



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Gündelik Hayatın Ritmi:
Türk Romanında İstanbul (1950-2000)**

Doktora Tezi

Yeşim Esin Hamamcı

Ocak 2026



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**Gündelik Hayatın Ritmi:
Türk Romanında İstanbul (1950-2000)**

Doktora Tezi

Yeşim Esin Hamamcı

Danışman

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Ocak 2026

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Yeşim Esin Hamamcı tarafından hazırlanan “Gündelik Hayatın Ritmi: Türk Romanında İstanbul (1950-2000)” başlıklı bu Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Ahmet Koçak
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Turgay Anar
İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Yıldırım Şentürk
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Kurt
Kırklareli Üniversitesi

Doç. Dr. Yunus Emre Özsaray
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 07/ 01 / 2026

BEYANLAR

Yazım ve Kaynak Gösterme Kılavuzu Beyanı

Danışmanlığımda yazılan bu tezin İstanbul Medeniyet Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü yazım ve kaynak gösterme kılavuzunda belirtilen kurallara uygun olarak yapılandırıldığı ve bu kılavuzun APA 7 kaynak gösterme standartlarının bu tezde tutarlı olarak uygulandığı tarafımdan incelenerek teyit edilmiştir.

İmza

Prof. Dr. Ahmet Koçak

Etik İlkelere Sadakat Beyanı

Hazırladığım bu tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, akademik ve etik kuralları gözeterek çalıştığımı ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi beyan ederim.

İmza

Yeşim Esin Hamamcı

ÖZET

Gündelik Hayatın Ritmi:

Türk Romanında İstanbul (1950-2000)

Hamamcı, Yeşim Esin

Doktora Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Ahmet Koçak

Ocak 2026

Bu çalışma, 1950-2000 yılları arasında Türk romanında İstanbul'un gündelik hayatındaki çok katmanlı mekânsal ve toplumsal dönüşümü, Henri Lefebvre'in kent sosyolojisi, gündelik hayat, mekânın üretimi ve ritimanaliz kuramları ışığında incelemeyi amaçlamaktadır.

Türkiye'de modern kentleşme olgusunun somut bir dinamik olarak belirlediği 1950'li yıllardan başlayıp, küreselleşme ve neoliberal politikaların kenti dönüştürdüğü 2000'li yıllara uzanan yarım yüzyıllık süreç, çalışmanın temel kapsamını oluşturmaktadır. Araştırmada, onar yıllık periyotlara dayalı kronolojik bir yöntem izlenmiş ve her dönemin sosyo-mekânsal ruhunu yansıtan *Aylak Adam*, *Şoför Mustafa*, *Bir Kadının Penceresinden*, *Berci Kristin Çöp Masalları* ve *Kara Kitap* romanları örneklem olarak belirlenmiştir. Bu dönüşümde kentleşmenin yoğunlaştığı ve karşımıza daha somut ve görünür bir halde çıkageldiği 1950'li yıllardan başlanarak, 2000'li yıllara değin bir haritasının oluşturulması hedeflendi. Bu kapsamda ise "1950-2000 yılları arasında Türk edebiyatında yazılan -seçili- romanlarda kent nasıl işlendi? Karakterler İstanbul'da özel yaşamdan kamusal yaşama gündelik hayatlarında nasıl bir dönüşüm geçirdi? Bunlara paralel olarak şehirdeki değişimler edebî metinlere nasıl yansıdı?" gibi sorular cevaplandırılmak istenmiştir. Çalışma boyunca kent, dekordan ziyade toplumsal ilişkilerin kurulduğu, ideolojilerin çatıştığı ve gündelik hayatın yeniden üretildiği aktif bir fail olduğu varsayımı esas alınmıştır.

İstanbul'da geçen romanlarda şehrin ve gündelik hayatın değişimi edebî metinlerde gösterilirken, İstanbul'un nasıl bir ritmi olduğu, şehrin Batılılaşma ve modernleşme serüveninde yazarların gözünden nasıl aktarıldığı da eserlerin elverdiği noktalarıyla beraber incelenmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kent, İstanbul, Gündelik Hayat, Mekânın Üretimi, Henri Lefebvre.

ABSTRACT

The Rhythm of Everyday Life Istanbul In Turkish Novel (1950-2000)

Hamamci, Yeşim Esin

Ph. D. Thesis, Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Ahmet Kocak

January 2026

This study aims to examine the multilayered spatial and social transformation of everyday life in Istanbul as represented in Turkish novels between 1950 and 2000, through the theoretical lens of Henri Lefebvre's urban sociology, everyday life theory, the production of space, and rhythmanalysis. The fifty-year period beginning in the 1950's -when modern urbanization emerged as a concrete dynamic in Turkey- and extending into the 2000's, when globalization and neoliberal policies reshaped the city, constitutes the central scope of this research.

A chronological method based on decade-long intervals has been adopted, and a corpus of novels -*Aylak Adam*, *Şoför Mustafa*, *Bir Kadının Penceresinden*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, and *Kara Kitap*- has been selected as representative texts that reflect the socio-spatial spirit of each period. By tracing this transformation from the intensification of urbanization in the 1950's to the early 2000's, the study aims to construct a map of Istanbul's evolving urban experience. Within this framework, it seeks to answer questions such as: *How is the city represented in selected Turkish novels written between 1950 and 2000? How do characters experience transformations in their everyday lives, from the private to the public sphere, within the city? How are the changes occurring in Istanbul reflected in literary narratives?* Throughout the dissertation, the city is approached not as a mere backdrop, but as an active agent, a space where social relations are constituted, ideological conflicts surface, and everyday life is continuously reproduced.

In analyzing novels set in Istanbul, the study also investigates the city's rhythms and the ways in which its Westernization and modernization trajectories are conveyed through the perspectives of different authors, insofar as the literary texts allow.

Keywords: City, Istanbul, Everyday Life, Production of Space, Henri Lefebvre.

İçindekiler

ÖZET.....	5
ABSTRACT.....	6
İçindekiler.....	7
ÖN SÖZ.....	9
GİRİŞ	11
a. Araştırmanın amacı, yöntemi, kapsamı ve sınırlılıkları.....	11
b. Türk Romanında İstanbul ve Gündelik Hayat Üzerine Yapılan Çalışmalar	17
BÖLÜM 1: GÜNDELİK HAYAT ve HENRİ LEFEBVRE’İN GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ	22
1.1 Gündelik Hayat Kavramına Genel Bakış ve Türkiye’de Hazırlanmış Gündelik Hayat Kavramına Dair Çalışmalar	22
1.2 Henri Lefebvre ve Gündelik Hayat Teorisi.....	27
1.2.1. <i>Gündelik Hayatın Eleştirisi</i>	28
1.2.2. Gündelik Hayatın Nabzını Tutmak: <i>Ritimanaliz</i>	40
1.2.3. Mekânın Üretimi	43
BÖLÜM 2: TANZİMAT DÖNEMİ VE CUMHURİYET SONRASI İSTANBUL’A BAKIŞ	48
2.1. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Değişen İstanbul	48
2.2. Cumhuriyet’ten 1950’lere Değişen İstanbul.....	56
BÖLÜM 3: 1950’LERDEN 2000’LERE İSTANBUL’UN GÜNDELİK HAYATININ ROMANLARA YANSIMASI.....	58
3.1. Kentin Gürültüsüne Karşı Sessiz Bir Direniş: 1950’lerin İstanbul’unda <i>Aylak Adam</i>	58
3.1.1. Hâkim İdeolojinin Kente ve “Mekân”a Etkisi	58
3.1.2. 1950’li Yıllarda Türkiye: Kentsel, Politik, Kültürel ve Toplumsal Dönüşüm Dinamikleri.....	61
3.1.3. Bir Kentin Ritmiyle Uyuşamamak: <i>Aylak Adam</i> Romanında 1950’ler İstanbul’unun Dönüşümü	64
3.2. 1960’ların Gündelik Hayatı Bağlamında <i>Şoför Mustafa</i> : İstanbul’un Sınıf, Cinsiyet ve Mekân Dinamikleri	87
3.2.1. 1960’larda Türkiye ve İstanbul	87
3.2.2. <i>Şoför Mustafa</i> Romanında Beden-Makine-Şehir: Yabancılaşmadan Uzlaşıya	94
3.3. 1970’lerin İstanbul’unda Gündelik Hayatı ve Kadın Öznenin Mekânı	117
3.3.1. 1970’lerin İstanbul’unda Azgelişmişliğin Mekânı: Kent, Sınıf ve Modernleşme Gerilimi ..	117
3.3.2. Oktay Rifat ve 1970’ler İstanbul’unda Azgelişmişliğin Mekânı: Kent, Sınıf ve Modernleşme Geriliminde <i>Bir Kadının Penceresinden</i> Romanı	120
3.3.3. <i>Bir Kadının Penceresinden</i> Romanında Gündelik Hayatın Kadraji: Filiz’in Penceresinden Şehir, Evlilik ve Sıkışmışlık.....	123

3.4. Darbe Sonrası Türkiye’de Yoksulluğun Poetikası: 1980’lerin İstanbul’unu <i>Berci Kristin Çöp Masalları</i> Üzerinden Okumak.....	143
3.4.1. 1980’ler Türkiye’sinde 12 Eylül Sonrası İstanbul: Suskunluk, Yoksulluk ve Kentsel Hayatın Yeni Ritimleri	143
3.4.2. Kentin Çeperlerinde Yaşam: 1980’ler Türkiye’sinde Gündelik Hayatın Yeniden Üretimi ve <i>Berci Kristin Çöp Masalları</i>	146
3.5. Kimlik, Hafıza ve Kayıp: 1990’lar Türkiye’sinde Orhan Pamuk’un <i>Kara Kitap</i> ’ında Gündelik Hayatın Yansımaları	161
3.5.1. Modernleşmenin Gölgesinde 1990’lar Türkiye’si.....	161
3.5.2. 1990’lar Türkiye’sinde <i>Kara Kitap</i> Romanı Üzerinden İstanbul’un Görünüp Kaybolan Yüzü	165
SONUÇ	194
KAYNAKÇA	201

ÖN SÖZ

Son yıllarda sosyal bilimlerde, büyük tarihsel anlatıların gölgesinde kalan “gündelik hayat” ve “mekân” kavramları, insanı ve toplumu anlama çabasında merkezî bir konuma yerleşmiştir. 20. yüzyılın ortalarında Henri Lefebvre’in sosyoloji ve felsefe disiplinine kazandırdığı eleştirel bakış açısı, mekânı fiziksel bir düzlem olmaktan çıkarıp, toplumsal ilişkilerin üretildiği, yaşandığı ve çatıştığı canlı bir organizma olarak tanımlanmıştır. Bu teorik zemin, edebiyat araştırmalarına da yeni bir ufuk kazandırarak, roman incelemelerinde kenti ve mekânı, olayların geçtiği pasif bir dekordan ziyade, karakteri dönüştüren, olay örgüsünü şekillendiren ve dönemin ruhunu kaydeden aktif bir “fail” olarak okuma imkânı sunar. Bu çalışma da 1950-2000 yılları arasındaki Türk romanını, Henri Lefebvre’in gündelik hayatı ve mekân teorileri etrafında incelemeyi amaçlamaktadır.

İstanbul, modernleşme tarihimizin en somut göstergelerini barındırması ve toplumsal değişimin en hızlı izlendiği bir laboratuvar olması nedeniyle, bu çalışmanın ana mekânı olarak belirlenmiştir. Ancak İstanbul’u konu alan yüzlerce romanın tamamını incelemek, çalışmanın odağını dağıtma riski taşıdığından, bilimsel disiplinin gereklilikleri doğrultusunda anlamlı ve temsil gücü yüksek bir repertuvara odaklanılmıştır. Bu endişeler sebebiyle çalışmada, 1950’li yıllardan başlayıp 2000’lere uzanan yarım asırlık süreç, onar yıllık periyotlara bölünmüş ve her dönemin sosyo-mekânsal ruhunu en yetkin yansıtan eserler seçilmiştir.

Bu doğrultuda, 1950’leri temsilen Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*, 1960’lar için Suat Derviş’in *Şoför Mustafa*, 1970’ler için Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresinden*, 1980’ler için Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları* ve 1990’lar için Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* adlı romanları çalışmanın temel inceleme kaynakları olacaktır. Bu beş eserin tercih edilmesinde, yazıldıkları dönemin mekânsal pratiklerini, kentsel dönüşümün birey üzerindeki etkilerini ve değişen yaşam ritimlerini Lefebvre’in kavramsal çerçevesiyle (mekânın üretimi, ritimanaliz, gündelik hayat) örtüşecek bir derinlikle işlemleri göz önünde bulundurulmuştur. Çalışma boyunca bu metinler, sadece edebî birer kurgu olarak değil, İstanbul’un dönüşüm sürecinin hafızasını tutan birer sosyolojik belge olarak da değerlendirilmiştir.

Bu çalışma, Lefebvre’in ritimanaliz teorisi çerçevesinde, roman başkahramanlarını kentsel ritimleri ve dönüşümleri deneyimleyen birer ‘ritimanalist’ olarak konumlandırarak, İstanbul’un gündelik hayatını bu öznelerin perspektifinden incelemektedir. Onar yıllık periyotlar halinde yapılandırılan araştırma, dönemler arası nedensellik bağlarını güçlendirerek kopuk bir tarihsel anlatı yerine bütünlüklü ve akışkan bir yapı kurmayı hedeflemiştir. Eser seçiminde yazarların farklı ideolojik, estetik ve sınıfsal hassasiyetleri gözetenilmiş, böylece tek boyutlu bir kent imgesi yerine, İstanbul’un çok katmanlı yapısını yansıtan çoğulcu bir okuma ortaya konulmuştur.

Doktora tezi yazmak, İstanbul’un sokaklarında yürümeye benzer. Bazen kaybolursunuz, bazen yokuşlar yorar ama sonunda vardığınız manzara tüm yorgunluğa değer. 1950’den 2000’e uzanan bu yarım asırlık İstanbul serüvenini anlamaya çalıştığım süreçte, akademik rehberliğiyle yolumu aydınlatan, tasarladığım çalışmayı bir doktora tezine dönüştürmemde emeği büyük olan danışmanım Prof. Dr. Ahmet Koçak’a en büyük teşekkürlerimi sunarım.

Tezin şekillenme aşamalarında, eleştirileriyle çalışmanın ritmini bulmasına katkı sağlayan, “tasarlanan” şeyin, “yaşayan” bir metne dönüşmesine zemin hazırlayan Prof. Dr. Yıldırım Şentürk hocama çokça teşekkürlerimi sunarım. Yine Tez İzleme Komite’nde bulunan, her daim desteğini eksik etmeyen Prof. Dr. Turgay Anar hocama da çokça teşekkür ederim.

Bu çalışma, masanın başında geçen yalnız saatlerin ürünü gibi görünse de, arkasında büyük bir “kolektif destek” vardır. Umutsuzluğa kapıldığım anlarda beni yeniden masaya döndüren *Gazete Oksijen* O2 kitap-sanat yönetici editörüm Elif Tanrıyar’a ve ekip arkadaşım Hülya Çelik’e teşekkür borçluyum. Yine aynı dönemde tüm bu sancılı süreci birlikte yaşadığımız, meslektaşım ve cânım Handan Akın’a, yanımda olduğunu her zaman hissettiren canım yol arkadaşım Ece Erbil’e teşekkürü borç bilirim. Aynı zamanda Yeditepe Üniversitesi’ndeki öğrencilerime de, mesleği icra sebeplerimi her daim hatırlattıkları için teşekkür ederim.

En büyük teşekkürü ise, benimle birlikte bu tezin kahrını çeken aileme sakladım. Hayatın gündelik ritmi içinde bana bu çalışma alanını açan, sabır ve sevgileriyle en büyük dayanağım olan annem Reyhan Hamamcı, babam Erdal Hamamcı ve kız kardeşim Rabia Göksu Hamamcı’ya sonsuz teşekkürler... Varlığınız, benim en güvenli sığınağımdı.

Ve tabii ki onsuz yaşamayacağım İstanbul’a... Romanlarda yaşayan, değişen, dönüşen ama her daim ilham veren o büyük şehre....

GİRİŞ

Roman, modernleşme süreçleri içerisinde tarihsel hadiselerin de etkisiyle şekillenen, kültürel etkileşim ve gelişimlerin somut şekilde izlenebildiği bir edebî türdür. Sosyo-kültürel, ekonomik ve mekânsal dönüşümlerin bireysel ve toplumsal olanda yarattığı farklılıkları izlemek açısından da oldukça elverişlidir. Romanın bu çok yönlülüğü, sosyolojik imkânlar dahilinde değerlendirilebilmesini mümkün kılar. Özellikle tarihî olayları ve toplumsal değişimi odağına alan edebiyat eserleri, bireysel ve toplumsal düzeyde ortaya çıkan dönüşümlerin yansıtıcısı konumunda önemli bir görev de üstlenirler. Cumhuriyet döneminde Türkiye'nin modernleşme deneyimi ve gündelik hayat pratikleri de bu doğrultuda Türk romanından izlenebilir.

Cumhuriyet dönemi Türk modernleşmesi, kurumların ve yasaların değişiminden ziyade kamusal alanla özel yaşamın da sınırlarını yeniden çizmiş, kentli kimliğini inşa etmiş ve zaman-mekân algısını dönüştürmüştür. Bu bağlamda İstanbul, 1950'lerden itibaren aldığı yoğun göç, gecekondulaşma, apartmanlaşma ve en nihayetinde küresel bir metropole evrilmesi süreciyle, Türk romanının en dinamik laboratuvarı olmuştur.

Bu tezde Türk modernleşmesinin kenti ve gündelik hayatı yeniden inşa etme süreci, sosyolog Henri Lefebvre'in üç ciltlik çalışması *Gündelik Hayatın Eleştirisi (I-II-III)*¹, *Mekânın Üretimi*² ve *Ritimanaliz- Mekân Zaman ve Gündelik Hayat*³ çalışmalarındaki teorileri ışığında izlenecektir. Çalışmada kent, olayların geçtiği fiziksel bir mekân olmasının ötesinde, yaşayan, dönüştüren, üreten ve roman karakterlerinin iç dünyasını (ritmini) belirleyen bir özne olarak ele alınmaktadır.

İnceleme alanı olarak seçilen 1950-2000 yılları, Türkiye'de kırsal çözülmenin başladığı ve kentleşme sancılarının en yoğun hissedildiği dönemden, neoliberal politikaların kenti dönüştürdüğü milenyum başına kadar uzanan yarım asırlık kritik süreci kapsamaktadır. Bu doğrultuda onar yıllık dönemin gündelik hayatının izlerinin sürülebileceği, seçili romanlar üzerinden modadan mesleklere, ev içi düzenlemelerden sokak yaşamına kadar gündelik hayat çok boyutlu yönüyle mercek altına alınacaktır. Böylece, mekânın fiziksel ve toplumsal değişiminin, insanın duygu dünyasında ve toplumsal ilişkilerinde yarattığı dönüşüm, sosyolojik ve edebî bir perspektifle disiplinler arası şekilde ortaya konulacaktır.

a. Araştırmanın amacı, yöntemi, kapsamı ve sınırlılıkları

Bu doktora tezi çalışmasında, literatürde görülebilen diğer çalışmalardan farklı olarak ele alınmak istenen temel sorun, şehirde, şehirdeki mekânlarda, sokaklarda ve özel yaşamlarını yaşadıkları evlerinde karakterin kendilerini nasıl hissettiği, toplum, mekân ve gündelik hayat çerçevesinde kendilerini nerede konumlandığı, yaşadıkları kenti nasıl gördükleri ve yansıtılan değişim parçaları; belirlenen yıllar arasında (1950-2000) öne çıkan romanlardaki - ki bu zaman dilimleri ve seçilen farklı yazarların eserleri, inceleme konusunun aşikârlığıyla seçilmiştir- değişimlerini incelemektir.

¹ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I, II, III*, İstanbul, Sel Yayınları, 2010.

² Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, İstanbul, Sel Yayınları, 2014.

³ Henri Lefebvre, *Ritimanaliz- Mekân Zaman ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Sel Yayınları, 2017.

Bu bağlamda tezin kavramsal çerçevesini “gündelik hayat” kavramı oluşturmaktadır. Henri Lefebvre’nin *Gündelik Hayatın Eleştirisi*⁴ başlığıyla yayımlanan 3 ciltlik kitap ise ana kaynaklardır. Henri Lefebvre’nin teorisi her ne kadar devlet, kent, mekân gibi kavramlara dayansa da kuramın ana çekirdeğinde duran kavram gündelik hayattır. Fakat gündelik hayatı destekleyecek bir kavramı daha ele almak gereklidir. Mekân, zaman ve gündelik hayat bağlamında kentin bir ritmi olduğu noktasını da teze dahil edilerek Lefebvre’in *Ritimanaliz* ve *Mekânsal Üretim* kitabında belirttiği teorilerden de faydalanmaya çalışılmıştır. Tezde cevaplanmaya çalışan temel sorular şunlardır:

- 1950-2000 dönemindeki yazılmış Türk edebiyatındaki romanlarda İstanbul ve burayı deneyimleyen edebî karakterler hangi özellikleriyle öne çıkmaktadır?
- Romandaki İstanbul betimlemeleri, Lefebvre’nin *gündelik hayat eleştirisi*, *ritimanaliz* ve *mekânsal üretim* teorileriyle nasıl ilişkilendirilebilir?
- Ritim, zaman ve mekân ilişkisi, İstanbul’un edebî temsili ne şekilde ortaya konmaktadır?

Burada ele alınmak istenen temel sorun, kent içinde ve onun mekânlarında karakterin kendilerini nasıl hissettiği, bireysel yaklaşımları, toplum, mekân ve gündelik hayat çerçevesinde kendilerini nerede konumlandığı, yaşadıkları kenti nasıl gördükleri ve yansıtılan değişim parçalarıdır.

Çalışmanın metodolojik iskeleti, kuramsal çerçeve ile edebî metin analizi arasında kurulan diyalektik ilişkiye dayanmaktadır. İnceleme süreci, şu aşamaları izler:

Öncelikle çalışmanın teorik zeminini oluşturan Henri Lefebvre’in *gündelik hayatın eleştirisi*, *mekânın üretimi* ve *ritimanaliz* kavramları detaylı şekilde açıklanarak, romanların analizinde kullanılacak kavramsal araç seti oluşturulacaktır. Roman incelemelerine geçilmeden önce her bir on yıllık dönemin (1950, 1960, 1970, 1980, 1990) siyasi, toplumsal, ekonomik ve kültürel panoraması çizilecek, dönemin moda akımları, tüketim alışkanlıkları ve gündelik hayat pratikleri özetlenerek metnin tarihsel bağlamı kurulacaktır.

Akabince, incelenecek romanın yazarının bahsi geçen dönemle ve İstanbul’la olan biyografik ve entelektüel bağı irdelenecek; yazarın edebî görüşünün kenti algılayış biçimine etkisi açıklanacaktır. Bu bağlamdan hareketle seçili roman, belirlenen kavramsal çerçeve üzerinden derinlemesine analiz edilecektir. Romanlar arasındaki karşılaştırmalı analiz ve dönemler arası çapraz okumalar ise, Sonuç kısmında detaylandırılarak sentez olarak sunulacaktır.

Bu sistematik doğrultusunda, 1950’li yılların incelenmesi için seçilen temel metin Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*⁵ (1959) romanıdır. 1950’ler, İstanbul’da kırsaldan kente göçün başladığı, Demokrat Parti iktidarıyla birlikte kapitalistleşme ve tüketim kültürünün (Amerikan rüyası etkisiyle) gündelik hayata sızdığı kritik bir eşiktir. *Aylak Adam*, bu dönüşümün fiziksel mekândan ziyade, bireyin bilincinde ve bedensel ritminde yarattığı sarsıntıyı en yetkin biçimde kayda geçiren eser olması bakımından tercih edilmiştir.

⁴ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I, II, III*, İstanbul, Sel Yayınları, 2010.

⁵ Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, İstanbul, YKY, 2013.

Romanın başkarakteri C., İstanbul'un modernleşme sancılarını ve hızla değişen çehresini, kentin içine karışan ancak ona eklemlemeyen, dışarıdan bir yabancı ve bir aylak gözüyle izler. C.'nin varoluşu, şehrin "iş-ev-tüketim" üçgeninde süregiden ritmine karşı bilinçli bir direniştir. Şehir, dev bir fabrika düzeniyle işler. C., "aylaklık" işini ciddiyetle icra ederek bu dayatılan ritmi bozar.

Romanda C.'nin şehrin ritmiyle (işe yetişenler, kalabalıklar, işleyen ulaşım düzeni, çalışma saatleri vs.) kendi biyolojik ve zihinsel ritmi arasında yaşadığı çatışma Lefebvre'in *ritimanaliz* kavramları çerçevesinde okunmaya son derece elverişlidir. C.'nin sıklıkla kullandığı tramvaylar ve şehrin sokaklarında sürekli olarak yaptığı dolaşmalar, toplumsal gözlemin laboratuvarına dönüşür. Romanda yer alan sinema salonları, dışarıdaki hayatın baskısından kaçılan birer sığınak işlevi görür. Roman boyunca C.'nin iç monologları, modernleşen kentin gürültüsünün ve görsel uyaranlarının bireyin iç dünyasında yarattığı parçalanmayı somutlaştırır. *Aylak Adam*, 1950'ler İstanbul'unun hızlanan tüketim iştahını, yeni orta sınıf rutinlerini, kendine yaşanan bir aralık arayan bireyin trajedisini, ritimler ve mekânsal pratikler üzerinden görünür kıldığı için bu dönemin temsilci romanı olarak belirlenmiştir.

Romanın 1950'li yılları temsil etmek üzere seçilmesinin temel kriteri, *Aylak Adam*'ın, Türk modernleşme tarihinde bir kırılma noktası olan 1950'leri, sadece dışarıdan ve fiziksel bir değişimle ele almayarak, bu değişimin bireyin zihninde ve bedeninde yarattığı ritmik uyumsuzluk üzerinden okumaya imkân tanınmasıdır. Dönemin diğer yapıtları genellikle toplumsal gerçekçi bir çizgide köyden kente göçün sosyolojisine veya siyasi çalkantılara odaklanırken, Yusuf Atılgan, merceği doğrudan kentli bireyin iç dünyasına ve onun sokakla kurduğu gerilimli ilişkiye çevirir. Aynı zamanda kriterlerden biri de şehrin gündelik yaşantısının, diğer yapıtlara nazaran daha bariz olmasıdır. Romanın başkarakteri C., İstanbul'un henüz filizlenmekte olan tüketim toplumuna (ki C. onları genelde "eli pakettiller" olarak adlandırır) ve mesai saatlerine endekslenmiş modern zaman algısına karşı, "aylak"lığı (roman boyunca C., kendini ve mesleğini "aylak"lık üzerinden tanımlar) bir direniş biçimi ve bir yöntem olarak kullanır. Tüm bu yönleriyle eser, Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi* üçlemesinde vurguladığı rutinleşme ve yabancılaşma kavramlarının İstanbul özelindeki modernist izdüşümlerini taşır. C.'nin İstanbul'da -özellikle Beyoğlu ve çevresinde- yaptığı yürüyüşleri, sadece bir gezinti değildir. Yeni kurulan kentsel ritme karşı bilinçli bir karşı ritim (aritmî) arayışıdır. Bu da romanı tezin teorik omurgası için eşsiz bir inceleme eseri kılar.

1960'lı yılların toplumsal ve mekânsal panoramasını, özellikle hızlanan İstanbul'a göç, gecekondulaşma ve belirginleşen sınıf ayrımları ekseninde okumak adına, dönemin ruhunu en gerçekçi biçimde yansıtan eserlerinden biri olan Suat Derviş'in *Şoför Mustafa*⁶ romanı tercih edilmiştir. Bu dönem, İstanbul'un sadece nüfus olarak değil, sınırlar bakımından da genişlediği, sanayileşmenin kentin dokusunu değiştirdiği ve "gecekondulaşma" gerçeğinin gündelik hayatın merkezine yerleştiği bir zaman dilimidir. Roman, bu kaotik dönüşümü statik bir bakışla değil, kentin damarlarında dolaşan bir meslek grubu üzerinden, direksiyon başındaki bir taksi şoförünün (emekçinin) gözünden aktarmasıyla öne çıkar.

⁶ Suat Derviş, *Şoför Mustafa*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2021. (Bu kitap ilk kez *Gece Postası* 'nda 16 Ekim 1963-19 Şubat 1964 tarihleri arasında 125 tefrika hâlinde yayımlanır.)

Romanın başkarakteri Mustafa, icra ettiği şoförlük mesleği sayesinde kentin değişen çehresini sabit bir noktadan değil, hareket halindeki bir otomobilin camından, yani doğrudan (veya ritmin) akışın içinden gözlemleyen stratejik bir konumdadır. Bu hareketlilik, şehrin zengin ve yoksul semtleri arasındaki keskinleşen uçurumu, çalışma temposunu ve ulaşım ağlarıyla birbirine bağlanan tezat hayatları görünür kılar. Mustafa'nın sahip olduğu eski otomobil, onun hem para kazandığı ekmek teknesi hem de sınıf atlama arzusunun ve modernleşme hayalinin somut bir aracıdır.

Diğer yandan Mustafa karakterinin kız kardeşi Melek'in hikâyesi, dönemin toplumsal cinsiyet kodlarının yeni filizlenen tüketim kültürünün kadın üzerindeki etkisini temsil eder. Melek üzerinden, magazin dergilerinin ve ışıklı vitrinlerin vaat ettiği “modern hayat” hayaliyle yoksul mahallenin gerçekliği arasındaki gerilim işlenir. Kadının kamusal alandaki varoluş mücadelesi, aile içi şiddet ve ekonomik zorunlulukların kısılcığında, şehrin ışıltısının ardındaki karanlık noktalarla birlikte ele alınır. Dolayısıyla roman, 1950’lerde bireysel bir huzursuzluk olarak beliren modernleşme sancısının, 1960’larda nasıl kitlesel bir boyut kazandığını, yoksulluk, sınıf çatışması ve bedensel sömürü üzerinden somutlaşan “sert” bir gündelik hayat pratiğine dönüştüğünü göstermesi bakımından bu çalışma için kilit bir metindir. Dolayısıyla *Şoför Mustafa*, *Aylak Adam*’ın bireysel düzende beliren uyumsuzluklarını, cinsiyetli ve meslekler üzerinden inceleyen bir dönüşümü görünür kılar.

Şoför Mustafa, 1960’ların sınıfsal çelişkilerini ve gecekondulaşma gerçeğini, şehri bir uçtan bir uca kateden bir şoförün hareketli perspektifinden yansıttığı için tercih edilmiştir. Bu dinamik tanıklık, Lefebvre’in ritimanaliz kavramıyla örtüşerek, şehri statik bir yapı olarak değil, direksiyon başındaki bir bedenin ritmiyle deneyimlenen ve sınıfsal olarak bölünmüş bir üretim alanı olarak okumaya olanak tanır.

1970’li yılların politik çalkantılarını, “azgelişmişlik” sancılarını ve İstanbul’un sosyo-kültürel ayrışmalarını incelemek adına seçilen eser, Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresinden*⁷ (1976) romanıdır. Bu eserin tercih edilmesindeki temel neden, dönemin diğer politik romanlarından farklı olarak, toplumsal dönüşümü sadece sokaktaki çatışmalar üzerinden değil, bu çatışmaların sızdığı ev içi mekân ve kadın öznelliği üzerinden okumasıdır. Roman, Lefebvre’in *Mekânın Üretimi* kitabındaki mekânsal pratikler (tasarlanan, yaşanan, algılanan) bağlamında incelendiğinde, evin bir yandan patriyarkal ve Batılılaşmacı aklın (kadın başkarakter Filiz’in eşi Bedri karakteri) egemenliğinde, diğer yandan ise kadın başkarakter Filiz’in duyuşal deneyimleriyle yeniden üretildiği ve bir çatılma alanına dönüştüğü görülür.

Roman, Filiz’in ev içi emeğe dayalı döngüsel ritmi (çocukların bakımı, yemek yapma, temizlik yapma) ile eşi Bedri’nin gazeteler ve siyaset aracılığıyla eklemlendiği dış dünyanın doğrusal ritmi arasındaki uyumsuzluğu, karşı ritmi (aritmi) merkeze alır. Batı’dan getirilen yeni tüketim nesneleri, -bulyon, deterjan gibi- hazır tüketim ürünleri ve tüketim kültürünün hane içine sızışını belgeleyen roman, Filiz’in pencereden dışarıya, Boğaziçi’ne ve arka sokaklara yönelen bakışıyla bir hak talebine dönüşür. Filiz’in evden çıkıp kentin seslerine, kokularına ev rüzgârına karışarak kendi bedensel ritmini bulma süreci, 1970’lerin İstanbul’unda kadının kamusal alandaki varoluş mücadelesini ve “azgelişmiş” olarak

⁷ Oktay Rifat, *Bir Kadının Penceresinden*, İstanbul, YKY, 2020.

kodlanan (Bedri karakterinin tespiti) bir toplumda birey olmanın mekânsal imkânlarını tartışmak adına bu romanı çalışmanın vazgeçilmez bir parçası kılar.

1980’li yılların Türkiye’sini, 12 Eylül darbesinin yarattığı depolitizasyon, neoliberal ekonomiye geçişin sancıları ve kentin çeperlerine yayılan kontrolsüz büyüme ekseninde analiz etmek için Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları*⁸ (1984) romanı tercih edilmiştir. Bu eserin seçilmesindeki temel dinamik, kenti merkezden değil, bir çöplük olarak görülen yerin ve harita dışı bırakılanın perspektifinden ele alınan alternatif bir yaşam alanından okumasıdır. Roman, İstanbul’un fabrika ve sanayi atıkları üzerine inşa edilen gecekondu mahallesinin oluşum sürecini, sadece bir barınma sorununu ele almaz. Lefebvre’in “mekânın üretimi” sürecinin en çıplak ve çatışmalı örneği olarak sunar. Roman, kentin resmi yapısını temsil eden belediye yıkım ekiplerinin ekiplerinin, gecekondu halkıyla yaşadığı ritim çatışmasını gerilimi işler. Belediyenin yani resmi idarenin, iktidarın dayattığı yerleşim yöntemine karşı, halkın kendi bedenleri ve emekleriyle, çöpten devşirdikleri malzemelerle ürettikleri bir mekânsal direniş ele alınır. Romanın masalsı ve büyülü gerçekçi dili ise, 1980 darbesi sonrası sessizleştirilen toplumun, sanayi dumanları ve fabrika atıkları arasında kendine özgü bir kültür yaratarak hayatta kalma stratejisidir.

Belediyenin mahalleye verdiği Çiçektepe ismiyle halkın benimsediği ve emeklerinin simgesi Savaştepe ismi arasındaki çatışma, mekânın isimlendirilmesi üzerindeki iktidar mücadelesini somutlaştırır. Fabrikaların mekanik ve disipline edici ritmiyle, mahallenin rüzgârla, toprakla ve doğayla şekillenen ritmi, 1980’lerin vahşi kapitalizminin kentsel dokuda yarattığı yarığı gözler önüne serer. Dolayısıyla bu eser, kentin “ötekisi” sayılanların, sanayi atıkları arasında varlık mücadelesi verenlerin, bedensel bir varoluş kavgasına dönüştürdüğü bir dönemi belgelediği için çalışmanın bu bölümü için seçilmiştir.

1990’lı yılların İstanbul’unu, küreselleşmenin etkileri, medyanın yükselen gücü ve kentin tarihsel belleği ile modern yüzü arasındaki bölünme ekseninde incelemek üzere Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*⁹ (1990) romanı seçilmiştir. Bu eserin tercih edilmesindeki en belirleyici faktör, İstanbul’u fiziksel bir yer olarak görmenin çok ötesinde, deşifre edilmesi gereken devasa bir “işaretler imparatorluğu” ve çözülecek bir puzzle gibi görmesi, okunacak bir metin olarak kurgulamasıdır. 1990’lar görsel kültürün ve kitle iletişim araçlarının gündelik hayatı domine ettiği bir dönemdir. Romanın köşe yazarı karakteri Celâl’in yazılarının, romanın başkarakterleri Galip ve tüm şehir halkı için bir nevi “kılavuz” işlevi görmesi, medyanın mekânı, zihninleri -aslında gündelik hayatı- nasıl organize ettiğinin en somut kanıtıdır.

Roman, Lefebvre’in mekânsal pratikleri bağlamında zengin bir analiz imkânı sunar. Galip’in, kaybolan eşi Rüya’yı ve Celâl’i ararken arşınladığı sokaklar ve Celâl’in köşe yazılarında kurguladığı tarihsel ve gizemli İstanbul imgesi, şehri zihinsel olarak yeniden üretir. Galip, Rüya ve Celâl kaybolmadan gündelik hayatın ritmiyle kolayca uyumlanabilen bir karakterken, kaybolduklarından sonra gündeliğin farklı anlarına sızar. Galip, yatay olarak şehirde aradığını bulmaya çalışırken ona Celâl’in yazıları, yazılarındaki işaretler ve gündelik hayatın şehirli

⁸ Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul, 2012.

⁹ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.

tarafından olmazsa olmaz tüketim nesneleri en önemli yön gösterici olur. Celâl'in yazıları, gündelik bir iletişim aracı olan gazetenin güncel ritmine zıt olarak, daha tarihî ve eski bir İstanbul'dan bahis açar. Buradaki yazılarda İstanbul'un yeraltına ve orada Türkiye'nin bastırılmış, modernleştirilmiş ve Batılılaştırılmış, özgün kimliğinden bahis açar. Şehrin yüzeyinde yatay düzlemde farklı bir gündelik ritim yaşanırken, Celâl'in dikey rotalarında başka bir ritme rastlanır. Galip, bu iki ritim arasında sıkışmıştır. Bu sıkışma bir neticeye, kesin bir sonuca varmamaktadır. 1990'lar boyunca yaygınlaşacak tüketim nesneleri ve gündelik hayatın mikro-izleri bu romanda izlenebilir. Roman post-modern yapısıyla da 1990'ların edebî akımına kapı aralar.

Kara Kitap, İstanbul'u çok-katmanlı yapısıyla ele alır. Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinin izleri üst üste binmiştir. Galip'in rotaları, Rüya ve Celâl'i arayan dedektiflik faaliyetinden ziyade -ki bu yanıla polisiye türüne de göz kırpan bir yapıya sahiptir- kentin tarihsel katmanları arasında yapılan bir ritimanaliz çalışması gibidir. Galip, modern hayatın hızlı ve yüzeysel ritmiyle şehrin hafızasında saklı duran kadim ve yavaş ritim arasındaki çatışmayı adımlarıyla ölçer. Bundan dolayı *Kara Kitap*, 1990'ların parçalı kimlik yapısını, bir başkası olma arzusu üzerinden kentin kimlik kriziyle özdeşleştirir ve gündelik hayatın tüketim nesnelerini (gazeteler, vitrinler, markalar) birer sosyolojik veri gibi işlemesiyle, bu dönemin önemli bir yansıtıcısı olarak tezde yerini almıştır.

Bu çalışmada mercek altına alınan romanların belirlenmesinde, metinlerin sosyolojik veri niteliğini güçlendiren iki temel ölçüt vardır. Birinci ve en belirleyici kriter eşzamanlılıktır. Seçilen eserler, sonradan kurgulanmış tarihsel romanlar değil, bizzat inceledikleri onar yıllık zaman dilimi içerisinde kaleme alınmış ve yayımlanmış yapıtlar olmasına öncelik verilmiştir. Bu tercih, romanın yazıldığı tarih ile anlatılan toplumsal gerçeklik arasında organik bir bağ kurulmasını sağlamış, yazarların “dönemin ruhunu”, henüz o atmosferin içindeyken, dolaysız bir gözlem ve sıcak bir tanıklıkla aktardığı eserleri hedeflenmiştir.

İkinci kriter ise temsil kabiliyetidir. Yüzlerce eser arasından bu romanların seçilme nedeni, Lefebvre'in teorileriyle örtüşecek biçimde, o döneme özgü mekânsal kırılmaları en kristalize hâliyle bünyesinde barındırmalarıdır. Dolayısıyla bu eserler, sadece o yıllarda yayımlanmış sıradan örnekler değildir. İstanbul'un geçirdiği mekânsal ve zihinsel dönüşümün en belirgin semptomlarını taşıyan, dönemi yansıtma gücü yüksek metinler olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada incelenen romanlar üzerinden İstanbul'un gündelik hayatı takip edilirken, odak noktası olarak özellikle romanların ana karakterleri seçilmiştir. Lefebvre'in ritimanaliz teorisinde birey, kendi bedeni ve bilinciyle dış dünyanın ritimlerini algılayan ve ölçen temel referans noktasıdır. Bu bağlamda, kentin kaosunu, dönüşümünü ve çatışmalarını en yoğun biçimde deneyimleyen ana karakterler, birer ‘ritimanalist’ de işlevi görmektedir. Dolayısıyla, kentsel mekânın ve buradaki toplumsal yapının dönüşümü, ikincil figürlerden ziyade, bu değişimi bizzat yaşayan ve içselleştiren (veya buna direnen) ana karakterlerin perspektifinden analiz edilmiştir.

Onar yıllık periyotlar halinde kurgulanan bu çalışmada, her dönemin incelenmesinin ardından getirilen yorumlar ayrıntılandırılmış ve dönemler arası geçişlerdeki nedensellik bağları güçlendirilmiştir. Her bir on yıllık dilimin sonunda yapılan bu değerlendirmeler, o dönemin

panoramasını oluştururken, bir sonraki on yıla devredilen kırılma noktalarını da ortaya koymaktadır. Böylece tezin bölümleri arasında kopuk bir tarihsel anlatı yerine, neden-sonuç ilişkisine dayalı, akışkan ve bütünlüklü bir geçiş sağlanması hedeflenmiştir.

Örnek olarak belirlenen eserlerin seçiminde, yazarların İstanbul'a ve gündelik hayata dair sahip oldukları farklı hassasiyetler de belirleyici bir kriter olmuştur. Her yazar, kenti kendi ideolojik, estetik ve sınıfsal penceresinden algılamakta ve yansıtmaktadır. Yusuf Atılgan'ın birey odaklı psikolojik derinliği, Orhan Pamuk'un tarihsel ve kültürel katmanları önceleyen bakışı veya Latife Tekin'in yoksulluk ve gecekondu gerçeğine getirdiği dilsel duyarlılık gibi farklı yaklaşımlar, İstanbul'un tek boyutlu bir mekân değil, çok sesli bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu nedenle çalışmada, tek tip bir İstanbul anlatısı yerine, her yazarın kendine özgü hassasiyetleriyle şekillenen çoğulcu bir İstanbul okuması yapılması amaçlanmıştır.

Romanların incelemelerine geçilmeden önce, her bölümün girişinde sunulan ve onar yıllık periyotların sosyo-kültürel atmosferini çizen dönemsel panoramalar oluşturulurken, hem kaynağa erişim zorluğu ve vakit sıkıntısından dolayı hem de çalışmanın odağını dağıtmamak adına bilinçli bir seçkiye gidilmemiştir. Dönemin siyasi iklimi, ekonomik kararları, gündelik hayat pratikleri ve moda akımları gibi noktalar aktarılırken, ansiklopedik bir tarih dökümü yerine, incelencek romanın tematik odaklarıyla doğrudan diyalog kuran veriler öncelenmiştir. Kaynaklara erişim ve tezin kapsamı gereği belirli sayıda eser ve süreli yayımla sınırlı kalmış olsa da, dönemin ruhunu, roman analizinde ele alınacak kritik noktalarla bütünleşecek şekilde niteliksel bir eksiksizlikle yansıtılmasına azami gayret gösterilmiştir. Böylece tarihsel arka plan ile edebî metin analizi arasında boşluk bırakılmayarak, kurgusal metnin oturduğu toplumsal zeminin bütüncül bir perspektifle kavranması amaçlanmıştır.

b. Türk Romanında İstanbul ve Gündelik Hayat Üzerine Yapılan Çalışmalar

Geleneksel tarih yazımı ve klasik sosyal bilimler, uzun yıllar boyunca dikkatini savaş, antlaşma, devrimler, siyasi liderler ve makro ekonomik krizler gibi büyük olaylar üzerine toplar. Bu büyük olaylar, sıradan insanın sabah uyanıp işe gitmesini, öğlen yemek masasında konuşulanları, sokağın gürültüsünü ve bir vitrine bakarken hissedilen arzu gibi tarihsel önemi olmayan ayrıntılar olarak görüp dışlamıştır. Fakat I. Dünya Savaşı sonrasında gündelik hayata dair ilk çalışmalar kendini gösterir. 20. yüzyıldan itibaren -özellikle Henri Lefebvre, Michel de Certeau gibi isimlerin- de katkısıyla “gündelik hayat”, sosyal bilimlerin en dinamik ve verimli sahası hâline gelir.

Sosyal bilimler açısından gündelik hayatın keşfi, toplumun “gerçek işleyiş” mekanizmasının da keşfidir denilebilir. Henri Lefebvre'in tanımıyla gündelik hayat, tüm özelleşmiş etkinlikler (siyaset, bilim, sanat, felsefe) çıkarıldığında geri “kalan şey”, “tortu”dur: “Analiz sayesinde, bütün ayrı, yüksek, uzmanlaştırılmış, yapılandırılmış faaliyetler çıkarılıp atıldığında “kalan şey”le tanımlanan tortusal anlamda, gündelik hayat bütünlük olarak tanımlanır.”¹⁰ Bu tortu, pasif bir kalıntı değildir. Toplumun kendini her gün yeniden ürettiği, organik ve temel bir zemindir.

¹⁰ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, İstanbul, Sel Yayınları, s. 102.

Sosyal bilimler gündelik hayatı birtakım kavramlarla, istatistiklerle analiz ederken, edebiyat - özellikle de roman türü- onu, deneyimle, duyguyla ve bireyin hikâyesiyle anlatır. Romanın gündelik hayatı göstermedeki önemi tam da buradadır. Resmî tarihin sustuğu yerde başlar. Tarihçi, “1950’li yıllarda Türkiye’de kentleşme ivme kazanmıştır.” der. Roman türü ise bize o kentleşmenin bireyde yarattığı sıkıntıyı, kalabalığı, mekânlarını vb. noktaları, bireyin hissiyatıyla beraber aktarır ve kaydeder. Roman, sıradan olanı olay örgüsünün merkezine taşır. Bir roman karakterinin vapuru bekleyişi ya da sokakta yürüyüşü veya evindeki eşyalarla kurduğu ilişki, roman sanatında en az tarihî bir olay kadar önemli birer “hadise”ye dönüşür. Böylece roman, gündelik hayatın sıkıcı ve tekdüze görünüşünün yüzeyini kazar. Kazındığında, altından çıkan derin anlamla, insanın trajedisini ve direncini ortaya çıkarır.

Edebî metinlerde karşımıza çıkan gündelik hayat pratikleri, kurgusal detaylar olarak belirseler de, dönemin siyasi, ekonomik ve kültürel ruhunu ifşa eden detay göstergelerdir. Roman karakterlerinin kullandığı ulaşım araçları, tükettikleri nesneler, evlerinin dekorasyonunu veya kamusal alandaki davranış kalıpları, o dönemin üretim ilişkilerine ve zihniyet dünyasına dair somut veriler barındırır. Örneğin, bir dönem romanında karakterlerin zamanı algılayış biçimi, telaşları veya beklemeye olan tahammülleri, modernleşmenin zaman algısını döngüselden mekanik zamana nasıl dönüştürdüğünü anlatır. Benzer şekilde, ev içine giren yeni bir teknolojik alet veya değişen mutfak alışkanlıkları, küresel kapitalizmin ve tüketim kültürünün en mahrem alanlarına nasıl sızdığının belgesidir. İktidarın ve ideolojisinin sadece kamusal alanda değil, mutfakta, yatak odasında ve sokakta -mikro-iktidar alanlarında- nasıl işlendiği, somut biçimde romanların detaylarında izlenebilir.

Edebiyat ve özellikle roman, gündelik hayatın temsillerini içeren önemli bir kültürel temsil alanıdır. Sosyolojik analiz, toplumsal yapıyı makro ölçekte ele alarak genel eğilimleri ve yapısal dönüşümleri görünür kılarken, roman, bu yapının bireylerin deneyimleri üzerinden nasıl yaşandığını mikro düzeyde izleme imkânı sunar. Bu yönüyle roman, toplumsal yapının gündelik pratikler aracılığıyla nasıl kurulduğunu ve yeniden üretildiğini incelemek için tamamlayıcı bir kaynak işlevi görür. Romanlar salt bireysel yaratıcılığın ürünü değildir. Üretildikleri dönemin tarihsel, mekânsal ve toplumsal koşullarını yansıtan anlatılar olarak da değerlendirilebilir.

Belirli bir tarihsel dönemin ve bu döneme özgü mekânsal dönüşümlerin analizinde, resmî belgeler ve istatistikler önemli veriler sunsa da, bu kaynaklar gündelik hayatın deneyimsel boyutunu sınırlı ölçüde yansıtır. Roman metinleri ise karakterlerin hareketleri, algıları, iç sesi, sessizlikleri ve rutinleri aracılığıyla, bireylerin mekânla kurdukları ilişkileri ve zamansal ritimleri görünür kılar. Bu bağlamda edebî metinler, kentsel yaşamın duysal ve pratik boyutlarını analiz etmeye olanak tanır. Toplumsal mekânın nasıl deneyimlendiğine dair özgün veriler üretir. Gündelik hayatın edebiyat üzerinden okunması, tarihsel analizlere niteliksel bir derinlik kazandırmakta ve geçmişin, bugünün kavramsal çerçevesi içinde daha bütüncül biçimde yeniden düşünülmesine katkı sağlamaktadır.

Bir edebî tür olan roman, gündelik yaşamın rutinlerini ve saklı kalmış detaylarını kayda geçiren bir kültürel bellek aracıdır. Sosyolojinin toplumu kategorik veriler ve kuramsal şemalar üzerinden okuma pratiğinin aksine, roman, toplumsal dokuyu içeriden bir bakışla

irdeler. Yazar, kurgusal karakterler aracılığıyla toplumsal yapı ile özne arasındaki ilişkiyi derinlemesine ve niteliksel bir yöntemle okura sunar. Bundan dolayı bu tez çalışmasında 1950-2000 yılları arasındaki İstanbul'un dokusunu anlamak için, gündelik hayatını ele alan romanlar incelenmiştir. Roman karakterlerinin adımlarına, bakışlarına, sokakta yürüyüşlerine, dışarıda sokakların, içeride bir yaşam yeri olarak evin, şehirdeki çeşitli mekânların, kullanılan tüketim ürünlerinin vb. noktaların karaktere etkisine odaklanılmıştır. Romanların birer belge gibi ele alınmasının temel gerekçesi de kurmaca metinlerin taşıdığı, döneme tuttuğu bu ışık, hakikat taşıyıcılığıdır.

Bu tez çalışması için yapılan araştırmalarda öncelikle, Yeni Türk Edebiyatı alanında daha önce bu konuda benzer benzer çalışmalara bakılmıştır. Teze ilham veren çıkış noktası ise Çilem Tercüman'ın *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*¹¹ dir. Bu kitap, Türkiye'nin erken cumhuriyet döneminde, modernleşme sürecinin yarattığı özgürleşme dinamikleriyle beraber, bunlara dair verilen tepkilerin modadaki yansımalarını incelemektedir. Çalışma, toplumsal değişimi, dönüşen moda anlayışı, mekanlar ve kullanılan bazı objeler, aletler, giysiler gibi materyaller üzerinden izliyor ve 1940 yılında sonlanıyor. Ancak bu tez çalışmasında bu değişimi İstanbul gibi bir kent üzerinden izlemek ve buna gündelik hayatı, kentin ritmini, karakterlerin bu bağlamdaki duygulanımlarını, bunların toplumsal ve bireysel yansımalarını dahil etmek amaçlanmıştır.

Alanda önemli çalışmalardan biri de Zeynep Uysal'ın *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*¹² adlı kitabıdır. Burada Halit Ziya Uşaklıgil'in edebiyat anlayışında modern bireyin mekânla bağlantılı olarak metrukiyete sürüklenen hikâyesini konu edinir. Ancak burada da, bu çalışma bağlamında Uşaklıgil'in eserlerinde dışarıdan ziyade içerisini göstermesi nedeniyle “ev içi” mekân olarak sınırlı kalmıştır diyebiliriz.

Handan İnci Elçi'nin *Roman ve Mekan Türk Romanında Ev*¹³ çalışması da 1870'lerden 1970'lere kadar Türk toplumunun yaşadığı değişimler ve dönüşümlerin nasıl yansıdığını bir mikro ölçek olarak ev üzerinden inceler. Kitapta mekânların türü ön plana çıkmaktadır. Yazar, 1870'lerden 1970'lere, yalılar, köşkler, konaklardan apartmanlara değin dönüşüm noktalarını ele almıştır. Bu nedenle mekânla bütünleşik bir gündelik hayat çalışmaması içermemektedir. Türk romanında mekân anlamında yapılan ve kitaplaşan güncel çalışmalardan biri de İmren Gece Özbey'in *Türk Romanında Kamusal Alan: Algı, Deneyim, Endişe*¹⁴ başlıklı çalışmasıdır. Burada da seçili 19 roman üzerinden Türk romanında kamusal alanın değişimi Richard Sennet'in “kamusal alan teorisi” üzerinden incelenmiştir.

Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Tülin Ural ve Banu Öztürk'ün birlikte hazırladığı *Edebiyatın İzinde Edebiyat ve Gündelik Hayat*¹⁵ kitabı, Osmanlıdan çağdaş edebiyata kurgusal metinlerde gündelik hayatın izdüşümlerinin arandığı yazılardan oluşan, “Edebiyatın

¹¹ Çilem Tercüman, *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

¹² Zeynep Uysal, *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

¹³ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekan Türk Romanında Ev*, Ankara, 2003.

¹⁴ İmren Gece Özbey, *Gece Özbey'in Türk Romanında Kamusal Alan: Algı, Deneyim, Endişe*, İstanbul, Sanat Kritik Yayıncılık, 2024.

¹⁵ Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk (Yay. Haz.), *Edebiyatın İzinde Edebiyat ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2021.

İzinde” serisinin beşincisinin kitaplaşmış versiyonudur. Kitaptaki makaleler, Henri Lefebvre’in gündelik hayat kavramından ziyade, coğrafya disiplininin de faydalanarak gündelik hayatın yazarların tarafından nasıl ele alındığını anlatır. Spesifik bir Henri Lefebvre ve gündelik hayat kavramı okuması içermez.

İstanbul ve roman odaklı yazılan tezlere bakıldığında ise, yazarların İstanbul’u nasıl haritalandırdığı üzerine birçok teze rastlanılacaktır. Ancak bu çalışmaların yazarların gündelik hayatı nasıl ele aldığından ziyade İstanbul’daki semt bilgisi sınırlılığı, karakterlerin yaşadığı yerlerin analizi, eğlence yerleri, parkları, bahçeleri, alışveriş yerleri, hastaneler, ibadethaneler, saraylar gibi mekân tespitleriyle sınırlı kalmıştır. Bu mekânların gündelik hayata dair işleviyle ele alınan ve bunları Henri Lefebvre’in gündelik hayat ve mekânsal pratiklerine dair yaklaşımlarıyla ele alan tezlerin sayısı oldukça azdır.

Semih Solak’ın *Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması*¹⁶, başlıklı çalışması, Latife Tekin, romanlarında çoğu zaman köyden/ kırdan kente göçen, kentte var olmaya çalışan ve doğaya dönen/ doğayla ilişkilenen karakterlerin yaşamlarını, odağına insanı, onun ilişkilerini ve ürettiği mekânları ele alarak anlatmaktadır. Bu çalışma ise gündelik hayattan ziyade, mekân pratikleri kavramına odaklanarak mimarî bir okuma yapmaktadır.

Esra Tokathioğlu’nun *Türk Edebiyatında İstanbul Temsilleri ve Kent-Birey İlişkisi*¹⁷, Türk edebiyatından seçilmiş yedi edebî metinde Henri Lefebvre’in ritimanaliz ve Walter Benjamin’in *flâneur* kavramları çerçevesinde incelenir ki bu da Lefebvre ve Benjamin’in kavramlarını karşılaştırmalı olarak okur ve bir dönemselleştirme yapmaz.

Berfin Anşin’in *Direnç ve Heterotopya: Jeanette Winterson’ın Tutku ve Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanlarına Dair Birmekan Analizi*¹⁸ başlıklı çalışmasında iki romanın “heterotopya” kavramında ele alındığını görürüz. Bu çalışma da bir dönemselleşmeden uzakta ve iki yazarın eserleri üzerinden, yalnızca heterotopya kavramı çerçevesinde kalmaktadır.

Egecan Karan’ın *Orhan Pamuk’un Romanlarında Tarihsel Süreç ve Modernleşme Bağlamında Mekân*’ı¹⁹, Orhan Pamuk’un seçili romanlarındaki mekânları, modernleşmenin getirdiği değişimlerle ele almayı amaçlamış, bu yönüyle tek yazar odaklı bir noktada kalmıştır.

Güler Uğur Melikoğlu’nun *Orhan Pamuk Kurmacasında Gündelik Hayat*²⁰ ise, Orhan Pamuk’un, seçilen birkaç romanını Lefebvre’in gündelik hayat kavramları çerçevesinde ele almayı amaçlamış, ancak Melikoğlu’nun çalışması da, bu tez çalışmasındaki dönemsel

¹⁶ Semih Solak, *Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması*, Yüksek Lisans Tez, Ankara: Gazi Üniversitesi, 2022.

¹⁷ Esra Tokathioğlu, *Türk Edebiyatında İstanbul Temsilleri ve Kent-Birey İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2009.

¹⁸ Berfin Anşin, *Direnç ve Heterotopya: Jeanette Winterson’ın Tutku ve Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanlarına Dair Birmekan Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2020.

¹⁹ Egecan Karan, *Orhan Pamuk’un Romanlarında Tarihsel Süreç ve Modernleşme Bağlamında Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2021.

²⁰ Güler Uğur Melikoğlu, *Orhan Pamuk Kurmacasında Gündelik Hayat*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Kültür Merkezi, 2022.

gündelik hayat gösterimleri ve bunu farklı yazarlarla gösterme amacından uzakta durmaktadır.

Bu tezin özgün tarafı ise bu çalışmalardan farklı olarak, tek yazardan ve belirli bir mekânsal sınırlılığa (sadece ev veya sadece kamusal alan) ya da nesnel kültüre (moda) odaklanan mevcut literatürden; 1950-2000 yılları arasındaki yarım asırlık süreci bütüncül bir İstanbul panoraması içinde ve onar yıllık periyotlar hâlinde, farklı yazarların romanları üzerinden ele almasıyla ayrışır. Çalışmayı özgün kılan temel dinamik, seçilen dönemin ruhunu en iyi yansıtan farklı yazarların eserleri üzerinden, Henri Lefebvre'in "gündelik hayat", "mekânın üretimi" ve "ritimanaliz" gibi teorilerini sistematik bir okuma yöntemi olarak uygulamasıdır. Böylece çalışma, sadece mekânın fiziksel tasviri ve tespitine veya yazarın üslubu incelemesine hapsolmaz. Aksine, elli yıllık süreçte değişen kent ritmini, tüketim alışkanlıklarını ve mekânsal pratiklerini, kronolojik şekilde göstererek, bireyin iç dünyasındaki izdüşümlerini karşılaştırmalı ve süreç odaklı bir yaklaşımla ortaya koyar. Bu yönüyle tez, İstanbul'u bir dekordan ziyade, tarihsel ve toplumsal dönüşümün aktif bir öznesi olarak okumayı öneren, disiplinlerarası bir nitelik taşır.

Henri Lefebvre'in teorisinin, tezin kuramsal omurgası olarak seçilmesindeki temel neden ise onun gündelik hayatı, basit, tekrara dayalı ve sadece bir rutinler yığını görmemesinde, tam tersine modernitenin, kapitalizmin ve ideolojinin kendini her gün sessizce yeniden ürettiği en stratejik ve politik saha olarak tanımlayan özgün yaklaşımıdır. Çoğu çalışma, mekânı olayların geçtiği fiziksel bir sahne olarak ve geometrik yapı olarak ele alırken, Lefebvre, mekânı toplumsal ilişkiler tarafından inşa edilen ve devinimli, canlı bir yer yapıtı olarak kavramsallaştırır. Bu bakış açısı da tezi, 1950-2000 yılları arasındaki İstanbul'un dönüşümünü incelerken, binaların yükselmesinin veya nüfus artışını göstermesinin nicel verilerden öte, bu değişimin roman karakterlerinin bedenlerinde, yürüme ritimlerinde, mekânsal pratiklerinde yarattığı etkiler üzerinden okumaya olanak tanır. Lefebvre'in gündelik hayat ve mekânsal pratik yaklaşımları romanın kurgusal evrenini sosyolojik bir hakikat zeminine taşıyabilen yegâne anahtarını sunduğu için bu tezin merkezine yerleştirilmiştir.

BÖLÜM 1: GÜNDELİK HAYAT ve HENRİ LEFEBVRE'İN GÜNDELİK HAYAT ÜZERİNE GÖRÜŞLERİ

1.1 Gündelik Hayat Kavramına Genel Bakış ve Türkiye’de Hazırlanmış Gündelik Hayat Kavramına Dair Çalışmalar

Sosyoloji dünyasında gündelik hayat kavramı, Birinci Dünya Savaşı sonrasındaki 1920’li yıllarla kendini göstermeye başlamıştır. Modern sosyolojinin filizlendiği bu dönemler göz önüne alındığında, kavramın ortaya çıkışında da bir eşzamanlılık yaşanması tesadüf değildir. Gündelik olanların sınırlarının belirlenmesi ve hangi kıstaslara göre sınırlandırılacağı da kavramların sorunlarından biridir. Gündelik olanın sınırların belirsiz ve geçişkenliğe açık olması, onun tanımlanmasını zorlaştıran ve güçleştiren temel faktörlerdendir.

18. yüzyılda Sanayi Devrimi’yle birlikte kentleşme süreci hızlanmıştır. Bu sürecin hızlanmasıyla, kırsaldan kente göçün etkisi büyüktür. Göçün nihayetinde barınma, temizlik ve nüfus yoğunluğu gibi çeşitli sorunlar doğmuştur. Bu problemler, doğa bilimleriyle kesin bir neticeye ulaştırılamaz. Auguste Comte, Saint Simon’dan aldığı “pozitif” kavramıyla “sosyal fizik” ismini verdiği yeni bir bilim dalı geliştirmiştir. Comte’a göre sosyoloji, matematik ve doğa bilimleri gibi varılan sonucu kesin ve nesnel bilgilere dayanmalıdır (Comte, 2015, s. 222). Comte’un perspektifinde toplumsal gerçeklik ise, bireysel düzeye indirgenemez. O, toplumun salt bireylerin bir araya gelerek oluştuğu yönündeki görüşü de reddeder. Aksine, bireyin toplum tarafından şekillendirildiği savunur. Sosyolojisinde toplumun temel yapı taşı birey değildir. Bu noktaya aile kavramını yerleştirir. Aile kurumu, bu yapıda toplumsal entegrasyonu sağlayan asıl unsurdur. Comte, bu görüşünü şu sözlerle temellendirir:

Pozitivist anlayış için insan yoktur, yalnızca insanlık var olabilir, çünkü gelişimimiz hangi açıdan ele alınırsa alınsın onu tümüyle topluma borçluyuz. Eğer toplum düşüncesi hâlâ zihnimizin bir soyutlaması gibi görünüyorsa bunun nedeni özellikle eski felsefi rejimdir (Comte, 2015, s. 291).

Toplumsal düzende meydana gelen köklü sarsıntılar, kaçınılmaz olarak aile kurumuna da etki etmektedir. Bu durum, toplumsal anarşinin en vahim göstergesi sayılsa dahi, insanoğlunun mevcut aile bağlarını koruma ve yeni aileler kurma yönündeki evrensel eğilimi göz ardı edilemez. Comte’un sosyolojik analizinde temel yapı taşı olarak bireyi reddedip aileyi merkeze alması, onun yapısalcı kimliğinin en net kanıtıdır:

Bir geometrik şekil nasıl ki çizgilere ayrılamazsa toplum da bireylere indirgenemez. O halde aile gerçek sosyolojik unsurdur. Aile ancak toplum sayesinde ayakta kalır ve gelişebilir. Aileleri toplumsuz düşünmek için hayvanların dünyasına inmek gereklidir. Fakat o zaman da aile sürekliliğini kaybeder (Comte, 2015, s. 292).

Bu tutum, öznelci ve bireyci yaklaşımların reddi anlamına gelmektedir ki benzer bir metodolojik tavrı -kıyasla daha da keskin hatlarla- Durkheim sosyolojisinde de gözlemlemek mümkündür.

Sosyolojiyi bilimsel bir temele oturtan Emile Durkheim, pozitivizmi benimseyerek toplumsal olguların bireylerin dışında ve zorlayıcı bir güce sahip olduğunu savunmuştur. Pozitivist yaklaşım, bireyi değil toplumu merkeze alarak gündelik hayatın sosyoloji içinde ele alınmasını engellemiştir. Bu nedenle uzun süre gündelik hayat üzerine sistemli çalışmalar yapılmamıştır (Esgin & Özben, 2018, s. 35).

Gündelik hayatı sosyolojinin merkezine alan düşünürlerin biri Georg Simmel'dir. O, bireylerin gündelik yaşamdaki etkileşimlerini inceleyerek toplumun bireysellik, rol ve yapı olmak üzere üç aşamadan oluştuğunu öne sürmüştür. Simmel'e göre toplum, bireyler arası karşılıklı etkileşimlerle meydana gelir ve bu süreç toplumsal yapının temelini oluşturur (Başdaner, 2018, s. 60).

Sosyolog Peter L. Berger ve sosyolog Thomas Luckmann, gündelik hayatı sosyal gerçekliğin nasıl inşa edildiğini anlamada temel bir alan olarak görürler. Onlara göre bireyler, gündelik yaşamda karşılaştıkları fenomenlere sağduyu bilgileri aracılığıyla anlam yüklerler. Gündelik hayatın zamansal boyutu doğanın ardışıklığına ve bireyin öznel deneyimlerine dayanırken, mekânsal boyutu bireylerin ulaşılabilirlik ve kullanılabilirlik algılarıyla şekillenir (Ali Esgin, 2018, s. 269).

Sosyolog ve etnometodolog Harold Anthony Garfinkel, gündelik hayatın nasıl inşa edildiğine odaklanarak, bireylerin günlük yaşamlarını sürdürürken kullandıkları metotları inceler. O, normale dönmeye çalışma, perspektiflerin karşılıklılığı ve vesaire ilkesi gibi yöntemlerle insanların sosyal dünyalarını nasıl anlamlandırdığını araştırmıştır (Ali Esgin, 2018, s. 213).

Sosyolog Alfred Schutz ise gündelik yaşamı bireylerin dünyaya gelmeden, çok daha öncesinde ataları tarafından düzenlenmiş, bireylerin ortaklaşa deneyimlediği bir evren olarak tanımlar. Bu dünya, bireylerin birlikte kurduğu, özneler arası bir alan olarak görülmelidir. Schutz'a göre sosyologlar, gündelik hayatı anlamak için onu sorgulamalı, sıradan olayları ve eylemleri bir yabancı ya da çocuk merakıyla incelemelidir. Ancak bu şekilde bireylerin yaşadığı dünyayı anlamak mümkün olur (Ali Esgin, 2018, s. 235).

Gündelik hayatı yapılaşma teorisinde ele alan toplumbilimci Anthony Giddens, yapı ve fail arasındaki geleneksel düalizmi aşmaya çalışır. Ona göre, yapıyı merkeze alan ancak faili göz ardı eden yaklaşımlar eksik olduğu gibi, sadece bireysel eylemlere odaklanan yaklaşımlar da yetersizdir. Giddens, yapı ile failin birbirini tamamladığını savunarak sosyal pratikler, ontolojik güven, düşünümsellik ve bilinç gibi kavramlarla gündelik hayatın nasıl şekillendiğini açıklamaya çalışır. Bu bakış açısı, gündelik hayatın hem bireysel hem de toplumsal süreçlerle nasıl oluşturulduğunu anlamada önemli bir çerçeve sunar (Ali Esgin, 2018, s. 371).

Sosyolog ve psikolog Erving Goffman, gündelik hayatı tiyatro metaforuyla açıklayarak bireylerin toplumsal yaşamda sergiledikleri performanslara odaklanır. İnsanları aktörler, seyirciler ve dışarıdan gözlemleyenler olarak üç gruba ayırır. Goffman, bireylerin her ortamda aynı tavrı sergilemediklerini vurgulayarak, sahne önü ve arkası şeklinde gündelik hayatı ikiye böler. Kişiler, sosyal ilişkilerde tanıdıkları insanlara ve bulundukları ortama göre farklı roller üstlenirler (Ali Esgin, 2018, s. 191).

Sosyolog ve antropolog Pierre Bourdieu ise gündelik hayatı habitus, alan ve sermaye kavramları üzerinden değerlendirir ve toplumsal yaşama “mücadele alanı” gözüyle bakar. Ona göre bireyler, sosyal, kültürel ve ekonomik sermayelerini artırmak için rekabet halindedirler. Güç sahibi olanlar, gündelik hayattaki eşitsizlikleri pekiştirerek avantajlarını koruma eğilimindedir (Ali Esgin, 2018, s. 405).

Durkheim, Simmel, Berger, Luckmann, Schutz, Garfinkel, Giddens, Goffman ve Bourdieu gibi teorisyenler, kendi kuramsal çerçevelerinde gündelik hayata değinmiş olsalar da bu alan genellikle çalışmalarının ana konusu olmamıştır. Buna karşılık Michel de Certeau, gündelik hayatı bireylerin iktidarla mücadelesinin bir alanı olarak ele almış ve bireylerin iktidarın stratejilerine karşı geliştirdiği taktiklerle özgürleşmeye çalıştığını öne sürmüştür (Certeau, 2009).

On dokuzuncu yüzyılda sosyolojinin kurucu isimleri, gündelik yaşamın karmaşık yapısının farkında olsalar da, teorik çalışmalarını bir soyutlama düzeyinde tutmayı tercih etmişlerdir. Bundan dolayı, gündelik hayat kavramı çalışmalarının emekleme döneminde, yaşamın pratik mantığını çoğu zaman ıskalayan ve gündelik olana mesafeli duran bir kavramsal araç seti gelişmiştir. Toplumsal yaşam, yapı, biçim, toplum ve birey gibi kavramsal çerçevelere sıkıştırılarak soyut bir noktadan inceleme nesnesine dönüştürülmüştür.

İnşa edilen bu teorik katmanlar, genellikle pozitivist bir yaklaşımla, toplumsal olana makro düzeyden (tepeden bakan) bir perspektifle sunmuştur. Teori odaklı bu yaklaşımların yarattığı durağanlık, 1960’larla birlikte Avrupa’da yeni akımlarla aşılmış, gündelik hayata ilgi artmıştır:

Gündelik hayat sosyolojisine asıl önemli açılımın Fransa kanadından geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim gündelik hayatı konu alan ilk klasik metinler, Fransız sosyolog Henri Lefevre’in 1962’de yayınlanan *Gündelik Hayatın Eleştirisi* ve onun İngilizce olarak ilk defa 1971’de yayınlanan *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı eserlerini içerir. Konuyla ilgili diğer önemli isim Michel de Certeau’dur. Lefebvre ve de Certeau Marxist teorinin merceğinden bakarak gündelik hayatın analizini yapar (Ali Esgin, 2018, s. 25).

Türkiye’de de sosyal bilimleri alanı, kuruluşundaki politik bağımlılıklar nedeniyle de benzer bir dönüşümü zamanında yakalayamamıştır. Sosyoloji disiplini, kuruluş aşamasında ulus-devlet inşasında pragmatik bir araç olarak kullanılır. (Ali Esgin, 2018, s. 9). Türkiye’de de 1990’lardan sonra yavaş yavaş gündelik hayata dair analizler geliştirilmiş, ilgi ve kabul görmeye başlamıştır.

Türkiye’de gündelik hayat çalışmalarına bakıldığında ise bu çalışmaların da modernleşme sürecine odaklandığını ve gündelik hayat üzerine yeniden düşünmeye sağladığı görülür. Öne çıkan kaynaklar arasında Ekrem Işın’ın *İstanbul’da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*²¹ kitabı sayılabilir. Işın bu çalışmasında

²¹ Ekrem Işın, *İstanbul’da Gündelik Hayat: İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

Tanzimat döneminden itibaren gündelik hayat pratiklerini odağına almış ve bunun şehre yansımaları üzerinde durmuştur.

Murat Belge'nin *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*'nin²² bir maddesi olan "Türkiye'de Günlük Hayat" makalesi ise Türkiye'nin kültürel dönüşümlerini yeme-içme alışkanlıklarından insan ilişkilerine, eğlence anlayışından teknolojiye değişimlere, pek çok alanda yakından inceler.

Kudret Emiroğlu'nun *Gündelik Hayatımızın Tarihi*²³ başlıklı çalışması gündelik yaşamı inançlardan giyim kuşama, yeme-içmeden görgü kurallarına birçok alt başlıkta inceler. Gündelik hayat üzerine araştırmalar genellikle disiplinlerarası çalışmalarla üretilir. Tarih, sosyoloji, edebiyat, siyaset, ekonomi, sanat, moda gibi farklı yaklaşımlarla farklı dönemler incelenir. Hakan Kaynar'ın *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*²⁴ başlıklı çalışması, mikro tarih yaklaşımıyla Cumhuriyet döneminin gündelik hayatındaki çok katmanlı yaşantıyı inceler. Tülin Ural, *1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü*²⁵ adlı çalışmasında erken Cumhuriyet dönemini, değişen görgü kuralları ve adab-ı muaşeret kitapları üzerinden inceler. Levent Cantek'in *1945-1950 Yılları Arasında Basına Yansıyan Gündelik Yaşam Anektodları*²⁶ başlıklı tezi de gündelik hayatın basın aracılığıyla nasıl temsil edildiği üzerinde durur.

Yeni Türk edebiyatı alanında gündelik hayat üzerine yapılan en eski çalışma ise Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi'ndeki Çilem Tercüman'ın *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul'un Gündelik Hayatı*²⁷ (2004) başlıklı yüksek lisans çalışmasıdır. Bu çalışmada, Ahmet Rasim'in metinlerinde, İstanbul'da bahsi geçen mekânlar üzerinden bir haritalandırma çalışması yapılır. Son yıllarda ise edebiyat ve gündelik hayatın kesişimini inceleyen çalışmalar artmaktadır. Böyle bir sempozyumun ürünü olan *Edebiyatın İzinde: Edebiyat ve Gündelik Hayat*²⁸ adlı kolektif çalışma, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Orhan Pamuk ve Latife Tekin gibi yazarların eserlerinde gündelik hayatın izini sürer. (Edebiyatın İzinde-Edebiyat ve Gündelik Hayat). Yine Tuğba Taş'ın yayına hazırladığı *Edebi Gündelik ve Türkiye Romanında Gündelik Hayat*²⁹ adlı kolektif çalışma ise gündelik hayat kavramını farklı bakış açılarıyla ele alır. (Tüm bu çalışmalar Lefebvre'le bir bağlantı kurmamaktadır.)

²² Murat Belge, "Türkiye'de Günlük Hayat", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.3, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984, 836-859.

²³ Kudret Emiroğlu, *Gündelik Hayatımızın Tarihi*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2001.

²⁴ Hakan Kaynar, *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*, İstanbul, İstanbul Araştırma Enstitüsü, 2012.

²⁵ Tülin Ural, *1930-1939 Arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü*, Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008.

²⁶ Levent Cantek, *1945-1950 Yılları Arasında Basına Yansıyan Gündelik Yaşam Anektodları*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, 2005.

²⁷ Çilem Tercüman, Ahmet Rasim'in eserlerinden İstanbul'un gündelik hayatı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2004.

²⁸ Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman & Banu Öztürk (Yay. Haz.), *Edebiyatın İzinde / Edebiyat ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2021.

²⁹ Tuğba Taş (Yay. Haz.), *Edebi Gündelik ve Türkiye Romanında Gündelik Hayat*, De Ki Yayınları, 2011.

Tüm bu çalışmalar edebiyat ve gündelik hayat arasında bir bağ kurma çabasına dair ilgiyi gözler önüne sermektedir. Artan ilgi Türkiye’de gündelik hayatın değişimlerini disiplinlerarası çalışmalarla çözümleme ihtiyacını gösterir.

Günümüzde gündelik hayat sosyolojisi, klasik yaklaşımların aksine, ihmal edilen bir alan olmaktan çıkarak, sosyal bilimlerin farklı disiplinlerini (psikoloji, antropoloji vs.) buluşturan merkezi bir zemin haline gelmiştir. Araştırmacılar artık sıradan detaylar üzerinden sosyal gerçekliğin derinliklerine inmeye çalışsa da, bu alanın sınırlarını çizme ve onu bilimsel bir nesneye dönüştürme konusundaki teorik ve metodolojik zorluklar, güncelliğini korumaktadır.

1.2 Henri Lefebvre ve Gündelik Hayat Teorisi

Gündelik hayat kavramının sosyoloji literatürüne girişi, 1920’li yıllara tekabül eder ancak gündelik hayat kavramı, kendi içerisinde taşıdığı değişkenlik nedeniyle uzun bir süre inceleme alanından uzakta kalmış bir kavramdır (Ali Esgin, 2018). Bu durumunun temel sebepleri arasında ise sosyal bilimler nezdinde kavramın olumsuz çağrışımları ve gündelik hayata dair bazı kritik sorulara net bir cevap bulunamaması yatmaktadır. Bu kritik sorular, “tarihin her dönemi için geçerli, evrensel bir gündelik hayat algısından bahsetmek mümkün müdür?”, “Gündelik hayat, sadece kültürel bir gündelik çatışma alanı mıdır, yoksa iktidar mücadelelerinin sürekli yer değiştiren sahnesi mi? Sıradanlığın tekdüzeliği mevcut düzeni koruyan bir döngü müdür, yoksa anlık patlamalarla bu düzeni tehdit eden bir kaos mu?”³⁰ gibi sorulardır.

Bu alandaki en kapsamlı sınıflandırmalardan birini Kanishka Goonewardena³¹ yapar. Goonewardena, düşünürlerin gündelik hayata kategorize ederken, Heidegger’de geçmişi yok eden negatif bir vizyon; Adorno ve Horkheimer’da sanat yoluyla aşılabilecek “hafif” bir olgu, de Certeau’da ise iktidara karşı bir direnme noktası olarak pozitif bir vizyon ederken; Henri Lefebvre’in yaklaşımını buradan ayırarak diyalektik bir konuma yerleştirir.³²

Lefebvre’e göre gündelik hayat, kendi özgün yapısıyla dönüştürücü ve özgürleştirici potansiyellere sahiptir. Bir yandan da yabancılaştırıcı güçlerle bir çatışma alanına dönüşür. Lefebvre’in meşhur tanımıyla gündelik hayat: “tüm uzmanlaşmış etkinlikler ve yetkiler çıkarıldığında geriye kalan tortudur” (Lefebvre, 2010, s. 102). Bu tanım, modern toplumun bürokratik kuşatmasına karşı gündelik olanın yaratıcı ve özgürleştirici gücünü vurgular.

Lefebvre’in düşüncesinin kökenleri “yabancılaşma” ve devlet eleştirisi içermesiyle Marksist teoriye dayanır. Remi Hess’in³³ belirttiği üzere, toplumsal alan, fark, gizemleştirme, meta fetişizmi ve yabancılaşma gibi kavramlar, Lefebvre’in sistematüğinde birbiriyle ilişkili analiz araçlarıdır. Ancak Lefebvre’i 20. yüzyıl felsefesinde özgün bir yere taşıyan asıl katkısı, şüphesiz “*Gündelik Hayatın Eleştirisi*”dir (Köse, 2018, s. 307):

Bu kavram ilk kez belirgin biçimde ancak 1920’lerde, savaş sonrası dönemde gündeme gelecektir. Bu ise hiç de şaşırtıcı değildir, çünkü savaş yabancılaşmanın, ruhsal ve zihinsel parçalanmanın yeridir. Hemen hemen aynı yıllarda, kavramın belirgin telaffuzunu Heidegger’in ontolojik düşüncesiyle Sürrealistlerin poetik devrimciliği arasındaki mücadelede görürüz. Bundan yaklaşık çeyrek asır sonra da, 1947 yılında, Lefebvre *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nin ilk cildini yayımlar. Bu kitap, Lefebvre’in okunduğu ve ciddiye alındığı ortamlarda ilkin pek iyi karşılanmaz, daha doğrusu anlaşılmaz. Kitap daha ziyade komünist olmayan, özellikle de Katolik kökenli solcu köylüler tarafından okunur. Ancak 1968’de *Modern Dünyada Gündelik Hayat* yayımlandığında yaygın kamusal algı büyük ölçüde değişecek, kitap Fransa’da çok

³⁰ Ali Esgin, Güney Çeğin (Yay. Haz.), *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar*, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2018.

³¹ Kanishka Goonewardena, “Marksizm ve Günlük Yaşam”, *Henri Lefebvre, Guy Debord ve Bazı Diğerleri Üzerine*, Routledge, 2008.

³² A.g.e., s. 17.

³³ Rémi Hess, *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*, Paris, Edition A.M. Métailié, 1988.

fazla okuyucu bulmanın ötesinde, pek çok yabancı dile de tercüme edilecektir. Bu sonuncu kitabın gördüğü büyük ilgi sayesinde ki, gündelik hayat izleği gitgide toplumbilim çalışmalarında yaygınlık kazanacak, dünya düzeyinde araştırmaların başlamasına olanak sağlayacaktır. 1981 yılında *Gündelik Hayatın Eleştirisi* kitabının üçüncü cildi yayımlandığında ise, artık kavramın Lefebvre’e haklı bir ün kazandıracak olan sosyolojik serüveni başlamış olur (Köse, 2018, s. 307-308).

1.2.1. *Gündelik Hayatın Eleştirisi*

Marx’ın terminolojisinde doğrudan yer almayan “gündelik hayat” kavramı, savaş sonrası dönemin yarattığı zihinsel ve ruhsal parçalanma ortamında, 1920’lerde filizlenir. Çeyrek asır sonra Lefebvre, 1947’de ilk cildini yayımladığı sırada kavramı teorik bir zemine oturtur. Kitap başlangıçta çok ilgi görmese de 1968’in özgürlükçü atmosferinin rüzgârını da arkasına alan ve aynı yıl yayımlanan *Modern Dünyada Gündelik Hayat* eseriyle küresel ölçekte yaygınlaşır. 1981’de ise meşhur *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nin üçüncü cildi yayımlanacaktır. Bu eserle Lefebvre, bu alanın tartışmasız en önemli teorisyenleri olarak sosyoloji tarihinde yerini alır.

Henri Lefebvre gündelik hayat eleştirisinin ilk durağında gündelik kavramıyla özgürlük arasındaki ilişkiyi sorun edinir. Bu eleştirinin temel motivasyonu yeniden keşfedilen özgürlüğün getirdiği bir iyimserliktir. Lefebvre, aslında yeni bir kavram icat etmez fakat gündelik hayat kavramını sosyoloji disiplini perspektifinde geliştirir. Lefebvre’le beraber bu kavram soyut teorik alandan, somut pratik sahaya taşınır. Yaşanmış olan vurgusu, modern dünyada tüketim kültürü, reklamcılık ve kültür endüstrisi tarafından kuşatılan hayatın, radikal ve devrimci bir dönüşüme uğratılmasındaki güçlüğü işaret eder (Lefebvre, 2010, s. 8).

Gündelik hayat kavramı, sadece gündelik hayat içerisindeki eylemlerin basit bir toplamı değildir. Bu eylemler, bütüncül olarak genel bir yapıyı imler. Bundan dolayı bu kavram sadece yeme, içme, uyuma ya da giyinme gibi temel rutinelere indirgenemez. Çünkü bunların bir temsil etme veya tanımlama gücü yoktur. Tüm bu eylemler, hem bireyin mikro düzeydeki öznel kararlarına dayanır hem de toplumsal zaman ve mekânın koşullarına tabidir (Lefebvre, 2010, s. 9). Lefebvre’in belirttiği üzere gündelik hayat ancak bireysel eylemlerin birbirine zincirlenmesi, ritmik tekrarı ve bu süreçte toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesiyle vücut bulur (Lefebvre, 2010, s. 9).

Lefebvre, gündelik hayatın ontolojik sınırlarını çizebilmek adına belirli kurucu kavramların analiz sürecine dahil edilmesi gerektiğini söyler. Burada ise sahiplenme, yaşantı, üretim tarzı, tekrar, değişim değeri, emek, şölen, oyun gibi kavramları bir set olarak ele alınır. İlk unsur sahiplenme, bireyin kendi kendini, doğayı, zamanı ve mekânı içselleştirerek kendi kılmasıdır; ancak bu süreç her an tersine dönerek bir mülksüzleşmeye, yabancılaşmaya evrilme riski taşır; ikinci olarak, gündelik hayat eleştirisiyle beraber “yaşantı” kavramı da yeni bir incelemeye tabii tutulur (Lefebvre, 2010, s. 17). Yaşantıdan kasıt ise gündelik hayatla birebir örtüşmeyen, tam tersine gündelik olanın dışında konumlanan bir yerdedir. Üçüncü boyutta ise gündelik hayat, giyinmek, düşünmek ya da gezmek gibi parçalı eylemlerden soyutlandığında geriye kalan bir “tortu” veya “ürün” olarak belirir (Lefebvre, 2010, s. 102).

Fakat bu durum, gündelik hayatın, söz konusu eylemlerin basit bir aritmetik toplamına indirgenebileceği anlamına gelmez. Tam aksine, gündelik hayat ancak üretim tarzı ekseninde analiz edildiğinde anlaşılabilir bir olgudur. Bu bağlamda, doğrudan üretim tarzının -özellikle kapitalist üretim tarzının- bir çıktısı veya imalatı olarak tanımlanmalıdır. Dördüncü belirleyici özellik olarak gündelik hayat; döngüsel (tekrara dayalı) ve doğrusal zaman süreçlerinin kesiştiği noktada tezahür eder (Lefebvre, 2010, s. 17-18)

Lefebvre'e göre sıradan yaşam, saatlerin, günlerin ve jest-mimiklerin, bazı bedensel hareketlerin ritmik tekrarından örülüdür; doğrusal zaman, ritmik olanı baskılasa da, ritim gündelik hayattan tamamen sökülüp atılamaz.

Beşinci husus ise kullanım değeriyle değişim değeri arasındaki diyalektik çatışmadır. Değişim değeri, kullanım değerini silikleştirmeye çalışsa da bunu tam olarak başardığını söyleyemez. Emek süreci metalleri üretirken, aynı zamanda çalışmama zamanını (tatil, boş vakit, özel hayat) da dönüştürerek gündelik hayatın bir parçası haline getirir. Turizm ve kültür endüstrisi gibi sektörler, tam da bu çalışmama zamanının ekonomikleşmesiyle ortaya çıkar (Lefebvre, 2010, s. 18).

Altıncı husus, doğal ihtiyaçlar yapay arzulara evrilir; dolayısıyla gündelik hayat ihtiyaç-arzu-haz üçgeninde şekillenir. Yedinci husus, mekânsal yakınlık ve uzaklık ilişkilerini içermesidir. Son olarak ise gündelik hayattan kopuk sanılan “şölen” ya da “oyun”, aslında onun kurucu bir ögesidir ve gündelik hayatı parçalamaktan çok, ona hayat kazandırır (Lefebvre, 2010, s. 20).

1.2.1.1. “Günlük” ve “Gündelik” Olanın farkı

Lefebvre, gündelik hayatın ontolojisini kurabilmek için öncelikle onu “günlük hayat” kavramından ayırtmak gerektiğini söyler. O, *gündelik hayat* (*everyday life-la vie quotidienne*) ile geleneksel ve kültürel kodları barındıran *günlük hayat* (*daily life-la vie quotidienneté*) arasına bir hat çeker. Günlük hayat, nesiller boyu aktarılan mitler ve değerlerle şekillenir ki bu da değerlerin içselleştirilmesiyle varlık kazanır. Lefebvre ayrıca “*gündelik*” (*le quotidien*) ile, *gündeliklik* (*la quotidienneté*) terimlerini de birbirinden ayırır. Fransızca gündelik, dünyanın, sıradan olanın yanı sıra her gün tekrar edeni de ima eder (Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, 2010, s. 10). Gündeliklik ise, hayatın ulaşım, yeme-içe gibi birbirinin aynısı olan ve her zaman tekrarlanan fragmanlarıdır. Fakat bu parçalı eylemler tek başlarına bir bütünü temsil etmezler. Çünkü gündelik hayat, anlık fragmanlardan ziyade bu fragmanların diziliminden ve ritmik bütünlüğünden doğar. Bu noktada ritim ve tekrar kavramları büyük önem taşır. Tekrar, önceki eylemin mekanik bir kopyası; ritim, sürecin değişim ve farklılıklarla yeniden üretilmesidir. Tekrar, ritmin ön koşuludur fakat her tekrar bir ritim yaratmaz; tıpkı merdivenden düşen para sesi gürültü iken, yürüyen birinin adımlarının ritim oluşturması gibi (Lefebvre, 2010, s. 22).

Gündelik hayatta doğal ritimler varlığını sürdürürse de, saatler aracılığıyla ölçülen mekanik ve nicel zaman, yaşamın tekrarlara hapsolmasına yol açar. Bu tekrarlar, hayatı tekdüzeleştirir ancak onu parçalı fragmanlara böler. Somut olarak gündelik hayat, kamusal alan, ulaşım, çalışma, eğlence ve dinlenme şeklinde beş kategoriye ayrışır. Bireyin her şeyi yapabilmesi için zaman sınırsız değildir. Ancak her eylemin icra edildiği zaman dilimi önceden belirlenmiştir. Bu zaman parçaları arasında belirgin bir hiyerarşi bulunmakta ve çalışma, diğer

tüm zamanları belirleyen hegemonik unsur olarak öne çıkmaktadır. Lefebvre'e göre tam da bu hiyerarşik ve parçalı yapı, modern gündelikliğin ta kendisidir (Lefebvre, 2010, s. 32).

Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi* adlı üç ciltlik kitabında, modern dünyadaki gündelikliği, çalışma ve serbest zaman ikiliği üzerinden kurgulanan bir manipölasyon süreci olarak okur. Bu süreçte serbest zaman, bireye sahte bir özgürlük hissi sunar ve gerçekliği bir yanılsamaya dönüştürür. Ona göre, serbest zamana dayalı bir hayat, hem özgürlük illüzyonunu hem de illüzyondan mutlak bir kaçışın imkânsızlığını içerir (Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, 2010, s. 49). Serbest zamanın aslında gündelik hayatın içinde “gündelik olmayan” bir maskeyle dolaştığını belirtir. Ona göre mutlak kaçış yoktur. Sadece iş denilen “cehennem”i döngüden uzaklaşma arzusu ve bu arzunun yarattığı bir kaçış simölasyonu vardır.

1.2.1.2. Medya, reklamcılık, sanat-edebiyat, yabancılaşma ve gündelik hayat

Gündelik hayat, yaşamı bütünüyle kuşatırken; kitle kültürü ve reklamcılık aracılığıyla bireylere sembolik bir tüketim alanı açar. Ancak paradoksal bir biçimde, serbest zamanı elde etmek için çalışma zamanından feragat etmek gerektiğinden, serbest zamanın kendisi de çalışmanın mantığına hapsolür. Yani “gündeliğın dışında çıkılamadığı” gibi, çalışma zamanının tahakkümünden de kurtulmak imkânsızlaşır. Lefebvre, bu karamsar tabloda dahi devrimci bir nüve bulur: İmkânsız olsa bile “kaçışı arzulama” hâli, mevcut koşulların ötesine geçme isteğini ve bireyin “seçme” yetisiyle somutlaşan umudunu canlı tutar:

Bunun sonucunda, gündelik hayat kavramı bile belli bir müphemliğe gömölür. Gündelik hayat nerededir? Çalışmada mı boş vakitte mi? Aile yaşamı ve kültürün dışında “yaşanan” anlarda mı? İlk önce bu soruya cevap vermek gerekmektedir. Gündelik hayat bu üç ögeyi, bu üç veçheyi kapsamaktadır. Gündelik hayat, bunların birliğı ve bütünlüğü olarak somut bireyi belirler. Bununla birlikte, bu cevap tamamen tatmin edemez. Somut bireysel insanın başka insanlarla canlı teması nerede gerçekleşir? Parçalı çalışmada mı? Aile yaşamında mı? Boş vakitte mi? En somut olarak nerede gerçekleşir? Birden çok temas tarzı var mıdır? Bu temaslar, model olarak temsil edilen şemalara mı varır? Yoksa, sabit tutumlara mı? Tamamlayıcı mıdırlar, çelişik mi? İlişkileri nedir? Temel belirleyici kesim hangisidir? Hem son derece zengin (en azından potansiyel olarak) hem de son derece yoksul, yoksun, yabancılaşmış olduğunu; kendi kendine açık edilmesi gerektiğini; ve zenginliğinin güncelleşmesi ve yenilenmiş bir kültür içinde gelişebilmesi için dönüştürmek gerektiğini bildiğimiz bu gündelik hayatın yoksulluğu ve zenginliğı nerededir?

Gündelik hayat öğelerinin (çalışma -ailevi ve “özel” yaşam-boş vakit) birbirine dışsallığı bir yabancılaşma içerir. Aynı zamanda da belki bir farklılaşma, verimli çelişkiler içerir. Her koşulda, bir bütünü (tümlüğü) öğeleriyle ilişkisi içinde incelemeliyiz. Boş vaktin toplumsal tarihi, evreleri birbirine karışabilen ya da birbiriyle çelişebilen bir gelişim boyunca yeni ihtiyaçların doğuşunu ve hem olgunun hem de kavramın dönüşümünü gösterir.

Başlangıçta, boş vakit, gündelik hayatın diğır veçhelerinden pek aynlamayan küresel ve farklılaşmamış bir faaliyete yer verir (Pazar günü ailecek gezinti, yürüyüş).

Daha üst düzeyde, boş vakit pasif tutumlar içerir. Sinema ekran karşısındaki seyirci, potansiyel olarak “yabancılaştırıcı” karakteri hemen ortaya çıkan bu pasifliğin yaygın bir örneği ve modelidir. Bu tutumların ticari sömürüsü de özellikle kolaydır. Son olarak, en üst düzeyde, boş vakit, tekniklere bağlı ve sonuç olarak, mesleki uzmanlaşmanın dışında olma koşuluyla (örneğin fotoğraf), teknik bir unsur içeren aktif tutumlara, çok uzmanlaşmış kişisel meşguliyetlere yol açmıştır. Bu, kültürlü ya da kültürel boş vakittir (Lefebvre, 2010, s. 37-38).

Lefebvre, reklam söyleminin bireydeki seçme özgürlüğünü nasıl etkilediğini, dönüştürdüğünü analiz eder. Bir reklam, örneğin yoğurt gibi sıradan bir ürünü sağlıklı yaşam sloganıyla sunduğu zaman, tüketiciye markalar arasında bir tercih yapma yetkisi verir. Manipüle edilmiş de olsa bu seçme eylemi, tüketicinin sahip olduğu o küçük özgürlük alanıdır ve gündelik hayat içinde yükselen bir değer olarak korunur (Lefebvre, 2010, s. 45). Lefebvre, bu özgürlük alanlarına ihtiyatlı yaklaşır, çünkü gündelik olanın gücü, tarihsel yapıların gücü karşısında zayıftır ve manipülasyon teknikleri gündelik hayatın yaratıcı potansiyelini köreltmıştır. Modern gündelik hayat, özgünlükten ve keşif duygusundan yoksundur (Lefebvre, 2010, s. 46). Lefebvre, toplumsal gerçekliği eleştirel bir süzgeçten geçirecek ve gündelik hayatı gizemden arındıracak diyalektik bilginin gerekliliğini savunur. Tam tersi hâlde bireyler, kendi ürettikleri gerçekliğe yabancılaşmış bir toplumsal mekanizmanın dişlileri hâline gelirler. İnsanlar, yaptıkları şeyden ibaret olsalar da, çoğu zaman kendi eserlerinden ve gerçekliklerinden habersizlerdir (Lefebvre, 2010, s. 50). Bu yabancılaşma ve körleşme hâlini anlamak için “üretim” kavramının kökenine inmek gerekir. Marx’ın “iş” kavramı modern çalışma yaşamını anlamada yetersiz kalabilir; bu yüzden üretimi, insan ile doğa arasındaki kopuş üzerinden ele almak gerekir. Tarım toplumuna geçiş ve toprağa yerleşme, kolektif üretimi doğurmuş; bu durum kaçınılmaz olarak artı-değer, özel mülkiyet ve sınıflı toplumsal ilişkilerin yeniden üretimiyle sonuçlanmıştır (Köse, 2018, s. 394).

Tarımsal üretime ve yerleşik hayata geçişle beraber “çalışma”, toplumsal ilişkileri üreten temel dinamik olarak belirir. Ancak Lefebvre’e göre modern dünyada çalışmanın mahiyeti değişir. O artık yaşamsal zorunlulukları karşılamaktan ziyade, tüketim odaklı “serbest zamanı” finanse etmeye yaramaktadır. Bu durum, yaşamın yeniden üretimi değildir. “Üretim ilişkilerinin yeniden üretiminin krizini” işaret eder. Nitekim Lefebvre, 1929-33 ekonomik buhranını klasik iktisadi bir çöküşten öte, üretim ilişkilerinin sürdürülebilirliğindeki bir kriz olarak yorumlar (Lefebvre, 2010). Bu noktada, bireyin kendi hayatını bir sanat yapıtı gibi “yaratıcı” bir biçimde üretme imkânı -yani gündelik hayatın devrimci potansiyeli- ortadan kalkar.

Lefebvre, gündelik olanın yerini tespit etmeye çalışırken (iş, aile, serbest zaman) bir belirsizlikle karşılaşır. 1958 tarihli *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nde gündelik hayatın bu üç alanının -iş, aile, serbest zaman- toplamında ve etkileşiminde var olduğunu ancak bu alanların birbirine dışsallığının bir yabancılaşma yarattığını belirtir (Lefebvre, 2010). Bu noktada Lefebvre, edebiyattan birtakım örnekler verir ve örneğin Bertolt Brecht’ten övgüyle bahseder. Çünkü Brecht, gündelik hayatın içindeki çelişkileri sahne üzerinde çözüme kavuşturmayı başarır. Onun tiyatrosu, gündelik hayatın “kılcal damarlarına” sızar. Gündelik yaşam, hakikat

ile yanılısamanın, iktidarla acizliğin, denetimle kaosun kesiştiği karmaşık bir çelişkiler yumağıdır ve Brehct, eserlerinde bu hayatın barındırdığı “yabancılığı” ifşa eder:

Brehct gündelik hayatın epik içeriğini muhteşem biçimde ayırt etmiştir: Edimin ve olayın sertliği, yargı gerekliliği. Brecht buna, yine bu gündelik hayatın içinde, keskin bir yabancılaşma bilinci de katmıştır. İnsanları daha iyi görebilmek için, onlarla aramıza uygun ve iyi bir mesafe koymamız gerekir. Tıpkı, gözlemlerimizin önündeki nesneler gibi. Onların sayısız yabancılıkları -bizim karşımızdaki, ama aynı zamanda kendi içlerinde ve kendileri karşısındaki yabancılıkları- bu durumda ortaya çıkar. Bu yabancılık onların hakikatini, yabancılaşmalarının hakikatini içerir. Bu durumda, yabancılaşmanın bilinci -yabancılığın bu tuhaf bilinci- bizi yabancılaşmadan kurtarır ya da kurtarmaya başlar. Bu bilinç doğrudur. Hakikat anında, başkaları ve kendimiz karşısında rahatsızlığa kapılırız. Yabancı -dış, uygun mesafedeki- bakış, doğru bakıştır. Ama bu tuhaf ve yabancı bakış, rahatsız olmuş ve doğru gören bu bakış, safların, çocukların, köylülerin, halktan kadınların, basit insanların bakışıdır. Onlar bakarken korkarlar. Çünkü bu çoklu yabancılaşmada şakadan eser yoktur. En iyinin en kötü olduğu; hiçbir şeyin kahramandan ve önemli insandan daha tehlikeli olmadığı; isyan dahil her şeyin -“bir şey” olmayan özgürlük de dahil- kendi zıddına döndüğü bir dünyada yaşıyoruz (Lefebvre, 2010, s. 26).

Lefebvre, Virginia Woolf’un, gündelik hayattan bahseden metinlerini över. Yine *Ulysses* romanını da gündelik hayatın sıradanlığını apaçık gösterdiği için ele alır:

Ulysses büyük bir romanın sıkabileceğini gösterir. Hem de “derinden” sıkabileceğini. Joyce da bunu anlatmıştır: Herhangi bir insanın bir gün boyunca yaptıklarını destanlaştırmak.

Ve işte, bazı fikirleri belirginleştirmek ve özellikle okuru eğlendirmek için, modern Anglosakson yazarlardan iki parça. Biri, Amerikan gündelik hayatına kara ve donmuş bir ironiyle saldırmaktadır. Diğeri, yeteneğiyle ünlü bir İngiliz kadın yazar, tersine, gündelik hayatın incelikli zenginliğini keskin duyarlılıkla göstermektedir (Lefebvre, 2010, s. 33).

Lefebvre, iki yazarın romanlarından aldığı örneklerle gündelik hayata dair izlenimler yakalayarak bu yazarları över. Eserlerinde gündelik hayatı görünür kılan isimleri takdir ettiği gibi, onu önemsizleştiren yazarları da sert bir dille eleştirir. O, Gerard de Nerval, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert’in temellerini attığı 19. yüzyıl edebiyatının merkezi izleklerinden biri olan “olağandışılık-mucize” temasının, gündelik hayatla paradoksal bir bağı olduğunu savunur. Dönemin yazarları, bu tema aracılığıyla gündelik olanı gözden düşürmeye çalışsalar da gündelik yaşamla mucize arasındaki diyalektik ilişik nedeniyle bu girişimlerinde tam anlamıyla muvaffak olamazlar (Lefebvre, 2010, s. 111).

Lefebvre’in eleştiri oklarının diğer hedefi de gerçeküstücülük akımıdır. Başta Andre Breton olmak üzere sürrealistler, “mucize”ye aşırı vurgu yaparak hakikati ve dolayısıyla gündelik hayatı değersizleştirir (Lefebvre, 2010, s. 116). Bu yaklaşım, mucizenin içini boşaltmış, din, mit ve şiirle dolu olan eski içeriğin yerini metafizik ve ahlaki soyutlamalar almıştır. Sözde

mucize, başlangıçta gündelik hayata sızsa da zamanla ona dışsal ve karşıt bir konuma yerleşerek bireyleri gündelik gerçeklikten koparmıştır (Lefebvre, 2010, s. 120) Baudelaire özelinde ise durum daha karmaşıktır. “Tuhaf” olan, gizemin yerini alır ve onu taklit ederek gündelik hayata girer ve bu durum gündelik yaşamı temelsiz bırakır. Ancak Baudelaire’in niyeti gündelik hayatı küçümsemek değil, kadim gizemi modern gündeliğin içine taşımaktır. Ne var ki bu çaba, ironik bir şekilde gündelik hayatı bir muğlaklık içine sürükler (Lefebvre, 2010, s. 128).

1.2.1.3. Kadın ve gündelik hayat

Lefebvre, gündelik hayat kavramını incelerken “kadın”ın biyolojik ve simgesel boyutuyla ele alarak, gündelik hayattaki önemine değinir. Ona göre kadın kavramı çift yönlü okumaya müsaittir. Biyolojik düzlemde kadın, dişil doğası ve doğurganlığıyla tanımlanır. Lefebvre ise asıl vurguyu bu biyolojik zeminin toplumsal ilişkilerle nasıl yeniden üretildiği noktasına çeker. Ona göre salt kadınlık, salt biyolojik bir cinsiyet değil; ekonomik, politik ve sembolik dinamiklerin şekillendirdiği bir inşadır. Tarihsel süreçte biyolojik yaratıcılığına rağmen “ekonomik üretimden dışlanan ve pasifize edilen kadınlar, gündelik hayatın iklimini belirleyen bir konuma itilmişlerdir” (Lefebvre, 2010, s. 101). Bu konumlanış, gündelik hayatta derin bir çatışma ve muğlaklık yaratır; kadınlar, haz ve şehvet gibi dürtülerle çatışarak aşk, güzellik ve fedakârlık gibi değerleri edinir ve nihayetinde gündelik hayatın simgesi hâline gelirler (Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi II: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri, 2010, s. 234). Simgesel boyutta ise medya ve dilin kadın temsilleri üzerindeki hegemonik gücü incelenir. Gazete ve dergiler, pratik ve imgesel olanı harmanlayarak gündelik hayatı şekillendiren “mesaj”ları zihinlere kazır. Reklam senaryoları, gündelik hayatı tektipleştirmeyi ve imgesel olanı gerçeğe tercih ettirmeyi hedefler (Lefebvre, 2020, s. 105). Bu yayınlardaki “gönül postası” gibi bölümler, modern mitleri ve batıl inançları barındırması bakımından sosyoloğa zengin bir analiz sahası sunar (Lefebvre, 2010, s. 104). Gündelik hayat eleştirisi, özellikle “ev kadını”nın merkezî ama hapsolmuş tarafını açık eder.

Lefebvre’e göre kadın, gündelik hayatın tam merkezinde yer alır. Fal ve dert köşeleri gibi illüzyonlar ise kaçış alanlarıdır. Bu nedenle Lefebvre, toplumsal imgeseli ve gündelik oyunları deşifre etmek için “kadın basını”nın ve magazin dergilerinin incelenmesini önemli bulur:

Bu toplumsal imgeselin en iyi görüntüsünü, şu ya da bu bilimkurgu filminde veya yapıtında değil, kadınlara seslenen basın organlarında buluruz. İmgesel ve pratik, prensipte kadın okuyucuya seslenen haftalık yayınların içine girerek, kadın ve erkek okuyucunun kafalarını iyice karıştırır. Aynı dergi, nesneler üzerine kesin bilgileri (şu ya da bu modeli kendi başına yapmanın yöntemi, bir başka modelin fiyatı ve satış yeri) ve bu nesneleri ikincil bir varoluşla donatan bir retoriği içerir. Bu dergilerde her tür elbise (mümkün olan ve mümkün olmayanı), her tür yemek ve yiyecek (en basitinden, profesyonel bir uğraş gerektirenlere kadar), her tür mobilya (alışılmış işlevleri yerine getirenlerden, sarayları ve şatoları süsleyenlere kadar), her tür ev, her tür daire bulunur. Dahası, gündelik hayatı programlayarak bu “mesajları” ritüelleştiren ve uygulanabilir kılan kodlar vardır. Her birey bunları kendi tarzında okur, okuduklarını

kendi zevkine göre somutluk veya soyutluk içine, pragmatik olan veya düşsel olan içine yerleştirir. Gördüğü şeyi düşler, düşlediği şeyi görür (Lefebvre, 2020, s. 105).

Lefebvre, edebiyat ve reklamların gündelik hayata etkisindeki benzerliği anlatarak, kadınlar üzerindeki etkisine değinir:

Edebiyat ve reklamlar, yalnızca farklı sayfa düzenleri sayesinde ayırt edilebilir. Reklamcılık retoriği genellikle okunacak malzemeden iyi yazılmış ve daha edebî bir nitelik almıştır. Yazma işi, reklam yazarlığıyla aynı yöntemlere başvurur; aynı eğretilme işlevine sahiptir: ilgin. Olmayan şeyi (coşku olmaksızın) “coşku verici” kılmak, gündelik hayatı imgelele tercüme etmek, tüketicinin suratına bir mutluluk gülümsemesi oturtmak. Yazılanlar, her gündelik hayatın (her bayan ve erkek okuyucunun gündelik hayatının) içine, mümkün olan bütün gündelik hayatları ve gündelik hayattan daha öte bir şeyi, Olimpos tanrılarının çılgın (veya çılgın sayılan) hayatını, artık gerçekleşme olanağı kazanan mutluluğu sokar. Kadınların, bu metinlerin pratik bölümlerini imgesel bir yazı niyetine okudukları kesindir. Bu ise, yüzeysel bir çözümlemenin her biri bir sistem tarafından yönetilen ve toplumsal bir kendilik oluşturan bir dizi sektör (mesken, yiyecek, giyecek ve moda, mobilya, turizm, kent ve kentlilik) algıladığı ve biçimlendirdiği bir noktada, bir gerçeklik düzeyi ya da düzlemi algılayan tezimizi güçlendiren bir olgudur (Lefebvre, 2020, s. 106).

Gündelik hayatı ele alırken Lefebvre’in değindiği bir diğer nokta ise şenlikler-oyunlardır. Lefebvre’e göre, gündelik hayatın eleştirisi ve analizi, nihai olarak “şenliği gündelik hayatla yeniden bütünleştirmeyi”³⁴ hedefler. Şenlik, tarihsel süreçte biçim değıştirse de gündelik hayatın ontolojik zemininden kopmamıştır. Beslenme ve doğayla kurulan ilişki gibi temel yaşantısal faaliyetler, şenlik pratiği içinde birleşerek tezahür eder. Dans, maskeli balo, oyun ve sportif müsabakalar gibi ritüelleri içeren şenlikler, toplulukların doğayla bütünleşme aracıdır. Bu etkinliklerin başarısı, doğanın cömertliğine ve gücüne bağlıdır. Bireyler şenlik yoluyla doğayı olumlar ve onunla birleşir. Aynı zamanda şenlik, toplumsal entegrasyonun da harcı sayılır. Kıtlığın olmadığı zamanlarda topluma motivasyon ve mutluluk aşılır. Bu bağlamda Lefebvre gündelik hayatın gerçekleşeceğini düşündüğü “devrim”e bu noktada yeni bir katman açar: Devrim, gündelik akışın kesintiye uğratılarak şenlik coşkusunun yaşama dahil edilmesidir. Fransız İhtilali, tam da bu anlamda devasa bir şenliktir. Lefebvre, devrim gibi geçiş dönemlerinin, gündelik hayatı yeniden düzenleyip dönüştürdüğünü savunur (Lefebvre, 2020, s. 48). Bu dönüşümle birlikte sosyolojinin inceleme nesnesi de değışir; doğanın gizemi yerini “toplumsal esrar”a bırakır ve insan-doğa ilişkisinden insan-toplum bağına geçiş analizin merkezi olur (Lefebvre, 2010, s. 206).

1.2.1.4. Devlet, iktidar ilişkisi ve gündelik hayat

Gündelik hayat kavramını devlet kavramıyla beraber ele alan Lefebvre’e göre, 1960 sonrası gündelik hayat, sistematik bir parçalanma, örgütlenme ev programlanma sürecine girmiştir. Tüketim toplumunu yönlendiren bürokratik akıl, gündelik yaşam üzerinden toplumu siberetik bir denetim altına alır. Bu da üç temel sacayağına dayanır: Yerleşim alanlarının düzenlenmesi, etkili kitle iletişim ağlarının inşası ve kentsel hayatın belirli bir modele göre

³⁴ Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.

yeniden düzenlenmesi (Lefebvre, 2020, s. 80). Gündelik hayatın yönetilebilir kılınmasının, devletin gündelik olanı bizzat örgütlemesine bağlı olduğunu savunur.

Bu bağlamda devletin kendi gündelik hayatının incelenmesi kritiktir; zira en hayati kararlar burada alınır. Bürokrasi, devlet ile pratik yaşamın kesişim noktası olduğundan, devletin gündelik hayatını analiz etmek aslında bürokratik mekanizmanın işleyişini çözmek demektir (Lefebvre, 2010, s. 50). Devlet, meşruiyetini ve temelini artık işçi sınıfında değil, yönettiği gündelik hayatta bulur. Bu durum Marksizm’in “altyapı (üretim) üstyapıyı (devlet) belirler” veya “devlet işçi sınıfına dayanır” gibi klasik tezlerini geçersiz kılar (Lefebvre, 2010, s. 129).

Modern devlet, toplumsal tabanını işçi sınıfı yerine orta sınıfta inşa etmiştir. Böylece Marx’ın öngördüğü çöküş gerçekleşmemiş, aksine devlet güçlenmiştir. Devlet, kimi zaman orta sınıfın üzerinde yükselirken, kimi zaman da demokrasi araçlarıyla bizzat orta sınıfın genişlemesi, sermaye egemenliği altında ideolojik bir hegemonya kurar (Lefebvre, 2015, s. 163-165). Özellikle 1946-61 aralığında kapitalizm; tarımı, tarihi kenti ve gündelik hayatı ele geçirerek yeni bir sömürge alanı yaratmıştır. Moda ve Amerikancılık gibi araçlarla manipüle edilen gündelik hayat, sahipsizleşmiş, arzusun yerini ihtiyaç, hazzın yerini ise programlanmış tatmin almıştır (Lefebvre, 2015, s. 33-35).

Lefebvre, gündelik hayata bayağılık özelliğini kazandırmanın da orta sınıf olduğunu söyler. Bu sınıf, sıradan olmayı reddederek sadece mevcut gerçekliği koruma altına alır (Lefebvre, 2015, s. 80-81). Kapitalizmle birlikte kurumsallaşan bu “modern sıradanlık”, orta sınıftan tüm topluma yayılarak hayatı alt ve üst yaşam mücadelelerine böler. Lefebvre’e göre bu yaşam tarzı, ev içi donanım, enformasyon cihazları ve mekân kullanımı gibi alanlarda belirginleşir; ancak bu tarzda estetik veya etik bir derinlikten ziyade biçimsel bir varoluş söz konusudur (Lefebvre, 2015, s. 66). Nihayetinde gündelik hayatı dönüştürmeye çalışan devlet, baskı ve polis gücüyle özdeşleşen otoriter bir aygıttır. Hem koruyucu hem de baskıcı olduğunu iddia eden bu rasyonel otorite, norm dışı olanı (tembellik, cinsellik, vb.) hedef alarak gündelik hayatı “normalleştirmeye” ve yönetmeye çalışır.” (Lefebvre, 2015, s. 131).

1.2.1.4. Gündelik hayatın zamansal sacayakları

Lefebvre’in sosyolojik analizinde gündelik hayat; çalışma zamanı, boş zaman ve özel hayat olmak üzere üç temel bileşenin karşılıklı etkileşimiyle şekillenen dinamik bir bütünselliktir. Bu bileşenler, birbirinden yalıtılmış alanlar değildir. Aksine birbirini besler, belirler ve dönüştürür.

1.2.1.4.1. Çalışma zamanı

Çalışma zamanı, en temel anlamıyla bireyin yaşamını idame ettirebilmek adına emeğini üretime sunduğu zorunlu bir süreçtir. Ancak bu sürecin niteliği ve gündelik hayat üzerindeki etkisi, kapitalizmin yükselişiyle köklü bir mutasyona uğramıştır. Teknoloji ve sanayileşme öncesi toplumlarda çalışma, etik ve ekonomik bir değer taşır ve bir amaç olarak görülür. Modern kapitalist düzende parçalanarak bir araç hâline gelmiştir; hayatını kazanmak isteyen bir bireyin nihayetinde özel hayatının kaldığı bir yabancılaşma döngüsüne dönüşmüştür (Lefebvre, 2020, s. 78).

Sanayi öncesi dönemde, öncelikle zanaatkârlığın ve lonca sisteminin hâkim olduğu dönemlerde, çalışma eylemi gündelik hayatın diğer unsurlarıyla organik bir bütünlük arz etmektedir. Üretim faaliyeti genellikle aile içinde gerçekleşmekte, dolayısıyla çalışma zamanıyla ailevi/ özel yaşam iç içe geçmekteydi. Ancak burjuva toplumunun ve kapitalist iş bölümünün ortaya çıkışıyla, çalışma parçalanmış, uzmanlaşma artmış ve bireysel bilinç “özel” ve “kamusal” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu ayrışma, ailenin gündelik hayatını üretim alanından koparmış ve gündelik hayatın yerinin neresi olduğunu (iş, ev, boş zaman) sorusunu doğurmuştur. Lefebvre’ göre cevap nettir: gündelik hayat bu üç alanı da kapsayan ve bunların çatışmalı birliğinden doğan bir fenomendir:

Gündelik hayat öğelerinin (çalışma-ailevi ve “özel yaşam- boş vakit) birbirine dışsallığı bir yabancılaşma içerir. Aynı zamanda da belki bir farklılaşma, verimli çelişkiler içerir. Her koşulda, bir bütünü (tümü) öğeleriyle ilişkisi içinde incelemeliyiz (Lefebvre, 2010, s. 37).

Lefebvre, çalışma zamanı ile boş zamanın birbirinden bağımsız düşünülmemeyeceğini, aralarında kopmaz bir birlik olduğunu savunur. Boş zaman, çalışma zamanının bir antitezi veya ondan mutlak bir kaçış değil, bilakis çalışma zamanına göre programlanan ve onun ritmine tabi olan bir zaman dilimidir. Tarihsel perspektiften bakıldığında, burjuva toplumuna kadar bireyselliğin gelişimi genellikle üretken çalışmanın dışında, Antik ve Orta Çağ aristokrasisinin sahip olduğu “aylaklık” alanında mümkün olmuştur. Ancak bu dönemlerde dahi, Leonardo da Vinci gibi figürlerin hem sanatçı hem mühendis kimlikleriyle var olması, egemen sınıfların da işlevsel bir üretim içinde olduğunu gösterir. Modern dönemse ise çalışma ve boş zaman arasındaki ilişki daha karmaşık ve çelişkili bir hâl almıştır:

Bununla birlikte, aristokrat ya da feodaliteye bağlı bu ruhban ya da “dürüst” burjuva, ancak görünüşte toplumsal iş bölümünün ve toplumsal pratiğin dışındadır. Gerçekte bunlar kol emeği ile kafa emeği ayrımının tutsağıdır. Dahası, doğrudan ya da dolaylı, bilinçli ya da bilinçsiz, ideolojik düzlemde bile olsa, toplumsal bir işlevleri vardır. Leonardo da Vinci hem mühendis hem de sanatçıydı. Rabelais hekim ve yazardı; hem ansiklopedik bir beyin hem de epik bir romancıydı. Montaigne idareciydi. Descartes önce memur, sonra da bilgindi... Bu dönemin insanının toplumsal pratikten *gerçekten*, ayrılmasına ve yalnızca boş vakte -tembellik- kendini vakfetmesine bağlı olarak, kişisel ve sınıfsal bakımdan yıkıma doğra gitmiştir. Bir başka unsur da sorunu karmaşıktırır. Bu dönemlerde, bu üretim tarzlarında, üretken çalışma gündelik hayata karışıyordu: Örneğin köylülerde, zanaatkârlarda bu görülür. Köylü yaşamını sanayi emekçisinin yaşamından günümüzde bile gayet derinden ayıran şey, özellikle üretken faaliyetin bütün olarak yaşama bu içkinliğidir. Çalışma yeri evin etrafında düzenlenir; çalışma, ailenin gündelik hayatından ayrılmaz. Köylü topluluğunun (köyün) buyrukları, vaktiyle, şenlikleri olduğu kadar zahmetli çalışmanın ve ev yaşamının örgütlenmesini de kurala bağlıyordu. Böylece, kelimenin tam anlamıyla bireysel olmayan, ama topluluk ya da korporasyon bağlan -ve sınırlan- içine dahil olmuş insanların yaşamı belli bir noktaya kadar gelişebiliyordu.

Burjuva toplumuyla birlikte, bu çeşitli ögeler ve ilişkileri alt üst olmuştur; bir anlamda birbirinden farklılaşmış, bir anlamda da bir bütün içinde birleşmiştir. Burjuva toplumu çalışmaya yeniden değer vermiştir, özellikle yükseliş döneminde; fakat çalışma ile bireyselliğin somut gelişimi arasındaki ilişkinin yüzeye çıktığı tarihsel dönemde, bu çalışma giderek daha parçalı bir karakter ediniyordu. Aynı zamanda, birey, karmaşık toplumsal ilişkilere daha fazla gömüldükçe tecrit oluyor ve kendi içine kapanıyordu. Bireysel bilinç (özel bilinç ve toplumsal ya da kamusal bilinç şeklinde) bölünüyor, un ufak oluyordu (bireycilik, uzmanlaşma, faaliyet alanlarının birbirinden ayrılması, vb.). Dolayısıyla, aynı zamanda, insan “insan olarak” emekçiden ayrılmıştır (bu ayrılma elbette proletaryadan çok burjuvazinin içinde daha nettir). Aile yaşamı üretken faaliyetten ayrılıyordu. Boş vakit de (Lefebvre, 2010, s. 37).

Kentsel mekân ve teknoloji, gündelik hayatın yapısını dönüştüren diğer kritik faktörlerdir. Lefebvre, kentlerin gündelik hayatı yapılandırıldığını ancak teknolojinin gelişimiyle birlikte çalışmanın pasifize olduğunu ve geriye kalan gündelik vaktin konforlu fakat “bayağı” ve “sıkıcı” bir hâle büründüğünü belirtir (Lefebvre, 2020, s. 87). Bu rutin, özellikle modern proletaryanın yaşamına belirgindir. Proletarya, çalışma aracılığıyla sürekli bir etkinlik içinde olsa da, bilinçten ve kültürden yoksun bırakılmış, mülksüzleşmiş bir sınıftır. İşçinin bu durumu aşabilmesi ancak kendi sınıfının yoksunluğunun ve politik potansiyelinin bilincine varmasıyla mümkündür (Lefebvre, 2020, s. 147-148).

1960 sonrasında özellikle otomasyon ve enformasyon toplumuna geçişle birlikte “çalışmayan yemez” düsturu aşınmış, emek değer kaybına uğrarken boş zaman ve tüketim önem kazanmıştır (Lefebvre, 2010, s. 39). Emekçi, parçalı ve teknik iş bölümü altında çalışmayı kendisine dayatılan yabancı bir güç olarak deneyimler. Bu baskıdan kurtulma ihtiyacı, bireyi “gündelik olmayan” bir alan olarak kurgulanan boş zamana, eğlenceye ve oyalanmaya iter. Ancak Lefebvre’in vurguladığı trajedi şudur: Birey ne kadar çabalarsa çabalasın “gündelik olan”ın dışına çıkamaz:

Bir yandan, emekçi, ayrılmaz parçası olduğu bütünü -işletme ve de küresel toplum-*tanımaya* özlem duyar. Ve bu, dayatılan zorunluluğa boyun eğmemenin, özgürleşmenin, zorunluluğa hâkim olmanın bir yoludur. Bu bulanık ama gerçek özleme, kapitalist işletmelerdeki “insan ilişkileri” ve “halkla ilişkiler” mistifiye edici bir karşılık verirler. Amerikan kökenli, yakın dönemli bu kuramların Marksist eleştirilerinin yanılgısı, kuramların içinde ideolojiden başka bir kapsamı görmemeleridir; bunların özellikle çalışmanın toplumsallaşmasından doğan gerçek bir *toplumsal ihtiyaca* denk düştüğü görülmez. Bunun belki de yalnızca sosyalist rejimde vuku bulduğunu varsayarak, çalışmanın bu toplumsallaşmasını bir yana bırakırlar; oysaki bu toplumsallaşma üretici güçlerin gelişimine de bağlıdır. Onlar sosyalizmdeki bilginin, kapitalizmin bir ideolojiyle cevap verdiği bir ihtiyacı karşıladığını görmediler. Buna karşılık, Marksist olmayan sanayi sosyologlarının yanılgısı, bu yemliklerin (insan ilişkileri, vs...) bir ihtiyaca cevap vermesinin nedeninin, bu ihtiyacı işletme boyutlarına ve patronlarla iş birliğine indirgeyerek, onu ele geçirmek, eğmek,

yönünden saptırmak olduğunu her zaman göstermemeleridir. Diğer yandan, emekçi, çalışmasından ani bir kopuşa, bir ödünlemeye özlem duyar. Bunları boş vakitte, oyalanmada ya da eğlence içinde arar.

Böylece, boş vakit gündelik olanın içinde gündelik-olmayan olarak ortaya çıkar. Gündelik olandan çıkamayız. Olağanüstü olan ancak kurgunun ve rıza gösterilen yanılısamanın içinde varlık gösterir. Kaçış yoktur.

Bununla birlikte, kaçış yanılısamasına mümkün olduğunca yakın -mümkünse el eriminde- olmak arzulanır. Tamamen yanıltıcı olmayacak, ama hem görünür hem de gerçek bir “dünya” -görünüşün gerçekliği ve gerçeğin görünüşü- oluşturacak; gündelik olandan *başka* ama yine de geniş ölçüde acık ve mümkün olduğunca onun içine dahil bir yanılısama. Böylece, boş vakit kazanmak için çalışılır ve boş vaktin tek bir anlamı vardır: Çalışmanın dışına çıkmak. Cehennem döngü (Lefebvre, 2010, s. 45-46).

İnsanlar “boş vakit kazanmak için çalışmak” ve “çalışmanın dışına kaçmak” gibi iki zıt özlem arasında sıkışıp kalarak, aslında sistemin yeniden üretimine katkıda bulundukları bir yanılısama içinde yaşarlar (Lefebvre, 2010, s. 45-46):

1.2.1.1.4.2. Boş zaman

Günümüz modernitesinde ontolojik bir kayma yaşanmış, ağırlık merkezi çalışma zamanından boş vakte evrilmiştir. Lefebvre’e göre, bir gereksinim statüsüne yükselen boş, zaman modern bireyin çalışma ve aile hayatında bulamadığı mutluluğu aradığı fakat rutini bozma korkusuyla tam olarak da erişemediği bir “vaatler dünyası”na dönüşür (Lefebvre, 2010, s. 39). Eskiden yaratıcı faaliyete ve işe atfedilen değer erozyona uğrarken, boş zamanın değeri yükselmiş ve modern hayatın yorgunluklarına karşı bir sığınak hâlini almıştır (Lefebvre, 2020, s. 65-66).

Marx, çalışmayı insan ve toplum için nesnel bir ihtiyaç ve özgürleşme potansiyeli olarak görürken; Lefebvre modern çağın “parçalı” çalışma” koşullarında bu iyimserliğin geçerliliğini yitirdiğini savunur. Çalışma, kişilik gelişimine katkı sunmak yerine yabancılaştırıcı bir nitelik kazandığından, boş vakit zorunlu bir ihtiyaç olarak belirir (Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi I, 2010, s. 43-44). Modern sanayi uygarlığı, bu ihtiyacı karşılamak üzere radyo ve televizyon gibi “boş vakit makineleri” üretir ve bireysel/kolektif ihtiyaçları farklılaştırır (Lefebvre, 2010, s. 38).

Lefebvre’e göre günümüzde boş zamanın temel işlevi, sadece işten değil, bütünüyle “gündelik hayattan kopuş”tur. Birey, yeni yeni sorumluluklar yükleyen değil, onu rahatlatan ve “oyalayan” bir boş zaman talep eder. Bu nedenle, rahatlatma sağlamayan yüksek sanat eserleri boş zaman unsuru sayılmazken; bireyi gündelik gerçeklikten koparan çizgi roman veya sinema bu kategoriye girer (Lefebvre, 2010, s. 38-39). Hobiler ve turizm gibi faaliyetler, gündelik olanın kasvetinden sahte bir kaçış sunar ancak bu kaçış, şenlik niteliğini kaybetmiş, metalaşmış bir tüketim şeklidir (Lefebvre, 2020, s. 66).

Boş zaman pratiği, pasif ve aktif olmak üzere ikili bir karakter arz eder. Televizyon izlemek gibi pasif eylemler yabancılaşmayı derinleştirirken; fotoğrafçılık gibi uzmanlaşma sağlayan hobiler “kültürel boş vakit” olarak bireyi zenginleştirebilir (Lefebvre, 2010, s. 38). Lefebvre,

George Friedman'ın "teknik çevre" kavramına atıfla, tekniğin gündelik hayatı kuşattığını ancak boş zamanın -özellikle sanatsal bir düzeye ulaştığında- teknikten bir kaçış ve "yaşama sanatı" arayışı olabileceğini belirtir (Lefebvre, 2010, s. 48).

Ancak boş zaman, ticari bir teknik hâline gelerek gündelik hayatı çarpıtabilir. Reklamlardaki cinsellik ve çıplaklık, gündelik hayatı parçalayarak onu boş zamandan koparır. Benzer bir yabancılaşma sporda da görülür. Spor, sağlık vaadiyle sunulsa da, stadyumları dolduran kitleler için pasif bir izleyiciliğe dönüşür; birey takımı için coşkuyla tezahürat yapar ancak hayatı boyunca topa ayağı bile değmemiş olabilir (Lefebvre, 2010, s. 41).

Lefebvre'in çizdiği bu yabancılaşma tablosu, bireyin kamusal alanda veya boş zamanlarında olduğu kadar, en mahrem sığınağı sayılan özel hayatında da peşini bırakmaz. Zira dışarıda çalışma ve boş zaman kıskacında parçalanmış birey, bu bölünmüşlüğü izlerini evinin içine ve kişisel ilişkilerine de taşır.

1.2.1.1.4.3. Özel yaşam

Gündelik hayatın kurucu unsurlarından biri olan özel yaşam, Lefebvre'in analizinde "yoksunlukların" hüküm sürdüğü ve gerçek dünyayla bağın zayıfladığı bir alan olarak belirir. Bu alana hapsolan birey, çalışma (kamusal) ve dinlenme (özel) olmak üzere iki zıt kutup arasında parçalanmış bir varoluş sergiler. Bu iki alan arasındaki gerilim; zorunluluk ile mahremiyet, tesadüf ile içsel gizem, şans ile kader ve ideal ile gerçek arasındaki diyalektik karşıtılıklarla örülüdür (Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi I, 2010, s. 154). Lefebvre, gündelik hayat eleştirisinin merkezine, "politik devletin ve tarihsel insanın yaşamı" olarak kodlanan çalışma zamanı ile özel yaşamın karşılaştırılmasını yerleştirir. Ona göre nihai hedef, özel yaşamın kamusal-politik yaşama entegre olmasıdır. Ancak bu bütünleşme, devletin sönümlenmesi veya kamusal alanın hiyerarlik önemini yitirerek özel alana yaklaşmasıyla mümkündür (Lefebvre, 2010, s. 78-81).

Kapitalizm, gündelik hayatın boyutlarını (iş, özel, kamusal) birbirinden yalıtarak bireyi derin bir yalnızlığa sürükler. Oysa gündelik hayatın derinlemesine analizi, bu "yalnızlık mitini" yıkacaktır. Yalnızlık, entelektüel üretim (yazmak, düşünmek) için bir ihtiyaç olsa da, bürokratik tüketim toplumun emekçisi, bu üretken yalnızlığın hazzından ve yoksunluğundan dahi mahrum bırakılmıştır (Lefebvre, 2010, s. 202). Yoksunluk ve bilinç ilişkisi sınıfsal olarak farklılaşır. Modern ve eğitilmiş birey, özel yaşamını toplumsal yaşam sanma yanılgısına düşer. Parçalı iş bölümünün yarattığı bireycilik, insan düşüncesini ele geçirir; kültürlü birey, düşüncelerinin toplumsal kökenini unutarak, toplumun ona sunduğu hazır kalıplarda (kelimeler, eylemler) kendini bulduğunu zanneder. Bu durum, bireyin kendi gündelik hayatına ve bilincine yabancılaşmasıyla sonuçlanan trajik bir soyutlanmadır (Lefebvre, 2010, s. 242-243).

Lefebvre'in ortaya koyduğu bu teorik çerçeve, bireyin kamusal alanda yaşadığı parçalanmışlığı özel yaşamında nasıl yeniden ürettiğini göstermesi bakımından, incelenecek romanlardaki karakterlerin içsel çatışmalarına ışık tutmaktadır.

1.2.2. Gündelik Hayatın Nabzını Tutmak: *Ritimanaliz*

Henri Lefebvre, gündelik hayatı kuşatan yabancılaşmayı çözümlmek ve modernitenin zaman üzerindeki tahakkümünü ifşa etmek amacıyla, geleneksel sosyolojinin sınırlarını aşan yeni bir disiplini ortaya koyar: *ritimanaliz*. Lefebvre'in bu özgün metodolojiyi inşa ederken beslendiği entelektüel kaynaklar oldukça çeşitlidir. Friedrich Nietzsche'nin yaşamı olumlayan döngüsel zaman anlayışı, Marcel Proust'un zamanın yitimi ve yeniden buluşu üzerine kurulu edebî hassasiyeti, Karl Marx'ın üretim ritimleri analizi ve Gaston Baschelard'ın madde ve zaman üzerine düşünceleri Lefebvre'e ilham vermiştir (Lefebvre, 2017).

Özellikle ritim kavramını Lucio Alberto Pinheiro dos Santos'tan ödünç alan Bachelard üzerinden okuyan Lefebvre, bu kavramı merkeze alarak zaman, mekân ve enerji arasındaki dinamik ilişkiyi çözümleyecek yeni bir bilgi sahası kurmayı hedefler (Lefebvre, 2017, s. 9-15). Bu çabanın ürünü olan *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat* (1992) kitabı, sadece bir yöntemi açıklamak adına yazılmamış, bedeni ve kenti dinlemenin de bir kılavuzu olarak ele alınmıştır.³⁵ Kitabın başlangıcında bu kavramın gelişimine değinirken “Ritim nedir?” (Lefebvre, 2017, s. 29), “Ölçü nedir?” (Lefebvre, 2017, s. 32) gibi sorular sorar ve “ritimanaliz” noktasında bir analize gider.

Lefebvre, bu yeni bilimin terminolojisini kurarken, biyolojik ve müzikal metaforlardan yararlanır (Lefebvre, 2017, s. 27). Temel olarak homeostatis, öritmi, aritmi, izoritmi, poliritmi gibi kavramları esas alır:

Homeostatis, bir organizmanın veya sistemin, değişen çevre koşullarına karşı iç dengesini koruma yeteneğidir. Bu kavram, ritimlerin sürekliliği ve hayatta kalma çabası olarak da adlandırılabilir (Lefebvre, 2017).

Öritmi (eurhythmia), iki veya daha fazla ritmin birbiriyle yapıcı ve sağlıklı bir etkileşim içinde olması yani ritmik uyumdur. Gündelik hayatın sağlıklı işlediği anlarda öritmi hâkimdir (Lefebvre, 2017, s. 41).

İzoritmi (isorhythmia), ritimlerin tam eşitliği veya denkliğidir. Bu durum, mekanik tekrarlar veya bir orkestra şefinin batonla yönettiği mutlak senkronizasyonda görülür. İzoritmi ve öritmi genellikle birbirini dışlar, çünkü mutlak eşitlik (izoritmi), canlı uyumu (öritmi) baskılayabilir (Lefebvre, 2017, s. 41).

Poliritmi (polythyhmia), farklı kaynaklardan gelen çok sayıda ritmin eşzamanlı varlığıdır. Gündelik hayat, doğası gereği poliritmiktir; bedenimiz, sokaklar ve doğa aynı anda farklı hızlarda titreşir (Lefebvre, 2017, s. 41).

Aritmi (arrhythmia), ritimler arasındaki uyumsuzluk, çatışma veya patolojik durumdur. Hasta bir bedenin düzensiz işleyişi buna en net örnektir (Lefebvre, 2017, s. 41).

Lefebvre, bu kavramları sadece biyolojik etkisiyle ele almaz, politik bir bağlamda da kullanacaktır. Siyasi iktidar, mekânı ve zamanı manipüle ederek toplum üzerinde bir nevi “resmî ve ampirik ritimanaliz” uygular. Spor antrenmanları veya askeri talimler, bedenleri

³⁵ Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Sel Yayınları, 2017.

belirli bir ritme sokarak “öritmi”yi iktidarın lehine güçlendirmeyi amaçlayan müdahalelerdir (Lefebvre, 2017, s. 96-97).

Ritimanalizin en ayırt edici özelliği, analiz aracı olarak soyut aletleri değil, bizzat insan bedenini kullanmasıdır. Lefebvre’e göre beden, “farklı ama akortlu ritimlerden oluşan bir pakettir.” Doğayı, toplumu veya kenti anlayabilmek için öncelikle bu ritim demetlerinin, buketlerinin dinlenmesi gerekir (Lefebvre, 2017, s. 46). Beden, biyolojik, fizyolojik ve toplumsal etkileşimlerin kesişim noktasıdır. Biz farkında olmasak da bedenimiz, evrenin ritmiyle uyumlu veya çatışmalı bir şekilde sürekli titreşir.

Ritimanalist, bir kenti veya sokağı incelerken kendi bedenini bir *metronom* gibi kullanılır. Açlık, uyku, yorgunluk gibi bedensel döngüler, dış dünyanın ritimlerini ölçmek için bir referans noktasıdır (Lefebvre, 2017, s. 15). Dolayısıyla ritimanalist, araştırmasının nesnesinden ziyade “aleti” olan bedenini dinleyerek işe başlar. (Lefebvre, 2017, s. 45). Bu yöntem, ritimanalisti kelimelerle uğraşan şairden ayırır; o, zamansallığa ve bedensel duyulara odaklanan bir “zaman şairi” gibidir; kokular, sesler ve atmosfer, ritimlerin bir parçası olarak analize dahil edilir (Lefebvre, 2017, s. 47-50).

Lefebvre, analizinde zaman, homojen bir akış değil, iki zıt karakterin çatışma sahasıdır: *döngüsel (cyclical) zaman* ve *doğrusal (linear) zaman* (Lefebvre, 2017, s. 36).

Döngüsel zamanın kökeni kozmosa ve doğaya dayanır. Gece ve gündüz, mevsimler, gelgitler, kalp atışları gibi başlayan, biten ve yeniden başlayan süreçlerdir. Bu zaman türü sonsuzdur ve insan hafızasında derin izler bırakır (Lefebvre, 2017, s. 36-37).

Doğrusal zaman ise sanayi toplumunun ürünüdür. Mekanik, ölçülebilir, parçalara ayrılmış (sanayi, saat, mesai) ve tekdüze ilerleyen bir zamandır. Musluktan damlayan suyun sesi veya bir motorun gürültüsü gibi monoton tekrarlardan oluşur (Lefebvre, 2017, s. 56).

Sanayi öncesi toplumlarda (örneğin köylü toplumlarında) hayat, hasat zamanı veya mevsim döngüleri gibi kozmik ritimlere göre düzenlenirken; kapitalizmle birlikte zaman “doğrusal” hâle gelmiştir. Teknik gelişmelerle birlikte döngüsel zaman parçalanmış, yerine hesaplanabilir ve programlanabilir doğrusal zaman geçmiştir. Modern birey, bu iki zaman türünün çatışması arasında sıkışmıştır. Doğrusal zaman bireyi yorar ve usandırır çünkü çalışma zamanı, boş vakit ve özel hayatı da kendi mantığına göre dilimlere ayırır (Lefebvre, 2010, s. 337-339). Ritimanaliz, tam da bu noktada, modern toplumun ritmik dokusundaki bu çatışmayı; yani doğanın ritimleriyle sanayinin ritimleri arasındaki uyumsuzluğu inceler (Lefebvre, 2017, s. 57).

Ritimler doğuştan geldiği kadar, sonradan da öğrenilir. Lefebvre, bu süreci *terbiye/ dressage* kavramıyla açıklar. İnsanlar (ve hayvanlar), belirli eylemleri belirli zamanlarda yapmak üzere eğitilirler. Bu eğitim, “tekrar” üzerine kurulu yapıdır. Tıpkı bir atın yürüyüşünün düzenlenmesi gibi, insan bedeni de uyku saatlerinden yemek saatlerine kadar bedeninin yılalr süren bir tekrarla toplumsal zamana uyum sağlamasıdır (Lefebvre, 2017, s. 66,101).

Terbiye sürecinde doğrusallık (tekrarlayan komutlar) ve döngüsellik (bedenin biyolojik saati) birleşir. Bu süreçte ritüeller doğar. Kendini takdim etme, selamlaşma gibi gündelik eylemler,

tekrarlana tekrarlana hem otomatikleşir hem de törensel bir nitelik kazanır. Böylece birey, toplumsal ritimlerin bir parçası hâline gelir (Lefebvre, 2017, s. 66-68).

Lefebvre için sokak, gündelik hayatın sahnelendiği en canlı mekândır. Sokak, sadece bir geçiş yeri değil, bir *toplumsal metin*'dir.³⁶ Modern dünyada insanlar aceleyle geçip gittikleri için sokağın ritmini fark etmeseler de, ritimanalist oradaki gizli sembolleri, tekrarlanan sinyalleri ve karşılaşmaları okur (Lefebvre, 2017, s. 58).

Lefebvre, ritim kavramını somutlaştırmak için şehirleri de karşılaştırır. Okyanus kıyısı şehirleri ile Akdeniz şehirleri arasında ritmik bir fark vardır. Okyanus şehirleri, Ay'ın hareketlerine bağlı olan gel-gitlerin (kozmik zamanın) etkisi altındadır. Akdeniz şehirleri ise gel-gitin olmadığı, Güneş'in (solar zamanın) belirleyici olduğu yerlerdir. Akdeniz şehirleri daha heterojen, canlı ve siyasetin mekânı kontrol ettiği ama bireyin zamanına daha az müdahale ettiği yerlerdir. Okyanus şehirlerinde ise devlet ve rasyonel kurallar, gündelik zamanı daha katı biçimde düzenler. Bu örnek, coğrafyanın, kültürün ve iktidarın şehirlerin ritmini nasıl şekillendirdiğini gösterir:

Akdeniz şehirlerinin şemsî şehirler olduğu doğruysa, kamerî şehirlerden daha yoğun bir şehir yaşamını ama aynı zamanda şehrin tam merkezinde daha zengin tezatlar olmasını bekleyebiliriz. Kuzeydeki ve okyanus kıyısındaki şehirlerde ise ilişkilennmelerin hem daha sınırlayıcı hem de bedenden daha azade kılınmış ve daha soyut (törensel olmaktan çok akdi) biçimleriyle bağlantılı olarak, zamanın daha fazla düzenleniyor olmasını bekleyebiliriz. Atlantik'e ve kuzeyde, mübadele ilişkileriyle meşgul olan insanlar olarak kentsel cemaatin üyeleri, müsait olma hâllerini ve dolayısıyla zamanlarını bu ilişkilere kaptırırlar. Akdeniz'de ise devletin siyasal erki [la puissance étatico-politique] mekânı yönetir, bölgeleri hâkimiyeti altına alır, daha önce belirttiğimiz gibi dışsal ilişkileri kontrol eder ama şehir ahâlisinin/ vatandaşların kendi zamanlarını kullanmalarını ve dolayısıyla bu zamanlara ritmini veren faaliyetlerde bulunmalarını engellemez. Bu analiz şehir-devletin beşiği olan Akdeniz'de, devlet ister şehrin içinde ister dışında olsun devletin daima acımasız ve güçsüz-şiddetli ama zayıf-birleştirici ama daima sallantıda, tehdit altında olduğunu anlamaya imkân veriyor. Oysa daha az zorlukla, dolayısıyla daha az şiddet ve dram vakasıyla devletin ve siyasetin nüfuz etmiş olduğunu okyanus kıyısındaki kentlerde ise devlet ve siyaset, bireysel ve toplumsal faaliyetlere çok daha derinden müdahale etmişlerdir (Lefebvre, Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat, 2017, s. 118).

Lefebvre, tüm bu analizleri üç temel hipotezde toplar; "Ölçen ve Ölçülen Olarak Ritim", "Doğaya Karşı Savaş" ve "Zamanın Parçalanması" (Lefebvre, 2017, s. 125).

Ölçen ve ölçülen olarak ritim, ritimlerin hem döngüsel hem de nicel özellikler taşıdığını ve birbiriyle kıyaslanarak anlaşılacağını; doğaya karşı savaşın, modern zaman kullanıma ait olduğu, doğanın ritimlere karşı açılmış bir savaş olduğunu, teknolojinin doğal ritimleri dönüştürüp baskıladığını; zamanın parçalanmasının ise, doğrusal zamanın, gündelik hayatı tektip parçalara ayırdığını, her eylemin (çalışma, uyku, eğlence) yeri ve zamanının belirli

³⁶ Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, İstanbul, Sel Yayınları, 2017, s. 56.

olduğunu, bireyin, arzuladığı eylemi arzuladığı zamanda yapamadığından zamanın kölesi olduğunu söyler (Lefebvre, 2017).

Ritimanalist sosyoloğun görevi, işte bu parçalanmışlığı, taktikleri ve stratejileri açığa çıkararak gündelik hayatın eleştirel bir anatomisini yapmaktır (Lefebvre, 2017, s. 29).

1.2.3. Mekânın Üretimi

Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, adlı eseriyle zaman ve mekânın diyalektik değişimini incelerken, gündelik hayatın ritimlerden örülü yapısını merkeze alır. Yazarın, *Gündelik Hayatın Eleştirisi* serisinin dördüncü cildi olarak tasarlanır ancak vefatı nedeniyle yarım kalan bu çalışma, hem gündelik hayatın dönüşümünün hem de kentsel-toplumsal mekânların analizidir (Lefebvre, 2017, s. 9). Lefebvre, *Mekânın Üretimi*³⁷ ile mekân kavramını Marksist teoriye entegre ederek, 20. yüzyılın ikinci yarısındaki sosyo-ekonomik değişimleri, kapitalizmin krizlerini ve yabancılaşmayı kent üzerinden okuyan öncü bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu perspektif, Manuel Castells ve David Harvey gibi düşünürleri de derinden etkiler.

Lefebvre'in kente olan ilgisinin biyografik kökenlerinde, 1920'lerde Paris'te yaptığı taksi şoförlüğü ve Guy Debord ile Sitüasyonist hareketle kurduğu ilişki yatar (Lefebvre, 2014, s. 19). Özellikle tarım kenti Mourenx'te petrolün bulunmasıyla yaşanan hızlı kentleşme ve ekolojik tahribat, Lefebvre'in odağını tarım toplumundan kentsel sorunlara kaydırmasına neden olur. Bu süreçte Lefebvre, kenti nesneleştiren ve pozitivist bir laboratuvar olarak gören Chicago Okulu'nun yaklaşımını reddeder. Ona göre kent, kendiliğinden oluşmuş doğal bir olgu değil, insan tarafından bilinçli olarak üretilen toplumsal yaşam alanıdır (Lefebvre, 2014, s. 25).

Felsefi düzlemde Lefebvre, Öklid, Newton, Descartes ve Kant'a dayanan soyut, geometrik ve mutlak mekân anlayışlarına karşı çıkar. Descartes'ın *res cogitans* (ruh) ve *res extensa* (beden/uzam) ayrımı, mekânı bedene indirgeyerek soyutlaşmış ve nesneleştirmiştir (Lefebvre, 2014, s. 33). Kant ise uzam ve zamanı *apriori* kategoriler olarak görerek bu soyutlaştırmayı pekiştirmiştir (Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 2014, s. 33-34). Lefebvre, bu anlayışların aksine mekânı toplumsal olarak üretildiğini savunur. Heidegger'ın *wohnen* (ikamet etmek) kavramını, Kartezyen algıyı kırdığı için övse de, kırsal vurgusu nedeniyle eleştirir (Lefebvre, 2014, s. 144). Lefebvre, Heidegger'ın eksik bıraktığı yere “beden”i koyar; çünkü mekânın algılanması bedenle başlar ve soyut mekâna karşı verilecek mücadele bedensel bir direnişle mümkündür (Lefebvre, 2014, s. 36).

Nihayetinde Lefebvre, Hegel ve Marx'ın diyalektiğini mekâna uyarlayarak, Marksizmi mekân odaklı bir teoriye dönüştürür. Ortodoks Marksizm'in aksine mekânı sadece bir üstyapı kurumu olarak değil, üretim ilişkilerinin ve mülkiyetin merkezinde görür (Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 2014, s. 114). *Diyalektik Materyalizm*³⁸ eserinde “üretim” kavramını genişleterek, onu sadece meta üretimi değil, “toplumsal mekânın ve zamanın üretimi” olarak tanımlar (Lefebvre, 2006, s. 147). Lefebvre'e göre devrim, kurumların değişmesinden öte,

³⁷ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, İstanbul, Sel Yayınları, 2014.

³⁸ Henri Lefebvre, *Diyalektik Materyalizm*, İstanbul, Kanat Kitap, 2006.

yeni bir mekânın üretilmesidir; çünkü “mekân değişmeden gündelik hayat değişmez” (Lefebvre, 2014, s. 82).

Lefebvre’e göre aşına oldukları için bireylerin fark edemedikleri gündelik hayat ancak mekân analizi yoluyla deşifre edilebilir. Zira kentsel mekânlar gündelik yaşamın sahnesiyle sınırlı değildir. Kentin ve kentliliğin inşasını sağlayan kurucu unsurlardır (Lefebvre, 2014, s. 21-25), mekânı soyut bir nesne olarak ele alan matematikçilere, onu küçümseyen filozoflara ve sadece planlama aracı olarak gören teknokratlara karşı çıkar. Ona göre mekân, bireylerin gündelik pratikleriyle sürekli yeniden ürettikleri toplumsal bir üründür. Bu üretim, Hegelci veya Marksist kalıpların ötesindedir; mekân pasif bir tüketim nesnesi değil, hem bir ürün hem de üretici bir güçtür (Lefebvre, 2014, s. 117).

Ortodoks Marksizmin aksine Lefebvre, mekânın bir üstyapı kurumu olmadığını; bilakis üretici güçlerin ve mülkiyet ilişkilerinin içinde yer aldığını, dolayısıyla hem kullanım hem de değişim değerine sahip olduğunu vurgular (Lefebvre, Mekânın Üretimi, 2014, s. 33-34).

Bürokratik tüketim toplumunda mekânın nasıl üretilip yaşandığını açıklamak için Lefebvre Cassirer’den esinlenerek “mekânsal üçlü”yü geliştirir (Lefebvre, 2014, s. 232).

1.2.3.1.Lefebvre’in Mekân Üçlemesi (Algılanan, Tasarlanan ve Yaşanan Mekân)

Lefebvre’in mekânı statik bir geometrik düzlem olmaktan çıkarıp toplumsal bir üretim süreci olarak tanımlaması, bu karmaşık yapının nasıl işlediğini somutlaştırma ihtiyacını doğurur. Bu doğrultuda düşünür, mekânın diyalektik doğasını ve gündelik hayat içindeki çok katmanlı varoluşunu çözümleyebilmek adına, literatürde “mekânsal üçlü” olarak bilinen şu analitik şemayı geliştirir:

1. Mekânsal Pratik (Algılanan Mekân)
2. Mekân Temsilleri (Tasarlanan Mekân)
3. Temsili Mekân (Yaşanan Mekân)

Mekânsal pratik (algılanan mekân), bireylerin gündelik yeniden üretim ilişkilerine dayanır. Toplumsal uyumu sağlayan, deneyimlerin anlamlandırıldığı ve mimari/ şehircilik üzerinden somutlaşan mekândır (Lefebvre, 2014, s. 411).

Mekân temsilleri (tasarlanan mekân), bilim insanları ve şehir planlamacıları tarafından tasarlanan; bilgi, ideoloji ve iktidarın domine ettiği soyut mekândır. Otopark ölçülerinden bina standartlarına kadar her şeyin kodlarla belirlendiği bu alan, sermayenin mekânıdır (Lefebvre, 2014, s. 290).

Temsili mekân (yaşanan mekân), gündelik hayatın kalbidir. Bireylerin iletişim kurduğu, sembollerle yüklü ve hayal gücünün işlediği alanlardır (ev, meydan, kafe). İnsanlar burada hem üretici hem de tüketicidir (Lefebvre, 2014, s. 68).

Lefebvre, bu üçlüyü açıklarken “beden” metaforunu kullanır. Toplumsal pratik, bedenin kullanımı gibidir; nasıl ki beden ahlak ve din tarafından disipline ediliyorsa, toplumsal mekân da kültür tarafından kontrol altına alınır (Lefebvre, 2014, s. 69). Ancak bu kontrol mutlak değildir.

Henri Lefebvre, mekânsal üçlü (algılanan-tasarlanan-yaşanan) anlayışındaki olgusal ayrımları, kapitalizmin çelişkilerinin en yoğun yaşandığı yer olan gündelik hayat düzleminde aşmayı hedefler. Gündelik hayat, kapitalizmin soyut mekânının somut bedenlerle karşılaştığı alandır. Bu karşılaşmada ilk dikkat edilmesi gereken, bireylerin bedenleridir; zira fizyolojik ihtiyaçlar, aruzlar ve cinsellik, gündelik hayatın ritimlerini beden aracılığıyla üretir. Kapitalist kentsel mekân, işte bu bedenler tarafından duyumsanan, koklanan ve deneyimlenen bir yerdir (Lefebvre, 2014, s. 61).

Kentsel mekân, insanların geçip gittiği pasif bir dekor değil, ortaklaşa deneyimlenen ve toplumsal bilginin yeniden üretildiği aktif bir sahadır. Lefebvre, mekânın bir makine veya mobilya gibi üretilmediğini vurgular; mekân, somut, etkin ve toplumsal ilişkilerle sürekli yeniden yaratılan canlı bir süreçtir. BU süreçte biyolojik yeniden üretim (örneğin aile), iş gücünün yeniden üretimi (işçi sınıfı) ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi (kapitalist ilişkiler) iç içe geçer. Kapitalizm öncesinde biyolojik ve sosyo-ekonomik düzeyler ayrılmazken, kapitalizmin bu düzeyleri kendi devamlılığı için birleştirir ancak birbirinden yalıtarak yönetir (Lefebvre, 2014, s. 61-62).

Mekânın sömürgeleştirilmesi ve beden ritimleri noktasında Lefebvre, kapitalizmin, iç çelişkilerini çözmek ve büyüme mantığını sürdürmek için mekânı işgal ettiğini veya yeni mekânlar ürettiğini söyler (Lefebvre, 2014, s. 63). Sanayileşme döneminde fabrikaların kente yakınlığı nasıl emek gücüne erişim için stratejikse, neoliberal dönemde de kentsel mekânın kendisi stratejik bir meta ve araç hâline gelir. Neoliberalizmde mekân, basit bir altyapı unsuru değil, sistemin hem aracı hem ürünüdür. Üretim ilişkilerinin küreselleşmesi, mekânın işgalini ve gündelik hayatın sömürgeleştirilmesini kolaylaştırır. Egemenlik artık sadece metalar üzerinde değil, insanların gündelik yaşamları ve zamanları üzerindedir (Lefebvre, 2014, s. 70).

İktidar kentsel mekânı üretirken bedenleri yönetir çünkü düzenin olduğu yerde düzensizlik potansiyeli de daima mevcuttur. Mekânın kökeni, bedenin ritimleridir. Ancak devlet ve sermaye, bu ritimleri kontrol altına almak ve soyut mekânın mantığına uydurmak ister. Buna karşılık bireyler, rutinleşmiş eylemleri ve öznellikleriyle mekânın planlanmış işlevini bozarlar; böylece kamusal mekân yukarıdan dayatılan soyut işlev ile aşağıdan gelen pratik kullanımın çatışma sahasına dönüşür (Lefebvre, 2014, s. 75).

1.2.3.2. Heterotopi ve İzotopi

Kapitalizmin ilerlemesiyle kamusal alanlar, birer tüketim nesnesine ve yatırım aracına dönüşür. Lefebvre, bu metalaşma sürecine karşı duracak devrimci potansiyeli *heterotopi* kavramıyla açıklar. Foucault'nun kavramından farklı olarak Lefebvre'in heterotopisi, olaysaldır ve zaman-mekân bağımlıdır. Mekân, baskın ideolojinin ve iktidarın homojen alanı olan *izotopi* (aynı yer, yakın düzen) ile farklılıkların ve "öteki"nin alanı olan *heterotopi* (farklı yer, uzak düzen) arasındaki gerilimden doğar (Lefebvre, 2014, s. 367).

İzotopi, devletin rasyonalitesiyle örgütlenen, burjuvazinin ve ticaretin mekânıdır. Düz çizgiler, geniş caddeler ve denetim altındaki alanlardır (Lefebvre, 2014, s. 299).

Heterotopi ise dışlanmışların, farklı olanların ve gündelik hayatın devrimci potansiyelinin mekânıdır. Kırsalın kenti işgali veya banliyölerdeki yaşam, izotopik düzene meydan okuyan heterotopik bir nitelik taşır (Lefebvre, 2014, s. 122).

İktidar heterotopik alanları (örneğin meydanlar, sokaklar) mutenalaştırma yoluyla izotopik hâle getirmeye çalışır; yani farklılıkları silerek mekânı standartlaştırır ve tüketim nesnesine dönüştürür. Lefebvre'e göre devrim, bu heterotopik alanların savunulması ve yeniden üretilmesiyle mümkün olacaktır (Lefebvre, 2014, s. 368).

1.2.3.3. Yapıt ve Ürün

Lefebvre, kentsel mekânı analiz ederken iki temel kategori sunar; biri *yapıt* (*euvre*) diğeri ise *ürün* (*product*) şeklindedir.

Yapıt, biricik, özgün ve kullanım değerine dayalıdır. Antik ve Orta Çağ şehirleri, birer sanat eseri gibi kolektif bir çabayla yaratılmış “yapıt”lardır. Şenlikler, bu yapıtın zirve noktasıdır (Lefebvre, 2014, s. 95).

Ürün, tekrarlanabilir, mübadele değerine dayalı ve metalaşmış nesnedir. Kapitalist kent, yapıt olma özelliğini yitirerek bir ürüne dönüşür (Lefebvre, 2014, s. 98).

Modern kentte kullanım değeri (mekânın yaşam alanı olması) ile mübadele değeri (mekânın rant aracı olması) çatışır. *Şehir hakkı* tam da bu noktada, mekânın bir meta (ürün) olmaktan çıkarılıp yeniden bir “yapıt” olarak, yani insanın kendini gerçekleştirdiği bir sanat eseri olarak üretilmesi talebidir (Lefebvre, 2022).

1.2.3.4. Şehir Hakkı

Lefebvre, 1871 Paris Kömünü'nden 1968 olaylarına kadar toplumsal hareketleri, gündelik hayatın rutininin bozulduğu “şenlikli” anlar olarak görür (Lefebvre, 2022, s. 10).

Kentsel toplumsal hareketler, Marksizm'in iddia ettiği gibi sınıf mücadelesinin yan ürünü değil, üretim ilişkilerinin yeniden üretimine karşı verilen asli bir mücadeledir (Harvey, 2013, s. 177).

Lefebvre'e göre devrim, devletin veya mülkiyetin değişmesi demek değildir; devrim, gündelik hayatın bir sanat eseri (yapıt) gibi dönüştürülmesidir. Bu dönüşüm, teknolojinin ve zihinsel kapasitenin, insanın kendi doğasıyla (beden, arzu, zaman) uyumlu bir yaşam kurması için seferber edilmesini gerektirir (Lefebvre, 2022, s. 218). Şehir hakkı, kent sel hizmetlere erişim hakkıyla sınırlı değildir; kenti dönüştürme ve yeniden yaratma hakkıdır. Bu hak, sermayenin ve devletin mekân üzerindeki tekeli kırımayı ve kenti, kullanım değerinin egemen olduğu bir yapıt olarak yeniden inşa etmeyi amaçlayan devrimci bir taleptir (Lefebvre, 2022).

Lefebvre, gündelik hayattaki eylemlerin özgür bir bilinçle icra edilmesini savunur ve bu hedefe ulaşmak için *şehir hakkı* (*le droit a la ville*) kavramını geliştirir. Literatürde “kentli hakları” (urban rights) ile “şehir hakkı” (right to the city) arasında keskin bir ayrım vardır. İlki liberal bir çerçeveden bireysel talep odaklıyken, ikincisi Marksist perspektiften beslenerek

sistemselsel bir dönüşümü ve özel mülkiyetin lağvedilip sosyalist bir mekânın inşasını hedefler (Lefebvre, 2022, s. 102-103).

Şehir hakkı, sadece konut veya su gibi temel ihtiyaçların karşılanması demek değildir. Kent sakinlerinin kendi arzuladıkları gündelik yaşamı yeniden yaratma ve mekânı bir “yapıt” olarak üretme hakkıdır.³⁹ Lefebvre, 1968 tarihli *Şehir Hakkı* eserinde kenti yok eden “kent toplumu”nu (*société urbaine*) eleştirir. Şehir, sermaye sahiplerinin değil, sakinlerinin olmalıdır. Bu hak, mülkiyet hakkından farklıdır. *Sahiplenme* (*appropriation*) ve *katılım* (*participation*) haklarını içerir (Lefebvre, 2022, s. 151).

Sahiplenme, mekânın kullanım değerini değişim değerine karşı savunmayı, katılım ise sakinlerin kentin geleceğinde söz sahibi olması anlamına gelir. Lefebvre’in bu anlayışı, 1992 Avrupa Kentsel Şartı gibi belgelere ilham verse de, onun asıl vurgusu insan hakları eleştirisidir (Lefebvre, 2022, s. 113).

Lefebvre’e göre klasik insan hakları, Marx’ın belirttiği gibi bencil ve soyutlanmış bireyin haklarıdır. Oysa şehir hakkı, kullanıcıyı aktif bir yurttaşla dönüştürerek gündelik hayatın merkezine yerleşir ve devrimci bir potansiyel taşır (Lefebvre, 2022, s. 116). Bu mücadele, şiddetten ziyade sokağın kendiliğindenliğine dayanan, teknokratik planlamaya karşı çıkan ve işçi sınıfının öncülüğünde tüm ezilenleri kapsayan bir harekettir (Lefebvre, 2022, s. 128-133). Nihai amaç, kentsel mekânı sermayenin ve devletin tahakkümünden kurtararak, farklılıkların yaşandığı heterojen ve özgür bir yaşam alanına dönüştürmektir.

³⁹ Henri Lefebvre, *Şehir Hakkı*, İstanbul, Sel Yayınları, 2022.

BÖLÜM 2: TANZİMAT DÖNEMİ VE CUMHURİYET SONRASI İSTANBUL'A BAKIŞ

2.1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen İstanbul

II. Viyana Kuşatması'ndan (1683) itibaren Osmanlı İmparatorluğu, değişen dünyanın gerçeğiyle yüzleşmeye başlamıştır. Batı'nın üstünlüğünü kabul etmeye ve varlığını devam ettirebilmek için tek yolun yüzünü Batı'ya çevirmek olduğu gerçeğini çözüm olarak görmüştür (Işın, 1995).

Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin *Fransa Seyahatnamesi*'nde⁴⁰ belirttiği üzere Fransa ve Osmanlı kültürü arasında karşılaşılan bazı farklılıklar, -kadın-erkek bir arada olması aynı yerde bulunması, masada belli başlı ritüellerle yemek yenmesi, müzik, opera ve mimari- not alınmıştır. Haziran 1721 tarihinde Paris'te kral ve saraylılar ise III. Ahmet'in XV. Louis'ye yolladığı bu elçi ve eşlikçilerinin hazırladıkları iftar sofrasından etkilenmişlerdir. Karşılıklı etkileşim sonucunda *ala-turqua* ve *ala-franga* gibi kavramlar öne çıkmış, Doğu ve Batı'nın birbirinin kültürlerini deneyimlemesine ortam hazırlamıştır (Rado, 2010, s. 13).

18. yüzyıl sonlarına geldiğimizde Osmanlı İmparatorluğu'nun yurt dışında daimi elçilikler açması, yurt dışına öğrenciler göndermesi, sonrasında Harbiye ve Mühendishane mekteplerinin açılması, Tıbbiye'nin kurulması ve yurt dışından eğitimcilerin davet edilmesi gibi önemli adımlar Batılılaşma adına atılan önemli adımlar olarak karşımıza çıkar ki tüm bu askeri, eğitim, teknik ve kültürel anlamda atılacak adımlar, Osmanlı'nın kültür hayatını da doğudan etkiler (Işın, 1995). Bundan en çok etkilenen şehir ise İstanbul olur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği üzere; “XIX. yüzyılda artık konu olan ordunun bazı tekniklerini, Garptan gelen teknik ve bilgiyle ıslah etmek değil, hayatın, cemiyetin kıymetler manzumesinin değişmesi”dir (Tanpınar, 2010, s. 70).

1839 yılına geldiğimizde Tanzimat Fermanı'nın yayınlanması Osmanlı idarî geleneğinde de bazı yenilik hareketlerinin öne çıktığını gösterir. Sultan Abdülmecid'in 3 Kasım 1839 tarihli Tanzimat Fermanı'nda yer alan bilgilere göre padişahın kendi yetkilerini sınırlandırarak eşitlikçi bir yapı koyması dikkat çeker. Fermana göre padişahın yanı sıra vükelâ, devlet memurları ve ulemanın da yemin etmesi gerekiyor, müslümanlar ve gayrimüslimler eşit sayılıyordu. Fermana belirtilen din, dil ve mezhep ayrımı olmaksızın herkesin eşit görülmesi adına atılan bazı yenilikçi adımlar Osmanlı İmparatorluğu'nun yeni aydın kesimi tarafından olumlu karşılanır. Geleneksel Osmanlı uleması ise Batı'ya karşı temkinli olduğundan saf dışı kalmıştır denilebilir (Işın, 1995). Bunun şehre etkisi ise iki ayrı zümre ortaya çıkarmıştır. Biri Beyoğlu'nda, Pera'da Batılı hayat tarzını benimseyen ve farklı gündelik hayat pratiği oluşan bir nokta; diğeri ise sur içi İstanbul'da şehrin eski, olağan gündelik hayatını devam ettirenlerdir (Işın, 1995). Batı kültürünün öne çıkmasıyla İstanbul'da, Beyoğlu'nda artık farklı bir yaşam pratiğiyle karşılaşmaya başlarız (Moran, 1983, s. 71).

Henri Lefebvre, *Şehir Hakkı* adlı eserinde toplumun değişmesiyle beraber şehrin de çehresinin değiştiğini söyler: “Şehrin bütün olarak toplumla, toplumu oluşturan unsurlarla (kır ve tarım,

⁴⁰ Şevket Rado (haz.), *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri- Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2010, s. 13.

saldırgan ve savunmacı güç, politik güçler, devlet, vb.), toplumun tarihiyle ilişkileri hep oldu; dolayısıyla, bütün olarak toplum değiştiğinde şehir de değişir.” (Lefebvre, 2022, s. 63). İstanbul’da da bu değişimin Batı kültürü etkisinde hareketlendiği söylenebilir. Geleneksel Osmanlı yaşantısının sürdüğü Fatih, Süleymaniye gibi semtlerle Beyoğlu arasında temsiliyet değerleri değişmektedir. Arada keskin çizgiler oluşturacak farklar açık şekilde ortaya çıkar. Hayat pratiklerine baktığımızda Beyoğlu, kısa sürede Batılı yaşam tarzını benimsemiştir. Açılan eğlence mekanlarından mağazalara, otellerden restoranlara küçük bir Avrupa şehrine benzemeye başlar (Işın, 1995, s. 15).

Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*⁴¹ adlı kitabında, Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküş sürecinde, II. Meşrutiyet döneminden itibaren konakların yıkılmakta olan imparatorluğun bir simgesi haline geldiğini söyler. Konaklar eski yapıyı temsil ederken buna karşılık apartmanlar çöken imparatorluğun yerine geçecek yeni uygarlığın temsili olarak kabul edilir (Elçi, 2003, s. 45). Elçi’ye göre Yıldız Sarayı’na yakın olmak amacıyla özellikle Nişantaşı çevresindeki ahşap konaklarda yaşayan paşalar II. Abdülhamit’in tahttan indirilmesiyle beraber bu konakları terk ederler Paşaların işsiz kalması ve sürgüne gönderilmesiyle birlikte konaklar sahipsiz kalarak el değiştirir (Elçi, 2003, s. 50). Bir zamanlar imparatorluk gücünün ve padişahın otoritesinin sembolü olarak kabul gören bu yapılar artık çöküşü, yenilmişliği ve başarısızlığı temsil etmeye başlarlar. Elçi ayrıca eskiden konaklarda bir arada yaşayan geniş ailelerin, küçük apartman dairelerine taşınarak daha mütevazı bir hayata mahkûm olduklarını ve bölünmek zorunda kaldıklarını belirtir (Elçi, 2003, s. 52). Batılılaşma merakı da bu sürece eklenir ve konakların çözülüşünü hızlandır.

Bu konaklarına bazılarına yerleşen taşra kökenli devlet adamları ve tüccarların Batılılaşma arzusu, konakların yalnızca fiziksel varlıklarını değil, içlerindeki konak yaşamını da değiştirmeye başlar. Konaklar da değişen yaşam tarzı eski anlamlarını da yitirir. Cumhuriyetin ilerleyen dönemlerinde temizlik, sağlık ve hijyen gibi Batı değerlerini benimseyen yeni düzen, Osmanlı’dan miras kalan ve zamanla çürüme sürecine giren ahşap konakları, beton apartmanları gölgesinde bırakır (Kartal, 2020). Bu iki yapı arasındaki fark, Cumhuriyetin geçmişle olan hesaplaşmasına, yeniliğe, sağlamlığa ve kalıcılığa işaret etmektedir:

Bu yıllarda ahşap evler her yönüyle çürümüş bir eskinin temsilcisi gibi algılanır. Ahşap ile betonun çürümek ve kalıcılık özelliklerine gönderme yapılarak Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki farklılık simgeleştirilmek istenir. (...) Ahşap- beton karşıtlığı ile vurgulanmak istenen eski-yeni ev farklılığı, temizlik ve kirlilik kavramlarıyla pekiştirilir. Buna göre eski evler pis, karanlık ve sağlıksız ortamları, yeni-modern ev ise temizliği, sağlığı ve aydınlığı temsil eder (Elçi, 2003, s. 175-176).

Konaklardan apartmanlara geçiş, Batılılaşma ve Cumhuriyete geçiş sürecinin simgesel bir parçasına dönüşür. Özellikle İstanbul’a özgü bir değişimi ifade etmektedir. Bu nedenle, İstanbul’u konu edinen veya İstanbul’da geçen çoğu romanda, konakların yok oluşu önemli temalardan biri olarak karşımıza çıkar (Elçi, 2003, s. 170).

⁴¹ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, İstanbul, Arma Yayınları, 2003.

Henri Lefebvre, “ritimanaliz” kavramıyla, kendini tüm acımasızlığı ve masumiyetiyle sunan “varlık” yani “presence” içinde farklı zamanlara ait ritimleri ortaya çıkarmayı amaçlar (Lefebvre, 2017). Bu yaklaşımının temelini yatan düşünce “şimdi”ye hükmeden ve düzen yaratan ritmin, aslında geçmişin diğer anlarının ve anlarının ritimlerini de içerdiğidir. Lefebvre’nin bu düşüncesi, “yok olanların” da tıpkı “var olanlar” gibi kendi adlarına konuşmaya devam ettiklerini vurgular (Lefebvre, 2017).

Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı dönemde İstanbul’un çehresini değiştiren bu hızlı dönüşümün doğrudan tanığı olmuş ve bu durumdan ruhen etkilenen bir yazardır. Konakların apartmanlara yerini bırakmasıyla, İstanbul yangınlarının şehrin gündelik hayatının bir parçası haline geldiği süreçte eskinin yok oluşu gözlerinin önünde gerçekleşmiştir (Tanpınar, 2017, s. 35). Sabiha Sultan yalısıyla Meclis-i Mebusan’daki Güzel Sanatlar Akademisi’nin yanışına şahit olmuştur (Tokathioğlu, 2009). Tanpınar, yangıncıların yıkıcılığına rağmen bu görsel şölenden etkilenmiştir (Parla, 2023). Bu binaların alevler içerisinde yok oluşunu izlerken, içerisindeki sanat eserlerine duyduğu hayranlığa rağmen kendi hayatının da bir yok oluş manzarasını izler: “Yangının devamı boyunca hep, kendi gençlik günlerimin böyle yanışını seyretmiş olmanın şaşkınlığı içindeyim” (Tanpınar, 2017, s. 164) Yangınla kendi geçmişi arasında kurduğu bu “yokluk” bağı, mekâna dair her şeyin bireyi nasıl değiştirebileceğini, zihnin mekân ve belleğiyle arasında kurduğu ilişkiyi ve mekânın bunu biçimlendirdiği görüşünü öne sürer. Eserlerinde de sıklıkla İstanbul’un izlerinin peşinde gider ve sıklıkla işlediği bir temadır (Tanpınar, 2017).

Şehrin fiziksel yapısında büyük boşluklar aran yangınlar, birkaç saat içerisinde binaları kül etse de yangın süreci şehirlilerde dramatik bir yavaşlama etkisi yaratır ve insanlara bu yok oluşa tanıklık etme fırsatı sunar. Yanan binalar ve onların zihinlerdeki izi, fiziksel olarak yok olsa da hafızalarda kalıcı bir yer edinir, anılarda sonsuzlaşır (Aracı, 2021, s. 48).

Tanpınar ise kentin içerisindeki boşlukların somut “varlık”lardan daha anlamlı olduğunu belirtir. Bu boşluklar varlıkların zenginliğinden çok daha etkileyici bir hissiyat yaratır. Çünkü varlık, anlamını daha katı ve belirgin şekilde dayatır. Yokluk ise güçlü ritimleriyle anıları ve geçmişe dair duyguları derinden canlandırabilir (Tanpınar, 2017).

Ahmet Hamdi Tanpınar için konakların yok olması şehrin gündelik hayatında büyük farklılıklar yaratır. Bütün aile bireylerinin bir arada bir yaşamı sürdürmesi büyük konaklara has bir şeydir. Apartmanlar ise ayrı hayatların yaşandığı yer haline döner. Konaklar birbirine bağlılığı, müşterek bir hayatı temsil eder:

Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı. (...) Eski İstanbul mahalleleri artık bir hâtıradır. İşin garibi, onlarla beraber toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik (Tanpınar, 2017, s. 130).

Mahalle ve konak hayatını sona getiren süreç, eski gelenek ve inanışları akıl, mantık ve düzen idealleri doğrultusunda dönüştürerek hem şehrin hem de hayatın tüm alanını sekülerleştirir.

Yazar, Osmanlı'nın dinî medeniyet anlayışında kutsal kabul edilen evliyaların moderniteyle birlikte seküler bir bakış açısıyla sorgulanıp eleştirilmesini, inançların içinin boşaltıldığı bir dönüşümün simgesi olarak görüldüğünü belirtir (Tanpınar, 2017, s. 131).

Bireyin, kendi sezgi ve hislerine yabancılaşmasıyla sonuçlanan bu süreç toplum yapısını da etkiler. Orhan Pamuk'un otobiyografik kitabı *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir*'de yazar konakların yok olmasını, Tanpınar'ın yukarıda bahsedildiği gibi, inançların ve semavî olan her şeyin kaybolmasıyla ele alır (Pamuk, 2025). Pamuk'un bu kitabında konakların ve içerisindeki geleneksel hayatın yok oluşu, "şimdi"nin kayıplarını ve boşluklarını anlatmak için kullanılan bir "dolgu" olarak karşımıza çıkar.

Şehri benim için siyah-beyaz yapan bir başka şey, çocukluğumun ahşap konakları, konak denemeyecek, ama büyük ve yıkıntı halindeki eski ahşap evleriydi. Yoksulluk ve ihmal yüzünden bu evlerin hiçbirisi boyanmadığı, soğuktan, nemden, kirden ve eskilikten ahşapları yavaş yavaş karardığı, siyahlaştığı için ortaya çıkan o özel renk ve dokuyu, siyahla beyazın bu iç karartıcı, ama korkutucu bir şekilde güzel rengini taşıyan pek çok ahşap evi arka mahallelerde yan yana gördüğüm için, çocukken bu yapıların ilk renklerinin de böyle olduğunu zannederdim (Pamuk, 2025, s. 41).

Pamuk için şehri siyah-beyaz yapan şey Osmanlı'nın ihtişamlı günlerini geride bırakmasıdır. Kentteki bu renksizlik, Tanpınar'da olduğu gibi hüznü ortaya çıkarmıştır. Bu yenilmişlik Pamuk'u İstanbul'a çeken ve onu etkileyen başka bir özelliktir: "Eski apartmanların, yıkılan ahşap konakların bakımsızlık ve boyasızlıktan özel bir İstanbul rengine kavuşan duvarları da bende hoşlandığım bir keder ve seyretme zevki uyandırır."⁴²

Şehrin yazarda uyandırdığı bu keder, kalabalık ve neşeli, müşterek bir hayatı temsil eden konakların karşısına oturttuğu, yazara yalnızlığı ve renksizliği hatırlatan bir yerdir; bu nedenle yazarın ölümle de özdeşleştirdiği apartman dairelerinden yayılmaktadır (Tokatlıoğlu, 2009). Bu dairelerin üzerine çöken ölümün nedeni dairelerin konaklardaki gibi bir yaşamı değil, içerisindeki Batılı hayatı yaşamaya yönelik olduğu için ve böyle bir hayatı yaşadığını kanıtlamak için düzenlenmiş olmasındadır:

Bende her katın salonlarını dolduran bütün bu eşyaların yaşamak için değil, ölüm için sergilendiği duygusunu uyandırır. (...) Oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı (Pamuk, 2025, s. 16).

Apartmanlar ve konaklar, Pamuk'un, Cumhuriyetle birlikte ivme kazanan Batılılaşma ve modernleşme süreci üzerine düşünmek için kullandığı temel malzemelerden bir tanesidir; İstanbul'a fiziksel ve ruhsal olarak da çok-katmanlılık katan bu değişim, İstanbul'un tarihselliği üzerine düşünmek adına temel bir şablon oluşturmaktadır (Tokatlıoğlu, 2009, s. 40).

⁴² Orhan Pamuk, *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2025.

Batılı yaşam tarzının benimsenmesi, Tanzimat dönemi edebiyatçılarının da eserlerinde değişen bir İstanbul çehresi yaratmıştır. Tanzimat dönemi yazarlarından Ahmet Midhat Efendi, 1874'te kaleme aldığı *Hasan Mellah yahud Sır İçinde Esrar*⁴³ adlı romanında Beyoğlu'nun mekânsal değişimine, buna bağlı olarak değişen ziyaretçi profiliyle gündelik hayatına ilk dikkat çeken isimlerdendir:

1793 senesi Kânunısânisi içinde, yani kış mevsiminde, bir gece Uzletî Efendinin Aksaray'da kâin konağına ahabap toplanmış, sohbet ederlerdi. Ha! O devirde İstanbul'un kış sohbetlerine dair biraz izahat vermeliyiz.

O sırada Beyoğlu'nda Naum'un Tiyatrosu ve Palais de Cristale yanında bir Fransız tiyatrosu yoktu.

Çalgılı kahveler, filânların da mefkud olduğunu anlarsınız.

Hâsılı, Beyoğlu'nda eğlence mahalleri yoktu vesselâm. Ne hacet? Gece değil, gündüz bile İstanbul'dan Beyoğlu'na, Tophane'ye filâna geçmek için, bir deniz seferi ihtiyar olunmak lâzım gelmekle, bu meşakkati pek çok kimseler ihtiyar edemezlerdi. Şimdi İstanbul'da veya Tophane tarafında doğup ak sakallı olduğu hâlde, henüz Üsküdar'a geçmemiş pek çok adamlar bulunabildiği gibi o zamanlar dahi İstanbul'da doğup büyüdüğü hâlde Beyoğlu tarafını bilmeyen adamlar dahi vardı.

İmdi Beyoğlu'nun şimdiki eğlenceleri o asırda kimsenin hayaline bile gelmemiş olduğu misillü, Gedikpaşa'da dahi bir Osmanlı tiyatrosu veyahut o tiyatronun selefi olan 'Souiller' dahi yoktu. Ötede beride bazı mahalle kahveleri varsa da kibar gidemedikten başka, namusu üzerinde olan esnaf bile gidemezdi. Çünkü kahveler, yeniçerilerin bazı erâzili ile eşkıyâ-yı ümmet tarafından istilâ edilmişti. Kahvelere çıkan halkın bellerinde bir kucak silah bulunup, bunları yalnız muhafazat-i nefis için sûret-i müdafaada kullanmayarak, zevk için suret-i taarruzda dahi kullanmak, onlar indinde âdet idi (Efendi, Hasan Mellah yahud Sır İçinde Esrar , 2000, s. 333-334).

Ahmet Mithat Efendi'nin pek çok eserinde vurguladığı gibi, Beyoğlu ve çevresi zamanla köklü bir başkalaşım geçirmiştir. Pera, sefaret binalarının çevresinde kümelenen Levanten ve gayrimüslim nüfusun ikamet ettiği bir bölge olarak öne çıkarken; liman bölgesi olmasının etkisiyle Galata ve Tophane, yüzyıllardır daha kozmopolit ve karmaşık bir dokuya sahip olmuştur (Işın, 1995). Edebiyatımızda bu bölgeler genellikle tekinsiz atmosferleri ve asayiş olaylarıyla anılır. Nitekim Ahmet Midhat, buraların "erâzil ve eşkıyâ-yı ümmet" (ümmetin rezilleri ve haydutları) tarafından işgal edildiğini belirtir ve Tophane kabadayılarının uğrak yerinin Şeftali Sokak'taki Pavli Meyhanesi olduğunu yazar (Esen, 2012, s. 73).

Aynı güvensizlik teması Vartan Paşa'nın *Akabi Hikâyesi*'nde de görülür; Varteni Dudu, kocası Nigogos Ağa'yı hırsızlık vakalarıyla ünlü Galata'dan geçmemesi konusunda uyarır (Paşa, 1991). 19. yüzyıldan itibaren çehresi değişen Beyoğlu, Tanzimat devriyle birlikte dönüşümünü tamamlayarak, Saray'ın karşısında adeta alternatif bir merkez hâline gelir (Esen, 1992). Beyoğlu artık sadece mekânsal değil, zihinsel bir değişimin de laboratuvarıdır; burada

⁴³ Ahmet Midhat Efendi, *Hasan Mellah yahud Sır İçinde Esrar*, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

başlayan modernleşme dalgaları diğer şehirlere de yayılmıştır (Kartal, 2020). Belediyecilik tarihindeki ilk modern uygulamaların burada başlaması tesadüf değildir. Paris'in "Sixième Arrondissement" bölgesinden ilhamla "Altıncı Daire" adını alan Beyoğlu, 1855'te kurulan ancak sınırlı kalan Şehremaneti'nin aksine, bir pilot bölge olarak kurgulanmıştır (Işın, 1995). Elçiliklerin varlığı ve 1840'lardan itibaren açılan oteller zinciri, bölgeyi yabancı turistlerin ve modern yaşamın merkezi kılmıştır (Işın, 1995).

Özellikle İstanbul'da modern otelciliğin tam olarak uygulandığı Hotel D'Angelterre, dönemin en gözde otelidir. Otellerde düzenlenen balolar, Naum Tiyatrosu'yla Crystal Tiyatrosu'nda sergilenen oyunlar şehrin sakinlerini de turistleri de bu bölgeye çeker (Aracı, 2021). Tüm bu özellikleri sebebiyle Beyoğlu'nun hareketli hayatı birçok belediyecilik hizmetine de erişmesini zorunluluk haline getirir; özellikle sokak temizliği, kanalizasyon ve su sistemlerinin kurulması, sokakların aydınlatılması gibi yenilikler ilk kez şehrin bu noktasında başlar (Kartal, 2020). Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ilk belediyecilik çalışmalarının sadece Avrupa'daki belediye modellerinden uygulanması önemli bir simgesel değerdir. Çünkü İstanbul'daki belediyecilik yönetilenlerin atılımı yerine "devletin öncülüğünde yürütülen bürokratik reformların bir eseri olarak ortaya çık[sa]" (Ortaylı, 1985a, s. 240) da bir başlangıç olması açısından önemlidir. Henri Lefebvre'nin *Şehir Hakkı*'nda belirttiği üzere "Geçmişin efendileri olan krallar ve hükümdarlar şehirlerini güzelleştirmek için bir şehircilik teorisine ihtiyaç duymazlar" (Lefebvre, 2022, s. 40). Padişahların, imparatorların ya da kralların yaptırdıkları her kamu binası aynı zamanda devletin bir organını temsil eder. Osmanlı'da ise 17. yüzyılda büyük yapıların inşaatının durması bu bağlamda dikkat çekicidir.

Küresel değişim rüzgârlarıyla birlikte, kent sakinlerinin şehir yönetimi üzerindeki etkisi belirginleşmeye başlamıştır. İstanbul, artık sadece Padişah'ın lütfuyla imar edilen bir mekân olmaktan çıkıp, halkın gereksinimleri ve çabalarıyla şekillenen bir yapıya evrilir. Belediyecilik tarihindeki bu makas değişimi, 1856 yılında İntizam-ı Şehir Komisyonu'nun kurulmasıyla somutlaşır (Ortaylı, 1985a). Komisyonun hazırladığı raporda, Hilafet ve Saltanat merkezi olan İstanbul'u Avrupa başkentleriyle kıyaslamaya başlamış; sokak aydınlatması, yolların genişletilmesi ve kentsel estetik gibi konular gündeme alınmıştır (Ortaylı, 1985a). Ne var ki, şehre oryantalist bir pencereden bakan yabancı seyyahlar, bu modernleşme hamlelerinin İstanbul'un egzotik ruhunu zedeleyeceğini savunmuşlardır. Buna rağmen, seyahatnamelerinde şehrin büyüünden bahsettikleri kadar, bakımsızlığına ve harabiyetine de değinmekten geri durmamışlardır. Yerel halk ve özellikle Avrupa görmüş Osmanlı aydınları ise bu bakımsızlıktan duydukları rahatsızlığı dönemin süreli yayınlarında dile getirmiş, İstanbul'u muasır kentler seviyesine çıkarmak için çeşitli çözüm önerileri savunmuşlardır (Ortaylı, 1985a). Kimi yazarlar, İstanbul'u o seviyeye ulaştırmak için bazı yazılar kaleme alırlar. Bunlar arasında en bilineni İbrahim Şinasi'nin aynı zamanda sahibi olduğu dönemin önemli gazetelerinden *Tasvir-i Efkâr*'da yayımladığı "Bend-i Mahsus Seele Hakkındadır (Dilencilerin Kaldırılma ve Himaye Meselesi) (1863)" ve "İstanbul Sokaklarının Tenviri ve Tathiri Hakkındadır", "Sokakların Aydınlatılma ve Temizlenmesi Meselesi (5 Mayıs 1864)" makaleleri bu konulara işaret ederek okurlarına da bir şehrin nasıl nizam edileceği konusunda bazı düşüncelerin yerleşmesini amaçlar (Sazyek & Sazyek, 2008, s. 373). Özellikle "İstanbul Sokaklarının Tenviri ve Tathiri Hakkındadır", şehrin aydınlatma sorununa, Beyoğlu, Pera gibi

bölgelerde bu konuda çalışmalar yapılmasına rağmen yetersizliğine ve bir an önce şehrin diğer bölgelerinde de ihtiyaç duyulan yerlerin aydınlatılmasına dikkat çeker (Sazyek & Sazyek, 2008, s. 373). Ona göre sokakların karanlık olması, kötü niyetli insanlar için avantajdır; vatandaşlar bu sorunun çözülmesiyle sadece adli vakaların değil, fener taşıma yükü ve masrafından, dükkanların erken saatte kapatılması yükünden de kurtulacağını söyler; aydınlatmanın yanı sıra sokaklar güzel görünmelidir, yollar da genişletilmelidir (Sazyek & Sazyek, 2008, s. 374).

Değişen yerler sadece Pera ve Beyoğlu'yla sınırlı değildir. Yalnızca İmparatorluk tebaası değil, padişah da artık tarihî: “Yeniçeri ayaklanmalarını ve Kabakçı İsyanını unutamayan II. Mahmud ‘kan ve ölüm kokan’ Topkapı Sarayı’nda artık yaşamak iste[mez]. Ya Kırkor Balyan’a Beşiktaş’ta yaptırdığı yeni sarayda ya da Topkapı Sahil Sarayı’nda oturmayı yeğl[er]” (Batur, 1885a, s. 1063). Halefi Abdülmecid, Dolmabahçe’ye taşınır. Bu değişikliklerle bir ilk gerçekleşir ve Dolmabahçe’ye taşınarak buradaki hayatı başlatan ilk padişah olur. Dolmabahçe Sarayı’nın yapımı, İstanbul’un şehir tarihi ve imparatorluk açısından da önemli bir dönüm noktası olur. Bu hem “Avrupa monarklarına eşdeğerde bir yaşam biçimine mekân ve dekor sun[ar]” hem de “kentin ağırlık merkezinin yer değiştirmesi[ni]” sağl[ar] (Batur, 1885a, s. 1063). Dolmabahçe Sarayı’nın yapımıyla başlayan bu süreç, Boğaziçi kıyılarında peş peşe inşa edilen sahil saraylarıyla devam eder. Sur dışı alanlar yerleşime açılmış ve yeni mahalleler oluşmaya başlamıştır (Batur, 1885a, s. 1063).

Tanzimat’la beraber değişen tüm bu sosyo-kültürel yapı, edebiyatta da izlerini gösterir. Tüm bu Batılılaşma sürecindeki yenilikler insanları, insanlar da yaşadıkları mekanları ve şehri dönüştürmüştür. İmparatorluk başkenti olan İstanbul’daki mesireler, saraylar ve camiler Divan edebiyatında belli başlı mazmunlarla anlatılır. Şehir ise sürekli değişim içindedir. Şehir ve gündelik hayat farklılaştığında edebiyat da bundan ayrı kalamaz. Roman, edebî türler arasında bireyi en iyi yansıtan türlerden biridir. Roman, modern bireyin fikir tezahürlerini yakalayabilecek yenilikçi bir yöne sahiptir. Klasik dönem ve Rönesans’a ait geleneksel pratikleri temel ölçüt sayan diğer türlere göre, tüm bu edebî gelenekçiliğe ilk kez tamamen karşı çıkan bir tür olarak romanla tam da imparatorluğun bu dönüşüm sürecinde ilk örnekleriyle karşılaşılıyor olmak da tesadüf değildir (Zengin, 2020). Romanın dünyadaki ortaya çıkış hikâyesiyle Türk edebiyatı da benzer bir hikâyeye sahiptir⁴⁴.

Lewis Mumford’a göre “herhangi bir nesilde, her kentsel dönem bünyesinde çeşitli yeni roller ve aynı çeşitlilikte yeni potansiyeller barındırır; bütün bunlar, yasalarda, tavırlarda, ahlâki değerlendirmelerde, kılık kıyafette ve mimaride uygun düşen değişimlere neden olur, sonunda kentin yaşayan bir bütünlük olarak değişime uğramasını sağlar.” (Mumford, 2013, s. 146). İmparatorluğun bu değişim süreci, insanları da mekânları da değiştirmiştir.

Yeni edebiyat anlayışının, eski edebiyata karşı âdeta sözcülüğünü üstlenen Namık Kemal, divan edebiyatının bugünün gerçeklerinden oldukça uzak olması sebebiyle eleştirir (Zengin, 2020). Tanzimat dönemi yazarları, bireyin hayatını herkesin anlayabileceği gerçeklikte anlatılması gerektiğini savunur. Ian Watt, romanın “başlıca kıstası[nın] her zaman biricik ve

⁴⁴ M. Orhan Okay, Alim Kahraman, “Roman”, TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/roman#1> (Erişim tarihi: 24.08.2025).

dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru aktarılması” (Watt, 2007, s. 14) özelliğini vurgular. Ancak bunu bazı koşullara bağlar. Yazarlar, toplumdaki herkesi, ciddi edebiyata uygun bir konu olabilecek değerde görmesi, diğer koşulu ise sıradan insanların yaşamındaki ayrıntıları aktarılırken diğer sıradan insanların da ilgisini çekecek çeşitli inanç ve eylemlerde bulunmasıdır (Watt, 2007, s. 14). Tanzimat’ın ilk nesil yazarlarının roman türünden etkilenme nedenleri arasında bu özellikler yer almıştır denilebilir. Türk edebiyatında roman türünün çerçevesi ise bu dönemde henüz sınırlı belli olmayan bir yapıdadır. Yazarlar, Batılılaşma etkisini artırmak adına roman türünü topluma ideallerini aktarma aracı olarak görmektedirler. Batı edebiyatından etkilendikleri bu yeni türün ilk örnekleri de yine bu dönem yazarları tarafından kaleme alınır. Edebiyatın gerçekçi olması konusunda Namık Kemal “Celal Mukaddimesi”nde bunu açıkça dile getirir:

Roman kısmını da millette nev-zuhur addettiğimize taaccüb olunmasın! Âsârı kadîmede *İbret-nümâ* gibi, *Muhayyelât* gibi, *Aslı ile Kerem*, *Ferhad ile Şirin* gibi birtakım hikâyeler var idi. Fakat kütübhâne-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı vechile; romandan maksad, güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dahilinde olan bir vak’ayı ahlâk ve âdat ve hissiyât ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir (Sazyek & Sazyek, 2008, s. 158).

Dünyayı gördükleri gibi aktarma istekleri genç edebiyatçıların romanlarında mekân kullanımını da doğrudan etkileyen bir faktördür. İlk romanların hemen hepsi bu nedenle İstanbul’da geçer (Parla, 2023). Okurların büyük çoğunluğu halihazırda burada yaşamakta, yazarların ve okurların şehrin gündelik hayatı bilmesi, bahsedilen mekânlarda bulunması ve öyle ya da böyle haberinin olması gerçekçi etki yaratmak isteyen yazarların işini kolaylaştırmaktadır. İstanbul şehri ise kozmopolit yapısıyla, değişen çehresi ve hareketli yaşamıyla farklı gerçekliklere ayna gösterme imkânı tanır.

Roman karakterleri şehrin sokaklarında dolaşırlar ve sokaklarda bir ayna dolaştırır gibi bize oralardaki gündelik hayattan bahsederler. İstanbul’un mağazalarında alışveriş yapar, restoranlarında yemek yer, kahvehanelerinde kahve içer ve sokaklarında vakit geçirirler. Bu noktada özellikle mesire yerleri, Boğaz sefaları da anılabilir.

Şehir “insanların hayatlarının büyük bir kısmını, bireysel insan belleklerinin sözlü olarak aktarmayı başaramayacağı kadar büyük bir kısmını muhafaza edibili[r]” (Mumford, 2013, s. 118). Edebiyat, şehrin bu yenilenen özelliğinden faydalanır ve o ana dair bir fotoğraf çeker, böylece bir “gündelik hayat açık hava müzesi” işlevi görür (Kartal, 2020) Tüm bunları romanlarında anlatan yazarlar için Divan edebiyatının hayali mekân tasvirlerinden sıyrılmak bu nedenle oldukça önemlidir. Kurmaca ne kadar gerçeğe yaklaşırsa, o kadar doğru noktalarda kalem oynattıklarını ifade ederler (Kartal, 2020).

Türk edebiyatının ilk romancılarından Ahmet Mithat da, türün imkânları üzerine kaleme aldığı “Hikâye Tasvir ve Tahriri” (Efendi, 2016, s. 28-34) başlıklı makalesinde, romanda zaman ve mekân unsurları üzerinde durarak bazı ayrımlara gider. O zamanlar “hikâye” olarak bilinen bu türde vakalar birkaç kişi arasında geçmelidir. Anlatıda zaman, mekân ve şahıs kadrosu önem taşır. Anlatılan hikâye böylece çeşitlenecektir. Sadece olay da anlatmak yeterli değildir, şahısların her birinin farklı düşüncelerine, ruh hallerine de yer verilmelidir; tüm

bunlar okur gözünde inandırıcı olacak şekilde aktarılmalıdır (Efendi, 2016, s. 34) Bu noktada bazı sınıflandırmalar yapar “âli” edebiyatta şahıs kadrosu kalabalıktır ve anlatılan hikâyede çatışma mevcuttur. Aynı zamanda mekânın anlatımı da önem taşır (Efendi, 2016, s. 34) Yazarın hikâyeyi “tasvir ve tahlil” edebilmesi için her şeyi biliyor olması gerekir.

Tüm bu çerçeveler Tanzimat dönemi romancıları için, İstanbul’u bir fon olarak almalarına sebebiyet verir. Ahmet Mithat, yurt dışında geçen romanlarında dahi roman karakterlerinin yolunu bir şekilde İstanbul’a düşürerek anlatılan dünyanın gerçekçiliğine dair okur nezdinde gerçekçi ve etkileyici olmayı planlar (Efendi, 2016).

2.2. Cumhuriyet’ten 1950’lere Değişen İstanbul

1923 sonrası Türk romanında İstanbul, salt olayların geçtiği fiziksel bir dekor olmaktan çıkarak; modernleşme sancılarının, kültürel ikilemlerin ve bireysel yalnızlığın somutlaştığı bir metafora dönüşür.

Cumhuriyet ideolojisinin etkisiyle şekillenen bu dönem anlatıları, kenti geçmiş ile gelecek arasındaki bir “kriz coğrafyası” olarak kurgular. Yazarlar, imparatorluktan ulus-devlete geçişin yarattığı toplumsal travmayı ve bireyin kimlik inşasındaki zorlukları İstanbul üzerinden tartışmaya açarlar. Örneğin 1920’lerde Refik Halit *İstanbul’un İç Yüzü*⁴⁵ ve Yakup Kadri *Kıralık Konak*,⁴⁶ “konak” imgesini çözülen ve yozlaşan sosyal yapının bir sembolü olarak kullanırlar. 1931’de ise Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*⁴⁷ romanında mekânsal sembolizasyonu semtler üzerinden kurar; Doğu-Batı arasına sıkışmışlığı bu iki semtin zıtlığıyla işleyerek, medeniyet dairesi içindeki tercihini belirginleştirir.

Halide Edip, 1936 yılında kaleme aldığı *Sinekli Bakkal*⁴⁸ ile Aksaray’ın bir mahallesini romana taşımış; bu mekân üzerinden Doğu-Batı değerlerini karşılaştıran bir kültürel analiz yapmıştır. 1938’de yayımlanan Mithat Cemal Kuntay’ın *Üç İstanbul*’u,⁴⁹ konak hayatının çöküşünü tarihsel bir süreç içinde gözler önüne sererken; aynı yıl Safiye Erol da *Kadıköyü’nün Romanı*⁵⁰ ile İstanbul edebiyatına katkı sunmuştur.

1930’ların ortasından itibaren, kent algısında yeni bir hassasiyet filizlenir. Toplumsal çalkantıların ardından yitip giden eski yaşam düzeni, melankolik ve özlem dolu bir üslupla yeniden inşa edilir. Bu eğilimin en güçlü temsilcisi Abdülhak Şinasi Hisar, 1942 tarihli -önce tefrika hâlinde yayımladığı- *Boğaziçi Mehtapları*⁵¹ eserinde; mehtabı, musikisi ve doğasıyla bir bütün olan eski yaşamı “Boğaziçi Medeniyeti” kavramıyla idealize eder. Aynı dönemde Ahmet Hamdi Tanpınar da İstanbul denemelerini (daha sonra *Beş Şehir*’de (Tanpınar, Beş Şehir, 2017) toplanacaktır) yayımlamaya başlar. Tanpınar, 1949 tarihli *Huzur*⁵² romanında,

⁴⁵ Refik Halit, *İstanbul’un İç Yüzü*, İstanbul, Orhaniye Matbaası, 1920.

⁴⁶ Yakup Kadri’nin *Kıralık Konak* romanı, 1920 yılında *İkdam* gazetesinde tefrika hâlinde yayımlanmış, sonrasında 1922’de kitap olarak yayımlanmıştır.

⁴⁷ Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, İstanbul, Sühulet Kütüphanesi, 1931.

⁴⁸ Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*, İstanbul, Ahmet Halit Kitabevi, 1936.

⁴⁹ Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, İstanbul, Sühulet Kitabevi, 1938.

⁵⁰ Safiye Erol, *Kadıköyü’nün Romanı*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 1938.

⁵¹ Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, Ankara, Hilmi Kitabevi, 1942.

⁵² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1949.

İstanbul ve Boğaziçi'ni derin bir estetik duyarlılıkla ve medeniyet krizi ekseninde romanlaştırır.

Reşat Ekrem Koçu, tarihsel gerçeklikten kopmadan, marjinal olayları ve kıyıda köşede kalmış anekdotları sürükleyici bir üslupla kayda geçirmiş; bu çabasını *İstanbul Ansiklopedisi*⁵³ gibi anıtsal bir kültür projesiyle taçlandırmıştır. 1930'larla birlikte Sait Faik'in öykücülüğü, İstanbul algısında yeni bir kırılma yaratır. Yazar, 1930-1950 aralığındaki metinlerinde kenti; Burgazada, balıkçılar ve denizle bütünleşmiş sıradan insanlar üzerinden okuyarak yeni bir varoluşsal düzleme taşır. Sait Faik, okuru Beyoğlu'nun ısıltılı caddelerinden alıp arka sokaklara ve kenar mahallelere götürerek şehrin görünmeyen yüzünü ifşa eder.

1940'ların sonunda ivme kazanan iç göç, İstanbul'un demografik yapısını kökten değiştirir. 1950'lerde hızlanan gecekondulaşma ve plansız yapılaşma, kentin hem fiziksel çehresini hem de tarihî dokusunu tahrip eder. Bu süreç, kültürel bir başkalaşımı da beraberinde getirir; 1980'lere gelindiğinde "eski İstanbullular" azınlığa düşerken, kentli kimliği ciddi bir tartışma konusu olur. Bu dönemde İstanbul, nostalji ve eleştirel bir yeniden tanımlama arayışıyla edebiyatın ve yayıncılığın merkezine oturur. 2000'li yıllarda ise, şehre sonradan göç eden nüfus, otuz yılı aşkın yerleşikliklerinin ardından kente dair bir aidiyet ve bellek inşa etme çabasına girer. Tarihsel geçmişe tanıklık etmeseler de, metinler ve anlatılar yoluyla kentin hafızasına eklemlenmeye çalışırlar. Buna paralel olarak yerel yönetimlerin yayıncılık faaliyetleri, şehir belleğini popülerleştirir. Eş zamanlı olarak, yurtdışına gitmiş eski İstanbullu ailelerin çocukları da, edindikleri küresel deneyimlerle şehre geri dönerek nostaljik bir duyarlılıkla yeni anlatılar üretirler. Böylece 2000'ler, İstanbul'un çoğulcu yapısının ve farklı toplumsal grupların kendi hikâyelerini görünür kıldığı bir döneme işaret eder.

⁵³ Reşad Ekrem Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi*, İstanbul, Tan Matbaası, İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi, Ercan Matbaası, Hamle Matbaası ve Koçu Yayınları, 1944.

BÖLÜM 3: 1950'LERDEN 2000'LERE İSTANBUL'UN GÜNDELİK HAYATININ ROMANLARA YANSIMASI

3.1. Kentin Gürültüsüne Karşı Sessiz Bir Direniş: 1950'lerin İstanbul'unda *Aylak Adam*

3.1.1. Hâkim İdeolojinin Kente ve "Mekân"a Etkisi

Batı'daki devletlerin modernleşme süreci incelendiğinde birçoğunun sömürgecilik süreçlerinden kaynaklanan bir sermaye, mal, ürün ve emek birikimi olduğu, modernleşmeyi bu kaynaklarla gerçekleştirdiği görülmektedir. Oysa 1923 Türkiye'si savaştan yeni çıkmış, sermaye birikimi sağlamak bir yana borç batağında, üstelik gerekli kalkınmayı sağlayabilecek mal, emek, üretim araçları ve insan kaynağından mahrum bir ülkedir. 13,7 milyonluk nüfusun %76'sı kırsalda yaşamaktadır, kalkınmanın motoru olabilecek burjuvazi gayrimüslimdir, mevcut aydın ve kanaat liderleri dindar oldukları için dışlanmıştır, yönetim kadroları yeni, halk eğitimsiz, çalışabilir erkek nüfusu yetersizdir. Bu durumda modernleşme ve kalkınma imkânları son derece kısıtlıdır (Çavuşoğlu, 2016, s. 41-42).

Modernleşme süreci, toplumsal gelişme, haklar ve özgürlüklerle beraber kentleşme ve sanayileşme süreciyle de paralel düşünülmelidir. Bu noktada Batı'da Fransız Devrimi'nden sonra başlayan özgürleşme süreci ve Sanayi Devrimi'yle birlikte gelişen kentleşme, sanayileşme ve modernleşme deneyimi aslında iki yüzyıla yayılan mücadele dolu bir süreçtir. Türkiye'nin modernleşme süreci ise daha yakın tarihlidir. İzleri Osmanlı'da görülse de asıl dönüşüm cumhuriyet dönemi devrimleriyle başlar. Türkiye'de kentleşme süreci son 60-70 yılda başlamıştır denilebilir.

Batı'daki modernleşmenin yüzyıllık tarihine bakıldığında mücadeleler, kapitalizme karşı gösterilen dirençler dönüm noktalarını oluşturur. Burada dönüştürücü etki ise halktan gelir. Sanayi Devrimi'nin yarattığı toplumsal tahribat karşısında insan haklarından sendikaya birçok noktada birlikte "mücadele" verilmesi aslında bu dönüştürücü etkiyi yaratmıştır. Ancak Türkiye'de tam tersine "halka rağmen halk için" anlayışı hakimdir. Türkiye'de modernleşme, toplumsal hareketin çok da egemen olamadığı bu anlayışla Batı'dakinden ayrılır.

Erken cumhuriyet döneminde sanayileşmeyle beraber kalkınmanın başarılı olması için yabancı sermayeye ihtiyaç duyulmuştur. Yabancı kapitalistlere başvurulsa da hem Birinci Dünya Savaşları hem de 1929 Buhranı gibi nedenlerle uluslararası arenada destek zorlaşmıştır. Milli burjuvazi de gerçek bir kalkınmadan uzak olduğu için, "tam anlamıyla liberal olmayan ekonomide, korporatist bir devlet kapitalizmi kaçınılmaz hale gelmiştir." (Çavuşoğlu, 2016, s. 44)

Yeni Türkiye'nin inşa sürecinde "Batı'ya rağmen modernleşme" sloganındaki gibi Batılılaşma hedeflerinden tamamıyla kopulmamıştır. Modernleşme resmî ideolojiye dönüşmüştür ancak bunu bazı gerilimler de izlemiştir. Resmî ideoloji olarak Kemalizm benimsenmiştir. Buradaki güç çekişmesi ise yerelde İslami cepheyle, uluslararası tarafta ise etnik ayrışmayı destekleyenler modernleşme projesini destekleyenlerle modernleşme projesini savunanlar arasında olagelmıştır. Milliyetçilik ve ulusal bağımsızlık çimentosuyla kuvvetlendirilen bu egemen ideoloji uzun süre baskın ve başarılı olmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında, kurtuluş mücadelesi içinde yer almış sınıflar ve ideolojiler zamanla iktidar bloğundan dışlanmışlardır. Tek partili dönem boyunca zaten köylüler ve kent yoksulları da siyasal alanın içinde bir konum edinemediler. Milli burjuvazi yaratma hedefleri çeşitli baskı politikaları sonucu etkili olmuşsa da büyük toprak sahipliğine karşı gerçek bir mücadele verildiği söylenemez. Çok partili hayata geçişle birlikte, resmi ideolojinin baskılarıyla susturulmuş olan taleplerin politik alana eklemlendiği, Türkiye nüfusunun kentleşmeye başlamasıyla birlikte de yeni kentlilerin siyasal alana damga vuracağı görülecektir... Tüm bu nedenler Türkiye modernleşmesi denilen sürece dinamik, tartışmalı ve sürekli yeni sınıfsal ittifakların olduğu hegemonik özellikler katmıştır (Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi, 2016, s. 49).

Resmî ideolojinin modernleşme ülküsü, tüm aygıtlarıyla sahada kendini göstermiştir. Toplumun dilinden tarihine, inanç sisteminden kültürüne, giyim kuşamından meydanlarına bir yenilenme adeta “öğretmeye” çalışılmıştır.⁵⁴

Mekân ise tüm bu gelişmelerin takip edilebileceği bir yerdir. Kentleşmiş, sanayileşmiş bir toplum için “hazırlanan” mekânlar, Türkiye modernleşme idealinin somutlaştığı yerler olarak da görülebilir. Cumhuriyet öncesinde sıklıkla İslam kimliğine referanslarla şekillenirken, Cumhuriyet döneminde bu referans yerine “ulusal kimlik” inşa edilmek istenmiştir. Ulusu temsil eden ve ideolojiyle bağlantılı inşa edilen mekânlar, cumhuriyetin nasıl bir ideolojiyle şehri örmek istediğine açık bir örnektir. Arzulanan ideolojiyi yansıtmaya noktasında mimarlık, şehircilik ve planlama, moda gibi alanlardaki birtakım yenilikler de buna örnek gösterilebilir:

Yeni harf, yeni lisan, yeni tarih gibi yeni mimarlık, yeni Türk mimarlığı için bir sanat seferberliği yapmalıyız... Yüce Türk milleti kıyafette inkılap yaparken fesi asrileştirmeyi düşünmedi, şapkayı kabul etti. Harf inkılabı yaparken birtakım işaretlerle eskiyi yenileştirmeyi düşünmedi. Latif harflerini aldı. Bugünün Türk mimarları da kubbeli, çiçekli ve çinili şekilleri bıraktılar. Yeni ve mantıklı bir yol üzerinde yürüyorlar (Yeşilkaya, 1999, s. 126).

“Teknik beynelmilel, ruh Türk, usul beynelmilel, üslup Türk” sloganı CHP’nin 1935 tarihli programında bulunmaktadır.⁵⁵ Aslında tüm bu “mekânsal müdahale”ler, İstanbul’dan ziyade başkent Ankara’da kendini daha çok hissettirmiştir. Bugün bile yoğun şekilde kendini hissettiren bu mimari, o günün ideoloji dünyasının tüm “ciddiyet”ini taşımaktadır.

Ülkemizde 1920’lerden başlayarak hemen hemen bütün kent ve kasabalarda bir Cumhuriyet Meydanı, Hükümet Konağı veya Atatürk Bulvarı oluşturulması kent tasarımı ile ideoloji arasındaki koşutluğa ilginç bir örnektir... Bugün ülkemizin neredeyse tamamında kent denilince akla düşen şey betonarme çok katlı yapıların yarattığı izdiham ve nedense bu izdihamdan pay kapmak için yarışan insan kalabalığı

⁵⁴ Erbatır Çavuşoğlu, *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi* kitabında bu “öğretme çabası” için “giydirilmiş modernlik” ifadesini kullanır: “Türkiye’nin modernleşme sürecini içselleştirilmiş değil, giydirilmiş modernlik olarak düşünmek gerekiyor; zira ancak böyle bir düşünme biçimi modernliğin üzerimizde bol bir elbise olarak duruşunu kavramsallaştırabiliyor. s.51”.

⁵⁵ Sibel Bozdoğan, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002.

vardır. Kent dedin mi bir meydanı olur ve meydanda da bir Atatürk heykeli bulunur (Korat, 1997, s. 104).

Modern kent anlayışına uygun şekillendirilen kamu binalarına girişte de belli başlı giyim kuşam şartları aranmaktadır. Kültür merkezlerinden dini mekanlara, vakıflardan lokantalara, kahvelere kadar her alanda mekânın avantajlarından faydalanılmak istenmiştir. Mekân estetiğini içselleştirme süreci aynı zamanda kentleşme ve kentlileşme sürecidir de denilebilir. Toplumsal ideoloji, tahakküm ilişkisini mekân üzerinden kurduğu düşünülürse gündelik hayat kavramı bu noktada büyük önem taşır.

Lefebvre'in "tasarlanan mekân" kavramını hatırlamak tam da bu noktada önemlidir. Lefebvre, mekâna çok yönlü bakar ve mekânsal pratik olarak "algılanan", "tasarlanan" ve "yaşanılan" mekân olarak üçe ayırır (Lefebvre, Mekânın Üretimi, 2014). Lefebvre, mekânı fiziksel olmanın ötesine taşıyarak onu çok boyutlu bir şekilde ele alır. Ona göre mekân, yaşar ve yaşatır. Bu yönüyle canlı bir varlık gibidir. Modern dünyadaki kent yaşamında mekânın bu özelliklerinin farkına varabileceğimiz en önemli "yer" gündelik hayat olacaktır. Çünkü burada, her şey kendini daha görünür kılar.

Kullanım değerine göre mekânları üçe ayırdığı noktada, "mekân temsilleri" yani "tasarlanan mekân" olarak adlandırdığı bu tür, bilim insanları, şehir plancıları, teknokratlar, mimarlar tarafından tasarlanmıştır. Burada bir "yapay"lık söz konusu olduğu ve kendi doğal akışında, organik olarak gelişmeyen bir mekân olması sebebiyle bir "tahakküm" eden elin varlığı söz konusudur ki bu da genelde iktidar olarak karşımıza çıkmaktadır:

Mekân temsilleri, yani tasarlanmış mekân; bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, "parçalayan" ve "düzenleyen" teknokratların, yaşananı ve algılananı (sayılar üzerine bilgiççe spekülasyonların- "altın sayı", oran ölçüleri ve "kanonlar"- karıştırdığı) tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânı. Bu, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekandır. Mekân kavrayışları, (üzerinde durmak gerekecek bazı çekincelerle birlikte) sözel, dolayısıyla entelektüel olarak oluşturulmuş bir göstergeler sistemine yönelme eğilimi gösterir (Lefebvre, 2014, s. 68).

Devlet gündelik hayatı birtakım dolaylı yasaklarla ya da doğrudan bazı kurumlar vasıtasıyla idarelerin hakimiyetçi eylemleriyle yönetir. Bu faaliyetlerle devlet bireylerin gündelik hayatına yön verecek güce sahiptir. Onu şekillendirip yeniden ve istediği formda üretir (Lefebvre, 2015, s. 129-133).

Bu üretilen mekândan "çıkış"ın yolu, devletin çözülmesidir. Lefebvre, devletin sönümlenmesiyle devrim arasındaki ilişkiyi "gündelik hayat", "yabancılaşma" ve "özel ile kamusal alan ayrımının aşılması" kavramlarıyla ele alır. Devletin varlığını sürdürdüğü her yer veya mekânda gündelik hayat alanında, politikaya da bağlı olarak, "yabancılaşma" ortaya çıkmaktadır. Bunun sonucunda özel-kamusal ayrımı göze çarpmaktadır (Lefebvre, 2010, s. 96).

Lefebvre'ye göre kapitalizmle mekânın üretimi ve onun yapılandırılması ya da biçimlendirilmesi arasında da bir ilişki görülür. O sürekli güç, iktidar, kontrol etme ve homojenleşme gibi etkilerle kentsel mekânda kendini gösterir. Böylece gündelik hayatta hâkimiyet kurmasını sağlayacak olguları üretir. Kapitalist üretim ilişkileri kendi varlıklarını devam ettirmek için “soyut mekân” üretirler. Bunu da mekânın kullanım değerini tasfiye edip merkeze alarak yapar (Lefebvre, 2017, s. 91-92).

Soyut mekân, üzerinde “tasarlanan mekân”ların üretileceği beyaz kâğıtların, birtakım planların, çizim tahtalarının, maketlerin ve yansıtımaların mekânıdır. Bu mekân türünün öncüsü diyebileceğimiz kişi ise şehir plancısı Georges-Eugène Haussmann'dır (1861-1939) (Ali Esgin, 2018). Ona göre, devlet, gündelik hayatın kontrolünün ve toplumsal düzenin sağlanmasının yolunun, mekâna müdahale edilmesiyle mümkün olacağını keşfetmiştir. Bundan dolayı da devlet de işte bu “tasarlanmış” “soyut mekân”ları üretir (Lefebvre, 2014, s. 288).

3.1.2. 1950'li Yıllarda Türkiye: Kentsel, Politik, Kültürel ve Toplumsal Dönüşüm Dinamikleri

Türkiye'nin 1950'li yılları siyasi açıdan bakıldığında 14 Mayıs 1950 seçimleriyle başlayıp 27 Mayıs 1960 darbesiyle son bulur. 1950'ler Türkiye'nin çehresinin değiştiği yıllardır. Sadece siyasi değil ekonomik, sosyolojik ve birçok alandaki değişimler çehrenin değişimine yol açmıştır. Ellili yıllarda yaşanan bu dönüşümün en büyük yansımasını ise 68 Kuşağı'nda görmek mümkündür. Çok partili sisteme geçişle beraber Türkiye'de farklı görüşlerin mecliste karşılığını önceki dönemlere göre daha fazla bulabiliyor olmasıyla renkli dönemidir de denilebilir (Ali Esgin, 2018, s. 37).

Ekonomik olarak Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde birtakım kalkınma stratejileri, iktisadi politikalar uygulamıştır. Çok partili sisteme geçiş ve kapitalist dünya ekonomisinin ABD liderliğinde yeniden inşa edilmesi de ekonomi politikalarında etkili olmuştur. 1950'li yıllarda Türkiye'de rekabetçi siyasi sistemin benimsenmesi, farklı toplumsal kesimlerin taleplerine daha duyarlı olunmasını zorunlu kıldı. Aynı dönemde Marshall Planı kapsamında dahil olunan dış ekonomik yardım programı ise, ülkenin dış kaynaklı baskı ve yönlendirmelere daha açık hale gelmesine neden oldu. Sonuç olarak dışa açık büyüme, tarımsal kalkınma, devlet eliyle sanayileşmenin bırakılması, özel girişimlerin desteklenmesi ve kalkınmada dış kaynak kullanımına dayalı bir kalkınma stratejisi ortaya çıkar.

Siyasi açıdan bakıldığında tek parti iktidarının sona erişiyile Türkiye'deki siyasi düşünce dünyası bir miktar da olsa ferahlamış veya ferahlamanın yolunu açmıştır. Bu durum düşünce ortamına da yansımış, 1950'li yıllarda, 60'larda daha fazla hissedilecek İslamcı ve milliyetçi akımların zemini hazırlanmıştır. Anti-komünizm, İslamcılığın uyanışı, milliyetçi akımlar ve sınırlandırılan sol görüş bu dönemde etkili olmuştur.

1950'lerin toplumsal ve kültürel hayatına bakıldığında ise kentleşmenin artmasıyla farklı tüketim ürünlerinin kullanılmaya başlandığı görülür. Örneğin Truman Doktrini ve Marshall Planı çerçevesinde gelen dış yardımlar, yalnızca ekonomik yapıyı değil, toplumun gündelik yaşam pratiklerini de dönüştürmüştür. Bu süreçte süt tozu, “Vita” yağ gibi tüketim ürünleri mutfaklara girerek yeni alışkanlıkların oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Mete Kaan Kaynar'ın *Türkiye'nin 1950'li Yılları* başlıklı kolektif çalışmasında Mehmet Ö. Alkan “Soğuk Savaş, Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Ederken” yazısında, Türkiye'nin küçük bir Amerika olma hedefinden bahseder:

Hiç kuşku yok ki 1950'ler aynı zamanda Türkiye'de Amerikanlaşma yıllarıydı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonucuyla birlikte Amerika, imrenilen bir ülke ev ideal bir kültür olarak günlük hayatta yerini aldı. Sinemadan, basına, hayat tarzından eğitime kadar her alanda etkili oldu. Nasıl olsa siyasette Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) vardı. Adı Demokrat olan parti de 1946'da kurulmuştu. Amerikanlaşma bir siyasi hedef olarak Demokrat Parti'nin hedefler arasında yer aldı. Örneğin 1957 seçimlerinde Cumhurbaşkanı Celal Bayar DP'ye destek veren konuşmalar yapar. Özellikle 20 Ekim'de Taksim'de yaptığı konuşma bu açıdan manidardır. Şu cümleler o konuşmadan çıkmıştır: ‘Biz memleketimizde Amerikalıların ilerleyişler seyrini takibe çalışmaktayız. Öyle ümit ediyoruz ki, 30 sene sonra bu mübarek memleket 50 milyon nüfusu ile küçük bir Amerika olacaktır.’ 1950'li yıllar hem Amerika ile daha yakın ilişkilerin kurulduğu hem de ekonomik ve kültürel olarak Amerikanlaşmanın başladığı yıllardır. Özellikle Amerikan malı ürünlerin ve tüketimin de yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Amerika orta sınıfın kültürel tüketimleri olan blue-jean ve Coca-Cola Türkiye'de önce Amerika'dan gelen mallar olarak üst sınıf grubun tüketimine girecekti (Kaynar H. M., *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, 2020, s. 595).

Tophane'deki Amerikan Pazarı da bu dönem kurulur. Amerikalı askerlerin gümrükten muafiyeti oldukları için Amerikan mallarını da beraberinde getirirler. Sakız, giyim kuşam, konserve, transistörlü radyo, el feneri gibi yeni ürünler Tophane'deki bu dükkanlarda satılır.

Eğitim alanında ise Amerikan etkisiyle önemli üniversiteler kurulmuştur. 1956 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ), 1957 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi kurulur. Bir yandan nüfus artmakta diğer yandan şehirleşme başlamıştır. Buradaki teknik ihtiyaçları giderme maksadıyla bu üniversitelerin açılma ihtiyacı duyulur.

1950'lerin gündelik hayatında, özellikle kültürel değerler arasında yaşanan çatışmalar dikkat çekmektedir. Alaturka ve alafranga arasındaki rekabet, bu gerilimin en görünür örneklerinden biridir. Aynı dönemde, 1950-1953 yılları arasında ekonomik büyümenin de etkisiyle, tüketim alışkanlıklarında sınıfsal dönüşümler gözlemlenmiştir. Örneğin, “köylü sigarası” olarak anılan Yeni Harman'ın bırakılıp Bafra sigarasına geçilmesi, bu değişimin sembolik bir yansımasıdır.

Tek partili dönemin ön planda tuttuğu “yerli malı” anlayışı yerine Demokrat Parti, tüketimi sınırsız şekilde destekler. “Dayanıklı tüketim malı” lafı da günlük dile bu dönemde yerleşmeye başlar. Orta sınıf için buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi, elektrikli ütü, başlıca mobilyalar -ki çoğu zaman üzerlerine dantel örterek kullanılır- gibi ürünler satın alınmaya teşvik edilir. 33 devirli taş-plak çalan gramofon ise popülerdir. Singer, 100. yılını kutlamakta, telefon, İstanbul'da günlük hayata girmeye başlamaktadır. İstanbul'da bu dönem telefon numaraları 5 hanelidir. Arçelik, “dayanıklı tüketim malı” olarak 1958'de buzdolabı, 1959'da çamaşır makinesini piyasaya çıkarır.

Vita margarin mutfaklara girer. Unilever'ın markası olan Sana yağ da 1953 yılında mutfaklarda görülmeye başlanır. 1930'ların dinî bayramlarda ikram edilen likörü, alkollü içecek olarak tekrar günlük hayata girer. Sigara, cemiyet hayatının ayrılmaz parçasıdır. Artık yalnızca erkeklerin içtiği, kötü kadınların tercih ettiği bir alışkanlık değildir. Şehirli kadınların da nazik ve narin hanımların da tercihidir. Kadınların uzun ağızlıklarıyla içtikleri sigara doktorların bile tavsiye ettiği bir alışkanlık olacaktır (Kaynar H. M., 2020, s. 599). Kola ve gazoz gibi içecekler de bu sıralarda yaygınlaşır.

Günlük hayatta bir diğer öne çıkan unsur ise “naylon çorap” olmuştur. Önce üst sınıfın, sonra orta sınıfın giyim aracı olmuştur. Naylon gömlekleri de erkekler kullanmaya başlamış, rahatlık, kolay yıkanma, ütü istememe gibi özellikleriyle tercih sebebi olmuştur. Sağlıksız olduğu anlaşıncı bırakılmıştır.

Bu dönemde ulaşım konusunda ise Demokrat Parti, demiryolları yerine karayolları yapımına önem vermiş, havayolları da bu dönem de gelişmiştir. 1957'de Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı kabineye katılmış, Turizm Genel Müdürlüğü kurulmuştur. Türkiye'nin ilk turizm ve seyahat mecmuası *Panorama* da bu dönem yayımlanmaya başlanmıştır.

Günlük hayatta sinema ise Türkiye'de yine bu dönem girer. Sinema Türkiye'de eski olsa da sinemaya gitmenin günlük hayata yerleşmesi bu yıllarda başlamıştır denilebilir. Ömer Lütfi Akad'ın 1952'deki *Vurun Kahpeye* filmi bu açıdan önemlidir. Akad'ın yanı sıra Memduh Ün, Orhan Elmas, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki gibi isimler bundan sonraki sinema sektörüne yön verecek yönetmenlerdir. Bu dönem yeni bir sinemacı ve sanatçı kuşağı gelişmiştir ki bu isimler tiyatro dışından isimlerdir. Yine bu dönem Hollywood benzeri sinemalar Türkiye sinemasında görülmeye başlanır. Hem çekilen film sayısının artması hem de edebî eserlerin sinemaya uyarlanması ve izleyici kitlenin oluşmasıyla Türkiye sineması film sanatçılarını da yetiştirmeye başlamıştır denilebilir.

Gündelik hayatın önemli bir parçası da insanların nasıl eğlendiğidir. Bu bağlamda 1950'lerin gelişen ekonomisi de etkili olmuştur. Çeşitlenen imkânlarla yeni eğlence tarzları ve mekânlar da gelişir. Tek-parti döneminin “saygın ve ağırbaşlı baloları”, 1950'li yıllarda yerini yerini özellikle üniversite gençliğinin öncülük ettiği hareketli, bol danslı, *rock and roll (rock'N'roll)* gibi kadın ve erkeğin birbirine yakın ve sürekli temas ettikleri bir dans tarzına bırakınca Batılılığın bu kadar yakın temas içinde olması tepki görmekte gecikmeyecektir. Bu durumun 1950'ler ve 1950'ler sinemasına “yozlaşmakta olan gençlik” şeklinde yansması şaşırtıcı değildir (Kaynar H. M., 2020, s. 611).

Şehirde yeni bir eğlence kültürü inşa edilir. Bu yıllarda gazino kültürü oldukça popülerdir. Taksim Parkı içerisinde yer alan Taksim Gazinosu bu konuda şehirde en önemli mekândır. Alaturka müzik yeni bir eğlence türü haline gelir. Gece kulübü mekânlarının sayısı da bu dönem çoğalmaya başlar. Ailelerin çocuklarıyla da gidebileceği gazino çeşidi olan *Aile Gazinosu* kavramı da bu dönemde ortaya çıkar. Öğleden sonra, evli kadınların yanlarında kocaları olmadan eğlenebilecekleri yerler olan *Gündüz Matineleri* de bu dönem düzenlenmeye başlar. Yine bu dönem caz barlar, barlar açılmaya başlanmış. İstanbul gece hayatı yabancı revü gruplarının uğrak yerlerinden biri haline gelmiştir. Bu dönemde

Türkiye’de de Elvis Presley’i oldukça popüler olmuş, film oyuncularını James Dean’le Elvis Presley hayranlığı başlamıştır.

Nüfus 1950 yılında yaklaşık 24 milyondan 10 yılda 1960 yılında 28 milyona çıkar. Kentsel nüfus artışı 1940-50 arasında %20 civarındayken, 1950-60 arasında bu oran %80’i geçmiştir. İlk gecekondu hemen 1950’lerin başında hızla artmaya başlar. Örneğin 1948’de 25 bin civarında tahmin edilen gecekondu sayısı 1953 yılına gelindiğinde 80 bini geçmiştir (Kaynar H. M., 2020, s. 613)

1950’lerde Türkiye’nin Batı ile entegrasyonu, modayı da etkiler. Modanın takip edilmesiyle beraber Batı modasının nabzının attığı Beyoğlu merkezli yeni mağazalar açılır. Bu mağazalar arasında Mayer, Kolaro, Baker, Lyon, Lazzaro, Franko, Amiralis sayılabilir. İstanbul sosyetesinin de uğrak yeri haline gelir.

Özetlemek gerekirse 1950’li yıllar, Türkiye için sadece ekonomik, siyasal alanda değil sosyo-kültürel ve kentsel değişim anlamında da büyük farklılıkların yaşanmaya başladığı dönemdir.

3.1.3. Bir Kentin Ritmiyle Uyuşamamak: *Aylak Adam* Romanında 1950’ler İstanbul’unun Dönüşümü

Sanat üretimi, yaratıcı kişinin dünyayı algılama biçimiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu yüzden sanatçı biyografileri, eserlerin yorumlanmasında belirleyici bir yere sahiptir. Türk edebiyatında yalnızca üç kitabıyla öne çıksa da, Yusuf Atılgan’ın yapıtları etkisini bugüne dek korumuştur. Dolayısıyla yazarın yaşam öyküsü, metinlerinin çözümünde kilit bir anahtar işlevi görür.

Yusuf Atılgan’ın (27 Haziran 1921-9 Ekim 1989) biyografisine bakıldığında, ortaokulu Manisa’da, lise eğitimini ise Balıkesir’de tamamladığı görülür. Özel bir yatılı okulda edebiyat bölümünden mezun olan Atılgan, ailesi Tıp Fakültesi’nde okumasını istese de öğretmen olma hayaliyle Edebiyat Fakültesi’ni tercih eder. Fakülteedeki hocaları arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Fahir İz, Ali Nihat Tarlan, Halide Edip Adıvar, Reşit Rahmedî Arat gibi önemli isimler vardır. Kendisi, özellikle Tanpınar’ın öğrencisi olmaktan büyük gurur duyar. Babası ilk iki yıl okuluna maddi destek sağlasa da sonraki seneler için kendi ayakları üzerinde durması adına para göndermeyeceğini belirtmiş, bu olay üzerine Atılgan askere başvurmuş ve kabul edilmiştir (Kolcu, 2003).

Sonrasında 1945’te Akşehir’deki Maltepe Askeri Lisesi’ne öğretmen olarak atanır. Senesi dolmadan İleri Gençlik Birliği adında bir örgüt ile ilişkilendirilerek birçok soruşturmayla karşı karşıya kalır. Sıkıyönetim Mahkemesi’ne çıkarılır ve altı aylık bir ceza alarak öğretmenlik hakkı elinden alınır. Bu olay onu oldukça derinden etkiler. Bir aşk sebebiyle, sevgilisine olan bağlılığından dolayı bu örgüte dahil olduğu iddia edilir. Cezaevinde geçirdiği sürenin ardından ise köyüne döner ve çiftçilik yaparak geçimini sağlamaya başlar. 1949 yılında ise annesinin isteği üzerine Sabahat Hanım’la evlense de, sonrasında boşanır. Atılgan, boşanma sonrasında edebiyata daha çok vakit ayırmaya başlar. *Tercüman* gazetesinin düzenlediği öykü yarışmasına kardeşi Turgut’un ısrarıyla katılır. Yarışmaya iki farklı takma adla iki öykü gönderir; Ziya Atılgan adıyla “Kümesin Ötesi”, Nevzat Çorum adıyla da “Evdeki”. “Evdeki” öyküsü birincilik kazanırken “Kümesin Ötesi”, ona yedincilik getirecektir. Fakat Atılgan

ödülü almaz. Onun için önemli olan öykülerinin dereceye girmesidir. 1958’de *Aylak Adam* romanıyla Yunus Nadi Roman Ödülü’ne başvurur. Jüride Halide Edip Adıvar, Sabahaddin Eyüpoğlu, Azra Erhat, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Orhan Kemal, Behçet Necatigil, Vâlâ Nureddin, Haldun Taner ve Cevad Fehmi Başkut gibi isimler vardır. Birinciliği Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* kazanır. İkincilik ise *Aylak Adam*’ındır. Roman, 1959’da Varlık Yayınları tarafından basılır.

Aylak Adam, büyük bir başarı yakalar. Bu sıralarda Atılğan, hayatının aşkıyla tanışır. Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencisi Serpil Gence, Atılğan’a roman kahramanların biriyle kendini özdeşleştirdiğini mektup olarak yazar. Mektuplaşmaların devamında Manisa ve Ankara’da buluşmaya başlar ve yeni bir sayfa açarlar.

Atılğan’ın ikinci romanı *Anayurt Otel*i, Bilgi Yayınları tarafından 1973’te yayımlanır. Roman, yazarın kendi geçirdiği büyük ruhsal sıkıntıların bir sonucu olarak doğmuştur. Kendini *Aylak Adam*’daki bir karaktere benzeten Serpil Gence, bu sefer bu romanın esin kaynağı olacaktır. Roman, 1997 yılında yönetmen Ömer Kavur tarafından sinemaya uyarlanacaktır. Film, Antalya Altın Portakal, Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu, 44. Venedik, Valencia ve Nanter, Üç Kıta Film Şenliği gibi birçok ödülü toplayacaktır.

Yusuf Atılğan’la Gence evlendikten sonra İstanbul’a yerleşir ve 1979 yılında oğulları Mehmet doğar. Atılğan, Milliyet Yayınları’nda danışmanlık, çevirmenlik yapar. Sonrasında Can Yayınları’nda redaktörlük yapar.

1989’da ise Atılğan bazı sağlık sorunları yaşar. Böbrek taşı düşürür ve fitik ameliyatı olur. Beyin kanaması sonucunda bir operasyon geçirir. Tüm sağlık mücadelelerine rağmen 9 Ekim’de kalp krizi sonucunda vefat edecektir. Üsküdar Bülbül Deresi Mezarlığı’nda defnedilecektir.

Atılğan, *Canistan* adını verdiği son romanını tamamlayamadan vefat eder. Bu yarım roman, 2000 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanacaktır.

Yazarın tek öykü kitabı *Bodur Minareden Öteye* 1960 yılında, yayımlanır. İçerisinde “Kasabadan”, “Köyden” ve “Kentten” başlıkları altında toplam 10 öykü yayımlanır. Yazarın farklı türlerde kaleme aldığı eserleri arasında masal, şiir, çeviri ve piyes yer alır. 1992’de yayımlanan *Ekmek Elden Süt Memeden* adlı bir masalı vardır. Şiirleri *Ayrılık* (1980) ve *Ölü Su* (1987) başlıklarıyla okura sunulmuştur. 1980 tarihli *Toplumda Sanat* çevirisi, yazarın çeviri alanındaki çalışmasını gösterir. Tiyatro türünde ise 1947’de yazdığı *Çıkış Gecesi* adlı bir piyesi bulunmaktadır.

Yusuf Atılğan, Türk edebiyatının erken modernist yazarlarından sayılmaktadır. Özellikle 1950’ler sonrası hızla kapitalistleşen toplumda şehir yaşamının doğurduğu yabancılaşma ve yalnızlık duygusunu merkeze alır. Andre Gide, Albert Camus ve Jean-Paul Sartre gibi varoluşçu isimlerden beslendiğini belirten yazar, 1959’daki ilk romanı *Aylak Adam*’dan itibaren “yalnızlık-umut-hayal kırıklığı” döngüsünü kurgunun taşıyıcı eksenini yapar. Kahramanları çoğu kez işsiz, aylak, mesleksiz ve çevresiyle uyumsuz “şehirliiler”dir. Nadiren köyü mekân seçtiğinde bile bu kez uzvî/psikolojik rahatsızlıkların yol açtığı iletişimsizlik öne

çkar. Böylece şehirdeki yabancılaşmayı kırsaldaki bedensel ve ruhsal eksikliklerle dengeler. Bireyin toplumsal sorumluluklar ve “saçma” hayat karşısındaki varoluş mücadelesini ısrarla sorgular.

Atılgan kendini gerçekçi bir yazar olarak tanımlar. Gözlemlediği tiplerden yola çıkar, dilde yalın ama derinlikli bir söyleyiş kurar. İç monolog, güçlü betimleme ve yer yer sembolizm/mitolojik göndermelerle karakterlerin zihinsel dünyasını açar. *Aylak Adam*’da C.’nin “Oidipus kompleksi” ve *Anayurt Otel*’nde Zebercet’in “gecikmeli kadın”a saplantılı bağı gibi cinsellik temelli takıntılar, kişilerin yazgısını belirleyen başlıca unsurlardır. “Anayurt” gibi adlar sembolik bir çerçeve kurarken, ayrıntılı ve nesnel betimlemeler mekânları canlı kılar. Diyaloglar karaktere uygunlukla ilerler. Sonuç olarak Atılgan’ın yapıtları, modernleşmenin bireyde açtığı çatlakları hem tematik hem de biçimsel düzeyde görünür kılan, bugün de etkisini sürdüren özgün bir edebî bütünlük sunar.

Aylak Adam Romanının Yayınlanma Süreci ve Kısa Özeti

Aylak Adam (1958), Cumhuriyet gazetesinin Yunus Nadi roman ödülünü kazandıktan (1958) sonra yayımlanmış; yayımlandığı andan itibaren Türk edebiyatına “modern” bir soluk getirdiği övgüleri ile kurgu, üslup ve tema bakımından yöneltilen eleştirileri aynı anda üzerine çekmiştir. Yusuf Atılgan romanını “günlük hayatın eleştirisi” ve “kültürlü aydının toplumsal kurallara -evlilik dâhil- karşı çıkışı” olarak tanımlar (Kolcu, 2003). Eleştirmenler cephesinde geniş bir yelpaze vardır: Demirtaş Ceyhun eserin yeni tartışma alanları açtığını söyler; Fethi Naci dili ve kurguyu “ustaca” bulurken kahramanın toplumsal bilinci eksik bir aydın olarak çizildiğini vurgular; Orhan Kemal romanı iyi bulsa da iletisinin “kaypak” kaldığını belirtir; Can Yücel eseri “bunalım akımı”nın bir temsilcisi sayar; Rauf Mutluay kuşaksal bir ‘tutunamama’ örneği olarak okur; Oğuz Demiralp, kentsel duyarlık tarihinde bir dönüm ve ilk “flâneur” örneği olduğunu savunur; Murat Belge ise psikoloji–kişilik dengesinde nevrozların aşırı vurgulandığını, anlatının yer yer klinik rapor hissi verebildiğini ileri sürer (Kolcu, 2003).

Roman başkarakteri C., İstanbul sokaklarında dolaşırken bazen ondan nefret eder, bazense onu çok sevdiğini söyler. C.’nin şehre duyduğu ve uç noktalarda gidip gelen bu ikirciklik hissi, aslında onun varoluşsal arayışının doğrudan bir yansıması olarak okunabilir. Büyükşehir, C. için sadece bunaltıcı kaosun veya gürültülü bir karmaşanın merkezi değil, diğer bir yandan sonsuz fırsat alanı, bir sığınaktır. C.’nin bu sığınağa bakışı, Walter Benjamin’in (1892-1940), 19. yüzyıl Paris pasajlarında tanımladığı klasik *flâneur*’ün bakışından yapısal farklılıklar gösterir.⁵⁶ Benjamin’in *flâneur*’ü için kalabalık, içinde kaybolunacak, anonimleşerek görünmez olunacak ve metropolün şoklarından korunulacak bir “peçe” işlevi görür (Benjamin, 2007, s. 89). C. için ise sığınak, kalabalığın doğrudan kendisi değil, o kalabalığı barındıran kentsel mekânın bütünüdür denilebilir. C., kalabalıkların arasına kendini gizlemekten ya da pasif bir izleme alanından ziyade aktif bir av sahasıdır. C., ebedi bir arayıcıdır ve bu arayışı için şehir, zorunlu bir sahnedir.

Roman dört mevsim/dört bölüm yapısıyla ilerler ve adı yalnızca “C.” olan başkişinin kentte aylak dolaşırken “ideal kadın” arayışını anlatır. Babasından kalan mirasla geçinen C.,

⁵⁶ Walter Benjamin, *Pasajlar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.

Nişantaşı-Harbiye-Beyoğlu ekseninde meyhane, birahane ve sinema salonlarında vakit geçirir; Ayşe, Güler ve B. ile kesişen ilişkilerinde umut-hayal kırıklığı döngüsünü yaşar. Çocukluk anıları (özellikle teyze figürü) ve cinsellik temelli saplantılar, arayışını belirler; sinema mekânları C.'nin bilinçaltını tetikleyen simgesel alanlara dönüşür. “Güz”de idealine yaklaştığını sandığı anda onu yitiren C., kalabalık içinde daha da yalnızlaşır; konuşmanın/anlatmanın boşluğuna varır ve roman, umudun sönümlendiği bu varoluşçu çıkmazda sonlanır.

3.1.3.1. Aylak Adam: Kentte Gündelik Hayatın Reddedilişi, Rutine Karşı Duruş, Amaçsızlık ve Sıradanlığa Verilen Tepki

Aylak Adam'ın C. karakteri çoğu kez “flanör”, “aylak”, “yabancılaşmış aydın” gibi etiketlerle çözümlenmektedir. Fakat bu figürün İstanbul’la kurduğu, aslında kuramadığı ilişkiyi yalnızca psikoloji ya da ideoloji düzleminde okumak eksik kalır. Henri Lefebvre’nin ritimanaliz (rhythmanalysis) çerçevesi, C.’nin kentle uyumsuzluğunu zamanlamalar, tekrarlamalar, eşzamanlılıklar ve bozulmalar üzerinden, yani ritimler üzerinden kavramamızı sağlayacaktır. C. karakterinin en büyük sorunu “yönsüzlük” kadar, eş-ritim yakalayamama sorunu da bu bağlamda öne çıkan bir noktadır. Kentsel yaşamın döngüsel -romanın bölümlerinden oluşan 4 mevsim gibi, gece-gündüz- ve doğrusal -iş saatleri, ulaşım tarifeleri, ekonomik akış- ritimlerine senkron olamayan bir beden-zihin örgütlenmesi yaşıyor.

Bu noktada ritimanalizin temel kavramlarını 1950’ler İstanbul’unun ritim mimarisiyle birlikte okumak, sonra da C.’nin bedensel, duygulanımsal ve gündelik pratiklerindeki aritmi (arrhythmia) ve zaman zaman kurmaya çalıştığı kırılğan ötritmiyi⁵⁷ (eurhythmia) metindeki sahnelerle ilişkilendirerek açmak gerekir.

Roman 4 bölümden oluşur. Sırasıyla “Kış”, “İlkyaz”, “Yaz” ve “Güz”. Başkarakter C.’nin İstanbul’u arşınladığı bu dönemler Demokrat Parti yıllarına denk gelir. Bu dönem hızlanan şehirleşme, göç, ulaşım ve tüketim altyapısının dönüşümüyle, İstiklal Caddesi ve çevresinde sinemaların, kafelerin, meyhanelerin yoğunlaştığı bir eğlence ritmi görülmeye başlanmıştır. Tramvay-otobüs-vapur üçgeninde kent içi hareketin düzenlediği ulaşım ritmi vardır. Beş iş günü ve hafta sonu modeliyle derinleşen mesai ritmi hayatı görülür. Kısacası 1950’ler, İstanbul’un poliritminin⁵⁸ belirginleştiği bir dönemdir. Cami ezanları, pazar yerleri, balık mevsimleri, futbol maç saatleri, gazete dağıtım döngüleri gibi eski-yeni ritimler üst üste biner.

Bu çoklu ritimler, İstiklal-Beyoğlu-Tünel-Harbiye-Maçka-Nişantaşı ekseninde daha barizdir: Vitrinlerin açılıp kapanma saatleri, matineler-suareler, akşamüstü mesaiden çıkan kalabalıkların dalga dalga akışı, gece meyhane ritminin yükselip sabaha karşı sönmesi. C.’nin güzergâhları, tam da bu “poliritmik zon”larda dolaşır. Ancak bir noktada ayrışır çünkü o uyumlanmaz, sürtünür.

Roman, C.’nin içinde taşıdığı bir sıkıntıdan bahisle açılır: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.” (Atılgan, 2013, s. 9). C.

⁵⁷ İki ya da daha fazla ritim arasındaki yaratıcı etkileşim, armoni (Sağlıklı bünye).

⁵⁸ İki ya da daha fazla ritmin çatışma ya da ahenk olmaksızın bir aradalığı. Aynı mekânda çok sayıda ritmin eşzamanlı varlığı ve iç içe geçmesi (kentin “çok sesliliği”).

her daim içinde bu “anlamsız” sıkıntıyla şehri arşınlayan biridir. Şehri sadece yürümekle kalmaz, sokaklardan geçen insanları gözlemler:

Çevreme ilgiyle baktım. Erkekler yeni tıraş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı. Caminin dirseğindeki bacakları kesik dilence, soğuktan morarmış, çorapsız gazeteci çocuk bile öyleydiler. Sanki onu tanıyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere. (...) İleride locaları derin sinemanın önünde müşteri beklediğini bildiğim şaşı kadının bende uyandıracığı tiksintiyle karışık acımayı düşünür düşünmez döndüğüm yan sokakta -geceki sokaktı bu- bir yaralı kendine güven duygusuyla ağırlaşmış olarak geldi. Bir ay önce biri siyah bıyıklı iki terziden -niye terzi? Bilmiyorum- dayak yediğim gece de aynı sebepten aynı sokağa dönmüştüm (Atılğan, 2013, s. 9).

Yaklaşık bir ay önce sokakta “aylak”lığından dayak yemiş, buna aldırmaz bir şekilde şehri dolaşmaya ve “aylak”lığına devam etmektedir. Yolda yürürken o günden bu zamana geçirdiği bir ayın hesabını kafasında çizer:

Sonra o Rum kızını öptüm. Harbiye'ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler; kol kola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken benden yana olanı tuttum, öptüm. Yüzü soğuktu. Bağıştılar. Öteki, -Terbiyesiz, pis sarhoş, dedi. Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler. Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz. Oysa ben sarhoş falan değildim. Bir bardak şarap içmiştim yemekte. Hem onu öpmemiştim ki soluğumda şarap kokusu duysun. Bir sigara yaktım, yürüdüm (Atılğan, 2013, s. 10).

Gece, meyhane veya sinema sonrası kalabalığın, akışın söndüğü saatte caddenin “tenhalaşması” kentteki makro ritmin doğal evresidir. C. bu seyrelme anını özel mikro-ritmine çevirir. Kamusal akıştan ayrılan, toplumsal ritme çapraz giren bir hamle yaparak şehri sürekli olarak dolaşır. Bu sırada öptüğü Rum kız, şehrin doğal akışı içerisinde görülebilecek herhangi biri gibidir. Bu nedenle C.’nin “Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz.” (Atılğan, 2013, s. 10). demesi, onların yansıttıkları ritmi bozar ve aritmiye çevirir. İki kadın kol kola, gülüşerek kendi ritimlerinde şehirde yürümektedir. C. aniden bu ritme dışarıdan bir “armoni” olarak girer ve onu bozar. Lefebvre’de bu, mevcut ritimlere uyumlu bir ötritmi değil, başkalarının ritmini kesintiye uğratan aritmiye işaret eder. “Dökme kalıplar”, bu ritme bir eleştiri, “bir şeyleri onlara uydurmadan rahat edemezsiniz” demesi de bu ritmin olağanlığını bozmak istemesindendir. Halihazırda var olan kamunun ritmine bilinçli bir direniş sergiler. Kendi iç konuşmasında “aslında sarhoş değildim” demesiyle, kendini olayın ritminden geri yazmaya çalışmaktadır.

Burada karşılaştığı Rum kızını öptükten sonra bir sonraki sayfada da karşımıza bir farklı Rum kadın ve Rumca bir şarkı çıkmaktadır:

Bu Rumca şarkı yüzünden mi uyandı, yoksa onu uyandıktan sonra mı duydu, bilmiyor. Şarkı söyleyen pastırmacının karısıydı. Yukardakilerin hizmetçisi Eleni evli değil ama ona göre pastırmacının karısıdır. Ayda otuz liraya bazı günler aşağı iner, ortalık

süpürür. İki üç yıl sonra evlenecek. Küçük bir mezeci dükkânı açacaklar. Eleni anlatırken gözleri parlar (Atılğan, 2013, s. 11).

Aylak Adam, 1950’lerin gündelik hayatın izlerini rahatça izleyebileceğimiz, bu anlamda kendini bir belgesel gibi açan bir romandır. 50’lerin gündelik hayatında Rumların öne çıkmasının bir diğer sebebi de Yunanistan ile olan yakınlaşmadır. Her ne kadar 6-7 Eylül (1955) olayları bu kısa barışı bozsa da, görünüşte azınlıklara yönelik bir rahatlama, bir güven tazeleme vardı. Bu yeni güven ortamı azınlıkların 1950’lerin günlük hayatında daha fazla görünür olmalarına sebep olacaktı. Ancak bir paradoks olarak ikinci dalga milliyetçilik, yani Soğuk Savaş milliyetçiliği alttan alta azınlıklara yönelmekte gecikmeyecekti. Bir yandan “Hür Dünya” barışı gereği Yunanistan ile yakınlaşma içeride işleri rahatlatıyor, hatta çok büyük bir gösteri olarak planlanan Fethin 500. yıl törenleri/ gösterileri Yunanistan ile yakınlaşma nedeniyle hafif geçirtiliyordu. Ancak büyük ekonomik kriz Kıbrıs Sorunu’nun ortaya çıkması, aynı dönemde Türk Ortodoks Kilise’nin yeniden canlanması ve nihayet 6-7 Eylül Olayları, günlük yaşamdaki görelî ve kısa barışı bir daha geri dönülemez biçimde bozacaktı (Kaynar H. M., 2020, s. 616). 1950’lerin gündelik hayatında gayrimüslim nüfusun öne çıkması, Beyoğlu’nun kozmopolit yapısı ve Yunanistan’la olan siyasi yakınlaşma, C.’nin “ev”inde hissettiği ama aslında ait olmadığı o Batılı dekoru oluşturur. Her ne kadar 6-7 Eylül olayları bu kısa barışı bozsa da, görünüşte azınlıklara yönelik bir güven tazeleme vardır. Bu yeni güven ortamı azınlıkların 1950’lerin gündelik hayatında daha fazla görünür olmalarına sebep olurken; C. gibi karakterler de Beyoğlu’nun pastanelerinde, sinemalarında bu kozmopolit kalabalığın içinde “kendini arayan” modern bireyler olarak belirir. Fakat metinde belirtildiği gibi bir paradoks olarak ikinci dalga milliyetçilik ve Soğuk Savaş milliyetçiliği alttan alta yükselmektedir. Edebiyatta da bu kırılma, C.’nin şahsında “toplumsal uzlaşamama” ve “mutlak yalnızlık” olarak karşılık bulur. 1950’ler edebiyatı, dışarıdan gelen Batılı formla içerideki geleneksel yapının çatışmasını, tıpkı dönemin siyasi çalkantıları gibi, “bunalım” estetiği üzerinden kayda geçirir.

C., durmadan İstanbul’un sokaklarını izler ve tüm izlenimlerini kameraya kaydeder gibi kaydederek yorumlarını aktarır. Şehir hakkında gördükleri, 1950’lerin panoramasını da çizmektedir. İstanbul’un bugünkü ikonik kırmızı arabalı simitçileri, 1950’lerde de görülmektedir. Simidin İstanbul ile olan bağı ise oldukça eskidir. Evliya Çelebi, meşhur *Seyahatname*’sinde de simitten bahsetmektedir; simidin Osmanlı’daki serüvenini 16.-17. yüzyıldan itibaren kayda geçirir (Çelebi, 1994). İstanbul’da 17. yüzyılda simitçilerle fırıncılar ayrışır, simitçiler bağımsız bir sınıf olur. O günden bugüne adeta İstanbul’un simgesi olmuştur. Sabah erken saatten gece geç saatlere kadar vapur iskelelerinde, meydanlarda ve ana caddelerde görülür. C. de simitçilere değinmeden geçmez, hatta o zamanın yazılı olmayan bir görgü kuralı olan “kılığı düzgün adamın sokakta simit yemesi yasaktır” anlayışı, romana şöyle yansır:

Nişantaşı’ndan Maçka’ya tramvayla geldi. İnerken ayağı kaydı. Gecedен ıslak taşlar donmuş, kaygan. Yokuş aşağı yürüdü. Çekine çekine basıyor yere. Başında tablası, geç kalmış bir simitçi geçiyordu yanından; durdurdu, bir simit aldı. Kadının biri evinin önünde kilim silkiyordu. O geçerken durdu, sonra yine başladı. “Güzel kadın ama asık yüzlü. Hep asık yüzlü oluruz, ya da sırtkan.” Simit yiyerek yürüyor. Tek tük geçenler

dönüp ona bakıyorlar. “Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama, ben dişlerim sağlamken ısıracağım (Atılğan, 2013, s. 13).

Seyyar simitçilerin ritmi, kentin gündelik hayatına kazınmıştır. Çay, peynir ve simit üçlüsü hem uygun fiyatlı oluşu hem kamusal alanlarda sıkça rastlanması ve yolda dahi yenebilmesi hem de erişilebilirliğiyle bir “İstanbulluk” imgesine dönüşmüştür.

Aylak Adam romanı, yazarı Yusuf Atılğan’dan da biyografik izler taşır. Oğlu Mehmet Atılğan’ın Seçil İpek’le 1 Haziran 2017’de K24’ün web sitesi için yaptıkları röportajda⁵⁹ birtakım ayrıntılar açık şekilde öne çıkmaktadır. Atılğan, oğlu Mehmet’i şehirde gezdirmesi ve vapurlar üzerine bilgisi kent bilinci vurgusunu göstermektedir:

Belediye otobüsüne binip alakalı alakasız yerlere giderdik. Ya da gittiği yerlere beni de alır götürürdü. Çalıştığı dönemlerde beni Karacan Yayınları’na götürdüğünü, orada esnaf lokantalarında yemek yediğimiz zamanları da hatırlıyorum. Küçük Çamlıca’yı çok severdi. Orada, tepede bir melengeç ağacı vardı. Ona “koca melengeç” derdi, altında oturup çay içerdik. Vapura binmeyi çok severdi. Bütün vapurların ismini, nerede yapıldığını falan bilirdi mesela. Özellikle daha eski vapurlar, İnkılap gibi, Sarayburnu gibi... Bu isimlere dikkatimi çeker, "bak bu İskoçya’da yapılan vapurlardan o yüzden bizim burada Haliç’te yapılanlara oranla daha derindir" derdi. Beni daha o yaşta şehirde gezdirerek bende bir kent bilinci oluşturmaya çalışıyor gibiydi. Şehrin dokusu, kültür mirasıyla ilgili ufak tefek şeylere dikkatimi çekmeye çalışırdı (Epik, 2017).

Mehmet Atılğan, o zamanlar Moda’da oturduklarını söyler. Babasıyla yaptığı bu gezilerde şehri tanır. Babasının markettense küçük esnaftan alışveriş yapmaya önem verdiğini, hep gittikleri dondurmacının hâlâ durduğunu, o zamanki dondurmacıların ise bugün kafe olarak faaliyet gösterdiğini aktarır. Babasıyla yaptıkları bu gezilerde İstanbul’un sokak isimleri ve onların hikâyeleri eşliğinde geziler düzenlerler.

Sokak isimleri ve onların hikâyeleri eşliğinde sabah yürüyüşleri yapardık. *Aylak Adam*’da da vardır hatta, sokak isimleri ve onun arkasındaki hikâyelere çok meraklıydı. Kalamış’ta bir arkadaşına ziyarete inerdik arada. Ona giderken bütün sokakları sayardık. Moda’dan Kalamış’a gitmiştik, 22 tane sokak adı saymıştı o gün. Miskin lafını çok severdi örneğin. Tembel yerine miskin derdi. Bir gün iş dönüşü anneme “Serpil bir sokak ismi gördüm Miskin Adam diye” dedi. Annem de güldü, komikmiş diye konuştular. Ertesi gün geldi. İşe giderken bakmış ki tabela silinmiş, "meğer 'Misk-i Amber'miş sokağın adı dediğini, buna çok güldüklerini hatırlıyorum. Bu sokağın, o zaman da çok kötü kokan kurbağalı derenin olduğu yerde olması da oldukça ironik aslında (Epik, 2017).

⁵⁹ Erişim tarihi 1.09.2025: <https://www.k24kitap.org/babam-gercekten-iyi-yazarmis-1183>

Bu anekdot, *Aylak Adam*’da da kendini gösterir. C., bir sokak oyunu kurgulamıştır. Şehrin sokak adlarını toplar, bunlar üstüne düşünür:

Dört gün önce bir sokak levhasında ‘İki Öksüzler Sokağı’ adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim. İspatı burda. (Eliyle defterinin bulunduğu cebi üstüne küt küt vurdu.) Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım. Hangi sokağa gitsem ardında hep o bir omuzu düşük adam vardı. Şimdi yine aylakım. (Ayakkaplarına bakıyordu. Kimse konuşmadı.) İçinizde ‘İki Öksüzler Sokağı’ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo’nun ‘Easy Street’ dediği sokaklardan. Ben ‘Eli Paketliler’ sokağı diyorum. Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar yaşar burda. Ama adı... Kimmiş bu iki öksüz? Adlarını sokağa verdirecek ne yapmışlar, nasıl yaşamışlar? O gece içmemiştim ama bir elektrik direğine yaslandım. Sokağa güney yönünden girer de bir direğe dayanmak gereğini duyarsanız üçüncü direğe dayanın. Boyunuz benimki kadarsa gözünüz hizasında çakıyla kazılmış bir “Ah” göreceksiniz. İstemiyordum; bunu kazıyan salt karşı evde oturması mümkün uzun tırnaklı bir kız yüzünden kazınmış olsun. Eli paketlilerden bıkamaz mıydı? Yine de yarım saatten fazla evin aydınlık perdelerine baktım. Kimseyi görmedim. Üç gündür başka sokaklar da gördüm. Bir ‘Aslan Yatağı Sokağı’ var, bol dönemeçli. Bir zamanlar köşelerden birine bir gerçek aslan yerleşti de bütün şehir onu seyre mi koştı, yoksa aslan dedikleri övünge mahalle kopuklarından biri miydi? Ya o sonuna dek gidip de bir tek servi göremeyeceğiniz ‘Sıra Selviler Caddesi’: Asfalt, üst üste beton yapılar, otomobiller sürüsü, hızlıyürüyeninsanlar sürüsü... Bu yolun servili olduğu zamanlar da insanlar böyle mi yürürdü? (Kimse karşılık vermedi. Sol kulağının memesini kaşıdı.) Biriniz gitse ‘İki Öksüzler Sokağı’nın resmini yapsa ne olur! Hem sokağı, hem dirsekteki ‘Ah’ı, hem iki öksüzü bize anlatacak sizler değil misiniz? Ama çıkmazsınız burdan. Çekinirsiniz. Ya soğuktan, ya sıcaktan ya da sokağın önüne sehpayı kurduğunuz zaman insanların alayından korkarsınız. Oysa bir başlasanız alışacak hepsi; bir gün yaptığınız resme merakla bakan bir haylaz oğlandan başka kimse görmeyecek sizi. Çekinmeyin (Atılğan, 2013, s. 15).

Bu sokak oyunu, C.’nin koca bir kenti nasıl gördüğünü, ‘eli paketliler’, ‘hızıyürüyeninsanlar sürüsü’, ‘otomobiller sürüsü’, ‘üst üste beton yapılar’ gibi sınıflamaları neden yaptığını gösteriyor. Sokak adlarını toplayıp üstüne düşünmesi bir yandan toponimi üzerinden kentin hafızasını kazımak istediğini belirtiyor. ‘İki Öksüzler Sokağı’ adının ardındaki yaşam öykülerini merak etmesi, kenti resmî adlandırmaların ötesine taşıyarak farklı bir anlatı katmanını açar. Aynı zamanda şehri okunacak bir bulmaca haline de getirir. İki Öksüzler Sokağı gibi “birileri” tarafından yapılan adlandırmalar, burayı “tasarlayan”ın iktidarına yönelik bir eleştiri de barındırır. Tasarlanan mekân, bir düşüncenin yansımasının temsili iken, C.’nin direğe kazınmış “Ah”ı bulması yaşanan mekânın duygulanım katmanını açar.

“Sıra Selviler”de hiç servi olmaması ya da “Aslan Yatağı”nın gerçek mi efsane mi olduğuna dair soruları ise aslında bu isimlerin adeta bir “fossil”e dönüştüğünü, modernleşmenin hızının-

göstergeler olarak asfalt, beton, ‘hızlıyürüyeninsanlar’ öne çıkar- eski anlam katmanlarını sildiğini gösterir.

Aynı zamanda “Sıra Selviler”in asfalt-beton-hız kompozisyonu, tekdüze ve izotopik bir yapı sunar. Direk dibindeki kazılı “Ah” ise, romanda da sıkça geçen mekânlardan bir meyhane köşesi ya da sinema fuayesi gibi ayrışık odaklara işaret etmektedir. Bu da gündeliğin “başka” ceplerini görünür kılar. Başkarakter C.’nin bu sokağın resmini yapma çağrısı da mekânın yalnız tüketilmesi değil yaratıcı biçimde sahiplenilmesi talebidir. Bu nokta Lefebvre’in şehir hakkı kavramına işaret etse de kendini pratikte geri çekilmesi, bu hakkı kullanamamanın ironisinin altını çizmektedir. “Siz zaten yapamazsınız” gibi bir anlam da içermekte ve “Eli Paketliler”le mesafe koymaktadır.

C.’nin “güneyden gir, üçüncü direğe dayan” gibi cümleleri, kenti ölçüsü, yönü ve mesafesiyle bedeniyle kavrayan, ayrıntı avcısı bir flanör edasını gösterir. Direğe kazılı olan “Ah” da kentsel melankolinin anonim imidir. Mikro-izleme ve bedensel haritalama kurması kenti “avunun içi gibi bilmek” deyişiyle anlatmasıyla özdeşleşir. Flanör kavramından ziyade Lefebvre’in bedenle deneyimlenen mekân/kenti aktaran “ritimanalist” kavramına daha çok yakındır. İki katlı, yeni görünen evleri Şarlo’nun ‘Easy Street’ine benzetmesi de sokağı sinema üzerinden anlamlandırdığına işaretler. Şehri sadece bedeniyle değil, imge-ikon katmanıyla da gördüğünü gösterir.

Bu paragraftaki alıntıda bir diğer önemli nokta ise “Eli Paketliler Sokağı” diyerek mahallenin sakinlerini tüketim sevdalı, saygınlık sever ve konformist olarak tanımlamasıdır. “Komşusunun saygısını yitirmekten başka sıkıntısı olmayanlar.” cümlesi, orta sınıf gündeliğine mesafeli, iğneleyici bir anlayışı aktarır. C. bu oyunu üç günden fazla sürdüremeyecektir: “Kimi saatler bile önemliydi. Geçmek bilmez, uzun ‘üç-dört-dakika’lar yaşamıştı; biliyordu. İnsan sokak adlarıyla üç günden fazla uğraşamıyordu (Atılgan, 2013, s. 40).”

Yukarıdaki alıntılanan cümlelerin devamındaki konuşma ise şu şekilde devam edecektir, “-Doğru hep başkayız. Ayak bastığımız her yer dünyanın merkezi oluyor. Her şey bizim çevremizde dönüyor. -Haydi bakalım, dalga geçtiğimiz yeter, dedi. Sen de kes 5artık tıraşı da millet çalışsın (Atılgan, 2013, s. 15)”. Ayak bastığımız yerin dünyanın merkezi olduğunu söylemesiyle C., kenti haritanın koordinatlarından değil, kendi bedeniyle kurduğu ilişki üzerinden okumaktadır. Her bir ayrı koordinat, onun için anlık bir özgür ve özgülleştirme hamlesidir. Bu anlayış aslında bir yanıyla da şehir hakkının “mikro bir jesti”dir. Ancak Lefebvre’in dillendirdiği müşterek kentsel merkezîlikten oldukça uzaktır. Kolektif değil bireysel bir görüştür. Çünkü Lefebvre’in kavramsallaştırmasında “şehir hakkı”, kentin tüm sakinlerinin katılımıyla şekillenen, mekânı dönüştürmeye yönelik toplumsal ve politik bir eylemken (Lefebvre, 2022); C. için “merkez”, sadece kendi bedeninin ve bilincinin bulunduğu yerle sınırlı, ötekine kapalı ve paylaşımaya dayanmayan narsistik bir koordinattır.

“Doğru, hep başkayız” cümlesi ise soyut mekânın tekdüzeliğiyle izotopiye (aynı yer, yakın düzen) işaret eder. Kişisel bir karşı isteğini dile getirir. C. her noktayı bir heterotopik (farklı yer, uzak düzen) odak gibi, gündeliğin dışarı taşan “başkalık cepleri” gibi yaşar. Fakat hemen ardından gelen “...kes artık tıraşı da millet çalışsın” çıkışı, gündelik hayatın doğrusal emek

ritmini -mesai, üretim, toplumsal yeniden üretim- yeniden dayatır: Lefebvre'in sözünü ettiği dresajın (bedenlerin zamansal terbiye edilmesi) dildeki çıplak ifadesidir. Böylece C.'nin anlık merkez kurma girişimleri aritmi olarak tüm roman boyunca damgalanır ve kentteki izoritmik (uyumlu) akışa geri çekilir.

C. sokakta devri daim olarak gezer:

Sokağa varınca baktı geç kaldığı bir şey yok. Her şey her zamanki gibiydi: Motor gürültüsü; kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar. Akaretler durağına yürüdü. Tramvaya binerken kaval kemiği basamağa çarptı. Canı yandı ama aldırmadı. Kalın enseli bir adamın arkasındaki boş yere oturdu. Sami'yi düşündü. "Çıkarılmadık ayakkaplara, şuraya buyurunlara, hatır sormalara rağmen gitseydim acaba kimleri görecektim? (...) Karaköy'de indi. Yemek yedi. Lokantadan çıkınca gökyüzüne baktı: Bulutlu. Yağmur mu, kar mı bir şeyler yağdı yağacak. Oysa yürüyerek sinemaya gitmek istiyordu. Yürüdü de. Yüksekaldırım'ı tırmanıp Tünel'e varınca köşelerinden birinde kitapçı, ötekinde bakkal dükkânı olan sokağı gördü. Döner dönmez çevresindeki gürültüyü yitirir gibi oldu. Eskiden haftada üç-dört gün yolu burada biterdi. Durup sağ ilerisindeki yapılardan birinin büyük pencereci üst katına baktı. Perdeler açıldı. "Orada!" Sonra kafasındaki alışverişten utandı. Geri dönüp sokaktan ayrılırken paltosunun yakasını kaldırdı; ellerini ceplerine sokup kalabalığa karıştı (Atılğan, 2013, s. 17).

Sinemadan sonra varacağı yer meyhane olur. Meyhanedeki diyalog bize C.'nin mekânlar arası geçişlerde kenti nasıl "küçük bir laboratuvar gibi gördüğünü gösterir:

Birahaneye girince ışıkları yaktılar. Bu önüne üç ayaklı yüksek iskemleler sıralanmış temiz çinko tezgahlı, küçük yere ilk giren oydu. Arkada bir tek masa vardı. Duvardan yana, tezgahın önüne oturdu. Karşısındaki raflarda boy boy şişeler sıralı. Adam, el alışkanlığı, kuru çinkoyu kurulayarak yaklaştı. -Ne istersiniz? -Kavaklıdere. Ilık olmasın. -Meze? -Ne varsa. Bir de midye dolması. Adam gitti, duvardaki deliğe seslendi. Stadyum gişelerindeki delikler gibi. Kimler vardı orada acaba? Bir kadın mı? Önlüğü ellerinde kirli bir oğlan mı? Bütün gece ne yaparlar? "Ne de meraklıyım!" İlk bardağı sonuna dek içti, susamıştı. Sanki içi ısındı. Paltosunu çıkardı. Bir sigara yaktı. Şimdi çevresine bakabilir; ama yalnız meyhaneciye bakıyor. (...) Az sonra içerisi dolacak; kimisi içtikçe cıvıyacak, kimisi yayık yayık ona dert dönecek. Çekilir mi? Acıyor şu adama. Ne sıkıcı işleri var insanların! (...) Meyhane yükü almış, boş yer yok. Hava dumanlı. Herkes bağıra bağıra konuşuyor. Gözü gişe deliğine takılıyor. Garson eğilmiş içeriye bağırıyor. -Şu deliğin ardında... Aktör lafını kesiyor. -Bırak o deliğin ardını da bana bak. Yolsuzum ben, diyor. -Aldırma. Niye ilkten, kafayı tutmadan söylemedi bunu? "Hepimiz güdüküz. İçkiden umarız." Karidesi elle yiyorlar. -İşin yok. Nerden buluyorsun bunca parayı? -Çalışıyorum. Garson boşların yerine dolu şişeler koyuyor. Aklına sinemadan çıkınca düşündükleri geliyor. -Bugün insanları kurtaracak çareyi buldum (Atılğan, 2013, s. 19).

Işıkların açılması, çinko tezgâhın silinmesi, üç ayaklı iskemlelerin hizası, raflardaki boy boy dizilmiş şişeler ve garsonun duvardaki deliğe seslenmesi gibi detayların hepsi okura mekânın

işleyişini gösterir. Buranın kendine ait bir temposu, ritmi vardır. Algılanan mekân olarak tanımlayabileceğimiz bu yerin kendine ait bir temposu, ritmi vardır.

C.'nin bakışı her şeyi süreklilikle hikâyeleştirir. O delikte kim var diye sormasıyla ne kadar meraklı olduğunu söylemesi, mekânı sadece çinko tezgâhlı bir yerden olmaktan çıkarıp, merak birleşmiş ve biraz da melankoliyle yoğunlaşmış bir iç sahne olarak açar.

Buradaki meyhane sahnesi, modern kentin poliritmini yapısını, meyhanenin açılışı, dolması, gürültüsü ve gürültünün sönümüyle kısa sürede dramatize eder. C. bu “orkestra”nın bir akordu olmaya yeltenir. İlk yudumu alışı, sigarayı içişi ve oturuşuyla bir eş-ritim yaratmak ister. Mekânı okur ancak yeniden üretmez. Gündelik hayatın tekdüzeliğine itiraz eden C. karakteri burada kendini bu tekdüzelikten çıkmış gibi hissetse de kalabalıklı ritmi bozularak, bu ritim ilişkisi aritmiye düşer. Bu sahne C.'nin kentle ilişkisini sınavan bir ayna gibidir. Hem izotopik (tekdüze) düzeniyle onu ezer hem de farklılaşmış anlar için alanlar açar, onu yaşasa da tam anlamıyla içine giremez. Bu nedenle birden aklına “insanları kurtaracak çare” gelir. Burada aktörle olan Hamlet üzerine sohbeti ve bu oyundan bazı parçaları canlandırmak istemeleri ise bu ritimsizliği kendi ritimlerine ulaştırma çabasından kaynaklıdır. Fakat bu oyun bir türlü kendi düzenini tutturamaz ve C. düşer “Bir yüzümü yıkasam. Musluğa uzandı; tutamadı. Ayakyolunun açık kapısından yana upuzun düştü (Atılğan, 2013, s. 21).”

C. bir gün sonrası akşam vakti dışarı çıktığında yine Tophane-Karaköy aksında insanları sokakta yürürken izlemeye devam eder ve okura altı buçuk kalabalığındaki insanların görünüşlerini ve birbirinden bir farkları olmadığını aktarır: “Altı buçuk kalabalığındaki insanlar ona göre dişili erkekli hep birbirinin benzeri. Bir ayrılıkları yok (Atılğan, 2013, s. 24).” Romanda C.'nin bu şehri artıları ve eksileriyle yine de sevdiği sık sık vurgulanır: “Sokakta, ciğerleri soğuk havayla dolup boşaldıkça içinde korkunç bir güç duyuyordu. Köşede durup geniş caddeye baktı. Önünden insanlar, otomobiller, tramvaylar geçiyordu. Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu (Atılğan, 2013, s. 30).”

Olağan bir günde C. yine şehri dolaşırken insanların üzerine düşünmeye başlar:

Cadde soğuktu, kalabalıktı. İçi bulanıyordu. Sanki dudaklarının derisi kabuk kabuk kalkmıştı. Yaladı; Ağacami'nin duvarı dibine tükürdü. Kusmaktan korktu. Geçenler ona bakıyorlardı. Yürüdü. “Bu caddenin elbet تنها olduğu zamanlar da vardır. Hiç görmedim ben. Kim bu insanlar? İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar? Şu adamın burnu Gide'in burnuna benziyor. Ama nasıl da kasvetliler. Bunların içinde ‘meçhul denizlerde balık’ olmayı isteyen var mı acaba? Belki şu hep önüne bakan adam... Ne güzel okumuştı bu şiiri. Gözleri sulanmıştı. Yoksa kız mısın? Ya karşıkı şaşı kadın, durmuş kimi bekliyor? Koş, bayım, koş; kaç bu caddeden. Yetişemeyecek. Evet, tramvay kalktı. Neyse, üzülme, bir başkası gelir alır seni. Ama şimdi koştum diye içinde bir utanma var değil mi? Taksim demişler buraya. Yollar ayrılıyor diyesidir. Yoksa bu alanda kocaman bir adam büyük bir karatahtanın önünde halka dört işlemden ‘bölme’yi mi öğretirdi? Deri bizim Ahmet beyin dersi kadar sıkıcı mıydı? Ne der Güler: ‘on birden on bir elliye, Ahmet beyin orda uyku kürü’ (Atılğan, 2013, s. 34).

“İşten mi dönüyorlar; eğlenceye mi gidiyorlar?” sorusu, gündelik hayatın mesai ve iş çıkışı eğlencesi gibi iki ana doğrusal ritmine işaret eder. C. bu ikisinin de dışındadır. Tramvaya yetişmeye çalışan insana “koş” diyerek kolektif akışın temposuna son ayak uydurmaya çalışan insanlara seslenir. Okuldaki sıkıcı ders blokları ve Taksim’in etimolojik kökeninden hem de yapım amacından yola çıkan “bölme” imgesiyle yan yana gelmesiye, kentin rasyonel zaman ve mekân kodlarıyla toplumsal terbiyeyi nasıl kurduğunu gösterecektir.

C.’nin duvara yaslanma, tükürme, koşma gibi jestleri mikro-özgüleme (appropriation) hamleleri olarak değerlendirilebilir. Ancak bunlar kolektif bir pratiğe bağlanmaz. “Kim bu insanlar?” diye sorarken içeriden değil dışarıdan bir bakışla, seyirci konumundadır. Birlikte üretmekten (konuşma, dayanışma, müşterek eylem) çok yorumlamak ve kaçırarak baskındır. Şehir hakkı açısından, mekânı okur ama birlikte kurma kapasitesini açmaz.

Dilenci yürüyordu. İleride bir yan sokağa saptı. Bildik gecelerden biriydi. Kulaklarında büyük şehrin uğultusu vardı. Belki arananın ayak sesleri de bu uğultunun içindeydi. Döndü. İnsanların, arabaların kaynaştığı büyük caddelerden yana yürüdü (Atılğan, 2013, s. 44).

Bu kısa kesit, İstanbul’un izotopik büyük caddeleriyle farklılaşmış yan sokakları arasındaki ritim diyalektiğini açık eder. C., uğultudan “sinyal” arananın ayak sesi çıkarmaya çalışsa da her döngüde ana akışa geri düşer. Dilencinin yan sokağa sapışı, kentin merkez-çeper arasındaki gündelik adaletsizliğini çıplaklaştırır. Böylece pasaj, Lefebvre’nin kavramlarıyla açıklanırsa, soyut mekânın hız/akış normları ile yaşanan mekânın çatlaklarında süren tekil ritimlerin karşılaşması olarak okunabilir. C.’nin trajedisi de tam burada -duyduğu şeyi birlikte üretilen bir ritme dönüştürememesinde- tıkanmaktadır.

İlkbahar bölümünde C.’nin şehir en sevdiği ve sevmediği yerleri öğreniriz:

“Devetüyü Yüksekaldırım’dan, açık mavi Tophane’den yana yürüyordu. “Tanrım, hangisi?” Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün ardından gitti. Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. Gene yanıldı. Açık mavili B. idi. Onun arkasından gitseydi hikâye bitecekti. Ama o Güler’le gitti. Tesadüf mü? Değildi. Bu şehirde en sevmediği yer Tophane caddesiydi. Belki vapur düdüklarının çağrısından korktuğu için, belki de bu yoldaki fakültede geçirdiği sıkıcı günlerin etkisiyle sevmiyordu. Oysa Yüksekaldırım’ı severdi. Devetüyünün oradan çıkacağı umulurdu. Sonra Ayşe’ye gittiği günlerden kalma ayak alışkanlığı vardı. (Kişiyi habersiz yöneten alışkanlık) (Atılğan, 2013, s. 48).

Bir liman semti olan Tophane’yi C. sevmez. Vapurun kalkışı, inişi, limanın git-gel temposu -sevmediği “büyükşehir gıcırtısı” gibi gelen o sesi- onda bir kaçma duygusu uyandırır. Yüksekaldırım ise yaya ritmiyle daha uyumludur. Devetüyünün oradan çıkma ihtimali, bir ritme bağlanma arzu olarak okunabilir.

“Her şey o bir anlık duruşta oldu.” derken köşe başı bir eşik olarak da anılır. Lefebvre’in açısından eşikler, ritimlerin birbiriyle bağlandığı anlardır. C., açık mavili B. ile devetüyü arasında yanlış senkron kurar. Bu pasajlardaki Tophane ve Yüksekaldırım arasındaki

karşıtlık, C.'nin şehirle kurduğu ilişkinin ne denli hassas dengelere dayandığını gösterir. Vapur seferlerinin kalkış saatleri ve fakülte hayatının dakik, şaşmaz ve mekanik düzeni, C.'nin aylak doğasıyla örtüşmez; onda bir huzursuzluk, ruhsal bir ritim bozukluğu -aritmi olarak adlandırılabilir- yaratır. Şehrin bu kurumsal ve mekanik yüzü, C.'yi dışlanmış hissettirir. Buna karşılık Yüksekaldırım yokuşunun insan adımlarına dayalı doğal akışı ve yürüme temposu, ona anlık da olsa bir rahatlama ve şehre uyumlanma -bu uyum da öritmi olarak adlandırılabilir- hissi sağlar.

Ancak C.'nin yönünü tayin eden asıl unsur, bu iki yol ayasındaki seçim anıdır. C., köşede durup bir tercih yaptığını zannederken, aslında kararı veren “kader” ya da “tesadüf” değildir. Karar, gündelik hayatın içine işlemiş olan yerleşik davranış kalıplarının ve bedensel alışkanlıkların birer sonucu olarak da okunabilir. C.'nin ayakları, zihnindeki arayışa değil, geçmişten gelen ezberine (Ayşe'ye gittiği günlerin rutinine) yenik düşer. Dolayısıyla C., şehrin mekanik gürültüsünden (Tophane) kaçarken, kendi geçmişinin mekanikleşmiş alışkanlığına yakalanmış ve asıl aradığı “mavili kadın”ı bu yüzden kaçırmış olabilir.

C. gündelik hayatı izlerken onu en çok “iten” şeylerden biri ise “eli paketliler” olarak adlandırdığı “sınıf”tır. Kimdir bu eli paketliler? C.'nin “eli paketliler”i, toplumsal normlara uyum sağlayarak yaşayan, evli, çocuklu olanlar ve evine düzenli olarak bakan, alışveriş yapan kişilerin, yani şehrin ritmine (modasına, tüketim alışkanlıklarına, mesai-saat düzenlemelerine) uyumlananların adıdır. Daha da önemlisi “komşular ne der” telaşıyla yaşayan, ev ve iş arasında gidip gelen ve saygınlık, itibar gibi şeylere önem veren kişilerdir. Bu kişiler C.'nin gözünde tüketim odaklı, kontrollü, ‘güvenli alan’larda yaşayan insanlardır:

Top oynayan çocuklar vardı. Yüksek pencerelerin birinden bir kadın, karşı kaldırımdaki eli paketli kocakarıya bir şeyler anlatıyordu. Kadın gene o bilmediği dille bağııyordu. Çocuklardan biri kızın arkasından bir Amerikan ıslığı çaldı. Bakmadı. Hiç bakmamıştı (Atılın, 2013, s. 49).

-Neden bu kadar kötömsersin?

-Sen neden değilsin? Çevrene bakmıyor musun? En mutlu görünenlerine bile? Bütün bunlar üç oda, bir mutfak, iki çocuk düşü ile başlıyor. Sonra? Hayda bayanlar, baylar! Bu fırsatı kaçırmayın. Siz de girin, siz de görün. Üç perdelik dram. Birinci kısım: Dağlar dümdüz. İkinci kısım: Ne çok tepe! Üçüncü kısım: Ova bataak. Bugünlük bu kadar baylar. İyi geceler. Yarın gene bekleriz (Atılın, 2013, s. 76).

Öğleden sonra gene o dünkü tatlıcıdaydı. Oturur oturmaz noktadaki trafik polisini gördü. Dünkü müydü? Belki değildi ama aralarında hiç ayrılık yoktu. Durmadan aynı hareketleri yapıyordu. Bu şehirde ne çok insan vardı! Acaba geçenlerden birini eskiden görmüş müydü? Örneğin şu kara paltoluyu... Sanmıyordu. “Bu havada palto! Hasta mı? Çalışırken fenalaştı da evine mi dönüyor? Ne iş yapar? Banka memuru mu?” Herkesin bir işi oluşu tuhaftı. Daha tuhafı önünden bir geçen bir daha geçmiyordu. Ya Güler? Köleye baktı. Onu adıyla düşünmek hoştu. Belki köşeye varmadan görecekti. En geç beş buçukta umuyordu. Garsonu çağırıp içtiği soğuk sütün parasını verdi. Dünkü gibi arkasından bağıırsın istemiordu. (...) Baktığı yeri

gözlerinden en uzun sakladıkları için en çok Bebek tramvaylarına kızılıyordu. Devetüyü paltolu bir kadın görünce yüreği çarptı; ama o değildi. Şapkalıydı. Kalktı. Kapıya yürürken duvardaki takvimi gördü. 27 Mart Cumartesi yazılıydı. 27'nin yarısı kara yarısı kırmızıydı. Rahatladı. İşte boşuna beklemişti. İnsanların düzeninde bütün ayrıntılar önemliydi. Günlerin adı bile... Bugünün cumartesi olduğunu bilseydi saat birde onu görürdü. Yüksekaldırım'ın bu kadar kalabalık olduğunu hiç görmemişti. Gidip o kahvede Güler'i bekleyecekti (Atılğan, 2013, s. 50-51).

C.'yi "elipaketliler"den iten şey ise temelde estetik bir mesafelenme gibi gözükse de sınıfsal bir konumlanmaya da dayalıdır. Çünkü "elipaketliler" 1950'lerin yükselen değeri olan ve hayatı mülkiyet-tüketim ekseninde kurgulayan küçük burjuva ahlakının somut temsilcileridir. Babasından kalan miras sayesinde üretim çarkına girmek zorunda olmayan C., bu kitlenin "paketlerinde taşıdığı zorunluluğu ve rutini, kendi "aylak aristokrasisi" üzerinden bir tür varoluşsak bayağılık olarak yargılar (Moran, 2011). Dolayısıyla eldeki o paket, C. için sadece bir nesne değildir. Birey sistemin dışlıları arasında ezen ve "ev-iş-aile" üçgenine hapseden o boğucu ekonomik belirlenimin sembolüdür. Lefebvre' göre modernite, gündelik hayatı, "bürokratik kontrollü tüketim toplumu"na dönüştürerek sömürgeleştirir (Lefebvre, 2020). C.'nin sevmediği o "paket"ler, Lefebvre'in terminolojisinde sistemin bireyin özel alanına sızdığı somut nesnedir. "Elipaketliler" artık kendi arzularının öznesi değil, taşıdıkları o paketlerin (metaların) nesnesi hâline gelmiştir.

C.'nin gördüğü, bugün İstanbul'da kullanılmayan "22" numaralı Bebek tramvayı, 1955-60'lara dek Beşiktaşlıların Galata, Karaköy ve Eminönü yönüne gitmek için kullandığı bir hattı. Elektriğe geçilmeden önce kentin ilk kara toplu taşıması, atların çektiği tramvaylarla başladı. 3 Eylül 1872'de açılan Azapkapı-Ortaköy hattı bu alandaki ilk örnekti. Azapkapı'daki Sokollu Mehmed Paşa Camii'nin oradan başlayan bu hat, Perşembe Pazarı, Karaköy ve Tophane üzerinden bugünkü Beşiktaş sınırlarındaki Dolmabahçe, Sinanpaşa, Çırağan güzergâhını izleyerek Ortaköy'e ulaşırdı. "Boğaz Hattı" diye anılan bu yoğun aks üzerinde yolcu talebi arttıkça, bir süre sonra atlı tramvaylar çift katlı vagonları çekmeye başlamıştı (Kayserilioğlu, 1998, s. 50).

C., kavşakta bir trafik polisi ve Bebek tramvayını görür. Polis, kent akışını düzenleyen bir figürdür. "Durmadan aynı şeyleri yapan" bedensel hareketleri standartlaşmıştır. Trafik polisine atfedilen "aralarında ayrılık yok" cümlesi aynılığın tekrarı yani ritmin otomatikliğini barındırır. Duvar takvimi de bu soyut düzenin simgesidir.

C.'nin oturup tatlısını yiyerek seyrettiği tüm bu tatlıcı, düzene ait bazı parçalar içerir. C. ise tüm olan biteni bu işlek düzeni olan mekânda "seyreyler." Garsonu çağırır, içtiğinin parasını ödeyip "arkadan bağrılmamak" için erkenden kalkar. Gündelik işleyişe göre pozisyon alır gibi gözükse de tüm bu "aynı"lığa karşıdır.

Burada C., kentin kendi içerisindeki döngüsel ritimlerine -mesailer, tramvay saatleri gibi- gecikmeli olarak eklemlendiği için aritmi yaşamaktadır. Tatlıcı, kavşak ve tramvay hattı üçgeninde mekânı hem okur hem küçük jestlerle özgüler. Ancak tasarlanmış akış -polis, tramvay, takvim- onun öznel merkez kurma girişimlerini sürekli askıda bırakır. Gündelik

hayatın mikro-alışkanlıkları -ödeme, kalkış saati gibi- seçimi belirler; “kaçırılan senkron” bir kez daha “boşuna bekleyiş”e dönüşür.

Birden o “büyük şehir gıcirtısı” dediği sesi duydu. Yüzü buruştu. Her duyuşunda böyle olurdu. Otomobillerden biri durmuş, arkasında bir şey -kedi mi?- debeleniyordu. Sonra orayı yayalar sardılar. Göz ucuyla görüyordu bunları. Hep Güler’e bakıyordu. Gıcirtıyla birlik dönmüş, ötekiler toplanınca o da otomobilin arkasına yürümüşü. Şimdi Güler de onlardandı (Atılğan, 2013, s. 51).

C.’nin “büyük şehir gıcirtısı” olarak adlandırdığı şey, aslında tüm bu akıştaki kent ritminin kendi ritmidir. “Büyük şehir gıcirtısı” kentin sürekli uğultusunu yaran olay-sesleridir. Ritimanalitik açıdan bu, doğrusal akışı -trafik, yürüme temposu- hem tamamlayan hem de bölen bir işarettir. C.’nin yüzünün buruşması, her duyduğunda aynı fizyolojik tepkiyi vermesi, bedensel aritminin (eş-ritim bozulması) işaretidir. Gıcirtı, bir izotopik fon olarak da düşünülebilir. C. bu “büyük şehir gıcirtısı” dediği şeye fiziksel tepki verse de aslında bundan beslenen bir ritmi yaratmaktadır. Şu sahne ise C.’nin dış mekânlarda yakaladığı bu “gıcirtı”nın iç mekânlardaki devamı gibidir:

O sabah kahveci çayını ona sormadan getirdi. Demek müşteri olmak için altı gün yetiyordu. Yemek yediği lokantalarda garson, “Ali beyin çorbası!”, “Ver Ahmet beyin bayıldısını.” diye bağırdıkça şaşardı. İnsanları hep aynı yere çeken neydi? Kahveciye kızdı. Onda müşteri olacak surat var mıydı? Bir daha buraya gelmeyecekti (Atılğan, 2013, s. 56).

Altı günün müşteri olmaya yettiği bir lokantada yaratılan ritme C. karşı çıkarak bir daha gelmeyeceğini söyler. Bu ritimden “Bende müşteri olacak surat mı var?” diyerek kopar. “Altı günde” tanınmak, alışkanlıklarımızın kararlarımızı farkına varmadan yönetmesindeki hıza işaret eder. “Sormadan getirilen çay” konfor gibi görünse de öznenin seçim hareketlerini ortadan kaldıran ve hazır bir ritim dayatan unsurlardır. Garsonun “bey” hitabı ise tüketim alanının sınıfsal kodlarını gösterir. Her gün aynı saat, aynı hitap, aynı siparişler bir yandan tekrarın gıcirtısı gibi de düşünülebilir ve C. bu sınıfsal kodlara bağlı “gıcirtı”ları reddeder.

Pasajda geçen “Onda müşteri olacak surat var mıydı?” sorusu, C.’nin “tanınma” ve “sınıflandırılma” korkusunun dışavurumudur; çünkü “müşteri suratı”, sistemin öngördüğü pasif bir tüketici kimliğini kabul etmek demektir. Garsonun onu tanınması, C.’nin kalabalıklar içindeki anonim gözlemci (flanör/ ritimanalist) statüsünü bozar ve onu sıradan bir ‘müdavim’e indirger. Dolayısıyla C.’nin reddettiği şey sadece çay değil, o mekânın onu ‘tanımlı bir özne’ olarak sabitlemesi ve gizemini ifşa etmesidir. Berna Moran’ın da ifade ettiği üzere C. karakterinin en belirgin özelliği, “toplumsal rolleri ve kalıpları reddetmek”tir (Moran, 1983). “Müşteri” olmak da reddedilen bu kalıplardan biridir.

Büyük şehir gıcirtısını duymaya devam ettiği yerlerden biri de bankalardır ki C., için burası “ayaklarının geriye geriye gittiği” yerlerdir. Gıcirtı burada yazı makinelerinin korkunç tıkırtısına dönüşür:

Yılda üç-dört kere ayaklarının böyle geriye geriye gittiği olurdu. Bugün üstelik yağmur yağıyordu. Dükkân saçaklarının altından yürüyordu. Bankaya yakın yağmur dindi. İçerde sıra beklemler, imzalar, “şuraya lütfen”ler olurdu. Sıkılırdı. Yalnız bu muydu? Ya ordakilerin arasındayken duyduğu, elini paraya uzattıkça artan o utanca benzer duygu? Kulağını kaşdı. Ensesine saçaktan bir damla su düştü. Taş basamakları koşarak çıktı. Kapıyı itip girdi.

Her sefer, önce yazı makinelerinin bu korkunç tıkırtısına duyardı. Birbirine çarpan çeliklerin sesini andırıyordu. Sonra başka sesler de ayırılır: Kâğıt hışırtısı, konuşmalar, sandalye gıcırımları. Bodur sütunlu, kocaman salonda çalışanlara baktı. Yoksa sağır mıydılar? Banklardan birinin önünde durunca “şuraya lütfen”ler başladı. İçinden hep “şimdi bitecek” diyordu. Veznenin deliği önünde parayı sayan, her gelişinde bir daha göremeyeceğini sandığı o yaşı belirsiz, gözlüklü adamdı. “Merhaba sokak!”. O yokken güneş çıkmıştı. Karşı duvardaki afiş, “Boş yere azap çekmeyin. Bir DERMAN için” diyordu (Atılğan, 2013, s. 58).

Kuyrukta beklemler, imza atmalar, “şuraya lütfen”ler, banka içerisindeki belli bir bürokratik işleyişin ritmidir. Yazı makinelerinin korkunç gıcırması, ritimle doğru orantılı ilerlediği için, kent ritmiyle uyumlanamayan C. adına “korkunç”tur. Derman ise kasvetli bankadan çıktığında göreceği güneşli sokaktadır. Sokaklar aynı zamanda öğreticidir:

Bir kadın çocuğu dövdü. Dayak yiye yiye bu şehirde yaşamayı öğrenecekti. Hep tetikte olacaktı. Yasaktı dalgınlık. Daldı mı, büyük şehir insanı kornalar, çanlar, küfürler, gıcırımlar, çarpımlarla kendine geliyordu (Atılğan, 2013, s. 62).

Yaz bölümünde ise şehir gürültüsünden ve “gıcırta”sından uzak, daha yazlık kentler öne çıkar. C., yazlık yerlerde de dışarıya izleme alışkanlığını sürdürür:

Akşamüstü asfalt caddenin kalabalığı arasında yürürken neden şaşırılmış gibiydi? Öğle tenhaliğının geçici olduğunu bilmiyor muydu? Burası da ötekilere benzer bir başka “Yazlık”tı. İşten dönenler, akşam gezintisine -değil, sürtünmesine- çıkanlar, korkunç gömlekli delikanlılar, bisikletlere binmiş şortlu kızlar, çevik bakışlı dedikodu arayıcılar, hepsi de bu otomobil kornalı, bisiklet zilli, ıslıklı gürültüde sanki sevinçliydim. İçinde bir kararına başladı. Kimi arıyordu burda? Belki yan sokaktaki evlerden birinin penceresinde üzgün, bıkkın, onun gelmesini bekliyordu. “Aramıyorum. Açım, yemeğe gidiyorum.” Yakınında acı acı zırlayan bir zil sesiyle kaldırılma çıkıp başını çevirdi. Bisikletteki kızın düzgün, tüysüz bacakları vardı. Yanından geçerken kız, yaptığı şakadan memnun, ona dilini çıkarıp hızlandı. “Küçük daha, ama kancık!” Sağındaki dükkân levhalarını okuya okuya yürüyordu. Üstünde “Lokanta” yazılı bir kapıdan girdi. Kalabalıktı. Yanına oturduğu yaşlı adamın burnunun tepesinde ucu sivri bir ben vardı. Garsondan balıkla bira isteyip perdelerini çekti.

Yemekten sonra, denize girerken, bir sokak köşesine yerleşmiş genç, sapasağlam dilencinin uzattığı ele bütün bir beş lira bıraktı (Atılğan, 2013, s. 94).

“Ötekilere benzer bir başka ‘yazlık’” ifadesi, eğlence mekânlarının tekdüzeliğine işaret eder. Aynı sesler, kıyafetler ve akışa indirger. Bir farklılaşmış cep olarak yan sokak ise “üzgün, bıkkın” olası bir figür hayali barındırır. Ana arterin izotopisini içeriden yararlanarak başka bir yol açar.

-Sizin başka işiniz yok mu? diye sordu.

-Hayır. Aylakım ben (Atılğan, 2013, s. 95).

Soru, gündeliğin zamana ve davranışa dair çekidüzeni yani dresajını dil üstünde uygularken, cevap bu normu reddeder. Bu soru cevap, norm polisliği yapan soru soranın “çalış, verimli ol” buyurganlığına karşı, ayrıksı bir yerde duran özenin ilanidir.

Bu “aylak” ruh halini ise kendince “Ku-ya-ra” ve “A-da-ko” trajedileri olarak ikiye ayırır:

Bütün çağların trajedisi bu, Ku-ya-ra; “Kumda yatma rahatlığı.”. A-da-ko “Ağaç dalı kompleksi.” Şimdi kumda yattığım için kuyara diyorum. Daha da genişletilebilir. Kuyara, alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahatlaktır. Düşünmeden uyuyuvermek. Biteviye geçen günlerin kolaylığı. Ya adako? Ağaç dalındaki, gövdeden ayrılma eğilimini fark ettin mi bilmem? Hep öteye öteye uzar. Gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçıştır bu. Özgürlüğe susamışlıktır. Buna ben, ‘ağaç dalı kompleksi’ diyorum. Genç hastalığıdır. Çoğunlukla Kuyara dişidir. Adako erkek. Pek seyrek cins değiştirdikleri de olur. Ağaç dalı kompleksine tutulmuş kişi tedirgindir. İnsanların ağaç dallarını budayıp gövdeye yaklaştırdıkları gibi, yakınları onun içindeki bu Adako’yu da budarlar. Onu gövdeden ayırmamak için ellerinden geleni yaparlar. Kimi insana ne yapılsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez ona, insana ne yapılsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez ona (Atılğan, 2013, s. 127).

Bu iki “bütün çağların trajedisi” tanımı, C.’nin kentle ve gündelik hayatla kurduğu gerilimli ilişkili berraklaştırıyor.

C.’nin “Kuyara” olarak adlandırdığı anlar, modern gündeliğin konforlu ama uyuşturucu ritmine kapıldığı anlardır. Örneğin tatlıcıda her gün aynı saatte cam kenarına oturup beklemesi, meyhanede ezberlenmiş dert dökme seremonisinin kenarında durması, bankada bitmeyen hareketler devinimine teslim oluşu... Hepsinde alışkanlık, karar anını yok eder. Beden ve zihin, kum gibi sıcak ama hareketsiz bir yüzeye yayılır. Konforun varlığı belirgindir fakat konfor, seçme iradesinin sesi kısıldıkça ağırlaşan bir tortu bırakır.

Buna karşılık “Adako” anları, dalın gövdeden öteye uzanmayı denediği kırılğan sıçrayışlardır. Yüksekaldırım’da köşe başında bir anlık duruşla kaderi değiştirebilecek seçime yaklaşması, kalabalık içinde “deve tüyü-açık mavi” işaretleriyle kendisine tesadüfi güzergâhlar belirlemesi, o meşhur “büyük şehir gıcirtısı”yla birlikte kalabalığa aynı anda dönüp küçük bir eş-ritim anı yakalaması... Bu anlarda C., kentin tekdüze akışını yarıp kendine özgü bir çizgi açmaya bir dala uzanmak kadar yaklaşır. Ancak çoğu kez pencere kapanır, hamle gecikir ve dal yeniden gövdeye kıvrılır.

Sonuçta “Kuyara”, modern gündeliğin izotopik rahatlığına denk düşer. “Adako” ise bu rahatlığa karşı fark, sapma ve özgüleme hamleleri olarak görülebilir. Kent, gövde ile dalın bitmeyen bilek güreşi gibi işler. Plan, alışkanlık ve disiplin budarken, eşik, arzu ve deneme uzatır. C.’nin trajedisi ise, dalın her kalkışında ritim penceresini neredeyse bir “yarım saniye”yle kaçırmaktadır.

3.1.3.2. Sinemanın Etkisi: Dış Mekânla İç Mekân Arasında Sinema

Aylak adam C.’nin en büyük etki kaynaklarından biri de Yeni Dalga sinema akımıdır. C.’nin soluğu sıklıkla sinema salonlarında almasının bir sebebi de budur. Aylaklığıyla özdeşleşebilen bu Yeni Dalga sinema akımının temel noktalarından biri de şehirli ama şehirleşmemiş, şehirle uyum sağlayamayan insanlardır.

Yeni Dalga akımı, II. Dünya Savaşı’ndan sonra 1950’lerde ana akım sinemanın kalıplarına karşı doğar. Sinemaya modern, kişisel bir anlatı dili kazandırmayı hedefler. En görünür dönemine ise 1950’lerin sonlarında ulaşır. *Aylak Adam* da 1959’da yayımlanmıştır. Agnès Varda’dan Godard, Truffaut, Rohmer, Rivette, Demy, Chabrol, Resnais, Malle ve Marker’a uzanan eleştirmen-yönetmen kuşağı; sinema kulüpleri, Cinémathèque Française gibi salonlar ve özellikle Cahiers du Cinéma ile Arts çevresinde bir araya gelerek akımın düşünsel ve estetik temelini kurmuştur. François Giroud “Yeni Dalga/ Nouvelle Vague” terimini 1957’de *L’Express*’te ortaya atmıştır; bu akım, radikal biçim ve anlatı arayışlarıyla sinema tarihinde belirleyici bir kırılma olarak bilinir (Midilli, 2014, s. 15).

Yeni Dalga filminde anlatılan konuları S. Ruken Öztürk şu şekilde özetlemiştir:

Yeni Gerçekçi filmlerde yaşamın adaletsizliği; kişiler arasında ilişki kurmanın-birbirini sevmenin olanaksızlığı gibi konular; Yeni Dalga akımında anarşiye dönüştürülmüştür. Bu akımda ele alınan başlıca konular yozlaşma ve yabancılaştırmadır. Yabancılaşma duygusu bir bakıma topluma başkaldırıdan başka bir şey değildir. Gerçeklerden kaçma eğilimi; burjuva gerçeklerinden kaçma ya da onları yıkma eğilimine dönüşmektedir. Bu akımın kapitalizmin gerileme döneminde ortaya çıkması rastlantı değildir. Burjuvazinin sevgi yönünden kısırlığı ile kişinin sevgiye olan sonsuz gereksinimini; bu büyük çelişki Yeni Dalga filmlerinin başlıca konusu olmuştur (Öztürk, 1995, s. 232).

C. de bu akımla uyumlu olarak düşünen ve yaşayan bir karakterdir. Yazar Yusuf Atılgan’ın da sinemayı yakından takip ettiği, kendi oğlunun verdiği röportajından belirtilmiştir:

-Neler izler neler okurdu o dönem, özellikle aklınızda kalan bir şeyler var mı?

-Sinemaya çok düşkün olduğu birçok yerde yazılmıştır zaten. O zamanlar adı Sinema Günleri olan İstanbul Film Festivali’ni her yıl takip ederdi. 60’lar- 70’ler ABD otör yönetmenlerini çok severdi özellikle. Sam Peckinpah, Alan Pakula, Stanley Kubrick, Coppola çok sevdiği yönetmenlerdi. John Cassavetes’i çok sevdiğini, Şubat 1989’da öldüğünde üzüldüğünü, annemle aralarında konuştuklarını hatırlıyorum (Epik, 2017).

C., yeni bir insan keşfetmiştir; sinemadan çıkmış insan:

İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: ‘Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu: asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.’ Saatine baktı: Dört buçuğa beş vardı. ‘Eve gidip okusam.’ Durağa yürüyordu. ‘Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar...’ Kafasından geçene güldü. Duraktakiler dönüp baktılar. Kadının biri kaşlarını çattı. Sokakta kendi kendine sesli gülünemeyeceğini bilmeyen yoktu. ‘Ne adamlar be. Güldüysem güldüm, size ne?’ Duramadı orda, yürüdü. Eve gitmeyecek. İçindeki ‘sinemadan çıkmış kişi’yi öldürdüler. Sağ kalan sıkıntılı, kızgın. Hep ölçülü-biçimli mi davranmak gerek? Kim demiş? Başkaları onu eve gidecek sanırken o gidip meyhanede içecek. Yolun çivisiz yerinden karşıya geçti. Kayıp giden otomobiller duraksadılar. Bir şoför sövdü. O duymadı. (Atılğan, 2013, s. 18).

Sinemadan çıkmış insan C.’nin “sinemadan çıkınca başka biri”ne dönüldüğüne inanması, Yeni Dalga’nın izleyicide yaratmak istediği kısa süreli ama yoğun bir özneleşme hissinin uyanışını hatırlatır. Özne hem uyanmıştır hem de artık sokağa inmiştir. Yeni Dalga’nın sokağa taşan diline yakın bir dili C. de okura aktarır. Herkes evinden çıkıp sinemaya gitmelidir.

Sokak ve “asık yüzü, kayıtsız” kalabalık gün içerisinde kornalarla, zillerle ve ıslıklarla akıp giden tekdüze bir kentsel akıştır. Bu akış C.’nin “sinemadan çıkmış insan”ın hissini hızla eritir. İzotopik alan, heterotopik alan olan sinema salonun hislerini bastırır. Oysaki C. gündeliğin bu akışkanlık kodlarını askıya almak için sinema salonuna sıklıkla gelmektedir. Romanda heterotopik alan olan sayabileceğimiz sinema salonu, C.’nin şehrin ritmini yok saydığı ve normları yok ettiği bir mekân olarak görülebilir. Bu nedenle herkesi sinemaya izlemeye, her yere “devasa sinema salonu” açmaya teşvik etmek ister.

Türkiye’de sinema 1950’lerden önce varlığını gösterse de gündelik hayata girişi 1950’lerde başlamıştır:

Türkiye’de sinemanın tarihi eskiye gitmekle birlikte modern anlamda sinemanın günlük hayata girişi 1950’li yıllarla başlar. Hatta kimi sinema tarihçileri 1940’ların sonuna kadar Türkiye sinema tarihini -Muhsin Ertuğrul’un simgelediği- *Tiyatrocular Dönemi* olarak adlandırırlar. 1950 senesine girerken bu dönem kapanacak ve *Geçiş Dönemi* olarak adlandırılan dönemden sonra *Sinemacılar Dönemi* başlayacaktır. Birçok sinema tarihçisi Türkiye sinemasını 1950’li yıllarla başlatır. 1952 yılı *Kanun Namına* filmiyle *Sinemacılar Dönemi* başladığı kabul edilir. Bu açıdan Ömer Lütfi Akad’ın özel bir yeri vardır. 1949 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filmi, ama asıl 1952’deki *Kanun Namına* filmi bir dönüm noktası olur. Akad’ın yanı sıra, Metin Erksan, Atıl Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden, Memduh Ün, Orhan Elmas bu

dönemin izleyen 50 yıla damgasını vuracak yönetmenleriydi (Kaynar H. M., 2020, s. 604).

Bu dönemlerde Türkiye sinemasında Hollywood benzerleri filmler çekilmeye başlanır. Belgin Doruk ve Ayhan Işık *Yıldız* dergisinin düzenlediği yarışmadan birinci olurlar. Böylece Türkiye sineması aradığı ikiliyi bulur. Çekilen film adedinde de ciddi bir artış yaşanır. Hollywood tarzı filmlerin yanı sıra milliyetçi çizgide birtakım filmlerle tarihî filmler de sinemada gösterime girmiştir. Bunlar arasında Vedat Ar'ın *Üçüncü Selim'in Gözdesi* ve *Lale Devri*, Aydın Arakon'un *İstanbul'un Fethi* ve *Vatan İçin*, Mümir Hayri Egeli'nin *Cem Sultan* gibi filmleri örnek gösterilebilir. 1950'li yıllar toplumsal değişimin hızla yaşandığı bir dönemdir ve çeşitlilikler de gelişmeye başlamıştır. 1958'de Batıbeki'nin çektiği *Bir Şoförün Gizli Defteri* sınıfsal sıçrama yapmayı hayal edenlerin hayal kırıklığını anlatan en iyi filmlerden biri olur (Kaynar H. M., 2020, s. 606). Köyden kente göçten, şehirleşmeye, gazino kültüründen tarihe pek çok konu sinemaya dahil olmuştur.

Sinema bu kadar çeşitliken her biri farklı bir toplumsal kitlenin temsili haline de dönüşmektedir. Bu çoğulcu yaklaşımın 1950'lere denk gelmesi ise tesadüf değildir. C., tekdüzeni bozan bir sinema salonunu ülkenin her yerine yayarak düzen yıkıcı yönünü öne çıkarır. Sinemanın bu etkisine her şeyden daha çok ihtiyaç duyar:

Sinemaya girenlerde ortak bir duygu olduğunu düşünüyordum, dedi. Film görmeye gelenlerde elbet. Çünkü bu salon başka amaçlar için de kullanılıyor. Yağmur dininceye dek beklemeye, ısınmaya, uyumaya, yanına oturacak tanımadığı bir kadınla ya da erkekle sürtünmeye gelenler çoğu. Localar var, ucuz randevu evi odacıkları. Arka sıralarda öpüşmeye gelenler var. Salt filmi görmeye gelenler salon تنها olsun isterler. Yanlarındaki koltuğun sahibi olup olmadığını sorana kızarlar. Gürültü olmasın, öksüren, sümküren, konuşan, gülen olmasın isterler. Sinemanın güzel sanatlardan biri olduğuna en büyük kanıt bence bu. Ama olmadığına da bu. Çünkü her zaman gülen, öksüren, sümküren bulunur. (Atılğan, 2013, s. 73).

Dışarıdaki (sokaktaki/evdeki) hayat, Lefebvre'in dressage (terbiye) (Lefebvre, 2017) dediği toplumsal rollerle doludur: herkes memnundur, babadır, eştir veya "elipaketli"dir. Herkesin bir "maskesi" vardır. Sinemanın karanlığı ise heterotopiktir (uzak düzen) çünkü girildiği an bu toplumsal maskeler ve statüler askıya alınır. Karanlıkta kimse "müdür bey" veya "ev hanımı" değildir; sadece birer gölge ve bedendir. C. için burası bir karşılaşma alanıdır ve bunun ön koşulu, dış dünyadaki sınıfsal ve sosyo-kültürel ayrımların bu karanlıkta gözükmemesidir. Kuralların geçersiz sayıldığı bu alan bir "araf" gibidir. Bu nedenle romanı okuyan kişinin soracağı "C. sinemada ne yapıyor?/ Şehir içerisinde durmaksızın yürüyen biri saatlerce sinemaya neden bu sıklıkla gidiyor?" sorusunun yanıtı ise burada gizlidir. C. için burası adeta bir "sığınak"tır.

Lefebvre'in "mekânın üretimi" bağlamında, sinema salonu C. için sadece filmin izlendiği "tasarlanmış" bir alan değil, aynı zamanda kaderin ve tesadüflerin "beklendiği" bir eşiktir. C.'nin "Sinema, C. için biraz da beklemenin mekânıdır" (Atılğan, 2013, s. 17) şeklindeki tespiti, salonu işlevsel amacından koparır ve onu bir tür "zamanı askıya alma" alanına dönüştürür. "Okul kaçakları" ve "iki saatlik aylaklar"la paylaşılan bu mekân, dışarıdaki

retken/mesai zamanının (doğrusal zaman) reddedildiği; bunun yerine belirsizliğin ve ihtimallerin (döngüsel zaman) hâkim olduğu bir sığınaktır. Sinema, C. için biraz da beklemenin mekânıdır. “Beklemek” kavramı, bu noktada aşkla birlikte de verilir:

Gelenlerin çoğu kadın. Bir de belki iki saatlik aylaklar, okul kaçakları... ‘Şunların arasında sevilmeğe değer birkaç kişi niye olmasın? Tok karın iyimserliği mi yoksa? (Atılğan, 2013, s. 17).

Sinemanın getireceği aşk için, dışarıdaki düzenli dünyanın getireceği aşktan daha umutludur. Buraya hem dışarıdan/ dış mekândan kaçmak hem de aşkı kovalamak için gelir. Bu noktada sinema salonu C. için haz ve hüzün arası bir noktada durmaktadır. Modern flrtleşme mekânlarından biri olarak da düşünüldüğünde sinema salonu, C. için içeriyle dışarıyı birleştiren nötr bir mekân olarak düşünülebilir. Ancak “sinemadan çıkmış insan”, nasıl ki sokağa adımı attığında bu hissi beş on dakika kadar sonra kaybedeceği söylüyorsa, aşk da onun için hızlıca yükseldiği ancak hızlıca sönebildiği duygulardan biridir. Bu noktada C.’nin ritmi/ ritimsizliği, C.’nin gözündeki sinema salonunun getirdiği tüm hislerin ritmiyle benzerlik taşımaktadır.

Altı buçuk kalabalığındaki insanlar ona göre dişili erkekli hep birbirinin benzeri. Bir ayrılıkları yok. Kapılardan girenlere o mu değil mi diye bakıyor. Kadınları görmüyor. İçinde bir umut var. Oturmaktan beli ağrımış, bir o kapıya bakıyor, bir ötekine. Beklediği gelmiyor. Günlerdir bekliyormuş gibi geliyor ona. Kızıyor. Oysa film kalkıncaya dek her gün bekleyeceğini sanmıştı. ‘Yapamam. Canı cehenneme. Hem göreceğim de inanacak mı bana?’ Bu kesin yargıyla biraz açıldı. Yine de zgn; ama tatlımsı bir üzüntü bu, kahredici değil, yerleşik. Kalktı. Artık gelmeyeceğini biliyordu. ‘Kim bilir nerde içiyordur.’ (Doğru değil bu. Beklediği kişi aşırı soğuk algınlığından hasta yatiyor. Tam şu anda mendiline smkrd) (Atılğan, 2013, s. 24).

3.1.3.3. Ev ve Baba-Oğul İlişkisi, Aşka ve Dünyaya Yabancılaşma

Ev ve iç mekânlar, C.’nin ya “kaçtığı” ya da kaçmak için bir nebze de olsa dinlenebildiği yerlerdir. Ev, ona aileyi hatırlatır. C. ise babasıyla çocukluğundan beri sorunlar yaşamıştır. C. hayatını babasından kalan mirasla geindirir. Gündelik hayat pratikleri de bu oranda gelişir. Çalışmaya ihtiyaç duymaması da bundan kaynaklanır. Ancak kendisini bir “aylak” olarak tanımlaması, çalışmak, kurallar, düzen gibi kavramlardan kaçındığını da gösterir. Hayatını “normal” bir şekilde devam ettirmemekte, düzeni sevmemekte, herkes gibi olmaktan korkmaktadır.

1950’lerin getirdiği hızlı kentleşme ve kalabalık onda yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya yol açmıştır. Toplumun içerisine karışmamaktan kaçınmakta ancak onları uzaktan izlemekte ve her hareketlerini takip etmektedir. C. toplumu uzaktan izler ve onların basmakalıp alışkanlıklarını okura aktarır. İnsanları “eli paketliler”, “boyasız” gibi tanımlamasının sebepleri de bundandır. “Boyasız” olmak onun için önemlidir. Kendini “herkes” gibi göstermekten kaçınmak ona farklı gelmektedir. “Boyasız” olan Güler’den de bu nedenle hoşlanır. “Eli paketliler” ise düzeni, tüketimi ve birtakım hiyerarşık düzeni temsil ettiğinden onlara karşı kendisini tamamen yabancı hisseder.

Sokaklar -özellikle ara sokaklar- C.'nin adeta "ev"i gibidir. "Eli paketliler"in sahip olduğu "gerçek" ve normal bir ev veya aile yapısı ise ona oldukça yabancıdır. Bu nedenle romanda geçen ev, izotopinin bir uzantısıdır. Gündelik hayat burada tüm olağanlığıyla ve ritmiyle aynı akışta. Sokaklar, onun evi gibidir. Özellikle ara sokaklar, Beyoğlu'nun, Karaköy'ün arka sokakları, onun için heterotopik, düzen dışı ve kendi ritmini bulduğu/ bildiği yerlerdir.

Ev, C. için sorunlu bir alandır. Babasının Zehra teyzesine söylediği "Zehra, şu bacakların yok mu?" sözü çocukluğundan beri kulağında yankılanır. Zehra teyzesi, C. için adeta bir anne gibidir. Bu nedenle kendisinde kadın bacaklarına baktığında aklına gelen bu söze karşılık kulağını kaşıma hissi doğar. Burada babasıyla yaşadığı otorite hissi, Oedipus kompleksiyle açıklanabilir. Gustav Hans Graber de şunları söyler:

Çocuğun anne ve babasına karşı beslediği sevgi ve düşmanlık duygularının bir bütün halinde örgütlenmesidir. Olumlu ve olumsuz olmak üzere iki ayrı biçimde kendini açığa vurur. Olumlu (pozitif) biçimi, kompleksin adını aldığı Oedipus efsanesine uygunluk gösterir. Yani oğlanlar babalarına, kızlar annelerine rakip gözüyle bakıp içten içe onların ölmesini ister: oğlanlar annelerine, kızlar babalarına aşırı bir cinsel eğilim gösterir. Olumsuz (negatif) biçimde ise durum tersidir. Freud'a göre çocuklar fallus döneminde, yani üç ve beş yaşları arasında bu kompleksi yaşar, beş yaşından sonra kompleks etkisini yitirir, bir uyuklama (latent) döneminin ardından buluşla yeniden canlanır, dışarıda bir sevi nesnesinin seçiminin ardından az ya da çok bir başarıyla yıkımı sağlanır (Graber, 2006, s. 227).

Çocukluğuna dair babasının Zehra teyzesine söylediği "Reçel kıvamına gelince indirirsin", "Zehra şu bacakların yok mu?", "Kulağı yırtıldı", "Adam olmayacak bu çocuk", "Çocuğu yatır!" gibi cümleler onun kulak kaşıntısını harekete geçirir. Çocukluğundan beri aklına kazınan bu cümleler, evdeki otoriteyle ve genel olarak toplumla, düzenle ve normlarla olan sorununun temel nedenleri arasında sayılabilir. Otorite olarak ise bıyık ve baba figürü öne çıkar:

"Hemen her gece babam eve girer girmez beni, teyzemle oynadığımız oyunlardan, masalların mutluluğundan ayırırdı. '-Çocuğu yatır!' derdi. Büyük sevinçlerden büyük kederlere birden geçişi öğreniyordum. Çünkü onun kucağındayken babamın varlığını unutmış olurdum. Yatakta, beni ondan ayırmasındaki haksızlığı düşünürdüm (Atılğan, 2013, s. 17).

Şimdi bu somut unsurlarla C.'nin psikolojik durumuna el atabiliriz. Öncelikle bıyık unsuru üzerinde durmak istiyorum. Bıyık fenomeni hem erkek egemen bir simge hem de cinsiyet sembolü olarak kullanılır. *Kitaplık* dergisinde Güven Turan'ın "Yusuf Atılğan'da Kıl-Tüy" başlıklı makalesinde de bıyık için; "Baba tanımıyla gelen, kaba güce dönüşmüş otorite ile iç içe geçmiş cinsel saldırganlıktır." Romanın başında onu döven adamlar bıyıklıdır. Daha sonra sinemaya girdiğinde birisi C.'yi babasına benzetir. Kadın "tıpkı baban gibisin, bir bıyıkların eksik" der. C. bunu kabul etmez "Defol. İstemiyorum." dese de "İstesen de istemesen de onun gibisin bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma," der. Güler'in peşine düştüğünde de bacaklarına bakar, aklına babasının aynı böyle olduğu, babası olsa bıyık buracağı aklına gelir. İsmail Paşa

korusunda Güler’le yemek yerlerken iki adamdan dayak yer, bu adamlar bıyıksızdır. Bıyıksız oluşlarına üzüldür. Roman boyunca bir bıyık unsuru gözümüze çarpıp durur. Bıyık sorunsalının sebepleri “Yaz” bölümünde anlatılır. Ayşe’ye kendini ilk kez açar, çocukluğundan bahseder. C. önce babamı anlatmam gerek diye başlar ve sorunların temeli gözler önüne serilir. Çocukluğunda başlamıştır bıyık nefreti. Çocukken babası C.’yi öpünce “kara bıyıklarından” gelen korkuyla karışık iğrenme duygusuyla irkilir. Bunlara “içilmiş şarap kokulu öpüşler” der. Babası kadın düşkünüdür ve kadınları görünce bıyık burması da C.’de iğrenme uyandırmıştır. Bu arada önemli bir şey itiraf ediyor C. ve şöyle diyor: “Onun gibi olmama kararını, bu iğrençlikleri gördükçe vermiş olacağım,” diyor. Babası onun için sık sık “Görürsünüz, adam olmayacak bu çocuk” der. Buna sevinen C. “Babam adamsa ben olmayacaktım. Büyüyünce bıyık bırakmayacağım,” der. Babası komisyoncudur. Kendisi babasının tam zıttı bir karakter geliştirir. “Komisyoncu olmayacağım ben,” der. Çocukluğunda sık sık tekrarlamıştır bu sözleri (Hamamcı, Aylak Adam Romanında Baba İmgesi ve Roman Kahramanı C.’ye Psikanalitik Yaklaşım: Oedipus Kompleksi, 2025, s. 45).

C.’nin “ev”le sorunu, çocukluğunda kurduğu bu iki karşıt çatışmadan doğar. Teyzenin yanı aynı sinema salonu gibidir. Bir oyun ve masal alanına benzer. Bir yanda ise gündelik hayatın olağan akışındaki “eli pakettiller” gibi babanın buyruğunun alanında olan izotopik alanlar vardır. Babanın yanı, komutlar verilen, sevincin kesildiği bir alandır. Sevincin şalterini birden kesen bir alandır. Lefebvre’e göre ev, babanın yani otoritenin isteğiyle şekillenen bir “tasarlanan mekân”dır. Teyzesine “Çocuğu yatır!” der ve ev, otoritenin istediği halde şekillenir. Evin ritmi C. için bozuktur çünkü büyük sevinçten kedere ani geçiş yaşatır.

Bıyık motifi otoriteyi güçlendiren bedensel bir simge olarak öne çıkar. *Aylak Adam*’da C. için bıyık erkek egemen güç ve saldırganlıkla kodlanmıştır. Komisyoncu olmayı reddetmesi “babam adamsa ben olmayacağım” demesi de tüm bu erkeklik kalıplarına, aslında otoriteye yani gündelik hayatın tüm olağanlığına bir başkaldırı olarak okunabilir. C.’nin aylaklığı tüm bu kalıplara karşı bir aritmi geliştirmektedir. Onun gündelik hayatı evde değil sokağın akışına göre belirlenir. C. “eve dönmek” yerine İstanbul’un sokaklarında oyalanır. Hiçbir ev veya mekân onun için kalıcı bir yurt olmaz.

C. için gündelik hayatın olağan düzeninde ev bir terbiye yeridir. “Yat, sus, çekil” komutlarını burada öğrenmiştir. Bankada da “şuraya lütfen” denildiğinde veya lokantada “Ali beyin çorbası” gibi tekdüze ve hiyerarşik alışkanlıklar ifade edildiğinde veya sokakta polis düdüğünü her öttürdüğünde bu komutlar onun zihninde yeniden canlanır ve “babanın sesi”ne dönüşür. Bu seslerin altında boğulmak istemeyen C., şehirde yeniden sürekli olarak dolaşarak başka seslerin peşinden gider veya bir sinema salonunda “güvenli alan”ında hayatına devam eder. Çocukluğunda evde Zehra teyzesinin şefkatli oyunlarını baba otoritesinin yarıda kesmesi gibi, bir çatının -yani kalıcı bir evin- yokluğu da yaşamında sevgiyi sürekli kesintiye uğratır. C., evi kente dağıtmayı öğrenmiş bir “aylak”tır.

3.2. 1960'ların Gündelik Hayatı Bağlamında *Şoför Mustafa*: İstanbul'un Sınıf, Cinsiyet ve Mekân Dinamikleri

3.2.1. 1960'larda Türkiye ve İstanbul

Altmışlı yıllar Türkiye'si, tarihsel hafızaya darbelerle kazınmış bir dönemdir. Dönem, 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesiyle açılmış, on yılı doldurmadan bu kez 12 Mart 1971 muhtırasıyla yeniden kesintiye uğramıştır. Bu iki müdahale arasında geçen yıllar, görünürde demokratikleşme vaatleriyle ama derinlerde siyasal kutuplaşma, toplumsal huzursuzluk ve hızlı kentleşmenin getirdiği eşitsizliklerle örülmüştür. Bu yıllar bir yandan da çok renkli, ışıltılı ve neredeyse her alanda çeşitliliğin görülmeye başlandığı bir dönem olarak da anılır. Hatta bu yıllar 1908'li yıllara benzetilir:

Teşbihte hata olmaz; 1960'lı yıllar, Cumhuriyet'in 1908'i oldu. Elbette ki, dönemin Türkiye'sini bu şekilde anabilmek için öncesindeki dönemin gelişmelerini bir kez daha hatırlamakta fayda var: Çünkü altmışlı yıllara rengini, râyihasını veren, onu Cumhuriyet'in en revnakdar tarihsel kesiti olarak anmamıza imkân veren, tüm Cumhuriyet tarihinin yekünü; ama en çok da öncesindeki on yılın toplumsal iklimidir. Gerçekten de 1946'da Demokrat Parti'nin (DP) kurulduğu tarihten, 27 Mayıs 1960'a kadar geçen sürede siyasetin toplumsal tabanının genişlediğini, değiştiğini, dönüştüğünü görürüz. Bu süreçte, genelde bir devlet işi sayılan siyaset artık, sokakta, evde, kantinde, kahvehanelerde vb. yaygın bir şekilde konuşulur, tartışılır, icra edilir bir faaliyet hâline gelmeye başlar. 1946 ile başlayıp 1950'lerde şekillenen rekabetçi ortamda oy, iktidarın belirlenmesinin yegâne faktörü haline gelerek siyasetin toplumsal tabanının genişlemesinin, demokrasinin demosunun siyasala kucak açmasının da motoru olur. Elbette ki, birçok başka faktör de bu sürece eşlik ederek, siyasal sonuçlarını altmışlı yıllarda takip edeceğimiz bir dönüşümün rotasını tayin edecektir (Kaynar H. M., 2017, s. 16).

1950'li yıllar, Türkiye'nin toplumsal yapısında kırdan kente doğru yaşanan büyük dönüşümün başlangıcıydı. Cumhuriyet'in başında köy merkezli bir toplum yapısı hâkimken, bu dönemde tarımda makineleşme, karayollarının gelişmesi ve ticari üretimin yaygınlaşmasıyla kırsal nüfus hızla çözülmeye başladı. Tarımdan kopan geniş bir kesim kentlere göç ederken, kentli nüfus oranı da kısa sürede belirgin biçimde arttı: 1950'de %25 olan kent nüfusu, 1960'ta %31,9'a yükseldi. Bu değişim, hem sınıfsal yapıyı hem de siyasetin sosyolojik zeminini dönüştürdü.

Kırdan kente göç eden bu yeni nüfus, kentlerin emek piyasalarına karışan, yoksul ama umutlu bir toplumsal kesimi oluşturdu. Böylece 1960'lar, sadece kırdan kente göçün değil, kırın da kendi içinde ticarileşip kapitalistleştiği, toplumun hızla işçileştiği bir dönem oldu.

Sonuçta 1960'lar Türkiye'si, 1950'lerden miras aldığı bu toplumsal hareketliliği hem kentsel hem ekonomik hem de kültürel düzeyde yoğunlaştırdı. Siyasetin çeşitlenmesi, toplumsal kurumların heterojenleşmesi ve yeni sınıf dinamiklerinin belirmesi, bu dönemi “renkli ama çalkantılı” kılan temel etkenlerdi:

Altmışlı yıllar Türkiye'si, ellili yıllardan bu yana siyasal, kentsel ve iktisadi dokuların dönüştüğü; genişlediği, birbirine (özellikle ulaşım ve iletişim alanlarındaki gelişmelerin de etkisiyle) daha sıkı bağlarla eklemlendiği; tüm toplumsal kurumlarda heterojenliğin hayli belirgin hâle geldiği yıllar oldu. Altmışları siyasetin renkli yılları olarak tanımlamaya imkân veren de, öncesindeki dönemde başlayan bu karmaşık dönüşümün sonuçlarıydı (Kaynar H. M., 2017, s. 18).

1960'lı yılların başında özellikle süreli yayınlarda ve kitaplarda görselliğin öne çıktığı görülür. Hobsbawm'ın deyişiyle dünyanın ilk kez küresel bir hal aldığı bu yıllarda basın-yayın alanındaki kıtalararası etkileşim, Türkiye'yi de etkisi altına alır (Kaynar H. M., 2017, s. 1064).

1960'ların başında yürürlüğe giren yasal düzenlemeler ve yeni anayasa, Türkiye'de basın ve ifade özgürlüğü açısından görece bir rahatlama dönemi başlatmıştır denilebilir. 12 Ekim 1960 tarihli 6334 sayılı yasa ile 6732 sayılı değişiklik yürürlükten kaldırılmış, 29 Kasım 1960'ta çıkarılan 143 sayılı yasayla Basın Kanunu'ndaki antidemokratik hükümlerde değişikliğe gidilmiştir. Böylece, 1961 Anayasası'yla birlikte fikir ve ifade alanı, önceki dönemlere kıyasla daha özgür bir zemin bulmuştur.

Bu dönemde sol düşüncenin gelişimi, yayıncılık ve dergicilik alanına da yansımış, bu dönemde büyük bir canlanma yaşanmıştır. *Yön, Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim, Devrim, Türk Solu, Dönüşüm, Yeditepe, Yeni Dergi, Yeni Sinema ve Aydınlik* gibi dergiler ve yayınevleri, hem politik hem estetik meseleleri tartışmaya açmıştır. Sanat, siyaset, sansür ve sosyalist sanat kuramlarını gündeme taşımıştır. Bu yayınların sadece yazınsal içerikleri değil, kapak tasarımları ve illüstrasyonları da dönemin muhalif atmosferini görselleştiren unsurlar olmuştur.

Bu yayınlar arasında özellikle Doğan Avcıoğlu'nun önderliğinde çıkarılan *Yön* dergisi, 1960'ların siyasal ve kültürel ikliminde belirleyici bir rol oynamıştır. *Yön* çevresinde gelişen aydın hareketi, Türkiye İşçi Partisi (TİP) ile birlikte dönemin en etkili sol oluşumlarından biri hâline gelmiştir. Dergide yayımlanan sanat yazılarında (*Sanat ve Politika İlişkisi, Sanat ve Sosyalizm, Toplumcu Sanat Felsefesinde Yeni Görüşler* vb.) sanatın politik işlevi, toplumsal sorumluluğu ve sosyalist estetik anlayışı tartışılmıştır.

Abidin Dino'nun Le Corbusier'nin ölümü üzerine yazdığı yazıda Türkiye'deki şehircilik sorunlarını gündeme getirip çözümün "TİP'e oy vermekten geçtiğini" vurgulaması ya da Memet Fuat'ın iktidarın sanata yaklaşımını eleştiren yazıları, dönemin sanat eleştirisinin ne denli politik bir çerçevede şekillendiğini gösterir. Böylece 1960'lar, hem siyasal hem estetik anlamda sanatın kamusal ve ideolojik bir araç olarak yeniden tanımlandığı bir dönem hâline gelmiştir.

Bu süreçte, 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü artar, bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalır, gecekondulaşma olgusu da yaygınlaşır. Dönemin toplumsal dinamiklerinde önemli bir yer tutan iç göç olgusu sinemada da yankısını bulur; iç göç, gecekondu ve gecekondu insanının konumu detaylı bir biçimde ilk kez bu yıllarda ele alınır (Kaynar H. M., 2017, s. 1086).

Bu yıllarda hem siyaset hem de sosyo-ekonomik alandaki değişimler 2000’li yıllara kadar etkili olur. Süleyman Demirel, Alparslan Türkeş, Ragıp Gümüşpala, Bülent Ecevit ve Necmettin Erbakan gibi bu dönemlerde öne çıkan liderler siyaset sahnesinde 2000’lere kadar görülmeye devam eder. 1960’ların günlük hayatına etki eden en önemli olaylar da bu liderlerin şekillendirdiği politikalarla gelişmiştir de denilebilir.

1960’lara, Türkiye’nin hem toplumsal yapısını hem de gündelik hayatını kökten dönüştüren “göç olgusu” hakimdi. Tarımda makineleşme köylüyü üretim dışına itmiş, ithal ikameci sanayileşme şehirleri cazibe merkezine dönmüştü. 1960’larda Türkiye nüfusunun sadece %30’u elektriğe erişebilmekteydi. Buna rağmen kentler hızla göç almaya başladı. Bunun bir sonucu olarak iç göçlerde plansız ve sağlıksız kentleşme sonucunu ortaya çıktı. Dış göç ise özellikle Almanya, Avusturya, Hollanda ve İsviçre gibi ülkelere yöneldi.

Yurt dışına giden ilk kuşak işçiler, çoğu zaman şehir yaşamını deneyimlemeden “kas gücü”yle çalışmak üzere Avrupa’ya -çoğunlukla Almanya’ya- gitmişti. Zor koşullarda, dil bilmeden, geçici işçi statüsünde yaşadılar. Geri dönüş umuduyla gittikleri bu geçicilik, yerini kalıcılığa bıraktı. Böylece “Alamancı” denilen bir kimlik doğdu. Yılda bir kez Türkiye’ye gelip, yurt dışından getirdikleri yabancı mallarla dikkat çeken, yılın diğer zamanlarında ağır işlerde çalışan bir göçmen tipi ortaya çıktı. Buna karşılık, yurtdışından gönderilen döviz, ülke ekonomisini canlandırmış, iç pazarda tüketim kültürünün gelişmesine katkı sağlamıştır.

Anadolu’dan İstanbul’a göç, şehir ve günlük hayatı hızla dönüştürmeye başladı. Hızlı şehirleşme ve göçle beraber konut ihtiyacı arttı. Konut ihtiyacı o dönemde konut açığı 300 bin olarak hesaplanmıştı. Apartmanlar, gecekondular, kooperatif evleri ve lojmanlar 1960’lı yılların yaşam tarzının başlıca mekânları oldu. Günlük hayata artan şekilde beş altı katlı apartmanlar girmeye başladı. Müteahhitlerin hızla yapmaya başladıkları apartmanlar orta ve üst gelir grubunun tercih ettiği konutlar haline geldi. Kapıcılık bir meslek olarak ortaya çıktı. Hatta banka ve gazeteler apartman dairesi çekilişlerine bu dönemde başladılar (Kaynar H. M., 2017, s. 934).

Köyden kente göç edenler, kısa süre kalacaklarını düşünerek şehrin çeperlerine yerleşti ve altyapısı olmayan, tek göz odalardan oluşan evlerini bir gecede kurdular. Böylece Türkçeye “gecekondu” kavramı girdi. Başlangıçta görmezden gelinen bu yerleşimler, kısa sürede şehir yaşamının ayrılmaz bir parçası hâline geldi; kendi müziğini, kültürünü ve sinemasını yarattı. Artan gecekondu gerçeği karşısında devlet, yasal düzenlemeler yapmak zorunda kaldı. Konut sorunu, 1961 Anayasası’yla bir “hak” olarak tanımlandı; “sosyal konut” kavramı yaygınlaştı. 1966’da çıkarılan 775 sayılı Gecekondu Kanunu, dar gelirli vatandaşlara konut edinme kolaylıkları, vergi muafiyetleri ve kredi imkânları sağladı. Ayrıca mevcut gecekonduların ıslah edilmesi, uygun olmayanların ise yıkılması öngörüldü. Böylece gecekondu, hem toplumsal hem hukuksal düzeyde 1960’ların şehirleşme sürecinin sembolü hâline geldi:

Köyden kente gelenler, kısa bir süre sonra döneceklerini düşünerek şehrin kıyısına ilişirler. Yokluktan ve yoksulluktan tek göz odalardan oluşan ve altyapısı olmayan eğreti evleri bir gecede yapınca Türkçeye gecekondu diye bir kavram da girmiş olur. Gecekondular hiçbir alt yapı hizmetinin gitmediği yerlerdir. Köyden gelenlerin şehirle uyuşmadığı, entegre olamadığı bir toplumsal gerçeklik haline geldi. Başlangıçta

görmezden gelindi. Ama kısa sürede gecekondu günlük hayatın bir parçası oldu. Müziği, ulaşımı, kültürüyle hayat tarzı, filmlere, romanlara, şarkılara konu olacaktı. Gecekondu üzerine plaklar da bu dönemde yapıldı. Hızla artan gecekondu gerçeği görmezden gelinemeyince bir düzenleme yapmak ihtiyacı ortaya çıktı ve bir gecekondu kanunu hazırlandı. Şehre göçün ortaya çıkardığı en büyük sıkıntı konut sorunuydu. Darbe sonrasında konut bir hak olarak gündeme gelmiş ve bir hak olarak 1961 Anayasası'na da girmişti. Sosyal Konut kavramı bu dönemde daha sık kullanılmaya başlandı. Temmuz 1966'da çıkarılan 775 sayılı Gecekondu Kanunu ile dar gelirlilerin konut edinmesine yönelik tedbirler alındı, vergi muafiyeti ve kredi kolaylıkları getirildi. Ayrıca gecekonduların ıslah edilmesine, ıslah edilemeyenlerin yıkılmasına yönelik düzenlemeler yapıldı (Kaynar H. M., 2017, s. 934).

Bu sırada kooperatifçilik de yeniden gündeme geldi. Konut sorununa çözüm olarak konut kooperatifleri teşvik edilmeye başlandı. Sendikaların önyak olduğu kooperatifler kuruldu ve konutlar yapılmaya başlandı. Maden-İş'in İstanbul'daki Merter Sitesi, Türk-İş'in Ankara'daki Aydınlıkevler Sitesi buna örnektir. Kooperatif evleri yalnızca şehirlerdeki konut ihtiyacı için değil, aynı zamanda sahil kasabalarında ve sayfiye yerlerine de yazlık olarak yapılmaya başladı (Kaynar H. M., 2017, s. 936).

Lojman kavramı da bu dönem| de belirginleşir. Önce Alyans Evler olarak da adlandırılan ordudan emekliye sevk edilen subaylar için yapılan 1.958 konutu, muvazzaf subaylar için yapılan konutlar izledi. İstanbul'da OYAK Sitesi, 2. Ordu Kooperatif Evleri, Harp Akademileri Subay Yapı Kooperatifi bu tür uygulamalardır. Ayrıca kapsamlı bir lojman yapımı başladı. Ve lojman askerin başlıca ayrıcalığı haline geldi. Askerin ve ailelerinin günlük hayatını derinden etkiledi. Onlar adeta şehir içinde, alışveriş merkezi, sinema, berber, kafe, lokanta, çay bahçesi, oyun parkı, spor tesisleri gibi her türlü ihtiyaçlarının karşılandığı dışa kapalı küçük mahallelerde yaşamaya başladılar. Ordu evleri, ordu kantinleri, ordu pazarları, ordu lojmanları, ordu kamplar/tatil yerleri gibi ayrıcalıklar içe dönük ve toplumdan kopuk bir yaşamın da başlangıcı oldu (Kaynar H. M., Türkiye'nin 1960'lı Yılları, 2017, s. 936).

1960'lı yıllar, Türkiye'de kapitalizmin gelişimiyle birlikte işçi sınıfının hem sayıca büyüdüğü hem de politik ve kültürel anlamda görünürlük kazandığı bir dönemdir. Sanayileşme süreci, köyün feodal düzenini sarsarken şehirlerde işçileşme hızlanmış, “grev”, “sendika” ve “lokavt” gibi kavramlar gündelik dilin bir parçası haline gelmiştir. İşçi sınıfı artık yalnızca ekonomik değil, ideolojik bir güç olarak da toplumsal sahnede yer almaktadır.

İthal ikameci sanayileşme modelinin benimsenmesiyle, ithal ürünlerin yerine yerli üretim teşvik edilmiştir. Bu süreç “montaj sanayi” olarak adlandırılrsa da, toplumun tüketim alışkanlıklarını kökten değiştirmiştir. 1960'ların ortalarından itibaren otomobil, buzdolabı, çamaşır makinesi gibi dayanıklı tüketim malları yaygınlaşmış; artan gelir ve kentleşmeyle birlikte yeni bir tüketim kültürü doğmuştur. Böylece gecekondu sakini, işçi, memur ve kentli de bu yeni pazarın birer tüketicisine dönüşmüştür.

Bu ekonomik dönüşüm kültürel hayata da etki etmiştir. Gazino kültürüyle şekillenen “Türk Sanat Müziği”, orta sınıfın tercih ettiği resmî bir eğlence biçimi haline gelirken, “arabesk”

müzik gecekonduarın sesi olmuştur. Arabesk kadercilik, hüün ve kırılmışlık temalarıyla kentin yeni yoksullarına hitap etmiştir. Aynı dönemde “Hafif Türk Müziğı” ve “Anadolu Rock” gibi türler ortaya çıkarak şehirli gençliğin kültürel kimliğini şekillendirmiştir. Sinema salonları konser mekânlarına dönüşmüş, müzik ve sinema iç içe geçmiştir.

Kısacası 1960’lar, Türkiye’de hem üretim biçimlerinin hem de gündelik hayatın estetik ve kültürel kodlarının değiştiğı, işçi sınıfı bilincinin, tüketim kültürünün ve kentli kimliğin aynı anda şekillendiğı bir dönem olmuştur. Bu durum edebiyat ve sanata da etki etmiştir. 1960’larda Türkiye’deki toplumsal dönüşüm, edebiyata da doğrudan yansıdı. Romanlarda üretim ilişkileri, köylü-ağa çatışması ve feodal yapının eleştirisi öne çıktı. Artık köy, 1930’lardaki gibi “medenileştirilecek” ya da 1950’lerdeki gibi “makineleşen” bir yer değildi. Köy, şehirlerin çeperlerinde gecekonduya dönüşen bir mekândı. Sanayileşme köylüyü kente çekerken, aynı anda göçü durdurmak için toprak reformu tartışmaları yürütölmesi bu dönemin çelişkisini yansıtıyordu. Bu gerilim, dönemin romanlarında da güçlü biçimde işlendi. Şevket Süreyya Aydemir’in *Toprak Uyanınca* adlı ütöpik romanı 1963’te yayınlandı. Talip Apaydın, Behzat Ay gibi yazarlar kalemlerini köy romancılığında oynatmaya devam ederler.

1960’larda Türkiye’nin kültürel ve entelektüel yaşamında gazeteciler ve yazarlar da önemli bir toplumsal etki alanı oluşturunuyordu. Bu dönemin popüler kalemleri arasında Çetin Altan, İlhan Selçuk ve Aziz Nesin öne çıkmıştı. Nesin dışındakiler aynı zamanda Türkiye İşçi Partisi (TİP) üyesiydi. Altan bir süre milletvekilliğı de yapmıştı. Sol görüşleriyle tanınmalarına rağmen bu isimler, polemikçi üslupları ve entelektüel birikimleri sayesinde geniş bir okur kitlesine ulaşmışlardı. Ancak bu durum onları kovuşturmalardan ve işten çıkarılmalarından koruyamadı. Çoğu farklı gazetelerde kısa sürelerle çalışabildi.

Karikatürist Turhan Selçuk, bu yıllarda en az söz konusu yazarlar kadar tanınan bir isimdi. Bir gazeteden diğetine geçişi manşetlerle, ilanlarla duyuruluyordu. Sağ basın ise bu dönemin üç önemli solcu romancısını -Yaşar Kemal, Orhan Kemal ve Mehmed Kemal’i- “üç Kemal” olarak anıyor, zaman zaman da onları komünistlikle suçluyordu. Buna karşın bu yazarlar, tefrikalar, köşe yazıları ve röportajlarla edebiyatla gazeteciliğı birleştiren üretken figürler olarak öne çıktılar.

Sağ basında ise daha eski kuşaktan Burhan Felek, Sabri Esat Siyavuşgil, Halit Fahri Ozansoy ve Tahsin Banguoğlu dönemin popüler köşe yazarlarıydı. Genç kuşaktan Bedii Faik, Demokrat Parti döneminde yükselmiş, ancak ilerleyen yıllarda partiye yönelik eleştirel bir tutum geliştirmişti. Böylece 1960’lar, gazeteciliğın hem siyasal hem edebi kimliklerin çatıştığı ve üretkenliğın ideolojik mücadeleyle iç içe geçtiğı bir dönem olarak belirginleşti.

Fakir Baykurt’un *Yılanların Öcü* romanı ise 1962’de yönetmen Metin Erksan tarafından sinemaya uyarlanır. 1960-65 arasında siyasallaşmanın arttığı dönemi yaşayan Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Erdal Öz gibi isimler ise bu kuşağı yaşayan kişiler olarak yetmişlerde eserlerinde döneme yer vermişlerdir (Kaynar H. M., Türkiye’nin 1960’lı Yılları, 2017, s. 938).

Dönemin tüm bu değişimleri sinemada da etkisini göstermişti. Yıllar içerisinde gösterime giren film sayısı artmıştı. Senaryoların çoğu yabancı filmlerden alınıp buraya özgü olacak şekilde adapte edildi:

Sinema özellikle 1960'lı yıllarda günlük hayatın ayrılmaz bir parçası haline geldi. Mesela 1960'ta 95, 1961'de 97, 1962'de 123 olan film sayısı 1964'te 156, 1965'te 196, 1966'da 229, 1967'de 191, 1968'de 177, 1969'da ise 229 film gösterime girmişti ki, var olan kapasitenin yılda ancak 50 civarında olduğu belirtildiğinden bu rakam 24 saat aralıksız çalışmak demekti. Senaryolar ise ya yabancı filmlerin kötü kopyaları veya zorlama ve kendini tekrar eden senaryolar şeklinde gelişti. Yükselen solun toplumsal duyarlılığı sinemaya da yansdı. Gerçi toplumsal gerçeklik olarak adlandırılacak bir akım oluşmasa da bu içerikle yeni ürünler ortaya koydu. Sinemacılar toplumsal sorunlara, köye, göçe ve şehirdeki sorunlara yöneldiler (Kaynar H. M., 2017, s. 939).

Türkiye gündelik hayatı, 1950'lere kıyasla hızla değişmekteydi. Modadan tüketime pek çok alanda Batı'yla daha hızlı etkileşim hâlindeydi. Şehirleşmenin artmasıyla beraber sanattan müziğe, eğlenceden yaşam tarzına birçok alanda değişim dikkat çekiyordu. Batı'yla olan sık etkileşim, modayı da etkilemişti. Moda, günlük yaşamı belirleyen bir ölçü oluyordu. Batı'da ortaya çıkan her gelişme, İstanbul'da da hızlıca benimsenmeye başladı. Bunlara örnek olarak mini etekti. Mini etek 1962 yılında İngiltere'de ilk kez ucuz bir kumaştan yapıp tasarlanmıştı. Yaratıcısı Mary Quant olan mini etek, ilk kez İngiltere'de giyildi:

Türkiye'de mini etek 1960'ların ikinci yarısından itibaren görülmeye başladı. Önce yadırganmakla birlikte, o denli hızlı bir şekilde yayılmıştı ki, itiraz etmeye zaman bile kalmadan benimsendi. Bu durum Mini Eteğin Zaferi başlığı ile dönemin Hayat dergisinin 22 Haziran 1967 tarihli sayısına şöyle yansımıştı: “Çeşitli ülkelerde lanetlendiği halde, ister istemez gündelik hayata giren bu cereyan, artık bir ahlâk buhranı değil, değişen şartların ve güzellik anlayışının sonucu sayılıyor... Geçen yıl mini eteği lânetleyenler bu yıl ‘yakıştıranlar pekalâ giyebilir!’ demeye başlamışlardır.” (Kaynar H. M., 2017, s. 950).

1960'ların ikinci yarısında ise mini etekle beraber hippy tarzı da yaygınlaşmaktayken, maxi etek modası da alaycı bir dille gündelik kültüre yansdı. Giyim tarzları ideolojik bir kimlik göstergesine dönüşerek solcular parkayla, sağ kesim ise cübbe, sarık ve baş örtüsü bağlama şekli olarak da adlandırılan “sıkmabaş” ve muhafazakâr kıyafetlerle kendini ifade etti. Bu dönemde moda yalnızca kıyafetle sınırlı kalmadı. İran Şahı'nın eşi Farah Diba'dan esinlenen saç modelleri de Türkiye'de popülerleşerek kadın modasına yön verdi.

1950'lerde yaygınlaşmaya başlayan radyo, 1960'larda hem siyasi hem toplumsal yaşamda merkezi bir rol üstlendi. 27 Mayıs Darbesi sonrası MBK radyoyu propaganda aracı olarak kullanırken, 1964'te TRT'nin kurulmasıyla radyo yayınları özerklik kazandı ve ülkenin büyük kısmına ulaştı. Aynı dönemde televizyon da günlük hayata girmeye başladı. İstanbul Teknik Üniversitesi'nin 1952'de başlattığı yayınlar 1960'larda popülerleşti. Spor karşılaşmaları, bilgi yarışmaları ve dil öğretim programlarıyla televizyon, kentli yaşamın yeni bir kültürel ritmini oluşturdu.

27 Mayıs Darbesi'nin ardından Türkiye'de bir “heykel furyası” yaşandı. Hem Atatürk heykelleri hem de darbeyi simgeleyen anıt projeleri hızla çoğaldı. 1946-1960 arasında yalnızca 12 Atatürk heykeli yapılmışken, 1961-1970 arasında bu sayı 60'a yükseldi. Bunların

çoğu kamusal alanda sergilenmek için hazırlanıyordu. Üniversiteler, basın ve kamu kurumları da “27 Mayıs’ı ölümsüzleştirme” yarışına girdi; *Milliyet*, *Dünya* ve *Akşam* gazeteleri anıt kampanyaları başlattı. Ancak planlanan “27 Mayıs Anıtı” hiçbir zaman tamamlanamadı. Bu dönem, kamusal alanda ideolojik simge üretiminin yoğunlaştığı, heykellerin de birer “iktidar göstergesi” haline geldiği bir süreç oldu.

1960-1970 yılları arasında Türkiye’de reklamcılık, hızlı kentleşme ve artan tüketim kültürüyle birlikte gündelik hayatın vazgeçilmez bir parçasına dönüştü. 1961’de kurulan Basın İlan Kurumu, ilanların adil biçimde dağıtılmasını sağlayarak sektöre yeni bir ivme kazandırdı.

Sektörel olarak bakıldığında, dayanıklı tüketim malları ve temizlik ürünleri reklamların başını çekiyordu. Beyaz eşyada Arçelik, Acarsoy, Philips, Singer, Hoover gibi markalar ön plana çıkarken; boya sektöründe DYO ve Sadosan, temizlikte Persil, Tursil, Fay, Vim ve Çiti arasında sert bir rekabet yaşanıyordu. Dikiş makinesinde Singer, elektrikli süpürge ve çamaşır makinesinde Hoover rakipsizdi. Nuh’un Ankara Makarnası ve Piyale, makarna alanındaki geleneksel rekabetlerini sürdürüyordu.

Kişisel bakım ürünleri alanında da çeşitlilik dikkat çekiciydi. Erkek bakımında Philishave, Mennen, Agua Vella (Williams), Helena Rubinstein ve Gibbs markaları öne çıkarken, kadınlara yönelik reklamlarda Reward Sabun, Pertev Kremin, Reksona, Vog Eva külotları ve bikinileri, Misslyn makyaj ürünleri, Tokalon ve Blendax şampuanları sıklıkla yer alıyordu. Ülker, Kent ve Nestlé gibi gıda markaları hem çikolata hem bebek maması pazarında rekabet ederken, Sana, Ufa, Evet, Flora, Vita ve Tama bitkisel yağ sektörünün önde gelen markalarıydı.

Ayrıca Doğan Sigorta, Yapı ve Kredi Bankası ve Ziraat Bankası gibi kurumlar, konut veya apartman dairesi ödülleriyle müşteri çekmeye çalışan reklam kampanyaları yürütüyorlardı. Anadol, 1960’ların sonuna doğru Türkiye’nin ilk yerli otomobili olarak tanıtılırken, Radiola ve Philips radyo-pikaplarda, Shelltox sinek ilacında pazarın lideriydi.

Günlük yaşamın simgesi haline gelen ürünlerden biri, Eczacıbaşı tarafından piyasaya sürülen Oralet idi. Henüz buzdolabının yaygın olmadığı evlerde sıcak içecek olarak tüketilen bu portakal aromalı içecek, kısa sürede bir kategori ismine dönüştü. Aynı şekilde Selpak da yalnızca bir marka değil, “kâğıt mendil”in adı haline geldi.

Bu dönemde Coca-Cola’nın Türkiye’ye girişi ise hem ekonomik hem kültürel açıdan bir dönüm noktasıydı. Amerikan sermayesinin Türkiye’deki kalıcı yatırımlarından biri olarak kurulan fabrika, uzun vadede tüm Ortadoğu’ya ihracat yapacak bir merkez haline geldi. Bugün de hâlâ üretimine devam eden Coca-Cola’nın reklamları, Amerikan yaşam tarzının “modernlik” ve “tazelik” imajını Türk şehirlerine taşıdı.

1960’lar, Türkiye’de reklam kültürünün modernleştiği, markaların kimlik kazandığı ve şehirli yaşamın vitrininde tüketimin yeni bir kimlik göstergesi haline geldiği bir dönem oldu. Her ürünün kendi “hikâyesi” ve estetiğiyle sunulduğu bu yıllar, kentli orta sınıfın gündelik hayatını markalarla tanımlayan bir tüketim toplumuna geçişin temellerini attı.

1960'ların başında ise kadın dergiler, magazin ve moda gibi konularda artış yaşandı. 1950'lerden miras kalan Amerikan etkisi, 1960'larda Türkiye'nin gündelik yaşamında ve basın dilinde belirgin biçimde hissediliyordu. Gazete ve dergilerde içerik giderek magazinleşmiş, Batı merkezli popüler kültürün ikonları Türkiye'de de büyük ilgi görmeye başlamıştı. Jackie Kennedy, Marilyn Monroe, Beatles, İran Şahı'nın eski eşi Prenses Süreyya ve onun halefi Farah Diba, Türk basınında dönemin moda, güzellik ve yaşam tarzı sembolleri olarak sıkça yer alıyor, böylece Batı'nın kültürel etkisi hem kadın imgesine hem de gündelik beğeni kalıplarına nüfuz ediyordu.

1960'ların kadın dergileri, dönemin modernleşme ve muhafazakârlık tartışmalarını yansıtır. Bu dergiler, kadınları ailenin koruyucusu ve ahlâkın teminatı olarak konumlandırırken, modernleşmeyi ancak “edep ve fazilet” sınırları içinde savunur. Kadınlardan hem ideal anne ve eş olmaları hem de sınırlı biçimde kamusal alanda yer almaları beklenir. Böylece dergiler, modernlik ile gelenek arasında sıkışmış çelişkili bir kadın imgesi oluşturur.

1960'larda Türkiye'de magazin ve aktüalite dergileri, hem popüler kültürün hem de yeni kentli yaşam tarzının en canlı yansımalarından biri hâline gelmiştir. Bu dönemin en öne çıkan dergilerinden *Hayat*, Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle Şevket Rado tarafından yayımlanmış; ofset baskı tekniği, renkli içeriği ve yüksek tirajıyla dönemin simgesi olmuştur. Milliyetçi-modernist bir çizgi izleyen dergi, her dönemin iktidarıyla uyumlu duruşu sayesinde sürekliliğini korumuştur. Dergide Hikmet Feridun Es ve Semiha Es gibi muhabirlerin yurtdışı röportajları, fotoromanlar, sağlık köşeleri, ansiklopediler ve kuponla verilen hediyeler geniş bir okur kitlesi yaratmıştır.

Rado'nun aynı yayın grubundan çıkan *Ses* dergisi ise, tamamen Yeşilçam ve Hollywood yıldız kültürü üzerine kuruluydu. Kapak yıldızı olmak sinema kariyerine atılmak anlamına gelirken, derginin düzenlediği güzellik yarışmaları ve fotoromanlar, Türkiye'de sinema endüstrisine doğrudan insan kaynağı sağlamıştır. Yeşilçam'ın altın çağında *Ses*, sinema ve magazin dünyasının merkezinde yer almıştır.

Bir diğer popüler yayın olan *Büyük Gazete*, magazinle aktüalite arasında bir çizgi izlemiş; sansasyonel haberleri, Yassıada Duruşmaları kupon kitapları, dedektif öyküleri ve “Güzin Abla” köşesiyle dikkat çekmiştir. Kadın okurlara, gençlere ve meraklı genel kitleye hitap eden bu dergi, dönemin medya dünyasında dedikodu, erotizm, tarihsel merak ve toplumsal tartışmaların iç içe geçtiği hibrit bir yayın anlayışının örneği olmuştur.

1960'ların dergiciliği *Hayat*, *Ses* ve *Büyük Gazete* gibi yayınlarla; modernleşen kentli yaşam, yıldız kültü, tüketim ve magazinleşmenin iç içe geçtiği bir kamusal alan yaratmıştır.

3.2.2. *Şoför Mustafa* Romanında Beden-Makine-Şehir: Yabancılaşmadan Uzlaşıya

Suat Derviş (1905-23 Temmuz 1972), Çamlıca'da bir köşte doğmuştur. Kimyager Müşir Derviş Paşa ile Prenses Zeynep Hanım'ın cariyelerinden Şevkidil Hanım'ın oğlu olan Tıbbiye müderrisi Dr. İsmail Derviş ile Hesna Hanım'ın kızıdır. Çocukluğu, büyükannesi ve büyükbabasına ait Çamlıca'daki köşte geçmiştir. Kalabalık bir ailede büyüyen Derviş'in aile çevresinde Bedia Muvahhit ve Nâzım Hikmet gibi dönemin önemli isimleri bulunuyordu.

Eğitim süreç, önce ablasıyla birlikte evde başladı. Fransızca ve Almanca öğrendi. Daha sonra Kadıköy Numune Rüştiyesi ve Bilgi Yurdu'nda ortaöğrenimini tamamladı. Ardından Darülfünûn'a girdi. Ancak kısa bir süre sonra Berlin'e giderek Sternisches Konservatuvary'nda piyano ve şan eğitimi aldı. Konservatuvarda geçirdiği dönemde edebiyata olan ilgisi ağır basınca Edebiyat Fakültesi'ne geçti. Burada okurken öykü ve fıkraları çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanmaya başladı. Bir süre sonra gazeteciliği ve yazarlığı seçerek fakülteden ayrıldı.

1932'de babasını kaybeden Suat Derviş bir sonraki yıl yurda döner. Kısa süre içinde *Cumhuriyet*, *Haber*, *Son Posta* ve *Tan* gibi dönemin önemli gazetelerinde hikâyeler, röportajlar ve tefrika romanlar yayımlar. 1937'de ise *Tan* gazetesi tarafından Sovyetler Birliği'ne gönderilir.

1940-1941 yılları arasında toplumcu aydın ve sanatçıların çıkardığı, yalnızca yirmi altı sayı yayımlanabilen *Yeni Edebiyat* dergisinde görev alır. Bu dergide Kemal Bilbaşar, Sadri Ertem, Nâzım Hikmet, Orhan Kemal, Sabahattin Ali ve İlhan Tarus gibi pek çok yazar ve şairin de eserleri yer bulur. Derviş, dergide *Yaban*, *Bir Tereddüdün Romanı*, *İçimizdeki Şeytan*, *Tatarcık*, *Eski Hastalık* ve *Fahim Bey ve Biz* gibi dönemin öne çıkan romanları üzerine toplam on dört yazı kaleme almıştır. Suat Derviş üzerine hazırlanan kitapta, araştırmacı ve akademisyen Çimen Güney Erkol, şunları belirtir: “Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Abdülhak Şinasi Hisar gibi dönemin önde gelen yazarlarını eleştiren Derviş, bir edebiyat yapıtını hakkıyla açıklamak için, yapıtın ortaya çıktığı dönemin ekonomik ve toplumsal koşullarına bakmak gerektiğini iddia eder.” (Çimen Güney Erkol, 2015, s. 75). Derviş, yıllar sonra Behçet Necatigil'e yazdığı mektupta da derginin Türk edebiyatı için önemini vurgulamıştır:

1941'de *Yeni Edebiyat* adlı, haftalık bir gazete çıkardım. Bugün Türk edebiyatının en sevilen romancısı Orhan Kemal'in ilk hikâyesini bana gelen amatör yazıları arasında ben seçtim. A. Kadir, Dinamo, Fethi Giray ve daha birçok kalburüstü şair ve edipler, en evvel *Yeni Edebiyat*'a yollanan heveskâr yazıları arasında seçilmiş ve Türk edebiyatına kazandırılmıştır. *Yeni Edebiyat* koleksiyonunu gözden geçirmek; hem benim Türkiye'de gerçekçi edebiyatın doğması ve gelişmesi için yaptığım hizmeti, hem de bu mecmua içindeki imzalı fıkralarım ve Türk romanları hakkında yazdığım makalelerim aracılığıyla edebiyat anlayışımı aksettirir (Körpe, 2001, s. 33).

Suat Derviş, Seyfi Cenap Berksoy, Selami İzzet Sedes ve Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu ile yaptığı evliliklerin ardından, 1941'de Türkiye Komünist Partisi Genel Sekreteri Reşat Fuat Baraner ile evlenir. 1944'te, anılarından ve seyahat gözlemlerinden yola çıkarak kaleme aldığı *Niçin Sovyet Rusya'ya Hayranım* adlı eseri büyük tartışmalara yol açar. Aynı yıl eşiyile birlikte Türkiye Komünist Partisi davasında yargılanır. Dokuz yıl hapse mahkûm edilen Reşat Fuat 1950'de serbest bırakıldıysa da, 1951'de yeniden tutuklanarak ceza alır. Suat Derviş ise, sorgu sürecinde bebeğini kaybeder ve sekiz ay hapis yatar. Tahliye edildikten sonra uzun süre iş bulmakta güçlük çeker, yazılarını dahi kendi adıyla yayımlatamaz. Bu zor dönemin ardından, ablasının daveti üzerine 1953'te İsveç'e gider ve daha sonra Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yaşamını sürdürür.

1960'taki genel af sonrası tahliye edilen Reşat Fuat Baraner'i yanına almak istese de Baraner bunu kabul etmez. Suat Derviş 1963'te İstanbul'a döner. 1968'de eşi vefat eder. 1970'te Neriman Hikmet'le Türkiye Devrimci Kadınlar Birliği'ni kurar. Aynı yıl aldığı davet üzerine Rusya'ya giderek gözlerinden tedavi olur. 23 Temmuz 1972'de, Kasımpaşa Deniz Hastanesi'nde hayatını kaybeder.

Toplumcu gerçekçiliğin önemli yazarlarından olan Suat Derviş, kadınların ve ezilen sınıfın sesini edebiyata aksettirir. İlk döneminde aşk, kadın-erkek ilişkileri gibi bireysel duygular ve psikolojik çözümlemeler öne çıkar. 1930'lardan sonra ise toplumsal gerçekçi edebiyata yönelir. İşçi sınıfının mücadelesine, kadınların sosyal hayattaki konumuna, yoksulluk, adaletsizlik ve sınıf mücadelesine değinecektir.

Gazeteciliğiyle paralel olarak roman ve öykülerinde de röportaj tekniğinden yararlanır. Onun gözlem gücü, ayrıntılara verdiği önem ve toplumsal olaylara duyarlılığı, eserlerinde de dikkat çekecektir. Kadın karakterleri, dönemin erkek egemen edebiyatında olduğu gibi edilgen şekilde değil, sorgulayan, kendi hayatının öznesi olmaya çalışan figürlerdir. Bu tarafıyla da feminist edebiyatın erken dönem örneklerini vermiştir. *Hiçbiri* (1929), *Ankara Mahpusu* (1936) ve *Fosforlu Cevriye* (1944) gibi eserleri dönemin toplumsal panoramasını yansıtırken bireysel dramları güçlü bir şekilde de işlemektedir. Aynı zamanda gazetecilik tarafıyla yaptığı gözlem gücüyle de kenti çok iyi gözlemlemiş, *Çöken İstanbul* başlığı altında yayımladığı röportaj serisinde İstanbul'u semt semt dolaşarak buraları okura anlatmış, öne çıkan özellikleri üzerine ilgili kişilerle röportajlar gerçekleştirmiş, tarihîyle bugünü arasında İstanbul'da farklı bağlar kurmuştur.

Suat Derviş'in ilk kez *Gece Postası*'nda, 16 Ekim 1963-19 Şubat 1964 tarihleri arasında 125 tefrika olarak yayımlanan romanı *Şoför Mustafa*, İstanbul'u arşınlayan evli ve iki çocuk babası bir şoförün gözünden okura şehri anlatır.

İncelenen eser *Şoför Mustafa*'nın merkezinde yer alan başkahraman Mustafa, elli iki yaşında bir taksi şoförüdür. Gündelik yaşamını, kullanmakta olduğu eski bir Chevrolet aracın içerisinde ve şehrin farklı mekânları arasında sürdürür. Bu bağlamda Mustafa'nın mesleki pratiği, anlatının hem mekânsal dolaşımını hem de toplumsal sınıflar arası karşılaşmaları belirleyen önemli bir unsurdur.

Anlatının diğer iki belirgin karakteri seks işçisi kadınlardır. Bunlardan ilki, Mustafa'nın kardeşi Melek'tir. Melek, hem aile ilişkilerinde hem de toplumsal konumlanışında belirleyici bir figür olarak metnin merkezinde yer alır. İkinci kadın karakter ise Zerrin'dir. Mustafa'nın görür görmez aşık olduğu bu karakter, anlatıya duygusal ve dramatik bir boyut kazandırır.

Dolayısıyla romanda, bir taksi şoförü ile iki seks işçisinin kesişen yaşam öyküleri üzerinden, hem kentsel mekânın dinamikleri hem de toplumsal cinsiyet, sınıf ve emek eksenindeki ilişkiler tartışmaya açılmaktadır. Bu noktada, tezin ana eksenini oluşturan, mekânın toplumsal üretim sürecini, "kıyıda kalmış" bireylerin gündelik pratikleri üzerinden okumaya imkân tanınmasıyla çalışmada kilit bir konumdur. Romanın sunduğu bu perspektif, İstanbul'un sosyolojik dönüşümünü sınıfsal ve kültürel bir ayrışma süreci üzerinden ele alan temel varsayımları da somutlaştırır.

3.2.2.1.Şoför Mustafa’da Bataklıktan Şefkatli Siluete: Mustafa, Melek ve İstanbul

Anlatının önemli olay örgülerinden birini Mustafa’yla kız kardeşi Melek arasındaki gerilimli ilişki oluşturmaktadır. Mustafa, kendisinden yirmi altı yaş küçük olan Melek’in bakımını üstlenmiş ancak bu sorumluluk ikili arasında derinlikli bir bağın kurulmasına kapı açmamıştır. Romanın başından itibaren Mustafa’nın Melek’in “kötü yola düşmesi” karşısında duyduğu hicap ve öfke, anlatının temel duygusal çatışmalarından biri olarak sıkça okurun karşısına çıkmaktadır:

Şu Melek kaltağı belki de şu anda bir başka herifin karşısına dikiliyor ve tıpkı böyle yılışık bir gülüşle bir dişi köpek gibi yaltaklanarak, “Merhaba” diyordu; diye düşünmekten kendini alıkoyamıyordu.

Görsel onu gebertirim, diyordu. *Muhakkak elimden bir kaza çıkar!*

Tarlabaşı’nın arka sokaklarından geçemiyordu. Her geçişinde kalbi hızlı hızlı vuruyor, her çışinde Allah verse de karşıma çıkmasa diye dua ediyordu. Mustafa’ya Yeşilçam Sokağı’nın kaldırımlarından taşan insanların hepsi sanki onu tanıyor ve onu küçümseyerek, onunla alay ederek arabasına bakıyorlarmış gibi geliyordu. Orada bombardıman edilmiş şehirlerin evlerinin cephesi gibi delik deşik cephesiyle yükselen bir binaya bakıyor, arabasını o kapıya toslamak istiyordu. İçeriye girmek ve o namussuz züppeyi öldürünceye, leşini yerlerde sürükleyinceye kadar dövmek...

Sinema artisti olmak istemiş Melek Hanım... Kaltak, senin anan da mı sinema artisiydi?

Hayır, anası sinema artisti değildi onun. (Derviş, 2021, s. 10).

Romanda Melek’in neden seks işçiliğine yöneldiği ise doğrudan değil, *flashback* gibi geriye dönerek, hatırlatmalarla açık edilir. Bu retrospektif anlatım tekniği Melek’in bireysel hikâyesinin yanı sıra Mustafa’nın kardeşine karşı geliştiremediği empatiyi ve aralarındaki eksik kalan kardeşlik hukukunu da belirginleştirir.

Romanın sonunda ise iki kardeş yüzleşerek birbirlerini affeder. Bu kabul süreci, yalnızca ailevi bir bağın yeniden tesisi değil, aynı zamanda Mustafa’nın şehirle ve gündelik yaşam pratikleriyle kurduğu ilişkiyi dönüştüren bir eşiğe de işaret eder. Öyle ki roman boyunca sürekli bozulan, memnuniyetsizliğini sıkça dile getirdiği arabasına ve artık adeta bir yabancı gibi hissettiği İstanbul’a bakışı, bu yüzleşmenin ardından köklü bir değişime uğrayacaktır.

Dolayısıyla Melek ve Mustafa arasındaki bu kardeşlik ilişkisi, bireysel bir hesaplaşmadan çok daha fazlasını temsil etmektedir. İkilinin en nihayet kurabildikleri kardeşlik hukuku, roman sonunda şehrin de “şefkatli” bir siluet kazanmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, İstanbul’un mekânsal temsilleri ile kardeşlik ilişkisi arasındaki paralellik, anlatının hem sosyolojik hem de psikolojik boyutlarını bütünleştiren bir işlev görmektedir.

Romanın büyük kısmında İstanbul, Mustafa için “bataklık” metaforu üzerinden anlatılır. Mustafa için bu şehir adeta bir “batalık”tır. Melek’in seks işçiliği nedeniyle esnaf, şoför, çaycı ve terzi gibi gündelik ilişkiler ağında küçük düşürüldüğünü, dışlandığını ve kendilerine ait

olmadığını düşündüğü bir şehirde yaşamaya çalışmaktadır. Bu dışlanmışlık hissi, Mustafa'nın Melek'i öldürme düşüncesini sürekli diri tutmaktadır.

Finalde iki kardeş arasındaki yüzleşme sahnesi, anlatının kırılma noktasını oluşturmaktadır. Mustafa, bu yüzleşme esnasında olayların geldiği noktaya hem şaşırır hem de Melek'i hayatta tutmaya ve onla yepyeni bir hayat kurmaya karar verir:

“Bu nasıl olur artık? Bundan sonra ben nasıl eski hayatıma dönebilirim? Nasıl olur da kurtulurum?”

“Sen istedikten sonra kardeşim, her şey olur. Bu ölüp yeniden doğmak gibi bir şey olur.”

“Beni yanına alırsan İstanbul içinde yaşayamazsın.”

“Tek şehir İstanbul değil ya,” dedi. ‘Bir başkasına gideriz. Ama buna ne hacet? Zaten onlar sonradan düşünülecek bir şey.’

“Ağabey sonra pişman olursun.”

“Kalk!” diye tekrarladı. ‘Giyin. Ben aşağıya otel borcunu ödeyene kadar hazırlan.’ (Derviş, 2021, s. 166).

“Ölüp yeniden doğmak” benzetmesi, yalnızca bireysel dönüşümü değil, aynı zamanda İstanbul'un Mustafa için yeniden üretimini de ima eder. Artık şehir yalnızca bir bataklık değil, değişimin mümkün olabileceği bir mekân olarak tahayyül edilmektedir. Dolayısıyla finaldeki bu uzlaşma ve umut, hem kardeşlik bağının yeniden tesisini hem de İstanbul'un Mustafa'nın gözünde dönüşümünü simgeler:

Melek'i sağında oturtup kendisi direksiyona geçti. Otomobili hareket ettirdiği zaman Asmalımescit sokakları ona genişlemiş, ferahlamış gibi geldi.

Beyoğlu Caddesi de öyle. Eski külüstür arabası sanki aylardır almasını hayal ettiği marka gibi ona mükemmel geldi. Trafik memurları sanki ona gülümsüyor, öteki otomobiller yanında onu korur gibi süzülerek geçiyor, yayalar artık sabırsız değil. Her şey güzel, umulmayacak kadar güzeldi.

Kalabalık şehrin içinde arkadaşlarının gözleri önünde Melek'i sağına oturtmuş, meslektaşlarının söyleyeceklerinden, düşüneceklerinden korkmayan bir kahramanlık hissi içinde ve kardeşini çamurdan kurtarmanın saadeti ile sarhoş gidiyordu. Arabayı zevkle sürerken *Segamı da çok iyi tamir etmişler. Şimdi eskiden de iyi olmuş*, diye düşündü (Derviş, 2021, s. 166).

Romanın başkarakterleri Mustafa, hayatından genel anlamda tatmin olmayan, artık kronik hale gelmiş bir hoşnutsuzluk haliyle yaşamını sürdüren biri olarak resmedilmektedir. Günlük yaşamındaki temel gerilimlerden biri, sürekli arıza çıkaran eski arabasına duyduğu öfke ve onu değiştirme arzusudur. Bu arzu, yalnızca ekonomik bir beklentiye değil, sosyal konumunu dönüştürme yönündeki imkânsız çabasına da işaret eder. Mustafa'nın daha fazla para

kazanma isteği, mevcut yaşam koşullarına yönelik huzursuzluğuyla birleşerek karakterin içsel çatışmalarını derinleştirir. Arabanın en nihayetinde tamir edilmesi ve eskisinden iyi çalışması bir düzelmeye işaret eder. Şehir içerisinde “arkadaşlarının gözleri önünde” daha iyi bir araba sürebiliyor olma anı, İstanbul’un dışlayıcı bir kentten, “hak talep edilebilecek” bir mekâna evrildiği bir andır.

Soner Sert’in Bianet’te de dikkat çektiği üzere⁶⁰ romanda Mustafa ile arabası arasında kurulan analogi, karakterin içsel dönüşümünü anlamak açısından önem taşır. Mustafa, elli iki yaşında olmanın getirdiği yorgunluğu ve çevresince “moruk” olarak anılmanın yarattığı öfkeyi, külüstür Chevrolet’si üzerinden de dillendirerek sembol olarak kullanmaktadır. Hem kendisini hem arabasını “eskimiş” ve “işlevsiz” bulmaktadır. Mustafa, kendisini “makine adam” olarak tanımlar. Bu makine adam, şehrin içerisinde hem izotopik hem de heterotopik mekânlarında dolaşır, çalışır ve bedeniyle kimliği arasında bağ kurduran bir nesneye dönüşür. Bedeni, kimliği ve arabasını bu nedenle aynı düzlemde değerlendirmektedir⁶¹

Bu yabancılaşma durumu, İstanbul’la kurduğu ilişkiye de doğrudan yansımaktadır. Arabası bozulup yaya kaldığında fark ettiği şey, aslında şehrin güzelliklerini hiç izlemediği ve hep arabasıyla seyir halinde yaşadığı gerçeğidir. Mustafa, bir işçidir ve 1960’larda şehir içinde şoförlük, kapıcılık gibi meslekler çoğalmış, işçilerin de sayıları artmıştır. Mustafa’nın arabasıyla, kendisiyle ve İstanbul’la ilişkisi aynı zincirin halkaları gibi de okunabilmektedir.

Melek’le kurduğu bağla mutlu sonla biten roman, şefkatli bir bağlanmaya dikkat çeker. Hem arabasına hem de şehre bakışı değişir. Melek’i dinlemesi, onunla yeni bir hayat kurmayı tahayyül etmesi, tıpkı arabasına artık memnuniyetle bakabilmesi gibi, İstanbul’u da “bataklik” değil, yaşanabilir mekân olarak algılamasını mümkün kılacaktır. Böylece beden-makine-şehir arasında kurulan analogi, romanın sonunda bütünlüklü bir dönüşümün simgesi olacaktır.

Mustafa’nın aile bağları açısından da benzer bir kopukluk söz konusudur. Mutlu bir evlilik sürdüremeyen Mustafa, çocuklarıyla da mesafeli ve sorunlu bir ilişkiye sahiptir. Roman boyunca bu durum üzerine iç hesaplaşmalar gerçekleştirse de, ailesiyle ilişkilerini iyileştirecek somut bir adım atmaz. Bu edilgenlik, karakterin kişisel hayatındaki durağanlığı ve tatminsizliğini pekiştirir.

Mustafa ve Melek’in, iki kardeşin roman boyunca kuramadıkları kardeşlik ilişkisi şehir üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Romanın sonunda bu barışı sağlayabilmeleri, yalnızca ailevi bir dönüşümle sonuçlanmaz. İstanbul’un temsillerinde de bir kırılmaya işaret eder. Bunun yanı sıra Mustafa’nın romanın başından beri sürekli şikayet ettiği şehir de farklı bir anlam kazanmaya başlar. Bu barışma anı, Lefebvre bağlamında okunursa, Mustafa’nın şehre duyduğu “yabancılaşma”nın kırılarak mekânı “sahiplenme” (appropriation) sürecinin başlangıcıdır. Fiziksel koşulların (bozuk araba, kötü kokular) yarattığı olumsuz mekânsal

⁶⁰ Soner Sert, “Suat Derviş’in Şoför Mustafa’sı”. Biamag Cumartesi, <https://bianet.org/biamag/kitap/251516-suat-dervis-in-sofor-mustafa-si> (Erişim tarihi: 8.9.2025).

⁶¹ Esin Hamamcı, Fikriye Yücesoy, *İst-topia: Romanlarda İstanbul- Suat Derviş’in Şoför Mustafa Romanında “Bataklik” gibi İstanbul’dan Şefkatli İstanbul’a*, Sanat Kritik; Erişim tarihi: 28.09.2025: <https://sanatkritik.com/yazilar/ist-topia-romanlarda-istanbul-suat-dervisin-sofor-mustafa-romaninda-bataklik-gibi-istanbuldan-sefkatli-istanbula/>

pratikler, kardeşlik ilişkisinin sağladığı manevi tatminle dengelenir. Şehir, bundan sonrasında Mustafa için maruz kalınan olumsuz bir yer değil, kendi varoluşunu ve geçmişini anlamlandırdığı, çözümlediği ve yeniden ürettiği bir “yapıt” kimliği kazanır.

Şehrin planlanmış düzenleri, zengin semtlerinin ihtişamı ve yoksul bölgelerin geri plana itilmişliği, tasarlanan mekân düzlemine aittir. Bu mekânlar arası tetikleyici sebeplerle dönüşüm gerçekleşir. İki kardeşin arasındaki yüzleşme bireysel ve duygusal bir bağ kurmanın ötesinde şehrin de artık “şefkatli” bir silüet kazanmasını sağlar. Artık şehir yabancı ve boğucu değil, paylaşılmış bir deneyimin, kabulün mekânı olur. Bu sadece bir bireysel barışma değil, İstanbul’un bir “yapıt” olarak yeniden üretildiğinin altını çizer.

Bu noktada Lefebvre’nin *şehir hakkı* kavramı da açıklama gücü sunması noktasında önemlidir. Şehir hakkı, bir kentte yaşayanların yalnızca fiziksel varlıklarıyla, fiziken orada bulunmalarıyla değil, daha çok duygusal, toplumsal ve kültürel pratikleriyle de kente katılım talebini anlatmaktadır (Lefebvre, 2022). Bu barışmayla İstanbul artık salt bir gelir kaynağı ya da sınıfsal hiyerarşilerin mekânı olmaktan çıkar. Yeniden paylaşılabilir, ortak deneyimlerle anlam kazanabilecek yaşam alanına dönüşür. Roman sonunda Mustafa’nın hem üretim aracı olan taksisiyle hem de içinde devindiği kentsel mekânla kurduğu yeni ilişki, Lefebvre’in terminolojisiyle bir tür “şehir hakkı” ve şehri yeniden sahiplenme eylemi olarak okunabilir. Bu değişim, Mustafa’nın şehri sadece zorunlu bir çalışma alanı ve değişim değeri olarak görmekten vazgeçip, onu kendi arzuları ve yaşam ritmiyle uyumlu bir “kullanım değeri”ne dönüştürme çabasıdır. Bundan dolayı şehir, Mustafa için dışlayıcı ve yabancılaştırıcı bir mekanizma olmaktan çıkar ve bireyin kendi varoluşunu gerçekleştirebildiği, edilgen bir kullanıcıdan kenti dönüştüren aktif bir özneye evrildiği bir aidiyet zeminine dönüştürür.

3.2.2.2. Gündelik Hayatta Sınıf, Cinsiyet ve Arzu: Melek’in Dönüşümü

Romanın önemli bir bölümü Mustafa’nın kardeşi Melek’in yaşam öyküsüne ayrılmıştır. Melek, çocukluğundan itibaren sevgiden mahrum bırakılmış bir kadın figürü olarak çizilmiştir. Melek, bu başına gelenlerin hepsinin sorumlusu olarak abisini görmektedir:

Sırtüstü yatağında yatan Melek şimdi düşünüyordu.

Onun bu yola düşürdüğü ilk kadın ben değildim. Son kadın da ben olmadım, diye düşünüyordu. Ah şu ağabeyim yok mu? Benim başıma ne geldiyse hep onun suçudur! (Derviş, 2021, s. 86).

O hiç sevilmemişti. Babası o doğmadan çekip gitmişti. Annesini hatırlamıyordu. *Ağabeyim beni günahı kadar sevmez! Hiç şımartılmadan büyümüş bir insanın mahzunluğu ruhunu kapladı* (Derviş, 2021, s. 49).

Mustafa’nın eşi Munise’nin baskısıyla, kendisinden kırk yaş büyük olan Kâmil Efendi’yle evlendirilmesi, Melek’in bireysel iradesinin hiçe sayıldığını ve kadınların aile içindeki konumunun nasıl araçsallaştırıldığını gözler önüne söyler. Kâmil Efendi’nin Melek’e bakışı, onu yalnızca gündelik ev işlerini yerine getiren bir “beslenme” rolü vermektedir. Kadın bedeninin patriyarkal sistem içerisinde hem emek hem de cinsellik düzleminde sömürülmesini temsil eden bir durumdur.

Melek'in hayatındaki kırılma noktası, Küçükali'deki komşusu Aysel'le kurduğu dostlukla başlar. Aysel, Beyoğlu'na yaptığı günlük yolculuklar ve vitrinler üzerinden anlattığı gözlemler, Melek için modernleşen şehirle bağ kurma isteğini yaratır. Melek, eşi tarafından dövülmüş, şiddet görmüş bir kadındır:

Melek için evlilik hayatının en kötü hatırası sofada kocasından dayak yediği gündü. Şimdi ne zaman evini hatırlasa duvarlarında ipek seccadeler asılı, çarşı işi dört koltuk ile döşenmiş, zemini halı kaplı, kendinden sigaralığı, kibritliği tablası bulunan iki yüksek sigara masası kolluklarının arasına konulmuş fes rengi perdeli yemek odasını... Piriñ karyolalı, tek geniş kanadı büyük bir ayna ile bezenmiş gardiropu, konsolunun üstünde artık şişeleri hazır çiçeklere vazoluk eden iki petrol lambası bulunan yatak odasını...

Bütün hayatını içinde geçirdiği irili ufaklı bakır tencerelerle dolu dört köşe mutfakını değil de hep bu sofayı hatırlıyordu.

O gün müthiş bir rüzgar esiyor sofanın camları zangır zangır sallanıyordu. Ve şiddetli bir yağmur camları dövüyordu. Bir Pazar günüydü. Yemekten sonra mutfaktaki işi biraz uzamış, kocasının ikinci kahvesini geç hazırlamıştı.

Kahve tepsisi ile sofadan geçerken karşılaşmışlardı. O da, “Kahve nerede kaldı?” diye ona çıkışmaya geliyordu. Onun kahveyi hazırlamış olması nedense Kâmil Efendi'yi büsbütün çileden çıkardı. Tepsiyi Melek'in elinden kapmış ve fırlatıp yere atmıştı.

Melek yorgundu, bitkindi, bezgindi. Her zamanki gibi onun karşısında sinip kalmadı.

Ani bir isyanın boğazından kopan ve sofanın tavanında dalgalanan bir haykırıyla “Benden ne istiyorsun?” dedi.

“Kahvemi...”

Sözünü kesti.

“İşte kahven!”

Yerdeki fincanı, kırık fincanın etrafındaki siyah lekeyi gösterdi ve yana dökerek odasına doğru yürüdü.

Halbuki Kâmil Efendi için bu olmayacak bir şeydi. Onun bildiği karısı hiçbir zaman böyle hareket etmezdi. (...) Melek'in arkasından koşmuş ve onu omuzundan yakalayıp kapıya doğru sürüklemiş ve kapıyı açınca merdivene doğru şiddetle iterek, “Defol git evimden kaltak!” diye bağırıyordu. Muvazenesini kaybeden Melek merdivenden aşağıya düştüğü zaman başını şiddetle vurduğu için veya korkudan bayılmıştı (Derviş, 2021, s. 51).

Bu olay Melek'in hayatındaki kırılma noktası olur. Yaşadığı hayatın değişmesinde büyük rolü olan komşusu Aysel, Bekâr Sokağı'nda bir terzinin yanında çıraklık yapar. İşe giderken Tünel'den Ağa Camii'ye kadar yürür. Yol boyunca kadınlar neler takmış, neler giymiş gibi

detayları izlemeyi çok sever. Mahallesine döndüğünde ise komşusu Melek'e hepsini anlatır. Melek, evde gördüğü bu zulümden kaçmak için heves ettiği Beyoğlu'nu görmek, oralara gitmek ister. Aysel'le arkadaşlığını sürdürür. Aysel'in onu bu sefil ve şiddet dolu hayattan kurtardığını düşünür:

Eğer Aysel'le arkadaş olmasaydı... Eğer Aysel ona nasihat vermese, ona yol göstermeseydi Melek belki de bugün hâlâ Hacı Kâmil Efendi'den, kocasından haftada dört beş defa dayak yiyor olacaktı. Fakat işte bir serçe kuşu kadar küçücük minicik bir Aysel, iri kara gözlü, kıvrık gibi kabarık saçlı bir Aysel, Küçükali'de bir tahta evin üst katında annesi, babası, kendinden küçük iki kardeşiyle yaşayan Aysel bütün bu olan şeylere sebep olmuştu.

Aysel, Melek gibi mazlum ve boynu bükük bir kız değildi. Beyoğlu'nda bir terzi yanında çırağıydı. Terzinin atölyesi Bekâr Sokak'ın köşesindeydi Aysel bu atölyeye gitmek için Tünel'den Ağa Camii'ye kadar yürüyor, en büyük zevki de dükkânların camekânlarını seyretmek oluyordu. Terzi tanınmış bir terziydi ve hanımefendiler geliyor, neler neler diktirmiyorlardı ki... Aysel ile kapı komşusu oldukları için tanışmışlardı. İkisi de aşağı yukarı aynı yaşıydılar. Hacı Kâmil Efendi'nin kahveye çıktığı saatlerde Aysel, Melek'i ziyarete gelirdi. Bir kuşa benzeyen Aysel bir kuş gibi durmadan cıvılda, Melek'e neler neler anlatırdı (Derviş, 2021, s. 42).

Şoför Mustafa romanındaki bu pasajlar, gündelik hayatın sınıfsal farklılıklar temelinde nasıl kurulduğunu daha da görünür kılıyor:

“Ne mendebur karılar geliyor da metresi 375-400 lira olan kumaşlardan mantolar diktiriyor. Bizim patron altı yüzden aşağı bir mantodan almaz. Biz ütünden yanık kokusu sinmiş atölyede kan ter içinde çalışıyor, onları giydiriyor, yarım pabuçla eve dönüyoruz. Onlar giyinip kuşanıp süsleniyorlar. Ziyafetten ziyafete, davetten davete gidiyorlar. Millet para içinde yüzüyor. Vallahi Melek yani insan onları görse hasedinden çatlar. Bizim gibi körpecik kızlar birimiz bir ihtiyarın kahrını çeker, birimiz atölyede akşamı ederken zevki sefa içinde yaşayan nice mendebur karılar var... Bir Fazlı Bey var. Müteahhitmiş. Herif bu istimlak dalgaları sırasında işini dümenlemiş... Eski demokratlardan. Balmumcu'da da kalmış altı ay... Ama sen şimdi itibarı gör karısında. Bizim patron gelince karşısında yerlere eğilir. Neden? Çünkü adamın parası var. Bu dünyada varsa para, yoksa para. Karı bir vizon manto giyiyor...” (Derviş, 2021, s. 43).

Melek'in aksine daha neşeli, dışa dönük ve 'cıvıldaayan' bir figür olarak kurgulanan Aysel, işçi sınıfına mensup bir kadın olarak gündelik yaşamını Beyoğlu'nun sokaklarında kurar. Her gün kent mekânlarıyla temas hâlinindedir. Vitrinlere bakma eylemi, modern kent deneyimine dair doğrudan ilişkilendirilebilir. 19. yüzyıl Paris'inde pasajların ve vitrinlerin modern tüketim kültürünün en görünür mekânları/ alanları hâline gelmesi, kapitalizmin metalarını yalnızca ekonomik değil estetik ve duygusal bir fetiş nesnesi olarak sunduğu yeni bir deneyim alanı oluşturur. Türkiye'de ise kentleşmenin en görünür olduğu 1950'li-60'lı yıllarda, Aysel gibi bir karakterin de Tünel'den Ağa Camii'ye yürürken en büyük zevki bu “camekânlara bakmak”tır. Bu zevkin görünür olması, tam da bu fetişist arzunun gündelik hayatın sıradan

ritimlerine sızıışına işaret etmektedir. Vitrinler elbiselerin sergilendiği alanlardan ziyade arzular, sınıfsal farklar, özlemler ve kıskançlıkların da projeksiyon yüzleridir. Bu metalar, yalnızca tüketilecek şeyler değildir. Yaşam tarzı ve statü göstergeleridir. Aysel karakterinin gözünden aktarılan “vizon mantolu hanımefendi” gibi figürler, simgesel gücü ve toplumsal hiyerarşiyi vitrinler üzerinden kuran ilişkiyi aktarır. Aysel, gözlemciden çok sınıfsal yoksulluk bilinciyle yüklü bir arzusun dışavurumudur. Onun vitrinlerde gezinen bakışı, hayranlığın yanı sıra kırılabilirlik ve adaletsizlik bilincinin de sahnesi haline gelir. Vitrinler bu bakışla birlikte burjuva tüketim mekânı haline gelerek tasarlanan mekânla arzu, özlem ve hayalleri barındıran yaşanan mekân arasındaki çelişkiyi yansıtır.

Atölyedeki “ütüden yanık kokusu sinmiş, kan ter içinde” çalışan Aysel, kendi emeğinin ürünü olan kıyafetleri hiçbir zaman giyemez. Metresi 400 liradan dikilen kıyafetler, onları giyen kadınların tüketim nesnesine dönüşmüştür. Böylece emek-tüketim arasındaki mesafe, gündelik hayatta hissedilen en temel eşitsizliklerdendir. Onları giyen kadınlar için Aysel’in söylediği “mendebur karılar” ifadesi, gündelik hayatta sınıfsal farklılıkların nasıl bir duygulanımsal rejim yarattığını açığa çıkaran gündelik dile yansımış ifadelerdir.

Aysel’in örneğinde Fazlı Bey figürü üzerinden 1950’lerin İstanbul’undaki istimlak süreçleri ve bunların 1960’lı yıllara yansımaları da aktarılır. Işıl Tuna, *1950-1960 Yılları Arasında İstanbul’da Kentleşme ve İmar Faaliyetlerine Genel Bakış* makalesinde istimlak süreçlerinden bahsettiği üzere, bu süreç öncelikli hedef olarak İstanbul’un modern bir görünüm kazanması amaçlanmıştır. Ulaşım ve bayındırlık konularında çeşitli projeler üretilmiş, süreçte kentin dokusuna zarar veren gecekondulaşma ile mücadele edilmiştir. Demokrat Parti’nin iktidarda bulunduğu 1950-1960 tarihleri arasında İstanbul’un kentleşmesine ve imarına yönelik birçok faaliyet yapılmıştır (Tuna, 2019, s. 313).

1957 yılında Beyazıt Meydanı için hazırlanan düzenleme planı kapsamında, Belediye Kütüphanesi’nin arka tarafında istimlaklar yapılması öngörülmüştür. Beyazıt Camii’yle havuz arasındaki alan yeşil alan olacak şekilde yeniden tasarlanmıştır. Böylelikle meydanın trafikten tamamen arındırılması hedeflenmiştir. Trafik akışının ise kütüphanenin arkasına yönlendirilmesi kararlaştırılmıştır. Yine aynı yıl, Beyazıt-Aksaray yolunun inşası, Aksaray’daki postanenin bulunduğu adanın ve parka bitişik yapıların yıkılmasıyla mümkün hale getirilmiştir. Yolun Beyazıt ile Fen Fakültesi arasında kalan kısmındaki seviye farkının giderilmesi de düzenlemenin önemli bir ayağını oluşturmuştur (Tuna, 2019, s. 403).

Meydan düzenlemesi sırasında, İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ döneminde 1924’te inşa edilen Beyazıt Havuzu yıkılmış, böylece İstanbul Üniversitesi’nin tarihi kapısı daha görünür hale gelmiştir. Bu amaçla kapının önüne bir duvar örülmesi ve ayrıca fiskiyeli bir havuz inşa edilmesi de plan dâhiline alınmıştır (Tuna, 2019, s. 403).

Basında çıkan haberlere göre çalışmaların en geç 1957 yazının başında tamamlanacağı belirtilmiş, kış aylarında ise meydana tramvay seferleri yeniden başlamıştır. Bu süreçte Fatih-Ortaköy, Fatih-Beşiktaş, Fatih-Şişli, Fatih-Maçka, Fatih-Kurtuluş ve Edirnekapı-Bahçekapı hatları yeniden işletilmiştir. Bunu izleyen dönemde meydana ağaçlandırma gibi faaliyetler de başlatılmıştır (Tuna, 2019, s. 403).

Romandaki Fazlı Bey de İstanbul'daki bu istimlak süreçleriyle güçlenen müteahhitlerden biridir. Pasajda, bu yükselişe dair bir eleştiri de görülür. Fazlı Bey aynı zamanda bürokrattır. Aysel'e göre toplumsal saygınlığın ölçütünü ahlak, liyakat veya geçmiş değil sadece para ve gösteriş oluşturmaktadır. Bu bağlamda Aysel'in "bu dünyada varsa para, yoksa para" cümlesi, dönemin sınıfsal ideolojisini gündelik dil üzerinden kristalize eden bir mottodur.

Bu bağlamda bir diğer pasaj ise Aysel'le Melek'in sinema yıldızı olmayı isteyip birlikte bir çekime gitme serüvenlerinin anlatıldığı bölümdür:

"Sana yıldızlardan bahsediyorum. Sinema yıldızlarından."

"Ha sinema yıldızları..."

"İnsanın talihi olsa derhal sinema yıldızı olur. Bu hayattan kurtulmak için bir sinema yıldızı olmaktan başka çare yok," derdi.

"Onların hayatı mı?"

"Aman Melek sen ne sersem kızsın... Bu moruk seni sersem etmiş. Bu yaşta senin için geçmiş. Sen sinema mecmualarını okumaz, yıldızların hayatını hiç de merak etmez misin?"

Melek başını mazlum mazlum bükere, "Yooo," derdi.

"Hadi ben bütün gün çalışıyorum, okumasam da olur ama ben işe gidinceye kadar trende, otobüste, bütün vasıtalarda hatta atölyede iş arasında bile hep onların hayatını okurum. Sen evde işlerin bitince ne yaparsın?"

"Elime bir el işi alır, otururum."

"Daha iyisi haminnem gibi cumbaya otur da konu komşu ne yapıyor diye gözetle. İlahi Abdal karı, sana ben mecmualar getireyim de okur. Dünyayı tanı... Bir biz nasıl yaşıyoruz bir de onlar nasıl yaşıyorlar onu gör!" (Derviş, 2021, s. 43).

Aysel'in bu sözleriyle Melek, sinema artistlerinin ve onlardan bahseden mecmuaları merak eder:

Aysel sözünde durmuştu. Melek'e bir kucak mecmua ve yevmi gazetelerin sinema sayfelerini getirmişti. Ev işi bittikten sonra Melek onları okumaya başlamıştı. Okudukça da onların hayatına merak sarmıştı. Aysel'e hak vermeye de başlamıştı. *İnsan bu dünyaya gelince sinema yıldızı olmalı*, diye düşünüyordu. Aysel ona sinemaya gitmesini de tavsiye ediyordu. "Git bir gör, ne hayat, ne hayat!" diyordu. Melek tabii bunu anlayacak durumda değildi. Ama herhalde Aysel beyaz perdede gördüklerini biraz da artistlerin kendi hayatı zannediyordu (Derviş, 2021, s. 43).

1960'lar Türkiye'sinde kadın dergiciliği, gündelik hayatın tüm dönüşümlerini gözler önüne seren kültürel alanlardan biri hâline gelir. Özellikle *Hayat*, *Ses*, *Kadın*, *Hafta*, *Yedigün* gibi dergiler, kadının şehirle kurduğu tüketim ilişkisine de odaklanarak yalnızca bir moda, güzellik dergileri olmanın ötesine geçiyordu. Sinema yıldızlarına kapaklarda yer verilmesi, parfümler,

sabunlar, mutfak araçları veya Avrupa modasına ait elbiseler, şehirli kadına ait bir arzu uyandırıyor. Dergiler, çoğu kadında dergide övülen “o kadın” veya “kapak kızı” olma isteği uyandırmayı amaçlıyordu. Dergilerde röportajlardan güzellik/ kapak yıldızı yarışmalarına birçok eğlenceli içerik yer alıyordu. Lefebvre’nin ifadesiyle gündelik hayatın tüketimle kurduğu yeni ritimlerinin habercileriydi.

Bu dönemin magazin dergilerinin sunduğu bu “parıltılı hayatlar”, Suat Derviş’in *Şoför Mustafa* romanında da kendini gösterir. Romandaki Melek ve Aysel karakterlerinin Beyoğlu’ndaki vitrinlere, mecmualardaki sinema yıldızlarına baktığı hayranlıkla bakmaları, dönemin kadın dergilerinin inşa ettiği modern kadın algısının sınıfsal bir yansıması olarak görünür. *Ses* ve *Hayat* gibi dergilerde yer alan Hollywood ve Yeşilçam yıldızlarının yaşamlarıyla “güzel olursan kurtulursun” gibi bir motto yaygınlaşır. Melek ve Aysel de bu vaat edilen hayatı, yoksul hayatlarına son vermek için kullanırlar. Güzellik yarışmalarına katılmaları, fotoğraflarını mecmualara göndermeleri, Lefebvre’nin “gündelik hayatın kolonileştirilmesi olarak adlandırdığı bir sürecin kadın öznelliğinde yansımasıdır. Arzular artık kişisel olmanın da ötesinde kitle medyasının ritmiyle bağdaşmıştır.

Yazar Derviş’in kadınları, dergilerin ve sinema dünyasının yarattığı bu “yaldızlı modernlik”le kendi gündelik yoksullukları arasında sıkışmış kalmışlardır. Geceleri gaz lambasının ışığında sinema mecmualarını okuyan Melek’in gözlerinde “sinema yıldızı” olma hayaliyle parlayan parıltı, aslında vitrindeki ışıltıların bir tezahürüdür. Lefebvre’nin yaşanan, algılanan ve tasarlanan mekân ayrımlarıyla ele alındığında tasarlanan modernlik dergilerdeki kadın imgeleri, yaşanan modernlik yoksul bir mahallede gecekondular arasındaki uçurum, *Şoför Mustafa* karakteriyle birlikte en çok da kadınların gündelik hayatında görünür olmaktadır.

1960’ların kadın dergileri, kamusal alanda bir yandan kadını temsil ederken öte yandan bu temsil biçimlerini tüketim nesnelerine dönüştürür. Suat Derviş’in Melek’i, bu temsillerin arzusuyla yanıp tutuşan ama o arzuya hiçbir zaman istediği derecede erişemeyen bir kadın olarak, dönemin dergi kültürünün bir ürünü ve bir eleştirisidir. Lefebvre’nin tabiriyle gündelik hayatı, modernitenin sahte vaatleriyle kuşatılmış bir “yoksul ütopya”ya dönmüştür.

Melek, kocasından dayak yediği günlerde bu mecmualardaki hayata daha çok özenir. Bir gün Aysel önüne bir mecmua atar ve bir mecmuanın yaptığı güzellik müsabakası gibi bir müsabakadan bahseder:

Okumuştun. Mecmua genç kadın okuyucuları arasında bir müsabaka yapıyordu. Bu müsabaka bir nevi güzellik müsabakasıydı. Bu müsabakada kazananlar film yıldızı olacaklardı. Müsabakaya on altı yirmi altı yaş arasında her kadın iştirak edebilirdi. Müsabakaya iştirak etmek için mecmuaya bir baştan aşağı, bir de sadece baş, iki fotoğraf ve sarıh adres göndermek kifiyat ediyordu. Aysel heyecan içerisinde, “Yaşadık!” diyordu. “Şans önümüze çıktı.” (Derviş, 2021, s. 52).

İki kadının sinema yıldızı olma arzusu, aslında hayatları boyunca hiçbir zaman gerçekten sevilmemiş ve şefkat görmemiş Aysel ve Melek’in sevilme ve arzu edilme ihtiyacının bir dışavurumudur. Bu beğenilme arzusu, modernleşen şehrin vitrinlerinde gördüklerine benzer,

tahayyül edebildikleri kadarıyla özendikleri hayatlara erişme isteği için de bir temas yaratma arzusu olarak okunabilir.

Aysel ile Melek, Tarlabası ve İstiklal hattındaki mecmualara bırakmalarıyla başlayan süreç ise onları randevuevlerine ve seks işçiliğine sürükleyecektir. Derviş'in anlatısında kadınların bu yolculuğundaki değişim süreci düşüş olarak kodlanmaz. Aksine arzularını peşinden gitmeleri, toplumsal rolleri sorgulamaları ve birbirleriyle kurdukları dayanışma öne çıkarılır.

Suat Derviş'in kitaplarını yayıma hazırlayan araştırmacı Serdar Soydan'ın da belirttiği üzere, Derviş'in ilgisini uzun bir süre “iyi bir yaşam, sevmek ve arzu edilmek uğruna bir maceraya atılan kadınlar” çekmiştir (Derviş, 2021, s. 172).

Bu kadınlar, Yeşilçam sinemasındaki gibi edilgen değillerdir. Sesleri ve arzularıyla anlatının merkezine taşınan öznel hâline gelmişlerdir. Bundan dolayı romanda hem Melek'in hem de Zerrin'in sesleri fazlasıyla duyulmaktadır. Romanın sonunda da feraha ulaşma Yeşilçam'daki gibi mutlu sonla, “namusun temizlenmesi”yle değil, affetmeyle mümkün kılınmıştır. Hegemonik erkeklik ve eril ahlak böylece yeniden üretilmemiştir.

Melek'le Aysel'in mecmualara fotoğraflarını bırakma esnasında ise Derviş'in çizdiği kent silüeti dikkat çekmektedir:

Aysel resimleri aldıkları günün ertesi sabah işe gider gibi evden çıkıp bir müddet şurada burada dolaştıktan sonra Beyoğlu'nda Tarlabası'na yakın bir sokakta bulunan mecmua idarehanesine gitti.

Bu, Tarlabası ile İstiklal Caddesi arasında dar bir sokaktı. İki yanında çeşitli meze dükkânları, meyhaneler, lokantalar vardı. Bunların arasında da kadın hazır elbiseleri, kadın iç çamaşırları, yalancı taşlardan, yalancı madenlerden tazimat kadın iskarpinleri satan dükkânlar bulunuyordu.

Köşede pos bıyıklı bir delikanlı gelene geçene alçak bir sesle Amerikan sigaraları teklif ediyor, ellerinde içleri kapitone yağmurluklar bulunan birtakım satıcılar, “Avrupa malı, Avrupa malı!” diye bağırarak gelen geçenin yolunu kesiyordu.

Aysel bu kalabalık ve uğultular arasından geçerek aradığı binayı buldu. Bu çok eski bir apartmandı. Mecmuanın tabelasını gördü. İdarehanenin zemin katında olduğunu öğrendi ve karşısındaki merdivenlerden aşağı indi.

Merdivenler karanlıktı, süprüntü küfelerinden çıkar gibi ekşi bir koku, küf kokusuyla karışmış halde havaya hâkimdi. Merdivenden inerken birden içine bir korku geldi. Fakat bu uzun sürmedi. Merdivenler bitmişti. Küçük bir ampulle aydınlanan bir koridordaydı. İdarehanenin bulunduğu kapıyı işaret eden ok ampulün altındaydı (Derviş, 2021, s. 56).

Bu noktada Derviş'in kadın karakterleri, hem toplumsal cinsiyet normlarının kuşatıcı yapısını açığa çıkarır hem de bu normlara karşı özneleşme olanaklarını gösterir. Melek'in hikâyesi,

sevilmemeye deneyiminin yarattığı kırılmalığı; ama aynı zamanda kadın dayanışmasının, arzuların ve kentle kurulan imgesel bağların özneleşme potansiyelini görünür kılar.

Dolayısıyla bu pasaj da gündelik hayatın sıradan gibi gözükken deneyimleri -işe gidip gelme, vitrinleri izleme, atölyede çalışma, evde komşuya içini dökme vs- kentin hiyerarşilerini gözler önüne seren bir unsur olarak öne çıkarır. Bu bakımdan Derviş'in anlatısı, Lefebvre'nin gündelik hayatın kuramlarıyla birlikte okunduğunda, İstanbul'un kapitalist modernleşme sürecinde gündelik hayatın sömürü ve arzu ekseninde nasıl şekillendiğini gözler önüne serer.

3.2.2.3. Mustafa'nın Semtlerarası Hareketliliği ve Sosyo-Kültürel Gözlem

Mustafa'nın mekânsal yerleşimi roman boyunca süren yaşadığı yerden hoşnutsuzluk halini destekler niteliktedir. Elmadağ'dan Yenişehir'e doğru inen bir yokuşun üzerinde bulunan bir apartmanın zemin katında oturmaktadır. Evin fiziki koşulları -iki oda, bir mutfak ve holden ibaret yapısı- kısıtlı bir yaşam alanına işaret eder. Ayrıca evin yakınındaki çöp tenekesinden kaynaklanan pis kokular ve sinek istilasası, mekânın olumsuz atmosferini daha da yoğunlaştırır.

Bu bağlamda Mustafa'nın taksi şoförlüğü yaparken İstanbul'un zengin semtlerindeki gösterişli konutlardan gözünü alamaması, yalnızca sınıfsal farklılıklara duyduğu hayranlığı değil, kendi yoksunluklarının sürekli yeniden hatırlatılmasını da açığa çıkarır. Dolayısıyla mekân ve sınıfsal konum arasındaki gerilim, Mustafa'nın kişisel memnuniyetsizliğini görünür kılan en önemli anlatı unsurlarından biri haline gelmektedir.

Anlatıda İstanbul'un farklı semtleri yalnızca şoförün dolaştığı bir arka plan işlevi görmez. Karakterlerin toplumsal konumlarını, yaşam pratiklerini ve ilişkiler ağını görünür kılan önemli mekânsal göstergelere dönüşür.

Mustafa'nın yaşadığı Elmadağ'ın yanı sıra, Melek'in evlendikten sonra yağcı Hacı Kâmil'le yerleştiği Küçükali Mahallesi (Fatih), kentsel mekânın sınıfsal ayrışmalarını yansıtan bir örnek olarak karşımıza çıkar. Galata ve Tophane, Zerrin'in çocukluk evlerinin bulunduğu bölgeler olarak anlatıya eklemlenir. Bu semtler hem tarihsel olarak liman kenti kimliğiyle hem de çokkültürlü yapısıyla karakterin geçmişini şekillendirir.

Roman, fuhşun yoğunlaştığı mekânlara da işaret eder: Tarlabası, Asmalımescit ve Cihangir, seks işçiliğinin yaygınlığıyla anılır ve bu bölgeler, Melek ve Zerrin'in toplumsal konumlarıyla doğrudan ilişkilendirilir. Buna karşılık, Beyoğlu'nun belirli bölgeleri, Sirkeci ve Bebek, eğlence kültürünün merkezleri olarak öne çıkmaktadır. Böylece kentteki farklı yaşam biçimlerinin mekânsal karşıtlıkları görünür kılınır:

Bir hafta evvel bir hacı ağa ile birlikte Sirkeci'den arabasına binmişti. Onları Cihangir'de bilinmiş bir birleşme evinin az ötesinde bırakmıştı. Önden kadına arabadan inmiş, onun girdiği evi arabadan gören hacı ağa biraz sonra para vermiş ve onu taklit ederek aynı eve girmişti (Derviş, 2021, s. 20)

Romanın ana olay örgüsünde merkezi bir yer işgal etmese de, Levent'teki ilk yardım hastanesi ile Balmumcu'daki askerî hapishanenin varlığına yapılan göndermeler de dikkate değerdir. Bu mekânlar, şehrin sağlık ve disiplin kurumlarının romandaki varoluşunu görünür

kılmaktadır. Kentin yalnızca gündelik hayatı değil, aynı zamanda iktidar ve denetim mekanizmalarını da temsil eden bir boyuta sahip olduğunu gösterir.

Dolayısıyla romanın mekânsal kurgusunda İstanbul, bir fon olarak değil sınıfsal, kültürel ve toplumsal cinsiyet ilişkilerinin sahnelendiği çok katmanlı bir kent olarak tasvir edilir.

Romanın önemli sahnelerini çoğu zaman Mustafa'nın taksi şoförlüğü yaparken geliştirdiği gözlem pratiği oluşturmaktadır. Mustafa, İstanbul'un çeşitli semtlerinde dolaşır, dolaşırken yolcularının giyim tarzlarından, konuşma biçimlerinden ve genel tavırlarından yola çıkarak onların hangi semte gideceklerini tahmin etmeyi de oyun haline getirir. Bu oyun, onun gündelik rutini olmuştur. Okura da 1960'lı yılların gündelik hayatından ipuçları bırakır. Şoför Mustafa, kentin sınıfsal ve kültürel kodlarını çözümleyen bir analist gibi stratejiler öne sürmektedir.

Romandaki örneklerinden biri sabahın erken saatlerinde arabasına binen yaşlı bir hanımdır. Mustafa bu kadının Levent'ten kalkıp Bebek'e gitme nedenini bir türlü anlamlandıramaz. Onu bir eczaneye girerken gördüğünde ise çok şaşırır. Çünkü Levent'ten Bebek'e ilaç alınmaya gelinmez gibi bir yerleşik anlayış mevcuttur. Yine Bebek'ten arabasına binen birinin Fener'e gitmek istemesi Mustafa'nın zihnindeki mekânsal ve sınıfsal ayrımları sarsmaktadır:

Bu yaşlı hanıma gelince, onun sabahın bu erken saatinde neden Levent'ten kalkıp Bebek'e gitmek istediğini kimseler izah edemezdi. Kadını Bebek'e bırakıp da onun doğrudan doğruya bir eczaneye girdiğini görünce hayret etti.

Levent'ten Bebek'e ilaç alınmaya gelinmez. Kim bilir, belki de Bebek'te bir hastası vardır, diye düşündü.

Bu defa da Bebek'ten arabasına giren çok pahalı giyinmiş bir züppe de, “Fener,” dedi. Bu tipte insanın Fener'de bir işi olabileceğini de kimse tahmin edemezdi (Derviş, 2021, s. 26).

Bu sahneler, İstanbul'un semtleri arasında kurulan hiyerarşik ve sembolik karşıtlıkların Mustafa'nın gündelik deneyiminde nasıl içselleştirildiğini göstermektedir. Yolcuların davranışlarıyla gittikleri semtler arasındaki uyumsuzluk, kent mekânının çokkültürlü ve etkileşimli yapısını, tek boyutlu sınıflandırmalarla açıklanamayacak kadar karmaşık olduğunu ortaya koyar. Birkaç kilometre arasındaki fark da böylece göze çarpmaktadır.

Romanın başında, bir diyalogdan anlaşıldığı üzere, müvezzinin (gazete dağıtıcısının) kolunu kaybetmiştir ve yerine takma kol kullanır. Kolunu kaybetmiş olmasına rağmen “çelikten makine” olarak adlandırdığı takma bir protez kullanmaktadır. Bu ayrıntı bize 1960'ların başında teknolojik yeniliklerin sadece tıp ve mühendislik alanında sınırlı kalmayıp, gündelik hayatta da görünür hâle geldiğini gösteriyor. Protezin sıradan halk arasında bile kullanılıyor olması, modernleşme sürecinin toplumun tüm katmanlarına nüfuz ettiğini gösteren önemli bir ayrıntıdır:

“Her kuluna çift kol verip bana tek kol veren kurban olduğum Allah'ım, neden totoda talih vereceksin? Ben hiç tutturmamışım yahut da hepsini tutturmuş bir de Chevrolet

almışım. Yani ne çıkar direksiyona oturup şöyle yakalı fiyakalı Taksim, Fatih, Aksaray falan diye bağıramadıktan sonra? Ben ne yapayım, değil mi be amca?”

Mustafa *O bana ağabey diyor*, diye tekrar düşündü. Ve hâlâ görünmediği için içinde büyük bir üzüntü duydu.

Ablak yüzlü müvezzi, “Ben araba alsam dolmuş yapardım. İş dolmuşta... Ah iki kolum, bir de arabam olsa... Ama bana Zümbüllerin Tunç söyledi, Amerika’nın Avrupa’sında takma kollar yapıyorlarmış ki, sahici koldan daha fazla işe yarıyormuş. Çünkü çelikten makineymiş bu kol. Valla billah varmış böyle kollar amca.” (Derviş, 2021, s. 13).

Müvezzi ile Mustafa arasında geçen konuşmada öne çıkan diğer bir ayrıntı da şehirde uygulanan klakson yasağıdır. İstanbul kent tarihinin dikkat çekici bir uygulaması olan bu yasak, Bu yasak 5 Şubat 1951 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Dönemin belediye başkanı Fahrettin Kerim Gökay tarafından ilk kez Beyoğlu’nda uygulanmaya başlamıştır. Kısa süre sonra Ankara’da da uygulanmıştır. Klakson yasağı, modernleşme ile kentsel disiplin arasındaki gerilimin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda bu yasaktan şöyle bahsedilir:

Sonra sanki kendi kendini teselli etmek, araba sahibi olmak, şoförlük etmek sevdasından vazgeçirmek, soğutmak ister gibi, “Zaten totoda kazanmışım, takma kol gelmiş, taksi almışım ne işe yarar? Klakson yasağı olduktan sonra insan arabayı sürerken daima klakson çalmalı ki keyfi çıksın. Hem de...” (Derviş, 2021, s. 13).

Ritimanaliz kavramıyla birlikte düşünüldüğünde klakson yasağı kentin ses ritmini değiştiren, bu bağlamda da gündelik hayatın algılanışına müdahale eden bir uygulama olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan bakıldığında modernleşme projelerinin yalnızca altyapısal dönüşümle değil, kentin işitsel ve duyuşal boyutlarını da disipline etmeye yönelik olduğunu gösterir. Klakson, araç güvenliği unsurundan fazlası olarak şehri deneyimleme biçimine dönüşür. Bu yasak da dolayısıyla bireylerin şehirle kurduğu duygusal ilişkiyi de doğrudan etkilemektedir.

Romanın başlangıcından anlaşılacağı üzere Mustafa, durakta taksisini park edip beklerken köşeden sevdiği kadının geleceğini düşünüp kalbi hızlı çarpmaya başlar. Her gün onun geleceğini, onu göreceğini düşünür:

Mustafa sözün arkasını hiç işitmedi. Birden kalbi şiddetle vurmaya başladı. Köşeden bir kadın belirmişti. Sabahın bu saatinde ondan başka hangi kadın bu köşeden çıkardı?

Dikkatle baktı. Bu mesafeden gözleri iyi seçmiyordu. Fakat kadın daha yaklaşıncı, onun başka bir kadın olduğunu seçince kalbini garip bir hüznü kapladı. O gelmiyor diye mi sinirleniyordu? Yoksa gözlerinin belli bir noktadan sonra görmemeye başlaması mı onu korkutuyordu? Onda ilk sıhhi muayenede bu kadar bir kusur için elinden ehliyeti alırlar mıydı? *O zaman çek kuyruğunu*, dedi.” (Derviş, 2021, s. 13-14).

Buradaki “O zaman çek kuyruğunu” son cümlesi, aynı zamanda gündelik yaşamdaki dilsel bir göstergedir. Bunun gibi argo ifadeler, kent yaşamının gündelik ritmini, sınıfsal konumlanışları

ve iletişim biçimlerini anlamak açısından önemli ipuçlarını göstermektedir. Lefebvre'in teorik merceğinden bakıldığında “çek kuyruğunu” gibi argo deyimler, kentsel mekânın canlı dilsel pratiklerle inşa edilen bir “yapıt” olduğu önemini yeniden vurgular. Resmî ideolojinin ve bürokrasinin (burada temsil olarak tasarlanan mekân kavramıyla paralel düşünülebilir) steril diline karşılık, sokak, kendi gerçekliğini ve hayatta kalma reflekslerini bu tür sapmalarla üretir. Burada da sapma dilsel yönde, argoyle belirir. Dolayısıyla Mustafa'nın kullandığı bu ifade, kentin çeperlerinde yaşayanlar, egemen olanın kurallarını ihlal ederek kendi “özel dil”lerini ve kimliklerini mekâna kazıdıkları bir anı temsil eder. Argo burada, Lefebvre'in ifadesiyle gündelik hayatın sıradanlığı içinde parlayan ve o sosyal sınıfın tarihsel/kültürel kodlarını taşıyan bir “an” (moment) olarak belirir (Lefebvre, 2010, s. 141).

Suat Derviş edebiyatı, yoksul halk katmanlarını merkeze alırken bu tercihi sadece ideolojik bir propaganda aracına dönüştürmekten imtina eder. Yazar, sınıfsal uçurumları didaktik bir söylemden ziyade, karakterler arasındaki “paralı-parasız” gibi somut karşıtlıklar ve ilişkiler ağı üzerinden kurgular.⁶² Bu yaklaşımında, yazarın gözlem gücünü besleyen gazetecilik kimliğinin payı da büyüktür. Özellikle *Çöken İstanbul*⁶³ röportajlarında mercek altına aldığı fabrika işçileri, emekçi kadınlar veya yankesiciler gibi şehrin “görünmez öznelerini romanlarına taşır. Ancak Derviş'in asıl başarısı, bu marjinalize edilmiş karakterleri izole birer vaka olarak değil, kentin gündelik rutininin ve olağan akışının ayrılmaz bir parçası olarak resmetmesidir. Böylece kıyıda kalmış bu hayatlar, İstanbul'un yaşayan, nefes alan ve kentsel ritmi oluşturan asli unsurları anlatıya eklemlenir.

Çöken Boğaziçi röportajları da kente dair ayrıntılı bir panorama sunar. Romanlarında da İstanbul'un dönüşümüne ilişkin keskin gözlemler karşımıza çıkmaktadır. Klakson yasağı gibi gündelik hayatı düzenleyen uygulamaların romana yansması bunun örneklerinden biridir. Aynı şekilde eski konakların yıkılarak yerlerine apartman bloklarının inşa edileceğini anlatan sahneler, kapitalist dönüşümün ve kentsel rantın eleştirisini üstü kapalı şekilde yapmaktadır. Şoför Mustafa ve Acem Bekir karakterleri arasındaki konuşmada bu durum şöyle aktarılır:

Eliyle köşede eski fakat büyük bir kârgir evin altında olan küçük kahvehaneyi işaret etti ve ‘Bunu yıkacaklar’ dedi. ‘Ta şuradan aşağıya kadar yıkacaklar. Beş blok yapacaklar şurasını...’ (Derviş, 2021, s. 15).

Kapitalist kentleşmenin mekânsal sonuçları, romanda geçmişin hafızasını taşıyan konakların yıkılarak yerlerini, Lefebvre'in “tasarlanan mekân” kavramına karşılık gelebilecek anonim apartman bloklarına bırakmasıyla izlenir. Suat Derviş, bu radikal dönüşümü didaktik bir sloganla değil, sıradan insanların gündelik konuşmaları arasına sızan gözlemlerle görünür kılar. Özellikle Cihangir semti üzerinden yapılan tasvir, Mustafa'nın bakış açısıyla ilk etapta bir “ahlaki çöküş” veya “bozulma” gibi tınlasa da, Lefebvre'ci bir okumayla bu durum kentin

⁶² Esin Hamamcı, Fikriye Yücesoy, *İst-topia: Romanlarda İstanbul- Suat Derviş'in Şoför Mustafa Romanında “Batakılık” gibi İstanbul'dan Şefkatli İstanbul'a*, Sanat Kritik; Erişim tarihi: 28.09.2025: <https://sanatkritik.com/yazilar/ist-topia-romanlarda-istanbul-suat-dervisin-sofor-mustafa-romaninda-bataklik-gibi-istanbuldan-sefkatli-istanbula/>

⁶³ Suat Derviş, *Çöken İstanbul-Röportajlar*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2021. (1935-37 arasında yayınlanan bu röportaj dizileri İstanbul'u ve İstanbulluları merkeze alır.)

rasyonel düzeninin (*logos*) karşısında, bastırılanın geri dönüşünü simgeleyen *anti-logos* 'UN yükselişi olarak yorumlanabilir.

Lefebvre, kenti sadece aydınlık, düzenli ve planlı bir “logos” (rasyonel düzen) alanı olarak görmez. Onun altında, derinliklerde işleyen, tekinsiz, ve arzularla örülü bir “anti-logos”un varlığına dikkat çeker (Lefebvre, 2014, s. 390). Lefebvre, şöyle der;

Logos ile Anti-Logos arasında, ki bu terimler en geniş anlamda, Nietzsche'nin verdiği anlamda ele alınır, kimi zaman azgın, kimi zaman gevşek, eşitsiz bir mücadele cereyan eder. Logos döküm çıkarır; sınıflandırır; düzenler; bilginin gelişimini sağlar ve iktidar için ondan yararlanır. Nietzscheci Büyük Arzu ayrılıkları aşmak ister; yapıt ile ürün, tekrarlanan ile diferansiyel, ihtiyaçlar ve arzular ayrımıdır bunlar (Lefebvre, 2014, s. 390-391).

Mustafa'nın “Burası Cihangir'dir, dedi. Eskiden ne temiz bir yerdi burası. Burada eskiden temiz aileler yaşırdı, ama şimdi dört tarafı ya kadın istasyonu ya randevu evi.” (Derviş, 2021, s. 18) şeklindeki serzenişi, aslında “logos”un temsil ettiği “temiz aile” ve “steril düzen” normunun sarsılmasına duyulan tepkidir. Mustafa'nın “bozulmuşluk” olarak kodladığı bu yeni durum, aslında kentin planlanan steril yüzeyinin çatlaması ve bu çatlaklardan kentin “ötekilerinin” yani marjinalize edilmiş bedenler ve arzuların (anti-logos) sızarak mekânı ele geçirmesidir. Bundan dolayı Cihangir'deki bu dönüşüm, sadece bir yozlaşma değil, kentin yer altı dinamiklerinin, resmî ve ahlaki düzenle girdiği diyalektik çatışmanın da mekândaki somut tezahürüdür.

Mustafa'yla Zerrin'in karşılaştığı sahnede de sınıfsal farklılıkların gündelik hayata etkisi yansıtılır:

Gazetesini yüzüne doğru çekti. Sırtı arabaya dayalı, hiçbir şey anlamadan sayfalara baktı. Alaycı bir ses, “Okunacak çok şeyler mi var?” deyince gazeteyi gözlerinden indirdi. Oradaydı.

“Sen kim gazete okumak kim?” dedi. “Nihayet sen benden yüksek misin sanki? Sen de bir şoför parçasısın.”

Mustafa ona baktı, sert sert baktı. Fakat biraz sonra bakışları hayranlıkla doldu. Bugün onda harikulade bir güzellik vardı. Ve bu da bakışlarını tutuşturan ve solgun yanaklarını pençe pençe kızartan o kuvvetli hiddetten geliyordu.

“Külüstür Chevrolet'sine dayanmış, sanki koltuğuna yaslanmış bir lort...”

“Kız sen benden mi istiyorsun?”

“Ya sen benden ne istiyorsun?”

“Ben senin yolunu kestim mi?”

“Vay bebeciğim var. Ulan matrak herifsin. Ben seni dağa kaldırmak mı istedim? Ayağına mı kapandım? Otomobiline bindim, gezdim, keyfettim. Parasını avuç dolusu

verdiler. Ahbap olduk diye gider gelirken sana bir selam verdim. Selam verdim! Başka ne yaptım?”

Başını kaldırdı.

“Bu memleketin şoförlerinden hangisinin arabasına Zerrin Hanım binerse, o şoför gelin arabası götürürmüş gibi sevincinden hep klakson çalarak bu memleketin yollarında dolaşır. Ama sen...” (Derviş, 2021, s. 17).

Bu pasaj gündelik dil açısından incelendiğinde doğrudan gündelik hayata yansıyan birtakım öğeler okurun karşısına çıkmaktadır. Kısa cümleler ve araya serpiştirilen argo ifadeler, ironik hitap biçimleri, diyalogları gündelik hayata özgü bir doğallıkla sunar.

“Sen kim gazete okumak kim?” ifadesi, standart dilin yapısal kurallarına uymaktan çok, karşısındaki küçümsemeye, gazete okumayı, okuma eylemini alt sınıfa hak görmeyen bir söylem içermektedir. Aynı şekilde “sen de bir şoför parçasısın” sözünde de sokak diline özgü sınıfsal aşağılama, böyle bir cümleyle ifade edilmektedir. Pasajda geçen bu ifadeler aynı zamanda güç ilişkilerinin de dile nasıl yansıdığını gösterir. Dil, karakterler arasındaki toplumsal konumlanışı da gösterir. Mustafa ile Zerrin arasındaki roman boyunca süren bu tür konuşmalar, hem bir meydan okuma içerir hem de itibar mücadelesini yansıtır:

“Sarhoş senin babandır baltalı adam.”

“Amma da çamur karıymış!” dedi.

Zerrin Hanım “Ayı,” dedi. “Evveli sen kendi dilini düzelt!”

Ona doğru yürüdü.

Mustafa önüne geçti.

“Dur!” dedi. “Kes sesini!”

“Sen bana emredemezsin!”

Ben sana emretmek istemiyorum. Seni görmek bile istemiyorum, demek istiyordu.

“Sen beni kovamazsın. Ben köpek değilim!” (Derviş, 2021, s. 18).

Roman boyunca aynı zamanda sokağın sesini duymaya da devam ederiz. Derviş’in gözlem gücünün yansımalarıyla sokağın neredeyse tüm seslerine kapı açılmaktadır. Sokağın tüm seslerine kapı açan yazarın gözünden kaçmayanlar arasında simitçi ve sütçüler gibi sokak satıcıları da görülmektedir: “Yola sapan simitçi sesi duymuş, oraya yaklaşmıştı. Elinde süt güğümleriyle öte taraftan gelen yaşlı bir adam da taksinin biraz ötesinde durdu. Omuzunda bir balta oradan geçen bir üçüncü adam da onlara karıştı. Mustafa müthiş sıkılmıştı.” (Derviş, 2021, s. 18).

Sokak satıcılarının -sütçü, simitçi-varlığı ise ekonomik bir satıştan ibaret değildir. Bu sahne aynı zamanda Lefebvre kavramlarıyla yorumlandığında, -simitçinin bağırması ya da

güğümlerin şingirtısı- kentin gündelik ritmini belirleyen rutinler gibidir. Bu figürler, fiziksel olarak karakterlere uzak olsalar veya doğrudan kurguya müdahil olmasalar bile, çıkardıkları seslerle o anki “mekânsal ortama” sızarlar. Ses, duvarları ve camları aşarak mekânı işgal eder ve böylece satıcılar, varlıklarını işitsel olarak dayatarak kendin gündelik rutinine ve o anın ritmine dahil olurlar. Onların belirli saatlerde, belirli köşelerden duyulan sesleri, kentin döngüsel işaretler ve Mustafa’nın yaşadığı “sıkıntı”nın üzerine eklemelenen kentsel bir gürültü katmanı olarak, bireyin şehirle kurduğu duyusal ilişkiyi şekillendirir.

3.2.2.4. Kentsel Mekânda Arzu, Öfke ve Şiddetin Ritmi: Zerrin ve Melek Arasında Mustafa

Romanın başkarakteri Mustafa’nın Kemeraltı (Karaköy) çevresinde tanıştığı Zerrin’le kurduğu ilişki, karmaşık bir duyguyu açığa çıkarırken, tüm bu duyguların izlerini şehrin ritmiyle yaşamaktadır. Mustafa, Zerrin’i gördüğü anda ona karşı yoğun bir beğeni ve çekim hisseder. Bu beğeni, onu başkasıyla görmesi ve üstelik gözlerini alamadığı yaşamlarda vakit geçirmesiyle kıskançlıkla beslenen bir öfkeye dönüşür. Mustafa, Zerrin’i, onun her gün geçtiği köşede sabırsızlıkla bekler. Kardeşinin yaptığı “fahişe”lik mesleğini yapıyor olması onu öfkeyle dolup taşır da, bu öfkeyi doğrudan Zerrin’e değil Melek’e yöneltir. Zerrin’den hoşlandığı için içinde bulunduğu işin ona yakışmadığını düşünürken, Melek’i aile onurunu kirlletmekle suçlar. Böylelikle iki farklı kadın figürü üzerinden Mustafa’nın kadın bedenine, cinselliğe ve aile onuruna dair çelişkili ifadeleri, duyguları ve bakış açısı ortaya dökülür:

Şoför Mustafa bu sabah da gene bir daha hiç dönmeyeceğine kendi kendine karar verdiği mahut taksi parkına gelip durduğu zaman şöyle düşünüyordu.

Ah şu geberesice Melek! O ölmeden veya ben onu gebertmeden şu şoförler arasında yaşamaya hiç yüzüm yok.

Onun böyle düşünmesinde bir sebep vardı. O sebep de şuydu.

Bir akşam evvel iyi bir arkadaş bildiği şoför Ali kendisine, “Seninkini dün akşam gördüm,” demişti.

Bu söz Mustafa’yı irkiltmişti. “Seninki” bu kim olabilirdi? Zerrin Hanım olmalıydı. Ona yaptıkları acaba arkadaşları arasında pek mi meşhur olmuştu? Biraz sıkkın, biraz hiddetli, “Kimi gördün?” diye sormuştu.

“Kız kardeşin Melek Hanım. Dün arabama bindi. Binddiği zaman herhalde beni görmüş ve tanımış olmalı. Ama selam vermedi. Tanır görünmedi.”

Şoför Ali’yi iyi bir çocuk olarak tanırdı. O halde bu sözleri ona neden söylemişti? Kendisini küçük düşürmek için mi? Bundan kazancı ne olacaktı? Herhalde böyle yapması bir düşüncesizlik olacaktı.

Melek’in yeni vaziyetini bilmemesine imkân yoktu. Onun gibileri hemen tanınır, insan onları otomobile alınca hemen ne mal olduğunu anlardı (Derviş, 2021, s. 87).

Zerrin ise bu durumun farkındadır ve Şoför Mustafa’ya, isteklerini yerine getirmesi için de zaman zaman iyi davranmaktadır. Mustafa ise Zerrin’i çok kıskanır, hatta sokak ortasında ona tokat atacak kadar ona “abayı yakmış”tır:

Kendi kendinden utanıyordu. Bu sokak kadını hakikaten kıskanmıştı. Onun yalnız kendisine değil, başka şoförlere de böyle musallat olmuş bulunduğunu öğrendiği zaman bütün kanı beynine hücum etmiş, ne yaptığını bilmez bir halde dışarıya fırlamıştı. Ve gene onu yan sokağa sürüklerken de kendinde değildi.

O tokadı onun yüzüne neden atmıştı? O şiddetten nefret eden bir adamdı. Karısıyla her gün kavga ettikleri halde ona bir gün el kaldırmamıştı. Bu kadını niçin böyle tokatlamıştı. Onun söylediği söz çok doğrudu. Onu kıskanıyordu (Derviş, 2021, s. 96).

Bu şiddet sahnesi, Mustafa'nın içsel ritmi ile kentin (ve Zerrin'in) ritmi arasındaki "aritmî"nin somutlaşmış hâlidir. Mustafa, evinde (özel alanda) statik ve geleneksel bir ritme sahipken, sokakta Zerrin'in temsil ettiği dinamik, öngörülemez ve çoğulcu ritimle karşılaşır. Zerrin'in "başka şoförlere de musallat olması", Mustafa'nın tekil mülkiyet arzusunu parçalar. Şiddet, bu çoklu akışı durdurma ve Zerrin'i kendi durağan ritmine sabitleme isteğidir. Lefebvre'e göre mekân, toplumsal ilişkilerin üretildiği yerdir (Lefebvre, 2014). Mustafa, Zerrin'i tokatlayarak sokağı bir arzu ve karşılaşma mekânı olmaktan çıkarıp, bir tahakküm ve disiplin mekânına dönüştürür. Zerrin'e duyulan arzu ile şehre duyulan arzu örtüşür, her ikisi de Mustafa'yı hem büyüler hem de kontrolünü kaybetmesine neden olacak kadar tehdit eder.

Zerrin'in "sokak kadını" olarak konumlandırılması da şehrin toplumsal haritasıyla doğrudan bağlantı kurmaktadır. İstanbul'un bazı sokakları, kadın bedeninin metalaştığı ve görünür kılındığı mekânlara işaret eder:

Bugün niçin bunu yapmıştı? Görünüşe göre biraz oraya gidip arabanın durumunu öğrenmek için, hakikatte ise evine dönmek, çılgın ve çocukça bir ümitle Zerrin'i aramak, Zerrin'i bulmak için İstanbul sokaklarında koşuyordu.

Kemeraltılı Zerrin Hanım'ı Kemeraltı'nda aramak... Bu da saçma bir şeydi. Böyleleri herhalde Beyoğlu'nda yan sokaklarındaki o mahut küçük otellerde yaşarlar. Galata'da veya Sirkeci'deki otellerde (Derviş, 2021, s. 133).

Mustafa'nın şiddetinin bu mekânlarda ortaya çıkması, şehirle ilişkili bir iktidar alanını da ortaya çıkarmaktadır. Erkeklik, kamusal mekânda kadın bedeni üzerinde tahakküm kurarak kendini yeniden üretir.

Zerrin'in Mustafa'yı "kıskanmak"la suçlaması, bireysel bir duygunun ifşası değil, aynı zamanda kent yaşamındaki cinsiyetlendirilmiş iktidar ilişkisinin de ifadesi olarak okunabilir. Kıskançlık, bu bağlamda, İstanbul'un gündelik hayatında erkekliğin kırılganlığını ve iktidar arzusunu besleyen bir duygu olarak öne çıkmaktadır. Mustafa'nın kendisini "şiddetten nefret eden biri" olarak tanımlaması, şehirdeki erkeklik deneyiminin de çelişkilerini yansıtır.

Bu nedenlerden dolayı bu sahne şehirle doğrudan bağlantılıdır. Mustafa'nın zihni, İstanbul'un sokaklarında dolaşan bir labirent gibi işlemektedir. İstanbul'un sokakları, yan yolları, arka sokakları arasında girift şekilde dolaşan bu zihin, bir çıkış yolu aramaktadır. Kıskançlığının sonucu olan bireysel şiddet anının temelinde ise Mustafa'nın şehirden "öcünü alma" isteği yatmaktadır. Kentin ritmi ise, kalabalığı ve toplumsal kodları, Mustafa'nın arzularını ve

iktidar krizini dışa vurmasına aracılık etmektedir. Romandaki bu an ise kentsel yaşamın üretim biçimleriyle örölü bir toplumsal deneyime dönüşür.

Şoför Mustafa, insan ilişkilerini para ve aşk denkleminde kurgulayan, kişisel çıkarların belirleyici olduğı bir metin olarak da okunabilir. Mustafa'nın Zerrin'e açıldığı sahnede, Zerrin'in ilk talebinin para olması, romanda aşk ve ekonomik çıkarın iç içe geçmesini gösterir. Ardından gelişen tartışmada Zerrin, Mustafa'yı ahlak söyleminin toplumdaki göreceli karşılığıyla yüzleştirir. Ona göre "ahlak", konforlu bir hayat sürenlerin icat ettiğı bir düzendir. Özellikle kadınların aleyhine işleyen bir mekanizmadır. Bu tartışma, romanın toplumsal cinsiyet ve ahlak kavramlarını ele alış biçiminin çarpıcı bir örneğini göstermektedir:

Öğle olmuştu. Hâlâ Boğaz'a nazır bir tepede, arabanın içinde baş başaydılar. Mustafa geri dönmeyi hiç aklına getirmiyor, hep arabada kalmak istiyordu.

Öğle üstü Zerrin, "Şekerim," dedi, "dün sabaha kadar uykusuzdum, çok da içtim. Uykudan düşeceğim. Geri dönelim. Beni otelime bırak. Olur mu canım?"

Mustafa onun bir kedi gibi yaltaklanışlarından ayrılırsa, gene eski bedbinliği içerisine düşeceğini anlıyordu. Ondan ayrılmak istemiyordu. Onun için de, "Ne olur," dedi. "Biraz daha kal, gitme."

Mustafa kendi sözlerini dinliyordu. Ona ne olmuştu? O bu yaşına kadar hiç kimse ile böyle konuşmamıştı. İçinin bütün samimiyetiyle...

Zerrin ona baktı, gülümsedi. Sonra gayet bayağı bir jest ile sağ elinin şahadet parmağıyla onun burnuna basarak, "Kalayım istersen ama şekerim," dedi. "Bu sana daha pahalıya mal olur. Daha bir şey konuşmadık. Kaç para vereceksin?"

Mustafa, yanındaki sanki Zerrin değilmiş ve kendisi de bir İstanbul çocuğı, otuz senelik bir İstanbul şoförü değilmiş gibi şaşırdı.

Demek Zerrin onun arabasına ilk yaklaşıp kendisini alıp bir yere gitmelerini teklif ettiğı günden bu yana hiç değişmemişti. Demek ona kendini sevdiğini söylediğı hâlde onunla bir iş olarak konuşmuştu. Onu kandırmıştı öyle mi? (Derviş, 2021, s. 146).

Zerrin ile yaşanan bu yüzleşmenin ardından Mustafa, Melek'le konuşacaktır. Bu sahne, iki kadın karakter arasında kurulan paralelliğı de gösterir. Zerrin, kadın bedeni üzerinden toplum düzeninin ikiye bölünmüşlüğüne ifşa eder. Melek ise kardeşlik bağları sebebiyle Mustafa'nın öfkesinin sürekli olarak muhatabı olur. Böylece romanda kadın figürleri arzu nesnesi ve ahlaki tartışmaların merkezinde konumlanır. Mustafa'nın öfkesi, beğenisi ve suçlamaları, kadınların bireysel varoluşlarını değil, erkek egemen düzenin değerleriyle sınırlandırılmış konumlarını da görünür kılacaktır. Tüm bu gösterimleri ise kentteki birtakım "zengin-fakir hayatı" zıtlığındaki izleklerle gerçekleştirir.

Şoför Mustafa, 1960'ların başında Türkiye'de yaşanan en büyük tarihsel kırılmalardan birinin yaşandığı 27 Mart döneminde yazılmış olmasına rağmen, darbeden hiç bahsetmez. Yazarın

sessizliği politik geçmişiyle değil, dönemin özgürlük kısıtlayıcı sansür ortamıyla da doğrudan ilişkilidir. Darbeden doğrudan bahsetmese de, etkilerinin dolaylı yansımaları izlenebilir. 1950'lerin yaşandığı siyasal çalkantıların ardından Türkiye 1960'larda ekonomik, sosyo-kültürel ve siyasal olarak da yeniden bir yapılanma sürecine geçmiştir. Bu yeni yapılandırma çalışmaları da en çok kent yaşamını etkilemiş, sınıfsal eşitsizliklerin ve ahlaki gerilimlerin daha görünür hâle gelmesiyle noktalanmıştır.

Yazar Suat Derviş, darbenin siyasal etkisinden ziyade onun gündelik hayattaki yankılarını anlatmayı tercih etmiştir. Bundan dolayı 27 Mayıs'ın adı geçmese de darbenin sonrasında şekillenen kentteki mekânsal ve toplumsal dönüşümün izleri satır aralarında belirgin hâldedir. Roman boyunca bahsedilen Beyoğlu'nun şaşalı vitrinleri, istimlak sahneleri, klakson yasağı, yeni apartman blokları ve kentteki denetim kurumları gibi önemli noktalar, askerî müdahale sonrası modernleşme ideolojisinin şehirdeki düzen ve disiplin arayışının dönüştüğünü de sezdirmektedir.

Şoför Mustafa bu noktada, Lefebvre'nin gündelik hayatın politikası dediği kavramı pratiğe dökmektedir. Doğrudan sokakta, dilde ve insan ilişkilerinde şehirle kurulan duygusal bağlarda bu etki okunabilir. Darbe, Mustafa'nın sınıfsal öfkesiyle, Melek'in sevgi ihtiyacıyla, Aysel'in vitrinlerdeki gibi olma isteği ve tüketim arzusuyla şehirde yeniden üretilir. Böylece Suat Derviş, 1960'ların İstanbul'unu sadece tarihsel arka plan olmaktan çıkararak darbe sonrası Türkiye'nin halet-i ruhiyesinin gündelik izdüşümünü de yakalamaktadır.

Suat Derviş'in *Şoför Mustafa* romanı, Henri Lefebvre'in "gündelik hayatın eleştirisi" kavramının edebî metindeki somut karşılığı olarak kritiktir. Bu bölümde, 27 Mayıs gibi büyük siyasi kırılmaların, darbelerin sadece devlet katında değil, sokağın ritminde, dilin şiddetinde ve bireylerin arzularında nasıl yeniden üretildiğini ortaya koyarak gündelik hayatın pasif bir zemin değil, politik bir çatışma alanı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu roman, siyasal ideolojilerin (modernleşme, disiplin, düzen) kentsel mekânda nasıl karşılık bulduğunu ve bireylerin bu ideolojileri vitrinlere bakma arzusu, sınıf kini veya sevgi açlığı gibi en insani değişimlerinin mikro düzeydeki izdüşümlerini yakalayarak, gündelik hayatın aslında ne denli ideolojik bir "temsil sahnesi" olduğunu ve bireyin bu sahnede hem fail hem de mağdur olarak nasıl konumlandığını belirginleştirmiştir.

Bu bağlamda *Şoför Mustafa*, bir önceki bölümde incelenen *Aylak Adam* romanıyla kentsel deneyim ve yabancılaşma biçimleri açısından çarpıcı bir diyalektik karşıtlık oluşturur. Yusuf Atılgan'ın C. karakteri, kentin rutinine, sıradanlığına ve "olağanlığına" entelektüel bir "tiksintiyle" tepki verip ondan kaçmaya çalışırken, Mustafa, kentin olağan akışını ve düzenini kendi yoksulluğunun sebebi olarak görüp suçlar ancak paradoksal bir biçimde C.'nin aksine o düzene dahil olmaya yönelik gerilimli ve hastalıklı bir arzu da duyar.

Aylak Adam'da kentin kalabalığı ve tekdüzeliği bireyi boğar, *Şoför Mustafa*'da ise kentin sunduğu lüks apartmanlar, tüketim nesneleri ve Zerrin gibi kadınlar, Mustafa için hem nefret edilen birer sınıf göstergesi hem de şiddetle sahip olunmak istenen birer fetiş nesnedir. Dolayısıyla C., kentin bayağılığından "aylaklığıyla" sıyrılmaya çalışırken, Mustafa, kentin ışıltılı "olağanlığına" duyduğu sınıfsal hınç ve şehvetle kente daha da saplanarak, kurbanı olduğu mekanizmayı bizzat yeniden üretir.

3.3. 1970'lerin İstanbul'unda Gündelik Hayatı ve Kadın Öznenin Mekânı

3.3.1. 1970'lerin İstanbul'unda Azgelişmişliğin Mekânı: Kent, Sınıf ve Modernleşme Gerilimi

1950'lerden sonra İstanbul'un toplumsal yapısı, hızlı bir dönüşüm sürecine girer. Bu dönüşümün en belirgin nedenlerinden biri de taşradan kente yönelen yoğun göç hareketleridir. Demokrat Parti'nin 1950'de iktidara gelmesiyle birlikte imar faaliyetleri de ivme kazanmıştır (Tuna, 2019). Bu nedenle İstanbul büyük bir şantiye alanına bürünmüştür. Bu dönemde artan inşaat ve sanayi faaliyetleri işgücü talebini artırmış, bunun bir sonucu olarak da kent nüfusu bu talebi karşılayamaz hâle gelmiştir. Böylece, iş ve geçim umuduyla taşradan İstanbul'a büyük bir göç dalgası yaşanmıştır (Kaynar M. K., 2023).

İstanbul, taşralı bireyler için “taşı toprağı altın” bir umut mekânı, bolluk ve medeniyetin simgesi olarak görülür. İstanbul, bu nedenlerden dolayı 1950'li yıllarda demografik hareketliliğe sahip olur (Kaynar M. K., 2023).

Bu dönemde yaşanan hızlı göç, kaçınılmaz olarak beraberinde kültürel bir çarpışmayı da getirir. Gelenlerin büyük çoğunluğu ya hiç okuryazar değildir ya da temel eğitim düzeyindedir. Barınma ve geçim sıkıntısı içindeki göç eden bu insanlar, dayanışma ağları oluşturarak hemşerilik ve akrabalık ilişkileri etrafında kenetlenirler. Bu durum kentle bütünleşmelerini zorlaştırır. Yeni gelenler, kendi küçük “taşra adacıkları” içinde yaşamaya başlar. İstanbul, bu yoğun nüfusu içine sindirmekte zorlanarak yeni gelenleri dönüştüremediği gibi, kendisi değişip dönüşmeye başlar.

1950'lerden itibaren İstanbul'un toplumsal dokusu köklü biçimde değişir. Kent, heterojen bir kültürel yapıya bürünür. Geleneksel taşra kültürüyle kentli modern yaşam biçimleri iç içe geçirerek “arabesk kültür” olarak adlandırılacak yeni, melez bir kimlik doğurur. Böylece İstanbul sosyo-kültürel anlamda yeniden şekillenir (Alkan M. Ö., 2023).

Roman sanatı üzerine yapılan değerlendirmelerde, bu tarz dönüşümlerin edebiyata doğrudan yansıdığı vurgulanır. “Roman sokağa tutulan aynadır” gibi benzetmeler yapılmıştır. Mikhail Bakhtin'in belirttiği gibi roman, “bir dönemin yaşamının ansiklopedisi”⁶⁴ olarak da tanımlanır.

1970'li yıllara gelindiğinde İstanbul'un sadece merkezi bölgeleri değil kentin dış çeperlerinde yer alan uzak ilçeleri de Anadolu'dan gelen göç dalgasının etkisi altına girer. Sanayileşme süreciyle iç göç hareketi birbirini besleyen iki dinamik olarak işler. Bu durum İstanbul'un periferisinde yer alan semtlerin hem fiziksel hem de sosyo-kültürel açıdan dönüşmesine yol açar (Alkan M. Ö., 2023).

Artık 50'li yaşlarına gelen cumhuriyet, 1960'larda görüldüğü gibi 70'li yıllarda da darbeye açılıp darbeye kapanan bir on yıla sahiptir:

Politik kutuplaşmanın şiddete, şiddetin iç savaşa gebe olduğu yılları. Ölümün yolda, caddede, kahvehanede, kampüste, cezaevinde, fabrikada kol gezdiği; 1961

⁶⁴ Mihail Bahtin, *Karnaval'dan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 38.

Eylül'ündeki üç bakana diyet üç fidanın asıldığı; Çorum ve Maraş'ta ülkenin iç savaş koşullarında yaşamak zorunda kaldığı Cumhuriyet yılları (Kaynar M. K., Türkiye'nin 1970'li Yılları, 2023, s. 17).

1970'li yıllar Türkiye için refah devletinin son dönemini ve ekonomik ve toplumsal krizlerin yoğunlaştığı bir bölümü temsil eder. Demokratik kapitalizmin görece “güler yüzlü” yapısı çözülmeye, Bretton Woods sisteminin çökmesi ve arka arkaya yaşanan petrol krizleriyle birlikte kalkınmacı devlet modeli çökmeye başlar. On yılın sonuna gelindiğinde Türkiye, “70 cente muhtaç” hâle geldiğini itiraf ederek ekonomik darboğaza girer. (Kaynar M. K., 2023). Grevler, kuyruklar, yokluklar ve enflasyon toplumsal gündemi belirler.

1970'ler sadece kriz, şiddet ve darbe yılları değildir. Bu dönemde toplumsal kargaşaların yanında popüler kültür de yükselmiştir. Özellikle sinemada *Hababam Sınıfı*, *Neşeli Günler*, *Bizim Aile* gibi filmler “halk neşesi” yaratmıştır. (Kaynar M. K., 2023). Televizyonun yaygınlaşmasıyla *Kaynanalar*, *Aşk-ı Memnu*, *Görevimiz Tehlike* gibi yapımlar kitlelerin gündelik hayatına dahil olur. Müzik türünde ise Cem Karaca, Fikret Kızılok, Timur Selçuk, Edip Akbayram ve Zülfü Livaneli gibi sanatçılar öne çıkmış, politik duyarlılıkla halk müziği geleneğini birleştiren eserleriyle döneme damga vurmuştur. (Kaynar M. K., Türkiye'nin 1970'li Yılları, 2023). Bu nedenle 1970'ler Türkiye'si, bir yandan ekonomik daralma, toplumsal kutuplaşma ve siyasal şiddetle anılırken diğer yandan güçlü bir kültürel canlılık ve ifade özgürlüğü arayışıyla da karakterize edilir. Mete Kaan Kaynar'ın belirttiği gibi Türkiye'nin 70'li yılları ve gündelik hayatı yaşama şekli “sokak” üzerinden rahatlıkla okunabilirdi:

Türkiye'nin yetmişlerini ifade edecek tek bir kelime seçilmesi gerekse, muhtemelen o kelime “sokak” olurdu. “Sokak”; işçi, memur, öğrenci, kadın... sosyal, siyasal, ekonomik vb. sorunlarda hemdert olmuş tüm yetişkinlerin olduğu kadar, dönemin çocukları için de önemli bir kavram ve mekândı. Okuldan gelince siyah önlüklerini fırlatıp atan yetmişlerin çocukları “sokağa çıkar”, ortada sıçan ya da saklambaç oynamak için ya kaleye mum dikerler ya da “ay may kumay, Cevdet Sunay, Nihat Erim, kel kafanı yerim” tekerlemesini söylerlerdi. Beştaş ya da misket oynanır, topaç çevrilir, gazoz kapağı, çiklet kâğıtları ve renkli peçeteler biriktirilirdi. Boş tarlalarda ya da “sokak aralarında” oynanan futbol maçlarında ise oyun her zaman “beşte devre, onda biter” ve “üç korner, bir penaltı” sayılırdı. Velhasıl “sokak”, yetişkinler için olduğu gibi, dönemin çocukları için de özgürlüğün alanıydı; çocuklar için de renkli ve bir o kadar da politize idi. O yüzdendir, belki de, dönemin çocuklarının en entelektüel eğlencesi adam asmaca oyunuydu.

Türkiye'nin 1970'li Yılları, Ecevit'ten mülhem kelimelerle, 12 Eylül 1980 Cuma sabahı, askerin düdüğü çalıp maçı bitirdiği ve herkesin anayasal haklarının ihlal edildiği bir darbeyle son buldu. Düdük sesinden sonra, koskocaman bir kışlaya döndürülen Türkiye, Foucaultvâri bir disiplin toplumunda, bir korku imparatorluğunda yaşamaya mecbur bırakıldı (Kaynar M. K., 2023, s. 19).

1970'lerin Türkiye'sinin gündelik hayatına bakıldığında zıtlıkların bir arada oluşu göze çarpar:

1970'ler Türkiye tarihinin genelleme yapılması en zor yıllarıdır. Her olgunun ve olayın kendisi ve tersi aynı anda yaşanmıştı. Âdeta zıtların bir araya geldiği, tezin ve antitezin aynı anda ve uçlarda yaşandığı ve rekabet ettiği, sürekli bir gelişme ve değişme, yozlaşma ve erdemin iç içe yaşandığı Cumhuriyet tarihinin benzersiz ve belki de en uzun on yılından biriydi. (...) 1970'lere öğrenci olayları, işçi hareketleri, Kürt sorunu, siyasal İslâm ve sol/sosyalist hareketin yükselişi ile başlanmıştı (Kaynar M. K., 2023, s. 825).

1970'li yıllar Türkiye'de siyasal şiddetin en yoğun yaşandığı dönemlerden biridir. Bu yıllar, II. Meşrutiyet'ten sonra ilk kez gazeteci ve akademisyenlerin sistematik olarak hedefe alındığı, Abdi İpekçi, Bedrettin Cömert, Cavit Orhan Tütengil ve Ümit Kaftancıoğlu gibi isimlerin öldürülmesiyle kamuoyunda derin bir sarsıntı yarattığı bir dönemdir (Alkan M. Ö., 2023, s. 825).

Toplumsal şiddetin artışıyla birlikte can güvenliğinin ortadan kalktığı, işkence ve faili meçhullerin sıradanlaştığı bir dönemden geçilir. Buna paralel olarak, insan hakları düşüncesi bir değer olarak yükselip, çevre hakkı ve çocuk hakları gibi yeni kavramlar da hukuk ve siyaset gündemine girer. Bu alanda çeşitli yasal ve kurumsal düzenlemeler yapılmaya başlanır.

Kültürel yaşamda ise keskin karşıtlıklar görülür. Sinemada bir yandan toplumsal gerçekçi filmler dönemin ruhunu yansıtmakta, diğer yandan şiddet ve seks filmleri furyası başlamaktadır. Buna karşılık aile filmleri de geniş kitlelerce ilgi görür.

Ekonomik açıdan ise Türkiye savaş dönemleri dışında cumhuriyet tarihinin en zor krizlerden birini yaşar. İlk petrol krizini zor atlatan ülke, ikinci petrol kriziyle birlikte derin bir ekonomik ve toplumsal istikrarsızlığa sürüklenir. Tıpkı dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye de bu çalkantılı dönemin sonunda otoriter yönetimlere doğru yönelir (Alkan M. Ö., 2023, s. 825)

Türkiye'de hem siyasal hem de toplumsal açıdan en çalkantılı dönemlerden biri olan bu dönemde sol hareketler güç kazanmış, sendikalar etkinliğini artırmıştır. Sosyal demokrasi her seçimde oy oranını yükselterek iktidara yaklaşır. Nihayetinde milletvekili transferleriyle sosyal demokrat bir hükümet kurulur fakat bu durum sermaye çevrelerinde büyük tedirginlik yaratır. TUSİAD ve büyük iş çevreleri, sosyal demokrat hükümete karşı sert kampanyalar yürütür. Gazetelerde tam sayfa ilanlarla hükümetin düşürülmesi adına baskı ortamı oluşturulur.

12 Mart müdahalesi, siyaset kadar edebiyat dünyasında da etkili olur. TRT'nin açtığı yarışmalar vasıtasıyla yeni bir edebiyat kuşağı doğar. Oğuz Atay, Sevgi Soysal, Orhan Pamuk ve Latife Tekin gibi yazarların eserleri bu dönemin ürünleri olur. Aynı zamanda, Osmanlı'nın son dönemiyle Cumhuriyetin kuruluş yıllarına yönelik tarihsel ilginin artmasıyla tarih bilinci de popülerlik kazanır.

1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam 12 Mart müdahalesiyle sona erer. Temel hak ve özgürlükler ciddi biçimde kısıtlanır. Gözaltı süreleri uzatılır, TRT'nin özerkliği kaldırılır,

üniversitelere denetim getirilir. Memurların sendika üyeleri yasaklanır ve Devlet Güvenlik Mahkemeleri kurulur. Lüks anayasa olarak adlandırılan 1961 Anayasası, bu süreçte “daraltılır” ve demokratik kazanımların önemli bir kısmı geri alınır.

Türkiye’de toplumsal kutuplaşmanın ve siyasal radikalleşmenin derinleştiği bu dönemde özellikle üniversiteler bu çatışmanın merkezine yerleşir. 1968 öğrenci hareketleriyle başlayan protestolar, 1970’lerde keskin bir siyasal meydan okumaya dönüşür. İşgaller, boykotlar ve gruplar arası çatışmalar nedeniyle yükseköğretim sistemi ciddi şekilde aksar hâle gelir. Gençliğin 1950’lerden itibaren artan siyasallaşması dönemi doruk noktasına ulaşır. 12 Mart darbecileri, olayların sorumlusu olarak gördükleri üniversiteleri denetim altına almaya çalışır. Böylece 1961 Anayasası’nın üniversitelere tanıdığı özerklik giderek sınırlanır.

20 Şubat 1970’te yapımına başlanan Boğaziçi Köprüsü, cumhuriyetin 50. yılında, 30 Ekim 1973’te hizmete açılır. Bu dönem aynı zamanda Türkiye’de medya ve iletişim alanında büyük bir dönüşümün yaşandığı bir dönemdir. Gazete ve tiyatro arasındaki rekabet, bu yılların kültürel atmosferine damga vurur. 70’lerin başında 50 kuruş olan gazete fiyatı, sonunda 10 liraya kadar çıkar ve buna rağmen gazete okuma oranı artmıştır. 60’larda 30 milyonluk nüfusa karşılık 1 milyon civarında olan gazete satışı, 1980’e gelindiğinde 43 milyonluk nüfusta 2,2 milyona ulaşır (Alkan M. Ö., 2023, s. 853).

TRT’nin 1968’de Ankara Televizyonu adıyla başlattığı yayınlar, 1970’lerde ülke çapında etkili bir kitle iletişim aracına döner. CHP-MSP koalisyonu ve ardından CHP hükümeti döneminde televizyon yayınlar içerik ve teknik açıdan da gelişir. *Küçük Ev*, *Komiser Colombo*, *Zengin ve Yoksul*, *Çarlı’nın Melekleri*, *Dallas* ve *Görevimiz Tehlike* gibi diziler, yayınlandıkları saatlerde sokakları boşaltacak kadar ilgi görür.

Televizyonun yaygınlaşması, gündelik yaşamda yeni alışkanlıklar yaratır. İzlenen programlar, gündelik hayatta, ertesi günün ana sohbet konusu olur. Televizyonların üzerine “dantel” örtüler serilmesi, televizyonun yeni ev mobilyası olarak görülür ve misafir ağırlamanın ve sunumun odağı haline gelir. Televizyonu olmayanlar ise “telesafır” olarak komşularına gider.

Reklamlar özellikle çocukların üzerinde etkili olacak şekilde hazırlanır ve bu dönemin en çok tartışılan konulardan biri olur. Televizyon ve buradaki programlar toplumsal yaşama nüfuz eder. Dönemin müziklerinde dahi etkisini hissettirir. Örneğin Rüçhan Camay’ın Şanar Yurdatapan bestesiyle seslendirdiği *Televizyon* adlı 45’lik plak, 1970’lerin yeni kültürel düzenini ve televizyonun gündelik hayattaki etkisini simgesel biçimde dile getirir (Alkan M. Ö., 2023, s. 853). Televizyonlar hem gündelik hayatı etkiliyor hem de eğlence anlayışını değiştirmeye dönüştürmeye başlıyordu.

3.3.2. Oktay Rifat ve 1970’ler İstanbul’unda Azgelişmişliğin Mekânı: Kent, Sınıf ve Modernleşme Geriliminde *Bir Kadının Penceresinden Romanı*

Oktay Rifat (10 Haziran 1914-18 Nisan 1988), Trabzon’da doğar. Oktay Rifat’ın babası, dönemin Trabzon valisi ve Türk Dil Kurumu’nun kurucu başkanı ve tanınmış şairi Samih Rifat’tır (Rifat S. , 1985). Annesi Hasan Enver Paşa’nın kızı, Nâzım Hikmet’in annesi Ayşe Celile’nin kız kardeşi olan Münevver Hanım’dır. Manastır kökenli olan aile, “Horozcu” lakabıyla tanınır. (Rifat S. , 1985).

Aile, Ankara'nın farklı semtlerinde bir süre yaşadktan sonra Oktay Rifat'ın daha iyi eğitim alabilmesi için onu İstanbul'a gönderir. Dedesi olan Hasan Enver Paşa'nın burada Fransızca eğitim veren bir okulu bulunmaktadır. Rifat da bu okulda Fransızca öğrenir.⁶⁵ Sonrasında Ankara'ya döner ve önce Latife Hanım İlk Mektebi'nde, ardından Gazi İlk Mektebi'nde öğrenim görür. Bu dönemde Orhan Veli de aynı okulda öğrencisidir.⁶⁶ Taş Mektep olarak bilinen Ankara Lisesi'nde eğitimine devam eden Rifat, burada Orhan Veli'yle dostluğunu derinleştirir. Sonrasında Melih Cevdet Anday'la olan tanışıklıklarıyla Türk edebiyatında şiir türünde önemli bir akım başlayacak “Garip” akımını oluştururlar.

Türk edebiyatına isimlerini kazıyacak üç arkadaşın -Oktay Rifat, Orhan Veli, Melih Cevdet- ilk edebî denemeleri Ankara Erkek Lisesi'nin dergisi *Sesimiz*'de yayımlanacaktır. Oktay Rifat'ın ise şiirleri, hikâye-mensur şiir karışımı çalışmaları ve kısa denemeleri yayımlanacaktır. Oktay Rifat'ın *Sesimiz* dergisinde yayımlanan “Mermer Merdivenler”, “Yollar ve “Hasret” gibi ilk şiirleri onun hâlâ etkilenme evresinde olduğunu gösterir: “Bu şiirler, biçim ve içerik bakımından Beş Hececiler'in şiirini çağrıştırmaktadır.” (Sazyek, 1992, s. 53). Kullandığı simgeler ve şiirsel atmosfer açısından da Ahmet Haşim ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın estetik çizgisinden izler taşıdığı görülür.

Üçlü, *Sesimiz* dergisiyle yazın dünyasındaki bu ilk adımların ardından İzmir merkezli *İnkılâp* dergisinde yazılarını, şiirlerini yayımlamaya başlar. Bu dönemde Oktay Rifat'ın “Oktay Samih Rifat” imzasını kullandığı görülür. Dergideki ortak üretim alanı üç edebî arkadaşın edebî anlayışın şekillendiren bir “muhit” oluşturur. Rifat, 1934 yılında Ankara Erkek Lisesi'ni üçüncülükle bitirir ve bir dönemi geride bırakır.

1933 senesinde Orhan Veli, İstanbul'a giderek İstanbul Üniversitesi'nde Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne kaydolmuştur. Oktay Rifat ve Melih Cevdet ise Ankara'da kalarak Hukuk Fakültesi'nde yükseköğrenimlerine devam ederler (Sazyek, 1992, s. 40). Orhan Veli'nin İstanbul'da yaşadığı 1933-36 döneminde üç arkadaşın edebî üretimleri neredeyse durur. Ancak Veli'nin 1936'da Ankara'ya dönüşüyle bu sessiz dönem son bulur.

Varlık dergisi 1936 yılının sonlarına doğru Nahit Sırrı Örik ve Yaşar Nabi Nayır'ın desteğiyle üç şairin eserlerini arka arkaya yayımlar (Sazyek, Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, 1992, s. 44). Böylece, kendilerinden önceki tüm şiir anlayışlarına karşı çıkarak Türk şiirinde köklü bir dönüşüm etkisi yaratacak *Garip* akımının temellerini atarlar. Şairler, *Garip* poetikasına uygun şiirlerden ilk örneklerini verirler. Bu örnekler, vezin ve kafiyeden arınmış yapıdadır. 1938'de Yaşar Nabi Nayır'la yaşanan görüş ayrılıkları nedeniyle *Varlık* dergisinden ayrılırlar (Sazyek, 1992, s. 53). Fakat edebiyat çevrelerinde artık tanınan ve şiir anlayışına yeni bir soluk getirmiş temsilcilere dönüşmüşlerdir.

Oktay Rifat'ın bu dönem şiirleri, tamamiyle *Garip* hareketinin sınırları içinde yazılmıştır. Üç şair, *Garip*'in katı bir okul mantığına dönüşmesine karşı çıkarak şiir anlayışının durağanlaşmasına itiraz ederler. 1941 yılının Mayıs ayında, bu anlayışla kaleme aldıkları şiirlerden bir seçki, *Garip* adıyla bir kitap olarak yayımlanır. Kitabın başında ise *Garip*

⁶⁵ Oktay Rifat, *Şiir Konuşması*, İstanbul, Adam Yayınları, 1992, s. 322.

⁶⁶ A.g.e., s.333.

poetikası yer alır. Manifesto olarak kabul edilecek bu önsöz üç edebî arkadaşın şiir görüşlerini açıklar.

Oktay Rifat, 1 Eylül 1947- 4 Haziran 1948 tarihleri arasında Ankara Radyo Dairesi Müdürlüğü'nde şef olarak görev almıştır (Sazyek, 1992). 1955'e kadar Ankara'da çalışmalarını sürdürmüş, bu süreçte daha önce *Yaprak* dergisinde yayımlanan toplumsal içerikli şiirlerini *Aşağı Yukarı* (1952) kitap olarak yayımlamış ve 1955 Yeditepe Şiir Ödülü'nü kazanmıştır.

Rifat'ın 1956'da yayımladığı *Perçemli Sokak* ise onun şiirinde ayrı bir dönüm noktasıdır. Bu kitapta yer alan şiirlerin hiçbiri daha önce dergilerde yayımlanmamıştır. *Garip*'in sade diline karşı bir tepki niteliği taşıyan *Perçemli Sokak*'taki şiirler, İkinci Yeni'nin öncü eserlerinden biri olarak da değerlendirilir. Şair, burada dili ev imgeyi merkeze alan, *Garip*'e ters köşe bir poetikaya yönelmiştir. Yazdığı önsözde de bu anlayışın temellerini açıklamıştır. Rifat, bu yeni şiir yönelimini 1958'de yayımladığı *Âşık Merdiveni* kitabıyla da sürdürür.

Oktay Rifat, 30 Haziran 1959 tarihinde 64944 sicil numarasıyla TCDD Haydarpaşa Bölge Müdürlüğü'nde avukat olarak göreve başlar. 1 Ekim 1972'de emekle oluncaya dek burada çalışmayı sürdürür. 1960'lı yıllardan itibaren ilgi alanını çeviri çalışmalarına çevirir. Yunan ve Latin şairlerinden yaptığı çeviriler, 1963'te *Latin Ozanlarından Çeviriler* ve 1964'te *Yunan Antolojisi* başlıklarıyla kitap olarak yayımlanır. 1949'da kaleme aldığı *Oyun İçinde Oyun* adlı, sahnelenip yayımlanmayan bir oyunuyla, ilk kez kitaba dönüştürdüğü tiyatro eseri *Birtakım İnsanlar* 1961'de yayımlanır. 1960'lı yıllarda *Tanin* gazetesinde "Söz Gelişi" köşesinde şiir ve kültür üzerine denemeler yazar. *Yeditepe*, *Yaprak*, *Cumhuriyet*, *Ulus*, *Esi* gibi süreli yayınlarda yayımladığı şiirsel metinler, eleştiri yazıları da edebiyat çevrelerinde tanınmasına vesile olmuştur (Sazyek, 1992).

1960-66 yılları arasında Rifat'ın üretimi çoğunlukla çeviri ve tiyatro yönündedir. 1962'deki *Atlarla Filler*, *Çil Horoz* gibi oyunlar, yirmi yedi yıl sonra, 1988'de kitap olarak basılır (Sazyek, 1992). 1966'da yeniden şiir yazmaya dönen Rifat, ilhamını Yunan mitolojisinden toplumsal gözlemlere alan konularla *Elleri Var Özgürlüğün* kitabını yayımlar. *Yeni Dergi*'de 1967-69 yılları arasında yazdığı şiirlerini ise 1969'da *Şiirler* başlığıyla bir araya getirir. Bu kitap, eleştirmenlerce Rifat'ın şiir anlayışında yeni bir dönüm noktası olarak kabul edilir. 1973'te yayımlanan *Yeni Şiirler* ise şairin şiir yolculuğunun zirvesi olarak kabul görür. 1976'da yayımladığı *Çobanıl Şiirler*'den itibaren doğa teması şiir anlayışında merkezi bir yer edinir. Bunda 1974'te Balıkesir'in Altınova beldesinde Ankara Üniversitesi Profesörler Tatil Sitesi'ndeki yazlığında geçirdiği dönem etkilidir. Kentten kıra, toplumdan doğaya yöneldiği görülür. Bu yönelim onun *Bir Cıgara İçimi* kitabını yazmasına ve 1980'de Sedat Simavi Vakfı Ödülü'nü kazanmasına da vesile olur. 1982'deki *Denize Doğru Konuşma* ve 1984'teki *Dilsiz ve Çıplak* kitaplarıyla, 1976'da yayımladığı *Bir Kadının Penceresinden* ve 1980'de yayımladığı *Danaburnu* romanlarında bu yönelim devam eder. 1980'de yayımladığı *Yağmur Sıkıntısı* oyunu Ankara Sanat Sevenler Derneği tarafından "Yılın En İyi Oyunu" seçilir. TRT 1970 Sahne Eserleri Yarışması Başarı Ödülü'ne de layık görülür. *Danaburnu* adlı romanı ise 1981'de Madaralı Roman Ödülü'nü alır (Rifat S. , 1985, s. 47).

Oktay Rifat, 1960’lardan itibaren *Yeni Dergi*, *Gösteri*, *Düşün Yazko Edebiyat*, *Cumhuriyet* ve *Milliyet Sanat* gibi süreli yayınlarda birçok şiiri, denemesi ve makaleleri yayımlanır. 1980’lerin sonunda ise hastalığı nükseden şair son kitabı *Koca Bir Yaz*’ı altı ay gibi kısa bir sürede ve aceleyle tamamlar. Kitap Ekim 1987’de yayımlanır. Fakat şair yorgun düşmüş, 18 Nisan 1988 Pazartesi gecesi kalp krizi geçirmesi sonucu hayatını kaybetmiş ve Karacaahmet Mezarlığı’na defnedilmiştir (“Oktay Rifat Vefat Etti”, 1988).

3.3.3. *Bir Kadının Penceresinden* Romanında Gündelik Hayatın Kadraji: Filiz’in Penceresinden Şehir, Evlilik ve Sıkışmışlık

Oktay Rifat’ın ilk romanı *Bir Kadının Penceresinden*, 1976 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanır. Romanın konusu 1975 Türkiye’sinin İstanbul’unda geçer. Dönemin sosyo-politik atmosferi içinde, romanda böyle bir konunun işlenmesi yazarın toplumsal duyarlılığıyla örtüşür. Daha çok şiir alanında ustalaşmış bir isim olan Rifat’ın ilk roman denemesi, doğal olarak bir “ilk yapıt”ın getirdiği belli ölçüdeki deneyimsizlik izlerini taşır. Roman, klasik roman anlayışına bağlı olarak sebep-sonuç ilişkisi içerisinde kurulmuş bir olay örgüsüne sahiptir.

Romanın merkezinde toplumsal bakımdan geri kalmış bir çevrede yetişmiş bir baş karakter olan Filiz yer alır. Filiz’in kişiliğinde, içinde bulunduğu sosyal çevrenin sınırlılıkları, onun insan ilişkilerinden yaşama bakışına birçok noktaya doğrudan yansır. Böylece roman, bireysel olduğu kadar toplumsal bir çözümlemeyi de içerir. Filiz’in duygu ve düşünce çatışmaları çevresinin azgelişmişliğiyle iç içe geçmiş, kültürel azgelişmişlik vurgulanmıştır. Roman, karakter incelemesinin yanı sıra bir dönem panoraması içerir.

Eser, 1975 yılının sık ve gergin siyasi atmosferini konu alan, toplumsal gerçekçi bir anlatıya sahiptir. Oktay Rifat, bilinçli bir biçimde olayların sadece ön planda görünen yüzünü okura aktarmıştır. Detaylarla okuru boğmak yerine, kadın kahramanın sınırlı bakış açısından hareket ederek yorumu okura bırakır. Bu tercihle roman yalın bir anlatı diline sahiptir.

Edebiyat eleştirmenleri ise romanı farklı açılardan değerlendirmiştir. Ahmet Oktay’a göre bu eser roman sanatı açısından zayıftır ve bir roman için fazla kuramsal ve söylevci özelliğe sahiptir (Oktay, 1993, s. 142). Selim İleri ise romanın özellikle birinci bölümünü bir dönem panoraması olarak nitelendirerek, eserin duygusal gücünü, dil yoğunluğunu ve atmosfer yaratma başarısından övgüyle bahsederek başarılı bulduğunu belirtir (İleri, 1998, s. 12). Bu değerlendirmeler Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresi*’yle edebî serüven içinde yeni denemeler aradığını ve bir geçiş eseri olduğunu gösterir. Şair kimliğinden romancı kimliğine yol alan Rifat, bu romanla beraber şiirsel duyarlılığını toplumsal gerçekçiliğin sınırları içinde farklı bir biçimde ifade edecektir.

Bir Kadının Penceresinden, 1970’li yıllarda Türkiye’deki kadın ve erkek ilişkilerini yansıtmaya noktasında da dikkat çeken bir eserdir. Romanın baş karakteri Filiz, dönemin kadın tipolojisinin simgesel bir yansımasıdır. Roman, Türk kadınının tarih boyunca devam eden ve kimi zaman yanlış kalıplar içinde şekillenen erkek karşısındaki konumunu sorgulamaya açmaktadır. Bu tarafıyla bireysel bir hikâyenin önüne geçerek, Filiz karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden de bir eleştiri geliştirir (Gürbüz, 2022, s. 142).

1970’li yılların durağan, sıkışmış toplumsal atmosferi de romanın karakterler dünyası ve olay örgüsüyle görünür hale getirilmiştir. Oktay Rifat, eserde toplumsal çalkantıları yansıtır, bir yandan da bireylerin bu ortam içindeki varoluş mücadelesine de odaklanır. Yazar, özellikle sevgi, yalnızlık ve içsel çatışma temalarını öne çıkararak karakterlerin ruhsal çözümlemelerine derinlik kazandırır. Tüm bu özellikleriyle roman, bireysel bir serüvenin ötesine geçerek sosyal çözümlere yönelik bir eleştirel bakış açısı getirir (Gürbüz, 2022).

Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresinden*’i, 1975 senelerinin İstanbul’unu anlatır. Roman, özellikle Çengelköy sırtları ve çevresindeki yoksul mahallelerde geçer. Romanın merkezinde, Bedri adlı erkekle evli, üç çocuk annesi Filiz karakteri yer alır. Filiz, evliliğinden de gündelik yaşamından da bunalmış, sıkışmış bir kadın olarak çizilir. “Kadınlığını” özgürce yaşayamamanın eksikliğini hissetmekte, hayatı giderek daralan bir çember gibi görmektedir.

Eşi Bedri, Batı hayranı, derinliği olmayan ve tam kavranamamış bir modernlik anlayışına sahip bir karakter olarak çizilir. Gerek toplumda gerek evliliklerinde her sorunu “azgelişmişlik” kavramıyla açıklamaya çalışır. Bedri, çevresine sürekli akıl veren, yalnızca kendi düşüncelerini önemseyen ve karşısındakine çok da söz hakkı ve alan tanımayan bir karakterdir. Bu yönüyle günümüz kavramıyla “mansplaining” tutumunun edebî bir temsilidir.⁶⁷ Bedri’nin baskıcı ve tek sesli varlığı, Filiz’in mutsuzluğunun temel sebeplerinden biri olarak verilir.

Filiz, yaşamında bir değişim kıvılcımı aramaktadır. İsminin Filiz olması da bu sebepten kaynaklanıyor olabilir ki kendisi yaşadığı çevreden sıkılmış ve hayatında yeni bir “filiz” vermesini beklemektedir. Bedri’nin arkadaşı Selim’le tanışmasıyla bu değişim başlar. Selim’e duyduğu ilgi başta merakla karışık bir heyecan taşır. Zamanla bu tanışıklık gizli bir ilişkiye dönüşür. Romanın ilerleyen bölümlerinde Filiz toplumsal rollerin ve kişisel arzuların baskısı altında, suçluluk ve tatmin arasında gidip gelen karmaşık bir duygusal süreç yaşar. Yıllarca kendisini aldatan ve bunu bilen Filiz, eşini aldatarak geçici bir özgürlük hissine kavuşur. Ancak içinde bulunduğu kültürel ve ahlaki kodlar onu sürekli olarak yargılar (Gürbüz, 2022).

Bununla beraber, Filiz’in kendi kadınlığı, bedeni ve varoluşu üzerine tekrar düşünmeye başladığı bölümler, romanın en güçlü yanlarını oluşturur. Rifat, bu içsel çözümlemeler aracılığıyla kadının bastırılmış arzularını, kimlik arayışlarını ve toplumla olan çatışmasını görünür kılar. Bu yönüyle roman, bireysel bir hikâyenin ötesine geçerek patriyarkal toplumun kadın üzerindeki baskısını eleştiren bir romana dönüşür (Gürbüz, 2022). Roman, arka planında ise 1970’lerin Türkiye’sine özgü siyasal çalkantıların, sınıf ayrımlarının ve “azgelişmişlik” tartışmalarının izlerini taşır. Romanın ilk sayfaları da bu “azgelişmişlik”e vurgu yapar:

Anlatacağımız öykü 1975 Türkiye’sinin İstanbul’unda geçer. Şimdilerde moda olan bir terimle azgelişmiş bir toplumdur 1975 Türkiye’si. Azgelişmişlik kendine özgü bir varoluş biçimidir ki ulusal renge karışır ve yaşamın her kertesinde kendini duyurur. Yürümekten giyinip kuşanmaya, alışveriş etmekten sevişmeye, sanattan bilime,

⁶⁷ Coşku Çelik, *Feminist Bellek* : “Bir erkeğin bir kadına herhangi bir şeyi ondan daha iyi bildiğini ve anladığını düşündüğünü gösterecek biçimde açıklama yapma pratiği”. Ayrıntılı bilgi için bkzn: Coşku Çelik, “mansplaining”, <https://feministbellek.org/mansplaining/> (son erişim tarihi: 17.9.2025).

hukuktan politikaya dek her alanda onu başka bir yüzle görürsünüz (Rifat O. , 2020, s. 7).

Az gelişmiş toplumlarda türlü sorunlar vardır. Türkiye’deki az gelişmişlik açlık gibi türlü sorunlara da yol açar:

Az gelişmiş toplumlarda türlü sorunlar arasında kötü beslenme, gizli açlık, açlık gibi sorunlar başta gelir. Türk halkı gereği gibi beslenmiyor mu? Türkiye’de açlıktan ölümediği söyleniyor. Doğrudur. Ne var ki halkın çoğunluğu protein gereksinimini tarımsal besinden, daha çok ekmekten sağlamaya çalışır. Büyük kentler bir yana bırakılırsa hayvansal besin tüketimi deveye kulak denecek kadar azdır. Ayrıca Türk halkının günde ortalama 2.500 kalorinin üstünde -ki kötü beslenmenin sınırındır- besin aldığını söylemek zordur. Ürettiği yetersiz malı sosyal adalete aykırı biçimde tüketen bir toplumda kötü beslenme ve gizli açlık gibi sorunların varlığı doğal gibi görünürse de asıl nedenler oldukça derindedir. Az gelişmiş toplumların biraz da tarım sorunudur bu. Böylesi toplumlar çoğunlukla feodal bir düzenin kalıntılarına taşıdıkları için toprak, ağaların elinde toplanmıştır. Köylünün çoğunluğu topraksız ya da az topraklıdır. İş bu kadarla bitmez. Toprağı işleme yöntemi de geridir. Doğal güçlüklerle baş edilemez. Sel, toprak kayması, verimsizlik, kısırlık cirit atar. Bu yüzden, ikide bir, toprak ve tarım reformları tasarları çıkar ortaya. Bu kez ağaların çıkarları sallantıya düşer. Çelişkiler dallanır budaklanır. Yeni huzursuzluklar doğar. Az gelişmiş toplum, yine ister istemez, ekonomisiyle dışa bağlıdır. Endüstri bu toplumlarda tarihsel ve iç gelişimin doğal sonucu olarak ortaya çıkmış değildir. Gereksinimlerin baskısıyla, gelişmemiş yapıya dışardan getirilerek aşılacak istenmiştir (Rifat O. , 2020, s. 8).

Anlatıcı, az gelişmiş toplumlarda kargaşanın eksik olmadığını ve az gelişmişliğin her yerde olabileceğini söyler:

Toplumda kargaşa eksik olmaz. Kargaşanın boyutlarını iç ve dış politika çıkarlarına göre ayarlamak, kızıştırmak ya da kısmak, çoğu zaman yönetici kadroların elindedir. Az gelişmişliğin sadece çalışanların, daha çok yoksul halkın sırtına abanmış bir geri kalmışlık sorunu olduğunu sanmak yanlıştır. O her yerde vardır ve her yerden sıtır. Güvencesiz, huzursuz, bulanık, kimin kim, neyin ne olduğu bilinmeyen toplumlardır az gelişmiş ülkeler (Rifat O. , 2020, s. 11).

Roman en başından “az gelişmişlik”e odaklanarak bize bunu anlatacağını söyler:

Öykümüz aşağı yukarı böyle bir ortamda geçiyor. Konumuz az gelişmişlik değildir, ilişkilerdir. Ne var ki bu ilişkiler böylesi bir ortamda geliştiği için bu ortam kimi olayların doğrudan doğruya nedeni olmasa da bir resmin üstüne konan renkli cam gibi onları kendi saydamlığında değiştirir. Öykümüze girmeden önce şu birkaç sözü de ekleyelim. Öykümüzdeki dar çevre, az gelişmişliğin yoğun olduğu bir çevre değildir. Ama dediğimiz gibi kendini duyurmakta ve olayların akışını değiştirmektedir. Yazar, gerçekçi kalmak amacıyla yüzünü anlatmaya çalışmış, hatta kadın kahramanının dar açısından dışarı taşmamayı yeğlemiş ve gerisini okuyucunun yorumuna bırakmıştır (Rifat O. , 2020, s. 11).

5 sayfa kısalığında olan romanın bu ilk bölümü tüm romanın manifestosu gibidir. İkinci bölümde İstanbul'un arka sokaklarında, Bedri ve çocuklarıyla sıkıntılı bir hayat süren Filiz ve ruh hali anlatılır. Filiz, yirmi sekiz yaşındadır. Evliliğinde mutsuzdur. Kocasını tarafından "mansplaining"e uğrar ve kendi evinde mutsuz yaşar. Kendi evinde, kocasının arkadaşları dahi onun varlığını önemsememekte, kocası Bedri'yi az bulunur bir adam olarak görmektedir:

Hasta mıydı bu adam! Kimse Bedri'nin hasta olabileceğini aklına getirmiyordu. Arkadaşlarına bakılırsa az bulunur bir adamdı Bedri. Günün birinde yazacağı kitapla Türk yazınına damgasını vuracak biri. Şimdi sadece gözlemler yapıyor ve düşünüyordu. İlerde kuracağı yapıyı sağlam temellere oturtabilmesi için ruhsal ve toplumsal olayların birer birer elden geçirilmesi, eleştirilmesi gerekiyordu. Tam bir aydınlığa varmıştı Bedri. Bunalıyordu kuşkusuz. Geçer akça bütün değer yargılarını yitirdiği gün kim bunalmaz! Kurcaladıkça yıkılıverdiler, bir yıkıntının ortasında kaldım!" Filiz değer yargılarını aile ilişkilerini geleneksel biçimiyle yürütmeyi aptallık saydığını anlar gibi oluyordu. Bedri'ye göre kutsal hiçbir şey yoktu." (Rifat O. , 2020, s. 16).

Filiz, kocasının onu eve gelen erkek arkadaşlarıyla çok defa baş başa bıraktığını söyleyerek şaşkınlığını ifade der:

Dakikası dakikasına tutmayan bir adamdı Bedri. Her işte öyle. Sevda işinde de öyle. Kimi zaman bir boğa kadar güçlü, kimi zaman tiridi çıkmış bir ihtiyar gibi çekingen ve ürkek. Bedri'yi sevişme oyunun yüreklendirmek için Filiz'in çoğu kez, açık saçık olaylar anlatması gerekirdi. Sarkıntılık, ırza geçme gibi şeyler. "Senin başından buna benzer şeyler geçmedi mi?" diye sormuştu bir seferinde. "Söylediği lafa bak şunun!" Filiz ilk zamanlar anlamamıştı ama sonraları uyanır gibi olmuştu. Bedri karısının başına böyle işler gelmiş olmasını, ya da gelmesini istiyordu. İlk aylar, bir iki kez, bir kadın doktoruna görünmesi gerekmişti. Yoklama öyküsünü ballandıra ballandıra anlatmasını isteyen hali vardı Bedri'nin. Doktordan kuşkulandığını söylemişti de:

-Ne gibi? diye sormuştu.

-Anlasana canım, basbayağı sarkıntılık etti bana.

Kızacak yerde katıla katıla gülmüştü Bedri. Daha çiçeği burnun gelirken eve getirdiği erkek arkadaşlarıyla baş başa bıraktığı çok olmuştu Filiz'i (Rifat O. , 2020, s. 15).

Bedri'nin bu hâlleri Filiz'i düşündürür. Erkek egemenliğinin yarattığı baskı ortamında kadının özgürlük arayışı, toplumsal cinsiyet kalıplarının görünür hâle gelmesini sağlar. Kadın merkezli bakış açısıyla ele alınan romanda, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri kadınların gündelik yaşamda karşılaştığı sıkıntıların kurgunun her katmanına yansıtılmasıyla derinleşir:

Bir gün pepeme bir şairle gelmişti eve. Rakı hazırlamıştı Filiz. İkinci kadehte kayboluvermişti ortadan. Pepeme şair önce alınır gibi olmuş sonra yılışmaya başlamıştı. "Niye bir sokak orospusu almadın!" demişti Bedri'ye. Besbelli daha oynak, daha ele avuca sığmaz bir kadın olmasını istiyordu. Ama Bedri istedikçe o, inadına, içine kapanıyordu. Belki onu sıkırsa, kıskansa, bir kaçamak aklına gelebilirdi ama bu

başıboşluk, kocasının ille de onu başka bir erkeğin kucağına atma istediği, sevişmenin böyle ikinci bir erkeğin varlığına bağlı kalması Filiz'i aşktan soğutmuştu. Başka kimsede benzerini görmedikçe öteberi alamayan kimseler gibi Bedri de başka bir erkek değer vermedikçe karısını sevemiyordu demek! (Rifat O. , 2020, s. 15).

Romandaki bu pasaj, Henri Lefebvre'in "mekânın üretimi" teorisiyle birlikte okunduğunda, ev içinin "mahremiyet" alanı olmaktan çıkıp, erkek iktidarının ve arzusunun yeniden üretildiği bir 'iktidar sahnesi'ne dönüştüğü sonucu çıkarılabilir. Lefebvre'e göre mekân, toplumsal ilişkilerin somutlaştığı yerdir ve bu bağlamda Bedri, evi ve Filiz'in bedeni üzerindeki tasarrufuyla mekânı "tasarlayan" erkektir. Ev, Filiz için güvenli bir sığınak (özel alan) olması gerekirken, Bedri'nin röntgenci ve teşhirci arzularıyla kamusal bakışın içeri sızdırıldığı, kadının bir "değişim değeri" (başka erkeklerin arzusuyla değerlendirilen bir meta) gibi sunulduğu tekinsiz bir alana dönüşür. Filiz'in "inadına içine kapanması", Bedri'nin tasarladığı bu mekânsal kurguya karşı kendi bedeni içinde bir "karşı-mekân" veya bir direniş alanı yaratma çabasıdır. Evin ontolojik anlamı, erkek egemen ideoloji tarafından değiştirilir. Bedri, karısını arkadaşlarıyla baş başa bırakarak, kendi cinsel iktidarını ve mülkiyetini, başkalarının arzusu üzerinden dolaylı yoldan tatmin eder. Bu "tasarlanan" mekân, Filiz'in tasarılarıyla şekillenemez. Bu mekânda ise Filiz, bir özne değil, Bedri'nin kurguladığı senaryonun bir nesnesidir. Filiz'in yaşadığı yabancılaşma ve aşktan soğuma hâli ise, dayatılan bu tasarlanmış mekâna karşı geliştirdiği "yaşanan mekân" (temsili mekân) deneyimi olarak okunabilir. Filiz'in içine kapanması, Bedri'nin evi kamusal bir teşhir alanına dönüştürme girişimine karşı, bedensel sınırlarını çizerek gerçekleştirdiği sessiz bir mekânsal direniştir. Lefebvre bağlamında bu pasaj, özel alanın, erkek öznenin arzusu doğrultusunda nasıl politikleştiğini ve kadının bu mekânsal üretim sürecinde nasıl nesneleştirilerek kendi gündelik hayatına yabancılaştırıldığını ortaya koyar.

Pasajda Bedri'nin rakı hazırlaması, ortadan kaybolması, istediği zaman geri gelmesi ve eşine edilen laflara bir şey dememesi, evin toplumsal olarak nasıl yeniden üretildiğini gösterir. Öyledir ki, erkeklerin hazırladığı bu evdeki bu sofra, "kamusal"ın temsili zihin yapısını da evin içine taşır. Ev, aslında özel bir alandır. Filiz, bu özel alanını hiçbir zaman hissedememektedir. Ev, kocası Bedri'nin ve arkadaşlarının yani erkeklerin arzusuna göre şekillenen bir kamusal performans mekânına dönüşür. Böylece patriyarkal düzen, kadının mahrem alanını her alan denetim altında tutar.

Filiz'in sık sık odaya çekilişi, ortadan kayboluşu kendine ait bir yer bulamayışının simgesidir. Dolayısıyla patriyarka yalnızca bedeni değil, kadının mekânsal varlığını da kısıtlar. Filiz'in yaşadığı ev, kadının özgürleşemediği ve kendi sesini bulamadığı bir alandır. Kadın kimliğinin bastırıldığı bu evin duvarları ise kadının susturuluşunun sınırlarını çizer. Patriyarkanın tahakkümü sadece ilişkilerde değil bizzat mekân kurgusunda da kendini gösterir. Filiz, kocasını ve onun arkadaşlarına oldukça kızgındır. Bedri ise onların seçkin insanlar olduğu belirterek her seferinde Filiz'i küçük düşürür:

-Serseri bunlar! demişti Bedri'ye.

-Onlar seçkin insanlar, demişti Bedri'ye.

Filiz, onlarda kişiyi kendine bağlayan bir büyü bulunduğunu sezinliyor, kocasını elinden alan bu insanlara biraz da korku karışık bir saygı besliyordu. Ama sevmiyordu onları. Kırk yılda bir yolları eve düşünce havraya dönüyordu ev. Sigara dumanından göz gözü görmüyordu. Yerlere oturuyorlar, sigaralarını pencere pervazında söndürüyorlar, yatıyorlar, ağız dolusu gülüyorlar, alay ediyorlar, durmadan içiyorlar, karşısındakini susturup araya bir laf sıkıştırabilmek için yırtınıyordu. Her taşın altından kalkıyorlar, bir hiç uğruna saatlerce çene yarıstırıyordı (Rifat O. , 2020, s. 17).

Az gelişmişlik yalnızca ekonomik durumun kötülüğünden değil bir medeniyet göstergesi sayılan tüketim şekillerine ve kentli yaşam tarzına erişememe durumu olarak da anlam kazanır. Bedri ve arkadaşlarının sohbetinde bu kavram, Batılılaşma ve modernleşmenin gündelik hayattaki izdüşümleri üzerinden yeniden tartışmaya açılır. Kentte yaşamının gerektirdiği kültürel sermaye, tüketim alışkanlıkları ve estetik beğeni düzeyi gibi unsurlar gelişmişlik ölçütü sayılır. Buna sahip olamamak ise geri kalmışlığın göstergesidir. Böylece az gelişmişlik sadece ekonomik bir fark olarak görülmez. Kültürel ve sınıfsal aidiyet mesele hâline de gelir. Bu bakış açısı, romanın bütününde hissedilen Batı-merkezli modernlik arzusunun ve taşralı kimliğe yöneltlen mesafeli bir bakışın yansıması olarak ortaya çıkar (Hamamcı & Yücesoy, 2023).

Bedri ve arkadaşlarının aşağıdaki sohbeti az gelişmişlik kavramını yalnızca ekonomik geri kalmışlık olarak değil, kültürel bir eksiklik olarak tanımlamaktadır. Bedri'nin evi bir alet olarak görüp, onu kullanacak aşamada olmadıklarını söylemesi, evin -bu bağlamda mekânın-fiziksel bir alandan öte, toplumsal bir bilinç düzeyinin pratiğinin yansıması olduğunu gösterir. Bu da Lefebvre'nin, mekânın, toplumsal ilişkiler tarafından üretildiği önermesine bir örnektir.

Burada az gelişmişlik, kentin fiziksel biçiminde somutlaşır. Öyle ki oturdukları ev bodrum katı, güneş almayan, kanalizasyonsuz mahallede yer alan bir evdir. Gündelik yaşam pratiklerinde -sohbet, içki masası- ise bu mekân sürekli olarak yeniden üretilir. Bundandır ki az gelişmişlik sadece bir altyapı eksikliği değil, modernleşmeyi “tüketim ve biçim” üzerinden okuyan bir bilinç eksikliği olarak görülür:

Romancılar, ozanlar, tiyatrocular vardı aralarında. Yine böyle içilen, konuşulan, sigara dumanından göz gözü görmez olduğu bir akşam Filiz, oturdukları bodrum katının az güneş gördüğünü söyleyecek olmuş lafın arkası alınamamıştı. Gözlüklü biri:

-Biz daha göçebelikten kurtulmuş sayılmayız. Bize kentlerde yaşayan bir toplum gözüyle bakılamaz, demişti.

-Köydeki evin çadırdan farkı ne? demişti karşıda oturan uzun saçlısı, biri bez, biri kerpiç. Bir gereç farkı sadece.

-Topkapı Sarayı'na bakın, demişti başka biri, bir yapı bütünlüğü var mı? Birer ikişer gözlü köşkler, kerpiçleştirilmiş sultan çadırları.

Sağdan soldan sesler yükselince:

-Topkapı Sarayı yan yana dizili çadırlardır, diye bağırmıştı.

Bedri lakırdıya karışmış, gecekondularda oturan İstanbullulara şehirle gözüyle bakılamayacağını, kanalizasyonsuz, susuz, yolsuz, derme çatma evlerden kurulu mahallelere şehir, bu mahallelerde oturanlara şehirli denemeyeceğini anlatmıştı.

-Ev bir alettir, demişti. Biz bugün bu modern aleti kullanacak aşamada değiliz.

Buradan sonra konuşmalar kızışmış, gecekonduları kimi endüstrileşmenin bir belirtisi, kimi tarım alanındaki geriliğin bir sonucu olarak ele almış, her kafadan bir ses çıkmıştı. Türkiye’deki tipik evin gecekondu değil, camsız, kiremitsiz, kerpiç damlı köy evi olduğu ileri sürülmüştü. Bu biçim köy evi ise çadırdan bir kerte üstündü. İşin kötüsü, çadırdan daha da kötü konutlar vardı. Halkın önemli bir kısmı toprak altında yaşıyordu.

Laf ebesiydi hepsi bunların. Onlarla başa çıkılamazdı. “Onlarla yine kendi gibileri başa çıkabilir (Rifat O. , 2020, s. 18).

Burada azgelişmişlik, sadece kentin fiziksel çehresinde değil, o mekânı deneyimleyenlerin mekânsal algısında da somutlaşır. Filiz ve Bedri’nin oturduğu bodrum katı, güneş almayan, rutubetli yapısıyla kentin “yeraltı”na itilmiş gerçekliği olarak da okunabilir. Ancak gündelik yaşam pratiklerinde -sohbet meclislerinde ve içki masalarında- bu mekân, paradoksal bir biçimde entelektüel bir üst bakışın yeniden üretildiği sahneye dönüşür. Dolayısıyla azgelişmişlik, sadece bir altyapı sorunu olmaktan çıkar, modernleşmeyi insan ve yaşam odaklı değil, sadece “biçim ve araç” üzerinden okuyan, kendi “toprağına” yabancılaşmış bir bilincin tezahürü olarak belirir.

Bedri ve entelektüel çevresinin dilinde şehir, yaşanılan bir deneyimden ziyade, zihinsel olarak kurgulanan ve sürekli Batı normlarıyla kıyaslanan bir “uygarlık projesi”dir. Onlar için kanalizasyon, yol ve su gibi altyapı unsurları, sadece teknik gereklilikler değildir. Kültürel bir statü göstergesidir. Bu bakış açısı, kenti yaşayan bir canlı organizma olmaktan çıkarır ve eksiklikleri üzerinden yargılanan teknik bir şemaya indirger.

Filiz’in bedensel olarak hissettiği bodrum katının basıklığı, karanlığı ve sıkışmışlığı ile masada konuşulan “modern konut” ve “şehirli kimliği” arasında derin bir çatlak vardır. Bu ikilik, mekânın yukarıdan dayatılan rasyonel aklıyla (kısmen logos olarak da adlandırılabilir), bireyin o mekânın içinde duyumsadığı somut gerçeklik arasındaki uyuşmazlığı gözler önüne sermektedir. Bedri’nin gecekonduları ve Topkapı Sarayı’nı “çadır” metaforuyla küçümsemesi, aslında kendi yaşadığı mekâna ve topluma karşı geliştirdiği zihinsel mesafenin ve yabancılaşmanın bir itirafıdır.

Konuşmadaki Topkapı Sarayı’nın çadıra benzetilmesi ise modernleşme sürecindeki Türkiye’nin çadırdan saraya, köyden kente geçişindeki süreci de vurgular. Bu ironik benzetme aslında kentin modernleşmesinin yüzeysel kaldığını gösterir ki, Topkapı Sarayı dönemin kentinin en önemli gelişmiş yapılarından. Biçim değişmiş ama zihniyet değişmemiştir. Böylece kent azgelişmişliğin sahnesi modernliğin ise karikatürüne dönüşmüştür.

Bu ev yani somut yaşam alanı, bir diğer yönüyle kadının ve erkeklerin deneyimlemesiyle de ikiye ayrılır. Kadının deneyimlediği somut yaşam alanı karanlık, güneşsiz ve havasızdır. Erkeklerin ise burada kent, az gelişmişlik, endüstrileşme ve uygarlık gibi soyut kavramları tartıştığı görülür. Patriyarkal entelektüel söylem, kadın deneyiminin temsil ettiği yaşantısal gerçeği görünmez kılar. Filiz'in sessizliği tam da bu erkek aklın mekânı tanımlama arzusu ve tekelinin sonucudur. Bu nedenle onlarla başa çıkılamayacağını düşünür ve kendisini sıkça yalnız hisseder: “Yatağın ayakucuna ilişti. Yapayalnızdı işte. Bu böylece sürüp gidiyordu. Sürüp gidecekti de. Konuşacak, dertleşecek kimsesi yoktu. Kasapla, manavla, bakkalla alışveriş gereği iki laf etmek, birkaç tatlı sözcük yetmiyordu ona.” (Rifat O. , 2020, s. 18).

Gecekondularda yaşayan İstanbullulara “şehirli” isminin yakıştırılamayacağı vurgusunun olduğu bu bölümde, şehrin temel alt yapılarından yoksun olma, kanalizasyon, yol ve su gibi altyapı hizmetlerinden mahrum kalma üzerinden tanımlama yapılması dikkat çekicidir. Bu durum, 1970'lerin ekonomisinin kötü gidişatının ve bunun gecekondulaşmaya etkisini, İstanbul'daki yaşama etkisini gösteren önemli örneklerdir. Gecekondu, kentin bir parçası olmaktan ziyade onun dışında kalan ve hatta dışlanan mekânlarıdır. Bu nedenle kentle bütünleşen izotopik bir yapıdan ziyade ister kentin içinde ister çeperlerinde yer alan heterotopik alan sayılmışlardır. Kentin çevresine yerleşmiş bu gecekondu bölgeleri, sanayileşmenin yan etkileri olarak ortaya çıkmıştır. Fakat Bedri ve arkadaşlarına göre şehir planlaması ve toplumsal algı bakımından neredeyse köyle özdeşleştirilebilecek yerlerdir. Dönemin sinemasında, Yeşilçam filmlerinde de karşımıza çıkan bu altyapı eksikliği ve konut sorunu, Türkiye'nin ve bu bağlamda İstanbul'un modernleşme sürecinde taşıyamadığı sosyo-ekonomik yükleri de yansıtır. Rifat'ın eserinde bu gerçeklik edebî bir derinlikle yeniden görünür kılınır.

Filiz'in bu havasız, güneş almayan evin dışında bir ev hayali kurması, bu özlemiyle, Bedri'nin evi bir alet olarak tanımlaması iki karakterin dünyası arasındaki farkı gözler önüne serer. Filiz için ev, yaşamını kurduğu ve varlığını adlandırdığı bir mekândır. Güneş gören ferah bir ev arzusu, onun kendine ve çocuklarına daha insani bir yaşam alanı açma isteğini gösterir. Fakat bu arzu karşılığını bulamamaktadır. Filiz'in içine sinmeyen evi ve eşyaları onun ruh hâlini yansıtır. Eşyalar onun için sadece bir dekordur. Bu nedenle tam bir verimle yaşama katılamazlar:

Duvar da Bedri'nin ressam arkadaşlarından aldığı resimler. Mutfak kokusu burada insansı bir küf kokusunu karışıyordu. Çirkindi bu oda. Çirkindi bu eşyalar. Çirkindi duvarların badanası, kapılar, kapıların kilitleri, kolları, süpürgelik. Çirkindi perdeler, alüminyum raylar. Çirkindi masa, sandalye, kitaplık. Oysa avuç dolusu para karşılığı alınmıştı her biri. İstanbul'da evlerin döşemesi eğreti elbiseler gibi sarkar odaların üstünden. Hele sabah saatlerinde. Bunlara yalnız loş abajur ışığında katlanabilirsiniz. Eşyadan çok tiyatro dekorlarına benzerler. Tam bir verimle katılmazlar yaşama. Hep bir hoşnutsuzluk duyarsınız onlara baktıkça. Doyumsuzluk kuraldır bu evlerde. Ne aldınızsa kısa zamanda bozulur, parlaklığını, boyasını yitirir. Kumaşlar solar, tüylülerin havı dökülür. Duvarlar ve tavan tozar bütün gün. Filiz şaşar her süpürüşünde bunca tozun, süprüntünün çıkışına. Evlere ayakkabıyla girilişine verir bu kirlenişi (Rifat O. , Bir Kadının Penceresinden , 2020, s. 23).

Roman boyunca 1975’li yılların Türkiye’sine odaklanırken bir yandan 1975’li yılların İstanbul’unun gündelik hayatından ipuçları da yakalanır. Filiz’in gündelik hayatı eskiyle yeni arasına sıkışmıştır. Gündelik hayatta kullanılan nesneler eski-yeni karşıtlığında belirmektedir:

Mutfaktaki maşadan elektrikli fırına, elektrikli fırından Batı uygarlığına, oradan insan kafasına sıçrar. “Yok, yok!” bende bir kesiklik var,” diye yeniledi. Doğru dürüst bir aile içinde büyümedim ben. Elbise dolabı yoktu benim büyüdüğüm evde, sandık vardı, yüklük vardı. Havagazı yoktu, maltız vardı. Yeşil sabunla bulaşık yıkardık biz, kalaysız bakır tencerede. Bu bulaşık tozları sonradan çıktı. Maltıza elleme kömürü tepeleme doldurulur, boş kibrit kutuları parçalanır, kömürlerin arasına sokulur. Birkaç tahta parçası, üstüne gaz. Daha üstüne eski bir boru. Kibriti çaktın mı, akşamları mutfak kapısının önünde kıvılcımlar saçarak bir çıtırtıyla yanmaya başlardı maltız. Bedri hor görüyordu maltızı. Maltızda yemek pişirenin kafası da elleme kömürü gibi kara olur. Kara ya da ak, artık uzaktaydı maltızlı günler. Evlendi evleneli hep havagazında yemek pişirmişti. Ama çocuklukta, mutfak kapısının önünde alacakaranlıkta savrulan kıvılcımlar iz bırakır kişide. Her şey ona göre. Bedri’ye bakarsan gardırop kullanmasını bile daha doğru dürüst öğrenememişti. “Ne çamaşır yıkamasını, ne sokağa çıkmasını, ne alışveriş etmesini biliyorsun!” Hep bu laf (Rifat O. , 2020, s. 13).

Bu pasajda Filiz’in nesnelerle kurduğu ilişki, bireysel hafızasının, sınıfsal konumun ve modernleşme ideolojisinin iç içe geçtiği bir noktada birleşir. Evdeki gündelik eşyalar sıradan araçlar olmanın ötesinde eskiyle yeninin, yerliyle yabancıнын otantiklikle taklidi çatıştığı kültürel göstergelere dönüşür.

Filiz’in sandık, yüklük, maltız gibi nesneleri hatırlayışı, onun geçmişine, çocukluğuna ve taşra yaşamına ait bir aidiyet duygusunu temsil eder. Buna karşılık Bedri’nin evinde Batı’dan gelen eşyalar, mutfağında hazır gıdalar modernliğin simgeleri olarak görünür. Tüm bu yenilikler Filiz için sahici bir ilerleme değil, doğallığın yerini alan yapay bir modernliktir. Filiz’e göre Batı uygarlığının tüm bu eşyaları maddi anlamda yaşamı kolaylaştırırsa da tinsel ve kültürel düzeyde bir yabancılaşma üretmektedir. Bunun yansıması bir mekân olan yaşadığı evden ise bu nedenle uzaklaşmak istemektedir. Henri Lefebvre’in belirttiği üzere (Lefebvre, 2010), modern kapitalist sistem, gündelik hayatı sıradan nesneler aracılığıyla metalaştırır. Filiz’in deneyiminde bulyon, bu metalaşmanın somut bir örneğidir. Etin yerini et suyu almış, doğallık bir koku ve ambalaj estetiğine indirgenmiştir. Bu Batı icadı ürün Lefebvre’nin gündelik hayatın yabancılaşması kavramıyla örtüşür (Lefebvre, Gündelik Hayatın Eleştirisi I, 2010, s. 93). İnsan, ihtiyaçlarını kendi ürettiği nesneler aracılığıyla değil endüstrinin dayattığı semboller aracılığıyla karşılamaya başlar. Gündelik hayat, metalaşır.

Filiz’in modern tüketim nesnelerinin zorunlu kullanıcısı konumuna indirgenmesi, modernleşme sürecindeki ataerkil iş bölümünü ve cinsiyet rejimini açığa vurur; bulyon gibi endüstriyel ürünlere duyduğu kuşku, gıda güvenliğinden ziyade kocasının eve taşıdığı ve temsil ettiği “sahne modernliğine” yönelik bir güvensizliktir Bu denklemde erkek, modernliği kamusal alandan özel alana taşıyan “üretici” fail iken, kadın, bu yenilikleri mutfakta deneyimlemek zorunda kalan pasif bir “tüketici”dir (Hamamcı & Yücesoy, 2023) Filiz’in

zihninde uçuşan Müslümanlık, Türklük ve Batılılaşma gibi kavramlar, bu dayatılan modernliğin yarattığı kimliksel parçalanmışlığın ve azgelişmişlik psikolojisinin tezahürleridir.

Batı'ya yetişme arzusuyla geleneksel kimliğe bağlılık arasında kalan Türkiye, tıpkı Filiz gibi bir “ara form”dadır. Bulyonun içindeki bu esans gibi, bu modernlik de “öz”süzdür. Bu noktada tüm bulyon, maltız gibi gündelik eşyalar, sıradanlığın ötesine geçerek modernleşmenin sınıfsal, cinsiyet temelli ve kültürel çelişkilerini görünür kılmaktadır. Ev mekânı, Lefebvre'nin ifadesiyle yaşanan mekân olarak, bu çelişkilerin somutlaştığı alandır. Filiz'in mutfığı, modernliğin vaat ettiği refah ile geçmişin sahiciliği arasındaki sıkışmayı sembolize eder. Tam da bu nedenle romandaki gündelik hayat azgelişmişliği yansıtan, en görünür aynalarından biri hâline gelir:

Bedri'nin Amerikan pazarlarından alıp getirdiği bir et suyu komprimesi attı içine. Alman malıydı, Knorr marka. Herhalde Almanya'dan gelen işçiler satıyorlar. Kim bilir, belki de bütün o sigaralar, elektrikli tıraş makineleri, giyim ve süs eşyaları gibi kaçak maldır bu da. Yine Bedri getirmişti ilkin bunlardan birkaç tane eve. İnanmamıştı Filiz bir işe yarayacaklarına. Bu hapın içine et olarak, et suyu olarak ne sığar! Ama bir kez deneyince şaşırıp kalmıştı. Bir şehriye çorbası pişirmişti, hiç unutmuyordu, bayağı et suyu değil pişmiş gibi olmuştu. Lezzeti veren et suyu değil, koku. Tıpkı naylon torbalarda satılan, ağızda şeftali, çilek, limon tadı bırakan kokulu şekerler gibi. İçine çilek, şeftali, limon koymuyorlar ya, bir koku damlatıyorlar, hepsi o kadar. Bunun da içine et suyu esansı damlatıyorlardır. Tuhaf bir icat doğrusu! Müslümanlık, Türklük, azgelişmişlik, Batı uygarlığı bir yarışa kalkıyor, bu üstünde inek kafası resmi olan hap kadar paketin alüminyum kağıdını yırtarken. Batı uygarlığı önde götürüyor yarış. Ama aldatmaca imiş, varsın olsun! Yine de Filiz'in içinde bir yer var ki inanmıyor, kuşkuda, pusuda. Yarım kilo buz gibi dana etini tencereye koyup kaynatmak, suyuna pilav pişirmek, etini sövüş olarak yemek varken, sen tut, et suyu esansıyla oyalan! Paranın gözü kör olsun! Çoluğun çocuğun nafakasıyla oynayanlar unmasın (Rifat O. , Bir Kadının Penceresinden , 2020, s. 56).

Filiz, bu aletlerle ve yeni mutfak ürünleriyle yemek yaparken adeta tüm bu yeniliklerin deneyimleyicisidir. Aynı zamanda ev işlerden sorumlu kişidir. Romanda erkek karakterlerin kadın emeği üzerine yaptıkları değerlendirmeler, modernleşme ideolojisinin cinsiyetçi yüzünü açık biçimde ortaya koyar. Kadının gündelik hayattaki emeği çoğu zaman görünmez kılınırken, erkek söylemi bu emeği toplumsal geri kalmışlığın bir göstergesi olarak kullanır. Bu bakış açısının tipik bir örneğine şu cümle örnek gösterilebilir:

-Bizim kadınlarımız günde on iki saat evin içinde ırgat gibi çalışır, ter döker, iki kap yemeği zor hazırlar. Oysa Avrupalı kadın az emekle çok iş görmesini bilir. Koşullar da elverişlidir buna. Nedenleri ortada (Rifat O. , Bir Kadının Penceresinden , 2020, s. 14).

Filiz ise Bedri'nin uygar bir kadın gibi olması düşüncesine karşılık şöyle düşünür:

-Laf, diyordu, Filiz, insanın orasını burasını pırlatan o daracık blue jean'ler, o deri ceketler, o bir karış mantarlı iskarpinler ne öyleyse! Baş ağrısından korunmak için mi saçlarını Taram Baba cadısı gibi kabartıyor o yosmalar! Biz ne yapsak kötü, onlar ne

yapsa iyi! İnsan dünyaya Bedri'nin gözüyle bakarsa ya içi kararır, ya da alığa döner. Bedri'nin insanı insan yerine koyması için ne biçim bir şey olmalı bilmem! (Rifat O. , 2020, s. 31).

Bedri ise azgelişmişlikle ilgili birçok fikrini arka arkaya sıralar. Bu düşünceler, Filiz'in gündelik yaşamına devam ederken birden aklına gelir. Filiz'in dünyasında iç konuşmasının aralarında okura sunulacak şekilde verilen bu düşünce akışları birleştirildiğinde ortaya şu paragraf çıkar ve Bedri, burada azgelişmişlikle gündelik yaşam arasında bir paralellik kurar: “Geriliğin yaşamın bütün dallarına sinmiş bir düzen olduğunu düşünemiyoruz, diyordu Bedri. Bu yüzden boğazımıza kadar geriliğe batmış yaşadığımızı da anlayamıyoruz. Kendinden kopan insanın görmemişliği, ya da kendinden kopmamak için direnen geriliği.” (Rifat O. , 2020, s. 31). “Anlamaya çalış, diyordu Bedri, senin yemek pişirdiğin tencereyi çarşı içinde, bakırcılarda, çekiçe döve döve yaparlar. Mahalle arasında ‘Kalaycı!’ diye bağırın çingeneye de kalaylattın mı tamam..” (Rifat O. , 2020, s. 32). “Senin bakır tencerende pişen yemekle yetişenler yerden bitme, çarpuk çurpuk insanlar olur. Bir de onların pyrex’inden karnını doyuranlara bak!” (Rifat O. , 2020, s. 32). “Anlıyorsun değil mi azgelişmişliğin gündelik yaşamımızdaki etkisini! Senin haftada bir yıkanmak için canın çıkar. Odun depolarına taşınırsın, çekisi bilmem kaç liraya odun almak için. Yaştır yanmaz, bacan çekmez, tüter. İki büküm soba yakması şu zamanda...” (Rifat O. , 2020, s. 32). “Azgelişmiş bir memleketin azgelişmiş bir evi burası. Şu hâle bak. Şu pisliğe bak!” (Rifat O. , 2020, s. 33).

Bedri'nin bu bakış açısı görünürde kadın emeğini takdir eder gibi gözükse de aslında patriyarkal modernleşme anlayışının tipik bir örneğidir. Kadının ev içindeki emeği, bireysel bir değer ya da hak olarak değil toplumun azgelişmişliğinin göstergesi olarak görülür. Avrupalı kadın ifadesiyle Batı ilerlemenin ölçütü, bizim kadınlarımız ifadesi ise yerli kadını geri kalmışlığın simgesi hâline getirir. Böylece örneğin kadınların yaşam koşullarını iyileştirmekten uzak bir koca, modernlik idealiyle duyduğu eksiklik hissine dönüşür ancak bir sonuç üretmekten acizdir. Kadının emeği bu söylemde Lefebvre'nin de belirttiği gibi gündelik hayatın rasyonelleştirilmiş üretimi içinde bir verimlilik sorunu olarak görülür (Lefebvre, 2010, s. 90). Kadın, toplumsal gelişmenin öznesi değil, Batı'ya yetişme arzusunun sembolü hâline gelir. Emeği ise gerçek değerinden koparılıp yalnızca modernliğin vitrinine hizmet eden bir ölçüte indirgenir. Bu sebep sonuçlar içerisinde evin ritmi de ona göre gelişmiştir:

Artık evin uyku saati bitmiş, çocuklar yalınayak, daralmış, çekmiş pijamalarının düğmeleri çözüktü, donları torba gibi sarkık, oturma odasına gelmişlerdi. Sermet, en büyükleri, babasına benzeyen bir çocuk, kanepenin ucuna ilişmiş, çayın gelmesini bekliyor. Muhtar, ortancaları, elleri belinde, camdan bakıyor. Daha uyku sersemi. Yonca halıya oturmuş, bir derginin yapraklarını çeviriyor. Çayın demlendiği duyuluyordu mutfakta. Filiz masanın örtüsünü kaldırıncı çiçekli bir muşamba çıktı altından, Çay bardaklarını dizdi. Peynirle zeytini, reçel kavanozunu, kızarmış ekmekleri getirirken, Bedri'ye:

-Alnını nereye çarptın? diye sordu.

Çok hazırlanmıştı bunu sormak için. Kesin ve doğru yanıtı alabilmek amacıyla en uygun zamanı kollayarak mutfakla kahvaltı masası arasında gereksiz gidip gelmiş, çöp

tenekesinin yerini değiştirmiş, zeytinyağı şişesinin tıpasını az daha derine bastırmış, anlayış ve çözüm gücünün doruk noktasına vardığına inandığı an, tam o an odaya girmiş, birdenbire yüzüne bakarak Bedri'ye sormuştu:

-Alnını nereye çarptın?

Bedri gazetesini indirdi. Çocuklar babalarına döndüler. Kısa bir sessizlik oldu (Rifat O. , 2020, s. 24)

Bu pasajda görüldüğü üzere, romandaki gündelik hayat oldukça sıradan ama alttan alta gerilimli bir ritme sahiptir. Filiz'in kahvaltı hazırlığı ve çocukların ev içindeki hâlleri Lefebvre'in gündelik hayatın döngüsel zamanına örnektir (Lefebvre, 2017, s. 20). Aynı eylemler, aynı nesneler aracılığıyla yinelenir. Bu rutin, sessiz bir huzursuzluk da üretir. Filiz'in sorusuna alamadığı yanıt, evin yüzeysel düzenini ve iletişimsizliğini dışavurur. Filiz, bu soruyu sormak için mutfakla salon arasında gidip gelirken ev içi bir düzeni görünürde sürdürüyor gibi gözükse de zihninde sürekli olarak bir sorgulama ve güç dengesizliği yaşar. Evin mekânsal düzeni onun tüm bu iç çatışmalarını somutlaştıracaktır. Bedri'nin sessizliği ve çocukların babalarına dönerek bakmaları, otoritenin yeniden kurulduğu, patriyarkal düzenin görünmez biçimde sürdürdüğü bir sahneye dönüşür. Böylece gündelik hayat, sıradan bir kahvaltı anının içinde farklı ritimler üretir.

Bu ritimlerin görünüm noktaları ise karakterin bilinç aktarımında yatar. Bedri, bu iletişimsizlik anlarında gazetesine veya kitaplarına odaklanırken, Filiz sürekli olarak dışarıyı, evin dışarısındaki dünyayı, Boğaziçi'ni ve eski yaşantısını düşünür.

Bedri'nin okuduğu gazeteler, 1970'ler İstanbul'unda sürekli olarak görülen ideolojik çatışmaların yaşandığı üniversite kampüslerinde gelişen şiddet olaylarından ve birtakım kanlı olaylardan bahseder:

Türkiye'de bu sırada birtakım kanlı olaylar sürüp gitmektedir.

6 Haziran- Tüm Öğretmenler Birleşme Dayanışması Derneği Sakarya Şubesi saymanı Hikmet Demir, bilinmeyen dört kişinin açtığı ateş sonucu öldürölmüşü. (...)

10 Haziran- Sivas İlköğretim Okulu öğretmenlerinden Ayla Vişne, komando olarak bilinen bir öğrencisinin saldırısına uğradığı için Sivas'tan uzaklaştırılmıştır. (...)

18 Haziran- İstanbul'daki çeşitli devrimci kuruluşlar adına bir basın toplantısı düzenleyen İstanbul Yüksek Öğrenim Kültür Derneği yöneticileri, geçtiğimiz Pazar günü Aksaray Geçidi'nde arkadan bıçaklanan Emir Ünalın adlı öğrencinin durumu hakkında bilgi vermişlerdir (Rifat O. , 2020, s. 57-58).

Gazetelerden o döneme ait bir diğer çarpıcı örnek ise Bolu'nun Gerede ilçesinde bir miting düzenleyen Halk Partisi Başkanı Bülent Ecevit'e düzenlenen saldırdır:

Ayrıca yakın tarihte, Bolu'nun Gerede ilçesinde bir miting düzenleyen Halk Partisi'ne ve liderlerine karşı saldırıya geçilmiştir. Olaylara tanık olan gazeteciler durumu şöyle anlatıyorlardı:

Miting günü, Halk Partisi Başkanı Bülent Ecevit'in de içinde bulunduğu otobüs ilçeye girer girmez, bir yurttaş arabanın penceresine uzanarak:

-Sayın Ecevit, ilerlemeyin, sizi taşılayacaklar, demişti.

Otobüs, Cumhuriyet Alanı'na doğru yol alırken taş yağmuru başlamıştı. Millî Selamet Partisi'nin merkezi önünde çember sakallı ve yeşil bereli kimseler, taş, sopa ve şişelerle saldırıya geçmişlerdi. Kalabalık, bir avukatın yazıhanesi altında birikmişti. Alanın tam karşısındaki caminin yanındaki yoldan bir başka kalabalık Ecevit'in konuşacağı kürsüye doğru ilerlemişti. Ecevit konuşmaya başlayınca saldırı gücünü arttırmıştı. Cumhuriyet Alanı bir anda ana baba gününe dönmüştü (Rifat O. , 2020, s. 58).

23 Haziran 1975'te Gerede'de, I. Milliyetçi Cephe Hükümeti'nin kurulmasından kısa süre sonra miting için ilçeye gelen Bülent Ecevit'in konvoyu taşlı saldırıya uğramış, olayda yaralananlar olmuştu. Gerçek hayatta yaşanan bu olay, 1970'lerin siyasi hayatının gündelik yaşama nasıl yansıdığını anlatan romanda örnek olarak verilmişti. Bir diğer örnek ise Diyarbakır olayları ve Alpaslan Türkeş'le ilgilidir:

Millî Hareket Partisi lideri Alpaslan Türkeş'in bu ile gelişi sırasındaki kargaşalıklarda altmış iki kişi gözaltına alınmış, bir er ve iki kişi ölmüş, üç polis, yedi kişi ağır yaralanmıştı. Güvenlik kuvvetlerine başvurup çocuklarının iki günden beri kayıp olduklarını ileri sürenler vardı. Diyarbakır'da kanlı olaylar, Türkeş'in uçakla alana inişi sırasında başlamış, Atatürk anıtı önündeki konuşma kürsüsünün çevresinde toplanan on bini aşkın yurttaşla Türkeşçi komandolar arasında sürüp gitmişti. Kalabalığın: "Katil Türkeş, bağımsız Türkiye, kahrolsun faşistler, devrimci ölür, devrimler ölmez!" diye bağırıklarını yazıyordu gazeteler (Rifat O. , Bir Kadının Penceresinden , 2020, s. 59).

Filiz ne zaman bunalsa ya da bulunduğu ortama ait olmadığını, sığamadığını hissetse, düşünceleri birden İstanbul Boğazı'na yönelir. Boğaz, onun için manzara olmanın ötesinde, ruh hâlinin bir yansımasıdır. Filiz karakteri, nasıl hissediyorsa ya da nasıl bir hayatta olmak istiyorsa, Boğaz'ı da öyle düşler. Kimi zaman kocasına, evine ve yaşamına dair karmaşık düşünceler içinde boğulurken, anlatıcı birden Filiz'in zihnindeki Boğaz'ı çizer. Suyun akışıyla birlikte içindeki sıkışmışlık da çözülür. Filiz'in iç dünyasıyla Boğaz arasında kurulan bu bağ, roman boyunca onun ruhsal devinimlerinin simgesel bir karşılığı hâline gelir:

Deniz uzakta. Son vapur Karaköy'e dönmüş, iskelenin babasına gıcırdayan bir halatla bağlanmıştı. Söndürmüştür ışıklarını, sallanır usulca. Kim bilir nasıldır oraları bu saatte! Köprü dubaları son yükü de indirince hafifleyerek yükselmişlerdir. İskele sıraları bomboştur, bekleme odalarının kapıları kilitli. Buğday, tuğla, demir taşıyan mavnaların peşinden süzülerek uçan martılar nerelere siner geceleri! Haliç ve çürük yosun kokusu. Sabahçı kahvelerinde sabahı bulmak için uyuklayan garipler, yolsuzlar, işsizler gibi bir gözü açık uyuyan İstanbul'un gittikçe hafifleyen ama hiç durmayan gürültüsü ve Filiz'in içinde bu gürültüye denk bir mırıltı (Rifat O. , 2020, s. 20).

Bir Kadının Penceresinden’de deniz, kent ve ev arasındaki geçişi sağlayan, akışkan bir ara unsur olarak konumlanır. Filiz’in zihni Haliç’e doğru açıldığında duyumsadığı “çürük yosun kokusu” ve “İstanbul mırıltısı”, onun bastırılmış iç dünyasının dışavurumudur. Bu “mırıltı”, gündüzün ve aydınlığın sesi olarak kentin canlılığına, hareketine işaret ederken, evin karanlığı, durağanlığı ve içe kapanmışlığıyla tezat oluşturur. Böylece Filiz’in gözlerinde beliren “bakış”, geçmişin sönmeyen izlerini ve içinde yaşadığı mekânla kurduğu mesafeyi temsil eder. Erenköy semti bu karşıtlığın somutlaştığı bir alandır. Lüks apartmanlar ve yeni arabalarla birlikte sokaklardan taşan lağım kokusu, modernleşmenin parlak yüzüyle çürüyen arka planını aynı anda duyumsatır. Romanda kentle özdeşleşen bu “koku” metaforuna paralel biçimde, müzik de önemli bir duyusal simgeye dönüşür. Müzik, tıpkı koku gibi, Filiz’in belleğinde yabancılık, utanç ve aidiyetsizlik duygularını çağrıştıran bir ses alanı yaratır.⁶⁸ Böylece kent, yalnızca görülen bir mekân değil, duyulan, hatırlanan ve hissedilen çok katmanlı bir varlık hâline gelir:

İşte bu boş ve sessizlik dolu zamanın arasından, uzaktan, çok uzaktan, belli cinsten bir şey. Kulak kesildi. İki parmağının arasında, pirinçten çıkardığı bir darı tanesi, gözleri bir noktada, dinledi. Yalnız olduğu için, dinlemekten de duygulanmaktan da çekinmiyordu. Oysa her zaman Bedri’nin, çocukları susturarak radyodan nasıl izlediği böylesi parçaların önünde hiçbir tavır takınmamayı yeğlerdi... Bir yabancılık ki değme gitsin! Bütün bu yabancılık duyduğu şeyleri kendinin yapabilmesi için gerekli gücü, atılımı bulamıyordu kendinde. Tam böyle olduğu da söylenemez. Güçsüzlükten çok utanca benzeyen bir duyguydu bu. Bir tok gözlülük belki de (Rifat O. , 2020, s. 46).

Filiz, kendi iç sesiyle Boğaz’ın dalgalı ritmini birleştirir. Mekân olarak ev ve dışarı birleşir. İç sıkıntısı arttıkça Boğaz’ı da köpüklü, kabaran sularıyla düşler. Bu hayal, onun ruh hâlinin dışavurumudur. İçsel çalkantılarıyla Boğaz’ın devinimi arasında görünmez bir bağ kurulur. Boğaz, burada özgürlük ve bastırılmış arzuların dışavurumunun simgesine dönüşür. Filiz’in daralan, sınırlandırılmış ev yaşamına karşılık, suyun akışı ve denizin hareketi bir tür kaçış ve ferahlık imgesi olarak belirlemektedir. Böylece Boğaz, onun için dünyasındaki dalgalanmayı ve özgürleşme isteğini yansıtan poetik bir mekâna dönüşür.

Deminki bulutlu hava değişmiş, esinti durmuştu. Filiz başını dışarı uzatmasa da anlıyordu bunu. Belli ki artık yaprak kıpırdamıyor dışarda. Boğaz daha bir süre köpürerek akar, sonra yavaş yavaş o da durulur (Rifat O. , 2020, s. 46).

Selim’le yaşadığı ilişkiden dolayı suçluluk içinde olan Filiz, Bedri’yle aynı ortamda bulunmaktan kaçındığı bir gün, komşularının akşam oturmasına geleceklerini öğrenince iyice tedirgin olur. Bu huzursuzluk, yine Boğaz imgesiyle kendini gösterir. Filiz’in iç sıkıntısı ve suçluluğu, Boğaz’ın dalgaları gibi kabarır. Deniz, onun ruhsal durumunun bir yansıması hâline gelir. İç dünyasında yaşadığı çalkantı, dış dünyasında Boğaz’ın dalgalı, köpüklü sularıyla birleşir. Yazar, deniz imgesini bir duygulanım mekânı olarak kullanmış, Filiz’in

⁶⁸ Erişim tarihi: 28.9.2025 (https://sanatkritik.com/yazilar/ist-topia-romanlarda-istanbul-oktay-rifatin-bir-kadının-penceresinden-romanında-ruhu-istanbul-bogazi-bir-kadin/#_ftnref3).

bastırılmış duygularını, toplumsal rollerin baskısı altında sarsılan içsel dengeyle ilişkilendirir. Boğaz, suçluluk ve özgürlük duygularını aynı anda taşıyan bir sembole döner:

Havalar yaz, günler uzun, akşam olmak bilmiyor. Dışarıda bir rüzgâr başladı az önce. Boğaz kudurmuştur şimdi, köpürerek akıyordur (Rifat O. , 2020, s. 164).

Boğaz, acımasız Boğaz, durgunluğuna vardı mı dışarda! Gece rüzgâr kalınca yoğunlaşır, kararır, çarşaf gibi yayılır. Yıldız ışıkları seçilir içinde. Akmaz artık, şapırdar rıhtımda. Bir düşür. Düşlere götürür (Rifat O. , 2020, s. 174).

Belki de kimseye göstermediği kendi iç salınımlarıyla bu kadar rahat paralellik kurabildiği için Boğaz'ı bir yerde evi gibi düşünür:

Filiz'in gecesi Boğaz'ın gündüzüydü belki. Durgundu su ve usulca soluyordu. Akıntıya ters düşen anaför suları hazla yayılıyordu kıyıya. (...) Baktı suya, baktı. Konuşuyormuş gibi geldi su ona.

Asıl evimiz bu (Rifat O. , 2020, s. 177).

Filiz ise zihninde Boğaz'la kurduğu bu hislerin ve özdeşliğin farkındadır:

Ya Boğaz! Asıl o durup dinlenme bilmeyen akıntıda eğliyordu gönlünü. O Boğaz'a gidemezse Boğaz ona geliyordu. Evin içindeydi. Bulaşık yıkarken yanındaydı, çocuklara çıkışırken ya da kocasıyla konuşurken yanında (Rifat O. , 2020, s. 181).

Boğaz'da alttan alta dip sularının aktığını biliyordu, ama kendi dip sularını tanımıyordu (Rifat O. , 2020, s. 62).

Filiz, Selim'e karşı hissettiği yakınlığın farkına varır. Bu duyguyu hemen kabullenemez ve bu his değişimlerini içinde bastırmaya, alıştığı dengeleri korumaya çalışır. Zamanla Selim'le kurduğu ilişki, ona huzur verirken farklı bir bakış açısı da kazandırır.

Filiz, edindiği bu yeni farkındalıkla Boğaz'ı da farklı hayal etmeye başlar. Başlangıçta Boğaz, Filiz'in iç sıkıntısının ve bastırılmış arzularının mekânıyken, Selim'le yaşadığı duygusal yakınlık sonrası daha dingin ve umutlu bir yere dönüşür. Ne var ki bu dönüşüm sürecinde Filiz'in hâlâ geçmişe, nostaljiye tutunan bir yanı da kendini göstermeye devam eder. Bedri, Nüvit, Selim ve Filiz'in birlikte bir iskele meyhanesinde oturdukları sahnede Bedri kendilerini "Boğaz insanı" olarak görür. Selim'in Boğaz'ın eski hâlini bilmediğini söyler. Bu sırada Filiz'in aklından geçenler, değişimin yarattığı o nostaljik sızıya işaret etmektedir. Boğaz da tıpkı kendi dönüşen hayatı gibi dönüşmekte, bildik şeklinden uzaklaşmaktadır. Boğaz, bu hâliyle Filiz'in içsel değişimi ve zamanın akışına karşı koyamama sembolüne dönüşür. Kaybolan bir geçmişin ve dönüşen bir benliğin sessiz tanığı olarak, yazarın çok ön plana çıkarmadığı ama alttan alta kendini hissettiren bir mekân olarak yer alır. Deniz ve dışarısı çok anlatılmasa da evden yani içeriden/ iç mekândan ayrı düşünülemez. Ev, zihniyetleri yansıtan eril tahakkümün hissedildiği bir yerdir. Dışarısı ise bu evin daha büyütülmüş bir hâlidir. İkisi de hem umut hem umutsuzlukları içerisinde taşır ve giderek dönüşmektedir. Bu değişimi Filiz şöyle anar:

Boğaz'ın bu yakası sönük alabildiğine. Yollar açıldıkça, beton yığını apartmanlar dikildikçe ediliyor içine Boğaz'ın. Üçü de Boğaz'ın adamı. (...) Boğaz, beyazpeynirin, salam dilimlerinin, zeytinin yanında ayrı bir tabakta. Şu boş sarı melamin tabakta işte. Oysa eskiden, yıldız porseleninde, dilinmiş karpuz kavun tepsisinin, kara dut tabağının yanında dururdu. Zaman o sular gibi aktı gitti (Rifat O. , 2020, s. 74).

Selim'le yaşadığı bu yakınlaşmada, Bedri'yle paylaştığı hiçbir duyguyu bulamayan Filiz ilk kez bedensel arzuyla duygusal huzurun bir araya geldiği bir bütünlük hissini yaşar. Bu anlarda Boğaz yeniden onun iç dünyasının yankısına dönüşür. Suyun dalgaları, kıpırtısı ve akışı, Filiz'in duyumsadığı tüm tutkuların ritmini taşır. Deniz, artık sıkıntının ve suçluluğun simgesi değildir. Kadınlığını ve arzusunu keşfetmenin sessiz bir tanığı olmuştur. Filiz, Boğaz'la yani dışarıyla yeni bir bağ kurar. Onun bu dönüşümlerini tamamlayan bir eşlikçidir. Bastırılmış özenin, kendi bedenini ve duygularını tanıma sürecinin şiirsel bir aksidir. Boğaz böylece Filiz' arındırır, özgürleştirir ve yeniden doğan benliğinin bir simgesi hâline dönüşür: “Bir rüzgâr esiyor karayelden, çıldırıyor Boğaz. Hışırıyor derisi, Selim yatarken üstüne. Balıklar dipte kaçışıyorlar kovuklarına (Rifat O. , 2020, s. 169)”.

Filiz, İstanbul'u bir şehirden ziyade tüm öğeleriyle kanıksadığı canlı bir organizma olarak görür. Onun için kent, insanlarla sınırlı değildir. Doğası, bitkileri, denizi, rüzgârı dahi bir bütünlüğün parçasını oluşturur.

Çocukluğunun geçtiği Bulgurlu ve Dudullu'yu hatırladığında, bir semti değil, o semtin mekânlarını, tatlarını ve kokularını da -örneğin böğürtlenleri, fıstıkları- anımsar. Yaşadığı Çengelköy sırtlarını ise belleğinde çınar ve sakız ağaçlarıyla birlikte hatırlar. Böylece İstanbul ile kurduğu bağ, duygusal bir haritaya dönüşür. Her yer bir tat, koku veya bir sesle birlikte var olur. Selim'le buluşmak üzere vapurla Üsküdar'a giderken, Boğaz'ın üzerindeki bu canlılık duygusunu yoğunlaşarak hisseder. Denizin yüzeyinde süzülürken yalnızca yolculuk yapmaz, Boğaz'daki bütün canlıların -balıkların, martıların, yosunların- farkındalığıyla onların varlığını hissederek ilerler. Bu anlar Filiz için kente ve hayata dair derin bir duyumsama ve varoluşsak bütünlük anlarına dönüşür.

Vapurun altında olduğunu biliyordu Boğaz'ın. Dibe doğru inen, indikçe derinleşen suyun üstündeydi. Balıklar geçiyordu altından. Kimi pervane sesinden uzaklaşırken, kimi uzakta, bu çalkantının kendine ulaşamayacağını bildiği için telaşsız yoluna gidiyordu, kimi yem bekliyordu pusuda, kimi kovuğunda dönüyor, kimi süzülüyordu. Bir gün balıkçı tablalarına dizilecek şimdinin başıboş balıklarıydı bunlar. (...) Midyeler, karidesler, istiridyeler, pavuryalar, yengeçler, denizsalyangozları, şeytanminareleri, denizaneleri ve denizbitleri. Sazlar akıntı boyunca bükülüp dibe yaslanıyorlardı. Dip çalkantısından kopan yosunlar savruluyordu anaforda ve ak bir köpük kalıyordu vapurun ardında. Filiz, sevgiliyle buluşmaya bu gizli yaşamın üstünden kayarak gittiğini biliyordu (Rifat O. , 2020, s. 156).

Filiz'in iç dünyasıyla Boğaz'ın suları arasında kurulan bu bağ, onun duygusal derinliğini ve kente dair sezgisel algısını yansıtır. Boğaz, Filiz'in kendini aradığı, kendi iç akışını takip ettiği ve duyumsadığı bir alan hâline gelir. Duygularının dip suları, Boğaz'ın akıntılarıyla birleşir. Çocukluğunun geçtiği Bulgurlu'yu çokça anması, bu içsel yolculuğun bir parçasıdır.

Geçmişle şimdi arasındaki bağlantıyı, belleğin suya karışan sürekliliğini temsil eder. Filiz, Boğaz'ın mırıltısında kendine has bir ses yakalar. Bu ses, doğanın ve kentin ortak nabızı, ritmidir. Ancak çok sevdiği Boğaz da, kendi hisleri gibi, artık değişmektedir. Yollar açıldıkça çehresi bozulur, beton apartmanlar silüetini örter. Tabii ki yerini solgun bir yapaylığa bırakır. Yine de Filiz, şehrin tüm zorluklarına rağmen, Boğaz'da kısa bir yürüyüşün ya da bir vapur yolculuğunun insana yeniden yaşama gücü vereceğine inanır. Çünkü şehir, hâlâ canlı bir varlıktır.

Filiz çevresindeki tüm canlı formlarla bağ kurmaya çalışırken, Bedri doğayı bile ideolojik sınırlarla değerlendirir. Çiçeklere milliyet atfeder. Sadece kendinden olanların varlığını kabul eder. Böylece roman, bir yandan kadının iç dünyasının doğayla bütünleşen sezgiselliğini, öte taraftan ise erkeğin milliyetçi, denetimci bakışını açığa çıkararak doğayla, kentle ve aidiyetle kurulan iki farklı varoluş biçimini karşı karşıya getirir:

Görürüm boğaz bahçelerinde tek tük bir kalıntı gibi manolyalar vardır, diyor Bedri. Bizim ağacımız değildir manolya. (...) Mimoza, manolya! Üstelik Fecr-i âti şiiri bu. Ben olsam dut dikerim bahçeme, Osmanlı inciri dikerim. Üsküdar'ın yoksul semtlerinde manolya ya da mimoza gördünüz mü hiç! (Rifat O. , 2020, s. 172).

Romanda eğlence mekânları geniş biçimde işlenmese de, kentin kültürel belleğini yansıtan bazı yer adları ve mekân göndermeleri dikkat çeker. Çiçek Pasajı, Büyükdere'deki Agop meyhanesi ve bir zamanların meşhur Kumkapı meyhaneleri, artık geçmişte kalmış bir İstanbul'un izlerini taşır.

Çengelköy'deki açık hava sineması ve Üsküdar'daki sinema ise doğrudan eğlenceyle ilişkili olmasa da, mekân betimlemelerinde kent dokusunun hatırlatıcı unsurları olarak yer alır. Benzer şekilde, Üsküdar iskelesine yakın Bizans aslanı motifi, kentin katmanlı tarihinin sessiz bir tanığı gibidir. Boğaz'ın yanı sıra Beyoğlu semti de romanda önemli bir simgesel alan olarak öne çıkmaktadır. Her dönemin eğlence merkezi olan Beyoğlu, modernleşme sürecinin hem ışıltısını hem de yitip giden çokkültürlü dokusunu taşır. Filiz, eğlenmek için gittiği Beyoğlu'nu gençliğindeki hâliyle şimdiki hâli arasında karşılaştırır. Bu karşılaştırma aslında İstanbul'un değişen yüzüne ve kentin hafızasındaki kayıplara da tanıklık eder. Rum meyhanecilerin gitmesiyle birlikte meyhaneciliğin de yok oluşunu, eski İstanbul'un sönüşüyle özdeşleştirir:

Bundan yirmi yıl önce; güzel yerler vardı Kumkapı'da, Büyükdere'de, daha el altında Asmalımescit'te. Kapıları açık dururdu ve tezgahta içenler sokağın bir parçası gibi dikilirler kaldırıma yakın. On on beş kişiden fazlasını almayacak kadar küçük yerler, basık, sigara dumanıyla yüklü. Afyon çekmekle birdi rakı içmek. Daha öncelerine yetişmemişti Bedri. Bohemi, Anadolu Pasajı'nı, Cenyo'yu görmemişti, bir rakı ufak tabaklarda kırk türlü mezenin verildiği meyhaneleri. Rumlar gidince meyhanecilik de ölmüştü. Ama onun gençliğinde meyhane meyhaneydi yine (Rifat O. , 2020, s. 70).

Bir Kadının Penceresinden romanı, her ne kadar Çengelköy sırtlarındaki yoksul mahallelerde geçse de, Boğaz'ın arka plandaki varlığıyla okuyucuya geniş bir mekânsal alan sunar. Filiz'in

yaşadığı çevre dar, sade ve sınırlı da olsa, Boğaz onun düşüncelerine ve duygularına eşlikçi bir manzara görevi görür.

Filiz zaman zaman alışveriş ya da açık hava sineması için Çengelköy'e iner. Burada roman, mahallenin gündelik hayatına dair canlı ayrıntılar da sunar. İskeleydeki yalı camilerinden, kıyıya sıralanmış yalılardan, çay bahçesinden, tarihî çeşmeden ve asırlık çınar ağaçlarından bahseder. Bu betimlemeler, mekânın nostaljik atmosferini ve kentin belleğini yansıtır. Filiz, Erenköy'de lağım sularının lüks arabaların yanından aktığını hatırladığında, kendi mahallesinde lağımın yeraltından denize karışıyor olmasını bir çeşit şans olarak görmektedir. Fakat bu sözde şansın arkasında kentin çevresel tahribatına dair bilinç de yatmaktadır. Nitekim komşusu Murat Bey, denizin çok kirlenmeye başladığını ve Boğaz'da yüzmenin mümkün olmadığını söyler. Denize girmek için Marmara'yı değil artık Ege'ye gider. Böylece roman, Boğaz'ın estetik ve duygusal bir simge olmasının yanı sıra, modernleşmenin çevreye ve yaşama verdiği zararın sessiz tanığı hâline geldiğini de gözler önüne serer.

Roman, maddi sıkıntıların veya yoksul mahallenin yaşam öyküsünden ziyade bir kadının duygusal dünyasından, kendi benliğini ve kadınlığı keşfetme çabasından geçen bir İstanbul anlatısıdır. Oktay Rifat, 1970'ler Türkiye'sinin politik ve ekonomik gerilimleriyle çevrelenmiş bir şehirde, Filiz'in içsel dönüşümünü kentin dönüşümüyle beraber ilişkilendirerek kurar. İstanbul burada hem arka plan hem de Filiz'in ruhsal değişimlerinin izlenebildiği aktif bir yere dönüşür. Kentle kurulan ilişki, toplumsal baskılar kadar bireysel arzuların da yansıdığı bir aynadır. Romanın sonunda Filiz'in içinden geçen şu cümle dönemin gerçekliğini dile getirir: "Uсталık isteyen bir işti İstanbul'da yaşamak (Rifat O. , 2020, s. 192)." Bu cümle kentin karmaşık yapısıyla, bu karmaşık yapı içerisinde ayakta kalmaya çalışan bir kadının var olma mücadelesini özetler.

Lefebvre'ye göre gündelik hayat, modern kapitalist düzenin ideolojik biçiminin en görünür yeridir (Lefebvre, 2014, s. 50). Sıradan olan, tekrar eden ve görünüşte önemsiz ama bir düzenin tıkr tıkr işleyen parçası olan düzenli pratikler, iktidarın yeniden üretildiği alanlardır. Filiz'in mutfakta, evde, kahvaltı sofrasında, akşam yemeği masasında, alışverişte veya Bedri'yle ve arkadaşlarıyla geçirdiği anlar da bu açıdan yabancılaşmış gündelik hayatın tam da merkezindedir.

Ev işleri, yemek hazırlama, çocukların bakımı, temizlik gibi tekrar eden pratikler Filiz'i bir döngüye hapseder. Fakat bu döngüde Filiz, kendi farkındalığını da kendisi yaratır. Nesnelerle ilişkisini, eşyaların işlevsel olmaktan çok yapay modernlik göstergeleri hâline gelişini eleştirir. Bu durum da Lefebvre'nin gündelik hayatın eleştirisi dediği şeye denk düşer (Lefebvre, 2010, s. 63). Sıradanın içindeki yabancılaşmayı fark eder.

Rifat, Filiz'in mutfağındaki hareketleriyle, Bedri'nin modernlik takıntısı arasındaki çatışmayı gündelik pratikler üzerinden gösterir. Roman böylece Lefebvre'nin tarif ettiği anlamda bir mikro eleştiri alanı hâline gelir (Lefebvre, 2010, s. 102). Kadının gündelik rutini, sisteme karşı bilinç uyanışının da zemini olur. Burada sistem eleştirisi Bedri vasıtasıyla erk tahakkümüne ve yapay modernleşmeyedir.

Lefebvre'nin *Ritimanaliz* çalışması, her kentin doğal ve toplumsal ritimlerinin kesiştiği bir organizma olduğunu söyler (Lefebvre, 2017, s. 18). Filiz'in iç dünyasıyla Boğaz'ın dalgaları arasında kurulan bağ, bu düşüncenin roman anlatısında edebî bir karşılığıdır. Filiz'in ruh hâli, Boğaz'ın suları ile birlikte dalgalanır. Dalgaların akışı, onun içsel çalkantılarını yansıtır. Gündüz ve gece, ev ve şehir, sessizlik ve gürültü gibi zıtlıklar doğam ritimlerle toplumsal ritimlerin kesiştiği bir duygusal harita oluşturur ve bu haritaya tüm bunlar akseder. Boğaz'ın mırıltısı, Lefebvre'nin deyişiyle yaşanan zamanın müziğidir. Filiz'in iç ritmiyle şehrin ritminin birleştiği noktadır.⁶⁹ Bu açıdan roman Lefebvre'nin ritimanalist bakış açısını benimser. Bu bakış açısı, kenti ölçmek yerine dinleyen, zamanı saatle değil canlı bir organizma gibi kalp atışıyla kavrayan bir anlayıştır. Filiz, kentin seslerinden denizinin dalgalarını, kokularını yaşamaktadır. Bu da onu erkek karakterlerden -Selim'in dışındaki- farklı olarak sezgisel bir ritim anlayışına sahip bir karakter yapar.

Lefebvre'nin şehir hakkı kavramı, kentte yaşamının fiziksel olarak var olmanın ötesinde duygusal ve toplumsal katılım hakkının olduğunu savunur (Lefebvre, 2022). Filiz'in Boğaz'a duyduğu bağlılık, İstanbul'un sokaklarını, vapurlarını ve kokularını duyumsaması da bu hakkı elde etme isteğinin farklı bir yüzüdür.

Filiz yoksul mahallede yaşamasına rağmen kenti dışarıdan seyretmez. Kente duyularıyla katılır: Boğaz'da yürür, vapura biner, şehrin kokusunu hisseder ve sesini dinler. Bu da kent içinde varlığını gösterme şekilleridir. Bedri'nin soyut, mesafeli, entelektüel şehir anlayışına karşı Filiz şehirle daha duygusal bir bağ kurar ve duyumsal bir yaşam hakkını arzu eder. Filiz'in "Uсталık isteyen bir işti İstanbul'da yaşamak" (Rifat O. , 2020, s. 192) cümlesi, bu şehir hakkının poetik bir dışavurumudur. Kente sadece yaşamakla tahammül edilmez, onla yaşamak özgürlük gibi adeta bir ustalık gerektiren bir duyumsama mücadelesidir.

Oktay Rifat'ın *Bir Kadının Penceresinden* romanı, Henri Lefebvre'in gündelik hayat, mekânın üretimi ve ritimanaliz gibi kavramları üzerinden ele alındığında, dönemin toplumsal ve mekânsal çelişkilerini bireysel deneyimler ekseninde derinleştiren güçlü bir anlatı olarak okunabilir. Lefebvre'in gündelik hayatı modern kapitalizmin ideolojik sahnesi olarak tanımlaması, romanda Filiz'in ev içi pratiklerinde somutlaşır. Bunlar bulyon, mobilya veya Batı'dan gelen temizlik aletleri gibi tüketim nesneleri ve rutinleridir. Bu rutinler işlevsel eylemlerden öte, yabancılaşmanın ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği anlar olarak da belirir.

Lefebvre'in ritimanalist yaklaşımıyla paralel olarak, Filiz'in iç dünyasının çalkantıları ile Boğaz'ın dalgaları ve kentin mırıltısı arasında kurulan ritmik uyum, bireyin kentle kurduğu ilişkinin organik ve canlı boyutunu öne çıkarır. Roman, Lefebvre'ini teorik çerçevesini edebî bir düzlemde yeniden üretir. Az gelişmişlik, modernleşme ve cinsiyet gerilimlerinin 1970'ler İstanbul'unda nasıl somutlaştığını ve bireyin bu kaotik ritim içinde nasıl var olmaya çalıştığını başarılı bir sentezle ortaya koyar.

⁶⁹ Her canlı beden ritimlerden oluşur, her şehir çok ritimli bir organizmadır". Henri Lefebvre, *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*, 2017, İstanbul, Sel Yayıncılık, s. 15.

Aylak Adam'ın C.'si ile *Şoför Mustafa*'nın başkarakteriyle kıyaslandığında ise, İstanbul'u deneyimleme ve kentsel mekânla kurdukları ilişki bakımından sınıfsal ve varoluşsal bir karşıtlığı temsil ederler. C., ekonomik zorunluluklardan azade bir "aylak" olarak kentin gündelik rutinine, kalabalığına ve "olağanlığına" entelektüel bir tiksintiyle yaklaşır. Onun için kent, kaçılması gereken ve bireyi tek tipleştiren "sıkıntı" mekânıdır. Buna karşılık Mustafa, kentin ritmiyle, emeğiyle kentin maddi gerçekliğiyle, trafiğiyle, yokuşlarıyla ve ekonomik zorluklarıyla boğuşur. Onun İstanbul'u, hayatta kalma pratiğinin sergilendiği, fiziksel ve sert bir mekândır. *Bir Kadının Penceresinden* ise modernleşmenin özel alana -eve- sızarak kadın kimliğini ve gündelik hayatı nasıl bir tahakküm alanına çevirdiğini gösterir. Modernleşmenin ve İstanbul'a göçün iyiden iyiye hissedildiği 1970'lerde, Filiz ve Bedri örneği üzerinden kentin sadece sokakta değil, evin içinde de, mutfaktaki bulyondan duvardaki tabloya kadar her nesnede nasıl ideolojik olarak yeniden üretildiğini kanıtlar. Filiz'in penceresinden bakışı, C.'nin volta atışından veya Mustafa'nın gaza basışından farklı olarak, kente dahil olamayan ama onu en derininden -evin penceresinden Boğaz'ın sularını düşünerek- hisseden kadının sessiz bir "şehir hakkı" talebidir.

3.4. Darbe Sonrası Türkiye’de Yoksulluğun Poetikası: 1980’lerin İstanbul’unu Berci Kristin Çöp Masalları Üzerinden Okumak

3.4.1. 1980’ler Türkiye’sinde 12 Eylül Sonrası İstanbul: Suskunluk, Yoksulluk ve Kentsel Hayatın Yeni Ritimleri

Mete Kaan Kaynar’ın *Türkiye’nin 1980’li Yılları*⁷⁰ adlı çalışmasında belirttiği üzere Türkiye’nin 1950’li yılları için anahtar kelime “Türkiye’nin kabuk değiştirdiği yıllar”; 1960’lı yılları için “Cumhuriyetin en mülevven ve revnaklı yılları”; 1970’ler için “Sokak” idi. 1980’leri ise “korku imparatorluğunun hüküm sürdüğü zor yıllar” olarak tanımlar:

Siz de göreceksiniz ki yasaklar, idamlar, işkenceleri ile meşhur cezaevleri, yakılan kitaplar, yasaklanan eserler, hapse atılan yüz binler, 24 Ocak Kararları ile gittikçe zorlaşan hayat şartlarıyla bir Korku İmparatorluğu olarak örgütlenen darbe, arkasına Aydınlar Ocağı ideolojisini, yanına kuvvet komutanlarını alarak ülkeyi neoliberal yapısal uyum projesinin (24 Ocak) kollarına teslim etti. İkinci Dünya Savaşı sonrası kabuk değiştirmeye başlayan Türkiye, 60’ların mülevven yıllarından ve 70’lerin sokak’ından geçip 80’lerin bozkır’ına geldi. Ama Murathan Mungan’ın dediği gibi ne geçmiş -o geçmişin mülevven yılları tükendi ne de yarınlar, hayat bizleri de yeniledi. Yolumuz seksenlerin bozkırlarından geçse de 80’lerin ikinci yarısından sonra denizlere çıkmaya başladı sokaklarımız (Kaynar M. K., 2023, s. 21).

12 Eylül 1980’de yapılan nüfus sayımına göre Türkiye’de 67 il, 572 ilçe, 36.155 bucak ve köyde 45 milyona yakın insan yaşamaktaydı (Kaynar M. K., 2023, s. 34). Bu nüfusun yarısından çoğu köylerde yaşamaktaydı. Kentte yaşayan insan sayısı ise 1950’lerden beri devam eden iç göçle epey artmıştı:

Büyük şehirlere göz attığımızda darbe Türkiye’sinde Ankara’nın nüfusunun 3 milyondan az olduğu (2.854.689) ancak bu nüfusun çok önemli bir kısmının Ankara kentinde (il merkezi ve ilçe merkezleri) yaşadıkları (2.238.967) görülmektedir. 80’ler Ankara’sında sadece 600 bin kişi (615.722) köylerde ikamet etmektedir. Aynı tarihte İstanbul’un nüfusu ise 5 milyona (4.741.890) yaklaşmaktadır. İstanbul kentli nüfusu ise 3 milyon civarındadır (2.909.455). Darbe dönemi İzmir’inin nüfusu ise 2 milyon (1.976.763) civarındadır. İzmir kent nüfusu ise 1 milyon (1.059.183) civarındadır (Kaynar M. K., 2023, s. 35).

Türkiye’sinde 1980’li yıllar 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle başlar. 1970’lerin sonlarında ülkede sağ ve sol görüşteki kişilerin çatışmaları, sokak şiddeti, siyasi istikrarsızlık ve ekonomik kriz gibi olaylarla çalkalanır. Tek günde onlarca insanın öldüğü, parlamentonun karar alamaz hâle geldiği bu ortamda, ordu yönetime el koyar. Genelkurmay Başkanı Kenan Evren öncülüğündeki Milli Güvenlik Konseyi, meclisi feshedecek, siyasi partileri kapatacak ve ülke yönetimini askeri otorite altına alacaktır (Kaynar M. K., 2023) On binlerce kişinin gözüaltına alındığı, binlerce kişinin işkence gördüğü bir dönemde üniversiteler, sendikalar, sivil toplum örgütleri sıkı denetime tabii olur. Toplum genelinde ise korku ve sessizlik hâkimdir. 1982 Anayasası, bu askeri yönetimin ürünü olarak kabul edilir. Kişi haklarını

⁷⁰ Mete Kaan Kaynar, *Türkiye’nin 1980’li Yılları*, 2023, İstanbul, İletişim Yayınları.

kısıtlayarak devlete geniş yetkiler tanınır ve bu anayasayla uzun yıllar boyunca Türkiye siyasetinin çerçevesini belirlenir (Kaynar M. K., 2023).

1983'teki seçimlerle birlikte askeri yönetim yerini yeniden sivil yönetime bırakır. Fakat ordunun izin verdiği partiler dışında hiçbir oluşuma izin verilmemektedir. Seçimlerde, Turgut Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi (ANAP) kazanır. Özal, başbakan ve sonrasında cumhurbaşkanı olarak 1980'lerin ikinci yarısına damga vuracak bir isim olacaktır (Kaynar M. K., 2023). Onun liderliğinde Türkiye, devletçi ekonomi modelinden ziyade serbest piyasa ekonomisine yönelecek, liberal politikalar benimsenecek ve yabancı sermayenin ülkeye girişi kolaylaşacaktır. İhracata dayalı büyüme teşvik edilecek, Türkiye'yi küresel ekonomiye entegre etme hedeflenecektir. Bu dönemde dönüşüm, gelir dağılımında büyük eşitsizlikler doğuracaktır. Kentlerde yeni bir zengin sınıf ortaya çıkacak ve işçiyle köylü kesimlerin yaşam koşulları daha kötüleşecekti (Kaynar M. K., 2023).

1980'ler aynı zamanda Türkiye'nin dış politikada ibresini Batı'ya keskin biçimde çevirdiği dönemdir. Soğuk Savaş ortamında Türkiye, NATO üyesi olarak ABD'nin bölgedeki en önemli müttefiklerinden biri olacaktır. 12 Eylül rejimi, Batı tarafından sessizlikle karşılanacaktır (Kaynar M. K., 2023). Türkiye'nin istikrara kavuşması, Batı bloğu açısından stratejik önem taşımaktadır. 1980'lerde Türkiye, Ortadoğu'daki gelişmelerden de doğrudan etkilenecek, İran Devrimi'nden sonra başlayan İran-İrak Savaşı, Türkiye'yi bölgesel politikalarında denge arayışına itecektir. 1984'te PKK'nın silahlı eylemlere başlamasıyla birlikte Güneydoğu'da çatışmalar sürecek, iç politikada güvenlikçi söylemlerin güçlenmesine yol açacaktır (Kaynar M. K., 2023).

Askeri darbenin bastırdığı siyasal hayat, toplumda uzun süreli bir apolitikleşme atmosferine sebep olur. İnsanlar siyasetten uzak durmayı, bireysel hayatlarına kapanmayı tercih eder. Bu dönemde televizyon, reklam ve birtakım yeni tüketim alışkanlıkları gündelik hayatın merkezine yerleşir; alışveriş merkezleri, bazı markalar, popüler kültür ve arabesk müzik, kentli yaşamın sembolü hâline gelir.

Özellikle İstanbul, 1980'lerde büyük bir dönüşüm geçirir. Köyden kente yaşanan göç dalgası, yeni gecekondu mahallelerini ve çarpık kentleşmeyi beraberinde getirecek ve büyük bir dönüşüm yaratacaktır. Toplumda modern yaşam arzusu ve geleneksel değerler arasında gerilim belirgin hâle gelir; kadın hareketi, 1980'lerin ortaklarından itibaren yeniden görünürlük kazanır ve feminist dergiler, forumlar ve yürüyüşlerle kadınlar kamusal alanda haklarını talep eder.

Askerî rejimin baskısı altındaki ilk yıllarda sanat ve edebiyat, varlığını dolaylı anlatımla veya sessizlikle sürdürür. 1980'lerin ortalarından itibaren edebiyat, müzik ve sinema gibi sanatın farklı kollarında yalnızlık, kentleşmenin getirdiği yabancılaşma, geçmişle yüzleşme gibi yeni temalar belirir; edebiyat alanında Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* (1983) ve *Beyaz Kale* (1985) gibi romanları, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü (1983) gibi eserleri bu dönem öne çıkan eserlerdir; sinemada ise Atıf Yılmaz gibi yönetmenler toplumsal gerçekçilikten daha bireysel hikâyelere yönelir. Arabesk müzik, yoksulluk, aşk ve kader gibi temalarla halkın duygularına hitap edecek eserler ortaya konulur. Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, İbrahim

Tatlises gibi isimler bu arabesk kültürün başlıca temsilcileri hâline dönüşür (Kaynar M. K., 2023)

1980'lerin siyasi atmosferiyle gündelik hayatı da hızla dönüşmekteydi. Öne çıkan bazı markalar bugün dahi aynı zamanda ürün olarak da kullanılırdı. Örneğin diş macunu yerine İpana, margarin yerine Sana, kâğıt mendil yerine Selpak, tıraş bıçağı yerine Jilet (Gillette) gibi (Kaynar M. K., 2023, s. 1004).

Eskiden kaçak olarak gelen Tophane'deki Amerikan Pazarı'nda satılan birtakım yabancı ürünler, serbest şekilde alınıp satılmaya başlanır. İthalata bazı tarım ürünleri de eklenir. Yerli muz fiyatlarını aşağı çekmek için Çikita marka muz bu dönemde Türkiye'ye getirilir. Teknoloji alanında da yeni ürünler görülür. Dijital saatler, longplay/ uzunçalar ve kasetler piyasada görülür. Video oynatıcıların fiyatlarının ucuzlamasıyla Beta ve VHS kasetler yaygınlaşır. Plakçılar, müşterinin isteklerine göre hazırlanan listelerden oluşan çalma listeleri yapar ve bunları dinlemek için walkman'ler kullanılırdı.

Bilgisayarlar, kahvehanelerde yaygınlaşır. Atari Salonlarında Pacman ve araba yarışı en çok oynanan oyunlardı. Darbeciler, televizyon ve radyoyu etkin bir araç olarak kullanmak istedikleri için TRT'nin bütün Türkiye'de izlenmesi adına altyapıyı geliştirirler. Kültür sanat ağırlıklı TRT2 kanalı yayına başlar. 1984'te ise renkli yayına geçilir. TRT'nin yerli yapımlarında yüksek bütçelerle *Kuruluş*, *IV. Murat*, *Üç İstanbul* gibi diziler, darbeyi kutsayıcı ve güçlü bir lider imajını destekleyici diziler çekilir.

Bu dönemde şehirlerarası iletişim jeton sayesinde kolaylaşmıştır. Hem dünyada hem Türkiye'de üç akım gittikçe güçlenir: insan hakları, çevre ve feminizm. 1986'daki Çernobil kazasıyla nükleer karşıtı hareket, çevrecileri harekete geçirmiştir. 1980'lerin başında televizyonlarda bira reklamı yapılmış, sonradan yasaklanmıştır.

Yetmişli yıllardaki serpilme umut hissi yerini karamsarlığa bırakmış, bu değişim müziğe de etki etmiştir. Arabesk müziğin zirve noktasına ulaştığı görülür. Türk pop müziği kan kaybetmeye başlamış, arabesk tüm piyasayı ele geçirmiştir. 1980'li yıllar aynı zamanda kaset teknolojisinin geliştiği ve 10 şarkılık albümlerin hazırlandığı bir dönemdir. Böylece taverna müziği ve farklı alternatif müzik türleri de gündelik hayata girer. Pop müzikte de değişimin temelleri atılır. Asıl yükselişinin 1970'lerde başladığı arabesk müzik, 80'lerde TRT tarafından yasaklanır (Eken-Küçükaksoy, 2023, s. 1067):

12 Eylül Darbesi eğlence yaşamını ve müziği de etkiledi. Arabesk müzik 70'lerdeki yükselişinin ardından 80'lerde zirvedeydi. Diğer taraftan Cem Karaca, Selda Bağcan, Edip Akbayram gibi sanatçıların yaptığı politik müzikler de halkın dinledikleri arasındaydı. Ancak bu ortamda arabesk öyle bir etkiyle var oldu ki müzik piyasası arabesk çevresinde dönmeye başladı. Murat Meriç'in değerlendirmesi "Memleket pop, rock sanatçılarının hatırı sayılır bir kesimi politik şarkılar yaparken geride kalanlar arabeski modernleştiriyordu," şeklindedir. Tülay, Hakkı Bulut bestesi *İkimiz Bir Fidanız* şarkısını seslendirirken Ajda Pekkan, Kamuran Akkor gibi dönemin yıldızları Orhan Gencebay şarkılarını söylüyordu. Yine Murat Meriç'in değerlendirmesi "Darbe sonrası ise politik müzik sanatçılarının bir kısmı yurtdışına gitti, hapse girdi ya da plak

yapamaz hâle geldi.” şeklindedir. Darbenin hemen sonrasında ilan edilen ve akşam erken saatlerde başlayan sokağa çıkma yasağı halkı eve kapattı, eğlence yerleri kapatıldı. Halkın en büyük eğlencesi televizyonlar oldu ve orada da devlet televizyonlarında verilen belirli sanatçılar dinlenebiliyordu. (Eken-Küçükaksoy, 2023, s. 1068).

3.4.2. Kentin Çeperlerinde Yaşam: 1980’ler Türkiye’sinde Gündelik Hayatın Yeniden Üretimi ve *Berci Kristin Çöp Masalları*

Latife Tekin (d. 31 Aralık 1957), Kayseri’de doğar. Çocukluk yıllarının ilk dönemlerinde köy yaşamını izleme fırsatı yakalar. Köy hayatının olağanüstü, grotesk atmosferi, ilerleyen yıllarda yazdığı romanlarında büyülü gerçekçi akımının tesirinde kalem oynatmasında da etkili olacaktır (Özer, Latife Tekin Kitabı, 2005, s. 15).

Tekin, 1966 yılında ailesiyle birlikte İstanbul’a göç eder. Şehrin yoksul bir mahallesinde, gecekondu hayatının zorluklarıyla tanışır. Bu dönemde yoksulluk ve kent hayatında devam edebilme mücadelesine yakından tanıklık eder. Yedi çocuklu bir ailede, liseyi bitiren tek kardeş kendisi olacaktır. Eğitimine İstanbul’da devam eder ve 1974’te İstanbul Beşiktaş Kız Lisesi’nden mezun olur (Özer, 2005). Lise sonrasında 1976-77 yılları arasında İstanbul Telefon Başmüdürlüğü’nde çalışmaya başlar. Ancak doğum sebebiyle ayrılır. Sonrasında görevine dönmeyecek, kendini tamamen yazar kimliğine adayacaktır (Özer, 2005, s. 37).

1977 yılında Bodrum’un Gümüşlük beldesine yerleşir. Burada yazarlığıyla beraber kültürel ve entelektüel bir üretim alanı olan Gümüşlük Akademisi’nin kurulmasına öncülük eder. 1997’den bu yana Gümüşlük’te yaşayan yazar, romanlarının yanı sıra senaryo, deneme ve anı-öykü türlerinde de üretimlerini sürdürür (Özer, 2005, s. 47).

1984 yılında Atıf Yılmaz yönetmenliğinde çekilen *Bir Yudum Sevgi* filmiyle sinemayla olan ilişkisi başlar. Filmin senaryosunu kaleme alan Tekin, dönemin toplumsal gerçeklerine de odaklanır. 1984 Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Altın Portakal ödülünü kazanır. 1986 Uluslararası İstanbul Sinema Günleri’nde de En İyi Film ödülünü kazanacaktır. Tekin, edebiyat alanındaki başarısını 2004 yılında yayımlanan *Unutma Bahçesi* romanıyla taçlandırır. Bu eseriyle 2006 yılında Sedat Semavi Edebiyat Ödülü’ne layık görülür. Tekin daha sonra, PEN Duygu Asena Ödülü 2015’te, 2019’da ise Erdal Öz Edebiyat Ödülü’nü kazanır (Özer, 2005, s. 18).

1983’te *Sevgili Arsız Ölüm*’le edebiyat dünyasına adım atan yazar, Türk romanına yeni bir anlatım tekniği getirir. Yazar, daha çok göç, yoksulluk, kentleşme ve kadınlık hâlleri gibi konuları işler. Bunu büyülü ve masalsı bir dille aktarır. Latin Amerika kökenli büyülü gerçekçilik akımından izler taşıyan bu anlatım tekniği Gabriel Garcia Marquez’in *Yüzyıllık Yalnızlık* (1967) romanına benzetilir ve bu benzerlik eleştirmenlerce eleştiri konusu da olur (Özer, 2005). Latife Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm* romanında Dede Korkut hikâyelerinden İslamiyet öncesi Türk mitolojisine birçok özgün kültürel kaynaklardan beslenir ve roman tamamen yerel bir malzemeye örülür. Latife Tekin, bu yönüyle toplumcu gerçekçiliğin katı gözlemci kalıplarını kırar, köyden kente göçü sadece sosyolojik bir olgu olmaktan çıkarır ve dönüşüm, kimlik, direniş gibi meseleler üzerinden yeniden tanımlar (Özer, 2005).

Latife Tekin'in ikinci romanı modernleşmenin dışına itilmiş ve kentin görünmeyen insanların hikâyesine odaklanan *Berci Kristin Çöp Masalları*'dır. Roman, İstanbul'un kenar mahallerinden birinde şehir çöplüğü üzerine kurulmuş Çiçektepe adlı gecekondu mahallesinde geçer. Kentin dışına sürülen insanların doğayla, yoksullukla ve yıkım ekipleriyle verdikleri var olma mücadelesini masalsı bir dille anlatılır. Kentin çeperinde çöpten yapılmış evlerde oluşan bu mahalle zaman içerisinde merkezin yasa dışı, bastırılmış ve kirli yüzünü öne çıkarır. Eleştirmenler romanın biçimsel yapısını klasik roman ölçülerine uymadığı için eleştirince kendisi şöyle der:

Gecekondu evlerini kaybetmiş insanların yaptığı evler. O nedenle bir yitirme duygusu vardır o evlerin biçimlenişinde, evden çok ev adağı gibi (...) Eğer yer ele geçirilirse ve yıkım sona ererse, kalıcı evlerini kuracaklar. Maket evler gerçek evlere dönüşecek. Yani o ilk evler, aslını sayıklayan evler... Bunu anladığım zaman *Berci Kristin*'i nasıl yazacağımı anlamıştım. Benim kitabım da romanı sayıklayan bir roman olacaktı. Romanı düşleyen ama roman olmayan bir anlatım bulmalıydım. Kitabım gecekondulaşma macerasını yalnızca diliyle değil, biçimiyle de yansıtmalıydı (Özer, Latife Tekin Kitabı, 2005, s. 66).

Tekin'in üçüncü romanı *Gece Dersleri*, 1980 sonrası Türk edebiyatında sıkça ele alınan, darbe öncesi siyasal çatışmaları ve ideolojik kimlik arayışlarını merkeze alan konuyu işler. Bu roman, politik ve feminist bir metin olarak da okunabilir.

Yazarın 1989'da yayımlanan dördüncü romanı *Buzdan Kılıçlar*, yine kentin kenar mahallelerinde geçen, yoksulluk ve tüketim arzusunu anlatan bir romandır (Özer, 2005). Roman, köyden kente göç eden bir ailenin kentteki yaşama uyumlanma sürecini ve para kazanma mücadelesini konu alır. Bu roman bireysel bir hikâyenin ötesine geçer ve 1980'lerin neoliberal kentleşmesinin ve yeni küçük burjuva hayallerinin bir alegorisi olarak da öne çıkar.

Bu üç roman değerlendirildiğinde, Latife Tekin'in edebiyatında marjinalleştirilmiş mekânların, kent yoksullarının ve onların gündelik ritüellerinin belirleyici bir yer kapsadığı görülecektir. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda kolektif hâlde bir gecekonduyun sesi, *Gece Dersleri*'nde bireysel iç hesaplaşma, *Buzdan Kılıçlar*'da kentte var olma arzusu öne çıkar. Tekin'in romanları, modern Türk edebiyatında biçim ve tema açısından taşıyıcı, kenti, toplumsal dönüşümleri, kadının deneyim ve dönüşümlerini aynı eksenle buluşturan metinlerdir (Özer, 2005).

Tekin'in bir diğer romanı *Aşk İşaretleri* 1995'te yayımlanır. Uzun bir süre ara veren yazar, bu romanla edebiyat sahnelerine geri döner. Roman yine kentin çeperlerinde yaşayan bir grup yoksul gencin hikâyesini anlatır. Yazar, bu romanı için şunları söyleyecektir: "Sessizliği yücelten, tümüyle dile karşı bir şey yazmak istedim. Dili kullanarak dile karşı bir şey yazacaktım ama dilin kendisi böyle bir şeye izin vermiyordu." (Özer, Latife Tekin Kitabı, 2005, s. 148). Bu ifade, Tekin'in yazı anlayışındaki kırılmayı işaret eder.

Ormanda Ölüm Yokmuş romanı 2001 yılında yayımlanır. Bu roman Tekin'in roman anlayışında yeni bir evrenin temsilidir. Yazarın içe dönüş sürecinin ve doğa merkezli duyarlılığın ilk ve en görünür örneğidir. Kadın ve erkek arasındaki dünyaların farklılıklarını

ormanın, ağaçların, rüzgârın ve seslerin varlığıyla belirginleştirir. Bunu sadece mekân düzeyinde yapmakla kalmaz duygusal olarak bir derinlik de katar. Doğa fon değil, karakterin iç dünyasını yansıtan bir ayna işlevi görür.

Yazarın 2004'te yayımladığı *Unutma Bahçesi* romanı, doğacı yaklaşımı sürdürür niteliktedir. Unutma ve hatırlama kavramları üzerinden bireyin kolektif hafızasıyla, belleğiyle ve doğanın iyileştirici gücüyle hesaplaşır; roman, doğa ve insan ilişkisi üzerinden ilerler ve bir noktada eko-feminist bir duyarlılık taşır. *Ormanda Ölüm Yokmuş* romanında hissedilen doğayla bütünleşme arzusu, bu romanda felsefi bir derinliğe ulaşır. Toplumsal roller, güç ve iktidar ilişkileri, bellek gibi konular yazarın merkezde konumlandığı konulardır.

Latife Tekin'in bir diğer romanı *Muinar* 2006'da yayımlanır. Biçimsel ve tematik olarak “yeniden dönüş” romanıdır. Roman, günümüz Türkiye'sini anlatır. Bu romanda yoksulluktan ziyade kadın kimliği, bilgelik, içgörü ve yaşlanma gibi konulara odaklanıldığı görülür.

Tekin'in romanları genel olarak iki döneme ayrılır. Birincisi ilk dönem romanları: *Sevgili Arsız Ölüm*, *Berci Kristin Çöp Masalları*, *Gece Dersleri*, *Buzdan Kılıçlar*, *Aşk İşaretleri*. Bu eserlerde yazar, toplumsal meseleleri dilin kendisini sorgulayacak biçimde ele alır. Romanlarında mekânsal olarak kenar mahalleleri tercih etmesi, yoksulluğu, göçü, 12 Eylül sonrası toplumsal kırılmalar gibi konuları ele alması ilk dönem çizgisinin en belirgin özellikleridir.

İkinci dönem romanları ise toplumsal gerçekçilik, yerini daha çok içe dönüş, doğayla bütünleşme hâli ve kadın meselelerine bırakır. Bu dönem romanları arasında *Ormanda Ölüm Yokmuş*, *Unutma Bahçesi*, *Muinar* sayılabilir. Bireysel duygulanımlar, sessizlik, doğa gibi öne çıkar.

Latife Tekin edebiyatını ve metinlerini özgün kılan unsurlar seçtiği insanlara dışarıdan ya da tepeden bakmamasıdır. İçeriden ve eşit bir bakışla karakterlerine yaklaşır. Onun karakterleri çoğu zaman kırılğan ama sahici, çoğunlukla da yoksul insanlardır. Yoksulların dili masalsi bir dille buluşunca halk anlatılarının yankısıyla birleşir. Tekin romanları için de şunu sıklıkla vurgular: “Benim anlattığım insanlar yoksul; hayatın kıyısında, kenarında yaşayan insanlardı. Onların duyguları çok katışıksızdır... Kin saf kindir onlar için, sevgi saf sevgi, öfke saf öfkedir, ara tonlar yoktur.” (Özer, Latife Tekin Kitabı, 2005, s. 67).

Latife Tekin, 1983'te *Sevgili Arsız Ölüm*'ü yayımladığı sırada edebiyata ve romana bakışını açıkça ortaya koyan açıklamalarda bulunur. Yazar o dönemde yaptığı söyleşilerde klasik roman formunun halkın dünyayı algılayış biçimine denk düşmediğini düşündüğünden, roman yazmak istemediğini söyler. Roman ona göre Batı merkezli bir türdür. Halkın sözlü kültüründen ve hafızasından uzak bir noktadadır. Bu nedenle Tekin “romanı büsbütün inkâr etmediğini ama kendi halk edebiyatımızı ve kültürümüzü temel alarak yeni bir biçim geliştirme çabasında olduğunu söyleyecektir.”⁷¹ Bu yaklaşım, Latife Tekin edebiyatının özünü oluşturur. Halk anlatılarından, destanlardan, masallardan ve gündelik konuşma biçimlerinden beslenir.

⁷¹ Şenay Alkan “İlk Romanı Sevgili Arsız Ölüm’le Dikkati Çeken Latife Tekin: Aslında Roman Yazmak İstemiyorum”, (Söyleşi), *Cumhuriyet*. 1 Aralık 1983, s. 5.

Etkilendiği kaynaklar arasında zaman zaman Nâzım Hikmet, Orhan Kemal, Kemal Tahir gibi toplumcu gerçekçi yazarlar da vardır. Yazmayla ilişkisine dair şunları söylemiştir:

Ben kendi adıma, başkalarına iç dökmek için yazmıyorum. Zaten sanatın bir iletişim aracı olduğuna inanmıyorum; tersine, ilişkiyi koparma biçimi(...) Meseleyi sadece insanlara hikâye anlatmak olarak görseydim; yazmak beni zaten ilgilendirmezdi. Güzel anlatılmış pek çok hikâye var, birbirimize onları aktarırdık. Nihayetinde ben kendimden yola çıkarak, bu dünyada ne aradığımızı anlama çabası içindeyim (Özer, 2005, s. 123).

Yazar 2018’te *Manves City* ve *Sürüklenme* romanlarını yayımlar. Son olarak da 2022’de yayımlanan *Zamansız* adlı romanını kaleme almıştır.

3.4.2.1. Kentin Çeperlerinde Bir Yaşam

Latife Tekin’in *Berci Kristin Çöp Masalları*, kırsaldan kente göç etmiş insanların, sanayi bölgesinin kıyısıyla kentin çöplüğünün tepesi arasında sıkışmış bir alanda kurdukları gecekondu üzerinden kente tutunma mücadelelerini anlatır. Roman, göç edenlerin geride bıraktıkları kırsal hayatın alışkanlıklarını, inançlarını ve geleneklerini de kent ortamına taşıyarak dönüştürmeleri üzerinde de durur. Birtakım kültürel öğeleri yeni yaşam koşullarına uydururlar. Yoksulluğun ve dışlanmışlığından içinde, kendilerine ait bir yaşam kurma biçimlerini yansıtır (Özer, 2005).

Bir kış gecesi, şehrin çöp kamyonlarını atık olarak boşalttığı tepenin üzerine fenerlerin ışığıyla sekiz gecekondu yapılır. Sabah vakti yılın ilk karıyla birlikte çöp yığınlarının çevresinde yepyeni bir mahalle doğmuştur. Çatılar naylon leğenlerden, kapılar eski kilimlerden, duvarlar ıslak briketlerden hazırlanır. Bu kondular, yoksulluğun içinden doğan yaratıcılığa da işaret eder (Özer, 2005). Yoktan var etme mücadelesi uzunca sürer çünkü yaptıkları kondular, üst üste otuz yedi kez yıkılır. Uzunca bir süre mücadele devam eder. Bu durum, sonrasında Çiçektepe olarak adlandırılacak mahallenin barınma ihtiyacından da öte, dayanışma ve direnişin de bir sembolü olur:

Sırma’nın arkasından insanlar tepenin dört bir yanına dağıldılar. Tabak fabrikasından atılan eski alçı kalıplar, kırık tabaklar bir anda duvarlara dönüştü. Erkekler çöp ayıklayıcılarla kavgaya tutuştu. Çöp ayıklayıcılar dereden aşağı kaçıp gittiler. Naylon torbalar, sepetler kondulara çatı oldu. Yarı çöp, yarı kalıp, yarı taban evler kuruldu. Sabah yıkımcılar çöp evleri tekmeleyip yerle bir ettiler. İnsanlar akşama kadar teneke, taş, tahta, çöpten ayıkladıkları çeşit çeşit malzemeye gece tepeye benzer bir dolu şey diktiler. Ama sabah yıkımcılar gelip o şeyleri gene yere serdiler.

Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı. Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı. Bir yıkımcıyı keserle yaralayan yaşlı bir kadın iki candarmanın yanına katılıp tepeden gitti. Kalanların teneke toplamaktan, çöp ayıklamaktan soluğu kesildi (Tekin, 2012, s. 14).

Hernri Lefebvre'nin mekânın üretimi kavramı bağlamında, kentin her gece yeniden kurulma sahnesi, gündelik hayat pratikleri aracılığıyla kentin çeperlerindeki bir çöplüğün yeniden üretilmesi anlamını da taşır. Bu çaba, yaşanabilir bir mekân kurma mücadelesidir. Gecekondu bu anlamda Lefebvre'nin tarif ettiği anlamda bir mekânsal karşı üretim olarak tanımlanabilir. Çöplük, modern kentin artığından doğar. Bu artıktan insan emeğiyle üretilen yeni bir yaşanabilir mekân türetilmiştir.

Bu üretim süreci aynı zamanda bir ritimanaliz örneğidir. Gündüzleri geçim için çalışıp geceleri fener ışığında konduları diken insanların zaman algısı kentin zamanıyla paralel değildir. Başlangıçta kırsaldan göç ettikleri zamanki zamanı devam ettirirler ve gündelik işlerini buna göre zamanlarlar. Bu ritim yoksulluk ve direnişin de temposudur. Gecekonduları yapmak için çakılan her çivi, yükselecek her duvar kolektif bir varoluşun ritmini sembolize eder (Solak, 2022).

Otuz yedi gün süren bu yıkıma rağmen, gecekondu mahallesinde her gün yeni bir yer kurma ihtiyacı, aynı zamanda bir şehir hakkı olarak da değerlendirilebilir. Kentin merkezinden dışlananlar, kendi alanlarını kurarak yaşama haklarını fiilen geri almak için mücadele ederler. Bu mekânın illegal bir tarafı da vardır. Modern kentin çizdiği haritalarda yer almaz. Kendi dirençleriyle var ettikleri, kentin çeperlerinde yer alan bir çöplüktür. Tekin'in anlatısında çöplükten mahalleye dönüşen bu yer, barınma alanı olmasının yanı sıra hayatta kalma bilgeliğini, kültürü aktarma isteği ve kolektif dayanışmayı da barındıran bir toplumsal organizma hâline gelecektir:

Önce öfkelerini yaş edip gözlerinden akıttılar. Sonra bir hırsıyla kalkıp işe sarıldılar. Kırık tahtaları bir solukta yan yana çattılar. Yırtık kilimleri birbirine uladılar. Tenekeleri üst üste çaktılar. Çocuklar taşları, kırılmamış briketleri, tuğlaları çarçabuk bir yana yığdılar. O gece, yıkılan kondularının yarı boyunda yeni kondular kurdular. Çatıların üstüne çöp yığınlarından ayıkladıkları naylonları, yırtık pırtık savanları, delik deşik kilimleri serdiler. Kiremit yerine taban fabrikasının altındaki düzlükten çekip getirdikleri kırık tabakları dizdiler. Gece yarısından sonra yorgun yılgın yeni kondularına girdiler. Rüzgâr vurdukça çın çın öten tabakların sesini dinleye dinleye uykuya geçtiler (Tekin, 2012, s. 11).

Bu noktada da gündelik hayat pratikleri dikkat çeker. Hem fabrikanın yanında hem de çöplüğün dibinde bir mahallede yaşarlar. İkisi arasındaki bu yer aynı zamanda kırla kentin arasında kalmışlığı, bu bocalayışı da simgeler. Tekin'in anlatı dilini büyülü gerçekçi dil etrafında örmesiyle, mekân zamanı, kimi zaman kırdaki bütünsel zamana yaklaşırken kimi zaman da kentin tıkr tıkr işleyen, parçalı zamanını yaşatır.

Büyülü gerçekçi tekniği aynı zamanda var olma mücadelelerinde kırsaldan getirdiği bir takım kültürel öğeleri de destekleyici özellik taşır. Romanda masalsı etki yaratacak bu büyülü gerçekçi etki, Çiçektepe'nin hem zamansal ve hem de mekânsal anlamda -kırla kent arasındaki- arada kalmışlığını daha kuvvetli bir şekilde anlatmasına aracı olmuştur. Gündelik hayat da bu arada kalmışlık hâlinde etkilenir. Bireylerin gündelik hayat pratikleri de, hayatta kalma ve yeni bir toplum yaratma mücadelelerini gözler önüne serer (Lefebvre, 2010).

Örneğin romandaki Güllü Baba, zaman zaman mahallenin geleceği üzerine durup düşünebilen, gözleri kör ama birtakım kehanetlerde bulunan bilge bir karakterdir:

Kadınlar çocuklarla bir köşeye çekildiler. Erkekler Güllü Baba'nın etrafını çevirdiler. Erkekler Güllü Baba'nın etrafını çevirdiler. Güllü Baba bir kederle elini alnına verdi. Uzun uzun kendini dinledi. Bastonunu yanağına dayayıp bir şeyler mırıldandı. Sonra yıkımcılar kondu kurdukları tepenin yerini unutuncaya kadar inşaatta yatıp kalkmalarını öğütledi (Tekin, 2012, s. 14).

Bu masalsı etki, aynı zamanda birtakım yerel ifadelerle de aktarılır mesela çoluk çocuk ifadesi yerine *çağ çocuk* (Tekin, 2012, s. 8-9) ifadesini kullanır veya simit yapmak, eğleşmek, dönenmek gibi kelimeler tercih edilir.

Berci Kristin Çöp Masalları romanı, fabrikaların olduğu kentin çeperlerine yerleşen bir grup göçmüş insanın tek gecede kurduğu konduları anlatmasıyla açılır:

Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz kondu kuruldu. Sabah konduların üstüne yılın ilk karı düştü. Borca alınmış ziftli kâğıtlardan, inşaat tahtalarından, at arabalarıyla harmanlardan taşınan briketlerden kurulan bu sekiz konduyu, ilkin çöp ayıklamaya gelen insanlar gördü. Sepetlerini, torbalarını sırtlarından indirmeden, topluca, konduların yanına koştular (Tekin, 2012, s. 7).

Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambadan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağına bir mahalle doğdu (Tekin, 2012, s. 8).

Romanda anlatılan bu sahne, Lefebvre'nin mekânın üretimi ve gündelik hayat kavramları üzerinden okumaya alternatif bir örnektir. Şehrin çöp kamyonlarının sürekli atık boşalttığı bir tepenin üzerinde ansızın sekiz gecekondu kurulur. Devam eden üretimle ve çabayla kısa zamanda yaklaşık yüz gecekondu kurulur. Böylece kent için dışarısı olarak adlandırılabilir, kentin çeperinde yeni bir yaşam alanı, yeni bir mahalle kurulur.

Sabah olduğunda eski kilimlerden kapı, muşambadan cam, naylondan leğen çatılar, ıslak briketten duvarlar yapılmış bu evlerle beraber çöp yığınları arasında yeni bir mahalle doğurur. Belediyenin çizimlerinde olmayan bu mahalle, kentte belirsiz bir boşluk açar. Yıkımcılar da artık gelmeyecektir. Buranın adına ilk olarak, verdikleri mücadeleye atfen "Savaştepe" ismini verirler. Sonrasında iki resmi giyimli adam gelip tabelayı sökecek ve Çiçektepe adını vereceklerdir:

Sabah yıkımcılar yeniden geldiler. Tepede ev yerine, evcilik oynayan ufacık bir kız gördüler. Kızın etrafında dönüp dolanıp gittiler. O sabahtan sonra da bu tepeye hiç gelmediler.

İnsanlar üç gün boyunca yıkımcıların gelmesini bekledikten sonra çöp yığınının başında toplandılar. Önce çöpten yamuk yumuk bir tahta parçası çıkardılar. Üstüne

kömürle eğri büğrü harfleri yan yana getirip “Savaştepe” yazdılar. Tahtayı topluca götürüp çöp yolunun ağzındaki bir plastik atölyesinin duvarına astılar.

Bu tahta levha bir ay sonra resmi giysili iki adam tarafından asıldığı yerden alındı. Yerine, üstünde “Çiçektepe” yazan mavi teneke bir levha asıldı (Tekin, 2012, s. 15).

Kendi verdikleri mücadeleyi anımsatan “Savaştepe” isminin “resmi giyimliler” tarafından sökülmesi, kendi söz haklarının resmî otorite tarafından yok sayılmaları anlamı da taşır. Resmî otorite, mekânı denetler. Savaştepe ismi bir yandan Lefebvre’nin kavramsallaştırdığı biçimiyle şehir hakkının da ilanıdır. Bu isim verme, aynı zamanda hak iddia etmek demektir. Devletin bürokratik temsilcileri, bu hakkı görmezden gelir. Emeğin hafızasını taşıyan bu isim kaldırılır. Yerine daha steril, resmî bir dilin ürünü olan Çiçektepe ismi verilir. Böylece yaşanan zaman yerini yönetilen zamana bırakır. Burada sonrasında üç mahalle oluşur:

Çiçektepe’de çiçekler açılmadan kimi sırt sırta küs gibi duran, kimi yüz yüze bakan kondulardan üç ayrı mahalle oluştu. Üçünün adını da çocuklar buldu. Birinin adı Fabrikadibi, birinin adı Çöpaltı, birinin adı da Dereagzı oldu (Tekin, 2012, s. 16).

Berci Kristin Çöp Masalları romanında gecekondu, tabak, ilan ve ampul fabrikalarından oluşan sanayi bölgesiyle kentin atık alanı arasında inşa edilir. Üretim ve tüketim döngüsünün dışına itilmiş, haritada konumlandırılmayan bir boşluktur. Göç edenler bu mekânı gündelik yaşam pratikleriyle dönüştürür. Lefebvre’nin mekânın kullanım değeri görüşüyle ele alındığında bu alan artık göçten ziyade yaşama, gündelik hayatın ritimlerine hizmet eden bir alana dönüşür. Mekân onların zamanı ve emeğiyle yeniden üretilir. Bu mekânın üretim şekli, emekle şekillenir. Lefebvre’nin gelişmiş ve gelişmemiş toplulukların tüketimleri üzerine yaklaşımı, Çiçektepe’nin var olma mücadelesini görünür kılar:

Toplumsal bir grup, reddettiği şeyle olduğu kadar tükettiği ve özümsemiştiği şeyle de nitelenir. Bir ülke ekonomik olarak ne kadar gelişmişse o ölçüde çok ve hızlı dışına atar, israf eder. New York’ta çöp tenekeleri çok büyüktür ve serbest teşebbüsün gözde vatanında kamu hizmetleri kötü işlediği ölçüde bu tenekeler görünürdür. Azgelişmiş bir ülkede hiçbir şey atılmaz. En küçük bir kâğıt parçası ya da biraz ip, en ufak bir kutu bile kullanılır (Lefebvre, 2010, s. 51).

Kentle ve doğayla verilen bu çok yönlü mücadele içerisinde mahalleli, geleneksel üretim biçimleri, birtakım sembolleri ve inanç sistemlerini yaşatır. İmece usulüyle yapılan gecekondu, inançlarını temsil edecek bir cami ve su ihtiyaçlarını karşılayacak çeşmelerin kuruluş sahneleri buna örnektir. Örneğin Çiçektepe’de evler inşa edildikten bir sonraki ilk mekân ibadet yeri olan cami olur. Minaresi tenekeden bir cami inşa edilir. Ancak caminin minaresini o gece rüzgâr alır götürür. Minareyi bulup getirenin her tuttuğunun altın olacağı söylentisi yüzünden uykularından olanlar, dere tepe gezenler⁷² çıkar. Böylece İslamiyetin beş şartına yeni bir anlayış eklenir:

Çiçektepe’de bu tartışmaların sonucunda İslamın beş şartına “Geceleri minare tutmak” diye bir şart daha eklendi. Çocuklar, sakatlar, emzikli ve gebe kadınları özürle kabul

⁷² Latife Tekin, *Berci Kristin Çöp Masalları*, 2012, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 17.

edildi. Onlara minare tutmak günah sayıldı. Caminin arkasında Fabrikadibi'nde, bir sabah, yazılı bir taş ortaya çıkartıldı. Taşın bulunduğu yerde bir yatırın yattığı lafı kondulara yayıldı. O taşın bulunduğu yere işlemek, tükürmek, ondan dua etmeden geçmek suç sayıldı. Mahallece taşın başına gidilip ondan su dilendi (Tekin, 2012, s. 17).

Mahalledeki birtakım sorunlar, Çiçektepelilerin dünyasında inan temelli bir görüş ve dille anlamlandırılmaya çalışılır. Gerek hastalıklar gerek ölümler gerekse birtakım felaketler çevredeki cin veya yatır olduğu gibi irrasyonel sebeplere bağlanır. Bu rasyonel olmayan yaklaşım Lefebvre'nin gündelik yaşam kavramına göre toplulukların, modernitenin soyut mantığının tam tersine kendi sembolik düzenini gündelik pratikleri aracılığıyla yeniden üretmesi görüşüyle de açıklanabilir.

Bundan dolayı mahallelinin, kültür ve inanç dünyasının sembolleri -cin, yatır, cami vs.- de karşımıza çıkar. Bunun bir örneği de türküler, dualar ve bazı tekerlemeler üretmeleridir. Böylece modern şehrin kenarında kendi kültürel mekân ve zamanlarını yaratan bu topluluk, gündelik hayatlarına kendi ritimlerini de getirmiş olur.

Kırsaldaki kültürün kentin çeperine taşınmasına bir diğer örnek de Çiçektepe'ye kurulan yeni çeşmedir. Çeşme, ismini gündelik hayatın pratiklerinden alır. Üç gün boyunca buradan sıcak su akar. Böylece eşyalar, kap kacaklar, kilimler ve çamaşırlar yıkanabilir. Buradan akan su bir süre sonra çocukların vücutlarında mavi benekler çıkarır, kadınların saçlarını beyazlatır, kiminin de derisini soyar. Çamaşırlar mavi rengini alır. Bu renk de mahallede artık “kondu mavisi” olarak anılır:⁷³

Kondu mavisi Çiçektepe'nin her şeyine sindi. Evlerin yüzüne vurulacak kireçler bu suyla karıldı. Kondular maviye boyandı. Bütün kondular birbirinin aynı oldu. İnsanlar kondularını şaşırdı. Sonraları herkes kondusuna ayrı bir işaret koydu. Kimi duvarlarına renkli taşlar kaktı. Kimi bahçesine ağaç dikti. (...). İnsanlar yeni yeni tanışıp kaynaşmaya başladıklarından adlarını getiremediklerinin “Bez bağlayan”, “Taş kakan” diye işaretlediklerini söylediler. Bu yüzden bazı insanların adları unutuldu. Adları unutilan insanlar işaretleriyle çağrıldı (Tekin, 2012, s. 20).

Buradaki kendi üretim ve tüketim düzenleri, kırdan getirdikleri birtakım adetler, gelenekleri de dönüştürür. Bu dönüştürücü etkiyi ise, yeni yerlerindeki gündelik hayat pratikleri etkilemektedir. Bu süreçte bu kentle kurulan temas, sadece barınma düzeyinde değil kültürel düzeyde de yeni anlam ve semboller üretir. Fener alaylarına bu yeniliklere örneklerden biridir:

Çiçektepe'de konduların kurulduğu ilk günlerden beri geceleri kadınların düzenlediği bir fener alayı vardı. Kadınlar hela çukurları kazılmadığı için toplanıp dereye iniyorlardı. İne çıka görülmedik bir âdet de onlar çıkardılar. Gündüzleri kadınların dereye inmesini ayıp saydılar. Dereye doğru seğirten erkek görünce gülüşerek gözlerini yumdular. Akşam iyice hava kararınca, usulca evlerinden çıkıp birbirlerinin

⁷³ A.g.e., s. 19.

camına vurdular. Elinde fenerini yakıp dışarı çıkan kadınlardan her gece büyük bir fener alayı kuruldu. Elde fener seke seke dereboyuna varıldı (Tekin, 2012, s. 19-20).

İlk âdetler de Çiçektepe’de böylece yerleşmeye başlar:

Bu âdetler, Çiçektepe’de konan ilk âdetlerdi. Zamanla bu âdetlere işsizlik âdetleri, rüzgâr âdetleri, çöp âdetleri eklendi. Kimi yerini bulup yerleşti. Kimi de kalktı. Bir bebeğin doğumu sırasında değişik göreneklerin, inançların çatılması büyük bir kavgayla sonuçlandı. Bazı kadınlar bebeğin Fadime Ana’nın duvağıyla geldiğini söyleyerek (bebek kızdı) duvakla gelen kız bebeklerinin duvağının uğur sayıldığını, duvağı alıp üç gün koynunda saklayanın başına talih kuşu konacağını öne sürdüler. Mevrit okutulmasını öğütlediler. Bir başkası duvağı üç gün yastığının altına koyup üstünde yatanın ömrünün uzayacağını söyledi. Bir başkası ise duvak kimin elinde, kimin koynundaysa ona ömür boyu kurşun işlemeyeceğini bildirdi. Bebeğin duvarı kıymete bindi, çalındı. Duvağı çalınan bebek birden kötüledi. Bebeği okuması için yaşlı bir kadına haber verildi. Kadın duvak bulunmaz, bebeğin döşüne konmazsa bebeğin üç gün içinde öleceğini söyledi. Herkes bebeğin canını kurtarmak için duvağın peşine düştü. Çiçektepe birbirine girdi. Bu arada bebek öldü. Bebeğin annesi lohusa yatağından kalkıp konduları taşta tuttu. Gördüğü kadının üstüne yürüdü (Tekin, 2012, s. 20).

Bu sahneler, romanda kadınların gündelik hayatlarını da gösterir. Yüzeyde sadece tuvalet ihtiyacını gidermek için dereye inen kadınların yaptığı gece yürüyüşü aynı zamanda bir direniş biçimini de temsil eder.

Bu fener alayı, kadınların kamusal alana girişini sembolize eder. Gündüz vakti ataerkil kurallar geçerlidir ve bazı davranış şekilleri ayıp kabul edilir. Dereye inme eylemi bu nedenle gece karanlığında yapılır. Kadınlar, zaten şehrin görmediği bir noktada tekrar görünmez olurlar. Gece yapılan bu yürüyüşle de kendilerine ait bir zaman (gece) ve mekân (dere) ortaya çıkarırlar. Çiçektepe’de kadınların şehir hakkı isteğini temsil eden bu davranış, kadınların dışlandıkları bir alanda kendi varlıklarını mekânsal olarak yeniden kurduklarını ve burada şehir hakkı talep ettiklerini gösterir. Gece, onlar için gündüz olur. Bu nedenle de kendi ritimlerini yaratmışlar ve zamanı tersine çeviren bir yapıda, aritmiye kendi zamansal stratejilerini oluşturmuşlardır. Gündüzleri erkek egemen dünyanın kurallarına ve ritimlerine uyan kadınlar, geceleri kendi gündelik hayat ve ritimlerini yaratırlar. Fenerlerin ışığındaki bu yürüyüş, kadınların direniş ritüeline dönüşür. Dere kenarı ise ortak bir deneyim alanı hâline gelir. Her gece yapılmasıyla da kolektif bir eylem olarak kodlanır (Solak, 2022). Bir arınma mekânı olarak su kenarı olan dere, görünmez bir direniş alanı oluşturur.

Kentin çeperlerine yeni göç etmiş bu topluluğun kırsal kökenli inanç sistemlerini, sembol ve gündelik yaşam pratiklerini öne çıkaran önemli örneklerden birini de Çiçektepe’de ortaya çıkan rüzgâr âdetleri ve çöp toplama âdetleri oluşturur. Lefebvre’nin gündelik hayatın sürekliliğinin kavramı çerçevesinde de önem taşır. Göçmen bireyler mekân değiştirirler de inanç dünyalarını gittikleri yere taşır ve bu yere göre adapte eder. Böylece geçmişle bağlarını korurlar ve bilmedikleri bu yerde aidiyet duygularını geliştirmelerine imkân tanırırlar.

Romanda Fadime Ana'nın duvağı, yukarıdaki alıntıdaki gibi bir inanç çatışmasına yol açmıştır. Kırsalın doğa merkezli düşünce biçimiyle kentin belirleyici özellikleri arasında melez bir kültür gelişir. Bir bebeğin doğumuyla birlikte ortaya çıkan bu inançlar daha doğrusu hurafe anlatıları, modern kentin rasyonallitesiyle yaşanan mekân anlayışı arasındaki farkı ortaya çıkarır.

Doğa olaylarına veya yaşantısına göre birine veya bir şeye isim verme anlayışı da bu farkın bir uzantısıdır. Örneğin Çiçektepe'de gece dışarıdaki koyunları sağmaya giden kızlara “Berci kız” adı verilir:

Köyde yazıda yaylayan, gece dışarda kalan koyunları sağmaya giden kızlara “Berci kız” denirdi. Koyunların sütünü toplayıp köye getirmeleri kıymetli bir iş olarak görülürdü. Bir kızın terbiyesi süt toplamaya gidip gelirkenki hâliyle, tavrıyla ölçülürdü. Bercilik eden kızlar saçları sıvazlanarak “Berci kızım!” diye sevilirdi. Çiçektepe'de yalnızca çöp ayıklayan, çöp toplayan kızlara bu sıfat layık görülürdü. Ancak böyle kızlar “Berci kızım!” diye sevildi, övüldü. Bir kızın Çiçektepe'de terbiyesi çöp toplayıp toplamadığıyla, çöp toplamaya gidip gelirkenki hâliyle, tavsıyla ölçüldü (Tekin, 2012, s. 22).

Rüzgârın Çiçektepe'de çok esmesi ve kesilmemesi yüzünden geliştirilen inançla ortaya çıkan “Rüzgâr” ismi de aynı farkın uzantısına farklı bir örnektir:

Rüzgâr öyle esip durdukça Çiçektepeliler rüzgâr üstüne çeşit çeşit hikâye uydurdular. Rüzgârın bu tepeye sevdalı olduğunu, gelip bu tepenin başına kondu kurdukları için kendilerine içerlediğine inandılar. Rüzgârın adını alırlarsa durulacağını düşündüler. O sıralar doğan çocuklara kız erkek ayırmadan “Rüzgâr adını verdiler. Rüzgâr üstüne türküler yaktılar Oyunlar icat ettiler (Tekin, 2012, s. 23)

Rüzgârın Çiçektepe'de bu denli esmesi ve rüzgârdan kurtulmak için çocuklara Rüzgâr ismi vermeye başlanmasıyla, bir de rüzgâr üzerine türküler, tekerlemeler ve oyunlar icat edilir:

Çocuklar çoğu oturtularak oynana yepyeni oyunlar buldular. Saklambacı körebe oynamayı unuttular. Rüzgârın önüne durup fırıldak oldular. Kollarını iki yana açıp altlarında tenekelerle tepeden aşağı dereye uçtular. Bu oyuna da “Rüzgâr kaypıncağı” adını taktılar. Kadınlarsa sırtlıklarla su taşırlarken, gide gele, görülmedik başka oyunlar çıkardılar. Bir tepenin başından öbür tepenin başına tenekelerden sular saça saça dönüp durdular. Art arda sıralanıp bir çöküp bir kalktılar. “Suyum suyum sucacığım, damla damla uçacağım, yelce yârim gele desin” diye türküler yaktılar (Tekin, 2012, s. 23).

Çiçektepe'nin erkekleri ise “Rüzgâra karşı yürüme oyunu” icat eder. Bu oyun sabah akşam oynanır. Fabrikalarından çıkan işçiler ve halk gece gündüz bu yeni icat edilen oyunu oynar:

Erkekler. “Rüzgâra karşı yürüme oyunu” diye başka bir oyun buldular. Oyunu, yalnızca Çiçektepe'den yarım saat çeken minibüs yoluna bağlanan çöp yolunda oynadılar. (...) Bu oyun sabah ve akşam şaşılacak bir düzen içinde sürüp gitti. Fabrikaların akşam vardiyaları dağıldıktan sonra işçiler fabrika kapılarında tek sıra

oldular. Bekçilerin önüne durdular. Bekçiler içerden parça çalıp çalmadıklarını anlamak için işçilerin ceplerini yokladılar. İşçiler yoklandıktan sonra yola çıkıp rüzgâr oyununa başladılar. Daha onlar oynaya oynaya yolun yarısına varmadan konducular ağır ağır süzülen kara kuşlar gibi onları karşıladılar.

Çiçektepelilerde çöp yolunda oynadıkları rüzgâr oyunu yüzünden zamanla değişmeler başgösterdi. Yan yana yürümeyi, yürürken ellerini böğürlerine dayamayı, kafalarını öne yıkmayı alışkanlık hâline getirdiler (Tekin, 2012, s. 24-25).

Romanda gündelik hayat adına önemli bir dönüm noktası da erkeklerin artık Çiçektepe’de para kazanmak için yakınlardaki fabrikalara iş başvurusu yapmalarıdır. Buradan itibaren kentle kurulan etkileşim derinleşecektir. Kentle daha aktif şekilde irtibat kurmaya başlayan mahalle sakinlerinin gündelik hayatları da yeniden dönülecektir. Kent, gündelik yaşamlarını biçimlendiren temel belirleyici etken olacaktır. Kapitalist üretim ve tüketim pratikleri, - Lefebvre’nin deyişiyle mekânın toplumsal üretimi- bundan sonra sermayenin ritmiyle daha paralel gidecektir.

Bu dönüşümün etkisi kültürel düzeyde de kendini gösterecektir. Kent imgeleri ve tüketim kültürü, mahallelinin gündelik hayatına sızacaktır. Örneğin kadınlar sinemayla tanışacak ve filmlerdeki oyuncular gibi giyinmek isteyecektir. Gündelik dilini, diyaloglarını da konuşmalarına taşıyacaklardır. Evlerini süsleme şekilleri, sokakların kullanımı da değişecektir. Böylece kent, Çiçektepeliler için büyük bir anlam sistemine dönüşecektir. Bireylerin yaşamlarının ritimlerini yeniden değiştirecek, boş zaman, çalışma zamanı ve eğlence zamanı gibi yeni bir düzen oluşturacaklardır. Bunun başlangıcını ise erkeklerin fabrikalara yaptığı iş başvuruları olacaktır:

Erkekler çöpün sahibi belirince tek tek çöp ayıklamayı bıraktılar. Geçinebilmek için Çiçektepe’den dışarı iş aramaya çıktılar. Çöp toplamak çocuk işi, kadın işi sayıldı. Kadınlar bir elleri kondularının, gözleri çocuklarının üstünde madımak toplar, bulgur ayıklar gibi tez tez torbaları doldurdular. Erkekler günlerce işsiz dolandılar. Öyle uzun zaman dolandılar ki iş bulana topluca gözyayına gitmek âdet hâline geldi. Kocasını iş bulan kadın bir çalımla tüm konduları gezdi. Helva dağıtıp el öptü (Tekin, 2012, s. 22).

Erkeklerin tam da iş bulmak için uğraştığı vakitlerde fabrikalardan birinin duvarına mavi parlak bir levhayla “NATO Caddesi” yazılması merak konusu olur. Çiçektepeliler böylece yaşadıkları yerlere su, elektrik, otobüs verileceğine sevinirler. Ancak NATO’nun ne olduğu hâlâ çözülemez. Bunun için yine topluluğun bilge kişisi Güllü Baba’ya başvururlar. Güllü Baba’nın bastonunun kimin sırtına değerse başına talih kuşu konacağına inanırlar, bu yüzden ona çok güvenirler. Güllü Baba, NATO’nun eğrilik demek anlamına geleceğini söyler. Çiçektepe’de bundan sonra fabrikada çalışacak boynu eğri erkekler olacaktır. Yeni doğan bebeklerin göbek kordonları ise işsiz kalmasın, fabrikada güzelce çalışsın diye fabrika bahçesine atılır. Bazı erkekler, iş bulabilmek için Güllü Baba’nın böğürtlen boyalı bastonunu öper. Güllü Baba’nın bir diğer özelliği ise Çiçektepe kondularının geleceğini okuyabilmektir. Ona göre kondulara iyilik ve kötülük fabrikalardan, çöplerden ve rüzgârdan gelecektir:

Güllü Baba bu sırlara gözünden akıttığı yaşların karşılığında ermişti. Tanrı yaşlarını kurutmuş ama yerine hazine değerinde bir kudret bağışlamıştı. Bu kudret yalnızca Tanrı'ya vergi olan gizlilikleri görme kudreti idi. Bu kudretiyle Çiçektepe kondularının kaderini okuyabiliyordu. Çiçektepe kondularının alnında kara derin harflerle, fabrikalar, çöp ve rüzgâr yazılıydı. Kondulara iyilik ve kötülük onlardan gelecekti. Çiçektepe'ye eğri boyunlu erkeklerin çalışacağı fabrikalar açılacaktı. Fabrikalar öyle çoğalacaktı ki, kadınlar ve çocuklar çöp ayıklamayı bırakıp bu fabrikalara doluşacaktı. Kondulara bolluk girecek ama yaraların ardı arkası kesilmeyecekti. Fabrika artıkları toprağın rengini değiştirecek, rüzgârın uğultusu tel tel çözülecek, mırıltılar çığlıklara dönüşecekti (Tekin, 2012, s. 35).

Güllü Baba'nın normalde bedavaya yaptığı dua okuma işi ise, artık yerini peynir, zeytin, çorba gibi hizmetler karşılığında verilmeye başlanan hâl alır. Onun yaktığı dualar, ağıtlar unutulur, hatta kolektif hafızada yok olup gider. Bunların yerine farklı deyişler gelir ki bu yeni söylemler, kentle daha çok ilişkileneyle gelen yeni gündelik yaşamın söylemsel sonuçları ve örnekleridir:

Güllü Baba dua okumayı, yaralara üflemeyle bıraktı. Peynir, zeytin, çorba karşılığında insanların kaderini okumaya başladı. Çöp tepelerinin üstünde açılacak kırk ayrı renkteki çiçekten, içinde yeşil yeşil otlar bitecek kondulardan söz etmez oldu. Güllü Baba'nın yaktığı dualar, ağıtlar unutuldu. Kulaklardan, zihinlerden silindi. Onların yerine, Güllü Baba'nın ağzından Çiçektepelilerin diline, “Derdim çöp dağlar aşıyor”, “Fabrikalar uluyor”, “Gözüm büyük kız gözü gibi işe, aş, suya düşüyor” diye yakıştırmalar, dönüştürmeler girdi. Fabrikalar uluyup çöp dağlar kayıldıkça bu yakıştırmalara yenileri eklendi. Eklendikçe de fabrikaların gürültüsü, rüzgârın uğultusu, çöpün kokusu Çiçektepe'de çözülmez bir düğüme, erilmez bir sırı dönuştü. Fabrikalar, fabrika artıkları, çöp, rüzgârın ardından türkölere yerleşti. Türkölere turnalar uçu. Ceylanlar sekip gitti. Çiçektepe'de sevda çeken gençler, “Çöp dağlar gibi eşelenir yüreğim!” diye inledi. Fabrikaların başına duman oturdu. Konduların üstüne kar tanelendi. Martı çığlıkları Çiçektepe'nin göğünü tuttu. Artıklar toprağı kasıp kavurdu. Toprağın rengi kızıla döndü. Konduların yüzündeki mavi sıva çürüdü (Tekin, 2012, s. 36).

Nurdan Gürbilek'e göre gecekondu kentle olan yeni etkileşimleri, yeni bir sözlük edinmelerine neden olur (Gürbilek, 1998). Gürbilek, “Gecekondu halkının fabrikayla, grevle, sendikayla, NATO'yla, sınıfla, bankayla, bürokrasiyle tanışmasının, yeni âdetler, yeni inançlar, yeni hikâyeler kadar yeni bir dil, yeni bir sözlük edinmesine de”⁷⁴ neden olduğunu söyler: “Onlara göre yabancı kültür imgeleri olan blucin, meyve tozu, plastik gibi öğelerle tanışan mahallelinin dili de farklı elementlerle bir araya gelir; çöplüğün içinde başka bir dil büyür.”⁷⁵ 1984'te yazılmış olan *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın kendine özgün bir dili olduğunu söyleyen Gürbilek, romanda Çiçektepelilerin kentle olan etkileşimiyle kendi dillerini kaybettiklerini ve plastik bir dil konuştuklarını söyler: “yabancı bir kültürün

⁷⁴ Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, 1998, İstanbul, Metis Yayınları, s. 44.

⁷⁵ A.g.e., s. 51.

atıklarından, naylondan, plastikten oluşmuş, kendisi de plastikleşmiş bir dilin hikâyesi”⁷⁶ şeklinde bu yapıyı özetlemektedir.

Semih Solak’ın “Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması” başlıklı yüksek lisans çalışmasında belirttiği üzere dil üzerindeki bu değişim etkisi, roman karakterlerinin bedeni üzerinde de hissedilir (Solak, 2022). Öyle ki kahvehane ve kumarhaneye alışan mahallenin erkeklerinde bazı hastalıklar ortaya çıkar. Bu hastalık Çiçektepe’nin tembelliğinin bir laneti olarak görülür. Kumar oynama, sinemaya gitme ve kahvehaneye gitme gibi değişen gündelik hayatlardan doğan yeni karakterlerle, roman yazmak yeni bir edim ve yazar karakter de doğacaktır:

Lado kemikleşmiş bir kumarbaz olduktan sonra dilden dile dolaşan hikâyelerinin heyecanına kapılarak hayatını roman olarak yazmayı kafasına koydu. Ancak o güne kadar Karacaoğlu’nun hayatına ve şiirlerine yer veren, sayfaları sarı ince bir kitaptan başka bir şey okumamıştı. Bu nedenle Kürt Cemal’in belediyede çalışan adamlarından birini ziyaret etti. Ondan aldığı romanı su gibi içti. Kafasının içinde sıraya koyduğu anılarını herkesten gizli tutarak bir deftere geçirdi. Bu alıştırmalar sırasında umudu kırıldı. Ancak çöp bayırlarında Lado’nun roman yazacağı yayıldı. (...) Lado’nun roman yazacağını duyan kapısını çaldı. Konduların kumarbazları onu yüreklendirmek için yarışa kalktı (Tekin, 2012, s. 117).

Değişen gündelik hayat alışkanlıkları yeni zuhur eden mekânlarla da kendini gösterir:

Tekin’in kahramanları hem dilleri hem de bedenleri aracılığıyla kurdukları ilişkileri ve gündelik pratikleri ile var olmaktadır. Dolayısıyla, yaşadıkları dönüşümler hem dilleri hem de bedenleri üzerinden ilişkilerine ve pratiklerine yansımaktadır. Kahvehanelere ve kumarhanelere kendisini kaptıran mahallenin erkeklerinde yorgunluk ve hastalıklar baş göstermektedir. Tüm bu değişimlere eşlik eden mekânsal değişimler de görünürlük kazanmaktadır. Gazino otellerin açılması ile eğlence sektörünün dejenere bir parçası mahalleye adımını atmıştır. Böylelikle, mahallede günü çalışmadan ayrılan tüm zamanı, eğlence sektörünün sunduğu eylemler tarafından işgal edilmiştir (Solak, Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması, 2022, s. 63).

Berci Kristin Çöp Masalları’nda Çiçektepe halkının gündelik hayatı geçimiyle değil boş vakti nasıl değerlendirildiğiyle de dikkat çekmeye başlar. Önceden sadece barınmak için gece gündüz çalışan Çiçektepeliler, artık kentle olan temaslarıyla bir iş bulmuş ve boş vakit edinmiştir. Kentle olan temasla topluluk artık modern tüketim kültürünün izlerini taşır. Boş zaman, erkeklerin fabrika çıkışında oyun oynaması, kadınların sinemaya gitmesi veya mahalleli arasında eğlenceler düzenlenmesiyle kendini gösterir.

Bu durum ise Henri Lefebvre’nin “Başlangıçta işçi sınıfının zaferi (ücretli izin, tatil, hafta sonu, vb.) olan boş vakit, bir sanayi hâlini alır. Neo-kapitalizmin fethine, burjuva

⁷⁶ A.g.e., s. 51.

hegemonyasının bütün mekâna yayılmasına dönüşür.” (Lefebvre, 2010, s. 36) cümlesiyle açıklanabilir.

Sinemaya koşan kadınların sayısında her geçen gün artış oldu. Filmlerdeki artistlerin sahiden ölmediğini keşfedinceye kadar kadınlar kondu yollarına çok yaş döktü. Yaşlar kuruyunca artist gibi kol bacak açan genç kızlar, başörtü tanımayan kadınlar çıktı. Tirintaz Fidan’ın gece derslerinden sonra keyif isteğine tutulan kadınlar bu defa kocalarının eline ayağına aşk isteğiyle yapıştı. Kahvelerde kumarı yaşayan erkekler, aşksızlıktan hıçkırığa boğulan, gözbebeklerini yana devirip bayılan, tir tir titreyen karılarını dayakla ayılttı (Tekin, 2012, s. 130).

Çiçektepe’deki boş zaman pratikleri de bu sürecin bir uzantısıdır. Başlangıçta çalışma aralarında dayanışma veya nefes alma ihtiyacından doğan bazı etkinlikler, git gide kent merkezinden yayılan tüketim kültürünün etkisine girer. Çiçektepeliler böylece ister istemez modern kentin ideolojik anlayışına ve yapısına eklemlenir. Boş vakit, gündelik hayatın özgürleştirici alanıdır. Çiçektepe artık Lefebvre’nin tanımladığı şekilde, yeni bir hegemonya mekânına dönüşür.

Kemal Karpat’a göre Türkiye’de gecekonduların gelişimi dört aşamada gerçekleşmiştir (Karpat, 2003); ilk aşamada kent kültürünün dışsal göstergeleri benimsenmiştir. Kentliler gibi giyinmek, gazete okumak veya sinemaya gitmek gibi davranışlar bu evreye aittir. İkinci aşama birtakım altyapı hizmetlerine -su, ulaşım, elektrik- erişim isteği ve bireysel tüketim alışkanlıklarının gelişerek konut inşa etme ve yaşanılan mekânla özdeşleşme sürecidir. Üçüncü aşama kentte yaşayan diğer topluluklarla sosyal ilişkiler kurma arzusudur. Dördüncü aşama da göçmenin kendini köylüden ziyade kentli olarak görmesidir.⁷⁷ Karpat’ın bu aşamaları *Berci Kristin Çöp Masalları* ile kıyaslandığında ilk iki aşamayla uyduğu söylenebilir. Roman kişileri kent yaşamına uyumlanma arzusu duyar ve kentsel birtakım alışkanlıklarını, kentlilerin bazı tüketim pratiklerini taklit eder.

NATO Caddesi tabelasının asılmasıyla başlanan bu değişim süreci, kentle olan ilişkilerini daha da artırmış ve bu gündelik hayatta görülen tüm değişimlere ön ayak olmuştur. 1990’larda bir caddeye NATO Caddesi isminin verilmesi, dönemin siyasal yönelimini ve Türkiye’nin Batı ittifakıyla olan bütünleşme isteğini de gösterir. Caddelere bu ismi verme isteği NATO üyeliğinin kimlik göstergesi ve bunu benimsemesini ortaya koyar. 1980 darbesi sonrasında Batı yanlısı güvenlik politikaları 1990’larda da devam etmiştir. Türkiye, Avrupa-Atlantik bloğu içinde yer almayı stratejik bir zorunluluk olarak görür. Aynı zamanda modernleşmede de Batı etkisi hâkim olmuştur. Bu nedenle NATO Caddesi ismi, bir kurumla özdeşleşme arzusunun kamusal mekâna yansıtılmasını da ifade eder. Lefebvre’nin mekânın üretimi kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, bu kamu mekânı sayılan caddenin ismi, politik ideolojilerle şekillenmiştir denilebilir. NATO Caddesi de romanda gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmiştir.

Bu romanda, göçle gelen bireyler, beraberlerinde getirdikleri kültürel kodlarını, yaşam stillerini, yeni kent yaşamı koşullarına adapte ederek dönüştürürler. Bu süreç, yoksulluk ve

⁷⁷ Kemal H. Karpat, *Türkiye’de Toplumsal Dönüşüm*, 2003, İstanbul, Timaş Yayınları, s. 91-224.

dışlanmışlık çemberi içinde kendilerine özgü bir varoluş ve yaşam kurma pratiğinin yansımasıdır. Romanın açılışında, bir kış gecesi çöp kamyonlarının atıklarını boşalttığı tepenin üzerinde, fener ışıkları altında ansızın beliren sekiz gecekondlu, bu mücadelenin somutlaşmış hâlidir.

Berci Kristin Çöp Masalları, 1970’lerin kitlesel göç dalgasıyla şekillenen “gecekondlu gerçeğini”, kentin çeperlerinde kurulan alternatif bir gündelik hayat ritmi üzerinden okumamızı sağlar. Bu romanda gündelik hayat, *Aylak Adam*’daki gibi entelektüel bir “sıkıntı” veya *Şoför Mustafa*’daki gibi bireysel bir “hınç” alanı değildir. Kentin atıklarından -çöpten- yeni bir yaşam, dil ve kültür inşa etme sahasıdır. Diğer romanlardaki karakterler kentin yerleşik düzeni -logos- içinde sıkışıp kalmışken ya da ona eklemlenmeye çalışırken, Çiçektepe halkı, kentin rasyonel mantığına “büyülü gerçekçilik”li bir dilsek yaklaşımla ve kolektif dayanışma ile direnerek kendi zamanlarını ve mekânlarını yaratırlar. Böylece roman, kente bakışı merkezden çepere, bireysel yabancılaşmadan toplumsal direnişe taşıyarak, 1970’ler Türkiye’sinin en sancılı dönüşümünü, yoksulluğun “yoktan var etme” gücüne dayalı bir poetikayla ortaya koyar.

3.5. Kimlik, Hafıza ve Kayıp: 1990'lar Türkiye'sinde Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında Gündelik Hayatın Yansımaları

3.5.1. Modernleşmenin Gölgesinde 1990'lar Türkiye'si

1990'lı yıllar, dünyada ve Türkiye'de ekonomiden kültüre, teknolojiye siyasete dönüşümlerin büyük bir hız kazandığı dönemdir. Bu on yıl, 1980'lerin tüm değişim dinamiklerini aşarak küreselleşmenin belirleyici bir hâle geldiği bir zaman dilimini temsil eder ve Kanadalı iletişim kuramcısı Marshall McLuhan'ın ifadesiyle, dünya adeta “küresel bir köy” dönmüştür.⁷⁸ Teknolojik ilerlemeler, bilişim alanındaki yenilikler ve iletişim mecrası büyük bir ivme kazanmıştır. İnternetin gelişmesinden uydu yayıncılığının belli bir seviyeye gelmesiyle ve bu gibi yeniliklerle ülkelerin arasındaki sınırlar ve uzaklıklar anlamını yitirir. Bu hızlı dönüşüm hem televizyon yayıncılığına hem de gazetelere yansımıştır.

1990'lı yılların başlarında özel televizyonculuğun henüz yasal bir zemine bağlanmaması rekabeti artırır. Televizyonla beraber radyoda da bazı atılımlar görülür. Medya rekabetinin artması yenilikçi yaklaşımlara da kapı aralar (Kaynar M. K., 2023).

1990'lar ve 2000'ler arasındaki siyasî hayatta ise Turgut Özal ismi öne çıkar. 1980 askerî yönetimi döneminde görev almış olan Özal, bu dönemde yakaladığı popülerlikle beraber 1983'te Anavatan Partisi'ni (ANAP) kurar. Tek başına iktidar olur (Kaynar M. K., 2023)

Türkiye, Turgut Özal döneminde özellikle enerji, ulaştırma ve iletişim gibi altyapı alanlarında birçok yatırım yapar. ANAP, iki dönem boyunca ülkeyi yönetir. Lideri Özal ise 1989'da partiden ayrılarak cumhurbaşkanı olur. Özal'ın ayrılığı parti içerisinde birçok çekişmeyi beraberinde getirir. Yıldırım Akbulut ise emanet lider olarak öne çıksa da sonrasında Mesut Yılmaz, Akbulut'u geride bırakarak başbakan olur. Bu dönemde işçilere yüksek zamlar yapılmış, popülist uygulamalar uygulanmıştır. Bu durum ise Cumhurbaşkanı Turgut Özal ve diğer muhalefet liderleri tarafından eleştirilmiştir. ANAP 1995 senesindeki seçimlerde ve sonrasındaki koalisyon döneminde tekrar hükümette yer alır. Ancak 1999 seçimlerinde meclis dışında kalır.

Tansu Çiller 1990'da Doğru Yol Partisi'ne katılır. 1991 seçimlerinde kurulan koalisyon hükümetinde ekonomiden sorumlu bakanıdır. Turgut Özal'ın vefatıyla Süleyman Demirel cumhurbaşkanı olur. O dönemde Çiller ise Doğru Yol Partisi genel başkanlığında görevlendirilir (Kaynar M. K., 2023) Sosyal Demokrat Halkçı Parti'yle kurulan koalisyon hükümetinin başbakanı olan Çiller'in bu dönemi, 1994'te alınan 5 Nisan Kararları ve yüksek enflasyonla derin bir ekonomik kriz dönemi olarak hatırlanacaktır (Kaynar M. K., 2023) Tüm bu gelişmeler DYP'nin 1995 ve 1999 seçimlerinde oy kaybını artırır. Başlangıçta liberal tavır sergileyen Çiller, sonraki yıllarda milliyetçi ve muhafazakâr çizgide siyaset yapacaktır. 23 Kasım 1990'da Doğru Yol Partisi'ne katılır.

⁷⁸ İbrahim Toruk, “Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyoekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (14), s. 494.

Türk siyasetinin 1960'lerden sonraki en etkili figürü olarak Süleyman Demirel öne çıkar. Demirel, siyasî kariyeri boyunca pek çok askerî müdahaleye tanıklık eder. 12 Mart 1971 ile 12 Eylül 1980 darbeleri esnasında Adalet Partisi'nin lideridir. 12 Eylül sonrasında siyasî yasaklı olan Demirel, yasağın kalkmasıyla beraber DYP'nin başına geçer (Kaynar M. K., 2023). Özal'ın 1993'teki vefatı üzerine cumhurbaşkanlığı görevi başlar. Tüm bu değişken süreç 1990'ların Türkiye siyasetinde de etkili olur.

1985'te Rahşan Ecevit tarafından Demokratik Sol Parti kurulur. 12 Eylül askerî darbesiyle siyasi yasaklı hâle gelen Bülent Ecevit, yasağın kalkmasıyla siyasete bu partiyle geri döner (Kaynar M. K., 2023) Eski partisi olan CHP'ye geri dönmez ve Demokratik Sol Parti'de merkez solun temsilcisi olur.

1997 senesinde başbakan yardımcısı olarak hükümette yeniden kendini gösteren Ecevit, 1999 senesinde seçim hükümetiyle başbakanlık görevine yeniden döner. Aynı sene yapılacak seçimlerde DSP %21 oy alarak birinci parti olur. Böylece Ecevit, DSP, MHP, ANAP koalisyonunun başbakanı olarak görev alır (Kaynar M. K., 2023) Onu iktidara taşıyan en önemli söylemlerin başında ise milliyetçi yaklaşıma ağırlık vermesi ve PKK kurucusu Abdullah Öcalan'ın yakalanarak Türkiye'ye getirilmesi esnasında başbakan olarak görev yürütmesi etkili olur. Fakat 2002 seçimlerinde partisi büyük oy kaybedecek ve seçimlerde %2 seviyesinde kalacaktır.⁷⁹

Sosyal Demokrat Halkçı Parti, 1991 seçimlerinde %20'lerde oy alır ve 88 milletvekiliyle hükümette yer alır (Kaynar M. K., 2023). Parti, Güneydoğu Anadolu bölgesinde Kürt kökenli adayları da temsil ederek parlamentoya alınmasına ön ayak olur. Bu milletvekillerinin Kürtçe yemin etme girişimleri ise parti içerisinde bazı tartışmalara yol açacak ve bir kısım milletvekilinin partiden ayrılmasıyla sonuçlanacaktır.

1989'daki yerel seçimlerde Sosyal Demokrat Halkçı Parti büyükşehir belediyelerinde başarı elde edecek,³ büyükşehri kazanacaktır. İstanbul Su ve Kanalizasyon İdaresi'nde (İSKİ) beliren yolsuzluk skandalı ise tüm bu kazanımları sona erdiren dönüm noktası olacak ve partinin itibarı zedeleneyecektir (Kaynar M. K., 2023).

Deniz Baykal, CHP'nin genel başkanı olarak 10 Eylül 1995'te görevine başlar. Değişim ve yeni sol gibi söylemlerle öne çıkmaya çalışsa da barajı 1995 seçimlerinde zorlukla geçecektir. 1999 seçimlerine gelindiğinde parti meclis dışı kalır. Baykal bu yenilgiyle genel başkanlıktan istifa eder ve yerine Altan Öymen seçilir ancak bir sonraki yıl yeniden Baykal genel başkanlık görevine devam eder (Kaynar M. K., 2023). 2002 seçimlerine gelindiğinde önceki hükümetin ekonomi bakanı Kemal Derviş'in CHP'ye gelişiyle parti oyunu %18'lere çıkarır.

1990'ların Türkiye'sinde siyaset denildiğinde tüm bu etkilere bakıldığında genel olarak sol siyasetin güç kaybettiği görülür. 1990'ların başında sol partilerin oy oranı %30 civarındayken, dönem sonunda milliyetçi eğilimlerin arttığı görülür (Kaynar M. K., 2023). 2002 seçimlerine gelindiğinde ise sol partilerin toplam oy oranı %20 seviyesine kadar gerilemiştir.⁸⁰

⁷⁹ A.g.e., s.496.

⁸⁰ A.g.e., s. 497.

12 Eylül öncesinde milliyetçi tabanda söylemleriyle başarılı olan Milliyetçi Hareket Partisi, 1991 seçimlerinde Refah Partisi'yle beraber ittifak yapar. Bu sırada ismi Milliyetçi Çalışma Partisi'dir. 1991 seçimlerinde %10'luk barajı aşarak parlamentoya girer ve ismini yeniden Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirir; genel başkanı ise Alparslan Türkeş olur (Kaynar M. K., 2023). 1995 seçimlerine gelindiğinde ise ittifaktan ziyade parti, seçime tek başına girer. 1997'de Türkeş'in vefatıyla genel başkan Devlet Bahçeli olur. 1999 seçimlerinde parti, ikinci parti konumuna yükselir. Üçlü koalisyonun ise -MHP, ANAP, DSP- iktidar ortağı olur. 2002 seçimlerinde ise MHP barajı aşamaz ve meclis dışında kalır (Kaynar M. K., 2023).

Dönemin önemli siyasî isimlerinden bir diğeri de Necmettin Erbakan'dır. Erbakan'ın ilk partisi Milli Nizam Partisi 1971'de, sonrasında kurduğu Selamet Partisi ise 1980 darbesiyle kapatılmıştır. 12 Eylül sonrasında kurduğu Refah Partisi de 1996'da DYP'yle kurulan koalisyon hükümetiyle iktidara gelir; Erbakan'ın başbakanlığında Refahyol hükümeti, 28 Şubat süreciyle başlayan yoğun siyasi ve toplumsal baskılar neticesinde 1997 senesinde sonlanır. Refah Partisi kapatılarak yerine Fazilet Partisi kurulsa da 2000'lerin başında parti Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılır (Kaynar M. K., 2023) İsim olarak bu siyasî parti Saadet Partisi adıyla devam eder.

2000'lerde yükselen bir diğer isim ise Recep Tayyip Erdoğan olur. 1989 yerel seçimlerinde Beyoğlu Belediye başkanlığında az bir farkla kaybeder. Refah Partisi'nin İstanbul İl Başkanı olarak görev alır. 1994 senesindeki seçimlerde İstanbul Büyükşehir Belediye başkanı seçilir. Böylece ismi kamuoyunda duyulur. Siirt'te okuduğu bir şiir sebebiyle 312. madde kapsamında yargılanır. Hapis cezası alan Erdoğan görevinde ayrılmak durumunda kalır. Cezası bittikten sonra Adalet ve Kalkınma Partisi'ni (Ak Parti) kurar; bu parti, 2002 genel seçimlerinde %34 oy alarak 364 milletvekili çıkarır (Kaynar M. K., 2023) Tek başına iktidara gelir.

1990 ve 2000 arasında sosyal hayat ise siyasetten çok da ayrı değildir. 80'li yıllarda Özal'ın uyguladığı liberal politikalar Türkiye'nin uluslararası ekonomiye de entegrasyon sürecini hızlandırmıştır; özel sektöre ve iş dünyasıyla birlikte sivil toplum örgütleri ve yazılı basın da bu dönüşümden etkilenir (Kaynar M. K., 2023). Serbest ekonomi anlayışı, 90'larda sosyo-kültürel alanlarda etkisini gösterir.

90'ların en önemli gelişmelerinden biri medya alanında yaşanır. Televizyon ve radyo yayıncılığı büyür. Devlet tekelinde uzun yıllardır faaliyet sürdüren bu sektör özelleşir. Böylece medya alanında köklü bir değişim yaşanır. Aynı şekilde yazılı yayın da çok sesliliğe kapı aralar ve medya özgürlüğü genişler. Medyanın özgürleşmesi ve televizyon ve radyonun yaygınlaşmasıyla daha önce konuşulmayan birtakım konular da konuşulmaya başlanır. Bu da toplumda etki bırakacak bir gelişmedir çünkü toplumun kendi kendini sorgulamaya başlayacak bir dönemin temeli atılır (Kaynar M. K., 2023).

Fakat 1990'lar demokratikleşme ve medyadaki özgürlüklerle birlikte terör olaylarıyla da anılacak bir dönemdir. En çok doğu ve güneydoğu bölgelerinde yoğunlaşan bu eylemler, kimi zaman büyükşehirlere de sıçramıştır (Kaynar M. K., 2023) Toplumsal huzurun sarsılmasına yol açan bu eylemlerde binlerce asker ve polis hayatını kaybeder, bu noktada şehit kavramı güçlenir. Kolektif hafızada yer edinen önemli bir kavram olur. Bu bağlamda Cumartesi

Anneleri olarak adlandırılan sivil dayanışma hareketi, toplumdaki bu travmanın bir sembolü olur (Kaynar M. K., 2023).

1990'ların en belirleyici olayları 28 Şubat süreci de Türkiye'de kolektif hafızada derin izler bırakan bir süreç olarak hatırlanacaktır; bu dönemde üniversite ve kamu kurumlarına türban yasağı getirilir, meslek listeleri kapatılır ve ilahiyat fakültelerine kısıtlamalar getirilir (Kaynar M. K., 2023). Yeşil sermaye olarak adlandırılan iş dünyasının önemli temsilcileri mali denetime girer. Bu süreç kamusal alanda muhafazakârların dışlanma duygusunu pekiştiren bir süreç olarak anılır. 1990'larda 12 Eylül sonrasında muhafazakâr kimliğin görünürlük kazandığı görülür. Bu kesimler kültürel değerlerini bireysel yaşamlarında ve de kamusal alanda belirgin kılmaya çalışmıştır. Böylece cemaat yapılanmaları güçlenir. Muhafazakâr kesimin değerlerine uygun tatil anlayışı da gelişir. Kadınlara özel plaj ve havuzları olan ve dini hassasiyetleri gözeten, içkisiz aile otelleri açılır.

1990'larda başlayan özgürlükçü yaşam biçimi birçok sektörün doğmasına da zemin hazırlar. Önceki yıllarda çok da görünür olmayan yaşam tarzları medya vasıtasıyla geniş kitlelere ulaşır. Medyanın yanı sıra eğitim alanında da ilk dershaneler, özel okullar ve öğrenci yurtları kurumsal birer yapıya dönüşürler (Kaynar M. K., 2023).

1990 yılında Müstakil Sanayici ve İşadamları Derneği (MÜSİAD) kurulur. Bu dernek 2000 üyeye kısa sürede ulaşarak Türkiye'nin önemli sivil toplum kuruluşları arasında yerini alır. Üyelerinin çoğu ise dindar iş insanlarıdır. Amaçları milli sermaye ağı oluşturmak ve bunu dayanışma ekonomisiyle yapmaktır (Kaynar M. K., 2023). 1980'lerde faaliyet gösteren Yimpaş, Anadolu merkezli girişimciliğin en büyük örneklerinden olur. Bu model Türkiye'de Konya başta olmak üzere pek çok şehirde çok ortaklı holding kurulması noktasında öncü olur (Kaynar M. K., 2023). Yurt dışında çalışan Türk işçilerinin kâr ve zarar ortaklığıyla işleyen bir yapıdır. Hem yatırım yapmak hem de ekonomik kazanç sağlayarak ülke ekonomisine katkıda bulunmak isterler. Fakat 28 Şubat süreci bu yapılanma için bir dönüm noktası olur; Sermaye Piyasası Kurulu'nun Avrupa'da faaliyet gösteren Türk gazetelerine verdikleri ilanlarla vatandaşları bu tür yatırımlara karşı uyarması, nakit akışının durmasına neden olacaktır (Kaynar M. K., 2023). Bu nedenle birçok proje yarım kalır. Bu dönemde MÜSİAD öne çıksa da, liyakatsiz yönetimle bu yapı çöküşünü hazırlayacaktır; 1990'ların sonunda ise muhafazakâr girişimcilik duraksama dönemine girer, 2000'lerde Anadolu sermayesi kendini Anadolu Kaplanları kimliğiyle yeniden gösterecektir (Kaynar M. K., 2023).

1950'lerden beri hızla gelişen kentlileşme ve şehirleşme, göçlerle beslenerek şehirlerde nüfusu artırmıştır ve bu durum şehir içerisindeki yaşam tarzlarını da etkilemiş ve değiştirmiştir (Kaynar M. K., 2023). Örneğin sokaklar, pazarlar daha sık kullanılan bir alana dönüşmüştür. Tüketim ve alışveriş anlayışı mağazacılık ve alışveriş merkezleriyle dönüşür. Yeni tüketim biçimleri gelişmiş ve kitle kültürüyle tanışılmıştır. Mahallelerde açılan kahvehaneler, pazarlar ve büyük caddelerdeki alışveriş merkezleri marka bilinci açısından da önemli bir dönemeç olmuştur. Bunlar gündelik hayatın ayrılmaz parçası hâline gelmiştir (Kaynar M. K., 2023).

Çalışma hayatında da özelleştirmenin artmasıyla kamu sektörü küçülmüş ve hizmet sektörü büyümüştür ve bu yapısal değişimler şehirli bireylerin yaşam ritmini etkilemiş, geçim ve gelecek kaygısı gibi beklentileri değiştirmiştir (Kaynar M. K., 2023).

1990’larda pop müzik büyük yükseliş gösterir. Türkiye’de pop müzik piyasasında bir patlama yaşanır ve gençlik için pop şarkılar büyük bir kültürel kod hâline gelir; rock, alternatif müzik gibi ana akıma alternatif türler de gençlik kültürünü şekillendiren ev gündelik hayata yön verecek olan etkilere (Kaynar M. K., 2023). Kimi müzik klipleri, TV kanallarının çoğalması ve müzik kanallarının açılmasının etkisiyle bu tüketimini hızlandırır. Gençler arasında Batı kaynaklı bazı moda ve stil öğeleri yaygınlaşır. Büyük şehirlerde gece kulüpleri, diskolar gençliğin buluşma alanı olurken gündelik hayatın yüzü değişmeye başlar (Kaynar M. K., 2023).

3.5.2. 1990’lar Türkiye’sinde *Kara Kitap* Romanı Üzerinden İstanbul’un Görünüp Kaybolan Yüzü

3.5.2.1. *İstanbul’lu Bir Yazar: Orhan Pamuk*

Yazar Orhan Pamuk 1952 senesinde İstanbul doğar. Nişantaşı’nda, romanlarında da -özellikle *Kara Kitap* ve *Cevdet Bey ve Oğulları*- sıklıkla bahsedeceği kalabalık bir ailede büyür. Onun İstanbul’la ve doğduğu mahalleyle kurduğu bağ, romanlarında da sıklıkla değişerek okurun karşısına çıkar. Bu nedenle İstanbul denildiğinde Türk edebiyatında akla ilk gelen yazarlarından olan Orhan Pamuk’un romanları, şehrin gündelik hayatındaki dönüşümleri izlemek adına elverişlidir.

Kara Kitap, 1990’ların başında basılsa da, hem 80’lerin gündelik hayatını yansıtmaları hem de bunların 90’lar boyunca sürecektir dönüştürücü etkisini gündelik hayat üzerinden göstermesi açısından önem taşır. 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında Türkiye’deki toplumsal travmanın getirdiği etki, bireysel yalnızlık, içe kapanma gibi temalarla karşılık bulur. Yazarı veya daha genelde bireyi dış dünyadan ziyade iç dünyaya yönelmeye iten etki, gündelik hayat rutinlerine ve onun getirdiği iç monoglara daha çok alan alan açar. Yalnızlık, sessizlik, kimliğini arayan figürler çoğalır. *Kara Kitap*’taki Galip karakteri de, şehir içerisinde kimliğini arayan fakat bunu yaparken türlü gündelik alışkanlıkları tekrarlayan ve zaman zaman bunların dışına çıkan bir karakterdir.

Kara Kitap’ta 1980’ler ve 1990’ların İstanbul’unda gündelik hayatta etkin olan bazı noktalar önem taşır. Bunlar Türkiye’de modernleşme ve tüketim kültürüyle beraber bir şehrin dönüşümünü de gösteren önemli ayrıntılardır. Özellikle 1980’lerin sonunda Turgut Özal dönemiyle birlikte neoliberal etki şehirde belirgin izler bırakır. Reklamlar, ışıklı tabelalar, yeni markalar, vitrinler alışveriş merkezleri, gelişen televizyon ve gazete kültürü bunlara örnektir. 1990’larda da devam edecek görünürlük, medya anlayışı, değişen şehir kültürünü en baştan hissettiren etkiler barındırır.

Kara Kitap, sadece 1980’lerden 90’ların arasında gündelik hayat anlamında bir köprü kurmaz. Edebiyat anlayışı üzerinde de 90’larda izleri rahatça sürülebilecek birtakım dönüşümlerin habercisidir (Parla, 2023). 1970’lerin toplumsal gerçekçiliği, 1980’lerde yerini daha bireysel bir etkiye bırakmıştır. Bunun nedeni, darbe etkisiyle gelen toplumsal gerçekçiliğin yerini, içe kapanıklık ve birey merkezli anlatıma bırakmasıdır (Parla, 2023). Türk edebiyatında bir

dönem olarak 1980'lerde yazarların daha bireysel olana odaklandığı görülür. 1990'larda roman yapısal olarak da değişmeye başlayacak, metinlerarasılık, üstkurmaca, oyun, parodi, pastiş ve ironi gibi postmodern etkiler -*Kara Kitap*'ta da görüleceği üzere- yaygınlaşacaktır. Bu nedenle *Kara Kitap* 80'lerin deneysel anlatı arayışının bir sonucu olarak da 90'larda postmodern edebiyat etkisi olarak ortaya çıkar (Parla, 2023).

Kara Kitap romanı, 80'lerin politik sessizliğini, kentleşme deneyimini anlatırken bir yandan 1990'ların kimlik, medya çağı ve temsiliyet gibi öne çıkan konularını öngörerek bunlara göz kırpar. Gündelik hayatı kaydederken geleceğin kültürel ve edebî yönelimlerine dair de ipuçlarını aktarır. Bu nedenle 80'lerin travmalarını, gazete ve dergi ya da televizyon aracı gibi medyada öne çıkarılan imgesel yankıları, 90'ların dünyasına aktaran, bunları İstanbul'un içinde kaybolmuş kimliği arayan bir karakter üzerinden aktararak eşik noktasında duran bir geçiş romanına dönüşür (Parla, 2023). Yazarın şehirle olan bireysel bağı da bu dönüşümü anlatması ve romanlarında ele alması açısından şaşırtıcı değildir.

Yazar *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*'de aktardığı üzere çocukluk ve gençlik yıllarında resimle ilgilenir ve ressam olmak ister (Pamuk, 2025). Pamuk, ortaöğretimini Robert Koleji'nde tamamlar. Üniversitede -İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi- mimarlık okusa da, mimar olmak istemediğini düşünerek eğitimini yarıda bırakır. Buradan İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nü tercih edecektir. Yirmili yaşlarının başında tüm alakasını ve meşguliyetini yazıyla sürdürecektir ve kendini romancı kimliğine adayacaktır (Pamuk, 2025).

Orhan Pamuk'un ilk romanı olan *Cevdet Bey ve Oğulları* 1982'de yayımlanacaktır. Roman Milliyet Yayınları Roman Ödülü ve Orhan Kemal Roman Armağanı'na layık görülür (Pamuk, 2025). Bir yıl sonra *Sessiz Ev* romanı yayımlanır. Roman, kimlik, ülke tarihi ve aile ilişkilerini derinlemesine işler. *Sessiz Ev*'in Fransızca çevirisi 1991'de Découverte Européenne ödülüne layık görülür (Pamuk, 2025).

Orhan Pamuk'un uluslararası alanda tanınmasını sağlayan en önemli yapıtı ise 1985'te yayımladığı *Beyaz Kale*'dir. Roman 17. yüzyıl İstanbul'unda geçer. Bir Osmanlı âlimiyle Venedikli köle arasındaki ilişkiyi özgürlük meselesi üzerinden ele alır. Pamuk, 1985-86 yılları arasında Columbia Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak edebiyat dersleri vermiştir (Pamuk, 2025).

Yazarın 1990 yılında yayımladığı *Kara Kitap* yazarlığının olgunluk dönemine işaret eder. Romanda kayıp bir kadının -Rüya- peşinde İstanbul sokaklarında dolaşan bir avukatın hikâyesini şehrin belleği üzerinden anlatır. Pamuk'un bu romanı uluslararası alanda büyük yankı uyandırır. Roman, Fransızca çevirisiyle France Culture Ödülü'nü kazandırır (Pamuk, 2025). Yazar, 1991 yılında doğacak kızına, romanın başkarakteri olan Rüya ismini verecektir. 1991'de *Gizli Yüz* senaryosuyla Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Senaryo Ödülü'nü kazanır (Pamuk, 2025). Bu sebeple 1990'lar *Kara Kitap* kitabı vasıtasıyla yazarın bilinirliğinin pekiştiği bir dönem olarak kariyerinde önemli yıllar olacaktır.

Orhan Pamuk üniversiteli bir gencin gizemli bir kitaptan etkilenerek başlattığı içsel bir yolculuğun hikâyesi olan *Yeni Hayat* romanını 1994 yılında yayımlar; 1990'lar Türkiye'sinde

kimlik arayışı, modernleşme ve inanç temaları etrafında postmodern bir anlatıyla örülür (Parla, 2023).

Orhan Pamuk'un uluslararası alanda ses getiren diğer bir romanı ise *Benim Adım Kırmızı*'dır. 1998'de yayımlanan roman 16. Yüzyıl İstanbul'unda geçer ve Osmanlı ve İran minyatür sanatı üzerinden Doğu ve Batı'nın görme biçimleri arasındaki farklı cinayet ve aşk teması etrafında işler (Parla, 2023). Bu romanı da Fransa'da *Prix du Meilleur Livre Étranger* (2002), İtalya'da *Grinzane Cavour* (2002) ve İrlanda'da *International IMPAC Dublin* (2003) gibi birçok ödüle layık görülür (Parla, 2023).

Orhan Pamuk, romanlarının dışında Türkiye'de ifade özgürlüğü ve insan hakları gibi konularda da yazılar kaleme alır. Bu dönemde Türkiye'nin siyasi atmosferine eleştirel yazılarıyla dikkat çeker. 1999'da tüm bu denemeleri ve yazılarını bir araya getirdiği *Öteki Renkler* kitabını yayımlar.

2002 yılında ilk ve son romanım⁸¹ diye adlandırdığı eseri *Kar*'ı yayımlar. Kars ilinde geçen roman, siyasal İslamcılar, laik görüşlüler, Kürt ve Türk milliyetçileri arasındaki ideolojik çekişmeyi anlatır. *Kar*, bu yönüyle dünya çapında büyük yankı uyandırır ve 2004'te *The New York Times Book Review* tarafından yılın en iyi on kitabı arasında gösterilir. 2003 yılında yayımlanan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, yazarın otobiyografisi üzerinden İstanbul'la kurduğu bağı anlatır.

Pamuk'un kitapları 60'tan fazla dile çevrilmiş, dünyada ise yaklaşık 13 milyon okura ulaşmış, eserleriyle çeşitli ülkelerde fahri doktora ve pek çok saygın ödüle layık görmüştür. 2005'te Almanya'nın en prestijli ödülllerinden Alman Kitapçılar Birliği Barış Ödülü'ne, aynı sene *Kar* romanı Fransa'daki Le Prix Medicis étranger ödülüne layık görülür. *Prospect* dergisi tarafından dünyanın en etkili 100 kişisi arasında seçilen yazar, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk Türk yazar olur. Nobel konuşması *Babamın Bavulu* ertesini yıl diğer önemli konuşmalarıyla birleştirilerek kitaplaştırılır. Bu kitap, edebiyatla kişisel hayat arasındaki bağı anlatması açısından mühimdir (Parla, 2023).

Yazarın 2008'de yayımladığı *Masumiyet Müzesi*, bir aşkın hikâyesi bireysel ve toplumsal boyutlarıyla işler. Bu eser, objelerle duygular arasında kurduğu bağla yazarın en çok okunan kitapları arasında yer alır. Orhan Pamuk, yine romanla aynı adı taşıyan "Masumiyet Müzesi"ni 2012 yılında açar ve *Şeylerin Masumiyeti* adlı müze katalog kitabını da aynı yıl yayımlar. Müze ise, 2014 yılında Avrupa Müzeler Forumu tarafından Avrupa'nın En İyi Müzesi seçilir⁸².

2009'da Harvard Üniversitesi'nde verdiği roman ve yazarlık üzerine edebiyat dersleri 2011 yılında *Saf ve Düşünceli Romancı* adıyla yayımlanır. Yine bu dönemde çocukluk anılarından edebiyata uzanan serüvenini, yine şehirle bağdaştırarak anlattığı *Manzaran Parçalar* kitabını yayımlar. 2013'te ise kitaplarından seçtiği metinlerinden kolajlarla hazırladığı *Ben Bir Ağacım* kitabını yayımlar.

⁸¹ Yapı Kredi Yayınları: Son erişim tarihi 1 Ekim 2025: <https://www.yapikrediyayinlari.com.tr/yazarlar/orhan-pamuk-2> .

⁸² Masumiyet Müzesi: Son erişim tarihi 31 Ekim 2025: <https://www.masumiyetmuzesi.org/>

2012’de Danimarka’da Sonning Ödülü’ne layık görülür. 2014’te *Kafamda Bir Tuhaflık*’ı yayımlar. Bu roman, İstanbul’daki bir bozacının ve ailesinin kırk yıllık hikâyesini anlatır. *Kafamda Bir Tuhaflık* romanıyla 2015’te Aydın Doğan Roman Ödülü’nü ve Erdal Öz Edebiyat Ödülü’nü kazanır.

2016’da Tolstoy Müzesi Vakfı’nın Yabancı Edebiyat kategorisinde verdiği Yasnaya Polyana Ödülü’nü kazanır. Yine 2016’da *Kırmızı Saçlı Kadın* romanını yayımlar. Mitolojik göndermeler ve baba-oğul ilişkisinin anlatıldığı roman, tarihsel ve toplumsal arka planıyla da ses getirir. 2017’de İtalyanca çevirisiyle Lampedusa Ödülü’nü kazanır. Yazar, 2021 yılında *Veba Geceleri* romanıyla Sedat Simavi Edebiyat Ödülü’nü kazanır. 2022’de ise *Uzak Dağlar ve Hatıralar*’ı yayımlar. Bu kitap, yazarın çocukken olmak istediği ressamlık yönüne dair çizimleri de içerir. Orhan Pamuk, İstanbul ile özdeşleşen bir yazar olarak, eserlerine üzerine fazlaca incelemelerin yapıldığı, yüksek lisans ve doktora tezlerinin yazıldığı bir yazardır.

3.5.2.2. Orhan Pamuk’un Kara Kitap’ında 1990’ların İzi

3.5.2.2.1. Şehirde Kendini Arayan Bir Karakter Olarak Galip: Kara Kitap

Kara Kitap, Orhan Pamuk’un yazın hayatını şekillendiren bir eser olarak 1990 yılında yayımlanır. Yazarın dördüncü romanıdır. 1990’larda yayımlandığında aldığı ödüllerle kısa sürede ilgi görür. Satış rakamlarıyla Türkiye’de çok daha geniş bir okura ulaşır. Roman yayımlandığı zamanlardan bugüne dek akademide de üzerine makaleler yazılan, araştırmalarla incelenen eserlerinden biri olur.

Eser üzerine kaleme alınan yazıların bir kısmı *Kara Kitap Üzerine Yazılar* başlığıyla derlenerek kitap olarak yayımlanmıştır.⁸³ Kitabın yayımlanmasından 23 yıl sonra hazırlanan *Kara Kitap’ın Sırları- Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle* başlıklı kitap, yazarın kişisel notlarını, eskizlerini ve romanın yazım sürecine dair belgeleri gün yüzüne çıkarır.⁸⁴ Orhan Koçak’ın *Okur Değiştirmek: Orhan Pamuk Üzerine Üç Deneme*⁸⁵ kitabı, Pamuk’un üç romanına dair -*Kara Kitap*, *Yeni Hayat*, *Masumiyet Müzesi*- eleştirel yaklaşımlarını ele alır.

Tüm bu tartışmalar, araştırmalar ve incelemeler *Kara Kitap*’ın, Orhan Pamuk’un edebî dünyasında ve çağdaş Türk romanında özgün bir yere sahip olduğunu gösterir. Romanın çok katmanlı yapısı ve metinlerarası anlatı stratejileriyle öne çıkan post-modern yapısının incelemelerde sıklıkla ele alınması, *Kara Kitap*’ın klasik roman biçiminden uzaklaşarak yeni bir anlatı ortaya koymasıyla da doğrudan bağlantılıdır (Esen, 1992). Roman, farklı tür ve anlatım biçimlerini iç içe geçirerek roman formunu dönüştürür. Dildeki oyunlar, tekrarlar, parodi unsurları aracılığıyla Türkçede ifade olanaklarını genişletir. Bu yapı, yazarın daha sonraki *Yeni Hayat* romanında daha açık hâle bürünür. Eleştirmenler için Pamuk, *Beyaz Kale* romanı da dahil olmak üzere bu üç romanında roman türüne dair deneysel bir yaklaşım getirir (Esen, 1992). Bunu yaparken ise kimlik, arayış gibi temaları vurgular. *Kara Kitap* da kaynağını Doğu ve Batı’nın edebiyat geleneklerinden alarak beslenir. İki edebî dünyanın anlatı kültürlerini harmanlayan bir metin olarak öne çıkar. Tüm bu açılardan roman,

⁸³ Nüket Esen (Yayına Hazırlayan), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, İstanbul, Can Yayınları, 1992.

⁸⁴ Darmin Hadzibegovic, *Kara Kitap’ın Sırları-Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013.

⁸⁵ Orhan Koçak, *Okur Değiştirmek: Orhan Pamuk Üzerine Üç Deneme*, İstanbul, Everest Yayınları, 2025.

Pamuk'un başka bir hikâye kurma arayışını, bir şehrin gündelik hayat üzerinden de ele alınarak düşünüldüğünde gündeliğin nasıl bir palimpsest gibi yeniden yazıldığını⁸⁶, sıradan olanı nasıl başka bir düzleme taşıdığını ve 1990'ların kentli yaşamına dair derin bir yorum sunduğunu gösterir:

Orhan Pamuk geleneğin bu iki özelliğini de kullanıyor *Kara Kitap*'ta. Galip'in Rüya'yı ve Celâl'i aramak için İstanbul sokaklarında günlerce dolaşması birinci düzey çerçeve öyküyü sağlıyor ve bu çerçeve öykü ikinci düzey birtakım anlatıları içeriyor. Bu anlatılardan büyük bir kısmını kitabın yarısını kaplayan Celâl'in yazıları oluşturur. İçlerinde deneme türünden olanlar var, otobiyografik serüvenler var. Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak belirttiğimiz özelliklerin Batı edebiyatında da görüldüğünü, söylemeye gerek yok. Arama (quest) anlatılarının kaynağının binlerce yıl öncesine giden mitoslar kadar eski olduğunu, sonradan eposlarda, romanslarda, romanlarda karşımıza çıktığını, öykü içinde öykü yönteminin de Doğu'dan Batı'ya geçmiş olduğunu biliyoruz. Ne ki, Orhan Pamuk bu özelliklerden Doğu yapıtlarıyla ilgili olarak söz etmeyi yeğler. Şehrazat "pirimiz"dir; *Binbir Gece Masalları* gibi, bir hikâyeden bir hikâyeye geçilerek kurgulanmış olan *Mesnevî* "tuhaf ve düzensiz bir kompozisyon"dur. Orhan Pamuk yolculuk teması ile ilgili olarak Attâr'a, Mevlanâ'ya, Şeyh Galip'e göndermeler yapar ve böylece *Kara Kitap*'ta izlenen anlatım geleneğinin bir Doğu geleneği olduğunu sezdirir okura (Moran, 2012, s. 98).

Berna Moran'ın belirttiği üzere romanda Doğu geleneğine dair izlerle beraber Batı edebiyatından da izler görülür. Özellikle "Mankenler Cehennemi" bölümünde bu açıdan örnektir:

"Mankenler Cehennemi" dediği bu yeraltı dehlizleri, hiç kuşku yok ki, Dante'nin, Vergilius'un rehberliğinde gezdiği ve çeşitli katlara yerleştirilmiş sınıf sınıf günahkârlarla konuştuğu "Inferno" (Cehennem) bölümünden esinlenerek yazılmıştır. Inferno'dan sonra Dante ve Vergilius "Purgatoria'yı" (Araf'ı) gezerler, ama sıra göklerin ötesindeki "Paradiso"ya (Cennet'e) geldiğinde Vergilius bu kutsal mekânda rehberlik edemeyeceği için bu görevi Beatrice yüklenir. Mankenler Cehennemi'nden sonra mimar, Galip ile Belkıs adındaki kadına Süleymaniye Camii'ni gezdirir, ama sıra minareye geldiğinde, mimar çıkamayacağını söyleyince, Vergilius'un yerini Beatrice'in alması gibi, *Kara Kitap*'ta da mimarın yerini Belkıs alır. Başka bir örnek, pavyonda toplananların sırayla birer öykü anlattığı 15. bölümle, bir villaya sığınanların sırayla birer öykü anlattıkları *Dekameron* kitabı arasında kurulan ilişkidir (Moran, 2012, s. 103).

Kitabın asıl konusu ise aslında yazma meselesi, yani edebiyattır. Galip, evden ve şehrin gündelik hayatından dışarı çıkınca dışarıda kaybolan Rüya ve Celâl'i arasa da asıl aradığı kendi kimliğidir. Kendini ise yazarak bulacaktır:

⁸⁶ Sibel Irzık, "İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)", ed. Franco Moretti, The Novel Volume 2 Forms and Themes, Princeton University Press, 2007.

Kara Kitap'ın konusu hakkında gereken ipucunu okura, “Karlı Gecenin Aşk Hikâyeleri” bölümünde veriyor Orhan Pamuk. Pavyonda öykü anlatanlardan biri bir yazardır ve (kendisi olduğu kuşkusunu uyandıran) güya başka bir yazarın öyküsünü anlatır. Öyküden öğrendiğimize göre bu yazar “birbirlerinin yerine geçen, birbirinin benzeri iki adam üzerine, sonraları okuyucularının ‘tarihi’ dediği bir kitap yazmışmış. “Daha sonra yeni bir kitap yazmaya başlayınca “eski benzerler hikâyesini yeniden yazarken buluyormuş kendini” ve bu kez okuyucularının hoşlanacağı gerçek dışı bir dünyaya girmeye karar vermiş. İçeriği hakkında bilgi verilen birinci kitapla, Orhan Pamuk’un bir önceki romanı *Beyaz Kale*’ye gönderme yapıldığı açık. İkinci kitap hakkında söylenenlere, okura, *Kara Kitap*’ı anımsatacaktır kuşkusuz. Yazarın öyküsü bittiği zaman, bunun, “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde” duran bir öykü olduğu belirtilir. Aynı şey *Kara Kitap* için de söylenebilir çünkü o da, yazarın öyküsü gibi “hikâyenin kendisinden çok hikâye anlatma üzerinde” duran bir romandır. Başka bir deyişle üstkurmacadır (metafiction) *Kara Kitap*. Üstkurmaca deyimini geniş anlamda kullanıyorum, çünkü aslında *Kara Kitap*’ta edebiyata ilişkin türlü sorunlar irdelenir: kurmaca ve gerçeklik, kopya ve asıl, taklit ve otantik, metinler arası ilişki, okurun tutumu vb. Onun için *Kara Kitap*’ın konusu edebiyattır (Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya, 2012, s. 100).

Pamuk’un “endişem, bütün Türkiye’yi, Türk olma sorunlarını irdelemek, modern-millî-gündelik hayat destanını yazmaktı” (Pamuk, *Kara Kitap*, 1994, s. 418) cümlesi, kitabın yazılma amacını özetler niteliktedir. Geleneksel roman kalıplarını kırarak gündeliği yeniden tanımlayan roman, okuru sıradan olanın dışına çıkarır. Bireyin ve toplumun kimlik arayışını modern şehir hayatının ritimleriyle, gündelik alışkanlığıyla ve onun getirdiği boşluklarıyla yeniden düşünmeye davet eder.

Kara Kitap, başkarakter Galip’in kaybolan eşi ve aynı zamanda Rüya’yı ve onun üvey kardeşi, *Milliyet* gazetesinde köşe yazarı olan Celâl’i arayışını konu edinir. Galip, Cağaloğlu’nda avukatlık yapar. Bir gün, eve döndüğünde eşini evde bulamaz. Onun yokluğunu fark eder. Rüya, ardında on dokuz kelimelik kısa bir mektup bırakmıştır. Galip, mektup vasıtasıyla evdeki eşyaların ve ortak geçmişlerinin izlerini sürerek Rüya’nın nereye gidebileceğini anlamaya çalışır. Çareyi Celâl’den yardım istemekte bulsa da, o da kayıptır. İkisinin de birlikte ortadan kaybolması Galip’te kendisine bir oyun oynandığı düşüncesini ortaya çıkarır. Galip, bundan sonrasında İstanbul sokaklarında Rüya ve Celâl’i arayacaktır. Bu arayış İstanbul’un sokaklarında sürerken, Galip’in bir kimlik sorgulamasına da dönüşür (Pamuk, 1994).

Galip, Rüya’yla Celâl’in izini İstanbul’un dükkânlarında, pasajlarında, sokaklarında sürerken karşılaştığı hikâyelerde, yazılardaki sembol ve gizlenmiş anlamlarda, insanların yüzlerinde onlara dair bir ipucu arar. Her şey çözülmeyi bekleyen bir şifreye dönüşür. Roman, bu yönüyle de polisiye kurgusu barındırır (Pamuk, 1994).

Galip’in bu polisiyevari izler peşindeki arayışı onu Celâl’in çocukluk yıllarını geçirdiği Şehrikalp Apartmanı’na yönlendirir. Galip, Celâl’in apartmandaki çatı katında yer alan gizli dairesine yerleşecektir. Bu olaydan sonra başlayan ikinci bölümde Galip, Celâl’in dairesine

sızarak burada bulduğu eşyalar ve yazılar vasıtasıyla, onun kimliğini taklit etmeye başlar. Celâl'in sıkı bir okuru olan F.M. Üçüncü adlı biriyle telefonda konuşacak, BBC ekibiyle Celâl adına röportaj yapacaktır. BBC röportajında anlatılan ve romanın ana izleği olarak görülebilecek “Şehzadenin Hikâyesi” bölümü ise “kendi olma” konusunu yeniden kurgulayan önemli bir bölüm olarak öne çıkar. BBC röportajının ardından Şehrikalp Aparmanı'na dönen Galip, Alâaddin'in dükkânı önünde yerde Celâl'in cansız bedenini bulacaktır (Pamuk, 1994). Celâl, kimliği belirsiz bir saldırgan tarafından öldürülür. Rüya ise aynı saldırıda ağır yaralanmış Alâaddin'in dükkânına sığınmış fakat kimse tarafından fark edilmediği için ağır yaralanıp kan kaybından ölmüştür (Pamuk, 1994). Cinayet soruşturması roman boyunca sürer ancak netliğe kavuşmaz.

Romanın son bölümünde, Galip'in Celâl öldükten sonra dahi onun kimliğiyle yazılarını sürdürdüğü ve uzun bir süre *Milliyet*'te yazdığı anlatılır. *Kara Kitap*, böylece polisiye hikâyesi anlatısında ilerleyen, alt katmanında ise bir “kimliğini arama ve kayboluş” anlatısıdır. Romanın başkarakterleri Galip'in, polisiye roman okumayı seven karısı Rüya'ya dediği gibi “yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye roman”ın (Pamuk, 1994, s. 52) yazımı gerçekleşir.

3.5.2.2.2. Kara Kitap'ta Gündelik Hayatın İzleri: Bir Labirent Olarak Şehir

Kara Kitap'ta gündelik hayatın izlenimi şehirdeki vitrinlerde, arka sokaklarda, tabelalarda kendini açık eder. Roman, yarattığı kent imgesiyle de ilgi çekicidir. Galip, Rüya ve Celâl'i aramadan önce şehrin ritmiyle daha uyumlanırken, bu kayıp onu şehrin ritminin dışına çıkaracaktır. Ritmin dışında hem Rüya ve Celâl'i hem de aslında kendi kimliğini arayan Galip, çok aşına olduğu İstanbul'da bilmediği bir şehir deneyimi yaşar. İstanbul bu noktada kurguda metinsel bir işlev kazanır. Yazar Orhan Pamuk'un da röportajlarında ve yazılarında yaptığı vurgu üzerine, İstanbul bir hafıza ve duygu mekânıdır: “*Kara Kitap*'ın ilk düşüncesi, İstanbul'da geçen ve şehrin bütün tarihini, karmaşasını ve çocukluğumun sokaklarının şiirselliğini kapsayacak bir kitap yazma arzusuuydu.” (Pamuk, 2025, s. 319). Burada yazarın belirttiği gibi şehir onun için tarihsel ve kültürel katmanlarıyla ele alınabilecek adeta bir metin gibidir. Bu metin, yazarın *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* kitabında bahsettiği gibi hüznün barındırır (Pamuk, 2025, s. 25).

Kara Kitap'ta İstanbul çamurlu sokakları, kırık kaldırımları, yıkık duvarlarıyla yıpranmışlığın ve kirliliğin temsilidir:

Bütün bu çöküşün başladığı İstanbul'a geri dönüyor diye Galip Bey için üzülyordu. İstanbul bir mihenk taşıydı: Değil orada yaşamak, oraya adım atmak bile bir teslimiyet, bir yenilgiydi. Korkunç şehir, ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o çürümüş görüntülerle kaynaşıyordu şimdi. Umutsuz kalabalıklar, eski arabalar, ağır ağır suya gömülen köprüler, teneke yığınları, delik deşik asfalt, anlaşılmasız iri iri harfler, okunmayan afişler, anlamsız yırtık panolar, boyları akmış duvar yazıları, şişe ve sigara resimleri, ezansız minareler, taş yığınları, toz çamur vs. vs. Bu çöküntüden beklenebilecek hiçbir şey yoktu (Pamuk, 1994, s. 126).

Bu yorgun, kirli ve eski gözükten şehir, orada yaşayanların da gündelik hayatına, davranışlarına ve yüzlerine sinmiştir. Galip'in sokaklarda karşılaştığı bu yorgun yüzler, şehrin

insanına da etki ederken, bu etkileşimle şehir ve insan arasında bir benzeşme yaratılır. Bu yönüyle romanda İstanbul, arka planda yaşanan bir fon olmaktan çıkarak, karakterlere sirayetiyle de anlatının merkezinde adeta bir özne gibi konumlanır. Şehrin yoksulluğu, hüznü bireyin de iç dünyasında yankı bulurken, insan ve gündelik hayat da yeniden biçimlenir:

Köprü'nün üzerinde, Marmara taraflarındaki kaldırımdaydı, insanların üzerine üzerine yürümeye başladı: Suratlarındaki o kaybolup gitmiş, yılanmış, tükenmiş ifade, sanki böylece, bir an aydınlanıyordu. Üzerlerine üzerlerine gelen kişinin kim olduğuna şöyle bir bakarken, Galip de onların gözlerinin, yüzlerinin içine bakıyor ve sırrı orada okuyordu sanki.

Çoğunun paltoları ceketleri eskiydi, eski ve soluk. Yürürlerken bastıkları kaldırım kadar bütün dünyayı da olağan karşılıyorlardı ama iyice yerleşmiş değildiler bu dünyaya. Dalgındılar, ama biraz kıskırtılınca belleklerinin derinliklerinden kendilerini geçmiş kalan derin bir anlama bağlayan bir merak, bir an suratlarının maskeleyiş ifadesi içinde belirliyordu. “Onları huzursuz etmek isterdim!” diye düşündü Galip. “Onlara Şehzadenin Hikâyesi’ni anlatabilmek isterdim!”. Aklına gelen bu hikâye yepyeniydi şimdi, hikâyeyi yaşadığını, hatırladığını hissediyordu.

Köprüden geçenlerin çoğunun ellerinde plastik torbalar vardı. İçlerinden kesekâğıtları, maden ya da plastik parçacıkları, gazeteler, paketler fışkıran torbalara ilk defa görüyormuş gibi bakarken üzerlerindeki yazıları dikkatle okudu: Bir anda torbaların üzerlerindeki yazıları dikkatle okudu: Bir anda torbaların üzerindeki kelimelerin, harflerin ‘öteki gerçeği’, ‘asıl gerçeği’ gösterecek işaretler olduğunu hissettiği için umutlandı. Ama yaynından geçen her yüzün anlamının da bir anlık bir parlaklıktan sonra sönüvermesi gibi, plastik torbaların üzerindeki kelimeler ve heceler de bir an yeni bir anlamla ışıktan sonra teker teker kayboluyorlardı. Galip gene de uzun bir süre onları okudu: “Muhallebicisi... Ataköy... Türksan.... Yemişleri... saatidir... Sarayları...” (Pamuk, 1994, s. 206).

Romanda İstanbul’a yönelen bu bakış, Celâl’in köşe yazılarında daha çok dile gelir. Galip de yazar kimliğiyle çözüldükçe, fark ettiği bazı kültürel çözümleri görünür kılar. Galip, şehirde yaptığı uzun yürüyüşlerle, yüzeyin altında kalan maddi kültür katmanlarına ve bunların siliklenmesine odaklanmasındır. İstanbul’un unutulmuş tarihi, “gözden düşmüş” anıları fiziksel bir çöküşün estetize edilmiş hâlinin manzarası olarak çizilir. Burada yazarın diğer romanlarında da sıklıkla belirttiği üzere “İstanbul’un sırrı, sınıflanmamış, düzenlenmemiş, bilgisi ortaya konmamış, içinde yaşayanlarca anlaşılmamış olmasıdır. Kalabalıkların, şehrin tarihten gelen zenginliğini, kat kat üstüne eklemelenmiş uygarlıklarını, onlara sahip olmadan, bir yabancı gibi yalnızca sezerek yaşamasıdır burada hayat tarzı” (Pamuk, 2017, s. 128) demesiyle, kent sınırları olmayan, düzensiz ve anlaşılamamış bir yerdir. Burada yaşayanlar, geçmiş medeniyetlerle bağ yakalayamamış, geçmişinden kopmuştur. Fakat roman, burada bir çözüm önerisi sunmayı amaçlamaz. Eskiye dair bir hafızayı geri çağırarak gibi bir işlev üstlenmez. Sır içinde kalan bu durumdan daha çok sır üretir. İstanbul, karmaşasının ve bulmacanın hem nedenidir hem de yeniden üretildiği büyük bir sahnedir.

Galip, İstanbul'da Rüya ve Celâl'i ararken neredeyse tüm semtlerini dolaşır; Karaköy'den Beyoğlu'na, Galata'dan Nişantaşı'na, Kapalıçarşı'dan yer altı dehlizlerine, Bakırköy'den Süleymaniye Camii'ne, İstanbul'un meyhanelerine, genelevlerine uzanır (Esen, 1992). Bu yürüyüşler, bir yerden sonra artık kaybettiği kişileri bulmaktan ziyade, şehirde kendini bulma, şehre başka gözle bakma amacına dönüşür (Esen, 1992).

Rüya ve Celâl'in aniden ortadan kaybolması, Galip'in gündelik hayat ritmini bozmuştur. Sıradan ritimler çökünce şehir de bilinmeyen bir yere, çözülecek bir bulmacaya, kaybolunacak bir labirente dönüşür (Esen, 1992). Galip için artık gündelik hayatın dışı, dışarısı farklı bir derinlik kazanır. Alışkanlıklar yerini arayışa bırakır. Böylece İstanbul'un her bir semtinde yeni katmanlar açılır: “Yıllarca önünden geçtiği muhallebicinin vitrini iyi aydınlatılmış bir kuyumcu vitrinine benziyormuş meğer!” demek geliyordu içinden. “Cadde daracık, kaldırımlar da eğri büğrümüş meğer!”⁸⁷

Başkarakter Galip için artık dışarı, sokak, farklı ve yepyeni bir yerdir. Lefebvre'in de tanımladığı gibi şehir artık ritim bozulduğunda görülebilen, deneyimle şekillenen bir mekâna dönüşür:

Geçiş yeri, kesişim, dolaşım ve iletişim yeri olan sokak, şaşırtıcı bir tersine dönmeyle, birleştirdiği şeylerin yansıması olur, şeylerden daha canlı olur, modern hayatın mikro kozmosu hâlini alır, gizlenen şeyi karanlıktan sokup çıkarır ve kamusallaştırır; onu özel karakterinden yoksun bırakarak, aktörlerin biçimsiz bir oyunu oynadıkları, kendiliğinden bir tiyatronun sahnesine sürükler. Sokak, başka yerde, gizlilikte olup biten şeyi yayımlar, onu deforme eder, toplumsal metnin içine katar (Lefebvre, 2010, s. 327).

Galip için sokaklar, yürüyerek geçilecek yerler olmaktan zamanla çıkar, çözülmeyi bekleyen bir bulmaca gibidir. Adımlar yavaşladıkça kentin yüzeyinde bulmacanın yanıtları belirir. Galip, küçük izleri, sembolleri, tarihten kalan gölgeleri, imgeleri birbirine ekler ve yepyeni bir katman açar. Bu yüzeyi ise ancak kendi ritminin dışına çıktığında fark edebilmiştir:

Büyük şehirde semboller köyde sahip oldukları “her yerde hazır olma” özelliğini yitirmiştir. Sembollerin belli bir yerleri vardır ve orada yoğunlaşırlar. Ama rolleri azalmaz. Tam tersine: Prestiji ve nüfuzu olan ya da olmasını isteyen, bu devasa insan kitlesini yöneten ve ona hakim olan her şey, eski sembolizmle bağ kurmaya çalışır ki böylelikle onların antik otoritelerinden yararlanabilir ya da bu otoriteyi doğrulayan yeni sembolizmler ortaya koyar. Sembolizmler anıtlarda yoğunlaşır. Kiliseler, katedraller, saraylar, kamusal alan ya da olmayan büyük binalar; bütün bunlar dekorasyonla ve estetik stille karışmış sembollerle doludur. Anıtlar, bir şehre çehresini ve yaşam ritmini veren eserlerdir. Şehrin belleği ve geçmişini betimleyenlerdir; şu anki gündelik hayatının duyumsal ve aktif çekirdekleridir, geleceğinin müjdecisidir (Lefebvre, 2010, s. 326).

⁸⁷ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, 1994, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 217.

Galip'in edindiği yeni bakışla İstanbul, bir yanda cami mimarisinin anıtsal ihtişamını aktarırken, diğer tarafta gündelik hayatın basit göstergelerini -sokak ilanları, elektrik direkleri, plastik torbalar- aynı düzlemde bir araya getiren bir söyleme dönüşür. İstanbul da böyle bir görsel bütünlük -manzara- oluşturması açısından durup düşünmenin mekânına dönüşür, ritim yavaşlar, bakışlar derinleşir. Böylece zaman algısı, modern hayatın zaman algısından da koparak daha parçalı ve askıya alınmış denilebilecek bir zaman algısında şehir deneyimi yaşar.

İstanbul'un manzarası, bir yanda geçmişin ihtişamlı imparatorluk dönemlerinin izlerini taşıyan eserlerde -örneğin Süleymaniye Camii'nin minareleri- yükselirken, afişler, vitrinler, panolar, elektrik direkleri gibi modern gündelik hayatın detaylarıyla aynı fonda kendini gösterir (Esen, 1992). Galip, bu karmaşıklık içerisinde kendini bulmaya çalışırken şehri bir ayna olarak görür. Her bir imge ona bir şey söylemekte, onun da manzarasını çizmekte oluşturmaktadır. Bu arayış ve izleme hâli devam ettikçe bu parçalar zaman zaman birleşse de zaman zaman bütünsellikten kopmaktadır.

Sibel Irzık'ın da belirttiği üzere, anlatıda şehrin Galip'i içinde dolaştırdığı bulmaca tam çözülür gibi olurken yeni bir bilinmezlik düğümü daha atılır ve her bir bilinmezlik, yeni bir sırra kapı aralar. ⁸⁸ Bu parçalanmış ruh hâli, modern çağda anlamların çoğullaşması, ufalanması ve sınırların muğlaklaşmasıyla ilgilidir. *Kara Kitap*'ın post-modern anlatı tekniğine sahip olduğu düşünülürse-bir yandan da polisiyevari bir anlatım tekniğiyle ilerlemesiyle- tüm bu tekdüzeliği kırma anlayışı, bir çözüm getirmekten, sırrı açığa kavuşmaktan ziyade, onu daha da tanımlanamaz ve tamamlanamaz yapmasıyla romanın post-modern estetiğini güçlendirir ve çözümün değil, sürekli ertelenen anlamın peşinde koşan bir anlatı evreni kurar: “Gündelik hayat gibi sokak da sürekli değişir ve hep tekrarlanır. Saatlerin, insanların, nesnelerin ve ışıkların bitmek bilmez, yorulmak bilmez dönüşümü içinde tekrarlanır.”⁸⁹ Galip, artık değişen bu yeni ritmine alışmaya çalışır ve çok iyi bildiği şehre farklı bakar: “Her seferinde caddenin biraz daha aşağısından ve yukarısından dönerek, ‘araştırma alanını’ genişletiyor, her seferinde, eski mutsuz kişiliği yüzünden fark edemediği bazı ayrıntıları dikkatle gözleyip belleğinin bir köşesine yazıyordu.”⁹⁰

Şehrin Galip'e sunduğu bulmaca “Şehir İşaretleri” bölümünde kendini açık eder ve onu Rüya'yla Celâl'i bulacağını düşündüğü Şehrikalp Apartmanı'na götürür:

Celâl'in köşe yazısını yeniden okurken, yazının kenarına daha önceden aldığı notlar, altını çizdiği kelime ve heceler Galip'e saçma gözükte. Yazının içindeki sırrı çözecek harflerin, işaretledikleri olmadığı o kadar açık bir gerçektir ki, bir an Galip'e bu sır yokmuş gibi geldi: Sanki okuduğu cümleler, aynı anda, hem kendilerini hem de başka şeyleri gösteriyordu. Öyle ki, belleğini kaybettiği için inanılmaz keşfini insanlığa duyuramayan kahramana ilişkin Celâl'in Pazar yazısındaki her cümle, Galip'e herkesin anladığı ve bildiği başka bir insanlık durumuna ilişkin başka bir hikâyenin

⁸⁸ Sibel Irzık, *Istanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)*, In: Moretti, Franco, (ed.), 2006, *The Novel: Forms and Themes*, Princeton, Princeton University Press, pp. 732.

⁸⁹ Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, 2017, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 128.

⁹⁰ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, 1994, İstanbul, İletişim Yayınları, s. 208.

cümleleri gibi gözükte. Bu o kadar çık, gerçekte ki, bazı harfleri, heceleri, kelimeleri seçip yazıp yeniden düzenlemeye gerek bile yoktu hiç. Yazının içindeki o ‘gözükmeyen’, ‘gizli’ anlamı çıkarmak için yapılması gereken şey, yazıyı yalnızca bu inançla okumaktı. Gözü bir kelimeden ötekine sıçrarken, Rüya’yla Celâl’in gizlendiği köşenin yeri ve anlamı kadar, Galip, hayatın ve şehrin bütün sırlarını okuyacağına inanıyordu (Pamuk, 1994, s. 203).

Bu bölümde Galip, romanda yan karakter olan, arkadaşı Belkıs’ın Nişantaşı’ndaki evinden ayrıldıktan sonra taksiye binerek Galata Köprüsü’ne gider. Belkıs karakterini biraz açmak gerekirse, romanda çok sık gözükmeyen yan karakter olan Belkıs, Galip’e bu izleri çözme konusunda yardımcı olacaktır. Galip nasıl ki bu bölümde yazıyla kendini Celâl’e benzetecekse, Belkıs’ın da kendini Rüya yerine koymaya çalıştığı görülür, bu noktada Rüya’nın bir taklidi gibidir: “Hayatımın, olması gereken ‘asıl hayat’ın bir taklidi olduğunu, bütün taklitler gibi utanılması gereken, acıklı, zavallı bir şey olduğunu düşünüyordum.” (Pamuk, 1994, s. 217) der Belkıs ve hikâye içinde kendine ayrı bir hikâye çerçevesi yaratır. Galip, kendini Celâl’in yerini koymaya, onun gibi yazı yazmaya başlar: “Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl’in yerinde olmak istiyordu ve Celâl’den kaçıyordu. Onu arıyordu ve unutmak istiyordu.” (Pamuk, 1994, s. 204).

Galip, Belkıs’ın evinden çıktığı andan itibaren Yeni Camii çevresinden Süleymaniye Camii’ye, Zindan Kapı mahallesinden Ahi Çelebi Camii’ne, Atatürk Köprüsü’ne ilerler, Tünel’in arka sokaklarından Galatasaray Lisesi’ne çıkar, Beyoğlu’nun arka sokaklarından dönerek Nişantaşı’na ulaşır. Burada, bölümün de başlığı olan “şehrin işaretleri”ni izler:

İsterse, tıpkı insan yüzlerini okur gibi bu nesneleri, işaretleri okuyabileceğini hissediyordu. Böylece kerpetenin ‘dikkatin’, bir kavanozdaki zeytinlerin ‘sabrın’, bir araba lastiği ilanındaki mutlu şoförün de ‘hedefe yaklaşmanın’ işaretleri olduğunu anlayarak sabır ve dikkatle hedefine yaklaştığına karar verdi. Ama çevresi, sökülmesi çok daha çetin işaretlerle doluydu: Telefon kabloları, bir sünnetçi ilanı, trafik işaretleri, çamaşır sabunu paketleri, kulpsuz kürekler, okunamayan siyasal sloganlar, buz parçaları, elektrik numaraları, işaret okları-, çamaşır sabunu paketleri, kulpsuz kürekler, okunamayan siyasal sloganlar, buz parçaları, elektrik numaraları, işaret okları, yazısız kâğıt parçaları (Pamuk, 1994, s. 208).

Tüm bu işaretler Şhrikalp Apartmanı’na işaret eder. Şehirde yaptığı dairesel yürüyüş, onu başladığı yere, Nişantaşı’na getirir. Nişantaşı, her zaman onun için yaşadığı yer, kalbidir: “Bundan sonraki kahveye oturduğunda, en azından yönünün doğru olduğundan emindi. Beyoğlu’nun arkalarından Taksim’e doğru yürüyordu. Nişantaş’a, Şişli’ye, kendi geçmişinin ta kalbine doğru.” (Pamuk, Kara Kitap, 1994, s. 213).

Şehirdeki dolaşırken gördüğü tüm bu işaretler, onu, Celâl ve Rüya’nın Şhrikalp Apartmanı’nın çatı katında olabileceği ihtimaline götürür ve Nişantaşı’na, kalbine doğru yola çıkar. Bu işaretler, gündelik hayatın içerisinde gündelik telaşın dışına çıkan bir karakter tarafından bulunarak yakalanır. Galip, gündelik hayatın içerisindeki akıştan biri herhangi bir satıcı için de, kendisinin bir işarete dönüşebileceğini söyler. Bu sahnede ise gündelik hayatın içindeki ve dışındaki arasındaki fark görünür kılınır:

-Telefon kaç para?

-Alıcı mısın? dedi eskici, bir pazarlığın kapısını açmak için dikkatle.

Bu beklenmedik kimlik sorusu Galip'e şaşırtıcı geldi. "İşte onlar da beni başka şeylerin işareti olarak görüyorlar!" diye düşündü bir an. Ama içine girmek istediği dünya bu değil, Celâl'in, içine gizlendiği bu dünyanın duvarlarını ördüğünü ve anahtarını gizlediğini hissetti. Eskicinin pazarlık heyecanı ile bir an parlayan yüzü gene eski durgunluğuna dönmüştü (Pamuk, 1994, s. 211).

Kara Kitap'ın şehir içinde bilmecelelere yanıt bulmaya çalışan Galip'in anlatıldığı bu ilk kısmın son bölümü olan "Şehir İşaretleri", Şehrikalp Apartmanı'nda sonlanır. Bundan sonra Galip, yeni bir kimliğe kavuşacak ve romanın ikinci kısmı başlayacaktır: "Daha o sırada kendimi Celâl olduğuma bütünüyle inandıramamıştım!" diye düşünecekti o zaman, Celâl'in bütün geçmişini aydınlatan eski yazılar, defterler ve gazete kesikleri arasındayken "Daha o sırada, kendimi büsbütün arkada bırakamamıştım."⁹¹ Galip, Nişantaşı'na geldiği, Şehrikalp Apartmanı'na gireceği zaman bu dönüşüm etkisini hisseder:

Nişantaşı'nın köşesindeyken, bir başka kişi olma isteği öyle bir kuvvetle içinde yükseldi ki, onbinlerce defa gördüğü apartman cephelerini, dükkân vitrinlerini, banka panolarını ve neondan harfleri bambaşka ve yepyeni şeyler olarak görebildiğini sandı. Yıllardır yaşadığı mahalleyi bambaşka bir yer yapan hafiflik ve serüven duygusu, sanki bir daha hiç terk etmeyecekmiş gibi Galip'in içine işledi (Pamuk, 1994, s. 217).

Lefebvre, mekânı sadece fiziksel yanı ile değil toplumsal ilişkilerin sürekli olarak üretildiği dinamik etkisiyle ele alır (Lefebvre, 2014). *Kara Kitap*'ta da İstanbul tam bu anlayış doğrultusunda farklı yüzleriyle belirir. Bir yanda Süleymaniye Camii gibi kolektif belleğin bugünkü taşıyıcı simgelerinden, eski İstanbul'dan fragmanlar gösterir; diğer tarafta Galata, Karaköy ve Nişantaşı gibi şehrin daha işlevsel noktaları diyebileceğimiz modern gündelik yaşama ait trafik levhaları, ilan panoları, gösterişli vitrinlerle şekillenir. Bu iki uç birbirini dışlamaz. Tam tersine iç içe geçmiştir. Roman da geçmişle modern hayatın geçiciliğini aynı mekânsal yüzeyde yakalar; hem eskinin hem bugünün gündelik yaşamını yeniden üretir ve İstanbul'un tarihsel sürekliliğini çağdaş ritimlerle yaratır (Esen, 1992). Bu ritim gerilimli bir ritimdir. Kazındıkça başka anlamlara kapı aralar (Galip'in, Celâl'in çocukluğunu geçirdiği Şehrikalp Apartmanı'nın çatı katında kendini yeniden var etmesiyle, Belkıs'ın, Rüya'nın yokluğunda, şehri gezen Galip'e eşlik etmesi gibi) ve romanın post-modern etkisi tam da burada belirir (Esen, 1992). İstanbul polisiye tarzı bir gerilimle, kaçma-yakalama gibi görünen koşturmada ilerlerken, yakalanan "izler", bir anlam yaratmaz. Her işaret başka bir işarete gönderme yapar. Lefebvre'in "gündelik hayatın sürekli olarak değişmesi ve kendini tekrarlaması" (Lefebvre, 2010) tespitiyle beraber ele alındığında İstanbul, tam da bu sabitlikten uzak, kendini yeniden üreten ve her defasında başka okumalara açık hâle gelen bir mekânsal deneyim alanı yaratır. Şehrin ritmi ise öznenin ritmini dönüştüren bir etkiye sahiptir. Galip, mekânı hem okuyan, hem yeniden üreten hem de zaman zaman onunla uyumlanıp ondan kaçabilen bir karakterdir.

⁹¹ Orhan Pamuk, A.g.e., s.216.

Lefebvre'nin vurguladığı üzere, modern öncesi diyebileceğimiz toplumlarda gündelik hayatta bir “üslup birliği” görülür.⁹² Mekân, nesneler, ritüeller ve toplumsal ilişkiler ortak bir düzlemde birleşir. Modern toplumlarda ise bu bütünlük bozulur, yerini parçalılığa bırakır. Modern birey kaybettiği bu bütünlüğü yeniden kurmak ister fakat içerisinde yaşadığı çağ, modern öncesi dönemdeki üslubun sürekli ve kalıcı olarak üretilemediği, anlamın çoğaldığı ve çokça yer değiştirdiği bir çağdır (Lefebvre, 2020). Galip'in plastik torbaların üzerindeki resimleri, harfleri okuması bu noktada anlam kazanır. Bu poşetler, torbalar modern kentin tüketim kültürünün ürettiği, geçiciliğe, hızlı tüketime işaret eden kodların taşıyıcılarıdır. Eskinin mimari ve kültürel üslubunun aksine kalıcılıktan uzaktır. Şehirde anlam sabit değildir, reklamlar, logolar, tabelalar, panolar, vitrinler sürekli olarak değişir. Şehir, modern nesnelerin birbirinin üzerine binerek bir görsel kalabalığı yarattığı alana dönüşür. Galip'i çeken de bu görsel kalabalığındaki imgelerdir. Kendi üslup arayışına paralel bir deneyim oluşturur. Şehir gibi parçalı, çoklu işaretlerle çevrilidir ve kendine ait ses bulmakta zorlanır. İstanbul, kaybolmuş üslupların, yeni üslup denemelerinin ve sürekli tekrar eden taklitlerin -ki bu taklitler de kendi içinde çerçeve hikâye anlatıları oluşturur- iç içe geçtiği bir mekâna dönüşür.

Kara Kitap, kimlik arayışı olmanın da ötesinde, Türkiye'nin 1980 sonrasında değişen gündelik hayatına ve dönem atmosferine de geçişi temsil eder. Romanın mekânsal kurgusu, bunu görünür kılar. Lefebvre'in gündelik hayat ve mekânın üretimi kavramlarıyla ele alınacak olunursa, İstanbul olayların geçtiği bir mekân değil, anlatının tam merkezindeki konulara eşlikçidir. Kendini hem tarihiyle hem de gündelikliğiyle açar. Bir köşede kolektif belleğini yansıtırken diğer tarafta kendini hemen neon ışıklarıyla, tabelalarıyla, ışıklı vitrinleriyle bugünden hatırlatır. Geçmişin sürekliliğiyle modernitenin parçalanmış, akışkan yapısını ve ritmini içeren iki başlı bir düzleme oturur.

Bu iki başlı örgütlenme, tam da 1990'ların Türkiye'sindeki dönüşümleri yansıtır. 1980'lerin neo-liberal ekonomi politikalarının sonucu olan yeni tüketim anlayışlarıyla şekillenen kentin yeni ritmi, 1990'larda tüketim kültürünü daha da görünür kılacaktır (Kaynar M. K., 2023). Lefebvre'in gündelik hayatın metalaşması ve mekânın ideolojik olarak üretilmesi üzerine yaptığı tespitler (Lefebvre, 2010) romanda karşılığını bulur. Şehir sembolik olarak da yeniden üretilmiş, geçmişin izleri ve hızlı modern ritimler aynı mekânsal zeminde birbirini tamamlar hâle gelmiştir. İstanbul'un romandaki bu görünümü, 90'ların başında ortaya çıkmaya başlayan imgeler dünyasıyla, tüketimle yönlendirilen gündelik hayat pratikleriyle ve hızlanan kent ritimleriyle birebir örtüşür.

Galip, şehrin sokaklarını bir bulmaca gibi çözer. Modern kentin karmaşası arasına parantez açan bu anlar, gündelik hayatın zaman akışını duraksatır. Gündeliğin ritmi içinde ise, şeyler, görünür hâle gelir. Lefebvre'in gündelik hayatın ancak hız kesildiğinde görünür hâle geldiği yönündeki tespiti,⁹³ romanın bu bölümlerinde güçlü karşılık bulur. Planlı yaşamın, çalışma saatlerinin durduğu bu arayış anlarında zaman Galip için durur ve farklı yönlerde akar. Bu duraksama 1990'ların kültürel dünyasında belirginleşmeye başlayan anlam erozyonunun ve hakikatin sürekli ertelenmesinin karşılığıdır (Kaynar M. K., 2023). Şehrin çok katmanlı yapısı, Galip'in zihninde bütünleşmeye çalıştıkça yeniden parçalanır ve her soru yeni bir

⁹² Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, 2010, İstanbul, Sel Yayınları, s. 210.

⁹³ Henri Lefebvre, *Ag.e.*, s. 325, s. 327.

soruyu, her cevap ise başka bir cevabı doğurur. Şehrin hem geçmiş hem bugün tarafından kuşatılmış bu görünümü, modern anlamları çoğaltırken ufalayan bir kültürel atmosfer yaratır. Sibel Irzık'ın belirttiği üzere⁹⁴ *Kara Kitap*, sırları çözilemeyen, her çözümün yeni bir düğüme dönüştüğü bir romandır. Romanın post-modern yapısının yansıması olarak değerlendirilen bu ifade, anlamın sabitlenmediğini ve temsilin sürekli olarak eridiğini gösterir.

1990'ların tüketim kültürü dünyasına dair en kritik noktalardan biri de, Alâaddin'in dükkânıdır. Kitabın ilk kısmının dördüncü bölümünde müstakil bir bölüm olarak da karşımıza çıkan "Alâaddin'in Dükkânı", Lefebvre'in mekânın üretimi ve gündelik hayatın nesnelerle kurduğu ilişki kavramlarını açıklamak açısından ideal örneklerdendir. Bu dükkân, İstanbul'da yetişen bir neslin tarihsel hafızasına dokunmuş hem de şehrin modern yüzünü taşıyan, "İstanbul'un en iyi denilen bir semtinde",⁹⁵ bir mahallenin sokaklarının ortasında gündelik hayatın artıklarıyla dolu arşiv niteliğinde mekân olma özelliğine sahiptir. Bir yönüyle neredeyse antika değerine sahipken, diğer yönüyle hızlı tüketime açıktır. İçeride satılan oyuncak bebek, kullanılmamış ev eşyaları, artıklar, eski oyuncaklar gibi her bir nesne, yeni modanın karşılık bulduğu, sahip olunulması istenen o, dönemin popüler ve simgesel objesinin satıldığı mekân hâline gelir. Bu eşyaların her biri gündelik hayatın izlerini barındırır. Hatta romanın geçtiği zamandan da bu durum böyledir:

Evlerinde, yataklarında hasta yatan çocukların kendilerine Alâaddin'in dükkânından hediye, oyuncak (kurşun asker) ya da kitap (Kırmızı Saçlı Çocuk) ya da resimli roman (Kinova'nın dirildiği on yedinci sayısı) almaya giden annelerinin dönüşünü nasıl sabırsızlıkla beklediklerini anlattım. Çevredeki okullarda, son zilin çalmasını bekleyen binlerce öğrencinin, hayallerinde nasıl girip içinden futbolcu (Galatasaraylı Metin), güreşçi (Hamit Kaplan) ya da film artisti resmi (Jerry Lewis) çıkan gofretlerden aldıklarını anlattım. Akşam Sanat Okulu'na gitmeden önce, turnaklarındaki soluk ojeyi çıkarmak için küçük bir şişe aseton alan kızların, yıllar sonra, yavan bir evliliğin yavan bir mutfağında çocuklar ve torunlar arasında, mutsuzlukla ilk gençlik aşklarını hatırladıklarında, Alâaddin'in dükkânını nasıl uzak bir masal gibi hayal ettiklerini anlattım (Pamuk, 1994, s. 46).

Alâaddin'in dükkânı, *Kara Kitap*'ta İstanbul'un gündelik hayatının adeta küçük bir modeli işlevini görür. Dükkânda satılan oyuncak askerler, resimli romanlar, makyaj malzemeleri, plastik saatler, piller ve piyango bileti gibi objeler dönemin Türkiye'sinde hızla yaygınlaşan tüketim kültürünün ikonları ve gündelik arzuların teşmiline dönüşür. Çocukların yediği gofretlerden futbolcu resmi çıkmasını beklemesi veya genç kızların aseton alması gibi gündelik hayata dair izlenimler, bir şehrin arzularını, hayal gücünü de üreten mekâna dönüştürür. Mekâna dair bu anlatım Lefebvre'in "gündeliğin içindeki sır" fikrine uyar.⁹⁶ Alâaddin, şehir ritmine "uyarak" bu nesneleri satar, Galip de aynı ritim içinde işaretleri takip ederek kendi kimliğini arayacaktır. Kendi kimliğini arama yolculuğuna ise bu gündelik nesneler yol gösterici olacaktır. Alâaddin, sadece Nişantaşı'nda değil, tüm şehir tarafından

⁹⁴ Sibel Irzık, *Istanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990)*, In: Moretti, Franco, (ed.), 2006, *The Novel: Forms and Themes*, Princeton, Princeton University Press, pp. 732.

⁹⁵ Orhan Pamuk, *A.g.e.*, s.48.

⁹⁶ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, 2010, İstanbul, Sel Yayınları, s. 210.

sevilen bir figür, dükkânı ise olmazsa olmaz, Lefebvre’in “kullanım değeri”⁹⁷ olarak adlandırdığı bir yere dönüşür:

Hayâli hikâyeler içine düşmüş bütün gerçek kişiler gibi Alâaddin’de dünyanın sınırlarını zorlayan gerçek dışı bir yan ve kurallarını zorlayan yalın bir mantık vardı. Basının dükkânına gösterdiği ilgiden memnun olduğunu açıkladı. Otuz yıldır, günde on dört saat vızır vızır işleyen köşedeki dükkânında çalışıyor, Pazar öğleden sonraları, herkes radyodaki futbol maçını dinlerken, saat iki buçuk ile dört buçuk arasında evinde uyuyordu. Asıl adının başka olduğunu, ama bunu müşterilerinin bilmediğini anlattı. Yalnızca *Hürriyet* gazetesi okuduğunu anlattı. Dükkânındaki siyasi buluşma olamayacağını, çünkü tam karşısında Teşvikiye Karakolu’nun bulunduğunu ve siyasetle de ilgilenmediğini anlattı. Dergileri tükürükleyerek saydığı da doğru değildi; dükkânının bir efsane ya da masal köşesi olduğu da. Bu tür yanılgılardan şikayetçiydi: Bazı yoksul ihtiyarlar vitrinindeki oyuncak plastik saatleri gerçek saat sanıp ucuzluğuna şaşarak heyecanla içeri dalıyorlardı. Salonda at yarışı alıp oynayan ya da kendi elleriyle seçtikleri Milli Piyango’dan gene bir şey çıkmayınca öfkeye kapılan bazıları, bu oyunları Alâaddin imal ediyor sanıp gürültü çıkarıyordu. Naylon çorabı kaçan kadın da, yediği yerli çikolatadan bütün derisi pul pul dökülen çocuğun anası da, okuduğu gazetenin siyasi görüşlerini beğenmeyen okur imalatçıyı değil yalnızca bir aracı olan Alâaddin’i suçluyordu. İçinden kahve değil, kahverengi ayakkabı boyası çıkan paketten Alâaddin sorumlu değildi. Şuh sesli Emel Sayın’ın ilk şarkısından sonra sarsıla sarsıla boşalıp akarak transistörlü radyoyu kapkara bir sıvıyla berbat eden yerli pilden Alâaddin sorumlu değildi. Nereye gidersen hep kuzeyi göstereceğine, hep Teşvikiye Karakolu’nu gösteren pusulan Alâaddin sorumlu değildi. İçinden hülyalı işçi kızın aşk ve evlilik mektubu çıkan Bafra paketinden de Alâaddin sorumlu değildi, ama paketi açan badanacı çırağı mutlulukla etekleri zil çalarak koşa koşa gelmiş, elini öperek Alâaddin’in nikâh şahidi olmasını istemiş ve kızın adını ve adresini sormuştu. (Pamuk, 1994, s. 48)

Galip, dükkânın sahibi Alâaddin’i anlatırken sır arayan biri gibi şehrin içinde dolaştığını söyler ki, dükkân hem onun çocukluğunda belleğine etki etmiş bir mekândır, hem de Galip de Alâaddin gibi şehrin içinde bir şeyler aramaktadır:

Galip, Rüya’nın eski kocasının bir zamanlar yazdığı, taraftarı ya da düşmanı olduğu sol siyasi dergilerden, adlarını tek tek dikkatle telaffuz ederek, birer tane istedi. Alâaddin yüzünde çocuksu, korkulu, kuşkulu ama hiçbir zaman da düşmanca olamayacak bir ifade, bu dergileri yalnızca üniversite öğrencilerinin okuduğunu söyledi.

-Sen ne yapacaksın?

-Ben bilmeceleeri çözeceğim! dedi Galip (Pamuk, 1994, s. 68).

⁹⁷ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 2014, İstanbul, Sel Yayınları.

Alâaddin bunu şehrin ritmiyle uyumlanarak ve onun ihtiyaçlarına cevap verme amacıyla yaparken, hedefi bir tüccar olarak moda olanın peşine düşüp dükkânda satış yapmakken, Galip'in amacı -başta Rüya ve Celâl'i bulmak gibi gözüken ama aslında- İstanbul'da kendini bulmaktır:

Dişleriyle tırnaklarıyla kurmuştu bu dükkânı. Yıllarca eski Teksas ve Tommiks'leri kendi eliyle ciltlemiş, sabahları bütün şehir uyurken dükkânını açıp süpürmüş, gazete ve dergileri kapıya ve kestane ağacına mandallamış, en son yenilikleri vitrinine yerleştirmiş, istiyorlar diye, en tuhaf malları (mıknatıslı aynası yaklaştırılınca dönen oyuncak balerinleri, üç renkli ayakkabı bağlarını, gözlerinde mavi ampuller yanan alçıdan küçük Atatürk heykellerini, Hollanda değirmeni şeklinde kalemıraşları, Kiralık Ev ve Bismillahirrahmanirrahim levhalarını, içinden birden yüze numaralı kuş resimleri çıkan çam aromalı çikletleri, yalnızca Kapalıçarşı'da satılan pembe tavla zarlarını, Tarzan ve Barbaros çıkartmalarını, futbol takımlarının rengineki kukuleları -kendi de mavi renkte birini on yıl giymişti-, bir ucu ayakkabı çekeceği öbür ucu gazoz açacağı olan demir aletleri) müşterilerine sunabilmek için yıllarca bütün İstanbul'u karış karış, dükkân dükkân gezmiş, en akla hayale sığmaz isteklerde bile. (Gülsuyu kokulu mavi mürekkeplerden var mı sizde? Acaba şarkı söyleyen yüzüklerden bulunur mu?) “yok” dememiş; sorulduğuna göre bir örneği vardır diye düşündüğü için, “Yarın getiririz!” deyip, defterine not almış, ertesi gün de, şehrin içinde bir esrarı arayıp bulmuştu. İnanılmayacak ölçülerde satan fotoromanlarla ya da resimli kovboy hikâyeleriyle ya da boş suratlı yerli artist resimleriyle yorulmadan para kazandığı dönemler de olmuştu: kahvenin, sigaranın karaborsoya düşüp rahatının kaçtığı kuyruklu, soğuk, yavan günleri de (Pamuk, 1994, s. 49).

Lefebvre, gündelik hayatın kaçınılmazlığına yaptığı vurguda gündelik hayatın nesneleri, en sıradan ve önemsiz görünen hâllerinin dahi hafızaya taşınabileceğini ve bunun mekânın anlamını yeniden üretebileceğini söyler.⁹⁸ Galip'in de, dükkânda Rüya'ya dair son bir izle karşılaşması boşuna değildir; gündelik hayatın taşıdığı bu mekân, şehrin farklı yerlerinde çözülmeyi bekleyen pek çok işaretlerin karşılığını barındırır. Bu objeler Galip'in sokakta okuduğu işaretler gibi bir şeylere işaret eder. Bundan dolayı Alâaddin'in dükkânı, şehrin büyük anlatısı içinde küçük bir hafıza odası gibidir. Galip, buraya tüketim nesnesini elde etmek için gelen, herkes gibi moda olanın peşinde koşmaya gelmez. Kendisi dışarıda bu hızlı tüketim nesnelerinin ibareleri olan -poşetler vs. gibi- işaretlerdeki izler peşinde olduğundan, aslında buraya geldiğinde dışarıda neye bakması gerektiğini çözmek, onu satın almak için gelir. Satın alınan şey Galip için bilgidir. Bilgi ise burada Galip'in zihni gibi karışıktır çünkü eski hatıralar, dün, bugün ve şimdi birbirine karışmıştır. Galip, bu hafıza odasından en kullanışlı bilgiyi alarak şehre döner. Alâaddin'in anlattığı üzere zaten buraya herkes bir şey aramaya gelir:

Bir bakıyordun, hepsi ayrı bir havada gözüken o kalabalık, hep birlikte bir müzikli sigara kutusu merakına kapılıyor, derken Japonya'dan gelen küçük parmağım büyüklüğündeki dolma-kalemleri kapış kapış kapışıyorlar, ertesi ay ise hepsini unutup

⁹⁸ Henri Lefebvre, *Mekânın Üretimi*, 2014, İstanbul, Sel Yayınları, s. 218.

tabanca biçimindeki çakmaklardan öyle bir almaya başlıyorlardı ki, Alâaddin yetiştiremiyordu. Sonra, bir plastik ağızlık modası başlıyor, bütün millet içtiği sigaranın iğrenç ziftini sapık bir bilim adamı zevkiyle seyrederek altı ay saydam ağızlık kullanıyor, derken; onu bırakıp sağcısı solcusu, dinsizi dindarı Alâaddin'den boy boy, renk renk tesbih alıp her yerde çekmeye başlıyor, bu fırtına dinip Alâaddin elinde kalan tesbihleri iade edemedi, bir rüya modası çıkıyor, herkes rüyaları yorumlayan küçük kitapçığı alabilmek için kapıda kuyruk oluyordu. Bir Amerikan filmi gelir, bütün gençler kara gözlük alırdı, bir gazete haberi çıkar bütün kadınlar dudak kremi, bütün erkekler imamlara yakışır takkelerden isterdi, ama çoğu zaman, istekler hiç anlaşılmayan bir şekilde bir veba gibi yayılırdı. Niye binlerce, on binlerce kişi aynı anda radyolarının, kaloriferlerinin üstüne, arabalarının arka camının önüne, odalarına, iş masalarına, tezgahlarına o tahta yelkenlileri yerleştirmeye başlamıştı? Anne çocuk, kadın-erkek, ihtiyar genç herkesin hep aynı resmi, gözünden kocaman bir damla yaş akan mahzun ve Avrupalı suratlı çocuk resmini anlaşılmaz bir istekle alıp duvarlara, kapılara asmasını nasıl anlamak gerekiyordu? (Pamuk, 1994, s. 50).

Alıntıda betimlenen sahne, tüketim arzusunun dalgalar hâlinde yayıldığını ve gündelik hayatı nasıl belirlediğini açık şekilde gösterir. Bir ay müzikli kutular, ertesi ay Japon dolma kalemler, sonrasında tabanca biçimli çakmaklar veya sigara ağızlıkları, Lefebvre'in gündelik hayatın modern kapitalizm tarafından "metalaştırılmış ihtiyaçlar" üzerinden yeniden üretildiği fikriyle (Lefebvre, 2020) bire bir örtüşür. Burada tüketim nesneleri, bireysel bir seçim değil kitlesel davranışlara dönüşür. Bu bulaşıcılıkta da kitlesel ritme, moda göre şekillenir. Lefebvre'e göre modern toplumlarda kullanım değeri, yerini hızla değişim değerine bırakır (Lefebvre, 2014, s. 85, 331). Nesneler bir ihtiyacı karşılamaktan çok arzu uyandıran simgelerdir. Pamuk'un anlattığı dudak kremi, tespih, ağızlık, rüya kitabı gibi tüketim nesneleri onlara atfedilen değerden değil, geçici anlamlara sahip olmasıyla satın alınır (Pamuk, 1994). Binlerce insan aynı anda tek nesneye yönelir. Gündelik hayat da dışarıdan gelen bir ritimle şekillenip zaman zaman standartlaşır. Bu tüketim ritimleri mekânın üretimine de yansır; iş yerleri, dükkânlar, kimi zaman evler ve arabalar da bu nesnelerin satıldığı veya sergilendiği geçici vitrinlere dönüşür. Mekânın anlamının, nesnelerin yarattığı geçici modalarla belirmeye başlaması -Pamuk'un deyimiyle birden bunların değişerek veba gibi yayılmasını- modern toplumun kendini tekrar etmesi, özgünlükten uzaklaşıp homojenleşmesi Lefebvre'in "gündeliğin üretilmiş mekânı" (Lefebvre, 2014) kavramına denk düşer. Görünüşte sıradandır ancak sistematik şekilde yönlendirilir.

Galip'in İstanbul'da yürürken çözümlediği semboller veya işaretler bir reklamın, bir sokak tabelasının, bir dükkân vitrinindeki eşyanın veya insanların yüzlerinde gördüğü bir izlenimleri üzerinden ilerler (Pamuk, 1994). İstanbul, Galip için sokakların toplamı olmaktan çıkarak geçmişin kalıntılarıyla modern tüketim nesnelerinin üst üste bindiği anlam bütünü hâline gelir. Bu nedenle Galip'in adımları onu üretilmiş mekân'ın yönlendirdiği güzergâhla Şehrikalp Apartmanı'nın çatı katına götürecektir. Şehrin işaretlerini çözdükçe Rüya'nın ve Celâl'in izine yaklaşır. Lefebvre'nin belirttiği üzere nasıl ki mekân, toplumsal ilişkiler tarafından üretiliyorsa (Lefebvre, 2014), Galip de bu mekânı Celâl'in gazete yazılarıyla yeniden üretir. Celâl'in gazete yazıları, Galip'i yönlendiren önemli işaretlerdendir.

Galip'in Şhrikalp Apartmanı'nın çatı katına varışı, mekânsal çözümleme noktasında önemlidir. Burası Celâl'in geçmişini de barındırır. Celâl karakteri yerine geçmekte olan Galip de Celâl adına yazacağı yazıları burada yazacak, burada -Celâl gibi- uzunca vakit geçirecektir. Galip'in gündelik hayat ritmi sokaktan eve taşar ve yine değişen bir ritme girer. Bu ritim Galip'in kendi olma arayışının mekânsal çözümleme noktasıdır. Galip'in kendi kimliğini ve Celâl'den yola çıkarak oluşturduğu yazarlık üslubunu ararken şehirle kurduğu temas, Celâl'in çatı katına yerleşmesiyle romanın ikinci kısmından sonra daha da yoğunlaşacaktır.

Celâl'in yıllar boyunca yazdığı tüm metinleri okuması, ardından F.M. Üçüncü'nün *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı gizemli kitabını incelemesi, yüzündeki işaretleri "okuduğunu" düşünmesi ve nihayet Celâl'in imzasını kullanarak üç köşe yazısı kaleme alması, bu arayışı başka bir düzleme taşır. Galip, artık sadece şehrin işaretlerini okumaktan öteye geçerek kendi yüzünü, kendi geçmişini, kendi yazma edimini de bir metin gibi okur. Bu noktada, deneyimlediği şehir, kimlik çözülmesi ve mekânsal çözümlemeyle iç içe geçer. Galip'in şehirdeki yürüyüşleri onu buraya getirmiştir. Galip, yazdıkları, okudukları ve İstanbul'un parçalı üslubunun bir yansıma hâline gelmiştir.

Galip, Celâl'in kimliğini adım adım içselleştirdikten sonra onun imzasını kullanarak üç köşe yazısı alır ve yıllar boyunca yazdığı tüm yazıları okuyarak onun hafızasına nüfuz eder. Ardından kendi yüzünde taşıdığı işaretlerin de anlamını çözdüğüne inanır. Galip'in kişisel dönüşümünün yazarlıkla son bulduğu gösterilir. Bu aşamadan itibaren Galip, kendisini uzun süre taşıdığını düşündüğü "eksik" ve "ezik" erkeklik duygularından uzaklaşır, yazı, onun yeni benliğini kurma aracı hâline gelir (Esen, 1992).

Galip'in giderek "Celâl'leşen" bu dönüşümüyle şehir yeniden "adımlanacaktır" ancak bu kez bu yürüyüşler farklı bir kimlikle yapılacaktır ve Galip "kendini bulmadan" önce yaptığı dairesel rotayı yeniden çizer. Celâl'in gözlüklerini takarak, onun adına yazdığı yazıları *Milliyet* gazetesine teslim eder, sonrasında Cağaloğlu, Kapalıçarşı, Süleymaniye, Nuruosmaniye, Zeyrek, Vefa, Unkapanı gibi Fatih'in semtlerinden geçerek Taksim'e gelir, oradan da yaşantısının kalbi olan Nişantaşı'na döner. Bu rotası, diğer gezilerinden farklı olarak daha bilinçlidir. Örneğin sokaklar keşfedilmeye bekleyen bilinmezlikte değil tam aksine sokak adlarına kadar bellidir. Galip, yeni keşfettiği bu yazar kimliğiyle, sokakları, onların yönlerini harita bilgisiyle verir. Dikkatli yazar, şehri adımlarken şehri yeni bilinciyle yeniden yazar. Bu yönüyle roman boyunca şehir, adeta bir kolaj gibi işlenir; geçişler, yer değiştirmeler, eskiyle yeninin değişkenliği karakterlerin değişimleriyle katmanlı bir yapı hâline gelir. Şehir, birbirine eklenen ama tam bir bütünlük de vermeyen parçalardan oluşur. Bu sahnede de şehir yeniden, bu sefer farklı gözle okunabilen, gündelik ritmi farklı bir yere dönüşür:

Bir halıcı dükkânının vitrinine bakarken, içinden gelen bir dürtüyle, sergilenen halıları daha önceden gördüğünü, kendi çamurlu ayakkabıları ve eski terlikleriyle yıllarca onlara bastığını, kapı önünde kahvesini içerek şüpheyle kendisine bakan dikkatli dükkâncıyı küçük üçkağıtçılıklar ve küçük kazıklanmalarla dolu tarihini ve toz kokan hikâyesini kendi hayatı gibi bildiğini düşündü (Pamuk, 1994, s. 273).

Romanda Galip, sokakta yatay doğrulta ilerlerken keşif yürüyüşlerine devam eder ancak buna bir de dikey düzlem -Süleymaniye Camii'nde minareye çıkıldığı gibi- eklemek de mümkündür. “Bedii Usta'nın Evlatları”nda yeraltında yer alan mankenler veya “Beni Tanıdınız mı?” bölümünde gittikleri Merih Manken Atölyesi, İstanbul'un farklı bir zaman diliminden seslenir (Pamuk, 1994). Örneğin romanın dikkat çekici ve sembolik sahnelerinden biri olan “Beni Tanıdınız mı?” bölümünde, Galip, Beyoğlu'ndaki bir eğlenceden sonra İngiliz konuklara İstanbul'un gerçek yüzünü göstermek için götürüldüğü yere eşlik eder:

Hikâye anlatanlar pavyondan çıkınca hemen dağılmamış, hafif hafif atıştıran karın altında ne olduğunu kestiremedikleri yeni bir eğlenceyi bekliyor, bir yangına ya da bir cinayete tanık olduktan sonra, bir ikincisi de patlak verir diye olay yerinde çakılanlar gibi, birbirlerinin yüzüne bakıyorlardı. Kafasına kocaman bir fötr şapkayı çoktan geçirmiş kabak adam, “öyle herkese açık bir yer değil, İskender Bey” dedi. “Bu kalabalığı kaldıramazlar. Yalnızca İngilizleri götürmek istiyorum. Memleketimizin bu yanından da ibret alsınlar.” Galip'e döndü. “Siz de gelebilirsiniz tabii...” Ötekiler gibi atlamadıkları için, son anda onlara katılan iki kişiyi, antikacılık yapan bir kadınla, fırça bıyıklı orta yaşlı bir mimarı da aralarına alarak Tepebaşı'na doğru yürüdüler (Pamuk, 1994, s. 178).

Bu dikey yolculukta Galip, aslında iki bölüm sonra Celâl'in apartman çatısında yer alan dairesine geçerek, Celâl olmayı, yazar olmayı deneyimleyecektir. Bu bölüm ise geleceğe, bu kimlik değiştirmeye seslenen -bunun geçmişe ait bir mekânda ortaya çıkması da ilgi çekicidir- bir öncül gibidir. Galip, burada Celâl'in mankeniyle karşılaşır ve onun yüzünden hiçbir zaman kendi olamadığını itiraf eder:

Galip, Celâl'in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeninin karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kaldı. “Senin yüzünden kendim olamadım hiç!” demek geldi içinden, “senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım” (Pamuk, 1994, s. 183).

“Bedii Usta'nın Evlatları” bölümünde yer alan atölye ise yeraltında olan bir mahzendir, burada Bedii Usta'nın Türkiye'nin insanlarından oluşturduğu balmumu heykelleri, birer müze veya sergi gezdirilir gibi gezdirilir (Pamuk, 1994). Hafıza mekânı olan bu yeraltı mahzeni, şehrin kimlik parçalanmalarına dair güçlü alegoriler barındırır:

Bazıları da, anlattıkları inanılmayacak vakalardan, korkunç ayrıntılardan kuşkuya düştüğümüzü gördüklerinde, hikâyelerini ve kendi hayatlarını kanıtlamak için bizi çalışma masamızdan alıp, toplumumuzun şimdiye kadar hiç yazılmamış, ilgilenilmemiş çamurlu ve esrarlı karanlıklarına çekiyorlar. Türkiye'de mankenciliğin yeraltına itilmiş korkunç tarihinden işte böyle haberdar olduk.

Korkuluk gibi gübre ve köy kokan ‘folklorik’ bir ayrıntı bir yana, ‘mankencilik’ denen zenaatten toplumumuz yüzyıllardır haberdar bile değildi. Bu işe ilk girişen usta, mankencilüğimizin piri, Abdülhamit'in emri ve zamanın şehzadesi Osman Celâlettin Efendi'nin ilgisiyle açılan Bahriye Müzesi'ne gereken mankenleri hazırlayan Bedii

Usta olmuştur. Mankenciliğimizin gizli tarihini yapan da Bedii Usta'dır (Pamuk, 1994, s. 62).

Bu geziler, şehri yatay düzlemde çıkararak dikey düzlemde de düşündüren perspektifler getirir. Şehir, yatay hâldeyken şimdiyle uyumlanmaya çalışan dönüşümleri gösterirken, dikey hâle geldiğinde şimdiden kopuktur, geçmişin gizli sırlarına, kolektif hafızaya kapı açar. Yeraltına inilen diğer bir sahne ise “Boğaz’ın Suları Çekildiği Zaman” adlı bölümdür. Celâl’in gazete yazısı olarak aktarılan bu bölümde Boğaz’ın sularının tamamen çekildiği hayal ettirilir. Kentin simgesel coğrafyasını, tarihini, hafızasını yok alt üst eden bu düşünce adeta bir deney gibidir. Sular, her şeyi alıp götürmüştür. Modern kentin düzenini tersine çevirecek bu tahayyül, Boğaz boşluğunu görünür kılar ve rasyonel yapısını irrasyonel bir atmosferle çevirir. Boğaz’ın sularıyla akıp giden gündelik hayatın tüm bu “akışkan”lığı, suların çekilmesiyle duracaktır:

Bir zamanlar, Boğaz’ın ipek sularını gümüş gibi ısıldatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan gömülemedikleri için alelacele yakılan ölümlerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık. Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayıltıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda çürüyen ölümlerin genzimizi yakan o küfle karışık kekre kokusunun tadını alacağız. Balıkçıların sıra sıra dizildiği o rıhtımlarda Boğaz akıntılarının ve bahar kuşlarının huzur veren şarkılarını değil, bin yıl süren genel aramaların korkusuyla denize dökülmüş çeşit çeşit kılıçları, hançerleri, paslanmış pala ve tabanca tüfekleri ele geçirip ölüm korkusuyla birbirine girenlerin haykırıları duyulacak. Bir zamanlar deniz kıyısındaki köylerinde yaşayan İstanbullular, akşam evlerine yorgun argın dönerlerken yosun kokusunu duymak için otobüs pencerelerini fayrap açmayacaklar; tam tersi, çürümüş ölü ve çamur kokusu sızmasın diye alevlerle aydınlanan aşağıdaki o korkunç karanlığı seyretecekleri belediye otobüslerinin pencere kenarlarına gazete ve kumaş parçaları sıkıştırarak. Baloncu ve kâğıt helvacılarla birlikte havaya uçurdukları mayınların kan kırmızısı aydınlığına bakacağız. Ekmek paralarını, fırtınalı denizin kumsallara getirip attığı Bizans mangırları ve boş konserve kutularını toplamakla kazanan lodosçular, bir zamanlar sel sularını kıyı köylerindeki ahşap evlerden kopartıp Boğaz’ın derinliklerine yığıldığı kahve değirmenlerinden, kuşları yosun tutmuş guguklu saatlerden ve midyelerin zırhıyla kaplanmış kara piyanolardan çıkaracaklar artık. İşte o günlerin birinde ben, dikenli teller içinden, bu yeni cehennemin içine kara bir Cadillac’ı bulmak için bir gece yarısı süzüleceğim (Pamuk, 1994, s. 25).

Modern şehir hayatından kopan Bedii Usta’nın manken atölyesi, Melih Manken Atölyesi ve Boğaz’ın sularının çekildiği hayali dünya romanda zamansal bir boşluk açar. Şimdiki zamanla uyumlanamaz.

İstanbul’un üzerinde yatay rotalarda dolaşırken Galip, yer yer geçmişle şimdiyi yer yer de tamamen şimdiyi beraber yaşar, dikey rotalar ise onu tamamen geçmişe götürerek şimdiden, şimdinin gündeliğinden koparır. Bu anlar, İstanbul’u kutsal gösteren, ‘herkesin erişemeyeceği’ noktalarını açan, ne kadar büyük bir tarihe -ve bu nedenle imgelere de- sahip olduğunu gösteren, şehri derinleştiren bölümlerdir. Galip, buralarda hafıza kuyusuna girer ve

bugünün gündelik hayatına yeni söylemler getirir. Kuyu kazar gibi İstanbul'u kazar -kimi zaman da tırmanır- ve aradığı anlamları derinleştirir. Bu da romanın post-modern yapısını gösteren önemli noktalarına bir kapı daha açar. Geçmişten üretilen bir şimdi, yeniden üretilmekte ve her seferinde farklı sonuçlar vermektedir.⁹⁹

İstanbul, manken atölyesinde ya da Boğaz'ın sularının çekildiğinde beliren eski eşyalar gibi bizim insanımıza ait pek çok şey temsiliyet barındırır ve herkes kendine orada bir şey bulabilir. Bu dikey rotalar, geçmişi bugüne taşıyan bir ara koridor olarak da düşünülebilir.

Sibel Irzık'ın deyimiyle bu yeraltı sahneleri, modern gündelik hayatın dışına itilmiş, şehrin çokkatmanlı ve özgün yapısını görmezden gelen bugününü -bir nevi ritmini-, İstanbul'un "reddedilmiş geçmişlerin ve bastırılmış kimliklerin deposuna dönüşümünü temsil eder. (Irzık, 2006, s. 729). Örneğin Bedii Usta, mankenlerini yaparken bizi biz yapan değerlere dikkat etmiştir: "Yaptığı mankenler ve elbiselerin modellerinin öğretildiği Batılı ülkelerin insanlarına değil, bizim insanlarımıza benziyorlarmış."¹⁰⁰

Bedii Usta'ya göre bizi biz yapan hareketler, jestler, mimikler önemlidir çünkü bugünden ipuçları taşır. Bedii Usta, gündelik hayatta insanları gözlemleyip ona göre mankenler yapmıştır.

"Her şeyden önce, babam bizi biz yapan hareketlere dikkat etmemiz gerektiğini söylerdi!" diye gururla açıkladı mankencinin oğlu. Babasıyla birlikte, uzun ve yorucu çalışma saatlerinden sonra Kuledibi'nin karanlıklarından yeryüzüne çıkarlar, Taksim'deki pezevenkler kahvesinin manzara gören masalarından birine oturup çaylarını ısmarlarlar ve meydandaki kalabalığın 'jestlerini' gözlemlerlermiş. Babası o yıllarda, bir milletin 'hayat tarzını', 'tarihini, teknolojisini, kültürünü, sanat ve edebiyatını değiştirebileceğini anlarmış, ama jestlerini değiştirebileceğine asla ihtimal vermemiş. Bunları anlatırken, oğlu bana sigarasını yakan bir şoförün duruşundaki ayrıntıları açıklıyor, bir Beyoğlu kabadayısının kollarının nasıl ve neden yana açık durduğunu ve yengeç gibi yan yan yürüdüğünü belirtiyor, hepimiz gibi ağzını kocaman kocaman açarak gülen bir leblebici çırağının çenesine dikkatini çekiyordu. Elinde file, caddede tek başına yürüyen kadının önüne bakışındaki o dehşetin anlamını da anlatı, vatandaşlarımızın şehirlerimizde yürürken neden hep yere ve kırlarda yürürken neden hep göğe baktıklarını da... Kendilerini harekete geçirecek sonsuzluk saatinin dolmasını bekleyen bütün o mankenlerin jestlerine, duruşlarına, duruşlarındaki 'bizden' olan şeye kim bilir kaç kere dönüp yeniden, yeniden dikkatimi çekti (Pamuk, Kara Kitap, 1994, s. 65).

Bedii Usta'nın yaptığı mankenler, o eski insanların bütün jest ve mimiklerini taşır. Neden sokakta yürürken önüne baktıkları ve neden kırlık alanda yürürken göğe baktıkları, Bedii Usta'nın gündelik hayata dair bir dikkatidir. Usta, bunun gibi tüm bizden hâlleri mankenlerine taşır. Ancak bu mankenler, Galip'in gözüyle bugüne dair bir şey söylemez çünkü artık o

⁹⁹ Örneğin Galip, Celâl yüzünden hiçbir zaman kendi olamadığını fark etmiştir. (s.183)

¹⁰⁰ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 63.

yeraltında kalmış, eski yaşamdan izler taşır. Şehir, kendine ait bu sesleri, kendi özgünlüğünü kaybetmiştir:

“Sonraları, babam artık günlük hareketleri de gözlemez oldu,” deyince oğlu, bu korkunç şeyi sezdiğimi düşünmüştüm. Benim ‘jest’ diye anlatmaya çalıştığım o hareketlerin, burun silmekten kahkaha atmaya, yan bakmaktan yürümeye, el sıkılmaktan şişe açmaya kadar uzanan bütün o günlük hareketlerin de değiştiğini, saflığını kaybettiğini baba oğul yavaş yavaş fark etmeye başlamışlar.

Pezevenkler kahvesinden kalabalıkları seyredirken, önceleri, kendileri ve benzerlerinden başka taklit edecek bir şey göremeyen sokaktaki insanın kimi taklit ettiğini, kimi örnek olarak değiştiğini çıkaramamışlar bir türlü. “İnsanlarımızın en önemli hazinesi” dedikleri jestleri, günlük hayatta yaptıkları küçük vücut hareketleri, sanki gizli ve görülmez bir ‘şefin’ komutuyla ağır ağır ve tutarlı olarak değişiyor, yok oluyor, yerlerine nereden örnek alındığı bilinmeyen birtakım yeni hareketler geçiyormuş. Sonraları, baba bir dizi çocuk mankeni üzerinde çalışırken anlamış her şeyi: “O lanet olası filmler yüzünden!” diye bağırdı oğlu.

Batı’dan kutu kutu getirilen sinemalarda saatlerce oynatılan o lanet olası filmler yüzünden sokaktaki insanımızın jestleri saflığını kaybetmeye başlamış (Pamuk, 1994, s. 66).

Bedi Usta’nın deyimiyle, şehrin insanları çehrelerindeki özgünlüğünü Batı’dan kutularla getirilen sinemalar sebebiyle değişmiştir.

Lefebvre, gündelik hayatta kullanılan beden hareketlerinin, jestlerin ve mimiklerin, sözlü ifadelerin ötesine geçen bir anlam taşıdığını ve bu anlamların bireyin kendini anlatma biçiminin çoğu zaman bu bedensel göstergeler aracılığıyla tiyatral bir sahneleme hâline dönüştüğünü belirtir.¹⁰¹ Jestler ve mimikler bir davranış kalıbı olarak bireyleri ve toplulukları da birbirine bağlayan ortak kimliği yeniden üreten işlevler taşır. Bu gündelik işaretlerle insanlar, ait oldukları grubun ortak dilini kullanarak onun parçası hâline gelir.

Kara Kitap’ta da bu gündelik jestler, toplumun kolektif kimliğinin göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak romanda bu jestler, Lefebvre’nin belirttiği özgünlükten uzaklaşmış, tek tipleşmiştir. Eskinin o kendine ait belirtileri silinmiş, -Batı’dan gelen sinema yüzünden- aynılaştırmıştır. Gündelik hayatın en belirgin izleri silinmeye başlamıştır. Bedii Usta’nın mankenlerini üreten ustalar da Beyoğlu’ndaki Pezevenkler Kahvesi’nden sokağı izlerken bu dönüşümün yarattığı kaygıyı hissederler. Bizim, kendimize özgü hareketlerimizin silikleşmesi ise toplumsal özgünlüğün zayıfladığına işaret eder. Modernleşme arzusuyla ortaya çıkan bu yeni hâller ise gündelik hayatı kötü bir taklide dönüştürmüştür (Pamuk, 1994).

Kara Kitap’ın vurguladığı, altını çizdiği önemli nokta, modernleşme çabasının çoğu zaman yüzeyde kalmasıdır (Esen, 1992). Taklit edilen şey derinleştirilememiş, görünüşten ibaret kalmıştır. Kimliği derinleştirmekten ziyade dağıtmıştır. Böylece roman, gündelik jestler ve

¹⁰¹ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, s.310.

mimikler okuması üzerinden modernleşmenin neden olduğu, toplumun sahici bir kimlik arayışındaki tökezlenmesini görünür kılar:

Türkler artık “Türk” değil, başka bir şey olmak istiyorlarmış çünkü. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. (...) Müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen ‘ötekiler’ gibi olabilme hayaliymiş aslında satın almak istedikleri (Pamuk, 1994, s. 61).

Sıradan insanların dış görünüşlerindeki küçük ama anlamlı değişimler, başka biri olma arzusunun dışa vurumu olarak ele alındığında, yeraltında üst üste birikmiş ve unutulmuş tarih katmanlarıyla birlikte okunduğunda, roman modernleşme sürecinin kültürel etkilerine yönelik bir eleştiri olarak da okunabilir (Esen, 1992). Manken atölyesinin sahibi aile, bu dönüşümü mimik ve jestlerdeki bozulmayla fark eder. Galip, şehir içinde dolaşırken bunu insanların yüzlerini okurken -özellikle “Yüzlerdeki Bilmeceler” bölümünde- fark etmiştir. Sinema ise bu bozulmanın en etkili faktörüdür; “Şehir İşaretleri” bölümünde sinemaya giden insan kalabalığının, bu tektipleşmeden sıkıldığı, sinema sayesinde biraz da olsa bu “modern” sıkıntılarını unuttuğu, Galip’in de bu kendini çevreleyen tek tipleşme gücünden kurtarmak istediği ve bir başkası olma hayali dile gelir:

Sinemadan çıkan kalabalığın yüzünde bir hikâyeye gırtlaklarına kadar gömülebildikleri için kendi mutsuzluklarını unutan insanların huzur vardır. Hem burada, bu sefil sokaktaydılar, hem de orada, içinde olmayı hemen isteyiverdikleri o hikâyenin içinde. Çok daha önceden yenilgi ve acılarla boşaltılmış bellekleri, şimdi, bütün hüznü ve hatırayı yatıştıran derin bir hikâyeye doldurulmuştu: “Başka biri olduklarına inanabiliyorlar!” diye düşündü Galip özlemle. Kalabalığın az önce seyrettiği o filmi görüp, o hikâyenin içinde kaybolup bir başkası olabilmek istedi bir an. Sokaklara dağılan insanların sıradan dükkân vitrinlerine baka baka bildik tanıdık eşyaların o bezdirici dünyasına geri döndüklerini görüyordu. “Kendilerini koyuveriyorlar!” diye düşündü Galip.

Oysa, bir başkası olabilmek için, insan bütün gücünü kullanmalıydı. Taksim Meydanı’na çıktığında Galip, içinde bu amaçla bütün iradesini harekete geçirebilecek bir kararlılık hissetti. “Ben bir başkasıyım!” dedi kendi kendine. Hoş bir duyguydu bu, yalnız ayaklarının altındaki buzlu kaldırımlarının, Coca-Cola ve konserve ilanlarıyla çevrili bütün meydanın değil, kendi kişiliğinin de tepeden tırnağa değiştiğini hissettiriyordu. Kararlılıkla bu cümleyi tekrarlaya tekrarlaya bütün dünyanın değiştiğine de inanabilirdi insan, ama o kadar ileri gitmeye gerek de yoktu: “Ben bir başkasıyım,” dedi Galip kendi kendine (Pamuk, 1994, s. 215).

Manken ustalarına göre beyazperdedeki hayatlar, sıradan insanların kendi varoluşlarından uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Halk, filmlerde gördüklerini taklit ederek bunu sokaklara, gündeliğe taşır. Böylece taklidin taklidi, onun da taklidi oluşur. Kimlik, hafıza ve gündelik davranışlar da birbirinden uyumsuz hâle gelir. Bunun sonucunda da, ne yerli ne yabancı, köksüz ve arada kalmış yeni bir insan tipi doğar.

Kara Kitap, bu zıtlığı bilinçli şekilde kurar. Modern gündelik hayat -Galip'in yatay rotaları-, hızlı tüketmeye, -yani hızlıca var edip hızlıca unutmaya- odaklanırken, İstanbul'un dokusu -Galip'in dikey rotaları- hafızanın hatırlandığı ve direndiği alanlardır (Pamuk, 1994). Kentin görünen gözünde hüznün varken, görünmeyen ve unutulmuş katmanları, bugünün kaynağını oluşturan yerler olarak resmedilir. Böylece İstanbul, modern hayatın yüzeyselleştirici etkilerine karşı -her ne kadar taklit dolu olsa da- hafızasını koruyan bir kent olarak çizilir. Roman boyunca İstanbul, kaybolmuş anlatıların, birtakım geleneklerin, jest ve mimiklerin, bazı kültürlerin ve kimliklerin ortak paydasını sahiplenen alan olarak okura aktarılır (Esen, 1992).

Kara Kitap'ta İstanbul, bir fon gibi durağan şekilde arka planda var olan bir şey değil, tam aksine, gündelik hayatın bireysel düzlemde jest ev mimiklere etkisiyle, toplumsal düzeyde tüketim alışkanlıkları, medya kullanımının etkisi gibi çoğulcu etkilerle biçimlenir. Modernleşmenin getirdiği kimlik krizleri, gündelik hayatla yer yer kopuşlara neden olsa da, eski ve yeni bağın arasında gitgellerle bağ kuran Galip, mekânı yeniden üretir. Lefebvre'in söylediği gibi gündelik hayat "kendiliğinden" değil, söylemler, arzular, imgeler ve ritimler tarafından üretilmiş bir alandır (Lefebvre, 2010, s. 25, 60). Galip, şehirde sokak işaretlerini, reklamları, panoları, vitrinleri, plastik torbaları, insanların yüzlerini okuyarak bugünün beden dilini çıkarır. Burada -görünüşte Rüya ve Celâl'i arar gibi gözüken- kendi benliğini şehrin ritminde ararken, asıl bakması gerektiği yerin aslında mekânın görünür yüzeyinin altında bastırılan tarihi olduğunu fark eder. Kent, geçmişle bugün arasında yeniden bağ kurarak, Galip'in dünyasını yeniden üretir. Galip'in ve İstanbul'un kimliğini asla tamamlayamaması, gündelik hayatın hayatın hem boğucu, bastırıcı etkisini hem de üretici, yeniden var edici yanını hatırlatır. Bunu da şehrin geçmiş ve şimdinden yola çıkarak görünür kılar. Galip'in kendini bulma yolculuğu ve kendi olma hâli, İstanbul'un bu "bir görünüp bir kaybolan yüzünde" (Parla, 2023) gizlidir.

3.5.2.2.3. *Kara Kitap*'ta Gündelik Hayatın İzleri: Celâl'in Yazılarındaki Arayış

Kara Kitap'ta romanın başkarakteri Galip, İstanbul sokaklarını adım adım keşfederken, ona yol gösterici rehberin bir katmanı İstanbul'un çokkültürlü yapısı, diğer katmanı ise Celâl Salik'in köşe yazılarıdır. Celâl Salik'in *Milliyet*'teki köşe yazıları, Rüya ve Celâl'i ararken, şehirde çözmeye çalıştığı birtakım işaretlerle Galip'i yönlendirici etkiler taşır. Bir gündelik iletişim aracı olan gazete, Galip'i şehrin gündelik yaşantısı içerisinde köşe yazılarındaki bilmecelemlerle yönlendirerek, Galip'i yönlendiren farklı bir koridor açar.

Romanın omurgasını oluşturan Galip'in Rüya ve Celâl'i arama ve onların peşine düşme macerası, düzenli olarak Celâl'in köşe yazılarıyla bölünür. Roman iki kısımlıdır. İlk on dokuz bölümünde bir bölüm Galip'in şehir gezintileri, bir bölüm Celâl'in köşe yazıları şeklinde ilerleyen yapıya sahiptir. Bu yazılar bir yandan ana olay akışını geciktirir denilebilir. Galip için arayışın heyecan verici olan bu kısmı -Celâl'in yazılarından bir ipucu yakalaması- romanın polisiye yanını da besler.

Celâl Salik'in roman içerisine ritmik şekilde yerleştirilen bu köşe yazıları aynı zamanda Galip'in Celâl gibi olma isteğiyle başlattığı kimlik arayışında da yön verici olur. Galip, okudukça yazmak istemekte, Celâl'in yazılarını onu yazarlığa yönlendirmektedir. Celâl'in

metinleri, Galip'in Rüya ve Celâl'i arama yolculuğunda romanın polisiye tonunu besler, Galip'in kimlik arayışına ve yazarlığına yön gösterir. Eserin merkezinde duran hafıza ve unutulmuş kimlik gibi meseleleri de tekrar tekrar gündeme getiren bir araçtır.

Celâl Salik, *Milliyet*'teki köşe yazılarında -her ne kadar gündeliğin sıradan iletişim aracı olan gazetede yazıyor olsa da- İstanbul'un kültürel tarihinden, geçmişinden bahseder. Buradaki yazıların temasında, şehre bir melankoli hakimdir. Kentsel dönüşüm, modernleşme gibi etkiler bu melankolinin sebebidir. Şehir, giderek değişmekte, özgünlüğünü kaybetmektedir. Örneğin -bir önceki bölümde de üzerinde durulan- "Boğaz'ın Suları Çekildiğinde", "Alâaddin'in Dükkânı" ve "Apartman Karanlığı" gibi yazıları, şehirle ilgili çoğu kişinin dikkat etmediği ayrıntılarla, gündelik hayatın akışından ziyade, ondan kopan geçmişle temas eder. Bazı yazılarında ise, şehrin özgün yüzünü kaybetmesi, aslında kimliğini kaybetmeye başladığı bir toplumdaki bahsetmesi, kimlik meselesi ve anlatı geleneği gibi temasta olduğu farklı konulara da kapı açar.

Celâl'in yazılarında İstanbul, bilinmezliklerle ve garipliklerle dolu bir hâl alarak, şehrin bilinen ritminin dışına çıkıldığı alanlar olarak tanımlanabilir. Bir diğer ritim-dışı alanlar -aritmik oluşturan- ise Galip'in bir önceki bölümde bahsedilen, şehir içerisinde yaptığı dikey rotalardır.) Örneğin "Boğaz'ın Suları Çekildiğinde" başlıklı bölümde Celâl'in, gündelik iletişim aracı olan gazetede, bugünün İstanbul'u yerine, olası hayali bir tasavvurda, tarihiyle yüzleşen bir İstanbul yaratır. İstanbul'da Boğaz'ın suları çekilmiş ve her şey gün yüzüne çıkmıştır. Yeraltından çıkan bu hafıza, bugünle pek de uyumlanamaz. Boğaz'ın sularının çekildiği olası bir felaket senaryosu, bugüne seslenmez. İstanbul'un bilinen güzelliğinin yerini kaos alır. Geçmişte huzur ve estetikle bütünleşen, mehtabı seyredilen İstanbul'un ortasına koca bir "siyah boşluk" düşer. Bölümde anlatıldığı üzere bu boşluk, korkuyu çağırır. Bu da İstanbul'un olağan akışa ters bir akış oluşturan tahayyül olarak belirir. Celâl'in köşe yazıları, gündelik bilgiler vermekten çıkar. Lefebvre'nin belirttiği üzere gazete de diğer kitle iletişim araçları gibi bireyin düşünme biçimini yönlendirir.¹⁰² Çeşitli söylemlere okuru maruz bırakan, güçlü bir ideolojik aygıt olarak da düşünülebilir. Okur, medya veya televizyonun sunduklarının pasif birer taşıyıcısıdır. Bu taşıyıcılık, gündelik hayatın içerisinde aktif bir değer taşır. Celâl'in metinleri ise Lefebvre'nin görüşüyle özdeşleşmeden uzaktadır. Celâl, bu durumu eleştirir ve yazılarıyla gündeliğe ters köşe bir etki yaratır. Romanın kendi içindeki düzeni bozarken, şehir içinde aradığını bulmaya çalışan Galip'e, gündelik hayatın olağanlığına değil, tarihin tozlu sayfalarına bakması gerektiğini, aradığının orada olabileceğini söyleyen alternatif mekânlar oluşturan bir görme biçimi hâline gelir. Galip'in rotalarını belirleyen bir diğer etken olarak Celâl'in yazıları, şimdinin ritmine geçmişten açılan ayrı bir ritim kazar veya şimdiye alternatif yön oluşturur denebilir (Esen, 1992).

Galip'in şehirde adım adım deneyimle gündelik hayat ritimleri, *Kara Kitap*'in ikinci kısmında Celâl Salik'in yazılarıyla yeniden şekillenir ve Galip, her zaman olmak istediği o 'ben'e, Celâl'i taklit ederek edindiği yazarlık kimliğiyle kavuşmuştur:

Oysa, bir başkası olabilmek için, insan bütün gücünü kullanmalıydı. Taksim Meydanı'na çıktığında Galip, içinde bu amaçla bütün iradesini harekete geçirebilecek

¹⁰² Henri Lefebvre, *Modern Gündelik Hayat*, İstanbul, Metis Yayınları, s.36.

bir kararlılık hissetti. “Ben bir başkasıyım!” dedi kendi kendine. Hoş bir duyguydu bu, yalnız ayaklarının altındaki buzlu kaldırımlarının, Coca-Cola ve konserve ilanlarıyla çevrili bütün meydanın değil, kendi kişiliğinin de tepeden tırnağa değiştiğini hissettiriyordu. Kararlılıkla bu cümleyi tekrarlaya tekrarlaya bütün dünyanın değiştiğine de inanabilirdi insan, ama o kadar ileri gitmeye gerek de yoktu: “Ben bir başkasıyım,” dedi Galip kendi kendine (Pamuk, 1994, s. 215).

Gündelik hayatın gücünü taşıyan gazete, burada o modern programın taşıyıcılığı gücünü¹⁰³ kullanamaz. Tam aksine modernitenin unutturduğu tarihsel birikimi -bir önceki bölümde bahsedilen Bedii Usta’nın Mankenleri bölümünde olduğu gibi- görünür kılar. Gündeliği onaylamaz, onu söküp atar. Böylece Celâl, bu yapının içerisinde bir çatlak yaratır. Yazılarıyla modern gündelik hayatın tüketim kalıplarını ve ideolojisini yeniden üretmez, onun yerine ulus-devlet projesinin modernleşme adına görmezden geldiği ne varsa hepsini gün yüzüne çıkarır. Galip’in Rüya ve Celâl’in kayboluşuyla gündelik hayatın ritmiyle uyumlanamaması ve gündeliğin dışına çıkması gibi Celâl de okurunu sıradanlığın dışında, görünmeyen görünür kılındığı, farklı bir alana davet eder ve yeni bir direniş alanı açar.

Celâl’in yazıları her ne kadar bir modernleşme projesine mesafeli gibi dursa da, gazete romanda hayatın her alanına sızmıştır. Etkili bir dolaşım ve iletişim aracıdır. Celâl Salık’ın hayranları buna örnektir. Gazete, her zaman merkezî bir yerdedir. Galip’in gözlemleriyle de gazeteye her zaman yapılan bir gönderme ve vurgu vardır. Galip, çocukluğundaki sandal gezilerinden Vasıf’ın odasına, dolmuş duraklarından lüks evlere her yerde gazeteyle karşılaşacaktır. Sınıf farkı gözetmeksizin her mekânda var olabilen, herkesin erişebildiği hayatın ayrılmaz, her gün yeniden üretilen ve göz ardı edilemez bir parçasıdır. Bu her yerde görünür olma hâli, gündelik hayatı şekillendirme gücünün kanıtıdır. Romanın evreninde yazı yazma eylemi çerçevesinde gazete, bir haberleşme, iletişim aracı değil, ötesinde hayatın içine nüfuz eden bir güce sahip “enstrüman” gibidir. Celâl, fikirleriyle bu enstrümanı kullanarak bir orkestrayı yönetmek ister gibi iletişimde olduğu herkesi adeta yönetmek ister. Örneğin Celâl, Bedii Usta’nın Mankenleri bölümünde, sinemanın, insanların gündelik hayatına etki ettiğini ve kendi özgünlüğünü elinden alarak taklit, yapma ve sonradanlığı çok belli olan sıradan bir tektipleşme yarattığını ilan eder:

Pezevenkler kahvesinden kalabalıkları seyredirken, önceleri, kendileri ve benzerlerinden başka taklit edecek bir şey göremeyen sokaktaki insanın kimi taklit ettiğini, kimi örnek alarak değiştiğini çıkaramamışlar bir türlü. “İnsanlarımızın en önemli hazinesi” dedikleri jestleri, günlük hayatta yaptıkları küçük vücut hareketleri, sanki gizli ve görülmez bir ‘şefin’ komutuyla ağır ağır ve tutarlı olarak değişiyor, yok oluyor, yerlerine nereden örnek alındığı bilinmeyen birtakım yeni hareketler geçiyormuş. Sonraları, baba bir dizi çocuk mankeni üzerinde çalışırken anlamış her şeyi: “O lanet olası filmler yüzünden!” diye bağırdı oğlu.

Batı’dan kutu kutu getirilen sinemalarda saatlerce oynatılan o lanet olası filmler yüzünden sokaktaki insanımızın jestleri saflığını kaybetmeye başlamış (Pamuk, 1994, s. 66).

¹⁰³ Modernleşme süreçlerinde gazetenin taşıdığı bilgi aktarma ve halka bazı şeylerin öğretilmesi rolü.

Bir diğ er örnek olarak, romanın “   Silah  rler” bölümünde, Celâl’in Sirkeci’de kar ıla t ı     eski gazeteciye takt ı  Adli, Bahti, Cemali mahlasları, Türkiye’de gazeteciliğ n edebiyatla i  içe ge mi liğ  ve okuyucunun zek  ya ının bu    yazar tarafından alaya alınması da bu ku ağ n, gündelik hayata etkisine dair bir ele tirdir: “17. A: Okuyucu geçim sıkıntısı içinde, zek  ya ı on iki olan, evli, dört çocuklu iyi aile babasıdır.”¹⁰⁴ Celâl onları “   kalem  r” diyerek karikat rle t irir, gazetenin toplumdaki  onemine dair mizahi ve eleştirel bir bakış sunar:

Bir süre dikkatle,    kalem  r  seyrettikten sonra, içimden gelen dürtüye uyarak masalarına gidip kendimi onlara tanıttım,    ne de eşit oranla olmasına dikkat ederek hayranlık sözleri söyledim.

Okuyucularım anlasınlar isterim: Heyecanlıydım, tutkuluydum, gençtim, yaratıcıydım, parlaktım, ba arılıydım ve kendimi beğenmekle güvenmek, açıyı iyi niyetle kurnazlık arasında gidip gelen bir kararsızlıkla da bocalıyordum.  i eğ  burnunda bir k  e yazarı heyecanıyla ya amama rağmen, o gün onlardan daha çok okunduğumdan, daha çok okuyucu mektubu aldığ mdan tabii ki, daha iyi yazd ğ mdan ve en azından ilk ikisinin onlar tarafından da acıyla bilindiğ nden içtenlikle emin olmasaydım mesleğ min bu    büyük ustasına yaklaşmaya bile cesaret edemezdim. Bu yüzden bana burun kıvırdıklarında bunu bir zafer işareti olarak gördüm sevinçle (Pamuk, 1994, s. 84).

Celâl’in yazıları da özgünlüğü, kendine haslığ  vurgulamakta, dönemin en bilinen, sevilen ve sayılan bu    gazeteciye karşı kendini farklı yere konumlandırmasıyla, onların yarattığı sahte g ndeliğ  alt üst eden yaklaşımını açık eder. Bu bölümde, basın tarihinin genel geçer anlayışına i lemi  gelenekleri ve bazı sorunları ele t irirken, bunu mizah  bir şekilde yapar. Bu “tecrübeli” yazarların dünyası şöyle i  a edilir:

   padişah, bir halife ve    cumhurbaşkanı eskittikleri yarım yüzyıllık yazı hayatları boyunca,    kavgacı kalem  r, zaman zaman doğru da olan başka birçok suçlamayla birlikte, birbirlerini dinsizlik, j nt rkl k, frenklik, milliyetçilik, masonluk, Kemalistlik, cumhuriyetçilik, vatan hainliğ , padi ah ılık, Batıcılık, tarikatçılık, edebî hırsızlık yapmak, Nazilik, Yahudilik, Arapl k, Ermenilik, homoseksüellik, döneklik,  eriat ılık, komünistlik, Amerikancılık ve en son olarak da günün moda konusu egzistansiyalistlikle su lamı lardı (Pamuk, 1994, s. 84).

Yazarların masada birbirlerine okurlara nasıl davranması gerektiğ ine dair verdikleri öğütler, meslek kavgaları ve dünya görüşlerine dair eleştiriler getirilir. Ortaya çıkan tabloda Celâl, gazetecilik mesleğ nin nasıl “ciddiyetsizlikle” ele alınd ğ nı ve “polemiklerin s ğlığ nı” okuyucuya gösterir. Ülkenin en önemli    “aydın gazetecisi” olan bu otorite figürlerinin tutarsız tarafları gözler önüne serilir:

26.C: Pirimiz  stadımız  ehrazat’tır; unutma, onun gibi sen de, ‘hayat’ denen olayların arasına be  on sayfalık hikâyeler sıkı tırıyorsun yalnızca. 27.B: Az oku, ama severek

¹⁰⁴ Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, s. 87.

oku, çok ama sıkıntıyla okuyandan daha çok okumuş gözükürsün. (...) 31.c: ‘Sonra’ kelimesi zaten sanatı bilmeyen acemi yazarlar içindir. (...) 35.C: Zor yaz, kolay okunursun. 40.A.: Üç büyük tema, tabii ki, ölüm, aşk ve müziktir. (...) 45.C: Saklan ki bir sırrın olduğunu hükmetsinler (Pamuk, 1994, s. 88).

Romanın yayımlandığı 90’ların ruhu da, bu gazetecilik ve polemik kültürünün arka planında, metne sinmiş puslu bir atmosfer olarak kendini hissettirir. 1990’lar Türkiye’inde, basılı medyanın ve köşe yazarlarının kanaat önderi olarak gücünü hissettirdiği bir dönemdir; siyasal gündemi belirleme gücüyle siyasi suikastlar, faili meçhul cinayetlerle anılan ve koalisyon hükümetinin yarattığı istikrarsızlıkla boğuşan “gri” bir dönem olarak anılır (Kaynar M. K., 2023). Romandaki bu üç yazarın birbirini farklı görüşlerle -laiklik, şeriatçılık, milliyetçilik gibi tartışmalar- da aslında 90’lı yılların Türkiye’inde gazete manşetlerinde görülen, gündelik hayata da etki eden kutuplaşmanın ve kimlik krizlerinin bir yansımasıdır (Pamuk, 1994). Bu anlamda metin, bir basın tarihi eleştirisi olmaktan ziyade, 90’ların kendine has gerilimli ortamının ruh hâlini de yansıtacak bir fotoğraf gibidir.

Kara Kitap’ta basın ve köşe yazarlığı, salt güncel bir bilgi aktarımı aracı veya modern gündelik hayatın sıradan bir nesne olmaktan çıkar, modernitenin karmaşık yapısına dair okuyucusuna bir kılavuz niteliği de taşır (Parla, 2023). Bu kılavuz, toplumsal hafızayı canlı tutan bir arşiv niteliği taşıırken edebî geleneğin modern taşıyıcısı olarak da çok katmanlı bir yöne sahiptir (Parla, 2023). Böyle bir işlev üstlenmesiyle de romanda gazetenin popüleritesi ve araçsallığı irdelenir. Asıl iddiasını da geleneksel hikâye anlatıcılığının dönüşümü üzerine kurmuştur (Moran, 2012). Celâl’in yazıları geçmişe dair okuyucuya bazı şeyler söylerken bunu yer yer masalsı bir tonla gerçekleştirir. Bu ton, ona özgüdür. Galip, bu yeni anlatıcıyla gündelik hayatın her yerinde karşılaşır. Celâl, yazılarıyla hem Galip’e şehirde yön göstericidir hem de okurda moderniteye dair kılavuz görevi görür. Böylece yazılar, gündelikliği de tartışmaya açar. Günübürlük değil, her duruma dair pasif kalmayan bilgiler içerir, adeta aktif bir özne gibidir. Örneğin “Alâaddin’in Dükkânı”nda satılan, dönemin moda objelerinin kullanım değeri tartışmaya tekrar açılır.

Romanın tüm atmosferine sinen bu basın, yazı ve gazetecilik hakimiyeti, 1990’lar Türkiye’sinin medyatik ruhunu da güçlü şekilde hissettirir, internet ve dijital ekranların hayatı henüz ele geçirmediği dönemde, hayatın merkezinde durmaktadır. 90’lardaki gazete promosyonları, ansiklopedi kuponları, birbiriyle yarışan gazete ekleri sadece haber aktarmaz, eve giren bir toplumsal değişim ve modanın da kılavuzu hâline gelir (Kaynar M. K., 2023). Romanda da gazetenin Türkiye’deki altın çağı ve işlevi, İstanbul’un gizemli havasında ve dönemine özgü haber alma ritüeliyle verilerek, gündelik hayatın akışını nasıl belirlediğini okurun zihninde 90’ların somut bir imgesi olarak canlandırır.

1990’lar Türkiye’si, küreselleşme ve medya çağının etkisiyle “hakikat”ın yerini “temsil”e bıraktığı, özgünlüğünün yitirilip taklitlerin (simülasyonun) egemen olduğu bir dönemi imler (Kaynar M. K., 2023). *Kara Kitap* da, modernleşme projesi ve neoliberal tüketim kültürünü, İstanbul’un gündelik hayatında bir “hafıza kaybı”na yol açmıştır (Esen, 1992). Birey -Galip- bu işaretler ormanında kendi “sahici” benliğini arar ancak bulamaz. Bir başkası -Celâl- olarak

yeni bir kopya üzerinden ancak kendini var edebilir. Bu durum, kent-birey ilişkisinin, 90'larda artık nasıl zihinsel ve imgesel bir kurguya evrildiğini gösterir.

Lefebvre'in ritimanaliz kavramı ele alındığında ise *Kara Kitap*, modern kapitalizmin dayattığı, hızlı, doğrusal ve tektipleştirici ritim (moda, vitrinler, objeler) ile İstanbul'un derinliklerinde yatan döngüsel ve tarihsel ritim arasındaki aritmiyi sergiler. Galip'in yatay rotaları kentin modern yüzeyinde gezinirken, dikey rotaları bastırılmış tarihini simgeleyen mekânlarına kapı aralar. Roman, modernleşmenin gündelik hayatta yarattığı bu ritim bozukluğunun, bireyde kimlik parçalanması olarak nasıl tezahür ettiğini mekânsal düzlemde İstanbul'un çok-katmanlı yapısıyla üzerinden kanıtlar.

Aylak Adam'ın (1950'ler) entelektüel bunaltısı, *Şoför Mustafa*'nın (1960'lar) sınıfsal hıncı ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nın kentin çeperindeki fiziksel kuruculuğu, *Kara Kitap*'ta (1990'lar) yerini imgeler, işaretler ve metinler arasında kaybolan postmodern bir arayışa bırakır. Önceki dönemlerde kent, karakterler için fiziksel olarak mücadele edilen, kaçınılan veya inşa edilen somut bir "madde" iken 90'larda Galip için okunması, çözülmesi gereken ve medya/ tüketim kültürüyle dolaylı hâle gelen bir "göstergeler evreni"ne dönüşür.

SONUÇ

Bu tez çalışması, 1950-2000 yılları arasında Türk romanında İstanbul'un geçirdiği mekânsal, toplumsal ve kültürel dönüşümü, Henri Lefebvre'in *gündelik hayat, mekânın üretimi, ritimanaliz* ve *şehir hakkı* gibi kavramları çerçevesinde incelemeyi amaçlamıştır. İncelemede 1950-2000 yılları arasında yayımlanan, tezin kavramsal çerçevesiyle uyumlu olarak incelenebilecek, öne çıkan 5 roman seçilmiştir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı 1950'lerin, Suat Derviş'in *Şoför Mustafa*'sı 1960'ların, Oktay Rifat'ın *Bir Kadının Penceresinden*'i 1970'lerin, Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları* 1980'lerin ve Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı 1990'ların temsilcisi olarak incelenmiştir. 1950-2000 arası her bir onar yıllık dönemden öne çıkan ve o on yıl içerisinde yazılan roman teze konu edilmiştir. İstanbul'un yarım asırlık serüveni, şehri bir dekor olmanın ötesine taşıyarak, öznenin mekânla kurduğu ontolojik ilişkiyle bağlantılı olarak ele alınmıştır. İncelenen romanlar, Lefebvre'in belirtilen kavramlarıyla birlikte detaylandırılmıştır.

Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı, İstanbul'un modernleşme sancılarının birey üzerindeki psikolojik ve mekânsal izdüşümlerini yansıtmaları bakımından tezin başlangıç noktasını oluşturur. İstanbul, 1950'lerde henüz kitlesel göç dalgalarıyla şehri tamamen dönüştürmemiş fakat bunun başlangıcını hissettirmiştir. Modern kapitalist ritimler, gündelik hayatı belirlemeye başlamıştır. Bu nedenle İstanbul için bir eşik dönemidir.

Yusuf Atılgan'ın 1959 yılında yayımlanan *Aylak Adam* romanı, Türk edebiyatında kentsel mekânın ve bireyin ilişkisinin radikal bir biçimde değiştiği 1950'li yılların en yetkin temsilidir. Roman, İstanbul'un modernleşme sancılarının fiziksel mekândan ziyade bireyin iç dünyasında ve gündelik hayatın rutinlerinde yarattığı kırılmayı merkeze alır. Henri Lefebvre'in gündelik hayat ve ritimanaliz kavramları ışığında incelendiğinde romanın başkarakteri C., modern kapitalist kentin dayattığı üretim ev tüketim odaklı doğrusal ritme karşı, kendi biyolojik ve entelektüel zamanıyla direnen, bu uyumsuzluk içinde mekâna yabancılaşan bir figür olarak öne çıkar.

1950'lerin İstanbul'u, Demokrat Parti dönemiyle birlikte başlayan hızlı kentleşme ve tüketim kültürünün ilk nüvelerinin görüldüğü bir geçiş evresidir. Lefebvre'e göre modern kent, bireyleri iş-ev-tüketim döngüsünde disipline eder (*dressage*). C.'nin "elipaketliler" olarak tanımladığı ve "tikinti" duyduğu kalabalık, tam da bu disipline edilmiş, kentin rasyonel ritmine -logosuna- ayak uydurmuş kitlelerdir. C. ise bu kitlelerin aksine, herhangi bir üretim sürecine dahil olmayarak ve mesai saatlerinin dışında, "aylakça" bir zaman diliminde yaşayarak kentin genel ritmiyle bir aritmi (uyumsuzluk) yaşar. Onun sokaklardaki varlığı, kentin akışına bir müdahale değil, o akışın dışına savrulma olarak okunabilir. C., kentin "tasarlanan mekânları" olarak da nitelendirilebilecek devlet dairelerini, bankalarını reddeder, bunun yerine kendi arzularının ve rastlantıların belirlediği bir rota izler.

C.'nin şehir içerisinde bu düzenden -veya logostan- kaçtığı zaman en önemli sığınağı sinema olacaktır. Mekânsal pratikler noktasında sinema, temsili mekân kavramı bağlamında okunabilir. Sinema, C. için kentin sahte ve yabancılaşmış gerçekliğinden kaçıp, "sahici" duyguları yaşayabildiği tek alandır. Sokaktaki (kamusal alandaki) ilişkiler yapay, çıkara

dayalı ve “alışkanlıklar” üzerine kuruluyken, sinema salonunun karanlığı C.’ye toplumsal normlardan arınmış, hayal gücüyle yeniden üretilmiş bir mekân sunar.

Sinema, C. için bir eğlence aracı veya boş vakitte değerlendirilecek bir etkinlik değildir. Dışarıdaki “bozulmuş” ritimden kaçarak kendi içsel ritmini bulduğu bir mekân işlevi görür. C.’nin “sinemadan çıkmış insan” tespiti, mekânın bireyin psikolojisini anlık olarak nasıl dönüştürebileceğinin etkisini ve sokağa çıktığında yaşanan o sert yabancılaşmanın en somut ifadesidir.

C.’nin İstanbul rotaları (Beyoğlu, Karaköy, Maçka, Harbiye, Nişantaşı), bir flanörün keşif arzusundan daha çok, bir “aylak”ın sıkıntısını dindirme çabasıdır. Lefebvre, gündelik hayatın modernitede “bürokratikleştiğini” ve sıkıcılığın sistemli hâle geldiğini savunur. C., bu sıkıntıyı aşmak için B.’yi -idealize olan aşk- arar. Bu arayış sırasında çizdiği rotalar, kentin işlevsel haritasına uymaz. C., kenti adımlarken, onunla bütünleşmez. Kenti camdan bir duvarın arkasından izliyormuşçasına, kentin kalabalığına ve mekânlarına yabancıdır. *Aylak Adam*, 1950’ler İstanbul’unda modernleşmenin bireye vaat ettiği özgürlüğün aslında bir “yalnızlık” ve “köksüzlük” olduğunu, kentin ritmine uymamanın bedelinin ise mekânsal ve toplumsal bir izolasyon olduğunu gösterir. C., kentin nesnesi olmayı reddetmiş ancak öznesi olmayı da başaramamış, arada kalmış modern bireyin temsilcisidir.

1960’lar Türkiye’si, sanayileşmenin hızlandığı, sınıfsal ayrışmanın mekânsal olarak keskinleştiği ve kentsel rantın görünür hâle geldiği bir dönemdir. Suat Derviş’in *Şoför Mustafa* romanı, bu dönemin ruhunu, kenti yaya olarak değil, bir makinenin -otomobilin- içinden deneyimleyen bir emekçinin gözünden aktarır. Henri Lefebvre’in gündelik hayatın sömürgeleştirilmesi teorisi ışığında incelendiğinde Mustafa ve kız kardeşi Melek, kentin ısıltılı merkezine (Beyoğlu, Şişli) hizmet eden ancak çeperlerinde yaşayan, oraya ait olamayan, bu dışlanmışlığı ise hem bedensel tüketişle hem de bir arzulamayla yaşayan karakterlerdir.

Aylak Adam’ın C.’sinin aksine, Mustafa kenti aylakça adımlamaz. Mustafa, kenti direksiyon başında, bir zorunluluk ve emek süreci olarak kat eder. Lefebvre’in mekânsal pratik kavramı bağlamında, Mustafa’nın mekânla kurduğu ilişki “araçsaldır.” Otomobil, Mustafa’nın bedeninin bir uzantısı, bir protezi gibidir. Kentin akışına ve ritmine bu metal kabuk içinden dahil olur. Fakat bu dahil olma hâli, bir “aitlik” değil hizmetkârlıktır. Mustafa, kentin zenginlerini taşıdığı zengin semtleriyle kendi yaşadığı yoksul semtleri arasında mekik dokur. Bu hareketlilik, onda bir Lefebvre’in kavramıyla açıklanacak olursa “şehir hakkı” bilinci oluşturur. Bu hak talebi onda sınıfsal hınç üretirken bir yandan bu sınıfsallığın getirilerine doğru bir arzu da üretir. Kenti fethedecek gücü olmadığı için, kentin bir metaforu olarak gördüğü sevgilisi Zerrin karakterine sahip olmak ister ve ona uyguladığı şiddet de mekânı bedensel güçle temellük etme çabasıdır.

Romanın 1970’lere ve tüketim toplumuna kapı aralayan en kritik boyutu, Mustafa’nın kız kardeşi Melek karakteri üzerinden görülür. Melek, Lefebvre’in “gündelik hayatın sömürgeleştirilmesi” dediği sürecin kurbanıdır. 1960’ların yükselen renkli basını, sinema dergileri ve filmleri, Melek’in zihnine “modern ve lüks bir hayat” imgesi olarak yerleşir. Sinema ve magazin, yoksul halk için kentin gerçekliğinden kaçılan bir sığınak olmaktan çıkıp,

arzulanan bir “hayat tarzı” modeline dönüşmüştür. Melek’in bu imgelere öykünerek kentin ısıltılı dünyasına girmesi, trajik bir sonla biter. Bu durum, medyanın ürettiği “gösteri”nin, yoksul bireyin gündelik hayatını nasıl işgal ettiğini ve onu kendi sınıfına yabancılaştırarak nasıl bir felakete sürüklediğini de gösterir.

Şoför Mustafa, 1950’lerin içe dönük bunaltısından, 1960’ların dışa dönük sınıf çatışmasına geçişi simgeler. Lefebvre’in şehir hakkı kavramıyla ele alındığında, Mustafa’nın “hıncıl ve Melek’in “büyülenmesi”, kentin paylaşımındaki adaletsizliğin bir sonucudur. Mustafa, direksiyon başındaki bedensel emeğiyle kentin ritmine ayak uydurmaya çalışırken ezilir, Melek ise kentin vitrinindeki imgelere kapılarak yok olur. Romanın sonunda iki kardeşin barışması ise bu yok olmayı ortadan kaldıracak bir umut olarak yorumlanabilir. Roman, “şehir hakkı”nın fiziksel erişimden ziyade kentin “nimetlerinden” ve kültürel üretiminden eşit pay alma hakkını öne sürer. Bunun yokluğunda birey şiddete (Mustafa’nın Zerrin’e şiddet uygulaması) veya yozlaşmaya (Melek’in yaşadığı kötü deneyimler) sürüklendiğini, 1970’lerin kaotik atmosferinin habercisi olarak ortaya koyar. *Şoför Mustafa*, 1960 darbesi döneminde kaleme alınmasına rağmen, metinde siyasi olaylardan doğrudan bahsetmez. Bunu, dönemin baskıcı atmosferi ve “sessiz travması”nı karakterlerin sınıfsal öfkesi, sıkışmışlığı ve gündelik hayatın gerilimi üzerinden hissettirerek yapar.

1970’ler Türkiye’si, siyasi kutuplaşmanın sokağa taşıdığı, “azgelişmişlik” tartışmalarının aydınların gündemini işgal ettiği kaotik bir dönemdir. Oktay Rifat’ın *Bir Kadının Penceresinden* romanı, bu makro politik atmosferin, mikro düzeyde -evde- kadının gündelik hayatını nasıl bir hapishaneye dönüştürdüğünü gözler önüne serer. Henri Lefebvre’in gündelik hayatın eleştirisi ve gündelik hayatın sömürgeleştirildiği düşüncesi bağlamında incelendiğinde, romanın başkarakteri Filiz, modernleşmenin nesnesi kılınmış ancak onun öznesi olmasına izin verilmemiş bir kadınlık durumunu temsil eder.

Romanın erkek karakteri Bedri, evi bir yaşam alanı olarak değil de, Lefebvre’in mekânsal pratiklerinden “tasarlanan mekân” kavramına uygun biçimde, Batılılaşma ideolojisinin bir laboratuvarı olarak kurgular. Bedri’ye göre Türkiye ve yaşadıkları ev “azgelişmiş”tir. Kurtuluşu ise Batı’nın rasyonel akli ve onun gündelikliğine ait nesnelere, kültürel alışkanlıklarında bulur. Bedri’nin eve getirdiği Alman malı bulyonlar, pyrex kaplar ve modern mutfak aletleri, Filiz’in gündelik hayatına yapılan birer müdahaledir. Filiz, bu objelerin bir “deneyimleyici”sidir. Filiz bu nedenle kendi evine ve eşyalarına karşı bir duygusal bağ kuramaz. Tam aksine yabancılaşır. Bu yabancılaşma, eve ve eşyalara değil eşine de yabancılaşmasına yol açacak ve Filiz’i yavaş yavaş evden koparıp, dışarıya, gerçek olana, gündelik hayatın akışına itecektir. Dışarıda ise yasak aşısı Selim’le tanışacaktır.

Bedri, eve bir “kullanım değer”i yüklemeye, modernlik algısını bu göstergelerle yaratmaya çalışır. Filiz, bu modern eşyaların arasında, kendi evine emeğine yabancılaşır. Ev, onu korumaz, “azgelişmişlik” söylemiyle sürekli aşağılandığı bir denetim kulesine dönüşür.

Filiz’in 1970’ler İstanbul’uyla kurduğu ilişki, uzun bir süre “pencere” metaforuyla sınırlı kalır. Dışarıdaki hayat (1970’lerin faili meçhul cinayetleri, anarşist ortam, toplumsal değişim), Filiz’e dolaysız bir deneyim olarak gözükse de, Bedri’nin eve getirdiği gazeteler aracılığıyla, yani “medyatik bir kurgu” olarak ulaşır. Filiz, hayatı yaşamaktan çok, eşi Bedri tarafından

onu bir seyirci gibi izlemeye mahkûm edilmiştir. Gündelik hayatın ritmi, gazete manşetleri ve Bedri'nin entelektüel nutuklarıyla belirlenir. Bu durum Filiz'in kendi "mekânsal pratiğini" geliştirmesini engeller ve onu evin durağan zamanına hapseder.

Romanın kırılma noktası ve tezin mekânsal analizi açısından en hayati an, Filiz'in evden (patriyarkal denetimden) çıkıp kente karıştığı andır. Filiz'in yasak aşkı -Selim- ve sokağa çıkışı, Lefebvre'in şehir hakkı talebinin bireysel bir tezahürüdür. Filiz, Bedri'nin "azgelişmiş" diyerek küçümsemediği evden sokağa adım atar atmaz, İstanbul'un canlı gündelik hayatıyla karşılaşır. Ritimanaliz kavramı çerçevesinde bu bölümde Filiz'in bilinci, evin durağan, boğucu ritminden kurtulup, İstanbul Boğazı'nın akışkan sularıyla "akar". Boğaz, Filiz için izleyeceği bir manzara değildir. Yaşa(yama)dığı evin, korkularının ve arzularının, özgürlük isteğinin "aktığı" bir -temsili mekân da denilebilir- mekâna dönüşür. Filiz, Boğaz sularının akıntısını izler, denizde yosun kokusunu duyar, geçen vapurun sesini dinler. Bedni ve ruhu Bedri'nin baskısından Boğaz'ın sularıyla arınarak kurtulur.

Filiz, Boğaz'ın sularında kendi içsel ritmini -biyolojik ve duygusal zaman- bulur. Roman, kadının özgürleşmesinin ancak bu steril gündelik hayatın akışından çıkıp, kentin tekinsiz sularına ve gündelik hayatın karmaşasına bedenlen dahil olmasıyla mümkün olduğunu, İstanbul Boğazı'nı güçlü bir varoluş metaforuna dönüştürerek ortaya koyar.

1980'ler döneminin gündelik hayatını yansıtmaları için incelenen, Latife Tekin'in *Berci Kristin Çöp Masalları*, kentin atığı -çöplüğü- üzerine kurulan bir dünyanın, kentin modern/ rasyonel aklıyla -bürokrasisiyle, sanayisiyle bir noktada da logosuyla- girdiği çatışmayı ve nihayetinde ona eklemlenme sürecini anlatır. Romanda olayların geçtiği bu çöplükten yapılmış gecekondu mahallesi Çiçektepe, bir gerilim alanıdır. Romanın başlangıcında Çiçektepe, devletin çizdiği haritalarında olmayan, kentin "atığı" olarak görülen bir boşluktur. Ancak gecekondu halkı, bu atık sahasını Lefebvre'in mekânsal pratik kavramı uyarınca, kendi bedenleri ve emekleriyle dönüştürür. Naylon leğenlerden çatılar ve fabrika atıklarından duvarlar inşa etmek, barınma ihtiyacını karşılamaktan öte, şehir hakkı kavramının en ilkel ilanısıdır.

İdari yönetim ve bürokrasi (yıkım ekipleri), gecekondu her yeniden kuruluşunda -yıkım ekipleri gecekonduları yıkar ve Çiçektepeliler her gece yeniden yapar- burayı yeniden yıkar. İdari yönetim için burası ölçülebilir, satılabilir veya temizlenebilir bir "soyut mekân" alanı olarak değerlendirilebilir. Buna karşın ise halk, orada bir "yaşanan mekân" üretir. Bunu sadece barınmak anlamında yaşamak için yapmazlar. Yıkım ekiplerinin her gelişinde konduların yıkılması ve halkın o gece yeniden yapması ve günlerce süren bu mekânsal gerilim -yaşanan ve tasarlanan mekân olarak ikili gerilim- mekân üzerindeki iktidar mücadelesinin en somut ritmidir. Bürokrasi mekânı "yok etmeye", halk ise "var etmeye" çalışır. Bu süreçte bürokrasi, halkın gündelik hayatında bir doğa olayı -fırtına- gibi algılanır. Rasyonel bir devlet gücünden ziyade, mücadele edilmesi gereken bir mitolojik canavara benzetilir.

Romanın başında Çiçektepe, kentin endüstriyel zamanından kopuk, kendi "döngüsel zaman"ını yaşar. Adeta kozmik bir zamanda yaşıyor ve "günlük" hayatta kalmış gibidir. Lefebvre'in ritimanaliz kavramına göre okunduğunda bu halk, doğanın -rüzgârın-, çöp kamyonlarının geliş saatlerinin ve hurafelerin belirlediği masalsi bir ritme sahiptir. Fabrika

sirenleri -doğrusal zamanı işaret eden- öterken, onlar rüzgârın sesini dinler. Bu durum, kent merkeziyle çeper arasında derin bir aritmi yaratır.

Çiçektepe, değişen ve dönüşen bir dünyada, döngüsel zamanda kalamaz, buna direnemez. Zamanla mahalleli bir işe ihtiyaç duyar. Hemen yanlarındaki fabrikalarda iş bulmaları ve idari yönetimin -muhtarlık, elektrik, su gibi temel alt yapılar- mahalleye girmesiyle birlikte, bu masalsı/döngüsel zaman kırılır. Lefebvre'in gündelik hayatın eleştirisi noktasında gündelik hayatın sömürgeleştirilmesi dediği süreç başlar. Fabrika düdükları, rüzgârın sesini bastırır. İşe giriş- çıkış saatleri, vardiyalar ve bürokratik işlemler, gündelik hayatı disipline eder. Masalsı zamanın belirsizliği yerini, kapitalizmin ölçülebilir, parçalı ve doğrusal zamanına bırakır. Halkın ritmi, kentin makineleşmiş nabzıyla zoraki bir ritmi yakalamaya başlar. Bu uyum onların özgünlüğünü yok etme pahasına gerçekleşir.

Romanın başlangıcında mahallenin adı, mahallelinin var olma çabasına verdiği “savaş”ı temsilen Savaştepe olarak adlandırılır. Ancak “resmî giyimli adamların” gelip tabelayı sökerek oraya “devlet”i daha iyi yansıtacak Çiçektepe adını vermesi, mekânın devlet tarafından temellük edilmesidir. İdari yönetim, mahalleye girdiği andan itibaren gündelik hayatın “büyü”sünü bozar. Su, elektrik ve tapu gibi bürokratik araçlar, halkı sisteme entegre eder. Bu entegre olma hâliyle halkın, “yoktan var etme” yetenekleri körelir. Artık sorunlar bilge karakter Güllü Baba'nın dualarıyla değil, dilekçelerle ve parayla çözülmeye başlar. Bu anlar da topluluktan, topluma geçişin sancılı sürecinin işaretleridir.

Romanın sonlarına doğru mahalleye giren sinema kültürüyle gündelik hayatın tüketim şekli de değişir. Sinema, Çiçektepe halkı için eğlence değil, arzuların yansımasıdır. Perdede gördükleri hayatlar, kıyafetler, jest-mimikler onların kendi bedenlerine ve gerçekliklerine yabancılaşmalarına neden olacaktır. Örneğin önceleri çöp toplayan “berci kızlar”, sinemanın etkisiyle artistler gibi yürümeye, onlar gibi giyinmeye başlar. Lefebvre'e göre bu “kendiliğindenliğin yitimi” olarak okunabilir. Sinema, kentin merkezindeki tüketim kültürünü çepere taşıyan en güçlü ideolojik aygıttır. Halk, fiziksel olarak kentin merkezine giremese de, zihinsel ve imgesel olarak o merkezin taklidi bir parçası hâline gelir. Kentin çeperlerindeki masalsı direnişleriyle, barındırdıkları özgünlük yok olmaya başlar.

Önceki romanlardaki kente yabancılaşma, sınıfsal hınç veya eve sıkışmışlık gibi pasif ya da başarısız bireysel hâllerin aksine, bu romanda kentin artıklarıyla kendi mekânını yoktan var eden kolektif ve kurucu bir irade temsil edilir. Diğer karakterler kentin mevcut ritmine dahil olmaya veya ondan kaçmaya çalışırken, Çiçektepe halkı kentin rasyonel aklına -logosuna- kendi masalsı ve döngüsel zamanıyla direnerek alternatif bir “mekân” inşa eder. Böylece 1950-70 aralığındaki merkeze bakış, 1980'lerde yerini çeperde üretime bırakır ve kent, sadece tüketilen bir nesne olmaktan çıkıp bizzat dönüştürülen bir sürece evrilir. Lefebvre'ci açıdan bu roman, yoksulluğun bir yoksunluktan ziyade mekânı ve dili yeniden üreten yaratıcı bir “poetika” olduğunu kanıtlayarak diğerlerinden keskin bir şekilde ayrılır.

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanı, 1990'ların küreselleşme, medya patlaması ve hızla yükselen tüketim kültürüyle şekillenen İstanbul'unu, bir “işaretler ve imgeler ormanı” olarak kurgular. Bu açıdan Lefebvre'in gündelik hayat üzerine kavramları üzerinden okumaya

elverişlidir. Roman, Galip'in arayışı üzerinden, modernleşmenin yerel özgünlüğü nasıl yok ettiğini ve bireyin başka bir evrende ancak "bir başkası olarak" var olabileceğini gösterir.

Galip'in İstanbul'daki yolculuğu, Lefebvre'in mekânsal diyalektiği bağlamında iki farklı düzlemde gerçekleşir. Sokaklar, köprüler, caddeler gibi, Galip'in dolaştığı yatay rotalar olarak adlandırılabilir. Bu mekânlar, Rüya ve Celâl'i ararken gezindiği şehrin modern yüzeyidir. Galip, bu düzlemde bir flanörden ziyade dedektif gibi, karşılaştığı bilmecelelerin yanıtlarını çözer. Labirent içerisinden çıkmak için şifreleri okur. Sokak tabelaları, neon ışıklar ve manşetler gibi insanların gündelik hayatında kullandığı bu tüketim nesneleri ise ona yol gösterici olur. Bu yatay aratış, onu labirentten çıkaracak bir sonuca götürüyor gibi gözükse de, yeni bir labirentin, işaretin veya bilinmezliğin kapısını aralar. Galip, bu yatay düzlemde bir yandan kendi yetersiz kimliğiyle yüzleşir. Galip, bu yüzeyde ancak Celâl'i taklit ederek yani "bir başkası olarak" var olabileceğini keşfeder.

Yatay rotalara karşı dikey rotalar (Bedii Usta'nın yeraltı atölyesi, Şehrikalp Apartmanı'nın asansör boşluğu, kuyu metaforu, Süleymaniye Camii'nin minaresi, Boğaz'ın sularının çekilmesi), modernleşmenin ve tüketim kültürünün sildiği temsili mekânlara yapılan bir arkeolojik kazıdır. Yerin altına inildikçe 1990'ların ışıltılı yüzeyi silinir ve kentin bastırılmış hafızası, özgünlüğü, kaybedilen "biz" olma hâli ve unutulmuş jestleri ortaya çıkar.

Romanın en çarpıcı mekânlarından biri olan Alaaddin'in Dükkânı, 1990'lar Türkiye'sinin tüketim kültürünün mikro bir göstergesidir. Lefebvre'in mübadele değerinin, kullanım değerine baskın geldiği tespiti burada somutlaşır. Dükkândaki nesneler (oyuncaklar, kasetler vs.) bir ihtiyaçtan ziyade, dönemin hızla değişen moda ve trendlerine göre şekillenen geçici arzu nesneleridir. Alaaddin, bu nesneleri satarak sadece ticaret yapmaz. Tüketim ritmini ve kolektif hafızayı da arşivler. Bu dükkân, kimliklerin nesneler üzerinden kurulup bozulduğu bir postmodern tezgâttır.

Kara Kitap'ın başkarakteri Galip, Rüya ve Celâl'in kaybıyla olağan gündelik hayatının ritminden çıkar ve onları aramaya başlar. Bu arama sürecinden şehri birtakım işaretlerle kat eder. Galip'in değişen ritmi, gündelik hayatının değişimiyle birlikte ona bazı rotalar çizer. Bu rotaları çizmesinde en önemli işaretlerden birini de köşe yazarı olan Celâl'in gazete yazıları oluşturur. Celâl'in köşe yazıları, gündelik hayatın doğrusal akışını -iş-ev döngüsü- kesintiye uğratan ve okura alternatif, döngüsel ve efsanevi bir zaman sunan aritmik duraklardır. Galip'in yaşadığı olayların anlatıldığı bölümden sonra hemen Celâl'in köşe yazısının olduğu bir bölümün gelmesiyle şekillenen romanın biçimi de kendi içinde bir aritmi taşır. Ritim, sürekli olarak değişir.

Önceki romanlarla kıyaslandığında ise gazetenin işlevi radikal biçimde değişmiştir. *Şoför Mustafa*'da medya -magazin-, Melek'i tüketen bir illüzyondur. *Bir Kadının Penceresinden*'de gazete, Filiz'in dış dünyayı (kaosu) güvenli mesafeden izlediği pasif bir penceredir. *Kara Kitap*'ta ise Celâl, köşe yazıları aracılığıyla gerçekliği bizzat kurgular. Okurun gündelik hayatını manipüle eden ve İstanbul'un haritasını yeniden çizen aktif bir "yarı-tanrı" konumundadır. Gündelik hayatın aracı olan gazete artık haber vermez, hayatı ve kimliği inşa eder.

Celâl'in "Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman" köşe yazısı, *Bir Kadının Penceresinden*'deki Filiz'in Boğaz algısıyla taban tabana zıttır. Filiz için Boğaz, akış, özgürlük ve yaşam enerjisi taşır. Celâl için Boğaz, suları çekildiğinde altından tarihsel atıkların, cesetlerin ve hurdaların çıkacağı karanlık bir hafıza mezarlığıdır. Mekân olarak Boğaz'ı biri fenomenolojik bir bütünleşmeyle, diğeri ise apokaliptik bir yüzleşmeyle ele alır.

Bedii Usta'nın sinema eleştirisi ise, tezin "beden ve mekân" ilişkisine dair en güçlü sentezidir. Önceki romanlarda -*Aylak Adam*'da sığınak, *Şoför Mustafa* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda öykünme alanı- sinema, bireyi psikolojik olarak etkiler. Bedii Usta, sinemanın Türk insanının "jestlerini ve mimiklerini" fiziksel olarak değiştirdiğini savunur ve özgünlüğü kaybetmenin nedenini Batı'dan gelen filmlerle değişen algıya bağlar. Lefebvre'in beden eğitimi/ terbiyesi -dressage- kavramıyla örtüşen bu durum, modernleşmenin sadece şehri değil, insan bedenini de sömürgeleştirdiğini, özgünlüğün yerini Batılı filmlerden kopyalanan sahte hareketlere bıraktığını iddia eder.

Kara Kitap, 1950'lerden 1990'lara uzanan sürecin finalinde, İstanbul'un artık fiziksel bir mücadele alanı olmaktan çıkıp, imgeler ve metinler arasında yaşanan zihinsel bir labirente dönüştüğünü ilan eder. Gali, bu labirente ancak "bir başkası" (Celâl) olarak var olabilir. Çünkü 90'ların tüketim ve gösteri toplumu "kendisi olma" ihtimalini, tıpkı Bedii Usta'nın mankenleri gibi yeraltına gömmüştür.

Bu tez çalışması, 1950-2000 yılları arasındaki Türk romanından seçilen eserleri inceleyerek, İstanbul'un mekânsal ve toplumsal dönüşümünü, bireyin varoluşunu belirleyen aktif bir "gündelik hayat üretimi" süreci olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Henri Lefebvre'in gündelik hayat, mekânın üretimi ve ritimanaliz kavramları ekseninde yapılan okumalar, 1950'lerin yabancılaşmış aylaklığından 1990'ların tüketim odaklı evrenine kadar, her on yılda mekânın farklı bir ideolojik ve sınıfsal bağlamda nasıl yeniden kurulduğunu gösterir. Romanlardaki karakterlerin gündelik hayatın sıradan rutinlerini deneyimlemeleri, pasif bir özne olmaktan çıkıp, kimliğin, hafızanın ve şehir hakkının müzakere edildiği bir sahne olarak İstanbul'u yaşamaları, edebî metinlerde somutlaşır. Bu çalışma, Türk romanında İstanbul'un yarım asırlık gündelik hayat serüveninin merkezden-çepere veya modernleşme projesi bağlamında yukarıdan aşağıya dayatılan ritimlerle sokağın aşağıdan yukarıya geliştirdiği karşı ritimler arasındaki bitmeyen çarpışmalarını, zıtlıklarını ve kesişimlerini gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

“Oktay Rifat Vefat Etti”. (1988, Nisan 19). S. 22866.: Cumhuriyet.

Ali Esgin, G. Ç. (2018). *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Alkan, M. Ö. (2023). Yetmişli Yıllarda Günlük Hayatın Siyasetine Dair: Zıtlıklar, Kutuplaşma, Siyasallaşma, Radikalleşme. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1970'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alkan, Ş. (1983, Aralık 1). İlk Romanı Sevgili Arsız Ölüm’le Dikkati Çeken Latife Tekin: Aslında Roman Yazmak İstemiyorum. *Cumhuriyet*, s. 5.

Aracı, E. (2021). *Naum Tiyatrosu-19.Yüzyıl İstanbul’unun İtalyan Operası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atılğan, Y. (2013). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bahtin, M. (2001). *Karnavaladan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Banu Öztürk, D. A. (2021). *Edebiyatın İzinde-Edebiyat ve Gündelik Hayat*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Başdaner, O. (2018). Georg Simmel: Gündelik Hayatın Ayrıntıları. A. Esgin, & G. Çeğin içinde, *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* (s. 69-102). Ankara: Phoenix Yayıncılık.

Batur, A. (1885a). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi. cilt 4. *Tanzimat’tan* (s. 1038-1067). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (1983). "Türkiye’de Günlük Hayat”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 836-876. İstanbul: Kolektif.

Belge, M. (1984). “Türkiye’de Günlük Hayat” İletişim Yayınları, 1984, 836-859. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, c.3 (s. 836-859). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. İstanbul: Metis Yayınları.

Certeau, M. d. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi*. Ankara: Dost Kitabevi.

Comte, A. (2015). *Pozitif Felsefe Dersleri ve Pozitif Anlayış Üzerine Konuşmalar*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Çavuşoğlu, E. (2016). *Türkiye Kentleşmesinin Toplumsal Arkeolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çelebi, E. (1994). *Seyahatname*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çimen Günay Erkol, Ç. (2015). “Cemiyet Hayatı ve Muhayyile: Suat Derviş’in Gazetecilik Destekli Edebiyat Anlayışı”. (G. İşçi) içinde, *Yıldızları Seyreden Kadın Suat Derviş Edebiyatı* (s. 67-77). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Derviş, S. (2021). *Şoför Mustafa*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Döner, N. (2019). Peyami Safa'nın Romanlarında İstanbul. *Yüksek Lisans Tezi*. Marmara Üniversitesi.
- Efendi, A. M. (2000). *Hasan Mellah yahud Sır İçinde Esrar*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Efendi, A. M. (2016). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Eken-Küçükaksoy, M. (2023). Seksenli Yıllarda Popüler Müzik. M. K. Kaynar içinde, *Türkiye'nin 1980'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elçi, H. İ. (2003). *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları.
- Emiroğlu, K. (2019). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Epik, S. (2017, Haziran 1). *Babam gerçekten iyi yazarmış*. K24: <https://www.k24kitap.org/babam-gercekten-iyi-yazarmis-1183> adresinden alındı
- Esen, N. (1992). *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. İstanbul: Can Yayınları.
- Esen, N. (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esgin, A., & Özben, M. (2018). Klasik Sosyoloji ve Gündelik Hayat: Durkeim'dan Parsons'a. A. Esgin, & G. Çeğin içinde, *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* (s. 35-52). Ankara: Phoenix Yayıncılık.
- Goonewardena, K. (2008). *Marksizm ve Günlük Yaşam", Henri Lefebvre, Guy Debord ve Bazı Diğerleri Üzerine*. Routledge.
- Graber, G. H. (2006). *Kadın Psikolojisi*. İstanbul : Cem Yayınevi.
- Gürbilek, N. (1998). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbüz, S. U. (2022, 8 30). Oktay Rifat'ın "Bir Kadının Penceresinden" Romanında Toplumsal Cinsiyet. *Kesit Akademi Dergisi*, s. 142-156.
- Hadzibegovic, D. (2013). *Kara Kitap'ın Sırları-Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hamamcı, E. (2025). Aylak Adam Romanında Baba İmgesi ve Roman Kahramanı C.'ye Psikanalitik Yaklaşım: Oedipus Kompleksi. E. T. İkiz içinde, *Freud Diye Diye* (s. 45). İstanbul: Sanat Kritik Yayınları.
- Hamamcı, E., & Yücesoy, F. (2022, Ekim 18). *İst-topia: Romanlarda İstanbul- Suat Derviş'in Şoför Mustafa Romanında "Batakılık" gibi İstanbul'dan Şefkatli İstanbul'a*. Sanat Kritik: <https://sanatkritik.com/yazilar/ist-topia-romanlarda-istanbul-suat-dervisin-sofor-mustafa-romaninda-bataklik-gibi-istanbuldan-sefkatli-istanbula/> adresinden alındı
- Hamamcı, E., & Yücesoy, F. (2023, Mart 2). *İst-topia: Romanlarda İstanbul- Oktay Rifat'ın Bir Kadının Penceresinden Romanında Ruhu İstanbul Boğazı Bir Kadın*. Sanat Kritik:

<https://sanatkritik.com/yazilar/ist-topia-romanlarda-istanbul-oktay-rifatin-bir-kadinin-penceresinden-romaninda-ruhu-istanbul-bogazi-bir-kadin/> adresinden alındı

- Harvey, D. (2013). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Hess, R. (1988). *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*. Paris: Edition A.M. Métailié.
- İleri, S. (1998, Ekim Cuma, 16). "Oktay Rifat, Romancı", Cumhuriyet, S.26672, 16 Ekim 1998 Cuma, s. 12. *Cumhuriyet*, S.26672, s. 12.
- İrızık, S. (2006). İstanbul (The Black Book, Orhan Pamuk, 1990). F. Moretti içinde, *The Novel: Forms and Themes* (s. 728-745). Princeton: Princeton University Press.
- İşçi, S. T. (2023). Henri Lefebvre'nin Sosyal Teorisinde Gündelik Hayat. *Yüksek Lisans Tezi*. Sinop: İnönü Üniversitesi.
- Işın, E. (1995). *İstanbul'da Gündelik Hayat- İnsan, Kültür ve Mekân İlişkileri Üzerine Toplumsal Tarih Denemeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karpat, K. H. (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kartal, H. Z. (2020). Roman Mekânı Olarak Batılılaşma Sürecinde İstanbul. *Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Kaynar, H. M. (2017). *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynar, H. M. (2020). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynar, M. K. (2023). *Türkiye'nin 1970'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynar, M. K. (2023). *Türkiye'nin 1980'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayserilioğlu, S. (1998). *Dersaadet'ten İstanbul'a Tramvay*. İstanbul: İstanbul: İETT Genel Müdürlüğü.
- Kıray, M. (1998). *Modern Kentlerin Gelişmesi ve Türkiye'ye Has Bazı Gelişmeler, Kentleşme Yazıları*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2003). *Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Korat, G. (1997). *Sokakların Ölümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Körpe, O. (2001). Suat Derviş'in Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Köse, H. (2018). "Yaban Bilinç ya da Lefebvre'e Göre Gündelik Hayat". A. Esgin, & G. Çeğin içinde, *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar, Sorunsallar ve Güzergâhlar* (s. 305-342). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Lefebvre, H. (2006). *Diyalektik Materyalizm*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. İstanbul: Sel Yayınları.

- Lefebvre, H. (2010). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II: Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*. İstanbul : Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III: Moderniteden Modernizme (Gündelik Hayatın Meta-Felsefesi)*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz: Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. İstanbul : Sel Yayınları.
- Lefebvre, H. (2020). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2022). *Şehir Hakkı*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Melikoğlu, G. U. (2022). Orhan Pamuk Kurmacasında Gündelik Hayat. *Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- Midilli, S. (2014). Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnes Varda Sinemasında Kadının Temsili. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3 Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moretti, F. (2006). *The Novel, vol. 2: Forms and Themes*. Princeton University Press.
- Mumford, L. (2013). *Tarih Boyunca Kent*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı (1923-1950)* . Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1985a). Tanzimat ve Meşrutiyet Döneminde Yerel Yönetimler. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. cilt 1.* (s. 231-244). içinde İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, P. (2005). *Latife Tekin Kitabı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Özer, P. (2005). *Latife Tekin Kitabı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Öztürk, S. R. (1995). 'Sinemada Akımlar'. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, s. 227-235.
- Pamuk, O. (1994). *Kara Kitap*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Manzaradan Parçalar: Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Bir Romancı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2013). *Ben Bir Ağacım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2017). *Manzaradan Parçalar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Pamuk, O. (2018). *Öteki Renler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2025). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Park, E. &. (2015). *Şehir- Kent Ortamındaki İnsanların Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Parla, J. (2023). *Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Paşa, V. (1991). *Akabi Hikâyeleri*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Rado, Ş. (2010). *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri- Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, O. (1992). *Şiir Konuşması*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Rifat, O. (2020). *Bir Kadının Penceresinden*. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, S. (1985). "Oktay Rifat". S. Rifat içinde, *Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi* (s. C.9). Ankara: Anadolu Yayıncılık.
- Sazyek, H. (1992). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sazyek, H., & Sazyek, E. (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Simmel, G. (2021). *Modern Kültürde Çatışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solak, S. (2022). Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Solak, S. (2022). Henri Lefebvre Aracılığıyla Latife Tekin Romanlarında Mimarlık, Kent ve Mekân Okuması. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Stravrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya-Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Şentürk, Y. (2014). İstanbul, Kent Çalışmaları ve Unutulan Emek. *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar*. içinde İstanbul: Metis Yayınları.
- Şentürk, Y., & Işık, İ. E. (2009). *Özneler, Durumlar ve Mekânlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2017). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekeli, İ. (2009). *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: arih Vakfı Yurt Yayınları.
- Tekin, L. (2012). *Berci Kristin Çöp Masalları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Tokatlıoğlu, E. (2009). Türk Edebiyatında İstanbul Temsilleri ve Kent-Birey İlişkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Toruk, İ. (2005). Türkiye’de 1990-2000 Yılları Arasında Sosyoekonomik Ortamın ve Kültürel Hayatın Reklamlar Üzerinden Temsili. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 493-508.
- Tuğluk, A. (2012). Servet-i Fünûn Romanında Mekân. *Yüksek Lisans Tezi*. İnönü Üniversitesi.
- Tuna, İ. (2019, 3 20). 1950-1960 Yılları Arasında İstanbul’da Kentleşme ve İmar Faaliyetlerine Genel Bakış. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 393-409.
- Watt, İ. (2007). *Romanın Yükselişi-Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yeşilkaya, N. G. (1999). *Halkevleri: İdeoloji ve Mimarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zengin, Z. (2020). Roman Mekânı Olarak Batılılaşma Sürecinde İstanbul. *Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.