

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI



SELİM İLERİ'NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

RABİA ÇELİKER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ ADEM ORAKÇI

SİNOP – 2024

TEZ KABUL

RABİA ÇELİKER tarafından hazırlanan “**SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN**” başlıklı bu çalışma, **13.05.2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

Başkan	Prof. Dr. Sefa YÜCE Gazi Üniversitesi/ Eğitim Fakültesi	İmza
---------------	--	------

Üye (Danışman)	Dr. Öğr. Üyesi Adem ORAKÇI Sinop Üniversitesi/ Eğitim Fakültesi	İmza
---------------------------------	--	------

Üye	Doç. Dr. Sevim ŞERMET Sinop Üniversitesi/ Fen-Edebiyat Fakültesi	İmza
------------	---	------

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Fadime DİRİK

ETİK BEYANI

Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Rabia ÇELİKER

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

RABİA ÇELİKER

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ ADEM ORAKÇI

Bu çalışmada Selim İleri’nin hikâyelerindeki mekânsal öğeler incelenmiştir. Tez içerisinde mekân kavramı genel ve edebî manada ele alınmıştır. Çalışmanın konusu, mekân kavramı ve kavramın interdisipliner yaklaşım gözetilerek incelenmesidir. Mekân mefhumu birçok işlev ve görev bakımından ortaya konulmuştur. Mekân mefhumunun farklı disiplinlerde kazandığı anlam edebî saha içinde kendine yer bulmuştur. Mekân kavramının sınırları farklı bakış açıları ile incelenip ortaya konulmuştur. Selim İleri’nin hayatı kendi eserlerindeki otobiyografik unsurlar özelinde teze dâhil edilmiştir. Geniş bakış açısı ile yazarın sanatçı kimliği irdelenmiştir. İleri’nin hayatı, yazarın sanatını anlamlandırmak için incelenmiş ve bu doğrultuda yazarın kendi yapıtları yanı sıra edebî saha içinde İleri’yi odağına almış eserler taranmıştır. Mekânsal bağlamda tahlili yapılan kitaplar, hikâye isimleri altında değil mevcut mekânların listelenmesiyle tasnif edilmiştir. Selim İleri İstanbul’da doğmuş, büyümüş kendi istek ve merakı sayesinde edebiyatla tanışmıştır. Edebî sahaya iyi bir okuyucu olarak katılmış daha sonra yazarlığı meslek haline getirerek yaşamını ve sanatını sürdürmüştür. Birçok edebî eser meydana getiren yazar, edebiyatın görsel sanatlarla ilişkisi bağlamında sinemayı ilgi alanına göre kullanmış senaryo ve oyun yazarlığı yapmıştır. İstanbul; yaşamı, yazını, sanat görüşü ve kültür değerleri bakımından eserlerinde sıklıkla vurgulanmıştır. İçinde doğduğu mekânları, okuduğu eserlerdeki zengin dünya ile birleştirerek kendi mekân görüşlerini eserlerine aksettirmesi sanatının ayırt edici özelliklerinden biri olarak görülmüş ve tez bu bağlamda yazılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Selim İleri, Hikâye, Mekân, İstanbul

Mayıs 2024, 123 Sayfa

ABSTRACT

MSC THESIS

THE SPACE IN THE STORIES OF SELİM İLERİ

RABİA ÇELİKER

**SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS
DEPARTMENT OF EDUCATION OF TURKISH LANGUAGE AND
LİTERATUARE**

SUPERVISOR: ASST. PROF. DR. ADEM ORAKÇI

These are the spatial elements in influential Selim İleri's stories. The components in the thesis are taken in general and literary sense. The subject of the study is the examination of the element and concept by observing the interdisciplinary approach. The concept of space has been put forward in terms of many functions and tasks. The meaning of the concept of space in different disciplines has found its place in the literary field. It has emerged that the boundaries of the concept of space have been examined from different perspectives. The autobiographical elements of Selim İleri's life in his own processes are included in the thesis. With the broad perspective, the identity of the writer and the artist has been erased. The life of İleri was examined to make sense of the author's art, and in this direction, the author's own works as well as the works that were learned to target İleri in the literary field were scanned. Spatially analyzed books were classified not by story names, but by listing the available locations. Selim İleri was born and raised in Istanbul and was introduced to literature thanks to his own desires and curiosity. He joined the literary field as a good reader, and then he continued his memoirs and art by making writing a profession. The author, who has produced many literary works, has used cinema according to his area of interest, the relationship between literature and visual arts, and has become a scriptwriter and playwright. Istanbul; Life, literature, artistic views and cultural values are frequently emphasized in the products. Among the formations, reflecting its own fragments into fragments by combining them with the rich world in the displayed works has been seen as one of the distinguishing parts of his art, and this is regularly listed in the thesis.

KEYWORDS: Selim İleri, Story, Space, İstanbul

May 2024, 123 Page

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının oluşmasında desteğini ve ilgisini esirgemeyen, değerli danışman hocam Sayın Dr. Öğr. Üyesi Adem Orakçı'ya gönülden teşekkür ederim. Hocalarıma öğrenimim boyunca bana kattıklarından dolayı teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Hocalarımdan, ufkumun gelişmesinde emekleri oldukça fazladır. Bu tezi oluşturmamda desteklerini esirgemeyen sevgili meslektaşlarıma en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez yazım sürecini keyifli hale getiren, desteğini ve sevgisini esirgemeyen, ilgisini ve bilgisini başım sıkıştıkça özveriyle bana sunan sevgili anneme şükranlarımı sunarım. Sevgili aileme ve dostlarıma en içten teşekkürlerimi sunarım.

Rabia ÇELİKER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL.....	ii
ETİK BEYANI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Kaynakları	2
2. HİKÂYEDE MEKÂN.....	3
2.1. Edebî Eserde Hikâye Eksenli Mekân Algısı.....	3
2.2. Mekân Kavramının Alt Başlıkları.....	14
3. SELİM İLERİ’NİN HAYATI.....	18
3.1. Selim İleri’nin Bütün Eserleri.....	29
3.1.1. Selim İleri’ Hikâye Kitapları.....	29
3.1.2. Selim İleri’nin Romanları	31
3.1.3. Selim İleri’nin Şiir Kitabı	31
3.1.4. Selim İleri’nin Deneme/İnceleme Kitapları	32
3.1.5. Selim İleri’nin Derleme Kitapları	32
3.1.6. Selim İleri’nin İstanbul Kitapları	32
3.1.7. Selim İleri’nin Anı Kitapları	33
3.1.8. Selim İleri’nin Yemek Kitapları	33
3.1.9. Selim İleri’nin Oyunları	33
3.1.10. Selim İleri’nin Söyleşi Kitabı	33
3.1.11. Selim İleri’nin Senaryosu	33
3.1.12. Selim İleri’nin Çeviri Kitapları	33
4. SELİM İLERİ’NİN SANATI.....	34
5. SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN.....	45

6. SELİM İLERİ’NİN HİKAYELERİNDE MEKÂN UNSURLARI.....	52
6.1. Hikâyelerde Açık Mekân.....	52
6.1.1. Park.....	52
6.1.2. Doğa.....	53
6.1.3. Bahçe.....	54
6.1.4. Zeytinlik	55
6.1.5. Deniz	55
6.1.6. Yıldız Parkı.....	56
6.1.7. Mezarlık	57
6.1.8. Taşlık.....	58
6.1.9. Garipler Sığınağı Bir Diyar.....	61
6.2. Hikâyelerde Kapalı Mekân.....	61
6.2.1. Kahvehane.....	61
6.2.2. Sinema.....	63
6.2.3. Çayevi.....	63
6.2.4. Konsol.....	64
6.2.5. Morg	65
6.3. Hikâyelerde Geniş Mekân.....	66
6.3.1. Ev.....	66
6.3.2. Köşk	71
6.3.3. Asım Gündüz’ün Köşkü	75
6.3.4. Yalı	78
6.3.5. Otel	80
6.3.6. Konak	81
6.3.7. Hafıza	83
6.4. Hikâyelerde Dar Mekân.....	84
6.4.1. Yalı.....	84
6.4.2. İşkenceler Bahçesi	85
6.4.3. Ev	87
6.4.4. Gönül Gurbeti	90
6.4.5. Kahve	91
6.5. İller ve Semtler.....	92
6.5.1. İstanbul	92
6.5.2. Kızıltoprak.....	93

6.5.3. Bağdat Caddesi	94
6.5.4. Anadolu Hisarı	95
6.5.5. Kanlıca	97
6.5.6. Fındıklı Sarayı	97
6.5.7. Büyükkada	98
6.5.8. Üsküdar	99
6.5.9. Mecnunu Çok Dağlar	100
6.5.10. Çınaraltı	102
6.5.11. Yenikapı	103
6.5.12. Yeşilköy	104
6.5.13. Şerbetçi Baba Türbesi	104
6.5.14. Muğla-Bodrum	104
7. SONUÇ	107
KAYNAKLAR	110
ÖZGEÇMİŞ	113

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Simgeler

C :Cilt Numarası

Çev :Çeviren

Ed. :Editör

Haz :Hazırlayan

Ss :Sayfa Sayısı

Vb :ve benzeri

Vd :ve diğerleri

1. GİRİŞ

Edebî eserde hikâye kurgusu içinde mekân kavramının incelendiği bu çalışma, Selim İleri'nin hikâyeleri üzerinden değerlendirilmiştir. Mekânın ne olduğu, neyi barındırdığı, hangi öğeleri çağrıştırdığı minvalindeki sorulara yanıt aranmıştır. Mekânın münferit yapısı, edebî eser içerisindeki yapısı ve hikâye kurgusunda üstlendiği anlam üzerinde çalışmaya yön verilmiştir. Mekânın kendi içinde ayrıldığı alt başlıklar çalışmaya eklenmiştir. Mekânın yazarlar tarafından yapılan tanımı, açılımı, mekâna ait unsurlar ve mekân etrafında şekillenmiş fikirler çalışmaya eklenmiştir.

Selim İleri'nin hayatı kronolojik genel bilgilerden ziyade kendi ifadelerinden yola çıkarak bilgi edinilen hayatının sosyolojisi, psikolojisi ve yaşam diziniyle aktarılmıştır. Yazarın hayatının eserlerine kaynaklık edeceği fikri üzerinde durulmuş ve sanatı irdelenmiştir. İleri'nin şahsiyeti ve sanat anlayışı mekân kullanımına etki etmesi bakımından inceleme öncelikle yazarın kendisi üzerine yapılmıştır. Çalışmaya yazarın sanat anlayışı ve mekân görüşleri eklenmiştir. Selim İleri'nin sanat anlayışının yanı sıra mekân kavramı da bağımsız bir şekilde incelenmiştir. Mekân mefhumu, mekânın içeriği, kapsamı, çağrışımları, interdisipliner yaklaşımları çalışmaya yön verebileceği düşünülen bilim ve sanat dallarıyla birlikte verilmiştir. Edebi bir metni çözümleme sırasında yalnızca edebiyat sahası içindeki mekân görüşlerinin yeterli olmamasının önüne geçilmesi amaçlanarak mekân, bilim ve sanat dallarıyla birlikte sunulmuştur. Bu manada özellikle psikoloji, felsefe ve mimari başvuru alanlarıdır.

1.1. Araştırmanın Konusu

Çalışmanın konusunu Selim İleri'nin hikâyeleri oluşturmaktadır. Mekân kavramı araştırılarak İleri'nin hikâyeleri özelinde değerlendirilmiştir. Konuya dâhil olan kavramlar içinde hikâye, mekân, psikoloji, tarih, mimari, sentez ve tahlil vardır. Çalışmaya hikâye tahlilleriyle devam edilmiştir. Çalışmanın amacı gereği her hikâyenin konusunun farklı olmasının yanında genel hatlarıyla ortaya bir fikir çıkmıştır. Selim İleri'nin İstanbul ölçeğinde kullandığı mekânın hikâyeleri seyrine etkisi genel olarak araştırmanın konusunu oluşturmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı

Selim İleri'nin hikâyelerinde mekân unsurunun bulunması amaçlanmıştır. Mekânın hikâyelerde nasıl kurgulandığı araştırılmıştır. Selim İleri'nin mekân kullanım şeklinin edebî bir değer taşıdığı tespit edilmiş ve çalışmanın amacı doğrultusunda tahlillerle birlikte ortaya konulmuştur. Yazarın mekâna dair görüşlerinin tespiti araştırmanın amacını teşkil etmektedir.

1.3. Araştırmanın Kaynakları

Çalışmaya mekân kavramının incelenmesiyle başlanmıştır. Mekân kavramını araştıran yazarların eserleri ön safhaya alınarak kavram incelenmiş ve ortaya mekân ile ilgili fikirler sunulmuştur. Mekân kavramının ardından Selim İleri incelenmiştir. Yazarın hayatı öncelikle kendi eserlerinden yola çıkarak tanıtılmıştır. Bunun dışında yazarın uzun sanat yıllarını kutlamak amacıyla yazılan kimi eserler çalışmaya kaynak olarak eklenmiştir. Selim İleri'nin özelinde yazılan kitaplar, konu dâhilinde çalışmaya eklenmiştir. Asıl bölümle birlikte yazarın hikâye kitapları tahlil edilmiştir. Hikâye kitapları araştırmanın birincil kaynakları olarak kullanılmıştır.

2. HİKÂYEDE MEKÂN

2.1. Edebî Eserde Hikâye Eksenli Mekân Algısı

Edebiyatı renklendiren mekân, farklı yaklaşımlı metinleri anlamak ve anlamlandırmak için sıkça başvurulmuş yöntemlerden biri olarak kullanılmaktadır. Mekân sözcüğü “yer, bulunulan yer, ev, yurt, uzay” anlamlarına geldiği gibi bu anlamlardan yola çıkılarak ikametgâh ve oylum anlamlarına bürünmüştür (TDK, 1111: 1). Mekân, kelime anlamı olarak “kevn, emâkin ve emkine” Arapça kelime köklerinden olmak, var olmak fiilinde türetilmiş olup yer, mahal, ev, oturulan yer, uzay ve hayyiz anlamlara gelmektedir (Devellioğlu, 1993: 604). Antik Yunan felsefesinde khora (memleket, vatan, toprak, arazi), topos (yer) kelimeleri ile ifade edilen mekân, günümüzde başvurulmuş ve açıklanmaya devam edilen terimlerden biridir. Anlam bakımından interdisipliner bir kavram olan mekân; edebiyat, tarih, felsefe, semiyoloji, sosyoloji, antropoloji, coğrafya, kartografya, şehircilik ve mimari alanlarda kendisine oldukça büyük bir yer bulmuştur.

Edebî metinde zemin görevi üstlenen mekân, anlatıyı ve okuyucuyu içine alan, tasvirî ile anlatıyı ulaştırılmak istenen noktaya getiren bir kavramdır. Mekân, edebî eserde psikolojiyi tasvir etmekten başlayarak birçok görevi üstlenmektedir. Mekân algısı oluşturulurken kavram edebî ya da mimari, felsefî, psikoloji alt tabanlı olarak kullanılmaktadır. Mekân kavramı bütünüyle edebî bir terim olmadığından yalnızca edebî saha içinde değerlendirilmemiş, terim diğer sanatlarda farklı işlevlerde kullanılmıştır.

Mekân oluşturulurken amaç kurguda verilmek istenen psikolojiyi yaratmak olabileceği gibi belli bir psikolojik atmosferi ortaya koyabilmek için çevreden yararlanmak amacıyla da inşa edilebilmektedir. Oluşturulan psikolojik evrende mekân, metin içinde bir “an” kadardır ancak uzun süre duyguların yansıtıcısı, kaynağı yahut yardımcısı görevini üstlenmektedir. Mekân üzerinde oynamalar, düzenlemeler yapılabilmektedir. Hayal kavramı çerçevesinde mekân bir yapıcı hâline gelebilmektedir. Hayali âlem için, mekân yönetilebilir bir kavramdır ve yapıcı konumundadır. Bir kurmacada hayali evren, yaşam, düzen ve çevre için oluşturulan mekân, hayalin gerektiğinde formlara uğrıtılıp biçimlendirilmektedir. Metinden çıkarılacak hazzın ve anlamın bulunması için, mekân oldukça önemlidir. Anlam, mekânın yardımıyla bulunabileceği gibi mekân eksenli bir

anlatımda ise metnin bütününden yardım alınmakta anlatının tamamı mekânı anlamlandırabilmek için veri sunmaktadır. Mekân tasavvuru yazarın ikilik ve çatışma yaratmasıyla da gerçekleşebilmektedir. Yahut zıtlıklar mekânın önemini, değerini, çağrışımlarını gösterebilmektedir.

Hikâyenin oluşmasına kaynaklık eden ögeler arasında yer alan mekânın kurgudaki rolü genel kanının aksine büyüktür. “Çoğu araştırmacı mekânı, olayların geçtiği yer ya da olayı tamamlayan temel bir unsur olarak algılamakta ve öyle de yorumlamaktadır. Hâlbuki mekânın sadece olayın geçtiği ‘yer’ algısı olarak değerlendirilmesi çoktan geride kalmış; mekânın kurgu ögeleri arasındaki ilişkisi bir adım öne çıkmıştır” (Polat, 2021: 8). Kurguda, anlatıyı eyleyen görevini üstlenen unsurlardan biri mekândır. Mekân; tabiat, dört duvar, oda ile sınırlı değildir. Klasik hikâye (olağan kurgu) dışındaki kurmaca metinler; ütöpik, fantastik kurmaca vesaire yeni bir evrenin yaratılıp buna göre şekillendirildiği kurgulardır. Mekânın klasik hikâyedeki ve fantastik kurmacadaki görevi farklılık göstermektedir. Bu manada mekânın farklı kurgularda büründüğü anlam değişmekte ve hikâyenin vurgusuna mekânla dikkat çekilmektedir. Mekân, hikâyeyi oluşturan dört unsurdan biri olmasının yanında tek başına öne çıkan, kendi varlığıyla vurgulanabilen yalnızca kendisinin tasviri dahi merak uyandıran bir kavramdır. Metinlerden yola çıkarak mekâna anlam verilebilir, mekândan yola çıkarak da metne anlam verilebilmektedir. Mekânın işlevi kendisine başvurulmuş bir kurmaca unsuru olmasının yanında ayrıca kendi başına ana öge olma özelliği taşımasıdır. Edebî çerçevede bakıldığında mekânlar özelinde yazılan metinler vardır. Bu metinlerde mekânı anlamlandırabilmek için esere bakılmaktadır. “Dünyanın acı veren çatlaklarından kaçmak için” edebiyat kurgusala yönelmektedir (Polat, 2001: 57). Bu dünyadan kaçan metin yapıcılar, kendi dünyalarını kurmaktadırlar. Buradaki mekân kimi zaman metaforun kendisi kimi zaman ise anlatımın büyük bir destekçisidir.

Çevre ve mekân arasında ilinti bulunmaktadır. Bu bağlamda ekoeleştirel metinlerde mekân ayırt edici özellik konumunda bulunmaktadır. “Çevre mekân ile eşanlamlı olmasa da onunla örtüşüyor ve insanların onlarla kurdukları yakın ilişki ile karakterize ediliyor” (Polat: 2021: 71). Metinlerde doğa betimlemesinin içinden mekân ögesi bulunabilmektedir. Doğa ve mekân birbirlerine geçmiş iki unsurdur. Bu açıdan doğa, mekân eksenli çalışmalara alan açmaktadır. Ekolojik eleştiri çerçevesinde ortaya çıkan edebî yapıt ve kurgular, ekoeleştiri kuramı öncesine dayanmaktadır. “1990’lardan sonra

hızla artan çevre sorunlarına edebiyatın verdiği bir tepki olarak ortaya çıkan ekoeleştiri, ilk olarak William Rueckert tarafından 1978’de tanımlanmıştır (Oppermann, 2021: 95). 1990 yıllarında kullanımı yaygınlaşan ekoeleştiri terimi, çevre tahribatının eleştirisi olarak edebiyata yansımıştır. Mekân, çevre ve edebiyat eleştirisi kavramlarını beraberinde toplayan ekoeleştiri kuram ve terim olarak kullanılmadan önce eski çağlarda destan, yazıt ve anallarda doğa tahribatına dair eleştirel ibareler mevcuttur.

Mekânın bir varlık olarak ne olduğu, işlevi, neyi kapsadığı ile ilgili görüş ve açıklamalar oldukça eskiye dayanmaktadır. Mekân kavramı ontolojik bir terim olarak ele alındığı gibi edebî eserlerde kullanılan “yer” kavramı bağlamında da kullanılmıştır. Bu bağlamda mekân görüşlerini açıklayan Antik Yunan filozoflarından Platon, *Timaios* adlı diyalogunda evrenin oluşumu, tasviri ve insan biyolojisinin yapıları gibi konular yer almaktadır. “Platon Timaios diyalogunun 48e’den 53b pasajına kadarki bölümünde her şeyin kendisinde meydana geldiği ve oluşturduğu mekânsal kökenini araştırır” (Hafız, 2019: 8). Platon’un *Timaios* adlı eseri evrenin yaratılışı üzerine diyaloglardan oluşur. Bu diyaloglarda dört element ve insan fiziği ile kimyasının anlatımının yanı sıra yukarıda belirtilen pasajlarda ise mekâna dair konuşmalar yer almaktadır. Platon’un ifadesi “Belki de onu şöyle anlatmak daha doğru olur. Sanki bir rüyadayız, kendi kendine ortaya çıkmış bir şeyin belli bir yeri olması gerekir, yani belli bir yerde bulunmalıdır, oysa dünyada ya da gökyüzünde yeri olmayan hiçbir şey var değildir” şeklindedir (Platon, 2020: 65). Platon’a göre her şey belli bir mekânda var olmalıdır. Ancak bu mekân “Duygunun olmadığı ve daha karmaşık bir düşünce sistemiyle sezilebilir ya da zorla inandırılabilir” ifadesinde belirtildiği gibi mekân duyularla algılanamamaktadır (Platon, 2020: 65). Yere dair yapılan ilk tanımlamalardan biri olarak kabul edilen *Timaios*’un mekâna dair görüşleri khora kavramını beraberinde getirmiştir. Hafız, diyalogun ilgili pasajları arasında yapılan mekânsal incelemenin yorumu olarak khora kavramını kullanmayı uygun görmüştür. ““Khora” sözcüğün etimolojik kökenine baktığımızda sözcüğün memleket, vatan, toprak, arazi, diyar, taşra, köy, kır, kırsal vb. mekânsal çağrışımları olan anlamlara geldiğini görmekteyiz. Ancak biz gerek bu türün belirsizliği gerekse felsefe tarihindeki yorum farklılıkları (madde, mekân ya da her ikisi gibi) nedeniyle sözcüğü olduğu gibi kullanmayı tercih ettik” (Hafız, 2019: 25). Khora kavramı üzerinden yorumlanan mekân, madde ile aynı düzlemde tanımlanıp üçüncü bir tür olarak her iki kavramı da bağlamında birleştirmektedir. “Platon her ne kadar Timaios’ta “topos” ve

“khora” kavramlarını ayırt ediyorsa da “khora “kavramı “uzam”a benzeyen, fakat yoruma açık bir kavram olarak kalıyordu” (Özaydın ve Akı, 2021: 37).

Mekân kavramı üzerine yapılan incelemeler arasında mekân görüşü poetika üzerinden açıklanan metinler vardır. Polat’ın ifadesiyle “mutlu mekânın halleri” üzerine yoğunlaşmış bir görüş sergileyen Bachelard’ın mekâna dair yorumu “Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz” şeklindedir (Polat, 2021: 8, Bachelard, 2021: 28). Mekân kavramını ev, oda, kabuk ölçekli kavramlar üzerinden şekillendiren Bachelard’ın mekâna dair “peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar.” şeklindeki tanımı, bir başka mekân poetikası yazarı tarafından eleştirilmiştir (Bachelard, 2021: 39). Konyalı’ya göre Bachelard’ın mekân tanımı “mekân neye yarar?” soruna cevap olabilmektedir (Konyalı, 2022: 56). Ancak terim diyalektik perspektifle incelendiğinde farklı anlamlar çıkmaktadır. Bachelard’a göre mekân, geri gelmez zamanın yeniden yaşanmasını mümkün kılan olarak algılanmıştır. “Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar” (Bachelard, 2021: 39). Bachelard, anın hafızadaki soyut hâlinin hatırlanmasına kaynaklık edenin mekân olduğunu savunmaktadır.

Konyalı’ya göre mekân canlı, diyaloga geçen, kendi başına var olabilen varlıktır. Konyalı’nın yorumu “Mekân; olay, karakter, zaman ve anlatıcıdan bağımsız bir arada olan şey değil, bütün bu varlıkların ilişki ve etkileşimiyle ortaya çıkan, hem bu varlıklarla görünür olan hem de bu varlıklara yön tayin edendir” şeklindedir (Konyalı, 2022: 83). Mekânın bir anlama bürünebilmesi için kendinden başka bir şeye ihtiyacı yoktur. İçinde barındırdıkları itibariyle karşı tarafa anlam verebilmektedir. Mekân, anlatım açısından aracı görevinde değil, yapıcı görevdedir. Anlatımdaki bütünlüğün oluşmasında olay, kişi ve zamanı birbirlerine bağlayan unsurdur.

Konyalı, mekân poetikasını oluştururken nostalji terimini bağlama dahil etmiştir. Mekân terimi ile “iz” teriminin birlikte kullanıldığı bağlamlar vardır. İz kelimesinin bağlamı, metne anılarla yüklü olan mekân anlamı katmaktadır. Konyalı’ya göre iz ve nostalji kelimeleri, yerin kullanımına güdümlü olarak köklü bir anlam yaratmak adına kullanılmıştır. Bahsi geçen yerde izin ve nostalji ögesinin tekrarı mümkün değildir. Ancak bu yeri mekânlaştıran özellik tam da buradan gelmektedir. İz ve an kavramları bu

bağlamda benzerlik göstermektedir. İz ve nostalji bağlamında mekânın önemi önceden deneyimlenmiş duygunun kurguda üstlendiği görev ile ortaya çıkmaktadır. “Mekân ise kendinde ideaları değil, ideaların sûretlerini içine almaktadır” (Hafız, 2019: 100). Suretleri içeren mekân, nostaljiyi de içine almaktadır. Kelimeler, duygunun ve kurgunun kendisi değildir duyguları aktaran yansıtan mimesis olarak karşımıza çıkmaktadır. Mimesis, Aristo’nun kullandığı bağlamdan beri yansıtma, birebir gösterme anlamında kullanılmaktadır. “Mimesis “gerçeğe uygunluk” (realizm) anlamında da kullanılır” (Sağlık, 2014: 105). Kelimelere anlam veren edebî metnin okuyucularıdır. Kelimeler sayesinde anlam dünyalarına girilirken iz ve nostalji kavramları ekseninde kurulan edebî örgüler de duyguları anımsatabilmektedir. “Öyle ki kelimeler bir iz olarak muhtemel ve mümkün mekânlara işaret etmekte, ancak bu kelimeleri aşan bir fiil tecrübeye imkân vermemektedir” (Konyalı, 2022: 96). Hegel’in “Minerva’nın baykuşu, ancak gün batarken uçmaya başlar” değişti, iz ve nostaljinin mekân kavramıyla bu denli bağdaşık oluşunu özetler niteliktedir (Hegel, 1991: 31). Nedeni ise yeninin ancak eskiyerek değer mahiyetini kazanmış olmasıdır. Yeni, eskidiği sürece anlam kazanmaktadır. Nostalji terimi, tam bu noktada kurguyla birlikte kurulan anın yüceltilip yeniden yaşanamaz olması üzerine kurulmuştur.

Bireyin konfor alanı olan ev, düşleri itibariyle diğer mekânlardan daha rahat hissettirmektedir. “Huzur” bu durumu özetleyecek kapsamlı bir kelimedir. Evin koruma işlevi vardır. “Ev düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev, huzur içinde düş kurmamızı sağlar” (Bachelard, 2021: 36). Bu manada, eve insani değer atfonulmuş olup kişileştirilmiş ve kişinin değerlerinden biri hâline getirilmiştir. Mekân; yuva, muhabbet, özlem diline ait kelimelere bürünebilmektedir. Bu yol ile ev, yurt kavramlarının yuva ve özlem kavramlarıyla örtüştürüldüğü görülmektedir. “O halde ev duygusal yoğunluğu olan bütün anları birbirine bağlamaya olanak tanır” (Eiguer, 2021: 73). Güç vermek adına var olması yeterli olan ev, barınak ve odanın basitliği, bireyi harekete geçirmektedir. “Ev, o benim, varlığımdır, kötü olamaz; kimliğimin bütünleyici bir parçasıdır ev” (Eiguer, 2021: 178). Eiguer’in ifadesinden yola çıkarak evin estetiğinden ziyade kişide uyandırdığı güçlü duygular sayesinde varlığı tamamlamaktadır. Basit çizgili mekân, bireyde hayal gücünü harekete geçiren tecrübeler yaratmaktadır. Basit çizgiler güçlü duygular uyandırmaktadır. Mekânın basitliği ve muhayyelin güçlü oluşu birbirleri içinde ters orantılıdır. Ev bir kabuk olabilmekte ve ev sahibini içine çekebilmektedir. İkamet edilen yeri o canlının varlığı doldurmaktadır. Evin her köşesi iz ile doldurulmuştur. Köşeler bu yüzden boş değildir.

Mekân, hayal ile dolmaktadır. Mekânı mekân yapan, içindeki hayal ve hayalin sahibidir. Bunlar olmadan bu kapalı alan bir oylumdur.

Eve birçok metafor yüklenerek günlük hayatın geçtiği bu alan, özenilerek kurulmuş olmaktadır. Evlerin kapısı ve kapı tokmağı bunlardan birisidir ve dışarıdaki kişinin eve girmek istediğini içerideki kişiye bildirmektedir. Mekâna giriş yapılacağı, kapıyı bağlama dâhil ederek ve tokmak metaforu ile okuyucuya bildirilmektedir. “Değerler âleminde anahtar, açmaktan çok, kapamaya yarar. Kapı tokmağı ise, kapamaktan çok, açmaya. Ve kapama hareketi, açma hareketinden hep daha açık, hep daha güçlü, hep daha kısadır” (Bachelard, 2021: 104). Kapı tokmağına ek olarak kapı hakkında bir yorumu olan bir başka yazar Georges Perec’in ifadesi şöyledir; “Kapı mekânı kırar, onu böler, geçişimine müsaade etmez, bölüşümü şart koşar” (Perec, 2020: 60). Ev ikamet edilen bir yerdir dolayısıyla metinlerde eve dair kurgular, bir alt metni olan davranışları kapsamaktadır. Eşya, mobilya mekâna dâhildir. Bunun sebebi mekânı tercih ederken kahramanın, mekânın içinde sıklıkla veya kasıtlı olarak eşyayı kullanma alışkanlığının mekânı kullanma deneyimini etkilemesidir. Bu durum kahramanın mekânı algılama şekline, mekânı duyumsama biçimine yön vermektedir. Bireyin eşyaları kullanma şekli ikamet etme biçimini yansıtmaktadır. Ev içindeki davranış ve düzen mekânı algılama şeklinin bilgisini vermektedir. İkamet etme mekânı kabul etme, mekâna ait olma, sahiplenme, içselleştirme, evi mekânlaştırmaya yönelik ilk adımdır. Hugo’nun kambur zangoç tasviri, insan-mekân uyumunu örneklemektedir. Notre-Dame’ın zangoçunun kambur tasvir edilmesinin sebeplerinden biri onun mekânla iç içe geçmesi, bütünleşmesidir. “Çıkıntılı bedeni binanın girintili duvarlarına denk gelir. Yalnızca orada kalan biri gibi değil, sanki kilisenin doğal bir parçası gibidir. Aynı kabuğun şeklini alan salyangoz gibi, neredeyse oranın şeklini bile aldığı söylenebilir. Katedral onun köşkü, evi, kılıfıdır” (Şeker, 2018: 312). Quasimodo yalnızlığı ve örselenişi ile kendi bedenini katedral ile içselleştirmiştir. Katedral, Quasimodo için aynı anda hem mabet hem de iç mekânı olmuştur.

Mekân kavramı kendi içinde bağlama göre işlev kazanmakta ve adlandırmalara tabi tutulmaktadır. Metin içinde mekânın kullanılış amacına göre iç, dış, kapalı, açık, kent, tabiat, farazi ve gerçek mekân olarak adlandırılmaktadır. Mekân, fiziksel olarak içerisinde bulunan bir yer olmasıyla birlikte insanın düşünce dünyasının o yerin etkisiyle büyümesine gelişmesine kaynaklık eden bir kavramdır. Mekân kavramı hem somut hem soyut manada anlamlandırılabilir. Bu mekân, somut veya soyut bir tasvir

üzerinden kurulabilmektedir. Kişilerin düşünce dünyasındaki mekân, renk, doku ve görünüm ile anlamlandırılmasının yanında o mekânın kahramanda uyandırdığı his ve duygular etrafında örülen bir kavrama da bürünebilmektedir. Mekânın soyut yapısını daha anlaşılır kılmak adına somutlaştırmaya yarayan tasvir, aynı zamanda anlatının gerçeklik idrakine katkı sağlamaktadır. Mekânın soyut yapısı içinde andan akılda kalan düşünce, duygu ve hisler vardır. Mekânın kullanım amacına göre adlandırılmaları varlık olarak nasıl nitelendirildiği ile bağdaşmaktadır. Edebî oluş, edebî eserden arda kalan his, düşüncedir, eserin akılda kalan kısmıdır. Mekânın kahramanda bıraktığı psikoloji de andan arda kalan his olması yönüyle mekân ve edebî oluş bu manada birliktelik oluşturmaktadırlar.

Mekânın eser içinde varoluş şekli kelimelere dayanmaktadır. “Bir öyküde, bir romanda iç mekanıyla ya da dış görünüşüyle anlatılan bir mimari yapıt düşsel bir mimari yapıttır ve o yapıtın tek varolma aracı yazarın kullandığı sözcüklerdir” (Demirkaya, 1999: 55). Mekânın edebî eserlerdeki varlığı kelimelere bağlıdır. Eserde bir an kadar var olabilen ve bir iz kadar kalıcılığı bilinen mekân, kelimeler sayesinde görünür olmaktadır. Bir yazarın yaptığı mimari kurgu sayesinde okuyucu mekânda gezinebilir, çevreyi hayalinde kurabilir ve orada bulunmuşçasına aklında canlandırabilmektedir. Mekânı okuyucuya tanıtmak, metnin içinde anlatımı güçlendirmek için betimleme, tasvir sanatı kullanılmaktadır. Yazarın tasviri kullanma amaçlarının başında, yukarıda da bahsedildiği gibi gerçeğe katkı sağlamak gelmektedir. Gerçeklik vurgusu tasvirle sağlanabilmektedir. Burada tasvirin gerçeğe katısı şudur: anlatıda bahsedilen durumla ilgili olarak ne kadar çok bilgi verilse o kadar gerçeğe yaklaşmış olmaktadır. Bir karakter için ne kadar betimleme yapılırsa karakter o kadar gerçek ve toplum içinden birisi hâline gelmektedir. Tasvirin güçlü tutuluşu gerçeklik algısına, okurun kurguyu tahayyül etmesine, dolayısıyla dış âlemi bilmesine kaynaklık etmektedir. Betimleme sanatının yardımıyla yapılan bu kurgu düşsel mekân tanımı içine girmektedir. Yazarların eseri oluştururken aldıkları vazifeler vardır. Eser inşa ederken edebî yaratımın yanı sıra mimari girişimleri de bulunmaktadır. Bu bağlamda mimar Gürhan Tümer, *İnsan - Mekân İlişkileri ve Kafka* adlı eserinde şu ifadeye yer vermektedir; “Bu çalışmanın ana amacı, yazarların kendi dillerini, (sözcüklerden oluşan gerçek dili) kullanarak betimledikleri mekânların mimarlığa sağladığı katkıların araştırılmasıdır” (Tümer, 1979:70). Kelimelerin oluşturduğu dil ve anlam yardımıyla eskiz, yapı gibi somut figürler, görünür bir hâle gelmeden önce anlatı yolu ile oluşturulmaktadır. Dilin bu güçlü yanı sayesinde taslaklar metinlere aktarılır, anlatılarda gerçekte olan veya olmayan somut şeylere ihtiyaç olmadan tasviri yapılabilir.

“Bunun nedeni, kuşkusuz, yazarın, “mekân betimlemedeki” olanaklarının, mimarın “mekân inşa etmekteki” olanaklarına oranla çok daha geniş olmasıdır. Tek aracı sözcükler olan yazar, düşlediği mekânda, dilin sınırsız sayılabilecek olanaklarından, dil kurallarının ve anlattığı öykünün kendi iç kurallarının getirdiği kısıtlamalardan başka hiç bir engel tanımaksızın yararlanabilmektedir” (Tümer, 1979: 71). Tümer’in ifade ettiği ve burada açıklanan sava göre mekân sözcükler etrafında tasvir edilmektedir. Bununla beraber yazar oluşturduğu mekân tahayyülünü okura sunarken imkânları gerçek bir mekân yapıcısına göre çok daha fazladır.

Edebiyatın mekân kavramı üzerinden oluşturduğu anlamın, sanat ve bilim dallarına ve bu dalların kendi alanlarında oluşturduğu birikime borçlu olduğu söylenebilmektedir. Sanat ve bilim dallarının birbirlerinden yararlanmaları sayesinde henüz tasarı aşamasındaki bir mimari yapının anlatı yolu ile kayda geçirilebileceği, çizimi sırasında resim sanatının yardımıyla perspektif kazandırıldığı, nasıl olması konusunda düşünülmesiyle felsefesinin oluşturulduğu ve sosyolojisinin yapıldığı gözlemlenmektedir. Birçok sanat ve bilim dalı etrafında oluşturulan mekân kavramı, bu yol ile günümüze kadar anlam dünyası zenginleşmiş bir şekilde gelmiştir. Mimari duyarlılığa, çevre bilincine ve mekân anlatısına sahip eserler interdisipliner anlayış içinde oldukları görülmüştür.

İnsanın kendisinin mekân olması gibi çevresindeki her şey de mekândır. İnsanın etrafında her zaman renkler var olduğu gibi mekânlar da vardır. Mekân her yer olabilmektedir. Bir yazarın kullandığı mekân tasviri her yerde olması dolayısıyla önemlidir. Mekânın kullanım yeri vurguyu belirtmektedir. Anlatıda simgelenen tema, mekânla verilebilmektedir. İleri, mekânla simgeleştirdiği kent görüşünü anlatılarda sunmaktadır. Eserlerdeki mekân kurgusu iki anlamlı olacak şekilde oluşturulmaktadır. Mekân, sembolleşmiş bir anlamın yansıması olarak karşımıza çıkabilecek bir kavramdır. Sembolleşmiş anlamın, mekânla birlikte verilmesi hikâye kurgularında karşılaşılabilecek bir durumdur.

Mekânın her şeyden bağımsız bir şekilde zaman içindeki değişimi zihinde hatıraya dönüşmektedir. Var olduğu bilinen, daha önce görülmüş ancak artık yok olmuş mekânlar, hem gerçek anlamıyla hem de eserlerde ele alınan boyutuyla düşe, kurguya ve şüpheyeye yer verebilecek hâle gelmektedir. Mekânın var olan, yaşayan, dönüşen ve ortadan yok olup varlığını hatıradan sürdüren yapısı, Georges Perec’in mekân görüşüne paralellik

göstermektedir. Perec'in mekân algısı tıpkı zaman gibi anda kalan bir olgudur. Perec, mekânı kendi hafızasındaki hâli ile muhafaza edilebilmesini istemektedir. Ancak bu durumun gerçekleşemeyeceğini bildiği için onu zaman gibi bir anı olarak değerlendirmektedir. Mekânı kendi kişisel algıları etrafında korumak istemektedir. Mekân, zaman gibi içinde bulunulan tüketilmiş geçmişin değerleri içine dâhil olan bir olgudur. Mekân olarak adlandırılan alanlar bakışla, algılanan mesafeyle ilgilidir. Perec'in deyimiyle "Mekân, bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şeydir" (Perec, 2020: 129). Perec'e göre mekân algılanan kadardır. Gözler ve algılarla çevre, mekân olarak addedilmektedir. Engel ve mesafe arasında mekânın var olduğunu savunan Perec, algılanan dünyanın mekân olduğunu savunmuştur. "Bakışımız mekânı kat ediyor ve bir engebe ve mesafe yanılsaması yaratıyor. Mekânı işte böyle inşa ediyoruz" (Perec, 2020 : 129).

Mekân, yapıta ve diğer sanatlara eşzamanlılık niteliği katmaktadır. Eşzamanlılık, Lessing'in fikridir. Eşzamanlılık fikrinde "eşzamanlılık olanağının sadece bir ontolojik durumun zorunlu sonucu olmakla kalmadığını, tüm mekânsal üretim alanlarında yeni anlatım yollarına kapı açtığını ve sanatçının dünyaya yanıt vermesi için geniş bir söz alanı" açtığı görülmektedir (Özaydın ve Tezer, 2020: 13). Mekân tasavvur ediciler tarafından sınırı konulan bir olgudur. Ancak belli bir yerin tasviri ve tarifi yapılmaya başlandığında sonsuz mekândan hatları belirtilmiş bir yapıta varılmaktadır. Mekân tahayyül edilen, anlatılan, yazılan, çizilen oluşturulan bir olgudur. Tüm bu işlevleri ve statüleri ile başlama noktası ve sınırı, hatları vardır. Mekân tüm vasıflarına ek bir anlama daha bürünmektedir. Gücün, kudretin, vizyonun bir karşılığı olarak oluşturulan mimari yapılar beraberinde bir mekân inşasını getirmektedir. Mimarinin tek amacı içinde barınma ihtiyacını karşılamak olmadığı yukarıdaki örnekte verilmiştir. Oluşturulan mekân ve tahayyül edilen mekân vizyonun bir göstergesi, aynası görevini ifa etmektedir. Mimariyle kişinin veya kurgunun anlatımı mekânsal açıdan güçlendirilebilmektedir. Oluşturulan şehirler; kralların, padişahların, şehir planlayıcılarının görkemi ve vizyonu iken oluşturulan kurgularda ise muhayyel mekânlar kişilerin sağgörüsünü ve iç dünyasını göstermektedir.

Kentler bütünüyle ele alındığında sokakları, binaları ve insanları ile düşünülmektedir. Eski çağlardan günümüze kadar kentler yürünerek incelediğinde keşfedilebileceği öngörülmüştür. "Yürümeyle yavaş olmanın keyfi ve anlamı... tekrar keşfedilir ve

anlaşılır; “Hep hızlı ol” gibi bitmeyen susturulamayan “kalkınmacı” veya tüketici teşviklerine karşın, yürümek... direnmektir. Bir şekilde, egemen kent gelişme/yaşanma tarzına “dur” demektir” (Özaydın ve Akı, 2021: 68). Yürürken yeni yerler keşfedilmekte ve kent hakkında fikir sahibi olunmakta ve aydınlanma yaşanmaktadır. Yürürken kent sorgulanır, yerler sorgulanıp keşfedilebilen durumlar yaratabilmektedir. Zaman içinde kente ait kimi mekânlar, oradaki doğal unsurların arasında ahengi bozmayan sahici yapılar vasfıyla varlığını sürdürürken kimi mekânlar çirkin kentleşme figürleri olarak kimileri ise yer işgal eden herhangi bir unsur kadar kente görünüm vermektedir. Bahsi geçen mekânlar, kentlerin oluşturduğu yapma yerlerdir, markalaşabilen, doğal nitelikli sayılmayan unsurlarla doludur. “Büyük kent dokusu içinde ufak cepçikler oluşturan bu “küresel mekânlar”, metropoller arası bir bilişim-ulaşım ağıyla birbirine kenetlenmiş. Küresel mekânlar zincirinin kapalı devreleri içinde çalışan, eğlenen, yolculuk edenler için, dünyanın farklı köşelerinde yer alan büyük metropoller -değişen panoramik manzaraları dışında- hep birbirlerine benzer” (Öncü ve Weyland, 2020: 10). Metropolleşmeyle birlikte kimlik kaybının hızla arttığı kentlerde mekânlar küreselleşmiş ve hatta tek düzelik oluşturmakta hızla ilerlemişlerdir. Kentlerde coğrafyaya kimi özgü yerler artık şubeleşme eşiğinden geçmiştir. “Mekânı soyutlayıp ölçülebilir, analiz edilebilir ve nihayetinde kodlanabilir kılmak nispeten kolaydı. Yer ise ölçüye gelmiyor, analizden ziyade tefsir gerektiriyor deneyimlemeye dayalı, değişken ve öznel olduğundan, kodlara kurallara da kapalı” (Akı ve Özaydın, 2021: 74). Yer ve mekâna dair bu görüşler mekânın nesnel, yerin öznel sezgisel olduğunu belirtmektedir. Yer ve mekânı birbirinden ayıran bu yaklaşıma göre yer, mekândan farklı olarak mahal anlamında kullanılmıştır.

“Zaman ve mekân birlikteliği” anlamının doğduğu bu ilişkide özne “kişi” olup “kişi-zaman-mekân bir araya gelince öykünün alanına girmiş oluruz” (Sağlık, 2021:22). Bu birlikteliğin öyküyü çağrıştırması; kişi, zaman ve mekânın öykünün yapı taşları olmasından ileri gelmektedir. Anlatıda kişi, zaman ve mekân bir arada uyum içinde kullanıldığında ortaya bir olay çıkmakta ve kronotopun uyumu gözetilmektedir. Edebî mekân fikri üzerine düşünen Mikhail Bakhtin ve Youri Lotman bu terimin ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Zamanın, mekân anlatımındaki etkisi yadsınamaz ölçüde değerlidir. Anlatıda zaman boyutları farklıdır; anlatının gerçekleştiği zaman, anlatılan zaman, yazılan zaman gibi

türleri vardır. Mekân bu anlamda yazar ve okur arasındaki farklı tahayyüllere evrilmiştir. Ancak mekân oluştururken zamandan bağımsız düşünülmeden kurgulanmaktadır. Mekânı anlamlı kılan olay içindeki konumu, zamanla uyumlu ilişkisi ve kişiler arasında oynadığı roldür. “Zaman mekânın içine dahildir ve mekân-doğa zaman-doğanın lirik ve trajik yazısından başka bir şey değildir” (Lefebvre, 2020: 120). Mekân oluşurken zaman kavramına ait öğelere özellikle yer verilmese dahi zaman kendini belli edebilmektedir. Mekân tasviri yapılırken kullanılan her bir veri bağlama göre zamanı içine almaktadır.

Zaman ve mekân birlikteliği bağlama göre metne ruh veren iki unsurdur. Mekânın metindeki anlam katmanları zaman oluşumuna göre çözümlenebilir ve aynı durum aksi için de geçerli olabilmektedir. Bir edebî eserin yayınlanıp mekânsal öğelerinin okura sunulması, değerlendirilmesi eserin zamana karşı aldığı aksiyonu göstermektedir. Zaman - mekân birlikteliğinin anıların kaynaklık ettiği, anlatıcı - yazar ikilemi içindeki hikâyeyi asıl vurgulayan alana yönlendirmektedir. Vurgu; zaman içinde mekânın, hikâyedeki diğer temel unsurlarla birlikte yeniden kurgulanması, yeniden yaratımıdır.

Bir hikâye oluşturabilmek için tasarlanmış bir haritaya, bir harita tasarlamak için ise yine bir hikâye gereklidir. Edebî kartografya olarak adlandırılan birbirlerine bağımlı hikâye ve harita terimleri beraberinde yazındaki mekân tasvirinin, tasarımın haritalama yöntemi ile paralellik göstermesi edebî kartografiyi oluşturmuştur. Kartografinin muhtevası coğrafi topoğrafyayı analiz edip haritalamaktan gelmektedir. Yazar Tally, haritalama yöntemini ve edebî eserin sunduğu tasvir gücünün sunduğu mekân imgelerini bir arada ve iç içe düşünmüştür. “Bir anlamda edebiyat da, okurlarına mekân tasvirleri sunarak, onları bir tür hayâli mekânda konumlandırarak ve kendilerini yönlendirebilecekleri ve yaşadıkları dünyayı anlayabilecekleri referans noktaları sunarak bir çeşit haritalama biçimi olarak görev yapar” (Tally, 2020: 20). Edebî metinler, okuyucunun mekânı keşfetmesine olanak sağlamaktadır. Her okuyucu tahayyül ettiği kadar mekân haritalaması yapmaktadır. Edebî mekânı oluştururken kendisi de bir tür bilişsel haritalama yapmaktadır. Edebî kartografya zamanın ve mekânın hakiki evrenini kapsadığı gibi bilişsel haritalamayı da içine almaktadır. Bilişsel haritalama; bahsi geçen haritalamada yalnızca coğrafi kartografya değil, kişiler, duygular eksenini açığa çıkaran kartografiler de anlatıda yer alabilmektedir.

İnsanların aradıkları ve tarif ettikleri huzur anne karnında geçirdikleri vakitten hafızalarında kalanlardır. Güvenilir bir ortamdaki dünyaya gelip olgunlaşan insan psikolojik alt tabanlı çöküntülerle huzuru ve daha önceden anımsadığı anne karnındaki ortamı yaşayabilmeyi arzulamaktadır. İstemsizce yapılan bu davranış psikolojinin tanımlamasıyla anne karnına dönüş isteğidir. Bir bebek henüz anne karnındayken anne ve babasını gelişen duyu organları sayesinde bilmektedir. Buradan da yola çıkarak bir bebeğin henüz doğmadan geliştiği ortam, duygu ve düşüncelerine yön verdiği bilinmektedir. İnsanın bir mekânın içinde var olduğu ilk yer Can'a göre dünyaya gelmeden önce annenin sağladığı huzurlu ortamdır: "İnsanoğlunun mekân ile ilişkisi ana rahminde başlar. Ana rahmi ilk mekân, dünyaya gelmeden dünyaya hazırlandığı ilk evredir" (Can, 2021: 15). Anne karnı insanların geri dönmek istedikleri, özlem duydukları bir yerdir. İnsanlar anne karnının huzurunu özler ve o huzura yeniden kavuşabilmeyi isterler. Anne karnındaki huzuru ve güveni hafızasında saklayabilen bir varlık olan insan, duygu değişimine ve hüznlenmelere karşı istemsizce anne karnındaki huzuru ararlar.

2.2. Mekân Kavramının Alt Başlıkları

Mekândan alınan haz değişmiştir. İnsanın tamamlanışı kendini mekânda da göstermektedir. Mekânlar kişilerin, kahramanların hayatı anlayış biçimine göre şekil almaktadır. Dünyaya bakış ve çevreyi algılama biçimleri içinde bulunan psikolojiye göre değişkenlik göstermektedir. Normal ve olumlu dönemlerde algılanan çevre, olumsuz dönemlerde algılanmasına göre farklılık göstermektedir. İnsanı konu edinen edebiyat, insan ve etrafında ilişki kurabileceği sınırsız olasılıkların her birini veya birkaçını yazına dâhil etmiştir. Yazına dâhil edilen insanın, kişilerin yazının nerede durduğu, nasıl durduğu, ne hissettiği incelenmiş olup özellikle kişilerin mekân içinde kendini nasıl hissettiğine ve konumlandığına bağlı olarak sınıflandırılmıştır. Yazar kişilerin psikolojik altyapısını kurgulayabilmektedir. Bu durum okuyucu açısından, eserde kişinin kararlarını kendi verebildiği bireysel hareketleri olarak algılanmaktadır. Her iki durumda da kurgu söz konusu olup kişi ve mekân arasında duygu, düşünüş ve davranış biçimi bağlamında analiz yapılabilmektedir.

Edebî kurgudaki mekân, metin içinde konumu, işlevi itibarıyla ikiye ayrılmaktadır. Mekânın yazındaki işlevini ikiye ayırma tasnifi Ramazan Korkmaz'a ait olup tasnifi,

tahkiyeli metinler ve betimlemeye dayalı metinlerden yola çıkarak belirlemiştir. Mekânlar, metinlerde geniş ölçekli bakışta ikiye ayrılır. Tahkiyeye, anlatıma bağlı metinler çevresel mekân üzerinde şekillenirken betimlemeye dayalı metinler algısal mekân olarak gruplandırılmaktadır. Çevresel mekân; kişinin mekânı içselleştirmeden kullandığı, kendisine mal etmediği, varoluşuna katkı sağlamadığı mekânlardır. Anlatıya bağlı metinlerin mekân incelemeleri sonucu çevresel mekân isimlendirmesi, konuyu özetler niteliktedir. Çevre, kişilerin kendini dâhil edemediği yerdir. “Çevre; işlenmemiş, anılaşdırılmamış, dönüştürülmemiş, bir yer’dir; üzerinden yalnızca geçilir ama derinliğine görölmez, kişi ve/ya olayı derinden etkilemez. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemezler” (Korkmaz, 2015: 82). Çevresel mekânda olay ön planda olup mekân ve diğer yapı unsurları ikincil sırada yer almaktadır. Mekânın buradaki önemi olayın geçtiği yer olmasından kaynaklanmaktadır. Mekân, olayın etrafında şekil alır ve kendine has değerlerden arındırılmış bir şekilde anlatıya aktarılmaktadır.

Algısal mekânın, anlatıda bir yapı olarak yer aldığı, değer atfedilen bir görevi vardır. Anlatıda mekânın da algıya dâhil edildiği, kurguda görevi olan bir yerdir. Kurguda arka planda değil, kurguyu oluşturan ana öğeler içinde ön plandadır. Betimleyici anlatımın ağırlıkta olduğu algısal mekânlar, “dönüştürülmüş, anılaşdırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan” öğeler içermektedir (Korkmaz ve Şahin, 2021:13). Algısal mekânlar, kişilerin psikolojisi göz önünde bulundurularak değerlendirilmektedir. “Algısal mekânlarda önemli olan duygusal deneyimlerdir” (Korkmaz ve Şahin, 2021: 91). Kişinin mekânda iken hissettikleri ve mekâna karşı hissettikleri, algıları; algısal mekânın, çevresel mekândan farklı yönlerini oluşturmaktadır. Algısal mekân kendi içinde dört başlığa ayrılmaktadır. Bunlar: kapalı, dar, açık ve geniş mekânlardır. Algısal mekânın dört unsuru, fiziki ve gerçek manalı açıklık kapalılık barınmamakta; kişi, kurgu, yapı ve anlatı bakımından mecazi anlamlara gelmektedir. Bahsi geçen herhangi bir alan gerçek manada dar olmasının dışında, kişinin bakış açısının içinde bulunduğu durumlara göre dar olarak adlandırılmaktadır. Anlatının psikolojisi ön plandadır. Mekân var olunabilen yerdir. Mekân kişinin varoluşunu tamamladığı konumdur. Algısal mekân da kişinin varoluşuna katkı sağlamış mekân olmaktadır. Anılaşdırılmış mekânlar, kişi ile yer arasında bağ kurulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Hikâyede kişi ile bağ kurmuş bir yer, mekân hafızasına dâhil edilmiş, kişinin kendini var ettiği ve kendi olabildiği yerdir.

Kişinin içindeyken mutlu olmadığı, kendini gerçekleştiremediği mekânlar, kişinin psikolojik manada olumsuz hissettiği yerlerdir. “Kapalı ve dar mekânlar, genellikle mutsuz bilincin trajik bir süreçte gelişen tükeniş öyküsünü anlatır” (Korkmaz ve Şahin, 2021: 21). Kapalı ve dar mekânların bir başka ifade biçimi olan “labirent izlekli” mekânlar kişide içinden çıkamayacağı, bunaldığı, çaresiz hissettiği duygusunu vermektedir (Korkmaz, 2015: 83). Kişinin bu mekânlarda duygusal olarak yitirmiş hissettiği görülebilmektedir. Bir anlatıda kahramanın ya da kurgunun mekânla ilişkisi olumlu seyrediyor ve ilişkisinin altında yatan psikoloji olumlu aksettiriliyor ise ancak o zaman açık ve geniş olarak adlandırılmaktadır. “Bu mekânlarda kişi, kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içinde. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânları ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır” (Korkmaz ve Şahin, 2021: 21). Diğer adı “sınırları sonsuzluğa açılan mekânlar” olan açık ve geniş mekânlar aktarılan psikoloji ekseninde belirlenebilmektedir (Korkmaz, 2015: 93). Algısal mekân anlatı içinde farklı birçok duruma açıklık getirebilmektedir.

Edebî metinde mekânların dar ve geniş olarak nitelendirilmesi, kişiye ait psikolojik ayrıntılar verebileceği gibi mekânlar hakkında salt bilgi de verebilmektedir. Kapalı ve açık alanlar kişinin davranış biçimini yansıtabilmesiyle birlikte mutlak manada kapalı alanların ev, oda, iş yeri gibi örnekleri; açık mekânların da ülke, şehir, deniz, tabiat, dağ gibi örnekleri olabilmektedir. Dar ve geniş mekânların nispi durumlarda kapsamaları belirlenmekte ve metin tahlili sırasında çözümlemesi yapılmaktadır. “Geniş ve darlık da birbirine göredir” (Narlı, 2002: 100). Örnek verilecek olunursa konak, bir saray karşında dar mekân olarak adlandırılmaktadır. Bu sınıflandırmaların dışında özel ve daimî mekân vardır. Özel mekân, kişiye ait olurken daimî mekân, kişinin sürekli kullandığı ve yaşadığı mekândır.

Edebî mekân üretme yeteneği, “edebiyatın, bir mekân yaratma yeteneğine sahip dolambaçlı kavşak, yanlış imalar, söylenmemiş sözler ve diğer benzetmelerden oluşan çok güçlü bir cephesi var” ifadesinde açıklandığı gibi yazın sayesinde yeni yerler, yeni ifadeler ve yeni olasılıklar doğabilmektedir (Polat, 2021: 75). Edebî mekânın üretilmesi, sanatın sonsuz imkânı olmasının yanında sosyal bilimlerin içine dâhil olan edebiyatın da bilim olası hasebiyle sunulan mekânın eleştirisinin yapılması kaçınılmaz bir durumdur. Mekân yazını ve üretimi arttıkça mekânın geldiği son nokta, geri dönüp

eleştirilen bir hâle gelmiştir. Yazında mekân üretmek için gayret sarf edildikten sonra gelinen noktada mekân yazınına dair eleştiriler üretilmiştir. Bu bağlamında üretilen eleştiriler yeni terimlerle kendini göstermiştir. Yer ve mekân odağında eleştirel nitelik kazanan jeokritik (yer – eleştirisi), jeopoetik (yere ait şiir), jeosantrik (yermerkezci), jeoeleştir (mekânsal eleştiri) ve jeofelsefe kavramları öne sürülmüştür. “Jeoeleştirenin temel görevi, dünyadaki yerimizi ve mekânımızı anlamlandırmamıza yardımcı olan bu yeni kartografileri incelemek, keşfetmek ve kuramsallaştırmaktır” (Tally, 2020: 155). Kavramların ortaya çıkmasında mekânlarla kurulan ilişkilerde yol gösterici rolü fazladır.



3. SELİM İLERİ’NİN HAYATI

Tam adıyla Ali Selim İleri, Türk Edebiyatında bir hayli eser vücuda getirmiş bir yazardır. Yazar Selim İleri, 30 Nisan 1949 İstanbul’un Kadıköy semtinde Bahariye Caddesindeki Gerede apartmanının giriş katında, dört kişilik bir ailede dünyaya gelmiştir. Yazarın annesi Süheyla Yalçuk, Adapazarlı, Saray’a yakın bir ailenin kızıdır. Babası Hasan Hilmi İleri, Kıbrıs asıllı olup öğrenimi için İstanbul’a gelmiş ardından devlet bursu kazanarak İsviçre’ye gitmiştir. Hilmi İleri, yüksek makine mühendisi olarak İstanbul Teknik Üniversite’sinde görev yaparken Süheyla Hanım ile evlenmiştir. Hilmi İleri, üniversitedeki kariyerini önce profesör daha sonra ordinaryüs olarak devam ettirmiş, Süheyla İleri ev hanımı olarak yaşamını sürdürmüştür. Yazarın kendisinden dokuz yaş büyük Meral adında bir ablası vardır. Yazarın ismini ablası Meral İleri, Yavuz Sultan Selim’den etkilenecek koymuştur. Yazar Gerede apartmanındaki kira evine dair küçük ve klasik düzenlenişini belli belirsiz hatırlamaktadır. Bahariye’de 5 yaşına kadar kalmıştır ancak hatıralarıyla gönlünü çalacak kadar iyi hatırlamamaktadır.

Yazarın hatıralarından anlaşıldığı kadarıyla anne ve babası sevgiye dayalı bir evlilik yapmamış, çevresindekilerin yakıştırmaları sonucu evlenmiştir. Hikâyeler, masallar okuyan ve piyano çalan annesine karşılık yüksek makine mühendisi, disiplini ve mantığı ön planda olan babasının karakterlerinin farklı oluşundan kaynaklanan evlerinde kendisinin memnun olmadığı bir his oluşmuştur. “Bizim yaşadığımız, yaşamak zorunda olduğumuz hayat, annemle babamın aşksız bağlılıkları, dört kişilik ailemizi çevreleyen koşullar ve dar imkânlar, basbayağı sinirime dokunuyordu. Açılmak, kaçmak, gitmek, bambaşka ortamlarda yeniden var olmak istiyordum” (İleri, 1984: 27). İlk çocukluk yıllarını bu şekilde yorumlayan yazarın annesinin mutsuz, düşünceli ve duygusal yapılı oluşu babasının ise odasına kapanıp çalışması genel hâli ile mutsuz bir ortam yaratmıştır. Üç buçuk yaşına kadar konuşmayan yazar, çocuk iken en yakınları tarafından kaynaklık edilen huzursuzluğu tatmıştır. Ailesi orta hâlli olarak tanımlanabilecek konumda bulunmuş ancak babası Hilmi Beyin ve aile çevrelerinin daha geniş ekonomilerine sahip tanıdıklarının yanında dar koşullar içinde yaşadıkları anlaşılmaktadır.

Selim İleri, annesinden masallar dinleyerek büyümüştür. İleri, masalları tekrar tekrar dinleyerek onlara yeni formlar vermiş böylece çocuk dünyasında kurguya başlamıştır. İleri’nin ailesi; kitap okuyan, çalınmasa da evde bir piyano bulunduran, hazzetmese de

babasının bir flüt çaldığı, sinema ve tiyatroya gidilen, radyo tiyatroları ve arkası yarın programlarını takip eden, sanata ilgisi olan bir ailedir. Yazar bu kaniya örnek oluşturacak bir anı hatırlamaktadır. Küçük bir çocukken babasıyla tiyatro sahnesinde *Kaldırım Serçesi*'ni izlediği esnada ağlamaya tutulduğunu anılarında aktaran yazar, neden ağladığını bütün yaşamını göz önüne alıp tahlil edencesine “aşk ve ayrılığın” yoğun hissettirilişi ve bu iki olgunun bir arada olmaması gerektiğini düşündüğü için ağladığını belirtmiştir (İleri, 1984: 358). İleri, izlediği ilk tiyatro oyununa verdiği ağlamaklı tepki ve etkilenişi yazarın tiyatro ve özellikle sinemaya olan ilgisinin başlangıcı niteliğindedir.

Yazar ve ailesi 1953 yılında beş yaşlarındayken babasına Almanya'nın Aachen Teknik Üniversitesi'nden davet gelmesi üzerine Almanya'ya yerleşmişlerdir. Hilmi İleri'nin konuk profesör olarak görev yaptığı vakitlerde okul öncesi çağda olan yazar, anılarından ve elindeki bir fotoğraf karesinden yola çıkarak Almanya'da geçirdiği vakti, büyük bir evin, içinde yaşayan sahibinden kiraladıkları iki odasını *Gregor Samsa'nın El Yazısı* ile hikâyeleştirmiştir. Yazar Almanya'da gördüğü ormanları, bahçeleri ve çiçekleri hatırlamaktadır. Yazarın tabi olana, rengârenk çiçeklere, saf kalmış her unsura karşı ilgisinin erken yaşlarda geldiği anlaşılmaktadır. Yazara hikâye yazdıran bir fotoğraf karesi olmuştur. Yazar Almanya'daki hatıralarını yazdığı gibi Gerede apartmanının giriş katındaki dairelerini de *Perisiz Evler* adlı hikâyesinde yazmıştır. Kadıköy'de geçen vakitlerin yazara etkisi bu hikâye ile sınırlı kalmamış, sanatına bilcümle katkısı olmuştur.

Almanya'daki bir yıllık yaşamın ardından yazarın “çocukluk ülkesi” İstanbul'a gelen İleri ailesi, Cihangir'de Kumrulu Yokuş Sokağı'nda bulunan Ümit-Nüvit apartmanının giriş katına taşınmışlardır (İnci, 2007a: 122). “Çocukluk ülkesi” tabiri Selim İleri'nin anılarının yazına geçtiği mekânlar için uygun düşecek bir metafordur. Bu süreçte yazar ilkokula Cihangir İlkokul'una başlamış ancak “birinci sınıfında geçirdiği zafiyet nedeniyle okula pek az devam edebilmiş” ve “annesinin yardımlarıyla okumayı sökmüş”tür (Sayın, 2006: 13). Yazar hastalığın ardından eğitimine Firuzağa İlkokul'unda devam etmiştir. Yazarın hayatında okumak eylemi erken dönemlerde başlamış ve henüz ilkokulda gündüz ve akşam gazetelerinde tefrika roman okumuştur. İleri *Hatırlıyorum* adlı anı kitabında, Behçet Necatigil ile yaptığı bir sohbet sırasında Necatigil'in kendisi için küçük yaşlarda haftalık gazete çıkardığını belirtmiştir. Aynı çalışmayı yapan İleri, bu durumu heyecanla: “hemen hemen aynı yaşlarda ben de bir haftalık bir dergi çıkarıyordum kendi kendime! Behçet Hoca'nın okurları, sınıf arkadaşları, öğrencilerim.

Bense bu dergiyi yalnızca ablama okutabiliyordum” şeklinde izlediği yollardan memnun bir şekilde bu konuşmayı aktarmıştır (İleri, 1984: 145). Yazar dergisinin son sayfası kendi romanı olan *Dolu Yıllar'ın* tefrikasına ayırmış, böylece ilkyazın denemesi olan romanını kendi dergisinde tefrika olarak yayınlamıştır.

İleri'nin ortaokul ve lise eğitimi için 1960 yılında Galatasaray Lisesine yatılı öğrenci kaydı yapılmıştır. İleri lise öğrenimi için evden ayrılmaya başlamış, bununla beraber İleri'nin yalnızlıkla tanıştığı vakitler baş göstermiştir. Yazar çoğu kez melali hissetmiştir ve bu hisse kaynağı tükenmeyecek yalnızlık duygusu da eklenmiştir. İleri, Galatasaray Lisesinde okurken evden ayrı geçirdiği günleri mutsuzluk içinde geçirmiştir. Bunun sebeplerinden biri aile özlemidir ve en az bunun kadar önemli olan kendine ve okumalarına rahatça ayırabildiği vakitlerdir. Cumartesi yalnızlıkları ile tanışmadan, geçim derdini sonraları kadar yaşamadan önce Cihangir'deki evi, yazarın orta hâlli ailesine ait hatıralarını, annesinin bahar geldikçe mutlu olmasını çağrıştırmaktadır. Ancak 1960'lı yılların Türkiye'sinin zor şartlardan geçtiği gibi İleri'nin ailesi de aynı zor evrelerden geçmiştir. Dönemin siyasi yapısı içinde 27 Mayıs 1960 ihtilalinde yazarın önce Devlet Demiryolları Umum Müdürü olan dayısı tutuklanmış daha sonra babası üniversitedeki görevinden alınmıştır. Yazarın İstanbul Teknik Üniversite'sinde ordinaryüs profesör olan babası Hasan Hilmi İleri, 147'ler arasında görevden alınmıştır. Hilmi İleri görevden alındığını, gazetede ilişigi kesilen 147 akademisyenin isimlerini okurken öğrenmiştir. Bu dönemin ardından gelen dar ekonomi ve geçim sıkıntısı aileye mutsuzluk olarak çökmüştür. İleri ailesi, ellerindeki imkânları makul şekilde kullanmak için türlü yöntemleri denemişlerdir. Bu durum o zamanlar çocuk olan yazar için mutsuz geçmiştir. Geniş imkânları olan Galatasaray Lisesi'nden arkadaşlarının yanında babasının eski kıyafetlerini küçülterek giymiştir. Lise öğreniminin başından beri Galatasaraylı varlıklı arkadaşlarının arasında babasından kalan kıyafetleri giymek yazarı utandırmış bu yüzden de arkadaşlarıyla vakit geçirmekten hazzetmemiştir.

Selim İleri'deki hüznün, melal burjuvazi ve kentli bunalımı olarak değerlendirilemeyecek kertede kendisine has yaşamındaki her bir ayrıntı sonucu yazara sirayet etmiştir. “Annesinin içli, melankolik yapısının, babasının soğuk tabiatlı oluşunun aile içindeki sevgisizlik ortamının, ailenin ekonomik yapıdaki zayıflığın ve özellikle annesinin ev içinde yaptığı kitap okumaları, Selim İleri'nin sanatına etkisi büyük olmuştur” (Harmancı, 2009, 2). Ailesi içindeki duyguların ve dar imkânların bireylere yansması,

çocukluğundan itibaren kendinde bulunan dünya görüşü, ortaokul ve lise eğitimi sırasındaki hem arkadaş ilişkileri hem de aldığı eğitimin etkileri bir araya geldiği vakit bahsi geçen hüznün ve yalnızlık belirmiş olup yazarı edebî sahaya yöneltmiştir. Yazar kendini kitap okuyarak sağaltmaya ve yazarak geliştirmeye başlamıştır.

İleri, ortaokulda ilk romanını yazmış daha sonra yazın denemelerini lisede de devam ettirmiş ve hikâyeleri dergilerde yayımlanmaya başlamıştır. Yazar ortaokulda “Cebir derslerinde *Kaatil Kim?* diye bir roman yaz”mıştır (İleri, 1984: 61). Yazarın roman yazımındaki esin kaynağı “lise yıllarına kadar Türk yazarlarını karmakarışık okudum” ifadesiyle anlaşılmaktadır (İleri, 1984: 62). Yazar özellikle Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Reşat Nuri Güntekin’in eserlerini beğenmiş ve tekrar tekrar okumuştur. İleri’nin Türk edebiyatını ve bahsi geçen yazarları bilmesinde ve sevmesinde, dedesinin Altıyol’daki kitapçı dükkânı etkili olmuştur. Yazar dedesinin kitapçı dükkânı ile ilgili anıları çocukluğuna dayandığı için bu kitapçı dükkânı hem kendi özel hayatı hem de kitaplarla tanışma süreci hakkında bilgi vermektedir. Yazar burada kimi kitapları incelemiş kimi kitapları ilk defa görmüş ve muhakkak kitapların etkilerine kapılmıştır. Yazar bu etkiyi yazarlığa başlamasıyla ilgili sorulara verdiği “Eskiden yazarlık tutkusunun çocukluğumda dinlediğim masallardan çıkageldiğini söylüyordum. Belki. Ne var ki, bir kitapçı dükkânında geçirilmiş öğleden sonralarının hiç mi etkisi yok?” şeklindeki cevapla açıklamıştır (İleri, 2006: 146). Yazarın da açıkça belirttiği gibi kitapçı dükkânının yazınına etkisi yadsınmamaktadır. Yazar kitapları incelemeyi ve kitaplarla iç içe olmayı burada huy edinmiştir. Bir vakit dükkân kapanmıştır yazar kitaplardaki garip durumlar ve güç koşullar için “vaktiyle dertlenmişim” demiştir (İleri, 2006: 146).

Yazar, dedesinin kitap dükkânından sonra eniştesinin kitaplığıyla ilgilenmiştir. Yazar bir yandan teyzesinin eşinin kitaplığından kitap edinmiş bir yandan da cumartesi öğleden sonraları Beyoğlu’ndaki Kitap Sarayı’na giderek on beş günde bir kitap edinmeye başlamıştır. Kitap Sarayı’ndan aldığı romanların dünyasına dalıp bir nevi yeni hayatlar yaşamıştır. Yazar romanlarda beğendiği hayatın tadını kendi hayatında bulamayınca kendi hayatından kaçmak istedikçe okumaya yönelmiştir. Yazarın tabi olana ve çiçeklere duyduğu ilgi, çocukluğundan başlayıp yaşamı boyunca kendisini takip etmiş ve onu kimi zaman mimariden gözünü çevirmesine yardımcı olmuştur. İleri’nin çiçeklere özelliklere menekşelere dair kapsamlı bilgisi vardır. Menekşe sevgisinin kaynağı cumartesi günleri Galatasaray Lisesinden öğleden sonraları Kitap Sarayı’na uğradıktan sonra Hasan

Kolonya Deposu'na sapmasıyla menekşe kolonyasının albenisine kapılmasıyla başlamıştır.

Selim İleri, orta ikiyi bitirdiği 1963 yılında, ailesiyle Cihangir'deki kira evlerinin ardından Teşvikiye'ye, Muradiye Bayırı Sokağı, Ocak apartmanına 11. daireye taşınmışlardır. Yazarın Teşvikiye'nin arka sokağındaki yeni bir apartmana taşınışı "936. kitabı" olan Attilâ İlhan'ın *Sokaktaki Adam* romanını edindikten sonra gerçekleşmiştir (İleri, 1984: 62). Buradan da anlaşılabileceği gibi yazar kitaplarını numaralandırmıştır. Yazarın bu evde bir kitaplığı olmuştur. Kitap okumak için vakit arayan, kitapların peşine düşen, yazın denemeleri yapan bir öğrenci için bine yakın kitap sahibi olmak oldukça değerlidir.

Yazar, Galatasaray Lisesi'nde Fransızca dersinden kalmasıyla önce Bakırköy Lisesi'ne, kısa bir süre sonra da Atatürk Erkek Lisesi'ne kaydını aldırılmıştır. "Galatasaray kâbusu sona erdi. Yabancı dilden hiçbir zaman hoşlanmadım" söylemiyle hem eski lisesinin hem de Fransızca dersinin kendisinde olumlu izler bırakmadığı anlaşılmaktadır (İleri: 2007a: 20). Atatürk Erkek Lisesi, yazarın eski okul düzeninden farklı olması ve iki öğretmenin ayrıca yazar olmaları, yazarın sanatını ve kişiliğini olumlu yönde etkilemiştir. Atatürk Erkek Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olan Rauf Mutluay ve Fransızca öğretmeni Vedat Günyol, İleri'nin yazın dünyasına etkin rol almışlardır. Vedat Günyol, İleri'ye lise yıllarında itibaren yol göstericiliği yapmıştır. "Çocukluğumdan o güne, yazarlık hayalimi ilk ciddiye alan insandı Vedat Hoca" (İleri, 1984: 71). Hatta o kadar ki yazarın ilk yazısı Vedat Günyol'un *Yeni Ufuklar* Dergisi'nde yayınlanan *Savaş Çiçekleri* ve *Bi Keman* hikâyesidir. İleri, Yeni Ufuklar dergisiyle birlikte yazar ve şairlerle tanışıp dost olmaya başlamıştır. Vedat Günyol bu dönemde üslubundan ve yönelimlerinden yola çıkarak İleri'ye hikâye yazmayı önermiştir.

İleri edebiyata bir hikâye ile başlamıştır. Yazdığı bu hikâye sayesinde dergi çevresinden birçok yazarla tanışma fırsatı bulan İleri, bu dostluğu sayesinde yeni ve farklı sahalardan aydınları ve yaptıkları işleri öğrenmiştir. İleri, bu çevreden etkilenmiş olacak ki yazar olmak istemiştir. Öte yandan küçük yaşlarından itibaren yazına ve sanata ilgi duyan Selim İleri'nin yazar olma arzusunun çok önceleri başladığı anlaşılmaktadır. "İlk gençliğim yazar olmak isteğiyle kavrulmuştur. Başka bir şey değil ille yazar olmak" (İleri, 2007b: 88). İleri, aklına ikinci bir meslek fikri gelmeden yazarlığı arzulamıştır. Selim İleri,

ömrünü yazarlığa vakfetmiş ve başka bir işle meşgul olmamıştır. İleri'nin yazar olma gayesi beraberinde birçok eserin meydana gelmesine kaynaklık etmiştir. Yazar olarak mesleğini sürdürmek, İleri'ye çalışkanlığı sayesinde sosyal hayatın içinde var olmayı sağlayacak imkânı vermiştir.

Yazarın on sekiz yaşında, lisede iken yazdığı ilk romanı *Karanlık Yüzlü Günün Aydınlığı*'nı Cumhuriyet Gazetesi'nde Nadir Nadi'ye götürdüğü esnada eseri, Turizm Bakanlığına bağlı büro şefi olan Hamdi Varoğlu'nun okuması ve desteklemesiyle Varoğlu ile ahablığı başlamıştır. Sonraki yazın denemelerini de destekleyen Varoğlu vefat etmiştir. Bir gün sonra da yazarın babası, Cerrahpaşa Hastanesi'nde başarısız bir ameliyat sonrasında tedavi sırasında 1968 yılında vefat etmiştir. “Babam sertti galiba. Ya da babamı pek tanıyamadığımı itiraf etmeliyim... Onu tanıyamamış olmama şimdi hayıflanıyorum” (İleri, 1999: 89). Babasının henüz üniversite çağında vefat etmesi, babasını istediği ölçüde tanıyamayan yazarı, kayıpların hüznünü bir ömür yaşamaya yöneltmiştir. Yazar ile babasının İleri'nin nazarında olağanın dışında, kopuk ilişkileri vefatla birlikte farklı bir hâle bürünmüştür. İleri, iki kaybı peş peşe yaşamış ve bu dönemi “Hayatımda bir dönüm noktasıydı” şeklinde yorumlamıştır (İleri, 1984: 67).

Selim İleri aynı yıl, 1968'de ilk hikâye kitabı olan *Cumartesi Yalnızlığı*'nı Vedat Günyol'un süzgeci ve yardımıyla çıkarmıştır. Cumartesi günlerinin eve gitme sevinci, evde yalnız hafta sonları kalabilecek olmanın telaşı ve Galatasaray Lisesinin bıraktığı anılar bu kitabı oluşturmuştur. “Cumartesi Yalnızlığı'nı şu etkilerin, etkilenişlerin dürtüsüyle yazdım işte. İtiraf edeyim: kozmopolit bir kitaptır... Yapabildiğim tek erdemli iş, hikâyeleri bireysel çizgiden toplumsal çizgiye sıralamakta belirmiştir. Yanlış anlaşılmasın: bireysellikten toplumsallığa açıldım, demek istemiyorum. Toplumun sorunları beni her zaman tedirgin etti. Kör değilim. Öte yandan bireysellikten hiçbir zaman ürkmedim” (İleri, 1984: 68). İleri, kitabının önce kozmopolit yapıda olduğunu belirtmiştir. Bu kozmopolit yapı hem mecazi hem de gerçek anlamda kullanılmış bir terimdir. Yazarın yaşadığı semtler göz önüne alındığında Rum, Ermeni, Yahudi, Hristiyan ve daha fazla etnik ve dinî kökenli komşuları, ahabları veya aynı memleketi paylaştığı insanlar vardır. Bu açıdan bakıldığında yazar çocukluğundan beri çok uluslu bir çevrede yaşamış dolayısıyla kurmaca eserine de bu kozmopolit yapıyı yansıtmıştır. Yazarın mecaz olarak kullandığı yön ise esin kaynağı olarak sıraladığı “Sait Faik Abasıyanık, Sabahattin

Ali”, Bilge Karasu, Ferit Edgü ve Türk Edebiyatı’nın diğer yazarlarıdır (İleri, 1984: 68). Yazar ilk hikâyelerinde ismi sıralanan yazarlardan ilham almıştır.

İleri, babasına adadığı ilk hikâye kitabından sonra “Babamın bir tür vasiyeti gibi İstanbul Hukuk Fakültesi’ne kaydoluyorum” (İleri, 2007a: 21) ifadesinde nakledildiği gibi üniversiteye başlamış, aynı yıl içinde iki kayıp ve iki girişimde bulunmuştur. Yazarın üniversite hayatı tasarladığı gibi gelişmemiştir. “Fakülteadaki derslerden nefret ediyorum. Özellikle Roma Hukuku’ndan. *Pastırma Yazı*’nı oluşturacak hikayeleri yazıyorum” (İleri, 2007a: 21). Yazarın babası Hilmi İleri, oğlunun “atom fizikçisi” olmasını arzulamıştır (İleri, 1984: 61). Ancak matematik altyapılı bir alan İleri’nin vasiyeti yerine getirmesini hayli zorlaştıracak hâlde olduğundan hukuk okumayı seçmiş ancak hocalar ve kalabalık amfilerden ummadığı kadar hazzetmemiştir. 12 Mart’ın yaşanmasıyla birlikte derslere gitmeyi bir süre bırakan İleri, daha sonra tamamlamamış, mezun olmamıştır.

Yazarın babasının vefatından iki yıl sonra annesinin hastalığı baş göstermiştir. Yazarın annesi hayatında hâlihazırda önemli bir değeri olmasının yanında hastalığıyla birlikte ihtimamı artmış ve yazarı genç yaşlarında olgun olmaya sevk etmiştir. Yazar yirmili yaşlardayken annesinin “erken bunama” olarak adlandırılan rahatsızlığı, yazarın tabiriyle “insan acısı” ve hayatının her döneminde birincil yerini koruyan yalnızlık, olgun olmasının baş sebepleridir (İleri, 1999: 89). “Öyle bir hastalık ki, pençesine düşen git git çocuklaşıyor. Anneniz çocuğunuz gibi oluyor. Korkunç bir acı bu” (İleri, 2007b: 86). Yetişkin bir insanı anılarından, kendinden ve geçmişe dair çoğu unsurdan mahrum eden Alzheimer hastalığıyla uzun süre mücadele eden Süheyla İleri yedi yılın ardından vefat etmiştir. İleri’nin annesi bu dönemde teyzesi ve kendisi tarafından bakılmıştır. Süheyla İleri’nin yer yer hüznü hayatının ruhsal bir sonucu olarak yaşananları unutma yolunu seçen sağlığı, İleri’yi bakıma muhtaç annesinden ayırmıştır. İleri, annesinden bir vakit önce çok sevdiği, Behçet Necatigil’i kaybetmiştir. İleri peş peşe meydana gelen vefatlar sonrasında ölüm temini yazınına dâhil etmiştir.

Selim İleri’nin edebiyat ve sanat çevresinden sanatkârları tanıma şekli dergiler, sohbet ve davet ortamları ile bir dostunun evinde sanatçılarla tanıştırılmaları üzerine gelişmiştir. Bu tanışmalardan biri üniversite çağında Kemal Tahir’in evinde tanıştığı yönetmen Halit Refiğ’dir. “Türk sinemasının yeni senaryo yazarlarına ihtiyaç duyduğunu” dile getiren Refiğ’in senaryo yazarlığı teklifiyle İleri kendini yeni bir mecrada bulmuştur (İleri, 1984:

188). Selim İleri sinema kültürü içinde büyümüştür. Bu durumda en önemli etken İleri'nin doğduğu Kadıköy'ün sinema salonlarının yoğun bulunduğu bir semt olmasıdır. Yazar için sinema: “Yeşilçam yapımlarına hastalık kertesinde tutkundum” cümlesinde en açık hâliyle açıklanmıştır (İleri, 1984: 188). İleri yalnızca sinemaya değil tiyatroya da aşinadır. 1960'lı yıllarda İstanbul'da tiyatro sevgisi ve dahi saygısı, yüksek kertede sahneye yansımıştır. Yazar böyle bir ortamda tiyatroyu sevmiş, o kadar ki “Tiyatro beni ben kılmakta” ifadesiyle açıklamıştır (İleri, 2006: 94). İleri ilgi sahası içerisinde kendine yeni alan yaratmışsa da senaryo yazarlığına başladığı 1971 yılını değerlendirirken: “o zamanlar senaryoculuğun abecesini bile bilmiyordum” özeleştirisini ortaya koymuştur (İleri, 1984: 191).

İleri, Halit Refiğ ile ortak yazacakları eser için çalışmalar yaparken İleri'nin ilk deneyimi olması hasebiyle senaryoyu Refiğ yazmış İleri de yeni bir hikâye için çalışma yapmıştır. İleri ikinci hikâye kitabı *Pastırma Yazı*'nı çıkarmış bir yandan da hayat idamesine katkı sağlayacak senaryo yazarlığı için çalışması gerekirken *Gelinlik Kız* hikâyesi kaleme gelmiştir. Halit Refiğ, *Cennetin Kapısı* filminin senaryosunu bitirmiş ve çekim süreci başlamıştır. Selim İleri, *Cennetin Kapısı* film setinde “bir tür reji asistanlığı yap”mıştır (İleri, 1984: 194). Çekim sırasında filmin yapım giderleri sebebiyle Halit Refiğ işi bırakmış bu yüzden İleri'nin senaryo deneyimi yarıda kalmıştır. İleri'nin ikinci senaryo deneyimi Atıf Yılmaz'ın uyarlama film önerisiyle ortaya *Günahsızlar* çıkmıştır. İleri sanat hayatı boyunca birçok özgün ve uyarlama senaryolar yazmıştır. Uyarlama sinema örneği olarak *Seni Kalbime Gömdüm* filmi verilebilmekte ve bu filmin *Anna Karenina* romanının “çıkış noktası” olarak kullanıldığı bilinmektedir (İleri, 1984: 333). Selim İleri, bu film uyarlaması ile klasik bir edebiyat eserini sinema filminde kullanmıştır.

Yazar kendisini etkileyen Yeşilçam filmlerine öykünerek aşk, melodram içerikli, düşündürücü ve belki kasvetli filmler çekmek istemiştir. Ancak yapımcı Berker İnanoğlu hem sinemada karşılık göreceğini düşündüğünden hem de kendi sinema anlayışı çerçevesince mutlu sonlu filmler istediği için ortaya Selim İleri'nin vizyonu ve çizgisindeki *Bir Demet Menekşe* filmi ortaya çıkmıştır. Yazar bu sebeple “*Bir Demet Menekşe, Kırık Bir Aşk Hikayesi*’nden sonra sevdiğim senaryomdur” sözleri ile bu filmin sinema görüşünü ne derecede yansıttığını bildirmiştir (İleri, 1984: 203). İleri'nin en sevdiği senaryosu ödül almıştır. “*Hiçbir Gece*, sinemadaki son çalışmam oldu” ifadesini kullanmışsa da daha sonra senaryo çalışmalarına devam etmiştir (İleri, 2007a: 22).

İleri'nin senaryo çalışmaları gündeme geldiğinde, Lütfi Ömer Akad'ın İleri'ye kattığı senaryo bilgisi ortaya çıkmaktadır. İleri'nin “büyük ustam, öğretmenim, mutluluklarla örülü çalışma saatlerimizde senaryo yazarlığı konusunda galiba ilk ve son eğitmenim oldu” şeklindeki ifadesinden, Akad sayesinde senaryo yazımını öğrendiği anlaşılmaktadır (İleri, 1984: 199). İleri, yazdığı senaryolardan iki tanesini yönetmiş, iki film projesinde de rol almıştır.

Meslek hayatına yılda muhakkak bir eser meydana getirebilen yazar, bir yandan hikâye bir yandan da senaryo metinleri yazmış aynı zamanda ilk romanı *Destan Gönüller*'i yayımlanmıştır. İleri'nin yazarlığa ilk adımları roman türünde olmuşsa da kendisine verilen öneriler ve yazdığı ilk metinlerden dolayı roman yayımlaması 1973 *Destan Gönüller* ile olmuştur. İleri romanın ardında *Dostlukların Son Günü* hikâye kitabını çıkarmıştır. 1975 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazanan *Dostlukların Son Günü* hikâye kitabı, yazarda buruk bir anı olarak kalmıştır. Yazar kimi seçici kurul üyelerinin ve özellikle Rauf Mutluay'ın bahsi geçen hikâye kitabının ödül almasından memnun olmayabileceklerini ifade etmiştir. Hatta Rauf Mutluay'ın “yıldızının parladığı bir anda, rastlantı olanaklarından yararlanarak bu yılki Sait Faik Armağanı'nı kazanabildi” şeklindeki sözleri, İleri'nin ödülleri ömrü boyunca sevdiremeyecek kertede etkilemiştir (İleri, 1984: 256). Sait Faik Hikâye Armağanı'nın verilmesine dair yapılan yorumun yazarda hezeyan uyandırmasının ardından Attilâ İlhan'ın, İleri'yle paylaştığı “Asıl paylaştıklarımız, hiç tanışmadıklarımızla aramızda geçenlerdir” sanat özdeyişi, yeni başlayacağı romanından önce İleri'ye düstur olmuştur (İleri, 1984: 258). İleri'nin bu romanı *Bu Gece ve Her Gece*'dir. Bilgi Yayınevi'nin sahibi Ahmet Küflü'nün başlıkta Bodrum isminin geçmesini önerdiği yorumuyla romanın adına *Her Gece Bodrum* olarak karar verilmiştir.

Selim İleri, aşkı çoğu kez yazmış, yalnızlığı hissetmiş, tatmış ve sevdiklerinin ölümünü art arda yaşamıştır. İleri'nin aşkı ilkyaz ve yaz mevsimlerinin bizzat kendileri ve bu mevsimlerin etrafında geçirilen günlerdir. İleri'nin sosyal yaşamda iletişime geçtiği insanların ilkyaz ile yaz mevsimini güzelleştirmesine ek olarak, bu mevsimlerde meydana gelen doğal ve olağan süreçler aşkını arttırmıştır. “Yaşlandıkça, ilkyaz bütün bir heyecan, coşku, coşkunluk benim için” (İleri, 2007b: 91). İleri'deki yalnızlık, kendine dönük olarak esin kaynağı hâline gelmiştir. Yazar yalnızlığın sağaltımı olarak yazmak eylemini seçmiştir. “Gelgelelim yazmak da zehirli ilaç saptayımından farksızdı benim için.

Yalnızlığı tek başıma göğüslemeye cesaretim yoktu ve yazıyordum” (İleri, 1984: 239). Yalnızlığın yazına kaynak olması ve yazmanın yalnızlığı dağıtan etken olması arasındaki konumu koruyan özne, İleri’nin yazma güdümüdür. İleri yalnızlık hissine ölümlerin verdiği insan acısıyla özel hayatında ve kaleminde yeni bir evreye geçmiştir. Yazar annesini, babasını, yakın dostlarını, kaybetmiş hayatta tek kalmıştır.

“Otuzlarımda, kırklarımda, Şişli’de Abidei Hürriyet Caddesi’ni de gören bir çatı katında oturdum. Çepeçevre terasın ortasında bir buçuk odaydı yaşadığım yer” (İleri, 2007b: 61). İleri taşınma sebebini “Yıllarca yoklama kaçağı; Teşvikiye’deki evden bu sebeple kaçış ve Şişli’ye taşınış” cümlesinde belirtmiştir (İleri, 2007a: 24). İleri yaşadığı evi değiştirdikten sonra 1988 yazında askerlik görevini yapmıştır. İleri Sıracevizler, Eksercioğlu Sokağı’ndaki bu çatı katında yalnız yaşamıştır. Bu evrede yeni romanlar ve hikâye kitapları yazmıştır. İleri, yazdığı edebî türlere deneme ve anı kitaplarını ekleyerek dostluklarını kuruş biçimlerini, yaşamını, arzularını ve eserlerini değerlendirmeye başlamıştır. İleri’nin münevver bir kişilik sergilediği sanat ve özel hayatı boyunca dostları ile mektuplaşmıştır. Edebî değerleri olan mektuplar, yazarların tasavvurlarına göre okurla buluşturulmaktadır. Ancak İleri’ye gelen mektuplar kasıtlı olarak yok edilmiştir. Adalet Ağaoğlu ve Füsun Akatlı’nın bir konuşmasında “kopyalı mektup” olarak adlandırılan İleri’nin mektup örnekleri varlıklarını artık koruyamaz hâldedir. İleri’yi üzen kopyalı mektup benzetmesi, konuşmaların geçtiği vakte kadar biriken tüm mektupları yırtmasına sebep olmuştur. Bu olayla birlikte gelecekte başka formda okur karşısına çıkabilecek “güzel tartışmalar, yaşamaya ilişkin gözlemler, yazdıklarımızı değerlendirişler” yok olmuştur (İleri, 1984: 267).

İleri, sanat hayatı boyunca üretken tavrını sürdürmüştür. Farklı mecraları yazına eklemiş ve gazete ve dergilerde yazıları yayımlanmıştır. Selim İleri 1978 yılında birkaç arkadaşıyla *Günebakan Yayınları* adında bir yayınevi kurmuşlardır. Yayınevinin uzun soluklu bir yayın hayatı olmamış, kısa bir süre sonra kapanmıştır. İleri aynı yıllarda *Argos* dergisini yönetmeye başlamıştır. İleri bu uzun bir süre hikâye yazmamış, yazınını roman üzerinden devam ettirmiştir. İleri 1990’lı yıllarda tiyatro metinleri yazmıştır. İleri, televizyon programı hazırlayıp sunmuştur. Bu yayınlar: Edebiyat Yarımküre, Edebiyat Mekân ve Selim İleri’nin Not Defteri programlarıdır. İleri, senaryolarıyla ödül aldığı gibi tiyatro metinleriyle vasıtasıyla ödüller almıştır. Yazar, 1998 yılında Devlet Sanatçısı unvanına layık görüldü. İleri’nin bu minvalde bir diğer ödülü 2012 Cumhurbaşkanlığı

Kültür ve Sanat Büyük dl'dr. İleri, sanat yaşamı boyunca birçok ödüle layık görülmüştür. dller sayesinde eserlerini daha kalabalık kesimlere erişmiş, sanatını ve yalnızlığını paylaşmıştır. Edebiyatta 55. sanat yılının içinde olan İleri, İstanbul'da ikamet etmeye devam etmektedir. Sağlık problemleri yaşamasının ardından *Yalnız Okurlar İçin* adlı yeni bir televizyon programı sunmaya başlamıştır.



3.1. Selim İleri'nin Bütün Eserleri:

3.1.1. Selim İleri'nin Hikâye Kitapları

1968 *Cumartesi Yalnızlığı*, Adam Yayınları.

“Hüzün Kahvesi”, “Yürek Burkuntuları”, “Türküsüz”, “Asalak”, “Güzün Savaş”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Ağlayan Kiremitler”, “Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok”.

1971 *Pastırma Yazı*, Bilgi Yayınevi.

“Mustafa Suphi”, “Hicran Yarası”, “Müsamere”, “Duyarlık”, “Pastırma Yazı”, “Hayatımın Romanı”, “Annemin Sardunyaları”, “Kılıç Artıkları”.

1975 *Dostlukların Son Günü*, Bilgi Yayınevi.

“Para”, “Yarın Ağlayacağım”, “Gelinlik Kız”, “Ayrılık Var”, “Bütün İstanbul Bilsin”, “Erişmez Nevbahar”, “Sizinle İğrenç”, “Elbise Hatıraları”, “Kırık Minyatür”, “Mecnunu Çok Dağlar”, “Yarın Olsun”, “Kırlangıç Fırtınası”, “Bir Gönül Gurbetinde”, “Dostlukların Son Günü”, “Kuşlar mı Konar”, “Söyle Kalbim”.

1980 *Bir Denizin Eteklerinde*, Altın Kitaplar.

“Laterna Magica”, “Oda Musikisi”, “Sabahsız Geceler”, “Kapalı İktisat”, “Bir Denizin Eteklerinde”.

1982 *Eski Defterde Solmuş Çiçekler*, Adam Yayınları.

“Bi Keman”, “Yürek Burkuntuları”, “Türküsüz”, “Hüzün Kahvesi”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Hicran Yarası”, “Müsamere”, “Duyarlık”, “Hayatımın Romanı”, “Annemin Sardunyaları”, “Kılıç Artıkları”, “Eski Bir Kalbim”.

1983 *Son Yaz Akşamı*, Altın Kitaplar.

“Denizkızının Öyküsü”, “Kötülük”, “Son Yaz Akşamı”.

1991 *Hüzün Kahvesi*, Remzi Kitabevi.

“Bi Keman”, “Yürek Burkuntuları”, “Türküsüz”, “Asalak”, “Hüzün Kahvesi”, “Güzün Savaş”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Ağlayan Kiremitler”, “Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok”, “Hicran Yarası”, “Müsamere”, “Duyarlık”, “Pastırma Yazı”, “Hayatımın Romanı”, “Mustafa Suphi”, “Annemin Sardunyalari”, “Kılıç Artıkları”.

1992 *Kötülük, Remzi, Kitabevi.*

“Prens Hamlet’in Trajik Öyküsü”, “Denizkızının Öyküsü”, “Kötülük”, “Son Yaz Akşamı”.

1997 *Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri 1967-1997, Oğlak Yayınları.*

“Bi Keman”, “Hüzün Kahvesi”, “Yürek Burkuntuları”, “Türküsüz”, “Asalak”, “Güzün Savaş”, “Cumartesi Yalnızlığı”, “Ağlayan Kiremitler”, “Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok”, “Mustafa Suphi”, “Hicran Yarası”, “Müsamere”, “Duyarlık”, “Pastırma Yazı”, “Hayatımın Romanı”, “Annemin Sardunyalari”, “Kılıç Artıkları”, “Eski Bir Kalbim”, “Yıllar Var ki”, “Para”, “Yarın Ağlayacağım”, “Gelinlik Kız”, “Ayrılık Var”, “Bütün İstanbul Bilsin”, “Erişmez Nevbahar”, “Sizinle İğrenç”, “Elbise Haritaları”, “Kırık Minyatür”, “Mecnunu Çok Dağlar”, “Yarın Olsun”, “Kırlangıç Fırtınası”, “Bir Gönül Gurbetinde”, “Dostlukların Son Günü”, “Kuşlar mı Konar”, “Söyle Kalbim”, “Laterna Magica”, “Oda Musikisi”, “Sabahsız Geceler”, “Kapalı İktisat”, “Bir Denizin Eteklerinde”, “Denizkızının Öyküsü”, “Kötülük”, “Son Yaz Akşamı”, “Prens Hamlet’in Trajik Ölümü”, “Suva dö Pari”.

2006 *Fotoğrafları Sana Gönderiyorum, Doğan Kitap.*

“Eski Bir Roman Kahramanı”, “Şahane Bir Tuvalet”, “Hayat Sönüp Giderken” “Perisiz Evler”, “Nar Çatlağı”, “Ölü Hikâyeci”, “Ada Gezintilerim”, “Gregor Samsa’nın Elyazısı”.

3.1.2. Selim İleri'nin Romanları

- 1973 *Destan Gönüller*, Hürriyet Yayınları.
- 1976 *Her Gece Bodrum*, Bilgi Yayınevi.
- 1979 *Ölüm İlişkileri*, Bilgi Yayınevi.
- 1980 *Cehennem Kraliçesi*, Bilgi Yayınevi.
- 1980 *Bir Akşam Alacası*, Altın Kitaplar.
- 1981 *Yaşarken ve Ölüirken*, Altın Kitaplar.
- 1983 *Ölünceye Kadar Seninim*, Altın Kitaplar.
- 1984 *Yalancı Şafak*, Altın Kitaplar.
- 1984 *Saz, Caz, Düğün, Varyete*, Altın Kitaplar.
- 1986 *Hayal ve İstirap*, Altın Kitaplar.
- 1987 *Kafes*, Özgür Yayınları.
- 1991 *Mavi Kanatlarında Yalnız Benim Olsaydın*, Can Yayınları.
- 1994 *Kırk Deniz Kabukları*, Can Yayınları.
- 1995 *Cahide: Ölüm ve Elmas*, Yapı Kredi Yayınları.
- 1995 *Gramafon Hâlâ Çalışıyor*, Yapı Kredi Yayınları.
- 1997 *Cemil Şevket Bey: Aynalı Dolaba İki El Revolver*, Oğlak Yayınları.
- 1999 *Ada, Her Yalnızlık Gibi*, Oğlak Yayınları.
- 2000 *Solmaz Hanım, Kimsesiz Okurlar İçin*, Oğlak Yayınları.
- 2001 *Bu Yaz Ayrılığın İlk Yazı Olacak*, Doğan Kitap.
- 2004 *Yarın Yapayalnız*, Doğan Kitap.
- 2007 *Hepsi Alev*, Doğan Kitap.
- 2008 *Daha Dün*, Doğan Kitap.
- 2010 *Bu Yalan Tango*, Everest Yayınları.
- 2013 *Mel'un: Bir Us Yarılması*, Everest Yayınları.
- 2017 *Sona Ermek*, Everest Yayınları.
- 2019 *Geçmiş Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar*, Everest Yayınları.

3.1.3. Selim İleri'nin Şiir Kitabı

- 1986 *Ayışığı*, Özgür Yayınları.

3.1.4. Selim İleri'nin Deneme / İnceleme Kitapları

- 1978 *Çağdaşlık Sorunları*, Günebakan Yayınları.
1981 *Aşk-ı Memnû ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri*, Yazko Yayınları.
1982 *Düşünce ve Duyarlık*, Adam Yayınları.
1983 *Kamelyasız Kadınlar*, Yazko Yayınları.
1986 *Seni Çok Özledim*, Özgür Yayınları.
1987 *O Yakamoz Söner*, Ada Yayınları.
1996 *Perisi Kaçmış Yazılar*, İyişeyler Yayıncılık.
1997 *Sepya Mürekkebiyle Yazıldı*, Oğlak Yayınları.
1999 *Behçet Necatigil: Kırık İnceliklerin Şairi*, Kaf Yayınları.
1999 *Biten (İki) Yüzyıl*, Kaf Yayınları.
1999 *Ay Hâlâ Güzel*, Kaf Yayınları.
2003 *Uzak, Hep Uzak*, Doğan Kitap.

3.1.5. Selim İleri'nin Derleme Kitapları

- 1980 *İlk Gençlik Çağına Öyküler / Türk Edebiyatından 42 Öykü I-II*, İstanbul Kültür Bakanlığı Yayınları.
1992 *Abdülhak Şinasi Hisar*, Yapı Kredi Yayınları.
1993 *Halide Edip Adivar*, Yapı Kredi Yayınları.
1995 *Gençlere Türk Romanından Altın Sayfalar I-II*, Yapı Kredi Yayınları.
1996 *Peride Celal'e Armağan*, Oğlak Yayınları.
1997 *99 Hikâyeciden 99 Hikâye*, Oğlak Yayınları.
1998 *Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız* (İ. Enginün-Z. Kerman ile), Oğlak Yayınları.

3.1.6. Selim İleri'nin İstanbul Kitapları

- 1989 *İstanbul Yalnızlığı*, İstanbul Kütüphanesi.
1998 *Yıldızlar Altında İstanbul*, Oğlak Yayınları.
2001 *İstanbul Seni Unutmadım*, Oğlak Yayınları.
2004 *İstanbul'un Sandık Odası*, Doğan Kitap.
2006 *İstanbul Hatıralar Kolonyası*, Doğan Kitap.

3.1.7. Selim İleri'nin Anı Kitapları

1983 *Annem İçin*, Ada Yayınları

1984 *Hatırlıyorum: Kişiler ve Zamanlar*, Altın Kitap.

2002 *Anılar; İssiz ve Yağmurlu*, Doğan Kitap.

2005 *Kar Yağıyor Hayatıma*, Doğan Kitap.

3.1.8. Selim İleri'nin Yemek Kitapları

2002 *Evimizin Tek İstakozu*, Oğlak Yayınları

2002 *Oburcuğun Edebiyat Kitabı*, Doğan Kitap.

2003 *Rüyamdaki Sofralar*, Doğan Kitap.

3.1.9. Selim İleri'nin Oyunları

1995 *Cahide: Ölüm ve Elmas*, Yapı Kredi Yayınları.

1998 *Mihri Müşfik / Ölü Bir Kelebek*, Oğlak Yayınları.

3.1.10. Selim İleri'nin Söyleşi Kitabı

2005 *Nâm-ı Diğer Kaptan: Attilâ İlhan'ı Dinledim* (Attilâ İlhan ile söyleşi), İş Bankası Yayınları.

3.1.11. Selim İleri'nin Senaryosu

1983 *Kırık Bir Aşk Hikâyesi*, Ada Yayınları.

3.1.12. Selim İleri'nin Çeviri Kitabı

1986 *Saint-Exupery, Küçük Prens*, Bilgi Yayınevi.

4. SELİM İLERİ’NİN SANATI

Selim İleri, edebiyat sahasına henüz küçük yaşlarında kendisine özgü duyarlı, saf merakı sayesinde dâhil olmuş nihayetinde ise Türk Edebiyatı’nda birçok eseri ile kendisine has konumunu sürdüren bir yazar olmuştur. İleri, hikâyelerle masallarla ilgilenmiş onları birçok defa dinlemiş ve okumuştur. Kendi çabalarıyla ilk dergisini çıkarmış, tefrika roman yayımlamış, kısa romanlar yazmış dolayısıyla gençlik yıllarını acemiliğini üzerinden atabileceği çalışmalar yaparak geçirmiştir. İleri çok okuyan bir yazardır. Hatta yazar olmanın okumaktan geçtiğini düşünmektedir. Galatasaray Lisesi’nde temelleri atılan Fransızcası, kendisine ömrü boyunca refakat etmiştir. Yabancı dili sayesinde okumaları geniş imkânlarda sürmüş ve *Küçük Prens*’i çevirmiştir. Edebî hayatına hikâye kitabıyla başlamışsa da ağırlıkla roman yazmayı arzulamasının ardından romana yönelmiş ve roman yazarı olarak anılmaya başlamıştır. Çoğu edebî türde eser vermiş olan İleri, bu eserlerin her birinin ilk önce izleyici ve okuyucusu olmuştur.

Bir zanaata çıraklıktan başlanır, mümkünse kişi erken yaşlarından işe alıştırılır ve elinin yakışacağı hâle getirilmektedir. Yazar İleri de edebî sanata erken yaşlarda okuyarak başlamasıyla kendisi bile farkına varmadan çırak olmuştur. Çırak tabiri mecazi anlamda kullanılmış olup yazarın günümüze ulaşan eserlerinin ardında, çalışma ürünü olarak okuma uğraşları olduğu belirtilmiştir. İleri edipler, aydınlar, şairler ve yazarlar arasında edebî çevrede bulunmuş; yazma metotları hakkında, üslup konusunda okuyarak kendi çizgisine ulaştığı yazarlardan birebir yorum ve öneriler almıştır. Yazar için bu manada edebî çıraklık yaptığı söylenebilmektedir. Yazar kendine has çıraklık dönemi içinde kendi istediği için, kaynağını arzusundan alan güdünün farkında olarak okuma yılları başka bir deyişle çıraklık yılları geçirmiştir. Daha sonraları okumaya devam ettikçe “*Akşamgüneşi*’nin ve *Dudaktan Kalbe*’nin etkileriyle edebiyatçı olaya karar vermiştim” (İleri, 1984: 28) söylemi ile okumaları sayesinde yazarlığa evrilmiştir. İleri’nin ifadelerinden yola çıkarak okumalar sonrasında yazar olmayı seçtiğini söylenebilmektedir. Yazar edebiyattan “mutluluk, direnç, mücadele ruhu ve yaşama sevinci” almıştır (İleri, 1984: 29). İleri’nin edebiyattan aldığı haz yaşama sevincine dönüşmüştür. Dolayısıyla yaşama sevincinin devamını getirmek gayretiyle edebiyat içinde yer alıp yazar olmaya karar vermiştir. Selim İleri yazarlık mesleğinde, okumalar yaparak ve yazdıklarını kimi yazarlara okutarak yayınlama gibi heves ve gayretleriyle mesleğinin adeta çıraklık dönemini tamamlamıştır.

İleri, kendisine ses yönelten yazarları okumuştur. Yazar yapacağı işi önce okuyarak izlenim ve sezgileri sayesinde öğrenmeye çalışmıştır. Yazar inceleme ve anı kitaplarında bahsettiği yazarları ve onların eserlerini enine boyuna bilmektedir. Yazar önce Türk edebiyatını kavramış sonra içine dâhil olmuştur. Kendinden öncekilerden yola çıkarak *Gelinlik Kız* hikâyesinde Kerime Nadir'den, *Aşk-ı Memnu Ya Da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri* adlı incelemeyi Halit Ziya Uşaklıgil'den esinlenerek yazmıştır *Duyarlık* hikâyesinin ismini ilk olarak Güzide Sabri'nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi* romanını hatırlatmak amacıyla aynı olacak şekilde tasarlanmıştır. İleri, hikâyesine *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi* ismini vermiş ancak Füzûzan'ın da aynı ismi aslen *Piyano Çalabilmek* eserinde kullanmak istediğini fark ettiğinde hikâyenin adını *Duyarlık* olarak değiştirmiştir. Selim İleri'nin iyi bir okuyucu olduğuna; varlığı unutulmuş, ismi okurlarca bilinmeyen yazarların eserlerini incelemesi ve okura tanıtmaktan yola çıkarak varılabilmektedir. *İstanbul Lâle ile Sümbül, İlk Gençlik Çağına Öyküler I-II, Gençlere Türk Romanından Altın Sayfalar I-II, Türk Edebiyatında Aşkın 1000 Yılı* kitaplarında adı unutulmuş olup geride şaheser bırakıp gitmiş yazarları anması, bahsi geçen duruma örnek olarak verilebilmektedir.

Selim İleri'nin kendinden önceki yazarlarda etkilendiği bir diğer şey ise tümceler ve söz dizimleridir. Yazarın edebî eserleri konu, tema, yazar, üslup, edebî tür, söz dizimi, tümceler ve kelime tercihleri gibi bir eseri meydana getiren yapı unsurlarının hepsini göz önüne alarak okuduğu, verilen alıntıda açıklanmıştır: “Okur yazar geçinen herkesin küçümsediği öyle tümceler, öyle söz dizimi vardı ki nice yıllar bu anlatının, bu söz diziminin gündelik şeyleri aşan bir duyarlılıkla dolup taşıdığına inandım” (Kabaklı, 2006: 250). Yazar alıntının yapıldığı konu bağlamında aşk ve sevdâ romanlarının kimi aydınlarca benimsenmemesini eleştirmiş, edebî eserlerin dışında tutularak küçümsenmesinin önyargı olduğunu belirtmiştir. Yazar aşk ve sevdâ romanlarının okuma alışkanlığı kazandıracağını düşündüğünden bu romanların varlığını bir aşama olarak görmüştür. Yazar, kurgusu, konusu ve dili bakımından anlaşılması diğer eserlere göre daha hızlı olabilecek bu romanları, okur için bir aşama olarak görmenin yanında yazıldıkları zaman ve yazarlarının biçimleri dolayısıyla okuyucuda dil farkındalığı oluşturacağını düşünmektedir. İleri, okuryazar geçinen ancak bu romanların içeriğini bilmeden küçümseme refleksini gösterenler için artık bu romanların sıgıyanlarını değil de muhtevasını tartışmanın ve içinden okura faydalı olabilecek yanlarını gündeme

getirmenin, Türk edebiyatının gelişmesinde katkısı olan mazinin bir unsuru olduğu görüşündedir.

İleri'yi yazmaya sevk eden sebep okula alışamamasıdır. Okulda arkadaşları tarafından alaylara ve takma adlara maruz kalmak, ailesinden ayrı vakit geçirmek İleri'yi mutsuz ve yalnız kılmıştır. İleri'yi bu ahvalden çıkaran edebî eser okumak ve yazmak olmuştur. İleri, lise döneminde sonunu getiremediği romanlar yazmıştır. Yarım kalmış romanların sırrını: “Halide Edip’i, Yakup Kadri’yi, Reşat Nuri’yi âdeta ezbere bilirdim” ifadesinde belirtmiştir (İleri, 1984: 62). Selim İleri, ortaokulda iken *Kaatil Kim?* adlı ilk romanını yazmıştır. “Lisedeyken ilk romanımı bitirdim: *Karanlık Yüzlü Günün Aydınlığı*. Daha romanı yazarken, bir yandan da Nadir Nadi’ye mektuplar yazıyordum” (İleri, 1984: 64). İleri bitirdiği ilk romanını Cumhuriyet gazetesinden Nadir Nadi’ye götürmüştür. Romanın tefrika edileceğini düşünen İleri, romanın acemilik ürünü olası sebebiyle tefrika edilemeyeceğini kendisi de anlamıştır. Yazarın ikinci romanı olan *Unutulmak* da Remzi Kitabevi’nden geri çevrilince yazar, “Bir daha yazmamaya yemin ettim” demiş ancak yazmak cesaretini yeniden kazanmıştır (İleri, 1984: 65). İleri erken dönemde yazdığı üçüncü romanının adını hatırlamamakla birlikte romanını yayımlatma isteği, Yaşar Nabi Nayır’ın: “Yeni yazar hiç basmıyoruz” yanıtıyla geri çevrilmiştir (İleri, 1984: 66).

Kendisine hikâye yazmaya yönelten Vedat Günyol’un desteğiyle hikâyeleri önce *Yeni Ufuklar* dergisinde yayımlanmış daha sonra ilk hikâye kitabı *Cumartesi Yalnızlığı* basılmıştır. “*Cumartesi Yalnızlığı*’nın parantez içinde yazılmış ikinci bir adı vardır: “Güz Notları” ” (İnci: 2007a: 85). *Cumartesi Yalnızlığı* yazarın lise dönemine başlamasıyla aklında biriken mülhem düşüncelerinin yansımasıdır. İleri’nin yazma dürtüsü; liseye başladığında yalnızlığı tanıdığı vakitlerde edebî birikimi ve üzüntüleri ile cumartesi günleri aile evine gitmesiyle başlamıştır. İleri’nin güz notları yazmaya başladığı dönem, onu yazar olmaya sevk eden lise dönemleridir. Yazar ilkyaz ve yaz mevsimini sevmiş ancak güzü ve kışı, yaz kadar sevmemiştir. Buradan hareketle yazarın hayatı ile kitabın ismi bağdaşıklık kurmaktadır.

Bir hikâye kitabı ile edebiyata adım atan İleri, *Cumartesi Yalnızlığı* kitabını Cemal Süreya’ya imzalı yollamış akabinde Süreya’nın yorumunu öğrenmek istemiştir. “Yazar olacağı belliydi... Baştan beri saygım vardır Selim’e” yorumuyla dönüt almıştır (İleri, 2007b: 72). Genç bir yazar için, yetkin bir şairden bunları duymak, yazarın kendine olan

güvenini ve saygısını destekler niteliktedir. Dışarıya kapalı ruh hâli olan yazarın, Cemal Süreya'dan böylesine bir övgü alması, yazınında muhakkak etkili olmuştur. *Cumartesi Yalnızlığı* kitabıyla ilgili sonraki baskılarda hikâye ekleme düşüncesi ortaya çıkmıştır. Yazarın *Kavaklar Yeşerir De...* ve *Üzgün Türkü* hikâyeleri *Soyut* dergisinde; *Sensizleme* hikâyesi ise *Yordam* dergisinde yayımlanmıştır. Yazar ismi geçen üç hikâyeyi *Cumartesi Yalnızlığı* kitabının yeni basımlarına eklemek istemiş ancak “pek çok etkilenişin karmakarışık izleri”ni barındırdığını fark edip eklememiştir (İleri: 2006: 152).

Yazar Selim İleri, sanat hayatı boyunca üretken bir yazar olarak edebî sahada onlarca eser yazmıştır. Yazar Selim İleri'nin ilgisini cezbeden ve bilgisi olan birçok konu vardır. Yazar bu konuları ayrı mecralarda kullanmıştır. Roman, hikâye, şiir, deneme, anı, inceleme, eleştiri, söyleşi, köşe yazıları, yemek sanatı, senaryo çeşitli dergiler içinde yer aldığı edebî türlerdir. *Yeni Edebiyat*, *Yeni Dergi*, *Yeni Ufuklar*, *Türk Dili*, *Türkiye Defteri*, *Dünya*, *Milliyet*, *Milliyet Sanat*, *Gösteri*, *Cumhuriyet*, *Politika*, *Papirüs*, *Varlık*, *Yordam*, *Zaman* ve *Radikal* gibi gazete ve dergilerde köşe yazıları, inceleme ve hikâyeleri yayımlanmıştır. Yazar ilgilerini kalemine aktararak geçimini sağlamıştır. İleri'nin ismi sıralanan gazete, dergi ve basılan kitaplarında, edebî türlerin neredeyse tümünü kullanarak yazarlığa bakışını ve sanatını kendi penceresinden yansıtmıştır. “Yazar olmak, olabilmek için çırpındığım günlerde, insanlara söyleyebileceğim sözlerin de olduğuna inanıyordum. Ülkülerim vardı. Korkunç politikaların evirip çevirdiği bedbaht dünya, yazıyla çiziyile değişir sanıyordum... Asıl hayat, bu sözlerin dışında, fakat daima korkunç politikaların pençesinde, umut sözlerine karşıt yolda gelişmedi mi?” (İleri, 2007b: 197). İleri'nin yazarlığına bakış açısı zaman içinde değişmiştir. Dünyaya karşı değiştirmek istediği bir algı vardır. İstedikini yapmaktan vazgeçmiştir. Çünkü hayat değişmesi gereken unsurların etrafında şekillenmiştir. Yazar onlarca eseri, dünyanın değişmesi gerektiğini düşünerek yazmıştır. Ancak yazdığı eserler asıl okuması gereken insanlara herhangi bir şekilde ulaşamayacaktır. Bunun sebebi değişimin gerektiği durumlarda okuma çabasının ve değişim çabasının, ihtiyacının gerekli görülmemesidir.

Selim İleri, çok sevip etkilendiği, benimsediği yazarların üsluplarını kimi eserlerde bir esinlenme farkındalığı içinde kullanmıştır. Yazar anı ve denemelerinde esinlenmelerini açıkça ifade etmiştir. İleri, beğendiği, edebî sahada değerli gördüğü esinlenmeleri hikâye ve romanlarında gündeme getirmesiyle döngüsel bir üsluba sahiptir. Yazar kendinden önce yazılmış eserleri kendi eserlerinde değerlendirmeye almıştır. Bu konuda

verilebilecek örneklerden biri *Kötülük* hikâyesi olacaktır: “*Dudaktan Kalbe* romanından da yıllarca kurtulamadım; nihayet onu, “Kötülük” hikayesine katabildim” (İleri, 1984: 27). Yazar *Dudaktan Kalbe* romanından oldukça etkilenmiştir. Yazar, Reşat Nuri Güntekin’in döneminde genç kız romancısı olarak algılandığını hatta kimi öğretmenlerinin de diğer yazarlara oranla daha ehemmiyetsiz görüldüğünü bildirmiş ancak Güntekin’in eserlerini daha fazla özümseyebilmiş olsaydı “belki seçik, duru bir anlatıcı olabilirdim” özeleştirisini getirmiştir (İleri, 1984: 28). Yazar *Dudaktan Kalbe* ve *Akşam Güneşi* romanlarının etkisiyle edip olamaya karar verdiğini eklemiştir.

“1970’lerde yazmışım ve 1950’leri anlatmışım. Bilmem neden, içimde küskünlük. Geçen zamana değil. Değişen görünüme, Bahariye’nin, Moda’nın, Şifa’nın, karşıda Kalamış’ın, Fenerbahçe’nin yitirdiğimiz pitoreskine.” (İleri, 2007b: 24). Yazar onca yıldır yazma sebebini bu cümlede açıklamıştır. Yazar için değişen İstanbul; yıkım, hüsrân, teessür anlamlarına gelmektedir. Değişen İstanbul’un 20 yıl önceki hâlini yazarak anmakta okuyucuları da eski İstanbul’la tanıştırmaktadır. Yazar, mekânsal eksenli İstanbul olan hikâyeleri kaleme alarak yakın geçmişi, anlatmaktadır. Yakın bir zamanda bile böylesine değişen şehir, yazarın eserlerinde tezatlığı yansıtmaktadır. “Hangi ‘tarihî’ kentte böylesine merhametsiz bir ‘yok ediş’ yaşamış ki?!” (İleri, 1999: 222). İleri kentin tahrip edilmesini defaatle dile getirmiş, kent yok edilmiş, tahrip edilmiş ve Boğaziçi öldürülmüştür.

“Şimdi düşünüyorum da, handiyse kırk yıl hemen hep İstanbul’u yazdım. Bu şehirde yaşadığımdan bu şehri bildiğimden. Fakat yalnızca o kadar değil: İstanbul, hele çocukluğumda, beni büyüledi” (İleri: 2006: 152). Selim İleri için İstanbul’un metadan ziyade hülyanın kaynağı olduğu bu söylemle ortaya çıkmaktadır. Yazarın İstanbul külliyyatına hâkim olup İstanbul’un üzerinde önemle durmasının sebebi yalnızca yaşadığı, bildiği kent olması hasebiyle değildir. Başka bir söylemle açıklanacak olursa; yazar bildiği, içine doğduğu İstanbul kültürüne ait, yaşayan ve üreten bir öge olduğu için bir bakıma yapabileceklerinin sınırı içinde, kendini yormayan bir tavırla değil; İstanbul’un kendine özgü muhtevasını fark edip sevmesi, hülyasına dâhil olması hasebiyle İstanbul, yazınında bütünüyle yer almıştır. Yazar yaşayarak ve okuyarak İstanbul’un farkına varmış, kentin özgünlüğünün koruması gerektiği şuuruna varmıştır. İleri kendisi gibi okuyucularını da bu kent şuuruna ve mekân vizyonuna dâhil etmek istemiş, eserlerini bu doğrultuda inşa etmiştir. İstanbul eksenli eserleriyle okuma alışkanlığını ve mekânı ön

plana tutarak seçki hazırlaması bu yargıya örnektir. Bu manada İleri'yi büyüleyen mekânlar vardır. Büyüdüğü Kadıköy, Bahariye için tramvay seslerini cümbüş, coşku, hareket, eğlence ve canlılıkla birlikte anmakla birlikte şehirde yaşamayı arzulamıştır. Selim İleri büyük, debdebeli, trafikli, ışıklı, şehir hayatının içinde olmaktan memnun bir şekilde yaşamıştır. İstanbul, İleri'nin tahayyülünde tarihî ev, konak, yalı, saray, cami, Boğaziçi, geçmiş ve yaşayan kültürü gibi müspet yönlerini sevdiği gibi kente ait olan diğer detayları da sevmiştir. İleri'nin İstanbul'a dair sevedemediği durumlar; anlaşılamaması, korunamaması, tahrip edilmesi, hoyratça yaklaşılmamasıdır.

İleri'nin Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi'den başlayarak Sâmipaşazâde Sezâi, Abdülhak Hâmit Tarhan, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hâşim, Behçet Necatigil, Cemal Süreya'yı içine alan şair ve yazarlardan etkilenmiştir. Dünya edebiyatından başta yazarın en sevdiği başucu romanlarından biri Virginia Woolf'un *Deniz Feneri* olmakla birlikte Albert Camus, Franz Kafka ve Jean-Paul Sartre'dan etkilenmiştir. Yazar edebî sanatın inceliklerini, kelime çeşitlerini, İstanbul'u, Anadolu'yu ve yazarların bizzat kendilerini okumalar sonrasında öğrenmiştir. Bahsi geçen ediplerin dışında kimileriyle aynı sosyal ve edebî çevrede vakit geçirdiği, tanışıklığı ve dostluğu bulunan şair ve yazarlar vardır. İleri, isimleri sıralanan yazarların çoğu eserlerini okumuş, ediplerin üsluplarını ve izleklerini bu sayede idrak etmiştir. Yazarın okumaları, edebî birikimleri ve çalışkanlığı; sık sık ve farklı türlerde eser yayımlayabilmesindeki en önemli etkenlerden birisidir. Yazarın çalışkanlığının bir diğer sebebi ise “hayatını kalemi ile kazanmakta oluşudur” (Kavaklı, 2006: 249). İleri'nin üretkenliği hayatını yazar olarak idame edişinden kaynaklanmaktadır.

“İleri, İstanbul'u da bir metin gibi kavrayacak, nasıl unutulmuş, gölgede kalmış metinleri ışığa çıkarmak çabası sürekli olarak göstermişse aynı şeyi bir hatıra olarak İstanbul için de yapacaktır” (Kahraman, 2007: 58). İleri için değerli olan budur; sanat eseri olarak ortaya çıkmış yazara ilham olmuş, ufkunu açmış olan metinlerin, yeni dönemde bilinmiyor olması yazarın son vermek istediği bir felaket gibidir. Bahsi geçen eserler unutuldukları için değerlerini ve önemlerini yitirmelerine sebep değildir. Bu istinat noktaları İstanbul'u kültür mekânı olarak görüp onun da unutulan, kaybettirilen iyi hasletlerini hatırlatma çabasıdır. Yazarın kendinden önceki yazarları bunca anması, onların unutulup gidecek olmalarından korkması ve bunu istememesinden

kaynaklanmaktadır. İleri, kendinden önceki yazarlar sayesinde herhangi bir şekilde deneyimleyemeyeceği edebî tadı ve İstanbul ile alakalı güzellikleri yâd edebilmektedir. Kendinden öncekileri saygıyla anmakla birlikte onlara deneyimleyemeyeceği eski İstanbul gerçeğini borçludur.

Yazar ilk gençlik yıllarında kendi olarak var olamadığı topluluk içinde gruplara göre şahsiyet kazanan roller oynadığını belirtmiştir. İleri kendini toplumun içinde bir parça olarak görmemiş, toplumdan kopuk ve hatta toplum içindeki durumundan rahatsız olduğu için ayrı bir tavır almıştır. “Okulda, evde, sokakta bir türlü kendim olamıyor, daima başkalarını, gününe, saatine, dakikasına göre değişen birilerini bilinçsizce oynuyordum” (İleri, 1984: 29). Bu türden bir yabancılaşma hisseden yazarın, dünyayı algılayış biçiminin toplum kaidelerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Yazar toplum normları içinde sığ yaşantının kendisine uymadığını anlamış ancak herhangi bir toplulukta yeni bir yaşam modeli çizmek yerine bulunduğu çevrelere uygun davranmıştır. Bu durum yazarın psikolojik manada bir çözümü değil aksine sıkışık insan ilişkilerinden kaçış şeklidir. Yazarın dünyayı algılayış biçimi toplumun genel kaidelerinden oldukça farklıdır, yazar bu farklılığı bildiği için yalnız olmanın sınırsızlığını bir kıyafet gibi giymiştir.

İleri, pek çok kez kendi olamayıp rol yaptığı sıralarda edebî metinleri okurken sahiden rolleri yazılmış karakterleri okuduğunu fark etmiş olacak ki bu anlamda toplumdan bağımsız fikir dünyasını edebiyatın olanaklarına açmıştır. Yazarın sosyal yaşamda kendisi olamadığını hissettiğinde edebiyata yönelişi, yazarı yine topluma dönük vaziyet almasına neden olmuştur. Yazar kendi seçimi sonucunda ve kendi belirlediği şekilde topluma açık bir hâle gelmiştir. Kendi olamadığı her durum yazarın yalnızlığa yönelmesine neden olmuştur. İleri, melankoliyi seven bir yazardır ve kendisinde baskın bir melal duygusu vardır. Bu ağlamalarından, yalnızlığı sevişinden, depresif oluşundan anlaşılmaktadır. İleri yalnızlığı sevmekte ve yalnızlığı kendi ile baş başa kalma zamanı olarak görmektedir. İnsanlarla istediği ilişkileri kuramaması, yalnızlığı tercih etmesine neden olmuştur.

Selim İleri’nin melalini anlamlandırmak adına Kemal Tahir’in *Destan Gönüller*’e dair izlenimleri yerinde olacaktır. Mizacının sert olduğu bilinen Tahir, romanı okuduktan sonra İleri’nin duygu yoğunluğunu kırmak için “Böyle yaşanmaz Selim Bey oğlum”, “Siz yanık deriyle güneş altında durmaya kalkışıyorsunuz” sözlerini duyarlılıkla sarf etmiştir (İleri, 1984: 200). Kemal Tahir, İleri’nin ruh hâlini özetler nitelikteki eleştirileri, yazar

hakkında melankoliyi, yalnızlığı ve hüznü sevmesinin şuuraltındaki sebebini ortaya koymaktadır. Tahir henüz *Destan Gönülleri* okumamışken kendisi hakkında “Ona göre insanları, çevremi, başkalarının söz ve davranışlarını gereksiz biçimde önemsiyordum” şeklinde bir fikir dünyası olduğunu düşünmüştür (İleri, 1984: 199). İleri gerçekte ilişkilere bu minvalde yaklaşan, kent soylu buhranı içinde olan bir yazar değildir. İleri’nin melali, bireysel ve toplumsal manadaki düşünsel unsurları kaplar vaziyettedir.

İleri’nin eserlerine seçtiği başlıklar dahi yalnızlığı ve hüznü çağrıştırmaktadır. *Hüzün Kahvesi*, *Yürek Burkuntuları*, *Hicran Yarısı*, *Dostlukların Son Günü* adlı hikâyeler, yalnızlığı ve kederi çağrıştırmaktadır. Bu tavrını kasıtlı sürdüren yazar, yalnızlıktan başka bir duygu çağrıştırma ve ortaya yeni bir güdü çıkarma girişimindedir. Yalnızlık, metinlerde evrilmekte yazar yalnızlığı yeni ve farklı bir olgunun kaynağı olarak kullanmaktadır. “Onun yalnızlığı, keyfini süreceği bir malikâne değildir: gerçeklerin veya hatıraların saldırılarıyla daima yaralanıp, yeniden yalnızlığını hissedeceği ve okuyucusunu yansıtacağı bir ıstıraptır” (Enginün, 2007: 89). İnci Enginün’e göre İleri’nin yalnızlığı bir tercih değil toplumun ve yaşamın İleri’ye sunduğu bir zorunluluk olmuştur. İleri’ye göre edebiyatın ondaki yeri iki ana kola ayrılmaktadır. İlki: “Güzellik karşısında nedenini çözemediğim bir coşkuya kapılır ve çoğun saklanmak, gizlenmek, yok, olmak, neredeyse ölmek isterdim” ifadesinde belirttiği gibi edebiyatı güzellik nazarıyla görmesi, edebiyata baktığı yerin estetikten geçmesidir (İleri, 1984: 29). İkincisi ise “ hülyanın insanı olmaya yol alışımıdır” deyişiyle yazarın melankolik ruh hâlinin sanat seçkisindeki karşılığı edebiyat olduğu anlaşılmaktadır (İleri, 1984: 29). Edebiyat sanatının duygu, düşünce ve hayal gücünü harekete geçirip tat vermesi, İleri’nin de bu lezzeti almasıyla yazar olmasını açıklayan temel sebeplerdir.

Yazar, hikâyelerinde bireysel bir yazar olmak ve toplumsal odaklı yazar olmak arasında nerede durduğunu birçok defa kendi ifade etmiştir. “Ne bireyselden ne toplumsaldan yalıtabilecektim kendimi; ne de ikisini tek bir kez birleştirebiliyordum” (İleri, 1984: 23). Bu söylem yazarın iki kutup arasında net bir yerde olmayıp bireye ve topluma dair öngörülerini birleştiremeye de ikisinin ortak payda da buluşması gerektiğini belirtmiştir. İleri hem bireysel hem toplumsal karakterlidir, denilebilmektedir. Ancak “Bağımsız olarak çalışıyor” ifadesinde olduğu gibi toplumsal meseleler etrafında örülen yazını değerli ve önemli bulsa da kendisini bir grubun içine dâhil edebileceği herhangi bir yönelimi bulunmamaktadır (Turgut, 2001: 196). Bu maksatla yazarın bağımsız kimliğinin

öne çıktığı anlaşılmaktadır. Yazar toplumdan ziyade bireyi irdelemiş ve bireyin kalabalık içindeki konumunu ön planda tutmuştur. Yazarın kendisine ait toplumsal tasavvurları, gayeleri, ümit ettiği arzuları vardır. Yazar topluma dair şahsi fikirlerden yoksun değildir. Ancak edebî saha içinde okurlarına sosyal duruşlu metinlerden değil; güzel olanın ve aynı zamanda melalin içinden gelen hissilerin yoğunlukta olduğu eserlerden seslenmeyi yeğlemiştir.

İleri, *Yıldızlar Altında İstanbul* kitabında hayata dair unsurları; meyve, sebze, yemek, mevsim, ay ve çiçeklerden bahsetmiştir. Tüm anlatılanların gerisinde yalnızlık belirlemektedir. İleri, hayatın, mevsimlerin, ayın, günün, sonbaharın her detayını yazmıştır. Yazarın tabi unsurları bu derece bilmesinin bir diğer sebebi de gözlemci tarafıdır. Yazar olması hasebiyle gözlem niteliği doğal olarak atfedilebilir ancak bütüne bakıldığında yazarın dünyasının bir penceresi yalnızlıktan geçmektedir. Yazarın bakış açılarından biri gözleme, meraka ve inceleme güdüsüne dayanmaktadır. Bu sayede yalnızlık, gözlem yeteneği ve doğa sevgisi yazarın güçlü yönü ve üzerinde birçok kez durduğu temlerden birisi olmuştur. Sonbaharın her detayını, gelip çatmasını bu derece anlatması yaz mevsimini sevmesinden ileri gelmektedir. Özellikle ağustos ayını çok seven yazar, ağustosla ilgili roman yazmak istediğini belirtmiş, “Pastırma yazı: Türkçe’nin en sevdiğim sözlerinden biri!” ifadesiyle dilin, günlük yaşam ve tabiat arasındaki uyumundan yararlanmayı hedeflemiştir (İleri, 1999: 36). *Pastırma Yazı* hikâye kitabı bu isteğin bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır.

“Madam Jüliyet öykü yazdırıyor. Çiçekler öykü yazdırıyor. Çocukluğum öykü yazdırıyor” (İleri, 2006: 21). Yazarın ilhamı bu şekilde açıklanmaktadır. Yazar geçmiş günlerinden öylesine lezzet almış, öylesine hasret duymuş ve hissî olarak irdelemiş ki ortaya mekânın İstanbul, zamanın ilkyaz, yaz veya sonbahar olduğu hikâyeler, okuyucuyla tanıştırmıştır. Selim İleri’nin yazma ilhamı; İstanbul yazını oluşturma gayesi ile kendisinin kişisel yaşamı ve sanat hayatıdır. Yazar içinde bulunduğu durumların olumlu yanları kadar olumsuz yanlarını da fark edebilmiştir. Yaşadığı olumsuz deneyimler, mutsuzluğu erken deneyimlemek, yalnızlığa, kendi kendine kalmasına evrilmiştir. Yazarın psikolojisi eserlerine geçmiştir. İleri’nin hikâye ve romanları edebî kurgu içerdiği gibi yazarın hayatından otobiyografik öğeler de taşımaktadır. Yazar otobiyografik anlatıma eklediği edebî üslubu sayesinde kendine has çizgisini

oluşturmaktadır. Yazarın sözcüklerden yola çıkarak yazma güdümünün çocukluk anıları, tabiat ve yaşamı olduğu anlaşılmaktadır.

“Benim öykü dünyamda her şey (konu seçiminden deyiş özelliklerine dağılan öykü dünyası) içsel bir abartmaya dayanıyor. Abartmanın güzelliklerini aramaya, kurcalamaya çalışıyorum. Olayları, kişileri ya da atmosferi, duyguları, düşünceleri kendi iç dünyamda yeniden türetiyorum” (Türk Dili, 1975b: 136). İleri’nin abartmak ifadesi ile duygu eksininde geliştirdiği hikâye kurgusunu çağrıştırmaktadır. Alıntıda bahsedildiği üzere hikâyeye dâhil edilebilecek her unsurun abartının süzgecinden geçmesinin sebebi yazarın iç dünyasında farklı formlara uğratılabilecek bakış açılarının var olmasıdır. İleri’nin odağında kişilerin duyguları vardır. İleri yalnızlığı kişiler sayesinde yansıtmış onların varlıksal problemleri duygu yoğunluğunda verilmiştir. Var olmak, kabul görmek tek başına iken gerçekleşebilecek bir olgu değil, değerler âleminde karşıdakinin ölçütleri arasına girmekle olabilecektir. Var olmak bireysel manada meydana gelebilecekken karşılıklı bir anlaşma sonucunda gerçekleştirilebilir hâle gelmiştir. İleri’nin kişilerinin var olma çabaları hüznün ve toplumdan yoksunlukla karşılık bulmuştur.

Yazar İleri, kış mevsiminden bahar ve yaz mevsimine geçerken İstanbulluları bekleyen fırtınaları sıralamıştır. Yazar doğal süreçler, tabiat, mevsimler, çiçekler ve balıklar konusunda oldukça bilgilidir. Bu konuda Rauf Mutluay’ın yazardaki çiçek ve bitkilerin kullanımının fazla olduğuna dikkat çekmiştir. İleri’nin çiçek ve bitki isimleri çokça kullanmasının sebebi “Kadıköy’ün bahçelerinden, çocukluğumun bahçelerinden” kaynaklandığı açıklanmıştır (İleri, 1999: 53). “Yaşamın boyunca kendine yalan söyledin. Kimseyle paylaşmadığın... paylaşamayacağın iç karanlığını yazdın. İç karanlığına ‘yalnızlık’ ismini taktın Fräulein’ı, çiçek resimlerini, ‘yazabilmek’ için uydurdun. Bundan sonra da uyduracaksın” (İleri, 2006: 216). Fäulein, Alman evli kadın anlamına gelmektedir. Hikâyeye göre küçük yaşta İleri, bu kadının gösterdiği kitaptaki çiçekleri hatırlamaktadır. İleri, çiçek ve peyzaj bilgisinin kaynağını çok küçük yaşlarından itibaren geldiğini bildirmiştir.

“kırmızı çiçekler, dedikten sonra bir soru
işareti koymuşum ve soru işaretini ayraç içine
almışım
ola ki çiçeklerin ismini öğrenecekmişim” (İleri, 1986: 19).

Yazarın çiçekler hakkında bilgisinin disiplinli öğrenme süreci sonunda kazanıldığı bu dizelerle anlaşılmaktadır. Yazar büyük çoğunlukla çiçek adlarını bilmektedir.



5. SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

Yazar Selim İleri, hikâyelerinde mekân kurgusunu inşa ederken mekânı, hisler etrafında örölü şekilde sunmaktadır. Mekânı salt açık, kapalı mekân bağlamında, genel ve somut özellikleriyle değil karakter çözümlenmesindeki, hikâyenin ana hattındaki yeri bakımından ele almaktadır. “Mekân bir ‘bilgi’ olarak değil, bir ‘duygu’ olarak edebiyata yansır; yazar için mesele mekân yapıcının yerini almak değil, yakınsak izlenimler yoluyla, karakterlerin ve okurun duygusal bir şekilde özleştirdiklerini bir yerin ayırt edici özelliklerini tespit etmektedir” (Polat, 2021: 90). Mekân hikâyelerde, karakterle ve genel olayla ne çağrıştırmak isteniyorsa onu sunmak için ayna vaziyetini almaktadır. İleri’nin mekân kullanımı hikâyenin hatlarını ortaya çıkarmada vasıta olarak kullanılmaktadır. İleri bütünsel bir mekân tahayyülünde mekân oluşumuna kaynaklık eden her unsurla okura ulaşmayı amaçlamaktadır.

Günlük rutine ters düşmeyen, hayatın doğal akışı içinde ilerleyen kurgular açık mekân yardımıyla yapılabilmektedir. Selim İleri’nin roman ve hikâyelerinde bu durum vardır. Mekân, kurgucunun betimlemesiyle zihinde olağan bir zemine oturur. İleri’nin bu bilince erişmesi ve okuyucuları da bu keşfe davet etmesindeki güdülerden biri yazarın İstanbul’da doğup büyümesidir. İleri, doğduğu yetiştiği çevreyi, birçok hikâyesinde çevre, muhit ve mekân olarak seçmiş ve kurgulamıştır. “Edebî eser, hiç şüphesiz onu vücuda getiren yazarın hayatı ile, tarihî ve sosyal çevresiyle de yakından ilgilidir” (Kaplan, 1983: 8). Yazarların doğdukları çevreyi hikâyelerine taşıması yaygın görülen bir üsluptur. “1980 sonrası Türk öyküsünde ilk dikkat çeken, öykücülerin doğdukları yaşadıkları yerleri öyküleştirmesi ile karşımıza çıkar” (Uslu, 2017: 348) İleri de doğduğu çevreyi hikâyelerine taşımış hatta hem hikâyeleri hem de kendi kişisel üslubunun bıraktığı izlenim ile bir “Eşsiz bir İstanbul beyefendisi” olarak anılmaktadır (Turan. 2018: 61). Doğdukları çevreleri eserlerine taşıyan 1980 sonrası Türk hikâyecilerinin ortak özelliklerinin hem içinde hem de dışında bulunan İleri, ilk hikâyelerinden itibaren İstanbul’u odağında tutmuştur.

Yazarın uyuşmazlık ve çatışma içindeki hikâyeleri, mekânın ve anıların uyumsuzluğundan doğmaktadır. Yazarın anılarındaki mekân artık yoktur, kent değişmekte ancak manevi değerlerini geliştirememekte ve koruyamamaktadır. Kent kendine özgü vasıfları, renkleri, mimariyi, doğayı ve kültürü değiştikçe kaybetmektedir.

Çatışma buradan doğmaktadır. Mekân, olayların üzerinde gerçekleştiği yer olması hasebiyle oldukça önemlidir. Ancak İleri'nin mekânı, yaşanmışlıkları barındırması ile doğal hâlinin bozulup hikâyeye tahripli hâli aksettirilir şekildedir. Yazarın çevre anlatımı ve tahlili metinle ilgili anekdotlar elde etmeye yaramaktadır. Renklerin çağrışımları; duyguları, sosyal hayatı, sınıfsal ilişkileri betimlemekte bilcümle çağrışımlar ise mekân içinde hikâyenin izleğini sunmaktadır. “Öyle anlaşıyor ki, çocukluğumun semti, semtteki yapılar, bahçeler, özellikler, yazılara, öykülere, romanlara yol açmış” (İleri, 2007b: 22). Yazarın çocukluğundaki semtler, hikâyelerde mekân olarak çıkmaktadır. İleri'nin sırasıyla yaşadığı semtler: Kadıköy Bahariye Caddesi, Almanya; Aachen, Cihangir, Teşvikiye, Şişli'dir. İleri'nin yaşadığı semtler hikâyelerde, kurmacada okurla buluşturulmuştur. İleri bu semtleri bir diğer deyişle “çocukluk ülkesini” hikâyelerde birinci tanık olarak yazmıştır (Duruel, 2007: 122). Yazara kaynaklık eden ikinci unsur İleri'nin okuduğu kitaplar, önemle üstünde durduğu İstanbul yazarlarıdır.

İstanbul değişmekte özünü kaybetmektedir. Aslı fotoğraflarda, hikâyelerde, anılarda ve akıllarda kalan bir kente dönüşmektedir. İstanbul işte bu yüzden önemlidir. Tahrip edilen İstanbul için yazarlar kentin eski, özünü kaybetmemiş hâlini kaleme alarak tahribin geri dönülmez boyuta ulaştığı bu durumda, eskiyi hatırlatmaktadırlar. İleri ile İstanbul'un yakın geçmişine hâkim Salâh Bırsel, *Boğaziçi Şingir Mıngır* adlı deneme kitabını yazdığı sıralarda sohbet esnasında İstanbul ve Boğaziçi'ne “Bir daha geri dönülmez şekilde sona eriyor” yorumunu getirmiştir (İleri, 2007b: 85). Salâh Bırsel'in bu deyişi İstanbul için üzülen dertlenen, eski İstanbul'u yazmak isteyen yazara kaynak olmuştur. İstanbul'un geldiği hâle üzülen yazar, bunu yazına aktarmıştır. İleri'nin *İstanbul Kitaplığı* serisi hatta İstanbul yazını ile yapmak istediği, kendine özgü özelliklerinden ayrılan kenti yazın yoluyla hatırlatmaktadır. Bu durumun etkisi ve yazarın arzusu ile İleri'nin hikâyelerinin mekânı günümüz değil, eski İstanbul'dur, bu yüzden okuyucu uzamsal olarak nostaljiye yönelir, nostalji sınırları içinde mekânı deneyimlemektedir. Hem yazarlar hem de İleri, kentin bu durumunu fark edip bildikleri eski İstanbul'u yazmak aktarmak istemişlerdir. Kentin kaybedilen değerlerini yazıya geçirme çabaları, kenti özleyecek okurların kaybedilen değerleri görebilmeleri adınadır.

Yazarların doğduğu şehirleri eserlerine taşımaları, âdeta onları besleyen şehirlere minnetleri kalıcı bir şekilde sunuş şekilleridir. Yazarların doğdukları veya yaşadıkları şehirleri eserlerinde mekân unsuru olarak görmek eserleri hakkında ilhamlarını

gözlemleme fırsatı sunmaktadır. Yazarın İstanbul'a olan hayranlığı, içinde doğup büyümesinden ileri geldiği gibi okuduğu Türk yazarların 19. yüzyıl İstanbul'unu anlatmaları da etkili olmuştur. Daha o kitaplarda bile İstanbul'un hem tabiat hem mekânsal hem de sosyal açıdan tahririni okuması, yaşadığı dönemde kıyaslama yapmasıyla İstanbul'un düzelme ihtimalinin olmaksızın tahrir oluşunu görmüş ve aktarmıştır. Yazarın içine doğduğu, yaşadığı, bildiği İstanbul'un günbegün kimliksiz, üslupsuz bir hâl alması üzerine geçmişe yönelen tavrı nostalji kavramını öne çıkarmaktadır.

Yazarın doğduğu ve sanatına konu olan şehir adına edebî bir üslubunun olması yine aynı şehre eleştirilerini beraberinde getirmiştir. Yazar hikâyeleri için yalnızca İstanbul'u değil Bodrum'u da mekân olarak seçmiş ve bu kentlerin tahrir edildiğini belirtmiştir. “Anlattığım İstanbul artık yok. Yıldızlara karışmış, gökyüzünün boşluklarına karışmış bir İstanbul bu. Ölü yıldız yansımalarının bir İstanbul'u. Ben onu çocukluğumda yaşadım” (21.2.1999). İleri'nin kaybedilmiş, tarumar edilmiş vasıfları yitirilmiş İstanbul ve Bodrum kentlerine dair görüşüne ek, korunan ve değerlerinden bir şey eksilmeyen İstanbul ve Bodrum kentlerine dair görüşleri de vardır. “İstanbul, eskiden süregelen geleneğin dolayısıyla nostaljinin yaşandığı yer, Bodrum ise yeni ve dejenere olanın yaşandığı yerdir” (Polat, 2021: 17). Bahsi geçen kentler, birçok vasfı içine alan kentlerdir. İstanbul, tarihi, güzelliği, hülyası, hissettirdikleriyle ve daha birçok özelliği ile ele alınırken dejenere olmuş yapısıyla gündeme gelen bir şehir olmuştur. Bodrum ise küçük yazlık kasaba oluşunu popülerleşmesiyle geride bırakmıştır. “Akıl, laiklik ve birey çağı olarak ele alınan modernizm, endüstrileşmeye hizmet eden bir teknolojinin yardımıyla insanların mekân tasarımında köklü bir dönüşüme yol açar” (Konyalı, 2022: 18). Algısal olarak mekânın değişimi modernleşme olarak tespit edilmiştir. Kentlerin modernizme uğramaları gözlemlenen ve eleştirilen bir durumdur. Uygarlaşma ve çağa ayak uydurmanın dışında geçici tercihlere uğratarak ortaya çıkan yeni şehir hâlleri eleştirilmektedir. Burada kentlerin değerlerini ortaya çıkaran önemli bir unsur olarak zaman karşımıza çıkmaktadır. Zaman ile ifade edilen değişim, kentlerin olağan yapısından modernleşmeye evrilmesidir. Denilebilir ki değer aksini kaybedildiği ölçüde göstermektedir. İleri'nin yukarıdaki söylemine göre İstanbul, zaman içinde yiten, korunamamış bir mekândır. Mekânın kıymeti zaman aksiyle gösterilmiştir. Mekân kendini zaman mefhumuyla şahit ve tanık olarak konumlandırmaktadır.

“İleri’nin coğrafyası İstanbul’dur” (İnci, 2007: 57). İleri’nin mekânı İstanbul’dur. İleri’deki İstanbul, mekân ve coğrafya olmasıyla sınırlı değildir. İstanbul bir kültürün yaşayan, gelişen ve değişen yansıması hatta ta kendisidir. İstanbul, kültürün kendisi olup mimari, tarihî, insanları, doğası ve değişen yapısı ile bir bütündür. Yazar okuyup tahayyül ettiği eski İstanbul ile günümüz İstanbul kültürünün köprüsü konumundadır. Eserlerinde İstanbul’un âdeta mekân olmaktan çıkıp doğal bir kişi olmasının sebebi “Geçmişle bugünün, yiten kültürle korunması gerekenin hepsinden önemlisi edebiyatın, onu hazırlayan kimliklerin mekânı” olmasıdır (Kahraman, 2007: 57).

Yazar için güzel olan her unsurun kıymetli olduğu, yazarın bağımsız ve bireysel üslubu açıklanırken değinilmiştir. Yazar mekânın büyüklüğü ve maddi güzelliğiyle değil, işleviyle kendine ait olanakları içinde ruhi dünyasını genişletmesiyle ilgilenmiştir. Yazarın ilgilendiği mekânsal güzellik; rahatlık ve aşırı tüketim çağına ait güzellik algıları değil; ruhi olan, içten gelen, özü ve aslı olan, gayesini kültür kaideleri içinde barındıran güzellik oluşturmaktadır. Güzellik: kendi içinde duruma uygunluğu, tabiata uygunluğu, kargaşasız sakinliği, hoşluğun yansıması türünden anlamlara bürünmektedir. Bununla ilgili olarak Selim İleri’nin mekânı algılama biçimine örnek olarak Moda Vapur İskelesini verilebilmektedir. Selim İleri, *Yıldızlar Altında İstanbul* adlı kitabında Moda Vapur İskelesi’ni ele almıştır. “İskele mavi çinileriyle handiyse gurur duyardı” ifadesiyle iskeleye kişilik özellikleri vermiştir (İleri, 1999: 72). Bir mekânın güzelliğini gururlanmak ifadesiyle ortaya koyan İleri, iskelenin güzelliği kendi ve Moda halkı için estetik görüşün yansıması olduğunu, iskelenin kendi düşüncesiymiş gibi yansıtmıştır.

İleri’nin yaşadığı yerler değişse ve yazarın imkânları ölçüsünde yaşam alanı belirlense de yazar gittiği, oturduğu mekânları bir öz etrafında kurmuştur. “Bir yeri olmak ve ya bir yerde olmak, ilintilikle bağlantılı bir mekânsal işarettir” (Yılmaz, 2020: 153). Görülenin büyüklüğündense görülmeyen soyut unsurların büyüklüğünü tercih etmiştir. Yazar bu doğrultuda tercihleri ve anılarıyla yaşamış yargısına varılabilmektedir. Bu bakımdan yazarın güzel unsurlar ile olan bağı, İleri’yi incelerken tanımlarken ve açıklarken karşılaşılabilecek bir kavramdır. Yazar için yalnızlığın ön safhada olduğu genel yargısına sanatı ile iç içe olan güzel kavramı da eklenebilir kertede etkindir. Nitekim yazar, yalnızlığı salt tek başına kalmak cephesinden görmemiş ve yalnızlığı dahi güzellik nazarıyla algıladığı anlaşılmaktadır. Yalnızlığı ruha hoş geldiği kanısıyla benimsemiştir. Selim İleri’deki yalnızlık, yalnızlığı tanımlayıp daha da melankoliğe evrilen meyanda

değil, yalnızlığa çözüm arama çabası içindedir. Nitekim *Cumartesi Yalnızlığı* hikâyesi ana ekseninde yalnızlıkla örülmüş olsa da bu yalnızlık “Kalabalıklardan kaçmak isteyen birinin yalnızlığı da değildi bu. Dahası, paylaşmak, birlikte olmak isteyen birinin yalnızlığıydı” ibaresinde belirtildiği üzere İleri’de infırat hâli görülmemektedir. (Yıldırım, 2007: 84). İleri, genel yalnızlık durumunu okuyucuyla paylaşmış ve yalnızlık yeni bir hâl almıştır. Kendi kabuğunda yaşadığı bu duygunun mutsuz ve olumsuz yansıması değil bu duygunun hoş dönütler doğurabileceği aksettirilmiştir.

Yazar için oldukça önemli mekânlar vardır. Bu mekânlar genellikle çocukluğunda zihnine yer etmiş olanlardır. Bu mekânlara örnek verilecek olduğunda; anneanne ve dedesinin evi, annesinin babaannesinin yalısı ve Bahariye Sokağı’ndaki Asım Gündüz’ün evidir. İlk mekân anneanne ve dedesinin Kadıköy’deki Bakla Tarlası apartmanında bulunan evleridir. Bakla Tarlası apartmanının adını eskiden İstanbul’un en lezzetli baklasının yetiştiği yerde inşa edilmesinden almıştır. Eski adı Şifa Sokağı ve ondan önceki adı da Yoğurtçu parkı olan Dr. Esat Işık caddesinde yer almaktadır. İleri henüz küçükken annesinin elini tutup dedesinin evine gittiği vakitleri hatırlamaktadır. İleri özellikle “Penceresinin önünde, büyücek saksılarda küpe çiçekleri...” cümlesinde olduğu gibi yetiştirilen çiçekleri, kendileri için hazır tutulan şekerlemeleri hatırlamaktadır (İleri, 1999: 134). Anneannesini torunlarına gösterdiği sabırlı ilgiyle, dedesini ise daha çok Altıyol’daki kitapçı dükkânına gittiğinde kitapları incelemesi için müsamaha gösteren “raflardaki kitapları karıştırmama hiç ses etmez, hatta onaylardı” ifadesiyle anmaktadır (İleri, 1984: 25).

İkinci mekân ise annesinin babaannesinin yalısidir. Yazarın Arnavutköy’deki bir katı kiraya verilen perişan yalıdaki hatıraları, öğle uykusu için yatırılışlarından oluşmaktadır. Yazar için bu yıkık ve geçim sıkıntısı yüzünden bir katı kiraya verilen yalı, hülyası bulunan bir mekândır. “Pencereden içeriye, perdeler arasından sızarak yaz güneşinin sularla kaynamış ışınları, yansımaları dökülüyor. Öyle uykusuna yatırıldığım yataktan doğrulur doğrulmaz, koyu sarı bacayla karşılaşıyorum. Ve keskin düdük ötüyor, dumanlar savruluyor” tasviri yapılan bu hatıra yazar için oldukça değerlidir (İleri, 2006: 137). Yazar düşünceye daldığı bir anda kendisini yalının bir odasında, yine ortalama bir deniz manzarası tablosunu gözler önüne getiren bir tasviri kurmuş olarak bulmuştur. Yazarın özlem duyduğu durum, hatırasındaki gibi genel bir İstanbul görünümüdür. Yazar dalıp gittiğinde kendini Arnavutköy’deki yalıda, öyle uykusuna yatırıldığı herhangi bir günü,

hatırlamaktadır. Bu anıdaki iki önemli unsur, İleri'nin zihin dünyasını kavramaya olanak sağlamaktadır. Yazar bu yalıda önce oda tasviri yaparak bulunduğu mekânın kendisini etkilediği bildirmektedir. Diğer yandan ikinci önemli ayrıntı İstanbul'un vapurları ve deniz ile buluşabilen yeşil alanlardan ibaret yalın görünümüdür. Yazar Boğaziçi ve İstanbul'un doğal hâlini; hâlâ bahçesi bulunan birkaç yalı, konak ve ahşap evleri, denizin temiz kaldığı, toprağın çirkin yapılarla doldurulmadığı, yeniliklerin şehre uygun hâlde yayılmasını arzulamıştır. O kadar ki yazar alıntısı yapılan cümleyi İtalyan yönetmen "Federico Fellini olup" sinema filmini çekmek istemiştir (İleri, 2006: 137). Yazarın nazarından bu yansımalar anı ve mekân; çocukluğu, hâtırası ve özlemleridir. İleri'nin *Mandolin İçin Albüm* adlı şiirde geçen Kadife Sokak, yazarın anneannesinin evidir. Yazar bu evin hafızasından gitgide silindiğinden bahsetmektedir. Yaz akşamlarını anneannesinde geçirdikten sonra evine giderken içinde "burukluk kal"dığını belirtmiştir (İleri, 1986: 13).

Yazarın unutamadığı üçüncü mekân, Asım Gündüz'ün evidir. Bu evi değerli kılan "köşk yavrusu" denilebilecek derecede büyük olması, büyük bahçesinde nilüferli havuzunun olması, çeşitli süs bitkileri, bahçesindeki yedi cüceler heykelleri ve evin kendisidir (İleri, 2007b: 20). Kadıköy'de sayıları fazlaca olan kiliselerden biri olan Ayia Trias Rum Ortodoks kilisesi, Asım Gündüz'ün iki katlı kâğır evinin tam karşısında bulunmaktadır. "Bahçe olsun, ev olsun, rüyadan çıkageliyormuşçasına, yazdıklarımda görüldüler. *Pastırma Yazı*'ndaki "Annemin Sardunyalı" oradan esinlenme; *Dostlukların Son Günü*'nde "Erişmez Nevbahar", yıllar sonra *Ada*, *Her Yalnızlık Gibi...* Dönüp dolaşıp oraya geri dönmüşüm" (İleri, 2007b: 20). Asım Gündüz'ün oğluyla yaşadığı bu ev yazara büyümlü gelmiş ve ilham olmuştur. Eski adı Bahariye, günümüzdeki ismi Asım Gündüz Caddesi olan caddenin adı, Cumhuriyet dönemi genelkurmay başkanından gelmiştir. Yazar için burası önemli ve görkemlidir. Burayı "Bütün hayatım boyunca unutamayacağım mekânlardan biri" olarak görmüş ve sanatına yansıtmıştır (İleri, 2007b: 20).

Bu mekânların en büyük özelliği çocukluğunun semtleri mahalleleri olup yazın hayatına girdiğinde eserlerine konu olmasıdır. Yazarın kendi ifadelerinden anlaşılacağı gibi bu semtler kimi hikâyelerde kendine dolaylı olarak yer bulmuşken kimi semtler, mahalleler ve çocukluğuna ait mekânlar doğrudan bir hikâyeye dönüşmüştür. Bunlara örnek olarak ilgili yerlerde bahisleri geçmiş olan *Pastırma Yazı*, *Gregor Samsa'nın El Yazısı*, *Gelinlik*

Kız, hikâyeleridir. Yazarın kendi yaşantısı hikâyelerde yer almıştır. Bu durum Selim İleri'nin sanat anlayışı içinde değerlendirildiğinde sıklıkla takındığı bir tavidir. Bu tavrın mekân tahlili konusunda doğrudan yazarın ve hikâyelerin ne çağrıştırmak istediği, neyi ele aldığı ve hangi bağlama büründüğü bilgisini vermektedir.

İleri'nin Teşvikiye'deki evinden taşınma sebebi ikamet değiştirmek için olduğu belirtilmiştir. İleri daha sonra Sıracevizler'e taşınmıştır. Yazarın mekân değişikliği kendisini olumlu yöne aksettirmesine katkı sağladığı ihtimali kuvvetlidir. Yazarın Teşvikiye'deki evinde kayıplar yaşaması hasebiyle bu yargıya varılmıştır. İleri, kırklı yaşlarında Şişli'de çatı katında oturduğu vakte ait bir anısında Şişli'nin harap arka bahçelerini balkonundan izlerken gözünün kirazlara takıldığını bildirmiştir. Onca çirkinliğin sağaltımı şeklindeki kirazlar, balkondan görülen arka bahçelerde yetişmişlerdir. Yazar çirkinliklerin içinde yaşayıp kirazlara bakarken karamsar yaklaşmıştır. “Çok sürmez, kararır, göçer baharlar... Daha çok daha çok görmek istiyorum; onca çirkinlikte içim açılsın” ifadesi içindeki umutsuzluğun, bedbinliğin dışı vurumudur (İleri, 2007b: 92). Ancak yazar kendisine iyi gelecek, umut verecek, sakinleştirecek, okşayıcı yönü bilmekte ve uygulamaktadır. Karamsar hâlini sürdürme çabasında değil, kendini, gözünü ve gönlünü dinlendirmeyi seçmektedir. Yazar kısa bir an pesimistlikten optimistliğe geçmiştir. Yazarın yeni mekânında; bahçenin var oluşu, baharı gözlemlene güdüsü vermiştir. “Eksercioğlu Sokağı'ndaki eve... çatı katına yeni taşındığımda, “*Son Yaz Akşamı*”nı yazmaya koyulmuştur, bir uzunöykü. Teşvikiye'de nice zamanlar tek satır bile yazamadıktan sonra bir novella” (İleri, 2011: 20). Yazarın mekân değişikliğinin ruh hâline ve sanatına etki ettiği aşikârdır.

6. SELİM İLERİ’NİN HİKÂYELERİNDE MEKÂN UNSURLARI

6.1. Hikâyelerde Açık Mekân

6.1.1. Park

“Yürek Burkuntuları” adlı hikâyede bulunan park, hikâyedeki karakterin değişiminin gözlemlediği bir alandır. Başkişi insanlığa dair bulguları aramak için gittiği Halep’ten döndüğü vakit “Eski zaman giysileriyle solgun kızların ve ağlamaklı delikanlıların yaşadığı parklarda oturuyorum gündüzleri” ifadesiyle mekân ögesi olarak park kullanılmaya başlanılmıştır (İleri, 1968: 27). Bahsi geçen park daha sonraları değişimin mekânsal yansıması olarak kullanılmıştır. Hikâyedeki gelişim mekânlara atılan tarihle birlikte başlamıştır.

Başkişi yağmurda yürürken Sevgi adında bir kızla tanışmıştır. Sevgi ile sevgili olup birliktelik kurup 1.11.1307 tarihinde Venedik’te evlenme kararı almıştır. Sevgi’nin Levent’teki iki katlı bahçeli yalısı mekân olarak kullanılmıştır. Sevgi, başkişinin kendinden önceki sevgilisi olan İlgi’yi öğrenmesiyle ilişkileri bitmiştir. Hikâyede zaman kayması yapılmasıyla birlikte İlgi ve başkişi zaman ve mekânın aniden değiştiği farklı bir tarihte Mısır savaşına gitmişlerdir. “İlgiyle ben aynı bölükteydik” (İleri, 1968: 34). Hikâyede yine zaman ve mekân kayması olmasıyla algı parka odaklanmıştır. Anlatıcı aynı parka ikinci kez gittiğinde yalnızca bekçileri görmüştür. Artık erkekler ve kızlar parkta yoktur. Başkişi aynı parka bir yıl sonra gittiğinde “Suçla yüklü günlerimde umutsuz insanların parkına giderdim” şeklinde parkın kendisi için ifade ettiği anlamın değiştiğini belirtmiştir (İleri, 1968: 41). 10.09.1965 tarihli gecede mekân birden Halep olmuştur. Bu örnekte olduğu gibi hikâyede zaman ve mekân kasıtlı olarak bir aradalıktan uzak olarak kurgulanmıştır.

Evinden gizemleri çözmek için çıkan kişi önce Göreme’ye sonra Halep’e gitmiş, çeşitli serüvenlerle birlikte İlgi ve Sevgi adında iki arkadaşıyla olan ilişkilerini açıklamıştır. Başkişinin sevgililerinin adı ve mekânlar hikâyenin kurgusuna yön vermektedir. Anlatıcı seyahatin sonunda aynı kişi olarak eve dönmediği “Tanrı’ya bu denli yakın olamadığım günler” ifadesinden anlaşılmaktadır (İleri, 1968: 42). Başkişi inancı bakımından radikal bir şekilde keskin hatlara sahip olmuştur. Başkişi son olarak inancına ters düşecek bir

hamle ile İlgi'yi öldürmüştür. Evden çıkmadan önceki hâli ile eve vardktan sonraki hâli ve bilinci farklılaşmıştır. Başkışın İstanbul'a gelmesiyle sık sık gittiği park farklılaşmasının mekânını oluşturmaktadır. Başkışının Halep'ten öğrendiği mananın inancını yönlendirdiği, kendindeki sofuluğu uyandırdığı görülmektedir.

6.1.2. Doğa

“Asalak” hikâyesinde doğa, özlem duyulan bir mekân olarak kullanılmıştır. Güner adındaki başkışı ata binmeyi, ava çıkmayı, şehre nazaran doğa ile daha yakın olmayı istese de arzusunu gerçekleştirememiştir. “Beni alıkoyan bir şey vardı büyük kentte” ifadesi genel hâlini belirtmektedir (İleri, 1968: 63). Başkışı açık ve geniş mekânlara özlem duysa da kentin dar mekân özellikleri içinde kalmaktan kurtulamamıştır. Kentin imkânlarını özümsemiği için öze dönmekle eşleştirdiği doğada yapmak istediklerini gerçekleştirememiştir. Başkışiyi kentte alıkoyan bir diğer sebep ise ailesidir. Bunun yanında komşusu şair Eşref Selim'i idealize ettiği için kentten ayrılamamıştır.

Güner'in babası apartman, sinema ve dükkân inşaatı yapan, kendisinin aksine şehri seven birisidir. Güner tıp eğitimini bitirdikten sonra Anadolu'ya gitmeyi planlamıştır. Anadolu, kırsal yaşam alanı ve saf kültürün mekânı olarak algılandığı için Güner, gitmeyi arzuladığı “kırlara, yeşilliklere” kavuşacaktır (İleri, 1968: 69). Güner kültür geleneğini yaşatmayı, doğayı gözlemleyebilmeyi arzuladığı için Anadolu'ya gitmek istemiştir. Babası ise kenti, kentin olanaklarını bırakmasına anlam veremediği için çatışma içindedirler. Güner'in babası Nuri Turan kentin olanaklarına hapsolmuş tüccar iken Güner babasının aksine eğitimi bittikten sonra kırsalda görev alıp kırsalı iyileştirmeyi “atalarının yaşadığı topraklar”da yaşamayı istemiştir (İleri, 1968: 69). Güner'in bahsettiği durum doğu-batı ikileminde sıkışmaktır. Bu sıkışmakta kendi özüne dönebilmeyi çare olarak geliştirmiştir.

“Kırlangıç Fırtınası” hikâyesi adını doğayı gözlemleyip doğanın takvimini tutanlardan biri olan başkışının arkadaşı Meral'in halasının kırlangıçların gelmesiyle kopacak fırtınayı bilmesinden almıştır. “Halam takvim gibidir Kemal. Gün dönümlerini, fırtınaları hep bilir. Ünlü bir kırlangıç fırtınası vardır halamın. Kırlangıçların gelişiyle kopar” (İleri, 1975a: 141). Mekânı gözlemleyerek zamanı ve olayları ön görmek kadim kültürde

yaşatılan ancak artık gün gün unutulmuş bir beceridir. Doğayı yani mekânı gözlemlemek, doğa olayını ve mevsimleri dolayısıyla zamanı okumaya el veren bir harekettir. Meral'in halasının doğa okuması kırlangıç fırtınası ile kalmamış, baharın fırtınalı ve kurak geçmesinin tomurcuklara zarar verebileceğini eklemiştir. Meral'in halası "Akasya erken açtı bu sene. Kırlangıç fırtınası tomurcuklara zararlıdır" (İleri, 1975a: 141). Metinden anlaşılıyor ki kırlangıç fırtınası ile "kötü yağmurlar, azgın rüzgârlar, geç kalmış kar yağışları" tomurcuklara, çiçeklenmiş ağaçlara zarar verebilmektedir (İleri, 1975a: 141). Doğa okumasının bir başka değişle mekânı tahlil etmenin günlük hayata uyarlanması, bahar aylarının doğa olayları üzerinde ne derecede etkili olduğunu göstermektedir. Meral'in halasının doğa duyarlılığı gözlemleriyle sınırlı kalmamış, doğa tahribatına neden olanları eleştirmesiyle "doğadan vazgeçmeyen" bir kadın olarak resmedilmiştir (İleri, 1975a: 105). Tarabya'daki dik yokuşun başındaki üç katlı konakta deniz manzarasının görülebileceğini düşünen Kenan'a Meral'in halası "Otel kapadı oğlum. Lenduha gibi yükseliverdi karşımızda" cevabını vermiştir (İleri, 1975a: 137). Doğa hikâyedeki kadın tarafından edebî bir metnin imgelerinin çözümlenmesi gibi her bir olayı bir manaya gelecek şekilde okunmuştur. Aynı mekânı kullanan kullanıcılardan farklı olarak bu kadın doğanın imgelerini hayatına dâhil etmiştir.

6.1.3. Bahçe

"Asalak" hikâyesinde şair Eşref Selim'in evinin bahçesinde erguvan ağaçları ve hanımelleri vardır. Şairin bahçesi hikâyede mekân metaforu olarak kullanılmıştır. Hikâyenin kurulumunda bahçe metaforu şairin kendisi ve değişen zaman hakkında bilgi vermektedir. Güner'e göre şairin evindeki bitkiler kadar evin içindeki konsol da dikkat çekicidir.

Güneri'nin şair ile etkileşimi yan yana olan bahçelerinden şairin bahçesine geçmeleri, şairin dostça tavırları ve okuduğu masallar sayesinde başlamıştır. Eşref Selim küçük dostuna kendi fikirleri doğrultusunda iletişim kurmuştur. Güner çocuk yaşlarında alıştığı dostluğu hayatı boyunca önemsemiştir. Eşref Selim'in bahçesinin Güner'e hoş gelmesinin sebeplerinden biri de özlemini duyduğu doğaya benzemesidir.

6.1.4. Zeytinlik

“Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok” hikâyesi “ev” mekânsal ögesinde açıklanmıştır. Bu hikâye içeriğinde Macide ve Recep’in aşkı esas alınmasının yanında işçi sınıfının kavgası gündeme getirilmiştir. Recep ve Macide farklı fabrikalarda işçi olarak çalıştıkları sırada Recep, Macide için hak aramaya çabalamış ve tutuklanmıştır. Hikâye boyunca Macide umutlu şarkılarla Recep’i beklemiştir. Macide’nin bekleyişleri iç konuşmalarıyla daha anlaşılır hâle getirilmiştir. “Zeytinlikleri bilir misin Recep? Ege’de zeytinlikten geçilmez. Sıra sıra zeytin ağaçları çıkar önüne, incecik yaprakları, birbirlerine dostça, sevgiyle sarılmış kollar. Bizim gibi Recep” (İleri, 1968: 114). Macide düşüncelerinde Recep’e hitaben zeytinlikleri, Ege’yi anlatmış, hayatının sorunlarını düşüncelerine dâhil etmeden zeytinlikleri dünyanın cennet köşesi gibi tahayyül etmiştir. Macide’nin zor şartlarında ve Recep’in tutukluluk süresince zeytinlikler; tabiatın armağanı, hayatın en temiz şekilde yaşanabileceği bir ihtimal gibi var olmuştur. Zeytinlik, iki sevgiliye yaşanılacak bir alan yaratmaktadır. “Recep evimiz olur, camını açınca zeytinlikler görünür” (İleri, 1968: 124). Zeytinlik Macide’nin tasavvurunda dünyanın en güzel yerlerine bedeldir. Macide Ege’de doğup büyüdüğü için zeytinlik hayâli kurmaktadır. Zeytinlikte iş çoktur ancak huzur vardır. Macide, Recep ile dilediği gibi içine doğduğu dünyada yaşayacak olmayı yüceltmış, imgeleştirmiştir. Zeytinlik mekânsan açıdan ulaşılamayacak olsa dâhi Macide’ye sınırsız hayal imkânı vermiştir.

6.1.5. Deniz

“Mustafa Suphi” hikâyesi Suphi’nin yaşamını, Rusya’da esir düşmesini biyografiye yakın, gerçek yaşamına paralellikler gözlemlenen şekilde aktarılmıştır. Hikâyenin denizde son bulması mekânsal ögeyi oluşturmaktadır. Hikâyeye adını veren Mustafa Suphi, Osmanlı Devleti’nin son dönemi ile Millî Mücadele’nin ilk yıllarında etkin siyasi düşünceleriyle rol almıştır. Çarlık Rusya’nın, Lenin karşısındaki mücadelesini yakından görmüş ve etkilenmiştir. Suphi, Lenin sayesinde “ “Müslüman Komiserliği” teşkilatına katılarak artık Bolşevik olmuş”tur (Yılmaz, 2014: 301).

Hikâyede Mustafa Suphi “dönme” olarak adlandırılmıştır (İleri, 1971: 9). Kurguya göre “şark cephesinde Rus’lara esir düşmüş” bir yüzbaşıdır (İleri, 1971: 9). Hikâyenin tarihî gerçekle örtüşecek şekilde oluşturulmuştur. Başkişiye göre Suphi, esirlikten kurtulmak

ümidi ile Bolşeviklerden yana olmuştur. Ancak başkişinin abisi Mustafa, “Türk komünist olmaz” söyleminden anlaşılabacağı üzere, Millî Mücadele dönemindeki ortak tavırdan yana duruş sergilememiştir (İleri, 1971: 9). Suphi, Atatürk ile görüşmek istemiş ancak görüşmemiştir. Suphi ve diğer arkadaşları Ankara hükümeti tarafından denizin ortasında durdurulup gaip bir şekilde öldürülmüştür. Suphi ve arkadaşlarının ölüm mekânı soğuk Karadeniz suları olmuştur.

“Hicran Yarası” hikâyesi, Atatürk’ün yaşadığı dönemlerde bir konak kızının aşkını günceler şeklinde sunmaktadır. Büyük bir ailede, geniş imkânlarda konak yaşamında, göbek adı verilip asıl adı verilmeyen aşık genç kızın ayrılık acısı işlenmiştir. Göbek adı Leyla olan genç kızın sevgilisi Bahariye zabitidir. Deniz subayı sevgili, evlenme teklifi ettikten sonra görevi başında şehit olmuştur. Genç kızın sevgilisi deniz subayı denizde boğularak ölmüştür. Denizin hikâye boyunca iki işlevi üzerinde durulmuştur: birincisi aşıkları birbirinden ayıran bir kütle; ikincisi subayın ölüm mekânı şeklindedir.

Hikâyede kaçamak yapmak için Büyük Ada’ya, çay içmek için Mühürdar’a, randevu için Lebon’a, düğün için Tokatlıyan Oteline ve eğlenmek için Moda Deniz Kulübü’nün açılışına gidilmiştir. İmkânların genişliği günlük tercihlerde dahi gösterilmiştir. “Öğleyin Büyük Ada’ya yemeye gittik” (İleri, 1971: 14). Sevgililer ekseriyetle Büyük Ada’da buluşmuşlardır. 1935 tarihinde İstanbul’da vakit geçirmek için tercih edilen semt ve mekânlar şu şekilde sıralanmıştır: Lebon, Büyük Ada, Mühürdar, Şişli Garsoniyeri, Moda Deniz Kulübü, Kadıköy Koşuyolu. Hikâyede divan edebiyatına ait kelimelerin, hikâyenin tarihi ile örtüşen mekân tercihleri kullanılmıştır. Mekânların geniş yelpazeden verilmesi, köşk yaşamına dair unsurların ayrıntıya girilmesine gerek duyulmadan aktarılacak istenen varlıklı İstanbul ailesi figürünü oluşturmaya yetmiştir. Mekânsal öğeler 1935’li yıllara ayna tutacak şekilde bir yansıma olarak kullanılmıştır.

6.1.6. Yıldız Parkı

“Pastırma Yazı” hikâyesinde geleneğe ait bir mekân olarak Yıldız Parkı kullanılmıştır. Yıldız Parkı “Beşiktaş ile Ortaköy arasındaki yamaçları kaplayan büyük koruluk” (Gülersoy, 1994: 518), “1940’tan sonra Yıldız Parkı olarak adlandırıldı” (Gülersoy, 1994: 520). Hikâyede Faruk ve nişanlısı Elif gezmek istediklerinde; Yıldız Parkına gitmeyi yeğleyen Faruk’a karşılık olarak, daha modern yerlere gitmeyi isteyen Elif kendi

aralarında fikir uyuşmazlığına ve mekânsal açıdan mekân çatışmasına sebep olmuşlardır. “Yıldız parkına gittik. Elif hanım beğenmez oldu artık, dudak bükerek oldu. Benim gibi adama yaraşmıyormuş bu ince ruhluluk” (İleri, 1971: 52). Hikâyenin ilerleyen anlatısında da başkişinin ince ruhluluğuna dair göndermeler vardır ve bunlar Elif tarafından eleştirilmektedir.

Elif, Yıldız Parkı’nı beğenmemeye başlamıştır ancak hem başkişi hem de yazar tarafından sevililmektedir. “Yıldız Parkı’nı *Gramafon Hâlâ Çalıyor*’da, İstanbul kitaplarında yazdım. Bununla birlikte, atladığım bir şey var: Yıldız Parkı benim için, hele çocukluğumda, bir masal bahçesi” (İleri, 2008: 201). Faruk, Yıldız Parkına gitmek istediğinde yani geleneğe ait bir mekânı gezmek istediğinde Elif tarafından ince ruhlu olarak tanımlanmıştır. Faruk Yıldız Parkının yanında İhlamur Kasrını ve Tanzimat Müzesini de Elif’e göstermek istemiştir. Tanzimat Müzesini göstermeye çalışıldığında, Elif’in Levent’te herhangi bir pastaneye gittiğini aktarmıştır. Bahsi geçen üç mekân da tarih ve kültürüyle eskiye dayanmaktadır üstelik birbiriyle bağlantılıdır. Ancak Levent’te pastaneye giden Elif, modern ve yeni olanı önemseyerek geleneğe ait mekânları gezmeyi tercih etmemiştir. Mekânlar üzerinden toplumsal ve bireysel buhranlar hikâyeleştirmiştir.

6.1.7. Mezarlık

“Hayatımın Romani” hikâyesinde Cenân Hanım tarafından Paris’te bulunan Père-Lachaise Mezarlığı (Par-Laşez) kurguda kullanılmıştır. Yaşamında sevmiş ve sevilmiş, evlat sahibi olmuşsa da Filibe kökenli ahabplarının oğlu, sevgilisi Burhanettin Bey ile hayatlarını geride bırakıp birlikte yaşamaya karar veren Cenân Hanım, İstanbul’u terk ederek Paris’te buluşmayı tasarlamışlardır. Paris’e gittiğinde sevgilisinin gelmemesi ve hatta aldığı mektupta okuduğuna göre “Filibeli bir akrabası ile evlenmek zorunda kaldığını, zira mali vaziyetlerinin harp yıllarında pek kötülediğini, yalının ve şahane möblenin az kaldı satılacağını sizli bizli bir lisanla” yazan sevgilisinin hiç gelmeyeceğini anlamıştır (İleri, 1975: 177). “Burhanettin efendinin beni hatalara sürüklediğini, onulmaz hatalara karşı karşıya bıraktığını biraz geç anladım” (İleri, 1971: 177). Hayatını gözden geçirip vazgeçtiği ailesini düşünen Cenân Hanım, yalnızlık ve pişmanlık duygularını beraber yaşamıştır.

Paris'e geldiğinde terk edildiğini fark etmek genç Cenân Hanım'ı Paris Grand Palas'taki odasından çıkmadan bunalıma girmesine neden olmuştur. Oteldeki arkadaşları sayesinde üzüntüsünü unutup “Osmanlı Pirensesi” unvanı ile davetlere katılmıştır. Davetler sırasında Kont Malinovski ile tanışıp evlenmiştir. Son evliliğinde de kocasının vefatıyla ve kendisine konulan “ikinci derece verem” teşhisiyle iyice yalnızlık hissine bürünen Cenân Hanım, mezarlığa gitmiştir (İleri, 1971: 183). Paris'in bu büyük mezarlığına gömülmek isteyen Cenân Hanım tarafından ziyaret edilmiş olan Père-Lachaise Mezarlığına ait tasvirler ve Türk mezarları ile farkı aktarılmıştır. “Frenklerin mezaristanı pek bakımlıdır. Büyük büyük mermer putlar, her biri sanatkâr-âne çıplak çıplak Hazreti İsalâr filân. Park gibidir Per-Laşez. Orada bir büyük mezar satın aldım kendime” (İleri, 1971: 183). Cenân Hanım, kendisine mezar satın aldığı gibi bir de büyük bir mezar taşı yaptırmıştır. Bu mezar taşı Türk kültürünü yansıtan şekilde “İki oğul sahibiydi merhume, Mahmud Kemal ve Hilmi Münir. Biz de yaşar idik, bülbüller gibi şakır idik” ibareleri ile doludur (İleri, 1971: 184). Cenân Hanım birçok zevkinde alafranga seçimler yapmış ancak hayatının son demlerinde mezar yaptırma isteğinde Türk kültüründe gelenek hâline gelmiş olan “insanlara uyarı”, “durum bildirme” ve “sebebe bildirme” niteliği taşıyan ibareleri kullanmıştır (Çal, 2015: 325-326). Cenân Hanım'ın kabristan ziyareti ve mezar taşı yaptırma isteği ile Fransızların mezarlıkları tasvir edilmiştir. Yazarın mezarlık bahsini Türk ve Fransız kültürlerine ait özellikleri mekân kavramı üzerinden verilmiştir.

6.1.8. Taşlık

“Gelinlik Kız” hikâyesinde kâgîr konakta yaşayan üç kadının yanına sık sık giden Süheyla Hanım ve anlatıcı konumundaki küçük oğlunun, konağın kiler bölümünde yaşayan komşularını ziyarete gittiklerinde küçük çocuğun hafızasında yer edinen yapı hikâyenin mekânsal katmanını oluşturmuştur. “İncilâ ablaların evi, Bahariye'nin arka sokaklarındaydı” (İleri, 1975a: 35). “Öteden sokağa sapar sapmaz dantelalı mendil kenarlarını hatırlatan çatı çıkmaları görünürdü. Tahta oymalar çok güzeldi. Nicedir konağın yüzü yağlı boya görmediğinden kararıp çirkinleşmişti. Damında hep sazlar bitmişti. Kırık döküktü pencerelerin kepenkleri. Bahçeden girince, konakta kimselerin yaşamadığını düşünüyordu insan. Dutağaçlarıyla akasyalar bakımsızlıktan yabanıllaşmışlardı” (İleri, 1975a: 35). Hikâyenin bir hatıranın unutulamayan parçalardan oluştuğu sokak ve konak tasvirlerinden anlaşılmaktadır. “İncilâ ablalar, hemen bahçeye açılan en alt katta oturuyorlardı. Ama pencereleri kapalı durduğundan mevsimlerin rengi,

ışığı, kokuları, konağın kilerinden bozma eve giremezlerdi” (İleri, 1975a: 35). Yapılan tüm tasvirler konakta yaşayan üç kadının zor şartlarda yaşadıklarını belirten ifadelerdir. Geçim sıkıntısı yaşayan kadınların hikâye boyunca maddi durumlarıyla ilgili söyledikleri bir ifade yoktur. Ancak mekân tasvirleri üç kadının yaşadıkları hayatı tahayyül ettirmektedir.

“Taşlıktan girilince karşımıza düşen odaya koşardım” (İleri, 1975a: 34). “Nuhbe hanımı eşyası yıllardır yenilenmemiştir. Evin kökeni gibiydi eşya” (İleri, 1975a: 35). Gelinlik kızın yaşadığı bu kâgir konaktaki eşyalar, konaklar ile hemhâl olmuş, değiştirmek, güzelleştirmekten çok korumaya, muhafaza etmeye önem verilmiştir. Bu üç kadının mahcuplukları, hikâyeyi yazan ve bir hatıra olarak çocukluğunda yaşamış İleri’nin algısıyla konağa yansımıştır. Konağın girişindeki kiler bölümünde yaşayan üç kadın, Bahariye’deki diğer komşularından kopuk yaşamadıkları “dışarda yaşanan kalabalıklardan, eğelencelerden, sevinçlerden, hatta üzüntülerden ve kederlerden bu eve sızabilen bir tek ikimizdik: Annemle ben” ifadesiyle anlaşılmaktadır (İleri, 1975a: 36). Konağın girişi taşlık, tıpkı bu üç kadının Bahariye’nin arka sokağındaki konaklarının konumu gibidir.

“Annem, onlara gittiğimizde daima hediyeler götürürdü”, “paketleri gizlice taşlıktaki ayakları sallantılı yemek masasına bırakırdı. İffet hanım hemen fark eder, “Kızım ne diye zahmet ediyorsun,” derdi. Sesindeki titreyiş, bende oralardan, o taşlıktan ve odalardan kaçmak ihtiyacını uyandırırdu” (İleri, 1975a: 37). Süheyla Hanım’ın üç kadının yaşadığı kâgir konağa gelme sebebi yardım amaçlıdır. Kimsenin kapılarını çalmadığını, müşkül durumda olduklarını bilen Süheyla Hanım, onların mahcupluklarına kasten bir ekleme yapmadan yardım yapmıştır. “Taşlıkta ayakkabılarımızı çıkarırdık. Naftalin kokulu terlikler getirirdi İncilâ abla” (İleri, 1975a: 37). İncilâ’nın Süheyla Hanım’a ve oğluna verdiği önemi gösteren bu alıntı terliklerin naftalin kokulu olması hasebiyle de evlerine başka misafirlerin gelmediğini gösteren farklı bir ibaredir.

“Nuhbe hanımlara annemle benden başka misafir gelmezken, ilkyaz öğledensonrasında, genç ve yakışıklı bir adam, taşlıktaki masayı çevreleyen iskemlelerden birine oturmuş” hâlde görmüşlerdir (İleri, 1975a: 38). Taşlık İncilâ için gelen misafire tanıklık etmiştir. Evlerinde ilk defa Süheyla Hanım’ın dışında “onları arayıp soran bir başka insanın gizli gururunu taşıyor”lardı (İleri, 1975a: 39). Genç mühendis Cahit, bir damat olmanın

ötesinde, evlerine gelen bir diğer misafir ve onları merak eden bir başka insan olması hasebiyle Nuhbe Hanımlar için değerlidir. Hatta bu önem kendini evin içinde pencerelerin kepenklerinin açılıp ışığın içeri girmesini dolayısıyla da eşyaların gün ışığındaki silüetlerinin görünmesine vesile olmuştur. Taşlıkta ağırlanan bir başka misafir olmuştur. “Pencerelerin kepenkleri aralanmıştı üstelik. İçeriye yansıyabilen, nihayet odaları dolduran gün ışığı ansızın eski eşyayı büyülemiş, şenlendirmişti” (İleri, 1975a: 38).

İlkyaz aylarında Cahit ağbiye hep rastladık Nuhbe hanımlarda. Misafir odası şimdi, bize olduğu gibi, onun için de açılıyordu” (İleri, 1975a: 40). Eski konağın kiler bölümünde yaşayan İncilâ, annesi ve anneannesi, misafirleri için ellerindeki imkânla ev sahipliği yapmaya çabalamışlardır. Misafirler taşlıktan konağın içine, misafir odasına geçebilmişlerdir. Bu duruma ilerleyebilen damat adayı misafirin ve Süheyla Hanım’ın onlar için ne kertede değerli olduğunu gösteren bir örnektir. İncilâ’nın, Cahit’e ud çalıp daha da benimsemesiyle “Nuhbe hanım, odasının pencerelerini ardına kadar açmış, dinliyordu”, “Ot gövermiş, harap bahçeler azmıştı. Nuhbe hanımın sedefli kavukluklarına yerleştirilmiş cılız küpe çiçekleri bile tomurcuklanmıştı” (İleri, 1975a: 40). Bir çocuk misafirliğe gittiği eve bir erkeğin gelmesinin, aileye bir üye hatta toplum tarafından olur kabul edilen damat figürü şeklinde bir üyenin gelmesini o anki bilinç düzeyiyle hakkıyla tahayyül edemeyebilir ancak bir çocuk bir eve gelen neşenin eve nasıl yansıdığını olanca duruluğuyla aktarabilmektedir. “Gelinlik Kız” hikâyesi çocuk yaştaki İleri’nin kendi izlenimlerinden kurgulanmıştır.

Kâgir konaktaki değişimlerin açık şekilde kurgulanmasıyla iletmek istenen izlenimler mekâna aksettirilmiştir. “Yıllarca otun üremediği limonlukta” mum çiçeğinin bitmesiyle İncilâ ve Cahit arasındaki ilişki, verilen ahit bozulmuştur (İleri, 1975a: 41). Mum çiçeği uğursuzluk ve ümitsizlik çağrışımları verecek şekilde kullanılmıştır. Bunun ardından “limonluğa kar yağıyordu. Kar, çatlak çamlardan içeriye yağıp eriyordu” ifadelerinden üç kadının hayatlarına yeni bir insanın girme ihtimali sonlanmıştı. Yine çocuğun gözlemleriyle üzüntü kar yağışıyla beraber duyumsanmıştır. Konağın taşlığı, yaşanan her gelişmeye tanıklık etmiştir. Taşlık üzerinden gözlemler aktarılmış böylece mekân, hikâyenin kavranmasına olanak vermiştir. “Mekân ile insan arasında kurulan münasebet, hikâyede, gerçeklik ile beraber bütünlük de sağlar” (Kaplan, 1983: 386). Mehmet Kaplan’ın tahliliyle taşlığın, ev sahipleri ve misafirler arasındaki vak’alara doğal bir geçiş

sağladığı söylenebilmektedir. Hikâyedeki üç kadının hayatındaki değişimlerin sebebi, taşlıktan içeriye giren misafirler olmuştur.

6.1.9. Garipler Sığınağı Bir Diyar

“Yarın Olsun” hikâyesinde kendisiyle çatışma hâlinde olan Kenan adlı başkişinin gitmek istediği yerin adı, hikâyenin ulaşılacak istenen mekânını teşkil etmektedir. Kenan’ın içinde baş etmeye çalıştığı duygu ve düşünceleri vardır. Kenan, yaşama ve kendisine dair birçok şeyi düşünürken insanlarla aynı kümede bulunmadığı için zorluk çekmiştir. Kenan insanların içinde kendi olamayan, insanlara “uyama”yan, “aralarına katıl”amayan birisidir. Bu tutum Selim İleri’nin kendisinde de vardır, buradan hareketle başkişi ve yazarın aynı kişi oldukları Selim İleri’nin şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: “Okulda, evde, sokakta bir türlü kendim olamıyor, daima başkalarını, gününe, saatine, dakikasına göre değişen birilerini bilinçsizce oynuyordum” (İleri, 1984: 29). Bu merdümگیرiz tavrı ile insanlarla kurduğu ilişki kaçmak üzerine evrilmiştir. “Ama hayatı seviyorum; hayata ve doğayla göbek bağıni koparmamış her şeye saygı duyuyorum. yarın olsun bu insanları sevmiyorum hiç sevmiyorum herkes birbirine düşman bilemezsin nefret ediyorum hepsi geçecek değil mi hepsi geçecek yarın olsun” (İleri, 1975a: 125). Kenan İstanbul’dan ayrılıp “garipler sığınağı bir diyara” gitmek istemektedir (İleri, 1975a: 122). Garipler diyarı, bir sığınak olarak imgeleştirilmiş mekândır. Bu mekân kaçışın noktalanacağı, ulaşılacak saadet diyarıdır.

6.2. Hikâyelerde Kapalı Mekân

6.2.1. Kahvehane

Anlatıcının bakış açısının başkişinin ruh haline göre değiştiği “Hüzün Kahvesi” adlı hikâyede kahvehane, kahramanın gelişiminin gözlemlenebildiği bir mekândır. Güzün rengini kızıla bürünen yapraklarla birlikte tasviri yapılan kahvehane, çardağın altında girişte kendine yer bulan kahraman için oturduğu yer kendi gelişiminin yansımasıdır. Kahraman “Var olan acıların tümünü; ikiyüzlülükleri, aldatmaları, terkedilmeleri, yersiz kötücüllükleri hepten yaşamış”tır (İleri, 1968: 8). Kahramanın bir yandan oturduğu köşkteki üst komşusunun rahatsız edici tavırları, babası ile ilişkisi; diğer yandan da

hüzünleri aktarılmıştır. Bu hüzünler kahvehanenin, kahramanın anlam dünyasındaki konumunu ve kahvehanede oturmayı seçtiği sandalye ve masaya etki etmiştir.

Kahramanın kahvehaneye gidişi ve kahvehanede bulunması hüzünlerinden sıyrılmasına, duygu sağaltımına mekân oluşturmaktadır. Kahramanın kendi dünyasında önemli bir yeri olan kahve, kahraman tarafından Sait Faik Abasıyanık'ın görmesi gereken kahvehanelerden birisi olarak belirtilmiştir. Sait Faik bir hikâye yazarı olarak kahvehaneyi, anılarına şahitlik eden martıyı görmeli ve hatta kaleme almalıdır. “En azından Martı'yı yazmalıydı Sait Faik” (İleri, 1968: 9). Mekân ve kahve bağlamında Sait Faik'in kimi zaman anlatılan kahramanın hikâyesini yazması beklenmiştir.

Sait Faik Abasıyanık'ın hikâyelerinde kahvehaneler, hem yazarın kendisinin hem anlatıcının hem de kahramanların sıklıkla gittiği mekânlardandır. Sait Faik “denizi, balığı, balık tutanı, ekmeğini denizden çıkaran insanları çok sev”miştir (Abasıyanık, 1965: 29). Balıkçıların sıklıkla bulunduğu mekânlardan biri kahvehaneler olmuştur. Yazarın “ömrümce iyi bir kahve bulamadığım için, kahveci olamamışımdır” ifadesi kahveleri ne derece sevdiğini örneklemekte ve kahveleri ele aldığı hikâyeler göz önüne alındığında kahvelerin öneminin boyutu anlaşılmaktadır (Abasıyanık, 1965: 8). Bununla birlikte Sait Faik, kahvelerden çokça bahsettiği *Son Kuşlar* kitabının ilk hikâyelerinde belirgin bir şekilde sonbahar mevsiminden bahsetmektedir. Sonbahar ve kış; dolayısıyla uzun bir zamana yayılana güz mevsiminin Abasıyanık ve İleri için çağrıştırdığı anlamın birbirine yakın olduğu anlaşılmaktadır. İleri'nin eserlerinde güz mevsimini hüzün çağrışımları oluşturacak şekilde kullanması, hikâyedeki belirgin güz mevsimi ve mevsimi destekleyen doğa tasvirleri birbiriyle paralellik göstermektedir. Yazar İleri tarafından, kahvehane tasviri yapılırken hikâyedeki kahramana mekânın Abasıyanık için dikkate değer bir mekân olduğu bilinci verilmiştir. İleri'nin sanatını oluşturmasında kilometre taşı niteliğinde olan okumaları sonucunda Sait Faik ismi, güz, doğa ve kahve tasvirinde hikâyede yer almıştır.

Başkişi hüzün dolu hatıraları yüzünden kahvede kıyafetleri içine sığınmış bir şekilde çardağın altındaki sandalyelerden birine oturmuştur. Başkişinin yaşamının olumsuz etkileri şahsiyetine ve kahvede oturmayı tercih ettiği sandalyeye sinmiştir. Ancak başkişinin hüzünlü hâlde de olsa kahveye gitme cesareti hikâyenin sonunda hüzünlerine bakış açısını değiştirmiş, kahvede oturduğu yer ve tavrı olumlu bir gelişim seyretmiştir.

“Nicedir korkmadan giriyorum bu kahveye insanlara ve törelere aldırmadan; başım dimdik. Çay içiyorum artık, bardak bardak, hüznün yudumluyorum. Boğazımdan akıp gidiyor hüznün, sancıyor yüreğim” (İleri, 1968: 16). Başkişi hezeyanların ardından kahveye korkmadan girebilmiştir. Başkişi hikâyesinin en başında korkuları yüzünden kahveye gitmeyi bırakabileceği halde cesaretli ve istikrarlı bir şekilde kahveye gitmeye devam etmiştir. Başkişi hüznlerini farklı bir terazide ölçtükten sonra korkusundan ötürü değil arzu ettiği için gitmiştir. Başkişi hikâyesinin sonunda trene binip gitmiştir.

6.2.2. Sinema

“Hüzün Kahvesi” hikâyesinde başkişinin gitmeyi tercih ettiği sinema, kalabalığa ait olmadan bulunduğu bir mekândır. “Sensizken de sinemalara giderdim ben” (İleri, 1968: 13). Sinema salonları yalnızlığını pekiştiren, sinemadaki kalabalığın bir parçası olmayıp her an dışlanacakmış gibi tedirginlik içinde bulunduğu bir ortamdır. Başkişi bu mekânda kendisiyle dalga geçileceğini düşünmüştür. Başkişi kendine has özelliklerden ötürü toplum tarafından ayıplanacağını düşünmüştür. “Bitmeden film, sonu görmeden fırladım ayağa, karanlıkta çıkıp giderdim. Işıklar yanarsa herkes ak yüzümü, sensiz ellerimi, ince hareketlerle atkımı dolayışımı, pardesümü giyişimi görüp eğlenirler diye... (İleri, 1968: 14). Sinema burada karanlıkta her bireyin seyredilen eserle baş başa kaldığı bir ortam olarak kullanılmıştır.

Başkişinin erinçsiz hâlleri kendini toplumdan uzak tutmasına sebep olmuştur. Erinçsiz ve kendine güvensiz ruh hâli tavırlarına ve kararlarına etki etmiştir. Sinema salonuna gidip insanlardan gizlenmeyi seçen başkişi, insanların birbirlerine görmediği vakitler salona girip çıkmıştır. Başkişi, aynı hikâyede dikkat çeken bir başka mekân olan kahveye de aynı korkaklıkla gitmiştir. Başkişinin korkarak gidip cesaretle sürdürdüğü bir gitmek eylemi vardır. Gitmek eylemi cesaretle devinim kazanmıştır.

6.2.3. Çayevi

“Yürek Burkuntuları” adlı hikâyede bulunan çayevinin, dönemin kültür yapısı içerisinde kullanma sıklığının izdüşümleri yansıtılmaktadır. “Çayevlerinin boşalmış bahçelerinde yabancı otlar bürümüş toprağında, ölüp de, oturamayınca bu garsonlar mahzene tıklandığını sanacaklar. Mahzenden de karanlığa gömüldüğümü düşünemeyecekler” (İleri,

1968: 38). Yazar çayevi ile kahve anlatımını sürdürmüştür. Bahsi geçen iki mekânın ziyaretçilerinin giderek azaldığını konu edinmektedir. Ziyaretçisinin az olması, çayevi bahçelerini boşaltacak kertede az insanın gelmesinden ve toprağının artık gelmeyen ziyaretçilerin beğenisine sunulmadığı için üzerindeki yabancı otların temizlenmesine gerek duyulmamasından anlaşılmaktadır.

6.2.4. Konsol

“Asalak” hikâyesinde doğa ve bahçe mekânlarının yanında bir de konsol dikkat çekici özelliktedir. Güner başkışisi şair Eşref Selim’in bahçesindeki ağaçlar kadar evindeki konsola da dikkat çekmektedir. Bu konsolun Eşref Selim güldükçe çekmece saplarında çınlama olması ve şairin çocuğunun arslan ağzından sarkan dili sallamasını hafızasına nakşetmiştir. Bu konsol “yemek odasının duvarına dayanmış” eski bir konsoldur (İleri, 1968: 65). Bu konsolun evin genel düzeninden ayrı bir kimliği vardır. Konsol mekânsal açıdan bulunduğu konum ile şairin toplum içindeki kendi kimliği gibi uymamaktadır. Konsol inceliği ile şair ise ruhu ile bulundukları alandan ayrılmaktadırlar. Güner kendini; “Doğuyla batı arasındaki bocalamaların sancısını çeken bir kuşağın ürünüydüm” şeklinde ifade etmiştir (İleri, 1968: 65). Bu tanımlama hikâyesinin, Güner’in ve konsolun konumunu bildirmek için yapılmıştır.

Şair Eşref Selim bir gün düşünceleri yüzünden tutuklanmıştır. Güneri’n babası Nuri Turan dâhil çoğu insan şairi vatan haini ilan etseler de Güner, şairin tutuklanışının haksız olduğunu düşünmüştür. Şair komünist olduğu gerekçesiyle ceza almasıyla eşi Nezihe Hanım geçim sıkıntısı çekmiş bu yüzden de evdeki her eşyayı satmaya başlamıştır. Ancak Nezihe Hanım “o konsola kıyama”mıştır (İleri, 1968: 65). Konsolun satılmama sebebi şairin hapisten çıkıp evine, özgürlüğüne kavuşma metaforu olmasıdır.

Eşref Selim tutuklandıktan bir yıl sonra cezaevinden çıkmıştır ve Güner’le yeniden dost olmuşlardır. Eşref Selim hapisten sonra özgür olamamış ve askere çağırılmıştır. Eşref Selim çareyi kaçmakta buluştur. Güner kendi ailesi içinde bir kırılma geçirmiştir. Güner öz evlat olamadığını öğrendiği vakit bunu şaire de söylemiştir. Güner kendi ailesi ve ailesi gibi düşünen topluma karşı fikri ve duruşuyla şairi idealize etmiştir. “Niçin varolduğumuzu, insanca yaşamamanın ne demek olduğunu Eşref Selim’le öğrenmiştim

(İleri, 1968: 73). Başkişi şairin, şiirlerinden bu denli etkilenmiştir. Bu şair Nazım Hikmet'tir. "Ulu erguvan", Hikmet; "sarmaşık" ise Güner'dir (İleri, 1968: 81).

"Asalak" hikâyesinin başında yer alan Turgut Uyar'a ait dizeler *Büyük Gurbetçi* şiirine ait olup Nazım Hikmet'e yazılmıştır. Hikâyenin başında şair Eşref Selim'in hangi şaire alegori edildiği belirtilmiştir. Hikâyedeki bahçe, konsol, kır, yeşillik, Anadolu, İstanbul, Topağaç mekânları başkişi ile vatan haini olarak adlandırılan şair arasındaki etkileşimin mekânsal izahlarıdır. Hikâyede dostluk, teması mekâna yüklenen anlamla birlikte oluşturulmuştur. Kurgudaki mekân, alegorileri ve çağrışımları sembolik ifadeleri barındırmaktadır.

6.2.5. Morg

"Güzün Savaş" adlı hikâye komünizm kavgası verilen düzeni sokaklar bazında eleştiren bir hikâyedir. "DÜNYA İNSANLARI BİRLEŞİNİZ" işçi odaklı komünist düşünceye ait bir slogandır (İleri, 1968: 94). Hikâye komünist grupta yer alan Serpil, Burak ve Kuzey'in anlatıda üç gün önce öldüğü bildirilen arkadaşı anısına kara çelenk bırakmak için gösteri düzenlemişlerdir. Birçok kişinin olduğu gösteride amaçları "tanımadıkları binlerce kişinin mutluluğu için savaş" maktır (İleri, 1968: 91). "Yumuşakbaşlıların sözüne sözcüğüne aldır"madıkları için ne protestocular ne de karşı tutumdakilerin sebepleri ortadan kalkmış ve savaş adı verilen kavgalar yaşanmıştır. Metne göre yumuşakbaşlılar şair ve yazarlardır. Serpil, Burak ve Kuzey gösteri esnasında tutuklanmışlardır. Serpil serbest bırakıldığı sırada karnına aldığı darbeye hastaneye götürülmüş ve orada bebeği ile ölmüştür. Sevgilisi Burak'a, Serpil'i soğuk "buzlukta" bırakmak ağır gelmiş, orada olduğunu hatırladıkça kavganın anlamsızlığını daha da kavramıştır (İleri, 1968: 94).

Hikâyedeki mekânlar: sokak, hapishane, hastane ve morg olarak sıralanabilmektedir. Mekânların, hikâyenin yapısında olduğu gibi birbirini ardına sıralanışı mekânı tasnif etmede her bir ögenin ayrı bir başlıkla değerlendirilmesinin önüne geçen ölüm, protesto için toplanan grubun dağılmasıyla tüm vak'ayı birleştirmiştir. Kavga için kardeşçe toplanan protestocular, Serpil öldüğünde birleşmemiş dağılmıştır. Burak hem protesto sırasında hem de hastanede iken yaptıklarının doğruluğunu sorgulamıştır. Kavga bir araya gelememekten devam edecek, "savaş sürecektir"tir (İleri, 1968: 93).

6.3. Hikâyelerde Geniş Mekân

6.3.1. Ev

Anlatımda kişilerin algısına göre tasnif edilen mekân, “Türküsüz” adlı hikâyede mekânın gerçek anlamıyla dar olmasına rağmen algısal anlamda geniş addedilmesiyle hikâyenin mekânı geniş olarak sınıflandırılmıştır. Suat’ın abisi Nejat, Helene isimli bir yabancıyla evlenmiştir. Nejat’ın “iki göz” küçük evi ancak Helene ile kendisine yetecek ve mutlu kılacak kadardır (İleri:1968: 51). Nejat, sevdiği kadınla küçük evde huzur içinde yaşamıştır. “Ekmeği bile eğri büğrü keserdi, ama mutluydunuz” (İleri, 1968: 51). Nejat ve Helene için iki göz odalı evleri en az aksinde oturuyormuşçasına sevinç vermiştir. Bu manada Nejat’ın evi fiziksel anlamda kapalı ve dar bir mekân iken algısal manada geniş mekân izlenimi vermiştir.

Evin geniş mekân algısıyla kullanıldığı bir başka hikâye *Cumartesi Yalnızlığı* kitabına ismini veren “Cumartesi Yalnızlığı”dır. Bu hikâyede işçi bir kızın kaynakçı sevgilisiyle birlikte olma hayali, ev sahibi olma isteği ile anlatılmıştır. Deri fabrikasındaki işçi kızın sevgilisini sevme sebebi: “köy çocuğuydun; seni köylü olduğun sever, sana köy çocuğu olduğun için tapardım” ifadesiyle belirtilmiştir (İleri, 1968: 99). Hikâyede bir isme bile sahip olmayan kız, kendini şu cümle ile nitelendirmiştir: “biz büyük kentin en küçük sokağında doğmuş, en büyük yoksulluğu tatmıştık” (İleri, 1968: 99). Kaynakçı köylü olduğu için sevilirken kızın kentteki fakir hayatı resmedilmiştir. Kız, kendini büyükşehirde sefalet çeken bir ailede işçi olarak çalışmak zorunda kaldığından dolayı hayatını sorgulamaktadır.

Bir akşam vaktinde birkaç saat içinde yaşanan aktarılmış ve işçi kızın sevgilisine seslenişi ile kendi içindeki kavgası yansıtılmıştır. Sevgilisiyle hayvanat bahçesine gidişi, ev aramaları birer tasarıdır. Kız kaynakçı sevgilisiyle bir evde yaşama hayali kurmaktadır. Ancak bu deri işçisi kız aile evini geçindirmektedir. Bu yüzden bunun yalnızca hayali kurulabilmektedir. Hayalin başlangıcı ise kardeşinin maket ev ödevidir. “İşçinin derdi ev değil miydi, yiyecek değil miydi; kumaş, ekmek parası, eğlence parası, şu bu o değil miydi?” (İleri, 1968: 100). İşçi bir insanın çalışarak ev sahibi olması hayli vakit isteyen zahmetli bir uğraş olması, sevdiği adamla ev hayali kuran işçi bir kız üzerinden

aktarılmıştır. Bir ev diğer bir deyişle mekân hayali kurulmaktadır. Hikâyenin temelindeki toplumcu ideoloji, mekân kavramı üzerinden oluşturulmuştur. Mekân olarak eve sahip olmak idealize edilmiştir. Hikâyede kızın sakız çiğnemesi dahi işçi oluşuna vurgu yapılarak kullanılmıştır: “Sakız sesleri gene kaplamıştı ortalığı, bir çarkın dönüşü gibi” (İleri, 1968: 101).

Güzün bir cumartesi akşamında kız maketi yaparken kendi evini hayal etmiştir. Kız normalin aksine akşam sevgilisinin evine gitmiştir. Sevgilisi onun için bir mektup bırakıp gitmiştir. Kız bu mektupla sevgilisinin para kazanmaya gittiğini öğrenmiştir. Bir müddet bekledikten sonra gerçek dünyasına dönmesi gerektiğini bildiği için sevgilisinin evinden ayrılmıştır. Küçük bir evde yaşayan deri işçisi kız, bir maket ev sayesinde kendine ait yeşillikli tek kapılı ev hayal etmiştir. Kız kendi dar ve kapalı mekânından sıyrılıp kendi oluşturabileceği açık ve geniş mekân tahayyülü kurmuştur. Bu tahayyülün altında toplumcu ideoloji bulunmaktadır.

“Ağlayan Kiremitler” adlı hikâye de iyi şartlarda yaşama ve insani haklar içinde çalışmayı hedefleyen insanların etrafında şekillenmiştir. Ev hayali, bu hikâyelerde bir istek ve hak olmaktan oldukça uzak mekân imgesidir. Recep, köyde doğmuş içecek imalatı yapılan fabrikada usta, sevgilisi Macide ise bıldırcın yumurtası fabrikasında işçidir. Macide on üç yaşında iken yetmiş yaşında bir imamla evlendirilmiş daha sonra dul kalmış bir kadındır. Macide dul kalmasıyla çalışmaya başlamış ve Recep’le tanışmıştır.

Macide günde on dört saat yerine on saat çalışabilmeyi ve yeteri kadar para kazanmayı istemiştir. Bu sorunu içecek fabrikasında usta olan Recep düzeltmeye çalışmıştır. Recep; Mehmet ve İsa adındaki iki işçi arkadaşıyla birlikte bir pazartesi sabahı bıldırcın yumurtası fabrikasının işçilerini ayaklandırmış ve işverene fiziki muamelede bulunmuşlardır. Elebaşları olarak bu üç isimle birçok işçi komünist hareketlerden dolayı tutuklanmıştır. Hâlbuki Recep ne baş kaldırmayı ne de komünizmi bilmektedir. Hikâye, bu ayaklanmanın gazete haberi etrafında şekillenmektedir. Recep hak aramak istemiş ancak savcılık tarafından “idam talebinde bulunmalıdır” istemi gazetede yazılmıştır (İleri, 1968: 110).

Macide kırık kiremitli evlerde küçük kızıyla birlikte Recep’i beklemiştir. Daha iyi şartlarda çalışmak için grev yapıldığında bastırılan işçi topluluklarının asıl isteği; kurulan

ev hayâlini olağan şartlarda yaşamaktır. İşçiler uygun çalışma saati ve yeterli maaş talep etmişlerdir. Çalışanların şartlarının olumsuz olduğu, yapılan mekân tasvirlerinde gösterilmiştir. “Tek oda evler” (İleri, 1968: 106), “yer yer kırık kiremitler”in yağmur damlalarını “acılı evlerin camlarına akışıyorlardı” ifadeleri yaşanan zor hayatta işçilerin hak arayışlarının sebebidir (İleri, 1968: 112). Fabrikalar, büyük ve bakımlı; işçilerin yaşam alanı ise sefalet içindedir. Hikâyede gazete haberini yapanların, işçilerin idam cezası almaları yönündeki istekleri, topluma verilmek istenen mesajın bütünü oluşturmaktadır. Toplum, grev yapan işçilerin idam edildiğini okuduğunda komünist hareketlerin azalacağını düşünmektedir. Gazete belli bir ideolojiyi ve kurumu yansıtan organdır. Var olan mekânların birbirine zıtlığı, istenilen mekân olarak sunulan evin ise ulaşılması oldukça meşakkatli bir hayal olması evi imgeleştirmiştir.

“Zeytinliklerin Altında Sükûn Yok” hikâyesi Cumartesi Yalnızlığı kitabının son hikâyesi olup bir önceki hikâye ile ilintilidir. Bu hikâye “Ağlayan Kiremitler” hikâyesinin devamı niteliğinde, olayların derinlemesine örgülü hâlini teşkil etmektedir. Macide “Ağlayan Kiremitler” hikâyesinde hayalini kurduğu fabrikaya yakın bir yerde aşevini açmıştır. Macide umudu barındıran “Elbet Gönüllerde Sabah Olacaktır” şarkıları ile Recep’in hapisten çıkmasını beklemektedir (İleri, 1968: 113). Bir yıldır işleyen aşevi Sacit Bey’in yardımlarıyla açılmıştır. Macide Ege’de büyümüştür. Receple konuşuyormuşçasına içini döktüğü kimi bölümlerde onunla Ege’de zeytinliklerde yaşama hayali kurmaktadır. Sacit Bey ve iki arkadaşı Macide’yi para karşılığı hoşlanmadığı tekliflerle sıkıştırmıştır. Sacit Bey’in bu cüreti göstermekteki sebebi Macide’nin hoca olan kocasını terk edip bırakmasıdır. Macide kocasını bıraktığı için toplum tarafından yaftalanmıştır. Macide büyüdüğü yerde mahalle camisine gittiğinde hoca tarafından istismara maruz kalmış ve bir vakit sonra da hoca ile evlendirilmiştir.

Recep işçi olanaklarının daha iyi olması için grev yaptığı için tutuklanmış ancak işçilerin olanakları iyiye gitmemiştir. Bu aşamada Macide ve arkadaşı Zehranım aşevine gelen işçilerden kendilerine yardım etmelerini, Sacit Bey’e olan borçlarını kapatabilmeyi istemiştir. Zehranım’ın işçilerden yardım istemesinin ardından Sacit Bey, Macide’yi işçilere darp ettirmiştir. Bu sebebe ek olarak Zehranım’ın kızı Safiye bulunamadığı için iki kadın karakola gitmiştir. Karakol sıcaktır “gaz sobası yanıyordu gümbür gümbür” (İleri, 1968: 123). Karakolun sıcak olduğunun belirtilmesi mekân olarak iki kadının hem iş yeri hem de evi olan aşevinden çok daha iyi şartta olduğu içindir. Komiser iyi bir insan,

“insan adam”dır (İleri, 1968: 123). Komiser iki kadını ve çocuklarını kendi evine davet etmiştir. Komiserin hamile eşi misafirleri ile teker teker özenle ilgilenmiştir. “Bu kadın umut Recep” (İleri, 1968: 124). Komiserin evi apartmanda zeytinlikten, yeşillikten uzakta, bahçesizdir ancak içine sıcaklık verilmiş bir evdir. Apartmanın kendisi soğuk ve yeşilliksiz olsa da işçi komiser tarafından umut ve sevgiyle doldurulmuştur. “Siliveriyor Macide’nin yüzünü, acılarını dindiriyor” (İleri, 1968: 124). Hikâye umut ile başlayıp umut ile sonlandırılmıştır. “Bu ülkede de bir gün Recep, küçük insanlar için apaydınlık bir güneş doğacaktır” (İleri, 1968:125). Hikâyede umudun tükendiği ve yine umudun üretildiği mekânlar vardır. Aşevi umutla açılrsa da iki kadının hayal ettikleri gibi bir seyir izlememiş ve acılara neden olmuştur. Bunun yanında Komiserin yeşilliksiz apartman dairesindeki evi komiser tarafından iki kadının umudunu yeşertmiştir. Macide’nin uğraşı sevgilisi Recep, Zehranım’ın uğraşı ise kızı Adiloş’tur. Mekânların yansıttığı acımasız, umutlu ve sıcak hisler hikâyenin kurgusunu yönlendirmektedir.

“Elbise Hatıraları” adlı hikâyesinde bulunan mekân gerçek anlamı ile küçük, dar, bakımsız iken algısal anlamda geniş mekân özelliği barındırmaktadır. Mekânın algısal anlamda hikâye kişilerine nasıl aksettiğine bağlı olarak değerlendirilen mekân kavramları bu manada gerçeğin algısına ters bir mekân örneğidir. Funda isimli terzi genç kadının, Kenan adlı küçük çocuğun evine gelip annesi için elbiseler ve basmalar dikmesini konu alan bir hikâyedir. Funda her gün Kenan’ın evine sipariş verilen ürünleri dikmek için gelmektedir. Funda’nın işini yaptığı oda annesinin giysilerini boydan boya alan “aynalı dolaplı”, “küçük oda”dır (İleri, 1975a: 84). Bu odada Kenan ile konuşabilen Funda’ya, Kenan’ın annesi tarafından değer verilmemiştir. “Funda ablanın gözpınarları doldu dolacak. Annem aldırış etmiyor” (İleri, 1975a: 86). Çalışmak zorunda olan Funda, Kenan ile kendi hayatına dair konuşurken “paramız yoktu Kemal. Ama mutluyduk. Sizin gibi büyük evde oturmazdık ama; nohut odamız, bakla soframız saraydan yeğ idi” (İleri, 1975a: 87). Bu sözler, Funda’nın hayatında yaşama dair önemli olan unsurların bütününe ışık tutmaktadır.

Annesi ile Funda’yı ziyarete giden Kemal, Funda’nın evinin bahsettiği kadar küçük olduğunu görmüştür. “Yol boyu tahta evler vardı. İki katlı çökmek üzere. Cumbaları, pencerelerin büyümlü kafesleri. Saraydan yeğ birçok tahta ev” (İleri, 1975a: 93). Funda’nın evi yıkılmak üzere olan ahşap evlere benzemekte ve “Öbür ahşap yapılara benziyor. Hiç bir özelliği, ayrıcalığı yok”tur (İleri, 1975a: 94). Hikâyede birbirine zır iki kişi ve iki

mekân vardır. Kenan'ın annesinin kaygısız tavırlarına karşın Funda'nın temkinli ve ölçülü davranışları, evlerinde de kendisini gösterip zıtlığı ortaya koymuştur. Kenan'ın annesinin düzenli yaşamlarına uygun olarak büyük ve ihtiyaçları karşılayan evleri, Funda'nın ise hayatta tek başına ayakta durmasına olanak veren, sığınmak gibi küçük ve eski bir evi vardır. Mekânların ruhu hikâyenin kişilerine yansımıştır. Funda'nın yaşadığı evin büyük yada güzel olması Funda'nın önemli bulduğu ölçütler değildir. Funda var olan mekânını kendi varlığıyla doldurduğu için ona yeterli gelmiştir.

“Dostlukların Son Günü” adlı hikâyede başkışı Kemal, kendi evinden ziyade arkadaşları Ali ve Gülten'in evinde huzurlu olduğu için sık sık evlerine gitmesi hikâyenin mekânını teşkil etmektedir. Kemal, sabah akşam Ali'nin evine gitmekte ancak gittiğinde de “üçüncü kişi olmanın, bu evdeki yetersizliğimin acılarını duyuyorum her gelişimde” sözleriyle kendisinden rahatsız olmaktadır (İleri, 1975a: 156). Kemal'in Alilere sürekli gitme nedeni “yürek burkucu yalnızlıkları”ndan kaçmak ve onları unutmak içindir (İleri, 1975a: 156). Ali'ye göre bu yalnızlık “burjuva yalnızlığıdır (İleri, 1975a: 156). “Kurtuluş'un dar, arka sokakların”da (İleri, 1975a: 156) küçücük daireye gelmesinin sebebi kendi evinde “odamın duvarları üstüme üstüme yürüyorlar” sözleriyle açığa çıkmaktadır (İleri, 1975a: 157). Arkadaşlarının evinde kendi evinden daha mutlu olduğu için sürekli gitmektedir. Kemal'in arkadaşları, yalnızlığını yenmesi yönünde telkinler verse de Kemal, yalnızlığının önünü alamamaktadır. Gülten'in “bu yalnızlık duygusundan kurtulmalısın” uyarısını Ali de sık sık yapmıştır. Gülten'in genel tavrı Kemal'in yalnızlığını unutturan asıl unsurdur. Bu duruma “insanların yalnızlığını senin kadar paylaşan birini hiç tanımadım” ifadeleriyle Kemal, Gülten'e teşekkür etmiştir (İleri, 1975a: 164). Yalnızlığından kendi evinde dar mekânı, arkadaşlarının ufacık evinde ise geniş mekânın algısal rahatlığını yaşamış, yalnızlığını unutmuştur. Kendi evi bu manada yetersiz gelmiştir. Kemal bu yetersizliği muhakkak tamamlamak istemiştir.

“Kuşlar Mı Konar” hikâyesinde hem yalnızlığıyla başa çıkmaya çabalayan hem de doğada kuşların konamayacağı kadar az kalmış ağaçlara ve gelmeyen kuşlara üzülen bir başkışı vardır. “kuşlar dönmedi... biliyorum yanlış... bu umutsuzluk anlarına direnmek için çok uğraştım...’ne var ağlayacak bunda, ağaçlara konar kuşlar’ hangisine hangisine...koca kayına mı... meşelerin cilâlı palamutlarına döküldü... çıplak meşe dalları... kuru ceviz dalları...” (İleri, 1975a: 166). Başkışiyi üzen kuşların gelmemesidir. Başkışı, Mehmet adlı arkadaşına odasını ve oyuncaklarını göstermiştir. Başkışı kendini

“yanık deriyle kızgın güneşe bırakılmış gibiyim” ifadeleriyle tasvir etmiştir (İleri, 1975a: 167). Yazarın kullandığı bu tabir daha sonraları *Hatırlıyorum* adlı anı kitabında bağlamıyla birlikte açıklanmıştır. Kemal Tahir, Selim İleri’deki hüznü tarif etmek için aynı ifadeyi sarf etmiştir: “Siz yanık deriyle güneş altında durmaya kalkışıyorsunuz” (İleri, 1984: 200). Bu cümlelerin muhatabı Selim İleri’dir. İleri, bu cümlelerin, kendi ile yarattığı başkişinin melalini benzer gördüğü için aynen kullanmıştır.

Başkişi “çocuksu kalmaya çalış”maktadır (İleri, 1975a: 168). Yalnızlığını, büyüdüğünde tanıdığı dünyadan kaçmayı bu yolla yaptığı anlaşılmaktadır. Mehmet ““At bu oyuncakları. Hepsini at,”” deyişine karşılık başkişi: ““Başka bir insan olmak isterdim. Kalabalığa karışmış insanlardan” cevabını vermiştir (İleri, 1975a: 169). Oyuncaklarına, geçmişine dolayısıyla da hatıralarına sıkı sıkıya bağlı başkişi kendinden mutlu değildir. Başkişi odasını ve oyuncaklarını, içinde Mehmet’in de bulunduğu kalabalık bir arkadaş topluluğuna açtığı vakit ““İşte benim dünyam,””, ““bir sığınak burası.”” ifadeleriyle açıklamıştır (İleri, 1975a: 172). Kalabalığı sevmeyişi sorulan başkişi, “Kimse kimseyi kırmıyor bu odada; horlanan aşağılanan yok” yanıtıyla mekân algısının psikolojisine göre olumlu seyreden ve olumsuzlukları dâhil etmeyen kendine ait alanı korunaklı ve tam manasıyla sığınılan bir yer olarak algıladığı anlaşılmaktadır.

6.3.2. Köşk

İlkokula giden Turgay’ın gözünden anlatılan “Müsamere” hikâyesinde, farklı gelir seviyeleriyle birlikte ortaya çıkan insanların duyuş ve algılayış tarzını mekânsal farklılıklar üzerinden açıklanmıştır. Turgay, köşkte kendisine ait üç odası ve dadısı bulunan bir çocuktur. Turgay annesinin isteğiyle devlet okulunda okuyan bir çocuktur. “Bir çocuk ilkokulu devlet okullarında okumalıymış” (İleri, 1971: 33). Devlet okulunda arkadaşlarına ve öğretmenine dair izlenimleri hikâyeyi oluşturmaktadır. Hikâye köşke karşılık olarak devlet okulu ile dar geçimli ailelerin çocukları karşılaştırılarak aktarılmıştır. Turgay’ın Taşmektep’e gitme sebebi “her tabakadan insanları tanısin diye”dir (İleri, 1971: 33). Turgay’ın annesinin odağında, oğlunun farklı yaşam ve olanakları görmesini istemesinden ziyade sevgilisine vakit ayırma isteği vardır.

Yazar Selim İleri hem sınıf çatışmalarını hem de toplum sorunlarını mekân kavramı ile bir çocuğun gözünden aktarmıştır. Hikâyedeki köşk Suadiye’de bulunan zengin bir aileye

aittir. Varlıklı ailelerin ve muhitlerin yanı başlarında Taşmektep'e gitmek için zorunlu olan birçok aile olduğu aksettirilmiştir. Mekân aksi ile anlaşılır hâle girilmiş bir başka ifade ile varlıklılar etrafından oluşturulmuş mekâna karşı zorluklarla oluşturulan mekânlar verilmiştir.

“Pastırma Yazı” hikâyesinde Faruk'un nişanlısı Elif, ailesiyle birlikte Erenköy'deki köşkte yaşamış akabinde Faruk'un da köşkte yaşamasıyla gelişen olaylarla hikâyenin öğeleri mekân kavramına örnekler sunmuştur. Hikâyenin vuku buluş tarihi pastırma yazına denk gelmiştir. “Kasımdan şubata bitmeyen bir pastırma yazını yaşıyorduk. Kimi günler yaz yağmuru gibi yağmurlar sağanaklar halinde gelip geçiyordu. Güneş açıyordu ardından da” (İleri, 1971: 64). Bu ibare ekolojik eleştiri içermektedir. Sıralanan aylar, kış mevsiminin yaşanacağı aylardır. Pastırma yazı sözü Selim İleri tarafından sevilen, kullanımını beğendiği bir tabirdir. “Pastırma yazı: Türkçe'nin en sevdiğim sözlerinden biri” (İleri, 1999: 36).

Faruk, üniversite eğitimi için İstanbul'a, Bursa'dan gelmiş bir gençtir. Elif ile üniversitede tanışmış ve sevgililik süreçlerinin ardından ailesine haber vermeden nişanlanmıştır. Elif toplumcu olduğunu kanıtlamak amacıyla Faruk'la beraberdir. Hatta “babama tanıtacağım seni”, “toplumculuğumun gelip geçici bir şey olmadığını anlayacak seni görünce” ifadesini kullanmıştır (İleri, 1971: 58). Elif'in babası Atıf Bey, Faruk gibi geçim zorluklarından gelen, parasız yatılı okuyan “savaş zenginleri”nden biridir (İleri, 1971: 77). Atıf Bey, Faruk'u oldukça sevmekte ve iki yıl boyunca kızının nişanlısı olarak köşkte yaşamasını desteklemiştir. Faruk bu süre zarfında hukuk fakültesindeki eğitimine devam etmiştir. Faruk'a köşkte köstebek lakabı takılmıştır. Köşkte rahat, sorumsuz bir hâle bürünen başkişi, Atıf Bey'in fabrikalarından gelen parayla savurgan bir hayat sürmeye başlamıştır.

Erenköy'deki büyük bahçeli bu köşk Elif'in annesi Vedia Hanım'ındır. Vedia Hanım, Atıf Beyle evlendikten sonra köşkte yaşamaya başlamıştır. Köşk Vedia Hanım'ın hatıraları ile doludur. Vedia Hanım; İstanbul hanımefendisi, görgülü ve zevk sahibidir. Köşkün ince zevk ile döşenmiş olduğu Vedia Hanım'ın “öyle duvarları kaplayan çerçeveleri sonradan görmeler seçerdi; asıl İstanbullu yağlı boya yazılar, hat işleri asardı duvarına” sözleriyle anlaşılmaktadır (İleri, 1971: 71). Bu köşk oldukça görkemlidir. Atıf Beyin başı çektiği farklı hayat örneklerinde yozlaşmış, zenginliğe, zevke ve gösterişe bağımlı insanlar

vardır. Faruk kendini köşkte sevdirmiş ve esrarı bu köşkte kullanmaya başlamıştır. Atıf Bey, Elif'in babası değildir. Atıf Bey çocuk sahibi olamamaktadır.

Faruk kendi çizgisiyle çelişip iki yıl boyunca Elif'in nişanlısı sıfatıyla geçim derdi olmadan zevk içinde hayat geçirmiştir. Ancak Faruk bu zenginlik içinde daha fazla kalmadan ayrılmıştır. “Ne alan adamı olmuştum, ne onların istediğince türedi burjuva” (İleri, 1971: 84). Faruk kendini değerlendirmeye aldığı anda iki kutup arasında bir yere ait olmadığını fark etmiştir. Faruk'un eski okul arkadaşı Rasim alan adamı olmuş; burjuva grubundaki arkadaşları Memo, değişen popülerleşen şeylere odaklarını yenileyip tasasız tutum değiştirmişlerdir. Faruk inançlarını yitirmeye başlamıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri de Erenköy'deki köşktür. Vedia Hanım eskiye, Osmanlıya bağlıyken bile yeni izlenimleri vermiştir. Vedia Hanım “Osmanlılar zaten açılmışlardı batıya”, “Bu millete iyi, güzel hiçbir şey getirmedi Cumhuriyet” diyerek Osmanlı yanlısı tutumu eski Boğaziçi kültürü ve Osmanlı yönetim ve siyasetini savunmuştur (İleri, 1971: 77). Vedia Hanım cumhuriyeti eleştirse de cumhuriyet sayesinde edindiği yeni kazanımlarını birçoklarında daha fazla kullanan bir saltanatçıdır.

Faruk iki yıl köşkün imkânlarında yaşamaktan bir diğer tabir ile hayata karşı dayanaksız yaşamaktan pişman olmuştur. “Güçbelâ gönderilen harçlığı beğenmedim sevince Elif'i, gözüm yükseklerdeymiş” (İleri, 1971: 87). Elif'i tanınmasıyla hayatında giren herkeste çıkar ve tutarsız bir siyaset ve kavranamamış hayat (cumhuriyet) bilinci, gayesi vardır. Faruk gittikçe “Yozlaşan, toplulukların dışına kayan, inançlarını yitiren” herkesi evetleyen bir genç hâline gelmiştir (İleri, 1971: 84). “Yenin tehlikelerini gördüm iyi salt Erenköy'ünde köşkte” (İleri, 1971: 84).

Erenköy'deki köşk cumhuriyetin “halka açılmadığını” kimi insanı zengin kimi insanı fakir, zenginin altında özelleştirmeler ile ezdiren bir yapı hâline gelişinin canlı bir örneğidir. Erenköy'deki köşk, Osmanlının zedelenip bittiği, cumhuriyetin doğup filizlendiği dönemde yanlış gidişata tutulmuş bir ayna gibidir. Atıf Bey kaynağı belirsiz paraları dışında pek bir şeyi dert etmeyen bir babadır. Vedia Hanım eskiyi Osmanlı yaşam ve siyaset tarzını sevmekte ancak değerlerini çoktan cumhuriyetin getirdiği yenilikler üzerine kurmuştur. Vedia Hanım halkın kul olmaktan çıkıp vatandaş olmasını doğru görmez, halkın aydınlar tarafından yönetileceği “demokrasi yaramaz bu memlekete”

ifadesiyle fikrini belirtmiştir. Ancak Vedia Hanım bunları söylerken “eski yazıyı unutmuş”tur (İleri, 1971: 85).

Vedia Hanımın köşk çarpık ilişkilere, niteliksiz ve temelsiz servete, yanlış anlaşılmış cumhuriyet fertlerine tanık olmuştur. Elif’in ailesinde bir kırılma yaşanmazken Faruk kendisinin köşk sakinlerinden biri olmadığı ve en sonunda onlar kadar niteliksiz vasıflarla hayat süremeyeceğini fark ettiğinde büyük kırılmalar yaşamıştır. Köşk, çatışmanın her birinde olduğunu Faruk’a sezdirmiştir. Mekânsal çatışma öğeleri kurguyu algılamayı sağlamıştır.

“Para” hikâyesinde yazar Selim İleri, çocukluğuna dair anımsadığı bir hatırayı anlatır gibi hikâyeye çocuk olarak kendisini, ev sahibi olarak da annesi Süheyla Hanım’ı dâhil etmiştir. “Pencerelerin ardına kadar açık tutulduğu sıcak, puslu, bungan bir yaz günü”, “konuk” hanımlar, Acıbadem’deki çok eski, soylu bir ailenin yazlığı olan köşkün bahçesinde toplanmıştır (İleri, 1975a: 10). Konukları ağırlayan küçük çocuk olan yazarın annesi Süheyla Hanım’dır. Küçük çocuğun arkadaşı yoktur. “Küçük çocuğun hiç arkadaşı yoktu. Yaz aylarında sokaklara fırlayan, bir yaban arısı gibi vızıldayarak konuşan yaşıtlarıyla konuşamazdı. (Yasaktı.) Onların oyunlarına da katılamazdı” (İleri, 1975a: 13). Bunun sebebi ailenin çocuklarına verdiği terbiyenin bozulmaması için olabilmekle birlikte çocuğun hâlihazırdaki rahatsızlığı da olabilmektedir. “Küçük çocuğun bir tek kitapları vardı” (İleri, 1975a: 13). Çocuk yaz aylarında köşkün bahçesinden çıkamadığı için eve davet edilen konuk hanımların konuşmalarını işitmiş ve gözlem yapmıştır. Küçük çocuğun işittikleri ve hatırasında yer edinenler yazarın kurgusunda şekillenip bu eseri meydana getirmiştir.

Hikâyede diyalogların ardından gülen konuk hanımlardan birinin kahkahası “sırça köşk gibi tuzla buz olan o çingiraklı kahkaha” şeklinde betimlenmiştir (İleri, 1975a: 13). “Mühendis, doktor, avukat, tüccar eşleri” (İleri, 1975a: 14) olan konuk hanımların misafirlikteki gündemi, köşkün tam karşısındaki “iki katlı, eski, yıkık bir ev”deki Melâhat Hanım’ın Türkân, Füsun ve Sevtap adındaki üç kızının özel hayatlarıdır (İleri, 1975a: 17). “Saygın bir ahlâk” (İleri, 1975a: 14) sahibi olan konuk hanımlar “geceyarısı evden erkek çıkınca” durumu polise ihbar etmeyi uygun görmüşlerdir. “Kötülüğü seziyordu küçük çocuk” ifadesinden anlaşıldığı gibi çocuğun gözünden haksız iddialara uğrayan genç kızlar resmedilmiştir (İleri, 1975a: 17). “Yaşam böyleyse böyle, hiçbir hak tanınmadıysa

onlara öç alınmalı, bağışlamak kimsenin borcu değil. Borçları çoktan, hayat pahasına ödendi” (İleri, 1975a: 19). Bu yargı dedikoduların kızların hayatını etkilediğini belirtmektedir. Hayat meşgaleleri kendileri olmayan konuk hanımlar, zorluklarla ayakta durmaya çalışan kadınların hayat idamelerini yargılamayı kendilerine hak görmüşlerdir. Köşkte manolya ağaçlarının altında, neredeyse hepsinin aynı sosyal seviyede olduğu hanımlar konuşmak için başkalarının hayatlarını seçtiklerinde küçük çocuk bir ayna gibi okuyucuya durumu yansıtmıştır. Köşkün bahçesi böylesi türden dedikoduyu barındırmıştır.

6.3.3. Asım Gündüz’ün Köşkü

“Annemin Sardunyaları” hikâyesinin mekânı olan Asım Gündüz’ün köşkü, hikâyenin yazılış amacı, alametifarikasıdır. Bir çocuğun anlatıcı olduğu bu hikâye, Selim İleri’nin otobiyografik öğeler taşıyan hikâyelerinde birisidir. Yazar doğrudan kendi çocukluğunu kaleme almıştır. Hikâyede Bahariye Caddesindeki sokak satıcısı, “köşk yavrusu” büyüklüğüne sahip olan Asım Gündüz’ün evi ve yazarın Gerede Apartmanı’ndaki giriş katında yazarın doğduğu daire tasvir edilmiştir.

“Kel Asım Paşanın bahçesinden aşırımtı annem onları; sakız sardunyaları, her renkte” (İleri, 1971: 188). Yazarın kendi ailesinin ve çocukluğunun hikâyeleştirilerek kurgulanmasından oluşan metinde bahsi geçen Kel Asım Paşa, Asım Gündüz’dür. Asım Gündüz, cumhuriyet döneminde genelkurmay başkanlığı görevini yapmış ve orgeneral rütbesi almıştır. Asım Gündüz’ün evi, yazarın “bütün hayatım boyunca unutamayacağım mekânlardan biri” şeklinde ifade ettiği, kendisine büyümlü gelen mekânlardan birisi olmuştur (İleri, 2007b: 20). “Bahçe olsun, ev olsun, rüyadan çıkageliyormuşçasına, yazdıklarımda göründüler. *Pastırma Yazı*’ndaki “Annemin Sardunyaları” oradan esinlenme; *Dostlukların Son Günü*’nde “Erişmez Nevbahar”, yıllar sonra *Ada*, *Her Yalnızlık Gibi...* Dönüp dolaşıp oraya geri dönmüşüm” (İleri, 2007b: 20).

İleri, annesi ile Asım Gündüz’ün bahçesinden sardunya almak için evden çıkmışlardır. Asım Gündüz’ün evine gidene kadar sokak tasviri yapılmıştır. “Yolda görmüştük köfteciyi; kenara çekmiş arabasını, altındı boruları, dumanlar çıkıyordu” (İleri, 1971: 188). 1950’li yıllarda Bahariye Caddesinde bulunan bir köfteci sokağın fertlerinden biri, mekânın daimî kullanıcılarından biri olarak hikâyeye eklenmiştir. Köşkün bahçesine taşlı

yoldan geçen anne, havanın da karanlık olmasıyla “çantasına iki üç sap sardunya koparıp koymuştu”r (İleri, 1971: 190). Hikâyenin asıl kahramanı sardunyalar, hikâyenin mekânından (bahçeden) gizlice alınmıştır. Hikâyedeki “rozalar”, “Paşaya Paris’in en büyük nebatat bahçesinden gönder”ilmiştir (İleri, 1971: 190). Bu ifadeyle çiçeklerin Paşa ve ailesi için değerli oldukları, nereden geldiğinin bildirilmesiyle gösterilmiştir.

Hikâyede Asım Paşa’nın cüceli bahçesinin içerisinde sakız sardunyalar ve güllerin tasviri yapılmıştır. “Kel Asım Paşanın bahçesinde cüceler var. Ben gidip hep o cücelere bakıyorum. İki tane; birinin sarı pantolonu, mavi gömleği var. Öbürü yere uzanmış, çubuk içiyor” (İleri, 1971: 188). Bu cüceler henüz küçük yaştaki İleri için dikkat çekici heykellerdir. Yazar, yıllar sonra aynen yazmasına sebep olacak kertede donanımlı hatırlamıştır. Bunun yanında Asım Paşa’nın oğlu Feridun Bey’in limonluğu vardır. Sardunyalar bu limonlukta ekilidir. Hikâyenin kimi yerlerinde güller “roza” olarak da adlandırılmıştır (İler, 1971: 190). Asım Gündüz’ün bahçesiyle ilgili olarak dikkati çeken bir durum olarak, Selim İleri’nin küçük yaşlarda gördüğü bahçeyi çiçek türlerine kadar hatırlamasıdır. Çiçek - renk ikilisinin büyüüne kapılan İleri’de bitkilerin önemi, tasvirlerine eklediği çeşitlikte öne çıkmaktadır. Selim İleri’nin mekân algısında varlığı dikkat çekici ölçüde çeşitlilikte ve çok kullanılan bitkiler, hikâyelerin tahlilinde yazarın algısının yorumlanmasına katkı sağlamıştır. Bitki ve çiçeklerin, İleri’nin mekânı kullanımındaki yoğunluk, mekânı yapı ve eşya ile sınırlı tutmayıp çiçekleri de unsur olarak hikâye mekânında kurgulamıştır. Çiçekler de bir insan, bir başkişi gibi değerde görülmüştür. İleri; bir mekânda bulunan bitki ve çiçeği tıpkı o mekânda bahsi geçmesi gereken ana öğeleri hikâyeye dâhil ettiği gibi çiçekleri de yazılması gereken ana öğeler olarak algılamış ve hikâyelere eklemiştir.

Hikâye son olarak anne ve çocuğun kendi evlerine gidip annenin sardunyaları dikmesi ve çocuğun balkonda kumla oynamasıyla sonlanmıştır. Yazar kendi evi ile ilgili yalnızca “ben balkonda kum kaşıklamıştım; su döküp tünel yapmak istedim” ifadesiyle tasvir etmiştir (İler, 1971: 191). Yazar için kıymetli olanın çocukluğunda kendine yansıyan öğeleri hikâyeye eklediği bu sayede anlaşılmaktadır. Cüceli, sardunyalı köşk önemlidir ki ondan geriye hikâyeler kalabilmiştir.

“Erişmez Nevbahar” hikâyesi Kadıköy, Bahariye’deki son köşk olan Asım Gündüz’ün yıkılmasının hikâyesidir. Asım Paşa’nın köşkünün yıkılışının, Kadıköy ve Bahariye için

dönüm noktası olduğu, Kenan'ın hatırasından ve annesinin ifadelerinden anlaşılmaktadır. “Asım Paşaların köşkü yıkılıyor. Yıllardan sonra; olur şey değil” (İleri, 1975a: 63). Bu köşk tramvay yolunun yakınında Ayia Trias Rum Ortodoks Kilisesi'nin yanındadır. Bahariye'nin köşebaşını süsleyen bu köşk etrafındaki tarihten ayrılarak apartman olmak üzere ortadan kaldırılması algısal mekânın tahribi olarak gözlemlenmektedir. “Dün annem Kadıköy'üne gitti: “Aman, insan sokakları tanıyamıyor. Bir Nezihe hanımların köşkü kalmıştı, o da apartman oluyormuş. Canım bahçe...” (İleri, 1975a: 64). Kadıköy'ün mekânsal değişimi olumsuz yönde ilerlemiştir. Köşk ve konaklar yerlerini bahçesiz apartmanlara bıraktıkça semtlerin kendilerine has dokuları da ortadan kalkmıştır.

Kenan, bir sonbahar gününde köşkü “son defa” ziyarete gitmiştir (İleri, 1975a: 63). Köşkün bahçesinde “dağınıklığın zenginleştirdiği bir düzen” içinde “hercaî menekşeler”, “leylâklar”, “küpeçiçekleri”, “damgülleri”, “çarkıfelekler”, “maviçamlar” ve “çınar” ağacı vardır (İleri, 1975a: 63). Bu çiçeklerin hepsinin kendisine has hasletleri, güzellikleri, duruşları ve Kenan'ın gözünde bahçede nasıl konumlandıklarına dair hissi vardır. Kenan bu bahçeye, Asım Paşa'nın ve Nezihe Hanım'ın beslemesi Hafize ile oyun oynayıp vakit geçirdikleri için bahçenin barındırdığı çiçeklerin ötesinde paylaştığı anılar itibari ile de değer vermiştir.

Köşkün içi Paşa'nın eşi tarafından lüksün ve zevkin ince uyumu içinde döşenmiş ve günlük yaşamlarını bu zevk teşkil etmiştir. “Misafir günlerinde konuklar için koltuk örtülerini kaldırırdı Nezihe Hanımefendi” (İleri, 1975a: 64). Köşteki tablolar, portre resimler, lamba, avizeler ve biblolar Kenan'ın dikkatini çekmiştir. Köşk sonbahardan sonra “erişti nevbahar”a ancak nihai olarak yıkılan, yok edilen Bahariye'nin bu köşesi hikâyeye ad olmuştur. Asım Paşa'nın köşkü, tramvaylar ile rayları, Ayia Trias Kilise'sinin kapalı kapısı ve uğramayan kestanecisi ile artık Bahariye'de baharı yaşayamayacaklardır. Yok olan yapıların ardından yazılan bu hikâye, mekânın yok edilmesinde hem hüznün hem de sesini duyurmak isteyen bir çığlık ve yakınma barındırmaktadır. Köşk yıkıldığında Bahariye'nin kestanecisi ve tramvayları da yok olmuştur. “Bahariye benim için bir tramvay sesleri cümbüşüdür” (İleri, 2007b: 20) ifadesini dile getiren İleri'nin sevdiği “tramvay rayları çoktan sökül” müştür (İleri, 1975a: 68). Bahariye'nin kimliğine ait öğeler birer birer yok olmuştur. Kenan'ın şahit olduğu bu yıkılışı onu Kadıköy'e yöneltmiştir. “Erişmez Nevbahar” hikâyesi mekânın öldürülmesi üzerine yazılmış, ağıt niteliğindedir.

6.3.4. Yalı

“Hayatımın Romanı” hikâyesinde Cenân Hanım hem kendisi hem de evlendiği eşlerinin varlıklı olması hasebiyle yaşamını saray, yalı ve konak gibi geniş mekânlarda geçirmiştir. Cenân Hanım’ın hem anlatıcı hem başkişi olduğu hikâyede gözlemlere fazlaca yer verilmiştir. Hikâyede yalı ve konak sakinlerinin oda tasvirleri ait oldukları kültürü yansıtan cinstendir. Hikâyede yalının hemen yanında bulunan yalı sakinlerinin oğlu Burhanettin Sefa adlı genç Filibe kökenli bir aileye mensup olup ilgi ve alakasına göre görkemini yansıtan vaziyette “binlerce olta takımı”, “Acem halıları envai renk , gümüş küllükler, som gülağacı möbleler, billûr avize” ile odası döşenmiştir (İleri, 1971: 173). Cenân Hanım’ın ilk kayınvalidesi zevksiz, bencil ve doğulu adetleri seven bir kadın olarak tanıtılmıştır. Bu yüzden gelini Cenân Hanım tarafından Kanlıca’daki yalıda kendisi için hazırlanmış oda onun gözünde “Odamız Eda hanımın zevksizliğine uygun şekilde döşenmişti. Yanardöner kırmızı, insanın gözünden yaş getiren berbat atlas bir yorgan; çirkinlikte hiçbir eşyanın yarışamayacağı tuvalet takımı, baştan aşağı alaturka” olarak nitelendirilmiştir (İleri, 1971: 120). Odanın döşeniş şeklini beğenmeyen Cenân Hanım’ın kullandığı kelimeler, evliliğinin kendisine verdiği huzursuz ve mutsuzlukla paralellik göstermektedir.

İlk evliliğinin mutsuz oluşu odasına yansıyan Cenân Hanım’ın ikinci evliliğini yaptığı Necib Bey ile mutlu seyreden evliliği evdeki insanların tutumlarıyla birlikte aktarılmıştır. Cenân Hanım’ın ikinci kayınvalidesi batı kültürünü bilmesinin yanında Türk adetlerini de bilen bir kadındır. Cenân Hanım doğum yapacağı vakit “odamdaki konsolun üstüne minimini şükûfedanlara kır çiçekleri yerleştirmiş, her yerde kayınvalidemin intizamı ve tertibi” ifadesiyle kayınvalidesinin evliliğe ve Cenân Hanım’a yaklaşımı, onunla ilgileniş şekline yansımış böylelikle kayınvalide Nuriye Hanım’ın tertibi mekâna yansımıştır (İleri, 1971: 149).

“Bütün İstanbul Bilsin” hikâyesi bir çocuğun bakış açısından Neşecan yengesine ait yalıya dair izlenimlerin aktarıldığı bir hikâyedir. Hikâye İleri’nin çiçek ve bitkilere ait bilgilerini barındırmaktadır. Çocukluk hatırasının aktarıldığı bu hikâye Neşecan adlı yengesinin Üsküdar’daki evine yılın aynı zamanlarında, ilkbahar aylarında gittiklerini “uzaktaki selvi salınışlarından” mevsimin algılanmasıyla başlamaktadır (İleri, 1975a: 53). Neşecan yengesinin yalısı bakımsız durumdadır. “Selâmlığı yıkılmış; bahçedeki

küçük koru ağaçları budanmadığından kaba dallı” kalmıştır (İleri, 1975a: 53). “Bu yüzyıllık evin el bebek gül bebek bakımına alışmış birçok kuş, terk edemedikleri bahçede, artık köşe minderlerinden kovulmuş kedilere yemdi” (İleri, 1975a: 53).

“Yalının kapısında, yani denize bakmıyan öbür yüzünde bir gülibrişim ağacı sokağa açılırdı. Dar sokağa” (İleri, 1975a: 53). Burada hem yalının tasviri hem de yalının bulunduğu mevki tasvir edilmiştir. Yalının ön yüzü ne kadar denize bakıyor ve ne kadar mekân olarak genişliği çağrıştırıyorsa arka yüzü de bir o kadar dar sokak olmasıyla dar mekânı okuyucuya bir arada sunmuştur. Bulguların ötesinde hikâye boyunca karşılaşılan gülibrişim ağacının varlığı, dar mekânı hissî olarak geniş hâle getiren kaynak olarak konumlandırılmıştır. “Gülibrişim ağacı ölümle yaşamın arasında” (İleri, 1975a: 54). İleri’nin çiçek ve bitkilere olan ilgisi hikâyelerde gerçek veya kurgusal ölçekte barındırıldığı fark etmeksizin, algısal olarak kavrayış esasına dayandığı için hikâye unsurlarına ek bir unsur olabilecek kertede yer verilmiştir.

Yüzyıllık yalıda, ilgisiz Lüfti Bey’in kızı Neşecan yengenin tutumlarına rağmen kasvetli sokakta “hâlâ çiçek vermeye devam ed”en bu ağaç umudu ve cesareti eylemsizliğin tam içinde vermiştir. Yalının arka bahçesinin yanında eski atlı araba vardır. Yalının eskiliği bilinçli bir bakımsızlık sonucu olmasına rağmen içinde hizmet edebilecek olan “emektar Gülfidan kalfa... arada sırada eski, kocamış dadılar, kamburu çıkmış ihtiyar arabacılar, evlendirilmemiş evlatlık kızlar” gelip gitmiştir. “Taşlıkta mermer ev içi havuzu vardı”r ancak bakımsızlığın bu havuzu da etkilediği suyun dibindeki “yosunlar”dan anlaşılmaktadır (İleri, 1975a: 57). Bakımsızlığın sebebi yalı halkının ferdi taleplerinden ileri geldiği anlaşılmaktadır. Bu çıkarım çocuk olan başkişi Kenan’ın kendi ailesi ile Neşecan yengesinin hayat şartlarını karşılaştırması ile ortaya çıkmaktadır. Kadir ailesiyle birlikte apartmanda yaşamaktadır. “Bahçeli tahta evlerin, aşiboyalı tepe köşklerinin, kayıkhaneli yalıların dönemi kapanmıştı” (İleri, 1975a: 57). Kenan’ın dönemi kapanan yalı yaşamının ve kültürünün tahribatı sonucu çürüme olarak algılaması, “buraların çürümesine sık sık geliyordum, çürümeyi çürüyenlere karışmaksızın yudumluyordum” ifadesiyle yüksek perdeden bir kent eleştirisi ve toplum eleştirisine dönüşmüştür (İleri, 1975a: 57). Bir yalı, bir köşk, bir mimari yapı ne olduğu fark etmeksizin yok oluşunu izleyen bununla birlikte yok olmasına katkı sunan her bir insan ve unsur, kent eleştirisinin muhatabıdır. Kent bu şekilde yok olmaktadır. “Bütün İstanbul Bilsin”, yazar Selim İleri’nin bu durum hakkındaki görüşlerini örnekler vaziyette bir hikâyedir. “Hangi ‘tarihî’

kentte böylesine merhametsiz bir ‘yok ediş’ yaşanmış ki?!” (İleri, 1999: 222). “İstanbul kendi simgelerine her zaman nankörlük etmiştir. Tramvay, vapur, vapur iskeleleri derken dörtbir yanı gökdelenli yeni Haydarpaşa -taslak çizimleri bile benim için ürkünç!- hep aynı anlayışın sonucu...” (İleri, 2008: 220). “Değişen İstanbul’un tarihî İstanbul’u yok edeceğinde fena halde korkardı” (İleri, 2017: 253). “Doğasını, mimarisini, törel değerlerini iç zenginliğini, geniş görüşlülüğünü, özel uygarlığını, farklı olana kucak açısını -itiraf edelim ki- enikonu yadsımış bir İstanbul. Adı İstanbul kalmış karanlık, kasvetli, niteliksiz bir yer; bir taşra kenti bile değil” (İleri, 1989: 51). Selim İleri’nin İstanbul’un yok olduğu, çürüdüğüne dair fikirleri, dört farklı kaynaktan edinilmiş alıntılarla sağlanmıştır.

Kenan’ın ifadeleri bir eleştiri hatta bir serzeniştir. Gülfidan kalfa; Lütfi Bey’in kuşlarına, benliğinin ihlal edildiğinin farkına varmadan “o evin insanı olmak kaygısı”yla bakması, sevgi bulabilmek için çırpındığını ve aynı sebep için yalıda kalmaya devam etmesini açıklamaktadır. Kenan’ın ve ailesinin yalıya gitmelerinin sebebi Kenan’ın anneannesinin “yeniden zengin olma”k istediği içindir. Bu düşünceler toplamında bir yalıda yaşayıp kültüre, geleneğe ve geleceğe değil bugüne ve modası geçebilecek heveslere takılıp hayat süren bu insanlar “gerçek yaşamdan kaçıp hayallere sığınma yanlıs”lığına kapılmışlardır (İleri, 1975a: 57). Hikâye, aynı bencillikleri Kenan’ın üzerinden birbirlerine sarf etmeleri ile sonlanmıştır.

6.3.5. Otel

“Hayatımın Romanı” hikâyesinde Cenân Hanım doğup büyüdüğü, eğitimini aldığı Paris’e ikinci kez gelişi, ikinci eşi Necib Bey’i bırakmasıyla gerçekleşmiştir. Cenân Hanım Paris Grand Palas Otele kocası Necib Bey’i bırakıp gitmiştir. Sevgilisi Burhanettin Efendi’nin geleceği ümidiyle “Paris’in en büyük hoteline” yerleşmiştir (İleri, 1971: 175). Otelde “Bolşeviklerden güçbelâ canını kurtaran eski çarlık Rusyası mensupları” kont ve kontesler vardır (İleri, 1971: 175). Otel bir eğlence yeri gibi “şanpanya âlemleri musiki sesleri” ile dolu olarak tasvir edilmiştir (İleri, 1971: 177). Balolara ev sahipliği yapan otelde yüksek zümreye hitap eden mekân algısı yaratılmıştır.

6.3.6. Konak

“Kırlangıç Fırtınası” hikâyesinde başkişi Kenan, okuldan arkadaşı Meral’i ziyaret etmek için Tarabya’daki konaklarına gitmesiyle mekân izlenimleri verilmiştir. Meral’in yaşadığı ev, “otelin köşesindeki yokuştan” sonra gelen “dar sokakta”ki konaktır (İleri, 1975a: 137). Bu ev “aşı boyalı”, “otele varmadan” ulaşılan evdir (İleri, 1975a: 140). Bahsi geçen otel Tarabya Otelidir. Bu konağın büyük bir bahçesi, tomurcuklu akasya ağacı vardır. Kemal’in Tarabya’daki üç katlı konağa gelme sebebi okuldan arkadaşı olan Meral’i ziyaret etmektir. Meral’in kaldığı konak halasına aittir. Meral ailesinden ayrılmış halası ile yaşamaktadır. Meral’in nişanlısı, Kemal’in de hukuk fakültesinden arkadaşı Ekrem, sebepsiz bir şekilde tutuklanıp on yıl ceza istemi ile yargılanmaktadır. Ekrem’in yanı sıra birçok genç “gazetelerde, radyolarda” halka duyurulmuş ve teslim olmaları için çağırılmıştır (İleri, 1975a: 135). “Gene halk türküleri çalıyor radyo, “Yurttan Sesler.” Üstelik o radyoların çalındığı evler aranıyor, kitaplıklar altüst ediliyor, insanlara sövülüyordu” (İleri, 1975a: 135). Ekrem ve Ekrem gibi “işkence edilenleri, dövülenleri, tırnakları sökülenleri, tartaklananları, sövülenleri, parmakizleri alınanları. Kitapları yakılanları. Nüfus kâğıtları olmadığı için götürülenleri” (İleri, 1975a: 138) gazetelerde “anarşist” olarak nitelendiren algı tutukluluğun sebebidir (İleri, 1975a: 139). Meral bu sebeple halasının konağında yaşamaya başlamıştır.

Kenan için konağa ait unsurlar oldukça değerlidir. Evin çini sobası, taşlığı, objeleri Kenan’ın ilgisini çeken eşyalardır. Kenan’ın, Tarabya’da bilmediği mahalledeki bilmediği konağın akasya ağacını, bahçesini, odaların içini gözlemlemesi geleneğe bakışının yansımalarıdır. Kenan’ın kendi fikrinde geleneğe ait ne biriktirmiş ise gittiği konakta da benzer öğeleri mekân ögesi olarak ayırt etmiştir.

“Kapalı İktisat” hikâyesinde geniş bir biçimde ele alınan yalnız ve burjuva bir başkişinin yaşadığı farkındalığın mekânı taş konak olmuştur. Başkişinin aynı zamanda anlatıcı olduğu hikâyede “içinden çıkılamayacak kerte karmaşık” duygularını dile getirişiyle başlamaktadır (İleri, 2002: 50). Hikâyenin kaynağı karmaşıklaşan duyguların yarattığı durumlardır. Anlatıcı bunalımlarının kaynağını “neden-sonuç ilişkisi” ile çözmeye karar vermesi, hayatında onu etkileyen üç önemli farkındalık duraklarını anlatmasına yol açmaktadır (İleri, 2002: 50). Başkişi, “ölçülü bir burjuva” olmasının gerekliliklerinden biri olarak; eğlenen ve kaygısızca yaşayan “Sadrazam Koca Hasan Paşa’dan nihayetsiz

miras”ı, torunu sıfatıyla tüketen bir kent soyludur (İleri, 2002: 52). “Rantiye hayatı”nın (İleri, 2002: 52) ona verdiği rahatlıkla Siyasal Bilgiler diplomasını kullanmadan “Moda’daki hep aynı evde, hani şu taş konakta tek başı”na yaşamaktadır (İleri, 2002: 57). Başkışı bir gün “Yeni Komedi Tiyatrosu’nun fuayesinde, ilkokul arkadaşı” ve onun eşi ile karşılaşmıştır. Başkışı, ilkokul arkadaşı Zafer’in eşi Nedret’in yalısına misafir olmuştur. Nedret, başkışıye “çekici” gelmiş merak uyandırmıştır (İleri, 2002: 54). Nedret’in yalısına gelmesi için yapılan daveti, çekici bulduğu Nedret’i bir daha görebilmek için kabul etmiştir.

Nedret’in yalısı “Hisar’da garajdan bozma” hâldedir (İleri, 2002: 54). Yalının bakımsız ve eski eşyalarla doldurulduğu çağrışımı veren ifadeler ile doludur: “Eşya, yeni antika karışımıydı. Önce antikaları, pek çok bohem evindeki gibi bitpazarlarından toplanmış şeyler sandım” (İleri, 2002: 54). Ancak daha sonraları Nedret’in görüşlerinden, zevkinden yalının bütününe anlam verilebilmiştir. Yalının içinde “duvarlara asılı bir dizi meyveli tabağı, gülağacı kaplama dolapları, üstünde billur ayna duran ceviz sandığı, ordan burdan ışıyan sedef kakma” eşyalar başkışide anlamlı bir bütünü oluşturmuştur (İleri, 2002: 54). Bir sonraki buluşma başkışinin taş konağındaki davetle gerçekleşmiştir. Bu davete titizlikle hazırlandığı “gümüş çatal- bıçaklar ovuldu, porselen takımlar çıkarıldı, kristal kadehler sıcak sudan geçirildi. Koridor halıları bahçede yıkandı...” ifadeleriyle anlaşılmıştır (İleri, 2002: 57). Başkışinin kendisi gibi kent soylu bir aileden gelen Nedret’in, evini “bakımlı bulma”sını istemiştir (İleri, 2002: 57). Bunun altında yatan sebep ise “Nedret konusunda bir umud gözüyle bak”masıdır (İleri, 2002: 57). Başkışı evli bir kadından etkilendiğinin şuurunda ancak yakınlık duymaktan kaçınmamaktadır. Aralarında bir ihtimalin olması şüphesiyle uzun zamandır kullanmadığı piyanosunu çalmıştır. Nitekim Nedret kendisine duyulan ilginin farkında bir kadın olarak, başkışinin dünyasını anlamak ve kendi dünyasını açmak için buluşmalara katılmıştır. Başkışı Nedret’i zamanla çok sevmiş, onun sıra dışı tavrını, düşünlerini benimsemiştir.

Hikâye başkışinin sevdiği kadının, Nedret’in ölümüyle farkındalıkların başlamasına olanak sağlamıştır. Başkışı büyük taş konakta tek başına yaşamaktadır. Konağında ona yardımcıları eşlik ederken akşamları konağı başkışıyle baş başa bırakmaktadırlar. Konağın tek kullanıcısı, Nedret’in ölümü ardından “konağın hiç kullanmadığımız odalarına” kapanmıştır (İleri, 2002: 82). Ölüm hakikatini yalnız başına inzivada yaşarken kapısına “Zafer Bey ve bir hanım” gelmiştir (İleri, 2002: 84). Bu hanım, başkışinin eski

nişanlısı Sema Hanım'dır. Sema Hanım'ın gelişiyile başkişinin çözmek istediği neden-sonuç ilişkisi nihayete ermiştir. Başkişi ile Nedret birliktelik yaşamışlardır ancak gelen hanımın başkişinin eski nişanlısı olmasıyla aslında Nedret adında bir kadının olmadığı, kafasında Nedret adında bir imgeyi tasavvur ettiği, Nedret ile çekindiği fotoğraflara bakmasıyla kesinlik kazanmıştır. "Nedret'in fotoğraflarında Sema vardı" (İleri, 2002: 85). Fotoğrafları görmesiyle sorguladığı geçmişi bir anlama bürünmüştür. Başkişi, yalnızlık ve çelişiklik duygularıyla taş konağında bir imgenin, kendi tasavvuru sonucu yok olmasıyla yas tutmuştur. Ortada Nedret adında bir kadın hiç olmamıştır. Nedret imgesi başkişinin havsalasındaki bireysel, toplumsal, evrensel ve siyasal düşüncelerin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu imgeye taş konak ev sahipliği yapmış ayrıca rahat ve düşünmeden yaşayan başkişiye kent bilinci kazandırmıştır.

6.3.7. Hafıza

"Oda Musikisi" hikâyesi, yazar Selim İleri'nin hikâyeyi oluşturuş zamanından başlayarak eski bir okurunu kaleme almasını kapsamaktadır. Hikâyenin genel yapısı içinde mekân kavramını aramak bir manada zordur. Farklı zamanlardaki anıların kısa bir şekilde ele alınmasıyla düşüncelerin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Başkişinin herhangi bir "bakanlığının müdürlüğünde, müdürlüklerden birinde yazmanlık" yaptığı bilinmektedir. Yazar, anlatıcı ve başkişi aynı kişi olup yazım sürecinden bahsedilmektedir. Yazar, kısa kısa yer verdiği hatıraları peşinden düşüncelerini, sohbet üslubuna yakın bir şekilde ele almıştır. Burada mekânın yazarın kendisi ve dahi hafızası olduğu yorumu yerinde olacaktır. "Bugün, görmüş geçirmiş bir insan olarak, yalnızlıkların ve içsel acıların sayılmayacak kadar çok olduğunu biliyorum bir tek. Öte yandan her yalnızlığı, her iç acısını kendi başına irdelemek gerekiyor" (İleri, 2002: 21). Alıntıda örneklerle anlatıcının düşünceleri irdelenerek sıralanmıştır. Kesin ve belirli bir mekânın olmayışı hikâye yapısının kasıtlı bir şekilde sohbet üslubunda kurulması mekânı soyutlaştırmaktadır. Soyut mekân, belirsizlik ve anlatıcının kendisi ile açıklanabilmekte hem en küçük hem de sonsuz olasılığa yöneltmektedir. Mekânın insan bedeni, insan zihni olması hikâyenin seyrinde olağan yapının dışında oluşuma gidildiği fikrini güçlendirmektedir.

6.4. Hikâyelerde Dar Mekân

6.4.1. Yalı

Hikâyelerin dar olarak nitelendirilmeleri, hikâyeye içinde kişilerin mekâna karşı konumlanmaları ve mekân içinde kişilerin davranışlarına göre tasnif edilmelerine dayanmaktadır. “Gündelik yaşamda evren, dünya, yaşam, yer, toplum, rüya, okul, hastane, kitaplık, tiyatro gibi sarf edilen sözcükler tümel, tikel ve tekil anlamda yeri, mekânı, alanı, meskeni, sınırı kısacası bir uzamı; bir topografyanın varlığını işaret eder” (Yıldırım, 2020: 20). Mekânın çeşitlilik gösterip algının kısıtlayıcı olduğu durumlarda dar mekânın, sonsuz imkânlarda sınırlılık göstermesi söz konusudur. “Türküsüz” adlı hikâyeye yalıda geçmekte ancak yalının kişiler üzerindeki etkisi göz önüne alındığında sınırlı bir mekân olarak nitelendirilmektedir. Suat, annesi Mediha ve babası nazır efendi ile Beykoz’daki büyük yalılarında cumhuriyetin ilk yıllarına kadar rahat yaşamışlardır. Suat’ın babası dışarıya dönük bir hâl almasıyla karısına ve kızına gerektiği gibi bakamamıştır. Suat’ın babası nazır olduğu için cumhuriyetle birlikte işi elinden alınmış ve cumhuriyete karşı bir tutum takınmıştır.

Suat evlerinin karşısındaki marangozu sevmiştir. Marangoz evlenecekleri sırada “ülküsünü üstün tutmuş” ve memleketinden başka bir kadın ile nişanlanmıştır (İleri, 1968: 61). Üniversiteyi bitireceği sene terk edilen Suat için marangoz artık “azılı solcunun biri”si olmuştur (İleri, 1968: 59). Saltanatın devam etmesini doğru bulan babasının, ailesini önemsememesiyle dar imkânlarda yalının üç odasında yaşamaya başlamışlardır. Suat yalnızca marangozu sevmiş ne var ki evlenememiştir. Marangozun başka birisi ile nişanlandığı sıralarda okulu bitirdiği için Anadolu’da görev yapmak bahanesiyle İstanbul’dan ve yalıdan uzaklaşmıştır. Mediha, kızının birlikte gitme arzusunu düzelir umuduyla kabul etmiş ancak nazır kocasının imkânlarından uzaklaşmalarıyla kasaba kasaba gezmekten pişman olmuştur. Suat’ın Anadolu’daki evi de huzur ve mutluluktan uzaktır. “Burada, bu evde, bu sofrada hiç kimse sevinçle gülmeyecekti” (İleri, 1968: 58). Sebebi Suat’ın mutsuz olmasıdır. Suat’ın ruh hâli eve yansımıştır. Suat’ın yalıda yaşadığı vakitlerde yaşadığı bunalım ve kendi dert edinmeleri onun ile gelmiş ve yaşadığı mekânlara ruh vermiştir. Bu manada Suat’ın yalı veyahut küçük bir ev fark etmeksizin yaşadığı yerin önemi, kendini olumlu duygularla beslediği zaman ortaya çıkacak ruh hâline bağlıdır. Bundan dolayıdır ki mutlu bir ilişki ve huzurlu bir birliktelik olarak

gördüğü Helene ve abisi Nejat'ın iki göz odalı evlerinde mutlu olduklarını, küçük evin onlara mutluluk verebildiğini gözlemleyebilmiştir.

Selim İleri, hikâyelerinde ayrı ayrı mekân ve tarih belirteçlerini, kişilerin vak'aları kendilerine ayrılan bölümlerde kendi görüngelerinden vermeleri *Cumartesi Yalnızlığı*'ndan beri kullandığı bir tekniktir. Bu durumu Füsun Akatlı şu ifadesiyle açıklamıştır: “*Cumartesi Yalnızlığı*'ndaki, öykünün yapısal kuruluşuna, biçime yönelik arayışlar, zaman-yer kaydırmaları, kişi odaklarından ışıktandırmalar, bilinç akışına yaklaşan öykülemeler, olumlu, umutlandırıcı özellikleridir bu kitabın” (Akatlı, 1998: 103). “Türküsüz” adlı hikâye, mekânsal anlamda bu yönden denenmiş ilk hikâyedir. Hikâyenin şahıs kadrosundan kimi kişiler, olay ve durumları kendi pencerelerinden aktarmışlardır.

6.4.2. İşkenceler Bahçesi

“Yarın Ağlayacağım” adlı hikâye *Dostlukların Son Günü* hikâye kitabının kurgusu, mekânı ve arkadaşlık ilişkisi bakımından kitabın ana kavramlarını bir arada barındıran bir hikâyededir. Başkişinin dostu ve ailesi, kendisini huzurlu hissettiği kilisede yanılsama ve yanılsamanın ardından gelen fark edişle kurgulanmıştır. Başkişinin annesinin “bir demet kır menekşesi bir öbek papatya” toplamaya Beykoz'un tepelerinde buğday tarlalarına göndermesi üzerine başkişi, gelincik toplayıp gelmiştir (İleri, 1975a: 21). Başkişi, arkadaşı Kenan'la gittiği tepelikte “gelinciği ezdiler, gelinciği pul pul ettiler. Çiğneyip geçiyoruz küçük kırmızı şemsiyeleri; yeşil sapları bükülüyor, incecik kırılıyor” diyerek gelincikleri sevdiğini belirtmiştir (İleri, 1975a: 21). Başkişi gelinciğe kimsenin vermediği önemi vermiştir, insanlar gelinciği ezerken başkişi bundan rahatsız olmuştur.

Başkişi tepeliğe giderken arkadaşı “Kenan'ı buraya niçin getirdiğimi bilmiyorum” düşünceleriyle arkadaşlığını sorgulamıştır (İleri, 1975a: 21). “Kenan'la tanışalı bir yılı geçmişti. Önceleri ortak yanlarımız olduğunu; bir anlamı, bir inceliği paylaşabileceğimizi sezmemiştim”, “Gelişigüzel merhabalaşıyorduk”, “Ertesi günü, hatırladığında unutulacak, nefret edilecek kaç kişiyle! Ardımdan neler dediklerini, nasıl atıp tuttuklarını bile bile. Kenan da onlardan biriydi. Arkadaş denirse, arkadaşımdı” (İleri, 1975a: 23). Başkişinin Kenan'la olan arkadaşlığı iyi başlasa da daha sonra olumsuz hisleri barındırmaya başlamıştır. “Her şeyin gizleneceği, saklanacağı, hasıraltı edileceği bir

arkadaşlık. Bütün duygularımın. Yavaş yavaş susmayı, kendimi anlatmamayı öğreniyorum” (İleri, 1975a: 21). Kenan’ın arkadaşlığı başkişinin kendini korumasını gerektirmektedir. “Tutkularımı, saplantılarımı anlamamalı Kenan. Hiç kimse anlamamalı. Başkalarına ne benim yalnızlığımdan Tanrı, İsa’yı sevmedi ki” (İleri, 1975a: 25). Adı dahi saklanan başkişi, arkadaşından, kendisinin arkasından konuşma ihtimali olan insandan duygularını saklamaya çabalamıştır. Kilisede bulunmak ve İsa’yı tanımak bu konudaki tavrını desteklemiştir. Hikâye ilkbaharda yaşanan hatıraya ait olduğu etraftaki gelinciklerden anlaşılmaktadır. Yazarın ele almakta olduğu çiçekler bu hikâyede de vardır.

Gelincikler bir kimse için toplanmıştır. “Gelincik demetlerini kilisedeki İsa için toplardım” (İleri, 1975a: 24). Hikâyenin başında gelincikler toplanan sahibine verilirken “kimseye gelincik falan toplamıyorum” ifadesiyle sevgi belirtmek için toplanan çiçekler artık kimse tarafından hak edilmemiştir. Başkişi İsa’yı sevdiği için gelincik toplamış ve bu yüzden sıklıkla kiliseye ve kilisenin yanındaki ayazmaya gitmiştir. “Aşağılarda bir yerde bir ayazma vardır. Bitişğinde küçük kilise”de tutkunu olduğu İsa vardır (İleri, 1975a: 24). Başkişi kendini İsa gibi yalnız hissetmiştir. “İsyen duygu”su barındıran başkişi kendini kiliseyle ve İsa ile özdeşleştirmiştir (İleri, 1975a: 25). Başkişi papaza Fransızca “Monper monper” (babam) diyerek seslenmiş, kilisede kendi evinden daha huzurlu hissetmiştir.

Hikâyede kilisenin bahçesi “ışkenceler bahçesi” olarak adlandırılmıştır (İleri, 1975a: 26). Bu adlandırmanın sebebi İsa’nın çarmıha gerilmesidir. Bu bahçede gelincikler varken artık “gövermemeye başlamıştır” (İleri, 1975a: 26). Bahçedeki gelinciklerin gövermemesinin sebebi kırmızı mürekkebin toprağa dökülüp toprağın “İsa’nın kanını kus”masıdır (İleri, 1975a: 26). Başkişinin büyükannesi, torununun kiliseye olan ilgisini sevmemektedir. Torunun, çarmıha gerilmiş bez bebekten İsa oyuncağını görünce yırtmıştır. Başkişi bez bebekten yapılan İsa oyuncağı yüzünden odunluğa kapatılmıştır. Kiliseye gitmesine kızan büyükannesine “hep gideceğim kiliseye, İsa çağırıyor beni” diyerek İsa’ya değer tayin ettiğini göstermiştir (İleri, 1975a: 28). Bunun üzerine odunluğa tekrar kapatılan başkişi kendini “tıpkı İsa gibiyim” diyerek aynı acılardan çektiğini hissetmiştir (İleri, 1975a: 28). Ceza olarak odunluğa kapatılmak, çarmıha gerilene kadar yaşanan acılardan biri olduğu düşüncesi, başkişiyi İsa ile daha da yakınlaştırmıştır. Işkenceler bahçesi başkişiye de acılar vermiştir.

Hikâyenin bir hatıra olduğunu Kenan'ın “dalıp gittin yine” ifadesiyle anlaşılmaktadır (İleri, 1975a: 28). Başkişinin hatırasında olan işkenceler bahçesi artık yoktur. “İşkenceler bahçesi yok artık. Köşk yıkılalı yıllar oldu” (İleri, 1975a: 28). Sevgiyi İsa'da ve işkenceler bahçesinde bunu daha sonra kaybeden başkişi “insanlardan ve hayattan nefret” ettiği için ailesine ve arkadaşına yabancı hissetmiş ancak İsa'nın mabet mekânı ona sevgiyi hissettirmiştir (İleri, 1975a: 28). Bu düşünceler, mabet mekânı ortadan yok olduğunda da bir demet gelinciğin anneannesine vermiş ve “Kenan'a her şeyi anlatma” ihtiyacı duymuştur (İleri, 1975a: 29). Octave Mirbeau'nun aynı isimli kitabından esinlenen işkenceler bahçesi tabiri, herkesten nefret eden başkişiye kucak açan bir mekân olarak yer almıştır. Başkişi bu mekânın yok olmasıyla Kenan'a ve ailesine karşı yönelmiştir.

6.4.3. Ev

“Ayrılık Var” hikâyesinin mekânı ev olarak hatta Selim İleri'nin kendi aile evi olarak belirlenmiştir. Hikâyede bir aile vardır; bu aile anne, baba ve çocuktan oluşmaktadır. Hikâyedeki evin yazarın kendi evi, ailenin ise kendi ailesi olduğu kanısına hikâyenin bütününden varılmıştır. Babanın matematik bilimi üzerinde çalışıp mühendis olması, odasına kapanıp proje hazırlaması, İleri ailesinin kendilerinden daha varlıklı ahabplarını ağırlamaları, hikâyedeki çocuğun evdeki kavgaya şahit olduğu için radyo tiyatrosu dinlemeyi istemesi hikâyenin Selim İleri'nin anılarına dayandığını bildirmektedir. “Şimdi annem sokağa çıktı, şimdi babam üniversiteden dönüyor, şimdi ablam radyo tiyatrosunu dinliyordur” (İleri, 1987: 18). “Babam günlerdir odasından çıkmıyor. Bir tek akşam yemeklerinde bizimle. Sonra ders çalışıyor. Ne çalışıyorsun diyorum, gülüyor” (İleri, 1975a: 51).

Bu evde misafirlerin ağırlanacağı; annenin misafir telaşından ve oğlu misafirlerin yanında terbiyeli hareket etmesi yönünde uyarmasından anlaşılmaktadır. “Uslu, terbiyeli bir çocuk olmalıymışım” (İleri, 1975a: 45). Nitekim misafirler Nur, Fikret, Sevil ve İbrahim gelmişlerdir. Ancak ne Süheyla Hanım'a ne de çocuğa bekledikleri muamaleyi göstermemişleridir. Misafirlerin nereye oturacakları “bardakların üzerine annem kırmızı ojesiyle misafirlerin adını yazdı” ifadesiyle belirtilmiştir. Geçim sıkıntısı çekildiği anlaşılan ailede baba projesini tamamlayınca kazançları olabileceği anlaşılmaktadır. ““Projeyi bitirmem belki,” dedi babam. “Kiminle mücadele ettiğini sanıyorsun!” diye bağırdı annem “bir evin var senin, bir çocuğun, bir karın... Yaşamak zorundayız.”” (İleri,

1975a: 52). Geçim sıkıntısı çocuğun ifadelerine yansımıştır. “Silgimin ucunu yedim. Tadı hoşuma gidiyor. Akşam üzerleri içilen bir bardak şekersiz, kahvesiz süttten daha güzel” (İleri, 1975a: 45). Maddi sıkıntıların eve ve çocuğa yansıdığı gözlemlenmiştir. Mekâna yüklenen algı bu gözlemlere olanak sağlamıştır.

“Sabahsız Geceler” hikâyesi anlatıcı ve başkişinin evinde meydana gelen olay sonucu dar mekân tasnifini aşamayan bir mekân olarak kurgulanmıştır. Anlatıcının, yalnızlığının türlü hâllerini yansıttığı hikâyede kendi gibi yalnız insanların tutumlarından örnekler verilmiştir. Yalnız insanlardan oluşan arkadaş topluluğunun her zaman gittikleri lokantalarda “hep aynı iskemlelerde” oturarak değişmez yaşamlarını perçinlemeleri eleştirilmiştir (İleri, 2002:34). Anlatıcı kendisi gibi yalnız insanların evlerinin dışında da tekdüzelikten sıyrılmadan, mekânların aynılığını gözeterek oturmalarını da eleştirmiştir. Bu eleştiri yalnızlığın katmanlarına varıldığını, anlatıcının da yalnız bir birey olarak topluluk içinde de değişmez tutumların, yalnızlıktan kurtulabilmek için bırakılması gerektiğini düşünmesi eleştiri olarak yer almıştır. Anlatıcı yalnızlık olgusunu bütünüyle ele alırken yalnızlığının asıl durum olduğu bir vak’ayı aktarılmıştır. Anlatıcı bir gece sokakta, kimsenin kalmadığı ve her evin ışıklarını kapattığı saatte kendi evinin sokağında kendi evine ilerlerken kaynağı belirsiz bir nedenle salonundan ışık görünmüştür. Evinde ışığı açık unutmuş olma ihtimali olmayan anlatıcı “mum ışığı”nın yandığını fark etmiştir (İleri, 2002: 36). “Mum ışığının gizini çözmek” için evine giren anlatıcı, Dostoyevski’nin *Budala* romanının başkişisi olan “Prens Mışkin’i salonunda bir başına otururken” bulmuştur (İleri, 2002: 37). Bir roman kahramanını evinde otururken bulan anlatıcı “tek başıma yaşamaktan aklımı oynattığımı ileri sürecek”lerini öngörse de evinde kurgusal bir karakteri otururken bulmuştur.

Anlatıcının “üç kollu, ısıll ısıll bir gümüş şamdan”dan ısıyan mum, Prens Mışkin’i aydınlatmış ve anlatıcı tarafından hemen tanınmıştır. “İyi ki geldiniz; çok yalnız hissediyordum kendimi” ifadesi anlatıcının misafirinin bir kurgudan çıkıp evine gelmesini açıklamaktadır (İleri, 2002: 37). Anlatıcının cevabıyla hikâyeye yazarın başından beri dâhil olduğu ortaya çıkmıştır. Yazar “Prens, tıpkı sizin gibi” yalnız olduğunu kendisini ona benzettiğini ifade etmiştir (İleri, 2002: 38). Anlatıcı Prens ile diyalog kurmayı istemekte ancak Prens’in “Ne kadar çok işkence etmişsiniz kendinize” (İleri, 2002: 40) ve “siz kendiniz adam öldürmediğinizi mi savunuyorsunuz?” ifadeleri “Prens’i başımdan atmak” istemesiyle sonlanmıştır (İleri, 2002: 44). Başkişi yalnızlığını

paylaştığı Prens Mışkin'den bunları duymayı yeğlememiştir. Anlatıcı veya yazar, yalnızlığına bir arkadaş aramanın ötesinde değildir. Prens Mışkin'in yargıları kendisini daha da düşündürmüştür. Yazarın evini yalnızlığını sürdürdüğü mekânını Prens ile paylaşmıştır. Anlatıcı düşüncelerinde desteklenmek istemiş, yargılamaları işitmek istememiştir. Bu yüzden de Prens Mışkin'in gitmesini istemiştir. Prens'in yüzüne ışık veren “üç mumu da tek tek söndür”erek evini karanlığa terk etmiştir. Prens'in gelişi anlatıcının isteği üzerine olmamış ve hikâyedeki yalnızlık kırılmaya çalışılmıştır. Ancak Prens'i bir tercih üzerine gerçekleşmiş ve yalnızlığın kırılamayacağı, yalnızlığın yalnızca anlatıcı tarafından kırılacağı anlaşılmıştır. Yalnızlık olgusunu çokça işleyen Selim İleri, kimi farklı çeşitlerde yalnızlığın üzerine gitmiş ve yalnızlığı birkaç farklı ihtimalle ele almıştır. “Sabahsız Geceler” adlı hikâyede yalnızlık bizzat başkişinin evinde başkişinin tasavvurunda bir hâlde irdelenmiştir. Yalnızlıkla ilgili çıkarımlar birbiri ardına çoğaltılabileceği gibi yalnızlığın anlatıcının aynı zamanda başkişinin evinde cereyan etmesi mekânsal açıdan farklı bir boyutta incelenmesine olanak sağlamıştır. Başkişi kendi konfor alanında yalnızlığını, Prens Mışkin ile dahi paylaşmayı düşünmemesi mekânın başkişiye sunduğu rahatlıktan ileri gelmektedir. Başkişi duymak istemeyeceği sözleri işitmek pahasına bir arkadaşına sahip olmayı; eleştirilmemeye, yalnızlığının kırılmamasına değişmemiştir.

“Eski Bir Kalbim” adlı hikâyede ev çevresinde gelişen düşünceler mekânı dar, yaşamı küçük pencerelerden algılayan insanlara eleştiriler yöneltmiştir. “Gittiğim evlerin hepsi değişti” (İleri, 1982: 171). Anlatıcı hem de başkişi olan kişi, hikâyede artık yok olmuş bir şeylerden bahsetmektedir. Kendinden “pek bir şey kalma”yan kimi evler ve dekorasyonu ihtiyaç haricinde zevke göre değiştirilen evler hikâyede eleştirilen evlerdir. Bahsi geçen evler, arkadaşlarının evi olup yok olan değerlerin mekânı olarak hikâyede yer almıştır. Yok olan değerler ise hayata karşı edinilmiş ince duyarlıklar, olgulara değil de artık şeylere odaklanmış insanların bunu açıktan açığa yapmasıdır. Toplumun yozlaşma belirtileri, toplumların aynalarından biri olan yaşam alanlarında, evlerinde baş göstermiştir. Anlatıcı “iki yılda bir yenilenen mobilya”lar yozlaşma belirtilerinin başlangıcını göstermektedir. Kısa süreler içinde mobilya değişimi yapmak kişilerin kendilerinin verebilecekleri bir karar iken her karar ve fikir de eleştirilebilir durumdadır. Başkişi tam bu noktada bu değişimi dahası yozlaşmayı kabul etmemekte ve kişilerin fikirlerini eleştirmektedir. Anlatıcı eşyanın değer görmesini değil kişilerin değerli olmasını yeğlemektedir. Anlatıcı, Gülten adlı arkadaşının evine gittiğinde “perdeler

yenilenecekmiş” ifadesi karşısında “irkil”miştir (İleri, 1982: 171). Anlatıcı, gittiği Ali ve Gülten’i eleştirisini yaptığı durum ile karşı karşıya görmüştür. Mekânı varlığıyla değil de içini doldurduğu eşya ile anlamlı kılmaya çabalayan Gülten mekânın ruhuna araçlar ile erişebilmektedir.

6.4.4. Gönül Gurbeti

Dostlukların Son Günü hikâye kitabının daimî başkışısı Kenan, “Bir Gönül Gurbetinde” adlı hikâyede kendi yarattığı gönül gurbetindedir. Kenan’ın hasleti gereği merdümگیرiz denilebilecek, insanlar topluluğunda diğer insanlar gibi doludizgin arkadaşlık ilerletemeyen, her sözünün önünü arkasını didikleyerek genellikle pişman olan bir yapısı vardır. Kenan’ın bu duygular içinde “son üç yıl bir cehennem” olarak geçtiği, dostlukları tartarken kendini dostlarının içine alamadığı anlaşılmaktadır. Kemal sevildiğine şaşırın, soru sorulduğunda duraksayıp pişman olan, yalnız kaldıkça bu duyguları yaşamayan ancak insansız ve kimsesiz kalan bir insandır. ““Gerçekte bütün bunlar düzelecek.” (Sözlerimin gülünçlüğü. Utanıyorum.)” (İleri, 1975a: 140). ““Halam çok sevmiş seni,” diyor; “temiz yüzlü çocuk deyince sen olduğunu anladım.” (Seviniyorum. Kaç dakika gördü halası beni? Ama Ama sevmiş.)” (İleri, 1975a: 136). Örnekleri “Kırlangıç Fırtınası” adlı hikâyeden alınan, Kenan’ın ilişkilerde fazlaca düşünceli, her adımı tartarak hareket ettiğini göstermektedir. Bu durum Kenan’ı bilinçli bir yalnızlığa sevk etmiştir.

Kenan, Harbiye ile Şişli arasında Cumhuriyet Caddesinde 31 Aralık 1973 yılbaşı gecesinde yürürken dostluklarını, kendini ve çevreyi düşünmüştür. “Harbiye-Şişli yolunda bir başıma, yapayalnız, kimsesiz yürüyordum. Dostlukların, sevgilerin, aşkların, duyarlıkların biteceğini bilebilir miydik hiç!” (İleri, 1975a: 147). Kenan, Harbiye-Şişli yolunda geniş bir ana caddede yürürken aslında bir gönül gurbetinde ilerlemektedir. Fiziki açıdan yolda yürümektedir ancak algısal olarak kendi gönül gurbetini arşınlamaktadır. Yolda yürürken uzun zamandır görüşmediği Gürdal’ın kendisini fark etmesiyle yalnızlığı kırılmıştır. Gürdal’ın ilk sorusunda ““Hiç Yılbaşlarından nefret ederim. Evde oturacağım.” (Bu gece yalnız kalmamak için kim çağırırsa gitmeye hazırım.)” cevabı ile gönül gurbetinden dönmeye gönüllü, dostlarına açılmaya istekli olduğunu belirtmiştir (İleri, 1975a: 148). Ancak isteğine karşılık çay içme tekliflerini “zar-zor caydırıyor” ve “bir an önce yalnız kalmak” için çırpınmaya devam etmiştir (İleri, 1975a: 149). Bu vazgeçişli sebebinin bir insan ile karşılaşp aynı pişmanlıkları yaşama ihtimali olduğu

“kimbilir, gece yeniden arkadaştır belki” ifadelerinde belirginleşmektedir (İleri, 1975a: 149). Nitekim Kemal hikâyesinin başlangıcında “gece artık sevecen değil. Gece karanlık. Kara gece. Gece dost değil” düşünceleriyle yürümeye başlamıştır (İleri, 1975a: 144). Yalnızlığının güvenli ve temkinli varlığı, herhangi bir olağan dışı ihtimalin yok etmesi Kenan’ın kaçındığı bir durumdur. Ancak ikilemde kalıp Gürdal’ın evine gitmiştir. “Boş bulunup” eski arkadaşını anlatmış ve “seni görende eski sevgilini anlatıyorsun sanır” yorumlarıyla bir devinim içine girmiştir (İleri, 1975a: 151). Kenan için “hangi gece sevecendir!” (İleri, 1975a: 151). Kenan’ın ikilemi kararları gönül gurbetinin oluşma sebebini ortaya koymaktadır. Gönül kelimesi anlamsal olarak, içine sonsuz olanağı alabilen bir anlama bürünebilirken Kenan’ın gönlü yalnızca kendi içindir. Kenan kötü deneyimler yaşadığı için insanlardan kaçan ancak sevgiye ihtiyaç duyduğu için de bir o kadar insanlara karışmayı kollayan yalnız bir insandır. Yalnızlığı onu gönül gurbetinde tutmaktadır. Gurbetinden ayrılmayı gönlünü açmayı denese de sonuçları değişmeyen döngüler, onun gurbetine yönelmesine neden olmuştur. Gönül oldukça geniştir, bir bakıma Kenan’ın gönlü de geniştir. Ancak yalnızca kendi yalnızlığını barındırmakta bu yüzden de dar mekânın sınırlarını geçememektedir.

6.4. 5. Kahve

“Söyle Kalbim” adlı hikâye, başkişinin Can adlı arkadaşıyla “şehirîçi” mektuplaşmasıyla şekillenmiştir. Mekânsal açıdan “çağdaş kahve” tanımı yapılmış ve irdelenmiştir. Bu kahve “denizin karşından, lâcivert örtülü, alacalı bulacalı şemsiyelerle çevrili bir yer”dir (İleri, 1975a: 175). Burada bira içen insanların yanında Can gibi “çay iste”yenler de vardır (İleri, 1975a: 176). Popüler olması itibarıyla hikâyeye eleştirel unsur olarak dâhil edilmiştir ancak hikâye başkişinin mektuptan ziyade günce gibi kaleme aldığı kendini değerlendirileri ile öne çıkmaktadır. Başkişi kendini “kahveye giremeyecek kadar korunaksız” hissetmekte, kahvenin önünde içeriye “girmem” demesi ile de “dikbaşı” ve çekingendir (İleri, 1975a: 176). Başkişi kahveye girememiştir çünkü “herkes batıyor ona, herkes tedirgin edici”, “herkes hepsinden çekiniyor. Gerçekte bir tek kendinden memnun değil”dir (İleri, 1975a: 176). Bu kahvenin varlığını kahve kültürünün son şeklini “bir sınıfın çöküşü” olarak nitelemiştir (İleri, 1975a: 176). Başkişi tarafından kahveye gidenler “düşünmeyerek, tasarlanmayarak, aldırış etmeyerek, önemsemeyerek... Gündelik konuşmalarla yetinerek, kök salan, töresini kabul ettiren daha iğrenç bir sınıfın insanları gibi” görülmektedir (İleri, 1975a: 179). Başkişiye göre insanların tasnifi; bu satırlardaki

insanlar ve bu insanlar gibi olmayan şekildedir. Kahveleri çöküşün yansıması olan mekân olarak görmenin yanında içine kapanık yapısı ile kahvenin kalabalık yapısındaki farklı ilişkilerde bocalayacağını düşündüğünden iki sebepli olumsuzluktan kahveyi kullanmak istememiştir. Ancak yine de içine dâhil olup kahvede oturmuştur. Bir çeşit kaygı bozukluğu, çekimserlik ve olumsuz deneyimlerin önüne geçmek için alınmış sıkı tedbirleri olan başkışı iletişim kurmanın dayanılmaz zevkinden de yoksun kalmak istememiştir.

Dostlukların Son Günü hikâye kitabının başkışileri değiştirilmiş ve hatta belirtilmemiş olsa da bu hikâyeler Selim İleri'nin kendini merkeze aldığı hikâyelerdir. Hikâyedeki mektuplar başkışinin annesinin rahatsızlığıyla dolu satırlardan oluşmaktadır. “Genç kızlığında garip bir insanmış. Aynanın karşısına geçer saatlerce ağlarmış. En çok kurban bayramında aynanın karşısına geçermiş (İleri, 1975a: 178). Yazarın otobiyografik öğeleri kullandığı tespit edilmiştir. Buradan hareketle hikâyelerde yer alan kimi mekânların yazarın kendi evi olduğu çeşitli örnekler vardır. “Kuşlar Mı Konar” adlı hikâyesinde geçen “Bu kadar yürükten çağırma bizi” ifadesi yazarın evine ithafen kullanılmıştır (İleri, 1975a: 174). Buradan hareketle yazarın evi ve kendi, bizzat kendisi tarafından mekân unsuruna dâhil edilmiştir.

6.5. İLLER VE SEMTLER

6.5.1. İstanbul

“Duyarlık” hikâyesi İstanbul’u bütünü ile ele alan, İstanbul’un geçmişini bilen, geleceğinin nereye gideceğini tahayyül eden bir büyükannenin gözlerinden aktarılan, mekân eleştirisi yapılan bir hikâyedir. Hikâyede anlatıcı büyükannedir. Büyükanne torununa hitaben hayatını anlatmıştır. Oldukça varlıklı bir hayat süren büyükanne bir vakit sonra ailesi ile servetini kaybettikten sonra dairede yaşamaya başlamıştır. “Evlerim vardı benim, köşklerim. Moda baştan sona bizimdi” (İleri, 1971: 48). Büyükannenin ailesinin köşkleri vardır. Ailenin dedesi Osmanlı paşasıdır. Bu ailenin serveti yalnız evler değil, “Cağaloğlu’nda bir kat tutmuştuk, durur gene, hepsini sattınız”, “nenenden kalan altunları teneke teneke” şeklinde birkaç kalemdir (İleri, 1971: 48). Aile zengin ve görgülüdür: “ta Boğaziçi’nin Bolşevik ucunda da otursanız, Ayastafanos’ta da otursanız

napılır nedilir ille Vefa'dan getirilirdi boza" (İleri, 1971: 46). Bu aile "Kadıköy'de bilinene üç aile"den birisidir (İleri, 1971: 50). Bu aydın kadın mal varlığının satılmasıyla dairede yaşamaya başlamıştır.

Bu aile Atatürk ile aynı davet gecesinde bulunabilen hem ev halkına hem de yalnızca kadınlara yönelik gazete alınan, okuyan bir ailedir. Paşa kızı büyükanne servetlerinin yok olmasından yakındığı kadar etkin bir hayat yaşadığı İstanbul'un büründüğü hâlden de yakınmıştır. Büyükanne İstanbul kalabalığından, yabancı insanlardan ve kenti kimliksizleştiren taşranın akınından yakınmıştır. "O zamanlar insanlar incedi, dolup taşmamıştı İstanbul bu dağ aylarıyla, ininde yaşardı bunlar, ne şehir kaldı ne karşı yaka" (İleri, 1971: 42). "Dolup taşmamıştı İstanbul" ibaresi paşa kızının, kentin kimlik sorununun fark ettiğini bildirmektedir (İleri, 1971: 42). Duyarlık şehre ait olmayan unsurların İstanbul'da toplanmasından kaynaklanmaktadır. Paşa kızı olan kadın, torununa, kendisinden iki kuşak sonraki nesle, yaşadığı İstanbul'u ve kendi yaşamından anılar anlatması hikâyeyi oluşturmaktadır. Hikâyedeki mekân eleştirisi hayatın içinden bir örnekle âdeta yaşayan sorun olduğunu kavratmaya çabalamaktadır. Boza içmek için Vefa'ya giden aile, bir imkân çerçevesinde bunu yapmış olsa da her şeyin aslını, sahibisini; yerinde, kendi mekânında yapmayı örneklemiştir. Hikâyedeki eleştiri köklü nedenlere bağlanmıştır. :Yapılan eleştiri burjuva eleştirisi veyahut geniş olanakların sınırsız bakış açısı değil İstanbul'da hayli uzun yaşayan, aydın bir kadının çıkarımlarıdır. "Git git yiten İstanbul mimarisi, besbelli, genç kuşaklara kendinden pek az şey söyleyebiliyor. Aslında konağın da, köşkün de son tanıkları biz yaştakiler" (İleri, 2008: 67). Bu eleştiri mekânın kendisini ortaya çıkarmaktadır.

6.5.2. Kızıltoprak

"Yürek Burkuntuları" adlı hikâyede seyahate çıkacak bir kişi anlatılmıştır. Seyahat bir hafta sürmüş ve her gün tarihli olarak yazılmıştır. Tarihlerden kimi Rumi takvim ile atılmıştır. Bu tarihlerin ilki 19.11.1891'e, ikincisi ise 25.10.1891'e denk gelmektedir. Seyahate dâhil edilen mekânlar arasında Göreme, Çarıklı Kilise gibi Nevşehir'e ait ilçeler vardır. Başkişinin bir haftalık seyahat için evden ayrılıp otobüsle yol aldığı yolculuğun amacı Halep'e gitmektedir. Başkişinin bunun için Kızıltoprak'taki evinden ayrılmış ve ilk olarak Göreme'de konaklamıştır. Burada Çarıklı Kilise görüldüğü vakit "Dünya nimetlerinden arınmış, lavanta torbacıklarıyla baş başa" kalabilme hayali kurmuştur

(İleri, 1968: 24). Çarıklı Kilise, başkişiyi burada rahip olma isteği uyandıracak kertede etkilemiştir. Göreme’den ayrılan başkişi “insanoğlunun gizini çözmek” için Halep’e gitmiştir (İleri, 1968: 25).

Yazar Halep’i ve diğer mekânları “yalan yazdım” diyerek kurguya dâhil etmiştir (İleri, 1968: 25). Başkişi İstanbul’a geldiğinde güzün yağmur yağarken “eski zaman giysileriyle solgun kızların ve ağlamaklı delikanlıların yaşadığı parklarda oturuyorum gündüzleri” ifadesiyle mekân ögesi olarak park kullanılmıştır. İnsanoğlunun gizlerini çözme girişimi sonucu park ön plana çıkarılmıştır. Aynı hikâyeye içinde birbiri ile bağlantılı İstanbul, Nevşehir ve Halep şehirlerinin varlığı dolayısıyla Nevşehir ve Halep, Kızıltoprak başlığı altında incelenmiştir.

6.5.3. Bağdat Caddesi

“Pastırma Yazı” hikâyesinde cumhuriyetin ilanından sonraki dönemlere denk gelen tarihlerde, hukuk fakültesinden arkadaşlarıyla sık sık buluşan Faruk adındaki baş kişinin, tanıdığı farklı sosyal sınıftan insanların bakış açılarını uzun zaman içinde birebir gözlemlemesinden ortaya çıkan mekân ögesidir. Faruk Bursalıdır. İstanbul’da köklü ve varlıklı ailelerinden olan nişanlısı Elif’in ailesi tarafından “Canım, ben de sizi Anadolu’nun göbeğinden geliyorsunuz biliyordum” şeklinde düşünülmüştür (İleri, 1971: 62). Faruk, üniversitede okurken Elif’le ve onun kolejden arkadaşlarıyla tanışmıştır. Kendi gibi orta gelir düzeyine sahip Rasim ve Nedim ile arkadaş olan Faruk, Elif’in arkadaşları arasında özellikle Memo ile kendileri arasındaki farklı ve hayat meşgalelerini tartmışmış.

Memo Bağdat Cadde’sinde oturmaktadır. Bağdat Caddesi, Kadıköy içindeki Kızıltoprak’tan başlayarak Cevizli’ye kadar uzanan bir caddedir. Faruk’a göre “mutlu azınlığın gözde semtiydi Bağdat caddesi” belleğinde bu şekilde yer edinmiştir (İleri, 1971: 78). Memo İstiklâl Caddesi’ndeki Fitos Otelin karşısındaki pasajdan fazlaca kıyafet almış, Bağdat Caddesi’ni de aynı uğraş için gezmiştir. Faruk’un arkadaşı Rasim sosyalisttir, emekçilerin ayaklanmasını, uygun şartlara erişmesini istemiştir. Memo da sosyalisttir. “Duvarlara Lenin’in, Atatürk’ün, Marks’ın fotoğraflarını yapıştırmaya tutkundu Memo” (İleri, 1971: 78). Memo’nun sosyalist tavırları dönemin modasına uymak amacıyla sergilenmiş hevesli bir tutumdur.

Memo'nun sosyalistliği zenginlik içinde sürmüştür. “Bağdat caddesinde, sıra sıra kafeteryalarda, pastanelerde, akşamları piyasa yürümelerinde” fikirlerini sıralamıştır (İleri, 1971: 78). İmkânlar eşiğinde sosyalist olmuş, daha sonra “vazgeçti solculuktan” (İleri, 1971: 78) ifadesiyle fikir değiştirdiği anlaşılan Memo, “sosyalistliğin bir işe yaramayacağını” Bursa Uludağ tatilinde iken söylemiştir. Memo zenginlik içinde yaşayan bir sosyalist olmuştur. “Kapitalizm gücünü ortaya koymuş” olduğunu solcu fikirleri bırakmasına sebep olarak sıralamıştır (İleri, 1971: 79). Memo'nun değişen fikirleri, tutulan fikirlere göre değişmiştir.

Memo revaçta hangi akım varsa onu tutan bir tip hâline gelmiştir. “Her çıkan yeni akıma kapıldığını, sosyalizmi de bir tutku diye benimsediğini şimdilerde kavradım” söylemi Faruk' aittir (İleri, 1971: 84). Faruk, kırılmalar yaşayan bir başkişi olarak birçok fark ediş sırasında Memo hakkında da yargılar oluşturmuştur. Bu sayede Bağdat Caddesi bir mekân olarak kendisini içine dâhil edemediği bir muhit olmuştur. Kendisini oraya konumlandırmamayı tercih etmiş ve dahi son kertede ulaştığı imkânları sorgularken hikâye sonlanmıştır. Hikâyenin içinde yazıldığı tarihlerde bulunan Galeri Edip gibi mekânlar vardır. Bu mekânlar artık bulunmayan dönemin ortak kullanım mekânlarıdır. Hikâyenin yazıldığı dönem göz önüne alındığında Bağdat Caddesi ve adı geçen İstiklâl Caddesi burjuvazi yaşamlara olanak veren mekân olarak şekillenmiştir.

6.5.4. Anadolu Hisarı

“Pastırma Yazı” hikâyesinde toplumun görüşleri ve yaşayış biçimleri mekânlar üzerine oturtulmuştur. Faruk başkişisinin deneyimleri ve anlatıcı olarak kendi süzgecinden geçirdiği görüşleri, hikâyeye farklı katmanlar ve katmanlara denk gelecek mekân ögesi çıkarmaktadır. Faruk'un Erenköy'deki köşkte deneyimlediği her yenilik, gitmesine sebep olan unsurlardır. “Yabancılaştığımı, onlara katıldığımda kanalın dışına kaydığımı sezmiyordum”, “el birliğiyle ihanet ettim köşklerde oturup aylâk ve serseri” (İleri, 1971: 87). Faruk her şeyi fark ettiği bir sonbaharda Bursa'ya, annesinin yanına dönmüştür. Bir müddet sonra İstanbul'a gelen Faruk, eski tercihlerini yinelemeden Doçent Necati adındaki üniversiteden bir hocanın etrafında, daha önce duyumsamadığı birçok konuyu öğrenmiştir.

Anadolu Hisarında oturan Doçent Necati'nin, "benim gözümü o açmıştır bir bakıma" ifadesinden de anlaşılacağı gibi Faruk'un kimi insani şeyleri algılamasına sebep olmuştur (İleri, 1971: 94). Doçent Necati, Türkiye'nin tarihî ve Türk sosyolojisine dair görüşlerinde mekânsal ögeler vardır. Anadolu Hisarı, Göksu'da "yalı ufağı" bir eve sahip Doçent Necati, Elif'in kolejden hocası olması hasebiyle hayatlarına girmiştir (İleri, 1971: 97). Gençlerle sık sık vakit geçiren bir hoca olup fikirlerini öğrencileriyle paylaşan, dönemin siyasi yapısını eleştiren kişidir. Doçent Necati "Biz Osmanlı soyundan gelmedik", "Osmanlı bu soydan geldi" şeklindeki görüşlerini Anadolu medeniyetlerinin devamı niteliğindeki etnik kimliklere ve mekâna dayalı tarih anlayışına sahiptir (İleri, 1971: 95). Türkiye tarihini bilenen tarihî vak'alardan ayrı olarak mekânı odağa alan sosyolojik bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Türk tarihini "bu topraklarda göçmüş uygarlıkların dölü" olarak kabul etmektedir (İleri, 1971: 95). Doçent Necati'nin tarih bilinci, Anadolu sahası içinde derinleşmekten olsa da siyasi hareketlerdeki bölünmelerin, kutup oluşturma'nın anlaşmazlık ve kavgayı beraberinde getirebileceğini ön görebilmiştir. Mekân fikri ve politik duruşu eleştirel niteliktedir: "Bu memlekette bölünmenin yaratacağı zararları düşünmüyor kimse" (İleri, 1971: 97).

Doçent Necati, cumhuriyetin meyvesi olan düşünen, akıl insanı temsil etmektedir. Faruk; ince ruhu ile önce yanlış yerlerde -Erenköy'deki köşk- sonra Doçent Necati ile -Anadolu Hisarında- ilmi, bilimseli, saf düşünceyi bulmuştur. Erenköy'deki köşk tahrip edilmiş değerleri; Anadolu Hisarındaki yalı ufağı ise ilmî, hakikati temsil etmektedir. Cumhuriyetin ortaya koymaya çalıştığı kendi kendini idame etme fikrinin zuhur etmiş hâli Doçent Necati'dir. "Hayatımızı iyi, doğru şeylere eminim adadığımı" bu ifade Doçent Necati'ye aittir (İleri, 1971: 98). "Bilim adamı taraf tutmayacak" ifadesi ise bilimselliği önemsediğini göstermektedir (İleri, 1971: 98). Doçent Necati, hikâyenin geçtiği dönemde bilim adamlarının tarafsız olmayışını, Anadolu halkının toprak reformu görmemesi yüzünden toplumsal yapısının iyileşmeden eski ve çağdaş olmayan düzeyde hareketler sergilemesini eleştirirken aynada birden beyaz saçının görmesiyle kendisini Göksu'ya atmıştır. "Çocukluğumun geçtiği Göksu'ya, dinledim su ve kurbağalar bana yitirdiğim altun yaldız toplumun macerasını anlatsınlar" (İleri, 1971: 99). Göksu, Doçent Necati'nin çocukluğundaki saflığı çağrıştıran mekân olarak yer almıştır. "Pastırma Yazı" hikâyesinde yozlaşan mekânlar vardır, bu mekânlar içinde bozulmaya uğramayan tek mekân olarak Göksu verilmiştir. Göksu bozulmamış ve nefes almak isteyen Necati'ye

alan açmıştır. Doçent Necati, profesör olunca öğrencilerden ve şehir yaşamından ayrılıp doğaya yönelmiştir.

6.5.5. Kanlıca

“Hayatımın Romanı” hikâyesinde Cenân adındaki başkışı, bir kolonsun kızı olarak Paris’te uzun zaman yaşadktan sonra yirmili yaşlarına gelmeden İstanbul’a gelmiştir. İstanbul’a geldiğinde Ömer Tevfik ile evlenmiş kısa bir süre içinde evliliğini bitirmiştir. Daha sonra Necip Bey ile evlenmiş ve iki oğlu olmuştur. Ömer Tevfik ile olan evliliğinde Kanlıca’da Ömer Bey’in ailesine ait yalıda yaşayan Cenân Hanım yalıya ait açık mekân tasvirleri yapmıştır. “Kâh sarı, kâh bej, kâh kırmızı” renkli koru ağaçlarını görmüştür (İleri, 1971: 122). Kanlıca’nın dereleri, havası, bülbülleri, yelkovan kuşları, martıları ve kırlangıçları tasvire dâhil edilmiştir. Kanlıca’nın dereleri “âbıhayat”a benzetilmiştir. Ağustos ayının on beşinde Boğaziçi’nin suları yağmaya başlamış böylece yaz mevsimi bitmiştir. Yaz mevsiminin bitmesiyle “bülbüller gamlı öter, Boğaziçi’nin kendine mahsus öbür kuşları şen şakrak cıvıldaşmaktan vazgeçer” oldukları vurgulanmıştır (İleri, 1971: 123). Rahat ve olanaklı bir hayat süren Cenân Hanımın gözünden Kanlıca ve Boğaziçi tasvir edilmiştir. Boğaziçi’ne sonbaharın gelmesiyle yalı eşrafı şehre dönmeye karar vermiştir. Boğaziçi’ndeki yalıdan sonra Şişli’deki konaklarına geçmişlerdir.

6.5.6. Fındıklı Sarayı

“Hayatımın Romanı” hikâyesinde kurgu öğelerinde biri de Fındıklı Sarayı’dır. Fındıklı Sarayı, annesi öldükten sonra babası ile Paris’e giden Cenân Hanımın annesinin ve sarayın sultanlarının hatıralarıyla doludur. Cenân Hanımın annesi, kızının doğumunu Cemile Sultan’ın Fındıklı’daki, günümüzde Çifte Saraylar olarak anılan sarayda gerçekleştirmiştir. Cenân Hanım, Cemile Sultan’ın himayesinde doğmuştur. Hikâyede Fındıklı Sarayı’nın iki odası, Cenân Hanım’ın annesi rahat bir şekilde doğum yapabilmesi için tahsis edilmiştir. Cenân Hanım küçükken kaldığı saray odası ile ilgili tavan süslerini hatırlamaktadır: “O ne çiçek buketidir. Mor gül, mavi gül konca, kocaman bir al gül, araya boruçiçekleri, nergisler serpiştirilmiş ve nâlân bir sümbül katmer katmer yükseliyor” tasvirleri yalnızca “yıldızlı tavan”a aittir (İleri, 1971: 138). Saray ihtişamı ile hatırlanmıştır. Ancak gerçek tarihlerle örtüşmeyecek şekilde İstanbul Yangınlarında bir tanesine örnek olarak Fındıklı Sarayı’nın yandığı hikâyenin kurgusuna eklenmiştir.

İstanbul Yangınlarında Fındıklı Sarayı da Cenân Hanım'ın Aksaray'daki aile yadigarı ev de yanmıştır. Fındıklı Sarayı, Sultan Abdülmecid tarafından Cemile Sultana düğün hediyesi olarak yaptırılmıştır. Fındıklı Sarayı 1948 yılında yanmıştır. “Çırağan Sarayı'nın yanması üzerine 1913 -1920 arasında Meclis-i Mebusan ve Meclis-i Ayan çalışmalarını bu sarayda sürdürür. 1926'da Güzel Sanatlar Akademisine devredilen bina 1 Nisan 1948'de büyük bir yangın geçirir” (Ceylan, 1994: 512). Ancak kurgusal metin bağlamında Selim İleri yangını Sultan Abdülmecid vakitlerinde yandığını kurgulamıştır. Tarihî bir olay metnin anlam katmanında tarih sırası değiştirilerek aktarılmıştır. Mekânın işlevinin kurguya aktarımı sağlanmıştır.

Hikâye kurgusunda bahsi geçen Cenân Hanım'ın çeyizinin Fındıklı Sarayı'nda kaldığı için çıkan yangında yok olduğu, bu yüzden ilk evliliğinde çeyizsiz gelin olduğu belirtilmiştir. “Ömer Tevfik efendiye çeyizsiz gelin gittim” (İleri, 1971: 138). Bu ibarenin peşinden kurgudan hareketle Cenân Hanım'ın yaşının 18 olduğu çıkartılmış, doğum tarihinin ise yaklaşık olarak 1855 tarihine denk geldiği anlaşılmaktadır. Bahsi geçen yangının Çırağan Sarayı'ndaki yangın olabileceği gibi (1913-1920) Çifte Saraylardan Cemile Sultan'ın yalısının 1948 tarihli yangını da olabilmektedir.

6.5.7. Büyükada

“Sizinle İğrenç” hikâyesi çocuk başkişi Kenan'ın, Büyükada'daki amcasının evine yengesiyle anlaştığı için sık sık gitmesi ile ortaya çıkan mekân ve insan ilişkisini içermektedir. Belkıs ile tanıştığı günden itibaren samimi bir sevgi kurabilen Kenan, yengesine karşı çocukça bir sevgi beslemiştir. Büyükada'da yengesiyle birlikte sokak sokak gezen Kenan'ı yengesine bağlayan nedenlerden biridir. Belkıs bu köşkte “bütün günler yapayalnız yaşa”dığı için köşk ile bağ kuramamış ve eşinin yeğeni Kenan ile sevgi dili geliştirmiştir (İleri, 1975a: 79). Beraber vakit geçirdiklerinde bağları kuvvetlenmiş sokaklara “bizim” diyerek ikisine aitmişçesine algılamışlardır (İleri, 1975a: 76). “Sizinle İğrenç” hikâyesinde de çiçek ve bitkiler boy göstermiştir. “Kır lâlesi diye bir çiçek var mıdır? Ada evlerinin kapılarından fişkıran, bahçelerde gelişigüzel göveren bu çiçeklerin adı oldun kır lâlesi” (İleri, 1975a: 76). Başkişi çocuk olduğu için benzetmeler yoluyla gördüğü çiçek türüne kır lâlesi adını koymayı istemiş ve cesaret etmiştir. Kenan yeni gelişebilecek durumlarda cesur adımlar atan bir çocuk olarak niteliği ortaya koyulmuştur.

Yengesini çocukça bir saflıkla sevmesi ve gördüğü çiçeğe isim vermesi bu cesarete örnektir.

Kenan'ın amcası “yaz-kış Büyükada'da, faytonla çıkılan dik yokuştaki köşkte otur”maktadır (İleri: 1975a: 79). “Bir cehennemde kavruluyorum Sedat... Anlıyor musun, her gün tükeniyorum biraz daha...” (İleri, 1975a: 80). Belkıs'ın kendi ifadeleri, evliliğinden mutsuz olduğunu açıkça belirtmektedir. Belkıs Yengenin yaşadığı köşk “her köşesi değerli eşyalarla dolu bir köşk”tür (İleri, 1975a: 76). Belkıs'ın hayatından ve evliliğinden beklentileri “İsparta halıları, ipek gibi Acem halıları, pirinç mangallar, tahta oymalı eliş paravanalar, billur kâseler, yüzyıllık gaz lambaları, dünyayı omuzlarında taşıyan bakır adamlar” (İleri, 1975a: 76) ile dolu köşkünde eşyalar değil Kemal ile olduğu gibi mutlu olabileceği “kendi çocuğum” diyebileceği bir evlattır (İleri, 1975a: 81). Evliliğini bitirmek isteyen Belkıs'a yaşadığı köşk, büyüklüğü ve güzelliğiyle değil; kendisini tutan, mutsuzluğunu katmanlaştıran, algısal olarak kapalı ve dar konuma getiren bir yerdir. Kenan'ın amcasının Büyükada'daki evi dar ve kapalı bir mekândır. Yengesini çok seven, onun duygularını hâlden, sözlerinden ve bakışlarından anlayan Kenan için yengesinin yaşadığı ev, kendi evi kadar değerlidir. Ancak Belkıs Yengenin bu evde mutlu değildir.

6.5.8. Üsküdar

“Mecnunu Çok Dağlar” adlı hikâye Kanan adlı başkişinin, babaannesi ve babaannesinin komşusu Zekeriya Dedenin, Üsküdar'ın kimliğini kaybedişini gözlemlemiş iki semt yerlisi etrafında örülmüş bir hikâyedir. Babaannesinin yanına Üsküdar'a giden Kemal burada babaannesinin komşusu Zekeriya Dede ile tanışmıştır. Kemal'in babaannesi Üsküdar'ın hâlden mutlu değildir. “Bu mahallede oturulmaz hâle geldi” (İleri, 1975a: 116). Değişen Üsküdar, eski semt sakinlerinden eleştiri almaktadır. “Babaannemin konağı, civardaki basma perdeli evlere oranla gülünç bir ululuk içindeydi” (İleri, 1975a: 110). Kenan'ın Yurdanur isimli arkadaşı, babaannesinin “yüce konağına bitişik aktar dükkânında otur”maktadır (İleri, 1975a: 112). Bu aktar dükkânı Zekeriya isimli yaşlı semt sakininindir. Zekeriya Dede, Üsküdarlı olup dedesinden babasına, babasından kendisine kalan aktar dükkânın sahibidir. “Zaman değişip aktarlığın değeri anlaşılmayınca zeytinyağı, sirke, tuz gibi şeyler de satmaya başlamış”tır (İleri, 1975a: 112). Üsküdar'da

yaşayan insanlar, Üsküdar'ın korunmadığını, kültürünün mimarisinin yok edildiğini mekân kavramı üzerinden aktarmışlardır.

“Eski Bir Kalbim” adlı hikâye de anlatıcı aynı zamanda başkişi, Gülten ve Ali adındaki arkadaşlarını ziyaret etmek için evlerine gitmiştir. Anlatıcı arkadaşı Ali’yi daha iyi kavramak için doğup büyüdüğü Üsküdar’a gitmiştir. “Ali Üsküdar’lıydı” (İleri, 1982: 172). Anlatıcı Ali’yi daha iyi kavramak için “Üsküdar’ın mahallelerini” gezmiştir (İleri, 1982: 172). 1978 yılında yazıldığı anlaşılan bu hikâyenin Üsküdar’da o tarihte “evlerin kafesleri hâlâ dur”duğu belirtilmiştir (İleri, 1982: 172). Gülten’in evini yenilikçi müdahalelerle değiştirme gayreti Üsküdar’ın cumbalı evlerine uğramamıştır. Üsküdar belirtilen tarihte mimari ve kültürel zenginliklerini muhafaza edebilmiş bir semttir. “Camiler, evliya türbeleri bizi yaşadığımız dünyanın dışına çekiyor” (İleri, 1982: 172). Anlatıcının Üsküdar’da kendini farklı bir dünyada hissetmesi, mekânın anlatıcıda uyandırdığı korunabilirlik yetisinden doğmuştur. Bir semtin, şehrin hızlı değişkenlerinden etkilenmemesi anlatıya farklı bir durum ve olumlu bir his olarak aksetmiştir. Üsküdar bu hâli ile “Tarihin inşa ettiği ve şimdinin yaşandığı mekân”lara bir örnektir (Polat, 2021: 13).

6.5.9. Mecnunu Çok Dağlar

“Mecnunu Çok Dağlar” hikâyesindeki Mecnunu Çok Dağlar, tahrip edilen yedi tepeli İstanbul’dur. Bir laytmotif olarak kullanılan Leyla ile Mecnun mesnevisinden hareketle Kenan ve Yurdanur’a İstanbul’da geri dönülmez yıkımların yapıldığı duyumsatarak aktarılmıştır. “Çocukluğumun bahçelik evleri: Onları bir daha bulamıyoruz; katı, yüreksiz, korkağım ister istemez. Kırları, çimen yeşilini, ilkyaz güneşinin yakan kavuruculuğunu özlüyorum belki de” (İleri, 1975a: 105). “Biz yaşamadık hiç. Doğayı duyan, doğadan vazgeçmeyen Zekeriya dede anlatırdı” (İleri, 1975a: 105). Alıntılanan cümleler Zekeriya Dede’nin algısında doğanın ve mekânın neye tekabül ettiği anlaşılmaktadır. Zekeriya Dede okuyucuya direkt olarak doğayı seven ve doğadan vazgeçmeyen bir doğa yanlısı olarak tanıtılmıştır. Doğay yanlısı olunmalı, doğa sever olunmalı ve doğadan vazgeçmemeli aksi takdirde Zekeriya Dede’nin eleştirisini yaptığı kent sömürüsü ortaya çıkmaktadır. Kent sömürüsünü ve tahribatını, doğa ve mimari odağındaki eleştirilerini dile getirmek için mekân imgesi seçilmiştir. Mekân burada yazarın aktarmak istediklerine yatak oluşturmuştur. Mekân kavramı hikâye bazında

hâlihazırda değerli ve konuya dâhil iken bir de hikâyenin temeli mekân mefhumunun üzerine inşa edilmiştir.

“Yıkılan köşklere, ölen soylu akrabalarla hiçbir ilintim yoktu. Dimdik dururum gibi geliyordu. Etrafım üzerime çöküyormuş, habersizdim” (İleri, 1975a: 107). Bu cümleleri sarf eden Kenan; kültürün, yaşamın ve şehrin değişiminden etkilenmediğini, tahribatın içinde olduğu için anlamadan yaşadığını düşünmüştür. Şehirde yaşanan her ne ise onun uygun ve süregelen olması; Kenan’ın düşünmesine gerek kalmadan, içine alan, ayak uydurmasını sağlayan bir üye hâline getirmiştir. Ancak zamanla ve etrafındakiler sayesinde bozulmanın içinde benliğinden uzaklaşmaya başlamıştır. Önceden barındırdığı ancak artık yitirdiği huzuru, yıkılan unsurlarla ilişkisini kaybetmemesine olanak sağlamıştır. Kenan’daki huzurun kaybedilişi aldığı kararlarda etkili olmuştur. “Evlenmeyeceğim anne. Evlenemem. Sana anlatamam. Biliyorsun bazı durumları” (İleri, 1975a: 107). ““Çürüyoruz,” diyorum anneme. Kuyulara ses etmiş gibiyim. Kuyulardan karşılık gelmiyor” (İleri, 1975a: 110). Kenan’ın çürümekten bahsetmesi huzursuzluğunun sebebidir. Bir başka deyiş ile huzursuzluğunun sebebi çürümedir. Çürümenin ise nedeni insanlardır. Çürümenin sonucu yine insanlar üzerine aksetmiş ve Kenan’ın yaşam imgesini kavrayışında önemli bir yer edinmiştir. Çürüme İstanbul’da yapıları ve doğayı da etkilemiştir. Bahçeli evler ve yeşil çimenler yerlerini bensiz apartmanlara bırakmışlardır.

“Mecnunu Çok Dağlar” hikâyesinde Zekeriya Dede’nin Leyla ile Mecnun mesnevisinden Mecnun’un aşkından dağlara çıkışını ve yine aşkından, gördüğü Leyla’yı tanımaması bölümünü Kenan’a eski bir kitaptan okumuştur. Zekeriya Dede, modası geçen geleneğin özü ve sözü ile son temsilcilerinden birisidir. Zekeriya Dede’nin “Çocuklara şeker verirdi Zekeriya Dede top şeklinde”, “Nazarlıktan nohut tanelerinden. Zekeriya Dede yapardı: “Oyalanmak için Kemal evlâdım, insanın gönlü temiz olmalı” şeklindeki cümleleri kendisinin özü ve sözünü sarıh bir şekilde açıklamaktadır (İleri, 1975a: 112). Gelenekten kopan insanların ve Üsküdar’ın hâli mekânsal açıdan incelendiğinde bahçeli köşklere ve el sürülmemiş doğanın artık özlenilen bir unsur olduğu varlığını hatıralarda sürdürdüğü anlaşılmaktadır. İstanbul’a bahar geldiğinde yaşanan “savruk rüzgâra kapılmış yuvarlacık tohum, beklenmedik fırtına” Kenan’ın ve Yurdanur’un yaşayabileceği doğa olayları değildir (İleri, 1975a: 105). İstanbul’un doğası, toprağı değişmiştir. İstanbul’un yaşadığı baharı Kenan ve Yurdanur “hiç yaşama”mışlardır (İleri, 1975a: 105). Sebebi ise mekân

ile aktarılan bozulmadır. “Öykülerinde, insanların bir dönem çok önem verdikleri, büyük anlamlar yükledikleri dostlukların, eşyaların, değerlerin giderek nasıl anlamsızlaştıklarını, cansızlaştıklarını anlatırken, o içinden çıkılmaz “zaman” olayının peşine düşmüştür” (Tosun, 2023: 53). Tosun’un ifadelerinden, İleri’nin yiten öğelerinin zaman içinde mekândan sıyrılması, yok olmanın anlaşıldığı eşiğin zaman olduğu, zamanın ise mekânda aksettiği çıkarılabilmektedir.

6.5.10. Çınaraltı

“Yarın Olsun” hikâyesinin mekânını oluşturan Çınaraltı, Üsküdar Çengelköy’de bulunmaktadır. İstanbul Çınaraltı’nda arkadaşı Önder ile buluşan başkişi Kenan’ın, iç hesaplaşmasından oluşan bir hikâyedir. Anlaşıyor ki Kenan, Selim İleri’dir. Kestane ağacının altına geçip oturmuşlardır. ““Çınaraltı diyoruz... Kestane ağacı bu.” “Evet. Atkestanesi” (İleri, 1975a: 121). Oturdıkları yer Çınaraltı’nda “atkestanesi ağacının altında küçük bir kahve”dir (İleri, 1975a: 124). Kenan arkadaşı Önder ile düşüncelerinden, yalnızlığından, insanlar arasına katılmak istemediğinden ve dahi katılamadığından ve gitmek istediği “garipler sığınağı bir diyar”ından bahsetmiştir (İleri, 1975a: 122). Kenan içe dönük, Önder ise “doludizgin yaş”amaktadır (İleri, 1975a: 122). Aralarındaki ilişki “tekdüzeliğini koruyan” art niyetin girmediği, yargılama yapmaksızın yürütülen bir dostluktur (İleri, 1975a: 122). Kenan, toplumu, kendini, kendi problemlerini ve önemseddiği konularla aklını sürekli meşgul eden bir yapıya sahiptir. Önder’le konuşmalarında Kenan bu düşüncelerini dile getirmiş ve Önder de telkinlerde bulunmuştur.

“Çıkıyoruz kahveden. Çıkmak değil bu. Önü açıktır Çınaraltı’nın, kapısı yoktur, sınırlanmamıştır. Herkes gelip oturabilir. Ne dağlar, ne ırmaklar, ne telörgüleri sınırlamıştır burayı” (İleri, 1975a: 131). Çınaraltı’nın sınırlanmamış hâli Kenan ve Önder’in arkadaşlığına benzemektedir. Aralarında yargılama ve sınırlama yoktur. Önder İstanbul’dan ayrılacaktır. Uzun aradan sonra yapılan bu görüşmenin Çınaraltı’nda yapılma sebebi dostluklarına paralel bir mekân olması hasebiyledir. Çınaraltı, gönül diyarlarına hitap eden konumdadır.

6.5.11. Yenikapı

“Kapalı İktisat” hikâyesinde başkişi ve sevdiği kadın Nedret İstanbul, Yenikapı’da buluşmuşlardır. Nedret ve başkişi birlikte vakit geçirmek için buluştukları “Yenikapı’da bir sahil lokantasına” gitmişlerdir (İleri, 2002: 64). Burası iki kent soylunun algısında da avama hitap eden bir lokantadır. Başkişi bu lokantanın kendileri için uygun olmadığını “Buranın nesini seviyorsun?” sorusu ile sorgulamıştır. Nedret’te hayata bakışı, algısı sıra dışı olduğunu verdiği yanıt ile ortaya koymuştur: “Karşıtlığı”, “Sizin gibi insanlar karşıtlığı törpüleyerek denge sağlamaktan hoşlanır” (İleri, 2002: 64). Hikâyede Yenikapı’nın sahil lokantaları ve muadilleri avamın ve burjuvanın bir arada görülebileceği semt ve mekânlardandır. Lokantaların ikiliği bir arada getiren karşıt zihin dünyalarına aynı anda hitap eden yapısı ikilem kavramını açıklamaktadır. “Türkiye’nin bohemi”ne (İleri, 2002: 64) ev sahipliği yapan Yenikapı ve türevleri mekânlarda “bizimkinden çok daha soylu duyguları var. Sevgilerinde özverili hepsi de” (İleri, 2002: 65). Nedret ve başkişi Yenikapı’dan sonra Cankurtaran’a, oradan da Deniz Feneri’ne yürümüşlerdir. Buluşulacak yeri seçen Nedret’in, Yenikapı’daki seçtiği sahil lokantaları iki kutbu birleştirebilen mekân olarak bulunmaktadır. Yenikapı, iki farklı uca ayrılabilen insan topluluklarının birleşebileceğini gösteren bir mekândır.

Nedret ve başkişi daha sonraki buluşma yerlerini İstanbul’un eski ve tarihî semtlerinden seçmiştir. “Ne garipti kentimizin mimarîsi. Bütün bu çökük semtler, birdenbire büyük caddelere, lüks mağazalara, gösterişli bulvar kahvelerine açılıyordu: çamurdan sonra asfalt. Oralarda, o yangın yerini çağrıştıran eski semtlerde garip bir duygu çöküyordu üstüme” (İleri, 2002: 69). Başkişi çöküntü hissini “kumarda büyük kayıplara uğradığı” zamanlardaki gibi kayıplarına benzetmiştir (İleri, 2002: 69). Nedret ile gezdiği yerlere “Geçmişin çöküntüsünde ne arıyorduk?” sorusuyla anlatıyı İstanbul’un tarihî semtlerinin; doğasının, kültürünün, mimarîsinin tahrip edildiği, pervasızca tüketildiği anlaşılmaktadır (İleri, 2002: 69). “Geçmişin çöküntüsü” ibaresi bahsi geçen semtlerin çoktan yok edildiği, geriye kalıntılarının kaldığını belirtilmektedir. Bu durum anlatıcıda tıpkı kumarda kaybettiği varlığı gibi “kötü” hissettirmiştir (İleri, 2002: 69). Önceleri vurdumduymaz rahat olan başkişi için dahi, İstanbul’un bu kayıpları üzüntü ile karşılanmıştır. İstanbul’un çöküntüye uğramış semtleri “kristal vazolarda plastik çiçekler”e benzetilmiştir (İleri, 2002: 69). İstanbul’a yakışmayan çöküntüler geçmişten gelen zorunlu bir miras gibi kalmıştır.

6.5.12. Yeşilköy

“Kapalı İktisat” hikâyesinde başkişi ve Nedret İstanbul’da birçok yeri gezmişlerdir. Bu mekânlardan biri de Yeşilköy’dür. Yeşilköy, Yenikapı gibi tahrip edilmiş bir mekân olarak değil aksine korunmuş, mimari ve kültürün korunduğu bir semttir. “Yeşilköy’ün içlerine uzandık”, “Burada hâlâ eski Rum evleri, beyaz boyalı ahşap köşkler, kırmızı panjurlar vardı. Giderek beton yığına -üst üste atılmış cesetler gibi- dönen kentimizin tansıklar barındıran bir köşesiydi Yeşilköy’ün içleri” (İleri, 2002: 80). Hikâyeden alınan bu bölüm umut var eden bir unsur olarak bulunmaktadır. Hikâyede varlığı uzunca yer alan ve başkişiyi etkileyen Nedret’in Amerika’daki P. Üniversitesi’ndeki hocası Cek Cansın’ın dediği gibi bir çok şey için “artık çok geç”tir (İleri, 2002: 76). Ancak Yeşilköy hâlâ ayakta ve korunmuştur. Yeşilköy bu manada umut vaat etmektedir. Korunabilmiş bir mekândır. Gelip geçen insanları hayrete düşürecek mimari yapısı, mekânsal bütünlüğünü korumasından kaynaklanmaktadır.

6.5.13. Şerbetçi Baba Türbesi

“Bi Keman”, ilk olarak *Yeni Ufuklar* dergisinde çıkan bu hikâye, keman isteyen küçük bir çocuğun hikâyesidir. Hikâye küçük bir çocuğun “bi keman sesine yoksun” olmasıyla başlayıp sonlanmaktadır (İleri, 1997: 9). Çocuk hikâye boyunca keman edinebilmek için uğraşmıştır. Bir paşanın oğlu olan çocuk, isteğini ailesindeki herkese söylemiştir. Bu çocuğun ruh sağlığının yerinde olmadığı “deli” ifadesi ile ortaya çıkmaktadır (İleri, 1997:10). Ailesinin küçük çocuğa “uslu olursa” alacağı bir hedef olan keman, çocuğu oyalamak için kullanılmıştır (İleri, 1997: 9). Aile çocuklarını daha fazla “gizleyemeyecekler”i için Şerbetçi Dede Türbesine götürmeyi düşünmüşlerdir (İleri, 1997: 10). Bahsi geçen Şerbetçi Dede, İstanbul’un fethine katılmış bir dervıştır. Türbesi ise Çanakkale, Gelibolu’da bulunmaktadır. Hikâyede Şerbetçi Dede Türbesi, şifa alınabilen bir türbe olarak yer almaktadır.

6.5.14. Muğla - Bodrum

“Pastırma Yazı” hikâyesi yozlaşmış insanların yozlaştırdığı mekânlarla kurgulanmıştır. Faruk’un anlatıcı ve başkişi olduğu hikâye, Faruk’un deneyimleriyle şekle bürünmüştür. Faruk kendi farkındalığını Doçent Necati’nin yanında yaşamış Doçent Necati ise

“hayatımızı iyi, doğru şeylere eminim adadığımıza” sözlerini sarf etmişse de kendi içinde kırılmalar yaşamıştır (İleri, 1971: 98). Bunun sonucunda önce Göksu’ya daha sonra ise doğaya yönelmiştir. Doçent Necati’nin doğaya yönelişi başka bir açıdan kendine yönelmesi olarak değerlendirilebilmektedir. “Bunca yıl uğraştığına üzüldü” ifadesi kendisine yönelmesinin sebebini açıklamaktadır (İleri, 1971: 107). Necati’nin hem doğaya hem de kendisine yöneldiği yer Bodrum olmuştur. Bodrum’un Anadolu içinde beğenip yerleşmiştir. Bodrum dinlenme ve doğayla iç içe olma mekânı olarak tercih edilmiştir.

“Pastırma Yazı” hikâyesinde bozulma mekânları: Erenköy’deki Köşk, Bağdat Caddesi, İstiklâl Caddesi, Levent; tercih edilmeyen kültür mekânları Yıldız Parkı, Tanzimat Köşkü; aydınlanma yaşanan mekân: Anadolu Hisar’ında Göksu’daki yalı ufağı ev, yozlaşmamış mekânlar ise: Göksu ve Bodrum’dur. Hikâyenin kavranması için yapılan bu tasnif mekânların değişikçe bireyler üzerindeki etkisinin farklılaştığı gözlemlenmektedir. Aynı şekilde bireyler, arkadaş çevreleri ve bakış açıları değişikçe de mekânlarda bir değişim gözlemlenmiştir. Bu durum hikâye kurgusunda “mekân, olay örgüsünde ifade edilen hadiselerin sahnesi durumundadır” ifadesini desteklemekte ve mekânın hikâye içinde eyleyen konuma büründüğünü örneklemektedir (Aktaş, 2022: 68).

Göksu ve Bodrum kültürü, şehir kimliği ve doğasıyla bozulmamış kent imgesini yaratan mekânlardır. Doçent Necati gibi Faruk da mekân değiştirmiş ve bozunumu yaşadığı İstanbul’dan hukuk fakültesini bitirmeden ayrılmıştır. “Hukuk bitmeyecek...”, Hukuku bitirmeyeceğim. Okumayı boşlamak değil dediğim. Okutulana inanmamak, okutulandan kaçıyorum. Büyük şehirden de”, “Herhangi bir şeyi özlemeden bu kez” (İleri, 1971: 109). Yazar Selim İleri’nin de hukuk fakültesini bitirmeyişi gibi başkişi Faruk da fakülteyi bitirmeden İstanbul’dan ayrılmıştır. Ancak yazar İstanbul’u terk etmemiştir. Hatta yazar tramvay seslerini, şehrin coşkusu sevmektedir. “Bahariye benim için bir tramvay sesleri cümbüşüdür” (İleri, 2007b:20). Yazar İstanbul kent yaşamını tramvay seslerini cümbüş, coşku, hareket, eğlence ve canlılıkla birlikte anmaktadır. Faruk ise “dönüp bakmayacağım tepedeki çamlığa” diyerek Büyükdere’deki yokuşlu sokağı kastetmekte dolayısıyla şehirle bağını kestğini bildirmektedir (İleri, 1971: 111). Faruk’un İstanbul’u terk etmesine karşılık yazar kentin keşmekeşliğini, trafiğini dahi sevmektedir. Ancak Faruk “kaçışlarla git”miştir (İleri, 1971: 110). Faruk inanmadığı bir mekânda yaşam

sürmek yerine bilmediği mekânlara doğru yol almıştır. Hikâyede Faruk'un gittiği yer verilmemiştir. Sebebi ise Faruk'un kendisinin dahi bilmemesidir.

“Lanterna Magica”, Bir Denizin Eteklerinde hikâye kitabının ilk hikâyesidir. Anlatıcı “rüzgârla ve sessizce başlayan yağmur, ağustosun bittiğini, artık sonbahardan başka hiçbir şeyin yaşanmayacağı” bir günde arkadaşı ile “ıssız bir yolda yürü”mektedir (İleri, 2002: 9). Anlatıcı sevdiği bir arkadaşı ile buluştuktan sonra başlayan genel mekân algısı oluşturma amacı gütmeyen anlatıcının düşüncelerini bir yerden bir yere gidene kadar aktarılan bir metindir. Sokaklarında yürürken düşünülen yer Bodrum'dur. Anlatıcının yürürken düşündüğüne dair bilgilerin verilmesi, bir şehrin yürünerek daha iyi keşfedilir oluşuna sezgisel bir yaklaşımdır. “Şehre alternatif bir hâkimiyet kurma şekli, alternatif bir özgürlük olasılığını sağlıyor bize inadına... yürümek. O yüzden yürümek, bir açıdan şehrin alışlagelmiş algılama kalıplarını acıtmadan kırmaktadır. Hazır mekânlarıyla paketlenmiş şehri, şehrin tüketici düzenini, şehrin hazır/sorgulanmamış değerlerini yıkar, bir anlamda” (Özaydın ve Akı, 2021: 69). Düşünerek yürünen bu sokağın “bozkırı çağrıştıran, deniz kıyısında, kayalık ve akçıl bir tatil kasabasının” sokakları olduğu anlaşılmaktadır (İleri, 2002: 10).

Anıların geri dönüşlerle aktarıldığı bu hikâye; “Bir aynaya yansıttım yaşadığımız her aşkı. Bir kristal ansızın sayısız parçaya bölünebilir” ifadesiyle tasvirleştirilmiş düşünceler akışını sunmaktadır (İleri, 2002: 10). Bahsi geçen ayna hikâyeye başlık olarak seçilen lanterna magica adlı alet ile somutlaştırılmıştır. Lanterna magica hikâyede flashbackleri gerçekleştiren bir fenerdir. Tatil kasabasının Bodrum olduğu ve Bodrum'dan ayrılırken buranın “çok kalabalık” olduğu eleştirisi getirilmiştir (İleri, 2002: 11). Anlatıcı Bodrum'dan evine dönmüştür. Bu hikâyeyi evinde yazmıştır. Ruhundaki “cam kırık”larına ithafen yazdığı hikâyenin bitmesini istemeyen anlatıcının yazar olduğu anlaşılmıştır. “Oysa biraz daha yazmak istiyorum” ifadesi ve yazarın geriye dönük hatıralarını yazması hasebiyle mekânın yazarın evi olduğu anlaşılmaktadır. Hikâye hatıraların yaşadığı mekânlar ve asıl mekân itibarıyla fazlaca mekân, yazarın evinde sonlanmıştır.

7. SONUÇ

Selim İleri'nin hikâyelerinde, artık rastlanılamayacak eski fotoğraflardaki samimi İstanbul sokakları, ev, konak ve köşk yaşamları vardır. Yazar, herhangi bir topluluğa dahil olmadan bireysel eserler vermiştir. İleri, İstanbullu olması nedeniyle İstanbul'u kültür ve sanat anlamında eserlerinde ele almıştır. İleri, doğup büyüdüğü ve yaşamakta olduğu İstanbul'u, kültür varlığı olarak görmüş, okurların bu kültür varlığını, kendi bakış açısından görmelerini istemiştir.

Selim İleri, sanatın birçok dalına ilgi duyan bir yazardır. İleri'nin ilgilendiği sanatlar, mekân kullanımına yön vermiştir. Bir hikâyenin oluşabilmesinde önemli görev üstlenen mekân, yazarın hikâyelerinde de aynı önemini korumuştur. Hikâyelerde bulunan anlatıcılar ve başkişiler, mekânların işlevini yansıtmakta ayna vazifesi görmüşlerdir. Anlatıcılar ve başkişiler, mekânın kullanımına göre hikâyelerin içerisinde gelişim göstermektedir. Tahlili yapılan eserler arasında mekân ile doğrudan gelişim gösteren hikâyeler vardır. Bu hikâyelere bir örnek olarak *Cumartesi Yalnızlığı* kitabındaki “Asalak” hikâyesi verilebilir. “Asalak” hikâyesinde Eşref Selim adlı kişinin kendisi ve evi, hikâyede eleştirilen durumların sembolleştirilmesinde kullanılmıştır. Hikâyede Eşref Selim, hapis cezası aldığı vakit evinde bulunan eşyalar satılmaya başlanmış ancak Eşref Selim'in zarif ruhunun mekânsal timsali olan komidin satılmamıştır. Bu örnekte komidin, Eşref Selim'in evine dönebileceği umudunu okuyucuya vermiştir. Detaylı açıklaması ilgili bölümde yapılan bu hikâye, mekânın kişilerin gelişimine sağladığı katkıyı göstermektedir.

Hikâyeler şair ve yazarlardan alıntılanmış bir atıf veya dizeyle başlamıştır. Bu alıntılar incelendiğinde hikâyeler ile ilgili anekdotun öz bir biçimde verildiği anlaşılmaktadır. Tam karşılığıyla hikâyecik olan öz ifadelerden birisi, daha önce de bahsi geçen “Asalak” hikâyesinde bulunmaktadır. Atıflar okuyucuyu hikâyeyi okumadan önce içerik ile ilgili duygu ve his sahibi olmasına öncülük etmektedir. Bu durumun mekân kavramına katkısı ise alıntıların içeriğin kurgusuna, dolayısıyla mekânın algılanmasına verdiği katkıda belirmektedir. Alıntıların hikâyedeki duyguyu çağrıştırması amaçlanmıştır. Mekân, hikâyelerde duyguların hissettirilmesini sağlayacak biçimde kullanılmıştır.

Selim İleri'nin hikâyeleri üzerine yürütülen tahlil çalışmasında, mekân kavramı baz alınarak İleri'nin mekân ile olan bağı incelenmiştir. İleri'nin mekân ile kurduğu bağ yüzeysel değil, hikâyenin özüne katkı sağlar niteliktedir. İleri'nin yaşadığı yerler, kurduğu ilişkiler ve anıları, mekânı anlamlı kılan öğelerdir. İleri'nin kendi yaşamına dair kimi mekânları hikâyelerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İleri, edindiği edebî birikim ile ortaya koyduğu İstanbul kültürü çevresinde oluşturulmuş bir üsluba sahiptir. İleri'nin hikâyelerindeki mekân kullanımı çeşitli ölçeklere dayanmaktadır. İleri'nin okuyucuları eriştirmek istediği bilinç düzeyi vardır. İleri'nin eserlerinde bahsedilen etkinin varlığı ortaya çıkarılmıştır. Selim İleri'nin eriştiği ve okuyucuları eriştirmek istediği şehir bilinci, İstanbul ölçeğindedir.

Hikâyelerde sıklıkla kullanılan güz mevsimi, zaman ögesi olmasıyla birlikte mekânsal bir tasvir de içermektedir. Güz mevsiminin yazara ve kurgu kişilerine çağrıştırdığı bilinçaltındaki anlamlar, mekân kullanımını etkilemiştir. Güz mevsiminin kendine has görüntüsü, kurgu kişilerinin güne göre hareketleri ve dolayısıyla konumu, mekânsal bulguların keşfine yol açmıştır. Zamanın güz etrafında şekillenip diğer mevsim ve zamanların göz ardı edildiği yanılgısını oluşturmayacak şekilde diğer mevsim ve zamanlar da yazarın hikâyelerinde yer almıştır. Hikâyelerde ve yazarın üslubunda tekdüzelikten bahsedilemeyecek kadar geniş bir bakış açısı vardır. Yazarın mekânı, doğayı, kültürü ve İstanbul'u kullanım şekli, tüm unsurları ayrıntılı biçimde bildiğini göstermektedir. Mekânı algılama ve hikâyeleri kullanım şekli, mekânın alışlagelmiş kullanımının dışında yenilikçi bir tavırla ele alındığını göstermiştir. Mekân, hikâye bütünü içinde olması gereken bir parça olarak değil özgün bir şekilde varlığını ortaya koyabilen unsur olarak bulunmaktadır. Mekânlar kendi başına hikâye oluşturabilecek kadar detaylı kullanılmıştır. Mekân ile duyguların, kişilerin iç dünyaları aydınlatılmıştır.

Selim İleri'nin hikâyelerinde açık mekânlardan deniz ve sokak; kapalı mekânlardan ev, konak, kültür mekânları sıklıkla kullanılmıştır. İleri'nin hikâyelerindeki mekânlarda yalı ve köşklere karşın ortaya çıkan orta hâlli evler iki sosyal sınıfı, sınıf arasındaki toplumsal ve bireysel algıyı yansıtmak için kullanılmıştır. Yazarın mekânlarında, bireyin yalnızlığını öne çıkaran üslubu gözlemlenmiştir. Kişilerin yalnızlık vasıfları; mekânı kullanım şekillerine, konumlarına, kendilerini konumlandıkları yerlere sirayet etmiştir.

Selim İleri, hikâyelerinde tahrip edilen doğayı, kültürü ve mimariyi, mekân kavramı üzerinden eleştirmiştir. Hikâyelerinde okuyucuya seslenmek için mekân kavramının sahası içinde hareket etmiştir. Mekânı oluştururken kent imgesinin kaybolan değerlerine yer vermeyi seçmiştir. Bu bahse örnek olarak “Mecnunu Çok Dağlar” hikâyesi verilebilmektedir. Bir diğer örnek olarak “Erimez Nevbahar” hikâyesi eklenebilmektedir.

Dostlukların Son Günü hikâye kitabının birçok hikâyesinde Kenan ya da küçük çocuk Selim İleri ile örtüşen benzerlikleri olduğu için bu kişilerin Selim İleri olduğu anlaşılmıştır. Kenan’ın ya da küçük çocuğun Selim İleri olması bu kişilerin gerçek olduğu yargısına ulaşmayı sağlamaktadır. Kenan’ın ve küçük çocuğun gerçek kişi olduğu hikâyelerde, kurgu olduğu göz ardı edilmeksizin mekânların da gerçek olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Nitekim bahsi geçen hikâyelerden Selim İleri’nin yaşamında gerçek bir anlamı olan, gerçekten var olan ve gerçekte kullanılmış mekânlar olduğu tespit edilmiştir. Bu hikâyelere “Ayrılık Var”, “Yarın Olsun”, “Kuşlar Mı Konar” hikâyeleri uygun bir örneklerdir.

Selim İleri’nin hikâyelerinde açık ve geniş mekânlar, kapalı ve dar mekânlardan daha çok yer almaktadır. Bunun yanında İstanbul, Bodrum gibi yerleşim yerleri de mekânlar içinde oldukça fazla kullanılmıştır. Mekânların çoğunlukta kullanıldığı alanlar İleri’nin bakış açısı ve algısını ortaya koymaktadır. İleri’nin açık ve geniş mekân kullanması, hikâyelerinin örgüsünü olumlu ve umutlu bir yöne çevirmiştir.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, S, F. (1965). *Son Kuşlar - Mahkeme Kapısı*. İstanbul: Varlık Yayınları. 3.Baskı.
- Akatlı, F. (1998). *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Boyut Yayınları. 1. Baskı.
- Akı, M., Özaydın, G. (2021). *Mekân ve Yer*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Aktaş, Ş. (2022). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili (Teori ve Uygulama)*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Bachelard, G. (2021). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Can, B. (2021). *Zaman İçinde Mekân*. Ankara: Hece Yayınları.
- Ceylan, O. (1994). “Çifte Saraylar”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*.(c.2, 512- 513). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı’nın Ortak Yayını.
- Cumhuriyet Kültür Servis, (1999). Selim İleri İstanbul’u Yazdı, s.14.
- Çal, H. (2015). “Türklerde Mezar-Mezar Taşları” Saim Sakaoğlu vd.(Ed.). *Aile Yazıları/8* (ss. 295- 332). Ankara: TC. Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı Yayınları.
- Demirkaya, H. (1999). *Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Eiguer, A. (2021). *Evin Bilinçdışı*. Perge Akgün (çev.), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2007). “Selim İleri: İlk ve Son Kitap Arasında”. Handan İnci (Haz.). *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*-(ss. 88-100). İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- Gülersoy, Ç. (1994). “Yıldız Parkı”. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. (c.7, 518- 520). İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı’nın Ortak Yayını.
- Hafız, M. (2019). *Platon Felsefesinde Khora Varlık, Oluş ve Mekân Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Dört Mevsim Kitap.
- Harmancı, A. (2009). Selim İleri’nin Edebi Kişiliğini Şekillendiren Unsurlar ve Bunların Öykülerine Yansımaları. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. (22). 1-22.
- Hegel, G, W, F. (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*. Cenap Karakaya (çev.), İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- İleri, S. (1968). *Cumartesi Yalnızlığı*. İstanbul: Adam Yayınları. 1. Baskı.
- İleri, S. (1971). *Pastırma Yazı*. Ankara: Bilgi Yayınevi. 1. Baskı.
- İleri, S. (1975a). *Dostlukların Son Günü*. İstanbul: Bilgi Yayınevi. 1. Baskı.
- İleri, S. (Temmuz 1975b). “Selim İleri”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, 32, 136.
- İleri, S. (1982). *Eski Defterde Solmuş Çiçekler*. İstanbul: Adam Yayıncılık. 1. Baskı.
- İleri, S. (1984). *Hatırlıyorum: Kişiler ve Zamanlar*. İstanbul: Altın Kitaplar. 1. Baskı.
- İleri, S. (1986). *Ayışığı*. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım. 1. Baskı.

- İleri, S. (1987). *O Yakamoz Söner*. İstanbul: Ada Yayınları. 1. Baskı.
- İleri, S. (1989). *İstanbul Yalnızlığı*. İstanbul: İstanbul Kütüphanesi. 1. Baskı.
- İleri, S. (1997). *Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri 1967-1997*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. 1. Baskı.
- İleri, S. (1999). *Yıldızlar Altında İstanbul*. İstanbul: Oğlak Yayınları. 2. Baskı.
- İleri, S. (2002). *Bir Denizin Eteklerinde*. İstanbul: Doğan Kitap. 4. Baskı.
- İleri, S. (2006). *İstanbul Hatıralar Kolonyası*. İstanbul: Doğan Kitap. 2. Baskı.
- İleri, S. (2007a). “Hayatım Üzerine Çiziktirmeler”. Handan İnci (Haz.). *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*-(ss. 15-26). İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- İleri, S. (2007b). *İstanbul Lâle ile Sümbül*. İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- İleri, S. (2008). *İstanbul'un Tramvayları Dan Dan!...* İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı
- İleri, S. (2011). *Yağmur Akşamları*. İstanbul: Everest Yayınları. 1. Baskı
- İleri, S. (2017). “İstanbul Yalnızlığı (ve öteki İstanbul kitapları). Ayşe Sarısayın (Haz.). *O Aşk Dinmedi*. (ss. 251-255). İstanbul: Everest Yayınları.
- Kaplan, M. (1983). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2007). “Selim İleri, Bellek ve Gelenek”. Handan İnci (Haz.). *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*-(ss.51-80). İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- Konyalı, B. Ş. (2022). *Edebi Mekânın Poetikası*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Korkmaz, R. (2015). Yazınsal Okumalar. “*Romanda Mekân Poetiği*”. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. Şahin, V. (2021) *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi*. Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık. 6. Baskı.
- Narlı, M. (2002). “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5 (7), 91-106.
- Nursel, D. (2007). “Gregor Samsa'nın Elyazısı”. Handan İnci (Haz.). *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk*- (ss. 111-131). İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştirir: Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Özaydın, G., Tezer. S. T. (2020). *Mekânsallık Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi. 1. Baskı.
- Öncü, A., P. Weyland. (2020). *Mekân, Kültür, İktidar Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*. İstanbul: İletişim Yayınları. 6. Baskı.
- Perec, G. (2020). *Mekân Feşmekân*. Ayberk Erkay (çev.), İstanbul: Everest Yayınları.
- Pérouse, J. F. (2021). “Megapolde İnadına Yürümek Ya Da Yeri Tekrar Oluşturmaya Çalışmak” Gülşen Özaydın ve Merve Akı (Ed.). *Mekân ve Yer*. (ss.65-70). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Platon. (2020). *Timaios*. Furkan Akderin (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Polat, M. S. (2021). *Edebiyat ve Mekân: Edebi Mekâna Yolculuk*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Sayın, S. (2006). *Selim İleri'nin Hikâyeleri ve Hikâyeciliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sağlık, Ş. (2014). *Hikâye/anlatı/yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- Şeker, B. (2018). “Notre-Dame De Paris Romanında Engelli ve Öteki Algısı: Quasimodo Örneği”, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 311-312.
- Tally, R. J. (2020). *Mekânsallık*. Emel Aras (çev.), Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, N. (2023). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları. 5. Baskı.
- Turan, İ. (2018). “Selim İleri’nin Uzak, Hep Uzak Eseri Üzerine”. *Türk Dili Dergisi*, 68(795), 61-65.
- Turgut, M. (2001). *Objektifimdeki Edebiyatçılar*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. 1. Baskı.
- Türk Dil Kurumu. (1950). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu. 1. Baskı.
- Tümer, G. (1979). *İnsan - Mekân İlişkileri ve Kafka*. İzmir: Ege Üniversitesi Tekstil Fakültesi.
- Tümer, G. (1982). *Mimarlık - Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*. İzmir: Kavram Matbaa.
- Uslu, A. (Mayıs 2017). “Son Dönem Türk Öykücülüğünde Mekân Algısı [Bildiri]. 2. Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Alanya.
- Yıldırım, A. (2020). *Kapatılmadan Heterotopyalara Foucault’da Mekânın Düzeni*. Ankara: Töz Yayınları.
- Yıldırım, İ. (2007). “Bir ‘Cumartesi Yalnızı’ İçin 12 Başlangıç Notu”. Handan İnci (Haz.). *Selim İleri Kitabı-Şimdi Seni Konuşuyorduk-* (ss. 81-87). İstanbul: Doğan Kitap. 1. Baskı.
- Yılmaz, E. (2020). *Varlık ve Zaman’ı Anlamak*. İstanbul: Küre Yayınları. 1. Baskı.
- Yılmaz, M. (2014). Mustafa Suphi Olayı. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 2(1), 300-312.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Rabia Çeliker

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Havza Anadolu Lisesi, 2016

Lisans : Ondokuz Mayıs Üniversitesi - Türk Dili ve Edebiyatı, 2020

Mesleki Deneyim

İş Yeri : Havza Bekdiğın Ortaokulu, 2023

İş Yeri : Havza Şehit Recep Şahin Mesleki Anadolu ve Teknik Lisesi,
2023-2024

İş Yeri : Havza Çakıralan Yatılı Bölge Ortaokulu, 2024