

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

DOKTORA TEZİ

MODERNLEŞME, HAFIZA, KİMLİK
KAVRAMLARI EKSENİNDE TANPINAR VE
PAMUK ROMANLARINDA MİMARÎ

AYŞE ÇİPAN BÜYÜKCAM
2502140397

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. MEHMET SAMSAKÇI

İSTANBUL – 2021

ÖZ

MODERNLEŞME, HAFIZA, KİMLİK KAVRAMLARI EKSENİNDE TANPINAR VE PAMUK ROMANLARINDA MİMARÎ

AYŞE ÇİPAN BÜYÜKCAM

Modernleşme sürecinin en belirgin yansımasının şehir ve mimarîde görüldüğü ve mimarînin üretilirken ürettiği tezinden hareketle edebî metinlerde bir anlatı katmanı olarak mimarînin değerlendirilmesi amacıyla hazırlanan bu çalışma mimarî ve güzel sanatlara özel ilgi duyan iki yazar Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk’un romanlarında mimarîyi modernleşme, hafıza ve kimlik kavramları ekseninde ele almaktadır. İlk bölümde mekân kavramının muğlaklığı ve mimarî mekân algısının incelendiği çalışmada mekânın fenomenolojik olarak ele alınmasıyla özneye daha fazla değer atfedilmesi böylece mimarînin insan ile ilişkisinin çalışılmaya mümkün hâle gelmesi romanlar çerçevesinde kavramsallaştırılmıştır. İkinci bölümde modernleşme süreci içinde Türkiye’de mimarîde meydana gelen değişiklikler ve bunların Tanpınar ile Pamuk’un hayatlarında ve romanlarında nasıl akisleri olduğu özellikle mahremiyet, bireyselleşme ekseninde ele alınmıştır. Üçüncü bölümde hafızanın görme eylemi ile bağı üzerinden mimarînin hatırlama ve unutma pratiklerindeki etkisine vurgu yapılmış, yazarların hafızasından kurguya, kurgudan okuyucuya aktarılan mimarî düzlemdeki hafızanın toplumsal hafızanın kurulmasındaki rolü tartışılmıştır. Son bölümde ise modernleşmeyle birlikte mimarî üzerinde kurgulanan unutma ve hatırlama pratikleriyle kimlik inşasının Tanpınar ve Pamuk tarafından nasıl ele alındığı, “biz” ve “öteki” kavramlarının mimarî ile nasıl somutlaştırıldığına dikkat çekilmiştir.

Anahtar Kelimeler: hafıza mekânı, edebiyat ve mimarlık, kimlik, hafıza, modernleşme, toplumsal hafıza, Tanpınar, Pamuk

ABSTRACT

MODERNIZATION, MEMORY, AND IDENTITY: ARCHITECTURE IN THE NOVELS OF AHMET HAMDİ TANPINAR AND ORHAN PAMUK

Ayşe ÇİPAN BÜYÜKCAM

Based on the thesis that the most manifest reflection of the process of modernization is visible in the city and architecture, and that while architecture is being produced, it simultaneously produces as well, this paper focuses on the central concepts of modernization, memory, and identity in the realm of architecture by considering it as a narrative layer in the novels of two writers, Ahmet Hamdi Tanpınar and Orhan Pamuk, both of whom had a keen interest in architecture. In the first chapter, in which the ambiguity of the concept of space and the perception of architectural space are examined, the notion that greater value is attributed to the subject by considering space phenomenologically, thereby making it possible to study the relationship between architecture and the human being, is conceptualized within the framework of the novels. In the second chapter, the changes that took place in architecture during the modernization process in Turkey, and how these were reflected in the lives and novels of Tanpınar and Pamuk, especially with respect to the notions of privacy and individualization, are treated in depth. In the third chapter, the effect of architecture on the patterns of remembering and forgetting in connection with the act of seeing is emphasized; also, the role of memory through the medium of architecture in the construction of collective memory, which is transferred from the memories of the authors to fiction and then from fiction to the reader, is discussed and examined. In the last chapter, attention is drawn to how Tanpınar and Pamuk treated the construction of identity in conjunction with both modernization and patterns of remembering and forgetting based upon the changing dynamics of structure and space, and how the concepts of “self” and “other” were embodied in architecture.

Keywords: realms of memory, literature and architecture, identity, memory, modernization, collective memory, Tanpınar, Pamuk



ÖNSÖZ

Modernleşme, hafıza ve kimlik kavramları ekseninde Tanpınar ve Pamuk romanlarında mimarînin incelendiği bu çalışma mimarî çizime ve resme duyduğum özel ilgi ile çizimler sırasında mimarî yapılarla kurduğum bağın edebiyat alanında romanlar üzerinden çalışılması fikrinin bir sonucudur. Romanda mimarînin nasıl ele alındığı ve bunu günümüz koşullarıyla okuyucu olarak nasıl algıladığımız sorusu, İstanbul’da özellikle abidevî mimarînin şehrin bir parçası olması sebebiyle toplumsal hafızaya sürekli göndermeler yapması, Tanpınar ve Pamuk’un mimarîye ve resme gösterdikleri özel ilgi bu çalışmanın konusunun sınırlarını belirlerken etkili olmuştur. Ayrıca mimarî çizimlerin, gravürlerin hem Tanpınar’ı hem Pamuk’u çok etkileyen İstanbul görsellerinin ve minyatürlerin romanların kurgusu sırasında yazarları vasıtasıyla romana aktarılma süreçleri görseller ile kurguyu bir arada anlamlandırma denemesi olması konuyu oldukça cazip hâle getirmiştir.

Edebî kurguların farklı disiplinler yardımıyla okunması ve yorumlanması ile ortaya çıkan çalışmaların alana katkısının yadsınamayacağından hareketle Tanpınar ve Pamuk gibi mimarîye vurgu yapan iki yazarın romanlarının mimarlık disiplini ile birlikte değerlendirilmesi planlanmıştır. Roman ve mekân konulu çalışmalar sayıca çok olmasına rağmen mekânın, mekânı oluşturan mimarî yapı unsurlarıyla birlikte ele alınması, yapının mimarî özelliklerinin ön planda tutulması yaygın bir çalışma metodu değildir. Roman ve mekân çalışmaları genelde bir arka plan olarak mekânın nasıl kurgulandığı ve metne ne şekilde katkıda bulunduğu üzerine yoğunlaşmıştır.

Bu çalışma öncelikli olarak yazarların kendi hayat hikâyelerinde mimarînin etkisini ele alarak bu mekânların hafıza üzerinde oluşturdukları etkilerle romanlara nasıl yansıdığı ve romanda kullanılan mimarî unsurların modernleşme sürecinde hafıza ve dolayısıyla unutma ve hatırlama pratikleri sonucunda kimlik inşasına nasıl etkileri olabileceği üzerine yoğunlaşmaktadır.

Mekânla ilgili çalışmalar, bu tez için bir altyapı sağlamakla birlikte mimarî temelli olmadığı için yetersizdir. Bu sebeple modernleşme süreci ile birlikte mimarlık tarihi okumaları ve bunun Tanpınar ile Pamuk'un hem hayatları hem eserleri üzerinde nasıl izleri olduğu araştırılmıştır. Tanpınar'ın yaşadığı mahallenin ve romanlarındaki kurgu mekânların bugün tamamen yıkılmış olması ve sınırlı sayıda görsel malzemenin günümüze ulaşması çalışmanın bu kısmında bazı zorluklara sebep olmuştur.

Bu tez, mimarî ile romanın yazarların hafıza ve kimlik algılarını da dikkate alarak bir arada okunması ve anlatı içinde bir başka anlatı katmanı olarak kabul edebileceğimiz mimarînin romanda neler söylediğinin anlaşılması denemesidir. Mimarînin insanı kuşatan, üretilirken üreten yapısı dikkate alındığında dikkatle ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmesi ve yorumlanması gerek kurgu eserlerde gerek reelde farklı çözümlemeleri de mümkün hale getirmektedir.

Romanların mimarî ile ilişkisinin daha iyi anlaşılması için çalışmada özellikle vurgu yapılan mimarî mekânların görselleri metinle paralel şekilde verilmiş, dönemi yansıtacak fotoğraflardan faydalanılmıştır. Yazarların kendi hayatlarını geçirdikleri mahalleler kurguya dahil oldukları ölçüde görsellerle zenginleştirilerek okuyucuya sunulmuştur. Böylece hafızadaki mimarînin kurguya olan etkileri görseller üzerinden tartışılmıştır.

Ayrıca, çoğunluğu İstanbul'da geçen romanların kurgu zaman aralıkları da tablo halinde incelenerek roman karakterlerinin aynı zaman diliminde içinde bulundukları İstanbul'u nasıl farklı açılardan gözlemledikleri, yazarların kendi hafızalarındaki İstanbul'u kurgularına nasıl yansıttıkları karşılaştırmalı olarak listelenmiştir. Romanlardaki olayların kronolojik bir mukayesesinin yapılabilmesi için de tüm romanlarda geçen olaylar liste haline getirilmiştir.

Romanda mimarînin izini modernleşme, hafıza ve kimlik kavramları çerçevesinde süren bu çalışmanın arka planını oluşturabilmek için fenomenoloji ve mekân tartışmalarından, mimarlık tarihi çalışmalarından, yeni edebiyat alanında roman ve mekân başlıklı araştırmalardan ve Tanpınar ile Pamuk hakkında yapılmış çalışmalardan faydalanılmıştır.

Çalışmanın öncülünün olmaması ve farklı bir disiplin olan mimarî ile birlikte okunmasının beraberinde getirebileceği zorluklara rağmen kıymetli danışmanım Prof. Dr. Mehmet Samsakçı Beyefendi konuyu doktora tezi olarak yazmaya değer bulmuş ve hazırlık aşamasında hiçbir konuda yardımlarını esirgememiştir. Kendisinin de Tanpınar ile ilgili mimarî ve güzel sanatlar merkezli çalışmaları tezin şekillenmesi hususunda benim için ufuk açıcı olmuştur. Akademide görmeye alışık olmadığımız hızda geri dönüşleri ve destekleyici tavrıyla bu tezin her aşamasındaki katkısı için kendisine teşekkürü borç bilirim.

Tezin hazırlık süreci boyunca fikirlerini paylaşan hocalarım Prof. Dr. M. Fatih Andı ve Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a ve çalışmanın ilk aşamasında özellikle Tanpınar'da mimarîyi anlamam noktasında bilgi ve tecrübelerini paylaşan Dr. Alidost Ertuğrul'a teşekkürlerimi sunarım.

Uzun süren doktora dönemim boyunca teze ayırmak zorunda olduğum zamanlarda gösterdikleri anlayış için çalıştığım kurum Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi TÜMER'deki mesai arkadaşlarıma, bu tezi yazmam noktasında desteğini hep hissettiğim ve zaman kavramını dikkate almadan, metinlerin ilk okumalarını büyük bir titizlikle yapan babam Mustafa Çıpan'a, manevî destekleri için annem Hüsna Çıpan'a ve kardeşlerime, son olarak da işle birlikte süren tez döneminin bitmez mesaisinde anlayışını asla esirgemeyen eşim Mehmet Sait Büyükcamlar'a teşekkür ederim.

İSTANBUL, 2021

Ayşe ÇİPAN BÜYÜKCAMLAR

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	xi
RESİMLER LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN

1.1 Mekân: Kavramsal Çerçeve.....	9
1.1.1 Mekân Kavramının Muğlaklığı.....	9
1.1.2 Mekân Algısının Zaman İçindeki Değişimi.....	13
1.2 Mimarî Mekân Kavramı	19
1.2.1 Mimarî Mekân ve Fenomenoloji.....	22
1.2.1.1 Fenomenolojinin Mekân Anlayışına Etkisi.....	22
1.2.1.2 Mekân Algısında Öznenin Yükselişi	25
1.2.2 Roman ve Mimarî Mekân	28
1.2.2.1 Romanda Fenomen Olarak Mimarî Mekân.....	28
1.2.2.2 Üreten ve Üretilen Olarak Mimarî Mekân	35

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME

2.1 Modernleşme: Kavramsal Çerçeve	42
2.1.1 Batı Dışı Dünyanın Modernleşme Serüveni ve Türkiye	46
2.1.2 Modernleşme ve Mimarî	51
2.1.3 Romanlarda Değişen Mimarî	61
2.1.4 Modernleşmenin Tanıkları Olarak Tanpınar ve Pamuk.....	68

2.2 Tanpınar Ve Pamuk Romanlarında Mimarîde Modernleşme	71
2.2.1 Ahşap Konaklardan “Orijinal ve Yeni” Şartına: Tanpınar Romanları	71
2.2.1.1 Tanpınar Romanlarının Daimî Yan Rolü: Apartmanlar	77
2.2.1.2 Yenilik Fetişizminin İronisi: <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> ’nde Mimarî..	84
2.2.2 Apartmanların Hükümrânlığı: Pamuk Romanlarında Mimarîde Modernleşme.....	91
2.2.2.1 Yıkılan Konak Yerine Modern Simgeler	91
2.2.2.2 Apartmanlar Arasında	96
2.2.2.3 Bireyin Sığınağı Olarak Apartmanlar	103
2.2.3 Şehir Nüfusuna Eklenenler ve Gecekondular	110

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAFIZA

3.1 Hafıza-Mekân: Kavramsal Çerçeve	116
3.1.1 Toplumsal Hafıza, Edebiyat ve Mimarî	122
3.1.2 Kurgu ile Gerçek Zaman Arasında Hafıza: Otobiyografik Etkiler	127
3.2 Yazarın Hafızasının Romandaki Aksisi.....	130
3.2.1 Şehzadebaşı ve Elâgöz Mehmet Efendi Camii	131
3.2.2 Alâaddin’in Dükkânı, Teşvikiye Camii, Taşkışla: Orhan Pamuk Hayatında ve Romanlarında Hafıza Mekân.....	141
3.3 Mimarî Ve Amnezi.....	152
3.3.1 Ahşabın Ateşle İmtihânı: Yangınlar	153
3.3.2 Şehir Büyürken Kaybolanlar.....	166
3.4 Mekânın Hafızası Ya Da Mimarînin Dili.....	177
3.5 Eşyaya Sinen Hafıza.....	185

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİMLİK

4.1 Kimlik: Kavramsal Çerçeve.....	192
4.1.1 Kimlik Oluşum Sürecinde Mimarî ve Şehir	198

4.1.2	Ulusal Kimliğin Kurulmasında Romanlar	205
4.2	Romanlarda Bir Kimlik unsuru olarak Mimarî	209
4.2.1	Kimlik İnşasında Devamlılık, Aidiyet ve Mimarî: Tanpınar Romanları ...	210
4.2.1.1	Tanpınar Romanlarında Mimarîde “Biz”in Sesini Duymak	213
4.2.1.2	Kültürel Kimlikte Abidevî Mimarî	221
4.2.1.3	Alkış Tutulan Yenilik: <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>	227
4.2.2	Kimlik İnşasında Modern Mimarî: Pamuk Romanları	230
4.2.2.1	“Biz”in Sessizliği ya da “Ben”in Yükselişi	235
4.2.2.2	Yer İmlecisi Olarak Dini Mimarî.....	245
4.2.2.3	Şehirde Yeni Kimlik: Gecekonducular	252
4.2.2.4	<i>Veba Geceleri</i> : Bir Ulus Devlet Alegorisi	257
SONUÇ		263
KAYNAKÇA		267
EKLER		279
ÖZGEÇMİŞ		286

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Tanpınar ve Pamuk romanlarında kurgu zamanlarının karşılaştırılması	279
Tablo 2: Romanların tefrika/basım tarihleri ile kurgu zaman aralıklarının karşılaştırılması	281
Tablo 3: Tüm romanlarda geçen önemli olayların kronolojik olarak listesi	284

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2. 1: Nuruosmaniye Camii - 1870'ler (Basile Kargopoulo)	53
Resim 2. 2: Lâleli Camii - 1888-1910 (Sebah&Joliiler)	53
Resim 2. 3: Adana Muallim Mektebi Eski Hali (Mimar, 3, 1933, 71-73)	57
Resim 2. 4: Adana Muallim Mektebi Esas Görünüş (Mimar, 3, 1933, 71-73)	57
Resim 2. 5: Osmanlı İstanbulunda sokak görünümü – 1890-95 (Mihran İranian).....	64
Resim 2. 6: Saatleri Ayarlama Enstitüsü Tasarımı-Cephe (Gamze İşcan-Halükar Mimarlık)	89
Resim 2. 7: Saatleri Ayarlama Enstitüsü Tasarımı-Kat Planı (Gamze İşcan-Halükar Mimarlık)	89
Resim 2. 8: Hilton Otel (SALT Arşiv)	95
Resim 3. 1: Şehzadebaşı (Detay) - 1934-36 - Pervititch Haritası (SALT Arşiv)	137
Resim 3. 2: Şehzadebaşı – 1934-36 - Pervititch Haritası (SALT Arşiv).....	138
Resim 3. 3: Karagöz Mescidi (İstanbul Çevre Kültür ve Tarihi Eserleri Koruma Derneği)	139
Resim 3. 4: Karagöz Mescidi'nin minaresi zamanla yıkılmıştır. (İstanbul Çevre Kültür ve Tarihi Eserleri Koruma Derneği)	140
Resim 3. 5: Teşvikiye Cami – 1895 Yusuf İzzettin Efendi Konağı'ndan (Yıldız Albümleri, 1895)	143
Resim 3. 6: Cevdet Bey'in yaşadığı mahalle Pervititch Haritası - (SALT Arşiv)	145
Resim 3. 7: Şişli hattında çalışan tramvaylar (TRT Haber)	147
Resim 3. 8: Alâaddin'in Dükkânı (Cüneyt Cebenoyan).....	148
Resim 3. 9: Taşkışla (İstanbul Teknik Üniversitesi Tarihçe)	151
Resim 3. 10: 1907 yangını sonrası Bozdoğan Kemeri'nden Fatih (Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi)	155
Resim 3. 11: 1908 Çırçır Yangını Sonrası Şehrin Görünümü (SALT Arşiv)	156

Resim 3. 12: 1948 yılında çıkan yangında harap olan Güzel Sanatlar Akademisi binası (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarihçe)	158
Resim 3. 13: Sinan Meydanı – yıkımlar sırasında (Ara Güler).....	168
Resim 3. 14: Melling - İbrahim Paşa Sarayı – 1812 (Nurhan Atasoy, İbrahim Paşa Sarayı, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1972)	170
Resim 3. 15: İbrahim Paşa Sarayı (TTK Arşivi)	170
Resim 3. 16: İbrahim Paşa Sarayı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H1344, vr. 367a-366b)	172
Resim 3. 17: İbrahim Paşa Sarayı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H1344, vr. 47b-46a)	172
Resim 4. 1: Pamuk tarafından hazırlanmış olan Arkaz şehir haritası – 1901 (Veba Geceleri iç kapak)	257
Resim 4. 2: Büyükkada’da 1905’te üç gayrimüslim tarafından inşa ettirilen Pamuk’un ilham aldığı otel (Splendid Hotel).....	261

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.K.	: Aydaki Kadın
B.A.K.	: Benim Adım Kırmızı
B.K.	: Beyaz Kale
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
C.B.O.	: Cevdet Bey ve Oğulları
Çev.	: Çeviren
Edt.	: Editör
H.	: Huzur
Haz.	: Hazırlayan
K.	: Kar
K.B.T.	: Kafamda Bir Tuhaflık
K.K.	: Kara Kitap
K.S.K.	: Kırmızı Saçlı Kadın
M.B.	: Mahur Beste
s.	: Sayfalar / Sayfa
S.	: Sayı
S.A.E.	: Saatleri Ayarlama Enstitüsü
S.D.	: Sahnenin Dışındakiler
S.E.	: Sessiz Ev
V.G.	: Veba Geceleri
Y.H.	: Yeni Hayat

GİRİŞ

Romanda mekân; kurgunun yerini bildirme, karakterleri sınırlandırma, arka plan sağlama, inandırıcılığı arttırma gibi amaçlarla kullanılır. Romanda mekân incelemeleri genel anlamıyla kurgunun anlaşılmasını ve hayal edilebilirliğini mümkün hâle getirme ile sembol gücü ekseninde değerlendirilir. Soyut ve somut mekânlar, iç ve dış mekânlar olarak sınıflandırılan ya da bir listeleme yoluyla dinî, sosyal, kamusal şeklinde ayrılan “mekân” edebiyat çalışmalarının sıklıkla tercih edilen başlıklarındandır. Ancak, roman ve hikâyelerde “mekân” bir kavram olarak çalışılırken mekânı oluşturan mimarînin üzerinde durulmadığı, mimarîde edebiyatla birlikte ve hatta paralel olarak meydana gelen değişimlerin bu değerlendirmelere dahil edilmediği görülmektedir. Mekân yalnız “ev”, “cami”, “okul”, “meydan” olmaktan çıkarılıp; yapı malzemesi, dönemi, konumu, yapının hikâyesi ve hafızası dikkate alınarak değerlendirildiğinde farklı bakış açılarının yakalanacağı aşîkârdır. Roman ve bir roman katmanı olarak mimarînin karşılaştırmalı şekilde incelenmesi toplumsal değişim ve dönüşümlerin fark edilmesi ve değerlendirilmesine de katkı sağlayacaktır.

Türk romanında mimarînin izini süren bu çalışmada, konunun çok geniş olması sebebiyle bazı zorunlu sınırlandırmalar yapılmıştır. Modernleşmenin görünür yüzü mimarînin Türk modernleşmesi ve hafıza üzerinden ulus kimliğinin oluşması sürecine etkilerini araştırmayı amaçlayan bu tez 20. yüzyılın tamamını romanlarla ele alabilmek amacıyla Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk romanlarını incelemektedir. Her iki yazarın da roman türünde verdikleri eserlerin niteliği, birbirlerini takip eden dönemlerde yaşamış olmaları, mimarî ile ciddi bir ünsiyetlerinin bulunması, romanlarında mekân ve mimarî ile ilgili pek çok ayrıntıya yer vermeleri ve romanlarının yanı sıra düz yazılarında da kendileriyle ilgili mekân ve mimarî üzerinden değerlendirmelerinin olması bu çalışmanın yapılabilmesi için nitelik ve nicelik bakımından yeterli kaynağa ulaşılmasını mümkün kılmıştır.

Her iki yazarın da tüm romanları bu çalışmaya dahil edilmiştir. Tanpınar'ın *Mahur Beste*, *Huzur*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve vefatından sonra derlenerek yayınlanan romanı *Aydaki Kadın* ile yine müsveddelerle inşa edilen *Suat'ın Mektubu*; Pamuk'un ise *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Sessiz Ev*, *Beyaz Kale*, *Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Benim Adım Kırmızı*, *Kar*, *Masumiyet Müzesi*, *Kafamda Bir Tuhaflık*, *Kırmızı Saçlı Kadın* ve *Veba Geceleri* romanları çalışmada konu başlıklarına göre ele alınmıştır. Romanlarla ilgili tespitler konu başlığına uygun malzemenin olması durumunda neşir tarihlerine göre sıralanarak değerlendirilmiş ancak herhangi bir karşılaştırma yapma gereği görüldüğünde bu sıralamada değişikliğe gidilmiştir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatı denildiğinde özellikle roman alanında ilk akla gelen isimlerden biridir. Tanpınar'la ilgili yapılan çalışmalar ve yazılan tezler özellikle son yıllarda oldukça artmış, popüler edebiyat konularından biri hâline gelmiştir. Orhan Pamuk ise Tanpınar'dan beslenen ve kendi İstanbul'unu oluştururken şahsî deneyimleri ve yaşantısına ek olarak Tanpınar'ı da kendi İstanbul'una dahil eden bir yazardır. Yine yaşadıkları tarihler dikkate alındığında 1901 doğumlu Tanpınar Cumhuriyet'in kuruluş aşamalarına şahit, mimarîyi bugün göremediğimiz pek çok yanıyla deneyimlemiş bir isimken; 1952 doğumlu Pamuk İstanbul'un en hızlı modernleşmiş semtlerinden Nişantaşı'nda büyümüş ve kendi hafızasını bu mekânlarla şekillendirmiş bir yazardır. Romanlarındaki kurgu zamanı dikkate alındığında da birbirini takip eden hatta yer yer birbiriyle çakışan zaman dilimleri söz konusudur.

Bu çalışma, mimarî unsurların Tanpınar ve Pamuk'un hafızasından yazıya dönüştürüldükten sonra bir toplumsal hafıza inşa aracı olarak “biz” ve “öteki”ni hatta “ulus”u kurgulama noktasındaki işlevini yorumlama denemesidir. Çalışma boyunca cevabı aranan soru Tanpınar ve Pamuk romanlarında kullanılan mimarî unsurlar üzerinden modernleşmeyle birlikte kavramsallaşan toplumsal hafızanın ve dolaylı olarak kimliğin kurulup kurulamayacağı ya da bu kavramların oluşumunda romanlardaki mimarînin etkisinin ne olduğudur. Bu tezin esas metni romanlar olmakla beraber, yazarların şehir ve mimarî ile ilgili düşüncelerini de ikinci kaynaklar olarak ele almak ve değerlendirmek

romanları anlamlandırabilmek noktasında yardımcı olacağından yazarların diğer kitapları, günlükleri, röportajları da çalışmaya dahil edilmiştir.

Modernleşmenin öncelikle görünür olanda uygulanması ve basılı yayın araçlarıyla yaygınlaşması üzerinden değerlendirildiğinde roman ve mimarînin birlikte okunması anlam kazanır. Modernleşme, beraberinde getirdiği değişimler sebebiyle insanların yaşam alanlarını ve buna bağlı olarak da insanları değiştirmiştir. Bu değişiklik hafıza üzerinde de ciddi etkiler doğurmuş, insanların hatırladıkları ve unuttuklarıyla da ulus kimliği ortaya çıkmıştır. Bu sebeple, tez başlangıçta mekân ve mimarî mekân ile ilgili kavramsal çerçeveyi oluşturduktan sonra üç ana başlık (modernleşme, hafıza ve kimlik) üzerine kurulmuştur.

Mekânın insan ile ilişkisini ön planda tutan fenomenolojik yaklaşımın yaygınlaşması mimarînin pek çok farklı disiplin tarafından ele alınmasını sağlamıştır. Mekân, yalnız koordinatlarla; mimarî, yükseklik, derinlik ve yapı elemanlarıyla tanımlanan alanlar olmaktan çıkmış, insanların deneyimleriyle yeniden üretilmişlerdir. Böylece mimarî gerek bireysel gerek toplumsal anlamda pek çok kavramın değerlendirilmesi ve anlaşılmasında oldukça önemli bir araç haline gelmiştir.

Türkiye’de modernleşmeyle birlikte mimarîde ortaya çıkan değişiklikler, yabancı mimarların çalışmaları, yapı malzemelerinin zaman içerisindeki değişimi, sivil mimarînin yıllar içinde yok oluşu insanların sürekli deneyimledikleri, içine doğdukları ve içinde yaşadıkları mekânlardaki hızlı ve sürekli değişim geçmişle bugün arasındaki ilişkinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

III. Selim ile başlayan Batılılaşma sürecinin mimarîdeki yansımaları özellikle cephede göze çarpar. 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı mimarîsinde etkili olan neo-klasik üslup barok ve rokoko ile özellikle bina cephelerinde süsleme olarak kendini göstermiştir. II. Abdülhamit döneminde artan yabancı mimar sayısı ve Avrupa’da yetişen mimarlarla birlikte mimarî uygulamalarda Batı etkisi daha da artmıştır. İkinci Meşrutiyetle birlikte milliyetçiliğin ön plana çıkmasıyla mimarîde de farklı anlayışlar gelişmiş, daha sonra

Birinci Ulusal Mimarlık akımı olarak isimlendirilen anlayışta Batı tekniği ile geçmişin diriltilmesi hedeflenmiştir. Özellikle kamu binalarında kullanılan bu tarzda daha sonraki dönemde eleştirilecek saçak, kubbe, çıkma, sütun gibi yapı elemanları sıklıkla kullanılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanı ile yeni bir kimlik arayışında olan Türkiye, geçmişi hatırlatacak yapı unsurlarını kullanmamak var olanları ise mümkün mertebe yok etmek ihtiyacı duymuş ve daha keskin değişiklikler gündeme gelmiştir. Ankara ve İstanbul için hazırlanan şehir planları, farklı yapı malzemelerinin kullanılması, sivil mimarînin yangınlarla yok olması ve yerini alan yapı blokları, şehrin tanzimi için gerekli mekânın sağlanması için yapılan yıkımlar şehirlerin görünümünde ciddi ölçüde değiştirmiş bu durum mimarîyi sürekli deneyimleyen insan üzerinde de izler bırakmıştır.

Cumhuriyet döneminin yapıları düz ve geometrik çizgilerle önceki dönemlerden ayrılmıştır. 1940'lara kadar devam eden süslemeden olabildiğinde uzak mimarî anlayışın yerini İkinci Ulusal Mimarî ile geçmişe dönük yapı elemanları kullanılmasını destekleyen anlayış almış ve özellikle sivil mimarîde bu yapı elemanları kullanılmış ancak bu dönem çok uzun ömürlü olmamıştır. 1950'lerden itibaren ise giderek plansızlaşan ve bireysel yapılanmanın ve gecekondulaşmanın artmasıyla şehrin kimliğini yitirdiği ve kontrolsüzce büyüdüğü bir döneme girilmiştir. Şehir ve mimarîdeki bu değişim kısa bir zaman içerisinde oldukça geniş bir alanı etkilemiş bu sebeple romanlarda da görünürlük kazanmıştır.

Roman ve mimarîyi birlikte değerlendirmek öncelikle modernleşme okuması yapmayı gerektirmektedir. Türkiye'nin modernleşme tarihine baktığımızda 18. yüzyılda Avrupa şehirlerine gönderilen sefirlerle başlayan ve artan bir ivmeyle devam eden bu süreç gerek bireysel gerek toplumsal seviyede ciddi tezahürleri olan kısa ancak etkilerine bakıldığında oldukça derin bir süreçtir. Bireysel ve toplumsal ölçekte ele aldığımız modernleşme süreci elbette gerek siyasî gerek ekonomik gerek dinî gerekse sosyal konularda farklılaşmalara sebep olmuştur. Bu değişikliklerin izleri gündelik hayat pratiklerinde, kullanılan

eşyalarda, iç ve dış politika oluşturma metotlarında görülebileceği gibi insanların büyük bir kısmının şehirlerde yaşamayı seçmesiyle mimarîde de takip edilebilmektedir. Tanpınar ve Pamuk romanlarında mimarî üzerinden modernleşme okumasının yapıldığı bu kısımda Tanpınar'ın mimarî yapı olarak ahşap konaklara bağlı kaldığı ve modernleşme eleştirisini *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında yine mimarî üzerinden yaptığı görülmektedir. Dönemin modern yapıları olan apartmanlar Tanpınar'ın romanlarında kötü, olumsuz havanın esmesine sebep olur ve genellikle olumsuzlanan karakterlerin mekânıdır. Pamuk ise romanlarında apartmanları merkeze alır. Apartmanlar Pamuk'un modern bireyinin sığınağıdır.

Modernleşme öncesi şehir kavramı korunaklı, dinî bir yapı etrafında çevrelenen kısmen küçük bir yapıyken modernleşmeyle birlikte; kontrolü zorlaşan, farklı ve başka olmayı kendine amaç edinmiş, büyüyen ve büyüdükçe eskiyi yutan bir hâl almıştır. Bugün yaşadığımız şehirlerde, taş yapılar dışındaki hemen her mimarî unsurun yok olduğunu, bugüne ulaşabilenlerin ise büyük kısmının dönüştürüldüğünü ve aslî şekliyle bugüne gelemediğini görürüz. Modern hayata alışmış bireylerin yaşadıkları mekânlar ve etraflarını çevreleyen mimarî unsurlar üzerinden bir dünya kurduklarını ve bu dünyada yaşadıklarını varsaydığımızda geçmişi hatırlama konusunda bağın ne derece zayıf olduğu göze çarpmaktadır.

Mimarînin reelde olduğu gibi romanda da bir temsil gücü vardır. Mimarî unsurların romanda aktif şekilde kullanımının geçmişle bağı güçlendirme ya da bağı tamamen koparma amacı taşıması mümkündür. Bunların yanı sıra mimarî unsurların romanda bulunması okuyucunun zihninde oluşmuş, oluşan ve oluşacak olan sokak ve şehir silüetlerini ve bunlara bağlı olarak toplumsal hafızayı şekillendirmektedir. Mimarî, yaşamı ortalama yetmiş seneye sığan insanın kendinden önce yaşayanlar ve yaşananlar ile kendisinden sonra yaşayacaklar ve yaşanacakların tanıklığını yapmaktadır. Sadece bu açıdan bakmak bile mimarînin bir hafıza oluşturmaktaki rolünü gözler önüne sermektedir. Reel hayatta hatırlanması istenen ya da hatırlatılmak istenenler anıtlar, binalar, mimarî ile görselleştirilir, unutulması gerekenler ise yıkılır ya da değiştirilir; romanda ise aynı

sebeplerle bu mimarî unsurlar kelimeler ve anlam yoluyla kullanılırlar ya da yok sayılırlar. Dolayısıyla, modern bireyin hafızasını sokaklar şekillendirirken bireyin göremediği ya da yetişemediği zaman hakkındaki fikirleri ve bu hayalî hafızanın oluşumu kitaplar, filmler, fotoğraflar ve anlatılar yoluyla şekillenir. Gerek reel dünyadaki mimarî gerek kurgudaki mimarî ile hafızası şekillendirilen birey şehrin içerisindeki istenmeyen unsurları unutmak durumunda bırakılır. Mimarî, geçmişte var olanı şimdiki zamana taşıyan ve ortaya çıkaran vasıtaadır. Yani mimarîde hiçbir şey tamamen kaybolmaz, aksine şimdinin bir alt katmanında var olmaya devam eder. Bu durumda mimarî çok katmanlılığı ile birden çok tarihi, insanı ve anlamı barındırır.

Özellikle Bachelard ve Nora'nın hafıza ve mekân ile ilgili değerlendirmeleri çerçevesinde Tanpınar ve Pamuk'un kendi hafızalarında yer etmiş olan mekânların romana yansımalarının ele alındığı "Hafıza" kısmı söz konusu mekânların eski ve yeni fotoğrafları ile zenginleştirilmiştir. Romanlarda yangının mimarîyi yok eden bir güç olarak kullanılmasına değinilmiş, yangın ve yıkımlarla ortaya çıkan amnezinin toplumsal hafızaya etkisi tartışılmıştır.

Kimlik kısmı ise modernleşmeyle birlikte hatırla(tıl)nanlar ve unut(tur)ulanlar sonrasında kimlik inşa sürecinde mimarînin ve anlatı olarak romanın önemine dikkat çekmektedir. Bu kısım Tanpınar ve Pamuk'un kimlik inşa sürecinde mimarîyi nasıl konumlandırıdıkları sorusuna cevap aramayı amaçlamıştır. Özellikle "biz" sesinin romanlarda mimarî üzerinden duyulup duyulmadığı ya da "biz" sesinin bireyselleşmeyle "ben"e dönüşümünün mimarî üzerinden nasıl kurulduğu ele alınmıştır. Bu bölümde mazi ile bağlantıyı sağlayabilecek dinî mimarînin romanda kullanımı da her iki yazar açısından değerlendirilmiştir.

Modernleşme, hafıza, kimlik kavramları Türk romanı ile ilgili çalışmalarda sıklıkla ele alınmıştır. Tanpınar ve Pamuk özelinde de bu kavramların incelendiği çok sayıda makale, yüksek lisans ve doktora tezi mevcuttur. Roman ve mimari odaklı bu çalışmanın

kavramsal arka planının oluşturulması sırasında bu çalışmalardan da istifade edilmiş ancak mimarî ve mekân merkezli okumalar görece ön planda tutulmuştur.

Roman ve mekân bağlamında yapılmış çalışmalardan Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin'in editörlüğünde hazırlanan *Romanda Mekân*¹ kitabı Türk romanında mekân konusunda bir derleme olması bakımından önemlidir. Handan İnci Elçi'nin *Türk Romanında Ev*² isimli çalışması ise genel anlamda mekân özelde ise ev üzerine yaptığı değerlendirmeler bakımından oldukça ufuk açıcıdır. Ebru Burcu Yılmaz'ın doktora tezinden kitaplaştırdığı *Edebiyat Şehir Hafıza: Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir*³ isimli çalışması mekân ve hafıza temelinde inşa edilmesi bakımından önemlidir. Mustafa Dere'nin iki farklı yüksek lisans tezinden oluşturduğu *İhtişamdan Sefaletle Yeni Türk Edebiyatında Konak ve Yalı*⁴ isimli çalışması kurgu metinlerdeki yapı unsurlarını ele alması bakımından bir kaynak oluşturmaktadır. Şerife Çağın'ın *Kaybolan Şeylerin Yanında Zamana Hükmeden Gerçek Saltanatlar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mimarî*⁵ başlıklı makalesi Tanpınar'ın eserlerinin mimarî odağında incelenmiş olması bakımından ve Mehmet Samsakçı'nın *Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Tanpınar'da Türk Mimarîsi* başlıklı makalesi mimarînin edebiyatın bir konusu olarak incelenmesi açısından örnek teşkil etmektedir. Ayrıca edebiyatın mimarî, mekân, şehir, kentleşme gibi kavramlar ekseninde ele alındığı yüksek lisans ve doktora tezleri de detaylı şekilde incelenmiştir.

Mimarîdeki değişimi anlama ve bir arka planının oluşturma amacıyla Sibel Bozdoğan'ın geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde ulus inşası sürecinde mimarîyi ele aldığı

¹ **Romanda Mekân**, Edt. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.

² Handan İnci Elçi, **Türk Romanında Ev**, İstanbul, Arma Yayınları, 2003.

³ Ebru Burcu Yılmaz, **Edebiyat Şehir Hafıza: Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2019.

⁴ Mustafa Dere, **İhtişamdan Sefaletle Yeni Türk Edebiyatında Konak ve Yalı**, Konya, Palet Yayınları, 2015.

⁵ Şerife Çağın, "Kaybolan Şeylerin Yanında Zamana Hükmeden Gerçek Saltanatlar: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Mimarî", **Tarihten Romana Malazgirt 4. Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildirileri**, Ankara, 2020, s. 225-237.

kitabı *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimarî Kültür*⁶ isimli çalışması ile Zeynep Çelik'in 19. yüzyıl İstanbul'unda mimarîyi incelediği *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*⁷ isimli kitabından faydalanılmıştır.

Mimar ve sanat tarihi alanlarında da edebiyatta mimarî ve mekânın ele alındığı çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmaya en yakın başlığa sahip olan Nevnihal Erdoğan ve Hikmet Temel Akarsu'nun editörlüğünde hazırlanan *Edebiyatta Mimarlık*⁸ isimli çalışma iki disiplinin bir arada çalışılmasının farklı örneklerini sunması bakımından incelenmiştir. Oya Şenyurt'un hazırladığı *Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları*⁹ isimli çalışma ise 19. yüzyıldan Cumhuriyete kadar geçen zaman zarfında mekânın algılanışını edebî metinleri de inceleyerek ele almıştır. Mimarlık eğitimi sırasında ders olarak Tanpınar romanlarında mimarî kesitlerin hazırlanması projelendirilmiş ve makale haline getirilmiştir. Sanat Tarihi alanında yazılmış makaleler ise romanlardaki mimarînin listelenmesi ve anlatıdaki planlarının aktarılması şeklinde hazırlanmıştır.

Zikredilen eserlerin hepsi kısmî olarak bu tezin hazırlanması aşamasında yardımcı olmakla beraber literatürde mimarî ile romanın belirli kavramlara cevap arama amacıyla birlikte okunduğu herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Bu eksikliği gidermek ve literatürün zenginleşmesine katkı sağlamak amacıyla hazırladığımız “Modernleşme, Hafıza, Kimlik Kavramları Ekseninde Tanpınar ve Pamuk Romanlarında Mimarî” isimli çalışmanın bundan sonra mimarî ile edebiyat okumalarının artmasına ve yeni çalışmaların yapılmasına vesile olması en büyük temennimizdir.

⁶ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimarî Kültür*, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

⁷ Zeynep Çelik, *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*, Çev. Selim Deringil, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.

⁸ Hikmet Temel Akarsu, Nevnihal Erdoğan, *Edebiyatta Mimarlık*, İstanbul, Yem Yayınları, 2016.

⁹ Oya Şenyurt, *Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2018.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKÂN

1.1 Mekân: Kavramsal Çerçeve

1.1.1 Mekân Kavramının Muğlaklığı

Mekân kavramı hem ontolojik çalışmalarda varlığın anlaşılması ile ilgili olarak felsefî açıdan hem de duyu organlarıyla keşfe açık olarak fizikî açıdan yüz yıllardır düşünülmekte, irdelenmektedir. Mekân, zaman içerisinde pek çok farklı yönden ele alınmış, insanın kendisini ve dünyayı anlaması ve algılaması için gerekli kavramlardan biri olmanın yanı sıra, insanı içinde bulundurması ve insanla sürekli etkileşimde olması sebebiyle farklı alanlarda birçok çalışmanın konusu olmuştur. Özellikle 20. yüzyılda farklı disiplinlerce kullanılmaya başlanmasıyla tanım, çalışma alanının önceliğine göre değişiklikler göstermiştir.

Büyük Savaş ile başlayan ve dünya ölçeğinde sınırlarda değişikliğe sebep olan yeni düzen, şehir ve şehirleşme kavramını da beraberinde getirmiş ve mekân algısı; artan nüfus, bu nüfusun yerleşmesi için değişen mimarî, hareket olanaklarının artması, şehir yapısının genişlemesi gibi pek çok sebepten dolayı ciddi bir değişime uğramıştır. Mekânla ilgili çalışmaların çoğalması da bu değişen algı ve mekânın hem bireysel hem toplumsal ölçekte önem kazanmasıyla birlikte gelmiştir. Foucault, heterotopya¹ olarak isimlendirdiği mekânlardan bahsettiği makalesinin girişinde “Bildiğiniz gibi 19. asrın büyük saplantısı tarihi... 19. asır esas mitolojik kaynağını termodinamiğin ikinci ilkesinde buldu. İçinde bulunduğumuz çağ belki her şeyden önce mekân çağı... Bence öyle bir andayız ki, dünyayı zaman içinde gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve

¹ Foucault tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Tek bir gerçek mekân içinde birden çok zamanın ve mekânın var olması anlamına gelir. Kütüphaneler, mezarlıklar, müzeler heterotopya örnekleridir. Detaylı okuma için Michel Foucault’nun “Öteki Mekânlara Dair” isimli makalesine başvurulabilir.

kendi zinciriyle kesişen bir ağ olarak yaşıyoruz.”² sözleriyle 20. yüzyıla kadar mekân-zaman çalışmalarında mekânın geri plana itildiği vurgusunu yapmıştır.

Mekâna çok farklı bir bakış açısı getiren ve mekânın, üretim sisteminin parçası olduğunu savunan Lefebvre kitabının giriş kısmında mekân anlayışının bulanıklığı ve tutarsızlığından bahsettikten sonra modern dünyada bir moda haline gelen mekânın insanlar tarafından nasıl anlaşıldığı konusunu şu şekilde eleştirmektedir: “...falancanın mekânı, filancanın mekânı; resim, heykel, hatta müzik mekânı. Fakat insanların ve kitlelerin büyük çoğunluğu bu kelimededen, yeni ve tekil yan-anlamlarla yüklü (büyük harfle) Mekân’ı, yani Uzak’ı, sadece kozmik mesafeleri anlıyordu.”³ Lefebvre, geleneksel açıdan bakıldığında mekânın yalnızca matematik ve geometriyi çağrıştırdığını, felsefi açıdan ise geri planda tutulduğu için yeterince dikkate alınmadığını belirtmektedir. Mekânla ilgilenen farklı disiplinleri ise mekânı bir bütün olarak görmeyip böldükleri için “coğrafi, sosyolojik, tarihsel gibi basitleştirilmiş yöntemsel postülatlara göre parçalara ayır(maları)”⁴ sebebiyle eleştirmektedir.

Albert Einstein, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics* için kaleme aldığı önsözde mekân tanımının belirsizliğini şu karşılaştırmayla dile getirir:

“İki farklı yazar ‘kırmızı’, ‘sert’ ya da ‘hayal kırıklığına uğramış’ kelimelerini kullandığında bunların yaklaşık olarak aynı anlamlarda kullanıldığı ile ilgili kimsenin şüphesi olmayacaktır, çünkü bu kelimeler temel deneyimlere bağlı olduğundan yanlış yorumlanmaları zordur. Ancak, psikolojik deneyimle ilişkisi daha az doğrudan olan ‘yer’ ya da ‘mekân’ gibi kelimeler için ciddi bir anlam belirsizliği söz konusu olacaktır.”⁵

Bu açıklama dikkate alındığında, mekân kavramının genel kabul görmüş ve herkes tarafından aynı şekilde anlaşılır bir tarife sahip olmadığını; kişilerin hayatları, ilgi alanları,

² Michel Foucault, “Öteki Mekânlara Dair”, **Defter**, Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, s. 7, (Çevrimiçi) <https://defterdergisi.wordpress.com/2012/11/05/sayi-4/>, 30.09.2021.

³ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016, s. 21.

⁴ A.e., s. 21.

⁵ Max Jammer, **Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics Foreword by Albert Einstein**, Harvard University Press, 2012, s. XIV.

mekânla kurdukları ilişki ya da çalıştıkları alana göre muhayyilelerinde oluşan kavramın farklılaşacağını söyleyebiliriz.

Mekân ve yer kavramlarını mimarî açıdan elde aldığı makalesinde Gülay Usta, kavramın tarihsel süreçteki farklılaşmalarına dikkat çekerek, belirsizliğine vurgu yapar: “Mekânı ele alan her disiplin mekânı farklı amaçlarla kullandığı için farklı mekân tanımları yapılmıştır. Bu mekân tanımlarına bakıldığında; (tanımların) zaman zaman birbirini referans verdiği bazen de karşıt anlamlar içerdiği görülmektedir.”⁶ Kavramın özellikle aynı disiplin içindeki araştırmacılar tarafından benzer bir algı yarattığı ön kabulüyle kullanılmasına rağmen disiplinler arası sınırların silikliği ve hatta geçişliliği sebebiyle tanımlamalardaki farklılıkların bir belirsizliğe sebep olması muhtemeldir.

Malpas, yer kavramını deneyim odaklı incelediği kitabının “Yerin Belirsizliği” ismini verdiği ilk bölümünde mevcut literatürdeki yer tartışmalarının büyük bir kısmında kavramın açık olmadığını “Yer kavramı genellikle basit fiziksel konum tanımından tamamen ayrı kabul edilirken bazen yer kavramını çağırıştırır görünen tartışmalar yalnızca daha dar bir mekân kavramına atıfta bulunmaktadır.”⁷ diyerek ifade eder. Bu açıklamaya göre, kartezyen mekândan uzak varsayılan ve mekân kavramından özneye verdiği önemle ayrılan yer kavramı; kimi zaman mekânın yalnızca daralmış bir hali olarak kabul edilmekte ve bu durum farklı disiplinler ve araştırmacılar dikkate alındığında farklı mekân ve yer kullanımları olduğu fikrini destekler nitelikte görülmektedir.

Massey de mekân kavramını sosyal ilişkiler, kimlik ve toplumsal cinsiyet başlıklarında ele aldığı kitabında kavramın yazarlar tarafından anlamının açık ve net olduğu kabulüyle kullanıldığını ancak yazarların öngördükleri anlamların (ve kullanımda oraya çıkan metaforların) ciddi farklılıklar içerdiğini belirtir. Ancak bir belirsizliğin ya da anlaşmazlığın ortaya çıkmadığını belirten Massey’e göre bunun nedeni “herkes(in) bu

⁶ Gülay Usta, “Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açıdan İrdelenmesi”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, C. 10/1, 2020, s. 25-30, s. 25.

⁷ J. E. Malpas, **Place and Experience**, Cambridge University Press, 1999, s. 19.

kavramların ne anlama geldiğini bildiğimizi düşünmesidir.”⁸ Bu açıklama, kavramların çok uzun zamandır dilin içinde var olmaları ve kullanılmalarıyla açıklanabilir.

Mekân kavramının muğlaklığı Türkçe literatür dikkate alındığında bir derece daha artmaktadır. Zira, Batı literatüründe kullanılan “space” ve “place” kelimelerinin karşılıkları Türkçeye “mekân” ve “yer” olarak kabul edilmesine rağmen kavramların dilimizde kullanımlarının farklılıklar taşıması sebebiyle karışıklığa sebep olmaktadır. Batı literatüründe “space” en geniş anlamıyla uzay, boşluk anlamına karşılık gelirken “place” insanla etkileşimin var olduğu daha sınırlı bir alanı ifade etmek için kullanılmaktadır.

Oxford İngilizce sözlükte space kelimesinin dokuz farklı kullanımı bulunmaktadır. Kelimenin ilk anlamı “boş veya kullanıma açık alan”⁹ olarak verilmiştir. Takip eden anlamlarda da anlamdaki vurgu yerin “boş” ve “geniş” olmasına yapılmıştır. Beşinci anlamı ise Türkçede uzay olarak kullandığımız “tüm gezegen ve yıldızların bulunduğu dünya atmosferinin dışında kalan alan”dır. Diğer anlamları ise zamanla ve soyutlamalarla ilişkilidir.

Türkçede Mekân kelimesinin ise gerek Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde gerek Ferit Devellioğlu’nun lûgatinde ilk anlamı “yer, bulunulan yer”¹⁰ ve “yer, mahal”¹¹ olarak verilmiş; kelime özellikle “boşluk” ile değil “özne”nin bulunuşluğuna işaret ederek özne ile ilişkilendirilmiştir. Kelimenin “uzay” anlamı son anlam olarak eklenmiştir. Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü’nde ise mekân kelimesinin karşılığı “İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun”¹²dur.

⁸ Doreen Massey, **Space, Place and Gender**, Minesota University Press, 1994, s. 250.

⁹ **Oxford Learner’s Dictionaries**, “space” maddesi, (Çevrimiçi)

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/space_1, 04.10.2021.

¹⁰ **TDK Güncel Türkçe Sözlük**, “mekân” maddesi, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>, 03.10.2021.

¹¹ Ferit Devellioğlu, “mekân” maddesi, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Ankara, Aydın Kitabevi, 2015.

¹² Doğan Hasol, “mekân” maddesi, **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul, Yem Yayınları, 2016.

Türkçede kullandığımız “mekân” kelimesinin Arapça kökeni “kevn”dir ve olmak, oluş anlamlarına gelmektedir. Arapçada da “uzay” anlamında kullanılan kelime ise “feza”dır. Bu açıdan bakıldığında Türkçede kullanılan mekân kelimesi Batı literatüründe birbirinden ayrı anlamlarda kullanılan her iki kelime yerine de kullanılmakta, var oluşu anlatan bir kavram olarak yer yer hem “space” hem de “place” anlamına gelmektedir.

TDK’nın sözlüğünde “yer” kelimesinin on dört farklı anlamı olmakla birlikte ilk anlamı “Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân” olarak verilmiştir. Bu durum Türkçede mekân ve yer kelimelerinin ne kadar yakın olduğu ve birbirinin yerine kullanılabildiğini göstermesi bakımından da önemlidir. Zira, mekân kelimesinin ilk anlamında yer, yer kelimesinin ilk anlamında mekân kelimeleri yer almaktadır. Ancak İngilizce kelimeler dikkate alındığında kelimeler arasında böyle bir bağlantı görülmemektedir.

Bu açıklamanın ardından bir sonraki bölümde mekân kavramının özellikle fenomenolojik yaklaşımla birlikte deneyim ve insan odağında değerlendirilmesi ve “place” kavramı ile farklı bir yöne çevrilmesi sebebiyle mekân ve yer ayrımı Batı literatürü dikkate alınarak Türkçe kaynaklarda da kullanılmıştır. Bu tezde de bahse konu olan mekân elbette insan ile etkileşimin var olduğu ve hatta insanın yaptığı, kurguladığı, içinde yaşamını sürdürdüğü mekânlar yani “yer”dir. Ancak, Türkçede mekân kelimesinin yaygın kullanımı ve farklı anlamları ihtiva etmesi sebebiyle bu tez boyunca yer kavramı kullanılmayacak, bunun yerine mekân kelimesi tercih edilecektir. Ancak, mekân yalnızca bir boşluk olarak değil insanın var oluşunu işaret eden, etken ve edilgen bir anlamda kullanılacaktır.

1.1.2 Mekân Algısının Zaman İçindeki Değişimi

Mekân okumalarının yalnızca felsefe ya da fizikte değil farklı disiplinlerde kullanılmaya başlanması ve edebîmekân, politik mekân, görsel mekân, toplumsal mekân gibi pek çok farklı başlık altında incelemeler ve araştırmalar yapılmasının tarihi oldukça yakındır. 20.

yüzyılda hareketin artması ve mekânı insan odaklı değerlendirmenin önem kazanmasıyla 17. yüzyıldan itibaren kullanılan kartezyen mekân¹³ açıklaması tartışılır bir hale gelmiştir.

Mekânın, Descartes'in kartezyen mekân açıklamasına kadar, çalışma alanı felsefenin konusu olarak kabul edilmiştir.¹⁴ Platon'un mekânla ilgili fikirleri *Timaios* diyalogunda yer almaktadır. Elbette bu metinde yer alan mekân kavramı oldukça üstü kapalı ve bugün tahayyül ettiğimiz mekândan uzaktır. Evrenin temel ilkelerini açıkladığı bu metinde mekânın ne olduğu ile ilgili bir sorgulama da mevcuttur. Platon değişimin ve hareketin olmadığı idealar âlemi için gerekli olmayan mekânın, oluş âlemindeki hareket ve değişim sebebiyle mekâna ihtiyaç duyduğunu belirtir:

“Evrenin bu yeni bölünüşünü anlatmaya başlarken, bölmelerimizi şimdiye dek söylediklerimizden daha ileri götürmek gerektir. O zaman iki tür ayırt etmiştik; şimdi bir üçüncüsünü ortaya koymalıyız. İlk iki tür, birinci incelememiz için yetmişti: birincisinde, kavranabilen, her zaman aynı kalan örnek olarak kabul edilmişti; ikincisi, oluşa bağlı olan, gözle görülebileni de bu örneğin kopyasıydı. O zaman bu ikisi bize yeter göründüğünden, üçüncü bir tür ayırmamıştık. Ama, şimdi, konuşmamız bizi güç ve karışık bir türü, sözle aydınlığa çıkarmaya zorluyor. Ona hangi öz nitelikleri vermeli?”¹⁵

Platon, mekânın cisimleri bir “ana” gibi beslediğini belirterek mekânın önemine vurgu yapar. Evreni oluşturan dört öğeden biri kabul ettiği mekân varlık (idealar âlemi) ve oluşla birlikte temel ilkedir.

Aristoteles'in varlığı tanımlama için oluşturduğu on kategori içerisinde mekân¹⁶ sürekli nicelik olarak yer almaktadır. Aristoteles “...bir şeyin asıl yeri, onu dolaysız olarak

¹³ Descartes'in mekân anlayışıdır. Mekânı yükseklik, genişlik ve derinlik olarak ele alır ve x, y, z koordinat sistemiyle mekânı ölçülebilir hale getirir.

¹⁴ Detaylı bilgi için Descartes öncesi mekân algısının daha detaylı bir açıklaması hususunda Aristoteles ve Farabi'nin mekân anlayışlarının karşılıklı olarak incelendiği ve Aristoteles öncesi düşünürlerin de mekânla ilgili görüşlerine yer verilen yüksek lisans tezi okunabilir. Elife Kılıç, “Aristoteles ve Farabi'nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2011.

¹⁵ Platon, *Timaios*, Çev. Erol Günay, Lutfi Ay, İstanbul, Cumhuriyet Yayınları, 2001, s. 52-3.

¹⁶ Aristoteles mekân yerine “topos” kelimesini kullanır. Bu uzay anlamında da kullanılabilen mekân kelimesinden farklı olup yer-mekân düalitesinde yer kavramına daha yakın kabul edilmektedir. Ancak tezde bu ikilik üzerinde durulmayacağından mekân kelimesi tercih edilmiştir; alıntılarda ise yazarın tercih ettiği kavrama sadık kalınmıştır.

kapsayan, başka hiçbir şeyi kapsamayan şeydir.”¹⁷ sözleriyle mekânın tanımını yapar. Aristoteles’in çalışmalarından etkilenen Farabî de mekânla ilgili benzer bir problematiğe sahiptir ve hareketin mekân için gerekli olduğu konusunda Aristoteles ile hemfikirdir.¹⁸

Boşluk ve mekânı birbirinden ayırarak mekân tanımına önemli katkıda bulunan Platon ve Aristoteles’ten sonra, 17. yüzyıldan itibaren kabul görecek matematik ve geometri esaslı mekân teorisi Descartes tarafından ortaya atılmıştır. Descartes’in *Geometri* isimli eserinde ele aldığı ve mekânı yükseklik, genişlik ve derinlik olarak tanımladığı çalışması mekânın bir madde olarak kabul edilmesiyle sonuçlanmıştır. Kartezyen mekân kavramının ortaya çıkmasından sonra mekân ile ilgili genel kabul; sayılabilir, ölçülebilir verilerle mekânın tanımlanabileceği yönünde olmuştur. Bu bakış açısının 20. yüzyılda ciddi eleştirilerle karşılaşmasının sebebi ise özne ve mekânın birbirinden tamamen bağımsız kabul edilmesidir. Descartes, mekânı anlayabilmek için gerekli olanın onu en küçük haline dönüştürmek olduğunu savunur ve *Geometri* kitabının girişinde problemin çözümü için şu öneride bulunur: “Geometrideki herhangi bir problem, kolaylıkla belli çizgilerin uzunluklarını içeren birkaç terime indirgenerek yeniden inşa edilebilir.”¹⁹ Bu açıklamadan hareketle mekânla ilgili her türlü sorunun cevabı da x, y ve z koordinatlarına göre inşa edilerek bulunabilir.

Kant ise mekânın duyuları aşar nitelikte olduğunu, dışsal deneyimle ortaya çıkamayacağını ve a priori kabul edilebileceğini ifade eder. Mekân bu açıklamayla yok olmamakla birlikte, varlık ile yokluk arasında bir konuma sahip olmaktadır. “Nihayetinde, dışsal olgular ile öznel algının arasında ikili bir kimlik sergilemektedir mekân: Kendinde olan şeylerin hiçbirine ait herhangi bir özelliği göstermez ve onların ilişkiselliklerinden de kopuktur.”²⁰

¹⁷ Davis Ross, **Aristoteles**, Çev. Ahmet Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2011, s. 142.

¹⁸ Elife Kılıç, “Aristoteles ve Farabî’nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi”, s. 59.

¹⁹ Rene Descartes, **The Geometry of Rene Descartes**, Çev. David Eugene Smith, Marcia L. Latham, New York, Dover Publications, 1954, s. 2.

²⁰ S. Tankut Gülhan, “Özgürlüğün Coğrafyası: Mekânsallığın Triyalektik Praksisi ve Bütünsellik Arayışına Dair Bir Tahlil”, **Mülkiye Dergisi**, S. 37/1, 2013, s. 31-69, s.38.

Galileo'nun dünyanın şekliyle ilgili çığır açan söylemi ve Newton'ın mekânı mutlak mekân ve görelî mekân olmak üzere ikiye ayırması da mekân algısına önemli katkılar olarak kabul edilmektedir. Ancak 20. yüzyıla gelinceye kadar mekânla ilgili çalışmalar ve düşünceler bugün anladığımız mekândan uzaktır.

Mekânı maddeleştirmeden ya da ideal bir forma sokmadan anlamaya çalışan araştırmacılar ise mekân ve insan arasındaki bağı ön plana almışlardır. Mekâna fenomenolojik olarak yaklaşılmasının ardından mekân bir deneyim alanı olarak kabul edilmiş, düşüncelerin, hatıraların var olması ve yerleşmesi için gerekli olduğu düşünülmüş, bir üretim sürecinin parçası olarak değerlendirilmiştir. Böylece, pek çok farklı bakış açısı ortaya çıkmıştır. Heidegger mekânın modern zamana özgü bir kavram olduğunu belirtir ve mekânı fenomenolojik yöntemle okuma yolunu açan düşünürlerden biri olur. Mekânı “dünya içinde olmak” kalıbıyla tanımlar ve bir etkileşim ve deneyim yeri olarak kabul eder.

“İnsan ve Mekân” (Mensch und Raum) isimli konferansta yaptığı, “İnşa Etmek, İşkân Etmek, Düşünmek” (Bauen, Wohnen, Denken) başlıklı, daha sonra yazıya da aktarılan konuşmasında insan ve mekânın birbirinden ayıramayacağını ve insanın içinde bulunduğu mekândan bağımsız bir mekânın olamayacağını “İnsan ve mekândan söz edildiğinde, insanı bir tarafta, mekânı başka tarafta duruyormuş gibi duyarız. Ancak mekân insan için karşıda duran bir şey değildir. Mekân ne dışsal bir nesne ne de içsel bir yaşantıdır.”²¹ sözleriyle ifade eder ve bugün kullandığımız mekân algısına daha yakın bir mekân tanımını yapar. Ayrıca, kartezyen mekânın yetersizliğini şu sözlerle dile getirir:

“...mekânın uzunluk, genişlik ve derinliğe göre, yalnızca yayılımlar olarak belirlenmesi de yeterli değildir. Bu şekilde soyutladıklarımızı-çekip ıkardıklarımızı, Latincesiyle ‘abstractum’u, üç boyutun saf çeşitliliği olarak tasarımılarız. ... Fakat bu anlamda mekân (matematiksel olarak yer açılmış mekân), mekânlar ve meydanlar içermez. Bu anlamda mekânda, hiçbir zaman yerleri, yani köprü türünden şeyleri bulamayız.”²²

²¹ Martin Heidegger, “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek”, ev. Erdal Yıldız vd., **Kutadgubilig Felsefe Bilim Araştırmaları Dergisi**, S. 6, 2004, s. 45-55, s. 52.

²² A.e., s. 52.

Heidegger'in Almandada inşa etmek "bauen" ve iskân etmek (oturmak) "wohnen" kelimelerinin etimolojileri üzerinden yaptığı ve oturmak yani bir nevi var olmak sonrasında inşa etmenin mümkün olduğu ve inşa edilenlerin tamamının oturma alanı olmasalar bile oturma mahallinin içinde insanla etkileşimde olduklarına vurgu yaptığı konuşması oturmak olarak inşa etmeyi yeryüzünde olmak şeklinde tanımlaması ve var olmakla ilişkilendirmesi yönünden de önemlidir.

Mekânı; beden, deneyim, hafıza ve hayal gücü ile birleştiren Bachelard ise mekânın görüntüden ziyade yankılanma ile deneyimlendiğini böylece özne ile nesne arasındaki ayrımın ortadan kalktığını belirterek mekânı maddeden uzaklaştırır. Bachelard'ın mekân algısında mekân, zamanı hatıra haline dönüştürme gücüne sahiptir. "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân bu işe yarar."²³ Mekân; anıları koruma, saklama ve bir arada tutma işleviyle düş kurmanın da kaynağını oluşturur. Bu sebeple ev gibi, öznenin var olduğu andan itibaren bağ kurduğu ve sürekli etkileşim içinde bulunduğu mekânlar Bachelard'ın araştırma alanını oluşturmaktadır. Bu bağlamda mekân çok daha özel ve farklı bir bakışla özneyi ve özne deneyimini ön plana almış olur.

Evi, ilk evrenimiz olarak kabul eden Bachelard yazarların ev betimlemeleri üzerinde de durur. Yazarların hayal gücünü kullanmadaki ustalıklarıyla birlikte mekânın daha anlamlı bir hale geldiğini savunur. "(İnsan) Yeni bir evin içinde, düşler aracılığıyla bütünüyle bir geçmiş yaşar. İnsan gittiği her yeni eve ocak tanrılarını da birlikte götürür değişimin binlerce çeşitlemesi vardır."²⁴ Hayal gücü ve hatıranın birleşimiyle ev, yalnız bir mekân değil bir anlam denizi haline gelir. Bu tezde de romanda mekânın kullanımı ve yazar-eser-okur ilişkisi içerisinde mekânın nasıl anlamlandırılacağı ile ilgili değerlendirmelerde Bachelard'ın düşüncelerine başvurulmuştur.

Mekânı yalnız özne ile olan bağlantısıyla değil çok daha geniş ve karmaşık ilişkiler ağı içerisinde değerlendiren Lefebvre'in *Mekânın Üretimi* isimli kitabı Marksist teoriye

²³ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayınları, 1996, s. 36.

²⁴ A.e., s. 33.

mekân boyutu eklemiş olması bakımından önemlidir. Mekânın 1960'lara kadar yalnız koordinatlarla belirlenmesini ve sözde yeni kavramlar eklenmesini eleştirirken mekânın farklı şekilde ele alınması gerektiğine vurgu yapar.

“Mekân! Daha birkaç yıl öncesine dek bu terim geometrik bir kavramdan, boş bir ortam kavramından başka bir şeyi çağırıştırmıyordu. Her eğitilmiş kişi de kavrama derhal bilgiçe bir terim ekliyor, örneğin ‘Öklidçi mekân’ ya da ‘izotrop’ veya ‘sonsuz’ kelimesiyle birlikte anıyordu. Mekân kavramının matematikten, üstelik yalnızca bu bilimden kaynaklandığı genel bir kanıydı. Peki ya toplumsal mekân? Bu kelimeler ise şaşırtırdı.”²⁵

Lefebvre, kapitalist sistemde mekânın nasıl üretildiğini ele aldığı çalışmasında mekânın toplumsal bağlamına dikkat çekmiştir. Mekânın toplumsal olarak üretildiğini ve bu üretim sırasında toplumu da ürettiğini belirterek mekâna hem etken hem de edilgen bir nitelik kazandırır.

Lefebvre’in mekân düşüncesinde Bachelard’ın özneye atfettiği önemin etkisi görülmektedir. Mekânı üç boyutuyla toplumsal bir üretim olarak kabul eden Lefebvre mekânsal pratikler (algılanan mekân), mekân temsilleri (tasarlanan mekân), temsil mekânları (yaşanan mekân)²⁶ olarak isimlendirir ve mekânı maddî, kavramsal ve deneyimsel açıdan ele alır. Mekân bu üç boyutuyla toplumsal bir üretdir ve biri olmadan diğerinin olması mümkün değildir. Lefebvre’in toplumsal üretim olarak ele aldığı mekân kavramı ampirik olarak gözlemlenebilen mekânların anlatıda ve reelde bulunması, yazar tarafından kimi mekânların anlatıda tasarlanması ve nihayetinde hem yazar hem de anlatıdaki kişilerin mekânı deneyimleme süreçleriyle bu çalışmada üç boyutuyla da ele alınacaktır.

Mekânın tarihsel süreçte kartezyen mekân algısından bireysel ve toplumsal mekâna doğru değişiklik göstermesi öncelikle küresel anlamda meydana gelen hızlı değişimler ve şehirleşmenin sürekli artması sebebiyle çok kısa bir zaman diliminde ciddi bir ivme kazanmıştır.

²⁵ Henri Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 33.

²⁶ A.e., s. 67-8.

1.2 Mimarî Mekân Kavramı

Mimarlık disiplininin mekânı çalışma alanı olarak ele alması ile mekânın fenomenolojik olarak incelenmesi yaklaşık olarak benzer zamanlara denk gelmektedir. Bu sebeple mimarî mekân olarak ele alınan kavram, yalnız formdan ibaret kabul edilmemiş, mimarî mekânın insanla ve deneyimle olan önemli etkileşimi çalışmalara erken dönemde dahil edilmiştir. Bu sebeple mimarî mekânın incelenmesi sırasında mekânın en genel anlamıyla ele alınmasında ortaya çıkan, kartezyen mekânın farklı bakış açılarına izin vermeyen yaklaşımı ile genellikle karşılaşılmamaktadır. Ancak, mimarlık alanındaki çalışmalar da mimarî mekân kavramı ile ilgili teorik arka planı oluşturmak için mekân kavramından başlamaktadır.

Bu kısımda özellikle mimarların mekânı ele alış biçimi değerlendirilecek, mekânın mimarî yapı ile buluşmasıyla anlamsal olarak nasıl değişiklikler yaşadığına ve bu süreçte insanla olan etkileşimin nerede konumlandığına dikkat çekilecektir. Bu tezin esas konusu, mimarî mekânın romanda ele alınışı olduğundan, mimarî mekân kavramının iyi tanımlanmasıyla “romanda mekân” konusunu ele alan diğer çalışmalardan ayrılacak ve sınırları belirlenmiş olacaktır.

İnsanoğlunun kendini koruma ihtiyacı, önce doğal çevre içinde kendine bir alan kurması daha sonra ise yapıli bir mekân oluşturmaları ile sonuçlanmıştır. Mekân ve bina/yapı kelimelerinin birbirinin yerine kullanılması özellikle 1960’lardan sonra fenomenolojik yaklaşımın mimarî mekân üzerinde de etkili olmasıyla değişmeye ve konu pek çok açıdan tartışılmaya başlanmıştır. Mimarî mekânın yalnız duyularla algılanan; ışık, gölge, malzeme ile görme duyumuzu harekete geçiren bir unsur olmadığı; içinde yaşanmasına ve deneyime izin verdiği ölçüde kavranılabileceği düşüncesi genel anlamda kabul görmüştür.

Heidegger'in inşa etmek ve oturmak kavramlarının aynı kökten geldiğini, aslında oturma eyleminin var olmakla birlikte inşa etmeyi beraberinde getirdiğini, inşa ederek oturmaya devam ettiğimizi aktardığı konuşmasında verdiği köprü örneği mimarî yapının (içinde yaşanmasa bile) insanla etkileşimi ve mekâna yüklediği anlamı görmek açısından oldukça önemlidir. Köprünün inşasından önce ne kıyılar kıyıdır, ne de mekânda bir bir aradalık söz konusudur, bunlar ancak köprünün inşa edilmesiyle birlikte ortaya çıkar.

“Kıyı olarak kıyılar, ilkin köprü geçidinde ortaya çıkarlar. Köprünün kendisi kıyıların yan yana uzanmasını sağlar. Bir taraf köprü sayesinde diğerinin karşısında yer alır. ...Köprü, akarsuyu ve kıyıyı ve toprağı karşılıklı olarak birbirine komşu eder. Köprü, yeryüzünü akarsu etrafındaki bir yöre olarak bir araya toplar. ...Köprü nehrin kendi yolunda akmasına izin verir ve aynı zamanda ölümlülere de, kıyıdan kıyıya gidip gelebilecekleri yolları bahşeder.”²⁷

Heidegger, mekânın; mimarî, insan ve deneyimle anlamlandırıldığını ve mekânı anlamak için bu geniş açıdan bakmak gerektiğini ifade ederek mimarların mekân algısı ile ilgili bir temel oluşturmuştur.

Doğan Kuban, mimarî eylemin ilk basamağını mekânın sınırlandırılması olarak kabul eder ve “insanın içinde kendisini güvende hissettiği bir sınırlı hacim yaratmak”²⁸ olarak tanımlar. Ancak mimarî mekânın biçimsel özellikleri yanında insan yaşamına ilişkin özellikleri de içermesi gerektiğini ilâve eder. Çünkü “sadece boşluk (ya da hacim) değerleri, ya da sadece sınırlarıyla bir mekânı tanımlamak olası değildir.”²⁹ Kuban'ın bahsettiği mekân, doğal mekândan ayrılmış bulunan mimarî mekândır. İçinde yaşanan sınırları çizen mimarî, mekânın anlamlanması hususunda da farklılaşmaları beraberinde getirir. Zira, mimarî mekân, içinde yaşayan herkes ve yaşanan her deneyime göre yeniden anlamlandırılacak; zaman içerisinde hatıra ve hafızanın devreye girmesiyle farklı boyutlar kazanacaktır.

²⁷ Heidegger, “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek”, s. 50.

²⁸ Doğan Kuban, **Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**, İstanbul, Yem Yayınları, 2002, s. 14.

²⁹ A.e., s. 15.

Mekânın algılanması noktasında bedenin önemi öncelikli olarak hareket ve devamında deneyim vasıtasıyla kurulur. Nesnelerin yalnızca bir mekânda bulunmalarının tamamen hacimsel ve koordinatlar üzerinden bir yerleşim anlamı varken, beden mekân ilişkisi mekânın kavranması noktasında önemli rol oynamaktadır. Uğur Tanyeli, mekânı algılayan etken olarak bedeni şu şekilde ifade eder:

“Öbür sanat yapıtlarından farklı olarak, mimarlık yapıtının algılanmasında algılayıcının devinimi olanaklı ve hatta gereklidir. Dolayısıyla algılayıcının sürekli değişen konumuna bağlı olarak sayısız mekân yaşantıları elde edilebilir. ... mimarlık yapıtında algılanan yalnızca üç boyut değildir; buna algılayıcının zaman içindeki deviniminden kaynaklanan bir de ‘zaman-mekân boyutu’nun eklenmesi gerekmektedir. Yapıtın üç boyutu doğal olarak değişmez. Ama yapıtın bu üç boyutlu gerçekliği, algılayıcının devinimi nedeniyle değişen her konumda farklı ve sonsuz sayıda mekân yaşantısının oluşmasına yol açar.”³⁰

Tanyeli’nin bu değerlendirmesi Merleau-Ponty’nin mekânı anlamlandırmada beden algısına sürekli vurgu yapmasıyla paralellik gösterir.

Mimarî mekân hem bireysel anlamda bir sığınak olması, hayal gücünü beslemesi ve hatıralar için kaynak niteliği taşıması hem toplumsal bir alan hem de tarihsel devamlılığı sağlayabilen bir güç teşkil etmesi sebebiyle çok boyutludur. İnsanın geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kurmasını sağlayan en önemli ve etkili unsurlardan biri olan mimarî mekân hafızanın korunması noktasında da ayrı bir yere sahiptir. Hafıza açısından bakıldığında mekânın yalnızca içinde insanların ve hareketin bulunduğu yer olması değil orada daha önce yaşanmış olması da farklı bir çalışma alanına kapı aralamaktadır.

Mimarî mekâna, mimarî elemanların algılanması açısından bakan ve çalışmasının merkezine bedeni koyan Pallasmaa ise tüm mimarî unsurların benzer şekilde farklı kültür ve coğrafyalarda bulunmalarına rağmen farklı şekillerde algılandıklarını ve anlamlandırılmalarının farklı olduğunu belirtir. Bu düşünceden hareketle mimarî mekânın değerlendirilmesi sürecinde psikoloji, kültür, edebiyat gibi alanların birlikte ele alınması ve ancak bu şekilde formun anlamlı hale gelebileceği ortaya çıkmaktadır.

³⁰ Uğur Tanyeli, “Mekân” maddesi, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2**, İstanbul, Yem Yayınları, 1997, s. 1020.

Mimarî mekânın tanımlanması ve anlamlandırılması noktasında yapılan çalışmaların genel bir değerlendirmesini yaptığı çalışmasında Derya Adıgüzel Özbek mekânda beden, şiir, toplum ve şey kategorilerinde oluşturduğu ve hepsinin birbiriyle bağlantılarının bulunduğu bir mimarî okuma modeli önerir. Mekânı beden üzerinden değerlendiren ve bedensel deneyimi ön planda tutan Merleau-Ponty, Pallasmaa gibi araştırmacıların çalışmalarını mekân-beden ilişkisi temelinde; mekânı şiir ve imgelem üzerinden değerlendiren Bachelard, Sharr gibi araştırmacıların çalışmalarını mekân-şiir ilişkisi temelinde; mekânı şeylerin yeri olarak değerlendiren araştırmacıların çalışmalarını mekân-şey ilişkisi temelinde ve mekânı toplumsal bir üretim olarak değerlendiren ve Lefebvre'in öncülüğünü yaptığı çalışmaları mekân-toplum ilişkisi temelinde değerlendirdikten sonra genel bir okuma için bu ilişkiler ağındaki her unsurun bir diğeriyle de ilişki içinde olması gerektiğini ifade eder.³¹ Böylece mimarî mekân, bedensel deneyim yoluyla algı ve hareketle; şiirsel imgelem yoluyla hatıra, bilinç ve düşünce; şeyler temelinde özne ve nesne ile ve toplumsal üretim yoluyla aile, kültür ve sosyal yapı ile okunarak farklı bağlamlarda anlamlandırılabilir.

Mimarî mekânın anlatıcısına ve anlatısına vurgu yapan bu çalışma da mimarî mekânı farklı bağlamlarda anlamlandırarak hem yazar hem anlatı hem de anlatıdaki karakterler açısından ele aldığı için mekânı insanla ve toplumla ilişkisi temelinde değerlendirmeyi hedeflemektedir.

1.2.1 Mimarî Mekân ve Fenomenoloji

1.2.1.1 Fenomenolojinin Mekân Anlayışına Etkisi

Fenomenoloji, özne ve nesne arasındaki ilişkiyi yeniden kurmayı ve bu ilişkiyi yorumlamayı amaçlayan bir yöntemdir. 20. yüzyılın felsefe anlayışı üzerinde ciddi bir

³¹ Derya Adıgüzel Özbek, “Mimarî Mekânın Tanımlanması Üzerine Bir Çalışma”, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2016.

etkisi olan bu yöntem özneyi odağına almış, böylece pek çok alana yeni bir bakış açısı sunmuştur. Yöntem, kurucusu kabul edilen Edmund Husserl tarafından fiziksel fenomenler yerine içsel fenomenlere dikkat çekilerek ideal varlığın incelenmesine katkı sağlaması için geliştirilmiştir. Ancak Husserl'in "saf bir alan olarak bilinç ve onun asıl yapısını, özgül deneyim ve düşüncenin akışından ayrı değerlendir(mesi) onun fenomenolojik biçimini transendental hale getirmiştir."³² Takip eden fenomenologlar ise bu durumun muğlaklığını eleştirmiş ve deneyimin ön planda tutulması gerektiğini belirtmişlerdir. Heidegger ve Merleau-Ponty bilince değil insan deneyimine dayalı fenomenolojik yaklaşımı tercih etmişlerdir.

Fenomenoloji araştırma konusu noktasında neredeyse sınırsız konumdadır. Zira insanın herhangi bir şekilde deneyimleyeceği, katkıda bulunabileceği ya da katkısının bulunduğu hemen her şey fenomenoloji yöntemiyle ele alınabilir konulardır. Bunu mimarî açısından düşündüğümüzde insanla etkileşimde olan -ki mimarî bir yapı, yalnızca inşa edilmiş olması sebebiyle bile, var olduğu andan hatta planlanma aşamasını da dahil edersek, öncesinden itibaren insan ile etkileşim halindedir- tüm mimarî mekânlar fenomenolojinin konusu olabilir ve bu yöntemle değerlendirilebilirler.

Fenomenolojik mimarlık çalışan araştırmacılardan David Seamon öncelikli olarak yerin insanlar için neden önemli olduğu sorusuyla ilgilenir. Ayrıca, yerin oluşturulması sürecinde mimarlık ve çevresel tasarımın nasıl birer araç olacağı da çalışma alanları arasındadır. Mekân ve fenomenoloji çalışmalarında, fenomenolojinin asıl odağını insanların kendi dünyalarıyla ilişkilerinde var olma biçimleri olarak nitelendirmekte, fenomenolojik yaklaşımın özünü de birbirinin ayrılmaz parçası olarak insan ve dünya ile radikal amprisizm olarak kabul etmektedir.³³ Fenomenolojik yaklaşımın kullanıldığı çevre-davranış araştırmalarını üç başlıkta ele alan Seamon'a göre bunlar; yaşam dünyası olarak adlandırılan hayatın genel akışı içinde rutin olanla sıra dışı olanın bir arada

³² David Seamon, "Fenomenoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık: Literatürün Değerlendirilmesi", Çev. Sema Serim, **Mimarlık Kültürü Dergisi**, Bahar-Yaz 2003, s. 36-53, s. 37.

³³ A.e., s. 38.

bulunabildiği geniş alan, yer olarak adlandırılan ve var olmakla ilişkilendirilen öznenin ve öznel deneyimin daha etkin olduğu sınırlı alan ve ev olarak adlandırılan süreklilik, uyum, iyilik gibi genel anlamda olumlu hislerle çevrelenmiş daha sınırlı alandır.³⁴ Bu başlıklar insan ve dünya bir aradalığının en geniş etki alanından en dar ve özele doğru bir seyir izlemesi ve mimarî mekânın bu seyirde okunurluğunu özne odağında mümkün kılması açısından önemlidir.

Fenomenolojik yaklaşımda mimarî mekân, deneyimleyen özne ile tanımlanmaktadır. Mimarî mekânın ne olduğunu yani anlamını, mimarînin özelliklerinden yani maddesel niteliklerinden çok mekânı deneyimleyen özne ortaya çıkaracaktır. Bu sebeple mekânın fiziksel olarak algılanması yani mekânsal pratiklerin bilinmesinin ya da incelenmesinin yanında Lefebvre'in üç boyutlu mekân yaklaşımını dikkate alarak mekân temsilleri ve temsili mekânlar da mekânın anlaşılması için bir arada değerlendirilmelidir. Bu yaklaşıma göre mekânın işlevine ya da inşa amacına göre yapılan dini mekân, sosyal mekân, bireysel mekân gibi sınıflandırmalar mekânın algılanması bakımından yetersiz kabul edilmektedir. Mimarî mekânın anlamının öznenin özneye değişiklik göstermesi öncelikli olarak özne hakkında bilgi sahibi olunmasını gerekli kılmaktadır. Mimarî mekânda tüm unsurlar (ışık, gölge, yükseklik, renk, sınırlar vb.), özne üzerindeki etkileri ve bunun mimarî mekânla etkileşimi oranında mekânın kavranmasında rol oynayacaktır.

Fenomenolojiyi mimarlık alanına uyarlayan isimlerden Schulz yerleşme kavramını ait olma hissi ile birleştirir ve “Genius Loci”³⁵ ismini verdiği ve mimarî mekânı kendi sınırları içerisinde geçmişle kurduğu bağ, zaman ve özne ilişkisiyle özel bir yerde konumlandığı yaklaşımıyla mimarî mekânın okunmasında yerin önemine dikkat çeker. Pallasmaa ise mimarî mekânda deneyimi daha imgesel bir yolla okur. Mimarî mekânda formun tek başına anlamı olmadığı ve ancak bir öznenin deneyimiyle anlam kazanacağını iddia eden

³⁴ A.e., s. 39-41.

³⁵ Türkçeye “yerin ruhu” olarak çevrilmiştir.

Pallasma bu önermesinin sonucu olarak da mimarî mekândan çıkarılan anlamın bir iletişim dili haline gelerek birinden diğerine aktarılabilceğini düşünmektedir.

Mimarî mekânın fenomenolojik yöntemle ele alınması mekânın edebîaçıdan incelenmesini de mümkün hale getirmiştir. Edebîanlatıda mimarî mekânın kurgu ve deneyimleme süreçleri ile bunların yazarların kendi mekân deneyimleriyle olan ilişkisi, mekânsal üretimin anlatı vasıtasıyla neler ifade edebileceği ve mekânın anlatıda nasıl kullanıldığı gibi sorulara bulunabilecek olası cevapların varlığı sebebiyle oldukça heyecan verici bir alandır. Mimarînin doğrudan insan eli ile üretilen ve sonrasında insanın kullanımına ayrılan bir alan olması anlatıda da benzer bir etkileşimin yaşanması mimarî mekânın farklı yorumlamalara açık hale gelmesini sağlamaktadır.

Fenomenolojinin özneye verdiği değer ve bunu gerek bireysel gerek toplumsal açıdan farklı yollar kullanarak ele alıyor olması, mimarî mekânın inceleme alanını genişletmesi ve edebiyata uyarlanabilir hale getirmesi bakımından da oldukça önemlidir.

1.2.1.2 Mekân Algısında Öznenin Yükselişi

Mekânın yorumlanması ve anlamlandırılması noktasında özne ve öznenin deneyimine yapılan vurgu ile mekân; yer, yaşanan mekân, deneyimlenen mekân, temsil mekânı gibi farklı isimlerle çalışılmaya başlanmıştır. Mimarî mekân, gündelik yaşam pratiklerini sınırları içine alması, insanları bir araya getirmesi ya da diğerlerinden ayırması, zamansal anlamda sürekliliğinin olması gibi sebeplerle insan ve deneyim odağında değerlendirilmektedir. Zira, özneyle iletişimi tamamen koparılmış bir mimarî mekân bir harfler yığına benzetilebilir, bu harflerin bir araya getirilmesi ve anlamlı bir metin ortaya çıkarılabilmesi için gerekli olan ise harfleri anlayıp bir sıraya koyabilme ve zaman içinde bu harflerden yeni kelimeler de üretebilme kabiliyetine sahip olan insandır.

Mimarîde fenomenolojinin yer edinmesiyle birlikte “yaşanan mekân” kavramı da literatüre girmiştir. Schulz’un çalışması mekânın tanımlanmasında yerin ruhunu ön plana çıkartmak gerektiğini vurgulayıp yalnız fiziksel özellikleriyle algılanan mimarî mekânla

insan deneyimi ile şekillenen mekân arasındaki farka dikkat çekmiştir. Heidegger'in yine insan deneyimini esas alarak “dünyada olmak” şeklinde ifade ettiği ve inşa ile iskanın birlikteliğine vurgu yaptığı konuşması mekânın ancak insan deneyimi ile salt fiziksel halinden ayrılacağını belirtir. Çünkü insanlar mimarî mekânı oturma alanı olarak kullanmasalar bile gündelik yaşamlarına dahil olan tüm mekânlar (elektrik santrali ya da ofis) insanın kendisini evinde hissettiği ya da bir bağ kurduğu yerlerdir. Mekânın algılanmasında bedeni odak olarak belirleyen Merleau-Ponty, deneyimi beden üzerinden yorumlayarak yine mimarî mekân ve insan ilişkisine vurgu yapar. Pallasmaa ise mimarîye ilişkin unsurların anlaşılabilmesi için tek yolun mekânın psikolojik, kültürel, toplumsal okumalarla form olmaktan çıkarılması olduğunu ifade eder ve yine bedeni deneyimin odağına koyar. Mimarî mekânı fenomenolojik açıdan ele alan araştırmacıların tümünün ortak paydası mimarînin ancak insanla anlaşılabilceği olmuştur.

Mimarî mekânı biraz daha özelleştirerek “ev” üzerinden ele alan Bachelard ise özne ile nesne arasındaki ayrımı kaldırır. Mekânı algılamak için kullandığı bedene hafızayı da eklemesiyle daha imgesel ve çok daha kişisel bir mekân algısını mümkün kılar. Ev, insanın “ilk evreni”dir ve hayal gücünün, duygularının, korkularının temelidir. Aslında, insanın mekânı şekillendirdiği gibi mekân da insanı şekillendirmektedir ve bu etkileşim sürekli. Mekân içinde barındırdıklarıyla insana “hem dağınık imgeler hem de bir imgeler bütünü sağlar.”³⁶ Edebî açıdan önemi ise mekânı özellikle sevilen mekânı şiirsel üretimin kaynağı olarak kabul etmesidir. Bachelard çalışmasında yalnız mimarî mekânı değil eşyaları (nesnelerin evi olarak nitelendirir) da hatıra ve hafıza oluşturma mekânları olarak değerlendirmektedir. Ancak mimarî mekân dışında kalan kısımlar bu çalışmanın sınırlarına girmemektedir.

Mimarîyi daha genel anlamda bir şehir oluşumu olarak ele aldığımızda mekânı insanın hareketiyle ortaya çıkan ve sürekli dönüşerek ve dönüştürerek canlılığını koruyan bir toplumsal üretim olarak kabul eden Lefebvre'in mekân insan diyalektiğine dikkat çekmek

³⁶ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 31.

gerekmektedir. Lefebvre mekânı üç boyutlu ve birbirine bağı bir ağ olarak kabul etmektedir. Algılanan, tasarlanan ve yaşanan mekânlar olarak isimlendirilen bu üç boyutlu üretimin insanla en fazla ve doğrudan iletişiminin bulunduğu parça yaşanan mekân kısmıdır. Yaşanan mekân öznedir. Bachelard'ın mekân algısına benzer şekilde hayal gücü, rüya, hatıra ve sembollerle kurulmuştur. İnsan tarafından doğrudan deneyimlenen kısımdır ve algılanan mekânla birleştirildiğinde hem fiziksel hem toplumsal alanı birleştirerek bu çalışmada planlanan mekân okumasının yapılmasını mümkün kılmaktadır.

Lefebvre'in yaşanan mekân kavramının Turgut Cansever'in yaşanan mimarî kavramı ile karşılaştırıldığı ve benzerliklerin ele alındığı Nisanur Türkoğlu'nun yüksek lisans tezinde Lefebvre'in üç boyutlu analizinin yalnızca yaşanan mekân kısmı ele alınmış ve Cansever'in insan odaklı yaşanan mimarî teziyle topografya, bedensellik, toplumsallık ve tarihsellik alt başlıklarında benzerliklere dikkat çekilmiştir.³⁷ Mimarînin dünyayı güzelleştirmek yanında yalnız bugünü değil geleceği de etkileyebilecek nitelikte olması gerektiğini düşünen Cansever'e göre mimarî, kavram olarak mekânı içeren her şeyle ilişkilendirilir ve mekân varoluşun meydana geldiği her yerdedir. Mimarînin daha iyi bir dünya için önemine vurgu yapan ve insanla olan ilişkisinin iyi anlaşılması gerektiğini belirten Cansever için ideal bir şehir düzeni mevcuttur. Cansever'in ideal şehri insanın deneyimleri ve topografyanın getirdikleriyle beraber değerlendirilerek tasarlanması ve gelecek zaman kurgusunun da yapılması esasına dayanmaktadır.

Mimarî mekânın gerek tasarlanması ve inşa edilmesinde insanın etkisi, gerek mekânın algılanması noktasında bedensel deneyimin gerekliliğine yapılan vurgu mimarî mekânda insanın değerinin sürekli artmasıyla neticelenmiştir. Mimarî tasarım sürecinin sonunda oluşan mimarî mekân, insan için hem geçmişiyile bağ kurabileceği imgeleri barındırması, hem yeni imgeler oluşturmaya kaynaklık etmesi, hem de gelecekle ilişki kurmasının

³⁷ Daha detaylı okuma için: Nisanur Türkoğlu, "Turgut Cansever ve Henri Lefebvre'in Mekân Felsefeleri Üzerine Sorgulama: Yaşanan Mimarî ve Yaşanan Mekân", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

temelini oluşturması bakımından oldukça önemlidir. Mimarî mekânda öznenin değerinin yükselişi mekânın diğer disiplinlere konu olmasını da kolaylaştırmıştır. Mimarî mekânın edebiyat alanında değerlendirilmesi de edebiyatın kaynağını ve ürününü oluşturana özneler bütününün mekân çerçevesinde ele alınmasıyla mümkün olacaktır.

1.2.2 Roman ve Mimarî Mekân

1.2.2.1 Romanda Fenomen Olarak Mimarî Mekân

İnsan yaşamının ayrılmaz parçası ve var oluşun gereklerinden biri olan mekân dil ve anlatı dikkate alındığında insanla ilişkisinin devamı sebebiyle bir srekliplik göstermektedir. Anlatının tamamlanabilmesi için olayın geçtiği yerle ilgili okuyucunun muhayyilesinde bir mekân oluşturacak imgeler bulunur. İlk dönem anlatılarında, olayın ön planda olduğu ve mekânın bir zemin olmaktan öteye geçmediği, dahası mekânın inşa edilmiş mekândan ziyade dağ, nehir, ova, l gibi doğal alanlardan oluştuğu anlatılarda mekân algısı çok daha sınırlı kalmaktadır. Bununla birlikte masal gibi ütopik olayların yaşandığı ve gerçeklik düzleminden uzaklaştırılmak için özel unsurlar eklenen anlatılarda da mekân yine hayal etmeyi mümkün kılacak genel betimlemelerle aktarılmaktadır.

Modern edebiyatta ise, mekâna ilişkin farklı çalışmaların yapılması ve mekân algısının gelişmesine paralel olarak roman ve hikâye gibi anlatılarda da kullanım amacı ve alanı değişiklik göstermiştir. Elbette bu değişikliğin belki de en önemli sebebi şehirleşme olgusunun son yüzyılda olanca hızıyla dünyayı etkisi altına almış olması ve mekân algımızı geçmişten koparacak şekilde değiştirmesidir. Mekânda yaşanan değişim, topluma, kültüre sirayet etmiş, bu bağlamda eserin üreticisi olan yazar da bu yeni algılama sürecinden etkilenmiştir. Çünkü, yazar da bir birey olarak çevresinden gördükleri ve etrafını çevreleyen mekânın kendisine ekledikleriyle biçimlenmektedir. Adalet Ağaoğlu bu etkiyi şu şekilde dile getirmiştir: “İnsanın ve yazarın içsel haritasının izilişinde, üstünde yaşadığı coğrafyanın, şehrin payı çok büyüktür.”³⁸ Edebiyatta mekân alışmaları

³⁸ Adalet Ağaoğlu, **Karşılaşmalar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 75.

özellikle modern edebiyat dikkate alındığında roman, hikâye ve şiirde ele alınmış; mekânın metaforik anlamları, edebî esere ve metnin çözümlenmesine katkısı farklı şekillerde incelenmiştir. Roman, hikâye ve şiirde metinlerin tür ve biçim bakımından farklı olmaları mekânı ele alış şekillerini de değiştirir. “Romancılar çevreye, öykücüler ufka, şairlerse gökyüzüne bakar. Bu bakımdan şairler genelde mekânsız ve zamansız gibi görünür, öykücüler zaman ve mekânın kesişip geçtiği noktadan ilham alır, romancılar ise çevreden derleyip topladıklarıyla söz birikimini sağlar.”³⁹ Romanın mekânla kurduğu ilişkinin çok daha detaylı ve gerçeğe yakın olması sebebiyle mekân başlıklı çalışmaların sayısı da oldukça fazladır.

Anlatıdaki mekân ile reeldeki mekân elbette aynı değildir. Kurmaca bir metinde mekân da bir tasarım süreci sonunda üretilmiştir. Anlatıda mekânın bir kurgu olması sebebiyle mekân hem yazarın niyetine hem de anlatı içinde yaşayanların algılarına göre şekillenmektedir. Genel anlamda anlatıda mekân çalışmaları kalıplaşmış düaliteler üzerinde kurgulanmaktadır. Bunlar açık mekân-kapalı mekân, doğal mekân-yapılı mekân, geniş mekân-sınırlı mekân gibi metnin anlaşılması ve niyetinin okunması noktasında yardımcı olacak karşılaştırmaları da mümkün hale getirmektedir. Bununla birlikte anlatıda mekân çalışmalarının bir kısmı ise sayısal veriler üzerine kurulmuş olup metinde yer alan dinî, sosyal, bireysel ya da doğal mekânların hangi sıklıkla kullanıldığı ile ilgili çalışmalar olup genel anlamda yorumlamadan uzaktır.

Modern anlatıda “karakterin durması, (mekânı) fenomenolojik anlamda görmesi ve kendini mekâna göre konumlandırması(yla)”⁴⁰ mekân ve karakter arasında çözümlenebilecek bir bağ kurulmuş olur. Mekân sayesinde kurgusal dünya daha inandırıcı bir hâl alabilir. Bu noktada Stendhal’ın romanı yol boyunca gezdirilen bir aynaya benzetmesiyle okuyucunun metni okurken yazarın aktardıklarını daha net hayal edebilmesinin yolu da açılmış olur. Yansıtma kuramı olarak literatüre geçen bu yaklaşım

³⁹ Baki Asiltürk, “Üçlü Sarmal: Zaman-Mekân-Söz”, **Türk Dili: Mekân-Hafıza-Edebiyat**, S. 747, Mart 2014, s. 83-6, s.84.

⁴⁰ Ramazan Korkmaz, “Romanda Mekânın Poetiği”, **Romanda Mekân**, Edt. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 12.

anlatıda mekânın önemini ifade etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Böylece mekân yalnızca bir çerçeve olmaktan çıkıp romanın kurgusuna etki eden ve anlamın tamamlanmasını sağlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. “Romanda mekân artık yalnızca bir dekorasyon değil, anlamın ortaya çıkma sürecinde insani durumu veren bir yapıtaşdır.”⁴¹

Mehmet Tekin, romanda mekânın kullanım şekillerini olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak⁴² şeklinde sıralamakta, olayların seyri sırasında bunların birinin devreye sokulmasının mümkün olabileceği gibi birkaçının da kullanılabileceğini belirtmektedir. Romanda kullanılan mekânı iki başlık altında inceleyen Korkmaz ise olay merkezli anlatılarda çevresel mekânın; birey merkezli ve betimlemeye dayalı anlatılarda ise algısal mekânın kullanıldığını ifade eder.⁴³ Çevresel mekân kartezyen mekânla benzerlik gösterir ve yazar tarafından işlenmemiş, herhangi bir anı ile karakterlere bağlanmamış bir mekânı ifade eder. Algısal mekânsa Heidegger’in yer tanımını karşılayacak şekilde anlam barındıran ve hatta anlamı üreten bir yapıya sahiptir. Ayrıca, algısal mekân karakterin ruhsal durumuna göre labirentleşen ve daralan ya da aksine genişleyen ve ferahlayan bir çizgide seyreder.

Mekânın anlatının içine dahil edilmesi ve kurgunun bir parçası kabul edilmesi mekânın dil yoluyla da pekiştirilmesini sağladığından, anlamını kuvvetlendirecektir. Lefebvre mekânı anlamak ve anlamlandırmak için felsefenin taraflı ve kararlı konumundan dolayı yeterli olmayacağına ancak edebiyatın bu konuda yardımcı olabileceğine değinir. Yazarlara, özellikle mekân tasvirine yer vermiş yazarlara dikkat çeker:

“Celine, Paris mekânlarını, banliyöleri, Afrika’yı anlatmak için gündelik söylemi gayet iyi kullanır. ...Düşündeki kadının gölgesini Londra sokaklarında takip eden ilham almış

⁴¹ Murat Lülecı, “Bir Hakikat Kategorisi Olarak Mekân ve Romanda Mekânın Fenomenolojisi Üzerine Notlar”, **Kent İnsan Roman: Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)**, Edt. Murat Lülecı, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınevi, 2017, s. 23.

⁴² Mehmet Tekin, **Roman Sanatı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2012, s. 143.

⁴³ Korkmaz, **Romanda Mekân**, s. 12-3.

bir Quincey ya da Paris Tabloları'nın Baudlarie'i de kent mekânlarından Victor Hugo ya da Lautreamont kadar iyi söz etmiştir.”⁴⁴

Gerçek mekân bahse konu edildiğinde mimarlık ve mimarlıkla ilgili metinlerin edebiyattan daha fazla ön plana çıktığını belirtirken mimarlığın tanımlanabilmesi için de öncelikle mekân analizinin yapılması gerektiğini öne sürer. Bu bağlamda edebîmetin, mekânın anlaşılması noktasında mekânla ilgili yeterli veriye sahipse oldukça önemli bir kaynak olarak kabul edilmektedir.

Yaşanan mekân (temsil mekânları) kavramı ile mekâna eşlik eden imgeler ve sembollere vurgu yapan ve mekânı deneyimleyen algısından bahseden Lefebvre bu mekânı aynı zamanda “kimi sanatçıların ve belki de o mekânı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların -yazarlar ve filozoflar- mekânları⁴⁵ olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlama romanda mekânın incelenmesi noktasında yazarın, anlatının kurgulanması sırasında mekânın planlanması sürecinin ve anlatı kişilerinin mekânı algılamalarıyla ilgili kurgunun, mekânın bir fenomen olarak ele alınmasıyla pek çok farklı anlam katmanında değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır.

Mekânın, aynı zamanda bir hafızaya sahip olması ve mekânı deneyimleyenlerin hatıralarının oluşması noktasındaki kurucu gücü de insanla olan bağlantısı dikkate alındığında roman kurgusunda ele alınması gereken bir alandır. Zamanın yok olmaması ancak mekânlar sayesinde sürekli hale gelebilmesi zamanla doğrudan ilişki içinde bulunan roman için önem arz eder. Yazar, mekânı geçmişini anlatı zamanına bağlamak için ya da gelecekle ilişkilendirmek için kullanabilir. Açık mekânların aksine özellikle kapalı mekânlar anıların saklanması ve hafızanın korunması bakımından daha elverişlidir. “Kapalı bir mekânın anıları saklaması, koruması, bu arada bu anıların imge değerlerinin de teslim edilmesi gerekir. Dış dünyaya özgü anılar hiçbir zaman eve özgü olanlarla aynı tınıya sahip olmayacaktır.”⁴⁶ Bachelard'ın eve atfettiği önem evin bir mimarî mekân

⁴⁴ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s.45.

⁴⁵ A.e., s. 68.

⁴⁶ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 34.

olması ve insanla olan sürekli ilişkisi sebebiyle bu çalışma bağlamında dikkate değer bir niteliktedir.

“Hatırlamak için bir mekâna ihtiyaç duyulur. İnsan vaktiyle oturduğu çatı katını çok dar bulabilir, kışın soğuk, yazın sıcak bulabilir. Ama şimdi, düş kurmayla yakalanan o anın içinde, hangi bağdaştırıcılıkta olduğu bilinmez, çatı katı ister küçük, ister soğuk olsun, her zaman rahatlatıcıdır.”⁴⁷

Bu yaklaşım roman kişilerinin yaşadıkları ve yazar tarafından inşa edilen mekânlar üzerinden değerlendirileceği gibi yazarın kendi üretim sürecinde kendi hatıralarını aradığı ve bulduğu mekân olarak da değerlendirilebilir. Bu durumda romanda mimarî mekânın bir fenomen olarak ele alınması aslında katmanlı bir okumayı da mümkün kılmaktadır: Yazarın bir mimarî mekânla olan ilişkisi ile yazdığı kitapta kurguladığı mimarî mekânın roman kişileriyle olan ilişkisi. James Joyce’un “Dublin bir gün aniden dünyadan silinirse, yeniden inşası için kitabımda tam bir resmini vermek istiyorum.”⁴⁸ sözü ve kitabında Dublin’in tam bir haritasını vermiş olması yazar eser ilişkisinde mekânın önemini göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir.

Türk romanında mimarî mekân ilk örneklerde bir tiyatro sahnesi görevi görmektedir. Tanzimat dönemi romanlarında karakterlerin kişilik özelliklerini destekleyecek mekânların seçilmesi ve bu mekânların yalnızca bir arka plan olarak romanda var olması mekânın başlangıçta bir fenomen olarak ele alınmadığının ve mekâna gerekli önemin atfedilmediğinin göstergesidir. Batılılaşma eleştirisinin hâkim olduğu ilk dönem romanlarında mimarî mekânın içindeki eşyalarla birlikte simgesel bir görevi vardır.

“Batılılaşmanın mekâna etkisi önce bazı mimarî ayrıntılarda görülür. Büyük konaklarda geleneksel plan korunmakla birlikte ‘yapısal ayrıntılarda ve iç süslemelerde biçimler ve şekiller batılı görünümünden’ derlenir. Ancak bu sadece Avrupalıya özenen zengin devlet adamlarının evinde görülebilen sınırlı bir değişimdir.”⁴⁹

⁴⁷ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 38.

⁴⁸ Frank Budgen, **James Joyce and the Making of Ulysses**, Oxford University Press, 1989, s. 69.

⁴⁹ İnci Elçi, **Türk Romanında Ev**, s. 73.

Mimarîde yaşanan bu değişim sınırlı bile olsa yazarların romanlarında bu mekânları birer sahne olarak seçmelerine engel olmamış, dönemin genel ağırlığı karşılaştırmaya dayalı anlatıda değişime uğramış mimarî mekânın kullanılması olmuştur.

“Türk romanında mekânın önem kazanması, bazı küçük istisnalar sayılmaz ise Halit Ziya’yı bekler.”⁵⁰ Servet-i Fünun döneminde mekân yalnızca batılılaşmanın bir göstergesi olmaktan çıkacak karakterle ilişki kurulmaya başlanacaktır. Romanda yalnız bir sahne görevi görmeyecek aksine karakterlerin iç sıkıntıları, hayalleri, ihtirasları mekânlar yoluyla aktarılmaya başlanacaktır. Handan İnci Elçi, Servet-i Fünun romanında bir fenomen olarak mekân ile ilgili şu yorumda bulunmuştur: “Dağılan konak, yıkılan İmparatorluk’un metaforu olur. Onun enkazı üzerinde bütün bir çiğliği ve yeniliği ile Avrupai apartmanlar yükselecektir. Türk toplumu için son derece yadırgatıcı olan bu yeni bina ise II. Meşrutiyet’le başlayan kargaşa ve kaos döneminin simgesidir.”⁵¹

Modernleşmenin mekân üzerinden seyri, romanlar ekseninde ele alındığında mimarî mekân açısından konaktan apartmana geçiş omurgayı oluşturmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoplu’nun Kiralık Konak isimli romanı, mimarî mekânın romanın ana konusu olması ve mekânla kurulan ilişkinin ve mekân algısının kurgudaki önem derecesi bakımından Türk edebiyatının en dikkat çekici romanlarından biridir. Romanda, toplumsal ve bireysel problemler, tarihsel değişim ve dönüşüm, modernleşme konağın etrafında gelişir. Naim Efendi’nin mekâna yüklediği önem ve mekânı bir anı mekânı olarak da kabul etmesinden kaynaklanan bağ, konağın yok olması halinde kendisinin değer verdiği ve var olmasının sebebi saydığı her şeyin yok olacağı düşüncesi Naim Efendi’yi konağına daha da çok bağlayan sebepler olur. Öte yandan damadı Servet Bey ve torunu Seniha’nın mekânla kurdukları ilişki daha farklıdır. Onlar “yeni” mekânlarda farklı bir hafıza alanı kurmak ve bu hafızayı hatıraya dönüştürmek gayretindedir.

⁵⁰ Korkmaz, **Romanda Mekân**, s. 18.

⁵¹ Elçi, **Türk Romanında Ev**, s. 65.

Mekânın romanda bir fenomen olarak ele alınıp incelenmesinin yanı sıra yazarın eserini üretim sürecindeki etkisi de değerlendirilmelidir. Bu süreçte de mimarî mekân bir fenomen olarak ele alınabilir.

“...Mekânların dinsel, sosyal, kültürel, sanatsal hatta siyasal kimlikleri vardır ve bu kimliklerin imgesel ve simgesel içerikleri, onlarla ilişkide olan insanların kimliklerinin oluşmasında önemli etkilere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında insanların yaşamış ve düşlemiş oldukları bütün yaşantılar ve bu yaşantıların yansımaları, mekânların hafızalarında durmakta ya da bu zaman ve mekânlar, bilinçli-bilinçsiz hafızanın arketipleri olarak yaşamaktadır.”⁵²

Yazarın eseri için seçtiği mekânlar bu değerlendirme çerçevesinde ele alındığında mekânın anlaşılması ile ilgili farklı bir boyuttan bahsedilebilir. Zira mekânın üretimi ve ürettikleri üzerinde düşünülürken edebîeserden faydalanmak ve yazarla ilgi kurmak oldukça önemli ve faydalıdır.

Yazarın mekân algısının eserlerinde belli bir çerçeveye bağlı olduğu durumlarda yazarın hafızası ile kurguladığı ve ürettiği metin arasında daha fazla paralellik kurmak mümkün hale gelir. “Mekân yansıtma ve yorumu yazarın özel hayatıyla, hayat anlayışıyla, zamana ve insana bakışıyla paraleldir. Okura düşen, bunlardan birini tercih etmek değil, eğer gerçekçi bir mekân imgesine ulaşmak istiyorsa, çok yönlü okumalarla çeşitliliği sağlamaktır.”⁵³ Mekânın yazarın hafızasından kurguya aktarılıp, eser vasıtasıyla okurun muhayyilesinde yeniden oluşması süreci yazarın mekânla kurduğu ilişkinin iyi anlaşılması halinde çok daha iyi değerlendirilebilir. Zira yazar için hatıranın ve hafızanın üretimi de bir mekâna bağlı olarak harekete geçmektedir.

“Leonardo Da Vinci doğa karşısında esin bulmakta zorlanan ressamalara kaç kez eski bir duvarın çatlaklarına düş kurarak bakmalarını salık vermiştir. O eski duvarın üstünde, zamanın çizdiği çizgilerde evrenin bir planı yok mudur?”⁵⁴ Bachelard bu soruyu hayal gücüne ihtiyaç duyan ve esin konusunda arayışta olan herkes için sorar. Bu durumda

⁵² Mehmet Narlı, “‘Zaman Kaybolmaz’ Mekânlaşarak Yaşamak”, **Türk Dili: Mekân-Hafıza-Edebiyat**, S. 747, 2014, s. 77-80, s.78.

⁵³ Asiltürk, **Türk Dili: Mekân-Hafıza-Edebiyat**, s. 85.

⁵⁴ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 162.

yazarların kendi dünyalarında deneyimledikleri mekânların eserlerine etkisi ve hafızanın mekân bağlamında harekete geçtiği kabulüyle esere etkisi de genel değerlendirmede unutulmaması gereken bir husustur.

1.2.2.2 Üreten ve Üretilen Olarak Mimarî Mekân

Mekân, insana zemin haline geldiği zamandan itibaren üretimin merkezidir. Mekân; anıları, hafızayı, tarihi, sosyal ilişkileri üretirken bu süreç içerisinde sürekli olarak öznelere tarafından yeniden üretilir ve bazı anlamlarını kaybederken yeni anlamlar kazanır. Lefebvre'in mekânı toplumsal bir üretim olarak kabul etmesi ve hem etken hem de edilgen şekilde üretimin parçası olduğu ile ilgili çalışmasında üç boyutlu mekân algısının yanı sıra mekânı mutlak mekândan soyut mekâna doğru dönemsel olarak ayırır. Ancak Lefebvre'in bu kurguyu Avrupa merkezli bir bakış açısıyla yaptığı bu değerlendirme boyunca akılda tutulmalıdır.

Mekânın zamanla olan bir aradalığı, mekânın iyi algılanabilmesi açısından çok önemlidir. “Mekân içinde önceden var olan, ardından gelenin dayanağı olarak kalır. Böylece bir toplumsal mekânın koşulları bu mekânın içinde kendine özgü bir süreyi ve güncelliği korur.”⁵⁵ Toplumsal mekânın tabakası/tortusu, bir başka anlamda temelini oluşturan mutlak mekân, temsil mekânlarının da dayanağını oluşturmaktadır. Mutlak mekân, algısı henüz herhangi bir şehirleşmenin olmadığı ve mimarînin, siyasi ya da dini güçlerin, ticari örgütlenmenin olmadığı genel bir mekândır. Bu mekâna dini bir yapı ile merkezileşme eklendiğinde artık mekân merkez ve periferi şeklinde bir ayrıma sahip olur. Merkezi bugünkü anlamda şehir olarak kabul ettiğimiz takdirde şehir sürekli kendini yenileyen ve üretilen bir yapıdır. Siyasi ve dini nitelikleri de bünyesinde taşır. Merkez dışındaki diğer her şey merkeze göre kendisini konumlandırır. Bu durum, bu tezdeki romanların mekânı olan İslam coğrafyasının geneli içinde benzerlik göstermektedir. Müslüman şehir de bir mabedin etrafında şekillenir. Şaban Sağlık, “...bu şuurla dolu insanlar şehirleri, şehirler

⁵⁵ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 241.

de insanları inşa eder.”⁵⁶ sözleriyle eski ile yeni arasında bir karşılaştırma yaparak modernleşme sürecinde değişen şehir kurgusunu ve mimarîde bir üslup yakalanamamış olmasını eleştirir. Lefebvre’in laikleşme ile birlikte tarihsel mekân olarak adlandırdığı mekân ise bilgi, teknik, para, sanat eseri ve sembollerin mekânıdır. Bu dönemde kamusal-özel alan ayrımı oluşmaya, ticaret şehrin merkezine doğru ilerlemeye başlar. Şehrin merkezinde şehre hâkim kuleler ve zamanı gösteren saatler ilave edilir. Şehir, tarihsel mekânın en önemli öznesi haline gelir. Ulus devletlerin oluşmaya başlaması ile mekân parçalanmaya, kartezyen mekân anlayışında olduğu gibi ölçülüp metalaşmaya başlar. Bir önceki dönemde şehirleşen mekân ve zaman bu dönemde devletleşen zaman ve mekâna dönüşür. Bu dönemin en önemli özelliği farklılıkları yok etmesi ve nihayetinde homojenleştirmesidir.

Bauhaus ve Le Corbusier’in düz çizgilerle hizaladığı ve geometrik perspektifi kullandığı yeni mimarî aslında mekânı parçalamaktadır. Sokağın işlevi artık kargaşa, oyun ya da öğrenme değil yalnızca ulaşımdır. Mekânın tüketilebilir bir hale dönüşmesi de aslında modern bir düşüncedir. Artık doğal yaşam simülasyonları (dağ, deniz, kar vb.) oluşturulup kendi mekânından kaçmak isteyenler için bu tür mekânlar bir tüketim yeri haline gelmiştir. Tüm bu süreçlerin tamamı değerlendirildiğinde mekân gerek biyolojik olarak gerek iş gücü olarak gerekse toplumsal ilişkilerin devamı olarak sürekli bir üretim içerisinde.

Kapitalist sistemde mekânın üretmesi ve üretilmesi süreçleri mekânın edebiyat alanında değerlendirilmesi halinde farklı bir sınıflandırmayla daha net anlaşılabilir. Mekânın üretme ve üretilmesini yazar, eser ve okur bağlamında değerlendirdiğimizde hem Lefebvre’in hem de Bachelard’ın mekân algılarının bir sentezini yapmak mümkün olacaktır.

⁵⁶ Şaban Sağlık, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şehir”, **Hece: Medeniyet, Hece Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili**, S. 18, 2009, s. 308-326, s. 310.

İlk olarak yazar deneyimlediği mekânı hafıza, anı, hayal gücü şeklinde yeniden üretir. Bu onların imgeleminde oluşan algısal bir üretilir.

“Aynı mekân farklı hafızalar üretebilir. Tarih içinde yaşanan olaylar ve nesillerin yaşanan olaylarla arasındaki mesafenin açılması sonucunda, asli hatıralarına sadık kalsa bile mekânın hafızası farklılaşarak geleceğe taşınabilir. Bu durum, insanın, yeni hatıralar eşliğinde mekânla iletişim kurmasının bir sonucudur.”⁵⁷

Yazarların mekânı algılama şekilleri eserlerine de doğrudan etki edecektir. Zira bu üretim yazarın eserini şekillendirmesinde esastır.

Hayallerin kurulduğu ve imgesel üretimin yapıldığı mekânlar içinde yaşanmaya devam edilmese bile üretimin bir parçası olmayı sürdürürler. “Düşleme kendi varlığına doğru erişir. Dolayısıyla, düşlemenin yaşandığı yerler de, kendilerini yeni bir düşlemede yeniden kurar. Geçmişte oturduğumuz konutlar içimizde yıkılıp gitmediğinden, eski evlerin anılarını birer düşleme olarak yeniden yaşarız.”⁵⁸

Yazarın eserinde mekânı üretmesi ise iki farklı şekilde gerçekleşebilir. Birincisi, deneyimlediği mekânı deneyim ve gözlemlerinden yararlanıp büyük ölçüde bunlara bağlı olarak üretmesidir. Tanpınar’ın romanlarında Fatih’ten bahsetmesi, mimarî detayları ve şehir panoramasını bildiği ve tanıdığı yerlerden vermesi gibi Pamuk da romanlarında hayatını geçirdiği mahalleyi odağına alarak yazar. İstanbul dışından seçtiği mekânlarda ise yazar o şehri deneyimledikten sonra yazmayı tercih eder. Bu sebeple Pamuk, *Kar* romanı için Kars’a giderek şehri çalıştığını belirtir. *Veba Geceleri* tamamen kurgusal bir mekân olmakla birlikte Pamuk’un sevdiği mekânlardan parçalar taşır. Bu örneklerin tamamı yazarların deneyimledikleri mekânları romanlarına aktardıkları ve kurguyu gözlemlerinden hareketle yaptıklarına örnektir. İkincisi ise yazarın deneyimlediği mekânlardan hareketle hayal gücünü kullanarak benzetme yoluyla üretim yapmasıdır. Bu mekânlar reel dünyada karşılığını bulduğumuz yerler değildir, isimleri değişmiştir ya da zamansal olarak deneyimlenmesi mümkün değildir. Ancak bu durumda da yazarın

⁵⁷ Burcu Yılmaz, *Edebiyat Şehir Hafıza: Türk romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)*, s. 19.

⁵⁸ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 36.

deneyimlediği mekânlarla benzerlikler içerdiğini söylemek mümkündür. Zira, yazar tamamen kurgu olan bir şey ya da mekândan bahsederken de daha önce gördükleri ya da bildiklerine benzeterek bir kurgu yapabilir. Calvino, *Görünmez Kentler*'de bu kentlerin bildik kentler değil, kurmaca kentler olduğunu söyler ancak bu kurmaca kentlerin yaşadığı kentlerle bağlantısını şu şekilde dile getirir: “Onları (kentleri) kent olarak yaşamamanın gittikçe zorlaştığı şu günlerde, kentlere, son bir aşk şiiri yazar gibi bir şey yazdığımı düşünüyorum. Belki de kent yaşamının kriz noktasına yaklaşmaktayız ve *Görünmez Kentler*, yaşanmaz hale gelen kentlerin kalbinden doğan bir rüya.”⁵⁹

Calvino'nun kentleri, eleştirdiği ve bir bakıma artık yaşanmaz olduğunu düşündüğü kentlerin idealleşmiş hali olarak kabul edilebilir. Anıların bir anlamda hayal gücünün mekânsallaştığı ölçüde sağlamlaşacağını belirten Bachelard hayal gücü ile kavranan bir mekânın aslında yaşanmış mekân olacağını belirtir: “Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalmaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflarıyla yaşanmıştır.”⁶⁰

Mekânın üretiminde bir başka katman da, yazar tarafından kurgulanan mekânın karakterlerin şekillenmesine sunduğu katkı olarak değerlendirilebilir. Kurgulanan mekân bir anlamda karakterin üretilmesinde ve geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Yazarların kurgu içerisine dahil ettikleri mekânlar olay örgüsünün ihtiyaçları doğrultusunda genişleyip daralmakta, karakterin yaşam alanını oluşturmasının yanında yaşadıklarının üzerinde bıraktığı izleri belirginleştirmek için araç olarak da kullanılmaktadır.

Kurguda geçen hayali bir mekânın reelde üretilmesi de söz konusu olabilir. Bu durum özellikle mekânın tüketimi kavramını da akla getirmelidir. Kurgulanmış ve detayları ile betimlenmiş bir yapı bir mimar eliyle baştan üretilebilir ve bu üretim insanların mekânı

⁵⁹ İtalo Calvino, *Görünmez Kentler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 12.

⁶⁰ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 28.

tüketecekleri şekilde konumlandırılabilir. Bu durum eserdeki mekân vasıtasıyla mekânın üretimidir. En iyi örneği ise Pamuk'un romanından sonra müze haline getirilen ve müze olarak hizmet veren “*Masumiyet Müzesi*”dir. Müze haline getirilme sürecinde romandaki detaylara bağlı kalınarak yapılan müze binası Joyce'un Dublin'in yok olsa bile cümleleri sayesinde yeniden kurulabilmesini istemesindeki gibi Pamuk'un cümleleriyle üretilmiştir.

Son olarak da okurun eser aracılığıyla okuduğu betimleme üzerinden eserde tasarlanan mekânı kendi muhayyilesinde üretmesinden söz etmek gerekir. Bu katmanlı üretim sürecinde elbette mekân farklı hatıra ve hayalleri üretecektir. Okurun okudukları üzerinden yaptığı üretim de kendi deneyimlerinden hareketle gerçekleşir.

“...edebiyat ve şiir düzleminde, ‘bir odanın yazıldığını’, ‘bir odanın okunduğunu’, ‘bir evin okunduğunu’ söylemek anlamlıdır. ‘Bir odayı okuyan’ okur böylece hemen, daha ilk sözcükleri okuduğunda, ilk poetik açılımda okumayı askıya alarak eskiden bulunduğu yeri düşünmeye başlar. ...okur artık sizin odanızı okumaz: kendi odasını yeniden görür.”⁶¹

Hatıra bir mekâna bağlı olarak kurulabildiği için okurun imgeleminde üretilenler de kendi deneyimleriyle bağlantılı olmak zorundadır.

Mimarî mekân yazarın kendi deneyimlerinden başlayarak önce hayal dünyasında sonra kurguda üretilir. Romanda mekân hem karakterin deneyimleri sonucu karakterin imgeleminde üretilir hem de karakterin kurgulanmasına yardımcı olur. Romanda mimarî mekân kimi zaman reel dünyada o mekânın kurulmasını, inşa edilmesini sağlayarak yalnız imgesel bir üretim değil aynı zamanda fiziksel bir üretimin de yapılmasını sağlar. Son olarak ise okurun zihninde okudukları ve kendi deneyimleri üzerinden yeni bir mekân algısı üretilir.

Mekânla ilgili genel ortak paydanın sağlanabiliyor olmasının sebebi ise bu bölümün başında bahsedilen Lefebvre'in dönemsel mekân ayrımlarının hemen hemen her yerde geçerli olmasıdır. Roman, konusu şehir olmasa bile karşılaştırma unsurunun şehir olduğu mekânlara kurulur. Bu sebeple ortak payda gerek yazar gerek eser gerekse okur için

⁶¹ Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s.44-5.

şehirdir. “Bina ve diğer fiziki göstergelerin yanı sıra, farklı tanımlama araçlarına ihtiyaç duyan şehrin, insani özü açılmak ve duygusal tepkiler eşliğinde mekânı anlamlandırmak noktasında yolunun kesiştiği disiplinlerden biri edebiyattır.”⁶² Şehrin fiziksel unsurları mimarî ile şekillenir ve görsel simge bu şekilde zihne yerleşir, şehirle ilgili imgesel algıların şekillenmesinde ise en büyük rol edebiyatındır. Zira edebiyat hem yazar hem karakter bağlamında şehri yaşayan ve deneyimleyen insanı ön plana çıkarır ve okurun şehri farklı gözlerden görmesine olanak tanır. Ağaoğlu, “Bir kentin, insan ruhundaki izleri asıl sanat eserlerinde görülür. Bir romanın, şiirin ya da öykünün sayfalarına kentin ışığını tuttuğunuzda, kentin insan kılığına bürünmüş filigranı da görülür.”⁶³ der. Roman dikkate alındığında yazar için de okuru için de ortak zemin şehirdir ve şehir dikkate alınarak yapılan değerlendirmelerle kurgu daha iyi anlaşılacaktır.

Bir mimarî mekânlar bütünü olarak kabul edebileceğimiz şehir modernleşme ile birlikte pek çok farklı anlamı da bünyesinde barındırır. Şehir kimi zaman kurtuluş, kimi zaman kaçıştır. Türk romanında şehir ilk örneklerde yalnız bir arka plan olarak vardır. İstanbul merkezde olmakla birlikte Cumhuriyet döneminde Ankara, İzmir ve taşra kentleri de romanlarda şehir olarak seçilir. Ancak “şehir olgusu ilk defa Tanpınar’ın Huzur romanında bir mekân malzemesi olmaktan çıkmış, toplumsal dokunun içinde yaşayan bir varlığa dönüşmüştür. Tanpınar gelinceye kadar Türk romanında şehir, bir dekordan ibarettir.”⁶⁴

Modern dünyada yaşanan hızlı değişimlerin kaynağı da şehirdir ve şehir merkeze alındığında bu hız daha da fazla hissedilir. Bu değişimi en iyi anlatan dizeler Baudelaire’in Kuğu şiirinde Paris için yazdığı dizelerdir: “Eski Paris yok artık bir şehrin biçimi de / Çabuk değişiyor, yazık! Bir faninin kalbinden”⁶⁵ ancak Paris’teki bu hızlı değişime rağmen Baudelaire’in anılarında yaşamaya devam eden kısımlar da vardır: “Paris

⁶² Yılmaz, **Edebiyat Şehir Hafıza: Türk romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)**, s. 38.

⁶³ Ağaoğlu, **Karşılaşmalar**, s. 75.

⁶⁴ Ekrem Işın, “Huzur Dersleri”, **Kitap-ılık**, S. 82, Nisan 2015, s. 103-5, s.103.

⁶⁵ Charles Baudelaire, **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Ahmet Necdet, İstanbul, Adam Yayınları, 2001, s. 211.

değişiyor, ne ki hiçbir şey değişmedi / İç dünyamda! Saraylar, yapı iskelesi, taşlar / O eski mahalleler, benim’çin alegori / Ve taştan daha ağır bende aziz anılar”⁶⁶

Şehir her ne kadar değişimi sebebiyle eleştirilse de yaşanan mekân üzerinden kurulan hatıraların devamı yine şehirle mümkündür. Şehir yaşayan ve yaşatan çünkü üreten ve sürekli üretilen bir sistemdir. Şehrin uzantıları ve sürekli büyümesi de aslında üretimin büyümesi anlamına gelmektedir. Mimarî mekân en dar anlamıyla kişiyi çevreleyen “ev” olarak ya da daha geniş anlamıyla modern zamanın şehrini kuran unsurlar bütünü olarak hem imgesel üretimin hem de fiziksel üretimin kaynağıdır. Bunun edebiyata ve kurguya yansması da yine farklı üretimleri mümkün kılmasıyla gerçekleşmektedir.

⁶⁶ A.e., s. 211.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME

2.1 Modernleşme: Kavramsal Çerçeve

Modernleşme kavramı; yakın dönem tarih araştırmaları ile ilişkilendirilebilecek hemen her çalışmanın omurgasını teşkil etmekte, pek çok değişenin ve değişkenin anlamlandırılmasında kullanılmakta, kendisinin devamı kabul edilen yeni sistemler için önerilen pek çok kavramla birlikte hâlâ tartışılmaktadır. Modernleşme kelimesi; modern hâle geçme, moderne benzeme, modern olana doğru değişme olarak ifade edilmektedir. Modernleşme, modern olana doğru bir değişimi ifade ettiğinden, ifadenin anlaşılabilmesi için öncelikle “modern” olanın ne olduğu üzerinde durulması faydalı olacaktır. Latince, son zamanlar, tam şimdi, çok yakın gelecekte¹ anlamlarına gelen “modo” kökünden türetilmiş olan modern kelimesi zamanla ilişkilendirilmiş ve “zamana uygun” anlamında kullanılmıştır.

“Modernleşme” kavramı, bugünkü anlamını Avrupa’daki Reform ve Rönesans hareketlerinin ardından Aydınlanma ve Sanayi Devrimini de içine alan bir süreç sonrasında kazanmıştır. Ekonomik ve sosyal hayatta değişimlerin görüldüğü, kitlesel hareketlerin başladığı, kültürel hayatta köklü farklılaşmaların hızla yaşandığı süreçler bütünü modernleşme ifadesinin içeriğini doldurmuştur. Modernleşmeyle birlikte dolaşıma giren diğer kavramlar ise sanayileşmenin de etkisiyle gelişme ve kalkınma kavramlarıdır. Gelişme ve kalkınma ile başlayan değişim süreci, zamanla toplumun her katmanına ve her alana yayılarak genişleyecektir. Türkiye’yi de içine alan ve dünyanın tamamını etkileyen modernleşme sürecini önce dünya genelinde ve Batı’nın gözünden, devamında da daha özelde Türkiye eksenli okumak, modernleşmeyi romanlardaki mimarî izinden yorumlamayı amaçlayan bu çalışma açısından daha açıklayıcı olacaktır.

¹ Oxford Latin Dictionary, “modo” maddesi, Oxford University Press, 1968.

Değişim ve dönüşümle ilişkilendirilen modernleşme, öncelikli olarak hareket noktasının akla dayanması ve akabinde devrimlerle güçlenmesi sebebiyle diğer hareketlerden ayrılır. Peter Wagner, modernliği demokratik ve endüstriyel devrimlere dayandırır ve bu devrimlerden sonra modernleşmenin başladığını ifade eder.² Peter Wagner’a göre, modernleşmeyi diğer gelişmelerden ayıran kısım dayandığı devrimsel süreçlerdir. Devrimsel süreçlerin nitelik ve nicelik olarak farklı kuramcılar tarafından farklı yorumlandığı görülmekle birlikte modernleşmenin bu kadar hızlı ve geniş bir alanda etki sahibi olabilmesi devrimsel nitelikteki dönüşümlerle ilişkili kabul edilmektedir. Abel Jeanniere modernliğe geçişi belirleyen devrimleri bilimsel, siyasal, kültürel ve endüstriyel olarak gruplandırır.³ Ülkelerin hayatta kalma ihtiyaçlarına göre şekillenen bu devrimler modernliğe geçiş döneminin unsurları olarak nitelendirilmektedir.

Güçlü ve etkili devrimlerden sonra başlayan modernleşme aynı zamanda süreklilik ve hızı da beraberinde getirmiştir. Kelimenin kökeninin zamanla doğrudan ilişkili olması ve zamanın yakalanmasının imkânsızlığı, modernleşme sürecini devamlı bir harekete dönüştürmüştür. Alain Touraine, modernleşmeyi eylem hâlindeki modernlik olarak tanımlar.⁴ Bu açıdan bakıldığında modernleşme sürekli hareketi ve buna bağlı olarak da değişim ve dönüşümü beraberinde getirir. Öyle ki modern kabul edilen toplumlar kendi içlerindeki değişimi sürdürürken modernleşen toplumlar da aynı değişim ve dönüşümü birkaç adım geriden takip etmektedirler. David Apter modernleşmenin hareketle olan ilgisine vurgu yapar ve modernleşmeyi gelişmenin özel bir biçimi olarak tanımlar.⁵ Gelişmenin bir olumlama olarak da kullanılabileceği ve kavramın genişliği dikkate alındığında Apter modernleşmenin sınırlı ve özel bir gelişme olduğunu da belirtir.

Modernleşmenin sürekli bir değişim hâlini, eski ile yeni arasında bir dönüşümü temel aldığı düşünürlerin birleştikleri bir noktadır. Marshall Berman’ın modernleşme tanımı da

² Peter Wagner, **Modernliğin Sosyolojisi**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1996, s. 11.

³ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, Çev. Nilgün Tatal Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, Ankara, Vadi Yayınları, 1994, s. 16.

⁴ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000, s. 44.

⁵ David Apter, **Rethinking Development**, California, Sage Publications, 1987, s. 12.

bu oluş hâline dikkat çeker. “Yirminci yüzyılda bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş hâlinde yaşatan süreçler “modernleşme” olarak adlandırılmıştır.”⁶ Bu tanımlamayı dikkate aldığımızda yaşadığımız hayatın her parçası modernleşmeyi izlemek ve modernleşme eleştirisi yapmak için kullanılabilir. Berman, modernleşmeyi ikircikli yapısını vurgulayarak açıklar.

“Modernleşme hem alan hem verendir. Modern olmak; bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama(?) bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafî ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir.”⁷

Devrimlerle başlayan ve durdurulamaz bir hareket hâli olarak tasvir edilen modernleşme süreci eskiye, durağana ve geleneğe karşı olarak da yorumlanmıştır. Rene Guenon modernleşmeyi gelenek düşmanı bir hareket olarak kabul eder ve dünyayı Doğu ve Batı olarak ikiye böler.⁸ Doğu toplumlarını geleneğe bağlı toplumlar olarak tarif ederken Batı toplumlarını gelenek karşıtı toplumlar olarak tanımlar. Doğu ile Batı arasındaki farklılaşmanın aslında Batı’nın geleneğinden ayrılması sonucu ortaya çıktığını savunan Guenon, Batı’nın geleneğe dönmeye karar vermesi durumunda Doğu ile arasında oluşmuş bulunan ayrımın da ortadan kalkacağını savunur.⁹ Bu açıklamaya göre, modernleşmenin anahtarı geleneğe karşıt tutum olarak kabul edilebilir.

Anthony Giddens “modernlik”i 17. yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri olarak tanımlar.¹⁰ Bu tanımlama zaman ve coğrafya anlamında ayrıca modernleşmenin etki alanının nasıl bir genişlikte olduğunu vurgulaması bakımından önemlidir. Giddens da

⁶ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, s. 28.

⁷ A.e., s. 27.

⁸ Renee Guenon, **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, Bursa, Verka Yayınları, 1999, s. 48.

⁹ A.e., s. 58.

¹⁰ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 9.

Guenon gibi, modernlikle beraber ortaya çıkan yaşam tarzları ile geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde ayrıldığımızı belirtir.¹¹

Modernliğin beraberinde getirdiği değişimlerin, dönemin şartları da dikkate alınarak irdelendiğinde, kendinden öncekilerden çok daha etkili olduğu oldukça açıktır. Bu değişim hem küresel boyutta hem de bireyin şahsî yaşamını etkileyecek gündelik alanda yaşanmıştır. Giddens modern dönem ile geleneksel dönemi birbirinden ayıran üç unsurdan bahseder. Bunlar hız, etki alanı genişliği ve kurumların doğasıdır.¹² Giddens hızlı kabul edilen geleneksel toplumların bile modernleşmenin hızına yaklaşamadığına dikkat çekerek geleneksel ve modern toplum ayrımını değişimin hızı üzerinden tanımlar. Modernleşmenin etki alanının kendinden önceki hiçbir harekette görülmemiş bir genişlikte olduğunu vurgulayan Giddens, dünya üzerindeki hemen her topluluğun bir şekilde modernleşmenin bir parçası olduğunu ya da olmak durumunda kaldığını belirtir. Modernleşmenin geleneksel kurum yapısını da tamamen değiştirdiğini belirterek sistemin geri dönülemez şekilde farklılaştığına vurgu yapar.

Modernliği, bu tanımlamalardan sonra geleneği ve geride kalanı dışlayan ya da yok sayan; yeniye ise yücelten bir sistem olarak ele almak mümkündür. Âna değer veren ve geçmişî, eskiyi ve geleneği çerçevenin dışarısında bırakan bir modernleşme yaklaşımının etkili olduğu söylenebilir. Modernleşmenin hızlı ve alanı çok geniş olan etkisi bir süre sonra toplumlar üzerinde kendini daha çok hissettirir kimi zaman da zorlayıcı hâle gelir. Modernleşme mutlak bir değişim demek olduğundan kendi dışındaki her şeyi gelenek olarak kabul eder ve güçlü bir “öteki” imgesinin oluşmasına zemin hazırlar. Bu çalışmanın dördüncü bölümünü oluşturan “Kimlik” başlığı da bu dönüşümün bir sonucu olarak ötekinin nasıl oluştuğunu ve bu ikilikle birlikte kimliğin romanlarda mimarî üzerinden nasıl kurulduğunu analiz etmeyi amaçlamaktadır.

¹¹ A.e., s. 12.

¹² A.e., s.14.

Modernleşme ile geleneğin üzerinden kurulan çift kutuplu yaklaşıma karşı Reinhard Bendix ve J. R. Gusfield tarafından eleştiri getirilmiştir. Hindistan üzerine yaptığı çalışmalarla Gusfield modernleşme ile ilgili genelleyici yaklaşıma karşı çıkararak sürekliliği esas alıp modern ile geleneğin çatışmadan bir arada var olabileceğini savunmuştur.¹³ Bendix de yine süreklilik kavramını ön plana çıkararak sürekliliğin toplumlar için farklı çıktılar oluşturabileceğini, eski ile yeni ya da modern ile gelenek arasındaki kutuplaşmaya odaklanmak yerine bu hareketteki dönüşüme dikkat çekmek gerektiğini vurgular.¹⁴ Bu yaklaşıma göre, gelenek ile modernlik bütünüyle birbirini dışlamak zorunda değildir. Modern toplumsal yapılar içinde de geleneksel unsurlar varlıklarını sürdürebilirler.

Modernleşmenin Batı kaynaklı bir kavram ve hareket olduğuyla ilgili bir tartışma yoktur ancak Batı'nın modernliğe yalnız daha erken modernleştiği için mi yoksa belli üstünlükleri sebebiyle mi kaynaklık ettiği ile ilgili tartışmalar mevcuttur. Bu tartışmalar Batı dışı toplumların modernleşme süreçlerini anlamlandırmak açısından da önemlidir.

Bütün bunlardan hareketle modernleşme en genel çerçevede devrimlerden aldığı ivme ile kendi içinde de devrimci bir yapıya sahiptir. Değişim üzerine kurulu bir süreçler bütünü olarak tanımlanabilecek modernleşme geri döndürülemez bir ilerleme gücüne sahiptir. Bunların yanında özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kitle iletişim araçlarının da etkisiyle tesir alanı kontrol edilemez bir genişliğe ulaşmıştır. Sürekli ileriye odaklanan modernleşme sürecinin eskiyi dönüştürme ve âni birbirine benzeterek homojenleştirme gücü olduğunu da eklemek gerekir.

2.1.1 Batı Dışı Dünyanın Modernleşme Serüveni ve Türkiye

Modernleşme tanımlarının bir kısmı Doğu-Batı karşıtlığından yola çıkarak Batı dışı dünyanın belli bir dönemden sonra yaşadığı dönüşümleri merkeze alırken bazıları Batılı

¹³ Joseph R. Gusfield, "Toplumsal Değişim Araştırmalarında Yersiz Kutuplaşma: Gelenek ve Modernite", Çev. Bilal Canatan, **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, Kış 2005, s. 58- 66.

¹⁴ Reinhard Bendix, "Tradition and Modernity Reconsidered", **Comparative Studies in Society and History**, Cambridge University Press , C. 9, No. 3, Nisan 1967, s. 292-346, s. 313.

gelişmeyi temel alarak bir modernleşme izahı ortaya koymaktadırlar. Modernleşme kavramının ortaya çıkışı ve bu sürecin Avrupa merkezli değerlendirilmesi noktasında bazı dönemsel ayrımlar yapılmıştır. Modernliğin ilk evresi olarak modern hayatın oluşmaya başladığı 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın sonuna kadar geçen süre kabul edilmektedir. İkinci evre, Fransız Devrimi ile başlar ve bu dönem modern kamunun doğmasıyla devam eder. Modernliğin son evresi ise yirminci yüzyıldır.¹⁵ Berman'ın kamunun oluşumu ve dağılışı üzerinden ayırdığı dönemler farklı disiplinler dikkate alındığında farklı şekillerde de yapılmıştır. Ancak, Avrupa menşeli modernleşme okumasını Türkiye'yi merkeze alacak şekilde yaptığımızda çok daha farklı sonuçlarla karşılaşırız. Batı dışındaki toplumların modernleşme süreçlerinin farklı dinamikleri, arka planları, süreçleri ve neticeleri olduğu deneyimlenerek görülmüştür. Modernleşme tarihiyle ilgili genel bilgiden sonra modernleşmenin Türkiye'de nasıl algılandığı, nasıl başladığı, nelere sebep olduğu ve etkilerinin üzerinde durmak faydalı olacaktır.

Batı dışı toplumların modernleşme süreçleri Batı-Doğu karşıtlığı üzerinden değerlendirilerek gelenekle ya da geçmişle kurdukları bağın incelenmesi ile şekillenmektedir. Bu toplumlar kendinden menkul bir “modern”e sahip olmadıklarından modernleşmek durumundadırlar. Ahmet Çiğdem, Türkiye modernleşmesini ele alırken “Batı dışı toplumların sadece “modernleştikleri”, ama “modern” olamadıkları, yani ancak modernitenin kurumsal altyapısıyla (“modernizasyon”) eklemlenebildikleri”ni belirtir.¹⁶ Bu bağlamda Batı dışı toplumların uyguladıkları ya da onlara uygulanan modern pratikler aslında kelimenin tam anlamıyla modern yani zamana uygun pratikler değildir.

Muâsırlaşma, Batılılaşma, modernleşme, çağdaşlaşma şeklinde ifade edilen ve aslında metinsel düzlemde birbirinin yerine kullanıldığı sıklıkla görülen bu kavramlarda en temelde, esas gayenin daha iyi ve mutlu yaşamak olduğu söylenebilir. Batı dışı toplumlarda da modernleşme hareketlerinin daha iyi (ekonomik ve sosyal açıdan) kabul

¹⁵ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 29-30.

¹⁶ Ahmet Çiğdem, “Türk Batılılaşmasını Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 68.

edilene benzetmek ekseninde olduğunu ifade edebiliriz. Türkiye özelinde konuyu irdeleyecek olursak, Osmanlı'dan itibaren süregelen modernleşme hareketlerinin hem uzunca bir geçmişe sahip olduğu hem de gecikmiş bir modernleşme olarak tarif edildiği bilinmektedir.¹⁷ Osmanlı Devleti'nde başlangıçta devleti kurtarma ve güçlendirme amacıyla yapılan hareketler süreç içerisinde çok daha geniş bir alana yayılmış ve nihayetinde yeni bir ülkenin kurulmasıyla birlikte, kültürel ve sosyal alanlar da dahil olmak üzere, yaşamın her alanına sirayet etmiştir. Türkiye için Batılılaşma sürecinin iki genel özelliğini devletin himayesi ve ihyası ile kısmî başlayan hareketin genişletilmesi ve topyekûn hâle getirilmesi olarak belirtmek mümkündür.¹⁸

Batı dışı modernleşme; alışılan, bilinen olmanın yerine geçerek bir çeşit “gibi olma”yı beraberinde getirdiğinden pek çok toplum için zorlu bir süreç olmuştur. Osmanlı, Rusya, Japonya gibi köklü birer kültürel ve idarî geçmişe sahip ülkelerde modernleşme ülkenin güçlenmesi ve yeniden eski gücüyle sahnede var olmasını sağlayacak bir araç olarak kabul edilmiş ve benimsenmiştir. Bu toplumlar modernleşme sürecinin sonunda kendilerinden menkul güçle kaldıkları yerden devam edebilecekleri inancıyla Batı'dan gelen modernleşme dalgasını bir bakıma istekle kabul ederler.

“...bu toplumların (Osmanlı, Japonya, Rusya, İran) her zaman Batı'yla rekabeti edebileceği var sayılan bir “biz” tahayyüllüyle hareket ettikleri bu tahayyüle kendileri ve başkaları hakkında fikri arayışları sürdürdükleri, böylece Batılılaşma sürecine ilişkin sadece kendilerine dayatılan isteklerle değil içsel taleplerle de hareket ettikleri söylenebilir. Ancak bu talepler Batılılaşmanın tarihsiz toplumlara kıyasla oldukça sorunlu ve çatışmalı gerçekleşmesine kaynaklık etmiştir.”¹⁹

Murat Belge, dünyada Batılılaşma olarak bilinen ve Batı dışında gelişen sürecin ilk örneklerinin Rusya ve Osmanlı olduğunu ifade etmektedir.²⁰ Rusya 17. yüzyılın son on

¹⁷ Uygur Kocabaşoğlu, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 13.

¹⁸ Nilgün Toker, Serdar Tekin, “Batıcı Siyasi Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 82.

¹⁹ Çiğdem, “Türk Batılılaşmasını Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı”, s. 69.

²⁰ Murat Belge, “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 43.

yılında Petro ile Osmanlı Devleti ise 18. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'ya gönderdiği elçiler vasıtasıyla Batılılaşma hareketlerine başlamışlardır. İki imparatorlukta Batılılaşmanın başlangıcı ve başlatan etkenler farklı olduğu için Petro'nun doğrudan Avrupa'ya giderek kendi deneyimlediği hayatı Rusya'ya kurmak istemesi ile Osmanlı padişahlarının elçilerden iletilenlerle yaptıkları değişim elbette aynı ölçüde etkiye sahip değildir. Ancak her iki ülke de değişmesi gerektiğine karar vermiştir.

Jeanniere'in, modernliğe geçiş sürecinde bir takım devrimsel nitelikli değişimler yaşandığını belirttiği gibi, Osmanlı Devleti'nin modernleşme sürecinde de öncelikle yalnız devleti kurtarmak için yapılan yenilikler askerî alanda ve eğitim alanında gerçekleştirilmiş, bu suretle gelişmenin ilk kısmı dikkate alınmış ancak devam eden süreçte değişimin tüm alanlara yayıldığı görülmüştür. Devletin korunması ve hatta kurtarılması için başlatılan modernleşme hareketleri yapısal anlamda köklü değişiklikleri gerektirdiğinden hızı ve etkisi kültürel alandaki değişimler kadar fazla değildir. Osmanlı özelinden bakıldığında da her ne kadar kültürü ve toplumu dışarıda bırakarak planlansa da başlayan modernleşme hareketinin bir süre sonra toplumsal hayatı etkisi altına aldığı, bununla birlikte beklenen dönüşümlerin yeterli düzeyde yapılamadığı görülmüştür.

Berman, 20. yüzyılda modernliğin ya körü körüne ve eleştirisiz bir hayranlıkla kucaklandığını ya da eski tepeden bakışla aşağılandığını söyler. Her iki durumda da modernlik; insanlarca biçimlendirilemez, değiştirilemez, kapalı, yekpare bir yapı olarak algılanmıştır.²¹ Türkiye modernleşmesine bakıldığında da benzer bir tabloyla karşılaşılmaktadır. Modernleşme, özellikle yeni bir devletin kurulması için planlanan yeni düzenin eskisinden olabildiğince uzak olması için kucaklanmış ancak buna tamamen karşı duran bir kitleyle de karşılaşmıştır. Çünkü modernleşme, insanların büyük bir ekseriyeti tarafından tarih ve geleneklerine yönelik bir tehdit olarak algılanmış ve yıkımla birlikte gelen değişimin yıkılanların yerine ne koyacağı bilinmemiştir.

²¹ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 40.

İlhan Tekeli moderniteyi aydınlanmanın çocuğu olarak tanımlayarak insana ve akla dayalı bir sistem olarak kabul eder. Modernitenin ekonomi, sanat, bireysellik ve toplumsal yapı olarak dört boyutta gerçekleştiğini ve bu kurgulanan topluluğun diğerlerini de dönüştürmek zorunda olduğunu belirtir. Modernite öncesi imparatorlukların en gelişmiş örneklerinden biri olan Osmanlı'nın modernite ile kurduğu ilişki ise dört aşamada ele alınmıştır. İlk aşama problemlerin çözümünün var olan siyasal ve sosyal sistem içinde aranması, ikinci aşama modernitenin araçsal bir mantıkla toplumsal hayata girmesi, üçüncü aşama iktidar dışındaki insanların süreci etkilemeye başlaması ve son aşama ulus devletin ortaya çıkması.²² Elbette ulus devletin kurulması sonrasında da devam eden sancılı ve çok katmanlı bir modernleşme süreci Türkiye'de devam etmiştir. Zira, modernleşmenin genel çerçevesinden bahsederken pek çok kez yinelendiği gibi modernleşme durdurulması imkânsız bir süreçtir.

Osmanlı'daki modernleşme sürecini eleştiren Şerif Mardin, yönetici elitin alt sınıfa gereken önemi vermeyerek Batı'nın değişim sürecinden ayrıldığını ve “batış yıllarında kendilerini modernlikten ayrı tuttuklarını” belirtir.²³ Mardin'in Türk modernleşmesini incelemek için önerdiği kaynaklar romanlardır. Romanlara modernleşme okuması için oldukça az başvurulduğunu belirterek “romanların, yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verdiklerini” ifade eder.²⁴ Tanzimat romanında, özellikle kadının toplumdaki yeri ile üst sınıf erkeklerin Batılılaşması konularına değinildiğini ve Türk modernleşmesinin romanlar vasıtasıyla izlenebileceğini ortaya koyduğu makalesi, romanlar üzerinden pek çok okumanın yapılmasını teşvik etmiştir.

Osmanlı döneminde başlayan Türk modernleşmesi özellikle Cumhuriyetin ilânıyla birlikte ideolojik altyapısını belirlemiş ve ihtiyaç duyduğu modern kültürü yerleştirmek

²² Uğur Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı, Modernleşme ve Batıcılık”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 21.

²³ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 25.

²⁴ A.e., s. 30.

üzere ivme kazanmıştır. Bu dönemin en önemli ilerleme motivasyonu “Türkiye Cumhuriyeti’ni muâsır medeniyetler seviyesine çıkarmak” olarak belirlenmiş, gerek toplumsal gerek ekonomik yapılarda ciddî değişikliklere gidilmiştir. Modernleşme amacıyla yapılan düzenlemeler içinde Batı’nın en iyi ve etkili olarak taklit edilebildiği alanın imar olduğunu söylemek yanlış olmaz. Benzer durum Cumhuriyet dönemi modernleşmesinde de kendisini gösterecektir. Sibel Bozdoğan erken Cumhuriyet Türkiye’sinde mimarî kültür üzerine kaleme aldığı çalışmasında Kemalist inkılabın en güçlü iki simgesinin mimarî ve kadınlar olduğunu belirtir.²⁵ Bunun sebebi ise mimarî ve kadın üzerindeki değişimin çok daha simgesel olması ve görünürlüğünün yüksek olmasıdır.

Osmanlı’nın kurumsal anlamda askerî ve eğitim reformlarına başlarken Avrupa’ya giden elçiler vasıtasıyla mimarî ve tezyînat alanlarında da ciddî bir etkilenmeden söz etmek mümkündür. Bir yaşam alanı olarak mimarî gerek toplumsal dönüşüm gerek kültürel dönüşüm için oldukça iyi takip edilebilecek ve varlığı insan ömrü ile sınırlı olmadığı için etkileri daha uzun soluklu izlenebilecek alanlar olması bakımından da önemlidir.

2.1.2 Modernleşme ve Mimarî

Modernleşmenin hayatın her alanına tesir eden bir süreç olduğu kabulüyle birlikte bu sürecin en iyi takip edilebileceği alanların izlenmesi mümkün olan alanlar olduğunu söylemek gerekir. İnsanların gündelik yaşantısını etkileyen her türlü değişim, söz konusu insanların bulundukları mekânlardaki değişimle takip edilerek değerlendirilir ve yorumlanabilir. Avrupa’da mimarîde ve kent ölçeğinde gözlemlenen değişim ve farklılaşma Osmanlı’nın son döneminde Avrupa’ya gönderilen elçilerle Osmanlı’da da nispeten kabul görmüş, mimarîde birtakım farklılaşmalar 18. yüzyıldan itibaren gözlemlenmeye başlanmıştır. 1720’de Paris’e ilk Osmanlı elçisi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi kaleme aldığı seyahatnamesinde sadece askerî ve teknik

²⁵ Sibel Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimarî Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 102.

konuları değil, sarayları, bahçeleri, operaları ve tiyatroları da büyük bir hayranlıkla anlatmıştır.²⁶ Bu dönemde saray ve çevresi tarafından yaptırılan yapıların pek çoğu günümüze ulaşmamış olmakla birlikte Osmanlı baroku olarak kabul edilen tarzın ortaya çıkmasında bu dönemin etkisi tartışmasızdır. Barok'un en ihtişamlı örnekleri arasında sayılan Nuruosmaniye Camii (1748-55) ve Lâleli Cami (1760-63) 18. yüzyılda inşa edilmişlerdir.

Avrupa başkentlerinin gelişme dönemi olarak kabul edilen 19. yüzyıl, etkileri Osmanlı başkentinde de görülen bir dizi değişime sahne olmuş ancak özellikle malî problemler sebebiyle bu değişim genele yayılamamış ve bazı bölgeler, genellikle gayrimüslimlerin oturduğu mahalleler görece Batılı bir görüntü kazanmıştır. Zeynep Çelik, erken 17. yüzyıldan 1840'lara kadar İstanbul yarımadasının mimarî anlamda durağan bir süreç izlerken Galata'nın ciddî şekilde büyüdüğünü ifade eder.²⁷ Evliya Çelebi'nin 17. yüzyılda Galata surları içinde bahçeli yapı olmadığı yönündeki yazılarına karşın Galata 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle Avrupalı sefirlerin yaşadıkları bir alan olarak oldukça gelişmiştir.

²⁶ Zeynep Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, Çev. Selim Deringil, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017, s. 36.

²⁷ Çelik, **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, s. 36.



Resim 2. 1: Nuruosmaniye Camii - 1870'ler (Basile Kargopoulo)



Resim 2. 2: Lâleli Camii - 1888-1910 (Sebah&Joliiler)

Ancak Galata'daki bu gelişme İstanbul için paralel şekilde işlememiştir. 19. yüzyılın ortalarındaki İstanbul'u Murat Gül, "kaotik, aşırı kalabalık, kanalizasyon sisteminin neredeyse hiç olmadığı, kötü idare edilen, sık sık her biri bir faciayla sonuçlanan yangınların yaşandığı, yetersiz bir ulaşım sistemiyle cebelleşen bir şehir" ²⁸ olarak tarif etmektedir. Bundan tam bir yüzyıl sonra ise şehir formu tamamen değişecektir.

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, modernleşmenin yerleşmesinde etkili olmuş bazı koşullar vardır. Bunlar arasında "devlet iktidarının, yaşanan savaşlar ve ekonomik sıkıntılar gibi nedenlerle krize girmesi ve/veya bir devletin engellerle karşılaşmadan planlama ve proje yapma kapasitesinin büyük ölçüde arttığı koşullar, meselâ iktidarın devrimle ele geçirilmesi ve sömürge yönetimleri" sayılabilir.²⁹ Türkiye'de bu koşullardan ikisinin de bulunduğu açıktır. Türkiye savaşlardan yeni çıkmıştır ve yeni bir ülkenin inşası söz konusudur. Bunların yanı sıra, tek partili yönetimde her şeyi kapsayan bir modernleşme ve medeniyet projesini gündeminin birinci maddesi hâline getirmiş yeni bir devrimci rejim vardır.³⁰ Cumhuriyetle birlikte modern mimarî kısmen, ülkenin Osmanlı ve İslâm geçmişinden sıyrılmış, eskiyle bağı kalmamış, modern, lâik ve Batılı bir ulus yaratma aracı olarak yabancı mimarların ülkeye getirilmesiyle ithâl edilmiştir.

Mimarîde ve şehirde yaşanan değişimler aile hayatını da etkilemiştir. Mimarîdeki modernleşmeye ek olarak sosyal hayatta ve toplumsal rollerde de değişiklikler ortaya çıkmaya başlamıştır. Alan Duben ve Cem Behar'ın 1880-1940 arasında İstanbul haneleri üzerine yaptıkları çalışmada bu dönem Türk ailesi için "medeni bir dönüşüm"³¹ olarak tanımlanmıştır. Mimarîde ve dolayısıyla evde yaşanan bu dönüşüm ise daha geniş ölçekte toplumsal değişikliklere de sebep olmuştur. 1907'de yapılan nüfus sayımı verilerine göre tüm hanelerin %40'ını çekirdek aileler oluşturmaktadır. Çekirdek ailelerin ise yalnız

²⁸ Murat Gül, **Modern İstanbul'un Doğuşu**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 15.

²⁹ Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimarî Kültür**, s.18.

³⁰ A.e., s.18.

³¹ Alan Duben, Cem Behar, **İstanbul Haneleri**, Çev. Nuray Mert, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014, s. 22.

%34'ü Müslüman nüfusa sahiptir.³² Çekirdek aile olarak yaşayan ailelerin akrabaları yakın yerlerde oturmakta ve özellikle çocuklarla ilgilenilmesi hususunda destek olmaktadır. Aynı sayımda İstanbul'daki Müslüman ailelerin %60'ının geniş aile olarak yaşadığı tespit edilmiştir. Geniş aile tanımı ise eve katkıda bulunabilen, evli olmayan, dul veya eşi evde oturmayan bir başka akraba ya da akrabalarından oluşan aile olarak verilmektedir.³³ Tanpınar romanlarında mahalle tasvirlerinde yer alan konaklar her iki aile tipinden de örnekler vermektedir. Ancak, zamanla ailelerin sayısal olarak küçüldüğü ve geniş aileden çekirdek aileye doğru bir daralma olduğu gözlemlenebilmektedir.

Mimarîdeki değişim hem konut hem de şehir ölçeğinde kendini göstermiş, konutların kullanım şeklinin değişmesiyle yapılar yeni biçimlerini almaya başlamıştır. Şehirde ise çok daha planlı bir değişim göze çarpar. Şehirlerin planlanması için Avrupa'dan getirtilen mimarlar şehri caddelere ve sokaklara ayırarak şehir planları hazırlamıştır. Cumhuriyetin ilânından önce başkent olarak kabul edilen Ankara, yeni Cumhuriyetin başkenti olması sebebiyle mimarî anlamda ciddî bir donatıma tâbî tutulurken 1923'ten itibaren on yıllık bir süre İstanbul'un imarı konusunda kayda değer çalışmaların yapılmadığı görülmektedir. Özellikle Ankara yeni ulus devletin başkenti olarak baştan yapılan yeni bir şehir olmak üzere tasarlanmış ve yapılan her yeni bina modern olma yolunda bir adım olarak kabul edilmiştir. İstanbul'da ise var olan mimarî geleneğe eklemeler şeklinde kendini gösteren modern mimarî, esasında millî olanla moderni birleştirme gayesiyle hareket etmiştir. Bunun için millî sembollerin kullanıldığı büyük yapılar inşa edilmiş ancak dönemin devamında bunların yeterince modern bulunmamaları sebebiyle üzerlerindeki millî sayılabilecek unsurlar tamamen tıraşlanarak "modern" görünüme kavuşturulmuşlardır.

Arkitekt dergisinde yayınlanan yazı, dönemin mimarî anlayışını şekillendiren mimarların ifadeleri olması sebebiyle de önem arz etmektedir: "Tarihî ve mimarlık kıymeti olmayan eserleri traş etmek, temizlemek demek olan bu ameliyenin birçok faideleri vardır. Az

³² A.e., s. 65.

³³ A.e., s. 70.

masraf ile modern bir ihtiyaca cevap verebilecek şekiller elde etmek ekonomi noktasından da ehemmiyetlidir. Bu, Avrupa’da, Almanya’da pek çok yapılıyor... Ankara’da bir ecnebî mimarının değiştirdiği Dîvân-ı Muhâsebât memleketimizde de güzel neticeler vereceğini gösterdi.”³⁴ Burada dikkat çeken belki de en önemli nokta, var olan binaların daha modern görünebilmeleri için ekonomik olarak oldukça zor durumda olan bir devletin masraf yaparak şekil değiştirmesidir.

Adana Erkek Muallim Mektebi’nin tadil inşaatı sırasında yapılan uygulama “gereksiz” tezyinatın temizlenmesiyle ilgili iyi bir örnektir. Mimar Aptullah tarafından 1933 yılında kaleme alınan makalede binanın bazı problemler sebebiyle sağlamlaştırılması gerektiği ifade edildikten sonra şu cümleler eklenmiştir: “Maarif Vekaletinin gönderdiği tahsisat üzerine binanın temelleri askıya alınmış yeniden temel yapılmış, sıvaları ve lüzumsuz profilleri kazınmış, evvelce mevcut olduğu halde dar olduğundan çıkılamayan balkon genişletilmiş bina bugünkü şeklini almıştır.”³⁵ Bina’nın önceki hali ile “lüzumsuz” profillerinin kazınmış halinin karşılaştırmalı görseli mevcuttur. (Bkz. Resim 2.3 ve 2.4)

Geç Osmanlı dönemine kadar İstanbul’da etnik kimlik ve dine göre şekillenen mahalleler sonraları sakinlerin ekonomik durumlarına göre şekillenmeye başlamıştır. Örneğin şehrin yeni semtlerinden ve Pamuk’un romanlarında da mekân olarak sıkça seçilen Nişantaşı ve Teşvikiye; Levantenler, Selânikli göçmenler ve ticaret yapmaya başlamış eski idarî elitin oturdukları semtler olarak karşımıza çıkarlar. Sur içi nispeten iç dinamiklerini korurken özellikle ulaşımın kolaylaşmasıyla Boğaziçi ve Kadıköy, Üsküdar gibi semtler de mimarî dönüşümden etkilenir.

³⁴ Behçet ve Bedrettin, “Yeni ve Eski Mimarlık”, **Mimar**, S. 42, 1934, 175-77, s.176.

³⁵ Aptullah Ziya, “Adana Erkek Muallim Mektebi”, **Mimar**, S. 3, 1933, 71-73, s. 71.



Resim 2. 3: Adana Muallim Mektebi Eski Hali (Mimar, 3, 1933, 71-73)



Resim 2. 4: Adana Muallim Mektebi Esas Görünüş (Mimar, 3, 1933, 71-73)

Mimarlık tarihi okumalarında konut mimarîsiyle ilgili bilgi, şehir mimarîsini oluşturan diğer unsurlara -özellikle anıtsal mimarîye- nazaran çok daha kısıtlıdır. Osmanlı'nın son dönemlerinde ev olarak kayıtlara geçen yapıların çoğu kat ilâveleriyle birden fazla katlı olarak bildirilmiştir. 18. ve 19. yüzyıl Osmanlı konutu mahremiyete önem verildiği için kolektif bir özellik taşımamaktadır. “Buna rağmen, İstanbul’da, aile konutu olmasa da bir tür kolektif konut olarak tanımlanabilen ve oldukça eski bir geleneğe dayandığı anlaşılan ‘bekâr hanı’ örnekleri bulunmaktadır.”³⁶ Galata’da örnekleri görülen ve daha sonra hızla yayılan çok katlı apartmanlar konforlu olmaları bakımından da tercih edilirler. Çünkü “bu yeni konut yapıları, dönemin modernleşme düşüncesi paralelinde, diğer konutlara göre daha konforlu mekânlardan oluşmaktadır. Örneğin birçok odada baca olması bu önemli yeniliklerden biridir. Bilindiği gibi ahşap evlerde çıkan yangınların birçoğu bu evlerde düzgün bir ısıtma sisteminin olmamasından kaynaklanmaktadır.”³⁷

Cumhuriyet’in ilk on yılında 1300’den fazla eve kat ya da oda eklenmiştir. 1928-1932 yılları arasında İstanbul’da 3030 ev, 824 apartman inşa edilmiştir.³⁸ Bu dönemde özellikle gayrimüslim halkın oturduğu mahallelerde evler odalar hâlinde kiralanmakta, evin kira gelirinin artması için de evlere kat ya da oda eklemeleri yapılmaktadır. Daha sonraki dönemde ise oda kiralama Müslüman sakinler tarafından da yapılan bir uygulama olacaktır. Ancak İstanbulluların apartmana geçiş süreci maddi sıkıntılar sebebiyle çok hızlı olmayacaktır.

Apartman inşaatları özellikle 1928-32 yılları arasında hızla artar. Beyoğlu yakasındaki Ayazpaşa, Taksim, Cihangir, Teşvikiye, Şişli apartman semtleri hâline gelirken, Beyazıt ve Lâleli’de kısmî bir apartmanlaşma gözlemlenmiştir. 1930 yılında Beyoğlu’nda 104, Eminönü’nde 13 apartman yapılmıştır. 1931 yılı itibarıyla ise İstanbul’da 89.762 ev ve 1.441 apartman vardır ve bunların 1.286’sı Beyoğlu bölgesindedir.³⁹ Apartman yaptırmak

³⁶ Ayşe Derin Öncel, **Apartman Galata’da Yeni Bir Konut Tipi**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2014, s. 148.

³⁷ A.e., s. 149.

³⁸ Hakan Kaynar, **Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbulu’ndan Gündelik Fragmanlar**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012, s. 107.

³⁹ A.e., s. 108.

dönem açısından ciddi bir varlık göstergesi olarak kabul edilir çünkü kat ya da daire mülkiyeti mümkün olmadığından apartman tek bir kişinin mülkiyetinde yaptırılan bir yapıdır. Bu da hâliyle gerek arazi gerek yapı malzemeleri -betonarme yapı malzemelerinin pahalılığı- dikkate alındığında ancak ciddî anlamda varlıklı insanların sahip olabileceği bir konut tipidir.

1950’de tek partili rejimin sona erip Demokrat Parti’nin iktidara geçmesiyle İstanbul için geniş ölçekli bir proje başlatılmış, tarımda makineleşme hamlesi köylerden kentlere durdurulamaz bir göç hareketine sebep olmuştur. Kentlerde oluşan bu kontrolsüz nüfus kentin sınırlarını dışarıya doğru genişletmiş ve gecekondulaşma başlamıştır.

Modernleşmeyi doğrudan izleyebildiğimiz mimarî yapıların yanı sıra bu süreci gündelik hayat pratiklerindeki değişimleri takip ederek de izlemek önemlidir. Modernleşmenin bir politika halinde planlanmış seyrini gerek tarihî kaynaklardan gerekse süreli yayınlardan takip etmek mümkünken halkın modernleşme sürecinde hangi merhalelerden geçtiğini takip edebilmek yalnızca resmî kaynaklar ve süreli yayınlarla çok mümkün olamaz. Burada takibi en mümkün olan kaynak -kurgu olmasına rağmen- edebî eserler ve özellikle romanlardır. Romanlar, her ne kadar kurgu olsalar da, yazarlarının hayatları ve gözlemlerinden mutlak izler taşıdıklarından, yazarlarının söyledikleri, söylemek istedikleri ya da söyle(ye)medikleriyle dönemin daha iyi anlaşılması noktasında resmî kaynaklar ve süreli yayınlara eklendiğinde tam bir resme ulaşılabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Edebî eserler bu açıdan sıklıkla incelenmiş, özellikle Tanzimat boyunca yayınlanan romanlar Türk modernleşmesinin anlaşılması için kaynak olarak kullanılmıştır. Bu çalışmalarda özellikle tipler ele alınmış ve bu tipler üzerinden Batılılaşma eleştirileri yapılmış, modernleşmenin nasıl olması gerektiği ile ilgili düşünceler romanlar aracılığı ile okuyucuya aktarılmıştır. Romanlarda elbette modernleşme çalışılırken en dikkat çekici unsurlar kişiler, eğitimleri, çevrelerindeki değişim (mekânsal olarak), giyim kuşamlarındaki farklılaşmalar olarak ortaya çıkar. Modernleşme ve mekân ilişkisi de

özellikle semtlerin roman içindeki kullanımı, köşk-apartman ikilikleri üzerinden kurgulanmıştır.

Daha modern bir hayat için bir arzu nesnesine dönüşen apartman, yalnız romanlarda değil sinemada da işlenmiştir. Memduh Ün'ün yönettiği 1961 yapımı *Avare Mustafa* apartmanın mahalle hayatına etkilerini anlatması bakımından iyi bir örnektir. Başına buyruk, işsiz bir adam olan Mustafa'nın ve çevresinin hayatı mahallelerine bir apartmanın yapılacağıyla tamamen değişecektir. Filmde Mustafa'nın ailesi yapılacak apartmanın bodrum katının kendilerine verilmesinin hayalini kurarken kardeşler arasında geçen diyalog apartman algısını ortaya koymaktadır:

- “- Abla nasıl olur apartmanların içi?
- Geniş geniş pencereler, pırıl pırıl mutfaklar...
- Ya yüz numaralar?
- Bal dök yala.
- Biz de apartman kızı oluruz.”

Apartman özellikle yoksul mahallelerde konforun ve zenginliğin göstergesi, modern hayatın simgesi kabul edilir. Bunun en önemli sebebi ise ahşap evlerde zamanla ortaya çıkan problemlerdir. Bu problemler çerçevesinde ele alındığında Huzur'da Mümtaz'ın hastabakıcı bulmak için dolaştığı mahallelerde de eski konakların odalarının farklı ailelere kiralandığı, çoğunda mutfak ve banyo için ev içerisinde bir kısım bulunmadığını görürüz. Büyük ve varlıklı konakların bulunduğu ve faal olduğu mahallelerde, mahalle sakinleri için hayat koşullarının görece daha yüksek olduğu bilinse de zamanla apartmanların yaygınlaşmasıyla birlikte bu büyük konakların sahipleri evlerini kapatmış, mahalleler eski bütünlüğünü kaybetmiştir. Modern yapı malzemelerinin kullanılması ve apartmanların sayısındaki artışla birlikte konut tipi geri dönülemez şekilde değişecektir.

Mimarînin bir anlatı katmanı olarak romanda takip edilmesi, yalnızca değişim/dönüşüm açısından değil bu değişim/dönüşümle birlikte daha öncekini hatırlama, yaşatma, arama gibi hafızayı ve kimlik inşasını da tartışma konusu yapan bir başka açıdan karşımıza çıkmaktadır. Tarih yazımı, geçmişle kurulan ya da koparılan bağda esas disiplin kabul edilse de disiplinlerarası çalışmalarda; geçmişi, bugünden bakarak yeniden yorumlamayı

ve sonucunda yeniden üretmeyi amaçlayan metinlerin, toplumbilimlerinin hemen hepsinde nicelik ve nitelik bakımından arttığını görmekteyiz.

Modernleşme okumasının iki farklı disiplinin birleştirilerek yapılmasının en önemli katkısı, dönemin realitelerinin erk temelli söyleminin yanında gündelik yaşamın takibinin en iyi yapılabileceği romanların da işin içine dahil edilerek ikili ve birbirini tamamlayan bir yol izlenmesi imkânını vermesidir.

Bu takibin Tanpınar ve Pamuk romanları üzerinden yapılmasının da önemli iki nedeni vardır: Birincisi yazarların yaşadıkları ve romanları yazdıkları dönemin birbirinin ardılı olarak devam etmesi ve mimarîdeki modernleşmenin seyredilebileceği esas zaman olması, ikincisi ise romanlardaki vak'a zamanlarının yine modernleşmenin tartışıldığı dönemden bugüne doğru bir süreci kapsamasıdır. Her iki yazarın kendi mekân-mimarî deneyimlerinden hareketle kurgularında belirledikleri mimarî unsurlarının modernleşme zemininde okunması gerek zamansal düzlemde gerekse toplumsal dönüşüm düzleminde karşılık bulmaktadır.

2.1.3 Romanlarda Değişen Mimarî

Mimarî modernleşme, süreç içerisindeki yapılardaki değişim dikkate alındığında, kent planlaması ve konut mimarîsinde yıkıp yeniden yapma şeklinde ortaya çıkmaktadır. Daha iyi koşullarda yaşamak ya da eskiyi geride bırakarak çağa ayak uydurmak gibi farklı dayanakları olmakla birlikte, yıkımın yok ettiklerinin nicelik ve nitelik açısından fazlalığı ve yeniden üretimin doğru ya da gerektiği şekilde yapılmaması Cumhuriyet sonrasında yetişen nesillerin hafızaları ve “biz” algılarının kurulmasında ciddi kırılmalara sebep olmuştur.

Mimarîdeki bu değişim pek çok sosyolojik parametreyle incelenebilir. Mimarîde ihtiyacın sürekli değişmesi, aslında aile yapısındaki ve mahremiyet algısındaki değişime, artan bireyselleşmeye, şehirlerin büyümesi ve ulaşımın gelişmesiyle mesafelerin farklı şekilde algılanmasına, daha uygun yapı malzemelerinin kullanılmasına, Avrupa’dan gelen şehir

planlamacılarına dayanmaktadır. Sosyal yapıdaki tüm bu farklılaşmalar, ihtiyaç duyulan ya da daha güzel, estetik kabul edilenin, eskiye nispetle değişmesi ve dönüşmesi olarak karşımıza çıkacaktır. Bu değişikliklerin en önemlisi genellikle tek katlı ve az odalı olarak ahşaptan inşa edilen, daha varlıklı aileler için kat ve oda sayısı artan konakların zaman içinde yerlerini apartmana bırakmasıdır.

Modernleşme kuramlarının hemen hepsinin kent bağlamında ortaya çıkarıldığını, Marx, Berman, Simmel gibi isimlerin modernleşme okumasını kent ve kentli üzerinden yaptığını dikkate aldığımızda Türk modernleşmesinde de kent odak noktası olarak seçilmelidir. Tanyeli'nin bir derdin devası olarak nitelendirdiği değişim sürecinde, Türk modernleşmesinin tarih yazımında kent ve kentlinin geri planda bırakıldığı ve kentin “modernleşmenin vuku bulduğu yer bile değil, modernleşmenin yalnızca nesnesi” konumunda tutulduğu ile ilgili eleştirileri dikkat çekicidir.⁴⁰ Osmanlı'nın gücünü yitirmesiyle askerlik alanında başlayan değişiklikler zamanla topluma yayılarak her şeyin ve herkesin çağdaştırıldığını ifade eden Tanyeli bu süreçte etken konumdaki insana ve mimariye dikkat çeker.

Modernleşmenin kent ile olan yakın bağı Türk modernleşmesinin de kent üzerinden ve özellikle İstanbul üzerinden okunmasını gerekli kılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara ilân edilmiş ve Cumhuriyetin vitrin şehri olarak Ankara'da ciddî imar faaliyetleri yapılmış olmakla birlikte Türkiye'nin ve öncesinde de Osmanlı devletinin modernleşme sürecini belirleyen ve şekillendiren her şey İstanbul'da gerçekleşmiştir. İstanbul'daki konut çeşitliliği ve imar faaliyetlerindeki değişiklikler, şehri oluşturan bir yapı unsuru olarak mimarînin dışını, şehri var eden insanların yaşamları hakkında bilgiler vermesi sebebiyle de mimarînin içini anlamamız modernleşme değerlendirmesinin yapılabilmesi için gerekli bir adımdır.

⁴⁰ Uğur Tanyeli, **Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak**, Ofset Yayınevi, İstanbul, 2004, s. 12.

Osmanlı İstanbul’unda konut tipi genellikle iki katlı evlerden oluşmaktadır. Sokağa değil, avluya açılan binalar mahalle yolunun üzerine karşılıklı iki sıra hâlinde konumlandırılmıştır.⁴¹ Kat ve oda sayısındaki değişikliklere rağmen belli karakteristikleri olan bu evler yalnız İstanbul’da değil Osmanlı sınırlarında pek çok coğrafyada kullanılmıştır.

Sedat Hakkı Eldem, Türk Evi olarak nitelendirdiği bu evlerin ortadan kalktığını, modernleşme süreciyle ortaya çıkan konut tipinin Türk evi vasfı taşımadığını belirtir. “Türk evi bir yeni doğuşa intizâren artık ortadan kalkmış olarak telâkkî edilmelidir”.⁴² diyen Eldem’in genel özelliklerini bir araya getirdiği ev planları bugünün İstanbul’unda artık kullanılmamakla birlikte Tanpınar’ın romanlarında mekân olarak seçtiği mahallelerde bulunan evlerin bir örneğini teşkil etmektedir. En genel değerlendirmeye göre, “Türk evi umumiyetle tek katlıdır. Ancak, zaman ile kat adedi fazlalaşmıştır. Öyle olmakla beraber daima esas kat tektir. Bu esas kat ise birkaç katlı evlerde, mutlaka en yukardadır.”⁴³ Başta sofasız şekilde tek veya sıralı birkaç odadan ibaret olan ev planı zamanla bir sofa ile ilişkilendirilmiş ve dış, iç ve orta sofalı şekilde planlanmıştır.⁴⁴ Planlardaki değişim ihtiyaçlar, iktisadî durum ve daha iyi yaşama isteği ile şekillenmiştir. İç sofalı ev planı, pek çok farklı kompozisyonda kullanılabildiğinden bu plan şehirlerde, özellikle İstanbul’da rağbet görmüştür.

⁴¹ Mehmet Karagöz, “Osmanlı’da Şehir ve Şehirli: Mekân-İnsan-Beşeri Münasebetler”, **Osmanlı**, C.4, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 103-110, s.107.

⁴² Sedat Hakkı Eldem, **Türk Evi Plan Tipleri**, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1954, s. 12.

⁴³ A.e., s. 12.

⁴⁴ A.e., s. 24.



Resim 2. 5: Osmanlı İstanbulunda sokak görünümü – 1890-95 (Mihran İranian)

Genel anlamda sade bir yapıya sahip olan konaklar ise farklı bölümlerden oluşur ve oda sayısı değişiklik gösterir. Bunun yanında, ihtiyaç halinde ana yapıya yeni bölümler eklenebilir. Orta-üst sınıfın oturduğu ve mimarî işçiliği ve süslemeleriyle diğer evlerden ayrılan konaklar on ile kırk arasında değişen odaya sayısına sahiptir.⁴⁵ Mahallelerde büyük konaklar fakir bir mahallede, küçük evlerin arasında da bulunabilirler. Hatta, “ikinci kısım evler” olarak adlandırılan, zengin ve önemli kişilerin konakları mahalledeki yaşamın devamı için de önem arz etmektedir. “Özellikle 18. yüzyılda bazı konakların mahallelinin

⁴⁵ Ahmet Turhan Altın, Cüneyt Budak, **Konak Kitabı**, Ankara, Tepe Yayınları, 1999, s. 15.

yeme-içme ihtiyacını karşılayan merkezler olmaları onların vazgeçilmezliğini ortaya çıkarmıştır.”⁴⁶

Osmanlı İmparatorluğu ile paralel olarak konaklarda da küçülme meydana gelmiş, konakta yaşayanların sayısı ve çeşitliliği giderek azalmıştır. Bu durumu romanlar vasıtasıyla takip etmek de mümkündür. Konakların oda ve sakin sayısındaki değişiklik zamanla iç mekâna da yansımıştır. Modernleşmeyle birlikte öncelikle konaklarda iç mekânın değiştiği görülür. Bu süreçte “...eşyaların da gittikçe Avrupalılaşmaya başladığı görülmektedir. O dönemde neredeyse her büyük evin sahibi olduğu piyano, birbirinden renkli tasvirlerin yer aldığı tablolar ve heykeller ...koltuk ve sandalyeler ... bunun en bariz örnekleridir.”⁴⁷

Tanzimat Fermanı’nın ilânıyla gayrimüslimlerin imarla ilgili haklarının genişlemesi neticesinde gayrimüslimlerin yaşadığı Galata’da apartman örnekleri görülmeye başlanmıştır. Aynı dönemde Müslümanlardan da Haliç’in kuzeyine yerleşenler görülmüştür. Zeynep Çelik bu grubun Batılılaşmış üst sınıf Müslümanlardan oluştuğunu, taşınma sebeplerinin ise Altıncı Dairenin çağdaş belediye hizmetlerinden yararlanmak ve 1856’da sarayın Topkapı’dan Dolmabahçe’ye taşınması üzerine padişahı takip etmek olduğunu ifade etmiştir.⁴⁸

20. yüzyılın başında çıkan yangınlar hem tarihî yarımadaadaki ahşap binaların hem de Beyoğlu tarafında Cihangir ve Fındıklı’nın yok olmasına sebep olmuştur. Yapı malzemesi olarak çok daha kolay ve hızlı işlenen ahşaptan kagire geçişin en önemli sebebinin yangınlar olduğunu belirten Tanyeli bu geçişin istekli bir geçiş olduğunu da vurgular.⁴⁹ Elbette yapı malzemesindeki değişiklik konut tipinin değişmesi anlamına gelmemektedir

⁴⁶ Şenyurt, *Zamanın Mekânları Mekânın Zamanları*, s. 18.

⁴⁷ Dere, *İhtişamdan Sefalet Yeni Türk Edebiyatında Konak ve Yalı*, s. 18.

⁴⁸ Çelik, *Değişen İstanbul*, s. 48.

⁴⁹ Tanyeli, *Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*, s. 47.

ancak değişikliğin zamana uygun şekilde yeniden düzenlenmesi ve alışılımlı olanın terki modernleşmeyle birlikte okunduğunda dönemi anlamak bakımından ipuçları vermektedir.

İstanbul’da apartmanların yaygınlaşması mimarî bir akımdan ziyade apartmanın bir simge olarak kullanılması ve “daha iyi şartlarda” yaşamanın bir göstergesi olması ile ilgilidir. Modernleşmenin etkisindeki insan artık kendisiyle ve yaşadığı mekânla ilgili “yeni” kararlar almak ve değişmek için konutunu baştan yapmak ihtiyaı duymaktadır.

Apartman ve konak yaşamıyla ilgili bir diğer değerlendirme de şudur: Konak içinde yaşayan kişi sayısının fazlalığı, odaların paylaşılması gibi unsurlar göz önünde bulundurulduğunda, konak özel hayatı aile kişileri açısından sekteye uğratırken aile dışı kişiler için bu hayatı kapalı hale getiren bir mekân olma özelliği taşır. H lbuki apartman daireleri içinde barındırdığı insan sayısının görece çok daha az olması ve odaların ayrılması sebebiyle kendi içinde daha şahsî ve özel hayata izin veren, buna karşın duvarlardan geçen sesler, evden dışarı adım atıldığında karşılaşılabilecek komşular sebebiyle dışarıya daha açık bir mekândır. Bu durum konak yaşamı ile apartman arasında sınırların farklılaşması bakımından oldukça önemlidir.

Romanda mimarî üzerinden değişim ve dönüşüm, öncelikli olarak konak-köşkten apartmanlara geçişte takip edilebilmektedir. Bu, kimi zaman torunların zorlamasıyla konakların yıktırılıp yerine apartmanların yaptırılması, kimi zaman da konaktan apartmana taşınma şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Konağın yok edilerek yerine apartmanın yerleştirilmesi romanlarda özellikle yeni kuşağın istekleri ve ihtiyaçları doğrultusunda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Buna ek olarak konağın yıkılmasının söz konusu olmadığı durumlarda konak sakinlerinden konağı terk etme isteğinde olanlar konaktan kaçıp apartmana yerleşmeyi tercih eder. Konaklar bir ailenin hemen her anını kuşatan, bu sebeple romana dâhil olma anlamında çok daha büyük önem arz eden yapılar olmakla birlikte apartmanlar daha küçük olmaları, barındırdıkları kişi sayısının azlığı sebebiyle hikâye çıkarma noktasında daha elverişsiz olmaları, özel hayatın sürekli

vurgulanması ve konaklara göre daha kimliksiz yapılar olmaları sebebiyle romanda mimarî açıdan güçlü bir ayırt edici olarak karşımıza çıkmamaktadır.

Bireysel ve toplumsal sınırlardaki değişim de mimarî üzerinden rahatlıkla değerlendirilebilir. Konak, bahçesi ve bahçe duvarlarıyla, girişteki selâmlık alanıyla dış dünya ile sınırlarını belirler. Ancak dışarıdan içeriye geçiş kademelidir. İçeridekilerin dış alana hâkimiyeti ve görüş açıları genişken evin sakini olmayan için içerisi tamamen kapalıdır. Dış ve iç sınırlar bu derece keskinken ev içerisinde gerek mekânsal gerek beşerî sınırlar çok daha silik ve geçirgendir. Öte taraftan modern mimarî unsurlardan apartman komşulara olan yakınlığı ve ev sakini dışındaki insanlarla yalnızca duvarlarla ayrıldığı için sınırları belirli olmakla beraber dış tesire ve iletişime oldukça açıktır. Kapalı kapının ardında, aile arasında olan pek çok hadise dışarının kısmen görebileceği ya da duyabileceği bir niteliktedir. Kapının açılması dış dünya ile doğrudan etkileşimi sağlar ki kapının açılması aslında sınırların bozulması olarak da değerlendirilebilir. Apartman yapı itibarıyla, dairelerinde yaşayanların birbirleri ile sürekli ve doğrudan iletişimi için de elverişlidir. Komşular sınırları geçebilir ya da sınırın ötesine müdahale edebilir. Balkon, apartmanla birlikte yapılara eklenen bir unsur olarak görünürlüğün sıradanlaşması bağlamında oldukça dikkat çekicidir. Konaklarda iç mekânda bahçe, ev ahalisi için bir zaman geçirme mekânı iken apartmanlarda bu balkonla yer değiştirir. Konaklarda sokağa bakan cumbalı kısım ise dışarıdaki gözlerin sınırları geçmemesi için ahşap kafeslerle kapalıdır. Kafes, içeriden bakışı mümkün kılarken dışarıdan bakan için geçilmez bir sınır olur.

Apartmanların konaklara tercih edilmesi, elbette özel hayat kavramının bir ihtiyaç olarak ortaya çıkması ve kabul edilmesi ile paralel bir seyir izlemektedir. Konak yaşamında konak içi sınırların silikliği kendine ait olana sahip olma ihtiyacı ile birleştiğinde dış dünya ile bağı tek bir kapı olsa da küçük alanda sınırları belli bir mekâna sahip olmak modern bireye oldukça cazip gelmiştir.

2.1.4 Modernleşmenin Tanıkları Olarak Tanpınar ve Pamuk

Türk modernleşmesinin 20. yüzyılını edebiyat ve mimarî ile ilişkilendirerek değerlendirirken Tanpınar ve Pamuk, kesintisiz bir öz yaşam ve yazım süreci sunmaları, modernleşme ile ilgili meseleleri olmaları ve bu meseleleri yorumlarken süreci yaşamaya ve yansıtmaya devam etmeleri bakımından önemli isimlerdir. Mimarînin tanıklığının modernleşme okuması için önemli olmasının yanında yazarların tanıklıklarının da bu okumaya farklı boyut kazandıracağı dikkate alınmalıdır.

Tanpınar kendisini ve çağdaşlarını roman kahramanı vasıtasıyla “talihsiz bir neslin çocukları” olarak tarif eder. Tanpınar 1901-1961 yılları arasında gerek yaşadığı farklı şehirler gerek dünyada cereyan eden hadiselerin çokluğu ve karmaşıklığı gerekse Türkiye’nin bir ulus devlet olarak ortaya çıkma arefesinde olması sebebiyle pek çok farklı olayla karşılaşır. 1908’de II. Meşrutiyet’in ilân edilmesinden 1960 Askerî darbesine kadar kronolojik bir döküm yapıldığında Tanpınar’ın tanık oldukları olaylar listesi oldukça uzun ve kabardır.

Tanpınar’ın romanlarında karakterler ve mekân Tanpınar’ın şahsî tecrübelerinden izler taşır. Tanpınar’ın romanları değerlendirilecek olduğunda roman zamanının da kronolojik olarak devam ettiğini ve romanı yazdığı zamanla bağlantılı olduğunu söylemek mümkündür. Romanlarının genelinde de bu kronolojik anlatının yanında modernleşmenin de etkisiyle arada kalan, kimlik meselesini çözemese bile düşünmeye çalışan kahramanlar üzerinden gelenek, hafıza, tarih, kimlik, Doğu-Batı değerlendirmeleri yapar.

Türk modernleşmesiyle birlikte mimarîde meydana gelen değişimin de tanığı olan Tanpınar bu değişimi romanlarına da yansıtmış konaktan apartmana geçişin yaşandığı zaman zarfında “biz” muhayyilesinin gelişmesinde önemli yeri olan İstanbul’u ve mimarîsini romanlarında ayrıca ele almıştır. Çocukluğu ile ilgili kaleme aldığı hatıralarında, Tanpınar’ın çocukken yaşadığı şehirler değişmekle beraber yapı tipi her zaman ahşap konaklardır. Bu çalışma Tanpınar’ın romanları ekseninde hareket ettiğinden

Tanpınar'ın özellikle İstanbul ile olan ilişkisi ve modernleşme hareketinin en büyük etkisinin görüldüğü şehir olarak İstanbul mimarîsinin değişimi üzerinde durulacaktır.

Tanpınar'ın çocukluğu aralıklı olarak Şehzadebaşı'nda geçmiş, eğitim için İstanbul'a geldiğinde yine aynı çevrede yaşamaya devam etmiş, sonrasında ise Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde bulunmuştur. İstanbul'a 1932 yılında döndükten sonra Tanpınar hocalık yaptığı kurumlar sebebiyle her ne kadar harap olsa da İstanbul'u muhayyilesindeki hâliyle tasvir etmiştir. Tanpınar mali durumu düzeldikten sonra ailesi ile yaşadığı evden ayrılmış, 1943 yılında İstiklal Caddesi üzerinde bulunan, 1831'de İtalyan mimar Giuseppe Fossati tarafından yapılan ve elçilik binası olarak kullanılan ve daha sonra ismi "Narmanlı Han" olan yapıya yerleşmiştir. Tanpınar, İstanbul'un mimarî modernleşmesi sürecinde ilk çalışma alanı olan Beyoğlu ve Galata taraflarında hayatının neredeyse son yirmi yılını geçirmiş olmakla birlikte romanlarında bu mekânları ana mekân olarak kullanmadığı, mimarî unsurları hakkında bilgi verirken de buradaki hâkim mimarînin herhangi bir şekli güzelliğinden bahsetmediği dikkat çekmektedir. Buna rağmen Tanpınar, romanlarının hemen hepsinde kendisine has mimarî ilgi ve bilgisi ile okuruna mimarî ve mekân ile ilgili önemli bilgiler vermektedir.

Tanpınar'ın mimarîdeki modernleşme hareketleri bakımından bir diğer önemli tanıklığı da 1950'lerden itibaren Menderes iktidarı ile başlayan yıkım ve dönüştürme sürecidir. Tanpınar'ın mimarî unsurların yıkımı ile ilgili düşüncelerine gerek İbrahim Paşa Sarayı için kaleme aldığı yazısında gerek romanlarındaki kahramanlar ile Elâgöz Mehmet Efendi Camii⁵⁰'nin yanması ve yıkılması ile ilgili durum karşısındaki üzüntüsünde rastlarız. Ancak Tanpınar, mimarîdeki bu yıkım karşısında bir şey yapamadığı için kendisinde üzülmeye hakkı bile bulunmadığını da ifade eder.

⁵⁰ Camii'nin asıl ismi Karagöz Mescidi olmakla birlikte Tanpınar'ın tüm romanlarında caminin ismi "Elâgöz Mehmet Efendi Camii" olarak verilmiştir. Literatüre bu isimle girdiği için tezde camiden kurguda kullanıldığı şekliyle "Elâgöz Mehmet Efendi Camii" olarak bahsedilmiştir. Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için tezin "Yazarın Hafızasının Romandaki Aksı" isimli kısmı incelenmelidir.

1952 doğumlu Pamuk ise modernleşmeyi, bu süreci oldukça içselleştirmiş ve kabullenmiş bir aile ve mekânda deneyimlemesi ile Tanpınar'dan ayrılır. Tanpınar'a göre oldukça sınırları belli bir alanda bulunan Pamuk için Türk modernleşmesi Tanpınar kadar yaşam öyküsüne aktarılmış değil ikinci kaynaklar vasıtasıyla öğrenilerek, çalışılarak oluşturulmuş bir çerçevedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Soğuk Savaş yılları içerisinde İstanbul'da yaşayan ve modernleşme dalgasının İstanbul ve mimarî açısından daha farklı bir aşamasını deneyimleyen Pamuk yazılarında İstanbul değerlendirmelerini özellikle Nişantaşı ve çevresi üzerinden yapar. Romanlarındaki gibi zamanla ahşap konakların yıkılıp apartmanlara dönüştüğünü kendi penceresinden izleyen Pamuk için de yıkılanlara üzülmek ya da bu kayıp için endişe duymak söz konusu değildir. Pamuk için alıştığı ve sevdiği Nişantaşı'nın zamanla kapitalist düzenin etkisiyle yaşanılabilir alan olmaktan çıkıp bir çalışma alanına dönüşmesi üzücüdür. Pamuk'un çocukluğunda penceresinden baktığı apartmanı ve mahallesi zamanla iş yerleri ve imalâthanelere dönüşürken, "mahalle" kavramının yerini karmaşaya bıraktığı bir dönüşümden söz ederken Pamuk'un geçmişe özlem duyduğunu söylemek mümkün.

Türkiye'de modernleşme hareketlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan göç ve sonrasında büyük şehirlerin ve özellikle İstanbul'un büyük sorunu hâline gelen gecekondulaşma ise Pamuk için tamamen içinde bulunmamakla ve yaşayarak deneyimlememekle beraber yaşadığı şehrin bir parçası ve karşılaştığı insanların bu sebepten değişmesi nedeniyle önemlidir. Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanındaki kahramanları her ne kadar gecekondu mahallesinde yaşıyor olsalar da para kazanmak noktasında çalıştıkları ve iletişim içinde oldukları yerler yine Pamuk'un hayatını geçirdiği mekânlardır.

Modernleşme kavramının, etrafımızda gözümüze çarpan hemen her şey üzerinden okumasının yapıldığı bugün, Türkiye'nin 20. yüzyılının içinde yaşanan, çalışılan, önünden geçilen, her gün görülen ya da duyulan mekânlar ve bu mekânları oluşturan mimarî üzerinden değerlendirilmesi bunun hem Tanpınar ve Pamuk'un tanıklıkları hem

de romanlarındaki kahramanların aktarımıyla gerçekleştirilmesi mimarî üzerinden roman eksenli bir modernleşme okumasına imkân tanımaktadır.

2.2 Tanpınar ve Pamuk Romanlarında Mimarîde Modernleşme

2.2.1 Ahşap Konaklardan “Orijinal ve Yeni” Şartına: Tanpınar

Romanları

Tanpınar, mimarîdeki ve şehirdeki değişimi takip eden ve bu hususa özel ilgi duyan bir şahsiyettir. Onun mimarîye duyduğu bu özel alaka romanlarında da takip edilebilmektedir. Pek çok farklı şehirde bulunmuş olmasına rağmen şehir algısının İstanbul özelinde şekillenmesi ve İstanbul’un mimarîsi ile ilgili yazdıklarının hem nicelik hem nitelik olarak fazlalığı Tanpınar’ı İstanbul çerçevesinde okumayı ve anlamayı mümkün kılmaktadır. Tanpınar, Tanzimat’a kadar İstanbul’da hâkim bir zevkin varlığından bahsedilebileceğini ancak sonrasında kırılmalar yaşandığını belirtir. “Bizim nesil dahi onu saf şeklinde göremedi. Birçok hususiyetlerini hafızadan ziyade muhayyelede aramaya mecburuz.”⁵¹ Tanpınar İstanbul’daki asıl mimarî zevkin 19. yüzyılın ortasına kadar hâkim olduğunu, bu dönemden sonra eklenen yapıların, modernleşmenin de etkisiyle farklılaştığını belirtir.

Tanpınar’ın romanlarında, romanı kaleme aldığı yıllarla ilgili bir İstanbul panoraması verilirken kimi zaman da geçmişe dönük bir anlatı ile 19. yüzyıl İstanbul’u mimarîsi ve insanıyla romanın merkezine yerleşir. Romanlarında geleneksel yapılar olan konaklar, köşkler ve anıtsal mimarî esas mimarîyi oluşturmaktadır. Tanpınar’ın yeni mimarî yapıları görmesi ve İstanbul’daki değişime tanıklık etmesi hatta bir bakıma içinde yaşamasına rağmen romanlarında eski mahalle yapısı ve Boğaziçi’nin “güzel” yapılarını ön plana çıkarması modern ile geleneği, eski ile yeniyi bir arada tutarken maziye verdiği öncelik ve önem şeklinde değerlendirilebilir. Bendix’in gelenek ile modernin devam eden

⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 208.

süreklilik hâli içinde birbirini dışlamadan var olabileceği tezi Tanpınar'ın şimdiyi reddetmeden geçmişle kurmak istediği bağın temelini teşkil etmektedir.

Tanpınar için sivil mimarî oldukça önemlidir. Mahalle hayatının devamını sağlayan konaklar ve konak yaşamı romanlarının hemen hepsinde farklı açılardan ele alınmıştır. “İstanbul’un asıl iç manzarasını şehnişinleri, cumba ve çıkmalarıyla, saçak ve sayvanlarıyla, bir kadife gibi yumuşak çizgileri ve süsleriyle çok renkli olan bu sivil mimarî yapardı. Yazık ki bu mimarîden pek az şey kaldı.”⁵² İstanbul’u abidevî mimarîsinin yanında sivil mimarîsiyle tanımlayan Tanpınar romanlarında hem yaşadığı mekândan etkilenmiş hem de kendisinden önce yapılmış mimarîyi iyi tanımış olmanın verdiği bir birikimle mekân ve mimarîyi kurgulamıştır.

*Mahur Beste*⁵³, romanın geçtiği zaman dilimi itibariyle mimarî yapılarda konak ve köşkerin hâkim olduğu bir romandır. Behçet Bey’in hatıralarını yazara anlatmasıyla oluşan roman bir bakıma Behçet Bey’in geriye dönük hayatının kurgusudur. Bu sebeple kurguda ve reelde romanın yazılışı 1940’lı yıllar olmakla birlikte İstanbul 1845’ten itibaren kurguya dahil edilmiştir. Behçet Bey’in köşkü içindeki eşya ile birlikte Behçet Bey’i anlatan ve Behçet Bey’in bir anlamda kendisini kendi olarak kabul ettirebildiği mekân olarak önemlidir. Sosyal yaşamında ve evliliğinde çeşitli olumsuzluklar yaşayan Behçet Bey bu büyük konakta kendine ait eşyalarla kurduğu hayatına müdahale edilmesini istemez. Diğer köşkerde anlatılan kalabalık ve birlikte yaşamının hareketliliğinin anlatıldığı yaşamlar ile Behçet Bey’in köşkündeki hayat birbirinden oldukça farklıdır. Behçet Bey köşkünde dışarıdan bağımsız ve uzak, yalnız bir birey olarak hayatını sürdürmektedir. Bu bakımdan Behçet Bey’in hayatı kendine kurduğu dünyanın mekânla sınırlandırılması sebebiyle modern insanın bireysellik ihtiyacıyla benzerlik göstermektedir.

⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 157.

⁵³ *Mahur Beste*, ilk kez 1944 yılında Ülkü Mecmuası’nda tefrika edilmiştir. Eser, Tanpınar’ın ölümünden sonra 1975’te kitap olarak basılmıştır.

Romandaki karakterler evleri üzerinden tanımlanırken işlerinin büyümesi, zenginleşmeleri gibi sebeplerle dönemin yeni semtlerine doğru bir hareket de gözlemlenir. İsmail Paşa'nın vekilharıcı konumuna yükselen Agop, konaktan ayrılarak bir dairede oturmaya başlar. "Sabahları, işi genişledikçe semtini değiştirdiği evinden çıkar çıkmaz İsmail Paşa'nın kira ile oturmakta ısrar ettiği Süleymaniye'deki konağına uğrar, tıpkı yirmi yıl öncesinde olduğu gibi, efendisine para işleri hakkında izahlar verir(di)."54

Modernleşmeyle birlikte şehirde yaşanan değişimi göstermesi bakımından konaklardan ayrılmanın ya da konakların semtlerinin değişmesinin roman kurgusu içinde verilmesi Tanpınar'ın da şehirdeki dönüşümü mimarî üzerinden takip ettiğini göstermektedir. Tanpınar şehirdeki değişimin yazarlar üzerinde de ciddi bir tesiri olduğunu şöyle belirtir:

"Her şehir değişir. Her şehrin münevveri, halkı, aşıkları bu değişmeden zaman zaman şikâyet ederler. Hayat gömlek değiştirdikçe elbette ki en canlı tarafı olan ve insan hayatının adeta temaslarıyla teşekkül eden şehirler de değişecektir. Büyük edebiyatçıların çoğunda bu değişme ve şikayetler belli başlı temdir."55

Mahur Beste'de evini değiştiren yalnız Agop olmaz Nuri Bey de Karacaahmet'teki evini değiştirip Teşvikiye taraflarına taşınır. "Karacaahmet'teki ev bırakılmış, yeniden yeniye kurulmaya başlayan Teşvikiye taraflarında konağımsı bir ev satın almıştı. ...Bu evin bostandan bozma güzel bir bahçesi, geniş bir sofa üzerinde dört büyük odalı bir selamlığı vardı."56 Teşvikiye ile ilgili genel bir bilgi verilmez ve bundan sonra Behçet Bey'in hatıralarına mektup aracılığıyla geri dönülür. Zira, Behçet Bey'in hatırasındaki mekânlar ve mimarî onun anlatımıyla yazarın muhayyilesinde şekillenmektedir. Bu açıdan, *Mahur Beste* yeni inşa edilen semtin ve mimarînin değil Tanzimat'tan hemen sonra başlayıp Behçet Bey'in gençlik yıllarına tekabül eden eski İstanbul ve Boğaziçi'nin ve hatta köşkerin ve yalıların romanıdır.

54 Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016, s. 130.

55 Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 208.

56 Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 145.

*Huzur*⁵⁷ romanı, İstanbul'un bir karakter olarak romana dahil olması ve mimarînin aktif rolünün roman boyunca devam etmesi ile diğer romanlardan ayrılır. Ancak, romanın hastalık, savaş, ayrılık gibi konular çerçevesinde kurgulanması sebebiyle mimarîde de Nuran ve Mümtaz'ın birlikte ve mutlu oldukları kısım dışında karanlık, hüznü, yıkık bir betimleme hakimdir. Tanpınar bu yapıların durumunu anlatırken geçmişlerine de vurgu yapmayı ihmal etmez. Çünkü bu yapılar asıl İstanbul'un nişaneleri olarak inşa edilmiş yapılardır.

“Su küpleri bile sofada duruyordu. Bu demekti ki mutfakları belki ayakyolları bile yoktu. Kim bilir hangi zengin memurun, defterdar veya mutasarrıfın kızını evlendirirken yaptırdığı ahşap evdi bu. Dışardan dökülmüş boyasına rağmen ne kadar itinalı yapıldığı görülüyordu. Pencere kenarları, cumbalar, çatı hep inceden inceye yontulmuştu.”⁵⁸

Suriçi'ndeki mimarî genel olarak hastalıkla ilişkilendirilmiş ve karanlık bir tablo çizilmiştir. Ancak, Boğaziçi'ndeki evlerin anlatımında böyle bir karanlık tablo görülmez. Suriçi'ndeki evlerde de hem yaşayanların hem de evlerin hâli kötü durumda olmakla birlikte Tanpınar buradaki yapıların geçmişte ne kadar ince işçilikle ve özenle yapıldığını özellikle vurgular.

Tanpınar'ın ortak şahıs kadrosuyla oluşturduğu geniş anlatısının son romanı *Sahnenin Dışındakiler*⁵⁹'in ilk kısmı “Mahalle ve Ev”dir. Bu kısımda Cemal'in Sinop'tan İstanbul'a döndükten sonra hatırladığı mahalle ile 1920 Eylül'ünde mahalleye yeniden geldiğinde gördüklerinin bir karşılaştırması sunulur. Bu zaman diliminde gerçekleşen değişim ve dönüşüm ayrıntılı şekilde verilir. Bu kısımda mahalle ve konaklar hakkında bu kadar ayrıntılı bilgi verilmesinin bir nedeni de Tanpınar'ın mekân olarak kendisinin de yakından bildiği ve tanıdığı çocukluğunda yaşadığı mahalleyi seçmiş olmasıdır. Mahalledeki yapılar ve en önemlisi Elâgöz Mehmet Efendi Camii⁶⁰ yazarın ve Cemal'in hayatında

⁵⁷ *Huzur*, 1948 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. 1949 yılında kitap olarak basılmıştır.

⁵⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 22.

⁵⁹ *Sahnenin Dışındakiler*, 1950 yılında Yeni İstanbul Gazetesi'nde tefrika edilmiştir. Eser, Tanpınar'ın ölümünden sonra 1973 yılında kitap olarak basılmıştır.

⁶⁰ Şehzadebaşı haritalarındaki kayıtlarda caminin ismi Karagöz Mehmet Efendi Cami olarak geçmektedir. Ancak Tanpınar'ın romanlarında caminin ismi Elâgöz Mehmet Efendi olarak anılmaktadır.

oldukça önemli bir yere sahiptir. Tanpınar ilk kısımda Cemal'in gözünden bir mahallenin zaman içindeki değişimini gerek mimarî yapılar gerekse kişiler üzerinden verir.

Cemal'in mahallesinin bazı unsurları İstanbul'daki ulaşım ağı için gerekli yol çalışmaları sebebiyle yıkılmıştır.

“...Eve gelince, o daha beledi, daha umumî bir hizmete alındı. Şimdi olduğu yerden şehrimizin en büyük bulvarı geçiyor. Bu evde ve yalnız benim odamın çıkma penceresinden o da ayağa kalkmak şartıyla deniz görülürdü. Bu da beni çok yorardı... Halbuki dün geçerken gördüm. Hiçbir yüksekliğe çıkmadan bizim mahallenin her tarafından şimdi Marmara alabildiğine genişliğiyle seyredilebiliyor.”⁶¹

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'in ilk bölümünde şehirdeki değişimi ve dönüşümü esas alarak romanını kurgular. Sosyal hayattaki değişiklikleri bu mahalle üzerinden aktarır.

“Babamın anlattığına göre mahallemizde bu son devrin getirdiği en büyük değişiklik, yeniden yapılan evlerin ölçüsünde olmuştur. İmparatorluk küçüldükçe, orta sınıf şehirli evi de küçülüyor, hizmetçi kadrosu daralıyordu. Onun için bu üçüncü devirde ev hanımları, konak yavrusu denen evleri tercihe başlamışlar ve Meşrutiyete doğru ise ‘kutu gibi’, ‘iki bakla bir nohut’, ‘şöyle idaresi kolay’ tabirleriyle tarif edilen ölçüye inmişlerdi.”⁶²

Şehirli evinin küçülmesi, evin içinde yaşayanların sayıca azalması imparatorluğun küçülmesiyle bağlantılandırılmış ve modernleşme süreci içinde evlerin giderek küçüldüğüne vurgu yapılmıştır. Bu romanda da ana mekân mahalle ve konaklar ekseninde çizilmiş, diğer romanlarda da olduğu gibi modern mimarîye detaylı şekilde yer verilmemiştir.

Benzer bir mekân kurgusuna sahip olması bakımından ilk üç romandan sonra ele alınan uygun olduğu *Aydaki Kadın*⁶³, ana karakter Selim'in sabah bir rüyadan uyanıp çocukluğunun geçtiği köşkün satılması meselesini düşünmesiyle başlar. Köşkün satılması olayı mühimdir. “Bugün kaçamayacaktı. Bugün köşk satılıyordu. Saat üç buçukta tapu dairesinde tahrir verilecek, senetler imzalanacak, o kadar sevdiği insanın yaşayıp öldüğü

⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 17.

⁶² A.e., s.19.

⁶³ *Aydaki Kadın*, Tanpınar'ın yarım kalmış çalışmasıdır. Daha sonra müsveddelerden hareketle Güler Güven tarafından inşa edilmiş ve 1987 yılında kitap olarak yayınlanmıştır.

ev bir başkasının olacaktı.”⁶⁴ Köşk, Selim’in kardeşi Süleyman’ın ısrarıyla satılacaktır ancak Selim’in köşk ile kurduğu bağ, sevdiği insanlarla olan hatıralarının tamamına sessizce tanıklık etmesinden ve bu mekânla birlikte hatırlayabildiklerinden ötürü oldukça güçlüdür. Aslında köşk oturmaya da müsait değildir, çünkü Nevzat’ın köşkteki intiharından itibaren bu aile mülkü yalnız Nevzat’ındır.

“Kaldı ki bugünün şartlarında ev olarak kullanılması da imkânsızdı. Alıcı da ne yapacağını henüz bilmiyordu. ‘Belki bir senatoryum belki de bir otel yaparım...’ demişti. Fakat Selim daha ziyade yıktırıp arsasını böleceğine emindi. Onu üzen şeylerden biri de buydu. O iki katlı, ekonomik evlerden birkaç tane... Sonra bahçeye acıyordu. Bütün o çamlar, fıstık ağaçları...”⁶⁵

Mimarî yapı ile kurulan bağa iyi bir örnektir Selim. İçinde oturmadığı hatta oturmasının mümkün bile olmadığı bu yapı için üzüldür, çünkü geçmişe ait tutunabileceği her şey bu yapıda saklıdır. Öte yandan Selim’i asıl üzen şey köşkün olduğu gibi kalmayacağı yıkılıp yerine iki katlı ekonomik evciklerden yapılması ihtimâlidir ki bu geleneğin ve hatıraların yıkılıp yerine basit yapıların koyulması anlamına da gelmektedir.

Tanpınar’ın dördüncü romanı olarak kaleme aldığı ve bir modernleşme eleştirisi olarak okunabilecek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*⁶⁶’nün ilk kısmı yine mekân olarak Fatih ve çevresinde, ahşap evler arasında geçer. Ancak, enstitünün kurulması ve bunu izleyen bir dizi dönüşüm neticesinde eskiye karşı yeni, sıradana karşı orijinal her alana nüfuz ettiğinden mimarî de bu hareketten etkilenir. Bu etkinin en büyük yansıması Enstitü Binasının tasarımı için açılacak yarışmanın şartnamesinde görülür.

Şartnameye öncelikle “Ayarıcı’nın ısrarıyla ‘müessesenin modern mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni bir üslupta’ kaydı ilave edilmiştir.”⁶⁷ İrdal’ın bu cümlelerin sonuna eklediği “ve adına dıştan ve içeriden uygun şekilde” ifadesiyle yarışma bir çıkmaza girmiştir. Zira Ayaracı’nın “Modern adam beyhude konuşmaz. Biz müphemî

⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017, s. 16.

⁶⁵ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 19.

⁶⁶ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1954 yılında Yeni İstanbul Gazetesi’nde tefrika edilmiştir. Tanpınar’ın ölümünden sonra 1961 yılında kitap olarak basılmıştır.

⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 334.

kabul edemeyiz. Şartname harfi harfine tatbik edilecektir.”⁶⁸ diyerek yarışmaya katılan hemen her projeyi geri çevirmesiyle bir türlü sonuçlanamayan yarışma, Hayri İrdal’ın hazırladığı projenin uygulanmasıyla nihayete erer. Tanpınar konak ve köşklerle başlayan kurgusunu çalışanlara yapılan modern konutlar ve “dıştan ve içeriden orijinal ve yeni” şartıyla kabul edilen enstitü binasıyla bitirir. Yeniliğin bu kadar el üstünde tutulduğu ve gerekli muhakemelerin yapılamadığı bu ortamda aslında insanlar bu yeniliği ancak uzaktan seyretmek şartıyla sevmektedir. Zira, enstitünün ve Ayarcı’nın sonu bu şartnameye göre inşa edilen enstitü binasından sonra yapılacak “Saat Evler”in çalışanlar tarafından istenmemesi ile gelecektir.

2.2.1.1 Tanpınar Romanlarının Daimî Yan Rolü: Apartmanlar

Modernleşmeyle birlikte yapı tiplerinde meydana gelen değişimin başında çok katlı apartmanlardaki artış gelmektedir. Daha modern bir yaşam sunması ve sakinlerinin modern kabul edilmesi sebebiyle Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında özellikle devlet ileri gelenleri ile ticaretle uğraşan zengin kesimin tercih ettiği bir yapı tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonraki yıllarda şehirlerdeki artan nüfusun barınma ihtiyacını karşılamak için yaygınlaşacak olan apartman tipi yapılar başlangıçta bugünkü anlayıştan daha farklı bir yerde konumlanmıştı.

Türk modernleşmesinin en hareketli döneminin tanığı olan Tanpınar romanlarında ana mekân olarak apartmanı seçmemiştir. Hayatının takriben son yirmi yılını geçirdiği Beyoğlu ve Gümüşsuyu çevresinin apartman bakımından oldukça zengin olmasına karşın romanlarının ana mekânı Tanpınar’ın hafızasındaki İstanbul’dur. Bu tercih Tanpınar’ın mimarîyi eserlerinde konumlandırışı açısından dikkat çekicidir. Tanpınar’ın romanlarında apartman yalnızca belirli aralıklarla anlatıya dâhil olurken genellikle olumsuz bir atmosferi de beraberinde getirir. Romanlarda bahsi geçen apartmanlarla ilgili herhangi bir ayrıntı verilmez ve apartman silik bir karşılaştırma unsuru olarak kullanılır. Apartmanın

⁶⁸ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 335.

karşısına koyulan ve ruhu olduğu her fırsatta dile getirilen konak ve mahalle hayatı Tanpınar'ın romanlarının merkezindedir.

Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste* anlatı zamanı olarak 19. yüzyılın son çeyreğindedir. Romanın sonunda anlatıcının roman kahramanına yazdığı mektuptan anladığımız kadarıyla Behçet Bey ile tanışan anlatıcı onun hayat hikâyesini ilgi ve dikkatle dinledikten sonra, önce Behçet Bey'i sonra da Behçet Bey'den dinledikleriyle Behçet Bey'in etrafını kuşatan insanları -birbirleriyle olan karmaşık bağlarını da dikkate alarak- zamansız ve sırasız bir şekilde aktarır.

Mahur Beste'de anlatılanlar, akrabalar ve Atiye'nin gençliği Abdülhamit devrinde (1876-1909) geçer. Romanın Behçet Bey ile başlayan kısmı ise Cumhuriyet'in ilânından sonraya tekabül eder. Behçet Bey eşi Atiye'nin vefatından sonra otuz beş seneyi konağında cilt malzemeleri, saatleri ve kitapları arasında geçirir. Otuz beş senenin ardından ablasının torunu Cavide'yi konağına ısrarla davet eder. Çünkü Cavide'nin kocası Sadullah Bey'in önce kaybolduğu düşünülmüş ardından ölüm haberi gelmiştir. Kocasıyla beraber -ailenin büyüklerinden ve diğer akrabalardan uzakta- ayrı bir apartman dairesinde yaşayan Cavide kocasının ölümüyle artık yalnızdır. Behçet Bey bu noktada kendisini kardeşinin torununa karşı şu düşüncelerle sorumlu hisseder: “Gerçi genç bir kadının tek başına bir evde yaşaması biraz garip oluyordu. Aylardan beri kaybolan Sadullah Bey'in ölümü tahakkuk edince bu yalnız yaşama büsbütün imkânsızlaşmıştı. Kendi ailesinden olan bu genç kadına evinde bir yer göstermesi lâzımdı.”⁶⁹ Cavide bir konakta, konak halkı ile birlikte yaşasaydı Behçet Bey'in endişesinin azalacağı tahmin edilebilir. Öyle ki Cavide'nin asıl mutsuzluğunun apartmanla ilgili olduğu bile düşünülebilir. “Sonra genç kadın da yalnızlıktan, bütün pencereleri dar bir sokağa bakan apartmanında ne kadar başka bir sesle şikâyet etmişti... Zavallı yavrucak, elbette ki bütün yazı orada geçirmekten memnun olmayacaktı. İster istemez ona köşke gelmesini teklif etmişti.”⁷⁰ Behçet Bey'in Cavide'yi köşke davetinin en büyük sebebi Cavide'nin şikâyetidir. Bu şikâyet de kocasının

⁶⁹ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 9.

⁷⁰ A.e., s. 9.

ölümünün üzüntüsünden ziyade oldukça karamsar tarif edilen apartman dairesinden kaynaklıdır.

Tanpınar, Cavide'nin yaşadığı evi “bütün pencereleri dar bir sokağa bakan apartman” olarak tasvir eder ancak roman boyunca apartman bahsi tekrar geçmez. Apartman seçiminin burada özellikle yapıldığını düşünmemiz yerinde olacaktır. Zira, Behçet Bey ablasının torununu güzel bir köşkten ya da yalıdan değil zaten eğlenmesine imkân tanımayan bir apartmandan köşküne davet eder. Apartmanla ilgili olumsuzlama Cavide'nin yaşadığı ve bir an önce ayrılması gereken yer üzerinden yapılmıştır.

Tanpınar'ın ikinci romanı *Huzur* ise *Mahur Beste*'deki şahıs kadrosunun belli noktalarda kesiştiği, çok daha büyük bir anlatının bir parçası olarak kabul edilebilir. *Huzur*'da anlatı zamanı 1939; Mümtaz'ın Nuran'la yaşadıkları 1937-1938 aralığıdır. Romanın ilk kısmı Fatih'te eski bir mahallede geçer. Buradaki mimarî yapı eski, ahşap konaklardır. Bir İstanbul romanı olarak kabul edilen romanın ikinci kısmı olan Nuran faslında İstanbul tüm mimarî ve tabii güzellikleriyle bir roman kahramanı olarak görülür. Bu kısımda yer alan mimarî unsurların tamamı “biz” tahayyülünü tamamlayan konaklar ve köşklendir. *Huzur*'da bir konut tipi olarak apartman iki yerde görülür: Ada'daki genel konut tipi ve Mümtaz'ın Taksim'de kiraladığı ve Nuran'la yaşamayı düşündüğü daire.

Mümtaz'ın Taksim'deki apartmanı “küçük ve güzel”dir. Nuran'a göre Mümtaz çalışmalarından arta kalan zamanda kendisiyle görüşür ve zaten evindedir. Ancak bu iki oda bir holden mürekkep ev Mümtaz'ın kendisini rahat hissettiği ev değildir. Apartman hayatı, gürültüsü, insanlar ve sesler yeni hikâyeler olarak romanda yerini alır. Suat'ın bu evi bilmesi ve Nuran'ın anahtarını kaybettiğinde Suat'ın bulacağından korkması bu ev ile gelişecek olumsuz tablonun ipuçlarını verir. “Mümtaz... bir türlü bu apartmana alışamamıştı. Bu eşya arasında o kadar ıstırap çekmişti ki...”⁷¹ Ev, bu apartman dairesi Suat'ın kendisini bu evin sınırları içerisinde öldürmesiyle gerçek bir ıstırap mekânı olur.

⁷¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 348.

Suat'ın Mektubu da *Huzur*'daki mekân algısını ve evle ilgili kavramsallaştırmayı yapabilmek adına (Tanpınar tarafından yayınlanmamış olmakla birlikte) öneme sahiptir. Suat, Mümtaz'a yazdığı mektubun daha en başında intihar mekânı olarak Mümtaz'ın evini seçmesinden bahseder. "Kendini öldürmek için elâlemin evini seçmek beğenilecek bir hareket değil. Dünyada yer mi yok! Hele ölüm gibi tabîî bir iş için. Hele bu işin yapılacağı evin sahibi..."⁷². Suat, mektubunda intiharına giden yolda onu intihara sevk eden nedenlerden birini de bu ev olarak tanımlar. Suat'ın evle ilgili izlenimleri de önemlidir. Suat üzerinde bu ev diğer evlerden -daha önce girdiği ve tanıdığı evlerden- farklı bir tesir uyandırmaz. "İki oda, bir hol, çalışma odası yaptığın salon, bazılarını uğradığım koltukçu mağazalarında eşlerini göre göre artık tanıdığım eşya, abajurlar, bakar bakmaz insanı yaşamaktan bıktıran hatıra fotoğrafları..."⁷³ Suat'ın mutsuzluğu ve etrafındaki mutluluklara izin vermeyen yapısı her şeyi birbirine benzetir. Suat modern insanın çıkmazındadır ve kendini bu çıkmazdan kurtaramaz.

Sahnenin Dışındakiler romanı *Huzur* romanında İhsan'ın evinin bulunduğu Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesi'nde geçer. Mekân yine ahşap konaklar ve mahalle ile örülüdür. Bu mahalle, mahalleyi oluşturan evler ve cami oldukça ayrıntılı bir şekilde okuyucuya aktarılır. Cemal kendini bu mahalle içinde tanır ve keşfeder. Altı yıllık bir aradan sonra mahalleye döndüğünde yine gördüğü mimarî ile geçmişe bağlanır.

Apartman ise romanda yine olumsuz kısımların mekânı olarak seçilir. Cemal'in çocukluk aşkı Sabiha'nın ailesi Aksaray'a Nişantaşı'ndan gelirler. Bu zoraki taşınmanın sebebi ise Sabiha'nın babası Süleyman Bey'in Nişantaşı'ndaki bir komşu kadınla olan münasebetidir.⁷⁴ Nişantaşı dönem dikkate alındığında yeni inşa edilmeye başlanan ve modern konak ve apartmanların oluşturduğu bir semttir ve evlilik dışı bir münasebet ve ihanet bu semtte yaşanır. Sonrasında ise Nişantaşı'ndan ayrılıp Aksaray'a, daha eski ve ahşap evlerin arasına gelirler.

⁷² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Suat'ın Mektubu*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018, s. 27.

⁷³ A.e., s. 32

⁷⁴ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 30.

İhsan'ı evlendirmek isteyen Sakine Hanım da bir apartmanda yaşar. Moderne ve yeniye sıkı sıkı bağlı Sakine Hanım'ın İhsan'ı evlendirmek istediği Fatma Hanım'la ilgili verdiği bilgiler şöyledir: “Kız zengin, yaşı biraz fazla imiş ama ne çıkar? Babasının Boğaz'da koskoca yalısı var, ayrıca bir yığın irat, akar! Şişli'de o bahçe içindeki ev onların. Fransızca biliyor, Pierre Loti konuşmasına hayran kalmış.”⁷⁵ Sakine Hanım gibi kızı Aliye Hanım da Batılılaşma etkisinde hayatını sürdüren ve mekân olarak kendisine Avrupa'yı seçmiş biridir. “Sakine hanımefendinin kızı Aliye hanımı hiç görmedim. Annesinin Maçka'daki apartmanına gittiğim seneler o çok zengin bir Mısırlıyla evlenmiş, Avrupa'da kocasıyla geziyorlardı.”⁷⁶ Avrupalılaşmış, Avrupa'da gezen ve bir açıdan çok da hoş tasvir edilmeyen bu “modern” kişiler için uygun mekân apartmanlardır.

Avrupalı bir kadınla evlenmek isteyen Kudret Bey de Cemal'le birlikte Kadıköy'de bir apartmana gider. “(Kudret Bey) Apartmanın kapısını çalarken hiç görmediğim bir şekilde heyecanlıydı ve bir eli kalbinin üstünde bana fısıldadı.”⁷⁷ Kudret Bey için bu ziyaret beklediği gibi sonuçlanmasa da Avrupalı kadının apartman dairesinde oturuyor olması Batılılaşma arzusu içindeki diğer karakterlerin mekânlarının apartman olması ile paralellik göstermektedir.

Romanda apartmanın geçtiği bir başka kısım mahallenin eski sakinleriyle yapılan konuşmadır. Cemal'in geri döndükten sonra İhsan'ı ziyareti sırasında İbrahim Bey ve Muhlis Bey de İhsan'ın evindedir. Aralarında milli mücadele ve hükümetin meşruiyeti ile ilgili bir münakaşa geçmektedir.

“Beni görmeyi unutmayın, biz eski komşuyuz. Vakıa artık bu mahallede oturmuyoruz ama yazıhaneye uğrayın! Meymenet Hanı No: 34-35. Başınız sıkılırsa emrinize amadeyim. Şimdilik yaz için Ada'dayız ama bir ay sonra ineceğiz. O zaman Şişli'ye eve gelirsiniz. Osmanbey gazinosunun yanı başındaki apartmanda. Üçüncü kat. Ama unutmayın. İhsan Beyefendiden o kadar rica ettim bir kere teşekkür etmediler.”⁷⁸

⁷⁵ A.e., s. 71.

⁷⁶ A.e., s.72.

⁷⁷ A.e., s.90.

⁷⁸ A.e., s. 143.

Cemal döndüğünde artık mesken olarak kabul edilen yerler değişmiş, varlıklı ya da modayı takip eden kesim konaktan apartmana geçmiştir.

Muhlis Bey ise Cemal'in Behçet Bey'in konağına gitmesi yerine kendi semtine davet eder. "Behçet Bey'de kalmanı hiç tavsiye etmem. O yalnızlık. Sonra biçare adam çok çöktü. Yer de uzak. En iyisi Kadıköyü'nde sana bir pansiyon bulalım! Daha iyisi benim oturduğum yere gel! Yeldeğirmeni'ne!"⁷⁹ Yine apartmanlarla ilgili herhangi bir detay verilmemekle birlikte apartman sakinleri tarafından apartmanın konak karşısında rahatlığına vurgu yapılır. Burada en dikkat çekici kısım ise İhsan'ın pek çok kez davet edilmesine rağmen bu daveti kabul etmemiş olması, Cemal'in de sonrasında bu apartmanlarda yaşamayacak olmasıdır. Ana karakterlerin genel anlamda apartmanla ilgili bir önyargısı ya da olumsuz bir tutumu mevcuttur.

Romanın sonunda Cemal Sabiha'nın babası Süleyman Bey ile tekrar karşılaşır. Bu karşılaşmada Süleyman Bey daha da biçare haldedir. Cemal, Sabiha'nın babası Süleyman beyi hasta bulur ve evine götürmek ister.

"... Sıraserviler'de büyükçe bir binada (biz bu binalara apartman diyoruz) ikinci katı baştan başa kaplayan bir dairede, bir salonla bir odası vardı. Bize kapıyı ilk bakışta bütün iyilik kabiliyetleri doğduğu gün ebesi tarafından çalınmış hissini bırakan bir kadın açtı. ...Doğru yatak odasına giderek onu yatağına yatırdım. Burası arka evlerin bütün ışığını kapattığı odalardan biriydi. Eşyaya bakılırsa tam bir çıplaklık içinde yaşıyordu. ... Hizmetçi kadını bulmak için dışarıya çıktım. Yatak odasına biraz sonra bahsedeceğim salondan girmiştik. Fakat hizmetçiyi aramak için başka kapıdan dışarı çıkmıştım. Kendimi alabildiğine uzanan bir koridorda buldum. İlk önce etrafı gözlerimle araştırdım. Sonra yavaş sesle "Baksanıza" diye çağırdım. Hiç kimsenin cevap vermediğini görünce alabildiğine bağırdım. O zaman bu uzun koridorun bütün kapıları açıldı. ... Süleyman beyin nasıl bir evde oturduğu anlaşılıyordu."⁸⁰

Romanın başından itibaren Sabiha'ya karşı beslediği sevgi dışında olumsuz çizilen Süleyman Bey sonunda Aksaray'dan Sıraserviler'e, ışık dahi almayan, eşyasız bir apartman dairesine yerleşmiştir.

⁷⁹ A.e., s. 148.

⁸⁰ A.e., s. 257.

Aydaki Kadın'da ise ana karakter, kendisini çocukluğunu geçirdiği konak üzerinden kuran romancı ve eski CHP milletvekili Selim bir apartmanda yaşamaktadır. Apartmanla ilgili fazla detay olmamakla birlikte apartmanın Beyoğlu'nda bulunduğunu ve merdivenlerden inerken komşularından bahsetmesi sebebiyle çok katlı bir yapı olduğunu anlayabiliyoruz.⁸¹ Romanını yazmaya çalışan eski milletvekili Selim'in Beyoğlu'nda yaşadığı da dikkate alındığında Tanpınar'la ciddi benzerlikler taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Hatta bir adım daha ileriye giderek Selim'in kendisini sürekli çocukluğunu geçirdiği konak ile Leyla'nın daveti için gittiği yalı üzerinden kurduğu, bu mimarî ile kendisini özdeşleştirdiği de eklendiğinde ve Tanpınar'ın da Beyoğlu civarında apartmanlarda yaşamasına rağmen roman, hikâye ve düz yazılarında eski İstanbul'a ait mimarîyi ele aldığı ve bu mimarîyi "biz" olarak nitelendirdiğinden hareketle benzerliğin büyüklüğüne vurgu yapmak mümkündür.

Bu benzerlik Nezahat Özcan'ın *Aydaki Kadın* romanını Tanpınar'ın günlükleri ile değerlendirdiği makalesinde de vurgulanmaktadır. Selim'in yazdığı *İflas* isimli romanın aslında *Aydaki Kadın* romanı olduğunu savunduğu makalede Tanpınar ile Selim'in yazma üsluplarının (her satır yahut cümle bir sonrakini doğurarak çalışanlar) benzerliğine dikkat çeker ve şunları ekler:

"Tanpınar'ın *Aydaki Kadın* romanı ile kahramanı Selim'in romanda üzerinde çalıştığı '*İflas*', aynı romanlardır. Ortada iki farklı roman değil, aslında bir tek roman vardır. Romanın ilk sayfalarında, Selim'in bir Batı parçasının eşliğinde uyanmayı tecrübe etmesi; büyükbabası ve çocukluğu; hizmetçi Marie gibi üç farklı pasaj ile karşılaşırız. Günlükte sözü edilen *İflas*'ın üç ayrı yerden başlaması, bu üç pasajı karşılayabilir. *Aydaki Kadın* ile eserde zaman zaman değinilen Selim'in romanı *İflas* örtüşür; özellikle duygu bakımından paralellikler görülür."⁸²

Tanpınar'ın tüm romanlarında mimarîde asıl vurgu ahşap köşk ve konaklar üzerindedir. Başrol daima bu yapılar ve bu yapıların çevresinde gelişen olaylardır. Kahramanlar bu yapılarla ünsiyet kurduğundan mimarî ile insan ilişkisi kurguda göze çarpar. Apartmanlar

⁸¹ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 37.

⁸² Nezahat Özcan, "Tanpınar'ın Günlüklerinden Bakıldığında *Aydaki Kadın*", *Türkbilgi*, 2010/20, s. 226-247, s. 231.

ise romanlarda zaman zaman mekân olarak kullanılmakla birlikte hiçbir zaman ana mekân olarak ele alınmamıştır. Yan rol olarak kurguya dahil olan apartmanlar genellikle bir olumsuz havayı da beraberinde getirirler.

2.2.1.2 Yenilik Fetişizminin İronisi: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Mimarî

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Tanpınar'ın meselelerinden en önemlisi sayılabilecek modernleşme ve arada kalma durumunu ele alan ve diğer romanlarından ayrılarak meseleyi ironilerle anlatan bir romandır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, hem kronolojik açıdan Osmanlı'nın son döneminden başlayarak Cumhuriyet yıllarını ele alması ve tüm bu modernleşme sürecine eleştirel bakması sebebiyle hem de eski ile yeni arasındaki dualitenin anlatımında mimarîyi kullanması sebebiyle önemlidir. Dört bölümden oluşan romanın ilk iki bölümü çoğunlukla Hayri İrdal'ın çocukluğunu da içine alan hatıralardan oluşmaktadır. Türk edebiyatının en farklı karakterlerinden biri olan İrdal'ın kendinden menkul özellikleriyle anlatıcı ile okur arasında farklı bir iletişim kurulur. Hayatı talihsizlikler ve maddî sıkıntılar içinde geçen Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanışması ve saatini tamir etmesiyle aralarında başlayan ilişki *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kurulması ve birbirini takip eden pek çok tuhaf olayla genişler.

Romanın kahramanı Hayri İrdal da tıpkı Tanpınar gibi çocukluğunu Abdülhamit devrinde geçirmiş, Meşrutiyet ve Cumhuriyet devirlerini görmüş biridir. Zaman bakımından aynı devirleri yaşamış olmakla beraber Hayri İrdal romanda Tanpınar'ın bu geniş ölçekli eleştiriye yapabilmesi için kullandığı bir araçtır. Öyle ki romanın anlatıcısı konumundaki İrdal, Berna Moran'ın deyişiyle roman boyunca farklı kişiliklere⁸³ girmekte ancak esas

⁸³ Hayri İrdal tutarsız söylemleri ve insan ilişkilerindeki dengesiz tavırları sebebiyle kimi zaman bir meczup olarak değerlendirilmektedir. Ancak, Moran İrdal'ın meczup olması durumunda, yaptığı eleştirilerin bir karşılığı olamayacağını ifade eder. Konur Ertop ise İrdal'ı “kendi yalanına kendisini de kaptırmış bir dolandırıcı” olarak tarif etmektedir. Bunların yanı sıra zaman zaman kendisine yaptığı kuvvetli eleştiriler de dikkate alındığında İrdal'ı çocuksu ve naif olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıntılı okuma için: Berna Moran, “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

itibariyle “saf, iyi kalpli, sağduyu ve mantık sahibi, kendisi de dahil dürüstlükten ayrılanları eleştiren, geleneksel değerleri savunan bir adamdır.”⁸⁴

Hayri İrdal’ın bir anlatıcı olarak özellikle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve Halit Ayarcı’dan bahsederken sürekli değişen yaklaşımı Moran’ın değişen kişilikler teziyle açıklanabileceği gibi kendisinin arada kalmışlığı ile de izah edilebilir. Zira, İrdal çocukluğundan itibaren etrafındakilerle şekillenmiş ve eski ile yeni arasında kalmış bir adamdır. Kendisine saatleri sevdiren ve öğreten Muvakkit Nuri Efendi, roman boyunca olumlanan bir karakter olmakla birlikte eskinin çerçevesini oluşturan diğer kişiler için aynı olumlama söz konusu değildir. Hayri İrdal’ın geçim sıkıntısı ve var olma endişesi ile yeniye doğru attığı adım daha sonra pek çok açıdan eleştirmesine rağmen içinden çıkamayacağı bir hal alacaktır.

Romanda “yeni” kavramı modernleşme değerlendirmesi yapmayı amaçladığımız bu kısım için oldukça önemlidir. Bir yenilik savunucusu olan Halit Ayarcı, Hayri İrdal’ın bakış açısını sürekli düzelterek modern olanın yeni olduğunu ve buna mutlaka ulaşılması gerektiğini ifade eder. Bu konu için Hayri İrdal’ın şarkıcı olmak isteyen baldızı ile ilgili konuşmaları iyi bir örnek teşkil etmektedir. İrdal’ın “sesi çirkin, sonra kabiliyetsiz... sonra cahil. Daha İsfahanla Mahuru, Rastla Acemaşıranı birbirinden ayıramıyor. ... Belki ne bileyim şahsen güzeldir, yani değildir amma, söz gelişi diyorum, güzel olur da ben fark etmemiş olabilirim. Fakat o sesle musıkisi beğenilsin! Buna imkân yok.”⁸⁵ sözleriyle tarif ettiği baldızı için Halit Ayarcı’nın tamamen farklı bir bakışı vardır. İrdal’ı bugünün sanatını anlamamakla eleştiren Ayarcı, sanatın bir kalabalık işi olduğunu belirtir ve “... ben eminim ki bahsettiğiniz hanımefendi birkaç gün içinde yepyeni bir şöhret olarak İstanbul’u fethedebilir.” der. Herkeste kulağın ayarının bozulduğunu ekleyen Ayarcı için Batı musikisi ise yıllarca öğrenilmesi gereken zor bir iş, hatta bir sanattır. İrdal’ın baldızının musıkî bilgisindeki yetersizliği ile ilgili “fakat hepsini aynı sesle, aynı makamdan, aynı şekilde söylüyor” eleştirisi ise Ayarcı’ya göre bir yeniliktir: “Demek ki

⁸⁴ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 300-301.

⁸⁵ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 211.

son derece şahsi! Mesele halloldu. Orijinal ve yeni, yeni diyorum. En yeni harflerle yeni. Yeninin bulunduğu yerde başka meziyete gerek yoktur.”⁸⁶

Ayarcı’nın yeni ve orijinal olmak üzerine kurduğu dünyanın ve enstitünün sonu yine bu “yeni” ısrarı ile gelecektir. Romanın, *Her Mevsimin Bir Sonu Vardır* başlıklı son kısmı enstitü binasının tasarlanması süreci ve inşasından sonra meydana gelenler sonucu enstitünün lağvedilmesini konu alır. Orijinalliği ve yeniliği modern olmanın bir şartı olarak kabul eden Halit Ayarcı Hürriyet Tepesi’ne yapılacak enstitü binasının tasarımı için bir yarışma açılmasına karar verir. Yarışma şartnamesine Ayarcı’nın ısrarı ile eklenen “müessesenin modern mahiyetine ve adına uygun bir şekilde orijinal ve yeni üslupta” kaydı Hayri İrdal’ın biraz kızgınlık biraz da alaycı küçük bir ilâve ile “... ve adına dıştan ve içerden uygun şekilde...” hâlini alır. Şartnamedeki bu ilâve ile yarışmaya katılan hemen hiçbir tasarımın istenene yaklaşmaması sebebiyle binanın planını yapmak en sonunda Hayri İrdal’ın işi olacaktır. Yarışmaya gönderilen tasarımlarının hiçbirinin beğenilmemesi ve sürecin uzaması sebebiyle enstitü hakkında yapılan tenkitlere verilen cevaplar ise “modern” kavramı üzerinden temellendirilir: “Modern adam beyhude konuşmaz. Biz müphemî kabul edemeyiz. Şartname harfî harfine tatbik edilecektir.”⁸⁷ Hayri İrdal’dan başkasının yapmasına imkân olmayan enstitü binası sonunda İrdal’a Beynelmilel Mimarlar Cemiyeti’nin fahrî azalığını temin edecek, birkaç cemiyetten madalya ve iki ecnebî devletten nişan almasını sağlayacak ancak enstitü binasından sonra enstitü çalışanları için yaptırılacak saat evleri de İrdal’ın planlaması büyük tepkiyle karşılanacak, akabinde ise enstitü lağvedilecektir.

Tanpınar’ın enstitünün sonu için bir mimarî proje seçmiş olması ve bu projeyi detaylı şekilde anlatması hem kendisinin mimarîye olan yakın ilgisini hem de gerek bireyin gerek toplumun yaşamında öncelikli bir mevkide bulunan yaşam alanının etkisini vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Tanpınar yeni ve eski arasındaki ayrılığa karşı duruş sergileyen

⁸⁶ A.e., s.213.

⁸⁷ A.e., s.335.

diğer roman ve düz yazılarının aksine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde tam da bu ikilik üzerine kurduğu eleştirisini detaylandırır.

Bergson'un özellikle zaman felsefesinden etkilenen Tanpınar "devamlılık" kavramı temelinde bir değişimi savunmaktadır. Zaman ve süre kavramlarının değişim açısından birbirine karıştırılmaması gerektiği tezi özellikle Batı modernleşmesi ile Batı dışı modernleşmenin karşılaştırılması açısından değerlendirilmelidir. Tanıl Bora'nın ifadesiyle süre zamanın birikmesidir. "Süre, geçmişin ve geleceğin andaki ve bilinçteki birlikteliğini imleyerek devamlılığı vurgular."⁸⁸ Modernleşmenin süre içerisinde meydana geleceğini ve kesintisiz bir hareketle yani geçmiş ile gelecek arasında kurulacak bir süreklilikle mümkün olabileceğini düşünen Tanpınar için asıl soru geçmişle kurulacak bağın nasıl ve nerede olacağıdır. Ancak, Halit Ayarcı, devamlılık fikrinin tam karşısında eski ile yeniyi tamamen birbirinden ayırarak ilerleyen bir tavidir. Tanpınar bu tavrın eleştirisini yaptıktan sonra böyle bir modernleşme düşüncesinin başarıya ulaşamayacağını da romanın sonunda Halit Ayarcı'nın eserleriyle birlikte ortadan kaybolması ile anlatır.

Hayri İrdal'ın enstitü binasını yapmak zorunda kalması, roman boyunca yetersiz insanların gereksiz işlerde "çalışmaları" ile benzerlik gösterir. Zira, İrdal'ın saatlerden anlamasına karşın mimarlıktan ya da tasarımdan anladığına dair herhangi bir işaret yoktur. Kendisi de başta böyle bir işi yapamayacağını düşünürken üç aylık tasarım sürecinde hem bu işi yapmak zorunda kaldığı hem de bu sırada oğlu Ahmet ile vakit geçirebildiği için bu tasarımı yapmaktan zevk aldığı bile söylenebilir. Romanda sayfalarca anlatılan enstitü binasının planı oldukça karmaşıktır. Okuyucunun rahatlıkla hayâlinde canlandırabileceği alışılmış bir bina görünümünden oldukça uzaktır.⁸⁹ (Bkz. Resim 2.6 ve 2.7) Bu sebeple Halit Ayarcı'nın hep istediği "yeni" olma şartını da en baştan sağlamaktadır.

⁸⁸ Tanıl Bora, **Cereyanlar**, İstanbul, İletişim Yayınlar, 2017, s. 248.

⁸⁹ *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden ilhamla 17 Mayıs 2019'da açılan "Boş Bir Oda Kendi Fonksiyonunu Yaratır: Tasarımcıların Yorumuyla Saatleri Ayarlama Enstitüsü" isimli sergide romandaki bina anlatısı üzerinden kurgulanan enstitü binası planları sergilenmiştir.

Hayri İrdal'ın tasarım süreci ile ilgili verdiği ayrıntılar eski-yeni ikiliğini ortaya çıkarması bakımından dikkat çekicidir. Başlangıçta binayı bir cep saati formunda düşünen İrdal, eşi Pakize'nin Mübarek'e kurban kestirdiğini söyleyerek onu hatırlatması üzerine bina formunu dikdörtgen olarak da geliştirebileceğini fark eder. Böylece başta yatay ve dikey bir cep saati olarak tasarlanan bina dikdörtgen bir hâle gelir. Binayı içeriden ve dıştan bir saate benzetmek gayesiyle pek çok açıdan gerçeklikten uzak bir tasarıma başlayan İrdal kapının tanzimi ile ilgili karara varamaması üzerine Konya, Bursa ve İstanbul'daki camileri ve eski yapıları dolaşır. Ancak kendisinin işine yarayacak bir yol bulamaz. Çünkü "hepsi düzgün, iyi işlenmiş dikdörtgenleriyle harikulâde şeylerdir."⁹⁰

İrdal'ın yapmaya çalıştığı bu "yeni" yapı öylesine tuhaftır ki içine ne kadar harikulâde olursa olsun düzgün ve iyi işlenmiş örnekleri alması mümkün değildir. İrdal, sonunda çıkar yolu bir gece bir İstanbul camisinin kapısında gördüğü yana doğru kaldırılmış perdesinde bulur. Caminin kapısındaki bu "perde" yine amacının çok dışına çıkacak ve İrdal'ın yapısında mermere dönüşecektir.

Tanpınar, Hayri İrdal'ın tasarımı üzerinden modernlik eleştirisini kurar. Bu tasarımdaki en dikkat çeken kısım holdür. Pek çok detayla ayrıntılandırılan bu kısım tasarımın asıl başarısını sağlayan unsur olur. Bina, hol bahçeleri, merdiven bağlantıları, amaçsızca yer verilen dört sütunu, bu sütunlara bir amaç sağlamak uğruna üzerine yerleştirilen asma katlarıyla oldukça "yeni" ve "orijinal"dir. Ancak Hayri İrdal bu hole Ahmet Zamani büstü koyacak ve böylece hol "hem eski mimarîmizi hem de modern mimarîyi birleştirecektir."⁹¹

⁹⁰ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 340.

⁹¹ A.e., s. 343.

zamanda Cumhuriyet döneminde hâkim mimarî anlayış olan modern mimarîyi alarak onu millîleştirmek adına yapılan çini, saçak gibi dış cephe eklemeleri ya da yapıların iç kısımlarında herhangi bir değişiklik yapmaksızın yalnızca dış cephede yapılan modern tasarımlara bir eleştiri olarak da düşünülebilir. Tanpınar'ın, bu dönemi bizzat yaşamış biri olarak modernlik eleştirisi yaptığı bu romanda özellikle bu alışılmadık örneği seçtiği kabul edilebilir.

Hayri İrdal aslında eski mimarîyi gerek deneyimleyerek gerek gidip görerek bilen biridir. Kapının çıkmazını çözmek için eski mimarînin en önemli örneklerinin bulunduğu Konya ve Bursa'ya gitmiş, İstanbul camilerini gezmiştir. Bunun yanında bina tasarımının camlı merdivenlerinden bahsederken bir tezat oluşturması bakımından verdiği örnek de Üç Şerefeli'nin minaresidir. Bu minare aynı anda üç kişinin birbirini görmeden şerefeye çıkmasını mümkün kılacak şekilde tasarlanmış bir minare olması bakımından mimarî açıdan önemlidir. İrdal, kendi tasarımını bu minare tasarımının bir karşıtı şeklinde tanımlamış ve kendisini tanımlarken eski mimarîyi bir araç olarak kullanmıştır.

İrdal'ın tasarladığı ve mimarlar dışında hemen herkes tarafından büyük takdir kazanan enstitü binası için yapılan övgüler de binanın yeniliği üzerinden gerçekleştirilir. “Başından sonuna kadar, akıl almayacak kadar yeni!”, “kokmuş ve klasik şekillerden ayrılmış”, “Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimarî de fevzini verdi”, “soyut bir mimarî” gibi övgülere mazhar olan İrdal'ın çalışanların oturması için yapılacak saat evlerin de tasarlanmasından mesul olacağı gündeme geldiğinde bütün bu parlak muvaffakiyet ve takdirler yok olacaktır.

Kendilerine dokunmayan ya da şahsen etkilemeyen orjinalliği alkışlayan grup, bu “garip” orjinallik kendilerini ve menfaatlerini etkileyecek hâle geldiğinde derhâl itiraz ederler. Ayarcı'nın bu durum karşısındaki tepkisi ise şöyledir: “Dünyanın en modern müessesinde, en mükemmel ve yeni şartlar altında ve bu kadar yenilik içinde çalışan bu insanlar bu işi nasıl anlamazlar?”⁹² Halit Ayarcı bu tartışmalar boyunca birlikte çalıştığı insanların bu

⁹² A.e., s. 350.

zamana kadar kendisine inanmadıklarını fark ederek enstitüye olan inancını kaybetmiş ve enstitünün lağvedilmesinin ardından ortadan kaybolmuştur.

2.2.2 Apartmanların Hükümranlığı: Pamuk Romanlarında Mimarîde Modernleşme

2.2.2.1 Yıkılan Konak Yerine Modern Simgeler

20. yüzyılın ikinci yarısı İstanbul'da apartmanlaşmanın hız kazandığı, göçle birlikte gecekondulaşmanın başladığı ve şehir içerisinde ulaşım ağının genişlediği bir dönemdir. Böyle bir dönemde çocuk olan ve yıkılan konaklar ve yerine inşa edilen apartmanları bir apartman dairesinin penceresinden izleyen Pamuk da Tanpınar gibi romanlarında kendisi için en tanıdık olan mekânı seçmiştir.

Pamuk, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda değişimi kuşaklar arasında izler. Cevdet Bey'in çocukluğunu geçirdiği yer Haseki'dir. Aksaray'ı geçip Haseki'ye doğru ilerlerken Cevdet Bey'in bu sokaklar hakkındaki düşünceleri şöyledir: “Hep aynı şeyler. Her şey aynı. Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüz yıl önce nasıl otururlarsa öyle oturuyorlar. Para kazanmak yok. Yeni bir şeyler yok. ...”⁹³ Cevdet Bey'in bu sözleri modern söylemin kelimeleridir. Durağanlığın kabul edilemez oluşu Cevdet Bey için özellikle para kazanma noktasında etkilidir. Ancak Cevdet Bey hayâl ettiği aileye ve eve kavuştuktan sonra yaşantısını durağanlık üzerine kurar. Seneler sonra oğlunun arkadaşı Ömer'den gelen eleştiri de Cevdet Bey'in evinde hiçbir şeyin değişmediği yönünde olacaktır: “Şu bahçeye bak. Değişmiyor. Şu kestane ağacı, ıhlamurlar dört yıl önce nasılsa öyle. Ben ise her şeyin gürül gürül, çatır çatır değişmesini, her şeyin dönmesini istiyorum.”⁹⁴

⁹³ Orhan Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 33.

⁹⁴ A.e., s. 110.

Cevdet Bey ile Nigân Hanım'ın düğünleri Sait Nedim Bey'in Paşa babasından kalma konakta yapılır. Yıllar sonra Ömer'in Avrupa'dan dönerken trende karşılaştığı çocukları yine o konaktan bahis açarlar: “Düğün de bizim konakta yapıldıydı. Sonra o konağı baştan başa değiştirdik, zamana uydurduk.”⁹⁵ Sait Nedim Bey konağı ile ilgili teferruat da verilmiştir. Özellikle iç mekân tasvirleri zengindir. Ama burada asıl mevzu konağın yenije çevrilmesidir ki şu şekilde aktarılmıştır:

“Selâmlığın bu geniş sofasını salona çevirmek için çok masraf yapmışlar, döşemeyi baştan aşağı yenilemişler, bazı duvarları yıkmak zorunda kalmışlar, ama eskiyi de kurtarmışlar. Birçoklarının sandığı gibi eski yenije dönüştürülemeyecek bir şey değildi: İnsan gelip geçici heyecanlara kapılmayacak kadar sakin ruhlu ve becerikli olursa, eskiyi biraz kıvrıp bükerek yenije çevirebilir, birçoklarının yeni baştan yapmaya kalkıştığı şeyi, küçük ama zeki uzlaşmalarla zamana uydurulan eskinin içinden çıkarabilirdi.”⁹⁶

Bu kısım aslında Orhan Pamuk'un da eski ve yenije bakışını ortaya koyması bakımından oldukça dikkat çekicidir. Aynı değişim fikrini şu sözlerle de destekler:

“Her şeyi zamana uyduruyoruz da farkında değiliz. Söylediğim gibi eski neden yenije uydurulmasın? Bakın şu odaya. Bir salon değil mi burası? Dün bir selâmlığın sofasıydı. Bakın bana. Basit ve geveze bir tüccar değil miyim? ... Dün bir paşa oğluydum.... Anlatabiliyor muyum? Rahmetli babam der ki bizde büyük değişimler fazla göz almaz, çünkü hep küçük ve sonsuz uzlaşmaların sonucudur.”⁹⁷

Zaman ilerledikçe ve etrafta apartmanlar arttıkça ev, yaşam alanı, aile kavramlarının da muhtevaları değişmeye başlar. Refik'in sonunda Perihan ile Cihangir'de bir apartmana taşınmalarıyla neticelenen evden ayrılma fikri böyle bir düşüncenin ürünüdür:

“Kütüphaneye iner, bir iki kitap alır, sonra aşağıda okurum. Ama koskoca evde oturacak bir oda da yok. Üç katlı evde kümes gibi bir odaya tıklımışız... Zaten bu zamanda, böyle bütün aile bir evde oturmak hata. Herkes dikkatle birbirini izliyor, bir şey yapmaya kalksan hemen kokusu çıkar. ..”⁹⁸

Kagir evin yıkılıp yerine apartman yapılması fikri ise ilk olarak Osman'dan gelir. Yandaki arsanın ölçüldüğünü ve apartman yapılacağını söyleyip konuyu açar. Buna en kat'î red

⁹⁵ A.e., s. 89.

⁹⁶ A.e., s. 211.

⁹⁷ A.e., s. 212.

⁹⁸ A.e., s. 208.

elbette Nigân Hanım’dan gelir ve Cevdet Bey’in hatırası olan bu yapının yıkılmasına rıza göstermez. Ancak bu karşı gelişler bir süre sonra etkisini kaybedecek, konak bir apartmana dönüşecektir.

Evin en küçük kızı Ayşe’nin nişanlandıktan sonra hayâlini kurduğu ev sevdiği odaların toplamından müteşekkil bir apartman dairesidir. “Gözünün önünde bir apartman dairesi canlandı. Bu daire hep gözünün önünde canlanıyordu: Sevdiği çeşitli evlerin odaları, odaların içindeki mutluluk daireleri yan yana geliyordu.”⁹⁹ Artık konaklar değil modern yaşamın sürdürülebileceği apartmanlar tercih edilmektedir.

1983 yılında yayımlanan ve anlatı zamanı olarak -geriye dönüşleri olmakla birlikte- 1980’lerden bahseden *Sessiz Ev*’de de roman aslında bir ev üzerinden kurulmuştur. İstanbul’dan sürülüp Gebze’de Cennethisar’da kendisine bir ev yapan Doktor Selahattin’in seneler sonra babaannelerini ziyarete gelen torunlarının gözünde bu ev - özellikle en küçük torun için- yıkılıp yerine apartman yapılması lâzım gelen bir ekonomi aracıdır. Romanda, ev Selahattin Darvinoğlu ve eşi Fatma’dan sonra bu bölgeye yerleşenlerin yaptığı ve yaşadığı konut tiplerinden oldukça farklıdır. Yeni beton evlere karşılık bu ev büyük ve bahçelidir. Yeni evler ise birbirine benzeyen, içindeki insanların da birbirine benzediği balkonlu küçük yapılardır.

Sessiz Ev’de Batılılaşma isteğiyle Selahattin Darvinoğlu tarafından yaptırılan ev modern bir evde yaşama arzusunun sonucudur. “...burası yemek odası, burası Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kendi kişiliğini geliştirebilmeli...”¹⁰⁰ diyerek kafasında projelendirdiği ev dönem dikkate alındığında oldukça modern bir anlayışla planlanmıştır.

Aradan geçen zaman ve ihtiyaçların değişmesiyle bu eski ev artık geçerliliğini kaybetmiş ve arsasının maddi bir gelir getirmesi için apartmana dönüştürülerek satılması

⁹⁹ A.e., s. 499.

¹⁰⁰ Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 22.

istenmektedir. Bu istek, modernleşme ihtiyacından ziyade kapitale duyulan ihtiyacın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Zira, eski evin yerine apartman yaptırılmasını ısrarla teklif eden Metin için bu ev yeniden bir apartman olarak yapılsa bile yaşanacak mekân değil, Metin'in Amerika'ya gidebilmesini sağlayacak bilettir. Apartman modern yaşamın simgesinden ziyade daha rahat bir hayat yaşamasını sağlayan para için bir simge olarak kullanılır.

Ana mekânı apartmanlar olan *Masumiyet Müzesi*'nde eski yeni karşıtlığı en çok Sibel'in ailesinin Boğaz'daki yalısı ile Nişantaşı'ndaki apartmanlar üzerinden kurulmuştur. Kemal'in "yerimden kalktım, her adımda, her tahtası başka bir gıcırtyla inleyen köhne binayı titreten üç adım atıp müstakbel kayınvalidemin yanına oturdum."¹⁰¹ diyerek anlattığı ve eskiliğine özellikle vurgu yaptığı yalı Kemal'in annesinin de eleştirilerinin hedefi olur: "Evet çok iyi, çok düzgün insanlar, çok doğru dürüstler, alçakgönüllülüklerine kibarlıklarına da diyecek yok. Ama nedir o güzelim yalının içler acısı hali! Yazık. Hiç mi imkanları yok inanmıyor." Boğaziçi'ndeki bu eskimiş yalı apartmanda yaşayan ve modern yaşama alışmış Kemal ve ailesi için eski ve bir anlamda utanılacak bir mekândır. Yalının tarihi, kim için ne zaman yaptırıldığı, mimarî özellikleri bahse konu edilmez, hatta yapıldığı devirdeki değeri hakkında bile bilgi verilmez. Bu eski yalının İstanbul modern hayatında yeri yoktur ve değiştirilmesi, yenilenmesi, modernleşmesi gerekmektedir. Öyle ki Kemal ve Sibel'in nişan töreni için "harap" yalı uygun bulunmadığından nişan Hilton Otel'de yapılır.¹⁰²

¹⁰¹ Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 66.

¹⁰² A.e., s. 100.



Resim 2. 8: Hilton Otel (SALT Arşiv)

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Cevdet Bey ile Nigân Hanım’ın nişanı dönemin modern yapılarından Sait Nedim Bey’in konağında, Nazlı ile Ömer’in nişanları Ayazpaşa’da bir apartmanda yapılmış, Ayşe’nin evimiz diye hayal kurduğu mekân bir apartman dairesi olmuştur. Zaman içindeki bu değişim dikkate alındığında Kemal ile Sibel’in nişanı için de “harap” yalının uygun görülmemesi anlaşılır bir durumdur.

Pamuk’un İstanbul algısı Nişantaşı merkezlidir. Etrafında gördüğü ve zaman içinde yıkılarak ya da yanarak yok olan konakların yerine apartmanlar inşa edilmiştir. Pamuk “ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü”nü hisseder. Bu apartmanları “modern” olarak nitelendiren Pamuk’un apartmanlarla ilgili özel bir olumlamasına da rastlanmaz.

“Topkapı Sarayı’nı terkedip Dolmabahçe ve Yıldız’a yaptırdıkları yeni saraylara yerleşince, buralara yakın olan Nişantaşı tepesinde vezirler, başvezirler, şehzadeler büyük ahşap konaklar inşa ettirdiler. İlkokula Şehzade Yusuf İzzeddin Paşa Konağı’nda (Işık Lisesi) başlamış, Sadrazam Halil Rifat Paşa Konağı’nda (Şişli Terakki) devam etmişim. Bu iki konak da ben oralarda okurken, bahçede futbol oynarken yanıp yıkıldılar. Karşımızdaki apartman mabeyni Faik Bey Konağı’nın yıkıntıları üzerine yapılmıştı. Çevremizdeki sağlam tek eski konak, on dokuzuncu yüzyılın sonunda yapılan, bir zamanların başvezirlerinin oturduğu ve Osmanlı Devleti yıkılıp başkent Ankara’ya taşınınca da valilere kısmet olan kargir yapıydı. Çiçek aşısı olmak için bir başka Osmanlı paşasının artık kaymakamlık olarak kullanılan konağına giderdim. Bir zamanlar Osmanlı

Devleti'nin Batılı misafirlerinin ağırlandığı hariciye konağı, Abdülhamit'in kızlarının konakları ya da yanık, yıkık konak kalıntıları -tuğla duvarlar, cam kırıkları, bir iki devrik merdiven basamağı ve eğreltiotlarıyla incir ağaçlarından oluşan ve bende hala derin bir hüznün ve çocukluk fikri uyandıran bir kıvam- apartman binaları tarafından daha bütünüyle yok edilmemişti.”¹⁰³

Pamuk romanlarında ahşap konaklara ve apartmanlara hemen hemen benzer uzaklıktadır. Her ikisi için de özel bir aidiyet ya da bağlılık göstermez ancak büyüdüğü ve yaşamına devam ettiği mekânı saran apartmanların zamanla ilk hallerinin bozulup mahalleden küçük iş merkezlerine dönüşmesiyle ilgili huzursuzluğunu zaman zaman belirtir.

2.2.2.2 Apartmanlar Arasında

Apartman tipi yapılaşma I. Dünya Savaşı'nın ardından özellikle işçilerin barınma ihtiyacının en kolay karşılanacağı yapı tipi olarak Avrupa'da uygulanmış, nüfus hareketlerindeki değişiklikler ve kentlerde çalışan nüfusun çoğalması sebebiyle apartman yapımı da zaman içinde artmıştır. Derin Öncel, yeni bir konut tipi olarak Galata'daki apartmanları incelediği çalışmasında bu bölgede kolektif yaşama yönelik tasarlanan yapıların “maison” veya “han” olarak tanımlandığını daha sonra isimlerinin “apartments” olarak değiştiğini belirtmektedir.¹⁰⁴ Sıra evler ve apartmanlar olarak inşa edilen bu yapıların ağırlıklı olarak gayrimüslimler tarafından kullanıldığı da bilinmektedir. Bunların yanında art nouveau ve barok motifleriyle dikkat çeken ve bir zenginlik simgesi hâline gelen apartmanlar da mevcuttur.

Cumhuriyetin ilânının ardından apartmanlar özellikle gelir elde etmek amacıyla yaptırılıp kiraya verilmeye başlanmıştır. 1930-40'lı yıllara gelindiğinde ise mimarîde modernist çizginin etkili olduğu ve özellikle dış cephenin değiştiği gözlemlenir. 1950'li yıllarda apartmanın biçim değiştirdiğini ifade eden Tülin Görgülü, apartmanların bu dönemden itibaren Cumhuriyet dönemindeki gibi kira geliri elde edilen yapılar yerine, barınma gereksinimi olan orta gelirli kişilerin çağdaş, görece konforlu yaşam alanlarına

¹⁰³ Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 33.

¹⁰⁴ Öncel, *Apartman Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*, s. 4.

dönüştüğünü belirtir.¹⁰⁵ Pamuk'un doğduğu Nişantaşı'ndaki apartmanın da bu kategoride bulunduğunu söylemek mümkündür. Kat mülkiyeti yasasının kabulünden sonra 1960'lı yıllardan itibaren yap-sat apartman bölgeleri inşa edilmiş ve modern hayatın bir görüntüsü hâline gelen apartman yaşamı insanların hayâlleri olmuştur.

Pamuk da dedesinin 1951 yılında yaptırdığı ve alışlageldik şekilde aile isminin verildiği Pamuk Apartmanı'nda doğmuş, hayatının -kısa süreli kesintiler olsa da- tamamını Nişantaşı ve civarında geçirmiştir. Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndaki Ahmet gibi dedesinden kalma apartmanda ileride ressam olacağını düşünerek resim yaparken, lise yıllarında hafta sonları *Masumiyet Müzesi*'ndeki Kemal gibi annesinin eşyalarının durduğu apartman dairesine giderek resim çalışır. Çocukluk yıllarında annesi ile babası arasında yaşanan kavga sonucu bir süre teyzesinin yanında kaldığı için Cihangir'de bulunan ve buradaki mahalle yaşamı hakkında hatıraları olan Pamuk, öz yaşam öyküsünü romanlarına aktararak apartmanlar arasında kurulu dünyasını romanlarına taşımıştır.

Romanlarındaki ailelerin anlatısına zaman zaman kendi ailesini de dahil eden Pamuk, Nişantaşı'nı İstanbul'un en zengin mahallesi hâline getiren ailelerden beslenerek bu anlatıları kurguladığını belirtir.¹⁰⁶ Ancak bu aileler 1970'lerde mahalleden ayrılmaya başlamış, modernleşme ve kent genelinde yapılan imar faaliyetleriyle konakların yenilenmesi, yakılıp yıkılıp apartmana dönüştürülmesi ya da beton binaların yapılması daha cazip görünmüştür. Bu dönüşüm özellikle İstanbul özelindeki modernleşme sürecinin iyi bir örneğini hem Pamuk'un yaşam öyküsü hem de romanları vasıtası ile aktarmaktadır.

Nişantaşı'nın aileler için inşa edilmiş yüksek tavanlı ve geniş daireleri zamanla yerlerini yazıhanelere, bürolara bırakmış; 1990'lardan sonra ise Pamuk'un deyimiyle “yaşanan bir yer olmaktan çıkıp, iş yapılan ve alışveriş edilen bir yer olmaya başlamıştır.”¹⁰⁷ Zamanla Pamuk'un çocukluğunu geçirdiği Nişantaşı dönüşmeye ve çirkinleşmeye başlayınca yazar

¹⁰⁵ Tülin Görgülü, “Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne: Kira Apartmanından Rezidansa Geçiş”, **TÜBA/KED Dergisi**, N. 14, 2016, s. 165-178, s. 171.

¹⁰⁶ Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 576.

¹⁰⁷ A.e., s.577.

da Nişantaşı'nda yaşamaktan zevk alamaz hâle gelmiştir. Pamuk'un romanlarında yer verdiği Nişantaşı ve apartmanlar da romanların yazılış sırasına göre zaman içinde daha olumsuz ve karanlık bir havaya bürünmüştür.

Pamuk'un apartmanları bir roman kahramanı olarak kullandığı romanı *Kara Kitap* gerek yazarın hayatından izler taşıması gerek Nişantaşı'nın giderek çirkinleşen zamanında kaleme alınması ve gerekse kurguda apartmanlarla ilgili genel havanın olumsuzluğu sebebiyle mimarîdeki modernleşmenin birey üzerindeki etkisinin değerlendirilmesi için önemli bir örnektir.

Pamuk'un dördüncü romanı olan *Kara Kitap* 1990 yılında yayımlanmıştır. *Kara Kitap*, Pamuk'un önceki romanlarına göre oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Anlatıcı ve kurgu odağı sürekli değişmekte, araya farklı hikâyeler ve anlatıcılar girmektedir.¹⁰⁸ Bu sebeple bu romanda mimarînin gerçek bir düzlemde takibi zor olmakla birlikte kurgu içerisinde verilen ipuçlarından hareketle yapılar arasındaki bağlantının çözülmesi de romanın farklı olmasını sağlayan özelliklerindendir. Pamuk, bu romanında da İstanbul'u ve hususî olarak Nişantaşı bölgesini seçmiştir. Yine -1970'lerde geçmesi sebebiyle- apartmanlar genel mimarî unsur olarak sıklıkla tekrar edilir. Ancak, apartmanlar genel olarak karanlık ve sevimsizdir. Apartmanla ilgili bir olumlama roman boyunca görülmez. Pamuk, romanın ardına eklediği romanın yazım hikâyesi kısmında da bu romanı yazarken Erenköy'de bir apartmanda kaldığını ve roman kahramanı Galip gibi yalnızlık içerisinde olduğunu belirtir. Pamuk'un roman kahramanlarıyla kurduğu ilişki diğer romanlarında olduğu gibi *Kara Kitap*'ta da ön plandadır.

Apartmanlar arasında kaçanı olmayan bir kovalamacanın anlatısı olan *Kara Kitap*'ta farklı apartmanlar mevcuttur. Şehrikalp Apartmanı romanda Galip'in eşi Rüya ile yaşadığı

¹⁰⁸ Berna Moran'ın da dikkat çektiği üzere roman, *Hüsn ü Aşk*'in modern bir anlatı düzleminde yeniden yazımıdır. Hiç değilse “esrârını *Mesnevî*'den alan *Hüsn ü Aşk*”ın kurgusunu takip eder. Bu Mevlânâ ve Mesnevî etkisi romanın kahramanları Galip ve Celâl'in isimlerinde ve apartmanın adı olan Şehrikalp'te de görülür. Detaylı okuma için: Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bakış 3**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

apartmanla birlikte iki ana unsurdan biridir ve daha ön planda olanıdır. “Beton apartmanın beton cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan camiye, bir penceresi de öteki ucu olan kız lisesine bakıyordu; arada karakol, iri kestane ağacı, köşe ve Alaaddin’in vızır vızır işleyen dükkânı vardı.”¹⁰⁹

Galip’in geniş ailesinin bir arada yaşadığı ve aile bireylerinin aklında merkezdeki yerleşim olarak kurulmuş olan ana caddedeki Şhrikalp Apartmanı’nın daireleri tek tek satılıp döküntü kira dairelerine gidecekleri anlaşıldığında ana caddeden üç sokak aşağıdaki bu yeni konut için “arka sokak” tabirini kullanmışlardır. Dede Mehmet Sabir Bey içinse bu durum “Haydi bakalım, attan inip eşeğe biniyoruz, hayırlı olsun!”¹¹⁰ sözleriyle yorumlanmıştır.

Kira dairesi Şhrikalp Apartmanı’ndan görece kötü olması sebebiyle olumsuzlanırken romanda Şhrikalp Apartmanı’nın da “çirkin ve karanlık” olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Dede için bu apartman uğursuzdur. Galip de yıllar sonra bile Şhrikalp Apartmanı’nın artık hiç de eski hâline benzemeyen, katlarına küçük konfeksiyoncuların, gizli gizli kürtaj yapan kadın doktorlarının ve sigortacı yazıhanelerinin yerleşmesinden sonraki hâlini Alaaddin’in Dükkanının önünden her geçişinde izlemekten kendini alamaz. Halbuki apartman başlangıçta tüm ailenin inşaatını heyecanla takip ettiği ve hayâller kurduğu bir iyi yaşam mekânı olarak yaptırılmıştır.

Celal’in “Apartman Karanlığı” başlıklı yazısı Şhrikalp Apartmanı’nı anlatır. Aile için karanlık ve uğursuz bir anlama bürünen apartmanın yazılarını tasvip etmedikleri torununun kaleminden gazetede yayımlanması ise aile için büyük bir olaydır. Celal ile aile bireyleri arasındaki gerginliğin okura Celal’in apartman yazısı üzerinden aktarılması ortak yaşam alanı olarak kullandıkları bu binanın önemine dikkat çekmektedir.

¹⁰⁹ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 13.

¹¹⁰ A.e., s. 32.

Karısı Rüya'nın Galip'i terk etmesiyle başlayan kovalamacada Rüya ile Galip'in birbirlerini son gördükleri yerin apartman dairesi olması ve Galip'in Rüya'yı bulmak için uğraşlarının temelini ve ipuçlarını bu apartman merkezinde sağlıyor olması da önemlidir. Rüya'nın gidişiyle Galip için ev farklı bir ev hâline dönüşmüş, hatırlattıkları ile sürekli şekil değiştirir bir hâl almıştır.

Celal'in "Apartman Karanlığı" başlıklı yazısı Celal'in gözünden apartmanı aktarır. Başta hayâl edilen hayatı temsil ettiği için heyecanla karşılanan, daha sonra Melih amcanın ülkeden ayrılmasıyla başlayan problemlerin büyümesi, Celal ve annesinin evden ayrılmaları ve Melih amcanın yeni eşi ve kızı Rüya ile dönmesiyle uğursuzlaşan apartman bir zamanlar Celal için çok şey ifade etmektedir. Celal önce apartmanın dış görünüşünü aktarır.

"Binanın yalnızca iki katında ışık yanıyordu: Geç saatlere kadar çalışan iki iş yerinde yanan soluk, ruhsuz lambalar. Apartman cephesinin geri kalanı kapkaranlıktı. Karanlık dairelerin karanlık perdeleri çekilmişti; pencereler bir körün gözleri gibi boş ve korkutucuydu. Geçmişle kıyaslandığında soğuk, tatsız ve sevimsiz bir görüntü."¹¹¹

Celal için çocukluğunun güzel günlerini geçirdiği bu apartmanda bir zamanlar kalabalık ve gürültülü bir aile yaşadığını düşünmek bile zordur. Celal apartmanın hemen yanı başındaki kuyuyu düşünür. Yerin derinlerine inen kuyu apartmanın etrafına başka apartmanların da yapılmasıyla bu kez göğe doğru yükselen bir kuyu hâlini almıştır. Apartmanda yaşayanların tiksinti ve mutsuzlukla "aralık" ya da "karanlık" olarak nitelendirdikleri yerin aralık ve karanlık hâlini alması etrafına sonradan yapılan "çirkin" apartmanlar sebebiyle olmuştur ve Celal'e göre Şehrikalp Apartmanı bu çirkin Apartmanlardan biri değildir.

Etrafındaki tüm pislikleri içine çeken bir karanlık hâline gelen bu "boşluk" var olan tüm karanlık ve kötü olayların mekânı ve hatta kaynağı kabul edilir. Bu karanlık birbirinin yüzünü bile görmeyen insanların hayatlarıyla ilgili sesleri de içine çeken ve diğerlerine

¹¹¹ A.e., s. 188.

ulaştıran bir yerdir. Modern dünyanın, insanları önemsemeden, yaşananları alıp herhangi bir süzgeçten geçirmeden sunması apartman boşluğu alegorisi ile aktarılmaktadır. Bu karanlığa bakan pek çok gözden biri de Celal’in; “daha sonraki yıllarda   ken bir ailenin tutunamayacağı katlara zaferle dönecek olan delikanlının”¹¹² gözleridir.

şehrikalp Apartmanı yalnız mazide kalmış ve hatıralar vasıtasıyla aktarılan bir mekân değildir. Apartmandan annesi ile birlikte ayrılmak zorunda kalan Celal’in yıllar sonra artık ailenin diğer fertleri bu apartmanda yaşayamazken geri dönüşü ile Celal için unutmak istemediği geçmişin sahnesi hâline gelmiştir.

“Oda, tıpatıp, yirmi beş yıl önce Celal bekar bir gazeteciyken burada oturduğu zamanki gibiydi. Bütün eşyaların, perdelerin, lambaların yeri, renkleri, gölgeleri ve kokuları yirmi beş yıl önce olduğunun tıpkısıydı. ...Galip biraz daha dikkatle bakınca eşyanın bir oyun oynamadığına, çocukluğundan bugüne yaşadığı zamanın bir anda sihirle eriyip yok olduğuna karar verecek gibi hissediyordu kendini.”¹¹³

Galip, Rüya ve Celal’i bulmak için gizlice şehrikalp Apartmanı’ndaki daireye girdiğinde her şeyin kırk yıl önce Celal ve annesinin burada yaşarken olduğu gibi düzenlendiğini görür.

Kara Kitap’ta apartman merkezinde kurgulanan kovalama hâli Galip’in şehrikalp Apartmanı’na gitmek üzere yoldayken Celal’in öldürüldüğünü görmesi ile sona erer. Bundan sonra Rüya’yı görebilmek ümidiyle kendi apartman dairesine gitse de Rüya’yı bulamaz ve şehrikalp Apartmanı’na geri döner. *Kara Kitap* boyunca apartmanlar karanlık bir anlatının temelini oluşturmasına ve karanlık bir atmosferde tasvir edilmesine rağmen kahramanların kendilerini en rahat hissettikleri mekânlar olarak dikkat çekicidirler.

Kafamda Bir Tuhaflık ise yine içerisine yılları alan oldukça uzun bir sürecin panoramasını verir. Burada dikkat çekici unsur Pamuk’un diğer romanlarda kendi etrafından seçtiği kişi ve mekânlara karşın bu romanında içinde olmadığı ama izlediği bir toplumsal grubu ele alıyor olmasıdır. Beyşehir’den İstanbul’a yoğurt luk yapmak üzere gelen iki kardeşin

¹¹² A.e., s. 191.

¹¹³ A.e., s. 217.

zaman içinde oğullarını yanlarına almaları ve oğullarının şekillendirdikleri bir hayat kurma mücadelesini anlatan romanda mekân özellikle var olma, şehirde yer bulabilme bağlamında oldukça özel bir öneme sahiptir. Romanda mekân İstanbul'un merkezinden ve Nişantaşı'ndan uzak Duttepe ve Kültepe gecekonduları olmakla birlikte Mevlut'un para kazanmak için yaptığı işlerin hemen hepsinin müşterileri Pamuk'un yaşam alanı ve çevresinden müteşekkildir.

Mevlut ve Mevlut gibi İstanbul'a göç ile gelenler para kazanmak için İstanbul'un varlıklı mahallelerinde yoğurt, boza, pilav satarlar. Bu vesileyle bu mahalleleri, mahalleyi oluşturan apartmanları ve apartman sakinlerini yakından tanımış olurlar. Mevlut'un arkadaşı Ferhad, İstanbul'daki apartmanları üç gruba ayırır: Bunların ilki kapısında ayakkabının çıkarıldığı, namaz kılınan, dindar evlerdir, ikinci grup içeriye ayakkabıyla girilebilecek Avrupaî evler ve son grup ise her iki türden ailenin birlikte yaşadığı yeni yüksek apartmanlardır.¹¹⁴

Kafamda Bir Tuhaflık, apartman tipini sakinlerinden değil de dışarıdan bakan gözlerle aktarması bakımından diğer romanlardan ayrılmaktadır. Dönemin apartman yapısı ve mahalle yaşayışı ile ilgili de pek çok ayrıntı roman boyunca karşımıza çıkmakta; Mevlut'un geldiği köy, İstanbul'da yaşadığı gecekondulu ve para kazanmak için çalıştığı Beyoğlu ve Nişantaşı karşılaştırması modernleşme izleğinin takibi açısından da önem arz etmektedir. "Sepetle alışveriş, apartman binalarında asansörlerin ve kapı zilleriyle otomatiklerin olmadığı ve İstanbul'da beş altı kattan yüksek binaların nadiren yapıldığı eski zamanların usulüydü."¹¹⁵ Bu romanda mimarî yalnız bir yapı olarak değil sosyal hayatı ve alışkanlıkları da düzenleyen bir unsur olarak ele alınmıştır.

Pamuk'un İstanbul'un sınırlı bir bölümündeki konut yapısı ile ilgili detaylı bilgiler aktardığı bu romanları, yazılış zamanları da dikkate alındığında modernleşme seyrinin gerek yapı tipleri gerekse toplumsal hayat üzerindeki etkilerini izlemeyi sağlamaktadır.

¹¹⁴ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 31.

¹¹⁵ A.e., s. 28.

Modern bireyin yalnızlaşmasının ve tıpkı Pamuk gibi kalabalık içinde olmanın mutluluğunu ve öfkesini bir arada yaşamasının da apartman temelinde okunması mümkündür.

2.2.2.3 Bireyin Sığınağı Olarak Apartmanlar

Modernleşmeyle birlikte başlayan değişim ve dönüşüm, kitlelerin “birey” olarak var olmalarının yolunu açmış, mevcut kavramlara yeni anlamlar yüklerken daha önce kullanılmayan kimi kavramları ortaya çıkarmıştır. Gündelik hayat kavramının ortaya çıkmasıyla boş zaman, özel hayat, çalışma kavramları yeni boyutlar kazanmış, mahremiyet olgusunda farklılıklar meydana gelmiştir. Bu değişimlerin tamamı doğrudan insanla bağlantılı olduğundan insanların bulundukları mekânların incelenmesi ve yapı çeşitlerinin değerlendirilmesi modernleşmeyle hayatımıza giren bu yeni kavramların anlaşılması, anlamlarında değişiklikler olan kavramların ise daha iyi idrâk edilmesi için gereklidir. Mimarîdeki değişim ve dönüşüm bireyleri ve toplumu etkilerken tam tersi bir okumayla insanlarda ve toplumda meydana gelen değişimler de yapıları ve mimarîyi etkiler.

Modern öncesi dönemde özel hayattan bahsetmek neredeyse imkânsızdır. Yaşam alanının geniş ve ailenin diğer fertleriyle paylaşılr olduğu, günlük rutinin bir arada yapıldığı evlerde bireylerin özel hayatlarını bir bahse konu olarak belirlemek çok mümkün değildir. Modernleşmeyle birlikte konut yapısındaki değişiklikler ve ailelerin de sınırlarının daralıp küçülmeleriyle evin odaları kapanmaya ve bireylerin özel hayatlarından bahsedilmeye başlanabilir.

Burada değişimde en dikkat çekici nokta, bireylerin özel hayatlarını korumak için ayırdıkları odaları ve yaşama alanlarına karşılık; apartmanlarda komşularla karşılaşmanın kolaylığı ve balkon aracılığıyla dışarıya çok daha açık bir alanda yaşamaya başlanmasıdır. Geniş aileyle yaşanan ve tanıdık bireylerden oluşan kalabalık konaklarda ise ev halkı dışarıya konut yapısı itibariyle kapalıdır. Özellikle kadınların konut içinde ve

dışındaki sınırlarını dikkate alacak olursak kadınlar için konak dışı geçilmesi anlık olamayan bir mekânı temsil eder. Pencereerde bulunan kafes evi mahrem bir alan olarak tanımlayarak dışarıdan içerinin görünmesini imkânsız kılar.

Modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan ve özellikle şehir düzleminde önemli olan bir diğerkavram da kamusal alandır. Çalışma hayatındaki değışim, kadınların sosyal hayatta daha fazla yer bulmaları ve aile pratiklerinin farklılaşması kamusal alan kavramı ile birlikte hem toplumsal pratiklerde hem de mimarîde etkilere sebep olmuştur.

Gündelik yaşam kavramı, Lefebvr tarafından toplumu dönüştürmesinin temel ölçütü olarak kabul edilmiş ve sistemin birey üzerindeki etkileri gündelik hayat üzerinden okunmuştur. Modernleşmenin etkisiyle gündelik hayatı çalışma, boş zaman ve özel yaşam şeklinde üç unsurun oluşturduğunu iddia eden Lefebvr bu üç unsurun aralarındaki ilişkinin bireyin yabancılaşması ile doğrudan ilişkili olduğunu da ifade etmektedir.¹¹⁶ Gündelik yaşamın kavramsallaştırılmasında toplumun gündelik yaşam pratiklerinin her açıdan ele alınması ve açığa çıkarılması etkili olmuştur. Gündelik yaşam, insanı ilgilendiren her alan için önemli bir kavramdır. Lefebvr gündelik hayatın tanımını içerisine beslenme, eşya, ev, barınma, komşuluk ve evre kavramlarını koyar.¹¹⁷ Barınma, ev ve barınılan yerin içerisini dolduran eşya, komşuluk ve evre kavramlarının hemen hepsi mimarî ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilidir. Mimarî, gündelik yaşamla olan birincil etkileşimi ve hatta gündelik yaşamı biimlendirebilme kabiliyetiyle ele alınması gereken önemli bir alandır. Mimarî üzerinden gündelik yaşamda oluş(turul)an değışiklikler modernleşme sürecinde toplumsal dönüşümlerin meydana gelmesinde de etkili olacaktır.

Osmanlının son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yılları dikkate alındığında modernleşme süreci ve ihtiyaı içindeki devletin insanları bu değışime ayak uydurabilmeleri noktasında en kolay ve etkili şekilde değıştirip dönüştürebilecekleri alan kuşkusuz mimarî idi. Mimarîdeki her değışikliğin insanların gündelik yaşam pratiklerinde tezahürleri olmuştur.

¹¹⁶ Henri Lefebvr, **Gündelik Hayatın Eleştirisi-I**, ev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s. 35.

¹¹⁷ A.e., s. 32.

Geç Osmanlı dönemi, mimarî unsurları modernleşmenin en hızlı ve etkili yolu olarak kabul etmiş ve toplumun gündelik yaşamında da değişiklikler meydana gelmesi gerektiği tezinden yola çıkarak mimariyi toplumun pratiklerini belirleme noktasında bir araç olarak kullanmıştır. Burada dönemin mimarî anlayışı da etkilidir. Osmanlı'nın son döneminde açılan bahçeler kamusal alanın sınırlarındaki değişimi yansıtır. Avrupa başkentlerinden hareketle düzenlenen geniş alanlar da yine kamusal alanın oluşumunu değerlendirmek bakımından önemlidir.

Gündelik hayat, Osmanlı döneminde mahalle üzerinden tanımlanabilir. Mahalle, kendi içerisindeki kapalılığı ve mahremiyet algısıyla dışarıya karşı korunaklı ve sistemli bir yapıdır. Tanpınar bunu romanlarında, özellikle mahalle kavramı ile anlattığı mekân kurgusunda okuyucusuna aktarır. Tanpınar için mahalle, kendi içindeki değişim dikkate alındığında bile “özel” bir alandır. Mahalleler; mahremiyet alanına sahip olmaları, genellikle çıkmaz sokağa sahip bulunmaları ve bir yoldan geçme, yol üzerinde olma özelliği taşımamaları sebebiyle mahalle dışından kişilere kapalı kabul edilir. Bu noktada kadının toplumsal yaşamdaki yeri de oldukça belirleyicidir. Kadın, mahallede var olan, diğer kadınlarla belirli mekânlarda görüşmelerini yapan ve sosyalleşen ama dışarıdan görünürlüğü az olan ya da olmayandır. Evlerin kafesli yapısı, kadının içeriden dışarıyı rahatça görebilmesine imkân sağlarken dışarıdan içeriğin görünmesini mümkün kılmayacak şekilde tasarlanmıştır. Ancak mimarîdeki değişimle birlikte kafesler kalkmış bir süre sonra kafeslerin yerini üç tarafı açık balkonlar almıştır. Balkon bir modernleşme simgesi olarak kabul görürken bir kısım tarafından gelenekten kopuş ve mahremiyetin işgali olarak nitelendirilmiştir. Sezai Karakoç'un Balkon şiirinde “Bana sormayın böyle nereye / Koşa koşa gidiyorum / Alnından öpmeye / Evleri balkonsuz yapan mimarların” dizeleri de bu karşı duruşun örneklerindendir.

Pamuk anlatılarında da benzer bir sürecin işlediğini söylemek yanlış olmaz. Yazarın, Özellikle panoramik sayabileceğimiz iki romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev*'de özellikle geriye dönük anlatılarındaki zaman dikkate alındığında mimarînin dönüşümü ve bunun gündelik yaşam üzerindeki etkileri ile ilgili ipuçları verdiğini söyleyebiliriz.

Pamuk'un 1950'li yıllardan sonrasını anlatı zamanı olarak alan diğer altı romanı da yine mimarînin dönüştürücü gücünü gözler önüne serer niteliktedir. Özellikle *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında gecekondulaşma ve iktidarın mekân üzerindeki etkisi dikkat çekmektedir.

Konutlar toplumun mahremiyet anlayışına göre şekillenir. Türk romanında ev ve oda üzerinden mahremiyetin en iyi işlendiği romanlardan biri Mesihpaşa İmamı'dır. 20. yüzyılın başında geçen romanda Halis Efendi'nin evinde meydana gelen kuşak çatışması ele alınır. Halis Efendi'nin Tıbbiye'de okuyan ve daha sonra ateist olan oğlu Abdullah babasına şöyle söyler: “Amma korkma, sen bana sataşmazsan, ben de sana tecavüz etmem. Benim odam benim, senin odan senin.”¹¹⁸ Mahremiyet konusunda Tanyeli'nin üç aşamalı önerisi süreç içindeki değişimi takip edebilmek açısından önemlidir.

“Osmanlı döneminden bugüne uzanan kronolojik aralıkta Türkiye’de evin oda mimarîsini merkez alan bir konfor ve mahremiyet tarihi üç aşamalı yazılmalıdır: Birinci evrede aile üyeleri dışındakilerin trafiğine büyük oranda kapalı, ancak aile üyelerinin bireysel mahremiyetini dikkate almayan bir oda mimarîsi egemendir. Bu evrede konut yaklaşık üç yüz yıl içinde adım adım evrimleşecek, bireysel mahremiyete olanak veren bir kimliğe kavuşacaktır. İkinci evre bir geçiş dönemi oluşturur. Aile üyelerinin kendi iç ilişkilerinde geçerli olan geleneksel mahremiyet örüntüleri gibi, aile ile aile dışı arasındaki ilişki kalıpları da yıkılmaktadır. Üçüncü evre ise yeni bir mahremiyet ve konfor anlayışının doğuşunu haber vermektedir. Bugün bu son evreyi yaşıyoruz.”¹¹⁹

Tanpınar romanlarında ikinci aşama, Pamuk romanlarında ise ikinci ve üçüncü aşama mahremiyet söz konusudur. Ancak, Pamuk'un kurgu zamanı 1591 yılında geçen romanı *Benim Adım Kırmızı* ile 1648-1687 yılları arasında geçen romanı “*Beyaz Kale*”de zamanın yapılarının mahremiyet algısını anokronik bir şekilde işlediğini söylemek mümkündür. 20. yüzyıl Türkiye'sinden bakılarak kurgulanan evlerin oda sayıları, kat planları, içinde yaşayan kişilerin yaşam düzenleri dikkate alındığında konuttaki birey mahremiyeti açısından birinci ve ikinci aşama arasında olması beklenirken daha modern pratikler sergiledikleri görülmektedir.

¹¹⁸ Sâmîha Ayverdi, **Mesihpaşa İmamı**, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2015, s. 52.

¹¹⁹ Tanyeli, **Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak**, s. 137.

Beyaz Kale'de Hoca'nın evi ve evde bulunan iç mekân unsurları 17. yüzyıl İstanbul'u ile uyumsuzluklar barındırmaktadır. Pamuk romanlarının hazırlık aşamasında titiz bir çalışma sürecini takip etmekte ve romanı sağlam bir arka plan üzerine kurmakta ancak kurgusunu bugünün dilinden yazmayı tercih etmektedir. *Beyaz Kale*'de Venedikli ve Hoca bir masanın iki ucuna oturup hikâyelerini anlatır ve yazarlar. Ancak, Osmanlı'da masa kullanımının II. Mahmut zamanında ilk kez sarayda olduğu, zamanla yaygınlık kazandığı bilinmektedir. Deniz Demirarslan modernleşme döneminde iç mekân unsurlarını incelediği çalışmasında saray dışında masa ve sandalye kullanımının konutlardaki modernleşmeyle paralel olarak 19. yüzyılda başladığını dile getirmektedir.

“Konut yaşamında eşya ve mobilya kullanım alışkanlığının değişmesi mekânların değişimi anlamına gelmektedir. Konut iç mekânlarındaki bu değişim uzun bir süreçte kent dokusunun değişimine yol açan önemli bir dönüşümdür. Başka bir ifade ile yer sofrasından masaya, döşekten karyolaya, sedir ve minderden koltuk ve iskemleye, geleneksel konutta “baş oda”dan “salon”a, “sofa”dan “koridor”a, geleneksel konuttan apartmanlaşmaya varan bir kimlik dönüşümü bu uzun süreçte yaşanmıştır.”¹²⁰

Marangozdan getirtilen masanın yanında Hoca ile Venedikli'nin sandalye üzerinde oturarak yazmaları da dönem dikkate alındığında oldukça farklıdır. “Beni sandalyeye bağlayıp masama oturtuktan sonra, karşıma geçiyor, bana istediği şeyi yazmamı emrediyordu...”¹²¹ Masa ve sandalyenin Venedikli ile eve girmesi ve anlatı içinde bu kelimelerin kullanımının bir Batılı'nın ağzından hikâyeyi dinlememizle bağlantılandırılması mümkündür.

Benim Adım Kırmızı romanında da mahalle ve ev algısı mahremiyet açısından bireyselliğe olanak tanıyabilecek özelliklere sahiptir. Romandaki mahalleler yaşayan, birbiriyle bağlantılı olan canlı bir organizma şeklinde kurgulanmamış aksine her ev kendi içinde bireyselleşmeyi mümkün kılacak formda tasvir edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Pamuk'un yaşadığı ve alışık olduğu yaşam tarzının farklı bir mahalle ve ev üzerinde

¹²⁰ Deniz Demirarslan, “Osmanlı'da Modernleşme/Batılılaşma Sürecinin İç Mekân Donanımına Etkileri”, **Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 2007, s. 35-66, s. 64.

¹²¹ Pamuk, **Beyaz Kale**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 57.

kurgulandığı ancak temel anlayışta çok büyük değişiklik olmadığını söylemek mümkündür.

Tanpınar'ın romanlarında hâlâ izini sürebileceğimiz geleneksel kent, Pamuk romanlarında yerini ötekini izleme ve gözleme ihtiyacı ve keyfine dönüşmüştür. Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan itibaren 19. ve 20. yüzyılı kapsayan kurgularında pencere ve pencerenin ardındakiler oldukça önemlidir. Nigân Hanım'ın penceresi Teşvikiye Camii'ne bakar ve cenaze namazları sık sık izlenir. *Sessiz Ev*'de Fatma Hanım odasının penceresinden dışarıyı kontrol ederek merakını gidermeye çalışır. *Kara Kitap*'ta apartman karanlığı apartmandakilerin sırlarını saklayan ama bu karanlık sırları yutamadığı için başka gözler ve kulaklar tarafından da izlenip dinlenebilen bir yerdir. *Kafamda Bir Tuhaflık*, pencerelerin sokakla ilişkisinin romanı olması bakımından ev sakinlerinin kulaklarının tetikte olması gerektiğini anlatır. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da gözetleme evin dışından pencereye doğrudur. Ancak pencere mahremiyet algısındaki değişimle evin içi hakkında çok daha fazla bilgi vermeye başladığı için bir iletişim aracı olarak da kullanılır. Merak ve bilme arzusunun bir neticesi olan izleme, gözetleme eyleminden¹²² Pamuk kendi hayatını anlatırken de sıkça bahseder. Bu, bir bakıma hikâyelerle beslenen bir anlatıcının penceresinden görebildikleriyle yeni hikâyeler kurabilmesi için kullandığı bir yol olarak da değerlendirilebilir.

Cevdet Bey ve Oğulları romanının üçüncü ve son kısmı 1970'lere tekabül eder. Cevdet Bey'in "saat gibi bir aile" kurmak hayaliyle aldığı ve bahçe kapısına kendisine Haseki'de yaşadığı evi hatırlatacak bir çingirak astığı evi yıkılmış yerine bir apartman inşa edilmiştir.

¹²² İzleme ve gözetleme eylemi modernleşmeyle birlikte değişen şehir hayatının bir ürünü olarak ele alınmaktadır. Georg Simmel, insanın tanımadığı nesnelere ya da insanlara bakmasının başta bir huzursuzluk yaratmış olacağını, bunun sebebinin ise işitmeyen ama gören kişinin; gören ama işitmeyen kişiden daha huzursuz olacağı tezine bağlar. Gözetleme, Fransız yazar Charles Baudelaire'in oldukça önem verdiği bir konudur. Kalabalık şehir hayatında gözetleme ve izlemeyi bir sıkıntı giderme aracı olarak görürken, yoksulların şehre bakışını, şehri bir vitrin gibi seyretmeleri bakımından değerlendirir. Bu seyirlerin biri alay etme ve rahatlamayı barındırırken diğeri acıyı ve sefaleti gösterir. Ancak her iki taraf da şehrin içerisinde merakla ve bilme arzusu ile izlemek, gözetlemek ister. Baudelaire'in Paris şehrinin büyük bulvarlarla çevrilerek yeni bir kamusal alanın oluşmasını ve bu dönüşümün etkilerini ele aldığı "Yoksulların Gözleri" şiiri ikinci gözetleme için oldukça önemli bir örnektir.

Romanın bu kısmı gerek bireylerde gerek mimarîde değişimin en net gözlemlenebildiği kısımdır. Üçüncü kuşağın anlatıldığı bu kısımda apartman, aile apartmanı olmasına rağmen bireyin ihtiyaçlarını nispeten karşılamaktadır. Apartmanın en üst katında yalnız yaşayan Refik’in oğlu Ahmet bireyselleşmenin en önemli simgelerinden biridir.

Aile apartmanında yaşayan ve günlerini resim yaparak geçiren Ahmet Işıkçı Pamuk’un diğer romanlarında da kimi zaman kapak ressamı olarak kimi zaman karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Pamuk ile hem 1970’lerde yirmili yaşlarda olması hem resme duyduğu ilgi hem de aile apartmanında yaşayıp onlarla birlikte zaman geçirmesi bakımından ciddi benzerlikler göstermektedir. Ahmet, babasından ablası ile kendisine kalan apartmanın çekme katında yalnız yaşar. Aile apartmanı içinde kendisine ait özel bir mekâna sahiptir. Ancak bir taraftan da “kira vermediği, apartmanın ısıtma masrafına katılmadığı, yemekleri de aşağıda babaannesinde yediği için fazla bir paraya ihtiyacı yok(tur).”¹²³

Apartmanda daireler arasında geçiş de kolaydır. Özellikle babaanne Nigân Hanım’ın dairesinin anahtarı olduğu için eve girip çıkmak mümkündür. Aynı durum Ahmet ‘in dairesi için geçerli değildir. Babaannenin evi eskiden kalma bir alışkanlıkla herkese açık ve bir arada olmayı simgelerken torunu Ahmet’in evi yalnızca Ahmet’in misafirlerine açıktır. Zira, Ahmet’in arkadaşları özellikle İlknur bu eve misafir olarak gelir.

Masumiyet Müzesi’nde apartman artık tamamen bireyin kalesi hâline gelmiştir. Kemal’in sevgilisiyle gizli gizli buluştuğu yer, kafasını dinlemek ve kendine özel bir alan yaratabilmek için seçtiği mekân kullanılmayan eşyaların depolandığı apartman dairesidir. Apartman artık büyük ailenin bir aradalığını göstermekten ziyade yalnızlığı ve modern bir kavram olan özel hayatı simgelemektedir.

Tanpınar’da birlikte olmaya duyulan ihtiyaç ve mekân özelinde bir bireyselleşme çabası romanlarında görülmez. Aksine evin hafızada kurulabilmesi için de evin sakinleriyle

¹²³ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, s. 511-2.

birlikte yaşanan hatıralar gereklidir. Mümtaz'ın İhsan'ın evini sevmeye sebebi Macide ve İhsan'a duyduğu sevgidir. Nuran'ın evini sevmeye sebebi içinde Nuran'ın olmasıdır, Selim'in köşke bağlılığı çocukluğunu hatırlatması ve kardeşleriyle olan anılarına mekân teşkil etmesidir. Behçet Bey konağında yalnız yaşamakla birlikte o da zaman zaman kendisini çok seven annesi ve teyzesinin zaman zaman da karısının hatıralarıyla yaşar. Behçet Bey'in kendi bireyselleşmesi adına özel bir çabası yoktur. Behçet Bey bireyselleşmek isteyen değil yalnız bırakılan ve buna bir şekilde alışan bir kahramandır.

Ancak bireyselleşme Pamuk'un romanlarında karakterlerin kendilerini tanımlamalarına yardımcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüze yaklaştıkça mimarîde ve apartmanların içinde meydana gelen değişiklikler yaşayanları kendileriyle baş başa kalabilecekleri özel alanlara sahip olma ihtiyacını vurgular. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik'in baba evinden ayrılmak istemesinin en büyük sebebi konağın üç katlı olmasına rağmen Refik'in kitap okumak için bile bir oda bulamamasıdır. "Herkes dikkatle birbirini izliyor, bir şey yapmaya kalksan hemen kokusu çıkar."¹²⁴ diyen Refik kendine ait bir mekân arayışı sonucu apartmana taşınır. Apartman Refik'in bireyselleşme ihtiyacını karşılar. *Kara Kitap*'ta apartman daireleri ile kurulan birey-mekân ilişkisi yine bireyselleşme temeline dayanmaktadır. *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal'in yalnız kalabilmek için gittiği apartman dairesi, Sibel'den ayrılıp yine tek başına olmak için gittiği otel bireyselleşmenin mekân ile ilişkisini yansıtır. Kırmızı saçlı kadın yine mekân üzerinden bağımsızlığını sergiler. Kısaca Pamuk romanlarında mimarî, mekânı paylaşan sakinlerin birlikte olmak suretiyle meydana getirdikleri bir ruhtan ziyade bireyin kendisini keşfetme sürecinin bir parçası olma özelliği gösterir.

2.2.3 Şehir Nüfusuna Eklenenler ve Gecekondular

Modernleşmeyle birlikte şehrin önem kazanması, üretim araçlarının ve iş imkânlarının şehirlerde artması üzerine kırsal alanlardan şehre göç hız kazanmış, şehir nüfusu artmaya

¹²⁴ A.e., s. 208.

başlamıştır. Daha iyi bir hayat yaşamak ve şehirdeki iş gücüne katılmak amacıyla yapılan bu göç hareketinin kısa zamanda kontrol edilemez bir şekilde büyümesi şehirlerde de ciddi problemlere sebep olmuştur. Şehrin fizikî yapısında ciddi değişikliklere sebep olan bu gelişme pek çok farklı problemi de beraberinde getirmiştir. Başta şehrin hemen dışına yapılan gecekonduarda yaşayan bu grubun sayısının çok hızlı şekilde artmasıyla şehir yapısı değişmiş ve bu bölgeler de şehrin sınırları içerisinde var olmaya başlamıştır.

Köylerden büyük şehirlere gelen bu insanlar, özellikle düşük gelir grubu içerisinde yer almaları sebebiyle, barınma ihtiyaçlarını şehirde yerleşim için kullanılmayan en dış çeperde karşılamışlardır. Bu bölgeler elbette şehrin olağan sisteminin içinde yer almadığından iyi yaşam için gerekli pek çok unsurun var olmadığı bölgelerdir. Sanayileşmeyle birlikte tüm dünya metropollerinde ortaya çıkan bu durum “getto” terimi ile karşılanırken Türkiye’de bu mekânlar için “gecekondu” kelimesi seçilmiştir. Gecekonduarda yaşayan kişiler, birbirlerini tanıyan ve bu sebeple bir arada yaşayan gruplar olduğundan kendi yaşam pratiklerini belli farklılıklarla şehirde devam ettirmiş, şehrin mensubu hissetmemekle birlikte, belli bir gruba ait oldukları için dışlanmış da hissetmemişlerdir. Buna karşın, Türkiye’de göç üzerine yaptığı çalışmasında Levine, kentlere göç edenlerin ezici çoğunluğunu modernleşme sürecinin kurbanları olarak nitelendirmektedir.¹²⁵ Kırsal kesimden şehre gelenlerin şehrin dışına yerleşerek geleneksel alanlarda ihtiyaç duyulan iş gücüne dahil olmaları ve istihdamın yeterince sağlanamaması “kurban” metaforunun temel sebebidir.

Para kazanmak için şehrin yolunu tutan pek çok insan için şehri değiştirmek ya da dönüştürmek söz konusu olmasa da alıştıkları hayatı bir ucundan yakalayabilecekleri ve kendileri için en ucuza mal edilebilecek bir alan oluşturma gayesiyle ortaya çıkan gecekondu mahalleleri de aslında şehrin yüzünün değişimi ve mimarîdeki dönüşüm üzerinden dikkate değer ve mutlaka okunması gereken taraflardır. Varoş, getto ve arabeskin doğuşu da gecekondulaşmayla paralel bir seyir hâlinde Türk modernleşmesinin

¹²⁵ Ned Levine, “Old culture-New Culture: A Study of Migrants in Ankara, Turkey”, **Social Forces**, 1973, s. 355-368, s.358.

bir yan ürünü olarak çalışılmaktadır. “Gecekondu” kavramı Türkçe bir birleşik isim olup yapının hızlı bir şekilde yapılmasını tarif eder. “Gecekondular kentsel imara açılmamış, altyapısı gerçekleştirilmemiş tarla niteliğindeki arsalar üzerinde (çoğu kez başka şahsa ya da kamuya ait) kısa dönemde ve uygun teknolojiye bağlı kalmayarak yapılan konut türleridir. Genellikle bu tür konutların yapımında konut sahipleriyle birlikte akrabaların ya da hemşerilerin de yer aldıkları görülmektedir.”¹²⁶

Tekeli’nin Türk modernleşme projesinin üçüncü aşaması olarak ele aldığı 1950-1980 yılları tek partili siyasal sistemden çok partili siyasal sisteme geçilmesi, kentleşmenin hız kazanmasıyla şehirlerdeki nüfus değişmeye başlamış buna bağlı olarak da mimarî yapılarda farklılaşmalar meydana gelmiştir. “Cumhuriyetin meşru gördüğü kentsel normlara uygun altyapı ve konut üretiminde hem toplumun hem de kente yeni gelenlerin kaynaklarının yetersizliği gecekondu mahallelerini ortaya çıkarmıştır.”¹²⁷ 1930’larda çok daha küçük ölçekte ve sınırlı alanda başlayan gecekondular 1950 sonrasında hızla artmıştır. Tanpınar’ın romanlarında, olay örgüsüne dahil edilmiş gecekondular ve gecekondu sakinleri bulunmamaktadır. Bunun muhtemel sebebi zamansal olarak gecekondunun bir problem haline dönüştüğü yıllarda Tanpınar’ın hayatta olmamasıdır.

Ancak Pamuk’un yaşadığı, mimarî algısının ve şehir dokusuyla ilgili fikirlerinin oluştuğu yıllar şehirlerde gecekondulaşmanın hızla arttığı ve ciddi bir probleme dönüştüğü yıllardır. Tekeli’nin modernleşme projesi kapsamında Türkiye’de kent planlamasının son iki dönemi olarak nitelendirdiği 1950-80 aralığı ile 1980 sonrası dönem Pamuk’un romanlarının büyük kısmının kurgusal zaman aralığını kapsamakta, gecekondulaşma ve gecekondu sakinleri *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı dışında romanın merkezinde yer almasa bile bahse konu olmaktadır. 1950-80 aralığı kentleşmeyle birlikte gelen fiziki sorunların yanında köyden kente yerleşen nüfusun modernitenin kalıpları dışındaki yaşantısı da bir problem haline gelmiştir. Bu dönemde “gerçekleşen kent dokusu, yüksek

¹²⁶ Ercan Tatlıdil, **Kentleşme ve Gecekondu**, İzmir, Ege Üniversitesi Yayınevi, 1989, s. 56.

¹²⁷ İlhan Tekeli, “Bir Modernite Projesi Olarak Kent Planlaması”, **Ege Mimarlık**, S. 2/16, 1995, s. 51-55, s. 54.

yoğunluklu, altyapıları eksik, apartman mahalleri olmuştur.”¹²⁸ 1980 sonrası ise kentleşmede çok daha rastgele oluşumların görüldüğü bir dönem niteliğine sahiptir. Bu dönemde nüfusun büyük bir kısmı şehirlerde yaşamakta ve gecekonduarda yaşayanların ikinci ve üçüncü kuşakları kent yaşamına dahil olmaktadır.

Pamuk’un Nişantaşı ve çevresini oranın sakinlerinin hikâyesi üzerine kurguladığı romanlarının aksine *Kafamda Bir Tuhaflık* Pamuk’un deneyimlemediği bir dünyanın hikâyesini anlatması bakımından diğer romanlarından farklı bir yer işgal etmektedir. Romanın kahramanı Mevlut 1968 yılında Beyşehir’deki köyünden İstanbul’a babasının yanına gider ve İstanbul’un bir şehir olarak dönüşümünü yaklaşık kırk beş yıllık bir süreçte anlatır. Pamuk, mekân olarak Kültepe ve Duttepe ismini verdiği iki gecekondu mahallesini seçer. Bu mahallelerin “bu isimle” gerçekte var olmaması birbirine oldukça benzeyen pek çok mahalle için genel bir tipoloji oluşturduğunu akla getirir. Bunun yanında Pamuk, Mevlut’un yaşam alanını yine en iyi bildiği yerlere yakın kurar. Pamuk, Mevlut’u yakından tanımasa bile çocukluğunda sesini duyduğu, yolda gördüğü biri olmasını tercih eder.

Mevlut İstanbul’da yaşadığı yıllar boyunca değişir. Ancak bu değişim köylü kentli ikiliği temelinde kurulmamıştır. Mevlut seven, yalan söyleyen, kandırılan, kendini kandıran bir birey olarak değişir. Şehre sonradan dahil olan bireyin şehrin bir parçası hâline gelirken yaşadıklarının anlatısı olan roman Kemal Karpat’ın kentteki göçmenin değişimi ile ilgili değerlendirmesini destekler niteliktedir. Karpat kentteki göçmenin daha önce kabul ettiği bir ideale doğru değişmekten ziyade çevresindeki hâkim koşulu da içine alan bir değişim süreci geçirdiğini savunur.¹²⁹

Romanda Mevlut’un İstanbul’daki ilk anısı babasıyla birlikte Zincirlikuyu’nun arka taraflarındaki gecekondularına gelişidir. Romanın bu kısmına Pamuk “Şehrin Bittiği

¹²⁸ A.e., s. 54.

¹²⁹ Kemal Karpat, *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm: Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme*, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010, s. 58.

Yerdeki Tepeler” ismini vermiştir. Bu isimlendirme 1968 İstanbulu’nda şehrin sınırlarını yeniden düşünmemiz açısından da önemlidir. Romanda “gecekondu” ve “ev” kelimelerinin seçimi sakinlerin hisleriyle paralel olarak değişiklik gösterir. Sakinler hiddetli ve mutsuz olduklarında yaşadıkları yer gecekondu, pek seyrek de olsa öfkeli değillerse bu mekân ev olur. Gecekonduların yapı malzemeleri briket, çamur ve teneke karışımıdır. Her iki tepede de çoğunluk evlerini hayatlarının sonuna kadar yaşayacakları bir yer olarak değil de ya zengin olup köye dönmeden önce başlarını sokacakları bir sığınak, ya da şehirdeki apartman dairelerinden birine taşınmak için gerekli fırsatı beklerken kaldıkları yer olarak görülmektedir.

Türkiye’de gecekondulaşmanın önüne geçmek için yapılan çalışmalara karşın gecekondu sayısındaki artış durdurulamamış, 1966 yılında kabul edilen 775 sayılı gecekondu yasası da kendi içindeki muğlaklıklar sebebiyle problemin çözümünde etkili olamamıştır. Çakır’ın çalışmasına göre, 1965’te 430 bin olan gecekondu sayısı 1980’lerde 1.250.000’e yükselmiştir. Günümüzde ise gecekondu sayısı ve buralarda yaşayan nüfus, 1980’lerdeki sayıların iki katına yükselmiştir.¹³⁰ Bu ciddi büyümeyi romanda Mevlut’un anlattıklarından da takip etmek mümkündür.

Romanda imar ile ilgili en vurucu kısım Rizeli fırıncı ve inşaatçı Hamit Vural’ın gecekondu mahallesindeki nüfuzunu artırıp sonunda şehrin dönüşümü üzerindeki etkisidir. Başta Duttepe Camii’ni yaptırarak etrafında bir kitle oluşturan ve siyasî çevrelerle iyi ilişkiler kurabilen Vural bu sayede önce gecekondu sakinlerini "ev sahibi" yapmak için arsalarını satın alıp apartmanlar yapacak daha sonra da gökdelenler inşa edecektir. Şehirde çalışan gecekondu sakinleri şehre adapte olma ve kendine yer edinebilme istekleri sebebiyle toplum ve siyasetle de ilişkilidirler. Yerel seçimlerin yaklaştığı dönemlerde gecekondu bölgelerinde yaşayan grupların önem kazanması ve bu

¹³⁰ Sabri Çakır, “Türkiye’de Göç, Kentleşme/Gecekondu sorunu ve Üretilen Politikalar”, **SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Mayıs 2011, s. 209-222, s.220.

bölgelerden oy toplamanın en kolay ve kesin yolunun da burada yaşayan insanlara gerçek evler vaat etmek ve hizmetlerden faydalanmalarını sağlamak olduğu açıktır. Özler’e göre,

“Gecekonduya yaşayan grup, çok hızlı biçimde seçim politikalarını, kendi durumlarını düzeltmek ve çeşitli imkânlarla ulaşmak için istismar edebileceklerini fark ettiler, böylece seçim politikaları, hem yerel hem de ulusal siyasal düzeyde, gecekondu sakinleri ve siyasetçiler arasında patronaj siyasetine yol açtı.”¹³¹

Toprağın mülkiyeti, mülkiyetin geçişkenliği ve hatta geçiciliği gibi temel konular amca oğulları ve etraflarındaki pek çok gecekondu sakini üzerinden irdelenmiştir.

Mevlut roman boyunca pek çok farklı konut tipinde yaşar. Başta babasıyla bir odada kalan Mevlut daha sonra arkadaşı Ferhat’la terk edilmiş bir Rum evine yerleşir. Mevlüt Ferhat ile lokantada çalıştığı yıllarda Tarlabası’na taşınır.

“Tarlabası’ndaki bu Rum yapısı üç katlı bina aslında seksen yıl önce tek bir aile için tasarlanmıştı. Ama 1955’teki 6-7 Eylül olaylarında civardaki Ortodoks kiliselerinin yakılması, Yahudi, Rum ve Ermeni dükkânlarının yağmalanmasından sonra mahalleyle birlikte sınıf düşmüş ve alçı duvarlarla küçük dairelere ayrılmıştı.”¹³²

Evlendikten sonra başka bir eve taşınan Mevlut karısının ölümünden sonra tekrar başladığı yere, gecekonduya döner. Gecekonduyunun kentsel dönüşüm planıyla birlikte apartman olmasından sonra bir süre on iki katlı ve asansörlü apartmanda yaşasa da ikinci karısıyla anlaşarak Çukurcuma’da karısının eski kocasından kalan eve taşınmaya karar verirler.

Mevlut Feriköy’ün arkasındaki sokaklarda boza satarken sona eren romanda Mevlut’un en mutlu olduğu yer boza satarken adımladığı sokaklardır. Bu sokaklarda içinde yaşamayı hayâl bile etmediği apartmanlar arasında olmaktan ve babasından öğrendiği apartmanın dilini konuşmaktan aldığı mutluluğu Rayiha’nın hatırasıyla birleştirerek perçinler.

¹³¹ S. İlgü Özler, “The Politics of Gecekondu in Turkey: The Political Choices of Urban Squatters in National Elections”, **Turkish Studies**, S. 1(2), 2000, s. 39-58, s. 42.

¹³² Pamuk, **Kafamda Bir Tuhafılık**, s. 143.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HAFIZA

3.1 Hafıza-Mekân: Kavramsal Çerçeve

Yaşamı, önceki dönemlere kıyasla çok daha hızlı ve sınırları çok daha geniş şekilde etkileyen modernleşmeyle birlikte pek çok yeni kavram doğmuştur. Ulus devletlerin ortaya çıkması, insanların pek çok farklı kritere göre birbirinden ayrışması ya da birleşmesi, yaşanan savaşlar ve etkileri, gündelik hayatta meydana gelen değişiklikler - çalışma saatlerinin planlanması, mesaî kavramının ve buna bağlı olarak boş zaman kavramının oluşması, toplumsal rollerdeki farklılaşmalar, geçmiş ve gelenekle bağın yeniden kurulması noktasında gerek yönetimlerin gerek toplumun ortaya koyduğu irade; özellikle 20. yüzyılda pek çok kavramın üretilmesine, düşünülmesine ve yorumlanmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde daha ziyade yeni kurulan devletler, uluslaşma faaliyetleri kapsamında geçmişle kurulan bağın niteliği, geçmişin nasıl ve ne kadar hatırlanacağı ve unutulacağı, geleceğin kurulmasında geçmişten nelere başvurulacağı gibi konular üzerinde planlamalar ve uygulamalar yapmıştır. Bu, hem karar verici konumundaki erk hem de yeniliklerden etkilenen ve buna farklı tepkiler veren toplum için geçerlidir.

Modernleşme ile birlikte hatırlama ve unutma pratiklerinde meydana gelen değişim hafıza üzerinde de daha fazla düşünülmesine ve çalışılmasına sebep olmuştur. Hafıza, kelime anlamı olarak “bir şeyi korumak, saklamak” anlamına gelir. Bu bakımdan hafıza, hatıraların saklandığı, depolandığı alan olarak kabul edilebilir. Hafıza genel anlamda bireysel bazda değerlendirilir ve insanın hatırlama kabiliyetinin olduğu çocukluk yaşlarından ölümüne kadar olan süre boyunca belleğinde saklananlar bütünü olarak tanımlanır. Platon, Aristoteles, Augustinus, Cicero gibi modern öncesi düşünürler de hafıza kavramını yalnızca bireysel hafıza üzerinden ele alıp değerlendirmişlerdir.

Douwe Draaisma, bireyin belleğinde değerli şeylerin saklandığını ama ne kadar muhteşem

olursa olsun belleğin ölümle birlikte yok olduğunu belirtir.¹ Hafızanın insan ömrüyle sınırlanması ve devamının sağlanamaması yazı ile hafızadakilerin kayıt altına alınması ihtiyacını doğurur. Böylece hafıza ve hafızanın devamı için yazının gerekliliği düşüncesi ortaya çıkar. Parşömene emanet edilen yani yazıya geçirilen, insan belleğinden yazılı söz alanına aktarılan bir şey geçici olmaktan kurtulacaktır.² Yazıya geçirildikten sonra ise olay/hatıra artık bireyin hafızasının sınırlarından kurtulmuş ve kamuya açık hâle gelmiş olur. Hafızadakilerin yazıya geçirilmesinden itibaren artık yazılı metinden okura, bir başka deyişle diğer hafızalara doğru bir akıştan bahsetmek gerekmektedir. Yazıyla birlikte öğrenilecek ve hatırlanacak bilginin artmasıyla bireyin hafızası yetersiz kalmaya başlamıştır.

Tipografi ve matbaanın bulunuşunun insan hayatına derin etkileri olduğunu düşünen Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaksisi* isimli çalışmasında “deneyim ve zihinsel bakış ve ifade biçimlerinin, önce fonetik alfabe, ardından da matbaa tarafından değişikliğe uğratılma yollarının izini sürmeyi amaçlar.”³ Yazının ve matbaanın yaygınlaşmasıyla insanların işitsel duyularının zayıfladığını buna karşın görsel duyularının kuvvetlendiğini belirtir. Bellekten yazılı alana tipografi ile aktarılan mesajın kendisinden ziyade, aracın kendisinin mesaj niteliği taşıdığını düşünerek, bu araçların bireyleri ve toplumları nasıl dönüştürdüğüne vurgu yapar. McLuhan, Matbaanın “paylaşılan söylem diyaloğunu, ambalajlı enformasyona, taşınabilir mala çevirdiğini”⁴ belirterek sayısı sürekli artan bu “mal”ın bir pazar oluşturduğunu böylece dil ve insan üzerindeki etkisinin ciddi şekilde arttığını belirtir. Yazılı metinlerin artmasıyla birlikte çok daha geniş kitlelere ulaşabilen bilgi, özellikle modernleşme dönemi dikkate alındığında toplumların değişiminde de oldukça ciddi bir etkiye sahiptir.

Modern dönemde hafıza kavramı farklı disiplinlerden beslenmeye başlamış, Bergson tarafından özellikle mekân ve zamanla ilişkilendirilerek felsefî açıdan ele alınmıştır.

¹ Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları**, Çev. Gral Koca, İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 19.

² A.e., s. 58.

³ Marshall McLuhan, **Gutenberg Galaksisi**, Çev. G. Ç. Güven, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 8.

⁴ A.e., s. 231.

Bergson için hafıza, geçmişten ziyade şimdi ile ilişkilendirilmesi gereken bir kavramdır. Geçmiş, tam da bir ipin yumağa sarılması gibi, sürekli bir dürülmedir; zira geçmişimiz bizi izler, yolu üstünden topladığı şimdiyle durmaksızın büyür ve bilinç de hafıza anlamına gelir.⁵ Bergson'un hafıza düşüncesinin asıl temeli zamana dayanmaktadır. Değişim, bir süreklilik içinde ortaya çıkmaktadır. Romanlara da bu açıdan bakıldığında; yazar, eser ve okur üçlüsünden oluşan bir grubun hafızayı her okumada yeniden üreteceği ve dönüştüreceği düşünülmelidir.

Hafızanın farklı disiplinlerin bir araya getirilerek çalışılması son on yıllarda giderek artan bir seyir göstermiş, hafıza çalışmaları ayrı bir başlık altında incelenmeye başlanmıştır. Maurice Halbwachs hafızayı “bireysel, toplumsal ve tarihsel” olarak sınıflandırarak bireyden ayırmıştır.

Toplumsal hafıza ile ilgili çalışmalar 20. yüzyılın ilk yarısında başlamış olmakla beraber kavramın bugün kullandığımız sınırlara yakın hâle gelmesi yüzyıl sonu olarak tarihlendirilebilir. Halbwachs'ın hafıza ile ilgili çalışmalarının ölümünden sonra bir araya getirilerek yayımlanması ve başlık olarak *Kolektif Hafıza*⁶ ismi verilmesiyle kavram genel anlamda kullanılmaya başlanmıştır.

Halbwachs'a göre, hatıra çok büyük ölçüde şimdiki zamandan ödünç alınan veriler yardımıyla yapılan geçmişin bir yeniden inşasıdır ve bu yeniden inşa da zaten, eskinin imgesinin epey değişmiş olarak yeniden çıktığı önceki zamanlara aittir.⁷ Hatıra, geçmişteki şeylerin yeniden hatırlanması olsa da şimdinin süzgecinden geçerek yeniden üretilir. Bu özellikle çok hızlı değişen toplumları değerlendirirken dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Ayrıca toplumsal hafıza, bu hafızayı paylaşan gruplarca çeşitlenir ve bu grupların varlığı ile varlığını sürdürebilir. Kolektif hafızanın yitirilmesinin sebebi bu olayların hatırasını taşıyan grupların ortadan kaybolmuş olmasıdır.⁸ Halbwachs bir grubun

⁵ Henri Bergson, **Metafizik Giriş**, Çev. Atakan Altınörs, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2013, s. 46.

⁶ Kitabın Fransızcadaki ismi *La mémoire Collective*'dir.

⁷ Maurice Halbwachs, **Kolektif Hafıza**, Çev. Banu Barış, Ankara, Heretik Yayınları, 2017, s. 66.

⁸ A.e., s.81.

paylaştığı hatıralarla toplumsal hafızanın oluştuğunu söyler, toplumsal hafızanın çerçevelerini belirler ve alana ciddi katkılarda bulunur. Ancak Halbwachs'ın hafızanın sürdürülmesi konusunda herhangi bir çözüm önermemesi, ardılı olan hafıza araştırmacıları tarafından eleştirilir. Ne kadar büyük ve derin olursa olsun -insan ömrü ile sınırlı grubun birlikteliği sona erdiğinde- toplumsal hafıza grubunun oluşturduğu toplumsal hafıza ortadan kalkacaktır. Bu da hafıza ile gelenek arasındaki bağın, kavramsallaştırma sırasında dikkate alınmaması olarak değerlendirilebilir.

Halbwachs'ın toplumsal hafıza kavramı pek çok farklı düşünür tarafından geliştirilmiş ve toplumsal hafıza kavramının yanında sosyal hafıza, kültürel hafıza, iletişimsel hafıza, tarihsel hafıza gibi pek çok farklı kavram ortaya konulmuştur. Bunların her biri kendi içinde farklılıklar barındırmakla birlikte genel anlamda hepsi modern dönemi ve modern insanı özne olarak kabul etmekte, onların geçmiş ile şimdi arasında kurdukları genel bir ortaklıklar bütünü tanımlamakta, karşılamaktadır.

Bu alandaki çalışmalarıyla dikkat çeken bir diğer isim olan Pierre Nora, hafıza çalışmalarının yaygınlaşmasının asıl sebebini hafızanın yok olmasına bağlar ve hafıza mekânları kavramı ile hafızanın çerçevesini genişletir. Mekân olarak adlandırılmakla birlikte Nora'nın hafıza mekânlarının fiziksel bir varlığa ihtiyacı yoktur. Bayramlar, amblemler, anıtlar ve anma törenleri, ayrıca övgü söylevleri, sözlükler ve müzeler en önemli hafıza mekânlarıdır.⁹ Nora, hafıza mekânlarını hatıralar olarak kabul etmez, hafıza mekânları da aslında hatırlanacakların çerçevesini ve dayanağını oluşturur. Hafıza mekânları anımsadığımız şeyler değil, fakat hafızanın mayalandığı yerlerdir, geleceğin bizzat kendisi değil onun laboratuvarıdır.¹⁰ Bu açıklamadan hareketle toplumsal hafızanın içerisine dâhil olan hatıraların pek çok hafıza mekânı üzerinden mayalanabileceğini ve bunların birleşimi ya da kesişimi ile toplumsal hafızanın oluşabileceğini varsayabiliriz.

Nora, hafıza ile tarih arasındaki ayrımın da oldukça önemli olduğunu belirtir. Tarih,

⁹ Pierre Nora, **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi, 2006, s. 9.

¹⁰ A.e., s.12.

kendini olaylar üzerinden kurarken hafıza, mekânlar üzerinden kurar. Hafıza hatırayı kutsallaştırırken tarih bayağılaştırır. Halbwachs'ın da belirttiği gibi grup sayısınca hafızadan söz edilir bu sebeple hafıza gruba bağlıdır ancak tarih herkesindir ya da kimseye ait değildir.¹¹ Halbwachs da tarih-hafıza ayrımında tarihin grupların dışında ve üstünde olduğunu belirtir.

Hafızanın bireysel olandan toplumsal olana geçişini kolaylaştıran en önemli eleman yazıdır. Yazı sayesinde bireysel hafızanın kapıları diğerlerine açılır ve paylaşım içerisindeki grup oluşmuş olur. Bu açıdan baktığımızda yazarlar ve okurları kitapları dikkate alınarak bir gruba dâhil edildiğinde grupta yazar, eseri sayesinde hep grupta bulunacağı gibi okurlar da esere bağlı olarak değişmekle birlikte aynı grubun devreden üyeleri olacaklardır. Bu durumda yazı, yazar ve okur üzerinden kurulan bir toplumsal hafıza grubudur ve hafıza çalışmalarının genel çerçevesinde sürekliliği de sağlaması dikkate alındığında farklı bir grup olarak kabul edilebilir.

Jan Assmann geçmişin hatırlanma yolu ile yeniden kurulduğunu varsayar. Ancak Assmann sürekliliğin sağlanması için kültürel bir zemine bağlı kalarak tekrarlama ve yorumlama pratiklerinin gerekli olduğunu belirtir.¹² Hatırlama ve hafızanın yerleşmesi için ritüel hâlini alan eylemlerin gerekliliği fikrinden önce hafızanın görme eylemi ekseninde çalıştığını söylemek mümkündür. Bu noktada sözlü malzeme de önemli olmakla birlikte kalıcılığı ve tekrarının sağlanması dikkate alındığında yazılı ürünler ile görsellerin hafıza için daha öncelikli olduğu kabul edilmelidir. Bu bakış açısına göre görsel bir materyal olarak kabul edilebilecek olan metinler geçmişin geleceğe aktarımı noktasında önemli araçlardır.

Ancak Connerton'a göre yeterli değildir. Ona göre, Gelenegin intikali salt imgeye ya

¹¹ A.e., s.19.

¹² Jan Assman, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. A. Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 91.

da yazıya bağlanmadan, performansa dayalı olarak gelişir.¹³ Connerton daha yakın tarihli çalışmalarında kendinden önceki hafıza çalışmalarına eklemelerde bulunur ve toplumların nasıl anımsayıp nasıl unuttuklarını irdeler. Geleneğin modernite karşısındaki yenilgisi sorunu üzerinden aslında modernitenin unutkanlık sorununa eğilir.¹⁴ Ancak toplumsal hafızanın çerçeveleri belirlenirken kullanılan pek çok hafıza mekânı ile hafızanın sürekliliği belli açılardan sağlandığı takdirde modern zaman içerisinde bir geleneğin devamından bahsetmek de mümkün olacaktır.

Hafıza ile mekân arasındaki bağlantı, hafıza üzerinde çalışan hemen tüm araştırmacılar tarafından ittifakla kabul görmüştür. Bu aslında modern öncesi dönemde hatiplerin konuşmalarını hatırlamak amacıyla kullandıkları “hafıza sarayı”¹⁵ metaforu ile oldukça ilişkilidir. Bellek sanatı, modern öncesi dönemde sıklıkla kullanılan ve hafızayı doğrudan mekân ile ilişkilendiren bir anlayıştır. Burada, bilinen bir mekânın seçilerek hem mimarî unsurlar hem de mekânın içerisindeki eşyalara atfedilen düşüncelerle metnin tam olarak hatırlanması amaçlanmaktadır. Mekândaki sıralama ve düzen, zihindeki imgelerle hatırlanacağından mekândaki her bir adımla, her bir oda ve odadaki her bir eşya ya da bölümle, hatırlanacak yeni şeyler doğacak ve böylece girişten sona kadar hatırlanacaklar bütünü imgeler sayesinde zihinde yeniden canlanarak metnin tamamının hatırlanması sağlanacaktır.

Modern öncesi dönemde kullanılan hatırlama metodu bugünün dünyasını değerlendirmeye çalışırken de faydalıdır. Bugün de hatırlama ile mekân arasında kurulan bağlantılar hemen hemen tüm bellek çalışmalarının temelini oluşturmakta, hafıza mekândan tamamen arındırılmış hâli ile çalışılmamaktadır. Connerton’un kurduğu benzerlik, öncelikli olarak bellek sanatının sabit bir mekân sistemine bağlı olması, ikinci

¹³ Paul Connerton, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 12-13.

¹⁴ Paul Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur?**, Çev. Kübra Kelebekoğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2018, s. 11.

¹⁵ Detaylı okuma için: Francis Yates, **The Art of Memory**, University of Chicago Press, 1966.

olarak da hatırlama işinin insan bedeniyle yani eylemle ilişkili olmasıdır.¹⁶ Bellek sanatı bu iki özelliği sebebiyle modernite ile unutkanlığın başlamasına sebep olmuştur. Connerton'a göre unutkanlığın başlıca kaynakları toplumsal yaşamı yerellikten, insanî ölçeklerden ayıran süreçlerle ilişkilendirilebilir: “İnsanüstü hız, akılda tutulamayacak denli büyük megakentler, emek süreciyle bağı kopmuş tüketicilik, kent mimarîsinin kısa ömrü, içinde yürünebilir kentlerin ortadan kalkması...”¹⁷ Bireyler artık kontrol edemeyecekleri büyüklükteki mekânlarda yaşarken hızla değişen mekânsal uzam içinde hatırlanabilenler oldukça sınırlı kalacak, değişimle birlikte unutilanlar artacaktır.

Hafıza çalışmalarında pek çok farklı isimlendirme olmakla birlikte Tanpınar ve Pamuk romanlarına, özelde de bu iki yazarın romanlarında pek çok cephesiyle yer alan mekân ve mimarîye odaklanılan bu çalışmada “toplumsal hafıza” kavramı kullanılacaktır. Bu kavramı tercih sebebimiz yazarların kendi çevreleri vasıtasıyla oluşan hafızalarının yazdıkları üzerinden daha geniş çevreleri etkilemeleri ve toplumsal hafızanın çerçevelerinden kabul edilen yazılı metinler ile farklı gruplara dâhil olarak toplumsal hafızanın inşasına katkıda bulunmaları tezine dayanmaktadır. Çalışmada özellikle Halbwachs'ın toplumsal hafıza kavramı, Pierre Nora'nın hafıza mekânı kavramı ve Connerton'un modernitenin unutturma gücü tezinin mimarî üzerinde nasıl şekillendiği üzerinde durulacaktır. Hafıza kavramı pek çok farklı disiplinde pek çok farklı alanda özne olarak kabul edilerek çalışılmaktadır. Ancak bu çalışmanın çerçevesi hafızadaki mekân kavramını da dikkate alarak yalnızca mimarî ve mimarînin etkilediği unsurlarla sınırlı kalacaktır.

3.1.1 Toplumsal Hafıza, Edebiyat ve Mimarî

Toplumsal hafızayı kavramsallaştıran Halbwachs'tan itibaren alanın önde gelen isimleri hafıza pratiklerinde bireyin dışında tanımladıkları hafızalar için yazılı metinlerin öneminden bahsetmişlerdir. Yazılı metin bir anlatı olmasının yanı sıra özellikle roman

¹⁶ Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur?** s. 15.

¹⁷ A.e., s. 15.

gibi kurgusal metinlerde yazarının belleğinin bir ürünü olarak da var olur. Metinle kurulan ilişkide hem metin hem de yazarın belleğinin izleri okurun okudukları üzerinden tahayyül ettiği ve hafızasına aktardığı bir zemindir. Bu noktada toplumsal hafızanın sınırları içerisinde ortak dilin kullanılması, ortak mekânların biliniyor ya da bu mekânlarda bulunuluyor olması, daha önce anlatılar ya da pratikler vasıtasıyla deneyimlenmiş bir mekân ilişkisinin varlığı romanları okurken okurun hafızasının şekillenmesinde önemli etkiler meydana getirmektedir.

Edebiyat, kültür aktarımı ve geleceği şekillendiren bir alan olarak toplumsal hafızanın depolarından biri olarak kabul edilebilir. Edebî ürünler, ömrü insan ömrü ile sınırlı olmayan hafıza mekânları olarak, toplumsal hafızanın inşası ve sürekliliği için önemli araçlardır. Edebî eserler birbirinden etkilenen yazarların ürünleri olduğundan, yazarların yaşadıkları dönemleri ve aralarındaki ilişkiyi dikkate alarak farklı okumalar yapmaya imkân sağlamaktadır. Bu sebeple edebiyat, pek çok farklı disiplinde yapılan çalışmalarda yardımcı ve tamamlayıcı başvuru kaynağı olarak kabul edilmekte, özellikle son dönemde disiplinlerarası çalışmalarda pek çok farklı disiplinin çalışmalarına bakış açısı eklemeleri ve daha anlamlı yorumlarda bulunabilmeleri için edebî eserlerden de yararlanılmaktadır.

Edebiyatın toplumsal hafıza çalışmalarına asıl konu olması ulusçuluk ile birlikte “ulus” kavramının, hatırla(t)ma ve unut(tur)ma pratikleriyle yeniden inşa edilmesinin sonucudur. Benedict Anderson’un *Hayali Cemaatler* isimli kitabının “Hafıza ve Unutuş” başlıklı son bölümünde insan topluluklarının hayâli bir birliktelikte kendilerini millet olarak tanımlama süreçlerinde hafıza ve buna bağlı hatırlama/unutma süreçleri üzerinde durur. Anderson’a göre bilinçteki bütün köklü değişiklikler, doğaları gereği beraberlerinde tipik bazı amneziler getirirler.¹⁸ Ancak insanların da hatırlayamadıkları zamanları hatırlamak istemeleri gibi toplumlar da bu hatırlanmayan zamanlar hakkında bilgi sahibi olmak ister: “Mekânîk yeniden üretim çağının güzel çocuğu fotoğraf, aynı zamanda hem görünürdeki bir sürekliliği kaydedip hem hafızadan yitmesini vurgulayan devasa bir modern belgesel

¹⁸ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2011, s. 224.

veriler birikimi içinde yalnızca en belirgin olanıdır.”¹⁹ Tanpınar’ın da Pamuk’un da görsele duydukları ilginin geçmişi hatırlama ve keşfetme isteğiyle alakalı olduğunu düşünülebilir.

Özellikle Pamuk’un görsel sanatlara ve fotoğrafa olan ilgisinden hareketle, Pamuk’un kendi sınırlarını çizdiği mekânlarda yaptığı geziler ve fotoğraf çekimleri, sonrasında romanları üzerine çalışırken araştırıp bulduğu eski fotoğraflar hep bu hatırlama ihtiyacı çerçevesinde değerlendirilebilir. Ancak burada asıl dikkat çekilmesi gereken kısım Pamuk’un bu ilgiyi özellikle doğup büyüdüğü, sınırları oldukça dar bir alanda yoğunlaştırması İstanbul’u yazmasına karşın “kendi İstanbul’u” dışındaki İstanbul’u unutma ya da daha az görme eğiliminde olmasıdır.

Tanpınar ve Pamuk’un kurgusal eserlerinin dışında kalan eserlerinde edebî eserlerin kendi hafıza çerçevelerinin oluşmasında ne derece etkili olduğuna dair doyurucu veriler söz konusudur. Öyle ki Tanpınar *Beş Şehir* ve *Yaşadığım Gibi* başlıklı kitaplarında İstanbul’u daha iyi anlamasını ve yaşamasını sağlayan yazarlardan, şairlerden ve hatta ressamlardan sıklıkla bahseder. Pamuk da Tanpınar’ı da dâhil ettiği İstanbul’u en iyi anlatan dört yazar üzerinden İstanbul algısının nasıl şekillendiğini anlatıp buna pek çok görsel ve yazınsal materyali ekler.

Edebiyat uluslaşma sürecinde modernleşmeyle birlikte sürekli değişen pratiklerin eleştirilmesi ya da kabulünün sağlanması için oldukça elverişlidir. Bugün sosyal medyanın yerini aldığı dönemin gazete ve dergileri fikirlerin dışavurumu ve tartışmalar için oldukça önemli alanlar olarak kabul edilmektedir. Edebî türlerin içerisinde toplumsal problemleri irdeleme sürecinde en kullanışlısının roman olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Özellikle Fransa ve İngiltere’de romanın ideolojileri destekleyen, emperyal olguların nüfuzunu derinleştiren bir işlevde kullanıldığını belirten Said, romanı aynı

¹⁹ A.e., s. 225.

zamanda kapsayıcı, neredeyse ansiklopedik bir kültürel biçim olarak tanımlar.²⁰

Türk edebiyatı ekseninden baktığımızda şiirden romana doğru değişen yönelim modernleşme ile birlikte daha da belirginleşmiş, roman 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kültür ve edebiyattaki değişimi hem aksettiren hem de hızlandıran bir tür hâline gelmiştir. Bireyin uyanışı ve sosyo-kültürel dönüşümle Türk edebiyatının bir parçası hâline gelen romanın serüveni çeviri eserlerle başlayıp devam eder. Tanpınar, “Halid Ziya’ya kadar, romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz olmadığını, hepsinin roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlar olduğunu” belirtir.²¹ Türk edebiyatına oldukça geç dâhil olan roman türü pek çok farklı kavramın incelenmesi açısından kaynak olarak kullanılmış, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla yaşanan pek çok değişiklik ve farklılaşma romanlara da yansımıştır. Bugün değişen araştırma tekniklerinin de etkisiyle farklı disiplinler edebiyatı ve özellikle bir anlatı olarak romanı tarihsel süreci takip ve tahlil etme noktasında önemli bir kaynak olarak öne çıkartmaktadır.

Yazarın ve döneminin dünyasından pek çok şey söyleyen roman hafıza çalışmalarında sözlü tarih ile birlikte yazarın söyledikleri ve söyledikleri ekseninde hafıza çalışmalarında en fazla etki sağlayabilecek alanlardan biri olarak kabul edilebilir. Mimarî de ömrü insan ömründen daha uzun ve insan hayatına doğrudan etkisi olan eşsiz konumuyla tıpkı yazılı eserler gibi toplumsal hafızanın çerçevelerinden birini oluşturur. Mekân, toplumsal hafızanın mutlak şartı olarak belirlenirken mimarî öğeler de mekânın içindeki varlıkları ve insanla olan özel iletişimleriyle hafıza mekânı olarak yer alırlar. Mimarînin hafıza mekânı olarak kabulünde öncelikle küçük ölçekte içinde yaşanan mimarî, bir adım daha öteye geçerek mahalleyi de içine alan ve farklı elemanların eklenebileceği mekân ve en son basamakta da anıtsal ve tarihî mimarî diyebileceğimiz hikâyeleri olan ve kendilerini yakınında olmasak bile tahayyül edebileceğimiz imgelerle hafızamızda var olan, yeni verilerle sürekli yeniden şekillendirebildiğimiz, bu şekillendirmeye yaşadığımız ve

²⁰ Edwad Said, **Kültür ve Emperyalizm**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Hil Yayınları, 2004, s. 127.

²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 289.

deneyimlediğimiz mimarîden çok daha açık olan bir mimarî olmak üzere üç farklı başlık değerlendirilebilir.

Mimarînin bir tanık olarak hafıza ile ilişkisine hafıza çalışmalarında sıklıkla yer verilmektedir. Toplumsal hafızanın devamı için gerekli tanıklık mimarî yoluyla kurulabildiğinden mekânın mimarî üzerinden detaylı tarifi ve tasviri hafızanın devamlılığını sağlama noktasında önemlidir. Pek çok tarihî yapı ile karşılaşıldığında hissedilen, tarihin izini sürme isteği ile burada “daha önceleri nasıl bir hayat vardı?” ya da “insanlar neler yapardı?” sorularının kaynağı tanıklığından emin olunan mimarînin hâlâ orada bulunması, yok olmamış olmasıdır. Mimarînin ortadan kalktığı durumda ise bu soruların sorulması mümkün olmayacaktır.

Anıtsal ve tarihî mimarî gerek fotoğraflar ve filmler gibi görsel materyaller yoluyla gerekse sözlü ve yazılı anlatılar yoluyla hafızada sürekli yeniden oluşturulur ve imgeleştirilir. Sultanahmet Camii, Boğaz Köprüsü İstanbul’a hiç gelmemiş ama Türkiye’de yaşayan insanların hemen hepsi için bir anlam ifade etmekte, aslına benzemese de hafızalarında bir imge ile eşleştirilmiş hâlde bulunmaktadır. Bu imgenin gelişmesi, değişmesi ve yapılanmasında ise görsel malzeme kadar yazılı malzemenin de etkisi vardır.

Çift katmanlı bir anlatı olarak kabul edebileceğimiz mimarînin romanlar üzerinden aktarımının toplumsal hafıza ekseninde değerlendirilmesi durumu ise aslında oldukça farklı yerlerden beslenen, öznesi ve nesnesi çeşitlenen bir okuma alanıdır. Burada öncelikli olarak yazarın kendi hafızası üzerinden oluşturduğu, deneyimlediği şehirler ve mimarî unsurların kurgu içerisindeki aktarımı, kurgu içerisinde bu mimarî unsurların kazandıkları anlamlar ve okuyucunun romanı okuyarak mimarîyi yeniden tahayyül etmesi ya da üretmesi süreci oldukça katmanlı ancak sonucu dikkate alındığında toplumsal hafızanın devamı ve nasıl inşa edildiği sorularına cevap bulma noktasında önemlidir.

Mekânların hafızayı harekete geçirdiği, insanların özellikle tanıdıkları bir mekâna girdiklerinde hafızalarının daha iyi çalıştığı dikkate alındığında mekân, mekânı oluşturan

dış cephe yani mimarî ile hafıza arasında güçlü bir ilişkiden söz edilmelidir. Bu genel bilgilerden hareketle şehirlerdeki mimarî unsurlar, mimarîdeki değişim ve mimarînin gündelik hayatta kullanımındaki farklılıklar, romanlar üzerinden okunmaya başlandığında karşımıza bugünden baktığımızda göremeyeceğimiz ya da algımızın oldukça farklı olacağı bir çerçeve ortaya çıkmaktadır.

Roman, yazıya geçirilmiş bir anlatı olarak, yazıldığı zaman ve sonrası için okunabilirliğinin sürekliliği bakımından hafızanın taşınması noktasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Romancının, gerçeklik iddiasında bulunmasa bile yazdıklarının büyük kısmının kendi hafızası üzerinden şekillendiğini söyleyebiliriz. Bu durumda küçük değişiklikler olsa bile -ki bu değişiklikleri de bilerek yaptığını düşünürsek mimarî üzerinde kastî bir değiştirme dönüştürme işleminden bahsetmeliyiz- yazarın hafızasında şekillenen her şey; duyduğu, gördüğü, izlediği şeyler toplamıdır. Romanlar için seçilmiş mekânlar romancının kurgusunda karakterleriyle uyuşan, konuyu besleyen bir özellikte olmalıdır. Bu nedenle bu seçilmiş mekân, mimarî ve yapılar bütünü hatırlanması ve hatırlatılması gerekenler listesinde yer alacaktır.

3.1.2 Kurgu ile Gerçek Zaman Arasında Hafıza: Otobiyografik Etkiler

Hafızamızdaki her şey olayların akış yönüne doğru yani geçmişten şimdiye doğru bir hareketle hatırlanır. Hafıza çalışmalarında yer alan bir zamana ve mekâna bağlı olma şartı, romandaki mimarî üzerine odaklanan bu çalışmada mekânsal anlamda incelenmektedir. Ancak izi sürülen hafıza, mekânlarının zamansal sınırlarının da çizilebilmesi açısından Tanpınar ve Pamuk'un yaşamları ile romanlarındaki zamanın hangi noktalarda kesiştiğinin ve hatırlamak ya da hatırlatmak için seçtikleri dönemlerin ne gibi özelliklere sahip olduğunun bilinmesi çalışmanın daha anlaşılır olması açısından öncelikli olarak ele alınacaktır.

Tanpınar 1901 yılında doğar, romanlarında geriye dönük anlatım tekniğini kullanır ve buna bağlı olarak hatırlar ve hatırlatır. *Mahur Beste* “şimdi” ile başlayıp geriye döner,

Huzur yine “bir sene öncesi”nin hatıralarına dalar, *Sahnenin Dışındakiler*’de geriye dönüş “Cemal’in çocukluğu”nadır, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde “Hayri İrdal’ın trajikomik hayat hikâyesi”ne dönülür, *Aydaki Kadın*’da ise kurgu “şimdi”de seyrederken geriye dönük anlatılarla geçmiş kullanılır.

Bu geriye dönüşler içinde en eskiye gidiş *Mahur Beste*’de Behçet Bey ile olur. Behçet Bey hikâyesini Tanpınar’a (yazara) anlatıp bunun bir roman hâline getirilmesine karar verdiğinde yetmiş beş yaşındadır ve kurgudaki zaman kurgunun yapıldığı gerçek zamanla örtüşür. Behçet Bey’in gençliğini ve evliliğini anlattığı kısımlarda ise okuduğumuz İstanbul 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı İstanbul’udur. Bu dönem Tanpınar’ın tanık olmadığı ancak dinlediği ve okuduğu bir zaman dilimine tekabül eder. Bu durumda Tanpınar’ın tahayyülündeki dönem İstanbul’unu kurgusunda kullandığı ve okuruna ilettiğini söyleyebiliriz. *Huzur*, Tanpınar’ın diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında çerçevesi bakımından en dar anlatıya sahip romandır. Mümtaz’ın babasının öldürülüşü ve annesiyle yaptığı yolculuk dışında çocukluğuna dönük bir anlatımla karşılaşmayız. *Yaşadığım Gibi*’de anlattığı çocukluk anılarından bazı parçaları *Huzur*’da da bulmak mümkündür. Bu kısım dışında *Huzur* yalnız bir sene geriye dönerek özellikle mimarîde oldukça detaylı bir anlatımla Mümtaz ile Nuran’ın aşkını ele alır. *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal belki de zaman aralığı olarak Tanpınar’ın yaşadığı zamana en yakın olan karakterdir. Ayrıca Cemal’in Şehzadebaşı’ndaki Elâgöz Mehmet Efendi Camii’nin bulunduğu sokaktaki hatıraları da Tanpınar’ın bireysel hafızasını en yoğun kullandığı ve vurguladığı romanının bu roman olduğu yönündeki düşünceleri kuvvetlendirmektedir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal’ın doğum tarihi 1893 olarak verilmiştir. Anlatının ilk iki bölümü, Hayri İrdal’ın yirmili yaşlarında başlayan hikâyesine yoğunlaşır. 1910’lara tekabül eden bu zaman Tanpınar’ın da yaşadığı bir dönemdir. *Aydaki Kadın*’da Selim’in çocukluk dönemi de yaklaşık olarak Tanpınar’ın çocukluk zamanıyla yakınlık gösterir.

Pamuk’un doğum tarihi ise Tanpınar’dan yarım asır sonra 1952’dedir. Pamuk, zaman açısından çok daha hareketli bir aralık seçer. Mekân olarak oldukça hareketsiz olmasının

tersine zaman aralığı oldukça hareketli ve geniştir. Pamuk, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nı 1982'de yayımlar. Cevdet Bey'in hayatını anlatmaya başladığı yıl ise nişanlandığı sene olan 1905'tir. Pamuk, Cumhuriyet Türkiye'sinde, savaş sonrası doğan ve varlıklı bir aileye mensup bir birey olarak aslında İstanbul'un belirli bir kısmıyla daha ilgili olmuştur diyebiliriz. Zira Cevdet Bey her ne kadar çocukluğunu Fatih'te geçirmiş olsa da bu semti bir an önce kaçıp kurtulmak istediği bir mekândan öte görmez, anlatmaz. Onun için yaşanabilecek ve kendisine yeni bir hayat sunabilecek yer Nişantaşı'dır. Cevdet Bey'in doğum tarihinin 1868 olduğunu ve bu itibarla Behçet Bey (1870) ile iki yıllık farkla akran olduklarını da belirtmek daha iyi değerlendirme yapılabilmesi açısından gereklidir. Zira aynı yıllarda yaşamalarına rağmen iki karakteri çevreleyen İstanbul ve buna bağlı olaylar birbirinden oldukça farklı bir seyir izlemektedir. *Sessiz Ev*'de Pamuk yine geriye dönük bir anlatı tercih eder ve 1906'da yapılan evlilikten itibaren Darvinoğlu ailesini anlatır. Pamuk, *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* ile çok daha geriye giderek 17. yüzyıl İstanbul'unu anlatır. *Veba Geceleri*'nde 1901'de yaşanan veba salgınını hayali bir ada olan Minger Adası merkezinde ele alır ve 1901'den bugüne doğru bir zamansal akış izler. Bu ada Pamuk'un zihninde üretilmiş ve haritaları, sokak isimleri ve yapılarıyla çalışılmış bir mekândır. Pamuk'un kendi değişimiyle sevdiği mekânlardan parçalar eklediği Minger Adası bir anlamda Pamuk'un hafızasının ürünüdür. Geriye kalan altı romanda ise anlatının zamanı 1970'ler ile 2000'ler arasında seyreder. Bu romanlar, Pamuk'un izlenim ve hafızasının en fazla romana dâhil olabildiği kurgulardır. *Kar* romanı için ise farklı bir şehri mekân olarak seçen Pamuk, bu romanı yazabilmek için Frankfurt ve Kars'a yaptığı ziyaretlerle önce kendi hafıza dünyasını oluşturup daha sonra anlatısının hafızasını oluşturma yolunu seçmiştir.

Roman zamanlarını genel olarak değerlendirdiğimizde romanlardaki kurgusal zaman aralığının Tanpınar için 1900'ler ile 1950'ler, Pamuk için ise 1900'ler ile 2000'ler aralığında seyrettiğini söylemek doğru olacaktır. Buradan hareketle Tanpınar'ın kurgu için seçtiği zaman aralığı ve mekânlar dikkate alındığında kendi hafızası, şahit oldukları, gözlemledikleri üzerinde kaldığını; Pamuk'un ise deneyimlerinin yanında okudukları, duydukları ve hayâl ettikleriyle bir geçmiş kurgusu yaptığını, her iki yazarın da kendi

şimdilerinden hareketle geçmişî yeniden inşa ettiklerini söyleyebiliriz.

3.2 Yazarın Hafızasının Romandaki Aksi

Roman kurgu olmakla birlikte yazarının muhayyilesindekiler kadar, hafızasında var olanlarla şekillenir. Bu bakımdan romanda var olan mekânların yazarın hafıza yolu ile çağırdığı ve seçtiği yerler olması sıklıkla rastlanan bir durumdur. Romanların yazılı bir metin olarak hafızayı yansıtır ve sürdürme gücüne sahip oldukları göz önünde bulundurulduğunda yazarların kurguları için kullandıkları mekânı ve mimarîyi öz yaşamlarıyla birlikte okumak edebî değerlendirmeler açısından yeni ufuklar açacak, dönemin okumasını yapmayı kolaylaştıracak ve geçmişî şimdi ile bağlayabilecek grubu eser üzerinden kurmuş olacaktır.

Tanpınar'ın romanlarının tamamı değerlendirildiğinde tekrarlanan mekânın Şehzadebaşı olduğu ve özellikle Elâgöz Mehmet Efendi Camii üzerinde durulduğu dikkat çeker. Tanpınar, İstanbul'da yaşadığı zaman dilimi dikkate alındığında 1942 yılında Narmanlı Han'daki odasına taşınana kadar -babasının işi sebebiyle Anadolu'da geçirdiği yıllar ve öğretmenlik yaptığı zaman aralığı dışında- Şehzadebaşı'nda yaşamıştır. Bu tarihten sonra yaşadığı semt ve mimarîler göz önünde bulundurulduğunda ise Tanpınar'ın mekân bağlamında romanlarına aktardığı güçlü bir yapı yoktur.

Pamuk ise romanlarında semt seçimi ile mekânı kendi yaşamıyla doğrudan ilişkilendirmeyi oldukça kolaylaştırır. Ancak bunun yanısıra Alâaddin'in Dükkânı, Teşvikiye Camii ve İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkılla binası romanlarında tekrarlanan ve roman kurgusu içinde önemli yapılar olarak dikkat çeker. Pamuk'un İstanbul'da bulunduğu süre boyunca yaşadığı ve yaşamaya devam ettiği Nişantaşı, 20. yüzyılı kapsayan romanlarının tamamında mutlaka mekân olarak tercih edilmiştir. Öyle ki romanın kurgusu İstanbul dışında olsa bile karakterlerden biri ya da birkaçı Nişantaşı'nda büyümüştür.

3.2.1 Şehzadebaşı ve Elâgöz Mehmet Efendi Camii

Tanpınar yazar olmanın yanı sıra İstanbul'u mimarî açıdan oldukça derin şekilde inceleyip yorumlamış bir entelektüeldir. Mimarlık eğitimi almamış olmasına rağmen Tanpınar'ın kendi döneminden öncesi ile ilgili yazdıkları ve yaşadığı dönem üzerine yaptığı değerlendirmeler mimarlık tarihi çalışanlar için de oldukça önemli detaylar ve yorumlar içermektedir. Avrupa'da bulunduğu yıllar içinde pek çok Avrupa kentini ziyaret eden ve Batı mimarîsi hakkında da bilgi sahibi olan Tanpınar'ın mimarî birikimi eserlerine de yansır. Selçuklu ve Osmanlı mimarîsini de yakından gözlemleyen ve mimarînin bir sanat olarak önemine değinen Tanpınar 1951 yılında kabul edilen bir yasa ile kurulan Gayrimenkul Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu üyeliği de yapmıştır.²²

Tanpınar'ın hafızasının izini sürerken çocukluğundan itibaren pek çok şehir değiştirdiğini, çalışma hayatında da farklı şehirlerde görev yaptığını akılda tutmak gerekecektir. Bu durum, İstanbul'da doğmakla birlikte tüm hatıralarını aynı mekân üzerinde biriktirmiş olmaması, bu durumun farklı mekânları da görerek bir karşılaştırma yapma imkânı sunması ve Tanpınar'ın İstanbul'a duyulan hasreti çocuk yaştan, henüz kendisi hissetmeden başkalarının hasretinde görmüş olması İstanbul ile arasındaki önemli bağın temellerinden sayılabilir.

Beş Şehir'in İstanbul kısmı böyle bir hasretin hikâyesi ile başlar:

“Çocukluğumda, bir Arabistan şehrinde ihtiyar bir kadın tanımiştık. Sık sık hastalanır, humma başlar başlamaz İstanbul sularını sayıklardı.

-Çırçır Karakulak, Şifa Suyu, Hünkar Suyu, Taşdelen, Sırmakeş...

Adeta bir kurşun peltesi gibi ağırlaşan dilinin altında ve gergin, kuru dudaklarının arasında bu kelimeler ezildikçe fersiz gözleri canlanır, bütün yüzüne bizin duymadığımız bir şeyler dinliyormuş gibi bir dikkat gelir, yanaklarının çukuru sanki bu dikkatle dolardı. Bir gün damadı babama:

-Bu onun ilaîci, tılsımı gibi bir şey... Onları sayıklayınca iyileşiyor, demişti.”²³

İstanbul'dan uzakta olan ve hastayken ağrılarını ancak hafızasındaki İstanbul suları ile

²² M. Orhan Okay, “Tanpınar, Ahmet Hamdi”, **İslam Ansiklopedisi**, C. 39, 2010, s. 567-570, s. 567.

²³ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 116.

teskin edebilen bu yaşlı kadın Tanpınar'ın hafıza ve mekân ilişkisiyle ilgili fikirlerinin temelini oluşmasında etkili olmuştur. Tanpınar da romanlarında geçmişteki iyi hatıraları hatırlayarak kendini iyi hissedilen karakterler inşa etmiştir.

Resmî evraklara göre Tanpınar, 23 Haziran 1901'de İstanbul'da Şehzadebaşı'ndaki evlerinde doğar. Çocukluğu İstanbul'a dönüşleri de içine alan bir seyahatler silsilesi içinde geçer. Öyle ki çocukluk ve gençlik zamanları Ergani, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya'da geçirir. Darülfünun'daki eğitimini tamamladıktan sonra da öğretmen olarak Erzurum, Konya ve Ankara'da bulunur. Tanpınar'ın İstanbul'a dönüşü 1932 yılında yazar otuz bir yaşındayken olur. Ancak, gerek çocukluk ve gençlik yıllarında İstanbul'la ilgili dinlediği hikâyeler ve gördüklerinin gerek Darülfünun'da özellikle hocası Yahya Kemal ile konuşmaları ve gezilerinin Tanpınar'ın İstanbul tahayyülünde önemli etkileri olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Tanpınar'ın yazılarında Kerkük'te yaşadıkları eve kadar “ev” imgesinin detaylı bir anlatımı ya da karşılığı yoktur. Ancak Kerkük'te kaldıkları üç evin de gerek mimarî detaylarını gerek ev içindeki iletişimi ve ev halkını anlatmıştır. Tanpınar'ın romanlarına sahne olan ve çocukluğunun bir kısmı ile gençlik yıllarının geçtiğini bildiğimiz Şehzadebaşı'ndaki evi ve mahallesi hakkında detaylı bir bilgi mevcut değildir. Bu mahalle günümüze de ulaşamamıştır. Düz yazılarında, günlüklerinde bulunmayan bu detayları kullandığı romanlarında mekân olarak bu adresi kurgulamakta ve birkaç değişiklik (Elâgöz Mehmet Efendi Camii'nin isminde olduğu gibi) bu mahalleyi okuyucusuna aktarmaktadır. Bu bakımdan, Tanpınar romanlarını yazdığı Narmanlı Han'daki odasında otururken Behçet Bey, Mümtaz, Cemal, Hayri İrdal Şehzadebaşı'ndadır ve hemen hepsinde hatıralarına dönüş ve daha eskiyi hatırlama dikkat çekicidir.

Tanpınar'ın çocukluğunu geçirdiği, daha sonra aile bireylerinin yaşamaya devam ettiği semt Şehzadebaşı'dır. Romanlarındaki kurgusal dünyada da Tanpınar hafızasını takip etmekte ve hafıza mekânı olarak belirlediği şeyleri tekrarlayarak kullanmaktadır. Tanpınar'ın mekânı muhayyilede oluşturma tecrübesi ve bunu yaparken dayandığı

kaynaklar Tanpınar'ın hafızasının çerçevelerini belirlemek ve bunun romanlarındaki kurguyla nasıl birleştiğini görebilmek açısından dikkate değer bir noktadır. Tanpınar'ın yazısında bahse konu olan dönemin görsel evrak sayısı bakımından pek sınırlı olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda bu muhayyilenin dinledikleri ve okudukları üzerine kurulduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

Tanpınar hafıza ve zaman üzerine değerlendirmesini şehirler üzerinden yaparak, bir şehrin hayâlimizde insandan insana değiştiği gibi nesilden nesle de değiştiğini belirtir. Tanpınar'ın şehrin nesilden nesle değiştiği düşüncesinin esasî siyasî olaylar çerçevesinde mekânı anlamlandırmadaki farklılıklar şeklinde yorumlanmalıdır. Zira Tanpınar 15. yüzyıldan itibaren İstanbul'un hangi çehrelere büründüğünü şu şekilde açıklar:

“XV. asır başlarında Üsküdar'da, Anadoluhisarı'nda oturan dedelerimiz İstanbul'a sadece fethedilecek bir ülke gibi bakıyorlar ve Sultantepe'sinden, Çamlıca'dan seyrettikleri İstanbul akşamlarında şark kayserlerinin er geç bir ganimet gibi paylaşacakları hazinelerini seyrediyorlardı. Buna mukabil fetihten sonrakiler için İstanbul bütün imparatorluğun ve Müslüman dünyasının gururu idi. Onunla övünüyorlar, güzelliklerini övüyorlar, her gün yeni bir âbide ile süslüyorlardı. O güzelleştikçe, kendilerini sihirli bir aynadan seyrederek gibi güzel ve asil buluyorlardı.”²⁴

Ancak Tanpınar kendi zamanına geldiğinde artık bu görüntünün çok daha farklı bir hâl aldığını da ekler. Bu durumda Tanpınar'ın yazdıklarından hareketle 2020 İstanbul'undan baktığımızda aradan geçen yetmiş seneden fazla zamanı da dikkate alarak artık İstanbul'un Tanpınar'ın zamanındaki çehresinden de sıyrılmış bambaşka bir ifadeye ve anlama bürünmüş olduğunu söyleyebiliriz. Tanpınar, yazısına gelecek tahayyülü ile devam etseydi muhtemelen onun yetmiş sene sonrası için İstanbul'un çehresi ile ilgili söyleyecekleri de başta değişim üzerinden kurgulanacaktı.

Tanpınar, Baudelaire'den örnekler vererek ele aldığı değişimi Paris örneğiyle aktarır. Değişimin modernleşmeyle birlikte olması gereken doğal bir süreç olduğunu Paris ve Londra örnekleri üzerinden ele almakla birlikte İstanbul'daki değişimin böyle bir seyir izlemediğini

²⁴ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 117.

vurgular:

“İstanbul böyle değişmedi, 1908 ile 1923 arasındaki on beş yılda o eski hüviyetinden tamamıyla çıktı. Meşrutiyet inkılâbı, üç büyük muharebe, birbiri üstüne bir yığın küçük büyük yangın, malî buhranlar; imparatorluğun tasfiyesi, yüz yıldır eşiğinde başımızı kaşıyarak durduğumuz bir medeniyeti nihayet 1923’te olduğu gibi kabullenmemiz onun eski hüviyetini tamamıyla giderdi.”²⁵

Bu noktada Tanpınar’ın bu çözülüşten kasti Connerton’un nasıl unuttuğumuzla ilgili değerlendirmeleriyle de ortak bir zemine sahiptir ve bu şekilde bir okuma yapılması da mümkündür.

Tanpınar, kendisini bir Şehzadebaşı olarak tanımlar. Romanlarının tamamında yaşadığı yerlerden izler bulunur. 1942 yılından itibaren Beyoğlu’nda Narmanlı Han’da, bir süre Cihangir’de ve son olarak da Gümüşsuyu’nda yaşar ve yazar. Tanpınar’ın romanlarında izini sürebileceğimiz asıl mimarî Elâgöz Mehmet Efendi Camii ve etrafı üzerinden kurguladığı ve bugün hiçbir unsurunu görme imkânımızın kalmadığı mahalle ile İstanbul’un tarihî dokusunu oluşturan camiler, saraylar, köşkler ve çeşmelerdir.

Kayıtlarda ismi Karagöz Mehmet Efendi Camii olarak geçen ve Tanpınar’ın Şehzadebaşı’ndaki evinin adresiyle aynı sokakta olduğu bilinen cami Tanpınar’ın romanlarında özellikle geriye dönük anlatılarda önemli bir yere sahiptir. *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarında İhsan’ın evi ile Cemal’in evi aynı mahallededir ve mahallenin en önemli yapısı camidir.

Huzur romanında cami Mümtaz’ın hafızasını da harekete geçirebilen bir unsurdur. Mümtaz evden çıktığında, “... sokağı adeta uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyre(der). Evin karşısındaki caminin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oyn(ar).”²⁶ ya da üst kata oturup pencereden baktığında “Karşıda bütün çocukluğunun şahidi olan Elâgöz Mehmet Efendi Camii’nin kurşunsuz kubbesi üstünde tesadüfün bir cilvesi olarak biten bir servi dalı, adeta bu Müslüman mabedin

²⁵ A.e., s.121-122.

²⁶ Tanpınar, **Huzur**, s. 20.

mazisi üstünden ölüme ve hayata beraberce gül(er).”²⁷ Edebiyat Fakültesinde doktora tezini yazan Mümtaz için Elâgöz Mehmet Efendi’nin kimliği çözülmesi gereken bir muammadır ancak roman boyunca bununla ilgilenemez. “... ‘Elâgöz Mehmet Efendi...’ diye düşündü. ‘Hâlâ şu adamın kim olduğunu öğreneceğim!..’ Eyüp’te bir camii daha vardı ve türbesi oradaydı. Fakat vakfiyeyi bulabilecek miydi?”²⁸

Sahnenin Dışındakiler’de ise Cemal’in çocukluk anılarının dayanağı olan cami çok daha detaylı şekilde anlatılır. *Huzur*’da İhsan’ın hastalığı, Nuran’ı kaybetmenin acısı ve savaşın patlak vermesi ile ilgili endişeler çerçevesinde işlenen cami Cemal’in Sabiha ile çocukluk yıllarını hatırlamasını sağlayan cami ile aynı oranda detaylandırılmamıştır.

Sahnenin Dışındakiler’in ilk kısmı “Mahalle ve Ev”dir. Bu kısımda Cemal’in Sinop’tan İstanbul’a döndükten sonra hatırladığı mahalle ile 1920 Eylül’ünde mahalleye yeniden geldiğinde gördüklerinin bir karşılaştırması sunulur. Bu zaman zarfında gerçekleşen değişim ve dönüşüm ayrıntılı şekilde verilir. Bu kısımda mahalle ve konaklar hakkında bu kadar ayrıntılı bilgi verilmesinin bir nedeni de Tanpınar’ın mekân olarak kendisinin de yakından bildiği ve tanıdığı, çocukluğunda yaşadığı mahalleyi seçmiş olmasıdır. Mahalledeki yapılar ve en önemlisi Elâgöz Mehmet Efendi Camii yazarın ve Cemal’in hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Cemal evini ve mahallesini oldukça detaylı anlatır:

“Evimiz Şehzadebaşı ile Horhor arasında yukarıda camiinden bahsettiğim Elâgöz Mehmetefendi mahallesindeydi. Bu mahalle caminin etrafına toplanmış beş sokakla onların açıldığı bir tramvay caddesine muvazi ve oldukça geniş, öbürü Aksaray tarafında onun karşılığı, fakat kargacık burgacık iki sokaktan ibaretti. Dört evliyamız, camiden başka bir mescidimiz, biri Lale devrinden diğeri biraz daha evvelden kalma iki medreseimiz, birinin içinde ‘Yeşil Tulumba’ adı verilen bir de soğuk su kuyusu bulunan birkaç küçük mezarlığımız vardı. Bu yeşil tulumbanın önünden biraz aşağı inildi mi Ağayokuşu’na ve Şirvanîzade’nin Ekşi Karadut mahallesindeki konağının bulunduğu arsaya inilirdi. Mahallenin tramvay caddesine bakan tarafında Hamamizade İsmail Efendi’nin babasının kiralamış olduğu hamam

²⁷ A.e., s. 356.

²⁸ A.e., s. 21.

vardı.”²⁹

Jacques Pervititch tarafından Türkiye Sigortacılar Daire-i Merkeziye’si adına 1934-36 yılları arasında hazırlanmış olan haritanın 37. paftası Tanpınar’ın kaleme aldığı mahalleyi göstermektedir. (Bkz. Resim 3.1 ve 3.2) Şehzadebaşı ile Horhor arasını gösteren bu haritada Karagöz Camisi sol üst kısımda kalmaktadır. Tanpınar’ın kayıtlarda Karagöz Mahallesi, Camii-i Şerif sokağı 36 Numara olarak geçen adresi de haritada yer almaktadır. Tanpınar’ın kurgu metinlerinde Elâgöz Mehmet Efendi olarak geçen Muhtesip Karagöz Camii 1480’li yıllarda Muhtesip Mehmet Bey tarafından inşa ettirilmiş bir yapıdır. Zamanla kullanılmaz hale gelen mescid 1930 yılında ibadete kapatılmış, 1953 yılında kilisenin arkeoloji kazılarının yapılabilmesi için tamamen yıktırılmıştır.³⁰

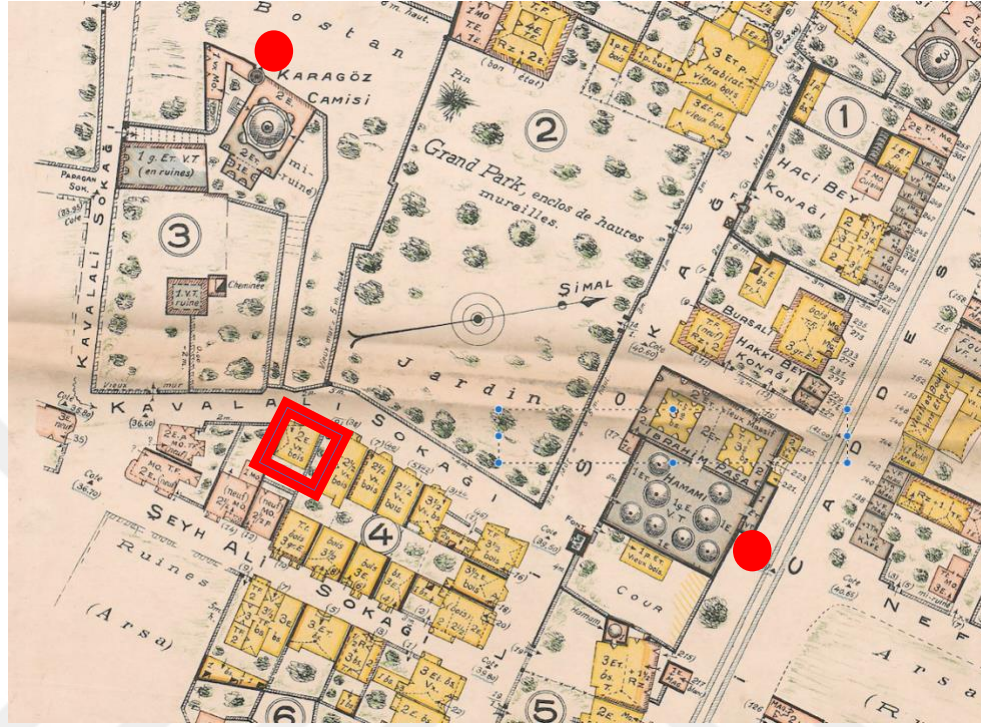
İstanbul’un Kaybolan Kültür Varlıkları isimli çalışmada ise Karagöz Camii’nin 1921 yılında meydana gelen bir yangında yandığı ve kubbesinin kurşunlarının tamir edilmemesi yüzünden harap olduğu, 1935 yılında ise tamamen yıktırıldığı belirtilmektedir.³¹ İki tarihte tutarsızlık olmakla birlikte 1950 yılında tefrika edilen *Sahnenin Dışındakiler* romanında caminin yıkıldığı bilgisi verilmektedir. Romanda 1920 yılında Cemal İstanbul’a geldiğinde caminin harap halinden daha sonra da yıkılıp yol olduğundan bahseder.³²

²⁹ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 14.

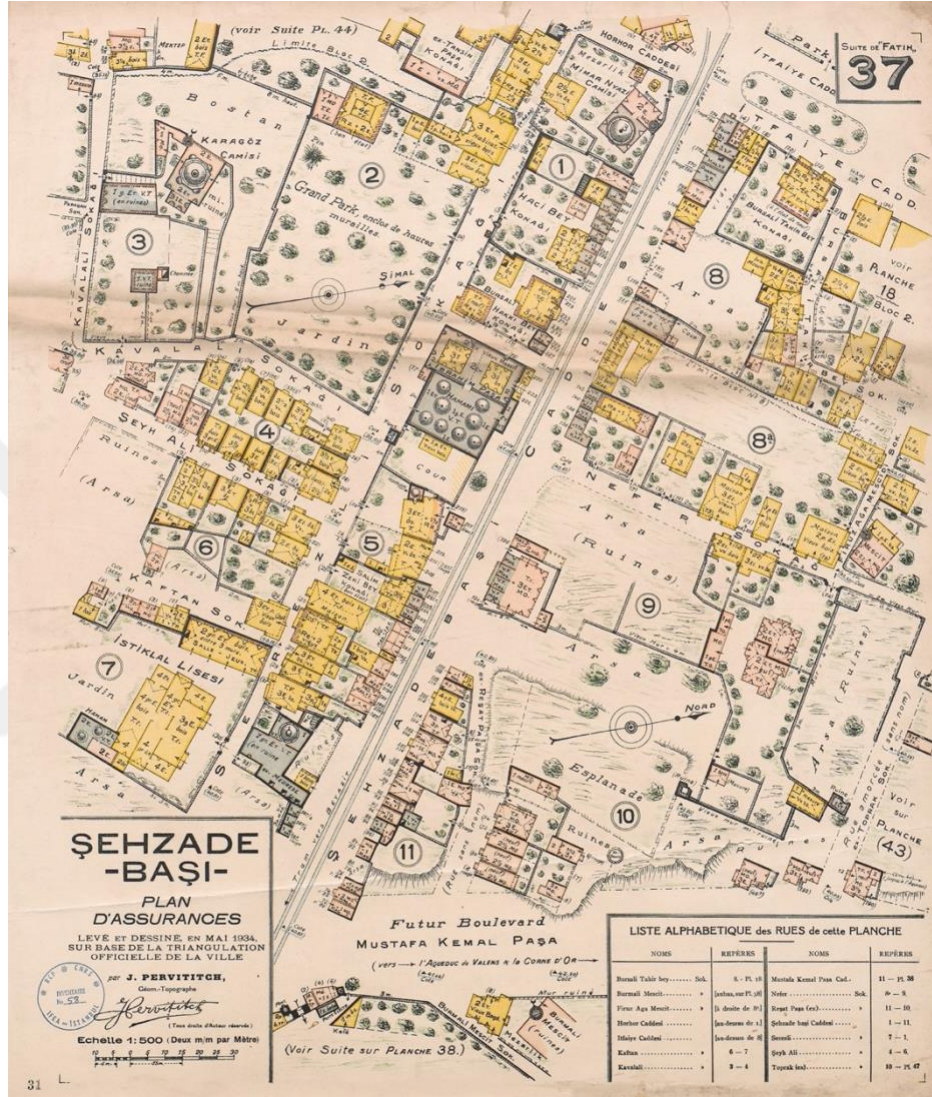
³⁰ İstanbul Çevre Kültür ve Tarihi Eserlerini Koruma Derneği, Saraçhane Karagöz Mescidi, (<http://isted.org.tr/ihtyasini-bekleyen-eserler/sarachane-karagoz-mescidi/detay>, erişim tarihi: 03.10.2021)

³¹ *İstanbul’un Kaybolan Kültür Varlıkları*, İstanbul Büyük Şehir Belediyesi, İstanbul, 2015, s. 56.

³² Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 12.



Resim 3. 1: Şehzadebaşı (Detay) - 1934-36 - Pervititch Haritası (SALT Arşiv)



Resim 3. 2: Şehzadebaşı – 1934-36 - Pervititch Haritası (SALT Arşiv)

Sahnenin Dışındakiler'de cami, yalnız cami değil Cemal'in çocukluğunu hatırlaması için bir hafıza mekânıdır. Cami ile ilgili teferruatlı açıklamalar yapılır ve caminin yapıldığı zamandan itibaren nasıl bir tarihsel süreçten geçtiği anlatılır. Cemal evinin konumunu en ince ayrıntısına kadar verir. Mahalledeki diğer yapılar hakkında da bilgiler aktarır. Daha sonra da İstanbul mahalleleri ile ilgili genel bir açıklamaya geçer:

“İşte Elâgöz Mehmet Efendi Camii, benim yalnız dört devresini saydığım bu içtimâî jeolojinin her şeyi ve bütün hayatı etrafında toplayan merkeziydi. O, bu hayatı hem aşağı yukarı tanzim eder, hem de onun tesiri altında kalırdı. Etrafında olup bitenlerden hissesini, hareketin şiddetine ve mahiyetine göre alırdı.”³³

Caminin hafızası üzerinden de anlatı kurup mimarîyi toplumsal hafızanın bir parçası olarak kullanır. Caminin Aziz devri paşaları zamanında pırıl pırıl olduğunu belirttikten sonra zamanla ancak yardımlarla ayakta kalabilen bir hâle geldiğini de söyler. Caminin gerek bir yapı unsuru gerekse Müslümanların günün beş vakti toplanıp ibadet ettikleri bir mekân olarak merkezî gücü önemlidir.



Resim 3. 3: Karagöz Mescidi (İstanbul Çevre Kültür ve Tarihi Eserleri Koruma Derneği)

³³ A.e., s. 21.



Resim 3. 4: Karagöz Mescidi’nin minaresi zamanla yıkılmıştır. (İstanbul Çevre Kültür ve Tarihi Eserleri Koruma Derneği)

Tanpınar’ın Cemal’in ağzından verdiği ayrıntılar da cami ile evin Tanpınar’ın kendi mahallesinden olduğunu kanıtlar niteliktedir. Evi 36 numarada olan Tanpınar’ın evden çıktığında camiye karşısında bulması beklenir. “Caminin iki kapısı vardı. Biri bizim evin tam karşısında idi. Buradan -bütün mahalleli için olduğu gibi- benim çocukluğuma girilirdi. Çünkü bu kapıdan asıl camiye giden yolun etrafındaki ağaçlar, bizi bir sadık lala gibi senelerce sırtlarında taşıdılar.”³⁴ Mimarînin hafızayla ilişkisi açısından Elâgöz Mehmet Efendi Camii tarifsiz bir örnektir. Bu cami hem Tanpınar için hem Cemal için, hem de Tanpınar’ın tabiriyle tüm mahalleli için çocukluklarıyla ilişkilendirilebilecek gerçek bir hafıza mekânıdır.

Sahnenin Dışındakiler kurgu zamanı olarak Cumhuriyet öncesine tekabül etmektedir ve Cemal Tıbbiye’ye kayıt olmak için geldiğinde caminin yıkıldığını görür. Ancak, sonraki sayfalarda mahalleyi dolaşp, kiracılarını ziyaret ettikten sonra camiye görüp Sabiha ile

³⁴ A.e., s. 21.

burada çok hatıraları olması sebebiyle içine girmek ister.

“Kapının biraz ilerisinde başımı kaldırıp camiye baktım. Kurşun kubbesi, üzerinden bir eldiven gibi sıyrılıp alınmıştı. Fakat bahçe kapısının üstünden incir ağacı, çocukluğumdaki gibi meyva yüklü dallarını sarkıtıyordu. Biraz uzakta ceviz ağacı manzarayı kapatıyordu. Yarabbim, gök ne kadar güzeldi... İlk önce Sabiha ile o kadar hatıramız olan camiye girmek istedim...”³⁵

Tanpınar için bir hafıza mekânı olan bu caminin cismî varlığının ortadan kalkması, yıkılması, yok olması, mazi ile bağın bir ölçüde zayıflaması anlamına gelebileceği gibi caminin roman kurgularında sürekli kullanılması yazarın gözünde cami için farklı bir cisimleştirilme sağlanmış sayılabilir. Tanpınar’ın Cemal’e caminin yıkılmasını engelleyememesi sebebiyle üzüntüsünü belirtmeye hakkı olamayacağını düşündürmesi ise mimarî ve hafıza ekseninde düşünüldüğünde oldukça dikkat çekicidir:

“Yalnız bir şeye müteessir oldum. Evimizin karşısındaki Elâgöz Mehmet Efendi Camii de beraberce yol olmuş. Bu cami on yedinci asır başında yapılmış çok şirin bir eserdir. Fakat ayakta kalması, yıkılmaması için hiçbir gayrette bulunmadığıma göre bu teessürümden fazla bahsetmeğe hakkım yok.”³⁶

Tanpınar romanlarının tamamında geriye dönük anlatılara başvurarak çok geniş bir zamanı okuyucusunun ilgisine sunar. Bu Tanpınar’ın doğumundan öncesine tekabül eden yılları da kapsayan, mimarî olarak belirli sınırları olan ve hatırayı ön planda tutan bir zaman tercihidir. Konaklar aradan geçen zamanda satılır, yıkılır, yanar; mekânın değişmez parçası ve bir nevi imgesi hâline gelen unsurlar da zamanla yok olur. Tanpınar bu yok oluşu roman içerisinde dile getirir.

3.2.2 Alâaddin’in Dükkânı, Teşvikiye Camii, Taşkılla: Orhan Pamuk Hayatında ve Romanlarında Hafıza Mekân

1930’larda Osmanlı paşaları, şehzadeleri, yüksek memurları Cumhuriyet’le birlikte tasfiye edildikten sonra ve saray yavrusu konaklar boşalmaya, yanıp yıkılmaya başladığı

³⁵ A.e., s. 137.

³⁶ A.e., s. 12.

zamanlarda Nişantaşı'na geldiklerini belirten Pamuk, romanlarında detaylı bir Nişantaşı panoraması sunar.³⁷ Bunun en büyük nedeni ise çocukluğundan itibaren gördüğü mimarîyi ve mekânı anlatma ihtiyacıdır. Pamuk'un mahalle algısı içinde Teşvikiye Caddesi'ndeki Alâaddin'in Dükkânı ve Teşvikiye Cami önemli mekânlardır. Taşkışla ise hem bulunduğu mevki hem mimarî özellikleri hem de Pamuk'un öğrencilik yıllarını geçirdiği mekân olması bakımından Pamuk'un hafızasında önemli bir yere sahiptir. Alaaddin'in Dükkânı içinde barındırdığı çeşitli eşyalar sebebiyle mimarî bir yapı olmasından ziyade mimarîyi eşyaya dönüştüren şekliyle hafızalardadır. Ancak buranın da aslında mimarî bir yapıyı doldurması ve hatırlama pratikleri açısından önem arz ettiği için ele alınması gerektiğini düşünüyoruz.

Pamuk'un romanlarında İstanbul'un abidevî mimarîsi genel anlamda yer almaz. Ancak, Teşvikiye Camii bir merkez hafıza mekânı olarak kullanılır. Cami, bir ibadet mekânı olmasından ziyade pitoresk özellik taşıması sebebiyle kurgudadır. Aynı zamanda mekânı haritalandırabilmek, diğer mimarî unsurların yerini gösterebilmek için de kullanılır.

Sultan III. Selim'in avlanmak amacıyla uğradığı ormanlık bir arazi olan ve daha sonra burada yerleşimin artması için insanlar teşvik edildiği için bugün "Teşvikiye" olarak bilinen alana, av ve atış talimleri yapılırken bir mescide ihtiyaç duyulması sebebiyle 1794-95 yıllarında ahşap bir mescit yaptırılmıştır. Teşvikiye Camii 1854 yılında Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmış, II. Abdülhamit döneminde genişletilip onarılarak bugünkü halini almıştır.³⁸

³⁷ Pamuk, **İstanbul Hatıralar ve Şehir**, s. 35.

³⁸ Gizem Ezgi Esen, "Osmanlı Arşiv Belgelerinde Teşvikiye Camii", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019, s. 1.



Resim 3. 5: Teşvikiye Cami – 1895 Yusuf İzzettin Efendi Konağı’ndan (Yıldız Albümleri, 1895)

Cevdet Bey ve Oğulları romanında Cevdet Bey bayram namazlarını Teşvikiye Camii’nde kılar. Cenazeler Teşvikiye Camii’nde kılınan cenaze namazından sonra defnedilir ve cenaze günleri oluşan kalabalık aslında önce konağın daha sonra ise apartmanın penceresinden takip edilir. Aynı kurgu *Masumiyet Müzesi*’nde Kemal’in anlatısında da mevcuttur: “Amerika yıllarımın dışında, içinde bütün hayatımı geçirdiğim büyük apartman dairesinin salonu ve geniş balkonu her gün bir-iki cenazenin kalktığı Teşvikiye Camii’nin avlusuna baktığı için çocukluğumda cenaze seyretmek, ölümün korkutucu

esrarıyla tanıştığımız tatlı ve vazgeçilmez bir eğlenceydi.”³⁹

1936 Kurban Bayramı’nda bir araya gelen Cevdet Bey ve büyüyen ailesinin masa başındaki konuşmalarının konusu soğuyan havalardır. “...Cevdet Bey’in Teşvikiye Camii’ndeki sabah namazında iyice üşüttüğünden söz edildi.”⁴⁰ Ancak Pamuk’un, burada sabah namazı ile bayram namazı arasında bir karışıklık yapmış olabileceği akla gelmektedir. Zira roman boyu namaz kılmayan Cevdet Bey’in Bayram namazından önce sabah namazına gitmiş olması beklenir bir durum değildir. Konuşmanın ilerleyen dakikalarında ise Cevdet Bey’in caminin soğukluğu ile ilgili anlatısı şu şekildedir: “...caminin ne kadar soğuk olduğunu anlattı. Bayram namazlarına hâlâ gidiyordu.”⁴¹

Cevdet Bey için Teşvikiye Camii hem çocukluğu ile kurabileceği bir bağ -zira romanın başında Cevdet Bey ağabeyinin oğlunu almak için Haseki’deki mahallesine gittiğinde çocukluğunu Beyazıt ve Şehzadebaşı Camileri ile hatırlar- hem de Nişantaşı’nda olduğunu gösteren dikkate değer bir sembol olması bakımından da önemlidir. Cevdet Bey, yeğenini ağabeyine götürürken etrafta gördüğü camileri, çocukluğunun geçtiği mekânlar ve mimarî üzerinden ona anlatmaya çalışır. Cami, çocukluğu ile Nişantaşı’ndan önceki yaşamını birbirine bağlayan çok da güçlü olmayan bir hafıza mekânıdır. Cevdet Bey’in cami ile ilgili duyduğu his de bunu destekler niteliktedir. “Teşvikiye Camii’nin önünden geçerlerken bir küçük leke gevşek düşünceler arasına damladı: ‘Bir daha bayram namazını kılabilir miyim acaba?’ Bu bayramda da caminin soğuk halıları üzerinde tir tir titremiş, ama acı çektiği ve buna huzur içinde katlandığı için mutluluk duymuştu.”⁴² Cevdet Bey’in bu huzur içindeki mutluluk hissini kendisine hafıza bahçesinin kapısını açan cami içinde duyması geçmişiyle aslında bilmeden yaptığı bağlantının bir göstergesi olarak da kabul edilebilir.

³⁹ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 80.

⁴⁰ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, s. 99.

⁴¹ A.e., s.103.

⁴² A.e., s.171.



Resim 3. 6: Cevdet Bey'in yaşadığı mahalle Pervititch Haritası - (SALT Arşiv)

Teşvikiye Camii yalnız Cevdet Bey için değil Nigân Hanım için de bir hafıza mekânıdır. "...Teşvikiye Camii'nin önünde aklına çocukluğu, gençliği geldi ve neşeye annesinden söz etti."⁴³ Dahası Nigân Hanım için de Teşvikiye Camii mekânsal hatırlama pratikleri dikkate alındığında çocukluğu ile bağ kurabileceği bir mekândır. Ancak Cevdet Bey ile Nigân Hanım'ın mekân üzerinden hafızalarındaki dönüş birbirinden farklıdır. Nigân Hanım çocukluğunu doğrudan hatırlatan bu mekân üzerinden ailesini ve eski günleri hatırlarken Cevdet Bey bu mekâna 30'lu yaşlarının sonunda gelmiş biri olarak caminin

⁴³ A.e., s. 475.

hatırlattıklarıyla geçmişine bağlanmaktadır.

1979 yılında öldürülen gazeteci Abdi İpekçi ile pek çok benzerliği bulunan Celâl Salık'ın ve Rüya'nın cenazeleri de İpekçi'ninki gibi Teşvikiye Camii'nden kaldırılır. “Kalabalık, Teşvikiye Camii'nden çıkıp cenaze arabasının beklediği Nişantaşı Meydanı'na doğru ilerlerken, Galip, dükkânının kapısından dalgın daldın bakan Alâaddin'i gördü.”⁴⁴ Pamuk'un hayatında bir seyir mekânı olan Teşvikiye Camii, kurgularında da yine seyir ve son yolculuğa uğurlanma mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teşvikiye Camii, Kar romanında da bahse konu olur. Ka, Şeyh Sadrettin'den bir davet mektubu alır. İpek'in teşvikiyle görüşmeye karar veren Ka'nın islamî bilgilerinin taze olup olmadığı sorusuna Ka Teşvikiye Camii bağlantılı bir cevap verir. “Çocukluğumda hizmetçi kadın beni Teşvikiye Camii'ne götürürdü. ...İbadet etmekten çok diğer hizmetçi kadınlarla buluşup görüşmek için. Onlar namaz saatini bekleyip uzun uzun dedikodu ederlerken ben çocuklarla halıların üzerinde yuvarlanıp oynardım.”⁴⁵ Pamuk gibi Nişantaşı'nda büyüyen Ka'nın çocukluğu da Teşvikiye Camii etrafında geçmiştir. Ancak, yine dikkat çekici olan, Ka'nın da caminin mimarî detaylarıyla ilgili hiçbir bilgi vermemesidir.

Masumiyet Müzesi'nde de Kemal'in cenazesini anlatan Orhan Pamuk, Kemal'in annesi ile Teşvikiye Camii arasındaki seyirlik ilişkiye özellikle vurgu yapar. “Kemal'in annesi Vecihe Hanım (ise), her zaman cenaze seyrettiği balkondaydı; bir başörtüsü takmıştı. Oğlunu hüngür hüngür ağlayarak uğurlayışını biz avludakiler de yaşlı gözlerle seyrettik...”⁴⁶ Balkon ve camii arasında gözetlemeye dayalı bu ilişki özellikle cenaze namazları ve akabinde cenazenin taşınması görsel bir merak uyandırdığından, bu süreç balkondan merakla izlenmektedir. Öyle ki Vecihe Hanım oğlunun cenazesinde de camide bulunmak yerine balkondan camiye seyretmeyi tercih etmiştir.

⁴⁴ Pamuk, **Kara Kitap**, s. 400.

⁴⁵ Pamuk, **Kar**, s. 90.

⁴⁶ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 490.



Resim 3. 7: Şişli hattında çalışan tramvaylar (TRT Haber)

Alâaddin'in Dükkânı Pamuk'un otobiyografik eserlerine de konu olmuş, Pamuk için özel bir mekândır. Annesiyle birlikte gidip yeni şeyler alma heyecanı duyduğu bu mekân Pamuk'un çocukluğu ile ilişkilendirilebilecek bir hafıza mekân olması bakımından önemlidir. *Benim İstanbul'um* başlıklı yazısının İstanbul'da hep aynı semtte yaşaması ve bunun kendisini nasıl etkilediği ile ilgili kısmında Alâaddin'in dükkânı yaşadığı alanı detaylandırırken özellikle seçtiği bir mekândır. "Akşamları aynı pencereden aynı caddeye bakıyorum. Caddenin ve yetmiş yıllık aynı çınar ağacının arasından kıvrılarak gözden kaybolduğu yerde, elli yıldır hâlâ ıvır zıvır, sigara, her şey satan Alâaddin'in dükkânının ışıklarını görüyorum."⁴⁷

⁴⁷ Orhan Pamuk, **Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 125.



Resim 3. 8: Alâaddin'in Dükkânı (Cüneyt Cebenoyan)

Kara Kitap'ta ise Alâaddin'in dükkânı hem romanda ayrı bir kısım olma özelliği gösterir hem kendisiyle yani Alâaddin ile röportaj yapıldığından bahis açılır hem de romanın sonunda Celal ile Rüya'nın öldürülmeleri tam bu dükkânın önünde olur. Dahası Rüya'nın cesedi dükkânın içinde kaldığından ertesi güne kadar bulunamaz. Pamuk, Abdi İpekçi cinayetinin de tam bu cadde üzerinde olduğunu hatta eşinin silah sesini duyduğunu söyler. Alâaddin'in dükkânı hafızanın mekân üzerinden çağrılarak kurguya oturtulması açısından güzel bir örnektir.

Galip ve Rüya'nın büyüdükları ev ve mahalle anlatılırken Alâaddin'in dükkânı da tanımlayıcı bir unsur olarak kurguya eklenir. Şehrikalp Apartmanı romanda Galip'in eşi Rüya ile yaşadığı apartmanla birlikte iki ana unsurdan biridir ve daha ön planda olanıdır. "Anne'yle Baba, Dede'den her geçen gün bir tanesi daha yıkılan, boyası dökülmüş eski ahşap evlerden söz eder gibi söz ederlerdi; ...Beton apartmanın beton cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan camiye, bir penceresi de öteki ucu olan kız lisesine bakıyordu; arada karakol, iri kestane ağacı, köşe ve Alâaddin'in vızır vızır işleyen dükkânı

vardı.”⁴⁸

Kara Kitap’ta Celal “hafızasının bahçesinin” kurumaya başlamasıyla anılarının da kendisinden kaçmaya başladığını belirtir.⁴⁹ Alâaddin’le konuşmaya karar vermesinin sebebi de hafıza bahçesinin artık meyve vermemesindendir. Bu noktada Celal’in, Alâaddin’in dükkânını içinde satılan binlerce, on binlerce mal bulunması ve hafızalarda canlı kalması sebebiyle bir hafıza mekânı olarak belirlediği düşünülmelidir.

Masumiyet Müzesi’nde Kemal ve Füsün’un bir Kurban Bayramı’nda yaptıkları gezinti Teşvikiye Camii ve Alâaddin’in dükkânını içine alır. Kemal ve Füsün’un İstanbul gezileri küçükken bir bayram sabahı arabayla likör aramaya çıktıklarında verilir. Arabayla yaptıkları bu gezide bayram sabahı kurban edilen hayvanlar ekseninde bir İstanbul panoraması verilir ve bu kısa sürecek seyahat uzatılır. “Füsün ile konuşmadan Alâaddin’in dükkânına doğru yürürken, Teşvikiye Camii’nin önünden serin bir rüzgar esti...”⁵⁰ Pamuk bildiği ve sevdiği mekânlar üzerinden karakterleri için rotalar oluşturmaktadır.

Kemal’in evi ve evinden gördükleri ile hafızasının birlikte hareketi yine Teşvikiye Camii ekseninde yerleştirilir. “Teşvikiye’de caminin karşısındaki yüksek bir binanın tepesindeki bizim dairenin yatak odası pencereleri, bizimkine benzeyen pek çok ailenin yatak odası pencerelerine bakardı ve çocukluğumdan beri karanlıkta odama girip başka dairelerin içlerini seyredince bir iç huzur duyardım.”⁵¹

İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla binası ise Pamuk’un mimarlık öğrencisi olarak bulunduğu yerdir ve yazar roman kahramanlarından Kemal’in yolunu Füsün’un üniversite sınavına girdiği yer olan Taşkışla’ya düşürür. Yeni Hayat’ın öğrenci kadrosu Taşkışla’da okur, *Kırmızı Saçlı Kadın*’da ise Cem’in kazandığı bölüm mühendisliktir ve okulu Taşkışla’dır. Taşkışla, yapı olarak hem mimarînin kendi hafızası hem Pamuk’un hafızası

⁴⁸ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 13.

⁴⁹ A.e., s. 43.

⁵⁰ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 41.

⁵¹ A.e., s. 55.

hem de karakterlerini hafızası içine aldığı için katmanlı bir hafıza mekânı oluşturmaktadır.

Taşkışla binası, 1847 yılında Abdülmecid'in emriyle Galataasaray'da bulunan Mekteb-i Tıbbiye'nin daha çağdaş ve kagir bir binada çalışmalarını sürdürmesi için İngiliz mimar Williams James Smit'e yaptırılmıştır.⁵² Ancak inşası devam ederken 1849 yılında kışlaya dönüştürülmesine karar verilir. Bina savaş sırasında zaman zaman hastane olarak kullanılmış, 1943-50 yılları arasında restore edildikten sonra Teknik Üniversitenin Mimarlık ve İnşaat Mühendisliği Fakültesi olarak kullanılmaya başlanır. Taşkışla'nın açılışı sebebiyle yaptığı konuşmada Prof. Dr. Hulki Erdem şunları söyler: “Taşkışla, vaktiyle ordunun malı idi, şimdi ise fikir ordusunun malıdır.”⁵³ Mimarînin bir hafıza olarak varlığı bu geçişle başlamış olur. Ancak 1984'te Taşkışla binasının otel olması gündeme gelir ancak 1989'da proje iptal edilir. Toplumsal hafıza açısından önemli bir yapı olan Taşkışla binası da Pamuk'un romanlarında kendine yer bulur.

Teknik Üniversite'nin Taşkışla Binası Pamuk için ayrı bir öneme sahiptir. Kitaplarında bu bina bir çeşit leit-motif olarak yer alır.

“Bir zamanlar talime giden fesli, sivri bıyıklı Osmanlı askerlerinin çıktığı büyük kapının çevresinde, şimdi sınava giren çocuklarını bekleyen başörtülü anneler, sigara içen babalar sıralar halinde oturmuş bekliyorlardı. ... Taş yapının yüksek pencerelerinin arasında, altmış altı yıl önce Abdulhamit'i tahttan indiren Hareket Ordusu askerlerinin attığı kurşunların delikleri hâlâ görünüyordu.”⁵⁴

Pamuk'un mekân üzerinden hafıza aracılığıyla geçmişe gitmesi ve Taşkışla binasını bir üniversite binası olarak görürken aynı zamanda “fesli, sivri bıyıklı Osmanlı askerlerinin” talim yaptığı bir mekân olarak anlatması mekân ile hafıza arasındaki ilişkiyi göstermesi bakımından önemlidir. Bina, mimarî özellikleri ile içine giren insanlarda mazi ile bir ilgi kurmalarını mümkün kılmaktadır.

⁵² “Tarihte Taşkışla”, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, (Çevrimiçi) <https://mim.itu.edu.tr/tarihte-ve-kultur-3/>, 03.10.2021.

⁵³ Zehra Betül Atasoy, “Kazanılan Bir Kent Mücadelesi: Taşkışla”, **Arkitera**, (Çevrimiçi) <https://www.arkitera.com/haber/kazanilan-bir-kent-mucadelesi-taskisla/>, 03.10.2021.

⁵⁴ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 139.



Resim 3. 9: Taşkışla (İstanbul Teknik Üniversitesi Tarihçe)

Cem ise hayatını değiştirecek kazanın yaşandığı yaz üniversite sırasında rahat edebilmek için kuyu açma işinde çalışmaktadır. Cem bu haberi aldığı anda kazandığı bölümü belirttikten sonra üniversite binasına vurgu yapıp, mimarî özelliklerinden bahseder. Pamuk romanlarında çok karşılaşılmayan bu durum -Pamuk'un tarihi bir mimarî yapıyı geçmişle ilişkilendirmesi ve hikâyesini anlatması- Taşkışla söz konusu olduğunda değişiklik gösterir. Teşvikiye Cami'nden romanların çoğunda bahsedilmesine rağmen bu caminin bir Selatin camisi olduğu, padişahların buraya geldikleri ya da dönem açısından bakıldığında mimarî özellikler anlatılmaz, Taşkışla binası bu açıdan istisnadır.

“1987 yazı sonunda İstanbul Teknik Üniversitesi’nin Maçka’daki jeoloji mühendisliği bölümünü beşinci olarak kazandığım açıklandı. Yüz on yıllık üniversite yapısı aslında Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde modern askerlerin silahhane ve kışlasıydı, ama 1908 yılında Abdülhamit’i tahttan indirecek Jön Türkler’in Hareket Ordusu Selanik’ten İstanbul’a gelince padişahın yanını tutan kuvvetler burada mevzilenmiş, bizim ders yaptığımız yerde savaşılmıştı. Böyle şeyleri kitaplardan okur, sınıf arkadaşlarıma anlatırdım. Eski yapının yüksek tavanlı sınıflarını, sonsuz merdivenlerini, her şeyi yankılayan koridorlarını esrarengiz buluyor, Beşiktaş’ın ve Deniz Kitabevi’nin yokuştan aşağı on dakika uzakta olmasını seviyordum.”⁵⁵

Taşkışla, Pamuk’un hakkında detaylı bilgi verdiği nadir mimarî yapılardan biri olma özelliği de taşımaktadır. Bunun dışında Kar romanındaki Rustik binalarla ilgili detaylı yapı bilgileri veren Pamuk Nişantaşı bölgesindeki konaklar ya da apartmanlarla ilgili ya da İstanbul’da bulunan abidevî mimarî unsurlar ile ilgili herhangi bir detay vermemeyi tercih eder.

3.3 Mimarî ve Amnezi

Toplumsal hafıza çalışmaları, hatırlamanın yanında unutma pratikleri ile de doğrudan bağlantılıdır. Toplumsal hafızanın devamlılığının sağlanması için gereken toplumsal grubun sürdürülebilmesi şartı Halbwachs tarafından öne sürülmüş, daha sonra Assmann ve Connerton ise eylemlerle hafızanın sürdürülebileceği noktasında farklı bakış açısı ortaya atmışlardır. Toplumsal hafızanın devamını sağlayan unsurların değişmesi, dönüşmesi, yok olması durumunda hafızanın devamı sağlanamayacağından amnezi⁵⁶ ortaya çıkacaktır.

Bu çalışmaya konu olan toplumsal hafıza, modern bir kavram olarak ele alınarak hatırlama ve unutma pratikleriyle düşünüldüğünde modernleşme ile gelen birçok unsurun amnezinin sebeplerinden olduğu düşünülebilir. Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur?* isimli çalışmasında unutmayı yalnızca moderniteye bağlamamakla birlikte modernitenin kendi kültürüne özgü yapısal unutkanlık biçimlerinin varlığından söz etmektedir.⁵⁷

⁵⁵ Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 94.

⁵⁶ Amnezi kelimesi Fransızca amnésie kelimesinden dilimize geçmiştir. Anlamı hafıza kaybıdır.

⁵⁷ Connerton, *Modernite Nasıl Unutturur?*, s. 12.

Modernleşmeyle beraber geleceğin icat edildiği teziyle bu alanda önemli çalışmaları olan Hobsbawm da 20. yüzyılın en karakteristik olgularından birinin “geçmişin yıkımı, daha doğrusu kişinin şu anki deneyimlerini önceki nesillere bağlayan toplumsal mekânizmaların yıkımı”⁵⁸ olarak belirlemiştir. Bu yıkımın yaşanılan mekân dikkate alındığında şehir merkezinde yapılması ve insanların kendilerini çevreleyen mimarî bütünü zamanla yerine yenileri geçecek şekilde deneyimlemesiyle aslında bir anlamda geçmişle bağların zayıflaması ya da kopması söz konusu olacaktır.

Bir önceki bölümde bahsedilen mimarînin hafıza üzerindeki etkisi ilişkisinin çok benzerinin amnezi ile mimarî arasında kurulması da mümkündür. Gördüklerimiz hafızamızın çalışması için öncelikli bir kaynak olmakla birlikte; artık olmayan, bir şekilde yanan, yıkılan ve ortadan kalkan mimarînin toplumsal hafızanın sürdürülmesi bakımından grubun üyesi olma noktasında da devamlılığı olamayacağı için grubun diğer üyelerinin hafızaları için itici bir gücü de olmayacaktır. Bu yangın ve yıkımların ardından yerine yenisi yapılan mimarînin hatırlanması için tek yol yazılı kaynaklar ile fotoğraf kareleri olacaktır.

3.3.1 Ahşabın Ateşle İmtihani: Yangınlar

Hafızanın mekânla olan ilişkisi, ilk kısımdaki değerlendirmelerde de bahse konu olduğu üzere birincil öneme sahiptir. Hafıza, hatırlamaya mekân üzerinden başlar, bu noktada hatıranın “nerede”liği önem kazanır. Mekânın ve buna bağlı olarak da mekânı anlamlı hâle getiren ve insanla doğrudan ilişki kuran mimarînin ortadan kalkması hafızanın işleyişini doğrudan etkilemektedir. Mimarînin yok olması ile mekân artık imge üzerinden konumlanmış hâliyle varlığını devam ettirmekte başarılı olamaz. Halbwachs’ın toplumsal hafızanın devamı için gruba ve grubun üyelerinin var olmalarına mutlak surette ihtiyaç duyulduğunu söylemesi gibi mekân üzerinden hafızanın devamlılığı için mimarî yapının varlığı gereklidir.

⁵⁸ Eric Hobsbawm, **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılikler Çağı**, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1996, s. 15.

Osmanlı'da kullanılan genel yapı malzemesinin özellikle sivil mimarîde ahşap olması ve ahşabın dayanıksızlığı sebebiyle İstanbul'un sık sık büyük yangınlarla ciddi kayıplar yaşadığı bilinmektedir. İstanbul'un taş yapıları dışında kalan mimarîyi yok eden ve tekrar tekrar değiştiren yangınlar Tanpınar'ın hayatının da önemli bir parçasıdır. Tanpınar'a göre İstanbul'un asıl iç manzarasını oluşturan sivil mimarî sık sık tekrarlayan bu yangınlar ve “muhafaza etmeyi bilmeyen Şark” anlayışı sebebiyle yıkılarak yok olmuştur. Bunlar arasında özellikle saraylar ile paşa ve vezir konakları gerek bir mahalleyi içinde barındıracak büyüklükleri gerek işçiliklerinin güzellikleriyle İstanbul sivil mimarîsinin en güzel örneklerinden olmakla birlikte beş altı yıl aralıklarla çıkan yangınlarda yok olurlar.⁵⁹ İstanbul'daki yangınlar sebebiyle şehrin hemen her otuz senede bir baştan yapıldığını belirten Tanpınar bu yangınlarda yalnız mimarînin değil, içinde bulunan kumaş, kürk, sanat eşyası, yazma kitap, mücevherle bütün bir servetin de yok olduğunu anlatır.

İstanbul İtfaiyesi'nin kayıtlarına göre 1901-1921 yılları arasında İstanbul'da çıkan toplam 45 yangında 19.392 bina yanmıştır.⁶⁰ 1911 yılında çıkan ve Beyazıt'ta 111, Aksaray'da 2400 binanın yanmasıyla sonuçlanan yangınlar sırasında Tanpınar babasının memuriyeti sebebiyle İstanbul dışında ikamet etmektedir. Ancak, bu kadar geniş çaplı olmamakla birlikte ahşap konaklarda sık sık meydana gelen daha küçük yangınları deneyimlediğini düz yazılarından biliyoruz. Yangını doğrudan yaşamamış olmakla birlikte yangının geride bıraktığı enkazı ve onun yeniden yapım sürecini görmüş ve yaşamış olması da kuvvetle muhtemeldir. Bu sebeple, Tanpınar'ın külliyyatında yangın önemli bir yer tutmaktadır.

İstanbul'un çehresini sürekli değiştiren ve geçmişle kurulacak bağı mimarî açıdan mütemadiyen koparan bu yangınlar bir felaket olarak nitelendirilirken Tanzimat'tan sonra bir zevk unsuruna dönüşmüştür. Tanpınar'ın “amatör” olarak isimlendirdiği bu yangın meraklıları şöyle anlatır: “...o korkunç “Yangın var!” sesi duyulur duyulmaz bu işin amatörü olan insanlar, tanınmış beyler ve paşalar yangın seyrine çıkarlardı. İçlerinde arabasını

⁵⁹ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 158.

⁶⁰ İstanbul İtfaiyesi, “İstanbul Yangınları”, (çevrimiçi) <http://itfaiye.ibb.gov.tr/tr/istanbul-yanginlari.html>, 03.10.2021.

koşturarak gidenler, yanlarına üşümek için mevsimine göre sırtlarındaki kürkten başka battaniye götürenler, kaminato denen ispirto lambaları ile kendilerine seyir esnasında kahve hazırlatanlar bile vardı.”⁶¹ Bu metinden hareketle Tanpınar’ın yangın seyrini doğrudan deneyimlediğini söylemek mümkündür.



Resim 3. 10: 1907 yangını sonrası Bozdoğan Kemeri’nden Fatih (Eski İstanbul Fotoğrafları Arşivi)

⁶¹ Tanpınar, *Beş Şehir*, s. 162.



Resim 3. 11: 1908 Çirçir Yangını Sonrası Şehrin Görünümü (SALT Arşiv)

Bazı seyyahların da yangın meraklısı olduğunu belirten Tanpınar bizzat gördüğü yangınlar ve yangın seyri ile ilgili düşüncelerini şu şekilde nakleder: “İşin içinde trajik tarafı düşünmeden konuşmak imkânı varsa başta Neron olmak üzere bütün bu acayip zevkin amatörlerini pek de haksız bulmadım diyebilirim. ...Bir gece Cihangir sırtlarından eski Sabiha Sultan Yalısı ve Meclis-i Mebusan olan Güzel Sanatlar Akademisi’nin yandığını gördüm.”⁶² Tanpınar’ın özellikle içerisinde bulunan pek çok değerli sanat eserinin de yok olmasıyla sonuçlanan bu yangını seyredişini, kendi gençlik günlerinin yanışını seyretmesine benzetmesi de oldukça dikkat çekicidir.

Tanpınar, *Abdullah Efendinin Rüyaları* isimli hikâyesinde de arkadaşlarıyla eğlenmek için “asıl hüviyetini ve varlığını” bıraktığı lokantanın yanması neticesinde “kendisini” bir daha kavuşamamak üzere kaybeder. Bu imgesel anlatım aslında bir anlamda yangının mekânı yok etmesiyle hafızanın ve kimliklerin de yok olması, geçmişle yaşanan büyük kopuş ve

⁶² A.e., s. 163.

sonrasında hissedilen bir yere ait olamama hissi ile ilişkilidir. Bu durum, yangının mekân üzerinden hafıza ile bağını oldukça iyi şekilde özetler.

Tanpınar, romanlarında da yangını sıklıkla kullanır. Yangın, Tanpınar için beklenen ve tekrarlanan bir olaydır. *Mahur Beste* boyunca aralıklarla, farklı mekânlarda yangınlar çıkar. Bunlar bazen mimarî ile birlikte büyük bir kütüphaneyi de beraberinde götürür. Behçet Bey'in konağında bulunan kitaplar ve bu kitapların değerini bilen eniştesi Arif Bey "...hemen her gün, kendisine 'Bu kadar serveti böyle kav gibi binada, bu kibrit kutusunda saklıyorsun; maazallah bir yangın, bir şey oluverir, mahvolursun!'"⁶³ diye nasihatler verir. Gün aşırı tekrarlanan bu nasihatlerle gitgide daha da çok sinirlenen ve konağa daha da çok bağlanan Behçet Bey'in konağı yanar. "Nihayet konak yanmış, dört bin ciltlik 'kütüb-i nefise' o kadar 'faire a main', çekmeceler dolusu evrak kül olmuş gitmişti."⁶⁴ Bu açıdan bakıldığında mimarînin yok oluşuyla başlayan unutma eylemi kütüphanenin de yanmış ve yok olmuş olmasıyla daha da büyür ve ciddi bir hâl alır. Zira yazılı metne dönüşen ve hafızanın devamını sağlayan önemli unsurların başında gelen söz de yangınla birlikte yok olmuştur.

⁶³ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 13.

⁶⁴ A.e., s.13.



Resim 3. 12: 1948 yılında çıkan yangında harap olan Güzel Sanatlar Akademisi binası
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarihçe)

Tanpınar bu yangınları bir medeniyetin kaybı olarak görür. “... Biz vardığımız zaman ne koca konaktan ne de mahalleden eser kalmıştı. Yalnız enkaz orada tütüyordu. ... İşte medeniyet dediğin bu konağa benzer. ... Büyük anne artık yoktur. Konsol, sandık hepsi mucizesini keser. Fakat ev sağlamdır; hayat eskisi gibi devam eder. Sen o hatıraları yaşarsın. ... Aradığımı bulmasan bile aramanın zevkini duyarsın. Sonra bir an gelir, konağın kendisi yanar. Şimdi enkaz arasında gördüğümüz insanlara benziyoruz.”⁶⁵ Tanpınar için mimarî ile birlikte mimarînin içindeki eşya da hafıza bakımından önem taşır. Yangın ise hem mimarî bütünü

⁶⁵ A.e., s. 95.

yıkması ve bozması hem de içinde bulunan her çeşit eşya ile bütün bir hatırlama mekânını yok etmesi sebebiyle hafızanın, bir başka deyişle kültürün ve medeniyetin kopması anlamına da gelir. Ayhan, Tanpınar'ın romanlarındaki yangının bir metafor olarak kullanıldığına dikkat çeker: “Tanpınar’ın kurmaca metinlerinde sık kullanılan bir metafor olarak yangın, maziden travmatik kopuşu, zamansal sürekliliğin kaybını simgeler. Yanan ister eski bir konak, isterse başka bir mekân olsun, yangın gerisinde artık mekânsal terkipten kopmuş, ait olduğu mazinin yitirilmişliğini anımsatan, bugünün parçası olmayan eşyalar, ‘hayat artıkları’ bırakmasıyla öne çıkar.”⁶⁶

Mahur Beste’de yangın, konakları yok ederken kurgunun ilerleyen sayfalarında bir de sefahat yerini yıkar. “Nergis Ayşe Tanzimat’ın gevşemiş örfünün yavaş yavaş İstanbul şehri içinde yaşamasına göz yumduğu sefahat yerlerinden birini işletiyordu.”⁶⁷ Lâleli’de Nergis Ayşe’nin evi de özellikle teferruatının fazlalığı sebebiyle dikkat çekicidir, mekân Lâleli’dir:

“Bu, dışından sımsıkı kapalı kafes ve perdeleriyle, zaman zaman kapısının önünde görünen uşaklarıyla, etrafındaki konaklardan ilk bakışta ayırt edilemeyen, büyükçe bir konaktı. Evin cephesi, şimdiki Şair Haşmet sokağının biraz altında kalan Koyun Ömer Ağa çıkmazı boyunca uzanırdı. Bahçe olan arka taraf Çilingir Hamamı’nın kadınlar kısmının açıldığı ve birincisinden çok dar ikinci bir çıkmaza bakardı.”⁶⁸

Yazık ki Nuri Bey’in gece macerası çıkan yangınla bir faciaya dönüşür. Yangın, *Mahur Beste* boyunca hem kişileri hem de konakları kovalayan ve yaklaştıkça yıkıp götüren bir güce sahiptir. Ancak bu yangın diğer örneklerdeki gibi hafızanın kopuşuna sebep olmaz, burada yangın faciası ve ölüm korkusu Nuri Bey’in hayatında değişikliklere sebep olur.

Tanpınar, *Mahur Beste*’nin sonunda Behçet Bey’e yazdığı mektupta Behçet Bey’in hatıralarının izinden yaptıkları gezilerden bahsederken aslında geriye kalanların pek az, kendisinin görebildiklerinin de geriye kalanlardan ibaret olduğunu ve Behçet Bey’in asıl zenginliğinin kendi hafızasında kalanlar olduğunu vurgular:

⁶⁶ Emine Ayhan, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyalari’ Hikâyesinde ‘Ulusal Alegori’”, İstanbul Bilgi Üniversitesi, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), 2011, s. 77.

⁶⁷ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 132.

⁶⁸ A.e., s. 133.

“... koluma girdiniz, beni koca İstanbul’da semt semt gezdirdiniz. Bazen aradığınız şeyleri yerinde buluyorduk. Bazen yerinde sadece bir yangın arsası veya yeni yapılmış akvaryumla mukavva kutu, gemi küpeşesi arasında baştan aşağı korkuluksuz balkon, pencere, apartmanlar görüyorduk. Fakat sizin gibi sihirbazla bu cinsten mâniâların ne değeri olur? Küçük kolunuzu ‘İşte Selâhaddin Bey’in konağı burasıydı, şurada taş merdivenden çıkılırdı. Araba kapısı arka tarafa düşerdi.’ diye bir iki işaret yapar yapmaz Tanzimat’ın o süslü evlerinden biri karşımda canlanıyordu.”⁶⁹

Behçet Bey’in hafızasının Tanpınar aracılığıyla kolektif hafızaya dönüşmesinin güzel bir örneğini bu satırlarda görebiliriz. Tanpınar, doğum tarihi dikkate alındığında yetişemediği Behçet Bey’in gençlik yıllarına Behçet Bey’in anlatıları ile erişmiş ve onları romanıyla yazıya aktarmıştır.

“Evet sizin de bizim gibi bir zamanınız var. Fakat ona hükmetme şekliniz ayrı. Sizin için hâl, hatırlama anınızdan ibaret. Gerisi için tam bir kayıtsızlık içindesiniz. O zaman kapısı kapanmış ev hayali kendiliğinden ortadan çekildi. Gerçekte ev baştan aşağı yanmış, siz dışarıda kalmıştınız. Benim sizde bulduğum zihni çeşni de buradan geliyordu.”⁷⁰

Tanpınar’ın Behçet Bey’i yanmış konak ve geriye kalanlar açısından değerlendirmesi de hafıza, mazi ve hafızanın inşası çerçevesinde oldukça önemlidir. Tanpınar, Behçet Bey’i hatırasında yaşayan ancak artık içine girmesi de mümkün olmayan bir dışarıdalık hâlinde değerlendirmektedir. Behçet Bey bu dışarıdalık hâli ile baş edememesinin sonucu olarak aslında kendi zamanına da ulaşamamaktadır.

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*’de Cemal’in evinin yerini en ince ayrıntısına kadar anlatır. Mahalledeki diğer yapılar hakkında da bilgiler verir. Daha sonra da İstanbul mahalleleri ile ilgili genel bir açıklamaya geçer:

“İstanbul mahalleleri yirmi, otuz senede bir çehre değiştire değiştire yaşarlar ve günün birinde park, bulvar, yol, sadece yangın yeri, ‘hâlî arsa’ geleceğe ait çok zengin ve iç açıcı bir proje olmak üzere birdenbire kaybolurlar. Dedelerimiz ahşap ev denen şeyi icat ettikleri gün, bu imkânı bize hazırlamışlardır. ...Böylece ta beş asırdan beri biz, son derece ‘imarıcı’ bir millet olmaya hazırlanmış olduk.”⁷¹

Tanpınar’ın bu kısımda verdiği bilgiler, Cemal’in babasının Sinop’taki memuriyetinden

⁶⁹ A.e., s. 154.

⁷⁰ A.e., s. 155.

⁷¹ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 14-15.

dönüşüyle gördükleri -ki Tanpınar da yakın yaşlarda babasının memuriyet yaptığı Sinop’tan İstanbul’a dönecektir- birbiriyle oldukça iç içe geçmiş hatıralardır. Romanın bu kısmının isminin “mahalle ve ev” olması da Tanpınar’ın kurgusunu hakiki bir zemine oturtmak için hafızanın da iki önemli şartından biri kabul edilen mekân boyutunu detaylı ve ayrıntılı bir şekilde anlatmayı seçtiğini gösterir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Hayri İrdal’ın geriye dönük anlatımı ile yine hafızanın ön planda olduğu bir kurgudur. Yangın bu romanda da yerine getirilemeyen cami sözü vasıtasıyla kullanılır.

“... bu saati babamın daha evvel kayyumluğunu yaptığı ahşap bir mescitten buraya getirdiğini iddia ederlerdi. Onların rivayetine göre mescidin yandığı gece babam, birçok kurtarılan eşya ile, bilhassa yazı levhalarıyla beraber bu saati de eve getirmişti. Konsolun üzerindeki deve kuşu yumurtası, tavana asılı Mekke süpürgeleri ve kapı perdeleri onlara göre bu eşyadandı.”⁷²

Yangınla birlikte yok olan mimarîden geriye kalan ve kurtarılabilecek olanların saklanmasıyla hafızaya tutunmanın bir yolu sağlanmış olur.

Pamuk’un romanlarında ise mekân genel itibarıyla Pamuk’un kendi semti üzerinden kurgulanması ve zaman olarak seçilen dönemin daha yeni sayılabilecek yıllar olması sebebiyle yangın Tanpınar’daki kadar etkili bir anlatıma sahip değildir. Tanpınar’ın İstanbul halkının yangınları bir seyir unsuru olarak kabul edip yangın başlayınca seyre koşma hâli Pamuk zamanında şekil değiştirmiştir. Pamuk zamanında yangınların -artık İstanbul’un konut için tercih edilen malzemesinin ahşap olmaması sebebiyle- sıklığı giderek azalmış, eski konaklarda çıkan yangınlar ise genellikle yapının yok edilip yerine yüksek katlı ve daha fazla gelir getirebilecek apartmanlar yapılması için kasıtlı olarak çıkartılmıştır. Pamuk, romanlarındaki eskinin yok oluşunu daha çok yıkım üzerinden anlatır. Konaklar yık(tır)ılır ve yerine apartmanlar yapılır.

Pamuk, çocukluk zamanına tekabül eden yıllarda yaşadıkları apartmandan yaptığı semt

⁷² Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 28.

gözlemlerinde yanmış konaklardan sıkça bahseder. Pamuk'un yaşadığı mekân merkezli değerlendirmeleri çocukluğundan itibaren iyi bir gözlemci olmasının da etkisiyle çevresi ve mimarî arasında iyi bir bağ kurduğu kabulüyle yazdıklarını hafıza ve mimarî açısından dikkate almak yerinde olacaktır. Pamuk için etrafında bulunan konaklar Tanpınar'daki gibi bir medeniyet ve birikimin mahsûlü değildir. "Her biri deli bir şehzade, afyonkeş bir saraylı, tavan arasına kilitlenen bir evlât, ihanete uğramış bir padişah kızı, sürgüne yollanmış ya da vurulmuş bir paşanın hikâyesiyle ve Osmanlı Devleti'nin çürüyüp, dağılıp gitmesiyle aklımızda özdeşleşen bu yanık ve yıkık konaklar bizim apartmanda sessizlikle geçiştirilirdi."⁷³

Pamuk için ahşap yapılar geçmişin olumlu yanlarını hatırlatma kabiliyetinden yoksundur. Pamuk'un gördükleri kirin, tozun içinde kalmış ve tek tek yanarak yok olan ahşap evlerdir; onların hikâyeleri ya da hatırlattıkları değildir.

"Ama şehrin duyargaları hassas sakinleri için geçmişin gücünün ve zenginliğinin o kültürle birlikte çekip gittiğini, bugünün geçmişle kıyaslanmayacak kadar yoksul ve kafası karışık olduğunu hatırlatır. Kirin, tozun, çamurun içinde bakımsızlıklarıyla 'çevreye uymuş' bu yapılar, tıpkı çocukluğumda her biri teker teker yanan konaklar gibi onlarla gururlanma zevki de bırakmaz geride."⁷⁴

Bu satırlardan aslında Pamuk'un bu yapıların varlığı ile gururlanmak istese bile -ki bunu istediğine dair herhangi bir ipucu vermez-, bunların yok olup gitmesiyle birlikte bu gururlanmanın mümkün olamadığını anlarız.

"1950 ve 60'larda şehrin son ahşap yalılarının, konaklarının ya da yıkıntı hâlindeki ahşap evlerinin yanıp yıkılışına tanık olan benim gibiler için ise bu yangınları seyretme zevki, görme zevkini önde tutan Osmanlı paşalarınınkinden başka bir ruhsal sıkıntının izlerini de taşıyordu: İstanbul'da Batı uygarlığının ikinci sınıf, solgun ve yoksul bir taklidini yapabilmek için hakkıyla mirasçı olamadığımız büyük kültürün ve uygarlığın son izlerinin de bir an önce yok olmasını suçluluk, eziklik ve kıskançlık duygularıyla istemek."⁷⁵

Pamuk'un bu tutumunu *Yeni Hayat* romanında Dr. Narin'in sözleriyle birleştirmek

⁷³ Pamuk, *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, s. 34.

⁷⁴ A.e., s. 102.

⁷⁵ A.e., s. 200.

mümkündür. Pamuk, çocukluğunda şahit olduğu bu izleri kısa zamanda unuttur ve geçmişle kurulacak bağ noktasında düşünceli ya da istekli değildir. Dr. Narin’in unutma ile ilgili söylediği “Büyük uygarlıkların yıkılışı ve hafızalarının çözülüşüyle birlikte ahlâksızlığa ilk kapılanlar çocuklar olurlarmış. Onlar eskiyi daha çabuk ve acısız unuttur, yeniyi daha kolay düşlerlermiş.”⁷⁶ cümlesi de Pamuk’un bu tutumuyla oldukça uyumludur.

İstanbul’un değişiminden bahsederken yangınları da unutmayan Pamuk’un romanlarında yangın kurguyu destekleyecek nitelikte karşımıza çıkmaz. Ancak değişim ve dönüşümün başlangıçtaki sebeplerinden biri olduğunun aktarılması adına İstanbul’daki büyüme, yangınlar ve yeni inşaatlar üzerinden tarif edilir.⁷⁷ Apartmanların yapılabilmesi için gerekli arazinin yangın yoluyla sağlandığını da şu satırlarda açıklar:

“Bir zamanlar Füsün ve Feridun ile yazlık Majestik Bahçe Sineması’nda karşılaştığımız Cemile Hanım’ın, tıpkı annemin bir diğer arkadaşı Mükerrrem Hanım gibi, ailesinin bakımı her geçen gün zorlaşan seksen yıllık ahşap konağını tarihî film çekenlere kiraya verdiğini, ama film çekilirken bir elektrik arızası sonucu ‘o koskoca cânım konağın’ yandığını, herkesin yerine apartman binası dikebilmek için aslında ailenin konağı bilerek yaktırdığını söylediğini ... anlatmıştı.”⁷⁸

Pamuk, *Kara Kitap*’ta yangının, İstanbul gazeteleri tarandığında aynı zamanda ve mekânda gerçekleşen bir yangını kullanarak romanının kurgu olmasının yanında aslında kendisini, hafızasını ve İstanbul’un hafızasını birleştirdiği bir anlatı olduğunu göstermek ister. Pamuk’un sık sık dönemin gazetelerinden tarihli haberler vermesi, küçük kaza haberlerini romanın seyrine eklemesi bu kurgu ile gerçeği yaklaştırma, hafızayı daha canlı bir şekilde kullanma tutkusundan gelmektedir. 1970 yılında Taksim’de yer alan Opera Binası’nın “Cadı Kazanı” isimli oyunun üçüncü perdesi oynandığı sırada yanması da *Kara Kitap*’a kurgunun gerçeğe hafıza yolu ile yaklaştırılması amacıyla konulmuştur. “Karlarla kaplı Cumhuriyet Heykeli de, hiçbir yere çıkmayan o geniş Yunan merdivenleri ve Galip’in on yıl önce cayır cayır yanışını zevkle seyrettiği Opera Binası da böylece işaret

⁷⁶ Pamuk, *Yeni Hayat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, s. 96.

⁷⁷ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 244.

⁷⁸ A.e., s. 414.

olmak istedikleri hayali ülkenin gerçek parçaları haline dönüştüler.”⁷⁹ Opera Binası’nın 27 Kasım 1970 tarihinde yanmasıyla ilgili Abdi İpekçi, *Milliyet*’te yayınlanan yazısında şöyle demektedir: “Yanan sadece bir bina değildir. ... O yapıttan kalan iskeleti, ihmalimizin abidesi olarak, daima hatırlanacak acı bir ders diye bir sembol gibi korumak gerek.”⁸⁰ Pamuk’un romanlarına aldığı yangınların her ikisinin de arkasında siyasi bir arkaplan bulunmasına rağmen roman kurgusunda böyle bir hikâyeye atıfta bulunmamaktadır.

Tanpınar’ın Yaşadığım Gibi ve Beş Şehir’de anlattığı yangın seyirlerinin bir benzerini Pamuk *Kafamda Bir Tuhafılık*’ta Mevlut ile anlatır:

“İki yüz metre öteye, iki yıl önce yanan Şan Tiyatrosu’nun kalıntılarına bitişik bir aralığa geçti. Bir Ermeni vakfına ait olan yüz yıllık ahşap Şan Sineması’nın tiyatro binası 1987’de soğuk bir kış gecesi yanarken, boza satan Mevlut da Taksim’den alevleri görüp bütün şehir gibi seyre gelmişti.”⁸¹

Binanın tıpkı Opera Binası gibi Şan Tiyatrosu’ndaki yangının da tarihiyle birlikte gerçek bir olaya dayanıyor olması yine kurgu içinde kullanılan haberlerle aslında Pamuk’un da bir çeşit İstanbul Ansiklopedisini çok daha sıradan insanların hayatlarının etrafında dolanarak yazması şeklinde değerlendirilebilir. Zira, Pamuk için hatırlanması gerekenler aslında bilinmeyen, Pamuk’un Beyoğlu, Nişantaşı merkezli İstanbul’u için de hafızanın çalışması mimarî ile doğrudan ilişkilidir. Pamuk İstanbul’u hüznün duygusu ile ilişkilendirir ve bunda özellikle arka sokaklara yaptığı geziler ve bu gezilerde gördüğü eski ahşap konaklar etkilidir. Ancak burada en dikkat çekici kısım Pamuk’un İstanbul’la ilgili muhayyilesinin ahşap konaklar ve apartmanlarla örülü olması, İstanbul için abidevî nitelikteki mimarî yapılarla ilgili herhangi bir bağlantı kurmamasıdır.

Pamuk da Tanpınar gibi yangını kullanır. Ama bu kez mahalleleri yok eden İstanbul yangını değil petrol yüklü Rumen tankerinin Yunan gemisiyle çarpışıp yanmasıdır yangın.

⁷⁹ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 204.

⁸⁰ Abdi İpekçi, “İhmalimizin İskeletten Abidesi”, *Milliyet Gazetesi*, 29 Kasım 1970, s. 1.

⁸¹ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhafılık*, s. 275.

“... yanımdaki dişsiz ihtiyar yoksulla birlikte alevleri seyrederek mutlu oldum.” der Kemal.⁸² Yangının seyrinden alınan keyif Tanpınar’ın anlatisıyla da örtüşmektedir.

Mevlut’un İstanbul’a geldiği ilk yıllarda sokaklar üzerinden okuduğu İstanbul, yıllar içerisinde çehresini değıştirse de Mevlut için sokakların önemi hep aynı kalacaktır. “Şehre girdikçe, hâlâ yanmamış ahşap konakları, Osmanlı’dan kalma askeri kışlaları...”⁸³ görür ve şehir Mevlut için mimarî açıdan eskiden kalanlardan mürekkeptir. Burada ne yeni apartmanlardan bahis vardır ne de büyük meydanlardan. Büyük ve yüksek katlı (altı yedi katlı) apartmanlardan söz edildiğinde ise binanın üzerinde bir reklam vardır. Yüksek binalar yabancı ve farklı olanı da beraberinde getirir.

Mevlut’un İstanbul’da geçirdiği yılların ardından şehirdeki değışimi ve İstanbul’a ilk geldiğinde hafızasında oluşan imge ile yıllar içinde yangınlar ve yıkımlarla değışen İstanbul’u karşılaştırdığında gördüklerini hafızadaki kopma ile vermektedir:

“Sanki şehrin yosunlarla kaplı eski duvarları, güzel harflerle kaplı eski çeşmeleri, çürüyüp eğrilerek birbirine yaslanan ahşap evleri yanıp yıkılıp bitip tükenmiş ve yerlerine yapılan yeni sokaklar, beton evler, neon lambalı dükkânlar, apartmanlar daha eski, daha korkutucu ve daha anlaşılma yerler olarak inşa edilmişlerdi. Sanki şehir tanıdığı bir yer, geniş bir ev olmaktan çıkmış, her önüne gelenin sınırsız beton, sokak avlu, duvar, kaldırım ve dükkân eklediği tanırsız bir yere dönüşmüştü.”⁸⁴

Pamuk da Tanpınar gibi ahşap evlerin sonunun bir yangınla geleceğini ve bunun süreç içinde doğal karşılandığını söyler. Ahşap evlerde oturan İstanbullular için evlerinin yanmasının bir felaketten çok, kaçınılmaz bir son gibi daha önceden hazırlandıkları bir şey olduğunu, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı gerçekleşmeseydi bile, 20. yüzyılın başında İstanbul arka arkaya gelen ve bir hamlede binlerce evi, onlarca mahalleyi, koca koca semtleri yutup, on binlerce kişiyi evsiz, yoksul ve çaresiz bırakan yangınlar yüzünden hafızasını ve gücünün büyük bir kısmını zaten kaybedecekti, der.⁸⁵ Pamuk’un mimarînin yok oluşunu amnezi ile ilişkilendirmesi de mekân, mimarî ve hafıza ilişkisini

⁸² Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 348.

⁸³ Pamuk, **Kafamda Bir Tuhafılık**, s. 64.

⁸⁴ A.e., s.408.

⁸⁵ Pamuk, **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**, s. 200.

destekler niteliktedir.

Ancak Tanpınar ve Pamuk'un, yangına yaklaşımlarının -yangınları bir yıkım ve hafıza ile bağı koparan bir olgu olarak değerlendirseler de- birbirinden farklı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Tanpınar'da yanan mimarînin bir medeniyeti de beraberinde götürmesi ve bunun hüznü varken Pamuk bu yangınları daha olağan ve yeninin yerleşebilmesi için nihayetinde olması gereken bir olay olarak kabul ve söz konusu eder.

3.3.2 Şehir Büyürken Kaybolanlar

Şehir çalışmaları çerçevesinde, modernleşme sonrası şehirlerdeki değişikliklere bakıldığında genel bir yıkım ve yeniden yapım süreci ön plana çıkmaktadır. Mekânın yazılmayı bekleyen bir tarihi olduğunu vurgulayan Lefebvr mekânın üretim tarzına hem sonuç hem de neden ve gerekçe olarak müdahale ettiğini, mekânın içindekilerin yok olmadıklarını ancak bir dönüşüm geçirdiklerini ifade eder.

“20. yüzyılda dünya ölçeğinde yeni bir mekân oluşmuştur; bu mekânın henüz sonuca ermemiş üretimi sürmektedir. Yeni üretim tarzı, önceden var olan, önceden şekillenmiş mekânı sahiplenmekte, yani amaçlarına göre düzenlemektedir. Bu ağır dönüşümler, zaten sağlam bir mekâna nüfuz ederlerken, kimi zaman da onu sertçe altüst ederler.”⁸⁶

Mekânın toplumlarla birlikte değişmesi özellikle toplumların çok hızlı değiştiği modern sonrası dönem için seyri ve takibi çok daha karmaşık bir olgudur. Modern şehircilik, sanayileşme süreci ile farklı ihtiyaçları doğan şehrin sorunlarını ortadan kaldırmayı amaçlamış, ancak bu yapılırken geçmişi hatırlatma vazifesi gören pek çok hafıza mekânının da yok olmasına sebep olmuştur.

İstanbul'un büyümesi ve nüfusunun katlanarak artması megakent olmanın “gereklerini” de beraberinde getirir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Ankara'nın başkent olmasıyla bir süre ihmal edilen İstanbul'un daha sonra insan ve motorlu taşıt sayısının artmasıyla modern Türkiye'nin ikinci vitrini olması için çalışılmaya başlanır. Özellikle Menderes döneminde

⁸⁶ Lefebvre, **Mekânın Üretimi**, s. 24.

şehirdeki yolların genişletilmesi ve alan açılması için yapılan yıkımlar toplumsal hafıza açısından ciddi sonuçlar doğurmuştur.

1936-1950 yılları arasında İstanbul Belediyesi Şehircilik Müttehassısı olarak görev yapan Fransız mimar Henri Prost İstanbul'un bulvar ve geniş caddelere sahip bir şehir olmasına öncülük etmiş ve özellikle ulaşım ağları ile ilgilenmiştir.⁸⁷ Adalet Partisi'nin iktidar olmasıyla İstanbul için imar planları hazırlanmış ve bu planlara uygun istimlâklere başlanmıştır. 1950'li yıllar İstanbul'un giderek sanayileştiği ve göç aldığı yıllar olması bakımından da değişime ihtiyaç duyulan yıllar olarak değerlendirilmektedir. İmar faaliyetleri özellikle "yol inşaatları, yeni yolların açılması, yolların açılması için de buna engel olan yapıların yıkılması"⁸⁸ olarak çerçevelenmiştir. Bu dönemde gerek Menderes'in kendi konuşmalarında gerek basında yayınlanan haberlerde tarihî eserlerin dikkatle korunacağı belirtilmiş olsa da planlanan yolların açılabilmesi için binlerce bina, cami ile haziyesi, çeşme istimlâk ve hatta helâk edilmiştir.

Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflik* romanında Mevlut'un kayınpederi Abdurrahman Efendi'nin ağzından Menderes'le ilgili bir değerlendirme yapmıştır. Abdurrahman Efendi Gümüşdere'deki köyünden -zaman zaman çalışmak için İstanbul'a gitse bile- durumu bir yıkım, hafıza ya da kayıp olarak ele almayıp daha ziyade kendilerine iş sağlayacak mekân bulma fikri üzerinden değerlendirmektedir.

"Bizim askerler Başbakan Menderes'i daha o zamanlar asmamıştı; o da sabah akşam İstanbul'da Kadillak arabasıyla geziyor ve yolunu kesen bütün eski evleri ve konakları yıktırıp geniş caddeler açtırıyordu. İstanbul'da yıkıntılar arasında sokak sokak gezen satıcılara çok iş vardı."⁸⁹

Menderes'in İstanbul'daki yıkım faaliyetlerinin "yolunu kesen bütün eski evleri

⁸⁷ Işık Aydemir, "İki Fransız Mimar Henri Prost ve Auguste Perret'in İstanbul ile İlgili Çalışmaları", **Megaron YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Mimarlık Dergisi**, 3/1, 2008, s. 104, (Çevrimiçi) <https://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-00719-VIEWPOINT-AYDEMIR.pdf>, 10.10.2021.

⁸⁸ Esma İğüs, Hayriye İsmailoğlu, "Osmanlı Kenti İstanbul'u Yıkma ve Yeniden Yapma Paradoksu: Menderes Yıkımları", **Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu-IV**, 2016, s. 115-158, s. 134.

⁸⁹ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflik*, s. 46-7.

yıktırıyor” şeklindeki bu değerlendirme Pamuk’un yıkımların keyfi olduğunun İstanbul dışında yaşayanlarca da bilindiğini, onların ağzından belli bir duyarsızlık da ekleyerek aktarması bakımından önemlidir.

Tanpınar’ın son romanı olan *Aydaki Kadın*’da Menderes’in yıkım kararlarıyla ilgili bir kurgu yapılmış ve bu durum irdelenmiştir. *Aydaki Kadın*’ın yazıldığı dönem dikkate alındığında gündemde olan İstanbul’un yeniden imarı projesi ve Tanpınar’ın mimarî eserlere duyduğu hassasiyet romanda kahramanlar tarafından ele alınmıştır.

“Bu imar işlerimize ne dersiniz?” diye sordu. Selim, ‘Düpedüz delilik,’ dedi. ‘Artık kelimelerden korkmamalı, bu adam deli...’ Gündüz gülererek anlattı: ‘Dün Boğaziçi’ndeymiş. Küçük bir motorda, bütün maiyetiyle beraber tabii. İkide bir ayağa kalkıp yıkılacak yalıları gösteriyormuş. Sonuna doğru hiç oturmamış. ‘...Beylerbeyi’nde idi. Eğer işaretlere bakarsak cami bile gidebilir.’”⁹⁰



Resim 3. 13: Sinan Meydanı – yıkımlar sırasında (Ara Güler)

⁹⁰ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 196.

Tanpınar'ın İbrahim Paşa Sarayı'nın yıktırılıp yerine Adalet Sarayı yapılması önerisiyle ilgili yazdıkları da bu anlamda beraber okunması gereken bir yazıdır. Tanpınar İbrahim Paşa Sarayı'nın kalan kısmının binanın en mamur tarafı olduğunu belirtip binanın güzelliğine vurgu yaptıktan sonra şunları ekler:

“On altıncı asır Türkiye'sinin bütün sihrine sahiptir. O kadar zaferlere şahid olmuş, o kadar orduların şahin dizileri gibi serhadlere süzöldüğünü, zengin ganimetlerle döndüğünü görmüş, muhteşem düğünlerde eğlenmiş, kanlı isyanlarda canlı bir mahlûk gibi yaralanmış, hülâsa bulunduğı yerden dört asırlık tarihin iyi kötü maceralarının aktığını görmüş bir bina. Böyle bir binayı ortadan kaldırmak, bütün bu hatıraların üzerinden sünger geçirmekten başka bir şey midir?”⁹¹

Hatıraların üzerine sünger geçirmek mimarînin hatırlatma gücünü ortadan kaldırmak, bir bakıma Tanpınar'ın sürekli mütalaa ettiğı geçmişle nasıl ve nereden bağlanacağımız sorusunu ortadan kaldırmaya çalışmaktır. Tanpınar'ın, hafızanın yalnız bireysel anlamda değil mimarînin hafızası üzerinden de değerlendirmesi, mimarîyi özellikle toplumsal hafızanın devamı için gerekli kabul ettiğı şeklinde yorumlanabilir.

“Bir şehirde hatıralar ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir. Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsîlik kazanmış, tılsımın usta eli dokunduğı için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır.”⁹² Böyle bir yıkım, Nora'nın deyimiyle hafızanın mayalandığı mekânlardan biri olan mimarînin yok edilmesi, ruh sahibi maddenin yok oluşu anlamına gelecektir.

⁹¹ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, s. 221.

⁹² A.e., s. 221



Resim 3. 14: Melling - İbrahim Paşa Sarayı – 1812 (Nurhan Atasoy, İbrahim Paşa Sarayı, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1972)



Resim 3. 15: İbrahim Paşa Sarayı (TTK Arşivi)

Tanpınar'ın, Menderes'in imar faaliyetleri kapsamında yaptırdığı yıkımları *Aydaki Kadın* vasıtasıyla eleştirmesinden önce, tarihi yalnız kitaplardan değil deneyimleyerek, görerek, hissederek varlığını anlamamızı mümkün kılan mimarînin önemini şu sözleriyle ifade eder:

“Ben İstanbul imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir adam olsam, değil İbrahim Paşa sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdad elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bırakırdım. Çünkü bu şehri güzelleştireyim derken fakirleştirmekten, hayatı soysuzlaştırmaktan çekinirim. Bu şehir en büyük zenginliğini mazisinden alır. Onu, nesiller önünde yaşattıkça zengindir.”⁹³

Tanpınar'ın bu sözleri bugün de dikkatle okunması ve değerlendirilmesi gereken ifadelerdir.

İbrahim Paşa Sarayı, Tanpınar'ın ele aldığı şekliyle olmasa bile Pamuk'un da romanlarında bir hafıza mekânı olarak yer alır. *Benim Adım Kırmızı* romanında, bir minyatürün konusudur.

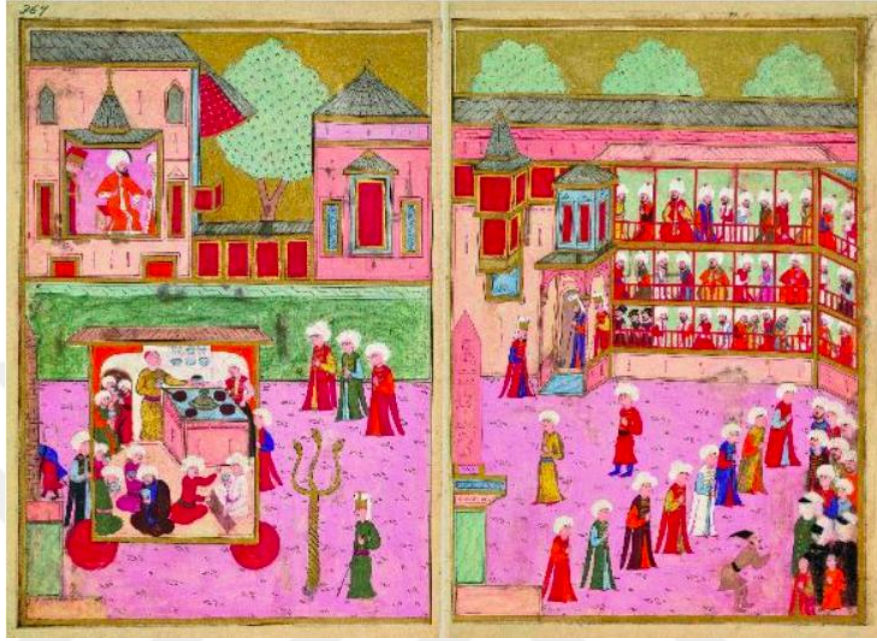
“...resimde cihanpenah padişahımız merhum İbrahim Paşa'nın sarayının şehnişinine kurulmuş, aşağıda At meydanında yapılan şenlikleri hoşgörülü bir bakışla seyrediyorlardı. ...iki sayfalık resmin sağ yanında ise pencerelerde kemer içinde vezirler, paşalar, ...elçiler vardı. Daha sonra diğer resimlerde de aynı yerleştirme ve istifin duvar işlemeleri ve ağaçlar, kiremitler başka türlü ve başka renklerle çizilse de tekrarladığını gördüm.”⁹⁴

Minyatürle ilgili bu ayrıntılar bu minyatürün “surname” için hazırlanmış olabileceğini düşündürür. Surname edebî bir tür olarak eski olmakla birlikte resimli hali ilk kez III. Murad döneminde hazırlanmıştır. Bu dönem *Benim Adım Kırmızı*'nın kurgusunun geçtiği zaman ile örtüşmektedir. Bu yazmanın dönemin Baş Nakkaşı Osman'ın yönetiminde bir ekip tarafından hazırlandığı bilinmektedir.⁹⁵

⁹³ A.e., s. 221-2.

⁹⁴ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 70.

⁹⁵ Kadriye Tezcan Akmeahmet, “Minyatürlerin Sanat Tarihi Eğitiminde Kullanılması: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Surname-i Hümayun Örneği”, *Turkish Studies*, S. 10/14, Sonbahar 2015, s. 719-752, s. 732.



Resim 3. 16: İbrahim Paşa Sarayı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H1344, vr. 367a-366b)



Resim 3. 17: İbrahim Paşa Sarayı (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, (H1344, vr. 47b-46a)

Pamuk'un kurgusunu var olan minyatürlere sadık kalarak yaptığını söylemek mümkündür. Zira, alıntıda padişahın ve vezirlerin yerleşimi, farklı çalışmalarda ağaçların ve tuğla düzeninin değişmesine rağmen padişah ve vezirlerin yerleşiminde bir değişiklik olmaması bugüne ulaşmış olan minyatürlerle teyit edilmektedir. (Bkz: Resim 3-16 ve 3-17)

Bu mekân aynı zamanda Pamuk'un çok sevdiği Resimli İstanbul Ansikolpedisi ile de ilişkilidir. Pamuk, Reşat Ekrem Koçu'nun ansiklopedisinin okurunu yani bir anlamda kendisini İbrahim Paşa Sarayı'nın penceresinden imparatorluğun bütün zenginliğini, tuhaflığını, renklerini seyreden padişaha benzetir.⁹⁶ Sarayın günümüze ulaşmış kısmı, anlatılar, fotoğraflar ve minyatürler aracılığıyla bilinen eski hali Pamuk için de Tanpınar için de oldukça önemli birer hafıza-mekân olma özelliği taşımaktadır.

Pamuk için şehirde meydana gelen değişiklikler ve modern hayatın getirdikleri eskinin ortadan kalkmasına, ortadan kalkmadığı durumlarda da artık önemini kaybetmesine sebep olmaktadır. “Yüzyıllardır akmayan orası burası kırık eski çeşmeler, kenar mahallelerdeki eski camilerin ya da artık farkına varılmayan büyük camilerin çevresinde kendiliğinden oluşuveren derme çatma dükkanlar...”⁹⁷dan bahseden Pamuk romanlarında da bu mimarî unsurları zaman zaman kullanmakla birlikte bu mekânları karakteriyle özdeşleştirmez, ya da bu mekânlar karakteri için anlamlı hale gelmez.

Şehir büyürken ve değişirken en büyük değişimlerden biri Boğaz yalılarında görülmektedir. Pamuk'un Masumiyet Müzesi isimli romanında Kemal ile Sibel'in de bir süre yaşadığı mekân olan Boğaz yalısı şehirde yok olan mimarînin başında gelmektedir:

“Cumhuriyet döneminin yeni zenginleri Osmanlı paşaları kadar güçlü olmadıkları ve Taksim çevresindeki semtlerde, uzaktan Boğaz'a bakan apartman katlarında otururlarsa kendilerini daha Batılılaşmış hissedecekleri için eski Boğaz yalılarını iktidardan

⁹⁶ Pamuk, *İstanbul Hatıralar Şehir*, s. 145.

⁹⁷ Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, s. 45.

uzaklaşmış Osmanlı ailelerinden, fakir düşmüş paşa çocuklarından, Abdülhak Şinasi Hisar gibilerinin akrabalarından satın almadılar. Böylece şehrin hızla büyüdüğü 1970'lere kadar, Boğaz'ın büyük ahşap konaklarının ve yalılarının çoğu içlerindeki deli saraylılar, birbirlerini mal, mülk paylaşımı yüzünden dava eden paşa torunlarıyla birlikte, kimi zaman kat kat, hatta oda oda bölünüp kiraya verilerek, bakımsızlıktan çürüyerek, boyaları dökülüp ahşapları soğuk ve nemden karararak ve yerlerine bir apartman yapılma umuduyla sinsice yakılarak benim çocukluğumda yok olup gittiler.”⁹⁸

Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* romanının sonunda mahalleyle ilgili bilgiler verirken, mahalle hayatının da şehirdeki değişimle birlikte yok olduğuna vurgu yapar.

“...1970'lerde mahalleden yavaş yavaş uzaklaştılar. Boğaz'a tepelerden kestirmeden inen yeni, geniş yolların açılması ve zenginleşme, eski Boğaz yalılarını ve Boğaz'a bakan tepelerdeki konakları yenilemeyi, yakıp yıkıp yerine apartman yapmayı ya da Boğaz'a tepeden bakan beton binalar yapmayı cazip kılmıştı.”⁹⁹

Şehirdeki değişimin mekânlar üzerinden insan ilişkilerine etkisinden de bahsetmek mümkündür. Cevdet Bey'in evlenmeden önce Vefa'da yaşadığı sırada evin hizmetini gören ve aralarında ana-oğul ilişkisine benzer bir ilişki olan Zeliha Hanım, mekânın değişmesiyle birlikte artık Cevdet Bey'in kurtulması gereken bir yük haline gelir.

“Dokuz yıl önce bu evi satın aldığımda Haseki'de ondan (Zeliha Hanım'dan) daha yakın akrabaları olmasına rağmen hayatına daha az karışacağımı düşünerek bu kadını yanına almıştı. Kimsesiz ve yoksul olan kadın ev işlerini görmek, yemekleri hazırlayıp eve çeki düzen vermenin karşılığında dört odalı küçük ahşap evin ilk katında kalıyordu. ...Onu evlendikten sonra yanına alamazdı, çünkü tasarladığı evlilik hayatında böyle bir kadının yeri yoktu. Tasarladığı evlilik hayatı ev işlerini gören insanlarla ilişkisinin efendi hizmetçi ilişkisi olması gerektiğini hissettiriyor, buradaki ana-oğul ilişkisinin bu hayata uymayacağını seziyordu.”¹⁰⁰

Bu kısım, kendini “modern” olarak yeniden tanımlamaya çalışan ve bunu özellikle yaşadığı yer, evlenmeyi seçtiği kadın, işyeri, arkadaşları ve etrafındaki insanlarla yapabileceğini düşünen Cevdet Bey için unutulması ve arkada bırakılması gerekenleri ortaya çıkarması bakımından önemlidir.

Elbette şehir modernleşerek büyüyüp genişlerken en genel anlamda kaybedilenler eski,

⁹⁸ A.e., s. 64.

⁹⁹ Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 576.

¹⁰⁰ A.e., s. 12.

ahşap konaklardır. Bunlar artık moda olmadıkları için, yerlerine modern apartmanların yapılması için ya da yeni kuşağın maddi kazanç elde etme arzusuyla yok olmaktadır. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda Nigân Hanım’ın yıkılmaması için direndiği konak da sonunda ikinci ve üçüncü kuşağın etkisiyle yıkılır ve yerine Işıkçı Apartmanı yaptırılır. Benzer durum *Sessiz Ev* romanında da gündemdedir. Fatma Hanım’ın torunu Metin eski evin bir an önce yıkılması ve yerine apartman yapılmasını ısrarla tekrar eder. Metin’in bu arzusu eskiye karşı olmak, yeniyi sevmek, modern olanı istemek değil yalnızca maddi kazanç elde edebilmek içindir.

Kar romanında Ka’nın Kars’a girdiğinde etrafında gördüğü “son on yılda Türkiye’nin her yerinde benzerleri yapılmış beton apartmanlar, her yeri birbirine benzeyen pleksiglas panolar ve sokakların bir yanından öbür yanına gerilmiş iplerin üzerine asılmış seçim afişleri”¹⁰¹ Ka’nın şehri çok “farklı ve kederli” görmesine sebep olur. Ancak Ka “hafızasında Kars’ı özel bir yer yapan Rus yapısı eski taş binaları”¹⁰² görünce biraz olsun rahatlar. Modernleşme ve göç dalgalarıyla büyüyen ve her biri birbirine benzeyen şehirlerde geçmişin kaybı ve unutulması Pamuk’ta İstanbul özelinde bir hüznün hissini beraberinde getirir. Ancak, İstanbul’daki taş binaları gördüğünde bu hüznün rahatlamaya dönüşmesi ne Pamuk’un otobiyografik çalışmalarında ne de romanlarındaki karakterlerde görülmemektedir.

Kar romanında mimarîdeki değişim, özellikle mekânın sakinlerinin değişimi üzerinden işlenmektedir. Taş binalar dayanıklı oldukları için ayakta kalmış ancak binaların asıl sahipleri şehirden ayrılmıştır. “Şehri alçakgönüllü bir uygarlık merkezine çeviren bütün o Ermeniler, Ruslar, Osmanlılar, Erken Cumhuriyet dönemi Türkleri, herkes çekip gitmişti ve sanki yerlerine kimse gelmediği için de sokaklar bomboştu...”¹⁰³ Şehirdeki değişim *Kar* romanında da mimarîden ziyade insan üzerinden verilmiştir.

¹⁰¹ Pamuk, **Kar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018, s. 12.

¹⁰² A.e., s. 13.

¹⁰³ A.e., s. 124.

Pamuk'un İstanbul'da kaybolan mimarî sebebiyle duyduğu hüznün özellikle kendi çevresinde gördüğü ve hatıralarını oluşturan mekânlardaki değişim ve yıkımdır. Masumiyet Müzesi'nde Kemal şehirdeki değişimi yine bildiği mekânlar üzerinden anlatır:

“İstanbul son on yıl içinde öylesine büyümüş, yangınlar ve yeni inşaatlarla öylesine değişmiş ve göçlerle dar sokaklar öylesine kalabalıklaşmıştı ki, sık sık yolumuzu kaybeder, sora sora ancak bulur, filmlere koşarak son anda yetişir(dik)... Yıllar sonra dut ve çınar ağaçları kesilerek üzerlerine apartmanlar dikilen, araba park yerine ya da yeşil plastik halılarla kaplı mini futbol sahalarına dönüştürülen bu büyük sinema bahçelerinin, kireçle badanalanmış duvarlar, imalathaneler, çökmekte olan ahşap konaklar ve iki üç katlı apartmanlarla ve sayısız balkon ve pencereyle çevrilmiş bu hüzünlü mekânların kalabalığı, her seferinde beni şaşırtırdı.”¹⁰⁴

Karakterleri vasıtasıyla Pamuk için bu mekânlar, kendisini içine dahil etmediği, ancak seyredilecek ve yeni hallerinden hoşnut kalınmayacak yerler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şehir büyürken kaybolan ahşap ve kagir yapıların yanı sıra köyden şehre göç ve gecekondulaşmadan sonra artan konut ihtiyacı sebebiyle gecekondular da yıkılmıştır. Bu yapılar “geçici” kabul edilmeleri ve parasızlık sebebiyle gerek malzemeleri gerek mimarî özellikleri bakımından şehir dokusuna katkısı olmayan bilakis şehir planını bozan mekânlar olarak kabul edilmektedir. Ancak bir yaşam alanı olması ve “hafıza” ile mekân arasında kurulan bağın gecekondu ekseninde de kurulmuş olması sebebiyle sakinleri için bir kayıp olarak algılanabilmektedir.

Kafamda Bir Tuhaflık romanında Mevlut İstanbul'a geldiğinde babasıyla yaşadığı daha sonra amcası ve amcaoğullarıyla uğruna problemler yaşadığı ve sonunda Sabiha ile evlendikten sonra bulunduğu yeri toprak gecekondusunun yıkılışını izlerken hatıralarının da yok olduğunu düşünür:

“Yaz sonunda Vural Yapı'nın buldozerli yıkıcıları Kültepe'deki evleri yıkmaya başlayınca Mevlut her gün seyretmeye gitti. ...Evleri yıkılırken ağlayanlar, gülenler, bakamayanlar, bir bahaneyle kavga çıkaranlar gördü Mevlut. Sıra kendi bir odalı evine gelince Mevlut'un kalbi kırıldı. Buldozerin tek bir kepçe vuruşuyla çocukluğu, yediği yemekler, çalıştığı

¹⁰⁴ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 244-5.

dersler, kokladığı kokular, horuldayarak uyuyan babasının sesi, yüz binlerce hatıra, her şey bir anda parçalanıp yok olunca gözleri nemlendi.”¹⁰⁵

Şehrin önce yatay sonra dikey büyümesi sırasında kaybolanlar yazarları da kurgudaki kahramanları da mekânı deneyimledikleri ve kendilerini ait hissettikleri ölçüde etkilemiştir. Mekânın hafızanın oluşumundaki bu büyük etkisi sebebiyle, deneyimlenen mimarî yapının yok olmasıyla hatıraların da kaybolacağı düşüncesinden hareketle yerine başka bir şey geçecek olsa bile bu yıkımlar “kayıp” olarak değerlendirilmektedir.

3.4 Mekânın Hafızası Ya Da Mimarînin Dili

Tanpınar ve Pamuk’un kendi hafızalarındaki sokaklar, mekânlar ve mimarî hatırlandıkları ölçüde güzeldir ve romanlarına hatırlayabildikleri ölçüde girmiştir. Her iki yazarın da kendi deneyimledikleri mekânlar kurgularının oluşmasını sağlamıştır. “En güzel sokaklar, hatırlanabilen sokaklardır. İnsanda güçlü, kalıcı ve olumlu izlenimler bırakırlar. Bir şehri düşünürken, bu yaşadığımız şehir de olabilir, aklımıza hemen belirli bir sokak gelir, orada olmayı arzularız; işte böyle bir sokak unutulmazdır.”¹⁰⁶ Jacobs’ın bu açıklamasına dayanarak Tanpınar ve Pamuk için yaşadıkları sokaklarla ilgili olumlama yaptıklarını ve hafızalarını ya da hayal güçlerini harekete geçiren mekânların da bu sokaklar olduğunu söylemek mümkündür.

Roman kahramanlarını dikkate alarak bir hafıza ve hatırlama pratiği geliştirdiğimizde de yazarın kurgu sırasında karakterinin hafızasının nasıl dönüşler yapmasını istediği romanı anlamak için önemli bir ipucudur. Nasıl ki hafızamız anıları mekân üzerinden hatırlama eğilimi gösteriyorsa yazarların, karakterlerin hafızalarında kurdukları kurgu da okuyucuya ancak mekân üzerinden hatırlatılmaktadır. Okuyucunun muhayyilesinde oluşan mekân, yazarın karakter yoluyla anlattıkları ya da söylediklerinden meydana gelmiş bir dünyadır ki Tanpınar da Pamuk da bu tahayyülün gerçeğe birleşebilmesi adına pek çok araç kullanırlar. Bunların sağlaması yapılması istenildiğinde gazeteler, eski haberler ya da

¹⁰⁵ Pamuk, **Kafamda Bir Tuhaflık**, s. 446.

¹⁰⁶ Allan B. Jacobs, **Great Streets**, aktaran Connerton, **Modernite Nasıl Unutturur?**, s. 7.

fotoğraflar üzerinden ilerlemek mümkündür.

Tanpınar için rüya oldukça önemlidir. Roman ve hikâyelerinde, özellikle şiirlerinde sıklıkla kullandığı bir araçtır. Rüyalarını da bir mekân üzerinden kuran Tanpınar için mimarînin dili hafıza mekânı olarak dikkat çekicidir. Mümtaz'ın Nuran'ı aradığı ancak Nuran yerine sürekli Suat'la karşılaştığı rüyası büyük bir evde geçmektedir. Bu ev bilinen bir ev olmamakla birlikte aramanın bir mimarî unsur içinde yapılması, evin çok büyük olması ve bir yığın oda, sofa ve koridora sahip bulunması Mümtaz'ın mimarî ile kurguladığı çıkmazı açıklaması bakımında dikkate değerdir.

“Sabahtan beri bu rüyanın tazyiki altında olduğunu şimdi hatırlıyordu. Fakat rüyanın kendisini bir türlü bulamamıştı. Yalnız bütün gece Suat'la uğraştığını biliyordu. Çok büyük bir evde idim. Evet, çok büyük bir ev. Bir yığın koridor, sofa ve oda. Nuran'ı arıyordum. Her kapıyı açıp bakıyordum. Fakat hepsinde Suat'ı görüyordum...”¹⁰⁷

Mümtaz, Nuran'ı hatırlayabilmek için de mimarîye ihtiyaç duyar. Hafızası Nuran'ı hatırlamak için Kandilli'deki evi hatırlamakla işe başlar.

“O günden sonra Mümtaz için Nuran'ın evini düşünmek ayrı bir haz oldu. Sevgilisi gidip de tek başına kaldığı saatlerde yahut evden hiç çıkmadığını söylediği günlerde, onu bu ev içinde düşünmek itiyadını aldı. Nuran'ın hayat çerçevelerinden en mühimine sahip olduğu için artık genç kadının düşüncesi onu bırakmıyordu.”¹⁰⁸

Nuran, Mümtaz için İstanbul demektir. Bu sebeple Mümtaz için İstanbul'un simgesi olan yapılara Nuran'la yaptığı geziler artık Nuran'ın İstanbul'daki her abidevî yapı ile doğrudan ilişkilendirilmesi ve Mümtaz'ın Nuran'ın hatırasını İstanbul'un mimarîsinde yaşatması anlamına da gelmektedir. İnci Elçin de Huzur'daki yürüyüşleri örnek göstererek Tanpınar'ın romanlarının baştan sona hatırlama üzerine kurulu olduğunu ifade eder. “Anıların biriktiği mekânlara yapılan yolculuklar ve bu esnada yaşanan zaman kaymalarıyla hatırlanan geçmiş, (Tanpınar'ın) bütün romanların(ın) ana yapısını oluşturur.”¹⁰⁹

¹⁰⁷ Tanpınar, **Huzur**, s. 367.

¹⁰⁸ A.e., s. 172-3.

¹⁰⁹ Handan İnci, **Orpheus'un Şarkısı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, s. 51.

Tanpınar Edebiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi'nin hazırladığı “Huzur’un İstanbul’u”¹¹⁰ yürüyüşleri Mümtaz ile Nuran’ı takip ederek İstanbul’u yeniden keşfetme, romanda yazılanlarla bugüne kalanlar arasındaki bağı kurarak hafızayı yeniden inşa etme pratiği olarak kabul edilebilir. Elbette Tanpınar’ın 1940’larda kaleme aldığı ve kendi gördükleri ile şekillendirdiği İstanbul’un aradan geçen onlarca yıl içinde oldukça hızlı bir değişim ve dönüşüm yaşadığını söylemek zorundayız. Ancak özellikle tarihî taş binaların -çevresi değişmiş olsa bile- romandaki sıra ile takip edilebilecek olması böyle bir rotayı mümkün hâle getirmektedir.

Tanpınar’ın Şehzadebaşı’nda geçirdiği yılların şahidi olan Elâgöz Mehmet Efendi Camii, İhsan’ın Şehzadebaşı’ndaki evi, Mümtaz’ın hastabakıcı bulmak ve kirayı alabilmek için gittiği hüznü semtler, yıkılmaya yüz tutan konaklar bugün yerlerinde değildir. Ancak Tanpınar’ın kaleminden hayâl edebileceğimiz ve detaylarına yine Tanpınar’ın kalemıyla girebileceğimiz bir kurgu daima mevcuttur. Okuyucunun Fatih’i bilmesee hatta İstanbul’u hiç görmemiş olsa bile *Huzur*’u okurken hayâlinde canlandırması, savaşın hemen öncesinde İhsan’ın hastalığının sıkıntısıyla gezilen sokakları tasavvur ederken daha karanlık ve koyu bir görsel tahayyül ediyor olması muhtemeldir. Bu görüntüler aslında şahit olunmasa bile bir anlatı olarak zihnimize giren ve bir şekilde hafızamızda yaşanmamış olmakla birlikte hikâye edilmiş bir anlatının izleri şeklinde kalacaktır.

Bu durum hafıza çalışmalarında okunanların tahayyül edilerek hafızaya aktarılması ve hikâyenin tekrarı ile görüntülerin hatıralar arasına dâhil olması olarak düşünülebilir. Bu, çizgifilm ya da masal kahramanlarının görsellerinin bir şekilde hazırlanıp çocukların dünyasına yerleştirilmesi ve bir süre sonra artık gerçeklik kazanan kahramanın çocuğun hafızasında önemli bir yer tutması ile benzerlik göstermektedir. Aradaki fark ise görsellerin okur tarafından hazırlanması, profesyonel bir tasarımcı elinden çıkmamasıdır.

Sahnenin Dışındakiler’de Cemal, cami üzerinden tüm çocukluğunu yeniden hatırlama ve

¹¹⁰ Huzur’un İstanbul’u yürüyüşleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için Tanpınar Merkezi ziyaret edilebilir: (Çevrimiçi) <http://www.tanpinarmerkezi.com/roman-haritalari/>, 10.10.2021.

izleme imkânına kavuşur. Elâgöz Mehmet Efendi Camii Cemal'in çocukluğunun ve aşkının şahididir. Cemal'in caminin yıkılması karşısında duyduğu hüznün aslında hafıza mekânı olarak seçilmiş bu yapının artık yok olmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu caminin yıkılmasıyla çocukluğuyla ve aşkıyla olan bağı da bir açıdan kopmuş kabul edilebilir.

Sabiha'nın annesi Sündüs Hanım ise Preveze'den İstanbul'a gelen ama İstanbul'da mutluluğu bulamayan bir karakter olarak sürekli geri dönüşler ve karşılaştırmalar kurarak yaşar. Sündüs Hanım Preveze'de bırakıp geldiği malını mülkünü anlatır:

“Bu dört büyük çiftlik ile iki konağın hususiyetlerini, çiftliklerin mahsullerini, bir kısmı Bulgar, bir kısmı Sırp ortakçılarını, etrafından geçen yolları, ağıllarındaki hayvanların cinsini, meyve ağaçlarının ve bostanlarının lezzetini, konakların büyüklüğünü, geniş oda ve sofalarını, içlerinin tertibini, pencerelerinin baktıkları manzaraları, civardaki evliya türbelerini ve camileri gündelik misafir ve dostlarıyla beraber yine o gece öğrendik. Sabiha'nın annesininki kadar sarahatle işleyen bir hafıza pek az gördüm.”¹¹¹

Burada Sabiha'nın annesinin kaybettikleriyle yaşayabildiğini ve hafızasındaki bu mekânların onun tutunduğu şeyler olduğunu düşünmek mümkündür. Sündüs Hanım, hafızasındaki bu hatıralarla İstanbul'daki yaşamına katlanmaktadır. Sabiha'nın annesi Sündüs Hanım hayatını birleştirdiği adamın çapkınlıkları ve durmadan ortadan kayboluşları ile bedbahttır.

“Zihninden eski, mesut, müreffeh bey kızı, bey hanımı zamanlarına çekilmiş gibi garip bir yaşayışı vardı. Onda her şey bu mâzinin özlenişi idi. Yaşadığı hayat daha iyi şartlar içinde geçmiş olsa idi eminim ki Sündüs Hanım gene mesut olmayacaktı. Çünkü ömrü bugün ile dün, Preveze ile İstanbul yahut mahallemiz ile eskiden oturduğu Nişantaşı arasındaki yaptığı mukayeseler içinde geçiyordu.”¹¹²

Sündüs Hanım'ın bu bitmeyen mutsuzluğu aslında yaptığı sürekli karşılaştırmalardadır. Yazara ya da Cemal'e göre mutsuzluğun asıl sebebi bu arada kalma, maziye unutamama, sürekli hatırlama ve karşılaştırma yapma hastalığıdır.

Aydaki Kadın'da ise hafıza mekânı olan yer Selim'in çocukluğunun geçtiği köşktür. Bu

¹¹¹ Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 37.

¹¹² A.e., s. 38.

köşk hem güzel hatıraların yuvası hem de Nevzat'ın ölümünün vuku bulduğu yerdir. Bu sebeple en fazla hatırlanan ve en fazla söyleyeceği olan mimarî unsur burasıdır. Selim'in rüyasında gördüğü ev de bu köşkten ayrıntılar taşır: “Ev şimdi her tarafta yapılan o çıplak arsalı banka evlerine benziyordu. Fakat pencereyi çok iyi tanıyordu. Bu, köşkteki yemek odasının penceresiydi.”¹¹³ Selim rüyasını hafızası ile kurar. Artık sıradanlaşan ve her yerde birbirinin aynı olan evlerden birini görürken onu kişiselleştiren ve kimlik kazandıran köşkteki pencere olur.

Pamuk ise mimarî üzerinden hafızayı Cevdet Bey'e Nişantaşı'nda aldığı köşk üzerinden kurar. Bu köşk Cevdet Bey'in hayâl ettiği yaşama başlamasının ilk basamağı olması açısından önemlidir. Cevdet Bey için bu ev bir bakıma hafızasıdır. Bunu şu sözleriyle dile getirir: “Her şeyin tarihini biliyorum, çünkü ben yaptım.”¹¹⁴ Cevdet Bey için nişan törenlerinin yapıldığı Paşa Konağı da aynı derecede önemlidir.

Kara Kitap ise apartman daireleri üzerinden bir hafıza mekânı sunar. Bu daireler akrabaların yaşadığı ve aynı çatı altında aileyi bir arada tutan bir nevi modern konak olarak kullanılır. Ancak ailenin maddî durumunun kötüleşmesiyle apartmanın değişmesi gerekir. Bu duruma dedenin tepkisi attan inip eşeğe binmek şeklinde olacaktır. Celal'in çocukluk anılarının olduğu bu apartman dairesi daha sonra babasının başka biriyle evlenmesi ve Celal'in annesiyle birlikte Aksaray'daki eski, ahşap eve taşınmak zorunda kalmasıyla çok daha farklı ve güçlü bir hatırlatıcı olarak imlenir. Artık Celal için bu apartman dairesi ulaşılması gereken ve eski, güzel günleri yeniden hatırlaması için mekân üzerinden hafızasını harekete geçirecek yerdir. Öyle ki Galip daha sonra Celal'in dairesine girdiğinde dairenin tıpkı çocukluğundaki gibi döşenmiş olduğunu fark eder. Celal bu daireyi çocukluğunu bulabileceği şekilde saklamıştır. *Kara Kitap* boyunca apartman ve apartman daireleri her zaman Galip, Celal ve Rüya'nın çocuklukları ile kurulabilecek bağ için önemlidir ancak daha özelde Celal'in dairesi doğrudan bir hafıza mekânı olarak ön

¹¹³ Tanpınar, **Aydaki Kadın**, s. 14.

¹¹⁴ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, s. 101.

plana çıkar.

Masumiyet Müzesi için ise hafıza mekânı pek çok şeydir ancak mimarî üzerinden bir okuma yapılmak istendiğinde Merhamet Apartmanı önem kazanır. Bununla birlikte Kemal'in hafızasının Füsun'la birlikteyken gittiği, önünden geçtiği, kısacası gördüğünde Füsun'u hatırladığı her sokak ve bina şeklinde temellenmesi Kemal'in İstanbul'unu sınırlandırmak zorunda kalacaktır. Aslında bu durum bir nevi Mümtaz'ın Nuran'ı hatırlaması ile de benzerlik gösterir.

Orhan Pamuk romanlarının çoğu gibi *Masumiyet Müzesi* de Nişantaşı ve civarında geçer ve roman kurgusuna Pamuk ailesi de dâhil olur. Hikâyenin romanlaştırılması noktasında ise yazar, gerçek şahsiyeti ile romanın bir kişisi hâline gelir ve son kısım bir hatıra defterine dönüşür.

Masumiyet Müzesi, romanda kurgulanan mimarî ile reel düzlemdeki mimarînin tam olarak kesiştiği ve okuyucunun romanı okuduktan sonra yerinde ziyaret ederek romandaki hafıza mekânlarını görebileceği bir yer olması bakımından diğer romanlardan ayrı ve özel bir yere de sahiptir. Hafızanın izini romanda Kemal'in de sürdüğü gibi okuyucu ve hatta Pamuk da sürer.

Masumiyet Apartmanı, mekânı apartmanlar, dükkânlar, Hilton Oteli, Boğaz'daki köşk üzerinden izini sürebileceğimiz ve dönem dikkate alındığında dönem okuması ile Pamuk'un hatıraları ve hafızasını görebileceğimiz bir çerçeve oluşturması açısından da önemli bir metindir.

Kemal'in, nişanlısı Sibel için hediye almak üzere yolunun düştüğü Şanzelize Butik, Pamuk gibi Kemal'in de yolunun sürekli uğradığı Nişantaşı'ndadır. Ancak Kemal'in burada Füsun ile karşılaşması ve butikten aldığı çantanın sahte olması üzerine butiğe tekrar gitmesi ile Sibel ile başlayacak mutlu birliktelikleri bozulur. Kemal Füsun ile Merhamet Apartmanı'nda görüşmeye başlar.

Merhamet Apartmanı, atılamayan anıların biriktirildiği bir boş dairedir. Kemal'in annesi evde bulunmasını istemediği ama atmadığı eşyaları da buraya koyar. Kemal içinse bu eşyalarla örölü daire bir süre sonra Füsun'u hatırlatan eşyalarla da dolmaya başladığında artık hafızanın harekete geçmesini sağlayan yegâne yer hâline gelecektir. Kemal için hatırlama ve anılar o kadar önemlidir ki Sibel ile Hilton Otel'deki nişan törenlerinden sonra Füsun'un ortadan kaybolması üzerine bir dizi önlem almaya kalkacaktır. Kemal, Füsun'u bulamayınca çareyi mekânsal hafızasını harekete geçirmeyecek bir dizi önlem almakta bulur. Merhamet Apartmanına gitmek, Şanzelize butikten geçmek ya da haritada bunları hatırlatacak mekânlardan yürümek Kemal'in kendine koyduğu yasaklar arasındadır.

Kemal'in nişandan sonra Sibel'le birlikte Sibel'in ailesinin eski yalısına yerleşmesi de aslında Kemal'in Füsun'u hatırlatacak her şeyden, Merhamet Apartmanı'ndan ve sokaklardan kaçışıdır.

“Durumumuz ne kadar umutsuz olursa olsun, köhne binada bizi birbirimize bağlayan ve acımızı güzelleştirerek dayanılır kılan bir şey vardı. Yalı hayatı artık canlanmayacağı anlaşılan aşkımızı bir çeşit yenilgi, kader ve yoldaşlık duygularıyla derinleştiriyor, yok olan Osmanlı kültürünün son kalıntıları biz eski âşık, yeni nişanlıların hayatlarındaki ‘eksikliğe’ bir derinlik katıyor, hatta bizi sevişememenin acılarından koruyordu.”¹¹⁵

Pamuk, bu bitmek üzere olan ve yeniden alevlenmesine imkân verilmeyecek birliktelik için en güzel sonun yıkılmak üzere olan ve asla eski ihtişamına kavuşamayacak yalıda olacağını düşünmüş olmalıdır.

Öyle ki Kemal yalıdan Sibel'e haber vermeden kaçır gibi çıkıp Fatih ile Karagümrük arasında bir otele yerleşir. Bu, romandaki mekânsal kırılmanın bir diğeridir. Apartmandan yalıya geçişten sonra Kemal yalıdan otel odasına geçer. Kemal'in umutsuzluğu ve aşk acısı mekân üzerinden de okuyucuya bu yolla hissettirilir. Füsun'un evini bulduktan sonra artık evlenmiş olmasına rağmen Füsun ve ailesinin evine düzenli ziyaretlerde bulunması Kemal'in mekânsal kırılmalarından bir diğeridir. Kemal artık otel odasından

¹¹⁵ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 193.

Çukurcuma'daki eski eve taşınır.

Mekânsal tüm değişimlere rağmen İstanbul'daki asıl değişim Füsün'un ölümüyle olur. Kemal için artık gördüğü her şey yeni, her şey farklıdır. İstanbul Kemal için bambaşka bir yere dönüşmüştür. Bu duyguyu etrafında gördüğü betondan tuhaf mahalleler daha da kuvvetlendirir.¹¹⁶

Kafamda Bir Tuhaflık'ta ise mekânın sürekli değişmesi ve mekânla karakterler arasında diğer romanlardakine benzer bir alâka kurulmaması sebebiyle mimarî ile karakterler arasında hafıza ilişkisi farklıdır. Mevlut İstanbul'a tutunmaya çalışırken geldiği yeri çok hatırlamaz, onun için kurulacak hayat İstanbul'dadır. Ancak Mevlut'un yaşadığı mekânla ilişkisi de yalnızca barınma için olduğundan Mevlut için hatırlanacak mimarî sokaklardadır. Bu sebeple Mevlut İstanbul'u anlatır, yaşadığı evleri değil. Ancak karısının hafızası, zamanının büyük kısmını evde geçirmesi sebebiyle mekân üzerine kuruludur ve İstanbul'da kaldığı eski ve bahçesiz ev onun bırakıp geldiği ve sevdiği mekânla bağlantısını güçlendirir. Bu sebepten onun hayâlinde bahçesinde tavuklar gezen köy evi takılı kalır.

Samiha sanarak kaçırdığı Rayiha'nın ölümünün ardından Mevlut rüyasında Rayiha'yı bir konak içerisinde görür. Rüyalarda mimarî pek çok kapı ve odanın ardında arananın bulunmadığı yapılar olarak karşımıza çıkar.

“Son zamanlarda Rayiha'yı rüyasında gördüğünde hep aynı sorunla karşılaşılıyordu: Rayiha saray misali eski bir ahşap konakta Mevlut'u bekliyordu, ama Mevlut pek çok sokaktan geçmesine, pek çok kapıyı açmasına rağmen bir türlü Rayiha'nın yaşadığı konağın kapısından giremiyor, aynı sokaklarda dolanıp duruyordu. Derken az önce geçtiği sokakların da değiştiğini, kapıdan geçmek için bu yeni sokaklarda da yürümesi gerektiğini anlayıp bitip tükenmez yürüyüşüne devam ediyordu.”¹¹⁷

Mimarînin hafızayı harekete geçirerek kurguyu şekillendirmesi ve mekân üzerinden hatırlanan ve hatırlatılanların geçmiş, bugün ve gelecekle kurdukları ilişkiler Tanpınar ve

¹¹⁶ A.e., s. 460.

¹¹⁷ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 463.

Pamuk romanlarında mimarînin söyledikleri olarak okunmayı mümkün kılar.

3.5 Eşyaya Sinen Hafıza

Mimarînin hafıza açısından ne kadar kilit bir kavram olduğu ve gerek yazarların gerekse romanların hatırlama eyleminde mimarîden ne kadar yararlandığı hakkında değerlendirmeleri çeşitlendirmek mümkündür. Nora'nın "hafıza mekânı" kavramında mekânın yalnız somut bir mimarî unsur değil her şey olabileceği ile ilgili açılımından sonra özellikle edebiyat alanında hafıza mekânı kavramı daha da çok çalışılmıştır.

Nora'nın kavramsallaştırması çerçevesinde Nabokov'un eserlerini ele alan Nagihan Haliloğlu, mekân ya da mimarî ile bağın devamının mümkün olmadığı durumlarda hafıza mekânlarının çeşitlenebileceğine vurgu yapar. "Nabokov'a göre kitaplar, paragraflar, eşyalar ve fiziksel mekânlar çeşitli şekillerde metaforik "hafıza mekânları" olarak hafızayı muhafaza eder ve bir çeşit müze görevi görürler."¹¹⁸ Ülkesinden ayrılmak zorunda kalan ve göçmen olarak yaşayan Nabokov için tren kompartımanları, kiralık odalar, annesinin yüzüğü ve Rusya'dan ayrıldıktan sonra yanlarında bulunan domuz derisi valiz önemli hafıza mekânları olarak sıralanmıştır.

Nabokov'un eserlerinde eşya kullanımı roman ve otobiyografilerin bir anlamda müze olarak da kullanılabileceğini göstermektedir. "Bu parçaların hepsinin bir bütüne ait olması elbette imkansızdır ama kişinin geçmişini buna benzer bir şekilde, ödünç parçalarla inşa edebileceğini ve kişi için önemli olan hatıraları ve kişileri muhafaza ediyorsa gerçek ya da hayali olmalarının bir önemi olmadığını vurgulamaktadır."¹¹⁹ Bu yorumdan hareketle Tanpınar ve Pamuk romanlarında da bütünü oluşturan parçanın yani eşyanın bir hafıza mekânı olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

Eşyanın hem Tanpınar hem de Pamuk için oldukça önemli olduğu ve üzerine pek çok

¹¹⁸ Nagihan Haliloğlu, "Vladimir Nabokov'un Eserlerinde Hafıza Mekânları", **Sanatta Hafızanın Biçimleri**, Edt. Meryem Babacan Bursalı, İstanbul, Küre Yayınları, 2017, s. 101-107, s. 101.

¹¹⁹ A.e., s. 116.

anlam yükledikleri eşsiz parçalar hâline dönüştürdükleri söylenebilir. Tanpınar’da mimarîyi “devamlılık ve zevk inkırazı” bağlamında değerlendiren Samsakçı ise Tanpınar’ın eserlerinde sürekli bahse konu olan “zamanın eşyaya sinen kokusu” üzerinden Tanpınar’ın mimarîyi de bir eşya gibi, yüklendiği ve taşıdığı asırlarla, daha da önemlisi bize verdiği “ebediyet” duygusuyla önemsedğini belirtir.¹²⁰ Bu bağlamda Tanpınar’ın mimarîyi bir hafıza mekânı olarak ele almaktaki gayesi ve hafıza mekânı olarak seçtiği eşyaların da mimarî ile temel bağlarının bulunması daha da anlam kazanmaktadır.

Abdullah Efendinin Rüyaları hikâyesinde Abdullah Efendinin ağzından aktarılanlar Tanpınar’ın eşya ile arasında kurduğu ilişkinin değerlendirilmesi açısından önem arz etmektedir. “Eşyanın sükuneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi. Bir insan, en yakınımız bile, çarçabuk değişebilirdi. Fakat eşya, dalgın ve daüssıralı uykularında hep aynı kalırlardı.”¹²¹ Sözleriyle eşyaya farklı bir ayrıcalık yükleyen Tanpınar bu ayrıcalığı romanlarında karakterleri ile de benzer şekillerde kurgulamıştır.

Behçet Bey’in cilt malzemeleri ve kitapları, Selim’in anahtarı, Hayri İrdal’ın caminin parmaklıklarını alıp eve getirmesi ve komşuların dedikodularına göre Hayri İrdal’ın babasının satmak üzere eve getirdiği ama satamadığı için evin bir ferdi haline gelen ayaklı saat “Mübarek” bu türde değerlendirebileceğimiz, zamanı içine hapseden ve mimarî ile de doğrudan bağlantılı olan eşyalardır.

Mahur Beste’de Behçet Bey ilk gençlik yıllarından itibaren insanlarla kuramadığı ilişkiyi eşyalarla kurmuş, kendisine kurduğu dünyada bu eşya ile mutlu olmuştur. Eşini kaybettikten sonra konağındaki eşya arasında yaşayan Behçet Bey’in yatağının üstü bile birtakım eşya ile doludur. Bu eşyalar Behçet Bey’i dış dünyadan koruma görevi görürken mutlu olduğu zamanları hatırlatmaları bakımından da bir hafıza mekânı olarak

¹²⁰ Mehmet Samsakçı, “Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar’da Türk Mimarîsi”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 13, Kış 2011, s. 179-222, s. 185.

¹²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013, s. 20.

kullanılmaktadır.

Aydaki Kadın'da, Selim çocukluğunun geçtiği ve güzel hatıralarının olduğu konağın satış işlemlerini yapmak üzeredir. Selim için bu konak, içinde yaşamasa ve hatta yaşaması imkân dâhilinde olmasa da bir hafıza mekânı olması açısından önemlidir. Selim, bu konağın var olduğunu bilerek mutludur. Ancak konağın satılması ile konağın yıktırılması ihtimali ve yerine gelecek binalar Selim için huzursuzluk sebebidir. Konakla doğrudan ilişkili olan anahtar da bu noktada bir hafıza mekânı olarak önem kazanır. Selim, konağın anahtarından bahsederken önce annesini hatırlar, annesi için köşkün kapısını açan bu anahtar bir nevi eve giriş izninin bir göstergesi olduğundan önemlidir. Şimdi Selim'in cebinde ve sonra elinde bu anahtar bir anı mekânı olarak da işlev görmektedir.

Selim, anahtar üzerinden köşk, köşkte yaşayanlar ve hikâyelerine kavuşur. Bir alt katmanda anahtarın hikâyesine yoğunlaştığında anahtarı yine mekân ancak bu kez üretildiği mekân üzerinden okur Tanpınar, anahtar zamanın erittiği binaların altındaki atölyelerden çıkmış, şimdi yine zamanın erittiği köşk ve hikâyelerinin kapısını açmaya yarayan ancak kimsenin kullanmadığı bir anı mekânına dönüşmüştür:

“...Azapkapı ile Karaköy arasında o dar, çökmeğe hazır hissini veren cephelerine bir cüzzam gibi zamanın girdiği, ancak birbirlerine yaslandıkları, tıpkı Baudelaire'in körleri gibi öyle hep beraber ve yan yana oldukları için ayakta duran binaların altındaki atölyelerde yapıldığı muhakkak olan o hantal, yerli anahtarlardan biriydi.”¹²²

Selim için anahtar konağın kapısını açabilmesi ve bu vasıta ile kendisine çocukluk hatıralarını sunabilecek araç olması bakımından kıymetlidir.

“Kaç defa köşke gittiğini hatırlamağa çalıştı. Ya üç ya dört... diye düşündü. Ve tekrar anahtarı cebine soktu. Acaba dönsem mi? Artık hiçbir şey bulamayacağına, bu eski baba evinde hiçbir şey göremeyeceğine emindi. Bu daima böyleydi. Bir kere ipin ucunu kaçırdınız mı her şey kaçar, kaybolur. Ne varsa kendi hafızasında, kendi kafasının içinde, o acayip tavan arasındaydı.”¹²³

¹²² Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 52.

¹²³ A.e., s.53.

Pamuk'un eşyayı bir hafıza mekânı olarak kabulü ise *Masumiyet Müzesi*'nin kurulması ve romanın eşyalar üzerinden bir katalog suretiyle yazılmasının planlamasını da değerlendirirsek başlı başına bir çalışma konusudur. Masumiyet Müzesi'nde hatırlama ve unutmaya ilgili şu yorumu roman açısından da önemlidir: "Aptallar ve hafızasızlar hariç kimse bütünüyle unutamaz."¹²⁴ Kemal unutamaz, ancak sadece unutamamakla kalmayıp başkalarına da göstermek, başkalarının zihnindeki kırıntıları yeniden canlandırmak, hatırlatmak ister.

"Daha sonra İstanbul'u, Nişantaşı'nı ve Çukurcuma'yı bilmeyen birisine Füsun'a duyduğum şeyleri nasıl anlatabilirim diye düşündüm. ... Şimdi tıpkı bir antropolog gibi, topladığım eşyaları, kap kacağı, incik boncuk ile elbiseleri ve resimleri sergilersem, yaşadığım yıllara bir anlam verebilirdim ancak."¹²⁵

Yeni Hayat'ta doktor Narin'in eşya ve hafıza ile ilgili kurduğu bağlantılar da bu kısım için ele alınması gereken ayrıntılar arasındadır. "Dr. Narin bana eşyaların bir hafızası olduğunu söyledi. Tıpkı bizler gibi nesillerin de aslında başlarından geçen şeyleri, hatıralarını kaydeden, saklayan bir yanları vardı..."¹²⁶ Bu satırlar hafıza mekânı olarak kabul edebileceğimiz ve Tanpınar'ın deyimiyle üzerine zaman sinen eşyanın kendi hafızasını kurabildiğini belirtmektedir. Doktor Narin, dikkat edenlerin bunu duymak, görmek ve anlamak seviyesine erişeceğini söyler. Bunların yanı sıra, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Cevdet Bey'in geçmişi ile bağlantılı kaldığı tek eşyanın mimarî ile ilişkilendirilerek kurgulanması anlamlıdır.

Cevdet Bey 1905 yılında Nigân Hanım ile nişan hazırlıklarını yaptığı sırada Nişantaşı'nda yeni hayatının başlayacağı konağı görür, beğenir. Bu konakla ilgili pek çok detay romanın başlangıcında verilir. Cevdet Bey, aynı zaman aralığında ağabeyinin isteği üzerine yeğenini almak için eski mahallesine gider. Cevdet Bey'in yolda gördüğü mimarî kendisine çocukluğunu hatırlatır: "Arabanın penceresinden Beyazıt Camii'ni, Harbiye Nezareti Külliyesini görünce çocukluğunu hatırlayarak sevindi. Eskiden ağabeyiyle

¹²⁴ Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, s. 269.

¹²⁵ A.e., s. 463.

¹²⁶ Pamuk, *Yeni Hayat*, s. 95.

buraya gezmeye gelirlerdi. Ramazanlarda caminin iç avlusunda kurulan sergi kalabalık olur, önemli insanlar burada görülebilirdi.”¹²⁷ Yalnız ve zor bir çocukluk geçiren Cevdet Bey için hatırladığı birkaç güzel hatıra dışında Aksaray’daki bu mahalle için söylenebilecek güzel şeyler yoktur.

“‘Hep aynı şeyler. Her şey aynı.’ diye söylendi. ‘Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüz yıl önce nasıl oturuyorlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok! Yeni bir şeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet hırs yok, hırs! Şu pislğe bak...’”¹²⁸

Oysa Cevdet Bey değişmek ister. Bu değişimi de öncelikle semtini ve evini değiştirmekle bulmuştur. Aksaray’dan Haseki’ye geçmiş, Sirkeci’de gayrimüslim tüccarların arasında kendisine yer edinmiş ve Nişantaşı’nı nihâî durak olarak belirlemiştir. Cevdet Bey eski ile bağını koparmak için yanında kalan ve evin işlerini gören Zeliha Hanım’dan da nasıl “kurtulacağının” hesabını yapar. Ancak tüm bunlara rağmen Cevdet Bey kendisini geçmişine bağlayacak bir eşya bulur. Bu eşya yalnız kendisinin bildiği bu hatıralar bütünü ve çocukluğunu unutmamasını sağlayacak ve evinin girişinde onu her gün selâmlayacaktır.

Cevdet Bey yeğenini almak için eski mahalleye gider, bahçe kapısının girişinde kapıya bağlı eski çingirak şıkırdar. “Nişantaşı’ndaki o evi satın alırsam bahçe kapısına şöyle bir çingirak asayım.”¹²⁹ diye düşünür. Cevdet Bey her ne kadar her şeyi geride bırakmak istese ve beğenmese de yeni hayatına eskisinden bir dokunuş bırakmayı hayâl eder.

Sonraki sayfalarda kurgu ilerler, Cevdet Bey evlenir, çocukları ve torunları olur ve çingirak şıkırdamaya devam eder. “Çingirak Cevdet Bey’e çocukluğunu hatırlatarak yeniden şingırdadı.”¹³⁰ Çingırağın şıkırdaması Cevdet Bey’in yalnız kendisini ilgilendiren ve yalnız kendi hafızasında dönüşlere sebep olabilen bir işarettir. Bu ses roman boyunca sürekli ilerlemeyi ve geleceğini hayal ettiği hâle getirmeyi planlayan ve ömrünü buna

¹²⁷ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, s. 32-33.

¹²⁸ A.e., s. 33.

¹²⁹ A.e., s. 34.

¹³⁰ A.e., s. 35.

adayan Cevdet Bey'in çocukluğunu hatırlatır. Bahçe kapısının çingırağı Pamuk için de önemlidir. Öyle ki, kurguda çingırağı mekânı tarif unsuru olarak Cevdet Bey ile ilişkilendirerek kullanır. “Cevdet Bey çingıraklı bahçe kapısıyla eve çıkan merdivenler arasındaki taşlıkta aşağı yukarı yürümeye başladı.”¹³¹ Hatta Cevdet Bey'in ölümünün ardından bile çingırak konağın bahçe kapısında şingırdamaya devam eder. Ancak artık yalnız konaktaki varlığı boyunca konak sakinlerine hatırlatabildikleri kadarıyla vardır. Cevdet Bey'in ölümüyle Cevdet Bey, çocukluğu ve çingıraktan müteşekkil topluluk bozulmuş olup, hafıza mekânı olarak var olan çingırak artık sonraki kuşağın hatırlayabildikleri kadarıyla varlığını sürdürmektedir. “Bahçe kapısına bağlı çingırak şingırdayınca Osman alışkanlıkla saatine baktı...”¹³²

Romanın sonunda, Ahmet'in dedesi Cevdet Bey'in resmini nasıl yapacağını düşünürken “Nasıl bir şey yapılabilir? Depodaki mallar, işçiler, ev eşyaları ve ailesiyle birlikte...” diyerek gülümsemesi ve dedesini onu hatırlatan şeylerin bütünü ile birlikte düşünmesi dikkat çekicidir. Nigân Hanım'ın da konak yıktırılıp yerine apartman yapıldığında konaktaki eşyaların tamamını kendi dairesine alması eşyanın hatırlama eylemi ile ilişkisi bağlamında dikkate alınmalıdır.

“Her yer tıkış tıkış eşya ile doluydu. Nigân Hanım'ın, eski evin yerine apartman yapıldığı yıl, evin bütün eşyasını kendi katına taşıdığı hala bazan anlatılırdı. Duvarlarda da kavukluklar, tespihler, bazı biblolar ve Cevdet Bey'in resmi asılıydı. Sedef takımlar, sandalyeler, yaldızlı koltuklar, sehpalar, masalar arasında yürümek için insana az bir yer kalıyordu. Hiç kullanılmayan piyano, üzerine biblolar ve eşyalar konan bir masa görevini görüyordu. Üstünde Nigân Hanım'ın kıymetli porselenleri, çini vazolar, çay fincanları, tabaklar vardı.”¹³³

Nigân Hanım konak maddi varlığını kaybetse ve mimarî bir bütün olmaktan çıksa bile içindeki eşyaları saklayarak bir anlamda geçmişle başını muhafaza etmekte, bu eşya ile yeni mekânda kendisini daha iyi hissetmektedir.

Aydaki Kadın romanında konağın anahtarı ve Selim için bu anahtarın hatırlattıkları ile

¹³¹ A.e., s. 167.

¹³² A.e., s. 287.

¹³³ A.e., s. 539.

Cevdet Bey'in çocukluğunun geçtiği ve arkasında bırakmaktan gayet memnun olduğunu sıklıkla belirttiği evin kapısındaki çingirak, hafıza mekânı olarak değerlendirilmesi gereken ve mimarî ile olan ilgileri sebebiyle de bu kısımda bahse konu olmaya değer iki eşyadır. Bu iki eşya dışında Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*'ni oluşturan her eşya hafıza ile doğrudan ilişkisi kurulabilecek unsurlardır.

Çingirak ve anahtar özellikle mimarî ile olan bağları dikkate alındığında mekânı hatırlatma unsuru olarak işlev gördükleri için hafızanın mimarî ile olan ilişkisini sürdürmeleri bakımından dikkat çekicidirler. Hem Tanpınar'ın hem Pamuk'un mimarî ile doğrudan bağlantılı bu eşyaları birer hafıza mekânı olarak kullanmış ve kurgunun içinde vermiş olmaları hafıza, metin, mimarî ilişkisinin okunurluğunu sağlaması açısından önemlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KİMLİK

4.1 Kimlik: Kavramsal Çerçeve

Kimlik; gerek modernleşme ile başlayan kavramsallaşma süreci gerek mekân ile olan ilişkisi gerekse inşâsında hafıza ve unutuşun önemli etkileri bulunması bakımından bu çalışmanın son kısmını teşkil etmektedir. Psikolojiden felsefeye, siyaset biliminden edebiyata birçok disiplinde farklı açılardan incelenen kimlik kavramı, bu çalışmada belirli sınırlılıklar içerisinde ele alınmaktadır.

Psikolojide birey temelli ele alınan kimlik kavramı, felsefede genel benzerlikler ve özdeşlikler, sosyolojide ise modern dönemde, toplumsal anlamda inşâ edilebilen ve dış etkilere açık bir sınırlandırma ile çalışılmaktadır. “Ben” merkezli olan kimlik, çalışma alanı ya da benzerlik grubu büyüdükçe “biz” merkezine doğru bir genişleme göstermektedir. Bu nedenle kimliği hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ele almak mümkündür. Türkçede kimlik kelimesi “Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özellikler bütünü”¹ şeklinde tanımlanmaktadır. Bu tanımdan hareketle kimliğin, çalışılacak konu dikkate alındığında farklı yorumların ortaya çıkmasına müsait ve bütünlüklü bir tanımlamaya imkân vermeyecek bir muğlaklıkta olduğunu söylemek gerekir. Bozkurt Güvenç kimliği “kişilerin, grupların, toplum veya toplulukların ‘Kimsiniz, kimlersiniz?’ sorusuna verdikleri yanıt ya da yanıtlar”² olarak tanımlamaktadır. En genel haliyle gündelik dilde de kullandığımız kimlik, kim olduğumuzla ilgili düşüncemiz ve bunu kurarken kendimizi dahil ettiğimiz gruplar olarak değerlendirilebilir.

¹ TDK, Büyük Sözlük, Kimlik kelimesinin diğer anlamları: 2. Kişinin kim olduğunu tanıtan belge, kimlik belgesi, kimlik kartı, tanıma kartı, hüviyet. 3. Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü.

² Bozkurt Güvenç, **Türk Kimliği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, s. 3.

Felsefe ve psikoloji alanlarındaki özdeşlikler üzerine kurulu ve öze vurgu yapan kimlik tanımı, sosyolojide inşa edilebilen, sürekli değişime açık ve daha geniş bir grubu ifade etmek için kullanılmaktadır. Modernleşmeyle birlikte bireyselleşmenin önem kazanması ve bireye verilen önemin artmasına rağmen toplumsal kimlik bireyi yok saymamakla birlikte bireyi toplumun bir parçası olarak kabul ederek bu parça-bütün çerçevesi içinde bir kimlik tanımı yapmaktadır. Bireyin yaşadığı çevre, konuştuğu dil, dinlediği ve okuduğu anlatılar kimliğin oluşma sürecinde etkilidir. Çalışmanın bu kısmında romanlardaki mimarî üzerinden incelenecek kimlik bireysel olmakla birlikte toplumsal kimliği de içinde barındırdığından “ben”in yanısıra “biz”i aramayı amaçlamaktadır.

Kimliğin toplumsal açıdan milliyet kavramıyla da iç içe geçmiş olması sebebiyle, öncelikle milliyetçilikle ilgili yaklaşımlardan bahsetmek bu çalışmada ele alınan kimlik kavramının anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Millet kavramının ortaya çıkışı ve tanımlanmasıyla ilgili üç farklı yaklaşım kabul görmektedir. Milletin etnisite, ırk, dil ve din ortaklıklarına dayanarak soydan gelen değişmez bir yapı olduğunu iddia eden ilkçi (özcü) yaklaşım özellikle modern öncesi dönemi ele alır, milletleri doğal, eski çağlardan beri varlıklarını sürdüren yapılar olarak kabul eder.³ Ancak, ulus devletlerin ortaya çıkmasıyla birlikte millet kavramının daha akışkan bir zemine oturduğu modern dönemde “milliyetçilik”in bir kavram olarak milleti oluşturduğu fikriyle yeni bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Modernist bir yaklaşım olan inşacı yaklaşım modern zamanda ulusa duyulan ihtiyacın bir sonucu olarak milletlerin doğduğunu iddia eder. E. Hobsbawn, E. Geller ve B. Anderson bu görüşün savunucuları olan öncü isimlerdir. Bu iki görüşün de zayıf yönlerinin olması ve millet kavramının öncülü ve ardılı dikkate alındığında eksikleri bulunması sebebiyle etno-sembolcü yaklaşım her iki yaklaşımın bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Modernist yaklaşımın en çok eleştirildiği nokta kolektif hafızanın gücünü tamamen göz ardı etmiş olmasıdır. Modern milletlerin ancak kendi geçmişlerinden hareketle oluşabileceği tezinden hareketle gelişen bu yaklaşım özellikle Smith tarafından

³ Umut Özkırımlı, **Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir bakış**, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2013, s. 79.

savunulmuştur. Smith, milliyet kavramının modern bir kavram olduğunu belirtirken, milli kimliğin oluşmasında dil, his, kültür gibi kavramların etkili olduğunu ve bunların toplumla ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir.

19. yüzyıldan sonra ulus-devletlerin kurulmasıyla birlikte yalnız yeni bir yönetim şekli ortaya çıkmamış yeni bir kavram olan ulusun da içinin doldurulması gerekmiştir. Ulusun icadı ve inşâsı süreci ise sınırları belirlenmiş kimliklerin toplum tarafından özümsemesiyle oluşmuştur. Türkiye için de benzer bir süreçten bahsetmek mümkündür. Cumhuriyetin kurulmasıyla var olan yeni devlet için bir millet yaratma işi başlatılmıştır. Sınırları geniş, nüfusu kalabalık ve içindeki insanların birbirini görme, duyma, tanıma ihtimalinin olmadığı büyük ölçekli toplulukta ulusun var olabilmesi ve ulusu teşkil eden kişilerin kendilerini bu kimlikle kabul etmeleri devlet eli ile yapılmıştır. Benedict Anderson'un ulus kavramı ile ilgili önemli çalışması *Hayali Cemaatler*'de ulus şu şekilde tanımlanmaktadır: “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur – kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.”⁴ Anderson, ulusun hayal edilmiş olmasını, ulusu oluşturan insanların birbirlerini tanımadıkları halde zihinlerinde bir toplamı hayal etmeleri ve buna inanmaları şeklinde açıklamaktadır.

Anderson'un çalışmasında yer alan *Hafıza ve Unutuş* kısmı ise kimliğin inşâsı sürecinde hatırlananların ve unutulanların önemini vurgulamaktadır. Kimlik, bir anlatılar bütünü olduğundan anlatının içine dahil edilenler ve bu anlatıdan çıkarılanlarla son halini almaktadır. Bu noktada Renan'dan alıntılıdığı “Ancak, bir ulusun özü tüm bireylerin ortak pek çok şeye sahip olmaları ve aynı zamanda hepsinin pek çok şeyi unutmuş olmasıdır.”⁵ ifadesi hafızanın kimliğin inşâsındaki kilit rolünü ortaya koymaktadır. Yeni devletin meşruiyeti için halk, ortak bir anlatıda buluşarak bu anlatıyı yüceltecek öte yandan yeni

⁴ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler**, s. 20.

⁵ Ernest Renan, “Qu'est-ce qu'une nation?” (Bir Ulus Nedir?), Euvres Completes, 1, s. 892, akt. Benedict Anderson, A.e., s. 20.

düzenin çıkarlarını tehdit eden herhangi bir hatıra yok sayılacak ve süreç içinde unutulacaktır.

Milli kimliklerin inşâsı hususunda ortaklıkların kurulması ve belli alanlarda birleşilmesi bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktada Smith, Anderson'un tezine eklemeler yaparak modern devlet sisteminde ulusal bir kimlik kurgulamak isteyen toplulukların altı başlıkta birleşmeleri gerekliliğinden bahseder. Bunlar; “kollektif bir özel ad, ortak bir soy miti (hikâye), paylaşılan tarihi anılar, ortak kültür, özel bir yurt (mekân) ile bağ ve son olarak topluluk arasında kurulan bağdır.”⁶ Kimliğin inşâsı sürecinde ortaklıkların kurulması, bunların birer hatıra olarak genele yayılması, ortak bir mekân ve mekân üzerindeki unsurlar bütünü ile kurulmuş bir anlatı; mekân, hafıza ve kimlik arasındaki güçlü ilişkiyi göstermektedir.

Kimliğin inşâsı sürecinde bir diğer önemli başlık, “öteki”dir. Ben ya da biz üzerinden oluşan ya da inşâ edilen ve benzerliklerin ortaya çıkarılmasıyla somutlaşan kimlik kavramı aynılıkların dışında kalan ve farklı olarak nitelendirilen kısmı “öteki” olarak kabul eder ve kendisi ile ilgili genel çerçeveyi ötekinin varlığı üzerinden kurar. Kimliğin ötekinin konumu üzerinden bir anlatı oluşturduğunu söyleyen Hall, kişinin durduğu yerden bilebileceği(nin) yalnızca öteki olduğunu ifade eder.⁷ Bu bağlamda, “öteki”nin “ben” inşâsında bir gereklilik olduğu ve kimliğin düaliteler üzerine kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Doğu Batı kavramları ile kurduğu teorisinde Edward Said, Şark'ı “Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekânı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen Öteki imgelerinden biri⁸ olarak ifade etmektedir. Avrupa'nın ya da Batı'nın tanımlanmasında bir araç olarak kullanılan Doğu imgesi Batı'nın ötekisi konumuyla Batı'nın Batı olarak varlığında önemli bir yere sahiptir. Said,

⁶ Ayrıntılı okuma için: Anthony Smith, **Milli Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

⁷ Stuart Hall, “*Kültürel Kimlik ve Diaspora*” **Kimlik: Topluluk Kimlik Farklılık**, Der: J. Rutherford, Çev. İrem Sağlam, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1998, s. 71.

⁸ Edward Said, **Şarkiyatçılık**, Çev. Berna Ülner, Metis, İstanbul, 2010, s. 11.

“biz” ile “öteki”nin belirlenmesinde dilin “biz” tarafından kullanıldığı ve “öteki” ile ilgili tüm sınırların ve söylemlerin keyfi olduğunu ifade eder. Zira ötekinin kabulüne ihtiyaç duymadan gerçekleştirilen bu sınırlamalar ve söylemlerle kimlik aslında karşı tarafın bir nevi olumsuzlanmasıyla ortaya çıkmaktadır.⁹ Bu yorum Hegel’in efendi-köle diyalektiği ile de benzerlik göstermektedir. Çünkü bu diyalektikte de tanıma tek yönlüdür, kölenin bilincinden söz edilmez. Ancak kölenin yaptıklarını efendi yapmadığından bir süre sonra köleye bağımlılık söz konusu olacaktır. Benzer bir yaklaşımla, Derrida da “ben”in var olması için “öteki”nin zaruriyetinden bahsettiği makalesinde “öteki”nin dışarıda değil benin içinde aranması gerektiğini vurgulayarak düalite arasındaki ayrılmaz ilişkiye vurgu yapar.¹⁰ Kimlik inşası sürecinde “ben” ya da “biz”i oluşturan her türlü anlatı, eser, tahayyül aslında kendisiyle beraber “öteki” imgesini de beraberinde getirmektedir.

Türkiye için kimlik söylemlerine odaklanıldığında, kökleri çok eskiye dayanan ırk, millet, devlet sistemini, ortak kültürel unsurları ya da mekânsal bir yaklaşımla Anadolu’yu merkeze alan farklı milliyetçilik değerlendirmeleriyle karşılaşılacaktır. Bu yaklaşımların büyük bir çoğunluğu -farklı öncelikleri olmakla birlikte- ilkçi yaklaşımla kavramsallaştırılmıştır.

Osmanlı döneminde kimlik tartışmalarını, Ziya Gökalp’ın devlet, ümmet, millet sınıflandırmasıyla ele almak mümkündür. İdare, din ve dil birlikteliği ile oluşan üç farklı grubu ele alan Gökalp bunların her birini kutsal kabul edip, aralarında bir ayırım yapılması gerekmediğini belirtir: “Millet mefkuresi, devlet mefkuresi, ümmet mefkuresi başka başka şeylerdir ve her üçü de mukaddestir.”¹¹ Bu yaklaşım ilkçi yaklaşıma yakın olmakla birlikte devlet yapılanmasını da içine alması sebebiyle dönemin değişmekte olan dengesine de cevap vermeyi amaçlamıştır. Cumhuriyetin kurulmasıyla kavramsallaşan Atatürk milletçiliği de her ne kadar modernist bir karakteristiğe sahip olup ulus-devlet inşası için kullanılsa da Türk milletinin kökenlerini eski çağlara dek götürerek modernist kuramdan

⁹ A.e., s. 64.

¹⁰ Jacques Derrida, “Psyche Ötekinin İcadı”, Çev. Melih Başaran, **Bilim Toplum**, S. 10, Derrida Özel Sayısı, s. 103-127.

¹¹ Ziya Gökalp, **Türkleşmek, İslâmlaşmak, Muâsırlaşmak**, Haz. Mustafa Koç, İstanbul, 2007, s. 80.

uzaklaşır.¹² Türkiye’de milliyetçilik ve buna bağlı kimlik fikrinin oluşumunda genel yaklaşım ulus devletle birlikte Türk kimliğinin inşasında Osmanlı bakiyesinin kullanılmasının yerine daha öncesine giderek yüzyıllardır süregelen kültürün ele alınması daha çok kabul görmüştür.

Türkiye’de milliyetçilik söylemlerinin bir diğer önemli ismi Erol Güngör, kültürel birlik vurgusunu  ne çıkaran bir yaklaşıma sahiptir. Türkiye’deki milliyetçilik hareketinin kavramsallaşması sürecinin Gökalp’ten itibaren olduşunu belirten Güngör Türk tarihi içerisinde Osmanlı dönemine özellikle vurgu yapmaktadır. “Bizim medeniyet eserlerimizin ve kültür kıymetlerimizin adeta imbikten geçmiş numunelerini vermiş ve yaratıcı gücümüzün en yüksek sembolü haline gelmiş”¹³ dediği Osmanlı İmparatorluğu’na özellikle kültürel anlamda kimlik inşasında büyük yer vermiştir. Güngör’e göre kültür “bir topluluğun kendi hayati problemlerini çözmek üzere denediği ve uzun yıllar içerisinde standart hale getirdiği usuller ve vasıtalar”¹⁴dır. Bu tanım kültürü oldukça geniş bir alanda kullanmayı mümkün hale getirmektedir. Böylece kültür insanları birleştirici ve geçmişten birikenleri geleceğe bağlama noktasında aktif rol oynayabilecek önemli bir unsurdur. Bu açıdan bakıldığında Tanpınar’ın özellikle düzyazılarında görülen Osmanlı bakiyesi mimarî ve yansıttığı kültüre duyduğu özel ilginin Güngör’ n kültürel kimlik anlayışıyla benzerlikler gösterdiği düşünülebilir.

“Muhteşem maziyi, daha muhteşem bir istikbale bağlayacak köprü olmak isterdim, kelimeden, sevgiden bir köprü.”¹⁵ diyen Cemil Meriç’in kimlik algısı da “Ne harabiyim ne harabatıyım / K k  mazide olan atiyim” diyen Yahya Kemal’e ve romanlarıyla düz yazılarındaki en büyük meselesi “mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağımız” olan Tanpınar’a oldukça yakındır. Kimlik inşası, geçmişten birikmiş olanları anlamak ve onları bugünü anlamak ve geleceği kurgulamak için uygun şekilde kullanmakla mümkündür.

¹² Ercan Bal , “Türkiye’deki Milliyetçilik Söylemleriyle Kıyaslamalı Olarak Erol Güngör’ n Sosyolojik Milliyetçilik Anlayışı”, **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 14, S. 1, Bahar 2011, s. 2-28, s. 8.

¹³ Erol Güngör, **Tarihte Türkler**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999, s. takdim.

¹⁴ Erol Güngör, **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1997, s. 68.

¹⁵ Cemil Meriç, **Mağaradakiler**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1978, s. 451.

Modern bir kavram olan kimlik, postmodernizmle beraber farklı bir anlayışta ilerlemeye başlar ve mekâna bağlı, statik halinden sıyrılıp değişken ve akışkan bir yapıya doğru evrilir. Düzen, homojenlik, bütünlük gibi kavramların yerini karmaşa, heterojenlik ve parçalanmışlık alır. “Biz” algısı ulus, sınıf gibi genel bir kimlik yerine çok daha parçalı ve melez bir hale gelir. Hall, bu değişimin sonucunu toplumsal öznelerin önem kaybederken “birey özne(nin) daha çok önem kazanması”¹⁶ olarak değerlendirmektedir. Bireyi ve haliyle “ben”i merkeze alan kimlik ise özellikle Pamuk’un anlatısında kendisini göstermektedir. Karakterlerin “biz” inşası yapmadıkları bu kurgu metinlerde karakterler kendilerini bulma ve bu arayış sürecinde sürekli değişim ve dönüşüm tecrübesi yaşarken yazar da hepsine eşit uzaklıkta kalmayı tercih eder.

4.1.1 Kimlik Oluşum Sürecinde Mimarî ve Şehir

Kimlik, özellikle ulus-devlet sürecindeki gelişimi sırasında mekâna bağlı tanımlanan ve geliştirilen bir kavramdır. Bu sebeple aynı kimliği paylaşmanın ön şartlarından biri belli bir mekâna ait hissetmek, o mekânı içselleştirmektir. Kimliğin mekânla arasındaki ilişki bu çalışmanın konusu olan romanlardaki mimarî unsurlar üzerinden bir değerlendirme yapmayı mümkün kılmakta, mimarî unsurlarla bezeli mekânın içinde bulunanları etkilemesiyle anlam kazanmaktadır.

İnsanın aidiyet ihtiyacının cevap bulduğu mekân, süreç içinde toplumun kimliğini oluşturan ve toplumun kimliğini yansıtan bir güce sahip olması bakımından önemlidir. Mekânda üretilen kimlik birbirine benzeyen grupların şekillenmesini kolaylaştırmaktadır. Öyle ki şehirlerde mahalleler ve semtler gerek mekânsal anlamda gerek o mekânda yaşayan insanların farklılıkları anlamında bazı özellikler taşırlar. “Kentleri meydana getiren yerleşim birimleri olan semt ve mahalleler, toplumsal ve sembolik değerleriyle belli bir imaj ve kimlikle belirginleşmektedir ve bu kimlik aynı zamanda o yerin

¹⁶ Stuart Hall, “*Yeni Zamanların Anlamı*”, *Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi*, Der. Stuart Hall, Martin Jacques, Çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 105-124, s. 109.

sakinlerinin de bir kimlik unsurunu (Kasımpaşalılık vb. gibi) veya mekân bazlı kolektif kimlikleri inşâ etmektedir.”¹⁷

Süreç içinde mimarînin üretilirken toplumu da üretmesi ve bu şekilde şehir ve mimarînin farklı anlamlar kazanmasının yanı sıra bazı özel dönemlerde mimarînin planlı bir şekilde toplumu yapılandırma aracı olarak kullanılması da söz konusudur. Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinde fizyolojik ihtiyaçlar ve güvenlik ihtiyacından hemen sonra aidiyet ihtiyacı yer almaktadır. Aidiyet yalnız mekâna bağlılık olarak değil bir topluluğa, geleneğe, kültür bütünlüğüne bağlılık olarak nitelendirilmektedir. Ancak bunların tamamının oluşabilmesi ortak bir mekânın kullanımı ve paylaşımı ile mümkündür. Bu sebeple aidiyet kavramı ile mekân arasında güçlü bir alaka bulunmaktadır. Geleneksel söylemde aidiyet olarak kullandığımız kavram daha modern bir yaklaşımda kimlik olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanların yaşadıkları yere ait hissettikleri ve bir süre sonra bu aidiyetin farklı alanlarda da tezahür ettiği / edeceği düşünüldüğünde mekânın mimarî unsurlarının seçimi ve bunlardaki dönüşüm hem modernleşme çerçevesinde hem de geçmişle geleceğin birbirine bağlandığı noktada hatırlama ve unutma pratiklerinin durumu açısından önem kazanmaktadır.

III. Selim’in Batılılaşma çalışmaları kapsamında mimarîde de birtakım değişiklikler görülür. Avrupa’da kullanılan barok ve rokoko ile neo-klasik üslubun Osmanlı bezemeleriyle birleştirilerek oluşturulan yeni tarz İstanbul’da 19. yüzyıl boyunca mimarî eserlerde kullanılmıştır. Bu karışık üsluba örnek olarak Teşvikiye Camisi (1854), Pertevniyal Valide Sultan Camisi (1871), Arkeoloji Müzesi (1891), Selimiye Kışlası, Taşkışla, Taksim Topçu Kışlası gibi yapılar sayılabilir. Yapılardaki Batı etkisi özellikle cephede görülür. Avrupa’da eğitim gören mimarlarla gelişen bu etki II. Abdülhamit döneminden itibaren Avrupa’dan gelen yabancı mimarlarla artmıştır.¹⁸ Mimarlık alanında kimlikle ilgili tartışmaların ilki Nafia Nazırı Ethem Paşa’nın hazırlattığı *Usûl-i Mi‘mârî-i*

¹⁷ Köksal Alver, **Siteril Hayatlar**, Ankara, Hece Yayınları, 2007, s. 56, aktaran Sevcan Güleç Çolak, Kemal Görmez, “Kentte Mekân Kimlik Etkileşimine Dair Bir Çözümleme”, **Paradoks Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi**, 2017, C. 13, S. 1, s. 65-84, s. 79.

¹⁸ Doğan Hasol, **20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı**, Yem Yayınları, İstanbul, 2017, s. 29.

Osmânî adlı eserde görülür. Bu eserde mimarlıkta kimlik meselesi tartışılmış, yabancı mimarların yapıtları eleştirilmiştir. Kitabın yazarları içinde farklı etnik gruplardan mimarlar olmasına rağmen yabancı mimarların eleştirilmesi ve “öteki”nin kurgulanması mimarîdeki kimlik algısının değerlendirilmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir.

Bu dönemden sonra etkisini gösteren ve Osmanlı motifleriyle karıştırılarak kullanılan Art Nouveau, Beyoğlu apartmanları ile köşk ve konaklarda görülmüştür. Bu üslup gerek dış cephede gerekse iç düzenlemede kullanılan süsleme unsurlarıyla kendisini göstermiştir. İkinci Meşrutiyetle birlikte milliyetçiliğin ön plana çıkmasıyla mimarîde de bu yönde bir değişim görülmüştür. Mimar Kemaleddin ve Mimar Vedat’ın öncülüğünde gelişen bu akıma daha sonra Birinci Ulusal Mimarlık ismi verilmiştir. Bu akım Batı tekniği ile geçmişi de diriltecek milli bir mimarî oluşturmayı hedeflemiştir. Sirkeci’deki Posta ve Telgraf Nezareti Binası, Haydarpaşa Vapur İskelesi, Ankara Türk Ocağı bu dönemim simge yapıları olarak günümüze kadar gelmiştir. Genel anlamda kamu yapılarını etkileyen bu mimarî anlayış Osmanlı mimarîsinden aldığı saçak, kubbe, çıkma, sütun gibi yapı elemanları sebebiyle sonraki dönemde eleştirilecektir. Osmanlı’nın son dönemi ile Cumhuriyet’in ilk yıllarında etkili olan bu tarz mimarlığı yabancı etkilerden arındırmayı da amaçlamıştır. Ancak Cumhuriyet’le birlikte yeni bir kimlik arayışında olan Türkiye için mimarîde arzu edilen değişim daha farklıdır. Osmanlı tarzında yapılan bu binalar yeni devletin kimliğini yansıtmaktan ziyade Osmanlı’yı hatırlatan bir seyir izlediğinden mimarîde daha radikal dönüşümlere ihtiyaç duyulmuştur.

Devrimler, ani değişikliklere sebep olmaları bakımından toplumun geçmiş ile gelecek arasında nasıl bir bağ kuracağının belirlenmesi gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Lefebvre’in mekân anlayışında da mekânın toplum tarafından oluşturulurken aslında bir taraftan da toplumu ürettiği tezinden hareketle devrimin ya da yeni ideolojilerin kalıcı hale gelebilmesi için sınırları belli bir mekânın üretilmesi gerekmektedir.

Nora’nın “ulusal miras”ın inşası için önemli olduğunu belirttiği anıtlar, kent mimarîsi, kutlamalar, törenler hafızanın kurulması ve daha sonra da kalıcı hale gelmesi için

gereklidir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla hız kazanan yapı faaliyetleri de ulusal kimliğin oluşmasını sağlamak için planlanmıştır. "Cumhuriyetin ortak uzlaşma gücü kendi hafızasına ve hafızayı anmaya dayanmaktadır."¹⁹ Bu sebeple Cumhuriyet önce görünür olanda hafızasını oluşturmak adına kent kimliğinin oluşması için gerekli adımları atmış daha sonra bu mimarî üzerinden anma faaliyetlerini kurgulamıştır.

1923'te Cumhuriyet'in kurulmasıyla yeni başkentin bir şehir olarak yapılandırılması ve kimlik kazandırılması bir gereksinim haline gelmiştir. Ancak bu geniş çaplı iş için yeterli sayıda yetişmiş mimar bulunmamaktadır. Bu sebeple Cumhuriyetin ilk yıllarında şehir planlamaları için özellikle yabancı mimarlardan yararlanılmıştır. 1924-42 yılları arasında Almanya, Avusturya, İsviçre ve Fransa'dan gelen kırk kadar mimar ve şehir plancısı yeni devletin modern görüntüsünü oluşturmak üzere görevlendirilmiştir.²⁰

Ankara'nın modern devletin başkenti olarak düzenli bir şehir olması için yapılan planlamalarda özellikle Alman mimar Hermann Jansen, İstanbul'daki düzenlemeler için ise Fransız mimar Henri Prost'un çalışmaları etkili olmuştur. Amaç eskiye çok fazla müdahale etmeden yeni ve modern şehri kurmak ve insanları bu yeni şehrin içinde ulus kimliği kazanarak yaşamalarını sağlamaktır. Ankara, planlanırken bir tabula rasa olarak kabul edilmesi ve hareket imkanının çok daha fazla olması; hem modern başkentin planlanması hem de kimliğin yaratılması noktasında kolaylık sağlamıştır. Bozdoğan erken cumhuriyet döneminin mimarî kültürünü "modern olanı milli olanla uzlaştırmak"²¹ olarak tanımlamaktadır.

Ankara için nispeten kolay olan bu hedef İstanbul gibi tarihi çok eskilere uzanan ve şehir kimliğine sahip olan bir şehir söz konusu olduğunda çok daha zordur. Bunu Prost'un şu sözlerinden de anlamak mümkündür: "İstanbul'un modernleştirilmesini çok hassas bir ameliyata benzetebiliriz. Yapılan iş, bakir bir alanda yeni bir şehir yaratmak değildir; tam anlamıyla sosyal bir dönüşümün yaşandığı eski bir başkenti, zenginliğin gelişim süreçleri

¹⁹ Nora, **Hafıza Mekânları**, s. 42.

²⁰ A.e., s. 58.

²¹ Bozdoğan, **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimarî Kültür**, s. 19.

ve belki de düzeylerinin farklılaşması sonucunda yaşam koşullarının da değişeceği bir geleceğe doğru yönlendirmektir.”²²

Özellikle İstanbul dikkate alındığında tarihten aktarılan ve bir kimliğe sahip olmasını sağlayan özelliklerin tahrip edilmesi neticede şehir kimliğine zarar verecektir. Tekeli bu durumu “bir kentin kimliğini oluşturan ve tarihten gelen özellikleri ile içinde bulunulan zamanın gereksinimleri uygun fiziksel ortamlara kaynaştırılamadığı zaman, kente dair bir kimlik kaybının oluştuğu gözlemlenir.” şeklinde belirtmektedir.²³ Tanpınar’ın romanlarında ve düz yazılarında anlattığı Tarihi yarımada ve Boğaziçi dikkate alındığında bahse konu olan mimarî bütünün bugünün İstanbul’undan baktığımızda takip edilememesi bu kesintinin ve kaybın bir göstergesidir.

Bu dönemin yapılarının önceki dönemlerden çok net çizgilerle ayrıldığı, yapıların cephesinin oldukça düz ve geometrik çizgilerden oluştuğu, herhangi bir bezeme unsurunun kullanılmadığı göze çarpmaktadır. Bu Osmanlı etkisinden uzaklaşıldığı ve yeni ve modern bir mimarî üslubun mimarî üzerinde yeni bir kimlik olarak somutlaştırıldığı şeklinde yorumlanabilir. 20. yüzyılda malzeme ve teknikteki değişiklikler ile gerekliliklerin de farklılaşmasıyla mimarî de ciddi anlamda değişir. Modern mimarînin 1940’lara kadar geniş uygulama alanı bulmasının ardından İkinci Ulusalçı Mimarî ile yeniden milliyetçilik akımının etkisi görülmüştür. Bu hareketin esas amacı öze dönmek olarak açıklanmıştır. Bu dönemin Almanya’da Nazilerin ve İtalya’da faşist yönetimin mimarîyi bir kimlik yaratma aracı olarak kullanmaları sebebiyle değişen akımlardan da etkilendiği düşünülmektedir. “Bu arayışta o dönemde Almanya, İtalya, SSCB gibi ülkelerdeki siyasal baskı rejimlerinde tutunmaya başlayan totaliter düşüncelere dayalı, tarihselci seçmecilik anlayışının da ciddi bir payı olduğu kuşkusuzdur.”²⁴ İkinci Ulusalçı

²² “Şehri Düşünmek Şehri Yaratmak”, Yapı Kredi ve İstanbul Fransız Kültür Merkezi işbirliğiyle düzenlenen H. Prost Sergisi kitapçığı önsözünden, 1996, aktaran Doğan Hasol, A.e., s. 63.

²³ İlhan Tekeli, “Bir Kentin Kimliği Üzerine Düşünceler”, **Kent Planlaması Konuşmaları**, TMMOB Mimarlar Odası Yay, Ankara, 1991, aktaran Meltem Al, “Kentte Bellek Yıkımı ve Kimlik İnşası-Palimpsest: Ankara Atatürk bulvarı Bağlamında Bir İnceleme”, **İdeal Kent**, S. 4, Eylül 2011, s. 22-36, s. 33.

²⁴ Hasol, **20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı**, s. 115.

Mimarlık anlayışında geriye dönüş ilkinde olduğu gibi dini yapılar üzerinden değil genel anlamda geçmişteki sivil mimarîden alınmıştır. Sedat Hakkı Eldem'in Türk Evi çalışması bu dönemin genel çerçevesini değerlendirmek açısından önemlidir. Anıtkabir, İstanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi bu dönemin önemli yapıları arasındadır. Ayrıca çok sayıda konut mimarîsi de bu dönemde çıkmalar, saçaklar eklenerek tasarlanmıştır. Bu dönem 1950'lere kadar devam etmiş ancak modern mimarlık karşısında etkisini sürdürememiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle değişen düzen ve çift kutupluluk sürecinde Türkiye Batı cephesine daha yakın bir tavır almış, bununla birlikte uluslararası üslup olarak anılan düz, süsten uzak, kitlesel mimarîden etkilenmiştir. Bu yıllar tek parti döneminin sona erdiği ve Menderes'in özellikle İstanbul'un imarı hususunda girişimlerde bulunduğu zamana da tekabül etmektedir. Menderes'in plansız, hesapsız ve sonunda birtakım mimarî mirasın yok olmasına sebep olan girişimleri bir kimlik oluşturmak hesabıyla yapılmasa bile içinde yaşayanları üreten ve etkileyen mimarî tezi dikkate alındığında etkileri büyük olmuştur. 1952 yılında yapımına başlanan ve Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanında önemli bir yer teşkil eden İstanbul Hilton Oteli uluslararası üslup etkisiyle inşa edilen ve İstanbul'da modern mimarînin en önemli örneklerinden biri olan simge yapılardan biridir.

Bu dönem özellikle İstanbul için göç sebebiyle yeni yerleşimlerin de olduğu zamana tekabül etmektedir. Bu sebeple mimarînin yanında şehir sınırlarında da ciddi bir değişiklik söz konusudur. Bu durumun kimlik ekseninde değişikliklere sebep olacağı ve şehirli kimliğinin "öteki"sini oluşturan yabancılara karşı mimarî ve yerleşim üzerinden de bir farklılık yaşanacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Çarpık kentleşme olarak kullandığımız kalıp, özellikle 1950'lerden sonra giderek systemsizleşen ve gerek müteahhitlerin bireysel çalışmaları gerek gecekondulaşmanın artması gerekse denetim yetersizliği sebebiyle bugün sürekli şikâyet edilen hali almıştır. Bu sürecin sonunda ise şehirler tarihi birikimlerini ve bir anlamda kimliklerini kaybetmiş, yeni ve karmaşık bir görüntüye bürünmüşlerdir. Şehirlerde nüfus sayısının hızla artması da bu kontrolsüz

büyümenin başlıca sebebidir. Bu açıdan bakıldığında gün geçtikçe artan konut ihtiyacı niteliksiz mimarînin nitelikli işlerden çok daha fazla olmasına sebep olmuş, kent kimliğinin oluşması ve var olan kimliğin bozulmadan devamı gibi hususlarda yeterince başarılı bir netice elde edilememiştir. Göçler sonucunda sınırları büyüyen şehir içerisinde farklı kimliklerin ve bu kimlikleri yansıtan mimarî bütünlüğün var olduğu karmaşık sistemlere dönüşmektedir. “Göç sonrası kimlik ve aidiyet sorunu yaşayan insanlar kendi olanakları çerçevesinde göç ettikleri mahalle, apartman, ev gibi yakın çevrelerini geldiği yer gibi şekillendirerek, kendilerine ait kılarak mekânla bağlılığı arttırmakta ve bu sayede de bu kimlik arayışlarını sonlandırmaktadır.”²⁵ Şehir ve mimarînin kimliğine doğrudan etkisi olan göç faktörü mimarînin kimlik oluşumu sürecine etkisi konusunda dikkatle değerlendirilmelidir. Pamuk’un *Kafamda Bir Tuhaflık* romanında bahsi geçen yerleşim alanları ve buradaki toplumsal yapı, şehir kimliğinin farklı veçhelerini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Bu yapıların oluşmasında ise esas belirleyici sermaye ve kapital olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mimarî, mekân ve aidiyet ilişkisi üzerinden kimlikle ilgili bir değerlendirme yapılmak istendiğinde de öncelikle tarihsel süreçte yere bağlı aidiyetin önemi üzerinde durulmalıdır. Hall, kültürel kimliğin bir mekânla birleştiğini ifade eder.²⁶ Ancak ona göre mekân bir yolculuk sürecindeki duraklar olarak yorumlanır ve kimliğin mekânda hapsolması şeklinde bir değerlendirmede bulunmaz.

Mekânı ve yeri sınırları çizilmiş kabul etmek hareketin kimlik kaybıyla neticeleneceğini düşünmekle yakındır. Bu özcü anlayış yer değiştirmeyi kimliğin kaybı olarak da nitelendirmektedir. Ancak liberalleşmeyle birlikte bireye atfedilen önemin artması akabinde sanayi ve teknolojinin ilerlemesi, hareket ve göçlerdeki artış mekân algısının

²⁵ Sevcan Güleç Solak, Kemal Görmez, “Kentte Mekân Kimlik Etkileşimine Dair Bir Çözümleme”

Paradoks Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi, 2017, C. 13, S. 1, s. 65-84, s.80.

²⁶ Stuart, Hall “New Cultures For Old”, **A Place in the World: Places, Culture and Globalisation**, Der. D. Massey, P. Jess, Oxford University Press, 1995, s. 181.

değişmesine sebep olmuştur. Kimliğin oluşumunda her ne kadar mekânın büyük bir önemi olsa da hareket imkanının genişlemesiyle mekân tekil değil çoğul bir anlam kazanmıştır.

4.1.2 Ulusal Kimliğin Kurulmasında Romanlar

Modernleşmenin özellikle bir imaj olarak görünür hale gelmesini sağlayan başlıca unsurlar mekân ve insandır. Bu sebeple gerek insanların giyim kuşamında gerekse yaşanılan mekânda modernleşme ile pek çok değişiklik yapılmıştır. Edebiyat da bu değişim ve dönüşümlerin yansıdığı, bir anlamda bu süreçte hem şekillenen hem de şekillendirmeye etkisi olan bir araç olarak önem kazanır.

Edebiyat ve kimlik ilişkisini ele aldığı makalesinde Alver, edebiyatın toplumun düşünüş ve yaşantısında derin izler bıraktığını ve anlatısı ile yeni hayatların oluşmasına imkân tanıdığını belirtir.²⁷ Özellikle romanın toplumu yansıtan yönü dikkate alındığında, gündelik pratiklerin oluşması ve devamı hususunda edebiyatın etkisi büyüktür. Yazarların da sosyal ortamın içerisinde bir ses olmaları ve bu sebeple eserin şekillenmesi sürecinde benzer sosyal ortamların paylaşılması da edebiyatı kimlik oluşum safhasında bir zemin olarak kabul etmeyi anlamlı hale getirmektedir. İnsanın kimliğini kurarken hikâyelerden istifade etmesi ve anlatılar üzerinden bir inşâ süreciyle hareket etmesi sebebiyle anlatı toplumsal yapının şekillenmesi açısından belirleyicidir. Anderson da birbirini tanımayan ama ortak hayali paydaları sebebiyle millet olarak adlandırılan grupların yapılanmasında roman ve gazetenin önemine dikkat çeker. “...Avrupa’da 18. yüzyılda ortaya çıkan iki tahayyül biçiminin -roman ve gazetenin- yapılarını inceleyerek görebiliriz: Çünkü bu biçimler, ulusun ne tür bir hayali cemaat olduğunu ‘temsil’ etmenin teknik araçlarının kaynağıdır.”²⁸ Romanların içeriği ve kalitesi ne olursa olsun “homojen ve içi boş olan bir zaman”da geçtiklerinden ve okuyucu olaya hâkim olduğundan muhayyel cemaatin bir prototipi olma özelliği göstermektedir. Matbaanın yaygınlaşmasıyla dolaşımı artan yayınlar insanların kimlik inşâ sürecinde kendilerini, kendilerine benzeyenleri ve

²⁷ Köksal Alver, “Edebiyat ve Kimlik”, **Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, 2006, s. 32-43, s. 34.

²⁸ Anderson, **Hayali Cemaatler**, s. 39.

ötekileşenleri düşünmelerini, ideal olanı hayal etmelerinin bir yolu olmuştur. Böylece birbirini tanıma imkânı olmayan kitleler okudukları, gördükleri ve hayal ettikleriyle bir kimlik kazanmış olurlar.

Modernleşmeyle beraber Türk edebiyatına dahil olan roman, içeriğini oluşturan unsurların hayatın bizatihi parçaları olması bakımından modernleşme serüveninde en fazla kullanılan türdür. Kimlik inşâsı da yine romanlarda en sık işlenen ve Doğu-Batı, alaturka-alafranga, eski-yeni gibi düaliteler çerçevesinde ele alınan konuların başında gelmektedir. Barınma kültürü ve mimarîde görülen modernleşme etkisinin en iyi ifade edildiği ve ulaşılabilir olduğu alan romanlardır. Erhan Fındıklı, erken Cumhuriyet romanlarını ele alarak “bu romanların ülkedeki değişim ve dönüşümü yansıtmaya çalışırken aynı zamanda, muhayyel mekânlar ve yaşam biçimleri inşâ ederek, çoğul modernlik deneyimlerinin imge dağarcığına metinsel düzlemde katkı sunduklarını”²⁹ ifade etmektedir. Romanların muhayyel mekânlar inşâ etmeleri fikri mekânlar tamamen muhayyel olmasa bile var olana yapılan eklemeler ve ideal olarak tasavvur edilenin yansıtılması olarak değerlendirildiğinde okuyucu üzerinde tesir bıraktığı düşünülebilir.

Öncelikle çeviriler yoluyla okuyucuyla buluşan roman başlangıçta Batılı yaşamı temsil etmesi ve bir anlamda kültür aktarımına sebep olması bakımından değerlendirilmektedir. Bu dönemde, anlatının mahiyetinin yanında “roman okumak” da modern olmanın bir işareti olarak kabul edilir. Toplumun zihninde şekillenen kimlik algısında bu romanların ve hatta süreli yayınlarda yer verilen yazıların yeri yadsınamaz. Romanlardaki mimarî unsurlar ve bunların kullanımı da muhayyel ve ideal bir şehir imajının oluşmasında etkili olmuştur. Öyle ki Türk romanlarında da bu çevrede büyüyen ve yaşayan kişilerin Avrupa’ya gitmemiş olsalar bile Avrupa şehirleri ile ilgili malumatı çoktur. Uçman, Çalıkuşu romanında Feride’nin Zeyniler Köyü’nü İsviçre köylerine benzetmesini ve Feride’nin köy algısının Avrupa temelli olmasını özne için benzetilen ögenin benzeyene göre daha iyi bilinmesi gerektiğinden hareketle dikkate değer bulur. “Çünkü Feride için

²⁹ Erhan Berat Fındıklı, “Türk Romanında Barınma Kültürü, Kübik Apartman İmgesi ve Toplumsal Cinsiyet”, *Sosyoloji Divanı*, S. 7, 2016, s. 37-70, s. 37.

İsviçre köyleri, Anadolu ile karşılaştırıldığında daha iyi tanıdığı ve bildiği mekânlardır.”³⁰ Ötekine duyulan hayranlıkla karışık merak bu mekânları, insanları ve yaşamı tanımak ihtiyacını beraberinde getirmiştir.

İlk dönem romanları, modernleşmeye paralel olarak halkın şekillenmesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemde türe henüz hâkim olamamanın da etkisiyle karakterler çok keskin ve doğallıktan uzaktır. Bu dönemde örnek alınması gereken tip ile karşı tavır alınması gereken tipler romanın başından sonuna kadar aynı çizgidedir ve bir karakter olmaktan ziyade birer tip olma özelliği gösterirler. Ancak, her ne kadar anlatılar yetersizlik gösterse de tamamının modern hayatın birer örneğini teşkil ettiğini söylemek yanlış olmaz. “Çünkü roman kendine modern hayatın taşıyıcı misyonunu yüklemiş ve modernleşme sürecine paralel bir şekilde varlık kazanmıştır.”³¹ Bu mahiyeti dikkate alındığında romanın kimlik inşâsı sürecindeki yeri daha iyi anlaşılacaktır.

Osmanlı’nın çok kültürlü yapısı sebebiyle “biz” ve “öteki” algısının bir karşıtlık haline gelmesi ancak bu yapıların ayrışmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Zira “Müslüman olmayan ve hükümranlığı altında olanlara ‘Allah’ın kendilerine emaneti’ olarak gören dünkü Osmanlı için tam manasıyla bir ‘öteki’ bilincinin geliştiğini söyleyemeyiz.”³² Bu sebeple gerek idari hususta gerekse edebî yazımda “öteki” algısı bugünden baktığımızda algıladığımız şekilden oldukça uzaktır. Ancak uluslaşma sürecinin başlaması ve kimliklerin oluşarak “biz”i “öteki”nden ayıran söylemlerin geliştirilmesiyle genel anlamda bir ikilik meydana gelmiştir. Mimarîde olduğu gibi anlatılarda da “öteki” algısı oluşmuş, bize ait olanlar üzerinden bir kurgulamayla mimarî için yeni bir şekillenme önerilmiş, anlatılarda da “biz” ve “öteki” algısı kendisini göstermeye başlamıştır. Şengül savaş dönemi dikkate alındığında bu meselenin Ömer Seyfettin, Halide Edip, Reşat Nuri,

³⁰ Yavuz Sinan Ulu, “İkinci Meşrutiyet Dönemi Romanlarında Kimlik İnşasının Mekândaki Görünümü”, **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, S. 17/3, 2018, s. 894-915, s. 898.

³¹ Fatih Andı, **İnsan Toplum Edebiyat**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 26.

³² Abdullah Şengül, “Edebiyatta Ötekilik Meselesi ve Türk Edebiyatında ‘Öteki’”, **Karadeniz Araştırmaları Dergisi**, S. 15, 2017, s. 97-116, s.106.

Yakup Kadri, Sait Faik ve Hüseyin Rahmi gibi yazarlar tarafından öncelikli olarak “ihanet” temasına bağlı olarak geliştirildiğini belirtir.³³

Cumhuriyet dönemi romanlarını kimlik inşâsı sürecinin birer parçası olarak kabul etmek mümkündür. Romanların özellikle ortak bir ideal oluşturma, tarihi belleği şekillendirme ve hatırlanması istenen düşünceleri tekrarlayarak okuyucunun zihninde bir hatıra mekânı oluşturma işlevleri, kimlik inşâsı sürecinde yapıcı bir araç olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu dönemde kimlik inşâsı hem kültürel alanın hem de siyasi erkin birlikte oluşturduğu, sınırları ve kuralları daha belirgin bir politika olarak ortaya çıkmaktadır. Türk kimliği belli başlıklarla projelendirilmiş bir inşâ sürecinde oluşmuştur.

Türk romanında da özellikle Doğu-Batı söylemi bugüne kadar devam eden alt metin olması bakımından önemlidir. Batı’nın olumsuzlanması ya da yetersizliğine vurgu yapılmasının yanında Batı’nın Türk gelenekleri ve tarihi ile birleştirilerek yeni bir kimlik kurgusunun yapılabilmesi ve Tanpınar’ın deyişiyle “mazi ile bugün arasında ilişkinin nasıl kurulacağı” ya da daha postmodern anlatılarda Batı ile Doğu’nun aslında akışkan kimlikler çağında birbirinin yerine geçebileceği yönündeki metinler Doğu-Batı ikiliğini temel alan eserler açısından dikkat çekmektedir.

Fındıklı Türk romanında kullanılan mimarî unsurların öncelikli olarak utanç duygusunu besleyecek şekilde konumlandığını iddia eder. Yakup Kadri’nin *Ankara* ve *Kıralık Konak* romanları bu iddiayı destekler savlar içermektedir. Birinci Ulusal Mimarlık dönemi eserlerinde görülen kubbe, çıkma ve tezyini detayların eleştirildiği ve modern bir kimliğe bürünmek için binaların da tıraşlanması gerektiği belirtilen eserlerde ahşap konaklarda oturmak gerek maddi gerekse sosyal anlamda utanılacak, yeniye uyum sağlayamamış olmanın remzi haline gelecektir. Kendisi için idealize ettiği mekân ile yaşamak durumunda olduğu mekânın farklı olması romanlarda bir çeşit kimlik bunalımına da sebep olmuştur. Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* adlı romanında Neriman’ın kendi içinde yaşadığı çelişkiler bu sancılı sürecin açık bir betimlemesidir. İstanbul romanlarında mekân

³³ A.e., s.107.

üzerinde düalizm genel olarak suriçi ve Beyoğlu ile kurulur. Müslüman yaşayışı sürdüren, konut yapısı, insanları ve alışkanlıklarıyla Fatih bölgesinin karşısında Galata'dan başlayarak zamanla Nişantaşı ve Şişli'yi de içine alan “öteki” İstanbul yer almaktadır.

Orhan Pamuk'un Cumhuriyet sonrasını anlatan tüm romanlarında izlenebilecek yeni tip modern apartmana geçiş isteği ya da bu geçişin hikâyesi mimarînin kimlik inşâsı noktasındaki önemini takip etmek bakımından mühimdir. Ahşap konak süreç içinde bakımsızlığın da getirdiği bir yorgunlukla zamana uymayan, geride kalmış ve bir anlamda yıkılması beklenen, tekrar hayat bulmasına olanak olmayan bir imge haline gelmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında betonarme apartmanın nasıl idealize edildiği daha net görülebilir. “Romanlarda modernitenin büyüğü ve düşsel mekânını temsil eden bağlamlardan biri kübik mimarlık ...olarak resmedilir.”³⁴ Modernleşmeyle beraber bireyselleşmenin önem kazanması “ev”in daha farklı anlamlar kazanmasına da yol açmıştır. Evle kurduğu bağ değişen modern insan, kendisini tanımlarken de evinden faydalanmaktadır. *Türk Romanında Ev* isimli çalışmasında Elçi, ev ile kimlik arasındaki bağa şöyle vurgu yapar: “...ev psikolojik ve sosyolojik çözümlemeler için verimli bir laboratuvar işlevi görür. ... Ev bir insanın ve kültürün kimlik kartı gibidir.”³⁵

4.2 Romanlarda Bir Kimlik unsuru Olarak Mimarî

Mimarî gerek yazarları gerek romandaki karakterleri çevrelemesi ve insanla arasındaki etkileşimin sürekliliği bakımından aidiyet hisset(tir)me noktasında kurguda başvuru en önemli unsurlardan biridir. İnsan sürekli gördüğü, kendisini tanıdığı ve deneyimlerini yaşarken kendisini çevreleyen başta evi daha sonra da mahallesi ve şehriyle farkında olsun ya da olmasın bir ilişki içerisinde. Bu ilişki insanın dünyayı tanıma, değerlendirme, anlamlandırma aşamalarında da etkileri devam eden, hafızanın beraberinde getirdikleriyle olumlanan ya da aksi bir şekilde karşı durulan ancak her hâlükârda duyguları da içine alan geniş bir kendini tanıma ve tanımlama sürecinin parçasıdır.

³⁴ Fındıklı, “Türk Romanında Barınma Kültürü, Kübik Apartman İmgesi ve Toplumsal Cinsiyet”, s. 56.

³⁵ Elçi, *Türk Romanında Ev*, s. 17.

Yazarların gerek kişisel yaşamları gerek yazdıkları eserler dikkate alındığında bulundukları çevre ve hayatlarını içinde, yakınında geçirdikleri mimarî unsurlar kendilerini tanımlamaları ve kimliklerinin oluşması hususunda önemli rol oynamaktadır. Modern dönemde daha fazla sesi duyulan “biz” ve karşısında konumlanan “öteki”; postmodernizmle daha görünür hale gelen ve bireyi ön plana çıkaran “ben” mimarî üzerinden de kendisini göstermekte, konu ile ilgili pek çok örnek, romanlarda karşımıza çıkmaktadır.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla yeni devletin varlığını kuvvetlendirecek yeni kimlik ve bu kimliğin nasıl kurgulanacağı önemli bir gündem haline gelmiş, Osmanlı Devleti’nden ayrı ve devamı niteliği taşımayan yeni devletin vatandaşlarının da bu bağlamda değişmesi ve dönüşmesi istenmiştir. Gündelik hayatı etkileyecek tüm bu değişiklikler için öncelikle insanları çevreleyen ortamın değişmesi gerekmektedir. Bu sebeple Cumhuriyet’ten önce başlayan Batı tarzı mimarî şehirlerde giderek yaygınlık kazanmış, daha rahat ve modern olması sebebiyle tercih edilmiştir. Düalizmin keskin bir şekilde ortaya çıktığı bu dönem eski ile yeni arasındaki farkların daha fazla görüldüğü ve insanların kimliklerini oluşturmak noktasında bir seçim yapmak ihtiyacında oldukları, bu hususun anlatılara da konu olmasının yaygınlaştığı bir dönemdir.

4.2.1 Kimlik İnşasında Devamlılık, Aidiyet ve Mimarî: Tanpınar

Romanları

Osmanlı Devleti’nin son yıllarını ve Cumhuriyet’in ilk zamanlarını yaşamış biri olarak Tanpınar mazi ile kurulacak ilişki hususunda en çok düşünen ve ürün veren yazarlardan biri olmuştur. Tanpınar, bunu yaparken bir taraf tutma ya da bir şeye bağlanıp diğerini reddetme gibi aşırılıklara kaçmadan ve okuyucusuna bir reçete de sunmadan durumu tahlil etmeyi seçmiştir. Tanpınar Huzur romanında “Debussy’yi, Wagner’i sevmek ve Mahur Beste’yi yaşamak, bu bizim talihimiz.”³⁶ derken bir belirsizlik içinde olma durumunu izah

³⁶ Tanpınar, **Huzur**, s. 151.

etmektedir. Tanpınar yüzeysel modernleşme hareketlerine karşı çıkmış, maziye siyasi anlamda değil kültürel anlamda özümsemiş ve sahiplenmiştir.

Tanpınar'ın sürekli olarak üzerinde düşündüğü “biz”i neyin teşkil ettiği konusu özellikle kültürel kimlikle ilişkilendirilebilir. Bu noktada güzel sanatların hemen her alanına, estetik bulduğu her şeye dikkat eden Tanpınar için mimarî özellikle üzerinde durulması gereken bir alan olarak ön plana çıkmaktadır. “Tanpınar mimarî sanatını da yüklediği ve taşıdığı asırlarla, daha da önemlisi bize verdiği ‘ebediyet’ duygusuyla önemser.”³⁷ Tanpınar'ın kimlik ile mimarî arasında kurduğu ilişki oldukça güçlüdür. O, kimliğin aranması gereken en temel yerin mazi dolayısıyla mimarî olduğunu belirtir. Mazi ile mimarî ilişkisini ise şu şekilde kurar: “İstanbul’da ta fetih günlerinden beri başlayan bir mimarî nesillerle beraber yaşıyor. Asıl Türk İstanbul’u bu mimarîde aranmalıdır.”³⁸ Bu nedenle kendisi özellikle belli bir dönemden itibaren görece modern binalarda yaşamış olmakla birlikte roman ve düz yazılarında bu mimarîden bahsetmez. Tanpınar için aslolan mahalle fikridir ve mahallenin birbirine bağladığı insanlar topluluğu romanlarının çekirdeğini oluşturur. Apartmanların artması ve gündelik yaşamdaki değişimi ise şu sözlerle değerlendirir:

“Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan bir topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı.”³⁹

Tanpınar'ın bu yeni yaşam tarzını ve bu yaşam tarzının yapıcı unsuru olan apartmanları “öteki” olarak konumlandırması yalnızca yapının şekli özelliklerinden değil onun “biz”e uyarlanamamış olmasından ileri gelmektedir. Zira, Tanpınar daha önceki yapılarda kullanılan yabancı motiflerin kullanımından şöyle bahseder: “Eskiler yabancı motifleri almaktan korkmazlardı; güzel bir yazı bütün dışarıdan girenin üzerine damgasını vurunca

³⁷ Samsakçı, “Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar’da Mimarî”, s. 185.

³⁸ Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 132-3.

³⁹ A.g.e, s. 130.

her dâvanın az çok halledileceğini bilirlerdi. Aynalıkavak'ın iki katlı pencerelerini ve XVII. asır Fransız süslerinin, bozulmuş rokokosunu Galib'in şiiri ile birleştiren Yesârizâde ta'liki o kadar görünmez hâle sokarlar ki..."⁴⁰ Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere Tanpınar'ın meselesi "öteki"nin alınmasında ya da kullanılmasında değil ona "biz" olandan herhangi bir ekleme yapılamamasındadır.

Tanpınar mimarînin, asırların izini taşıdığı ve maziyi bugüne kavuşturduğu için kendisini en fazla meşgul eden soru olan mazi ile nerede ve nasıl bağlanacağımız sorusunun cevaplanmasında bir araç olarak kabul etmekte, mimarînin beraberinde getirdiği ebediyet hissini kültürel kimliğin inşâsı ve "biz"nin tanımlanmasında önemli bir veri olarak kullanmaktadır. Samsakçı da Tanpınar'ın mimarî anlayışını kültürel devamlılık açısından değerlendirdiği makalesinde mimariye sarılma ve sığınmayı onun zamanın hükmüne başkaldıran gücü olarak nitelendirmekte; Tanpınar'ın mimariye bakışını ise Türklüğün İstanbul'a kimlik kazandırması veya şehrin Türk zevkiyle yeniden teşekkülü, tekevvünü olarak kabul etmektedir.⁴¹

Tanpınar'ın mimariye yüklediği bu anlam, bir mekâna kimlik verebilme ve bunu asırlarca sürdürebilme gücü, bir anlamda toplulukları da birbirine ve geçmişe bağlayan bu sayede kendilerini millet olarak hissedebilmelerini sağlayan, Anderson'un teziyle tekrarlanacak olursa birbirini görmeseler bile ortak söylemlerde birleşebilen insanların varlığını sağlamaktadır. Mimarînin kimlik inşâsında sahip olduğu bu güç Tanpınar'ın hemen tüm eserlerine yansımıştır. Ona göre "Her mimarlık eseri, bulunduğu şehrin hayatını bir ev tanrısı gibi farkına varmadan idare eder. Onların kalabalığı ruhumuzda öyle bir konser yapar ki, ömrümüzde bir kere olsun onu dinlemek fırsatını bulursak, bir daha kaybetmemek şartıyla kendimizi bulmuş oluruz."⁴² Tanpınar da roman ve düz yazılarında

⁴⁰ A.g.e, s. 193-4.

⁴¹ Samsakçı, "Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar'da Mimarî", s. 202.

⁴² Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 223.

İstanbul'un mimarî ile verdiği konserin nağmelerini okuyucularına iletmek gayretini göstermiştir.

4.2.1.1 Tanpınar Romanlarında Mimarîde “Biz”in Sesini Duymak

Tanpınar “biz”in sesini en fazla duyuran yazarlardan biri olarak kabul edilebilir. Öyle ki romanlarında ve düzyazılarında birinci çoğul kişi zamiri hâkim olarak karşımıza çıkmakta, roman karakterlerinin konuşmasında da -özellikle fikri muhasebeler sırasında ben yerine biz sesi baskın olarak kendini göstermektedir. Bu durum, Tanpınar’ın bir kimlik inşâcısı rolünde olmamakla birlikte bu meseleye yalnızca şahsi zaviyeden bakmadığını kendisiyle birlikte geneli düşündüğünü göstermektedir.

Tanpınar’ın gerek romanlarında gerek düz yazılarında sürekli cevabını aradığı mazi ile nasıl ilişki kurmamız gerektiği sorusu, mimarîye verdiği büyük önem ve yazılarında mimarîyi kurgunun içine dahil etmesi sebebiyle mimarî açısından da değerlendirmeye oldukça müsaittir. Tanpınar mimarî ile kurduğu ilişkiyi özellikle tarihi yapılar üzerinden sürdürür ve “biz”i tanımlama noktasında bu yapılardan yararlanır. Tanpınar’ın bu yapılara duyduğu hayranlık bir maziperestlik değil aksine kendi zamanından bu yapılara bakabilmenin ve onları kendi zamanında anlamlandırmanın bunu yaparken de mazi ile kurduğu ilişkinin gücüdür. Tanpınar’ın romanları ve dahi diğer yazıları üzerinde düşünüldüğünde onun “biz”i anlama, arama ihtiyacı ve sancısı içerisinde olduğunu görmek zor değil. Tanpınar “biz”e dahil edebilecekleri ile ayırması icap edenleri gerek romanlarında gerekse düz yazılarında dile getirir. Bunu yaparken mazi ile kuracağı ilişki ona yönünü gösterecektir. Tanpınar “biz”i ancak mazi ile buluşursa kuracağını düşünür.

Tanpınar’ın romanlarında karakterler yaşadıkları mekân ve mimarî ile genel anlamda bir bütünlük içindedirler. *Mahur Beste*’de Behçet Bey’in konağı ile sıkı bir bağı vardır. Öyle ki kendini konağı ile tanımlar. Yine *Mahur Beste* boyunca hikâyelerine rastladığımız Ata Molla ve İsmail Molla’nın konakları da sahiplerinin tanımlanmasına imkân tanıyan yapılardır. *Huzur*’da İhsan’ın evinin bulunduğu ve Mümtaz’ın büyüdüğü ev ve mahalle ile Nuran’la ziyaret ettikleri mimarî unsurlar Mümtaz’ın kendisini tanımladığı ve “biz”in

sesini bulduğu mekânlardır. Bu ses, Mümtaz'ın Taksim'de kiraladığı apartmana geçtiğinde kısılacak ve duyulamaz hale gelecek, ardından yaşanan trajedi ve ayrılıkla apartman bahsi de kapanacaktır. *Sahnenin Dışındakiler*, İhsan'ın evinin bulunduğu mahallede geçer ve Cemal'in kendisini tanıdığı, aidiyet hissettiği yer bu mahalledir. Tanpınar'ın özellikle Elâgöz Mehmet Efendi Camii merkezinde şekillenen bu mahalleden bahsetmesi kendisinin de bu mahalleyi yakinen tanıması ve kendisinin bu mekâna duyduğu aidiyetle de ilişkilidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Abdüsselam Bey'in konağı yine belirleyicidir ve anlatıda “biz” kurgusu hakimdir. Ancak enstitünün kurulması ve gelişmesinin ardından modern yapılara duyulan hayranlık ve düşkünlük sebebiyle inşâ edilen enstitü binası ve mahalleden bahsedilirken kurguda herhangi bir aidiyet hissi görülmez. Aksine, enstitünün mimarî çizimini yapan Hayri İrdal da yapı karşısında alkış tutan insanlar da bu yapıların aslında mimarî olarak kimliksiz, işlevsiz hatta “kötü” bir örnek olduğunun farkındadırlar ve kendilerini bu yapıların içinde yaşarken hayal etmezler. *Aydaki Kadın*'da ise Selim'in çocukluğunu geçirdiği köşk ile Leylâ'nın Refik ile evlenmesini sağlayan yalı roman karakterlerinin kendilerini ifade ettikleri ve kendilerini ait hissettikleri mimarî mekânlar olarak öne çıkmaktadır.

Mahur Beste, mimarî yapı olarak konakların hâkim olduğu bir mekânsal plana sahiptir. Konakların roman boyunca karşımıza çıkan pek çok farklı karakterin tanımlanmasında önemli bir görevi vardır. Apartman bahsinin yalnızca bir defa geçmesi ve Behçet Bey'in yeğeni Cavide'nin yaşadığı ve bir an önce ayrılıp konağa gelmesi gereken mekân olması sebebiyle olumsuz bir çerçevede sunulduğu düşünüldüğünde *Mahur Beste* konaklar romanıdır. Behçet Bey'in konağı, hayatının hemen tamamını içinde geçirdiği mekân olması ve kendisinin dış dünya ile olan bağının zayıflığı sebebiyle de Behçet Bey'i tanımlamak açısından önemlidir. Behçet Bey'in bir anlamda tüm dünyası haline gelen bu konak içindeki eşya ile de Behçet Bey için maziye bugüne taşıyan, cilt malzemeleri, tanburu, saatleri ve kitaplarıyla kendisi olabildiği mekândır. Bu mekânda herhangi bir şeyin değişmesini istemez. Behçet Bey'in konağının semt olarak Fatih'te bulunması ise Tanpınar'ın bu semti çok iyi tanıması ve diğer romanlarında da kendini ait hissettiği ve

“biz” kurgusunu yaptığı bu mekânla ilişkiler kurduğu göz önüne alındığında dikkate değer bir husustur.

Zaman içinde konaklardaki canlı yaşam yerini daha sessiz ve ıssız bir hale bırakır. Bu durum dönem dikkate alındığında modernleşmeyle birlikte mimarîde oluşan değişimle paralellik göstermektedir. Örneğin, Ata Molla’nın sarayla bağlantısı kesildikten sonra konağı sessizleşir: “Bir zamanlar bir sürü çocuğun gürültüsüyle arı kovanı gibi uğuldayan, haftada bir iki defa ziyafetler verilen, yarı gizli bile olsa, saz ve içki alemleri yapılan ev şimdi ıssızdı. Harem tarafında yarı yatalak bir kalfa ile iki hizmetçi kalmıştı.”⁴³ Tanpınar konaklardaki hareketli yaşam ile Cumhuriyet sonrası dönemdeki sessizliğin karşılaştırmasını yapmakla birlikte “biz”i yine konaklar üzerinden kurgular ve “öteki” olabilecek herhangi bir mimarî unsuru romanına dahil etmez.

Şarkın öldüğünü söyleyen Sabri Hoca’ya Tanpınar yazar olarak kendi cevap verir ve cevabında da İstanbul kimliğinin oluşmasını sağlayan unsurları tek tek sayar: “Bütün İstanbul; beyaz minareleri, büyük camileri, ihtişamlı konakları, gece hayatıyla cıvıldaayan caddeleri, küçük cumbalı evleri, ıssız sokaklarıyla, medreseleri, şadırvanıyla ...yeni duyduğu bu yetimliğin kaderine bürünmüş göründü.”⁴⁴ İstanbul’u mimarî unsurları ile öne çıkaran ve geçmişin bugüne kavuşmasını sağlaması açısından önemli olan mimarînin varlığını sürdürmesi yazara şarkın ölmediğini anlamak için ipuçları aramasına sebep olur. Zira “bu kadar büyük bir şey ölemez.” Bizi “biz” yapanın bizi çevreleyen hayat olduğunu söyledikten sonra da şarkın ölemeyeceği yalnızca değişebileceği ve bu değişikliklerle varlığına devam edeceğini söyler. “Fakat ne kadar değişirsek değişelim, yapacağımız her yeni şeye bu memleketin kendisinden gelen bir damga olacaktır. Onu doğuracak olan bu anadır.”⁴⁵ Tanpınar’a göre kültürel devamlılık bağlamında kimlik de yok olabilecek ya da yerine yenisinin getirilebileceği bir şey değil geçmişten biriken mirası özümseyerek değişecek ve dönüşecek bir “biz”dir.

⁴³ Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 53.

⁴⁴ A.e., s. 93.

⁴⁵ A.e., s. 98.

Mahur Beste'nin sonunda yazarın Behçet Bey'e hitaben yazdığı mektupta "biz" ile birlikte "öteki"nin sesi de duyulmaktadır. Mektubun zamanı romanın yazılış zamanına yani 1940'lara tekabül etmektedir. Bu dönemde Behçet Bey'in çocukluk ve gençlik hatıralarını oluşturan İstanbul özellikle yangınlarla büyük ölçüde tahrip olmuştur. Bu yangınların ardından gördükleri ise -yazarın ağzından- şöyledir: "...koluma girdiniz, beni koca İstanbul'da semt semt gezdirdiniz. Bazen aradığınız şeyleri yerli yerinde buluyorduk. Bazen yerinde sadece bir yangın arsası veya yeni yapılmış akvaryumla mukavva kutu, gemi küpeştesi arasında baştan aşağı korkuluksuz balkon, pencere, apartmanlar görüyorduk. Fakat sizin gibi sihirbazla bu cinsten mâniâların ne değeri olur? Küçük kolunuzu 'İşte Selahaddin Bey'in konağı burasıydı, şuradan taş merdivenle çıkılırdı. Araba kapısı arka tarafa düşerdi.' diye bir iki işaret yapar yapmaz Tanzimat'ın o süslü evlerinden biri karşımda canlanıyordu."⁴⁶ Behçet Bey bu gezilerde hafızasında sakladığı ve "biz"i oluşturan unsurları görmek ve göstermek ister ancak bunların bir kısmı artık yoktur. Bu durumda da anlatısı ile bu mimarîyi hatırlamak ve karşındakine anlatısı aracılığıyla aktarmak ister. Aslında bir bakıma Tanpınar'ın da romanlarında yaptığı bu hatırlama, hatırlatma ve aktarma faaliyetidir. Böylece kimlik inşâsı hususunda geçmişle kurulacak bağda kilit fonksiyona sahip mimarînin kendisinin olmasa bile anlatısının aktarımı sağlanmaktadır.

Kimlik tanımını süreklilik vurgusu ile yapan Tanpınar "Çünkü onların hepsi bize, ömrümüzün bir devamına bağlı olduğunu, zaman boyunca uzanan bir zincirin bir halkası olduğumuzu hatırlatır."⁴⁷ diyerek geçmiş ve geçmişten kalanları bugünü anlamada ve kendimizi tanımlamada nasıl kullanacağımızı da değerlendirir. Tanpınar'ın ben yerine biz zamiri ile yazması ve "biz"i oluşturacak ya da tanımlayacak hususları ele alması bunu mesele edindiğinin ve konunun kendisi için ne derece önemli olduğunun bir göstergesidir. Tanpınar için kimlik bir hatıralar toplamıdır ve ortaklıkların varlığı ve devamı ile mümkündür.

⁴⁶ A.e., s. 154.

⁴⁷ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 224.

“Her mimarî eseri millî hayatın bir koruyucusudur. Bu koruyucu tanrıları kaybede ede cemiyet bir gün devam fikrini kaybeder. Biz asırlardır, düşman bir âlemin ortasında, yangın ve ateş içinde milliyetimizi kurtarıcı bir tılsım gibi sarılmış olarak yaşadık. O duygu sayesinde varız. Ne zaman ki milliyetimizi bıraktık, o anda başımıza felâketler yağdı. 1918’den sonra İstanbul’u hatırlayın. Her mimarî eseri bizim için neydi? Kim o zaman bir taşı yerinden oynatmaya razı olurdu? Eserlerimize o zaman nasıl sarılmıştık? Haklıydık. Çünkü biliyorduk ki, milliyet dediğimiz, bir dil, millî hayata intikal etmiş şekilleriyle bir din ve ahlâk, başta mimarî olmak üzere bir yığın sanat eseri ve tarih hatırasıdır. Milliyetimizi yapan şeylerle oynamaya kalkmayalım. Çünkü mefhumlar zedelenmeye gelmez.”⁴⁸

Huzur romanında, Mümtaz ve Nuran’ın İstanbul’da yaptıkları gezilerde “biz” sesinin sürekli duyulduğu İstanbul sahnededir. Mümtaz ve Nuran’ın Üsküdar gezileri İstanbul’un bir karakter olarak romandaki payını anlamak açısından önemlidir. Mümtaz eskiye olan bağımızı onun bir parçası olmamıza bağlar ve bir bakıma Huzur’daki İstanbul Tanpınar’ın da İstanbul’udur. Tanpınar “biz” olarak kodladığı mekânları yalnız Huzur’da değil tüm romanlarında kullanırken “biz”i mazi üzerinden inşâ etmek ister. Geçmişten kalanlar her ne kadar artık eski ihtişamını kaybetmiş olsa ve fakirlik sebebiyle yok olmaya yüz tutmuş olsa da arada mazinin güzelliğinden bir parça barındıran herhangi bir şey Tanpınar’ın maziye tutunması için yeterli olmaktadır.

Tanpınar’ın mekânları, müziği, sanatı tarifte kullandığı en önemli şey bizim olması üzerine kurduğu açıklamadır. Boğaz “biz”i tanımlamada Tanpınar için en önemli araçlardan biridir. Boğaz, İstanbul’un en güzel görüntüsünü izleyebileceği, İstanbul’u daha güzel yapan ve İstanbul’u eski güzel günlerine bağlayan en önemli eleman olarak kullanılır. Ağustos 1939’tan bakarken Boğaz’da kalabildiği kadarlık bir mimarîden bahseden Tanpınar gelenekten kopma, modernite ve etkilerinin tezahürünü mimarî üzerinden yorumlar. Mümtaz ile Nuran, IV. Murat köşkünü gezerken de “... Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik.”⁴⁹ ifadesini kullanır. Nuran da Mümtaz da mimarîye geçmişe bağlanacak ve kimliklerini hatırlatacak ve biz olanı yeniden kavranmasını sağlayacak değerli bir hazine olarak algılar. Nuran köşkün planını ezberlemeye çalışır çünkü bu küçük köşk “biz”dir. Buna karşın

⁴⁸ A.e., s. 223.

⁴⁹ Tanpınar, **Huzur**, s. 137.

ilerleyen sayfalarda Mümtaz'ın ileride Nuran ile yaşamak için seçtiği apartman dairesi Mümtaz için bir türlü benimseyemediği, sevemediği bir “öteki” mekân olarak kalacaktır. Boğaz vapurunda Mümtaz, İstanbul'u Boğaz üzerinden yeniden yazar. Boğaz, Mümtaz için hem bir hafıza mekânı hem de kendini tanımlamak ve tarif etmek için kullandığı bir araçtır.

“Çünkü burada (Boğaz'da) terkibi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimarî, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çırakların haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğini yaşayan dünyadan bir selam gibi karışan iskele kahvelerinin, ...diyarıydı.”⁵⁰

Sahnenin Dışındakiler romanı yine Tanpınar'ın kendi kimliğinin oluşumuna katkıda bulunan, Elâgöz Mehmet Efendi Cami'yi merkeze alan mahallede geçer. Cemal'in ve Sabiha'nın kendi hafızalarını ve bir bakıma kimliklerini bu mahalle eksininde inşâ ettiklerini söylemek de mümkündür. Cemal'in bir müddet ayrı kalıp bu mahalleye dönmesinin ardından da bu mahallede yaşadıkları ve mahalledeki mimarî unsurlar çocukluğu ile gençliğini birleştirme görevi görmektedir. Cemal'in mahallesini anlatırken kullandığı “biz”li anlatım da oldukça dikkat çekicidir: “Evimiz ... Elâgöz Mehmet Efendi Mahallesindeydi. ...Dört evliyamız, camiden başka bir mescidimiz, biri Lale devrinden diğeri biraz daha evvelden kalma iki medresemiz, birinin içinde ‘Yeşil Tulumba’ adı verilen bir de soğuk su kuyusu bulunan birkaç küçük mezarlığımız vardı.”⁵¹ Cemal mahallesindeki mimarî unsurların tamamını sahiplenen, kendi olmasında payı olan ve bir topluluk hayalini gerçek kılan unsurlar olarak kabul ederek geçmişi gelecekle bağlama işini bu mimarî unsurlara yüklemiştir.

Aydaki Kadın'da da satılacak köşk, artık bir apartmanda yaşayan Selim için kendini ait hissettiği ve çocukluğu ile bağlantı kurabileceği mekân olarak önem arz eder. Bu köşte

⁵⁰ A.e., s. 123-4.

⁵¹ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 14.

yaşamıyor olsa bile köşkün varlığından şüphe duymuyor olmak Selim için bir rahatlama sebebidir. Köşkün satılması karşısında duyduğu en büyük endişe köşkün yıkılıp yerine “o iki katlı, ekonomik evlerden birkaç tane” yapılabilme ihtimalidir. Selim’in kendi geçmişine tutunabilmek için ihtiyaç duyduğu köşk bir anlamda kimliğinin oluşmasındaki etkisi ile de Selim için önemlidir.

Selim’in “biz” ve “öteki” kavramsallaştırmasında iki kadını mekânlar üzerinden değerlendirmesi de yine mimarî ile ilişkilendirilebilmesi açısından dikkat çekicidir. Hizmetçisi Marie ile âşık olduğu kadın Leylâ’yı tanımlarken kullandığı benzetme unsuru mekânlardır. Marie gençliğinin verdiği bir canlılıkla doludur. Selim onu “çiçek açmış bir erik ağacı” olarak nitelendirir. “Fakat Beyoğlu’nun o küçük ve dar sokaklarında iki fakir evin arasında ezilmiş bahçelerin birinde.”⁵² çiçek açmış bir ağaçtır. Huzur’da Nuran ve Boğaz arasında kurulan ilişki *Aydaki Kadın*’da Leylâ ile Boğaz arasında kurulur. Nuran da Leylâ da “biz”in içinden çıkan ve bu kimliğin bir parçası olan kadınlardır. Ancak, Leylâ ne kadar Boğaziçi ise Marie de öyle Beyoğlu’dur. Selim’in Marie için düşündükleri onu mekânı da içine alır şekilde “öteki” haline getirdiğini göstermektedir:

“Onu görüp, o kadar boğuk ve acayip şekilde şakırdayan Türkçesini bir lahza dinleyip de içimizde nesilden nesile o kadar değişen yüzüyle Beyoğlu’nu hatırlamamak imkansızdı. Ancak bize doğru genişledikçe belki de haksız bir inhisarla bizden dediklerimizi de içine aldıkça trajedisinin şuuruna erdiğimiz Beyoğlu... Yedi sekiz ırkın, birkaç dilin, bir o kadar din, örf ve ahlakın aynı tekne de çalkana çalkana hazırladığı gevşek, her an ekşimeğe hazır, mayasının kokusu bizi her an başka şekilde işgal eden acayip ve karışık hamur.”⁵³

Selim’in Marie hakkındaki düşüncelerini anlatırken kullandığı “biz” ile Marie’yi tarif ederken kullandığı “öteki” vurgusu Tanpınar’ın gerek kimlik gerekse kadınlarla ilgili düşünceleri bağlamında değerlendirildiğinde anlam kazanmaktadır.

⁵² Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 25.

⁵³ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 25

Boğaziçi ile özdeşleştirilen Leylâ'nın da kendisini tanımlarken kullandığı mimarî yapı Boğaziçi'ndeki yalıdır. Hatta Refik Bey ile evliliğinin başlıca sebebi olarak gösterilen bu yalı romanın “Karşı Karşıya” isimli ikinci bölümü boyunca ana mekân olacaktır.

“Refik birkaç cümle ile ona hakiki servetini göstermişti. Leylâ'nın çocukluğuna sahipti. Üç yaşındaki beş yaşındaki, on yaşındaki on beş yaşındaki Leylâ'lar hep onundu. Bütün o şakalar, gülüşler, dalaşmalar, hülyalar. Leylâ'nın hâlâ bile biraz neşelendi mi, etrafını büyülemeğe karar verdi mi bir türlü fantezisini bulup yarattığı tuhaflıklar, sevimlilikler hep onundu.”⁵⁴

Mekânla insan arasındaki bağı ortaya koyan bu kısım Leylâ'nın kendi geçmişiyle kurduğu ilişkinin bu yalı sayesinde devam ettiğini ve kendisini bu yalı ile tanımladığını da göstermektedir.

Leylâ'nın yalı ile kurduğu bağ Tanpınar'ın günlüklerinde daha da ne bir şekilde açıklanmaktadır. Leylâ için devamlılık mimarî ile sağlanacaktır. Akışın bozulmaması kendi çocukluğunun geçtiği yalı da çocuklarının da büyümesi ile sağlanacaktır.

“...yalı için evlendim, Refik”ten bir çocuğum olacak, bu çocukta tanıdığım üç dedem, büyük annelerim hepsi yaşayacak, o çocuğu tıpkı beni büyüttükleri gibi büyüteceğim. Pencereye burnunu dayayıp vapurları, sandalları seyredecek. Boğaz balıklarının mevsimini ve türküleri öğrenecek, bu türkülerden sevmeyi, içlenmeyi öğrenecek, bu pencereden Anadolu'ya, tarihe bakacak.”⁵⁵

Leylâ'nın yalı ile kurduğu bu özel bağ Selim'in satılan köşkü ile kurduğu ilişkide de geçerlidir.

Öte yandan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanında Sibel ve Kemal'in bir süre yaşadığı yalı Boğaziçi'nde konumlanan ancak çok eski ve bakımsız olması sebebiyle nişanlarının yapılması için uygun bulunmayan yapıdır. Pamuk *Aydaki Kadın*'ın da yazıldığı yıllara denk düşen 1950'ler Boğaziçi'si için şunları söyler: “Hem romanda hem müzede, İstanbul hayatının bugün -2012'de- kaybolmuş biçimlerine bir özlem -daha doğrusu bir çeşit ‘ağıt’- varsa, en çok bu bölümdedir. ...1950'lerde Boğaz'ın iki yakası modern rahatlıklardan uzak, harap ve kullanışsız yalılarla kaplıydı ve zenginleri bir

⁵⁴ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 225-6

⁵⁵ İnci Enginün, Zeynep Kerman, *Günlükleri Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 127-8.

zamanlar paşaların, devlet adamlarının, güçlülerin yaşadığı bu yerlerde değil, Nişantaşı, Şişli, Taksim gibi denize uzak mahallelerde, apartman binalarında yaşırdı.”⁵⁶ Tanpınar’ın aynı yılların Boğaziçi’ne bakışıyla Pamuk’un bakışında özellikle kendilerini konumlandıkları yer sebebiyle farklılık bulunmaktadır.

Selim’in Leylâ’yı düşündüğünde hayal ettiği şey de yine bir mimarî unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Selim’in içinde bir Leylâ Sarayı kurulmaktadır. Bunu yalnızca gördüğü peygamber Süleyman’ın Sabâ Melikesi’ne mektubunun başlangıcı ile yapılmış güzel hüthüt kuşu ile ilişkilendirmek de mümkündür. Sabâ Melikesinin billurdan sarayına atıfla Leylâ için de Selim’in zihninde böyle bir saray inşâ edilir.

“...eski saray başının üzerinde kurulurdu. Kapıları, pencereleri, duvarları hep som Leylâ saray. Ve içimden sıtma üşümeleriyle onun geniş sofalarında tavan yaldızlı avlularında dolaşırdım. Sonra Leylâ’nın dışardan bir gülüşü, bir bakışı. Her şey yıkılırdı. Tavan uçar, ben ayakta kalırdım. ...sonra tatlı bir söz bir gülüş. Enkaz kendi kendine toplanırdı. Tekrar çatı kurulurdu.”⁵⁷

Tanpınar, eserlerinin tamamında mimarîyi bir kültürel süreklilik unsuru olarak değerlendirmiş ve İstanbul’u mahalle hayatının devam ettiği Fatih ile Boğaziçi çerçevesinde kurgulayarak “biz”in sesiyle kaleme almıştır. Bu ses kısık ya da ancak dikkat vererek duyulan bir ses değil aksine yazının yapısal anlamda da “biz” zamiri ile yazıldığı, “biz”in görünür olduğu metinlerdir. Tanpınar’ın bu metinlerin tamamında bir ortak kültürel kimliğin varlığını ortaya koymak istediği, kimlik inşâsı için sonuç niteliği taşıyan bir reçete vermemekle birlikte muhayyel bir ortaklığın mimarî unsurlarla kurulmasını beklediği ve istediği şeklinde değerlendirilebilir.

4.2.1.2 Kültürel Kimlikte Abidevî Mimarî

Taş, zamanın yıpratıcı etkilerine daha iyi direndiği, yangın gibi felaketlerde ayakta kalabildiği ve özellikle saray, cami, medrese gibi hem daha görünür hem de kullanım alanı olarak yalnızca şahsi kullanım için inşa edilmeyen mimarî için kullanıldığından şehrin

⁵⁶ Orhan Pamuk, *Şeylerin Masumiyeti*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 168.

⁵⁷ Tanpınar, *Aydaki Kadın*, s. 160-1.

şekillenmesi ve şehir kimliğinin oluşmasında en önemli yapı malzemesi grubunu oluşturmaktadır. Yangınlar sebebiyle sürekli kaybolan ve yerine yenisinin getirilmesiyle yaşamın devam ettiği mahallerin aksine abidevî mimarî yüzyıllarca ayakta kalan ve Tanpınar'ın mazi ile bugün arasında kurmak istediği bağlantı için en elverişli yapılardır.

İstanbul'un değişiminden iki şeyi sorumlu tutan Tanpınar'a göre yeninin hücumuna uğrayan ve eskinin yıkılışı ile çözülen İstanbul'da muhafaza edilebilen esas kısım taş binalardır. İstanbul mimarîsindeki değişim karşısında ciddi bir endişe duyan Tanpınar modernleşmeyle birlikte mimarî yapılardaki değişimi şu sözlerle eleştirir:

“Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tabanlı şamdan, sefertası, dişçi etajeri, çocuk oyuncağı kılıklı evler, Çin pagoduna veya Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye benzemeyen apartmanlar, bir binanın mantık dışı hendesesini veya hendesesizliğini behemehal ve sonuna kadar istisma için her türlü nisbet fikrinin dışına çıkmış sekiz, dokuz dıllı acayip dört duvarlılar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına, oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı.”⁵⁸

Tanpınar'ın bu eleştirisi İstanbul'un şehir kimliğinin yitirilmesi özellikle kendine has sivil mimarînin kaybolmasıyla ortaya çıkan boşluk endişesiyle doğrudan ilgilidir.

İbrahim Paşa Sarayı ile ilgili yazdığı yazısında da yapının hem mimarî olarak öneminden hem geçmişle bugün arasında kurduğu ilişkiden bahseder. Saray 16. yüzyıldan bugün gelmiş ve bu süreçteki şahitlikleriyle aslında bir nevi bir anlatı olarak da varlığını sürdürmektedir. Tanpınar'ın adeta canlı kabul ettiği İbrahim Paşa Sarayı'nın ortadan kalkması ihtimali bir anlamda “bütün bu hatıraların üzerinden sünger geçirmekten başka bir şey olmayacaktır.”⁵⁹ Mimarî yapılar hatıraları ve anlatılar taşıyan, zaman içinde nesilden nesile aktarılmasına yardımcı olan unsurlar olarak önemli bir yere sahiptir. “Bir şehirde hatıralar ve tarih yalnız kitaplarda yaşarsa, o şehir kendi zamanlarını kaybetmiş demektir. Çünkü asıl canlı hatıralar, zamanla kutsilik kazanmış, tılsımın usta eli dokunduğu için canlanmış, ruh sahibi olmuş maddenin taşıdığı hatıralardır.”⁶⁰ Kimliğin

⁵⁸ Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 216.

⁵⁹ A.e., s. 221.

⁶⁰ A.e., s. 221.

hatırlananlar ve tarihin biriktirdikleriyle inşa edildiği fikrinde olan Tanpınar için mimarînin kaybı bir anlamda kimlikte oluşabilecek eksiklikler ya da kesintiler olarak ortaya çıkacaktır.

Şehrin kendi kimliği ile nesiller boyunca canlı vaziyette kalması, şehrin mazisinde birikenleri taşıyabilecek güçte olması o şehrin zenginliğidir. Bu sebeple Tanpınar İstanbul'un imar işlerinin mesuliyetini taşıyan bir olması durumunda yapacaklarını şöyle açıklar: "...değil İbrahim Paşa Sarayı gibi ayakta duran bir binayı yıkmak, ecdâd elinden çıkmış küçük bir taş parçasını yerinden oynatmak için yüz defa düşünür ve galiba yüzüncüsünde gene yerinde bıraktım."⁶¹ Tanpınar için tarihten gelen devamlılık hem şehir kültürünün devamı hem de muhayyel bir cemaatin varlığı için elzemdır.

Romanlarında da abidevî yapılar özellikle cami ve çeşmeler bu kültürel devamlılık çerçevesinde ele alınmaktadır. Cami, roman kahramanlarının ibadet etmek için gittikleri, namaz vakitlerinde bulundukları bir yer olmaktan ziyade mimarî ihtişamı ve geçmişten getirdiği birikimi ve hikâyesiyle var olan, aslında bir nevi kimlik inşası ile vazifeli bir unsurdur.

Mimarînin "biz" ile doğrudan bir ilişki olduğunu Tanpınar'ın şu sözleriyle anlayabiliriz:

"Beyazıt veya Beylerbeyi Cami'nin duvarlarına yaslanarak düşünülen şeylerle, Tarabya'nın içimizdeki bir tarafa hala yabancı rıhtımında bir ten cümbüşünü hatırlatan ışıkları içinde düşünülecek şeyler elbette birbirine benzemez. Birincilerinde her şey içimize doğru akar ve besleyici bir hüznün halinde bizde külçelenir. ...Ölüm bile bu köşelerde başka çehreler takınır."⁶²

Mekân seçimleri, mekânın içerisinde mimarî kullanımı ve özellikle "içimizde bir tarafa hala yabancı" olduğunu belirttiği Tarabya'dan ve "içimize doğru bir şeylerin aktığı" Beyazıt ve Beylerbeyi Camii civarından bahsederken yine "biz"i düşünerek kurgusunu yapar. "Biz"i tanımlayan mekânların "besleyici bir hüznün" ile kendimizi bulmamızı sağladığını ifade eder.

⁶¹ A.e., s. 222.

⁶² Tanpınar, **Beş Şehir**, s. 120.

Mimarîye duyduğu hayranlığı eserlerinin hemen hepsinde doğrudan ya da dolaylı olarak takip edebildiğimiz Tanpınar İstanbul camilerini bu anlamda özel bir yere koyar.

“Pek az mimarîde taş mekânîk rolünü, şekiller sabit hüviyetlerini İstanbul camileri kadar unuttur, pek az mimarî kendisini ışığın cilvelerine İstanbul mimarîsinde olduğu kadar hazla, onun tarafından her an baştan yaratılmak için teslim eder. Bir katedralin heykel kalabalığını mimarî tesirle karıştıranlar, istedikleri kadar başka sanatları övsünler; benim hayranlığım, çıplak bir insan vücudu gibi yalnız kendisi olmakla kalan abidelerin yapıcılarına, ruhlarındaki ilahi nisbet sezişiyle duayı zekanın bir tebessümü haline getiren, duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş bir kaside yapan mimarlarımıza, çoğunun adını unuttuğumuz ve hayatımızda hüküm süren gömlek değiştirme telaşı içinde eserlerine bir kere olsun dönüp bakmadığımız, hatta sabırla, imanla, karış karış işledikleri şehrin hangi köşesinde, hangi devrilmiş servinin altında yattıklarını bilmediğimiz o derviş feragatli ustalara gider. Onlar İstanbul’u iyi bir elmas yontucusunun eline geçmiş bir mücevher gibi işlediler. Niçin övünmeyelim? Dışından ve içinden camilerimiz kadar güzel mimarî eseri azdır.”⁶³

Taşın sanata dönüşmesini ve bu dönüşüm sırasında sadelikle birlikte ihtişamı beraberinde getirmesine hayranlık duyarken camileri, bu mimarînin ötekisi olarak kabul edebileceğimiz katedrallerle karşılaştırarak heykel kullanımı ile mimarînin asıl ihtişamının birbirinden ayırt edilmesi gerektiğini belirtir. İstanbul’daki cami mimarîsi, saraylarda da benzer bir nitelik göstererek ihtişamı ve sadeliği kaynaştırabilen yapılardır.

Abidevî eserlerin yanında şehrin genel dokusunu oluşturan pek çok kültürel mimarî unsurundan bahsetmek de mümkündür. Bunlar da insanla kurdukları sürekli bağ sebebiyle kimlik inşası ve sürekliliği noktasında kilit rol üstlenmektedirler. Mescitler, çeşmeler ve sivil mimarî örnekleri abidevî mimarînin hükmedici ve etrafındakileri kontrolü altına alabilen yapısına karşın insanla birleşmiş ve dokunun içine karışarak “biz” hissinin oluşmasını sağlayan unsurlardır. Bu unsurlar da Tanpınar için en az abidevî eserler kadar önemlidir. Bunu gerek kendisini Şehzadebaşılı olarak tanımlaması ve romanlarında özellikle Elâgöz Mehmet Efendi Cami ve mahallesini mekân olarak seçmesinden, gerek İstanbul mahallelerine yaptığı reel ya da kurgusal gezilerinden, gerekse *Huzur* romanında

⁶³ A.e., s. 134.

Mümtaz ile Nuran'ın ziyaret ettiği ya da yolunu düşürdüğü pek çok küçük yapıdan anlayabiliriz.

“Bunlar şehrin mahremiyetinde adeta eriyip ona karışmış hissini veren küçük camiler, medreseler, büyüklerin yanında en mütevazı nisbetlerine indirilmiş çeşmelerdir. Ve zaten kendileriyle değil içlerine girdikleri terkiyle güzeldirler. Birdenbire hiç beklemediğimiz bir yerde mermer bir çeşme aynası veya kapı çerçevesi, iyi yontulmuş taştan beyaz bir duvar size gülümser.”⁶⁴

Huzur romanı abidevî mimarî açısından oldukça zengin bir romandır. Bunun yanı sıra hem görece küçük yapılar hem de Boğaziçi'nde bulunan köşk ve yalılar dikkate alındığında mimarî açıdan en fazla örneğin en detaylı şekilde ele alındığı romandır. Özellikle mazi ile bağ kurmayı mümkün kılan mimarî unsurların hemen hepsi “biz” sesi ile seslendirilmiştir. Nuran ile Mümtaz'ın birlikte oldukları zaman diliminde İstanbul da kendini tüm güzelliğiyle sergiler. Nuran'la ilgili hafıza İstanbul'u maziye bağlayan en güzel mimarî unsurlar üzerinden kurulur. Nuran genellikle İstanbul'un eski sokakları, metruk evleri, fakirliği arasında değil; aksine İstanbul'u İstanbul yapan çeşmeler medreseler, camiler arasında görünür.

Mümtaz ile Nuran'ın gezilerinin ilki Kocamustafapaşa ve Hekim Ali Paşa civarındadır. Burada medreseleri, çeşmeleri ve şehitliği gezerler. İstanbul'u iyi bilen Tanpınar ve tabi Mümtaz için gezdiği mekânların tarihi, mimarînin hikâyesi de anlamlıdır. Gördüğü mahallelerin durumunu geçmişleriyle mukayese ederek daha önce var olan mimarî unsurları da bahse konu eder. “Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa Konağı bulunan bu mahallede...”⁶⁵ derken Mümtaz gördüğü harap mahalleyi ve hem içindeki insanların fakirliği hem zamana karşı dayanıklılığını iyice yitirdiği için yıkılmak üzere olan yapıları mahallenin eski zamanlarıyla karşılaştırarak mazi ile bağlantı kurar. Cerrahpaşa tarafına yaptıkları gezide “Nuran avlularında ot bitmiş, damı çökmüş, fukara yatağı medreselere, harap Tabhane'ye Hekimoğlu Ali Paşa Camii'nin yüzük taşı biçimine hayran ol(ur).”⁶⁶ Nuran'ın bu yapıları anlaması, idraki ve hayranlığı aslında bir anlamda Mümtaz'ın da ve

⁶⁴ A.e., s. 146.

⁶⁵ Tanpınar, **Huzur**, s. 23.

⁶⁶ A.e., s. 201

hatta Tanpınar'ın da bu yapılara duyduğu hayranlığın bir işaretidir. Zira Mümtaz Nuran'ı çok ayrı bir yere koyarak sever ve Nuran'ın sevdiği şeyler ya da mekânlar Mümtaz için de tekrar düşünülmesi, derinleşilmesi, farkedilmesi gereken yerler haline gelir.

Mümtaz, Nuruosmaniye'deki kiracı ile görüşmeye gider, İhsan'ın evi Şehzadebaşı'ndadır, Mümtaz'ın işi edebiyat fakültesindedir, yolu Beyazıt kahvelerine uğrar, caminin yanından geçip güvercinleri seyrederek sahaflara çıkar, bit pazarını, bedesteni gezer. Böylece Mümtaz gündelik hayatında da İstanbul olarak nitelendirilebilecek ve mimarî unsurlardan teşekkül eden alanlardadır. Mümtaz İstanbul'u ve mimarîsini sürekli olarak "kendi" olma hali ile birlikte kurgulamaktadır.

Üsküdar'a yaptıkları gezide ise Mihrimah Sultan Cami, III. Ahmet'in annesinin camisi, Atik Valide ve Orta Valide, Rum Mehmet Paşa Cami, Ayazma Cami, Şemsi Paşa ile Selimiye Kışlası vardır. Çok geniş olmayan bu alanı üç farklı günde gezdikleri ve bu gezileri bir anlamda kendilerini tanıma ve bulma arzusu ile yaptıkları için bu geziler romanın temelini oluşturmaktadır. Mümtaz bu gezilerinde "İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız."⁶⁷ der ve kendilerini geçmişe bağlayan bu yapıları bir anlamda kitap gibi okur.

Abidevî mimarînin "öteki" ile tezat oluşturmak için kullanıldığına da *Sahnenin Dışındakiler* romanında rastlanır. Cemal İstanbul'a geldiği sırada İstanbul işgal altındadır ve Tanpınar'ın "biz"im olarak nitelendirdiği İstanbul'da bulunan askerler "öteki"yi teşkil etmektedirler.

"Babıali yokuşunda süngü takmış bir Fransız kıtasının başlarında mahut Marsaillaise muntazam bir yürüyüşle yukarıya doğru çıktığını gördüm. Bu ihtilal ve insanlık türküsü bir işgal müfrezesine hiç yakışmıyordu. İçim garip bir isyanla dolu ters yüzü döndüm ve tramvaya atladım... Ve onların Aksaray'a doğru kıvrıldığını görünce ben de rahatça yoluma devam ettim. Fakat daha Vezneciler'de karşıma bir İskoçya kıtası çıktı. Bunların başında müzikaları yoktu ve adetçe daha azdılar. Bu tesadüf kendi memleketlerinde olsaydı yahut buraya bir dostluk tezahürü için gelmiş olsalardı, ilk defa gördüğüm kıyafetleriyle ne kadar hoşuma gideceklerdi. Fakat şimdi Bayezid Camii'yle Şehzadebaşı

⁶⁷ A.e., s. 181.

Camii'nin arasında yüzlerinden keder akan bu halkın arasında sadece ıstırap veriyorlardı.”⁶⁸

Tanpınar'ın “biz” ve “öteki” kurgusunu yaparken yalnız insanları değil mekânı ve hatta mimarîyi kullanması ve böylece “öteki”nin bu özelliğini daha da ortaya çıkarmış olması oldukça isabetli bir karardır. Bu müfrezenin iki cami arasında belirmesi ve bu camilerin İstanbul'un sembol yapılarından olması “öteki” olarak tanımlanan müfrezenin kendine ait olmayan bir alanda bulunduğunu daha da güçlü ifade etmesi mümkün hale gelmiştir.

4.2.1.3 Alkış Tutulan Yenilik: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Tanpınar'ın diğer romanlarına nisbetle daha farklı değerlendirilebilecek unsurlar sunan, içerisinde hiciv de barındıran eseridir. Romanda Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanışması ve enstitüde çalışmaya başlamasına kadar geçen sürede mekân diğer romanlarla benzerlik gösterir. Fatih civarında Tanpınar'ın bildiği mimarî unsurlarla çevrili bir alan romana mekân olarak seçilmiştir. Bu kısımda mekân ve mimarî ile ilgili ayrıntılı bilgi de verilmektedir:

“Vefa ile Küçükpazar arasında, bir yokuşun üzerinde harap bir medresede - adeta bir baykuş gibi- oturan, Deli Seyit Lutfullah, Şehzade Camiinin biraz aşağısında, Burmalı Mescit taraflarında aşı boyalı, cephesi bitmek tükenmek bilmeyen bir konakta atlı arabalı muhteşem bir hayat süren Tunusluzade Abdüsselam Bey, Hırkai şerifte halveti dergâhının arkasında oturan Avcı Naşit Bey, Vezneciler'de bir eczane işleten ve bu çok müslüman semtin nadir Hristiyan ileri gelenlerinden olan Eczacı Aristidi Efendi, Nuri Efendiyi sık sık ziyaret ederlerdi.”⁶⁹

Hayri İrdal'ın gelenekle olan bağı ve modern olana duyduğu ilgi roman boyunca sürekli bir mukayese ve rekabet halindedir. İrdal'ın kendini tanımlarken kullandığı mekânlar ve insanların yanı sıra dayısının getirdiği hediye dikkat çekicidir. “Yine dayımın hediyesi mukavvadan iki şerefeli minarem -kendi çocuklarına başka türlü, isterseniz bugünkü tabiriyle modern ve laik hediyeler seçen dayım, belki de babamın kayyum olması ve evimizin Mihrimah Camii'nin yanıbaşında olmasından, bana bu cins hediyeler

⁶⁸ Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, s. 13.

⁶⁹ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 39.

verirdi...”⁷⁰ Romanın hemen başında İrdal’ın çocukluğunu anlatırken kendisini ve çevresini tanımlamak için kullandığı bu hediye gerek dini bir mimarîyi temsil etmesi, gerek karşılaştırma unsuru olarak diğer çocuklara alınan laik hediyeler gerekse bu hediyein seçilme sebebi olarak yine bir dini mimarîye yakın yaşamasının verilmesi bakımından önemlidir. Bu hediye romanda, kimliğin inşâsı sürecinde mimarî unsurların etkisine iyi bir örnek teşkil etmektedir.

Hayri İrdal kendisini yeniliği seven biri olarak tanımlar. Ancak ilerleyen zamanda modernle birlikte gelen ve anlamsızlaşan yenilikleri uygulamakla birlikte kendi içinde eleştirir. Bu bakımdan başlangıçta yeni ve modernle olan ilişkisi ile ilerleyen zaman içinde farkındalık seviyesi değişecektir.

“Kahvecibaşı Camii’nin mezarlığının parmaklığını evime getirdiğim, hususi hayatıma mal ettiğim için beni belki ayıplayacak olanlar bulunur. ..Fakat düşününce kendime teselli imkanları da bulmuyor değilim. Evvela ne medrese ne cami artık ortada yoktur. ... Kaldı ki bu harap binanın yerine yapılan apartmanları görünce insan ister istemez teselli buluyor. Semt adeta şenlenmiş. Bu gidişle bir kaç yıl içinde modern bir mahalle kurulacak. Ben artık modern adamı, modern mimarîyi, modern konforu seviyorum.”⁷¹

Hayri İrdal modern adam olmak isteğini fütursuzca söyler, modern adam olmak ona göre modern mimarî ve konforla gelecektir. Enstitü binasının yapımı ve binadaki olağan dışı her parça modernleşme sürecinde başa gelenlerin eleştirisi olarak algılanmaktadır. Burada da Tanpınar bu absürtlük üzerinden eleştirel bir “yenilik fetişi” tipi konumlandırır. Bu kez Hayri İrdal garip bir safdillikle yapılanlara inanan ama kimi zaman da eleştiren(!), diğerlerinin ise iş yalnızca kendilerine dokunduğunda itiraz ettikleri bir dünya oluşturur.

Enstitünün faaliyete geçmesi ve genişlemesiyle çalışanlar için toplu konutlar ve mahalleler kurulmaya başlanır. Bu, apartmanların yapılması İrdal için oldukça olumlu bir uygulamadır. “Bu arada biz de boş durmamıştık. Vidolu nakit cezasının temin ettiği sermaye ile Hürriyet Tepesi’ndeki yeni binamızı yapmış, Milletlerarası Saat Tröstünün büyük yardımına mazhar olan Saatileme Bankamızın himmetiyle kurduğumuz

⁷⁰ A.e., 27

⁷¹ A.e., s. 57.

kooperatifle de Saat Evler dediğimiz, personelimize mahsus mahalleyi vücuda getirmiştik.”⁷² Bu bina, evler ve mahalleye ilgili dikkat çekici olan bu yapıların hiçbirisiyle ilgili detaylı bir anlatımın yapılmamış olmasıdır. Bu yapılar yalnız yeni olmaları ve yeniliğe hizmet etmeleriyle romanda varlıklarını sürdürürler ancak bu yapılar üzerinden bir kimlik inşasına girilmez.

Yeniliğe duyulan açlık öyle ciddi bir seviyededir ki yeni binanın yapılması için açılan yarışma şartnamesine yapının “orjinal ve yeni üslupla” yapılması şartı eklenmiş ve gelen projeler bu şarta uymadıkları gerekçesiyle geri çevrilmişlerdir. Projenin yapılması işi İrdal’a kaldığındaysa içten ve dıştan saate benzer bir şekilde orjinal ve yeni üslupta bir bina tasarımı için ciddi bir mesai harcadığını binayı projelendirebilmek için pek çok farklı mimarî eseri ziyaret ettiğini belirtir: “Bursa’ya, Konya’ya kadar gittim. İstanbul camiilerini dolaştım. Bütün kapı şekillerine baktım. Fakat hiçbirisi benim işime yarayacak şeyler değildi. Daha doğrusu hepsi düzgün, iyi işlenmiş dikdörtgenleriyle harikulade şeylerdi ama benim aradığıma cevap vermiyorlardır.”⁷³ İrdal’ın en büyük özelliği yeni ve orjinal olması olan bir binayı tasarlamak için Konya, Bursa ve İstanbul camilerini gezmesi ve yeni binanın fikrini Selçuklu ve Osmanlı mimarîsinde araması oldukça ironiktir. Ancak, yine de bu yeni yapının kapısı İstanbul’da bir mescidin kapısındaki yana doğru kaldırılmış perdeden ilhamla yapılmış, merdivenlerden inip çıkanların birbirini görebilmeleri fikri, müezzinlerin birbirini görmeden çıkabildikleri üç şerefeli minareden aklına gelmiştir. İrdal aslında her ne kadar modern olanı sevse de aslında kendi kimliğini oluşturan kültürel gelenekten kopamamış, onu farkında bile olmadan bugüne taşımıştır.

Binanın projesi ve inşâsından sonra İrdal, Milletlerarası Mimarlar Cemiyeti’nin fahri azası seçilir ve gerek basında gerek insanlar arasında bina beğenilir. Bu beğeni bir anlamda insanların kendilerini tanımladıkları yeni çerçeveyi de belirlemektedir. Ancak, Saat Evler’le birlikte yeni binaya alkış tutan insanların kendi yaşamlarını geçirecekleri yeni bir mahalle bahse konu olduğunda kimse böyle bir mahallede yaşamak istemez. Bu durum

⁷² A.e., s. 334.

⁷³ A.e., s. 340.

aslında yeniye duyulan ilginin ne kadar yüzeysel olduğunu, insanların yalnızca “yeni” kelimesine duydukları koşulsuz bağ ile bu yapıyı beğendiklerini ancak “biz” dedikleri ve kendilerini birey olarak tanımladıkları sınırın içerisinde böyle bir yeninin varlığını kabullenemediklerini söylemek mümkündür. İrdal da bu durumu şu şekilde açıklar: “Hayır yalan söylemiyorlar, diyordum. İkisinde de samimi idiler. Yeniliği kendilerine ucu dokunmamak şartıyla seviyorlardı. Hala da o şartla severler. Fakat hayatlarında emniyetli ve sağlam olmayı tercih ediyorlar.”⁷⁴

Saatleri Ayarlama Enstitüsü saatlerle birlikte getirdiği yeni düzeni genele yaymaya çalışırken başta kendileri için iş sağlayan ve daha geniş anlamda hayatlarına yeni bir düzen getiren bir sistemken insanlar belli bağlamlarda yeniliğe alkış tutup kendi içlerinde alışageldikleri hayatı yaşamaya devam etmişlerdir. Ancak enstitü büyüyüp sınırları daha da genişlediğinde bu yenilik ve değişim kişilerin özel yaşamını da etkilemeye başladığında yeniliğe duyulan istek ve arzu yerini karşı koyuşa bırakmıştır. Bir anlamda modernleşme eleştirisi olarak da okunabilecek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* özellikle mimarî unsurları merkezine alarak bir yenilik fikri oluşturması ve sonunda mimarî unsurlar sebebiyle dağılması ile mimarî ve kimlik arasında var olan ilişkiyi değerlendirmek anlamında önemli bir eserdir.

4.2.2 Kimlik İnşasında Modern Mimarî: Pamuk Romanları

1952 doğumlu olan ve 20. yüzyılın ikinci yarısını İstanbul’da geçiren Pamuk için şehir ve mimarî Tanpınar’ın muhayyilesindeki şehir ve mimarîden daha farklıdır. Tanpınar’ın Osmanlı’nın son yılları ile Cumhuriyet’in ilk yıllarını tecrübe etmiş olması, kimlik inşâsı sürecinin aşamalarına şahitlik etmesi, savaş yıllarını yaşaması sebebiyle kimlik ile ilgisi çok daha farklı bir şekilde tezahür etmiştir. Pamuk ise nispeten yerleşmiş bir düzende, modern bir mahallede doğmuş, yaşam alanı olarak daha sınırlı bir alanı deneyimlemiş, görece istikrarlı bir dönemde yaşamıştır. Elbette bu dönem de kendi içinde pek çok siyasi

⁷⁴ A.e., s. 350.

dalgalanmalar olmakla birlikte Pamuk'un kimlik algısının kendisi ve çevresi dikkate alındığında daha net olduğu söylenebilir.

Pamuk kendi dünyasını “yerel, milli bir dünya ile Batı dünyasının karışımı”⁷⁵ olarak tanımlamaktadır. Postmodernizmin akışkan ve birleştirici gücünün etkisiyle kimlik algısında da bir melezlikten beslendiği ve eserlerini bu melezlik ekseninde verdiğini söylemek mümkündür. Pamuk yazma sebebini açıklarken bilinme, tanınma arzusuna vurgu yapar. Özellikle uluslararası okur sayısının çok fazla olması sebebiyle bu arzunun çok daha geniş bir yankısı olduğu bilinmektedir. Ancak Pamuk'un anlattığı ve bilinmesini istediği “biz” değildir. “Gerçekliğe onu ancak değiştirerek katlanabildiğim için yazıyorum. Ben, ötekiler, hepimiz, bizler, İstanbul'da, Türkiye'de nasıl bir hayat yaşadık, yaşıyoruz, bütün dünya bilsin diye yazıyorum, ... unutulmaktan korktuğum için yazıyorum.”⁷⁶ der. Burada dikkat çekici nokta Pamuk'un Türkiye'de yaşayan insanları anlatırken pek çok farklı “biz”in varlığını kabul ederek “bizler” üzerinden bir kurgu yapması ve kendi “ben”ini anlatıyor olmasıdır. Biz diyebildiği çok daha küçük ve sınırlı bir topluluk ise bir başka yazısında şu şekilde ifade edilmiştir: “Bizler Nişantaşı'na 1930'larda, bütün bu Osmanlı paşaları, şehzadeleri, yüksek memurları Cumhuriyet'le birlikte tasfiye edildikten sonra ve saray yavrusu konaklar bakımsızlıktan boşalmaya, yanıp yıkılmaya başladığı zamanlarda gelmiştik.”⁷⁷

Pamuk'un Osmanlı'dan bahsettiği metinlerinde bir sahiplenme görülmez. Tanpınar ve Pamuk'un eserlerinde İstanbul'u bir şehir çevirisi olarak ele alan Sema Üstün Külünk, Pamuk'un kimliğini kurgularken “biz”i nasıl konumlandığına özellikle dikkat çeker. “Tanpınar'da farklı olarak Pamuk Osmanlı İmparatorluğu'ndan bahsederken “biz” zahirini kullanmaz.”⁷⁸

⁷⁵ Orhan Pamuk, **Babamın Bavulu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 14.

⁷⁶ A.e., s. 19-20.

⁷⁷ Pamuk, **İstanbul Hatıralar ve Şehir**, s. 35.

⁷⁸ Sema Üstün Külünk, “Reading Works of Tanpınar and Pamuk on İstanbul as Intersemiotic City Translations”, **Folklor/Edebiyat**, C. 24, S. 95, 2018/3, s. 213-239, s. 230.

Pamuk'un mazi ile ilişkisi özellikle Tanpınar'ın mazi ile kurduğu ilişki dikkate alındığında mukayese yapabilmek açısından önem arz eder. Pamuk yaşadığımız çağı bir kopuş çağı olarak nitelendirir: "Geçmişten bilim, teknoloji ve sanatlar aracılığıyla şu veya bu şekilde kopmuştuk. Bu kopuşun, yeniliklerin tümünün daha çok olumlu bir şekilde karşılanan bir ışıltısı, vaat ettiği bir heyecanı vardı."⁷⁹ Tanpınar'ın geçmişi bugüne ve bir anlamda geleceğe bağlamak adına kurduğu söylem Pamuk'ta görülmez. Pamuk'un Tanpınar'ın modernist bir yazar, Huzur'un ise modern bir roman olarak kabul edilemeyeceği tezinin dayanağı da geçmişle kurulan bu bağ üzerinden "biz" sesinin baskın şekilde duyuluyor olmasıdır. Tanpınar'ı bir cemaatin insanı olarak kabul eden Pamuk, onun bir romancı olarak bu cemaatin sorumluluğunu hissettiği için kurgularında kahramanlarla birlikte kendi sesinin de esere dahil olduğunu vurgular.

"Biz kim? Burada temel soru, bu "biz" in kim olduğu. Ahmet Hamdi Tanpınar anlatıya müdahale ediyor. Yani, anlatı temel kahramanın bilincini izlemeyi bırakıyor, Ahmet Hamdi Tanpınar kahramanı ile kendisini ayırarak bir "biz" den bahsediyor. Yani anlatıcı olarak Tanpınar'ın kendisi daha da ortaya çıkıyor. ...Burada Tanpınar konusunun heyecanı ile bir "biz" den söz ediyor. Burada şöyle diyebilirdi: 'Bütün o evliye ruhlu ve tevazulu ustalar, sanatlarının zirvesine kadar yüksek olursa olsun, insan hayatının içinde kalırlar ve onu *halkla* beraber yaşamaktan hoşlanırlardı.' Ama 'bizimle' diyerek, Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarında sürekli olarak yaptığı gibi hiç de rastlantısal olmayan bir kavramı araya sokuvermiş oldu."⁸⁰

Pamuk için kurgudaki anlatıcının kim olduğu ve kurgu içindeki "biz" sesi kurgunun söylediklerini anlamak açısından oldukça önemlidir. Kendi romanlarında da "biz" sesinin yerini "ben" in almasında bu dikkatin önemli bir yer vardır. Pamuk romanlarında politika ve milliyetçilik konusunu ele aldığı makalesinde Adem Yılmaz da Pamuk'taki ben ve biz algısını şu şekilde ifade etmektedir: "Pamuk'un düşüncesinde Batı'nın komşusu Türk romancısının en büyük problemi, onun "ben" demekten imtina ediyor; hatta "ben" dememeyi kutsuyor olmasıdır."⁸¹

⁷⁹ Pamuk, "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi", **Defter**, S. 23, 1995, s. 31-45, s.31.

⁸⁰ A.e., s. 442.

⁸¹ Adem Yılmaz, "Orhan Pamuk'ta Politika ve Milliyetçilik", **Etkileşim**, S. 5, 2020, s. 186-202, s. 192.

Pamuk'un hemen her çalışmasında karşımıza çıkan mimarî unsurlar, birkaç istisna dışında özellikle İstanbul'u anlatır. Pamuk romanlarında mimarîyi, özellikle yıkılan konaklar ve yerlerini alan apartmanlar bağlamında şehirdeki değişimi -kendi deneyimlediği şekilde- anlatırken Tanpınar'ın yaptığı gibi "biz" kurgusu üzerinden anlatısını kurmaz, Pamuk bunları daha çok dışarıdan bir gözlemci kimliği ile yapar ve bilinçli olarak "biz" demekten kaçınır. Pamuk için "biz" ve "öteki" birbirinin içine geçmiş, sesleri net olarak duyulamayan ve ancak bir arada olduklarında anlam kazanan bir hale bürünmektedir. Bu anlamda Pamuk'un kimlik algısı -gerek mimarî üzerinden gerekse genel anlamda- Tanpınar'inkinden farklılık gösterir.

Romanlarda içinde yaşanılan mimarî, kurguyu çerçeveleyen ve kurgu içerisinde bahsi geçen mimarî, yazarın kurgusunu yaparken bulunduğu mimarî ile hafızasındakilerden beslendiği mimarî unsurların bütünü aidiyet ve kimlik kavramlarının anlaşılması bakımından değerlendirilmesi gereken ve pek çok ipucu içeren unsurlardır. Kimlik mekân bağlantısını her iki yazarın da çocukluklarının ve gençliklerinin geçtiği mekânları romanlarının ana mekânı olarak kullanmasında görebiliriz. Tanpınar için kendini tanımladığı yer Suriçidir, eski İstanbul'u görebileceği yerlerdir. Çünkü buralarda geçmişle ilişkilendirilecek pek çok hafıza mekânı vardır. Pamuk için ise mekân Nişantaşı'dır. En iyi tanıdığı, bildiği ve yetiştiği mekândır. Öyle ki romanlarının herhangi bir satırında Orhan'ı, Pamuk Apartmanı'nı, Alaaddin'in dükkanını da okuruz.

Burada asıl dikkat çekici kısım, gelenekten beslendiği düşünülen "biz"in yeri geldiğinde geçmişini tamamen yok sayarak farklı bir "biz" kurgusunu sağlayacak şekilde değişmesidir. Kimlikle ilgili yukarıdaki tanımlamalardan bazılarında kimliğin ancak ortak bir geçmiş ve tarihsel ortak paydaya tutunularak inşa edilebileceği, hafızası olmayan toplulukların aynı kimlikte birleşemeyecekleri tezi savunulmuştu. Millet olmak ve devletin varlığına katkıda bulunmak için özellikle imparatorluk sonrası yeni yapılanmalarda geçmişle ve gelenekle bağın ne şekilde kurulması gerektiği ile ilgili kafa karışıklığı gerek Türkiye'de gerek benzer süreçlerden geçen diğer ülkelerde ciddi bir sorun haline gelmiştir. Türkiye özelinde yıkılan imparatorluk Osmanlı'nın hatırası yerine çok daha eski ve uzun bir geçmişi olan

Türk hatırası hafıza mekânı olarak belirlenmiş, devletin isminden başlayarak “Ne mutlu Türküm diyene!” ifadesine kadar yeni bir hafıza kurulması sağlanmaya çalışılmıştır. Benzer duruma Veba Geceleri romanında Minger’in bir devlet olarak kurulması sürecinde de rastlanmaktadır.

Pamuk romanlarında anlatı mekânı büyük oranda Nişantaşı’dır. Cevdet Bey ve Oğulları, Sessiz Ev, Kara Kitap romanlarının tamamı Pamuk’un İstanbul’unda, Nişantaşı’nda geçer. Cevdet Bey Nişantaşı’nı hayalindeki aile hayatını yaşayacağı yer olarak seçer ve ardına bakmadan semt değiştirir. Pamuk için Nişantaşı kendisini ait hissettiği ve zaman içerisinde tüm hikâyesine şahitlik ettiği ve hatta kendisinden öncesini de öğrendiği ve bu şekilde mekânın geçmişiyle bağ kurduğu yerdir. Nişantaşı’ndaki apartmanlar, dükkanlar, cami, ulaşım hatları Pamuk’un zihnindeki haritada kati yerlerini sürekli muhafaza ederken anlatılarında ona bir mimarî katman olarak zemin hazırlar.

Pamuk, İstanbul’a bakışını belirleyen yazarları Abdülhak Şinasi Hisar, Reşat Ekrem Koçu, Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar olarak sıralar. İstanbul’u mazi ile birleştiren ve şehrin güzelliklerinin nasıl başlarını döndürdüğünü anlatan Yahya Kemal ve Tanpınar’dan etkilendiğini anlatırken aslında bu yazarların sözünü ettikleri büyük şehirde artık yaşamadıklarını, Batılılaşmış İstanbul’un modern rahatlıklarını tercih ettiklerini belirtir:

“Yahya Kemal ve Tanpınar ‘fakir ve ücra İstanbul’u’, arka sokaklarda bütün gücüyle yaşayan geleneksel hayatı över, Batılılaşma yüzünden bu ‘halis’ kültür yok oluyor diye dertlenir, bu mahallelerin sunduğu ‘güzel’ görüntülerin tadını çıkartır ve bu mahallelerde bir lonca ahlakı ve çalışma terbiyesiyle yaşayan ‘atalarımız, ecdadımız’ düşüncesini icat edip Kabul ettirmeye çalışırken; Pera’da Yahya Kemal’in ‘Ezansız Semtler’ dediği ve Tanpınar’ın nefrete yakın bir küçümseme ile bahsettiği daha konforlu Beyoğlu’nda yaşıyorlardı.”⁸²

Tanpınar, önce Narmanlı Han’daki odasında, daha sonra Tavukuçmaz ve Gümüşsuyu’ndaki apartman dairelerinde yaşarken romanlarında ve düzyazılarında İstanbul’un eski güzelliklerini anlatır ve bu mekânlardan büyülmüş bir havayla bahseder.

⁸² Pamuk, *İstanbul Hatıralar ve Şehir*, s. 242.

Tanpınar yaşama mekânı olarak Beyoğlu’nu seçmekle birlikte kurgularının tümünde hayatlarına imrendiği ve tasvip ettiği kahramanlarını Türk, Müslüman İstanbul’unda; kötücül tipleri ise genellikle Beyoğlu’nda konumlandırır. Tanpınar’ın mekânı da içine alan “biz”i ilk grubun içindedir.

Pamuk, Tanpınar’ın yazdığı gibi bir “biz”den bahsedememenin sebebini imparatorluktan geriye kalmış olmanın hüznünden kurtulma isteğine bağlar. Kendisi için İstanbul’un tarihi unsurlarıyla kurduğu etkileşimin ana teması her zaman hüznü olmuştur.

“...güçlü bir imparatorluktan geriye kalmış olmanın hüznünden kurtulmanın en kestirme yolu, tarihsel yapılarla hiç ilgilenmemek ve binaların adlarına ve onları birbirinden ayıran mimarî özelliklere bile hiç dikkat etmemektir. Yoksulluk ve bilgisizliğin de yardımıyla İstanbullular böyle yapar. Mesela ‘tarih’ fikrine bütünüyle boş verip bu binalara bugün dikilmiş muamelesi yapıp şehir surlarından taş söküp kendi inşaatlarında kullanırlar ya da onları betonla onarmaya girişirler. Yıkıp yakıp yerine ‘Batılı, modern’ bir apartman dikmek de unutmanın bir yoludur.”⁸³

Pamuk’un romanlarında bu hüznü tam olarak yansıtmamış olmakla birlikte unutma eylemi göze çarpar.

4.2.2.1 “Biz”in Sessizliği ya da “Ben”in Yükselişi

Pamuk romanlarında ne Tanpınar’ın izini sürdüğü kültür odaklı “biz”i ne de laiklik ve Türklük üzerinden kurgulanan “biz”i takip eder. Pamuk çok iyi bildiği, her sokağını karış karış ezberlediği Nişantaşı ve çevresini romanlarında kullanır ama İstanbul mimarîsini herhangi bir yolla geçmişe bağlamaz, kahramanları mazi ile ilişki kurabilecek herhangi bir bezeme unsuru, minare, kubbe, çeşme görmez. Romanlarının tamamı İstanbul’da geçmesine rağmen en genel anlamda İstanbul’u İstanbul yapan mimarî romanın içine dahil değildir. 1980’li yıllarda romanlarını yazmaya başlayan Pamuk için dünya Tanpınar’ın dünyasından farklıdır. Artık “biz”i tanımlamak ve “öteki”nden ayırmak yerine ikisini birleştirmeye, farklılıkları azaltmaya ve hatta Tanpınar’ın “öteki”sinin aslında çok da öteki olmadığı ya da tam tersi bir deyişle “biz”in tam da bizi karşılamadığı fikri

⁸³ A.e., s. 103.

hissedilmeye başlanır. Öyle ki Pamuk romanlarına “biz” olarak tanımladığı bir bakışla bakmaz.

Ancak bir diğer açıdan bakıldığında ne Tanpınar ne de Pamuk kendilerine kimlik inşâcısı rolü de biçmezler. Aksine onlar bunu mesele edip durumu kavrama, anlama ve yerleştirme işini kendilerine görev edinirler. Nerede konumlanılacağı özellikle Tanpınar için önemlidir. Bunda Tanpınar’ın yaşadığı dönemin iki devlet arasında savaşlarla geçen bir zaman dilimini kapsaması, dünya konjoktüründeki inanılmaz değişim, takip eden zamanda Tanpınar’ın yeni devletin aydın kesiminden olması ve kendisine bunu bir vazife olarak görmesi de değerlendirilmesi gereken özel durumlar olarak karşımıza çıkar.

Pamuk’un romanlarını “biz” ağzından yazmamasının bir nedeni de okuyucusunu uluslararası kabul etmesidir. Bu sebeple “biz” bakışıyla yazmaz bir üst anlatıdan kendini uzak tutarak yazar. Bundan sebep “Türkler artık Türk değil başka bir şey olmak” isterler. Başka bir şey olmak arzusu Nigân Hanım’da da görebiliriz. Nigân Hanım ve gelini Perihan, Ayşe’yi piyano dersinden almak için Beyoğlu’nda bir hana giderler. “Ayşe’nin yeni piyano hocasının evi burasıydı. Bütün kış haftada iki kere buraya geleceklerdi. Bütün kış, haftada iki kere, Tünel’den az önceki bu hana gelip, dört kat merdiven çıkıp, küf ve toz kokan şu sahanlıkta dikilip kapının açılmasını beklemek Nigân Hanım’a hiç de sıkıcı gelmiyordu...”⁸⁴ Bu zahmetli işin zor gelmemesi Ayşe’nin piyano çalacak olması, hanın Beyoğlu’nda olması ve Nişantaşı’ndan çok da uzak olmayan daha modern bir dünyaya kapı açması sebebiyle istenen, sevilen bir iştir.

Cevdet Bey’de de çocukluğunu geçirdiği mekânla, işini kurduğu ve hayal etiği aileyi kuracağı mekân arasındaki fark büyüktür ve Cevdet Bey aslında iki mekânda da tam olarak “kendi” olamaz. “İleride Lebon pastanesi vardı. Cevdet Bey bakkal Dimitrikopulo’nun tabelasını görünce, gene sabah kapıldığı yalnızlık duygusuna kapıldı. Avunmak için çocukluğunu Akhisar’ın bahçelerini hatırlamak istedi. ‘Ne onlarla

⁸⁴ Pamuk, **Cevdet Bey ve Oğulları**, s. 134.

olabiliyorum ne ötekilerle' diye düşündü.”⁸⁵ Cevdet Bey'in inşâ etmeye çalıştığı yeni kimlik kendisinin yabancı olduğu bir mekân ve çevrededir buna rağmen Cevdet Bey bu kimliği inşâ etme konusunda oldukça kararlıdır. Ancak, zaman zaman idealize ettiği kimlikle geçmişinden gelen kimliğin çatışması hissedilir. Kimi zaman Nigân Hanım bunu hissettirir, kimi zaman kendi hatıraları geçmişe odaklanır ya da geçmişten bazı izler bulmak için hayatına küçük detaylar ekler. Cevdet Bey, roman boyunca kendisini “biz” kurgusunun içine dahil etmez. O onlar ile öteki arasında kalmış bir birey olarak varlığını sürdürür. Ağabeyinin deyişiyle Avrupa'dan gelen her şeye hayrandır.

Cevdet Bey'e geçmişini hatırlatan ve onu çocukluğuna götüren şey abidevî mimarîdir. Mahallesine gittiğinde Beyazıt Camii'ni, Harbiye Nezareti Külliyesi'ni görünce çocukluğunu hatırlayarak sevinir. Ancak, bu sevinç Cevdet Bey'in her şeyin aynı kaldığı bu mahalleyi ve insanların sevmesi için yeterli değildir. Yalnız bir nostalji havasıyla çocukluğunu hatırlar. Yeğenini alıp ağabeyine götürürken de yolda yeğenine kendi çocukluğunu hatırlatan mekânları tanıtmaya çalışır ve onunla bir şekilde iletişim kurmayı dener. “Aksaray'dayken camileri, orayı burayı gösterdi. Beyazıt'tan geçerlerken ramazanda buraya hiç gelip gelmediğini sordu. Harbiye Nezaretinin ne olduğunu... anlatmaya çalıştı.”⁸⁶ Cevdet Bey'in aslında kendi kimliğini çocukluğundan hareketle bu mekân üzerinden kurduğunu ancak değişim arzusu sebebiyle Nişantaşı'ndaki konak hayalini gerçeğe dönüştürerek kendisine baştan bir kimlik oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Cevdet Bey ve Oğulları'nda kimlik ikilemi yaşayan esas karakterler ikinci nesildir. Cevdet Bey, yerini seçmiş, kararını vermiş ve bu karara uygun hareket etmeyi aklına koymuş biri olarak detaylarda kimlik inşâsı ile ilgili falsoları olmakla birlikte zihninde bir savaş yaşamaz. Ancak oğlu ve oğlunun arkadaşları kendilerini konumlandırma noktasında yeterince net değildir. Romanın ikinci kısmında, babalarının ölümünden sonra Sait Bey'in paşa babasından kalma konaktaki bir davete katılan Osman ve Refik'le Sait Bey'in

⁸⁵ A.e., s. 22.

⁸⁶ A.e., s. 37.

konuşmaları Sait Bey'in kendisini nasıl tanımladığını anlamak açısından dikkate değer. Sait Bey, dönemin yapısına uygun hareket ederek ticaretle ilgilenmeye karar vermiş bir iş adamıdır ancak aynı zamanda “onlar”a benzemeye çalışırken kendi içinde yaşadıklarından da rahatsızdır:

“Neden böyleyiz biz?.. Böyleyiz, böyleyiz! Lütfen karışmayın bana bir akşam! İçtim ve coştum! Eh, arada bir insan böyle bir şey yapmalı. Yüreğin gerçek coşkusuna kendini bırakmalı. Çünkü bıktım, yemin ederim ki bıktım, bıktım kendimi denetlemekten, kasılmaktan. ...Onlar gibi olmak için, onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapmamaktan bıktım.”⁸⁷

Bu satırlar Tanpınar'ın “biz”inden biraz daha farklı ve sınırlı bir “biz”e karşı “onlar”ı tanımlamaktadır. “Onlar”a benzemeye çalışırken kendisini zorlayan ve bu durumu ancak alkol aldıktan sonra itiraf edebilen Sait Bey için hayat ertesi gün yine kısıtlamalar ve denetimle devam edecektir. Bu patlama anlıktır ve “öteki”ne duyulan hayranlığın bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sessiz Ev'de Selahattin Bey gerek İstanbul'daki ailesi ve çocukluğu, gerek ismi dikkate alındığında sonradan dönüştüğü kişi ile ciddi tezatlar barındırır. Selahattin Bey'in ailesi ve ailesinden kalan mirası eski İstanbul'dadır. Selahattin Bey de aslında suriçinde yaşayan bir ailenin çocuğudur, Müslüman bir aileden gelir. “Fatma bu ev için ne kadar masraf ettiğimi biliyorsun. Saraçhane'deki arsa üç yıl önce gitti, geçen iki yılı da Kapalıçarşı'daki dükkanın satışıyla geçirdik, Vefa'daki evi ben satın dedim diye amcaoğlu o namussuzların satmayacağını ve kirasından hakkıma düşeni yollamadıklarını sen de biliyorsun...”⁸⁸ Bununla birlikte İstanbul'dan sürüldükten sonra yerleştikleri Cennethisar'da yaptırdığı ev “modern” bir ev hasretinin eseridir. “Selahattin elimden tutar beni gezdirirdi: Burası muayenehanem olacak, burası yemek odası, burası Avrupa usulü mutfak; çocukların her biri için ayrı oda yaptırıyorum, çünkü herkes kendi odasına kapanıp kendi kişiliğini geliştirebilmeli, evet Fatma üç çocuk istiyorum...”⁸⁹ Selahattin Bey kendini modern olarak tanımlar ve Osmanlı'ya karşı çok güçlü bir ötekileştirme geliştirir. Yalnız Osmanlı

⁸⁷ A.e., s. 225-6.

⁸⁸ Pamuk, *Sessiz Ev*, s. 88.

⁸⁹ A.e., s. 22.

ve kültürüne değil aynı zamanda inanışlara yönelik de geliştirilen bu ötekileştirme giderek Selahattin Bey'i yalnızlaştırır. Onun karşısındaki tarafı temsil eden en yakınındaki kişi Fatma ise Selahattin Bey'in karşısındaki güç değildir. Fatma'nın da oldukça büyük zayıflıkları ve hataları vardır. *Sessiz Ev*'de her iki taraf da kendi noksanlıklarıyla ele alınmış Selahattin Bey parasızlıktan değerlerine sahip çıkamayan ve istemediği bir hayatı yaşamak zorunda olan buna karşın hiçbir şey yapmayan bir yarı deliye, Fatma ise kocasının yaptıklarından nefret eden bir başka yarı deliye dönüşmüştür.

Selahattin Bey'in "biz" söylemi kendisini ve karısını kapsayan çok küçük ve sınırlı bir alandır. Bunun dışına çıkamamış, hatta Fatma Hanım'ı da içine alamadığından yalnız Selahattin Bey'i ve kendi hayal dünyasını gösterir bir "biz"e dönüşmüştür. Selahattin Bey, modernleşme karşısında geç kalınmış olmasının endişesini yaşamaktadır. "...birden, yanibaşında duran saati gördü ve sanki bir akrep ya da yılan görmüş gibi korktu ve bağırdı: 'Yetişmeliyiz onlara, yetişmeliyiz! Daha çabuk, daha çabuk!' Saati aldı, açılmamamış yatağının üzerine fırlattı ve bağırdı: 'Aramızda belki de bin yıllık bir zaman var, ama yetişebiliriz Fatma...'”⁹⁰ Pamuk, geç kalmışlık halini saat metaforunu kullanarak aktarır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de benzer bir yaklaşımla modernleşme saat üzerinden kurgulanmıştır. Pamuk'un romanlarında "biz"ın sesinden ziyade "onlar" ya da "öteki"nin sesini duymak mümkündür. Pamuk romanlarında bir kimlik inşâ etmekle ilgilenmez, ancak romanlarındaki karakterlerin kendilerini tanımlarken bireysel anlamda ihtiyaç duyduğu ötekilerle ilgili bilgiler verir, "onlar"ı metnine dahil eder.

Sessiz Ev'de Metin bireyselleşmenin etkisiyle kendi sesini en çok duyuran karakterdir. Metin dedesinin hayatından, babasının ve annesinin erken ölümünden, abi ve ablasının tavırlarından rahatsız ve bunların hiçbirinin kendisini etkilememesi gerektiğini düşünürken hayatını kurabilmek için yollar arar. Metin cebindeki tüm parayı zengin ve aptal çocuklara ders anlatarak biriktirdiğinden bu zengin gruba gizli bir nefret duyar. Onların arasındadır, onlardan biri gibi davranmak, Amerika'ya gidip orada okumak ister

⁹⁰ A.e., s. 302.

ama bunları yapabilecek maddi gücü yoktur. Metin'in nefreti zenginlik imgelerine de yönelir, "Yarışı biz kazandık, sonra Suadiye'ye saptık, Bağdat Caddesi'ne çıktık. İğrençliğini gizlemediği için bu caddeyi çok severim. Her şeyin üzerinde sahte olduğu açıkça yazar! İğrenç apartman mermerleri İğrenç pleksiglas panolar..."⁹¹ Metin'in bu nefreti aslında sahip olmak isteyip de sahip olamamasından kaynaklıdır diyebiliriz. Çünkü her ne kadar bu sahtelikten nefret etse de aradığı ya da istediği de bu sahteliktir. Metin'in roman boyunca tek derdi o sessiz ve garip evi yıktırıp yerine bir apartman yaptırmaktır.

Doğu-Batı ikilemi ve kimlik çatışmasının en net izlendiği roman olan *Beyaz Kale*, anlatının başlangıçta efendi ve köle olarak kabul edilebilecek iki karakterin yer değiştirmesiyle sona erer. Bu kimliğin akışkanlığı açısından değerlendirildiğinde oldukça postmodern bir yaklaşımdır. Hoca'nın kendi çevresi tarafından farklı kabul edilmesi ve kendisinin de etrafındakileri "aptal" olarak kabul etmesi Venedikli ile kurduğu ilişkiyi ve sonunda vuku bulan yer değiştirmeyi daha anlamlı hale getirmektedir.

Hoca'nın ben ve öteki sorgulaması roman boyunca devam eden bir ikiliktir. "Niye benim ben?"⁹² sorusu "öteki" olarak var olan Venedikli ile arasında kurduğu ilişkiyi tanımlayabilmesi açısından da cevap bulması gereken bir sorudur. Her iki karakterin de yaşadığı çevre ile uyumu konusunda problemleri vardır. "Öteki (Venedikli) başka bir medeniyetin insanı olduğu için ötekidir. Ben (Hoca) ise öteki olmak istediği için, öteki'nin üstünlüğünü kabul ettiği için ben olmaktan çıkmaya başlamıştır."⁹³ Kimliklerdeki bu karışma romanın sonunda da ben ile ötekinin net bir ayrımının yapılamamasıyla sonuçlanır. Hoca'nın kimlik meselesiyle meşgul olması ve "biz" ile "öteki"yi anlamaya çalışması Venedikli'nin hayatına girmesiyle daha da belirli bir hale gelir. "Masanın iki ucuna oturup bir şeyler yazmamız gerektiğini de o söyledi. Niye ben olduğumuzu, asıl şimdi yazmalıymışız. Ama sonunda gene ötekilerin neden öyle olduğundan başka bir şey

⁹¹ A.e., s. 114.

⁹² Pamuk, *Beyaz Kale*, s. 63.

⁹³ Doğan, *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*, s. 161.

yazmadı.”⁹⁴ Hoca’nın “ben”i tanıma ve anlama çabasının öteki üzerinden olması aslında oldukça modern bir durumdur.

Kara Kitap’ta Rüya’yı arayan Galip, Saim’e gittiğinde televizyonda gördüğü program “*Geride Bıraktıklarımız*”dır. Osmanlıların bir zamanlar Balkanlarda yaptıkları ve şimdi Yugoslavların, Arnavutların, Yunanların eline düşen eski camilerden, çeşmelerden ve kervansaraylardan ağlamaklı bir dille söz ediliyordu.”⁹⁵ Pamuk geride bıraktıklarımızın ağlamaklı bir dille anlatılmasını yine uzaktan seyrederek. Çünkü buradaki bıraktıklarımız “biz” ile ilgili değildir artık. Böyle bir ilişki, bu tür bir bağlanış bugünün dünyasında anlamsızdır.

Pamuk, *Kara Kitap*’ta Bedii karakteri üzerinden bir düalizm oluşturur. Bedii Usta evlatlarıyla (mankenleriyle) alçakgönüllü bir Müslüman evine sığamaması ile eski İstanbul’dan Galata’ya, Frenk yakasında bir eve taşınır. Bedii Usta’nın kullandığı mekân yeraltında, karanlık bir yapıdır. Usta’nın böyle bir mekânda betimlenmesi, ayrılmak zorunda kaldığı mekânda kabul edilmemesi ancak sonradan geldiği yerde de istediği gibi bir hayat süremediği şeklinde yorumlanabilir. Bedii Usta’nın başlangıçta Bahriye Müzesi için yaptığı balmumu heykeller dini gerekçelerle kullanılmamış, daha sonra da modernleşme ile birlikte ideal insan ölçülerinin dışında kaldığı için tercih edilmemiştir. Bedii Usta’nın “biz” olarak nitelendirdiği mankenleri hem gelenek hem de modernleşme karşısında aldıkları darbe ile mahzende kalmış ve kullanım alanı bulamamışlardır.

Pamuk, bu noktada “biz” ve “öteki”ni temellendirmek adına ilginç örnekler vermektedir. Bedii Usta’nın yaptığı mankenler Türk vücut yapısına ve Türk insanının duruşuna uygun yapılmış mankenlerdir ancak bunların hiçbiri satılmaz ve beğenilmez. Nedeni ise zaten kendisine benzeyeni değil “öteki”ni hayal eden, görmek ve hatta yerine geçmek isteyen müşteriler için uygun olmamasıdır. “Türkler artık Türk değil başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş

⁹⁴Pamuk, **Beyaz Kale**, s. 65.

⁹⁵ Pamuk, **Kara Kitap**, s. 70.

etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven bir dükkan sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayaliymiş asıl satın almak istedikleri.”⁹⁶ Bedii Usta’nın mankenlerle kurduğu dünyası ve bu dünyayı korumak için evinden dışarıya çıkmaması mimarînin bir korunak olarak kullanılması bakımından önem arz etmektedir. Bedii Usta, Celal Salik hikâyesini buluncaya kadar yeraltındaki karanlık atölye evinde yaşamına devam etmiştir.

Pamuk’un *Kara Kitap*’ta kimlikle ilgili belki de en etkileyici cümlesi şudur: “Böylece hayatımın ilk yarısını bir başkası olmak istediğim için kendim olamadan, ikinci yarısını da kendim olmadığım yıllar için pişman olduğum için bir başkası olarak geçirdim.”⁹⁷ Bu durum “biz” ve “öteki”nin birbirinin içine nasıl geçtiğini bununla birlikte, bu iç içe geçişin her zaman rahatlatıcı değil aslında karanlık ve buhranlı bir netice doğurduğunun da asıl göstergesidir. Öte yandan kendi olmanın önemine de vurgu yapılmaktadır: “Kendileri olamayan bütün kavimler, bir ötekini taklit eden bütün uygarlıklar, başkalarının hikâyeleriyle mutlu olabilen bütün milletler yıkılmaya, yok olmaya, unutulmaya mahkumdurlar çünkü.”⁹⁸

Pamuk her ne kadar İstanbul’daki Osmanlı mimarîsini romanlarına dahil etmemiş olsa da *Kar* romanında Kars’taki Rus mimarîsinden detaylı şekilde bahseder. Öyle ki Baltık tarzı eski Rus evleri bir güzellik imgesi olarak kullanılmıştır.

“Hafızasında Kars’ı özel bir yer yapan Rus yapısı eski taş binaları görmek biraz olsun içini rahatlattı. ...Karpalas Oteli Baltık mimarîsiyle yapılmış zarif Rus yapılarından biriydi. İki katlı, ince, uzun yüksek pencere binaya bir avluya açılan bir kemerin altından geçilerek giriliyordu. Yüz yıl önce at arabaları rahatça geçsin diye yüksek yapılan bu kemerin altından geçerken Ka belli belirsiz bir heyecan duydu.”⁹⁹

⁹⁶ A.e., s. 62.

⁹⁷ A.e., s. 186.

⁹⁸ A.e., s. 386.

⁹⁹ Pamuk, *Kar*, s. 13.

Pamuk'un diğ er romanlarında çok kar ıla ılmayan bu mimari e hayranlık durumu Kars'taki Rus yapılarını betimlemesi sırasında dikkat çeker. Emniyet Müdürlüğü Binası da yine mimari  özellikleriyle anlatıya dahil olan mekânlardan biridir:

“Kars Emniyet Müdürlüğü Ruslardan ve Ermeni zenginlerinden kalan ve  oğ  devlet binası olarak kullanılan eski ta  yapıların sıralandığı Faikbey Caddesi boyunca uzanan üç katlı, uzun bir binaydı. Emniyet Müdür Yardımcısını beklerken Serdar Bey Ka'ya işlemeli yüksek tavanları gösterip binanın 1877-1918 Rus dönemi sırasında zengin bir Ermeni'nin kırk odalı konağı daha sonra da bir rus hastanesi olduğ nu söyledi.”¹⁰⁰

Kar romanında yapıların kimler tarafından yapıldıkları ya da ne amaçla kullanıldıkları bilgisi verilir. “Geniş merdivenden Ka'yı aşağıya indirdiler. Yüz k s r yıl önce bu uzun, ince yapı bir Ermeni vakfının hastanesiyken burası odunluk ve hademe yatakhane olarak kullanılmıştı. Daha sonra 1940'larda bina devlet lisesine çevrilince, duvarlar yıkılmış, burası da yemekhane olmuştu.”¹⁰¹

Pamuk'un romanı yazmadan önce Kars'a yaptığı yolculuklar, orada bir müddet kalması ve romanının kurmadan önce mekânı oluşturmak adına ciddi bir okuma da yapmış olması sebebiyle romanda karşılaşılan, yanından geçilen, bir sebeple içine girilen binalardan künye bilgileriyle bahseder. Bu Pamuk'un İstanbul'daki mimari  unsurlar için genellikle uygulamadığı bir anlatım tarzıdır. Bu farklılığın Kars'a tamamen dışarıdan gelen bir göz olarak bakmasından ve burayı tanımak için özel bir çalışma yapmasından kaynaklandığını düşünmek mümkündür. Zira, Pamuk mekânı kurgularken mekânın okuyucu için tanıtık olmadığını düşünerek okuyucunun zihninde daha net bir resim bırakmak ister:

“...Millet tiyatrosundan iki sokak aşağıda Rus döneminden kalma doksan yıllık bir binanın az ötesinde durdu. Kars'a ilk geldiğı ak am da g zelliğı ve bakımsızlığı yüzünden Ka'yı hüzünlendiren tek katlı bir konaktı burası. Şehir Türklerin eline geçtikten sonra ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Sovyetler Birliğıyle odun ve deri ticareti yapan ünlü tüccarlardan Maruf Bey ve ailesi burada a  ıları, uçakları, atlı kızakları ve at arabalarıyla yirmi üç yıl debdebeyle ya amışlardı. İkinci Dünya Savaşının sonunda soğuk savaşın ba ladığı zamanlarda Milli Emniyet, Kars'ın Sovyetler ile ticaret yapan ünlü zenginlerini casusluk suçlamasıyla tutuklayıp ezince, onlar da bir daha dönmemesine kaybolmuşlar, konak da sahipsizlik ve miras davaları yüzünden yirmi yıla yakın boş kalmıştı. 1970'lerin ortasında eli sopalı bir Marksist fraksiyon burayı işgali edip merkez olarak kullanmış,

¹⁰⁰ A.e., s. 17.

¹⁰¹ A.e., s. 166.

1980lerdeki askeri darbeden sonra yapı boşalmış daha sonra yandaki küçük dükkanı alan uyanık bir buzdolabı ve soba satıcısının deposuna, üç yıl önce de İstanbul ve Arabistan'da terzilik yapıp biriktirdiği parayla memleketine dönen girişimci ve hayalperest bir terzinin Overlok atölyesine dönüştürülmüştür.”¹⁰²

İstanbul'un Pamuk'u hüzünlendiren eski yapıları gibi Kars'ta Ka'yı hüzünlendiren de güzelliği ve bakımsızlığıyla bir konaktır. Rus döneminden kalan bu tek katlı konak şehir Türklerin eline geçtikten sonra sahipleri tarafından terk edilmek zorunda kalmış daha sonra da uyanık, hayalperest halk tarafından bir anlamda işgal edilmiştir. Burada Pamuk'un ötekileştirdiği tarafın bu uyanık ve hayalperest halk olduğu, yurdunu terke zorlananlar içinse içten bir yakınlık duyduğunu söyleyebiliriz.

Kars'taki mimarî yapıların halk tarafından nasıl algılandığı da Pamuk tarafından romanda işlenmiştir. “Muhtar Millet Tiyatrosu'ndan geri kalan ve beyaz eşya deposuna çevirdiği odaları bana gösterirken yüz yıllık binanın yıkımından “biraz” sorumlu olduğunu kabul etti ama ‘Türk değil Ermeni yapısıydı zaten.’ diyerek beni teselli etmeye çalıştı.”¹⁰³ Ka ve Muhtar romandaki iki uç karakterdir. Ka romanın esas kişisidir ve ikisi de aynı kadını sever. Ka ile Muhtar'ın aynı ortak paydada birleşemeyeceklerini romanın sayfaları ilerledikçe daha da net anlarız. Muhtar “iyi” olarak tanımlanacak biri değildir, karanlıktır. Ka ise yaşadıklarına rağmen hala içinde umutlar barındıran, aklını da kalbini de kaybetmemiş biridir. Yüz yıllık bir binanın yıkımının Türk değil Ermeni binası olduğu için meşruiyet kazanabileceğine inanan Muhtar'dır ama Ka değildir.

“İnce ve zevkli” Rus mimarîsinden sonra Kars'a yerleşenlerin bu mimarîyi anlamayan hatta mimarîden anlamayan bir grup olması hatta kalkınma için belirledikleri modelin beton bir işhanı olması karşılaştırmada dikkatle değerlendirilmesi gereken bir husustur. “Karşılıkların bir kalkınma işareti olarak gördükleri üç katlı bu beton işhanının koridorlarına şehrin kirli, çamurlu, karanlık ve eskimiş havası iki yıl içinde fazlasıyla işlemişti.”¹⁰⁴

¹⁰² A.e., s. 173-4.

¹⁰³ A.e., s. 378.

¹⁰⁴ A.e., s. 381.

Pamuk'un romanlarında mimarî “biz” algısından çok “ben” ve “öteki” kurgusuna hizmet etmek için kullanılmıştır. Özellikle apartmanlar üzerinden kurulan aile düzeni ve sosyal ilişkiler birey odaklı bir kimlik okumasını mümkün kılmaktadır. Bunun yanı sıra abidevî mimarînin romanlarda kullanımı tercih edilmemiş, geçmiş ile bugün arasında bir bağ kurulmamıştır. Pamuk'n romanlarında geçmiş yıkıntılar arasında hüznün hissiyle birlikte ortaya çıkmaktadır. Buna karşın modern mimarînin güzellenmesi de söz konusu değildir. Pamuk'un romanlarında mimarî, özellikle modern mimarî bireyin “ben” olabilmesine katkı sağlayan korunaklı bir yapı olarak konumlandırılmıştır.

4.2.2.2 Yer İmleci Olarak Dini Mimarî

Dini mimarî kapsamında camiler, tekkeler, türbeler Pamuk'un romanlarında İstanbul dokusunun oluşmasına yardımcı unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu yapılar özellikle abidevî olanlar mekânın daha iyi anlaşılması ve okurun metne daha kolay adapte olması için özellikle seçilmiş yapılar olarak kabul edilebilir. Bunun yanı sıra karakterleri anlama noktasında da dini mimarîyle kurdukları bağ zaman zaman etkili olmaktadır.

Romanların tamamı Müslümanların yaşadığı coğrafyalarda geçtiğinden ve kurgu mekânı genellikle İstanbul olduğundan dini mimarî romanların hemen hepsinde karşımıza çıkmaktadır. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda başlangıçta Cevdet Bey'in çocukluğunu hatırlatma görevi ile metne dahil olan Şehzadebaşı ve Beyazıt Camileri yalnız uzaktan minareleriyle varlık gösterirler. Bu camilerle ilgili herhangi bir bilgi verilmez ya da Cevdet Bey'in burada geçirdiği çocukluk yıllarında nasıl bir etkisi olduğundan bahsedilmez. Bu camiler abidevî özellikleri ve pek çok açıdan görünebilir olmaları sebebiyle Cevdet Bey'i çocukluğuna götüren imgelerdir. Cevdet Bey Nişantaşı'ndaki konağı alıp hayal ettiği “saat gibi” aileyi kurduktan sonra Teşvikiye Camii metne dahil olur. Pamuk'un da aynı mahallede büyümüş olması ve bu camiye sürekli görmesi Cevdet Bey ve ailesinin de bu cami ile kurduğu ilişkiyi anlamak açısından önemlidir.

Teşvikiye Cami, ailenin cenaze namazlarını izlediği, Cevdet Bey'in bayram namazları için gittiği ve kısa yürüyüşlerde yanından geçtikleri, duvarında dinlendikleri, karşısına

apartmanlar yapılan bir yapıdır. “Teşvikiye Camii’nin önünden geçerlerken bir küçük leke gevşek düşünceler arasına damladı. Bir daha bayram namazını kılabilcek miyim acaba? Bu bayramda da caminin soğuk halıları üzerinde tir tir titremiş ama acı çektiği ve buna huzur içinde katlandığı için mutluluk duymuştu.”¹⁰⁵ Cevdet Bey her ne kadar kendisini modern Türkiye’nin modern insanı olmak üzere en başından beri kurgulasa da kendisinde çocukluğundan ve geçmişinden kalan zayıf bir etki hissedilir.

Dini mimarî, roman boyunca Cevdet Bey’in bayram namazına gitmesi ve cenazesi haricinde içine girilen bir mekân değildir. Cevdet Bey’in bayram namazına gitmesi de döndükten sonra camide üşümesi üzerinden aktarılır. Ancak cami ile ilgili herhangi bir detay verilmez. Okuyucunun zihninde Teşvikiye Camii’nin oluşması için herhangi bir detay yoktur. Aynı romanda, Muhittin güzel bir kadına Ağa Camii’nin önünden geçerken rastlar. Cevdet Bey’in cenazesinde oğulları cenaze namazına katılırlar ancak evlerinin bahçesinden sürekli gördükleri bu cami onlar için yabancı bir mekândır. Kendilerini buraya ait hissetmezler. Buraya ait olan insanlar babalarını Haseki’den tanıyan insanlardır. Mekân üzerinden kurulan kimlik cenaze kısmında oldukça dikkat çekici şekilde ortaya çıkar.

Sessiz Ev’de de dini mimarî ile ilgili benzer bir kullanım hakimdir. Camiler kurgunun devamını sağlayan bir yer belirleme göreviyle bulunurlar. “Camiyi görünceye kadar yürüdüm.”¹⁰⁶ denir ve sadece karakterin bulunduğu mekânın tahayyülünde bir unsur olarak kullanılır. Dini mimarî karakterlerin kimlik kurgusuna dahil edilmez. Cami, mahallede yaşayan herkesin bildiği, hatırlanması kolay bir mekân olarak merkezdedir, ancak ismi yoktur. Mimarîsiyle ilgili de hiçbir detay verilmez. Cami tamamen anonim bir camidir.

Apartmanlar arasında geçen bir roman olan *Kara Kitap*’ta da dini mimarî bir arka plan unsuru olarak kullanılır. Varılacak yere caminin önünden geçilerek gidilir, caminin

¹⁰⁵ Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları*, s. 171.

¹⁰⁶ Pamuk, *Sessiz Ev*, s. 71.

duvarına bir mermi isabet eder, biri caminin önünde bekler. Celâl, Haliç sırtlarında bir sokakta başından geçen metafizik olay esnasında da cami duvarına yaslanır.¹⁰⁷ Galip Rüya'yı ararken Beyazıt meydanından geçer, Süleymaniye Cami, Şehzade Cami, Fatih Cami üzerinde yürür, ancak bu mekânların kurguya herhangi bir katkısı olmaz.

Kara Kitap'ta dini mimarî ile kurulan en ilginç etkileşim Galip'in bir mimarla birlikte Süleymaniye Camii'ne gitmesidir. Bedii Usta'nın mankenlerinden sonra daha ilginç bir şey göstereceğini söyleyen mimar dört yüz yıllık caminin ağır ağır yerinden oynadığını söylenmektedir. "Mimara göre cami her yıl beş on santim Haliç'e doğru hareket etmektedir ancak yeraltı dehlizlerinde sırrı çözülmemeyen duvarlar bu hareketi yavaşlatmaktadır. 'Batılılar bu sırrı hale çözemediler.' dedi mimar."¹⁰⁸ Camideki bu esrareniz durumun Batılılar tarafından çözülmesinin beklendiği ve onların bile henüz çözmemiş olması "öteki"ne duyulan hayranlık olarak değerlendirilebilir. Süleymaniye Camii ziyaretini Galip başta istemese de minareye çıkma düşüncesi hoşuna gittiği için kabul eder. "...birinci avluyu geçip ikinci avluya girdiler. Taş kütlesi burada birden, olduğundan küçük gözükünce, cami, sırlarını gizleyemeyen tanıdık bir yapıya dönüştü. Mermeri kaplayan buzlaşmış kar tabakası, yabancı saat reklamlarındaki ay yüzeyi gibi karanlık ve çukur çukurdu."¹⁰⁹ Galip'in cami ziyareti sırasında cami ile ilgili benzetmeleri "öteki"nin gözündendir. Süleymaniye Camii, Galip için kendi geçmişiyile bağlantılandığı tanıdık, bildik, "biz"den bir yapı değildir.

"Caminin içi boştu. Neon lambaları, bir denizin yüzeyi gibi uzanan mor halılardan çok, çıplak duvarları aydınlatıyordu. Galip'in çoraplı ayakları buz kesti. Kubbeye sütunlara, başının üstündeki muazzam taş kütlesine etkilenmek isteyerek baktı; ama içinde kendi etkilenme isteğinden başka bir şey uyanmadı: Bir bekleyiş duygusu... Tıpkı örüldüğü taşlar gibi caminin kendi varlığı kendine yeten, kapalı, koskocaman bir nesne olduğunu hissetti. Mekân ne bir yere çağırıyordu insanı, ne de başka bir yere gönderiyordu."¹¹⁰

Süleymaniye Camii, Galip'in etkilenmek istese bile etkilenemediği bir yapıdır. Okuyucu için de bu cami taş ve mermer kütlesi, neon lambaları ve mor halılarıyla tasvir

¹⁰⁷ Pamuk, *Kara Kitap*, s. 109.

¹⁰⁸ A.e., s. 180.

¹⁰⁹ A.e., s. 180.

¹¹⁰ A.e., s. 181.

edilmektedir. 16. yüzyılda inşa edilen bu büyük yapının mimarî özellikleriyle ilgili herhangi bir detay bulunmaz.

Kar romanında dini mimarî cami özelinde neredeyse hiç bahse konu olmaz, buna karşın şehirdeki Baltık mimarîsi hem hayranlıkla anlatılır hem de pek çok detay verilerek okuyucuyla paylaşılır.

Teşvikiye Cami, Masumiyet Müzesi’nde de apartmanların arasındaki konumu ile yer bulur. Kemal ve Füsün’un sessiz yürüyüşleri sırasında “Teşvikiye Camii’nin önünden serin bir rüzgar geç(er).”¹¹¹ Apartmanların pencereleri sayesinde diğer apartmanların gözetlenmesi bahsi Teşvikiye Camii’nin konumuna göre verilir: “Teşvikiye Camii’nin karşısındaki yüksek bir binanın tepesindeki bizim dairemizin yatak odası pencereleri, bizimkine benzeyen pek çok ilenin yatak odası pencerelerine bakardı ve çocukluğumdan beri karanlıkta odama girip başka dairelerin içlerini seyredince bir iç huzur duyardım.”¹¹² Kemal’in ailesinin apartmanı tıpkı Cevdet Bey ve ailesinin konağı gibi Teşvikiye Camii ile konumlandırılır. “Amerika yıllarımın dışında, içinde bütün hayatımı geçirdiğim büyük apartman dairesinin salonu ve geniş balkonu her gün bir iki cenazenin kalktığı Teşvikiye Camisi’nin avlusuna baktığı için çocukluğumda cenaze seyretmek ölümün korkutucu esrarıyla tanıştığımız tatlı ve vazgeçilmez bir eğlenceydi.”¹¹³ Kemal için de cami içine girilen bir mekândan ziyade uzaktan seyredilen bir mekândır. Füsün’un babası Tarık Bey’in cenazesi ise Teşvikiye Cami’nde değil Çukurcuma’daki Firuzağa Cami’nde kılınır.

Dini mimarînin hemen hiç metne dahil olmadığı *Kafamda Bir Tuhaflık* romanı köyden İstanbul’a gelen Mevlut’un İstanbul’un abidevî yapılarını gezecek zamanının ve ilgisinin bulunmaması ve çalışmak zorunda olması sebebiyle roman gecekondü mahallesiyle Mevlut’un satış yaptığı sokaklar arasında geçer. Bu sokaklarda Mevlut’un gördüğü eski konaklar, yosun tutmuş cami duvarları, ya da sarıklı mezar taşları vardır ancak bunlar

¹¹¹ Pamuk, **Masumiyet Müzesi**, s. 41.

¹¹² A.e., s. 55.

¹¹³ A.e., s. 80.

isimsizdir ve dini bir hüviyetleri yoktur. Mevlut bu yapıları görmekten asansörlü apartmanları görmekten zevk aldığı gibi zevk alır.

Kırmızı Saçlı Kadın'da dini mimarî ise yine diğer romanlara benzer şekilde kahramanların kimlik oluşturma süreçlerinde etkin değildir. Mahmut Usta İstanbul Camilerini işi sebebiyle tanır ve camileri kuyuları üzerinden değerlendirir. Bu camiler yine mimarî bir yapı olarak ele alınmaz ya da içine girilmez. Bu mekânlar herhangi bir konuşmanın, görüşmenin, hesaplaşmanın mekânı değildir. “Mahmut usta İstanbul’un tarihi camilerinin bakımına çağrıldığını anlatmaktan çok hoşlanırdı. ‘İstanbul’da kuyusu olmayan hiçbir tarihi cami yoktur.’ dedi bir kere gururlanarak. Yahya Efendi Cami’nin kuyusunun girişinde olduğunu ya da Mahmutpaşa’nınkinin yokuşu çıktıktan sonra avluda ve otuz beş metreye kadar indiği gibi bilgiyle hatıralarına giriş yapmayı severdi.”¹¹⁴ Pamuk için de bu bilgileri vermek roman kurgusu için yaptığı ön hazırlığın derinliğini göstermesi bakımından önemlidir.

Veba Geceleri dini mimarînin Müslüman halkı anlatmak için araçsallaştırılarak kullanıldığı ve bu sebeple diğer romanlardan ayrılan bir eserdir. Minger Adası’nın çok kültürlü ve kimlikli yapısının sürekli vurgulandığı romanda Müslümanlar cami, tekke ve medreseler etrafında anlatılmaktadır. Caminin merkezde olmasının en önemli göstergesi Vali Paşa’nın adadaki Müslümanlara Rumlar gibi kuzeye giden sahil yolu boyunca köşkler, yalılar, konaklar yapmalarını; eski şehrin ve camilerin çevresine sıkışmamalarını tavsiye etmesine karşın Müslümanların bulundukları yerden ayrılmamalı olmuştur:

“İlk geldiğim yıllarda, adanın eski Müslüman ailelerinin önde gelenlerine ve Hamidiye Meydanı civarında oturan Müslüman zenginlere, kaç kere, ‘Siz de Rumlar gibi yapın, Kadirler’den başlayarak kuzeye giden sahil yolu boyunca köşkler, yalılar, konaklar inşâ edip oralara ailenizle taşının, şehrin geleceği kıyı boyunca her iki sahilde kuzeye doğru büyümektedir. Burada eski şehrin ve eski camilerin çevresinde sıkışmayın!’ dedim. Belki de Rumlar gibi yapın dediğim için sözümü inattan dinlemediler. Beş vakit namaz kılan aile büyükleri, yaşlı dedeler Kör Mehmet Paşa Cami’ne ve öteki eski camilere yakın olmak istiyorlarmış!”¹¹⁵

¹¹⁴ Pamuk, *Kırmızı Saçlı Kadın*, s. 50.

¹¹⁵ Orhan Pamuk, *Veba Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 178.

Dini mimarî ilk kez *Veba Geceleri*'nde bir topluluğun kültürel kimliğini tanımlamak için kullanılmıştır.

Ayrıca, Minger bağımsızlığını kazandıktan sonra, Arkaz şehrindeki yapı faaliyetleri bahse konu olurken dini mimarîden bahsedilmez. Buradaki okul ve hastanelere Kâmil Zeynep adı verilirken cami ve kiliselerle ilgili bir bilgi verilmez. Mina Mingerli'nin daha sonra büyük büyükanne ve dedesiyle karşılaşması sırasında gördüğü fotoğraflarla Minger'in bağımsızlığını kazandığı zamandan sonrası karşılaştırıldığında eklenenlerin apartmanlar ve beton yapılar olduğu dikkat çeker: “Burasının benim çocukluğumun değil 1901'in Arkaz'ı olduğunu hemen anladım. Yeni apartmanlar, beton oteller ve ‘bakanlıklar’ yoktu henüz. Geri kalan her şey her ayrıntısıyla gerçekçi ve yerli yerindeydi.”¹¹⁶ Bu durum Minger'in din kimliği ile değil coğrafya ve dil birliği ile kurulduğunun bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Pamuk'un geçmiş yüzyıllarda geçen romanları *Beyaz Kale* ve *Benim Adım Kırmızı* ise mimarî kullanımı bakımından diğer romanlarından ayrılır. Şehir olarak İstanbul'u seçmiş olmasına rağmen 1591 yılı İstanbul'unda geçen *Benim Adım Kırmızı* ve IV. Mehmet döneminde (1648-1687) geçen *Beyaz Kale*'de mekân bugün düşündüğümüz İstanbul'dan oldukça farklıdır. Bu sebeple Pamuk, mekânı betimlerken bugün de izini bulabileceğimiz yapılardan faydalanmıştır. Ancak mimarînin ya da mekânın bir karakter olarak kullanılması ya da şahitliklerinden yararlanılması söz konusu değildir.

Kara şehir içindeki gezintisinde anıtsal camilerden bahseder: “Böylece nalbant çarşısından ayrılıp Süleymaniye Camii'nin hemen yanından Haliç'e yağın karı seyrettim: Kuzeye bakan damlarda kubbelerin poyraz alan köşelerinde kar şimdiden tutmuştu.”¹¹⁷ Ayasofya Cami ise özellikle Nakkaşhane binasının yerini tarif için kullanılır. Nakkaşhane bugünün İstanbul'u için açık bir yer değilken Ayasofya merkezli anlatı ile nakkaşhane binası açık şekilde betimlenebilmektedir. “Ayasofya'nın arkasındaki nakkaşhane binasına

¹¹⁶ A.e., s. 535.

¹¹⁷ A.e., s. 17.

erkenden gittim.”¹¹⁸ der Kara ya da saraya girişte “Alay meydanına Soğukçeşme kapısından çıkınca Ayasofya’nın karşısındaki nakkaşhane binasının önünden geçmekten kurtulur.”¹¹⁹

Benim Adım Kırmızı romanında reel mimarînin yanında nakkaşların yaptıkları minyatürlerdeki yapılar da kimlik algısı açısından değerlendirilmelidir. Bu minyatürlerde de dini mimarî yerine saray, hamam, kale gibi mimarî unsurlardan bahsedilmektedir. “Hani bir dönem Tebriz’de, Şiraz’da yapılmış saray, hamam, kale resimleri vardır: her şeyi gören ve anlayan ulu Allah’ın dikkatine resim de koşut olsun diye nakkaş resmettiği sarayı, sanki orta yerinden bir mucize ustura ile kesilivermişçesine içindeki kap kacağa, bardaklara, dışarıdan hiç görülmez duvar işlemelerine, perdelerine, kafesteki papağana ve en mahrem köşelerine yastıklarına ve yastığa oturan güneş yüzü görmemiş güzeller güzeline kadar nakşeder.”¹²⁰ Mimarînin minyatürde nasıl resmedildiği ile ilgili detaylarda aslında görülmeyeceklerin görünür hale gelmesi ve yüzyıllarca bir belge niteliği taşıması önemlidir.

Doğu ve Batı sanatının bir karşılaştırmasının verildiği ve üslupla ilgili ciddi bir tartışmanın merkezde olduğu roman perspektifle ilgili anlatımda bir at sineği ile bir caminin boyutlarının karşılaştırılması üzerinden bir değerlendirme yapmaktadır: “Bir at sineği ile bir camiye -cami arkadadır bahanesiyle- aynı büyüklükte resmederek dinimize küfrettiğimizi, camiye giden müminlerle alay ettiğimizi söylüyorlar.”¹²¹ Burada at sineği ile padişah karşılaştırması yerine cami karşılaştırması yapılması oldukça ilgi çekicidir.

Beyaz Kale’de de camiler toplumsal hayatın bir parçası olarak metne eklenmiştir. Bir veba salgınının da konu olduğu romanda salgın Beyazıt Camii’nin avlusundan çıkan cenazelerle tarif edilir.¹²² Camiler Müslüman toplumun ölülerinin son yolculuklarına uğurlandıkları mekân olarak önem arz eder. “Hoca sabahları sultanın sarayına koşarken

¹¹⁸ A.e., s. 66.

¹¹⁹ A.e., s. 258-9.

¹²⁰ A.e., s. 90.

¹²¹ A.e., s. 183.

¹²² Pamuk, **Beyaz Kale**, s. 69.

ben merakla şehirde gezinir, güdük minareli mahalle camilerinden kiremitleri yosun tutmuş yoksul mescitlerden hala kaldırılan cenazelerin sayısını tutar...”¹²³ diyerek Venediklinin cami ile kurduğu bağı görebiliriz.

Pamuk’un romanlarında dini mimarî şehir dokusunun bir parçası olarak karşımıza çıkmakta ancak kimlik inşası noktasında bu mimarî ile kahramanlar arasında herhangi bir ilişki kurulmamaktadır. Okuyucunun da yalnızca mekânı zihninde canlandırabilmesi için ya bilinen abidevî mekânların isimleri zikredilmekte ya da tamamen anonim şekilde cami, mescit, medreseden bahsedilmektedir. Bu yapılar arka planı oluşturmak için kullanılmakta karakterlerin şekillenmesinde ciddi bir etkileri bulunmamaktadır.

4.2.2.3 Şehirde Yeni Kimlik: Gecekondu

Kafamda Bir Tuhaflık mekân olarak Nişantaşı’nı doğrudan merkeze almayan “öteki”ni anlatan bir romandır. Pamuk’un diğer romanlarındaki mekân kurgusundan farklı bir kurgu seçilmiş, Mevlut’un dünyası Beyşehir’deki köyü, İstanbul’a gelince babasıyla yaşadığı gecekondu, karısıyla yaşadıkları eski Rum evinin bir katı ve sokaklar çerçevesinde kurulmuştur. Romanda Mevlut’un boza sattığı mahallelerde apartmanlar ve modern yaşam ile Mevlut’un çevresi birbirinden belirli sınırlarla ayrılmış farklı dünyalardır. İstanbul’da köyden şehre göçle birlikte ortaya çıkan gecekondu sorunu ve bunun yanında kent kimliğine eklenen bu yeni topluluk ve onların “biz” algısı da roman boyunca belli açılardan ele alınmıştır.

Mevlut’un İstanbul’a gelmeden önce yaşadığı Gümüşdere Köyü’nden bahsedilirken köy panoraması olumlanarak aktarılır: “özellikle sabahları Gümüşdere Köyü’nün küçük evleri, beyaza boyalı şirin camisi ve ipincecik minaresi Mevlut’un ve Kâmil’in çıktığı tepeden gözükürdü.”¹²⁴ Köyle ilgili mekânsal anlatımın gerçeklikten uzak ve oldukça duygusal olması şehre geldikten sonra bir kimlik bunalımı yaşayan ve şehre alışmak noktasında zorluk yaşayan karakterlerin daha önce küçük ve şirin köylerinde mutlu

¹²³ A.e., s. 88.

¹²⁴ Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, s. 46.

olduklarının düşünülmesini sağlamak amacıyla bu şekilde verilmiş olabilir. Romanda köy hayatıyla ilgili zorluklardan bahsedilmez, köy bir arada olunan, “biz”im denebilecek bir alanı bulunan bu sebeple de sevilen mekân olarak resmedilir. Öyle ki Rayiha İstanbul’a geldiğinde özlemini çektiği şey bahçesinde tavukları olan kalabalık evidir.

Romanda mekân olarak merkezde Mevlut’un İstanbul’u bulunur ve bu değişen Türkiye’nin değişen şehirli profillidir. Mevlut’un İstanbul’a geldiği ilk yıllarda sokaklar üzerinden okuduğu İstanbul yıllar içerisinde çehresini değiştirse de Mevlut için sokakların önemi hep aynı kalacaktır. “Şehre girdikçe, hala yanmamış ahşap konakları, Osmanlı’dan kalma askeri kışlaları...”¹²⁵ görür.

Şehir Mevlut için mimarî açıdan eskiden kalanlardan mürekkeptir. Beyşehir’den gelen Mevlut için İstanbul ancak bu kadarıyla hayal edilebilir. Burada ne yeni apartmanlardan bahis geçer ne de büyük meydanlardan. Büyük ve yüksek katlı (6-7 katlı) apartmanlardan söz edildiğinde ise binanın üzerinde bir reklam vardır. Yüksek binalar; yabancı, farklı, bizden olmayanı da beraberinde getirir. Reklamlarda Mevlut’e başörtüsüz kadınlar gülümser. Mekân üzerinden kurulan sınıf düzeninin en net görüldüğü zaman Mevlut’un okul yıllarıdır. Gecekonduarda yaşayanlar “köylülerdir” ve İstanbul’u doldurmaktadır. “...aralarına girmeye çalıştığı yukarı mahallenin apartman çocukları da tuhaftı, insanın kalbini her an kırabilirlerdi.”¹²⁶ Çocukların birbirlerini tanımlarken yaşadıkları mekâna göre köylü ya da apartman çocuğu olarak etiketlenmiş olmaları kimlik inşâsı sürecinde de mekânın ve yaşanan mimarî unsurun etkili olduğunun bir kanıtıdır. Bu durum Pamuk’un çocukluk yıllarında da benzer şekilde yaşanmış olmalıdır.

Mevlut için “öteki”nin dünyası kenarından dahil olduğu dünyadır. Mevlut bu dünyayı hep pencerenin dışından izler. Onlar gibi olma hayali yoktur. “Girdikleri sokakların, apartman binalarının, kapı zillerinin, bahçe kapılarının, tuhaf bir şekilde dönen merdivenlerin, asansörlerinin kullanma, açma, kapama, düğmeye basma, sürgüyü çekme ayrıntılarını

¹²⁵ A.e., s. 64.

¹²⁶ A.e., s. 74.

babası nasıl aklında tutuyordu?”¹²⁷ Şehirli olmanın ya da şehirde yaşamının gerektirdiği bu ayrıntılar Mevlut için bir başka dünyanın elemanlarıdır. Bu yapıyı oluşturan elemanlar kargaşası bir süre sonra Mevlut için hem uzak hem de alıştığı ve vazgeçemediği unsurlar haline gelecektir. Mevlut bu dünyayı yalnız sever ve onlara bir çeşit hayranlık ya da minnet duyar ama onlardan biri olamayacağını da bilir. “Kendisi köydeyken daha doğmadan önce yapılmış yarım yüzyıllık, asansörlü, kaloriferli, yüksek tavanlı eski binalarda oturanları sever, o insanların kendisine daha iyi davrandıklarını hiç unutmazdı.”¹²⁸ Buna karşın İstanbul’daki başka bir mahalle tasvirinde Mevlut’un anlattıkları asansörlü, kaloriferli yapılarda oturanlardan çok farklı bir çizgidedir. “İki katlı, cumbalı, boyasız ahşap evlerde perdeler sıkı sıkıya kapatılır, lambalar erkenden söner, kimse boza içmez, saat ondan sonra sokaklar eski zamanlardan, ta Osmanlıdan beri bu mahallelerde hüküm süren köpek çetelerinin eline geçerdi.”¹²⁹

Var olma, kendini gösterme ve varlığını kabul ettirme ihtiyacı da gecekondü sakinleri açısından önem arz etmektedir. Duttepe’ye bir cami yapılması fikri oradaki yaşlılar için bir toplanma mekânı sağlamanın yanında Nişantaşı’ndaki Vali Konağından, Taksim’deki apartmanın tepesinden bakılınca görülecek, Duttepe’de, Kültepe’de, Gültepe’de de birilerinin var olduğunu gösterecektir. “... ben öyle bir cami dikeceğim ki Duttepe’nin üstüne, Nişantaşı’ndaki vali konağından, Taksim’deki apartmanın tepesinden bakınca görüp anlayacaksın Duttepe’de, Kültepe’de, Gültepe’de, Harmantepe’de yaşayan var mı?”¹³⁰ Duttepe Cami, Hacı Hamit Vural’ın görünür olma arzusunun, kendisini kabul ettirme isteğinin bir tezahürüdür. Köyden şehre gelen bu grubun tamamının alışıktığı hayat tarzında toplanma mekânı camidir. Cami yalnız ibadet için kullanılan bir mekân değil aynı zamanda boş vaktin geçirildiği, insanların bir araya geldiği bir sosyalleşme mekânıdır. Bu sebeple caminin yapılması hem var olan kimliklerini korumanın hem de bu yeni mekânı kendilerine ait hale getirmenin en kestirme yoludur. Hacı Hamit Vural bir

¹²⁷ A.e., s. 69.

¹²⁸ A.e., s. 261.

¹²⁹ A.e., s. 282.

¹³⁰ A.e., s. 96.

gökdelen yaparak ya da büyük bir alışveriş merkezi yaparak görünür olmak değil bir cami ile görünür olmak ister. Bu kendisinin de dahil olduğu grubu temsil etmesi açısından oldukça yerinde bir karardır. Yapabileceği en büyük kubbeyi en yüksek minareyi yapar camiye. Cami ve Vurallar bir süre sonra belediye seçimleri ve siyaset propagandaları arasına girmiş olacaktırlar. Böylece gecekondu mahallelerinde yaşayan köyden şehre gelmiş topluluğun kendisini bir cemaat gibi hissetmesi ve ortak paydalarda buluşmasını sağlayan Vural bu birleştirici etkinin meyvesini seçimlerde yemiştir. “Öteki”nin kabulü ve varlığı fiziksel çevrenin kavranışını da değiştirir. Bu sebeple Duttepe’dekiler kendilerini var etme ve bu var olma durumunu kanıtlamak için kendilerini “öteki”ne gösterme ihtiyacı içindedirler.

Biriket, çamur ve tenekeden inşa edilen gecekondu, sakinlerinin ömür boyu yaşamak için yaptıkları yerler değil şehirde bir apartman dairesine taşınmadan önce geçici olarak kalacakları bir yer olarak kabul edilmektedir. Köyden şehre gelen bu insanların asıl amacı para kazanmak ve daha iyi şartlarda yaşayabilmektir. Ancak bu planın kısa zaman içinde gerçekleşmemesi sebebiyle gecekondu, uzun süre yaşamak zorunda kalındığından bu ilkel mimarî yapıların köydeki yaşama benzer bir yaşam sunması istenmiş, buna göre bazı eklemeler yapılmıştır. Gecekondu mahallesinin genel görünümü ile ilgili şu betimleme dikkat çekicidir:

“...Gaziosmanpaşa’yı geçtik. Tozlu, toprak bir yoldan yukarılara çıkarken dünya ev ev, baca baca, ağaç ağaç sanki eskiyormuş gibi hissettim. Yapılırken bile eski gözükten tek katlı evler, boş ve kederli arsalar, briketten, tenekeden, tahta parçalarından yıpranmış duvarlar, ...burası hem köy gibiydi hem de köyün aksine kapılar, pencereler her şey İstanbul’da eski evlerden sökülüp getirilmişti. İnsanlar da buraya sanki bir gün İstanbul’da alacakları asıl evlerine gitmeden önce geçici bir süreliğine gelmiş gibi telaşlıydılar.”¹³¹

Mimarî ve kimlik ilişkisi Mevlut’un Tarlabası’nda taşındığı Rum apartmanı üzerinden okunmaya müsaittir. “Tarlabası’ndaki bu Rum yapısı üç katlı bina aslında seksen yıl önce tek bir aile için tasarlanmıştı. Ama 1955’teki 6-7- Eylül olaylarında civardaki Ortodoks kiliselerinin yakılması, Yahudi, Rum ve Ermeni dükkanlarının yağmalanmasından sonra

¹³¹ A.e., s. 227.

mahalleye birlikte sınıf düşmüş ve alçı duvarlarla küçük dairelere ayrılmıştı.”¹³² Tek bir Rum aile için planlanmış üç katlı bir yapı, yapıldığı dönem dikkate alındığında modern mimarînin örnekleri arasında sayılabilecek taş bir yapıdır. Başlangıçta bir refah simgesi olan bu çok katlı yapı 6-7 Eylül olaylarından sonra terkedilmiş ve kimsenin tercih etmeyeceği tekin olmayan bir mekâna dönüşmüştür. Mimarî ile kimlik arasındaki ilişki bu evlerin daha sonra katlarının parçalara ayrılarak dar gelirli insanlara kiraya verilmesi mimarînin kimliksel dönüşümünün takibini yapmak açısından oldukça dikkate değer bir noktadır. Pamuk romanda, mimarî yapıların kimlik değişimi hususunda örnekler verir. “...eski Rumların tapulu evlerine hakim olan Sürmeneliler...”¹³³ bu değişimin örneklerinden biridir.

Mevlut, işi gereği sokaklarda çok fazla vakit geçirdiğinden İstanbul’a geldiği yıldan itibaren sürekli gözlem yapma imkânı da bulur. Mevlut için Osmanlı mimarîsi dikkat çekicidir. Bunlardan bahseder. Ancak bunlardan bahsederken bu mimarî ile biz mazi vurgusu yapmaz, geçmişin güzellikleri gibi bir söylem üzerinde durmaz. İstanbul’da, sokaklarda gördüğü her şey Mevlut’un yalnız izlediği ancak kendisini içine dahil etmediği bir manzara olarak kalacaktır. “...yokuşlardan indi, iki ahşap ev arasında küçük bir mezarlık çıktı karşısına, taşlar arasına oturup sigara içti. Ta Osmanlı zamanından kalma kocaman sarıklı bir mezar taşı içini huşu ile doldurdu.”¹³⁴ Mevlut’un eski mimarî ile modern mimarîye bakışı ve hissettikleri oldukça dışarıdandır. Kendisini dahil edip “biz” sesini duyurmaz. Ancak gördüklerini sever. “Kenar mahallelerde boza satarken keşfettiği mezarlıkların havası, yosun tutmuş cami duvarları, pirinç muslukları tıkanıp kurumuş kırık çeşmelerin üzerindeki Osmanlıca yazılar hoşuna gidiyordu.”¹³⁵ İstanbul’da gördükleri ancak seyirlik bir malzeme olarak Mevlut için değerlidir, bundan daha fazlası yoktur

¹³² A.e., s. 143.

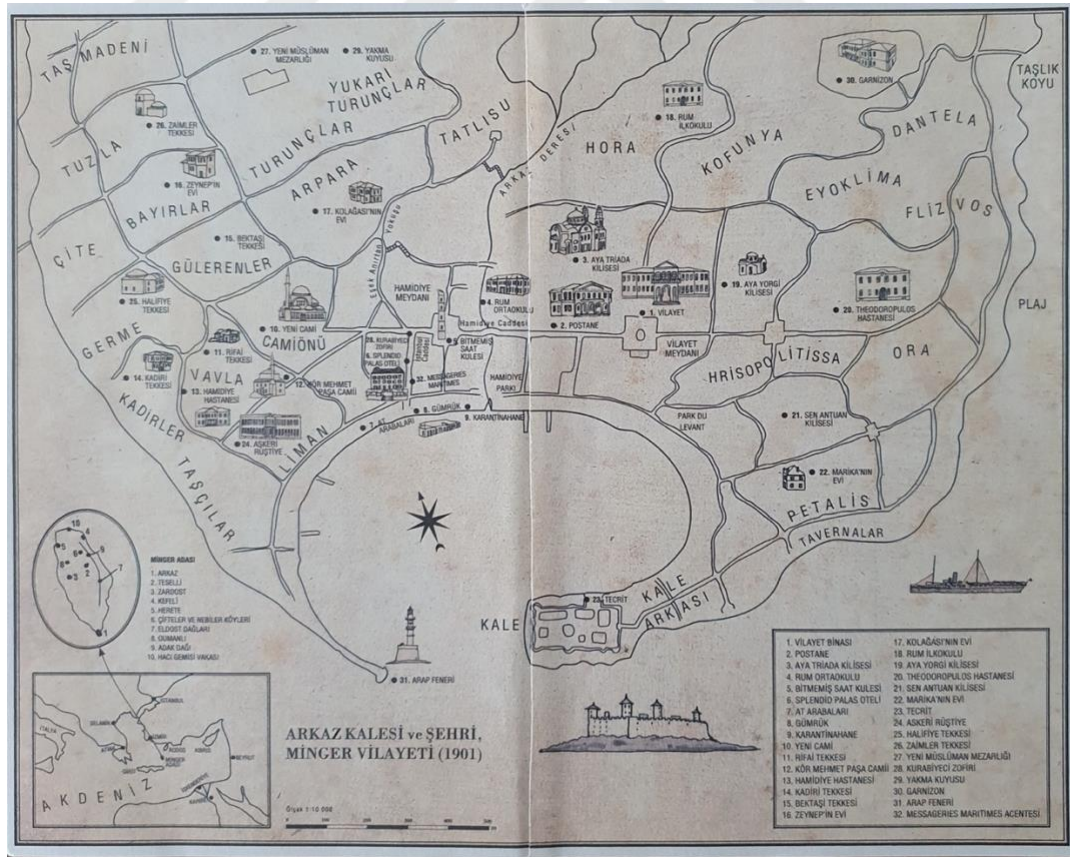
¹³³ A.e., s. 145.

¹³⁴ A.e., s. 225.

¹³⁵ A.e., s. 261.

4.2.2.4 Veba Geceleri: Bir Ulus Devlet Alegorisi

1901 yılında veba salgını sırasında hayali bir adada geçen roman mekânının tamamen kurgu olması ile Pamuk'un diğer romanlarından ayrılmaktadır. Buna karşın, adanın Pamuk tarafından hazırlanmış haritasının olması ve roman boyunca bahsedilen mimarî unsurların ve mekânların şehrin tamamına hâkim olunacak şekilde detay verilerek anlatılması sebebiyle Minger Adası hayali olmakla birlikte zihinde canlandırılması mümkün olan ve belli açılardan Pamuk'un tanıdığı ve bildiği mekânlarla da benzerlik gösteren bir şehir planına sahiptir. *Veba Geceleri*'nde karantinayla birlikte zaman algısı değişir, normalde 60-70 yıllık bir değişim birkaç ay içinde yaşanır. Romanın alegorik bir yanı var ama bu bir Türkiye alegorisi değil. Milli devletlerin zorunluluğu alegorisidir.



Resim 4. 1: Pamuk tarafından hazırlanmış olan Arkaz şehir haritası – 1901 (Veba Geceleri iç kapak)

Adanın hayali olması, Pamuk’a kurgu açısından daha geniş bir alan sunmuştur. Mekânın bir ada olarak seçilmesi ise hem adanın daha bağımsız olabilmesi hem izole etmenin görece kolay olması ve bir salgın anında kurgunun daha rahat ilerleyebilmesi bakımından tercih edilmiştir. Adalı olmanın dışarıyla bağın zayıf olması bakımından milliyetçi bir tınısı da vardır. Adanın kendine yetmesi, kendi içinde bir ülke olması, yalıtılmış olması, kopmuş olması da adanın seçilmesi için önemlidir. Veba gecelerinde önce veba merkezinde ilerleyen kurgu, daha sonra Minger’in bağımsızlığı ve bir ulus devletin kurulma süreci merkezine doğru kaymaktadır. Bu sebeple ilk kısım veba merkezli bir ada okuması iken ikinci kısım Osmanlı bakiyesi bu adanın küçük bir ulus devlet olarak ortaya çıkış hikâyesidir. Bu roman merkezinde böyle bir ulus devlet alegorisini alması bakımından kimlik ilişkisinin en fazla kurulduğu romandır.

Minger Adası, geçmişî çok eskilere dayanan ve mimarîsinde pek çok farklı devletin ve kültürün etkilerinin görüldüğü bir yerdir. Venediklilerden kalan binalar, Arap işgali altında olduğu zamandan kalma Arap feneri, İngiliz ve Fransız binaları, Bizans geçmişî ve Osmanlı izleri Minger Adası’nı romanın başından itibaren çok kültürlü, çok kimlikli bir mimarî ile resmetmekte buna bağlı olarak da ada sakinlerinin çeşitliliği vurgulanmaktadır. Pamuk ada ile ilgili şehir algısının okuyucuda oluşabilmesi için diğer romanlarında olmadığı kadar -Kar romanıyla bir benzerlik kurulabilir- fazla mimarî eser vurgusu yapar ve eserlerin kimlerden kalma olduğunu sıkça tekrarlar. Bunun yanı sıra hem kapakta kullandığı resim hem de iç sayfalarda bulunan harita ile adanın özellikle sahile en yakın olan kısmının ayrıntılı bir resmi oluşmuş olur.

“Halk arasında kız kulesi diye bilinen ve bir zamanlar karantina için kullanılan küçük kayalık ada ve üzerindeki beyaz, şirin Venedik yapısının güneyinden geçtiler. Artık mingerin en büyük en ünlü şehri Arkaz’ın tepeleri,damları,pembe duvarları,hatta palmiyelerinin yeşili vemavi panjurlu evleri leke leke seçilebiliyordu. Şehrin, Venedik, Bizans ve Osmanlı geçmişini özetleyen üç kubbe de yavaş yavaş ortaya çıktı. Doğuda St. Antuan (Katolik), Aya Triada (Ortodoks) kilisesinin ve şehrin görece en alçak tepeli batı kısmının ilk yükseltilerindeki en büyük camii olan Yeni Camii’nin kubbeleri aynı düzeydeydi. Şehre yaklaşan yolcuların gözleri bu üç kubbenin son dönem batılı ressamlar tarafından pek çok kez saptanmış silüetinin inişleri ve çıkışlarıyla meşguldü şimdi. Ama beyaz dağdan sonra manzaraya ve şehre hakim olan yapı haçlıların yaptırdığı dev kaleydi.

... Şimdi sevimli Arkaz şehrindeki daha küçük yapılar, evler, tek tek ağaçlar gözüktüyor, sokaklarda, meydanlarda akan hayat hissediliyordu. Vali konağının sütunlu balkonu, az ötedeki yeni postane,rum lisesi ve inşaatı hala süren yeni saat kulesinin duvarları iyice belirginleşti.”¹³⁶

Arkaz’ın dışarıdan bir gözle verilmiş manzarasındaki ayrıntılar roman boyunca devam etmektedir. Zindan, idari bina olarak kullanılan yapılardan bahsedilirken mutlaka daha önce ne amaçla ve kim tarafından yaptırıldığı bilgisi de eklenmektedir. Minger’in bağımsızlık konuşmasının yapılacağı Hükümet Konağı da mimarî özellikleriyle dönem yapılarından ayrılır. “Minger vilayet konağı yedi yıl önce 1894’te Ermeni isyanlarını ve çetecileri kanla bastırdığı günlerde Abdülhamit’in özel olarak onayladığı bir ödenekle yapılmış, iki katlı, sütunlu, kemerli, cumbalı, balkonlu, etkileyici bir yapıydı.”¹³⁷ Binanın özellikle sütunlu ve balkonlu yapılmış olması bu binanın daha modern bir anlayışla inşâ edildiği şeklinde de yorumlanabilir. Binanın mimarîsinin özelliğinden şöyle bahsedilmektedir: “Arkaz’a gelen köylüler bu neoklasik üsluplu yapıdan etkilenirdi. Binanın kıvrımlı, süslü, zarif cephesine, halka seslenmeye elverişli büyük balkonuna, beyaz sütunlu ve merdivenli girişine bakanlar, dağılmakta olan Osmanlı Devleti’nin hala güçlü olduğunu sanabilir ve hem Müslüman hem de modern görünmek için samimi bir çaba harcadığını da hissederlerdi.”¹³⁸ Binanın modern unsurlar taşıması, daha sonra yeni devletin kalbi konumuna gelmesi ve halka seslenme işinin de balkon vasıtasıyla bu binadan yapılması bakımından oldukça önemlidir.

Minger’de ulus devletleşme süreci özellikle coğrafya ve dil üzerinden bir kurguyla gerçekleşmiştir. Herhangi bir din vurgusu yapılmaz. Minger’in yeniden yaygınlaşması ve öğretilmesi ile Minger’in bağımsızlığının destanlaşması ve halkın bu anlatı üzerine kimlik inşâ etmeleri esas hedeftir. Bu sebeple Kâmil ile Zeynep’in aşkı ve bağımsızlık için verdikleri mücadele destansı bir anlatı haline getirilir. Resimleri ders kitaplarına

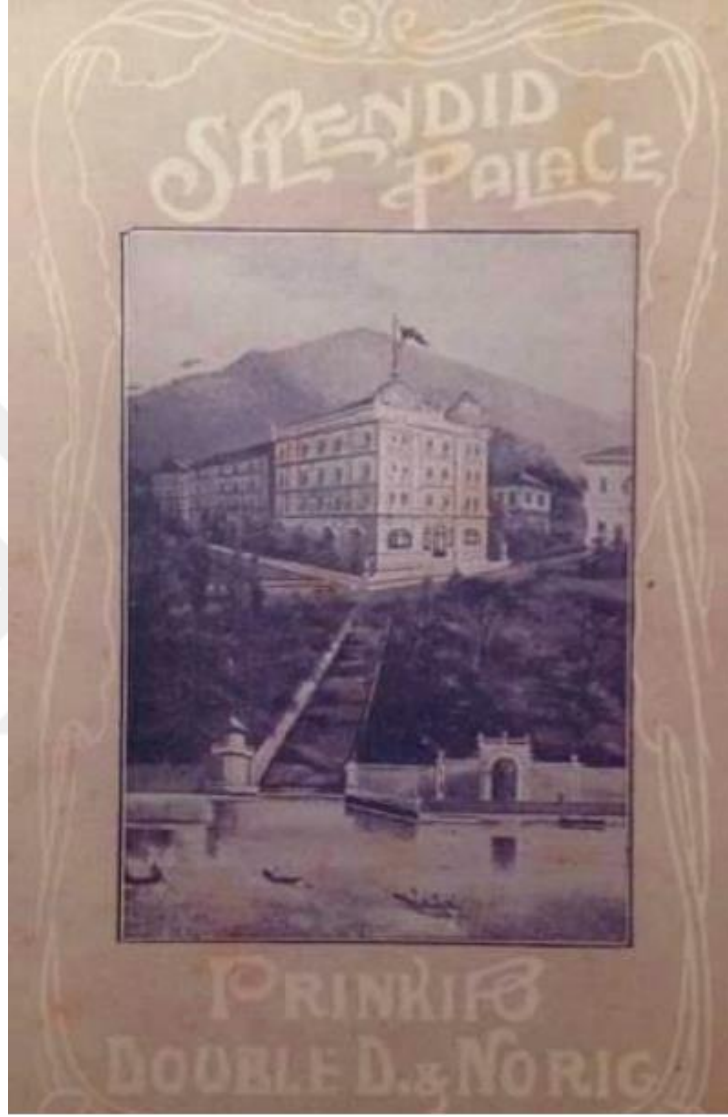
¹³⁶ A.e., s. 74.

¹³⁷ A.e., s. 79.

¹³⁸ A.e., s. 80.

basılır, binalara isimleri verilir. Bunlar, yeni bir ulusun inşâ edilmesi sürecinde insanları birbirine bağlamak için yapılmış özel çalışmalar olarak değerlendirilmektedir.

Büyük Ada, Heybeliada, Girit ve Meis adalarından parçalar taşıyan Minger Adası'nda Kâmil'in devlet başkanı olduktan sonra eşiyle birlikte kaldığı Splendid Palas de Büyük Ada'daki aynı isimli oteli çağrıştırmaktadır. Yine yapı olarak modern bir yapının seçilmiş olması ve bu yapının devlet işleriyle doğrudan ilişkilendirilmesi yeni devletin kimlik algısı açısından dikkat çekicidir.



Resim 4. 2: Büyükada’da 1905’te üç gayrimüslim tarafından inşa ettirilen Pamuk’un ilham aldığı otel (Splendid Hotel)

Veba salgını sırasında özellikle Müslüman mahallelerinin salgının yayılışını hızlandırması ve kaderci bir tutum içinde olduklarından önlemlere yeterince riayet etmedikleri vurgusu yapılmaktadır. Bunun yanı sıra cami ve medreselerin salgında halkı yönlendirme bakımından önemi üzerinde de durulmuştur. Yeni Camii, Kör Mehmet Paşa

Camii, Sofu Saim Paşa Camii, Bektaşî Tekkesi romanda bahsi geçen dini yapılardır. Ancak bu yapıların hiçbirinin mimarî detayı verilmemiştir.

Minger devletinin kurucusu Kâmil Paşa için bir anıt yapılacağında mekân konusunda uzunca düşünülmüştür. “Minger devletinin kurucusu için Yeni Müslüman Mezarlığı (vebalılar için) ile Kolağası’nın doğup büyüdüğü kendi evi arasındaki Turunçlar Mahallesi’ndeki yüksekçe bir arsa seçildi. Hem bütün şehirden, Kale’den hem de güneyden ve doğudan gelen gemiler tarafından hemen görülen bir yerdî burası. Karara o gün evinden çıkmış olan kültür ve arkeolojisever yaşlı Doktor Tasos’un önerisiyle türbenin Roma, Bizans, Osmanlı, Arap üsluplarından etkiler taşıyacağı da yazılmıştı. Otuz iki yıl sonra gerçekleşecekti bu hayal.”¹³⁹ Minger devletinin kurucusu için planlanan anıt mezar için “türbe” kelimesinin kullanılması ilginç bir seçim olmakla birlikte yapının mimarî üslup olarak Minger’in tarihini ortaya koymak için dört farklı üslubun karışımı olarak inşâ edilmesi fikri birleştirici bir kültürel kimlik inşâsının göstergesidir.

¹³⁹ A.e., s. 407.

SONUÇ

Sürekli değişimi beraberinde getiren modernleşme süreci, unut(tur)ma ve hatırla(t)ma eylemleriyle birlikte kimliğin yeniden inşa ve üretimini mümkün kılar. Toplumsal hafızanın oluşumunda etkili olan modernleşme, hafızaya ilişkin pratikleriyle kimliğin inşasında etkin rol oynadığı için bu üç kavram iç içe geçmiştir ve birbirini sürekli etkiler bir niteliğe sahiptir.

20. yüzyılda yazılan romanların hemen hepsinde izini sürebileceğimiz modernleşme olgusu edebiyat alanında ve hatta başka disiplinlerde de birçok farklı veçheden ele alınmış ve çalışılmıştır. Bu çalışmada da modernleşme merkezinde hafıza ve kimlik kavramları Ahmet Hamdi Tanpınar ve Orhan Pamuk’un romanlarındaki mekân ve mekânı oluşturan mimarî odağında incelenmiştir. Mimarînin bu kavramların anlamlandırılmasında odak olarak seçilmesinin en önemli sebebi, modernleşmeyle birlikte şehrin ön plana çıkması ve toplumun yaşadığı mekânların öncelikli olarak modernleştirilmesi için yapılan çalışmalardır. Osmanlı’nın son yüzyılında başlayan mimarîdeki değişim erken Cumhuriyet döneminde de farklı bakış açılarıyla değişime uğramış, “modern” bir yaşamın kurulabilmesi için öncelikli alan hâline gelmiş, daha sonra ise köyden şehre göçün artmasıyla gecekondulaşma süreci başlamıştır. Bugün ise şehirler mimarî anlamda pek çok farklı yapıyı bünyesinde barındıran, plansız bir bütün halini almıştır.

Mekânın ve mimarînin kartezyen anlayıştan uzaklaşıp fenomenolojik açıdan ele alınmasıyla mekân-özne ilişkisi anlam kazanmış, mimarînin özne temelli değerlendirilmesi, farklı disiplinlerle birlikte çalışılmasını mümkün hâle getirmiştir. Bachelard’ın ev ve hafıza üzerinden temellendirdiği *Mekânın Poetikası* isimli çalışma ile Lefebvre’in üreten ve üretilen bir form olarak ele aldığı toplumsal mekân kavramının incelendiği *Mekânın Üretimi* isimli kitabı mekânın ve mimarînin gerek modernleşme sürecindeki değişimi gerek Tanpınar ve Pamuk’un hayatlarındaki etkisi gerekse romanlardaki kurgu mimarînin ele alınmasında teorik arka planı oluşturmuştur.

Tanpınar'ın 1800'lerin ortası ile 1950'lerin sonu aralığında bir anlatı zamanına sahip olan romanlarında mimarî, özellikle hafızanın ve kimliğin nasıl kurulduğu üzerinden değerlendirilmiştir. Romanlardaki mekânı ve mimarî unsurları özellikle Şehzadebaşı ve Fatih'ten seçen Tanpınar için bu mekânlar bireysel hafızasını en sık kullandığı yerler olarak ön plana çıkmaktadır. Benzer yaklaşım, Pamuk'ta da görülür. Pamuk zaman dilimi olarak daha geniş bir kurgu zamanı aralığı seçmekle birlikte hemen her romanında kendi doğup büyüdüğü semt olan Nişantaşı'nı kurgusuna dahil eder. Bu durum, yazarların bedensel deneyimler yaşadıkları mekânlarla kurdukları güçlü bağı ve hafızanın mimarî ile ilişkisini gözler önüne sermektedir.

Mimarîdeki modernleşmenin özellikle ahşap konuttan, çok katlı apartmana geçiş ile toplumda yayıldığı düşünüldüğünde modernleşme ve mimarî ilişkisinde ortaya çıkan düallite konak-apartman üzerinden kurulmuştur. Tanpınar'ın romanlarında ana mekânın Fatih, ana mimarî unsurların ise abidevî yapılar ile mahalleyi oluşturan cami merkezli ahşap konaklar olduğu görülür. Romanlarında apartmanı yan rolde kullanan ve özellikle olumsuzlukların mekânı olarak seçen Tanpınar bu açıdan “biz” kimliğini kurarken de benzer bir tavır gösterir. Pamuk romanlarında ise ana mekân Nişantaşı, mimarî unsurlar ise apartmanlardır. Abidevî mimarîye vurgu yapılmaması ve mimarînin apartman özelinde vurgulanması da dikkat çeken noktalardır.

Yazarların bireysel hafızalarının romandaki mekân kurgusuna etkisinin bu kadar fazla olması metin kurgusunda deneyimlenen mekânın tekrarlayan şekilde kullanılması her iki yazarın da mekânı ve mimarîyi iyi gözlemlemiş olmasıyla doğrudan ilgilidir. Ancak, Tanpınar ve Pamuk, bu mekânları yalnızca kurgu için bir arka plan olarak kullanmayıp mimarî üzerinden bir hafıza mekânı oluşturmuş ve bunu toplumsal/bireysel kimliğin kurulması aşamasında da etkin şekilde kullanmışlardır.

Romanda ele alınan mimarî ile yalnız hafızanın kurulması değil aynı zamanda amnezi de sağlanmıştır. Yangınlar ve yıkımlar her iki yazarın romanlarına da konu olur. Tanpınar için sürekliliğin kesilmesi ve bir kopuş anlamına gelen yangınlar ve yıkım, Pamuk için

daha olağandır ve yalnız bir hüznün dalgasını beraberinde getirir. Nora'nın hafıza mekânı kavramı ile gerek mekân gerek eşya üzerinden kurulabilecek hafıza Tanpınar ve Pamuk romanlarında sık tekrarlarla göze çarpmaktadır.

Tanpınar mimarî üzerinden geçmişle kurduğu bağ ile “biz”i kurgulayıp romanlarında kimi zaman kahramanın kimi zaman anlatıcının ağzından “biz”i anlatırken bir kimlik inşacısı rolüne bürünmemekte ve okuyucusuna hazır formüller sunmamaktadır. Tanpınar'ın mimarî ile kurduğu “biz” bir arayışın detaylarının okuyucuya iletilmesi, değerlendirmenin paylaşılmasıdır. Tanpınar'ın hatırladıkları ve okuyucusuna hatırlattıklarıyla kurduğu kimlik etno sembolcü bir özellik taşımakta, geçmişin sesinin duyulduğu modern bir kimlik inşası “biz”in tanımlanması için bilhassa betimlenmektedir. Pamuk'ta ise mimarî kullanımı toplumu yansıtmaktan ziyade bireyin sığındığı bir mekân olarak karşımıza çıkar. “Ben” üzerinden kurduğu mimarî-kimlik ilişkisinde Pamuk karşıtlıklar üzerinden bir melezliğe vurgu yapar. Geçmişte yapılmış mimarîyi ise özel olarak ele almaz. Pamuk'un kimlik anlayışı çok daha modernist bir yaklaşımdır.

Edebiyatta konaktan apartmana geçiş olarak değerlendirilen ve hep bu bağlamda yorumlanan mekân kavramı bireyselleşme, mahremiyet, hafıza, kimlik, aidiyet gibi pek çok kavramın oluşması ve yerleşmesi sürecinde etkilidir. Mimarînin insanı kuşatan ve üretime ortam hazırlayan niteliği dikkate alındığında, yazarların üretimlerinde doğrudan etkili olduğu, romanlarını kurgularken hafızalarında yerleşmiş olan mimarîyi anlatının bir katmanı olarak kurgularına dahil ettikleri ve mimarî üzerinden gerek dönemi gerek karakterleri çözümlemeyi mümkün hale getirdikleri görülmektedir. Ayrıca, zamanla toplumda ve bunun bir yansıması olarak mimarîde ortaya çıkan değişiklik ve dönüşümlerin yazarların hayatlarına yansımalarının romanda farklı bir anlatı katmanı olarak değerlendirilmesi ve yorumlanmasıyla farklı bakış açıları yakalanabilmektedir.

Romanlarda konak apartman ikiliğinin ya da semtler üzerinden sunulan ikiliğin yanı sıra abidevî yapıların ele alınışı, romana dahil edilişi, bu yapılar ile kahramanlar arasındaki ilişki, yazarların kendi hafızalarında var olan ve hafıza mekânı olarak nitelendirilebilecek

mimarîyi romanda ele alışı, görülenin zihinde işlenerek yazıya aktarılması ve okuyucunun zihninde yeniden görsel hale gelmesi aşamaları dikkate alındığında mimarînin toplumsal hafıza ve kimlik inşası sürecinde katkısının önemi görülmektedir.

Mimarînin gerek reel yaşamda gerek kurguda çoklu anlam katmanları üretmeye müsait, özneyi öne çıkaran ve insan ömrüne nispetle kalıcı yapısı ve Tanpınar ile Pamuk'un mimarînin bu özelliklerini ele alma ve kullanma biçimleri romanlarında mimarî üzerinden modernleşme, hafıza ve kimlik kavramlarının bu tez çerçevesinde ele alınmasını sağlamıştır.

Bu çalışma özellikle romanları ele aldığı için Tanpınar'ın şiir ve hikâyelerinde mimarîye yaptığı atıflar incelenmemiş ancak her iki yazarın da düz yazılarında, günlüklerinde ve hatıralarında mimarî ile ilgili olup roman kurgularına destek olabilecek metinler üzerinde durulmuştur. Tanpınar'ın hikâyeye ve şiirlerinde hafıza ve mimarî ilişkisi bir başka çalışmanın konusu olabilecek kadar malzemeye sahiptir.

Bu çalışmayla, mimarînin yalnız mekânın silik bir parça olarak değil bir roman unsuru olarak ele alınması ve farklı yazarların da hem reel hem kurgusal dünyada mimarî ile olan bağlantıları üzerinden dönem okumaları yapılması iki disiplini birleştirerek katmanlı ve zengin bir anlam çıkartılması yönünde bir adım atılmıştır. Bu tür çalışmaların artması ve mimarînin insan yaşamına etkilerinin çok daha farklı boyutlarda daha fazla insan tarafından düşünülmesi ve tartışılması ile edebî metinlerin mimarî alanında söyledikleri daha fazla önem kazanacak ve özellikle mimarlık tarihi alanı için farklı bir kapı açacaktır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel Özbek, Derya: “Mimarî Mekânın Tanımlanması Üzerine Bir Çalışma”, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2016.
- Ağaoğlu, Adalet: **Karşılaşmalar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Akarsu, H. Temel, N. Erdoğan: **Edebiyatta Mimarlık**, İstanbul, Yem Yayınları, 2016.
- Al, Meltem: “Kentte Bellek Yıkımı ve Kimlik İnşası-Palimpsest: Ankara Atatürk bulvarı Bağlamında Bir İnceleme”, **İdeal Kent**, Eylül 2011, S. 4, s. 22-36.
- Alver, Köksal: “Edebiyat ve Kimlik”, **Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 2, 2006, s. 32-43.
- Altınır, A. Turhan, C. Budak: **Konak Kitabı**, Ankara, Tepe Yayınları, 1999.
- Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler**, Çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
- Andı, Fatih: **İnsan Toplum Edebiyat**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 1995.
- Apter, David: **Rethinking Development**, California, Sage Publications, 1987.
- Aptullah Ziya, “Adana Erkek Muallim Mektebi”, **Mimar**, S. 3, 1933, s. 71-73.
- Asiltürk, Baki: “Üçlü Sarmal: Zaman-Mekân-Söz”, **Türk Dili: Mekân-Hafıza-Edebiyat**, S. 747, Mart 2014, s. 83-86.
- Assman, Jan: **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Atasoy, Nurhan: **İbrahim Paşa Sarayı**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını, 1972.

- Atasoy, Zehra Betül: “Kazanılan Bir Kent Mücadelesi: Taşkışla”, Arkitera, (Çevrimiçi) <https://www.arkitera.com/haber/kazanilan-bir-kent-mucadelesi-taskisla/>, 03.10.2021.
- Aydemir, Işık: “İki Fransız Mimar Henri Prost ve Auguste Perret’in İstanbul ile İlgili Çalışmaları”, **Megaron YTÜ Mimarlık Fakültesi E-Mimarlık Dergisi**, S. 3/I, 2008, (Çevrimiçi), <https://jag.journalagent.com/megaron/pdfs/MEGARON-00719-VIEWPOINT-AYDEMIR.pdf>, 10.10.2021.
- Ayhan, Emine: “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyaları’ Hikâyesinde ‘Ulusal Alegori’”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2011.
- Bachelard, Gaston: **Mekânın Poetikası**, Çev. Aykut Derman, İstanbul, Kesit Yayınları, 1996.
- Balcı, Ercan: “Türkiye’deki Milliyetçilik Söylemleriyle Kıyaslamalı Olarak Erol Güngör’ün Sosyolojik Milliyetçilik Anlayışı”, **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 14, S. 1, Bahar 2011, s. 2-28.
- Baudelaire, Charles: **Kötülük Çiçekleri**, Çev. Ahmet Necdet, İstanbul, Adam Yayınları, 2001.
- Behçet ve Bedrettin, Belge, Murat: “Yeni ve Eski Mimarlık”, **Mimar**, S. 42, 1934, s. 175-77.
- “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Bendix, Reinhard : “Tradition and Modernity Reconsidered”, **Comparative Studies in Society and History**, Cambridge Univesity Press , C. 9, N. 3, Nisan 1967, s. 292-346.
- Bergson, Henri: **Metafiziğe Giriş**, Çev. Atakan Altınörs, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2013.

- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
- Bora, Tanıl: **Cereyanlar**, İstanbul, İletişim Yayınlar, 2017.
- Bozdoğan, Sibel: **Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimarî Kültür**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
- Budgen, Frank: **James Joyce and the Making of Ulysses**, Oxford University Press, 1989.
- Calvino, İtalo: **Görünmez Kentler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- Connerton, Paul: **Modernite Nasıl Unutturur?**, Çev. Kübra Kelebekoğlu, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2018.
- Connerton, Paul: **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev. Alâeddin Şenel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.
- Çakır, Sabri: “Türkiye’de Göç, Kentleşme/Gecekondu Sorunu ve Üretilen Politikalar”, SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs, 2011, s. 209-222.
- Çelik, Zeynep: **19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul**, Çev. Selim Deringil, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017.
- Çiğdem, Ahmet: “Türk Batılılaşmasını Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Demirarslan, Deniz: “Osmanlı’da Modernleşme/Batılılaşma Sürecinin İç Mekân Donanımına Etkileri”, **Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi**, 2007, s.35-66.
- Dere, Mustafa: **İhtişamdan Sefalet Yeni Türk Edebiyatında Konak ve Yalı**, Konya, Palet Yayınları, 2015.

- Derrida, Jacques: “Psyche Ötekinin İcadı”, Çev. Melih Başaran, **Bilim Toplum - Derrida Özel Sayısı**, S. 10, 1999, s.103-127.
- Descartes, Rene: **The Geometry of Rene Descartes**, Çev. David Eugene Smith, Marcia L. Latham, New York, Dover Publications, 1954.
- Doğan, Zafer: **Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
- Draaisma, Douwe: **Bellek Metaforları**, Çev. Güral Koca, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
- Duben, Alan, Cem Behar: **İstanbul Haneleri**, Çev. Nuray Mert, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Eldem, Sedat Hakkı: **Türk Evi Plan Tipleri**, İstanbul, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1954.
- Enginün, İnci, Z. Kerman: **Günlükleri Işığında Tanpınar’la Başbaşa**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.
- Esen, Gizem Ezgi: “Osmanlı Arşiv Belgelerinde Teşvikiye Cami”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2019.
- Fındıklı, Erhan Berat: “Türk Romanında Barınma Kültürü, Kübik Apartman İmgesi ve Toplumsal Cinsiyet”, **Sosyoloji Divanı**, S. 7, Ocak-Haziran 2016, s. 37-70.
- Foucault, Michel: “Öteki Mekânlara Dair”, **Defter**, Çev. Burak Boysan, Deniz Erksan, s. 7, (Çevrimiçi), <https://drive.google.com/drive/folders/1u1e2pcSc0IVoX7h2Z5QG3TBemFsNRNR2>
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1994.

- Gökalp, Ziya: **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Haz. Mustafa Koç, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Görgülü, Tülin: “Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne: Kira Apatmanından Rezidansa Geçiş”, **TÜBA/KED Dergisi**, N. 14, 2016, s. 165-178.
- Guenon, Renee: **Modern Dünyanın Bunalımı**, Çev. Mahmut Kanık, Bursa, Verka Yayınları, 1999.
- Gusfield, Joseph R.: “Toplumsal Değişim Araştırmalarında Yersiz Kutuplaşma: Gelenek ve Modernite”, Çev. Bilal Canatan, **Muhafazakar Düşünce Dergisi**, Kış 2005, s. 58- 66.
- Gül, Murat: **Modern İstanbul’un Doğuşu**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2015.
- Gülhan, S. Tankut: “Özgürlüğün Coğrafyası: Mekânsallığın Triyalektik Praksisi ve Bütünsellik Arayışına Dair Bir Tahlil”, **Mülkiye Dergisi**, S. 37/1, 2013, s. 31-69.
- Güngör, Erol: **Tarihte Türkler**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.
- Güngör, Erol: **Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1997.
- Güvenç, Bozkurt: **Türk Kimliği**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.
- Halbwachs, Maurice: **Kolektif Hafıza**, Çev. Banu Barış, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.
- Haliloğlu, Nagihan: “Vladimir Nabokov’un Eserlerinde Hafıza Mekânları”, **Sanatta Hafızanın Biçimleri**, Edt. Meryem Babacan Bursalı, İstanbul, Küre Yayınları, 2017, s. 101-107.
- Hall, Stuart: “Kültürel Kimlik ve Diaspora”, **Kimlik: Topluluk Kimlik Farklılık**, Der: J. Rutherford, Çev. İrem Sağlam, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1998.

- Hall, Stuart: “New Cultures For Old”, **A Place in the World: Places, Culture and Globalisation**, Der. D. Massey, P. Jess, Oxford University Press, 1995.
- Hall, Stuart: “Yeni Zamanların Anlamı”, **Yeni Zamanlar: 1990’larda Politikanın Değişen Çehresi**, Der. Stuart Hall, Martin Jacques, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 105-124.
- Hasol, Doğan: **20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı**, İstanbul, Yem Yayınları, 2017.
- Hasol, Doğan: **Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü**, İstanbul, Yem Yayınları, 2016.
- Heidegger, Martin: “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek”, Çev. Erdal Yıldız vd., **Kutadgubilig Felsefe Bilim Araştırmaları Dergisi**, S. 6, Ekim 2004, s. 45-55.
- Hobsbawn, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılıklar Çağı**, Çev. Yavuz Aloğan, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1996.
- Işın, Ekrem: “Huzur Dersleri”, **Kitap-lık**, S. 82, Nisan 2015, s. 103-5.
- İgüs, Esmâ. H. İsmailoğlu: “Osmanlı Kenti İstanbul’u Yıkarak ve Yeniden Yapmak Paradoksu: Menderes Yıkımları”, **Uluslararası Osmanlı İstanbulu Sempozyumu-IV**, 2016, s. 115-158.
- İnci Elçi, Handan: **Türk Romanında Ev**, İstanbul, Arma Yayınları, 2003.
- İnci, Handan: **Orpheus’un Şarkısı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- İpekçi, Abdi: “İhmalimizin İskeletten Abidesi”, **Milliyet Gazetesi**, 29 Kasım 1970.
- İstanbul Büyük Şehir Bel.: **İstanbul’un Kaybolan Kültür Varlıkları**, İstanbul, 2015.
- Jammer, Max: **Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics Foreword by Albert Einstein**, Harvard University Press, 2012.

- Jeannire, Abel: “Modernite Nedir?”, Çev. Nilgün Tatal Küçük, **Modernite Versus Postmodernite**, Ankara, Vadi Yayınları, 1994.
- Karagöz, Mehmet: “Osmanlı’da Şehir ve Şehirli: Mekân-İnsan-Beşeri Münasebetler”, **Osmanlı**, C. 4, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, 1999, s. 103-110.
- Karpat, Kemal: **Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm: Kırsal Göç, Gecekondu ve Kentleşme**, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.
- Kaynar, Hakan: **Projesiz Modernleşme Cumhuriyet İstanbulu’ndan Gündelik Fragmanlar**, İstanbul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, 2012.
- Kılıç, Elife: “Aristoteles ve Farabi’nin Mekân Anlayışlarının İncelenmesi”, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2011.
- Kocabaşoğlu, Uygur: **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Korkmaz, Ramazan: “Romanda Mekânın Poetiği”, **Romanda Mekân**, Edt. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.
- Kuban, Doğan: **Mimarlık Kavramları: Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**, İstanbul, Yem Yayınları, 2002.
- Lefebvr, Henri: **Gündelik Hayatın Eleştirisi-I**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.
- Lefebvre, Henri: **Mekânın Üretimi**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.
- Levine, Ned: “Old cultrue-New Culture: A Study of Migrants in Ankara, Turkey”, **Social Forces**, 1973, s. 355-368.

- Lüleci, Murat: “Bir Hakikat Kategorisi Olarak Mekân ve Romanda Mekânın Fenomenolojisi Üzerine Notlar”, **Kent İnsan Roman: Türk Romanında Kentleşme Olgusu Üzerine İncelemeler (1980-2010)**, Edt. Murat Lüleci, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınevi, 2017.
- Malpas, J.E.: **Place and Experience**, Cambridge University Press, 1999.
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2020.
- Massey, Doreen: **Space, Place and Gender**, Minesota University Press, 1994.
- McLuhan, Marshall: **Gutenberg Galaksisi**, Çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Meriç, Cemil: **Mağaradakiler**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1978.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bakış 3**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
- Narlı, Mehmet: “‘Zaman Kaybolmaz’ Mekânlaşarak Yaşamak”, **Türk Dili: Mekân-Hafıza-Edebiyat**, S. 747, 2014, s. 77-80.
- Nora, Pierre: **Hafıza Mekânları**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi, 2006.
- Okay, M. Orhan: “Tanpınar, Ahmet Hamdi”, **İslam Ansikolpedisi**, C. 39, 2010, s. 567-570.
- Öncel, Ayşe Derin: **Apartman Galata’da Yeni Bir Konut Tipi**, İstanbul, Kitap Yayınevi, 2014.
- Özcan, Nezahat: “Tanpınar’ın Günlüklerinden Bakıldığında Aydaki Kadın”, **Türkbilig**, S. 20, 2010, s. 226-247.
- Özkırımlı, Umut: **Milliyetçilik Kuramları Eleştirel Bir Bakış**, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 2013.

- Özler, Ş. İlgü: “The Politics of Gecekondu in Turkey: The Political Choices of Urban Squatters in National Elections”, **Turkish Studies**, S. 1(2), 2000, s. 39-58.
- Pamuk, Orhan: **Babamın Bavulu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- Pamuk, Orhan: **Benim Adım Kırmızı**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
- Pamuk, Orhan: **Beyaz Kale**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
- Pamuk, Orhan: **Kar**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Kara Kitap**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Kırmızı Saçlı Kadın**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Masumiyet Müzesi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Sessiz Ev**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Şeylerin Masumiyeti**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
- Pamuk, Orhan: **Veba Geceleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.
- Pamuk, Orhan: **Yeni Hayat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Pamuk, Orhan: “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, **Defter**, S. 23, 1995, s. 31-45.
- Pamuk, Orhan: **Cevdet Bey ve Oğulları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **İstanbul: Hatıralar ve Şehir**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Pamuk, Orhan: **Kafamda Bir Tuhafılık**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Pamuk, Orhan: **Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Platon: **Timaios**, Çev. Erol Günay, Lütfi Ay, İstanbul, Cumhuriyet Yayınları, 2001.
- Ross, Davis: **Aristoteles**, Çev. Ahmet Arslan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2011.

- Sağlık, Şaban: “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Şehir”, **Hece: Medeniyet, Hece Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili**, S. 18, Haziran-Temmuz-Ağustos 2009, s. 308-326.
- Said, Edwad: **Kültür ve Emperyalizm**, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Hil Yayınları, 2004.
- Said, Edward: **Şarkiyatçılık**, Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis, 2010.
- Samsakçı, Mehmet: “Kültürel Devamlılık ve Zevk İnkırazı Bağlamında Ahmet Hamdi Tanpınar’da Türk Mimarîsi”, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, C. 3, N. 3, 2011, s. 179-222.
- Seamon, David: “Fenomenoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık: Literatürün Değerlendirilmesi”, Çev. Sema Serim, **Mimarlık Kültürü Dergisi**, Bahar-Yaz 2003, s. 36-53.
- Smith, Anthony: **Milli Kimlik**, Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
- Solak, Sevcan, K. Görmez: “Kentte Mekân Kimlik Etkileşimine Dair Bir Çözümleme”, **Paradoks Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi**, C. 13, S.1, 2017, s. 65-84.
- Şengül, Abdullah: “Edebiyatta Ötekilik Meselesi ve Türk Edebiyatında ‘Öteki’”, **Karadeniz Araştırmaları Dergisi**, S. 15, 2017, s. 97-116.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Aydaki Kadın**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Beş Şehir**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Hikâyeler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Huzur**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Mahur Beste**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Sahnenin Dışındakiler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Suat'ın Mektubu**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2018.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Yaşadığım Gibi**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013.
- Tanyeli, Uğur: "Mekân" maddesi, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-2**, İstanbul, Yem Yayınları, 2008.
- Tanyeli, Uğur: **Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak**, İstanbul, Ofset Yayınevi, 2004.
- Tatlıdil, Ercan: **Kentleşme ve Gecekondu**, İzmir, Ege Üniversitesi Yayınevi, 1989.
- Tekeli, İlhan: "Bir Modernite Projesi Olarak Kent Planlaması", **Ege Mimarlık**, S. 2/16, 1995, s. 51-55.
- Tekeli, İlhan: "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı, Modernleşme ve Batıcılık", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2012.
- Toker, Nilgün. Serdar Tekin: "Batıcı Siyasal Düşüncenin Karakteristikleri ve Evreleri", **Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2007.
- Touraine, Alain: **Modernliğin Eleştirisi**, Çev. Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Türkoğlu, Nisanur: "Turgut Cansever ve Henri Lefebvre'in Mekân Felsefeleri Üzerine Sorgulama: Yaşanan Mimarî ve Yaşanan Mekân", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2019.

- Ulu, Yavuz Sinan: “İkinci Meşrutiyet Dönemi Romanlarında Kimlik İnşasının Mekândaki Görünümü”, **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, S. 17/3, 2018, s. 894-915.
- Usta, Gülay: “Mekân ve Yer Kavramlarının Anlamsal Açıdan İrdelenmesi”, **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication**, C. 10/1, 2020, s. 25-30.
- Üstün Külünk, Sema : “Reading Works of Tanpınar and Pamuk on İstanbul as Intersemiotic City Translations”, **Folklor/Edebiyat**, C. 24, S. 95, 2018/3, s. 213-239
- Wagner, Peter: **Modernliğin Sosyolojisi**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1996.
- Yılmaz, Adem: “Orhan Pamuk’ta Politika ve Milliyetçilik”, **Etkileşim**, S. 5, 2020, s. 186-202.
- Yılmaz, Ebru Burcu: **Edebiyat Şehir Hafıza: Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2019.

EKLER

Ek 1: Romanların Kurgu Zamanlarına İlişkin Tablo

	1590-1599	1600-1639	1640-1649	1650-1659	1660-1669	1670-1679	1680-1689	1690-1839	1840-1849	1850-1859	1860-1869	1870-1879	1880-1889	1890-1899	1900-1909	1910-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2019	2020-2029
MAHUR BESTE																											
HUZUR																											
SAHNENİN DIŞINDAKİLER																											
SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ																											
AYDAKİ KADIN																											
CEVDET BEY VE OĞULLARI																											
SESSİZ EV																											
BEYAZ KALE																											
KARA KİTAP																											
YENİ HAYAT																											
BENİM ADIM KIRMIZI																											
KAR																											
MASUMİYET MÜZESİ																											
KAFAMDA BİR TUHAFLIK																											
KIRMIZI SAÇLI KADIN																											
VEBA GECELERİ																											

	Hatırlamalarla geçmişin işlendiği ya da kurgunun pasif olduğu zaman aralığı
	Kurgunun yoğunlaştığı ve kahramanın aktif olduğu zaman aralığı
	Masumiyet Müzesinin açılışı (2012-Bahar)

Tablo 1: Tanpınar ve Pamuk romanlarında kurgu zamanlarının karşılaştırılması

Bu tablo, Tanpınar ve Pamuk romanlarındaki bazı karakterlerin aynı zaman dilimi içinde İstanbul'da yaşadıklarını ve aynı mekânı ve mimarîyi farklı açılardan ele aldıklarını göstermek için hazırlanmıştır. Behçet Bey, Hayri İrdal, İhsan, Cevdet Bey ve Selahattin Darvınoğlu yakın zamanlarda doğmuş ve Selahattin Darvınoğlu dışında tüm yaşamlarını

İstanbul’da sürdürmüşlerdir. Buna rağmen İstanbul’u algılayışları ve mimarî ile ilişkileri birbirinden oldukça farklıdır.

Mahur Beste’deki geriye dönük anlatım dışında Tanpınar’ın diğer romanlarında kurgu zaman aralığı Tanpınar’ın yaşadığı zamandır.

Pamuk’un romanlarında ise zaman aralığı çok daha geniştir. Ancak, özellikle 1970ler ve 80ler aralığında kurgu yoğunlaşmaktadır. Buradan hareketle -Pamuk’un da romanlarında aynı roman karakterlerine yer vermesinden de istifade ederek- Cevdet Bey’in torunu Ahmet ile Selahattin Darvinoğlu’nun torunlarının, Celal, Galip ve Rüya’nın, Osman ve Canan’ın, Kemal ile Füsun’un aynı zamanda İstanbul’da yaşadıklarını, Mevlut’un bu zaman diliminde sokaklarında boza ve yoğurt sattığını söylemek mümkündür.

Ek 2: Romanların Tefrika/Basım ve Kurgu Zamanlarına İlişkin Tablo

ROMANLAR	TEFRİKA/ BASIM TARİHİ	KURGU ZAMAN ARALIĞI
MAHUR BESTE	1944	1845-1943
HUZUR	1948	1938-39
SAHNENİN DIŞINDAKİLER	1950	1914-1921
SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ	1954	1905-1953
AYDAKİ KADIN	1987	1927-1956
CEVDET BEY VE OĞULLARI	1982	1905 / 1936-1939 / 1970
SESSİZ EV	1983	1900'lerden itibaren / 1980
BEYAZ KALE	1985	1648-1687
KARA KİTAP	1990	1979
YENİ HAYAT	1994	1970'ler-1990'lar
BENİM ADIM KIRMIZI	1998	1591
KAR	2002	1990'lar
MASUMİYET MÜZESİ	2008	1975-1984
KAFAMDA BİR TUHAFLIK	2014	1969-2012
KIRMIZI SAÇLI KADIN	2016	1985-2013
VEBA GECELERİ	2021	1901-2017

Tablo 2: Romanların tefrika/basım tarihleri ile kurgu zaman aralıklarının karşılaştırılması

Ek 3: Romanlarda Geçen Önemli Olaylara İlişkin Tablo

ROMANLAR	OLAYLAR
M.B.	1845: Nuri Bey Nergis Lale'nin evine gider.
C.B.O.	1868: Cevdet Bey doğar.
M. B.	1868: Sabri Hoca İstanbul'a gelir.
M.B.	1873: Behçet Bey doğar.
M.B.	1878: Atiye Hanım doğar.
S.E.	1881: Selahattin doğar.
C.B.O.	1888: Nigân Hanım doğar.
H. / S.D.	1890?: İhsan doğar.
M.B.	1892: Behçet Bey'in babası tayin olur.
S.A.E.	1893 (Şubat): Hayri İrdal doğar.
M.B.	1898: Atiye Hanım ile Behçet Bey evlenir.
S.D.	1900?: Cemal doğar.
H.	1901: Macide doğar.
V.G.	1901: Pakize Sultan eşi doktor Nuri ile Minger'e varır.
V.G.	1904: V. Murat ölür.
C.B.O.	1905 (Temmuz): Cevdet Bey ve Nigân Hanım nişanlanır.
A.K.	1905: Dede Hayrettin Paşa kendisini eve kapatır.
S.E.	1908-18: Talat Paşa
M.B.	1908: Atiye Hanım ölür.
M.B.	1908: Behçet Bey'in konağının da yandığı Çırçır Yangını.
S.E.	1910: Fatma ve Selahattin evlenir.
A.K.	1910?: Selim doğar. (Günlükten bilgi)
S.D.	1912-13: Balkan Harbi
V.G.	1912: İtalya Minger'i resmen tanır.
S.A.E.	1912: Nuri Efendi ölür.
H.	1913: Mümtaz doğar. (İhsan kendisinden 23 yaş büyüktür.)
S.D.	1913: İhsan Avrupa'dan döner.
V.G.	1913: Pakize Hanım ablasına son mektubu gönderir.
S.A.E.	1914-18: Hayri İrdal savaşa katılır.
S.E.	1914: Selahattin ve Fatma Cennethisar'a taşınırlar.
S.E.	1915: Doğan Darvinoğlu doğar.

S.D.	1916: Sabiha ve Muhtar evlenir.
S.A.E.	1918: Hayri İrdal Emine ile evlenir.
H.	1919?: S.'nin işgali.
H.	1919?: Mümtaz İstanbul'a gelir.
S.D.	1920 (Eylül): Cemal İstanbul'a döner.
H.	1920?: İhsan ve Macide evlenir. Mümtaz Galatasaray'a başlar.
S.D.	1920: İstanbul'un işgali.
V.G.	1926: Pakize Sultan ve Doktor Nuri Hong Kong'dan Fransa'ya geçer.
A.K.	1927: Selim 16 yaşındadır.
C.B.O.	1936 (Mart): Kurban Bayramında Cevdet Bey üşütür.
C.B.O.	1937: Cevdet Bey ölür.
H.	1938 (Mayıs): Mümtaz-Nuran aşkı başlar.
H.	1939 (Ağustos): İhsan'ın hastalığı
H.	1939 (Eylül): 2. Dünya Savaşı başlar.
H.	1939 (Şubat): Mümtaz-Nuran aşkı biter.
A.K.	1939: Kırklareli'nde Leyla ile tanışır.
C.B.O.	1939: Perihan ve Refik Cihangir'de bir apartmana taşınır.
S.E.	1942: Selahattin Darvınoğlu ölür.
M.B.	1943: Behçet Bey hatıralarını yazara anlatır.
M.M.	1945: Kemal doğar.
V.G.	1949: Mina Mingerli doğar.
K.K.	1950ler: Celal Salik'in yazıları yayınlanmaya başlar.
S.A.E.	1953: Hayri İrdal hatıralarını yazar.
M.M.	1955: Hilton Oteli açılır.
A.K.	1956: Selim Baka romanına çalışır.
M.M.	1957: Füsun doğar.
K.B.T.	1957: Mevlut doğar.
Y.H.	1966: Osman ve Canan'ın bulduğu eski gazete kesığının tarihidir.
K.B.T.	1969: Mevlut İstanbul'a gelir.
C.B.O.	1970: Nigân Hanım ölür.
K.K.	1970 (Kasım): Opera Binası yanar.
M.M.	1975 (Haziran): Kemal ve Sibel nişanlanır.
M.M.	1976 (Şubat) Kemal ve Sibel ayrılır.

M.M.	1976 (Mayıs): Kemal Füsün'u bulur ve yeni evlerine yemeğe gider.
K.K.	1979 (Şubat): Abdi İpekçi suikasti
M.M.	1979: Boğaz'da Romen tankeri patlar.
K.K.	1979: Celal ve Rüya öldürülür.
Y.H.	1980: Osman ve Canan yolculuktadır. Osman 20 yaşındadır.
S.E.	1980: Türkiye'de darbe olur.
Y.H.	1980ler: Celal Salik <i>intihar</i> etmiştir, onun yerine başkası yazıyordu.
K.B.T.	1982: Mevlut ve Rayiha evlenir.
M.M.	1984: Kemal Füsün'un evinde son kez yemek yer.
K.S.K.	1985: Cem kitabevinde çalışır.
K.S.K.	1986: Cem, kuyucu Mahmut ustanın çırağı olur.
K.S.K.	1987: Enver doğar.
K.S.K.	1987: Cem, İTÜ Jeoloji Mühendisliğini kazanır.
K.B.T.	1987 (Şubat): Şan Tiyatrosu yakılır.
Y.H.	1994: Osman trafik kazasında ölür.
K.B.T.	1995: Rayiha ölür.
KAR	1997: 28 Şubat
K.B.T.	2002: Mevlut ve Samiha evlenir.
K.S.K.	2005: Cem, Tahran'a gider.
K.B.T.	2009: Mevlut'un gecekondusu apartman yapılması için yıkılır.
K.B.T.	2012: Mevlut ve Samiha on iki katlı apartmana taşınırlar.
M.M.	2012: Masumiyet Müzesi açılır.
K.S.K.	2013: Cem ölür.
V.G.	2017: Mina Mingerli mektuplardan hareketle kitabı hazırlar.
M.M.	1999: Kemal ile Orhan Pamuk romanın yazılması için buluşur.
M.M.	2007: Kemal ölür. Cenazesi Teşvikiyeden kalkar.

Tablo 3: Tüm romanlarda geçen önemli olayların kronolojik listesi

Ek 4: Tarihlerle İlgili Bazı Tutarsızlıklar

1. *Huzur*'da Mümtaz, babasının ve annesinin peş peşe ölümlerinden sonra İstanbul'a gider. İstanbul'da onu büyük yengesi ve İhsan karşılar. S... 'nin işgali sonrası yaşanan bu hadisenin tarih olarak 1919 ya da 1920'ye tekabül etmesi gerekmektedir. *Huzur*'da Mümtaz'ın İstanbul'a gelişinden bir sene sonra İhsan'ın Macide ile evlendiği ve Mümtaz'ın Galatasaray'a kaydolduğu yazar.¹ Bu da 1920 ya da 1921 yılında olmalıdır. Ancak *Sahnenin Dışındakiler*'de Cemal 1920 Eylül'ünden bahsederken İhsan'ın evinde bir çocuğun varlığından söz etmez, İhsan'ın Macide ile evliliği söz konusu değildir.

2. *Sahnenin Dışındakiler*'de birinci kısmının giriş cümlesinde "İstanbul'a 1920 yılı eylülünün sonunda yağmurlu kapanık bir gece yarısı gelmiştim."² diyen Cemal daha sonra ikinci kısmın yedinci bölümünde "İstanbul'a 2 Eylül perşembe akşamı gelmiş, ancak Salı sabahı pansiyona yerleşmiştim."³ der.

3. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal'ın doğum tarihi babasının eski bir kitabın arkasına not ettiği şekliyle 16 Receb-i Şerif, sene 1301'dur.⁴ Bu tarih miladi takvimde 3 Şubat 1893'e karşılık gelmektedir. Ancak, ilerleyen sayfalarda Hayri İrdal şöyle der: "1912 yılı hayatımın en ıstıraplı yıllarından biri oldu. Bu yılın hemen başında Nuri Efendi öldü. ...kendimi on yedi yaşına rağmen işsiz güçsüz buldum."⁵ Ancak, Hayri İrdal'ın doğum tarihi dikkate alınırsa 1912 yılında on yedi değil on dokuz yaşında olmalıdır

¹ Tanpınar, **Huzur**, s. 41.

² Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 7.

³ A.e., s. 232.

⁴ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 26.

⁵ A.e., s. 59.

ÖZGEÇMİŞ

Konya Meram Anadolu Lisesi'nden 2005 yılında mezun oldu. TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi'nde çift anadal programıyla Uluslararası İlişkiler ve Türk Dili ve Edebiyatı bölümlerini 2010 yılında tamamladı. Yunus Emre Enstitüsü çalışanı olarak bir sene Kahire'de yabancı dil olarak Türkçe öğretimi alanında dersler verdi. 2014 yılında İstanbul Şehir Üniversitesi Kültürel Çalışmalar bölümünde yüksek lisansını tamamladı. 2014 yılında İstanbul Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı alanında doktora eğitimine başladı. Aynı yıl Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi TÜMER'de öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Aynı kurumda 2016 yılından bu yana müdür olarak görev yapmaktadır.