

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**SON YİRMİ YILIN TÜRK ÖYKÜSÜNDE MEKÂNIN
KURULUŞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge SOYLU

Balıkesir, 2017

**T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**SON YIRMİ YILIN TÜRK ÖYKÜSÜNDE MEKÂNIN
KURULUŞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özge SOYLU

Danışman


Prof. Dr. Mehmet NARLI

Balıkesir, 2017

T.C
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 201312511004 numaralı Özge SOYLU'nun "Son Yirmi Yıllık Türk Öyküsünde Mekânın Kuruluşu" konulu YÜKSEK LİSANS tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI. Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 24.3/2017 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Başkan, Prof. Dr. Mehmet İnceci İmza 
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye, Prof. Dr. Selim Çarşaklı İmza 
Unvanı, Adı-Soyadı

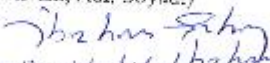
Üye, Yrd. Doç. Dr. Çakır Nermiş İmza 
Unvanı, Adı-Soyadı

Üye..... İmza.....
Unvanı, Adı-Soyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylıyorum.

24/03/2017

Enstitü Müdürü
(Unvanı, Adı, Soyadı)


Doç. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN

ÖN SÖZ

Mekân-edebiyat ilişkisi Türk edebiyatının farklı dönemlerinde, farklı edebi metin türleri çerçevesinde ele alınmıştır. Önceleri romanda ve öyküde bir dekor olmanın ötesine geçmeyen mekân tasvirleri, modern edebiyatla birlikte kişilerin ruh halini açıklamada yararlanılan önemli bir unsur olmuştur. Mekânın bir araç olmaktan çıkarak, edebi eserin bir öznesi haline gelmesi sağlanmıştır. Bu durum, edebi metinlerin mekân merkezli incelenmesi için bir alan açmıştır. Şiir, roman ve öyküde mekân üzerine değerli çalışmalar yapılmış ve bu çalışmalarla mekânın, ruh halini açıklamadaki etken rolünü vurgulamak amaçlanmıştır.

Öykü metinlerinde mekânın kuruluşuna ilişkin kapsamlı araştırmalar henüz yapılmamış, alanla ilgili hazırlanan kitaplarda, yüksek lisans tezlerinde ve makalelerde belirli bir dönem veya tek bir yazarın öyküleri üzerinden mekânsal değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışmada da, Türk öykücülüğünün son on beş yılı üzerinde çalışılmış; bu süre içinde yirmi altı öykücü belirlenmiş ve bunların, mekânın belirgin bir şekilde ortaya çıktığı en az birer öyküsü, mekânın kuruluşu bakımından incelenmiştir.

Çalışmamız mekânın edebi metinde nasıl kurulduğunu incelemeye yöneldiği için mekânın kendi içinde coğrafi, sosyolojik ve kültürel anlamdaki tasniflerine yönelik özel bir çalışma yapmadık. Ancak bu tasnifler gerekli olduğu için Mehmet Narlı'nın *Şiir ve Mekân*'da (Narlı, 2014) kullandığı tasnifleri tercih ettik.

Çalışmanın “kuramsal çerçeve” bölümünde mekânın tanımı, edebiyat-mekân ve öykü-mekân ilişkisine dair birtakım genellemelere başvurulmuş, tarihsel döneme bağlı olarak mekâna yönelik algıların değişimine vurgu yapılmıştır. Öyküde mekânın nasıl bir yer işgal ettiği, atmosfer yaratmada nasıl bir rol üstlendiği kısaca açıklanmıştır.

Çalışmanın “bulgular ve yorumlar” kısmının ilk bölümünde kent mekânının tanımlarına yönelik bir çerçeve çizilmiş, son dönem öykücülüğünde kentin öykülerde yüklendiği değerler bütününe değinilmiştir. 2000-2016 yılları arasında yazılan, kent mekânına örneklem oluşturan otuz iki öykü tahlil edilmiştir. İkinci bölümde “taşra” mekânına karşı değişen bakış açıları özetlenmiş, değişen bu algıya paralel olarak

öykülere yansıyan taşra görünümleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise “ev” in mekânsal değeri kısaca anlatılıp, öykülerde evler ve odaların farklı biçimlerde görünümüleri sunulmuştur. Son olarak “diğer mekânlar” başlığı altında toplanan hapisane ve otel mekânlarının neyi ifade ettiği kısaca açıklanmış, birkaç öykü üzerinden bu mekânlar yorumlanmıştır.

Tez yazma sürecinde, yol göstericiliği ile ufkumu açan, akademik disiplin kazandırma yolunda bana katkı sunan ve bir baba şefkatiyle her zaman yanımda olan değerli hocam Prof. Dr. Mehmet Narlı’ ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca fikirlerinden yararlandığım sevgili Ömer Lekesiz, Necip Tosun ve Mehmet Aycı’ya teşekkür ederim. Son olarak, bu süreçte benden desteğini esirgemeyen arkadaşım sevgili Aydın Güler’e ve bütün şikâyetlerime, sızlanmalarına, huysuzluklarıma katlanan anneme ve abime sonsuz teşekkürler.

Özge SOYLU

2017, Balıkesir

ÖZET

**SON YİRMİ YILIN TÜRK ÖYKÜSÜNDE MEKÂNIN
KURULUŞU**

SOYLU, Özge

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet NARLI,

2017, 113 Sayfa

Bu çalışmada, 2000-2016 yılları arasında öykü yazan, doğum tarihleri 1960 ve sonrası olarak belirlenen yirmi altı yazarın otuz iki öyküsü, mekânın kuruluşu ve işlevleri bağlamında incelenmiştir. Öyküde kullanılan mekânlar; kent, taşra, evler ve odalar, diğer mekânlar (hapishane-otel) olarak sınırlandırılmış, öykü metinleri bu mekânları örnekleyecek biçimde seçilmiştir. Metinlerde kurulan mekânların öykü kişileriyle ilişkisinin tespitine çalışılmış, dönem yazarlarının mekânı algılayış biçimleriyle ilgili metin merkezli çıkarımlar yapılmıştır. Her yazarın farklı bir anlam dünyasına sahip olduğu, her metnin mekânsal değerinin ayrı olduğu göz önünde tutulmuştur. Coğrafi, ekonomik, kültürel, dini ve sosyolojik sebeplere bağlı olarak değişen/dönüşen mekânların öyküye yansıma biçimleri değerlendirilmiştir.

2000 yılı ve sonrasında yazılan öyküler üzerinde yoğunlaşan bu çalışma nihayetinde, metin merkezli edebiyat araştırmalarına dikkat çekmeyi, mekânın her metinde olay, kişi, zaman gibi unsurlara bağlı olarak farklı işlevler üstelendiğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Öykü, mekân, kent, taşra, ev

ABSTRACT

THE SET UP OF PLACE IN TURKISH STORY IN THE LAST TWENTY YEARS

SOYLU, Özge

Master, Turkish Language and Literature Department

Thesis Advisor: Prof. Dr. Mehmet NARLI

2017, 113 Page

In this study, stories of 26 authors who wrote a story between 2000-2016 and who were born 1960 and later, were examined in the context of spatial functioning. The places used in the story are limited to cities, outbacks, houses, rooms and the other places (prison-hotel) and story texts have been chosen to exemplify these places. It is tried to determine the relation of the places established in the text with people's tales and make text-centred conclusions about the way how the period writers perceived the places. It is considered that each author has a different sense of meaning and the spatial value of each text is distinct. The reflection of places which has changed or transformed because of geographical, economic, religious, cultural and sociological reasons are evaluated in the study. Regarding the narratives written 2000 and later, this study focuses on text-centered literary research and it aims to show that the place has different functions in each text depending on factors such as event, person and time.

Key Words: Story, place , city, outback, home,

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
İÇİNDEKİLER	VII
1. GİRİŞ	1
1. 1. Problem	1
1. 2. Amaç	1
1. 3. Önem.....	1
1. 4. Varsayımlar	2
1. 5. Sınırlılıklar	2
2. İLGİLİ ALANYAZIN	3
2. 1. Kuramsal Çerçeve	3
2. 1. 1. İnsan-Mekân İlişkisi	3
2.1.2. Edebiyat-Mekân İlişkisi	7
2.1.3. Öyküde Mekânın İşlevi	8
2. 2. İlgili Araştırmalar	11
2.2.1. Kitaplar	11
2. 2. 2. Tezler.....	13
2. 2. 2. 1. Doktora Tezleri.....	13
2. 2. 2. 2. Yüksek Lisans Tezleri.....	13
2.2.3. Makaleler	13
3. YÖNTEM.....	14
3. 1. Araştırmanın Modeli.....	14
3. 2. Bilgi Toplama Kaynakları	14
3. 3. Bilgilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi.....	14
4. BULGULAR VE YORUM	15
4. 1. SON YİRMİ YILIN TÜRK ÖYKÜSÜNDE MEKÂNIN KURULUŞU ..	15
4. 1. 1. Öykülerde Kent.....	15
4.1.2. Öykülerde Taşra/ Taşranın Öyküsü	38
4.1.3. Öykünün Evleri ve Odaları.....	59
4. 1. 4. Öykü ve Diğer Mekânlar (Hapishane ve Otel).....	86
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	98
5. 1. Sonuçlar.....	98

5. 2. Öneriler	99
KAYNAKÇA	100

1. GİRİŞ

1. 1. Problem

Bu araştırmanın temel problemi, 2000-2016 yılları arası Türk öykücülüğünde mekânın kuruluşunu, mekânın bu öykülerde simgesel ve pratik düzlemde nasıl bir yer işgal ettiğini; mekân-insan ve mekân- edebiyat ilişkisinden hareketle incelemektir.

1. 2. Amaç

Araştırmanın amacı, 2000-2016 yılları arası Türk öykücülüğünde mekânın işlevlerini tartışarak öykülerdeki “mekân” algılarını *kent, taşra, evler ve odalar ve diğer mekânlar(hapishane-otel)* bağlamında ortaya koymaktır.

Bu amaca ulaşmak için şu sorulara cevap aranacaktır:

1. İnsan-mekân ilişkisi edebiyat eserlerine nasıl yansıtılmaktadır?
2. Öyküde mekânın özellikleri, işlevleri ve önemi nedir?
3. Kentsel mekâna bakışın değişmesinde modern düşüncenin etkisi nedir?
4. Taşra-merkez ilişkisi, modern Türk öyküsünde ne şekilde yer bulmaktadır?
5. Bu öykülerde mekân olarak evler ve odalar, hangi tematik düzlemlerde mekânsal değerini kazanmaktadır?
6. Bu öykülerde hapishane ve otel mekânları, hangi simgesel anlamlara sahiptir?
7. Öykücülerin ideolojik tutumları, dünyayı algılama biçimlerinin mekânı algılamada bir etkisi var mıdır?

1. 3. Önem

Modern edebiyat metinleri esasen kurgunun, kişilerin ve bunlara bağlı olarak yapılan anlamlandırmaların mekânla sıkı bir ilişki içinde olduğunu göstermiştir. Ancak akademik anlamda öykü mekân ilişkisini bu bağlamda çözümleyen yeterli çalışma yoktur. Hâlbuki diğer kurgusal metinlerde olduğu gibi öyküde de mekânın

nasıl kurulduğu ve işlevlerinin ne olduğu incelendiğinde daha değerli bir anlam ve yorum alanına ulaşılacaktır.

1. 4. Varsayımlar

Çalışmamızı varsayımlar bağlamında yürütmeyi planladık:

1. Modern Türk öyküsünde mekân, dekor görevi üstlenen bir unsur değildir.
2. Öykücüler mekânı, tematik özü okuyucuya aktarmak ve öykü kişilerinin içsel durumlarını açıklamak amacıyla kurarlar.
3. Son dönem öykülerinde kentler, modern hayat tarzının etkisiyle, çıkışsızlığın ve yabancılaşmanın mekânı şeklinde kurulmaya başlanmıştır
4. Modernleşme, kent ve bunalım olgusu, taşra algılarını etkilemiştir.
5. Evler ve odalar, bireylerin sığınağı, yalnızlık ve kaçış mekânıdır.
6. Hapishane ve otel gibi mekânlar her zaman belirli kişilerin mekânları olarak kurgulanmışlardır.

1. 5. Sınırlılıklar

Bu çalışma 2000-2016 yılları arasında yayımlanan öykü kitapları ile sınırlıdır. Örnekleme bu dönem içindeki 26 öykücü ve 32 öyküdür. Örnekleme belirlenirken mekânsal kurguları öne çıkan öyküler seçilmiştir

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2. 1. Kuramsal Çerçeve

2. 1. 1. İnsan-Mekân İlişkisi

Arapça kevn kökünden türeyen mekân, sözlükte *yer, mahal, ev, oturlan yer, uzay* gibi sözcüklerle ilişkili olarak açıklanmıştır (Develioğlu, 2007: 604). Söz konusu açıklamalar, mekâna coğrafi ve fiziksel açıdan bakmayı işaretler. Ancak, fiziksel olarak bir yerde bulunmak, her zaman, orayı mekânlaştırmak anlamına gelmeyebilir. Mekân üzerine sosyolojik çalışmalar yapan Köksal Alver, mekân ile yer kavramını birbirinden ayırarak mekânı; yerin yeniden yorumlanması, yeniden biçimlenmesi olarak tanımlar: “*Yani doğaya, yere insan elinin değdiği andan itibaren oluşan yeni durumdur mekân*” (Alver, 2013a: 18). Yer üzerinde, yaşam algısına paralel olarak, mekânlara hayat veren insan; kaçınılmaz biçimde mekânla ilişki kurar. Bu ilişki elbette, karşılıklı ve çok yönlüdür: “*İnsanın hem mekânla hem de diğer insanlarla ilişkileri karşılıklı bir ilişki şekli olup, mekân ve insan aynı anda hem etken hem de edilgen konumdadırlar*” (Taşçı, 2014: 65). İnsan nasıl mekâna biçim verip, anlam katıyorsa; mekân da insanı şekillendirerek, anlamlı kılar.

İnsanlığın tarımsal faaliyetlerle birlikte yerleşik hayata geçişi, üzerinde bulunulan yerlerin mekânlaştırılmasına yol açar. Mekânların inşası ilk olarak insanın tehlikelere karşı korunma, barınma, ait olma gibi ihtiyaçlarını karşılar. Sonrasında sanayi devrimi, ülkelerin pazar arayışı, kapitalist sistemin sermayeyi öncelemesi gibi küresel değişimler, mekân algısını da değişikliğe uğratar. Önceleri yalnızca temel ihtiyaçlara göre biçimlendirilen çevre, zaman içinde farklı anlamlar yüklenir. Mekân değişimini maddi pratiklerle açıklayan David Harvey, kapitalizmin devrimci bir üretim tarzı olması dolayısıyla, zaman ve mekânın nesnel özelliklerini ve anlamlarını değiştirdiğini söyler (Harvey, 2012: 230). Böylelikle mekân; yalnız fiziksel olanla değil kültürel, sosyolojik, ekonomik, dinsel boyutların tümüyle birden açıklanmaya başlar. Mim Sertaç Tümtaş ise mekânın farklı bileşenlerin etkileşimini öngören özgül bir değer olarak kabul edilmesinin, geleneksel düşünce ile modern düşünce ayrımında yattığını belirtir (Tümtaş, 2013: 8). Denilebilir ki modern düşüncenin bireyi önceleyen tavrı, mekân-insan ilişkisinin boyutunu değiştirir. Mekân da artık özneleşir ve başlı başına bir değer olarak kabul görür.

Bireylerin mekâna bakış açısı, coğrafi, politik, ekonomik ve sosyal birtakım etkenlere bağlı olarak değişir. Söz gelimi, geçimini güçlkle sağlayan bir insan için mekân; yalnızca başını sokacağı bir yuvadır. Yuvanın dış görünüşü, içindeki eşyalar önemsizdir. Çünkü o, kişisel ihtiyaçlarını karşılamanın derindedir. Aynı biçimde, soğuk bir ülkede yaşayan insanın iç mekânlarla kurduğu bağ, ılıman iklimde yaşayanlarınkine oranla değişiklik gösterir. Ayrıca insanların kişilik yapısı ve bilgi birikimi de mekâna yüklenen işlevin boyutunu değiştirir. İçte kapanık insanlar, evle duygusal bağ kurarken; dışa dönük insanlar için ev; yalnızca barınmayı sağlayan bir mekân olarak görülebilir. Genel olarak açık mekânlar, huzuru çağırırken; bu durum kişilerin beklentisine bağlı olarak değişebilir. Örneğin; çocuğu denizde boğulan bir anne için, deniz kenarı huzur verici bir mekân değildir. “*Mekânın en belirgin özelliği değer yüklü olmasıdır. Bu açıdan mekân, değerden, dünya görüşünden, hayat tarzından bağımsız bir şekilde ele alınamaz*” (Alver, 2013a:20). Bu durumda mekâna yüklenen bütün işlevler, “yaşanmışlık” temelinde ele alınmak durumundadır.

John Urry, *Mekânları Tüketmek* adlı kuramsal çalışmasında mekâna “toplumsal” açıdan yaklaşarak şunları söyler: “*Mekânsal olan, farklı bir genel yasalar dizisi kurulabilecek biçimde toplumsal olandan ayrılamaz. Bunun nedeni, mekânın tek başına genel etkiler taşınamamasıdır*” (Urry, 1999: 97). Bir toplumun tarihi seyir içerisindeki sosyal, politik ve ekonomik tüm değişimleri, mekânın aynasında görünmek durumundadır. Dolayısıyla toplumsal oluşumlar ve hareketler, bireylerin mekân algısı üzerinde doğrudan etkili olmaktadır. Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* adlı çalışmasında bu konuyla ilgili olarak şunları söyler: “*İnsanoğlunun sosyal, politik ve kültürel varlığının, zamanı ve mekânı biçimlendirdiğini söylemek doğru olduğu kadar; zaman ve mekân olarak iç içe girmiş bir sürecin, insanoğlunun sosyal, politik ve kültürel varlığını oluşturduğunu söylemek de doğrudur*” (Narlı, 2014: 13). Narlı’ nın sözlerinden yola çıkılarak, insan/toplumun varlığını ancak mekânla mümkün ve anlamlı kıldığı belirtilmelidir.

Mekânsal oluşumlar, kültür üretim ve tüketim tarzlarına da etki ederler. “*Kültürün üretilmesi, yaygınlaştırılması, aktarılması ancak mekânlarda gerçekleşebilir. Her kültür ortamı öncelikle mekân üretmek ve mekânda kendini ifade etmek zorundadır*” (Alver, 2013a: 22). Coğrafyanın kültür üzerindeki etkisi

yadsınamaz elbette; fakat ülkelerin politik ve ekonomik duruşları da, mekânlaştırmanın belirleyici unsurlarındandır. Sanayi devriminden sonra hızla üreten dünya, zamanla ürettiğini tüketme sorunuyla karşı karşıya gelir. İnsanlığın bütün mekânsal yapılanmaları, tüketimin gölgesinde şekillenmeye başlar. Mekân üzerinde üretilen kültürel değerler, henüz üretilme sürecinde tüketilmeye mahkûm olur. Özellikle büyük kent merkezlerinde oluşturulan tüketim odaklı mekân organizasyonları, maddi ve manevi kültür öğelerini değişime uğratar. “*Ne de olsa modernizasyon beraberinde zamansal ve mekânsal ritimlerin altüst olmasını getirir; modernizm ise gelip geçicilik ve parçalanmadan örülmüş bir dünyada mekân ve zaman için yeni anlamların üretilmesini misyonlarından biri kabul eder*” (Harvey, 2012: 244). Modernizm, zaman ve mekâna yeni anlamlar yüklerken; zamanı saat-zamanına çevirip; mekânı doğal olandan uzaklaştırıp yapaylaştırır. Yapay mekânlar üzerinde, yapay ilişkilerin ürettiği bir kültür meydana gelir. Bu da, kültürün bir mal, bir sermaye olarak görülmesine sebep olur.

Zamanın mekânla olan ilişkisi, insan-mekân ilişkisini açıklamada değinilmesi gereken diğer bir husustur. Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda zaman-mekân ilişkisiyle ilgili olarak şunları söyler: “*Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar*” (Bachelard, 2014: 39). Bachelard'ın bu görüşü, insanın mekânla kurduğu sarsılmaz ve çok yönlü ilişkinin zamansal boyutunu ortaya koymuş olur. Bachelard'a göre; zaman hafızayı canlandıramaz. Çünkü hafıza, somut süreyi Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. “*Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırdıkları ölçüde sağlamlaşırlar*” (Bachelard, 2014: 39). Mekân, zamanın akıcılığına karşı birikimci, şahısların geçiciliğine karşı kalıcıdır. Bu durum, mekânı “yaşanılan yer” olmanın ötesine taşır. İnsan arzularını, yıkımlarını, hayallerini ve anılarını mekâna nakşederek; zamanın ilerisine götürür. Hatırlamak eylemi, “o zamanlar” diye başlayan cümlelerle şekillense dahi mekânda vücut bulur. Mekânı biçimlendiren insan ve zamanı somutlaştıran mekân, birbirinden ayrı düşünülemez.

Kapitalist sistemin hüküm sürdüğü modern dünyada, mekânların birer tüketim nesnesi haline gelmesi; zaman ve mekân ilişkisine farklı bir açıdan bakmayı

gerekli kılar. Harvey, Marx ve Engels'in görüşlerinden yola çıkarak; ilerlemenin mekânın fethini gerektirdiğini, bütün mekânsal engellerin yıkıldığını ve sonunda mekânın zaman aracılığıyla yok edildiğini belirtir (Harvey, 2012: 232). Urry, bu görüşe karşıt bir duruşla mekânı zaman ile yok etmenin tam olarak gerçekleşmeyeceğini savunur: *“Kapitalist üretimin amacının mekânı zaman ile yok etmek olmasına karşın, yeni toplumsal ilişkiler grubunun fiziksel olarak mekân boyunca yayılmak zorunda olması ve sadece mekânda tek bir nokta içinde yoğunlaşmaması nedeniyle, gerçek anlamda bu yapılamaz”* (Urry, 1999: 101). Hem mekânsal ayrışmalar, hem de mekân üzerindeki hız faktörünün etkisiyle; mekânı zaman ile yok etmenin mümkün olmadığı, kabul edilebilir bir görüştür. Ancak, belirtmek gerekir ki kitle iletişim araçları ve bütün teknolojik aygıtlar sayesinde birey, başka mekânlara ve zamanlara ait olma hissiyatını yaşayabilir. Günümüzde her nesne ve de her özne pazarlanmaya açık haldedir. Tarih, gelenek ve göreneklerin satışa çıkarılması, mekânın zaman aracılığıyla tüketilmesine bir örnek oluşturur.

Narlı, dünyayı ebedi yurdu haline getirmek isteyen modernizmin, bütün mekânları anlamak, yeniden konumlandırmak ve düzenlemek istediğini söyler (Narlı, 2014: 39). Modern yaşam biçimleri, doğal olandan ziyade yapay olanla yan yana yürür. Doğaya yapılan keyfi müdahaleler ve doğal olanın yalnızca tüketim nesnesi olarak değer görmesi, modern dünyanın en büyük sorunlarından. İnsan fitratı, tabiatla büyük bir uyum içerisindeyken yapay olanın talep edilmesi, insanda büyük bir çatışma meydana getirir. Toplumun maddeye verdiği önem ve değer, yapaylığı gerektirirken; insan ruhu doğallığa eğilimlidir. Doğal olandan kopuş, mekâna uyumsuzluk problemini beraberinde getirir. Mekân-insan etkileşiminin bir yönünü de bu uyumsuzluk oluşturur. Modern birey, yaşamaya mahkûm edildiği mekânlarla kavga ederek, varlığını sürdürmeye çalışır. Her şeyin makineleştirildiği ve öznelere edilgen hale geldiği toplum düzeninde, bireyler kendi iktidarlarını kurabileceği mekânlara kaçarlar. Bunlar da şüphesiz ki, özel-iç mekânlardır. Çünkü birey, bu mekânlara kişisel müdahalede bulunabilir, bu mekânlarda kendi varlığını kanıtlayabilir. Dolayısıyla evler ve odalar, bireylerin kendisi olabildiği, kendi yaşam tarzını yansıtabildiği mekânlar olarak öne çıkar. Fakat dışarıdan kaçarak iç mekâna sığınan insanlar, bu defa başka sorunlarla yüzleşirler. Çünkü kapalı mekânlar, çatışmayı ve melankoliyi besleyerek; insanı yalnızlaştırmaya, toplumdaki uzaklaştırmaya başlar. İç gerçekliğini yaşayamayan birey, öteki insanlar arasında

kendisine yer bulamaz. Bu sebeple, şehrin sokaklarında hızlı ve anlamsız biçimde yürüyen; kapalı-dar mekânlarda bir başına kalmak isteyen “birey” ortaya çıkar.

2. 1. 2. Edebiyat-Mekân İlişkisi

Mekânın *sıkıştırılmış zaman* içermesinin, mekânı fiziksel işlevlerinin ötesine taşıdığı daha önce vurgulanmıştı. Bu öteye taşınma, edebiyat-mekân ilişkisini de izah edebilir niteliktedir. Zaman içinde yaşanan tüm olaylar, mekân aracılığıyla hafızaya kazınır. Narlı, edebiyat ve mekân ilişkisinin bir bakıma, mekândaki bu hafızayı ve hafızalaşmış mekânı, hatıra ve düşler yoluyla çözülemeye; mekânın yansıtıcı niteliğini görmeye dayandığını ifade eder (Narlı, 2014: 32). Edebi eserlerin dünyasında, insan ruhu mekânlara dolar. Evlere, odalara ve eşyalara yaşamın kendisi yerleştirilir. Böylece edebiyat, yeryüzünü anlamlı hale getirir.

Edebiyat için mekânın anlamı ve önemi belirlenirken, göz ardı edilmemesi gereken bazı noktalar vardır:

1. Edebi eserin yazıldığı dönem
2. Anlatıcının bakış açısı
3. Edebi eserin türü (masal, destanı, şiir, roman, öykü vs.)

Edebiyat-mekân ilişkisinde bu hususları irdelemeden yapılacak tespitler eksik olacaktır. Çünkü her metinde, mekâna farklı değerler yüklenmektedir. Bazı metinlerde mekân, özneleşecek kadar ön plandayken, bazılarında sadece dekor olarak kullanılabilir.

Destan döneminde oluşturulan anlatıların mekânı, ağırlıklı olarak hayalidir. Hayali mekânlar, olayların geçtiği yer olmanın dışında bir işleve sahip değildir. Mehmet Tekin’e göre bu, mekânı zamandan ve uzaydan ayrı düşünen anlayışların egemen olduğu vakitlerin eğilimidir (Tekin, 2001: 147). Bu eğilim, mekânın içselliğini göz önünde bulundurmaz. Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının ilk ürünlerinde de bu eğilim devam eder. Tanzimat döneminin ilk romanlarında görülen uzun mekân tasvirleri, kişilerin ruh halini yansıtmaktan ziyade dekor çizmek içindir. Bilimsel ilerlemeler, teknolojik gelişmelerle beraber bu anlayış değişmiştir. İnsanın çevreyle olan ilişkisine anlam yüklenmiş, çevre önem kazanmıştır. Modern dönemler, bireyi öncelediğinden edebiyatın mekân algısı da bu yönde olmuştur. “*Daha*

önceleri, “tasviri” (descriptive) bir anlayışla ‘fon’ elde etmek için kullanılan mekân unsuruna yüklenen anlam realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir; modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısıyla anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin(fiziki çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin(moral gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır” (Tekin, 2001: 157). Postmodern dönemde yazılan eserlerde ise mekânın büyük ölçüde belirsizleşmesi, parçalanması söz konusudur. Bu süreç, iç sıkıntısından bir türlü kurtulamayan bireyin, rüyalarda ve hayalî mekânlarda yaşama isteğinin bir yansımasıdır. Mekân, zaman aracılığıyla yok edilmiş gibi görünse de burada bir var oluş söz konusudur. Birey, kendi varlığını inşa etmeye çalışırken; yapay mekânlardan kaçarak başka mekânlara sığınma ihtiyacı duyar.

Olay merkezli metinlerde anlatıcının bakış açısı, mekânın işlevini belirleyen diğer önemli husustur. Bakış açısı, olayların akışına ve kişilerin ruh haline etki ettiği gibi; mekânın kuruluşunu da belirler. “Aynı mekâna(çevreye) bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır. Kötümser bir yapıya sahip olan bir kişi ile iyimser bir yapıya sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı değerlendirmeleri yapması mümkün olamaz” (Tekin, 2001: 167). Her metinde farklı anlatıcıların varlığı, mekânların başka açılardan okunmasını gerekli kılar. Anlatıcı, öykü/roman kişinin mekânla kurduğu ilişkide belirleyici rol oynar. Ayrıca mekânsal ilişkiler, yazarın hayata bakışı, kişilik yapısı ve bilgi birikiminden de bağımsız değildir.

Edebi metnin türü, mekânların yapısını ve işlevini belirlemede önemli başka bir unsurdur. Bu çalışma, öykü incelemesi üzerinde yoğunlaştığından, öyküde mekânın kullanılış biçimine değinmek yerinde olacaktır.

2. 1. 3. Öyküde Mekânın İşlevi

Öykünün var oluşu, vakaların sıralanarak anlatılmasıyla mümkün ise; vakanın oluşumuna etki eden unsurları, dikkate almak gereklidir. Zaman, şahıs kadrosu ve mekân birleşerek vakayı ve vaka zincirini meydana getirir. Bir öykü, insandan ayrı; zamandan ve mekândan bağımsız olamaz.

Olayın geçtiği mekân, öyküde iki türlü yansıtılabilir: Mimesis’e bağlı ve tedric esasına bağlı. “İtibari mekân harici âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa “mimesis”e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut

veriliyor demektir. “*Tedric*” esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur” (Aktaş, 1991: 141). Her iki şekilde de mekân, kurmaca gerçekliğin bir parçası olmak durumundadır. Ancak, bu durum mekânın işlevselliğine gölge düşürmez. “*Mekân unsurunun gerçek veya hayali olması için özünü değiştirmez: Mekân, anlatı sisteminde yer alan vak’anın somutlaştırılmasında önemli rol oynar*” (Tekin,2001: 166). Mekân, yalnızca vakanın somutlaştırılmasında değil, öykü kişilerinin psikolojik açıdan tahlili için de önemli rol oynar. Öykünün mekânı, içinde yaşayan insanların hayatı algılayış biçimi, yaşam tarzı ve ruh durumları ile örtüşür niteliktedir.

Modern öncesi dönemde mekân, anlatının bir ögesi olarak, olayların geçtiği sahne konumundadır. Fakat modern öyküde mekân, sahne olmanın ötesinde anlatıma destek olacak biçimde kullanılır. Necip Tosun’a göre mekân, atmosfer yaratmada, bir karakter oluşturmada öykücünün elindeki en önemli kozudur (Tosun, 2014: 259). Atmosfer yakalamak, öykünün diğer unsurlarını mekâna kaynaştırmakla mümkündür. Bunu başaran yazar, okuyucuyu öykünün dünyasına dâhil eder. Olayların yönü bu şekilde tahmin edilebilir ve öykü kişilerinin ileride göstereceği davranışlar, tasvirlerin verdiği ipuçlarıyla çözülebilir. “*Klasik dönemde “olayların geçtiği yer” olarak değerlendirilen mekân, zamanla kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araca dönüşmüştür*” (Tosun, 2014: 259). Sözelimi, öykü kişisi, tozlu, rutubetli, kırık dökük eşyalarla dolu bir evde yaşıyorsa; bu kişinin iyimser bir ruh hali içinde olmadığını tahmin edebiliriz. Mekân –ruh hali arasındaki ilişki karşılıklıdır. Yazar, yarattığı öykü kişisinin, ruh haline göre bir mekân şekillendirir.

Öyküde kişilerin ruh halindeki değişim, yer değiştirmeler ve mekân çeşitleri mekânın işlevsellik boyutunu etkiler ve değiştirirler. Mekân ve ruh hali arasındaki ilişki, kişilerin başından geçen olaylara bağlı olarak farklılaşır. Açık mekânlar, genel olarak huzuru ve rahatlamayı ifade etse bile; kişi o mekânda olumsuz yaşantılar geçirdiyse mekânın işlevi değişir. Yahut dış dünyadaki yer değiştirme, öykü kişisinin içsel bir değişikliğe yolculuk etmesine yol açabilir. Bu yolculuk, vaka zincirini olumlu veya olumsuz şekilde yönlendirebilir. “*Ancak, her yer değiştirme vakanın muhtevasını, ritmini, çatışmalarındaki tematik özü etkile*”meyebilir (Narlı, 2002:

105). Öyküde kırılma noktası sayılabilecek yer değişimleri, öykü kişilerini bir çatışmaya veya uyum sağlamaya doğru yönelir.

Mekân çeşitleri de öykünün işlevsellik boyutunu değiştirir. Bu sınıflandırmanın ayrıntılarına girmek bu çalışmanın konusu değildir. Yine de bir sınıflandırma yapmak gerekirse, Narlı'nın *Şiir ve Mekân*'daki tasnifi bu konuda yol gösterici olabilir:

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

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

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

4. Mitolojik yerler: Kafdağı, Olympos Dağı

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

6. Hayal edilen yerler (Narlı, 2014: 15).

Açık-geniş mekânlar, rahatlamayı ifade ettiği gibi, karakterin içsel durumuna göre darlığı ve bunalımı da simgeleyebilir. Anlatıcının bakış açısı da, mekân ruhunun belirlenmesinde etkin rol oynamaktadır. Fakat genel olarak deniz, dağ, kır gibi kozmik yerler mutluluğu çağrıştırırlar. Yaşadığı bunalımdan kurtulmak isteyen insan, bir deniz kenarında yahut kırdaki yürümek ister. Bachelard, dışarıda her şeyin ölçsüz olduğunu ve yüzey dışarıya tırmandıkça içimizin de yükselmeye başladığını söyler (Bachelard, 2014: 274). Modern kentlerde doğal-açık alanların yok edilmesi insanı içsel bir sıkıntıya sürükler. Dolayısıyla son dönem öykülerinde *bunalım, yalnızlık, ölüm* temaları ağırlık kazanır. Bununla birlikte, öykü yazarları kapalı-dar ve soyut mekânları daha çok kullanır. Kentte bunalan birey, huzur beklentisiyle doğal-açık alanlara kaçır. Bunun mümkün olmadığı durumlarda da kendine bir sığınak bularak kendi kabuğuna çekilir. Son dönemde yazılan öykülerde kentlerin çıkışsızlığı, evlerin-odaların ise bireyin yalnızlık mekânı haline gelişi en çok ele alınan konulardır. Bu durumu somutlaştırmak için metinler üzerinden hareket etmek, daha kesin sonuçlara ulaşmayı sağlayacaktır.

2. 2. İlgili Araştırmalar

Öyküde mekân üzerine yapılan çalışmalar, sınırları belirlenmiş bir tarihi dönemde yazılan öyküleri, bir öykücünün bütün öykülerini veya birkaç öykü kitabını kapsamaktadır. Doğrudan bu çalışma alanı ile ilgili olan ya da araştırma için dolaylı olarak kaynak oluşturan kitaplar, yüksek lisans tezleri, doktora tezleri ve makaleler aşağıda sıralanacaktır.

2. 2. 1. Kitaplar

Türk Edebiyatında doğrudan öyküde mekânla ilgili olarak yapılmış çalışmalar sınırlı sayıdadır. Ancak, belirli kaynaklarda bu alanda çalışacak olan araştırmalar için önemli bilgiler yer almaktadır. Bu araştırmanın kuramsal temeli için kullanılan kaynak kitap kitaplar şöyle sıralanabilir:

Mehmet Narlı, *şiir ve Mekân*, Ankara 2014, Akçağ Yay.

Mehmet Narlı, *şiir ve Mekân* adlı çalışmasında 1920-1950 arası dönemde yazılan şiirleri, şiir-mekân ilişkisi bağlamında değerlendirmiştir. Kitap; şiirin Evleri Odaları, şiirin şehri/ şehrin şiiri, şiir ve Öteki Mekânlar, Anadolu Kırsalında şair, şiirin Denizleri/ şairin Suları ve şiirin Dağları olmak üzere altı bölüme ayrılmıştır. Öyküde mekânla doğrudan ilişkisi bulunmasa da bu kitap, çalışmanın üzerinde duracağı ana çizgileri belirlemede başvurulan birinci kaynaktır.

Ayşe Demir, *Mekânın Hikâyesi/Hikâyenin Mekânı-Türk Hikâyesinde Mekân(1870-1922 dönemi)*, İstanbul 2011, Kesit Yay.

Ayşe Demir, hikâyede mekân üzerine yaptığı incelemede mekânları iç-dış, kapalı-açık, kapsanan-kapsayan, karanlık-aydınlık mekânlar; kadın, çocuk, rüya mekânları biçiminde bir tasnife tabi tutmuştur. Hikâyelerde görülen mekânların işlevleri farklı bir bölümde incelenmiş; sahne olarak mekân, yardımcı olarak mekân gibi alt başlıklara ayırmıştır. Ayrıca hikâyenin diğer ögeleri (zaman, şahıs kadrosu, anlatım teknikler gibi) ve mekân ilişkisi üzerinde de durulmuştur. Bu çalışma, 1870-1922 dönemine yönelik olarak yapılmış son derece kapsamlı bir çalışmadır.

Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, İstanbul 2014, İthaki Yayınları (Çev.AlpTümertekin).

Bachelard, *Mekânın Poetikası*'nda şiirde mekân ile ilgili önemli tespitler yapmıştır. Ev, tavanarası, çekmece, dolaplar, sandıklar, kabuk, köşe gibi pek çok mekânla insanın kurduğu ilişkiler üzerinde durulmuştur. Tez çalışması için; mekânın tanımı, insanın mekânla kurduğu ilişki ve özellikle evin mekânsal işlevleriyle ilgili başvuru olan ilk ve önemli bir kaynaktır.

Köksal Alver, *Steril Hayatlar*, Ankara 2013, Hece Yay.

Köksal Alver, *Steril Hayatlar* adlı çalışmasında, mekânı sosyolojik açıdan değerlendirmiştir. Kitapta özellikle modern kent mekânlarının ayrışması ve kent hayatı işlenmiştir.

Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak*, İstanbul 2016, İletişim Yay.

Tanıl Bora'nın editörlüğünü yaptığı *Taşraya Bakmak* adlı çalışmada taşra-merkez ilişkisine ve taşranın ne/ neresi olduğuna dair tartışmaları içeren on üç makale yer almaktadır. Taşranın tanımına ve öykülerdeki anlamına dair katkı sağlayacak bir çalışmadır.

Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü*, İstanbul 2015, Dedalus Kitap.

Necip Tosun, *Günümüz Öyküsü* adlı eserinde Türk öykücülüğü üzerine birtakım eleştiriler getirmiştir. Kitapta belirli öykücülerin öykülerindeki temel izlekler ve biçimsel unsurlar değerlendirilmiştir. Öykülerin tematik bağlamda mekânla ilişkisini yorumlarken başvuru olan bir kaynaktır.

Araştırmada kaynak olarak kullanılan diğer kitaplardan Yöntem bölümünün "Bilgi Toplama Kaynakları" kısmında söz edilecektir.

2. 2. 2. Tezler

Yüksek Öğretim Kurumu'nun Tez Tarama sayfasından adı geçen konuyla ilgili bir araştırma yapıldığında; Türk Dili ve Edebiyatı alanında 5 çalışma görülmektedir(<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tarama.jsp>). Aşağıda konuyla ilgili kaynak kabul edilebilecek bazı tezler verilecektir.

2. 2. 2. 1. Doktora Tezleri

Ayfer Yılmaz, *Sevinç Çokum'un Hikâye ve Romanlarında Zaman, Mekân ve İnsan Unsuru*, Ankara 1997, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

2. 2. 2. 2. Yüksek Lisans Tezleri

Tamer Kütükçü, *Tanpınar'ın Öykülerinde Mekân ve Nesnelerin Sembol Olarak Kullanımı*, İstanbul 2001, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yeşim Özdemir, *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul*, İstanbul 2006, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Metin Polat, *Sabahattin Ali'nin Roman ve Hikâyelerinde Mekân ve Mekânın Anlatımı*, Ankara 2003, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gülnaz Çetinoğlu, *Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinde Mekân*, Bursa 1997, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

2. 2. 3. Makaleler

Narlı, Mehmet. (2002). Romanda Zaman ve Mekân Kavramları. *Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. CİLT: 5, Sayı: 7, 91-106.

Narlı, Mehmet (2013a). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 64, 285-316.

Karaca, Şahika. (2012). Aslı Erdoğan'ın Taş Bina ve Diğerleri'nde Mekânın Hâlleri. *Türkbilig*. Sayı: 24, 155-170. <http://www.turkbilig.com/pdf/201224-185.pdf> adresinden 22 Kasım 2016 tarihinde alınmıştır.

3. YÖNTEM

3. 1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, esas itibariyle yapısal bir metin çözümlemesidir. Mekânın öykülerde nasıl kurulduğunu incelemektedir. Ancak, mekânın işlevleri ve anlamları çerçevesinde sosyolojik kültürel verilerden de yararlanmaktadır

3. 2. Bilgi Toplama Kaynakları

Çalışmamızın temel materyali belirlenen öykü kitaplarıdır. Belirlenen kitaplarının önemli bir kısmını özel kitaplığımızdan bir kısmını ise kütüphanelerden temin ettik. Konumuzla ilgili tezleri YÖK ve Üniversitelerin tezler kataloglarından temin ettik. Çalışmada yararlandığımız süreli yayınları da kütüphanelerden ve dergilerin arşivlerinden edindik. Yararlandığımız bütün kaynakları bibliyografya kısmında açık olarak gösterdik.

3. 3. Bilgilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Bu araştırmaya, öykü incelemelerinin kuramsal alt yapısını oluşturan temel kaynaklar tespit edilerek başlanmıştır. Bu aşamada konuyla dolaylı olarak ilişkili olan ikincil kaynaklar da belirlenmiştir. Kaynakların içinde yer alan bilgiler, çalışmanın sınırları çerçevesinde ele alınmıştır. Toplanan bilgiler fişlenerek, kullanıma hazırlanmıştır.

Kuramsal çerçevede bilgi sağlayacak kaynaklar tarandıktan sonra çalışmanın sınırlılıkları belirlenmiştir. 2000 yılından sonra öykü kitabı yayımlayan yazarlar araştırılarak, bu yazarlardan yirmi altı tanesi seçilmiş; hepsinin birer öykü kitabı taranmıştır. Taranan öykü kitaplarından metin kısmındaki başlıklara malzeme oluşturabilecek öyküler seçilmiş ve mekânın kuruluşu bağlamında değerlendirilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

4. 1. SON DÖNEM TÜRK ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE MEKÂNIN KURULUŞU

4. 1. 1. Öykülerde Kent

Bütün mekânsal oluşumlar gibi kent de coğrafi, ekonomik, toplumsal, kültürel ve dinsel açılardan farklı tanımlamalara açıktır. Çünkü kent, kendisini oluşturan insana benzer şekilde karmaşık bir yapıya sahiptir. Calvino, “*Kentin hangi yanının diğerinden daha gerçek olduğunu bilemezsin*” (Calvino, 2016: 110) derken kentin bu karmaşık yapısına vurgu yapar. Şehir ve kent kavramlarının birbirini yerine kullanılabilmesine bu noktada değinmek gerekir. Her iki kavram, Türk Dil Kurumu sözlüğünde birbirinin yerine geçecek biçimde açıklanmıştır. Ancak farklı disiplinlerde bu kelimelerle ilgili tartışmalar yapılmaktadır. *Kent, her ne kadar eski Türkçe içinde Moğolca bir kelime olarak varsa da, Batıda ve Türkiye’de Modernist bir olgunun adı olarak kullanılmaktadır* (Narlı, 2008: 19). Kentin modern bir çağrışım yaptığı kabul edilirse, bu çalışmada “kent” kavramını kullanmak daha uygun olacaktır.

Kentlerin yapısı, çağlar boyunca gelişip değişmiştir. Hasan Taşçı, Mumford’un düşüncelerinden yola çıkarak, kurulan ilk kentlerin yapısında dinsel ve ekonomik öğelerin ağır bastığını, ancak modernizmle birlikte dinsel öğelerin yerini tamamen ekonomik işlevlere bıraktığını söyler (Taşçı, 2014: 24). Mim Sertaç Tümtaş, *Kent, Mekân ve Ayrışma* adlı çalışmasında, kenti ekonomik açıdan şu şekilde tanımlar: “*Bu anlamda en basit tanımıyla, kent tarımsal olmayan aktivitelerin gerçekleştiği ve kent sakinlerinin geçimlerini tarımdışı aktivitelerle sağladığı yerleşim birimidir*” (Tümtaş, 2012: 22). Ekonomik işlevlerin belirleyici olması, kentteki insanların birlikteliğini ve ayrışmasını beraberinde getirir. Narlı, modern şehrin hem mekânları ayrıştıran hem de sosyoekonomik sınıflar için heterojen mekânlar ürettiğini belirtir (Narlı: 2014: 22). Mahalleler, sokaklar, caddeler bunun içindedir. Söz gelimi, ortalama gelir düzeyine sahip aileler aynı mahallelerde oturur ve ortak bir kültür yaratırlar. İnsanlar, kentin belli kamusal alanlarında birleşirler, eve ve işe döndüklerinde tekrar ayrışır.

Taşçı, kavramsal olarak kenti tanımlarken “Şehir nedir?” sorusuna verilen cevabın bir tane ve kesin olmadığını söyler (Taşçı, 2014: 22). Buradan yola çıkarak

kentin farklı disiplinler açısından çeşitli şekillerde tanımlanabileceğini belirtmek gerekir. Narlı, “modern şehir” tanımını kentle aynı anlamda kullanmış ve modern şehirlerin aydınlanma ve burjuvazinin iç içe geçtiği otoriter modernizmin ürünü olduğunu söylemiştir. *“Bu yönüyle şehir, kültür üretimini örgütleyen bir mekândır”* (Narlı, 2014: 21). Kent ortamında bireyler bir araya gelerek ortak bir kültür üretirler. Harvey, kentin tikel mekânlarının, insanların niyetlerinin damgasını taşıyan sayısız eylem tarafından yaratıldığını belirtir (Harvey, 2012: 241). Öyle ise bireyler, içinde buldukları kültür çerçevesinde kentsel mekânları üretir, değiştirir ve dönüştürür. *“Toplumsal etkileşimlerin zamansal düzlemindeki değişimler, genellikler mekânsal örüntülemelemedeki değişimleri gerektirir”* (Urry, 1999: 95). Bu şekilde, mekânı üreten kültür; kültürü örgütleyen mekânlar meydana gelir.

Türkiye’de modern anlamda kentlerin gelişimi, uzun bir süreçte yayılmıştır. 1950’li yıllardan sonra köyden kente göç başlamış, kentli nüfus artmış ve modern yaşam biçimleri yavaş yavaş benimsenmeye başlamıştır. 80’li yıllarda liberal ekonominin benimsenmesi ve dünyanın git gide kapitalist düzene uyum sağlaması, kentlerin yapısını değiştirmiştir. Kentler, tüketim odaklı mekânlar haline gelmiştir. Köyden kente göç, kenti çelişkilerin yumağı haline getirmiş; kırsaldan kopamayanlar, kentli olmayı başaramamıştır. Kentin mekânsal örgütlenmeleri, insan ruhunu yok sayarak maddeye ve hazzı odaklanarak kurulunca bireylerin çelişkileri artmıştır. Kentteki birey “kendi olamama” problemiyle karşı karşıya gelmiştir. Bu da kentle kurulan ilişkileri sorunlu hale getirmiş, bireyleri çıkışsızlığa sürüklemiştir.

Bireyin çıkışsızlığı edebi eserlere de yansımış; büyük kentlerdeki yalnız, hapsolmuş insanlar edebi eserlere konu olmuştur. 1950’li yıllarda Sait Faik etkisiyle meydana çıkan “aylak” karakteri daha karamsar bir kılığa bürünerek öykülerdeki varlığını sürdürmüştür. *“Benjamin’in gözlemlediği gibi, flaneur’ün yaşamının ritmi büyük kentin hızıyla uyumludur, flaneur “şeyleri kaçış halindeyken yakalar”.* *Metropolün kalabalık caddelerinde şeyler kaçış halindedirler”* (Bauman, 2011: 213). Kentteki aylak birey, tüketim kültürünün nesnesi haline geldiğinden çıkışını bir türlü bulamamıştır. *“Her şey yalandır, yanılısamadır. Bu mantık aracılığıyla değerler gibi bireyler de anlık ve tüketilmesi gereken nesnelere dönüştürülür. Tükettikçe özgürleşeceğiz: Slogan budur”* (Oktay, 1991: 32-33). Kentteki özgürlük, tüketmekle eş değerdedir. Kalabalıklar içinde kaybolarak, saklanarak özgürleştiğini zanneden insanlar, esasen kentin tutsağı olmuştur. Üstelik bu tutsaklık kabul edilmiş, kent - nereye gidilirse gidilsin- çoğu zaman geri dönülen yer olmuştur. Narlı’nın belirttiği

üzere; “*Şehir, kaotik yapısı, haz uyandıran ilişkileri besleyen imkânları, geleneksel yapıyı sarsarak küçük adamı rahatlatan değişimi ile modern kişiyi kendine bağlar*” (Narlı, 2014: 271).

2000’li yıllarda yazılan öykülerde kent, genellikle, kalabalık caddeleri, büyük gösterişli binalarıyla huzursuzluk sebebidir. “*Şehrin karmaşık hayatında bunalmak daha gerçekçi olacağından, mekân da büyükşehir olarak kurgulanır*” (Tosun, 2014: 260). Büyük kentlerin sokaklarında bunalımlı bireyler aylak aylak yürür yahut evlerinde kabuğuna çekilerek kentin tehlikelerinden korunurlar. Öykülerin genelinde kente dair olumsuz bir bakış söz konusu olsa da, metin merkezli bir yaklaşım, kentsel mekânın işlevleri hakkında ayakları yere basan bir görüş sahibi olmayı sağlayacaktır.

Kentsel mekân bağlamında değerlendirilecek ilk öykü, Cemal Şakar’ın “Cesetler Hemen Her Yerde” adlı öyküsüdür. Bu öykünün yer aldığı *Kara* adlı kitap, iki temel izlek etrafında kurulmuştur: kent ve savaş. Öykülerin bir kısmı savaşların yarattığı yıkımlar, mültecilerin yaşadığı yurtsuzluk duygusu üzerinde yoğunlaşırken; bir kısmı da kentli bireyin yaşadığı kimlik bunalımlarını anlatır. Savaş ve kentin yan yana getirilişi, bu iki kelime arasında bir çağrışım meydana getirir. Dünya üzerinde yaşanan savaşların temelinde, ekonomik çıkarlar vardır. Ekonomi ise kırsaldan ziyade kentte kontrol altına alınır. Kent mekânı ve insanı, tüketim odaklı organize edilmiştir. Bu da, insan ilişkilerinde yapaylığı; kent-insan ilişkisinde sürekli bir çatışmayı doğurur.

“Cesetler Hemen Her Yerde” öyküsünde hikâye edilen, İstanbul’un yoksulları, dilencileri ve mültecileridir. Öyküdeki anlatıcı, vapurdan indiğinde karşısında dilenci beliren bir öykü kişinin, bu duruma vereceği tepkileri zihninde kurgular. Öykü kişisi, Üsküdar iskelesinde vapurdan iner ve bütün ıslanmış durumdadır. Sigara yakarken kendini rüzgârdan korumak için sağ tarafına döndüğünde, gözüne bir mukavva çarpar. Mukavvada “Açım” yazmaktadır. Dilenciyle yüz yüze gelen adam, içsel bir sorgulamanın içinde bulur kendisini. Adamın aklına dilencilerle ilgili şehir efsaneleri gelir ve vicdanını rahatlatmaya çalışır. Şehir efsanelerinde, dilencilere yemek söylemek isteyen kişiler hep reddedilmiştir. Çünkü açım diyenlerin tek derdi aslında şarap almaktır. Herkesin anlattığı hikâyenin aynı olamayacağını bilse de, efsanelere inanmalıdır; ay sonudur ve cebinde yalnızca birkaç kâğıt parçası vardır. Bencil düşünmek, temkinli olmak zorundadır:

“Kalbine saplanmış bir cesetle cüzdanın arasında kalırsın. Vermekle vermemek arasındadır şimdi her şey” (Şakar, 2016: 14).

Bauman, kentsel mekân düzenlemesinin, bir sahte karşılaşmalar ve uygar ilgisizlik alışkanlıkları ortamı olarak geliştiğini söyler (Bauman, 2011:194). Kentin sahte ve ilgisiz atmosferi, bütün insanlara kapılarını açık tutmasından ileri gelir. Kent, farklı insanları bünyesinde taşıyan ve onlara ekonomik, kültürel ve sosyal açıdan alternatifler üreten heterojen bir yapıdır. Bu heterojen yapının kentte güvensizlik ve tedirginliğe yol açtığını belirtmek gerekir. Öyküde, kent sakinlerinin *yoksulları* görmezden gelmesi, onları kendilerine yönelik birer tehdit olarak algılamalarından kaynaklanır. Anlatıcı, yoksulları “cesetler” olarak nitelendirerek, onları kentin dışına itmiş olur:

“Korkar kent sakinleri birtakım cesetlerin, beklenmedik birtakım yerlerde karşılırlarına çıkıçıkıvermelerinden. Zaten bu kentte güvenlik; zaten bu kentte muhacirlik; zaten herkesin ipini koparıp geligelivermesi bu kente. Kent böyledir” (Şakar, 2016: 15).

Sermayeye ve metalara verilen değer insanî değerlerin önüne geçmesi, kentsel mekâna bağlılığı da sorunlu hale getirir. Hem öznelerin hem de nesnelerin tüketilebilir oluşu, bu sorunun sebebi ve aynı zamanda sonucudur. Tüketim zincirine eklenemeyen özne, dışlanır fakat bu haliyle bile; tüketim zincirinin bir halkasıdır. Tüketilen ise insanî değerlerdir. Zenginler, yoksullara yalnızca sahte yardımseverlikle yaklaşır. Onların yüzüne *atılan paralar*, birilerinin kente daha çok doluşmasına sebep olur. Anlatıcı, kentte yaşanan ve zengin-yoksul ayrışmasından doğan problemin çözümünü bulamaz. Ancak, kenti bu haliyle kabul etmenin gereğine vurgu yapar. Kentin insanı saklamayan, şeffaf olmasına rağmen görmezden gelinen halini gün yüzüne çıkarır:

“Kent böyledir, şeffaf, geçirgen, göz önünde; göz önünde olmazsa nefis ne kıymeti var onca hizmetin diye düşünür kenterler” (Şakar, 2016: 15).

Öykünün sonuna doğru, anlatıcı asıl hikâyeyi anlatır: vapurdan inen kişi mukavvada gördüğü yazıya dikkat bile etmez. Çünkü kendi sorunları vardır: iş yerinden apar topar çağrılmıştır ve oraya yetişmelidir. Öykü kişisi, iş yerine gittiğinde işten atıldığını öğrenir. Kendini sokağa atar ve sokaklarda dolaşmaya başlar:

*“Kentin koynuna koynuna sokuldu, onu saklasın, onu esirgesin istedi.
Olmadı.*

Bazen olmaz.

Bir safra gibi atılmıştı işte” (Şakar, 2016: 17).

Kent hem herkesin, hem hiç kimsenindir. Öykü kişisi ve dilenci, bu açıdan ortak bir noktada buluşur; kent ikisine de ait değildir. Kent mekânı bu öyküde, kendisinden beklenen “koruma” işlevini yerine getirmez; güvensizliğin ve bu güvensizlikle beraber gelen korkuların mekânı olur. Kentte meydana getirilen tüketim mekanizmasına ortak olamayanlar, kentin dışına atılırlar. Öykü kişinin işten atıldığında, kentten de atılmış hissetmesi bu sebeptir. Ancak, öykü kişisi bütün güvensizliğine rağmen çıkışını yine kentte arar. Onun bu tavrı, modern kent mekânını kabullenen bireyin tavrıdır.

Urry, post modern dönemde hız kazandırılmış zaman ve mekânın her türlü kimlik duygusunu bütünüyle erittiğini belirtir (Urry, 1999: 37). Bireysel kimliği baskılayan kentsel mekân oluşumları, yabancılaşmayı ortaya çıkarır. Yabancılaşma, iki türlü okunabilir: toplumsal ve kişisel. Kent mekânında, kendi değerlerini konumlandıramayan kişi, hem kendine hem topluma yabancılaşır. Modern-postmodern dönemde yabancılaşmayı örnekleyen öykü kişileri, kenti terk ederek yahut kentle savaşarak var olmaya çalışırlar. “*Modern insan, aslında yaşadığı şehirle savaş halindedir. Onun kalabalıklığını, ilgisizliğini, eşitsizliklerini yenmek ister*” (Narlı, 2014: 22). Savaş hali, birincil olarak kentin fiziksel bağlamda insanı sıkıştırmasından, ikincil olarak da kentlilerin yapay ilişkilerinden doğar. Kentle yapılan savaş, kimi öykülerde kentin mahkûm ediciliğini kabullenmek şeklinde görülürken; kimi öykülerde mekânı reddetme halini alır.

Gümüş Gece kitabında Nalân Barbarosoğlu, toplumdaki erkek egemen zihniyete başkaldıran öykü kişileri yaratır. Kitaptaki tüm öykülerde, güçlünün güçsüze hükmederek değiştirdiği yaşamlar anlatılır. Kadın-erkek ilişkilerinde kadının cinsel obje olarak görülmesi eleştirilir. Mekân olarak kurulan kentin sokakları ve caddeleri, kötülüklerin aynası olur. “*Ev içlerinde büyüyen kötülük, sokaklarda boy verir. Fahişeler, travestiler, sorunlu erkekler gece ortaya çıkar, gece de karanlığıyla bütün bunları açık eder, aydınlatır. Ancak gecenin dili çoğunlukla erkekleri mahkûm eder*” (Tosun, 2015: 147). Kente biçilen olumsuz değer ve karşıt tavır, bu öyküde kadın bakışıyla dile getirilir. Zaman olarak gecenin seçilmesi, kentteki sırların gece vaktinde dışarı dökülmesi ise mekân-zaman ilişkisinde tersine bir duruşu ifade eder. Öykü kişileri, gündüz yerine gecede var olarak; kirlenmiş kenti geceleyin

temizleyerek, kentten intikam alırlar. Mekâna tutunmanın yolunu, mekânı reddederek bulmuş olurlar.

“Kostümlü Hayalet” adlı öykü, İstanbul’un arka sokaklarında fahişelik yapan Gülnaz’ın yaşamını anlatır. Öyküde, kente eril bir kimlik yüklenir ve Gülnaz’la kent karşı karşıya getirilir. Kadın, İstanbul’dan nefret eder; çünkü bu kentte yaşayan insanlar, *evlerinde büyüttüğü kötülükleri sokağa taşıyarak* kenti kirletirler. Kente bu türlü negatif bakış, şüphesiz ki kadının yaşadığı travmalarla ilgilidir. Gülnaz, çocuk yaşta iken babasının, ablasına tecavüz ettiğine şahit olmuştur. Daha sonra hasta ve yatalak annesine bakmış, annesi öldükten sonra Tınaz adında bir adamla evlenmiştir. Tınaz da Gülnaz’a darbe vurmuş, onu başka adamlara pazarlamıştır. Üst üste aldığı darbelerden sonra kadının içi öfke ve intikam duygusuyla dolmuş, kendi başına “var olma” savaşına başlamıştır. Kadın, zihnindeki olumsuz baba ve eş figürünün yerine yaşadığı kenti koyarak, hincını kentten almanın peşine düşmüştür. Ona göre kent, azgın bir boğa gibidir:

“Bu vakitlerde yanmaya başlayan ışıklarıyla azgın bir boğa gibi kıpırdanır gözlerimin önünde kent; ufka kadar. İnsanlarını her an ayakları altına alıp parçalamaya hazır duruşuyla, gümüş boynuzlarıyla. Burnundan dumanlar çıkar, gözleri çakmak çakmak. Altın Boynuz boğanın alnında-mitolojik- güdük bir çıkıntı gibi kalır yakamozlu sularıyla. Homurtusu yabandır baktığım kentin. Herkese yaban bir kentte herkes nasıl tutunur derim kendi kendime...” (Barbarosoğlu, 2015: 10).

Anlatıcı, mitolojide *Altın Boynuz* olarak bilinen Haliç’e gönderme yapar. Gülnaz’ın evi, Haliç manzarasını gören bir yerdedir. Evin penceresinden dışarıyı seyrederken Gülnaz, kentin ışıklı görüntüsünü gümüş boynuzları olan bir boğaya benzetir. Boğa, herkese saldırmaya ve herkesi ezmeye hazır olan kentle özdeşleştirilir. Gülnaz, cinsel birliktelik yaşadığı erkekleri öldürerek kenti öldürdüğünü, temizlediğini düşünür. Dişiliğini kullanarak, *azgın boğayı* alt etmeye çalışır. Sanki insanları öldürürken ablasına tecavüz eden babasını ve kendisini başka erkeklere pazarlayan Tınaz’ı öldürür. Bir taraftan da, kendisi gibi yara almış kadınları ezilmekten, yok olmaktan korur. Sokaktan eksilen her kötü adam, masum kadınların dünyasını aydınlatan ışık olur. Böylelikle içinin karanlığından da kurtulur Gülnaz, kente tutunur ve çoğalır:

“Boğa Gülnaz’la eksiliyor her geçen gecede, göçler takviye kuvvet gibi yetişiyor boğaya doğan güneşle; ama Gülnaz boğayı hançerlediğinde çoğalıyor her gece ve her sabah” (Barbarosoğlu, 2015: 10-11).

Gülnaz, öldürdüğü erkekleri hiçbir zaman evinde öldürmez. Çünkü o, küçükken yaşadığı evlerde istismara tanık olmuştur. Kentin kirlenmişliğini *benimdiyebildiği* eve taşımak istemez. Sokaklarda kurban olarak seçtiği erkekleri, arabalarında öldürmesinin sebebi budur. Kent, erkeklerin cinsel açlığı, dişilere hükmetme arzusuyla kirlenmiştir. Gülnaz'ın derdi, azgın boğaya benzettiği kenti kötülüklerden arındırarak, erkeklerden intikam almaktır:

“Bu kentte göğün mavisine, martıların beyazına, mimozaların kokusuna, bulutun katlarına, çilek köklerine, erguvan yapraklarına, kedilerin ıslak burunlarına, körpe bahar dallarına, kışların karlarına, kumru seslerine, taşların tozuna, kırlangıç kanatlarına sinen vıcık vıcık bir kara, ancak ve ancak böyle temizleniyor: boğduklarında, bacaklarımla. Ben seyrediyorum. Bir irin böyle akıyor” (Barbarosoğlu, 2011: 13).

Öykü kişinin umutsuzluk ve acıyla dolu ruhu, çevresindeki her özneye ve nesneye aynı pencereden bakmasına sebep olur. Kış mevsiminde yağan kar bile ona, geçmişte yaşadıklarını hatırlatır. Kentteki bunca kötülüğe rağmen, sabahları kalkıp umutla evlerinden çıkanlara içten içe kızar Gülnaz. Onların, kötülükleri görmezden gelerek daha da büyüttüklerini düşünür. Gülnaz'ın gündüzleri eve kapanarak geceleri dışarı çıkması, bir bakıma kentin insanlarına karşı küskünlüğü ve isyanıdır. Kentte erkeklerin kötücül iktidarıyla kirlenen sokakları, arındırmaya çalışan Gülnaz, geceleri başka bir kimliğe bürünerek kentin dilinden konuşur. Bu da, kentin “yabancılaştırıcı” özelliğini ortaya koyar. Neticede kent, kavgaya tutuşulan, kabul edilmeyen; ancak yabancılaştıran bir mekân olarak öyküdeki yerini alır.

Kent ortamındaki yabancılaşmanın bir örneği de Ömer Faruk Dönmez'in “Kaçık” adlı öyküsünde görülür. Kentte sıra dışı olanın dışlanması ve tek tip olanın kabul görmesi, bu öykünün arka planını oluşturur. Öyküdeki anlatıcı, diğer insanlardan farklı bir hayat düzeni kurmaya çabalarken “kaçık” zannedilip bir hapis haneye atılır. Hapse atılan adam, geriye dönüşlerle neden buraya konulduğunu anlatırken; kentin oluşturduğu yaşam tarzına eleştiriler getirir. Felsefe öğretmeni olarak bir lisede görev yapan öykü kişisi, sürekli sokaklarda dolaşarak insanların davranışlarını gözlemleyen birisidir. Bir gün, gözlem yapmak amacıyla kendini sokağa attığında, başından tuhaf olaylar geçer. Yağmur yağdığından durağa sığınmak zorunda kalan anlatıcıya, orada bekleyen dilenci kılıklı bir adam küfreder. Anlatıcı, bu adamın deli ya da sarhoş olduğunu düşünür. Normal şartlar altında bu adamla aynı durakta beklemeden başka bir durağa yürüyebileceken; hava yağmurlu

olduğundan bu durakta kalmaya mahkûm olur. Deli adamın, kendisine ettiği küfre içerlese de ağzını açıp tek bir kelime söyleyemez:

“Ben böyle şaşkın bir halde, ne düşüneceğimi, ne söyleyeceğimi bilemezken ve yağın yağmura, bu durağa, bu durağı inşa edenlere, beni buraya mahkûm eden yazgıma kızıp dururken...” (Dönmez, 2012: 43).

Anlatıcı, adamın uzaklaştığını görünce sevinir ama adam geriye dönüp yeniden küfür eder ve arkasını dönüp gider. Deli adam gittikten sonra anlatıcı, düşüncelere dalar ve yaşadığı hayatı sorgulamaya başlar. Hayatını ikiye böler: *adam ona sövmeden önce ve sövdükten sonra*. Yıllarca yaşadığı hayatın kocaman bir ‘hiç’ olduğunu görür. Okuduğu okulların, kazandığı paranın, toplumda saygın bir yere sahip olmasının hiçbir önemi yoktur. Adamın biri onun bütün birikimine küfredip gitmiştir: *“Hiç! Sen bir hiçsin! Hayatın bir hiç! Boşuna yaşıyorsun. Hatta bu yaptığına yaşamak bile denmez. Sabah işe akşam eve! Ertesi gün... ertesi gün... Yaşamak bu mu?”* (Dönmez, 2012: 45).

Durak, anlatıcının mekâna ve zamana bakış açısını değiştiren bir dönüm noktası olur. Başkalarının kurduğu bir düzende yaşamamanın anlamsızlığını burada fark eder. Kentteki insanlar, işe gidip gelmeye odaklı bir hayat sürmektedir. Ona göre bu, ikna edici bir varoluş sebebi değildir. İlk başta mahkûm olduğunu düşündüğü durağa, sonradan sığınılacak bir *liman* gözüyle bakar. Somut görüntüsüyle durak, anlatıcıyı yağmurdan korurken; soyut manada mecburiyetlerinden uzaklaştıracaktır. Kent mekânında içsel bir bunalıma sürüklenen tüm insanlar, kaçacak bir yer ararlar. Bu öyküde, kaçıp sığınılan yer ise durak olur:

“Ne için bu koşuşturma? “Bu koşuşturmaya niçin katılalım ki? Bir kenarda yatar uyurum. Evet örneğin burada, bu durakta, bu bankta, yatar uyurum, evet! Çıkarım bu akışın içinden, bu nehirden kıyıya; bu durak liman olur” (Dönmez, 2012: 45).

Hayatın akışı içinde, varoluş sebebini unutan anlatıcı, hiçbir zaman kendisi olamamıştır. Bundan sonra durakta yaşamaya başlayarak, dış dünyaya karşıt bir duruş sergiler. Üzerinde taşıdığı kimliği yırtıp atar. Toplumun kendisine dayattığı kültürel kimlikten de böylece vazgeçmiş olur:

“Burada , bu durakta oturup duracağım ve hass..tir denmeyecek bir yaşamı düşleyeceğim!

Sahi, insanlar niçin biraz durmuyorlar” (Dönmez, 2012: 46).

Anlatıcının sorduğu bu soru, durak mekânına yüklenen değeri açıklar gibidir. Durak, insanların durup otobüs beklediği bir mekândır. Öyküde ise öykü kişinin hayatın anlamını burada çözmeye çalışması söz konusudur. O, insanları durup dinlenmeye ve düşünmeye davet eder. Çünkü etrafta yaşanan her şey ona göre saçma sapandır. İnsanlar sadece ölmek için yaşarlar. Yaşamın bu kadar basit olarak algılanması, anlatıcıyı rahatsız eder. Şimdiye kadar kendisine öğretilen her şeyin yanlış olduğunu düşünerek hayatı tersinden yaşamaya karar verir: *“İnsanlar evlerine ve işyerlerine gitmemeliydi, duraklarda yaşamalıydılar. Sabah olunca uyumalı gece olunca dolaşmalıydılar. Bana öğretilen her şey yanlıştı”* (Dönmez, 2012: 52).

Gelip geçiciliğin mekânı olan durakta yaşama isteği, kentte hızlı akan yaşantıya başkaldırmanın bir yolu olur. Öyküdeki adam, kentin oluşturduğu maddi-manevi bütün değerleri inkâr ederek, mekânsal mahkûmiyetinden kurtulmaya çalışır. Öykünün sonunda adamın hapisaneye atıldığı ve burada özgür düşünebildiği görülür. Bu durumda o, dışarıda kalan insanları mahkûm etmiş olur ve “benliğine yabancılaşma” sorununu bu şekilde çözer.

Necip Tosun’un “Hikâyenin Çağrısı” adlı öyküsünde ise yabancılaşma, bulunduğu kentin mekânlarında yaşanmışlığı olmayan bir öykü kişisi üzerinden işlenir. Öyküde, hayatını yıllarca kitaplara göre şekillendirmiş bir adamın, kentle kurduğu ilişki anlatılır. Adam, bir gün kitaplardaki hayatın gerçeklikten uzak olduğunu fark ettiğinde; kentin sokaklarında akan hayatın içine girer. Önce her gün uğradığı kitapçıya giderek, evinin anahtarlarını teslim eder. Evindeki kitapların tümünü hiçbir karşılık beklemeden kitapçıya verecektir. Çünkü kitaplar adamı yalnızlaştırmış, kendi gerçekliğinden uzaklaştırmıştır:

“Kitaplar önce insanla toplum arasına sınırlar koyduruyor, onu yalnızlaştırıyor, sonra da onu yalnızlığını yönetmeye başlıyorlardı. Sonuçta insanı uzak ve karanlık bir dünyaya hapsediyor, sadece kendisine mahkûm ediyordu” (Tosun, 2014: 59).

Kitap okuyan insanların gerçek hayattan büyük ölçüde soyutlandığı, bilinen bir gerçekliktir. Olması gerekenle mevcut durum arasındaki fark, okuyan insanların dış dünyayla zıt düşmesine sebep olur. Bu tezatlık insanı, dış dünyanın gerçekliğinden uzaklaştırır. Mekân içinde başka mekânlar, zaman içinde başka zamanlar yaşanır. Öyküdeki adam, kitapçıya gidip anahtarları teslim ettikten sonra, üzerinden büyük bir yük kalkmış gibi hisseder. Dış dünyanın gerçekliğine geri

dönme için bir adım atmıştır. Sokaklarda bilinçsizce yürümeye başlar. Buradaki hayatın canlı renkleri, onu şaşırtır; oysa kitaplardan öğrendiği hayat solgundur. Gerçeklik kentin içindedir:

“Bütün şehri bir uçtan bir uca dolaşmak, hayata dokunmak istiyordu. Hayretle fark etmişti; o hayatlar yaşamak için yaratılmamıştı, hayatlar seyretmek için yaratılmıştı” (Tosun, 2014: 60).

Öyküde asıl anlatılmak istenen, her insanın eninde sonunda kendi içine döneceğidir. Öykü kişisi, ömrü boyunca başka biri gibi yaşadığını, başkalarının cümleleriyle konuştuğunu düşünerek hayıflanır. Şimdi tek derdi:*kendi hikâyesini yaratmaktır*. Kentin sokaklarında, kendine dair izler aramaya başlar:

“Eski tanıdık mekânları dolaşıyor, gençliğinin geçtiği sokakları arıyor, yaşadığına ilişkin bir iz, bir belge, bir anıya bakınıyordu. Ama hiçbir iz, belirti yoktu, kentin kalbine girecek anahtarı kaybetmişti” (Tosun, 2014: 62).

Mekân, üzerine sinmiş olan yaşantılarla anlamlıdır. Adamın kendini kentte bir yabancı gibi hissetmesi, burada hiçbir anı biriktirmemesiyle ilgilidir. Yaşadığı mekândan kendisini soyutlayarak, sonunda oradan atılmış, daha da yalnızlaşmıştır. Demek ki adamın, bu kentte bir hikâyesi yoktur. Kenti terk etmenin sırası gelmiştir:

“Kent bu haliyle batmakta olan bir gemiyi andırıyordu, ancak karaya çıkarsa kurtulabilecekti. Buradan alabileceği hiçbir şeyi kalmamıştı. Ağır ağır enkazların üzerinden atlayarak kıyıya doğru yürümeye başladı. Bütün bunların derin bir kopuş olduğunun ayrımına varmıştı. Yeni bir hayata adım attığını bir kez daha fark etti” (Tosun, 2014: 62).

Öykü kişisi, kentin otogarına gelerek kıyıya çıkmıştır. Gidebileceği başka bir kent düşünmeye başlar. Aklına gelen kenti, yine bir hikâyede okumuştur. Oraya bir bilet alır. *“Hikâye onun bir otogarda bilet almasıyla başlıyordu. Kafasından bir şehir adı geçtiğinde, hikâye aynı şehri anıyordu”* (Tosun, 2014: 64). Mekândan kopuşla birlikte, adamın kendine doğru yolculuğu başlar. Kent, terk edilen, daha doğrusu adamın terk etmek zorunda kaldığı bir mekân olur. Çünkü o, kendisini buraya hiç benzetmemiş, buraya ait olamamıştır. Ait olamadığı kent, onu yaban bir hale getirmiş, kendinden öteye savurmuştur. Belki de kent adamı terk etmiştir. Sonuç olarak adam, kentle tüm bağlarını kopararak bir uzlaşmaya varmıştır.

Cemil Kavukçu'nun “Hangi Kedi” adlı öyküsü, kentteki yapay ilişkileri ve insanların birbirine yabancılığını örnekleyen öykülerden biridir. Öyküde, apartman yaşantısında insanların birbirinden haberdar olmayışı eleştirilir. Öykünün anlatıcısı,

bir gün apartmanın bahçesinde yürürken birisi arkasından “affedersiniz” diye seslenir. Seslenen kişi, apartmanda sürekli karşılaştığı, fakat iletişim kurmadığı bir kadındır. Anlatıcı, bu kadına *Soğuk Nevale* adını takmıştır. Çünkü kadın, yalnızca işi düştüğünde insanlarla konuşan birine benziyordu. Nitekim anlatıcıdan, arabasının motoruna sıkışan kediyi kurtarmak için yardım ister. Adam, kadını küçümseyerek “üzgünüm” deyip çekip gidebilecekken; herkese üstten bakan bir kadının, ondan yardım istemesi dikkatini çeker. Kadına yardım etmeye karar verir ve kediyi otomobilde sıkıştığı yerden kurtarırlar.

Günlük hayatta karşılaşılabilecek türde sıradan bir olayı anlatmasına rağmen bu öykü, kent yaşamına derinlikli bir eleştiri getirir. Kentin insanları duyarsızlaştırması, duygusuz ve bencil hale getirmesi söz konusudur. Öyküdeki kadın, zengin birisidir fakat mutsuz görünmektedir. “ *Herkese, her şeye tepkiliymiş gibi bir duruşu vardı. Yaşam onu üzmişti ve o “buraya kadar” demişti*” (Kavukçu, 2014: 34). Muhtemelen eşinden ayrılmıştır çünkü anlatıcı onun yanında hiç eşini görmemiştir. Anlatıcı, kadının yanındaki kızına da *Küçük Robot* adını verir. Bu çocuk da tıpkı annesi gibi iletişimsizdir. Özellikle çocuğun anlatıcıya karşı tavırları, kent ortamındaki samimiyetsizliğin ve güvensizliğin bir göstergesidir:

“*Başımı kaldırdığımda arka koltukta oturan pembe kabanlı Küçük Robot’la göz göze geldim. Tedirgindi. Annesine bir kötülük yapacağımı mı düşünüyordu*” (Kavukçu, 2014: 35).

Kadının ve küçük kızının markalı giysiler giyinmesi, pahalı bir otomobile binmesi sanki mutsuzluktan kurtulmalarının yoludur. Anlatıcı, bu durumun kentteki çıkışsızlığa çare olmadığına, kentte herkesin bir *maske* takındığına farkındadır. Bu açıdan bakıldığında; otomobile sıkışan kediyle kadın arasında bir benzerlik kurulabilir. Otomobile sıkışan kedi, oradan çıkabilecekken korkusundan çıkamaz. Kadının insanlardan kaçışının sebebi de böyle bir korkunun varlığıdır.

Sonuç olarak öykü, yabancılaşmayı bireysel ve toplumsal bağlamda yansıtmış olur. Kentte insanlar hem kendilerine hem de diğer insanlara karşı yabancıdır.

Fiziksel olarak mekânın genişlemesi, kalabalıklaşması aslında psikolojik anlamda bir “daralma” meydana getirir. Modern Türk öyküsü, kent mekânındaki bu daralma sürecinin sebeplerini ve sonuçlarını yansıtmaktadır. Ancak; muhafazakâr, mütedeyyin tabakaların kentle çatışmasında bu süreçlere ve olgulara eklenecek başka bir problem de vardır. Bu tabakalara göre kent; aynı zamanda dini değerlerden ve bu

değerlerle beslenmiş geleneklerden uzaklaşmanın da mekânıdır. Fatma Barbarosoğlu'nun “Şehirde Bir Adam” adlı öyküsünde de dini değerlerden uzaklaşma sonucunda kente yabancılaşma, söz konusudur. Öyküdeki mekân, büyük ve kalabalık bir kenttir. Yaşlı bir adam, hasta olduğu için köyünden kalkıp çocuklarının yanında kalmaya gelmiştir. Bir seher vaktinde balkona çıkan adam, çevredeki binaların hiçbirinde ışık göremez; insanların bu vakitte uyuyor olmasına şaşırır:

“*Adalardan gelen ışıklar olmasa “şehir ölmüş” derdi adam. Şehir ölmüş*” (Barbarosoğlu, 2013: 63).

Kentin ölü olarak nitelendirilmesi, adamın kentte aradığını bulamamasından ileri gelir. O, köyde alıştığı yaşam biçimini kentte de görmek ister ancak bu mümkün değildir. Balkonda büyük bir umutla etrafı seyrederek, insanların uyanmasını bekler. Gelip geçen martılara bakar, onlar da sessizdir. Köydeki çoban aldatanları, kınalı keklikleri, hacı murat kuşlarını hatırlar. Kentin sessizliği, bir türlü uyanmayışı adamı huzursuz eder:

“*Neden şehir kör bir kuyu gibi? Seher vakti. Bir ışık yansaydı evlerden. Biri çıksaydı balkonuna. Kulakları ezan sesinde, aynı manzaraya bakıyor olsalardı. Bütün lîsânları sökerdi o zaman. Şehrin lîsânını*” (Barbarosoğlu, 2013: 64).

Yaşlı adamın hayatı algılayış biçimiyle, kentli insanlarınki aynı değildir. Kentle ortak bir dili olmayan öykü kişisi, kendisini *kör bir kuyuda* gibi hisseder. Adam, kendisine benzeyen insanları arar. Bulduğu vakit kentin dilini çözebilecektir. *Kör kuyunun sessizliğinden, manzarasızlığından* kurtulacaktır. Balkonda beklerken binalardan birinde yanan ışık, adamı sevindirir. Ezan vaktine doğru mahalledeki tüm ışıkların yanacağına inanır. Caddeden gelen bir araba sesi onu heyecanlandırır. Demek ki kent uyanıyordur. Adam yanıldığını, insanların günahını aldığını düşünür. Fakat çok geçmeden binadaki ışık söner, belli ki biri su içmeye kalmıştır. Kimse yoktur ortalıkta, kent sessiz ve kırıltısızdır. Adamın vakitleri ile kentin vakitleri birbirine uymamaktadır:

“*Aynı vaktin içine doğmadıysan hiç kimse ile nasıl aynı vaktin içinde yaşar giderdin?*” (Barbarosoğlu, 2013: 65).

Zamanın mekân üzerindeki belirleyiciliği, bu öyküde dini değerler üzerinden yansıtılmıştır. Mekânsal kalıcılık ve mekâna bağlılık, zamansal birliktelikle mümkün kılınır. Öykü kişinin yaşadığı çatışma, zamanı mekânın kılıfına sığdıramamasından dolayıdır. Modern kentlerde, yalnız yaşlı insanlar değil;

muhafazakâr kimliğini yitirmemeye çalışan çoğu insan, bu tip çatışmaları yaşar. Bunun üzerine bir de kırsalın şekillendirdiği kültür eklenince, bireylerin kente “ait hissetmesi” imkânsızlaşır. Mevcut yaşam biçimine uyum sağlayamayan birey, kentten kaçıp kurtulmaya çalışır. Kaçışın gerçekleşmediği durumda ise “arada kalma” ya mahkûm olunur. Bu öyküdeki yaşlı adam da kentte tedavi olmak zorunda olduğundan, kentten kaçamaz. Bu durum onun huzursuzluğunu ve yabancılığını besler.

Selvigül Kandoğmuş Şahin’in “Kırk Taş” adlı öyküsünde, kentin geleneksel olanı bozmasına ve bireyleri doğallıktan uzaklaştırmasına bir eleştiri getirilir. Öyküde kent, çocukluğu kasabada geçen ve kasabaya özlem duyan bir kadının bakış açısıyla anlatılır. Alışveriş merkezlerinde oluşturulan moda kültürü, sokaklardaki peyzaj mimarinin tabiatı meta haline getirmesi; kent mekânının yapaylığına getirilen eleştirinin temelini oluşturur. Kadının büyük alışveriş merkezlerine ilişkin izlenimleri, öyküde şu şekilde dile getirilir:

“Hangi yöne gideceğini, neye bakacağını, şaşırır ortalarda dolanıp durursunuz. Her şeye saldıran kadın kalabalığının içinde bulursunuz kendinizi. Reyonlara doğru bir sel gibi akıp gidirsiniz belki de. İçinizden ırmaklar boşanır o an. Bu kadar çok metain ortasında, hazine avcısı kesilip, modern dünyanın tüketim çılgınlığını doyasıya yaşarken, çocuklarınız, palyaçoların ellerinde boyanıp, cilalanmıştır. Siz kazandıkça fakirleşen güruhun sakinlerinden olmuştunuzdur artık. Eskilerde okuduğunuz, “Ne ki senden alınmıştır, o senin hayrınadır.” Veya “Kanaat en büyük zenginliktir.” Sözü artık sizin dünyanızdan çok uzaklara taşınmıştır. Bu kadar desenin, bu kadar kumaşın, bu kadar nesnenin ortasında ellerinizi kanatarak dikip bayram sabahları çocuklarınıza yetiştirdiğiniz pili kaşe eteklerin koltuk üzerlerinde bayram sabahını beklemelerinin verdiği coşku ve heyecanı artık unutmusunuzdur” (Şahin, 2015: 58-59).

Harvey, postmodern dünyada değerlerin sürekliliğini, inançları, hatta inançsızlıkları ayakta tutma yolunda pek az çabanın mevcut olduğunu söyler (Harvey, 2012: 73). Büyük kentlerdeki görkemli binalar ve mağazaların ışıklı vitrinleri, bireylerin bunalımını tetikler. Bu mekânlarda tüketime ortak olan bireyler, metalara hükmederek özgüven sahibi olurlar. Nesneden doğan özgüven, kadere olan inancı ve “azla yetinme” davranışını zedeler. İnançların, mekânsal ve zamansal değerler üzerindeki etkisi yok olduğunda birey, her an boşluğa düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu boşluktan kurtulmanın yolunu kentin haz uyandıran

ilişkilerinde ve mekânlarında aramak, modern bireyin hem çaresi hem çaresizliği olur. Öyküdeki kadın, kasabanın sıcak ve samimi ortamında büyüdüğü için, insanların kente özgü davranışlarını tuhaf bulur. O, kırsalın biçimlendirdiği kültür ile kent kültürü arasında sıkışıp kalan insanlardandır. Kentin doğal olana müdahale eden, her şeyi kontrol altına alan yapısından rahatsız olmaktadır:

“Sitelerin önünde boylu boyunca uzanan çimenliğin bu kadar kusursuz duruşu canını sıkıyor. Yeşil alanlar korunma altında. Yapay bir dünya uzanıyor boylu boyunca. Çocukluğunun çamurlu yolları, paçalarını yalayan yeşillikleri, neredeyse bulutlara değen ağaçları geliyor aklına. Şimdi arayıp bulamıyor bir karış toprak. Ağaçlara, otlara dokunmak, toprakta yürümek yasak. Peyzaj mimarinin süsü, gösterişi, parçası olan, metalaşmış tabiat” (Şahin, 2015: 60).

Tabiatın metalaştırılması, bu öyküde çocukların hayal ve oyun dünyasını şekillendiren boyutuyla da ele alınır. Öyküdeki kadın, bir gün çocuklarına *beş taş* oyununu öğretmek üzere dışarıdan taş toplar. Oyun, çocukların ilgisini çeker ancak hiçbiri bu oyunu oynamayı beceremez. Bu durum, kadını öfkelenendirir. Çocuklar, annelerinin sözünü ettiği *kırk taş* oyununu da merak ederken; kadın öfkesinden onlara bağırarak derslerinin başına dönmelerini söyler. Bu çatışma, sokak kültürüyle büyüyenler ile bilgisayar başında büyüyenlerin çatışmasıdır. Anne, çocuklarının bu haline üzülmemektedir:

“Anne büyük bir hazine bulup da, coşkunun bir hal alan çocuklarına acıyor aslında. Ders çalışmaktan, televizyon seyretmekten, bilgisayar oynamaktan, kurallara uymaktan, elleri ayakları taşa toprağa dokunmadan büyüyen çocuklarına gülerek “Tamam, yarın herkes onar taş toplayıp getirsin.” diyor” (Şahin, 2015: 61).

Modern kentin etken olandan daha fazla edilgen olanı besleyen mekânsal kuşatıcılığı, bireylerin bütün eylemlerini farklı bir boyuta taşır. Çocukların oynadığı oyunların değişmesi de bu farklılıklardan biridir. Çocuk, televizyonda izlediği dünya karşısında edildir, kendisine sunulanı kabul eder. Bilgisayarda oynadığı oyunlarda, katı kurallara mahkûmdur. Bu oyunlar, çocukların bir üst seviyeye tırmanma hırsını artırmaktan başka işe yaramaz. Herhangi bir içtenlikten ve esneklikten uzaktır. Mahallede, sokak aralarında, kapı önlerinde oynanan oyunların sıcaklığı, teknolojik araçlarla kurulan dünyalarda yakalanamaz. Kentin giderek güvensiz hale gelmesiyle de büsbütün eve çekilen çocuk; gerçekliklerden uzak kalmaya, bencilleşmeye başlar. Öyküde sözü edilen kentin mekânsal bağlamdaki yeri

modern-geleneksel çizgisinde bir anlam kazanmış ve bu bağlamda kent olumsuzlanmıştır.

İnsanı mekâna bağlı kılan sebeplerden birisi de, birtakım beklentilerin yaşanılan mekân üzerinde karşılanabilmesidir. Kente sorunlu bağlanmanın ardında yatan temel neden de budur. Kişi, beklentisini karşılayan imkânlar ölçüsünde kenti sever ve benimser. Ters durumda da kentten nefret eder ve kaçmak ister. Kamil Yeşil'in "Evvelâhir" adlı öyküsü, kişisel beklentilere bağlı olarak mekâna yüklenen anlamın değişimine bir örnek oluşturur. Öykü, mekân olarak öykünün merkezine bir oteli koymuş olsa da başından sonuna kadar, kentle kurulan sorunlu ilişkinin izlerine yer verir. Mekânın değişimiyle beraber kente bakış açısının farklılaşması, bu öykünün kentsel mekânın işlevleri bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılar. Anlatıcı, yaşadığı kentten bunaldığı için tatile çıkarak bir yaylaya gider ve orada bir otelde kalmaya başlar. Bu öykü, modern bireyin kentle kurmuş olduğu iki ucu bir türlü birbirine değmeyen ilişki biçiminin bir yansımasıdır. "Evvelâhir" kelimesi, birbirine zıt iki kelimeyi içermektedir. Öykünün başında öykü kişinin kentten nefret etmesi, daha sonra kente övgüler dizmesindeki çelişki, öykünün başlığıyla örtüşmektedir. Anlatıcı, aradığını bulmuşsa yahut bulduğunu sanmışsa mekânı olumlu; işler ters gittiğinde ise mekân olumsuzlanmıştır. Burada, esasen kentin hep aynı kalışına fakat insanın bakış açısının değişimine dikkat etmek gerekir. Yahut bireyin kente dönüşünün bir tercih değil mahkûmiyet olduğunu anlamak; yine önce ve sonranın birleştirilmesindeki zıtlığı ortaya koyar. Birey, önünde sonunda kente dönecektir.

"Evvelâhir"deki anlatıcı, günlük tutar ve bu günlükte kentle ilgili düşüncelerini dile getirir. Anlatıcının kent hakkında günden güne farklılık gösteren tasavvuru, mekân-insan arasındaki ilişkinin "yaşanmışlık" çizgisinde şekil aldığı altını çizer:

"1Eylül. Bu şehirden nefret ediyorum. Bu insanlardan. Sokakları çürümüş karpuz kabuğu gibi kokuyor" (Yeşil, 2013: 119).

Öykü kişinin kurduğu bu cümleler, onun yaşadığı kenti kendisine yönelik bir tehdit olarak algıladığını gösterir. Çünkü bu kentin sokaklarındaki insanlar, "insanın yüzüne, gözüne çok dikkatli bakar". Üstelik sokakları dar ve tarihsel değerlerden yoksundur. Güneşi yakıcı, havası rutubetlidir. Mekâna atfedilen kötümser değer, muhakkak anlatıcının ruh haliyle ilgilidir. Kentteki ortamın adama

içsel bir huzur vaat etmiyor oluşu, onu mekâna karşı olumsuz bir bakışa sürükler. Anlatıcı, kentten uzaklaşarak intikam almak ister:

“2 Eylül. Her tarafta bütün ağaçlar yapraklarını dökmesine ve yapraklar kara toprağın yüzünü sarartmasına rağmen, bu şehrin yüksek yerleri yemyeşil. Oraları hem havadar hem daha serinmiş. Sakinleri de memleketin diğer şehirlerinden hatta yurtdışından geliyormuş. Televizyonlardaki görüntülerinden turist çekiyor diyeyim de anlaşılсын endamı. Bugünlerde, oteller dolmadan hemen gidilmeli imiş yaylaya. Yoksa açıkta kalınırmış. Şehre olan hıncımdan hemen kaçmak istedim ben de yaylaya” (Yeşil, 2013: 119).

Öyküdeki kent, doğal ve yapay mekân olarak iki farklı biçimde sunulur. Kent merkezinde bunalan adam, yaylaya kaçır. Geceleri yağmurun sesini dinleyerek, yıldızları seyreden öykü kişisi, burada içsel bir huzuru yakalamış gibidir:

“Bu şehir bana göre dünyanın en güzel yeri. Ihlamurların kokusu, çiçeklerini kaynatıp içmiş kadar iyi geliyor” (Yeşil, 2013: 120).

Öykü kişinin içsel huzuru, fazla uzun sürmez. Çünkü o, “modern” bir insandır ve yaşamı, kentli bir bakış açısıyla kuşatılmıştır. Yaylada sürekli yağmurun yağması, yerlerin çamurlu hali ve cep telefonunun bozulması, anlatıcıyı yavaş yavaş doğadan itmeye ve kent merkezine yakınlaştırmaya başlar. Teknolojiden, gürültüden ve kanser yapan maddelerden uzakta olmak, yayla hayatını cazip kılsa da kente dönüş kaçınılmaz olacaktır:

“Açım. Susuzum. Üşüyorum. Nefret ediyorum buradan. Allah’ın cezası otelci, sığmamış, dağın başına turistik otel yapmış” (Yeşil, 2013: 124).

Rasim Özdenören, *Kent İlişkileri* adlı kitabında, kent hayatının alışkanlıklarından uzaklaşıp doğaya sığınma ihtiyacı duymanın geçici bir özlem olduğunu belirttikten sonra şunları söyler: *“Kent hayatında zaman içinde bir kokuşmuşluk, sapkınlık, çarpıklık ve istenmeyen her şey görülüyorsa, aynı durum kır hayatı için de söz konusudur. Kentte yaşayanlar kıra pastoral senfoniler düzebilir; ama kırdaki yaşayanlar da kent hayatına girmeye can atar”* (Özdenören, 2014: 33). Kentin bütün imkânlarından vazgeçmeyi kabullenemeyenler, yeniden kente dönerler. Öyküde, kırsal hayatın içinde huzur bulacağını düşünen anlatıcı, beklemediği sorunlarla karşılaşarak kent hayatını bir daha terk etmemek üzere kente döner. Artık onun için kent kutsaldır:

“16 Eylül. Üşüyorum. Teleferikle karşı köye, oradan da şehre indim. Şehirde güneş pırıl pırıl. Güneşin altına yatıp iliklerime kadar ısınmak istiyorum.

Serinlemek için dağlara, yaylalara gidenlerin aklına şaşayım. İşte klima. İsteddiğin ayarda, istediğin kadar serinle.

Şehri ve evimi çok seviyorum. Yayla mı, tatil mi? Aklımı peynir ekmekle yemedim daha” (Yeşil, 2013: 127).

Öykünün başında nefret edilen, kaçılan, bunaltıcı kent; öykü sonunda sevilen, dönülen, huzur verici bir mekâna dönüşür. *“Doğal çevreyle kendi yaptığı mekânın arasındaki gerilme, insanı, bazen doğal olanı, bazen de yapılanı kutsallaştırmaya yöneltmiştir”* (Narlı, 2014: 33). Öykü kişisi, yaşadığı gerilimler sonucunda bir tercih yapmış gibi görünür. Oysa onun kenti yüceltmesi, kente hapsedildiğini bilmesi ve kabullenmesinden kaynaklanır. Bütün sorunların çekirdeğinde kent mekânının hapsediciliği vardır. Modern insan bunu bilir. Ancak, çözüm üretenin kent olduğunu da bilir. Neticede öykü kişinin kentle kurduğu ilişki, imkânların cezp ediciliği oranında değişime uğrar.

Hatice Meryem’in *Aklımdaki Yılan* adlı kitabında yer alan “Ayna Kuyruk” adlı öyküsü, modern kentte kendisini anlamsız ve dışlanmış hisseden bireyin kentin içinde bir serinleme mekânı, insani bir mekân arayışının öyküsüdür. Öyküde, kendisini modern bir kadın olarak gören Şermin’in içsel bunalımından kurtulmak üzere gittiği mekân, bir “kuş pazarı”dır. Kadının bu mekâna gitmek istemesinin tek sebebi; günlük hayatında gittiği bütün mekânlardan farklı olmasıdır. Şermin, uzun süredir psikoloğa gitmektedir ve psikolog ona farklı mekânlarda bulunmasını tavsiye eder. Bunun üzerine kadın, Topkapı Surdibi’nde Çarşamba günleri kurulduğunu gazeteden öğrendiği, kuş pazarına gitmeye karar verir. Bir sabah erkenden uyanarak, pazara doğru yola çıkar. Otobüs durağına yaklaştığında buradaki insanların asık suratlı olduğunu görür. Kendisi gezmek için yola çıkmışken onlar ekmek parası kazanmanın peşindedir:

“Otobüs durağına yaklaşınca insanların ne kadar da asık suratlı olduklarını gördü. Onlara hak verdi. Sabahın soğuşunda ekmek parası için sıcacık yataktan çıkmak çok zor olmalıydı” (Meryem, 2010: 88).

Öyküde, zengin-yoksul ayrışması sıklıkla göze çarpar. İnsanların birbirini giydiği kıyafete, oturduğu semte, okuduğu okula göre yargılaması inceden inceye eleştirilir. Zenginlik, insanlara özgüven kazandıran bir durum gibi gözükse de bu, maddeci bir özgüvendir. Kent, hem zengin hem yoksul için sıkıntılar bütünüdür. Ancak herkesin cehennemi başka türüdür. Şermin, gençliğinde kurduğu pilot olma hayallerini gerçekleştiremediğinden bir yanı hep eksik kalmıştır. Kadın, aşk evliliği

yapmasına ve rahat bir yaşam sürmesine rağmen iç sıkıntısını bir türlü atamaz. Kendisini eve hapsolmuş, uçamayan bir kuş gibi görür. Kuş pazarı tam da bu yüzden, sembolik değerini kazanır. Ancak, Şermin'in hayalindeki kuş pazarıyla gerçekte var olan kuş pazarı arasında bile uçurumlar vardır:

“Sur dibindeki kalabalığı uzaktan görünce sevindi; fakat yaklaştıkça yanlış bir yere geldiği hissine kapıldı. Görünürde kuş muş yoktu. Ne rengârenk papağanlar ne de ötüşüyle surları sallayan bülbüller! Yalnız fosur fosur sigara içen ve giyimlerinden yoksul oldukları anlaşılan bir erkek güruhu göze çarpıyordu, o kadar” (Meryem, 2010: 88).

Kuş pazarında yoksul adamlar, eğittikleri güvercinleri satmaktadır. Şermin, pazarda kendisinden başka kadın olmadığını fark eder. Mekândan uzaklaşmak yerine, cesaretini toplayarak burada olup bitenleri anlamaya çalışır. Yoksul adamların önünde duran, üstü kapalı karton kutuların içindekileri merak eder. Pazarda dolaşmaya başlayan kadın, tedirginliğini kimseye belli etmemeye; tanıdık birini arıyormuş gibi davranmaya çalışır. Ortamda rahat görünebilmek için bir sigara yakar. Kendisi modern bir kadındır; ancak modern yaşam tarzında kadının yeri, buradaki insanların anlayabileceği türden değildir:

“Şaşkın şaşkın yürüdü. Adamlarla göz göze gelmemeye çalışıyordu. Sabah sabah kuş pazarına gelen kürklü bir kadına iyi gözle bakmayacaklarını düşünüyordu” (Meryem, 2010: 90).

Kuş pazarı, yoksul adamların güvercinleri eğiterek pazarladığı bir mekândır. Bu mekândaki insanların yoksulluğu, daha doğrusu yoksunluğu bütün bir hayat tarzını belirler. Kentsel mekânların ayrışmasının temelinde, ekonomik değerlerin belirleyiciliği burada değinilmesi gereken bir noktadır. Öyküdeki kadının, pazarda karşılaştığı insanlara ve olaylara bakış açısı bunu kanıtlar niteliktedir. Zengin insanların hayalleri bile yoksullardan farklıdır. Fakat yoksullar da zenginler de kentin herhangi bir mekânında, herhangi bir biçimde hapsolmuş durumdadır. Bunun sebebi şüphesiz ki, tüketim kültürüdür. Kuş pazarında çalışanlar, şu veya bu şekilde modern tüketime acemice eklemlenmiştir. İlişkilerinde taşra görünümü arz eden bu yapı, kendi içinde bir tüketim döngüsüne sahiptir. Anlatıcı, kuş pazarındaki güvercinlerle insanları birbirine benzeterek bu tüketim döngüsünün tutsak ediciliğine vurgu yapar:

“Zaten ona göre hayat da böyle bir şeydi. İnsanlar da tıpkı şu güvercin gibi özgürlüğü ucundan kıyısından tadıyor, sonra işe güce, hayati mecburiyetlere dönüyorlardı. Gökyüzünde doyasıya uçmak imkânsızdı” (Meryem, 2010: 92).

Şermin, bir güvercin satıcısının tezgâhına yanaşır ve bir güvercinin fiyatını sorar. Satıcısı, güvercinin maharetlerini göstermek üzere onu havaya uçurur. Güvercin, kısa bir süre sonra geri döner. Şermin, şaşkınlık içindeyken, birden güvercinin ayağına ip bağlandığını fark eder. Üstelik güvercin yere indiğinde halinden memnundur, silkelenerek hemen kendine gelir. Kadın bu duruma çok öfkelenir. Kuş pazarında yaşanan bu olay, bireyin kentle kurduğu sorunlu ilişkiyi sembolize eder. Güvercinin ayağına bağlanan ip, kentli bireylerin ayağına da bağlanmış gibidir. Kent, kaçmak isteyen bireyi devamlı olarak kendine çeker ve onu mevcut düzene alıştıırır. Alışmak, kentin mahkûm ediciliğini kabullenmek demektir.

Öyküde, pazarda satılan güvercinler birer “tüketim” objesidir. Derinlemesine bakıldığında, insanların güvercinle özdeşleştirilmesinde dikkate değer bir nokta daha görülür. Kentli bireyler, mal ve hizmetlerin yanı sıra kendilerini de pazarlayarak birer tüketim objesi haline gelmişlerdir. Güvercinin ayağına bağlanan ip, bu penceren bakıldığında tüm insani değerleri dönüştürerek maddeleştiren kent kültürüne denk düşer. Bireyin kendisini pazarlaması, daha çok tüketim ve daha çok gösterişle mümkün kılınır. Tüketimin öznesiyken etken bir tavır içinde görünen birey, nesneleştiğinde edilgendir. Bu edilgenlik, kentsel mekânla insan arasındaki ilişkiyi yapaylaştırır.

Güray Süngü'nün “Bir Zamanlar Samatya'da” adlı öyküsü, kentteki mekânsal ayrışmaya bir örnek oluşturur. Öykü, kentin yalnızlaştıran, ayrıştıran tarafına dikkat çeker. Öykünün anlatıcısı, Samatya'nın arka mahallelerinden birinde bir apartmanda yaşamaktadır. Bu mahalleye gelme sebebi insanlardan uzaklaşıp bir başına yaşamaktır. Öyküde, mahalleyle ilgili ayrıntılı tasvirler yapılmaz. Ancak, anlatıcının evine gelen genç bir kıza söyledikleri, mahallenin sosyo-ekonomik yapısı hakkında ipucu verir:

“Demek ailen fakir. Buralarda fakir aileler yaşar genelde. Sana nasıl iş verdi o gazete. Ya güzel olduğun için ya da çok yetenekli olduğun için” (Süngü, 2015: 120).

Anlatıcının eve gelen gazeteci kıza verdiği tepki, kentli bir insanın bakış açısıyla verilmiştir. Gelir düzeyi birbirine yakın olan insanlar, genellikle aynı mahallelerde yaşarlar. Bu ayrışma, ekonomi temellidir. Yoksa bir öğretmenin, memurun, hemşirenin ve fabrika işçisinin aynı mahallede yaşadığı görülebilir. Kentin bu özelliği tüm insanları maddeci hale getirir. İnsanlar, birbirini dış görünüşüyle, bindiği otomobille, oturduğu evle birlikte düşünüp yargılar. Bu da içsel değerlerden

yoksun, faydacı bir yaklaşımdır. Anlatıcı, bunun farkına vararak yaşadığı semti terk etmiş; yolları bile doğru düzgün olmayan bu mahalleye yerleşmiştir:

“Ben maddi anlamda zenginim aslında ama burada oturuyorum. Zenginlikten ve zenginlerden de pek hoşlanmam. Halleri, hareketleri, tavırları hoşuma gitmez. Hayatı algılayış biçimlerini sevmem” (Süngü, 2013: 121).

Öykü kişinin buraya yerleşmesinin başka bir sebebi de gençliğinde âşık olduğu kadını, bu semtin *arka mahallelerinden birinde* tanımış olmasıdır. Buraya olan bağlılığı, özlem duyduğu yaşam biçimini bir türlü bulamamasıyla ilgilidir. Başka bir kadınla evlenmesine rağmen, hiçbir zaman kendini bulunduğu yere ait hissedememiş, gözleri hep kendisini sevmeyen kadını aramıştır. Eşi Nalân Hanım ona: *“Sen burada, benim yanımda değilsin. Hiç olmadın, hep başka yerdeydin”* (Süngü, 2013: 124) derken haklıdır. Adam, nereye giderse gitsin yenilgisini de peşinde götürür. Samatya’daki arka mahalleye de hayatını kuşatan yenilgi hissinden kurtulmak için gelir. Bu mahalle, onun hem çıkışı hem de çıkışsızlığı olur.

Sibel K.Türker’in “İç Deniz” adlı öyküsünde anlatıcı, Ankara’da denizin varlığını hayal ederek, bu kentteki insanların hayata bakışını ele alır. Merkeze alınan mekân, hayali olsa dahi asıl anlatılmak istenen bozkır insanının içe dönüklüğüdür. Dolayısıyla bu öyküde kentin varlığı görmezden gelinmemelidir. Öyküde yapılan göndermeler, ironik söylem bizi kentin şekillendirdiği insana; insanın şekillendirdiği kente götürür. Anlatıcıya göre Ankara’nın coğrafyası burada yaşayan insanları meraksız, ilgisiz bireyler haline getirmiştir. Deniz kenarında yaşayanların dışa dönüklüğü bu insanlarda görülmemektedir:

“Meraksızığım tipik kara insanının tavrıdır. Gömülmüş şeylerin, üzeri örtülmüş şeylerin, belki de mezarların meraksızlığı...” (Türker, 2014: 14).

Ankara, ovalar ve dağlar etrafında kurulan bir kenttir. Buradaki hiçbir yapılanma, denizle bağlantılı değildir. Evleri deniz manzaralı değildir, insanları deniz havası almaya çıkmaz yahut arkadaşlarıyla buluşmak için sahil kenarında bir yeri tercih etmezler. Anlatıcı, bunları söylerken şaşkın bir haldedir. Ona göre Ankara’da deniz vardır; ancak kimse onu görmez:

“Size tuhaf gelecek biliyorum ama Ankara’da emlak fiyatları da denize göre oluşmamıştır. Yani gazetelerin Ankara sayfalarında “deniz manzaralı satılık-kiralık ev” ilanı görebilmek imkânsızdır” (Türker: 2014: 13).

Öyküde bir taraftan kentin coğrafyasının insanı sıkıştırdığı dile getirilirken bir taraftan da insanların kente karşı kayıtsızlığı eleştirilir. Türker, bir röportajında

“İç Deniz” öyküsüyle ilgili olarak, kara insanının tavrının kayıtsızlık ve bigânelik olduğunu belirtmiştir. Ankara’da doğup büyüyen yazar, bozkırın Ankaralıları ilahi bir şeymiş gibi geldiğini ve Ankaralıların bununla avunduklarını da söyler (Türker, 2014). Toprak, Ankaralıların yaşam tarzını belirleyen ana mekândır:

“Yani demem o ki, Ankaralı, bu güzelim denizi sanki bir hayalmişçesine görmezden gelirken toprağı hayatının ana gerçekliği olarak benimsemiştir. Benim içinse o; sessiz, başka hiçbir su kanalından beslenmeyen ve nakşa hiçbir denizle de buluşmayacak olan gizli, bağısız, kendi içinde yaşayan, taşmayan ama çekilmeyen bir denizdir” (Türker, 2014: 15).

Anlatıcının sözünü ettiği deniz, kendi içine dökülen/içine kapanık insanları simgeler gibidir. Zaten anlatıcı, geniş ovalara bakarak buranın deniz olduğunu hayal eder. Amacı, buradan yola çıkarak mekânın insan üzerindeki etkisini anlatmaktır. Hayal kurmasının bir sebebi de mutsuz insanların deniz havası aldığında neşeli olacağını düşünmesidir:

“Deniz herkese, her şeye sinmiş. Şehrimizin asık yüzlü insanları birden çocuklar gibi mutlulukla, neşeyle dolup taşmış” (Türker, 2014: 16).

Öyküde, dikkat çekilen bir başka nokta da şairlerin Ankara’ya karşı ilgisizliğidir. Anlatıcı, bir gün *Ankaralı bir şairin Ankara’nın denizi için güzel bir şiir yazmasını* dileyerek öyküyü sonlandırır. Burada kentin edebiyata konu olmasının altında, kentselyapının rolü vurgulanır. Belki de Ankara insanının kayıtsızlığı şairleri de etkilemiş, Ankara ile ilgili huzur dolu şiirler yazılmamıştır. Neticede bir şehir olarak Ankara; insanı kısıtlayan, sıkıştıran ve hayalsizleştiren coğrafyasıyla ön plana çıkarılmıştır. Öykünün arka planında, kentin dayattığı yaşam biçimi sorgulanmıştır.

Barış Bıçakçı’nın *Baharda Yine Geliriz* adlı kitabında bir kentin hikâyesini okunur: Ankara. Kitaptaki bütün öyküler, Ankara’da yaşayan insanların farklı mekânlardaki görüntüleridir. Yirmi iki kısa öykünün her biri farklı bir mekânda geçer. Fakat hepsinin ortak noktası aynı kentin içinde olmalarıdır. Kitapta bir de öykülerle bağlantılıymış izlenimi yaratan “Şehir Rehberi” başlıklı bölümler vardır. Bu bölümler, her defasında araya söz katarak “ben de buradayım” diyen insanlara benzer. Bütün bu hızlıca akıp giden yaşantı, kente dâhildir; kent oradadır:

“Şehirde otomobiller, yollar ve binalar, sonunda bütün sıcaklıkların evrenin ölgün sıcaklığıyla aynı olacağı bir geleceğe doğru son hızla gidiyor, uzanıyor, yükseliyor” (Bıçakçı, 2015: 15).

“Unutulmamalıdır ki bugünün eylemi farklıdır: Çoğunlukla tercihen duraklamadan, daha iyisi etrafına bakınmadan, mümkün olduğunca hızlı bir şekilde buradan oraya geçmektir” (Bauman, 2011: 214). Her şey müthiş bir hızlilik içindedir. Bu berbat şehirde insana özgü yavaşlığı ve sakarlığı hatırlatan tek yapı ise -anlatıcıya göre- eski bir fabrika yıkıntısıdır. Anlatıcı, bu gelip geçiciliği eleştirir bir bakıma. Bir de herkesin sadece kendisiyle meşgul olmasını. İnsanlar evden işe, işten eve gidip gelirler. Kent çok uzaktaymış gibi, kente yabancı dururlar:

“Doğu-batı doğrultusunda uzanan demiryolu hattı şehrimizi ikiye böler. İşyerlerinden yorgun argın çıkanlar, demir köprüleri zangır zangır titreten hemzemin geçitlerde çanlar çaldıran trenlere bakarak düşlere dalar...” (Bıçakçı, 2015: 25).

İnsanların kurduğu düşler hep gitmek üzerinedir: alıp başını gitmek. Ama şehrin kalabalığı onları düş kurmaktan da alıkoyar. Çünkü otobüsler tıklım tıklımdır. İnsan, otobüslerde sadece eve sağ salım gidebilmeyi düşünür. Demek ki kentin kalabalık mekânları, endişeyi artırmakta ve insanı tehdit etmektedir. Anlatıcı, kentin fiziksel yapısından bahsederken; kentle ilgili düşüncelere dalmaktansa bir markete gidip alışveriş yapmanın daha iyi olacağını söyler. Bu, modern insan düşüncesinin tüketim odaklı olduğunu gösteren ironik bir söylemdir.

Kentin gerçekliklerinden birisi de “yoksul” insanların varlığıdır. Yoksullar başka mahallelerde yaşarlar, zenginler başka. Bu da kentin bütünleştirirken aynı zamanda ayrıştırıcı olduğunu gösterir. Gelir düzeyi düşük olan aileler, genellikle tüketimi organize eden mekânların da uzağındadır:

“Şehrimizdeki yoksulların sayısını bilmiyoruz. Gecekonduarda yaşıyorlar. Bayramlarda ulaşım araçları parasız olunca ortaya çıkıyorlar. Caddelerde alışveriş merkezlerinde dolaşıyorlar” (Bıçakçı, 2015: 25).

Kitabın son “Şehir Rehberi”, modern insanların birbirine karşı kayıtsızlığını, kalabalıkların kentte yarattığı karmaşayı anlatır. Herkes bir yerlere gidip gelmektedir:

“Şehrin yüksek binalarından birine çıkıp aşağıya bakıyorum, her şehirde rastlanabilecek bir manzarayla karşılaşıyorum: Yüzlerce insan, bazen birbirlerinin yolunu keserek oradan oraya gidip geliyor...” (Bıçakçı, 2015: 109).

Anlatıcı, bunun bir *kâbus* mu yoksa *şenlik* mi olduğunu sorgular kendi kendine. Sonunda kentin eksilerle artıların birbirini götürmesi gibi bir matematiği olduğuna karar verir. Her şey sıradan ve basittir. Kent, bütün mekânsal yapısıyla ve ilişkileriyle kabullenilmelidir. Anlatılmak istenen budur.

Özen Yula'nın "Son Güzel Havalara" adlı öyküsünde olaylar, kıyı şeridindeki bir kentin parkında geçer. Parkın bulunduğu yer, kent merkezine yakın bir semttir. Semtin geçtiği ana caddenin sonunda bir meydan bulunur ve semt pazarı bu meydana kurulur. Meydanın yanı başında da bir camii vardır. Meydan, semtin birleştirici mekânıdır. Meydanın sonunda semt ikiye bölünür: geri dönenler ve dar sokağa doğru yürüyenler. Dar sokağa doğru yürüyenler, semtin gerçek sakinleridir:

"Meydanı geçince, ana cadde dar bir sokağa dönüşür. Bir imbiç gibidir o meydan. "Dışarıklılar", anacaddede gezinenler gelip meydanın sonundan gerisineri dönerler. Semtin arka taraflarının halkı, yani asıl yerliler ise meydanın sonundaki bahçeli iki evin arasından geçip o dar sokağa girerler" (Yula, 2009: 49).

Anlatıcının meydan tasviri; semt insanının yaşam tarzı ile ilgili ipucu verir. İnsanların yerli ve yabancı olarak ayrışıp, farklı sokaklarda oturması; meydan, pazar ve caminin birleştirici mekânlar olması, bu semtte geleneksel yaşam biçiminin hâkim olduğunu gösterir. İnsanların akşamları erkenden evine çekilmesi, televizyonu eğlence kaynağı olarak görmesi de semtin sosyoekonomik yapısı hakkında bilgi verir:

"Genelde orta halli ailelerin oturduğu semtte kapılar erkenden kapanır, insanlar ikinci eğlence kaynağı olan televizyonlarının başına geçip başlarlar kanaldan kanala gezinmeye" (Yula, 2009: 49).

Öyküdeki olayların çıkış noktası cinselliktir. Anlatıcı, buradaki insanların birinci eğlence kaynağının cinsellik olduğunu söyler. Semtin evlerinde karı-koca, sokaklarında çocuklar; parklarında gençler ve kötü yola düşmüş insanlar cinselliğini yaşar. Gündüzleri oğlan çocukları parklarda oynar. Kız çocuklarının ise; parka gitmesi yasaktır. Kız-erkek arasındaki ayrım, semtteki kızların yetişkinliğinde yanlış ilişkiler kurmasına sebep olur.

"Kızlara gelince, onlar parka bırakılmaz. Ev gezmelerine götürülürler. İstemeseler de. Ev gezmelerinin küçük kızlar için iyi olduğuna inanılır buralarda" (Yula, 2009: 49).

Park, öyküde gayri meşru cinselliğin yaşandığı mekân olarak kurulmuştur. Anlatıcının "semtin vicdan azabı" olarak tasvir ettiği mekâna, akşamları ya genç çiftler gelir ya da kötü yola düşmüş kadınlar. Öykünün başkişisi olan kadın da, her akşam çocuğuyla birlikte, müşteri bulmak için parka gelir:

“Kadın parkın arka tarafına doğru ilerliyor. Basamaklardan inmeden önce, kızın iniltilerini duyuyor. Bir an duraksıyor. Çocukluğu, gençliği, bu parktaki ilk gecesi bir anda akıyor basamaklardan, iniyor aşağı, her basamakta bir tarih”

(Yula, 2009: 52).

Kadın, müşteri beklerken oğlu da parktaki havuzun etrafında oyun oynar. Çocuğun üzerinde yamalanmış yeşil bir parka vardır. Bu parka, kadının siyasi sebeplerden dolayı öldürülen sevgilisine aittir. Sevgilisi, bu parkta öldürülmüştür. Şimdi kadın parkın içinde kendisini, üzerine “ÖZGÜRLÜK” yazılmış bir duvar gibi görür. Ruhu acılarla doludur. Kadının bu hale gelmesinin başka bir sebebi de ailesidir. Annesi, öyküdeki konuşmalardan anladığımız kadarıyla kötü bir kadındır. Şimdi annesinin yerine kendisi geçer, kendi yerinde de oğlu vardır:

“Semt sakinleri uzaktan kumandalarıyla kanal değiştiriyorlar. Başka başka sesler düşüyor gece parkına. Çocuğun elleri parkasının ceplerinde. İnceden bir yağmur çiseliyor. Balkonlarında çamaşırı olan kadınlar söylene söylene çamaşırlarını topluyorlar aceleyle” (Yula, 2009: 55).

Semtteki insanlar, parkta olup bitenleri bilmezler çünkü herkes kendi hayatına dalmıştır. Belki de görmezden gelirler. Öykünün sonunda, parka gelen müşterilerden biri kadını ve çocuğunu öldürür; fakat sebebi anlaşılmaz. Onlar öldükten sonra semtte depresyon olur ve her yer çöker. Semtte depresyonun olması, kadının semtten intikam alışı olarak düşünülebilir.

4.1.2. Öykülerde Taşra/ Taşranın Öyküsü

Taşra kavramı, “dışarlık” durumu ile ifade edildiğinden; taşranın tam ve kesin bir tanımını yapmak oldukça zordur. “Dışarlık” meselesi, muhakkak kendisini dışarıda bırakacak bir merkeze ihtiyaç duyar. Tanıl Bora, “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye” başlıklı yazısında “*Bileşenleri ayrıştırılarak sökülüp takılabilir hale gelen, esneklenen, hızlanıp akışkanlaşan üretim ve sermaye döngüsü, giderek, zamanı ve mekânı da sökülüp takılabilir kılıyor. Elbette genel bir merkez-çevre örüntüsü tamamen kaybolmamakla birlikte, merkez-çevre ilişkisinin işlevlerinin ‘taşınabilir’ hale gelmesiyle, merkez ve çevre de sökülüp takılabilir oluyor*” (Bora, 2016: 44-45) diyerek merkez-çevre ilişkisinin esnekliği, göreceliği üzerinde durur. Mehmet Narlı da “Romanlar ve Taşralar” adlı makalesinde, taşranın ne/neresi olduğunu sorgularken şunları söyler:

“Taşra neresidir? En kestirme yoldan gidersek taşra, merkezin dışındaki her yerdir denildiği takdirde, aslında üzerinde konuşulan taşra değil merkez olur. Merkezin ne olduğu bilinebilirse ve ona bir sınır çizilebilirse en azından taşra diye nereye bakılması gerektiği ortaya çıkmış olur” (Narlı, 2013: 286).

Narlı'nın da işaret ettiği merkez-taşra ilişkisinden yola çıkılarak, taşranın merkeze göre bir mekânsal olgu olduğu söylenebilir. Fakat Narlı, yazısının devamında merkezin nereden tarif ve tasvir edildiğinin belirgin olmadığını, taşranın mı merkezi, merkezin mi taşrayı tanımladığını sorarak vurgulamış olur (Narlı, 2013: 286). Modern dünyada, her şeyin değişim ve dönüşüme uğramaya elverişli oluşu, klasik merkez-taşra kavramlarını da yerinden oynatır. Bu durumda taşra kavramı üzerine tartışmalar, taşraya yeni bir bakış getirmek üzere eleştiriler yapılır. “Gölgesizler ve Taşrasızlar” başlıklı yazısında Mesut Varlık, klasik anlamıyla merkez-taşra ayrımının modernite öncesi için geçerli olduğunu, modernite itibarıyla merkez-taşra tartışmasının da bu ayrımın ortadan kalkmaya başladığının göstergesi olduğunu belirtir (Varlık, 2010: 236). Varlık, Ahmet Çiğdem'in “Taşra Karalaması- Küçük Bir Sosyolojik Deneme” başlıklı yazısına da atıfta bulunarak, Çiğdem'in bu yazısında *taşranın öldüğünü* söylemesine bir yorum getirir: *“Öldüğü söylenen taşra bir imge ve yaşam biçimidir ve modernite öncesine aittir. Bu ölüm bir yok oluşu değil bir dönüşümü işaret ediyor. Bu nedenle şu soruyla çıkabiliriz yola: Taşra var mıdır? Yok mudur?”* (Varlık, 2010: 236). Sorduğu soruya Jung'un “gölge” metaforundan yola çıkarak, yine kendisi cevap verir. Ona göre, taşra vardır; çünkü gölge vardır. Gölge olduğu sürece taşra da olacaktır ve taşra, merkezin gölgesidir. Merkezin neresi olduğu bilinmediğinden, merkezi verili kabul edip taşrayı tartışmak da anlamsızdır (Varlık, 2010: 237-238). Kapitalist sistemin zaman ve mekân algısı her şeyi eşitlemeye ve yok etmeye dayalı olduğundan, günümüzde, birden fazla merkezden ve bu merkezlerin birden çok taşrasından söz etmek yerinde olacaktır.

Osmanlı döneminde olduğu gibi başkent (İstanbul) dışında kalan her yerin taşra addedilmesi, bugün geçerliliğini yitirmiş durumdadır. 1950'li yıllardan başlayarak devam eden köyden kente göç dalgası, kentlerin içinde taşraya; taşraların içinde de kente özgü yaşam alanları oluşturmuş ve oluşturmaya devam etmektedir. Mekânların bu kaynaşmışlığı neticesinde, ekonomik, kültürel, sosyal bir takım ayrılıklar da yok olmaktadır. Ulaşımın ve haberleşmenin her türlü imkânsızlığı imkâna çevirmesi, “taşralı”yı “kentli”ye yakınlaştırır. *“Neticede, benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer şehir ve her yer taşra-veya*

hiçbir yer” (Bora, 2016: 46). Sürecin bu “aynılaştırıcı” etkisi, hem taşra hem de kent mekânlarını değiştirir/dönüştürür. Taşra ve kent karşılıklı olarak birbirini asimile etmeye çabalar durur. Böylelikle, taşra da kent üzerinde bir baskı kurar ve kentten “geride kalmış” olmanın ezikliğini yaşamaktan kurtulur. “*Öte yandan taşra tabiatı gereği marjinaldir ama giderek daha fazla marjinalleşmemektedir; tersine bu halinden ve tecrit edilmişliğinden gün geçtikçe sıyrılmaktadır*” (Pekdemir, 2016: 87). Pekdemir’in bahsettiği ve “ötekileştirme” ile gelişen marjinallik, taşranın kente sirayet etmesiyle ve kentli davranışlar göstermesiyle normalleşir. Bu normalleşmenin sebeplerinden birisi ekonomik engellerin aşılması iken; bir diğeri de şüphesiz ki teknolojik imkânların kullanımınıdır. Burçe Çelik, “*Telgraftan, radyoya, telefondan telsize, kaset teknolojilerinden cep telefonlarına, erişim teknolojileri Türkiye’de sosyal, iktisadi, politik ve kültürel mesafeleri kuran ve kısmi olarak kıran pratikler olmuştur*” (Çelik, 2010: 200) diyerek merkez-taşra ayrımının teknolojik imkânlara bağlı olarak yapıldığına işaret etmiş olur. Çelik, Taşra ve merkezin teknolojilerin varlığı ve yokluğuyla, işlevsellik kalitesi ve kalitesizliğiyle, kullanımlarının ürettiği farklarla üretilen mesafeler dolayısıyla ayrıştırıldıklarını da ifade eder (Çelik, 2010: 207). Dolayısıyla ileri medya teknolojilerinin, bütün mekânları ulaşılabilir kılmasıyla kent ve taşra arasındaki ayrıştırıcı unsurların giderek silikleştiğini belirtmek gerekir.

Nurdan Gürbilek, “Taşra Sıkıntısı” başlıklı yazısında Yusuf Atılgan’ın öyküleri ve romanlarında görünen taşrayı temel alarak, taşradaki sıkıntıyı şöyle tarif eder: “*Taşra sıkıntısı, adını verelim buna; taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için*” (Gürbilek, 2014: 55). Atılgan’ın öykü kişilerinin yahut *Anayurt Oteli*’ndeki Zebercet’in yaşamış olduğu taşra sıkıntısı, bugünün öykü kişilerinin yaşadığı sıkıntıyla aynı değildir. Taşra değişime uğradığından, sıkıntısı da değişime uğramıştır. Toplumsal, siyasal, ekonomik birtakım sebeplere bağlı olarak taşraya yüklenen anlam farklılaşmıştır. Ethem Baran, taşraya özgü sıkıntının, şehirler birbirinin içinde kaybolmadan önce var olduğunu belirterek; “*Çünkü çok zaman önce kopyayla asıl, merkezle taşra yüz yüze, göz göze gelmiş, karşısındakinin gözlerinde kendini görmüştür. Oğuz Atay’ın, “Ben bir şeyin kopyasıyım ama neyin kopyası olduğumu unuttum,” sözlerinin gelip durduğu nokta tam da burasıdır işte. Dünya bir ekranın içine sığmışken hangi taşradan bahsedeceğiz?*” (Baran, 2015: 118) der.

Taşrayla çokça yan yana getirilen bir yazarın bu sözleri söylemesi, taşraya bakışın değiştiğini gösterir niteliktedir. Merkezi taklit ederek, merkezin içine sızarak, kendisini ikincil olmaktan kurtarmaya çabalayan taşra; edebiyat eserlerinde, çoğunlukla bu çelişkili sürecin sancılarını çeken mekân olarak görünür.

Bugünün öyküsünde taşra, mekânsal olarak çıkışsızlığı, aidiyetsizliği, yabancılaşmayı ifade edebileceği gibi; bozulmamışlığı, doğallığı ve samimiyeti de ifade edebilir. Fakat taşrada her zaman bir şeylerden “yoksun” olmanın izleri görülür. Ne şekilde olursa olsun, edebiyatta taşra vardır. Ancak merkez-taşra kesin çizgilerle birbirinden ayrılamaz. İstanbul’un bazı semtlerindeki varoşlar da taşra olabilir, Kars’ın bir köyü, Kırşehir’deki bir kasaba da taşra olarak seçilebilir. Edebiyat açısından ayırt edici olana gelinirse; galiba Baran’ın da dediği gibi taşra, bir içsellik dıŖa vurumudur: *“Bir ruh halinin adıdır taşra. DıŖta kalmıŖ güçlü ıŖıklar karŖısında sönükleŖmiŖ olma durumunun adıdır”* (Baran, 2015: 120). Bu ruh halinin ifade Ŗekli, taşraya nereden ve nasıl bakıldığına bağlı olarak deđiŖir. Kentten taşraya bakan yazarla, taşranın içine dođmuŖ yazarların taşra yorumu birbirinden farklıdır. *“TaŖra da, her yazdığımızda, yazana ve yazılana göre yeniden biçimlenen kavramlardan biridir. Her yazarın taşrası kendine göre bir yer edinmektedir satırlar ve sayfalar arasında. Hatta her okurun taşrası(okuduklarından ona kalan taşra) da kendi taşrasıdır”* (Baran, 2010: 119). Taşraya kentli bir bakıŖ, bireyi merkeze koyarak modernleŖmenin taşrada yarattığı çeliŖkili duyuŖ ve düşünüş biçimlerini yansıtır. Kimi kentli yazarlar da, taşrayı kentten kaçmanın bir yolu olarak görürler. Taşrada doğup büyüyen yazarlar ise geçmiŖe dönük, nostaljiye yaslanan bir taşra imgesi yaratırlar.

Tanıll Bora, taşrada bir değer varsa, olabilirse, bunun taşra ile Ŗehir-merkez arasındaki gerilimin bünyesinde yattığını belirtir (Bora, 2016: 63). Hüseyin Su’nun *GülŖefdeli Yemeni’deki* “Giden Gün Ömürdendir” adlı öyküsünde, merkez-taşra arasındaki gerilim, geleneksel-modern karŖıtlıđı çizgisinde kurulur. Öyküde mekân olarak seçilen kasabanın, zaman içerisinde nasıl baŖkalaŖtıđı ve kendi değerlerini nasıl yitirdiği, muhafazakâr bir adam olan Nafiz Bey üzerinden anlatılır. Nafiz Bey, geleneksele olan bağlılığıyla kasabadaki ‘eski’yi temsil eden bir öykü kiŖisidir. Mekânın yeniliğe kapılarını açması, yaŖam biçimlerinin de aynıyla yenilenmesi ile birlikte Nafiz Bey, yaŖadıđı mekândan kopmaya kendi içine kapanmaya baŖlar:

“İnsanlarla sözü sohbeti bitiyor, iliŖkileri çürük ip yumağı gibi çekip aıtıkça kopuveriyor, zaman ve mekân daralıyordu. Nafiz Bey’in dünyası küçüle küçüle

dükkânla evi arasındaki iki küçük sokakla Uzun Çarşı'dan ibaret olmuştu adeta” (Su, 2015: 25).

Nafiz Bey'in Uzun Çarşı'daki dükkânıyla evi arasına sıkışıp kalması, kendisini yalnızca bu mekânlarda huzurlu hissetmesiyle ilgilidir. Zaman ve mekânın birlikte daralması, Nafiz Bey'in ruh halindeki 'içe kapanma' ile açıklanabilir. Mekân-insan ilişkisindeki aidiyet bağının zayıflamasıyla öykü kişisi, kendini ait hissetmediği bu mekânda yaşayan insanlarla da iletişim kurmaktan uzaklaşır. Kasabadaki mekânların geçmişteki haline özlem duyar, bu mekânların zihninde bıraktığı izlerden kurtulamaz. Mekânın hafızalaşması, anıları saklayan bir kutu görevi görmesi hususu, burada yeniden belirir. Öykü kişisi, kasabadaki yolun asfaltlanmasıyla birlikte anılarının da gömüldüğünü hisseder:

“İstasyona inen anayolun asfaltlanışını, kendisinin ve kasabanın onca yıllık hayatlarının anılarıyla birlikte gömülüğü gibi izlemiş, günlerce içlenip hüzünlenmişti” (Su, 2015: 25).

Öykü kişisi, mekâna tutunmak adına bütün sebeplerini yitirmiş, amaçsız ve yalnız bir adam haline gelmiştir. Ancak, onun bu *solgun bir resim halinde tükenişinin*, içten içe kırgın ve sessiz “üğünüşünün” hiç kimse farkında değildir. “Kasabanın yaşamak adlı filmine sessiz, donuk karelerle katılır” Nafiz Bey. Onun bu hali, öykü anlatıcısının ifadesiyle; kasabalı olarak olağan sayılabilecek durağanlıktan, yalnızlıktan ayrı bir şeydir: “Hayatında tırmanıştın, çabadan söz edilemez”. Yaşamak onun için, *bir taşın bile düşmediği, yaprakların oynamadığı, yapraklarla, yosunlarla örtülü küçük bir su birikintisi gibi bir şeydir*. Adeta hayatın dışına almıştır kendisini. Kasaba, tüm modern devinimlere rağmen, durağandır. Nafiz Bey'in durağanlığı ise mekânın kısıtlılığından doğan bir durağanlık değildir, onun durağanlığı içinde bir direnişi de barındırır: modern olana karşı bir savunmayı. O, insani olanın giderek yok oluşuna, her şeyin para hırsıyla kuşatılmasına karşı durur:

“O, uzun Çarşı esnafının dükkânları yıkıp yenisini yapmalarına, vitrinler yaptırıp sık sık düzenlemelerine hiçbir zaman gıpta ile bakmamıştı. Uzun Çarşı'nın alt ucunda hemen hemen tek başına kalan vitrinsiz, tahta döşemeli ahşap dükkânında, camın önündeki masanın başında siyah beyaz bir fotoğraf gibi oturup bütün bu değişimleri, koşuşturmaları, yarışmaları, müşteri çalma çabalarını, Uzun Çarşı'nın bereketinin bütünüyle çıkıp gitmesini adeta engellemek ister gibi, kendisi de bu işe katılırsa Uzun Çarşı'nın kıyameti kopacaktıysa bir kaygıyla beklemişti” (Su, 2015: 28).

Öyküdeki mekânın doğru okunması açısından, Nafiz Bey'in muhafazakâr kimliği gözetilmek durumundadır. Kapitalist sistemin daha çok tüketim, daha çok para hırsıyla örülen ilişki ağları; muhafazakâr kesimin “azla yetinme” tavrını bozguna uğratmıştır. Kasabadaki esnaf, para kazanabilmek için değişmek zorundadır. Nafiz Bey ise değişimi kabullenmediğinden bu öyküde ötekileşen, dışta kalan konumundadır. “*Taşra*” coğrafya değildir artık. “*Öteki*” olan her şeydir” (Mert, 2010: 101). Öykü kişisi, bu konumuyla dışarıya mahkûm edilen taşranın bir simgesidir. Onun ruhsal olarak dışta kalmışlığı, öykü sonunda ölümüyle beraber fiziksel olana da taşınır. Kasaba ile özdeşleştirilmiş olan adamın ölümü, kasabadaki değişimin kaçınılmaz olduğunu gösterir. Bu da merkezin dışarıyı baskılaması, kendisine benzetmesi demektir.

Ethem Baran, öykülerinde taşrayı odak noktası yapan öykücülerden biridir. Kendisi, öykülerini ve romanlarını kaleme alırken, taşrayı anlattığının farkında olmadığını söyleyerek ; “*Her yer taşra olduysa ben ne yapayım?*” (Baran, 2015: 121) sorusunu sorar ve taşraya coğrafi bir sınır çizmez. Çünkü onun için taşra; bir sınır değil *bir ruh halinin adıdır*.

Necip Tosun, Baran'ın öykülerinde taşra üzerine konuşurken şunları söyler: “*Taşraya vicdan, sevgi ve merhametle bakar. Taşranın sosyal yaşamını folklorik bir yaklaşımla değil, derinlikli bir imgeyle dışlaştırır. Öyküler boyunca, bütün ayrıntılarda, içeriden, içten ve sahici bir sesin varlığı hissedilir. Doğa ve yaşam ilişkisi, merkez-taşra çelişkisi açık edilmeye çalışılır*” (Tosun, 2015: 164). Tosun'un belirttiği üzere, taşraya içten ve içeriden bir ses getiren Baran, öykülerinde hayatın kenarına itilmiş insanları konu edinir. Çoğunlukla da çocukluk anılarıyla taşrayı yan yana getirerek anlatır. *Bozkırın Uzak Bahçeleri* (2006) ve *Evlerimiz Poyraza Bakar* (2009)'da taşrada çocukluğun, yoksulluğun ve çıkışsızlığın izleri görülür. Merkez-taşra çelişkisinin belirginleştiği öykü kitabı ise 2015 yılında yayımlanan *Zira* adlı kitabıdır. *Zira*'da kent-taşra arasındaki geriliminin yansımaları ön plana çıkar. Öykülerde kentleşen taşra, taşralaşan kentlerin örneklerine rastlanır. Baran, bir röportajında, öykülerinde neden taşralaşan kent mekânlarına yer verdiğini şöyle açıklar:

“*Benim öykü evrenime giren ve taşralaşan kentli yaşam diyebileceğimiz ya da kentin taşralı yüzü olarak bakabileceğimiz toplum kesimi büyük bir değişim yaşıyor, büyük bir şaşkınlık içinde bocalıyor. Bir yanıyla geleneğine bağlı, bir*

yanıyla da değişimin tutsağı olmuş insanların içine düştükleri açmaz bir yazar için kışkırtıcı olmalı diye düşünüyorum” (Baran, 2010, Aralık-Ocak).

Yazarın sözünü ettiği açmaz, aynı şekilde köy ve kasaba mekânları için de geçerlidir. Artık köy de köy değildir; kasaba da kasaba değildir. Mekânlarla birlikte insanların yaşam biçimi de başkalaşmış; taşra, taşralığını yitirmiştir. “Ortada Hiçbir Şey Yokken” adlı öykü bu başkalaşıma bir örnek oluşturması açısından, “taşra” bağlamında incelenecek bir öyküdür. Öyküde, bir kasabada yaşamın nasıl durma noktasına geldiği, ironik bir söylemle anlatılır. Bir gün, bir kasabadaki belediyenin hoparlöründen hayatın durma noktasına geldiği bildirilir. Öykünün en başından anlaşılır ki hâkim siyasi otoritenin, kasabadaki değişimde büyük rolü vardır. Nitekim öykü boyunca, bunun ince bir eleştirisi yapılır. Kasabalı, devletin söylediği ve altında mevki makam sahibi birinin imzasının olduğu her şeye inanmaktadır. Öyle ki, devlet kasabada hayatın durduğunu söylüyorsa sahiden hayat durmuştur:

“Belediye başkanının imzası nal gibi duruyordu işte kâğıdın yüzünde. Yalan yoktu. Kasabanın yaşlıları da öyle demişlerdi zaten. Bizim zamanımızda da böyleydi, demişlerdi, ne zaman böyle değildi ki diyenler olduğu gibi, dedemin dedesinin zamanında da aynıymış diyerek geçmişle şimdinin arasındaki kapıyı aralayan dedeler olmuştu” (Baran, 2015: 45).

Kasabadaki yaşlıların eskiden de kasabada hayatın durma noktasına geldiğini söylemeleri, kasabada durağanlığın ve tek düzeliğin bütün zamanlarda var olduğunu gösterir. Kasaba halkı, devletin bu duruma el atıp düzelterceğini ummaktadır. Taşranın, merkez tarafından ve merkez denilince akla gelen siyasi otorite tarafından şekillendirilmesi durumu, öyküde belediye başkanı üzerinden verilir. Belediye başkanı çarşıya indiğinde, esnafın başkana çay söyleme yarışı, çay içerken birçoğunun kendisini başkan gibi hayal ederek, kasabayı *ülkenin en iyi kasabası yapma* düşünceleri bu umudun göstergesidir. Devlet söz konusu olduğunda taşralılar, kendi dillerini unutarak devletin dilinden konuşmaya başlarlar. Ancak, kendilerini devletin yerine koyup onun bulunduğu yerden baksalar da, kasabada hayatın durma noktasına geldiğini görürler. Çünkü bekleyişlerinin sonuç vermeyeceğinin farkındadırlar. Gününün büyük bir bölümünü sıcaklığın ağırlaştırdığı terzi dükkânlarında; bir bölümünü berberlerde; bir bölümünü kahvehanelerde; bir bölümünü de sigara almak için uğradıkları bakkallarda ve selam vermek için uğradıkları dükkân önlerinde geçiren kasabanın erkekleri, bu durumu pek de umursamazlar. Çünkü eskiden hayat, onlar için bu kasabadan daha büyüktür.

Oysa şimdi her şey değişmiş, bebekler büyümüş; ihtiyarlar evin koruyuculuğuna sığınmıştır. Evlatlar felç olup yatan ana babaları için bir şey yapmazlar. Oğulları, kızları evlenip giden ana babalar, ikinci bir evimiz var diye sevinecekken, gelinleri ya da damatları suratlarına kapıları kapatırlar (Baran, 2015: 46-47).

Erkeklerin kadınlar üzerinde kurduğu baskı, kadınların sürekli eziliyor oluşu da öyküde eleştirilen noktalardan biridir. Erkekler, yaşadıkları yoksulluğu, işe yaramazlık duygularını kadınlar üzerinde egemenlik kurarak bastırmaya çalışır gibidirler. Bu kişiler, hiçbir şey yokken karılarını döven ve başkalarının karısına *ağzı dolusu küfürler* eden tiplerdir. Kasabada tükenen insani değerler, insanların birbiriyle iletişimsizliği; burada hayatın durma noktasına geldiğinin işaretidir. Kasabadakiler, hayal kurmayı dahi unutmuşlardır. Burada, kendisine verilene “razı gelme” ve “otoriteye boyun eğme” tavrı apaçık görülmektedir. *“Modernite taşra ile kurulan iktidar ilişkisini zor mekanizmasından rıza mekanizmasına kaydırmıştır; taşra ile kurulan ilişki salt zora dayanamaz, ilişki diyalojik olmak durumundadır”* (Zengin, 2010: 95).Yoksul olmak, dışta bırakılmak kasabalının kabullendiği kaderidir:

“Yoksullar niçin yoksul olduklarını düşüneceklerine, bu yoksulluğun dedelerinden babalarına, onlardan da kendilerini geçtiğini düşünmeyi seviyorlardı artık. Çocuklarına da işte böyle güzel bir yoksulluk bırakacaklardı. Onların da tıpkı anne babaları gibi neye el atsalar, elleri boş kalacaktı” (Baran, 2015: 47).

Ahmet Çiğdem, taşrayı bir kasvet hali olarak tanımlamaya izin verecek en önemli unsurun ‘yaşlılık’ olduğunu belirtir (Çiğdem, 2016: 105). Yaşlılıkla kasabayı birlikte anlatan Baran, bununla bir taraftan taşrada “her zaman var olanı” anlatmayı hedeflerken; bir taraftan da “değişimi” anlatmayı hedefler. Öyküde durup dinlenmek üzere yokuşun başındaki taşa çöken yaşlı bir adam, yoldan geçen *saçları limonlu* bir delikanlıyla sohbet etmek ister. Delikanlının aceleyle geçip gitmek istemesi üzerine *“Temelli bir hoş olmuşsunuz yavrum, siz nasıl gençsiniz, durup da iki çift laf etmek yok mu?”* (Baran, 2015: 48) der. Adamın verdiği bu tepki, kasaba denilince akla gelen samimiyet ve sıcaklık duygularının yok olduğunun kanıtı gibidir. Herkes kendi derdine düşmüştür. Kasabada kimse kimseyi düşünmemektedir. Hayatın durma noktasına gelmiş olmasıyla da pek ilgilenmez adam, zaten kendisinin bir hayat yaşadığına inanmamaktadır:

“ Bize ne hayattan? İster durur, ister yürür, kim karıştır! Bize bir hayat verilmedi ki derdine düşelim” (Baran, 2015: 49).

Yaşlı adam, kendisini ömrü boyunca gerçek bir hayattan uzakta ve yoksun hissetmiştir. Taşraya özgü yoksunluk ve ikincil olma hissiyatı, bütün mekânsal engeller aşılsa dahi, varlığını sürdürmektedir. Taşraya içeriden bakan bir yazar olarak Baran'ın anlatmaya çalıştığı ise tüm bunlara rağmen taşranın içinde barındırdığı gizli değerlerdir. “*O boğuntunun içinde, kahredici tekdüzeliğin, kısıtlılığın, kuşatılmışlığın, vasatlığın, yabancı olan her şeyi yabancılayan tuhaflığın içinde pek çok bilinmeyeni, gizi barındırır taşra; uzaklığı biraz da bu yüzdendir*” (Baran, 2015: 119). Yazar, “Ortada Hiçbir Şey Yokken” derken belki de taşranın barındırdığı bu gizi vurgulamak ister. Çünkü ortada bir şey yokmuş gibi görünmesine rağmen, çok şey değişmiştir. Kültürel, sosyal ve siyasi değişimler, kasabanın varlığını silmeye onu diğer mekânlarla aynılaştırmaya başlamıştır:

“hayat durma noktasına gelmişti kasabada. Zaten kasaba türküsünü yitirmişti. Artık kadınlar türkü yakmıyordu. Öyle olunca da kasaba soluksuz kalmıştı. Savunmasız kalmıştı. Dünya eksilmeye başlamıştı öyle olunca da. Sokaklar aynıydı artık, birbirine benzeyerek eksiliyordu işte. Çarşıdaki dükkânlar, evler, evleri dolduran eşya, çocuklar, çocuklar bile birbirine benzeyerek kendilerini eksiltiyorlardı” (Baran, 2015: 49).

Kasabayı kente yakınlaştıran, insani değerlerin uzağına iten mekânsal-zamansal değişimlerin getirdiği sonuçtur: “*birbirine benzeyerek eksilmek*”. Taşralıların kente ulaşma, hatta kentlileri geride bırakma çabaları; yoksunluktan, geride kalmışlıktan kurtulmak içindir. Oysa modern kentlerdeki değerlerin kasabaya sirayet etmesi, *eksilmekle* eş değerdedir. Öyküde sözü geçen kasabanın türküsünü yitirmiş olması, bu eksikliğin simgesidir. Kasabada eksilmenin bir başka göstergesi de kimsenin artık hikâye anlatmıyor olmasıdır:

“Hayat durma noktasına gelmişti kasabada. Ve insanlar artık hikâye anlatmıyorlardı. Hikâye anlatmayı unuttuklarından mı, anlatacak hikâyeleri olmadığından ya da aynı hikâyeyi anlata anlata bıktıklarından mı, her nedense artık, işte hayat ortada hiçbir neden yokken” (Baran, 2015: 49).

Durum tam da Baran'ın ifade ettiği gibidir. Hayatın durma noktasına gelmesi, esasen taşranın ölümcül durağanlığına işaret eder. Taşra, artık kendi varlığını taşra ile mümkün gören; değişmeye, taşınmaya, merkezi olmaya mecâli olmayan bir yaşlılar cennetidir. Taşrada zamanın bu durağanlığı, hareketsizliği son taşra kuşağının tutumuyla da örtüşmektedir. Hikâye anlatmayı unutmak, çağrışım itibariyle anlatılana itibar edilmemesi, anlatacak kişilerin muhatap dahi alınmaması,

anlatılanların merkezde karşılık bulamamasıyla ilintilidir. Hikâyesi olmamak, hem taşranın devinimini kaybettiğini hem de eski hikâyelerin artık yok hükmünde kaldığını işaretler. Hikâye anlata anlata bıkmak ise taşra sıkıntısı ile örtüştüğü kadar; artık bilindik taşra ile birlikte ona anlam katan her şeyin de bıktırıcı bir hale geldiği yargısına dayanır. Hayatın durma noktasında olması, artık taşradan öykü çıkmayacağına dair bir yargıyı da bünyesinde taşır. Bizzat taşranın kendisi değil de, bu durumu ancak öykülerde yer bulabilir.

Necip Tosun'un "Taşra Fragmanları" adlı öyküsü, Kırıkkale'de bir kasaba üzerinden taşrada/ taşralı olma hallerini gösterir. Adından da anlaşılacağı üzere öyküde, kasaba hayatından kesitler sunulur bir bütünlük oluşturulur. Bu yönüyle öykü, bir sinema filmi değil de hayatında hiç kasaba görmeyenlere, taşrayı bilmeyenlere adı bile olmayan bir kasaba hayatının bir gününü anlatır. Öykünün anlatıcısı, elinde kamerayla kasabanın sokaklarında dolaşıyor gibidir. "*Gün doğuyor kasabaya*" cümlesiyle öyküye başlayan anlatıcı, bu cümleyi öykünün belirli kısımlarında yineler. Bu yolla hem okuyucunun dikkatini ayakta tutmuş olur hem de taşradaki hayatların birbirinin tekrarı hayatlar olduğunu vurgular. Dolayısıyla öykü ilk olarak; taşrada kısır bir döngüde ilerleyen zaman ve yalnız kendi içine kapanan ilişkiler bütününe altını çizer. Necip Tosun, "Taşra Mekânları" başlıklı yazısında taşraya bakış açısını şu şekilde dile getirir: "*Taşra birbirine mahkûm olan insanların yeridir. Burada çözümlenip dağılan sonra yeniden birleşen dost ahbab ilişkileri yoktur. Bu insanlar seçeneksiz oldukları için birbirine yaslanırlar*" (Tosun, 2010: 106). Taşranın bir çeşit "mahkûmiyet" mekânı olarak görülmesinin sebeplerinden birisi Tosun'un sözünü ettiği seçeneksizliktir. Bu seçeneksizlik, insanlarda içsel bir sıkıntı meydana getirir. İşte bu sıkıntının bir türlü dağılmaması ve taşranın kendisi dışında başka bir yere dökülmeyişi; kendisine yol açamaması bu öykünün temelini oluşturur. Nitekim güneşin doğuşuyla beraber kendisini sokaklara atan insanlar, içlerindeki sıkıntıyı sokağa boşaltacaklarını zannederler. Fakat anlatıcının deyişiyle; bütün yürüyüşleri kendi içlerinde son bulur.

Anlatıcı, kamerasını kasabaya çevirdiğinde önce güneşin doğuşuyla birlikte hareketlenmeye başlayan mekânları tasvir eder. Güneş tren garına, Kaletpe'ye, Cumhuriyet Meydanı'na; Kardeşler Pide'ye, Zümrüt Kitabevi'ne, Bereket Market'e vurmaktadır. Anlatıcı, bu tasvirlerle okuyucuyu bilindik bir taşra mekânının içine çeker. Çünkü adı geçen mekânlar, her kasabada var olan yahut var olduğu sanılan mekânlardır. Mekânların birbirine benzerliği aslında buradaki insanların

yaşamlarının da benzerliğini görünür kılar. Nitekim taşrada yaşayan insanların her birinin ayrı ayrı yaşantılarının olduğu gözetilmemektedir. Anlatıcının genç kızlar, kadınlar, delikanlılar gibi çoğul ifadeleri kullanması, öykü kişilerine isim vermemesi bunun göstergesidir. Yazarın taşrayı genellemelerle, kalıplaşmış ifadelerle ve tanıdık görüntülerle resmetmesi bilinçli bir tercihtir. Türk edebiyatında ve sinemasında klasikleşen taşra algısı, sanki hiç değişmeyecek gibidir. Köksal Alver, taşra için yapılan genellemelere şöyle bir eleştiri getirir: “*Hâkim bakışlar ve paradigmaların elinde taşra, olsa olsa şöyle bir bakılan, bir çarpıda değerlendirilen ve hükmü verilen bir alandır. Hâkim paradigmaların, merkezin kendini haklılaştırma adına icat ettikleri bir kurgudur. Çünkü o paradigmaların resmettiği manzara taşranın bütünü değildir*” (Alver, 2010: 80). Bu öyküde de yazar, bu algının değişmesini istediğinden olacak ki tersine bir yol izleyerek; taşrayı süregelen klasik biçimiyle okuyucuya sunar. Öykü, taşrayı uzaktan seyreden, yaftalayan ve hep aynıymış gibi gösteren bakışlara verilen bir tepkidir.

Öyküde temel izlek “çıkışsızlık” olarak görünür. Kasabadaki tüm insanlar, bir labirente kaybolmuş gibidirler. Onları orada zorla tutan bir şey olmamasına rağmen, çıkışı bir türlü bulamazlar. Çünkü içine doğdukları toplumsal yapı, onlara “birey” olabilme imkânı vermez. İç içe geçmişiğin, aynılaştırmanın bir getirisi olarak kasabada herkes birbirini bilir. Dolayısıyla insanlar birbirlerini daha çok gözetim altında tutarak; bireysel çıkış noktalarının önünü keserler. Kasabada geleneksel ve muhafazakâr değerler, insanların özgürlüğünü kısıtlamış durumdadır. Anlatıcı, *gözleri bağlı genç kızlardan* söz ederken; tam da bu kısıtlanmanın altını çizer. Onlar, sokağa çıktıklarında *yürüyüş güzergâhı yıllar öncesinden belirlenmiş* yollarda yürürler. Bu yürüyüşte onları şaşırtacak hiçbir şey yoktur. Evlerine dönmeleri de çare değildir; evlerinin kapısı onlar için hapis haneye açılan başka bir kapıdır:

“*Bir eski zaman tünelinden geçip ayıplarını gizli yerlere döke döke iç sıkıntılarına ulaşacaklar: evlerine. Perdeler sıkı sıkı çekilecek: ışık sızmaz odalarına dönecekler, kendi küçük sularında boğulmaya*” (Tosun, 2014: 16).

Kasabada *küçük sularında boğulanlar*, sadece genç kızlar değildir. Kocasını işe gönderirken *mahur gözlerle* arkasından bakan yeni gelin, bütün duyguları elinden alınmış; ne *arzu ne bir yazıklanma, mutluluk, mutsuzluk hiçbir şey bilmeyen* tapu memurunun karısı, *ağır bir misafir gibi* koltuğunda oturan ihtiyar kadın da aynı kaderi yaşamaktadır. Erkekler ise kahvehanelerde vakit öldürürler. Kahveye çay içmeye giden delikanlılar, yalanlarla ve düşlerle *kendilerinin bile inanmadığı* bir

hayatı süslerler. Cami önlerinde oturan ihtiyarlar, *yılıya bırakılmış atlar gibi* ölümü beklerler. Hepsi umutsuz bir bekleyiş içindedir. Kasabadan gitme fikri de bu bekleyişe dâhildir. Kahvede oturan delikanlı, iç sıkıntısından kurtulmak için bir yerlere gitmeyi düşünür; fakat gidecek yer bulamaz. “Keşke okusaydım” der kendi kendine. Sokağa atar kendini, fakat sokak onun hüznünü dağıtamaz.

“Bu upuzun yol içini genişletecek, tutunamamışlığını, tutsaklığını aşmaya yetecek mi? Hiçbir zaman ve hiçbir sabah” (Tosun, 2014: 17).

Kasabadaki tapu memuru, daireye gelen kadına karşı duyduğu arzuları bastırmak için *kasabalının ve Allah’ın yardımını* bekler. Çıkışsızlık; bütün kasabanın ortak çilesidir. Mekân, adeta insanların üstünü örterek; kendi darlığına ve kapalılığına ortak etmiştir:

“Çünkü burası taşra, herkes aynı kaderi yaşar burada, ne bir eksik ne bir fazla. Bu yüzden kasabada herkes birbirine benzer. Genci de yaşlısı da aynıdır. Aynı koku kanlarına girer, hücrelerine yerleşir. Aynı lekeyi taşır bir ömür boyu. Çıkış yoktur bu kasabadan, gide gide buraya varılır. Herkes birbirini iter kendi boşluğuna ve her çığlık kendi boşluğunda boğulur” (Tosun, 2014: 20).

Öyküde taşranın boğucu, kasvetli ve karanlık bir mekân olarak olumsuzlandığı apaçık ortadadır. Yazarın burada, taşrayı yüceltenlere yönelik olarak ağır bir eleştiri yaptığını da gözden kaçırmamak gerekir. Taşra için kentlilerin uzaktan bakarak kurduğu hayaller, gerçeği yansıtmamaktadır. Çünkü taşrada içinden çıkılamayan bir sıkıntı, yavaş ilerleyen bir zaman hüküm sürmektedir:

“Burada eksilmektir hayat. Burada herkese yetecek kadar sıkıntı var, herkese yetecek kadar karanlık. Zaman sessizdir burada, insanın sessizce yanından geçer, hissedilmez bile. Zaman bir yüküdür burada, nefes aldırılmaz, düş kurdurmaz. Burada zaman, yaşanan değil öldürülen bir şeydir” (Tosun, 2014: 20).

Bu alıntı Tosun’un öyküsünde taşradaki “çıkışsızlık” a “yavaşlık” ı da eklediğini gösterir. Bu haliyle taşrada en fazla olan şey ve dolayısıyla en sıkıcı olan şey zamandır. Aslında öyküdeki bütün açık ve örtülü nitelemeler ve göndermelere dikkat edildiğinde taşra hali; mahkûmiyet, yavaşlık ve yaşlılıktır.

Cemil Kavukçu, öykülerinde taşrayı çocukluk anılarıyla bütünleştirmesi yönüyle Ethem Baran’a yakın bir çizgide durur. Kavukçu, çocukluğunun öyküleri üzerinde bıraktığı etkiyi “Bir Serüvendir Yolculuk” başlıklı yazısında şöyle dile getirir: *“Öykülerimin bir bölümünde, şu anda birçok yönüyle var olmayan, çocukluğumun geçtiği bir mekânın beni heyecanlandıran görüntüsünü yeniden*

oluşturma çabası var. Değer yargılarıyla birlikte insan ilişkilerinin, çevrenin, doğal güzelliklerin bozularak dönüşümüne uğradığı günümüzden geçmişe uzanmak, bana daha çok keyif veriyor. Günümüzün dünyasını anlattığım öykülerde ise daha karamsar olduğumu görüyorum” (Kavukçu, 1999: 227).Yazarın kendi ifadesinden hareketle, taşrayı anlatırken nostaljiye yaslanan bir tutum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür.

Tasmalı Güvercin'de yer alan “Dut” adlı öyküsü, yazarın nostaljik tutumunun belirgin olarak görüldüğü öykülerden biridir. Öyküde, kasabanın “ötekileştirilen”, taşranın da taşrasına atılan iki insanın hayatı etrafında bir kasaba atmosferi oluşturulur: Tico Abla ve Dingil Enver. Tico Abla lakabı takılan Hatice, çocuklarla oyun oynayan ve onlara masallar anlatan bir kadındır. Bu kadın, hiç evlenmemiş olduğundan; mahalledeki kadınlar onun arkasından konuşur, çocuklarını onun yanına göndermek istemezler. Çocuklar, gizli gizli kadının evine gider ve onun anlattığı masalları dinlerler. Anlattığı masalları canlandıran kadın, çocukların ilgi odağıdır. Dingil Enver ise *iki metreye yakın boyuyla ve yüze yakın kilosuyla* kasabada ilgi odağı olan bir delidir. Hatice ve Enver, diğer insanlardan ayrılan bazı yönleri yüzünden alay edilen, hor görülen insanlardır. Öykünün anlatıcısı, bugünden geçmişe bakarak çocukluk anılarını anlatırken bu delilerden söz eder. Böylelikle kasaba, delilik ve çocukluk ekseninde bir değer kazanır. Çünkü çocuk olmak da deli olmak da ciddiye alınmamak demektir. Her ikisi de birtakım ilişkilerin taşrasında olduğundan, ortak bir noktada birleşirler. Çocuklarhenüz hayal güçlerine sınır çizmediklerinden, delilere sempati duyarlar. Kasabada deli olarak nitelendirilen kadının, bir masal anlatıcısı olması, bu bakımdan manidardır. Çünkü hayal kuran insanlara “deli” gözüyle bakılmaktadır.

Anlatıcı, çocukken Tico Ablanın anlattığı masallardan öylesine etkilenir ki geceleri yalnız başına tuvalete dahi gidemez. Onun anlattığı masallar içinde en korkutucu olan ise; dut ağacının masalıdır. Masal şöyledir: Tico Abla, bir gece arka bahçeden bir ses duymuş ve çok korkmuştur. İnilti mi, hırıltı mı olduğunu anlayamadığı bu ses, daha önce duyduğu hiçbir sese benzemiyormuş. Bahçeye bakan penceresini hafifçe aralayıp bakmış ve o ses “bırak beni gideyim” demiş. Gün ışığıyla bahçeye çıkan kadın, sesin bahçedeki dut ağacından geldiğini fark etmiş. Ağacı kesmeye karar vermiş. Soluğu dut ağacı kütüklerini yontup saz yapan Âşık İlyas'ın dükkânında almış. Âşık İlyas, yardımcısıyla beraber bahçedeki ağacı keserken oldukça zorlanmış. Sonra bu ağaçtan saz yapmak yerine bir heykel

yapmaya karar vermiş. Ağaçtan yaptığı heykeli kasabanın sokaklarında dolaşırken görünce, İlyas aklını yitirmiş. Sokaklarda dolaşan kişi ise, Dingil Enver’miş (Kavukçu, 2014: 23-25). Hatice, belki de Enver’le yaşadığı cinselliği gizlemek için bu masalı uydurmuştur. Masal, şu açıdan da okunabilir: Dingil’in ve onun gibilerin gerçek bir öyküsü yoktur. Bunun sebebi kimsesiz oluşlarıdır. Dünyada bir çocuğun saflığıyla yaşayıp giden bu insanların, duygularının ve düşüncelerinin olabileceği kasabalının aklına gelmez. Hatice’nin masalında, Dingil Enver’i ağaçtan yaratması bunu gösterir niteliktedir. Enver, bir geçmişi olmadığından; kendisinden bambaşka bir şeye dönüşmüş ve ağaçlaşmıştır:

“Masallardan kaçmış ürktücü görünümüne karşın, çocukluğumda hiç korkmadığım, zararsız hatta sevimli bir devdi Dingil Enver. Küçükken, Âşık İlyas’ın bir dut ağacını yontarak can verdiğine inandığım bu adamın kim olduğunu hiçbir zaman öğrenemedim. Herkes ona Dingil derdi. Yaşamda bedeli ödenen acıların bıraktığı çizgilerden hiçbiri oluşmamıştı yüzünde. Nasıl olabilirdi ki, bir geçmişi, bir öyküsü yoktu onun. Bebeklik, çocukluk, gençlik dönemlerini yaşamamıştı. Dut ağacının gövdesinde olduğu yıllarda bir öyküsü var mıydı, o da bilinmiyordu” (Kavukçu, 2014: 25).

Abdullah Ataşçı, “Edebiyatta Taşranın Ruhı” başlıklı yazısında Cemil Kavukçu’nun öykülerinde taşra üzerine şunları söyler:

“Cemil Kavukçu’nun öykülerinde taşra, insanın çıplaklığını göstermek için bir fondur adeta. Her ne kadar öykülerdeki kasabalar çekici bir yer olarak gösterilse bile kahramanlar o kadar orta yerde durur ki, taşranın kişiyi ne kadar derin kuşattığını, kahramanların kısıtlanmış hallerini ancak öyküyü bitirdiğimizde anlarız” (Ataşçı, 2015: 62).

“Dut” ta kasaba mekânı, tam olarak bir kuşatılmışlığı yansıtır. Deliler, çocuklar, kadınlar ve erkekler sanki kasabadan başka bir hayat yokmuşçasına burada sıkışıp kalmış gibidir. Kasabanın sıkıcı, durağan ve kendini tekrar eden bir mekân oluşu, öykünün arka planında fısıldar durur. Kadınların tek eğlencesi dedikodu, erkeklerinki ise kahvehane sohbetleridir.

Kasabalıların hayatında önemli bir yer tutan başka bir mekân ise sinemadır. Yazlık ve kışlık sinemanın sahibi Niyazi, çocuklara göre; kasabada Atatürk’ten sonra en önemli kişidir. 70’li yıllarda Niyazi, *Yıldız Sineması*’nda seks filmlerini gösterime sunar. Sinemadaki bu filmler, kasabalı erkeklere gizlenen; çekindikleri cinsellik duygularını yaşama imkânı verir. Dingil Enver de, o yıllarda yaşlı olmasına rağmen

sinemada ön koltuktaki yerini alır. Anlatıcı, Enver'in bu filmleri izlerken ne hissettiğini, filmlerden etkilenip etkilenmediğini merak eder. Yıllar sonra kasabasını ziyarete gelen anlatıcı, burada yaşanan geçmiş zamanları konuşurken; bu merakını gidermiş olur. Mahallenin muhtarı Sarı Selahattin ona, Enver'in Hatice'yle cinsel birliktelik yaşadığını söyler. Anlatıcı, şaşırır; onun gözünde bir ağaçtan yapılmış olan adam, cinselliği yaşama hakkına da sahip değildir. Bu çerçevede kentten farklı olarak cemaat hayatı yaşayan kasabanın, kendi içinde de bir taşra oluşturduğu söylenebilir. Hatice ve Enver cemaatin taşrasında yaşamaktadırlar.

Öyküde kasaba, geçmişe dönük, olarak anlatılır. *“Bir yaz sonu uğradığımda, her gidişimde sayıları biraz daha azalan eski dostlarla bir araya gelmiştik. Bu buluşmalarda genellikle geçmişte kalmış “o güzel günler” konuşulur, kasabanın yeni yüzü eleştirilirdi”* (Kavukçu, 2014: 27). Öyküde, kasabanın yeni yüzüyle ilgili herhangi bir ayrıntı verilmemiştir. Ancak, geçmişe duyulan özlem de zaten hâlin bir eleştirisidir. Neticede kasaba, uzaklarda kalan görüntüsüyle; fırıncısı, lokantacısı, sinemacısıyla; dedikoducu kadınları, kahvede oturan erkekleri, delileri ve hayal kuran çocuklarıyla bu öykünün taşraya dönen yüzü olur.

Mustafa Çiftci, *Bozkırda Altmışaltı* adlı kitabında Yozgat'ta yaşanan esnaflık hallerini anlatır. Kitaptaki öykülerde esnaf babalar, esnaflığı babasından devralan oğullar; bu babalar ve oğulların yaşamış olduğu imkânsız aşklar, mutsuz evlilikler vardır. Yoksulluğun ve yoksulluktan doğan mahcubiyetin şekillendirdiği hayatlar, içeriden bir bakışla öykülerin içine yerleştirilmiştir. Taşra, Çiftci'de en çok mahrumiyetle yan yanadır; kaderine razı gelen, talihsizliklerini kabullenmiş insanların çektiği mahrumiyet. Taşrada kadınlar da erkekler de, buradan çıkışın mümkün olmadığını düşünerek yaşarlar. Ancak, öykülerde taşranın baba-oğul dönüşümü etrafında ve eril bir kimlik yüklenerek anlatıldığı da görülür. Evin geçimini sağlamakla yükümlü olanlar, erkeklerdir. Bu sorumluluk, onların pek çok şeyin uzağında kalmasına sebep olur. Ekmek parası derdine düşen esnaf, kendi hayatları üzerinde pek fazla söz sahibi değildir. Söz sahibi olan paradır ve erkekler kazandığı para ölçüsünde bir yaşama sahip olurlar. Zaten onların sevmedikleri kadınlarla evlenmelerinin, imkânsız aşklar yaşamalarının sebebi de budur. Fakat esnaf babalar, evlatlarının kendileri gibi olmalarını, aynı sıkıntıları çekmelerini istemezler. Çiftci, bir röportajında bu durumu şu cümlelerle açıklar:

“Ben memur çocuğuyum. Lojman gördüm. Resmi servislerle daireye gitti babam. Bana bu kadar esnaf hikâyesi nasıl (b)ulaştı bilmiyorum. Ama esnaf deyince

aklıma, “para kazanmak insanın ne çok vaktini alıyor” sözü gelir. Düşünün, esnaf dediğiniz, birçoğu üç kuruş para için çoğu zaman bir elektrik sobasının dibinde soğuk, kuytu dükkânlarda ömür tüketen insanlar. Ama onlar çocuklarının -ille de oğullarının- bu soba dibinde asker şafağı sayar gibi ömür tespahi çekmelerine razı olmazlar. İt dirliği bizimki derler. İt dirliği yani rezillik yani sözde bi düzen ama tam anlamıyla perişanlık” (Çiftci, Temmuz 2014).

“Ankara’daki Evlatlar” adlı öykü, tam da Çiftci’nin sözünü ettiği; kendi perişanlığını evlatları çekmesin diye uğraşan bir babanın öyküsüdür. Refet Efendi, Yozgat’ta çıra sattığı dükkânını babasından devralmıştır. Bu dükkânda babası bir zamanlar çanak, çömlek, karasakız, ip, urgan gibi malzemeler satıyordu. Refet, çocukken babasını izleyerek, ileride kendi işinin de bu dükkânı beklemek olacağını anlar. Babası, kimi zaman Refet’i karşısına alarak dükkânın nasıl idare edileceğini anlatır; Refet, sadece alım-satım işlerini değil diğer ince işleri de babasından öğrenir. Bir gün babası göçüp gidince bu dükkân artığı kendine kalır. Zamanı gelince evlenir ve iki oğul sahibi olur. Bu oğlanlar, tozda toprakta büyür ve sonra okul çağları gelir. Refet, çocuklar ille ki okusun diye hatırını saydığı bir öğretmene bu işin nasıl olacağını sorar. Öğretmen, çocukların Refet Efendi’nin sözünü dinlediklerini, şimdiden temeli sağlam atarsa gerisinin geleceğini söyler. O günden sonra Refet Efendi, çocuklar ders çalışmadığında, kulaklarına dükkânın anahtarını iyice acıtana kadar bastırarak, okumazlarsa sonlarının bu dükkânda beklemek olacağını fısıldar. Çocukların ikisi de okuyarak, Birisi Çalışma Bakanlığı’nda diğeri Sağlık Bakanlığı’nda uzman olur. Böylelikle Refet Efendi’nin de itibarı artar; çıra sattığı dükkân, Ankara’da yapılacak işlerin görüşüldüğü bir büroya dönüşür (Çiftci, 2015: 71-76). Yasin ile Yusuf, mümkün olduğunca babalarının isteklerini geri çevirmemeye çalışırlar:

“Refet Efendi ile oğullarının ilişkileri birbirini besleyen canlı organizmalar gibidir. Yani oğullar babalarının işlerini yaparak hayırlı evlat olurlar. Refet Efendi vatandaşların iş takibini yaparak millet içinde mühim adam gölgesine sahip olur. Yani küçücük dükkândan Ankara’ya açılan bir yoldan, baba ile iki oğul yürümektedirler” (Çiftci, 2015: 77).

Bu öyküde esnaflık çerçevesinde yansıtılan taşranın ve taşralılığın Ankara’ya göre konumlandığına dikkat edilmelidir. Yozgat, Ankara’ya ikincil olmanın sancılarını çekmektedir. Esnaf, malzeme almak için Ankara’ya gitmek zorundadır, çocuklar okumak üzere Ankara’ya giderler. Sanki onlar için hayat,

Ankara’da akmaktadır. İnsanlar, Refet Efendi’ye de sırf Ankara’da tanıdıkları var diye yanaşırlar. Esnaflıkla geçinen öykü kişinin, evlatları mevki sahibi olduğunda toplum içinde bir değer kazanması da bu noktada dikkati çekmektedir. Burada taşrada olmanın vermiş olduğu mahcubiyet ve ezilmişlik apaçık ortadadır. Mühim adamların gölgesinde olmak bile, Refet Efendi’nin kendisini değerli görmesi, özgüven kazanması için yeterlidir. Taşralıların zihinlerinde çaresizlikten çıkış ile Ankara arasında somut bir ilişki var. Bu ilişki iki boyutta tezahür eder: iş ve sosyal statü. Bu imkânlara götüren vasıta ise “okumak” tır. Öyle ki Refet Efendi, oğulları küçükken, okusunlar diye, makam sahibi olmanın ne denli önemli olduğunu şu sözlerle dile getirir:

“Okudun mu, kravatlı adam oldun mu gölgen ağır olur. Gittiğin yerde bey derler. Az bilsen de adın çok bilir olur. Az söylesen de millet çok beller. Neden? İşte o kravatı görüyor mu? Sen bir urgan zannedersin ama kazın ayağı öyle deel. O kravat ne kapılar açar, bir söylesem aklınız çıkar” (Çiftci, 2015: 74).

Öyküde belirgin olarak taşrada olmayı imleyen hususlardan birisi de, kadınların erkeklerin gölgesinde kalıyor olmasıdır. Ancak yazar, bunu başka bir sebebe bağlar; öykü kişisi esnaf olduğu için, yani garanti bir işi olmadığından sevdiği kadınla evlenemez. Bunun acısını yıllarca içinde taşıyan Refet Efendi, oğullarından kaynaklanan itibarıyla, “çıracıya kız verilmez” düşüncesiyle evlendirilmediği Güldane’ye karşı da üstün gelmeye çabalar. Bir gün dükkânında otururken, yanına Güldane’nin oğlu gelir. Çocuk, Ankara’da bir sınava girdiğini ve bu işi yalnızca “Refet Emmi’sinin yapacağını” söyler (Çiftci, 2015: 77). Refet Efendi, çocuğun işini haletliğinde Güldane’ye gücünü kanıtlamış olacak, içindeki ezilmişlik hissinden kurtulacaktır. Ne var ki, Refet Efendi Ankara’ya gittiğinde oğulları bu işin olmayacağını söylerler. Öykü kişisi, Güldane’ye karşı yine mahcup olur ve başarısızlığının acısını bir kere daha duyar. İçinden çıkılamayan taşrada olma duygusu, öykünün sonunda bir kere daha Refet Efendi’nin yüzüne çarpar.

Öyküde taşra ve taşralılık, taşranın mahrumiyetinin, kendi içindeki düzeninin veya yeknesaklığının, sosyal imkânlarının ve statülerinin iç içe girmesiyle kurulur. Yazarın bu tavrıyla yaşayan taşra gerçekliğini sunmak istediği söylenebilir.

Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren başlayan ve devam eden göçlerle birlikte kentlerde nüfusun artması; fiziksel, sosyolojik, ekonomik açıdan birtakım sorunları meydana getirir. Bu durum, kentte bir değerler çatışması doğurur. Kentin çatışma alanı haline gelmesi, bireylerde kimi zaman doğaya sığınma isteği uyandırır.

Batı romantizminin edebiyatımızdaki yansımalarından biri olarak kırsala yöneliş, özünde içsel bir huzura erişme arzusunu taşır. Günümüz öyküsünde, kentin boğucu havasından, gürültüsünden ve kalabalığından kaçmak isteyen öykü kişileri, bazen geçici olarak doğaya sığınırken; bazen de kente dönmek üzere kırsal alanlara yerleşirler.

Yıldız Ramazanoğlu'nun "Çiçekli Bir Boşluk" adlı öyküsünde merkezi mekân olarak evin kullanılması, bu bağlamda bir mekân okumasını gerekli kılsa da öykü, köy-kent ayrışmasını temel aldığından, "köy"ün değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. Çünkü öyküde kentin yarışmacı kimliğinden kaçarak bir köye yerleşen Ferzan'ın yaşamı anlatılmaktadır. Öyküde Ferzan, doktora tezi kabul edilmeyince ve nişanlısından ayrılıp, hayal kırıklığı yaşayınca yaşadığı kenti terk etmeye karar verir. Mekâna bakışın, kişilerin beklentisine bağlı olduğunu daha önce belirtmiştik. İnsan, bir başına ve sakin bir hayat istiyorsa; kente olumsuz bir pencereden bakar. Birtakım insanlar ise şehrin hengâmesinde kaybolmayı özgürlük olarak algılar. *"Kalabalık insanı saklar. Taşrada herkesin gözü önünde olan kişi, kentte ve özellikle metropolde kalabalığın içindedir. Bu durum kısmen özgür bir hava verebilir"* (Alver, 2013: 40). Kentin özgür havasını soluyan birey, içsel değerlerine yaklaştığını sanırken; bu değerlerden uzaklaştığının farkına varamaz. Öyküdeki kadın, kentteki yaşam döngüsünün anlamsızlığının bilincindedir. Onun kenti terk edişi, geçici bir heves değildir. Amacı, mekânı yatıştırarak zamanı ele geçirmektir:

"Zamanı ele geçirmenin yolu mekânı yatıştırmak olmalı. Mekânla barışık olmak zamanın önüne geçirebilir bizi, arkadan sürüklemek yerine. Bedenimizdeki madde cevherini sakin bir yere yerleştirmekle zamanı dilediğimiz yerden başlatmak mümkün belki" (Ramazanoğlu, 2014: 8).

Öykü kişisi, kente küskünlük ve yorgunluk içinde veda eder. Kentin bütün imkânlarından ve imkânsızlığından vazgeçer. Onun duruşu, kalabalıklar içinde yalnızlaşan bireyin duruşudur. Kent, ona asla "kendisi olabilme" fırsatını vermemiştir. Mekân üzerinde, içsel değerlerini seyredemeyen kadın, kente sırtını dönerek yeni yaşantılar oluşturma peşine düşer. Kentin yarışmacı ve hırçın kimliğine başkaldırır. Mekândan koparak, anılarını silik hale getireceğine, yaralı ruhunu iyileştireceğine inanır. Öyküde asıl vurgulanmak istenen, kent mekânının; insanı yıpratıcı ve kendisine yabancı hale getiren tarafıdır. Dolayısıyla köy, masumluluğu ve doğallığı ile kent karşısında yüceltilir:

“Bitmez, hiç fasıla vermez sanılan şehrin bittiği yerdeki bir Karadeniz köyünün burun kısmındaydı. Etrafında sulardan, ağaçlardan, bulutlardan oluşan geniş boşluklar, baloncuklar olan ateşin yapı terk edilmiş bir evdi burası. İnsanlara çaresiz yakınlıkta değil, çaresiz uzaklıkta da değil. Tek ve biricik varoluşun olup olmadığının tecrübe edilebileceği safiyette bir taş yapı olarak görünüyordu” (Ramazanoğlu, 2014: 9).

Köy ve kent mekânı arasındaki farklılık, öyküde doğal olana yapılan övgülerle yansıtılır. Ferzan, doğanın kucağında varoluşunu anlamlandırmaya çalışan bir kadın olarak; kentin mahkûmiyetinden kurtulur. Köy, kent mekânındaki karmaşıklıktan ve koşturmacadan uzak bir yerde, insanın içselliğini yaşayabileceği mekân olarak belirir:

“Gece inerti buralara, akşam şehre aitti, insanların koşturmasıyla ilgili. Gün batımında çiçekleri sularken toprağın suyu emişinin sesini duyabilmek, birer birer ortaya çıkıp göğü donatan yıldızların yere düşme ihtimalini hissetmek. Gündüz güneşin de bir ömrü olduğunu, bağrında fırtınalar koptuğunu, galaksiler içinde bir nokta kadar kıymet-i harbiyesi bulunmadığını ama bizim için yine de paha biçilemez oluşunu... İşte bunları fark etmiştin, kendi küçük bilgini üretirken. Bir hamlede ulaşmaya başlamıştın varoluşun ilk çıplak seslerine” (Ramazanoğlu, 2014: 11).

Mekânın zaman aracılığıyla tüketilmesi, yok edilmesi daha çok kentlere özgü bir durumdur. Öyküdeki köy, kentlerdeki doğrusal zaman algısına karşıt bir mekân olarak kurulur. Ferzan, köye taşındığında *helezonik* bir zaman olgusuna ayak uydurmaya çalışarak, zamanın daraltıcı etkisini yok etmeye çalışır. Kentte zamanla yarışmak, gündelik yaşamın olmazsa olmazlarından biriyken; köyde böyle bir durum söz konusu değildir:

“Ben ilk kök kelimelere eklenen ve sözü mahveden, zamanı icat edip hepimizi mahkûm eden takılardan, eklerden, zarf ve sıfatlardan arınıp saf seslere odaklanıyorum. Taş, su, tavuk, ateş, hava, toprak, yumurta diye konuştuğumda afallıyor insanlar, önce ürüyor sonra mesafeleri hızla aşıyorlar, bu da beni dokunulmaz kılıyor. Kadın yanıma saldırılmasını engelliyor” (Ramazanoğlu, 2014: 12).

Sonuç olarak denilebilir ki “Çiçekli Bir Boşluk” öyküsü bir yandan kentten, kentin hızından, ihtirasından, yarışmacı karakterinden kaçışın; diğer taraftan sadeliği, insaniliği, saflığı ve sakinliği arayışın öyküsüdür. Kentten yılgınlığa ve belki yenilgiye kapılan öznenin aradıklarının köyde olduğuna dair kesin belirtiler yoktur

aslında ama kentte var olan ve özneyi ezen nitelikler de köyde yoktur. Bu gerçeklik, öznenin köye sığınması için yeterli bir sebeptir.

Faruk Duman'ın *Baykuş Virane Sever* adlı kitabında taşranın coğrafi olumsuzlukları, yoksullukları ve yoksunlukları anlatılır. Kitaptaki bütün öykülerde, çocuk anlatıcıların varlığı söz konusudur. Çocuk anlatıcılar, yaşadıkları mekâna düşsel bir pencereden bakarlar. Taşranın boğuculuğundan, tekdüzeliğinden ve buradaki doğanın korkutucu görüntüsünden uzaklaşmak için düşlere sığınır. Mekânlar gerçek olsa bile mekâna yüklenen değer düşseldir. Bazı öykülerde, metinler arası geçişlerle ve başka metinlere yapılan atıflar yardımıyla bu düşsel dünyaya geçiş sağlanır. Doğrusu, çocuk yaşta okunan fantastik romanlardaki olaylar, kişiler ve mekânlar öykülerin içine yerleştirilir. Böylelikle öyküler, “büyülü gerçekçi” bir çizgiye taşınmış olur. Büyülü gerçekçi unsurların ayrıntılarına inmek, bu çalışmanın konusu değildir. Fakat bu unsurların, taşra sıkıntısını “olumlama” adına önemli bir rol üstelendiğini burada belirtmek gerekir. “*Duman; köyü, taşrayı sorunlarıyla değil, idealize edilen mekân yüceltimiyle gündeme getirir. Bu anlamda onun doğa algısı, romantiklere daha yakındır*”(Tosun,2015:340). Tosun'un da belirttiği üzere Duman, taşrayı yücelterek, yeni ve kendine özgü bir taşra imgesi oluşturur.

Kitabın ilk öyküsü “*Kayıp İnci*”deki olaylar, küçük bir kasabada cereyan eder. Burası soğuk, karlı ve dışa kapalı bir mekândır. Anlatıcı çocuk, babası demiryollarında memur olduğundan, ailesiyle birlikte demiryolları lojmanlarında oturmaktadır. Öyküde, darbe döneminin acılarını ve maddi imkânsızlıkları da dile getirilir. Öykü, anlatıcının kitaplarla nasıl tanıştığını anlattığı bölümle başlar. Onu kitaplarla tanıştıran kişi dayısı Cemal'dir. Cemal, darbe döneminin siyasilerindedir ve kız kardeşinin evinde saklanmaktadır. Lojmanda geçirilen uzun kış gecelerinde anlatıcı, kardeşi Yılmaz'la birlikte dayısının okuduğu hikâyeleri dinler. Cemal, çocuklara *John Steinbeck'in İnci'sinden* bölümler okumaktadır. Çocukların babasına göre, kitaplar *karın doyurmaz* ve Cemal çocukların aklını kitaplarla çelmektedir. Babanın Cemal'e karşı davranışları yüzünden, zamanla Cemal'in ziyaretleri seyrekleşir ve bir gün ölüm haberi gelir. O öldükten sonra çocuklar *İnci*'yi unutmazlar, bu kitabı nasıl ele geçireceklerini düşünmeye başlarlar. Anlatıcı, bir gün demiryollarında babasının çalıştığı dairenin alt katında bir kütüphane olduğunu keşfeder. Kütüphaneden ödünç kitaplar alıp okumaya başlar. Fakat *İnci*'yi bir türlü bulamaz kütüphanede. Yılmaz'la birlikte kütüphaneye gittiklerinde Yılmaz, kitabı

eliyle koymuş gibi bulur ve ödünç alır. Öykünün ilerleyen kısımlarında, Yılmaz zatürreye yakalanır ve evde uyumaya başlar. Kütüphane memuru, üzerine zimmetli olduğundan kitabı aramaya koyulur fakat bulamaz. Sonunda Yılmaz ölür, İnci kaybolmuştur (Duman, 2012: 13-37).

Öyküde mekânla ilgili olarak üzerinde durulması gereken noktalardan ilki çocuk-taşra ilişkisidir. Şengül Can bu konuda şunları söyler: “*Faruk Duman’ın öykülerinde taşraya uzaktan bir bakış söz konusu değildir. Özellikle izlek olarak yer edinen çocukluk, zaten doğanın içinde var olmanın, içine doğmanın bir göstergesidir. Duman’da çocukluk taşradan henüz çıkmamıştır. Kişiler sürekli bir yolculuk halinde olmalarına rağmen. Bu bakımdan Duman’ın öykülerinde anlattığı taşra Semih Kaplanoğlu’nun filmlerindeki taşraya olumlu bakış açısına daha yakın bir yerde durur*” (Can, 2014: Nisan). Taşradan henüz çıkamayan çocuklar, bu öyküde mekânı düşlerindeki gibi tasarlamaya başlarlar. Kasabanın dışındaki dünyayı başka türlü öğrenebilme imkânları olmadığından; kitaplardaki kişileri, olayları ve mekânları içselleştirirler. Anlatıcı, mekândaki olumsuz koşullardan ve geçim sıkıntısından kaçarak kitapların dünyasına sığınır. Anlatıcı, kardeşiyle beraber okula gidip gelirken doğayı kitaplardaki gibi hayal eder:

“*Yine de her sabah saat yedide uyanır, soğuktan morarmış ayaklarımıza üfleyerek gülüşür, izlediğimiz filmlerin etkisiyle birbirimize bakarak, “Alaska’dayız mesela...” diye başlar, böylece okul yolunu eğlenceli, bir oyunla geçirmeye çalışırdık*” (Duman, 2012: 15).

Bu bağlamda öyküde atıf yapılan kitaplardan birisi William Faulkner’ın *The Bear* adlı romanıdır. Bu romanın *İhtiyar Ben* adlı karakteri, anlatıcının oyununa dâhil ettiği birisidir. Anlatıcı ve kardeşi, yürüdükleri buzlu yolları *Alaska*’ya benzeterek, *İhtiyar Ben*’in kulübesinde kendilerini beklediğine inanırlar:

“*Ki her taraf karla kaplanmış, yol üstündeki gölcükler donarak birer ayı tuzağına dönüşmüştü. Karda nefes almakta zorlanıyor, gözyaşlarımızın donmaması için arada bir yüzümüzü ellerimizle kapatarak yanaklarımıza hohluyorduk. İHTİYAR BEN, kasabadan üç mil uzaklıktaki kulübesinde mahsur kalmıştı, bunu biliyorduk*” (Duman, 2012: 15).

Gerçekte karla kaplı yollar, dondurucu soğuk ve korku veren ağaçlar sarmalamıştır etrafı. Çocuk, ürkütücü düşüncelerinden uzaklaşmak için kendisine bambaşka bir dünya yaratır. Yılmaz’la birlikte anlatıcının tek amacı *İhtiyar Ben*’i kulübeden kurtarmaktır. Öykü kişileri, başka bir metnin kişisi haline gelir böylelikle.

Fakat anlatıcı, bunların hayal olduğunun da farkındadır. *Soğuktan donmak üzeredirler ve en iyi ihtimalle zatürreeye yakalanacaklardır*. Anlatıcı, tanıdığı bütün mekânları kitaplarda okuduğu mekânlarla özdeşleştirerek anlamlandırır. Örneğin okul dönüşlerinde kardeşiyle beraber soğuktan korunmak üzere sığındıkları mağara, ona göre bir *tavşan yuvasıdır*. Anlatıcının kitaplarla kurduğu bağ, aslında onun doğayla mücadelesinin bir yoludur denilebilir.

4.1.3. Öykünün Evleri ve Odaları

Gaston Bachelard , *“İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar”* (Bachelard, 2014: 78) der. Ev, ilk önce insanın barınma ve korunma ihtiyacını karşılayan bir yapıdır. Bu yapı, zaman içinde üzerine sinen yaşantılarla, içinde saklanan anılarla birlikte anlamını bulmaya başlar. Nesne olmaktan ileriye taşınarak, insanın kimlik kazanma sürecindeki etken rolüyle özneleşir. *“Ev manzaradan da çok “bir ruh halidir”. Yalnızca dış cepheden ibaret olarak yeniden-üretilmiş bile olsa, bir içselliği dile getirir”* (Bachelard, 2014: 103). İnsan ruhu, evlere ve odalara yansımış durumdadır. Bir evin iç ve dış mekânsal yapısı; orada yaşayan insanların dünyayı algılama biçimi, yaşam tarzı ve kişiliği hakkında bilgi verir. *“Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır”* (Bachelard, 2014: 37). Evle insan ruhu arasında kurulan ilişki, bir varoluş sorunu çerçevesinde ele alınmalıdır. Çünkü insan; evini kurarken kendi varlığını ve bütünlüğünü kurmuş, korumuş olur.

Bachelard’ın evle ilgili ortaya koyduğu önemli görüşlerden bir tanesi de, evin anıları koruma işlevine sahip olduğudur. O, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümünün yerleşecek bir yer bulduğunu söyler (Bachelard, 2014: 38). Ruhların bir yansıması olarak kabul edilen ev, içerisinde yaşayanlar öldükten sonra da varlığını devam ettirir. Bu da eve, tarihi somut biçimde yaşatma işlevini yükler. İnsanlar, geçmişe dair yaşantılarını hatırlarken, muhakkak mekânla ilişkilendirirler. Ev, özellikle oda, kişisel yaşam alanı olarak dışa açılmaktan ziyade mahrem olanı çağırıştırır. Evde yaşananlar, bir yanıla dışa; öbür yanıla içe dönüktür. Fakat ne şekilde olursa olsun, insanın hatıralar bütünü ev oluşturur ve koruma altına alır.

“ “Ev” ve “hatıra”, başka bir deyişle “mekân” ve “hafıza” birinden diğerine kolayca geçilen, birbirine sıkı sıkıya bağlı sonsuz bir sarmal oluşturur” (Demirel, 2014: 102). Bundan dolayı, evden uzaklaşmak isteyen kişi esasen anılarından

kaçmak isteyen kişidir. Çünkü ev, insanın zihniyle bütünleşen, hafızasının bir parçası olan mekân haline gelmiştir.

Modern öncesi dönemde, öykünün evleri, olayların gerçekleştiği sahne durumundadır. Ancak modernizmle beraber ev tasvirleri, kahramanın içsel durumunu yansıtan bir ayna işlevi görmeye başlar. Ev, dışsal görüntüsünün arkasında içsel değerleri saklayan bir mekâna dönüşür. *“Fakat ev bir gevşeme ve bir içsellik mekânı olarak kabul edilir edilmez, hemen insani olana taşınır. Böylece önümüzde, her türlü akılsallığın dışında düşsellik alanı açılır”* (Bachelard, 2014: 79). Bachelard’ın sözünü ettiği düşsellik alanı, öykü kişilerinin evlerinde açılmaya başlar. Evle kurulan ilişki, öyküde fiziksel olanla ruhsal olanın bütünleşmesi biçiminde ortaya çıkar. Başını sokacak bir yuvaya ihtiyaç duyarak evini kuran insan, zamanla anılarını, düşlerini ve kendini bu evde oluşturmaya başlar. Böylelikle ev, somut varlığının ötesinde, kişinin ruh haline paralel olarak soyutlaşır. Narlı, evin güvenlik, koruma, mesafe koyma gibi somut işlevleri; düş kururma, kültürel kimlik ve kişilik oluşturma gibi soyut işlevlerinin, insanla ev arasında kopmaz bir sevgi ve bağlılık oluşturduğunu belirtir (Narlı, 2014: 73). Bu sevgi ve bağlılık, hem içe dönüşü hem topluma kaynaşıklığı ifade edebilir. Ev, insanın içine çekilmesini sağlayan bir kabuktur ve aynı zamanda dışarıya da açılan bir yapıdır. Ev, toplumsal olanı biçimlendirerek, koruyarak ve devam ettirerek varlığını sürdürür.

Ayşe Demir, Bachelard’ın *“Ev olmasaydı insan dağılıp giderdi”* cümlesine bir eleştiri getirerek şunları söyler: *“Yazarın bu cümlesinde ilk kastettiği şey evin insanı, insanın düşlerini ve zihinsel bütünlüğünü sağlıyor ve koruyor olmasıdır. Ancak yazar bu noktada insanı, bütün bağlarından soyutlanmış halde, tek bir birey olarak görmektedir. Bachelard’ın üzerinde durmadığı şey, evin ‘toplumun çekirdeğini’ yani aileyi de koruduğudur”* (Demir, 2011: 19). Ev, aileyi bir arada tutma işlevine her zaman sahip olacaktır. Fakat günümüzde modern kentlerin evleri, “içe kapanma” yı sağlayan mekânlar olarak ön plana çıkar. Özellikle büyük kentlerdeki kalabalık ve hızlı yaşam, bireyleri eve kapanmaya sürükler. Narlı, iç mekânların hiçbir zaman, birey kadar, insanın sığınağı olmadığını (Narlı, 2014: 54) söyleyerek modern kentin, insanı yalıtılmış bireyler haline getiren mekânlarına dikkat çekmek ister. Apartmanlaşma süreci, modern evlerin tekdüze mimarisi bireyleri de aynılaştırmaya başlar. Mahalle kültürünün temelini oluşturan ev, apartman dairesine dönüştüğünde, geleneksel mahalle kavramı da ortadan kalkar. İnsanı dış dünyanın tehlikelerinden koruyan ve aynı zamanda dışarıyla irtibat halinde

olmayı sağlayan evler, işlev değiştirir. Bu kez modern kentin gorkemli binaları, yalnız gorkuntu dnyasına hitap eder. Siteler, insanları sınıflandıran yerleşim yerleri olmanın ötesine geçmez. Sıkışık ve dar sokaklar insanları içsel bir mahkûmiyete sürükler. Bunalımlı birey, sığınacak bir köşe arar ve evine çekilir; evinde düş kurar.

Yazarların öykülerde, bunalım ve yalnızlığı anlatmak için büyük kentleri seçmesinin daha gerçekçi olacağı daha önce belirtilmişti. Büyük kentin evleri de aynı gerekçe ile öykülerde yerini alır. Taşrada geçen öyküler, kentte geçen öykülere oranla daha az sayıdadır. Kent veya taşra düzenine bağlı olarak evlerde, farklı ilişki ağları örölür. Yine de ortak nokta, kişilerin ruh halinin değişimiyle beraber, eve yüklenen anlamın değişmesidir. Modern kentlerdeki evler, genellikle yalnızlık mekânlarıdır. Öykü kişisi, tek başına bir evde yaşar ve evine kimseyi davet etmez. Çatışma ortamından uzaklaşmak istediğinde evine çekilen öykü kişisi, burada hayalini kurduğu başka bir dnyada yaşar. Yazar, melankolik kişileri en iyi bu şekilde tasvir eder. İnsanların birçoğu lüks dairelerde yaşamasına rağmen; yazarlar öykülerinde dar, sıkışık, tozlu ve rutubetli evleri mekân olarak seçerler. Zaten uyumsuz olan karakterler, toplumun lüks içinde, rahat yaşadığını sandığı evlerde elbette yaşamayacaktır. Çatı veya bodrum katında yaşamayı tercih edecektir. Taşra evleri ise anıları saklayan mekânlar biçiminde ön plana çıkarılır. Aileyle birlikte yaşanılan geçmiş zaman evleri, kaçış veya dönüş mekânı olarak öykü kişisinin zihninde sürekli olarak var olur.

Evler ve odalar, kapalı-sınırlı mekânlar olduğundan öykülerdeki çatışmaların mekânı olmaya uygundur. Hemen her öyküde, öykü kişilerinin yaşadığı evlerden söz edilir. Kimi öykülerde evler, merkezi mekân olarak kurulurken, kimi öykülerde ayrıntılı olarak ev tasviri yapılmayabilir. Ancak denilebilir ki; modern dönemde yazılan öykülerde evler ve odalar, genellikle yalnızlığın, düşselliğin ve melankolinin mekânlarıdır.

Aslı Erdoğan'ın *Taş Bina ve Diğerleri* adlı kitabında yer alan "Mahpus" adlı öyküsünde evin yalnızlık mekânı olarak kurulduğu görölür. Kitabın geneline hâkim olan "işkence" ve "hapsolma" teması bu öyküde, bir kadının yalnızlığı etrafında dile getirilir. Necip Tosun, bu kitaptaki *taş binanın* metaforik olarak biraz da hayata tekabül ettiğini ifade eder (Tosun, 2015: 221). Öyküdeki kadının evi, bir hapishanenin küçültölmüş hali gibidir. İsmi belirtilmeyen hamile kadın, sevgilisi

hapse atılınca, bir başına ve sahipsiz kalmıştır. Bebeğinin gayri meşru olması dolayısıyla, durumu annesine açıklayamayan ve toplumsal normların dışında hareket eden kadın, yaşadığı tüm mekânlarla çatışmaya başlar. Kadının çatıştığı aslında, toplumdaki düzen ve insanlardır. Sevgilisi hapse girdiğinde bütünüyle yapayalnız kaldığını hisseden kadın, melankolik bir ruh hali içine girer. Dış dünyayla bütün bağlarını kopararak bodrum kattaki evine çekilir:

“Oradan buradan, tanıdıklardan, ikinci el dükkânlardan topladığı, hor kullanılmış eşyalarla dolu oda, hırkaların, battaniyelerin, tomar tomar gazetelerin altında güçlkle soluk alıyordu. Haftalardır biriken toz, bu her daim loş, ufacık bodrum dairesini, ağır ağır kumlara gömülen bir anıt-mezara benzetmişti” (Erdoğan, 2009: 37).

Evin loş, dar ve tozlu bir mekân olarak tasvir edilişi, kadının ruh haliyle örtüşür niteliktedir. Böyle bir mekânda, olumsuz duyguların ve olayların hüküm süreceği tahmin edilebilir. Kadın, kendisini toplumun dışına itilmiş hissettiğinden bir “hapsolma” durumunu yaşamaktadır. Bu bağlamda evin anıt-mezara benzetilmesi manidardır. Öykü kişinin, kendi ruh haline benzeterek yalnızlaştırdığı evin, bir mezardan farkı yoktur. Burada soyutlanan sadece kadın değil; evdir aynı zamanda. Kadının ruhundaki geri çekilme, içine kapanma; eve ve eşyalara da sirayet etmiştir. Kadın, bu evde yaşadığı her şeyi unutmak adına eve yabancılaşmaya, evle bağını koparmaya çalışmaktadır:

“Üç soğuk, yalnız kışı geçirdiği ev, sanki hala sahipsizdi, kendisinden hiçbir şey yansıtmıyor, geçmişine dair ipucu vermiyordu. Fotoğraflardan, biblolarından, vazolardan, herhangi bir anı çağrıştırabilecek nesnelere elleri yanacakmış gibi uzak dururdu” (Erdoğan, 2009: 37).

Ev, insanın anılarını saklayan bir “hafıza” gibidir ve içerisindeki eşyalardan bağımsız biçimde düşünülemez. Kadının nesnelere olan bağımsızlığı, geçmiş yaşantılarıyla arasına koyduğu mesafeyle ilgilidir. Bachelard bu konuda *“Oda tüm derinliğiyle bizim odamızdır, oda bizim içimizdedir”* (Bachelard, 2014: 270) derken evle insan ruhu arasındaki sarsılmaz ilişkiyi vurgular. Öyküdeki kadının içindeki sahipsizlik duygusu, evi de sahipsizleştirir. Sahipsizlik, giderek yabancılaşmaya doğru evrilir. Toplum düzenine uyum sağlayamayan kadın, ancak benliğine yabancılaştığında insanların dünyasında yer edinebilecektir. Benliğine yabancılaşma arzusu, son kertede kadının kendisini nesne gibi hissetmesine kadar ulaşır:

“Kuklayı şöyle bir sars, tozlarından silkele, ayna karşısına sürükle. Yüzünü gözyaşı izlerinden arındır, gündelik katılık maskesini tak ki, insan içine çıkmaya hazır olsun. Pudralarla, farlarla kapat ölüm solgunluğunu, yoksa insanların dünyasına sızamazsın” (Erdoğan, 2009: 38).

İnsanların dünyasında kendisini kukla gibi gören kadın, “öteki” olduğunun bilincindedir. Yaşadığı kentteki yapay ilişkiler, kadını doğallıktan uzaklaştırmış; benliğine yabancı hale getirmiştir. Kadın, dünyaya buradaki insanlarla aynı pencereden bakamaz. *“Dizginlenmiş atların huzursuzluğuyla sokaklar boyunca koşturan”* (Erdoğan, 2009: 40) insanların telaşlı, suskun ve gergin halini anlamsız bulur. Bu yüzden evde yalnız kalmak ona daha cazip gelmektedir. Çünkü dışarıyı demek, yapaylık demektir. Öyküde, inceden inceye eleştirilen başka bir konu da, kadınların toplum içerisindeki yeridir. Anlatıcı, kadınların toplumun istediği kılığa bürünmek zorunda olduğunu, tersi durumda dışlandıklarını vurgulamaya çalışır. Kadının hapsolmuş hissetmesindeki temel sebeplerden birisi de budur. *Kukla* olmadığı sürece topluma karışamayan kadın, evde yalnızlaşmak zorunda kalır. Evinin bodrum katta unutulmuş, karanlık bir mekân olması da onun yalnızlığı ve kimsesizliği ile örtüşür. Mekân, öykü kişinin “hapsolma” hissini kuvvetlendirecek biçimde seçilmiştir. Sanki kadın, işkencenin hüküm sürdüğü ışısız bir taş binanın içinde yaşamaktadır.

Ev, temel işlevlerinden biri olan “aileyi bir arada tutma” işlevini, herhangi bir sebepten dolayı kaybettiğinde, yalnızlığın ve melankolinin mekânı haline gelebilir. Bunun bir örneği olarak; Murat Yalçın’ın “Kanunun Solist Olduğu Gece” adlı öyküsünde, bir adamın yalnızlığı, kendi bakış açısı ile anlatılır. Mekânla ilgili ayrıntılı tasvirler yapılmasa da, öykü içerisindeki mevcut atmosfer eve ve evin işlevine dair ipuçlarını barındırmaktadır. Öyküde, bir zamanlar dolmuş şoförü olan isimsiz adam, geçirdiği kaza sonucunda sakat kalmış ve karısıyla beraber yaşadığı eve mahkûm olmuştur:

“Kör talih, bir kazayla itildim bu köşeye. Beş yıldır çınar yapraklı perdenin arasından, şu boyası dökük pencerenin çatlak camından bakıyorum alaca dünyaya” (Yalçın, 2012: 11).

Dünya ona göre artık *dönmesi durmuş bir oyuncaktır*. Geçmişin hatırı olmasa, dünyada yaşamının hiçbir anlamı yoktur. Adam çaresizdir, evindeki bir köşeye çekilerek, pencereden dışarıyı seyretmekle yetinir. *“Köşeye çekilen her ruhta öyle sanıyoruz ki hep bir sığınma figürü vardır”* (Bachelard, 2014: 172). Adamın

sığınağı, pencerenin yanındaki köşesidir. Evin penceresi aynı zamanda, adamın dışarıya açılmasını sağlayan tek vasıtadır:

“Perdenin aralığında cama dayalı alnı buz kesmiştir. Avcunu alnına dayar. Isıtır başını. Dışarıdan bakıldıkta, pencere, yıkım görmüş bir adam resmini çerçevelemektedir” (Yalçın, 2012: 12).

Ev, burada öykü kişinin mahkûm olduğu ama aynı zamanda da ona geçmişini hatırlatarak bir yaşama alanı açan bir mekândır. Kendisini gün geçtikçe işe yaramaz, değersiz bir nesne gibi hisseden adamın anılara sığınmaktan başka çaresi yoktur. *Tavşan yamaca kaçalı* çok olmuştur:

“Yatalak, yarını olmayan bir herif... Anımsamaktan, dünün abislerinde yuvarlanmaktan başka ne işe yarar?” (Yalçın, 2012: 15).

Öykü kişinin mahkûm edildiği yalnızlıktan kurtulmasının yolu yoktur. Sonunda etrafındaki tüm insanları sorgulamaya başlar. Yaşadığı hayat, ona anlamsız gelir. Sürekli yıkım gören bir adam olarak; güvenmenin, inanmanın ve mutluluğun aptallık olduğuna inanır. Karısı Şadiye'nin değişen tavırları, evden giderek uzaklaşması da adamın yalnızlığını ve kimsesizliğini büsbütün artırır:

“Bizim ev handiyse devlet dairesi ciddiyeti yayıyor mahalleye. “süt kalesi” sanki sessiz, kimsesiz bir ev” (Yalçın, 2012: 19).

Evin kimsesiz görüntüsü, öykü kişinin ruh haline paralellik gösterir. Ev, öykünün başlarında sığınılan bir mekân olarak karşımıza çıkarken; öykü kişinin içsel bunalımlarına paralel olarak işlev değiştirir. Adamın sakat kalması, ömrü boyunca bir evlat sahibi olamaması ve karısı tarafından aldatılması onu umutsuzluğa sürükler. Şadiye'nin evden tamamen kopması, aile düzeninin dağılmasına sebep olur ve ev; bir arada tutma, koruma gibi işlevlerini yitirir. Burada evin dağılmasına sebep olan kişinin, evin kadını olması önemlidir. Yuvaya asıl biçimini veren kadının, kendisinden beklenenleri yerine getirmeyişi evi de temel işlevlerinden uzaklaştırır. Ev, dışı bir kimliğe bürünür. Öykü kişisi, evinde huzur bulamayınca evinden kopmaya başlar. Kopmak ve unutmak istediği, kendisini hayal kırıklığına uğratan eşidir. Yaşadığı anlamsız hayat, onu rahatsız eder. Öykünün sonunda adam, intihar ederek bu rahatsızlığından kurtulur. Böylelikle ev, melankolik bireyin ölümü seçerek terk ettiği mekân olur.

Necip Tosun'un *“Mürekkap Lekesi”* adlı öyküsünde ise ev, geçmişin sorgulandığı bir mekân olarak dışlaşır. Bu ev, emekli bir hâkimin karısı öldükten sonra üç yıldır kızıyla birlikte kaldığı evdir. Hâkim, emekli olunca büyük bir boşluğa

düşer, bu boşluğun içinden geçmiş günlerine bakmaya, kendine dair bir iz aramaya başlar. Üç yıldır evdeki salondan dışarı çıkmayarak, burada sabahları gazete okuyup, eski fotoğraflara bakarak içindeki boşluğu doldurmaya çalışır. Sadece ölen karısına yazdığı mektuplar için dışarı çıkar ve gerekli olmadıkça hiç konuşmaz. Oysa adam yıllarca bu evin içinde konuşup, ailesine ve çevresindekilere yol göstermiştir. Bir düzen adamı olduğundan, evde sadece kendi istedikleri olsun, kendi sözü geçsin istemiştir. Hayata yalnızca mantık kuralları ve kanun maddeleri penceresinden bakan hâkim, eve ve eşyaya da aynı çerçevede bir değer yükler. Çocukluğu yetimhanede geçtiğinden, oradaki acılarından kurtulmak için duygularını bastırmayı öğrenir. Onun her türlü duygusallıktan uzakta oluşu; ailesine, evine ve evindeki eşyalara da yansır:

“Duyguları alınmıştı. Sanki görmediği, göremediği bir kanun maddesi, önce evraklara, sonra evine, karısına konmuş, sonra yayıla yayıla perdelere, halılara konmuş, kendi rengine dönüştürmüştü. O da bütün salonları, odaları, evleri tüketerek, klasörlere yerleştire yerleştire bir çalışma odasına bir de eve sığınmış kalmıştı. Bir başka dünya yoktu onun için, bir başka oda” (Tosun, 2014: 47).

Evin öykü kişisi için, evreni örnekleyen küçük bir mekân olduğu görülmektedir. Dolayısıyla ilk bakışta bu öyküde ev, bir sığınma mekânıdır. Ancak, adam emekli olduktan ve eşini kaybettikten sonra bir başına kalır. Eskiden yetimhanede duymak istemediği çığlıkları artık evinde duymaya başlar; çünkü korunmasızdır. Ev, adama geçmişte yaşadığı yetimhaneyi anımsatır. Adamın dosyaları ve evrakları olmadığından kaçacak yeri yoktur. Üstelik dışarıdaki hayatın da yabancıdır. Emekli olduğunda ne yapacağını, nereye gideceğini şaşırır. O günden sonra hiç konuşmamaya başlar. Kendisini bir boşluğun içinde bulur ve etrafındaki hiçbir şeyi anlamlandıramaz. Çünkü yetimhanedeki hıçkırıkları unutmak, duymamak için bağlandığı kanun maddelerinin bir gün elinden alınacağını hesap etmemiştir. Konuşarak bastırmaya çalıştığı sesler, *duvarlar yıkılınca* yeniden ortaya çıkar. Adam bu kez *sese, dile olan inancını* kaybeder. İçine kapanır ve yalnızlaşır. Anlatıcı, onu terk edilmiş bir dağ evine benzetir:

“O günden sonra iyice odasına kapanmıştı. Uğrayanı kalmamış, bozkır içinde bir dağ evine benziyordu. Yıkık dökük terk edilmiş bir dağ evi. Baka baka bir hayat değişir mi, anlata anlata bir hayat. Hayır, anlatacak bir hikâyesi yoktu, yaşadıklarını hiçbir sözcük geri getiremezdi” (Tosun, 2014: 49).

Emekli Hâkim, pişmanlıklarından yazı yazarak kurtulmak ister. Yıllar boyunca evinde bir *gölge* olarak yaşayan, ölmüş karısına mektuplar yazmaya başlar.

Yazdıkça anıları bir bir geri gelir, yazının sadece kanunlardan ibaret olmadığını ancak o vakit anlar. Anılar, yazıya döküldükçe hâkimin sessizliği sese dönüşür. Geçmişte görmezden geldiği, bastırıldığı bütün duyguları açığa çıkar. Hayatı boyunca, karısının varlığından haberdar olmayan, onunla duygusal bir bağ kuramayan hâkim, yalnızlaşınca evin her köşesinde karısını görmeye başlar. Öykü kişisi, kendi varlığını hislerle değil akılla kurmaya çalışırken etrafında oluşan hiçbir şeyi içselleştirememiştir. Karısına mektuplar yazarak bir bakıma geçmişiyle yüzleşmekte, görmezden geldiği yaşantıları içselleştirmeye çalışmaktadır. Hâkime, karısını en çok hatırlatan şey de gömleklerindeki mürekkep lekeleridir. Adam, mürekkep lekeleriyle bir bağ kurarak anılarını bu lekelerde aramaya başlar:

“Şimdi mürekkep lekelerine dokunurken, parmaklarını kumaş üzerinde gezdirirken, sanki karısıyla yaşanmamış, atlanmış, kaçırılmış anılara, günlere dokunuyor, onlara can veriyor, hayata ve yaşanmışlığa katıyordu. Belki her sabah elbiseleri bu yüzden giyiyor, lacivert lekeleri arıyordu. Bu lekeler kızından sonra neredeyse hayatla tek bağlantısı olmuştu” (Tosun, 2014: 50).

Ev, öykü kişinin her şeyden uzaklaşıp kendine çekildiği mekândır. Öykü kişisi, artık kendisini değersiz ve işe yaramaz hissetmektedir. Evin içindeki eşyalar da onun ruh haline ayak uydurmuş, işlevini yitirmiştir. Her şey derin bir yalnızlık ve yorgunluk içindedir:

“Neredeyse bir büro gibi döşenmiş salona kırmızı renk hâkimdi. Kırmızı koltuklar, aynı renk sandalyeler, vişneçürüğü perde... Duvarda yıllardır duran bir Anadolu köylüsü tablosu. Ama o hiçbir şey görmüyordu. Çünkü kaybolmuş bir bakışla bakıyordu etrafa. Zaten baktığı şeyler de yoktu. Etraf bomboş ve sessizdi. Her şey uzaklaşmıştı ondan, uzaklaşmış, kendi içine gömülmüştü. Yorgun, hep yorgundu, uzak, derin karanlığına çekilmek, uyumak, uyumak istiyordu. Yaşamın soluğu eşyaları eskitmiş, içini boşaltmış âdeta işlevsiz bir hâle getirmişti. Ona can verecek, anlam verecek bakışlardan yoksun eşyalar, tanımlanamaz bir yalnızlık ve yorgunluk içinde birer fazlalık gibiydiler” (Tosun, 2014: 51).

Eşya ile insan arasındaki ilişki, mekân-insan ilişkisinin önemli bir kısmını oluşturur. Yaşadığı mekâna hükmeden insan için eşya, kendi ruhunun bir parçasıdır. *“Eşya konuşamaz, fakat simgeler. İfade edemez ancak gösterir. Onun sözsüz olarak verdiği mesajlar bireyi kimi zaman olay örgüsünün anlatılmayan noktalarına kimi zaman da hikâyeye kişilerinin karanlıkta kalmış bölgelerine, duygu ve düşüncelerine kadar götürür”* (Demir, 2011: 414). Bu öyküde, mürekkep lekeleri öykü kişisine

karısını hatırlatır; lekeler baktıkça adam yaşayamadığı, görmezden geldiği yaşantısı için pişmanlık duyar. Mürekkep lekeleri, özneleştirilir; çünkü o lekelerde geçmiş zaman duyguları, yaşantıları gizlidir. Evdeki diğer nesnelere işlevsiz hale gelmesi de eşya-insan ilişkisine başka bir örnektir. Öykü kişisi yorgun olduğu için eşyalar da yorgun, o kendisini dünyada fazlalık gibi gördüğünden evdeki eşyalar da birer fazlalık gibidir. Dolayısıyla öykü kişinin içselliği, odanın ve oda içindeki eşyaların da içselliği olmuştur. Emekli hâkimin evle kurduğu ilişkide eşyalar, öyküye hâkim olan “yalnızlık” temasını güçlendirecek vaziyette yardımcı birer araç durumundadır. Öyküde, mekân-hafıza ilişkisi olumsuz bir düzlemde ilerlemiş, öykü kişinin ruhunda çatışmaların sebebi olmuştur. Öyküde, mekâna “ait olma” hissiyatını bütünleyen kişiler arası iletişim, anı, eşya gibi unsurlar bir arada verilmiş; bununla öykü kişinin duygusal derinliği açığa çıkarılmıştır.

Öykülerde “eve dönüş” teması sıklıkla ele alınır. Bu dönüşler, çoğu zaman hayal kırıklıklarıyla sonuçlanır. Derin bir pişmanlık ve yalnızlıkla çocukluğunun, gençliğinin geçtiği eve dönen öykü kişisi, bu mekânda umduğunu bulamaz. İşte umduğunu bulamamanın bireyde yarattığı çatışma ve hiçbir mekâna tutunamama hissi öykünün asıl üzerinde durduğu nokta olur. Behçet Çelik’in “İyi Olacak, İyi” adlı öyküsü, “dönüş” izleği etrafında oluşturulduğundan bu bağlamda değerlendirilmesi gereken öykülerden birisidir. Öyküde, yıllar önce terk ettiği kente dönen öykü kişinin, geçmişleriyle hesaplaşması anlatılır. Öykünün anlatıcısı, babasının işlerinin başına geçmek üzere çocukluğunun geçtiği kente döner. Ancak, hiçbir şey bıraktığı gibi değildir:

“Baykuşun tünediği daldayım. Baykuş değil yarasa-baş aşağı asılıyım. Bu karanlık asmakat şehrin en huzurlu yeri şimdi. Bir zamanlar nasıl da görkemli, gösterişli bir odaydı, pırıl pırıl lambriler, deri koltuklar... Şimdi adım atar atmaz gıcırdamaya başlayan ahşap merdiven o zamanlar atölyeden yukarı, ayrı bir evrene yükselirdi” (Çelik, 2011: 19).

Mekânın niteliği, öykü kişilerinin ruh durumuna bağlı olarak değişir. Öykünün girişinde yapılan asmakat tasviri bu bağlamda, anlatıcının ruh haliyle ilgili ipucu verdiğinden dikkate değerdir. Eskiyip, görkemini kaybetmesine rağmen asmakatın adama huzur veren bir oda olması, onun yaşadıklarıyla ilgilidir. Asmakat, büyük bir kentte hayal kırıklığına uğrayarak, çocukluğunun geçtiği kente dönmüş bir adamın bakış açısıyla tasvir edilmiştir. Zaman, adamın hayata bakışını değiştirdiği gibi, mekânları ve diğer insanları da değiştirmiştir:

“Babamın iyi zamanları; patronun oğlu olmaktan utandığım yıllar. Şimdi patron benim. Önümde ödenmesi gereken faturaların, senetlerin listesi. Aşağıda, artık aynı evrende yaşadığımız, benden mucize bekleyen altı adam. İşleri düzeltip paralarını ödeyeceğim” (Çelik, 2011: 19).

Öykü kişisi, gençliğinde karşı durduğu bir hayat tarzının şimdi ortağı olmuştur. Artık, bu hayat tarzını sürdüren insanlarla aynı evrenin içindedir.

“Kalmakla dönmek arasında fark kalmasa döner miydim? Kalsaydım, kendi yapıp ettiklerimin, yapamadıklarımın bedelini ödeyecektim. Buradaki rahatlığım bundan. Başarı mucize, başarısızlığım kimseyi hayal kırıklığına uğratmayacak” (Çelik, 2011: 20).

Geçmişte, kendisini asla ait hissetmediği bir mekâna dönmek, anlatıcının uğradığı başarısızlıkların bir sonucudur. O, başarısızlığın sorumluluğundan kaçmak ister. Döndüğü evren, onun başarısızlığını umursamadığından içi rahattır. Fakat bu evrenin içine gerçekten dâhil olmak kolay değildir. Fiziki olarak bir mekâna dönüş, içsel bir dönüşü de gerektirir. Öyküdeki anlatıcı, yeniden başlamak için, hafıza kaybının şart olduğunu söyler. Zamanla, mekânlar yıpranıp değişse de, insanın anıları mekânlarda saklıdır:

“Bastığım zemin daha önce de kaydı altımdan. Zemin kayıyor kaymasına, ama hatırlamayı sürdürüyoruz-Mutlak bir hafıza kaybı bu yüzden şart” (Çelik, 2011: 20).

Öykü kişinin bastığı zemin, gittiği ve dönüş yaptığı mekânı ifade eder. Anlatıcı, mekâna ait olma konusunda, çelişkiler yaşamaktadır. Gittiği mekânda huzur bulamadığından dönmüş, döndüğü mekânı değişmiş bulduğundan buraya da ayak uyduramamıştır. Anlatıcının mekânla kurduğu eğreti ilişki, geçmiş yaşantılarıyla ilgilidir. “Geçmişin sıkıştırdığı kahraman seçeneksiz ve çaresizdir. Terk etmiş ya da terk edilmiştir. Gitmiş ya da geri dönmüştür. Ama diğerlerinden farkı cevapsız oluşudur. O bütün bunların acısını derinden hisseder” (Tosun, 2016: 242). İç dünyasına kapanan anlatıcı, cevapsız kaldığının bilincindedir. Cevapsızlığı onu; suskun ve beklentisiz hale getirir. Asmakattaki odaya çekilerek, orada kendisine başka bir dünya kurar. Bir daha geldiği kente dönemeyeceğini bilir; ancak burada kalıp kalamayacağını da inceden inceye düşünmektedir. Asmakat, evin üstüne sonradan eklenmiş bir yapıdır. Öykü kişinin, gitmekle kalmak arasındaki çelişkilerle dolu ruhu, asmakat mekânında anlamını bulur. Çünkü kendisi de bu evrene sonradan eklenmiştir. Evrenden kopamadığı gibi, evrenin içine tam

anlamıyla dâhil olamayacaktır. Anlatıcının kendisini baykuş gibi hissederek, odayı baykuşun tünediği dala benzetmesi, mekânsal bağlamda dikkate değer bir benzetmedir. Tünemek fiilinin kullanımı, adamın dışarıda istemediği bir yaşantıdan kaçarak asmakata tutunduğunu, sığındığını gösterir. Bu oda, onun kaçış mekânıdır. Anlatıcı, yalnız kalabildiği ve düş kurabildiği için bu mekânda huzurludur. Neticede asmakat, düş kurduran ve koruyan; anlatıcının kendi iç sesini duymasını sağlayan mekân olarak işlevini kazanır.

Ev, insanı dış dünyanın tehlikelerinden koruyarak, ev-insan ilişkisinin önemli bir boyutunu ortaya koyar. *“Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar”* (Bachelard, 2014: 37). İnsanlar, dışsal ve içsel hayat yörüngelerini evde oluşturarak, eve “sığınmak olma” işlevini yüklerler. Ancak, evde kurulan ilişkiler bütünü, bazen bireyi tehdit altında bırakarak evi dışarıdan daha tehlikeli hale getirebilir. Ev, kendisinden beklenen işlevleri yerine getirmediğinde birey, evden kaçmak ister. Evden kaçış, başka bir eve sığınma ihtiyacını beraberinde getirir. Nalân Barbarosoğlu’nun “Kostümlü Hayalet” adlı öyküsünde, geçmişte yaşadığı evlerde olumsuz durumlarla karşılaşan bir kadın, kendi evini kurarak burada güvende olma arzusunu içinde taşımaktadır. Gülnaz, bir apartmanın yedinci katında tek başına yaşamaktadır. Gülnaz’ın evi öyküde, ayrıntılı olarak tasvir edilmese de, burası onun gündüzleri geldiği, öteki insanlardan kaçıp sığındığı bir mekândır:

“Güneş çekilip de akşamın alacası yayılmaya başlarken gecenin kara örtüsünden önce, apartman zemininde, kimsenin dönüp bakmadığı, atılacak eşyaların tikiştirildiği, kir pas içindeki merdiven altında bekleyen ruhum kıpırdanmaya başlar. Aynı apartmanın yedinci katında koltukaltılarım karıncalanır, bacaklarımda ürpertiler dolaşır, çenem ve kaşlarım havaya kalkar, belim dikleşir. Arka pencere önünde akşamın geceye dönmesini beklerim” (Barbarosoğlu, 2015: 9)

Öyküde, mekân ve eşya Gülnaz’ın duygularını yansıtan bir ayna olur. Kadının, kendi ruhunu merdiven altındaki eşyalara benzetmesi bu anlamda, dikkate değerdir. Çocuk yaşta, babasının ablasına tecavüz ettiğine şahit olan kadın, hayata karşı öfke doludur. Merdiven altının pisliği ve kalabalığı, aslında Gülnaz’ın öfkesi ve dağılımlığıdır. Gülnaz’ın geceyi beklerken arka pencere önünde oturması da anlamlıdır. Arka pencere, onun ruhunun derinliğinde sakladığı öteki Gülnaz’dır. Öteki Gülnaz, gece olduğunda sokağa çıkmaya hazırlanır; kostümünü giyip, makyajını tamamladıktan sonra sokağa çıkar. Sokakta kendisine yaklaşan adamlarla

birlikte olur ve onları boğarak öldürür. Hayatla kavgalı olan Gülnaz, onları öldürdükçe babasından ve eşi Tınaz'dan intikam aldığını hisseder. Evine döndüğünde ise; eski haline döner. Kendisi olabildiği tek yer, evidir:

“Hiçbir eve kapılanmadım bu büyük boğanın koynuna girdikten sonra. Evimi kurdum ve ilk kez ‘benim’ diye bildiğim bir evde uyudum, uyandım. Bütün gözleri dışarıda bıraktım. Korunduğum ve koruduğum bir ev istemiştim hayattan. Seslerin yükselmediği, gözlerin belermediği, kimsenin canının yanmadığı, korkuların girmediği, tedirginliklerin sızlatmadığı bir ev” (Barbarosoğlu, 2015: 19).

Geçmişteki evler, Gülnaz'ın acı ve korku dolu olduğu evlerdir. Şimdi kendisini güvende hissedebileceği, korkmadan yaşayabileceği bir eve ihtiyaç duyar. Gülnaz, evini kurduğunda bütün tehlikelerden korunacaktır. Onun için ev, mahremiyettir ve Gülnaz, evine kimseyi kabul etmez. *“Bu yüzden hiçbirinizi evimin kapısından içeri sokmadım. Evinize de girmedim”* (Barbarosoğlu, 2015: 19). Kadının kapılarını kimseye açmıyor oluşu, bir taraftan da hayata karşı güvensizliğini açığa vurur. Geçmişin evlerindeki “korunmasızlık”, bugünün evini dışarıya kapalı hale getirir. Gülnaz, kendisini korumaya çalıştığından, evini de koruma altına alır. Bu da, evin insan ruhuyla örtüşen yapısını bir kez daha ortaya koyar.

Öykü kişisi, yaşadığı evle umut-umutsuzluk düzleminde de bir ilişki kurar. Gece terk edilen ve gündüz yaşanan ev, Gülnaz'ın umutsuzluğunun mekânıdır. O, dışarıdaki insanların umutlu oldukları için gündüz dışarı çıktıklarını söyler: *“ Yeni bir günün umuduyla uyanacak umutsuzluğa alışmamış çoğu insan. Hayatlarının değişebileceğini sanan, avunmak isteyen çocuk ruhlar uyanacak Gülnaz”* (Barbarosoğlu, 2015: 20). Herkes uyandığında Gülnaz, uykuya dalacaktır. Düşlere dalıp, hayatını düşlerinde değiştirmeye çalışacaktır:

Evine dön Gülnaz, sıkı sıkıya çekilmiş perdelerinden sızan gün ışığında uyu. Arın gecelerin ve gündüzlerin tortularından. Fındık yeşili düşlere dal ve arın” (Barbarosoğlu,2015: 21). Neticede ev, öykünün sonunda öykü kişisinin düş kurarak arınma sağladığı bir mekân görünümündedir.

Sema Kaygusuz'un *Sandık Lekesi* adlı kitabında yer alan “Aşkâr” öyküsü, evin içerisinde bir oda olarak banyoyu, merkezi mekân olarak kurar. Öyküde, tecavüze uğradığı tahmin edilen Canan'ın, annesi Gülsüm'le kurduğu kimi zaman öfke, kimi zaman şefkat dolu iletişim anlatılır. Banyo, anne-kız arasındaki sırların saklandığı bir mekân olmasının yanında, Canan'ın bedenini ve ruhunu özgürleştirdiği bir mekândır:

“Tüm kalabalık görüntüsüne, ne yapılsa da bir türlü düzene girmeyen mekânsal eğretiliğine rağmen, ses geçirmeyen tek yer olan banyo, Canan'ın banyosu yani... Sessizce yapılabilecek her şeyi gürültülü bir özgürlüğe dönüştürme tekniğiyle, kızın en rahat ettiği yerd. Haldır huldur, söküle söküle soyunduğu biricik oda” (Kaygusuz, 2012: 63).

Evin ses geçirmeyen tek odası olması, banyoya “mahrem olanı koruma” gibi bir işlev yükler. Anne-kız arasında kalması gereken bazı olaylar, yalnızca banyoda konuşulur. Canan, Asım tarafından tecavüze uğramış ve annesi Asım'ı öldürmüştür. Bu durum, genç kızın ve annesinin yaralanmasına, hayata karşı öfke duymasına sebep olmuştur. İkisi de, banyoda suyla dövüşerek temizlenmeye çalışırlar. Anne, öfkelerini kızını kaynar sularla yıkayarak bastırmaya çalışırken; kızı yıkandıkça temizlendiğini hisseder. Banyo, anne-kız arasındaki *edilgen* dövüşle, öfke dolu bir arınma mekânına dönüşür. Gülsüm'ün suçluluk duygusu ve nefreti yıkandıkça azalır gibidir. Fakat Gülsüm, komşular anlamasın diye Asım'ın cenazesine gideceğini söyleyince, bu kez Canan öfkelenir. Kadın, kızının öfkesine saygı duyar. Kızının yaralarına şefkatli dokunuşlarla, merhem olmaya çalışır. Ancak Canan'ın banyodaki yıkanma töreni, onu acılarından uzaklaştırmaya yetmez. Canan için, banyoda olmakla teneşirde olmak arasında bir fark yoktur:

“Kütürdete kütürdete, kazıya kazıya, bastıra bastıra yıkadığı kızı istese de istemese de artık temizlenmişti. Bu arada Canan, teneşirde yıkanan Asım'ı bir saniye düşünüp gözünü açtı, onun yanında uzanmakla uzanmamak arasında bir fark var mıydı? Bilemedi” (Kaygusuz, 2012: 67).

Genç kızın büyük bir travma yaşadığı ortadadır. Bu travmanın etkisiyle, mekân daha da daralır, küçülür ve buradan kaçış aranır. Oysa kaçacak bir yer yoktur ve buradaki hapislik hali beraberinde arınmayı getirecektir. Öykünün sonunda Gülsüm, “aşkar” adı verilen kızıl renkte bir boyayla, kızının saçlarını boyar. Böylece arınma işlemi tamamlanmış olur. Mekân, kendisinden beklenen işlevi yerine getirerek, bireyde bir rahatlama hissi oluşturur.

Yalnızlık mekânı olarak evler ve odalar, kimi zaman bir yazarın yazarlık serüveni ile bütünleştirilerek kurulabilir. Sibel K. Türker'in “Ev Arkadaşı” adlı öyküsü, kitap yazma sürecinde eve kapanan bir kadının öyküsüdür. Kadın, aynı zamanda öykünün anlatıcısıdır. Anlatıcı, kiracısı olduğu eve taşındığı zaman kendisine “yerleşik” bir ruhun eşlik ettiğini hisseder. “Yerleşik” ruhun varlığı, yazarın bu evde misafir olacağını işaret eder gibidir:

“Burada bir ev sahibi gibi değil de uzun süreli bir konuk olacağımın farkına vararak içimi çektim. Uslu olursam ev beni kabul edecekti, yanlış davranışlarda bulunursam da bana acınmayacak, apar topar kapı dışarı edilecektim” (Türker, 2014: 55).

Ev, kadının karşı karşıya geldiği bir otorite olarak düşünülebilir. Kurallarına uyulmadığında insanı kapı dışarı eden ev, artık nesne olmaktan çıkarak özne haline gelir. Kadın için ev, insandan farksızdır. “Yerleşik” ruhtan kaynaklı tüm endişelerine rağmen kadın, bu evle kendisi arasında bağ kurar. Yalnız ve umutsuz ruhu, evin eskimişliğinde yankısını bulur. Bu yüzden kadın, evi sahiplenir; burada içsel bir huzura kavuşacağına inanır. Bunaldığı zamanlarda kaçıp sığınabileceği mekânı bulmuştur:

“Böylece ev, eskiliği ve umarsızlığıyla benim olmuştu sanki. Onu bu sevimsizliğiyle kendimin olmaya çağırıyordum alelacele, elinden kaçıp kurtulmaktan korkuyordum. Sadece küçük arka bahçesi bile, sıkıntılarımdan azade edecek gibiydi beni. Ölümlerden, içimdekilerden, çukurlarımdan. Sıkışırsam küçük arka bahçeye sığınacaktım” (Türker, 2014: 56).

İnsan, yaşadığı evi sahiplenirken eve kendi içselliğinden bazı değerler katar. Evdeki duvarların ve döşemelerin rengi, eşyaların dizilişi gibi özellikler, ev içinde yaşayan insanların karakteriyle benzeşmektedir. *“Evlerin içi en az dış özellikleri kadar mühimdir. E viçi bütün bir ev hayatı, evin ürettiği kültür ve duygu demektir”* (Alver, 2013b: 99). Öykünün anlatıcısı, kiracısı olduğu evin kurulu düzeninden bir süre sonra rahatsız olmaya başlar. Evin içindeki geçmiş zaman izlerini silmek için, evin içinde muhakkak bir değişim olmalıdır:

“Fakat sonunda yaşayıp gitmekte olan herkes gibi, kaçınılmaz bir biçimde eskiye savaş açtım. Evde büyük bir tadilata girişmem kaçınılmazdı bir bakıma” (Türker, 2014: 56).

Eski evdeki “yerleşik”, aslında yazarın bir türlü kurtulamadığı “öteki” insanlardır. Evin değişimi, bir bakıma “ötekiler” e karşı koyarak var olma çabasının sonucudur:

“...fakat bu evde en az onun kadar yerleşik olduğumu, kolay kolay pes etmeyeceğimi, uzun bir süre de bir yere kıpırdamayacağımı anlamasını istiyordum” (Türker, 2014: 57).

Öyküdeki evin, gerçeklikten uzaklaşarak anlatıcının gözünde fantastik bir mekâna dönüştüğü görülür. Anlatıcı, bu evde garip, olağanüstü varlıkların

bulduğuna inanır. Onca kiralık ev içinde gidip perili bir ev bulmuştur. Ancak o, perili evi ürkütücü bulmaz, burayı antika eşyalara benzetir: *“Antika koltuk alan birinin yaptığı ilk şey koltuğu kaplatmaktır, böylece her şey biraz dün biraz bugün olur. Eh, ben de onca tadilatı belki de bu mantıkla yaptırmıştım”* (Türker, 2014: 59). Evin tadilatı, geçmiş zaman izlerinin üstünü örtse de anlatıcı, bu izlerden tamamen kurtulmanın imkânsız olduğunu bilir. Ev, biraz geçmiş biraz bugün olmak zorundadır.

Öyküde, mekânla ilgili ayrıca üzerinde durulması gereken bir nokta da modern insanın evle kurduğu ilişkidir. Anlatıcı, modern insanın *kibirli* duruşunu, içinde geçmiş zaman izleri taşıyan evleri kabullenmemesini eleştirir:

“Perili evlerin modern zamanlardaki yeri neydi, bilmiyorum. Ama bir yeri olmaması gerektiğine emindim. Modern insan kendine güvenen ve kibirli olurdu. Onun kontrolü dışında hiçbir şey olamazdı, modern insan ölümlüydü bir kere” (Türker, 2014: 59).

Anlatıcı, kendisi de modern bir insan olduğundan her şeyi kontrol altında tutmalıdır. Zaten, evini de bu sebeple yenilemiştir. İronik olan ise yenilenmeye rağmen kadının, “yerleşik”ten kurtulamamış olmasıdır. Yerleşik, kadının içindeki kolektif ruhtur. Kolektif ruh, ne kadar kendinden uzak tutmaya çalışsa da bir yerlerden sızarak kadının düşüncelerine, ruhuna ve yazılarına bulaşır. Öyküde, aslı anlatılmak istenen düşünce, bir eserin yazarından bambaşka bir şey olduğudur. Kadının yerleşik’in müdahalelerini yıkıcı görmemesi, bu düşünceyi destekler. Yerleşik’in evdeki değişimlere ses çıkarmaması da kadının “öteki” olanla uzlaştığını gösterir. Öykünün sonunda kadın, kendi yazdıklarını değil onun yazdıklarını kitaplaştırır:

“Bir kitap nedir ki? Diye soruyordum kendimden emin, ellerimi havada oynatarak. Aslında hiç de bizim olmayan bir şeydir. Herkesin laneti ve ruhu bulaşmıştır ona” (Türker, 2014: 66).

Ümitsiz yazar, bir kitap yazma sürecinde, yaşadığı eve taşınmış; kitabını bitirdikten sonra bu evden ayrılmıştır. Kitabını bitirdikten sonra evden ayrılması, onun bilinçli bir şekilde eve yerleştiğini gösterir. “Yerleşik” ise tamamen anlatıcının zihninde oluşturduğu düşsel, sembolik bir karakterdir. Anlatıcı, evden ayrılırken “yerleşik” de onunla beraber evi terk etmiştir. Ev, bu süreçte kadının düşüncelerini ve düşlerini saklayan bir kap görevi üstlenmiştir. Ayrıca ev, bir yazarın belleği ile eş değerde tutularak; sembolik bir anlam yüklenmiştir.

Evin yalnızlık mekânı olarak öne çıktığı bir başka öykü, Güray Süngü'nün *Deli Gömleği* adlı kitabında yer alan “Bir Zamanlar Samatya’da” adlı öyküsüdür. Bu öyküde yalnızlık, yaşadığı toplumla uyuşamayan bir yazarın, kendi kabuğuna çekilmesi şeklinde görülür. Öykünün anlatıcısı, yaşlı bir yazardır. Gençliğinde âşık olduğu kadından karşılık göremeyince yazarın, herkesten ve her şeyden kaçıışı başlar. Nalân Hanım’la evlenip ondan çocuk sahibi olmasına rağmen, içindeki boşluk hiçbir zaman dolmaz. İsmi belirtilmeyen yazar, yaşlandığında ailesinden ayrılarak Samatya’nın arka mahallelerinden birinde, eski bir eve taşınır:

“Bu evi buldum. Binayı satın aldım, yerleştim. Altı sene oldu. Kapımı çalan yok. Birkaç sanatçı dost, birkaç entel sanat heveslisi dangalak, ara sıra mülakat için gazeteciler, dergiciler” (Süngü, 2015: 125).

Yazarın torunları ve çocukları, bayramlarda ve bazı özel günlerde kendisini ziyarete gelir. Bazen de marketin çırağı, kitapçıların elemanları da eve uğrayanlar arasındadır. Bunların dışında, evine girip çıkan fazla insan yoktur. Zaten adam, evine gelen ziyaretçileri pek istemez. Öteki insanları kendisine yabancı bulur. Gelenlerin sohbetinden keyif almaz, çabucak gitmelerini ister:

“Gittiler. Benim bu dar, karanlık, eski, izbe, rutubetli evde yapacak o kadar çok işim vardı ki; hemen onlarla ilgilendim” (Süngü, 2015:118).

Evin karanlığı, darlığı ve eskimişliği; yazarın ruh haline ayna olur. Öykü kişisi, umut dolu biri olsaydı evi geniş ve aydınlık olabilirdi. Ancak o, yalnızlığı tercih eden, umutsuz bir yazar olduğundan evi karanlık ve dardır. İçinin ışıksızlığı ve sıkışmışlığı mekâna yansımış durumdadır. Öyküde, evin yalnızlık mekânı olarak kurulmasının başka bir sebebi daha vardır: yazar olmak, hayata yalnızlığın penceresinden bakmaktır. Anlatıcının evine kimseyi davet etmemesi biraz da bu yüzdendir. O, bu evde kabuğuna çekilerek yazılarını yazmaktadır:

“Her odada, her odanın her köşesinde defterlerim var. Mesela koltukta oturuyorum ve bir şey düşünüyorum. Not etmem gerek. Kalkıp masaya geçersen ben artık koltukta otururken düşünen adam değilim, olmayacağım. Ama ben o şeyi koltukta otururken düşünüyordum ve bu yüzden o şeyi kâğıda geçirirken yine koltukta olmalıyım” (Süngü, 2015: 119).

Anlatıcının, odaların her birinde defter bulundurması, evi kelimelerin saklandığı bir mekân haline getirir. Ev içindeki eşyalara yüklenen değer de, bu noktada dikkatimizi çeker. “Ev, bizden bir şeyler taşıdığı zaman sıcaktır. Eşya, alıştığımız zaman bizimdir; onunla aramızda manevi bir sözleşme vardır” (Tekin,

2014: 152-153). Koltuktayken farklı, masadayken farklı düşünen yazar için eşya, nesne olmanın ötesinde, düşüncelerini muhafaza eden bir kutudur.

Yaşlı adamın evle kurduğu en güçlü bağ, anılar üzerinden kurduğu bağıdır. Geçmişte âşık olduğu kadına bir *arka mahallenin dar sokaklarından birindeki izbe evde* rastladığından, bugün oturduğu evle, geçmişteki ev arasında benzerlik kurar. “*Hülyalar sayesinde, yaşamımızdaki çeşitli konutlar iç içe geçer ve eski günlerin hazinelerini korur*” (Bachelard, 2014: 36). Adam, belleğinde iz bırakan anılarını, bu evle şimdiki zamana taşıdığından evine bağlanır. Yenilgilerden ibaret olan hayatını, düşlerinde yıkıp yeniden yaratarak benliğini bulmaya çalışır. Oldukça yaşlı olan adamın, kimseden beklentisi yoktur, yalnızca anıları vardır. Gençliğinde yazdığı acıklı hikâyeleri de artık yazamaz; çünkü umudu tükenmiştir:

“*Çünkü artık umudum yok. Umudum olmadığı için, ne aşkı ne acıyı anlatamıyorum. Geriye teknik ve bir de çiçeklerle böcekler kalıyor. Seni ne öldürdü Deniz? Aşk ve acıyla yoğrulmuş kelimelerin vardı da, onları mı yitirdin sen de?*” (Süngü, 2015: 127).

Öyküdeki evin yalnızca yalnızlığın değil umutsuzluğun da mekânı olduğu görülmektedir. Yaşlı adamın, geçmişte yazdığı kitapları okuyan genç kızın intiharı ise anlamlı bir ölümdür. Deniz, aslında umudu ve beklentisi olan insanların bile yıllar içinde umutlarını kaybettikleri, hatta onları yazmaya iten coşkuyu ve acıyı bile kaybettikleri için intihar eder. Fakat anlatıcı, oldukça yaşlı olduğundan intihar etmek için bile geç kalmıştır:

“*Basit*” dedim. Artık yazmıyorum. Küçük bir evim var ve oldukça yaşlıyım. Huzur içinde ölmeyi planlıyorum. Yapacak başka bir işim yok” (Süngü, 2015: 130).

Deniz’in ölümü, anlatıcıyı daha da umutsuz hale getirmiş, artık yazı yazmayı da bırakmıştır. Yaşamakla ölmek arasında fark göremediğinden intihar etmeyen adam, evinde anılarına sığınarak huzurlu bir ölümü beklemeye karar verir. Mekân, yine öykü kişisini saklayan, koruyan, güvende tutan işleviyle öyküdeki yerini almıştır.

“*Sarmaşık*” öyküsü, Yekta Kopan’ın *Bir De Baktım Yoksun* adlı kitabındaki ilk öyküdür. “*Sarmaşık*” ta, bir yayınevinde yazarlık yapan anlatıcının, geçmişiyile hesaplaşması anlatılır. Öykü, baba-oğul ve kurmaca-gerçeklik çatışması düzleminde ilerler. “*Yazar-anlatıcı oğul, yazar-babayı kaybetmiştir, bu kaybın yarattığı travmatik durum ve yokluğun yol açtığı durumlar öyküleştirilir*” (Tosun, 2015:248).

Öykünün mekânları, kahramanın travmatik durumunu yansıtacak biçimde seçilmiştir. Öyküde, kahramanla ilişkilendirilen dört ev söz konusudur:

- 1- Yeşil Ev
- 2- Sacayağı Sokak'taki ev
- 3- Çocukluk ve gençliğin evi
- 4- Anlatıcının şimdiki evi

Anlatıcı, yaşamı boyunca üç evde oturmuştur: “*Bir üçgenin içinde geçti ömrüm*” (Kopan, 2014: 16). Bunlardan ilki, Sacayağı Sokak'taki evdir. İkinci ev, bu eve yakın bir sokakta yer alan, kahramanın çocukluğunu ve gençliğini geçirdiği evdir. Üçüncü ev, diğer evlerle aynı mahallede bulunan, kahramanın evlendikten sonra eşi Melek Hanım'la beraber yaşadığı evdir. Öykünün dördüncü evi ise kahramanın “*üçgenin içi*” dediği evlerin kesiştiği noktadır. Anlatıcı, Yeşil Ev'de yaşamamıştır. Ancak, Yeşil Ev; gerçeklikten ziyade kurgusal dünyaya kapı aralayan yapısıyla, öykünün merkezi mekânı olarak kurulur.

Yeşil Ev, öykünün merkezi mekânını teşkil eder. Bu ev, Sacayağı Sokağın hemen başında yer almaktadır:

“*Sokağın hemen başındaki bu yıkıntıya, bahçe içindeki iki katlı bu ahşap eve, üst kat pencere pervazlarının yeşili nedeniyle herkes Yeşil Ev derdi. Birbirine düşman beşkardeşin bitmek bilmez kavgası-ihtirası yüzünden onlarca yıldır bomboş, kaderine terk edilmiş, öylece durur sokağın köşesinde*” (Kopan, 2014: 16).

Yeşil Ev'in sahipsiz, bomboş görüntüsü çocukluğunda, kahramana korku verir. Ev hakkında, mahallelinin ve babasının ürkütücü hikâyeler anlatması da onu etkiler. Şimdi, orta yaşlarda olan anlatıcı için Yeşil Ev, geçmişin bir imgesi; bir türlü kurtulamadığı bunalımlarıdır:

“*Mahallelinin iç sıkıntısını benim çocukluk korkularımı dillendirmekten başka hiçbir işe yaramayan sidik kokulu bir bina Goncagül'ü bulacağım yer olacaktı. En azından o anda tek umudum buydu*” (Kopan, 2014: 17).

Anlatıcı, bir sabah kedisi Goncagül'ü apartmanın önünde göremeyince şaşırır. Goncagül'ün kaçıp Yeşil Ev'e saklandığını düşünür. O sabah, işe gitmeyerek Yeşil Ev'in olduğu sokağa doğru yürür. Evin ön bahçesine gelir. Burada babasının Yeşil Ev'le ilgili anlattığı hikâyeyi hatırlar ve düşüncelere dalar:

“*Yeşil Ev'in bahçesine kuru mama dökerken bir yandan da babamın bu tuhaf hikâyesini düşünüyordum. On yaşında bir çocuğa böyle bir hikâye anlatmak bir bakış açısına göre saçmalık olabilirdi. Ama ben her zaman babamla aramızda*

bize özel bir iletişim olduğuna inanırdı. Kurmaca üzerinden gerçekliği anlamaya çalışmak, genetik sürekliliğimizin önemli bir parçasıydı” (Kopan, 2014: 19).

Baba-oğlun kurmaca üzerinden gerçekliği anlama çabası, mekânın işlevselliğine de vurgu yapar. Geçmişte olduğu gibi, bugün de Yeşil Ev, gerçeküstü olayların sahnesi durumundadır. Geçmişle hesaplaşarak, yitirdiği benliğini arayan oğul için Yeşil Ev, somut varlığından uzaklaşır; düşsel bir mekân haline gelir:

“Yeşil Ev’in köşesinden dönüp arka bahçeye adımımı attığımda görünmez bir sınırı geçmiş gibi oldum. Havanın kokusu, bitki örtüsü, dış dünyanın sesi. Hepsi bir anda değişti” (Kopan, 2014: 20).

Evin ön bahçesinden arka bahçeye geçişle birlikte mekân da farklılaşır. Anlatıcı, bilinmeyen bir dünyaya girmiş gibi olur. Burada babasının hayaliyle karşılaşır ve onunla konuşmaya başlar. Anlatıcının konuştuğu ses, aslında kendi iç sesidir. Arka bahçe, onun iç sesinin yankı bulduğu mekândır. Karşılaşma mekânının arka bahçe olarak seçilmesi de, oldukça anlamlıdır. Ön bahçe, oğlun şimdiki yaşantısını simgelerken; arka bahçe, babayla yaşanan geçmişi simgeler. Hayatını babasının isteklerine göre şekillendiren bir adamın pişmanlığı ve ezikliği, arka bahçenin bütün renklerini değiştirir:

“Garip bir rengi vardı arka bahçenin, sarı ile grinin hiç görmediğim bir karışımı. Bütün bitkiler griyle oyun oynarken, gökyüzü sanki doğal hali buymuş gibi kirli bir sarıya boyanmıştı” (Kopan, 2014: 24).

Bahçenin tasvirinde, sarı rengin seçilmesi, sonbaharı akla getirir. Sevdiklerini birer birer kaybederek yalnızlaşan anlatıcı, adeta yaprak dökümü yaşamaktadır. Geçmiş, onun için kirli ve donuk renklerin karışımı gibi bir şeydir. Grinin belirsizliği çağrıştıran bir renk olması da, anlatıcının belirsiz, çelişkilerle dolu yaşantısını simgeler.

Anlatıcı-oğlun babasıyla hesaplaşması, baba-oğul dönüşümünü ortaya koyar niteliktedir. Oğul, babası yazar olduğu için yazarlığı seçmiş; babasının çalıştığı yayınevinde çalışmaya başlamıştır. Babasının annesiyle yaşadığı sorunlara benzer şekilde, kendisi de eşiyle sorunlar yaşamaktadır. Gerçek dünyadan kopuk olması da babasından gelen genetik bir özelliğidir. Bütün yaşantısı babasınıninkine benzemiştir. Bu benzerlik, anlatıcının kaderidir. Kaderi onu hapsedmiştir. Hapsedildiği yerden çıkmak için, geçmişle hesaplaşır:

“Böyledir hesaplaşmalar, irin akar, kötü bir koku yayılır ortalığa. Yaranın kabuğu düşünce hafif bir rüzgâr bile sızlatmaya yeter. İkimiz de iyileşmek istiyorduk” (Kopan, 2014: 28).

Bu noktadan sonra Yeşil Ev, anlatıcının kendi iç sesiyle kavga ederek, arınma sağladığı bir mekâna dönüşür. Anlatıcı, babasının hayaliyle kimi zaman öfkeli, kimi zaman sevecen konuşmalar yaparak, zihnindeki bunalımlı düşüncelerden arınır. Babasına içini dökerek ondan güç alır. Arka bahçe, içsel yolculuğun mekânı olarak, gerçek değerini kazanır. Anlatıcının içinin dökülüşü ise; yine kendine doğrudur. İçsel yolculuk sona erdiğinde, yazar-kahramanın Yeşil Ev’e bakış açısı değişir:

“Yolun karşısına geçtim. Yeşil Ev’e bir kez daha bakmak istiyordum. Çocukluk teknesinin içinde korku hamuruyla karıştırıp munciklayarak macun haline getirdiğim bu imgeyi orta yaşını geride bırakmış bir adamın gözüyle görmeliydim artık. Büyümeliydim. Büyümek, ezberlenmiş bir imgeyi yeni yaşa, yeni hayata transfer edebilme becerisiydi belki de. Kararımı verdim; artık Hopper’ın House by the Railroad tablosundaki eve benzetecektim bu yıkıntıyı” (Kopan, 2014: 42).

Kopan’ın bu öyküde baba-oğul çatışmasını temele aldığı daha önce söylenmişti. Baba-oğul çatışması, öykünün sonlarına doğru, baba ile yaşanan geçmişi kabullenme, doğrusu kendini kabullenmeye doğru yol alır. Öykü boyunca kendi iç sesiyle konuşan anlatıcı, yeniden yazı yazabilmek için bir çıkış noktası arar durur. Düşsel bir dünyada, içsel hesaplaşmasını tamamlayarak arınma sağlayan anlatıcı, mekâna pozitif bir değer yükler. Mekâna yüklenen pozitif veya negatif değerler, insanların yaşanmışlığıyla doğru orantılıdır. Öykü kişinin zihnindeki Yeşil Ev imgesini değiştirmesi, içsel bir huzura kavuşmasıyla ilgilidir.

Yeşil Ev’de geçen baba-oğul hesaplaşmasında, öykü kişinin geriye dönüşlerle anlattığı Sacayağı Sokak’taki ev; anılarını saklayan mekânlardan sadece biridir. Bu ev, Yeşil Ev’le aynı sokaktadır. Anlatıcı, bu evde doğmuş; çocukluğunun büyük bir kısmını da burada geçirmiştir:

“Hayatım boyunca üç evde oturdum; Sacayağı Sokak’taki doğduğum tek katlı ev en unutulmaz anılarımla doludur” (Kopan, 2014: 16).

Öykü kişinin geçmiş yaşantıları, bu ilk evinden ayrı olarak düşünülemez. *Dinlemesini bilen biri için geçmişteki ev bir yankılar geometrisi değil midir?* (Bachelard, 2014: 91). Anlatıcı, ruhunda derin yaralar açan çocukluk anılarının

çoğunu burada yaşamıştır. Anne-babasının bitmek bilmeyen kavgaları, yazar-babanın anlattığı tuhaf hikâyeler yine bu evde anlatıcının zihnine kazınmıştır:

“Sonra bir sessizlik olurdu, ev susardı, sobadaki kömür susardı, içindeki rakamlar susardı. Bir tek sokak lambasının otuz saniyede bir odama yolladığı gölgelerin fısıltısı kalırdı. Bulutları-gölgeleri bildiğim dünyanın şekilleriyle adlandırmayı sevmeyişim için bakamazdım duvardaki karaltılara, kulaklarımı tıkdım o fısıltıları duymamak için” (Kopan, 2014: 30).

Gece olduğunda, babanın evden gidişiyile ev sessizleşir, soğuk bir mekân haline gelir. Baba, evdeki durumdan etkilenmesin diye oğlunu *Duvardaki Geçit* masalı ile kandırır. Anlatıcı, babasının birtakım özel güçleri olduğunu düşünür. İnandığı masallar, onu büyü ve belirsizliklerle dolu bir dünyanın içine çeker:

“Benim babam farklıydı. Evimiz de özel bir evdi. Koridorun sonundaki duvarda özel bir geçit vardı. Geceleri ben uyduktan sonra babamın sihirli güçleri devreye giriyordu, kimsenin yapamayacağı bir hareketle, o geçitten çıkıp gidiyordu. Başka bir dünyaya geçiyordu, herkesin birbirine hikâyeler anlattığı bir dünyaya” (Kopan, 2014: 31).

Bugünün penceresinden geçmişe bakan öykü kişisi, babasına karşı öfke duyar. Çünkü yaşadığı çikışsızlığın sebeplerinden biri de kurmaca ile gerçekliği birbirine karıştırmasıdır. Fakat anlatıcının öykü boyunca arka planda anlattığı yazarlık serüvenin şekillenmesi, babasıyla yaşadığı geçmişin sonucudur. Sacayağı Sokak'ta yer alan ev de anlatıcının kurmaca dünyasını biçimlendiren bir “sacayağı” niteliğindedir.

Öykü kişisinin yaşadığı ikinci ev, Sacayağı Sokağın bir üst sokağında yer alan, dört odalı bir evdir:

“Dedem o evi yıktırıp yerine apartman diktirtmeye karar verdiğinde bir üst sokaktaki eve taşınmıştık. Annem dört odalı o evde öyle rahat etti ki apartman bittiğinde de geri dönmedik” (Kopan, 2014: 16).

Öykü kişisi, çocukluğunun bir kısmını ve gençliğini bu evde geçirmiştir. Bunun dışında evle ilgili başka bir ayrıntı, öyküde yer almaz.

Kahramanın yaşadığı üçüncü ev, bir zamanlar eşi Melek Hanım'la beraber kaldığı apartman dairesidir. *“Hayatımın üçüncü evi de Melek'le tuttuğumuz ev oldu. Annem buldu bu evi, “İki sokak yukarıda tam size göre bir yer var,” dedi, hemen kontrat yaptık”* (Kopan, 2014: 16). Öykü kişisi, Melek Hanım'dan ayrılınca bu evde tek başına yaşamaya başlamıştır:

“Eve girdim. Sessiz. Boş” (Kopan, 2014: 44).

Necip Tosun, yazma sorununun ve öykünün yazılış serüveninin Yekta Kopan’ın öykülerinde en temel izlek olduğunu belirtir (Tosun, 2015:245). Bu öyküde de anlatıcı, yazma sorununu çözmek için babasıyla yaşadığı geçmişe döner. İç hesaplaşmasını tamamladıktan sonra, evine dönerek yeniden yazmaya başlar. Şimdiki zamanın evi, anlatıcının yalnızlık mekânıdır. Ruhunu saran belirsizliklerden yazı yazarak kurtulacaktır:

“Bir şişe bira açıp çalışma masama oturdum. Bugünden, bugün yaşadıklarımın ruhumda açtığı deliklerden ancak yazarak kurtulabilirdim. Babamın sözünü dinlemeliydim, yazmalıydım” (Kopan, 2014: 44).

Baba-oğul çatışması öykü sonlarına doğru kendini ve geçmişini kabullenmeye doğru gider. Anlatıcının konuştuğu iç ses, kaderini kabullenen yumuşak bir tonda konuşmaya devam eder:

“Bir gölge gibi dolaştım evin içinde. Odalardan biri tam orta yerde duran ütü masasını saymazsak, boş. Çocuk odası yaparız burayı, demiştik. Buzdolabında son bir şişe bira, yüzüne bakmaya değmez kahvaltılıklar, küflenmiş salça konservesi, mide bulandırıcı görüntüler” (Kopan, 2014: 45).

Bir zamanlar bu evde kurulan düşler, anlatıcının zihninden geçmeye başlar. Ev, yeniden düş kurdurma, anıları saklama işleviyle belirir. Anlatıcı, Melek Hanım’ın evden ayrılırken kendisine bıraktığı mektubu okur ve tekrar kendisiyle yüzleşmeye başlar. Melek Hanım, mektubunda eşine şöyle seslenir:

“Senin gidişlerin, kaçışların bile hayalimdi. Ben bunu başaramıyorum, kendimi gerçeklikten koparamıyorum. O yüzden ben ”gerçekten” gidiyorum.” (Kopan, 2014: 46).

Bu noktada, öykü kişinin gerçek dünyadan kopuk yaşadığı, bir kez daha vurgulanır. Melek Hanım, onun kurmaca bir dünyada yaşadığının farkındadır. Anlatıcı, yaşadığı her evi, düşsel bir mekân haline getirmiştir. Şimdi yalnız başına kaldığı evde, duvarda bir geçit olduğunu hayal etmeye başlar. Yazar, zaman zaman gerçek hayata dönüş yapmış gibi görünse de; düşsel bir dünyada yaşamaktadır. Öykünün sonunda, kedisi Goncağül’ün hayalini görür ve kedi duvardaki geçitten geçerek kaybolur. Böylelikle yazar, sahip olduğu tek gerçekliği de kaybetmiş olur. Kaderine mahkûm olan öykü kişisi için evin şekli, rengi ve görüntüsü değişir:

“İlk kez bu kadar cesurdum, ilk kez başkaları umurumda değildi, ilk kez yaşadığım bir evde gökkuşağının ışığını görüyordum, ilk kez bu güne kadar yazdığım

bütün hikâyelerin kelimeleri tropikal çiçekler gibi yollarıma seriliyordu, ilk kez görüyordum koridor duvarlarının Yeşil Ev'in panjurlarından bile korkutucu bir renge boyanmış olduğunu, altın sarısı bir dere suluyordu evimdeki doğayı..." (Kopan, 2014: 48).

Öyküdeki yazar için ev, geçmişle hesaplaşmasını ve arınmasını sağlayan işleviyle belirginleşir. Yazar, arınma sağladıktan sonra, yazı hayatına geri döndüğünden; evin düşlere kapı aralayan, düşleyeni koruyan işlevi de vurgulamış olur.

Murat Gülsoy'un *Bu Kitabı Çalın* adlı öykü kitabında yer alan "Hasta Bir Konak" öyküsünde ise mekân, eski bir konaktır. Öykü, Edip Cansever'in "Ben Ruhi Bey Nasılım" şiirinden izler taşımaktadır. Öyküde, üniversite öğrencisi Tuğrul, kırmızı bir konağın odalarından birinde kiracı olarak kalmaktadır. Tuğrul, kiraladığı odayı doğru dürüst incelemeyen, penceresinden bir parça denizin gözüktüğünü saptayınca ve kirasını da uygun bulunca, buraya yerleşmiştir:

"Eski iki katlı ahşap bir evdi. Arkada büyük ıhlamur, erik ve manolya ağaçları olan bakımsız bir bahçesi vardı. Sağda solda paslı bahçe sandalyeleri, çoktan yosun tutmuş küçük bir süs havuzu, iki ağaç arasına bir zamanlar gerilip insanların hoşça zaman geçirdikleri bir hamak eskisi bahçeye, bu evde yaşayan herkesin çoktan ölmüş olduğu izlenimini vermeye yetiyordu" (Gülsoy, 2013: 125-126).

Evin, ahşap, iki katlı olması, bahçeli oluşu, bahçedeki havuz ve hamak, buranın bir "eski konak" olduğunu kesinleştirir. Evin eski ve bakımsız bir mekân olarak tasvir edilişi, ilk bakışta huzursuzluğu çağrıştırır. Kiralık ev ararken, Tuğrul'un sevgilisiyle beraber bakmaya gittiği konak, ona tuhaf ve korku dolu gelir. Bütün ürkütücü yanlarına rağmen Tuğrul, bu konakta huzurlu olacağına inanır. Çocukluğu ve gençliği yurtlarda geçtiğinden, Tuğrul'a bu ev cennet gibi gelir. Geçmişine dair birtakım izlere de burada rastlayacağını düşünür. "Yosunlu havuzun dibinde koyu yeşil bir çocuğun gölgesi" onu beklemektedir. Tuğrul, gerçek benliğini bulamayan, "öteki" olduğunun farkında olan öykü kişilerinden biridir. Bu yüzden, ruhundaki boşluğu bir türlü dolduramaz. Aç ruhunu doyurabilmek için değişik insanlarla arkadaşlık kurar. Yakın çevresi, yazıp çizen bir gruptan oluşurken; kız arkadaşlarını eğlenceli ve uçarı insanlardan seçer. Bu şekilde bir yaşam tarzını sürdürebilmek için de konakta tek başına kalmayı seçer:

“Eve çıkma kararını da bu tarz bir hayatı daha iyi yürütebilmek için vermişti. Kendine ait bir evi, en azından bir odası olmalıydı. Olmuştu da... Ve şimdi dudakları ıslak bir kadının gölgesiyle kirlenmiş duvarlar onu sonsuz bir sabırla bekliyordu” (Gülsoy, 2013: 127).

Çelişkilerle dolu, bölünmüş yaşantısı Tuğrul’un var oluş sebebini aramasıyla ilgilidir. Yazıp çizen arkadaşlarından sıkıldığında, eğlenceli diğer grubun üyelerinin yanına kaçar. Bütün insanlardan kaçmak istediğinde ise evine gelir:

“Yeni evinde rahatı yerindeydi. Hamağı onarmıştı ve sabahları kahvaltı ettikten sonra eline bir kitap alıp bu hamakta kestirmeyi alışkanlık haline getirmişti. İhlamur kokularıyla kendinden geçen genç bedeni gelecekte kendini bekleyen zor günler için güç depoluyordu” (Gülsoy, 2013: 127).

Ev, zaman geçtikçe Tuğrul’un daha çok vakit geçirdiği, hayallere daldığı yalnızlık mekânı haline gelir. Arkadaşlarını ve sevgililerini evine davet etmez. *“Varlığından tam olarak emin olamadığı bir şeylerin dünyasından uzak durmaya çalışıyordu sanki. Sanki kapalı odaların ardında bazı gölgeler onu bekliyordu”* (Gülsoy, 2013: 128). Tuğrul, evin geçmiş yaşantılarını hayal ederek kendisine benzeyen insanları arar. Zaten öykü boyunca Tuğrul, kendisine benzeyen insanları aramaktadır. Benzerlerini bulmak için arkadaşlarına bir dergi çıkarmayı bile teklif eder. Toplumdaki insanları, kendi düşündükleri şekle sokmak mümkün olmadığından, hiç olmazsa benzerlerini aramalıdır. Ali Fuat, Zeynep, Kemal ve Candan’la beraber bir dergi çıkarırlar. Ancak olaylar, Tuğrul’un umduğu gibi gelişmez. Tuğrul, üniversite derslerine ve dergiye ayrı ayrı zaman ayırmaktan yorulur. Sıklıkla evine kapanmaya ve zamansız uykulara dalmaya başlar. Bir akşamüstü Zeynep’in konağa gelmesiyle, Tuğrul ve Zeynep arasında aşk başlar. Zeynep ve Tuğrul’un kapalı kapılar ardındaki aşkı öğrenilince, arkadaşlar arasında gerginlik oluşur; çünkü Kemal de uzun zamandır Zeynep’ten hoşlanmaktadır. Dergi de başarısız olunca Tuğrul, Zeynep’ten ve diğer arkadaşlarından uzaklaşma kararı alır:

“O yüzden daha sık eve kapanır olmuştu. Huzurlu bir yalnızlıktı ev. Bahçesinde yalnızca geçmiş zaman rüzgârlarının estiği bu kırmızı konak, onu sadık bir sevgili gibi bekliyordu” (Gülsoy, 2013: 132).

Kırmızı Konak, Tuğrul’un huzur bulduğu ve kendini ait hissettiği tek mekândır. Çevresindeki insanlarla kurduğu sorunlu ilişkiler ve yazın hayatında yaşadığı başarısızlıklar; Tuğrul’un içine kapanmasına ve hayali bir dünyada

yaşamına sebep olur. Konağa kapanarak, kayboluşunun sebebini düşünür. Onun kayboluşu, babadan oğula geçen bir kaderdir ve kaderden kurtulmak mümkün değildir. Böylelikle ev, baba-oğul dönüşümünün de sorgulandığı bir mekâna dönüşür:

“Bütün gün duvardaki eskiden asılı olan resimlerden kalan izlere bakarak düşünüyor, bir yaşamın nasıl bu kadar çabuk tüketildiğine şaşıyordu. Becerememişti. Bunu hissediyordu. O da babasının izlerini takip etmişti bilmeksizin. Ya da kader diye bir şey vardı ve bu babadan oğula geçiyordu” (Gülsoy, 2013: 133).

Öykünün sonlarına doğru Tuğrul, konağın sahibi olan yaşlı adamdan, konağın hikâyesini dinlemeye karar verir. Her akşam adamla oturup rakı içmeye başlar. Yaşlı adamın anlattıkları, Ruhi Bey’in hikâyesidir. Tuğrul, Edip Cansever’in dizelerini, konağın geçmiş yaşantılarında bulur. Öykünün belirli kısımlarında “Ben Ruhi Bey Nasılım” şiirine göndermeler yapılır. Özellikle şiirin “Limonluktaki Yangın” bölümüne geniş bir yer verilir. Ruhi Bey, Tuğrul’un hayal dünyasında yeniden canlandırılır:

“O anlattıkça Tuğrul bu evin tahtalarına karanlık köşelerine sinmiş eski hayatın kokusunu daha iyi hissediyordu” (Gülsoy, 2013: 134).

Konak, Tuğrul’un düşlerinde yeniden bir kader oluşturduğu mekân haline gelir. Ev sahibiyle kurulan iletişim, sadece bir yanılsamadır. Öykü, bu noktada fantastik bir atmosferin içine girer. Öykü kişisi, çocukluğunun acılarını, Ruhi Bey’in yaşadıklarına benzeterek, konağa hapsedilen kaderini yenmek ister:

“Tuğrul, kendi geçmişi ile birlikte kendi yaşamını Ruhi Bey ve diğerleri ile değiştirmişti. Tuğrul kendi kaderinden kaçarak korkunç bir yalnızlığın hüküm sürdüğü evin karanlık gölgesine saklanmıştı. Tuğrul artık bu evde yaşayan bir hayaletti. Peki, ev sahibi kimdi?” (Gülsoy, 2013: 135).

Öyküde metinler arası geçişlerle konağa yüklenen değer, kurmaca-gerçeklik çatışmasının izlerini taşır. Bu düzlemde öykü kişisi, ruhunun derinliğinde var olan acılarını, hayallere sığınarak hafifletmeye çalışır. Esasen ev, bireyin kaçıp sığındığı mekân olur. Aynı zamanda kentli bir şairin, şiirinden yola çıkılarak mekânın kurgulanması, duvardaki izler, öykü kahramanın uğraştığı işler, dergi çıkarması; öykü kahramanının rahat edeceği bir mekân aradığının ipucunu verir. Öyküde bunun yolu, bir şiirde geçen mekânların içinde yaşamak olur. Böylelikle şiirin de bu öyküde mekân olarak kullanıldığı görülür.

Ayşe Demir, Türk edebiyatında evin, ‘düş kuramı koruma’ görevinden önce, aileyi koruma ve onu bir arada tutma görevini üstlendiğini söyler (Demir, 2011: 19). Modern yaşam tarzının bir getirisi olarak bireyin ortaya çıkışı, evin bu işlevini geri plana itmiş gibi görünse de ev, aile olabilmenin en temel göstergesidir. Selvigül Kandoğmuş Şahin’in “Amcamın Evi” adlı öyküsünde de ev, aileyi kuran; bir arada tutan işleviyle öne çıkar. Öyküde iki farklı ev tasviri vardır: Anlatıcının ailesiyle birlikte kaldığı ev, amcasının evi. Murat, bugünden geçmişe bakarak çocukluğunun evlerini anlatır. Anlatıcı, kendi evinde bulamadığı sıcaklığı ve huzuru amcasının evinde bulur. Çünkü bu evde güzel yemekler pişer, amcası çocuklarıyla oyun oynar ve anne-baba arasında saygılı bir iletişim vardır. İnsan, içsel dinginlik yaşadığı mekânlara gitme eğilimindedir. Murat, babasından sevgi ve ilgi göremediğinden sürekli bahaneler uydurarak amcasının evine gelir. Burası hem sıcaktır hem de sevgi dolu bir yuvadır:

“Önce yüzüme sıcak bir hava çarpıyor. İçeriden gelen kokuyla içim bir tuhaf. Beni mest eden bu kokuyu bir türlü tarif edemiyorum. Mutfaktaki yemek kokusu, yayla çorbasının nanesinden mi, yoksa güveçten mi, ya da kaynayan adaçayıyla karışık ihlamurdan mı geliyor bir türlü ayırımına varamıyorum. Ama mest oluyorum. Soğuktan kızaran yanaklarım, şimdi sıcaktan al al olmuş” (Şahin, 2015: 73).

Evin fiziksel manadaki sıcaklığı, insana korunduğunu ve güvende olduğunu hissettirir. Ancak manevi bir sıcaklık olmadığında; sobanın yanmasının, ocağın tütmesinin bir değeri yoktur. Manevi sıcaklık ise ancak aile bireyleri arasındaki sevgi ile sağlanır. Anne, yuvaya asıl biçimini veren kişi olarak anaçtır, toparlayıcı ve düzenleyicidir. Evdeki ocağın tütmesi, babadan çok anneye yüklenen bir sorumluluktur. Baba da evin direğidir, evi koruyup kollayandır. Bu öyküde baba ile ev özdeşleştirilmiş; babanın koruyucu olmaktan uzak, sert ve soğuk kimliği evin temel işlevlerine gölge düşürmüştür. Dolayısıyla öykü kişisi, evinden uzaklaşarak başka bir eve sığınma ihtiyacı duymuştur. Murat için, örnek baba modeli amcasıdır ve dolayısıyla örnek ev modeli amcasının evidir:

“Bu evde, takla atan, oynayan, kahkahalarla gülen çocuklardan birinin yerinde olmayı nasıl da isterdim. Çocuk aklımla geceleri dua ederdim. Allah’ım bir çocuğu da ben olayım diye” (Şahin, 2015: 75).

Ev ile aile arasındaki ilişki çift yönlüdür. Aile evi oluştururken; ev de içinde yaşayan bireylerle birlikte bir kimlik kazanır. Anlatıcının yaşadığı evle olan

bağısızlığı, babasının evde yarattığı olumsuz atmosferle ilgilidir. Babası, evde kömür olmasına rağmen sadece akşamları bir saat sobanın yanmasına izin verir. Elektrik faturası çok gelmesin diye ışıkları söndürürler ve karanlıkta otururlar. Üstelik babası, eşine ve Murat'a şiddet uygular. Çocuk, babasından hiçbir zaman sevgi göremez. Murat'ın evine dair kurduğu cümleler, bu iletişimsizliğin mekâna yansımaya örnek oluşturur:

“Ben bu karanlığa ve soğuğa alıştım artık. Bizimle hiç konuşmaz. Hiç konuşmaz, çalışmaz, sokağa çıkmaz, öylece oturur. Bir heykel soğukluğunda hep oturur. Ellerinin sıcaklığı değmez elime. Saçlarım hasrettir baba dokunuşuna. Gözlerini daima kırıştırır ve göz göze gelmemize imkân yoktur” (Şahin, 2015: 77).

Anlatıcı, babasının iletişimsizliği yüzünden evsizleşmiştir. Babasının ruhundaki karanlık, soğukluk eve yansımış; çocuğun kendisini eve ait hissedememesine yol açmıştır. Öyküde, mekândan beklenen güven, aslında babadan beklenmektedir. Baba, fiziksel ve ruhsal açıdan güçlü bir otorite olarak görülmüş; otoritenin yanlışlığı çocuğu başka otoriteler aramaya itmiştir. Amcanın evi, özlemi duyulan korumacı otoritenin simgesi olmuştur.

Hüseyin Su'nun “Giden Gün Ömürdendir” adlı öyküsünde, Nafiz Bey'in ailesiyle birlikte yaşadığı ev, küçük bir kasabada bulunmaktadır. Burası aile ilişkilerinin samimiyetini ve sıcaklığını koruyan, huzurlu bir yuvadır. Nafiz Bey, yaşadığı kasabanın esnaflarından biridir. Geleneksel değerlere bağlı olan Nafiz Bey, kasabada yaşanan değişimlere ayak uyduramaz. Modern yaşamın kasabayı eski halinden uzaklaştırarak yeni kılıklara sokması, onu rahatsız eder. Öykü kişisi, dış mekândan kopmaya başlayınca iç mekânlara sığınır. Daha doğrusu, değişimi kabullenmek zorunda olmadığı, alışkanlıklarını devam ettirebildiği mekânlarda huzur bulur. *Uzun Çarşı*'daki dükkânı ve evi arasında gidip gelmeye başlar:

“Her geçen gün biraz daha, hiç kimseye küsmeden küskün bir hayata, hiç kimseye darılmadan dargın bir gönüle sahip oluyordu. İnsanlarla sözü sohbeti bitiyor, ilişkileri çürük ip yumağı gibi çekip açtıkça kopuveriyor, zaman ve mekân daralıyordu” (Su, 2015: 25).

Nafiz Bey, çocukluğundan beri yaşadığı kasabanın yeni halini bir türlü kabullenemez. Bu durum onun içine kapanmasına, insanlardan uzaklaşmasına sebep olur. Ruhsal olarak içe kapanma, mekânsal bir kapanmayı da beraberinde getirir. Adam, sessizce kendisini ait hissedebildiği evine çekilir. Ev, maddi ve manevi

anlamda gelenekseli devam ettiren bir yapı olarak sunulur öyküde. Evin dekoratif yapısı, adamın kişiliğinin mekânda hayat bulduğunu gösterir niteliktedir:

“Yer minderleri, el emeği göz nuru halıları, eşinin çeyizi halı yastıkları, evlerini dolduran temiz patiska kokusu, yaz kış kaldırmadıkları çiçek kuşaklı çini sobaları, değiştirmemekte direndikleri dantel perdeleri, pencereleri örten asmaları... Eşi, kızı ve sığındığı mutluluk serinliği ile kasabanın dışında ayrı bir dünyada yaşıyormuş gibi kendini huzurlu ve güvenli hisseden Nafiz Bey, yatsıyı da eda ettikten sonra başını yastığa koyardı” (Su, 2015: 30-31).

Öyküde, mekân-insan ilişkisindeki örtüşmenin ve tezatlığın örneği bir arada görülür. Kamusal mekânla uyuşamama, özel mekâna kaçışı başlatır. Bu da diğer insanlarla yaşanan değerler çatışmasından kaynaklanır. Nafiz Bey, kasabadaki insanlara uyarsa kasabanın kıyametinin kopacağına inanır. Değişimlere ortak olmamak için adeta diğer insanlarla inatlaşır. Adam, muhafazakâr kimliğini değiştirmemek için direnmektedir. Ev, Nafiz Bey’in direnişine sahip çıkan mekân olarak görünür. Adamın kaçışı, evine yani kendine doğrudur. Öykünün sonunda Nafiz Bey, evinde ölür. Onun ölümü manidar bir ölüm olsa gerektir. Mekânın kalıcılığı, insanın geçiciliği böylelikle vurgulanır. Bir taraftan da bu ölüm, değişimin kaçınılmaz olduğunu gösterir niteliktedir.

4. 1. 4. Öykü ve Diğer Mekânlar (Hapishane ve Otel)

Mekânları sınıflandırmak, temelde mekânların işlevsel farklılığından kaynaklı ve mekânın değişken doğasına uygun bir gerekliliktir. “Diğer” olarak bir başlık altında toplanan mekânlar, özünde başka olmayı çağırırsa da kendi içinde ortak noktaları bulunan mekânlardan oluşur. Bu mekânlar, tüm insanlara açık; fakat tüm insanların gelmediği mekânlar olarak tanımlanabilir. Yani, bir yönüyle özel bir yönüyle kamusal mekânlardır denilebilir. Foucault, bu tür mekânları “heterotopya” olarak adlandırır.” Ona göre, tüm diğer mevkilerle ilişkili olan, yine de tüm diğerlerini yadsıyan bazı mekânlar vardır. Bu mekânlar: ütopyalar ve heterotopyalardır. Ütopyalar gerçek yeri olmayan mevkilerdir ve özünde gerçekdışı mekânlardır. Heterotopyalar ise fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsa da bütün yerlerin dışında olan yerlerdir (Foucault, 2014: 295).

Foucault, heterotopyaların iki büyük tür halinde sınıflandırılabilceğini söyler. Bunlardan birincisi, ilkel toplumlarda var olan kriz heterotopyalarıdır. Kriz heterotopyaları, kutsal ve yasaklı yerlerden oluşur. İkincisi ise sapma heterotopyalarıdır. Bunlar, psikiyatri klinikleri, dinlenme evleri, hapishaneler ve huzurevleridir *“Fakat bu kriz heterotopyaları günümüzde yok olmaktadır ve sanıyorum, onların yerine sapma diye adlandırılacak heterotopyalar almaktadır: Davranışı ortalamaya ya da istenen norma göre sapma olan insanların içine yerleştirildiği heterotopya”* (Foucault, 2014: 297).

Narlı, Şiir ve Mekân’da, meyhane, hapishane, otel, mezarlık gibi mekânların herkesin değil bazılarının mekânı olduğunu belirtir. Bu *“Meyhane, hapishane, mezarlık, otel gibi mekânlar; evler, sokaklar, mahalleler, semtler ve diğer kamusal alanlar kadar ortak ve meşru imajlar oluşturmazlar”* (Narlı, 2014: 277). Bu mekânları, aynı başlık altında toplayan unsur, her birinin bir kapatılmaya yahut kapanmaya işaret etmesidir.

Bu çalışmada, mekânsal değerlendirmeler için seçilen öykü kitaplarında, “diğer” olarak nitelendirilebilecek iki mekân: otel ve hapishanedir. Bu mekânlar üzerinden genel bir çıkarımda bulunmak zor olsa da, dikkate değer birkaç noktaya değinmek yerinde olacaktır.

Hapishane, doğasında kapatılmayı ve dışlanmayı barındıran bir mekândır. *“Hapishaneye, tımarhaneye kapatılma, kişinin bir dizi işleme maruz kalması amacıyla bir mekânın içinde zorla tutulması olarak bir tür içe alınmadır. Aslında dışlamadır: Toplum (ve kurumlar) norma aykırı olanları, gündelik hayat süreçlerine uyum sağlayamayanları dışına çıkarır, “dış”arda tutmanın bir biçimi olarak da “içe” alır, kapatır”* (Ergüden, 2000: 49). Bir şekilde dışarıdan da dışlanan kişi, hapishanede her şeyden mahrum bırakılarak terbiye edilmeye çalışılır. Ceza, yaşamsal değerlerin tümünden uzaklaşarak kendi içine kapanmayı da beraberinde getirir. Hapisteki insan, özgür değildir; bedensel, zihinsel ve ruhsal açıdan engellenmiş ve kısıtlanmıştır.

Türk edebiyatında, farklı dönemlerde “içeri” kapatılan sanatçılar tarafından hapishane anlatılmıştır. Hapishanede tutulan günlükler, yazılan şiirler bu mekâna bir bakış açısı geliştirmiş; burası kimine göre umut kimine göre umutsuzluk mekânı

olmuştur. Mekân, “cezalandırma” işlevinden tamamen kopmadan; kişinin ruh haline göre başka işlevler üstlenmiştir. “*Fakat dışarıdan soyutlanmış hayatın, her mahkûm tarafından aynı şekilde algılanmadığı da bir gerçek. Hapishane, bazen kanunların öngördüğü bir ceza; bazen ‘başa gelen çekilir’ kabilinden bir sabır mekânı veya kötü kaderin, zorba düzenin kuyusudur*” (Narlı, 2014: 292). Dolayısıyla hapishanenin anlam ve değerini metinler üzerinden yorumlamak daha doğru olacaktır.

Aslı Erdoğan’ın *Taş Bina ve Diğerleri* adlı kitabı, hapishaneyi soyut ve somut olarak iki biçimde yansıtan, hapishanenin bir tek yer olmadığını vurgulayan kurgusuyla bu bağlamda değerlendirilmesi gereken bir kitaptır. Aslı Erdoğan’da cezaevi, işkencenin mekânıdır. Erdoğan, *Radikal Kitap*’a verdiği bir röportajında , “*Bu kitapta ince bir şiddetle değil, en kabasından şiddetle yüzleşmek istedim. Yani bütün hikâyelerde bir cezaevi ve işkence teması var*” (Erdoğan, 2009) demiştir. Fiziksel ve ruhsal olarak yapılan tüm işkenceler, öznenin ruhunu yara bere içinde bırakır. Cezaevine kapatılan kişi, oradan kurtulmuş olsa dahi zihnindeki duvarları yıkamaz; taş binadan kurtulamaz. “*Taş bina, öznenin bilinci, belleği, geçmişi olarak ‘kapanma’yı; akıl hastanesi, hapishane veya dünya olarak da ‘kapatılma’yı işaret eder*” (Narlı, 2013: 289).

“Mahpus” öyküsünde, taş bina somut haliyle belirgin şekilde görülür. Öyküde, sevgilisi hapiste olan bir kadın vardır. Anlatıcı, taş binayı bu kadının açısından bakarak anlatır. Taş binada yapılan somut işkencelerle ilgili açıkça bir söz söylenmez. Fakat kadına gelen mektuplar buranın bir işkence mekânı olduğunun kanıtıdır:

“*Çin kutusunu, damgalı zarfları, sessizliğe yalınkılıç savaş açmış, sayfalarca uzayan mektupları hatırladı. Hiçbir taze esintinin gelmediği, toz, kül, küf, kurumuş kan kokan mektuplar...*” (Erdoğan, 2009: 43).

Taş bina, kadının sevgilisini hapsederek yaptığı işkenceyi, dışarıdaki kadını yalnızlaştırarak yapar. Anlatıcı, taş binaya dair olumsuz söylemlerle, öykü kişilerinin tecrit olunma durumunu dışlaştırır:

“*Dışarıda ağaçlar, sokaklar, unutulmuş deniz vardı. Gölgeleleri birbirinin üzerine devrilen kalabalıklar, başkaları... Taş bina orada duruyordu, bir dağ gibi. Katı, renksiz, sağır, ışıksız*” (Erdoğan, 2009: 45).

Mekânla karşı karşıya gelmek de mekânla ilişki kurmanın bir biçimidir. Taş binanın dağa benzetilmesi, kadının bina karşısındaki güçsüzlüğünü gösterir. Kadın, sevgilisini uzaktan da olsa görebilme umuduyla; taş binayla aynı sokakta bulunan kahvehaneye gelir. Buradan taş binaya doğru bakar ve taş binanın tanrının sözcüsü olduğunu düşünür:

“Taş binaya baktı. Onca büyüklüğü, loşluğu, heybeti, ciddiyeti içinde bekliyordu. Gece boyunca çözümlenip dağılmamış, karanlığa katran gibi sızmamıştı. Sarsılmazdı, dokunulmazdı, yok sayılmazdı. Gene de Tanrı'nın sözcülüğüne soyunan herkes gibi dünyeviliğini gizleyemiyordu. Buyuklarını daha da katlanılmaz kılan buydu. Bir idam hükmünü, bir saman kağıdından okumak...” (Erdoğan, 2009: 45).

Taş binanın dünyevilikten uzak olmayışı, onun hükmediciliğini çelişkili bir boyuta taşır. Kadın, taş bina karşısındaki güçsüzlüğünü kabullenemez; ancak ona karşı koyacak gücü de yoktur. Taş bina, içinde bulunan insanlar için de karşı konulmaz bir iradedir:

“Karşı konmaz, amansız bir iradeye teslim olmuş kalabalık, binaya doğru koşar adım yürüyor, aniden çekilen bir balık ağının içindeymişçesine çabucak sıraya giriyor, ikişer üçer, kapılar tarafından yutuluyordu” (Erdoğan, 2009: 47).

Öyküde, kadının taş bina karşısındaki çaresizliği sürekli vurgulanır. Taş bina; hükmedici, yok edici ve cezalandırıcıdır. Yalnız ve sahipsiz olan kadın, taş binanın heybetinden korkar. Yaşadığı tüm olumsuzlukların sorumlusu taş binadır. Kahvehaneden çıkıp, sokakta durarak taş binaya tekrar bakan kadın, taş binanın karşısında kendisini adeta bir böcek gibi hisseder:

“Dişetlerini göstere göstere gülen taş binanın karşısında kuytulardan tek başına fırlayan bir böcek gibi hissediyordu kendini. Gözlerini ovuşturdu, eteğini çekiştirdi, ağır, acıklı, hantal yürüdü. Sanki arkasında dev bir kuyruğu sürüklüyordu” (Erdoğan, 2009: 48).

Şahika Karaca, “Mahpus” öyküsündeki kadının kendini böcek gibi görmesinin hem Dostoyevski'den hem Kafka'dan izler taşıdığını söyler. Kadın, kendini savunmak için böceğe dönüşmüştür: *Kadın bir yandan 'kadın' kimliğiyle ötekiliğin sınırlılığını yaşar, daha da kötüsü yalnız bir kadın olarak yaşamının*

ezilmişliğini hisseder. O da tüm bunlara karşın böceğe dönüşerek bir anlamda kendini korumaya alır” (Karaca, 2012: 160). Böceğe dönüşme, ezilmişliği çağrıştıran bir durum gibi gözükse de esasen, öznenin kendisine yabancılaşmasını; yabancılaşarak kendini savunmasını işaret eder.

Cezaevi, bu öyküde dışarıda kalan öznenin durduğu yerden anlatılır. Bu tutum, yazarın bilinçli bir tercihidir. Böylelikle, taş binanın insan ruhundaki bütün mahkûmiyetlerin sebebi ve sonucu olabileceğinin altı çizilir. Yani, taş bina hem kapatılmayı hem de kapanmayı simgeler. Buradan şu sonuca varılabilir: İnsanın iradesini elinden alan her mekân, taş binaya denk düşer.

Ahmet Büke'nin, *Kumrunun Gördüğü* adlı öykü kitabı, siyasi düşünceleri yüzünden acı çeken, ezilen ve yok olmaya mahkûm edilen kişileri anlatan öykülerden oluşur. Öykülerde bütün olup bitenleri yukardan izleyen bir kumru vardır. “Herkes Her Şeyleşiyordu...” adlı öyküde kumruya, Kamil ismini verir anlatıcı. Kumru Kamil, bu öykünün sonunda “gördüğüne inanma, gördüğüne inanma sen” diye türkü bir türkü tutturur. Bu durum, kitaptaki kumrunun neyi sembol ettiğini açıklar niteliktedir. “*Aslında kumrunun gösterdikleri; modern hayatın yarattığı ışıltıyla bize unutturmaya çalıştığı insandır, insana dair hallerdir*” (Şakar, 2010). Öykülerde, hep görünenlerin arkasındaki sırlar ifşa edilir. 12 Eylül darbesinin yarattığı yıkımlar, çoğu öyküde inceden inceye işlenir. Asıl anlatılmak istenen ise kişisel yaşantılara vurulan darbelerdir.

“Şimdi Ölmüyorum” adlı öykü, cezaevinde açlık grevi yapan Veysel'in trajedisini konu alır. Kendisiyle birlikte yola çıkan arkadaşlarının çoğu, açlık grevine son vermişken; Veysel, inatla açlığa karşı direnir. Türkiye’de 1950’lerden başlayarak, özellikle darbe dönemlerinden sonra kitlesel açlık grevleri yapılmıştır. Açlık grevlerinin birçoğu adaletli yargılanma, hapisanedeki koşulların iyileştirilmesi, işkencelerin sona erdirilmesi gibi gerekçelerle yapılmıştır. Veysel'in hangi dönemde açlık grevinde olduğu, öyküde anlaşılmaz. Önemli olan, açlık grevine girmiş bir insanın yaşadığı travmatik durumlardır.

Veysel, bir cezaevi hücrelerinde tek başına kalmaktadır. Hücrede kendisine eşlik eden iki tane de böcek vardır. Adam, bu böceklerden korkmasına rağmen, kendisiyle böcekler arasında bir bağ kurar. Öyküde sürekli olarak böceklerin

hareketleri anlatılır. Veysel, açlığını unutmaya çalıştığı anda, böcekler meydana çıkmaya başlar. Veysel, onların varlığını görmezden gelmek için duvarda bir film oynadığını hayal eder. Böylelikle, hücrenin karanlığından, kendi yalnızlığından ve bünyesini kuşatan açlık hissinden de uzaklaşır:

“Doğrulup duvara baktım. Filmimi izlediğim yerde iki hamamböceği uygun adım yürüyor. Demek tavandan orya kadar uzanmışlar” (Büke, 2013: 33).

Veysel, zihninde beliren parça parça görüntülerle geçmişini hatırlamaya çalışır. Hatırladıklarını defterine yazar. Fakat kelimeleri bulmakta dahi güçlük çekmektedir. Açlık, bedenini ve zihnini güçsüz düşürmüştür. Yine de açlık greviden vazgeçmez; hücreye getirilen şekerli suyu da böceklere teslim eder:

“Mazgaldaki sürgü açıldı. O mavi tek göz yine bana bakıyor. Aşağıdaki cebe şekerli suyumı koydu. İçeriye doğru itti. Metal kapama sesi”(Büke, 2013: 34).

Öykü kişisi, yeniden duvardaki görüntüleri seyretmeye başladığında annesini hatırlar. Bir süre sonra görüntü kaybolur ve hücreye savcı ile cezaevi müdürü gelir. Müdür ve savcının bütün uyarılarına rağmen, adam açlık grevini bırakmaya ikna olmaz. Askerler hücreye gelerek Veysel’in yattığı yatağı kaldırıp dışarı çıkarırlar. Şimdi, daha zor şartlar altında kalmaya mecbur bırakılmıştır. Yatağın altına koyduğu iki şiir kitabını da almışlardır. Hücrede insani yaşam koşullarına dair hiçbir şey kalmamıştır:

“Biri ellerimden, diğeri hiç ısınmayan çıplak ayaklarımdan tuttu. Yere koydular eski ve yeni beni. Kalanlar yatağı kaldırdılar, hızla dışarı çıkardılar. İki kişi yine tuttu beni. Çıplak tahtanın üzerine bıraktılar” (Büke, 2013: 36).

Hücrede tahtaların üzerinde yatmak zorunda kalan öykü kişisi, düşüncelerini yazacak yer bulamayınca tahtaların üzerine yazmaya başlar. Dört duvar arasında, tahtaların üzerinde gezinmeye mahkûm bir böcek gibidir. Dolayısıyla böceklerle olan kader ortaklığı, kesinleşir. Veysel’in böceklerle olan ilişkisi, öyküde kafkaesk bir tutumun varlığını gösterir. Nitekim öyküde Veysel’in özgürlüğünün kısıtlanmasıyla beraber kendi kendine yabancılaşması söz konusudur. Bir taraftan da böcekler, öykü kişisinin derin bir yalnızlık içinde oluşunu pekiştirir.

Veysel, önceden yediği bütün yemekleri zihninde saymaya başlar. Açlık, dayanılmaz bir hal almıştır. Gözü kararmaya başlasa da, yazmaya devam eder. O sırada, dışarıdan arkadaşlarının seslerini duymaya başlar. Hepsi “YAŞASIN HAYAT” diye bağıryordur. Öykü kişisi, yeniden gücünü toplar ve içi umutla dolar. Ölümü yenebileceğine, burada ölmeyeceğine inanır:

“Kalemin ucu kırıldı.

Şimdi ölmüyorum.

Vazgeçtim sanki...” (Büke, 2013: 38).

Cezaevindeki hücre, Veysel’in açlığa direndiği, hayata tutunmaya çabaladığı mekândır. Açlık grevi, toplumdaki siyasal düzene başkaldırıdır. Ayrıca cezaevinin olumsuz şartları, insanın özgürlüklerini elinden alan mekânsal yapısı da eleştirilir böylelikle. Hücredeki direniş, insanın fikirlerinin baskı altına alınamayacağına göstergesi olur. Bir bakıma hücre; Veysel’in düşmanıdır ve o, hücreye teslim olmayacaktır.

“Kaçık” adlı öyküsünde Ömer Faruk Dönmez, toplumdaki egemen zihniyete ters düşen bir öykü kişisi yaratır. Önceleri, “öteki”lere ayak uydurduğu için ‘aklı başında’ biri olarak görülen anlatıcı, düzene karşı koyduğunda toplum tarafından dışlanır. Anlatıcı, bir gün, duraktaki bir adamın kendisine küfretmesinden sonra bütün hayatını sorgulamaya, hayatı tersinden yaşamaya başlar. Durakta yatıp kalktığından, insanlar onun deli olduğunu düşünürler ve anlatıcıyı hapse atarlar. Hapse tıkkılan kişi, kendisinin kaçık olmadığını farkındadır:

“Beni bu deliğe neden kapattıklarını biliyorum: Kaçık olduğumu düşünüyorlar” (Dönmez, 2012: 41).

Öykü kişisine göre; esas kaçık olanlar, saçmalayanlar dışarıdaki insanlardır. Anlatıcı, hapisanedeki hücreye gelen doktora da bunu anlatmaya çalışır; fakat doktor ona birkaç basmakalıp cümle kurmakla yetinir:

“Doktor dışarıdakilerden yana. (İçerideki biri için, olabileceklerin en kötüsü.) İnsanların sabah işe akşam eve gitmelerinin normal olduğunu söylüyor.

Ama tabi bizim üniversitelerimizden mezun olmuş bir doktordan daha fazlasını beklemek saflık olur” (Dönmez, 2012: 55).

Anlatıcı, doktorun kendisinin ciddi bir tedaviye ihtiyacı olduğunu düşünür. Hatta onu çarşafla boğarak öldürmeyi düşünür. Çünkü doktor, aptalın tekidir:

“Caddeler deniz. Duraklar liman. Doktor kafayı üşütmüş, bunu anlamıyor. Adamın biri hayatıma sövdü ve ben her şeyi anladım. Beni buraya kapattılar çünkü saçmaladıklarını söylüyorum. Rahatlarını bozuyorum. Alışmadıkları şeyleri yapmalarını istiyorum. Hayatlarına sövüyorum. Kaçık olduğumu düşünüyorlar. Kaçık olan kendileri. O halde şimdi yeni bir karar alıyorum: buradan kaçmak için plan yapmaktan vazgeçtim. Bunun yerine yine ters bir şey yapacağım ve herkesi bu deliğin dışına hapsedeceğim.

Sizi hapsediyorum ey insanlar!” (Dönmez, 2012: 55).

Öyküde, hapishanedeki hücrenin fiziki yapısından çok fazla bahsedilmemiş; mekânla-insan arasında kurulan bağ soyut biçimde, düşünceler üzerinden verilmiştir. Hapishane, bireylerin özgürlüğünü elinden alan bir mekân iken; bu öyküde anlatıcının bakış açısıyla farklı bir kimliğe bürünmüştür. *“Yani düzen koyucular tarafından, egemen sosyo ekonomik anlayış tarafından, hayatı ve dünyayı daha insani kılmak için savaşanlar içeri atılmakta; dışarıda kalanlar ise bu güçlerin dışarıda hazırladıkları hapishanelerde yaşamaktadırlar” (Narlı, 2014: 295).* Öykünün sonunda anlatıcı, aslında dışarıda olan insanların hapiste olduğunu düşünerek onları mahkûm etmiş ve kendisini özgürleştirmiştir. Dolayısıyla hapis, “kısıtlayıcı” işlevinden uzaklaşarak var oluşun mekânına dönüşmüştür.

Ayfer Tunç’un aynı isimli kitabından alınan “Evvelotel” öyküsünde, orta yaşlarda bir adam, babasının izini sürmek üzere çocukluğunun geçtiği kasabaya gelir. Öyküde, geçmişte yaşanan olaylar da dipnot şeklinde öyküleştirebilir. Eşiyle sorunlar yaşayan ve evini terk eden öykü kişisi, babasının geçmişte yaşadıklarıyla kendi yaşamı arasında bağ kurar. Bu yüzden gelip Evvel Otel’de, bir odada kalmaya başlar. Öykü kişisi on iki yaşındayken, annesiyle birlikte buraya gelmiş, babasını *Süslü Yenge* ile birlikte burada yakalamıştır. O günden bu yana otuz yıl geçmiş ve otel de değişmiştir:

“-Yerlere seramik döşetmişsiniz tahtaydı. Şu bina da yoktu-Ne zaman? – otuz sene evvel.-otuz sene evvel benim de karımla çocuklarım yoktu.-Benim de yoktu, annemle gelmiştik. Ama seni hatırlıyorum” (Tunç, 2013: 14).

Yıllar önce yaşanan tatsız olayın şahitlerinden birisi, otelin sahibinin oğludur. Şimdi babasının otelini işletmektedir. Öykü kişisi, otel sahibinin oğluyla sohbet eder, kendisini ona hatırlatır. İki adam, akşamları birlikte rakı içmeye, dertleşmeye başlarlar. Kaderleri birbirine benzemektedir. İkisi de eşiyile sorunlar yaşamakta ve buldukları mekândan kaçma isteği duymaktadır. Öykü kişisi, oteli işleten adamı *Zebercet*’e benzetir. *Zebercet*, Anayurt Otel’ nin yalnız, dışlanmış, dış dünyadan soyutlanmış karakteridir. Evvel Otel’deki isimsiz adam, diğer insanlarla iyi iletişim kuramama, kendine çekilme, mekândan kopuşu gerçekleştirememesi açısından *Zebercet*’le benzer özellikler gösterir:

“Birkaç gün sonra, artık iyiden iyiye ahbab olduğumuzda, sana en iyisi *Zebercet* diyeyim ben dedim, kendimi asmaya niyetim yok dedi, kaçıp gideceğim buralardan” (Tunç, 2013: 15).

İsimsiz Adam, sürekli terk etmeyi düşündüğü eşinden ve otelden ayrılmayı bir türlü başaramaz: “-Tekrar gidecek misin? -Bilmiyorum. Öyle yorgunum ki bir kere daha gidemem, gidersem de dönemem.-Ne olacak peki? –Hiç, bekliyorum. Çocuklar biraz büyüsün. Sen dönecek misin evine? Bilmem” (Tunç, 2013: 19).

Öyküde, otelin geçmiş yaşantıları hatırlatan bir mekân olarak kurulması, mekânı gelip geçilen bir yer olmaktan öteye taşır. Evvel Otel, hem geçmişteki anılardır hem bugün yaşananlar. Baba-oğul dönüşümü; eşle yaşanan sorunlar, babanın işini devam ettirme gibi konularda gerçekleşmiş gözükür. Ancak öykü kişisi, öykünün sonunda babasını bulmaktan vazgeçer. Bu vazgeçiş, babanın yaşadığı hayatı reddetmektir. Evvel otel, öykü kişisinin geçmişi arayarak şimdiki kendisine göre anlamlandırıldığı mekân olur.

Kamil Yeşil’in “Evvelahir” adlı öyküsünde ise otel, bireyin şehirden kaçarak sığındığı ve kendi içine kapandığı mekân olarak kurulur. Öykü kişisi, birkaç günlüğüne de şehrin koşuşturmasından uzaklaşmak için, iş yerinden izin alır ve yayladaki bir otelde kalmaya başlar. Otel, teknolojidenden doğan bütün sıkıntıların uzağında, doğadaki bütün güzelliklere kucak açan bir yerdedir:

“3 EYLÜL. Otelim, yöreye adını veren dağın eteğinde. Geceleri uzaktan bakanlar, odamın ışığını yıldız parlaması olarak görüyor. Yıldızlara yakın bir yerde oturmak nasıl bir duygu mu? Yaşayın, görün efendim” (Yeşil, 2013: 120).

Öykü kişisi, kaldığı otelde huzur dolu günler geçirir. Bir süre sonra telefonu bozulur ve telefonsuz kaldığında ne yapacağını düşünmeye başlar. Otelde telefon ve televizyonun olmayışı ona ilk başta olumsuz bir durum gibi gözükmez. Çünkü buraya her şeyden soyutlanarak kendi başına kalmaya, dinlenmeye gelmiştir. Otelin, kentteki yapaylıkların tümünden uzak olması adamı sevindirir:

Teknolojiden, gürültüden, şehrin susuzluğundan, şebeke suyuna verilen Kızılırmak suyundan, kanser yapan maddelerden uzakta ve asude. Bu şehri, bu dağ başını, bu oteli çok seviyorum” (Yeşil, 2013: 122).

Kentten kaçmak, kentin bünyesinde barındırdığı tüm imkânlardan vazgeçmek demektir. Birey, alıştığı kent yaşamından uzaklaşırken; gittiği mekâna uyum sağlayamayacağını göz önünde bulundurmaz. Öykü kişisi, geldiği otelde birkaç gün yalnız kalıp kafa dinledikten sonra sıkılmaya başlar. Yayıladaki yaşam koşullarına ayak uyduramaz ve mekâna karşı bakış açısı değişir. Bakış açısının değişmesinde, kişisel ihtiyaçlarını karşılayamaması da etkilidir:

“Açım. Susuzum. Üşüyorum. Nefret ediyorum buradan. Allahın cezası otelci, sığmamış, dağın başına turistik otel yapmış. Ne elektrik ne telefon. Bu binayı başına yıkmak istiyorum dürzünün” (Yeşil, 2013: 125).

Doğal yaşam, şehirde yaşayanların sürekli özlem duyduğu fakat uzun süreli olarak içselleştiremeyeceği bir yaşam olarak görünür öyküde. Bunun sebebi elbette bireyin modern kentle kurduğu bağıdır. Birey, çoğu zaman nefret ettiği, kaçmaya çalıştığı şehre bağlandığının farkında değildir. Öyküde mekân değiştirmeye birlikte, kente uzaktan bir bakış sağlanmış ve kent vazgeçilemeyen mekân olmuştur. Öyküde mekân olarak otelin seçilmesi de, bu gelip geçiciliği daha iyi anlatmak içindir. Çünkü otel, çoğunlukla yerleşikliğin değil; uğrayıp gitmenin mekânıdır. Öykünün sonunda anlatıcının otelden kaçır gibi uzaklaşması, “15 Eylül. Sonunda otelden çıkabildim. Nasıl? Ayakkabılarımı çıkararak, diz kapaklarıma kadar çamura batarak” (Yeşil, 2013: 126) demesi; başta huzur veren, sığınılan mekânı, kaçınılan mekâna çevirir.

Ahmet Bke'nin "Zeki Kıracı, Akhisar Oteli..." adlı öyküsünde de mekân tasviri, belirgin biçimde yoktur. Yalnız öyküdeki olayların gidişatından, anlatıcının burada kurulan yaşantılarla ilgili verdiği bilgilerden yola çıkılarak mekân üzerinde değerlendirme yapılabilir. Öyküde, Zeki Kıracı ismindeki otel kâtibi öldükten sonra, onun yerine oğlu geçer. Oğul, babası annesini aldattığından olsa gerek, yıllardır babasıyla konuşmamaktadır. Kendisini bir çekmeceye kilitleyip herkesten saklanmıştır. Babasının öldüğünü duyunca, cenazesine bile gitmek istememiştir:

"Oraya kapattım işte kendimi. Güzel ve serin. El kadar kavak çekmece. Dörde katlanıp girdim içine. Bediha Teyze zorla çıkardı beni" (Bke, 2013: 102).

Oğul, babası ölünce saklandığı çekmecedен çıkmış; babasının yaşadığı hayatı devam ettirmeye başlamıştır. Oteldeki işine gittiği ilk gün *Zeki Kıracı gibi* salınmıştır koridorlarda. Sabahları odalara gidip sayım yapmış, ölen birileri varsa paralarına konmak için onları kontrol etmiştir. Oteldeki odalar Kum Odası, Buzhane, Kevgir, Zekiye'nin odası olarak adlandırılmıştır. Otelde kalanlar ya dilenci yahut da hayat kadınıdır. Odaların çoğu da boştur ve fare lleriyle doludur. Zekiye ise ömrünün sonuna kadar otelde kalacağı için bir odaya onun adı verilmiştir.

yk kişisi, kendi içinde yarattığı çekmecedен çıkmış; fakat bu kez otele kapanmıştır. Geceleri de babasının yazıhanesinde uyumaya başlamış, babasının kurduğu hayatı her şekilde devam ettirmiştir. Baba sevgisinden yoksun, babayı model almadan büyüdüğünü anladığımız adam, babasından intikam alır gibidir:

"O akşam eve gitmedim. Babamın yazıhanesinde uyudum. Zeki Kıracı. Benim babam öldü. İyi oldu. O gidince ben çıktım çekmecedен. Bir daha geldim sanki anamın karnından" (Bke, 2013: 104).

"Babalar ölünce oğullar yeniden doğarmış" (Bke, 2013: 104).

"yle dedi Zekiye eteğini sıyrırken" (Bke, 2013: 104).

Bu öyküde otel, babanın kabul edilmeyen varlığından veya benimsenmeyen otoritesinden kaçmak arzusunun imgesi olarak kurulmuştur. Daha doğrusu kişi, oteli bir ana rahmine/hapishaneye dönüştürerek bu varlık ve otoriteden saklanmak istemiştir. Benimsenmeyen otorite ortadan kalktığında kişi kendi varlığıyla ortaya

ıkma istemiş gibi görünse de “kapanma” devam eder. Çünkü otelin yabancılaştırıcı niteliğine fazla maruz kalmıştır.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5. 1. Sonuçlar

Mekânın işlevi edebi metnin türüne, yazarın bakış açısına, tarihsel döneme göre değişmektedir. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde ağırlıklı olarak dekor görevi üstlenen mekân tasvirleri, realistlerin tutumuyla birlikte değişmeye başlamıştır. Modernizmle birlikte “birey” in ortaya çıkışı, mekânın önemini artırmıştır. Küresel değişimlerin, teknolojik gelişmelerin ve kapitalizmin etkisiyle mekânlar ve insanların mekânla kurduğu ilişkiler değişikliğe uğramıştır. Söz konusu durum, edebiyat metinlerine de yansımış; mekân, bireyin içsel durumunu açıklamada önemli bir rol üstlenmiştir. Öykülerde kullanılan mekânlar, uzun uzadıya tasvir edilmemiş, öykünün diğer unsurlarına kaynaşık bir yapı olarak kurulmuştur. Ayrıca, son dönem öykülerine hâkim olan “yalnızlık” ve “yabancılaşma” temalarının mekân kuruluşunda etkili olduğu gözlemlenmiştir.

2000-2016 yılları arasında yazılan otuz iki öyküde mekânın kuruluşu ve işlevsel özelliklerinin incelenmesiyle elde edilen sonuçlar şöyle sıralanabilir:

1. Öykülerde uzun uzadıya mekân tasvirleri yapılmamıştır. Mekân, bir sahne görevi görmeyen ötesinde öykünün diğer öğeleriyle kaynaşık bir yapıdır ve öykü kişilerinin içsel durumunu açıklamada yardımcı bir unsurdur.
2. Modern kent yapısı, birbiriyle iç içe geçmiş farklı kamusal ve özel mekânlardan oluşmaktadır. Kent, bireylere iş imkânı sağlaması, eğlence alternatifleri üretmesi ve özgürlük alanları açması bakımından taşraya oranla daha fazla tercih edilen bir mekândır.
3. Köyden kente yapılan göçlerle kentte meydana gelen karmaşık kültürel yapı, güvensiz ve soğuk bir ortam yaratarak; kentlileri birbirine yabancılaştırmıştır. Kalabalıklar arasında yalnızlaşan, kendine yabancılaşan bireyler içsel bir bunalıma sürüklenmiştir. Kentsel mekândaki bu bunalım, yalnızlık ve yabancılaşma öykülerde en çok işlenen tema olmuştur.
4. Taşra- merkez ilişkisi, klasik taşra algılarının uzağına taşınmış; taşraya dair yeni yaklaşımlar getirilmiştir. Modern taşra artık, merkezin sınırları kesin

olarak çizilemediğinden; sınırları belirli bir coğrafi mekân değildir. Modern kent mekânlarında, taşra özellikleri gösteren yapılara rastlanmaktadır.

5. Taşra, kimi öykülerde zamanın yavaş aktığı, sıkıcı, kasvetli bir mekân iken; kimi öykülerde saflığın ve masumiyetin mekânıdır. Ancak taşraya en çok atfedilen değer *yoksunluktur* denilebilir. Ayrıca kentte yaşayan bireylerin çıkışsızlığı, taşralıda da vardır. Taşrada yaşayan insanlar, sürekli bu mekândan kaçıp gitme arzusunu taşırlar.
6. Kentte yaşayanlar, taşraya kaçarak huzuru bulacaklarına inanırken; taşralı da kentte olma hayalleri kurmaktadır.
7. Evler ve odalar, öykü kişileri için sığınmayı, korunmayı ve düş kurmayı sağlayan iç mekânlardır. Yazarlar, evleri en çok “yalnızlık” ve “melankoli” mekânları olarak kurarlar. Öykü kişilerinin ruhsal durumları, evin mekânsal yapısına ve eşyalarına yansıtılır. Modern kentlerdeki evler, bireyin “kaçış” mekânıdır. Taşra evleri ise daha çok anıların saklandığı, içsel hesaplaşmaların görüldüğü mekânlardır.
8. Hapishane, bireylerin özgürlüğünü kısıtlayan ve iradelerini ellerinden alan mekânlardır. Oteller ise bir sığınmayı, geçmişle hesaplaşmayı ifade edebilir.
9. Öykülerde mekân, klasik mekân tasvirinden farklı olarak, çoğu zaman kişileştirilmekte ve öykü kişilerinden birine dönüşmektedir.
10. Bilgi ve değer dolaşımı, sosyal dönüşüm öykülerde mekân üzerinden anlatılmaktadır.

5. 2. Öneriler

Toplumsal bellek edebiyat üzerinden kendisini yenilemekte, toplumun bütün değişimlerinin kaydı, daha çok öykü ve roman tarafından tutulmaktadır. Türkiye hâlâ kentleşme ve değişim sancıları çeken bir ülkedir. Bu değişim ve dönüşümün en iyi yansıdığı metinlerden biri de öykü metinleridir. Bu açıdan değişimin hızlandığı 2000 sonrasında öykülerin incelenmesi önem arz etmektedir. Öyküde mekân konusu da büyük fotoğrafın önemli karelerinden biridir. Yapılacak benzer ve diğer çalışmalara bir katkı sunmaktadır. Mekân konusu genişletilerek, 2000 sonrası bütün öykücüler için daha kapsamlı çalışılabilir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif. (1991). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş*. (2.Baskı). Ankara: AkçağYayımları.
- Alver, Köksal. (2010). Taşra Hâlleri ve Öykü. *Hece Öykü Dosya: Taşranın Öyküsü/ Öykünün Taşrası-I*. Ekim-Kasım. Yıl: 7, Sayı: 41, 78-81.
- Alver, Köksal.(2013a). *Steril Hayatlar*. (3.Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Alver, Köksal. (2013b). *Mahalle- Mahallenin Toplumsal ve Mekansal Portresi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Ataşçı, Abdullah. (2015). Edebiyatta Taşranın Ruhu. Varlık, Mesut. (Ed.). *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 55-64.
- Bachelard, Gaston. (2014). *Mekânın Poetikası*(Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baran, Ethem. (2010). Öykümün Taşrası Taşramın Öyküsü: Taşraya Bakmak, İnsanın Kendi İçine Bakmasıdır.*Hece Öykü Dergisi*. Ağustos-Eylül. Yıl: 7 sayı: 40, 118-122.
- Baran, Ethem. (2010). *Ethem Baran'la Evlerimiz Poyraz'a Bakar ve öykü serüveni üzerine*. Söyleşiyi yapan: Cihad Şahinoğlu. (<http://ethembaran.blogcu.com/ethem-baran-la-evlerimiz-poyraza-bakar-uzerine-soylesi/7655848>) adresinden 8 Ekim 2016 tarihinde alınmıştır
- Baran, Ethem. (2015). *Zira*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baran, Ethem. (2015). Herkesin Taşrası Kendine. Varlık, Mesut.(Ed.). *Edebiyatın Taşradan Manifestosu*.İstanbul: İletişim Yayınları, ss.117-122.
- Barbarosoğlu, Nalan. (2015). *Gümüş Gece*. İstanbul: Alakarga Yayıncılık.
- Barbarosoğlu, Fatma. (2013). *Senin Hikâyen*. (7.Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bauman, Zygmunt. (2011). *Postmodern Etik*(Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bıçakçı, Barış. (2015). *Baharda Yine Geliriz*. (9.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bora, Tanıl. (2016). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye.Bora, Tanıl(ed.). *Taşraya Bakmak*.(7.Baskı).İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 37-66.
- Büke, Ahmet. (2013). *Kumrunun Gördüğü*. (3.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Calvino, Italo. (1993). *Görünmez Kentler* (Çev. Işıl Saatçioğlu).İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Can, Şengül. (2014). *Okura Islik Çalmayı Öğreten Yazar: Faruk Duman*. <http://cercisanat.com/dergi/3/okura-islik-calmayi-ogreten-yazar/adresinden> 13 Eylül 2016 tarihinde alınmıştır.
- Çelik, Behçet. (2011). *Gün ortasında Arzu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Burçe. (2010). Teknolojinin Taşrası, Taşranın Teknolojisi: Osmanlı'dan Türkiye'ye Teknolojik Deneyimler ve Gerilimler. Süalp, Z. Tül. ve A. Güneş.(Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Ankara:Çitlembik Yayınları, ss.189-210.
- Çiftci, Mustafa. (2014). Söyleşiyi yapan: Serap Uysal. <http://www.arkakapak.com/genel/mustafa-ciftci-ayakta-kalma-hissi-beni-cok-etkiliyor/adresinden> 13 Eylül 2016 tarihinde alınmıştır.
- Çiftci, Mustafa. (2015) . *Bozkırda Altmışaltı*. (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çiğdem, Ahmet. (2016). Taşra karalaması- Küçük Bir Sosyolojik Deneme. Bora, Tanıl. (ed.). *Taşraya Bakmak*.(7.Baskı).İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 101-114.
- Demir, Ayşe. (2011). *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı- Türk Hikâyesinde Mekân(1870-1922 dönemi)* . İstanbul: Kesit Yayınları.
- Demirel, Serhat. (2014). Hatıralar Mahalleri'nde Bir Şair: Ziya Osman Saba. *Türk Dili*.Sayı: 747, 101-105.
- Devellioğlu, Ferit. (2007). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (24. Basım). Ankara: Aydın kitabevi.
- Dönmez, Ömer Faruk. (2012). *Hep Aynı Hikâye*. (2.Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Duman, Faruk. (2013). *Baykuş Virane Sever*. İstanbul: Can Yayınları.
- Erdoğan, Aslı. (2009).*Şiddetle Yüzleşmek İstedim*. Söyleşiyi yapan: Sema ASLAN. <http://www.radikal.com.tr/kitap/siddetle-yuzlesmek-istedim-936022/> adresinden 22 Kasım 2016 tarihinde alınmıştır.
- Erdoğan, Aslı. (2011). *Taş Bina ve Diğerleri*. (4.Basım). İstanbul: Everest Yayınları.
- Ergüden, Işık.(2000). Kapatılmanın Anlamı ve Anlamsızlığı Üzerine. *Varlık*. Yıl: 67, Sayı: 117, 49-52.
- Foucault, Michel. (2014). Başka Mekânlara Dair(Çev.Işık Ergüden). *Özne ve İktidar*(Hazırlayan:Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, ss. 291-302.
- Gülsoy, Murat. (2013). *Bu Kitabı Çalın*. (7.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Gürbilek, Nurdan. (2014). *Yer Değiştiren Gölge*. (4.Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

- Harvey, David.(2012). *Postmodernliğin Durumu*(Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karaca, Şahika. (2012). Aslı Erdoğan'ın Taş Bina ve Diğerleri'nde Mekânın Hâlleri. *Türkbilig*. Sayı: 24, 155-170.<http://www.turkbilig.com/pdf/201224-185.pdf> adresinden 22 Kasım 2016 tarihinde alınmıştır.
- Kavukçu, Cemil. (1999). Bir Serüvendir Öyküye Yolculuk. *Öykücünün Kitabı*. ANDAÇ Feridun. İstanbul: Varlık Yayınları, ss.225-228.
- Kavukçu, Cemil. (2015). *Tasmalı Güvercin*. (5. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Kaygusuz, Sema. (2012). *Sandık Lekesi*. (6.Baskı). İstanbul: Doğan Kitap Yayıncılık.
- Kopan, Yekta. (2014). *Bir De Baktım Yoksun*. (17.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Mert, Necati. (2010). Öykücülüğümüzde Taşra. *Hece Öykü Dosya: Taşranın Öyküsü/ Öykünün Taşrası-I*, Ağustos-Eylül. Yıl: 7 , Sayı: 40, 97-103.
- Meryem, Hatice. (2015). *Aklımdaki yılan*. (3.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Narlı, Mehmet. (2002). *Romanda Zaman ve Mekân Kavramları*. *Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. CİLT: 5, Sayı: 7, 91-106.
- Narlı, Mehmet(2013a). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 64, 285-316.
- Narlı, Mehmet.(2013b). Aslı Erdoğan: Taş Bina ve Diğerleri. *Edebiyat ve Delilik/Türk Roman ve Öyküsünde Deliler ve Delilik*. Narlı, Mehmet. Ankara: Akçağ Yayınları, ss.286-298.
- Narlı, Mehmet.(2014). *Şiir ve Mekân*. (2.Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oktay, Ahmet.(1991). *Zamanı Sorgulamak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özdenören, Rasim.(2014). *Kent İlişkileri*. (4.Baskı). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Pekdemir, Melih. (2016). Taşranın “taşı toprağı altın”da ne vardır?. Bora, Tanıl. (ed.). *Taşraya Bakmak*.(7.Baskı).İstanbul: İletişim Yayınları,ss. 77-100.
- Ramazanoğlu, Yıldız. (2014). *Çiçekli Bir Boşluk*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Su, Hüseyin. (2015). *Gülşefdeli Yemeni*. (6.Baskı). İstanbul: Şule Yayınları.
- Süngü, Güray. (2015). *Deli Gömleği*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şahin KANDOĞMUŞ, Selvigül. (2015). *Savrulan*. (2.Baskı). İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.
- Şakar, Cemal. (2016). *Kara*. İstanbul: İz Yayıncılık.

- Taşçı, Hasan. (2014). *Bir Hayat Tarzı Olarak Şehir, Mekân, Meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tekin, Mehmet.(2001). *Roman Sanatı*. (12.Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Tosun, Necip. (2010). Taşra Mekânları.*Hece Öykü Dosya: Taşranın Öyküsü/ Öykünün Taşrası-I*.Ağustos-Eylül. Yıl: 7, Sayı: 40, 104-112.
- Tosun, Necip. (2014a). *Modern Öykü Kuramı*. (2.Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, Necip. (2014b). *Ansızın Hayat*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, Necip. (2015). *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tunç, Ayfer.(2013). *Evvelotel-Saklı*. (4.Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Tümtaş, Mim Sertaç.(2012). *Kent, Mekan ve Ayırışma- Kentsel Mekanda Ayırışma Dinamikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Türker, Sibel K. (2014). *Aşk'ın Kalplerimizdeki Mutat Yolculuğu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Türker, Sibel K.(2014). *Sibel K Türker: Aşk'ın Kalplerimizdeki Mutat Yolculuğu*. Söyleşiyi yapan: Oğuzcan Çağan. <http://www.okuryazar.tv/sibel-k-turker-askin-kalplerimizdeki-mutat-yolculugu/> adresinden 9 Ağustos 2016 tarihinde alınmıştır.
- Urry, John. (1999). *Mekânları Tüketmek*(Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Varlık, Mesut. (2010). Gölgesizler ve Taşrasızlar. Süalp, Z.Tül. ve Aslı Güneş. (Editörler). *Taşrada Var Bir Zaman*. Ankara: Çitlembik Yayınları, ss.235-258.
- Yalçın, Murat. (2012). *Karga Zarif*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yeşil, Kamil. (2013).*Yankısının Peşinde*. (3. Baskı). İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Yula, Özen. (2009). *Arızalı Kalpler*. (3.Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Zengin, Sevgi H. (2010). Edebiyatın Taşrası ya da Taşranın Edebiyatı. *Hece Öykü Dosya: Taşranın Öyküsü/ Öykünün Taşrası-I*.Ağustos-Eylül. Yıl: 7, Sayı: 40, 86-96

