura, güvene ve düşsel değerlerine dönmesidir.

Ev, birlik beraberlik temeli üzerine kurulmuş, aile bireylerinin her durumda birbirine destek olduğu hüznü paylaşarak azalttığı, mutluluğu paylaşarak çoğalttığı bir içtenlik mekânıdır. “Bu ev de bütün bayramlarda olduğu gibi cıvıltılı! Gülümseyerek ekledi: Daha cıvıltılı. Sayınız artmış” (C.B.V.O. 115). Ömer’e ait olan bu sözler, evi içtenlik mekânı olarak benimseyememiş, kendini eve ait hissetmeyen bir insanın sözleridir. Oysa bayramlar tüm ailenin bir arada olduğu, yıllar geçtikçe ailenin daha da kalabalıklaştığı, sevincin ve mutluluğun paylaşıldığı günlerdir. Nigân Hanım bir bayram günü şöyle düşünür: “Evlenele otuz yıl oldu. Altmış aşkın bayramı Cevdet Bey’le geçirdik. İşte bu da 1936’nın kurban bayramı. Kocam, aslan gibi iki oğlum, kızım, iki şeker gelinim, iki küçük torunum hep birlikteyiz” (C.B.V.O. 100). Üç kuşağın bir arada huzurla ve mutlulukla oturduğu bu bayram sofrası, yaşanılan evin bir içtenlik mekânına dönüşmesinin sonucudur. İçtenlik mekânına dönüşmüş bir ev, birlikteliği ve huzuru aynı çatı altında barındırır.

Cevdet Bey’e ölen abisinden istenmeyen bir miras olarak kalan Ziya, Cevdet Bey’in ailesiyle birlikte Nişantaşı’ndaki evde yaşar. Haseki’de büyüyen Ziya ne yaşadığı semte, ne akrabalarına, ne de içinde yaşadığı eve uyum sağlayabilir.

Nigân Hanım, kendisine hep korkuyla bakan, bu çekingen, ürkek çocuk; evde efendi olmayı öğrenemeyen hep bir hizmetçi, uşak ya da yanaşma gibi, efendilerin dışında kalan, ama onları da hep çevreleyen gurursuz, aşağıdan yukarı bakan bu çocuk evden gidecek diye sevinmişti (C.B.V.O. 248).

Varlığı evdeki diğer bireylerce benimsenmeyen ve ötekileştirilen Ziya’nın, içinde yaşadığı evde hep yabancı olarak kalması, aidiyet bağı kuramaması normaldir. Yaşanılan evin içtenlik mekânına dönüşmesi ve kişinin kendini o mekâna ait hissedebilmesi için, kişi kendini orada güvende hissetmeli ve diğer aile bireyleri tarafından değer görmelidir. “Evin içinde bir de o çocuk vardı: Ziya” (C.B.V.O. 200) denilerek aile bireyleri tarafından ötekileştirilen Ziya, yatılı olarak askeri okulu kazanıp evden ayrıldığı zaman evdeki herkes rahatlar, eve bir yabancı olarak gelen Ziya, evden bir yabancı olarak ayrılır:

Ziya’nın sinsi, ürkek bakışları, hiçbir şeye dokunmadan, yabancı gibi evde sessiz gezinişi Cevdet Bey’e tatsız bir geçmişi, geçen, eski, soğuk yılları hatırlatıyordu. Ziya askeri okula

gittikten sonra Nişantaşı'ndaki evde huzur daha da derinleşmiş, neredeyse elle tutulur olmuştu (C.B.V.O. 179).

Fiziksel olarak evdeki hiç kimseye bir zararı olmayan Ziya'nın varlığı, Cevdet Bey için tatsız bir geçmişin hatırasıdır. Geçmişin huzursuzluğunu varlığıyla bugüne taşıyan Ziya, Cevdet Bey'in, onu her gördüğünde unutmak istediği günleri hatırlamasına sebep olur. O eve ait olmayan bir insan, dışarıdan gelen bir yabancı olan Ziya, varlığıyla değil yokluğuyla evi aydınlatır.

Cevdet Bey'in cenaze törenine katılmak için fabrikadan gelen bir grup işçi, kendilerini bir anda yabancı bir mekânda buluverirler: "İşçiler kısa bir süre daha, kendilerini saran yabancı eşyaya bakmaktan, yakışsız bir şey yapmaktan korkarak oturdular" (C.B.V.O. 179). Nişantaşı'ndaki eve gelen işçiler, bir anda hiç bilmedikleri, yabancıları oldukları bir dünyanın ortasında bulurlar kendilerini. "Daha bir Batılılaşmış, yerel hayattan uzaklaşmış olma isteğinin ürünü" (Pamuk 2010: 158) olan Nişantaşı'ndaki hayat karşısında bocalayan işçiler, bildikleri yaşadıkları hayatla ilgisi olmayan, yabancıları oldukları bu yeni hayat karşısında yanlış bir davranışta bulunmaktan korkarak otururlar. Bu korkunun sebebi işçilerin bilmedikleri, tanımadıkları, ait olmadıkları bir dünyada bulunmalarındır.

Romanda yer yer boş ev imgesi de kullanılarak, evin varoluş düzlemine başka bir pencereden bakılmıştır. Boş ev, bırakılmışlığı, terk edilmişliği, kimsesizliği imler. Evin içini dolduran en önemli unsur insandır. Boş ev, insansız ev demektir. "Ne düşünüyorsun sen bu ev için? Kaç yıl geldik gittik buraya, ama bir kere olsun böyle boş bulmadık" (C.B.V.O. 100) der Muhittin Ömer'e. Ev, içinde yaşayan insanlar tarafından içtenlik mekânına dönüştürülmeden, içinde yaşayanlar kendi değerlerini katmadan hiçbir anlam taşımaz. Ev, yapısı itibarıyla dört duvarla sınırlı iken, içinde yaşayan insanların varlığıyla sonsuza açılan bir evrene dönüşür.

Sessiz Ev adlı romanda, adeta bir roman kişisi gibi belirgin bir konuma sahip olan ev, çatısı altında yaşayan insanlar tarafından dönülecek bir sığınak olarak görülmekle birlikte; romanda yer alan Darvinoğlu ailesine mutluluk getiren bir yuva ve bir içtenlik mekânı olma özelliği gösterememektedir. Selâhattin Bey'in, içinde yaşayanların kendi benliklerini kurlmalarına izin vereceği umuduyla Batılı usullerle inşa ettirdiği bu ev, çatısı

altında barındırdıklarına mutsuzluktan başka bir şey getirmemiştir. Selahattin Bey'in yazdıklarıyla memleketini aydınlatacağına inandığı yarım kalan pozitivist ansiklopedisi, Fatma Hanım'ın yaşadığı hayal kırıklıkları, Doğan Bey'in hayat karşısında aldığı yenilgi, Faruk'un anlam arayışı, Metin'in mutsuzluğu ve art arda yaşanan ölümlerle durmaksızın sarsılan ev, en sonunda Nilgün'ün ölümüyle tamamen sessizliğe gömülür. "Yalnızca iç seslerin fısıltıları ve saatin tiktaklarıyla sessizliği bozulan bu renksiz evin üst katında geçmiş, alt katında şimdi vardır- ikisi de alabildiğine gri(dir)" (Parla 2008: 61). Yaz tatillerini geçirmek üzere Cennethisar'a babaannelerini ziyarete gelen üç kardeşten Faruk'un, evi gördüğünde hissettiği karanlık duygular, bu evin bir içtenlik mekânına dönüşmemiş olmasının en önemli göstergelerindendir:

Her gelişimde sanki daha da eskiyip boşalan evi kasvetle seyrettim. Ahşap doğramaların boyası dökülmüştü, sarmaşıklar yan duvardan ön duvara atlamıştı, incirin gölgesi Babaanne'nin kapalı pancurlarına vuruyordu, alt katın pencere demirleri pas içindeydi. Tuhaf bir duygu sardı içimi: Daha önce alışkanlıktan fark edemediğim korkunç bir şeyler vardı sanki bu evde de şimdi şaşkınlık ve kaygıyla seziyordum. Büyük ön kapının bizim için açılmış hantal kanatlarının arasından gözüken Babaanne ile Recep'in içerdeki nemli ve ölü karanlığını seyrettim (S.E. 39).

Hiçbir aile bireyine mutluluk getirmemiş olan ev, algısal olarak da daralıp, kapanarak ölümü çağrıştırır. Evin olumsuzlanması eskiliği sebebiyle değil, içinde barındırdığı insanlara bir yuva olamamasındandır. Yıllardır evde yaşananlar, evin dış görünüşüne yansımış, ev adeta tüm hayal kırıklıklarının, mutsuzlukların ve kötülüklerin mekânsal somutlaması olmuştur.

Evin içtenliğini ve bütünlüğünü bozan başlıca olay, karısının kendisini anlamadığını düşünen Selahattin Bey'in, evin hizmetçisiyle beraber olarak ondan iki çocuk sahibi olması ve onları evin bahçesine inşa ettirdiği kulübeye yerleştirmesidir. Selahattin Bey'in kendi evinin bahçesinde ve karısının gözü önünde yaşadığı bu hayat, Fatma Hanım'ın ondan öğrenmesine ve kulübede yaşananları büyük bir nefretle izlemesine sebep olur. Selahattin Bey'in kulübedekileri eve getireceğini ve hep beraber yaşayacaklarını söylemesi ise Fatma Hanım için bardağı taşıran son damladır:

Düşündüğüm gibi, bastonumu aldım, merdivenleri inip karlı bahçeye çıktım. Ne kadar uzakta kaynayan cehennem kazanları, işkence acıları! Eriyen karda ayak izlerimi bırakarak şeytanın kulübe dediği günah yuvasına ben hızlı hızlı yürüdüm. Ne kadar uzakta yarasalar, çingiraklı yılanlar cesetler! Kulübeye vardım, kapısını çaldım, biraz bekledim, sefil kadın, aptal hizmetçi, hemen açtı. Fare leşleri, baykuşlar, cinler! Onu itip içeri girdim, demek piçlerin bunlar, elimi tutmaya kalktı! Lağım boruları, hamamböcekleri, ölüm korkuları!

Yapmayın hanımefendi, yapmayın çocukların ne günahı var? Habeş köleler, zenciler, paslanmış demirler! Çocuklara vuracağınıza bana vurun hanımefendi, ne günahı var onların. Aman Allah'ım kaçın çocuklar kaçın! Kaçamadılar (S.E. 226)!

Bu olaydan sonra Selahattin Bey, kulübedekileri alarak bir köye götürür. Fatma Hanım'ın dayağı İsmail'in topal, Recep'in ise cüce kalmasına sebep olur. Ötekiliğin ve toplumdışılığın sembolü olan kulübede yaşananlardan sonra, Fatma Hanım'ın günahı eve de sirayet eder ve kulübenin yapımıyla evde ortaya çıkan ikilik, kulübenin yıkımıyla ortadan kalkmaz. Yaşanan olay evin bütünlüğünü bozarak içtenliğini yitirmesine sebep olur.

Fatma Hanım'dan yediği dayak sebebiyle, cüce kalan Recep, yıllar sonra Fatma Hanım'a hizmet etmek için Cennethisar'daki eve geri döner. Evlilikdışı bir ilişkiden dünyaya gelmiş olan Recep, cüce olması sebebiyle de toplum dışına itilmiştir. Kendini dışarıda ötelenmiş hisseden Recep, evde de rahat edemez. "Eve dönmek istemiyorum, başka yapacak şey de yok" (S.E. 12) ya da "(b)üyükhanım bekliyordur, ama eve dönmek istemiyorum" (S.E. 14) sözleriyle çeşitli zamanlarda eve dönmek istemediğini dile getiren Recep, "(s)okaklar tenhalaşmış, saklambaç oynayan çocuklar evlerine girmiş. Ne yapayım, eve dönüyorum" (S.E. 15) diyerek dış dünyada yapacak bir şey bulamadığı için en sonunda, zorunluluktan eve döndüğünü söyler. Recep için ev, mutlulukla dönebileceği ve aidiyet hissiyle bağlı olabileceği bir içtenlik mekânı değildir. Dışarıda, insanların küçümseyen bakışları ve alay eden sözleri dolayısıyla mutsuz olan Recep, kendini yalnız ve ötelenmiş hissederek eve döner ancak evde de rahat edemez:

Bahçe de sessizleşir, bazan cırcırlar, bazan hışırdayan ağaçlar ve uzakta, bütün yaz boyunca, bahçe duvarlarının ötesinde yaşayan insanların, ağaçlara asılı renkli lâmbaları, arabaları, dondurmaları ve selâmlaşmaları... Kışları onlar da olmaz ve duvarların ötesindeki ağaçların sessiz karanlığı beni ürpertir, o zaman bağırarak isterim, bağırırım, Büyükhanımla konuşmak isterim, ama o konuşmaz, ben susarım ve insanın nasıl böyle sessiz kalabileceğine şaşarak bakarım (S.E. 170)

Sözleriyle Recep, adeta dünya üzerinde ne kadar yalnız olduğunu haykırır. Ne kendine ait bir evi, ne de dışarıda nefes alabilecek bir yeri vardır. Yalnızlık duygusuyla bir bunaltı imgesine dönüşen ev, Recep için içtenlik mekânı olmanın çok uzağındadır.

Romanda içtenlik mekânına dönüşemeyen diğer bir ev, Ceylanların zenginliğinin bir göstergesi olarak döşenmiş deniz kenarındaki evleridir. Metin, aşık olduğu zengin

Ceylan'ın evindeki eşyaları gördüğünde, eşyalar ona zengin ve mutsuz insanların yaşadığı Amerikan filmlerindeki evleri çağrıştırır:

Beton evin alt katının açık kapısının içinde korkutucu mobilyalar vardı: Amerikan filmlerinde zengin ve mutsuz karı kocalar ellerinde viski bardaklarıyla bağrışarak evlilik sorunlarını tartışırken böyle mobilyalara otururlar. Sanki evin içinden gelen zenginlik ve lüks kokusu, bana senin ne işin var burada diyecek gibiydi, ama düşündüm ve rahatladım: Ben hepsinden zekiyim bunların (S.E. 52).

Cennethisar'daki zengin arkadaşlarının yanında Metin, herkesten daha zeki olduğunu, bir gün mutlaka kendisinin de zengin olacağını düşünür. Ancak Ceylanların evini gördüğünde bu dünyaya ait olmadığını hissetmekten de kendini alıkoyamaz. Ceylanların evinin aşırı lüks mobilyası, evin içtenliğini kaybederek yapaylaşmasına ve evi yaşanan bir yerin sıcaklığından çıkararak, sadece bir zenginlik göstergesi olarak döşenen bir mekâna çevirmiştir.

Selahattin Bey, İstanbul'dan ve siyasetten uzaklaştırılmış bir Osmanlı aydınıdır ve Cennethisar'da yaptırdığı ev, kendisi için baskılarından bunaldığı dış dünyadan kaçmak için adeta bir sığınak işlevi görür. Evin bu işlevi diğer kuşaklar için de devam eder. Hayat karşısında direniş gösteremeyen ikinci kuşağın temsilcisi kaymakam Doğan Bey de, valilik sırası gelmişken istifa ederek Cennethisar'a annesinin yanına döner. Eve dönüş, evin bir içtenlik mekânı olmasında ziyade, Doğan Bey'in gidecek başka bir yerinin olmaması sebebiyledir. Üçüncü kuşağın temsilcisi Doçent Faruk da: “Ben de onlar gibi, dedem gibi babam gibi yapsam her şeyi bırakıp buraya kapansam, her gün Gebze'ye gidip gelsem, tarih denen şeyle ilgili, başı ve sonu olmayan milyonlarca kelimelik yazı için masaya otursam” (S.E. 229) diyerek Cennethisar'daki evi tıpkı dedesi ve babası gibi hayatın gerçeklerinden kaçmak için sığınılacak bir mekân olarak konumlandırır. Burada ev, hayat karşısında muvaffak olamamış nesillerin, realiteden kaçmak için kullandıkları bir mekân olduğundan ve nesillerin mutsuzluğunu, başarısızlığını ve umutsuzluğunu evin çatısı altına taşımalarından dolayı ev, aidiyet hissiyle dönülen bir içtenlik mekânı olmaktan, ziyade bir kaçış mekânı olarak konumlandırılmıştır.

Beyaz Kale adlı romanda ise ev, temelde dönüşümün ve karşılıklı bellek edinmenin gerçekleştiği mekân olarak konumlandırılmıştır. Ancak bu zorlu süreç içinde özellikle Köle'nin ülkesinde bırakmak zorunda kaldığı evine, ailesine ve hayatına duyduğu aidiyet

ile, yıllar içinde İstanbul'da içinde yaşamaya alıştığı evin ve hayatın getirdiği ikilik önemli bir yere sahiptir.

Bindiği geminin Osmanlı Donanması tarafından esir alınmasıyla, bir anda kendini İstanbul'da bir zindanda, köle olarak bulan İtalyan bilimadamı: “Zindan berbat bir yerdi, küçük izbe hücrelerinde yüzlerce esir pislik içinde çürüyordu” diyerek ansızın değişen hayatını ve yaşamak zorunda kaldığı yeni mekânı olumsuzlar. Alışık olduğu yaşam düzeninin çok uzağında özellikler taşıyan zindan, içtenlik mekânı olmanın çok ötesinde, algısal olarak daralıp kapanan bir mekâna işaret eder. Daha sonra bilimsel bilgisini zindanda kurtulmak için bir araç olarak kullanan Köle, insanların çeşitli hastalıklarını iyileştirir. Bu sayede Sadık Paşa'nın gözüne girer ve bilime meraklı Osmanlılı bir Hoca'ya hediye edilir. Hediye edildiği Hoca, Köle'nin kendisiyle yaşayacak olmasından memnundur, hatta evin bir odasını köle için hazırlar. Ancak Köle, yeni evini sevemez:

Evi küçük, sıkıntılı ve sevimsizdi. Nereden aktığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğim pis bir suyun çamurlaştırdığı kargacık burgacık bir sokaktan giriliyordu. İçerde neredeyse hiç eşya yoktu, ama eve her girişimde içim daralır tuhaf bir sıkıntıya kapılırdım. Belki de bu duyguyu bana, dedesinden kalan adını sevmediği için, kendisine “Hoca” dememi isteyen bu adam veriyordu: Beni gözetliyordu, benden bir şey öğrenmek ister gibiydi, ama o sırada sanki o şeyin ne olduğunu bilmiyordu (B.K. 23).

Sözleriyle, bundan sonra yaşayacağı evin bir içtenlik mekânı olmadığını dile getirir. İçinde yaşayanlarla özdeşleşen ev, değerini bu sayede kazanır. Tek başına yaşayan bir adam olan Hoca'nın, yaşama karşı negatif algısı evine de yansır. Hoca tarafından evde sürekli gözetim altında tutulan Köle tarafından ev, içtenlik mekânı olmanın çok ötesinde kişiyi boğan ve ezen, varlık alanını daraltan, kendisi olmasına izin vermeyen bir mekân olarak anlaşılandırılır.

İnsan dünyada felâkete uğradığında evine sığınmak ister. Ev, insanın bedenini ve ruhunu dış tehlikelerden korur. Oradaki anne şefkati, herkesin ve her şeyin terk ettiği bedbaht insanı, her zaman bütün sıcaklığı ve samimiyetiyle kucaklamaya, ona her an yeniden kendisi olma kapılarını açmaya hazırdır (Korkmaz 1999: 7).

Köle olarak bulunduğu Hoca'nın evinden, ait olduğu eve, ülkesine ve ailesinin yanına dönme umudu köleyi ayakta tutarak, ona dayanma gücü verir. Eve dönüş, güveni, aidiyeti ve kökleri temsil eder. Yaşamak zorunda kaldığı yeni koşullar içinde, Köle'nin zihninde kendi evi, özlemle hatırladığı, güvenle yaşayabileceği tek sığınak olarak konumlanır.

Hoca'nın benlik problemi üzerine kafa yorması ve "neden ben benim" sorusunu sorması ve Köle'den bu sorunun cevabını istemesi sonucu Köle, önündeki kağıda geçmişiyile ilgili bir şeyler yazar: "Önce, kardeşlerim, annem ve anneannemle birlikte, Empoli'deki çiftliğimizde geçirdiğimiz o güzel günleri anlatan bir kaç sayfa yazdım. Benim niye ben olduğumu anlamak için, bunları anlatmayı neden seçtiğimi açıkça bilmiyordum" (B.K. 68). Köle, kendini anlatmaya Empoli'deki çiftlikte geçirdiği, geçmişte kalan mutlu günlerden başlar. Aidiyet hissiyle bağlanılan bir mekân olan ev, insanın kişilik kazanmasında önemli bir yere sahiptir. Kişinin nerede ve nasıl bir evde doğduğu, onun gelecekte nasıl bir insan ve hangi değerlere sahip olacağı konusunda da belirleyicidir. Bu sebeple Köle, benlik probleminin çözümü hususunda geçmişe, ait olduğu mekân ve çevreye başvurur. Hoca ve Köle'nin hayata bakışlarındaki farklılığın sebebi, geçmişte ve ait olunan farklı dünyalarda yatmaktadır. Benlik problemi üzerine kafa yormaya devam eden Köle, "(m)ühendislik okulunun ilk yılı bitip de tatil başında tek atlı bir arabayla evine dönerken nasıl sabırsızlandığını" (B.K. 90) yazar. Bu satırlar da Köle'nin aidiyet mekânı olarak benimsediği evinin, hayatında önemli bir yere sahip olduğunun ve güvenle dönülecek bir yer olarak zihnindeki yerini koruduğunun işaretidir. Buna karşılık Hoca'nın sorusu "(h)ep öyle mutlu mu yaşıyorlar orada" (B.K. 90) olur. Hoca, bu soruyla bir yandan içinde bulunduğu mutsuz hayata işaret ederken; diğer yandan "orada" diyerek, Köle'nin artık geçmişinden ve geçmişinde kalan hayatından ne kadar uzak olduğunu belirtir.

Köle yıllarca Hoca'yla beraber yaşadığı evi benimsemekle, ait olduğu dünyaya geri dönme düşleri arasında gidip gelir. Çoğu zaman Hoca'nın baskılarıyla bir bunaltı imgesine dönüşen ev, Köle tarafından benlik problemine de işaret ederek olumsuzlanır:

Odanın içinde aşağı yukarı gezinirken, karanlık bir yağmur altındaki çamurlu pis sokağa, ya da Haliç kıyısındaki bir-iki evin hâlâ yanan soluk ve titrek lambarına, sanki orada umut bağlayabileceği yeni bir belirtinin izlerini arar gibi, bakarken, bir ara odanın içinde kıvranarak gezinenin Hoca değil de kendi gençliğim olduğunu düşünürdüm (B.K. 125)

Diyen Köle, Hoca'nın baskıları ve İstanbul'da ortaya çıkan veba salgınının onu tamamen dış dünyadan uzaklaştırmasının da etkisiyle, kendisine dar gelen evden Heybeliada'ya kaçır. Buradan ülkesine kaçabileceğini, evine dönebileceğini düşünür: "Yavaş yavaş ülkeme kaçabileceğime kendimi inandırmaya çalışıyordum. Bunun için, adanın kapısı bacası açık evlerinden para çalmama yeterliydi; ama daha önce Hoca'yı unutmam şarttı"

(B.K. 102) diyerek Hoca'yla geçirdiği yılların ve Hoca'nın onun üzerindeki etkisinin sonucunda, başlangıçta her fırsatta dile getirdiği eve dönüş fikrinden ne denli uzaklaştığını dile getirir. İstanbul'da geçirdiği yıllar sonrasında evine karşı aidiyet duygusunu kaybeden Köle:

Ondan kaçıp Heybeliada'da geçirdiğim günlerde hedefimin bulanıklaştığını sezmiştim. Venedik'e dönsem ne olacaktı? Bu onbeş yılda annemin öldüğüne, nişanlımın da evlenip çoluk çocuğa karıştığına aklım çoktan yatmıştı, onları düşünmek içimden gelmiyordu, rüyalarım da gittikçe seyrekleşerek giriyorlardı, üstelik kendimi, o ilk yıllarda olduğu gibi, Venedik'te onların arasında değil, rüyalarımda, onları, İstanbul'da, bizim aramızda görüyordum. Venedik'e dönersem, yarıda bıraktığım bir hayata kaldığım yerden devam edemeyeceğimi biliyordum (B.K. 119)

Diyerek, İstanbul'u ve burada yaşadığı hayatı benimsediğine, geçen on beş yılın her şeyi değiştirdiğine işaret eder. Eskiden rüyalarında kendisini ülkesinde görürken, artık orada bıraktığı insanları, İstanbul'da görmektedir. Üstelik bilinçaltının bir yansıması olan rüyalarında onları "İstanbul'da bizim aramızda" (B.K. 119) görüyorum demesi de, İstanbul'daki hayatını içselleştirdiğinin bir göstergesidir. Nitekim Heybeliada'dan kaçabilecekken, adeta Hoca'nın gelip kendisini buradan almasını beklemesi ve Hoca'nın kendisini alıp götürdüğü İstanbul'daki evi "(h)ava kararmadan evdeydik, ev kokusunu özlemişim" (B.K. 103) diyerek içselleştirmesi, Köle'nin artık buraya aidiyet bağıyla bağlandığının en önemli ispatıdır.

Köle, her ne kadar ülkesinde yaşadığı hayatı, evini ve ailesini özlemle hatırlasa da, Hoca'yla geçirdiği yıllar ve karşılıklı bellek ediniminin sonucunda, metaforik yer değiştirmeye ortam hazırlanmış, en sonunda da Köle'nin yerine, Köle'nin evine dönecek olan Hoca'ya, Köle hayatıyla ilgili son ayrıntıları anlatmıştır: "Gün ışıyana kadar, ona, ülkemde bıraktıklarımı, evimi nasıl bulabileceğini, Empoli'de Floransa'da nasıl tanındığımızı, annemi, babamı, kardeşlerimi, huylarını anlattım" (B.K. 168).

Romanın sonunda, Köle'nin yerine geçerek onun hayatını yaşamaya başlayan Hoca'nın kitaplarından çok etkilenen bir gezgin, Hoca'yı bulmak amacıyla İstanbul'a gelir. Hoca'nın kimliğini alan Köle ise, Hoca'yla yıllarca beraber yaşadından sonra tek başına kaldığı evde yaşamaya tahammül edemez ve Cennethisar'a taşınır, burada evlenir ve çoluk çocuğa karışır. Cennethisar'a kendisini ziyarete gelen gezginden, kendi yerini alan Hoca'nın orada neler yaptığını öğrenir: "(Y)azdıklarımın heyecanına kapılan eski nişanlısı, yaşına bakmadan kocasından ayrılmış; evlenmişler, dağılıp satılan eski aile evini yeniden

alıp yerleşmişler, evi, bahçeyi, eski hâline sokmuşlar” (B.K. 184). Hoca, İstanbul’daki evinde bir türlü bulamadığı içtenlik ve huzuru, Köle’nin kimliğini edinerek gittiği Empoli’de bulur.

Beyaz Kale’de içtenlik değerini tamamen kaybetmiş, köklere bağlı bir geçmişten ve güvenli bir gelecekte yoksun, sadece içinde yaşanan anın içgüdüsel bazı davranışlarını gidermek üzere varolan “genelev” olarak adlandırılan ötelenmiş bir eve de yer verilir. Köle’nin “Aksaray’daki eve gitmiş, müzik dinledikten sonra kadınlarla yatmış, eve dönüyorduk” (B.K. 49) diyerek başlangıçta hayatın akışı içinde konumlandığı mekân, ilerleyen zamanda, Hoca ve Köle’nin yaşadığı benlik değişiminin sarsıntılarıyla evi birbirleri için çekilmez hâle getirdiklerinde, Hoca için bir kaçış mekân olarak konumlanır. Köle’nin: “Belki de benim bakışlarıma katlanamadığı için evden çıktı gitti, gece çok geç döndü, üzerine sinen kokudan anladım, tahmin ettiğim gibi, o eve, o bayağı kadınlarla yatmaya gitmiş” (B.K. 77) diyerek, Hoca’nın hayat karşısında yaşadığı eksiklikleri kapamak için geneleve gittiğine işaret eder ve evi ve kadınları “o” sıfatıyla niteleyerek toplumdışına iter ve ötekileştirir.

Kara Kitap’ta ev, aile bireylerinin hayatın merkezinden uzaklaşmasını temsil eden Şehrikalp Apartmanı’ından ayrılmak zorunda kalmalarıyla olumsuzlanmış, Celâl’in tüm yaşamını etkileyen çatı katından kovulma olayı sonucu ikiliğe düşmüş, Galip’in hafızasal olarak Celâl’in yerine geçmesi sonucu ise yeni bir hayatın başlangıcına tanıklık etmiştir. Romanda, özellikle Celâl’in hayat karşısında yaşadığı büyük sıkıntıların, hayattan kaçmasının ve dünya üzerinde kendini bir yere konumlandıramamasının temelinde, herhangi bir eve karşı aidiyet bağı ile bağlanamamasının getirdiği kopukluk yatmaktadır. Celâl ve annesi, onları bırakıp yurt dışına giden Celâl’in babasına para göndermek için, önce kiraya verilen, daha sonra da satılan apartman dairesinden “bir ara sandık odası olarak kullanılan ve daha sonra yarım daireye çevrilen o küçük ve içerlek çatı katına çıkıp yerleş(ir)ler” (K.K. 17), evden ziyade başlarını sokacak bir çatı olma özelliği gösteren yeni yerleşim yeri, dışlanmışlığın sembolü olarak romandaki yerini alır. Babasının yurda dönmeyişi üzerine annesiyle birlikte Aksaray’da eski ve köhne bir eve taşınan Celâl’in yaşamaya başladığı bu ev, ona yoksunluklarını ve Nişantaşı’ndaki evden kovuluşunu, hayatının başka bir yöne evrilmesini hatırlatan bir mekân olarak konumlanır. Celâl, annesinin ölümünden sonra yeniden yerleştiği çatı katından, yeni eşi ve kızıyla yurda

dönen babasının buraya yerleşecek olması sebebiyle, ikinci kez ayrılmak zorunda kalır. Korkmaz (1999: 2)'in ifadesiyle “evden koparıma, insanı tarihsel boyutundan ve değer duygusundan da arındırma anlamı taşıdığından” sadece bir çatı katı da olsa, Celâl için geçmişin anılarını içinde barındıran bir yuva özelliği gösteren bir mekân olan bu evden kovulması, Celâl'in bir daha hiçbir eve aidiyet hissi ile bağlanamamasına ve hayatı boyunca insanlardan kaçmasına sebep olur. Celâl'in “bıraktığı adresler ya da telefon numaraları yanlış ya da uydurma çık(ar)” (K.K. 101) ya da “Celâl bazan üç-beş günlük süreler için adresini ve telefonunu herkesten sakladığı, İstanbul'un bilinmeyen bir yerindeki gizli evlerinden birine kendini kapatır” (K.K. 31). Celâl, kendine adresleri belirsiz çok sayıda ev edinir, ancak Celâl için bu evler, sadece kaçış mekânı olarak değer bulur. İnsanlarla da iyi ilişkiler kuramayan Celâl, adresi belli olmayan çeşitli evlerde sadece yazı aracılığıyla hayatla bağ kurar.

Romanın ikinci kısmının birinci bölümünün başlığı “Hayalet Ev”dir (K.K. 231). Celâl, ailesi tarafından Şehrikalp Apartmanı'ndan kovulmasının intikamını yıllar sonra bu daireyi satın alarak ve evi bir zamanlar kendisinin yaşadığı hâliyle yeniden düzenleyerek, adeta kişisel bir müze kurarak alır. Bu bağlamda yazarın *Masumiyet Müzesi* romanıyla kurguyu gerçeğe çevirdiği müze-ev fikrinin, ilk tohumlarının Kara Kitap'ta atıldığını söylemek mümkündür. Celâl'in kovulduğu evi satın alarak geçmişi yeniden inşa etmesi, ev aracılığıyla geçen zamanı kapatmak istemesi bakımından da önemlidir. Celâl'in bir köşe yazısında yer verdiği:

Hiç tanımadığım bir hayâlet şehire bırakıldığımı düşünürüm; bir zamanlar milyonlarca insanın yaşadığı mahalleler, caddeler, camiler, köprüler, gemiler, her şey, her şey bomboştur ve ben o hayaletimsi boş alanlarda yürüdükçe gözyaşlarıyla kendi geçimi ve kendi şehrimi hatırlıyor, ağır ağır kendi mahalleme, kendi evime, içinde uyumaya çalıştığım kendi yatağıma doğru yürüyorumdur (K.K. 244-245)

Sözleri, onun kaosun hakim olduğu dış dünyadan, geçmişi, kökleri ve güveni temsil eden, aidiyet mekânına, evine dönüşünü anlatması bakımından önemlidir. Her ne kadar Celâl, hayatını evlerle bağ kuramadan, bir mekâna ait olamadan geçirirse de, Şehrikalp Apartmanı'na dönüş, onun kendilik değerlerine dönüşünün bir işareti olarak okunabilir.

Galip ve çok sevdiği karısı Rüya'nın beraber yaşadıkları ev, ikisi için de farklı bir değere sahiptir. Galip, içinde Rüya'yla beraber yaşadığı eve aidiyet hissiyle bağlıyken, aynı ev Rüya için sadece dört duvardan ibarettir. Aşağıda verilen satırlar Galip ve

Rüya'nın ev içinde yaşadıkları hayatı ve evin onların üzerindeki etkisini yansıtması bakımından önemlidir:

Galip, gazetenin kapının altından atılmış olacağını düşünerek tüy gibi hafif olmaya alışmış dikkatli hareketlerle yataktan kalktı, ama ayakları onu kapıya değil helâya götürdü, sonra da mutfığa. Çaydanlık mutfakta değildi, oturma odasında demliği bulabilirdi. Bakır küllük ağzına kadar sigara izmaritiyle dolu olduğuna göre, Rüya yeni bir polisiye roman okuyarak ya da okumayarak sabaha kadar oturmuştu. Çaydanlığı helâda buldu: Yeterli su basıncı olmadığı için sıcak su, “şofben” dedikleri o korkutucu araç yerine, bir ikincisini hâlâ alamadıkları çaydanlıkla ısıtılıyordu(...) Galip fincanları çalkalarken, temiz çatal bıçak, tabak ararken ve pastırma kokan buzdolabından plastik yiyeceklere benzeyen beyaz peynir ve zeytini çıkarırken ve çaydanlıkla ısıttığı suyla traş olurken, Rüya'yı uyandıracak bir gürültü yapmayı düşünüyordu, ama çıkmadı o gürültü. Demlenmiş çayını içip, bayat ekmek dilimleriyle kekikli zeytinleri masada yerken kapının altından alıp tabağının yanına uzattığı mürekkep kokulu gazetenin uykulu kelimelerini okuyup başka şeyler düşündü (K.K. 20-21).

Evin içine hakim olan düzensizlik, Rüya'nın bu evi içselleştirmemiş olmasından kaynaklanır. Rüya, kendine kurduğu dışarıya kapalı, içe dönük dünyada polisiye roman okuyarak herkesten ve her şeyden ayrı yaşar. Galip ile Rüya'nın son konuşmalarında Rüya'nın, “(p)erdeler çekiliyken ev korkunç oluyor” (K.K. 30) demesi de içselleştiremediği evinden uzaklaşacağını bir işareti olarak okunabilir. Rüya'nın aksine Galip ise evi güvenle dönülecek bir sığınak olarak anlamlandırır:

Gün boyunca, her seferinde Rüya'nın dudak büktüğü bahaneler bulup yazıhaneden eve bir iki kere telefon eder, akşam evin sıcaklığına döndüğünde küllüklerdeki sigaraların sayısından ve cinsinden, eşyaların, nesnelere duruşundan ve eve girmiş bir yenisinden, yüzünün teninden Rüya'nın o gün ne yaptığını, pek de fazla yanılmadan, aşağı yukarı, çıkarırdı (K.K. 59)

Dışarıdan evine dönen Galip için ev, dış dünyanın karmaşasından uzak, güvenle dönülecek sıcak bir yuvadır. Ancak Rüya'nın evi terk etmesiyle, Galip için de evin anlamı değişir. Her gün sevgiyle döndüğü evde duramaz hâle gelir:

Evde kimse yoktu. Rüya'nın eve bir an gelip gittiğine ilişkin bir iz de yoktu hiçbir yerde. Dokunduğu eşyalar, kapı kulpları, şuraya buraya atılmış makaslar, kaşıklar, bir zamanlar Rüya'nın sigarasını bastırduğu küllükler, bir zamanlar birlikte oturup yemek yedikleri yemek masası, bir zamanlar karşılıklı oturdukları boş ve acıklı koltuklar, evdeki her şey dayanılmayacak kadar hüznüydü. Koşar adım kendini dışarı attı (K.K. 422-423)

Sözleriyle ifade edilen Galip'in ruh hâli, evin içtenlik mekânına dönüşmesinde, evin içinde yaşayanların önemini belirtmesi bakımından kayda değerdir. Evi içtenlik mekânına çeviren, içinde yaşayan insanlardır. Başlangıçta, Galip için içtenlik mekânı olan ev, Rüya'nın gidişinin ardından, Galip'i boğan bir bunaltı mekânına dönüşür. Kaybolan

karısını aramaya girişen Galip, onu nerede bulabileceği ile ilgili düşünmeye başlar ve çeşitli ihtimalleri düşündükten sonra onun bir evde olabileceğine kanaat getirir: “Rüya’nın bulunabileceği yerler. Eski kocasının evi. Amcamların evi. Banu’nun evi. Politik bir ev. Yarı politik bir ev. İçinde şiirden söz edilen bir ev. İçinde her şeyden söz edilen bir ev. Nişantaşı’nda başka bir ev. Herhangi bir ev. Bir ev” (K.K. 108). Nitekim daha sonra bulunduğu Rüya’nın ilkokul defteri de onun bu kanaâtini güçlendirecek niteliktedir:

Ödev: Evimiz, bahçemiz. Evimizin bahçesinde dört tane ağaç var. Bunlar 2 tane kavak ağacı, bir tane büyük söğüt bir tane küçük söğüt ağacı. Bahçemizin duvarlarını babam taşlardan ve telle ördü. Ev insanları kışın soğuktan, yazın sıcaktan koruyan barınaktır. Ev bizi kötülüklerden korur (K.K. 217)

Rüya’nın henüz ilkokula giderken yazmış olduğu bu satırlar, evin daha çocuk yaşta anlamlandırılan bir mekân olduğunu ispatlar niteliktedir. Küçük Rüya, evi sadece kar yağmur gibi fiziki olumsuzluklara karşı insanı koruyan bir mekân olarak değil, dış dünyadan gelebilecek her türlü olumsuzluğa karşı koruyan bir mekân olarak anlamlandırır.

Galip, kaybolan Rüya’yı bulmak için kuzeni ve Rüya’nın üvey ağabeyi Celâl’den yardım almak ister ve ona ulaşmaya çalışır. Ancak Celâl’in köşesinde yıllar önce yazdığı yazıların yeniden yayımlandığını fark etmesiyle birlikte Galip, Rüya’nın Celâl’le beraber kendisinden saklandığını anlar. Onları bulmanın yolu ise Celâl’in yazılarında gizlidir:

Yazılarını okuya okuya Celâl’in hafızasını edinirse Celâl’in nerede olduğunu bulabileceğini çok iyi biliyordu artık. Demek ki, bu hafızayı edinmek için önce Celâl’in bütün yazılarının saklandığı yeri bulması gerekiyordu. Yeniden yeniden okuduğu ev ödevinden Galip bu müzenin bir ‘ev’ olması gerektiğini çoktan anlamıştı: “Bizi kötülüklerden koruyacak bir yer” (K.K. 218).

Galip, Rüya ve Celâl’in saklandıkları bu evin nerede olduğu üzerine kafa yorarken ona yol gösteren yine Celâl’in bir köşe yazısı olur:

İlk tanıdık mekâna, uzak bir dostun evine ya da yakın bir akrabasının boş kalmış konağına girer, belleğimin unutulmuş köşelerini yoklar gibi kapıları açar açar bulduğum odaların sonuncusuna girer, mumu söndürür yatağa yatıp, uzak, yabancı ve tuhaf nesnelere arasında uyurdum (K.K. 245)

Sözleriyle Celâl’in işaret ettiği bu mekânın, Şhrikalp Apartman’ı olabileceğini düşünür Galip ve kendini bir anda bir zamanlar Celâl’in yaşadığı çatı katında bulur. Tıpkı geçmişteki hâliyle düzenlenen çatı katında Galip, Rüya ve Celâl’i bulamaz ancak, geçmişin izlerini bulur. Galip, neredeyse tüm köşe yazılarını bildiği Celâl’in eski hâliyle yeniden

kurduğu bu mekânda kendini çok rahat hisseder ve adeta Celâl'in yerine geçerek bu evde yaşamaya başlar. Galip'in ruh hâli, geçmişi imleyen bu evde, kendini Celâl ile özdeşleştirip, mekânı içselleştirmesiyle ve en sonunda yazının dönüştürücü işleviyle kendini Celâl'in yerine koymasıyla bambaşka bir boyut kazanır:

Oturma odasına geçip koltuklardan birine kendini bırakıp dinlendi. Celâl'in masasının üzerine çekidüzen verdi, kâğıtları, gazete kesiklerini, fotoğrafları bir bir kutularına, kutuları da dolaptaki yerlerine geri koydu. Yalnız iki gündür bu evde kendi dağıttıklarını değil, daha önceden Celâl'in de pasaklılıkla oraya buraya attığı öteberiyi topladı, dolu küllükleri boşalttı, bardakları fincanları yıkadı, pencereleri hafifçe açıp evi havalandırdı. Yüzünü yıkadı, kendine bir koyu kahve daha hazırladı ve boşaltıp temizlediği çalışma masasının üzerine Celâl'in eski ve ağır Remington daktilosunu yerleştirip oturdu. Celâl'in yıllardır kullandığı dosya kâğıtları çekmeceydeydi, çıkarıp makineye bir tane taktı ve hemen yazmaya başladı (K.K. 316)

Romanda, Galip'in adeta kendi evindeymiş gibi davrandığı ev, aidiyet duygusuyla hareket ettiği ve onun kendisi olmasına izin veren bir yer olarak konumlanır. Evin içtenlik mekânı olarak konumlanmasında “eve dönüş izleği” de önemli bir yere sahiptir. Dış dünyanın kuşatıcılığından ve yok ediciliğinden uzakta, kişilerin kendilerini ait hissettikleri yere gelişleri demek olan eve dönüş, insanların her şartta sığınabilecekleri, onları koruyup kollayacak bir mekân anlamı taşır. Romanda:

Akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı. Bu evden uzakta kalma, yolunu kaybetme acısı öyle şiddetli, öyle dayanılmazdı ki, artık kayıp anlamı, ya da esrarı, hatırlamaya bile kalkmadan yalnızca sabretmek, sessizce, sonsuzluk zamanının dolmasını tevekkülle beklemek en iyisiydi (K.K. 192)

Sözleriyle evin, hayatın içindeki mutlak konumuna gönderme yapılmıştır. Dış dünyanın temsil ettiği bilinmezliğe ve karmaşaya karşılık ev, güvenle dönülecek bir içtenlik mekânıdır. Nitekim Galip'in, Celâl'in öldüğünü öğrendikten sonra Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katına dönmesine romanda: “Geçmişi kararlılıkla taklit eden Celâl'in dairesi, Galip'e, yıllar süren serüvenlerden ve savaşlardan sonra bir askerin döndüğü evi kadar gözyaşartıcı, şaşırtıcı ve tanıdık geldi” (K.K. 423) sözleriyle yer verilir. Galip'in çatı katına yerleşmeden önceki hayatında tüm arayışı ve yaşadıkları, sonunda çatı katına yerleşmesiyle yeniden anlamlandırılır. Onun İstanbul sokaklarında günlerce süren arayışı, en sonunda kendi benliğini keşfettiği, kendini ait hissettiği mekâna dönüşüyle tamamlanmış olur. Romanda Celâl ve Rüya'nın “Konak Sineması'nda izledikleri ‘Eve Dönüş’ adlı filmde” (K.K. 427) dönerken sokak ortasında vurularak öldürülmeleri de, eve

dönüş izleğini vurgulaması bakımından önemlidir. Rüya ve Celâl'in dönemedikleri eve, onların yerine Galip döner.

Romanda Galip'in Rüya ve Celâl'i araken yolunun düştüğü genelev ise içtenlik mekânı olmanın dışında, hayatın maddi ve fiziksel yönüne dikkat çekmek için konulmuş bir evdir.

Dostlar yazan eski bir taş evin toz ve kumaş kokan ilk katına girdiler. Yarı karanlık odada, dikiş makineleri ya da kumaş yoktu, ama nedense Galip'in içinden “Dostlar Terzihanesi”, demek geldi. Yüksek ve beyaz bir kapıdan girdikleri ikinci oda, Galip'e pezevenge para vermesi gerektiğini hatırlattı. Eski ve döküntü bir tiyatro sahnesini hatırlatan odada, borusu iyi çekmeyen sobalı mekânlara özgü o uykulu havasızlık, uykulu bir parfüm kokusu ve yorucu bir ‘yerli-pop’ müziğinin gürültüsü vardı. Bir divanda ne bir yıldıza, ne de Rüya'ya benzeyen bir kadın, Rüya'nın polisiye roman okurken aldığı duruşla uzanmış bir mizah dergisini karıştırıyordu (K.K. 142)

Kapısında “Dostlar” yazan taş ev, taşıdığı adın çok uzağında bir değere sahiptir. Karanlık, havasız ve gürültülü bir mekân olarak anlatılan genelev, içtenlik mekânı olmanın çok uzağında, para eksenli temellendirilmiş bir yapıdır. Bazı fizyolojik ihtiyaçların giderilmesi amacıyla oluşturulmuş bir mekân olan genelev, kişilerin aidiyet duygusundan yoksun olarak buldukları bir yerdir.

Romanda tüm ailenin “Şeker Bayramı'nda hep birlikte yenen öğle yemeğine” (K.K. 388) katılması ya da Hâle Hala'nın “mutfakta, hamur, erimiş peynir ve kızarmış yağ kokan bir duman içinde, tek başına sihirli bir iksir üretmek için kazan kaynatan büyücü gibi (saçları yağlanmasın diye başı örtülüdür) börek kızart(ması)” (K.K. 36) aileyi bir arada tutma ve yaşanılan evi aidiyet duyulan bir mekâna çevirme çabası olarak anlamlandırılabilir. Romanda içtenlik mekânına dönüşmüş bir mekân olarak kendine yer bulan ev ise, Şehrikalp Apartmanı'nın kapıcılarının evidir: “Kamer Hanım'la kapıcı İsmail küçük torunlarıyla birlikte mavi muşambayla örtülü yemek masasında Galip'e yüzyıllar öncesi gibi gelecek kadar uzak bir aile mutluluğu havası içinde, kıymalı patates yiyorlardı” (K.K. 334) sözleriyle anlatılan bu ev, kapıcı dairesi olmasının imlediği yoksunluklara rağmen, içinde mutlu bir ailenin yuva hâline getirerek yaşamakta olduğu bir içtenlik mekânı olarak konumlandırılmıştır.

Yeni Hayat adlı romanda, okuduğu kitap sonucu yaşam algısı değişen Osman, evine, odasına, mahallesine kısacası ait olduğu dünyaya yabancılaşır ve kişinin varlığını

dünya üzerinde konumlandırmasında önemli bir yere sahip olan aidiyet hissini kaybeder. Osman'ın, “(i)çinde yaşadığım oda, ev, dünya benim odam, evim, dünyam olmaktan çıktı da yabancı bir dünyada yersiz yurtsuz hissettim kendimi(...) Bu dünya nasıl kendi evim gibi tanıdık olabilir, kendi evim nasıl bütün dünya gibi yabancı” (Y.H. 24) sözleriyle dile getirdiği yabancılaşıma, sadece evine karşı değildir. Osman, yaşamakta olduğu çevreye, mahalleye ve sokaklara karşı olan aidiyet duygusunu da kaybeder. “Sanki dilini, alışkanlıklarını, coğrafyasını bilmediği bir ülkede yapayalnız kalmıştır. Artık eskisi gibi devam edemeyeceğini düşünür” (Ever 2006: 284). Osman'ın:

Yabancı bir ülkenin tehlikeli sokaklarına çıkar gibi, yirmi iki yıldır yaşadığım kendi mahallemin, kendi çocukluğumun sokaklarına çıktım(...) Çocukluğumun çınar ve kavak ağaçları ilk bakışta aynı çınar ve kavak ağaçlarıydılar, ama onlara beni bağlayan anıların ve çağrışımların gücü kaybolup gitmişti (Y.H. 13)

Diyerek dile getirdiği yabancılaşıma sonucu, yaşadığı dünya labirentleşerek içinden çıkılmaz bir yere dönüşür. Korkmaz'ın (2007a: 404) “(I)abirentleşen mekânlarda, karakter sınanmaktadır” sözleriyle ifade ettiği, mekânın kişiler üzerinde baskı kurması romanda, Osman'ın kitabın anlattığı yeni hayatı bulmak üzere ait olduğu yerden ayrılarak yeni hayatı aramak üzere yolculuğa çıkmasına karşılık gelir. “Arayış uzaklaşmayı, evi terk etmeyi, tehlikeler içinde yok olarak kaybolmayı gerektirir” (Parla 2006a: 268). Çıktığı yolculukta aşık olduğu Canan'la karşılaşan Osman, yola onunla birlikte devam eder. Yeni hayatı bulmak için günlerce, gecelerce hiç durmadan otobüslerde yolculuk yaparlar. Osman bu yolculuklardan bunaldığı anlarda evini özlediğini fark eder: “Terkettiğim annemi, odamı, eşyalarımı, yatağımı, evimi düşlerken yakalardım kendimi ve bu düşlediğim şeylerle yanımda yeni hayatı düşleyen Canan'ı yanyana getirebilmenin hayalini kurardım” (Y.H. 76) diyen Osman bir gün mutlaka Canan'la beraber evine dönme hayalini “eve döneceğim, ağlama anne kolumda bir gün bir melekle” (Y.H. 94) sözleriyle dile getirir.

Romanda sık sık yinelenen eve dönüş arzusu, dış dünyanın tüm kötülüklerine, dayatmalarına ve yabancılıklarına karşılık evin; insana kucak açan güvenli, sıcak bir içtenlik mekânı olmasından kaynaklanır. Yeni hayatı bulma umuduyla günlerce oradan oraya sürüklenen Osman, Canan'ın onu terk etmesiyle, İstanbul'a, annesinin yanına, evine döner. Kitabın anlattığı dünyaya ulaşmanın ise tek bir yolu vardır, o da kaza anında gelen ölümdür. Osman: “Doğru: Kazalar çıkıştır; çıkıştır kazalar... Melek o çıkış zamanındaki sihrin içinde görülür ve o zaman hayat dediğimiz kargaşanın asıl anlamı gözlerimizin

önünde belirir. O zaman döneriz evimize” (Y.H. 76) sözleriyle sadece ölüm yoluyla gerçekleşecek eve dönüş fikrini ifade eder. Annesinin ölümünün ardından evlenen Osman’ın, bir de kızı olur ancak o, Canan’ı unutamaz ve kitabın anlattığı yeni hayatı aramaktan vazgeçemez. Çıktığı bir yolculuk sırasında evinin değerini fark eden Osman:

Bir anda evim, karım, kızım gözümde tüttü. Cumartesi öğlen eve varınca, kızım ile nasıl oynayacağımı, istasyondaki pastaneden ona alacağım şekerleri, akşamüstü o bahçede oynarken karım ile nasıl dürüstçe, özlemle ve tembellik etmeden sevişeceğimizi, sonra hep birlikte televizyona bakıp kızımı gıdıklayarak gülüşeceğimizi ağır çekimle hayal ettim (Y.H. 272)

Der, ancak evine ve ailesine olan sevgisini fark etmekte geç kalır. Yaklaşmakta olan ölümü fark ettiğinde: “Bunun hayatımın sonu olduğunu anladım. Oysa ben evime dönmek istiyor, yeni bir hayata geçmeyi, ölmeyi hiç mi hiç istemiyordum” (Y.H. 275) diyen Osman, evin değerini anlamak için geç kalmıştır.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda ev, kişilerin kendilerini güvende hissedebilecekleri ve dış dünyanın güvensiz ortamına karşılık; güvenle dönebilecekleri bir içtenlik mekânı olarak konumlandırılmıştır. İlk bölümde, öldürülerek kuyuya atılan nakkaşın cesedi dile gelerek: “(B)en bir ceset, bir kuyunun dibinde(...) Dört gün oldu eve dönmeyeli: Karım, çocuklarım beni arıyorlardır. Kızım ağlaya ağlaya tükenmiş, bahçe kapısına bakıyordur; hepsinin gözü yolda, kapıdadır” (B.A.K. 9) der. Bir cesedin dahi evini özlemesi, kuyunun dibindeyken evini düşünmesi; evin kişinin kendisine, ailesine, aidiyete ve köklere dönüşte bulunduğu önemli konuma işaret etmesi bakımından önem taşır.

Bir içtenlik mekânı olan evin sahip olduğu en önemli özelliklerin başında, her koşulda kişinin güvenle dönebileceği babaevi olarak değer kazanması gelir. Şeküre savaştan dönmeyen kocasının evinde, kocasının kardeşi Hasan tarafından rahat bırakılmaması üzerine, çocuklarıyla birlikte babaevine döner. Babaevi, kişinin her koşulda güvenle dönebileceği bir çatı olmasının yanı sıra, geçmiş günlerin anılarını da içinde barındıran bir yuva olma özelliği gösterir. Her zaman güvenle dönülecek bir içtenlik mekânı olan babaevi, kişilerin dünya üzerindeki sığınak mekânlarından biridir. Dedesinin evini kendi evi bilmeyen, Şeküre’nin büyük oğlu Şevket ise: “Ben bizim eve, Hasan amcanın yanına döner, babamı beklerim” der (B.A.K. 167). Şevket’in bizim dediği yerin babevi, doğduğu ev olması, kişilerin aidiyet hissettikleri evin, her koşulda kendi babaevleri olduğunun bir ispatıdır. Romanda babaevi ile özdeşleşen bir başka mekân ise

nakkaşhanedir. Padişahın yaptırdığı gizli kitap için, padişah tarafından evde çalışmaları emredilen nakkaşların, nakkaşhaneden ayrılmaları ise Kara tarafından: “İnsan bu nakkaşhaneyi, bu mutlu babaevini nasıl bırakır da gidebilir” (B.A.K. 69) sözleriyle dile getirilir. Romanda nakkaşların babaevi olarak konumlandırılan nakkaşhane, onların, geçmişlerini, yaşamlarını, tüm öğrenmelerini çatısı altında barındıran bir mekândır. Nakkaşlar buradan ayrıldıkları zaman geleneksel üsluplarından saparak, Frenk üslubuna yakın resimler yaparlar, bu da o güne kadar sahip oldukları tüm geleneksel değerlerden kopmaları ve köklerinden uzaklaşmaları anlamına gelir.

Romanda evin bütünlüğünü bozan ve içtenliğini yitirmesine sebep olan olay ise, Enişte'nin kendi evinde padişahın resmi için çalışan nakkaşlardan biri tarafından öldürülmesidir. Şeküre:

Evimizi didik didik etmiş, pek çok şeyi kırmış, belli ki öfke ve nefretle hareket etmiş. İşini bitirdiğini, bundan sonra bu iblisin köşesinde huzurla oturacağını sanmıyorum hiç. Babamın kitabının son resmini çalmış. Beni, bizleri, babamın kitabını ondan korumanı istiyorum (B.A.K. 219)

Sözleriyle Kara'dan yardım ister. Enişte'yi öldürmekle kalmayıp, evin her yerinde son resmi arayan katil nakkaş, evi kan kokusuyla kirleterek, evin bütünlüğünü bozar ve içtenliğini kaybetmesine sebep olur. Şeküre için babasının ölümü üzerine dönmek zorunda olduğu kocasının evine gitmekten kurtulmanın tek yolu, babasının öldüğünü gizleyerek Kara ile evlenmektir. Ancak Şeküre'nin yaptığı plan sonucu öldükten sonra evde bekletilen Enişte'nin cesedi, evin bütünlüğünü bozarak, içtenliğini kaybetmesine sebep olur. Şeküre'nin:

Eve bir başkasının karanlık evine girer gibi çekine çekine girdik. İçerde babamın cesedinin kokusu vardı, ama kimse bunu fark etmiş gibi değildi. Merdivenleri sessizce çıkarken, elimizdeki kandillerden tavana vuran gölgeler, her zaman olduğu gibi döne döne birbirlerine karışıyor, bir büyüyüp bir küçülüyorlardı, ama bunlar sanki ilk defa oluyormuş gibi geldi bana (B.A.K. 240)

Diyerek ifade ettiği değişen ev algısı, evin Şeküre için taşıdığı içtenliğin, babasının ölümünden sonra kendisinin çevirdiği dolaplarla bozulması sebebiyledir. Şeküre ile evlenen Kara'nın başlangıçta varlığının evde yaşayanlarca kabul görmemesi onu yalnızlığa iter. Kara'nın: “Evden sabah karanlığında kimselere görünmeden suçlu bir misafir gibi sessizce çıkıp çamurlu sokaklarda uzun uzun yürüdüm(...) Bana sevenlerle dolu mutlu bir ev vermesi için yalvardım Allahıma” (B.A.K. 339) sözleri, kişinin varoluşunda ve dünyayı

anlamlandırmasında, mutlu bir yuvaya sahip olmasının ne denli önemli bir değer olduğunun göstergesidir. Romanda, dışarının her türlü pisliğine ve güvensizliğine karşılık evin; güvenle yaşanabilecek, sıcak ve mutlu bir içtenlik mekânı olduğuna işaret edilmiştir.

Kar adlı romanda, siyasi sürgün olarak on iki yıl Frankfurt'ta yaşayan şair Ka, döndüğü İstanbul'u yabancılayarak, zihninde saflık ve masumiyet duygularıyla örtüştürdüğü Kars'a yolculuk yapar. Bu yolculuk sırasında “(k)ar rüyalarda yağdığı gibi uzun uzun, sessizce yağarken cam kenarında oturan yolcu yıllardır tutkuyla aradığı masumiyet ve saflık duygularıyla arın(ır) ve kendini bu dünyada evinde hissedebileceğine iyimserlikle inan(ır)” (KAR 10). Yıllarca yabancı bir ülkede yaşamak zorunda kalan Ka için eve dönüş, ait olduğu yere, köklerine, saflık ve masumiyet duygularına dönüşür. Kars'ta durmadan yağın karın yarattığı masalsi atmosfer, Ka'yı çocukluğuna, çocukluğunun evine ve geçmişe götürür:

Kendisini seviyordu, bir kar tanesi gibi hayatının aldığı yolu sevgi ve kederle izliyordu. Babasının bir tıraş kokusu vardı, onu hatırladı. O kokuyu koklarken mutfakta kahvaltı hazırlayan annesinin terliklerinin içindeki soğuk ayaklarını, bir saç fırçasını, gece öksüre öksüre uyandıktan sonra kendisine içirilen pembe renkli öksürük şurubunu, ağzındaki kaşığı, hayatı yapan bütün o küçük şeyleri, hepsinin birliğini kar tanesini (KAR 89)...

Kars'ta durmaksızın yağın karın Ka'da uyandırdığı saflık ve masumiyet duyguları, Ka'ya geçmişin içtenliğini, çocukluğunun evini hatırlatır. Ancak Kars'ta tanık olduğu birtakım siyasi sürtüşmeler ve bir tiyatro oyunu olarak sahneye konan fakat gerçeğe dönüşen darbe sonucu karışan şehirde yaşanan olaylar, Ka'nın buraya geldiği için pişman olmasına sebep olur. Kendisini yaşanan olayların ortasında bulan Ka, “önce İstanbul'dan buraya gelmekle ne kadar aptallık ettiğini, sonra da Frankfurt'tan Türkiye'ye gelmekle yaptığı yanlış düşünür” (KAR 176). Yağın karın kendisinde uyandırdığı saflık ve masumiyet duygularının, yaşanan olayların etkisiyle bıkkınlık hissine dönüştüğü Kars'ta Ka, kendini evinden çok uzakta hisseder ve evini bulmak için döndüğü ülkesinde, Frankfurt'taki hayatını özler. “Evde, kendi odasında olmak isterdi. Frankfurt'ta kendi berbat odasında olmak istiyordu. Buraya gelmekle ne büyük hata etmişti(...) Frankfurt'taki o küçük fare deliğine yeniden gidecek gücü kendinde bulamayacaktı” (KAR 246) sözleriyle ifade edilen Ka'nın Frankfurt'ta kurduğu hayata duyduğu özlem, onun orada yaşadığı hayatı ve evini içselleştirdiğine işaret etmesi bakımından önem taşır. Almanya'da çok yalnız bir hayat geçirmesine rağmen Ka, “bu ülkenin dilinden hiç anlamadığı için kendini evinde hisseder, şiir yazar” (KAR 38). Almanca bilmediği için, çevresinde olup

bitenlerin farkında olmayan Ka, kendine ait bir dünya kurduğu Almanya’da, varoluşunu ifade etme biçimi olan şiir aracılığıyla kendini evinde hisseder. Nitekim, aşık olduğu İpek’e söylediği “Frankfurt’a gideceğiz ve orada mutlu olacağız” (KAR 361) sözleri de, onun Almanya’yı içselleştirdiğinin ve orayı evi bildiğinin bir işareti olarak okunabilir.

Kars’ta bulunan pek çok ev, yoksulluk, intihar, aldatma, karı koca kavgaları, gözetim ve çeşitli saldırılarla içtenliğini kaybetmiş, anlam ve değer taşımayan içi boş mekânlara dönüşmüştür. Gazeteci kimliği ile Kars’a giden Ka’nın, pek çok ev içini yakından görme fırsatı olur. Anlatılan “bütün bu hikâyelerin ve öfkenin bir noktasında, pencerelerden içeri vuran beyaz ışığa rağmen, Ka girip çıktığı evlere sanki bir çeşit alacakaranlığın çöktüğünü, eşyaların biçimlerini ayırt etmekte zorlandığını hissede(r)” (KAR 18-19). Dışarıya hakim olan kar aydınlığına ve sürekli yağın yarattığı masalsi atmosfere karşılık ev; yoksullukların ve yoksunlukların getirdiği mutsuzluklarla içtenliğini kaybederek sadece bir barınak olarak romandaki yerini almıştır.

Bir zamanlar evli olan İpek ile Muhtar’ın evleri de, Muhtar’ın “Kars’taki genç İslamcılarını örgütleyecek diye hayranlıkla evinde ağırladığı Lacivert’in, kendisi beyaz eşya dükkânında elektrik sobası satarken karısıyla evde çok sıkı bir ilişki” (KAR 356) yaşaması sonucu içtenliğini kaybeder. Aldatıldığının farkında olmayan Muhtar ise, mutsuz evliliklerinin sürdüğü sıralarda kendini çok yalnız hisseder. Kars sokaklarında umutsuzca dolaşırken yaşadığı bir olayı Ka’ya şu sözlerle anlatır:

Beni aralarına aldılar ve aydınlık, sıcak bir eve soktular. Burada Karşılar gibi hayattan umudunu kesmiş bezgin insanlar değil, mutlu insanlar vardı, üstelik onlar da Karşı, hatta tanıdık. Bu evin, söylentilerini işittiğim Kürt Şeyhi Saadetin Efendi Hazretleri’nin gizli tekkesi olduğunu anlamıştım (KAR 57)

İnsanların tüm içtenlikleri ile gittikleri aydınlık, sıcak ve mutluluk vadeden bu ev, polis tarafından dinlenmektedir. Darbeciler Ka’nın da bu eve gittiğini, “Şeyh Saadetin Efendi’nin mikrofonlar yerleştirilmiş evine girip huzuruna çıkınca elini öptüğünü, gözyaşlarıyla Allah’a inandığını açıkladığını, oradaki ayaktakımının önünde kendini yakışsız durumlara düşürdüğünü” (KAR 200) bilirler. Evde hakim olan uhrevi atmosfer sebebiyle, şeyhe kalplerini açan insanların sözlerinin kayıt altına alınması, evin içtenliğinin olmadığını bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Romanda, darbe sonrası ortaya çıkan kaos ortamında evlere yapılan çeşitli saldırılar sonucu, evler bütünlüklerini kaybeder. Ev olmaktan çıkarak, farklı işlevler edinirler. Kars sokaklarında dolaştığı sırada Ka'nın gördüğü ev içi, evin bozulan bütünlüğünü anlatması bakımından önemlidir:

Ka kendini yüksek tavanlı bir Ermeni evinin Atatürk Caddesi'ne bakan pencerelerinin önünde buldu. Odada açık bir televizyon gördü, kirli tabaklar, portakallar ve gazetelerle dolu bir masa; daha sonra elektrikli işkence yapmak için kullanıldığını anlayacağı bir manyeto, bir-iki telsiz, tabancalar, vazolar, aynalar (KAR 353)...

İlk bakışta sıradan bir ev içini andıran görüntü, orada bulunan işkence aletleri, telsizler ve tabancalarla bozularak, evin taşınması gereken içtenlikten çok uzağa düşer. Yine Ka'nın "Sukapı Mahallesi'ndeki gecekonduardan birinin sarıldığını, içeriden ateş edildiğini, evde Kürt gerillalardan birinin ve bir ailenin olduğunu" (KAR 195) duyması ve "Atatürk Caddesi'nin yukarılarında bir yerde kapısı parçalanmış, camları kırılmış, cephesi delik deşik" (KAR 306) intihar saldırısı yapılmış bir ev görmesi de Kars'taki evlerin bozulan bütünlüğüne ve kaybolan içtenliğine işaret etmesi bakımından önemlidir.

Masumiyet Müzesi adlı romanda, Füsün'a aşık olduktan sonra hayatı değişen Kemal'in mekân algısı da değişir. İçinde Füsün'la beraber zaman geçirdiği evler, onun kendisini iyi ve mutlu hissettiği içtenlik mekânlarına dönüşür. Sibel'le nişanlanmak üzere olan Kemal, kendisinden on iki yaş küçük olan, uzaktan akrabalarının kızı Füsün'a aşık olur ve onunla nişana kadar her gün annesinin kullanmadığı eşyaları koyduğu Merhamet Apartmanı'ndaki dairesinde buluşur. Kemal nişan gecesini, geleceği ile ilgili umutludur: "Merhamet Apartmanı'nda Füsün'la buluşacaktım. Önümde tıpkı karşımdaki pırlıl pırlıl Boğaz gecesini gibi mutluluk vaadiyle uzanan bir hayat vardı" (M.M. 160) sözleriyle, sadece nişanlandığı Sibel'le değil, aşık olduğu Füsün'la da bir ömrü beraber geçireceği umudunu dile getirir. Ancak Füsün, ne ertesi gün ne de daha sonraki günler Merhamet Apartmanı'na gitmez. Füsün'un kendisini terk etmesiyle mahvolan Kemal, onu unutmaya çalışsa da başarılı olamaz ve Kemal'in yaşadığı bunalım Sibel'in de nişan yüzüğünü geri yollamasına sebep olur. Hayatı umduğunun tersine, bir anda tepetaklak olan Kemal ise, çareyi Füsün'dan kalan anılarla ve Füsün'un dokunduğu eşyalarla dolu olan Merhamet Apartmanı'na sığınmakta bulur:

Merhamet Apartmanı'na gittim. Dairenin kokusu bile bana huzur veren havasını içime çekerken, teselli gücünün en yüksek olduğunu tecrübeyle bildiğim eşyalar arasında

Fusun'un kurşun kalemini ve o kaybolduktan sonra hiç yıkamadığım çay fincanını yanıma alıp yatağıma uzandım. Bu eşyalara dokunmak, onları tenimin üzerinde gezdirmek kısa sürede acımı azalttı, beni rahatlattı (M.M. 253)

Tüm dünyayı yabancıladığı bir anda, sığınak olarak gördüğü Merhamet Apartmanı'ndaki daire, Kemal için, aşkının anılarıyla dolu bir içtenlik mekânına dönüşür. Giden Fusun'un ardından, çaresizlikle onu ne kadar çok sevdiğini anlayan ve yaşadığı dünyaya sığmaz olan Kemal'in, kendisini rahat hissedebildiği tek yer ise Fusun'la beraber olduğu, aşklarına tanıklık eden eşyalarla dolu bu evdir. Kemal, aradan geçen bir yılın ardından Fusun'un kendisine gönderdiği mektupla onu yeniden bulur. Fusun'un yemeğe davet ettiği Kemal'in, Fusun'un annesi, babası ve kocasıyla beraber yaşadığı Çukurcuma'daki eve akşam yemeğine gidişleri yedi yıl boyunca devam eder. Başlangıçta, o eve gitmek ve evli olan Fusun'u görmek ona acı verse de, zamanla Fusun'la aynı çatı altında bulunmanın hazzıyla evi de, Fusun'un yaşamını da benimser. Çukurcumadaki eve "1593 kere akşam yemeğine" (M.M. 311) giden Kemal, bu evde geçirdiği yılların etkisiyle evi benimseyerek içselleştirir: "Televizyon seyrediyor, bazan uzun uzun susuyor, bazan çok tatlı sohbet ediyor ve tabii yemek yiyip rakı içiyorduk" (M.M. 326) diyerek gittiği akşam yemeklerinde neler olduğunu anlatan Kemal, sıklıkla gittiği bu evde yaptıkları şeyin "birlikte aynı mekânda bulunmak", "birlikte oturmak" olduğunu düşünür (M.M. 327). O eve gitmesinin sebebi olan "Fusun ile aynı mekânda bulunma" arzusunun işaret etmesi bakımından "oturmak" eyleminin kendi durumunu çok iyi ifade ettiğine karar verir (M.M. 327). Kemal, yıllarca gittiği evde Fusun'un anne ve babasını da benimser: "Keskinlerin masasında sohbet edip oturmak, televizyonu bayrak törenine kadar seyredip Tarık Bey ve Nesibe Hala ile sohbet etmekten –çoğu zaman kenarından Fusun da katılırdı- hiç tatmadığım zevkler alıyordum" (M.M. 390) diyen Kemal, "Keskinlerin evinde gittikçe daha fazla tat aldığım bu çocuksu mutluluğun tuhaf zevkleri arttıkça, evin dışındaki dünya, İstanbul sokakları bana daha tekinsiz gelirdi" (M.M. 393) sözleriyle, eve aidiyet duygusuyla bağlandığını; kendi evi gibi benimsediği ve içinde mutlulukla bulunduğu bu evde olmanın kendisine güven verdiğini dile getirir. Kemal, Çukurcuma'daki evde kendini akıp giden zamanın dışına çıkmış hisseder: "Zamanın durduğu, her şeyin sonsuza kadar aynı kalacağı duygusuydu bu. Bu duygunun hemen yanında korunma, süreklilik ve evde olma hazzı vardı" (M.M. 394) sözleriyle, bu evin kendi hayatındaki güçlü konumuna işaret eden Kemal, kendini dış dünyanın yok ediciliğine karşılık korunma ve süreklilik duygularını besleyen yuvasında hisseder. Kocasından boşanan Fusun'a Kemal: "Canım

artık bizim bu evden, bu hayattan birlikte çıkmamız lazım” (M.M. 469) der ve “(s)en ve ben, ikimiz, bu evden birlikte çıkıp başka bir yerde, başka bir evde, bizim evimizde hayatımızın sonuna kadar mutlu olalım” (M.M. 470) sözleriyle, sadece ikisine ait bir ev kurup, bu evi bir yuvaya dönüştürerek sonsuza kadar mutlu yaşamalarını istediğini dile getirerek, evlenme teklif eder.

Romanda yer alan bazı evler ise, ev denemeyecek kadar içtenliklerini kaybetmişlerdir. Bunlardan biri “erkeklerin evlilikdışı ilişkilerini yürütmek için tuttıkları ayrı ev” (Ayverdi ve Topaloğlu 2007: 373) olarak açıklanan garsoniyer, diğeri ise, “para karşılığı gizli fuhuş yapılan ve bu maksatla buluşulan ev” (Ayverdi ve Topaloğlu 2007: 881) olarak tanımlanan randevuevidir. Her iki mekân da, evin çatısı altında barındırdığı tüm olumlu değerlerin yok olmasına, evin değersizleşmesine ve içtenliğini yitirmesine sebep olan mekânlar olarak romandaki yerlerini almışlardır.

3.2.2. Dışarı-İçeri Diyalektiğinde Ev’in Yeri

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda ev, dışarının her türlü kötülüğüne, eziciliğine ve yok ediciliğine karşılık, kişilerin güvenle dönüp, huzurla yaşayabilecekleri bir mekân olarak ifade bulmuştur. “Hayır, açma! Dışarısının pisliği içeri girmesin istiyorum. Dışarısının pis, sefil, bayağı havası, şu iğrenç, despot karanlık içeri sızmasın. Biz burada iyiyiz” (C.B.V.O. 28). Cevdet Bey’in abisi Nusret’e ait olan bu sözler, dışarının eziciliğine, yok ediciliğine karşılık evi yüceltir. Yalanı, pisliği, sefaleti temsil eden dışarıdaki hayat Nusret’i hayal kırıklığına uğratmıştır. Nusret’in hayallerinin yıkılmasının, umutlarının kırılmasının ve yakalandığı amansız hastalığın sebebi dışarıdır. Dışarısı onun benliğini ezerek küçültmüş, adeta bir odada yaşamaya mahkum etmiştir. Bu durumu benimseyen Nusret, kendine temiz, saf ve içtenliğin hüküm sürdüğü bir dünya kurmuştur. Dış dünya ile iletişim aracı olan pencerelerin açılmasına, dışarının bayağı havasının odaya dolup, içerideki tertemiz dünyayı kirleteceğine inanarak karşı çıkar. Kendine yaşadığı odanın içinde temiz bir dünya kuran Nusret, ömrünün son günlerini dışarının pisliğinden ve yok ediciliğinden uzak geçirdiğine inanır.

Dışarı-içeri diyalektiğinde, dış dünyanın bunaltı imgesine dönüştüğü mekânların başında büyük şehirler gelir. Dışarının kalabalığı, düzensizliği, yabancılığı insanı ezerek adeta bir böceğe dönüştürür.

Şehir/kent, kültür itibariyle refahı, çağın kazanımlarını paylaşan insanların oluşturduğu yüksek seviyeli bir toplumsal organizasyon gibi görünse de aslında yabancılaşıma, kalabalıklaşma ve yığınlaşma tehlikesiyle yüz yüze gelmiş bir çözümlük değerler sembolü haline dönüşmüştür (Korkmaz 2000: 312).

Dışarının bunaltıcılığından kurtulmak isteyen kimse çareyi bir an önce en büyük sığınağı olan evine dönmekte bulur. Dışarının yok ediciliğine ve eziciliğine karşılık ev, güven içinde yaşanacak bir içtenlik mekânıdır.

Bilginin, gücün, iktidarın hızla değiştiği günümüz dünyasında, aynı kalmak, değişmemek imkânsızdır. Özellikle “reklamlarla her birimize bir nesne daha satın alarak kendimizi ya da yaşamlarımızı değiştirmemiz” önerilirken, bu tüketim çılgınlığının karşısında durmak oldukça zordur (Berger 2011: 131). Dış dünyanın bu hızlı değişimine karşılık içeride bu hızın yavaşladığı görülür. İkiyüzlülüklerle ve çıkar ilişkileriyle dolu dışarısının aksine, kişinin duygusal bağlarla bağlandığı ev ve eşyanın, kendilik değeri oluşturmadaki rolü de göz önüne alındığında, bu hızın yavaşladığı hatta bazen durduğu gözlemlenir: “Ömer eşyayı inceleyerek odalarda geziniyordu. Elinde bir sigarayla sedef eşyaların ve piyanonun durduğu odadan çıkarken: Bu evde hiçbir şey değişmiyor! dedi” (C.B.V.O. 127). Hızlı bir değişimin yaşandığı dışarının karşısında, sakinlik, huzur ve köklerine bağlılıkla konumlanan içerinin değişimi oldukça yavaştır. Nitekim İngiltere’den döndüğünde arkadaşı Refik’i ziyaret eden Ömer’in uzun yıllar kaldığı İngiltere’de pek çok değişime tanıklık etmesine karşılık; Refik’in evini aynı bulması şaşkınlık duymasına sebep olur. Ömer’in bu şaşkınlığı onun evle bağlarının kopuk olmasıyla ve dış dünyanın onun hayatında, evden daha önemli bir yere sahip olmasıyla açıklanabilir.

Sessiz Ev adlı romanda, dışarı-içeri diyalektiğinde evin yerini öğrenmek için ilkin, doksan yaşındaki Fatma Hanım’ın sözlerine bakılmalıdır: “Bir zamanlar dünyanın güzel bir yer olduğunu düşünürdüm, çocuktum, aptaldım. Pancurları kapadım, sürgüyü çektim: Dünya orada kalsın” (S.E. 18). Evin dış dünyaya açılan uzvu olan pencerenin pancurlarını kapayan, sürgüsünü çeken Fatma Hanım, dışarıyı öteleyerek, kendini güvende hissettiği tek yer olan evinin içine döner. Bir zamanlar o da dünyaya umutla bakmış ancak hayat karşısında yaşadığı büyük düş kırıklıkları onu evine, hatta odasına döndürmüştür:

Bütün o iğrenç gürültü dindiği zaman, bütün gün başımı şişiren plaj, motor, çocuk, şarkı, radyo, sarhoş, küfür, televizyon ve araba uğultusu dindiği zaman ve en son araba bahçe kapısının önünden bağıra çağıra geçip gittiği zaman, ben yavaşça yatağımdan kalkar, pancurlarımın arkasında şöyle bir durur dışarıya kulak veririm: Kimsecikler yoktur, hepsi yorulmuş, uyumuştur. Yalnızca bir rüzgâr, denizde bir kıpırtı, hışırdayan ağaçlar, bazen onlar da olmayınca yakında bir cırcırböceği, şaşkın bir karga, belki de arsız bir köpek. O zaman pancurları usulca iter, onları dinlerim, uzun uzun sessizliği dinlerim (S.E. 140)

Cennethisar’da hızlı bir değişim yaşanmış, etrafı apartman ve yazlıklar sarmış, artan insan sayısına paralel olarak gürültü de artmıştır. Dış dünyanın bu hızlı değişimi, Fatma Hanım’ı rahatsız ederek, onun eve kapanmasına sebep olmuş, sıkı sıkı kapadığı pancurlar sayesinde dışarının gürültüsünden uzakta eski ve mutlu günlerini, çocukluğunu ve gençliğini düşünerek yaşamaya başlamıştır: “Pencereyi açardık, temiz hava girince, kirli hava çıksın diye, Nişantaşı’ndaki bahçenin yeşil dalları odanın taa içine uzanınca, düşlerim dışarı çıksın diye” (S.E. 215-16)... Genç kızken Fatma Hanım için pencere, hayallerini dünyaya bırakma aracı olarak olumlu bir imgedir, ancak hayat onun hayallerine karşılık vermediği için, dış dünyaya küser ve yaşlandıkça dışarının her gün biraz daha kire ve pisliğe bulandığını düşünür. Tertemiz olduğunu düşündüğü düşüncelerinin ve anılarının bu sessiz evde sonsuza kadar yaşaması için pencerelerini sıkıca kapatır. Fatma Hanım, olumsuzladığı dış dünya karşısında, içinde kendi zamanını yaşadığı evi yüceltir ve kirlenen dış dünyaya karşılık içinde yaşadığı evin, hâlâ saf ve temiz olan düşüncelerini içinde barındırdığına inanır.

Çok zengin olmak isteyen küçük torun Metin ise bir akşam arkadaşlarıyla beraber gittiği Bağdat Caddesi ile ilgili fikirlerini şu sözlerle dile getirir:

Bağdat Caddesi’ne çıktık. İğrençliğini gizlemediği, sahteciliğini açıkça ortaya koyduğu için bu caddeyi çok severim. Hayatın sürekli bir ikiyüzlülükten başka bir şey olmadığını söylemek ister gibidir bu cadde: Sanki her şeyin üstünde sahte olduğu açıkça yazar! İğrenç apartman mermerleri! İğrenç pleksiglas panolar! Tavanlardan sarkan iğrenç avizeler! İyi aydınlatılmış iğrenç pastaneler! Kendini gizlemeyen bütün bu iğrençlikleri seviyorum. Ben de sahteyim, ne mutlu, hepimiz sahteyiz (S.E. 134)!

Metin’in dış dünya algısı zengin insanların yaşadığı muhit olan Bağdat Caddesi üzerinden aktarılır. Burada Metin’in hem ait olmayı istediği çevrenin kişileştirmesine yer verilir, hem de ait olamadığı dış dünyaya karşı öfkesi yansıtılır. Dışarının iğrenç, sahte, ikiyüzlü olduğunu düşünen Metin, güvenle dönebileceği, onu koruyacak bir eve sahip olmadığı için, olumsuzladığı dış dünyanın peşinde sürüklenmeye devam eder.

Beyaz Kale adlı romanda dışarı-içeri diyalektiğinde ev, başlangıçta Hoca için içeriyi, güveni ve kökleri temsil eder. Hoca'nın istediği konuma ulaşabilmesi için dış dünyada sürekli diğer insanlarla cebelleşmesi ve kendini ispat etmesi gerekir. Kitapları aracılığıyla kurduğu evindeki düzen ise, kendi içine dönüp bakabilmesini sağlayan, dış dünyanın baskılarından uzakta, güvenli bir mekânı imler. Dışarının baskısından bunalan Hoca, “eve gelir gelmez odasına kapanır” (B.K. 49) ve kendisiyle başbaşa kalır. Hoca'ya, benlik problemini çözmede yazının önemli bir işleve sahip olduğunu söyleyen Köle:

Kendi çalışma odası haline getirdiği, yukarıdaki küçük odaya çıkıyordu, yaptırdığım masamıza oturuyordu, hatta düşünüyordu da, ama yazamıyordu, seziyor, dahası biliyordum yazamadığını; düşündüklerini, benim nasıl bulduğumu öğrenmeden yazabilecek cesareti olmadığını biliyordum (B. K. 59)

Diyerek yazının dönüştürücü gücünden faydalanmak isteyen Hoca'nın, bu değişimi güveni temsil eden içeride gerçekleştirilmeyi umduğunu dile getirir.

İstanbul'da ortaya çıkan veba salgını, dışarı-içeri diyalektiğinde, hastalığın kol gezdiği sokaklar karşısında evin konumunu güçlendirse de, Köle'nin dile getirdiği “eve kapanıp dışarıyla ilişkiyi kesmek, ya da İstanbul'dan kaçmaya çalışmak faydasızmış” (B.K. 82) görüşü, vebanın sinsice her yere yayıldığını anlatır. Yine de sokaklar karşısında vebadan korunulabilecek tek yerin ev olduğunu düşünen Köle için ev, sokağa çıkmadan geçirdiği günlerin sonunda bir bunaltı imgesine dönüşür:

Yatalak bir kadın gibi bir odaya tıklıp günlerce pencereden dışarıya bakmak sabrımı taşırmıştı. Arada bir evden fırlayıp sarhoş gibi sokaklara çıkıyor, çarşı pazar alışveriş eden kadınlara, dükkânlarında iş gören esnafa, yakınlarını gömdükten sonra kahvelerde toplananlara bakıp vebaya alışmaya çalışıyordum (B.K. 84)

Sözleriyle Köle, tüm güvenliğine karşın en sonunda evin kendisini boğan ve ezen bir mekâna dönüşmesini, vebaya rağmen sokaklardaki canlılığın ve dışarıdaki insanların yaşam enerjisinin kendisini sokaklara çektiğini dile getirir. Köle'nin evdeki yalnızlığına karşılık sokaklar canlıdır ve hastalığa rağmen yaşamın aktığı yerlerdir. Vebanın getirdiği ölüm duygusunun Köle'yi yalnızlaştırması, onda diğer insanların arasına karışma arzusu uyandırır:

Eve kapanmaktan sıkıldığım için, akşamüstü sokaklara çıkmıştım: Bir bahçede çocuklar, ağaçlara çıkmışlar, renkli ayakkabılarını da aşağıda bırakmışlardı; çeşme başlarında kuyruk olan geveze kadınlar, ben geçerken artık susmuyorlardı; çarşı pazar alışveriş edenlerle

doluydu; itişip dövüşenlerle onları ayıranları keyifle seyredenler vardı. Salgının gücünü yitirdiğine kendimi inandırmaya çalışıyordum (B.K. 89).

Ancak insanların sokaklarda olması vebanın yayılmasını kolaylaştırır. Hızla İstanbul'un her yerine yayılan hastalığın önüne geçmek isteyen Padişah, halkın sokağa çıkmasını yasaklar: “Çarşı girişlerini, anacaddeleri, sandal iskelelerini kesen Yeniçeriler gelip geçeni sıkıştırıp: “Kimsin! Nereye gidiyorsun? Neden gidiyorsun?” diye sorguya başlamışlar. Ürkek, şaşkın yolcuları, boş boş gezinenleri gerisin geriye evlerine yollamışlar ki, veba onları kandırmasın” (B.K. 108). Padişah'ın emriyle boşalan sokaklar karşısında ev, güçlü konumunu yeniden kazanır. Ancak dışarı-içeri diyalektiğinde evin temsil ettiği korunma, güven ve sıcaklık duyguları yerini ölüme bırakır. Evlerine kapanan insanlar, vebayla boğuşmaya, çaresizlik içinde gelecek olan ölümü beklemeye başlarlar. Böylece şehri esir alan veba, evleri de esir almış olur ve dışarının parçalanmışlığına karşılık bütünlük arz eden evin, bu yolla bütünlüğü de bozulmuş olur. Nitekim Köle'nin sözleri de içinde ölüm beklediği için bütünlüğü bozulan eve işaret eder:

İstanbul terk edilmiş korkunç bir şehir gibiydi; mahalleden dışarı çıkmadığım için, bana Hoca anlatıyordu: Bütün o kapalı pencerelerin ve avlu kapılarının arkasında vebayla boğuşan insanların çaresizliğini ve vebadan ve ölümden başka bir şey beklediğini insan hissediyormuş (B.K. 111).

Tüm yaşamı ve yaşam algısını değiştiren veba, İstanbul'a ölümü getirmiş, başlangıçta ölümün karşısında durabilmek için sığınılması gereken bir mekân olarak konumlandırılan ev, daha sonra ölümün evleri de esir almasıyla dışarı-içeri diyalektiğindeki güvenli konumunu kaybetmiş, ev de tıpkı sokaklar gibi ölümün kol gezdiği bir yer hâline dönüşmüştür.

Kara Kitap adlı romanın dış atmosferi, roman kişilerinin ruh hâllerini yansıtacak biçimde düzenlenmiştir. Dışarı-içeri diyalektiğinde güveni, kökleri ve sıcaklığı temsil eden eve karşılık; yalnızlığı, kaybolmuşluğu ve güvensizliği imleyen sokaklar, romanda sokakların imlediği her türlü olumsuzluğu karşılar nitelikte kullanılmıştır. Celâl'in “Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman” başlıklı köşe yazısı, romanda değişen dış dünya algısını vermesi bakımından önemlidir:

Boğaz dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kalyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayaletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek. Sıcak bir yaz sonunda ise, bu bataklığın, küçük bir kasabayı sulayan alçakgönüllü bir derenin tabanı gibi yer yer kuruyup çamurlaşacağını, hatta binlerce geniş borudan şelâleler gibi gürül gürül akan

lâğımın suladığı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek zor değil. Kız Kule'sinin bir tepenin üstünde korkutucu gerçek bir kule gibi yükseleceği bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak(...) Bir zamanlar, Boğaz'ın ipek sularını gümüş gibi ışıldatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan gömülemedikleri için alelacele yakılan ölümlerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık. Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayıltıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda çürüyen ölümlerin genzimizi yakan o küfle karışık kekre kokusunun tadını alacağız(...) Bir zamanlar deniz kıyısındaki köylerinde yaşayan İstanbullular, akşam evlerine yorgun argın dönerlerken yosun kokusunu duymak için otobüs pencerelerini fayrap açmayacaklar; tam tersi, çürümüş ölü ve çamur kokusu sızmasın diye alevlerle aydınlanan aşağıdaki o korkunç karanlığı seyrettikleri belediye otobüslerinin pencere kenarlarına gazete ve kumaş parçaları sıkıştırılacaklar (K.K. 23-24-25)

Bu yazıyla İstanbulluların Boğaz algısını ters yüz eden Celâl, konumuyla, rengiyle, kokusuyla insanlar için bir cazibe mekânı olanı boğazı; karanlık, çamurlu ve pis kokulu bir yere dönüştürerek ve ölümün soğukluğuyla bir araya getirerek olumsuzlar. Dış dünyada nefes alacak yer bulamayan insanlar, çevrelerine bakmadan evlerine dönmenin telaşına düşerler.

Kaybolan karısı Rüya'yı arayan Galip tarafından İstanbul sokakları, yağın karın beyazlığına ve aydınlığına rağmen, karanlık bir yer olarak anlamlandırılır. Dış çevre, Galip'in ruh hâlinin yansıdığı bir yer olarak olumsuz bir değere sahiptir. Nitekim “(...)akşamın saat sekizinde, araba egzozu, kalorifer kurumu, kükürt ve linyit kokusu ve tozla örülü pis bir havanın içine belli belirsiz sulu bir kar yağ(ar)” (K.K. 34) ya da “(...)kaldırımlar kar, buz ve çamurla kaplı” (K.K. 317) olarak betimlenir. Dışarıda yağın karın, dışarıya hakim olan soğuk ve sokakların çamurunun olumsuzlandığı romanda ev, dış dünyanın uzağında güvenli bir yer olarak konumlandırılır. Bu durum “Birisini söylemişti, kar yağıyordu: Böylece, sofradan kalkıp, her zamanki koltuklarına gömülmeden önce, ellerinin tersiyle araladıkları perdelerin soğuk karanlığı arasından, hafif kar tutmuş arka sokağa baktılar. Sessiz, temiz kar” (K.K. 43-44) sözleriyle romanda yer bulur. Karlı sokaklar, evin içinden bakıldığında, perdeler kapandığı zaman evin iç atmosferini değiştiremeyecek yerler olarak konumlandırılır. Bachelard (2008: 84) de: “Kış, evi mahremiyetle, mahremiyetin incelikleriyle doldurur. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, yolları karıştırır, gürültüleri boğar, renkleri maskeler. Her yanı kaplayan beyazlık, acunsal bir olumsuzlamanın işbaşında olduğunu hissettirir” sözleriyle, dışarıda yağın karın yarattığı belirsizlik duygusuna karşılık evin sıcaklık ve güveni imlediğine işaret eder.

Romanda dış dünyaya hakim olan kar, İstanbul sokaklarında kaybolan karısı Rüya'yı bulmaya çalışan Galip'e eşlik eder ve Galip'in ruh hâline göre her defasında yeniden anlam kazanır. Galip'in, Rüya'yı bulmaya yaklaştığını hissettiği zaman "İstanbul'un üzerinde büyülü bir kar sessizliği" (K.K. 80) var olurken, Rüya'yı bulamadığında "(...)ağır ağır yağın altında eve dön(er)" (K.K. 112). Galip, umudunu yitirdiğinde, kar da renk değiştirir ve Galip'in kapanan dünya algısına işaret edercesine "(s)anki kül rengi bir kar yağacak" (K.K. 111) sözleriyle ifade edilir. Roman boyunca Galip'in arayışına eşlik eden kar en sonunda Galip'in: "Bu kar neyin işareti?" ve "Bu kar neyin habercisi?" (K.K. 332) sorularını sormasına neden olur. Bu soruların cevabını bulmasında Galip'in bir gece gördüğü rüya önemli bir yere sahiptir:

Her yer bembeyazdı, kar beyazı, bu karın beyazı. Birden göğsümün üzerinde soğuk buz gibi soğuk, keskin bir ağrıyla uyandım. Kalbimin üzerinde bir kar topu var sandım, billur bir top sandım, değilmiş: Kalbimin üzerinde şair Mevlâna'nın elmas anahtarı varmış. Elime aldım, yatağımdan kalktım, odamın kapısını onunla açayım dedim, açtı; ama başka bir odadaydım ve içerde yatağında uyuyan, bana benzeyen, ama ben olmayan biri vardı. O odanın kapısını uyuyan adamın kalbinin üzerindeki anahtarla açıp, yerine elimdekini bırakıp başka bir odaya girdim: O oda da öyle; bana benzeyen, ama benden güzel suretler, yürekleri yerinde anahtarlar... Öteki oda da, öteki odaya açılan beriki oda da öyle. Üstelik baktım, odalarda benden başkaları da var; benim gibi gölgeler, benim gibi uykudagezer hayaletler, ellerinde anahtarlar. Her odada bir yatak, her yatakta benim gibi rüya gören bir adam (K.K. 333).

Galip'in, rüyasında Mevlâna'nın anahtar adlı hikâyesini görmesi, onun bir yolculuğa çıkmasına ve dış dünyayı anlamlandırmaya yarayan bu yolculukta gördükleri aracılığıyla yaşayacağı değişim ve dönüşüme işaret etmesi bakımından önemlidir. Galip'in rüyası, Mevlâna'nın elmas anahtarını kalbinin üzerinde görmesi sebebiyle, Galip'in karısını aklıyla değil; temizliğin ve saflığın göstergesi olan kalbiyle yani gönlüyle bulabileceğine işaret eder. Yine Galip'in rüyasında, oda içinde bulunan odalarda yaptığı yolculuk ve her odada kendine benzeyen suretlerin bulunması, onun kaybolan Rüya'yı ararken kendi özüne doğru yaptığı yolculuğu imlemesi bakımından önemlidir. Kayıp karısını ararken her zamanki yaşamının dışına çıkan Galip, dış dünyada gördükleri aracılığıyla hayatı yeniden anlamlandırır. Bilinmezliği bünyesinde barındıran dış dünyanın karanlık, çamurlu ve sırlarla dolu sokaklarında Rüya'yı ve onunla beraber olduğunu düşündüğü Celâl'i bulmak için çıktığı yolculukta Galip, ikisini bulmanın anahtarının Celâl'in yazdığı köşe yazılarında gizli olduğunu düşünür ve Celâl'in tüm köşe yazılarını okuyarak, onun hafızasını edinmesi sonucu Celâl'leşerek, çıktığı yolculuğu tamamlar.

Kara Kitap'ta dış dünyanın temsilcisi sokaklar olumsuz bir değere sahiptir. Romanda bilinmezliğin simgesi olarak kullanılan sokaklar, her türlü pisliği bünyesinde barındırır. Romanda, “dışarıda Nişantaşı bacalarının kömür ve mazot dumanıyla kararttığı soğuk ve çamurlu bir hava vardı” (K.K. 22) ya da “kış akşamları trafik tıkanıldığında araçların egzozlarıyla, apartman bacalarından çıkan dumanların biriktirdiği koku dar kaldırımlara sinmişti” (K.K. 221) sözleriyle ifade edilen dış dünyanın algısal olarak daralması ya da kapanması adeta ölüme zemin hazırlar niteliktedir. Roman boyunca yazdığı köşe yazıları aracılığıyla sesi duyulan Celâl'in evsizlik probleminin, “İstanbul'un ortasında, çöp yığınlarının, zerzevat artıklarının, köpek leşleriyle Milli Piyango biletleri arasında, çamurlu bir kaldırımda, esrarengiz bir şekilde” (K.K. 376) cesedinin bulunmasıyla sona erdiği görülür. Dışarı-içeri diyalektiğinde güveni ve sıcaklığı temsil eden evle bir aidiyet bağı kuramayan, hayatı boyunca adreslerini herkesten gizlediği birden fazla evde yaşayan Celâl'in ölümünün, pislik içindeki bir sokakta gerçekleşmesi de onun hayatı boyunca içselleştiremediği eve, varlığını güvenle teslim edemeyişine işaret etmesi bakımından önem taşır.

Yeni Hayat'ta, romanın başkişisi Osman'ın yapacağı yolculuk sonucu yaşayacağı değişim ve dönüşümün gerçekleşmesi, onun evden ayrılmasına bağlıdır. Evin güvenli sıcaklığına ve koruyuculuğuna karşılık; dış dünya acımasız, karanlık ve soğuktur. Sıcacık evinde oturan Osman'ın dış dünya ve bu dünyanın içinde bulundurduğu felaketler çok uzağındadır. Osman:

Evde annemle akşam yemeğini yerken birlikte televizyona baktık. Ekrandaki haberler, arada bir görünen insanlar, cinayet, kaza, yangın, suikast haberleri bana dağlar arasından beliren küçük bir deniz parçasındaki fırtına dalgaları gibi uzak ve anlaşılmaz gözüktü (Y.H. 34)

Sözleriyle evin, içinde yaşayanlara verdiği güven duygusunu anlatır. Dış dünyayı evin içine getiren televizyon kapatıldığı anda, dış dünyaya ait olan her şey de evin dışında bırakılmış olur. Ancak Osman, evin verdiği tüm güven duygusuna rağmen, kitabın haber verdiği yeni hayatı bulmak için dış dünyaya atılması gerektiğinin bilincindedir. Yeni hayatın bilinmezliğine doğru yola çıkan Osman adeta annesiyle, eviyle ve yaşamıyla vedalaşır:

Yatmadan önce annesinin, kapısını tıkladıp, “sabahlara kadar yazıyorsun, bari sigara içme” dediği kişi bendim. Gecenin sesleri kesilince, mahallede yalnızca uzaktan uzağa havlayan

köpek sürülerinin ulumalarının duyulduğu saatte masasından kalkıp haftalardır okuduğu kitaba, o kitabın ilhamıyla doldurduğu defterin sayfalarına son bir kere daha bakan bendim. Dolabımın dibinden, çoraplarının altından birikmiş parasını alıp, odasının ışıklarını söndürmeden, annesinin odasının kapısında durup içeriden gelen soluma seslerini sevgiyle dinleyen bendim (Y.H. 45).

Canan ise çocukluğundan itibaren dışarıyı merak etmiştir. Nişantaşı'nda yaşayan Canan, sıcak, zengin ve güvenli evine karşılık; dış dünyanın imlediği bilinmezliğin peşine düşer. Canan'ın:

Küçükken gece yarları, evde herkes uyurken yatağımdan kalkar, perdeyi aralar, sokağa bakardım. Sokakta bir adam yürüyor olurdu, bir sarhoş, bir kambur, bir şişman, bir bekçi. Hep erkek olurdu onlar... Korkardım, yatağımyı severdim, ama orada dışarıda olmak isterdim (Y.H. 68)

Sözleriyle dile getirdiği dış dünya merakı, evin verdiği güven duygusundan baskın çıkar ve Canan, kitapta anlatılan yeni hayatı bulmak üzere yolculuğa çıkan sevgilisi Mehmet'in ardından, çocukluğundan itibaren bilinmezliğini merak ettiği dış dünyaya açılır.

Yol ve yolculuk temasından hareketle, romanda dışarının roman kişileri üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü işlevlerine yer verilmiştir. Ancak yolun tüm değiştirici ve dönüştürücü etkisine rağmen, Dr. Narin'in evinin sıcaklığı ve verdiği güven duygusu Osman'ı kuşatır. Osman'ın, Canan'a söylediği:

Yolculuğumuzun başı da sonu da, biz neredeysek orasıydı. Haklıydı: Yollar, karanlık odalar, eli silahlı katillerle doluydu. Kitaptan, kitaplardan hayata ölüm sızıyordu. Sarıldım ona, canım, burada kalalım, güzelim bu odanın kıymetini bilelim: Bak, bir masa, bir saat, bir lamba, bir pencere: Her sabah hayranlıkla bakarız dut ağacına. İşte o oradaysa, biz de buradayız, pencerenin pervazı, masanın ayağı, lambanın fitili: Işık ve koku; ne kadar da yalındır dünya (Y.H. 163)

Sözleri zaten yaşamın kendisinin bir yolculuk olduğuna işaret etmesi bakımından önem taşır. Aradıkları yeni hayatın sonunda ölüm olduğunun bilincinde olan Osman, buldukları evde kalırlarsa sonsuza kadar mutlu olacaklarını düşünür. Evlerinden çok uzakta yaptıkları uzun yolculuklarda gördükleri, kaza ve ölümlerden sonra, evin sıcak ve güvenli atmosferi Osman'ı kuşatır. Nitekim ev, dışarı-içeri diyalektiğinde imlediği sıcaklık, huzur ve güvenle içindekileri kuşatarak, onlara varoluşlarını gerçekleştirme olanağı sağlar.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda ev, dışarı-içeri diyalektiğinde, içeriyi güveni ve sıcaklığı temsil eder. Dış dünyanın karanlık sokaklarının bilinmezliğine karşılık ev; kişilerin güvende olma ihtiyaçlarını karşılayarak varoluşlarını gerçekleştirmelerine izin verir. Ancak romandaki katil için, bir insanın canını almanın vebaliyle, dışarı-içeri diyalektiğinde evin güvenli konumunun yerini sokakların aldığı ve algısal olarak içeri ve dışarının yer değiştirdiği söylenebilir. Katil olmanın değiştirdiği dünya algısı: “Evde duramıyorum, sokağa çıkıyorum, sokakta duramıyorum, öteki sokağa yürüyorum” (B.A.K. 23) sözleriyle ifade edilerek kapanan bir dünyanın işaretçisi olarak verilir. Güveni temsil eden eve karşılık; bilinmezliği imleyen sokaklar katili kendisine çeker. Katilin iç sesi konuşur: “Dışarı, dışarı, der içimizdeki huzursuz ses, öteki insanların, karanlığın, sefaletin, karanlığın içine koş” (B.A.K. 142). İşlediği günahın vebaliyle eve sığmaz olan katil, gece yarısı her türlü bilinmezliği, kötülüğü ve yok ediciliği içinde barındıran dışarıya koşar.

Yıllar sonra döndüğü İstanbul’da gidecek bir evi olmayan Kara’nın sözleri de dışarı-içeri diyalektiğinde evin yerine işaret etmesi bakımından önem taşır:

Akşam vakti karlı sokağın ortasında durdum, evlerine dönen çocukların, babaların, benimle birlikte cinlere, perilere, haydutlara ve hırsızlara ve karlı ağaçların kederine terk ettiği karanlık sokağın sonuna doğru baktım. Sokağın ucunda, Enişte Efendi’nin iki katlı, gösterişli evinde, şimdi orada çıplak kestane ağaçlarının dalları arasından bir an gördüğüm damın altında, dünyanın en güzel kadını var (B.A.K. 119).

Dışarının karanlığından ve tekinsizliğinden hızla evlerine dönen insanları izleyen Kara, kendisinin dönecek bir evi olmadığını bilincindedir. Ancak Enişte Efendi’nin evi, sokakların bilinmezliğine karşılık sıcak bir mekân olarak Kara’yı kendine çeker. Kara’nın yıllar sonra pencerede gördüğü sevgilisinin yüzü, ona yeniden Şeküre’ye kavuşma umudu verir. Pencere, evin içini dış dünyaya açan uzuvdur ve pencere aracılığıyla içeri ile dışarı arasındaki iletişim sağlanmış olur. Batı’da gördüğü perspektif usulüyle, pencere arasında bağ kuran Enişte Efendi’nin: “Perspektif usulünü kullanmak âleme bir pencereden bakmak gibidir” (B.A.K. 138) sözleri, içe kapalı ve geleneksel bir sanat olan nakkaşlığın, kendisinin başka bir dünya olarak nitelendirdiği ve hayata açılan yeni bir pencere olan, Batılı perspektif usulüyle dış dünyaya açılmasının mümkün olduğuna işaret eder.

Kar adlı romanın kış mevsiminde Kars’ta geçmesi, dışarının çok soğuk, karlı ve buzlu olması sebebiyle evin değerini arttırmış ve ev, insanların bir an önce dönmek

istedikleri mekân olarak konumlandırılmıştır. Kars sokaklarında dolaşan Ka'nın: "Sokaklarda kar yüzünden mi kimse yoktu, yoksa bu donmuş kaldırımlarda zaten hiçbir zaman mı kimse olmazdı" (KAR 13) sözleriyle dile getirdiği sokaklar, akşamüzeri işten çıkan insanların "ellerinde plastik torbalar, herkesin kendi evine, kendi mutluluğuna koştuğu" (KAR 237) yerler olarak geçici bir hareketlilik yaşasa da, dışarının soğuna karşılık; insanlara sıcak bir yuva sağlayan evler, Kars'ta sokaklar karşısında daha güçlüdür. Kars'ta yaşamaktan bunalmış Muhtar ise iç sıkıntıyla kendini dışarı attığı bir gece, çaldığı evlerin kapılarının kendisine açılmamasını:

Soğuk gecelerde hep olduğu gibi Kars terk edilmiş bir şehre benziyordu, kapısını vurduğum evler ya içinde seksen yıldır kimsenin yaşamadığı Ermeni evleriydi, ya da içindikiler kat kat yorganlar altında, kış uykusuna yatmış hayvanlar gibi gizlendikleri deliklerinden çıkmıyorlardı (KAR 57)

Sözleriyle dile getirir. Muhtar'ın olumsuz bakış açısıyla yorumladığı dış dünyadan gelen birine kapılarını açmayan evlerin bu tutumu, evin dış dünyanın bilinmezliğine karşılık, sıcak ve güvenli bir çatıyı imlemesi dolayısıyla, dış dünyanın temsilcisi yabancılara karşı kendini korumaya almasıyla açıklanabilir.

Kars'ta yaşanan hayatları gördükten sonra Ka'nın yoksulluk tanımı değişmiştir. Çocukluğunda yoksulluk "avukat baba, ev kadını anne, şeker kız kardeş, sadık hizmetçi, mobilyalar, radyo ve perdelerin oluşturduğu Nişantaşı'ndaki kendi orta sınıf hayatının ve "ev" in sınırlarının bitip dışarıdaki öteki dünyanın başladığı yer" (KAR 23) anlamına gelirken; Kars'ta "en yoksul mahallelere doğru kederle yürürken(...) Selçuklular zamanından kalma kalenin ve tarihî yıkıntılardan ayrılamayacak gecekonduların üzerine sanki sınırsız bir zamana yayılarak yağın karı" (KAR 24) Ka, çocukluğunun güvenli ve sıcak evinin dışında kalan dışarıya, öteki dünyaya, işaret eden bir unsur olarak anlamlandırır.

Masumiyet Müzesi adlı romanda Kemal'in Füsün'a olan aşkıyla birlikte, dış dünya güzelleşir ve taşıdığı bilinmezlik, tekinsizlik, yabancılarla dolu olma gibi tüm olumsuz değerlerin dışında, sonsuza açılan bir yere dönüşür. Pamuk'un diğer romanlarında bilinmezliği imleyen sokaklar ve dışarıya karşısında roman kişilerinin güvenle sığındıkları bir mekân olarak konumlandırılan ev, *Masumiyet Müzesi*'nde, özellikle Kemal'in Füsün'a duyduğu aşkla genişleyen mekân algısıyla birlikte, dış dünyanın tüm güzelliklerinin eve de

yansımasıyla yeniden anlamlandırılır. Merhamet Apartmanı'nda, Füsün'la geçirdiği zamanlarda Kemal için, içeri ve dışarı bütünleşerek sonsuza uzanan bir dünyaya işaret eder:

Oda olağanüstü bir sessizliğe büründü. Uzaktan Nişantaşı Meydanı'ndaki trafik polisinin düdüğü, araba kornaları, çiviye vuran bir çekicinin sesi duyuluyordu: Bir çocuk bir konserve kutusuna tekme attı, bir martı çığlık attı, bir fincan kırıldı, çınar ağaçlarının yaprakları belli belirsiz bir rüzgârla hışırdadı (M.M. 39)

Sözleriyle, Kemal'in aşık olduğu Füsün'la beraber olduğu Merhamet Apartmanı'ndaki evde, dışarıya ait her zamanki seslerin, evde aşkın yarattığı büyülü atmosferle bütünleştiği ifade edilir. Kemal'in aşkla baktığı İstanbul, gözüne her zamankinden daha güzel görünür: “Büyük balkon kapılarından içeriye ıhlamur kokulu hoş bir bahar havası geliyordu. Aşağıda şehrin ışıkları Haliç'in üzerinde yansıyor; Kasımpaşa, gecekondu, yoksul mahalleleri bile güzel gözüküyordu” (M.M. 42). Kemal'in yaşam algısını değiştiren aşk, yoksulluğu imleyen kırık dökük gecekondu mahallelerinin bile olumlu bir çağrışım gücüne sahip olmasını sağlar. İyimser bir bakış açısıyla baktığı dış dünya, Kemal'in: “Önümüzdeki harika hayatı ve mimoza kokulu yaz gecesinin eşsiz güzelliğini mutlulukla hissediyordum” (M.M. 145) sözleriyle ifade edilerek, dışarının algısal olarak sonsuza açılan bir mekâna dönüşmesine işaret eder.

Daha sonra Füsün ve ailesinin Çukurcuma'daki evine, akşam yemeğine gitmeye başlayan Kemal için, evli olan Füsün'la aynı çatı altında olmak mutluluk verici olsa da, orada misafir olmasının gerektirdiği bazı sorumluluklardan dolayı ev, Kemal'e belirli kurallar çerçevesinde davranması gerektiğini hatırlatır. Bu sebeptir ki Kemal:

Çukurcuma'daki evden arabayla Boğaz gezintisine çıkarken, hepimiz evin içinde takındığımız rolleri de sanki biraz olsun geride bırakıyorduk. Ben Boğaz lokantalarını ve gezintilerini, evdekinin tersine, Füsün tam yanımda olduğu için de çok severdim (M.M. 377)

Diyerek, Çukurcuma'daki evin, orada misafir olarak bulunmasının yüklediği birtakım sorumluluklardan dolayı onu ölçülü davranmaya zorlayarak, kendisini açık bir şekilde ifade edememesine sebep olduğunu dile getirir. Buna karşılık Kemal, Füsün ve ailesiyle birlikte dışarı çıktığında ise, evin kendisine yüklediği sorumluluklardan da uzaklaştığı için, kendisini Füsün'a çok daha yakın hisseder: “Evin dışında, o kalabalığın içinde, annesinin babasının burnunun dibinde, biririmize Çukurcuma'daki evde hiç olmadığımız kadar

neden bu kadar yakınlaşabiliyorduk, bilmiyorum” (M.M. 379) diyen Kemal için dış dünya, kendisini ve duygularını daha açık ifade edebildiği, daha özgürce davranabildiği bir mekân olarak anlamlandırılır.

Romanda, tıpkı *Huzur* adlı romanda Mümtaz ve Nuran’ın aşklarıyla İstanbul’un tüm güzelliklerini yeniden keşfetmeleri gibi, yıllar sonra kavuşan Kemal ve Füsün da İstanbul’un çeşitli yerlerinde dolaşırlar. Kemal’in: “Birbirimizi yeniden tanır gibi, birlikte İstanbul’u keşfetmekten, şehrin ve Füsün’un her gün yeni bir hâlini görmekten derin hazlar alıyordum” (M.M. 477) sözleriyle dile getirdiği birlikte yeniden keşfetmeye başladıkları İstanbul, genişleyerek sonsuza açılan bir dünyayı imler.

3.2.3. Ev’in Ocağa Dönüşmesi

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda ev, kişinin kalımlık değerlerini oluşturduğu, geçmişe ait anıların gelecek nesillere aktarılmak üzere bir araya getirilerek muhafaza edildiği, sürekliliğin tohumlarının atıldığı yer olarak konumlandırılmıştır. Evin belirli toplumsal ve kültürel değerleri kazanarak, nesillerin devamlılığını sağlayacak bir haneye dönüşmesi gerekir. Cevdet Bey’in Nişantaşı’ndaki evi satın aldığı Madam, eşinin ölümünden sonra eşiyle beraber yaşadıkları evi satmaya karar vermiştir. “Madam her şeyi satıyor. Her şey dağılıyor, çünkü çocukları yoktu. Çocuğun olmazsa böyle olur. Köksüz kaldılar. Oysa toprağa kök salmak lâzım” (C.B.V.O. 69). Madam’ın evi satma kararında en önemli etken, kendi neslinin devamını sağlayacak olan çocuklara sahip olmamasıdır. Madam da öldüğü zaman iki kişiden oluşan bu küçük aile, tarihin karanlık sayfalarında yitip gidecek, kimse tarafından hatırlanmayacaktır. Evin, haneye dönüşmesinde kurucu bir işleve sahip olan çocuklar, ailenin yok olup gitmesini önlemekle kalmaz, aileye ait kültür kodlarını gelecek nesillere aktarmanın garantisini de verir. Böylece ev kişinin barınağı olmaktan çıkarak, bir ailenin temellendiği, soyun devamlılığının sağlandığı, gelecek için ortak değerlerin oluşturulduğu ocak konumunu alır. “Ocak, genel anlamıyla atalar ruhunun toplandığı yerdir. Ateşin yandığı soyun devam ettiği yerdir” (Korkmaz 2007: 127). Cevdet Bey’in en büyük ideali olan güzel ve mutlu bir ailenin bir arada yaşadığı ev kurma hayalini gerçekleştirdiği, çocukları ve torunlarıyla birlikte yediği bayram yemeklerinde üç kuşağın huzurla bir arada olmasından anlaşılır.

“Nigân Hanım masanın üzerindeki sıcaklığa yüzünü yaklaştırdı: Sofraya konan tabağın, bayramın, hareketin, sağlığın, dikkatle korunması gereken mutluluğun ve aile düzeninin sıcaklığıydı bu” (C.B.V.O. 127). Ocak, etrafında toplanılan yerdir. Yayıdığı sıcaklıkla etrafındakileri rahatlatır ve kendine bağlar. Beraberlik ve güven duygularının hakim olduğu ocakta paylaşmanın hazzına varılır. Ocağı tüten bir ev kurmayı başaran Cevdet Bey ve Nigân Hanım’ın payına da, evleriyle gurur duymak düşer.

Romanda ocağın içindekileri yetiştirme, onları terbiye etme ve hayatta karşılaşılabilecekleri tüm zorluklarda ayakta durabilecek güce erişirme yetisini kazandırması da konu edilmiştir. Nigân Hanım’ın babası Şükrü Paşa’nın, kızıyla evlenmek üzere olan Cevdet Bey’e söylediği: “Bu konakta iyi ne varsa öğrendi, kötü ne varsa gördü” (C.B.V.O. 59) sözleri bu bakımdan önemlidir Şükrü Paşa’nın sözleri Cevdet Bey’e haneden/ocaktan kız aldığını hatırlatır. Bu demektir ki Nigân, bir ocağın içine doğmuş, hayatla ilgili ilk eğitimini burada almış, bir aileyi idare edebilecek kudrete sahip; evine, ailesine ve yuvasına sahip çıkması gerektiğinin bilincinde olan ayrıca olumsuz bir durumla karşılaştığında hemen pes etmeyecek, durumu idare edebilecek donanıma sahip bir genç kızdır. Ocak bu tür becerileri kazandırdığı için, Türk kültüründe ocaktan kız almak önemlidir.

Evin, ocağa dönüşmesinin önemli bir değer olarak görüldüğü romanda, evin aileyi bir arada tutan bir çatı olmasının yanında, yaşayışın, kültürün ve sahip olunan tüm değerlerin de aktarıldığı bir ocak olarak taşınması gereken özelliklere de yer verilmiştir.

Sessiz Ev adlı romanda yer alan ev, umutsuzluk ve hayal kırıklıklarını çatısı altında barındıran, yaşanan ölümlerle temellerinden sarsılan, birlik ve beraberliğin simgesel bir yansıması ocağa dönüşemeyen bir mekân olarak konumlanır. Selahattin Bey, gelecek nesillerin kişisel gelişimlerini de göz önünde bulundurarak inşa ettirdiği ev için çok para harcamıştır:

Ben, on yılda, satacak neyim varsa sattım Fatma, bu ev için ne kadar masraf ettiğimi biliyorsun, Saraçhane’deki arsa üç yıl önce gitti, geçen iki yılı da Kapalıçarşı’daki dükkânın satışıyla geçirdik, Vefa’daki evi, ben, satın dedim diye, amcaoğlu olacak o namussuzların satmayacağını ve kirasından hakkıma düşeni de yollamadıklarını sen de biliyorsun (S.E. 103)...

Sözleriyle Selahattin Bey, evi ayakta tutmak için tüm malını mülkünü sattığını söyler eşine ve ondan mücevherlerini ister. Fatma Hanım'ın desteğiyle maddi olarak varlığı korunan ev, varoluşuyla kuşaklar arasında bir bütünlük sağlayamadığı için ocak işlevi göremez. Korkmaz (2006: 226), geçmiş ve gelecek, şimdinin ocakbaşında toplanır diyerek, ailenin tarihsel bütünlüğünün evin ocağa dönüşmesi yoluyla sağlandığını ifade eder. Ancak hayal kırıklıkları ile dolu bir geçmişin hüküm sürdüğü bu evin çatısı altında, herkes kendine başka dünya kurarak, farklı bir şimdiki zamanda yaşar. Sessizleşerek kendi iç dünyalarına çekilen ve kendilerine ait bir zamanda yaşamaya başlayan aile bireylerinin, gelecekleri de belirsizleşir. Bu belirsizliğin içinde, ev de bütünlüğünü kaybederek, ocak işlevini yitirir.

Evin, ocağa dönüşmemesinde en büyük etkenlerden biri, Fatma Hanım'ın kocasına duyduğu nefrettir. Kocasının İstanbul'dan uzaklaştırılmasıyla geldikleri Cennethisar'dan, bir daha İstanbul'a hiç dönememiş ve Selahattin Bey'in içkisinden, ansiklopedisinden ve köylü bir kadından sahip olduğu iki çocuktan nefret ederek, odasına kapanmış, ailesini bir arada tutmak için çaba sarf etmemiştir. Aynı çatı altında iki ayrı dünyada yaşayan Selahattin Bey ve Fatma Hanım'ın bu tutumları evlerinin ocağa dönüşmesini engelleyerek, köksüzlüğün tohumlarını atmış, böylece ev, çocukları ve torunları için birlik, beraberlik ve aile olmanın uzağında bir mekân olarak değersizleşmiştir. Bu bağlamda Recep'in aile için söylediği sözlere dikkat etmek gerekir:

Daha eskiden Doğan Bey'in sessizliği vardı, boynu bükük, ezik, çocuk gibi; azarlardı da onu. Daha da eskiden, Selahattin Bey'in, artık gür olmaktan çok ihtiyar gürültüsü, ciğerlerine zorlukla hava yetiştirirken lânet okur, okurdu... Bu memleket, bu lânet memleket (S.E. 170)!

Eve çöken sessizlik, hayat karşısında tutunamayışın getirdiği sessizliktir. Sessizliği bozan Selahattin Bey'in lânetleri ise, insanların onu anlamayışınadır. Birinci neslin attığı ayrılık tohumları, ikinci nesilde yeşermiş, üçüncü nesilde ise büyüyerek evi, birlik, beraberlik ve aile olmanın çok uzağına düşürmüştür.

Beyaz Kale'de ev, başlangıçta Hoca'nın tek başına kurduğu hayatın ve yalnızlığının mekânıdır. Gasset (2011: 96)'nin, "yaşamımızın özü olan kökten yalnızlığın dibinden, zaman zaman öteki insan varlığına yaklaşarak onunla kaynaşmayı, yalnızlığımızdan sıyrılmayı deneriz, isteğimiz ona kendi yaşamımızı vermek onunkini özümsemektir" sözleri romana, Hoca'nın öteki olarak gördüğü Köle'yi tanınması, benimsemesi ve karşılıklı

benlik edinimi yoluyla onun yerine geçmesi biçiminde yansır. Hoca'nın tek başına yaşadığı ev, Köle'nin gelmesinden sonra, masa başında karşılıklı yazarak kendilerini tanımalarına ve karşılıklı birbirlerinin benliklerini edinmelerine tanıklık eder. Metaforik yer değiştirme sonucu, evde Hoca olarak kalan Köle de olsa, ev burada değişim ve dönüşüme tanıklık eden; ancak bu sancılı süreçte, bütünlüğü bozulan bir mekân olarak kullanılmıştır. Hoca'nın kişiliğinin yansıdığı bir yer olarak konumlanan evin, kendine bir aile kurmamış olan Hoca'nın, evin varoluşuyla gelecek nesillere bir değer aktarma çabası da söz konusu olmadığından, ocak işlevi taşımadığı görülür:

O günlerde vaktini, tıpkı kendi kendilerine oyalanamayan bencil ve aptal çocuklar gibi, evin içinde bir odadan ötekine girip çıkarak, bir kattan öbürüne çıkıp inerek, pencerelerden boş boş bakarak geçiriyordu. Ahşap evi tıkır tıkır tıkırdatan bu sonu gelmeyen sinir bozucu gezintilerin arasında bana uğradığı zaman, benden oyalanacak bir eğlence, bir düşünce ve umut sözü beklediğini bilirdim (B.K. 63)

Hoca'nın umudu köledeydi. Benlik problemini hayatının merkezine yerleştirmiş olan Hoca için ev, içinde okuyarak ve yazarak, kendisini ve karşısındakini tanıma aracı olarak kullandığı mekândır. Köle'ye orayı ve oradakilerin nasıl yaşadığını sorarak, zihnindeki benlik problemini çözmeye çalışır. Nitekim gerçekleşen yer değiştirmeye uzaklara giden Hoca, orada kaldığı yerden Köle'nin hayatını yaşamaya başlar.

Sıcak bir ev ve aile düzeninin içinden gelen Köle ise, Hoca'nın yerini aldıktan sonra, daha önceden “gözümün önünde sakin bir arka bahçenin huzurlu ağaçları, ıslıl ıslıl aydınlatılmış sıcak odalar, akraba kalabalığıyla kaynaşan bir yemek masası vardı” (B.K. 164) diyerek hâyalini kurduğu ev düzenini gerçekleştirmek için çabalar. Nitekim Hoca'nın yerine geçtikten sonra İstanbul'da rahat edemeyen Köle, kendine yeni bir hayat kurar:

Gebze'ye kaçtım; bu konağı yaptırıp, sevdiğim kitaplarım, çocuklarım ve iki adamımla yerleştim. Münecimbaşı'yken evlendiğim karım benden çok küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayâl kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor (B.K. 171)

Köle'nin, evinden ve ailesinden uzakta geçirdiği yılların acısını çıkarırcasına, yeni bir ev yaptırması, evlenerek mutlu ve huzurlu bir düzen kurması ve çoluk çocuğa karışarak, neslini devam ettirecek olması, eve ve aile düzenine verdiği önemin göstergesidir. Nitekim, Köle evin ocağa dönüşmesinde en önemli etkenin birlik, beraberlik

ve düzen olduğunun farkındadır ve Hoca olarak yaşamaya başladığı yeni hayatını bu yönde kurar.

Kara Kitap, ailenin bir zamanlar sahip olduğu Şhrikalp Apartmanı'ndan ayrılmak zorunda kalmasıyla bozulan düzenin ve aile bireylerinin kendilerini hayatın merkezinde hissettikleri bu yapıdan ayrılmalarıyla kendilerini ve birbirlerini mahkûm ettikleri yalnızlaşmanın hikâyesi olarak da okunabilir. Tüm ailenin aynı çatı altında ancak ayrı katlarda 'bir arada' yaşaması için inşa edilen Şhrikalp Apartman'ı, ilkin Melih Bey'in karısını ve oğlu Celâl'i bırakıp yurtdışına gitmesi ve burada yeniden evlenmesi sonucu, Celâl ile annesinin apartmandan ayrılmasıyla tüm aileyi bir arda tutan çatı olma özelliğini yitirir. Daha sonraki yıllarda ise, iflaslar ve borçlar yüzünden satılmak zorunda kalınan apartman dairelerinin bir bir elden çıkarılmasıyla, aile Şhrikalp Apartmanı'ndan ayrılmak zorunda kalmış, bu değişim üç kuşağı bir arada tutan düzenin bozulmasına sebep olmuştur. Geleneksel aile düzeninden kopuşun temsilcisi olan apartmanlar, *Kara Kitap*'ta da bozulan aile düzeninin, kaybolan değerlerin ve ocağa dönüşemeyen evin temsilcisi olarak konumlandırılır. Nitekim başka bir apartman dairesinde gerçekleşen, Galip'in, "Babaanne içerideki soğuk odanın soğuk tavanına bakarak ölüvermişti" (K.K. 240) sözleriyle dile getirdiği babaannenin ölümü, ölümün soğukluğunun yanı sıra, ocağa dönüşemeyen evin getirdiği yalnızlığın soğukluğunu da içinde barındırır.

Romanda, kaybolan karısı Rüya'yı arayan Galip'in yolu, Rüya'nın bir zamanlar ilk kocasıyla beraber yaşadığı gecekondu mahallesine düşer. Yoksul insanların yaşamakta olduğu bu mahallede, Galip'in alışık olduğu hayattan çok farklı bir hayat düzeni vardır. Nitekim Galip'in:

Ayrı bir girişi olan ikinci katın çekili perdeleri arasından sızan televizyonun mavimsi ışığıyla, duvardan sokağa bir namlu gibi uzanan soba borusunun ucundan tüten kükürt sarısı linyit dumanları, geceyarısı kapıyı çalacak tanrı misafirine burada sıcak bir aş, sıcak bir ocak ve televizyona alık alık bakan insanlar bulacağını müjdeliyordu (K.K. 125)

Sözleriyle dile getirdiği Rüya'nın eski eşinin evi, Galip'in alışık olduğu Nişantaşı'ndaki hayattan farklı, ocağın içtenliği ve sıcaklığını çatısı altında barındıran, dışarıdan geleni kendine çeken özelliklere sahiptir. Rüya'nın bu evde bulunabileceği ihtimalini düşünen Galip, evin kapısını çalar:

Hikâyesini bitirebildiğinde Galip içeri alınmış, çıkardığı ayakkabıların yerine ayaklarına küçük gelen birer terlik verilmiş, çayın demlendiği söylenerek eline bir fincan kahve tutuşturulmuştu. (...)O anlattıkça, Galip hikâyelerin üzerine uyku gibi çökeceğini evden çıkmasının gittikçe zorlaşacağını hissediyordu (K.K. 126)

Sözleriyle ifade edilen evin içten ve sıcak iç atmosferi, Galip’i kuşatır. Dışarının soğukluğuna ve tekensizliğine, Galip’in evinin düzensizliğine ve yalnızlığına karşılık Rüya’nın eski kocasının evi; dışarıdan geleni dahi huzurla kuşatacak bir ocak niteliğindedir.

Yeni Hayat adlı romanda, romanın ana izleklerinden olan yol ve yolculuk, evden kopuşu gerektirdiği için, dış dünyanın bilinmezliğinin çekiciliği ve roman kişilerinin bu dünyaya adım atarak değişme arzusu, evin konumunu zayıflatarak ocağa dönüşmesinin önünde bir engel olarak yer almıştır. Osman’ın babasının ölümünün ardından, annesi kendi dünyasına çekilmiş, kendine televizyon karşısında bir hayat kurmuştur. Babasının ölümü ve annesinin içine kapanması, Osman’ı yalnızlaştırmıştır. Osman’ın “(t)elevizyonun karşısında uyuyakalmış annemi şefkatle uyandırdım, soluk boynuna dokundum, kokusunu duydum, bana sarılsın istedim” (Y.H. 40) sözleriyle dile getirdiği sevgi ihtiyacının, annesi tarafından fark edilmemesi, ocağa dönüşmeyen bir eve işaret etmesi bakımından önemlidir. Babanın ölümünün ardından geriye kalan sessizlikte, kendi iç dünyasına çekilmiş iki insanın yaşadığı eve hakim olan yalnızlık duygusu, Osman’ın evden ayrılmasını kolaylaştırmıştır. Çıktığı yolculuktan dönen Osman, annesinin ölümünün ardından evlenerek aynı evde yaşamaya devam etse de, kitap ve Canan’ın hayali onun, evine içtenlikle bağlanmasına engel olur. Nitekim akli hep yollarda olan Osman, çıktığı son yolculukta hayatını kaybeder. Osman’ın dış dünyada olma arzusu, onun evlenerek kurduğu yeni düzende de evi içselleştirmesine ve evde kalımlık değerlerini kurarak, evini ocağa dönüştürmesine engel olur.

Osman, yolculuğa çıkmadan önce gördüğü komşularının evini “(m)ahallede bir tek Demiryolcu Rıfki Amca’nın evinin ölü ışıkları yanıyordu. Bir anda bahçe duvarına çıktım ve yarı açık perdeler arasından solgun ışıkların altında sigara içerek oturan Ratibe Teyze’yi gördüm” (Y.H. 46) sözleriyle anlatır. Rıfki Bey’in ölümünden sonra hayatta bir başına kalan Ratibe Hanım’ın yapayalnız yaşadığı bu ev de, soylarını devam ettirecek çocukları olmadığı için de ocağa dönüşmeyen bir mekânı görünür kılar.

Dr. Narin'in evi ise çok sevdiği oğlu Nahit'in evi terk etmesiyle ıssızlaşır. Dr. Narin'in:

Bütün bu canlı toprağa, selvilere, kavaklara, canım elma ve çam ağaçlarına, bu hisara, babasının onun için hazırladığı düşüncelere ve bunların hepsine bütünüyle uygun düşen bir dükkân dolusu eşyaya sırtını döner ve babasına bir daha onu görmek istemediğini, peşine adam salmamasını, kendisini izletmemesini, kaybolmak istediğini neden yazar bir genç (Y.H. 121-122)

Sözleriyle ifade ettiği, oğlunun evinden ve ailesinden kopuşu, daha sonra onun eve gelen ölüm haberiyle tüm ailenin ve evin sessizliğe bürünmesine neden olur. İssızlaşan konakta, yaşamaya devam eden Dr. Narin “hiçbir şey bu mirası sahipsiz bırakmaktan daha ağır gelmez bana” (Y.H. 131) diyerek kendi ölümünden sonra evin ve ailenin yok olacağına, soyunun devam etmeyeceğine vurgu yapar. Nitekim yıllar sonra Dr. Narin'in konağına gitmek isteyen Osman, konağın yok olduğunu görür. Nitekim ocağa dönüşmeyen bu ev, geçen zamanın etkisiyle, kendisinden geriye hiçbir iz bırakmaksızın tarihe gömülmüştür.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda, Enişte Efendi'nin kızı Şeküre ve torunlarıyla birlikte yaşadığı ev, onun ölümünün ardından Şeküre'nin Kara'yla evlenmesi ve Kara'nın bu “evin efendisi” (B.A.K. 230) olmasıyla, dağılmaktan kurtularak var olmaya devam eder. Başlangıçta Enişte Efendi'nin öldürülmesiyle bütünlüğü zarar gören eve, büyük bir hüznün çöker. Ancak Kara'nın, “ağlamalardan sonraki sessizlik hoşuma gitti. En sonunda kendimi gerçek bir karısı, evlatları ve bir ocağı, bir evi olan biri gibi hissediyordum ve bu bütün ölüm korkularından daha sağlam bir düşünceydi” (B.A.K. 257) sözleriyle dile getirdiği, ölümün yok ediciliğine karşılık evin ocağa dönüşerek varoluşunun devamlılığının sağlanması fikri, içinde yaşanan ölümlere karşı ayakta kalmayı ve birlik ve beraberlik duygusunu işaret eder. “(E)v, aynı zamanda dirlik ve düzenliğin de merkezidir. Dünyanın düzensizliğine atılmış olan insan, burada dirlik bulur; düzene ve uyuma katılır” (Korkmaz 2006: 227). Kara'nın Enişte Efendi'nin katilinin izini sürmek için evden uzak kaldığı zamanlardaki ev özlemine dile getirdiği: “Şeküre'yi, çocukları, evimizi, mutlulukla düşleyerek mahalleye doğru koşar adım yürü(düm)” (B.A.K. 313) sözleri, evin içtenlikle dönülmek istenen bir ocağa dönüştüğünün göstergesi olarak okunabilir. Nitekim katil nakkaşın, Kara'yı ağır yaralaması sonucu Kara'nın evde ölmek istemesi de evin, dirlik, düzen ve kökleri imleyen bir ocağa işaret etmesinin sonucudur. İyileşen Kara'nın kalpten ölünceye kadar, Şeküre ve çocuklarıyla birlikte yirmi altı yıl mutlulukla yaşadığı bu ev, ocağa dönüşen bir yuvanın ispatı olarak okunabilir.

Masumiyet Müzesi'nde Kemal ve ailesinin Nişantaşı'ndaki evleri, güzel günlerde ve kötü günlerde, ailenin eş, dost ve akrabalarla beraber olduğu ve ocağın birleştiricilik işlevinin mekânsal yansımaları bulduğu bir yer olarak konumlandırılmıştır. Kemal'in babasının ölümü, evde büyük bir kalabalığın toplanmasına sebep olur. Kemal'in:

Öğle vakti ev akraba, tanıdık, dost, komşu büyük bir kalabalıkla dolmuştu. Herkes annemin elini öpüyor, ona sarılıyordu. Kapı açıktı ve asansör sürekli işliyordu. Bir süre sonra eski kurban bayramlarını, bayram yemeklerini hatırlatan bir kalabalık toplandı. Bu kalabalığı, ailenin gürültüsü ve sıcaklığını sevdiğimi, patates burunları ve geniş alınları hep birbirine benzeyen amca çocukları ve akraba kalabalığıyla mutlu olduğumu hissettim (M.M. 250)

Sözleriyle anlattığı ev içi, ölümle birlikte kalabalıklaşarak, herkesin bir arada bulunduğu, birleştiriciliği imleyen ocağa dönüşmüştür. Ocağa dönüşen ev, sadece iyi günde sevinç ve mutlulukları paylaşmak için değil; kötü günde de dertleri ve acıları azaltmak için toplanılan bir yer olarak önemli bir işleve sahiptir. Romanda Füsün'un babası Turgut Bey'in: "Allah'a şükürler olsun ki aç değiliz, açıkta değiliz, karnımız tok, sıcacık bir evimiz var... Başka ne ister ki insan hayatta" (M.M. 363) sözleri de ocağa dönüşmüş bir evin, insanın hayatta ihtiyaç duyduğu temel gereksinimlerin karşılandığı bir yer olduğuna işaret etmesi bakımından önem taşır. Dışarıda olmanın tekinsizliğine karşılık güvende olmayı imleyen ev, tüm aileyi bir arada barındıran bir çatıdır ve beraberliğin getirdiği sıcaklıkla içindekileri kuşatarak, onların hayata karşı güven duygularını perçinler. Kemal'in Füsünların evinde hissettiği "korunma, süreklilik ve evde olma hazzı" (M.M. 394) da, evin içinde yaşayanlara verdiği güven duygusu; geçici olan hayat karşısında kalıcılık hissiyle nesillerin devamlılığını sağlaması; aidiyet duygusu ile de kaosu hakim olduğu dış dünyaya karşılık onlara bir yer edinebilmenin mutluluğunu yaşatması, evin ocağa dönüştüğünün en önemli göstergelerindendir.

3.3. Ev Algısı ve Ev ile İçinde Yaşayanların Etkileşimi

İnsan ile ev arasında, derin bir etkileşim sonucu kurulan güçlü bir bağ vardır. Kişinin düşsel değerleri yaşadığı eve göre biçimlenir. Ev, kişinin geçmişle olan bağı, kendilik değerlerini oluşturduğu ve bu değerleri bir ömür boyu muhafaza etmeye çalıştığı yer olarak konumlanır. Kişinin doğduğu ya da yaşadığı evde edindiği değerler, onun tüm yaşamını etkiler. Zengin bir ev ile fakir bir evin edindirdiği değerler farklı olacağı gibi, evde yaşayan kişi sayısı, evin bulunduğu konum ve semt de kişinin mekân algısını

değiştirir. Algısal mekân, bulunulan yerin kişinin ruh hâline göre adlandırılmasıdır. Kişiyi boğan, ezen, sıkı ve kişinin varoluşuna engel olan olan mekânlar kapalı ve dar; kişiyi rahatlatan, dünyaya açılmasına ve kendini gerçekleştirmesine olanak sağlayan mekânlar açık ve geniş mekân olarak adlandırılır. Burada kullanılan açık ve kapalı mekân terimleriyle kast edilen fiziksel anlamda bir açıklık ya da kapalılık değildir. Ev, fiziksel olarak bakıldığında kapalı bir mekân iken, algısal olarak bakıldığında roman kişinin ruh hâline göre kapalı ya da açık bir mekân olarak adlandırılabilir.

Evin dış dünyayla ilişkisi, ev sahiplerinin çizdiği sınırlar çerçevesinde şekillenir. Dışarının her türlü boğuculuğuna, eziciliğine ve yok ediciliğine karşılık ev, kişilerin kendilerini ait hissettikleri, içtenlikle döndükleri mahrem mekândır. Eve dönüş dış dünyanın kuşatmalarından uzaklaşarak güvene, sıcaklığa ve köklere dönüşü imler.

Yurtsuzların yurdu olan otel, kişilerin geçici olarak konakladıkları, kimseye ait olmayan, içinde düş değerleri barındırmayan bir mekândır. Evin mahremiyet değerini otelde aramak boşunadır. Parasını ödeyen herkesin istediği kadar kalabileceği otelde, konaklayan kimseler sürekli değişir. Geçicilik fikri üzerine konumlandırılmış, “sürekli yurtsuzluğun geçici yurdu” olan otelde, sürekli bir yaşam oluşturma fikri, aidiyetsizliğin, yurtsuzluğun ve kişinin kendine bir yaşam düzeni oluşturamayışının ifadesidir (Korkmaz 2005: 142).

3.3.1. Algısal Mekân Olarak Ev

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda Cevdet Bey, büyük bir aile kurma arzusuna uygun bulduğu evi, Batılı bir semt olan Nişantaşı’nda satın alır. “Otuz iki yıl önce, o kocaman eve bir yaz günü Nigân Hanım’la gir(en)” (C.B.V.O. 179) Cevdet Bey’in ilkin çok büyük bir mekân olarak algıladığı ev, geçen yıllarla birlikte evde artan nüfus ve paylaşılmak zorunda kalınan alanlar neticesinde küçülerek, daralır. Başlangıçta Cevdet Bey ve eşine ait olan evin, daha sonra tüm aile bireyleri tarafından paylaşılması sonucu, mekânda meydana gelen küçülme, algısal olarak da daralan bir mekâna işaret eder.

“Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini oraya sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır” (Korkmaz 2007: 403). Dışarıdan bakıldığında, çok güzel bir evde ailesiyle birlikte yaşayan Refik,

“koskoca evde oturacak bir oda” (C.B.V.O. 219) bulamaz. Ev, Refik’e zorunluluklarını hatırlatan bir baskı mekânına dönüşür. Cevdet Bey’in yerel hayattan uzaklaşma arzusu sonucu kurduğu Nişantaşı’ndaki evde doğup büyüyen, hayatı bu evde gördükleri ve öğrendikleriyle anlamlandıran Refik, yaşadığı evin labirentleşerek onu baskı altına aldığını ve kendisi olmasını engellediğini düşünür. Buradan kurtulup, nefes alabileceği bir yere gitmek isteyen genç adam, sonunda kendini Kemah’ta arkadaşı Ömer’in yanında, demiryolu şantiyesinde bulur. Refik’in hayatın anlamını sorgulamak için çıktığı Kemah yolculuğunda gördüğü insanların yoksulluğuyla, kendi hayatını kıyaslaması ve bu insanlar için bir şeyler yapma arzusu, yaşadığı evin ve zengin hayatın, içinde bulunduğu toplumdan çok uzağa düştüğünü fark etmesinin sonucudur. Kişilerin hayata bakış açılarını ve yaşam algılarını şekillendiren evden uzaklaşarak Kemah’a gitmesini Refik: “Evden uzaklaşıp her şeye uzaktan biraz bakabilme. Başka bir dünya da olduğunu görme” (C.B.V.O. 285) fikriyle açıklar. Sadece fiziksel olarak değil, düşünsel olarak da belirli bir konuma sahip olan ev, içinde yaşayanlara, hayata belirli pencerelerden bakma imkânı tanır. Bakış açısını değiştirmek için bulunulan konumun değiştirilmesi şarttır. Şantiyede Ömer’le birlikte aylarca kaldığı küçük oda, Refik için algısal olarak genişler ve onun dünyasını genişlettiği, yaratıcılığını geliştirdiği, okuduğu, yazdığı büyük bir evrene dönüşür. “Açık ve geniş mekânlar, insanla çatışmayan ve içinde yaşayanlara baskı kurmayan mekânlardır” (Korkmaz 2006: 228). Nitekim, Refik’in aradığı huzuru Kemah’taki küçücük odada bulduğu görülür.

Cevdet Bey’in abisi Nusret’in sözleri de, evin içinde yaşayanların karakterinin gelişimine ve hayat algısına oluşumuna etkisi olduğu fikrini destekler niteliktedir: “Oğlumun bir tüccarın evinde yetişmesini işte bunun için istiyorum. Bir tüccarın evinde, hele senin gibi sıfırdan başlayan bir tüccarın evinde her şey hesaba kitaba dayanır. Hesap kitap olduğu yerde akıl vardır” (C.B.V.O. 76). İçinde yaşayanların karakterlerine doğrudan tesir eden ev, insanları yönlendirerek onların seçimlerini ve geleceklerini etkiler.

Ev, içinde yaşayanların duygu dünyasını ve düşsel değerlerinin oluşumunu etkilediği gibi, evin içinde yaşayan insanların duygu ve hislerinin de zaman zaman eve sirayet ettiği görülür. Hüzünlerle ve acılarla algısal olarak kapanan bir dünyaya işaret eden ev, sevinç ve mutluluklarla açılıp genişleyerek adeta sonsuza uzanan bir dünyaya dönüşür: “İki haftadır Nişantaşı’ndaki evde yoğun bir mutsuzluk sıkıntı ve sonbahar havası vardı:

Ahçı Nuri iki hafta önce, tam taşındıkları günün sabahı ölüvermişti” (C.B.V.O. 355). “Yanıt yokluğu” (Levinas 2006: 12) olan ölümün getirdiği sessizlik ve hüznün, evin canlılığını ve neşesini bozmuş, aile bireylerinin duygu dünyasındaki değişim eve de yansımıştır. Hüznü paylaşan evin, mutluluğu muhafaza ederek, içinde bulunan tüm insanlara sirayet ettirdiği görülür:

Salonda tatlı ve yumuşak bir hareket, bir dalgalanma vardı. İnsanlar oturdukları yerlerden kalkıyorlar, birbirleriyle öpüşüyorlar, gülüyorlar, bakıyorlar, hoş sözler söylüyorlardı. Mutlu bir uğultuydu bu. Sanki nişandan çok bu sıcak hareket ve uğultu bekleniyormuş gibi rahatlanılmıştı (C.B.V.O. 191).

Romanda, içinde yaşayan kişiler tarafından belirlenen bir unsur olan ev algısı, kişilerin dünyayı anlamlandırmalarının yansıdığı bir yer olarak, yaşanan olayların ve kişilerin ruh hâllerinin etkisiyle değer bulur.

Sessiz Ev adlı romanda, roman kişilerinin kendilerini dünya üzerinde konumlandırmalarında, ev algısı ve evle olan etkileşimleri önemli bir yere sahiptir. Geçmişle bağ kurmada, toplum içinde kendine bir yer edinmede ve kendini tanımlamada önemli bir yere sahip olan ev, roman kişileri tarafından bir problem hâline getirilerek, çözümlenmeye çalışılır.

Selahattin Bey’in köylü kadından olan küçük oğlu Topal İsmail’in oğlu Hasan, lise öğrencisidir. Ev problemi, Hasan’ın yaşamı anlamlandırmasında büyük bir sorun teşkil eder. Çocukluğunda, Cennethisar sakin bir yerken, Nilgün ve Metin’le arkadaşlık yaptığını hatırlar. Ancak Fatma Hanım bu arkadaşlığa karşı çıkar: “Aaa gene Hasan’la, Recep ben sana kaç kere söyledim sokma o çocuğu buraya diye, niye geliyor, gitsin babasının evinde otursun” (S.E. 279) diyerek, Hasan’ın evine gelip bahçede torunlarıyla oynamasına izin vermez. Hasan, Nilgün ve Metin’in, Hasan’ların evine geldiği bir günü hatırlar:

(A)ma Metin içmemişti, belki bizim bardağı pis bulduğu için, belki suyu pis bulduğu için, sonra annem demişti ki istiyorsanız gidin, üzüm de koparın çocuklar demişti, ama Metin sorunca, o bağ bizim değil demişti, ama ne olacak, komşumuz, hiç olur mu, gidin yiyin demişti, ama siz iki kardeş istemediniz ve ben sana Nilgün, gidip, koparıp getireyim mi deyince sen, olmaz dedin, çünkü bizim değildi, ama sen, hiç olmazsa yeni bardaktan su için Nilgün, Metin onu bile içmedi (S.E. 207).

Yaşanan bu olay çocuk Hasan’ın ev algısını olumsuz yönde etkiler. Fakir olan evlerinin arkadaşları tarafından beğenilmediğini, pis bulunduğunu düşünür. Toplumsal

statünün bir göstergesi olan ev, daha çocukluğunda Hasan için olumsuz bir imgeye dönüşür. Cennethisar'da artan betonlaşma, her tarafı yeni evlerle doldurur. Hasan'ın gözünde, bu evlerin arasında kendi evleri gittikçe ufalarak değersizleşir. Hasan'ın evlerini küçük görmesi, babasının total bir piyango satıcısı ve amcasının cüce bir uşak olması benlik algısının bölünmesine ve kendini değersiz hissetmesine sebep olur. Algısal olarak daralıp kapanan bir mekâna dönüşen evde durmak istemeyen Hasan, kendini sokaklara atar. “Bütün gün sokaklarda gezindikten sonra, akşam eve dönmek, yaz tatilinden sonra okula dönmeye benziyor” (S.E. 107) diyerek evin karşısında sokakları yüceltir. Bazı derslerden ikmale kalan Hasan, eve dönüp ders çalışması gerektiğini bilir ama eve dönüşü sürekli erteler ve sokaklarda boş boş dolaşır. Amcası Recep de sürekli sokakta dolaşırken gördüğü yeğenini: “Hadi, git evine de dersini çalış Hasan. Buralarda sen ne yapacaksın? Sana göre değil buraları” (S.E. 120). Ya da “(a)t o sigarayı da, evine dön yavrum! Ne işin var senin gene burada?” (S.E. 212) sözleriyle eve dönmesi ve derslerini çalışması için uyarır. Recep'in sözlerinde, Hasan'ın zengin insanların tatil yapmak için geldiği Cennethisar'da, yazın evi dışında gördüğü hayatların onda eksiklik duygusu uyandıracığı ve onu mutsuz edeceği düşüncesi de vardır. Çocukluk arkadaşı ve aşık olduğu Nilgün'ün, Hasan'a yüz vermemesi de, Hasan'ın zihninde toplumsal statü farkının yeniden belirmesine neden olur. Bu, onun çocukluğunda biçimlenmeye başlayan evlerinin arasındaki ikiliğin, artık ilişkilere de yansıdığı çıkarımını yapmasına sebep olur. “Döndüm ve kendi evimin önünden, bir yabancı mahalleden geçer gibi, uykulu, geçtim gittim yukarı. Annemin, babamın ışığı hâlâ yanıyordu. Soluk, fakir ışığı evimizin ne zavallı!” (S.E. 261). Nitekim gittikçe daralan ve kapanan bir dünyaya işaret eden olumsuz ev algısı, Hasan'a kendini değersiz ve yok sayılmış hissettirir. Ve en nihayetinde Hasan'ın daralan dünya algısı, sosyal statü farkı sebebiyle karşılık bulmadığını düşündüğü aşkının şiddete dönüşerek Nilgün'ün ölümüne sebep olmakla büyük bir açmaza sürüklenir.

Selahattin Bey'in küçük torunu Metin, erken yaşta ölen anne ve babasına, hiç sahip olamadığı aile sıcaklığından, güvenli bir evden ve iyi bir gelecekte kendisini mahrum bıraktıklarını düşündüğü için öfkeli:

(K)imsem yok, hep sizin yüzünüzden anne, baba, niye erken öldünüz, kimselerin annesiyle babası böyle yalnız bırakıp gitmiyor oğlunu, hiç olmazsa bana iyi bir miras bıraksaydınız, o zaman ben de o parayla onlara benzerdim, ama ne para, ne pul, biraka biraka uyuşuk şişko bir ağabey ile ideolojik bir abla bıraktınız, tabii bunak babaanneyle cücesi de var ve bir de dökülen o aptal, küflü, iğrenç ev, onu da yıktırıyorlar, hayır yıktıracağım (S.E. 198)...

Ağabey ve ablasından memnun olmayan Metin, kendisini dünyada yapayalnız hisseder. Anne ve babasını hatırlamayacak kadar küçük yaşta kaybeden Metin'in ev algısı, hiç gelişmemiştir. Babaannesinin evini, yıktırıp yerine apartman yaptırılacak bir para kaynağı olarak görmesinin dışında, ev onun için hiçbir değer taşımaz. Ev algısı gelişmemiş olan Metin, anne ve babasının ölümüne üzüldükçe hiç değilse iyi bir miras bıraksaydılar kendisinin de arkadaşları gibi olabileceğini düşünür. Oysa kaymakamlıktan istifa eden babasından geriye, sadece yılda bir kere ziyaret ettikleri bir mezar kalmıştır. Sevgisiz bir ortamda büyüyen Metin'in yuvaya dönüşmüş, sıcacık bir aileye sahip olma arzusu ve okul arkadaşları gibi haftasonları gidebileceği kendisine ait olan ev hayali vardır:

(E)ve dönünce onu öpen annesi var, benim yok diye düşündüğüm zamanlardaki gibi ve yatakhane, hafta sonlarında çok yalnız hissettiğim ve kendimden ve yalnızlıktan nefret ettiğim ve teyzemin evinde beni kimsenin sevmeyişini düşündüğüm zamanlardaki gibi zavallı ve çaresiz hissediyordum kendimi (S.E. 193-194).

Metin'in evsizlikten ve annesiyle babasını küçük yaşta kaybetmesinden kaynaklanan aidiyet sorunu, ev algısının gelişmemesine ya da evin, ona eksikliklerini hatırlatan bir mekân olarak, olumsuz bir değer taşımaya sebep olur. Aşık olduğu Ceylan'ın zengin evi karşısında babaannesinin evini düşünen Metin:

(Ş)u mezarlık kokan bahçe, köhnemiş ev ve sızmış şişko ağabey ve benim hakkımda Ceylan'ın düşünebilecekleri aklıma gelince tüylerim ürperdi, evet, diyor, böyle bir evi, arabası ve ailesi olan biri ancak, kimsecikler yok, diye geceyarısı plajdaki kızlara saldırır (S.E. 200)

Diye aklından geçirerek kendi davranışlarının sebebinin de eve yükler. Varoluşunu bir eve konumlandıramayan, kendini hiçbir eve ait hissetmeyen Metin için ev, ona eksikliklerini ve yoksunluklarını hatırlatan, algısal olarak kapanan bir dünyanın işaretçisidir.

Babası ve dedesi gibi Cennethisar'daki eve kapanıp hayata boş vermeyi arzulayan Doçent Faruk için ise bu ev, hayatın gerçeklerinden kaçılacak bir mekân olarak, olumlu bir değere sahiptir. Ancak Faruk'un çocukluğunda, babasının görev yaptığı Kemah'ta yaşadıkları ev, onun üzerinde olumsuz bir etki bırakmıştır:

Doğu'da Kemah'taydık. Daha ne Nilgün vardı ne Metin. Annem sağlıklıydı, ev işlerini kendi görebiliyordu. İki katlı taş bir evde oturuyorduk; merdivenleri buz gibi olurdu, geceleri odamdan çıkmaya korkardım, karnım acıktığında kalkıp tek başıma aşağı mutfağa

inmeye çekinir, oburluğumun cezasını mutfaktaki yiyecekleri uykusuzlukla düşleyerek çekerdim (S.E. 125-126).

Çocukluğunda yaşadığı ev, Faruk için soğuk, korku ve açlık ile özdeşleşerek algısal olarak daralan ve kişiyi ezen bir mekân olarak konumlanmıştır. Faruk'un hayatında belirleyici bir etkiye sahip olan başka bir ev ise, boşandığı karısından sonra tek başına yaşamaya başladığı İstanbul'daki evidir. Karısının evden ayrılmasından sonra Faruk'un hayatının tekdüzeleştiği görülür. Babaannesinin nasılsın sorusuna karşılık olarak: "Elimde koca çantamla okula gidip geldiğimi, geceleri boş evde pineklediğimi, yemek yeyip televizyon karşısında uyukladığımı söylemedim" (S.E. 41) diyen Faruk, karısının gidişyle boşalan evde yapayalnız kaldığını dile getirir. Kardeşi Nilgün'e, yanına taşınmasını teklif eder, ancak olumlu bir cevap alamaz. Cennethisar'da bulunduğu sırada evini düşünen Faruk: "Evde, iyice kapatılmış musluklardan su damlıyordur, odalar toz ve kitap kokuyordur, metalik buzdolabında plastik tadındaki bir margarin parçası bembeyaz ve kaskatı kesilmiş, belirsiz bir zamanı bekliyordur. Boş oda da demek boş kalacak" (S.E. 285) diyerek içtenlik mekânı olmaktan uzaklaşan evinin, algısal olarak da daralarak kendisi için bir bunaltı imgesine dönüştüğüne işaret eder.

Beyaz Kale adlı romanda Hoca'nın İstanbul'daki evi, Hoca'nın sadece bir barınak olarak kullandığı, eve gelen Köle'nin de olumsuzladığı bir mekândır. İçinde yaşayanların sıkıntılarıyla algısal olarak daralıp kapanan bir mekâna işaret eden ev, metaforik yer değiştirmenin tüm sıkıntılarını da bünyesinde barındırarak, çoğu zaman içinde yaşayanları boğup ezen, onların kişisel varoluşlarına izin vermeyen bir mekân olarak konumlanır. Bir anda kendini İstanbul'da Köle olarak yaşamak zorunda bulan İtalyan, ilk anda esir olmanın da verdiği iç sıkıntısıyla, bundan sonra yaşamak zorunda olduğu Hoca'nın evini sevmez:

Evi küçük, sıkıntılı ve sevimsizdi. Nerden aktığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğim pis bir suyun çamurlaştırdığı kargacık burgacık bir sokaktan giriliyordu. İçerde neredeyse hiç eşya yoktu, ama eve her girişimde içim daralır tuhaf bir sıkıntıya kapılırdım (B.K. 23)

Sözleriyle evin üzerinde bıraktığı olumsuz etkinden bahseder. İçinde eşya bulunmayan ev, fiziksel olarak boş bir mekân olmasına karşın, Köle'nin burada sıkıştırılmışlık hissine kapılması, Köle için evin algısal olarak kişiyi engelleyen bir mekân olarak konumlandırılması sebebiyledir. Köle'nin evi olumsuz bir mekân olarak algılanmasında, Hoca'nın davranışları da etkilidir: "Bir şey öğreniyormuş, öğrendikçe meraklanıyormuş gibi. Ama bu tuhaf bilgiyi derinleştirmek için bir adım daha atmaya sanki çekiniyordu.

Bana sıkıntı veren, evin içini boğucu yapan bu kopukluktu işte” (B.K. 24) sözleriyle Köle, evin sıkıntı veren bir mekân olmasında, Hoca'nın tavrının da etkili olduğunu dile getirir. Hoca'nın Köle'ye: “Niye benim ben” (B.K. 64) sorusunu sorması benlik problemine işaret ettiği gibi, sorunun cevabını Köle'den beklemesi, zaten özgürlüğünü kaybederek bunalıma düşmüş olan Köle'nin yaşadığı evin onu boğmasına sebep olur. Nitekim algısal olarak geniş, açık ve ferah bir mekâna işaret eden Empoli'deki evinden görünen ayın, İstanbul'daki evden de görünmesini “aynı ayın bizim evin penceresinden gözükmesi şaşırttı beni” (B.K. 44) diyerek dile getiren Köle, evle ilintili olarak bozulan dünya algısını da ifade etmiş olur.

Romanda, İstanbul'u kuşatan vebanın, evler üzerindeki yıkıcı etkisine de yer verilir. Başlangıçta vebanın hüküm sürdüğü sokaklar karşısında güçlü bir konuma sahip olan ev, vebanın getirdiği ölümle temelinden sarsılarak, algısal olarak kişileri boğan, ezen bir mekâna dönüşür. Evde bunalan Köle, kendini sokaklara atar:

Yatalak bir kadın gibi odaya tıklılıp günlerce pencereden dışarıya bakmak sabrımı taşırmıştı. Arada bir evden fırlayıp sarhoş gibi sokaklara çıkıyor, çarşı pazar alışveriş eden kadınlara, dükkânlarında iş gören esnafa, yakınlarını gömdükten sonra kahvelerde toplananlara bakıp vebaya alışmaya çalışıyordum (B.K. 84)

Sözleriyle sokaklarda kol gezen vebaya karşılık; nispeten güvenli bir mekân olarak konumlanan evin, Köle için baskı mekânına dönüşmesi sonucunda, Köle'nin hayatın aktığı sokaklara yönelmesi anlatılır.

Hoca'nın, Köle'den vücudunda çıkan çibana dokunmasını istemesi ve aralarındaki benzerliği görmek amacıyla Köle'yi ayna karşısına geçmeye zorlaması sonucunda Köle için ev, içinde yaşanmaz bir hâl alır. Köle: “Bu evde daha fazla kalamayacağımı seziyordum artık. Eve girerken nereye kaçabileceğim, nerede gizleneceğim aklımda hiç yoktu. Hoca'dan vebadan uzak bir yer düşlüyordum” (B.K. 99) diyerek, evin kendisi için algısal olarak kapanmasına işaret eder. Nitekim Hoca'nın uyumasından sonra Köle, evden uzaklaşır:

(B)eni bütün gece korkutan aynanın küçüklüğüne şaşıtm. Hiçbir şeye dokunmadan acele acele evden çıktım, mahallenin boş sokaklarında yürürken hafif bir rüzgâr esti, içimden ellerimi yıkamak geliyordu, nereye gideceğimi biliyordum, memnundum. Sabah sessizliğinde sokaklarda yürümek, denize doğru yokuşlardan inmek, çeşmelerde ellerimi yıkamak, Haliç'i seyretmek hoşuma gitti (B.K. 100).

Hoca'nın baskıları sonucu Köle için nefes alınmaz bir mekâna dönüşen eve karşılık sokaklar, Köle için sonsuzluğa uzanan bir dünyanın timsali olur. Algısal olarak kapanan ve Köle'nin varoluşunu hiçe sayan bir mekân olarak konumlanan eve karşılık özgürlüğü imleyen sokaklar, sonsuzluğu imleyen deniz ve arınmayı imleyen su, Köle'nin varoluşuna izin verecek açık ve geniş mekânlara gidecek yolların işaretçileridir.

Romanda Padişah'ın evi olan saray da, Padişah için algısal olarak labirentleşen bir mekân olarak konumlandırılır. Saraya gidip gelen Hoca'nın “sarayın içinde bir şeyler tezgâhlandığına” (B.K. 49) yönelik sezgilerinin, çocuk Padişah ile ilgili ifade edilen “o gece sarayda, canına kastedilenlerin çılgınlıklarını iştirken hiç korkmamış çocuk” (B.K. 57) sözleriyle doğrulandığı görülür. Nitekim Köle'nin “Kösem Sultan, yeniçeri ağalarıyla anlaşmış, Sultan'ı ve annesini öldürtüp yerine Şehzade Süleyman'ı geçirmek için bir düzen kurmuş, ama sökmemiş. Kösem Sultan'ı ağzından burnundan kan gelene kadar boğup öldürmüşler” (B.K. 56) sözleriyle anlattığı olay, hayatta kalma ve ölüm arasındaki gerilimin en yüksek derecede olduğu sarayın, bir içtenlik mekânı olmanın uzağında, içinde yaşayanları boğup ezen, algısal olarak kapalı bir mekân olduğunun işaretçisidir.

Romanda meydana gelen metaforik yer değiştirmeden sonra, Hoca olarak hayatına devam eden Köle, Gebze'de yeni bir ev yaptırır, evlenir ve çoluk çocuğa karışır:

(B)u evi yaptırdım, arka bahçeyi, içimden gelen dürtülere uyarak, istediğim gibi düzenledim; vaktimi kitaplarımı okumakla kendi keyfim için eğlenceli hikâyeler yazmak ve eski bir Münecimbaşı olduğumu öğrenip danışmaya gelen konuklarımı, daha çok parası için değil, eğlencesi için dinlemekle geçiriyorum (B.K. 177).

İstedığı gibi bir ev inşa ettirerek, arzu ettiği gibi yaşamaya başlayan Köle için bu ev, hayatının geri kalanını keyifle geçireceği algısal olarak açık ve geniş bir mekândır.

Kara Kitap adlı romanda ev, çoğu zaman olumsuzlanan bir mekân olarak kullanılır ve algısal olarak daralır, kapanan, roman kişilerini bunaltan bir mekâna dönüşür. Roman için Atakay (2009: 41)'ın söylediği “zamanın, atmosferin, bireylerin bir sis perdesine büründüğü, imgelerin, görüntülerin birbirinin içinde eridiği, içinde ortak bilinçaltımızın izlerini gördüğümüz bir büyük labirent aynadır” sözleri, romanın algısal olarak kapanan bir dünyayı imlediğinin göstergesidir.

Romanda yaşanan olaylar, roman kişilerinin ev algısının değişmesinde ana etkidir. Galip, çok sevdiği güzel karısı Rüya'nın kendisini terk etmesinden sonra, her zaman mutlulukla döndüğü evinde birdenbire yapayalnız kalır. Galip Rüya'nın gidişinin ardından, “(b)ütün gece, su ve kalorifer boruları çeşitli inlemeler, gurlamalar ve iç çekmelerle öttüler” (K.K. 56) diyerek, eve çöken hüznü atmosferi dile getirir. Galip'in mutlulukla yaşadığı bir içtenlik mekânı olan evi, bir anda algısal olarak değişerek, Galip'i boğan ezen bir mekâna dönüşür. Galip: “Evin içindeki nesnelere ve gölgeler yeni kişiliklere büründüler; ev başka bir ev oldu. Demek ki, üç yıldır tavandan sarkan lamba örümceğe benziyormuş” (K.K. 56) sözleriyle bir anda daralıp kapanan ev algısını ifade eder. Galip'in ev algısını belirleyen temel etken, Rüya'nın evdeki varlığıdır. Artık Rüya'nın yaşamadığı eve dönmek istemeyen Galip “soğuk ve boş evime hemen dönmek istemediğim için, eski İstanbul sokaklarında yürümeye karar vermiştim” (K.K. 114) sözleriyle, Rüya'nın gidişinin ardından kendisi için anlamını kaybeden, yuva olmaktan çıkarak soğuyan ve boşalan evinin algısal olarak kapanan bir mekâna dönüştüğüne işaret eder. Galip'in kayıp karısı Rüya'yı, İstanbul sokaklarında aramasını Batur (2009: 34), “şehrin bilinçaltında” yapılan geziler olarak görerek, bilinçaltının karanlık dünyasıyla, romanda kurulan karanlık atmosferi özdeşleştirir. Güvenli bir sığınak olan evin tam aksine, bilinmezliği imleyen sokaklar Galip'i kendisine çeker. İstanbul sokaklarında Rüya'dan bir iz arayan Galip için eve dönüş, her geçen gün daha da hüznü bir hâl alır:

Rüya ile birlikte ellerinde gazete ve kitaplarla oturup sigara içtikleri o eski salonun lambaları ve ışıkları, kaybolmuş bir cennetin gazetelere düşmüş fotoğrafları gibi dayanılmayacak kadar anılarla dolu ve dayanılmayacak kadar acıktı. Rüya'nın eve döndüğüne ya da uğradığına ilişkin hiçbir iz ve belirti yoktu ortalıkta: Yuvaya dönen yorgun kocayı hüznü selamlayan aynı kokular ve gölgeler. Galip, sessiz eşyaları lambaların hüznü ışıkları altında bırakıp karanlık koridordan karanlık yatak odasına gitti. Paltosunu çıkarıp elyordamıyla bulduğu yatağa kendini sırtüstü attı. Salon lambalarının, koridordan süzülen sokak lambalarının ışıkları odanın tavanında ince yüzlü şeytani gölgelere dönüşmüştü (K.K. 225-226).

Galip için, Rüya'nın varlığıyla anlam bulan ev, Rüya'nın eve dönmeyişi sonucu, nefes alınmayacak kadar boğucu ve onun varlığını ezen bir mekâna dönüşür. Galip'in eve ve eşyalara da sirayet eden hüznü, evi yaşanmayacak kadar karanlık bir mekâna çevirir. Umutla beklediği Rüya'nın ölüm haberini almasından sonra ise;

(B)ütün eşyalar korkunç bir hüznü acılarıyla neredeyse yerlerinde kıpırdadığı için, Galip, yaz sonuna doğru bir zamanlar Rüya'yla oturdukları kira dairesini boşaltıp Şehrikalp Apartmanı'ndaki Celâl'in dairesine yerleşir. Tıpkı, Rüya'nın cesedine hiç bakmadığı gibi,

babasının tek tek sağa sola dağıttığı, kimilerini sattığı eşyaları da görmek isteme(z)” (K.K. 431).

Rüya'nın ölümünün ardından beraber yaşadıkları ev, Galip için artık görmeye bile tahammül edemeyeceği kadar hüznle dolar. Algısal olarak tamamen kapanan bu mekândan ayrılarak, yazı aracılığıyla varoluşunu yeniden anlamlandırdığı, kendisini dünyaya açan bir mekân olan Celâl'in evine taşınır. Galip için algısal olarak açık bir mekân olan Celâl'in Şhrikalp Apartmanı'nın çatı katında bulunan dairesi, Celâl için ise, hayatta aldığı en büyük yenilginin hatırlatıcısıdır. Başlangıçta istenmeyen eşyaların atıldığı bir yer olarak konumlanan çatı katı, Celâl'in babasının yurtdışına gitmesinden sonra ise Celâl ve annesi için zorunlu bir yaşam alanı olur:

Dede'nin katında herkes için yemek pişirdiği zamanlar, hizmetçi kız, yemeği sofraya koyduğunu alt kattakilere (yan apartmandakilere de) bağıra bağıra duyurmak için aralığı kullanır, en üst kata sürgün edilmiş anayla oğul bu yemeklere çağırılmadıkları zamanlar, alt katlarda dönen dolapları, pişen yemekleri izlemek için açık tuttıkları mutfak pencerelerinden arada bir gözatarlardı; bir sağır ve dilsiz, kimi geceler yaşlı annesine yakalanana kadar karanlığın pencerelerinden bakardı; yağmurlu günlerde küçük odasında su oluklarıyla birlikte dertlenen hizmetçi kız da oraya bakarak hayal kurardı, daha sonraki yıllarda çöken bir ailenin tutunamayacağı katlara zaferle geri dönecek olan bir delikanlı da (K.K. 206).

Dışlanmışlığın ve ötelenmişliğin simgesi olan çatı katı Celâl'in, onu ve annesini burada yaşamak zorunda bırakanlardan nefret etmesine sebep olur. Babasının başka bir kadınla evlenmesi sonucu anne oğul buradan ayrılarak yoksulluk içinde bir evde yaşamaya başlarlar. Annesinin ölümünden sonra tekrar çatı katına dönen Celâl, babasının yeni ailesiyle yurda dönmesi üzerine ailesi tarafından çatı katından adeta kovulur. Celâl'in uzun yıllar boyunca devam eden ev sıkıntısı, onun hayatı boyunca evsizliği ve aidiyetsizliği kendine yük edinmesine ve evi yabancılaşmasına sebep olur. Adreslerini herkesten sakladığı birden çok evde yaşaması, Celâl'in aidiyet sorununun yanı sıra, bozulan ev algısına da işaret eder. Gençliğinde annesiyle beraber yaşadıkları zor günleri: “Zorlukla kendimi evden dışarı attığımda, şifon kumaşların, makaraların, ithal toplu iğnelerin arasında annem ağlıyordu” (K.K. 138) sözleriyle dile getiren Celâl, yaşadıkları tüm olumsuzlukları, Şhrikalp Apartmanı ile ilişkilendirerek, ev algısını körleştirir. Bu körleşme Celâl'in hayatını derinden etkiler.

Kendi geçmişine, kaybetmekte olduğu hafızasına bu kadar bağlı olan Celâl'in çocukluk ve gençlik yıllarında oturduğu apartman dairesini yeniden kiralamasından ya da satın almasından doğal ne olabilirdi? Böylece bir zamanlar kendisini oradan uzaklaştıranlar,

şimdi parasızlık yüzünden arka sokakların birindeki tozlu bir apartmanda çürürken, kendisi kovulduğu yere zaferle geri dönmüş oluyordu (K.K. 223-224)

Sözleriyle ifade edilen Celâl'in hem ailesinden, hem de hayattan aldığı intikam, onun hayata bakışını yansıtmaması bakımından da önem taşır. Nitekim Celâl, kendisine bir yaşam alanı oluşturmak için değil, intikam duygusuyla hayatını şekillendirmiş, bu da mekânla aidiyet bağı kuramamasına ve evin algısal olarak genişleyen, kişiyi huzur ve güven duygusuyla kuşatan bir yere dönüşmemesine sebep olmuştur. Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katını satın alan Celâl, burayı bir yaşam alanına değil adeta bir müzeye çevirir. “Ev hem belleğin merkezindedir hem de belleğin bir tür canlandırması, canlı bir müzesidir” (Gülsoy 2008: 24). Zamanın dondurulduğu bir yer olarak ifade edilebilecek bir mekân olan bu müze-ev, Galip tarafından bulunur:

Tıpkı yirmibeş yıl önceki hâlini taklit eden bu ev ve bu oda gibi, İstanbul'un bir başka yerinde, gene aynı şekilde döşenmiş başka bir ev ve oda olabileceği geldi aklıma. O odada, aynı masada oturup hikâye anlatan Celâl'le onu neşeyle dinleyen Rüya yoksa eğer, aynı masada oturan ve ve eski köşe yazıları kolleksiyonunu okuya okuya kaybettiği karısının izini bulabileceğini sanan Galip benzeri bir bahtsız vardı (K.K. 254).

Bu ev, Celâl'in hayattan aldığı intikamın gözle görünür bir hâli olduğu gibi, bu evde yaşayamaması, bu evi bir müze gibi, geçmişi taklit edercesine yeniden kurması, Celâl için bu evin de tıpkı yaşadığı diğer evler gibi algısal olarak kapalı ve dar bir mekâna işaret ettiğinin göstergesidir. Rüya'nın ve Celâl'in ölümünden sonra bu evde yaşamaya başlayan Galip ise, “Şehrikalp Apartmanı'nda Celâl'e dönüştüğünde ya da ikinci kişiliğini bulduğunda yazar olur, yazmaya başlar” (Moran 2009: 97). Yazı aracılığıyla buradan dünyaya açılarak, kendi varoluşunu gerçekleştirir ve evi algısal olarak açık ve geniş bir mekâna dönüştürür.

Yeni Hayat adlı romanda, “okuma/yazma”, “yazma/yaratma”, “asıl/suret” ve “gerçek/kurmaca” çiftlerinden oluşan temel sorunsal genişletilerek, roman bir labirente dönüştürülür (Oktay 2006: 231). Romanın başkişisi Osman'ın okuduğu kitap sonucu hayat algısı değişir ve çevresindeki insanlar, evi, odası, aidiyet duygusuyla bağlı olduğu her şey ona yabancılaşır. Kitabın anlattığı dünya karşısında büyülenen Osman, içinde yaşadığı zamanın dışına çıktığını zanneder. Osman'ın:

Kitabın bana açtığı yeni dünya o kadar yabancı, o kadar tuhaf ve şaşırtıcıydı ki, bu alemin içine bütünüyle gömülmemek için şimdiki zamanla ilgili bir şeyler hissetme telâşi duyuyordum. Başımı kitaptan kaldırıp odama, dolabıma, yatağıma bakarsam ve

penceremden dışarıya göz atarsam, dünyayı bıraktığım gibi bulamayacağım korkusu içime yerleşiyordu çünkü (Y.H. 8-9)

Sözleriyle dile getirdiği yeni hayatın büyüleyiciliği, onun ait olduğu yaşama yabancılaşmasıyla sonuçlanır. Kitabı okuyan Osman'ın hayat algısının değiştiğinin en büyük ispatı: “Ne sokakların eski sokaklar, ne odamın eski odam, ne de annemin, arkadaşlarımın aynı insanlar olduklarını anlıyordum artık” (Y.H. 11) sözleridir. İçinde yaşadığı dünyaya yabancılaşan Osman, evinin ve eşyalarının da artık onun geçmişteki hayatının bir parçası olduğunu:

Odamın sessizliğini, masamın bana verdiği huzuru, ellerimin kollarımın sakın duruşunu, eşyalarım, sigara paketim, makasım, ders kitaplarım ve perdeler ve yatağım arasında kendi gövdemin burada, başka bir hayatın içinde kalakaldığımı kederle gördüm (Y.H. 40)

Sözleriyle dile getirir. Kendini kitabın anlattığı yeni dünyaya ait hisseden Osman, dışarıdan bir gözle kendisine baktığında kitapta anlatılan dünyayı bulabilmesi için evinden ayrılması gerektiğinin farkına varır: “Yeni hayata o odadan çıkarak başlayacaktım, çünkü ne Canan ne de o ülke, odadan sabah çıkıp, akşam geri dönülebilecek kadar yakın bir yerdeydi” (Y.H. 44) diyen Osman, artık kendini yabancı hissettiği evinden ayrılarak yani hayatı bulmak üzere yola çıkar.

Romanda, ölüm duygusunun kişilerin ev algısı üzerindeki etkisi de konu edilmiştir. Levinas (2006: 12)'nin “yanıt yokluğu” olarak tanımladığı ölümün, evde bıraktığı duygu boşluk ve hüzdür. Annesinin ölümü üzerine askerden evine geri dönen Osman'ın, “odaların boşluğunu ve sessizliğini farkedince korktum. Mutfak duvarlarına asılı tavalara ve cezvelere bakarken, buzdolabının o çok bildiğim tanıdık sesiyle kederli kederli inlediğini, hüznüyle iç geçirdiğini işittim” (Y.H. 221) sözleriyle anlattığı değişen ev algısı, annesinin ölümüyle boşalan ve ölümün hüznüyle dolan evin ve eşyaların, algısal olarak kapanan bir dünyanın işaretçilerine dönüştüğünü gösterir.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda ev algısı, evin içinde yaşayanların ruh hâllerine ve yaşantılarına göre her defasında yeniden anlamlandırılır. Nakkaş Zarfif Efendi'yi öldüren katilin, ev algısı olumsuzdur. Bunaltı mekânına dönüşen eve sığamayan katil, kendini bilinmezliği imleyen sokaklarda bulur. Gece yarısı tek başına sokaklarda dolaşan katil için, sadece kendi evi değil bütün evler algısal olarak kapanan dünyalara işaret eder:

Bazen de, kepenkleri iyice çekili, pencereleri kapkara tahtayla kaplı evlerin bir yerinden içeride hâlâ yanan bir kandilin soluk ışığı dışarı sızıp karda yansıyor, çoğu zaman ise hiçbir ışık, hiç bir şey göremiyorum, (...)evlerin içinden gelen iniltilere kulak verip yolumu buluyorum(...) Bazen de, evlerin içinden mutsuzların uğultusu geliyor; ya harıl harıl öksürüyor, ya burunlarını çekiyor, ya rüyalarında ağlayarak çığlık atıyor, ya da karı kocalar, yanibaşlarında çocukları ağlarken birbirlerini boğazlamaya girişiyorlar (B.A.K. 24)

Sözleriyle gördüğü tüm evlere olumsuz anlamlar yükleyen katil, kendi karanlık ruh hâlinin yansımalarını evlerde görür. Böylece katil için ev, kişiyi dış dünyanın her türlü olumsuzluğundan koruyan, kişinin kendisi olmasına izin veren bir yuva olmaktan uzaklaşıp, algısal olarak kapanarak labirentleşen ve kişiyi ezen bir mekâna dönüşür.

Şeküre'nin bir zamanlar kocasıyla birlikte yaşadığı “çocuklarını doğurup mutlulukla büyüttüğü kendi evi” (B.A.K. 396) olarak gördüğü ev, kocasının savaştan dönmemesi sonucu, kocasının babası ve erkek kardeşiyle beraber yaşamak zorunda kaldığı mekândır. Kocasının geri gelmeyişi sonucu bozulan ailenin ekonomik durumu ve kocasının kardeşi Hasan'ın Şeküre'yle beraber olmak istemesi, Şeküre için evi yaşanmaz hâle getirerek algısal olarak kapalı bir mekâna dönüşmesine sebep olur. Çocuklarını alarak babaevine geri dönen Şeküre'ye bu evle ilgili haberler Bohçacı Ester aracılığıyla ulaştırılır:

O kadar karanlıktır ki bu ev, her seferinde mezara girdiğimi sanırım. Şeküre hiç sormaz ne yapıyorlar diye, ama bu evden ona hep böyle bahsediyorum ki bu mezara dönmeyi hiç düşünmesin. Güzel Şekürem bir zamanlar bu evin hanımı olduğunu, yaramaz oğlanlarıyla bu evde yaşadığını hayal etmek bile zor (B.A.K. 152).

Bohçacı Ester'in sözleriyle dile getirilen kasvetli ve karanlık ev içi, mezar ile özdeşleştirilerek Şeküre ve çocuklarının asla dönmemesi gereken ve algısal olarak kapalı bir mekân olarak romandaki yerini alır.

Şeküre'nin çocuklarıyla beraber döndüğü babevi, başlangıçta onu ve çocuklarını dış dünyanın kötülüklerinden koruyacak sıcacık bir yuva anlamı taşıyan algısal olarak açık ve geniş bir mekâna karşılık gelir. Ancak babasının evde tek başına olduğu bir gün öldürülmesi sonucu ev, Şeküre'nin kendini güvende hissetmediği, korkulacak bir mekân hâline gelerek, onun değişen ev algısını yansıtır. Babasının ölümünden sonra yeniden kocasının evinde yaşamak zorunda kalacağını bilen Şeküre Kara'ya:

(B)u gece benim kocam olarak benimle ve çocuklarımla aynı çatı altında kalabilir, böylece bizleri o iblisin korkusuyla geceyi tir tir titreyip evin tıktıklarını dinleyerek geçirmekten, sabah da babamın vefatını duyduğumuzda, beni ele güne karşı sahipsiz zavallı bir kadın durumuna düşürmekten kurtarırısın (B.A.K. 222)

Diyerek, hem babasının katledildiği bu evde yalnız kalmaktan, hem de zaten kendisi için daralan bir dünyaya eş değer olan kocasının evine dönmekten kendisini kurtarmasını ister. Kara, Şeküre ile evlense de Şeküre'nin olumsuz ev algısı bir anda değişmez. Şeküre'nin: “(E)ve bir başkasının karanlık evine girer gibi çekine çekine girdik. İçerde babamın cesedinin kokusu vardı, ama kimse bunu fark etmiş gibi değildi” (B.A.K. 240) sözleriyle dile getirdiği yabancılaşma, evin bütünlüğünü bozan ölümün getirdiği değişen ev algısına işaret eder. Ancak babasının odasında gördüğü Kara aracılığıyla Şeküre'nin ev algısı yeniden olumlanır:

Sofayı geçtim, buz gibiydi... Kara, babamın boş minderinin karşısında oturuyordu. Resimleri önündeki rahleye, minderin üzerine, yere koydum. Bir anda, mumun ışığında odayı bir renk kapladı; bir ışık, sanki bir sıcaklık ve şaşılacak bir canlılık; sanki bir anda her şey hareketlendi (B.A.K. 242)

Romanda ölüm karşısında hayatı temsil eden resme, ölümün soğukluğunu yok etme aracı olarak simgesel bir değer yüklenir ve ölümün değiştirdiği ev algısının, resim aracılığıyla yeniden olumlandığı görülür.

Enişte Efendi'nin evinin yanına bulunan asılmış Yahudi'nin evi, Kara ile Şeküre'yi bir araya getiren bir mekândır. Şeküre'nin “(g)üneşin hiç uğramadığı, terk edilmiş bahçeye ürpererek girdim. Çürümüş yaprak, nem ve ölüm kokuyordu” (B.A.K. 169) sözleriyle dile getirdiği terk edilmişlik ve eve sinen ölüm kokusu, başlangıçta algısal olarak kapalı bir mekâna işaret ederken, daha sonra “içeri zarafetle süzülen ince bir ışık huzmesi(nin), odanın yıllanmış tozunu aydınlatarak” (B.A.K. 219) Kara ile Şeküre'nin arasına girmesi, hem mekân algısının olumlu bir değer kazanmasını sağlar, hem de Kara ve Şeküre'nin gelecekte geçirecekleri güzel günlerin bir işareti olarak okunabilir.

Kar adlı romanda, çocukluğunun kaybolan saflık ve masumiyet duygularını aramak için Kars'a giden şair Ka'nın, durmaksızın yağın altında bulunduğu duygular umutsuzluk, yalnızlık ve terk edilmişliktir. Çocukluğunda yaşadığı Nişantaşı'ndaki evinin penceresinden baktığında, algısal olarak açılıp genişleyen bir dünyaya işaret eden kar, Kars'ta, Ka için taşıdığı anlamını tamamen kaybederek, algısal olarak daralıp kapanan bir dünyanın işaretçisi olur:

Kar şehrin kirinin, çamurunun ve karanlığının, örtülerek unutulduğu bir saflık duygusu uyandırır hep onda ama Ka Kars'ta geçirdiği ilk gün kar ile ilgili bu masumiyet duygusunu kaybetti. Burada kar yorucu, bıktırıcı, yıldırıcı bir şeydi... Çocukluğunda, Nişantaşı'ndaki güvenli evlerinin penceresinden ona bir masalın parçasıymış gibi gelen karlı sokak görüntüleri şimdi yıllardır hayallerini içinde taşıdığı bir orta sınıf hayatının ve hayal bile etmek istemediği sonu umutsuz bir yoksulluğun başlangıcı gibi gözüküyordu (KAR 15)

Kars'ta gördüğü yoksulluğun hükmü altındaki gecekonducular, Ka'nın mekân algısını daraltır ve kapanan bir dünyanın işaretçileri olarak romandaki yerlerini alır. Romanda, “kar altında iyice boş ve terk edilmiş gözükten Kaleiçi Mahallesi'nin küçük gecekonducularından tüten incecik dumanlara bakıp öylesine kederlendi ki gözlerinde yaşlar birikti” (KAR 16) sözcükleriyle ifade edilen Ka'nın ruh hâli, mekânın Ka üzerinde uyandırdığı umutsuzluk ve hüzün duygularıyla birlikte algısal olarak kapanmasının göstergesidir. Ka, “yüksek lambaların soluk sarı ışığı ve yağın altında dünyanın bu köşesinin her şeyden uzaklığını ve inanılmaz ıssızlığını öylesine güçlü hisse(der) ki, içinde Allah düşüncesi belir(ir)” (KAR 24). Kars'ın yollarının kapanarak, dünya ile bağlantısının kesilmesine sebep olan kar, şehri ve şehirdeki evleri ıssızlaştırır, yalnızlaştırır ve insanların içlerine kapanmasına sebep olur. Şehrin ve evlerin Ka'da uyandırdığı yalnızlık duygusu, Ka'nın da kendi içine kapanmasına ve mekân algısının daralmasına sebep olur. Daralan mekân algısı ise, Ka'da Allah düşüncesinin getirdiği sonsuzluk duygusuyla, algısal olarak mekânı genişletme ve bu yolla sonsuza uzanma arzusuna dönüşür.

Ka'nın görüştüğü, Kars'ta saklanan siyasi İslâmcı Lacivert'in bulunduğu ev de, evin taşınması gereken içtenliğin çok uzağında bir mekân olarak romandaki yerini almıştır. Ka, bu evde kendini çok yabancı hisseder. “Odanın yalınlığı ve fakirliği, boyasız ve sıvası dökülmüş duvarlar, tepedeki çıplak ampulün kuvvetli ışığının gözünün içine giriyor olması onu rahatsız ede(r)” (KAR 76). Lacivert ile konuşmalarından sonra, ev adeta Ka'nın üzerinde baskı kuran bir mekâna dönüşür ve Ka'nın bu evden bir an önce kurtulmak için “(m)erdivenleri koşar adım inmek geli(r) içinden” (KAR 83). Ka'nın evden dış dünyaya kaçma arzusu evin algısal olarak kapalı bir mekâna dönüşmesinin sonucudur.

Romanda Ka'nın İpek'le beraber olduğu oda ise, Ka için, İpek'le beraber Almanya'da kuracağı yeni hayatın umutlarının yeşerdiği, kişiyi mutlu hayallerle sonsuza açan, açık ve geniş bir mekân olarak romandaki yerini almıştır.

Masumiyet Müzesi'nde ev, roman kişilerinin yaşadıkları olaylar sonucunda değişen yaşam algılarına paralel olarak her defasında yeni anlamlar kazanır. Yaşanan güzel olaylar ev algısını genişletirken, meydana gelen kötü olaylar sonucunda ise ev, roman kişilerinin bir an önce kaçmak istediği baskı mekânına dönüşür. Kemal'in, sevgilisi Sibel'e içinde kimsenin yaşamadığı Merhamet Apartmanı'ndaki evde buluşmalarını teklif etmesine Sibel'in cevabı: "Seninle metresler gibi, gizli saklı dairelerde, suçlu gibi buluşmak istemiyorum artık" (M.M. 21) olur. Kemal'in bu teklifi sonucu Sibel'in kendini kötü hissetmesiyle olumsuzlanan bu ev, Kemal'in bir süre sonra karşılaştığı Füsun'un bu eve gelmesiyle ve eve olan ilgisiyle değer kazanır. Kemal'in "(y)eni bir mekâna, bir eve ilk defa gelmiş çocukların, hayatın sillesini yemediği için hâlâ her şeye karşı meraklı ve açık kalabilen genç insanların yapabildiği gibi pencereden dışarıya ilgiyle baktı" (M.M. 31) sözleriyle anlattığı Füsun'un ilgili ve meraklı hâlleri ve daha sonra ikisinin bu evde defalarca buluşmaları sonucu Kemal için bu ev, aşkını gözlerden uzak rahatça yaşayabildiği açık ve geniş bir mekâna dönüşür.

Kemal'in Sibel'le nişanlanmasından sonra onu terk eden Füsun, Nişantaşı'ndan da taşınır. Füsun'un Nişantaşı'nda yaşadığı zamanlarda, Kemal'in: "İkinci katın kestane ağacına yakın pencerelerine baktıkça yüreğim hızlanıyordu" (M.M. 78) sözleriyle ifade ettiği, Füsun'un var oluşuyla güzelleşerek sonsuz bir dünyayı imleyen ev, Füsun'un oradan taşınmasının ardından Kemal için, sevdiğini kaybetmesinin somutlaması olarak romandaki yerini almıştır: "Uzaktan pencerelerine bakınca, perdelerin yerinde olmadığını gördüm. Kapıyı çaldım, kimse açmadı. Kapıyı vurdum, yumrukladım, gene kimse açmayınca öleceğimi sandım" (M.M. 206) diyerek içine düştüğü çıkmazı ifade eden Kemal için bu ev, algısal olarak daralıp kapanan bir dünyanın işaretçisine dönüşmüştür.

Nişanlısı Sibel'e, Füsun'a aşık olduğunu itiraf eden Kemal, Sibel'in bunu beraber atlatabileceklerini, onu unutabileceğini söylemesi ve beraber yalıda yaşamayı teklif etmesi üzerine, onunla birlikte yalıda yaşamaya başlar. Başlangıçta yalı hayatı ve deniz, Kemal'e kendini iyi hissettirse de gelen sonbaharla birlikte yalıya çöken hüznün, Kemal'i eski hâline döndürür, Sibel'in dayanma gücünü kırar:

Akşamın erkenden inmesi, arka bahçeye ve rıhtıma erkenden dökülen sonbahar yaprakları, yazlık olarak kullanılan yalı dairelerinin boşalması, iskelelere, rıhtımlara çekilen sandallar ve yağmurlu ilk günlerden sonra bir anda boşalan sokaklara devrilmiş bisikletler, ikimize kaldırmakta zorlandığımız ağır bir sonbahar hüznü vermişti (M.M 220).

Sözleriyle Kemal, yalının sonbaharla birlikte, hüzünlü bir atmosfere büründüğünü, burada yaşamının onlar için çekilmez bir hâl aldığını dile getirir. Mutsuz bir çifti çatısı altında barındıran yalı, en sonunda içindekileri boğup ezen katlanılmaz bir mekâna dönüşür ve Sibel’le Kemal, buradan ayrıldıktan sonra bir daha hiç görüşmezler.

Kemal’in ailesiyle birlikte yaşadığı Nişantaşı’ndaki ev ise, Kemal’in hayata bakış açısının merkezini oluşturan mekândır. Füsun’a aşık olduktan sonra tüm hayatı değişen Kemal, Nişantaşı’ndaki evinin balkonundan dünyaya bakar:

Dünya işte böyle güzel bir yerdi, yaz akşamında Boğaz yönünden esen poyraz, Teşvikiye Camii’nin avlusundaki çınar ağaçlarını taa çocukluğumdan beri hatırladığım hoş ve yumuşak sesle hışırdatıyor; hava kararırken kırlangıçlar 1930’lardan kalma apartmanların damlarının ve caminin üzerinden çılgınlık atarak uçuyor; sayfiye evine gitmeyen Nişantaşlıların televizyonlarının ışığı hava karardıkça belirginleşiyor; bir balkonda canı sıkılan bir genç kız, daha sonra başka bir balkonda mutsuz bir baba, ana caddedeki trafiğe bir süre dalgın dalgın bakıyor; bense bütün bu manzarayı, kendi duygularımı seyrederek gibi seyrediyordum, Füsun’u hiç unutamamaktan korkuyordum (M.M. 208)

Kemal’in hayata gözlerini açtığı ve aidiyet duygusuyla bağlı olduğu bu ev, onun yaşam algısını da belirlemiştir. Füsun’a aşık olması sonucu hayatı tamamen değişen Kemal, doğup büyüdüğü bu evde adeta hayatının kaybolan merkezini arar. Ancak Kemal’in aşkı, onun ev algısını da değiştirir: “Bazı lambalar söndürüldüğü için yarı karanlık hâle gelmiş salonda, bütün çocukluğumu ve hayatımı geçirdiğim bu dairede, bambaşka bir yerin havası ve renkleri vardı” (M.M. 209) diyerek dile getirdiği bu algısal farklılık, onun her şeye yabancılaşmasının bir göstergesidir. Nitekim Kemal, kendisi için bir bunaltı mekânına dönüşen Nişantaşı’ndaki evden ayrılarak bir otele yerleşir. Ancak babasının ölüm haberi üzerine eve geri dönen Kemal’in, ölüm duygusunun getirdiği yabancılaşmayla içinde yaşadığı dünyanın başkalaştığı görülür: Bu durumu: “Babamın ölümüyle birlikte yalnız hayatımın bu günlük eşyaları değil, en sıradan sokak manzaraları da anlamlı bir bütün oluşturan geçmiş bir dünyanın vazgeçilmez hatıralarına dönüşmüştü” (M.M. 251) sözleriyle dile getiren Kemal, ölümün kişilerin yaşam algılarını ne denli değiştirdiğini ifade eder.

Füsun’un ailesiyle beraber yaşadığı eve akşam yemeğine giden Kemal, Füsun’un evlendiğini öğrendiğinde çok şaşırır ve kızar. Füsun’dan haber almanın mutluluğuyla gittiği bu ev, evlilik haberinin ardından Kemal için bir anda algısal olarak daralan bir

mekâna dönüşür: “Çukurcuma’daki o berbat eve, seller, çamurlar içindeki o fare yuvasına bir daha gitmem söz konusu olamazdı artık.” (M.M. 273) sözleriyle evle ilgili sefalet içinde bir tablo çizse de Kemal, yedi yıl boyunca haftada dört kere bu eve yemeğe gitmekten kendini alıkoyamaz. Bu yedi yıl boyunca bazen “hayatın beni getirdiği tuhaf yerden utanarak, öfkeyle yerimden kalkıp evden çıkmak isterdim” (M.M. 329) diyerek evin kendisi için boğucu bir mekâna dönüştüğüne işaret etse de, bu evden ve Füsun’u görmekten uzak kalmaz. Nitekim Kemal’in, Füsun’un ölümünden sonra müzeye çevirdiği ev için söylediği:

Çukurcuma’daki o evin küçüklüğünü görüp yemek masasıyla üst kattaki banyo arasındaki mesafenin dört buçuk adım ve on yedi merdiven basamağı olduğunu fark ederek bana gülümseyen sözümona “gerçekçi” müze ziyaretçisine, o kısa sürede duyduğum mutluluk için bütün hayatımı vermeye hazır olduğumu hemen söyleyeyim (M.M. 267)

Sözleriye de evin fiziksel büyüklüğünün kendisi için önemsiz olduğunu ve her şeyiyle Füsun’a ait bir hayatı çatısı altında barındıran bu evde bulunmanın, kendisi için algısal olarak nasıl sonsuza açılan bir dünyaya dönüştüğünü ifade eder.

3.3.2. Görmekten Görülmeye, Mahremiyet ve Ev

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda, dış dünyanın yıkıcılığına karşı ailenin devamlılığının sağlanmasında, ailenin dışarıyla olan mesafesi önemli bir yere sahiptir. Cevdet Bey’in ölümünden sonra dış dünyaya ait yabancılarla mesafeyi kaldırmak isteyen Osman:

“Alman’ı yemeğe çağırayım!” diye mırıldandı. Yüzünü sabunluyordu. Alman’ın ve evdekilerin bu çağırışı nasıl karşılayacaklarını düşündü. Rahmetli Cevdet Bey eve, yakın dostlarından başka hiç bir iş arkadaşını getirmemişti. Buna sıkıldı. Alman’ın eve geleceğini, neşeleneceğini, kendisine yakınlık duyup bir anlaşmaya varacağını hayal edince sevindi (C.B.V.O. 306).

Cevdet Bey, her zaman ev hayatıyla iş hayatı arasına mesafe koymuş, iş hayatına ait insanları ailesinden uzak tutmuştur. Zeldin (2010: 57)’in: “Kişinin yeri kendisini yakın hissedebildiği insanların yanındır” sözünden hareketle evin, Cevdet Bey’in rahatladığı, huzur dolduğu, sevdikleriyle beraber olduğu sadece kendine ait, dışarının eziciliğine ve yok ediciliğine rağmen korumayı başardığı, mahrem mekânı olduğu söylenebilir. Oysa Osman, evdeki yakın ve sıcak ortamdan faydalanarak işini ilerletmenin hesabını yapar.

Osman'ın bu fikri annesi tarafından kabul görmese de, Osman'ın bu teşebbüsü bile iki kuşak arasındaki mahremiyet algısının ne kadar farklılaştığının kanıtıdır.

Romanda mahremiyetle ilgili işlenen bir diğer mesele de, tüm ailenin bir arada yaşadığı Nişantaşı'ndaki evde gizliliğin sınırlarının daralması, aile bireylerinin birbirlerini gözetim altında tutmasıdır. “Böyle bütün aile bir evde oturmak hata. Herkes dikkatle birbirini izliyor, bir şey yapmaya kalksan hemen kokusu çıkar” (C.B.V.O. 220). Kişisel alanın oldukça daraldığı, özel hayatın ortaya döküldüğü Nişantaşı'ndaki evde aile bireyleri birbirlerinin hayatıyla yakından ilgilenmek durumunda kalır.

Evin herkese ait olması mahremiyete gölge düşürür. “Evet, hepimiz aynı evin içinde, olmuyor” (C.B.V.O. 457) diye düşünen Refik, eşi ve kızıyla gözlerden uzak bir hayat yaşayacağı yeni bir ev aramaya başlar. Bu fikri eşi tarafından da: “Bu evdeki kalabalık aramıza giriyor. Üstelik Nermin'i bir başkasıyla gördükten, Osman'ın da yaptıklarını senden öğrendikten sonra bu evdeki hayat beni ikiyüzlülük yapmaya zorluyor” (C.B.V.O. 456) sözleriyle desteklenir. Refik'in bunalmasında evdeki kalabalığın da etkisi olduğunu düşünen Perihan, evden ayrılmalarının Refik için daha iyi olacağına düşünür. Ayrıca evin içinde Osman ve Nermin'i birbirlerini aldattıklarını bilerek, bunu görmezden gelmek de Perihan'a ağır gelir. Kişinin kendine en yakın olması gereken yer olan evde rol yapmak, bildiklerini bilmezden, gördüklerini görmezden gelmek insanı yorar ve yapmacıklığa iter.

Cevdet Bey'in tüm gözlerden uzak tutmayı amaçladığı, sıcak ve sevgi dolu yuvası, hanenin kalabalıklaşması sonucu, mahremiyetin bozulmasıyla dağılma sürecine girer. Çok ince bir çizgide olan mahremiyet yok olduğunda, geriye kırık dökük ilişkiler kalır.

Sessiz Ev adlı romanda, evin mahremiyeti bahçe kapısından başlar. Bahçe kapısının içerisi sadece o eve ait bir yaşam alanı olarak konumlandırılır. Dış dünyaya ait her şey ve herkesin alanı bu kapının dışıdır. Nilgün'ü takip eden Hasan, evin bahçe kapısında durmak zorunda kalır: “(Ü)zeri yosunlu o eski duvarı görünce anladım. Bahçe kapınız kapalı. Gittim, yolun öte tarafındaki kestanenin altına oturdum, evinizin pencerelerine, duvarlarına baktım, senin içerde ne yaptığını merak ettim” (S.E. 78). Ev, dış dünyaya

kapalı, sadece ev sahipleri tarafından seçilen insanların içeri girebildiği mahrem bir mekândır. Nilgün'ü sürekli takip eden Hasan, bir gün eve girmeye cesaret eder:

Biraz bekledikten sonra düşündüm: Recep amca çarşıya gitmiş olmalı, evde yok. Belki de evde kimse yok! Rüya gibi, evet. Ürperdim! Kulpunu bastırınca mutfak kapısı yavaşça açıldı. Kedi gibi sessiz, mutfağı geçtim. Yağ kokuyordu, hatırladım. Kimseler yok ve ayaklarımda lastiklerim olduğu için küpün yanından kıvrılıp çıkan merdivenleri ben tırmanırken kimse duymuyor. Rüyalarda gezen bir gölgeyim ben ve uykusuzluktan belki rüya sanıyorum diye düşündüm, çünkü koklarken aklıma geldi: Demek evlerinin içi böyle kokuyormuş diyordum: Sahici bir ev gibi (S.E. 270)!

Hasan, izinsiz girdiği evin mahremiyetini ihlâl eder. Ev, kişilerin kendilerine ait bir dünya kurduğu, kendi içlerine döndüğü, varlık alanlarını oluşturduğu mahrem mekânlarıdır ve dış dünyaya kapalıdır. Ev sahiplerinin izni olmaksızın, eve giren ve evin içinde dolaşan Hasan, evin bütünlüğüne zarar verir. Amacı Nilgün'ü bulmak olan Hasan: “Hemen odaya girdim ve şaşırdım: Siz de odanızda yoksunuz Nilgün Hanımefendi! Üstü örtülü yatağı açıp kokusunu kokladım ve sonra iz bırakmamak için hemen kapadım telâşla” (S.E. 271) der. O da yaptığı davranışın yanlış olduğunun bilincindedir, ancak Nilgün'ün mahrem hayatını görme, ona yakın olma düşüncesi Hasan'a çok cazip gelir.

Hızla değişen dış dünya, insanların mahremiyet algısını da değiştirmiş, yaşam alanları apartman daireleri ile sınırlanan insanlar, evin dış dünyaya açılan uzvu balkonları, evin içi gibi kullanır hâle gelmişlerdir. Modernleşmenin bir göstergesi olan apartmanlarla dolan Cennethisar'da, yazlıkçıların evlerini gören Hasan: “Balkonlarda, küçük bahçelerde oturmuşlar kahvaltı ediyorlar; analar, kızlar ve oğullar: Bazılarının bahçesi o kadar küçük, masası yola o kadar yakın ki tabakların içindeki zeytinleri sayabilirim” (S.E. 152) diyerek, insanların dış dünyaya fazla açılarak mahremiyetini kaybeden evlerini yadırgadığını dile getirir. Bu yolla, değişen dünya algısının, evin mahremiyetini değiştirdiği vurgulanmış olur.

Beyaz Kale adlı romanda, Hoca ve Köle'nin yıllarca beraber yaşadıkları İstanbul'daki ev, karşılıklı yer değiştirme sürecinde, Hoca için benlik problemi sonucu bunaltı mekânına; Köle için ise Hoca'nın baskıları sonucunda daralıp kapanan bir mekâna işaret eder. Roman boyunca çoğu zaman her ikisi tarafından da olumsuzlanan ev, her şeye rağmen, bu evde geçirdikleri yirmi beş yıl boyunca onları dış dünyanın yok ediciliğinden koruyan ve metaforik yer değiştirmenin temellenerek gerçekleştiği mekân olarak

konumlanır. Mahalleli ise Hoca ve Köle'nin beraber yaşadığı ve dışı kapalı bir dünya kurdukları bu evde yaşananların acayıplığından dem vurup dedikodu yapar:

(M)ahalleli, Hoca'nın düpedüz keçileri kaçırdığını söylüyormuş; yıldızlara bakmasını, merceklerle oynayıp tuhaf saatler yapmasını kimse iyiye yormuyormuş. Konuğumuz, alacağı malı kötüleyen tüccarın hırsıyla ekledi: Hoca'nın, yemeğini çömelip bağdaş kurarak değil, gâvurlar gibi masaya oturarak yediğini; kitaplara keselerle para verdikten sonra onları yere atıp içinde peygamberin adı olan sayfaların üstüne bastığını; gökyüzünü saatlerce seyretmekle içindeki şeytanı yatıştırmadığı için, günışığında yatağına yatıp evinin kirli tavanını seyrettiğini, kadınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu, ramazanda oruç yediğini ve vebanın da onun yüzünden yollandığını söylüyormuş (B.K. 87)...

Hoca'nın Köle ile birlikte dış dünyaya kapalı bir yaşam sürmesi, ev içinde yaşananların çevredekiler tarafından merak edilmesine sebep olur. Merak ise, ev içinde yaşanan hayatın çeşitli akıl yürütmeleriyle dışarıdakiler tarafından ortalığa dökülmesiyle sonuçlanır. Sadece evin içindekileri ilgilendiren ev içi yaşamının başkalarınca konuşulması, evin bütünlüğünü bozarak mahrem bir mekân olmaktan çıkmasına sebep olur.

Hoca ve Köle'nin Padişah'la birlikte çıkacakları sefer öncesinde gittikleri Edirne'de, Hoca geçmişinden izler arar:

(Ç)oğu birbirine benzeyen yoksul Müslüman evleri arasından geçtik. Solumda gördüğüm sarmaşıklı evlerin sağıma geçtiğini farkedince aynı sokaklarda dolandığımızı anladım, sordum; Fildamı Mahallesi'ndeymişiz. Hoca birdenbire bir evin kapısını çaldı. Yeşil gözlü, sekiz yaşlarında bir çocuk, açtı kapıyı. "Aslanlar" dedi Hoca ona, "Padişah'ın sarayından aslanlar kaçmış, arıyoruz." Çocuğu iterek evin içine girince ben de arkasından gittim. Toz, ahşap ve sabun kokuyordu içerisi, yarıkaranlıkta, gıcırdayan merdivenden aceleyle, yukarıya, bir sofaya çıktık; Hoca önüne gelen kapıları açmaya başladı" (B.K. 149)

Hoca, kardeşinin Edirne'de bulunan evine, kendisine kapıyı açan çocuğu iterek girer. İzinsiz girilen evin mahremiyeti zedelenir. Ayrıca evin içinde kendi evindeymişçesine rahat dolaşan Hoca, orada yaşayanların özel yaşamlarının içine dalarak, evin mahremiyetini yok eder.

Kara Kitap adlı romanda evin mahrem bir alan olduğu vurgusu, romanda yer alan çeşitli hikâyeler aracılığıyla yapılır. Bunlardan ilki Celâl'in "Bedii Usta'nın Evlâtları" adlı yazısına söz konusu olan Bedii Usta'nın mankenlerini yaptığı evidir. Bedii Usta,

Evinin küçük bir atölye hâline getirdiği bodrum katında manken üretimine devam etmiş. Sonraları, hem mahalledeki komşuların “büyücülük, sapıklık ve zındıklık” suçlamalarından sakınmak, hem de gittikçe kalabalıklaşan “evlâtlarıyla” alçakgönüllü bir Müslüman evine sığamadığı için, eski İstanbul’dan Galata’ya, Frenk yakasında bir eve taşınmış(tır) (K.K. 65)

Bedii Usta hayat karşısında kendini, yaptığı mankenlerle ifade eder ve mankenler aracılığıyla varoluşunu dünya üzerinde bir yere konumlandırır. Bedii Usta’nın mankenlerini çevrenin her türlü baskısına rağmen evinde yapmayı sürdürmesi, evin kişilerin mahrem mekânı olduğunun en önemli ispatıdır. Çünkü kişi eve girdiği anda, dış dünyanın tüm dayatmalarından uzaklaşır, kendine ve iç dünyasına döner. Bedii Usta da, yaptığı mankenlerin yanlış anlaşılması sonucu başlangıçta Müslüman mahallesinden, Frenk mahallesine taşınmış, daha sonra ise yaygınlaşan Batılılaşma düşüncesi sonucu artık talep görmeyen mankenleriyle birlikte evinde, mahrem alanında, manken yapımına devam etmiş, yaptığı mankenler aracılığıyla kendine başka bir dünya kurmuştur.

Dış dünyada aradığını bulamayan, diğer insanlar tarafından anlaşılamayan kişiler, kendi içlerine dönerek kendilerine bir sığınak olarak gördükleri evlerinde, başka bir dünya kurarlar. Romanda, “kendi evinde, kendi başına, hiç kimseye göstermediği, gösterse de kimsenin yayımlamayacağı romanlar, hikâyeler yazmış bu adam” (K.K. 161) sözleriyle hikâyesine yer verilen yazar, dış dünyada mutlu olamamış, buna karşılık insanların bakışlarının uzağında olan evinin içinde masasının başında kendine yazarak bir dünya kurmuş, evini, kendini en rahat ve mutlu hissettiği mekâna dönüştürmüştür. Romanda yer verilen başka bir hikâyeye de, evin mahrem bir mekân olduğunu anlatması bakımından önemlidir:

Gün boyunca ne zaman bir sıkıntıyla karşılaşırsa, duygusuz, incelikten yoksun, hırslı ve böylelerinin hep olduğu gibi ‘kültürsüz’ kişilerin kabalıklarına ve acımasızlıklarına ne zaman katlanmak zorunda kalsa, “Zaten, şimdi burada değilim ben!” diye düşünüyormuş. “Şimdi ben, evimde, yatak odamdayım ve içerdeki odada uyuyan ya da uyanmakta olan Albertine’imin ne yaptığını düşünüyorum ya da uyandıktan sonra Albertine’in evin içinde gezinirken çıkardığı o yumuşak, o tatlı ayak seslerini dinliyorum keyifle, sevinçle... Sokaklarda, mutsuzlukla yürürken, tıpkı Proust’un romanındaki anlatıcının yaptığı gibi, evinde kendisini bekleyen genç ve güzel bir kadın olduğunu, bir zamanlar tanışmayı bile mutluluk sayacağı Albertine adlı bu kadının kendisini beklediğini ve beklerken de Albertine’in neler yaptığını hayal ediyormuş. Sobası bir türlü iyi yanmayan iki odalı kendi evine döndüğünde, ihtiyar gazeteci, Albertine’in Proust’u terkettiği öteki ciltteki sayfaları kederle hatırlar, boş evin hüznünü içinde hisseder, bir zamanlar burada Albertine ile gülüşerek konuştukları şeyleri, onun kendisini ancak zili çaldıktan sonra ziyaret etmesini, sabah kahvaltılarını, kendi bitip tükenmeyen kıskançlık nöbetlerini, birlikte çıkacakları Venedik yolculuğunun hayallerini tek tek, sanki kendisi hem Proust hem de kapatması Albertine imiş gibi, gözlerinden hüznün ve mutluluk yaşları akana kadar hatırlarmış (K.K. 173)

Hikâyede dış dünyada karşılaşılan tüm olumsuzluklara karşılık ev, anlatıcının kendi hayalleriyle yaşayabileceği bir mahrem mekân olarak konumlandırılmıştır. Anlatıcının, karşılaştığı her zorluk karşısında evinde olduğunu hayal etmesi ve dış dünyada kendisini ifade edememesi sebebiyle içine düştüğü bunalımdan çıkmak için, Proust'un roman kişisi Albertine'in evde kendisini beklediğini hayâl ederek bir an önce eve dönmek istemesi, anlatıcının kendi dünyasına, kendi kovuğu ve özgürce yaşadığı mahrem mekânı olan evine dönme arzusunun göstergesidir.

Yeni Hayat adlı romanda, evin dış dünyaya açılan uzvu olan pencereler, perdelerinin açık bırakılması yoluyla ev içlerini dış dünyaya açmış, bunun sonucunda da, evin mahremiyeti zarar görmüştür. Kişilerin sınırlarını kendilerinin çizdikleri bir içtenlik mekânı olan evlerinin, dış dünya ile ilişkisi ev sahiplerinin izin verdiği ölçüdedir. Karşılarındaki eve yeni taşınan ailenin henüz perdeleri takılmamış evinde neler olup bittiğini Osman, kendi evinin penceresinden ayrıntılarıyla görür. “Çıplak ve güçlü bir ampulün ışığında orta yaşlı bir anne babayla, ben yaşlarda bir oğulla kızın açık bir televizyonun karşısında akşam yemeğini yiyişlerini, perdeler takılı olmadığı için görebiliyordum” (Y.H. 11) sözleriyle Osman, gördüğü ev içini ayrıntılarıyla anlatır. Perdesiz ev, dış dünyanın gözleri önünde yaşanan bir hayata karşılık gelir ve evin içinde yaşanan hayatın mahremiyetine zarar vererek evin bütünlüğünü bozar.

Osman'ın çocukken okuduğu kitapların yazarı Demiryolcu Rıfkı Bey'in, daha sonra yazdığı ve okuyanların peşine düştüğü yeni hayatı anlatan kitabı nedeniyle, evi pek çok defa gözetlenir. Kocasının ölümünün ardından televizyon karşısında yapayalnız bir hayat geçiren Ratibe Hanım'ın evinin her daim aralık perdeleri, evin içini dışarıdan bakan gözlere açar. Osman'ın:

Kitabın ve hayatımın sırrının orada, o odada yattığı düşüncesine kapıldım. Bir kararlılıkla apartman bahçesini kaldırımdan ayıran duvara çıktım. Ratibe Teyze'nin başını ve baktığı televizyonu gördüm. Rahmetli kocasının boş koltuğuna kırkbeş derece dönük oturmuş televizyonu seyrederken, tıpkı annemin yaptığı gibi, başını omuzlarının arasına çekmişti, ama annem gibi örgü öreceğine fosur fosur sigara içiyordu. Uzun uzun onu seyrederken, bu duvara çıkıp evin içini dikizleyen benden önceki iki kişiyi hatırladım (Y.H. 232)

Sözleriyle anlattığı hayatını değiştiren kitabın yazıldığı evi, içinde bir sır sakladığı düşüncesiyle, gözetler ve bunun daha önce başkaları tarafından da yapıldığını söyler.

Osman'ın sözleri ev içinin yabancılar tarafından gözetlenmek suretiyle evin bozulan mahremiyetine işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda, evlerin basılması, odalarda bulunan delikler aracılığıyla evin içinde olup bitenlerin gözetlenmesi ve eve gizlice girilerek işlenen cinayetler, evin mahremiyetine zarar vermiş, evi mahrem bir mekân olmaktan uzaklaştırmıştır. Enişte Efendi'nin evde yalnız olduğu bir gün eve gizlice giren katil nakkaş, merakla evin odalarını karıştırır, Enişte Efendi'yi öldürür ve evin her yerinde Enişte'nin Padişah'ın kitabı için yaptırdığı son resmi büyük bir hırsla arar. Katil evden ayrıldıktan sonra eve gelen Şeküre, evde geçirdikleri o geceyi:

Çocukların ikisi de uyuyakaldıktan sonra, sıcak yataktan çıkıp Hayriye ile birlikte iğrenç iblisin darmadağınık ettiği eşyaları topladık. Didik didik edilmiş sandıkları, kitapları, kumaşları, fırlatıp atılmış, kırılmış fincanları, çanak çömleği, hokkaları, parçalanmış rahleyi, boya kutularını, nefretle yırtılıp atılmış kağıtları, sayfaları tek tek elden geçirirken ikimizden biri, arada bir işini bırakıyor, ağlıyordu. Sanki babamın ölümünden çok odaların, eşyaların bu kadar altüst edilmesine, mahremiyetimize böyle vahşice girilebilmesine kederleniyorduk (B.A.K. 212)

Sözleriyle anlatır. Babasının ölümüne üzülen Şeküre'nin, evlerinin ve eşyalarının altüst edilerek mahremiyetlerinin yok edilmesiyle üzüntüsü daha da artar. Kişilerin kendilerine ait bir dünya kurdukları ev içi, dış dünyaya kapalı ve mahrem mekândır. Mahrem bir mekân olan evin dış dünyaya ait kişiler tarafından ihlâl edilmesi, evde yaşayan kişilerin varlık alanlarının da ihlâl edilmesi anlamına gelir.

Romanda evlerin mahremiyetlerini kaybetmesine sebep olan bir başka durum da, evlerin baskına uğramasıdır. Dış dünya ile alışverişi, içinde yaşayanların izin verdiği ölçüde gerçekleşen evin baskına uğraması, ev içinin bir anda yabancı gözlerin bakışlarına maruz kalması anlamına gelir. Padişah'ın kitabının kaybolan son sayfasını ve katil nakkaşı bulmak için, nakkaşların evleri basılarak, aranır. Nakkaş Kelebek, evinin basılması karşısındaki hislerini:

Bütün vaktimi ve günlerimi Allah'ın hatıralarını arayıp nakşederek, gözüm yorulunca da dünyalar güzeli cananımla sevişerek geçirdiğim cennet evime, eli hançerli bir hayvanın zoruyla girmek mahremiyetime öyle acımasız bir tecavüz gibi geldi ki, Kara'dan intikam almaya yemin ettim (B.A.K. 408)

Sözleriyle dile getirerek, kendisi ve karısının mahrem mekânı olan evlerine bir yabancıнын girmesi sonucu hissettiği öfkeyi ifade eder. Kelebek'in katil olmadığını anlaşılmasıyla

birlikte, Kara'ya söylediği: “Birlikte Zeytin'e gidelim ve evini altüst edip arayalım” sözleriyle, katilin Zeytin olabileceğine işaret ettiği, eğer katil Zeytin “değilse onu da kuvvet olarak alıp Leylek'in evini basarız” (B.A.K. 416) demesi ise, suçsuzken evinin basılması yoluyla mahremiyeti ihlâl edilen Kelebek'in, suçlu olan diğer nakkaşların evinin basılması fikrini meşru gördüğünün göstergesi olarak okunabilir. Evi basılan Leylek'in:

Üstat nakkaş kardeşlerim, çok affedersiniz evimizin bu dağınık hâli için, hazırlıksız yakalandık, size ne amberli kahve verebildik, ne de tatlı turunç çıkarabildik, çünkü karı içeri odada uyuyor. Diyordum ki, hevesle açıp da dibine kadar aradıkları sepetlerde sandık diplerindeki çuha kumaşların, uçkur bezlerinin, Hint ipeğinden ve tülbentten yazlık kemerlerin, Acem basmalarının ve dolamaların arasında ve halıların, minderlerin altında ve çeşit çeşit kitap için hazırladığım nakışlı sayfaların ve ciltli kitapların sayfalarının içinde aradıklarını bulamadıkları zaman paldır küldür yan odaya girmesinler de elimi kana bulamak zorunda kalmayayım (B.A.K. 420)

Sözleriyle dile getirdiği evinin basılması, tüm eşyalarının didik didik aranması ve yan odada bulunan karısının yabancılarca görülmesi ihtimali, evin mahremiyetini bozmuştur. Özellikle karısını eve gelen diğer adamların görmesi fikri, Leylek'in eve gelenleri öldürmeyi düşünecek kadar çok sinirlenmesine sebep olur. Ev içi hayatının, ev sahiplerinin kendi arzuları dışında, dış dünyadan gelenlerin gözlerinin önüne serilmesi, evin bütünlüğünü bozarak, mahremiyetine zarar vermiştir.

Kar adlı romanda evin mahrem bir mekân olarak görülmesi ilk olarak, kalabalık nüfuslu ailelerde yaşayan bireylerin, ev içinde kendilerini ifade edecek bir alan bulamama sorunu aracılığıyla görünür kılınır. Romanda, Kars'ta genç kızların kendilerini öldürmeleri önemli bir sorun olarak verilirken, intihar eden bu kızların “gizlice ölürken bile odalarını bir başkasıyla paylaşıyor” (KAR 22) olmaları, evin kişilerin kendilerini dış dünyanın baskılarından uzakta rahatça ifade edebilecekleri bir alan olmanın dışına çıktığının göstergesidir. Evlerinde kendilerini ifade edecek bir yer, sığınacak bir köşe bulamayan kızlar, ölüme giderken bile yalnız kalamazlar.

Romanda, kızkardeşi ve babasıyla beraber işlettiği Karpalas Otel'i evi olarak benimseyen İpek, Ka'nın kendisini öpmeye çalışmasına “(b)abamla aynı çatı altında kimseyle öpüşmem ben.” (KAR 128) diyerek karşı çıkar. Her ne kadar buldukları yer bir otel odası olsa da, İpek burayı içselleştirmiş, burada Ka'nın onu öpmesine “(b)abam evdeyken hoşuma gitmiyor” (KAR 128) diyecek kadar evi bilmiştir. Otel, müşterilerine para karşılığında hizmet veren bir mekân olsa da, hayatını bu otelde geçiren İpek burayı

kendisine ve ailesine ait bir ev, mahrem bir mekân olarak görerek içselleştirmiş, eve ait olan mahremliği tüm otele ait bir unsur olarak benimsemiştir.

Masumiyet Müzesi adlı romanda, mahrem bir mekân olarak konumlandırılan evlerin mahremiyetlerinin, çeşitli şekillerde ihlâl edildiği görülür. Kemal'in ailesiyle birlikte yaşadığı Nişantaşı'ndaki ev, yazları ailesinin Suadiye'deki yazlık evlerine gitmesiyle boş kalır. Kemal de bu evde arkadaşlarıyla toplanarak, yaz partileri vermeye başlar. Kemal, bu partiler sırasında evde yaşananları:

(A)rkadaşlarım mutfaktaki pahalı aletleri kabaca kurcalayıp kırarken, annemin babamın dolaplarındaki eski şapkaları, parfüm pompalarını, elektrikli ayakkabı çekeceklerini, papyon kravatları ve elbiseleri birbirlerine gösterip sarhoş sarhoş gülerlerken, kendilerini siyasi bir öfke taşıdıklarına inandırarak rahatlardı” (M.M. 209)

Sözleriyle anlatır. Zengin bir aileye mensup olan Kemal'in evindeki ve annesine ve babasına ait dolaplardaki eşyalar, arkadaşları tarafından karıştırılarak evin mahremiyeti sekteye uğrattırılır. Eve misafir olarak gelen kişilerin, evde yaşayan insanların özel eşyalarını rahatça karıştırmaları ve evin içinde kendi istekleri doğrultusunda hareket etmeleri, evin mahremiyetini bozarak, içtenliğini kaybetmesine sebep olur. Romanda mahremiyeti dışarıdan gelenler tarafından bozulan bir başka mekân da, Füsun'un çocukluğunu geçirdiği evdir. Eve gelen bazı erkek misafirler, çocuk Füsun'u taciz ederler. Ancak babası misafirlerin “koridorda, mutfakta onu sıkıştırdığımı, ellediğini” (M.M. 67) hiç fark etmez. Kendi evinde karşılaştığı bu durum hem Füsun'un hayata karşı güveninin kırılmasına, hem de varlık alanının ihlâl edilmesine sebep olur. Yaşanan bu olaylar sonucu ev de mahremiyetini yitirir. Kemal'in yıllarca gidip geldiği Füsunların Çukurcuma'daki evinde en merak ettiği oda, Füsun ve kocasının yatak odasıdır. Evin kendisine yıllarca kapalı olan bu odasını Kemal, Füsun'un babasının öldüğü gün, burada ağlayan Füsun'u teselli etmek için odaya girdiğinde görür:

Titreyişlerini kollarımın içinde hissederken, odanın içindeki eşyalara, dolabına, çekmeceye, küçük komodine, Feridun'un sinema kitaplarına, her şeye uzun uzun, dikkatle baktım. Füsun'un bütün eşyasının, elbiselerinin olduğu bu odaya girebilmeyi sekiz yıl boyunca ne kadar çok istemiştim (M.M. 493).

Yıllarca, bu odayı merak eden Kemal, henüz boşanmamış olan Füsun'un kocasıyla ikisine ait bir mekân olan yatak odasına girerek, onların mahremiyetlerini ihlâl etmiş olur. Babasının ölümünden sonra Feridun'dan boşanan Füsun, Kemal'e “(a)rtık evde bir erkek

olmadığı için her akşam (her akşam!) onlara gelme(sin)in de mahallede yanlış anlaşılacağını” (M.M. 507) söyleyerek içinde iki kadının yaşadığı evin dışarıdan gelecek erkeklere kapalı mahrem bir mekân olduğunun altını çizer ve Kemal’in bu eve yeniden girip çıkabilmesi için aralarındaki ilişkiyi resmileştirmeleri gerektiğini ifade eder. Bu yolla evin, toplumsal olarak birtakım beklentiler çerçevesinde şekillenen mahrem bir mekân olduğu vurgulanır.

3.3.3. Ev-Otel Karşıtlığı

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda, ev-otel karşıtlığının ortasında bulunan ilk roman kişisi Ömer’dir. Uzun yıllar yurt dışında yaşamış olan Ömer, bir fatih olma hırsıyla ülkesine döner. Ekonomik olarak istediği güce sahip olmayı başarsa da hayatla olan gevşek bağları, ailesizlik, evsizlik ve aidiyetsizlik gibi problemler sebebiyle duygusal olarak hiçbir zaman tatmin olamaz. Onunla bir ev kurma hayalinde olan nişanlısı Nazlı’nın beklentilerini: “İyi bir koca, başarılı bir müteahhit olmamı, onu sevmemi, onu korumamı, bir evimiz olmasını” (C.B.V.O. 424) sözleriyle dile getiren Ömer için, Nazlı’nın beklentileri aşırıdır. İçindeki sıkıntının verdiği ağırlıkla yerleşik bir hayata adım atamayan Ömer, evlilik kurumunun hayatla olan sıkı bağlarının yardımı ve bir evin vereceği sıcaklık ve güvenle, onu hayata bağlama amacıyla olan Nazlı’yla yollarını ayırır. İçindeki ağırlıktan ne yapsa kurtulamayan Ömer, alışık olmadığı ev ve aidiyet kavramlarından korkarak otele sığınır. “Ulus’ta her zaman kaldığı otel odasında yatağa uzanmış tavana bakıyor, nereye gideceğine bir türlü karar veremiyordu.” (C.B.V.O. 420). Kendini yalnızlığa mahkûm eden Ömer’in ne bir evi, ne de gidecek başka bir yeri vardır.

Ev-otel karşıtlığı bağlamında düşünülebilecek ikinci roman kişisi Cevdet Bey’in abisi Nusret’tir. Beyoğlu’nda bir pansiyonda yaşamakta olan adam, veremden ölmek üzeredir ve hasta yatağındaki son günlerini burada geçirir. Hayat karşısında ideallerini gerçekleştiremeyen Nusret, dünya üzerinde bir yerleşik düzen kurup, bir eve aidiyet duygusuyla bağlanamaz. Hayat karşısında tutunamayışın ve varlığını ispat edemeyişin bir sembolü olan pansiyonda hayata veda eder. Hem Ömer, hem de Nusret, kişiyi güçlü bir içtenlik bağıyla kendisine bağlayan evin koruyuculuğundan mahrum, kaos içindeki dünyada kendilerine ait bir düzen oluşturamamanın etkisiyle kaybolup giderler.

Kara Kitap adlı romanda ev-otel karşıtlığı, ilk olarak roman kişisi Rüya aracılığıyla yorumlanır. Melih Bey'in yurtdışında yaptığı ikinci evliliği bildirdiği kartın üzerinde bulunan otel resmi ve daha sonra bu evlilikten dünyaya gelen Rüya, kartın üzerinde bulunan resmin etkisiyle çocuk Galip'in zihninde birleşerek, "Rüya'nın 'ilk tohumlarının atıldığı' mekânın, bu kremalı pasta renkli otel odalarından biri(i)" (K.K. 17) olduğunu düşünmesine sebep olur. Galip'in Rüya'nın tohumlarının atıldığı yerin bir otel odası olduğunu düşünmesi, Rüya'nın daha sonraki yıllardaki yaşamının, aidiyetsizliğinin ve köksüzlüğünün altında yatan sebebe işaret etmesi bakımından önemlidir. Nitekim kalımlık değerleri çatısı altında barındırmaktan yoksun olan otel, yalnızlığı ve terk edilmişliği imler. Rüya'nın gerçek hayattan uzakta kendine polisiye romanlar aracılığıyla başka bir dünya kurması ve herkesten ve her şeyden uzakta bu dünyada tek başına yaşaması, köksüzlüğün simgesi olan otelde atılan tohumları ile ilişkilendirilebilir. Romanda otel ile ilgili söz konusu olan başka bir olay ise Galip'in gözünden anlatılır:

Pera Palas'ın girişi sıcak ve aydınlıktı. Sağdaki geniş salonda İskender, eski divanlardan birine oturmuş, bazı turistlerle birlikte kalabalığı seyrediyordu: Otelin 19. yüzyıl sonu atmosferinden yararlanarak tarihi bir film çeken yerli filmcileri. İyi aydınlatılmış salonda bir eğlence, dostluk ve neşe duygusu vardı (K.K. 395)

Romanda dışarının karanlığının ve soğunun aksine Pera Palas, güvenli ve sıcak bir mekân olarak konumlandırılır. Otele hakim olan geçmiş yüzyıla ait atmosfer, onu yaşanan zamanın dışına çıkararak yapaylaştırır. Galip'in, köşeyazarı Celâl Salik olarak BBC ile görüştüğü otel, "kendilik sorunsalının" da yansıtıldığı bir mekân olması bakımından önem taşır. Galip'in İngiliz gazetecilere, kendi olma sorununu konu alan Şehzade'nin Hikâyesi'ni anlattığı yerin bir otel odası olması, otellerin kendilik sorunsalında tuttuğu yere işaret etmesi bakımından önemlidir. Nitekim otel, eve karşılık olumsuzlanan bir değerdir ve kendi olma sorununu evde çözemeyen kişilerin hayattan kaçtığı, saklandığı bir mekândır.

Yeni Hayat'ın yolculuk izleği etrafında gelişen hikâyesinde, geçici konaklamaların mekânı otel, önemli bir konuma sahiptir. Sonu belli olmayan bir yolculuğa beraber devam eden Canan ve Osman, bir otobüsten diğerine binip, bir şehirden bir başkasına durup dinlenmeksizin yol alırken Osman, "Canan'a, hiç olmazsa bir günü, bir geceyi, tekerleklerin ve otobüs koltuklarının üzerinde değil, ama herkes gibi yeryüzünde mesela bir otelde geçirme(leri) gerektiğini söylemeyi düşler" (Y.H. 75). Kitapta anlatılan yeni

hayatı arayan Osman, yolculuktan bunaldığı anlarda, aşık olduğu Canan'la beraber bir otel odasında olmayı hayal eder. Otelin imlediği yalnızlık, kimsesizlik, köksüzlük gibi duygular, Osman için Canan'ın varlığıyla anlam değiştirir. Durmaksızın otobüs yolculuklarında geçen hayatlarında, Osman'a göre otel, bir sığınak, Canan'la başbaşa kalabileceği bir mutluluk mekânı olarak anlam kazanır. Nitekim romanda:

19 nolu oda, Canan'ın bana kapısını açtığı, elinde sigara benini karşıladığı, sonra açık pencereye gidip kasaba meydanını seyrettiği oda, bir başkasının bize kendiliğinden açılmış özel kasası gibiydi. Sessiz. Sıcak. Yarıkaranlık. Yanyana iki yatak (Y.H. 94)

Sözleriyle anlatılan otel odası, Osman için bir otel odası olmaktan çıkarak, sevdiği kızla başbaşa kaldığı huzur dolu bir mutluluk mekânına dönüşür. Başka bir otelde kaldıkları başka bir geceyi ise Osman:

Otele girdim, odaya girdim, anne ben çok sarhoşum. Canan'ın yanına uzandım, ona sarıldığımı sanarak. Sabah uyanır uyanmaz yanımda yatan Canan'ı uzun uzun seyrettim. Tıp tıp lavabo hala damlıyordu. Perdeler arasından süzülen tozlu güneş ışığı bacaklarına bal rengiyle vurunca Canan bir soru sorarak mırıldandı (Y.H. 105)

Sözleriyle anlatırken, yanında Canan'ın uyuduğu bir otel odasının kendisi için dünyanın en huzurlu mekânına dönüştüğü ifade eder.

Canan'ın sevgilisi Mehmet ise, bir zamanlar, ait olduğu yaşamı, evini, ailesini ve adını reddeder. Adı Nahit iken ve Dr. Narin'in oğluyken, bütün ailenin bir arada yaşadığı geleneksel konak hayatından kurtularak, hayatına Mehmet olarak devam eder. Geçmişin tüm izlerinden kurtulmak istercesine "Taksim yakınlarındaki bir otelde hem kâtiplik, hem gece bekçiliği yap(ar)" (Y.H. 37) ve aynı zamanda bu otelde yaşar. Daha sonra yine adını değiştiren Mehmet, Anadolu'nun küçük bir kasabasında kendine yeni bir hayat kurar. Canan'ın, Mehmet yaşadığı sürece kendisini sevmeyeceğini düşünen Osman, Mehmet'i öldürmeye karar verir. Mehmet'in Osman adını alarak yaşamaya başladığı Viranbağ kasabasına giden Osman:

Bir sokak ötede, kurulu perspektif düzenine saygıyla boyun eğen Emniyet Oteli'nin rüzgârda ileri geri sallanan alçakgönüllü neon harfleri bana biraz sabır, biraz akıl, biraz huzur, bir yatak ve bütün hayatımı ve katil olma kararımı, Canan'ımı yeniden düşünmek için uzun bir gece vaadediyordu (Y.H. 196)

Sözleriyle anlattığı otele yerleşir. Hayatıyla ilgili çok önemli bir karar vermek üzere olan Osman, Mehmet'i öldürme kararını otel odasında alır. Ölüm düşüncesi ile bir araya gelen

otel odası, bu yolla olumsuzlanarak, başlangıçta Osman için taşıdığı olumlu değerini kaybeder. Romanda ilkin Osman'ın aşık olduğu Canan'la başbaşa kaldığı bir huzur ve içtenlik mekânı olarak anlatılan otel odası, daha sonra Osman'ın katil olmaya karar verdiği mekân olarak olumsuz bir imgeye dönüşür.

Kar adlı romanda, Ka'nın Kars'ta kaldığı Karpalas Otel, çok anlamlı bir mekân olarak konumlandırılmıştır. İpek'in babası ve kızkardeşiyle birlikte hem işlettiği hem de yaşamını sürdürdüğü bu otel, Ka'nın Kars'ta kaldığı süre boyunca, İpek'e duyduğu aşkla içselleştirdiği bir mekândır. Kars'ta “Baltık mimarisiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biri” (KAR 13) olan Karpalas Otel, Ka'nın uzun zamandır yazamadığı şiirlerini, gelen ilhamla bir çırpıda yazıverdiği yer olarak, onun kendini ifade etmesini olanaklı kılmasıyla da, Ka tarafından olumlanan bir mekândır. Romanda, Karpalas Otel'de Ka, İpek'e duyduğu aşkla yaratıcılığını ortaya koyar: “Otel odasına girer girmez Ka paltosunu çıkardı(...) Otele dönüş yolunda adımları hızlandıkça mutluluk ve telaş arası bir duyguyla gözünün önünde canlanan İpek. Şiirin adını “Kar” koydu” (KAR 90). Ka'nın uzun zamandır yazamadığı şiirlerini, burada yazabilmesi, onun yaşadığı otel odasını içselleştirmesini, burayla arasında aidiyet bağı kurmasını sağlar. Romanda:

(O)dasına çıktı. Tanıdık bir ahşap kokusu vardı buranın. Paltosunu kapının arkasındaki çengele özenle astı. Yatağının başındaki küçük lambayı yaktı: Yorgunluk, yer altından gelen bir uğultu gibi yalnız bütün gövdesini, gözkapaklarını değil, odayı ve oteli de sarmıştı(...) (Ş)imdi kenarına oturduğu yatağın, otel binasının, karlı Kars şehrinin, bütün dünyanın devamı olduğunu hissediyordu (KAR 167)

Cümleleriyle verilen Ka'nın hisleri, Ka için otel odasının algısal olarak açılıp, genişleyerek sonsuza işaret eden bir mekâna dönüşmesinin göstergesidir. Kars'ın soğuğundan, karından ve buzundan; yaşanan olaylardan, tehditlerden ve takiplerden bunalan Ka için otel odası, bir sığınak işlevi görür. Nitekim Kars'ta darbenin yapıldığı gece sağ salim otele dönebilen Ka'nın “(o)telin sıcaklığı, giriş lobisinin aydınlığı yüreğini sevinçle doldur(ur)” (KAR 166). Dış dünyada yaşananlardan ve karanlıktan sonra, otelin aydınlığı Ka'ya yuvaya döndüğü hissini verir. Ka'nın otele karşı duyduğu sevinç, otelde yaşayan İpek'e duyduğu aşkla doğrudan ilişkilidir. İpek'in otelde bulunması, otelin anlamını değiştirir. Otel, İpek'le aynı çatı altında uyuyup uyandığı, algısal olarak sonsuza açılan bir mekâna dönüşür.

İpek için ise otel, babası ve kızkardeşiyle birlikte hem yaşadığı hem de işlettiği bir yerdir. Adeta otel-ev olarak konumlanan Karpalas Otel'de yaşayan İpek'e göre yaşadığı bu

yer, “(ö)lülerin iç çekmeleri ve hayaletlerle kaynaşan” (KAR 39) bir mekândır. İpek’in yaşadığı yeri olumsuzlamasının sebebi, mekânın arada kalmışlığı ya da ikiliğidir. Ka’nın İpek’le beraber olmak istemesi üzerine “babam bu kadar yakındayken, aynı evdeyken sevişemem ben” (KAR 92) diyen İpek, bulunduğu otel odasının Ka’nın parasını ödeyerek kalmakta olduğu bir yer olduğunu görmezden gelerek, oteli adeta kendi evi gibi mahrem bir mekân addeder. İpek’in, babasının otel-evde olmadığı bir gün, Ka’nın odasına gidip Ka ile beraber olması, otelin İpek üzerinde yarattığı ikiliği göstermesi bakımından önem taşır. Ka’nın içselleştirdiği, İpek’i ise ikileme düşüren bu otel, Ka ile İpek’in ilişkilerinin başladığı yerdir ancak romanın sonuna gelindiğinde Ka ve İpek’in geçicilik, köksüzlük ve maddiliği imleyen otelde temeli atılan ilişkilerinin, ayrılıkla sonuçlandığı görülür.

Romanda yer verilen bir başka otel de Asya Oteli’dir. Kars’ta yapılan darbeden sonra, burada bulunan çeşitli görüşteki insanların gizli bir toplantı yapmak için buluştuğu bir yer olan Asya Oteli, romanda şöyle tasvir edilir: “Yüksek pencereleri kalın perdelerle kapatılmış lobi yarı karanlıktı. Resepsiyonda yanan solgun ve kirli lambadan süzülen ölü ışık tıraşsız ve hırpani bir kâtibin yüzünü zar zor aydınlatıyordu” (KAR 267). Karanlığın getirdiği bilinmezlikle iç içe olan otel, solgun ve kirli lambanın ölü ışığı altında hayatın canlılığından çok, ölümün yok ediciliğine yakın bir yer olarak betimlenir. Bu otelde yaşanan gayrimeşru ilişkiler de, otelin imlediği köksüzlüğe işaret etmesi bakımından önem taşır:

Otelde şimdi bavul ticareti ve o...luk için Gürcistan ve Ukrayna’dan gelen kadınlar kalyordu. Kars’ın köylerinden gelip bu kadınlara önce oda açan, sonra bu odalarda onlarla bir çeşit yarım evlilik hayatı yaşayan erkekler, akşamları son minibüslerle köyelerine dönünce kadınlar odalarından çıkıp otelin karanlık barında çayla konyak içerlerdi (KAR 268)

Sözleriyle anlatılan sözkonusu otellerde yaşanan hayatlar, yabancılaşmayı, eksik kalan hayatları ve sefaleti imlemesi yönüyle de olumsuzlanarak, romandaki yerini alır. Romanda başlangıçta özellikle Karpalas Otel aracılığıyla, olumlu bir imge gibi görünen otel, daha sonra yaşanan olaylar aracılığıyla şekil değiştirerek olumsuz bir imgeye dönüşmüş ve köksüzlüğü, eksikliği ve yalnızlığı imler hâle gelmiştir.

Masumiyet Müzesi’nde otel, ilkin para ile ilişkilendirilerek içinde bazı meşru olmayan ilişkilerin yaşandığı bir yer olarak, evin barındırdığı tüm içtenliğin karşısında; günlük ilişkileri ve köksüzlüğü imleyen bir mekân olarak anlatılmıştır. Gençliğine ait bir

günü hatırlayan Kemal, “Bebek’te lüks bir otelde turistlere ve kalontorlara göbek dansı yapan iki eğlenceli kızla, p...venklerine çok büyük paralar verip yukarıdaki odaların birinde yatmıştık” (M.M. 75) diyerek, otelin para karşılığında istenen ilişkilerin kurulabildiği maddi yönünü vurgular. Batılı ve modern bir imge olan Hilton Oteli için ise “hali vakti yerinde kibar beyefendilerle, cesur hanımlara evlilik cüzdanı sormadan oda veren İstanbul’daki bir avuç uygar kuruluştan biri olmuştur” (M.M. 117) denilerek, burasının da yine meşru olmayan ilişkileri çatısı altında barındıran bir mekân olduğu ifade edilmiştir.

Kemal, ise Füsün’u kaybettikten sonra, ona olan aşkıyla ve ona duyduğu özlemle hiçbir yere sığamaz olur ve çareyi Fatih’in arka sokaklarının birinde bulunan Fatih Oteli’ne sığınmakta bulur:

Fatih Oteli’ne girip, bir oda isteyip uyudum. Aylardır ilk defa deliksiz uyumuşum. Ondan sonraki geceler de aynı otelde huzurla uyudum(...) Yalya gidip eşyalarımı, kışlık yün çoraplarımı, elbiselerimi aldım; annemin, babamın meraklı bakışlarından ve sorularından uzak olmak için bavullarımı eve değil, otele getirdim (M.M. 235).

Kemal’in yaşadığı zor günlerin ardından Nişantaşı’ndaki evine değil, arka sokaklarda bulunan bir otele yerleşmesi, onun hayata karşı duyduğu yabancılaşmanın bir yansıması olarak romandaki yerini alır. Kendi bildiği zengin hayatın çok uzağında bir yaşamın akmakta olduğu eski İstanbul sokaklarında bulunmasının, yaşadığı acıyı hafiflettiğini düşünen Kemal: “Geceleri uyumadan önce o تنها ve ücra sokaklarda yürüyorum. Bana iyi geliyor” (M.M. 243) sözleriyle de, otel ve çevresinin kendisine yabancı bir dünyayı imlediğini söyleyerek, geçmişin izlerinden uzak olan bu dünyada kendisini daha iyi hissettiğini dile getirir. Ancak babasının ölüm haberini aldıktan sonra bu otelden ayrılarak, Nişantaşı’ndaki evine geri döner.

Füsün’la evlenmek üzere olan Kemal, Füsün’un düğün alışverişi ve gezmek için Paris’e gitmek istemesi üzerine “Paris’teki Hotel du Nord’da üç büyük oda” (M.M. 517) ayırtır. Kemal, şoför Çetin Efendi, Füsün ve annesi, otomobille Paris’e gitmek üzere yola çıkarlar. Yol kenarında geceyi geçirmek için mola verdikleri bir otelde Çetin Efendi, Kemal ve Füsün’un yüzüklerini takar. Yıllar sonra yeniden bir otel odasında beraber olan Füsün ve Kemal, otelin çatısı altında barındırdığı geçicilikten nasiplerini alırlar ve o gece

geçmişin muhasebesini yapan Füsün'un öfkeyle geçtiği direksiyon başında, bir ağaca çarparak ölmesi sonucu sonsuza dek ayrılırlar.

Füsün'un öldüğü kazadan ağır yaralı kurtulan Kemal ise “altmış iki yaşındayken, Milano’da her zaman kaldığı Grand Hotel de Milan’ın Via Manzoni’ye bakan büyük bir odasında, sabaha doğru uykusunda geçirdiği kalp krizinden” (M.M. 580) ölür. Roman boyunca köksüzlük, yabancılaşma, geçicilik gibi özellikleri vurgulanan otel, en sonunda Kemal’in bir otel odasında ölümüyle tamamen olumsuz bir değere sahip olur.

3.4. Pamuk Romanlarında Evin Bütünleyeni Eşyanın Kullanımı

Evin varoluşunda başat unsur olan eşya, evin karakter kazanmasını ve tarihselliğe sahip olmasını da sağlayan nesnedir. Barthes (2009: 196)’a göre: “Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyada etkin biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır”. Ev ile insan arasında kurulan bağın kalıcılığında önemli bir rol oynayan eşyanın, ev ile arasındaki derin bağı anlamak için boş ev imgesi düşünülebilir. Boş bir ev hiç kimseye ait değildir. İnsan, ancak evin içinde bulunan eşyalar aracılığıyla bilinçaltında o evle ilgili düşsel değerler yaratabilir. Orhan Pamuk, *Şeyler’in Masumiyeti* adlı kitabında konuyla ilgili kısa bir hikâyeye yer verir:

Yalnızca kendisi olabilmek için bütün eşyalarını atan ve bomboş kasırdaki tek başına rüyalarıyla yaşayan şehzâdenin hikâyesini daha önce yazmıştım. Sonunda Şehzâde eşyalar olmadan ne dünyanın ne de kendi hayatının bir anlamı olmadığını geç de olsa kederle anlamış (Pamuk 2012: 256).

Hikâyede de anlatıldığı üzere eşyalar olmadan hayatın anlamı yoktur. Ya da başka bir ifadeyle, eşyalar bir hayatın yaşandığının ispatıdır. Geçen zaman ve yaşantılar sonucu, nesne olmaktan çıkarak hatıralara dönüşen eşyalar, insanlar tarafından yeniden anlam ve değer kazanır. Anların hatırlatıcısı ve geçmişin taşıyıcısı olan eşyalar, zamanın yok ediciliği karşısında, insanoğlunun yaşadığının da ispatı olarak Orhan Pamuk’un romanlarındaki yerini almıştır.

3.4.1. Eşyanın Çağrışım Gücü ve İnsan Hayatında Tuttuğu Yer

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda yaşanan bir ömrün sevincinin, hüznünün, acısının ve mutluluğunun eşyaların üzerine sindiği böylece hatıraların oluştuğu görülür:

“Evet, eşyalar!” diye düşündü. Odanın içindeki eşyalara baktı. Her yer tıktık tıktık eşya ile doluydu. Nigân Hanım’ın eski evin yerine apartman yapıldığı yıl, evin bütün eşyasını kendi katına taşıdığı hâlâ bazan anlatılırdı. Duvarlarda da kavuklar, tesbihler, bazı biblolar ve Cevdet Bey’in resimleri asılıydı. Sedef takımlar, sandalyeler, yaldızlı koltuklar, sehpa, masalar arasında yürümek için insana az bir yer kalıyordu. Hiç kullanılmayan piyano, üzerine biblolar ve eşyalar konan bir masa görevini görüyordu. Üstünde Nigân Hanım’ın kıymetli porselenleri, çini vazolar, çay fincanları, tabaklar vardı (C.B.V.O. 573).

İlk bakışta evin içinde büyük bir karmaşaya sebebiyet veren, birbirleriyle alâkasız parçalardan oluşan eşyalar, Nigân Hanım için bir bütündür ve çok değerlidir. Bir ömür geçirdiği evinden geriye kalan hatıralar, bu eşyaların üzerine sinmiştir. Görünüşte birbiriyle ilgisiz görünen onca eşya, Nigân Hanım’ın zihninde, geçirdiği bir ömrün bütünleyenidir. Bir ömre tanıklık eden eşyalar, onun bu dünyada var olduğunun da en önemli ispatıdır. “Eğer bir romanın içindeyse eşyalar, mobilyalar, sokaklar, ağaçlar, orman, manzaralar, pencereden dışarısının görünüşü, her şey bize kahramanların ruh hâlinin bir parçası olarak görünür” (Pamuk 2011: 67). Roman kurgusunun çok önemli bir ögesi olan eşya, romanda bütünlüğün sağlanmasında, zamanın belirtilmesinde ve karakterin ruh hâlinin vurgulanmasında işlev sahibidir: “Alçakgönüllülük? Peki ya bu salon? Ya bu eşya? Eliyle bütün salonu, piyano odasını, sedef takımları, eşyayı gösteriyordu. Bir kahkaha daha atarak: İnsan bunların arasında nasıl öyle olur?” (C.B.V.O 573) diyen Ömer, arkadaşı Refik’e doğduğu günden bu yana bu şık, gösterişli ve pahalı eşyaların arasında yaşadığını, bu eşyaların arasında yaşayan bir insanın alçakgönüllülüğünün ne olduğu konusunda çok da fikrinin olamayacağını ima eder. Eşya insanın kişiliğine tesir eder. Lüks içinde yaşayan Cevdet Bey’in ailesi için, her gün gördükleri bu eşya hayatlarının bir parçasıdır; ancak bu şatafat onların ruhlarına tesir eder ve alçakgönüllülüklerinin önüne set çeker. Güzel evi ile güzel memleketi arasında bocalayan Refik ise, çareyi bir süre için evden uzaklaşmakta bulur. Kemah’a arkadaşı Ömer’in yanına giden Refik, Ömer’in hayatının kendininkinden ne kadar farklı olduğunu anlar:

Bir yatak, bir kaç boş somya, üzerinde çizim ve hesap kâğıtları duran bir masa, kaba bir dolap, borusunu odanın içinde dolandıran iri bir soba, küçük bir masanın üzerinde kurutulan sigaralar, pencerelerin kenarlarına sıkıştırılmış gazeteler, döküşmesi ahşap kirli ve eski bir oda (C.B.V.O. 261).

Anadolu’nun kırık döküklüğü, Ömer’in odasına da yansır. Oda yaşanılan çevrenin küçük bir prototipidir. Doğanın zorlu koşulları altında alelâde bir kaç parça eşyayla yaşayan Ömer’in mizacının sertleşmesi, olaylara daha gerçekçi bir bakış açısıyla bakması, bulunduğu çevrenin tesiri sonucudur. Sıcacık evinden çıkıp gelen Refik de bu zorlu

koşulları gördükten sonra memleketim için ben ne yapabilirim sorusunu sorar ve bir arayış içine girer.

Eşyanın önemli bir başka özelliği de yüksek bir çağrışım gücüne sahip olmasıdır. O an için herkese sıradan görünen herhangi bir eşya, bir başkası için çağrışım yoluyla büyük bir önem arz edebilir: “Bir köşede yeni yıkanmış, ütülenmiş çarşaflar, gömlekler vardı. Eşya, duvarlar, pencereler her yer tertemiz, pırıl pırıldı” (C.B.V.O. 26). Cevdet Bey henüz bekârken bir gün abisi Nusret’i ziyaret eder. Bir Ermeni kadınla yaşayan abisinin yaşadığı odanın temizliği, eşyanın düzeni ona aile hayatının mutluluğunu çağrıştırır. Cevdet Bey’in içinde, eşi ve çocuklarıyla bir arada yaşayacağı bir aile kurma arzusu uyanır. Herhangi biri için sıradan bir görünüm arz eden eşya, Cevdet Bey’in içindeki arzuların açığa çıkmasını sağlar. Eşyanın güçlü çağrışımı, bilinçaltındaki gizli düşünceleri ortaya çıkarmada önemli bir etkiye sahiptir.

Sessiz Ev adlı romanda, geçmişle yaşanan an arasındaki bağ, eşyalar aracılığıyla kurulur. Güçlü bir çağrışım gücüne sahip olan eşya, roman kişilerinin kendilerini dünya üzerinde bir yere konumlandırmalarına aracılık ettiği gibi, geçmişle bağ kurmalarında ve geçmişi hatırlamalarında da söz sahibidir. Faruk’un, yaz tatilinde babaannesini ziyaret etmek için geldiği ev, ona eşyaların sesleri ve kokuları aracılığıyla geçmişi, çocukluğunu hatırlatır:

Pancurlar arasından sızan tozlu ev içi ışığını, küf kokusunu hatırlayarak nedense sevindim(...) Oda da, babaanne de, eli de aynı kokuyla kokuyor(...) Odanın, küf, mobilya cilası, eski sabun, belki nane şekeri, biraz lavanta ve kolonya ve toz koktuğunu da düşündüm (S.E. 40)

Diyen Faruk’un zihninde kokular aracılığıyla beliren çocukluk imgesi, onu dertsiz, tasasız, mutluluk dolu eski günlere götürür. Dış dünyada hızla akıp giden zamana karşılık evin içinde, değişmeyen eşyalar aracılığıyla zamanın durduğu hissi yaratılmıştır. Ölen anne, babası, boşandığı eşi ve amacını sorguladığı işi karşısında hayata karşı yılgınlık hissiyle dolan Faruk, hâlâ geçmişin kokularının muhafaza edildiği babaannesinin evine gittiğinde çocukluğundaki iyimserliği hatırlar.

Sessiz Ev’in eşyaları, canlıymışçasına sesler çıkararak varlıklarını belli eder ve eve canlılık hissi verirler. Hayatın kendisine yaşattıkları sonucu suskunluğa bürünen Fatma

Hanım, evdeki eşyaların varlığıyla kendini yalnız hissetmez, onların seslerini dinler, bu sesler onu geçmişe götürür. Fatma Hanım: “(A)ma ben biliyorum sizleri: Oradasınız, eşyalar oradasınız, yanımdasınız, sanki benim farkımdasınız. Arada bir, biri çatırdar, sesini tanırım, yabancı değildir, ben de bir ses çıkarmak isterim ve düşünürüm” (S.E. 27) diyerek eşyalarla arasındaki güçlü bağa işaret eder. Pencere ve pancurlarını sıkı sıkı kapadığı odasında geçmiş zamana ait eşyalarıyla, kendi yarattığı bir zamanda yaşayan Fatma Hanım gece ansızın uyandığında: “Korktum! Başımı yastığımdan korkuyla kaldırdım ve odaya baktım. Eski dünya, şimdiki dünya: Ama odam ve eşyalarım uyuyor” (S.E. 299) diyerek, eşyalarının ve odasının hâlâ eski dünyaya ait olduğunu görerek rahatlar. Fatma Hanım dünya üzerindeki varlığını, eşyalar aracılığıyla geçmiş zaman içinde konumlandırır.

Selahattin Bey’in, evde laboratuvara çevirdiği oda ise, tıpkı onun zihni gibi karmakarışıktır. Ölen dedesinden kalan eşyaları merak eden Faruk, bu odaya girerek eşyaları karıştırır:

Tozlu kurukafayı üzeri kâğıtlarla dolu bir sehpanın kenarına bıraktım. Elime aldığım bir cam boruyu çocuk gibi salladım, sonra paslanmış bir terazinin kefelelerinden birine koydum. Recep kapı eşiğinde durmuş susuyor, benim dokunduklarıma korkuyla bakıyordu: Yüzlerce küçük şişe, cam kırıkları, sandıklar, kutunun içine atılmış kemik parçaları, eski gazeteler, paslı makaslar, cımbızlar, anatomi ve tıp üzerine Fransızca kitaplar, kutular dolusu kâğıt, tahtalara yapıştırılmış kuş ve uçak resimleri, gözlük camları, yedi rengi bölünmüş bir daire, zincirler, küçükken pedalına basıp arabacılık oynadığım dikiş makinesi, tornavidalar, tahtalara iğnelenmiş böcek ve kertenkeleler, üzerlerinde, “İnhisar İdaresi” yazan yüzlerce boş şişe, ecza şişelerine doldurulmuş etiketlenmiş türlü çeşitli tozlar, bir saksı içinde de mantarlar (S.E. 44-45)

Selahattin Bey’den kalan eşyalarla dolu olan oda, tıpkı Selahattin Bey’in fikirleri gibi karmakarışıktır. Belirli bir düzen içinde olmayan eşyalar arasında uyum ve bütünlük yoktur. Karmakarışık olan eşyalar aracılığıyla, Selahattin Bey’in yıllarca içine her şeyi koymak için uğraştığı ancak, en sonunda bitiremediği ansiklopedisine gönderme yapılmıştır. Selahattin Bey’in çeşitli deneyler yapmak için kullandığı eşyalarla ilgilenmeyi bırakmasını ise Fatma Hanım: “(U)çurtmalar uçurmaktan ve büyüteçlerle, camlarla, hunilerle, ucundan duman tüten borularla, renkli şişeler ve dürbünlerle oynamaktan vazgeçmişti” (S.E. 146) sözleriyle alaya alır. Fatma Hanım’ın oyuncak olarak gördüğü bu aletlerle, memleketini aydınlatmak için çalıştığını düşünen Selahattin Bey’in, ansiklopedisini tamamlayamaması, yazdığı kısımların da onun ölümünden sonra Fatma Hanım tarafından yakılıp yok edilmesiyle, bir ömürlük çabanın ve eşya ile olan ilişkinin en sonunda bir oyuna dönüştüğü görülür.

Beyaz Kale adlı romanda değişim ve dönüşümün gerçekleşmesinde, benin ve ötekinin tanınmasında ve anlamlandırılmasında eşyanın konumu çok önemlidir. Batılı Köle'nin, Doğulu Hoca'yla tanıştırdığı masa, ilkin Hoca'nın hoşuna gitmese de gerçekleşecek olan değişimin yaşanacağı, Efendi ile Köle'yi eşitleyen bir imge olarak romandaki yerini alır. Köle'nin eve masayı getirmesi romanda, şu sözlerle anlatılır:

Masa denilen şeyi o sırada öğrettim, ölçülerini vererek bir marangoza yaptırdığım eşyayı eve getirince, Hoca önce hoşlanmadı, bu yeni eşyayı musalla taşına benzetiyordu, uğursuz olduğunu söylüyordu, ama sonraları sandalyelere de, masaya da alıştı; böyle daha iyi düşündüğünü ve yazdığını da söyledi (B.K. 36).

Doğulu Hoca ilk anda ölümle ilişkilendirerek uğursuz bulduğu masaya, zamanla alışır ve kendisini tanımada en önemli araç olan yazma eyleminin gerçekleştiği masayı yabancılamaktan vazgeçer. Köle'de ise Batılı bir imge olan masa, özgürlük hissi yaratır: “Masanın başında çalışan Hoca değil benmişim, istediğim zaman istediğim yere gidebilirmişim” (B.K. 42) diyen Köle, kendi dünyasına ait bir imge olan masa aracılığıyla, kendisiyle arasında fiziksel benzerlik bulunan masa başındaki Hoca'nın yerine, kendini koyarak eski özgür günlerini düşler. Hoca'nın yazı yazmak amacıyla masanın başında tek başına geçirdiği günlerden sonra, aklına Köle'yle masaya karşılıklı oturma fikri gelir. Köle'nin: “(B)enimle aynı masaya oturmak isteyeceği aklımda yoktu hiç(...) Masanın iki ucuna oturup karşılıklı yazmamız gerektiğini söyledi(...) Çalışma ve düzen duygusunu birbirimize ancak böyle verebilirmişiz” (B.K. 70) sözleriyle ifade ettiği masaya karşılıklı oturma fikri, Hoca ve Köle arasındaki, efendi-köle eşitsizliğini gidererek, yazı yoluyla kendilerini ve birbirlerini tanımalarının önünü açar. Nitekim masa başında karşılıklı yazma yoluyla başlayan bellek edinimi süreci, metaforik yer değiştirme ile sonuçlanır.

“Jung, bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüzümüzü gölge olarak adlandırmaktadır” (Fordham 2011: 64). Hocanın benlik problemini çözmesi için, kendisinin gölgesi olarak adlandırılabilir Köle'yi tanınması şarttır. Romanda kendini tanımada, içine bakmada ve ötekini anlamlandırmada araç olarak kullanılan eşya ise aynadır. Batılı Köle'nin:

(A)ynaya bakmasını söyledim(...) Onların aynaya baktıklarını, hem de, buradakilerin yaptıklarından çok daha fazla aynaya baktıklarını söyledim. Yalnız kralların, prenseslerin, soyluların sarayları değil, sıradan insanların evleri de, özenle çerçevesiz duvarlara dikkatle asılmış aynalarla doluydu (B.K. 65)

Sözleriyle ait olduğu kültürde aynanın ne denli önemli olduğunu Hoca'ya anlatmasından sonra, Hoca da Doğu ve Batı medeniyetlerinin hayat algılarının farklı olmasında aynanın yerini sorgular ve “(a)ynaya bakarken nasıl görünüşünü seyrediyorsa insan, kendi düşüncesinin içine bakarak da özünü sayredebilir” (B.K. 73) fikrini ortaya atar. Koçak (2009: 173)'ın: “Ayna, modernist düşüncede, ben'in ötekine, başkasına yakalanmasını, benliğin hep başkası olarak kazanılmasını (yitirilmesini) belirleyen deneyin adıdır” sözleri romanda, Hoca'nın “Gel birlikte aynaya bakalım” (B.K. 94) diyerek Köle'yle beraber aynanın karşısına geçmesi ile somutlanır:

Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızizi. Sadık Paşa'nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz! Şimdi, bu bana çok açık bir gerçekmiş gibi geliyordu (B.K. 94)

Sözleriyle aynada gördüklerini anlatan Köle, Hoca'nın “aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan” (B.K. 94) kendisinin hareketlerini taklit ettiğini dile getirir. Bu taklit, Köle'nin benlik algısını yitirmesine ve aynanın içinde gördüğü yansımada, ikisini bir/tek olarak algılamasına sebep olur. Bir nevi benlik yitimi yaşayan Köle, yaşadığı bu olayı: “Onunla geçirdiğim gecelerin en korkuncuydu” (B.K. 94) diyerek özetler. “Ayna bir bakıma bilinçaltı dehlizlerine saklanan örtük yanlarımızın, korkulan niteliklerimizin, nefret ettiğimiz yönlerimizin bilinçle birlikte gün ışığına çıkmasını sağlayan aracı bir faktördür” (Korkmaz 2009: 127). Nitekim yazı ile masa başında başlayan değişim ve dönüşüm sürecinin, ayna karşısında yaşanan olay sonucu tamamlandığı görülür. Köle'nin: “O benim yerime geçecekmiş, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim koyvermem yeterliymiş bunun için(...) Benim yerime geçen onun, ülkeme dönünce yapacaklarını keyifle anlattı” (B.K. 96) sözleri, Padişah'la çıkacakları seferde gerçekleşecek karşılıklı yer değiştirmenin işaretçisidir.

Kara Kitap'ta eşyalar, kendisinden başka bir şeye işaret edebilecek ipucu, çağrışım gücü yüksek nesnelere olarak kullanılmış, görünen anlamından başka bir anlamın da işaretçileri olabilecek şekilde konumlandırılmışlardır. Romanın algısal olarak sürekli değişen bir dünyaya açılması, roman kişilerinin eşya algısını da değiştirmiştir. Galip'in yolu, kaybolan karısı Rüya'yı ararken, Rüya'nın eski kocasının yaşadığı gecekondunun mahallesine düşer. Kapıyı çalıp, içeri buyur edilen Galip, Rüya'nın eski kocasının,

eşyaların çağrışım gücünden faydalanarak modernleşmenin tektipleştirdiği ev içinden farklı, geleneksel evin özelliklerini taşıyan bir ev düzeni kurduğunu ve bu sayede evin geleneksel kimliğini koruduğunu öğrenir:

Evi tam bir ‘küçük burjuvanın’ ya da ‘orta sınıftan birinin’ ya da ‘geleneksel vatandaşımızın’ eviydi. Üzerine çiçekli basmadan kılıflar geçirilmiş eski koltukları, sentetik kumaştan perdeleri, kenarları kelebekli emaye tabakları, içinde bayram misafirlerine çıkarılan şekerlikle, hiçbir zaman kullanılmayan likör takımlarının saklandığı çirkin bir ‘büfe’leri ve rengi solmuş, pestil gibi halıları vardı(...) Duvar saati, bu tür bir eve böyle tıkırdayan bir duvar saati gerektiği için özellikle seçilmişti. Böyle evlerde, bu saatlerde hep açık durduğu için, televizyon bir sokak lambası gibi sürekli açık bırakılmış, üzerindeki elışı örgü, bu tür ailelerin televizyonlarının üzerinde bu tür örtüler durduğu için serilmişti. Masanın üzerindeki dağınıklık, kuponları kesildikten sonra atılmış eski gazeteler, hediyelik çikolata kutusundan bozma dikiş kutusunun kenarındaki reçel damlası, hatta, doğrudan kendisinin yapmadığı şeyler, kulağı andıran kulbunu çocukların kırdığı bir fincan, korkutucu sobanın yanında kurutulmuş çamaşırlar, her şey, inceden düşünülmüş bir tasarımın sonucuydu (K.K. 130)

Eşyanın çağrışım gücünden faydalanarak bir ev düzeni kurmayı amaçlayan Rüya’nın eski kocası, eşyalar aracılığıyla yarattığı atmosferde geleneksel ev içi düzenini korumayı, bu yolla hızla değişerek yok olan eşyalara sahip çıkmayı ve yaşanan çağın getirisi olan tektipleşmenin karşısında durmayı hedefler. Adeta bir dönemin eşyalarının ve hayat biçiminin sergilendiği bir müze niteliğindeki ev, Pamuk’un daha sonraki romanlarında da ele alacağı, müze-ev fikrine de işaret etmesi bakımından önem taşır. Kara Kitap’ta müze fikrine işaret eden bir başka olay da Rüya’nın kendisini terk etmesinin ardından, evde Rüya’dan geriye kalan eşyaların izini süren Galip’in, Rüya’nın “kendi geçmişinin küçük bir müzesini kurduğu eski dolabın çekmeceleri(ni)” (K.K. 53) karıştırarak, burada karısından izler aramasıdır. Eşyalar aracılığıyla geçmişin ve anıların korunacağı düşüncesi, eşyaların sadece nesne olmaktan çıkarak, kişileşmesine de zemin hazırlar. Celâl’in ailesi tarafından kovulduğu çatı katını, yıllar sonra satın alarak geçmiş zamandaki hâliyle yeniden kurması ve bu eve gelen Galip’in, eşyalar aracılığıyla yeniden inşa edilen geçmişi yıllar sonra capcanlı karşısında bulması üzerine yaşadığı şaşkınlık da müze fikrini akla getirir. Nitekim Galip, evdeki eşyalardan Celâl’in bu evde yaşayıp yaşamadığını anlayamaz, ev adeta eşyalar aracılığıyla kurulan geçmişin, yansıtılması için bir araç olarak konumlandırılmıştır:

Eski evin dekorunun ne ölçüde taklit edildiğini, yatak çarşafı ya da havlu gibi ayrıntılardan çıkarmak gücü belki, ama içeri odaların düzeninde de, besbelli, oturma odasında uygulanan ‘hayalet ev’ ilkesine bağlı kalınmıştı. Böylece, Rüya’nın çocukluğunun odasından geriye çocuksu mavi duvarlarla, bir zamanlar Celâl’in annesinin üzerini dikiş malzemeleriyle, Nişantaşı ve Şişlili hanımefendilerinin bir model ya da fotoğrafla birlikte bıraktıkları Avrupa kumaşlarla ve elbise patronlarıyla doldurduğu yatağın taklidinin iskeleti

kalmıştı. Kokular, bu kolayca anlaşılıyordu, geçmişi tekrar etmek için bazı köşelerde eski çağrışım yükleriyle birlikte birikmişlerse eğer, çevrede her seferinde onları tamamlayan görsel bir malzeme olduğu için böyleydi.

Celâl'in bu eve ne kadar girip çıktığını ya da burada ne kadar yaşadığını da hayalet dekordan çıkarmak gt. Oraya buraya gelişigüzel konmuş gibi gözüken eski kllklerdeki Yeni Harman ve Gelincik izmaritlerinin sayısının, mutfak dolaplarındaki tabakların temizliğinin ya da yıllar önce bu markanın aleyhine yazdığı bir yazıdaki öfkeyle boynundan insafsızca sıkılıp kapağı açık bırakılmış İpana tüpünün ağzındaki diş macununun tazeliğinin de, hastalıklı bir titizlikle düzenlenmiş bu müzenin sürekli denetlenen demirbaş bir parçası olduğunu insan düşünebilir (K.K. 237).

Galip'in, Celâl'in çatı katında gördüğü geçmişe ait olmayan tek eşya ise dolaptır. Celâl'in tüm yazın hayatını içinde bulunduran dolabın, Celâl'in hafızasını içinde barındıran bir nesne olduğu düşünülebilir. "Galip koridordaki dolaptan bulabildiği bütün yıllıkları, albümleri, gazete ve dergilerden kesilmiş resimleri, şuradan buradan toplanmış fotoğraflarla dolu bütün kutuları çalışma odasına getir(ip) sarhoş gibi karıştırı(r)" (K.K. 273). Galip, Celâl'in bu dolapta bulunan tüm yazılarını okuyarak onun belleğini edinirse, beraber saklandıklarını düşündüğü Rüya ve Cell'i bulabileceğini düşünür. Romanda dolap, Galip'in Celâl'in hafızasını edinmesi sonucu, yazı aracılığıyla kendini tanımasına ve benliğini dünya üzerinde bir yere konumlandırmasına yarayan bir imge olarak kullanılmıştır.

"Rüya'nın kendisini terk ederken yazıp bıraktığı mektubu bir daha okudu. Yeşil tkenmezle yazılmış mektup hatırladığından da kısaymış: Ondokuz kelime" (K.K. 45) Romanda sıklıkla yer verilen "yeşil tükenmez kalem", Galip'in Rüya'nın kendisini terk etmesinden sonra çıktığı yolculukta yaşadığı değişim ve dönüşümleri ve yazı aracılığıyla keşfettiği benliğini imler. "Yazıhanenin köşesinde bir iletişim aracından çok, ağır hantal ve uğursuz bir savaş aracı gibi duran iri kara telefon" (K.K. 29) ise, bir iletişim aracı olmaktan öte, kötü haberlerin taşıyıcısı bir eşya olarak olumsuz bir çağrışım gücüne sahiptir.

Celâl'in "Uyuyamıyor Musunuz?" (K.K. 242) başlıklı yazısında yer verdiği aidiyet duygusuyla bağlı bulunulan eşyanın, olumlu çağrışım gücüyle kişiye rahatlatan, kendine döndüren ve huzur veren özellikleri, uyku ve rüyanın bilinmezliğiyle desteklenerek, hayâli bir evrene dönüştürülmüştür:

Yatağınıza girdiniz. Tanıdığımız eşyalar arasında kendi kokunuz ve anılarınızla dolu çarşaflar, battaniyeler arasına yerleştiniz, başınız yastığınızın tanıdık yumuşaklığını buldu, yana döndünüz, bacaklarınızı karnınıza çekerken boynunuzu ne eğdiniz, yastığın serin

yüzü yanağınızı serinletti: Birazdan, birazdan uyuyacak, karanlığın içinde hepsini, hepsini unutacaksınız.

Uyku ve rüya çağrışımlarıyla, mutlu unutuşun yeni dünyasına açılan anılarla dolu bu sesler, her şeyin yolunda gittiğini, birazdan onları da çevrenizdeki eşyalar ve sevgili yatağınızla birlikte unutup başka bir âleme gideceğinizi size hatırlatıyor (K.K. 242)

Kara Kitap'ta yer verilen Şehzade'nin hikâyesi, eşyaların yıllar içinde yüklendikleri çeşitli anlamlarla insan hayatını nasıl etkilediği sorusuna verilen bir cevaptır. Şehzade Celâlettin Efendi,

(E)ski budala ve çocuksu hayatını hatırlatan her şeyden bir an önce kurtulmak için, karısını, çocuklarını, eski eşyalarını ve alışkanlıklarını Boğaz kıyısındaki yalısında bırakarak, içinde yirmi iki yıl üç ay yaşayacağı küçük bir av kasrına taşın(ır) (K.K. 406-407).

Hayatının merkezine kendi olma sorununu koyan ve kendisi olabilmesinin önünde bulunan engelleri kaldırmak için uğraşan Şehzade, eşyaların üzerine sinen anılar ve kokularla ve sahip oldukları çağrışım gücüyle, onun kendisi olmasının önündeki en büyük engellerden biri olduğunu fark eder. Romanda:

Şehzade'nin bu on yıl boyunca yalnız kitaplarla değil, kitaplar kadar kendisini etkileyen çevresindeki eşyalarla da boğuştuğunu yazmıştı Kâtip. Çünkü bütün o mobilyalar, masalar, koltuklar, sehpa, insana gerekli gereksiz huzursuzluk ya da huzur vererek onu konu dışına çıkarıyordu; çünkü bütün o küllükler ve şamdanlara bakışları takıldığı için kendisini kendisi yapacak düşüncüyü yoğunlaştıramıyordu Şehzade; çünkü duvarlardaki yağlıboya, sehpalardaki vazolar ve divanların üzerindeki pufpuf yastıklar Şehzade'yi hiç istemediği ruh hâllerine çekiyordu; çünkü bütün o saatler, kâseler, kalemler ve eski sandalyeler Şehzade'yi kendisi olmaktan alıkoyan çağrışımlar ve anılarla yüklüydü (K.K. 410)

Satırlarıyla ifade edilen Şehzade'nin kendisi olmasına engel olarak gördüğü eşyalardan kırarak, yakarak ve atarak kurtulduğu görülür. En sonunda, düşüncesinin saflığını bozan anılarını hatırlamasına sebep olan eşyalardan kurtulan Şehzade, evdeki tüm koku kaynaklarını da kurutur ve duvarları beyaza boyatır. Tüm hayatını kendisi olma sorununu çözmeye çabalayarak geçiren Şehzade, ömrünün sonuna geldiğinde bembeyaz duvarlara sahip, bomboş kasırda gerçekdışı bir mekâna sahip olur:

Kâtip divanda ateşler içinde uzanan efendisinin üzerine örtmek için yukarı kata bir yorgan daha almaya çıktığında, yıllar boyunca bütün masaları, sandalyeleri parçalanmış, bütün kapıları sökülmiş, bütün eşyaları yok edilmiş kasrın boş, bomboş olduğunu tuhaf bir büyülenmeyle fark etti. Kasrın boş odalarında, duvarlarında, merdivenlerde rüyalarından çıkma bir beyazlık vardı. Bütün anıların solduğunu, belleğin donduğunu ve bütün seslerin, kokuların, eşyaların, çekilerek zamanın durduğunu insana hissettiren beyazlığı, kasrın pencerelerinden içeri, başka bir gezegene dökülür gibi dökülen bembeyaz ışıktaki da gördü Kâtip. Kucağında beyaz ve kokusuz bir yorgan, merdivenlerden inerken Şehzade'nin üzerinde uzandığı divanın, yıllardır üzerinde çalıştığı maun masanın, beyaz kağıtlarının, pencerelerin, küçük çocukların oynadığı oyuncak evlerdeki gibi kırılğan, narin ve gerçekdışı olduğunu hissetti (K.K. 418-419).

Şehzade'nin kendisi olma probleminin önünde engel olarak gördüğü eşyaları yok etmesi, Osmanlı'nın yıkılmasından önceki yıllarda yoğun bir biçimde gerçekleştirdiği “Batılılaşma faaliyetlerine” de verdiği bir tepkidir. Modernleşmenin etkisi altındaki eşyaların değişim hızı, insanların sahip oldukları değerleri değiştirmiş ve ait oldukları kültürü yabancılamlarına sebep olmuştur. Kendilik sorunsalında belirli bir güce sahip olan eşya, aidiyetin, geçmişin ve kültürün de anahtarındır.

Yeni Hayat'ta eşyalar çağrışım gücü yüksek nesnelere olarak konumlandırılmıştır. Roman kişilerinin hayatı anlamlandırmak ve varoluşlarını gerçekleştirmek için araç olarak kullandıkları eşyalara, roman boyunca sıklıkla yer verilerek romanın anlamsal bütünlüğü de sağlanmaya çalışılmıştır.

Romanda masa, bir eşya olmaktan çıkarak, yaşanacak değişime işaret eden bir imgeye dönüşmüştür. Masa başına geçerek kitabı okuyan Osman, “(m)asada oturuyor, oturduğumu aklımın bir köşesiyle biliyor, sayfaları çeviriyor ve bütün hayatım değişirken ben yeni kelimeleri ve sayfaları okuyordum” (Y.H. 7) diyerek değişen dünya algısına ve yaşadığı değişim ve dönüşüme işaret eder. Kitabı içselleştirmek isteyen Osman, tekrar masa başına geçer:

Oturduğum yerden uzanıp çekmecemden bir defter çıkardım. İlk sayfasını açtım, temiz ve beyaz sayfanın kokusunu içime çektim, tükenmez kalemimi alıp kitabın bana söylediklerini cümle cümle deftere yazmaya başladım. Kitabın söylediği bir cümleyi deftere yazdıktan sonra öteki cümleye geçiyor, o cümleyi de bir öncekinden sonra yazıyordum (Y.H. 41)

Masanın başına geçen Osman, dünyayı unuttur ve yeni bir hayatın heyecanıyla dolar. Mehmet ise Osman adını alarak başladığı yeni hayatını masa başında, kitabı tekrar tekrar yazarak geçirir. Kendine masa başında, yazı aracılığıyla bir dünya kuran Mehmet/Osman, bu yolla kendini ifade ettiğini düşünür. Mehmet/Osman'ın evine giden Osman:

İçeri, daireye girdim. Bir masanın üzerine yeşil bir çuha serilmişti. Üzerinde açık bir defterle kitabı gördüm. Kalemler, silgiler, sigara paketi, tütün döküntüleri, küllüğün yanında kol saati, kibrit, bir fincan soğumuş kahve. Bütün hayatı boyunca yazı yazmaya mahkum bir zavallının mutluluk araçları bunlardı işte (Y.H. 206-207)

Sözleriyle, kitabın masa başına mahkûm ettiği Mehmet/Osman'ın hayatını anlatır. *Yeni Hayat*'ta modernleşmenin ev içlerine bir yansıması olarak görülebilecek televizyona da yer

verilir. Evin içindeki “bir çeşit tanrı, bir çeşit lamba” (Y.H. 12) olarak tanımlanan televizyon, evdeki merkez nesnedir ve yaşanan hayatlar onun karşısından akıp gider. “Bakanların gözü televizyondur ve televizyon her yerdedir. Tanrının gözünün yerine geçmiştir sanki” (Parla 2006a: 270). Sesiyle ve görüntüsüyle evi, dünyaya açan bir pencere niteliğindeki televizyon, geleneksel birtakım öğelerle içselleştirilerek otobüslerdeki yerini de almıştır: “Kutular, dantelli örtüler, kadife perdeler, cilalı tahtalar, nazarlıklar, boncuklar, çıkartmalar ve süslerle modern bir mihraba çevrilmiş yükseltideki ekran, otobüs pencerelerinin gösterdiklerinin dışında dünyaya açılan tek pencereydi” (Y.H. 77) sözleriyle romanda, televizyonun insan hayatının pek çok yerinde, onları yalnızlıktan kurtaran ve başka dünyalara açan nesne olduğuna işaret edilmiştir.

Dr. Narin, gerçek bir doktor olmamakla birlikte, “(e)şyaları sevdiği, onlara bakmaktan hoşlandığı, her nesnenin benzersizliğini keşfetmeyi yaşamının en büyük nimeti olarak gördüğü için bu adı benimsemişti(r)” (Y.H. 119). Eşyaları çok seven Dr. Narin, onların kalıcı olduğuna ve kendilerine ait bir dünyaları olduğuna inanır ve bu inancını: “Eşyalar, birbirini sorar, birbiriyle anlaşır, fısıldaşır ve aralarında gizli bir ahenk kurar, dünya dediğimiz bu müziği oluştururlar” (Y.H. 119) sözleriyle dile getirir. Dr. Narin, “Doğu/Batı sorunsalı, çevrenin ve doğanın tahribi, yaşamın fast foodlaşması (Oktay 2006: 236)” gibi modernleşmenin getirisi olan sorunlara eşyalar aracılığıyla karşı koymaya çalışır. Her şeyin değerini yitirdiği bir zamanda yaşadığına inanan Dr. Narin, eşyaları koruyarak geçmişi muhafaza ettiğini düşünür ve yaşanan dünyanın zamansal bütünlüğünün sağlanmasında eşyanın sahip olduğu önemli işleve dikkat çeker.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda kullanılan eşyalar, roman kişilerinin karakterlerini çözümlenmede çok önemli bir role sahiptir. Romanda işlenen cinayetlerin failinin bulunmasında, kişilerin yaşam biçimlerini ve hayata bakış açılarını yansıtan eşyaların verdiği ipuçlarından yararlanır. Öldürülen nakkaş Zarif Efendi’nin katilinin izini süren Kara, Padişah’ın kitabı için çalışan diğer nakkaşları evlerinde ziyaret eder. Kara’nın ziyaret ettiği Leylek: “Bir iz arayarak eşyalarım ve nakış malzememe, aslında bütün hayatıma bakışına aklım takıldı da, onun gözünden kendi evimi gördüm” (B.A.K. 89) sözleriyle, Leylek’in hayata bakışını yansıtan kendisiyle özdeşleştirdiği eşyalar aracılığıyla, hayatını, bir yabancıнын gözleriyle görmesi anlatılır. Üstat Osman’ın ziyarete gittiği Zeytin Efendi’nin evinde gördüğü eşyaların dağınıklığı ve pisliği, onun ruh hâlinin

evine yansımasıdır. Üstat Osman'ın: "Benim ve pek çok üstat nakkaşın tersine, oturup çalıştığı köşe, boyaları, fırçaları, deniz kabuğundan mühreleri, rahlesi, hepsi birbirine girmiş, karman çorman ve pislik içindeydi" (B.A.K. 296) sözleriyle ifade ettiği Zeytin'in karmakarışık ve pis eşyaları, onun hayata bakışının bir yansımasıdır. Nitekim en sonunda katilin nakkaş Zeytin olduğu anlaşılır. Bu vesileyle Zeytin'in evi, Kara tarafından eşyalar aracılığıyla yeniden betimlenir: "Hint basmasından gülünç bir peştemala, hırkalarına, yırtmaçlı, ağır ve kirli feraceye, çarpık çurpuk bir bakır tepsiye, aldığı paraya göre ucuz ve bakımsız eşyasına ve pis halilerine göz atıyordum" (B.A.K. 417) sözleriyle anlatılan ev, "(t)am bir katilin evi"dir ve içinde "mutlu olmayı bilmeyen birinin eşyaları" (B.A.K. 417) vardır. Roman boyunca eşyalar aracılığıyla olumsuzlanan ruh hâliyle, Nakkaş Zeytin'in katil olabileceğine işaret edilmiştir.

Romanda kullanılan hokka, hem resim yapmak için kullanılan bir araç olarak yaşamın canlılığını, hem de ölümün soğukluğunu bünyesinde barındıran bir eşyadır. Padişah'ın kitabı için çalışan nakkaş Zeytin, Enişte Efendi'nin evde yalnız olduğu bir gün, eve girerek Kara'nın Enişte için Tebriz'den getirdiği, sadece kırmızı renk için kullanılan üç yüz yıllık bir Moğol hokkasıyla Enişte'nin başına vurur. Ölmek üzere olan Enişte'nin: "Hokkayı bir daha kafama indirdi... Hiç bir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım. Kanım zannettiğim, kırmızı mürekkepmiş. Elindeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım" (B.A.K. 200) sözleriyle ifade ettiği, hokkanın başlangıçta içine sadece yaşamı ve canlılığı temsil eden kırmızı renk konulmak üzere yapılmış olması, ancak nakkaş Zeytin'in elinde bu işlevini kaybederek, bu defa ölümün habercisi kan kırmızısı ile boyanarak, hayatı sona erdirecek bir işlev yüklenmesine sebep olur.

Kar adlı romanda eşyalar, içinde yaşanan dünyanın işaretçisi nesnelere olarak yer almışlardır. Ka'nın Kars'ta ziyaret ettiği evlerin içinde bulunan eşyalar, adeta evin içinde yaşanan hayatları yansıtır. Bu evlerde:

Toprakla veya makine halısıyla kaplı, avuç içi kadar, buz gibi odalarda eski divanların, eğri sandalyelerin üzerinde, evden eve geçtikçe sayıları artıyormuş gibi gelen ve hepsi kırık plastik oyuncaklar (arabalar, tek kolu kopmuş bebekler), şişeler ve boş ilaç ve çay kutularıyla itişerek oynayan çocuklar (KAR 18) vardır.

Evin içinde bulunan kırık dökük eşyalar, orada yaşanan eksik kalmış hayatların, yoksullukların ve çaresizliklerin dış dünyaya yansıtılmasında araç olarak kullanılmıştır. Ka'nın Kars'ta gördüğü bir başka ev içinde ise, eşyalar aracılığıyla evde yaşanan hayatlar yansıtılmış ve Kars'ta yaşanan hayatlar arasındaki farklılıklar yine eşyalar aracılığıyla anlatılmıştır:

Temiz bir oda, düzenli yapılmış iki yatak gördü Ka. Kız kardeşlerin komodini ve masa niyetine kullandığı bir sehpanın üzerindeki krem tüplerini, dudak boyalarını, küçük kolonya, badem yağı ve içki şişelerinden oluşan iddiasız bir koleksiyonu, kitapları, fermuarlı bir çantayla içi fırçalar, kalemler, nazar boncukları, kolye ve bileziklerle dolu bir İsviçre çikolata kutusunu gördü; buz tutmuş camın kenarındaki yatağa oturdu (KAR 127).

İpek ve Kadife'nin beraber kaldığı bu odada bulunan eşyaların farklılığı, eşyaların ev içinde yaşanan hayatları, kişilerin yaşam tarzlarını ve ekonomik durumlarını yansıtması bakımından ne denli önemli bir yere sahip olduğunun bir göstergesidir.

Romanda Kars'taki evlerin dünyayla iletişimini sağlayan eşya olan televizyon, evlerin merkez nesnesidir. Kars'ta oynanan tiyatro oyununu canlı yayınla veren yerel televizyonu evlerinde seyreden insanların, oyunda sahnelenen darbenin gerçeğe dönüşmesiyle bile “dikkatler(i) pencerelere ve sokaklara değil” hayatın akışını takip ettikleri “televizyona dönük” (KAR 170) kalmaya devam eder. Kars'ın soğuğu ve gecenin karanlığı insanların perdelerini sıkı sıkı kapayarak, hayatı televizyon aracılığıyla takip etmelerine sebep olmuştur. İpek'e duyduğu aşkla yaşam algısı değişen Ka, “burada gündüzleri küçük bir işte pinekleyip, akşamları bu kadın ile elele tutuşarak çanak antene bağladığı televizyonu seyredip bütün hayatını mutlulukla geçirebileceğini düşün(ür)” (KAR 131). Kars'ta yaşanan hayatların merkez nesnesi olan televizyon tüm evleri ve hayalleri de kuşatmıştır.

Ka, Kars'tan Almanya'ya döndükten sonra sokak ortasında vurularak öldürülür. Ondaki kalan eşyaları toplamak üzere Almanya'ya giden romancı arkadaşı Orhan, Ka'nın evini şu sözlerle anlatır:

Ka'nın bir şairden beklenmeyecek kadar tertipli çalışma masası karın ve akşam karanlığının içinde kaybolan Frankfurt'un çatılarına bakıyordu. Üzeri yeşil bir çuhayla kaplı masanın sağ kısmında Ka'nın Kars'ta geçirdiği günlerini ve yazdığı şiirleri yorumladığı defterler, solda o sırada okumakta olduğu kitaplarla dergiler vardı. Masanın tam ortasındaki hayali bir çizgiyle bronz gövdeli bir lamba ve bir telefon aynı uzaklıkta yerleştirilmişti (KAR 257).

Ka'nın yazıyla geçen hayatını temsil eden masa ve üzerinde duran kitaplar, defterler ve dergiler onun yaşamı algılayış biçimini yansıtan nesnelere. Yıllar içinde sahibiyile bütünleşerek anlam ve değer kazanan eşyalar, sahiplerinin ölümünün ardından taşıdıkları anlam ve değeri kaybederler.

Masumiyet Müzesi adlı romanda Kemal'in Füsün'a olan aşkı, eşyalar aracılığıyla anlatılmıştır. Eşyaların, nesne olmanın ötesinde özel bir yere sahip olduğu romanda, yaşanan hayatlar, bu hayatları yansıtan eşyalar aracılığıyla görünür kılınmıştır. Kemal'in, Füsün'un kendisini terk etmesinden sonra, ona Füsün'u ve beraber geçirdikleri zamanı hatırlattığı için biriktirmeye başladığı eşyalar, zaman içinde fetişleşerek, Kemal için bir tutkuya dönüşmüş ve en sonunda Füsün'un ölümüyle birlikte, Füsünların Çukurcuma'daki evine yerleştirilerek, orada sonsuz bir zamanın içinde var olmaya başlamışlardır.

Kemal'in annesinin, kullanmadığı eşyaları koyduğu Merhamet Apartmanı'ndaki daire, Kemal ve Füsün'un aşklarını yaşadıkları yerdir. Kemal'in Sibel'le nişanlanmasının ardından Kemal'i terk eden Füsün'dan geriye, sadece dokunduğu eşyalar kalır. Füsün'u hiçbir yerde bulamayan Kemal'in aşkı, büyük bir acıya dönüşür. Dünyaya sığamaz hâle gelen Kemâl, Merhamet Apartmanı'na giderek, Füsün'dan kalan eşyalarla bir arada olmanın kendisine iyi geldiğini keşfeder. Kemal'in:

Sekiz-on dakika sonra Merhamet Apartmanı'ndaki yatağımızda yatıyor, Füsün'un çarşafına sinmiş kokusunu bulmaya çalışıyor, onu gövdemin içinde hissetmek, sanki o olmak istiyordum. Yataktaki kokusu azalmış, hafiflemişti. Çarşafa bütün gücümle sarıldım. Acı dayanılmaz olunca, uzanıp sehpanın üzerindeki camdan kağıt ağırlığımı elime aldım. Camın üzerine Füsün'un elinin, teninin ve boynunun o özel kokusu hafifçe sinmişti ve kokladıkça ağızma, burnuma ve ciğerlerime hoş bir şekilde vuruyordu (M.M. 199)

Sözleriyle ifade ettiği, acısını yatıştırma biçimi, ona geçici olarak kendini iyi hissettirse de, oradan ayrıldığı anda yeniden acı çeker ve Merhamet Apartmanı'na geri dönmek ister. Kendisini teselli ettiğine inandığı bu eşyalara olan bağlılığı, onun Füsün'u daha çok özlemesine sebep olarak, onu unutmamasını engeller. Başlangıçta Kemal'i teselli eden eşyalar daha sonra aşkın hastalıklı bir duyguya dönüşmesini imler hâle gelirler:

Merhamet Apartmanı'ndaki yatağımıza uzanmış, boş evden aldığım eşyalarla acımı hafifletmeye çalışıyordum. Füsün'un dokunduğu ve onu Füsün yapan bu şeyleri elimde tuttukça, onları okşayıp, seyredip boynuma, omuzlarıma, çıplak göğsüme, karnıma

değdirdikçe, eşyalar içlerinde birikmiş hatıraları, bir teselli gücüyle ruhuma salıveriyorlardı
(M.M. 207)

Diyerek Füsun'dan kalan eşyalarla olan ilişkisini dile getiren Kemal için eşyalar, içinde Füsun'un olduğu başka bir dünyaya ulaşmanın aracıdır ve Kemal, eşyalar aracılığıyla Füsun'un varlığını ruhunda duyumsar. Kemal, Füsun'dan onu bir gece akşam yemeğine beklediklerine dair haber alır. Başka biriyle evli olan Füsun'un annesi, babası ve kocasıyla beraber yaşadığı eve, yedi yıl boyunca haftada dört kez akşam yemeğine giden Kemal, eve gidip gelmeye başladıktan sonra, "Füsun özlemimi dindirecek bir eşyayı kaşla göz arasında cebime indirmekten hoşlandığımı hatırlıyorum" (M.M. 329) diyerek, Merhamet Apartmanı'ndaki Füsun'u hatırlatan eşyaların yanına, yenilerini eklemeye başladığını dile getirir. Kemal, büyük bir içtenlikle topladığı bu eşyalarla ne yapacağını düşünmez, onları geçmişe hatıraya dönüştürdükleri ve ona Füsun'u görebilmenin mutluluğunu hatırlattıkları için biriktirir. Keskin ailesinin de alıştığı bir duruma dönüşen Kemal'in evlerinden aldığı eşyalar, Kemal'in "artık Keskinlerin evinden alıp götürdüğüm eşyaların karşılığında, bir kenara para bırakıyor ya da aldığım eşyanın yerine çok pahalı bir yenisini hemen ertesi gün getiriyordum" (M.M. 422) sözleriyle ifade edilir.

Füsun'un ölümünden sonra, yıllar boyunca topladığı eşyaları, Füsun'a olan aşkın göstergeleri olarak sergilemek isteyen Kemal, Füsun'un yaşadığı Çukurcuma'daki evi annesinden satın alarak müzeye çevirir. Kemal, müzede sergilediği eşyaların, onun Füsun'a olan aşkın tüm anlarını içinde barındırdığına işaret eder: "Füsun'un giydiği beyaz külotu, beyaz çocuk çoraplarını ve bu kirli beyaz lastik ayakkabıları, hiçbir yorum yapmadan o kederli, sessiz anlarımıza işaret olsun diye sergiliyorum" (M.M. 114) sözleriyle anlattığı eşyalar Füsun'un masumiyetine işaret ederken, Kemal'in:

Bu sigara paketlerini, içeriden bir dolaptan alıp yatak odasına getirdiğim Kütahya işi küllüğü, çay fincanıyla (Füsun'un ki) cam bardağı ve Füsun'un hikâyelerini tek tek anlatırken ikide bir eline alıp sinirli sinirli oynadığı deniz kabuğunu, o sırada odadaki ağır, yorucu ve ezici havayı yansıtır diye ve Füsun'un çocuksu saç tokalarını da bu hikâyelerin bir çocuğun başından geçtiği unutulmasın diye sergiliyorum (M.M. 66)

Sözleriyle dile getirdiği eşyalar, onların Merhamet Apartmanı'nda yaşadıklarını, hatıralar aracılığıyla görünür kılar. Güçlü bir çağrışım gücüne sahip olan eşyaların sergilenmesi yoluyla hem Kemal'in Füsun'a duyduğu aşk, hem de hayatının mutlu anları sonsuza kadar korunmuş olur.

Romanda yer verilen bazı eşyalar ise, olay örgüsüne dahil olarak, hikâyeyi etkilemişlerdir. Bu eşyaların başında, Füsün'un Merhamet Apartmanı'nda Kemal'le birlikte olduğu gün kaybettiği küpesi gelir. Evde küpeyi bulan Kemal, onu kaybolmasını diye cebine koyar ancak daha sonra küpeyi koyduğu yerde bulamaz. Kemal'in babası Mümtaz Bey'in ölümünden sonra, evlerinde çalışan Fatma Hanım'ın Kemal'e verdiği küpe, adeta Kemal'in Füsün'u yeniden bulacağını habercisidir. Kemal, Füsün'a küpeyi verdiğinde, Füsün bu küpe onun için önemsizmiş gibi davranır ve diğer tekinin nerde olduğunu hatırlamadığını söyler. Ancak romanın sonunda Avrupa'ya gitmek için çıktıkları yolda, yol üstünde geceyi geçirmek üzere mola verdikleri otelde, bu küpeleri takarak Kemal'in odasına gider. Nesibe Hanım'ın:

O akşam o otelde senin odana gitmeden önce bizim odada belki de yatıp uyuyacaktı evladım. Ama birden çantasından bunları çıkarıp taktı. Ben uyur gibi yaparak bakıyordum. Odadan çıkarken sesimi hiç çıkarmadım. Artık mutlu olun istedim (M.M. 546)

Sözleriyle görmezden geldiğini söylediği Füsün'un Kemal'in yanına gidişi, birbirlerine uzaktan bakmak zorunda kaldıkları sekiz yılı unutmak içindir. Fakat Kemal'in, Füsün'un da onu sevdiğinin göstergesi olan kulağındaki küpeleri fark etmemesi, Füsün'u büyük bir hayalkırıklığına uğratar ve bu duygu, hayatla ilgili bir hayalkırıklığına dönüşür. Füsün, o gece yaptığı kaza sonucu hayatını kaybeder.

Televizyon ise Kemal'in "Keskinlerin evine gittiğim 1593 gecede, vaktin büyük bir kısmını sofrada masanın uzun kısmında televizyona bakıp oturarak geçirdim" (M.M. 325) sözleriyle ifade ettiği, Kemal'in orada buluma nedeni olan Füsün'u görme arzusunu gizleyen, evdeki herkesin dikkatle seyrettiği, Keskinlerin evinin merkezinde yer alan eşyadır. Evdeki herkes sanki orada bulunma amaçları televizyon seyretmekmiş gibi davranarak ilgisini televizyona yöneltir. Kemal'in: "Bazan akşamları Keskinlerin masasında otururken, iki kadeh rakıdan sonra, televizyonu da masumiyet duygusunu yaşamak için seyrettiğimizi hissedirdim" (M.M. 359) sözleriyle dile getirdiği televizyon aracılığıyla hissedilen masumiyet duygusu, Kemal'in orada bulunma amacını da örten, yedi yıl boyunca Çukurcuma'daki evde akşam yemeği için bir araya gelen insanların içinde buldukları gerçek hayatın ötesinde, iyimserlikle izledikleri farklı dünyaların eve getirdiği duygudur.

3.4.2. Eşya- Zaman İlişkisi

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda, zamanın her şeyi değiştirmesine ve yok ediciliğine direnmede eşyanın önemli bir yeri vardır. Bazen zamana direnen eşya bir ömre tanıklık eder, bazen de sandıklarda saklanan eşya, yıllar sonra hatırlandığında sanki zaman hiç geçmemiş, her şey ilk günkü gibi dokunulmamış ve yeniymiş izlenimi verir. “Nigân Hanım büfelerde, sandıklarda saklanan takımları çıkarıp kullanmayı bir daha düşündü” (C.B.V.O. 105). Yaşlanan Nigân Hanım, babaevinden getirdiği, sandıklarda sakladığı, ilk günkü gibi yepyeni duran çeyizini kullanmanın zamanının geldiğini düşünür. Aynı bir kıymet verdiği eşyalara yıllarca dokunmayan Nigân Hanım, zamanın kendine verdiği hasara karşılık, korumayı başardığı gençliğine ait yepyeni eşyaları, ölmeden önce kullanmayı düşünerek, gençliğini hatırlamayı umut eder.

Bir ömre tanıklık eden eşya, zaman geçtikçe içinde bulunduğu evle bütünleşir ve ailenin canlı bir parçası gibi olur. “Eşya, her şey, herkes yerli yerinde sanki bir şey bekliyormuş gibiydi. Bir duvar saatinin kalın ve kesin tıkırtısı duyuluyor(du)” (C.B.V.O. 171). Evde bulunan insanlarla bütünleşen eşya, aynı onlar gibi yaşanan her olaya tanıklık eder. Evde yaşanan her ana tanıklık eden eşya, bir yaşamın özeti gibidir. Yıllarca birlikte bir evde bulunan eşya ve insan arasında güçlü bir aidiyet bağı kurulur:

Sevgili büyük, büyük oda... Avizemiz... Yüksek tavanlara bakıyorum... Küçükken beni korkutan o melekler... Babamın sevdiği koltuk... Kadife kaplı koltuklar... Ayaklı lambanın boğumları... Büfenin camekânlarında sevgili annemin sevgili porselenleri (C.B.V.O. 529)...

Nişanlanan Ayşe'nin, evden ayrılacak olmanın verdiği hüznle evde dolaşarak eşyaları incelemesi, yıllarca bir arada bulunduğu eşyayla arasında kurduğu duygusal bağa ve eşyaya verdiği değere işaret eder.

Cevdet Bey ve Oğulları romanında bir ömre tanıklık eden eşyanın geçen zamanla birlikte tarihsellik kazanmasına da değinilmiştir. Eşyanın sahibiyle bütünleşmesi, bir aidiyet ya da kimlik kazanması için zaman gerekir: “Babamın koltuğuna oturuyorum da fark etmiyorum” (C.B.V.O. 205)! Cevdet Bey'in bir ömür geçirdiği evinde, onunla zaman içinde bütünleşen eşyalar vardır. Bunlardan biri olan koltuk, sadece bir eşya değil; aynı zamanda bir iktidar sembolüdür. Foucault (2011 : 21) iktidarı, “bireylerin ya da grupların davranışlarının yönlendirilme biçimi, yani bir “yönetim” sorunu” olarak tanımlar. Cevdet

Bey de, zaman içinde kurduğu ev ve aile düzeninin en üstünde yer alır. Böylece kurduğu düzenin devamlılığını sağlama ve ailenin yönetimi sorumluluklarını da üzerine almış olur. Cevdet Bey'in ölümüyle birlikte sembolik bir değere sahip olan koltuğa Osman'ın oturması, bundan sonra iktidarın Osman'a geçeceğinin, evin, işlerin kısacası tüm düzenin yönetim sorumluluğunun Osman'ın üzerinde olacağına da habercisidir. Eşyayı nesnelikten çıkararak ona değer atfeden zaman, eşyanın kalıcılığının da garantisidir.

Sessiz Ev'de, zamanın geçişini anlamlandırmada eşyalar önemli bir yere sahiptir. Geçen zaman, insanları ve hayatlarını değiştirdiği gibi, eşyaların üzerinde de izler bırakır. Özellikle yaşlı kimseler için zamanın geçişi, zamanın eşyalar üzerinde bıraktığı izler aracılığıyla takip edilir. Romanda da doksan yaşındaki Fatma Hanım'ın eşyalar aracılığıyla zamanı anlamlandırmasına yer verilir:

Yavaşça sandalyeye oturdum, masanın üzerine bakıyorum. Sessizlik içinde eşyalar. Yarısı dolu sürahi ve içinde su kıpırdamadan duruyor. İçmek istediğimde cam kapağını açarım, tutup kaldırırım, bardağı doldurur, nasıl aktığına bakar dinlerim; cam tınlar, su ağır şırıldar, serin bir hava oradan oraya oynar; değişiktir beni oyalar, oyalanırım, ama içmeyeceğim. Daha değil. Zamanı bölecek şeyleri tutumla harcamalı (S.E. 18).

Gecenin sessizliğinde odasında uyanık olan Fatma Hanım, yapayalnız kaldığı hayatının son demlerinde, eşyalarla oylanır. Hayatta yapacak fazla bir şeyi kalmayan Fatma Hanım, eşyalar aracılığıyla geçmişi ve yaşadığı hayatı düşünür. Onun için zamanın akışı o kadar yavaştır ki, eşyalar aracılığıyla zamanı böldüğünü, eşyaları anlamlandırmadığı zaman ise, onların durdukları yerde öylece zamansızlık içinde kalakaldıklarını düşünür: “Masanın üzerinde anahtar, sürahi, eşyalar: Ne tuhaf; her şey olduğu gibi yerinde, kıpırdamadan! O zaman düşüncem de bir buz parçası gibi kaskatı kesilip renksiz ve kokusuz durur, dururdu” (S.E. 18) diyerek eşya, zaman ve düşünce arasında bağ kurar. Fatma Hanım, düşüncelerini ya da bilincini eşyalar aracılığıyla ayakta tutar. Odasında adeta başka bir zaman diliminde eşyalar aracılığıyla hatırlayarak bir hayat süren Fatma Hanım, zamanın hayatında bıraktığı izler olan hatıralarını, bu eşyalara bakarak öyle çok düşünmüştür ki baktığı eşyaların artık ona hatırlatabilecekleri yeni hiçbir şey kalmamıştır:

Masanın üzerine bakıyorum. Saatin yanında kolonya şişesi, yanında gazete, yanında mendil. Öyle duruyorlar. Onlara baktım, bakışlarım üzerlerinde gezinir ve bana bir şey söylesin diye yüzeylerini yoklar, ama o kadar hatırlatmışlardır ki artık söyleyecek şeyleri kalmamıştır. Yalnızca bir kolonya şişesi, gazete, mendil, anahtar ve saat (S.E. 19)...

Fatma Hanım, uzun yıllar yaşamış biri olarak romanda zamanın hızlı değişiminin en önemli tanığıdır. Yaşlı kadın, bir zamanlar özel bir değer atfedilerek bağ kurulan ve önem verilen eşyaların, daha sonra sanayileşmenin değiştirdiği yaşam algısıyla birlikte, değer kaybına uğrayarak, hızla tüketilen nesnelere hâline dönüşmesine tanıklık etmiş, zamanın bozduğu eşya algısından tiksindir ve nefret eder olmuştur:

Masaya gittim, oturdum: Üzerinde bir şişe kolonya, cam değil, ama içi gözüktüyor. Dün öğlen ilk gördüğümde cam sanmıştım, ama elimi değdirir değdirmez anladım, tiksindim, nedir bu dedim, cam şişe yokmuş Babaanneciğim dedi Nilgün ve beni dinlemeden bileklerime sürdüler. Plastikten çıkan bir şey size hayat verebilir, ama bana değil. Demedim, çünkü anlayamazlar ki. Sizin ölü doğmuş çürük ruhunuzdur plastik! Desem belki de gülerlerdi (S.E. 143).

Hızlı tüketimin en önemli göstergelerinden biri olan plastik eşyalar, yeni neslin yaşam algısını gösterir. Plastikten çıkan bir şeyin kendisine hayat veremeyeceğini söyleyen Fatma Hanım, kendisinin, eşyaların değerini kaybetmediği bir zaman dilimine ait olduğu vurgusunu yapar ve eşyalar aracılığıyla, torunlarıyla arasındaki zaman farkının ne kadar açılmış olduğunu ayırt eder. Başka bir zamana ait bir yaşamdan kalan Fatma Hanım, değişen dünya düzeni içinde kendini bir yere konumlandıramaz ve kendi odası içinde, eşyalar aracılığıyla kendi zamanını yaşadığı bir geçmiş zaman diliminde kalır.

Beyaz Kale'de eşyalar, geçen zamanın üzerinde izler bırakarak anlam kazandırdığı ve roman kişilerinin geçmişe bakarak hayatlarını anlamlandırmalarında önemli değerler yükledikleri nesnelere olarak konumlandırılır. Hayatını bilim, icatlar ve kitaplar aracılığıyla anlamlandırmaya çalışan Hoca'nın en fazla değer verdiği eşyalar, kitaplar ve icatlarıdır. Nitekim Padişah'la birlikte çıktığı seferde Köle'yle yer değiştirerek, Köle'nin yerine geçip İtalya'ya gidecek olan Hoca'nın, yıllarını geçirdiği evinden ayrılmadan önceki son gecede, geçmişini hatırlatan eşyaları karıştırması, sahip olduğu geçmişin hatıralarının sindiği eşyalarla vedalaşması, eşyanın ömrün hafızası olduğuna işaret etmesi bakımından önemlidir:

Hoca son günün gecesini, yeni bir eve taşınıyor muyuz gibi, ciltleri yırtık eski kitapları, yarı kalmış risaleleri, saramış müsveddeleri, eşyalarını, ıvırı zıvırı karıştırarak geçirdi. Paslanmış namaz saatinin zilini çalıştırdı, astronomi araçlarının tozunu aldı. Yirmibeş yıldır yazdığımız kitapların, hazırladığımız araçların taslakları, karalamaları arasında sabaha kadar eşelendi (B.K. 147)

Sözleriye Köle, Hoca'nın kendi evinde ve kendi kimliğinde geçirdiği son gecede, hayatlarının yirmibeş yılını birlikte geçirdikleri evle ve eşyalarla veda ettiğini dile getirir. Seferden Hoca'nın yerine geçerek dönen Köle de, beraber geçirdikleri yılların hatıralarıyla

dolan ve adeta geçmiş zamanın asılı kaldığı evde, bir zamanlar beraber yaşadıkları eşyaların arasında, tek başına yaşayamayacağına karar verir:

İçinde oturduğumuz oda, ikimizin de bir zamanlar olmak istediğimiz ve olduğumuz şeylerin hüznü anılarıyla dopdoluydu; O'nu bir daha unutamayacağımı, bunun da beni hayatımın sonuna kadar mutsuz edeceğini de o zaman açık seçik anladım; hiç bir zaman tek başıma yaşayamayacağımı biliyordum artık (B.K. 180).

Seyahat etmekte olduğu geminin Türkler tarafından esir alınmasıyla bir anda kendini İstanbul'da esir olarak bulan İtalyan bilimadamı, Empoli'deki huzurlu evinin penceresinden baktığında gördüğü güzel bahçesini ve geçmişin temsilcisi eşyalarını hatırlar. İtalyan kendi bakış açısıyla 'yabancı' ortamı sanki delip geçerek geçmişi hayal eder (Sayan 2006: 106):

Bir masanın üstündeki sedef kakmalı tepsinin içinde şeftaliler ve kirazlar duruyordu, masanın arkasında hasırdan örülmüş bir sedir vardı, üzerine pencerenin yeşil çerçevesiyle aynı renkte kuştüyü yastıklar konmuştu; daha arkada kenarına bir serçenin konduğu kuyuyla zeytin ve kiraz ağaçlarını görüyordum. Onların arasındaki ceviz ağacının yüksekçe bir dalına uzun iplerle bağlanmış bir salıncak, belli belirsiz bir rüzgârda hafif hafif kıpırdanıyordu (B.K. 31)

Bu satırlar romanın sonunda, Hoca'nın kimliğini alarak, Hoca'nın yerine geçerek hatta Hoca olarak Cennethisar'da yaşamaya başlayan İtalyan Köle'nin, burada inşa ettirdiği evinin penceresinden baktığında gördüğü manzara olarak aynen tekrar edilir. Böylece geçmişin düş imgeleri olan eşyalar aracılığıyla, aynen inşa edilen şimdi, Batılı kimliğini geçmişte bırakarak Hoca'nın yerine geçen kölenin, yeni hayatında, gerçeği düş ya da düşü gerçek yaparak, kendi zihnindeki zamansal bütünlüğü, eşyalar aracılığıyla yeniden inşa etmesinin göstergesi olarak anlamlandırılabilir.

Kara Kitap'ta eşya, geçen, değişen zamanı vurgulamak ve roman kişilerinin zamansal varoluşlarını takip etmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Eşya, yaşanan hayata damgasını vurur. *Kara Kitap*'ta da yaşanan hayatların izleri, eşyalar aracılığıyla izlenebilir. Aile bireylerinin kendilerini hayatın merkezinde hissettikleri Şhrikalp Apartmanı'ndan taşınmaları, hayatın merkezinden ayrılarak daha yoksul bir hayata geçiş yapmaları anlamı taşır. Ancak adeta zamansal bir bütünlük sağlarcasına yeni taşınılan apartmanın "bir teselli olarak duvar kağıdı Şhrikalp Aparmanı'ndakinin aynısıdı(r): Sarmaşıklar arasında yere dökülen yeşil düğmeler" (K.K. 40). Yeni taşındıkları apartmanda kendilerini alışageldikleri hayatın dışında hisseden aile bireyleri için, her iki evde de aynı olan duvar kağıtları aracılığıyla, zamansal bütünlük hissi yaratılmaya çalışılır.

Bu tesadüf, evde olma duygusunu destekler niteliktedir. Amca çocukları olan Rüya ve Galip'in evliliklerinde hakim olan ortak mazi duygusu, eve asılan saat aracılığıyla pekiştirilir:

Evliliklerinin ilk günlerinde, yıllar önceki ortak hayatlarının efsanelerini ve çocukluklarının anılarını daha canlı tutmak heyecanıyla, Hâle Hala'nın dairesinden alıp kendi yeni mutluluk yuvasının duvarına heves ve gayretkeşlikle astığı sarkaçlı duvar saatinin, yıllarca Babaanne'yle Dede'nin koridorunda sonsuzluk vaktini bekleyen sonsuz ve alaycı tiktakları içeriden işitiliyordu şimdi (K.K. 58)

Galip'in ailenin zamansal bütünlüğünü ve davamlılığını vurgulamak için duvara astığı saat, Rüya'nın evden gidişinin ardından bozulan zamansal bütünlüğü vurgularcasına tiktaklarına alaycı bir biçimde devam eder. Celâl ise, ailesi tarafından kovularak ayrıldığı Şehrikalp Apartmanı'nın çatı katını satın alarak, eşyalar aracılığıyla zamansal kopuşu önlemeyi amaçlar:

Oda, tıpatıp, yirmibeş yıl önce Celâl bekâr bir gazeteciyken burada oturduğu zamanki gibiydi. Bütün eşyaların, perdelerin, lambaların yeri, renkleri, gölgeleri ve kokuları yirmibeş yıl önce olduğunun tıpkısıydı. Sanki bazı yeni eşyalar, Galip'e oyun etmek, yaşadığı çeyrek yüzyılı yaşamadığına onu inandırmak için bazı eski eşyaların taklidini yapıyorlardı. Ama Galip biraz daha dikkatle bakınca eşyanın bir oyun oynamadığını, çocukluğundan bugüne yaşadığı zamanın bir anda sihirle eriyip yok olduğuna karar verecek gibi hissediyordu kendini. Tehlikeli karanlığın içinden birdenbire çıkıveren eşyalar yeni değildi. Onlara yenilik duygusu veren büyü, Galip'in kendi anılarıyla birlikte eskidiklerini, parçalandıklarını, belki de yok olduklarını sandığı bu nesnelerin, en son gördüğü ve unuttuğu halleriyle yıllar sonra yeniden karşısına çıkıvermeleriydi. Sanki eski masalar, soluk perdeler, kirli küllükler, yorgun koltuklar Galip'in hayat ve anılarının onlara buyurduğu hikâyelere ve talihe boyun eğmemişler, bir günden sonra (Melih Amca'ların İzmir'den gelip apartmana yerleştikleri gün) kendileri için düşünmüş kadere başkaldırıp, kendi özel dünyalarını gerçekleştirmenin yolunu aramışlardı. Galip, her şeyin kırk yıl önce Celâl burada annesiyle otururken, yirmibeş yıl önce yeni bir gazeteci olarak bu evde yaşarken düzenlendiği gibi düzenlendiğini bir kere daha korkuyla anladı (K.K. 233).

Celâl'in Şehrikalp Apartmanı'ndaki çatı katını tıpkı geçmiş zamandaki hâliyle yeniden inşa ettiğini gören Galip, eşyalar aracılığıyla yaratılan zamansızlık hissi karşısında şaşırır. Geçen zamanın izlerini her daim üzerinde taşıyan ve insanlara geçen zamanı hatırlatan eşyaların, yaşanan zamanın içinde geçmiş zamandaki hâleriyle yeniden var olmaları, kişilerde zamansızlık hissi yaratır. Nitekim Celâl'in geçen zamandan intikam almak istercesine, eşyalar aracılığıyla yaşanan zamanın içinde geçmişi inşa ederek oluşturduğu bu ev, zamanın durduğu bir müze gibidir. Celâl'in herkesten gizlediği bu ev karşısında Galip de adeta "tıyakisi olduğu bir konuda açılan ilk müzeyi heyecan, sevgi, hayranlık ve saygıyla gezen bir meraklı gibi hayalet evin oda ve koridorlarında gezin(ir)" (K.K. 236).

Romanda, eşya zaman ilişkisi ile ilgili üzerinde durulan bir başka husus da modernleşen toplumun, eşyaya verdiği önemin azalmasıdır. Kapitalizmin, toplumu sürekli satın almaya yönlendiren yapısı, reklamlar ve ulaşılabilirlik gibi etkenlerin bir araya gelmesi eşyanın değerini düşürmüştür:

O cennet çağlarda evlerimize doldurduğumuz eşyalarla o eşyalara ilişkin hayallerimiz hep birdi. O mutluluk yıllarında elimize aldığımız aletlerin ve eşyaların, hançerlerin ve kalemlerin yalnızca gövdelerimizin değil, ruhlarımızın da bir uzantısı olduğunu herkes bilirdi (K.K. 292)

Sözleriyle anlatılan geçmişe duyulan özlem, içinde bulunulan zamanda, eşyanın eskiden olduğu gibi kalbi bir şey değil, sadece maddi bir şey olduğuna da yapılan bir göndermedir.

Yeni Hayat'ta eşyalar aracılığıyla, geçmiş zaman canlı tutulmaya ve modernizmin değiştirdiği eşya anlayışı ile bir zamanlar içinde bulunulan kültüre damgasını vuran, insanların hayatında derin izler bırakmış olan eşyaların zamansal bütünlüğü korunmaya çalışılmıştır. Romanda saat imgesi aracılığıyla eşyanın zamanı bütünleyen yanına dikkat çekilir ve eşyalar müzeye çevrilen ev içlerinde, zamanı donduran bir araç olarak kullanılır. Osman'ın çocukluğundan güzel hatıralar taşıyan Rıfki Bey'in evindeki eşyalar, Osman'a babasının ve Rıfki Amcası'nın hayatta olduğu, eski, mutlu zamanları hatırlatır.

Babamla ona en son gittiğim zamanlarda evin içinde gördüğüm eşyaları bir kere daha yakından görmek: Kafesteki kanaryaları, duvardaki barometreyi, özenle çerçevelettilerip asılmış şimendifer resimlerini, bir yarısına likör takımları, minyatür vagonlar, gümüş bir şekerlik, kontrolör zımbaları, demiryol hizmet madalyaları, diğer yarısına da kırk elli kitap yerleştirilmiş vitrinli büfeyi, üzerindeki hiç kullanılmayan semaveri, masanın üzerindeki oyun kağıtlarını (Y.H. 18)...

Osman hayatının ne denli değiştiğini mutlu çocukluğunun hatıralarıyla dolu eşyalar aracılığıyla fark eder. Eşyalar, burada geçmişin taşıyıcısı ve hatıraların yaşamasını sağlayan nesnelere olarak konumlandırılmışlardır.

Romanda eşyaları hayatının amacı hâline getiren Dr. Narin ise Batı'dan gelen yeni eşyalara savaş açar ve "tıpkı bir materyalist gibi, eşyalara inanarak, onları saklayarak kaybolan ruhu koruyacağımı" (Y.H. 262) düşünerek, dükkânında "kendi hayatını ve zamanını yaşamak istediği için atalarının yüzyıllardır bildiği, tanıdığı eşyalar satmaya başla(r)" (Y.H. 123). Eşyaların zamansal kopuşları önleyen bir ruhu ve hafızası olduğunu söyleyen Dr. Narin, "eşyaların içine sıkışmış zamanı" (Y.H. 122) da söz konusu eder. Batı'dan gelen yeni eşyaların, eski eşyaları, onların ruhunu ve insanlar üzerinde yarattığı

zamanın bütün olduğu duygusunu yok ettiğini dűşünen Dr. Narin, konağını onun eřya ile ilgili dűřüncelerini yansıtacak biçimde düzenler. Konađa misafir olan Osman'ın: “Gözlerimi masada, odada, eşyaların, insanların, yiyeceklerin üzerinde gezdirdikçe yavaş yavaş farkediyordum ki, odada, aramızda, konakta rűyalardan çıkma ya da bir zamanlar derinden hissedilmiş yaşantılardan ve hatıralardan kalma bazı izler, işaretler vardı” (Y.H. 108) sözleriyle anlattığı eşyalar aracılığıyla yaratılan ev içi atmosferi, içinde yaşanılan zamandan çok, geçmiş zamana işaret eden bir dűnyaya aittir. Dr. Narin'in evinde, ölen oğlunun hatıralarını korumak için müzeye çevirdiği odada ise adeta zaman dondurulmuştur. Osman'ın kendi çocukluğundan izler taşıyan oda, Nahit ve Osman'ın okudukları aynı çocuk kitapları ve resimli dergilerle, onların ortak geçmişlerine işaret eder. Eřyalar aracılığıyla dondurulan geçmiş zaman olarak tanımlanabilecek müze, geçmiş zamana ait eşyaların sonsuz bir zamana uzanmalarını mümkün kılar.

Hızla değişen dűnyada geçmiş zamanı korumanın yalnızca eşyalar aracılığıyla mümkün olacağına inanan Dr. Narin,

(B)ütün dostlarından, eşyalarını, ellerinin, kollarının uzantıları olan ve ruhlarını şiir gibi tamamlayan o hakiki şeyleri, ince belli çay bardaklarını, yağdanlıkları, kalem kutularını, yorganlarını, hangi eşya seni gerçek kılıyorsa işte onu saklamalarını iste(r) (Y.H. 125).

Batı'dan gelen eşyaların, kendi kültüründeki eşyaları hızla yok ettiğini dűşünen Dr. Narin, çözümlü kişilerin içselleştirdikleri eşyaları saklamalarında bulur. Dr. Narin, Batı'dan gelen bir eřya olan saatleri ise bu dűřüncesinden ayrı bir yerde tutarak, eřya zaman arasındaki bađa işaret eder. “Saatin simgelediği geçmiş zaman dilimi; özne ve nesnenin henüz birbirinden kopmadığı, insanın çevresine yabancılaşmadığı teknoloji öncesi döneme, insancıl değer ölçütlerinin henüz yok olmadığı uyum dönemine aittir” (Ecevit 2008: 100). Dr. Narin'in “yüzyılı aşkın zamandır bizim zamanımızı gösterdikleri için” (Y.H. 133) artık içselleştirilmiş bir eřya olduğunu söylediği saatlerin, toplumdaki önemini anlatan sözleri önemlidir:

“Saat tıkırtısı bizim için, tıpkı cami avlusundaki şadırvanın şıkırtısı gibi, dűnyayı fark etmenin değil, iç aleme geçmenin sesidir,” dedi Dr. Narin. “Günde beř vakit namaz, sahur vakti, iftar vakti... Muvakkithanelerimiz ve saatlerimiz Batı'da olduğu gibi dűnyaya yetişmenin değil, Allah'a koşmanın araçlarıdır. Hiçbir millet bizler kadar saate dűřkün olmadı. Avrupa saatçiliğinin en büyük müşterisi hep bizdik. Onlardan alıp da ruhumuza kabul ettirebildiğimiz tek řey de saatlerdir” (Y.H. 151).

Saatin, Batı'da simgelediği dűnyeviliđin dışında, bizim toplumumuzda içinde bulunulan kültürel unsurlarla yeniden anlamlandırılarak farklı bir değer kazandığını ifade

eden Dr. Narin, eşyanın içselleştirildiği takdirde kalıcı bir zamanı yakalayacağına işaret eder.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda, eşyalar aracılığıyla geçmiş zamanın izleri takip edilirken, eşyaların yıllar içinde kazandıkları çağrışım gücüyle zamanı bütünleyen bir araç olarak kullanıldığı görülür. Kara'nın yıllar sonra döndüğü İstanbul'da gittiği eniştesinin evi, ona geçmişi hatırlatan eşyaları yeniden görmenin mutluluğunu yaşatır:

Çocukluğumu hatırlayarak evin içindeki eşyalara verdim dikkatimi. Yerdeki Kula işi mavi kilimi, bakır sürahiyi, kahve tepsisini ve bakracı, ta Çin'den Portekiz üzerinden geldiğini rahmetli teyzemin kaç kere iftiharla söylediği kahve fincanlarını on iki yıl önceden de hatırlıyordum. Bu eşyalar, tıpkı kenardaki sedef kakmalı rahle, duvardaki kavukluk, yumuşaklığını hatırlayarak dokunduğum kırmızı kadife yastık gibi Şeküre'yle çocukluğumuzu geçirdiğimiz Aksaray'daki evden kalmaydı ve o evdeki mutluluk ve resim günlerimin ışıltısından hâlâ bir şeyler taşıyorlardı (B.A.K. 42).

Romanda, geçen zamanın hatıra değeri kazandırdığı eşyalar, nesne olmanın ötesinde, yaşanan anların hatırlatıcısı ve geçmişte kalan güzel günleri gelecekte de hatırlamanın bir aracı olarak konumlandırılmıştır. Şeküre'nin kocasıyla mutlu günler geçirdiği, iki oğlunu doğurduğu evden, kocasının savaştan dönmemesi üzerine ayrılırken aldığı eşyalar, onun evlilik hayatını geçirdiği evden babaevine götürdüğü hatıralarıdır:

Kocamın satmayıp savaşıardan bana getirdiği Macar'dan ganimet zilli saati, en asabi Arap atının sinirinden yapılmış kamçıyı, çocukların taşlarını savaş oyunları oynarken kullandıkları Tebriz yapımı fildişinden satranç takımını ve satılmasını diye ne kavgalar ettiğim Nahcivan savaşından ganimet gümüş şamdanları evlilik hayatımın nişaneleri olarak alıp babaevine geri döndüm (B.A.K.58).

Kara'nın, katil nakkaşın izini sürerken gittiği sarayın Hazine Odası, adeta orada bulunan eşyalar aracılığıyla Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan, içinde bulunulan zamana kadarki tarihini çatısı altında barındırır. Kara'nın: "(H)er yer kapkaranlık oldu ve genzime kadar işleyen bir küf, toz ve nem kokusu hissettim. Her yer tıkiş tıkişti; eşyalar, sandıklar, miğferler, her şey iç içe girmiş bir kalabalık olmuştu" (B.A.K. 343) sözleriyle dile getirdiği, geçmişin kokusu ve eşyaların kalabalığı onu korkutur. Bu odada eşyalar, adeta kendi zamanlarını yaşarlar. Hazine Odası'ndan sorumlu ihtiyar cücenin:

Allah şahidimdir, içeriye kilitletiğim bazı geceler yalnız bu saatlerin, Çin tabaklarının, zaten sürekli tınlayan billur kâselerin değil, bütün o tüfenklerin ve kılıçların, kalkanların ve kanlı miğferlerin ruhları huzursuz olup öyle bir konuşmaya başlıyorlar ki kör karanlıkta Hazine Odası mahşeri bir savaş alanına dönüyor (B.A.K. 377)

Sözleriyle dile getirdiği eşyaların canlılığı, bu odada eşyalar aracılığıyla yeniden kurulan tarihin canlılığına işaret etmesi bakımından önem taşır. Nitekim bu oda, eşyalar aracılığıyla

Osmanlı Devleti'nin tarihsel bütünlüğünün sağlandığı mekân olarak romandaki yerini almıştır.

Kar adlı romanda eşyanın zaman içinde kazandığı derin anlama işaret edilmiş ve onun, eşya olmaktan çıkarak, anıların ve geçmişin aktarıcısı, anların hatırlatıcısı konumuna gelmesi ve kişinin varlığını anlamlandırmasında bir araç olarak kazandığı yeni değer göz önünde bulundurulmuştur. Ka ile birlikte Almanya'ya gitmeye karar veren İpek, hazırladığı bavulunda adeta geçmişinin önemli anlarını hatırlatacak, onlar olmazsa kendini eksik duyacağı tüm eşyalarını da yanında götürmek ister. Bu eşyalar:

Annesinin, İstanbul'dayken kızlarına aldığı ve Kadife kendisinininkini kaybettiği için İpek'in gözünde daha da önemli olan oyuncak kol saati; bir zamanlar Almanya'da bulunan rahmetli dayısının getirdiği, esnek ve çok dar olduğu için Kars'ta bir türlü giyemediği iyi cins angora yünden buz mavisi kazak; annesinin onun çeyizi için yaptırdığı ve daha ilk kullanışta Muhtar üzerine reçel damlattığı için bir daha hiç sermediği gümüş telkari işlemeli masa örtüsü; amaçsızca birtirmeye başladığı ve sonra kendisini koruyan bir çeşit nazar boncuğu dizisine dönüştüğü için vazgeçemeyeceği on yedi küçük içki ve parfüm şişesi, babasının ve annesinin kucağında çekilmiş çocukluk fotoğrafları; İstanbul'da birlikte aldıkları ama sırtı çok açık olduğu için Muhtar'ın yalnızca evde giymesine izin verdiği iyi kadifeden siyah gece elbisesiyle elbisenin dekoltesini örter de Muhtar'ı ikna eder diye aldığı kenarları iğne oyali ipek saten şal; Kars'ın çamuru bozar diye kıyıp giyemediği süet ayakkabılar ve o sırada yanında olduğu için çıkarıp gösterdiği iri, yeşim bir gerdanlık (KAR 342)tır.

İpek'in hayatının önemli anlarından izler taşıyan bu eşyalar, ona hem sevdiklerini ve geçmişini hatırlatarak zamansal bütünlüğü korumasını sağlayacak, hem de yabancı bir ülkede yalnızlık hissettiği zamanlarda geçmişini ve hatıralarını canlandırmasına aracı olacaklardır. Ancak İpek, Ka ile birlikte gitmekten son anda vazgeçer ve Almanya'ya yalnız dönen Ka, orada vurularak öldürülür. Ölen arkadaşı Ka'nın ardından, ondan kalan eşyaları toplamak üzere onun Almanya'daki evine giden romancı Orhan, Ka'nın yıllarca yaşadığı evdeki eşyalarına birer hatıra gözüyle bakar:

Ka'dan son bir hatıra aradım kendime. Ama her zamanki karasızlık buhranlarımdan birine kapıldım ve yalnız masanın üzerindeki küllüğü, sigara paketini, zarf açacağı olarak kullandığı bıçağı, başucundaki saati, kış geceleri pijamasının üzerine giydiği için onun kokusunu taşıyan yirmi beş yıllık lime lime yeleşmiş, kız kardeşiyle Dolmabahçe rıhtımında çekilmiş fotoğrafını değil, kirli çoraplarından dolaptaki hiç kullanmadığı mendile, mutfaktaki çatallardan çöp tenekesinden çekip çıkardığım sigara paketine kadar pek çok şeyi bir müzeci aşkıyla torbalara doldurdum. İstanbul'daki son görüşmelerimizden birinde Ka bana, bundan sonra yazacağım romanı sormuş, ben de Masumiyet Müzesi'nin herkesten dikkatle sakladığım hikâyesini anlatmıştım (KAR 258)

Romancı Pamuk'un kendi sesiyle var olduğu romanın son sayfalarında, Kar'dan sonra yazdığı ve eşyaları romanın merkez ögesi olarak konumlandığı *Masumiyet Müzesi*'nden bahsetmesi, onun eşya zaman ilişkisine verdiği değeri göstermesi bakımından

önemlidir. Nitekim *Kar*'da da, arkadaşının hayatına eşlik ederek birer hatıraya dönüşmüş olan eşyalarının pek çoğunu müzeci titizliğiyle toplar. Böylece, eşyalar, eşya olmaktan çıkarak geçmişin taşıyıcısı rolünü üstlenirler.

Masumiyet Müzesi'nde eşyalar nesne olmalarının ötesinde zamansal bir bütünlüğe işaret etmenin aracı olarak kullanılmışlardır. Roman, “(e)skiden kalan eşyaların geçmişi bugüne taşıdıkları düşüncesinden yola çıka(r)” (Esen 2012: 220). Kemal'in annesi Vecihe Hanım'ın kullanmadığı eşyaları koyduğu Merhamet Apartmanı'ndaki daire, adeta geçmiş günlere ait anıları çatısı altında biriktiren bir mekândır. Vecihe Hanım'ın:

Nişantaşı'nın Beyoğlu'nun son moda dükkânlarından, dağılan paşa konaklarından, yarısı yanmış yalılarından, antikacılarından, hatta boşaltılmış tekkelerden ve Avrupa seyahatlerinde gittiği çeşit çeşit dükkândan bir hevesle alıp biraz kullandıktan sonra, buraya yollayıp tamamen unuttuğu (M.M. 30-31)

Eşyaların bir araya gelmesinden oluşan koleksiyon, geçmişe ait anlardan hatıralar taşır. Daha sonra bu evde Füsün'la buluşan Kemal, hem eşyalar aracılığıyla geçmişte kalan zamanı hatırlar, hem de Füsün'un temas etmesiyle yeni anlamlar kazanan eşyalarla, Füsün'un gidişinin ardından teselli bulur. Kemal'in

Ama en mutlu anı işaret ettiğimizde, onun çoktan geçmişte kaldığını, bir daha gelmeyeceğini, bu yüzden bize acı verdiğini de biliriz. Bu acıyı dayanılabilir kılan tek şey, o altın andan kalma bir eşyaya sahip olmaktır. Mutlu anlardan geriye kalan eşyalar, o anların hatıralarını, renklerini, dokunma ve görme zevklerini bize o mutluluğu yaşatan kişilerden çok daha sadakatle saklar (M.M. 85)

Sözleriyle dile getirdiği Füsün'u hatırlatan eşyalarla dolu bir ev, Füsün'un gidişinin ardından, eşyaların sakladığı mutlu günlerin hatıralarını çatısı altında yaşatan, Kemal'in eşyalar aracılığıyla teselli bulabildiği tek yerdir. Buğra (2010: 81), “*Masumiyet Müzesi*'nde eşya, ‘hatırlama’nın somutlanmasıdır; hem bir an’ın hem de o an’ı yaratan genel ve özel koşulların hapsedildiği gizli bir zihin kutusudur” sözleriyle romanda geçen zamanın eşyalar aracılığıyla görünür kılındığına dikkat çeker.

Füsün'un gönderdiği bir mektupla onu yeniden bulan Kemal, evli Füsün'un annesi, babası ve kocasıyla beraber yaşadığı Çukurcuma'daki eve yedi yıl boyunca akşam yemeğine gider. Bu süre boyunca Kemal, Çukurcuma'ya gidebilmesini kendisi için oluşturduğu farklı bir zaman kavramıyla açıklar: “Aristo, *Fizik*'inde “şimdi” dediği tek tek anlar ile Zaman arasında ayırım yapar. Tek tek anlar, tıpkı Aristo'nun atomları gibi

bölünmez, parçalanmaz şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir” (M.M. 317) diyen Kemal, bu eve yıllarca gidebilmesini akan bir zamanın içinden yakaladığı anların, kendisine verdiği mutlulukla açıklar ve o evden alıp Merhamet Apartmanı’na götürdüğü eşyalar aracılığıyla da bu mutlu anları saklayarak, sonsuza kadar yaşatacağına inanır.

Romanda kullanılan saat imgesi aracılığıyla ise, eşya zaman arasında kurulan farklı ilişkiye değinilmiştir. Füsünların evinde bulunan “saatin görevi zamanı ölçmek değil, evin ve hayatın sürekliliğini bütün aileye hissettirmek ve dışarıdaki “resmî” dünyayı hatırlatmaktı(r)” (M.M. 312). Dışarıda hızla değişen zamana karşılık evdeki zaman adeta sürekliliği vurgularcasına devam eder. Kemal’in: “(B)u duvar saati zamanı hatırlamaya, yani şeylerin değiştiğini arada bir düşünmeye değil, tam tersi, hiçbir şeyin değişmediğini hissetmeye ve inanmaya yarardı” (M.M. 314) sözleriyle dile getirdiği değişmeyen zaman, evin içinde saat imgesi aracılığıyla korunan ve aynı şekilde devam etmesi sağlanan bir zamandışı atmosfer oluşturulmasına işaret eder. Kemal evde bulunan zamandışı atmosferi: “Hep aynı şekilde tıkırdayan saat, bu tıkırtıyı her an fark etmesek de evin, eşyaların, masada oturup yemek yiyen bizlerin değişmediğimizi, hep aynı kaldığımızı hissettirerek bizlere huzur verirdi” (M.M. 314) sözleriyle ifade eder.

Romanda, kişilerin tüm yaşamları boyunca benimseyerek bütünleştiği eşyaların, sahiplerinin ölümüyle nesne olmaktan çıkarak hatıraya dönüşmelerine de yer verilir. Kişilerin dünya üzerindeki varlıklarının ve kurdukları düzenin bir yansıması olan eşyalar, zaman içinde sahibiyle bütünleşerek, nesne olmalarının dışında, kişilerin varoluşlarını görünür kılan araçlara dönüşerek, yeniden anlam kazanır. Kemal’in, babası Mümtaz Bey’in ölümünden sonra hissettikleri, eşya zaman ilişkisini yansıtmaları bakımından önem taşır:

Arada bir odadaki dolapları, çekmeceleri açıyor, her biri çocukluğumun pek çok hatırasını canlandıran eşyalara dokunuyordum. Babamın ölümü, çoğunu çocukluğumdan beri çok iyi tanıdığım bu eşyaları, kayıp bir geçmiş taşıyan değerli şeylere dönüştürmüştü (M.M. 250).

Kemal’in sözleri, ölen babasından kalan eşyaların, hem Mümtaz Bey’in geçirdiği bir ömre, hem de eşyaların ölüm sonucu değişen anlamlarına işaret etmesi bakımından önemlidir. Nitekim ölüm, hayatın içinde var olan eşyaları bir anda hatıralara dönüştürür.

Romanda, Kemal'in kendisine Füsün'la bir arada olduğu mutlu anları hatırlatan eşyaları, yıllarca biriktirmesi sonucu Merhamet Apartmanı'nda oluşan eşya topluluğu, Füsün'un ölümünden sonra Kemal tarafından onların aşklarını yansıtacak bir düzenle sergilenmek istenir. Kemal'in:

Bazan bu teselli duygusuyla kendi koleksiyonumu da bir hikâye çevresinde toplayıp anlatabileceğimi sezer, başta annem, ağabeyim, herkesin boşa harcadığımı düşündüğü hayatımı, Füsün'dan kalanlarla ve hikâyemle herkese ders olacak bir müzede sergileyip anlatabileceğimi mutlulukla hayal ederdim (M.M. 547)

Sözleriyle ifade ettiği, yıllar boyunca biriktirdiği eşyalar aracılığıyla hikâyesini anlatma fikri, onun yıllarını eşyalara adanmış başka insanlarla tanışmasına aracı olur. Toplum tarafından dışlanmış bir kesim olan bu kişiler, çöp evlerde yaşarlar. Kemal, hayattaki en büyük ortak tutkuları eşya toplamak olan bu insanların yaşadığı hayatı: “Çöp ev sahipleri apartman binasında, mahallede alay konusu olur, aksilikleri, yalnızlıkları ve çöp tenekelerini, eskici arabalarını karıştırmaları yüzünden onlardan korkulurdu” (M.M. 559) sözleriyle dile getirir. Kemal, bu insanlar öldüğünde, topladıkları çoğu geçmişin hatıralarıyla dolu tüm bu eşyaların çöp olarak değerlendirilip atılacağını ve yakılacağını, bildiği için üzülür. Yıllarca biriktirdiği eşyaların kaderini ise kendisi belirler: “Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak” (M.M. 548) sözleriyle dile getirdiği Füsün'la geçirdiği anları yansıtan eşyaların bir araya gelmesiyle oluşturulacak bir müze, hem anları birleştiren bir zamanı içinde yaşatacak, hem de aşklarını ölümsüzleştirecektir. “Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir” (M.M. 564) fikrinden hareketle bir zamanlar Füsün'un yaşadığı Çukurcuma'daki ev, Kemal tarafından Masumiyet Müzesi'ne çevrilerek adeta beraber yaşadıkları zamanın durdurulması ve sergilenen eşyalar yoluyla zamanın mekânlaşmasıdır. Kemal, Masumiyet Müzesi'ni ziyarete geleceklere de zamanla ilgili bir hatırlatmada bulunur:

(B)ütün hikâyem görülebildiği için müzegezer Zaman duygusunu unutacaktır. Hayatta en büyük teselli budur. Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde, sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değerli Zaman kaybolduğu için teselli oluruz (M.M. 573)

Sözleriyle Kemal'in dile getirdiği eşyalar aracılığıyla müzede oluşturulan bütünlüğün, orada yarattığı zaman dışı atmosferdir. Oluşturulan zaman dışı atmosferde, teselli olan insan da zamanın varlığını hissetmez.

SONUÇ

Ev, düzensizliğin hakim olduğu bir dünyada kişilerin, varlıklarını bir yere konumlandırmalarını sağlayarak yok olmalarını engelleyen bir sığınaktır. Yerleşik düzenin kültür aktarıcısı olan ev, toplumsal yapının temel yapı taşlarından olan ailenin korunmasında ve devamlılığının sağlanmasında önemli bir yere sahiptir. Ev, bireyleri fiziksel olarak koruyup, barınma ihtiyacını karşılamasının yanı sıra; onların ait olma, aile kurarak neslinin devamını sağlama, güvenle döneceği bir mekâna sahip olma gibi ruhsal ihtiyaçlarına da cevap verir. Dış dünyada hakim olan kaosa karşılık; evine dönen insan güvenli sığınacağına dönmüş olmanın hazzıyla, kalımlık değerlerini kurar. Kişilerin hayat karşısında bir duruş edinmelerine olanak veren ev, onların geleceğe umutla ve güvenle bakmalarını sağlar.

Parçalanmışlığın, yok ediciliğin ve düzensizliğin hakim olduğu dışarıya karşılık ev; sıcaklığı, düzeni ve kökleri imler. İnsanın varoluşunu bütünleyen bir yuva olan ev, ateşi yanan bir ocak olarak, devamlılığın simgesidir. Geçiciliğin hüküm sürdüğü dünya düzeninde, insanoğlu ev kurarak ve neslinin devamlılığını sağlayarak dünya üzerinde bir iz bırakmış olur. Bu izin en somut hâli ise içselleştirilmiş bir yuvadır. Yuvaya dönüş, kişinin kendisine, ait olduğu değerlere, huzura, güvene ve en önemlisi özüne dönmesi demektir. Bireylerin varlıklarını dünya üzerinde konumlandırmalarının aracı olan ev, aynı zamanda onların en mahrem mekânlarıdır. Evin mahrem bir mekân olması, evin çatısı altında barındırdığı tüm değerlerin, dışarının meraklı gözlerinden korunması anlamına gelir. Evin dışarı ile olan ilişkisinin, ev sahiplerinin izin verdiği ölçüde gerçekleşmesi, evin mahremiyetinin korunması için önemlidir.

Her ev bir ruha sahiptir. Evin ruhu, çatısı altında barındırdıklarının üzerine sinerek onların düşsel değerlerini oluşturur. Burada önemli olan husus evin gerçekte nasıl olduğu değil, zihinde imgesel olarak nasıl bir değer taşıdığıdır. Ev, fiziki olarak yok olsa bile, kişinin zihninde bir düş değeri olarak varlığını sürdürmeye devam eder. Eve atfedilen düşsel değer, onun zihinde yaratılan imgesini güçlendirerek kalıcılığını artırır. Bu sayede, artık fiziksel olarak bulunmayan evler dahi, kişilerin ruh dünyalarındaki bütünlüklerini koruyarak sonsuza kadar var olurlar.

Orhan Pamuk'un romanlarında ev, fiziksel bir mekân olmanın çok ötesinde bir değere sahiptir. Romanlarda, toplumun değişim ve dönüşüm sürecinin yansıdığı merkez öge konumundaki ev, adeta içinde yaşanılan toplumun ve sosyal hayatın bir prototipidir. Osmanlı modernleşmesi ile başlayan Batılı yaşama öykünme, toplumsal hayatın yansıdığı en önemli mekânlardan olan eve sirayet ederek, geleneksel büyük aile düzenini ve belirli bir kültür ve yaşam biçimini ifade eden konak hayatını etkisi altına almıştır. Cumhuriyet Dönemi ile birlikte ise eve olan bakış açısı tamamen değişmiş, geleneksel hayatı imleyen konakların yerini, yeninin, modernin ve Batı'nın simgesi apartmanlar almıştır. Pamuk'un romanlarında sıkça rastlanan apartman imgesi, çözülüşü, değer yitimini ve köksüzlüğü görünür kılar.

Ev, Pamuk'un romanlarında, roman kişilerinin dış dünyanın karmaşasından, bunalıcılığından ve yok ediciliğinden kaçarak sığındıkları bir mekândır. Evi benimseyemeyen, eve karşı aidiyet hissi duymayan roman kişileri, hayat karşısında tutunamayışın birer sembolü olarak romanlardaki yerlerini almışlardır. Dışarı içeri diyalektiğinde, sıcaklığı, kökleri ve güveni temsil eden evin yitirilişiyle birlikte çıkmaza düşen roman kişileri, yollarını kaybederler. Romanlarda ev, karakter yaratmada ve roman kişilerinin hayata bakış açılarını yansıtmada önemli bir işleve sahiptir. Devamlılığı imleyen ev, ocağa dönüşerek, roman kişilerinin aidiyet hissini pekiştirir, kalımlık değerlerini kurmasında ve gelecek nesillere aktarmasında önemli bir yer tutar. Ocağa dönüşemeyen ev ise, kopan aile bağları sonucu çözülüşün ve yok oluşunun simgesi olarak Pamuk'un romanlarındaki yerini almıştır.

Pamuk romanlarında ev algısı, roman kişilerinin yaşantılarına göre belirlenir. Dış dünyanın baskılarından bunalan roman kişileri için bir sığınak, güvenle dönülecek bir içtenlik mekânı olarak anlam bulan ev; hayalkırıklığına uğramış, mutsuz ya da arayış hâlindeki roman kişileri için, algısal olarak daralıp kapanarak, onları ezen bir baskı mekânına dönüşür. Romanlarda genellikle varoluşsal kaygılar, benlik arayışları, hayatın anlamını sorgulama gibi sebepler, evi algısal olarak kapalı bir mekâna dönüştürerek roman kişilerini dış dünyada arayışa sürükler. Bilinmezliğin hüküm sürdüğü dış dünyada ise, roman kişilerinin barındıkları yer olan otel odaları, geçiciliği, aidiyetsizliği, maddiliği ve köksüzlüğü imleyen yerler olarak, Pamuk'un romanlarında evin karşıt değeri olarak konumlandırılmışlardır.

Pamuk romanlarında, ev bağlamında ele alınan bir değer önemli husus da eşyadır. Başlangıçta sıradan nesne olan eşyalar, evin içine girdiğinde, orada yaşanan hayatların tanıkları olarak, tarihsellik kazanır. Geçen zaman ve yaşanan hayatlar sonucu nesne olmaktan çıkarak hatıralara dönüşen eşyalar, insan hayatının vazgeçilmez parçalarıdır. Romanlarında eşyayı adeta bir müzeci titizliğiyle ele alan yazar, evlerin ve evlerde yaşanan hayatların ancak eşyalar aracılığıyla, hatırlanabileceğinin ve eşyaların yaşanan anları hatıralara dönüştürdüğüünün vurgusunu yapar. Ev ve eşya arasındaki bağın önemini daha iyi kavramak için boş ev imgesi düşünülebilir. Eşyasız bir ev olan boş ev, kişilerde aidiyet duygusu uyandırmaz. Kişiler, ancak evin içinde bulunan eşyaların verdiği bütünsellik duygusu aracılığıyla zihinlerinde düş değerlerini oluşturan ve koruyan bir ev imgesi yaratabilirler.

1980 sonrası Türk romancılığının en önemli isimlerinden biri olan Orhan Pamuk, İstanbul'da doğmuş, Nişantaşı'nda, Batılı, modern ve zengin bir aileye mensup olarak, tüm ailenin bir arada yaşadığı Pamuk Apartmanı'nda büyümüştür. Batılı bir eğitim alan Pamuk, hayatını yazı yazmaya adanmış, yazarlık dışında hiçbir işle uğraşmamıştır. Yazarın hayatının merkezinde yer alan Nişantaşı, onun hayata bakışını şekillendiren yer, hatta bir merkez olması bakımından önemlidir. Hayata bakışı açısının şekillendiği yer olan Nişantaşı, onun belleğinde oluşan ev imgesinin oluştuğu ve geliştiği yerdir. Yazar, *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap* ve *Masumiyet Müzesi* adlı romanlarında Nişantaşı'nda bulunan evleri romanların merkezine alırken; *Yeni Hayat* ve *Kar* adlı romanlarında da bir vesileyle roman kişilerinin yollarını Nişantaşı'ndaki evlere düşürür. Pamuk'un hayatının büyük bölümünü, odasına kapanıp yazarak geçirdiği göz önüne alındığında, onun hayatında evin önemi daha iyi anlaşılacaktır. Yazarın zihninde kalabalık bir aile apartmanında geçirdiği mutlu çocukluk günleri ile oluşmaya başlayan ev imgesi, daha sonra aile içi kagalar, miras paylaşımları, taşınmalar vb. sebeplerle olumsuzlansa da, yazar olmaya karar vererek, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı yazdığında zihninde bulunan ev imgesinin bir bütün olarak romana yansıdığı görülür.

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda, bir ailenin üç kuşağını içine alan tarihten hareketle, bir toplumun tarihi anlatılır. Tüccar Cevdet Bey'in Batılı ve modern bir semt olan Nişantaşı'nda satın aldığı konak, evlenip çoluk çocuğa karıştığı, ilerleyen yıllarda eşi,

iki oğlu, gelinleri ve torunlarıyla bir arada yaşadığı bir içtenlik mekânı ve geleneksel aile düzeninin temsilcisidir. Ancak Cevdet Bey'in ölümünden sonra konak yıktırılarak, yerine modern hayatı temsil eden bir apartman inşa ettirilir. Tüm aileyi bir arada tutan geleneksel ev hayatından, yeniliği ve modernliği imleyen apartmana geçiş, aile içi ilişkileri ve beraberliği zedeleyerek, aile bireylerini yalnızlaştırmış ve güçlü aile bağlarının kopmasına sebep olmuştur. Cevdet Bey'in kurmayı hedeflediği ideal aile düzeninin, yıkılan konakla birlikte yok olduğu romanda ev, en sonunda daralıp kapanan bir dünyaya işaret eden, yarım kalmış bir modernleşme imgesi olarak romandaki yerini almıştır.

Sessiz Ev adlı romanda, romanın merkez öğelerinden biri olan ev, yaklaşık yetmiş yıldır ayakta duran, Avrupa usüllerine göre inşa edilerek düzenlenmiş, ancak içinde yaşayan insanlara hiçbir zaman mutluluk getirmemiş bir mekândır. Selahattin Bey'in bilim aşkıyla tüm hayatını adadığı ansiklopedisi, Allah'ı yok sayması ve evlilik dışı çocukları Fatma Hanım'ı sessizleştirerek odasına kapanmasına sebep olmuştur. Eve de sirayet eden bu sessizlik, Doğan Bey'in hayat karşısında aldığı yenilgi sonucu geri döndüğu bu evde ölmesi ile adeta evle bütünleşmiştir. Kalımlık değerleri çatısı altında barındırmayan ve ocağa dönüşemeyen bu ev, ölümün soğukluğuyla kuşatılmıştır. Nitekim romanda üçüncü kuşağın temsilcisi, Doğan Bey'in kızı Nilgün de genç yaşta yine bu evde ölür. Etrafını saran apartmanlara karşılıklı geçmişten kalan tuhaf, eski ve kepenkleri daima kapalı bir yapı olarak zamandışı bir yeri çağrıştıran bu ev, varlığuyla içinde yaşayanlara mutluluk getirmemiş bir mekân olarak yoksunlukları, kasvetli bir geçmişi ve ölümü imler.

Beyaz Kale adlı romanda ev, iki ayrı dünya ve iki farklı kültürün temsilcisi Osmanlılı Hoca ve Venedikli Köle'nin, beraber geçirdikleri uzun yıllar sonucunda, karşılıklı benlik edinimi yoluyla metaforik yer değiştirmesine zemin hazırlayan mekândır. Özellikle Hoca'nın benlik problemine ve varoluş sorununa işaret eden "niye benim ben" sorusunu sorması ve bu sorunun ancak öteki olarak gördüğu Köle'nin kendisine anlatacakları ile cevaplanacağına inanması sonucu, ikisi eve kapanarak yazı aracılığuyla kendilerini anlatmaya başlarlar. Köle neden kendisi olduğu sorusuna cevap ararken ülkesini, ailesini ve evini büyük bir özlemle anlatır ve bir gün evine yani ait olduğu yere döneceği umudunu içinde taşır. Kölenin kendisini anlatırken, evini özlemle hatırlaması, evin kişilerin hayatında her zaman güvenle dönülebilecek bir içtenlik mekânı olduğuna işaret etmesi bakımından önem taşır. Bu yolla evin, kişilerin benlik edinimindeki ve

varoluşundaki önemli konumuna dikkat çekilir. Hoca ve Köle'nin birlikte masa başında kendilerini anlatarak geçirdiği yıllar, onların hem kendi benliklerini hem de gölgelerini keşfetmelerini sağlayarak, meydana gelecek olan yer değiştirmenin temelini atılmasını sağlar. Başlangıçta Köle için bir bunaltı mekânı olan Hoca'nın evi, karşılıklı bellek ediniminin gerçekleştiği uzun yılların sonunda, Köle'nin kendini ait hissettiği bir içtenlik mekânına dönüşür. Nitekim gerçekleşen metaforik yer değiştirme sonucunda, hayatına Hoca olarak devam eden Köle, kendisine Cennethisar'da güzel bir ev inşa ettirir ve aidiyet hissiyle bağlı olduğu bu evde, karısı ve çocuklarıyla mutlu bir hayat yaşar.

Kara Kitap adlı romanda ev, roman kişilerinin kendilerini hayatın merkezinde hissettikleri Nişantaşı'ndaki Şhrikalp Apartmanı ile özdeşleşmiştir. Kötüleşen ekonomik durumları sebebiyle bu apartmandan ayrılarak Nişantaşı'nın arka sokaklarında başka evlere taşınmak zorunda kalan aile bireyleri, kendilerini hayatın merkezinden uzakta ve değersiz hissederler. Bir zamanlar büyük bir aileye ev sahipliği yapmış olan Şhrikalp Apartmanı, zamanla ev olma fonksiyonunu yitirerek iş yerlerine dönüşmüş, değişen hayatın ve düzenin bir göstergesi olarak, içtenlik mekânı olmanın uzağında, jinekolog muayenehanelerine ve avukatlık bürolarına ev sahipliği yapmaya başlamıştır. Celâl'in apartmanları dikeyleşmiş kuyulara benzetmesi, apartmanlarla bilinmezliği, korkuyu ve çıkmazı imleyen kuyuları özdeş tutmasının sonucudur. Bu yolla romanda, yaşanan toplumsal dönüşümlerin değiştirdiği ev düzeni ve evin içtenliğini kaybetmesi eleştirilir. Apartman ile ilgili diğer olumsuz imge ise apartman aralığıdır: Burası, insanların kurtulmak istedikleri şeyleri attıkları, karanlık ve pis bir yer olarak tasvir edilir. Evin taşıdığı tüm olumlu değerleri olumsuza çeviren bir imge olarak kullanılan apartman, içinde yaşayanların kalımlık değerlerini kurmasına ve kendisi olmasına engel olan bir yapı olarak romandaki yerini almıştır. *Kara Kitap*'ta yer alan roman kişileri için ev, bir problem hâline gelerek, onların varlıklarını dünya üzerinde bir yere konumlandırmalarına engel olur.

Yeni Hayat, yolculuk izleği etrafında şekillenen bir romandır. *Yeni Hayat*'ta ev, roman kişilerinin okudukları kitaptan etkilenecek yaşadıkları ve ait oldukları evden kopmaları ve kendilerini kitabın anlattığı yeni hayata ait hissetmeleri sonucu anlam değiştirir. Romanda kitabın anlattığı yeni hayat, evin verdiği huzur, güven duygusu ve sıcaklıktan çok daha çekicidir. Kitabın ışığı o kadar güçlüdür ki, roman kişilerini evlerinden ve ait oldukları yaşamdan kopararak sonunda ölüm olan bir yolculuğa çıkarır.

Kitaba karşı çıkan Dr. Narin'in doğanın içinde, ailesiyle beraber yaşadığı konak ise geleneksel yaşamı temsil eden bir düş imgesi olarak romandaki yerini almıştır. Nitekim, eski eşyaları toplayarak Batı'dan gelen eşyaların egemenliğini durduracağına inanan Dr. Narin'in evi, hızla değişen hayat karşısında barınamaz ve yok olur. Burada ev imgesi aracılığıyla, hızla aynılaştan ve tek tipleşen dünya düzenine işaret edilmiştir. Romanın başkışisi Osman, kitabın anlattığı yeni hayatı bulmak üzere çıktığı yolculukta evini özler, ancak evine döndüğünde de kitabı düşünmekten uzak duramaz. Kitabın yarattığı ikilem, beraberinde ait olma problemini getirir. Romanda, evden kopuşla başlayan yeni bir hayatın müjdecisi kitabın temsil ettiği eve dönüş imgesi, yalnızca ölümle gerçekleşir.

Benim Adım Kırmızı adlı romanda ev, anlatı zamanının 16. yüzyıl olması, bu dönemin gerektirdiği toplumsal yaşamda kadının ev içinde bulunması ve hayatın büyük kısmının mahrem mekân olan evlerde geçmesini sebebiyle, olayların akışında önemli bir yere sahiptir. Romanda ev, yaşananlar doğrultusunda değişen mekân algısını yansıtmamanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Şeküre'nin bir zamanlar kocasıyla birlikte hayatının en mutlu zamanlarını geçirdiği ev, kocasının gittiği savaştan dönmemesi sonucunda kocasının kardeşi Hasan'ın Şeküre'yle beraber olmak istemesiyle, Şeküre için algısal olarak daralıp kapanarak adeta ölüm kokan bir mezara dönüşür. Bu evin imlediği karanlığın karşısında ise, Şeküre'nin çocuklarını alarak döndüğü içtenlik mekânı babaevi yer alır. Romanda babaevi, içtenliği, sıcaklığı ve güveni imleyen bir mekân olarak konumlandırılmıştır. *Benim Adım Kırmızı*'da evle ilgili üzerinde durulması gereken bir başka husus da, çeşitli yollarla mahremiyeti yok edilen evlerdir. Kendi evlerinde cinayetlere, hırsızlıklara, darplara ve suçlamalara maruz kalan insanlar için evlerinin bütünlüğü bozulmuş, varlık alanları ve mahremiyetleri ihlal edilmiştir.

Kar adlı romanda, siyasi sürgün olarak Almanya'da yaşayan şair Ka'nın, yıllar sonra döndüğü İstanbul'un saflığını ve masumiyetini kaybettiğini düşünmesi ve kendisini evinde hissedebilmek için bu duygulara duyduğu ihtiyaç sonucu, saflık ve masumiyetin hâlâ var olduğunu düşündüğü Kars'a yaptığı yolculuk ve burada yaşadıkları anlatılır. Nişantaşı'nda sıcacık bir evde güvenle büyümüş olan Ka için karın taşıdığı saflık ve masumiyet duyguları, Kars'ta yaşayan insanlar için yorgunluk, bıkkınlık, çaresizlik ve terk edilmişlik gibi duygulara dönüşerek, şehre güçlü bir hüznün ve yalnızlığın çökmesine sebep olmuştur. Kars'ta yoksulluğun hüküm sürdüğü ev içlerine, dışarıda hakim olan karın

aydınlığına karşılık karanlık çökmüştür. Dışarıda hakim olan soğuk ve kar, dışarıyı yaşanmaz kılarak, evleri, insanların bir an önce dönmek istedikleri mekânlar olarak konumlandırmıştır. Geçici konaklamaların mekânı olan otel, romanda önemli bir yere sahiptir. Evin taşıdığı içtenlik değerlerinin çok uzağında bir mekân olan otel *Kar*'da, Ka'nın İpek'e karşı duyduğu yarım kalan aşkı imler. Ka, içinde taşıdığı eve dönüş umudunu, modernizmin her şeyi aynılaştırdığı İstanbul'da ve kaybolan duyguları bulmak için gittiği Kars'ta yaşadığı hayalkırlığı neticesinde tamamen yitirir. Döndüğü Almanya'da, ait olmadığı bir yerde, sokak ortasında vurularak, hayatını kaybeder.

Masumiyet Müzesi adlı romanda ev, yaşanan aşk bağlamında, adeta aşkın mekânsallaşmış hâlini temsil eder. Füsün'a duyduğu aşk sonucu hayatı değişen Kemal, Füsün'u aşkla beklediği yıllar boyunca, ona Füsün'u ve Füsün'la geçirdiği o anı hatırlatacak tüm eşyaları biriktirir. Merhamet Apartmanı'ndaki ev, Kemal'in eşya biriktirme tutkusuyla, yaşanan andan ziyade, geçmiş zamanda kalan anları çatısı altında barındıran bir mekâna dönüşürken; Çukurcuma'da bulunan Füsün'un ailesiyle beraber yaşadığı ev ise, Kemal'in Füsün'a duyduğu büyük aşka tanıklık eden mekân olarak, Füsün'un ölümünden sonra, yaşanan hayatın içinde geçmiş zamanı eşyalar aracılığıyla dondurarak, yaşanan aşkın mekânsal olarak sonsuza ulaşmasına aracılık eder. Romanda Füsünların evi olarak yer alan Çukurcuma'daki ev, günümüzde aynı yerde Masumiyet Müzesi olarak hizmet vermektedir. Kurmacanın ev aracılığıyla görünür kılınması, Orhan Pamuk'un düş dünyasında, ev imgesinin güçlü konumuna işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır. Geçmiş zamanda yaşanan bir aşk hikâyesini, değer yüklediği eşyalar aracılığıyla somutlayan yazar, evleri de müze fikri çerçevesinde geçmiş zamanda yaşanan anı hatırlatacak imgeler olarak kurgular. *Masumiyet Müzesi*, postmodernizmin kurmaca ve gerçeğin sınırlarının bulanıklaştığı noktada, hayalin ev imgesi aracılığıyla somutlanmasıdır.

Yazarın, *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarında da bulunan, geçmişin eşyalar aracılığıyla dondurulması anlamına gelen müze ev fikri, *Masumiyet Müzesi* adlı romanda anlatılanların, açılan müzeyle romandaki şekliyle görünür kılınması aracılığıyla en son noktaya ulaşır. Kurulan Masumiyet Müzesi, Orhan Pamuk'un romanlarında kendini ev imgesi aracılığıyla ifade etmesinin de, görünür bir düzeye taşınması anlamına gelir. Çalışmada, yazarın romanlarında mekânsal bir fon olmanın ötesinde çok katmanlı bir

dünyanın işaretçisi olarak işlevsel bir özellik taşıdığı dile getirilen ev imgesinin, yazarın roman kurgusunda ulaştığı en son nokta olarak, yaşanan aşkın bir ev aracılığıyla gözler önüne serildiği Masumiyet Müzesi'nin kurularak, roman kurgusunun hayatın gerçek bir parçası hâline getirilmesi olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Acar, Erhan (2006), “Cevdet Bey ve Oğulları’nın Mekânında Zaman ve Anlam”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (50-62), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2005), **Felâatun Bey ve Râkım Efendi**, 1. Baskı, İstanbul: İskele Yayıncılık.
- Alighieri, Dante (2012), **İlahi Komedya I-II-III**, (Çev. Rekin Teksoy), 13. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Arel, Ayda (1999), “Türk Evi Dedikleri”, **Cogito**, 18, 188-211.
- Arman, Angelika (2002), “İmge Kavramının Sorunsalı Üzerine. Flaubert ve Kafka-Bovarizm ve Kafkaesklik”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 42/1-2, 197-209.
- Atakay, Kemal (2009), “Kara Kitap’ın Sırrı”, Nüket Esen (Der.), **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, 2. Baskı içinde (36-47), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aytaç, Gürsel (2006), “Cevdet Bey ve Oğulları”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (28-44), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayverdi, İlhan ve Topaloğlu, Ahmet (2007), **Türkçe Sözlük**, 1. Baskı, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Bachelard, Gaston (2008), **Uzamın Poetikası**, (Çev. Alp Tümertekin), 1. Baskı, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baldıran, Galip (2003), **Alain Robbe Grillet ve Roman Sanatı**, 1. Baskı, Konya: Çizgi Yayınları.
- Barthes, Roland (2009), **Göstergebilimsel Serüven** (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), 5. Baskı, İstanbul: YKY.
- Batur, Enis (2009), “Orhan Pamuk’un Dükkânı’na Katkı”, Nüket Esen (Der.), **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, 2. Baskı içinde (33-35), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayer, Gamze Nur (2012), **Orhan Pamuk’un “CEVDET BEY VE OĞULLARI” ile Thomas Mann’ın “BUDDENBROOKS” Adlı Romanlarında Aile ve Toplum Eleştirisi**, 1. Baskı, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Belge, Murat (2012), **İstanbul Gezi Rehberi**, 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, John (2011), **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman), 17. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

- Bertram, Carel (2012), **Türk Evini Hayal Etmek** Eve Dair Kolektif Düşünceler, (Çev. Mehmet Ratip), 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bocaccio, Giovanni (2011), **Decameron I-II**, (Çev. Rekin Teksoy), 6. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Bourneur, Roland ve Quellet Réal (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi**, (Çev. Hüseyin Gümüş), 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Buğra, M. Gökşen (2010), “Disiplinlerarası Bir Edebiyat Deneyi: Masumiyet Müzesi”, **Türklük Bilgisi Araştırmaları**, 34/1, 75-84.
- Burnett, Ron (2012), **İmgeler Nasıl Düşünür?**, (Çev. Güçsal Pusar), 2. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2009), **Roman Çözümleme Yöntemi**, 7. Baskı, Ankara: Öncü Kitap.
- Demir, Fethi (2011), “Orhan Pamuk’un Romancılık Serüveninde Yeni Bir Durak: Tematik Romanlar”, **Turkish Studies**, 6/1, 953-963.
- Dino, Abidin (2006), “Büyük Kopukluğun Çocukları”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (75-76), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durmuş, Mitat (2011), “İmge- Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge”, **Turkish Studies**, 6/3, 745-762.
- Ecevit, Yıldız (2008), **Orhan Pamuk’u Okumak** Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2011), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eldem, Sedad Hakkı (1984), **Türk Evi Osmanlı Dönemi I**, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayınları.
- (1986), **Türk Evi Osmanlı Dönemi II**, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayınları.
- (1987), **Türk Evi Osmanlı Dönemi III**, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı Yayınları.
- Ergun, Zeynep (2006), “Sanatı Yitirme Kaygısı”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (247-264), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erol, Sibel (2008), “Orhan Pamuk’un Kar Romanında Metinlerarası Dolaşım”, Nüket Esen- Engin Kılıç (Haz.), **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, 1. Baskı içinde (19-29), İstanbul: İletişim Yayınları.

- Esen, Nüket (2012), **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ever, Mustafa (2006), “Rilke’den Orhan Pamuk’a Yeni Hayat”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (284-298), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fordham, Freida (2011), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçın), 8. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.
- Foucault, Michel (2011), **Özne ve İktidar**, (Çev. Işıl Ergüden- Osman Akınhay), 3. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gasset, Ortega y (2011), **İnsan ve Herkes**, (Çev. Neyire Gül Işık), 4. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülsoy, Murat (2008), “Yaratıcı Yazar: O Öteki Kişi”, Nüket Esen- Engin Kılıç (Haz.), **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, 1. Baskı içinde (245-263), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hegel (2011), **Tinin Görüngübilimi**, (Çev. Aziz Yardımlı), 3. Baskı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (2010), **Boğaziçi Yalıları**, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- (2012), **Geçmiş Zaman Köşkları**, 2. Baskı, İstanbul: YKY.
- İnci Elçi, Handan (2003), **Roman ve Mekân Türk Romanında Ev**, 1. Baskı, İstanbul: Arma Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra (2007), “Almanya’da Kar Neden Bu Kadar Sevildi?”, **Varlık Dergisi**, 1192, 45-48.
- İrzık, Sibel (2008), “Orhan Pamuk’ta Temsil ve Siyaset”, Nüket Esen- Engin Kılıç (Haz.), **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, 1. Baskı içinde (31-53), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işık, Beril (2012), **Aydınlıktan Karanlığa İktidar Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Işıldak, Suat (2008), “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi (EFMED)**, 2/1, 64-69.
- Jahn, Manfred (2012), **Anlatıbilim**, (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu), 1. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2007), **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, 10. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2009), **Ankara**, 26. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kefeli, Emel (2009), **Metinlerle Batı Edebiyat Akımları**, 2. Baskı, İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Kerman, Zeynep (2008), **Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış**, 2. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kırkoğlu, Serdar Rifat (2006), "Bir Zaman Romanı Sessiz Ev", Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk'u Anlamak**, 3. Baskı içinde (66-70), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçak, Orhan (2009), "Aynadaki Kitap/ Kitaptaki Ayna", Nüket Esen (Der.), **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, 2. Baskı içinde (142-183), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçu, Reşad Ekrem (1971), "Ev, Ahşab Evler", **İstanbul Ansiklopedisi** içinde, 10, (5400), İstanbul: Koçu Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (1999) "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre Dünya İzleği", **Bilig**, 9, 53-63.
- (2000), "Kara Kitaptaki Simgesel Değerlerin Postmodernist Açıdan Yorumu", **Türk Yurdu (Roman Özel Sayısı)**, 20/153-154, 311- 317.
- (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, 1. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- (2005), "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel", **İlmî Araştırmalar**, 20, 139-148.
- (2006), "Yaratıcı Bir Kimliğin Mekân Poetikası: Necatigil ve Ev", **Türklük Bilgisi Araştırmaları** (Orhan Okay Armağanı), 30/2 s. 223-230.
- (2007), "Romanda Mekânın Poetiği", Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker (Ed.), **Edebiyat ve Dil Yazıları**, 399-415, Ankara: Grafiker Yayınları.
- (2007b), "Çatı Romanında Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi", **Erdem Dergisi, Mustafa Necati Sepetçioğlu Özel Sayısı**, 17/49, 123-134.
- (2009), "Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale", **Bilig**, 50, 119-130.
- Kuyaş, Ahmet (2006), "Tarihçi Gözüyle Sessiz Ev", Engin Kılıç (Der.) **Orhan Pamuk'u Anlamak**, 3. Baskı içinde (71-74), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Küçükerman, Önder ve Güner, Şemsi (1995), **Andolu Mirasında Türk Evleri**, 1. Baskı, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Levinas, Emmanuel (2006), **Ölüm ve Zaman** (Çev. Nami Başer), 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Moran, Berna (2009), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3** Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya, 13. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- More, Thomas (2010), **Utopia** (Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mîna Urgan), 11. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Naci, Fethi (2009), **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oktay, Ahmet (2006), “Yeni Hayat Üzerine”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (229-246), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (1978a), **Türk Kültür Tarihine Giriş I** Türklerde Köy ve Şehir Hayatı (Göktürklerden Osmanlılara), 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- (1978b), **Türk Kültür Tarihine Giriş III** Türklerde Ev Kültürü (Göktürklerden Osmanlılara), 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Pamuk, Orhan (2002), **Gizli Yüz**, 7. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2006), **Öteki Renkler**, 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2007), **Babamın Bavulu**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2008), **Benim Adım Kırmızı**, 31. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2008), **Beyaz Kale**, 34. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2008), **İstanbul**, 19. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2008), **Kara Kitap**, 35. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2008), **Masumiyet Müzesi**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2009), **Cevdet Bey ve Oğulları**, 24. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2011), **Saf ve Düşünceli Romancı**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012), **Kar**, 24. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012), **Sessiz Ev**, 34. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012), **Şeylerin Masumiyeti**, 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012), **Yeni Hayat**, 75. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, Jale (2006a), “Sanat ve Yaşam Paradoksunda Bir Genç Adamın Sanatçı Olarak Portresi: Yeni Hayat”, Engin Kılıç (Der.), **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (265-275), İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2006b), “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, Engin Kılıç (Der.) **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. Baskı içinde (85-98), İstanbul: İletişim Yayınları.

- (2008), “Orhan Pamuk’un Romanlarında Renklerin Dili”, Nüket Esen- Engin Kılıç (Haz.), **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, 1. Baskı içinde (55-76), İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2009), “Kara Kitap Neden Kara?”, Nüket Esen (Der.), **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, 2. Baskı içinde (102-109), İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2010), **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 8. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2010), **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 10. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012a), **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 5. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- (2012b), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Perrot, Michelle (2013), **Odaların Tarihi**, (Çev. Şilan Evirgen), 1. Baskı, İstanbul: YKY.
- Sartre, Jean Paul (2009), **İmgelem**, (Çev. Alp Tümertekin), 2. Baskı, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sayın, Şara (2012), “Beyaz Kale Bir Düş mü?”, Nazan Aksoy-Bülent Aksoy (Ed.), **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış** Berna Moran’a Armağan, 3. Baskı içinde (213-225), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sözen, Metin ve diğerleri (2001), **Türklerde Ev Kültürü**, 1. Baskı, İstanbul: Doğan Kitap.
- Şeyh Galib (2013), **Hüsn ü Aşk**, (Çev. Abdülbâki Gölpınarlı), 4. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), **Beş Şehir**, 28. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2012), **Roman Sanatı Romanın Unsurları 1**, 11. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Uşaklıgil, Halid Ziya (2008), **Mai ve Siyah**, 10. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları.
- (2012), **Kırık Hayatlar**, 3. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları.
- (2012), **Aşk-ı Memnu**, 31. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya (2013), **Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wellek, Réne ve Warren, Austin (2011), **Edebiyat Teorisi**, (Çev. Ö. Faruk Huyugüzel), 1. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yalım, İnci (2009), “Ulus Devletin Kamusal Alanda Meşruiyet Aracı: Toplumsal Belleğin Ulus Meydanı Üzerinden Kurgulanma Çabası”, Güven Arif Sargın (Der.) **Başkent**

Üzerine Mekân-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri, 2. Baskı içinde (157-214), İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldız, Süleyman (2006), "Made in Germany İmgesi", Mahmut Karakuş-Meral Oralış (Haz.), **Bellek, Mekân, İmge**, içinde (112-130), İstanbul: Multilingual Yayınları.

Zeldin, Theodore (2010), **İnsanlığın Mahrem Tarihi**, (Çev. Elif Özsayar), 4. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı	Aslı SOYSAL
Doğum Yeri	Tekirdağ
Doğum Tarihi	1988
Medeni Durum	Bekâr

EĞİTİM DURUMU

Üniversite	Marmara Üniversitesi – İstanbul 2006-2011
-------------------	---

Lise	Kepirtepe Anadolu Öğretmen Lisesi-Kırklareli 2002-2006
-------------	--

YABANCI DİLLER

İngilizce
İtalyanca

MESLEKİ BİLGİLER

2011 - ... : Türk Dili Okutmanı, Ardahan Üniversitesi