

**TÜRK ROMANINDA HATIRLAMA VE UNUTMA MEKÂNI OLARAK
KAHVEHANELER, MEYHANELER, BARLAR VE KAFELER
(1950-2000)**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

Kevser SÖNMEZ SEVİNÇ

Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI

Haziran 2022

DENİZLİ

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Kevser SÖNMEZ SEVİNÇ

ÖN SÖZ

Modernizm, tüm dünyada yeni bir değişim ve dönüşümle birlikte gelen önemli bir devredir. Dünyanın kabuk değiştirme süreci olarak tanımlayabileceğimiz modernizm, kendinden önce ve sonra da yeni unsurlar ve yaklaşımlar inşa etmeye devam eder. Modernizm ile yeniden düşünülen ve inşa edilen unsurların başında ise zaman ve mekânda yaşanan algı değişimleri etkili olur. Çünkü bu iki unsorda meydana gelen modernist karşılıklar, modernizmin varlık sürecini de etkiler. Öyle ki modernizmin görünümü ve idraki, bu yeni zaman ve mekân algısı üzerinden gerçekleşir. Zaman doğrusallığı hızla kırılır ve hızlanırken modernizmi görünür kılar. Mekân ise modernizmle birlikte geometrik bir düzlem olmaktan çıkar. Tüm sosyolojik etkilerin, tarihselliğin belleği hâline gelen mekân, böylece modernizmin idrak edildiği bir vitrin hâline gelir. Yaşayan bir varlık olarak mekân unsuru, özne ve kolektivite adına hem bir bellek inşa ederken hem de belleğin kendisine dönüşür. Dolayısıyla modernizmle birlikte mekânın hatırlama ve unutma üzerine, önemli bir varlık alanına dönüştüğü söylenebilir.

Coğrafi keşiflerden itibaren sosyal kimlik ve statü değeri kazanmaya başlayan mekânlar mühim bir gösterge değerine dönüşür. Çünkü modernizm, ekonomi alanında kapitali ve sermayeyi ön plana çıkarırken, çağcıl ve hızlı değişen değerleri de parlattır. Bu anlamda moda ve tüketim, mekânın yazgısının bağlandığı iki etken haline gelir. Mekânda unutma ve hatırlama unsurları, yani tüm bireysel ve kolektif öz, tarihsellik, sosyal zemin ve algı; gelişme, değişim yani moda ve bulunma kullanma yani tüketim unsurları üzerinden ilerler. Mekânın protesto işlevi kazanması da aynı iki unsura direniş ile gerçekleşir. Bir yanda hızla değişen hayatın temsili olan mekânlar, diğer yanda hızla değişen hayata uygun değerleri kitleler adına koruyacak hafıza mekânları inşa edilmeye başlanır. Böylece mekân ve hafıza ilişkisi, sürekli birbirini yineleyen bir döngüye bağlanmış görünür.

Mekân ve hafıza ilişkisinin kimlik, tarih, toplumsallık, ekonomi, siyaset, kültür ve moda üzerinden en net görüldüğü alanlar eğlence mekânlarıdır. Hizmet sektörü ve eğlence kültürü, gündelik yaşamı ören mühim değerlerdir. Eğlence mekânlarına yönelik ilgi daha çok modern ve kentli insanın eğilimi iken taşra ve geleneksel hayatın da kendi dinamikleri içerisinde ihtiyaç duyduğu eğlence mekânları mevcuttur. Bu mekânların karşılaştırmasını ve işlev çözümlemesini yapmak araştırmacıyı hem sosyolojik ve tarihsel bir zemin ortaya çıkarma hem de modernizmin etkilerini toplumda psikolojik, ekonomik, estetik ve göndergesel olarak çözümleme imkânına kavuşturur.

Aslında söylediğimiz planda mekân ve hafıza ilişkisinin akademiye konu oluşu; kimlik, tarih, toplumsallık, ekonomi, siyaset, kültür ve moda üzerinden incelemeler şeklinde, 20. yüzyıldan beri devam etmektedir. Edebiyat ise dil, estetik ve tanıklık üzerinden ilerleyen bir sanat olarak mekân, hafıza ve modernite-gelenek sarmalındaki tüm karşılaşmaların görülebildiği nadir alanlardan biri olarak karşımızdadır. Mekânın gelişimini kendisi de modern ve kentli bir tür olan roman üzerinden çözümlemek, çok değerli ve sosyolojik karşılığı yüksek çalışmalar yapabilmek için önemli bir fırsattır.

Doktora çalışmasının belirlemeye çalıştığımız sırada Hocam Prof. Dr. Yunus Balcı'nın teklifi ile başladığım “Türk Romanında Hatırlama ve Unutma Mekânı Olarak Kahvehaneler, Meyhaneler, Barlar ve Kafeler (1950-2000)” isimli bu tez çalışması, saydığım nedenlerle benim için büyük bir fırsat ve kazanım oldu. Çalışmanın hazırlanma süreci boyunca en uzun süre literatür taraması ve okuma sürecine ayrıldı. Çalışmanın bellek, tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji ve kültürle olan yoğun ilişkisi, disiplinler arası okumaları zorunlu kıldı. Tüm bu bilgilenme süreci boyunca edindiğim kavramsal içerik ve teorik zemin, çalışmanın Giriş bölümünü oluşturdu. Giriş bölümü, doktora tezlerinde pek rastlanmayacak biçimde geniş ve kapsamlı tutuldu. Bellek, mekân ve modernizm sacayağına oturmuş olan çalışmanın tüm nedensellik bağı, bu bölüme yerleşti. Aynı ayrı disiplinler olan bellek ve mekân, felsefi ve tarihsel tanımları yanında, birbirleri ile ilişkileri anlamında da giriş bölümünde anlatıldı. Ekonomi, siyaset, psikoloji, kültür ve felsefenin mekân ve bellek üzerindeki karşılıkları da yine kuramsal planda Giriş bölümüne alındı. Çalışmanın, yeni Türk edebiyatı alanında olduğunun bilincinde olmamız, giriş bölümünü geniş, kavramsal ve teorik planda tutma nedenimizdir.

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümleri ise Türk edebiyatında mekân üzerinden hafıza oluşturmanın yani modernizmin etkilerini en iyi takip edebileceğimiz 1950 sonrası Türk romanı ekseninde oluşturuldu. Bu zemini sağlıklı kurabilmek için, birinci bölümde, klasik tez içeriklerinden farklı bir emekle Tanzimat'tan başlayarak 1950 yılına kadar olan tüm roman devreleri de ana tez içeriği kadar özen ve dikkatle okunarak değerlendirildi. Böylece çalışmanın merkezi olan 1950 yılına kadar, mekâna yüklenen hafıza değeri araştırılmış ve sonuçlanmış oldu. Tezin birinci bölümü, tarihsel bir göstergeyi, modernizm ve mekân hafızasını içerir. Birinci bölüm romanları, mekân ile hatırlama ve unutma ilişkisini toplumsal, siyasi, sosyolojik ve tarihsel olaylar üzerine bir tespit ve tasnif çalışması olarak sunar.

“Türk Romanında Hatırlama ve Unutma Mekânı Olarak Kahvehaneler, Meyhaneler, Barlar ve Kafeler (1950-2000)” başlıklı tez çalışmamızın ikinci bölümünde bir alternatif okuma çalışması denenmiştir. Bu bölümde okuma eksenini bellek üzerinden farklı bir göstergeyi sunması amacıyla verilmiştir. Tezin ilk bölümündeki yöntem, burada da değişmemiştir ancak yapılmak istenen tarihsel ve bellek okumaları arasındaki fark ve korelasyonu tespit etmektir. Böylece çalışmanın sağlaması, kendi içerisinde gerçekleştirilmiş olur. Birinci bölümde ulaştığımız sonuç, ikinci bölümde de değişmemiştir. Değişik romanlarda, farklı bakış açısıyla mekân ve bellek çalışması yapmak, tez başlığının ağırlık noktalarını aynı dikkatle inceleyerek, başlığa ihanet etmememizi de sağlamış olur.

Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünün oluşturulması sürecinde 1950-2000 yılları boyunca çıkmış tüm romanlar ve buna ek olarak 1880-1950 yılları arasında basılmış olan romanlar okunmuş, mekân ve hafıza üzerinden değerlendirmeleri yapılmıştır. Bütünüyle hafızaya dayandığı için tarihî romanlar, eğlence mekânlarını bir hafıza unsuru olarak değil genellikle suç ve iştirak mekânı olarak, işlevsel planda işlediği için polisiye romanlar, çocuk edebiyatına ait romanlar ve popüler edebiyat kapsamına giren eserler, çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Popüler romanların tespitinde, Erol Üyepazarıcı'nın hazırladığı *Türkiye'de Popüler Romanın Yüzyıllık Öyküsü* isimli iki ciltlik eleştirel eser sözlüğünden faydalanılmıştır. Bu eser kaynakçada yoktur ancak çalışmada popüler metinlerin tespitinde benim için oldukça önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. 1950-2000 arası romanlarının tespitinde ise *Hece Dergisi Roman Özel Sayısı*'nin sonunda bulunan başlangıçtan günümüze roman listesi ve Yesevi Üniversitesi'nin dijital ansiklopedisi olan *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nden faydalanılmıştır. Bu listelerde tespit edilen tüm romanlar titizlikle okunmuş ve kahvehane, meyhane, kafe ve bar bölümlerindeki hafıza unsurları incelenmiştir.

Eserler, çalışmaya kronoloji dikkate alınarak eklenmiştir. Bir çıkarım ve başlık altında dağınık toplanan romanlardan değil, yıl yıl yayımlanmış romanlardan söz etmeyi çalışmanın göstermek istediği asıl mesele açısından daha uygun bulduk. Çünkü bu tez, bir tematik çalışma değil, modernizm ve sonrasında Türk insanının neyi unutup neyi hatırladığının romandaki görünümü, dolayısıyla mekân hafızasının sosyolojik plandaki etkilerinin romanlardaki tespiti amacını taşır. Her yılın gündemi, modası, bakış açısı ve beklentisi yekdiğerinden farklı olduğu için, başlıklar altında tematik bir harmanlama yapmak yerine tüm değişimin verilmesi adına, yıl yıl ilerlemeyi bu yılları da 1950-1960,

1960-1970, 1970-1980 ve 1980-2000 olarak vermeyi uygun buldum. Türkiye'nin edebiyat tarihi ve siyasi-sosyal tarihi adına önemli bu dönüm tarihleri, tez çalışması adına da önemli basamakları işaretlemiştir. İkinci bölümde ise belleğin kullanılış yönüne göre, başlık incelemeleri yapılmış ve bu başlıklandırmada da yine tema değil, değişme süreçlerine mekân hafızasının katkısı kaygısı öncelenmiştir.

“Türk Romanında Hatırlama ve Unutma Mekânı Olarak Kahvehaneler, Meyhaneler, Barlar ve Kafeler (1950-2000)” başlıklı tez çalışmasının sonuç bölümü; giriş, birinci ve ikinci bölümlerinden elde edilen bilgilerin derli toplu biçimde okura iletildiği ve çalışmanın tezinin sonuçlandırıldığı bölümdür.

Uzun bir mesai sonunda ortaya çıkan bu çalışmanın hazırlanma sürecinin en başından beri yönlendirmeleri ve her konudaki desteğiyle çalışmaya katkı sunan danışman Hocam Prof. Dr. Yunus Balcı'ya şükran borçluyum. Verdiği fikirlerle tezin ilerlemesinde payı olan kıymetli Hocam Doç. Dr. Dilek Çetindaş'a teşekkür ederim. Tez izleme toplantılarına katılarak kıymetli vakitlerini bana ayıran ve yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Mustafa Arslan ve Prof. Dr. Ertuğrul İşler hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Eşim Deniz Sevinç'e süreç boyunca gösterdiği sabır ve ilgi için, aileme verdikleri destek ve yanımda oluşları için minnettarım.

Doktora eğitimime maddi destek sağlayan TÜBİTAK'a ayrıca teşekkür ederim.

ÖZET

TÜRK ROMANINDA HATIRLAMA VE UNUTMA MEKÂNI OLARAK KAHVEHANELER, MEYHANELER, BARLAR VE KAFELER (1950-2000)

SÖNMEZ SEVİNÇ, Kevser
Doktora Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Programı
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Yunus BALCI
Haziran , 2022, IX +579 sayfa

Modernitenin, 20. yüzyıl ile birlikte mekâna dair inşa ettiği algı, onu geometrik bir düzlemden çıkararak, sosyolojik, bellek sahibi ve yaşayan bir konuma çevirir. Varlık olarak inşa edilen bu sistem, aynı zamanda bir hatırlama ve unutma sürecini de beraberinde taşır. Bir bellek, bir kimlik, bir tarih, bir eşik ve psikoloji kaynağı olarak mekânlar, toplumsal kimlikler, siyasi erk ve sosyoloji ile yakın temastadır. İnsanlık, uygarlaşma adımlarını mekân üzerinden yansıttığı gibi büyük toplumsal değişimlerin, kolektivitinin de kaynağında mekân vardır. Mekân ile birey veya toplum arasındaki hatırlama ve unutma yolları ise duygusal kimi göstergelerle olur. Bir görüntü, aşinalık veren bir kişi, duyulan ses, alınan koku gibi sinestetik unsurlar kadar, kişinin mekân içerisinde yaşadıklarından kalan duygular ve alana dair hisler de bellek ile mekân arasındaki ilişkiyi koordine eden unsurlardır. Kurgusal bir eser olan roman, mekân ve hafızayı kendi bünyesinde buluştururken, çeşitli okumalara da imkân sağlayacak bir perspektif derinliğine sahip olur. Romandaki mekânlarda insanların ne hatırladıkları, hangi mevzuyu konuştukları, neleri unuttukları meselesi de bir yandan belleğe ilişkin fakat diğer yandan da edebiyat tarihini de oluşturan sosyal şartlardan bağımsız değildir. Çalışmanın başlığı ve içeriği doğrultusunda kültürün yaşadığı ve tüm ideolojilerin görünürlük alanı olması bakımından eğlence mekânları üzerinde durularak bu mekânlardaki hatırlama unsurunun mevzuları tartışılmıştır.

Çalışmanın bütününde bellek ve mekânın ilişkisi eğlence mekânları başlığı üzerinden sınırlandırılarak kahvehane, meyhane, bar ve kafe üzerinden ele alınmıştır. Giriş bölümünde bellek ve mekânla ilgili kuramsal bir çerçeve oluşturularak mekânda belleğin nasıl canlandığı veya mekânın bir bellek unsuruna nasıl dönüştüğü, felsefi ve sosyolojik argümanlarla açıklanmaya çalışıldı. Tezin birinci bölümü, tarihsel bir göstergeyi, modernizm ve mekân hafızasını içerir. Türk edebiyatında mekân üzerinden hafıza oluşturma yani modernizmin etkilerini en iyi takip edebileceğimiz 1950 sonrası Türk romanı ekseninde oluşturuldu. Çalışmanın birinci ve ikinci bölümünün oluşturulması sürecinde 1950-2000 yılları boyunca çıkmış tüm romanlar ve buna ek olarak 1880-1950 yılları arasında basılmış olan romanlar okunmuş, mekân ve hafıza üzerinden değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hatırlama, Unutma, Bellek, Mekân, Kahvehane, Meyhane, Kafe, Bar

ABSTRACT

COFFEEHOUSES, TAVERNS, BARS AND CAFÉS AS A SPACE OF REMEMBERING AND FORGETTING IN TURKISH NOVEL (1950-2000)

SÖNMEZ SEVİNÇ, Kevser

Doctoral Thesis

Department of Turkish Language and Literature

Doctoral Programme in Turkish Language and Literature

Thesis Supervisor: Prof. Dr. Yunus BALCI

June, 2022, IX+ 579 pages

The perception of space, which was established by modernity with the 20th century, removes it from a geometrical plane and turns it into a sociological, memory and living position. This system, which was built as an entity, also carries with it a process of remembering and forgetting. Spaces are in close contact with social identities, political power and sociology as a memory, an identity, a history, a threshold and a source of psychology. As humanity reflects the steps of civilization through space, there is also space at the source of great social changes and collectivity. The ways of remembering and forgetting between the place and the individual or society are based on some emotional indicators. The emotions left by a person's experiences in the space and the feelings about the space are the elements coordinating the relationship between memory and space as well as the synesthetic elements such as an image, a familiar person, the sound heard, the smell taken. The novel, which is a fictional work, brings together space and memory in it, and has a depth of perspective that will allow for various readings. The issue of what people remember, talk about, and forget in the places in the novel is not independent of the social conditions forming the history of literature on the one hand. The subjects of the remembering element in these places are discussed by emphasizing the entertainment venues in terms of where the culture lives and all ideologies are visible, in line with the title and contents of the present study.

In the entire study, the relationship between memory and space was limited to the title of entertainment venues and discussed over coffee houses, taverns, bars and cafes. A theoretical framework about memory and space was created in the introduction, and it was tried to explain how memory is revived in space or how space is transformed into a memory element with philosophical and sociological arguments. The first part of the thesis included a historical sign, modernism and spatial memory and was created on the axis of the post-1950 Turkish novel, where the effects of creating a memory through space in Turkish literature, in other words, modernism, can be followed best. In the process of creating the first and second parts of the study, all the novels that were published between 1950 and 2000, and also, the novels that were published between 1880 and 1950 were read and evaluated through space and memory.

Keywords: Remembering, Forgetting, Memory, Space, Coffeehouse, Tavern, Cafe, Bar.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii

GİRİŞ

0.0. Bellek Kavramı ve Hatırlama Türleri	1
0.1. Hatırlama ve Unutma Çerçevesinde Bellek ve Mekân İlişkisi	3
0.2. Mekân Kavramı ve Mekân Çalışmalarının Tarihi	16
0.3. Edebiyat ve Mekân İlişkisi	24
0.3.1. Edebiyat Metinlerinde Bir Kurmaca Unsuru Olarak Mekân	27
0.3.2. Edebiyat Metinlerinde Mekânın Kuramsal Görünümleri	31
0.3.2.1. Romanlarda Fenomenoloji Unsuru Olarak Mekânın Kaynağı.....	31
0.3.2.2. Romanlarda Kronotop Unsuru Olarak Mekânın Kaynağı	37
0.4. Romanda Mekânın Siyasal Sosyolojisi	45
0.4.1. Romanda Mekân ve Özne İlişkileri	47
0.4.1.1. Roman, Beden ve Mekân İlişkisi.....	49
0.4.1.2. Roman, Mekân ve Psikopolitika İlişkisi.....	56
0.4.2. Edebî Metinlerde Mekân ve Kültür İlişkileri.....	57
0.4.2.1.1. Kültür Biçimleri ve Hafıza Mekânları.....	58
0.4.2.1.2. Kültürel Hatırlama Devreleri ve Mekânla İlişkisi	60
0.4.2.2. Romanda Kolektivite ve Mekân Temsilleri.....	70
0.4.2.2.1. Eğlence Mekânları.....	71
0.4.2.2.1.1. Kahvehane	73
0.4.2.2.1.1.1. Kırcaathane	78
0.4.2.2.1.2. Meyhane	81
0.4.2.2.1.3. Bar	82

BİRİNCİ BÖLÜM

1950- 2000 YILLARI ARASI TÜRK EDEBİYATININ TARİHSEL DÖNEMLERİ VE EĞLENCE MEKÂNLARINDAKİ DÖNÜŞÜMÜN HATIRLAMA VE UNUTMA EKSENİNDE YORUMLANMASI

1.1. Başlangıcından 1950'ye Kadar Eğlence Mekânlarının Görünümleri.....	85
1.1.2. Türk Edebiyatının Devrelerinde Eğlence Mekânlarının Görünümleri	85
1.1.3. Tanzimat Devri'nde Eğlence Mekânlarının Görünümleri	89
1.1.4. Servet-i Fünûn Devri'nde Eğlence Mekânlarının Görünümleri	99
1.1.4. II. Meşrutiyet'ten 1920'ye Dek Eğlence Mekânları	113
1.1.5. 1920- 1950 Dönemi Romanında Eğlence Mekânlarının Görünümleri.....	121
1.2. 1950- 1960 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri	194

1.1.1.	Toplumsal Kırılma Noktası Olarak Modernleşme Sancıları	194
1.1.2.	Çok Partili Hayata Geçiş ve Tarihe Dönüş	244
1.1.3.	Köy Enstitüleri ve Yazarları	252
1.1.4.	Makineleşme ve Fütürist Kaygılar	263
1.1.5.	Köyden Kente Göç	273
1.1.6.	Bireysel Arayışlar	275
1.2.	1960-1970 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri	278
1.2.1.	Demokrat Parti ve 27 Mayıs 1960 Darbesi	278
1.2.1.1.	Gençlerin Durumu, Tepkileri ve Siyasi ve Fikri Tercihleri	283
1.2.1.2.	Siyasi Tercih ve Eleştiri	295
1.2.2.	İşçi/ Köylü Hareketleri, Grev ve Sendikalaşma	301
1.2.3.	Gurbet ve Göç	309
1.2.4.	Tüketim Kültürünün Doğuşu ve Modernizmin Eleştirisi	311
1.2.5.	Anadolu Gerçekliği, Toplumsal Gerçekçi Çizgi	322
1.2.6.	Toplumsal Eleştiriler	327
1.2.7.	Gündelik Hayat ve Eğlence	333
1.2.8.	Bireysel Kırılmalar, Varoluşsal Çelişkiler	337
1.3.	1970- 1980 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri	339
1.3.1.	12 Mart Muhtırası	340
1.3.2.	Kıbrıs Harekâtı	359
1.3.3.	Göç, Sanayileşme ve Kentleşme	360
1.3.4.	Kaotik Düzen, Çatışmalar, Kültürel Değişmeler, Sosyal Adaletsizlik	365
1.3.5.	Yozlaşma, Yabancılaşma ve Zihniyet Dönüşümü	371
1.3.6.	İşçiler, İşçi ve Emek Hakları	384
1.3.7.	Geçmiş Dönemden Devam Eden Konular	385
1.4.	1980-2000 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri	398
1.4.1.	12 Eylül 1980 Darbesi	399
1.4.2.	Aydın Göçü	402
1.4.3.	Popüler Kültür, Ekonomi, Kabuk Değiştirme ve Restorasyon Süreci	402
1.4.4.	Toplumsal Gruplara Dair Çatışmalar	413
1.4.5.	Feminist Hareketlerin Doğuşu	418
1.4.6.	Yabancılaşma	428
1.4.7.	Sosyal Hayat ve Kültürel Enformasyondan Ayrılma	428

İKİNCİ BÖLÜM

1950-2000 ARASI TÜRK ROMANINDA EĞLENCE MEKÂNLARININ TARİHSEL VE SOSYAL İŞLEVLERİNİN HATIRLAMA VE UNUTMA PRATİĞİ OLARAK YANSIMASI

2.	Eğlence Mekânlarının Hafıza Mekânlarına Dönüşmesi	436
2.1.	Kültürel Değişim ve Romanlarda Hatırlama ve Unutma	436
2.1.1.	Kahvehaneler	437

2.1.2. Meyhaneler	438
2.1.3. Barlar	439
2.1.4. Kafeler	442
2.2. Siyasi Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma	443
2.2.1. Kahvehaneler	443
2.2.2. Meyhaneler	444
2.2.3. Barlar.....	444
2.2.4. Kafeler.....	446
2.3. Toplumsal Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma	446
2.3.1. Kahvehaneler	447
2.3.2. Meyhaneler	457
2.3.3. Barlar	461
2.3.4. Kafeler.....	461
2.4. Sosyo- Ekonomik Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma.....	462
2.4.1. Kahvehaneler	462
2.4.2. Meyhaneler	465
2.4.3. Barlar	466
2.4.4. Kafeler	470
2.5. Estetik ve Psikolojik Algıdaki Değişim ve Romanlardaki Hatırlama- Unutma	471
2.5.1. Kahvehaneler	471
2.5.2. Meyhaneler	481
2.5.3. Barlar	484
2.5.4. Kafeler	485
2.6. Kolektif Hatırlama ve Unutmalar	486
2.6.1. Kahvehaneler	486
2.6.2. Meyhaneler	493
2.6.3. Barlar	494
2.6.4. Kafeler	495
2.7. Bireysel Hatırlama ve Unutmalar	496
2.7.1. Kahvehaneler.....	496
2.7.2. Meyhaneler.....	501
2.7.3. Barlar.....	504
2.7.4. Kafeler.....	505
2.8. Romanlarda Çoklu Mekân Kullanımı	505
SONUÇ.....	548
KAYNAKÇA.....	555
ÖZGEÇMİŞ.....	579

GİRİŞ BÖLÜMÜ

0.0. Bellek Kavramı ve Hatırlama Türleri

*“Modernleşme toplumları kolektif olarak unuttur,
bireysel olarak hatırlar”* (Dellaloğlu, 2012:51).

Bellek, edinilmiş ve kazanılmış bilgileri kaydetme, depolama, daha sonra ve istendiğinde geri çağırma yeteneği ve bu yeteneği kullanma becerisidir. 19. yüzyılda felsefi, 20. yüzyıldan itibaren de psikolojik ve bilişsel bir süreç olarak incelenmeye başlanan bellek, günümüzde sosyolojik, estetik ve tarihî karşılıkları bulunan geniş bir anlam çerçevesine sahiptir.

Edinilen bilgilerin bellek bilgisine dönüştürülmesi ve akılda tutulması olarak açıklanabilecek olan hatırlama, öncelikle bilişsel bir süreçtir. Tıbbî olarak bilgi; öğrenme, kodlama, depolama ve geriye getirme süreçleri tamamlanarak hafızaya gelir. Fakat hatırlama yalnızca bu tıbbî durumu işaretlemez. Öğrenilen veya depolanan her bilgi, aynı zamanda zihinsel bir temsili, deneyimi, duyuşsal kimi özellikleri ve psikolojik bağıntıları da yüklendiğinde hatırlama eylemi ve bellek ilişkisi, yeni bir boyut ve perspektif de kazanır. Bu noktada belleğin kimi türleri ön plana çıkararak, hafıza eylemlerini de farklı şekillerde etkiler.

Bellek, bütünüyle bilişsel süreçte ve süresine göre incelendiğinde duyuşsal, kısa süreli ve uzun süreli bellek olarak sınıflandırılır. Bellek süreci, duyuşsal bellekle başlar. Duyuşsal bellek, uyarının ilk algılandığı âna ilişkin geçici görüntüyü içerir. Kapasitesi oldukça geniş fakat süresi kısa olan bu bellek, uzun süreli bellek ile birleştiğinde algı süreci tamamlanabilmektedir. Duyuşsal belleğin görme ile ilgili noktası ikonik belleğin, işitme ile ilgili referans alanı ekoik belleğin alanını oluşturur. Duyuşsal belleğe alınan bilgi, kısa süreli belleğe aktarılır. Saniyeden dakikaya geçiş diyebileceğimiz bu saklama kapasitesi kısa süreli bellekte tamamen kronolojiye bağlıdır ve kısa zaman aralığındaki olayların bilgisini taşıyabilme becerisine işaret eder. Kısa süreli bellek içerisinde tutulan çalışma belleği, bir işe dair yürütülen efor sırasındaki bilginin geçici depolanma aşamasıdır. Duyuşsal bellek, ancak kendisi için önemli gördüğü bilgiyi kısa süreli belleğe alır. Böylece işaretlenmiş olan bilgi, uzun süreli belleğe aktarılarak, ileride çağrılmak üzere saklanır. Bildirimsel ve örtük bellekleri barındıran uzun süreli bellek, özellikle

periyodik bir hatırlama sürecini işaretler. Örtük bellekte bilgi, bilinçli olarak eyleme alınmaz. Reflektif beceriler ya da prosedüral belleği oluşturan farkındalık gerektirmeyen beceriler ve işlemler dizisini saklayan örtük bellek, koma ve narkoz hâlinde de etkilidir. Bildirimsel bellek ise bir şeyi hatırlama eylemine geçildiğinde devreye girer. İçerisinde semantik bellek ve epizodik bellek yer alır. Epizodik bellek, otobiyografik verileri zamansal ve mekânsal özellikleriyle saklayan bellektir. İçerisinde kaynak belleği bulundurduğu için hatırlama unsurunun gerçekleştiği mekân ve zaman bilgisine ihtiyaç duyar. Bu anlamda mekânsal ve görsel yerleşimin belleği olan topografik bellek ile de yakından ilişkilidir. Bilgiden bağımsız olarak sembollerin kavram ve karşılıklarını saklayan semantik bellek ise hafızanın genel kodlarla en ilişkili kısmıdır. Semantik bellekle öznel kavramsallaştırmalar değil genel geçer doğrular ve kavramsal karşılıklar bulunur.

Bellek, zamansal açıdan sınıflandırıldığında geçmiş ve geleceğe yönelik bellekler etkili olur. Daha önceden bir şeyin bilindiğinin hatırlanması retrograd belleğin bilgisidir. Geçmişe yönelik olan retrograd bellek, geçmişin bilgisi dışında otobiyografik bellek türlerini de içerir. Meta bellek, bireyin kendi belleğinin sınırları hakkındaki bilgisini işaretlerken otobiyografik bellek, kişisel olayların ve hayatın hatırlanmasına ilişkin bilgileri kapsar. İnsan, yaşadıklarını hatırlamayı ve aktarmayı, hayatının temel prensiplerinden biri hâline getirir. Kişinin kendi geçmişini kurgu ve aktarıma dönüştürmesi için otobiyografik belleğini kullanması gerekir (Marquez, 2018: 18). Geleceğe yönelik bellekler olan prospektif ve retrospektif bellek, günlük hayatın idamesinde kullanılan ve birbirinin devamcısı olan bellek türleridir. Eylemi ve eylem hakkında ne bildiğimizi hatırlamak prospektif; nesneyi, planı, randevu ve eylemin konusu olan zamanı hatırlamak retrospektif belleğin alanıdır (Landsberg, 2004: 7-12). İşleyen bellek, bilgiyi tutan, saklayan ve çağırın bellektir. Görsel ve işitsel tüm sistemler, bu bellek tarafından işlenir ve hafıza unsuruna dönüştürülür. Bir bilgi veya anının öğrenilmiş ve hafızada var olduğunun bilgisi açık belleğin, kısa zamanda tutulan bilginin bilinçli, anlık ve yine çok kısa süreli hatırlanma bilgisi anlık belleğin, yeni bir bilginin hatırlanması anterograd belleğin alanıdır. Birey, bilgiyi hatırladığını bilinçli bir biçimde ifade ediyorsa bildirilebilen; farkındalığa dayanmayan işlemsel yapılar ve örtük bellek unsurları ise bildirilemeyen bellek içerisinde bulunur. Bilgi, tamamen bilişsel düzeyde ve olduğu gibi birincil bellekte tutulurken, bilinçli olmasa bile birincil bellekten etkilenerek

bilgiyi dönüştürme becerisi ikincil bellekle sağlanır (Korkmaz ve Mahiroğlu, 2007: 93-104).

Belleğin doğal sonucu olan hatırlama, bireyin psişe ve bilincinin ortak hareketiyle mümkün olur. Bir toplumun ferdi olarak bireyin, kendilik değerlerinin dışında bir de toplumsal konum ve kimliği vardır. Bellek, bireyin iç denetimi ve toplumsal uyumu adına bilişsel bir pusula işlevi görür. Hatırlama, yalnızca bireyin kendi iç dünyasına ve şahsi hayatına yönelik zihinsel bir faaliyet durumundaysa bireyseldir. Burada, kişinin sezgisel âleminde gerçekleşen bir bellek faaliyeti vardır. Daha sınırlayıcı bir bakışla düşünürsek bireysel hatırlamada hatırlanan unsur, birey dışında kimseyle ilişkili değildir veya kimseye açıklanamayacak niteliktedir. Bireyi şimdiden ve buradan uzaklaştıran bir anı parçası söz konusu ise bireysel bellek ve hatırlama ilişkisinden, mutlak surette subjektif bir korelasyondan söz edilir. Ancak kaynağı bireysel hatırlama olsa bile, hatıraya toplumsal bir değer, an veya kimliğe dayalı bir unsur ekleniyorsa ya da bellek, toplumsal olay ve olgulardan da besleniyorsa kolektif bir hatırlama söz konusudur. Hatırlamanın kolektif veya bireysel olması çeşitli parametrelere bağlı olarak değişir. Ricoeur, hatırlamanın unutmaya direnme eylemi sayesinde, ruhun hapsedildiği bedende yaşayabildiğini söyler (Ricoeur, 2012: 46). Bu anlamda hatırlama, öncelikle bireyin ruhsal dengesinin ve kişiliğinin de bütüncüllüğünde etkilidir. Sonrasında da çeşitli unsurlara bağlı gelişen bir edim olarak, farklı uyaranlardan beslenir. Belleğin aktif ve işler hâle gelerek bir anıyı dönüştürebilmesi için gerekli uyaranlardan en mühimi, hatırlamayı hızlandıran ve çoğu zaman mümkün kılan hatta hatıraları somutlaştıran mekânlar olur.

0.1. Hatırlama ve Unutma Çerçevesinde Bellek ve Mekân İlişkisi

Bellek, Türk Dil Kurumu'na ait sözlükte “*yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin*” (www.sozluk.gov.tr, 22.08.2020) karşılığıyla açıklanır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere bellek, hatırlama ve unutmayı, bilinçli bir eyleme dönüştürürken; birey ve toplum için hayatta kalmanın da imkânını sunar. Mekân ile birey veya toplum arasındaki hatırlama ve unutma yolları ise duygusal kimi göstergelerle olur. Bir görüntü, aşinalık veren bir kişi, duyulan ses, alınan koku gibi sinestetik unsurlar kadar, kişinin mekân içerisinde yaşadıklarından kalan duygular ve alana dair hisler de bellek ile mekân arasındaki ilişkiyi koordine eden unsurlardır.

Antikite’ de hafıza, edilgin bir anımsama olan pasif hafıza karşılığındaki “*mneme*” ile bilinçli hatırlama eylemi olan “*anamnesis*” kelimeleriyle karşılanır. Hatırlama ve hafıza eylemi, mutlak surette geçmişle ilgilidir. Bu durum, hafızanın kesinliğini bulanıklaştırır. Geçmiş şeyler, tüm anılar, izler, hatırlama unsurları bugün aslında artık kayıptır. Özellikle belgelere yaslanmayan kişisel tarih verilerinin nesnellik problemi daima söz konusudur. Yaşananların izleri, artık bulunmayan bir nesnenin semptomunu oluşturur fakat nesneyi birey için tanınır kılan da bu izdir. Hafıza, paradoksaldır. Hatırlama yanında unutma da belleğin temel unsurlarındandır.

Mekân ise kavramsal olarak kendisini, eşdeğerini ve karşıtını üreten bir sosyal ilişki örgütlenmesine sahiptir. Doğrudan ve kendiliğinden gerçekleşen bu ilişki, mekânın kendisine ait bir kolektif benlik ve hafıza üretmesini de sağlar. Her türlü bireysel ve toplumsal bellek, öncelikle mekânın fiziksel düzlemi içerisinde oluşur ve anlamlı olur. Birey, yaşadığı mekânı- ki bu mekân ev ile başlayıp bütün bir kente ve hatta ülkeye de ulaşabilir- ve mekânın belleğinden kendisine ulaşan değer, ideal, görüş ve hatıraları koruyarak bir yandan kendisinin diğer yandan da kendisine kaynak olan mekânın hafızasına katkı sağlar ve mekânı bir kimlik sahibi kılar. Dolayısıyla birey ve mekân arasındaki ilişki, her şeyden önce bir bellek ilişkisidir. Mekân, bir anı deposu oluştururken, bireysel hafızalardan damıtılan bellek unsurlarını kendi bünyesinde toplar ve mekâna dair kimlik de belirlenmiş olur (Tekeli, 1991: 71-90). Modern dönem ve sonrasında azınlık tarihine, aile kroniklerine, biyografi nitelikli çalışmalara, hatıra türüne, tarihe ve sözlü kültür mirasına, geleneksel mimariye verilen önemin artmasına ve kadın tarihine yönelik avangart çalışmaların ilerlemesine bağlı olarak, mekânın kimlik ve bellek ile ilişkisi de önem kazanır. Mekânın tarihi, matbuatı, fotoğrafları gibi bilimsel veriler kadar, mekâna dair sözel hafıza ve öznellik taşıyan veriler de dikkate alınmaya başlanır.

Mekân; coğrafyaya, medeniyete, millete, mensuplarına, baskın inanç sistemine, hâkim sınıflarına yahut kültür çizgisine göre değişken ölçütlerle tanımlanır, adlandırılır. Bu adlandırma, mekânın kimliğini oluştururken, onu diğer mekânlardan ayıran nitelikler de ortaya konulmuş olur. Mekânın doğal çevresi ve sosyal çevresi, sürekli olarak birbirini etkilerken; baskın özellikler kendisini koruyarak mekâna dair görüşün ana eğilimini de belirleyecektir. Bellek ve mekân ilişkisindeki değişim, zaman kavramına yüklenen anlamlara göre de ilerleme gösterecektir.

Antik Çağ düşünürlerinden beri zaman ve bellek, birbirleriyle ilişkili biçimde işlenir. Herakleitos ile varlığın bir sürece ve oluşa döndüğünü, karşı kutuplardan doğan

enerjinin uyumu doğurarak, hayatı meydana getirdiğini görürüz. Dolayısıyla evren, devamlı olarak bir akış ve yenilenme içerisinde. Bu yenilenme, zamanı ve zaman içerisinde insanın hatırlama ve kavrama gücünü de mühim hâle getirir. Çünkü hareket veya akış, mutlaka süre ile ilişkilidir. Sürenin akışı, birleşimi zamanı oluştururken, zamanın algılanması bellek ve hatırlama işleviyle gerçekleşir.

Platon, idealar âleminde bahsederek, insanın bu hayatı görüngülerle yaşayıp anlayabildiğini ve daha önce tanımış olduğu idealar âleminde uzak düştüğünü anlatır. Düşünürce göre hatırlama eylemi, insan için hayati önem taşır. Çünkü Platon, bilmek denen şeyin aslında hatırlamak demek olduğunu belirtir. Platon *Menon Diyaloğu*'nda hatırlamanın bilgiye ulaşmada önemli bir yol olduğunu söyler. Ona göre bilgi, ruh içerisinde örtüktür ve hatırlama yoluyla bulunur (Platon, 2013: 7-12). Düşünür bir diğere eseri olan *Theaitetos*'ta ise insan zihninde hatırlama ve anımsamanın oluşumuna dair somut bir metafor sunar ve zihnimizde ancak bir karşılığı olan şeylerin hatırlanabilir olduğunu belirtir (Platon, 2014: 101). Varlık alanı açılmadan önce görülen idealar dünyasına ait her unsur, bireyin belleğindedir. Dolayısıyla insanın ruhu yoluyla bildiği hakikatin izleri, nesnelere âlemine karşılık gelen formlarla örtüşünce, hatırlama eylemi gerçekleşir. Hatırlama, Platon felsefesinde gerçeğin ortaya çıkma eylemidir. Unutmaya karşı bir direnme olan hatırlama, bireyin kendiliğini bulması için de gereklidir.

Aristoteles de bireyin hatırlamasının, geçmişten hafızaya işlenen hatıra izleriyle mümkün olabileceğini, her yaşantı parçasının bellekte bir imge bıraktığını düşünür. Bellekteki bu imge izi önce kalpte bir çizgi şeklinde düşünülür, zamanla beyne ulaşır ve burada depolanır. Uzunca süre bu görüşe inanıldıktan sonra artık belleği bir tabaka şeklinde algılama söz konusu olur ve bellek de bir mekân algısı kazanır. Aristoteles için zaman ve mekân ortaktır. Zaman, harekete bağlı olarak ve fiziksel bir değer taşıyarak ölçülürken, şimdiki zamanı kurarak ilerler. Şimdi, mekânın işleyişini de imler. Sonsuz şimdiler, geçmişe eklemlenir. Şimdiki zamanın kaynağını ise geçmiş zaman oluşturur. Bellek zamanın şimdi ile geçmiş arasında kurduğu anlayışı imler ve geçmişin anılarını hatırlar, dolayısıyla hafızanın konusu geçmiştir. Duyumların kurduğu algılar, önce bir imajinasyona tabi tutulur (Yates, 1966: 50). Böylece birer resme dönüştürülen anılar, imgeler yoluyla bilince çıkar.

Orta Çağ döneminde Augustinus, belleği ve hatırlamayı insanın mucizesi olarak görür. Üç boyutlu imago yüklediği belleği, bir tür iç disiplin mekânı olarak gören düşünür, hafızanın derinliğinde her şeyi yutan bir de unutuş düzeninin bulunduğunu

belirtir (Augustinus, 2010: sayfa). Bu dönemden 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar zaman, düz ve ölçülebilir, ardışık bir algı kurar. Augustinus, zamanı içselleştirir. Şimdiki zaman dışında hatırlama eyleminin gerçekleşmeyeceğini belirten düşünür, şimdiki zamanın geçmişle bağdaşık olduğunu vurgular. Hatırlama şimdide, geçmişe yönelik yapılır. Bellek, duyular aracılığıyla zihne işlenen imgeleri korumakta ve iletmektedir. Hafızayı, bir saraya, imgeleri de bu sarayın avlusuna benzeten düşünür, bu şekilde belleğe bir mekânsallık da atfeder. Unutmaya karşı bir direnç alanı oluşturan hatırlama, bireyin varoluşu için de önemlidir. “*Lethe ırmağının akıntısına karşı durmak*” işlevi olan hatırlama (Ricoeur, 2012: 46) “*mutlu hafıza*”nın göstergesidir.

17. yüzyıla kadar hatırlama bir sanat halinde düşünülür. Mekân, hatırlamaya istikrarı ölçüsünde kaynaklık eder. İmgeler, uzam içerisinde çeşitli nesnelere ilişkilendirilir ve nesnelere arası bağ, hatırlamayı sağlar. Mekân ve zihnin pratiği olan hatırlama sanatı, belleğin dışsallaştırılmasını getirir. Böylece metaforik bir alan ortaya çıkar (Draaisma, 2007: 35-31). Modernite ile birlikte bellek deneyimlerinde farklılaşma başlar. Geçmiş, zaman ve mekân olarak birbirinden kopar. Nostalji, bir refleks hâlini alır ve arşivleme, depolama, sergileme süreci başlar (Nora, 2006: 9-12). Halbwachs ve kolektif bellek tanımının ardından bellek, mekânla daha sıkı bir ilişkiye girer. Lefebvre, zamanın ölçüm hâline girmesiyle belleğin de işlevsel hâle geldiğini belirtir (Lefebvre, 2014: 44). Kamusal olanla özel olan alanın ayrışmasıyla neticelenecek kapitalist düzen, ancak iktisadi mekânlar üretir. Mekân, tüketilebilir bir nesneye dönüşünce, zaman ve mekân arasında bir üretim ve kullanım fonksiyonu doğar. Flaneur düşünce bu andan itibaren gelişir. Flaneur'ün yaşadığı mekân, yaya olarak dolaşılan alanları yeniden okuma ve seyretmeye imkân taşımalıdır (Balcı, 2017: 33-41). İçeride de dışarıda da bulunmama hâli flaneurün gelişimini açıklar.

Hafıza ve mekâna dair çalışmalar, modernizmin doğuşundan bağımsız değildir. Avrupa'nın sömürge faaliyetleri, kendi iç tarihlerini oluşturmak isteyen Avrupalıların mekân ve hafıza ilişkisine dönmelerine neden olur. 18. yüzyıldan itibaren kendi bağlantısı olmayan pek çok antik uygarlığın arkeolojik ve etnografik ürünlerini ülkelerine taşıyan Avrupalılar, sanat ve kültür olarak da kendilerini Antik Yunan mirasına eklerler. Müzeler gibi mekânsal hafızaya yaslanan gösterimlerin başlaması, bu çabanın devamında 19. yüzyıl ile belirginleşir. Böylece mekân ve hafıza bağı başlangıçta kolonyal hedefler için kullanılır. Modern sonrasında yaşanan siyasi, felsefi ve ekonomik karmaşalar, toplumların tarihle ilişkisini de yeniden sorgulamalarına neden olur. Keşifler, artan

teknoloji, sanayileşme ve sınıf sistemleri, göç, kentleşme, ulus devletler, kitle iletişimindeki gelişmeler, toplumsal hareketler ve travmalar, kapitalizmin oluşturduğu büyük pazar, modernleşme konusunda hızla bireyi özne konumundan nesne konumuna çekerken, hafıza ile mekân arasındaki ilişkinin de önemini yükseltir (Berman, 1994: 31-55). Benjamin, “*demonstre*”den söz ederken bu korelasyonu işaret eder. Tarihinin, zamanı doğrusal almaması gerektiğini, bugün ile geçmiş arasında geniş sıçramalar yapmasının elzem olduğunu belirtirken, bellek ile görünürlük arasında bir uzlaşma da sağlatması gerektiğinden bahseder. Anlatıda bütünsellikten öte seçkiyi hedefler. Kültür, bir bütün değildir, bir yığındır. Bu yığından seçilenler, bugünü oluşturur. Böylece geçmişten ve kültürden bir montaj çalışması yapılır. Bu montaj, belleği zorunlu kılar. Tarihi ve özellikle geçmişi bir tür yeniden inşaya dönüştüren Benjamin, en önemli görünen olay ile en önemsiz olay hakkında ayırım yapmaz. Benjamin'de istif yoktur. Geçmiş insanı durdurur. Mekân ise geçmişe olanak sağlar, onu etkiler, dönüştürür, açığı kazandırır (Benjamin, 2012: sayfa). Benjamin'e göre birey, tarihin içerisinden parçayı seçer ve onu uzamsal niteliği de olan bir diyalektik içerisinde harmanlar. Benjamin, anlatıcının ve anlatının kendini hiçbir zaman tüketmediğini belirtir (Benjamin, 2012: 29-36). Dinleyen ve okuyan, yani hitap kitlesi değiştiğinde dâhi bir anlatıdan yansıyan alımlama, mutlak surette hafıza ile ilişkili olacaktır. Devamlılık, bu yetenek sayesinde mümkün olur.

Husserl, fiziksel zaman algısının karşısında, içselleştirilmiş bir zaman formuna inanır. Bilinç akışıyla ilişkilenen bu düşüncede bilinç, akıp giden varlıkların kurduğu bir süreklilik içerisinde anlam kazanır. Birbirine bağlı evreler oluşturan anlar, akılda tutmanın ve bilincin şimdisinin kurgusudur. Buradan akan bellek unsurları ise bir an sonrasında geçmişe ve hatırlama anına dâhil olurlar. Devam edecek olanlar, zamansal akış içerisinde bilinçle birleşen unsurlardır. Birey, duyuş yollarıyla şimdiki, geçmiş ve geleceği anlamlandırırken, hatırlama eylemi yeniden şimdileşme anlamı verir (Husserl, 2015: 86).

Freud, bellek ve insan arasındaki ilişkiyi yazı tableti ve balmumu tabaka ile açıklar. Zihin, ilk yaşanandan şimdikiye kadar geçen olayları, biriktirir. Geçmiş bir iz hâlinde kalırken, bellek yeni unsurları da kaydetmeye devam eder (Freud, 2007: 114-118). Freud, “*kompulsif tekrarlama*” olarak andığı unutmayı, travmatik bir çelişki olarak görürken, Ricoeur da unutulmak istenenin kendini hatırlatmasında travmatik bir semptomun bulunduğunu söyler. Hafıza engellenebilir, manipüle edilebilir; herhangi bir

dış müdahale olmaksızın yanlış hatırlanabilir, unutulabilir, tüm bunlar kişiliğin ve kendiliğin değişme imkânları üzerinedir. Düşünüre göre insan, unutturken de hatırlarken de yaşadıklarının tahkiyesini gerçekleştirir. Bu noktada da tarihyazımı bir bakıma devreden çıkar. Belleğin olmadığı bir tarihsel andan söz edilemez (Hutcheon, 2020: 454). *“Anın imgeye dönüşmesinden kaynaklanan, hayal etme ile hatırlama arasında” sürekli bir karışıklık tehdidi vardır. Bu tehdit, hafızanın hakikat ile olan ilişkisini, sadakat noktasında etkiler. Fakat yine de “bir şeyin anısını kafamızda oluşturmadan önce o şeyin olduğunu kanıtlamak için de hafızadan daha iyi bir” araç yoktur (Ricoeur, 2017:25).* Her bireysel bellek, toplumsal bellek karşısında kendi anlatı evrenini kurarken, bir ütopya oluşturur. Toplumsal bellek, bu ütopyalara olan anlayış ve sadakatiyle ayakta kalır. Geçmiş ve gelecek arasındaki bu idealizmi kuran da ancak hafıza ve belleğin denetimi ile mümkün olacaktır. Dolayısıyla geçmiş, yaşayan ve canlı olan bir varlıktır.

Deleuze, unutulana hatırlamaya çalışmanın bir direnç olduğunu, bilinç ile değil, artık bilinçdışı ile temsil edilebilir olduğunu belirtir (Deleuze 2017: 105-113). Deleuze, azınlıklar, ötekiler, diğerleri, yeraltı ve getto konumunda olanlarla kurulan dolaylı ilişkiyi *“göçebe düşünme”* kavramı ile açıklar. İktidar, toplumu, pürüzlü bir mekân üzerinde yürütür. Bu mekân, iktidarın yasaları uyarınca, itaat temelli bir ileri hareket alanıdır. *“Kaygan mekân”* ise öteki olanın alternatif düşünme ve imkân alanıdır. Ona göre her şey, muazzam bir bellektir. Deleuze, *“virtüel”* kavramıyla mekân ve zaman ilişkisini irdeler. Düşünüre göre şimdi, geçmişi de içinde barındırır. Hafıza, anının geçmişten bugüne ulaşmasını sağlar ve virtüel, geçmiş ile şimdiki birleştirerek geleceğe ulaştıran belleğe işaret eder. Deleuze'ye göre bellek, mutlak olandır ve hakikati örer. İmaj, aktif seçimler yapmaya bireyi zorlarken birey, bu imaj parçalarını belleğinde fikirlere dönüştürerek kendisine bir yaşam alanı açar. Deleuze, unutma eylemi sayesinde bireyin hayat ve çevresini olumlayabileceğine inanır. Kişi, sürekli geçmişi hatırladığında bilinci yaranmaktadır. Birey, gerekli hamle gücünü yitirerek, eylemden yoksun kalır ve kendisini yamalanmış bir hayatın paradoksuna kapatır. Unutulmak istenenden kaçış, etkin eylemdir. Bu sayede birey, yarattığı kaçış yoluyla kendine yeni bir anlam alanı kurabilmelidir.

Foucault'nun iktidarın gözü olarak değerlendirdiği, Bentham'ın panoptikon düzeneği, iktidara veya hâkim olana özgüdür. Ötekiler, *“haptik göz”* ile bakarlar (Lederman ve Klatzky, 2009: 116). Haptik göz, merkezin dışını görebilir. Tüm sanatsal ve felsefi düzlemlerin dışında hayatın kendiliğine yönelen bu bakış, mekân ve hafızaya

da farklı bir konum yükler. Ötekinin görüşü, resmi tarih dışındaki karşı veya alternatif tarih üzerinden işlediği için, görmeye, anıya ve hafızaya dair daha ciddi bir yatırıma ihtiyaç duyar (Baker, 2015: 41). Spinoza'nın görüşünün sonucu olarak bireyin belleğini imajları muhafaza edebilme düşüncesiyle ilişkilendirir. Birey, içindeki hoşnutsuzluk duygusunu hatıra üreterek sürdürürken acı veren deneyimleri unutmak ister. Oysa unutuş, bilinçli bir eylem olarak yapılmazsa hafıza oluşturma işlevi gerçekleşmez.

20. yüzyıl ile bellek, artık kavramsal olarak yeni bir çerçeveye oturur. Bellek, tarih yazımından başlayarak, modaya dek genişleyen toplumsal karşılıklara, kuramsal olarak yerleşir ve mekân ile ilişkisi de yeniden gözden geçirilir (Hutcheon, 2020: 161-188). Bergson ile zaman ve hatırlama konusunda büyük bir dönüşüm yaşanır. Bergson, dış dünya uzamsallığının, homojen bir zaman anlayışı barındırdığını belirtir. Bu yapı, zamanı ölçülebilir kılsa da insanın zamanı 'süre' olur. Belleğin bir karşılığı olan süre, anıların tutulduğu alandır. Bergson, döngüsel ve ardışık olmayan bir zaman fikrini öne sürer ve felsefesi; süre, bellek, sezgi ve dinamizm olmak üzere dört temel kavrama yaslanır. Düşünürün süre kavramı, uzay ve mekândan bağımsızdır. Geçmiş ve şimdi arasındaki bir kopuş veya bölünme söz konusu olmadan devamlı akan, helezonik bir zaman parçacığından söz eder. Bu zaman, herhangi bir kesintiye uğramadığı gibi ölçülemezdir de. İçerisine bilincin yerleştiği süre, akılla değil, ancak sezgi ile kavranabilir. Süre, geçmişini şimdi içerisinde devam ettiren, her şeyi kapsayan ve birbirine bağlayan bir bellektir (Bergson, 2017: 9-85).

Bergson felsefesi, geçmiş ve hatırlama ilişkisini yeniden düzenleyen bir bakış açısı getirir. Çünkü Bergson geçmişin, şimdiki zamanda devam ettiğini söyler. Düşünür için geçmiş, bir ip yumağı gibidir. "Dürülme" yoluyla vardır ve şimdinin içerisinde sürekli büyür. Geçmiş şimdide yaşayabildiği için süre varlık kazanır. Aksi takdirde yalnızca kısa anımsamalara dayalı anlar söz konusu olur. Süreye dair bilinç, belleğin kendisine dönüşür (Bergson, 2013: 31-46). Özne kendi benliği içerisinde ve farkındalıkla var olduğu her evrede, zamanı oluşturur. Bergson zamanı, öznenin helezonik olarak geçmişten şimdیه doğru, her hatıranın izinde yenilenerek büyüyen bir bellek kurar. Bu kesintisiz ve sürekli akış, sezgisel bir varoluşu da beraberinde getirir.

Bergson'dan sonra bahsedilmesi gereken önemli bir düşünür de Heidegger olur. Bireyin zaman ve mekân içre bir hazır varlık olduğunu öne süren bu düşünce, kişinin dünyaya fırlatılmışlığını ve zamansallığını içerir. Birey, ölüm karşısında daima çabalamaktadır, mutlak sona ulaşmamak için varlığını imkanlarla pekiştirmelidir. Bu

imkânlar ancak zaman kavramını idrak etmekle başlar. Birey, geçmiş ve gelecek arasında varlığını bulacağına inandığı anda, kendine dair hazır bulunuşluğu da idrak eder (Ökten, 2006:71). Eğer bu ihtimamı kendi varlıklaşıma süreciyle pekiştirirse insanın bilinçli bir devamlılığı vardır (Heidegger, 2003: 125-138). Bilincini kullanmayan birey, varlığını da tesadüfî bir şekilde ve yabancı olarak yaşar.

Tüm bireysel bellek unsurlarının birleşerek kolektif hafızayı oluşturduğunu düşünen Ricoeur, bireyin hafızasının, toplum hafızası için bir referans olduğu fikrini öne sürer. Düşünür, bireyin öznelliğini psikolojide de var olan '*kendilik*' kavramıyla açıklar. Kendi olabilmek için uzun bir süreç geçirmek durumunda olan birey, bütün tarihi akış, bütün mekân pratikleri, tüm mimari inşalar; kültür, sembol, metafor ve bilinçaltını kullanarak varlığını anlamlandırmak, tüm kolektivite içerisinde kendi izlerini bulmak durumundadır. Kendini temel alandan çıkarıp bağımsızlaştırdıktan, diğer bütün unsur ve nesnelere bağımlı kopardıktan sonra, hepsine tekrar anlamlandırarak dönmesi gerekir. Bu noktada da düşünür, bellek kavramının önemini bildirir. Ricoeur'a göre bireyin bireysel belleği, ancak dil ile toplumsal belleğin unsurlarını da kapsar hâle gelince anlamlı olur. Dil, imgeyi hareketli bir anıya dönüştürür. Bu noktada Tulving'in epizodik belleğine ulaşılabilir. Epizodik bellek, hatırlananların somutlaşmasına ihtiyaç duyar (Randall, 1999: 65-84).

Bellek araştırmalarının tarihsel akışı içerisinde bireysel bellek çalışmalarından sonra kolektif bellek yapısı gündeme gelir. Kolektif bellek sistemi, kitle yanlısı ve/veya karşıtı eğilimlerle ilerler. Halbwachs, zaman fikrini mekân içerisinde yaşayan bir kolektif algıya dönüştürür. Toplumsal grupların, zaman ve mekân içerisinde konumlanışları, kolektif bellek tanımını oluşumunu sağlar. Tanıklığın olmadığı ve mekânsal bir örgütlenme içerisinde gelişmeyen hiçbir bellek, hatırlama eylemine girişemez, Kolektif belleğin sınırını zaman çizer. Tarih ve hatırlama ögesi, birbirinden farklı disiplinlerce anlamlandırılır. Fakat zaman, belleğin devamını da sağlayacak unsurdur.

Bireyin izleri, '*neyin anısı vardır?*' ve '*hafıza kimindir?*' ayrıca '*her bilinç bir şeyin bilincidir*' soru ve düşüncelerinden hareketle çözümlendiğinde bireyin tarih içerisinde üç temel izinin bulunduğu ve bu izlerin; bellek, psikanaliz ve tarih disiplinleriyle ilişkili olduğu görülür. Kortikal izler, nöronlarla ilişkilidir ve beyin kabuğu üzerinde konumlanan fiziksel izlerdir. Psişik izler, ruh ve kişiliğe dayalı, duyusal ve duygusal izlerdir. Bireysel geçmiş ve kolektif hayatın arşivleri ise belleğe yönelik üçüncü izleri oluşturur. Toplumsal bellek, üretimin ve mülkiyetin devamı için gerekli olan bilinci

üretirken, toplum üzerinde hegemonik bir alan açar. Mesken, yerini yaşam alanına devrederken, doğadan alınan her türlü primitif imge ve gösterge, yapay olarak mekânlarda sergilenir ve semboller, kitlesel üretime açılır (Lefebvre, 2014:89-95). Bu tutumun ve hegemonyanın karşısında, karşı belleğin unsurları bulunur. Dönüşüme girecek veya mitsel anlamının dışında inşa edilecek mekânlar üzerinden işlemesi yoluyla karşılığını bulan bu karşı- bellek pratikleri , mekân belleğine dair de bir muhalefet içerir (Parmaksız, 2014: 3-4).

Kolektif bellek, 1920'lerde Halbwachs tarafından üretilen bir teoridir. Modern toplumların ve ulus devletlerinin kimi politikaları nedeniyle kolektif bellek, siyasi bir argüman niteliği de kazanır. Düşünür, belleği bireysel değil de toplumsal bir çizgide değerlendirirken, üç farklı bellek türünden söz eder. Otobiyografik bellek, bireysel deneyimleri içerir ve geçmişteki anıları, paylaşım yoluyla nesillere aktarır. Tarihsel bellek, tarihsel kayıtlar yoluyla iletilir. Bu belleğin yaşarlığı performans olarak sunulması, ritüele dönüştürülmesi, tahkiyelendirilmesi ya da yazı yoluyla taşınmasıyla mümkün olur. Kolektif bellek ise belirli bir grup tarafından ortak olarak paylaşılan ve kimlik fonksiyonu olan bir bellek türüdür. Bellek, sosyal koşullarla kurulduğuna göre depolanan bilgi, inşa yöntemiyle geri çağrılabilir olmalıdır.

Halbwachs'ın kolektif belleğin inşa edilebilirliğini savunması ve modernitenin mekân üzerindeki tektipleşmeci faaliyetlerine karşı geliştirilen argümanlar, mekân ve bellek üzerindeki araştırmaları derinleştirir. Halbwachs, kolektif bellekte yer alan hatırlama unsurunun tekil bir eylem olmakla birlikte kamusal bir yönünün olduğunu, bireyin hafızasının toplum hafızası ile anlam kazandığını, toplum ve birey belleği arasında kuvvetli bir etkileşim bulunduğunu belirtir. Bireysel bellek, içerisinde yetiştiği sosyal, ekonomik ve fiziksel çevreden bağımsız değildir. Düşünüre göre bellek, bir deneyim sürecidir. Kamusal tarihten veya sosyolojik verilerden ayrı olarak kolektif bellek, ortak bir kimlik, arzu birlikteliğinden, paylaşımından doğar. Bu paylaşım ülkeden kente, kentten mekâna daralarak veya genişleyerek uzanırken, hatırlama ve unutma unsurları, mekâna dair bir hafıza olarak yerini alır. Halbwachs, bireyin tekillik üzerine hatırlamalarına değil, biz olarak hatırlama eylemine değer verir. Tanıklık, bu teorinin temel argümanını oluşturur. Mekânda yaşanan her değişim, mekân hafızasının da değişmesine neden olur. Bugünün geçmişi anlaması olarak yorumlanan bu birliktelik, özellikle kamusal mekânlarda belleğin nesnel bir yapıya bürünmesini sağlar (Halbwachs, 1980: sayfa). Maurice Halbwachs, her ortak bellek sisteminde, zaman ve mekân ile

sınırlandırılmış bir grubun varlığından söz eder. “*Olayların tümü ancak, onları hatırlayan grubun belleğinden ayrılarak, gerçekleştikleri sosyal çevrenin düşünce yaşamındaki bağlarından çözümlenerek, kronolojik ve mekânsal bir şemanın ötesinde hiçbir şey kalmadığı zaman ortak bir tabloda toplanabilirler*” (Halbwachs, 1980: 29). Bu şekilde geçmiş, şimdide inşa edilme yolunu bulur.

Assman ile bellek, interdisipliner alanını genişletir ve kültürel bellek kavramından söz edilmeye başlanır. Kültürel bellek, 1980'lerde gündeme gelmiş, ‘öteki’nin travmatik benliği üzerinden yükselen ve yine ötekinin kendisi için bir yaşam ve yas alanı açtığı dönem ve arayışla şekillenir. Assman, davranışların taklidî yolla üretildiği fakat kodlanmadığı, alışkanlık ya da kurallar neticesinde işleyen, otomatik bir bellek olarak mimetik bellekten; insanın medeniyete bağlı kullandığı eşyalardan, amaca uygunluk taşıyan köy, kent, mimari, araçlarına yönelik nesnelere belleğinden; iletişim ve dil ile kurulan iletişimsel bellek ve bu üç bellek türünden hem farklı hem de onlarla ortak olarak, kültürel bellekten söz eder. Kültürel bellek, insan rutininin, geleneğe dönüştüğü ve araç olmaktan öte bir anlam alanı açtığı zamanda oluşan bellek türüdür. Bu bellek, nesnelere belleğinin sınırını aşar ve geleneğe dönüşmüş unsurların devamlılığını kapsar (Assmann, 2001: 25-57). Kültürel bellek, bu nedenle her şeyden önce kültürel devamlılığa ve dil iletişimine bağlıdır. Jan Assmann, ayrıca hatırlama figürlerinden bahseder. Bu figürlerin, belli bir mekânda cisimleştirilmesi ve belli bir zamanda güncelleştirilmesi zorunluluğu, mutlak surette somut bir mekân anlayışını doğurur. Bu mekân, ritüellerin yansıdığı, aidiyet bağının pekiştiği hatıraların dayanağı olduğu kadar, grubun da sembolü olan bir mekân özelliği gösterir. Bu nedenle kültürel bellek, mekânsallaştırmaya önem verir. Ayrıca bu bellek türünde, bir gruba aidiyet önemlidir. Toplumsal bellek ancak sosyalliği olan, ortak anılara ve geçmişe sahip bir grup arasında sürekliliğini koruyabilir. Grubun sürekliliği, üyelerin aidiyet ve ereklerini sorgulamaya başladıkları ana kadar devam eder (Assmann, 2001:sayfa).

Anderson, ulus mekânının, muhayyel bir ortaklık doğurduğunu ve aidiyetle açıklanabilir olduğunu belirtir. Ortak geçmiş duygusunu barındıran ve bu tarihi hatırlatan her unsur, anıt ve benzeri bir oluşum hem bir eşzamanlılık disiplini hem de kolektif bir mekân unsuruna dönüşür (Anderson, 2001: 13-19).

Zaman, fiziksel gerçekliğin ötesinde, bireylerin zihninde farklı tasarımlarla anlamlandırılır. İnsanın beşinci boyutu, zamana toplumsallık kazandıracaktır. Bir yandan mekân ve zaman ile kuşatılmışken, diğer yandan da yaşadıklarını sentezleyerek bir

çıkarma ulaşma ihtiyacı hisseden insanın beşinci boyutu zamana da toplumsallık kazandıran özelliğidir. İletişime açılan bu boyut, zaman ve mekâna yeni bir bakış daha kazandırır. Elias, toplum ve zaman bağı, birey ve dil bağı noktasında, iletişim yönüyle ele alır. Zamanı, dil ile biricik ve anlamlı gören düşünür, her toplumun dili nedeniyle zamanı farklı algıladığını gösterir. Zamanın toplum ve dil ile kurduğu ilişki, geleneğin aktarılması noktasında hafızayı da gerektirir (Elias, 2004:47-69). Kolektif hafızanın getirdiği eşzamanlılık ilişkisinden farklı olarak, kültürün devamlılığı için gerekli olan millî hafıza kodlarını taşıyan bu ilişki, daha çok gelenek ve geçmişle ilişkilidir

Belleğin toplumsallığına inanan bir başka düşünür Schudson, hatırlamanın kurallar, yasalar ve kayıtlar yoluyla kolektif hayata yerleştirildiğini belirtir. Geçmiş manevi bir bağlanma yaşayan toplum, edindiklerini çoğu zaman fark etmeden gündelik hayatlarında kullanır, gerekeni depolar ve nesillere ulaştırır. Birey, bu depodan faydalanabilir fakat unsurlarını tek başına edinemez ve yayamaz. Mekâna, zamana ve mimariye bağlı tüm unsurlar kolektif olan hafıza dünyasını zenginleştirmek ve yaşatmak için vardır. Toplum, gerektiği zaman belleğindeki unsurları kullanır (Schudson, 2007: 15). Ayrıca o geçmişini yaşamamış şimdinin fertlerinin, ortak geçmişini eklemlenmesini de sağlar.

Mekân, topografik bir bağlama sahiptir ve bu bağlamda biriken bir geçmiş sahiptir. Mekâna dair sosyolojik ve kültürel herhangi bir yaklaşımın, bütüncül süreçlerle ilişkisine bakmadan yorumlama yapılamaz. Bu özelliği nedeniyle Mills mekânın, kendisini doğuran süreçlere bağlı biçimde okunmasını tavsiye eder (Mills , 2014: 23-27). Mekân, Baker'in literatürüyle üretilen ideallerin doğurduğu duygular sosyolojisi kadar, sosyo- ekonomik sonuçların, medeniyet krizlerinin ve tarihsel sapmaların da alanıdır (Baker, 2020: 213-. 221). O hâlde mekân ve hafıza ilişkisine sosyal parametreler açısından yaklaşmak gereklidir.

Görüldüğü üzere Antik Yunan'dan beri zihnin itici gücü, hatırlama eylemidir (Ong, 1999: 51). Orta Çağ'a gelene dek bilginin aktarılması ve tartışılması için belleğin imkânlarından faydalanılması, hatırlama eylemini gerçekleştiren bireylerin ahlaklı, erdemli oluşunun kanıtı olarak görülür. Matbaanın kullanılması, hatırlama eylemini, yazılı kayıtlara teslim eder. Böylece hatırlama, bellek mekânından çıkarılarak tarihin güdümüne alınır. Modernist düşünce, mekânın zamana karşı yenildiği alandır. Feodalite veya geleneksel toplumun yerini ulus devletlere, kimliklere bırakma sürecinde hatırlama, enformasyona bağlanırken, periferik yapısını da kaybeder ve merkezîleşir. Modernizm,

hafızayı tarih bilimi içerisinde eriterek güdükleştirir. Sözlü kültürün bireysel hafızayı önemseyen yapısı, modern toplumda yerini hızla yazı, plan ve çizelgeye bırakır. Çünkü modernizm ile zamanın kazandığı anlam, hafızayı da güvenilmez kılar ve geçmişi tarih ile algılamayı getirir. Zamandaki tercih, bireyselliği hazırlarken, hafıza da kurumsallaşır.

Candau, modern toplumların, hafızaya karşı takıntı geliştirdiklerin belirtir. Düşünürün “*mnemotropisme*” adını verdiği bu kavram, bireyin maddi ve manevi plandaki yitimlerinden doğan kaygının, kimliğinin yetersizliği nedeniyle bireyi ele geçirmesiyle anlam kazanır (Candau, 1998:104). Toplum, hafızasını kaybetme noktasında çok fazla dış etkiye maruzken, hafızaya tutunma çabası bir o kadar marazi ve trajiktir. Günümüz sanal gruplarının yaşadığı enformasyon kirliliği, iletişim araçlarının yaydığı ters enerji, sürekli verilen mesajlar, ışıklar, tüketimi ön plana çıkaran çağrışımlar, görüntünün anlık iletimi hafızanın gelip geçiciliğini artırır. Hızın artışı, hafızada yığılma doğururken, anı ile aradaki estetik ve psikolojik mesafe de yitirilmektedir (Bobbio ve Viroli, 2003: 54-112).

Modernizme yönelik bir eleştiri olarak güçlenen hafıza çalışmaları, postmodernizmin imkânlarının ve yerelliğin etkisiyle, merkez kavramını ve eğilimini dönüştürmüş, bunun sonucunda hafıza özellikle 20. yüzyılın temel meselesi hâline gelmiştir (Huysen, 1999: 16-21). Modernizm, tarihi geçmişte bırakıp bağlamından koparıırken, geçmişi de koruyacak bir yapıya dönüştürür. Postmodern çağ ise zamanı tarihsellik bağlamından kopararak, eşzamanlılık ilkesini dayatır. Bu nedenle modernizm eksenli çalışma ve okumalar, yaklaşık çeyrek yüzyıldır mekân ve hafıza ilişkisini incelemektedir. Çünkü mekân, pek çok ölçütü bünyesinde toplayan ve üstelik tüm bu ilişkileri görünür kılan bir sistemdir. Toplumsal etkileşimin mekân üzerinden gözlenebilmesi, mekân faktörünü sosyolojik, tarihî, kültürel ve siyasî çözümlenelerde bir stratejik üs hâline getirir (Macnaghten & Urry, 1998: 20-22). Modern hayatın parçalanmış akışı içerisinde mekân bir yandan tüketilir bir yandan da üretilir bir olgu olarak karşımızdadır.

Birey, sosyal bir varlıktır ve her yeni sosyalleşme deneyimi, otobiyografik bellek içerisinde bulunur. Çeşitli etkilerle, figürlere dönüşen her türlü sembol, hafızayı somutlar ve hatırlama eylemini gerçekleştirir. Bir anlamda hafızanın arşivi, mekânlar olur. Bireyin belleği dahi kendisi için hatırlama mekânına dönüşmüşken, zamanı görünür kılan ve hayal etmeyi sağlayan konum ve inşa anlamındaki mekânlar, hatırlama üzerinde mühim bir rol üstlenir. Hatırlamanın mekân ile ilişkisi, bireyin kolektif hayatıyla olduğu kadar

kronolojik devamlılıkla da ilişkilidir. Ayrıca iktidar, anlık çıkarların pratik çözümü olarak geçmişini yönlendirirken, mekânlar ideolojilerin destekçisi ve muhalifi olabilir. Her kamusal alan sosyolojik bir varlık gösterir. Geçmiş ve şimdi arasındaki ilişki, mekânlar aracılığıyla homojenleştirilir. Böylece hem karşı hafıza muhalif bir geçmiş kurgusunu kamusal alandan yayar hem de ana akımın kolektif belleği yine kamusal mekândan taşınır. Böylece mekân kolektif bir kimlik unsuruna da dönüşür.

Anna Assman, 20. yüzyılın şiddet, ölüm ve yıkım çağı olması, bu travmaların ve yoksunluğun acıya dair birikimini artırdığını düşünür (Sancar, 2007: 64-65). Acı, bellekte bastırıldıkça, bilinçaltı direnmeye başlar. Her bastırılanın geri döneceğine (Freud, 2016: 11-46) göre aslında özellikle kolektif acının bastırılması gerekir. Bastırılan hatıra, unutmaya yönelik diyalektiği tetikler. Birey veya toplum, unutmak istedikçe hatırlamaya mecburdur. Ayrıca unutma, mekânın yitilmesiyle mümkün olabilir (Nora, 2006: 17-21). Modern çağ, hafızanın hatırlama mekânlarını elinden alır. Bu nedenle 20. yüzyılda hafıza üretiminde mekânların etkisi, bir iadeitibar sorunu olarak gündemdedir. Bu anlamda mekân, hafıza için bir kez daha mühim bir rol üstlenecektir. Modern çağ, zamanın ve mekânın değersizleştirildiği bir dönemdir. Oysa zamanın yaşanır kılındığı, anıların yoğunluk kazandığı, deneyimin arşivlendiği alanlar olarak mekânlar, şimdiyi yaşanır kılmanın peşindedir. Şimdi, geçmişe bir konum vererek üzerinde konuşulur kılar. Geçmiş, kurgusallığı ölçüsünde dinamiktir. Meşrulaştırıldığı ölçüde anlamlıdır. Bunun için de bir kez daha mekânın desteğine ihtiyaç duyulur.

Mekânı fiziksel bir gerçeklik olmaktan çıkararak hayatın bir alanı hâline getiren şey, mekâna yönelik algıyla ilişkilidir. Mekân açık ve örtük sınırlandırmaların alanıdır. Mimari, mekânı tasarlar ve örter ve böylece ona bir sembol değeri kazandırır (Bozkurt, 1962: 35). Mekânın somutlaşması ve varoluşsal bir değer kazanması da bu noktada mümkün olur (Norberg-Schulz, 1971: sayfa). Artık mekân, bireysel bir algılama mekânizmasına tabiidir. Birey duyulardan gelen deneyimleri, bulunma ve yaşanmışlık ile birleştirdiğinde, mekâna dair bir karar ve anısal yükleme söz konusu olur. Bunun mekânda uzun süreli ve kısa süreli bulunmakla ilgisi yoktur. Geçerken uğrayıvermek veya mekânın önünden geçmek bile eğer bir koku, ses yahut renk olarak bireye dönmüşse, bu mekân, birey için bir bellek ve algı unsuruna dönüşmüş olur. Yani mekân, tecrübe edildiği anda, mekânın bireye yansıyan psikolojisinden de söz etmek mümkün olur. Birey, mekân içerisinde belirli bir hareket dizgesi oluşturur. Dolayısıyla kişi, mekânsallık ile bağını kurabildiği sürece, mekânı anlamlandıracaktır. Birey, fiziksel mekânı duyu

organları ile algılar. Duyu organları söz konusu olduğunda algılama çoğunlukla bilinçsiz ve kendiliğindedir. Dolayısıyla algılama ancak sonuç ile ilişkili olur (Carlson, 1993: 11-24). Fakat mekânın bir de değer boyutunda algılanması söz konusudur. Kişi kültürü, yaşı, cinsiyeti, ortamı, psikolojisi, beğenileri hatta toplumsal değerleri bakımından mekâna dair öznel alımlama ve yargılar getirir.

Lang, algılamanın iki yönünden söz eder. Mekânsal veri, dış dünyadan alınan duyular yoluyla işlenir. Mekânla temas ya da mekân içerisinde yaşanan deneyim, fizyolojik süreçle ilişkilidir ve genellenebilirdir (Lang, 1987: 85- 146). Bilişsel süreçte ilk algı, zamanla dönüştürülmeye başlanır. Bu işleme ve dönüştürme sürecinde birey, mekânla ilgili deneyimlerini sürekli olarak hatırlar. Başka bir ifade ile geçmiş, mekân deneyimlerinin hatırlanmasına yöneliktir. Daha uzun süreli ve öznel bir mekânsal deneyim gerektirir. Mekân, fiziksel etkenleri ile bireyi devamlı uyarmaktadır. Çünkü mekân salt konum, yer anlamlarından öte, çevre ile bağ kuran, bir anlam haritası bulunan, zihinsel ve kültürel kodlarla bireye göndermeler yapan özel bir semantik alandır (Göler, 2009- 3-21). Ayrıca, duyuları harekete geçirmesi noktasında sinestetik bir yapı sunarak, bellek ve temsil mekânına da dönüşür.

Dünyada, 1980 sonrasında hafıza konusu bilinçli bir tercih ve modernizme karşı bir reaksiyon olarak varlık kazanır. Hafızanın başkaldırısı, toplumsal çözümler, inanç sistemlerindeki değişiklikler, nostaljiye yönelik krizler, ideolojiler ve post-kolonyal eğilimlerle de yakından ilişkilidir (Sancar, 2007: 19-21). Dolayısıyla hatırlama eylemi; sosyal, tarihsel ve psikolojik süreçlerden etkilenirken, varlığını mekân üzerinden inşa ettiğini de kanıtlamış olur.

0.2. Mekân Kavramı ve Mekân Çalışmalarının Tarihi

Türkçe sözlükte “*bulunulan yer, konum ve ev, uzay; boşluk*” anlamlarına gelen mekân, varlık çerçevesi ve anlamı nedeniyle öncelikle fizik biliminde ait bir terim olarak kabul edilir ve kavram üzerine yapılan ilk çalışmalar da bu nokta üzerinden şekillenir. Her ne kadar daha sonra mekânın felsefesi, psikolojisi, sosyolojisi, metafizik yargıları, belleği ve edebî kurgusu var olacak ve kavramın hem algı hem de anlam boyutu genişleyecek olsa da mekân çalışmaları önce fizik anlamıyla başlamak durumundadır.

İngilizcede “*space*” olarak kullanılan mekân; birinci anlama, yani uzaya ait, kuşatılmış ve sınırlı bir boşluğa işaret eder. Mekân bu hâliyle uzaysal sistemin parçası olmaktan öte bir anlam taşımaz. Arapça “*kevn*” kökünden türetilen varlık, mevcut olma,

vücut bulma anlamlarını taşıyan mekân kelimesi de (Özön, 1971:88) soydaşı olan kâinat kelimesi gibi kuşatma ve var olma anlamlarına açılır. Uzaya dair belirli bir unsurun çevrelenmesi için çizilmiş sınır, boşluk olarak fizikte karşılık bulan mekân, bu edimsel koşullanmaların dışına çıkıldığında somut anlam kazanacaktır. Fizik gerçekliğinde uzay sisteminden atomlara, evrenden hücreye değin tüm ögeler; ekosistemde yer alan çevresel alan ve atmosfer hem parçalar hâlinde hem de birleştiklerinde mekânı oluştururlar. Parça hâlinde de bütün hâlinde de aynı olan şey, mekânın kendisidir ve mekân bölündüğünde de yine kendisi olabilir. Mekânın soyut ve fizikî karşılığı olan boşluk, insan deneyimini işaretleyen yer kavramından farklı bir tanım ve örnekleme alanıdır. Bu anlamda Newton'un mekânın her türlü içerik ve cismî değerden bağımsız, mutlak bir fiziksel gerçeklik unsuru olduğu aşikârdır.

Mekân, algılama kadar zıtlıklar ve karşılaştırmalar ile de ilişkilidir. Pisagor ekolü, evrenin temeline sayıları yerleştirdiği gibi mekân ve mimarinin temeline de hesaplamaları yerleştirir. Antikite'de mekâna yönelik çalışmalar, ölçütler üzerinden ilerler. Mekân üzerinde teori tartışmaları, ancak klasik dönemin tamamlanmasının ardından Barok çağın açılmasıyla başlar. Bu çağda mekânın alımlama ile ilişkisi üzerinde ilk kez durulur.

Mekân kavramı bilimsel anlamıyla koşut olarak felsefede de bir anlam alanına ve kendisine ait bir literatür birikimine sahiptir. Başlangıçta mitsel dünya ve yeraltı ile yerüstünün düalist yapısı gereğince şekillenen mekân çizgisinde ilk yorumlardan bir antropomorf özelliklerin başlatıcılarından olan Hesiodos tarafından yapılır. Varlık alanında öncelikle kaosun var olduğunu belirten düşünür, bu döngünün ardından arzın yaratılabildiğini belirtir. İdeal dengenin korunabilmesi için, evrende hiçbir unsurun bağımsız olamayacağını vurgulayan Hesiodos, mekânın her şeyden önce anlam kazanması ve her şeyin içerisinde var olması gerektiğini belirtir. Devamında gelen Pitorascılar, sayılardan hareket ederek, mekânı mevcudun dışında veya arasında kalan ve özellikle sayıları ayırt eden bir boşluk olarak tanımlar. Dış mekân sınırlandırılmışken, iç mekân doldurulmuş bir alan olarak tasarlanır (Aristoteles, 2019: 9-12). Sonlu bir evren anlayışının ilk itirazını oluşturan bu görüş, her şeyi kuşatan fakat kendisi sınırlandıramayan bir mekân görüşüne işaret eder. Buradan aslında ilkel planda bir atmosfer düşüncesine yaklaşılır. Mekânın kuşatıcı boşluk olduğu fikri, fiziki terminolojisinin karşılığı olan hareketin de varlığını sağlayacaktır. Xenophanes'in varlığı monist sisteme çeken düşüncesinden sonra öğrencisi Parmenides, mekân konusunu varoluşsal içerikle açıklar. Kaleme aldığı "*Tabiat Hakkında*" isimli şiirinin "*Gerçek*"

başlıklı ilk bölümünde varlık ve mekân ilişkisini tartışırken, varlığın bölünmez bir bütün olduğunu savunur. Ona göre var oluş, bir varlık ve yokluk sorunu değildir. Bir kez var olan, bir daha yok olmayacaktır. Kendi tamlığına erişmiş olan varlık, içerisinde boşluk da taşıyamaz. Doğa ve hareket üzerine yöneltilen bu bakış ile mekânın fiziksel gerçekliği konusunda tartışmalar başlar (Aristoteles, 1997: 17-26). Çünkü düşünür, varlığı merkezden çevreye doğru, dengeli ve çembersel olarak yani bir küre şeklinde tasarlar. Böyle bir merkez algısı doğar ve başlangıç ile sonuçtan azade kalır. Cisim ve madde olarak var olan varlık, düşünürce mekâna yayılmış şekilde görülür. Âlem bir şeyle doludur, dolayısıyla boş bir mekân değildir (Fairbanks, 1898: 51). Parmenides'in şiirini nesre aktararak, düşüncelerini sistemleştiren Melissos da, boşluğun mümkün olamayacağını söyler. Ona göre mekân içerisinde yer alan cisimler, hiçbir yere ulaşamaz, hatta hareket edemezler.

Başlangıçta uzay ve evren koşutluğunda yorumlanan mekân, Platon ile birlikte varlık âleminde nesnelere hareketini düzenleyen bir alan ve dolayısıyla bir tür madde olarak düşünülür. Mekân, Platon sisteminde onu çevreleyen maddeler ile özdeşdir. Dolayısıyla mekân kökenin karşısında yansıma alanı ile eşitlenir (Platon, 2001: 51-53). Platon, "*Timios Pasajı*"nda evrenin yaratılış sürecinde varlık ve oluşun dışında, üçüncü bir evre olan Khora'dan bahseder (Hafız, 2019: sayfa). Görülür ki Platon felsefesinin başlangıcında da bir görünüş bir de idealar âlemi söz konusudur. İdealar âleminin dönüşmesi, değişmesi mümkün değildir. Fakat görünüş âlemi, ideaların çeşitli yansıma kopyalarını bünyesinde tutarken bir oluşa da kaynaklık eder. Bu oluşun gerektirdiği dinamizm alanı olarak Platon, mekân unsurunu felsefesine ekleme gereği duyar (Platon, 2001:76-86). Bu mekân, ilk örnekleri barındırdığı ve oluşu da içerdiği için Platon tarafından geniş bir kap olarak düşünülür. Bu kap, bünyesinde gelen özlerle değişir, biçim edinir ve farklılaşır. Zaten düşünürce göre Tanrı, her şeyi barındıran bu türe "*merkezden uçlara her yönden eşit mesafede olan mükemmel küre*" biçimini verir. Onunla tamlanıp, var olan unsurlar ise kopyalar olarak devam eder. Mekân, kendi dışında bir alan değildir. Bu nedenle ona oluş dışında hiçbir şey dâhil olamaz ve hiçbir şey ondan ayrılamaz. Bir boşluğa veya art alana sahip olmaması, onun kapalı bir iç evrene sahip olmasını gerektirir. Sonuç olarak varlık, oluştan önce var olduğu yer, olanın olduğu yer ve nihayetinde de olmanın gerçekleştiği yer olarak ayrılır. Mekân, yani Khora, edilgendir. Her şekli alabilir, varlıkların ve oluşun herhangi bir özelliğine sahip olamaz, çünkü kendisi de bir şekle sahip olmayandır. Platon sisteminde ilksel varlık görüntüsü olan khora, İngilizce için

alan, bölge, boşluk ve uzay kavramlarından başlayarak; mahal, toprak, açıklık, alan, yer kavramlarının karşılığı olur. Daha geniş anlamda memleket, ülke, meydan, diyar, sahibi olan mülk, arazi gibi karşılıklar alır, Daha farklı örneklerde oyuk, çukur, mevki anlamlarını da taşır. Ayrıca khora, içerisi dolu bir alana da işaret eder. Değişmez olduğu için bir zamana da bağlı değildir. Her zaman var olacak olan ve oluşan tüm şeyleri içeren mekân, varlık ve oluştan sonraki üçüncü tür olarak Platon sistemine dahil olur. Üstelik mekân, oluşun içerisinde olduğu bir alan olarak ezelden ebede uzanır.

Aristoteles, mekâna bakışında, Platon ve özellikle Pisagorasçıların boşluk sisteminin dışında kalır. Çünkü düşünüre göre mekânın bir maddiliği, cismi yoktur. Mekân boş değildir. Nesnelere üzeri bir kavram olan mekân, rahatlıkla nesnelere, maddilikten ve biçimsel olandan ayrışabilir (Aristoteles 2001: 145-149). Düşünüre göre “şeyler”, öncelikle var olma ve görünme zeminine ihtiyaç duyar. Var oluş için de önce mekâna ihtiyaç vardır (Aristoteles, 2019: 91). Aristoteles, uzay konumlarına dair teorileri ile daha önceki düşünürlerden ayrılmış olur. Uzayda bir mekân teorisi oluşturan ve fiziki alan olarak mekâna, yer kavramı karşılığında ‘*topos*’ der. Topos, konum ve mevki dışında yerel ve mahal anlamlarını da taşır (Peters, 2009: 383). Kavramayanı karşılayan topos, ismi içeren bir kap şeklinde düşünüldüğü için mekânı tasarlayan kuvvettir. Mekânı ve maddeyi birbirinden ayırırken, hareketin ancak mekân ile mümkün olabileceğini, mekânın hareketi görünür kılacağını savunur. Düşünüre göre isimlerin, yer içerisindeki akışları, kendiliğindedir. Ateş, yukarı doğru akar; toprak, aşağı hareket etmektedir. Böylece Aristoteles'in varlık felsefesine dair düşünceleri de bir şekilde mekân ve hareket üzerinden anlamlandırılır. Mekân, imgesel varlık alanına ilk kez Aristoteles ile ulaşır (Aristoteles, 2019: 17-40). Zemin ile birlikte algılanan mekân ilksel unsur olarak yer ve gök arasındaki bir dengenin de sahibidir. Düşünür için mekân, kapsayıcıdır. Dış mekân fiziksel olarak sınırlandırılmışken, iç mekân unsurlarla doldurulmuştur. Düşünür mekânı, “*tüm yön ve özellikleri içeren yerlerden oluşan dinamik bir alan*” olarak tanımlar (Partoreke, 1992: 73). Aristoteles, boş mekânın olmadığına, mekânın tesadüfi oluşamayacağına, mekânın her şeyi kapsayacağına inanır.

Zenon, Elea mektebinin devamcılarında olarak, hocası Parmenides'in fikirlerini devam ettirir. Ona göre hareketin ve oluşun, bölünme ve değişimin veya çokluğun var olabilmesi için mekân ve zaman kavramları birlikte değerlendirilmelidir. Mekân hem sonsuz bölünme ve çelişmeyi gizlerken hem de çokluğu dağıtandır. Zenon, iki farklı kanıt sunacaktır. Bunlardan ilki sonsuz bölünme ve çokluğa karşı geliştirilir, diğeryse

değişikliğe yani oluş ve harekete dair kanıttır. Sonsuz bölünme sonucunda ya mekânda yer kaplama ya da kaplamama sorunu ortaya atılır. Mekânda yer kaplama durumu var olduğunda sonsuz büyüklükte bir varlık meydana getirecektir. Bu sorunsala Zenon, her şey mekân içerisinde oluyorsa ya da herhangi bir şey ile mekân iç içe olursa, mekân mekân içinde olacaktır görüşüyle yaklaşır. Bu durumda sonuç mekân yoktur düşüncesine erişilir. İkinci ihtimalde hareket eden cisim, rölatif bir süreç yaşar ve hareket merkezi olan başlangıçtan; orta ve sona erişilir. Hareket eden bir okun, mekân içerisinde ilerlemesine rağmen, mekânı kuşatmadığını belirten Zenon, lojik gelişmeleri önemsemez. Asıl olan mekân ve zamanın aşılabilir oluşudur (Sunar, 1971: 3-8). Gorgias, bu fikirlere karşı çıkar ve mekân ve zamanı doldurulmamış bir varlık anlayışının mümkün olamayacağını söyler (Sunar, 1971: 7). Bir varlık, mekânı doldurduğu andan itibaren artık, parçaların tamlığı kuralına uyarak mekân ve zaman gibi bölünebilir olur.

Elea mektebinin karşısında olan Leukippos, evreni bir sonsuzluk olarak alır. Varlık kendi bütünlüğü içerisinde ve boşluktan uzaktır. Bu sonsuzun atomların mevcut olduğu kısmı, dolu alanı oluşturur. Sonsuzun içerisinde dağılan atomlar, boşluk içerisine toplanıp anafora girer. Çarpışarak ve dönerek birbirinden ayrışıp dağılan atomlar, benzerleriyle tepkime ve birleşme yaşar. Dengeli bir devinmeye giremeyen atomlar içerisinden bazıları tutunamayarak dıştaki boşluğa doğru uçuşur. Bütünleşebilen atomlar ise birlikte dönmeye devam ederler ve ilk olarak küreleri oluştururlar. Bilinç ve algılarımız da ancak atomların boşluktaki hareketleriyle açıklanabilir. Leukippos'tan sonra öğrencisi Demokritos, atomların, sonsuz bir zamandan beri doğal şekilde bir enerji ve hareket içerisinde olduklarını, fakat zamanla anlamlı şekilde çarpma hareketini yapmaya başladıklarını ve böylece de bir ağırlık ve hafiflik kazanabildiklerini iddia eder. Atomcu mektebin kurucusu kabul edilen filozof, boşluğu da sonsuz sayıda atomun hareketine imkân veren sınırsız bir mekân olarak düşünür. Atomların hareketleri, mekân sayesinde gerçekleşir ve varlık da atomların bu hareket özgürlüğü sonucu doğar. Varlık, boşluğa izin vermeyecektir, varoluş ancak atomların birbirine boşluksuz şekilde bağlanmalarıyla mümkün olacaktır. Boşluk evreni ise hareket için gereklidir. Hareketin getirdiği döngü olmadan, varlık olamayacağı için, varlık alanının dışında bir boşluk alanına da ihtiyaç vardır. Böylece akıl, iki alanı da mukayese edebilecek, mekân içindeki boşluğu ve varlığı idrak edebilecektir (Leukippos ve Demokritos, 2019: 140-182). Demokritos'un boşluk olarak adlandırdığı nokta mekânın kendisidir fakat bu mekân, dolu olmayan bir mekândır.

Aristoteles'in topos adı verdiği mekâna dair merkez yaklaşımı, Descartes'in Kartezyen bakışıyla birlikte zayıflar ve mekânîk evren prensibine geçilir. Evrendeki ortak yasalar hükmünü sürmeye başlar. Özne ve nesneyi, ruh ve bedeni birbirinden farklı değerlendiren düşünür, böylece mekânı da mutlak gerçeğin alanına, varoluş ve özgüllüğün alanına çekerek insanın zatından ayırır (Descartes, 2017: 36-61). Kant, mekân için sezgisel bir gerçeklikten söz eder. Kant'a göre nesnelere arasındaki ilişki ağı, mekân için bağlayıcı değildir. Süjenin sezgi ve algılama değeri, mekâna dair tasarımların da kaynağıdır (Kant, 1993: 51-55). Newton, mekânı içindeki eşya, unsur ve nesnelere bağımsız düşünür. Mekân, tüm cisimlerinden ayrı olarak, tek başına da vardır. Leibniz, mekânın bir korelasyon olduğunu, içindeki cisim ve unsurlarla birlikte birbirlerini devam ettirdiklerini, mekânın bir varlık değil, olasılıklar bütünü olduğunu belirtir. Tüm unsurlar birbirine ilişik, aralarında anlamlıdır ve tekil varlıklar değil, bu bağlantılar mekânı somutlaştırır (Leibniz, 2011: 66-81). Heidegger, varoluşsal bakış açısını dönüştürerek, özne ve nesne üzerinden yapılan karşıtlığı reddeder. İnsana karşılık gelen cevheri “*dasein*” kavramıyla açıklayan filozof, mekân ve insan ilişkisinde insan geleceğine karşılık gelen varoluş, insan geçmişine karşılık gelen fırlatılmışlık ve insanın şimdi ve hazır bulunuşluğuna karşılık gelen düşmüşlük kavramlarını seçer (Cevizci, 2009: 1143). Heidegger, bireyin kök salabileceği alanı “*dasein*” (varoluş) ve “*dwelling*” (ikamet etme) ile imlerken, daima kendine dönüş ile bir ilişki kurgular. Buna göre insan, dünya içerisinde, dünya ve mekân, dünya ve zaman ilişkisini kurabilecek kerte bir düşünme sürecindedir. Varlık sorunu ile ontolojik yapıyı açıklama hedefinde olan düşünür, insanın algılayışını ancak mekân ve zaman üzerinden mümkün kılabileceğini düşünür. Heidegger, mekânı yer olarak imler ve yerin, bir kök salma, yerleşiklik ile ilişkilendirilmesi gerektiğini bilir. Mekâna yerleşiklik veya mekâna aidiyet dünya varoluşunun da kaynağıdır. Heidegger'in düşüncesini yer kavramı üzerinden somutlayan Relph (2017: 15-60), kavramını birey deneyiminden ve dolayısıyla öznellikten ayrı düşünülemediğini belirtir.

Mekân çalışmalarında bir dönüm noktası olan Bergson'u hazırlayan süreçte, başlangıçta kübizmin etkileriyle karşılaşılır. Kübist ressamın, perspektife dördüncü bir boyut eklemeleriyle soyut bir zaman- mekân kavramına ulaşılmıştır. Fiziksel bağlamından koparılan bu algı, mekânı unsurlar arasındaki gerçekliğinden de çıkarır. Algılama için gerekli olan zaman süresi, mekânı seyreden kişiye bağlı olarak değişiklik gösterecektir. Her birey, yeni bir gözlem sürecine ve gözlemin algıya dönüşme sürecine

ihtiyaç duyar ve bu süre herkes için farklıdır. Geçmiş ve gelecek arasında barınan şimdi içerisinde gördüğümüz algı, Bergson'un bellek ve mekân ilişkisini açıklamak için de bir referans noktası olacaktır.

Mekâna dair önemli bir düşünce de Lefebvre ile başlar. Düşünür, mekân üzerine politik olma vasfını yükler. Mekân ve beden üzerine kurduğu alternatif okuma ile Lefebvre, mekânın beden üzerinden algılanabileceğini belirtir. Ayrıca düşünür, mekânı toplumsal bütünlükle açıklamak bakımından da farklı bir görüşün sahibidir. Alımlama, kurgulama ve yaşam mekânlarını birbirinden ayıran Lefebvre, mekânın toplumsal mite dönüşme meselesinin de yolunu açar. Burada beden, mekân üzerinde eylem hakkına sahiptir. Fakat aynı zamanda iktidarların bireyi tahakküm altına almak için mücadele ettikleri alan da mekânın kendisidir. Kapitalizm, egemenliğini mekân üretimi üzerinden gerçekleştirir. Bu üstyapı ile determinist ölçülerde birleşen bir mekân üretimidir. Bu noktada mekân bir yeniden üretim alanı haline gelir. Böylece kapitalizm, mekânı hem bir ürüne hem de bizzat bir üreticiye dönüştürür. Kavramı kendi içerisinde bir tamlık ekseninde değerlendiren düşünür, mekânı fiziksel, zihinsel ve toplumsal olarak üç aşamada değerlendirir. Bir yandan üretimi şekillendiren mekân, diğer yandan üretimin kendisi oluşur. Teknik kadar toplumsal iş bölümünden; devlet kadar doğanın kendisinden beslenen bu mekân, mutlaka genel bir değer taşır (Lefebvre, 2014: 19-87). Düşünüre göre mimari ve mantıksal mekân, gerçeklik mekânı, toplumsaldan ayrışan mekândır. Birey, mekân aracılığıyla doğayla bağlantısını kurar. Ayrıca mekân, bir merkez alanıdır. Mekânını dolduran insan, kendisini merkeze konumlandırır ve algılarını kendi mekânı üzerinden yürütür. Bu nedenle beden ile mekân arasında da kopmaz bir ilişki farz edilir. Bir tür zihin etkinliği olarak mekân, bireyin hayatını kurar. Lefebvre ile mekân, sosyal bir üretime dönüşür. Mekân artık kolektiftir. Bireyin, mekâna yaklaşımındaki duysal uçlar; mekân ve hafıza arasında da kuvvetli bir bağ doğurur. Algılanan mekânların üretilmiş mekânlar olduğunu, uzun vadede bir tahakküm alanı açtığını belirtir. Tasarlanmış mekânlar, iktidar temsili olarak işlev yüklenir. Temsil mekânları ise o mekânı kullananların mekâna yüklediği değerler ve anlamlardır (Lefebvre, 2014:63). Birinde algı, diğerinde tasarı, üçüncüsünde de yaşam alanlarının işaretlendiği bu mekân kurgusu, birbirinden bağımsız mekân üretimlerinin kaynağı olur.

Certeau, mekânın bir eylem alanı, dolayısıyla somut bir varlık, yerin ise yalnızca bir konum olduğunu belirterek, o zamana kadar olan düşünceleri tersine çevirir ve mekânı eylemler ve gündelik sunumlarla ilişkilendirir (De Certeau, 2009: 67-83). Hemen

devamında Auge, yok-yer kavramıyla mekândaki bellek konusunu derinleştirir. Bir değer ve aidiyet üretmeyen fakat anısal bellekte yer eden alanları- oteller, avmler, havaalanları, otogarları vb- yer kavramıyla, hafıza oluşturan ve aidiyet duygusu sağlayan yerleri, mekân kavramıyla açıklar (Auge, 2016:31-98).

Bakış açısını farklı bir yoldan devam ettiren Merleau-Ponty ise beden, öznenin dünyadaki sınırı olduğunu belirtir (Merleau-Ponty, 2012: 80-90). Fiziksel mekân ve kavramsal mekân arasında algı anlamında fark olacağını belirten Ponty, yine de Kartezyen bakış içerisinde yer alır.

Arnheim, mekânın barındırdığı nesnelere daha önce ve kendiliğinden var olduğunu belirtir. Fakat bu uzay unsuru olan mekânın ötesinde eşyalarıyla bütünlenen bir mekân algısı daha dile getirir ve mekânı somutlar (Arnheim, 2015:71-98). Eşyalar ve mekânın ölçülebilir alanlarının birbirleriyle olan ilişkileri mekân ve bellek konusunda da yaklaşımları mümkün kılar.

Tarih boyunca mekân algılarında meydana gelen değişiklik, sosyolojik, kültürel ve hatta medeniyete dair değişimlerle birlikte ilerler. Bu, mekânın toplumsal yapı adına ne kadar önemli bir ölçüt olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Mekânın birinci devresi, Mısır Mezopotamya bölgesinde başlayarak, Antik Yunan dairesine dek uzanır. Antik Yunan'ın Avrupa'ya bıraktığı yeni hayat tarzı, Latin merkezli yeni bir mekân anlayışının kurulmasını getirir. Rönesans ile, estetik ve mimari anlayış, gözle görülür biçimde değişir. Artık mekân, toplumsal dinamikleri, değişimleri ve hepsinden önemlisi itirazları içerecek politik ve sosyolojik sembollere de dönüşmüş durumdadır. Dolayısıyla statik mekândan dinamik mekâna geçiş yapılır (Giedion, 1971: 3-8). Mekân anlayışındaki bu değişim, eski anlayışın unsurlarını tahrip edip, eski belleği söküme uğratarak medeniyetin de somut göstergelerinden biri olur. 19. yüzyıla gelene dek hem felsefe hem de fizik çalışmalarında mühim bir problem olan mekân, bu yüzyıldan sonra yeni anlam alanları içerisinde değerlendirilmeye tabii tutulur. Zaman ve mekânı birleştiren izafiyet teorisinin ardından mekâna bakış ve mekânı değerlendiriş farklılaşacaktır. Özellikle modernizm ile mekân somutlaşır. Modern dönem geometrik biçimi, sınırları ve nesnelere olan alanları mekân olarak imler. Kişilerin, fiziksel, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarının karşılanmasında başvurulan en önemli referans kavramlarından birisi olan mekân, devam eden hayatın, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağı kurma noktasında önemli olurken, modernizmin insanı silen ve parçalanmış dünyaya hapseden yapısı karşısında mekân, bir özgürlük alanına dönüşür. 19. yüzyıl ile birlikte ulus devletlerin inşasına

ilerlenmesi, dünya savaşlarına ve yaşanacak tahribatlara mekân üzerinden bir coğrafya okuması yaptırır. Dolayısıyla ulusal bellek mekânlarının inşası arzusu, mekân algısına yüklenen değeri de değiştirir. Artık ne estetiğin ne sosyal yapının ne de birey psikolojisinin tek başına önemi kalır. Mekân, mezar taşlarından başlayarak müzelere kadar, kolektif hafızanın ve kimliğin göstergelerine bürünür ve ulus devletlerin hamle değerlerinden birisi hâline gelir. 20. yüzyıla ilerlerken mekân, birey ve toplum arasında bir uzlaşma değeri olmaktan öte iç alanları derinleştiren, bireyin daha çok kendisi ve alımlanmasıyla baş başa kalmasını içeren bir yargıya dönüşecektir. Birey, belleği, zihinsel art alanı ve algısı kadar mekân ile bağını kuracaktır. Ancak, kolektif unsurların ve yerel mekân özelliklerinin evrenselleştirilmesi, pazarlanması ve kimlik mekânına dönüştürülmesi, hegemonik devlet erkinin görevleri arasına girecektir. Tally, postmodern dönemde zaman ve mekân algısının değişerek, mekândan öte mekânsal olanın önemsendiğini belirtir (Tally, 2020:65).

Sonuç olarak mekânı fiziksel olarak tanımlamak istediğimizde, biçimlendirilmiş boşluk şeklinde açıklayabiliriz. Rönesans ile Kopernik, Bruno ve Newton, boş mekân kavramını üretirler. Riemann ile sonlu ve sınırlı bir mekândan ilk kez bahsedilir. Einstein, zaman ve mekânın süreklilik ve birleşiklik içerisinde aktığını savunur. Mekân algısını değiştiren şey, gözlemcinin mekân içerisindeki hareket ve hızıyla ilişkilendirilir (Kieferle, 2000: 205-206). Einstein zaman ve mekândaki akışın bir algı olduğunu ve insanın zihninin vehmi olduğuna işaret eder. Mekân deneyimlenebilir olduğuna göre salt geometrik bir unsur değildir. Mekânın aslında maddesel kabul edilen ölçü, boyut gibi dereceleri, kişinin algı ve deneyimlerine göre belirlenebilecektir. Birey, mekânın fiziksel çerçevesini algısal olarak zihnine işleyebilirken, kavram yönünü ancak algılarının bellek ve zihinde işlenmesi, çevrilmesi neticesinde anlamlandırabilir (Kahvecioğlu, 1998: 45-74). Tüm bunlar sonunda mekân, maddesel olarak kendisini oluşturan ve içeren fiziksel sınırlara ayrıca da kendisine has özellikleri ile açıklanabilir ve algısal bir değer görmeye başlar.

0.3. Edebiyat ve Mekân İlişkisi

Mekân, fizikteki karşılıkları ve uzay anlamının dışında, topoğrafyaya ait bir terim olarak düşünölmeye başlanmasının ardından, çeşitli tür ve biçimlere ayrılır. Doğal mekânlar; yapay mekânlar, mimarinin etkisiyle şekillenmiş iç ve dış mekân tasarımları mekâna dair alanları gerek terminoloji ve gerekse algı anlamında hızla genişletir.

Mekânlar üzerine yapılan bir sınıflandırmaya göre beş tür mekândan söz edilebilir. Bunlardan ilki pragmatik mekândır. Doğal çevreye işaret eden, kendiliğinden oluşan bu mekân türünde birey davranışı da doğal akış ve süreç içerisinde. Sanat akımlarına en çok kapı aralayan mekân türü, pragmatik mekândır. Algısal mekân, dinamizmi ile kendisini gösteren, mekânı izleyen kişinin algısına göre değerlendirilen, bilinç ve bellek ile en ilişkili mekân türüdür. Burada mekân sabittir, mekânın değerini seyreden belirler. Üçüncü mekân türü varoluşsal mekândır. Bireyin, bir sosyallik kazanması ve nesnelere arasında anlamlı bir bütünü oluşturabilmesi için bu mekân türüne ihtiyaç vardır. Kişi bu mekânlarda devamlı sosyal bir iletişim halindedir, bu nedenle aralarında yaşantı birlikteliği vardır. Bu mekân, bireyin kendisini bulduğu, hatıralarını sakladığı ve kendisini yansıtabildiği özel ve bireysel bir mekân özelliği gösterir. Kişinin yabancılaşma içerisinde olmaması, kaotik bir etkilenme taşımaması ve yerleşik olabilmesi için varoluşsal mekâna ihtiyacı vardır. Bu tür mekânlar için merkez tanımlaması rahatlıkla yapılabilir. Varoluş mekânı, bireyin kültürel, psikolojik ve sosyal planda kendi kimliğini anlamlandırdığı, mekân ve içerisindeki anısal değerlerle arasında bir örüntü oluşturduğu, mekânla içselleştiği ve mekânı da kendisini tanımlamak için yorumladığı bir alana işaret eder. Bireyin dış dünya kadar kendi iç dinamikleriyle de ilişki kurduğu, hayatı ve kendisini kavradığı bu mekânlar, hatıralara ve anılara da sahip olan, hatırlama ve unutma eylemlerine katkı veren mekânlar olarak dikkati çeker. Birey, bu mekâna dair aidiyet hissi kazanır. Önemli olan yerleşiklik duygusunun hangi mekândan alındığıdır. Meiss “*kozmetik*” yani mekâna ait, zamansal olanın birliği söz konusu olmadığında, kaostan söz edileceğini belirtir (Meiss, 1990: 147-154). Varoluş mekânının dışındaki birey, kendisini kaotik bir yabancılaşma içerisinde hissedecektir. Varoluş mekânı, insan varlığının somutlaştığı alandır. Dördüncü mekân türü, bilişsel mekândır. Burada, insanın zihni tecrübesi esas alınır. Duyuların etkili olduğu algılama sürecinde, bu mekân çeşitli sinestetik unsurlarla tamamlanır. Kozmik unsurlar, yön ve zamansallık, bilişsel mekânın algılanması içinde önemli referanslardır. Bilişsel mekân, duyularla algılanan, zihinsel karşılığı ve anlık değerleri olan mekân hafızasıdır. Kişinin koku, renk, düşünce ve hayal gücünün, mekâna dair tarihsel algının, biraz da kolektif kimlikten yansıyan algılarla birleşmesi, mekânın coğrafya ile eşitlenmesi hadisesidir. Son olarak soyut mekân, bağımsız ve geometrik algılara açık ve salt bir mekân düşüncesidir. Soyut mekân, daha çok fiziksel bilgiyle ilişkilidir ve semboller, üretilen kodlarla ilişkili mekândır (Norberg-Schulz, 1971: 9-54). Modernist dünya ile ilgili olan bu mekân, geometrik yapılara yönelik tasarımlardan oluşur.

Tüm mekânsal düzenleme ve inşalar, mekânı bir mimari unsur olmaktan çıkararak, ona tarihî, kültürel ve estetik bir değer de yükler. Bu noktada mekânın genelde sanat, özelde ise edebiyatla ilişkisi başlar. Her edebî metnin bir kurgusal inşa ve bir söz mimarisi olduğu hatırlandığında edebî metinlerde mekânın teorik ve estetik bir karşılığı olduğu da anlaşılır.

Sanat ve mekân ilişkisi, Antik Yunan'da Platon ile birlikte kurulur. Platon sanatın kaynağını açıklarken maddi âlemden ve idealar âleminden söz eder. Sanatçı, doğayı bir tür sahneye dönüştürür ve bir ayna ile seyrettirir (Moran, 2007: 17). Bu tutum mekâna yönelik estetik dikkatin ilksel başlangıcıdır. 19. yüzyıl ve romanların dünyasına gelene dek mekânın durağan, seyirsel, keskin ve donuk bir mecrada ilerlediği lirik ve epik ürünler, roman türüyle yeni bir mekân yaratımına tanıklık eder. Roman şehirli bir türdür. Dolayısıyla şehir hayatının varlığı ve doğuşu, getirdiği tüm sosyal değişikliklerle birlikte anlamlıdır. Bu, romanın, mekân ile ilişkisini artıran nedenlerden biridir. Romancının gerçek mekânları kullandığı durumlarda bile mekânla istediği gibi oynayabilmesi (Furrer, 2000:30), ona anılar ve varlık alanları yüklemesi, tarihsel ve sosyolojik yüklemeler yapması, yani mekânı bir bellek unsuruna dönüşmesi mümkündür. Mekânda var olan değişme, kültürde, tarihte ve toplumda yaşanan değişimin de göstergesidir. Bu çok anlamlılık, mekân kavramını roman türü için bir vitrin olma noktasına getirir. Değişen her medeniyet görüşü ve sanatı etkileyen her toplumsal süreç, mekânın algılanmasında ve kurgulanmasında da değişikliklere neden olacaktır.

Mekân, kurgunun bir parçası olurken, tasvirin de merkezini oluşturur (Stevick, 2004: 264). Klasik edebiyatlar döneminde mekânın çizilişi olabildiğince durağan ve işlevseldir. Mekân, klasik romanda bir psikoloji yüklenmemiştir. Sadece fiziksel gerçeklik ve bulunma zorunluluğu nedeniyle dikkati çeken mekân, kahramanla ilgili hiçbir “*zihni ilişki*” (Tekin, 2013:134) veya tecrübe ile birlikte ya da eşya değeriyle sunulmaz. Romantizm ile birlikte roman tekniğinde de önemli değişiklikler olur. Mekân, insan psikolojisi ile bağlantılandırılırken, perspektif de kazanmaya başlar. Mekânı subjektif olarak yorumlayan romantik sanatçılar, muhayyilelerini de tabiata ve dış mekâna yönelik, idealize edilmiş, tasarlanmış bir formda anlatma yolunu seçerler.

Realist ve natüralist dönemde belirleyici olarak tasvire yer verilir. Birey, kendi gerçekliği içerisinde değerlendirildiği için çevresel etmenler önem kazanır ve idealize edilen değil, gerçekçi mekânlar kullanılmaya başlanır. Realizm ile birlikte, mekân artık kullanılır hâle gelir. İşlerlik kazanan mekân, sınıfsal düzenin gösterimi bakımından da

oldukça kritik bir rol üstlenir (Uysal, 2014: 289-294). İnsan; tarihi, çevresi, sosyal şartları içerisinde anlamlı görülürken mekân da artık kahramanın gözünden yansıyan roller yanında kendi iç gerçekliği içinde de önem kazanır. Mekân, artık dinamizm yüklenmiştir (Tekin, 2003: 134-151). Natürallizm ile birlikte mekân, kişilerin genetik ve karakter bakımından irdelenmesi için gerekli olan çevresel faktörleri barındırdığından daha da önemli olur. Mekân, natüralist ekolde belge gerçekliği (Çetişli, 2004: 77) hükmündedir. Natürallizm, daha çok bedene yatırım yapılan bir akımdır. Bu nedenle, mekân içerisinde bireyin tuttuğu yer de önemlidir. Alt kültür ve karşı kültürün alanları, natürallizmin önemli mekânlarından olur.

Edebiyat için mekân, esas öge gibi görünmez. Oysa malzemesi dilden bir kurgu âlemi olan edebî eser, her şeyden önce bir inşa sahasıdır. Tıpkı bir mimarın, insanı nesne değil, özne kabul ederek mekânı inşa etmesi gibi yazar da mekânı hem nesne hem özne değeriyle işler, inşa eder ve ona sembolik anlamlar yükler. Dolayısıyla mekânın yaşanılır hâle getirildiği bir kurmaca dünyanın kapıları da okura açılır. İnsanın hem maddi hem de düşünsel planda kuşatıldığı bir arena olan mekân, kişinin yapıp etmelerinin ve eylemlerinin de gerçekleştiği sahadır. Bu sebeple bireyin fiziksel, sosyal ve psikolojik ihtiyaçlarının karşılanmasında başvurulan referans kavramlardan olan mekân, edebiyatta yalnızca bir teknik unsur veya kurmacanın tematik parçası değildir. Mekân, aynı zamanda geçmiş olan ile şimdi ve gelecek arasındaki bağı kurma noktasında da önemlidir. Bu anlamda sosyokültürel yapıyla yakın ilişkide olan roman türü üzerinden, kurmaca eser içerisinde mekân temsillerini inceleyebiliriz.

0.3.1. Edebiyat Metinlerinde Bir Kurmaca Unsuru Olarak Mekân

Kurguya dayalı anlatımlık metinler ise çeşitli anlatı unsurlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulur. İtibarî bir âlemde üretilen (Aktaş, 1991: 41) edebî metin, gerçek dünyanın alternatifi veya kopyası olarak şahıs kadrosuna, zaman çizgisine, vakaya ve elbette mekâna ihtiyaç duyar. Mekân ise anlatı içerisinde daha çok zaman, şahıs veya vaka tarafından belirlenir. Bu şekillenmede romancının eseri yazış amacı yanında anlatıcı ve bakış açısının, yani romanın teknik unsurlarının da etkisi vardır (Bourneur ve Quillet, 1989: 89). Mekânın aslî unsur olmadığı anlatılarda, mekân yaklaşımı derinliksizdir (Emre, 2006: 177). Kurmaca eserlerde mekân, kurgu veya sanal bir mekân özelliği gösterir. Yazar, gerçekte olan bir şehri, ülkeyi, mekânı anlatıyor olsa dahi, kurmaca eser içerisinde anlatılan mekân, kurgunun bir parçası olarak itibari bir gerçeklik kazanacaktır.

Bir yazarın zihninde tasarlanan ve şekillendirilen bu mekân, coğrafya, kültür veya zemin değil zihin tarafından yaratılır. Dolayısıyla esnekliği, kendine has bir zamanı ve belleği vardır. İnsan edebî bir metni okurken mekânı zihinsel olarak keşfeder. Metnin mekân dünyası, okuru kendisine bağlar. Kişi, gerçekte bulunduğu fiziksel mekânın dışında, kurmacanın dünyasıyla örülü mekânın sınırlarına dâhil olur. Mekânı algımlarken, onun tarafından kuşatılan birey, bu mekâna dâhil olur.

Edebî metinlerde mekân bir yandan kurmaca için gerekli entrik düğümleri bir yandan devir- eser- şahsiyet ilişkisini anlamlandırmayı bir diğer taraftan da kurgunun sağlamlığını içerdiği için, çok yönlü bir varlık alanı oluşturur. Mekân okura, anlatıyı hayal etme ve içerme imkânını da sunar. Kurmaca metinde mekân, bireysel ve toplumsal duyarlılıkların; geçmiş, şimdi ve gelecek zaman ekseninde gösterilen hassasiyetin görüntüsü olarak düşünülmektedir. Mekânlar, edebi eserlerdeki anımsamanın, eskiye duyulan özlemin, kültür birikiminin, toplumsal değişimin, bireylerin ruhlarını anlama girişimlerinin bir unsuru olarak somut gerçekleri de olgulara ya da duygulara dönüştürme noktasında (Balık, 2016: 119) mühim rol üstlenir. Kurmacanın anlatı içinde öncelikle ve en basit ifade ile vakanın dekoru olan mekân, olayın yaşandığı yer, yani kişilerin içinde buldukları, kendi varoluşlarını algıladıkları alandır. Ayrıca mekân, kişilerin içerisinde oldukları çevreyi algılama şekillerini, ruhsal ve mali durumlarını, karakterlerine ilişkin özelliklerini açıklamak için olanaklar sunabilmektedir. Kişileri tanıtmaya işlevi görerek önemli bir görev üstlenmekte (Narlı, 2002: 98-99), entrikanın esas unsuru olmaktadır. Ayrıca mekân, estetik değer karşılığını sunarken, toplumsal hayatın yansıdığı bir ayna olarak da önemli rol üstlenir. Kahramanların kaderlerini etkileyen mekânlar, kimi zaman eserde müstakil karakter olarak da şekillendirilebilmektedir (Karabulut, 2019: 6). Modern tarzdaki romanlarda mekânların şahıslaşması sıklıkla görülmektedir (İstillozlu, 2016: 4). Yazar böylelikle klasik mekân çizgisinden ayrılarak mekân unsuru ile anlatımını tekdüzelikten çıkarmakta, metni bir kurgu unsuru olmaktan öte, okurla birlikte üretilen bir yapıya, oyun unsuruna dönüştürebilmektedir. Ayrıca eserlerinde mekânı kurgulayan yazar, psikolojiye veya kahramana odaklandığı her anda mekân üzerinde retorik oyunlara girer. Mekân sınırlandıkça ve küçüldükçe derinleşme artar. Her biri bir temsile dönüşen mekânlar, sadece kurmaca değil anlatının gerçekle bağını kuran algı kapılarına da dönüşür.

Kurmaca mekân ile gerçek dünyaya yaklaştığı için, retorikini de buna göre oluşturması gerekir. Çünkü kişinin çevreden aldığı etki, alımlama ile ilgilidir. Mekâna

yönelen dikkat, her izleyen, bulunan veya yorumlayan için farklıdır. Ayrıntıyı görmek, unsurlarını keşfetmek, kişinin değer yargılarına, bilgi birikimine ve karakterine bağlı olarak değişir.

Mekân, olaylar için bir dekor, olayların akış alanı, bireyin ontolojik varlık kazandığı unsurdur. Romanın toplumsal fonksiyonunu, tarihsel durumu ve karakterlerin sosyo- ekonomik, psikolojik boyutunu mekân aracılığıyla öğreniriz. Ayrıca vakanın entrik düğümleri de mekândaki değişimlere bağlı olarak açıklanır. “*İster gerçek ister hayalî olsun, mekân, aksiyona veya zamanın akışına bağlı olarak, kahramanlarla sıkı sıkıya bağlı ve kaynaşmış durumdadır*” (Bourneur, Quellet, 1989:91). Pospelov, romanın değer ölçütünün, mekânını kurgusuna göre şekillendiğini anlatır (Pospelov, 1995: 93). Avantür nitelik taşımayan, daha çok sıfat üslubunun getirdiği bir sakinliğe ve dolayısıyla açılabilir mekânlara ihtiyaç duyan estetik romanlar için mekân bir kurucu unsurdur.

Korkmaz anlatma esasına bağlı ve vaka merkezli metinlerde kullanılan mekân unsurunu “*çevresel mekân*”, betimlemenin ağırlıkta olduğu anlatıları ise “*algısal mekân*” olarak isimlendirir. Çevresel mekân, herhangi bir derinlik ve kurgusal öneme sahip değildir. Kahramana veya vaka akışına katkısı yoktur ve yalnızca bir topoğrafya değeridir (Korkmaz, 2007: 402-403). Algısal mekânlar ise kurgusal bir problematiğe sahiptir. Bu tür anlatılar, bireyin mekân ile ilişkisi üzerinde düşünen, mekâna olumlu veya eksi yönde bir değer yükleyen anlatılardır. Mekânın hafıza ve kimlik unsuruna dönüştüğü bu tip anlatılar, bir özdeşleşme de getirir. Algısal mekânları, kapalı mekânlar ve açık mekânlar olarak sınıflandıran Korkmaz, kapalı mekân tanımını sınırlandırılmış mekân anlamında kurmaz. Kapalı mekânlar, mahremiyet alanıdır. Özellikle modernist metinlerde mekân, kapalı mekân formunda düşünülür. Açık mekânlar ise bireyin çevreyle ilişki kurmasını kolaylaştıran daha yüzeysel mekân derinliği fakat daha yoğun kolektif bilinç içeren, sosyal etkilere açık bir mekân türüdür (Korkmaz, 2007: 411-413). Kahramanın mekâna olan ilgisi, mekân ile içselleşme ve yabancılaşma anlamındaki bağı; mekân ile tarih, toplum, kimlik veya benlik arasına koyduğu mesafe, mekânın kapalı ve açık mekân oluşunu belirleyecektir. Kapalı mekânlar, kişinin bir parçasına dönüşen, ona eklemlenen, bireyin kamburu olan mekânlardır. Kişi, kendi iç çatışmalarını, bellek ve benliğini daha çok bu mekânlar üzerinden inşa eder. Kamusal alanlar, bir yandan bireysel özellikleri açığa çıkarırken bir yandan da kolektif hayatın izlerinin takibini sağlar. Özel mekânlar genellikle kişinin mülkiyet ve hâkimiyet alanı hâlinde kurgulanır. Reel dünyadan kaçışın

alanı olan soyut mekânlarda ise bireylerin hayalleri, inançları, korku ve beklentileri dikkati çeker.

Çetin ise roman mekânlarını, öncelikle somut ve soyut mekânlar olmak üzere sınıflandırır (Çetin, 2004: 134-138). Somut mekânlar için kurgunun temel unsurlarından olan ve yaşamsal alanları işaretleyen mekânlardır diyebiliriz. Somut mekânların ilkinin romanın dış mekânı ya da açık mekânı oluşturur. Şahıs kadrosunun genişlediği, kolektivitinin varlık bulduğu, kahramanın romandaki siyasi ve sosyal ilişkilerinin yansıdığı bu mekânlar, çoğu zaman coğrafi terminolojiler kullanılarak açıklanır. Somut mekânların ikinci başlığını ise iç mekânlar oluşturur. Bireyin mahrem alanlarının karşılığı olan ya da entrik düğümünün yükseldiği alanlar olarak işaretlenen bu mekânda ayrıntının ön plana çıktığı görülür. Eşya ve psikoloji bağı, kapalı mekân üzerinden ilerletilirken, hayata katılım ve eylem dönemlerinde dış mekâna yöneliş artar.

Roman ve mekân ilişkisi yalnızca kurmacanın unsuru olmak ve anlam alanları üretmek noktasında tartışılmaz. Siyasi eğilimler, iktidar örgütlenmeleri, kitle iletişim unsurları ve kültür türleri, edebiyat ve mekân ilişkisinin sınırlarını dönüştürür. Kitle kültürünün hâkim olmaya başlaması ve iktidarın tüketim ve moda ile şekillendiği dönemlerde, büyük kültürel deformasyon zamanlarında panoptikonun etkinliği belirginleşir. Türk edebiyatının ulusal alegorisi bu teoriye başından beri olanak sağlar. Divan edebiyatının patronajından itibaren, teorinin etkisini görebileceğimiz edebiyat, özellikle modern edebiyat dönemiyle birlikte bir politika hâlinde görülmeye başlanır. İktidarı eleştiren metinlerde de iktidara dair yönlendirme taşıyan metinlerde de teorinin izleri görülür.

Roman türü içerisinde mekânlar, dönem romanları için zamanı ve sosyal atmosferi pekiştirmek amacıyla; biyografik roman, belgesel roman veya belge roman gibi gerçekliği kurgunun önünde olan eserlerde anıtaştırma fonksiyonunu yerine getirmek ve hem de eserin tanıklığını sağlamak amacıyla; realist ve natüralist kurgularda kahramanı; dönemi, koşulları, çerçevesi ve gerçekliği içerisinde, yani tarihsel bağlamında değerlendirme amacıyla; insan yaşamını anlamlandırmak ve aidiyet duygusunu sunmak amacıyla; kimi zaman da bizzat gerçekliği kırmak, tersine çevirmek amacıyla; zaman üzerinde oynamalar yaparak anlatı fonksiyonunu dönüştürmek gayesiyle; sadece bir tema değeri ve anlatı unsuru olarak klasik ve statik çerçevede kullanılmaktadır. Modern hayatla birlikte rutinde görülen parçalanma, hayatın küçük anlar şeklinde ve çoğunlukla ters yüz edilmiş bir zaman prizmasından yansımaları, mekânın kapitalist pazarla da ilişkili olacak

biçimde dışa açılma ve seyirleşme hadiseleri, mekânın parçalı olarak ve çoğunlukla da anti-mekân formunda tasarlanmasını getirir. Bunun karşısında bireyin yabancılaşma ve yalnızlaşmaya, içe çekilmeye dair pratikleri, mekânı bir kez daha önemli kılar. İster anne karnına çekilme isterse kendine kapanma denilsin, mekân modern romanda kutsal çileciliğin alanına dönüşür. Sanat eseri olma iddiasında olan her metin, özellikle modern sonrası dönem ve postmodern döneme dair olan metinlerde mekân, üzerinde düşünülen, toplumsal açmazların yansıtıldığı başat bir unsura dönüştürülür.

0.3.2. Edebiyat Metinlerinde Mekânın Kuramsal Görünümleri

Mekânın soyut ve fizikî karşılığı olan boşluk, insan deneyimini işaretleyen yer kavramından farklı bir tanım ve örnekleme alanıdır. Ancak farklı disiplinler için geniş anlam değer ve skalasına sahip olan mekân, roman türü için bir tür yaratma problemidir (Zevi, 2015: 21-40). Mekânın bilindiği üzere hem doğal ve kendiliğinden var olabilme hem de mimari yoluyla inşa edilebilme özelliği vardır. Mimarının dönüştüğü mekân, medeniyet, sosyoloji, ekonomi ve aynı zamanda da psikoloji ile yakından ilişkilidir. Dolayısıyla dünyanın geçirdiği tüm medeniyet buhranları ve önemli düşünsel periyotlarda mekân, bir gösterge olarak devamlı değişmiş, hâkim ideolojinin veya muhalefetin sesi olmuş, dolayısıyla da insan ve toplum hayatı için bir temsil değeri de kazanmıştır. Mekân her şeyden önce kuşatıldığı ve kuşattığı çevrede anlamlıdır. Bu nedenle her dönem ve kültürde mekânın farklı karşılıkları vardır. 20. yüzyıl itibariyle bir yanda bilimde meydana gelen değişmelerin diğer yandan da önemli kuramcılarının fikirleri ile anlatıda temel bir mesele hâline dönüşmeye başlayan mekân, yeni yorum tecrübelerine de imkân sağlayacak ölçüde genişler.

0.3.2.1. Romanlarda Fenomenoloji Unsuru Olarak Mekânın Kaynağı

Fenomenoloji, 20. yüzyılda doğan felsefî bir hareketin argümanıdır ve “*insan deneyimini*” anlamayı hedefler (van Manen, 2007: 12). Bir olgu veya kavrama bireyin nasıl yaklaştığının ifadesinin araştırılması olan fenomenoloji (Wilson, 2015: 38) kaynağını deneyimlerden alır. Jameson, bireyin günlük yaşantılarının ve kültürel etkinliklerinin, psikolojik dünyasındaki yansılardan zamana değil, mekâna ait kategorilerden geldiğini ve bunun da diyalektik bir sürecin sonucu olduğunu belirtir (Jameson, 2011: 17-91). Mekânın insanı maddi ve manevi tüm yönleriyle şekillendirme bakımından önemli bir işlevi olduğu muhakkaktır. Ontolojik gerçeklik olarak mekânı

öznel planda yorumladığımızda, insanın evren içerisinde varlık kazanma alanı olarak tanımlayabiliriz. Bu minvalde mekân, fiziksel plandaki boşluğun dışında kalan “psikolojik” anlamıyla biricikleşir (Uz, 1999: 84-86). Viollet-le-Duc, biricikliği ‘locus’ kavramıyla işaretler (Viollet-le-Duc, 2019: 61-67). Yer ve zaman üzerindeki birlik fikrinin bir yansıması olan bu düşünce, aynı zamanda mekâna yönelik palimpsest anlayışın da kaynağını oluşturur. Rossi, belleğin oluşturduğu kültür ile varlığın yansıyan imajının bir mekânsallık duygusunu uyandırdığını belirtir (Rossi, 1982: 84). Mekân üzerinde parçalardan oluşan düzen ve kaotik düşüncenin sonlanması konusuna bu anlamda dikkat çekmek önemlidir.

Daha önce belirtildiği üzere 19. yüzyılda ilk kez Riegl ile duyusal mekân algılamasından söz edilmiş ve mekânın kavramsallaştırılmasında göz ve dokunmanın etkisine değinilmiştir (Riegl, 1984: 39-70). Mekânın, fenomen değerine dair tartışmalar, duyusal algılama fikri üzerinden ilerleyerek 1970’li yıllara dek gelişir. Bu noktada özne varoluşu ve bellek kavramlarıyla mekânın ilişkilendirilmesi söz konusu olur. Mekân ve yarattığı aidiyet duygusu, kent yaşamı, teknoloji, göç, politika ve psikoloji gibi pek çok mekân deneyimini literatüre taşıyarak mekânın anlamını da kültür ve fenomenolojiye doğru hızla geliştirir.

Modern hayat ve şehir hayatı, mekânsal aidiyetleri bozar. Kolektif bir paylaşım alanı sunsa bile, ortak ruhun şekillendirdiği mekânlar artık dışarıda kalır. Değişimin hızlı olduğu her dönem aynı zamanda tahripkârdır. Bu anlamda modern hayat da kaotik bir ortamı doğurur. Taşra, nasıl kolektif ve kalıcı, kültüre yönelik nakledici bir hafızayı imlerse modern şehir hayatının hafızası yine kolektif fakat kalıcı olmayan, aidiyeti bulunmayan, gelip geçiciliğe odaklanan bir bellek mekânı açar. Bu mekânlar, hafızanın tüm sınırlarını sürekli olarak gerginliğe dönüştürürken, insanın sıradan olanla özeline; âna ait olanla geçmiş veya geleceğe ait olanın sınırlarını muğlaklaştırır. Anlamsız mekânlar, bireylerin hafıza koridorlarında hatırlanma veya unutma güdüsüyle eşleştikleri için önem kazanırken, mekân olmaktan uzaklaşarak yer, konum, bulunulan alan kavramlarını imlemeye başlar. Oteller, lokantalar, eğlence mekânları, transfer alanları, avmler, mekân anlamlarını kaybederek hatırlama ve bellek alanlarına dönüşür (Auge 2016: 73-98). Bu andan itibaren birey, unutma biçimlerine tutunarak ve kendisini “*unutma anlatılarına*” (Auge, 2019: 9-25) kaptırarak, algıların gelip geçiciliğine odaklanır. Bireyler bu mekânlarda modernitenin tüm olumsuzluklarını yabancılaşma ile birlikte yaşar. Kalabalık içerisindeki bile birey yalnızlığa sürükler. Kimlik oluşturma sürecine katkı sağlayan

mekânlar, bu kolektif alan söz konusu olduğunda tarihin ve kimliğin yitirildiği alanlar olarak görülecektir. Bu noktada mekân, kendisine yüklenen duygu atmosferiyle bir alımlama oluşturur. Mekâna yerleştirilen sevinç ve korku verici unsurlar, mahremiyet duygusunun korunduğu hissini veren unsurlar, gerilim ve düşünsel derinlik sağlayan mekân unsurları; dinamizm, aşk veya vecd hâlini ifade eden unsurlar, mekânın hafızaya ve alımlamaya dair pratiklerini etkiler (Simonds, 1961: 16). Yine mekânda yer alan kimi sembollerin ve tasarımların, örtük dil kodlarına dönüştürülmesiyle ortaya çıkacak olan cinsiyet kodlamaları da mekân ve hafıza üretimine dair önemli örnekler sunabilir (Bolivar, 2019: 17-40). Mekân her ne kadar fiziksel planda var olan bir gerçeklik olsa da yaşar kılınabilmesi için formüllerden öte bir değer sistemine ihtiyaç vardır ve algılandığı, bu algı da bellek tarafından bir tür dinamoya dönüştürüldüğü takdirde, yaşar kılınacaktır. Mekân ancak onu anlayan ve idrak eden bir özneye sahip olduğunda anlam kazanabilir.

Mekân iç varlıklarıyla ve fiziksel gerçekliğini dolduran cisimler ile arasında bir korelasyon oluşturur. Bu korelasyon, mekânın farklı bakış açılarıyla ve defalarca üretilebilmesine, dinamizm kazanmasına olanak sağlar. Mekân bir bedene ve o bedenin üretimine dönüşürken, geometrik bağlamından da koparılarak özgünlüğe taşınır (Leibniz, 2009: 96-140). Arnheim, Leibniz'in etkisiyle mekân ve eşya ilişkisine değinir. Uzaysal bir gerçeklik mekânı farklı bir kategoride düşünen Arnheim, bir de nesnelere üzerinden varlık gösteren, yaşanır mekân dizgesinden bahseder. Fiziksel mekân olarak adlandırdığı bu alanda mekân, varlığını merkezinde bulunan eşya, nesne, özne ve öğelere göre belirler. Bir gerçeklik olarak mekânın, içindeki unsurlarla değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Mekânsal düşünme ve algının, ancak göz ve görme ile anlamlanabileceğini söyleyen düşünür, renklerden desenlere; ışıktan genişliğe dek mekân gerçeğinin ancak algılama ile varlık kazanabileceğini iddia eder. Bu noktada mekânsal belleğin önemine de değinen ilk isimlerden biri olur (Arnheim, 2009: 206-242). Mekân, özne tarafından çevrelendiğinde ve algı dünyasını hareketlendirdiğinde anlamlı olacak bir öz kazanır (Arnheim, 2015: 305-322). Onun açtığı yoldan ilerleyen Pallasmaa, bedenin mekâna dair yarattığı algının, göz kadar dokunma ile korunduğunu ve bellek olmadan mekânın anlamlandırılmayacağını söyler (Pallasmaa, 2020: 83-86). Ona göre dokunma, “dünya deneyimimizi, kendimize ilişkin deneyimimizle bütünleştiren duyu kipidir”. Görsel algıların da kendiliğinden dokunsal sürekliliği içerisinde kaynaşmış ve bütünleşmiş hâlde bulunacağını belirten Pallasmaa; bedenin, öz kimliğini ve dünyada nerede olduğunu anımsadığını dile getirir. Beden, bir merkezdir. “Merkezli bakış açısının görüş noktası anlamında değil, gönderimin, belleğin,

imgelemin ve bütünleştirmenin yeri” bedeninin kendisidir. Mimarının aslı zihinsel görevinin barındırma kadar bütünleştirme de olduğu düşünüldüğünde, mekânı bedensel deneyimle ve bellek yoluyla algılamanın önemi de açığa çıkmış olur (Pallasmaa, 2020: 13-14). Bu anlamda mekân, kokudan ışığa, renkten dokunmaya dek bir dizi duyu alanla birlikte idrak edilir. Kaynağını Antik Roma spiritüalitesinden alan, zaman içerisinde oryantalist ve oksidentalit felsefelerin temel argümanlarından biri haline gelen ve romantik edebiyat dönemlerine egzotizme dönüşen modernite çağında da bireysel trajedilerin kaynağında yer etmeye başlayan “*yerin ruhu (genius loci)*” kavramı üzerinde de önemle durmak gerekmektedir. Heidegger’in mekân üzerinde yürüttüğü, insanın köken ve varlığını, yerleşiklik üzerinden inşa edebileceği düşüncesini içeren mekân felsefesinin (Heidegger, 2019: 93-107, 541-543) ve bütünü oluşturan parçalara dikkat çekerek eşyanın psikolojisi üzerinde algı değerini dönüştüren bir akım olan Gestalt yaklaşımının karması olarak, etkisini 1960’lı yıllardan itibaren hissettirmeye başlayan Norberg-Schulz’un teorisi, yer kavramını yüklediği mekân üzerinde özel bir romantik tecrübeyi yaşatır. Norberg-Schulz ile mekân, yerin ruhu olan yani yere hayat veren ve insanı konumuna göre şekillendiren bir koruyucu ruhtan esinlenir (Norberg-Schulz, 1980: sayfa). Bu mekân, bir taraftan da bireydeki yabancılığı pekiştirir. Mekânın psikolojisini yerin ruhu kavramı ile açıklayan Schulz, mekâna dair içeriklerin, bireyin anlam dünyasından ve belleğinden bağımsız olamayacağını dile getirir (Norberg-Schulz, 1979:17-40). İnsan, mekânı yerleşiklik ve hatıralar ekseninde yaşar kılar ve bir “*yer*”e dönüştürür.

İslam filozofları da alımlama ve yerin ruhu konusunda, tasavvufi sistemler nedeniyle benzer düşünceler içerisinde olurlar. Kindî, mekânı maddi cisim içerisinde bulunan zaman, hareket, madde ve suret ile birlikte beş özden biri olarak kabul eder. Fârâbî ise mekânı, hareket ve zamandan öncelikli görür. Cisim, varlığını mekânla gerçekleştirir. Düşünürü göre hareket ancak mekânın belirlenmesinden sonra anlam kazanırken zaman kavramı dış âlemde karşılığı olmayan, bilinç ve zihinle tanımlanabilecek bir unsurdur (Farabi, 2018:12-16). Göreceli bir kavram olan mekân, cismi kuşatırken, cisim tarafından da kuşatılmaktadır. Kuşatan cismin iç taraftan yüzeyi, kuşatılanın ise dış taraftan yüzeyi, mekânı verir. Dolayısıyla mekân, algısal bir pratiğe dönüşür. Tasavvufta, yaratılan her varlığın, varlıklar âleminde bir alana yayıldığı düşünülür. Varlık âlemine düşmeyen şey, yaratılmamıştır. Tanrı ile bir olma alanı olan mana âleminde ise mekâna ihtiyaç duyulmaz. Böylece mekân, gerçek ve hakikat arasındaki belirleyiciliği de üstlenir. Mana âlemi, mekânsızdır. Antik Yunan felsefesiyle

de birleşen bu görüşle, varlık âlemi beden, mana âlemi de ruh ile yansır. Özellikle Vahdet-i Vücut felsefesinde varlık âlemi, Tanrının bir yansıması olarak mevcuttur. Tanrı kendisini görmek için varlık âlemini yaratır ve insana kendi ruhundan üfler. Dolayısıyla kişi, yeryüzünde Tanrı'nın bir sureti olarak vardır ve bu surette hapsolan ruh, asıl kaynağa, yani Tanrı'ya dönmeye çalışırken, sürekli hareket halindedir. Düşmek ve yükselmek arasında mücadele veren ruh, mekân olarak bedeni kullanır. Bu anlamda beden, hareket ve mekân arasında varlığın bulunması yanında varoluş sürecini açıklaması bakımından da önemli olur. Birey, mekâna beden olarak sığıdığı gibi mekânı aşan bir ruh dengesiyle de onu mekânı hem kuşatır hem kullanır. Birey, gözlem yoluyla dışarıda olanı duyumsarken içeride olanı da zihinsel bir bilinç üzerinden değerlendirir. Bu noktada fenomenolojik düşünceye ve özellikle Bergson felsefesine geçiş yapılabilir.

Mekâna yüklenen fenomenolojik değer Bergson ve büyük ölçüde ondan beslenen Bachelard ile sistemleşir. Bergson, klasik anlayış içerisinde birbirinden ayrı değerlendirilen süre, bilinç, bellek ve tekâmül düşüncelerini birbirine bağımlı unsurlar olarak alır ayrıca bu düşüncelerin mekân ile ilişkilerini de açıklar. Bergson, varlığı, sürekli bir dinamizm içerisinde algıladığı için madde yerine süre, bellek ve bilinç kavramlarını ekler. Hareket, mutlaka bir hayat enerjisine ve öze ihtiyaç duyar. Bu özün kaynağı, maddenin dışındadır. Onu sürekli alıkoyan madde karşısında hayat, metafizik ile açıklanacak bir zıtlığın çatışmasından doğan enerjiye dönüşür.

Bergson varlığı anlamlandırırken psikoloji bağına da önem verdiği için tinsel alan üzerine de düşünür. Bu noktada maddenin kaynağının açıklanmasında hâkim olan unsur bellek olur. Bellek, süre ile ilişkilidir ve sürenin en esnek formuna işaret eder. Hayat, Bergson için çelişkiden doğan hamledir (Bergson, 2007: 131-135). Marcus'un Freud'dan ödünçlediği “eros” kavramına burada başvurmak elzemdir. Eros, yani yaşamı enerjiye dönüştüren yaratıcı hamlenin kaynağında thanatos ile çatışmadan doğan büyük bir patlama söz konusudur. Birey, bu hamleden doğan enerjiyi eyleme dönüştürebildiği ölçüde hareket imkânı vardır. Enerjiye dönüşemeyen hamle, bireyi sadece derin bir yabancılaşmanın ve trajik durumun merkezinde bırakır (Marcus, 2016: 37-43). İşte Freudun literatürde eros ve onun thanatos ile çatışmasından doğan enerji, Bergson diyalektiğinde madde ve tin arasındaki çatışma olarak kendisini gösterir (132-134; 317-324). Her yaratıcı hamlenin kendi zıddıyla girdiği çatışma, sürenin seyrekleşmesiyle ve tine süre içerisinde anlam alanları açmasıyla mümkün olur. Madde, yani süre, hayatın hamlelerini çoğaltır. Sürenin akışı klasik zaman çizgisinde kesilmek durumundadır. Oysa

Bergson, düşüncesinde hayatı sınırlandırmayan, farklı ve anlık bilinç ile hareket eylemine ulaşılır. Madde, parçalanamayacak bir akıştır. Hem kendisi hem de barındırdığı unsurlar noktasında bir devamlılığı ve içe yönelik bir enerjisi vardır. Hayat pratiği ile bilinç akışı bir arada yürüdüğünde bir uzlaşmaya varılır. Nesnenin değil hareketin varlığına inanan Bergson, hayatın kendisini bir gülle patlamasına benzer biçimde tekraren inşa ettiği fikri taşır. Bu sayede de farklı âlemler olarak şekillenen evrimleşme gerçekleşir. Hayat, bölüne bölüne çoğalma işlevini yerine getirmiş olur (Bergson, 1986: 384). Diğer kuvveler, mekânda bulunurlar. Dolayısıyla mekân, süreyi de içerisinde barındıran bir varlık alanına dönüşür. Mekân, evrimin akış içerisinde ve bütünlükle akmasını sağlayan alandır. Organik evrim ile bilinç arasında her an yenilenen, süre boyunca değişerek devam eden akış, mekân ile anlam kazanır. Bilinç ile süre arasında bulunan kaynaşmışlık belleği doğurur. Bilinç kuvve ânı olur, mekân ise taşıyıcı olur (Bergson, 1986: 73-91; 321).

Bergson için bellek, yaşamsaldır. Geçmiş ve şimdi; deneyimleme, alımlama ve algılama noktasında birliktedir, akış içerisinde. Geçmiş, öznenin deneyiminde öznelleşirken kesintiye uğramaz, ölçülemez fakat hissedilir. Bellek, bu nedenle geçmişe ait bir olgu olmaktan çıkarak yaşamsal bir kaynağa dönüşür. Dolayısıyla bireyden gruba ve toplumlara uzanan anıların farklılığı da gündeme gelir.

Zamanı, bilincin yaratıcısı olarak değerlendiren Bergson organik ve engellenemez zamanın akışta bulunan doğal zaman olduğunu belirtir ve bu zamanın mekânını kozmik bellek olarak tanımlar. Düşünür zamanı yönetim sırasında bireyin başına gelenlerin, yapıp ettiklerinin hiçliğe ulaşmadığını, bellek tarafından tutulduğunu belirtir. Zamansallığı hafıza ile açıklayan Bergson, geçmişi bir depoya değil, ânın kaynağına bağlar. Şimdi, hatırlanan ve hatırlama mekânının kaynağıdır, geleceğin temelinde ise geçmişten referansını alan bir inşa alanı kurgulanır.

Bergson'un zaman ve mekân üzerinde kurduğu ortaklık, bununla sınırlı değildir. Düşünür zamanın saat ile ölçülmesinin zamanın mekânsallaşması olduğunu söyler. Zaman içerisindeki varoluşu, “*durée*” kavramıyla açıklayan Bergson, zamana süreklilik verir. Geçmişte yaşamak insanı metafiziğin ve melankolinin alanına götürürken şimdide yaşamak epiküryen hazlarla ilişkilendirilir. İnsanı eylem sahibi yapan, değerli ve üstün kılan ancak *durée*nin kesintisiz bütünlüğünü algılayabilmekle mümkün olur. *Durée*nin açmazı deneyimleri değil yaşantıyı içermesidir. Dolayısıyla geleneği teşmil etmez. Fakat yaşamsallık, tarihsel olanı dışarıda bırakırken, özneliği parlatır ve ön plana çıkarır. Bergson için anılar, bireyin hem düşünsel hem de bedensel faaliyetlerini etkileyen izler

olarak vardır. Her anı, kendi izini bırakacaktır. Bergson'un bu yönde geliştirdiği hafıza sistemi, hatırlamaya dönük bellek ve alışkanlık belleğini oluşturur (Bergson, 2007: 100-131). Bergson'u özel kılan düşünce de budur. Düşünürü göre, dış mekân, düzen içerisinde bir zaman algısının kaynağıdır. Eşit aralıklara bölündüğünde, ölçülebilir olduğu duygusu veren bu zaman, çizgisel hâle gelmiştir. Böylece mekân görünür kılınmış ve insan zaman üzerinden mekânı anlamlandırmayı öğrenmiştir. Süre, bir yandan bilinci diğer yandan da insanın zamanını işaretler. Bilinç, aynı zamanda geçmiş, şimdi ve gelecek arasında nitel bir çokluğun referansıdır. Böylece bellek, bilince bağlanır. Fakat Bergson'un bellek düşüncesi öznel zaman ve bireysel bellek kavramlarına yaslanır.

Bergson'dan sonra alımlama üzerine düşünen bir başka isim, Gaston Bachelard olur. Düşünür, fenomenolojik biçimde değerlendirdiği mekân ve bellek ilişkisine, düşünme olgusunu yerleştirir. Ev ile başlayan ve evin çevresine uzanan bu mekân çözümlemesi, hatırlamanın mekânın kucağında gerçekleşeceği düşüncesine ulaşır. Mekân, hayali ve hatırayı zaman ile içselleştirerek sunar. Ev ile başlayan kozmos, kişinin hayatının, hatıralarının ve hayallerinin birbirinden ayrılmadığı bir mutlak saadet alanıdır. Bachelard'ın mekân algısında zaman önemlidir. Mekân, geçmişi estetize ederek şimdiye aktaran bir eşiktir. Böylece mekân, anıların hatıraların merkezine yerleşir. Bachelard, öne sürdüğü 'eve dönüş' metaforuyla ilksel hatırlamaya dayanan bir estetik inşanın kapısını aralar. Çocukluk dönemi hatıralarında yer, sürekli bir olgu olarak mevcuttur. Bilinçaltı da devamlı çocuklukta ait olunan yere döner (Cooper, 1995: 32-40). Dolayısıyla ev, şahsi hatıraların ötesinde fiziksel olarak bireyin psikolojik dünyasına kayıtlıdır. Kişi, devamlı olarak bu organik izlerin refleksi alanına kaçar. İçine doğulan ev, insan için bir hiyerarşi alanı doğurur. Kişi, evinin diyagramını alır ve diğer tüm öteki evler bu ana izlekten çeşitlenir (Bachelard, 1969: 24-27).

0.3.2.2. Romanlarda Kronotop Unsuru Olarak Mekânın Kaynağı

Romanın teknik unsurlarından olan mekân, olayların geçtiği yeri belirtmek dışında kurgusal çerçevenin çizilmesinde ve vaka akışının sahnelenmesinde birinci derecede rol oynar. Ayrıca roman için mekân eserin yazıldığı dönemi tarihsel akışa uygun okumayı da sağlayan ana unsurdur. Roman mekânı, durağan betimlemelere uygun değildir ve temsil ettiği unsur zamanın içerisine doğru biçimde yerleştirilmesi beklenir. Burada, zaman ve mekâna dair yeni bir problem alanı da doğmuş olur.

Minkowski'nin tüm fiziksel nesnelere topladığı üç boyuta dördüncü boyut olarak zamanı da eklemesinin ardından zaman da mekânın bir boyutu hâline gelir. Böylece zaman, nesnenin eni, boyu ve derinliği gibi bir bileşenini oluşturur (Einstein, 2012: 28-32). Einstein'ın izafiyet fikriyle desteklenecek olan düşünce, zaman ve mekân birlikteliğini farklı bir noktaya taşır. Bahtin fiziksel bu çerçeveyi felsefi öz katarak edebiyata uyarlar. Fakat Bahtin'e kadar belleğin zaman ve mekân ilişkisine dair görüşlere yer vermek de uygun olacaktır.

Antik Yunan içerisinde hatırlama; aniden çağrışım yoluyla akla gelen ve daha çok duyguya yönelik bir anıyı işaretleyen “*mneme*” ile zihnî, etkin ve işlevsel bir hatırlama eyleminin karşılığı olan “*anamnesis*” olarak ayrılır (Ricoeur, 2012: 22-45). Hatırlandığı gibi Aristoteles, bu kavramdan hareketle belleği toplumsal gelişmenin bir koşulu olarak değerlendirirken, ona bilgi taşıma rolünü yükler ve hatırlamanın zihinsel bir süreç gerektirdiğinden bahsetmişti. Bellekte canlanan imajı mühür yüzüğünün basılması sonucu ortaya çıkan şey olarak tarif eden filozof (Lian, 1988: 99) hatırlamanın geçmişe ait zamansal bir süreç olduğundan bu süreçteki imge ve anıların çağrılmasının da hatırlama sürecine işaret ettiğinden bahseder. Zihinsel ve bilinçli hatırlamada imgenin algıyı harekete geçirerek, temel aracı rolü yüklendiği görülür. Düşünme, imgeyi resme dönüştürürken, anıların da anlamlandırılmasını sağlar. Duyuların etkileri, imgenin resimlerini bellek üzerine çağırıldığında, anılar “*zamanın eşliğiyle*” (Ricoeur, 2012:35) zihne ilerler ve bilinçli hatırlama gerçekleşmiş olur (Yates, 1966: 32). Aristoteles, zamanı düşünürken, başlangıç ve bitiş anındaki hareket fikri üzerine bir bakış geliştirir. Önce ve sonra, yalnızca zamanın geçişini değil, hareketin olmuşluğunu da belirtir. Şimdi, geçmişin sonundan ve geleceğin başından ibaret olup, süreklidir. Geçmiş ve gelecek de bu nedenle zamanın sürekliliğine göre yorumlanmalıdır (Aristoteles, 2012: 10-12). Bu anlamda zaman ve mekân hatırlama söz konusu olduğunda birlikte anlamlıdır. Zaman, hareket ile ölçülebilir olduğuna göre ve hafızanın konusu mutlak surette geçmiş olduğuna göre (Ricoeur, 2012: 34) hatırlama, geçmiş zamanın anılarının şimdiki ân içerisinde canlandırılması eylemidir. Aristoteles, anıların zaman kavramından bağımsız olamayacağını düşünürken fiziksel planda harekete dayalı bir zamanı işaret eder (Ricoeur, 2012: 35).

Platon felsefesini üzerine inşa ettiği idea formlarının, insanın dünya hayatının başlangıcından önce var olduğunu ve bu formların gölgelerinin bellekte bir iz hâlinde bulunduğunu söyler (Platon, 2004: 91). İdealar belleğe tıpkı bir mührün, mum üzerindeki

izi gibi idea eskizlerinin izini bırakır. Bu anlamda bellek, ruhun bilgisini taşımaktadır. Böylece hakikatin gölgeleri ile ideaların duyulardan yansıyan görünümüleri olan formlar eşleşebilecektir. Bellekteki izler bellek aracılığıyla hatırlanacaktır. Hatırlama, arama yoluyla ve bilinçli olarak gerçekleşecek bir bellek eylemidir.

Augustinus, belleği geçmiş kavramıyla ilişkilendirse de bahsettiği zaman noktası, zihinsel zamandır (Augustinus, 1999: 116). Şimdiki zamanda gerçekleşen hatırlama, geçmiş ve geleceğin yokluğu noktasına varır. Düşünür, geçmişin şimdide anılmasını belleğin, şimdiki zamanı sezginin, geleceğin şimdide hatırlanmasını beklentisinin içerisine dâhil eder (Augustinus, 1999: 117). Geçmişin imgesi şimdiki zamanda hatırlanmaktadır. Bellek, geçmişte yaşanmış olayların imgelerinin yer aldığı, bireye ait, özel ve gizli bir depodur (Ricoeur, 2012: 35). Kişinin varlığı veya kimlik edinimi, şimdiden geriye giden bellek sayesinde mümkün olacaktır. Hafıza, uçsuz bucaksız avluya sahip bir saraydır ve anılar, buradaki kuytulara saklanır (Augustinus, 1999:5-11). Augustinus, zamana kozmik dilimler arasında, algı temelli bir geçiş rolü yükler. Birey buradan içsel zaman deneyimine ve dolayısıyla hatıralarına ulaşabilir. Buradaki zihinsel zaman; hatırlamanın, hatırladığını anlatmanın itiraf ve arınmanın karşılığı olur (Augustinus, 1999:27).

Husserl, zamanı şimdiki zamanın yönettiği bir akış olarak tasarlar (Husserl, 2015a: 136). Bu akış, birey bilincini de sürekli olarak geçmiş ve şimdi arasında anlamlandırır. Bilinç akışının devamlılığı, bilinci hafıza ve zihin olarak böler. Zihin, akılda tutulan ve bilinçli bir şekilde kullanılan bilgilerin, yani şimdinin evrenidir. Şimdiden geçmişe akan evreler ise hatırlamanın alanını oluşturur.

Bergson için bellek, dinamik bir yapıdır. Düşünür, geçmişin yeniden üretilmesi durumundan değil, mevcut bir hâl içerisinde sürekli şekillenen ve değişen özelliğinden söz eder. Birey belleği, sabit kılınan resmi hafızanın karşısında nesnel bir yapı göstermez. Birey hafızası, çağrışım yoluyla geldiği için bir kesinlik ve tek tipleşme söz konusu olmayacaktır. Geçmişin yok olmayışı ve hatırlamanın bireyselliğine dair bakış açısı Bergson ile birlikte farklı bir noktaya gelir. Geçmiş şimdi içerisinde yaşar, süreklidir. Düşünürün ip metaforuyla açıkladığı şekliyle geçmiş, “*ipin yumağa sarılması gibi, sürekli bir dürülme*” hâli gösterir ve bir kartopu gibi şimdinin izlerini toplayarak büyütür. Canlı ve hafıza sahibi olan geçmiş, hafızayı bilinçle birlikte kullanır (Bergson, 2013: 46). Zamanın ölçüm kavramı Bergson için süredir. Sürenin bellek ile ilişkisi, geçmiş ile şimdinin ilişkisidir. Bilinç, beden ve ruhu bilinçli olarak kuşatırken, hafıza şimdinin

yaşamalarını sağlar. Şimdi, geçmişin imgesini içerirken süre, geçmişi şimdiye yayar ve hafızayı yaşatır. Geçmiş şimdide var olduğu için, süreden bahsedilebilir. Aksi takdirde zaman kendisini parçalanmış anlar ifade etmek durumunda kalır. Bellek var olduğu sürece bilinçli kalabilen birey, bilinç hâlini devam ettirdikçe de zamanın içerisinde. Zaman, dışsal ve mekânsal değildir. Hatta ölçülemeyen bir deneyim olarak, sezgi hâlinindedir. Öznenin benliğinde algılanan akış, yani süre, bireyin zamanıdır ve özne, geçmişi şimdi içerisinde yenileyip imgeleştirerek belleği oluşturur. Bellek, geçmişi şimdide yeniden yeniden yaşatan bir süreklilik içerir. Sezgisel olan süre, ölçülebilir de olmadığı için bireysel olmak durumundadır. Bergson, zaman ve belleği birbirinden ayırmaz. Burada zaman, mekân ile anlam kazanmaz. Zamanı bilincin akışındaki devamlılık ve döngü olarak açıklayana Bergson hatırlamayı da bu süreklilik içerisindeki sezgide bulur. (Bergson, 2013: 52-64). Tarihsel materyalizmin karşısında konumlanan Bergson metafiziği, sezgi üzerine kuruludur. Bergson'un süre adını verdiği zaman kavramı, bireysel ve öznel, devamlı, lâmekân, bağımsız bir zaman kavramıdır. Geçmiş, daima zamanda şimdiye döner. Sezgiyi, mutlak olana ulaşmanın yöntemi kabul eden Bergson, mutlak olanın içsel deneyim ve algıyla çözümleneceğine inanır. Sezgi, süre ile hareket eder. Süre, geçmiş ve gelecek ile göbek bağına koparmamış olan şimdide kavranır. Bu kavrayış, hiçbir zaman ve mekânda aynı olmayan bir sezgisel gerçekliği içinde taşır. Geçmiş ve gelecek arasında rol üstlenen süre, bellek ile karşılanan bilinç aracılığıyla anlamlandırılır. Hafızayı, geçmişin şimdi içinde kümülatif biçimde var olan bir yapı olarak kabul eden Bergson, geçmişin şimdi içerisinde devamını hatırlama ile sağladığını düşünür (Bergson, 2013: 40).

Orhan Hançerlioğlu zamanı “*tüm varlıkların birbirinin yerini alarak sıralandığı sonsuz süre*” olarak açıklar (Hançerlioğlu, 1980:360). Bergsoncu çizgiden ilerlersek birey, anlarını toplarken onları yorumlar ve nihayetinde sıralar. Bu durumda zaman öznel. Yaşanılan zamanın an olarak değeri ve sonraki hatırlatma sürecindeki sıralama, yine zamana dair bireysel görüşle şekillenir (Akarsu, 1984: 203-204). Birey, mitolojik açıklamalarda yaratıcı ve yok edici özelliği birlikte barındırdığı düşünülen zamanı ister fiziksel, nesnel ve materyalist isterse duyuşsal, öznel, metafizik unsurlarla algılama yolunu seçsin, onun karşısında her zaman zayıf kalacaktır. İnsan için zaman, sadece alımlama değeri olarak kullanılmaz. Olayların kronolojik akışını çözümleyebilmek, zamanı karşılaştırmak gibi ontolojik beceri gerektiren uğraşlar yanında hayatın normal akışını kaotik bir süreçten çıkarmak için de bireyin zamana ihtiyacı olacaktır. Zaman, hatıraları

geçmiş içerisinde sınıflandırırken, belleği de şimdi için hazırlanır. Şimdi; hatırlamak, izlemek veya belirlemek istediğinde, zamanı ‘ân’lara dönüştürür. Bu dönüşümün dinamosu olan bellek, zamanı ayıran değil birleştirendir. Zamanın bellek üzerinden kazandığı boyut, birey için psikolojik bir çerçeve oluşturur (Bachelard, 2010: 109- 110). İster fiziksel ve ölçülebilir isterse hissedilir olsun zaman, kendisini çevreleyen, akışını anlamlı kılan, anları diyalog ve olay olarak anlamlandıran bir sahne ve aktarım alanına ihtiyaç duyar.

Belleğin ve duyuların oluşmaya başladığı zamanı anne karnı olarak düşündüğümüzde bu ilk idrak alanının mekânı sabitinden de uzak olmadığı anlaşılır. Mekân yalnızca bir oluş sürecinin tanığı değil kişinin benliğinin de oluşum sahasıdır. Mekâna koşulsuz sahip olmak ve ona hükmetmek isteyen kişi, zamanın tüm bağımsızlığına rağmen, mekândan ayrı olamayacağını kavrar. Çünkü zaman ve mekân birbiri için “*siyam ikizleri*”nden farksızdır (Carriere, 1999: 169-174). Nihayetinde her mekân kendi dinamiğine eş bir zamansallıktan örüldüğü için toplumsal bakımdan değişim ve dönüşüm açıklanmasında da zamandan öte mekâna ihtiyaç duyulur. Zamanın etkileri, ancak mekân üzerinde kendisini gösterebilir. Bu anlamda kültürlenme de yine zaman ve mekâna bağlı olmakla mümkün olacaktır (Narlı, 2007:13-15).

Bergson zaman ve mekân birlikteliğine hafızanın birlikteliğini ekler. Zaman, sezgisel olarak kavranabilse de süre, realitenin esas kaynağıdır (Bergson, 1986: 14-32). Reel zaman, bir uydurmadır. Eşya, düzen veya sistem; akmaz, değişmez. Bunu tasarlayan, zamanı zımnî olarak geçmiş farz eden ve derecelendiren insanın kendisidir. Zamanın akışı, insanın vehmî algısına denk düşer. Realite burada zamanın algılanmasında yani sürede mümkün olur. Birey, süreyi içinde taşır. İnsanın dışında var olan ve zamansallık sonucu kuşanılmış bulunan zaman ise ruh ve şuurun ayırım merkezidir. İnsanı bir iç ve dış olarak algılamaktansa süre ve zaman ya da madde ve mana olarak algılamak daha doğrudur (Topçu, 2011: 38-40). Bu anlamda evrensel zaman akıp giden, ancak deneyimsel zaman töz olarak insanda kalandır.

Bergson, şimdiki geçmiş ve geleceğin arasında ve onların kaynaşması olarak hâlin içerisinde değerlendirir. Bu sonsuz ân parçaları arasındaki rabıta, bellek ile sağlanır ve devam ettirilir. Sayılamayan ve aslında tam olarak değerlendirilemeyen zaman, hareketin içerisindeki akışla reel bir ölçü taşıyabildiğine göre mekân, bu sayma ve derecelendirme işini de üstlenir. Süre, bir öz olarak akmak fitratındadır. Onların toplanması, elde tutulması, sınıflandırılması bu anlamda mümkün değildir (Özkan, 2012: 257-258).

Bergson'un bu düalizinden Husserl ve Bachelard farklı fenomenolojik yaklaşımlar çoğaltırlar. Husserl, zamanın duyularla açıklanabileceğini belirtirken duyuların da bir şimdide anlam kazanabildiğini de söyler (Husserl, 2010: 176-240). Bachelard, mekânı bir bal peteği olarak değerlendirir ve gözelerinde zamanı sıkıştırarak tuttuğunu dile getirir. Buradan anlaşılır ki mekânın verdiği derinlik, zamanı mekân içerisinde sabitlerken zaman, belli bir özgürlükle ve fenomenolojik akışla ilerlemeye devam edecektir (Bachelard, 2008: 38-39).

Sonuç olarak zaman, mekân ve bellek farklı düşünürlerin katkılarıyla birbirine ait bir geçiş düzeni içerisinde değerlendirilir. Neticede birey, geçmiş ile olan ilişkilerini ve anılarını, şimdiye ait bir ân içerisinde, çeşitli imgeler veya duyusal işaretçilerle hatırlar. Geçmişin iz, imge ve gölgesinin bu şekilde canlanması, bireyin öz bilinç kaynaklı hatırlamasına veya olarak kolektif hafızayla ilişkili hatırlamasına göre şekillenecektir. Geçmişin aktüel bir deneyim olarak şimdi içerisine yerleşmesinden öte duyumsanması ve algılanması önemli olacaktır. Bu da bellek ile zaman ve mekân bağının birleşmesinde yeni bir bakış açısının daha açılması demektir. Bu noktadan Bahtin ve kronotoplar üzerine düşünmeye başlayabiliriz.

Yunanca zaman ve mekân yani “*kronos*” ve “*topos*” kelimelerinden üretilen ve Aristo'nun evren yasalarından ilham alan kronotop kavramını “*sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin için bağlantılılığı*” (Bahtin, 2001: 315) olarak edebiyata uyarlayan Bahtin, gelişimini devam ettirdiğini düşündüğü tek tür olan roman üzerinden görüşünü inşa eder. Düşünöre göre roman, felsefeden doğan bir türdür. “*Romanın tüm soyut öğeleri- felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler, neden- sonuç analizleri, zaman-uzamın çekimine kapılır, zaman-uzam aracılığıyla kan ve can bulup sanatın imgeleme gücünün işini yapmasına izin verir*”(Bahtin, 2001 324). Bu nedenle roman, yalnızca bir edebî teknik ve kurgu sanatı değil, farklı kaynakları, yankıları bulunan, çeşitli periferik eksenleriyle incelenmesi gereken özel bir anlam alanına sahip olan, kültürel karşılıklara sahip düşünsel ve estetik bir üründür.

Bahtin, romanın temsil ettiği kurgusal dünyanın, zaman ve mekândan bağımsız olduğunu kabul etmekle birlikte, yazarın eseri karşısında “*teğet*” kaldığı bir nokta olduğunu belirtir ve düşünöre göre bu nokta, ancak zamandaşlığın gösterilmesiyle aşılar. Çünkü kronolojik akış içinde bir başlangıca ve sona sahip olan eser, “*birbirleriyle asla kaynaşmayacak, birbirleriyle asla özdeş olmayacak ve aynı zamanda etkileşim içinde olan ve kopmaz bir şekilde birbirine bağlı olan farklı zaman- uzamlarda*” yer alır.

Aradaki fark, yani teğet olma durumu, kronotopların sembolik değerleriyle yorumlanır ve anlaşılır. Mekânı “*maddileşmiş tarih*”(Bahtin, 2001: 221) gören Bahtin, zaman ve mekânın anlatı düğüm oluşturduğu herhangi bir anda ortaya çıkan bir merkez olan kronotoplar vasıtasıyla dikey bir hiyerarşi kurar ve mekânı bellek üzerinden yeniden düzenleme imkânı kazanır (Irzık, 2001: 29).

Bahtin, tarihi ve estetiği bir arada değerlendiren bir düşünürdür. Bu noktada edebî eseri, devrinin içerisine yerleştirmek isteyen Bahtin, disiplinlerarası bakışla kronotopa yönelir (Esen, 2012: 72). Yalnızca edebî veya sosyal birliktelikten değil psikolojik ve duygusal ortaklıktan da söz edilen kronotopta, zaman ve mekânın birlikte ve kesişim olarak yansıttığı perspektif önemsenir. Kronotop, metni zaman ve mekân üzerinden temsil eden bir yapı olduğu için somutlaşmayı sağlar. Ona göre her dönem, belirli zaman ve mekân modalarını kendi üzerinde taşır. Bahtin’in temsilleri, aslında topografik bir öz ekseninde gelişir (Akerson, 2012: 206). Bunlar zamanla ve dönemler içerisinde kalıplaşarak halkın hafızasında yerini korumayı sürdürür. Edebî eserin duygu ve düşün dünyası, fiili gerçekliğini zaman ve mekân birleşikliğiyle tamamlayabilir. Metnin anlatısal kısmı için bir pekiştirici olan kronotop, eseri yorumlamak noktasında okura farklı bakış açılarının kapılarını açar. Bahtin, bu kavram ile eğretileme yolunu seçerek zaman ve mekânın içkin bağlantılılığını merkezine alır. Edebiyatta biçimsel bir kuruculuğun, zaman ve mekânın birleşimiyle doğacağına inanan Bahtin, edebî metni de bu iki ayağın üzerinde değerlendirir (Bahtin, 2001 296). Soyut olan zamanın somutlaşması ancak mekân ile mümkün olacaktır.

Bahtin, kendi düşüncesinden hemen önce bu kavramları işleyen Lessing’in düşüncelerini geliştirerek edebî imgede zamansallığın ön planda olduğunu belirtir. Anlatı unsuru olan mekân, durağanlığı kaldırmaz çünkü anlatının temsil değeri ancak zamanın akışı içerisinde ve mekân bağında sabitlenir. Zamansal gerçekliği, mekânın pratiği ve hafızasıyla yansıtan birlik ise Bahtin’in terminolojisinde kronotop olarak adlandırılır (Bahtin, 2001:305). Bahtin, kronotoplar olmasa “*soyut düşünce*”nin imkânsız olacağını belirtir. Çünkü zaman ve mekânın birlikte doğurduğu düşünce eserin vermek istediği göstergeyi okuyup anlamlandırmanızı sağlar. Fenomenleri anlambilime dâhil etmek, kavramsal figürleştirmeyi gerçekleştirmek, sanat yapıtını dönemi ve edebiyat tarihi içerisinde konumlandırabilmek kronotopun edebî metni açıklamak dışındaki işlevleridir. Diyalojik anlatının tercihi, belleğe dair unsurların kullanılması, tarihsel ve sosyal şartların ön plana alınması, eserde kronotopun işlevsel değerini artıran unsurlar olarak işaretlenir.

Kronotop ve hafıza ilişkisine bakarken Bahtin, psişeyi değil kültürü önceler. Hafıza unsurlarının toplumsal ve nesnel biçimde korunduğunu belirten düşünür, belleğin de edebî metne bu yolla ve zaman uzamsal olarak taşındığını söyler.

Kronotop ile kurgusal planda zaman ve mekânın ortak duygu değerlerini tamamlamayı işaret eden Bahtin, roman mekânının zamanla ilişkisinde öncelikle reel bir bağ kurar. Kurgusal eser, gerçek bir zamanda ve mekânda okunduğu için bu itibarî bağ, işlevsel bir özelliğe taşınır. Romancının meselesi ister gerçekliği yansıtmak ister şahıs kadrosunu açıklamak isterse sadece bir macera ve vaka tertibi ortaya koymak olsun, nihayetinde zamanın yayılması ve kronoloji üzerinden verdiği eserini, bir sahnenin içerisine yerleştirmek durumundadır. Zaman ancak bu mekân çerçevesine bağlanan kurgu unsurları sayesinde anlatı içinde boyut kazanır ve hedeflenen itibarî gerçeklik sağlanmış olur. Zamanın değişmesi, psikolojinin değişmesi dolayısıyla aktüel, kozmik ve sosyal bir değişimin verilmesi, ancak mekân sahnelerinin doğru kurgulanması ile mümkündür. Mekân zamanı fiziksel planda ve kurgusal planda somutlaşırken, insan da zamansallık kazanır.

Anlatıcı, zaman unsuruna yüklediği anlam ile anlatıyı gerçek dünyanın sınırlarına ve insan zamanına yaklaştırır. Yazar, anlatısını oluştururken mekân ve zamanı ortak imgeler ağına bağlar. Kurmaca zaman ve mekân unsurları, gerçek dünyanın unsurlarından beslenmek durumundadır. Kurgusal unsurlar, reel hayatta karşılığını bulur. Eserin yazılma ve okunma zamanı ile eserin yazıldığı mekân ve okunma mekânının kurduğu karşılıklı ilişki, metni açık yapıta ve sürekliliğe dönüştüren husustur.

Mekânın hafıza ve zaman ile ilişkisi üzerine önemli bir veri alanı açan kronotoplar, Bahtin tarafından şekillendirilse de açık uçludur. Yeni okuma ve değerlendirmeler, var olan pratikler üzerinden yeni kronotopların doğmasına zemin hazırlayabilirler. Bu çalışmanın ana amacı kronotoplar olmadığı için Bahtin'in işaretlediği kronotoplar üzerinden eğlence mekânlarını incelemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Mekânların, roman üzerinde yüklendiği rol, daha önce ifade edildiği gibi mekân kurgusu olmaktan öte kültürel, psikolojik ve sosyolojik çıkarımlar içerir. Bahtin'in mekân ve zamanı, özellikle entrik düğümler üzerinden yorumlandığı kronotopları da bu çalışma için mekândaki nostalji ve hafıza bağını kurarak, tarihselleşmeyi sağlaması bakımından da ilgi çekicidir.

0.4. Romanda Mekânın Siyasal Sosyolojisi

19. yüzyıldan itibaren bir bilim olarak var olan siyaset sosyolojisi, aileden başlayarak sivil topluma ve iktidardan devlete dek genişleyebilen politik yapıya sosyolojik analiz metoduyla yaklaşma yoludur. Toplumsal hareket ve dinamikleri inceleyen alanın temel meselesi güç odağı ve kanun koyucu olan iktidardır. Elbette sanayi devriminden başlayarak, ulus devletlere giden sürecin sonunda anlamlı olan bu alan, toplumu disipline etme hususunda iktidarların seçtiği yolların sonuçlarını ve toplumsal iktidar karşısındaki tavrını konu edinir. Montesquieu ve Adam Smith ile felsefe hâline gelen ve Marx, Durkheim, Weber, Giddens ve Habermas ile birlikte popüler bir bilim hâline gelen siyaset sosyolojisi, modern devletlerin sosyopolitik konumları, sınıfsal eşitsizlikler, ideolojiler, toplumsal hareketler, harici güç odakları ve toplumsal birimler arasındaki iktidar ilişkilerini konu edinir. Resmi süreçleri etkileyen her türlü politika, siyaset sosyolojisi içerisinde yer alır.

Weber, devletin güç erkini elinde bulunduran dinamik olduğunu belirtirken, onun denetiminden kaçmanın imkânsız olduğunu vurgular (Weber, 2017: 14-40). Gramsci, hegemonya teorisi ile siyaset sosyolojisine yeni bir bakış kazandırır. Devletin her türlü ideolojik aygıt ve kurum yardımıyla toplumu denetleyen dev bir mekânizma olduğunu, bunu da toplumsal rızaya uyar vaziyette kitle iletişim araçları veya belirli uygulamalar yoluyla elde ettiğini belirtir (Gramsci, 2016: 71-105). Mills, tarım toplumundan sanayiye geçişin, darbe süreçlerinin ve bürokrasiye yönelen entelektüel tehdidin incelemesini yaparken, devletin manipülatif düzeninden bahseder (Mills, 2019: 135-158). Hobbes, insanda yıkıcı olan güdülerini hesap ederek, devletin mutlak koruyuculuk fikrini geliştirir. Buna göre devlet, varlığıyla bir yandan bireyin hayatını garanti altına almakta diğer yarıyla da kişisel hakların doğru şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Düşünür, devletin amacının, bireysel güvenlikleri korumak olduğunu düşünür. Devletin olmadığı durumlarda bireylerin arzuları, yıkıcılığın ve savaşların da nedeni olacaktır. Kısacası düşünür, devletin otorite olarak düzeni sağladığını söyler ve devlet ile vatandaş arasında bir sözleşme garantörlüğünün var olması gerektiği fikrini öne sürer (Hobbes, 2014: 98-126). Spinoza, bu sözleşme fikrine katılmakla birlikte, sözleşmenin feshine ve inkârına da kapı açar. Ona göre bireyler, devlet ile sözleşme imzalamalı ve bir akdi ortaklığa gitmelidir fakat nihayetinde toplum, elinde gücü asıl olarak bulunduran kısımdır. Kontrolsüz olan bu güç, akıl ve sağduyu kadar arzularının da peşindedir (Spinoza, 2019: 7-42). Devlet, sözleşme ile toplumun beklentilerini eşitlik üzerinden gerçekleştirmelidir.

Marx, devlet üzerine yaptığı çalışmada, temelde tek bir kavram üzerinde durur: sınıf. Mülkiyet kavramı ve sınıfsal eşitliksizlik, Marx sisteminde üretim araçlarına sahip olanlar ile olmayanlar arasındaki çatışmayla açıklanır. Terminolojisinde burjuva ve proleterya bulunan sınıf çatışmasında Marx, yabancılaşma veya emeğin kullanılmasından çok kişinin mülkiyeti olup olmaması noktasını esas hareket alanı yapar. Marksist görüş, devletlerin ortaya çıkışında ve başlangıcında özel mülkiyetlerin korunması arzusunun varlığına inanır. Özel mülkiyeti koruma hususunda ilk sosyolojik birim, kadına tahakkümün karşılığı olan aile sistemidir. Daha sonraki adımda mülkiyet hakkını, büyük bir örgütlenmeyle korumak azminde olan ‘devlet kurumu’ oluşturulur. Devletin bu yolda sahip olduğu iki temel dayanağı hukuk ve kolluk güçleridir. Yasal bir yapı olarak sunulan ve mülkiyet sınırlarını koruyan devlet, kapitalizme de aynı nedenle ihtiyaç duyar (Fındıkoğlu, 2018: 32-60).

Tüm bu hususlar, Türk edebiyatı içerisinde 1960- 1980 arası roman tarihinin başat meseleleridir. Bu anlamda Türk siyasi tarihinden bağımsız düşünülemez olan Türk romanının, siyaset sosyolojisinden beslendiği rahatlıkla söylenebilir. Şüphesiz teorinin en dikkat çekici ismi, meselenin postyapısalcı tarafında bulunan Foucault’dur. Düşünür, siyaset sosyolojisi ve mekân ilişkisinin en önemli parçası olan panoptik teori ve biyopolitika üzerine çalışmaları ile değerlidir. Her mekânın, ideolojik bir aygıt dönüştüğü fikri üzerinden ilerlediğimizde karşılaşacağımız ilk terim panoptikon olur.

Panoptikon Mimar Jeremy Bentham’ın cezaevi modelinden tasarlanan bir denetim ve gözetim sistemidir. Foucault bu teoriyi geliştirerek modern zamanlardaki iktidar ilişkilerini açıklamada bir metafor olarak kullanır. Birey iktidarın bakış açısını kendi hayatı içerisinde sıradanlaştırır ve birey tüm yapıp etmeleriyle hâkim ideolojinin denetimi altına girer ve hatta denetim karşısında duyarsızlaşır. Sistemin verili düzeninde hayatını devam ettiren birey, gözlendiğinin dâhi farkında değildir (Foucault, 2015b: 224-254). İktidar, disipline etmek istediğinde bireyleri mekân içerisine alır. Mekân olmadan bu disiplinin gerçekleşmesi mümkün değildir. Böylece kişilerin uykudan yemeğe, boş zamandan çalışmaya belirli bir hayat süre ve standardının da içerisinde tutar (Foucault, 2015a: 215-331). Zaman, boşluğa yer vermeksizin parçalara ayrılırken mekân da sınırlandırılmış bir iktidar izleğine dönüşür. Foucault, iktidarın gözünü Panoptikon teori üzerinden incelerken “*bir toplum ve iktidar türünün ütopyası*” (Foucault, 2014: 85-86) olarak bu teori, gözlenenlerin, kendilerini gözleyenleri görmemelerinden kaynaklanan bir tedirginlik duygusuna neden olur ve korku toplumunun da kaynağını oluşturur.

Tedirginlik, davranışlar kısıtlamaya neden olur. Bu noktada hatırlama ve unutma eylemleri, bir kez daha değer kazanır. Aslında gözetleyen de gözetlenen de aynı mekânda ve esasında bizzat iktidar tarafından denetlenmektedir. Şu farkla ki iktidar, gözetleyenlerle göstermelik bir erk paylaşımı yapar. Modern öncesi dönemin güç, tanrısallık ve ihtişam ile kendisini gösteren iktidar alanı, ulus devletler ve devamında modernleşme ile gelen süreçte kendisini gizleyerek herkesi birbirinin denetçisi hâline getirir. Birey, daima denetlenmekte ve iktidarca belirlenen kural ve imagolara göre yaşamaktadır.

Siyaset sosyolojisi kendisini edebiyat içerisinde gösterirken, Türk romanında bir karşı tarih metni olarak yorumlanacak azınlıklar tarihi, aile kronikleri ve kimi otobiyografik metinlerde, mekân ve belleğin özellikle unutma işlevlerinin anılan kavramlar üzerinden kullanıldığı görülecektir.

0.4.1. Romanda Mekân ve Özne İlişkileri

Mekân, insanı şekillendirme bakımından önemli bir işleve sahiptir. Ontolojik bir gerçeklik olarak mekânı yorumladığımızda, insanın evren içerisinde varlık kazanma alanından söz ederiz. Birey açısından mekâna bakıldığında ise mekân, insanların yaşayıp eylemelerini gerçekleştirdikleri, kendine özgü bir dinamiği olan yapıları işaret eder. Mekân bireyin duyuları ile algılandıkça, diğer yandan belleği ile de tartışılır, yorumlanır ve rabıtalanır. Dolayısıyla mekânın yaşanmasında hem duyulara hem bilince hem de belleğe ihtiyaç vardır. Kierkegaard, mekânın kişiye hem fiziksel hem psikolojik etkisi olduğunu bireyin hatıralarında derin izler bıraktığını, bu nedenle anlamının hiç unutulmayacağını belirtir (Kierkegaard, 2002:94). Mekân, bireye ontolojik varoluşunu kazandıran unsurlardan biridir. Bireyin öz kimliğini, karakterini ve benliğini oluşturmasında, mekân ve ondan taşan değerler oldukça önemlidir.

Modern dönemin nörobilişsel uygulamaları, bireylerin mekânlardan aldıkları uyarılar sonucunda kimi eylemler gerçekleştirmekte olduklarını kanıtlar. Mekân bir kez deneyimlendiğinde, kendine ait bir uyarı dizgesini anlamlandırmaya başlar. Kutsal kitaplardan evrim teorilerine kadar, dünya hayatını işaretleyen her anlatı veya disiplin, bireyi mekânın bir parçası olarak değerlendirir. Bu anlamda insanın özgürleşmesi ve maddi varlığı, dünya hayatına gönderilme yani mekânsallık ile başlar. İnsan bedeni, mekânın mikro plandaki topluluklarından biridir (Sagan, 2019: 54-286). Mekânsallığın

yitirilmesi, aidiyetin kaybı anlamına gelir ki bu da insanı kaotik bir sürece taşır. Mekân daima, her bireyin sahip olduğu öznel algı dünyası ile dikkati çeker.

Botton, her mekân unsurunun, bireyin kendisine ait bir temsil sistemi kurduğunu ancak öznenin, kendi dünyasındaki hayatı kadar mekâna anlam yüklenebileceğini söyler. (Botton, 2010:78-89) Mekânlardan, bir duygu tetikleyicisi almak mümkündür. Dolayısıyla insan, mekân tarafından kuşatılırken aynı zamanda öznelliğini de idrak ederek, bir anlamda mekân tarafından kutsanmış olur. Önemli olan mekânı algılayan birey, hayat deneyimi, duygu durum dünyası ve entelektüel haz ve birikimleriyle mekânı anlık da olsa örtüştürebilmesidir.

Mekân hem düşünsel hem de fiziksel bir varlık alanıdır. “*Tanım olarak sınıflandırılmış*” bir düşünce olarak değerlendirilen kavramlar (Bachelard, 2008: 126), çocukluktan itibaren edinilen unsurlar olduğuna göre mekân, bireyin kavram dünyasıyla sınırlandırılır. Mekânlar, onu yaşayan insanla ilişkisi noktasında anlam kazanır. Bu noktada da her yazar, bir ölçüde mimardır. Tümer'in “*tek aracı dil olan düşsel-dışsel*” (Tümer, 1980: 65-66) bir mimarlık olarak nitelediği bu inşa türü, mekânı çizdiği sınırlar ve yaptığı tasvirlerle aslında mekânı yaşanır kılar.

İnsanların ân parçalarına kaydettikleri düşünceler, mekân aracılığıyla görsel, işitsel ve hatta duyuşsal kodlara dönüştürülür. Bu düşünceler, bilinçaltının da etkisiyle mekânı dönüştürür. Yani mekân hem bir kaynak hem de bir tüketim nesnesi haline gelir. Mekânın hayatına insanın hayatına bağlanır ve mekânın bir temsil nesnesine dönüştüğünü ve insanların anlarını temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Özellikle soyut nitelik taşıyan mekânlarda veya içe çekilmeye olanak sağlayan alanlarda bireylerin hayalleri, inançları, korku ve beklentileri dikkati çeker. Birey, topolojik bir bilinç unsuru olarak mekânı, varlığının içerdiği mekânsallık üzerinden inşa etmediği ve mekânı aşmaya çalışmadığı takdirde benlik krizleri (Kohut, 1996: 12) yaşamaya mahkûmdur.

Mekân, geleneksel planda durağandır. Mekânın yaşar kılınması için harekete, yani orası ile geçirilen tecrübeye ihtiyaç vardır. Algılayan, mekânı değerlendirirken, zamanı da hesaba katmak durumundadır. Edilgin bir alımlamaya imkân sağlamayan mekân tecrübesi, mutlaka birlikte bulunmak, bir arada olmak noktalarına değinmek durumundadır. Yani mekân, hafıza ve hatırlama olmadan hayatiyet kazanamaz. Mekânsal akış, estetik mesafeye ve harekete bağlı olarak değerlendirilir. Ayrıca zamanın harekete

ve akışa doğru giden fitratı, mekânı da durağan ve sabit olmak algısından çıkarır. Yine de birey, zaman içerisinde mekânı alımlarken, anlık duygu ve değerlendirme karışmalarının ya da anı parçalarının etkisinde kalarak zamanı kırabilir. Bu noktada mekânın, bir kimlik ve hatırlama mekânına nasıl dönüştüğü konusu da önemli olur. Roman türü, gereken öznel alımlamayı göstermesi ve mekânlaşmayı sağlaması bakımından önemlidir.

Romanda okur, yalnızca yazarın ısrarcı olduğu tasvirleri esas alarak ortaklıklar belirlese de herkesin zihninde mekân, farklı görüntüler oluşturur. Zihinsel olan bu eylem, bir yanıyla bedeni o ânki fiziksel ortama bağlar. Bu nedenle kurgusal mekân, birey için sanal bir tecrübeyi de beraberinde getirmektedir. Bireyin daha çok psikolojik tarafına yaslanan bu mekân deneyiminde, mekânda bulunmanın amacı da etkili olur. Bu anlamda özne üzerinde mekân ve roman bağlantısını kuran tüm unsurlar, bu bahis içerisinde hayati önem taşır.

0.4.1.1. Roman, Beden ve Mekân İlişkisi

Bedenin mekânsallaşmasının kaynağında, panoptik düşüncesinin ideolojisine dönüşen biyopolitika vardır. Biyopolitika veya iktidarın bedenleri denetim altında tutma ideolojisi, Antik Yunan'da ethnos ve polis olmak üzere iki toplum tasarımından beri aslında felsefe sahasında mevcuttur. Ethnos ilkel ve barbar, aynı zamanda cemaat ve akrabalık ilişkilerinden güç alan kabile düzeninin; polis ise kentli, yani daha seçkin, kurallı ve bireyleşmenin baskın olduğu bir toplum düzeninin karşılığı olur. Cemaat hayatının, karar ve yönetim üzerinden çekilerek aile içerisine gerilemesi, toplumsal üstünlük konusunda iktisadî, coğrafi ve demografik kimi hamleleri gerekli kılar. Polisler, yani şehir devletleri, yurttaş bilincine sahip olan bireyler ile hayata gelirken, bireyler polisin kendilerine hizmet için kurulduğunu düşündüler. Oysa her bir yurttaş, polisin devamı için gerekli olacak bir hammadde, bir iş gücü ve yasalara itaat edecek olan birer çark dişlisine dönüştüler. Böylece garanti altına alınan, varlığı devam ettirilen aslında devletin ve zamanla iktidarın kendisi olmasına rağmen, bireyler devletin ve iktidarın kendi refahları için var olduğu yanılgısına düşerler. Bu nedenle devleti oluşturan halk, devlet için yaşaması gereken fakat üzerinde siyasetin yapılacağı, hakkında kararların alınacağı, kontrol edilecek bir malzemeye dönüşür. Bu sırada devlet, halkı kendisine bağlayabilmek için, öteki kavramına da ihtiyaç duyar. İktidar, öteki ile halk arasında başlangıçta yalnızca siyaseten başlayan çekişme, zaman içerisinde çeşitli epistemolojik problem ve yönlendirmelere ve kültürel küntleşmeye de giderek sınıfsal ayrımları da

oluşturacaktır. Böylece toplum bölünürken, kalabalığın kontrolsüz gücü kırılmış, yönetimi ve idare edilmesi daha kolaylaşmış olacaktır. Sonuçta istikrarı olan tek kurum, iktidar olarak konumlanacaktır. Tanrı krallar hızla Tanrı tarafından seçilmiş krallar ve devamında da filozof krallara doğru evrilsen de yöneten ve yönetilen arasındaki kesin sınır, daima korunur. Yönetenler ya Platon'da (Platon, 2007: 4) olduğu gibi altın kanatlıdır ya da Aristoteles'te olduğu gibi özel bir sınıftır. Buradan hareket ettiğimizde hayatın içerisinde bulunan hayatla ilgilenen politika anlamındaki kavram olan biyopolitika, Yunanca hayat karşılığı olan bios ve politika kelimelerinin birleşiminden doğar. Biyoloji ve siyasetin birleştiği bir sistem olarak terim, kabaca bireyin bedeni üzerine uygulanan tıbbî, biyolojik veya teknolojik her türlü müdahale ile devlet arasındaki ilişkiyi tanımlar. Biyopolitika, iktidarların gündelik hayattaki kontrol gücü ve denetimidir. Bir tür nüfus hegemonyası denilebilecek olan terim, tıptan mühendisliğe, biyolojiden mimariye ve felsefeden edebiyata dek uzanan bir anlam ve işlev alanına sahip olan uygulamalarıyla 18. yüzyılda sistemleşir.

Biyopolitikanın ilk evresi biyotarihtir. Tıbbın zamanla fiziksel hastalıklar yanında ruhsal ve çevresel nedenlerle doğan hastalıkları da işlemesi, tıbbın kendine ait yasalar geliştirmesine neden olur. Vücut üzerinde denenilen ilaçlar, zamanla içerisinde nesilleri etkileyecek olumsuz değişimleri getirmesine rağmen, insan bedenine dair uygulamalardan vazgeçilmez. Kısaca bedenin yönetimi, denetimi ve iyileştirilmesi, tıbbın meselesi olduğundan beri biyopolitikadan da söz edilir. 16. Yüzyıldan itibaren Merkantalizm, ekseninde gelişen nüfus denetlemelerini tıbbi müdahaleler üzerinden işletme düşüncesi, 18. yüzyılda şehir tıbbına yönelik ile pekişir ve ulus devletlerin alegorileri ve militarist örgütlenmeleri, biyopolitikanın temelini oluştururken, Foucault ile birlikte kavramın anlam çerçevesi genişler. Foucault, modern uygulamaları üzerinden yürüttüğü teorisinde, doktor hasta ilişkisine, toplumsal karşılığı olan bir beden teknolojisinin varlığı üzerinden bakar (Foucault 2021: 4-105).

Karantina mantığı ve tecrit sisteminin başlamasının ardından giderek sosyal hayata ikame olan biyopolitik iktidar, aile kayıtlarına ve hatta mezar taşlarına yönelişle alanını genişletme imkânı bulur. Hava ve suyun insan sağlığı üzerindeki etkileri araştırılmaya başlanır ve beden, ölümlerle birlikte kozmik unsurların yol açtığı zararlardan da korunmaya alınır. Şehirlerde kanalizasyon gibi unsurların insan yaşamından ayrışması, insanların kayıt altına alınması, hasta olanların ayrışması, her türlü raporlamanın düzenlenmesi, şehir tıbbının ve biyopolitikanın ilk çalışmaları olarak dikkati çeker. 19.

yüzyılda kolera salgını ile başlayan, etkin bir siyasi güç olarak alt ekonomik grubun varlığının dikkati çekmesi üzerine biyopolitika çalışmaları kitleleri de kapsar hâle gelir. Sanayileşmenin artmasıyla işçi sınıfının büyük şehirlerde güçlü bir nüfus oluşturması, zenginlerin korunması adına bu grubun da korunmasını ve sağlık hizmetlerinin onlara ulaştırılmasını gerektirir. Buradan başlayarak, bedenlerin iktidarlarca denetim altına alınması ve toplum için bir tür fayda prensibine bağlı dinamoya dönüştürülmesi için hem mekân üretimine hem de bellek yatırımına ihtiyaç duyulur.

Biyopolitika terimi ilk kez Kjellen tarafından devletin yarı biyolojik bir organizma olduğu fikri çerçevesinde kullanılır (Kjellen, 1916: 8). Toplumsal gruplar arasındaki sınıfsal çatışmaları önlemede devletin disiplini üzerine tartışan Kjellen, devlet tedbirlerinden devletin biyopolitiği olarak bahseder (Ola, 2001:46). 1930'lu on yıllar boyunca Alman Nazi doktoru Hans J. Reiter'in ırk politikalarını işlediği çalışmalarında biyopolitika terimini kullandığı görülür (Reiter, 1939: 7). Amerikalı bir biyolog olan Robert E. Kuttner, biyopolitikayı yine beyaz ırkın üstünlüğü hakkında yaptığı çalışmalarda kullandı ve özellikle siyahiler ve hayvan ırkları üzerinde tartışma yaratacak çalışmalar yürüttü (Kuttner, 1967: 11-18). Bir antisemitist ve ırkçı olan Arthur Keith, evrim üzerine ve Yahudilerle ilgili yaptığı antropolojik çalışmalarda yine kavrama ihtiyaç duyar (Keith, 1948:47).

Boym, özellikle sistemli bir işkenceye uğramış kişilerin, mekândaki epifanik anlar üzerinden hatırlamayı gerçekleştirebileceklerini, bunun da bir süre sonra nostalji duygusunu uyandırabileceğini belirtir (Boym, 2009: 27-64). Bir yandan unutturulmak istenen geçmişin sahibi olan devlet, diğer yandan da geçmişini travmatik bellekten yas belleğine geçirmek isteyen kişilerin, kolektif mekânlar üzerinden biyopolitik düşünceleri aktardığını söyleyebiliriz.

Giorgio Agamben, biyopolitika üzerinden, bireyin en yalın hâline, doğuşla başlayan sıradanlığına işaret eder. Bu noktada da iktidarın kapatılma hâli üzerindeki dinamikliğini ve ilkeleri dönüştürmedeki başarısını esas alır. Özellikle Nazi kampları üzerine yaptığı incelemede, “*biyosiyasal*” mekân kavramını gündeme getirir (Agamben, 2013: 203-204).

Hardt ve Negri, biyopolitikayı, felsefe ve siyaset olarak iki farklı dala ayırır. Emperyalizm ile ilişkilendirdikleri, yeni imparatorluk çağının “*maddi olmayan emek fikirler, semboller, kodlar, metinler, dilsel figürler, imajlar*”ı artık üretebilir nesnelere

hâline dönüştürdüklerini belirtirler (Hardt ve Negri, 2001: 121-123; 238). Dolayısıyla mekân, artık anılaşırma işlevini yitirmiş, tüketime yönelik bir modaya dönüşmüştür. Ve sosyal hayat, artık bir üretim alanıdır. Artık toplum gruplarla değil, çoklukla işaretlenmekte, kolektif kimlikler de tekilleşmektedir.

Esposito, hatırlama ve unutma açısından özellikle önemli olan bağışıklık üzerinden biyopolitik temelleri inşa eder. Düşünüre göre toplumun kriz anlarında verdiği tepkiler, yoklukla veya toplumsal cinnetlerle başa çıkma yolları, aslında kolektif bilinçaltının olumlayıcı tüm hususları, biyopolitikanın bireylere öğrettiği önemli reflekslerdir. Egemen, hayatta tutma veya yok etme yetkisini, bütünüyle ele aldığı anda bireye bir tür kendini izole etme alanı yani “*hava boşluğu*” tanıyabilir. Bireyden iktidara veya mühimi siyasi geleneğe dönüşmüş hâkim ideolojiye yönelişin dikey biçimde ve ancak korkunun yenilmesiyle mümkün olabileceğidir. Karşımıza bir tür fatalite sorunu çıkmış gibi görünse de birey, mutlak iyi hususunda modern bir özgürlük alanının içerisinde görünecektir (Esposito, 2008:14-62). Çünkü devlet veya iktidar aygıtı, güvenliği birey adına sağlayacaktır. Bunun dışına çıkış merkezin dışına çıkma anlamında gelecek ve “*hasarlı varlıkların*” yani ötekinin tecriti mümkün olabilecektir.

Heller ve Feher, modernite ile başlayan insan aklının egemenliği iddiasının, dünya hayatında ciddi ekolojik tahribatlara neden olduğunu düşünürler. İşte, biyopolitika, modernitenin getirdiği problemler için bir tür alternatif çözüm alanı açacaktır. Ruh ve beden çatışmasını merkezlerine alan Heller ve Feher, kişinin manevi yönünün bedeniyle rabitasız kaldığını iddia eder. Biyopolitikadan bekledikleri de beden ve ruh karşıtlığını bir senteze dönüştürmesidir. Bireyler çizilmiş, tasarlanmış, sembolik veya hologram nitelikli de olsa olumlanmış bir bedene sahip oldukları sürece, toplumsal da düzen unsuru olabilecektir. Beden, kitlesel olarak üretilirken, toplumsal türün de sınırlarını çizer (Feher ve Heller, 1994: 9-25). Haraway, primatlar üzerinden sistemleştirdiği beden ve politika ilişkilerini birey mühendisliği kavramıyla ilişkilendirir (Haraway, 1989: 62). Özellikle distopya türünün mekânla olan ilişkisinin incelendiği alanlarda, Haraway'ın genetik düşünceleri önemli olur.

Biyopolitikayı Lemke, hayatla uğraşan politika anlamında kullanır. Ona göre kavram üzerindeki tartışmaların nedeni de budur. Bir grup, politikanın zaten hayatla uğraştığını belirtirken, kavramı önemsizleştirir. İkinci grup politikayı, biyolojiden öte gördüğü için terimin kendi içerisinde bir paradoksu olduğuna inanır. Üçüncü grup ise terimin geleneksel politikanın ancak bir erk ve eylem alanı sunduğunu, oysa bedensel

arayış, ayrışma ve deneyimleriyle biyolojik olguların ötesine geçene uygun bir özgürlük alanı açabildiğini belirtir(Lemke, 2013: 2-69). Görüldüğü üzere biyopolitika, düşün tarihi içerisinde çeşitlenen bir kavram olmuştur.

Biyopolitikayı, bugünkü anlamına en yakın hâliyle kullanan ve kavramı bir ciddiyetle literatüre yerleştiren isim Fransız filozof Foucault'dur. Düşünür, *Cinselliğin Tarihi*'ne kadar olan neredeyse tüm birinci devre eserlerinde düşünce, tarih, tıp, beden ve siyaset okumalarını iktidar ve eleştirisi üzerinden gerçekleştirir. (Foucault, 2021a: 373-406). Tıbbî süreç ve çalışmalar kadar pratiklerin de iktidar ile yakın ilişkisi olduğunu belirten düşünür, sömürge düzeni, ırkçı eğilimler, modernleşme, cinsellik ve cinsiyet, delilik ve intihar gibi çeşitli toplumsal olgular üzerinde tıbbî çalışmaların iktidar merkezli ve destekli çalıştıklarını savunur (Rose, 1994: sayfa). Foucault, sadece araştırma ve uygulama değil, denek kullanımı ve denetim anlamında da iktidarın en kuvvetli elinin, tıp sahası olduğunu belirtir. *Cinselliğin Tarihi*, düşünürün biyopolitika kavramına ilk kez yer verdiği eseridir ve birinci dönemde savunduğu tüm hususlar, bu kavramı kullanmasının ardından yeni bir düşün alanının kapısını açacaktır. Foucault, bu andan sonra modern devletlerin, varlıklarını çeşitli ideolojik aygıtlarıyla birlikte beden üzerindeki tahakküm yoluyla devam ettirdiklerini ve böylece modern kapitalist düzeni de kurabildiklerini savunur. Devletin özellikle nüfus uygulamaları üzerindeki olasılık hesap ve uygulamalarının, biyopolitikaya dair temel alanı oluşturduğunu belirtir. İktidar, politik teknolojilerin verdiği imkânla büyük bir göze dönüşür. Toplumun bütünü, nüfus, çalışma, eğlence ve hatta güdüler noktasında yani dinamik olduğu tüm alanlarda iktidar tarafından denetlenir. Beden üzerine kurulan iktidar, tüm bedenlere sızır; onların iradelerine hükmeder ve her bireyi birbirinin denetçisi hâline getirir. Tüm toplum, seyirlik bir alanda, birbirini gözetlerken, iktidarın gözü tarafından kontrol edilmektedir. İktidar böylece, içerde kendi egemenliğini ilan ederken, toplum, kendisinin gözetlenen olduğunu bile fark etmeden, iktidarın beklentilerini yerine getirir. Dünyanın görece şeffaflaştığı 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünya üzerinde hâkim iktidarlar, ellerini temiz tutmaları gerektiğinin farkındadırlar. Bu anlamda biyopolitika, gündelik yaşamın hedonist hazlar üzerinden inşa edilmesine olanak sağlar. Eğlence, benlik sunumları, cinsellik, medya ve moda iktidar teknolojisi için sürekli yeni içerikler üretir. Aile modelleri üzerinde yapılan değişiklik, çeşitli şekillerde bireylerin haz ve ilgi haritalarının oluşturulması, geliştirilen dil ve söylem, grafik unsurlarından faydalanma, toplumu görölme arzusuyla oyalama gibi teknikler, bireyi iktidarın öznesi olmaktan çıkararak nesnesi hâline getirir. Dolayısıyla

bedenler de siyasî hamleler için uygun birer malzemeye dönüşürler. Foucault, böyle bir bedende dirim görmez. Nekrofilik hazlara uygun tasarlanmış bedenler, bir bakıma dışarıklı, gözleri açık, doymaksızın seyreden, yiyip içen, eğlenen ve fakat ölü bedenlerden oluşmuş bir toplumdaki söz etmektedir. Ve mesela cezaevleri, iktidarın gücünü göstermek bakımından önemli bir mekânsal yaratım olur. Daha önce açıktan gerçekleştirilen ve bugünün dilinde karşılığı ancak işkence olabilen cezai yaptırımlar, iktidarın üstünlüğünü perçinlemek için gerekli olan ritüel özelliği gösterirken, zamanla suçlunun bir tür kahramana dönüşmesi gerçekleşti ve malikler ile suçlular ya da iktidar ile asi, orantısız da olsa halk arasında birbirinin rakibine dönüştürüldü. Bu durum, iktidar otoritesini sarstığı için cezaevleri, yalnızca suçlunun damgalanması adına gerçekleştirilecek bir iktidar mekânına dönüşür. Suçlunun bedeni damgalayarak ve suçlu tecrit edilerek hem toplum içerisinde bir karşı güç olmasının önüne geçilmiş hem karşısında iktidar değil, hukuk ve yasa gibi aslında soyut fakat objektifliği konusunda hemfikir olunacak bir yapı doğar. Suçlu ile iktidar arasında bir ilişki kalmaz (Foucault, 2011:241-250). Ayrıca suçlu, dışarıda ve kontrol edilmez bir güç oluşturacağına cezaevinde bedenlen ve ruhen denetim altına alınacaktır. Boş zamanı ve işgal alanı kalmayan suçlu, bedenini verimli çalışmaya adar. Hem cezaevinin ıslah politikalarınca hem içerde hem de cezası dolduktan sonra damgalı bir birey olarak dışarıda bedenleri, ucuz işgücüne dönüştürülerek, sisteme entegre olacaktır. Yalnızca hapisaneler değil, okullar ve yatakhaneler, kışlalar, hastaneler ve en nihayetinde fabrikalar iktidarın ideolojik aygıtlarının varlık alanı hâline gelir.

Çok farklı anlam alanlarına açılan bir terim olarak biyopolitika, Platon ve Aristoteles ile başlayıp Orta Çağ düşünürleriyle devam eden, Hobbes, Spinoza, Hegel, Marx, Nietzsche ve Arendt ile kavramsal karşılığını bulan Hardt, Agamben ve Foucault ile çeşitlenen özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren temel tartışma kavramlarından birisi hâline gelen bir kavramdır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra terim, eleştiri ve siyaset ontolojisi için bir dayanak olma özelliği taşır. Bu dönemden itibaren uygulanan nüfus politikaları, antropolojik ve fizyonomik gelişmeler, biyoteknolojide ve genetik biliminde görülen çalışmalar, devlet işleme sisteminde istatistiğin etkisi ve hukukî arayışların çeşitlenmesi, bedenin bir sermaye ve gündelik hayatın seyirlik sunumunda beden üzerindeki ifşa yöntemlerinin artışı ile medyadaki gelişmeler, organ transferi ve keyif verici madde ticaretindeki artış, terör örgütlerinin insan bedenini cinsellik, ölüm ve çilecilik noktasında bir tekinsizlik ve zevk alanına

çekmesi, nüfus sorunu ve buna dair geliştirilen teoriler, salgın hastalıklar ve uzay çalışmaları gibi aslında birbirinden bağımsız noktalardaki meseleler, biyopolitika kavramını çeşitlendirir. Bununla birlikte sanat, edebiyat ve felsefedeki postyapısalcı uygulamalar, postfemizm çalışmaları ve biyoetik anlayışın dişil dil ile birleşen uygulamaları, biyopolitikayı bir karşı kültür ve tarih unsuru hâline de getirir.

Roman türünde gerek panoptikon ve gerekse biyopolitika, mekân üzerinde görünür olan önemli bir birikime sahiptir. Edebiyat metinlerinde panoptikon, özellikle eğlence mekânlarına dair incelemelerde dikkati çeken bir felsefedir. Toplumun aymazlıkları kadar kolektif sancuların, büyük ve hızlı dolayısıyla yıkıcı değişimlerin, yozlaşma ve yabancılaşmanın hem bireysel hem de grup psikolojisi açısından en iyi takip edilebileceği alan olan eğlence mekânları özellikle kitle kültürüne dair yorumlamalarla kendisini ifade alanı bulur. Özellikle modernist dönem sonrasında iktidarın elindeki en önemli ideolojik aygıtlar moda, medya ve eğlence sektörü olur. Bu üç husus da mekâna ihtiyaç duyan ve mekân üzerinde anlamlı kılınan, kendine özgü bir belleği bulunan alanlar olarak dikkati çeker. Biyopolitik mekânlarda üretilen hafızanın tüketime yönelik olduğu ve daha çok unutmaya üzerinden kurulacağı da dikkatlerden kaçmamalıdır (Foucault, 2002: 251- 257). Beden ve yaşam üzerinden kurulan bu politika, insanı bir türe dâhil ederek, onu kendi popülasyonu içerisinde değerlendirerek aslında hem epizodik hem travmatik hem de çekirdek belleklerin denetimini, dolayısıyla ne kadarının hatırlanıp ne kadar unutulacağını denetleyen bir felsefeden söz edilmektedir. Bir başka yanıyla da iktidar yaşamak için sürdürmek durumundadır. Bu nedenle yapıcı, üretici ve pozitif de olmak durumundadır. Bu nedenle hem unutmaya hem de hatırlama noktasında kolektif bir eyleme ve kabule ihtiyaç duyulur. Eğlence mekânı, iktidarın hayata sızma girişimini kolaylaştırır. Bireylerin, anne karnına dönüş arzusuna benzer biçimde eğlence mekânını bir sığınak olarak kullandıkları durumda da hatırlamanın ne ölçüde ve ne kadar gerçekleşeceğine yine biyopolitika karar verir denilebilir. Norm dışında kalan, iktidarın merkez dışıyla olan ilişkisini tescillerken (Hutcheon, 2020: 111-138), iktidarın istediği biçimlenmeyi de kabullenir. Foucault, iktidarın öldürmekle ve yaşatmakla olan bağının, istatistiki bir denge dışında bir şey ifade etmediğini belirtir (Foucault, 2013: 52-311). Bu noktada edebî eser de mekân unsuru ile ya öldürecek ya da yaşatacaktır. Hegemonik erkin yanında olup olmaması da ancak yazarın seçtiği akışla ilgili olacaktır. Gerçek bir mimari mekândan söz edilemese de panoptikon, edebiyatta ütopya ve distopya tasarımlarında, postkolonyal

edebiyat çalışmalarında, hegemonik erkeklik metinlerinde ve travmatik belleği işleyen yabancılaşmaya dair metinlerde bu teorinin kullanıldığı görülür.

0.4.1.2. Roman, Mekân ve Psikopolitika İlişkisi

Küreselleşme, tüm kapitalist düzenlerde bir değişim yaratır. Byung-Chul Han'ın neoliberal olarak adlandırdığı bu devre, enformasyonu önceleyerek, meta dışı bir üretimi destekler. Bu durumda iktidar tahakkümü, bedenlerden bağımsız olarak enformasyon üzerinden ilerler (Han, 2020: 9-14). Neoliberalizm, insanı enformatik sürecin içerisine dahil ederken, ideolojisi de mahrem hayatın talanına ve eğlencenin devamlılığına yönelik bir strateji belirler. Bu dönem insanı bir projedir. Sürekli kendini güncelleme özgürlüğüne sahip ancak özne deneyiminden uzak oluş, bireyin kendisini bir performans nesnesine dönüştürmesiyle sonuçlanır. Sınıf ayrımının ortadan kalktığı, her grubun ayrı bir sömürgeye dönüştüğü panoptikonun artık sosyal medya marifetiyle dijital çağda güncellendiği neoliberal dönem, iktidarın gözü ile bireyin gönüllü ilişkisi ve kendisini denetime açık hâle getirmesidir. Dijital iktidar gözü, şeffaflık iddiasını enformasyon kılıfıyla sunar. Böylece tüm kaynaklar, iktidarın ekonomik büyümesi için gerekli sermayeye dönüşmüş olur. Han'ın dijital psikopolitika çağı, insanın ruhuna hükmederek, tüm adımlarını tahmin edilebilir bilgiye dönüştürdüğü bir süreçtir. Han, iktidarın yeni kelepçesinin 'like' butonu olduğunu belirtirken (Han, 2000:25), ilişkilerin daha sırnaşık olduğunu belirtir. Bauman'ın akışkan toplum (Bauman, 2016: 4-17) modeline uygun şekilde birey, her yeni dijital modanın izinde, kendisini iktidara teslim etmektedir.

Psikopolitika ve biyopolitika arasındaki fark, toplumsaldan bireye dönmek gibi temel bir farktır. Buna ek olarak Han, iki dönem insanını alegorik bir imleçle köstebek ve yılan metaforuyla açıklar. Biyopolitika, disipline etme ve boyun eğdirme amacını taşır. Bu kapalı sistem, köstebekler ordusu oluşturur (Han, 2020:27). Neoliberal dönem, her anlamda aktif ve sınırsız hıza sahip bireyler talep ettiği için yeni sembol, iktidarın sivil ortağı olan girişimciliği karşılayan yılan olur. Biyopolitika beden temelli, psikopolitika ise ruh temellidir. Bedenin tahakküm altına alındığı ve hem ideolojik hem ekonomik planda sömürüldüğü biyopolitikadan sonra psişik süreçlerin egemenliğinde ilerleyen ve bireye özne yatırımı yapar görünen psikopolitika, yalnızca bireyin kendisini optimizasyona alarak, nesneleşmesine hizmet eder. Birey, kendini gerçekleştirme motivasyonuna kapıldıkça, ruh ve beden sağlığını kaybedecektir.

Toplumsal iletişimi metalaşan birey, “*dijital optiğin*” ve “*dataizm*”e yol açtığını belirtir (Han, 2020:64). Dataizm, dijital totalirazmin argümanıdır. Bağlamından kopan değerler, sezgi ve ruhtan uzak verilere dönüştürülür. Birey, kendi varoluşsal kaynaklarından uzağa gittiğinin farkında olmadan, bilgiyi iştahla depolarken, unutmayı hayatından çıkarır. Nesnelliğin, istatistik ve korelasyona yenildiği bu süreç, tıpkı panoptikonun sonucu gibi farklı olanı siler.

Bu noktada mekân, bir kez daha hayati öneme taşınır. Sanal dünyanın ve sosyal medyanın hızla bireyin kültür ve hafıza mekânına dönüşmesi, belleğin yazılı kültürle birlikte yavaşlayan birliğini de bütün olarak bozacak güçtedir. Edebiyat metinlerinde özellikle 1980 sonrasının eğlence merkezleri temelli yapısında bu düşüncenin etkileri takip edilir.

0.4.2. Edebî Metinlerde Mekân ve Kültür İlişkileri

Mekân, dini terminoloji açısından ele alındığında insanın dünya hayatından önce de onun varlığı için etkili olduğunu görülür. Dünya hayatının, alemler arası bir cezalandırma ile başladığını işaret eden inanç sistemleriyle yerinden edilmişlik kavramı, mekâna dair bilincin hayatından önce de insan zihninde kavramsal olarak yer ettiğinin göstergesidir. Dini terminolojinin dışından bakıldığında da ilkel insan hafızasında, onları vahşi hayvanlardan, doğal afetlerden ve günlük hayat içerisindeki iklim etkilerinden kaynaklanan korkularından koruyan bir gerçeklik olarak mekân, yine önemli bir referans değeridir. Canlılar, korunma içgüdüsüne sahiptir ve doğanın ehlileştirilmesi, yönetilmesi, inşa edilmesi noktasında bu güdünün etkisi büyüktür. Maslow'un ihtiyaçlar piramidinde ikinci sırada bulunan barınma ihtiyacı, insanın doğal çevreden ayrılışı ve buradan doğan özel boşluğun sınırlandırılması, ayrışması anlamında mekânı doğurur. İnsanlığın korunmasında, soyun devamında, bireyin egemenlik alanında, sosyal ve psikolojik dünyasında mekânın, daimî ve kalıcı etkileri vardır. Fiziksel çevresi içerisinde güven alanına çekilebilmesi hem hayatını devam ettirebilmesi hem de stres yönetimini başarabilmesi noktasında mekân, insan için değerli olur. Toplumsal yapının gelişmesine bağlı olarak mekânlar da gelişir, ortak mekân kavramı doğar, şehirleşmelere bağlı olarak mekânlar da çeşitlenir.

Daha önceki kısımda, mekân konusunun, varoluşun başından beri her bilimsel, tarihsel, ekonomik ve toplumsal değişimde değiştiğini belirtmiştik. Toplum hayatının sözcülerinden ve göstergelerinden en mühimlerinden olan dil ile üretilen ve yine tüm

sosyal şartların göstergesi konumunda bulunan edebiyat metinlerinde de mekân, elbette özel anlamlar açacaktır. Mekân ve insan arasındaki psikoloji bağının kurulması, ulus devletlerin inşasında mekân unsurunun modern devletler için bir tür mit ve kazı alanına dönüştürülmesi, kolektif belleğin ve toplumsal amnezilerin kaynağına mekân unsurunun alınması, devamında savaşlar çağıyla birlikte mekân ve aidiyet ilişkisinin pekişmesi, mekânın, millî tanıklık bağının kuvvetlenmesi, hatta mekân unsurunun başlı başına bir timsal durumuna dönüşmesi ve mutlak surette mekânın ulusal alegorilerinin bir parçası hâline gelmesi, edebiyat için mekân konusuna daha farklı açılardan eğilmeyi gerekli kılar.

0.4.2.1.1. Kültür Biçimleri ve Hafıza Mekânları

Hatırlama, olay ve an parçalarının hikâyeleştirilmesi esasına dayanır. Dolayısıyla geleneksel toplumun devamcısı olan sözlü kültür, yaşayan hafızaları önemser. İletişim söz ile sağlandığı için, hafıza hayati bir öneme sahiptir. Zaman ve mekânın birleştirildiği imaj dünyası, koşulsuz olarak gelenekten beslenir ve hiçbir marjinalite taşımaz. Gelenek ve geçmiş, birbiri içerisinde anlam kazanmış, biribiri için referansa dönüşmüştür. Bu kültürün ve hafızanın yayılma şekli de kolektif mekânlar üzerinden sağlanır. İster ritüel anlatı, her türlü sözlü ve kolektif eylem, hafızanın somutlaştırılması adına önemli olur. Bu dönemde hafıza, “bilgiç” ve “bilge” olmanın ifadesidir (Ong, 1999: 21). Sözlü kültür, grup birliğine yaslanır ve insanlar kendi cemaatleri içerisinde varlık kazanır. Toplumsal belleğin taşıyıcısı durumunda bulunan sözlü kültür, kendisini üreten toplumun ruhunu ve zihin dünyasını örer.

Sözlü kültürde hatırlama ve unutma pratikleri ile mekân arasındaki ilişkiyi farklı bir metafor ile açıklayan Yates, bellek mekânlarından söz eder, Buna göre anlatıcı, icra sırasında hatırlamayı sağlamak için kendisine çeşitli teknikler icat eder. Konuşmacının zihni, bir odalar dizisine dönüşür ve her bellek unsuru, kendisine mekânsal bir imge ağı örer. Sözü nü bedenle görselleştiren ve anlatmadan öte dinleyici sunan anlatıcı, anlatısı mekâna ve tasvire bağlanmak durumundadır. Bellek adeta bir topografya vazifesi görecektir (Yates, 1966: 36-37). Sözlü kültürde mekân, törensel pratiklerin icra alanı olduğu için kutsaldır.

Watt ve Goody, sözlü kültürde mekân kaynaklı bir hatırlama ekonomisinin kullanıldığından bahseder. Aynı formula, yıllar boyunca hatırlama, bellek araçlarıyla gerçekleşir ve bellek ekonomisi de böyle sağlanır. Her türlü *animsatıcı*, belleği gelenek için bir ambara dönüştürür. Yazılı kültür ile birlikte zaman ve mekân birlikteliği içindeki

aktarım kesilir. Kolektif bellek, anlatılanlar kadar bu eşzaman ve mekânın da anılarını sakladığı için etkinliğini kaybetmeye başlar. Mekân kutsiyetini yitirirken, modern toplumun en mühim göstergesi olan zaman, belleğe ve hayata hâkim olmaya başlar (Watt ve Goody, 2005: 128). Kültür devreleri, mekân kadar zamanı da dönüştür. Eliade, sözlü kültürü temsil eden döngüsel/ dairesel zamanın geriye dönüş ve geçmişi işlediğini; modern zamana ve yazılı kültüre ait çizgisel/ doğrusal zamanında geçmişi dışarıda kurguladığını ve geçtiğini belirtir.

Bu dönemin devamında yazılı kültür devresi, “*sözün mekâna bağlan*”dığı, “*dilin gücünün pekiştiği*”, düşün dünyasının boyutlandığı ve tarihsel hafızanın yükselişe geçtiği hafızanın metnin egemenliğine girdiği bir döneme işaret eder (Ong, 1999: 20). Sınıflaşma, yazılı kültür ile birlikte etkisini farklı bir mecrada gösterir. Ayrıca alternatif ve yerel hafızalar, kendilerini resmi olan hafıza unsurlarında ayırmaya başlar. Geçmiş, dolaylı hâle gelir ve soyutlaşma başlar. Birey, bu dönemde cemaatinden koparılmış, yalıtılmış ve içe dönmeye zorlanmıştır. Sözlü kültürün alışkanlığı, değişen zihinsel süreçlerle birlikte mitleşir. Yazılı kültürde toplumun ruhundan değil, düşünce dünyasından ve sosyal süreçlerden söz edilir.

Yazılı kültür, matbaanın icadı ve yazının düşünceyi ifade ederek aktarma aracı hâline gelmesiyle başlar. Bu dönemle birlikte kent kültürü ve modernizm başlar. Sözlü kültür kendi icra gücünü, geleneksel, cemaat ruhuna dayalı hafızası uzun fakat eylemi kısa süreli toplumlarda ve dar mekânlarda bulurken; yazılı kültür, geniş mekâna, hıza, bireye ve cemiyete ihtiyaç duyar. Yazılı kültür, “*belleğin ölümünü*” işaretler (Borgeaud, 1999: 70), çünkü hatırlamanın kültürel kapsamını oluşturan dil, sembolik ifadeye ve kategorileştirmeye geleneksel toplumlarda yatkındır. Döngüsel zamana inanan ve iletişimin yüz yüze yapıldığı geleneksel toplum, mekân ilişkisinin perçinlenmesiyle anlam kazanır. Bilgi ve deneyim toplumsaldır. Hayatın doğal akışında, ritüellerin mühim yeri olması, hafızanın günlük hayatın bir parçası hâline gelmesini sağlar. Belleği zaafa uğratmamak adına, geleneksel toplumda mekân ve mekân ile uyumlu bedensel hareketlere ihtiyaç vardır. Formeller, kalıplar ve icra belleğin devamlılığını sağlamak adına önemlidir (Connerton, 2012: 15). Düşünme soyutlaşır, dil ve anlatım estetik ölçütler kazanır. Bireysel algı ve dolayısıyla bellek, yazılı kültürü modern dünyanın unsuru hâline getiren kıstaslardır. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş, mekân ve zaman üzerinde büyük bir değişimi de beraberinde getirir. Zamanın kırılması ve döngüsel olmaktan çıkışı, mekânı ve böylece hatırlama üzerindeki işlevi de dönüştürür.

İkincil sözlü kültür devresi olarak tanımlanan modern sonrası dönemde (Ong, 1999: 23-24) ise kültür, teknoloji kanalıyla aktarılmaya başlanır. Birincil sözlü kültür ile organik bir bağı olan bu devre; dinleyici, icra ortamı ve kolektiviteye, grup bilincine tekrar ihtiyaç duyulan bir devre olur. Bu grup, birinci sözlü kültür devresinde olduğu gibi homojen değildir. Biraradalık, etos ve ortak hafıza dışarıda kalır. Kitle iletişim araçlarının birleştirici gücü, etnosentrik bir bilinci sağlamaz. Hafıza kalıcı değildir, kalıtım değil modalar dikkate alınır. Kolektif hafızadaki etkisi de geçicidir. Hafıza üzerinde modifikasyon etkisi gündemdedir (Zelizer, 2008: 385-387). Tüm hafıza unsurları, bu dönemde asimile edilir. Kitle iletişim araçları ve dijitalleşmiş hafıza, hatırlama ve unutma eylemlerini yönetmektedir.

0.4.2.1.2. Kültürel Hatırlama Devreleri ve Mekânla İlişkisi

Mekân algılanırken, yalnızca görsellik varmış gibi davranılsa da aslında bellekle bir koordinasyon kurulur. Çünkü mekânın algılanmasında yalnızca görme değil işitme, koklama duyuları da kullanılır ve bu duyular, kinestetik bir algılama deneyimi sunar (Norberg- Schulz, 1974: 11-14). Toplumun bir ferdi olan bireyin hem şahsi hem de kolektif mekân tasarımlarında gerçekleşen hatırlama rolü bununla ilişkilidir. Algılamamanın nasıllığı, mekânın hafızayı nasıl çalıştırdığını gösterdiği gibi toplumsal dönemeçler için de yeni bakış açıları sunar.

Sözlü kültür devresini konu edinen eserlerde mekân, kültürel hatırlamanın gerçekleştiği yerdir. Kolektif bir hatırlamaya, gelenekli hayatın yansımaları eşlik eder. Kozmik zamanın ve arketipal kaynakların etkisi, geleneksel kültür devresini taşıyan dönemlere yönelik anlatılarda mekânın da mitleştirilmesini getirir.

Halbwachs, kolektif hafızanın, geçmişi yeniden inşa ettiğini belirtir. Her toplumun kendisine ait bir zaman yaşama biçimi ve algısı olduğu gerçeğinden hareket eden düşünür, bireyin hatırlama ile ilişkisini, sosyal ortamın sağladığını belirtir. Birey, toplum ile ilişkileri oranınca hafızasını dinamik tutabilir. Hafızanın sürekli olmasına rağmen, tarihin hatırlanır olma zorunluluğu, düşünürün tarihsel hafıza ile otobiyografik hafızayı ayrı sınıflandırmasına neden olur. Otobiyografik hafıza, bireyin hayatındaki imaj, imago ve edimlerini içerir. Tarihsel hafıza ise tarih bilgisi yoluyla elde edilir ve kolektif belleğin alanıdır. Tarihsel bellek, siyasi ve sosyal bir ortaklığa dönüşüp ulusal bir söylem alanına açıldığında kültürel hafıza da oluşmuş olur. Geçmiş bir yandan sürekli olarak yeniden inşa edilirken bir yandan da imge ve çeşitli taşıyıcılar yoluyla gösterime alınır.

Halbwachs, kolektif bellek kavramını tartışırken, belleği, çağdaşlarla sınırlar. Çağdaşların ortaklaşa edindikleri deneyimler, mekân ve zaman ortaklıkları içerisinde hafızada kalıcılıştır. Muğlaklaşma ve sözün yazıya yenilmesi, bellek ve yazının farklı gerçekleri sunabilmesini sağlar. Görünen ve yaşanandan öte anlatılan etkili olmaya başladığında hafıza da yazıya yenilir. Yazı, belleği kendi kurallarınca biçimlendirir.

Tarihsel bellek, kolektif bellek çalışmalarının önemli isimlerinden Halbwachs'ın çerçevesidir. Düşünür, bu bellekte aynı anıyı paylaşan kişiler olduğu sürece, o anının gerçek kılınacağını ve imge değeri kazanabileceğini belirtir. Halbwachs, kuramını hafıza ve tanıklık üzerinden inşa eder. Bu topluluğun ortak deneyimlerinin hatırasıdır ve eğer tanıklık olmazsa hatıralar yaşamaz. Bellek, mekân sayesinde korunurken, zamandaşların paylaşımları önemlidir. Folklorik bir imge taşıyan bellek, toplumsal norm, töre veya kanuna da dönüştürülmüş olabilir. Devamlılık, kimlik şuuru, toplumda onaylanmış olma ancak ortak geçmişe bağlanmakla mümkündür ve bu manevi tatminin gerçekleşmesi için bellek, kültürel unsurlarla birlikte toplumsal aygıtlar kanalıyla üretilir ve dağıtılır.

Tarihsel bellek, tarih bilimiyle yakından ilişkilidir ve tarih biliminin de verilerini kullanır. Ritüeller ile desteklenmediği sürece, tarih verisi olarak kalmak durumundadır. Sosyal hafıza, tarihsel hafızadan farklı olarak doğrudandır. Ancak yaşamış olan sosyal gruplara aittir. Daha sonra medya veya anlatılar yoluyla, anma etkinlikleri, mimari unsurlar yoluyla gerçekleşen hatırlama, tarihsel belleği doğurur.

Halbwachs, kolektif belleklerin, zaman ve mekânla sınırlı olduğunu belirtir. Anılar, öncelikle bellekten ayrılmalı, mekânlarından bağımsız olmalı, anlamlandığı kronolojiden kopmalı fakat şimdi içerisinde kendisine bir anı mekânı ve zamanı açabilmelidir. Bu bireyin, hatırlama eylemini gerçekleştirirken bireysel olamayacağı ve mutlaka bir grup deneyimine, kolektiviteye ihtiyaç duyulduğu anlamına gelir.

Halbwachs taşıyanların olmadığı tarihsel hafızanın yokluğa mahkûm olduğunu belirtir. Aynı toplumsal hafızaya sahip gruplar, kendi kimlik, tarih ve varlıklarına ilişkin unsurları, ortak bir iletişim ve çağrışım kanalı kullanarak çözebilir. Sosyal yapıdan doğan kolektif bellek, mutlaka bir kolektiviteye ihtiyaç duyar. Hatırlama, kolektif bellek için etken bir unsur değil, zaman ve mekâna yani şimdiye bağlı koşul, norm ve değerlerle ilgili olarak gerçekleşir. Tahayyülü de içinde barındırdığı için, icat edilmiş kabul etmemiz gereken bu bellek, inkâr ve kabul mekânizmalarını da içererek ya bir ritüeli canlandırarak

toplu hatırlamayı sağlar ya da çeşitli şekillerde uygulanan unutmaları hazırlar (Misztal, 2003: 56).

Kolektif bellek araştırmacılara geçmiş ve şimdi arasında, geleneği konumlandıramadıkları için yeni bir arayışı zorunlu kılar ve yerine belirlenen kavram, Assmann tarafından sistemleştirilen kültürel bellek olur. İnsan kültürü üretmek ve ona sahip olmak noktasında diğer canlılardan ayrılır. Halk kültürleri, varoluştan itibaren hem millî hem de evrensel olana yatırım yaparak ilerler. Dil, imgesel düşünce ve anlam üretimi de halk kültürü içerisinde gerçekleşip anlam kazanır. Ayrıca halk, kültürel birer kalıba dönüştürdüğü her türlü davranış ve inanç pratiğini geleneğe de dönüştürerek, nesillere iletir. Dolayısıyla halkın belleği, onu yaşar kılmak için de önemlidir. Ricoeur, belleğin ayıklama rolünden bahsederken geleneğin geçmişin bağlarından kopabildiği, yani bir anlatıya dönüşerek zamandan bağımsız kalabildiği noktada kültür de bağımsızlaşır ve tarihin hegemonyasından kurtulur. İlkel ve modern toplumlarda kültürel bellek, hatırlama eylemini kendine özgü biçimde gerçekleştirir ve bunun için çoğunlukla kozmik bir ritüele ihtiyaç duyulur.

Assmann; bireysel, iletişimsel ve kültürel bellek türlerinden bahseder (Assmann, 2008: 109- 118). Bellek, düşünürü göre bireyin kimliğini zaman içerisinde anlamlı kılar ve algıyı şeyleşmiş ikonlara dönüştürür. Her türlü anımsatıcı, belleği tetikler. Eşya ve duyu belleğe sahip değildir fakat onlardan yansıyanlar, birey belleğini harekete geçirir. Topluluk belleği yerine de arşiv değeri taşıyan unsur ve hatırlatıcı mekânlar eklenir. İletişimsel bellek unsurlarını, gelecek kuşaklara aktaran bu kurumsal yapı, kültürel belleği içerir. Kültürel bellek, sözlü kültüre bağlı iletişimsel belleğin aksine, yazılı kültürle ilişkilidir ve gündelik olayları içermez. Mutlaka toplum için kült, mit veya öncü konumda bulunan kişilerce taşınabilen kültürel bellek, kimlik ve aidiyet şuurunun da oluşmasını sağlar (Assmann, 2001: 55). Assmann, kültürel belleği açıklarken aslında belleğin halk kültürüyle olan yakın ilişkisine de değinmiş olur (Assmann, 2001: 54). İletişimsel hafıza ise yakın geçmiş anılarını içerir. Bir kuşağın hafızası olan iletişimsel hafıza, zamanla sönümlenir. Kültürel bellek, geleneğe yönelik bir bakış açısı sunar ve gruba, bireye yönelik geçici bir hatırlama alanına işaret etmez. Hatırlamanın ne olduğu, hatırlayanın kimliğinden ötede bir değer kazanır. Belleğin hem geçmişi hem de bugünü şekillendirmesi bütünüyle bu yaklaşımın sonucu olarak görülür.

Assmann, bellek ve mekân arasındaki ilişkiyi, hatırlama ve zaman arasında da kurar. Geçmiş ancak ona sürekli dönülerek var kılınabilecektir. Fakat bu hatırlama,

geleneğin yeniden icat edilmesini de sağlayacak, geçmiş, kolektivitinin elinde sürekli kurulmaya devam edecektir. Zamanın geçmiş ve şimdi arasında sürekli olabilmesi için tekrarlanmalı, ritleştirilmeli ve devamında da çağın gereklerine göre yorumlanmalıdır. Bellek, iletişimle ve sosyal hayat ile yakından ilişkilidir (Assmann, 2001: 35-102). Yakın geçmişe dair anıların hatırlanması, kişinin çağdaşları ve kuşağı ile paylaştığı anılar, yalnızca anının sahipleri ve yaşarları süresince aktarılacaktır.

Düşüncenin soyutluğu karşısına hatırlamanın somutluğunu koyan Assmann teorisinde, düşünce bellek işaretçilerinin takibi ile algıya dönüşür. Hatırlama figürleri Assmann tarafından zamana ve mekâna bağlı oluş, gruba bağlı oluş, tarihin yeniden kuruluşunu sağlayan figürler olarak üç başlıkta kategorilendirilir (Assmann, 2001: 42-45). Her hatıranın dayanak noktası olmak adına zaman ve mekâna ihtiyaç duyulan bellek, mutlaka mekânsallaştırma yolunu seçer. Bir grup ancak kendi kimlik bağlılığı içerisinde anlamlı kılınır. Grup üyeleri kimliklerine bağlı kaldıkları sürece sürekliliklerini devam ettirebilirler. Anımsama için gerekli koşullar, şimdinin düzenlenmesi ve geçmişin yeniden kurulması ile anlamlanır. Grup, anıları olduğu gibi saklamak yerine onu değişen şartlara göre devamlı revize etmek durumundadır. Toplumsal hafıza, somut zaman ve mekânı değil, aynı şekilde somut kimliği de oluşturur. Assmann'ın önerisinde "*hatırlama figürleri*"ni zaman ve mekâna bağlı oluş, bir gruba bağlı oluş ve yeniden kurulabilme sürecine sahip oluş gibi üç temel özelliği taşır. Hatırlama figürleri, belirli bir mekân içerisinde cisimleşir, belirli bir zamanda inşa edilir ve somutlanır. Mekân, kolektivite için süreklilik, sahiplik ve daimîlik işaretidir. Kimliğin devamı için, hafıza mekânları korunmalı, anı mekânları mekânsallaştırılmalı, mekânın kutsiyeti düşüncesine dönülmelidir. Assmann, belleği yine kolektif karakterli belleği, iletişim kanalıyla geleneğe bağlar. Birey, kısıtlı bir zamanda yaşar ve tanıklıklarını da kaybeden anılar, yok olurlar (Assmann, 2001: 3-52). Önemli olan anıların, kuşaklar arasındaki aktarımını devamlı kılmaktır.

Kültürel bellek, topluma ait kırılma ve bunalım dönemlerinde, özellikle post-kolonyalizme tepki olarak doğar. Bastırılmış olan acıların ve yas eyleminin destekleyicisi olan kültürel bellek, özellikle bu travmatik çağların açıklanmasında mühim rol oynar. Tarihin ve kültürün, toplum üyelerince icat edilmiş olduğu fikri, kültürdeki geçmiş ile şimdi arasında hatırlamanın gerçekleştiği düşüncesinden ilham alır. Hatırlama eylemi, geçmişin şimdi içerisinde yeniden yorumlanması ve anlamlandırılmasıdır (Vico, 2007: 44). Kısacası kültürel hafıza, gündelik olmayan olayları içerir. Biçimlendirilmiş,

yapılandırılmış olan ve modalardan etkilenmeyen bu hafıza, ancak taşıyıcılar aracılığıyla aktarılır.

Arketipal bellek, ritüle, antropolojik ve gösterimsel anlamının dışında kullanıldığında, kültürel bir alana açılır. Toplum üyelerinin, eş zamanlı olarak ve genellikle aynı mekân deneyimi içerisinde, ortak yaratıcı kimi öğrenilmiş pratiklerin bütünlüğü içerisinde kendi kolektiflerini inşa ettikleri anları işaretler. Mitsel dünyadan ve dinî inançlardan sonra politik tavırlar ve devlet hafızası da ritüellerin içerisinde konumlanır. Geçmişin kolektif olarak somutlanması, ritüeller aracılığıyla olur (Bilgin, 2003: 309-310). Toplumun ortak davranış kalıplarını, refleks ve reaksiyonlarını oluşturan ritler, toplum psikolojisi ile de yakından ilişkilidir. Ritüeller, antikiteden sonra, modernizm ile birlikte yükselişe geçer. Hızın başladığı, zamanın ve mekânın kırıldığı ve geleneklerin kapı dışarı edildiği modernizm, insanların yavaşlamak, yerini korumak ve yabancılaşmayı önlemek adına mecbur kaldıkları bir icat olur. Hem düzene uyum sağlamak hem de düzen içerisinde var kalabilmek için ritüellere ihtiyaç duyan toplumlar, bu sayede kendilerini görünür de kılarlar (Hobsbawn, 2006:1-18). İster resmî ister yerel olsun her toplumsal hafıza, sosyal düzeni sağlama işlevini de kazanır (Bodnar, 1992: 13-28). Ayrıca toplum, devamlılık duygusunu ve bundan doğan hayatta kalma güdüsünü de tamamlamış olur. Mitik hafıza, ritüelleştirme ve kültürleşmeye yönelik halk hafızasının memorat, efsane gibi halk anlatılarının etkileriyle şekillenen bir hafıza biçimidir.

Psikolojinin bellek ile ilişkisi, elbette yoğunlukla bilinçaltı kavramı üzerinden ve patolojik biçimde ilerler. Freud, anıların da toplandığı bilinçaltını zedelenmiş ve bastırılmış bir alan olarak kabul eder. Hiçbir şey unutulmaz, atılmaz sadece bu bastırılır. Rüya ve fanteziler yoluyla bastırılan unsurlar güdüler aracılığıyla bilince yükselirler. Freud, rüya yorumlarında arkaik mirasa inanmış olsa da bilinçaltını kişisel bir alan olarak düşünür. Freud, hatırlamayı unutma ile açıklar. Bilinçaltına bastırılan hususlar unutulmaz, uygun zamanda açığa çıkarılmak üzere saklanır. Hatıra, çağrışım yoluyla uygun şartlar altında hatırlanacaktır. Geçmiş, korunması şartıyla yok olmayacaktır. Bellek, rekonstrüksiyon sağlayarak, unsurlarını korur. Uygun bir çağrışımla da geri getirir. Geçmiş, üzerindeki anı izlerinin silinmediği bir şimdidir ve yok olmaz (Freud, 2016: 29-32).

Jung, bu noktada Freudyen bakışa eleştiri getirir ve bilinçaltını yüzeysel katmandaki kişiye özgülüğü yanında ortak bir alan olarak işaretler. Bilinçaltının, görünen alanı dışındaki daha derin bir parçası, toplumsal bir varlık olan bireyin doğuşundan

itibaren taşıdığı ve kişisel tecrübelerle yaslanmayan kazanımlarını taşır. Evrensel davranış, tutum ve algı biçimleri insanlığa ait ortak bir arkaik mirası içerir. Burada maddî değil sembolik bir birikim söz konusudur ve geleneksel kültür kuramlarından, kolektif bilinçaltı düşüncesini ayıran nokta da burası olur. Modern insan, hayatını ve tavırlarını seçerken, bir yandan kendi duygularını barındırdığı kişisel bilinçaltını diğer taraftan da Jung'un arketip adını verdiği arkaik dönemin kazanımlarını kullanır. Bireyi ruhsal bakımdan tanımak için bilinçaltının duygu çerçevesini, toplumu tanımak için arketiplerin içerik ve niteliğini kavramak gerekir. Kişinin ruhsal yapısını anlamak için duygu içeriklerine bakmak gerekirken; toplumun ruhsal yapısını anlamak içinse arketip içeriklerine bakmak gerekecektir. Kısacası Jung psikolojisinde ortak bilinçaltının içeriği arketiplerdir (Jung, 2010: 1622).

Arketipler, sembolik formlara dönüşerek bilinçaltına yerleşir ve davranışları şekillendirir. Freud'un süper ego kavramının karşılığını veren bu denetleme ve yönlendirme mekânizması, ancak bireysel denetimle ehilleşir. Arketipler alegorik nitelik taşımaz, bilinç ancak sembollerin yansımalarını anlamlandırabilir. Bu ayıklama ve anlamlandırma, kozmik düşünceden başlayarak, hayatı anlamlandırmanın farklı yollarını verecektir. Birey, kendi deneyimlerini şahsi bilinçaltı ile yaşarken, mitlerden başlayarak tüm ilksel inanç sistemlerine uzanan kolektif temsiller de evrensel bir anlam alanı olarak kolektif bilinçaltında yaşamaya devam edecek izleri de imgesel olarak takip edilecektir (Jung, 2010: 1624).

Sosyal bellek, olayın eşzamanlı hatırlanmasını gerektirmez. Toplumun veya toplum içerisindeki çeşitli kültür gruplarının geçmişe dair edininim ve aktarımları, kolektif hafızayı oluşturur. Geçmişin olayları, hatırlama ve hatta unutmaya yönelik performatif veya yazılı, sözlü, görsel kaynaklardan hareketle, nesillere akar. Geçmiş, bir tarih bilgisine değil, kurgusal biçimde yeniden inşa edilen canlı bir varlık alanına dönüşür. Medya, okul hatta yüz yüze iletişim yoluyla edinilen hafıza bilinç ve aktarımı, şimdi üzerinden şekillenir. Sosyal hafıza, kuşaklar arası iletilen gelenek, örf, algı, tutum ve kültür değerleridir. Tarih bilgisine dâhil olmayan bu malzeme, deneyimlerin hatırlanması ile açığa çıkar. Dolayısıyla sürekli günceldir.

Belleğin, nostalji ile birleşen bu yönü hızlı toplumsal değişimler karşısında ayakta tutan taraftır. Nostalji, geçmiş duygusu kadar zaman ve dönem ruhunu da işaretler. Moderne karşı tarihsel olanı değerli kılmak, zamanı mekânsallaştırmak, her türlü yerinden edilmişlik duygusunun da köklere bağlanmayla ilişkili tarafını güçlendirir.

Boym, nostaljik düşünme şeklini “*düşünsel nostalji*” ve “*yeniden kurucu nostalji*” olmak üzere inceler. Düşünsel nostaljide birey, geçmişe dair özlemini, kendiliğinden ve içsel bir düşünce olarak, üstelik geçmiş zihninde canlandırıp aynı iklimi yaşayarak hatırlar. Yeniden kurucu nostalji ise zaman mefhumunu dışlayarak, yitik anıya yönelen ve geçmişten yeniden kurmak, inşa etmek veya hâkim kılmak amacının belirlediği “*eve dönüş arzusu*”nun görüldüğü hatırlamayı işaretler.

Kolektif bellek, birlikte yaşanan ortak geçmişe değil, tarihsel planda bilinen ya da inanılan, belki de mitleştirilen geçmişe dair kolektif bir algıdır. Bu geçmişe inanıldıkça kolektif hafıza da büyür ve güçlenir. Sosyal bir grubu birleştirirken, birey ve grubun kimliğini de belirleyen kolektif hafıza, ona inanan kişileri, ortak bir eyleme de sevk eder. Toplumsal kimliği tarihsel zemine oturtmak ve ona tarihsel bir rol yüklemek, topluluğu ortak bir kader kavramı etrafında birleştirmek de kolektif belleğin işlevlerindedir (Bilgin, 2008:36). Ulus devletlerin kurulması sırasında kolektif belleğe yüklenen rol de bununla ilgilidir.

Her kolektif bellek, hatırlama kadar unutma ile de ilişkilidir. Toplum için hatırlamak kadar unutmak da hayatiyet taşır. Geçmişin acılarının, komplekslerinin, zedelenmiş ulusal gururun, toplumsal kin ve hınçların bastırılması ve unutulması, ulus bilinç ve kimliğinin temelidir. Ulus veya kolektif ruh ancak ortak bir unutma ile pekişebilir (Traverso, 2009:63- 64). Kolektif belleğin içerisinde her tür alt ve aykırı bellek, ayrıca üyelerin bireysel bellekleri de barınır.

Kolektif hafızanın kimliği oluşturma, yüceltme, ulus adına var olan üye eylemlerini meşrulaştırma ve üyeleri yönlendirme işlevleri vardır. Ötekinin belirlenmesinde çok önemli olan kolektif kimlik, geçmiş de referans noktası hâline getirir. Her tür kimlik talebi, geçmiş üzerinden karşılık bulur (Bilgin, 2008: 34-40). Belleğin, yalnızca rastlantısal olması beklenmez. Cemaat toplumunun söylem alanı olan bellek, cemiyet hayatının tarih bilimi ile birleşen kavuştağında cemiyet hayatı ile birleşir. Bu nokta mekânlarda inşa edilir (Nora, 2006: 19-32).

Kolektif hafıza, tarih biliminden faydalanırken, kolektivitenin ruhunu gözetmek durumundadır (Coser, 1992: 365-367). Mevcut toplumsal kriz, değişim ve dönüşümler, tarihe yol göstermesi ve topluma ilham olması noktasında, güncel arayışlar ve şimdi üzerinde de etkili olmaya başlar. Toplumu homojenleştirme noktasında mühim bir ihtiyaç olan kolektif bellek, yapaydır. Toplumda sınıflaşma arttıkça, toplum şeffaflığının yitirdikçe

ve kolektiviteden kopuş arttıkça, kolektif hafıza yavaşlar ve zihinsel araçlara ihtiyaç duyar. Her türlü kolektif temsil, kimlik imajları ve kültürleri toplum insanlarını birbirine organik biçimde bağlar. Kolektif hafıza arayışlarında geçmişin anı değerleri, bellekleşerek geleneğe dönüşür. Bellek her ne kadar gündelik yaşamda bireysel nitelik kazansa da içinde daima kültürel bir öz de taşır. Geçmişin icat edilen bir yapı sunduğu düşünüldüğünde, kim bizden ne hatırlamamızı ister kim bizden neyi hatırlamamızı ister, kim bizim kiminle ilgili bir hususu hatırlamamızı ister ve kim bir şeyi neden hatırlamamızı bekler sorularının cevapları, denge ve iktidarın kimde olduğunun ve hafızanın da nasıl şekillendiğinin yanıtı olur (Burke, 1997: 43-59).

Siyasî hafıza, şimdinin ihtiyaçları gözetilerek kurgulandığında geçmiş, şimdi içerisine yerleşecektir. Geçmiş, her an yeni bir yorumla var kılınabilir, işlenebilir ve yorumlanabilir. Belgelerden önce insan hafızasının alternatif tanıklığı değerlidir. Merkez dışına ve marjinalerin tarihlerine de aynı oranda değer veren bu yaklaşımda hafıza yeniden yapılandırılırken, özgünlük de kazanacaktır. Muhafazakâr inşa modelinde ise geçmiş, bugünün referansıdır, yani şimdi, düne aittir, dünün ürünü ve yorumudur. Toplumlar, geleneğe bağlılıkları ve bu geleneğin devamlılığına inandıkları müddetçe geçmiş üzerinden bugünü inşa etme hakkına sahip olur (Scwartz, 1996: 907- 909).

Hatırlama, doğrudan değildir. Ulus devletin ferdi olarak kolektif bellek ve kimliği kullanmak için en mühim yatırım siyasî bellek olur. Geçmiş anılar, bir tür etki alanı açtığında ve temsil edilebilir olduğunda da kolektif belleğin malzemesi hâline gelir (Coser, 1992: 369-370). Ulusal kimliğin devamlılığı açısından siyasî hafıza, toplumun amaçlarını da düzenler. Geçmiş, bugünün inşası için devamlı araç kılınırken, işlevsel hafıza devamlı gündemde olur. Toplumsal bellek içerisinde yer alan çeşitli ve bilinçli hatıralar, değerlere dönüştürülmek üzere kullanılır (Sancar, 2007: 46-49). Kaydedici nitelikte olan bu hafıza, tarih bilgisinden beslenen birikmiş fakat işlenmemiş hatıralara yaslanan nesnel ve çoğunlukla didaktik bir hafızadır. Kısacası devlet hafızası, siyasi gelişme ve politik ihtiyaçlar nedeniyle gerekli olan hafıza unsurlarının işlenmesiyle oluşur. Geçmişin olumsuz anları ve parçaları ise bizzat devlet hafızasının sansürüne takılır ve unutmaya eylemiyle negatifleşir (Confino, 1997: 1401).

Travmatik süreçlerin mekân ve hafıza ilişkisi, genellikle ya nostaljik ya da nevrotiktir. Geçmiş ve hâl arasındaki çatışma, toplumsal kimlikte bir kırılmaya neden olduğunda, bellek travmatik özellikler sergilemeye başlar. Travma belleği “*serbest kaldığında*” (Ritzer, 1998: 41-88) birey veya gruptan beklenen kendi farklılığını

kavramak, mensuplarıyla birlikte bir bütünlük duygusu yaşamak, üstelik kendi kaderlerini, kendi tekellerinde yaşamak arzusunu taşımalarıdır (Calhoun, 2007: 63). Oysa travma belleği daha çok unutmaya üzerinden kendini ikame eder. Unutmaya, toplumsal veya bireysel planda bir özgünlüğü de beraberinde getirir.

Bir millî kimlik inşası gerçekleştirilirken, geçmişin kahramanlık efsaneleri, ritüele dönüştürülerek referans kılınır (Sancar, 2007: 18). Bora, çoğunlukla siyasi yönü bulunan bir yorumla Türkiye hafızasının “*militan bir unutuş*” olduğunu bunun oluşturduğu “*habitusun*”, toplum hafızasının birleşmesine de olanak sağladığını belirtir (Bora, 2009: 8). Bunun tam karşısında travma belleği, unutmaya değil hatırlamaya yönelik olduğunda geçmişle yüzleşmeyi ve inkâr edilip bastırılanların dile getirilmesini sağlar (Sancar, 2007: 20).

Hegel’in “*acı bilinci*” (Gürbilek, 2015: 125) adını verdiği travmatik olay, bireysel veya kolektif planda, hatırlanması arzu edilmeyen bir dönemi anlatır. Bilinçaltına itiliş, hatırayla ve duygularıyla yeniden karşılaşmamak içindir. Tanıklığın koparılması, yani olayın yeniden anlatılmaması, bireyin belleğini korur. Bu yapay unutmaya, bireyi ve toplumu, şimdide tutmanın yolu olur (Caruth, 1996: 6-17). Modernite, getirdiklerinin inşa ettiği kadar, travmatik olayları doğurması ve bunları anlamlandırması sırasında bir yas sürecini de beraberine alır. Zihin, zaman ve mekândan kopması nedeniyle bu süreci bir tür ‘kayıp’ ve ‘kırılma’ anı olarak işaretler. Birey ve toplum bu kırılmış parçayı, tüm ve sağlıklı bir temsil, aktarım hâline dönüştüremez. Belleğin parçaları önemli olacaktır fakat onlar tam bir sağaltma ve hatırlama değeri taşımayacaktır (Sancar, 2009: 19- 24). Travma dönemlerinde bilinç ve belleğin büründüğü ‘mozaik’ yapı, olağan işleyişin bozulduğu ve kopuşlar nedeniyle belleğin geçici biçimde zarar gördüğü düşüncesine açılır. Travma süreçlerinde beyin, kendisini şimdiden ve belleğin işleyişinden ayırmaya ve kendisini süreç boyunca travmaya maruz bırakarak, aktif tutmaya başlar. Bu koruma kalkanını yani duyguları, dışarıda bırakmasına neden olurken, beynin travmanın yükünü de işleyerek dönüştürmesine ve belleğe depolamasına izin vermez. Beden üzerinden işlenebilecek yoğunluktaki bu travma süreci aslında bedensel bellek ile bilinçaltı arasında anlamlı bir bağa dönüşür. Belleğin her hatırlama fonksiyonu, bilinçte karşılığını aramak için çabaladıkça, sonuç bastırılanın geri dönüşüne ve hatırlamanın travmatik bazı semptomlar hâlinde dönmesine neden olacaktır (Van der Kolk, 1991: 425- 454).

Travma, süreç içerisinde tarihselliğini ve öznelliğini yitirme tehdididir. Dolayısıyla hatırlama bu tehdidi rahatsız edici biçimde gün yüzüne çıkaracaktır

(Elsaesser, 2001: 192-196). Lacan'ın aynalama evresinin iç bilinçle gerçekleşmesi olarak açıklayabileceğimiz bu süreç, bireyin kendisini yanılısma ile bulmasıyla neticeleneceği için tehlikeli de olacaktır. Travmaya dair imgeler, aktüel travmatik döneminde değil, daha sonrasında ve bastırılanın kâbus, halüsinasyon gibi yollarla dönmesiyle canlanır (Caruth, 1996: 130). Bu imgeler yaşanan travmayı açıklamayabilir, ondan bağımsız olabilir ancak psikolojinin açıldığı ilksel tecrübelerin kaynağından doğabilir. Dolayısıyla travma belleğinde epifanik algı bozulmuştur.

Nora, modern dönemde belleğin değil, tarihin etkin olduğunu söyler. Bellek arşivlenebilir olduğu andan itibaren, gelenekle ilişkisini kaybeder. Oysa bellek canlı, değişken ve kolaylıkla manipüle edilebilirdir. İşte travmatik bellek, tüm bu manipülasyon ve unutma eylemleri içerisinde dâhi bireyin hiç beklemediği bir anda hareketlenerek kişiyi gerçekten kaçmaya zorlarken, bellekte yer eden travmanın da derinleşmesine neden olur (Molino, 2012: 322- 325).

20. yüzyıl travma kavramına psikoloji yanında sosyolojinin çerçevesini de getirir. Olaylara verilen toplumsal ve kültürel cevaplar travmayı oluşturur. Travma belleği, bilindik bir saklama, hatırlama ve dönüştürme süreci yaşamaz. Yas, mutlaka bireyseldir fakat toplumsal nedenli travmalar da kolektif olarak görülebilir. 20. yüzyıl, bu konuda bireylere ciddi travmalar vermiştir. Dünya savaşları, yerinden edilme ve göç hareketleri, holokost gibi büyük felaketler toplumsal yaşlara ve kolektif acılara neden olur. Toplum üyeleri, bu bunalım ve kopuş dönemlerine dair yaslarını açık bir şekilde yaşayamazlar fakat daima belleklerinde tutarlar. Ritüel dönemleri oluşturabilirler, anıtlar inşa edebilirler, sözlü ve yazılı anlatı unsurları biriktirebilirler fakat mutlaka bu travmatik süreçle yüzleşirler. Bu yas süreci, bireysel bellekte bile kolektif temsillerle ve nostaljiyle birlikte yaşanmaya mahkûmdur (Heiremans, 2007- 2008: 19). “*Nostalji ve melankoli duyguları, geçmişin anlatılarına yayılır*” (Guo, 2012: 2510).

Unutma bireysel olduğunda iyileştiricidir fakat toplumsal düzeyde yaşandığında kolektif olan hatıralara karşı bireyin bir sorumluluğu vardır. İktidar güçleri, toplumu şekillendirmek veya resmî bir tarihi empoze etmek için, kolektif belleği unutmaya, değişikliğe yönlendirerek tahrip edebilir (Ricoeur, 2004: 448). Belleğin bu şekilde manipülasyonu, topluma hedefini unuttur. Birey, bir kaybı yaşadığında, arzu nesnesini hatırlayarak, yas sürecine dâhil olur. Yas süreci, hatırlamanın bedeli olur fakat unutma, yas tutma eyleminin yararına bir davranıştır (Ricoeur, 2004: 72). Toplumun bireyleri anıları, sakladıkları, biriktirdikleri ve şahitlikleri ile bir travmatik belleği korumalıdır.

Geçmişini gerisinde bırakan veya geçmişe bilinçli olarak sırtını dönen birey, kolektif olandan da ayrılmaktadır. Birey, bu unutmaya kendisi için iyileşme sürecini başlatarak katartik bir süreci açabilir, unutmaya affetme ile tamamlayabilir.

Matem, nesnenin kayıp ya da ölü olduğu yani fiziksel olarak yokluğu hissedilen durumda varlık gösterir. Melankoli ise kaybı inkâra meyillidir. Nesnenin yokluğuna dair duygu bozukluğu önemlidir, bu kaybı psişede yaşatabilmek adına bir örtülemedir (Butler, 2005 173).

Sonuç olarak bir düşünsel eylem olan hatırlama, yalnızca bilişsel bir yetenek değildir. Bireysel anlamda aidiyet, kimlik ve psikoloji bağının pekiştirilmesi için ihtiyaç duyulan bellek, canlı bir yapı olan toplum için de hayati fonksiyonlara sahiptir. Belleğin, algısal yönü çok daha çeşitli incelemelere imkân sağlayabilecek düzeydedir. Ancak tek başına yalnızca psikolojik ve tıbbî bir karşılığı bulunan bellek, sosyal araştırmalara konu olduğunda zaman ve mekân unsurlarından bağımsız değerlendirilememektedir. Hatırlanan veya unutulması hedeflenen bilginin geri çağırılma ya da baskılanma yolu, belleğin zaman ve mekân ilişkisini de ortaya koyar.

0.4.2.2. Romanda Kolektivite ve Mekân Temsilleri

Roman türü, doğduğu günden itibaren bir felsefeyi taşıma iddiasındadır. Aslında geleneğe karşı bir başkaldırı olarak doğması romanı lirik benin nesnesi kılmayı imkânsızlaştırır. Roman kentli bir türdür ve gelişimi hâlâ devam etmektedir. Bu durum roman türünün, canlı bir yapıda olduğunu, medeniyet değişmelerinden, toplumsal hareketlerden, sosyoloji ve tarih bilimlerinden bağımsız düşünülmemeyeceğini gösterir. Bu anlamda edebiyatın hem kronolojisi hem de kroniği olan roman üzerinden uygarlık tarihinin okunması da söz konusudur. Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde bellek ve mekân ilişkisi tartışılmış, mekânda belleğin nasıl canlandığı veya mekânın bir bellek unsuruna nasıl dönüştüğü, felsefî ve sosyolojik argümanlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Kurgusal bir eser olan roman, mekân ve hafızayı kendi bünyesinde buluştururken, çeşitli okumalara da imkân sağlayacak bir perspektif derinliğine sahip olur. Romandaki mekânlarda insanların ne hatırladıkları, hangi mevzuyu konuştukları, neleri unuttukları meselesi de bir yandan belleğe ilişkin fakat diğer yandan da edebiyat tarihini de oluşturan sosyal şartlardan bağımsız değildir.

Çalışmanın başlığı ve içeriği doğrultusunda, bundan sonra kültürün yaşadığı ve tüm ideolojilerin görünürlük alanı olması bakımından eğlence mekânları üzerinde durulacak ve bu mekânlarda hatırlama unsurunun mevzuları tartışılacaktır.

0.4.2.2.1. Eğlence Mekânları

Eğlence mekânları, insanın sosyalleşmeye başlamasıyla değil, modern toplumsal ilişkilerin doğmasıyla gündeme gelir, çünkü modernleşme sürecine giren toplumların zaman ve mekâna yükledikleri anlam, sanayileşme sonrasında yeni bir ivme kazanır. Avrupa’da sömürge düzeninin başlaması, hammaddeye kolay ulaşım, sanayileşme ve artan üretim talebiyle birlikte gelişen işçi sınıfının varlığı, emek ve sermaye ilişkisi üzerinden kurulan kapitalist ağ ve pazar, yani üretim ilişkilerinde yaşanan değişme; burjuvanın kendisi için yeni mekânlar açması ve sosyal ilişkileri dönüştürmesiyle sonuçlanır. Aslında hep var olan fakat ölçeği değişen sınıflı toplum yapısının, ekonomi temelli işlemeyen başlaması, dünya savaşlarının çıkması, sınırların ve devletlerin yönetim şekillerinin değişmesi anlamında dünyayı da siyasî ve kültürel anlamda değiştiren bir süreci başlatır.

Geleneksel mekânlar, insan gerçeğinden soyutlanarak nesneleşir. Bu mekânlarda hâkim olan kolektif hafıza ve ortak tepkisellik hızla kaybolmaya başlar. Kentleşme sonucu doğan mekânlarda ise popüler kültürün ağırlığı sezilir. Mekân örgütlenmesinin, kültür ve hatırlama temelli gerçekleşmesi, hâkim olan iktidar ideolojilerinin ya da gündelik olaylara dair tepkiselliğin, bu mekânlar üzerinden şekilleneceğini ilân eder. Modern hayat, mekânı sınıflandırmaya çalışırken, postmodernist süreç, bireyselleşme alanı olarak mekânı işaretler. Bauman’a göre akışkan kültürde hızlanma vardır fakat zaman kısalmıştır (Bauman, 2015: 15- 29). Bu nedenle bireyler, ciddi bir amnezinin altındadırlar ve hafıza geçmişe odaklanamayacak kadar ân ile meşguldür. Kişiler, bu dönemde mekânlar hususunda bir aidiyet geliştiremezler.

Tarihin her döneminde örgütlü mekânlar olan eğlence mekânları, aydınlanma dönemi öncesinde sosyal hayatın merkezindedir ve geleneksel kültürün kolektif ruhundan beslenir. Kozmik zamanın ilkelerince örgütlenen bu mekânlarda gündelik hayata dair unsurlar, geleneksel üretim süreçleri içerisinde ve sözlü hafızayla birlikte yaşar. Modernleşme süreci, mekânın soyutlanarak nesneleşmesini, tüm edilgenliğine rağmen, homojenleşmesini sağlar. Kronolojik zaman akışının ve vakit kavramının öncelendiği bu mekânlarda, hatırlama ve hafıza pratikleri de değişir. Eğlence mekânları modern

dönemde paylaşım alanı değil, bir yandan hızla yeme içme ihtiyacını diğer taraftan da çoğunlukla yüzeysel planda iletişim ihtiyacının karşılandığı geçici mekânlardır. Modern dönemin eğlence mekânlarında hafıza parçalarıdır (Urry, 2015: 16-17). Boş zaman kavramının dışında atıl alana dönüşen bu mekânlar, pasifizedir ve dönüştürücü güce sahip değildir. Çünkü modern çağ, insanı denetleyen ideolojilerin de çağıdır. Bu anlamda eğlence mekânları, toplumsal ilişkilerin, sosyal örgütlenmenin, ekolojik dengenin ve ekonomik göstergelerin taşıyıcısıdır.

Eğlence mekânlarının postmodern dönemdeki örgütlenmesi ise bağlamından koparılmış bir nostalji, belirsizlik ve tekilleşme yönünde gerçekleşir. Bu dönemin özelliği kolay tüketilir mekânlardır. Bu nedenle de popüler hafızanın gerektirdiği konularda tema artışı dikkati çeker. Bu süreç modayı dönüştürdüğü gibi eğlence anlayışını da değiştirir. Geleneksel ve modern mekânlarda felsefenin ve tartışmanın yeri varken, postmodern mekân, sadece hoş vakit geçirme edimine odaklanır. Görüldüğü üzere eğlence mekânları yalnızca vakit geçirme alanı değil, toplumsal süreçleri de takip etmenin ve hatta şekillendirmenin görünüşüdür. Bu anlamda mekân- kimlik ve hafıza ilişkisi Ortodoks eleştiri sistemlerinin görmezden gelmesine emanet edilemeyecek kadar değerli olur.

Geleneksel hayatın varlığı, kamusal alanda bireyin varlığının eritilmesini gerektirir (Kaya, 2006: 112-113). Köker, Batılı değerler karşısında geleneksel halkın kültür özelliklerine bağlı kalma düşüncelerini de popülerleşmenin işaretlerinden biri olarak belirler (Köker, 2003: 118). Cumhuriyet, halkçılığı popülizme dönüştürerek modernleşme noktasında kullanır. Özellikle, şehirleşmenin ve sınıf sisteminin korporatizm lehine (Parla, 2006: 144-182) eritilmesi noktasında kullanılan halkçı popülizm, kendi söylem alanını da halk ve köylü mekânlarında kazanır.

Halk hakkındaki düşüncelerde Durkheim'in düşüncelerinin etkili olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Düşünürün terminolojisinde halk, kolektivite ile açıklanır. Birey, tüm aidiyetini, kolektivite içerisinde bulmak durumundadır. Bu da bireyin geleneğe bağlanmasına ve otobiyografik belleğin buna göre değerlendirilmesine neden olur.

Durkheim'in görüşlerinden etkilenecek insanlığın düşünce biçimini ilkel ve modern olarak açıklayan Lèvy- Bruhl, bu temsillerde kültürel bir öz yanında psikolojik bir boyutun da bulunduğunu belirtir. Çünkü temsiller ve onlarla topluluğa iletilen hususlar, üyeler içerisinde kimlik ve geçmişine dair kolektif duyguların oluşmasını sağlar.

Bu, düşünürün ilkel toplumunu açıklamakta bir anahtardır. Mistik bir hayata bağlı olan, dogmalarla ve grup kurallarıyla yaşayan, otorite karşısında sorgulama yapma gereği hissetmeyen ilkel toplumun düşünce evrenini, ortak temsil değerleri ile açıklar (Mousalimas, 1990: 41).

Özellikle tarihte ve devamında sosyal hayatta ilerleme çağının açılması anlamına gelen modernitenin iki temel gücü kapitalizmin yayılışı ve ulus devletlerin doğuşudur (Koselleck, 2007: 20). İlerlemenin olduğu yerde geçmiş, kopulması gereken bir unsurdur. Giddens, zaman ve mekânın uyumunun kaybedilişinin, modern insandaki kimlik kaybının da temeli olduğunu belirtir ve modern çağın küresel etkileri olduğunu ve bu nedenle geleneksel olan ile evrensel olanın bir kent modeli önerir. Oysa bu durumda geleneksel toplumun bireyi, bir yandan geleneğin süregelen değerlerinin ve alışkanlıklarının bir diğer yandan da cemaat toplumunun zaman ve mekânı kullanma noktasındaki birliktelik ve aidiyetinin dışına itilecektir. Mahremiyet, modern toplumla birlikte dışa açılma nedeniyle dönüşecektir (Giddens, 2010: 11). O zamana değin yaşantısı ve hayata katılımı hakkında düşünmek durumunda olmayan birey, modern hayatla birlikte her adımını planlamak durumunda kalacak, mekânda dağılırken zamanı takip etmek nedeniyle gelenekse hayatın bütünlüğünü yitirecektir.

0.4.2.2.1.1. Kahvehane

İlk kez “1551’de Tahtakale” de kurulan (Evren, 1996: 3-7) ve *toplumsal çeşitliliğin alana yansımış hâlleri ve toplumsal ilişkilerin kamusal olarak ortaya konulduğu önemli mekânlar* (Çağlayan, 2001: 43) olan kahvehaneler, devamlılıkları ve gösterimsel bazı özellikleri nedeniyle gelenekli kurumlara dönüşmüş durumdadır. Uzun tarihleri boyunca kendilerini, sürekli dönüştüren dinamik bir kurum olan kahvehaneler; bir tüketim, sohbet, haberleşme, tartışma, eğlence mekânı olarak kolektifi hayatı ören mekânlardan biridir. Tarihleri boyunca pek çok defa yasaklanmalara maruz kalan kahvehaneler, mutlaka yeni düzen ve kurallara entegre olmanın yolunu bulmuş ve geleneksel kültürün yaşam alanlarından bir hâline gelmiştir. Bir yandan bireyi sosyalleştirirken diğer yandan da toplumsallaşmayı sağlayan kahvehaneler, kamusal mekân özelliği gösterir ve kimlik mekânı olmak noktasında işlev yüklenir. Ortak yaşam pratiklerine olan bağlılıkları ve dil üzerinden gerçekleşen sosyal yapının üretilmesine olan katkılarıyla toplumsal değişim zamanlarında da geleneksel kültürün korunmasında büyük rol oynamışlardır.

Kahvenin adının, anavatanı olan Etiyopya’da, kahve yetiştirilen bölgenin eski adı olan “*kaffa*” dan alındığına dair görüşler yaygın olsa da kelimenin, Türkçeye Arapçadan gelmiş olup “*iştah kesen*” anlamındaki “*akha*”dan türetildiğine inanlar çoğunluktadır (Evren, 1996: 16). İlk dönem Arapça sözlüklerinde e şiirlerinde “*şarap*” ve tasavvufî metinlerde de “*bade*” anlamında kullanılır (Arendonk, 1993: 95). Aslında *k-h-v/ y kökünün*, tiksindirici bir şeyi tanımlamak için seçilen sıfatlar da kullanıldığı düşünülse de kahve, *koku* anlamını da kapsayıcı biçimde düşünüldüğünde (Hattox, 1998: 16-18) özellikle çalışmamız kapsamında önemli olacak epifanik belleğe seslenen, törensel bir içecek hâline gelmiştir.

Kahve sözcüğüne ilk kez Horasanlı Türk Ebubekir’in Arapça yazdığı tıp kitabında rastlanır (Toros, 1998: 8). Hz. Süleyman’a dayandırılan bir kıssadan beri kahvenin şifa verici özelliği bulunduğu inanılmaktadır (Hattox, 1998: 10). M.S. 500’lü yılların son çeyreğinde ortaya çıktığı sanılan kahvenin Mekke ve Medine üzerinden tüm İslâm dünyasına yayıldığı bilinir (Heise, 2001: 18). Dinsel pek çok hikâyenin kullanılması kahvenin dince yasaklanmış içeceklerin alternatifi olarak benimsenmesini sağlar.

İlk kez Yavuz Sultan Selim zamanında Osmanlı mülkünde kahve içilmiştir (Heise, 2001: 21). 17. yüzyılda da kahve, Osmanlı üzerinden Avrupa’ya götürülmüştür (Toros, 1998: 63).

Toplumsal yapılar, kendi içerisinde sürekli ve istikrarlı ilişki kalıpları kurulmasını sağlar (Cevizci, 2001: 1003). Burada bireyin etkin davranışları yok sayılır (Kızılcılık ve Erjem, 1992: 458). Aksine birey, bu toplumsal yapı içerisinde *dışsal* bir varlıktır ve etkisi *kısıtlayıcıdır* (Giddens, 2005:57).

Kahvehanelerin özellikle dinî mabetlerin yanında kurulması, simgesel bir seçimdir. Hakkında üretilen menkıbevi anlatılar dışında kahvehaneler, öncelikle cami yakınlarında açılarak namaz vaktini bekleyen kişileri ağırlar. Üstelik mekânlar; okunan menkıbe, destan ve cenk-nâmeler aracılığıyla dine dair yaşantı ve algıyı da millileştirerek düzenleme rolünü üstlenir. Kahvehanelerin geleneksel tasarımında da cami şadırvanlarından etkiler görülür ve kahvehaneler, bir külliye parçası gibi düşünülür. 19. yüzyılla birlikte değişen toplumsal yapı, kahvehanelerin içerik ve tasarım olarak sekülerleşmesini sağlar (Işın, 2003: 88). Dinsel semboller yerini toplumsal figürlere bırakır ve kahvehanelerin kolektivite adına mit üretme çağı da açılır.

Toplumsal yapılarda ortak simgeler, bilinçdışı unsurları, kolektif ilişkiler önceliklidir (Best ve Kellner, 1998: 35). Birey, yapılarca biçimlendirilir ve verili kültür içerisinde yaşar. Toplum, bir merkezce yönetilir düşüncesinden ilerlediğinde özellikle mahalle veya köy meydanlarına yakın yerde konumlanan kahvelerin, mahalle hayatını da kendi çevrelerinde oluşturmaya, dönüştürmeye veya biçimlendirmeye başladıkları rahatlıkla söylenebilir. Özellikle sözlü kültürün etkilerini yitirmediği dönem ve bölgelerde kahvehane, en az medya kadar etkilidir ve siyaset anlamında da çoğu zaman iktidarın değil halkın yanında denilebilir. Dinî kurumlar karşısında da kıza zamanda alternatifte dönüşen kahvehaneler, bu nedenle sıklıkla takiplere ve cezalara uğramıştır (Kırlı, 2000: 68). Fakat kahvehaneler çeşitli mesleki, siyasi ve etnik gruplaşmalarla aslında toplum içerisindeki işlevlerini her zamanda toplumsal yapıyı etkilemeyi başarır. Bu noktadan itibaren, mensuplarına bir kimlik mekânı olmaya başlayan kahvehaneler, *kimlik sembollerini* de üretmeye başlayan mekânlar olur (Aytaç, 2005:27). İletişimin yüz yüze olması noktasında kültürel hafızayı sürdüren kahvehaneler, bireylerin boş zamanlarını geçirme imkânı buldukları mekânlar olarak kitle kültürüne de hizmet eder ve devletin ideolojik kanallarından biri olmayı da sürdürür. Çoğunlukla kent merkezlerinin dışındaki alanlarda ve mahallelerde kurulan kahvehaneler toplumsal yapıyı dinamik kılmının da yoludur. Kahvehanelerde saç kesimi, diş çekme ve sünnet etme gibi işlemlerin yapılması, bu mekânların sosyolojik işlevini belirleyen bir diğer ayrıntıdır (Amicis, 1986: 76).

Mahalle kahvehaneleri, açılan ilk kahvehanelerdir. Mahallede bir merkez olmak adına tüm şehirlerin mahallelerine yayılan ve bir prototip çizen bu meyhaneler, günlük yaşamın hafızası olarak işlev yüklenir. Modernleşme, öncelikle sekülerleşme sonrasında da organize toplum birliği adına bu mekânlarda görülmeye başlanır. Mahalle kültürü olarak da görebileceğimiz yerli, yerleşik, içedönük ve geleneksel kültürün kent hayatıyla harmanlanmasını ve dışa açılmasını sağlayan bu kahvehaneler, bireylere kolektif bir yeni sosyal yaşam imkânı da verir. Mahalleyi ilgilendiren kimi hususlar ve kararlar da kahvehanelerde alınmaya başlamıştır. Bir tür *örgütlenmenin* sağlanması, bu mekânlar aracılığıyla gerçekleşir (Evren, 1996: 47-99).

Esnaf kahvehaneleri, ticari kaygı barındırır ve üretim üzerinden yürüyen bir kültür geleneğinin temsilcisi olur. İş bulmak, iş için bilgi almak ve işçiler yahut esnaflar arasında dayanışmayı sağlamak bu kahvehanelerin konumunu açıklayan işlevlerdir. Lonca sistemi gibi işleyen bu kahvehaneler, kendine ait bir işleyiş düzenine de sahiptir. Bir yanıyla işçi

pazarı diğerk yönüyle de iş merkezi gibi işlev gören esnaf kahvehaneleri, günlük ihtiyaca yönelik kahvehaneler olarak dikkat çeker.

Yeniçeri kahvehaneleri, Yeniçeri Ocağı'nın tarihe karışmasıyla sosyal hayattan çekilmiş olsa da var oldukları dönemde iktidarın korktuğu alanlardır.

Âşık kahvehaneleri, sözlü ve yazılı kültürün harmanlandığı alandır. Üstlendikleri iletişim rolü, gelenek kavramının seküler mahiyete dönüşmesi adına oldukça önemlidir. 19. yüzyıl ile birlikte modernizmin ve yeni bir edebi geleneğin başlayacağı süreye kadar âşık kahvehaneleri, Anadolu'da geleneksel hayatın varlık gösterdiği alanlarda gelenekli ve dışa kapalı bir kültür ortamının varlığını devam ettirir. Şehir kültüründe ise âşık kahveleri ve yeniçeri kahvelerinin birleşmesinden doğan çalgılı kahvehaneler hâkim olur. Tanzimat öncesinde, semai türüne olan bağlılık nedeniyle semai kahvesi olarak da adlandırılan bu kahveler, özellikle Ramazan ayında yer alan eğlenceleri ve içerisinde çalınan enstrümanlar ve kendilerine has süslemeleri nedeniyle oldukça farklı bir havadadır (Birsell, 1983: 184). Ücretli olan ve Cuma akşamlarında ve özellikle Ramazan aylarında varlık gösteren çalgılı kahvehaneler, içerisindeki gösterim sanatları sayesinde hem Batı tarzında açılan eğlence mekânlarının karşısında yerli bir dinamik oluşturur hem de yerli ahalinin tiyatroya alışmasını da sağlar (Evren, 1996: 76).

Meddahlık geleneğinin devam ettirildiği kahvehaneler, meddah kahvehanesi olarak adlandırılır. Özellikle Ramazan geceleri ve bayramlar gibi kolektif belleğin ritüellere ihtiyaç duyduğu zamanlarda faaliyet gösteren ve Karagöz eğlencelerinin de devamını sağlayan meddah kahvehaneleri, merkeze mendil ve sopasıyla meddahın, yarım ay şeklinde düzenlenen oturma alanlarına da izleyicilerin oturacağı şekilde konumlanmış olduğu şekilde tasarlanır. Kitle iletişim araçlarının işlevini yüklenen meddahlar, toplumu sakinleştirmek ya da galeyana getirmek hususlarında da rol üstlenirler (And, 1969: 7-8).

Türk kahvehaneleri, nargile hizmeti sunulan ve zaman zaman akıl oyunlarının da oynandığı mekânlardır. Müdavimleri seçkin kişiler olan bu kahvehaneler, dönemleri içinde oldukça muteberdir.

Esrarkeş kahvehaneleri, akıl oyunlarının oynandığı özel eğlence mekânları iken zamanla madde bağımlılarının toplandığı yerlere dönüşür. İzbe, bakımsız ve oldukça kirli olan (Birsell, 1983: 239) bu kahveler 20. yüzyılın başına kadar faaliyet göstermiş ve zaman zaman da kalem erbabının da ziyaret ettiği yerler olmuştur (Ünver, 1962: 63).

İmaret kahvehaneleri, özellikle camilerin yakınında kurulur ve namaz aralarında eve gitmeyerek, cami saatini bekleyen kişiler için kurulur. Cenk-nâme ve gazavat-nâmelerin okunduğu bu mekânlar, gölge oyununun ve tuluatın da sergilendiği yerlerdir. Kıraathaneye dönüşen imaret kahvehaneleri, dönemleri içerisinde geleneksel kültürün devamcısı olmuştur.

Seyyar kahvehaneler, kahvehanesi bulunmayan bölgelerdeki gezici kahvehanelerdir. Seyyar kahvecilerin, sırtlarına astıkları kahve malzemeleriyle dolaşarak anında kahveyi pişirip servis edebildikleri bilinir. 19. yüzyılda topluluk mekânları olan pazaryerleri, park alanlarında dâhi rastlanan seyyar kahvehaneler, zaman içerisinde sadece nostalji değeri olarak kalır (Ünver, 1962: 69).

Kulüp kahvehaneleri, daha çok lokal özelliği gösteren ve çeşitli eğlence ve aktivite gruplarına hizmet veren özel mekânlardır. İlgi alanına göre farklı isimler alan bu kahvehanelerde zaman zaman yarışlar da yapılabilmektedir.

Yazlık kahvehaneler, iklim şartlarına göre düzenlenen, mevsimlik, açık hava kahvehaneleri olarak tanımlanabilir.

Sabahçı kahvehaneleri, kent merkezlerinde hizmet veren ve günün her saati açık olan mekânlardır. Müdavimi olmayan bu kahvehaneler, daha çok mühtezel bir hayat yaşayan kişilerle gece çalışanlarının gittiği, ucuz ve klasik kahvehane iletişiminin, kültürel ortamının bulunmadığı, şarkılı yerlerdir.

Köy hayatının tipik bir yansıması olan ve köyün yegâne iletişim damarını oluşturan köy kahvehaneleri, geleneksel hayatın devam ettiği kültür mekânlarıdır. Köylüye ait olan bu kahvehaneler, köy odalarının modernize edilmesiyle doğmuştur. Daha mikro planda hizmet veren ve kitlesi sosyal hayatı da birlikte paylaşan kişiler olduğu için köy kahveleri; haberleşmenin, buluşmaların gerçekleştiği, köye dair kararların alındığı iletişim belleğinin kullanıldığı ve ritüellerin sürdürüldüğü mekânlar olarak işlev yüklenir.

Özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan iç göçlerin sonucu olarak dağılan hayatların sonucu olan, içerisinde zaman zaman barınma imkânının da bulunduğu garipler kahvesi; gündelik işçilerin, iş gücüne göre dağıtıldığı ve iş beklediği, amele kahveleri de denilen işçi kahvehaneleri; kasaba ve kentlerin dışındaki yeşili bol, açıklık alanı karşılayan kırlarda açılan, doğaya uyumlu malzemeyle tasarlanan, hafif yemeklerin de bulunduğu kır kahvehaneleri; mahallerde açılan, daha çok emekli ve orta yaş üstü kişilere hitap eden,

çeşitli şans ve zeka oyunlarının oynanabildiği semt kahvehaneleri gibi kahvehane türleri de vardır.

Kahvehanelerde eğlence mekânı olarak bakıldığında halkın ilk sivil eğlence mekânı olarak kahvehaneleri görebiliriz. Dini bağlılıkları olan kişiler, özel meclislerde dini etkinlikler yaparken, bir tarikata bağlı olmayanlar kumarhane veya meyhanelerde zaman geçirir (Hattox, 1998: 109). Tanzimat sonrasında kahvehaneler, ciddi bir modernleşme sürecine dâhil olur (Meriç, 2012: 384). Bazı kahvehaneler gazino ve kulübe evrilirken bazıları da meyhane ve kahve arası bir noktaya çekilmiştir.

Sözlü kültür ve modernleşme öncesi dönemde haberleşme ve iletişim büyük oranda mekâna bağımlıdır. Haberler, söylentiler ve hatta dedikodular, kahvehanelerden yayılır ve kahvehaneler de enformatik bir sürecin yöneticisi olur (Hattox, 1998: 89).

Devlet, kahvehaneler için özel bir istihbarat ağı kurar. Kahvehaneler, tarihsel roller de yüklenir. Kuvayı Milliye için haberleşme, silah sevkiyatı ve yataklık rolü üstlenen kahvehaneler, siyaset ile kahvehane ilişkisini göstermesi bakımından dikkat çekici bir örnektir (Öztürk, 2006: 89).

Sonuç olarak kahvehaneler, yüz yüze iletişim kanalı ve iletişimin devamlılığı ölçüsünde iletişimsel belleğin, kolektif hayatın değer ölçülerine bağlılığı ve barındırdığı arkaik kültür mirasının devamlılığı ölçüsünde kültürel belleğin, ayrıca kahve tüketimine yönelik alışkanlıklar ölçüsünde duyuşsal belleğin temel örneklerinin verildiği kimlik ve bellek mekânları olarak toplumsal hayatta yer edinir.

0.4.2.2.1.1.1. Kıraathane

Kahvehanelerin, sosyal şartlar altında yaşadığı değişimin bir sonucu olan kıraathaneler, günlük iletişimin büyük ölçüde kitap okuma, şiir okuma, söyleme ve dinleme, gelenekli sanatların uygulandığı ve toplumsal konuların tartışıldığı mekânlar olarak varlık gösterir. 1800'lerin ikinci yarısıyla birlikte kahvehanelerin yanında kıraathaneler de yayılmaya başlar. Sözlü kültür ile yazılı kültürün kaynaştığı kıraathaneler bir geçiş dönemi kültür mekânını oluşturur. Periyodiklerin ulaşım ve dağıtım yeri olan bu mekânlar, konuşma dili ile yazı dilinin birleşmesini sağlamak ve dolayısıyla devlet ve halk dilini standartlaşmak noktasında bir ilk adım oluşturur. Tanzimat kuşağının *kamuoyu bilincini* (Faroqhi, 1997: 238) gazete ile sağlamak istediği hatırlandığında kıraathanelerin de misyonu tamamlanmış olur. Okuma yazmayı bilen bir

kıraathane müdaviminin, mekânda bulunanlara yüksek sesle gazeteyi okuması, toplumsal bilincin de artmasını sağlayacaktır.

Kıraathaneler, zaman içerisinde radyonun da merkezi olur ve iletişime eklenen işitsel medya, kıraathaneleri stratejik birer mekân hâline getirir.

Dönemi içerisinde kütüphane işlevini gören kıraathaneler, periyodiklerin de takip edilebildiği alanlardır. Sözlü kültür ve yazılı kültürün kaynaşma mekânı olan kıraathaneler, bulunulan gölgeyi yeni gelen, göç eden ve toplumsallaşma süreci başlayan bireyler için sosyal hayatın kurallarının ve gelenekli hayatın öğrenilmesi noktasında bir eğitim mekânı olma özelliği de gösterir. Erkekler için bir kamusal mekân olan kıraathaneler, toplumsal cinsiyet normlarının belirlenmesinde ve şekillenmesinde de etkin rol oynar.

Başlangıçta kahvehanelere “*özellikle okuryazar takımından birçok büyük kimse kahvehaneler sayesinde bir araya gelmeye ve kalabalık toplantılar düzenlemeye başlamıştır*”. Kıraathanelerle birlikte din adamlarının, devlet adamlarının ve eğitimcilerin de kahvehane kültüründe yer aldığı görülür. (Ceylan, 1995: 415). I. Ahmed döneminde Osmanlı’ya tütünün girmesi kahvehaneye giden müşteri profilini değiştirir. Zamanla kitlesi değişen kahvehane ve kıraathaneler, *sosyalleşme ve modernleşme* mekânları (Işın, 2001: 28) olarak büyük bir toplumsal işlev yüklenmiştir. Günlük siyasi olayların kahvehanelerde tartışılmaya başlanması devlet ve toplumun ilk karşılaşma mekânlarının da kahvehaneler olduğunu gösterir. Devlet, merkezi otoritenin zayıflaması ve toplumun bu zayıflama karşısında daha da cesaretle kahve üzerindeki yasakları dinlememesinin ardından, Osmanlı’nın biyopolitika çerçevesinde çeşitli tedbirler ve kontrol unsurları kullanmaya başladığı görülecektir. Misyonerlik ve casusluk faaliyetlerinin kahvehaneler üzerinden işlemesi de tedbirlerin artırılması lüzumunu getirir.

Türkler *bir kahve ve kahvehane medeniyetine* sahiptir (Ünver, 1967: 15). Halk eğitim merkezi gibi işlev gören kıraathaneler, “*nezaket kurallar*”na uygun sosyalleşme mekânlarıdır (Georgeon, 1999: 24).

Kemal Tahir, Türkiye’nin II. Meşrutiyet sonrası panoramasını *Yorgun Savaşçı*’da konu edinir. Sahil kahveleri ve işçi kahvehanelerinde planlar yapan subaylar ve kahvehanelerin onlar için yaptıkları anlatılır.

Kıraathaneleri, bütçesi, dekanı olmayan üniversitelere benzeten Sait Faik, şehrin panoramasının da gerçek manada ancak kıraathanelerden öğrenilebileceğini belirtir

(Abasıyanık, 2005: 14). Tanzimat ile birlikte Avrupaî kimi özellikler de kazanan kıraathaneler, başta aydın ve bürokratlar olmak üzere toplum fertlerinin fikir teatilerine zemin hazırlar.

1857’de Ermeni Sarafın Efendi’nin Beyazıt’ta açtığı ve kahve servisine ek olarak otel hizmeti verildiği, matbaa işlevi gören ve kitap satışının gerçekleştiği Sarafın Kıraathanesi (Uzun Kahve)’nin ardından (Evren, 1996: 202) ilk Türk kıraathanesi, 1864 yılında Cemiyet-i İlmiye-i Osmanlı Cemiyeti tarafından, İstanbul’da Çiçek Pazarı mevkiinde açılmıştır (Kocabaşoğlu, 1984: 360- 374). Pek çok sanat ve fikir adamının da kıraathanelere gelerek eserlerinin ilk taslaklarını hazırladıkları bilinmektedir (Birsell, 1983: 70). *Mekteb-i İrfan* (Toros, 1998: 73) olarak tanımlanan kıraathaneler, yine iki yönlü bir işleyişe sahip olur. Bir yandan iktidar, halkın dedikodu yaparak iktidarı yıpratmak düşüncesini, okuma ve devletin yaptıklarından bu vesileyle haberdar olma, ayrıca faydalı işle meşgul olma noktasında bir tür denetleme yolu bulur. Diğer taraftan, oluşan kamuoyu bilinci iktidar hakkında sistematik bir muhalefetin de başlatıcısı olacaktır. Bu enformasyon ağı merkezden başlayarak, şehirden taşraya dek yine kıraathaneler aracılığıyla yayılır. Öyle ki kıraathaneler, Latin alfabesine geçişle birlikte sınıf gibi düzenlenerek kurs hâline getirilmiş, dileyen müdavimlere ve halka okuma yazma eğitimi verilmiştir. Daha sonra kıraathaneler, halkevlerinin kurumları gibi değerlendirilir. Köylülerin toplandıkları kıraathanelerde konferanslar ve eğitimler vermeye başlanır (Öztürk, 2004: 87). Müdavimlerinin boş zamanlarını öldürdüklerini, kıraathanelerin yapıcı bir tarafı olmadığını belirtir (Abadan, 1961: 78).

Etkileşim hâlinde olan birden fazla insan (Kağıtçıbaşı, 1999: 258) bir grup ifade ettiğine göre iletişim toplumsal, sözlü, görsel, fiziki ve psikolojik de olacaktır. Bu etkileşim, grup üyelerine hem bir aidiyet hem de davranış modelleri kazandıracaktır. Resmî bir yanı olmadığı için kahvehaneler hem grup kimliğinin hem de törel mensubiyetin oluşmasında etkili olacaktır. Mekân kendisine ait gelenekli ve törel değerleri de kimlik inşa sürecini etkileyecektir.

Hemşeri kahvehaneleri şehir hayatına entegre olmayı sağlayacağı gibi var olan geleneksel değerlerin de sürdürülmesine olanak sağlar. Yeni ve karma bir kültür, mekân üzerinden ilerler (Görmez, 1991: 29). Kente yeni gelenler, orada yerleşik olanları mutlaka bu hemşeri kahvehanelerinde bulurlar. Özellikle belirli ve daimî adresi olmayanların memleketleriyle haberleşmeleri de kahvehane aracılığıyla gerçekleşir.

Mahalle kahvehaneleri, bir yerel mekân olarak, sosyal yardımlaşma ve dayanışmaya da yardım eder. Sınıflaşmanın geçici planda yok sayıldığı bu kahvehaneler, müdavimlerinden uygun davranış kalıpları da bekler. Habermas kahvehanelerin, minör ölçekte kamusal mekânlar olduğunu söyler (Aytaç, 2005: 21). Bu anlamda özellikle eril kültürün de yeniden inşa edildiği alanlardır. Tanzimat ile birlikte cinsiyet mekânı olmaktan da uzaklaşan kahvehaneler, pastaneler, kafeler, otel- tiyatro kahvehaneleri ile dolar. Burada kadınlar da göze çarpar (Faroqhi, 1997: 22).

Din otoritesine ve bu otoritenin kurumlarına bağlı olan cami ve medreseler, iktidarın güdümünde olan kaleler, han, hamam ve kervansaraylar, sermaye tarafından yönetilen çarşılar yanında kahvehaneler, başlangıçta denetimden uzak kabul edilmiş ve özgürlük ortamı oluşturmuştur (Grègoire, 1999: 22). Kahvenin getirdiği bu özgürlük ortamı, her türlü denetleme, baskı ve yasaklamalara rağmen kahvehanelerin devam ediş nedenini açıklar (Öztürk, 2006: 48).

Özellikle Türk siyasi hayatının çalkantılı dönemleri olan 1940- 1980 sürecinde kahvehaneler, bir tür ideolojik üs olarak da faaliyet göstermiştir. Politik yapılanmalar ve gruplaşmalara göre anarşist eylemlerden de payını alan kahvehaneler, hiziplere göre ayrılmıştır (Yasa, 1969: 224). Özellikle seçim dönemlerinde *seçim karargâhına* dönüşen kahvehaneler, partinin seçim konuşmaları, afişleri ve propagandaları için de hizmet sağlar.

0.4.2.2.1.2. Meyhane

Meyhanelerin tarihi kahvehanelerden çok daha eskidir. Zaman zaman çalgılı eğlencelerin de gerçekleştiği meyhaneler, İstiklal Savaşı ile birlikte değerini yitirir. Çoğunluğunu gayrimüslimlerin oluşturduğu meyhaneler bu dönemde kapanır. Sonrasında gerek dinî gerekse hukukî yasaklarla faaliyetleri sınırlandırılan meyhaneler, önemli hafıza mekânları olur.

Osmanlı hayatında meyhaneler, gayrimüslimlerin tekelinde kurulur. Sıkı kurallara bağlı olarak işletilen meyhaneler, Müslüman müşterilere de hizmet verir. Bu nedenle zaman zaman cezalandırılırsa da iyi bir gelir kaynağı olması yasakların daimî olmasını engeller. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının ardından, meyhane hayatına da serbestlikler tanınır. Meyhaneler hem serbest ticaret nedeniyle hem de Batılılaşma çabaları içerisinde açılan birahanelerin varlığıyla rekabet etmek durumunda kalan meyhaneler, yeni

yöntemler dener. Bir sosyalleşme mekânı olan meyhaneler, karşı ideolojilerin üretim alanları olduğu gibi toplum için bir sosyalleşme mekânı da olur.

Gedikli meyhaneler, 19. yüzyıl ile birlikte kayıtlarda yer almaya başlar. Devletin resmî meyhaneleridir. Büyük ve eskidirler. Dükkâna asılan ve imtiyaz belirten kimi sembollere sahiptir. Koltuk meyhaneleri, gedikliler gibi ilerlemez. Ayaküstü içki içilen, ucuz ve çoğu zaman kenar mahallelerde bulunan bu meyhaneler, gedikli meyhanelerden içerik ve eğlence anlayışıyla farklıdır. Ayaklı meyhaneler, kayıtsızdır. Bağırsağa koyulmuş içkiyi, cebindeki kadehle sunan seyyar meyhaneler kastedilir. 16. ve 17. yüzyıllar içerisinde, yeni bir sınıfa dönüşmüş bekarların uğrak alanına dönüşmüş olan meyhaneler, aynı zamanda suçluların da mekânıdır. Bu nedenle meyhaneler, tekinsiz olarak kabul edilir. İçki nedeniyle işlenen suçların sorumluluğu meyhaneye yüklenir.

0.4.2.2.1.3. Bar

TDK, Türkçe Sözlüğü'nde eğlence mekânı olarak bar, “*danslı, içkili eğlence yeri, ayaküstü içki içilen eğlence yeri*” anlamında kullanılır (TDK, 2021, <https://sozluk.gov.tr>). İçeceklerin ve bu içeceklerin hazırlanıp sunulduğu malzemelerin raflar ve tezgâh üzerinde servis edildiği; tezgâh kenarında hazırlanan sandalye ve taburelerde misafirlerin ağırlandığı mekânlar olan barlar, çoğunlukla alkollü fakat alkolsüz de içeceklerin bulunduğu mekânlardır. Kimi barlarda sahne de olur.

Barlar, yenileşme dönemiyle birlikte Türk sosyal hayatında yer almaya başlar. Birahanelerin ve barların açılışları ve yaygınlık kazanmaları Tanzimat devriyle gerçekleşir. Başlangıçta batılı yaşayış unsurlarının getirdiği bir eğlence anlayışının sonucu olarak popüler olan barlar, zaman içerisinde bu fonksiyonlarını yitirir ve bir unutmaya mekânına dönüşürler. Bar, eğlence mekânları içerisinde formunu ve kitlesini en hızlı biçimde dönüştüren yerdir. Bir yanı sıra müptezelliğin diğer yanı sıra elitizmin mekânı olan barlar, genel kaçış kültürüyle ilişkilendirilir. Bünyesine eğlenceden çok hayatı protesto etme işlevini yükleyen ve şimdi ile bağı koparmanın alanı hâline gelen barlar, bireysel unutmaya mekânları olarak tanınacaktır. Şehirli bir mekân olan bar, kitlesini de gençler ile geç orta yaş arasında sınırlandırır. Grup bilincinin yaşadığı ve yalnızca belirli gruplara hizmet veren barlar yanında, kültürel değişimin sonucunda çeşitli avangart müziklerle anılan tekno-barlara da günümüzde rastlanmaktadır.

0.4.2.2.1.4. Kafe

Modernleşmenin görünür olduğu akışkan toplum, geçmişi yalnızca duygusal bir boşaltım amacıyla ve çoğu zaman bağlamından koparak seyrederek. Bu da tarihi mikro ölçekte temsil eden mekânlara duyulan merakı besler. Zamanı ve mekânı, bir diyalektik içerisinde donduran sezgisel bakışın (Bachelard, 2021: 45-70) aksine mekânsal deneyimi tüketme arzusunun dayalı yaşayışın mekânlarında, kentsel hayatın da görüngüleri bulunacaktır. Mekânda yaşanan zamanın hızı, servisin hızı, tüketim hızıyla ve kent hayatının iç çelişkileriyle açıklanabilecek durumdadır. Kahvehaneler, toplumsal ahlakın ölçütlerince yaşarken kafeler, toplumun ölçütlerini yeniden inşa gücüne sahiptir. Bu anlamda vitrin durumundadır.

Kafenin bir mekân olarak modern tüketimden beslenen, bu anlamda toplumsallaşma görünümü popüler mahiyette olan hafıza mekânı olarak okunması doğru görünmektedir.

Eğlence mekânları politik bağlamlıdır. Kahvehaneler yerel hayatı ekonomik, siyasi ve kültürel bağlamda taşırken, kafeler daha psikolojik ve küreselleşme bağlamlıdır. 90'lı yılların tüm estetik ve popüler değerleri moda kavramıyla ilişkilidir. Kafeler, Batılı ve ikame mekânlar olarak kabul edilir. Bu nedenle yerel toplumda benimsenmez ve kahvehanenin sağladığı güven ortamını sağlamaktan uzaktır. Bu nedenle de tam manasıyla kentli bir mekândır.

Kentleşme, hızlı bir kültür şokunu, farkında dâhi olmadan nüfusuna dayatır (Bauman, 2003: 3-4). Zamanın ve dolayısıyla hafızanın çok hızlı değiştiği kentler, mutlaka siyasi ve sosyal bir zemine dayanan nedenlerle tercih edilirken kentin kendine özgünlüğünü de dağıtır. Modern kentte hatırlama parçalı ve geçicidir. 1900'lü yıllar boyunca nüfusun hızla aktığı kentlerin vitrini, eğlence mekânları olur (Soysal, 2011: 397-398). Kentlerin gündelik hayatı, postmodern akış ile açıklandığında geleneksel ile modern arasındaki fark da yitirilmiş olur. Tüm diyalektik kavramların anlamını yitirdiği postmodern hayat, kendisini en çok kafelerde göstermesine olanak sağlayacaktır. Nostaljinin bir duygu olarak varlığının temsili olan kafeler, bireyin geçmişle kurduğu bilinçli bir yakınlaşma alanıdır (Assmann, 2001: 38).

Kafeler, hafıza müzelerinin işlevini yüklenir. Mekânın biçiminden öte duygu, deneyim ve ortak hikâyeler etkilidir. *“Hafıza diye adlandırdığımız şey aslında hatırlanması imkânsız olan şeylerin heybetli ve baş döndürücü stoğudur. Kimlikler*

çağının kapandığı ve postmodern dünya tarih yazımını durdurup, yerine enformasyonu ikame ederken, bireyler hafıza mekânlarına dönüşür” (Nora, 2006: 25-31). Kapitalist modern çağ, hatırlama değil, unutma ile ilişkilidir. Mekânlar ve içerdikleri nesnelere, hızla modernin gösteri dünyasına kayarken, genel hafızalar yerini özel hafızalara, özel hatırlamalara bırakır. Modernite, kapitalist üretim sürecinin sonucudur ve ekonomik büyüme, Pazar piyasasına bağlı olarak, toplumsal özellikle de kültürel amneziyi gerekli kılar. Bu nedenle modernizm, kolektif hafıza verilerinden uzaktır.

1990-2000 arasında kafeler, bulunduğu bölgeye göre mekân özelliği gösterildiği için bir prototipe sahip değildir. Bu anlamda müşteri profili de kafenin bulunduğu bölgeye göre değişiklik gösterir. Bir yandan mobilizasyon özelliği gösteren ofisler olarak, kütüphane formunda, eğlence, istirahat, boş zaman değerlendirme, toplanma mekânı olarak işlev gösterir. Zamanda yaşanan değişiklik mekânda da hissedilir (Elias, 2000: 134).

Kafeler, kahvehanelerden bariz biçimde ayrışır. Mekânın sosyolojisi açısından değerlendirildiğinde bu durum oldukça önemlidir. Toplumun ekonomik, siyasi ve kültürel değişim, dönüşüm ve kırılma zamanları, özellikle sosyolojik niteliği belirleyici olan bu mekânların dinamiklerini etkiler. Her iki mekânın farklı bir toplumsal kitlesi vardır. Kahvehanelerde cinsiyet ve kimlik örgütlenmesi geleneksel değerlere bağlıdır. Kafeler ise heterojen ve modern mekânlar olarak dikkati çeker.

Adorno, kapitalizmin kitle üzerindeki en mühim etkisinin eğlence ihtiyacı olarak belirtir. Bu anlamda geç kapitalizmin mekânı olan kafeler, daha maliyetli hizmetleri ve kalifiye elemanları ile müdavimlerine çeşitli eğlence, oyun alanları inşa etmek durumundadır. Kafeler boş zamanın, hayat içerisindeki yerini belirler (Connerton, 1999: 43-49).

Kafe müşterilerinin çoğunluğunu kadınlar oluşturur. Eril hegemonyanın kamusal alanı olan kahvehane ve meyhanelerden sonra kafeler, hitap ettikleri kitle ile de gelenekselden moderne geçiş sürecini açıkladıkları görülür.

BİRİNCİ BÖLÜM
1950- 2000 YILLARI ARASI TÜRK EDEBİYATININ
TARİHSEL DÖNEMLERİ VE EĞLENCE MEKÂNLARINDAKİ DÖNÜŞÜMÜN
HATIRLAMA VE UNUTMA EKSENİNDE YORUMLANMASI

1.1. Başlangıcından 1950'ye Kadar Eğlence Mekânlarının Görünümleri

1.1.2. Türk Edebiyatının Devrelerinde Eğlence Mekânlarının Görünümleri

Türk edebiyatı, varlık kazandığı andan itibaren sosyal ve dışı dönüktür. Ayrıca tarihsel süreçlerden ve toplumsal gelişmelerden de etkilenerek, yönünü sıkça estetikten öte toplumsallık kaygısına çeviren, tarihselci bir yapıya sahiptir. 19. yüzyıldan itibaren uygulanan çeşitli politikalarla, hızlı bir şekilde gerçekleştirilmek istenen modernleşme ve medeniyet değişimi süreci, yaşanan büyük savaşlar, ulus devlete geçiş aşamaları, çok partili hayata ulaşma serüveni, devletçi düşünceden liberalizme dönüş ve demokrasi tarihinde yaşanan büyük kırılmalar; modernist sürecin bunalım ve çatışmaları, siyasi sorunlar, iç ve dış göçler sonucu gerçekleşen kitlesel hareketler ve nihayetinde kültürde meydana gelen keskin ve ani değişiklikler Türk edebiyatı için ciddi bir tematik zenginlik oluşturur.

Edebiyat eserinin temelinde kurgusallığın var olması, estetik ölçütlerin öncelenmesini zorunlu kılarken, toplumsal yapıyı takip etmek gerekliliği, sanatçıyı eserin unsurları üzerinde çeşitli tercih ve edebî oynamalar yapmak zorunda bırakır. Kurgunun en mühim unsurlarından olan mekân da sanatçının eserine yüklediği role göre değişir. Bu anlamda gerçek, kurgusal, statik veya dinamik tüm mekân tercihleri metnin yorumlanmasında önemli bir unsur hâline gelir. Edebî eserde yazar, özellikle, toplumsal yapıyı bütünlüklü olarak gösterebilmek ve hedefteki sınıfları ya da anlık bir sınıfsal panoramayı okura sunabilmek için otogar, otel, lokanta, düğün salonları ve eğlence mekânlarını işlemeye önem verir. Bu anlamda eserde verilen topluluk mekânları; sosyokültürel süreçlerin ve iktisadî, siyasi kırılmaların mekân üzerinden anlamlandırılmasını sağlamak adına önemlidir.

Bütün toplumsal dinamikler, dönemlerinin vitrini olan kolektif mekân olarak eğlence mekânları üzerinden yansıdığına ise daha da önemlidir. Eğlence mekânları yalnızca dönemlerini modadan sanata, siyasetten kültüre değin tanımamızı sağlamakla

kalmaz yalnız edebiyat okuru için değil, disiplinlerarası okur ve incelemeler için de önemli birer veri havuzuna dönüşür.

Tanzimat sonrasında roman türü, modernist felsefenin dayanak noktası olarak, eğlence mekânlarını sosyolojik, psikolojik ve iktisadî verileri gözeterek inceler. Bu dönemde birer kimlik mekânı olarak sunulan eğlence mekânları, postmodern dönemde gösteri mekânlarına dönüşür. Bu anlamda eğlence mekânlarının kültür ve kimlik ile kurduğu ilişki, roman türü üzerinden kesintisiz bir biçimde açıklanabilir. Ancak Tanzimat edebiyatının öncesinde de eğlence mekânları toplumsal hayatın unsurları olarak edebî eserlerde yer alır. Bu yapıyı incelemek, çalışmanın bundan sonraki süreci adına önemli olacaktır.

İslam öncesi Türk tarihi eserlerinde var olan kolektif hayat unsurları, konargöçer yapının hâkimiyeti nedeniyle mekân üzerinden şekillenmeye uygun değildir. Ayrıca döneme damgasını vuran destanî ruh, mekân ve zaman unsurlarında durağanlık ve geniş tasvirin gerektirdiği sıfat üslubunun vereceği yavaşlığı istemeyeceği için yalnızca dekor mahiyetinde sunulur. Dönemin önemli mahfilleri, toy geleneğinin devam ettiği han otağları olarak kabul edilmelidir. Tüm siyasi ve sosyal meseleler kadar eğlenceler de topluluk ruhuyla ve topluluk adına, otağ çevresinde gerçekleştirilir.

İslami dönem edebiyatı içerisinde, her ne kadar gerçek ve gündelik hayatı aksettirmek amacıyla olmasa da Klasik Türk edebiyatının kimi metinlerinde eğlence hayatına dair unsur ve mekânların yer edindiğini görürüz. Bir kere işret meclisleri, bu edebiyatın sembolik ve tasavvufî zemininde önemli bir yere sahiptir. Bu anlayış ve terbiyenin getirdiği meclisler ve mekânlar oldukça mühimdir. Özellikle III. Ahmet zamanı ve Lale Devri boyunca edebiyatın tek hâkim mahfilinin eğlence meclisleri olduğu düşünüldüğünde eğlence mekânlarının klasik edebiyat içerisindeki yeri tahmin edilebilir. Kağıthane, Sadabad gibi açık mekânların dışında, halkın geneli meyhaneleri tercih ettiği için içkili meclisler eserlerde sıklıkla yer eder. Divan şiiri için “*sosyal hayatın unsurlarından*” olan meyhanelerin mekânı da (Serdaroğlu, 2006: 361-362) özellikle Galata, Kumkapı, Surdibi ve Tahtakale gibi semtlerdir. Meyhane, kendisine özgü kuralları, bireyleri ve geleneği ile birlikte klasik şiire taşınır. Örneğin meyhaneyi düzenleyen, kişilere yeterli olacak kadar içki sunan, cömert ve hikmetli kişiler pir-i mugânlar, onların yardımcıları olan genç çıraklar yani muğbeceler meyhane konulu gazellerin temel kişileridir (Devellioğlu, 2007: 663). Yunan mitolojisinin Dionysos

figürüne benzer biçimde klasik şiirde de “*duhter-i rez*”den bahsedilir. Üzümün bakire kızı anlamına gelen bu kavram, şarap tanrıçası tanımına uygun düşer.

Gazelerde konu edilen meyhaneler yanında “*bezm*” adı verilen içkili eğlence meclisleri de bu sahanın şiirleri içerisinde kendisine yer bulur (Kut, 1999: 616-629). Bezm içerisindeki içkinin sunumunu yapan ve civan adıyla anılan saki, meclisin neşe kaynağı olarak oldukça önemli bir unsurdur. Sevgili olarak görülen, arzulanan saki, güzelliğiyle baş döndürmeli, sadece görsellik planında değil cinsî bir temayülle de arzu kaynağı olmalıdır. Bu yönüyle gazelerdeki içki meclislerinin en mühim dekoru saki olur (Parla, 2004: 385-387). Dağıttığı şarap, dudağının rengi olarak sunulur.

Klasik şiirde tasavvufî bir anlam dünyasıyla da beslendiği için en çok şaraptan bahsedilse de gazelerde rakı karşılığı olarak anılan arak kelimesine de rastlanır. İçkilerden sarhoş olma hâlini işaret eden hamr ise sarhoş edici herhangi bir içkiyi işaret eder. İçkinin veya tasavvufî anlamıyla badenin içildiği kadeh, câm, peymâne, piyale, sebû, sagar, kabak ve içkinin saklandığı küp, hum gibi isimler ise meyhanenin unsurları olarak şiirlerde yer eder. Mecliste yenen atıştırma namları olarak işlenir ve aslında sevgiliye duyulan özlem ve arzuyu artıran unsurlar olarak bu çerezler anılır. Meze olarak da daha çok ciğeri yanmış âşığı işaret etmesi için biryandan bahsedilir. Meyhanelerde yer alan muganniler ve onların sazendeleri de klasik şiirin meyhane temalı eserlerinde yer eden unsurlardır (Bahadır, 2013: 17-105). Amaçları kederi dağıtmak ve meclise neşe vermek olan kişiler içerisinde bazen köçek ve çengilerden de söz edilir.

Gazeller dışında işretnâmelerin ve “*dünyevi ve tasavvufî*” (Canım,1998: 16) bir tür olan sâkînâmelerin de bu edebiyatta mühim yeri olduğu belirtilmelidir. Sâkînâmeler, işretnâmelerin de içinden doğduğu mesnevilerdir ve “işret meclislerinin âdâbı” ile bu meclislerin bütün unsurlarına içeriklerine yer verilir. “*Sâkînâmeler konuyla ilgili folklorik malzemeyi, devrin ahlâk telakkilerini, değer yargılarını, zevklerini, sanatkârların hayatı yorumlayış biçimini*” yansıtan eserlerdir (Canım, 2009: 13-14). Tasavvufî anlamda da okunabilen Sâkînâmeler, divanlar içinde terki-i bent, terci-i bent ve kaside gibi manzumeler şeklinde de görülebilir.

Klasik şiirde meyhaneler ve içki meclisleri, tasavvufî ve felsefî bir birikimle birlikte düşünüldüğü için çeşitli tür ve şekillerde meyhane temasına rastlanır. 12. yüzyıldan başlayarak 18. yüzyıla kadar Divan şiirinin hemen her türü içerisinde meyhane ve geleneklerinden söz edilir. Devrin bir diğer eğlence mekânı olan kahvehaneler ise

meyhaneler kadar geniş bir tarihsel sürece yayılmaz. Meyhanelerin uzun geçmişleri karşısında kahvehaneler, görece yenidir. Kahvehanelerin ve kahvenin varlığının, klasik şiirde meyhane gibi geleneği oturmuş bir tema karşısında ciddi bir bocalama süreci yaşadığını belirten Açıkgöz bu tereddüt anının uzun süreli olmadığını da vurgular (Açıkgöz, 1999: 6). Kahve, Osmanlı topraklarında tanındığı 16. yüzyıldan itibaren sosyal hayata yerleşmiş ve şiir içerisinde de bir tema hâlini almıştır. Tekkelerin alternatifi olarak sosyalleşme mekânına dönüşen kahvehaneler de şairlerin sosyal hayatın polemiklerine uygun biçimde övgü ve yergi sözleriyle eserler içerisinde yer almaya başlar. Ayvazoğlu, divanlar içerisinde kahve ve kahvehanelerin aleyhinde olan şairlerle kahveden zevk alan ve kahvehanelerin de sosyal bir mahfil olduğunu dile getiren şairler arasında ciddi bir çatışmanın var olduğunu belirtir (Ayvazoğlu, 2012: 33). Öncelikle zihni berraklaştırması, uykuyu açması, mental bir düzenleyici olması gibi işlevleriyle klasik şiirde övülen kahve, sonrasında keyif verici olarak değerlendirilmiş ve zamanla sevgilinin dudağı, ayva tüyleri ve çenesi ile ilişkilendirilmiştir. Kahvehaneler ise uzunca müddet klasik şiirde Osmanlı siyasi ve sosyal hayatı içerisinde sürekli yasaklanması nedeniyle din adına zararlı görülen oluşumlar olarak değerlendirilmiştir. Devletin sıkı yasakları, fetvalar ve genel kanı aksine kahvehanelerin olumlu olarak anıldığı şiirler ise dönemin muhalif ve kamuoyu oluşturmaya yönelik eserleri olarak dikkat çekicidir. Ortak yaşantı alanlarının kısıtlı olduğu Osmanlı hayatında kahvehaneler, sosyalleşme alanı olması bakımından değerli görülür (Balcı, 2019: 322). Tabi kahvehaneler yalnızca ortak bir eğlence mekânı değil, bu mekânlar içerisinde devre ve yönetime de eleştiri getirebilmenin, bir kamuoyu oluşturabilmemin imkânı da topluma sağlaması bakımından önemlidir. Kahvehanelerin bu protesto işlevleri, klasik şiirde de kahvehanelerin bir dedikodu ve fitne mekânı olarak değerlendirilmesiyle sonuçlanır (Alpaydın; Odunkıran, 2013: 72). Klasik şiir için farklı bir örnek olan Bostanzâde Mehmet Efendi'nin manzum fetvasının ardından kahve ve kahvehanelere bakış yumuşar ve kahvehaneler şairlerin sosyal hayata dâhil olmaları adına önemli mahfillere dönüşür (Acar, 2020: 98-100). Böylece kahvehaneler özellikle keyif ehli kişilerin birlikte zaman geçirip tavla, stranç gibi oyunlar oynadıkları mekânlar olarak eserde yer etmeye başlar. Kahvehaneler zamanla hem politik bir kamplaşmanın hem de bir cemiyet mekânı olarak ilmî, tasavvufî ve estetik paylaşımların mekânı hâline gelir. Yine 16. yüzyıl şairlerinden Vecdî, Yavuz Sultan Selim'in bir gazeline kahve temalı yekâhenk gazeliyle bir nazire yazar ve kahvenin olumlu özelliklerinden bahseder. Sülukî, Atayî, Nedim, Kâmi, Tırsî gibi isimler, 19. yüzyıla dek kahve ve kahvehaneleri öven eserleri ile dikkati çekerler (Açıkgöz, 1999; Yalap, 2017: 1907-1930). Bu şiirlerde kahve,

çoğunlukla mistik bir imajı da belirtecek şekilde rengi, kokusu, lezzeti, fincanı, pişirme teknikleri, ikram gelenekleri gibi hususlarda dile getirilir. Kahvenin tarihçesi, menşei ve İstanbul'a hangi kaynak üzerinden ulaştığı da yine şiirler içerisinde bahsedilen hususlardır. Bunun dışında kahve şarkılardan kıtalara, gazellerden tahmislere ciddi bir şekil ve tür çeşitliliği içinde klasik şiirde yer eder.

Kahve ve kahvehaneye dair eserler, kanaatimizce Klasik edebiyatın millî hayatla olan bağının pekiştirilmesi adına da önemlidir. Gerek nazım gerekse nesir olarak eğlence mekânlarını konu edinen Klasik edebiyat eserleri, kamuoyu oluşumuna ve sosyal hayatın inşasına dair mühim veriler barındırır. Osmanlı'da Batılılaşma sürecinin sistemli bir hâle getirildiği II. Mahmut döneminden itibaren eğlence mekânları değişmeye ve çeşitlenmeye başlar. Tanzimat sürecine girildiğinde ise bu mahfiller, yeni bir hayatın yansıması hâline gelir. Bir yandan batılılaşma çalışmaları diğer yandan alafrangalık eleştirisi aynı eğlence mekânları üzerinden anlatılır. Eğlence hayatının edebî metinlerdeki görünümleri, Tanzimat ile birlikte modernleşme süreci içerisinde yüklendikleri rollerle de ilişkili olarak kültürel değişimin sosyolojik plandaki görünümüne ışık tutacak biçimde değerlendirilir.

1.1.3. Tanzimat Devri'nde Eğlence Mekânlarının Görünümleri

Bünyesinde taşıdığı düalizm ile önemli bir geçiş dönemi ve nihayetinde toplumsal kırılmalar doğuracak medeniyet krizlerinin miladı sayılan Tanzimat dönemi, eğlence mekânları tarihi için de modernleşmenin basamağı olur. Eğlence anlayışı, içeriği ve modasındaki değişiklikler yanında, mekânların hukuki zemine bağlanması ve Türk-Müslüman ahaliye eğlence hayatı adına serbestî tanınması yine bu dönemde gerçekleşir. Tanzimat devri edebiyatı; yeni insan tipini modern hayat içerisinde var kılmak ve kamuoyunu bu yeni anlayışa göre dizayn etmeyi sağlamak amacıyla eserler kaleme alınan bir tür reklam edebiyatıdır. Dönem edebiyatının manifestosu yeni edebiyat dairesine ikame olma yollarını kültürel ve sosyal düzen üzerinden örneklemeye dayandığı için romanlarda tüm yeni unsurlar kadar yeni mekânlara da yer verilir. Avrupaî yeme içme adetleri, giyim kuşam özellikleri, moda kavram ve alanlar, eğlence hayatı, yeni düzenin gereklilik ve aşırılıklarının yerleştirilebileceği yegâne sahadır. Tüm bu meseleler, edebiyatta “*kamusal alan*” kavramından söz edilmesini ve eğlence mekânlarının da bu kavrama göre değerlendirilmesini gerektirir. Böylece eğlence hayatı, kamuya açılır. Bu

açılış, geleneksel hayatın eğlence mekânlarını da dönüştürür. Tanzimat edebiyatı, büyük bir dönüşümün edebiyatı olduğuna göre romanlarda da süreç takip edilir.

“Kahvehanelerin ardından, kafe ve hanların sosyal merkezlere dönüştüğü, tiyatro opera salonlarının eskiden olduğu gibi koltukların aristokrat hamilerin paylaşıldığı yerler olmaktan çıkıp açıktan yapılan bilet satışlarıyla geniş bir kamu kesimine açıldığı bir devir” olan Tanzimat'ta *“kentnin nimetleri dar elit kesimden geniş bir toplumsal yelpazeye açıldı; öyle ki emekçi sınıflar bile, kendi bahçelerinde gezintiler yapmak ya da tiyatrodaki bir gece resepsiyonu ‘vermek’, eskiden sadece elit kesime ayrılmış bir alan olan parklarda gezinti yapmak gibi sosyal bazı adetler”* benimsenir (Sennett, 1996: 33).

Tanzimat romanında eğlence mekânları, Habermas'ın kamusal alan söyleminin gösterim merkezidir. Herkesin erişebildiği ve evin özel alanı dışında kalan, kültürel ve sosyal nitelikli iletişim merkezleri olarak tanımlanan kamusal alan, Tanzimat'ın ideolojik gereği ekseninde şekillenir (Habermas, 2005: 127-133; 255-308). Asıl hedeflenen boş zaman kavramına yönelik bir dikkat ve aynı zamanda sınıflar arası bir kaynaşmadır. Üst kültürün alanları, bu dönemde halka açılan ve halkın teveccüh gösterdiği alanlardır. Tanzimat döneminin temel gayesi olan kamuoyu oluşturmak düşüncesi, bu nedenle büyük ölçüde eğlence mekânlarının tanıtılması ve paylaşılmasını yani ideolojik bir yatırıma dönüştürülmesini gerektirir.

Yahya Kemal'in *“Üç Tepe”* makalesinde de sistemleştireceği gibi Çamlıca, Tanzimat romanının geleneksel eğlence ve mesire mekânıdır. Çamlıca, geleneksel hayat ve batılı arayışların kaynaşma alanıdır. Galata ve Pera çevresinin Avrupaî eğlence mekânları; gazinoları, kafeleri, lokanta, bar ve birahaneleri, otel ve kafeşantanları roman mekânlarına dâhil olur. Hamam, kahvehane ve meyhane gibi mekânlar, dönem romanlarda ağırlıklı olarak yer etmez ve bu gibi geleneksel eğlence yerleri, ekonomik ve sınıfsal göstergeler açısından önemli olur. Batılı unsurların hâkim olduğu modern kahvehanelerde artık müzik ve kimi batılı şans oyunları etkisini gösterir. Kimi zaman romancılar, toplumsal eleştiri ve dikkati diri tutmak adına Batılılaşma faaliyetlerindeki aşırılığa odaklanarak, yerli hayatı tesis etmeye çalışırlar. Bunun için de dönemin meşhur züppe tipini neredeyse kolektif bir tiplere dönüştürerek karikatürize ederler. Bu tipin ve aşırı Batılılaşmanın temsilleri de yine mekân üzerinden görünür kılınır.

16. yüzyıldan beri şehrin geleneksel ve hegemonik alanını işaretleyen mekân örneği olarak kahvehaneler Tanzimat edebiyatında değişimin ilk hedefi olur. Bu

dönemde roman, modernleşme çabalarının sonucu olarak dikkati yeni hayata çevirmeyi başarmalıdır. Sanayileşme sonrası toplumun özellikleri ve dinamiklerini içeren modernleşme sürecinde kahvehane, geleneksel ve sözlü kültürün alanıdır. Tanzimat'ın hedeflediği ve aslında kamusal alana yönelik bir eğlence anlayışı içerisinde kahveler halk kültürünün devam ettiği, eski düzenin hâkim olduğu mekânlar olarak görülür. Daha çok camiler etrafında konumlanan ve gündelik hayatın merkezi durumunda bulunan bu mekânlar mahalle, köy ve şehir hayatının mühim iletişim noktasıdır, ancak Tanzimat romanı için işlevsel değildir. 1850'li yıllardan itibaren kahvehanelerde artık “*dondurma yenir, sütlü kahve içilir. Leylekler masa masa dolaşır. Müşterilerin kendilerine şeker ve bisküvi şöleni çekmesini bekler. Kahvede Osmanlı İmparatorluğu'nun Fransız diliyle yayınlanan bütün gazeteleri vardır*” (Birsal, 2002: 13-15). Modernleşme izlerine rağmen kahvehane geleneksel kullanımıyla bir tercih mekânı olmaz ve batılı bir yön taşımaz. Kahvehanelerin geleneksel planda ve yalnızca mekân olarak kullanımı *Jön Türk* romanında Ahmet Mithat Efendi'nin muhafazakâr kahramanlarından Nurullah üzerinden verilir: “*İşte bu mahalle kahvesinden bu ümit ile çıktuktan sonra günün bir kısmı geçmiş demek olduğundan başka bir yere gidemeyip fakat günün kısm-ı ahirini dahi hocası Hafız Mehmet Efendi nezdinde geçirmek için Ayasofya'ya kadar gitti*”(Ahmet Mithat Efendi, 2003b: 142). Ahmet Mithat'ın *Felâtnun Bey ile Rakım Efendi* romanında da kahvehane sadece mekân olarak kurgulanır. Rakım Efendi, Tophane'nin Karabaş Mahallesi'nde satılık bir cariye görür. Onu özgür kılmak için evinde biriktirdiği paranın tamamını, esirin sahibi olan Çerkes'e verir. Kalan bir miktar borcu için senet imzalar. Birkaç gün sonra bu mahallede bulunan esirciler kahvesine giderek borcunu ödeyip senedini alır. Bu romanda kahvehane bir artı değer taşımaz (Ahmet Mithat Efendi, 2000e: 18). Aristokrat bir hayat yaşamak istese de “*bir salon adamı değil, görgüsüz bir kahvehane adamı*” (Çetin, 2002: 26) olan Felâtnun ise devamlı olarak Avrupaî Beyoğlu mekânlarında dolaşır.

Yine Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah* isimli romanında, kahvehane bir kez daha mekân değeriyle okurun karşısındadır. Eserde yeniçerilerin başıbozuk hayatları konu edilirken Kanlıburç'ta bulunan bir izbeden bahsedilir. İllegal bir hayatın var olduğu bu yerde kahvehaneden alınmış bir iskemle vardır. Dönem kahvecilerinin mekânlarına ışık tutması açısından önemli olan bu iskemle “*kahvecilerin yalnız dört ayakta ibaret arkasız iskemlelerinden olduğu için orada bulunduğu gece iskemle hizmetini değil belki masa işini görür*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000h: 6). Romanda adı geçen Karacehennem

Kahvesi, kahramanlardan Şehlevend ve annesinin sokakta kaldıklarında gelip sığınmak istedikleri mekân olarak dikkati çeker.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* romanında kahraman Behçet Bey, çok etkilendiği Ferdane Hanım'ı Fındıklı'ya dek takip eder ve onun hakkında malumat almak için mahallenin kahvesinde oturur. Burası sadece kahve ve nargile içilebilecek, biraz da gazete okunacak bir bekleme yerinden öte işlev taşımaz (Ahmet Mithat Efendi, 2000i: 11-14).

Bir metaroman olan *Müşahadat* içerisinde de Ahmet Mithat Efendi, kendisinin devam ettiği bir kibar kahvesinden söz eder. Batılı hayata yönelik olan bu kahve, aslında bir kafe olan Lüksemburg'tur. Beyoğlu'nda bulunan bu kahveyi bir bekleme yeri olarak kullanan yazar, misafir olmak istediği Siranuş Hanım'ın kendisini kabul edeceğine dair haberi burada bekler:

“Uşağa dediğim veçhile Lüksemburg kahvesine gittim. Illustration nam, Fransızca musavver gazeteyi alıp resimlerini temaşaya başladım. O bitti. Le Mond Illustré gazetesini aldım. O da bitti. İngilizlerin en meşhur musavver gazetesi olan Grafik de bitti. ‘Bitti’ diyorum. Ama biten nedir? Biliyor musunuz? Yalnız gazetenin yapraklarını çevirişim bitiyor. Resimler, şöyle gözümün önünden gelip geçiyorlar” (Ahmet Mithat Efendi, 2000i: 50).

Bu satırlar, batılı manada açılan kahvelerde, yabancı gazetelerin bulunduğunu ve müdavimlerinin de belirli bir kültür, eğitim ve maddi düzeye sahip olduğunu göstermektedir. Böylece okur, geleneksel ve modern kahvehaneler arasındaki fark üzerinden bir çıkarım yapma imkânı bulmaktadır. Bu minvalde yazarın *Henüz On Yedi Yaşında* isimli romanı da önemlidir. Romanda “*umumî bir meyhane*”ye (Ahmet Mithat Efendi, 2000g: 22) dönen Beyoğlu'nda eğlenmeye çıkan kahramanlar Ahmet ve Hulusi, Fransız Tiyatrosu'nun yeni oyununu seyrederek. Oyunun perde aralarında ise Kristal'e gidip içki içerler. Müdavimleri tamamen Avrupaî ve kibar zatlar olan bu kahvede her türlü meşrubat bulmak mümkündür. “*Fransız Tiyatrosu'nda ise hariçteki Kristal Kahvesi'yle iltisak olduğundan seyircilerin ekserisi perde fasülalarında bu kahveye çıkarak istedikleri meşrubattan istimal ederler*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000g: 9-10). Aynı romanda geçen ve lokanta olarak hizmet veren, yine batılı tarzda bir kahve olan Cenyo'nun Kahvesi de dönem için önemli bir örnek sunar.

Tanzimat devri romanlarında kimi zaman da modernleşen kent çevresine dair eleştirinin merkezinde kahvehaneler bir kıyas mekânı olarak yer eder. Dönemin en karakteristik romanı olarak *Araba Sevdası* bu anlamda bir referans kabul edilir. Eserin kahramanı Bihruz Bey, mesire alanına geldiği zaman dikkat ettiği şeyler modern kentin gürültüsü, kalabalığı ve keşmekeşi, yani kent hayatına yönelik unsurlardır. Kahvehaneye dair bu romandaki önemli bir imaj, gezinti yerindeki kahvecinin konumudur ve “*sabahtan beri fevc-â-fevc gelen*” “*karmakarışık kalabalığın gulgule*”si içerisinde “*kahveci tabi’lerinin ‘ki şekerli, bir sade, üç lokum! Yollu haykırmaları*” “*o mevki-i müstesnayı tertipsiz, letafetsiz, zevksiz, liyakatsiz bir sûr-gâha*” döndürmüştür (Ekrem, 2018: 106).

Ahmet Mithat Efendi’nin *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* romanında Beyoğlu’nun yeni hayatla değişen çehresinden söz edilir. Eski zamanlarda Beyoğlu, kış sohbetlerinin, çalgılı kahvelerin, kibar âlemlerinin bulunduğu bir yer değildir. Romanın yazıldığı aktüel zaman ile vaka zamanı arasında karşılaştırma yapan yazar, eski Beyoğlu’nun kahvelerine namuslu insanların gidemeyeceğini belirtir:

“*İmdi Beyoğlu’nun şimdiki eğlenceleri o asırda kimsenin hayaline bile gelmemiş olduğu misilli, Gedikpaşa’da dahi bir Osmanlı Tiyatrosu veyahut o tiyatronun selefi olan ‘Soullier’ dahi yoktu. Ötede beride bazı mahalle kahveleri varsa da kibar gidemedikten başka, namusu üzerinde olan esnaf bile gidemezdi. Çünkü kahveler yeniçerilerin bazı erazili ile eşkıya-yı ümmet tarafından istila edilmişti. Kahvelere çıkan halkın bellerinde bir kucak silah bulunup, bunları yalnız muhafaza-i nefis için suret-i müdafaada kullanmayarak, zevk için suret-i taarruzda dahi kullanmak, onlar indinde adet idi*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000f: 333).

Tanzimat, içinde kararsızlığı ve çelişkiyi barındıran bir devredir. Bu anlamda eserler içerisinde modern eğlence mekânlarına dair olumsuz görüşlere de rastlanır. Bu tür eserlerde kimlik mekânı olarak kurgulanan kahvehanelerin önemi büyüktür. Örneğin Tanzimat’ın ilk metinlerinden *Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat*’ın kahramanlarından Hacı Baba’ya göre modern mekânlar, müdavimleri nedeniyle amacını aşmıştır. Osmanlı toplumunda Avrupaî eğlenceler “*edepsizlere*” göredir. Gerçek Avrupalılar cemiyet hayatına alışıktır ve bu serbestî onların eğlenmeyi de adabınca yapmalarını getirir. Hacı Baba’ya göre Avrupalı kadınlar, “*erkeklerin meclislerine girerler, kahvelerde otururlar.*

Fakat bir madama, kocasını yahut biraderini ya babasını kolundan alıp kemâl-i vakarla yürüyerek, ırzına hâlel getirmeyecek bir yere gidip kemâl-i edeple oturur. Hiç kimse yüzüne bakmaya cesaret edemez. Halbuki bizimkiler öyle değil” (Şemseddin Sami, 2020: 40).

Tanzimat romanının kimi örneklerinde kahvehaneler, hafıza mekânları olarak kullanılır. Ahmet Mithat *Bahtiyarlık* romanında Beyoğlu’ndaki Flâmme Kahvesi üzerinden kahvehaneleri anlatır. Bir hafıza mekânı olan Flâmme, alev manasına gelen ismiyle müsemmadır. Yazar, bu mekânın tarihini anlatır. Mekân, aktüel zamanda yangın sonucu yıkılmış ve yerine batılı eğlence mekânlarını barındıran bir han yaptırılmıştır. Varlığında dönemin en büyük eğlence mekânı olan Flâmme, yalnızca bir hafıza mekânı değil, seyyah ve sanatkarların da kendilerini en hızlı tanıttıkları bir kimlik mekânıdır. Buranın “*erbabı muhkemen mestur bir fener etrafında dönen pervaneler gibi*” mekânın “*kapısına koşuşur*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 12). Yazar, mekânı şu ayrıntılarla tanıtır:

“Flâmme için birçok lâkırdı söyledik de hâlâ Flâmme’i tarif etmedik değil mi? Flâmme bir haneydi. Fakat eski zaman usulünce hane sayışmak lâzım geldikte pek çok haneler Flâmme içinde dahil bulunduğu görülürdü. ‘Hane! Hane! Hane?’ denilip de meselâ ‘misafirhane’ denildi mi? Flâmme’in bir ismi söylenmiş olur. ‘Kahvehane deniliyorsa bir ismi daha söylenmiş olur. ‘Meyhane!’ bu da bir isimdir. ‘Tiyatrohane!’ bu da Flâmme’in bir adıdır. ‘Mızıkahane ve hanendehane!...’ Flâmme’in iki ismini birden söylemiş oldunuz. ‘Kumarhane!..’ En mühim adlarından birini andınız, ‘... hane!...’ Daha ilerisine varmayalım” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 11).

Dönemin önemli eğlence mekânlarından Kristal, Corcordia, Elhamra, Alkazar gibi rakipleriyle karşılaştırılan ve hepsinden üstün görülen Flâmme, aslında kompleks bir eğlence mekânı özelliği göstermektedir. Romanın kahramanı olan Senai Bey, Fransızca konuşmanın moda olduğu ve belirli bir gelir düzeyine sahip kişilerin devam edebildiği bu mekânın müdavimlerindedir. Rizet adlı bir sanatçıyı izlemek ve dinlemek için oraya giden Senai’ye kimliğini unutturmakta, özentî hayat onu bir maskaraya çevirmektedir:

“Flâmme kahvehanesinde bir konsültçi tellâli Senai’nin uşağı olamazken şu maişet-i sefihânedede yine Senai’den mahir görünerek zavallı Senai onun dahi mağlûbu mahcubu oluyordu. Hele bu mahrumiyetlerin

kâffesine faik olmak üzere Osmanlı takımı dahi Senai 'yi düzme frenk ve tatl su frengi gibi teşbîhât-ı muhakkırâne ile bihakkın istihzada bulunurlardı” (Ahmet Mithat Efendi, 2000b: 19).

Bu romanda adı verilmeyecek kafeşantan olarak anılan ve batılı eğlence mekânının örneği olan kafelerden de bahsedilir.

Tanzimat romanında meyhane bahsine gelindiğinde de kahvehane ile aynı içerikte bir tasniften söz edilir. Meyhane daima eril mahiyette toplumsal bir kaynaşma alanı işlevindedir. Daha çok unutma mekânı olarak kurgulanan meyhaneler, dönem edebiyatı içerisinde kendine ait bir jargonu bulunan, iletişimde ortak söz ve mimiklerin etkili olduğu, sınıflar arasında kaynaşmaya imkân sağlayan, zaman zaman edebiyat ve müzik gibi sanatlara yönelik paylaşımların gerçekleştiği alanlardır. Ancak meyhane de geleneksel hayatın bir unsurudur ve tekinsizlik mekânıdır. Modern hayatın içerisinde kibarlara uygun olmayan ve mutlak surette alt kültüre ait bir detay olarak sunulan meyhane, Tanzimat romanı için batılı bir eğlence mekânı değildir. Mehmet Celâl'in *Bir Kadının Hayatı* romanı önemli bir örnektir. Romanın kahramanı Sıtkı, bir kabadayıdır ve zamanını geçirdiği yegâne eğlence mekânı meyhanedir. Eserde, “*içeri girildiği vakit, sağ tarafta tezgâh görülür. Üzerinde, bir sarhoşun esbâb-ı ezvâkını itmam edecek şeyler vardır: Kadehler, bardaklar, düzler, mastikalar, yirmi gün evvel alınan leblebi kırıntı, turp. Hattâ meyhanecinin zenginliğine tesadüf ederse, bir fasulye piyazı da tezgâhın etrafını tezyin (!) eyler!*” (Mehmet Celâl, 2001:105) şeklinde tanıtilen meyhane, yalnızca devrin müşteri profilini çizmesi ve yaşayış unsuru olarak sunulması bakımından Tanzimat romanında yer alır. Bu romanda yer alan bir meyhane tasviri ise meyhanenin kamusal bir alan olarak, buluşma ve eğlenmeye yönelik bir somutlama alanı açısından önemlidir:

“Samatya'da, bir meyhâne vardır ki, binasının eskiliğinden sarf-ı nazar, manzarası muzlim, dâhili, rutubetli, peykeleri murdar, mevkii alçak olduğu için, içeri giren bir adam, kemâl-i istikrah ile yüzünü buruşturmayınca adımını atamaz. Buraya devam edenlerin hemen hepsi, esâfil-i nâs makulesinden birtakım adamlardır. Ara sıra, nezâhat-i edebiyeyi süfliyetle karıştırmak isteyen şuarâ taslakları (!) uğrarlar. Hattâ o aralık söyledikleri nevâdir-i edebiyeyi (!) meyhaneci cenâplarına dinletmekten vazgeçemezler!” (Mehmet Celâl, 2001:105).

Babasına karşı çıkan oğulun anlatısı olarak dönem romanı, önce baba mirasını sonra da hayatını tüketen kahramanların hikâyeleri ile doludur (Parla, 2018: 79-116). Meyhaneye dadanan bir mum gibi sönecektir. *Araba Sevdası* 'nın Bihruz Bey'i yalnızca meyhane değil bu meyhanelerin bazılarında illegal olarak oynatılan kumarın da müdavimidir. Katı bir ahlakçı olan Namık Kemal ise kaleme aldığı *İntibah* romanının meşhur müflis kahramanı Ali Bey'i Mahpeyker'in tuzağına düşmesiyle eş zamanlı olarak meyhanelere dadandırır.

Ahmet Mithat Efendi'nin Dürdane Hanım romanında meyhane, eski dönemlerde o günün şartları açısından karşılaştırılır. Romanda Galata meyhaneleri özelinde işlenen bu mekânlar, özellikle Avrupa ile olan bağları nispetince dile getirilir. Tanzimat devri kişileri, eski hayatın pek çok meyhane adetini hafifletmiştir. Yazara göre müdavimleri değişse de meyhaneler, hiçbir zaman kibar insanların mekânı olmamıştır. Onların yerini almaya aday olan eğlence mekânları ise meyhane karşısında tam manasıyla hâkim ve var olamayacaktır. *“İşte şimdiki gördüğümüz meyhaneler kendi hallerince kendi âlemlerince böyle büyük büyük günler görmüş kudemâdan olup onlara nispetle aynalı gazinolar flânlar çocuk oyuncağı gibi bir hâlde kalırlar* (Ahmet Mithat Efendi, 2000d: 7). Daima kavganın, silahın, hatta cinayetlerin mekânı olan meyhanelerde zaptiyeler de kontrol sağlayamamış, buradaki sarhoşlar daima toplumsal hayat için olumsuz örnekler olmuştur. Yeniçerilerin yerini tulumbacılar, yankesiciler ve Rum sandalcılar almıştır. Eskinin meyhane tezyinin en önemli parçası olan yıllanmış fiçilerin değişmesi, müdavimlerin içkiyi daha az miktarda ve küçük kadehlerde, üstelik su ile tüketmesi, meyhane hayatındaki büyük değişimin örnekleri olarak sunulur:

“Hey gidi züğürt şıklar hey! Bizim mukbil olduğumuz bereketli zamanlarda bu mahaller içinde ‘Bir kadeh!’ veyahut ‘Bir mastika!’ gibi tabirat kullanılmazdı. ‘Bir elli!’ yahut ‘Okkalık!’ denilip dört elli içmekle iktifa eden sarhoşların yüzüne bile bakmazlardı. Bir baş tömbekiyi nargilede içinceye kadar okkalığı sızdıran ve meze olarak dahi bir çeyrek turp ile iktifa eyleyen Bekrileri şimdi dest gâh önünde resmi görülen Baküs görseydi işret rububiyetinden bilistifade makamını onlara terk ederdi. Buraya ‘su’ denilen şey ancak kap kakak yıkamak için girip, yoksa öyle bir kadeh rakının yanında koca bir bardak dahi su bulunduğunu o koca Bekriler görselerdi ‘Eyvah, ne günlere kaldık! Su ile mi keyif yetiştireceğiz!’ diye pür-gazap olurlardı” (Ahmet Mithat Efendi, 2000d: 6-7).

Yine bu roman meyhaneleri, nerede ve hangi adet üzerine bina edilirse edilsin daima probleme kapı açan, insanı değiştiren ve kısa zaman içerisinde dengesini yitirmesine neden olan yerler olarak anar. Meyhanede herkes, kendi kimliğini yitirmektedir, bu anlamda bir unutmaya mekânı olarak meyhaneyi görürüz :

“Bir hafta müddet Şirket-i Hayriyye vapuruna kömür vermekle kömürden bir adam olmak derecelerini bulmuş olan Muşlu bir Ermeni’ye bu akşam meyhanede bakınız ki oportaya yere bir iskemle koyup üzerine oturmuş ve etrafına üç tane laterna alarak bunların üçü birden başka havalar çaldıkları cihetle havardan beter bir gürültü husule getirmelerine mukabil kendisi dahi naraları attıkça muzıkların sedasına galebeyle etrafı güm güm gümlenmekte bulunmuştur” (Ahmet Mithat Efendi, 2000d: 9).

Eserde Galata meyhaneleri, önlerindeki laternaların çıkardığı çeşit çeşit sesle bir karnaval manzarası sunmaktadır.

Ahmet Mithat’ın meyhaneye dair olumsuz bakışı *Hüseyin Fellah* içerisinde anılan Civelek Mustafa’nın hikâyesinde de dikkati çeker. Namusunu korumak için meyhanede bir beye tokat atan Mustafa hakkında konuşulurken, “o kadar ırz ehli çocuğun meyhanede ne işi var?” sözleri sarf edilir ve livatadan kaçınmaya hakkı olmadığını söylenir. Bu bakış, Ahmet Mithat’ın meyhaneye gidenlere dair o dönemde yüklenen imajı açıklaması bakımından da önemlidir (Ahmet Mithat Efendi, 2000h: 14-15).

Ahmet Mithat’ın mekânlar ve kimlikler üzerine kuvvetli bir eleştirisi *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanı üzerinden anlamlı bir okuma sunar. Altı yıl boyunca bir yere hapsedilen çift, kurtulduktan sonra İstanbul’u tanıyamazlar. Mekânlarda ve sosyal hayatta yaşanan modernleşme bir kargaşa doğurmuş ve mekânlar, kimlik mekânına dönüşmüştür. Sınıf sistemi vurgusu romanda görünür kılınırken batılı mekânlar ile yerli mekânlar arasındaki fark da anlam kazanır. Tophane kabadayıları, Şeftali Sokağı’ndaki Pavli’nin meyhanesine giderler. Burası tekinsiz bir alandır. Karabaş mahallesi ve civarı ise esirci kahveleriyle ünlü, kirli mekânlardır (Ahmet Mithat Efendi, 2000c: 6). Ahmet Mithat, İstanbul hayatının alt ve üst sınıf olarak bölünmesini eğlence hayatından anlar. Galata ve Beyoğlu mekânları arasında yaptığı karşılaştırmalar, başta *Dürdane Hanım* olmak üzere hemen tüm romanlarında görülür. *Eski Mektuplar* romanı da bu minvalde anılmalıdır. Romanda İzmir’den eğitim için gelen Kenan, gördüklerinden

hoşlanmaz. Yapmacık ve kaotik bulduğu Beyoğlu, onun nazarında “*girdâb-ı ayş u nûş*”tan ibarettir (Ahmet Mithat Efendi, 2003a: 40).

Tanzimat romanının kasabadaki yabancıları olan kafe ve barlar da eserlerde batılı yaşayış unsurlarının göstergeleri olarak değerlidir. Bu yeni mekânlar, batılılarla temasa geçmek için kullanılacak bir yol hâline gelir. Ahmet Mithat Efendi, *Acâyib-i Âlem* romanının kahramanı Hicabî Efendi’nin Almanca öğrenmek ve fenne dair tahsilini ilerletmek istediği için Galata ve Beyoğlu barlarına müdavim olduğunu belirtir:

“*Bir lisanı kolayca öğretmek için şart-ı a’zam o lisan ehlinin içinde yuvarlanmak olduğu cihetle Hicabi Bey dahi artık Galata ve Beyoğlu’nun birahanelerine devama başladı. Ehl-i işretten değil idiyse de gaz limonatasından başladığı rağbeti yavaş yavaş bira derecesine kadar vardı. Bir yandan Alman lisanını tahsil eder ve bir yandan dahi mesail-i fenniyeye rağbet eylerdi*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000a: 24-25).

Bu dönemde birahanelerin, grup bilincinin oluşmasında ve özellikle batılılarla temas noktasında yeni bir kültürün taşıyıcısı olarak varlık sürdüğü anlatılır.

Yine Ahmet Mithat’ın *Vah* romanı içerisinde de Almanlara ait olan Fugel birahanesinden bahsedilir. Şapkadan çok fesin görüldüğü bu birahane çalışan Alman kadınlar, Türklerin mekâna ve kendilerine olan teveccühlerinden dolayı Türkçe öğrenmek durumunda kalmışlardır. Burada “*çavdar ekmeği*”, “*gravyer peyniri*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000i: 77), sandviç gibi yiyecekler de servis edilir. Batı ülkelerinden gelen çeşitli dillerde okunma imkânı olan resimli gazetelerin takibinin yapılabildiği iki yerden biri de yine bu bardır.

Ara Nesil sanatçısı Nabizade Nazım’ın *Zehra* isimli romanında renkli bir eğlence hayatı vardır. Suphi, Beyoğlu âlemlerinde ve mekânlarında tüm varlığını kaybeder. Konkordiya ve Kristal romanda ismi anılan mekânlar olarak dikkati çeker. Bu iki mekân da batılı anlayışla açılmış ve tezyin edilmiş kafe şantanlardır (Akıncı, 2018: 206). Firuzağa’da bulunan tulumbacı kahveleri yine romanın mekânlarından. Romancı, romanın son bölümlerini yazarken buradaki insanların hayatlarını anlayabilmek için tulumbacı kahvelerine devam etmiştir (Solok, 2016: 133). Eğlence mekânları, natüralist bakışla işlendiği için sefaletin kaynağı olarak verilmiştir.

Tanzimat romanı kendi epistemolojisi içerisinde değerlendirildiğinde geleneğin dışında olan ancak tam manasıyla da modern hayata entegre olamamış bir zihniyetin

ürünüdür. Kozmopolit hayatın tüm yansıması da eğlence mekânları üzerinden sunulmuştur. Modernleşmenin beşiği olan Tanzimat dönemi ve devamındaki romanlar, eğlence hayatının kamusallaşması ve kamusal mekân tanımının ortaya çıkarılmasında da önemli bir köprü vazifesi görülür.

1.1.4. Servet-i Fünûn Devri'nde Eğlence Mekânlarının Görünümleri

Türk Edebiyatının batı ile en yoğun temasının olduğu dönemlerinden biri kuşkusuz Servet-i Fünûn dönemidir. Bu dönemin romanı, istibdadın etkisiyle kamusal endişesi taşıyamaz ve kamusal mekân oluşturma yolu seçilmez. Avrupaî ve estetik kaygısı yüksek eserlerin verildiği devrede mekân unsuru, kurgusal bir mesele olarak düşünölmeye başlanır. Bir yandan batılı hayatın tanıtılması ve bir diğeryandan da kimlik mekânlarının oluşturulması amacı, bu dönem romanı için eğlence mekânlarını ön plana çıkarır (Çıkla, 2004: 239-249). Bireyin psikolojik derinliğinin öncelenmesi arzusu, kişileri eğlence mekânı ve “şölen sofrası” içerisinde görünür kılmamanın yolunu açar. Ayrıca sınıfsal farklar da bu dönem romanlarında kuvvetli bir biçimde işlenir. Eğlence mekânları, sınıf ve kültür ilişkisini açıklamak için de önemli bir gösterge olur ve kimlik mekânı hüviyetine bürünür. Kısacası değışen zihniyeti göstermek, insan ve devir psikolojisini açıklamak, sosyo-ekonomik göstergeyi vermek gibi çeşitli amaçlarla, eğlence mekânları Servet-i Fünûn romanında önemli bir unsur olur. Bu dönem eserlerinin kapalı mekân romanı ve özelde ev romanı olduğu hatırlandığında, dışarı taşan anlatıların eğlence mekânları üzerinden bir söylem inşa edebilmesi de eserin iç gerçekliği açısından oldukça önemlidir.

Dönemin en mühim yeniliğı kafeler üzerinden belirir. Fransız kahvehanesi olarak düşünölen kafeler, toplumdaki cinsiyet ve dinî farkları ortadan kaldıran, heterojen yapılarıdır. Bu nedenle modernleşme, eğer Batılılaşma anlamında kullanılıyorsa, bunu temsil eden yegâne mekân kafeler olur. Batılı usulde döşenen kafelerde, geleneksel Türk içecekleri dışında lokum, meyve suyu, bitki çayı, ayrıca gazete ve dergi hizmeti de verilir (Anastassiadou, 1998:90). Kırım Savaşı'nı müteakip yabancı askerlerin geldiğı Osmanlı'da bir ihtiyaçtan doğan kafeler yine Batılı semtlerde yoğunlaşır. “*Türklerin Avrupalılarla karşılaşma ve Batılı âdet ve düşünceleri öğrenme şansının en fazla olduğu*” yerler olan kafelerde, geleneksel hayatın izleri bulunmaz (Georgeon, 1999:65). Bu anlamda Servet-i Fünûn romanının en dikkat çekici mekânları, kahvehane ve kafe arasında konumlanan bu kafeler olur.

Servet-i Fünûn devrinin en mühim romancısı Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Yazar mekân ve eşya üzerinden psikoloji çözümlemesine gittiği için, tüm mekânları bir hatırlama ve kimlik mekânı şeklinde düşünür. Halit Ziya yazı hayatına İzmir'de başlayıp İstanbul'da devam eder. Bu nedenle onun İzmir dönemi eserlerinde eğlence mekânları daha geleneksel algılarla ve salt mekân değeriyle verilirken *Mai ve Siyah* ile başlayan İstanbul devresi romanlarında Beyoğlu ve çevresinin ön plana alındığı görülür. Yazarın bu devre eserlerinde eğlence mekânlarına bakışı olumlu değildir. Beyoğlu da Tepebaşı da aşırı kimlikler ve sahtelikler üreten mekânlardır. Bu anlamda *Mai ve Siyah* romanı, oldukça önemlidir. Bahsedilen mekânlardan ilki Lüksemburg kafedir. Ahmet Cemil'in en sık gittiği yer olan bu mekân, devri içerisinde oldukça popülerdir. Ahmet Cemil burada caddeden gelip geçenleri seyrederek bu kişilerin hayatlarını tahmin etmeye çalışır, onlara dair kurgular oluşturur:

“Onun, Beyoğlu'nda en ziyâde hazzettiği yer burası idi; orada önlerde bir yere oturur, önünden aşağıya yukarıya geçen halkı seyreder, bu binlerce yolculardan seçtiği kimi yüzleri oturduğu yerin sınırlı bakış açısı çerçevesinin elverdiği kadar izlerdi. O yüzlerin kimisinin paltosundan, kimisinin eski elbisesinden, birisinin elindeki paketten, bir kadının yanındaki çocuktan anlamlar çıkarır; zihnen birer dakikalık zaman içinde bu yüzler için birer ayrıntılı öykü yazardı” (Uşaklıgil, 2020:121).

Salah Birsal'in “İstanbul'un hiçbir semtinde eşi” olmadığını belirttiği (Birsal, 2002: 20-21) bu mekânın kadife iskemleleri, Ahmet Cemil için bir tür kütüphanedir. İçki servisi yapılan, atıştırmalıklar bulunan ve resimli yabancı gazetelerin okunabildiği; “*lambalı duvarların, tavanların arasında mermer masalar*”la süslü bu yer, kahramana göre Beyoğlu'nun en eğlenceli mekânıdır (Uşaklıgil, 2020:157). İzmir'den gelen misafiri Ahmet Şevki Efendi ile birlikte buraya giderler ve Şevki Efendi, “*burada şu suratlarını gazetelere sokmuş yahut gözlerini sokağa dikmiş bir alay halk arasına gelip nefsimi hapsetmekten bir lezzet alamadım*” (Uşaklıgil, 2020:157) diyerek Lüksemburg'u beğenmez. Ahmet Cemil ise arkadaşına mekânı diğer mekânlarla kıyaslayarak cevap verir:

“Nereye gitsem böyle değil mi? Burası Beyoğlu kahvelerinin en eğlencelisidir. Canınız daha kapanç yer istiyor ise Couronne var, Gambriñüs var, Central var... Lambalı duvarların, tavanların arasında mermer

masalar... Bu masaların etrafında birçok adamlar ya bira içiyor ya gazete okuyor, ya yavaş sesle konuşuyor... Şu halin aynı! Bir fark varsa o da biraz daha kapalı, kasvetli olmasından ibaret. Kahve kahve dolaşırız, demiştim, isterseniz Palais de Cristal'in, Concordia'nın yanlarında cam kapılı, içi daima gürültülü, kapısı açıldıkça sokağa dumanla karışık bir kırık kadın sesiyle bir çatlak keman âhengi fişkırان kahvelerden birine gidelim. İşte Beyoğlu, işte Beyoğlu'nun zevki!..." (Uşaklıgil, 2020: 122).

Bu mukayese, İstanbul halkının buralarda nasıl vakit geçirdiğini ortaya koyduğu gibi modern hayatın içerisindeki zevksizleşmenin de örneği olarak sunulur. Ahmet Cemil, bu tür eğlencelerden zevk almaz. Çevirileri nedeniyle mecbur olduğu popülist dünyanın izlerini bu mekânlarda görmek, onun hayat karşısındaki mukavemetsizliğini artırır. Etrafını gözlemlerken de nazarları hep olumsuzluğa doğrudur.

Yine *Mai ve Siyah*'ta Raci'nin müdavimi olduğu Kristal, Ahmet Cemil tarafından "*kasr-ı billur*" olarak tanımlanırsa da kahramanın gözünde yüksek değeri olan bir mekân özelliği göstermez. Döneme dair hatıra ve koleksiyon kitaplarında da adı geçen devrin meşhur eğlence mekânlarından Palais de Cristal'den bahsedilir. Türk edebiyatının mekân tarihçisi olan Salah Bırsel, bu mekândan şu cümlelerle bahseder: "*Bu günkü Elhamra Sineması'nın yerinde bulunan Cristal ya da Palais de Cristal Abdülhamit çağının ünlü şarkılı kahvehanelerinden biridir. Salon 40-50 gazla aydınlatılır. Servet-i Fünûncular Cristal'e sık sık uğrar*" (Bırsel, 2002:17). Raci'nin müdavimi olduğu bu mekânın "*dar, pis, kademeleri aşınmış, sıvalı, duvarları kirlenmiş merdivenden*" çıkarak "*müskirat kokusuyla dolmuş, kapalı kalmış ağır bir hava*" ile karşılanan kişiler, aslında alafranga hayatın başka bir yüzüyle karşılaşır. Buradan başka hiçbir yerde eğlenemeyeceğini düşünen kişiler için henüz mekânın saati başlamamıştır ancak yine de birkaç masa doludur.

"Bir iki masanın başında vapurun limanda bir gecelik meksinden istifade ederek Beyoğlu'nda şu zevk âlemine düşmüş siyah tırnaklı, ateşin karşısında kavrulmuş simalı bir ateşçi, iki genç, galiba dükkânları erkence kapanmış civar tuhafiyecilere mensup iki satıcı, bir kenarda hizmetçi kızla-kırklık şişman bir karı, fakat hizmetçi kızlar herhangi yaşta olursa oluşun daima hizmetçi kızdır- tenhalıktan cesaret alarak şakalaşan, pervasız, teklifsiz tavrına, kahve sahibinin gözü önünde mülatefeden çekinmeyişi, iri

iri kahkahasına, hatta masaların arasında kızı kovalayışına bakılırsa kahvenin alışık müşterilerinden biri olduğu anlaşılan kır saçlı adam!... Ötede beride başlamak saatini bekleyerek dinlenen çalgıcı kızlar, o kadar...” (Uşaklıgil, 2020: 161).

Daha çok yabancıların çalıştırıldığı bu mekânın güvenilebilecek tek içeceği, mevsim içerisindeki limonatadır. Kahve ve çay, hilelidir. Çoğunluğunu yabancı kızların oluşturduğu saz heyeti ve koro, müzik yapmamakta, yalnızca “gürültü” çıkarmaktadır. Zamanla kalabalık artar, yazar bir yandan müşteri profili üzerinden dönem eğlence hayatının bir başka yüzünü açıklarken bir yandan da mekânda eğlence adı altında yaşanan kakafoniye açıklama imkânı bulur:

“Şimdi iyice kalabalık vardı; dükkânını kapadıktan sonra eğlenmeye çıkmış berberler, tüccar yazıcıları, esnaf çırakları, bir İngiliz yük vapuruna mensup beş altı gemici, tiyatroya izin alıp da lalasıyla gizlice anlaşarak şuraya gelivermiş bir çocuk, her gece mahalle kahvesinde iskambil oynamaktan bıkip da bir akşamı Beyoğlu’nda geçirmek isteyen bir bey, bütün bu halk şurada bulduklarından memnun gibi görünüyorlar, gördüklerinden, işittiklerinden pek ziyade eğleniyorlarmış gibi gülüyorlardı. Pervasız kahkahalar... Geniş tebensümler... Baygın nazarlar... Sonra bir sürü alkış! Sebep? Türlü emraz ile karılmış sesiyle, türlü sefahatlerde yıpranmış boyalı suratıyla şu duman dolu kahvenin pis havasına karşı söylediği, daha doğrusu bağırdığı müstekrah bir Alman şarkısının anlamadıkları letafetine mi? ‘Senin için ölüyorum.’ derken polka oynayan, şurada bir biftekle bir tabak makarna dilenmek için kim bilir nerede işitip ne yolda indi değişikliklere uğrattığı bir parçayı her gece şurada iştia pazarına çıkaran bu karının gülünç vaziyetlerine mi?” (Uşaklıgil, 2020: 166)

Şarkıcı, alkışı dinene dek sahnede kalmakta, şarkısı alkış almayınca yerini bir başkasına devretmektedir. Sırasıyla bir Fransız romansiyer, Romanyalı bir kız, Yunanlı bir kadın ve nihayetinde Raci’nin sevgilisi olan iri yarı bir Alman kadın hepsi de yabancı dillerde olmak üzere şarkılarını söylerler. Mekânın kulisi şu şekilde verilir:

“... küçük denmeyecek iki odanın birleştirilmesiyle hâsıl olmuş genişçe bir yerdi. Üzerleri keten örtülü kanepelerin, kadife iskemlelerin mermer masaların, olanca kuvvetiyle açılmış çiğ ziyalı lambaların, soluk

aynaların miskin ahenginden terekküp eden bu manzara tek gözlüklü birisinin gözlüğünü sürmeli gözüne uydurmaya çalışarak şu tuhaflığına sahte kahkahalarla gülen bir Fransız karısı, kanepelerin birinde yanındaki yaşlıca efendinin müsait nazarı altında karşısında esneyen Türkçe bilmez galiba Romanyalı bir kızın güya parmaklarındaki yüzüklerini muayene etmekle meşgul, mahcup, muhteriz henüz çocuk denecek kadar genç bir bey; birkaç safderunun da vüruduna intizaren ipekli esvaplarını sallaya sallaya piyasa eden, etrafta bulunanlara pek mühim ve tuhaf bir şeyden bahsediyorlarmış zannını vermek için bir dakikada beş kere gülen iki karı; ötede beride daha bazı zümrelerle tekellüm ediyordu” (Uşaklıgil, 2020: 170-171).

Bu kuliste Raci’yi arayan iki arkadaş, onun ileride, “aynanın içinde sahnenin yorgunluğundan bozulan simasını tamir ile meşgul maşukasının arkasında, aynanın içindeki suratına gülerek” durduğunu görürler (Uşaklıgil, 2020: 170- 171). Buradaki şarkıcıların hayatlarını düşünen Ahmet Cemil, bu kadınlar hakkında olumlu şeyler de düşünmez. Tüm bu şarkıcı kadınların “türlü milliyetlere, türlü memleketlere mensup, her biri başka bir fuhuş zeminde yetişmiş, bir başka âlemden düşmüş şu garip mahluk sürüsü”nün “yaşlarını saklamak için kutusuyla boşaltılmış pirinç tozlarıyla, solgun dudaklara taravet vermek için yavaş yavaş miyarını kaybederek ibzal ile sürülmüş kırmızı boyalar altında bu çehrelerin sırlarını görmeye” çalışır. “Eski ipek kumaşlardan, vaktiyle yapılmış esvap bozuntularından karnaval esnasında kiralanarak iade edilmemiş kostümlerden kesilerek birbiriyle uydurularak icat olunma türlü kılık” (Uşaklıgil, 2020: 172) içerisindeki bu kadınlar, onlarla temasta olan insanları da aslında cemiyet içerisinde küçük düşürmektedir. İki arkadaş mekândan ayrılırken geride bıraktıkları Raci, bedenen ve ahlaken müflis durumdadır.

Romanın bir başka mekânı olan Le Belle Venezia da pahalı bir kimlik mekânı olmanın ötesinde değer taşımaz. Alafranga hayat yaşayanlar ve özentî kişiler, bu mekânlar üzerinden bir kimlik inşa etmek amacındadırlar.

Mai ve Siyah’ta adı geçen Couronne, Concordia, Gambrinus isimli eğlence mekânları da yine batılı tarzın hâkim olduğu mekânlardır. Birsel’in anlatımıyla meşhur bir kafe olan “*Couronne dar ve pis kokoludur. Ama müşteriden içeriye girilmez. Couronne’un karşılıklı iki duvarı aynalarla kaplanmıştır. Böylece ayna ayna içinde görünür. Bunlar iki sıra boyunca yanmakta olan gazları da gözün uzanabildiği yere kadar çoğaltır.*” Mekân gündüz kafe, gece çalgılı meyhanedir. Central’in garsonları

müşterilerle hiç konuşmazlar (Birsal, 2002: 16-17, 24). Concordia, kışlık ve yazlık bahçeye sahip bir modern meyhanedir. Devri içerisinde balo salonu olarak da birahane olarak da hizmet vermiştir (Üsdiken, 1994: 28). Birahanenin ortasında bulunan sahnede müzik gösterileri düzenlenir. Concordia, *Mai ve Siyah*'ta yalnızca mekân olarak tek boyutlu biçimde geçer.

Servet-i Fünûn'da içkili eğlence mekânları daha çok Beyoğlu tarafındadır. Bu bölgenin, insanlar için oldukça mühim bir gösteri kimliği bulunur. Ahmet Cemil, Ahmet Şevki Efendi ile Raci'yi aramak için Beyoğlu'nun eğlence mekânlarını dolaşmaya karar verir. Beyoğlu'na çıkmak için kılık kıyafetlerini dahi düzeltme ihtiyacı hissederler. Burada *"kahve kahve"* dolaşarak *"herkesin eğlenmek için can attığı Beyoğlu'nu"* biraz da gerçekçi gözle seyredebilmek düşüncesi de Raci'yi bulmak amacı kadar etkilidir. Beyoğlu'ndaki sefahat ve laçkalığı gören Ahmet Şevki Efendi, insanların neden buraya koştuklarını merak eder. Ahmet Cemil'in cevabı, dönem içerisinde eğlence hayatı içerisindeki eğlence hayatına yönelik zihniyeti vermesi bakımından önemlidir:

"Ekseriyet sebep olmadan gelir, herkes geldiği için yahut başka gidecek bir yer olmadığı için, daha doğrusu bir itiyat eseri olarak... Ne dersiniz deyiniz, her gece şu demin saydığım kahvelere bir bakınız, buralarda mahaza iki kadeh bira içmek bahanesiyle ta Aksaraydan, Şehzadebaşı'ndan, öteden beriden gelmiş yüzlerce adam görürsünüz. Ta gecenin sekizinde avdet etmek zahmetine katlanacaklardır... Sebep? "Ben bu akşam Beyoğlu'ndaydım!" diyebilmekten ibaret bir itminan yahut ertesi gün kalemde, "Aman dün akşam ne kadar eğlendik!" tarzında bir yalan..."(Uşaklıgil, 2020: 158-159).

Mai ve Siyah romanında Ahmet Cemil, *"maişetin sefaletinden titremiş"* ve asla o hâle gelmemeye karar vermiş olduğu Galata meyhaneleri karşısında yabancı durumdadır (Uşaklıgil, 2020: 153). Yine geleneksel tarzdaki kahvehanelerden de hoşlanmaz. *Şehzadebaşı Kırathanesi*, romanda rolü olan eski edadaki bir kahvedir. Kahvehanenin sohbet ehlinden olan Vehbi Bey, sürekli çokbilmişlik edasıyla, ortam konuşmalarını baltalamaktadır. Bu tavır, eski tarz kahvehanelerin geleneği olarak sunulur ve hedefte meddah tarzı anlatımın varlığı dikkat çeker: *"Kış geceleri Şehzadebaşı kırathanesinde saz takımında dinleye dinleye ezberlediği gazellerden mürekkep sermayesiyle"* (Uşaklıgil, 2020: 283) devamlı meselelerin içerisinde olan Vehbi Bey, kaba bir kişidir.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil ile Ahmet Şevki Efendi, Tepebaşı'ndaki kıraathanelere uğrarlar. Ahmet Şevki, Beyoğlu'nun modern tarzdaki mekânlarından rahatsızdır ancak buradaki kahvehaneleri samimi bulur ve beğenir. Buradaki kahvehaneleri İzmir kıraathaneleri olarak gören Ahmet Şevki, Beyoğlu hayatına alışmamıştır.

Kırık Hayatlar romanında da sefahat âlemlerine bakışın olumsuz olduğu görülür. Romanın kahramanlarından Mehmet Ali, dar gelirli hayatın elde ettiği kazancı, izbe meyhanelerde tüketmekte bu da aile hayatını olumsuz etkilemektedir. Romanın düşmüş karakterlerinden Bekir Servet'in meyhanelerle ilgili sözleri bu anlamda önemlidir: “Azizim, bana kahvelerin tütün kokusu ile akan çağlayanı, bir gazino köşesinde alınmış dört kadeh rakıdan sonra bulutlu gözlerle, bulutlu bir beyinle gece gezintileri gerekli...” (Uşaklıgil, 1989: 113). Romanda Bekir Servet, bir bobstildir. Yozlaşmış bir eğlence hayatı, tüm maddi imkânsızlıklarına rağmen insanları çılgınca bu mekâna yönlendirir. *Kırık Hayatlar* için eğlence mekânları unutmama mekânı işlevindedir.

Romanın yardımcı karakterlerinden Suzidil'in arabacı eşinin gece boyu Galata civarındaki meyhanelere dadandığı belirtilir. Aile hayatının çökmesinin, açlık ve sefaletin kaynağı olan bu mekânlar, kişilerin şahsî hafızaları için de unutulmak istenen zamanların sığınağıdır. Feriköy birahanesi de yine olumsuz bir imajla sunulur ve Suzidil'in eşinin olay çıkardığı için kovulduğu mekân olarak anılır. “İstasyonun karşısındaki bahçe” (Uşaklıgil, 1989: 90) şeklinde topografik olarak da tanıtılan mekân, şehirdeki kaotik hayatı yansıtan bir panoramadır.

Şevket ise bir hatırlama mekânı olarak Yıldız Kıraathanesi'nin karşısında şeklinde tanıttığı birahaneden bahseder. Anılan mekân, Şevket'in gençlik günlerinde tercih ettiği, asude bir mekândır. İki mekânın mukayesesi, dönemin başıbozukluğunun da göstergesi olur. Geçmişin mekânı, bir bellek mekânı olarak sunulur.

Halit Ziya'nın istibdat döneminden başlayarak, nesillerdeki olumsuz değişmeyi işlediği mühim bir eseri olan *Nesl-i Âhir*, yazılma tarihi geç olmakla birlikte Sultan II. Abdülhamid dönemini, nesil trajedisi üzerinden işleyen önemli bir eserdir. Yeni nesil, kendisini bütünüyle eğlence hayatına adanmıştır. Mağazalar, şehir modasını oluşturur, kimlik karmaşası yaşanır. Bu romanda gençler Büyükkada'da Antuan ve Bella Vista isimli kafeşantanalara ve Tortoni pastanesine giderler. “Bir şey almaya da vitrinler önünde piyasa yapan insan tipi” (Işın, 1985: 552), modern dünyayla Osmanlı bireyi arasındaki

yanıltıcı bağ olur. Romanda Lüksemburg, Courrone, Central, Concordia, Crystal gibi modern kahvehaneler, Gambrinus birahanesi, diğer pek çok lokanta, tiyatro, pastane ve balo salonlarıyla birlikte anılan eğlence mekânlarıdır. Kahvehane ise yalnızca bir fon mekân olarak eserde yer eder. Süleyman Nüzhet, Büyük Çamlıca'da bir kahvede oturur. Kahve halkının bezginliğini seyrederek, toplumsal mutsuzluk ve şahsi mutsuzluk arasındaki ilişkiyi düşünür. Avrupa gazetelerini okur ve gündeme dair değerlendirmeler yapar. Süleyman Nüzhet, Kısıklı'daki bir kahvehaneye gider ve burada tanıdıklarla sohbet eder. Kahvedeki durum, şöyle anlatılır:

“Bir köşede sedirin üzerinde gecelik entarisiyle, ince beyaz keten hırkasıyla bağdaş kurarak nargilesinin dumanlarını savura savura Tercüman-ı Hakikatın tefrikasını yanındakilere cehren okuyan, o zamana kadar gayr-ı muntazır mecralar takip ede ede gelen bir vak'a-i cinâiyenin âtiyen nasıl netayice müncer olacağına dair tahminatını tafsil eyleyen bir efendinin sözlerine kulak vermiş, yanı başında bir miralayla bir hocanın pek şakrak mazmunlarla yekdiğerini izaba çalışarak oynadıkları tavlayı gözleriyle takip etmiş, kahvecinin yardımıyla fırına verilecek bir güveç hazırlamakla meşgul gençten bir beyin takayyüdat-ı şikemperveranesine uzun uzun bakmış, nihayet o da buraya ait zevkini bir nargile ile itmam ettikten sonra sıkılarak kalkıp köşke dönmüştü” (Uşaklıgil, 2009: 257-258).

Aynı romanın Büyükkada bahsinde de denize nazır lateralı kahvelerden söz edilir. Müzik, Servet-i Fünûn romanında psikolojik eşik olduğu için bu mekânlar birer hafıza mekânı olarak belirlenir.

Tepebaşı'nın kahvelerinde *“birkaç Alman grubu, bankalar ve büyük ticaret kuruluşlarının ileri gelen memurlarından kimseler, tek tük Türk yüzleri, İstanbul'un ne oldukları belirsiz sınıflarında yaşayan, kimi zaman fes, kimi zaman şapka giyen birkaç kimse, saray yaverlerinden Beyoğlu'nun tanınmış iki genç subayı; Nişantaşı'nda aile sofrasını terk ederek burada şık bir yemek yemeyi daha kibarca bulan Hariciye memurlarından üç bey”* tarafından dolan masalar karşısında Şevket ve İrfan da kendilerini eğlenceye teslim ederler. Bu satırlar, eğlence mekânları ve sınıf ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir ve mekânları kimlik mekânına dönüştürür.

Nesl-i Ahîr'de mekânsal bir gösterge olarak konumlanan Cafe Royal ise müzikli bir yerdir. Ancak İstanbul'un siyasi boşluğundan faydalanarak palazlanan haydutlardan

biri bu mekânın sahnesindeki müzisyenleri alarak Venedik Sokağı'nda fasıl yaptırma cesaretini bulabilir. Romanda Samatya meyhanelerin önünde sıralanan laternacıardan da bahsedilir. İrfan, babası tarafından müzik eğitimi alması için Avrupa'ya gönderilir. Konservatuvar okumadığı takdirde İrfan'ın ancak laternacı olabileceği vurgulanır. Dönemde eğlence hayatı içerisinde hizmet veren kişilere dair bakışı işaretlemesi bakımından da bu bahis oldukça önemli ve yenidir.

Romanda yer verilen Yıldız Kıraathanesi ise özellikle Şevket'in sabahları uğradığı mekândır ve yalnızca buluşma, bekleme mekânı olarak kurgulanır. Daha sonra Meserret Kıraathanesi olarak adı değişecek olan bu kıraathane, döneminin en meşhur müzikli moda mekânlarından (Birsnel, 1975: 334-335). Şevket içinse ancak bir sabahçı kahvesi hükmündedir. Gıyas ise roman boyu Direklerarası'nın kahvelerinden ayrılmaz.

Tuğlacı'nın (tarih, 528) döneminde oldukça meşhur bir eğlence mekânı olduğunu belirttiği Bella Vista, *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet'in tercih ettiği bir başka mekândır. Antuan da Büyükkada'da bulunan müzikli deniz kahvehanesidir. Romanda sıklıkla gördüğümüz bu mekân, daha çok arka mahalle insanların grup hâlinde buldukları bir aidiyet ve kimlik mekânıdır.

Romanda Avrupaî mekânlara da yer verildiğini görürüz. Tortoni bunlardan biridir. Büyükkada'da bulunan bu Avrupaî kafe, bir monden mekânıdır. Yine romanda adı geçen Tokatlıyan ise Şakir ile İrfan'ın yemek yedikleri mekândır (Erdem ve Hanilçe, 2019: 1370). Splendid (Gülersoy, 2003: 121) olarak hayatına başlayan kafe, lokanta, otel ve balo salonu olarak bölümleri olan Tokatlıyan'ın ismi daha sonra değişir. Bu nedenle romanın satırlarında da mekânın adı bazen "Splendide Cafè" ismiyle anılır. Yazar böylece mekânın lokanta, otel bölümleriyle kafe bölümleri arasındaki farkı işaret etmiş olur. Bu eserde Tokatlıyan'ın müşteri profili üzerinde yapılan karşılaştırma, aslında dönem insanların sosyolojik zeminini de açığa çıkarır durumdadır: "*Şimdi hemen bütün masalar dolmuş idi. Birkaç Alman zümresi, müessesât-ı maliye ü ticariye ekâbir-i memurinininden adamlar, tek tük Türk çehreleri, İstanbul'un müphem sınıflarında yaşayan, bazen fes, bazen şapka giyen birkaç sima, yaverandan Beyoğlu'nun tanınmış iki genç zabiti, Nişantaşı'nda aile sofrasını terk ederek burada şık bir taam yapmayı daha kibarane bulan Hariciye memurinininden üç bey*" (Uşaklıgil, 2009: 138) mekânın verdiği kimliği, üzerlerine geçirmiş durumdadır. Süleyman Nüzhet, Lüksemburg'da tesadüf edilebilecek biridir ve onun için burası bir kimlik mekânıdır.

Halit Ziya'nın eğlence meftunu bir diğer kahramanı Behlül'dür. Bihruz Bey protipinin en iyi işlenmiş örneği olan Behlül, *Aşk-ı Memnu* romanı için okurun eğlence mekânlarını takip edebildiği bir refakatçi formundadır. Behlül için salt mekân değeri taşıyan yerlerden biri Lüksemburg'dur. Gambrinus da Behlül'ün gittiği mekânlardan biri olarak geçer. Devrinin önemli mekânlarından olan Concordiya'ya giden Behlül için burası bir hafıza mekânıdır. Behlül, sıklıkla bu mekâna gider. Evde olduğu ve Nihal'in piyanosunu dinlediği bir sırada çalınan parça Behlül'e Concordia'yı ve mekânda sahneye çıkan Kate isimli kadını hatırlatır. Bu hatırlama, Behlül'ün yeniden kızın yanına gitmesi ile neticelenir: “*Nihal'i dinlerken hayalinin içinde üzerine ziya tufanları, renk şelâleri dökülmüş köşeler açılıyor. Odeon sahnesinin bir tarafını, Concordia murakkasasının mecnunane bir kadrlini görüyor; sonra çıplak omuzlar, kollar, mini mini zarif beyaz satenden iskarpinler bir tayararı-seri ile gözlerinin önünde uçuyordu*” (Uşaklıgil, 2013: 345). Böylece müziğin epifanik tesiriyle Behlül, hafıza mekânının çağrışımına kapılır.

Halit Ziya'nın İzmir devresi romanlarında ise mekânlara bakış açısı farklıdır. Yoğun bir eğlence hayatına yer verilmeyen bu romanlarda, mekânlar da daha geleneksel ve işlevseldir. Örneğin *Sefile* romanında meyhane bir unutmak mekânı olarak kurgulanır. Roman kahramanlarından İhsan, annesinin dertlerini ve İkbal'i unutmak için “*kesif camlarından sokağa donuk ziyaret neşreden bir meyhane*” ye girer (Uşaklıgil, 2006:91). Meyhane gecesinin sabahı bir arabacı eşliğinde evine bırakılacak kadar sarhoş halde bulunan İhsan, ikinci defa da eğlence hayatı nedeniyle ihmal ettiği annesinin ölümünü, yine mahvına sebep olduğu İkbal'in acısıyla birleştirerek, تنها bir sokaktaki “*adi bir meyhaneye*” (Uşaklıgil, 2006:119) sığınır. Burası “*nîm bir zulmete müstağrak, havası kibrit ile memlû bu mahalde birtakım biçareler ciğerlerini zehirliyordu*” (Uşaklıgil, 2006:119). Derin bir köşeye oturarak kendine dönen İhsan için meyhane, bir unutmak mekânı olur.

Direklerarası, *Sefile* romanında, kiraathanelerin yoğun olarak bulunduğu mekânlardan biri olarak dikkati çeker. Mihriban Hanım'ın Mazlume'yi bulmasının ardından yürüdükleri bölgede, Mazlume günlerdir devam eden sefilliğinin etkisiyle adım atmaya derman bulamaz ve bir kiraathanenin camına dayanır. Kahvedeki kişilerin bakışlarından rahatsız olan Mihriban Hanım, yine de Mazlume'nin kendisini toparlamasını burada bekler. Daha sonra Mazlume, bütün çöküş dönemlerinde bu mekânların çevresinde bulunacak ve o günleri anacaktır.

Halit Ziya'nın *Bir Ölü'nün Defteri* içerisinde ise bir buluşma ve vakit geçirme mekânı olarak Valide Kıraathanesi'nden bahsedilir.

Servet-i Fünûn devri, natüralizmin ve modernitenin etkisiyle sınıf farklarının belirginleştiği bir edebiyat dönemidir. Eğlence mekânlarına girebilen ve orada eğlenebilenler olduğu kadar bir de mekâna ulaşamayanlar olduğu gerçeği, dönem eserlerinde işlenen bir konudur. Böylece eğlence mekânı kimlik mekânına da dönüşmüş olur. Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* romanında Şekip, şık bir eğlenceden evine dönerken yolda Concordia'nın önünde fenerlerin cılız ışığı altında hareketsiz hayvanların durduğunu görür. Faytoncular, eğlenceden çıkacakları üşüyerek beklemektedirler (Saffeti Ziya, 2019: 57-58). Servet-i Fünûn neslinin romanı kabul edilebilecek olan *Salon Köşelerinde* mekân ve zihniyet bağını kurması noktasında önemli kimlik mekânları sunar. Sosyal psikolojinin izleri, romanın balo salonları ve Avrupaî eğlence mekânları üzerinden takip edilebilir. Safveti Ziya'nın şahsi hayatı da bu anlamda eserini destekler mahiyettedir. Romanda bahsi geçen Union Fransez (Union Française) ise kibar gazinosu olarak işlev yüklenir.

Hayal İçinde romanında Hüseyin Cahit'in kahramanları, Tepebaşı'nın açık hava meyhaneleri başta olmak üzere pek çok meyhaneye uğrar ve özellikle bira içerler. Buradaki içki, hayatın eksiklerinden kurtuluşun ve rahatlamanın bir yolu olarak sunulur.

Anlatıları ile dönem İstanbul'unun eğlence mekânlarını içeriden bir gözle aktaran Mehmet Rauf'un eserleri de bu dönemin anlayışını açıklamak bakımından oldukça önemlidir. Yazarın romanlarında eğlence mekânları Batılı hayatın göstergeleri olduğu kadar, gündelik hayatın da rutini içerisinde yer almaktadır. Eylül romanında her biri hafıza mekânına dönüşen eğlence yerlerinde, epifanik belleğin izleri takip edilir.

Concordia, Suat'ı tanımadan önce uslanmaz bir gece adamı olan Necip'in hafıza mekânıdır. Sinestetik bir an üzerinden mekâna dair hafıza oluşturma, ilk kez bu romanda karşımıza çıkar. Kafede bulunan piyano, yeri, bir hafıza mekânına dönüştürürken, devrinin eğilimlerini de açıklar:

“Necip birden piyanoya gelip notaları karıştırarak: ‘Hah, işte bak, bir hava bulacağım ki beğeneceksin... Bir değil, beş, on... Çünkü onu dinlemişsin ve çünkü onun için daha o kadar ülfet lazım değildir. Bir zaman Concordiya'ya giderken bilmem hatırlar mısın, ince, hastalıklı, bir sarışın kız

söylenir dururdu. Ve elindeki notayı piyanonun önüne koyarak, ‘Santa Lucia: barcarolle,’ dedi” (Mehmet Rauf, 2020: 107).

Eylül romanında Necip’in, “mahremiyetsiz, samimiyetsiz pür taklidden ibaret bir tekellüf” (Mehmet Rauf, 2020: 66) sözlerini sarf ettiği Beyoğlu hayatı, yazarın bir tür semt romanı kabul edilebilecek *Harabeler* isimli eserinde de bir batakhaneinin işaretçisidir. Romanda en sık bahsi geçen mekân Garden Bar’dır. Kendisine ait bir terası ve bahçesi bulunan bu bar, seçkin bir orkestraya da sahiptir. Ancak mekânın müdavimleri, öz değerlerinden kopmuş, göstermelik tiplerdir. İlişkiler yapay ve laçkadır. Yazarın *Karanfil ve Yasemin* isimli romanında da modernleştirilmiş meyhaneler olan gazinolardan söz edilir. Kahraman Samim gittiği Siren Gazinosu’nda Rus kadınlarının ilgisinden tiksindir ve mekândan ayrılır. Yine bu romanda Samim’in peçeli olan Nevhiz’i Tokatlıyan’a götürdüğünü ve burada ona peçesini açtığını görürüz. Yazarın *Son Yıldız* romanında da danslı eğlenceleri Tokatlıyan üzerinden verdiğini görürüz. Mekân, olumlu temsil mekânı değildir. Yine bu romanda Rus İhtilali sonrası İstanbul’unu temsil eden Maksim barından söz edilir. Romanın tüm dejenere tipleri, bu müzikli mekânda “çılginca” dans etmektedir. Buraya gelen kızlar, “kendi kendine barlara gidip şampanyalar içince zıvanadan çıkmasına zaten pek müsait” olan ve “fisk ü fücür uçurumuna” yuvarlanan kızlardır (Mehmet Rauf, 2021: 60). *Menekşe* romanında bahsi geçen Union Fransez, romanın kahramanı Bülent Bey’in hayranlık duyduğu ve daima övdüğü bir mekândır. Bir içkili meyhane olan bu yer, sosyete müzikalinin eserleriyle şenlenir ve bir zevk âlemi tesis eder.

Toplumsal şartlarla birlikte mekân tercihindeki değişimin örneğini Mehmet Rauf’un *Halâs* romanında görürüz. *Halâs* romanında ise mekân İzmir’dir. Nihat, Batılı gazinolarda eğlenen ve yemeğini de lokantalarda yiyen bir beydir. Şehrin işgalinden sonra azınlıklarla problemler başladığında evini Türk mahallesine taşır ve alafranga eğlence mekânlarından uzaklaşır ve hükümet civarındaki kahvelere gitmeye başlar. İşgalden önce sıklıkla Sportin meyhanesine giden ve her gece yemeğini burada yiyen Nihat, İstanbul ve İzmir mekânları arasındaki farkın da görülmesini sağlar. Kemal Mümtaz, geleneksel kahvelerden şikâyet ederken, okuru bir sosyolojik çıkarıma da ulaştırır: “Kahveler her zamanki nargile fokurtuları, tavla gürültüleri, gazetelerin arkasında uyuklayan müşterilerle mutat manzarayı göstermekte kusur etmiyorlar” (Mehmet Rauf, 2020: 23).

1889 yılında yayımlanan *Şık* romanında Hüseyin Rahmi, kahramanlarından Adel ve Maşuk’un birbirlerine olan sevgilerinin gerçek olduğunu, onların “çalgılı kahve,

tiyatro ve balo gibi mecami-i nasa” birlikte gitmediklerini anlatır. Yine bu romanda Şatırzade, Frenklerle ilişkileri geliştirmek için “... *nin birahanesine sıkıca devam*” eder. Aslında Frenklerin maskarası Şöhret Bey, durumun farkında değildir (Gürpınar, 2021: 113).

1896 yılında yayımlanan *İffet* isimli romanında ise yazar, kahramanlarını sokakta dolaşırken harap bir kahvehanenin önünden geçirir. Yapılan tasvir, yazarın kahvehanelere bakışını örnekler mahiyettedir:

“İşsizlikten kuva-yı bedeniyyelerine atalet tari olmasın fikriyle olmalı-kahvenin peykesi üzerinde tulumbacı kıyafetli iki delikanlı galiz mülatafar ile birbirleriyle boğuşuyorlar, karşı peykede oturan eski Hırkalı bir ihtiyar da elindeki çubuk kadar uzun ağızlığın ucundaki sigarayı fosurdatarak itişen yiğitleri tahsinkerane bir tebessüm, gıptakeşane bir nazarla seyrediyordu” (Gürpınar, 2021d: 52).

Bu romanda kahveler hep viran semtlerin ve hayatların ilişkili olduğu mahaller olarak sunulur. Yine romanda modern eğlence mekânlarının, yerleşik muhit insanlarını rahatsız ettiğinden söz edilir: “*Beyoğlu’nun Şişli’nin gazinoları, hileli içkileri, temennalar, derme çatma orkestraların iç tırmalayan ahenkleri, şıkların düzme davranışları, bıyık bükmeleri, düzgünlü madamların kırılmaları artık eğlenmeye gelenleri rahatsız eder* (Gürpınar, 2021d: 86- 87).

1899 yılında kaleme aldığı *Mürebbiye* romanında Hüseyin Rahmi Gürpınar, kahvehanelere devam eden kişilerin aylak sınıfından olduğunu vurgular. Eda, Şemî Bey hakkında “*Bu yalya kurna başı soygunu gibi çırılçıplak geldi. Samuru başka, elması başka, vaşağı başka kürklere, nimetlere gark oldu. Altına araba çekildi. İstanbul’da altı mermer kahvelerinde pineklerken buraya geldi. Beyefendi oldu, kuruldu*” der (Gürpınar, 2021g: 115). Yazarın yine 1899 tarihli *Metres* romanında ise vapur kahvecilerinden bahis vardır. Dönemin sosyal manzarasını sunmak açısından bu satırlar önemlidir. Romandaki kahveci, seyyar kahvecidir.

“Elindeki on günlük bayat simitleri, kurabiyeleri bilirae imrendirerek ağlatacak çocuk arayan kahvecinin ‘Sıcak simit, peynir, taze sakız kurabiyem, Ulus bademi, ilimon şekeri’ nidalarıyla tadad-ı metaada kanaat edemeyerek vapur hademesinin ahaliye ‘Haydi Efendim yürüyelim.’ İhtarıyla ettikleri

istiskale rağmen 'Kahveci sucis!' sedalarıyla halkı elan kahve içmeye davet ettiği de maa'l-istiğrab işitiliyordu” (Gürpınar, 2021f: 292).

Aynı romanda kahvehanelerin, dedikodunun yayıldığı mekânların içerisinde önemli bir yeri olduğu da vurgulanır. Müştak Bey hakkında çıkan şayianın kahveden yayılışını yazar şöyle anlatır: “*Çarşıdan geçerken dükkanlarda, kahvehanelerde bir 'ejderha' sözüdür gidiyordu. Bu hayye-i müdhişenin kimi boyu kimi rengi hakkında tafsilat vermekte iken Müştak bilatevakkuf geçti gitti”* (Gürpınar, 2021f: 364). Yine bu romanda meyhanelerin bir hatırlatma ve unutmaya mekânına dönüşmesi, Müştak'ın her içki âleminde sevgilisinin adını dillere düşürmesi ile açıklanır. “*Bir akşam meyhanede kafayı tutar da 'Saffet Hanım! Narasıyla kendini denize atar... Ertesi sabah bütün gazeteler bu felaketi yazarlar, Saffet'in ismi ağızdan ağıza dolaşır...*” (Gürpınar, 2021f: 278). Yine aynı minvalde bir başka bahiste de yazar: “*Bir bakarsın ki birkaç arkadaşıyla meyhanede kafayı kurar. O meret içki bir sevdalının karnında şişede durduğu gibi sakın durmaz”* (Gürpınar, 2021f: 275).

Yazarın 1900 yılında kaleme aldığı *Tesadüf* isimli romanında da kahvehane mahallenin gündelik hayatının aktığı ve iletişimsel belleğin takip edildiği bir mekândır. Öyle ki roman kahramanı Hacı Baba rahat bir uykuya varmak istediğinde kahvehaneye gidip oturur: “*Arkasını duvara dayıyor. Dizlerini dikiyor. Gözlerini kapıyor. Kahvecinin kedisi Mestan bir köşede, Hacı öbür köşede uyuyorlar...*” (Gürpınar 2021j: 37) Bu mahallede her türlü yanlış anlaşılma, çetrefil iş mahalle kahvesinde “hasm u fasl” edilir, yani çözümlenir. Mahalleli, her türlü dedikoduyu kahvede konuşur ve insanların evlerindeki mahrem hayatları dahi burada anlatarak aile sırlarını dillere düşürür. Ayrıca mahallenin ahlak bekçiliği ve mahallede yaşayan suçluların tespiti ve cezalarının karara bağlanması da yine aynı kahvehanede gerçekleşir. Kahvehaneler, falların bakıldığı, insanların gözetlendiği yerler olarak da dikkati çeker. Romanda Şeyda Bey ise sadece argo dilinin konuşulduğu, tabaktaki istakozun dahi meselelere şahit tutulduğu meyhanelerin müdavimidir. Romanın bir başka kahramanı Mail ise Şöhret Hanım'ı kaçırmak için Hayati'den yardım isterken onu birahane sarhoş etme yolunu seçer. Burada da bar, bir hatırlama ve unutmaya mekânı şeklinde işlevsel biçimde kurgulanır.

Sonuç olarak Servet-i Fünûn romanı, okura kültürel değişimin sathiliğinin, mekân ve moda üzerinden okunmasının gerçekleştirildiği bir dönem romanı perspektifi sunar. Adalar içerisine yayılmış kır kahveleri, çeşitli oturak âlemlerinin gerçekleştiği gezinti yerleri, gazinoların varlık gösterdiği park ve bahçeler, Batılı anlamda servis ve

anlayışa sahip kafeleri de bünyesinde barındıran otel ve lokantalar, alışveriş mekânları ve yeni tatlı ve çikolatalarıyla göz dolduran pastaneler, tiyatro binaları ve balo salonları dönem romanlarının eğlence mekânlarını içeren alanlardır. Bunun yanında geleneksel planda kalan kahvehane ve meyhaneler, ancak şehrin gettosunda varlık gösteren, suç yuvası, olumsuz alanlar olarak dikkati çeker. Modern planda tefriş edilmiş kafeler, meyhaneler ve özellikle bar özelliği gösteren mekânlar ve birahaneler, Servet-i Fünûn romanında İstanbul'un değişen yüzünü veren önemli eğlence mekânları olarak görünür. Mekânın İstanbul ve özellikle Beyoğlu olması bu romanları eğlence mekânları tarihi bakımından da önemli kılmaktadır.

1.1.4. II. Meşrutiyet'ten 1920'ye Dek Eğlence Mekânları

II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar olan devrede mekânlar işlev değiştirmiştir. Önceki dönemlerde olduğu gibi eğlence mekânları yalnızca gündelik hayatın aktığı, buna dair rutinlerin gerçekleştiği bir alışkanlığın karşılığı olan mekânlar değildir. En büyük değişmelerden biri kahvehaneler üzerinde gerçekleşir. Mahalledeki iletişim ağı ve bağlarını güçlendirmek, ortak vakit geçirmek ve iletişim ortamı kurmak için de tercih edilen kahvehane, mahalle kültürünün de en önemli kamusal mekânı hâline gelir. Kamusal mekân olmanın yanı sıra kahvehane ortak reaksiyon ve kamuoyu ortamının sağlanması adına da oldukça önemli olur. Özellikle gazetelerin kahvehanelere ulaşması, haberleşme ağının da kuvvetlenmesini sağlar (Kırlı, 2010:99). Savaş döneminde bu mekânlar, yalnızca haberleşme değil yardımcılık rolünü de üstlenir. Kahvehaneler, tiyatro gösterilerinin yapıldığı, protesto işlevinin gerçekleştiği, ortak reaksiyonların verildiği, gizli haberleşmelerin yaşandığı, daha homojen ve geleneksel, sözlü iletişime değer verilen bir mekân olarak halk evlerinin, derneklerin ve kulüplerin kurulmasının ardından kahvehaneler, rollerini bu mekânlara devreder.

Doğunun kahveleri, batıda kafe olarak dönüşür ve tekrar doğuya batılı bir unsur olarak dönünce anlayış değişikliği baş gösterir. Tanzimat devrinden itibaren kafeler entelektüel bir iletişim ortamının doğmasına vesile olur. Yazılı kültürün varlığını hissettirdiği kafeler, gayrimüslimlerin de iştirakiyle heterojen alanlar oluşturur. Ancak batılı hayatın yerleşmesi adına önemli devreler kapandığında, kafeler için de farklı anlatımlara rastlanır. Özellikle işgal dönemini anlatan romanlarda Beyoğlu hayatı üzerinden bahsi geçen kafeler, dönem romanlarında yine de yoğunlukta değildir.

Müdavimleri genelde yabancılar olarak kurgulanan kafeler, roman kurgusundaki önemini Cumhuriyet ile birlikte artıracaktır.

Meyhaneler, başından bu yana işlev değiştirmez ve geleneksel bir hayata işaret eder. Olumsuz tipler, meyhane hayatıyla eşleştirilir. Modernleşmeden veya siyasî olaylardan azade olarak meyhaneler, genellikle bireysel unutmaya mekânı olma işlevlerini devam ettirirler. Ancak 1940'larla birlikte aydın yabancılaşmasının ve modernist bunalımların yaşanması, meyhaneler üzerinde birtakım farklı anıştırmaların görülmesini sağlar. Klasik meyhaneler yerlerini gazinolara ve batılı bir eğlence anlayışının devam ettiği merkezlere bırakır.

19. yüzyılın sonlarında Beyoğlu'nda görülmeye başlanan kafeşantanlar da dönem romanında sıklıkla görülen ve “*daha çok yabancıların gittiği*” mekânlardır. Çeşitli gösterilerin yapıldığı bu alkollü mekânlar, “*İstanbul barlarının ilkleri olarak kabul edilir.*” Fransız tarzı kahvehaneler olan mekânlar, kabare karşılığı olarak da kullanılır (Zat, 2002:140).

Dönemde eğlence mekânlarından barlar ise Cumhuriyet'e kadar sınıflı toplumun karşılığı olarak verilir. Üst düzey bir eğlence mekânı olarak sunulan barlar, daha çok ekonomik üstünlüğün göstergesi olur. Kolektif ve epifanik hafızanın alanı olarak dönem romanlarında yer eder. 1920'lerle başlayan kanonik yapı, barların daha sık romanda görülmesine neden olacak, olumlu ve olumsuz yansımalar görülecektir. Ancak modernleşen ve yenilenen kentlerin anlatımında barlar oldukça önemli mekânlar olarak romanda görülecektir.

II. Meşrutiyet dönemi romanlarında eğlence mekânlarının işlevi değişir. Artık tarihsel belleğin ve sosyolojik düzlemin takip edildiği alanlar olan mekânlar, iktidarın yanlısı veya muhalifi olarak kurgulanır. Özellikle kahvehane, meyhane gibi geleneksel mekânlar, toplumsal meselelerin dillendirildiği propaganda mekânları olarak dikkati çeker. Örneğin 1908 tarihinde Filibeli Ahmet Hilmi tarafından kaleme alınan *Âmak-ı Hayal* (F. Ahmet, 2020: 179- 182) içerisinde kahvehanelerin özel bir yeri vardır. Mahallenin delisi olarak değerlendirilen Aynalı Dede, aslında tasavvufî simalardan biridir. Fakat içinde bulunduğu dönem, onun saygı gördüğü değil, hafife alındığı bir dönemdir. Aynalı Dede, Filistin'e gittiğinde lüks bir kahvehanede oturan bürokrat ancak hafif adamlar, onunla eğlenmek için Dede'yi masalarına davet ederler. Ortamda alkollü bir içki olan vermut tüketilmektedir. Aynalı Dede içkinin adını anlamamış görünür ve

kendisine palamut getirilmesini ister. Etraftakiler bu yanlış anlamaya gülerken o, hediye gönderilen horozşekerlerini yer ve bir horoz gibi ötmeye başlar. Geleneksel tiyatrunun formlarından yararlanan bu güldürü unsurlarından sonra sıra ders vermeye gelir. Kahvehaneye mecburiyetten girmek durumunda kalan kör bir kadın için Dede'nin akli başında ifadelerle ve farklı dillerde yardım istemesi ise kahvehane halkını hem şaşırtır hem utandırır.

Yine Meşrutiyet döneminin kalemlerinden Hasan Remzi'nin *Sevda-yı Medfûn yahut Safahat-ı İstibdat* romanında II. Abdülhamit döneminin panoraması çizilir (H. Remzi, 1327: 12-19). Romanın başkahramanı İsmet, hakkındaki asılsız jurnalle sürgün edilince İzmir, Kıbrıs ve Londra'da dolaşır. Eşini bu sırada kaybeden ve bunalıma giren kahraman, sefahat âlemlerine düşer. İstanbul, bu romanda içki, fuhuş ve kaos yuvasıdır. Tüm suçlular, riyakârlar ve sonradan görmeler İstanbul meyhanelerini doldurmaktadır.

Halide Edip Adıvar, 1909 tarihli Raik'in Annesi (Adıvar, 2005) romanında eğlence mekânları, günlük hayatın etkilerinden uzaklaşmak için tercih edilen rahatlama mekânlarıdır. Kahraman neredeyse günlük olarak limana inerek buradaki kahvelerde vakit geçirir.

Bekir Fahri'nin 1910 yılında yayımlanan *Jönler* romanında Arnavut Şemi'nin hikâyesi onun alkol müptelası olması noktasından ele alınır. Devamlı olarak içkili kahvelere giden ve ülke gündemi hakkında yapılan konuşmaları dinleyen Şemi, söz konusu Arnavutluk'un bağımsızlığı olduğunda mangalda kül bırakmamaktadır: “*İşte Arnavutluk'un istiklâli fikri, şu meyhane öğrencisi ayaşın ağzında bile dolaşıyordu*” (B. Fahri, 2012: 47). Eser, meyhane ve kahvehaneler üzerinden dönemin siyasi çerçevesini vermesi bakımından oldukça önemlidir ve eğlence yerleri, tarihsel hafıza oluşturması bakımından oldukça önemli hafıza mekânlarıdır.

Hüseyin Rahmi'nin 1911 tarihli *Şıpsevdi* romanında mahallenin ahlakının meyhaneler nedeniyle bozulduğundan şikâyet edilir: “*Bizim semtin alt tarafındaki meyhaneler malum... Orası geceleri sarhoş uğrağıdır*” (Gürpınar, 2021i: 371).

Romanda kahvehanenin yalnızca mahalle erkekleri için değil de kadınları için de önemine değinilir. Kahveci aynı zamanda yemek de yapmaktadır ve pişirdiği köfteler, mahalle kadınlarının iştahlarını kabartır. Yine romanın kahvehanesi dedikodular üzerine çeşitlenen iddialara sahne olur. Mahalle kahvesi, insanların “*sabahleyin gözünü açınca kendisini*” attığı, “*akşam kaleminden avdetinde evden evvel*” uğradıkları yerdir

(Gürpınar, 2021i: 216). Romanın bir başka bölümünde kahraman, uyurgezer gibi kendisini amaçsızca sürüklerken Eftalibos'un taraçalı kahvesine ulaşır.

“Bir sandalyeye oturdum. Fesimi, bastonumu masanın mermeri üzerine koydum. Garson geldi. Ne alacağımı sordu. Bu suale karşı evvela ‘hiçbir şey’ cevabını verdim. Sonra ‘Ne getirirsen onu alacağım.’ dedim. Herif müte’accibâne yüzüme baktı. Çekildi. Artık bilmem beni deli mi, aptal mı, yoksa sarhoş mu zannettiye etti. Orada, caddede, gözümün önünde tramvaylardan, arabalardan, süvarilerden, bisikletlilerden, yayalardan mürekkep fesli, şapkalı, kalpaklı, kadın erkek, çoluk çocuktan müteşekkil bir halk, bir kalabalık civil civil kaynıyordu. Kimi rehavetli, kimi acul meşylerle sokağın her iki cihetinde su gibi akıp gidiyordu. Herkesi şevkli, şetaretli görüyordum. Halkın bu neşesi beni yavaş yavaş ıgزاب etti. Benim yeisime, kederime iştirak değil, şöyle cüz’ice dikkat eden bile yoktu. O kalabalığın içinde elbette birçoklarının hemşiresi vardı. Fakat hiçbiri benim düşmüş olduğum gibi böyle bir şüphenin ıstırab-ı duzahisi içinde kavrulmuyordu. O kadar insanın içinde hemşiresinin iffetinden şüphe eden yalnız ben idim” (Gürpınar, 2021i: 296).

Bir tür hatırlama mekânı olan bu yer, kahramanın kendisine uygun davranışı belirlemesi için gerekli zaman ve zihin gücünü toparlamasını sağlar.

Romanda kahvehane yine mahallenin dedikodu alanı olarak değerlendirilir. Bir piyango havadisinin yayılışı *“bu gibi şâyi’âtın en velveleli, en müheyyiç cevelan-gâhı olan mahalle kahvelerine, lisân-ı avâma düştü. Herkes bunu birbirine içini çeke çeke anlatıyordu”* sözleriyle anlatılır (Gürpınar, 2021i: 363). Romanın ilginç olan bir başka tarafı, mahalleye nizam getirmekle ilgili satırlardır. Buna göre mahalle halkı, kıyafetlerinin sembolizmi üzerinden üç sınıfa bölünecek ve kahvehane ahalisine bazı hususlar hatırlatılacaktır:

“ökçesi basık, ‘şıpıdık’ ve gecelik entarisıyla mahalle kahvelerinde sadr-ı nişîn-i meşveret olup elleriyle çıplak ayaklarının parmak aralarını karıştırarak politikadan bahis ve muhterem mebuslarımızın sözlerini tenkit eden yâvegûyâna, bir insana malumat-ı siyasiyesinden evvel kıyafetini tanzim etmek lüzumunu bildirilecek ve adabımuaşeretten bihaber bulunanlara usul-

i idare ve siyasetten dem vurmanın pek abes olacağı tefhim edilecek”
(Gürpınar, 2021i: 376).

Kahvehane müdavimlerinin durumunu işaret eden bu satırlardan sonra bir kez daha onlarla ilgili yorum yapılır. Yeni hayatta *“bugün sokaklarda en adi şeyleri vesile-i temaşa ittihazıyla ağızlarını açıp akşamlara kadar şuna buna vakf-ı enzar ile vakit geçiren, dedikodu ile kahve peykesi çürütmekten başka meşguliyetleri olmayan kimselere hep münasip birer iş teklif edilecek”* (Gürpınar, 2021i: 377).

Romanda, kahvehane üzerinden mahallenin karakteri panoramik biçimde okunmuştur. Yine Gürpınar’ın 1912 yılında kaleme aldığı *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* başlıklı romanında İrfan ve Feriha konuşurlarken, Feriha’nın eş adayına söyledikleri, mahalle kahvehanelerinin müdavimleri hakkındaki yargıyı ortaya koyar: *“Sizin sabahleyin kalkınca tabakasıyla ağızlığını entarisinin ön cebine koyarak çapaklarını mahalle kahvesinde ovalayan güruhtan olmadığınızda sevindim”* (Gürpınar, 2021e: 224).

Aynı yıl kaleme aldığı *Sevda Peşinde* romanında da Gürpınar, Osman Ağa’nın kahvehane merakı yüzünden yalnızca evinde değil, mahallede de komik duruma düşüşünü anlatır. *“Sağır, malul bir ihtiyar”* olan Osman Ağa’nın zamanının büyük bir kısmı uykuda geçmektedir. Üstelik uykunun büyük bir kısmı da *“hanesindeki döşekte değil, mahalle kahvesinin pikesi üzerinde dizlerini dikip başını göğsüne sallandırarak”* almaktadır. Onun bu hali kahvehane ahalsinin eğlencesi olur (Gürpınar, 2021h: 324).

Osman Ağa’nın kahvede karnına bir ağrı girer. Başını duvara verip uyumaya gayret ederken, kahvehane müdavimlerinden İnek Halil gelir ve Osman’ı gıdıklar. Verdiği ani tepki karşısında Osman Ağa altına kaçırır ve herkese madara olur. Böylece kahvehane, olayın tahkiyelendirilmesi sırasında sabit bir hatırlama mekânına dönüşür.

1913 tarihli *Cadı* romanında Hüseyin Rahmi, kahvehaneleri hafıza mekânları olarak kurgular ve tercihleri bilinçlidir:

“Orası Hisar’ın yegâne caddesi olduğuna vaktiyle ehemmiyet verilmeyerek havaları yalı sahiplerine satılmış bu kuru köprü altlarından geçtik. Kahvelerin önüne geldik. Burası evvelce Hisar’ın pek muteber bir tenezzüh mahalli olduğu, kahvehanelerin âdetiyle, eskiden garsına himmet edilmiş büyük ağaçlardan anlaşılıyordu. Fakat şimdi sahil bulunmasına rağmen âdeta mezbele hâline gelmiş ve kaldırımı o kadar bozulmuştu ki bu taşlar Hazret-i Fatih’in Hisar’ı inşası tarihinde ferş edilmiş zannolunuyordu.

Buranın mütenezzihîni hamallar, manavcılar, bekçiler küçük iskemlelerin üzerinde kahve, nargile ile keyif çatıyorlar; arkasını ağaca vererek eylül güneşinin mutedil hararetiyle, salhurde vücudunu ısıtmaya uğraşan ihtiyar bir hamal, avucunda tuttuğu yemeni sarılı eski fesinin içinde parmaklarının ucunu örümcek ayağı gibi gezdirerek bir şeyler avlıyordu. Kahvelerden birinin camlı dar bir dolap gibi uzanmış ucunda, oraya nasıl sığıldığına taaccüp olunan mor kürklü şişman bir efendi, okumaktan yorulmuş olduğu elindeki gazeteyi sineklerin tarruzuna karşı siper ederek kahvenin gürültüsüne, yedekçilerin şamatasına körlük ağır bir uykuya varmıştı”(Gürpınar, 2021n:138-139).

Yine bu romanda kahvehanelere dair bir bahis daha göze çarpar. Mezarlık ziyareti sırasında bir ayak kahvecisi ile karşılaşılır. Bu kahveci, yüz­süz tavırlarıyla insanları rahatsız eder:

“Yokuşun sol tarafında bir ayak kahvecisi, kabristanın içine iskemlelerini atmış, yüksek pehleli bir mezarın üzerini destgâh ittihazıyla fincanlarını, cezvelerini, mangalını, maşasını dizmiş: ‘Buyurrrrrun efendim!’ nidâ-yı medîdiyle geleni geçeni o metfunlar arasında, o makbere-zarda şürb-i kahveye davet ediyordu” (Gürpınar, 2021n: 149).

Natüralist eserlerde kahvehaneler, iletişimsel ve kültürel belleğin etkin olduğu, geleneksel mekânlar olarak kullanılır. Hüseyin Rahmi de çok sevdiği mahalle hayatını natüralist bir çerçevede anlatırken kahvehaneleri törel bir unsur olarak sıklıkla işler.

Halide Edip Adıvar ile birlikte kahvehaneler, toplumsal işleve bürünecektir. Ancak az sayıda da olsa kimi romanlarında yazar, yalnızca hafıza mekânı olarak kahvehaneleri konu edinir. Örneğin 1913 tarihli *Son Eseri* içerisinde kır kahvehanelerinden söz edilir. Kamuran kendisini ilk kez kırlara çıkararak Cemal ile yaşadığı anları şöyle anlatır: *“Asım şehirde müzeleri resim sergilerini gezerken biz lak kenarında, bayır tepelerinde dolaşıyorduk. Kır kahvelerinde oturup bira içmek, ipsiz sapsız konuşmak bana muhitimin ağır ve fikri tazyikinden bir nevi kurtuluş gibi geldi”* (Adıvar, 1983: 73).

Mekânı bir kültür unsuru olarak alımlayan ve medeniyet değişimlerini dahi mekân kurgusu üzerinden işleyen Yakup Kadri Karaosmanoğlu, ilk basımı 1917 olan *Bir Sürgün* romanında Doktor Hikmet, Fransa’daki Jön Türklerin sığ ve yüzeysel hallerinin farkına vararak kendisini sorgular. Modernleşme çabalarının Jön Türkler üzerinden yansımalarının izlendiği romanda kahramanlar, sürgündedir. Haftanın çoğunu *Cafe Soufflot*’ta geçiren

Jön Türkler, kendilerini rahat hissettikleri bir köşede, hep aynı kişilerle hep aynı şeyleri konuşurlar. Burası Fransa sürgünleri için bir tarihsel hafıza mekânına dönüşür:

“Abdülhamid ağır hasta imiş. Geçen hafta, Cuma namazını, ayakta duramayacak kadar bitkin olduğundan, oturduğu yerde kılmış. Arabaya girer ve çıkarken şeyhülislâmla serasker kollarından tutuyormuş. Yahut bir suikast hazırlanmakta imiş ama, meydana çıkmış. – Bunu hazırlayanlar Ermeniler mi imiş? Yoksa Türkler mi imiş? Maznunların isimleri henüz gizli tutuluyormuş. – Erzurum’da müthiş bir isyan patlamış. Ahali vergi vermek istemiyormuş. Hükûmet konağını basmışlar; valiyi öldürmüşler; yok öldürmemişler, yaralamışlar. – Fehim Paşa, kendi adamlarının eliyle arabasının geçeceği yola bir bomba koydurmuş. Acaba bundan maksadı ne imiş? Efendisinin daha ziyade gözüne girmek mi? Yoksa bazı düşmanlarından mürettep vesile ile toptan bir intikam almak mı?” (Karaosmanoğlu, 1983: 138).

Dr. Hikmet, Kosti’nin kahvehanesi ve Kramer’in birahanesine gidip gelirken, gözünde yalnızca Fransa hayali vardır. Barda iken içki kadehinin içine düşen karınca ile kendisi arasında bağ kuran ve epifanik bellek anına dönen durumda Hikmet, karıncanın çırpınmasından ilham alarak Fransa’ya kaçmaya karar verir. Hikmet, babasından gelen paralarla bir bohem hayatı yaşamaya başlar. Quartiere kahvehanelerinde edebiyata dair tartışmalara iştirak eder. Ancak kimliğini günden güne yitirir. Kolunun altına sıkıştırdığı gazeteler bile Fransızlara kendisini ispat etmek içindir. Romanda mekânlar, hatırlama ve unutmama mekânları olarak önemlidir. Dr. Hikmet, İzmir’den bunaldığında birahanelere gider ve dergileri okuyarak, zihnini İzmir’den kurtarır.

Halide Edip Adıvar’ın, 1918 tarihli *Mev’ut Hüküm* romanında eğlence mekânlarının ekonomik duruma göre değiştiği, ancak ne olursa olsun sefahat alemlerinin bütün ırkı bozacak bir tarafının olduğundan bahsedilir:

“Bu, bir ırk hastalığıydı. Bütün ömürlerini düşkünlükle geçiren bir Anadolu çocuğu beş on kuruşunu kahvede iskambile, rakıya verirken; paşa çocukları ve küçük beyler de para, sağlık, hepsini Beyoğlu’na avuç avuç döküyorlardı. Fakat aynı zamanda, sabırlı ve karanlık gözleriyle kadınlar ve çocuklar bunların keyiflerinin, zevklerinin aldığı zehir ve bu sefahat hastalığı felaketini ırka sessizce aşılayarak, gidiyorlardı” (Adıvar, 1983a: 94).

Yine bu romanda kahvehanelerin duyuruları iletme merkezi olduğundan bahseder. Kahramanın alicenaplığı, kahvehane üzerinden verilir: *“Haftada üç gün fukaraya bakacağını ilân ve ilânı İstanbul’un fukara mahallelerine, kahvelerine dağıtarak ısrarlı ve nüfuzlu bir biçimde yaptığından, o üç gün pek çok fukara halk, hatta onlar arasında fukara olmayanlar da karışarak geldiler”*(Adıvar, 1983a:42).

Döneminin önemli bir diğer kadın yazarı Müfide Ferit’in 1918 tarihli *Aydemir* romanının kahramanı Demir, Türkçülük ideolojisini yaymak maksadıyla işçi kahvehanelerine gider ve orada bulunanlara Türk tarihinden satırlar okur. Böylece mekânı bir politik alana dönüştürür. Kahvehanelerin, Millî Mücadele sırasındaki işlevi de bu romanda bir ön örnek olarak roman tarihinde yer etmiş olur.

Gürpınar’ın 1919 tarihli *Hakk’a Sığındık* romanında Yedikule’de yaşanan büyük İstanbul yangını da konu edilir. Önemli bir hafıza unsuru olan bu olay sırasında kahveleri dolduran halk, yangınla ilgili sözler söyleyip olayları daha da büyütmede ve gerçekleri de saptırmakta, devamlı bilgi kirliliğine neden olmaktadır. Yazar, aynı tarihli *Toroman* romanında Hesna Hanım’ın ağzından *“A tevekkeli değil... Bu evde çıt olsa ertesi günü mahalle kahvesinde pasaparola oluyor”*(Gürpınar, 2021k: 56). Romanın kahramanı Toraman Aziz ise meyhaneleri hatırlama mekânı olarak kullanır. İşlediği kabahatin babası tarafından bilinip bilinmediği kaygısı devamlı aklını kemirdiği için kahraman meyhanede derdini unutmaya çalışır. Yine aynı yıl neşrolunan *Hayattan Sahifeler* romanında bir mekân hafızasından bahsedilir. Edirnekapı hakkında bilgi veren yazar, semtin sağ *“cihet seddine bakar iseniz eski hasır parçalarını sermiş, sac mangalını köşeye yerleştirmiş, fîncanlarını dizmiş, birkaç eski iskemle koymuş bir kahvecinin burayı adeta bir şüreb ve sohbet dükkânçesi haline getirmiş olduğunu görürsünüz.”* Mekânın bir kapısı mezarlığa açılır ve içerisinden tabutlar geçer. Kahvehane ahalisi bu defa oyunu ve eğlenceyi bırakarak tabutu taşımaya yardım ederler. Kahvenin önünde bir çeşme bulunur.

“Üst sövenin fevkinde iri çivilerle duvara muallak, sapı demir, başı taş ve hemen yirmi beş, otuz santimetre kutrunda bir topuz vardır. [...] Bu topuzlar hakkındaki tarihi hurafatı dinlemek isteyenler bu geçitte birkaç gün bir saraya kahve içmelidirler[...] Topuzlara müteallik sair rivayat o kadar mebzul ve karnen tarihen yekdiğerine o derece mübayindir ki cümlesi zikredilse ayrıca bir kitâb-ı efsane teşkil eder.” (Gürpınar, 2021m: 34-35)

Yazar daha sonra kahvenin güvercinliklerinden ve Sabire isimli bir kadın ve Sürtük Hacer isimli rakibesine ev sahipliği yapışından söz eder. Roman, bu kahvehane ahalsinin maceraları ekseninde döner ve merkezde de kahvehane vardır. Cenazelerden aldığı sadakaları İriküplü isimli meyhanede tüketen Zom Salih ise romanın bir başka kişisidir (Gürpınar, 2021m: 35-38) Gürpınar'ın romanlarında kahvehane ve meyhanelerin daima olumsuz bir imajı olduğu belirtilmelidir.

1.1.5. 1920- 1950 Dönemi Romanında Eğlence Mekânlarının Görünümleri

Millî Mücadele dönemi içerisinde kaleme alınan romanlarda eğlence mekânları daha çok olumsuz planda ve Beyoğlu ekseninde işlenir. Beyoğlu, memleketi hem maddi hem manevi anlamda tüketen, her türlü çirkinliğin, kötülüğün müsebbibi olan, vatan hainlerinin, içerideki ötekilerin mekânıdır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ise yeni bir sosyal hayatın ve yapının oluşması için, eğlence mekânlarında da değişme ve modernleşmeye gidildiği görülür. Tüm bu siyasi ve sosyal şartlar, eğlence mekânları üzerinden görünür olacak ve romanlarda da işlenecektir. Cumhuriyet'in ilanını müteakip, sosyo-kültürel planda gerçekleştirilen değişiklikler kişilerin gündelik hayat içerisindeki alışkanlıklarına yöneliktir ve hedefte kişilerin kamusal hayata katılmalarını sağlamak vardır (Göde, 2011: 83). 1923- 1940 yıllarını kapsayan dönemde öncelikle milli bir orta sınıf doğurma fikri öncelenmiştir. Bu durum da eğlence mekânlarının kimlik mekânına dönüşmesinde oldukça etkilidir.

İlk kez 1920 yılında yayımlanan Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un Bir Yüzü* isimli muhalif romanında harp zenginlerinden ve arsızlarla mazlumlar arasındaki durumlardan söz edilir. Eserde sosyal ahlakın bozulmasıyla eğlence mekânları ve bilhassa kafeşantanlar arasında ilişki kurulduğu görülür. Genel kadınlık veya modern fahişeliğin kuralı, kafeşantanlara düşmek şeklinde açıklanır.

“Leylâ Hanım'ın maksadı kızlarına devir erkânlarından iki seçme koca bulmaktı; bu hürriyetperverliği, ianeciliği, bu gayret ve faaliyeti hep şu maksada ermek içindi. Maalesef açık ve saçıklıkta, dökülüp serilmekte aşırı gitmişlerdi. Davetliler izdivaçtan ziyade hoşça vakit geçirmeyi düşünüyorlardı. Her biri, ayrı ayrı, birer defa kerime hanımlara, kabaca, hoyratça tecavüz ettiler, muvafakat görmediler, onun üzerine birer birer savaştılar, başka taraflara başvurdular. İzdivaç planı neticelenemedi; kızların adı kirlendi, sade adı değil ahlakları da bozuldu; erkeklerle yüz göz

oldular, evin haysiyeti kırıldı. Artık misafirsiz, davetsiz yapamadılar; hürriyet kahramanları uğramaz olunca şu, bu çağrıldı, derken iş daha umumileşti, büsbütün çığırından çıktı. Nihayet mirasyedi döküntüsü iki herif talip oldu, kızlarla evlendi. Fakat geçinemedi, geçindiremedi, az zamanda boşadılar. Gelin hanım da başını aldı, Avrupa'ya gitti, kafeşantanlara düştü. Hülasa bu aile zelil, sefil oldu” (Karatay, 2017:173).

Romanda önemli bir figür de emekliliğe sevk edilen Safvet Bey'dir. Dinlemek zorunda olduğu kahve gramofonu, onu git gide hayattan uzaklaştırmaktadır:

“Evin karşısında sabahtan gece yarlarına kadar Hafız Aşır'ın gazellerini... Şamram'ın kantolarını çalıp söyleyen kahve gramofonunu dinlemeye mecbur olan Safvet Bey her dakika biraz daha zehirlenerek, kafasına uymayan her vaka ve hadiseden yüreğinde bir yara daha açılarak böyle günden güne ezile hırpalana acıklı bir ömürle mezara yaklaşıyor” (Karatay, 2017: 131).

Müzik ve hatırlama ilişkisinin epifanik yoğunluğu artırması, kayıp zamanın müzik ile aralanması roman için oldukça önemli bir hafıza işaretçisi olarak okunmalıdır. Kahve gramofonu, nostaljik belleği olumsuz anlamda canlandırmış ve müstakil bir unutmama mekânına dönüşmüştür.

Romanın kahramanlarından Nazmi Efendi üzerinden tarihsel ve nostaljik hafıza işletilir. Böylece Sultan Aziz döneminin gündelik eğlence hayatı hakkında da tarihsel bir veriye ulaşılmış olur:

“‘Sultan Aziz'in devrinde İstanbul'u görmeliydiniz' der. ‘O ne âlemdi, o ne cennetti. Baştanbaşa düğün dernek, çalgı çağnak... Para bol, mal ucuz, zaman müsait; halkın ömrü keyif içinde geçirdi. Kağıthane, Bentler, Beykoz çayırı, Çırpıcı, Veliefendi yok mu? Oralari tarif edemem ki. Mesela sahaf esnafı, celep esnafı, Mısırçarşılılar toplasirlar, çadırlarla, yemeklerle oralara seyrana giderlerdi; ama bir gün için, üç gün için değil... Bir hafta kalır, içerler, yerler, burunları kanamadan aralarında hiçbir niza çıkmadan gülüşe eğlene dönerlerdi. Kışın helva sohbetleri, baharda kuzu çevirmeleri... İlle Beyoğlu âlemleri! Ben o zaman gezginci idim, açıkgozdüm, çapkındım; Kuledibindeki Pirinci'nin gazinosunda Lehli kızlarını dinlemek için hemen

her akşam oraya gider, rakımı orada içer, sonra Balıkpazarı'nda Kefolanyalı Yani'nin bir lokantası vardı; gayet nefis balık kızartır, yemeğimi de orada yerdim. Arabaya bir mecidiye verdin mi Büyükdere'ye kadar götürür getirirdi. O zamanlar zengin Ermeniler çoktu. Saraylarda müteahhitlik, nakkaşlık, kalemkârlık ederlerdi. İşte Beyoğlu'nun zevkini çıkartan onlardı, sefahati, zevki onlarda görmeliydi” (Karatay, 2017: 132).

Gazinoların yapılma nedenlerini yeterince masraf yapamayanların, eğlence hakları olsun düşüncesine bağlayan yazarın, kahramanına söylediği sözler de ironiktir.

“Bu derece israfa varamayanların hevesleri içlerinde kalmasın diye şimdi Talimhane Meydanı yok mu, onun aşağısında bir sıra gazinolar yapmışlardı. Aftosunu alan oraya gider, cam kırardı. Zaten bu binalar onun için çürük çarık, çam tahtasından kurulmuştu. Şöyle abandın mı ‘gür’ bir tarafa devriliverir, bütün camlar şangır şungur kırılırdı” (Karatay, 2017:133)

Halide Edip, 1922 tarihli Ateşten Gömlek romanında kahramanlar, Adapazarı'nda bir kahveye inerler. Yazarın kahveye dair izlenimleri şöyledir:

“Geç zaman, Adapazarı'na bir saat kala bir kahveye geldik ve şehre yaya bir arkadaş gönderdik. Burası karanlık, mustatil, küf kokulu, altı toprak bir kahve idi. Aydınlık yapmak için çevik, siyah gölgeler odun yığdılar, ocağı parlattular. Çok yorulmuşlardı; galiba bir köşede aynı şişeden beyaz bir şey içiyorlardı. Ayşe derin gözleriyle ilk defa bunların yaptığını görmemezliğe geliyordu” (Adıvar, 2013:85)

Romanda bahsi geçen bir diğer mekân Meserret Kırâathanesi'dir. Burası dönemi için bir mektep hâlini alır ve kamusal alana dönüşen bir hatırlama mekânıdır:

“Bu günlerde İstanbul harb sahnesi gibi olmuştu. Her gün, her gece İngiliz tayyareleri tepemizden bombalar atıp duruyorlardı. Herkeste asabiyet artmıştı. Meserret Kırâathanesi'ndeki zabıtlar hep sulh ve harb münakaşası yapıyorlardı. Harbe niçin girdiğimize dair birçok uzun bahisler oluyordu. Bir kısmı Enver Paşa'ya kızıyor, bir kısmı Almanlara açıktan açığa sövüyor, bir kısmı bizim kendi başımıza bir şey yapamayacağımızı iddia ediyor, hep Çanakkale'nin ve Çöl'ün harikulâde kahramanlıklarını anlatıyordu. Bütün

bu hararetli münakaşaya rağmen bende derin bir kesel ve her muhârebeyi kazandıktan sonra ordumuzun neden yenildiğini anlamaya gizlice bir şiddet vardı” (Adıvar, 2013:17).

1922 yılında yayımlanan *Çalikuşu* romanında ise Reşat Nuri, bu kez köy hayatına kahve üzerinden baktığı satırlarda, kahvenin kimlik mekânı olarak geleneksel işlevine değinir. Feride'nin dolaştığı köy ve ilçelerin kaba ve köylü insanlarını anlatmak için kahvehaneleri kullanır. Burada hem dedikodu büyümekte hem Feride'nin adı olmadık işlere karıştırılmakta hem de insanlar birbirleriyle eğlenmektedir. Romanda kahvehaneler olumlu bir mekân özelliği göstermezler. Bu da Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde kahvehanelere nasıl bakıldığının önemli bir göstergesi olacaktır.

Yine 1922 tarihli *Kiralık Konak* romanında Yakup Kadri, eğlence hayatının eleştirisini mekânlar üzerinden verir. Faik Bey ve Hakkı Celis, Tepebaşı'nın meşhur bir barına giderler. Burası bir hatırlama mekânı olur. Faik Bey, Seniha ile ilgili tüm anılarını sayıp dökmeye başlar. Hakkı Celis ise bu ortama yabancısıdır:

“Sahnedede bir Viyanalı kadın Almanca bir şarkı söylüyordu. Bazı Avusturyalı zabıtlar, hep bir ağızdan, aynı şarkının nakaratını tekrar ediyorlardı. Locaların birinde, kıyafetlerinden dışarıklı veya harp zengini olduğu anlaşılan iki şişman adam yanlarında saçları ve suratları boyalı yarı çıplak kadınlarla mütemediyen şampanya içiyorlar, meyve yiyorlar ve mütemediyen sırtarak birbirlerine bakıyorlardı” (Karaosmanoğlu, 1996: 184- 185).

Bar içerisindeki Hakkı Celis, etrafını gözlemlerken yazarın değer temsili rolüne bürünür ve eğlence mekânı hakkındaki kanaatini dile getirir:

“Ne acayip alem! Burada, herkes kendini eğleniyor zannediyor; fakat hepsi de can sıkıntısından ne yapacağını şaşırılmış, tepinen, bağırان ve bir an evvel sızıp uyumak için sarhoş olan birtakım biçarelerdir. Zavallı insanlar kendi kendilerini nasıl aldattıyorlar! Ve bir hayalîham peşinde ne çok para ne çok vakit ne çok sıhhat sarfediyorlar” (Karaosmanoğlu, 1996: 189).

Yazarın bu romanda anlatmak istediği fikir, Hakkı Celis'in sözlerinde kendini gösterir. Bu dönemin eğlenceye olan düşkünlüğü, hayatın iflas etmesinin bir sonucudur. Burada geçirdikleri âlem gecesinde *“sefahat denilen şeyi iğrenç ve müthiş olmaktan*

ziyade yavan ve boş” bulur (Karaosmanoğlu, 1996: 191). Medeniyet tartışmalarında eğlence mekânlarına dair bu bakış, Servet-i Fünûn romanındaki bakışla aynıdır ve eğlence mekânlarının yozlaşmış kimliklerin mekânı olduğu vurgulanır.

Romanın alafranga kahramanı Seniha, Madam Kronski’ye Fransa kafelerini bildiği için hayrandır ve ona bu hayata karışmanın yollarını sorar. Seniha’nın Faik Bey ile birlikte Paris’te geçirdiği günler de romanın sefahat alemlerine dair önemli satırlardır:

“Faik Bey, hemen her akşam ta Brüksel’den Paris’e onu görmeye gelmiş; birlikte yapmadıkları sefahat kalmamış, bir gece yarısı, Belkıs Hanım kocasıyla beraber tiyatrodan çıkıp bir kahveye yemek yemeye girmişler; bir de ne görsünler! Seniha, yanında Faik Bey, kadın erkek bir alay serseri refakatinde sarhoş olmuşlar, çalgıcıları ortalarına almışlar, avazları çıktığı kadar hep bir ağızdan şarkı söylüyorlar” (Karaosmanoğlu, 1996: 155).

Romanda tüm aşırılıklar, eğlence mekânlarına duyulan merak ve müdavimlik üzerinden verilir. Servet Bey’in oğlu Cemil, küçük yaşına rağmen Beyoğlu’ndaki gazino ve barların gediklisi olarak sunulur. Yine romanın bir diğer alafranga ismi olan Macit, Beyoğlu barlarının müdavimidir ve burada Viyanalı fahişelerle sabahlara kadar dans eder.

Aynı minvalde Ercüment Ekrem’in 1922 tarihli *Asriler* romanına bakılmalıdır. Eserin olumsuz kahramanlarından olan Süheyla ve Süveyda, yaşadıkları Aksaray semtini beğenmezler.

“Âdab-ı asriyye mualliminin bu doru mütalaası üzerine hedef aldıkları ta’rizâta aldırılmayarak, kahvenin önünden güle konuşa geçmekte beis görmüyorlar, oradan Aksaray caddesine çıkıyorlar, gâh, Fazıl’ın ta’birince tramvay alarak, gâh arabaya binerek Beyoğlu’na geçiyorlardı. Burada, genç kızlar kendilerini daha hür, daha ferah hissediyorlardı. İstanbul cihetinde, ehemmiyet vermeye azmettikleri halde kendilerini ta’zîb eden tehditkâr nazarlar Beyoğlu’nda yoktu. Herkes onlar gibi, her kadın süslü, boyalı, serbest, asrî idi. Şüphesiz burada hayat, medeniyet, zevk vardı. Ne idi o İstanbul’un kafesli, yüksek duvarlı, hapisane tarzındaki evleri? Annelerinin orada geçirdiği ömür, ömür müydü?...” (Talu, 1927: 36-37).

Kahvehane, bu mahallede yeni hayat ve eski hayatın, gelenekselle modernin arasındaki bir eşik mekâna dönüşür:

“Aksaray halkı bu derece nazar-firib bir kepezeliğe alışmamış olduğu için aşağı yukarı muayyen saate geçen bu beş kişilik züppe kaflesini temaşa için köşedeki mahalle kahvesine doluşuyordu. Önde Süveyda Hanım’la Rum kızı, arkalarında Melahat’la Süheyla, onları takiben de, burnunun kılları dudaklarına tecavüz etmiş gibi duran bıyıkları, düğmesi iliklenince Süheyla’nın göğsünden daha büyük bir göğsün mevcudiyeti hissini veren son moda ceketi, pudralı yüzü, boyalı dudağı, bilezikli kolu, mücella tırnaklarıyla Fazıl bey geçiyorken, mahallenin külhanbeyleri kahvenin kapısı önünde adeta selama duruyorlardı...” (Talu, 1927: 35-36).

Yine Ercüment Ekrem’in, 1922 tarihli *Gün Batarken* romanında da “bütün erkekleri baştan çıkararak, nice ocakları söndüren mülevves bir fisk ü fücür muhiti” olarak tanımladığı Meşrutiyet dönemi Beyoğlu hayatı anlatılır. Bu mahal, İstanbul için “müstekreh bir leke”dir. “Şarkla garbın bütün çirkinliklerini, fezeyihini ve yalnız bunları bir arada cem eden bu belde-i mülevves ü fesad, yine şark ile garbın gayr-i meşru münasebetinden doğmuş güya bir piçtir.” Beyoğlu’na devam eden ve burada bulunan kişiler, her durumda kendisini kurtarabilen riyakârlardır. “İstanbul’u vakit vakit sarsan ihtilâller, sekanesini kasıp kavuran zulüm devirleri Beyoğlu’nu zerre kadar müteessir etmemiştir.” Bizans tarafından kasten “İstanbul’da bırakılmış bir mikrop” olan Beyoğlu, nice “muazzam servetleri” “gayya-yı şuhutunda” eritmiştir. Devletin her zor döneminde “ağlarını” kuran Beyoğlu’nda, “kumarhaneler, fuhuşhaneler, gazinolar, kafeşantanlar, her cinsten sefahat yuvaları yerden bitercesine çoğalır. Bu tuzaklara gâfilâne tutulduğumuz mu arz-ı muhabbet eden edenedir” (Talu, 1990: 123-130).

Kahvehanelere ve diğer eğlence mekânlarına mezkur mahiyette olumsuz bakış, önemli natüralist romancılardan Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserlerinden de takip edilir. Yazarın 1922 tarihli *Son Arzu* romanında Şehzadebaşı’nda yer alan Fevziye Kırathanesi’nden bahseder ve burayı bir kültürel bellek mekânı olarak sunar. Keman çalınan ve hanendesi de olan bu mekânı şöyle anlatır:

“... köşesindeki Osman Baba Türbe’sinin bitişinde hayal oynuyor. Babanın kandili Karagöz’ün şemasiyle karşı karşıya yanıyor. Kapının üzerine musavver bir Karagöz ilanı asmışlar. Şeyh Küşteri Meydanı’nda

Hacivat sabit iki elini çenesine dayamış duruyor. Karagöz perdenin köşesinden yumruğunu gösteriyor. Resim allı morlu tezyinata, çiçeklere boğulmuş. Karagöz mekteb-i sanatından yetişme bu iptidai musavverin tersimatında çocukların pek hoşlandıkları bir meal var” (Gürpınar, 2021: 48).

1923 tarihli *Tebessüm-i Elem* ise Gürpınar’ın toplumsal çözülmeyi farklı bir bakışla değerlendirmesi bakımından önemli örnekler sunar.

“Medeniyet diye utanmak kılıfından sıyrılmış seni gidi, donsuz kerata seni... Geçen akşam kahvede söylüyorlardı. Beyoğlu sahnelerinin birinde Frenk orospularından bir ahlaksız, hâşâ sümme hâşâ, hazreti Havva’yı gösteriyorum diye ortaya anadan doğma çıplak çıkmış, el şakırtılır, alkışlar içinde kalmış... İnsanların anası yaprak tutunduydu. Hiç rezalet alkışlanır mı? Avret yerini örtmeyi emretmeyen hangi mezhep vardır? Din tarihinden bile ahlaksızlık dersi çıkarıyorlar” (Gürpınar: 1973: 43).

Eğlence mekânına baskın yapmayı kuran mahalleli, kahvede beklemektedir. *“Yavrum Tosun, sen doğru Aksaray caddesindeki Kuşçu Arif’in kahvesine koş. Mahalle delikanlıları hep orada bekliyorlar. Onları arkana tak, köşe başına kadar gel, orada dur. Emir almayınca ilerleme sakın. Gürültü lazım değil”* (Gürpınar: 1973: 53). Böylece yazar, kahvenin toplumsal denetim mahfili olma işlevinden de söz etmiş olur.

Romanda bahsi geçen bir diğer kahvehane anlatısı hafıza mekânı olarak işlev yüklenen sıra kahveler civarındır. Mahmutpaşa Camii çevresindeki bu kahvelerde insanlar, modern hayatın dışındadır. *“Ağaçların altı sultanmış, taflanların, şimşirlerin önlerine allı yeşilli keçe parçaları serili tahta kanepeler konmuş, oraya buraya iskemleler atılmış, ortada yeşil bir türbe gibi duran şadırvan, iri taş sütunlu cami revakının arkasındaki ufak kareli demir parmaklıklı şark mabet mimarlığı”* dikkatleri çekerken müşteriler, keyfini kahve, çay yanına nargileyi de katarak katmerler” (Gürpınar: 1973: 290).

Romanın kahramanlarından Kenan, Pierre Loti’yi hatırlar:

“Türk sevgisi ile ün salmış bu büyük adam çok defa buralarda oturmuş, Şark düşkünlüğünün verdiği bir araştırma ihtiyacı ile, zevk almak ve seyretmek ihtiyacı ile neler düşünmüş ne güzellikler keşfetmiş, ne iç rahatlıkları, kendinden geçişlere düşmüştü? Beyoğlu’nun Petisan’larına Tokatlıyan’larına, Perapalas’larına, Skteting’lerine üstün çıkacak,

görülecek, acaba ne gibi şeyler vardı? Loti'nin düşüncesinin tadına vardığı şeyleri Kenan neye göremiyordu. Bunu anlamak istedi? Şalvarlı, poturlu, cübbeli, hurkalı, kostümlü, efendisinden, beyinden, katibinden, esnafından hamal camalına kadar karışık bu türlü kıyafette halkın arasına karıştı. Elindeki maşayı çalpara gibi şıkardatan, kırmızı kuşaklı, kalıpsız fesli genç kahveci çırağının hususi bir makamla: - Buyrrrun ağalar, beyler kahve sefasına, davetine uyarak gölgelenmiş kanepelerden birine oturdu. Çırak sanatına mahsus bir eda ile boyun çarpıtıp gerdan kırarak sordu: - Beyefendi ne gelsin? - Şekerli kahve, nargile, Kenan Loti'nin burada nargile içtiğini biliyordu. Bu İstanbul frengi, Avrupa frenginin fikirlerini doğrultan, uyarıcı vasıtalarla beynini uyandırarak yahut uyutarak, Fransız yazarına pek sanatkarca sayfalar yazdıran bu Şark güzelliği rüyasını aynı tesirler altında görmek istiyordu. O, burayı Türklük duygusuyla değil, bir Avrupalı gözlüğü arkasından görmeye heveslenen yabancı milletten biri özenmesiyle görüp anlayacaktı. Çünkü oradaki halkı kaba, cahil, saf, mutaassıp, kirlice buluyor, onlardan biri olmayı nefsine yaraştıramıyordu. Çırak oradaki müşterilere çarçabuk baktıktan sonra içeriye bağırdı: - Taflan dibine iki orta, çeşme önü sakallıya bir okkalı, çınar altına bir nazlı ile bir horultu(!) gel. Kenan "horultuyu"duyunca çınar altından, karyola altını hatırlayarak yukarıdan aşağıya bir ürperme geçirdi. Bu sarsıntı sert bir uyandırıcı yerine geçti. Cefakar Vuslat'ın hayali acı tatlı aşk hatıralarıyla önüne dikildi. Unutmak, kaçmak istediği bu acıklı safhalar, kayıtsız çıkan bir kelime ile birdenbire yine bütün şiddetiyle canlanıp, parlayıvermişti. Duygularını bir acizlik, bir zayıflık, bir incelik sardı. Gözleri yaşardı. Yer uygun olsaydı, hüüngür hüüngür ağlayacaktı. Kahve ile nargile geldi. Ondan bir yudum, ötekenden bir nefes çekti. Nargileye alışık değildi. Birkaç nefeste başı dönmeye başladı. Fakat ne olursa olsun Pierre Loti su kabarcıkları arasından gelen bu horultu dumanını yutarak Şarkın esrar perdesinin asırlar gerisinden gözleri kamaştıran güzelliğini, tatlılığını, sanat ve güzellik büyüsunü görebiliyordu. Kenan da öyle yapacaktı. Bir güzellik baş dönmesi bulmak için marpucun dumanını içti, içti. Loti'nin sanatçı hassas ruhunu kendi damarlarında, beyninde dolaşmaya çağırırdı. Ondan ezberlemiş olduğu birçok satırların manasındaki büyüklük ile uyanmaya uğraştı. Bir Türk, göğsünde milliyet sevgisini ve atalarının güzel eserlerini, sanatının büyüklüğünü takdir edebilmek için bir yabancının

fikirlerinden yardım diliyordu. Çünkü onun bu eserinde, meftun olarak okuduğu Sultan Mehmet Camii kubbesinin hazin ay nurlar altında parıltıyan kurşunları ile gökyüzüne karşı Fatih'in maneviyatıyla ihtiyam ve ışıklar içinde başka bir gökyüzü gibi rekabet edencesine yükseldiğinin sanatlı tasvirini hiçbir Türkçe kitapta görmemiş, yatsı namazında imanlı göğüsleri titreten tevhit sedasının coşkunluk ve büyüklüğünü o mucize gibi anlatışta hiçbir eserde okumamıştı. Sevda kederi ve inceliği ile yufkalaşan gönlü coşmaya başladı, duygusundaki incelik arttı. Artık nargile, beklediği güzellik sarhoşluğunu veriyordu. Gözünün önündeki camiin sütunları şerefli geçmişimizin vakarlı birer donmuş şahidi gibi büyüdü. Kapının üzerindeki ayetleri okuyarak, manalarını anlamaya uğraştı. Direklerin arkasındaki gölgeler içinde melekler uçuşuyor sandı. Onların kanat seslerini iştirir gibi oldu” (Gürpınar: 1973: 290-292).

Bu uzun alıntıdan da anlaşıldığı gibi bu mekân kahraman için hem kültürel belleği hem de hafıza mekânını karşılayan bir değere yükselir.

Kenan'ın gittiği meyhane ise yine müdavimleri hakkında bilgi veren ve olumsuzlanan bir mekândır. Burası, “geniş, boş, pis bir meyhane”dir. İçerisi “kokmuş yumurta, pastırma, çürük kavun, karpuz kokularıyla karışık bir nemlilik” ile doludur. Kenan, etrafındaki insanları seyrederken süfliliğın de farkına varır: “Gittikçe müşterisi artan meyhane çeşitli dillerden ve üst perdelerden sözlerle doldu. Kavgamsı kızgın konuşmalar da vardı. Dinleyen belli değildi. Herkes söylüyor, sarhoşça kahkahalar dalgalanıyor, bu gürültüye falso şarkı mırıldaları da kaynaşıyordu” (Gürpınar: 1973:364).

Kenan, sevdiğini kaybetmenin acısını meyhanede unutmaya çalışırken duvarda bir levha görür:

“Bu, kolları arasında beyaz bir güvercin tutan acılı bir kadın resmi idi. Yüzünün bütün görünüşü, hele iri, kara durgun gözleri Ragibe 'ye o kadar benziyordu ki, Kenan kendinin o can çekişircesine acısını, bulunduğu pis meyhanedeki sefilliğini, boşadığı karısı duvardan seyrediyormuş gibi birdenbire ürkererek mırıldandı: ‘Üh, işte bu eksikti. Annemin mezardan nereye gitsem beni gözetleyen o lanet eden gözlerine, kız kardeşimin beynimde fotoğrafı basılmış o sitemli dokunaklı bakışlarına şimdi bir de bunlar katıldı.

Ben bu gözlerden nereye kaçayım? Bana öbür dünyadan da bakıyorlar, bu dünyadan da” (Gürpınar: 1973: 366).

Kuvvetli bir hatırlama mekânı olan bu meyhane dışında bir de Tosun’un gittiği meyhaneden bahsedilir. Ayrıca yazar da kendi sanat görüşlerine dair fikirlerini yine meyhane ortamındaki kahramanları aracılığıyla dile getirir. Meyhanenin kamusal bir mekâna dönüştüğü şu satırlar ise oldukça önemlidir: *“Jön Türkler’den biriyle Samatya meyhanelerinde dost olmuştuk. İstibdat zamanında gizli gizli görüşür, dertleşirdik. Zamanın zulümleri bize rakı içmek vesilesi olurdu. Şimdi de içmek için bahane mi, dert mi yok? Fakat arkadaşım ilerledi, ben sarhoşlukta demir attım”* (Gürpınar: 1973: 98)

1924 tarihli *Gizli El* romanında Reşat Nuri, eğlence yerlerini düşkünlüğün kimlik mekânları olarak görür: *“Bazen etrafımızda her zamandan fazla çoğalan Olga’larla bir çalgılı gazinoda diz dize, yahut kapalı bir yerde kucak kucağa bazen aile evlerinde, hatta bizim arkadaşların evlerinde... Oralarda da başka biçimde, başka renkte, fakat hep aynı kumaştan Olgalar...”* (Güntekin, 2010b: 139).

Aynı romanda Saray Altı ismini taktıkları çınaraltı kahvesinden bir hatırlama unsuru olarak söz edilir:

“Kahveyi Saray Altı’nda içsek mi çocuklar? dedi. Süleyman, bize üç iskemle getir... Yahut, daha iyisi şu hasırı da al gel. Aziz Paşa’nın Saray Altı dediği birkaç yüz senelik muhteşem bir çınarın dibiydi. Aziz Paşa, ağır ağır başını sallayarak: - Ben, daha bu kadcık çocukken bu çınar, yine böyle bir şeydi, dedi. Dallarının üstünde sofrada gezer gibi yürür, en tepelere çıkmak için bütün gizli merdivenleri bilirdim. Çiftlikte oraya ‘Aziz Paşa Sarayı’ derlerdi. Tuhaf değil mi? Uşaklar, hizmetçiler pašalığı bana daha o vakit tevcih etmişlerdi. Zavallı Aziz Paşa, artık ihtiyarladı. Sarayın merdivenlerini çıkamıyor artık. Fakat, hani ölmeden bir kere tecrübe edeceğim. Vaktiyle çakıyla yazdığım yazılar vardı. Bakalın hâlâ duruyorlar mı?” (Güntekin, 2010b: 42).

Aynı yıl kaleme aldığı *Dudaktan Kalbe* romanında Reşat Nuri, Hüseyin Kenan’ın besteleri hakkında konuşurken, müziğin epifanik etkisinin, kahvehanede bir bellek oluşturmasından söz eder: *“Bu ‘Şark Noktürnleri’, ne büyük şöhret kazandı... Nereye gitsem ona tesadüf ediyorum.... Tasavvur et ki meyhane ve kahve gramofonları bile onu çalıyor... Fakat ne de olsa Arapderesinin bu alaturka dekoru içinde bu ‘müzik’ tuhaf*

düşüyor...” (Güntekin, 2016: 12). Romanın ilerleyen kısımlarında meyhane ve barların sefahat mekânları olduğundan söz eden yazar, barı bir hatırlama mekânı olarak sunar:

“Uygunsuz yerlerde tanıdığım üç beş sefih ile barlardan birindeydik... Mütemadiyen içiyor, gülüyor, alay ediyorduk... Bir alalık çalgı susmuştu. Birdenbire aklımdan delice bir şey geçti. Sallanarak yerimden kalktım, çalgıcılardan birinin kemanını alarak çalmağa başladım. Sarhoşlar birbirine giriyor, ‘bravo’ sesleri, el şakırtılarına, bardak, tabak gürültülerine karışıyor, yan çıplak kadınlar haykırışarak etrafımı alıyorlardı. Çaldığım parçalardan birinin en güzel bir yerinde kemani elimden bıraktım. ‘Kesme... Daha... daha...’ diye bağırıyorlardı. Kanıdan çıkarken onları işitmiyordum. Kulağında dayımın tâ çocukluğumdan, ilk gençliğimden gelen ağır sesi titriyordu: ‘Kerizci, nihayet kerizci oldun ha!’ Demek birçok hayallerden ümitlerden, beyhude çırpınmalardan sonra bu hale düşmüştüm, öyle mi? Ben ki gönlümün istemediği vakit en sevdiğim hatırı için bile keman çalmayı zül saymış, daima reddetmişim... İhtimal, dayımın dediği çıkacak...” (Güntekin, 2016: 221).

1924 tarihli *Cehennemlik* romanında ise Hüseyin Rahmi, Ermeni Doktor Âlimyân’a “Sultan Murat zamanında kahveyi, tütünü, yasak buyurdıkları gibi, şairler için Kâğıthane, meyhane, şarap, bade, mahbup, gül, bülbül ve bunlar gibi lafları yasak etselerdi, bugün Türkçede hiçbir şiir bulunmazdı” (Gürpınar, 2010a: 444) dedirtir ve şairlerin işret ehli olduklarını belirtir.

Ercüment Ekrem, 1924 tarihli *Kan ve İman*’da, Mütareke’den başlayarak Kurtuluş Savaşı boyunca yaşanan hadiseleri işler. Romanın mekânı Estekzâde Mahallesi’dir ve tüm gündelik meseleler kahvede konuşulur. Savaşın tüm gidişatı, kahveye gelen gazeteden öğrenilir ve buna göre bir kamuoyu oluşturur. Bu romanın yüzü Anadolu’ya dönmüştür ve yazarın sıklıkla eleştirisini yaptığı mütareke dönemi eğlence mekânlarından bağımsız olarak bu romanda kahvehane bir kültürel ve iletişimsel bellek mekânıdır.

Peyami Safa’nın 1924 tarihli *Mahşer* romanında Faik ve Nihat, Beyazıt’ta bir kahvede buluşurlar. Burası gençlerin fikir teatisi yaptıkları yerdir. Kerim Bey ise özellikle cephedeki askerler için yazdığı hikâyelerinin konusunu kahvelerden derler ve buraları bir hafıza mekânı olarak değerlendirir. Ayrıca bu eserde kimlik mekânı olarak meyhanenin

de işlendiği görülür. “*Meyhane, çalgılı kahveye benzer*” (Safa, 2016:125) bu yerde Alman askerleri ve kadınlar, çalgınca ayrıca kaba şekilde eğlenirken, Nihat ülkesi adına utanç duyar.

“Bir an içinde, o dükkândan gelen ecnebi nağmeler, bu bir kasa içi gibi kapkaranlık sokak, bu taş binalar arasında, Nihad, kendi memleketinde olduğunu unuttu; Beyoğlu'nun birçok sokakları gibi, burada da aykırı bir yabancılık, ecnebi memleketlerin sokaklarına mahsus, bir Türk'e mülâyim gelmeyen sahte ve başka bir seciye vardır. Bir Türk'e Türkiye'de, Türk olduğunu unutturan bu gizli ve galip ruha karşı, millî bir kin duydu” (Safa, 2016:126).

Yazar, kahvehanelerin protesto işlevlerinden de romanda söz eder. Kahvehanede Şair Kör Ali'nin okuduğu şiir, yaşadığı maddî sorunlar ve incinen gururunun getirdiği sorunlarla birleşen Nihat, burada yöneticiler hakkında ileri geri konuşur ve karakola götürülüp işkenceye maruz bırakılır. Kahvede bulunan ve ‘*Ölmeyi Bil*’ isimli şiirini okuyan kör Ali, ihtilal yangınına ateşler. Dimağını kaybeden kahraman, siyasilerin isimlerini de anarak, kahvedekiler kimin adını verirse onu canlı hedef kılmaya söz verir: “*Şimdi... şimdi... Hemen... Derhal... Bana bir rovelver, bir filinta, bir mavzer veriniz; şimdi hemen sokağa fırlayayım; istediğiniz adamı şırrak diye alnından vurup yere yuvarlamazsam kahpeyim. Söyleyin: Enver'i mi? Topal İsmail'i mi? Hangisini isterseniz?*” (Safa, 2016:230). Böylece kahvehane tarihsel bellek de yüklenir ve İttihatçıların eleştirisi yapılmış olur.

Romanda kahveler hakkında konuşulurken, devir içerisindeki bu mekânların yalnızca eğlence işlevlerinin olduğu vurgulanır. Karakolda tanıştığı Doktor, Nihat'ın heyecanlarına güler. Kendisi de zamanının hırslı ihtilalcilerinden olan doktora göre Nihat zamanını ancak eğlence ile geçirmelidir. Romanın bu satırlarında hatıralar kahvehane üzerinden anlatıldığı için mekân da bir hafıza mekânına dönüşür.

“Doktor, yirmi altı yaşındaki Nihat'ın anlattıklarını gülerek dinler. Ona göre bu yaşta ihtilâl yapmaya kalkışmak çocukluktur.- A çocuk... İhtilâl nene gerek? İstanbul'da bundan başka eğlence bulamadın mı? Tiyatroya, sinemaya niçin gitmezsin? Çalgılı kahveler neyine yetmiyor? Akşamüstleri iki tek rakı iç, açar. Kış geceleri arkadaşlar arasında bir el poker çevirmek de keyiftir. 'Bülbül' sokağında karı oynat demiyorum, mademki evlisin; fakat biz

vakti ile onu da yaptık. Yirmi altı yaş ve ihtilâl. Yani ipek böceği ile fil. Ayıplıyorum zannetme ha... Ben on dokuz yaşında ihtilâle kalktım. Hem böyle üç beş sergerdeye karşı değil. Sultan Hamid'e isyan! Tıbbiyelilerin elebaşı bendim. Taif'e sürüldüm, oradan Mısır'a, oradan İtalya'ya kaçtım" (Safa, 2016:243).

Romanda bir unutmama mekânı olarak meyhaneden söz edilir. Nihat, Muazzez'i kaybetme korkusundan dengesini şaşırır ve yaşadıklarını unutmak için meyhaneye gider. Gittiği yerde Kerim Bey ile karşılaşır. Kerim mekâna, insanları gözlemleyerek hikâyeler yazmak için gelmiştir.

"Sözde buraya hikâye yazmaya geldim. Bununla yalnız kalmak için dördüncü kahveye giriyorum. Şimdi karşıma siz çıktınız. Sakın alınmayın ha. Bugün konuşmak ihtiyacındayım. En resmi tanıdıklarımı da kollarından yakalıyorum. Kabahat onlarda değil, bende, yazı yazmaktan ziyade, konuşmaya meylim var. Gerçi hikâyelerim de birer gevezelikten ibaret" (Safa, 2016:100).

Nihat için kahve ve meyhane iletişimsel belleğin alanıdır ve sıklıkla da bireysel planda unutmamanın mekânıdır.

Batılı meyhane olarak değerlendirilen gazino, Peyami Safa'nın 1924 tarihli *Bir Akşamdı* romanında yer bulur. Meliha ve Sermet, *"Tenha yolda, etrafı kafeslerle çevrili, tahta masalarla dolu, bol yapraklarla örtülü, müşterisiz ve bomboş bir gazino"*ya girer.

Hüseyin Rahmi'nin 1925 tarihli, *Ben Deli miyim?* isimli romanı özellikle yabancıların Türk illerindeki eğlence hayatlarının irdelenmesi bakımından önemlidir ve mekân hafızası inşa etmek adına da oldukça mühim bir eserdir.

"İngilizlerin İskoçya alayı iki sene sokaklarımızda donsuz gezdi de ne lazım geldi? Rüzgârlı havalarda bu alay geçit resmi yaparken halk az manzaralar mı seyretti. Birahanelerde, meyhanelerde, kırlarda az teşhir olayları mı oldu? Sarhoş İngilizleri taşıyan Erenköy arabacılarına sor da bak, sana anlatsınlar. O yıllarda bu koca yiğitler daha çok neden para kazandılar? Her zaman okkanın altına Türk gidecek değil ya... Bazı da talih, yenileni böyle üste çıkartarak başka bir yüzden güldürür. İngiliz erleri her hafta aldıkları bir avuç dolusu paraları keyiflerini getirenlere dağıtmakta pek

cömerttiler. Böyle Britanyalıların Doğu'ya sattıkları övünecek şeyleri arasında bu da ayrıca paylarına düşen bir şereftir” (Gürpınar, 1981: 90).

Romanda kahramanı Nuri'nin götürdüğü meyhaneye dair tasvirler oldukça canlıdır. Nuri, burada sevilen biridir ve kullanılan külhanbeyi ağzı meyhane kişilerinin her sahnesinde takip edilir. Yazar, meyhaneye dair detayları da uzun uzadıya verir:

“Nuri, kalın bir duvarın içine açılmış köhne bir kapının aralık duran tek kanadını itti. İki yana dizilmiş battal fiçuların arasında biz cüssece minimini birer çocuk gibi kaldık. Üstümüzde tavansız bir çatı. Eski yağhanelikten çevrilerek meyhane deposu olmuş hayli korkunç bir loşluğun içinden yürüdük. Kalender Nuri, fare arayan bir kedi gibi iki fiçi arasında bir insanın zor sığacağı dar bir yere girdi. Ben durdum. Hemen elimden kavradı, beni de çekti. Havasız, güneşsiz bir sıçan yolundan ilerledik. Önümüze gelen kalın bir duvarın içine açılmış küçücük bir kütük kapı çıktı. Nuri, özel bir ahenkle vurdu. Kütük açıldı. Genişçe bir vapur kamarası gibi uzunluğuna göre dar bir yer. Dışarısı gündüz olduğu halde ortada sallanan isli bir petrol lambası tüterek yanıyor. Bu yetmez ışığı boğan sigara dumanı bulutlan arasından gözlerime buğulu bir gözlük takılmış gibi önce bir şey seçemedim. Eski püskü kıyafetli her yaşta müşteriler manga manga oturmuşlar. Hepsinin yüzlerinde ispirtonun verdiği anormal, aşırı bir neşe. Bir hiçin etrafında kopan kahkahalar, parlayan öfkeler. Birer parça kaymış gözler, çarpılmış ağızlarla türlü şakalar, kavgalar ediliyor. Gözlerimi bu sefil görünüşe, kulaklarımı o kaba sözlere, burnumu bu ahırımı kokuya alıştırmaya uğraşarak bütün çevreme dikkat ediyorum” (Gürpınar, 1981: 239-240)

Romanın devamındaki satırlarda meyhanenin tasvirine devam edilir. Çinko tezgâhın üzerine sıralanmış konserve kutuları, çeşitli mezelerle doludur. Meyhanenin şişesi, bardağı ve kadehi de yine bu kutulardır. Kahraman hem bu kutulardan hem de mezelerden tiksindir. Buna göre Nuri, buldukları meyhane ile ilgili olarak şunları söyler:

“Sen bu hale bakma. Bizim Barba bir ev kadını gibi temizdir. O senin sık birahaneler dışı kalaylı, içi kirli orospulara benzerler. Yüksek fiyatlarla müşterilere yutturmadıkları pislik kalmaz. Süslü fantazyaya ile çok mundarlık örterler. Bu kapkacağın teneke, porselen olmasına gelince, bunda da hikmet vardır. İşte görüyorsun, buraya düşenler hep şehrin zadegan takımıdır.

Rakıya bedava para vermezler. İsterler ki ispiroto beyinlerini sarsın, damarlarını tutuştursun; tozu dumana katsınlar. Burası istimini alınca tenekeler havada düşen yıldızlar gibi uçuşuyorlar. Onun için buraya bir şişe takım yaramaz. Birkaç hafta buraya üst üste gelenler tam organlarıyla yaşayamazlar ya kör olurlar ya topal. Yalan kabul etmem, içlerinde hırsız, yankesici, her türlüşü vardır. Ama mert adamlardır. Bu insanlar da birer sanatkâr değil mi? Dünyadaki bütün sanatlar paylaşılmış. Bunlara iş kalmamış. Bu açıktakiler de birer iş çıkarmışlar. Koynunda para dolu cüzdanın. Cebinde altın saatin var, dikkat et, çarptırma. Sen iki yıllık yiyecek içeceğini ceplerine doldurmuş geziyorsun, öte yanda bugüne yiyecekleri olmayanlar var. Açlıktan ölecek değiller ya, elbette bulunca çarpacaklar (Gürpınar, 1981: 241).

Kurşunlu Meyhanesi'nde saat ilerledikçe kafalar da tütsülenmeye başlar:

“İsli lambasıyla gündüzü gece yapan bu penceresiz meyhane mağarasının düşkünleri çoğalmaya başladı. Saate bakıyorum üç. Gündüzün üçü mü? Gecenin mi? İnsan bu garip yerde kutuplarda yaşıyormuş gibi vaktini, saatini şaşırıyor. Etraftan kaba şakalar yükseliyor, gürültü artıyor, bu pis yerin havası gittikçe daha mundarlaşıyordu” (Gürpınar, 1981: 249).

Yazarın romanla ilgili en önemli felsefesi, kamusal mekânlarda yapılan sohbetler ve hayatın bir türlü değişmediğidir. Yine meyhanelerin özellikle eğlence mekânlarındaki hatırlama ve unutmaya sahnelerini vermesi bakımından aşağıdaki satırlar oldukça önemli olacaktır:

“Dünya bir akıl bunalımı içinde öteden beri geleneksel ilkelerin kökünden sarsılıyor. Genel bir depresyon var. Yirminci yüzyılın dörtte birinin içindeyiz. İki bin yıldır medeniyetler, dinler, birbirini hep çürüten felsefeler insanlığı hangi kurtuluşun tepesine çıkarabilmiş? Kudüs'te, Beytullahm'da inancı yüzünden birbirine karşı milletlerin entrikaları dönüyor. Beytullahm'ın 'kara donu' al kanlara boyanıyor. Yalnız ben miyim çıldıran? Dünya kudurdu. Toplum denilen sürüler hep birbirine düşman guruplardan oluşmuş... Şimdi meyhanedekileri dinledik. Onlar fesatlarını istedikleri gibi kusabilmek için gündüzü gece yaparak leş gibi kokan bir kovuğun içinde konuşuyorlar. Sosyetenin bu lağımına düşenleri birbirleriyle istedikleri gibi

konuşmaktan, fikir alışverişi etmekten hangi yasa, hangi yasak alıkoyabilir?”
(Gürpınar, 1981: 259).

Peyami Safa da bilindiği üzere tüm medeniyet çatışmalarını mekân üzerinden okuyan bir romancıdır. 1925 tarihli *Canan* romanında, Lami ve Ethem Kanunuesasi kahvesinin önünde karşılaşırlar. Burada Lami, Ethem’i hatırlamaya çalışır. Birlikte kahveye oturduklarından Ethem, kendisinin okuldan arkadaşı olduğunu anlatır. Bu kahvede özellikle borsacılar vardır ve Türk- Rus ilişkileri kahve gündemini oluşturur. Bir başka husus ise kahvehanedeki yoğun haberleşme ağıdır. Canan hakkında olumsuz şeyler düşünen Lami, işine gitmeme kararını yine kahvehanede alır. Lemi ve Selim, “*Deniz üzerindeki gazinolar’ da oturup bira içerler*” (Safa, 2000:38).

Mahmut Yesari’nin, 1925 tarihli *Çoban Yıldızı* romanında türedilerin eleştirisi eğlence mekânları üzerinden yapılır. Eser, erken Cumhuriyet dönemi romanı olmasına rağmen, Meşrutiyet romanının eğlence mekânları hususundaki tavrını devam ettirir. Yazar harp zenginlerini şu sözleriyle eleştirir:

“Hayat bir yıl içinde yüzyılın yapamayacağını değiştirmişti. Mendil konup, yüzük çıkan hokkabaz kutusu gibi her şey şeklini değiştirmişti. Zenginler fakir, buğday mısır, altın kâğıt, pirinç, bulgur, süpürge tohumu ekmek olmuştu. Halk fırın kapılarında birbirini çiğneyerek, parasıyla, ekmek dileniyor, yorganını satarak eline geçirdiği üç beş kuruşla bir dirhem et alamıyor. Avuç dolusu parası olsa bir hastasına şeker bulamıyordu. Ama buna karşın, Eyüp’te kurban etiyle büyümüş, cebinde yalnız uskat parası görmüş, çay içmek için kahvelerde tanıdık arayan bir kısım türediler, eskiden önlerinden geçmeye korktukları en pahalı lokantalarda, fazla yanmış, az pişmiş diye yemek beğenmiyorlar, tabakları iğrenerek yere atıyorlardı”
(Yesari, 1967: 312)

Yine aynı minvalde Hüseyin Rahmi’nin 1926 *Tutuşmuş Gönüller* romanının asri kadın karakterlerinden Nevhayal ve Şaheser’in meyhanelerde erkeklerin eğlencesi durumuna düştüklerini ve modern hayat adı altında yaşadıkları eğlencenin onların geleceklerini kararttıklarını görürüz. Aynı yıl yayımlanan *Billur Kalp* romanının hayırsız evladı İzzet de annesinin dışından tırnağından artırdığı paraları mahalle kahvesinde ve çeşitli batakhanelerde tüketmektedir. Bu kahvehanelerin müdavimleri birbirlerinden hazetmemekle birlikte, kahveden bir türlü vazgeçmezler. Kahveci çırağı ise oldukça

kirlidir ve insanlar onun bilhassa tırnaklarındaki kirlerden rahatsızdır. Çırac ise mahalle kahvesinde bundan daha fazla hizmet alamayacaklarını, kibar olmak istiyorlarsa gazinolara gitmeleri gerektiğini söyler. Örneğin istenen lokumu kavanozdan eliyle çıkardığında insanlar tepki gösterir. Lokumu bir maşa veya çatal ile alıp tabaklara koyması gerektiğini hatırlatırlar. Çırağın verdiği cevap, mahalledeki kahvenin kamusal işlevini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir: “*Maşa ile sabahleyin sıçan tuttuk. Çatal gâvur icadıdır. Müslüman kahvesinde bulunmaz... Ustam sofudur. Çatal meyhanelerde olur. Bak iki adım ötede cami-i şerif var*” (Gürpınar, 2021a: 48).

Kahveci çırağı, yatsıdan sonra mahallenin yaşlı erkeklerinin tacizine uğradığını ve namusunu korumak için kirli dolaştığını söyler. Mahallenin namuslu genç kızlarının meyhane ve birahanelerin yakınlarından dahi geçmemesi gerektiğinin vurgulandığı eserde her iki eğlence mekânı da olumlu yön taşımaz.

1926 tarihinde yayımlanan *Kopuk* isimli romanında Ercüment Ekrem, Galata kahvehanelerinden bahseder. “*İnsan şeklinde hayvan*”larla dolu olan bu kahvehaneler, “*çamurla bulaşık, dar, dolambaçlı, iğrenç sokaklarının her biri*” içerisine yayılmıştır ve “*murdar masaların önünde sıralanmış*” müşterilerini beklemektedir (Talu, 1926:120-122). Eserde meyhane veya kahvehane fark etmeksizin Beyoğlu’nun eğlence mekânlarında bulunan kişilerin sorunlu hayatları olduğu dile getirilir: “*Kumkapı taraflarında Yervenat isminde yaşlıca bir meyhaneci vardı. Vaktiyle İstanbul’un en Külhanbeylerinden ve sayılı hırsızlarından olan bu adam, zanaatının terakikiyat-ı hazıra-ı fenniyyeye uydurulması dolayısıyla, istikrah ederek tövbekâr olmuş. Beş on mühimce vurgundan elinde avucunda kalan sermaye ile meyhaneciliğe başladı*” (Talu, 1926: 100).

1926’da yayımlanan *Akşam Güneşi* romanında Güntekin, köy hayatında mutlu olmak isteyen bir kadının hayatını “*kocan gündüzleri tarlaya, akşamları kahve yahut meyhaneye gidecek*” sözleriyle açıklar. Geleneksel bir aile hayatının kahve ve meyhane ile tanımlanması ve kadının ödevinin kocasını beklemek olduğunu anlatması bakımından eğlence mekânlarının başka bir işlevine değinilir (Güntekin, 2017: 151).

Romanda Reşat Nuri, kahraman ile yeğeni Jülide’nin bir balıkçı kahvesine gidişlerini anlatır. Bu anı daha sonra bir hafıza mekânı olarak bu kahvenin zihinlerinde yer edişinin de hikâyesi olacaktır. “

“Freskomilo köyünün alt başında alt başında küçük bir balıkçı kahvesi keşfetmiştik. Atlarımızı bir ağaca bağlayarak bazen yarım saat, bir

deniz kenarında oturduk. Burası bodur çam ve sakız ağaçlarından bir fundalık haline gelmiş, iki dik bayır arasında küçük bir koydu. Sade sabahleyin güneş görür, öğleden sonra bir akşam loşluğuna boğulurdu. Bir akşam, yine burada otururken ihtiyar kahveci, Jülide'nin benime nem olduğunu sordu. 'Kızım' dedim. Jülide, acele acele tashih etti. Ben, gülerek 'kızım' diye ısrar ediyordum. Jülide kızıyordu. Kahveci, bir şey anlamadı, bu garip kavgaya gülererek yanımızdan ayrıldı” (Güntekin, 2017: 74).

Kahraman Necati, bulunduğu ilçe ile İzmir kordon arasında bağ kurar ve anımsama şarkılı kahvehaneler aracılığıyla gerçekleşir. Üstelik mekânda çalınan ezgi de kahramana hüznün zamanlarını çağrıştırır: *“Gazinolardan birinin bahçesinde Rumenez mızıkası enginden esmeğe başlayan rüzgârla ve sulanmış yolların kokusu ile garip bir alâkası var gibi görünen mahzun hafif bir parça çalıyordu” (Güntekin, 2017: 5).*

Romanda mekân olarak sıklıkla bahsi geçen gazino ve barların çoğunluğu Bulgaristan günlerine aittir. Buradaki mekânlar yalnızca vaka anlatımı için kullanılır ve olumsuz planda sunulur.

Burhan Cahit Morkaya'nın 1926 yılında kaleme alınan *Gönül Yuvası* romanı ise İzmir'in eğlence hayat ve mekânlarının esere taşınması noktasında dikkat çekicidir. High Life ve Kramer gazinosu romanda anılan mekânlardır. Bu mekânlar, asriliğin alanları olarak kimlik mekânı şeklinde sunulur (Morkaya, 2008).

1927 tarihli *Bir Kadın Düşmanı* isimli romanında Reşat Nuri, Remzi Bey ve ailesinin asriliğinin yolunun İstanbul'da ve İstanbullu olmaktan geçtiği inancıyla yaşadıkları aşırılıkları konu edinir. İstanbul barları ve barlarda çalan şarkılar da asriliğin bir göstergesi olarak sunulur. Böylece romanda eğlence mekânları, kimlik mekânlarına dönüşür:

“Bizim Remzi Bey'in ailesi yerli zenginlerin hemen hemen bir modeli gibidir. Pek çoğu senenin büyük bir kısmını İstanbul'da geçirirler... Eksik olmasınlar İstanbul'a İstanbulludan çok fazla ehemmiyet verirler ve rağbet gösterirler. Giyinmek, yaşamak itibarıyla İstanbulludan fark edilmemek onlar için bir idealdir... Onun için diyebilirim ki burada İstanbul'dan daha fazla merasim ve etiket vardır... En akla gelmeyecek yerde İstanbul barlarının en yeni bir parçasının ıslıkla çalındığını işitip hayret edersiniz... En alaturka bir çardağın içinde yine en yeni bir elbise modelini görmek

mümkündür... Hele gramofonlar utanç verecek derecede... Neredeyse çobanlar kaval yerine bellerine birer portatif gramofon asacaklar... Ben en ziyade ağustos böcekleriyle kurbağalara acıyorum. Biçare ihtimal gramofonu kendilerini rekabet için bu diyara gelmiş bir acayip hayvan sanıyor, onun yırtıcı sesine ne yapsalar mukabele edemeyeceklerini anlayarak ümitsizliğe düşüyorlardır... Hâsılı bu memleket eski alaturka kabanın üstünde ekstra modern sayfiyesiyle şalvar üstüne frank giymiş bir insana benziyor” (Gültekin, 2018a: 41).

Romanda Sara ve Nermin arasında bir taşra kasabasına dair düşünceler de dile getirilir. Bu satırlarda, İstanbul ve taşra eğlence mekânlarının karşılaştırılması vardır.

“Bir kere burası senin zannettiğin gibi ‘sevimsiz, şüirsiz, ölü’ bir köy değil... İnsan gerçi karaya ayak basınca yarı harap bir kasaba görüyor: Bozuk kaldırımlarının arasından çamurlu sular akan eğri büğrü dar sokaklar... Çarpılmış cephelerine asmalar yahut tütün demetleri asılmış kerpiçten yahut kararmış tahtadan çürük çarık evler... Şalvarlı poturlu bir alay işsizle dolu kahveler... Cemekânları kirden, pisten âdeta buzlu cam halini almış mini mini dükkânlar... Sokaklarda çamurlu köpekler, sıska keçilerle oynayan yarı çıplak çocuklar... Hâsılı ilk tesir çok fena... Fakat kasabadan çıkınca manzara birden değişiyor... Ahaliden birçoğu zengin olmuş... Zengin olunca tabii oturduğu yeri, fakir kalan komşularını beğenmemiş... Kasabanın dışındaki zeytinliklere doğru açılmış, uzanmış... İnsan orada kendini hemen hemen İstanbul sayfiyelerinden birinde sanıyor... Zeytinlikte âdeta zarif, sevimli evler, köşkler yaptırmışlar... Hem de bir tane beş tane değil...” (Gültekin, 2018a :40).

Gürpınar’ın 1927 yılında yayımlanan *Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu?* romanında kent yapısındaki mimari ve sosyolojik değişim kahvehaneler üzerinden verilir. Sokağa çıkan iki yaşlı kahramanın ağzından bu durum şöyle anlatılır:

“Fatih parkından birbirine baka baka kararan üzüm gibi karşı karşıya sıralanarak asrileşmeye çalışan kadın, erkek dizileri arasından geçtik. Camiin avlusuna geldik. Aman ya Rabbi, eski İstanbul buralardan ne kadar çabuk siliniverdi? Hani ya yüksek anaç ağaçlarının ruhani serinlikleri altına iskemlelerini atan, üzerine renk renk halılar serili tahta kanepelerini

uzatan kahvehaneler ve bir seyir yeri gibi buraya yayılarak nargilelerini fokurdatan şalvarlı, saltalı, abani sarıklı, ağırbaşlı halk nerede? Ucuzluklarına hayret ettiğimiz her çeşit satıcılar, o bet bereket nereye kaybolmuş. Meydan yanık bir göğüs gibi dümdüz, çorak, hazin bir şekil almış. Birkaç ağaç var ama hasta, tozlu, vakitsiz sonbahar ölgünü yapraklar rüzgâr estikçe size yüreğinizi ezen bir matem fısıldıyor” (Gürpınar, 1976: 62- 63).

Roman, Gürpınar’ın kendisine birkaç romanında mesele ettiği kadınların alkol alması meselesine de odaklanır. Öyle ki romanın kahramanları olan anne ve kızın alkole düşkünlükleri, mahallede dedikodulara evde de rahatsızlıklara neden olmaktadır. Evin genç oğlu Harun, bir gece eniştesi ile birahaneye gitmek ister. Galata’daki bu kuytu birahane “*ciğer tavasından fasulye piyazına kadar klasik meyhane mezeler*” (Gürpınar, 1976: 16) sunulur. Burası bir hafıza mekânıdır. Çünkü Harun anne ve ablasının içkiye meftuniyetlerini burada anlatır ve hatıralarını sıralar.

Toplum nabzını tutan bir mahalle romancısı olan Gürpınar, asrileşme maceralarını eleştirel dille işlerken, kadınların alkolle rabitalarını yine şu sözlerle ve ironik mahiyette, meyhane üzerinden açıklar:

“Hak, adalet, merhamet, ar, haya gibi insanlığı hayvanlıktan ayıran ne kadar mukaddes kelime varsa birdenbire manalarını kaybediyorlar. O decede süratle ki, bir gün gelecek bunların lügat kitaplarına nereden girmiş olduğuna şaşacak ve bunların manalarını anlamak için tefsirlere müracaat edeceğiz. Biz hangi mahşere doğru gidiyoruz bana anlatsanıza?... Geçen günü bir meyhanedeydim. Elimdeki yüz dirhemlik bir şişeyle bir hizmetçi kız geldi. Meyhaneciye: ‘Dün akşamki rakıyı Hanım beğenmedi, fenasını içtiği geceler huysuz oluyor. Eline rastgelen şeyleri kafamıza fırlatıyor, sofrayı deviriyor, kusuyor, bağılıyor, çağırıyor, erkek gibi bize sövüp sayıyor. Allah aşkına bu akşam iyisini ver. Çünkü ondan artanı küçük Hanım da içiyor ondan sonra bir kavgadır tutturuyorlar’... Elli yıl evvel annem değil, dedem bile ağzına ispirto koymazmış. İçmek günahmış, ayıpmış. ‘Sarhoş’ sözü pek hakaretli bir sözmüş. Şimdi içmemek ayıp” (Gürpınar, 1976: 52).

1927 tarihli *Hüküm Gecesi* romanında Yakup Kadri, dönem kahvelerinin gizli meseleleri görüşmek isteyen İttihatçıların buluşma yeri olduğundan bahseder:

“Gazete idare evi çalışma saatlarında ziyaretçi kabulünü yasak etti ve hele Sırrı Bey gibi İttihat ve Terakki polisinin dikkatini çeken adamları matbaanın kapısından içeriye sokmaz oldu. Bunun üzerine Ahmet Kerim’le Sırrı Bey, aileleri tarafından buluşmaları yasak edilen iki aşık gibi hep dışarıda köşe başlarında, kahvelerde veyahut gezinti yerlerinde buluşup görüşmek zorunda kaldılar” (Karaosmanoğlu, 1966: 302).

Bu özellikleriyle kahvehaneler, istihbarat ve emniyet mensuplarının da uğrak yeri olur. Bu nedenle insanlar biyopolitik bu mekânlarda tehdit altında hisseder: *“Bazan bir kahvede üç dört kişi bir araya gelip konuşmaya başladılar mı hemen kişiliği şüpheli bir başka kimse bunların arasına giriyor, yüzlerine dikkatli dikkatli bakıp- ‘ne konuşuyordunuz?’ diye soruyordu* (Karaosmanoğlu, 1966: 367).

Aynı romanda Ali Kemal’in *Peyam* gazetesi üzerinden muhalefeti eleştiren Yakup Kadri, kahvehane üzerinden bir temsil verir. Böylece kahvehanelerin o dönemde hayatla ve siyasetle olan ilgisi de açığa çıkar. Aşağıdaki satırlar tarih hafızası olma noktasında kahvehanelerin işlevini göstermesi bakımından önemlidir:

“Suya, sabuna dokunmadan çıkan bu gazete İttihatçılardan çok muhaliflerin öfkesini çekiyordu. Öyle ki, bir gün Sinop’ta, sürgünlerin toplandığı bir kahveden bu gazetelerin buruşturulup yusuvarlak sokağa atıldığı görüldü. Biraz sonra oradan geçen bir sıska manda bu küçük kâğıt külçesini yenilir bir şey sanarak ağzına aldı; bir süre kemirdikten sonra dilinin ucuyla dışarıya fırlattı. Bu vaka memleketteki muhalefet cereyanının iflasını sembolik bir şekilde ifade etmiş oldu.” (Karaosmanoğlu, 1966: 372)

Ahmet Kerim, Nikoli Birahanesi’nde yemek yerken de takip edilmektedir. Burada onu ve arkadaşlarını izleyenler hakkındaki yorumlar, eğlenmeye gelmiş insanlar hakkında da bilgi verir durumdadır:

“Nikoli Birahanesinin uzun verandasında bir masanın başında dört beş arkadaşlılar. O, saatte birahane tenhadır. Hele, Ahmet Kerim’le arkadaşlarının seçtikleri köşede hemen hiç kimse bulunmaz. Buna rağmen, üç kişi, tam onların karşısındaki masaya gelip oturmuşlardı, Bunlar ne içiyorlardı ne yiyorlardı ne de bu gibi yerlerde dolaşanlara mahsus bir keyif ve neşe belirtisi gösteriyorlardı. Gizli bir işi görüşmeye koyulmuş üç şüpheli

adam gibi burun buruna ve yavaş yavaş konuşuyorlar ve ikide bir, başlarını çevirip onların masasına bakıyorlardı. Ahmet Kerim bir iki defa yer değiştirmek istedi” (Karaosmanoğlu, 1966: 51)

Hüküm Gecesi içerisindeki Tokatlıyan ve meyhaneleri anlatan satırlar ise eğlence hayatındaki düşkünlüğü, yabancı askerlerin durumunu göstermesi bakımından önemlidir. Küçük bir yürüyüşe çıkan Ahmet Kerim, “sağ ve sol kaldırımlarda boyalı eğlence kadınları”nın “bir aşağı bir yukarı” dolaştıklarını görür.

“Tokatlıyan’ın mutfak deliklerini örten demir ıskaralar üzerinde köpeklerle koyun koyuna yatmış çocuklar var. Daha yukarıda, bir meyhaneden, bir ince saz takımının kulak tırmalayıcı gürültüsü işitiliyor. Ağacamii’nin üst yanında, Tarlabası’na giden sokaklardan birinin köşesinde, bir küme sarhoş Amerikalı deniz askerine rastladı. Bunlar kendi aralarında durmadan yumruklaşıyorlar ve yanlarından geçecek olanlara tekmeler savuruyorlardı. Ahmet Kerim bu tecavüzden ürkererek karşı kaldırıma geçti” (Karaosmanoğlu, 1966: 127).

Roman içerisinde eğlence mekânlarının unutmaya mekânı olarak bir hafıza değeriyle kullanıldığı görülür. Ahmet Kerim, Nişantaşı’ndan bir arabaya atlayarak Beyoğluna gider:

“Her şeyden önce kalabalığın ve gürültünün içinde kaybolmaya, kendini unutmaya ihtiyacı vardı. Koştular; birahane birahane eski sefahat arkadaşlarını aradı. İçmek, içmek, içmek istiyordu. Nikoli’de bu arkadaşlarından birkaçına rastladı. Bunlar çoktan çakır keyif olmuşlar ‘Haydi bize yetiş, haydi bize yetiş!’ diyorlardı. Ahmet Kerim, üst üste birkaç kadeh yuvarladı. Beyaz alev vücuduna bir ikinci hayat gibi yayılıyordu. Bu ikinci hayatın kendine mahsus görünüşleri vardı. Mesela deminki kıvranımları, yavaş yavaş umulmaz bir rahatlığa inkılab etmiş ve içinde her şeyi yapmağa güçlü, korkusuz, azimli bir Ahmet Kerim uyanmıştı. Birkaç saat sonra hiç bilmediği, tanımadığı bir eve, yaramaz bir kız çocuğun belirsiz bir işareti üzerine bir hırsız gibi nasıl girileceğini düşündükçe, bu hareket ona yemek içmek kadar tabii hallerden bir iş geliyordu. Hatta bu işin bir an önce olup bitmesi için can atıyordu. Arkadaşlarının konuştuğu kulağına bile girmiyordu. Bu konuşmalar onun için bir kuru gürültüden ibaretti.

Gerçekten, onun da konuşmaya büyük ihtiyacı vardı. Fakat ağzını açacak olsa. Bu geceki maceradan başka hiçbir şeyden bahsedemeyeceğini anlıyor ve susuyordu” (Karaosmanoğlu, 1966: 126).

Romanda adı geçen diğer mekânlar, Ahmet Kerim’in Manastır’dan aldığı bir tehdit mektubu üzerinden hatırladığı Yani’nin birahanesidir. Burası bir hafıza mekânına dönüşmüştür. *“Bir çeşit cellat edebiyatına örnek olması lazım gelen bu mektup”* Ahmet Kerim için Yani’nin birahanesiyle özdeşleşir” (Karaosmanoğlu, 1966: 48). Yine Ahmet Kerim, Sirkeci’de Strasburg Birahanesinin bir köşesinde Sırrı Bey ile buluşur. Kahramanın sürgün gittiği yerden İstanbul’u anarken eğlence mekânlarını hatırladığını görürüz.

“Ahmet Kerim, İstanbul’u hayal ederek gözlerinin önüne, Beyoğlu Caddesinin süslü kalabalığından, bu kalabalık arasındaki genç kız ve taze kadın silüetlerinden, bir mağaza vitrini önündeki duraklayışlardan, Yani Birahanesindeki buzlu şaraplardan, Tokatlıyan’da bir akşam yemeğinden veya Taksim Bahçesinde bir gezintiden başka bir şey gelmiyordu. Fakat bu his seviyesi yükselmiş bir adam için sözü edilmeye bile değmeyen bu gibi sathi ve havai zevklerin hatırası Ahmet Kerim’in daralan ruhuna yeter bir gıda oluyor ve muhayyilesi, durmadan o tatsız ve yavan, o özsüz ve bayağı maddeyi geniş getirmekle yetiniyordu” (Karaosmanoğlu, 1966: 371).

Bu satırlar, eğlence mekânlarının hafıza unsuruna dönüşmesinin ve büyük kırılma anlarında kişilerin zihinlerini rahatlatmak için eğlence mekânlarına sığınmalarının bir örneği olarak önemlidir.

1928 yılında kaleme aldığı *Sodom ve Gomore* içerisinde de Karaosmanoğlu, bir hafıza mekânı olarak aynalı kahveden bahseder: *“Tam akıntıya bakan ve bütün duvarları aynalarla çevrili yarı kahve, yarı meyhane bir yer. Gerçi muhiti bir parça tuhaf ama. Necdet tamamiyle kendi düşüncelerinin, kendi duygularının içine gömülüp gitmiştir, şu dakikada dışarıya hiçbir ilgisi kalmamıştır”* (Karaosmanoğlu, 1966: 327). Bu mekânda çalışan yabancı insanlardan nefret eden Cemil Kâmi, unutmaya ve kimlik mekânları arasında bocalamaktadır: *“Kahvenin garsonu yarım yamalak Türkçesiyle kendi masalarına yaklaşınca adeta harb sahasının herhangi bir yerinden birdenbire bir düşman neferiyle karşılaşmış gibi doğruldu. Tetik bir vaziyet aldı”* (Karaosmanoğlu, 1966: 328). Buraya gelen İngiliz Marlow’un livatacılığı kahve ahalisinin gözü önünde çekinmeden

ve utanmadan itirafı da dönemin sosyal ortamına dair önemli bir eleştiri olur. Yine aynı İngiliz kaptan “bazı geceler bunlardan birkaç arkadaş kıyafet değiştirerek Galata meyhanelerinin bir köşesine çekilip de söylenen türküleri dinlemeye başladığı zaman kendini asırların öbür yakasında, yarı İtalyan yarı Berberi bir limanda, yeraltında bir tavernanın taşlarına uzanmış bilmem hangi baharatlı şaraptan içer sanıyordu” (Karaosmanoğlu, 1966: 307). Bütün şehir barları ve eğlence mekânları, yabancılara hizmet eder hâle gelmiş, şehrin yerli kimliğinin izleri sürekli silinmeye başlamıştır:

“Zira Necdet şimdiye kadar herhangi bir bara gittiyse orada mutlaka İngiliz zabitlerine rasgelmiştir. Bu tahmin ona eşi görülmemiş bir keşifte bulunmuş bir kimsenin heyecanını verdi ve bu heyecanla Maksim Barın merdivenlerini indi. Paltosunu vestiyere dar attı; soluğu içki masalarından birinin başında aldı. Çoktan numaralar bitmiş, umumi dans başlamıştı. Kâh aç kalmış bir sürü çakal ulumalarını, kâh babası tutmuş bir alay zenci karısının çığlıklarını, kâh sadece dar bir oluktan akan su seslerini hatırlatır bir karışık gürültü içinde kadınlı erkekli altmış kişilik bir insan kümesi mihaniki bir ahenle dönüp duruyordu. Hava ılık ve kokulu idi ve koyu bir aydınlık içinde birçok duman halkaları beyaz ipekten serpantinler gibi herkesin başı üstünde durmadan çözülüp toplanıyorlardı” (Karaosmanoğlu, 1966:43- 44).

Kahraman burada içtiği her “cin- vermut” ile birlikte başka bir yabancı hakkında yorum yapar. İngiliz, Fransız, İtalyan, Rus ve Ermeniler hakkında yorumlarda bulunur. Sonrasında da mekândan kalkar. Bundan sonra eğlence mekânlarını bir unutma mekânı olarak kurgulamaya karar verir: “Lakin dışarıya çıkınca, evine gitmek, bir çeşit Leyla mabedi olan yatak odasına girmek ve bu buhran ile, bugünün facialı hadisesiyle başbaşa yalnız kalmak ona tahammül edemeyeceği derecede güç bir imtihan gibi göründü ve sabahı beklemek için bir başka gece meyhanesi aramağa gitti” (Karaosmanoğlu, 1966: 48).

Romanda büyük bir Rus barının açılışından bahsedilir. Bu bar hem bir unutma mekânı hem de kimlik mekânı olarak kurgulanır:

“Beyoğlunda bir büyük Rus barının açıldığı geceydi. Açılış töreni münasebetiyle bir umumi balo veriliyordu. Leyla’dan her ayrılışında mutlaka Beyoğlu’nun eğlence yerlerine düşen Necdet de yanında birkaç arkadaşıyla

orada bulunuyordu. Çoğunluğu sivil giyinmiş İtilaf zabitlerinden meydana gelen bir kalabalık burasını dansın, kahkahanın, sarhoşluğun çeşitli gürültüleriyle doldurmuştu. Havada devamlı bir konfeti yağmuru, bir serpantin elemsaması ve cıgara dumanlarının buğusu içinde bir beyaz ve uzun kadın gerdanının bir kuğu boynu gibi uzanışı; yüzüklerle, bileziklerle yüklü bir narin kolup inip çıkışı; bir geniş gülümsemenin bir taze akşam çiçeği gibi açılıp kapanışı; rimelle ağırlaşmış kirpiklerin gölgesinde birkaç bakış şimşegi... ” (Karaosmanoğlu, 1966: 205).

Gürpınar’ın 1928 tarihli *Muhabbet Tılsımı* isimli romanında da Akıntıburnu’nda bir meyhaneden bahsedilir. Roman kahramanlarından Abdullah Bey ile Ali Bekir, bu meyhanede buzlu küçük tenekeler içindeki rakıları içerler. Bu sırada Ali Bekir, şairane birtakım hülyalara kapılır ve denizin yarattığı anafora benzer duyguların kendisini de adeta bir uçuruma çektiğinden söz eder.

Reşat Nuri Güntekin’in 1928 tarihli *Acımak* romanında kahvehane bir rahatlama mekânıdır. Kahraman hayatın içerisindeki her bunalımında kendisini kahvehanede bulur. Karısına boşanma için dilekçeyi kahvede hazırlayan kahraman, evde yemek bekleyen çocuklarından kaçmak için de kahvehaneye sığınır:

“Deniz kenarında küçük bir kahvedeyim... Şiddetli bir bronşit sebebiyle birkaç gündür rakıyı kestim. Vakit çok geç... Kahvede kimseler yok... Bir zaman masanın mermeri üstüne kurşun kalemiyle resimler yaparak çizgiler çizerek kendimi oyaladım... Sonra aklıma daima cebimde taşıdığım defterim geldi. Yine kendimi oyalamak için bu satırları karalamaya başladım...” (Güntekin, 2014: 62)

Aynı tarihteki bir başka romanı olan *Yeşil Gece*’de Reşat Nuri, yönünü Anadolu’ya döner ve iletişimsel bellek mekânı olarak kahvehanelerden bahseder. 31 Mart sonrasında İstanbul’da sessizleşen softaların köy hayatında ortalığa nifak saçtıklarını söyler ve onların palazlanmasında kahvelerin de etkili olduğunu belirtir: *“31 Mart’tan sonra İstanbul’da birdenbire miskinleşen softalar, burada meydan kahvelerinde, medrese önlerinde, çarşı sokaklarında azgın oğul arıları gibi kaynaşıyorlardı” (Gültekin, 1923: 63).*

Yazar, bu romanında bir de kahvehanelerin protesto işlevini tanıtır. Yunan işgali sırasında kahvehaneler, özellikle işgalcilerin hedefi olmakta ve burada halka kışkırtıcı

davranışlarda bulunmaktadır. Yunanın taşkınlıkları karşısında halkta gelişen refleksin karşılığı kahvede karşılık bulacaktır:

“Necip, boşanmış bir zemberek gibi yerinden fırladı, saniyesinde neferin yüzünde müthiş bir tokat şakladı. Yunanlılar mühendisin üzerine atılmak istediler. Fakat o, bu defa yandaki masanın üstünde duran nargileyi boğazından yakalayarak bir başka askerin başına indirdi, nargile parçalandı, nefer yıldırımla vurulmuş gibi iskemlelerin arasına yıkıldı. Bir anda kahve, çarşı birbirine girmişti. Ahali birbirini ezerek, masaları, sandalyeleri devirerek kaçıyor. Demir dükkân kepenkleri şangirtularla iniyordu” (s. 214-215).

Aka Gündüz’ün 1928 tarihli *Tang- Tango* isimli eserinde Halim Baba’nın kahvesi romanın önemli bir kimlik mekânıdır. Burada yol çalışması yapan aydın bir kişi olan Mühendis Ömer Bey’le tanışan Tango lakaplı Bihter, onun evine yerleşir.

1928 tarihli *Zeyno’nun Oğlu* romanında Adıvar, Türk ordusunun çavuşların özelliklerini sıralarken, sözünü dinletebilir olmanın göstergelerinden biri olarak kahvehanede konuşup, kendini dinletebilmelerinden bahseder.

“Anadolu ülkesinde çevresine üstün, maddî manevî komuta ve yönetme becerikliği vardır. Doğuştan zekâsı yok ise mutlaka yürekliliği, gösterisi, dediğini zorla, kahırla yaptırabilecek ya pazu ya da kurnazlık yeteneği taşır. Onlar. İster kışlada, ister köy kahvesinde olsun dünya olaylarından, siyasetten, yüksek dedikodudan yetki ile söz ederler. Kendisini dinleyenler askerse, onlara söz düşmez, köy halkı, ise mutlaka çavuşun onlardan fazla kişisel ve genel dünya bilgileri vardır” (Adıvar, 1973: 71)

Romanda Kuva-yı Milliye’nin kahvelerde örgütlenmesine dair de bilgi vardır:

“Köyün kahvesinde, Diyarbakır’a gidip gelmiş olan Muharrem’den halk, şehir haberleri soruyordu. Muharrem, Diyarbakır kahvelerinden birinde rastladığı Urfa Kuvayi Milliyesine bağlı Selman Ağa’yı anlatıyordu. Dışinden tırnağına kadar silâhli, üstü başı pırıl pırıl, arkasında yaverler gezdiren, Urfada Kuvayi Milliye başlarından sayılan bu Ağa, çok yiğit bir adamdı. Urfa, Adana gâvurlarının gözünü öyle bir yıldırılmıştı ki...” (Adıvar, 1973: 74)

Zeyno'nun oğlu Haso'nun at biniciliği de yine kahvede yarışmalara, ünlere ve dedikodulara neden olur:

“(K...) köyünün kahvesine haber Haso ile Şaban'dan önce hemen o günün akşamı erişti. Zafer Diyarbakır'dan (K...) köyüne kadar dallandı, budaklandı, başı göklere değerek gitti ve zafer köyün zaferi oldu; köyün kendi gururunu davul gibi şişirdi ve bu zaferin küçük kahramanını bir yıl önce Ramazanla beraber kendi çocuklarının bir tilki gibi avlandığını bir an düşünmediler. Bu akşam Muharrem, ilk defa kahvede Ramazan'a üstün bir yer aldı. O, bunu bilmiş, o, bu yarış için para bile koymuştu. Herkes, onun ağzına bakıyor; haber dinliyor, o ün ve kuvvetin verdiği ilk sarhoşlukla kendinden geçmiş, basbayağı bir yarışı, Battal Gazi'nin eski bir savaşı gibi anlatıyordu. Neler olmuştu? Komutan, çocuğu yanına çağırmış, bir çok yüksek lâkırdılar söylemiş! Şeyh (M...) çocuğu çadırına almış, sırma işlemeli kırmızı bir çevre vermiş, bilmem hangi Paşa, Haso'ya atını hediye edecekmiş, çocuğu İstanbul'a yollayacakmış... miş miş miş...” (Adivar, 1973:94).

Roman sonunda da kahvehane bir hafıza mekânına dönüşür:

“Şimdi (K...) köyünün önündeki gübreli alandalar. Söğütlerin arasındaki beyaz dere ve kıyısındaki tek siyah kavak, biraz ötedeki köy kahvesinin penceresinden vuran kirlili ışıkla rüya dünyasına benziyor. Zeyno bu alanı tanıyor, bu kavağı biliyor, burada geçen Ramazan ve Haso faciasını kaç defa dinlemişti (Adivar, 1973: 264).

Agah Sırrı 1928 yılında kaleme aldığı *Acılar* romanında Mütareke dönemini yine Beyoğlu ve eğlence mekânları üzerinden anlatır:

“İstanbul'un köprüyle ayrılan iki kısmı birbirine yabancı, hatta birbirine düşman iki hissin karargâhı... Ötede, eziyet ve mihnetle biten her günün akşamı, bütün şehir, bir tek muzdarip kalp gibi endişe ile çarparken, burası, sabahlara kadar bedmest ve şımarık bir sürü halkla mütemadiyen dolup boşalıyor. Ve muhit, özlediği bu yeni misafirlerini i'zâz etmesini çok iyi biliyor. Her gün bir dükkânın eşyası değişiyor. Camına yeni bir meyhâne ismi yazılıyor, her adımda bunlardan biri... Kapısında kendi milletinin 160 müşterilerini çağırarak rengârenk bayraklar, içerisinde tâ sokaklara kadar

taşan çirkin ve kaba bir uğultu, sonra çeşit çeşit insanlar...” (Levend, 2012 38).

Roman kahramanı Fikret, harp zengini olan arkadaşıyla bir kahvede oturur ve onlar cephede can pahasında iken birilerinin nasıl zenginleştiğini öğrenmiş olur. “*Ben Irak'ta ve Acemistan'da ateş ve ölüm karşısında, aç mahrum geçen geceleri düşünüyordum*” (Levend, 2012: 90) diye düşünen Fikret içinde bulunduğu durumdan rahatsız olur.

1929 tarihli *Kokotlar Mektebi* romanında Gürpınar, Kulaksız'ın meyhanesinden bahseder. Yazar, bu mekânın daha çok birahaneye benzediğini belirtir. Müdavimleri temiz ve sessiz kişilerdir. Romanın sonunda bu meyhanede bir bıçaklanma hadisesi olur. Bu vaka da bütün İstanbul gazetelerinin aradığı haber olur.

1930 tarihli Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda Peyami Safa, kahramanına roman okuturken, romanın muhatabı olan Paşa da satırlardan hareketle mazisine döner:

“Ha! Ha! Tıpkısı be! Gözümün önüne geliyor Paris... Enstitü binası... Sonra Cumhuriyet heykeli vardır. Yamandır Paris. Bir daha göremeyeceğiz. İnşallah sen gidersin de görürsün... Benden geçti artık... Fakat insan romanları okurken de Paris gözünün önüne geliyor... Hem bu, hoş bir roman... Aferin iyi bulmuşsun... O yeraltı meyhanelerinde ben yüzlerce defa kafayı çektim... Apsent üstüne apsent...” (Safa, 2014: 55).

Yazar anlatıcı, Paşa'nın hatıralarını yine meyhane üzerinden okura takip ettirir ve bu sırada tarihi verileri ortaya koyar. Bu durumda romanda takip edilen meyhaneler için hafıza mekânı, Paşa'nın oradan hatırladığı koridor anımsama için tarihsel mekân hafızası söz konusudur.

“ Ben, diyordu. Paris'e gittiğim vakit Sadi Carnot Reiscumhurdu. Kaç senelik mesele bu? Dur bakayım... 1887... Onüç, onbeş daha, yirmi sekiz sene evvel. Sen daha o vakit dünyada yoktun... Ne gezer? Ha! Sadi Carnot Reiscumhurdu... Paris'in yeraltı meyhaneleri vardı... Orada apaşlar toplanırlar... Hani romanda okuyorsun ya!... İşte o herif gibi üç değil, beş değil, on onbeş apaş ortaya dolarlar... Ha! İçlerinde politikacılar da vardır... Anarşistler! Hepsi de Sadi Carnot'un düşmanları... Kapılar kapanır... Dışarıya gözcü konur... Polis gelmesin diye. Hoş polis herşeyi bilir ya...

Arada bir bunları basar... Derken... Evet kapılar kapanır... Masanın üstüne bir anarşist çıkar, dehşetli bir nutuk söyler! Hey! Aman Allah! Gözleri kızarmış... Apsent üstüne apsent! Bağırır dururlar:- A bas Sadi Carnot! Yani “Kahrolsun Sadi Carnot!” diye haykırırlar... Kimi yere bardağı atar, şırakk.. diye kırar... Artık herkes masaların üstüne çıkar, nutuklar, haykırışlar, hurralar, bir neşe, bir coşkunluk, bir fırtına, kıyametler kopar! Göğsü yorulan Paşa biraz duruyor, hâtıralarının silsilesini kendi içinde seyre dalıyor, “Hey... Ah.” gibi iniltiiler salıveriyordu. O tarihte biz, Harb-i Umumî'ye henüz girmiştik. İttihatçılar hâkimdi. Paşa, Fransız dostu ve Alman aleyhtarı, İttihatçılar'a düşmandı. Hep ‘Sabah’ okur, muhalif fırkanın muvaffakiyetlerini arardı. Bab-ı âli baskınından sonra, ‘Sabah’ birdenbire dilini değiştirmiş ve İttihatçılar'ın tarafına geçmişti. Hattâ Nazım Paşa'nın katlini ehemmiyetsiz bir vak'a gibi iki üç satırla yazmıştı. Paşa, en güvendiği gazetenin de bu ihanetini görünce, o günden beri matbuata da gücendi ve bir daha köşke gazete sokmadı. Bunun için gençlik hâtıralarıyla karışan siyasî muhalefet ihtirası altmışını geçen bu ihtiyarı anarşist gibi diriltiyor, uykudaki enerjilerini ayaklandırıyor, coşturuyordu. -Sonra, diyor, Sadi Carnot'yu öldürdüler... Ben o vakit Paris'te değildim... İstanbul'a gelmiştim... Herifi İtalyan anarşistleri vurdu... Liyon'da... Anladın mı? Sen git, Paris'e git! Bak orada romanda okuduğun Pont-Neuf'un arka sokağında bir yeraltı meyhanesi vardır. Hoş, bugün duruyor mu acaba? Romanı okumaya devam ettim” (Safa, 2014: 56-57).

Peyami Safa, 1931 tarihli *Fatih- Harbiye* romanında Fatih ve Harbiye semtleri üzerinden modern hayat ve gelenek arasındaki hayat standart ve farklarını mesele edinir. Roman kahramanı olan Neriman, üzerinden kahvehanelerin işlevi hakkında konuşur. İki ayrı medeniyet karşılaştırmasına dayanan romanda kahraman, Fatih semtinde ikamet eder. Mahallesine dair sözleriyle miskinliğin ve toplumsal bozulmanın kaynağı olarak kahvehaneleri andığını görürüz

“O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım

başına aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek” (Safa, 2000: 26).

Neriman, mahallesine ve Şinasi’ye bağlanmak istediği her anda kahvehanelerin varlığına takılır ve bulunduğu muhitten rahatsız olur: *“Al! İşte bir tane daha... Sokak ortasında oturuyor, kahve içiyorlar... Daha güzel hayata karşı iştiyakını uyandıran bu kahvelere karşı kinini tekrar döktü” (Safa, 2000: 27).* Romanda ayrıca Maksim Meyhanesi’nden söz edilir. Burası Neriman’ın yeni hayatının kimlik mekânıdır. Roman sonunda ise bu mekânlar, Neriman’ın unutmaya mekânlarına dönüşecektir. Çünkü Neriman’ın aldığı bu meyhanede başlar:

“Başında bir ağrı. Gözleri açıldıkça kamaşıyor ve kendiliklerinden yarı kapanyor. Göz kapaklarının aralığından içeriye sızan gündüz ışığının tamamıyla aydınlatamadığı loş bir zemin üstünde hep Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant...” (Safa, 2000: 23).

Eserde bahsi geçen bir diğer meyhane, ihtiyar Rus kadının hafıza mekânı olan ve kızını intihara sürükleyen Beyoğlu meyhanesidir. Burada gitarist olan genç, Rus kadının kızının barışma teklifini kabul etmeyince genç kız intihar eder.

Neriman, Şinasi’ye dönmeye karar verdikten sonra tramvayda Şinasi’den özür dileyeceği anı kafasında tahayyül eder. Bu hayalde Şinasi, Şehzadebaşı’ndaki bir meyhanede kemeçe çalmaktadır.

Burhan Cahit Morkaya’nın 1932 tarihli *Köy Hekimi* romanında Anadolu köylüsünün geri kalmışlığı ve tembelliği eleştirilir. Doktor Suat Naci’nin gözünden, Bademli köyünün kültürel anlamda eleştirildiği romanda en büyük sorun cehalet ve aymazlık olarak verilir. Gençler, savaşın getirdiği olumsuz koşulları, savaş sonrasında da devam ettirirler ve yenileşme yolunda çaba sarf etmezler.

Kahvede oyun oynamak ve oturak alemleri düzenlemek dışında hiçbir şeyle ilgilenmeyen gençler, köylünün gelecek yıllardaki görünümünü de ortaya koymaktadır. *“Kazanın en ileri münevverleri bile ona yegâne meşguliyet olarak akşamları toplanıp*

rakı içmeği, yazın bağlara gidip kadın âlemleri yapmağı öğretmişlerdi” (Morkaya, 1932: 33)

Yakup Kadri'nin çok tartışılan ve köy hayatına odaklanan 1932 tarihli *Yaban* romanında kahvehaneler, siyaset ile olan ilişkiyi açıklar mahiyette tasvir edilir:

“Bir gün, bir öğle üstü idi. Kahvenin çardağı altında oturuyorduk. Bizim Mehmet Ali, Bekir Çavuş, Salih Ağa ve Muhtar, hep orada idiler. Bahis, harp üzerine ve onun akıbetlerine dair. Onlara “İstanbul'un dört devletin askeri işgali altında olduğunu, İzmir'in ta Bursa'ya kadar Yunanlılar tarafından istila edildiğini, Adana'dan henüz Fransızların el çekmediğini, Urfa'da, Antep'te kanlı olaylar cereyan etmekte olduğunu haber veriyor ve her birinin yüzüne ayrı bir dikkatle bakıyordum. Hiçbirinde ne hayret, ne dehşet, ne de alelade bir alaka izine tesadüf etmedim. Ateşin içinden henüz çıkmış olan Mehmet Ali bile artık bunlar geçmiş zamana ait bir masal gibi dinliyordu.” (Karaosmanoğlu, 2007: 24).

Köy, kaderine terk edilmiştir ve dünyadan bağını koparmıştır. Herhangi bir bilinçlenme veya tarihsel bir hafıza oluşturma çabasına denk gelinmez. Bu anlamda romanda kahvehane bir unutmak mekânına dönüşmüş durumdadır.

Ethem İzzet'in 1932 tarihli *Göz Yaşları* isimli romanında bir casus olan Naran, Ruhi'nin düşmüş bir tip olmasına neden olur. Bu nedenle I. Dünya Savaşı'nı konu edinen romanda dönemin eğlence hayatı da konu edilir. Romanın mekânları meyhaneler ve esrar kahveleri olur. Fakat mekânların hepsi kurgu unsuru olarak vardır ve bir hafıza takibi gerçekleşmez.

Reşat Enis Aygen 1933 tarihli *Gonk Vurdu* isimli romanında Beyazıt civarı kahvehanelerinden bahseder. Romanın kahramanı Ömer, sefalet ve pejmürdelik içerisindeki kahvehane müdavimlerinden tiksirmekle birlikte, bu mekânlardan kopmamaktadır. Mahallesinde *“kırkar, ellişer adım aralıkla”* sıralanan kahvehaneler, *“basık tavanlı, toprak zeminli”*dir. Eril hegomonik alan örneği olan mekânlarıyla kadınların nesneleşmesine neden olurlar. *“Duvarlarda, camları ve yaldızlı çerçeveleri tozlanmış çıplak kadın tabloları, civaları bozulmuş irili ufaklı aynalar vardı.”*Yazar, kahvehanelerin mekânsal ayrıntısını verirken, bu mahalle kahvelerinin birer hatırlama ve kimlik mekânına dönüştüğü de anlaşılır: *“Köşede, kırmızı beyaz kağıtlarla donatılmış kahve ocağının en başına Reiscumhuru allı yeşilli bayraklar arasında, kalpaklı ve göğsü*

sırmalar, nişanlarla süslü gösteren taş baskısı bir tablo asılmıştı.” Bu mahalle kahvesinde oyunlar oynanmakta, sohbet edilmekte, uyunmakta, kısacası vakit öldürülmektedir. Ayrıca kahvehane biyopolitikanın denetiminden uzakta kalmayı başarmış bir alan olarak görülür:

“Ve... Ne garip! Böyle bir seviyede olmayan, on, yirmi Türk’ün kafa kafaya verdiği basık tavanlı, toprak zeminli bu kahvede, geçmişte de halde de gelecekte de, aynı mevzu konuşulmuştur; konuşuluyor ve konuşulacaktır: Mevcut devlet idaresinden memnuniyetsizlik; şikâyet... Hükûmetin icraati, gizliden gizliye, burada tenkit olunuyordu. Devletin rejimleri burada çekiştiriliyordu. İktisat buhranının, para buhranının amilleri burada araştırılıyor ve tedbirleri burada düşünülüyordu. Politika dedikoduları burada yapılıyordu.” Devamlı olarak mekâna işçiler, yaşlılar, gençler gelmektedir. Dolayısıyla burası geleneksel bir kaynaşma alanıdır ve mahalli kültürü sürdürme anlamında önemli bir işlev yüklenir. Müdavimler arasında kültürel belleğin iletişim formları etkilidir” (Aygen, 1933: 38-45).

Peyami Safa’nın 1933 tarihli *Bir Tereddüdün Romani*’nda Beyoğlu barlarından söz edilir. Bohem hayat içerisinde yaşayan Muharrir, Mualla ile evlenmeye karar verene dek, devamlı bu barlarda zaman geçirmektedir. Evlenme kararı aldıktan sonra barlar, unutmak mekânına dönüşür. Çünkü kahraman, asrî aile kavramına inanmamaktadır. İçindeki bocalama devam eden kahraman, uykunun tutmadığı bir gece eski hayatını ikrah ederek Beyoğlu caddelerinde dolaşır:

“Sabaha kadar açık kalan barların önünden kayıtsızlıkla geçtim. Belki de yüzümü evlenme ihtimaline çevirir çevirmez bütün mazime arkamı dönmüştüm ve içimde yeni bir benlik doğmaya başlamıştı. Fakat hani o yıkılan alemlerin gürültüsü? Hani enkaz altında kalan hatıralarımdan yükselen çılgınlıklar? Hani bu doğumun sancuları, kıvranırları? Ne ümit, ne teessüf! Ölmüş gibiyim. Gecenin bu saatinde bohem arkadaşlarımla bulunabilecekleri büyük bir birahänenin kapısı önünde durdum. Eskiden ne hızla içeriye girerdim Şimdi karar bile veremiyorum. Sonunda yapılacak şey olmadığı için yolda yürümek de istemiyorum. İçeride onları bulursam bu halimle rahatsız edeceğim, onlar ki beni görünce ne kadar çıldıracakları fakat gözlerimden boşalacak soğuk bakışlar altında evvela şaşırarak, sonra

çırpınacak, nihayet donacakları Manzarayı merak ettim ve girdim. İçerlek birahanenin uzun koridoruna kendimi çok yabancı buldum. Halbuki daha bir akşam evvel ve kaç gece, kaç gece, bu koridordan şarkılar söyleyerek ve kahkahalar atarak girip çıkmıştık! [...] Büyük salonda yalnız bizimkiler var ve bermutat, evlerinde imiş gibi yaşıyorlar. Bir tanesi, önündeki camlı bölmelerin karanlık köşesinde, bir kadınla ayrı oturuyor. Evvela onun masasına yaklaştım. Kadın, baygın bir halde başını omuzuna dayamış ve kravatıyla oynuyordu. Dostunun başı önüne düşük. Çok sarhoş olduğu belli. Çünkü sabahlara kadar, bütün bu alem insanların taklit ettikleri şahsi ve sevimli bir makamla söz söyleyen bu maruf sanatkarın başını önüne düşüren şey, ancak fevkalade bir sarhoşluk olabilir. Beni gören kadın onu kravatından çekerek sarstı: - Bak, bak, dedi, kim geliyor, bak! Ve bekliyordu ki dostum hemen yerinden fırlasın, her vakit yaptığı gibi salonu velveleye veren bir sevinçle boynuma sarılsın, 'Gel! Bizim faziletimiz, faziletimiz!' desin ve sabaha karşı Türk kavmi hakkındaki enfes nutuklarından birine başlasın, yirmi otuz kelimededen ve manasız üç beş heceden başka hiçbir şey söylemediği halde cümlelerinin musikisiyle, bakışlarının hayret verecek kadar zengin ve değişik ifadesiyle, tavıyla sabaha kadar herkesi oyalasın! Fakat dostum bana doğru yalnız gözlerini kaldırdı ve bir bakışta anladı ki ben bu gece onlardan çok uzağım. Eliyle beni savan bir hareket yaptı: - Git, git, haydi git! dedi. Yan yana iki masanın etrafını çeviren öteki arkadaşlara gittim. El çırpıyorlardı. Fakat halime dikkat edince bakiştılar. Ben izah ettim. - Bu gece sizden değilim. Hiç içmedim. Yemek yedim. - Viski dediler. - imkân yok. Buna rağmen garson viski getirmişti ve yanıma yaklaşan kadın bunu bana zorla içirmek için kadehi ağzıma yaklaştırıyordu. Kendisine karşı duyduğum nefretin viskiden geldiğini zannettirmeğe çalışarak bir tikslenme hareketi yaptım. 'Ne o? diyordu kadın, senin bu akşam bir hoşluğun var, haydi bakayım, çek şunu.' Ben üç dört yudum alırken içimden ona cevap veriyordum: 'Sen bu akşam düşündüklerimi ve senin için aklımdan geçenleri bilsen o viski kadehini ağzıma değil, tepemden aşağı boşaltırdın.' Biraz evvel bu kadınla oturan dostum da masamıza yaklaştı, iki eliyle omuzlarımdan tuttu, beni sarstı: - Arkada ... ş, dedi, zatı aliniz merhumsunuz, Allah sana rahmet etsin, burada cenazen duruyor. Karşıma oturan kadın ıslak gözleriyle yüzüme dikkatli dikkatli bakıyor, sonra alkolün birdenbire kestiği bu zihin

faaliyetinden hezeyanlara geçerek, başı bir omuzuna doğru kaymış, mırıldanıyordu. - Nedir bu, efendim, kimdir bu karşımızda oturan? Nedir bu hal? Kendisine ilk defa arzusuz baktığım bu kadın, bana iğrenç görünüyordu. Sakin bakışlarımı yüzünden ayırmayarak ona gene içimden cevap verdim: 'Ah, bil sen, bu gece senin için ne düşündüğümü bilsen...' ve daima yüzüne bakarak, bundan on beş sene evvel, annemin muallim olduğu mektepte, bu kadının genç kız çocuğu halini bir kere daha hatırlıyordum. Cidden güzeldi. Bir vapur gezintisinde benim yan cebimden mendilimi aşırırmıştı. Belki şimdi de güzel. Fakat artık bana öyle gelmiyor. Hatta ismimi ağzına alacak diye korkudan titriyorum. Bir anda bakışlarımız buluştu. Bütün düşüncelerimi görmüş gibi gözlerini dehşetle açtı, olduğu yerde doğruldu ve haykıracakmış gibi gerildi, sonra kendini bıraktı. Bu sefer gözleri iyice küçülmüşte ve kirpikleri arasında ıslak bir ince pırıltı halinde kalmıştı. Fakat hep bana bakıyordu. - Annen, rahmetli annen... diye mırıldandı. Sonra gözlerini iyice kapadı ve durdu. Eminim ki Nümune mektebinin bahçesini ve oradaki siyah saten gömleli, beyaz yakalı saf kız çocuğunu hatırlıyordum. Hiç kımıldamadan, ses çıkarmadan, ağır ağır nefes alarak, derin bir ibadet halinde ağlamaya başladı. Ben onu biraz seyrettim ve gözlerini açmadan evvel, arkadaşlara hiçbir işaret yapmadan salondan çıktım. Caddede rasgele ve hızlı yürüyordum. Bende de ağlama istidadı vardı. Yutkundum. Ruhi bir takallüsle heyecanlarının bütün menfezlerini tıkamağa ve içimde idarei örfiye ilan etmeğe çalışıyordum. Ey deli heyecanlarım, gecenin bu saatinde, şuurunun üstünde gezmeniz yasak! Yorganlarımızdan başlarınızı çıkarayım demeyiniz. Her türlü coşkunluklara paydos!" (Safa, 2008: 58-60)

Muharririn kaleme aldığı romanda cazbant sesi ile birlikte anılan bar, gerçek hayatta da aynı sesin yankılandığı mekândır. Epifanik bellek unsuruna dönüşen musiki unsuru üzerinden, Vildan Hanım ile Muharririn gittikleri bar anlatılır:

"Şimdi sizinle şehrin dışında bahçeli bir birahaneye gidiyoruz. Karanlıktır orası. Canınız sıkılınca oradan kalkarız. [...] Hiç konuşmadan, epey yürüdükten sonra, bahçeli birahanelerden birini gösterdim: - Burada oturalım mı? dedim. Cevap vermeden, benden evvel içeri girdi ve bir ağaç altında, karanlık bir masa başına oturduk. - Delisin dedim. - Sen biliyor musun ki benim akrabamdan üç kişi intihar etti? Amcam Dovel'de, küçük oğlu

burada ve halamın kızı da burada intihar ettiler. Hepsi de rovelverle. - Bırak bunları artık, bırak. - Haydi, rakı içelim. Bu gece bayılıncaya kadar içeceğim. Demin epeyce sarhoştum. Fakat ağlayınca açıldım. Biraz da ormanın havası... Omuzlarını kaldırarak başını kıstı ve yumruklarını da kısarak, umumi bir takallüs içinde mırıldandı: - Seni affediyorum. - Niçin bir harekete hep kendine göre mana veriyorsun? İnsiyaki bir hareketti o. - En manalı hareketler onlar değil mi? En samimi hareketler... Düşünseydin öyle hareket edebilir mi idin? Sonra yumruklarını açtı ... Elleri, karanlık bir su içinde kıvranan birkaç ayaklı deniz hayvanları gibi masanın üstünde çırpınıyordu. İntizamsız ve şiddetli hareketlerle sallanan dizlerinin arada bir bana dokunuşunu hissediyordum. İki elini de avuçlarının içine alarak tekrar ettim: - Sen delisin. Başucumuza gelen garsona emir verdi: - Rakı. Susuz ve mezesiz. Garson gittikten sonra bana döndü: - Senin gibi yapacağım bundan sonra. - Fakat ben her zaman böyle yapmam. Çok meze yediğim de olur. Bu akşam başka bir niyetim olduğu için meze yemiyorum. - Ha ... Evet ... Bana da ver biraz. - Hiç aldın mı sen? - Birkaç defa. Fakat hiçbir şey anlamadım. Yalnız genzinde hafif bir serinlik duyuyorum. - İtalya'da var mı? - Pek çok. Adeta her artistin cebinde. Musolini'den başka herkes kullanıyor, diyebilirim. [...] *Karanlık bir bahçe, bir ağaç altı, bir masa, rakı, bir şey daha, kitaplarını okuduğu bir muharrir, uzakta gramofonla bir Arjantin havası, hafif yaprak hışırtılarıyla esen bir rüzgâr, tabak şıkırtıları ve parmaklığın arkasında bir öksürük, ilerleyen gece, karanlık bir apartmana yapayalnız dönmek mecburiyeti, kimsesizlik, İtalya'da yabancılaşmış ve uzaklaşmış bir koca, birbirini kovalayan anlar, garsonun beyaz ceketinin hızla uzaklaşıp yakınlaşarak uçuşu, manalarını kaybeden bir sürü hatıralar, her hangi üç veya iki hareket arasındaki farkın tamamıyla kaybolmasını hissetmekten gelen usanç, fakat sonsuz bir iniş, zekadan koparak hep kendi başlarına azan ve coşan ihsaslardaki anarşi ve bazen ruhta bıraktıkları ölüm boşluğu, bir haykırış gibi uçurumlardan dimdik çıkan kollar... (Safa, 2008: 118-124).*

Bu roman özelinde eğlence mekânlarının dönemin siyasi ve sosyal zeminine ilişkin hafıza mekânları olarak işlendiğini ve duyuşsal hafızaların da mekân unsuruna yüklendiğini görürüz.

Aka Gündüz'ün 1933 tarihli *Kokain- Ben Öldürmedim* romanı, Ankara'nın eğlence hayatına dair bir romandır. Eser, vaka tarihinin Millî Mücadele dönemine kadar uzanması noktasında önemlidir. İlk bölümü “*Ankara Barlarının Tarihi*” olan romanda yazar, “*portatif*” olarak tanımladığı Cumhuriyet öncesi barlarının birer kimlik mekânı olduğuna işaret eder. Barlar, bu romanda Ankara'nın kamusal kimlik alanlarına dönüşmüş ve sınıflar tarafından paylaşılmış durumdadır. Yazar roman boyunca Ankara'da bar eğlencelerinin sınıfsal bir karşılığı olduğunu ve herkesin kendi eğitim ve maddî seviyesine göre bar tercihi yaptığını belirtir. Her ne kadar bütün barlar, Ankara havası çalsa ve içerisinde yerli oyunlar oynansa da bir egemen sınıf ideolojisi söz konusudur.

Yazara göre yerleşik barlara geçişle birlikte Ankara batılı bir Cumhuriyet şehri havasına bürünecektir. Ankara'nın ilk barı olan Fresko hem müzik hem dans hem de eğlence anlayışı bakımından batı hayatını Ankara'ya taşır. Burada sınıflaşma yoktur ve eğlence hayatı kozmopolit hâle gelir. Artık tek mesele, eğlence ve hoş vakit geçirme düşüncesidir. Fresko'da sahne alan ilk Türk kadın da dansları ve güzelliği ile bar müşterilerini etkiler. Bu anlamda mekân, yazarın romanı için mitleştirilmiş bir mekâna dönüşür. Bar, bu yönüyle hep anılacak bir hatırlama mekânı olur: “*Ve Ankara'nın ilk barında ilk tangoyu bu ilk Türk kadın oynadı. Manzara çok heyecanlı ve neşeli idi*” (Gündüz, 1933: 22-23). Yazar aynı yıl yazdığı *Çapraz Delikanlı* romanında da yine Ankara barlarından Karpiç'ten bahseder.

Aka Gündüz'ün yine 1933'te yayımladığı *Üç Kızın Hikâyesi* isimli romanı da bu anlamda önemlidir. Yine Ankara barlarının işlendiği romanda modern eğlencelerin genç kızların ve ailelerinin hayatlarını nasıl kararttığı konu edilir.

Nezihe Muhittin, 1933 tarihli *Güzellik Kraliçesi* isimli romanında Beyaz Kelebek Müzikholü'nde yapılacak olan güzellik yarışmasından bahseder ve yine mekânı kamusal ve tarihsel hafızanın alanına taşır.

1934 tarihli *Utanmaz Adam* romanında ise Hüseyin Rahmi Gürpınar, tersine bir kimlik yüklemesi yapar ve Galata meyhanelerini mahzene benzetir ve kirli olarak sıfatlandırır. Ali Safder ve Avnussalah isimli iki serserinin mekânları hep izbe ve ucuz meyhanelerdir. İzzet Sabri koltuk meyhanelerinde yediği mezeler nedeniyle mide rahatsızlıkları yaşar.

Hüseyin Rahmi, *Gönül Bir Yel Değirmedir Sevda Öğütür* romanında ise kiraathanelerden bahseder:

“Sonra kiraathaneye girer eline bir gazete alırsın. Pek iyi, pek yakından ledünniyatını bildiğin bir meseleden bahsolunuyor. Hakikat o kadar tahriş edilmiş ki her satırı okurken ispazmozlara tutulursun. Yine karilere tuzlanmış, baharatlanmış, limonlanmış kol gibi dolmalar yutturuluyor. [...] Hey Türk milleti! Bu baharlı yalanları mugaddi bir taam sanmak gafletinden uyanmayacak mısın?” (Gürpınar, 2021c: 148)

1934 tarihli *Ayaşlı ve Kiracıları*’nda Memduh Şevket, annesi nedeniyle kötü yola düşen Faika’nın barda çalıştığını belirtir. Bar hayatı, genç kızın ahlakını kaybetmesine neden gösterilir.

Burhan Cahit Morkaya, 1934 tarihli *Dükkülerin Romanı* isimli eserinde II. Meşrutiyet’ten beri Anadolu insanının yaşadığı problemleri konu edinir. Bursa ilinden bahseden yazar, şehrin üzerindeki ölü toprağı serpilmişliğin halkın taassup sahibi olmasından kaynaklandığını söyler. “Burada halk, kahvehane ile imaret, tekke ile cami, medrese ile sebil arasında âdeti nebatî bir hayat geçiriyor. Kanaat, tevekkül, kadere küskünlük ve bol bol taassup!” (Morkaya, 1934: 189).

Refik Ahmet Sevengil 1934 tarihli *Çıplaklar* romanında köy insanlarının durumlarını aymazlık, tevekkül ve taassup ile açıklar. Cumhuriyet, bu hususlarla mücadele etmeli ve insanını yetiştirmelidir. Köye gönderilen öğretmen, doktor gibi aydınlar, halkın içinden fertler gibi davranarak kahveye giderler. Burada insanları kendilerine alıştırlar. Kahvede birlikte oturmak, aydınların kendilerini halka kabul ettirmelerinin yoludur. Böylece eğlence mekânları iletişimsel belleğin alanlarına dönüşür ve grup kimliğini ön plana çıkarır.

Türk Edebiyatında erken Cumhuriyet döneminin getirdiği kanonik bakışın, 1935’lerle birlikte değiştiği bir gerçektir. Şiir ve roman tarihi açısından tematik çeşitlenmenin başladığı bu yıllarda eğlence mekânları hususunda bir çeşitlenme ve içerik değişikliği söz konusu olur. Edebiyatın popüler cephesi, 1940’lı yıllara kadar ağırlık kazanacak ve mekânlar da bu anlamda gösteri toplumuna uygun bir çeşitlilikte sunulacaktır.

Reşat Nuri Güntekin'in 1935 tarihli *Gökyüzü* romanında Yeşil Kahve ve Söğütlü Kahve'den bahsedilir. Gençlik heyecanlarının ve ruh çağırmaya dair korku ve endişelerinin yaşandığı bu mekânlar, romanda birer hafıza mekânı olarak kurgulanır.

Rebia Arif, 1935 tarihli *Kadın Tipleri* romanında Maksimbar'da, Talebe Cemiyeti tarafından düzenlenen Cumhuriyet balosunu anlatır:

“Her taraftan elektrik yağmuru taşıyordu. Zevk, oyun, moda, tuvalet, balo deyince hep birden gözümüz önünde canlanıyor, bunlar birbirinden ayrılmayan yahut hep birbirini tekmilleyen bir hayat krokisi değil mi? Müzik enfes, cazbandın keskin uğultusu altında dans edenler kasırgaya tutulmuş çıplak dallar gibi bir yandan bir yana savruluyordu. Bu fırtınada duran ezilir, yaklaşan sürüklenirdi şüphesiz. Biz de sürükleniyor dönüyorduk” (R. Arif, 1935: 61).

Romanda Maksimbar, yeni bir kimlik mekânıdır ve Cumhuriyet vatandaşı olmanın önemli göstergelerinden biri, bu mekânı görgü kural ve kaidelerine uygun biçimde ve gerekli zamanlarda ziyaret etmek olarak sunulur.

Hüsamet Nuri'nin 1935 tarihli *Kafamda Dönen Şerit* adlı romanında bir sahnesinde dönemin meşhur barlarından Turkuvaz'dan bahsedilir.

Mükerrem Kâmil Su, 1935 tarihli *Bu Kalp Duracak* romanında taşraya İstanbul'dan gelen misafirin haberleri kahveden yayılır. Kahvehanedeki herkes bu kadınla ilgili hikâyeler anlatır.

Reşat Enis Aygen'in 1935 tarihli *Gece Konuştu* romanında ise kahveler, suç mekânları olarak kurgulanır. Aynalı Kahvehanesi üzerinde anlatılan hadiseler, bu mekânların gündelik hayatının dışında bir alt kültür alanı doğurduğunu vurgular.

Halide Edip Adivar tarafından 1936 tarihinde yayımlanan *Sinekli Bakkal* romanı için kahvehane, gündelik hayatın tüm yönleriyle aktığı bir yerdir. Rabia'nın babası Tevfik kahvehanede geleneksel oyunlar gerçekleştirmektedir:

“Kabasakal Kiraathanesi sahibi dükkâna geldi. Kiraathaneyi yeni boyanmış, baştanbaşa kırmızı kadife koydurmuştu. Haftada bir gece olsun Tevfik gelir, meddahlık eder miydi? Eski oyuncunun gözlerinde şimşekler çaktı, yutkundu. Kiraathane sahibi hemen kabul edecek zannetti. Fakat gözlerindeki ateş birdenbire söndü, başını salladı kat'î bir sesle:- Olamaz,

dedi. Bir hafta sonra aynı adam gene geldi. Kıraathanede cuma akşamları Karagöz oynatmasını teklif etti... Bu defa kara talihinin pençesi onu gırtlığından yakalamış gibiydi” (Adıvar, 2010: 126)

Kız Tefik, Sultan Abdülhamid’e dair tüm eleştiriler, kahvehanede gösteri sırasında verir. Kahvehane, bir iletişimsel bellek alanına dönüşür ve burada performans sanatının görüldüğü bir genişleme yaşanır.

“Tefik, Kabasakal Kıraathanesinde perdesini kurdu, şem’asını yaktı. Fakat perdeye aksettirdiği gölgeler seyircileri hem düşündürüyor hem güldürüyordu. Oyun eski oyundu ve her vakit Padişah’ın ömrüne dua ile başlar, dua ile biterdi. Kâğıt kuklaların kıyafetlerinde de zahirî bir tahayyül yoktu. Fakat ruhları değişmişti. Mesela “Mirasyedi” o an’anevi aptal züppe, küçükbey değildi. Dalkavukları parasını alıp onu maskara etmiyorlardı. Tefik’in Mirasyedisi becerikli ve kurnazdı. Parası hiç tükenmiyordu. Abdülhamid’in mürteşî, azılı büyük memurlarından pek farklı değildi, hattâ vaktiyle Gelibolu Mutasarrıfı olan zamanın Dâhiliye Nazırı Zâti Bey’e benzemiyor değildi. Arnavut rolüne çıkan kâğıt kukla zamanın tüfekçibaşısını çok hatırlatıyordu. Kıyafet, üslup, ifade hep eski fakat ‘sembol’ler yeni idi. Yalnız bunu o kadar sanatkâr bir karışıklıkla, mantığa sığmaz vak’alar arasında gösteriyordu ki onu yakalayıp şunun bunun karikatürünü yapmakla itham etmek çok müşküldü. Halk sınıfına mensup örnekleri Tefik doğrudan doğruya açık ve realist bir ifadeyle yaşıtıyordu. Zâhiren muti, dalkavuk, büyüklerin yüzüne gülüyorlar, arkalarından alay ediyorlar, terzil ediyorlar; kalplerinde adalet hissinden doğma bir isyandan ziyade kıskançlıktan vücuda gelen bir gayz ve gizlet... Daha ziyade menfî sahalarda söyleyen, yaşayan Abdülhamid devrinin halkı. Karagöz’ün kendisi Tefik’in elinde aslından daha sevimli ve mânâlı olmuştu. O da bütün öteki çaresiz halk gibi dalkavuk, onlar gibi geveze. Kulağında patlayan şamarı, tepesine inen yumruğu sırtarak hazmediyor, fakat tavrı ile başka türlü harekete imkân olmadığını anlamak isteyen pratik bir halk filozofu olduğunu gösteriyordu. Tefik, Kabasakal Kıraathanesi’nin günden güne artan müdavimlerinin ısrarıyla haftada iki akşam da meddahlık etmeyi kabul etmişti. Söylediği, daha doğrusu temsil ettiği hikâyeye kahramanlarının tuhaflığı ağızdan ağıza yayılmıştı. Gene Tefik kibar davetlerinde en parlak numara oluvermişti. Kıraathaneye devam

eden birkaç muharrir ona hikâyelerini “piyes” haline sokmayı teklif ettiler. Reddetti. Kendi yarattığı karakterleri her defasında kendi bildiği gibi başka başka konuşturmakta ısrar etti” (Adıvar, 2010: 129-130).

Baştan sona bir mahalle ve mekân romanı olan eserde bu meddah kahvesinin özel bir tarihsel hafıza mekânı olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Peyami Safa, 1936 tarihli *Cumbadan Rumbaya* romanında Cemile'nin hayatı üzerinden Beyoğlu hayatı ile mahalle hayatının farklarını işler. Mühim bir baloya ilk kez katılacak olan Şahende, bu davete bebeği ile birlikte iştirak etmek ister. Konu öncelikle kahve ahalsinin onayına sunulur. Romanda Cemile, Beşiktaş İskele Gazinosu'nda verilecek balonun hummalı hazırlığı içerisinde. Şahende'nin kundaktaki çocuğunun baloya gidip gidemeyeceği mahallenin kahvesinde gündem olur. Karagümrük mahallesi tüm geleneksel muhit içerisinde hayatını kahvehanenin karar mercii olduğu bir hayat içerisinde geçirir.

Naci Sadullah tarafından 1937 yılında kaleme alınan *Günah Gönüllüleri*, meyhane ve gazinolar arasında yaptığı kıyas ile ilginçtir. Yazar, meyhane ortamının salaş, kirli ve düzensiz olmakla kıymet bulacağını belirtir. Gazetecilerin Tokatlıyan hakkındaki görüşleri, bir zamanların en modern ve önemli eğlence mekânlarından olan Tokatlıyan'ın uğradığı itibar kaybını ve kanonik yapının mekânları nasıl dönüştürdüğünü göstermesi bakımından önemli olur.

Modern bir meyhaneye sahip olan Tokatlıyan yerine, daha salaş ve geleneksel meyhanenin değerli bulunması dikkatlerden kaçmamalıdır:

“Bir gazino... Kötü bir gazino... Birbirine karışmış piyaz, ciğer, talaş, tütün ve nefes kokularının elle tutulabilecek kadar koyulaştığı bir gazino... Lekeden görünmeyen yağlı kağıtlarla örtülü masalar her kılıkta, her tipte müşterilerle dolu. Bizim masadaki dört arkadaşın iddialarına göre... Meyhane dediğin böyle olurmuş... Rakı denilen şey, Vişi maden suyu gibi, Tokatlıyan masasında içilmez imiş. İçilen rakının keyif vermesi için, rakı içilen yerin böyle piyaz, balık, nefes, duman, ciğer kokması lâzımmış” (N. Sadullah, 1937: 122).

Esat Mahmut Karakurt'un 1937 tarihli *Ölünceye Kadar* romanında mekân olarak Büyükada'nın meyhaneleri kullanılır. Romanda bir tür unutmama mekânı olarak bahsedilen

Luna Park isimli modern meyhane, cumartesi geceleri halkın buluştuğu ve danslı eğlencelerin de yapıldığı bir mekândır.

Sabahattin Ali'nin 1937 tarihli Kuyucaklı Yusuf'unda kahvehane ile kollektif bellek arasında bağ kurulur: “*Köşe başında meyhane/ Ben gözüme almışım/ On beş sene mapusu*” (Ali, 2013: 43). Böylelikle kahvehane, kültürel belleğin ve kolektif kimliğin mekânına dönüşür.

1938 tarihli *Eski Hastalık* romanında Reşat Nuri, romanda mekân üzerinden hatırlamayı, dönüm noktalarına göre seçer ve öncelikle bir kırılma anının öncesinde geçen hatıralar üzerinden meyhane hatırasına döner:

“Züleyha, yattığı yerde kazadan evvelki saatleri de gözünün önünden geçirdi: Bir ikindi vakti... Kendisi kalabalık bir akraba ve dost grubu ile Suadiye taraflarında bir çalgılı gazino bahçesinde uslu uslu oturmaktadır. Derken kapıda küçük bir spor otomobili duruyor, içinden genç bir adam atlıyor ve elleri ceplerinde Züleyha'nın masasına doğru yürüyor” (Güntekin, 2010a: 10).

Savaş dönemi içerisinde yaşananlara dair hafıza, millî kimlik açısından yaralayıcıdır.

Eserde, Mersin barlarında bütün varyetlerini tükettikten sonra siyasete atılan Belediye Reisi ile Züleyha'nın yolculuğu sırasında bir kır kahvesine uğradıkları görülür:

“Bir defasında bir muz ağacı önünde “durarak onu, bu topraklarda yetiştirilecek muzlar hakkında kısa bir konferans vermişti. İkinci duruşta tam yarı yol olduğunu söylediği bir kır kahvesinde onu beş, on dakika dinlendirmiş ve ikram edilen kahveyi içmediğini görünce, civar bahçelerden bir mendil frenk armudu ile bir salkım keçiboynuzu bulup getirmişti” (Güntekin, 2010a: 78)

Züleyha burada eski bir piknik anısını düşünür. Oysa şimdi Anadolu başlı başına hüznü türkülerin söylendiği çorak bir araziye dönüşmüştür:

“Züleyha, bu kır kahvesindeki beş, on dakikalık molanın acısını hiç unutmuyacaktı. Kahvenin aralıksız yağlı iskemlelere, viran bir tuğla kemerin üstüne atılmıştı. Altından dikenler ve yosunlar karışmış incecik bir kirli su

akıyordu. Hanın duvarlarına kadar bütün etrafı, yabani otlar, baldıranlar bürümüştü” (Güntekin, 2010a: 81).

Bu satırlar, kır kahvesinin kahraman için bir hatırlama mekânına nasıl dönüştüğünün de göstergesi olur. Yol üzerinde mola verdikleri bu kahve, Züleyha'nın hüznünü ön plana çıkarır. Etrafında yosunlarla karışmış ince bir kirli su bulunan bu kahvehane, bir kır kahvesinin bahar havasını taşımaz. Yazar burada psikolojik bir mekân hafızası inşa eder.

Papeloğlu romanını 1938 tarihinde yayımlayan Ercüment Ekrem, II. Meşrutiyet sonrasında ayrılıkçı faaliyetlerini artıran Rum ve Ermeniler ile Türk gençlerini kahvehane üzerinden karşılaştırır. Türk gençleri zamanlarına mahalle kahvelerinde tavla oynayarak geçirirlerken, Rum gençleri spor müsabakası adı altında örgütlenerek savaş hazırlığı yaparlar.

Halide Edip, 1939 tarihli *Tatarcık* romanında köy kahvesinin milli mücadeleye yüklendiği etkin rolden bahseder. Yine bu romanda Osman Kaptan'ın kahvehanede dedikodusunun çok yapıldığı ve insanların ondan çekindiğini anlatır:

“Hatta mahalle kahvesinde en çok gürültü eden, yaşa hürmeti aptallık addeden gençler bile o girince seslerini bir perde alçaltırlardı. Gerçi yeni gençlikten çok bizar olan, genç ne yapsa tenkit eden babalar Osman Kaptan'a bu etkisinden ötürü minnet duymaları gerekirdi. Fakat Poyraz Köyü'nde yaşlılarla gençlerin bir tek birleştiği mesele, Osman Kaptan'ın çevresine yaptığı bu soğuk ve rahatsız hava idi” (Adıvar, 1974: 15).

Bu satırlar, kahvehanelerin iletişimsel dünya içerisindeki karşılığını vermesi ve mahalle adabının kahvehane üzerinden de öğrenilir olması noktasında önemlidir. Ayrıca roman kahramanlarından Lale'nin, köy insanlarını yol ortasından değil kenardan yürütmek için İsmail'in üzerine bisiklet sürmesi de yine kahvede konuşulur. Köylü radyo, bisiklet yanında Lale'ye de karşıdır. Onu, kendi egemenlikleri için bir tehlike olarak görürler ve bisiklet yolundan bir daha geçmemek üzere anlaşır.

Halit Fahri Ozansoy, 1939 tarihli *Sulara Giden Köprü* romanında eğlencesini devam ettirmek isteyen kişilerin, kapanmak üzere olan meyhaneyi açtırmalarını anlatır:

“Yeni gelenler içeriye girerken, daha demin gitmeğe hazırlanan saz takımı yeniden sazlarını çıkarmış, fasla hazırlanıyordu. İhtimal Boğazın serin

rüzgâr ile akşamki sarhoşluğu dağıttık sanan dost meclisi asıl bundan sonra içecek ve ne olacaklarsa asıl bundan sonra olacaklardı. Hem burada viski değil, mis gibi rakı içilecekti” (Ozansoy, 1939: 44).

Romanda evli olduğu halde Adnan Bey ile sevgililik hayatı yaşayan Neriman için eğlence mekânları birer kimlik mekânına dönüşmüştür ve roman boyu eğlence mekânları, bu kahraman üzerinden takip edilir.

1940’lı yıllarla birlikte Türk romanında yeni bir hamle gücünün ve yeni temaların doğduğu söylenebilir. 1950’lerde çeşitlenecek olan tematik çerçeve, 1940’la açılmaya başlar. Dönem romanında yabancılaşma, modernleşme sancuları, taşra sıkıntısı, aydın bunalımı, sosyal gerçekçilik ve köy hayatına realist bakış gibi yeni yaklaşımlar söz konusu olur.

1940 tarihli, “*Cumhuriyet’in ikinci nesil aydınlarının bohem hayatını; onların iç çelişkilerini ve toplumda olan çatışmalarını*” (Balcı, 2002: 248) işleyen *İçimizdeki Şeytan* romanında Sabahattin Ali, eğlence mekânlarına mühim ödevler yükler. Öncelikle romanda kahvehaneler, öğretmenler kahvesi gibi mesleki kahveler olarak ayrışır. Yazarın kahvelere bakışı da olumsuzdur ve kahvelerin, insanları toplumundan koparıldığını, aradaki organik bağı zedelediğini düşünür.

“En kabadayımız bile gevezelikten başka ne konuşuyor? Kahve münakaşalarıyla zihnimizi inkişaf ettirdiğimizi sanmakla pek akıllıca bir iş yaptığımızı kani değilim... Bizi buraya asıl bağlayan bir alışkanlıktır... Biz burada maksatsız yaşamayı ve boş beyinle dolaşmayı tatlı bir meşgale haline getirmek yolunu keşfetmişiz... Hepimizi İstanbul’a bağlayan sadece bu... Burada insan, kafasını zerre kadar işletmeden, mütefekkir bir kimse olduğuna inanmak ve buna başkalarını da inandırmak imkânına malik... Bu şehrin ve buradaki muhitlerin dayanılmaz cazibesi işte bundan ibaret!” (Ali, 2003: 126- 127).

İstanbul, romanda, yaz tatillerinde eğlenmeye gelen öğretmenlerle meşhurdur. “*Öğleden sonra birer ikişer gelip burada diğer arkadaşlarıyla buluşan ve akşama kadar vakitlerini tavla oynamakla geçiren bu ‘yazlık’ müşteriler, gece nereye gideceklerine dair kararlar verdikten sonra gene geldikleri gibi grup grup kalkar ve Beyoğlu’nun ucuz birahanelerinin yolunu tutarlardı*” (Ali, 2003: 39). Bu saatten sonra ise kahveler öğrenciler ve parasızlar kalır. İstanbul eğlence hayatı, bir sosyal göstergedir.

Romanın bir başka bölümünde Ömer ve Hüsamet'in bir kahveye gittiklerini görürüz ve mekân her birinin kendi hayatlarına dair hatırlama mekânlarına dönüşür. İkili, öğle paydosunda küçük bir kahveye giderler:

“Küçük bir kahveye girip birkaç gazete karıştırdılar. Konuşmak niyetiyle çıktıkları halde ikisi de kendi âlemlerine dalmışlardı. Ömer içindeki sonsuz saadet hissini ve hafifliğin nihayet hazin bir neticeye varacağını, talihin kendisiyle alay ettiğini sandığı için yanındakinin, sebebini bilmediği durgunluğuna iştirak ederek bir nevi manevi sigorta yapmak istiyordu. Çocukluğundan beri etrafında duyduğu sözler, gördüğü insanlar onda neşe ve saadetten korkmak, bunların şeamet getirici bir şey olduğuna inanmak itiyadını yaratmıştı. “Çok gülmenin arkası ağlamaktır!” gibi sözler sarsılmaz kanaatler halinde ruhuna yerleşmişti. Herhangi memnun edici bir hadise, ilk sevinç ihtizazları geçer geçmez, sebepsiz bir korku ve hüüzün yaratıyor ve Ömer ancak birtakım gülünç hilelerle bundan kurtulmaya çabalıyordu” (Ali, 2003: 68).

Ömer, Beyazıt kahvelerinde oturanlardan ve kalabalıktan rahatsızdır. *“Masalarda oturanların kendisine dikilen gözleri, vücudunda dolaşan yabancı eller gibi onu rahatsız”* eder (Ali, 2003: 229). Oysa *“avare münevverler”* kahvelerde fikir münakaşası içerisindedir (Ali, 2003: 88). Romanın dikkat çekici isimlerinden Hikmet Bey ise yalnızca kendisi için bir kimlik mekânı edinme hevesindedir.

“Gece yaralarına kadar Beyazıt kahvelerinde talebeden ve münevverlerden mürekkep gruplarla oturup münakaşalar, mübahaseler yapar, yanındakilere Şark edebiyatı, tasavvuf, hamaset destanları hakkında izahat verir, kimsenin anlayıp anlamadığına, dinleyip dinlemediğine kulak asmadan, çipil gözlerini kapayarak, Taberî'den sayfalarca metni ezbere okurdu. Sesini bazen alçaltıp bazen de, mesela cenk tasvirlerinde, birdenbire yükseltivermesi, birbirine zincirlenmiş gibi arka arkaya sıralanan hoş ahenkli kelimeleri ağzına muhtelif şekiller vererek telaffuz edişi, muhitinde her zaman bir takdir ve hürmet kımıldaması yaratırdı. Herkes: “Görüyor musun ne bilgi ne hafıza!” demek ister gibi birbirine bakar, bazen de coşuverip “Bravo üstat!” diye bağırdı. (Ali, 2003: 113)

Romanda Koska tarafındaki bir meyhaneden söz edilir. Burası, kolektif hafıza, otobiyografik hafıza ve iletişimsel belleğin birlikte görülebildiği bir bölüm olur. Meyhanede konuşulanlar, devrin siyasi hayatı hakkında okura bilgi verir:

“Dışarıdan bakılınca meyhaneden ziyade kalaycı dükkânını andıran bu basık tavanlı yerde, tıraşları uzamış birkaç yaşlı akşamcı ile iki üç esnaftan ve tezgâhın yanında bir iskemleye oturarak udunu yanına dayayan siyah gözlüklü bir çalgıcı ile, ayağına çorapsız potinler giymiş on on iki yaşlarında bir çocuktan başka kimseler yoktu. Bunlar bir müddet çaldıktan sonra istirahat edere benziyorlardı. Uzun ve sarı yüzlü çocuk Ömer'in hemen gözüne çarptı. Halinde henüz atamadığı bir masumluk ile henüz tamamıyla benimseyemediği bir pişmanlık ve hilekarlık birbirine karışıyordu. Büyük kahverengi gözlerini etrafında gezdirirken, hasta ve merhamete muhtaç bir tavır almaya gayret ediyor, fakat ara sıra kendini unutarak endişeli gözlerle yanındaki udiye bakınca, yahut meyhaneci Ermeni'nin müşterilere taşıdığı türlü mezelere gözü takılıp hasretle içini çekince sahiden zavallı ve yürek parçalayıcı bir hal alıyordu. Hep birden küçük bir masanın etrafına sıkıştılar. Meyhaneci hemen tepsi içinde bir karafa rakıyla beraber küçük börekler, fasulye piyazları, izmarit tavaları getirdi. Tekrar başlayan sazın gürültüsü arasında konuşmaya koyuldular. Şair Emin Kamil şarkı söyleyen oğlan üzerinde felsefe yapıyor, İsmet Şerif milli yaralarımızı bir makale edasıyla şerhe çalışıyor, gazeteci delikanlılar hürmetle susmakta devam ediyorlardı. Bir aralık Nihat oradakilere Ömer'in bu sabah yaptıklarını anlatmaya başladı. Ömer canı sıkılmış bir edayla tekrar mahut mecmuasını cebinden çıkardı, okumaya koyuldu. Nihat'ın hikayesi masadakileri kahkahayla güldürmeye başlamıştı ki, Ömer birdenbire, gözleri parlayarak, elindeki mecmuayı masaya vurdu. -Bakınız... Bakınız! dedi. Burada bir şiir var ... Beni deli eden şeyleri ne kadar açık söylüyor. Siz beni anlamıyorsunuz ... Eminim ki bunu yazan beni anlayacaktır ... Mecmuayı tekrar masadan alarak okumaya başladı. Bu, tanınmış şairlerden birinin “Şeytan” adlı bir şiiriydi. Ömer sesi titreyerek ve bütün içini dökmek isteyen bir adam gibi ikide birde karşısındakilerin gözüne bakarak okudu. Şiirde gölgesiyle bizi kovalayan, arkamızdan fısıldayan, buz gibi elleri ensemblede dolaşan ve bizi hiçbir yere kaçırmayıp sımsıkı yakalayan bir şeytandan, bizi sıska bir çocuk gibi

karşısında ürpertip titreten bir kuvvetten bahsediliyordu. Ömer şiiri bitirdiği zaman alını ter içindeydi (Ali, 2003: 44- 45).

Romanda meyhane Ömer için iradesini yitirdiği bir unutma mekânıdır. Macide ile evliliğinin ilk gününde arkadaşlarıyla meyhaneye giden Ömer, burada her şeyi unuttuğunu kendisine itiraf eder.

“Ben ne biçim bir insanım? Bugün evlendim ve bugün evli olduğumu unutarak şunun bunun peşine takıldım. Gerçi Hafız'ın derdi mühim ... Fakat nasıl oldu da beni bekleyen biri olduğunu düşünmedim? Nasıl oldu da rakı içmeyi kabul ettim? Bunların ehemmiyeti yok ... Yok ama, niçin? Ben, Hafız'a, karar vererek tabi olsam yüreğim yanmazdı. O zaman yanlış bir iş yapmış sayılmazdım. Fakat ben onunla kalmayı münasip bulduğum için değil, herkesin teklifine razı olmayı itiyat edindiğim için o meyhaneye girdim. Beni istenilen yere çekip götürmek ne kadar kolay? İrademi bu hususta kullanmaya hiç alışmamışım. Sonra bu unutmak ... Ah, bu manasız dalgınlık! Birdenbire dünyayla alakam kesiliveriyor ve ben boşluklarda uçmaya başlıyorum ... Hepsini bir düzene koymak lazım. Bunu herhalde Macide yapacak.” (Ali, 2003: 112).

Ömer, meyhaneyi ve buradaki kişileri, sözleri anlamsız bulur. Burası kendisinin kimlik mekânı değil, unutma mekânıdır. Meyhanede arkadaşlarıyla beraberken mekânın her şeyi unutturan tesiri altındadır:

“(...) düşünmeye başlar ve anason kokulu ağızlardan mühim bir eda ile çıkan nükteleri ve hikmetleri yersiz, gayesiz ve lüzumsuz bulurdu. Arkadaşlarını hiçbir zaman son haddine kadar sevmemiş, hele asla takdir etmemişti. Buna rağmen birçok günler bu meyhane âlemlerini, bu saçma sapan konuşmaları tahassürle hatırlıyor, tekrar toplanıp oturmak için adeta uzvi bir ihtiyaç duyuyordu” (s Ali, 2003: 127)

Romanda Macide de Ömer'in peşinden “elektrikli ilanlarla süslü bir bar”a gelir. Macide burada Ömer'den umudunu kesmeye başlar ve bar, onun için bir unutma mekânına dönüşür. Bu hatırlama, hissettiği duygular ve karşılıklar üzerinedir:

“Birdenbire içinde müthiş bir yorgunluk ve hareketsizlik hissetti. Bu akşam hiçbir şey yapmaya, hiçbir şey söylemeye muktedir olamayacağını

gördü. Her şeyi lüzumsuz ve manasız saymaya başlamıştı. Bu histen biraz korktu. Aynı şeyleri bir kere daha, başka bir yerde duyduğunu zannediyordu. Nerede? Bunu bir türlü hatırlayamıyor, fakat birtakım fena hadiselerle alakası bulunan bir duygu olduğunu seziyordu. Ruhu, sahili hızla ittikten sonra denize doğru hopyaya hopyaya açılan bir sandal gibi, bütün etrafındakilerden ve bilhassa Ömer'den uzaklaşıyordu. Yalnız bu uzaklaşma gitgide yavaşlayacağı yerde, hızlanıyor, akıntıya kapılmış gibi başını alıp gidiyordu. Geride bıraktığı her şey süratle sisleniyor ve derhal unutuluyor. Ömer'in, yüzünde sarhoş ürpermeler dolaşarak, Ümit'e eğilmesini ve ona bir şeyler söyleyip gülmesini bir yabancıya ait şeylermiş gibi sükûnet ve dikkatle seyretmeye başladı” (Ali, 2003: 200).

Aka Gündüz, 1940 tarihli *Yayla Kızı* romanında Tokatlıyan Gazinosu'nda gerçekleştirilen güzellik yarışması üzerinden “*halk için, inkılap için*” bir fayda olduğunu dile getirir ve mekânı bir kamusal mekâna dönüştürür (Gündüz, 1940:74). Yazar, bu romanında Samanpazarı'nda Mahmut Ağa Kahvesi'ni de bir kadın kahraman olan Petek'in gözlerinden detaylarıyla anlatır. Oldukça büyük olan bu kahvede “*efendi ağalar oturmuşlar, kimi çay içiyor, kimi cigara... Kimi hortum sömürüp gurul gurul bir şeyler yapıyor*” (Gündüz, 1940: 66)

Peride Celal'in 1940 tarihli *Yaz Yağmuru* romanında Gülistan'dan bahsedilir. Yine cumartesi günleri yoğunlaşan kalabalığıyla Gülistan, İstanbul'un önemli barlarından biri olarak tanıtılır. Sosyeteye ait bir mekân olan bu barda, kadınlar da sıklıkla görülür:

“Elektrikler sönüp de hafif eflatun ışığın altında”, “iri gözlü, esmer İspanyol dansözünü piste çıkıp, dönmeye başlayınca bütün sesler kesildi, herkes nefli dantel elbisesi içinde yapraklarına sarılmış iri bir manolyayı andıran kadının bin bir kıvrıntılarla bükülüp doğruluşlarını, kendini vermek ister gibi gelip, birdenbire süzülüp kaçışlarını seyretmeye” başlar. “İspanyol dansözünü, kalın hüznünlü bir sesle klâsik parçalar söyleyen, güzel yüzlü bir arap takip etti. Sonra step yapan beş altı kız çıktı ve nihayet tekrar ışıklar yandı. Müzik değişti. Dans başladı (Celal, 1940: 94).

Reşat Nuri'nin 1941 tarihli *Yaprak Dökümü* romanında kahvehanenin tüm işlev ve özellikleriyle ele alındığı görülür. Ali Rıza Bey aslında kahvelerden, gazinolardan ve eğlence hayatına dair unsurlardan hoşlanmamaktadır. Miskinhaneler olarak adlandırdığı

kahveler, “evinde rahatı olmayan zavallı tekaütler için ne bulunmaz teselli köşeleri”dir. Kendisini önce yaptığı uzun yürüyüşlerde kır kahvelerinde dinlenerek kahvelerle ünsiyet kurar.

“Sonra, yavaş yavaş çarşı ve mahalle kahvelerine alıştı. İlk zamanlarda kendi kendine bir köşeye çekilerek gazete okuyordu. Bunların daimi müşterilerine karşı duyduğu tikslenme hâlâ geçmemişti. Kat’iyen onların aralarına karışmamak azmindeydi. Kendisi buralarda hiçbir zaman seyirciden başka bir şey olmayacaktı. Neler görüp işitiyordu? Öyle yaşlı başlı erkekler vardı ki evlerinin içyüzünü hiç sıkılmadan anlattıyorlar, ne yediklerini, hatta bazen, hiç yiyecek bulamayarak aç kaldıklarını söylüyorlardı. Bazıları mütemadiyen tavla, iskambil oynuyorlar, arada bir durarak ağza alınmayacak küfürlerle birbirlerine sataşıyorlar, sonra hiçbir şey olmamış gibi oyunlarına devam ediyorlardı. Hatta bir gün, vaktiyle büyük işlerde bulunmuş bir tekaüdün dayak yediğini görmüştü. Ali Rıza Bey’e göre bu adamın bu rezaletten sonra artık insan içine çıkmaması, hatta arından ölmesi lâzımdı. Halbuki ertesi gün onu aynı kahvede, hiçbir şey olmamış gibi tavla oynar bulmuştu. Evvelâ dertleşmek için adam arayan bir iki biçareyi dinledi. Sonra yavaş yavaş ahbablar çoğaldı. Fakat gururu hâlâ devam ediyordu. Başkalarını her zaman dinlediği halde kendi derdine dair bir tek kelime söylemiyordu. Nihayet anladı ki, kahve, işsizlikten ve aile dirliksizliğinden doğan ıstıraplara karşı sığınılacak tek köşedir. O da olmasa, mütekaütler için ölmekten başka yapılacak iş kalmayacaktı” (Gültekin, 2007: 24- 25)

Kahvehaneler, bu romanda, hayatın zorluklarıyla mücadele eden küçük adamlar için birer unutmak mekânıdır. Bu anlamda kahvehanelerin eğlence işlevinden ve dolayısıyla unutmak hafızası içerisindeki yerinden de söz edilmiş olur.

“Zavallı ihtiyarlar, sabah oldu mu bir yangından kaçır gibi, kendilerini evden dar atıyorlar, gece yarısına kadar kahvede oturuyorlar, kavga ediyorlar, uyukluyorlardı. Halbuki, onlar sıcak bir aile ocağına şimdi her zamankinden ziyade muhtaçtırlar. Hep bu ihtiyarlık günlerini düşündükleri içindir ki, ailenin bin türlü zahmetlerine şimdiye kadar hiç

şikâyetsiz katlanmışlardı. Ne ummuşlar, ne çıkmıştı! Ya Allah esirgesin, bu kahveler de olmasaydı!” (Gültekin, 2007: 26)

Roman sonunda felç geçirmiş ve kızı Leyla'nın evine gitmek zorunda kalmış olan Ali Rıza Bey'i "evde oturmaktan sıkıldığı vakit onu tertemiz giydiriyorlar, açık bir arabaya bindirerek hava almaya gönderiyorlardı... Ali Rıza Bey, o günlerde, bayram elbiseleriyle bayram beşiğine binmiş çocuklar kadar neşelidir. Yalnız, sokaklardaki kalabalığın içinde ara sıra eski kahve arkadaşlarından bazıları ile göz göze gelmese" (Gültekin, 2007: 84). Oysa kısa zaman önce kızının metres olduğu haberini aynı kahvede almıştır. Leyla'yı evden kovmuş olmanın, ona kahvede bir derece getireceğinden, kınanmayacağından emindir. Bu da kahvelerin mahalle için kamu değerini göstermesi bakımından önemlidir.

Abdülhak Şinasi Hisar, eşyaya ve zamana verdiği değerle, dikkat çekici bir yazar ve nostaljik bellek alanında eserler veren bir romancıdır. Bergson anlayışı, Hisar'ın eserlerine de uygulanabilir ve böylece romancının eserlerinde bir mekân- zaman ilişkisi ön plana çıkar. 1941 tarihli *Fahim Bey ve Biz* romanında modernizmin altında ezilen Fahim Bey'in öyküsü vardır. Zaman öyledir ki herkesin talihi ve saadeti bozulmuştur. Köksüzlük, Fahim Bey'in hayatına yerleşir. Onun bu hali, eski günlerini bilenlerin rikkatine dokunur.

Romanda kahvenin bir kimlik mekânı oluşunu da Fahim Bey'in çöküşü bağlamında değerlendiririz. Parasızlık, nüfuzunu kaybetme ve gözden düşme, birbirini destekler mahiyette olaylardır ve Fahim Bey, "evvelce şehrin en mutena beş on dükkanından maadasına girmeyi kendine yaraştırmazken şimdi mahalle kahvesinde pinekler" vaziyettedir. Burada "inkâr edilen ehemmiyetinin ve lüzumunun bir gün kendini arattırmasını gözetleyen bakışlarıysa yavaş yavaş gittikçe unutulduğunu görmenin hüznüne dalar" (Hisar, 1996b: 102). Ancak bu kahvede etrafındakilerle paylaştıkları, ona sürekli yaşlılığını ve içindeki hâli hatırlatır. Yavaş yavaş, kendi neslinin de bozulmasının ve azalışının farkına varmaya başlar.

"Arkadaşlarıyla grup halinde çektiirdiği bir fotoğrafa bakıp: 'Bu ne fena çıkmış resim! Bu ihtiyar adam ben miyim?' diye şaşar. Kırk yıllık bir dostunun yeni kullanmağa başladığı gözlükler ona birden bir ihtiyarlık maskesi gibi görünür. Camlar atında kalan gözler, bir bıçağın madenî şefkatsizliğiyle parıldar, bir kurd kıskançlığıyla yanar olmuşlardır. Devam

ettiği kahvehanede her gün aldığı haberlerden çekinmeğe başlar. Hep iyi haberler isterken, ne münasebet! Hep korkunç haberler duyar” (Hisar, 1996b: 106-107).

Fahim Bey, parası ve itibarının yetmediğini düşündüğü için arkadaşlarıyla birlikte bir mekâna gidemez. Bu yerler içerisinde kahvehaneler de vardır: *“Mevsimin, çalgının yahut sahnede seyrettiğimiz artistin güzelliği asabımızı biraz teskin ettiği için hayatı belki daha munis bularak birbirimiz hakkında biraz daha müsamahalı, hatta belki biraz muhabbetli olduğumuz o eğlence yerlerinin, bahçe ve kahvelerin, tiyatro ve sinemaların hiç birinde ona rastgelinmezdi”* (Hisar, 1996b: 79). Romanda kahvehanenin, nostaljik belleğin karşılığı olarak kullanıldığı söylenebilir.

İlk olarak 1941 yılında yayımlanan *Sürgün* romanında Refik Halit Karay, kahveleri kimlik mekânı olarak sunar. Sürgünler, Türk kimliğini, kahvehanelerde korurlar ve birbirlerini dilleriyle tanırlar. Romanda İrfan ve Hilmi'nin maceraları ayrı ayrı anlatılır. İrfan'ın Halep şehrine dair edindiği izlenimler anlatılırken yazar eğlence hayatına da yer verir. Halep'te eğlence, ticaretin canlılığının ve kozmopolitliğin bir sonucu olarak sabaha dek sürmektedir ve eğlence dili de Türkçedir. Kahvelerde Türkçe sohbetler edilmekte, Türkçe türküler söylenmektedir.

Hilmi Efendinin de Lübnan'ı anlattığını görürüz. Şehre ilk geldiğinde iki hafta boyunca amaçsız şekilde kahvehanelerde dolaşır. Gittiği her yer bir hafıza ve kimlik mekânına dönüşür:

“Aşağıda kahveler, tavla oynayanlar ve nargile fokurdatanlar... Arada ufacak bakkal dükkanları, alışveriş, söz sohbet... Türküler, ninniler, çağrışmalar, konuşmalar, hepsi Türkçe! Sonra kızgın yaz ve kızık ter kokusu... Yer yer, hepsini bastıran bir lağım havası... Kumkapı ile Ahırkapı arasındaki teneke mahallesinin çok büyüğü, daha kalabalığı ve kirlisi! (Karay, 1998: 44).

Çopur Apti isimli arkadaşıyla kahvede otururlar ve kendisine iş bulunur. Boş zamanında dolaşırken kahvede Türkçe konuşmaları duyunca oradaki masaya gider ve Şehzade Keramettin ile tanışır. Şam'a geldiğinde ona ilk aşinalık hissi veren mekânlardan biri de kahvehaneler olacaktır.

“ (...) bir meydan, büyük bir hükümet konağı, ortada saat kulesinin yerini tutan bir sütun, firdolayı kahveler ve çamurlu suyunu devire devire akan bulanık bir çay... İşte yan sokaklarda aşçı, kebabçı dükkânları, arzuhalçiler, kerpiç evler, bozuk kaldırımlı eğri büğrü sokaklar, yalıklı çeşmeler, irili ufaklı kavaklar... Cami ve minare bolluğu, türbeler, ezan sesleri” ile kuşatılınca kendisini ülkesinde gibi hisseder fakat kısa zamanda aslında İstanbul’un çok uzağında olduğunu anlar (Karay, 1998: 94).

Hindistan’da geçirdiği günlerden sonra döndüğünde Şam’daki kahvenin müdavimleri ve gündelik hayatıyla hiç değişmediğini görür. Romanda kahvehane hep bir buluşma, karar alma, toplanma ve sürgünlüğü unutma mekânı olarak sunulur. Bir gece Şehzade ve Hilmi’nin meyhanede tanıştıkları kadınlarla yaptıkları eğlenceden sonra gittikleri kır kahvesi ise bir hatırlama mekânıdır.

“Durup bir kır kahvesinde süt içtiler, o sırada güneş de dağın kenarından, üflenmiş bir sabun balonu gibi eleğimsağınalı renklerle birdenbire yükseldi, birdenbire ışık ve hararet içinde kaldılar, kendi çirkinliklerini hep birden duydular. Allıkları ve dudak boyları sırtan, tenlerinin pürüzleri meydana çıkıp kansızlıklarını gösteren kadınlar, ani bir güçsüzlükle: -Dönelim! diye mırıldandılar” (Karay, 1998: 81)

Kadınlar ya meyhane ya da yatak odalarında sahte kimlikleriyle mutlu olmaktadır. Buradaki kahve, herkese kendi kimliğini hatırlatan bir mekândır. Romanda kahvehanenin geleneksel işlev ve rolleriyle yer aldığı görülür.

1942 tarihli *Ateş Gecesi* romanında meyhane, bir hatırlama mekânıdır. Kahramanın nostaljik bellek üzerinde kurduğu hatırlama anı, kültürel parçaları da içermesi bakımından önemlidir. Ailesiyle Kısıklı dolaylarında yürürken bir yortu gününe denk gelen kahraman meyhaneler civarında “bir atlıkarınca ve birkaç kayık salıncakla âdeta bir bayram yeri kurulmuş” olduğunu görür. Yaşanan bayram havasından etkilenen aile de masaya oturur:

“Etrafımızda gramofonlar, lâtarnalar çalıyor, gömleklerinin bilekleri sıvalı aile babaları rakı içiyor, yemek hazırlayan, salata doğrayan kadınlara yardım ediyorlardı. Alaturka ile eğlenceleri, kır gezintileri ve hele yanımda kadınlar ve çocuklarla böyle bir panayırı kalabalığı arasına karışmak benim

o zamanki janrıma uyacak bir şey değildi. Hattâ caddeden geçenler arasında belki bir tanıyan olur diye buraya otururken biraz da tereddüt etmişim. Fakat nedense bu gazinodan sıkılmıyorum. Sıcağa rağmen havada, etrafımızdaki ağaçların, otların renginde, yavaş yavaş ufka inen güneşe karşı hareketsiz bir sis perdesi halinde duran tepelerde hafif bir sonbahar kokusu vardı. Caddeye inerek kol kola dolaşan, ara sıra gramofon ve lâtarnanın ahengine ayak uydurup birkaç adımlık danslar yapan, havada uçan kayık salıncakların etrafında delikanlılarla gülüşüp şakalaşan kızlar bana uzaktan uzağa kilise mahallesi akşamlarını hatırlatıyordu. Nihayet taşların arasında yakılmış bir ateşte şiş kebabı yapan bir ihtiyar dudunun bir dışarlık ahengiyle birdenbire:- Giz, mandili getir mandili, diye bağırması beni tamamile maziye götürdü. Kalbimde çoktan beri yabancıyı bulduğum tatlı masum bir masum bir hüznle etrafındaki kızlar arasında Stematulayı, Rinayı, Mariyanti ve Piçayı aramağa başladım. Kapalı ceketi, saçsız başı ve pos bıyıkları ile muhtar Lefter Efendiye benzeyen bir ihtiyar Rumun karşısında, arkası bana dönük siyahlı bir zayıf kadından gözümü ayıramıyor, başını çevirirse Varvar dudunun süzgün anemik çehresini, yüzüne yapışık düğme burnunu göreceğimi zannederek heyecanlanıyordum. Hayal artık tamamdı. O kadar tamam ki, eski çocuk duygularımın bütün kararsız sevinçleri, hüznleri, ümit ve ümitsizlikleriyle tekrar uyandığını duyuyordum. Biraz daha sonra bunların hepsinden yalnız Afife'nin aşkı kaldı. Vardar dudunun beyaz patiska perdelerinde gün ağarırken içim onunla dolu olarak birdenbire gözlerimi açtığım sabahlar, onu görmeğe gideceğim günlerin sevinci, güneşli sokaklarda rastladığım zaman peçesinin şeffaf yanaklarında titreşen benekleri, sonra köyde ağlayarak aşkı söylemişim geceki bakışları..." (Güntekin, 1986: 103).

Eski bir aşkın hatırasının olduğu bu satırlar, dönemi işleyen eserlerde rastlanılmayan bir anlatı olması bakımından mühimdir.

Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı* isimli romanı 1943 tarihlidir. Bir kasaba öğretmenin yalnızlığı ve taşra sıkıntısını konu edinen romanda kahraman, beş yıl boyunca bir kahvehanenin üzerindeki otel odasında yaşar:

“Aynası, lavabosu, karyolası, gardrobu, komodini, abajurlu lambaları ve eşyanın yerleştiriliş tarzıyla, tıpatıp Avrupa örneğine göre hazırlanmış olan odaya girdiğim zaman, küçük bir kasabanın, çatlak döşemelerinden alttaki kahvenin sigara dumanları, tavla gürültüleri ve ihtiyarların öksürükleri dolan, küçük han odasında beş yıl yaşamış insan sanki ben değildim.” (Bilbaşar, 2008: 25).

Kahraman yaşadığı ilçeye uyum sağlanamaz. Çünkü kasaba ahlaken fasittir. İnsanların neredeyse tamamı frengiden mustarıptır. Bu nedenle kahraman ne kasabaya ne de insanlarına bir bağlılık geliştirebilir. Üstelik mekânların her biri birbiriyle neredeyse organik bir bağ içerisindedir.

Kahraman kasabanın kahvehanesine benzediğini düşünür:

“Sıra sıra kahvelerin, meyhanelerin, jandarma karakolunun, hastane ve parkın ne kadar sıkı bir münasebetle birbirine bağlı olduğunu düşünerek, trafiği pek karışık meydanlıktan geçmezden önce, yuvarlak, içi berrak su dolu ve üzerinde 'I Kuruş' yazılı 'Şaşal' balonuna bir göz atmayı unutmazdım. Her defasında, küçüklüğümde eczane camekânlarında gördüğüm o, eczalı sular içinde vakitsiz düşmüş ceninler saklanan, yuvarlak kavanozları hatırlar ve bu anı ile soğukluğundan buğulanmış, İzmir'de bulunduğu şükrettiğim o temiz suyu bulandırırdım. İşte şu kahvelerde de kötülük bir cenin halindeydi. Burada sevda tellalları, sigarayı bir adam olma aşaması sayarak içen, tavla başında küfür çeşitleri öğrenen ve baştan çıkmaya hazır toy delikanlıları avlayacakları günü beklerlerdi. Bazı akşamlar birtakım şüpheli kadınlar, o kahvelere bakarak, parka doğru giderler ve az sonra, ceketini tramvay caddesinde giymeye çalışarak, iki- üç delikanlı ve yaşlı bir adam kahveden çıkarlar, kadınların girdiği yerden, onlar da parka dalarlardı. Parkın kapısında nöbet bekleyen polis, dudaklarının ucuyla gülerek delikanlılara bir gözünü kırpardı” (Bilbaşar, 2008: 67).

Eserde kasabanın kimlik mekânına dönüşen kahvehanenin 1920'lerdeki gibi olumsuzlukların kaynağı olduğu vurgusu devamlı tekrarlanır.

Reşat Nuri Güntekin'in 1944 tarihli romanı *Değirmen*'de Vali, başlarına gelen hiçbir musibetten ders almayan ahaliye, kahvede geçirdikleri zaman nedeniyle öfkelenir:

“Sarıpınarın uğradığı zelzele felâketi yalnız kendi vatandaşlarımızı değil, ecnebileri de müteessir etmiştir. Neyse maşallah görüyorum ki hepiniz sıhhattasınız, demir gibisiniz. Yalnız ah şu kahvede tembel tembel tavla atacağınıza biraz fazla çalışarak şu şirin kasabanızı bir şeye benzetseniz. Hatırınız kalmasin ama, şu hani hayvanlarınızı bağladığınız ahır, sokaklarınızdan daha temizdir. Aşağıda yol kenarında çukurlar gördüm. Gece evlerinize giderken nasıl bacaklarınızı kırmadığınıza hayret ederim. Mucize buna derler. Her biriniz tavla atacak yerde birer kürek toprak atıverseniz bitti, gitti” (Güntekin, 2000a: 43).

Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Çamlıcadaki Eniştemiz* romanı 1944 tarihli dir. Romanda nostaljik bellek, kent hafızası ile birleştirilir ve kahraman, Beyoğlu eğlencelerinden söz eder. Aşağıdaki uzun alıntı hem kent ve mekân hafızasına hem de otobiyografik hafızaya katkısı anlamında oldukça önemlidir:

“Çamlıca'nın günleri güneşle, geceleri ay ve yıldızlarla ne kadar nurlu ve parlak olsa da, İstanbul'un bütün daüssıralı semtlerinde oturanların hemen hepsinin adet edindikleri gibi, biz de, arada sırada, bu sevgili mahalleimize ihanet etmeyi ve gidip Beyoğlu gecelerinin içkisini tatmayı severdik. Şüphe yok ki burada daha hızlı bir hayat neşesine kavuşuyorduk. İnsanlar gibi şehirler de nasıl değişiyor! Hatıralarımız hakikatleri görüp de tanıyamıyor, hatıralarımın sarayları şimdi gördüğüm mahallere sığamıyor, kubbeleri hala eski velvelelerle dolup taşıyor ve etrafımdaki şehir bana artık yabancılaşmış görünüyor! O zamanlar Beyoğlu geceleri Tünelden Halep çarşısına kadar canlı ve eğlenceliydi. Elektrik yok, havagazı vardı. Barlar, sinemalar yok, lokantalar ve çalgılı gazinolar vardı. Otomobiller yok, ucuz faytonlar, kupalar vardı. Elhamra sinemasının yerinde, üst katta -merdiven başlarında şekilleri değiştirici ve güldürücü aynalarıyla- Palais de Cristan kafe şantarı ve karşısında, şimdi, kırmızı Saint-Antoine kilisesinin olduğu yerde, Konkordia tiyatrosu vardı. Halep çarşısından itibaren Taksime kadar nispeten daha tenha ve karanlık bir muntika başlar ve ortasında büyük ağacı, bunun yanındaki Hamidiye çeşmesiyle, küçücük Taksim meydanı geçildikten sonra seyrek ve hafif ışıkların yarı gösterdiği babayani ve karanlıkça bir yol Şişliye kadar uzardı. Bu akşamlar, ön tarafı küçük yuvarlak koyu yeşil mermer masalarıyla bir pastahane ve arka tarafı, üstleri beyaz örtülü yemek

masalariyle bir lokanta olan Tokatlıyan'ın ortasındaki döner kapıdan içeriye girerdik. Buraya o kadar rağbet edilirdi ki, hele pazar akşamları, oturacak yer bulmak hemen hemen imkânsız olurdu. İçine girer girmez bu gibi yerlerin hususî şivesi bize tesir ederdi. Böyle alışkın olduğumuz kahvehaneler ve lokantalar, içlerinde bize içkilerin daha tesirli, görüştüklerimizin daha zeki, dedikoduların daha ehemmiyetli ve hayatın daha neşeli gözüktüğü, adeta büyülenmiş köşelerdir. Evlerimizde tahammül edemeyeceğimiz nice şeyleri burada garip bir uysallıkla hoş görürüz” (Hisar, 1996a: 85-86).

Eğlence mekânlarının iletişimsel bellek ile olan ilişkisi de romanda nostaljik bir bakışla sunulur:

“O zamanlarda, babalarımızın neslinden olanlar, böyle tanınmış çayhaneler ve gazinolarda, o kadar sevdikleri Avrupa'yı biraz bulmuş olurlardı. Buraları bir yandan tatbikinden hoşlandıkları nazik bir teşrifatın hüküm sürdüğü, bir yandan bir garp zerafetinin moda olduğu; bazı mühim haberlerin duyulduğu, hülâsa şehrin tarihinin biraz daha canlandığı yerlerden sayılırdı. Biz, çok kereler, eniştemizle anlaşarak, bu gecelerde, Halep çarşısındaki tiyatrodaki temsiller veren at cambazhanesine gitmeye karar verirdik. Babam, böyle hiç zevk almadığı bir yere bizi eniştemizin götürmesine memnun olur, zira kendisi arkadaşlarıyla kâğıt oynamayı tercih ederdi. Oyun arkadaşı mösyö Timoni, gözünde tek gözlüğü, mefluç ayağını sürükliye sürükliye Tokatlıyan' a gelir, diğer iki oyuncunun temin edildiği haberini verir ve babamın iştirakine sevinirdi. Mösyö Timoni, gece partileri için arkadaşlarını buldu mu, artık dünya istediği gibi dönsün, umurunda olmazdı” (Hisar, 1996a: 86).

Görüldüğü gibi Hisar'da mekân, tarihselleşir.

1945 tarihli *Ölüm Bir Kurtuluş mudur?* romanında Hüseyin Rahmi, Münire Hanım ağzından Çarşamba semtini şöyle tanıtır:

“Efendim, bendeniz Çarşamba semti ahalisindenim. Malum ya buraları aristokratik mahallelerden değildir. [...] Kimin bakkala, kasaba ne kadar borcu vardır, hangi kadının ırzından şüphe ediliyor, hangi erkek karısına sadakatsizlik gösteriyor, hangi kız hangi delikanlı ile sevişiyor... Bu

dedikodular dolaştıkları ailelerin heyecanlarıyla beslenip, işlenip işlenip şişirildikten sonra mahalle kahvelerine intikal eder. Oralarda müzakereye konulur. Lehtar, aleyhtar partiler peyda olur. Ve bu küçük parlamentolarda dedikoduların aldıkları müsbet, menfi cereyanlar neticesinde bazen güliinç bazen müessif hadiseler vuku bulur” (Gürpınar, 2010b: 191).

1946 tarihli *Miskinler Tekkesi* ise mekân üzerinden bir hatırlama şölenidir. Eserde kültürel bellek kullanılır. “*Semtin büyükleri yaz geceleri Tilkilik’in meşhur meydan kahvesinde Hacı’ya dama oynatırlar, ara sıra basıp kötü kötü küfür ettirerek eğlenirler”*

Bir ramazan gecesi bahsi geçen Hacı rahmetli olur:

“O akşam, teravihten sonra meydan gene hıncahınç doluydu. Kadir gecesi olduğu için gramofon çalınmıyor ve oyun oynanmıyor, hazin hazin damacı Hacı lâkırdısı ediliyordu. İşte bu sıralarda karşı sokağın karanlığı içinden yavaş yavaş Hacı'nın belirdiği; ince burma sangı, zümrüt yeşili cübbesi, boynundan göğsüne sarkan kırmızı şalı ile cadde fenerinin aydınlığına doğru ilerlediği görülmesin mi? Evvelâ biri bağırdı; sonra bütün cemaat hurya ayağa kalktı. Saçları dimdik olarak bağırانlar; avaz avaz salât ü selâm okuyanlar, birbirini ezerek, sandalye ve masaları devirerek kaçışانlar!.. Gündüzün ilâhiler, dualarla gömülmüş bir ölünün gece mezarlık yolundan ağır ağır indiğini görmek gerçekten korkunçtur. Fakat halkın gördüğü damacı Hacı'nın kendisi değil, onun elbiseleriyle giyinip kuşanan ve o keyifle teravihten sonra meydan kahvesine bir çay içmeğe inen bir Arap komşu idi” (Gültekin, 2000b: 57-58)

Tamaşalık adı verilen bölgede kurulan seyyar kahveler de yine kültürel bellek ile ilişkilidir:

“Tamaşalık'ın her yıl meşhur Dana bayramı vardı ki, her halde Afrika'dan getirilmiş bir putperest âyini olacaktı. Şehirde ve hattâ civar kasaba ve köylerde ne kadar Arap varsa Tamaşalık'a akın eder, bunlara hemen bir o kadar da beyaz seyirci katılırdı. Acemlerin Seyyid Ahmet deresi tekkesindeki eski ‘On Muharrem âyinleri’ ne benzer bir alay... Bayramın hazırlığı aylarca evvelden başlar, Tamaşalık'ın inişli, yokuşlu sırtlarına

seyirciler için, seyyar kahveler kurulurdu. Tamaşalık'ta debdebe ve dâratı o gün görmeliydi”(Gültekin, 2000b:61).

Romanda meydan kahvesinden, hamal kahvesinden, iskele kahvesinden, otel kahvesinden söz edilir. Bunun dışında romanda meyhanelerden de söz edilir. Sokakta tanıdığı yaşlı ve tuhaf tavırlı bir beyin, önemli bir müzisyen olduğunu öğrenen kahraman, epifanik bir ana gider: *“Hangi şarkı veya büyük besteleri bestelediğini bilmiyordum. Kaç defa akşam vakitlerinde bir çalgılı gazinonun açık kapularından bir şarkıcı kızın -kadeh, tabak gürültüleri ve el şakırtıları arasında- şarkı söylediğini işittimse bu biçareyi hatırlamış ve kendi kendime sormuşumdur”* (Gültekin, 2000b: 61). Meyhanelerde şarkı söyleyen kadınların mutlaka düşmüş kadın olduğu bu romanda eğlence mekânlarına yine olumsuz bir bakışın olduğu söylenebilir.

Halikarnas Balıkçısı (Cevat Şakir), 1946 yılında yayımladığı *Aganta Burina Burinata* isimli romanında, kahvehanelere özel bir yer verir. Denizcilerin hayatının konu edildiği bu romanda denizcilerin kahvehanelerde konuşmaları, denize dair bir daüssılanın karşılığı olur:

“Denizcilere gelince, ihtiyar deniz kurtlarından tutunuz, genç acemilere kadar hepsi de babam gibi konuşuyorlardı. Kahvelerde nargilelerini tokurdatarak, başlarını yaşlı yaşlı salları, iç çekerler ve:- Artık denizde ekmek kalmadı. Sağlam toprakta birkaç limon ve zeytin ağacım olsun, denize dönüp bakanın Allah canını alsın... derler ve denizin suratına tükürüyorlarmış gibi aşağılayarak yere tükürürlerdi. Ama ne bileyim; bu sözler, bazı cigara içenler gibi içten değil dudaktan söyleniyordu. Çünkü bahçe satın alacaklarına, gidip gidip olanca paralarını denize harcıyorlardı. Daha büyük, daha hızlı ve yakışıklı bir kayık edinebilmek, d aha önce kaptan olmak için birbirleriyle yarışa tutuşuyorlardı” (Halikarnas Balıkçısı, 1997: 18)

Kahramanın yaşadığı ilçede en sevdiği yer Kör Halit'in Kahvehanesi'dir. Aşağıdaki satırlar taşra hayatı yanında nostaljik belleği vermesi bakımından da önemlidir:

“Oraya, ustam kahve ısmarladıkça giderdim. Ama durabilen kim? Biz çocuklar yaşlı başlıların arasında oturmaktan korkardık. - Defolun piç kuruları! diye kovulurduk. Oysa beni cennete sokan melek Murat Dayı idi.

Bana ara sıra . ‘Çeşmeden kahvenin su küpü ne su taşıyiver, o zaman körün gözüne girersin’ derdi. Çeşmede teneke ve testilerini doldurmak isteyenler pek kalabalık oldukları için, nöbet bekleyeceğime tenekeyi orada bırakır, gelir, kahvehanenin kapısında dururdum. Kahve duvarında asılı resimler sağdan sola şöyleydi: Çerçevesinin camı kırık bir doğulu dilber; çevresine altınlar dizilmiş bülbül yuvası hotozunu çapkıncasına bir başının üzerine eğmiş, kısa sırmalı yelek aralığından pembe tüllerle buğulanmış memelerini kapatarak. “Ah!” dermiş gibi mahmur bakışlı gözlerini süzer; ben ona. - Haydi oradan! dermişçesine kaş çatar, öteki resimleri arardım. O resmin yanı başında rafla dizilmiş bir sıra nargilelerin tunç başlıkları arasında. Mesudiye zırhlısı görünürdü. Doğu dilberinin sağ memesine ön toplarıyla ateş ederdi. Ben ona: - Hah şöyle! derdim. Bu resmi kalede mahpus bir deniz subayı yapmış. Ondan sonra altın sarısı kâkülünü gerdanına döşemiş, kırmızı giyinmiş, al kuşanmış, takmış takıştırmış sürmüş sürüştürmüş bir doğu dilberi daha!... Mindere yan gelmişler ve bir elde yelpaze, bir elde karanfil, gözlerini bayıltı bayıltı kahvedekileri davet etmektedir. Ondan sonra tuhaf elbiselerle kuzguni bir Arap, kan çanağı gözlerini fıldır fıldır döndürerek pembe ve gök mavisini döşeklere uzanmış, buğday benizli ince bir kızı boğmaktadır. Limanımıza uğrayan bir şilep kaptanı bu herifin “Otello” adlı ve Venedikli olduğunu söyledi. Kadını niçin boğduğunu bir türlü anlayamadık. Bu resimden sonra çivilere kulplarından küpeler gibi takılı duran bir dizi kahve fincanı gelirdi. İşte o fincanlardan sonra gelen resme saatlerce baksam doymazdım. O resim bir gemicinin yaptığı bir gemi resmiydi. En küçük ayrıntısı bile unutulmadan her ipi kapkara bir mürekkeple birer birer çizilmişti. Makara sapanlarından tutunuz da, metaforalara, hem de yelkenleri çevreleyen gradin halatlarına varıncaya kadar -bir resimde olduğu gibi değil, bir plandaki gibi- birer birer gösterilmişti. Bu gemi, birbirinin eşi, hendesi dalgalar üzerinde kayıp gidiyordu. Ustamın anlattığı her şeyi o resimde gidip buluyordum. Ustam öğretmenim idiyse, işte burası da dersanemdi. Ondan sonra kuzguni Arabın urbalarına benzeyen elbiseler giymiş, tatlı yüzü yaşlıca bir adamın resmi geliyordu. Geminin direğine zincirlerle bağlanmıştı. Geminin çatık suratlı tayfaları çevresini sarmış, onu yumruklarıyla tehdit ediyorlardı. Limanımıza uğrayan şilepin kaptanı yok mu? İşte o. bu adamın Kristof Kolomb olduğunu ve Amerika'yı keşfettiğini

söylendi. Anlattığına göre Kristof Kolomb İspanya'dan ayrılalı günler geçtiği halde, hâlâ karaya rast gelmedikleri için tayfası, onu geri dönmeye zorlamaktaymış. İşte bunu duyduktan sonra, kendimden geçkin, Kolomb'un yüzüne hayranlıkla uzun uzun bakardım. İçimden: - Koca denizciyi görüyor musun? derdim. Ona öfkeyle saldıranlara öfkelenirdim. Geminin omuzları üzerinden Atlas Okyanusu göz alabildiğine masmavi yayılıyordu. Ona bakakaldıkça her şey gözlerimden silinirdi; hatta müşterilerin seslerine, tavla tıkırtılarına, iskambil gürültülerine kahvecinin, “Okkalı bir, orta şekerli iki!” diye ocağa haykırışlarına kulaklarımı sağır, çevremden, elbiselerimden, gövdemden soyunur, çıırçıplak bir gönül, bir istek olarak Amerika kâşifiyle birlikte aynı gemide bulunmayı isterdim de içimi özlemlilikle özelemlilikle çekerdim. Ama Kör Halit'in – Ulen küpü hâlâ doldurmadın mı? Baksana çeşme başında kimsecikler yok! diye omuzundan sarsması, beni hayal göklerinden tepetakla gerçek -yani kahvehanenin yamrı yumru çam tahtaları- tabanına indirdi. Dükkâna dönünce ustam neden geciktiğimi sormazdı. Herhalde sebebini Murat Dayı ona anlatmıştı” (Halikarnas Balıkçısı, 1997: 39-42).

Kör Halit'in kahvesi, kahraman için bir hafıza mekânıdır. Buradaki harita, onun hayallerini besler ve zenginleştirir. Kahvenin işlevi yalnızca bu noktada değil kültürel hafızayı devam ettirme noktasında da önemlidir. Üç aydır yağmur yağmayan köyde yağmur duası edilen yer, köyün kahvesi olur. Küçük çakıl taşlarına okunan dualar, her yere serpiştirilir. “Köyün kahvesinde on, on beş kişinin akşamdan sabaha kadar üfledikleri dualı taşlar insan boyunu bulan kuru fasulye yığını gibi” yükselir (Halikarnas Balıkçısı, 1997:178).

Refik Halit Karay'ın ilk kez 1947 yılında yayımlanan *Anahtar* isimli romanında Cumhuriyet hayatını eleştiren bir çerçeveden değerlendiren yazara göre geleneksel hayatın unsuru olan kahvehaneler, modern mekânlara göre daha az insana hitap eden, daha steril ve düzgün alanlardır. Perihan, Kenan'a kahveye gitmeyi teklif ettiğinde Kenan hiç tanımadığı insanlarla konuşmak zorunda kalacağını hissettiği Cercle'al veya pastanelere uğramaktansa İstinye Kahvesi'ne gitmeyi tercih eder. Ancak bu bir mecburiyettir. Kenan için kahve, bir unutmaya mekânına dönüşecektir: “Kenan Maslak yolunun çınarlarını görmek istemiyor. İstinye kahvesine girmekten, demire vuran çekiç seslerini dinleyerek koyda çabucak karararı suları seyretmekten de zevk alacağını sanmıyor” (Karay, 2009: 101) Oysa Perihan için bu mekânlar, anımsama mekânlarıdır.

“Hava ne güzel Kenan... Farkında mısın? Hani biz her sene böyle mart içinde iyi hava olunca akşam üzerleri İstinye’ye giderdik, burundaki kahvede oturur, koyda grubu seyrederdik” (Karay, 2009b: 99).

Yazarın roman içerisindeki en farklı düşüncesi, harp ile birlikte değişen demografik yapının getirdiği sosyo-ekonomik ve ahlaki krizlerdir. Yazar bu durumun göstergesi olarak da Lefebvre düşüncesinin uygulanabileceği eğlence mekânı ve kadın bedeni ilişkisini kullanır: *“Harp, mahalle kahvesine gidemeyen nice adamlara barlara, gazinolara dadandırmadı mı? Hükümet şehrin asıl ahalisini Anadolu’ya yollarken, bedava trenler, vapurlar işletirken orada kopuklar akın akın buraya saldırıyor. Yakışmış şu çitir pıtır, bir lokmacık gevrek kız elin ahlatına!”* (Karay, 2009b: 194)

Perihan için Kenan ile birlikte gittiği eğlence mekânları, hafıza mekânına dönüşmüştür. Bu nedenle Kenan’ın hastanede bulunduğu sırada o mahallerden geçmek, özellikle kahvehanelerde bulunmak kadına acı verir: *“Semiha, Hürriyet Abidesine doğru yürümeyi, açık hava kahvelerinden birinde oturmayı teklif etti. Perihan istemedi; bir zamanlar Kenan’la gezintiye çıktığı yerlerde şimdi o klinikte yatarken dolaşmak üzüntü verecekti”* (Karay, 2009b: 234)

Rüstem, anahtarı bulmak için barda çalışan kızı takip etmeye başlar. Kızın uğradığı bar kahraman için nostaljik belleği çalıştırır:

“Galatasarayı’na doğru gidiyordu. Bir kapının önünde kayboluverdi. Neresi orası? Tamam... Karlton barı... hani eskiden meşhur bir lokantaydı, Rüstem de birkaç kere Kenan’la birlikte yemek yemişti; şimdi dans yeridir, lakin yeni şeklini bilmiyor; hiç gitmemiş. Bu saatte bar işlemez. Zaten kapıları örtülmüş; içeride ışık bile yok. Rüstem yan taraftaki incik boncuk öteberi şeyler, yalancı taşlar, kolyeler, markalar satan dükkânı seyreder görünerek bekledi. Bekleyişi uzun sürmedi: Kız, elinde gazete sarılı intizamsız bir paketle tekrar görüldü ve caddeyi koşarak geçip demin çıktığı Acara sokağına girdi; yokuş aşağı, bozuk kaldırımlarda sekerek telaşla gidiyordu” (Karay, 2009: 193)

Reşat Nuri’nin romanlarına benzer şekilde Refik Halit de eğlence hayatı içerisinde olan kadınların zaman içerisinde solduklarını ve sefahat hayatının önce kadın bedenini tükettiğini belirtir:

“Gece ilerledikçe bar kızları coşmuş görünüyorlar, lakin Rüstem, yüzlerindeki çirkinliğe benzemeye başlayan yorgunluğu, bezginliği pek iyi fark ediyor; ancak Meli’nin taze kalmayı bilen çehresine bakmaktan zevk alıyor. Hele yanağının çukuru? Açılıp kapanan bir masal çiçeği. Ne solması var, ne de dalından koparılması korkusu. Öyle olmakla beraber bardan kurtulunca ferahladı. İşte bu acayip bar hayatından dönüştürdü ki Perihan’a: Hepsini fasa fiso imiş, yenge hanım! demişti.” (Karay, 2009b: 214-215).

Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı? Gürpınar’ın 1949 yılında yayımladığı romanıdır. Bu eserde iki gazetecinin haber bulmak için zaman zaman meyhanelere gittiklerini görürüz. Atıf Cemal ve Edip Münir, “kazaların kızıştığı saatlerde Balıkpazarı’nın selatin meyhanelerini, küplerini, Galata’nın kanlı katilleri toplantı yeri olan tonoz altı işret mahallerini” (Gürpınar, 2021b: 98) dolaşırlar ve mutlaka kavgalarla, olaylarla karşılaşır. Yolları bir akşamcı meyhanesine düşer ve yazar, bu mahalli şu sözlerle tanıtır:

“Sigara dumanlarından tavana yükselen mavi bulut, ampullerin ışığını kör kandil derecesinde husufa uğratmış. Manga manga oturmuş akşamcılarının içinde lakırdısı nazik kimse yok. Her kafadan bir ses çıkıyor. Zaten tahta masaların, çatalların, tabakların birçok hizmette kullanılan konserve kutuların pisliği, mezelerin adiliği, oraya buraya dökülmüş, bulaşmış şeyler, müşterilerin içinde temizlik merakı olan, midesine acıyan kimse bulunmadığını gösteriyor” (Gürpınar, 2021b: 100)

Peyami Safa’nın 1949 tarihli *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* isimli romanında Ferit ve Selma’nın Ayaspaşa kahvehanesinde buluştukları görülür. Bu romanda Lefebvre’nin beden mekânı düşüncesi dikkati çeker. Kadın bedeni, Ferit için mekânı dolduran yegâne unsura dönüşür. Ferit halüsinasyonlarından ve kız kardeşinin üzüntüsünden kurtulmak için birahaneye gider ve burayı bir unutma mekânı olarak görür. İçtikçe aklına Selma gelen kahraman, devamlı başka kadınlarda onun bedenini hayal eder.

Reşat Enis Aygen’in 1949 tarihli *Ağlama Duvarı* isimli eserinde çok partili hayata geçiş denemelerinin köydeki yansımaları ele alınırken kahvelerin ikiye bölündüğü dile getirilir. “-Memiş’in kahvesi Demirkıratların kahvesi gayrik... Orada Halk’çılara çay vermiyorlar [...] Mestan’ın kahvesinde de Demirkıratlara çay vermiyorlar” (Aygen, 1949: 16).

Kişi, dış dünya ile algısal ilişki içerisinde. Bu algı, binlerce uyaran arasından seçilen duyumsamalar aracılığıyla gerçekleşir. Her bireyin, dış âlem için seçtiği gerçeklik, bu nedenle farklıdır. Kişi, dünyayı nasıl tarif ederse, çevreyi algılayabilme yetenek ve potansiyeli de o kadardır. Aslında mekânı tanımlama, kişinin kendi değer dünyasını tanımlama şeklidir (Kahvecioğlu, 2008: 142- 149). Türkiye'nin *trajik aydınlarından* Tanpınar'ın (Balcı, 2008: 24-37) yaşadığı aydın bunalımı mekânsallık endişesinde kendini gösterir. Bu anlamda Tanpınar, trajik duyguyu sanat üzerinden yenmeye çalışırken mekâna da özel bir hatırlatma değeri verir ve Bergsonik bir hafıza çerçevesine yerleşir. Onun 1949 tarihli romanı *Huzur*, mekân ve hafıza ilişkisi anlamında oldukça değerlidir. Nuran ve Mümtaz'ın İstanbul içerisinde yaptığı geziler, birer epifanik bellek unsuru olarak, Bergson düşüncesi ekseninde anlam kazanır ve romana taşınır.

Romanda ilk olarak mekân ve zaman arasındaki seyyal geçişlerin Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri* isimli eserinden hareketle kurulduğu pasajla karşılaşırız. Roman kahramanı Mümtaz'ın hatırasında, kendisi soğuk bir kış gününde evde gripten yatmaktadır. İhsan, yengesine *Şer Çiçekleri*'ni okumaktadır. Buradan uzanan hayal dünyası, mekân ve zaman Bergsonvari dünyaya çeker:

“İstanbul’un her tarafı kar içindeydi. İhsan yengesinin yatağının ucunda, elinde onun için yeni satın aldığı meşin kaplı- Şer Çiçekleri- gözleri belki de kendi gençliğinde, kızıl saçlı Matmazel Romantique’e bütün bir kafîle âşık oldukları, onu bekledikleri, onunla gece sabahlara kadar kahve kahve dolaştıkları zamanda, “l'Invitation'u, tabiat sonnesini, l'irremediable'i, boğuk sesiyle okudu. O günden beri Mümtaz Baudelaire'i elinden bırakmadı. Neden sonra sevdiği şairin yanına Mallarme ile Nerval geldi. Fakat genç adam onları tanıdığı zaman yolunu tayin edebilecek, seveceği şeyleri sevebilecek yaştaydı” (Tanpınar, 2010: 50)

Romanın bir başka bölümünde Mümtaz, bir önceki yılın Mayıs ayını düşünmektedir. Gittiği bir kitapçıda yaşadığı nostalji ona Nuran'la ilk defa Çekmeceler'e gittikleri günü hatırlatır. O gün uğradıkları kahveye dair hatıralar, Mümtaz'ı bir yıl öncesine taşır:

“Bütün günü orada iki gölün etrafında gezerek geçirmişlerdi. Küçükçekmece'de adeta su üstünde duran ve bu yüzden insana ister istemez Çinlilerin kayık evlerini hatırlatan büyük lokantada yedikleri yemeği,

köprüünün başındaki avcı kahvesinin dereye bakan bahçesinde geçirdikleri saati, bu bahçeye inen tahta merdiveni hatırladı. Biraz ötede balıkçılar sandaldan sandala dik seslerle bağırarak kefal avlıyorlardı. Birden birkaç ses beraberce yükseliyor, güneşte vücutlarının yukarı kısmı çıplak insanlar birkaç kat'i ve keskin hareket yapıyorlar, sonra iki sandalın arasında ağ, yavaş yavaş bir bereket arması gibi ıslak ve kenarlarına takılmış balıkların küçük güneşten akisleriyle sudan çıkıyor ve o zaman asıl büyük yığın güneşe bir ayna tutulmuş gibi birden parlıyordu. Yerde ayaklarının dibinde o anda kendilerine alışverişten bir köpek, kuyruğunu sallayarak, kulaklarını kısarak yaltaklanıyordu. Ara sıra yerinden kalkıyor, etrafı acaba ne var, ne yok gibi dolaşıyor, yine acele acele eski yerine dönüyordu. Uzakta henüz gelmiş kırlangıçlar yuvalarını hazırlama telaşı içindeydiler. Köprüünün kenarında kahvenin saçağında, manasını anlamadıkları hızlı konuşmalar oluyor, bazen bir kırlangıç küçük kanat çırpınılarıyla, tıpkı yüzen bir insanın kendisini sadece olduğu sulara tutmağa çalışan haliyle boşlukta “tutunduğu noktadan hudutsuz maviliğe kendisini bırakıyor, dikine bir hamle ile yüksekliklere fırlıyor, sonra gözlerinin artık takip edemeyeceği noktadan aşağıya doğru süzülüyor ve bu süzülüş tam sonuna kadar böyle gidecek vehmini uyandırdığı zaman, birdenbire ufkileşiyor, kendi üzerinde münhaniler, helezonlar çiziyor, bilinmez bir hendese davasını ispat eder gibi bir yığın kesik ve içiçe hareketler birbirini takip ediyor ve nihayetinde bu kendi ördüğü ağdan bir kanat darbesiyle kurtuluyor, telaşlı ve sevinçli yuvasına kavuşuyordu. Mümtaz sevdiği kadının geniş omuzlarını, başa narin bir çiçek edası veren boynunu, güneşten kısılmış, sade bir ışık çizgisi haline girmiş gözlerini olduğu gibi görüyordu. Geçen mayıs... Yani Mümtaz'ın dünyası az çok yerinde olduğu zamanlar...” (Tanpınar, 2010: 48-49)

Tanpınar'ın rüya ve ışık düşüncesi, romanın mekânları üzerinde de kendisini gösterir. Boğaz'da her şey insanı kendisine çağırmakta ve kendi derinliğine indirmektedir.

“Çünkü burada terkibi idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimari, hepsi bizimdi. Bizimle beraber kurulmuş, bizimle beraber olmuştu. Burası küçük camili, bodur minareli ve kireç sıvalı duvarları o kadar İstanbul semtlerinin kendisi olan küçük mescitli köylerin, bazen bir

manzarayı uçtan uca zapteden geniş mezarlıkların, su akmayan lüleleri bile insana, serinlik duygusu veren ayna taşları kırık çeşmelerin, büyük yalıların, avlusunda şimdi keçi otlayan ahşap tekkelerin, çıraklarının haykırışı İstanbul ramazanlarının uhreviliğini yaşayan dünyadan bir selam gibi karışan iskele kahvelerinin, eski davullu, zurnalı, yarı milli bayram kılıklı pehlivan güreşlerinin hatırasıyla dolu meydanların, büyük çınarların, kapalı akşamların, fecir kızlarının ellerindeki meşalelerle maddesiz aynalarda bir sedefrüyası içinde yüzdükleri sabahların, garip, içli aksisadaların diyarıydı. Zaten Boğaz'da her şey bir akisti. Işık akisti, ses akisti; burada insan bile zaman zaman bilmediği bir yığın şeyin aksi olabilirdi “ (Tanpınar, 2010: 115).

Görüldüğü gibi Tanpınar için mekân, seyyaldir ve ancak bellek ile anlam kazanır. Bechelard'ın *Sürenin Diyalektiği* olarak adlandırdığı durum, *Huzur* romanında somutlaşır. Tanpınar eserde mekânı, bellek anındaki duyusal değerlere göre tarihleştirir.

Romanda bir kahve de Emirgan'daki kahvedir. Bahar mevsimi, kahvenin mevsimidir. Burada mevsim ve kahve arasında epifanik bir duygunun takibi yapılır.

“Her cinsten, her yaşta insan vardı. Hava biraz serinlerse kalkıp gitmek kararıyla yaklaşan akşamı ve baharı tadıyorlardı. Bahar bir nekahet sıtması gibi derin ve ürperticiydi. Bütün gezinti boyunca bu ürpermeyi duymuşlardı. Sanki herşey, taze ve yumuşak yaprağın, parlak renklerin, beyaz aydınlıkta kendisini gölgesiyle bulmanın telaş ve sevinciyle birbiriyle kaynaşıyordu. Mor, kırmızı, erguvani, pembe, yeşil, kümelenedikleri sırtlardan insanın derisine hücum ediyorlardı. Fakat burada, bu meydan kahvesinde bahar sadece bir küçük ürperme, bir yaşama hasretiydi. Sıcak çay, topluluk, biraz evvel geçtikleri yerleri şimdi karşıdan ve büsbütün başka ışıktaki seyretmenin insana verdiği o garip hisle birbirlerine sokulmuşlardı” (Tanpınar, 2010: 123).

Mümtaz, kendi başına geçirdiği zaman içerisinde de kahve ve bellek üzerinden duyusal bir algılamaya gider. Romanda her mekân bir nostalji ve hatırlama sahnesi olarak işlev taşır. Aşağıdaki satırlarda ise mekân, bir unutmaya anını işaretler. Mekân içerisindeki Mümtaz, şimdiden ve şimdinin akışından oldukça başka bir âlem, bir rüya âlemi içerisinde:

“Mümtaz, Boyacıköyü'ne kadar yürüdü. Orada deniz kenarında küçük bir balıkçı kahvesinde oturdu. Önündeki manzara, mesafeye yürüyüş istikametine göre açılıp kapanıyordu. Bu mucizeli ışık oyununda, sandallar, su motörleri, istakoz avı için kullanılan sepetlerle dolu balıkçı kayıkları, yakınlık ve uzaklıkları insana ayrı ayrı hayret veren birer hüviyet oluyorlardı. Kahvede bir iki semt delikanlısı ile birkaç kayıkçı vardı. Bunlardan birisine gitti. Mehmet'e serbest olduğunu söylemesini rica etti. Sonra öte beriden konuştular. Fakat Mümtaz'ın sabırsızlığı bir yerde uzun uzun durmasına maniye. Bugün Nuran gelecekti. Garip birşeydi bu. Düşüncesini ancak buraya kadar götürebiliyordu. Fakat oraya gelir gelmez, ayağının dibinde bir uçurum açılmış gibi birdenbire irkiliyordu. Ondan ötesini bilmiyordu. Ondan ötesi çok parlak, adeta renklerin kaynaştığı bir uçurumdu ki, orada Nuran'la beraber kayboluyorlardı. Mümtaz bu kadar hususi bir şekilde kendisine ait bir anda etrafıyla her gün olduğu gibi konuşmasına şaşıyordu. Daha garibi hiç kimsenin bu fevkaladeliği onda sezmemesiydi. Bütün çehreler aynı idi. İhtiyar kahveci geçen kış, kılıç avında yakalandığı siyatikten kurtulduğu için memnun, gülümsüyordu. Çırak, aşk yorgunluklarını uzunca dargınlıklarda dinlendirdikten sonra aşığına dönmeği adet edinen Anahit'le barışmış olacak ki uykusuz ve yorgun, dün akşamki yatak hazlarının hala dağılmayan sisleri içinde yelkensisiz, dümensiz bir gemi gibi, olduğu yerde sallanıyordu. İki balıkçı yerde mantarlariyle, kararmış iplikleriyle ne olduğu bilinmeyen bir deniz hayvanı gibi yığılmış bir ağın başına çömelmişler, onu elden geçiriyorlardı. Etraflarında yosun, kabuklu hayvan, deniz dibi kokusu gözle görülecek şekilde koyulaşıyordu. Hepsi kendisine sual soruyor, verdiği cevabı dinliyordu. Fakat hiçbirisi içinden geçeni bilmiyordu. Belki de farkındaydılar da ehemmiyet vermiyorlardı. Bir kadını olmak, bir kadın tarafından sevilme o kadar tabii bir şeydi. Kendisinden yüz binlerce sene evvel başlayan bir tecrübe idi. Fakat ölüm gibi, hastalık gibi, ancak şahsımızda duyduğumuz zaman tamamlanan bir tecrübe... Belki de böyle olduğu için bizi kendi içimizde etrafımızdan ayırıyordu” (Tanpınar, 2010: 133- 134).

Romanda Proustyan belleğin de kullanıldığı görülür. Viyana kahveleriyle, kokularla birlikte nostalji ve unutmama mekânına dönüşür.

“Bunlar gibi Peşte'ye birkaç saatlik bir yerde eski bir tabiiimizin şatosunda geçirdiği hafta tatili, o yüksek arkalıklı koltuklar, cins av köpekleri, atlar, hakiki bir hasattan ziyade Marta Egerth'in yarı operet filmleri için hazırlanmış dekorlara benzeyen harman yerleri, hulasa tatlı musiki ve ucuz tahassüsün binbir çeşit lezzetleri, Viyana kahveleri, narin edalı kadınlar, Mozart'a ait kulaktan dolma malumat, hepsi hafızasından silinmişti: O şimdi her akşam elinde son derece iyi sarılmış zarif bir paketle eve geliyor, bir meyveyi kabuğundan soyar gibi ambalajını sıyrıyor. prospektüsü açıyor, yalnız tam müminlerin, kainatın muntazam işleyişini karşılama konmuş bir saat gibi gördükleri zamanlar dudaklarında ve gözlerinde parıldayan ışıqla, tebessüm ve hayranlıkla onu okuyordu” (Tanpınar, 2010: 157-158).

Romanda epifanik belleğin bir müzik eseri üzerinden gerçekleştiği sahne, yine kahvehanede yaşanır:

“Nuran Emirgan'a gelmediği günlerde ya iskelede, yahut Kanlıca'da buluşuyorlar, kayıkla Boğaz'da geziyorlar, plajlara gidiyor, bazen Çamlıca'ya kadar uzanıyorlardı. Mümtaz bu gezintilerden daima dolgun dönüyordu. İlk gecenin aralarında devam eden itiyadi ile, sevdikleri yerlere ayrı ayrı adlar takıyorlardı. Küçük Çamlıca'daki kahve onlar için Derunidi idi. Çünkü Mümtaz orada Nuran'dan Tab'i Mustafa Efendi'nin Bayatı'den Aksak semaisini, o ‘Çıkmaz derun-i dilden efendim muhabbetin’ diye başlayan, adeta ölümden öteye uzanan hatırlamalarla dolu parçayı dinlemişti. O yaz ikindisinde böcek sesleri, tek tük kanat şakırtısı ve avare çocuk yaygaraları arasında, ne yapacağını bilmez gibi güzelliğine kapanan manzara, küçük meyilli tümsekler, iki yandan denize doğru kayan bahçeler, bostanlar, eski köşkler, ağaç kümeleri ve onların tozlu yeşilini çok koyu bir neftide sıralayan serviler ve hepsinin üstünde, geniş, sonsuz gökyüzüyle birdenbire uykusundan silkinmiş, Nuran'ın sesinden Tab'i Mustafa Efendi'nin hüznünü kabullenmiş, onunla genç adamın tenine yapışmıştı. Mümtaz bu besteyi ondan sonra sık sık dinledi ve hiçbir zaman, Dördüncü Mehmed'in av köşkünden kalma su haznesi ve çeşme üzerindeki kahvede o gün Nuran'la geçirdiği saatlerden ayırmadı” (Tanpınar, 2010: 167).

Tanpınar, romanda kahvelere özel bir önem verir. Halk kültüründen ve iletişimsel bellekten tamamen bağımsız olan bu yönelim, bir kültür dünyasının doğması bakımından önemlidir. Romanda kahveler, Mümtaz ve Nuran aşkının mabetleridir: *“Teşrin ortalarına doğru saadetleri yavaş yavaş gölgelemeğe başlamıştı. Her ikisi de kendi içlerinde bu saadetin bir nevi durgunluk içinde mumyalanmağı andırıldığını müphem surette duyuyorlardı. Kanlıca kahvesinde bunları konuştular. Bu en güzel günlerinden biri olmuştu “* (Tanpınar, 2010: 210). Nuran’la sabahleyin yalıda buluşan Mümtaz, oldukça mutludur. İkili tüm gün gezer ve akşamüstü iskeleye inerek, Emirgan Kahvesi’nin serin ve تنها meydanında otururlar.

“Yaşanmış bir zamanın hatırası” olan diğer kahve de Anadoluhisari’ndadır. Bu kahvenin, mevsimle ilgisi vardır. Süre, diyalektik bir çelişkiye dönüşür, böylece mekânın *“bütün sıcaklığı bir hatıra gibi derinden”* gelir. Eski bir dehliz mabedini andıran bu mekâna gelirler.

“(.) duvarların üstünden kendileriyle beraber yürüyen akşamı dallar arasından seyrediyorlardı. Her şeyin kendi yükü altında ezildiği bu saatte, elele içlerindeki garip talih sezişiyle Anadoluhisari'na kadar geldiler. Orada iskelenin sağındaki küçük kahveye girdiler. Gece adamakıllı inmişti. Bütün iskele boyunu lüfer avına çıkmış sandallar kaplamıştı. Her akşamki eğlencelerini, çok yabancı bir şeymiş gibi seyrettiler. (Tanpınar, 2010:212).

Mümtaz, kendisinin bütün hayatını değiştirmiş olan Suat’ın mektubunu da girdiği küçük bir kahvede okur. Dolayısıyla bu kahve, bir hatırlama mekânı işlevine bürünür:

“Nitekim girdiği küçük kahvede cebinden mektubunu çıkararak kim bilir kaçınıcı defa okumağa başladı. Bu herşeyle alay eden bir sinizm ile, iç benliğe maledilmiş azaplarla dolu uzun bir mektuptu. Mümtaz onu okudukça Suat'ın kendisini çok derinden yakaladığını hissediyordu. Fikirlerinden hiç birine iştirak etmiyordu. Fakat azabını paylaşıyordu. Nihayetinde Suat'ın da artık kendisini bırakmayacağını, onun da realiteleri arasına girdiğini anladı. O zaman, Nuran'ı ilk defa gördüğü gün onu sanatoryuma gitmek için vapura götürürken düşündükleri ve konuştukları hatırına geldi. Suat her zaman olduğu gibi, ayrılırken, onunla alay etmiş: -Yüzüme hakikaten ölmüşüm gibi öyle hüznle bakma, demişti” (Tanpınar, 2010: 336).

Eserde kahve, nostaljik bir sinestezi alanı olmak dışında kolektif kimliğe ve aktüel hayata dair bir hatırlama mekânı olarak da yer eder. Kahve, oldukça kalabalıktır.

“Vapur bekliyenler, biraz sonra evlerine dağılacak semt insanları, plaj dönüşünde arkadaşlarıyla bir çift laf etmeğe gelenler, her cinsten, her seviyeden bir kalabalık, akasyaların arasından sızan akşam güneşine Niobe'nin kırk çocuğu gibi göğüslerini germişler, vaziyet üzerinde konuşuyorlardı: -Hakikaten bu güneşte kahramanca bir tahammülleri var. Adeta Homerique. Mümtaz yürüdükçe Hitler'in, Mussolini'nin, Stalin'in, Chamberlaine'in adlarını adeta havadan kapıyordu. Bir masa önünden geçerken tanıdığı birinin yüksek sesle söylediklerini duydu: -Azizim, bugünkü Fransa harp edemez, yozlaşmış millet. Andre Gide gibi insanlar. Zavallı Gide -ve zavallı Fransa! Eğer Fransa harp edemezse, elbette bu Gide'in yüzünden değildir. Başka sebepleri olsa gerek- Fakat asıl garibi, bu adamın bugün için Gide'siz bir Fransa tasavvur edebilmesiydi. Birdenbire bu kahvede bu akşamüstü her masada söylenen sözler, savrulan kehanetleri toplıyacak bir kitabı düşündü. Ne güzel bir şahadetti. -Ve sadece bu harbin başındaki eğer olacaksa, ruh haletini onlarla anlatmak!-Hadiseler olup bittikten sonra, bunun kadar alaka çekici, insan düşüncesinin garabetini gösterecek bir şahadet olamazdı. Ama sığağı sığağına. Mesela bu gece yazılmalı. Çünkü işler olup bittikten sonra, aynı insanlar bütün samimilikleriyle bu akşam düşündüklerini yazmak isteseler, araya hadiseler girdiği için aynı ruh halini ve düşünceyi bulamayacaklardı. “Çünkü hadiselerle beraber biz de değişiriz; ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız. İnsan kafası böyleydi. Zaman, onda daima yeniden teşekkül ederdi. Hal, bu bıçak sırtı, hem mazinin yükünü taşır, hem de onu çizgi çizgi değiştirirdi. Bir başka masadan, başka bir sesin kehaneti geldi: “-Azizim, İngiltere, zannettiğin kadar zayıf değildir. Görürsünüz, asıl kazanan Mussolini olacak! Herif yirmi dört saatte Paris'tedir. Kendisini, Cabi İsmet Bey'in Üçüncü Selim devri için yazdığı kitabı okuduğu zamanlarda sandı: “Bonapart nam general haber gönderdi kim, benim padişahım, yedi derya dolusu asker ile imdadına gelirim.” Tabii, böyle değil ama, buna benzer şeyler. O zaman da bu şekilde bir Avrupa buhranının içindeydik. Fakat ne Avrupa'ya, ne kendimizi tanıyorduk. Bu memleketin ne kadar kanı akmıştı. Fransa'ya tutacağı yerde İngiltere'den

ayrılmasaydı. Fakat, tarih olup bitmiş şeydi. İhsan'la bunları ne kadar konuşmuşlardı. Ama şimdi İhsan hasta idi. Arkadaşları kahvenin gerisinde, bahçe duvarına sırtlarını dayamışlar, oturuyorlardı. Öteden beri Mümtaz'ı tanıyan bir garson: -Orada sizi bekliyorlar, dedi”(Tanpınar, 2010: 346- 347)

Bu satırlar, kahvehanede bir tarihsellik olduğu ve bellek mekânına dönüştüğünü gösteren önemli satırlardır.

Mümtaz, Nuran ile yaşadığı belirsiz ilişkinin bunalımları içerisinde Mahur Beste'yi de kahveden taşan gramofon sesinden dinler. Bu beste Mümtaz'ı sarsar ve kendi belleğine dönmesine neden olur. Müzik üzerinden gelen bir diğer hatırlama da Mümtaz'ın girdiği bir meyhane de gerçekleşir. Mustafa Çavuş'un “Şahane gözler şahane” isimli bestesi, Mümtaz'a yine Nuran'ı hatırlatır ve Mümtaz, unutmama mekânı olarak Tünel taraflarında bir meyhaneyi seçer.

“Yanmış zeytinyağ kokusu, Rumca şarkı, garson bağırırları, havada uçar gibi hazır tebessümler, alkol ve cıgara dumanı içinde bir köşeye büzüldü. Hiç eski Mümtaz değildi. Küçük, çok küçük bir şey olmuştu. Etrafındaki gürültüye rağmen kendi içindeki sesler devam ediyordu. Eviç, elden çıkmış vatan parçalarından topladığı hava ile hala hayalinde konuşuyor, Nuran'ın güzelliklerini, insan talihinin acılıklarını, eski Tuna boyu ayan konaklarının, unutulmuş şehirlerin hatırasından ona sunuyordu: ‘Eviç, Rumali'nin hüseynisidir.’ diye düşündü. Meyhane, ağızına kadar doluydu. Herkes şarkı söylüyor, gülüyor, konuşuyordu. Yakınlarda gelmiş ve birdenbire meşhur olmuş bir Yunan opereti trupunun ağızından toplanmış birkaç şarkı her masadan ayrı ayrı yükseliyordu. Dostlariyle gelmiş işçi kızlar, evlerinden, o gece beraber eğlenmek için alınmış fahişeler, bekar memurlar, bilmediğimiz ihtisaslariyle gündelik hayatımızı yapan, elleri nasırlı vardakosta işçiler, hepsi kendi insanlık yükleriyle, ayrı ayrı diyarlardan gelmiş küçük kervanlar gibi buraya, alkolün su başına, bu hep bir arada paylaşılan acayip inzivaya konmuşlar, “mizaçlarının ve talihlerinin kendilerine emrettiği susuzluğu, -kimi unutmak, kimi hüznü hatırlama, kimi hayvani hazlar- kandırmağa çalışıyorlardı. Alkol bazılarının yüzünü bir sünger gibi silmişti. Bir kısmının yüzü ise aydınlık bir mağaza vitrini gibi parlıyordu. Fakat hepsinde onun verdiği yarım uykunun altından bir irsiyet,

gömülü bir his, alçakça bir tasavvur, doludizgin koşmak, kendisini her ne pahasına olursa olsun tatmin etmek isteyen arzu, kin, öldürme ihtiyacı, ertesi sabah unutulacak veyahut daha hazini bütün ömrünce devam edecek fedakarlık hissi, uzun zaman karanlık ve rutubette beslenmiş hayvanlar gibi uyanıyorlar, tırmandığı kaya parçasında ve güneş altında ısınan kertenkeleler gibi canlı ve dikkatli bekliyorlar, sonra acayip bir değişiklikle ellerine geçirdikleri bu insan malzemesinin, bu küçücük ve canlı şeyin yerini almağa çalışıyorlardı. Hepsini adım adım kendi müntehalarına, her insanda mevcut o sadece bir tek an olmak iddiasına, ölümle hayatın müşterek manasını taşıyan o keskin bıçak sırtına taşınmağa çalışıyorlardı. Kaba, iğrenç, ulvi veya budala, dünyadan el çekmiş, veya sadece iştiha, herkes tek bir şey olmağa doğru gidiyordu. Bir kısmı ise sadece dağılıyordu. Bir duvara atılmış gevşek bir buz parçası gibi görünmez zerreler haline giriyorlardı. Bunlar ömürlerinin tecrübesini henüz benimsememiş, yahut hiç benimsenmeyecek yumuşaklar, hülya adamları, biçareler, ya hakikaten yahut talihlerinin icabı garip bir “yumuşaklar, hülya adamları, biçareler, ya hakikaten yahut talihlerinin icabı garip bir mürahiklikte kalanlardı. Küçük ve tecrübesiz bir orospu, esmer ve cılız vücuduyla çamurda kalmış bir mısır koçanına benzeyen biçare bir mahluk, dirseğini aşığının dizine dayamış, ona yavaş bir sesle şarkı söylüyordu. Sesi ekşimiş ve küflü bir hamura benzeyordu. İkide bir hıçkırıyor, gırtlığına kadar yükselen alkolün tazyiki altında yüzü değişiyor, fakat hıçkırık kesilince şarkısına devam ediyordu. Biraz ötede, üç erkek tek başlarına oturmuşlar, konuşuyorlardı. Birinin elleri masanın üstünde mütemadiyen tempo tutuyordu. Ortadaki, hayatının zafer anlarından birini yaşadığı muhakkak olan bir zavallı, -ellilik bir adam- yavaş ve ahenkli olmasına çalıştığı bir sesle kelimeler üstünde durarak dinlenerek bir şeyler söylüyor, bazen iki eli birden meze tabaklarının üstüne uzanıyor, onlara dokunmadan planlar çiziyor, her sözün nihayetinde öbürlerinin yüzüne bakıyor; kendi ehemmiyetinin idraki içinde kim bilir hangi hayali binayı, o hiç tahakkuk edemeyecek hülya saraylarından birini kurmağa çalışıyordu. Bu, fikri bulan adamdı. “Yarın sabah unutursa ne çıkar? Akşamleyin tekrar burada, bu veya buna benzer bir masanın başında onu daha zengin bulacaktı. Mümtaz, elleriyle durmadan tempo tutan gencin yüzüne baktı. Mümkün merteye bu hakikatler ocağından uzak kalmağa çalışır gibi bir hali vardı.

Onun, fikrin sahibini kıskandığı, düşüncesinin onunla dövüşmemesinden mustarip olduğu muhakkaktı. Bununla beraber, dalgınlığın arasından onu dinliyordu. Ötekinden, asıl hayran görünenden ziyade sahte dalgınlığı içinde ne bir kelimeyi ne de bir jesti kaybediyordu. Nefretle, kıskançlıkla, her kelimeye içinden ayrı ayrı itirazlar ederek dinliyordu. Yarın bu kelimeler aynıyle ağzından çıkacak, bu jestler tekrarlanacaktı; başka türlü olmasına da imkân yoktu. Mümtaz bir daha bütün bir şüphe içinde gencin yüzüne baktı. Daha ziyade, kapanmış bir avuca, ağlamağa, saklamağa mahsus şeylerden birine benziyordu. O kadar sert ve haris bir hoşluğu çerçevesiyordu. Onların yanbaşlarında geçkin, fazla düzgünlü bir kadın, başını genç bir erkeğin omuzuna dayamış, söylediği şeyleri dinliyordu. Arada sırada, çok nazlı olmasını istediği muhakkak olan bir sesle yavaşça gülüyor, sonra kadehini yakalıyor, birkaç yudum içiyor, tekrar erkeğin omuzlarına yaslanıyordu. Uzaktan bir garson, kim bilir kaç senenin tecrübesi arasından onların haline gülüyordu. Mümtaz için bu ses, bu kireci rutubetle kabarmış duvarlara benzeyen kaba, tecrübeleri kendisine yabancı, iptidai kadın yüzü, bu baygın ve cıvık bakış, garsonun sessiz gülüşünün yanında bütün fecaatini kaybediyor, ehemmiyetsiz bir şey kalıyordu. Muhakkak, garson, insan sarrafiydi. İnsan sarrafi. Ve sadece çocukluğundan beri işittiği bu tabirin korkunç delaleti altında çıldıracak gibi oldu. Demek ki, ömür tecrübemiz bizi bu hiçbir şeye inanmayan, acınacak şeylere bu kadar şüpheli ve zalim güldüren bir bilgiye götürebiliyordu. Demek ki, beşeri dediğimiz şey sadece okur yazarın, yarı meczubun, kendi içindeki müphem parıltıları hakikat güneşi sananların vehmiydi. Beşeri, hayatın içinde değildi; sadece bir düşünme şekli idi. Bu düşünce onu birkaç ay evveline, Emirgan'daki büyük geceye, İhsan'la olan münakaşalarına götürdü. Tıpkı köşkün sofrasında olduğu gibi Platon'u koltuğun altında Republika'sı ile, gurbet yollarında gördü. Fakat düşüncesi burada birdenbire kesildi. Nuran'ın yüzü cıgara dumanı, alkol kokusu, yapışkan seslerle dolu meyhanenin havasında sanki kendi düşüncesinden, bir an için olsa dahi, bu kadar mahzun bir şekilde ayrılmağa razı değilmiş gibi, karşısına çıktı. Tekrar sokağa çıkmak, tekrar başıboş yollarda yürümek, birtakım insanlara çarpmak, otomobillerin altından, güçlkle kurtulmak için sokağa çıkmak, gayesiz harekette içindeki

şeyleri koşturmak istedi. Nuran'ın yenileşen düşüncesi o kadar kuvvetliydi ki, bir an boğulacağını zannetti” (Tanpınar, 2010: 313- 316).

Mümtaz, altından kalkamadığı bu hatırlamanın ardından tekrar kadehine sarılır. Alkolün, kendisine bir tecrübe getireceğine inanır. Karşısındaki masanın boşaldığını dahi ancak oraya yeni müşteriler geldiğinde hatırlar. Muhayyilesinin kendisine oyunlar oynadığına inanır. Meyhanede hayat devam etmektedir fakat Mümtaz, artık zamanın akışı içerisindeki yerini fark eder ve bu yeri garipser.

“Onda unutmanın cennetini bulanlardan değildi. Bu kalabalığa gelince... Bir gün hiç istemeden Nuran'ı kaybederse nasıl olsa buna benzer yerlerde yemek yiyecek, bu kalabalıktaki insanların itiyatlarına benziyecek itiyatlar alacak, bu kadınlara benziyen kadınları istiyecekti: Ve sadece bu ihtimalle yarı çılgın yerinden fırladı” (Tanpınar, 2010: 317).

Romanda Aziz Dede aracılığıyla bir meyhane sahnesi daha görülür. Burada müzik üzerinden bir unutma mekânı kurgusu vardır. Aziz Dede,

“Beylerbeyi iskelesinde kahve zanniyle girdiği bir gazinoda pencere kenarında bir müddet denize daldıktan sonra aşka gelmiş, bir ney taksimi yapmış. Siyah gümrah kaşlarının altında iki ocak gibi yanan gözlerini kapayarak çaldığı için yavaş yavaş gazinonun dolduğunu ve ruhani ilhamının sofrasına bir akşamcı kaflesinin toplandığını görmemiş. Onlar da zaten çıt çıkarmadan demleniyor, garsonlar Dede'yi rahatsız etmemek için ayaklarının ucuna basarak gidip geliyormuş” (Tanpınar, 2010:261).

Zaman ve mekândan musiki aracılığıyla kopma, Bergson ve Yahya Kemal'den tevarüs eden bir meziyet olarak Tanpınar'ın roman ve şiirine sinen bir dokudur. Eserin bu bölümünde mekânsallık hafıza kanalıyla yok olur.

Sonuç olarak, 1950'li yıllara kadar Türk romanında genelde eğlence mekânları ve özelde, kahvehane, meyhane, kafe, bar ve bu mekânların kaynaşmaları olan gazino, müzikhol, kafeşantan gibi mekânlar, özel işlev ve amaçlarla kullanılmıştır. Bu mekânların Tanzimat devriyle başlayan bir kimlik mekânı olma işlevleri, Servet-i Fünûn ile birlikte kültürel ve sosyolojik bir hafıza olma noktasına doğru kayar. İşlevsel planda kullanılan ve unutma- hatırlama eylemlerine yönelik hafıza mekânlarına dönüşen eğlence mekânları, zamanla tarih ve sosyolojinin de verilerini içerisinde taşımaya başlar. II.

Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerinde, ülkedeki işgal güçlerini anlatmak ve yozlaşmayı tanımlamak için yine eğlence mekânları üzerinden bir hafıza inşa edilirken, özellikle kahvehanelerin protesto işlevleri de gündeme gelir. Cumhuriyet'in ilanının ardından yönetim değişikliğinin getirdiği her husus, eğlence mekânları üzerinden karşılığını bulur. Öyle ki şehirleşme çabaları dahi, açılan eğlence mekânlarından hareketle açıklanır ve mekânlar, sosyal göstergelere dönüşür. 1940'lı yıllar aydınların yüklendiği yabancılaşmanın ve Rusya'dan ikame siyasi görüşlerin etkilerinin hissedildiği, dünyada da II. Dünya Savaşı'nın etkileriyle yeni hamlelerin gerçekleştiği günlerdir. Tüm bunlar, medeniyet ve zihniyet dönüşümü anlamında büyük bir kabuk değiştirme zamanlarıdır. Romanların tematik içerikleri ne olursa olsun eğlence mekânları, bu dönem romanlarının en büyük göstergeleri olur. Nostalji, içe kapanma, unutmama ve kaçma arzusu gibi bireye yönelik hafıza eylemleri de toplumsal arayışı yansıtan kolektif hafıza eylemleri de eğlence mekânları üzerinden gerçekleşir. Bu dönemde eğlence mekânları, edebiyat mahfillerine ve hafıza mekânlarına dönüşmüş olur.

1950'ye kadar olan roman tarihinde en çok bahsi geçen eğlence mekânı kahvehaneler olur. Eğitici rolleriyle ve mahalle ahlakına uygun nesiller yetiştirmek noktasında öncülükleriyle değerli olan kahvehaneler, sınıf farklarının olmadığı, bir anlamda her yaş grubundan insanın birbirlerine gelenek ve görenekleri aktardığı mekânlar olarak kurgulanır, ancak şehir hayatı anlatılıyorsa olumsuzlanır. Burada kahvenin müdavimlerinin ne olduğu önemlidir. Esrar kahveleri, kumar kahveleri ve sabahçı kahveleri genellikle suça karışanların devam ettiği ve devamlı çıkan olaylarla mahalle insanını da rahatsız eden mekânlar şeklinde sunulur. Bunun dışında özellikle taşra hayatını işleyen romanlarda kahvehaneler, gençleri olumsuz davranışlardan uzak tutmak rolünü yüklenen, akıl ve ağız birliği edilen, gündelik hayatın yaşayan mekânlarından biri olarak değer görür.

Cumhuriyet ile birlikte daha çok ve sivil anlamında bahsedilmeye başlanan kamusal mekânlar, alt sınıfa ait kahvehane ve meyhaneler yerine bar, gazino, kulüp gibi alternatif mekânlar oluşturmaya başlar. Sınıfsal farkların üst ve orta sınıf arasında görece olarak eritildiği bu mekânlar, yeni insanın tercih ettiği eğlence yerleridir.

1.2. 1950- 1960 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri

1.1.1. Toplumsal Kırılma Noktası Olarak Modernleşme Sancıları

Latince “*şimdi, şu anda*” anlamındaki “*modo*” sözcüğünden değişerek gelen “*modernus*” kavramı, şimdiki zamana ait olanı desteklerken, geçmiş zamanı eski olarak kabul etmek esasını müjdelir. İlk olarak Papa I. Gelasius tarafından 5. Yüzyılda kullanıldığı bilinen kavram, kilisedeki mevcut dönemin, önceki dönemlerden ayrılması adına kullanılır (Jameson, 2004: 21). Paganizmin reddini veya antik ve modern devlet düzeninin ayrımını işaretlemek için de modern sözcüğüne ihtiyaç duyulur. Rönesans aydınlarının Orta çağ zihniyetinden ayrılışlarını göstermek için de modern kavramına yöneldikleri söylenebilir (Kumar, 2008: 508-509). Temeli Rönesans ve reform hareketleri ile atılan; coğrafi keşifler, sanayi ve matbaanın gelişmesinin akabinde doğan aydınlanma devri ile başlayan modern çağ, 18. yüzyıl Avrupası’nın temel düşünsel sistemi hâline gelir. Bireyin ön plana alınması, aklın ve bilimin verilerine dayanılarak yaşanması, sekülerleşme, modern çağın içerisindeki teknoloji, kapitalizm, devlet örgütlenmesi, kentleşme, ilerleme ve gelenekten kopma özelliklerini de beraberinde getirir. Düşünsel birikim, felsefe ve tarih bilinci de modernizmin ilkeleri içerisinde yerleşir (Jameson, 2004: 19-92). Bilginin kaynağının tanrı olduğu fikrinden bilginin epistemolojik bir kaynak olduğu fikrine geçiş süreci demek olan modernizm, deneyi ve gözlemi önemseyen tavırla, gelenek içerisinde mühim bir yerde bulunan din kavramının da sorgulanması sürecini getirir. Modernizmin özünde, dünyevileşme vardır. Kavrama yönelik eleştirinin temelinde de bugün modern olanın gelecekte eskiyecek olmasındaki diyalektik çatışma bulunur. Anomali ve girift çelişki, elbette modernizmin doğasıdır (Jervis, 1998: 4). Modernizme anlam kazandıran da aslında karşıtı olandır. Çünkü modern birey, bahsedilen ikili karşıtlıklar üzerinden doğarken, kendi anlam dünyasını da bu ölçüde zenginleştirmektedir. Başlangıç döneminin arayış ve hamleleri modernizmi olumlu anlamda beslerken, 1940’lı yıllardan sonra modernizmin doğası değişir. Kavramın taşıdığı düalist çelişki, II. Dünya Savaşı’nın yaşanmasıyla birlikte modernizme gelen olumsuz eleştirileri haklı çıkarır. Dünyada modernizmin ilerleme süreciyle Türk toplumundaki ilerleme süreci, koşuttur. Şu farkla ki Tanzimat döneminden beri ufak adımlarla ulaşılmak istenen modernizm, toplumda içeriği bütünüyle kavranamayan, çünkü öncelikle modernitenin temel şartı olan Batılılaşma faaliyetlerinin yerleşmesi gereken bir dönemde idrak edilir. Lale Devri’nden itibaren hedeflenen modernist hayat,

yalnızca orta sınıfin kuvvetlenmesi ve ekonomik bir pazar dengesinin oluşması sürecinde gerçekleşen sosyolojik yapıda kendini gösterir. İkinci olarak da kent hayatı, mahalle hayatından baskın hâle gelir ve yeni bir şehir kimliğinden söz edilmeye başlanır. Cumhuriyet'e kadar topluma yerleşen Batılılaşma düşüncesi ve modernist çalışmalar, 1923'ten sonra devletin politikası hâline gelir. Cumhuriyet ile birlikte ulus devlet ideolojisinin modernleşme ile olan kan bağı önem arz eder ve yenileşme faaliyetleri, modernin siyasal sosyolojisi üzerinden anlamlı ilerlemelere sahne olur. II. Dünya Savaşı'na değin bürokrasinin de desteğiyle hayatın tüm cephelerinde kendini gösteren modernizm, bu dönemden sonra ilerlemenin değil, kırılma ve muhafazakâr bir direnişin getirdiği karşıtlıkların etkilerini bünyesinde hisseder.

1950-1960 arası, modernleşme sancılarının ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel planda hissedildiği yıllardır ve aydın bunalımı, çoğul demokrasiye geçiş çabaları, kapitalizmin ve Amerika'nın etkileri, göç faaliyetleri, dönemin tarihini modernin eleştirisine doğru genişletir. Başından beri modernizme ve batılılaşma çabalarına refakat eden edebiyat ve bilhassa roman türü de bu gelişmelerden nasibini alarak, yönünü değiştirir.

Dünyada modernleşmenin edebiyat için bir meseleye dönüşmesi, 1850'li yıllarda Gustave Flaubert ile olur. Devamcısı yazarlar, modernleşmenin fert hayatı için yerini ve yarattığı değişimi, bunalımı anlatmaya, oldukça erken yıllarda başlar. 1940'lı yıllarda dünya romanı, tüketim ilişkileri, ekonomik göstergeler, şehirleşme ve göç, teknolojik ilerlemeler. Cemaat ruhunun dağılması, aile hayatındaki çözümler ve nihayetinde bireyselleşme, yabancılaşma, cinsel serbesti, zaman ve mekândaki dağılma ve insanın yalnızlığı, modernitenin eleştirisi temalarındaki karakterini kazanır ve modernizm ile ilişkisini bu anlamda belirler. Dünya ve Türk edebiyatında romanın kaynağı da zaten bu nedenlerle modernizm olmuştur (Parla, 2007: 21-76).

Modernizmin, kent hayatına özgü ve bu hayat için anlamlı bir yapı olması nedeniyle romanda mekân kurgusunun önemi artar. Özellikle eğlence mekânları, modernizmin tüm girdilerinin sosyal göstergeleri ve fikri pratikleri olarak değer kazanır. Türk edebiyatı için Tanzimat döneminden beri bahsettiğimiz eğlence mekânlarının modernleşmeye katkısı veya batılılaşmanın aşırılığının etkisi yönündeki ilişkisi, 1950-1960 arası dönemde büyük bir değişime uğramadan modernizmi işlemeye devam edecektir.

Mahalle hayatından kaçmak ve büyük şehre dahil olmak isteyen insanların yaşadığı bunalımlar, küçük hayatlarından sıkılan ve kaçan yerel insanlar, kültürün deforme oluşu, dini değerlere bağlanma ile modern hayatı deneyimleme sırasında yaşanan iç çatışma, dönemin roman konularıdır ve eğlence mekânları da en önemli gösterge değeri olur.

1950’li yıllarda modernleşme sancuları bakımından işlenecek ilk isim Peyami Safa’dır. Devrinin ikliminden etkilenen ve aynı zamanda siyasi bir tavra da sahip olan Safa, daha önce de belirtildiği gibi modernleşmeyi mekânlar üzerinden okur. Modernin eleştirisi, maddecilik, birey hayatının yükselişine bağlı olarak cinsel serbesti hakkı, tüketim ve kapitalizme yönelik moda merakı ve giderek maneviyatını yitirip kabukta kalan maddiliğin peşine düşmüş kişiler, satıhta kalmış ve daralmış hayatlar, laçka ilişkiler Safa’nın modernizm eleştirisi olarak dikkati çeker. Tüm olumsuzluklar da İstanbul’un mekân ve semtleri üzerinden gösterilir.

Safa’nın *Yalnızız* romanı, 1951 tarihlidir. Romanda genç kızların sosyal hayatların değiştirme ve sınıf atlama arzusuyla hayatlarını nasıl olumsuz yönde değiştirdikleri işlenir. Feriha, ilk gençlik çağında kapıldığı bar hayatı sonunda yaşlı bir erkeğin metresi olarak onunla Paris’e gider. Meral ile aralarında geçen sohbet, Feriha’nın arzularını açıklar:

“Hakikaten güzel kadınlar var Paris’te. Var ve çok. Her kahvede, hani öyle kadınlar işte, mutlaka güzellerine rastlarsın. Ben şaşıyorum bizim efendiye. O kadar güzel arasında beni ne diye tutuyor avuç dolusu masrafa giriyor. Tip meselesi, Türkçe konuşmak rahatlığı, müşterek memleket hâtıraları, filân, bir şeyler... Sonra, arada bir o karılarla da kaçamak yapıyor ya, göz yumuyorum tabii. Altmışlık adamı kıskanacak değilim ya. Fakat, arada bir sen bende kıskançlık rollerini görme. Ne yaparsın şekerim? Dünya bu. Cihangir’deki tahta evde, Tophane’nin yıkık damlarını ve kırık kiremitlerini gören pencerede, annemin romatizma iniltilerini dinleye dinleye bütün ömrümü mü geçireceğim?” (Safa, 1981: 74).

Genç kadının hayatı görünüşte zevk ve sefadan ibarettir, ancak genç kız eğlence mekânlarında günden güne çöker. Yazar kahramanı ile ilgili olumsuz sözleri sarf etmekten bu minvalde de eğlence mekânlarını kimlik mekânlarına dönüştürmekten sakınmaz:

“Altmış yaşında kartoloz bir zamparanın kolları arasında, tirit olmuş bir ihtirasa yılışacak ve yaltaklanacak kadar, en hissiz ve haysiyetsiz bir kadının bile sahip olduğu insanlık duygularını bütün ailesinin, dostlarının ve memleketinin gözü önünde çiğnemekten utanmamıştır. Bu şıllıktan daha mâhzur bir genelev karisiyle Galata meyhanelerinden birinde karşı karşıya otursaydın, daha az iğrenç olurdun. Çünkü bulaşık suyunu kristal bir sürahi içinde saklayan bu sahtekârın, insanlık şerefinden zırnık nasibi olmadığı halde burada oturması, kendisine lâyük sefil bir dekor içinde bulunmasından daha çirkindir” (Safa, 1981: 83).

Arkadaşına özenen Meral de garsoniyer olur ve tüm ailesini de kendi hayatına sürükler. Romanın baş kahramanı Samim, Meral’e âşıktır ve onunla ilgili gördüğü bir rüya, eğlence mekânlarının dönemdeki kimlik unsuru olma işlevini de açıklar:

“ Bu sefer küçük ve şık bir barda imişler. İki Amerikalı gençten biri, kızla dansetmek için Samim’den müsaade istiyor ve alıyor. Fakat modern bir dansın icaplarına göre erkeğin kadını öpmesi lâzım geliyormuş. Amerikalı genç bu yeni figürü tatbik edince, Samim onları hemen ayırmak istiyormuş gibi ayağa kalkıyor ve delikanlı onun müdahalesinden evvel kızı bırakıyor. İki Amerikalının yüzünde, Samim’e karşı hayrete de, merhamete de, hürmete de benzeyen silik bir ifade var. Samim onlara: “Ben mutaassıp değilim... Fakat...” demek istediği anda uyanıyor. Rüya devam etseydi, bu ‘fakat’ın arkası ne olacaktı? ‘Fakat... Mazur görünüz, ben bu kızı seviyorum ve hâlâ tarihteki aşkların büyük ölçüsü ve unutulmazlığıyla seviyorum. Siz bunu anlamazsınız.’ Hayır, rüyada bu kadar düzgün ve sürekli düşünülemez” (Safa, 1981: 94).

Samim, eğlence hayatından maneviyatın varlığına tutunarak kurtulan bir karakterdir ve bu nedenle eğlence mekânlarına olumlu bakmaz. İki kahraman da yanarak ölürlür. Feriha, *“ İstanbul’da barlarda, Paris’te ihtiyar bir herifin kucağında fîng atan o karı”* olarak, acınmaya dahi layık görülmez (Safa, 1981: 73). Feriha, babasının vefatının ardından okul taksitleri ödenemediğinde, mektep tarafından meccanen okutulma kararı çıkan ve önünde imkân açılan bir çocuk olmasına rağmen, Feriha’nın eğlence hayatına bağlılığı, onun sonunu getirecektir. *“Bir aile kızının bara düşmesi için, kimsesizliğinin ve para ihtiyacının yeter mazeretler”* (Safa, 1981: 20) olmadığını düşünür yazar. Romancı

onun bu tavrını, milli mesele ve duygulara karşı duyarsızlıkla açıklar. Eserde eğlence mekânları ve özellikle barlar, kültürel hafızanın ve varlığın kırıldığı alanlar olarak dikkati çeker. Paris, eğlencenin başkenti simgesi içerisinde romanda devamlı bir tehdit olarak sunulur. Maddiyat ve maneviyat çatışmasının, eğlence mekânları üzerinden okunduğu bu romanda Peyami Safa, makul ölçülerde bir sentezin arayışındadır. Bu anlamda Tanzimat yazarları ile Peyami Safa, aynı çizgi üzerindedir. Bu da onun eserlerinde modern ve geleneksel mekânların harmanlanması yoluyla gerçekleşir. Safa'nın eserlerinde yer alan modernizmin kırılmaları, ancak mekân işaretçileriyle anlamlı olur. Kurmaca evreni de benzer ilişkiler kurmaya elverişli bir malzeme sunduğundan, yazarın eserlerinde mekânların hatırlama ve kimlik işlevi yüklendikleri görülür.

Refik Halit Karay'a ait olan ve 1950'de yazımına başlanıp ikinci cildi (*Türk Prensesi Nilgün, Mapa Melikesi Nilgün*) olan ve son cildi de (*Nilgün'ün Sonu*) 1952'de yayımlanınca tamamlanan roman tek cilde ve yalnızca *Nilgün* ismiyle yayımlanır. Romanın kahramanı olan Selim, Mısır'a gemiyle seyahat halindeyken gemide sürgün bir Türk prensesinin bulunduğunu öğrenir. Görür görmez Nilgün'e âşık olan Selim, uzun yolculuklar boyu hep Nilgün'ü arar. Eserin coğrafyası oldukça geniştir. Afrika, Hindistan, Japonya ve Batı Afrika boyunca devam eden seyahat boyunca Nilgün'ü farklı kişilik hayat ve kılıklar içerisinde görürüz. Aynı zamanda Japonya ve Endonezya savaşını yaşayan Selim esir düşer ve bu vesileyle okur, bütün bir roman boyunca 1942-1945 yılları arasındaki siyasi tarihi de işler. Nilgün de Selim'i sevmesine rağmen türlü maceralar yaşayarak farklı kimliklere bürünür. Eşini defalarca aldatan Selim, Nilgün ile durulur. Fakat tüm bu maceralar yaşanırken, eğlence mekânları da romanda geniş yer tutar. Kahvehane ve meyhane gibi geleneksel eğlence mekânlarından öte barlar konu edilir. Barlar içerisinde hafıza ve kimlik mekânı olabilen oldukça azdır. Yalnızca eğlence ve sosyal ortam amacıyla barlar kullanılır.

Eser, Selim'in hatırası olduğu için, bütün anlatı bir hatıra hükmündedir. Selim'in barlarla ilk ilişkisi, otelde bavullarını bıraktıktan sonra "*haftalardır bir Rus barının siymiş köpek kokan mutfağında mayonez çanağını karıştıran*" serseri hayatına başlar. Kahraman Kalküta'da iken "*yabancı yatağı gemici ve deniz amelesi kahvelerini, barlarını, meyhanelerini*" dolaşır. Gittiği her mekânda "*serseri, şüpheli adamlarla*" görüşür ve eğlence mekânları tekinsizlikle anılır (Karay, 2009f: 651). Kahramanın Lübnan eteklerinde gittiği Ştora kahvesinde "*birbiri arkasına iki kadeh Zahle rakısını su katmadan*" içtiğini görürüz. Burada Selim, Nilgün ile yaptığı gezileri hatırlar.

“Yarabbi! Bütün o, Nilgün’le beraber seyrettiğimiz Bombay’lar, Kolombo’lar, Kalküta, Singapur ve Mapa’lar... Hiçbiri Lübnan sırtlarında Akdeniz’in e Beyrut’un manzarası kadar iç açıcı, alabildiğine ferah, cilası kibar, billur güneşli değildi. Ya bu Cebel havasının karakulak suyu kadar içimi hafif tadı kıvamında, temiz havası?” (Karay, 2009f: 685)

Kazablanka’nın büyük caddesinde, ‘Fransız usulü masaları tretuvarlara yerleştirilmiş bir kahve’ olan Cafe de la Paix de romanın bir diğer mekânıdır (Karay, 2009f: 883).

Burada tarihsel hafıza söz konusudur. Bahsedilen mekânda karşılaştığı bir İtalyan asilzadesi ile konuşan Selim, Kazablanka’da müttefik kuvvetlerin İtalya’da yeni bir hükümet kurmakta olduklarını öğrenir. Romanda yine mekân ve hafıza ilişkisinin kurulduğu bir diğer kısım, Sinop’taki meyhanelerin hatırlanması üzerine gelişir. *“Bir zamanlar Sinop’ta deniz üstüne kurulmuş koca meyhaneler varmış; küpler ve fiçularla dolu adeta selatin meyhanelermiş, bunlar... Balıkların canlı olmayanını yemezlermiş; gözleri önünde pişirtirler, üzerlerine kendi bahçelerinde yetişen limonları sıkar, yine kendi elleriyle çektikleri rakı ile atarlarmış midelerine!”* (Karay, 2009: 763).

Romanın geniş tasvirleri, eğlence mekânlarının daha çok koku ve ses unsurunun hafızayı canlandırmasına vesile olur. Örneğin Selim, meyhaneden ayrılıp odasına geldiğinde mutlu olur. *“Konçita meyhanesinin, tenceresinde dibi tutmuş kapuska kokulu, cigara dumanlarıyla yüklü, ayrıca Katolik köy kilisesi havasını hatırlatan muhitinden”* uzaklaşmak, kahramana iyi gelir ve bu satırlar, meyhaneyi olumsuz bir hatırlama mekânına dönüştürür (Karay, 2009f: 836).

Romanın başka bölümünde kahramanın bir barda içtiği Tennes’s birasının bulunduğu bardak ve buzun bardak üzerindeki buğusundan hareketle epifanik bir hatırlama sahnesi ortaya çıkar. Bu sahnede kahraman, uzun uzun kendi hayatını sorgular: *“Buğulu bardağı ellerimin içine alıp tuttum; pencereye uzanıp baktım; serinliğe benzer bir şey duyuyorum. Bundan sonra herkesin anladığı manada serinlik duymak bana kimbilir ne zaman müyesser olacak?”* (Karay, 2009f: 24-25).

Kahraman, Nilgün’ü bulmak için şehirden şehre savrulurken, sürekli barlara gider ve kadını unutmaya çalışır. Barlar, Selim’in hem unutmaya hem hatırlama mekânlarıdır. *“Benares’teki barda bir yıl, her gece kapıyı gözetledim... belki tesadüfen giriverirsin diye!”* (Karay, 2009f: 506).

Kahraman, mekânlar ve Nilgün üzerinden yabancılaşmayı işler. Kimlik mekânı olan barlar, bir geçiş sürecinin de eşik mekânlarına dönüşür:

“Bazen düşünüyorum: Ben miydim o, tiril tiril ütülü beyaz smokinlerle kulüpten bara, bardan kumar salonuna, sabahlara kadar gezen, içen, dans eden, Çin lokantalarında prawn kotleti, lobster salataları yiyen, bardak bardak buzlu Tennet’s biraları yuvarlayan? Neydi o züppe, o özentisi, basit zevkli hayatım? Şimdi hepsinden mahrumum: Elbiseden, gıdadan, müzikten... Hararet bastırıcı serin sudan bile! Yokluğuna tahammül edemeyeceğimi sandığım kadın, geri planda kalan bir ‘aksesuar’, bir dekor parçası oldu. Zaten Nilgün artık ‘kadın’ değildir; mananın bütün şümülü ve kuvvetiyle ‘maşuka’dır; maneviyattır, Buda’nın tarif ettiği aşk mahiyetini şimdi aldı. Hiçbir şeyim kalmadığı halde, kendisi de gayri mevcut iken bana yetişiyor. Her zamankinden zengin, süslü, refah, gönlü toklar alemindeyim” (Karay, 2009f: 679).

Kahraman, Nilgün ile birlikte Miramar barında iken çocukluğunu hatırlar: *“Çocukluğumuzda bizi sahura kaldırırlardı, titreşirdik; soğuk yemek odasında titreşe titreşe yemek yedik. Ağzımızda lokmalar büyüdü; masaya serili yapışkan muşambanın buz gibi teması adeta ellerimizi yakardı...” (Karay, 2009f: 754).*

Selim, Singapur’a gittiğinde Rita isimli bir bar kızı ile tanışır. Gittiği mekânda onu hatırlar ve özlediğini düşünür, oysa aklındaki asıl kişi Nilgün’dür. Barda, sürekli Nilgün’ü hayal etmeye başlar. Selim’i Kalküta’da da *“yabancı yatağı gemici ve deniz amelesi kahvelerini, barlarını, meyhanelerini”* dolaşırken görürüz. Burada Tac Mahal barında karşılaştığı bir kişi üzerinden geçmişe döner: *“Sizi iyi tanırım; beraberce Tac Mahal barında çok karşılaştık. Belki üniformam hatırlamanıza mani oluyor. Siz Dry Martini içerdimiz.’ Sesi yabancı değil. Az sonra simasını da bulur gibiyim Bombay’da Japon Denizyolları kumpanyasının müdürü idi, galiba. Bakışlarımdan işi sezdi” (Karay, 2009f: 668-669).*

Gittiği bir başka barda sarışın bir kızla tanışan Selim, bu kızda da Nilgün’ü görür ve onu hayal eder. *“İhanet etmeyeceğim, bir başkasında Nil’i yaşamaya çalışacağım” (Karay, 2009f: 775).* Bar kızıyla dansa kalkan kahraman, hayalinde hep Nilgün ile konuşur.

Orhan Kemal'in 1952 tarihli *Cemile* romanında Kâtip Necati'nin bir bara gittiğini görürüz. Fakat bardaki hayattan hiç memnun olmayan kahraman, barı bir hatırlama mekânına dönüştürür.

“Bu içkileri isteyerek değil, yeni tanıştığı, daha doğrusu tanıştırıldığı kimselerin zoruyla içmek zorunda kalmıştı. Oysa, artık barı, birkaç saat can ciğer olup sonra unuttuğu dostları sevmiyor, sevemiyordu. O istiyordu ki, Cemile'yle evlensin, içkisiz, dalaveresiz, her türlü hercailikten uzak bir aile yuvası kursun. Sabahleyin evden çıkarken karısı onu kapıdan uğurlasın, akşamüzeri paydoslarda kapıda karşılasın... Derli toplu bir ev, tertemiz, saf bir kadın, tertemiz kadının ihtimamı, samimi sevgisi” (Kemal, 1984: 103).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1953 tarihli *Panorama* romanı, modernleşme döneminin fiziksel, sosyal ve ekonomik değişikliklerini, panoramik bir çerçeveden değerlendiren, önemli bir eleştiri romanıdır. Yakup Kadri bu romanda şehir ve mahalle hayatı üzerine odaklanıp küçük insanın duygularını öne çıkarırken, toplumun nabzını, gündelik hayatın modernleşme süreci üzerinden işler. Romanın merkez mekânında ise şüphesiz *“şehrin ileri gelenlerine en seçkin bir toplantı yeri olan”* İsmail Kalfa'nın mahalle kahvesi vardır (Karaosmanoğlu, 1987: 176). Dedikodular, havadisler, kararlar burada alınmakta, kahvehane kolektif bir yargı merkezinden ibaret görülmektedir. Romanın kahramanlarından Neşet Sabit, *“mahalle kahvesi dedikodularından ne hak, ne hakikat namına bir zafer kazanıldığını hiç görmemiş ve içinden, bunların kahramanına karşı yalnız bir küçümseme duymuş”* olmasına rağmen, olaylara ve gidişata müdahale edemez (Karaosmanoğlu, 1987: 144). Mahalle kahvesinin dedikodusunu Vali dahi *tadına doyulmaz bir şey olarak* düşünür. Zaman zaman kahveye, eğlence amaçlı da toplanılır. Örneğin İsmail, kahvesinde üç yıl önce yaşanan bir olayı hatırlayarak, o günün kişilerini örneklendirir:

“Ben bu keratanın ne dinsiz ne imansız olduğunu bilirdim ama, doğrusu elinden bu kadar şeytanlık gelebileceğini ummazdım. Hani, üç yıl önce buraya bir gözbağcı gelmişti: Benim elimden aldığı saati bir dakika sonra bir başka seyircinin cebinden çıkarır; koynuna soktuğu bir ipekli mendili iki saniye sonra bir güvercin olarak uçururdu. Alimallah, bu onu da geçti.” (Karaosmanoğlu, 1987: 178)

Kahvede, özellikle kültürel hafızaya baskı yapılarak anlatılanlar toplum üzerinde o kadar etkilidir ki Tahir Bey, kahve dedikodularının halkı idareden soğutacağı endişesine kapılır. Bu anlamda kahve sadece bir hafıza ve kimlik mekânı değil bir kanaat mekânına da dönüşür. Kahvenin bu konumu, kültürel hafızaya dair taşıdığı anılarla sağlanmaktadır.

Modernleşme ve yabancılaşma yanında kolektif ruhtan dışlanma açısından da okunmaya elverişli olan *Panorama* romanında, Diyarbakır Lisesi'nde edebiyat ve felsefe hocası Ahmet Nazmi, bu derin bunalımın içerisinde. Arkadaşına yazdığı mektup, kahramanın deneyimlediği Paris eğlence hayatının kahraman için travmatik bir nostalji etkisine neden oluşunun göstergesi olur. Aslında alafranga tiplerin Avrupa mekânlarına duyduğu hayranlığı eleştiren bir kişi olarak Ahmet Nazmi, bulunduğu yerde de huzursuzdur. Doğu ve Batı'nın kendi içlerindeki açmazlar modernleşme sürecini çıkmaza sokarken, kahramanı da huzursuz eder.

“Şu hâlde tekrar edeyim: Şikâyetim nedendir? İstirabımın sebebi nedir? Vatan topraklarının bu bin türlü tarihî hatıralarıyla yoğurulmuş parçası üstünde bana bu gariplik, bu kimsesizlik, bu yurt yerimsizliği nereden geliyor? ‘Geçen gün, kimbilir kaçınıcı defa okuduğum Barrès’in La Colline inspirée’sini tekrar gözden geçirirken bu suallerin cevabını bulur gibi oldum. Bu kitabın başında şöyle bir cümle okunur: ‘Bir ruhun estiği yerler vardır.’ Bir ruh, bir fikir, daha doğrusu bir manevi unsur... İşte, iki gözüm, burada hiç hissedilemeyen ve bulunmayan şey budur ve ben havanın bu kuraklığından kuruyup gidiyorum. Emin ol ki hasretiyle, yokluğuyla kavrulduğum ne St. Germain Caddesi'nin hoş avarelikleri, ne de Quartier Latin kahvelerinin taraçalarındaki göz ve damak hazlarıdır. Hayır, ben, burada sadece, beni dinleyebilecek, beni anlayabilecek bir adamın; kafama, nice zamandan beri kaybetmeye başladığı serinliği, tazeliği verebilecek bir çevrenin hasretiyle kavruluyorum. Bir çevre dedim; Diyarbakır Lisesi felsefe hocasının ağzında bu mübalağalı bir sözdür. Bir küçücük pencere demek istiyordum; uzaktan uzağa da olsun, ara sıra herhangi bir fikir aleminin esintilerine karşı açabileceğim bir pencere ...” (Karaosmanoğlu, 1987: 110-111)

Kahvehane, *Panorama*'da sıklıkla bir kargaşa yeridir. Kahvenin köşesine çekilen grupta Fuat, felsefe öğretmenine sorduğu Paris sorusuyla yine modernleşme çalışmalarının yönünü tartışır.

“Fuat, bir şey söylemiş olmak için: ‘Ya eskiden Paris’te ne yapardınız?’ diye sordu. ‘Paris’te mi? Orada, sokak gürültüsü insana ninni gibi gelir. Bütün şehir sabahtan akşama, akşamdan sabaha kadar hiç susmaz. Durmadan çalan bir org gibidir. Her mahallesinden, her caddesinden, her sokağından ayrı bir melodinin ahengini işitirsiniz ve bu dev musiki aleti her mevsime, her saate göre konserini değiştirir; fasıldan fasıla, makamdan makama geçer. Geceleri ise, bütün alet en sourdine'dir [sessizdir] Derinden derine akan sel sesleriyle uyur ve sabaha karşı, hallere taze yiyecek taşıyan araba atlarının tahta parkeler üzerindeki yumuşak dümtékleriyle uyanırsınız. Evet, orada her şey gibi, gürültü de orkestralaştırılmıştır.’ Sustu ve bu kaybolmuş cennetin rüyalarına dalar gibi oldu. Fakat, çok geçmeden kendini topladı. Belki de, genç adamın yanında bir felsefe doçentinin bir yabancı şehir hasreti yüzünden bu kadar içlenmesini uygun bulmuyordu: ‘Ama bilmem;’ dedi. ‘‘Bu Paris hala mevcut mudur? Yoksa, Ahmet Haşim’in O Belde’si gibi ‘Menatık-ı düşîze-i tahayyülde’ki [tahayyüldeki bakir yerler ‘deki] şehirlerden birine mi karışıp gitmiştir?’ Ve bir kahkaha salıverdi’’ (Karaosmanoğlu, 1987: 460).

Panorama romanının sürekli kaybeden isimlerinden Fuat, içinde bocaladığı yalnızlıktan çok korkmaktadır. Bu yüzden “*düşeni adsızlaştıran, hüviyetsizleştiren; içine düşeni yutan, yok eden bir nevi Gayya kuyusu*” olan halk yığınlarının içerisinde, İstanbul sokaklarını dolaşmadan hayata tutunamaz” (Karaosmanoğlu, 1987: 592). Aklında, kendi ve ülkesinin geçmişi olan Fuat, “*Beyoğlu’na geçerek o bardan bu bara dalmayı*” kendisini unutarak uyuyabilmek için dolaşır. “*Gerçi, Fuat ne içer ne danstan ne müzikten anlardı ve o çeşit gece alemlerinden içindeki kasvet iki kat çoğalmış olarak çıkardı*” (Karaosmanoğlu, 1987: 591-592).

Romanın kahramanlarından Hacı Emin, kendi dünyasını hayal ve hatıralarıyla zenginleştirirken, ataleti üzerinden atmaya çalışmaktadır. Kahvehanenin, bir toplumsallaşma ve iletişim mekânı olarak algılandığı aşağıdaki satırlar, geleneksel hayat

ile modern hayatın hatıralarından ve kimlik mekânı olan kahvehanenin kendisindeki izlerinden kopamamaktadır:

“Gerçi dışarıdan gelen havadisler çok kere, kalbe ferah veren şeyler değildi. (...) Fakat Hacı Emin, bunları büsbütün başka bir kulakla dinlerdi. Ya da herhangi başka bir kimse, ona: ‘Bizim İsmail Kalfa'nın kahvesine gitmişim ...’ başlangıcıyla bir hikâye anlatmaya girişti mi, yaz mevsiminde, yıllanmış çınarın altında, kış mevsiminde sac sobasının etrafında toplanılan bu tatlı dedikodular kaynağının havasını yeniden koklar ve İsmail Kalfa'nın kendi eliyle pişirdiği kahveyi yine kendi eliyle vermek için ona doğru sokulup eğilişlerini ve ‘Hacı Efendi, haberin var mı?’ diyerek zamaneye dair kulağına birtakım cinaslı tezyifler [alaycı, küçümseyici sözler] fıslıdayışın yeniden görür ve iştir gibi olurdu. Emin Efendi bu suretle bir nevi muhayyele idmanı yapıyor, yanlışlıkla pek dar ve kısır olan bu melekesini farkına varmaksızın genişletip geliştiriyordu. Bir gün küçük oğlu Tahir Bey yine, ‘İsmail Kalfa'nın kahvesinde oturuyordum ...’ cümlesiyle bir söze başlarken, babasının kıs kıs gülererek “Ulan, bu lafları nereden bulur çıkarırsın!” diye -güya kendi kendine konuşuyormuş gibi bir şeyler mırıldandığını görünce aklını oynadığına hükmedip, donakalmıştı. Zira anlatmak üzere olduğu olay veya meselenin gülünecek hiçbir tarafı yoktu. Hatta tam tersine, Tahir Bey, Hacı Emin'in nice zamandır var gücüyle bozmaya çalıştığı bir kooperatif işinden bahsetmek istiyordu ve babasının ise, buna güleceği yerde, kızması gerekirdi. Oğlu, birdenbire susunca Emin Efendi kendini toparladı: ‘Ne anlatıyordun bakayım? İsmail Kalfa dedin de aldım ondan yana kayıverdi; bir tuhaf lafını hatırladım” (Karaosmanoğlu, 1987: 46)

Kolektif mekânlar, toplumsal değişmelere direnen mekânlardır. Modernleşme, mekânları dönüştürürken, bireyleri dönüştüremez. Bu anlamda yine *Panorama* romanı kahramanlarından olan ve Türk Ocakları içerisinde yetişen İhsan Turan, “ileri bir Türk cemiyetinin kurulması için işin evvela halkın sosyal şartlarını değiştirmekten başlamak gerektiği” yönündeki düşünceleriyle, mekânın dönüştürücü gücünden bahseder (Karaosmanoğlu, 1987: 46). Mekânın bir hafıza ve kimlik inşa merkezi olması, çoğunlukla bu düşüncenin kaynağı olur. İhsan Turan, ancak seçim dönemlerinde sefasını sürebileceği yeni bir kolektif mekân inşa ederken toplumun hafızasından uzak düştüğünü kavrayamaz. Aşağıdaki satırlar toplumun değişimi algılama ve kolektif hatıraları

bozmama çabası adına önemli olduğu gibi mekânın hafızasını yansıtması bakımından da mühimdir:

“Kendisinden önceki valinin bilmem hangi maksatla yaptırdığı bir beton binayı, baştanbaşa değiştirmiş, lokantası, büfesi, oyun odaları, dans ve konferans salonlarıyla aklınca modern ve Avrupakâri bir kulüp haline sokmuş, hatta buna bir de küçük sahne ilave etmeyi unutmamıştı. Gerçi bu kulüp'e, birkaç memur ailesinden, birkaç genç öğretmenden başka kimsenin uğradığını, dans salonunda kimsenin dans ettiği veya konferans verip dinlediği, sahnede kimsenin tek bir oyun seyrettiği yoktu. Lokantası ise hiç işlemiyordu ve bunu tutan adama hükümetçe bazı yardımlar yapmak gerekiyordu. Lakin bu vaziyet karşısında vali, yine hiç fütur getirmiyor. ‘Günün birinde alışırlar,’ diyor ve önyak olmak maksadıyla karısını yanına alıp haftada hiç değilse iki üç akşam buraya şeref vermekle kalmıyor, şehrin ileri gelenlerini de el altından aynı harekete teşvik ediyordu. Fakat bütün bu gayretleri boşa gidiyordu. Herkes, -hükümet memurları da dahil olmak üzere- vakit geçirmek için daima İsmail Kalfa'nın hasır iskemleli, külüstür kahvesine, karın doyurmak için Tayyar Usta'nın sinek yuvası aşhanesine gitmekte ve içkiye düşkün olanları da Turşucu Ahmet'in ininden kurtarmak mümkün olmamaktaydı” (Karaosmanoğlu, 1987: 49).

Panorama romanının bir diğer kahramanı Halil Ramiz, mekân ve hafıza ilişkisini nostalji üzerinden kurarken, toplumsal ve siyasal şartların değiştiremediği kimlik ilişkilerini düşünür. İki arkadaşı ile geldiği büyük çınarın gölgesi, kahramanı oradaki kahvenin hatıralarına döndürür ve modernleşme hafızasızlaşma arasındaki ilişkiyi, felsefesini yapmadan, nostaljik arşivin işleviyle açıklar:

“Bir büyük çınarın gölgesi altındaydılar. Bu çınar zaten Millet Bahçesi'nin göze çarpan tek ağacıdır. Vaktiyle şehirden epeyce uzak olan bu noktada, yaz günleri kasaba eşrafının toplanıp hoşbeş ettiği bir kır kahvesi varmış. Şimdi bunun etrafı beton binalarla çevrilmiş, çimden parterlerle bezenmiştir; biraz ötede eski bir çeşme bir fıskiyeli havuz haline döndürülmüştür. Ve daha öteye yine betondan bir kaide üstüne bir Atatürk büstü kondurulmuştur. Halil Ramiz, bir dibinde oturduğu yüz yıllık bu koca çınara, bir de yaşları henüz beş on yılı bulmamış bu yeni yapılara bakıyordu.

Genç milletvekili, bütün bunları sanki ilk defa görüyor gibiydi ve kendi kendine söyleniyordu: ‘Şu beton binalar, şu parterler, şu fiskiyeli havuzlar, şu tunçtan Atatürk büstü, bu koca çınarın yanında ne kadar uydurma, ne kadar derme çatma, ne kadar iğreti ve fani gözüküyor! Sanki bu şeyler bezden ve mukavvadan birer tiyatro dekorudur. Oyun bittikten sonra, sanki bir el bunları birer birer yerlerinden söküp çıkaracak, derleyip toplayarak bir kenara yığacak’ (Karaosmanoğlu, 1987: 59- 60)

Romanda geleneksel hayatın devamacısı olan kişiler, dedikodu ve kaos üreten isimler olarak işaretlenir. Kahvehaneyi işleten İsmail Kalfa, mahallenin yargı cetvelidir. “Zira, validen jandarma komutanından tutun da, mesela- ne bilelim biz? Hacı Emin Efendi’nin yeğeni Şevki’ye kadar bütün il halkının cemaziyelievvelini onun gibi bilen yoktur”. Etrafındaki herkes, onun bildikleri ve anlattıkları karşısında şaşkındır (Karaosmanoğlu, 1987: 510). Sırrı Bey ve Ragıp Beyler ise mekân üzerinden değişen hayat standartları ve kapitalin gücünü ortaya koyarlar. İki eski arkadaş, kendileri için bir dinlenme mekânı aramaktadırlar. Sırrı Bey, geçmiş günlerinden çok uzaktadır. Hatıra, bir tarihsel, ekonomik gerçeklik üzerinden canlanır : “Taksim Gazinosu’na gidelim derdim ama, oraya şimdi yanaşılır gibi değil. Haaza boğuntu... Onun biraz altında çalgılı bir kahve var. Aynı manzara, aynı içkiler ve bin defa daha nefis mezeler... Fiyatça da öbüründen kat kat ehven.” Sırrı Bey, ucuzluğu ararken, geçmişin eğlence mekânlarını hatırlar:

“Ucuz diyorsam, o da senin bildiğin fiyat listelerine göre değil ha!.. Eskiden, şimdi seni götüreceğim çalgılı kahve ayarında bir yerde taş çatlasa on liradan fazla masrafa giremezdin. Bugün ise yekün yirmi beş liradan öteye aşmazsa öp de başına koy...’ Ragıp Bey, gözünün ucuyla onu tetkike koyulmuştu. On liradan, yirmi beş liradan bu kadar ciddiyet ve heyecanla bahseden yanı başındaki bu adam, gerçekten, kendi tanıdığı Sırrı Bey miydi? O Sırrı Bey ki, bir zamanlar bu on liraları, bu yirmi liraları lokantalarda, gazinolarda garsonlara bahşiş olarak vermeyi şanına layık bulmazdı ve şoförü Hayri’nin çaldığı nice yüz liralardan üstüne buzlu sular içerken, yüzünün bir kılı kıpırdamazdı. Hayır, hayır; o Sırrı Bey bu Sırrı Bey olamazdı” (Karaosmanoğlu, 1987: 530).

Kahvenin epifanik yansıması üzerinden deęişen hayat kořullarının iřlendięi ařaęıdaki satırlarda, kendi dūřünceleri içerisinde devrine eleřtiri getiren Mansurzade, ekonomi üzerinden geçmiř ve bugūn arasında baę kurar:

“Önündeki mangal, yaz kış , zaten bunun için dururdu. Zira, Mansurzade, kahveyi kahveciden getirtmeyi hiç sevmezdi. Böyle bir hareketi aklın almayacağı gibi israf telakki ederdi. Bir fincan kahvenin on paraya geldiği eski devirlerde bile birtakım ince hesaplar yaparak, bu on parayla evde üç fincan kahve içilebileceğini kendi kendine ispat etmiş ve ona göre harekete karar vermiş bulunan Hüseyin Efendi, bu bir fincan kahvenin yüz paraya, derken üç kuruşa çıktığı böyle bir zamanda, misafirlerine karşıki hancıdan, hem de kendi kiracısı olan hancıdan nasıl kahve ikram edebilirdi? Bundan başka, kahveci kahvesinin ne tadı, ne kokusu vardı. İçine kim bilir neler katıp karıştırlardı. Mansurzade'nin ise bu dünyada tek tutkusu amber köpüklü, kalın telveli, buram buram kokan kahveyeydi” (Karaosmanoğlu, 1987: 243)

Romanda Halil Ramiz, bütün iyi niyetiyle devlet menfaati için mücadele etse de modernleşme faaliyetlerine reaksiyon gösteren toplum fertlerinden aynı özveriyi göremez. Modernleşme karşıtları irticaya yönelirler ve halkçı olanların tamamı, özellikle kahvehanelerde dışlanıp, alaya alınır. Politik mücadelelerin yoğun olduğu bir dönemde İsmail Kalfa'nın kahvesine uğramak ister.

“Adeta bir iğneli fıçtya düşmüş gibi oldu. Sağdan soldan o ne sert sert bakışlar, o ne acı acı gülümsemeler, o ne ıslık gibi fısıltılar, o ne tehdit edici homurtular ... Derken, İsmail Kalfa'nın eğik uzun boyuyla bir yılan gibi sessiz yanına sokulup: ‘Merhaba, mebus bey; sizi buraya hangi rüzgâr attı?’ deyişleri ve gözünün ucuyla öbür masalara fitneli bir işaret gezdiryişleri”(Karaosmanoğlu, 1987: 521-522) sözlerini duyduktan sonra kahvesini de içmeden kahveden gitmek isteyen kahraman, epifanik bir an yaşar. Kahvehanedeki havuz başında bulunan *“gramofondan yükselen cırlak bir ses”* ile karşılaşan kahraman, şarkının *“titrerim mücrim gibi baktıkça istikbalime”* diyen haykırışlarından kaçar. Burada hatırlama unsuru, ie çekilme, unutulma ve unutma arzusuna yönelik olarak pekiştirilir (Karaosmanoğlu, 1987: 521).

Romanın diğer kahramanları Muhtar'la Ahmet Ağa, yanlarına gittikleri köyün bozguncu ihtiyarını alarak, Kâmil Efendi'nin meydan kahvesine giderler. İhtiyar, altı

yıldır köyünden çıkmamış olmanın etkisiyle, kasabanın kalabalığından rahatsız olur. Köyünü hayal eder. Kahve kalabalık değildir ama burada oturanlar, köylü kıyafetli bu kişilerle ilgilenmezler. Kahve, roman boyu anlatılan kahvelerden farklı olarak ilk kez olumlu özellikle kurgulanmaz. *Kızara bozara, süklüm püklüm bir masanın başına geçip tüneyen* misafirler, kendi hatıralarını taşımayan bu mekânın kolektif bir tamamlamayı değil, dışarıda bırakmayı beslediğini düşünürler. Öyle ki rahlenin üzerinde bulunan gramofon dahi *etrafta aralıksız birer çığlık dalgası* püskürtmektedir. “*Bizim Atikliler, buraya neden geldiklerini unutacak ve buranın neresi olduğunu bilmeyecek kadar sersemleyip afallaşacaklardı*” (Karaosmanoğlu, 1987: 272). Bir toplumsal sınır mekânına dönüşen kahve, Muhtar, arkadaşı Kâmil Efendi tarafından da bile isteye unutulduğunu fark eder. Yaşar olan adını Reşat olarak telaffuz etmesindeki bilinci görmezden gelerek Kâmil ile konuşan Muhtar Yaşar, kahvenin birkaç yıl öncesi hâliyle şimdiki hâlini kıyaslarken, aslında toplumsal değişimin ve sınırın da farkına varır:

“*Görüyorum, maşallah işi ilerletmişsin. Birkaç yıl önce böyle değildi burası... Ne havuz vardı; ne de bu mermer masalar. Çardağın üstünü de şimdi camla kapamışsın.*’ ‘*Eh, zaman sana uymazsa, sen zamana uy demişler. Biz de moderen olduk işte.. Eloğlu, şimdi havuzsuz, fiskiyesiz, gramofonsuz kahvelerin semtine uğramıyor.*’ ‘*Tabii, tabii, ama, doğrusunu istersen, kahvenin eski hali daha iyiydi. Bilirsin ya, bu Atikliler, hep buraya gelirdik. Çardaktan üzüm koparıp yediğimiz bile olurdu; he, he, he!..*’ (Karaosmanoğlu, 1987: 373-374)

Muhtar bu zoraki ve lüzumsuz gülmelerden sonra Kâmil Efendi’den meralarla ilgili yardım isterken, bu köyün tarihini hatırlar. Tarihselliğin gücünü yüklenen bu satırlar, unutma sürecini travmatikleştirmez ve kolektif belleğin köylüler lehine uyanmasını sağlar: “*Artık Muhtar’ın dili çözülmüştü. Atikler köyünün kahvesindeki kadar cerbezeli, bilgiç ve nobran kesilmişti. Hikâyeyi ta ‘evveliyatı’ndan alıp anlatmaya başladı* (Karaosmanoğlu, 1987: 270- 275).

Attila İlhan’ın Cumhuriyet kuşağının modernizmin altında ezilen karakterini ve yaşanan yabancılaşmayı anlattığı romanı *Sokaktaki Adam*, 1953 yılında yayımlanır. Başkahraman Hasan, kaçak yolla ürünler getirmektedir. Kaçak kürkleri ileteceği kişinin yakalanmasının ardından planını değiştiren Hasan, malları bir hayat kadının evinden teslim eder. Daha sonra kadınla eğlence mekânlarını dolaşan Hasan, Kapalıçarşı’da bir

meyhanede gittikleri barda üniversitedeki sınıf arkadaşlarından Selami ile karşılaşır. Buradan kaçarcasına ayrılırsa da zihninde geçmişin izleri oluşmaya ve onu rahatsız etmeye başlar. Hasan, eski usulde bir şarkılı kahveye giderek, geçmişi ile yüzleşmeye başlar. Bu andan itibaren bir dikiştutmaza dönüşen Hasan, toplumundan koptuğunu hisseder. Yaşadığı bilinç yarılması, onu öylesine rahatsız eder ki sokaklarda anlamsız biçimde dolaşır. Bir sokak kavgasında ölür. II. Dünya Savaşı ile nükseden bunalımın bir sonucu olarak okunması gereken bu roman, “*ruhlarını kaybeden*” insanların öyküsüdür (İlhan, 2003: 174). Romandaki tüm eğlence mekânları zamanların kırıldığı ve kahramanın kendi içerisine döndüğü hatıra parçalarını ve iç çatışmalarını içerir: “*Bir kahveye mi girsem? Zamanlarını kağıt oyunlarına, tavlaya, bilârdonun serseri toplarına harcıyan insanlar. Saçları biryantinli otomobil tamircileri. Tornacılar. İçi geçmiş emekliler. En iyisi, bir parka gitmeliyim. Ağaçlar. Sonbahar*” (İlhan, 2003: 95) Hasan, teknolojinin ve modernizmin getirdiği hızın neden olduğu bir “*içe çökme*” (Laing, 1993: 45) yaşayarak, hızla zaman ve mekândan bağımlı koparır, içinde yaşadığı dünyada nefes alamaz hâle gelir.

Gemi makinelerinin önünde diz çökmüş durumda olan ve kendisini bu hareketin içerisinde sıkışıp donmuş sayan Hasan, hayatı yadırgar, ancak bunu ancak mekânlar üzerinden gerçekleştirir. Her unsur mekân içerisinde değerlidir. Beyoğlu’nda gittikleri meyhanedeki mavi gözlü çalgıcı, aynı yerinde oturmadığı zaman Hasan, yarım kalmaktadır. Hasan, mekânı kaybettiğçe zamanı da kaybeder. Onun arada kalmışlığı, ne istediğini bilmesini de engelleyen bir gerilimli alana neden olur (Balci, 2002: 51).

Yusuf Ziya Ortaç’ın 1953 tarihli *Üç Katlı Ev* romanında sosyolojik değişim, nesiller üzerinden verilir. Romanın merkez mekânı, Osmanlı, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet olmak üzere üç dönemi ifade eden üç nesli barındıran üç katlı konaktır. Konağın ilk katında Hacı İsmail Paşa ve eşi, ikinci katında oğlu Celal ve eşi, en üst katta ise torunlar Bahattin, Talat ve Bedia yaşarlar. Bu romanda eğlence mekânları, fon olarak kullanılır. Daha çok ev içi eğlenceleri ve balo salonlarından bahsedilen romanda kuşak çatışması şeklinde sunulan sosyolojik huzursuzluk, mekân kullanımına yansiyacaktır.

Bedia, içinde yaşadığı hayattan sıkılarak Halil isimli birinin metresi olur ve salon kadınına dönüşür. Sürekli balolara ve dans partilerine katılan Bedia için mekânlar hiçbir hafıza değeri taşımaz. Moda eğlencelerin ve sefahatin içerisinde yaşayan genç kadın konaktan kopar ve aslında hafızasızlaşır. Bahattin ise komünist düşüncenin neferi olur ve siyasi düşüncesi doğrultusunda çalışabilmek için konağı terk eder. Talat da kardeşinin aksine bir ideolojinin peşindedir. Bahattin cezaevine alınca siyasi görüşü değişir ve üç

kardeş, terk ettikleri konağa geri dönerler. Bu sırada Celal Bey eşini alarak İzmir’e gider ve çocuklarından umudu keser. Gittiği köy kahvesinde tarihsel hafızaya örnek olacak şekilde gündem konuşulurken Celal Bey, gazeteden oğlu Bahattin’in tutuklandığı haberini okur. Romanda Bahaettin de gittiği kahvede, tarihsel hafızayı örnekler. Sol fraksiyona mensup kişilerin gittiği kahvede Tohum adlı bir gazete çıkararak hayallerini yaşatmak isteyen bu gençler içerisinde Bahattin’in en yakın arkadaşı Ahmet Çekiç, kolektif hafızanın sesi olur:

“Makale, hikâye, şiir, resim, her şey, bu sayfalarda bir hedefe yürütecek, dedi. Genciz... Biz de ihtiyar sabırsızlığı yok. Günlerin değil ayların değil, yılların peşindeyiz. Tohum... Ne güzel isim bulduk dergimize. Burada her kelime, her çizgi, ruhlara atılmış bir tohum olacak, görmediğimiz, bilmediğimiz taraflarda toprağına göre, havasına göre yeşerecek tohum!” (Ortaç, 1953:18).

Romanda aynı kahvede estetik hafızanın da izi sürülür:

“Dur! Muharrire göre program yapılmaz, programa göre adam çizeceğiz. Değil mi? Ver şu kâğıdı kalemi bana. Yazıyorum: 1. Edebiyat, 2. Politika, 3. Ekonomi, 4. Hiciv... Edebiyat bir sanat ihtilali olmalı. Sanatta ihtilal, ihtilallerin en tehlikesizidir. Ona polis karışmaz, ona mahkeme karışmaz. Ama okuyanlar bu ihtilalin hazzını, heyecanını tadar. Bu ihtilal beyannamesi Divan edebiyatını da Tanzimat edebiyatını da, Servet-i Fünun edebiyatını da, Türk Yurdu edebiyatını da inkar edecek. Divan edebiyatı saray bahçelerinden ilham aldı; Servet-i Fünun, Tepebaşı bahçesinde dolaştı; Türk Yurdu da Gülhane Parkında! Tarlada çiftle koşulmuş yalın ayak köylü, kendi şairini, fabrikada avucu nasırlı işçi kendi romancısını bekliyor hala! Yeni bir nizam, eski bir temel üstüne kurulamaz çocuklar. Yıkacağız. Tam bir fikir ve gönül çoraklığı içinde kalıncaya kadar” (Ortaç, 1953:45).

Orhan Hançerlioğlu tarafından 1953 yılında yayımlanan *Oyun* romanının kahramanı Halim, sessiz ve hayat karşısında başarısız biridir. Küçük bir memur olarak yaşayan kahraman dürüst, ancak az gelirlidir ve eşiyile de arası iyi değildir. Mahallesinde gittiği kahve, romanda iletişimsel bellek alanıdır. Bir gün ablasına giden Halim, ondan yeğeni Rahmi’nin koyup olduğunu öğrenir. Onu aramak için de Rahmi’nin müdavimi olduğu kahveye gider. Rahmi genelevden bir kız sevip kaçırılmış, insanlardan uzak durmak

için de mahallesinden ayrılmıştır. Bu dedikodu kahvede sürekli dönmektedir ve kahraman otobiyografik belleğin etkisindedir.

Sait Faik'in 1953 tarihli *Kayıp Aranıyor* romanı, zengin bir aileye mensup fakat bir türlü aradığı mutluluğu, huzuru ve aşkı bulamayan, boşanmış bir kadın olarak hayatında aşkı arayan Nevin'in hikayesidir. Nevin'in kaldığı köyde konuşmadığı kişi yoktur. Derdi olanı alır kahvehanelere, meyhanelere götürür. Nevin için eğlence mekânları unutmama mekânıdır.

“Köyün içinde kim olursa olsun, boyacı çırağından; kahveci Hasan'dan, Balıkçı Yusuf'tan, Kunduracı Avram'dan, Zerzevatçı Apostol'a kadar konuştuğunun koluna girer; bir aşağı bir yukarı iskele boyunda dolaşarak adamın derdini canla başla dinlerdi. Dinlerken de dört yanını görmezdi. Barbunyacı Deli Laz'a meyhanede rakı ismarlar. Kendisi de Laz'la beraber tezgâh başında barbunyacı gibi çatala dokunmadan istrongilos balığını eliyle alır, istrongilos yeni tavadan çıktığı için ağzının içinde üfleye üfleye iki kadeh rakı içerdi” (Abasıyanık, 2010: 13-14).

Nevin, rahatlıkla ve dedikodudan çekinmeden kahvehanelere ve meyhanelere gitmektedir. Nevin'in boşandığı eşi Özdemir, ruhsuz bir adamdır. Ancak romanda onunla aralarında geçen koltuk meyhanesi sohbetleri, hafıza mekânı olması bakımından önemlidir. Özdemir, İstanbul'a gitmiş ve şerefine koltuk meyhanelerinde ziyafet verildiğini söylemiştir. Bunun üzerine koltuk meyhaneleri hakkında konuşulur ve buradan Nevin'in babası Konsolos Bey'in geçmişindeki mekânlar hatırlanır:

“Sen koltuk meyhanesi ne demektir bilir misin ki söylüyorsun?- Yok, nereden bileyim.- Bilmezsen sus! Aslına bakarsan ben de bilmem. Ama galiba ayyaşların koltuk koltuğa ayakta, kadehlerle beraber çeşidi değişen midye pilakisi, balık tavası, turp salatası, tarama, ciğer gibi mezelerle sarhoş oldukları daracık meyhanelere derler. Gözümün önüne böyle bir yer geliyor. - Bana ise rahat maroken koltuklar, bir taraftan garp müziği çalman, öte yanda fraklı garsonların gezindiği taşra Fransız tavernalarını hatırlatıyor. - Tabii. Benim iç gözlerim de hanımefendimizi konsolos pederleriyle bu tavernalarda “chartreuse verte” içerlerken görüyor. -Ben öyle kahvelerde çoğunca bira içer, müzik dinlerdim. Babam Şartröz'ü sahiden pek severdi. Kocaman ve göbekli bir bardağın hemen dibinde kalmış gibi getirilen o zehir

yeşili, Borjyalarm zehirine benzettiği likörden; bardağı avuçlarında ısıtarak üç tanecik içerdi. Sanki Alplerin yaz kokusu, kış fırtınası, kesişlerin gem vurdukları ihtirasları gözlerinde toplanırdı. Beni hemen alır; otele, yahut pansiyona bırakır, kendisi şehrin ışıklarına zehirlenmiş, gibi karışırdı. -Ne şiir, ne şiir! Mesut konsolosluk hayatı! Kadın, likör, ışık, Türk milletinin verdiği para. -Olabilir. Bu beni o günkü hayatımdan utandıramaz. Babamı bilmem. Ama sanmam ki o da bunları yaptığı için üzülün. Yaşanmış, yaşanmıştır. Kenarları altın yaldızlı defterine yazdığı üç beş satırla hemen o eski günlerine gidiveriyor. -Gitmeyecek gibi de değil hani.- Hoş görmeli be Özdemir! Bir ihtiyar da gençliğini böyle harcamış...” (Abasıyanık, 2010: 25-26).

Konsolos Vildan Bey, roman boyunca hatıralarına gömülmüş yaşar. Nevin babasının odasına her girişinde onu geçmişini hatırlayıp, yazarken bulur: *“Büyük bir tepsi içinde getirdiği şarapla bir tabak yemişi, kemik kakmalı bir cigara iskemlesine bıraktı. Tabaktan bir elma aldı. Isırarak babasına baktı. Hatıratından hafifçe başını kaldıran, gözleri hala 1942 Paris’inin Mont Parnasse kahvelerinde şakıyan ihtiyar, kızına cennetteki insanlar gibi gülümsedi”* (Abasıyanık, 2010: 24).

Konsolos Bey’in odası da geçmişinden izler taşıyan bir hafıza mekânıdır ve burada da ülkelerin çeşitli eğlence mekânlarının izleri vardır:

“Trollerde kış sporları için yapılmış halli bir Avusturya kasabası otel odasının ahbaplığı çökmüş eşyalarıyla; köpüklü Viyana kahveleri içilen, yalnız gazeteleri hafifçe; adeta itina ile hışırdayan, sessiz koltuklarında geçkin Viyanalıların ağarmış zülüflü, yorgun ve sarkık yanakları ile damarları kabarmış elleri ve sarı tahtadan gazedanlıkları fark edilen bir Viyana kenar mahalle kahvesi keyfi ve sinirsizliği ele bu oda..” (Abasıyanık, 2010: 21).

Konsolos Bey, gençliğini *“hep şehvetler, eğlenceler, şaraplar, ışıklar”* üzerinden hatırlar: *“Ömrünü konsoloslukla geçirdiği Avrupa şehirlerini hatırladı. Koluna taktığı kadınları, Viyana kahvelerini, Tirol otellerini, San Marea Meydanının bir lokantasını gördü. Toulon’da içtiği gül renkli sert Vin Rose şarabını damağında duydu. Dudakları titredi. Günlerce kovaladığı bir İtalyan kızını otele götürürken duyduğu çarpıntıyı ihtiyar*

yüreğine bastırıldı. Hatırına hep şehvetler, eğlenceler, şaraplar, ışıklar geliyordu” (Abasıyanık, 2010: 24).

Roman boyu Nevin, anlaşılmaz bir hoppalık içerisinde görünür. Aslında çılgınlığa vurduğu halleri, delişmen kahkahaları ve çoğu zaman kendi değerini düşüren sözleri ile Nevin, iç yalnızlığına gömülmüş, kendisinin bu yüzünün altındaki kederi görececek birini beklemektedir. Oysa etrafındaki herkes, hayatın sadece sathıyla ilgilenmektedir. Bir düşünce veya bir mesele, çağın insanını yansıtmaz. Mekânlar ve mekânlarda yaşananlar da yüzeyselleşir. Kahraman hafıza mekânların peşindedir ancak her yer gösteriş ve boş sohbetlerle doludur: *“Ne böyle bir gazete, ne böyle bir haftalık, ne de kadınların ve erkeklerin insanca buluşabileceği bir kahve vardı İstanbul’da. Böyle bir yer kokusunu aldılar mı züppeler, kıskançlar, sözde sanatçılar üşüşüveriyorlardı”* (Abasıyanık, 2010: 70).

Halide Edip’in 1954 tarihli romanı *Döner Ayna* yazarın kadın dünyasını konu edinen romanıdır. Romanın olumsuz ve düşük karakterli kahramanı Mürsel, özenti bir tiptir. Modernleşmeyi doğru algılayamamış ve okuyamamış olan Mürsel, pragmatik biçimde modernizme bağlıdır. Medeniyetin ve terakkinin önündeki engelin din olduğunu düşündüğü için dini ve ahlaki değerlerden kopuktur. Çiğ bir karakter olan Mürsel, kendisini kahvehanelerde yetiştirmeye çalışır ve bu mekânlar birer kimlik mekânına dönüşür:

“Bu züppe kılığın ve tavrın arkasında, İzmit’te rastladığı modern gençliğe benzemek için yanıp tutuşan bir tutku vardı. Yalnız, kahvelerde oturup oturup dünya ahvalini bilgiç bir eda ile tartışan garip kıyafetli küçük gruplara sokulurdu. Onlara bazen ‘faşist’, bazen ‘komünist’ denmesi Mürsel’i hiç ilgilendirmezdi. Bunların arasından kafasının içine en derin şekilde yerleşen etki ‘din’ denilen şeyin artık medeni ve büyük uluslarda olmadığı ve dindarların ancak alayla karşılanabilecek birer enayi grubu olmasıydı” (Adıvar, 2001: 65).

Mürsel mekânların hepsinden kimliksiz olarak ayrılacaktır.

Refik Halit, 1954 tarihli *Bugünün Saraylısı* romanında alafrangalık meraklısı Damat Atif üzerinden yeni nizamı eleştirir. Atif, devamlı olarak meyhanelerde zaman geçirmektedir. Ata Efendi damadının yalanlarının farkındadır: *“Yalan! Çakır’ın meyhanesindedir; o tabiatsız herif yemeğin üstüne de rakı içer. Sabahleyin gazete*

ilanında görmüştü, yan yana sekiz tane şarkıcı kızın resmini dizmişlerdi” (Karay, 2014: 26). Romandaki eğlencedeki batılılaşma sosyal hayata da sirayet etmiş ve insanlar modalara ayak uydurmak uğruna değişmeye başlamıştır. Ayşen dans öğrenmiş, büyük gazinolara alışmış, tavernalara gitmeye başlamıştır. Ailesini beraberinde sürükleyen Ayşen, partilere devam ederek, İstanbul’un eğlence hayatına dahil olur. Romanda sözü edilen bir diğer eğlence mekânı, Afitap Kırathanesi’dir. Ata Efendi, Ayşen’in kendisini terk etmesi ihtimalini düşündüğünde hayatının renksizleşeceğini düşünür. Ayşen olmadan hayatı Afitap Kırathanesi’nde pineklemeyle geçecektir.

Romanın bir diğer mekânı, bölgenin en gösterişli yeri olan Taksim Gazinosu’dur. Aile, lüks hayatın kapısını buradan aralar. Modern hayat, kendisini burada eğlencelerle gösterir.

“Ata, masaya konan kırmızı elmalar ve buruşuk armutlar arasına bir dam ve yapı tutturuyormuşçasına çatı ve kaburga tahtaları gibi intizamla konmuş muzlardan birine elini uzatırken salonun ışıkları karardı; trampet süratiyle çalınan zil sesi duyuldu. Öğrenmişti, artık. Numaralar başlayacak. Artislerin evvela en hünersizlerini, sonra ustalarını ve mimlilerini seyredecekler” (Karay, 2014: 96).

Burada Rüştü, aileyi mekânın alt katında bulunan pavyona davet eder. Ata, pavyonun dizaynından rahatsız olur, ayrıca burada eğlenen insanları, şehrin karmaşa ve güvensizliğinden kaçarak, monadına kaçanlar olarak değerlendirir:

“Birinci salonda bir bar tezgâhı, izbe köşeler, köşelerde birbirine sokulmuş, darlıktan kenetlenmiş çiftler ve insan toplulukları fark ediliyor. Şehir bombardıman ediliyormuş da yer altı sığınağına can atmışlar sanki! Caz takımının önünden güç bela geçebildiler. Daha sonra masalarla dans edenler arasından, kaya, süzüle, ayaklara basmamak, etekleri çiğnememek, masa örtülerini çekip bardaklarla beraber sürüklememek için gayet temkinli yürüdüler...” (Karay, 2014: 99)

İstanbul’un yeni eğlence zevki, tavern adı verilen bu mekânlardır ve insanlara bodrum zevki verir.

Akıntıburnu’ndaki gazino bir başka eğlence mekânıdır. Rüştü’nün otomobiliyle gidilen bu eğlentide Ata Efendi, İsmail Efendi, Mesture Hanım, Berin ve Deniz de vardır.

Ata Efendi ve Mesture arasında koyu bir sohbet başlar. Sonra da mekânın içerisinde olmasına rağmen, ortama dışarıdan bakan Ata'nın, gazinoya ilgili düşünceleri verilir: *“Bu muhakemeleri bırakayım da meclisin sefasını süreyim. Her zaman nasip olmaz. Sıcak sıcak, durmadan gelen kebablar... Bol içki... Saz söz... Üstelik üç adet de binat-ı Havva! Hele Mesture şiiirden de anlıyor. Benim de üç kadeh attım mı şairlik damarlarım kabarıır”* (Karay, 2014: 76).

Romanda bir de Tarabya'daki kır gazinosundan bahsedilir. Ata Efendi, buranı havasını çok beğenir ve hatıraları uyanır. *“Deniz kenarında olmayan bir bahar havası, dağ başlarına mahsus funda kokulu bir bahar rüzgârı”* ile kaplı olan mekân, onun kendi hayatını derinlemesine tahlil etmesini sağlar (Karay, 2014: 229).

Ortaköy'de bulunan havuzlu gazino ve Bomonti gazinosu, Çakır'ın meyhanesi ve Koket Bar'ın adı anılır. Roman kahramanlarından Sevim, Koket Bar'da çalışır. Genç kız bir pansiyonda kalmaktadır ve mekânı aslında benimsememiştir. Romanda bu mekânların tek işlevi bir fon mekân olarak sunulmalarıdır.

Orhan Hançerlioğlu'nun 1954 tarihli *Büyük Balıklar* romanı, 1950'li yıllar İstanbul kent hayatını öyküler hâlinde sunan bir romandır. Temel bir kahramana sahip olmayan romanda kesit vaka parçaları kullanılır. Roman, bir vatman gözünden anlatıldığı için tramvayın güzergahı olan Beyoğlu eksene alınır. Sınıf farkları, eğitim farkları ve gelir eşitsizlikleri romanın temel meselesidir. Romanda pek çok eğlence mekânına yer verilmekle birlikte Nissuaz Cafe, hatırlama mekânı olarak dikkati çeker. Sürekli bir kadını arayan Refik Bey, Nissuaz'ın vitrinindeki masaya oturup beklemeye başlar:

“İstanbul büyük şehirdi. Ama insan bu şehrin neresinde olursa olsun bir gün elbet Beyoğlu'ndan geçecekti. Hem o mosmor dudakları, sapsarı saçları ile...” Refik bey on beş sene aynı masada, aynı yerde bekler ve caddeyi gözetler. “Artık saçları beyazlamış, sırtı kamburlaşmış, elbiseleri eskimişti. Fakat kalbindeki duygu tazeliğini bir an bile kaybetmemiş, ümit yerini asla kötümserliğe bırakmamıştı. Bu uzun zaman içinde o caddeden birçok beyaz saçlı, sarkık dudaklı ihtiyar kadınlar görmüştü. Refik bey onlara bakmamıştı bile... o, sarı saçlı ve mor dudaklı kadını bekliyordu. On beş sene geçmişti, ama beklediği kadın bir türlü geçmemişti. Artık Refik bey caddeye içgüdüsi ile, görmeden bakıyordu. Dışarıdan geçenler bu ihtiyar adamın donuk gözlerini hangi noktaya diktiğini anlayamazlardı. Gerçekte onun

baktığı yaşayan hiçbir şey kalmamıştı. Gözlerinin önünde ilk aşk, evlilik, sevgilisi ile yalnız kaldığı ilk gece... hararetli vücutlarına serinlik veren patiska çarşafların soğuk sürtünüşü... ilk öpüş, ilk birleşme.. Bütün bu duygular beyninde, yeni doğmuş kelebekler gibi, sarsak sarsak uçuşuyorlardı. İlkler, hep ilkler..." (Hançerlioğlu, 1998a: 14).

Fatma, Belkıs ve Renan isimli üç kız kardeşin hayatının konu edildiği *Üç Kadının Romanı* isimli, 1954 tarihli romanında Peride Celal, sadece kendi çıkarlarını düşünen ve ahlaki zaafı bulunan kadınları sıklıkla Kristal Palas isimli meyhaneye götürür. Burası “*duvarlarında paslı aynalar asılı, dört beş masalık, küçük bir meyhaneydi. Masalarda kirli kırmızı örtüler vardı*” (Celal, 1954: 178) ifadeleriyle tanıtılır. Roman, psikolojik bir duyarlılıkla ve özellikle Fatma üzerinden kendini unutmak için eğlence, erotizm gibi kavramlar üzerinden ilerleyen bir hayatı ve yazma deneyimini açıklar. 1950’lerin sosyal iklimi de romanın içerisinde yer eder.

Süleyman Alpata’nın 1955 tarihli *Günah Kızları* isimli romanında barlar ve gazinolar, kadınların hayatlarının karardığı ve fuhşa sürüklendikleri yerler olarak verilir.

Aziz Nesin’in, 1955 tarihli *Kadın Olan Erkeğin Hatıraları* başlıklı eseri, sosyal hayata ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine eleştiri getiren bir romandır. Romanda karısı kendisini terk edip erkek cinsiyetine geçince kadın olarak onun hayatına girmek isteyen Bayram’ın ameliyatla Bayramiye oluşunun öyküsü vardır. Kadın olunca pek çok erkeğin nefesine hitap eden Bayramiye bir film yapımcısı ile bara gider. Bu barda Alis ile tanışır ve erkekleri nasıl kullanacağı hakkında ondan uzun dersler alır. Barda, aklında sürekli karısı vardır ve hep onunla ilgili hayatını hatırlamaktadır. Derken karısını, yani Huri’yi bu barda görür. Huri, eski kocasını tanımadan başından geçenleri ona anlatır ve üstelik kocasını hiç beğenmediğini belirtip, onunla alay eder. Bayramiye bunları duyduktan sonra bardan ayrılır, ameliyatla eski cinsiyetine döner. Eser sonunda da bunların rüya olduğu anlaşılır.

1955 tarihli *Ali* isimli romanında Orhan Hançerlioğlu, Ali isimli gencin hayatını konu edinir. Ali, içine düştüğü dar durumdan kurtulmak için Bakkal Alefendi’den borç ister. Bakkal, acımasız bir kişidir ve ona yüzde iki yüz faizle borç verebileceğini söyler. Duruma çok üzülen Ali, bakkaldan çıkınca Unkapanı kahvehanelerinden birine oturup hayatını düşünür. Yine romanın başka bir bölümünde onu işsiz kaldığı zamanlarda gittiği

kahvede görürüz. Burada günlük olarak tavla oynayan kahraman, hayatıyla ilgili kararlar almaya çalışır. Kahveye gitmek, onun için hayatta kalmanın yoludur.

Romanda Beyoğlu'ndaki koltuk meyhanesinden de söz edilir. Burada fiçiler vardır ve insanlar fiçiler üzerinde içki içmektedir. Ali, boş bir fiçinin üzerine oturarak birlikte içki içtiği arkadaşlarından hiçbirini sevmediğini düşünür. Bu sırada da hafızası başka âlemlere geçer:

“Ali kendi içine kapanmış, düşünceye dalmıştı. Çevresinde konuşulanları dinlemiyordu. Gözleri hiçbir ilgi duymadan, gelip geçenlerin üstlerinde dolaşıyordu. Pembe karanfiller, sarı glayyöllerin önünde kırmızı istakozlar, karidesler... Cam bir kutu içinde satılan midye dolmaları. Tuzlu badem. Kokoreç. Kafeslerde şakıyan kanaryalar. Soğuktan dumanlanmış bardaklarda buz gibi bira... Yaşamak ne güzel şeydi. Dünya, bahtlı insanların gereği gibi yaşayabilmeleri için kusursuz yaratılmıştı. Ne olurdu, diye düşündü, bir mirasyedi olsaydım” (Hançerlioğlu, 1999: 58)

1956 tarihli *Kutu Kutu İçinde* başlıklı romanında Orhan Hançerlioğlu, eğlence hayatına dalmış kahramanlardan söz ederken Rüstik Bar'dan bahseder. Kahraman buradaki ortamdan ve işkembe çorbası içen bir pavyon dansçısından hareketle geçmişe döner:

“Aklıma aybaşlarında bankadaki arkadaşlarla gittiğimiz Arnavut işkembeci gelmişti. Çorba, hep o çorbaydı. Yalnız ak mermerleri kirden kararmış yağlı masalar yoktu ortada. Çengellere asılı kızarmış, pembe kuzu başları yoktu. Arnavudun kocaman bir kepçeyle karıştırarak kokusunu bütün dükkana yaydığı, üstünden dumanlar tüten çorba kazanı yoktu. Bütün bu yokluklardan mı ne, canım bir türlü o çorbayı içmek istememişti. Midem bulanıyordu” (Hançerlioğlu, 1999: 121).

Refik Halit Karay'ın 1956 tarihli *Kadınlar Tekkesi* romanında eğlence mekânlarının önemli bir yeri vardır. Çünkü roman kahramanlarından Şeyh Baki, Neşide isimli kahramana aşiktir ve Şeyh'in etrafındaki kadınlar, kızın gözünü boyamak için onu sokağa, eğlence hayatına dahil ederler. Bol para, eğlence ve içki ile genç kadının aklını çelebileceklerini düşünürler. Bu nedenle romanda çok fazla eğlence mekânı vardır ancak bunlar içerisinde hatırlama ve unutma işlevlerini gerçekleştirenler oldukça azdır. Örneğin

Neşide'nin götürüldüğü Narlıkapı Gazinosu, kendi varlığıyla değil, öncesinde düşünülenlerle değerlidir. Kahramanlar Narlıkapı Gazinosu'na gitmek üzere anlaşırken, kadınlar, mekânı bilmediklerini söyler. Bunun üzerine Süha şunları söyler:

“Zaten İstanbul’un her tarafını bilen var mıdır? Hele kapalı güzelliklerini... burası Yedikule’dedir; surlar arasında Bizans yadigarı bir kapıdan girersiniz; tekrar bir kapı...Sonra denize nazır, yine Bizans duvarları üzerinde bir teras ve çiçekli bir bahçe. Bütün Anadolu yakası, Adalar, şehrin Marmara’ya bakan tarafı, camileriyle, minareleriyle, sahilleriyle karşınızda! Gurup zamanı enfestir, mehtapta da... Hatta aysız gecelerde daha hoştur. Asıl tuhafı gazinonun müşterileri de seçmedir. Yenikapı’nunkilere hiç benzemez” (Karay, 2009e: 325)

Burada sözlerden etkilenerek kadeh kaldıran kişiler, mekânları unutmak için kullanır:

“Emced kadehini kaldırdı: ‘Üstadın ve Narlıkapı’nın şerefine!’ Kadını erkeği Şeyh Baki’yi unutmuşlardı. Bu geceki meclis hazırlıksız yapıldığı için gayet eğlenceli geçen bir toplantı oluvermişti. Belki tatlı poyrazın da tesiri vardı. Birbirlerinden ve eğlenceden ayrılmak istemediklerinden geceyi devam ettirmek arzusuna kapıldılar; Taksim pavyonuna gittiler. Süha hariç, iki çift durmamacasına dans etti” (Karay,2009e: 326)

Yine romanda sıklıkla gidilen bir başka mekân, Florya’daki meyhanedir. Konuklar sıklıkla Florya günlerini, oradaki dans ve eğlencelerini anarlar. Süha ve Fethi, sıklıkla Caddebostan gazinosuna giderler. Buradaki mekânların hepsi unutma mekânı olarak vardır ve kişiler için beden mekânına dönüşür. Kadın, şehvet, dedikodu ve eğlence, mekân içinde bulunanları gerçek rol ve kimliklerinden koparır.

Romanda bir diğer unutma mekânı, Yeşilköy Gazinosu’dur. Neşide ile evlenmek isteyen Yahya Bey, Neşide’ye moral bozukluğunu ve kötü hatıraları unutturmak için aileyi Yeşilköy Gazinosu’na getirir. *“Neşide, yaprakları dökülmeden evvel mercan rengi bağlayan frenk sarmaşıklarının örttüğü çardak altında, ellerini parmaklığa dayamış kırmızı bir dekor içinden kırmızı ufka ve kırmızı denize bakıyor, susuyordu. En masraflı bir revü filminin harikulade gönül okşayıcı bir sahnesinde başrol oynuyor gibiydi”*

(Karay,2009e: 463). Daha sonra Neşide burada geçmişin anılarından kurtularak, hayatın içerisine karışır ve Yahya'nın evlilik teklifini kabul eder.

Şeyh Baki, alışverişe gitmiş bulanan Samiye ve Neşide'nin dönüşünü Aksaray'da Valide Cami karşısındaki kahvehanede bekler. Yine romanda kahramanlardan Baha'nın Kınalıada'ya çekildiği ve buradaki kahvenin onun hayatla tek bağı olduğu görülür. Burun'daki bu kır kahvesi, Baha'nın kendisini ve hayatını sorguladığı, geçmişe özlem duyduğu bir yer olarak verilir. Kahramanlar sıklıkla Tiryakiçarşısı kahvehanelerine giderler ve burada sohbet ederler. Roman uzun ve kahramanlarının gençlikten yaşlılığa mecralarını kuşatan bir yapıda olduğu için, kahramanlar bir yerde karşılaştıklarında mutlaka o kahvehanelerin anıları gündeme gelir. Romanın önemli isimlerinden Süha Kalenderli, sıklıkla kıraathanelerde çay içer ve önünden geçen kadınları dikizleyerek şehvi arzulara kapılır. Bu kıraathane onun için bir tür beden mekânına dönüşür.

Yazar, romanda meyhaneleri “*fesada uğramış*” havanın alanı olarak tanımlar. Müdavimler “*bataklık balığı*”dır. Kalenderli, gittiği meyhanede, bu bataklık balıklarından biri olarak görünür. Aşağıdaki satırlar hem meyhaneyi bir nostaljik hafıza mekânına dönüştürür hem de Kalenderli'nin mekâna beden hafızasını nasıl yüklediğini gösterir:

“Memnun bir balık gibi ağzı açılıp kapanıyor, gözlerini birbirlerine hemen hemen kenetlenmiş halde dans eden çiftlere daha doğrusu kadınların dans oynaklığına can ve gönülden iştirak eden vücut kısımlarına dikmiş Melal Hanım'a diyordu ki: 'Korsanlık devrinde büyük limanların ipten kazıktan kurtulmuş serserileri de böyle basık tavanlı, fena aydınlanmış yeraltı meyhanelerinde eğlenirlerdi; sert içkilerle kafalarını tütsüleyerek: görüyorsunuz ki onlar kadar hıfzıssıhha kaidelerine aykırı bir hayat sürüyoruz; öte yandan şu havanın her zerresinde mevcut mikrop ve zehirleri sayıp ölçecek derecede ileri gitmiş bir asır içinde bulunmaktayız. Bir buraya bakınız, bir de mesela yüksek dağlar tepesine kurulmuş modern bir sıhhat yurdunu düşününüz! Birbirini tutuyor mu? Ötekini yapan zihniyetin bunu kapatması lazım gelmez mi?” (Karay, 2009e: 636).

Romanda bahsi geçen diğer mekânlar, Büyükdere Gazinosu, Taksim Meyhanesi ve Suadiye Gazinosu'dur. Bu mekânlar yalnızca roman kurgusu için anlamlı olan mekânlardır.

Sonuncu Kadeh Refik Halit'in Cihan harbi öncesi ile 1950'lerin kültürel yapısını insan tipleri üzerinden karşılaştırarak veren bir romanıdır. Roman, bu nedenle, tematik ağırlığı oluşturan aşk hikâyesinden öte, fondaki kırılmayı gösteren mekân ve moda göstergeleriyle anlamlı olur. Bu anlamda romanda eğlence mekânları önemli ve çeşitlidir.

Roman kahramanlarından Murat Naci, eğlenceye düşkün bir beydir ve devamlı Boğaziçi'ne gider. Mayıs ayları ise onun Rumeli kıyısından yürüyerek ulaştığı kır kahvesinde ve gazinoda geçen zamanlarının karşılığıdır (Karay, 2009g: 7). Romanda Birinci Dünya Savaşı sırasında Şam'ın hâli, eğlence mekânları üzerinden verilir. Toplumsal bir cinnetin varlığı, bu satırlardan anlaşılır:

“Birinci dünya Harbi sonuna doğru Şam! Bir tarafta idam sehpaları, bir tarafta ‘yâ leyl’ naraları. Akibet beliriyor; belki buralarda tutunamayacağız, düşman hedefine emin adımlarla yaklaşıyor. Fakat her harpte ve her yerde olduğu gibi felaket ve sefalet arttıkça safahat da kudurmuşçasına şahlaniyor. Eski zabitimle çalgılı ve şarkılı bir kır kahvesinde -mevsim yazdı- içtik, yedik, neşeliydik; hatta yine cephe gerisi şehirlerde rastlanan neşe çılgınlığı nöbeti bizi de tutmuştu” (Karay, 2009g: 270)

Hafıza mekânı olarak Cemşit'in 1910'lu yıllarda gittiği Strazburg Birahanesi önemli bir hatırlama ve unutmama mekânıdır. Kahraman, sevdiği kızın adresini öğrenir ve barda olduğu sırada mütemadiyen bu adresi düşünerek, geri kalan her şeyi unuttur:

“Arnavutkaldırımli yoldan sarsıla hopyaya azıcık gittikten sonra arabayı geri çevirttim; bu suretle evin önünden bir daha geçmiş olduk; artık zifiri karanlıkta bile gelsem elimle koymuş gibi bulabilirdim; sokak ismini, ev numarasını da zapt etmiştim. Beyoğlu'na dönerken boyuna içimden tekrarlıyordum; hatta girdiğim Strazburg birahanesinde, yolda rastladığım bizim mektepten Sulhi ile otururken ara sıra tekrarlamaktan kendimi alamıyordum” (Karay, 2009g :192)

Cemşit, eğlenceye davet eden Rum kızı nedeniyle sıkkındır. Genç kadını nereye götüreceğini düşünürken ifade ettikleri, mekân ve beden ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir:

“Ve nereye gideceklerdi? Ecnebi artist olsa her lokantaya girebilirlerdi, Yani’ye, Nikola’ya, Londra’ya... Fakat yerlileri ancak iki yere götürebilirdi: Biri Tiyatro sokağındaki Fransız lokantası Oziye- orada hususi kabinelerde de yemek yenirdi- öbürü meşhur Camille... İsmi, Kâmil diye okunan bu Bulgarçarşısı’ndaki bahçeli evi- sonradan ismi Nis olmuştu- koca Ahmed Midhat Efendi de bir romanında tarif etmişti, adeta tarihi bir binaydı; lokanta, hem geceleyecek çiftlere damatlı... Marika’ya sorarım, hangisini isterse oraya gideriz. Delikanlının zihni şimdi gidecek yer, Rum kıızıyla geçirilecek zaman ve sonrası gibi meselerle meşgul olduğundan Şehriban’ı hemen hemen unutmuştu; sadece içinde ve kafasında acayip bir boşluk duyuyordu, eksiklik gibi bir şey, bir hicran belki” (Karay, 2009g:176-177).

Bu satırlar, zamanın fahişelerine ve eğlence kadınlarına dair zihniyeti ve tek gecelik ilişkiler için özel hazırlanmış mekânları göstermesi bakımından önemlidir. Kahramanlar, bu mekânlar içerisinde sevdiği Şehriban’ı hatırlamaz. Böylece eğlence mekânı, bedensel tatmin odaklı bir unutma mekânına dönüşür.

Avrupa dönüşü Cemşit’in sefahat hayatını devam ettirdiği Londra Birahanesi, kahramanın Şehriban ile ilgili anılarını sunması bakımından da önemlidir. Bu hatıradaki Şehriban, henüz ilk gençlik çağındadır. Sadri’nin müdavimi olduğu Anadolu Birahanesi romanın diğer mekânlarından. Park Otel barı, Murat’ın zamanını geçirip, kendisini hayattan izole ettiği mekândır. Cemşit ve Murat Naci, birlikte Kireçburnu Gazinosu’na giderler. Henüz mevsimi olmadığı için تنها olan gazino, Murat’a ölümü hatırlatır. Romanda geçen bir başka mekân, Bebek’te bulunan Niko’nun gazinosudur. Burada Lale ve Perran Hanım, Cemşit ile tanışır ve mekân bir hatırlama mekânına dönüşür.

“Hisar’daki bahçesine uzanmış, Zavallı Necdet’i okuyor”. Londra Birahanesi’nde Cemşit’in ‘aklı daha ziyade Hacı Taktaki Çıkmazı’ndaki komşu duvarına yaslanmış, kamburu çıkmış, laçka olmuş ahşap evin çarpık odasında, eski püskü yer yatağana serilip yatan ‘paşa kızı Şehriyar’ adını takınmış Şehriban’dadır. Sac mangalda dumanı tüten yamru yumru ihlamur kabını görüyor, burnuna tentürdiyot ve öksürük şurubu kokusu geliyor, kenarda da boynuz çekmeğe yarayan cam şişeler dizilidir. Pnömoni geçiren fakir bir hasta kız odası! Londra birahanesi bu cumartesi akşamı hıncahınç doludur ama kalabalık arasında tek kadın yoktur, bir erkekler yığını. Daha

ziyade kafayı ahbablar arası tütsüledikten ve biraz da karın doyurduktan sonra ya kapatmalarının yanına yahut kumarhanelere, bir kısmı da umumi evlere gidecek olan her milletten hovardalar” (Karay, 2009g :244-245).

Romanda toplumsal hayatın göstergesi olarak kahvelerden bahsedir. Kahvenin stoğundaki azalma ve kıtlık, ev ahali için büyük bir meseleye dönüşmüşken, yazarın kahvehanelere bakışı da dile getirilir:

“Köküne kibrit suyu! Kahve yüzünden bu memlekette kahve için başka hiçbir yerde görülmemiş vahşetler yapılmıştır, Osmanlı tarihinde kahvenin izi kanlıdır. IV. Murad’ın kahve içenleri hemen cellada verdiği işitmedin mi? Kahve sade şenaat vesilesi olmamıştır, manen de halkı yıkmıştır; tembelliğe, uyuşukluğa, kahvehanelerde pineklemeye alıştırmıştır. Her diyarda tenbih edici bir nesne olan kahve bizleri uyutur” (Karay, 2009g :89)

Romanda bahsi geçen bir başka eğlence mekânı da *“iskelenin yanındaki Bektaşî’nin meyhanesi”*dir. Yazar, Cemşit ve Murat arasındaki konuşmalardan hareketle döneme dair üstgiysisellik okuması yapar. Burada mekânın psikolojik bellek ile derin ilişkisi ön plana çıkar.

“Murad Naci kendisine ilave yanına bir yaşlı daha katarak dolaşmaktan haz etmezdi; manzaranın çirkinleştiğine, taze gözleri incittiğine, acıklıya benzer bir sahne teşkil ettiğine inanırdı. Fakat yanındaki, Cemşit gibi tıraşı iki günlük sallapati biri ise aldırılmazdı; böylelerinin yaşına kimse aldırış etmez. İstemediği, giyimli yaşlılardı; evde fena ütülenmiş poplin gömleğinin yakasına geçirdikleri ucuz cinsten buruşuk kravatları, demode kostümleri, formunu kaybetmiş ayakkabılar ve düşük, katmerlenmiş çorapları ile kendilerini güya giyinmiş farz eden orta halli emekliler ve nasipsizler; ruh ve beden taraflarından çökkünler, bezginler... Böylelerine Beyoğlu’nun birkaç çayhane ve pastane gibi yerlerinde rastlar, tanıdıkları da olsa bir sebep bulur, masalarında oturmazdı. Mesela Park Pastanesi’nde yahut Boğaziçi’nin herhangi bir gazinosunda tek başına oturuşunu kendisine yakıştırır, zarif ve kibar bir manzara teşkil ettiğine inanırdı; bunda biraz da haklıydı, dikkati çeker, hatta bazı kere güzel ve taze kadınları da alakadar ederdi” (Karay, 2009g: 42).

Kireçburnu gazinosuna gelen arkadaşlar, kuytu bir yere geçerler. Cemşit meyhane sahibi ile şakalaşırken, Murat, ölümü düşünerek hüznlenir. Son kadehi veya son kadını ne zaman elde edeceğini düşünen kahraman, ne kadar kaldığını bilemediği hayatın her saniyesinden istifade etmek fikrine kapılır. Arzusu *“kalabalık, aydınlık, neşeli bir yerde bulunmak”* olur. Bulduğu meyhane onun için *“kasvet yuvası”* gibidir. Biraz oturup kalkmak niyetindeyken oraya gelen kalabalık grubun neşesinden etkilenir ve *“altmış beşini almış bir adamın en körpe çağ muşakalarındaki ham hayallere kapılmasını gülünç”* bulur. Gençliğindeki muşakalarını düşünür. *“Şimdi de hemen hemen o haldeyim, çocuklaşıverdim”* diyerek nostaljik belleği kullanır. Etrafta gençliğin ve meyhanede bulunmanın coşkusuyla neşelenen kadınların sayesinde kendi gençliğinin maceralarını anımsayan kahraman, epifanik bir çağrışım bağı kurar: *“Beyoğlu gecelerinin havasında hep o lisandan ve o şiveden, o şiveli fuhuş ahengi halkalanırdı. Hasretle anmıyor; fakat içinde alışkanlığın sıcaklığını duyuyor”* (Karay, 2009g: 41-44).

Bir kafeşantan kızı olan Polinka, Murat Bey’in hafızasında oldukça canlı bir hatıradır:

“Dört sene yabancı diyarlarda kaldığı ve birçok seyahat yaptığı halde kendi memleketinde olmayanların üzerindeki tesiri ilk önce muhakkak bir irkilme şeklinde belirirdi... Bir tanesi müstesna: Polinka. O, Sırbistanlı bir kızdı, bir kafeşantan kızı. Macera eskidir, 46 senelik! Vaka Beyoğlu’nda geçer. Hanri Yan adındaki, o zamanlar Paris’teki meşhur Chat Nair artistlerinden Fransız şarkıcının işlettiği bir kabarede, meşrutiyetin ilanından sonra! Sadece iki gece görüp tanıdığı tip kırk altı yıl sonra bütün canlılığı ile hatırlanır, ikide bir zihninde yaşatılır mı?” (Karay, 2009g: 12).

Murat, oturduğu eğlence mekânında bu kızı hatırlar ve oradan geçmişte kadınlarla birlikte yaşadığı hazlara dönüş yapar. *“İşte şimdi bir lahza da onlardan birkaçını görüverdi.”* Kahramanın gittiği her eğlence mekânı, onu bugünden kopararak geçmişe ve geçmiş günlerin haz anlarına taşır. Bu anlamda kahraman için eğlence mekânları, hatırlama ve şimdiyi unutma mekânlarıdır.

Kemal Tahir’in 1956 tarihli, *Esir Şehrin İnsanları* romanında mahalle kahvesinden söz edilir. Bu kahvenin müdavimleri, mahallenin hafızasıdır. Kahramanın aile büyüklüklerinin yaptıkları, burada hatırlanmakta ve kendisini tanınmasa bile aile, mahalle hafızası için referans kabul edilmektedir.

“Üçüncü günün ikindisinde, saçmalığını bildiği sıkılğanlığı yenerek, adeta arkasından itiliyormuş gibi, mahalle kahvesine gitti. Kendi, buraya ilk defa geliyordu ama, mahalleli, yeni komşu hakkında esaslı bilgiye sahipti. Ninesiyle paşa babasını tanıyanlar vardı. Merhum hanımefendinin mescidle çeşmenin onarımına yardım edişi, fakirlere merhameti unutulmamıştı. Sonra, alçak yürekli bir paşaoğluydu Kamil Bey... Amelelerle beraber çalıştığını, tavuklarıyla kendisinin uğraştığını görmüşlerdi. Köşkte, böyle bir felaket devrinde, çalgı sesi, sarhoş narası gökyüzüne çıkmıyordu” (Tahir, 2005:104).

Bu mahalle kahvesi aynı zamanda mahalle kültürünün devamının sağlanmasında gerekli olan kolektif hafıza rolünü de yerine getirir. *“Köşenin gedikli müşterilerinden birisi bile orada olsa, mahallenin delikanlıları, esnafı, tavla pullarını, dominoları fazla şakırdatmazlar, iskambil kağıtlarını şaklatmazlar, yüksek sesle küfretmezler, üstüste kahkahayla gülmezler, öfkelerine sahip olurlar, edepli mektep çocukları gibi davranırlardı” (Tahir, 2005: 105).*

İmam Mümin Hoca'nın yanına oturan Kâmil, burada dini ve tarihi hatıraları dinler. Kolektif belleğin unsuru olan bu hatıralar, mahallenin dinamiklerini de ortaya koyar:

“Derken Hazreti Ömer vaaza başlamış... -Bir an durdu. Kâmil Bey'e döndü- Meselenin baş tarafını duymadınız. Bir gaza neticesinde, ganimetten bütün Müslümanlara birer entarilik düşmüş. Ertesi gün Cuma. Hazreti Ömer Halife olduğundan hutbeden sonra vaaza başlamış. Dinden, diyanetten, Allahın emrinden anlatırken bedevinin biri ayağa kalkmış. ‘Ya Ömer!’ diye bağırmış, ‘senin bütün sözlerin vallah yalandır.’ Camidekiler öleyazmışlar. Boru değil, Allahın kitabı inkâr ediliyor. Hem de kimin ağzından? Hazreti Ömer'in ağzından... Mübarek, hiç telaşlanmadan: ‘Niçin?’ diye sormuş. ‘Çünkü sen hırsızısın. Hırsız olduğundan sözlerin de yalandır’, ‘Benim hırsız olduğumu sen nereden biliyorsun?’, ‘Şundan biliyorum ki, ganimetten hepimize birer entarilik düştü. Bana düşeni eve götürdüm, ölçüp biçtik. Eteği diz kapaklanma ancak yetişen bir entari çıktı. Oysa sen benden en aşağı bir karış daha boylusun. Topuklarına kadar inen bir entari yaptırmışsın.’ Hazreti Ömer gülmüş: ‘Sana oğlum cevap versin! ‘ demiş. Ön sırada oturan oğlu ayağa kalkmış. ‘Evet,’ demiş, ‘babama düşen paydan entari çıkmadı da, ben

kendiminkini ona verdim.’ İmam susarak, hikayesinin etkisini araştırdı. Dinleyenler, bir ağızdan beğeniyle inlediler. İmam Mümin Hoca, elini kaldırdı: - İslam böyle emirlerin yüzü suyu hürmetine cihanın her tarafında dal budak saldı. Şimdi biz İslam mıyız? Haşa! Biz İslamın eli kiriyiz! Başımıza gelenler de hep bundan... Cemil Usta, hikâyenin yansında içeri girmiş, kapıda durup sözün bir yere bağlanmasını beklemişti. Başını sallayarak yaklaştı: - Gene eski defterleri açmışsın Hoca! Yahudi müflisleyince eski defterleri yoklarmış... - Tövbe estağfurullah... Sen nereden çıktın dülgerlerin yüz karası?.. - Tam zamanında yetiştim. Yeni komşumuzu, acemi buldun da hemen Hazreti Ömer'den başladın, değil mi? - O gelmeden anlatıyordum. Cemil Usta, selam verip oturdu. Kâmil Bey'e göz kırptı: - Bunlar, Hazreti Ömer olmasa bilmem ki ne halledecekler? Sanki Hazreti Ömer'in adalet çağı, bugüne imdat edebilirmiş gibi...” (Tahir, 2005: 105-106).

Mahalle kahvesine hâkim olan gelenek, Kâmil'in buraya çok çabuk alışmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda insanların *aralarındaki gizli bir dayanışmaya güvendiklerini de* fark edecektir. Mahalle kahvelerinde yaşanan *millî kardeşliğin toplumsal felaketleri alt edebilmek için* gerekli olduğunu düşünür. Grup aidiyetinin hissedildiği, ortak hafızası olan bu mekânın dışında kalmanın, aslında kolektif güvenin de dışında kalmak olduğunu sezen kahraman, *kahredici bir yalnızlık* içinde düşünecektir (Tahir, 2005: 153).

Fakat romanın bir başka yerinde arkadaşlarıyla buluşan kahramanın gittiği bir başka kahvede bu duygu hissedilmez. Mahalle kahvesinin verdiği kolektif ortaklık, başkalarının geçici ziyaretlerini barındıran kahvehanelerde bireysel hafızaya döner. Gittikleri bir kahvede arkadaşlarıyla hatırladıkları, eğitim hayatlarından bir arkadaşları hakkındaki ortak yargıları olur:

“Ahmet, koluna girip Sultanahmet parkı karşısındaki kahvelere doğru Kâmil Bey'i enikonu sürükledi. Köşede bir tenha masaya oturunca etrafına baktı. Sonra masaya abanıp sesini alçalttı: - Bizim İhsan'ı bilirsin, 219 İhsanı (Ahmet bütün Galatasaraylılar gibi numaraları Fransızca söylüyordu). - Kız İhsan mı? - Evet. Bu İhsan, kız kadar nazik, kız kadar güzel bir çocuktü. Okul piyeslerinde hep kadın rollerine çıktığı için böyle isim takmışlardı. Ahmet, bu Kız İhsan hakkında bir şeyler anlatıyordu. Anlattıkları, Kâmil Bey'in

hayalindeki incecik, nazlı delikanlıya uzaktan, yakından uyan şeyler değildi. İhsan yedek subay olarak harbe gitmiş. Beş kere yaralanmış. Büyük yararlıklar göstermiş. Esir düşmüş. Kurtulup gelince küçük bir sermaye uydurup bir dergi çıkarmaya başlamış. Kuvayı Milliyeyi açıktan açığa tuttuğu için mimlemişler. İşgalden sonra Aydos cephaneliği baskınına sözde katıldığından Harp Divanı'na vererek, birkaç gün içinde on yıl kürek cezasına çarptırılmışlar. Kâmil Bey, elini yanağına götürerek kekeledi: - On yıl mı? İmkânı yok! - On yıl. Şimdi Mehterhanede yatıyor. Şuracıkta... Mehterhaneyi bilemedin mi? İstanbul cezaevi... Bereket akıllı davranıp, dergi imtiyazını Nedime Hanım'a aldırmiştık. - Nedime Hanım? – Karısı... Nedime Hanım, dergiyi kapatmak istemedi. Geçenlerde İhsan'ı görmeye gitmiştik. Öteden beriden konuşurken seni hatırladık” (Tahir, 2005: 129- 130).

Kâmil, dergi konusunda kendisinden yardım istenmesine öyle sevinir ki kahvehane bu kez bilinçaltına yönelik bir unutmamanın mekânı olur. Kâmil, kendisini yenilenmiş ve ferahlamış hisseder: *“Ahmet çay paralarını verip kahveden çıktıkları zaman Kâmil Bey dünyayı daha güzel, daha yaşanmağa değer buldu. İstanbul'a neden indiğini sanki unutmuş, daha doğrusu, bu sebep artık düşünmeğe değmez hale gelmişti”* (Tahir, 2005: 133).

Romanda bir başka hatırlama ve kahvehane ilişkisi örneğini bugünden kahvehaneye yönelik bir hatırlama unsuru ile görürüz. Kahraman dışarıdadır fakat geçmişe yönelik anımsama belleği, kahvehanede yaşanan olayları hatırlayarak hikâye etmektedir.

“Bir gece, kahvede oturuyorum. Sizden saklamam, kafa tütüsü... Bizi bir efkâr basmış, delikanlılık bu, çekmişiz pırnayı... Bir kere ağzımız bulaştı mı, gayrı dur, durak aramayacaksın, Arap Abdullah, sabaha kadar durmaz içer. Huyum da kötü... İçkiyi birbirine karıştırırım. İkindiden rakıya oturdum. Üç arkadaşız, Allah sana inandırсын, yarım gaz tenekesi rakı içmişiz. Herifler yıkıldı. Kulaklarını kes, kalkacakları yok. Biz, bu sefer de şaraba çevirdik. Artık, bilmem yalan, bilmem doğru meyhaneci, ‘İki okka içtin ağa’ dedi. Bir okka da kebab yemişim. Sonra kahveye düştük. Konyağı çaya karıştırdım, hafif hafif demleniyorum. Bir dalgadır tuttu. Sarhoşluk boru değil, hepimizin başındaki iş... Sadrazam oluyorum, dönüp seraskerliğe atlıyorum. İngilize

yeniden harb açıp orduyu çekiyorum. Birden aklıma başka bir şey geliyor: ‘Hastir oğlum! Baban da mı seraskerdi?’ diye, gülüyorum kendi başıma... Hasılı biz böyle malihülyadayken serkomiser gelip cama vurmuş. Kahvenin camına...- Ne istiyor? - Bilir miyim? Bizi orada görmüş de... Dışarı çağırıp azarlayacak aklı sıra... Türkçesi, ele güne karşı fiyakamızı bozup bizi madara edecek. İşin böyle olduğunu biz sonradan anladık. Meğer, bizi çekemeyenler ne demişler? ‘Bunun burnunu kırmadıkça sana bu semtte ekmek yok!’ demişler. Kahveci, seslenmiş duymamışım. Gelip omuzumu dürttü: ‘Abdullah Ağabey, seni komiser bey çağırıyor’ dedi. Baktım, iki karış boyunda bir herif! Yalla, komiser olduğuna bile inanmadım. Öyle komiser m’olur? Görersen Beyazıt kenefine ibrik yapmazsın... Orta oyunlarında cüceler var ya... İşte onlara benziyor. ‘Surata kitakse’ demişim. Senin anlayacağın, ‘Surata bak’ diyoruz! Parmağını geri bükerek işmar ediyor. Biz, doğma büyüme İstanbul külhanbeyiyiz, leb demeden leblebiyi anlarız. Bizi çağırıyor. ‘Dışarıya çık’ diyor. Lakin anlamazlığa vurdum, istifimi bozmadım. O serkomiserse, biz de kendimize göre serkomiseriz. Her işarete seğırtsek, işimiz var. Ben gene dalgama döndüm, Allahımla konuşuyorum. O kadarcık gövdede öyle sıtma görmemiş ses m’olur? Kahveye ‘cehennem makinesi’ düştü sandım. Yekten ‘Kalk ulan deyyus!’ demez mi? İki gözüm kör olsun ki, lafını üstüme almadım. İyi ki almamışım ... Yoksa bela hazırды. ‘Sana, Arap Abdullah derlerse bana da Hergele Rıza derler” diye, başladı. “Hergele Rıza! Anladın mı? Her-ge-le...’ Adını mı öğüyor, diye düşündüm, düşünmedim. ‘Düş önüme! Karakola gideceğiz! “ demez mi? ‘Bir yanlışlık olacak! Hadi işine, yerden bacak!’ dedim. Lastik top gibi zıplamaya başladı. Meğer öfkelenmiş... Baktım şakası yok, ‘Gözüme çay fincanı kadar görünüyorsun harif! Defol!’ diye diklendim. Elini tabancasına atmaz mı? İşte o zaman cinler başıma toplandı. Palaskasından yakaladığım gibi yallah ettim, pencereden dışarı... Cam, çerçeve kalmadı. Herifin leşi caddeye serildi. Bizi yakaladılar, müdüriyete götürdüler’ (Tahir, 2005: 145- 146).

Mahalle kahvelerinin geleneksel kültürle olan bağı, semai kahveleri ve meddah kahvelerine ait kültürel belleğin bu kahvehanelerde yaşadığını romanın yer alan gölge oyunu sahnesinden ve kahvehane eğlencesinden bahseden satırlarında görürüz. Yine

bugünden kahve mekânına ait bir olayın nakli söz konusudur ve kahvehane, mekân hafızasını yüklenir:

“Zati bunlar hep aynı tipler değil mi? Karagöz, orta oyunundaki Kavuklu, tulûattaki İbiş, Sancho, Figaro... Keloğlan, Kerem'deki Sofu . . . Kısacası, çağının gerçekçi adamı. Gerçekçi olduğu için de, gerçekçi olmayanlara karşı sırasına göre hem merhametli, hem kıyıcı... (ölümsüz, iyimser, gerçekçi insan)... Geçenlerde Ayşe'yi Karagöz'e götürdüm. Bizim mahalle kahvesine... Kahvemizde şıklığın zerresi yoktur. Bütün eşyalar mahsustan bir araya toplanmış gibi perişan, harap... Sahibiyle tanışırız... Bizim 'Karadayı'nın en sadık okuyucularındandır. 'Karagöz oynayacak bu gece' dediği zaman Ayşe'yi mutlaka göndermeye karar vermiştim. Fakat götürüp getirecek birisi bulunamayınca beraber gitmekten başka çare kalmadı. Bir kahvehane dolusu küçük çocuk, şaşırtıyor insanı... Arada, benim gibi küçükleri getirmek zorunda kalmış yaşlılar da vardı ama alacakaranlıkta, birkaç saat nasıl geçireceğimi gerçekten merak ediyordum. Saatler, bilerseniz ne kadar çabuk geçti. Yakınlarda Karagöz seyrettiniz mi? - Hayır! Belki yirmi yıl oluyor. -Mutlaka bir fırsatını düşürüp görünüz. Çok eğlenceli şey... Ben çok eğlendim. Benim Karagözcü basit adamdı. Bilinen tekerlemeleri belki de fena söylüyor, tefi fena çalıyordu. Sesi berbattı. Gündüzleri ağır işler yapıyor olmalı ki elleri, değnekleri hamarat kullanamıyordu. Fakat gene de, 'Kanlı Nigar' belinden yukarısını ileri geri naz ile sallamakta, Karagöz kavuğunu geri devirip kendisine pek yaraşan şaşkınlığa düşmekteydi” (Tahir, 2005: 207).

Kâmil'in saçlarıyla bıyıklarını her sabah boyayan, Paris'i, Berlin'i, Roma'yı, Viyana'yı Beyoğlu gibi tanıdığı ile kasılan bir büyükelçi eskisi ile yaptığı sohbeti hatırladığı konuşma meyhane üzerinden yansıyan epifanik belleğin bir yansıması olarak görülür.

“ 'Bulvar Haussman'dan Monmartre'a sapan Rue de Taitbout'yu bilirsiniz ... Rue de Chateaudun'a çıkar. Köşedeki büyük meyhanenin ispesyalitesini ... Kırmızı şarabı hatırladınız. Nasıl derler... Ven Roze ... İçine, bilirsiniz, gül yaprağı koyulur!' (koyulur'a koyuğluğ diyor, Kamil Bey'in tüylerini diken diken ediyordu). Her 'Bilirsiniz' den sonra küçücük meydan

adları, en daracık sokaklardaki eski dükkânlar, 'bistro'lar, gizli "Tripo"lar. .. Kâmil Bey, o zamana kadar çok sevdiği Fransızcadan nerdeyse öğrencekti. Konuşurken kendi sesinde taklitçi büyükelçi eskisinin sesini duyar gibi oluyor, sırtı ürpererek kekelemeye başlıyordu” (Tahir, 2005: 44).

Fuat Bey ve Kâmil Bey arasında bir sohbet vardır. İkisi de hayat karşılığında mağlup kişiler olarak, geçmiş günlerin anılarına sığınırken, maddi açıdan refah günlerinin geçtiği Paris zamanlarını hatırlar. Fuat Bey’in söyledikleri otobiyografik belleğin yansımasıdır:

“Bir gece Paris'te... Monmartre'de... Sapık kadınların toplandığı bir küçük meyhanedeydim. Yanımda bir Polonyalı kontes vardı. Kontes otuzunda olduğu halde, ancak yirmisinde gösteren sarışın kadınlardandı. Hani, hep genç kız görünüşüyle yaşlanan kadınlardan... Burasını görmek istemişti. Sadece görmek... Masalarda kadın kadına oturuluyor, ortada kadın kadına dans ediliyordu. Ben yanımdaki arkadaşın mizacını bildiğim için rahattım. Kontes de ilk tedirginliği üstünden atmış, neyi görmeye gelmişse onu araştırmağa dalmıştı. Nereden olduğunu hala kestiremem, apansız arkadaşımın bir şeyden ürktüğünü sezdim, arandım. Karşı masalardan birinde tek başına bir kadın oturuyordu. Orta yaşlıydı, ufak tefekti. Başındaki geniş kenarlı şapka, yırtıcı kuş gagasına benzeyen burnunu, ince dudaklı kocaman ağzını gölgelemişti. Sirtında erkek gömleği, boynunda kravat vardı. Açıkça sevicî üniforması... Masadan sarkıttığı uzun parmaklı ince eli şaşılacak kadar cansız, buna karşılık, saklamaya çalıştığı istekli dişi hayvan bakışlarıyla gözleri korkunç saldırgandı. İnatçı, acımasız, hırslı bakıyor, hak bile değil, düpedüz haraç istiyordu. Belli etmeden gözetledim. Kontes bir zaman bu yapışkan, pis hırsa yiğitçe karşı koydu. Sonra böyle sapık, kirlatici istekler karşısında sağlam insanların duyduğu utançla başını eğdi. Şakakları belli belirsiz kızarmış, solukları sıklaşmıştı. Tehlike sezmiş körpe bir savaş atı gibi sinirlendiğini anladım. ‘İmdat isteyecek mi?’ diye düşünerek soluklarımı kestim. Neden sonra ‘Dünya çok değişmiyor’ diye gülümsedi. ‘Kalkalım mı?’ dedim. ‘Hayır’ dedi. ‘Nedir değişmeyen?’ diye sordum. ‘İnsanların, hele kadınların güçsüzlüğü.’ Buna ‘aptallık’ demek belki daha doğru... Eski Roma’da, soylu kadınlar, esirlerini yollayıp hamallar getirtirlermiş hamamlarına... Doğurmak için değil, kendilerini imkanın en sonuna kadar

kirletebilmek için... 'Karşıdaki kadın kendisinden söz edildiğini, daha doğrusu, isteğinin geri çevrildiğini anladığı halde, istifini bozmuyor, dikedik, pervasız bakıyordu. Birden kızdım. Kalkıp bu hadım erkek bakışlarını yumruklamaktan kendimi nasıl alıkoydum, hala çıkaramam!... Yalnız yanımdaki kadına sarkıntılık edilmiyor, erkekliğim de düpedüz hiçe sayılıyordu. Ömrümde duyduğum en korkunç öfkedir bu... Bir kadına bu kadar utanmazlığı yaraştırıramayışın öfkesi...' (Tahir, 2005: 85-86).

Kuvvacıların maddi bakımdan yaşadıkları sıkıntıların anlatıldığı satırlar içerisinde meyhane ve kıraathane olarak hizmet veren çoklu mekânda yaşanan bir unutmama ve yabancılaşma durumunu anlatan satırlar da önemlidir. Eşi doğum yapacak olan kahraman parası olmadığı için mahcup ve çaresizdir. Borç alabileceği arkadaşlarının hiçbirini bulamayınca da büyük bir umutsuzluğa kapılır:

"Farkında değilim, galiba, ne haptedeceğimi düşünmek için bir an durmuşum. Bir de baktım ki, arkadaşlarla bazı bazı uğradığımız bir meyhanenin önündeyim. Meyhaneci Almandır. Alman ordusunda çavuşmuş, nasıl olmuşsa gelip İstanbul'a yerleşmiş... Dil bilmez bir Alman... Öğle üzeri Alman ve Avusturyalı müşterilere yemek verir. Akşamdan sonra da buzlu bira fiçilerini açar. Öteki saatler, dükkân bir çeşit kıraathanedir. Yemek zamanını bekleyen müşteriler için gazete falan bulundurur. 'Şuraya gireyim de biraz dinleneyim' dedim. Henüz öğleye bir saat var. Selam verdim. Bir gazete aldım. Bir köşeye çöktüm. Okumaya uğraştım. Ne mümkün! 'Şimdi öğleden sonrayı beklemeli, diyorum içimden, ikindiye doğru Babıali'ye inmeli . . . Ahbaplardan birisini yakasından kavramalı... İyi ama Köprü parası?' Köprü'yü geçecek para ne geziyor! Kocaman bir on para lazım . . . 'Güneş kadar büyük bir onluk!' Okumayı bırakmışım, gazetenin kenarına kurşun kalemle bir şeyler çiziyorum. Vakit geçmiş... 'Dünyayı unutmak' ne demek, işte ben o gün orada anladım. Adamlar geldiler. Gürültü fazlalaştı. Başımı bile kaldıramıyorum. Arada, yemek kokuları burnuma geldikçe midem sızlıyor. "On parayı bulmalı... Köprü'yü geçmeli... Birisine rastlarım. Hiç imkânı var mı? Utanmanın sırası değil... Çocuk doğdu mu acaba? Annesi sağ mı?" Birdenbire nefis bir tereyağı kokusuyla ürpererek geri çekildim" (Tahir, 2005: 217-218).

Kendisine bu mekânda hem ücretsiz yemek hem de sanki para üstüymüş gibi para verilen kahraman için Alman Çavuş'un meyhanesi, unutulmaz bir mekâna dönüşür. *'Parayı nasıl cebime koydum, dükkândan nasıl dışarı uğradım bilemiyorum'* (Tahir, 2005: 219).

Oktay Akbal'in 1957 tarihli *Suçumuz İnsan Olmak* romanı, devrin siyasi ve sosyal anlayışına eleştiri getirilen bir romandır. Romanın kahramanı Nuri, zamanın çarkı içerisinde ezilen bir memurdu ve hayatından memnun değildir. Nuri, hayal ve gerçeği birbirinden ayırt edemeyecek duruma gelir ki bunun nedeni mutsuzluğun ve bunaltının yoğunluğudur. Oturduğu koltuğunda bir dosyanın üzerine kapanan Nuri, buradan geçmiş bir zamanın anısına döner. İlk gençlik yıllarında İstanbul'da bir gazinonun hayalini yaşamaya başlar. Böylece gazino bir hafıza mekânına dönüşür:

"İstanbul'un bir gazinosundaydı. Marmara'yı tepeden seyreden bir yerde. Bir kızı bekliyordu. İki saat geçmişti, gelmemişti. Bir paket sigarayla yarılamıştı. Hava açıktı o gün, adeta saydamdı gök. Marmara sularında ellerini yıkayacak kadar yakındaydı. O kız gelseydi'... Seviyordu o kızı. Dünyayı uğruna yakabilirdi. Evlenecekti onunla. Çocukları olacaktı. Belki bir kış gecesi biri hastalanacaktı. Nasıl beraber sabahlayacaklardı başı ucunda! O kızı bir daha hiç görmedi." (Akbal, 1975: 13-14).

Romanın bir başka bölümünde Nuri, tesadüfen geçtiği bir binanın bodrum katındaki sarışın kadın olan Nedret'e âşık olduğunu düşünür. Nedret, evliliği içerisinde mutsuz, kırılğan ve hayattan sıkılmış, namuslu bir kadındır. Nuri, bu kadını sürekli düşünür. Maaşını yeni aldığı bir gün, Ulus'ta dolaşırken, kısıtlı maaşı ile kurduğu hayallerin baskısından ve çaresizliğinden sıkılır. Nedret'i bir türlü aklından çıkaramayan Nuri, sonunda bir unutma alanı olarak gördüğü meyhaneye girer. Ulus meyhanelerinden bir olan bu mekân, kahramanı içindeki yalnızlıktan kurtarır. Burada arkadaşı Nedim ile karşılaşan Nuri, aşk üzerine arkadaşıyla konuşur ve iki arkadaşın da içinde umut doğar. Böylece meyhane, bir unutma ve boşalma mekânına dönüşerek işlevini tamamlamış olur.

Aziz Nesin'in *Erkek Sebahat* isimli romanı, sokaklarda büyüyen Sebahat ve Ali isimli iki kardeşin başından geçenlere odaklanır. Para kazanmak için merhamet kuşları satmaya başlarlar. Bu iş, günahı olduğunu düşünen insanların, kuş azat etmeleridir. Kırk kuruşa azat edilecek kuşları cami önünde değil gazino, meyhane ve bar kapılarında satmaya başlayan Sebahat, çok para kazanır. İnsanlar mekândan çıktıktan sonra

günahlarına kefaret olarak birkaç kuşu birden uçurmaktadır. Derken Sebahat, Ahmet Kemal ile tanışır ve şiirler yazmaya başlar. Gittikleri bir meyhanede kendisini Sabahattin olarak tanıtan genç kız burada edebiyatı öğrenir ve dergi çıkarmak için hazırlıklara başlar. Romanda eğlence mekânları, bilinçlenme mekânıdır ve tarihsel hafızaya hizmet eder.

Orhan Hançerlioğlu'nun 1957 tarihli *Yedinci Gün* romanında ailesini ve mühim kariyerini feda ederek evini terk eden Ömer'in hayatı anlatılır. Ömer, intihar etmek arzusuyla İstanbul'a gelir ve otele yerleşir fakat bir türlü kendini öldüremez. İki gün sonra dışarı çıktığında bir kahveye girer. Burada gündelik hayata dair sohbetler yapılmaktadır. Ömer, kahvedeki gazeteyi okuyunca ailesinin kendisiyle ilgili kayıp ilanı verdiklerini görür. Gençlik resminin basılı olduğu bu ilan kimsenin dikkatini çekmez ama kahraman, bu resim üzerinden geçmişine ve hayatına dönerek otobiyografik hafızasını işletir. Hayatı çok beyhude yaşadığı sonucuna ulaşır. Devamında da bankadaki parasını çekip harcadıktan sonra intihar etmeye karar verir.

Refik Halit'in 1957 tarihli *Dört Yapraklı Yonca* isimli romanında dört genç kızın eğlence mekânları üzerinden yaşadıkları yirmi yıl konu edilir. Modernleşme döneminin nesli olan bu kızların hayatı, sonunda bir kurgu olacak ve okur şaşırtılacaktır. Romanda sıklıkla meyhane tasviri ve eğlencesi söz konusudur. Roman kahramanlarından Aslıhan, ailesiyle birlikte Taksim Gazinosu'na gider. Burası yaz akşamlarının değerlendirileceği en eğlenceli mekânlardan biri olarak sunulur. Taksim Gazinosu bir kimlik mekânıdır: *"Mektepli kızlar, arkadaşlarıyla buluşunca eğlenceye gittiklerini söylerken adeta böbürlenirler ve bunu olduğundan çok fazla süsleyerek, mübalağaya kaçarak, heyecana kapılarak anlatmaya can atarlar. Aslıhan memnun: Öbür güne elinde hem gazino hikayesi var, hem de mavi gözlü ışığın macerası"* (Karay, 2009a: 48).

Romanın bir diğer mekânı Florya Gazinosu'dur. Burası, modern hayatın içerisinde olan popüler kızları elde etmek için gidilen nezih bir mekândır ve bu anlamda bir hafıza mekânıdır.

Miltiyadis Gazinosu, bakımsız bir kır gazinosu olmakla birlikte, Feridun ve Emire çifti birbirlerini burada tanır. Burada bir araya gelen iki aile, Avrupa seyahatleri üzerine bir sohbet gerçekleştirirken, dönemin tarihsel bir panoraması çizilmiş olur. Bu noktada mekân bir kültürel hafızanın varlığına kaynaklık eder. İki gencin düğünü ise Caddebostan Gazinosu'nda gerçekleştirilir.

“Hepimiz temmuzun on dördüne rastlayan cumartesi akşamı nikahtan sonra Caddebostanı Gazinosu bahçesinde, tertiplenen kır suaresine davetliyiz. O gece mehtap da var, müzik, dans, sandal gezisi ve gazeteci ağzı ile ‘seçkin bir davetli kitlesi’ de! Hepimiz şansımızı deneyebiliriz. Kısmet daima Üsküdar iskelesinde çıkmaz ya! Düğünü sorarsanız altı ay sonra olacak, hazırlanacaklar” (Karay, 2009: 97).

Burada meyhane, toplumsal ve tarihsel bir bellek yüklenir. Çünkü düğün, siyasilerin gövde gösterisine dönüşür ve misafirler de hükümet partisinin seçkin aileleridir. Düğün günü, Caddebostanı Gazinosu, temmuzun on dördü, gökteki ayın da en parlak zamanı.

“Davetliler istisna olarak gazetelerin tabirine uygun yani gerçekten seçkin, yeldirme bozması mantolar giymiş başları eşarplı yaşlı kadınlar, boy boy çocuklar, abur cubur yok. Daha ziyade hükümet partisinin kalburüstü aileleri toplanmış. Başlangıç çok ağırbaşlı; lüzumsuzca azametli denilebilir. Zaten o toplulukların çoğu öyle olur, önce birbirine derece derece kurum satan bir ‘kendini beğenmişler’ kalabalığı, fakat içildikçe samimiyet, sonunda hemen daima laubalilik: ‘Şekerim’, ‘Cicim’, ‘Canım’larla dolu hitaplar, makaralı kahkahalar ve kadeh tokuştururken ‘çınçın’lar. Son safhanın işaret ve alameti grup halinde zeybek oyunudur. Ötesi horon tepmeye kadar gider. Plaj tarafındaki parmaklığa dayanıp konuşan kızlara Aslıhan: ‘Biraz daha sabır’ diyor, ‘çok geçmez herkes kendi alemine dalar, Emire’yi unuturlar, amcamı da. Biz asıl o zaman eğleneceğiz, keyfimizce yiyip içeceğiz; dileklerimizi masamıza çağırarak şartıyla.’ ‘Senin çağıracağın biri var mı?’ ‘Var ya! Taksim Gazinosu’nda gördüğüm çocuk da burada. Dikkat etmediniz mi? Gözleri yine hep benim üzerimde” (Karay, 2009: 116-117).

Düğünün getirdiği hafıza mekânı işlevinden sonra bahsedilen Taksim Gazinosu’nun Aslıhan için bir eşik mekân olduğu görülür. Bahsi geçen genç de Aslıhan’ı hatırlamış ve gazino, hafıza mekânı olma işlevini tamamlamıştır: *“Sizi bir gece Taksim Gazinosu’nda görmüştüm, bir ay kadar oluyor. ‘Gencin gözleri parladı ve heyecanla söylendi: ‘Unutmadınız demek? Bense hiç dikkat etmediğimi sanmıştım. Size geçen sene de burada rastlamıştım”* (Karay, 2009: 118).

Caddebostan Gazinosu, kendi içerisinde bir mimari hafızasına da eşlik eder. Kızlar gazinonun bahçesini seyrederken *“sağda, plaj tarafında Ragıp Paşa şatosu mermer parmaklıklı rihtımı, kulesi ve ön cephesiyle aydınlık”* manzarasından etkilenirler. Burası onların zihninde *“mehtabın, davet sonu istirahate çekileceği saray odası olacak zannını verecek kadar ihtişamlı bir masal köşkü”* haline gelir. Emire, bu manzarayı seyrederken, mimarının hafızasına döner: *“İşte’ dedi, ‘şeddadi bir bina örneği! Pimpirik Dede’nin anlattığı ‘Bağ-ı İrem’ burası olacak”* (Karay, 2009: 120). Fakat yazar, burada ustaca bir manevrayla yıkılmış Osmanlı mimarisinin etkilerini göstermek için, bu muhteşem binanın atıllığından ve terk edilmişliğinden söz eder.

Halide Edip’in ilk kez 1958 yılında yayımlanan romanı *Akile Hanım Sokağı*’nda romanının kahramanı Akile Hanım, eşinin ihanetlerini kahveye müdavim olmakla açıklar. Eşi, kahveye gitme bahanesiyle başka bir kadının yanına gitmektedir. Akile Hanım durumu ancak eşini bulmak için kahvehaneye gidip, oraya gitmediğini öğrenince anlar. Bir yandan bu olayın dedikodusunu yapan kahvehane ahalişi bir yandan da Fatin’i durumdan haberdar eder ve yakalanmaması hususunda uyarır. Romanda Emirgan’ın kapalı kahvesinin tasvirine, değişen kahvehane ve eğlence anlayışına yer verilir:

“İşte Emirgan’ın en geniş kapalı kahvesi. Önündeki bahçede, küçük masalarda bir hayli müşteri var, içerisi de dolu. Hava güneşli... Mavi deniz pırıl pırıl. Boğaz’ın karşı taraf tepeleri öyle latif ve yumuşak kıvrıntılarla uzanıyor ki... Denizin üstünde vapurlar, takalar, kayıklar karşıya doğru yahut sahil boyunca uzanıp gidiyorlar. Kahvenin içinden insan sesi gelmiyor. Beyaz ceketli, siyah kelebek boyunbağlı garsonlar, ellerinde çay semaverleri, bisküvi ve kek tabakları, sağa sola koşuşup duruyorlar... Plaklardan mütemediyen caz havaları çığırtıyor: - O, my papaaa! Yahut: -That’s may baby! Galiba en gözde havalar. Kahveye giren, çıkan gençler, hatta ihtiyarlar bu havalar çalınırken onlara uyararak, başlarını, kalçalarını sağa sola hafif hafif sallıyorlar. Oturanlar yavaş yavaş ayaklarını yere vurarak havaya uyuyorlar. İçerideki müşterilerden bir kısmı pencerelerin önündeki küçük masalarda, bir kısmı arka tarafta baştan başa uzanan uzun sedirde, fakat hepsinin başları avuçlarının içine dayanmış, dirsekleri önlerindeki küçük masalarda, gözleri denizde. Pencerenin önündekilerde ekseri genç çiftler var. Genci de, ihtiyarı da, bütün çiftler kuşlar gibi sevişiyorlar, tabii arada bir de birbirlerini gagalyorlar. Herhalde hepsinin kulağı plaklardan gelen caz

havalarına bağı. Vücutlarının hareketinde veya hareketsizliğinde dahi caz ahengine uymuşların hali seziliyor. Yan taraftaki göze çarpmayan köşede, başında siyah bir takke, sivri sakallı, acayip kıyafetli bir ihtiyar oturuyor. Sönük gözleri kâh kahvedeki hayatı ibretle, kâh akıp giden mavi suları hayretle süzüyor. Dudaklarının kımıldamasından bir şeyler söylediği zannedilebilir. Fakat hiçbir ses çıkmıyor. Ayaklarında mest ve lastik. Sade bu ayaklar caz havasına uyarak yere tıp tıp vurmuyor. İçinden, kendi kendine, şöyle bir şeyler konuştuğuna emin olabilirsiniz: ‘Bu latif Boğaziçi’nde bir sürü küffar çırağı zıpır bozuntusunun çaldığı havalar hiç, ama hiç uymuyor. Ne çare ki şimdiki hep oyun havaları isterler. O halde köçek, çiftetelli çalsınlar! Hayır, onlar da olmaz. Buraya göbek atma, gerdan kırma, omuz titreme yaraşmaz. Köçek havaları Rumeli hovardalarını, çiftetelliler kavm-i Arab’in ebedi olan şehvî insiyaklarını ifade eder. Buraya ancak Itrilerin, Suyolcuzade’lerin ifade ettiği aşk yaraşır. Aman ya Rabbi, ne kadar köklerimiz kopmuş, maziden ayrılmışız. İbret! İbret... Hele şe orta yerde zıplayan, hoplayan kopuklara bir bakın! Tuh Allah cezalarını versin! Sanki koyunlarında birer kahpe... Sanki... Sanki... (bundan sonrakiler yazılamaz. Bırakın bütün o sankilerin sonu ihtiyarın örümcekli kafasında kalsın). Bu garip ihtiyarın tam karşı tarafındaki köşede, onun fersiz gözlerinin hayal meyal fark edebildiği bir başka adam, gene yalnız başına, bir köşede kalabalıktan uzak oturuyor. Önündeki masanın üstünde melon şapka var gözleri karşıdaki ihtiyarın takkesine ilişince hemen bu melon şapkaya çevriliyor. Çevriliyor, çünkü melon şapka onun için medeniyetin bir numara ve tek merkezi olan Avrupa’nın sembolü. Takke!.. Bu, festen de aşağı” (Adıvar, 2013: 104-107).

Burada yazar, kahramanı aracılığıyla kıyafet üzerinden bir devir okumasına girer ve medeniyetin alacağı hâlin, modada nasıl değişimlere neden olacağını sorgular. Böylelikle mekân bir hafıza mekânına dönüşür.

Emirgân Kahvesi, toplumsal panoramanın bir göstergesi olarak konumlanan kimlik mekânıdır. Tüm medeniyet kırılma ve çatışmaları, bu mekân üzerinden yansır. Dick Jones ile dejenere kadın Nermin’in burada yaptığı “sallan yuvarlan” yani Rock and Roll dansı oldukça dikkat kesicidir:

“Dick, Nermin’i yakalamış sallıyor, iki tarafından kalçaları vezinli ve mütemadi bir sara raşesi içinde sağa, sola gidip geliyor. Göbek çalkalamak bu sallantının yanında halt etsin. Bu iki genç, bazen karşı karşıya duruyorlar, fakat kalçalar makine ile kurulmuş gibi mütemadiyen sürati artan bir tempo ile hareket halinde... Beklenmedik bir anda kadın tepe aşağı oluyor, erkek onu belinden yakalıyor, omzuna atıyor, etek aşağıya iniyor, iki kadın bacağı havada...” (Adıvar, 2013: 119).

Geleneksel ve elitist kültürün bir zamanlar kendini hissettirdiği muhitin, artık köksüzlüğün mekânı olduğu roman boyunca vurgulanır.

Toplumsal amneziye neden olan bir başka mekân ise Taksim Gazinosu’dur. Burası tüm toplumsal buhranların, kimliksizleşmenin ve sosyo-ekonomik çarpıklığın göstergesidir. Çünkü Taksim Gazinosu’nda Strip-Tease gösterileri düzenlenir. “Dünyaca meşhur, erkeklere takılıp kalan ve taciz eden dans numarasını Taksim Bahçesi’nde seyretmek” herkesi şaşırtır (Adıvar, 2013: 144-147). Üstelik bu moda mekândan taşarak evlere girer ve toplumsal yozlaşmayı mahallede başlatır.

Yusuf Atılgan, modernist romanın mühim örneklerinden olan *Aylak Adam* romanında, döneminde hâkim köy romanı yapısından farklı olarak bir modernizm eleştirisi gerçekleştirir. Balcı, hiçbir özelliği olmayan ve ötekileşmiş bulunan bu tür bireylerin, modernizmin her anlamda donanımlı birey düşüncesine bir tepki olarak 19. yüzyıldan beri kurgulanmak olduğunu belirtir. Kadere ve dünyaya karşı önemsiz, değersiz, etkisiz bir tavrı yani tavırsızlığı seçen modernist kahraman, alternatif yaşamında bilinçli bir dışarıda kalmanın örneğini verir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrası bireyin duyarsızlaşma hâli, yalnızca dış çevreye değil, kendisine karşı da bir tavra dönüşecektir. Türk edebiyatında geç başlayan bu anti-kahraman örneklerinden birinin Yusuf Atılgan’ın aylak adamı Bay C.’yi bir flaneur, caddeleri mekân kılmış ve bu caddelerde dolaşan bir bohem olarak tanımlayan Balcı, modern kentin insanı olan bu kahramanın, sembolik kimliğini ait olmama ve kimliksizlik olarak seçtiğini söyler (Balcı, 2017: 33-41).

Bay C., babasından kalan geliri sayesinde maddi bakımdan üst sınıfa mensup, iyi bir estetik beğenisi sanatsal merakları olan, kavramsal düşüncelerden uzak bir gençtir. Topluma karşı ironik öz de taşıyan pasif direniş içerisinde olan C., şehrin eğlence mekânlarında ve caddelerinde hayalinde oluşturduğu kadını arar. Bu sırada da insanları gözlemler. Şehir hayatının dolaşılması ve zaman geçirme mekânları noktasında eğlence

mekânları romanda hem vitrin değeri hem de C.'nin bakışı üzerinden modernizmin de eleştirini vermesi bakımından önemlidir. Flaneur kimliğinin, hafızayı daha çok unutmak ve dönüştürmek adına etkilediği düşünüldüğünde bu mekânlar bellek unsurları bakımından daha önemli olmaktadır. Çünkü kolektiviteden değil epifanik dikkatlerden bellek çağrışımı yapılmakta ve bellek, kopuk biçimde görünmektedir. Ayrıca toplumsal normlar da yine bellek ve mekân bağlamında hafife alınmaktadır.

Romanda hâkim olan epifanik bellek, bazen bir koku, bir ses ve bir tat olarak görülebildiği gibi bir anın sarsıcı yapısıyla görünür olur. Bu anlamda C.'nin duyduğu bir düdük sesi, ona gittiği bir iskele kahvesini hatırlatır.

“Öğleyin, Tepebaşı'nda lokantadan çıkıp durağa gelir gelmez işittiği bir çatana düdüğü, ona köprü altının Haliç'e bakan kıyısındaki o kahveyi hatırlattı. Karşı durağa geçti. Orada bu düdük daha acı öterdi. İlk gelen tramvaya bindi. Cebinde D. Thomas'm hikayeleri vardı. Merak ediyordu. Orda da okuyabilirdi. Kadıköy İskelesi'nde indi. Tam köprüünün altında bir adam balık avlıyordu. Omuzsuz gibiydi. Sağa döndü. Masaların ikisi de boştu. Boyasız, tahta iskemleye oturdu. Küçük kahveye çımacılar, hamallar, sandalcılar girer çıkardı. Geçen yıl Laura ile oturdukları masa bu değil miydi? Kız, sandalcıların bakışından korkmuştu. -Buyurun? - Kahve. Orta şekerli olsun. Kitabını çıkardı. Belki Laura Amerika'ya gitmişti. Belki şu anda dilinden düşürmediği o gölün kıyısındaydı. 'Ooo my Erie!' 'Ama orada daha sabaktır.' Cleveland'lıydı. Kahveci, fincanı masanın üstüne bıraktı. 'Salt et. Hold me honey. Büyük kalçalı.' Kahveden bir yudum içti. 'Az kılı bacaklar. Bir kere bu kolları çekmiştim. 'Oooy, are you crazy!' Neden kadınlar bana hep, 'Deli misin' derler?' Güldü. Bir sigara yaktı. Önce hikayelerin adlarına baktı. Şehrin en gürültülü yerindeydi (Atılğan, 2012:58-59).

Görüldüğü gibi C. Elindeki hikâye kitabının satırlarında şimdiki zamanda okuduklarıyla geçmiş bir flört denemesine duyduklarını birbirinin peki sıra kullanır. Şimdi ve geçmiş bu noktada birbirinin alanını dağıtır ve bellek, geçmiş üzerine dinamik, sürekli bir alan açamaz. Elbette daha önce de vurgulandığı gibi bu modernist eleştirinin bireyin elinden zaman ve mekânın sürekliliğini alan yapısıyla ilgilidir.

Bir başka bölümde Bay C., yine Taksim’de bir kahvehanededir. Güler’in her zaman orada bulunduğu saati ve kıyafet tarzını belleğinde canlı kılan C., bu kez kızın geç gelmesi ve tarz değişikliği nedeniyle kısa bir süre ondan uzak durmaya karar verir. Bu belleğin, C. Üzerindeki kontrol etkisini göstermesi bakımından önemlidir:

“Yemeğini isteksiz, ödev yapar gibi yemiş; çıkıp buraya oturmuştu. Arkasından konuşmalar, tavla şakırtıları geliyordu. Alanın berisinde, altında buluşacakları saatin yelkovanı kendini sıkıp biraz kıpırdayarak ikiye on kalayı gösterdi. Gitmeyecekti. Onu buradan seyredecekti. Ne kadar bekleyeceğini merak ediyordu. Tramvaylar durup gidiyor, gene de durakta kalanlar oluyordu. Onu görür görmez -başka türlü giyinmişti. Neredeyse tanımayacaktı- altında durduğu saate baktı: İkiyi yedi geçiyordu. Geç geldi diye kızdı. İyi ki gitmemişti. Yoksa dudaklarını da mı boyamıştı? Belli olmuyordu. Uzakçaydı. Bakınıyordu. Sonra ileri geri gezindi. Onunsa midesi ekşiyordu. Kursak kaynaması dedikleri bu olacaktı. ‘Gecikmesi bindiği taşıtın bir aksaklığından olamaz mı?’ Saatin direğine yaslandı. ‘En kötüsü bile, yedi dakikalık bir kendine önem verdirme yapmacığı değil mi? Ya benim bu yaptığım? Düpedüz hergelelik! Güler sol bacağını büküp topuğunu elledi; iki yanına baktı; başı az eğik bekledi. O zaman içine acımsı bir yumuşaklık, gevşeme; esirgeyen, erkekçe buruk bir duygu yayıldı. ‘Beni bekliyor o! Bense ...’ Kalkarken sandalyesi devrildi. Basamaklardan atlayıp durağa seğirtti. Yüzünü, Güler’in onu görünce ışıyan yüzüne yaklaştırdı” (Atılgan, 2012:65).

Roman, Türk edebiyatında taşıdığı ayrıcalıklı rolü bellek, mekân ve modernizm ilişkileri üzerinden de üstlenir. Kahvehaneler C. için samimi ve gerçek mekânlardır. İnsanlar burada değişme ihtiyacı hissetmez, nostaljik bağ o küçük mekânların küçük masalarında sezilendir. Oysa C. birkaç zamandır Güler ile bir pastanede buluşmakta bu durum onu kahvehanelerin şehir imajı noktasında rahatsız etmektedir. On gündür beş kez *bu büyük, çok masalı, kişiliksiz pastanede buluşmuş* olmak, yazarın Fındıklı hatıralarının sonunu getirir. Güler’in çıkış saatinin değişmesi bu değişikliği getirir fakat kahramanın asıl huzursuzluğu, gidilen kahvenin, yazarın belleğinde aynı zamanda Fındıklı’nın da tarihi olmasıdır. Aşağıdaki satırlarda kahvehane, kent kimliği için önemli bir mekân belleği olarak sunulur:

“Duvardaki saat doğruysa en çok yirmi bir dakika sonra burada olacaktı. Bugün de vaktinden önce geleceğini sanıyordu. On gündür beş kere bu büyük, çok masalı, kişiliksiz pastanede buluşmuşlar; hep vaktinden önce gelmişti. Öğle sonları fakültede olduğu günler onu Fındıklı'da bir küçük kahvede bekliyor, gelip camın önünde durunca kalkıyor, yedi yıl önce canı sıkıldıkça okuldan basıp yürüyüverdiği zamanlar geçtiği aynı yokuştan Taksim'e çıkıyorlardı. Artık Güler'in akşamları eve dönüş yolu değişti. Tramvay yoktu; yangın kuleli sokak yoktu. Başka ne yoklu? Bilmiyordu. Geçen pazartesi o yokuşta, susuz eski çeşmenin önünde durmuşlar, ona üstündeki 'Sahibül hayrat vel hasenat Fındıklılı Mehmet Ağa' yazısını ilk hecelediği günü anlatırken, hayatlarının onca en önemli konuşmasını yapmışlardı. Kısacığı: '- Demek dört ay dayanabildin. Peki, şimdi ne yapıyorsun? Üç gündür bir türlü işini sormadım. Tahmin de edemiyorum ...' '- Edemezsin. Çünkü aylakım ben.' İşte böyle, gelirinden bahsedip onu hazırlamadan, birden söylemişti. Yüzüne bakıyordu. Gülmüş, 'Ah, demişti, iyi dayanabiliyorsun!' Elbet şaşacaktı. Ama yüzünde, görmekten korktuğu o kırılma, o küçümseme ifadesi yoktu. El ele yürüdükleri zaman '- Sen Fındıklılı Mehmet Ağa'nın tarihini okudun mu?' diye sormuştu. '- Hayır.' '- Ben de okumadım. Ama bu sıra bulup okuyacağım onu ...' (Atılgan, 2012: 68-69).

Babası ile Oidipal bir kriz içerisinde olan C., teyzesine özel bir kıymet vermektedir ve teyze C. için ilksel haz nesnesinin yerine geçmiştir. Bu anlamda teyze ile yaşanan günlerin hatırası C. için, epifanik bellek üzerinden yine bir kahvehaneye yönelir ve kahvenin konumundan sokağa başka bir mazi koridoru açılır:

“Adam sokağa doğru yürüdü. Bu şehirde onun sayısız anıları vardı. Karşı apartmanlardan birinde oturan, mutluluğu 'üç oda bir mutfak'ta arayan Güler'i hatırladı. 'İşte kahve! O gün ayakları ıslanacak diye üzülmiştim. Kahvecinin bir eli altı parmaklıydı. Güler şimdi derstedir. Can sıkıcı derslerin birinde.' Sokağa saptı. Ne vardı bu sokakta? Onunla ilk defa burada konuşabilmek için tam üç gün beklemişti. 'Sonra? Hiç! Kulağını bile öpmüştüm.' Onun bir insan kulağını öpebilmesi yabana atılacak bir şey değildi. Kafasının derinliklerinde bir ışık parlar gibi oldu; söndü. Umutlandı. Hatırlamak istediği belki de kulakla ilgili bir olaydı. Tekrarladı: 'Kulağını

bile öpmüştüm. Kulağını.’ Olmuyordu. Aklında ne varsa kovup, yalınkafa bir daha zorladı. Yararsızdı. Kulağını kaşdı. Sanki yangın kulesi dilini yutmuştu. Karşıdan, önündeki çocuk arabasını iterek bir kadın geliyordu. Artık kadınlar çocuklarını kucakta taşıyorlardı. ‘Kucak!’ Birden büyük bir ferahlıkla her şeyi hatırladı: Tramvaydan indiklerinde teyzesi onu kucağına almıştı. Tanıdık bir doktora gidiyorlardı. Oysa hasta falan değildi. Teyzesinin göğsü yumuşaktı, rahattı. Gözlerini sallanıp duran şu acayip kuleden ayıramıyordu. Bir ara, ‘- Dermanım kesildi; in kucağımdan da biraz yürü!’ demişti. Boynuna sarılmış, inmemişti. Kucağı rahattı. Burnunda onun kokusu vardı.” (Atılğan, 2012:137-138).

Mekâna dair detaylar ve mekân karşılaştırmaları, doğrudan mekân hafızası ile ilişkindir. *Aylak Adam* romanında bu bakış açısı oldukça belirgindir. Zihin kimi zaman varoluşsal kaygılar da taşıyan şekillerde mekânsal bölünmeler yaşar. Kahraman daha önce görmüş olduğu mekânlar üzerinden sadece anılara değil tasarıma dair de anıştırmalar yaşar ve tüm bunlar duygu ortaklıklarını doğurur. Fakat anılar bütünlük sağlamaz ve saniyelik dönüşleri işaretler. Modern dünya bireyinin parçalı zihin dünyası, nostaljiden kopukluğu ve zamanı kırılmalar biçiminde idrak edişi, romandaki birahane sahnesiyle açıklanabilir:

“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, tezgâhın 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: Yaşlı değil. Yeni gelen iki kişiye içki veriyor. Burnu üstüne bir şeyle vurulmuş da ezilip öyle kalmış gibi. Az sonra içerisi dolacak; kimisi içtikçe cıvıyacak, kimisi yayık yayık ona dert dönecek. Çekilir mi? Acıyor şu adama. Ne sıkıcı işleri var insanların!” (Atılğan, 2012:18-19).

Yazarın önce birahane olarak andığı mekân hemen bir sonraki paragrafta meyhane olarak verilir. Aşırı bir yoruma gitmek pahasına, yazarın bu değişimi bilinçli yaptığını düşünmek adına bir fikir ortaya atabiliriz. Birahane, bara daha yakın bir tanım alanı sağlar. Arada sadece üretim ve servis farkı vardır ve çoğu zaman bu iki mekân birbiri yerine kullanılabilir. Bar ve birahane, sosyalleşmeye uygun mekânlar olmaktan öte kendine kalmak ve unutmak merkezli bir yapı taşır. Meyhane ise dertleşme ve sosyalleşme, bu anlamda hatırlama mekânı olarak konumlanır. C.'nin kendisine odaklandığı satırlarda birahane adını kullanırken, arkadaşı yazarın mekâna gelmesi ve aralarında sosyalleşme başlamasının hemen ardından mekânı meyhane olarak adlandırması böyle bir yoruma da kapı açabilir. Yine de hem hatırlama hem de unutmaya içeren satırlar boyu ikili arasında yapılan sohbet kolektiviteyi değil, ikilinin otobiyografik belleğine yöneliktir:

“Meyhane yükünü almış, boş yer yok. Hava dumanlı. Herkes bağıra bağıra konuşuyor. Gözü gişe deliğine takılıyor. Garson eğilmiş içeriye bağılıyor. -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.’ [...]Garson boşların yerine dolu şişeler koyuyor. Aklına sinemadan çıkınca düşündükleri geliyor. -Bugün insanları kurtaracak çareyi buldum. Birisi radyoyu açmış, cırlak bir kadın sesi, ‘ ... yok mu, nedir bunun çaresi?’ diye soruyor” (Atılğan, 2012:19).

Romanın bundan sonrasında her iki kahramanın da epifanik bellek üzerinden hatırlama eylemine geçtiklerini görürüz. Piyanoda çalan ezgi ve renklere dair hatırlamalar, aynı zamanda Shakespeare oyunlarına dair anıştırmalar, belleğin meyhanedeki işleyiş yönünü göstermesi bakımından önem taşır:

“Sonra piyano başlıyor. Birden kendini Ayşe'nin atölyesinde buldu. Ne derdi şu çalınana? Apassionata. Önce kapıyı kilitlerdi. Pikaba plakları sıralar, ilk sesle birlik uzandığı sedirde olurdu. Başını kucağına alırdı. Oysa her sefer kapıyı kilitledi diye kızardı. Duvarlarda griler, uçuk maviler asılıydı. Temmuz sarısı, mayısın esmerimsi yeşili... Ayşe insan resmi yapmazdı. ‘-İnsanlardaki her duygu bir renktir,’ derdi. Gözünün merceğinde donuk bir istek, kara... Saçlarını karıştırırken tutar elini öperdi. Sonra

Apassionata'nın kafasında boyadığı rengi düşünürdü. Kırmızımsı benekli upuzun bir boz... -Kes şu zırlıtyı! diye bağırdı biri. İrkildi. Kimse aldırmadı. Artık aktörün sesini duydu: -'Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz,' dedikten sonra onu öpmem gerek. Dudaklarını öperken ısırıyorum. Oyundan sonra, 'Alçak,' diyor, 'söylicem yönetmene bir daha yaparsan.' İnadına ısırıyorum kaltağı. O sahnenin ortasındadır hep. Ben, sırtım seyircilere dönük, kollarım yukarda yaklaşıyorum. Kiremitlerden biri çatlak olmasa dam akmaz, diyorum. Ne boktan laf değil mi? Başına geleceği biliyor. Titriyor dudakları. Ne dudaklar, bilirsin; iri iri, üstelik boyalı. - Ya seyircilere söylerse. Aktör güldü. - Söylemez. Yüksek oyuncu o. Yönetmene bile söylemez. -Hamlet, itsin sen, it. - Boşver Otello, dedi aktör. -Otello deme bana. -Değil misin? -Bırak şu alık arabı. Tezgâhın ardındaki adamı çağırdı: -Doldur şu bardakları kardeşim. Adın ne senin? -Mecit, dedi adam çekilirken. - Hamlet, duydun mu herifin adını? - Hamlet deme bana. - Peki, peki Hamlet. Aktör kollarım kaldırıp bağırdı: -Seni içinin demir parmaklıklarından azat edeceğim! Bütün sarhoşlar dönüp baktılar. Aktörün rol yaptığıının farkında değiller, kavga çıkacak diye gözleri şakıyordu. -Hangi boktan oyundan bu laf? -Unuttum, dedi aktör, Mecit miydi adı? Deliler gibi güldüler (Atılğan, 2012: 20-21).

C., deniz kenarındaki bir meyhaneye gider. Başlangıçta mekânı gazino olarak veren yazar, daha sonra bu mekânın meyhane olduğunu belirtir. Yazarın, kahramanın belleksizliğine dair işareti sayılabilecek olan bu karmaşa, modern insanın bellek anlayışlarına uygun düşer. C. Meyhanede oturduğu masanın, geçen gün de oturduğu masa olduğunu hatırlar: “ *Karşısındaki camın bir köşesinde gene o at nalı biçimindeki çatlak vardı. Anahtar deliğine de benziyordu; acayip, geniş bir anahtar deliğine. Böyle bir delikten, insan isterse bir odanın içini tekmil görebilirdi*” (Atılğan, 2012: 129).

Bu anımsama parçasından sonra garsondan içki ister ve ondan henüz servisin başlamadığı cevabını alınca, yüklü miktarda bahşiş vererek, isteğine erişir. Fakat garsonun onun içkiye olan ihtiyacını başlangıçta önemsememiş olması, ancak bahşişi görünce başını eğerek hizmeti kabul etmesi, garsondan tiksinsmesine ve kafasındaki kelliğe tükürmek istemesine yol açar. Derken, anason kokusundan hareketle canlanan epifanik bellek, kahramanı bilinçaltına ait kapıları açmaya zorlar:

“Bardağı doldururken, önemli olan artık içkiyi nasıl getirttiği değil, onu bir an önce içmekti. Yüzünü buruşturdu. Bu anason kokusunu sevmezdi. Ondan, eskiden birkaç kere bulduğu o kurtulmuşluk duygusunu umuyordu.[...] İçtikçe sanki sıkıntısı sulanıp büyüyor gibiydi. Kurtuluş yoktu. [...] Bir sigara yaktı. Geçen gelişinde yalnız ‘at nalı gibi’ diye düşündüğü camdaki çatlaklığı bugün neden anahtar deliğine benzetmişti? Hiç anahtar deliğinden bir odanın içine bakmış mıydı? ‘Bir gece, o yaz. Uyandığında, sanki evde somya gıcirtısından başka ses yoktu. Kalktım. Yalınayak, usul usul... Teyzemin kapısında durdum. Ses yoktu. Hayır, vardı. Yaşayan bedenimin sesi. Eğilip anahtar deliğinden baktım. Gece lambasının ışığında bir iskemlenin yarısı görünüyordu. Üstüne küçük, beyaz bir giysi atılmış. Bir tek. .. Neden delik daha geniş değildi? Giysi bir erkek donu muydu? ..’ Yere düşen bir çatal sesiyle silkindi. Sigarasını ağzına götürürken sağındaki masada oturan adamı gördü. Bu adam karşısındaki arkadaşının anlattığını dinlemiyor, boyuna ona bakıyordu. Gözlerini çevirmedi. Yaşlıcaydı. [...] Adam gülümsedi. - Sizi birine benzetiyorum galiba, dedi. Gözleri koyu maviydi. Sigarasını attı. - Babamı tanır mıydınız? diye sordu. - Bilmem ki... Adı neydi? - Unuttum, dedi. Kalktı. Konuşan, gülüşen insanların oturduğu masaların arasından geçip garsona para verdi”(Atılğan, 2012:129-130).

Burada babanın adını unutma arzusu ve anason kokusuyla işaretlenen, çocukluk döneminde tanık olunan bir cinsel birleşmenin hatırası, babanın adını unutmak ile açıklanır. C. babanın adını unutarak aslında ilksel çocukluk hatırasını unuttur. Bu unutmaya ketlenen zihin, garsona dair biraz önceki anıları da yine unutma lehine harekete geçirir: *“Çıkmadan son gördüğü garsonun tepesindeki dazlaktı. Bu kere içinden oraya tükürmek isteği gelmedi”* (Atılğan, 2012:130).

Bölümün devamında C., içerdeki yaşlı adam üzerinden meyhanelerle ilgili düşüncelerini iletir. Meyhanenin kolektif yapısından ve sosyalleşme mekânı olduğundan bahseder. 50’li yılların meyhane anlatıları ve kültürü ile temelde zıtlıklar oluşturan düşünceleri C.’nin modernite ve insanın yabancılaşmaya, yalnızlığı olan merakını da anlamlandırmamızı sağlar. Ayrıca henüz meyhaneden çıkmak üzereyken, tren yolculuklarına dair bir anısı da aynı minvalde C. Tarafından hatırlanır. Bu kısa hatırlama

anları, C.'yi bulunduğu mekândan ve ortamdan uzaklaştırmak için yeterli olmayacak, zihni epifanik uyararla birlikte şimdiye dönecektir:

“İçerdeki öğretmene babasının adını unuttuğunu söylemişti. Yalandı. Onu unutamayacağını biliyordu. Belki adamın onu birine benzetmesi de bir tanışma bahanesiydi. Lafı biraz uzatsa onu masalarına çağıracaktı. ‘Beyefendi’li ‘Bendeniz’li bir meyhane yarenliğine başlayacaklardı. ‘-Bendeniz ekmek kadayıfını kaymaksız severim. Zevk meselesi. Dostlar şaşarlar...’ İnsanlar böyleydiler. İçeni, içmeyi tren yolculuğundaki süreksiz tanışıklıkla yetinirdi; ya da meyhane masasındaki. Konuşmadan zıkkımlanamazlardı. Kağızman dönüşü, trende karşısına oturan adamı hatırladı. Boyuna konuşuyordu. ‘-Restoranlar çok ucuz beyefendi. Bir şişe bira dahil 475 kuruş! Bakın, defterime yazdım. Yirmi beş kuruş bahşişle beş lira. Günlük masrafımı kaydederim. İyi oluyor; insan biliyor. Mesela geçen yılın 2 Mart’ında ne harcamışım, bilirim. Bir kuruşluk suyu bile yazarım.’ Anlatıp dururken yukardaki raftan kafasına bir tahta valiz düşmüştü. ‘Neyse, bayılır artık’ diye düşünürken, herif başını kaşımış, ‘Üzülmeyin, alıştıktır. Çocukluğunda üstünden manda arabası geçti de gene bir şey olmadı,’ demişti. ‘O zamanlar kibarmışım ben. Ne herifi susturmuş ne de kendim basıp gitmişim. Ankara’ya dek sürmüştü. Sonra bir başkası yok muydu?’ İnsanlar her yerde böyleydiler. Kısasından isterlerdi. Hep aynı çamurdandılar; sevgiymiş, dostlukmuş; laftı. Gelip geçenlere bakmıyordu. Solundaki evlerden birinde bir kadın türkü söylüyordu: ‘Elinden su içmeye, yar yar yar aman.’ Belki Ayşe şu anda evde onun gelmesini bekliyordu. Gitmeyecekti; şimdi konuşamazdı. Günün ikinci kesin kararını verdi: Onunla akşama doğru konuşacaktı” (Atılğan, 2012:131).

1.1.2. Çok Partili Hayata Geçiş ve Tarihe Dönüş

Türk demokrasi tarihinde çok partili hayata geçiş, önemli bir kırılma noktası oluşturur. 1940’lı yıllarla birlikte Demokrat Parti kurulur ve ciddi bir teşkilatlanma sancısı görünür olur. Daha önce yaşanan demokrasi denemeleri başarısız olmuş, ancak Demokrat Parti ile sistem değişmiştir. Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası veya Serbest Cumhuriyet Fırkası dönemleri daha az işlenmiş fakat DP gerek Atatürk ilke ve inkılapları gerekse yapılan uygulamalar ve çeşitlilikler ile birlikte değerlendirilmiştir. Bu dönemde

mekânlar daha çok kahvehanelerdir. Kahvehaneler, kimlik mekânlarına dönüşmüş ve paylaşılmış hafıza mekânları olarak işlev yüklenmiştir.

Tarih olarak daha ileride olmasına rağmen vakasında Serbest Fırka'nın kapatılması olduğu için ilk değerlendirilmesi gereken eser Orhan Kemal'in 1957 tarihli *Suçlu* romanıdır. Romanda, İstanbul sokak çocuklarının hikâyesi vardır. 1930'ların ilk yarısında geçen vaka zamanında işportacı olarak sokaklarda çalışan çocukların dramı işlenir. Romanda Çingene çocuğu Cevriye'nin, kahve ve gazinolarda raks ederek para kazandığı görülür. Henüz on yaşında olan bu kız, erkeklere de pazarlanmaya başlanacaktır.

Romanın tarihsel zemini, Serbest Fırka'nın kapatılmasından sonra toplumda yaşananlardır. Romanın kahramanlarından İhsan Efendi de siyasete meyilli bir kahramandır ve İttihatçıdır. Gittiği meyhanede eski günlerini düşünürken İzmir Suikastini ve cezalandırılan kişileri hatırlar: *“İkinci üzerleri, daire dönüşü Balıkpazarı meyhanelerine uğrar, devrimin astığı Cavit'ler, Doktor Nâzım'lar, Kara Kemal'lerle ötekilerin öcünü yüreklerinde korkunç bir kin hâlinde saklayan eski İttihatçı arkadaşlarıyla gece yarısına kadar kafaları nasıl çeker, nasıl atar tutar, sonra da patlamak üzere birer bomba gibi evlerine dönerlerdi”* (Kemal, 2014c: 8).

Yine İhsan Efendi, mahalle kahvesinin önünden geçerken orada bulunanların şapka devrimi ve Serbest Fırka ile ilgili konuşmalarına şahit olur. Kahve, gündemin kalbi olur.

1952 tarihli *Murtaza* romanında Orhan Kemal, bir mahalle bekçisi üzerinden devlet ve siyaset eleştirisini anlattığı gibi çok partili hayata geçiş denemelerini ve çatışmaları da işler. Murtaza, karikatürize bir karakterdir ve mahallenin kahvesi, romanın temel biyopolitik mekânıdır. Ayrıca geleneksel kültür de mahalle kahvesinin dinamiği olur. Murtaza'nın her hareketi kahvede eğlence konusu olurken, vatandaşın Murtaza ile karşılaştığı temel entrik mekân da yine kahvehanedir. Murtaza'nın macerası, *“mahalle kahvelerinden hemen hemen bütün şehre yayılmaya”* başlar (Kemal, 2014b: 32). Sünbül'ün mahalle kahvesinin müdavimleri *“sabah kahvesini içmeye gelmiş erkenciler, tavla kaptıkaçtı, pişpirik, altıkollu iskambil meraklıları, yaşlılar, gençler, bu Bekçi Murtaza sorununu”* devamlı aralarında tartışır (Kemal, 2014b: 42). Aslında Murtaza, tüm çarpıkları fark eder ve düzeltmeye çalışır. Ortamın eğriliği içerisinde onun doğruluğu

fazlasıyla aşırıdır ve kahramanın görev bilinci de bu nedenle karikatürize bir mahiyet alır. Mahallenin siyasi hizipçileri bile onu istifaya zorlamak adına kahvehanede birleşirler.

“Bütün bunlardan habersiz Murtaza ise yolun üstündeki mahalle kahvesine girdi. Çok şekerli kahvesini içecek, sonra evine gidip dinlenmeye çekilecekti. Çekilecekti ya, ne o? Mahallenin taa Serbest Fırka zamanından kalma bir kinle birbirine dargın bütün erkekleri hemen hemen bir araya gelmişlerdi. Çok tuhaf, hatta olmayacak bir şeydi bu. Kahveleri ayrı , lokantaları ayrı, alışveriş ettikleri dükkânları ayırdı hemen hemen. Peki bugün bunları bu kahveye toplayıp kaynaştıran şey ne olabilirdi? Üstelik aldırış da etmiyorlardı Murtaza'ya. Ne demek oluyordu bu? Yukarıda Allah, Ankara'da devlet hem de hükümet, burada Murtaza'ydı. Eee, pekii? Öfkeyle gürlledi: ‘Kaaveciiii !’ Garson ocaktan seslendi: ‘Eveet?’ ‘Söyle bana bir kaave, ama ocakçı sabunlasın fincanı, hem de cezveyi. Garson bir kakhaha attı. Murtaza yerinden çıldırılmışçasına fırladı: ‘Abe ne gülersin?’ ‘Yok bir şey canım istersen dezenfekte etsin fincanla cezveyi...’ ‘Olmaz hiç fena. Çünkü yenmez ellerinizden kabuklu ceviz bile ... Helbet...’ ‘Kızma arkadaşım, kızma!’ ‘Değilim ben senin arkadaşın! Kurs görmüş, büyüklerinden terbiye, hem de disiplin almış bir bekçiyim, sıkı disiplinci !’ Elleri arkasında kahve içine yürüdü, durdu, rastgele sordu: ‘Abe değil bayram, hem de seyran ... Ne için topladınız burada?’ Murtaza kahveden içeri girinceye kadar aleyhinde atıp tutmuş, ondan yakınmış olanlar, tepelerine dikilip de sorunca, tek laf edemediler. Nasıl edebilirlerdi? Ne diyebilir, ondan yüzüne karşı nasıl yakınabilirlerdi? ‘Buraya mahallemizi senden nasıl kurtarabileceğimizi görüşmek üzere toplandık,’ diyebilirler miydi? Gene diyebilirler miydi ki: ‘Rahatsız oluyoruz senden. Kimimiz sübyancı , kimimiz dul karı tavgısı, kimimiz hürsüz, kimimiz gece yarılarında çok sonralara kadar çalışmak zorunda küçük esnaf. Senden hepimiz gocunuyoruz. Uzun lafın kısası senin bu mahalleden defolup gitmeni istiyoruz.’ Murtaza sorusuna karşılık alamamıştı, ama kahveyi dolduranların bakışlarından anlamıştı ki bu toplantıda onunla ilgili bir şeyler var. Arının deliğine çöp dürtercesine: ‘Lazım iş saatlerinde çalışmak, geceleri de uyumak’ dedi. ‘Yararlı vatandaşlar çalışırlar gündüz, uyurlar bütün gece. Hem de alırlar temiz hava, bol gıda, bakarlar düşmanlarına çelik yıldırım. Haydi şimdi kalkın, gidin

işçeğizlerinizin başına!’ Kahvede buz gibi bir hava estiyse de gene tek ses çıkmadı. Murtaza kızdı : ‘Haydi be yahu, haydi kalkın işinizin başına derim!’ Ayakkabı tamircisi: ‘Kahven geldi Murtaza Efendi’ dedi. Paraya davrandı , garsona seslendi: ‘Gel al Murtaza Efendinin kahve parasını ..’ Murtaza'nın tüyleri diken diken: ‘Haaayır’ diye bağırdı. ‘İstemem. Hiçbir devlet memuru etmez kabul rüşvet!’ ‘Estafurullah Murtaza Efendi. Alt tarafı bir kahve. Bir kahvenin rüşvetinden ne olur?’ Bir başkası : ‘Ama ne,’ dedi. Murtaza gene parladı : ‘Yok rüşvetin büyüğü küçüğü hem de. Rüşvet rüşvettir ve hiçbir devlet memuru etmemelidir tenezzül rüşvete.’ Cebinden çıkardığı kahve parasını masanın mermerine bıraktı. Kahvedekiler bakıştılar: Vay anasını ... Ne doğrucu adamdı be! iyi ama nasıl yakalayacaklardı herhangi bir falsosunu ya da kanuna aykırılığını da sepet havası çaldıracaklardı? Gerçi içlerinden birçoğu iktidar parti üyesiydi, bucak, ilçe hatta il başkanlarına yakınp onlar yoluyla bu 'ukala'yı attırabilirlerdi belki, ama gene de kendilerine yediremiyorlardı . Sonra yetkili işin nedenini soracaktı. Zinnur Amca gibileri, 'Elma şekeri, çikolatayla küçük kızları tavlayıp ahıra götürme özgürlüğümüze engel oluyor,' mu diyeceklerdi? Yoksa, 'Çaptan düşmüş dul karıları tavlamamıza karşı geliyor,' mu? Belki yalnızca mahallelinin geceleri geç vakitlere kadar çalışmalarından yana olmayışı , erken yatmaya zorlanışı tek suçlu yanydı, ama sırf bununla da tutturabilirler miydi işi? Hakçası , mahalledeki çeşitli kötülüklerle savaşmış, itlere, uğursuzlara göz açtırmamıştı” (Kemal, 2014b: 61-64).

Kahve insanlarını asıl rahatsız eden, mahalle içerisinde değil görünen ancak mahallenin üst yolundaki apartmanlarda oturan zenginlerdir. Çünkü Bekçi Murtaza onlar için bir tür koruma kalkanıdır. Onun varlığı süresince malları ve itibarları zarar görmemiştir. Kahvede oturanlar asıl sözü geçenlerin onlar olduğunu bildikleri için Murtaza'yı bir sonraki seçim için aday göstermeyi teklif ederler. Böylece vazifesinden istifa ederek, mahalleden ayrılmış olacaktır. Kahve ahalisi adına mahalle bakkalı şunları söyler ki burada yazar, kahvehanenin protesto işlevini üstü kapalı biçimde vurgulamış olur:

“Bizim adımıza Meclis’e girersen...’ ‘Girersen ancak bizim hakkımızı korursun.’ ‘Zamlar üzerine çıkacak kanunları çıkartırsın bize.’ ‘Hafta tatili kanunu...’ ‘Ücretsiz tatil değil ama.’ ‘Tabii tabii... Ücretli hafta tatili, yıllık

izin...’ ‘Maaşlarımıza, iş saatlerimize zam.’ ‘Oturduğumuz harap evleri yıktırır, yerlerine apartmanlar kurdurursun bize.’ ‘Gel kabul et Murtaza Efendi...’ ‘Vallahi et ha. Senin gibi disiplinli bir milletvekili...’ ‘Seni belki de meclis başkanı yaparlar, devamsız milletvekillerine bol bol ceza kesersin’’ (Kemal, 2014b: 66).

Murtaza, kahve halkına hak verir ancak vatan hizmetini pahalı urbalarla değil, bulunduğu mevkide yapmak istediğini belirtir. Alkışlar içerisinde kahveden çıkarken, garson yanına gelerek, durumu ona sessizce açıklar. Murtaza, ertesi sabah kahve halkıyla restleşir ve hepsinin karşısına dikilir. Bu çatışmada Bekçi'nin oğlu Hasan dahi kendisine karşıdır. Mahalle gençleri, Çelikspor taraftarlarının bir köşesine yerleştiği Şopar'ın kahvesine giderler. Bu kahvenin bir köşesi, mahallenin futbol takımına aittir: *“Yamalı futbol topları, yırtık pırtık, üstelik de kir içindeki yeşil beyaz formalarla külotlar, kramponları düşmüş çamur içinde top ayakkabıları, şu bu köşede yığılı duruyordu”* (Kemal, 2014: 88). Oğlu Hasan, babasının bir *“soytarı”* olduğuna inanır ve ondan utanır. Kolağası Hasan Bey'in yeğeni olmakla övünen Murtaza, dayısı ile aynı adı taşıyan oğlunun haylazlığına göz yummaz ve arkadaşlarının içinde onu küçük düşürecek hareketlerde bulunur. Aralarında bir kaçma kovalama başlar ve Hasan, babasının elinden kaçmayı başarır. Ancak yaşananlar, kahve ahalisinin Murtaza ile alay etmesi için yeterlidir.

Romanda kahvehanenin seçim dönemlerinde adayların uğrak yeri olmaları noktasında tarihsel hafıza alanı olarak da mekâna yer verilir. Murtaza, kahveye girip insanlara *“Eey muhterem vatandaşlar”* diye seslenince, kahvedekiler bir anlığına onu oy isteyen bir aday zannederler: *“yıllar yılı seçimler olur, irili kalınlı, inceli uzunlu adaylar ‘ceğiz, çağız’larla dolu nutuklar çekip oylarını alır, sonra da unuturlardı oylarını avladıkları vatandaşlarını”* (Kemal, 2014b:127). Bekçi'nin buradaki halleri, insanların içinde onun yetkili bir devlet görevlisi veya tebdil gezen bir yüksek müfettiş olma ihtimalini kuvvetlendirerek onları tedirgin eder. Kahve ahalisini siygaya çektikten sonra, kahveden ayrılan Bekçi, bu süre içerisindeki tarihsel hafızanın ve iletişimsel belleğin imkânlarını kullanır.

Murtaza, İsmet Paşa'ya iman kertesinde bağlıdır. Giritli Cumali'nin kahvesinde İsmet Paşa aleyhine konuşulduğunda öfkelenir. *“Akları kanlı gözleri, kanatları hırsla titreyen iri burnuyla ortaya atılıp: “Yazıklar olsun size,” diye bağırdı, “abe neler söylersiniz? Neler söylersiniz ismet Paşamıza? ismet Paşa o be yahu ! Yunan'ın elinden*

kim kurtarıp getirdi bizi anayurda? Haminneleriniz mi, yoksa ismet Paşa mı ? Yüce ismet Paşa için reva mıdır bu işlem?” (Kemal, 2014b: 363). Serbest Cumhuriyet Fırkası'nın hayatından ibret alarak, Demokrat Parti'ye de temkinli yaklaşılması gerektiğini söyleyen Murtaza, böylece tarihsel hafızaya da hizmet eder. Ancak şartlar hızla değişir. Demokrat Partili olanlar kendilerini daha kuvvetli görürler ve Murtaza'ya da kafa tutmaya başlarlar. Murtaza, duruma şaşırır ve önce kahveden çekilir sonra da insanlarla temasını azaltır.

Çok partili hayata geçişin sancıları, kolektif bir hatırlama mekânı olarak kahveyi, Samim Kocagöz'ün 1954 tarihli *Yılan Hikâyesi* romanında ön plana çıkarır. Romanın baş kahramanı olan Recep, II. Dünya Savaşı sırasında asker olan oğlu İsmail'in eve dönmesini beklerken, büyük bir geçim sıkıntısı içerisinde. Diğer köylüler gibi onun da tarlaları gölün taşması nedeniyle su altındadır. Bunun sebebi, dalyancı ağadır. Kendi dalyanına balık gelmesi için göle yarıntılar yaptıran ağanın bu davranışı, Menderes'in her taşmasında köylülerin tarlasını da su altında bırakır. Köylülerin bazıları, ağanın kendine tapuladığı gölde balık tutmak isterlerken yakalanırlar ve Recep, ağanın adamlarınca çok kötü dövülür. İşte bu sırada Demokrat Parti'nin kuruluş haberi gelir. Kahveci Osman, köye haberin ulaşmasını sağlayan vasıttadır. Köylülerin kasaba ile haberleşmeleri, onun vasıtasıyla olur. DP ile ilgili haberler onun kahvesinde konuşulur ve tarihsel hafıza oluşturulur. Devamında Recep'in oğlu İsmail askerden gelir. Köylüyü kahveye toplayarak onlara DP lehine bilinçlendirme konuşmaları yapar. Partinin köy temsilcisi olarak, yine kahvede İsmail seçilir. Kahveci Osman, romanda değer temsilini üstlenir. Kahvede yapılan oy konuşmalarında söylediği *“İrey dediğin senin paraya bakar. Bunu da unutma, sana akıl vereyim, parasız irey toplayamazsın”* (Kocagöz, 1982: 76) sözleri, siyasi hayatın gerçekleri olur. Buna rağmen DP'ye sadakat kararı köy kahvesinde alınır ve Osman, bu işin *“vatan ve namus meselesi”* olduğunu belirtir (Kocagöz, 1982: 58). Seçim sonunda DP, ülkede değil ama köyde kazanır ve bu durumda da kahvede *“köyün içinde namusumuzu kurtardık”* sözü edilir (Kocagöz, 1982:173). Burada kahvehane bir hafıza mekânıdır.

1955 tarihli *Hasangiller* romanında Tarık Dursun K., bir mahallenin hayatını, çok partili hayat üzerinden anlatır. Kasap dükkanında boğulan Hasan, mahallede olup bitenleri anlatırken, iki de eğlence mekânı söz konusudur. İlki Pepe'nin kahvesidir. Kahve sahibi Ahmet'in kekeme olmasından dolayı bu adla anılması, kahvenin de lakabı isim olarak almasıyla sonlanır. Pepe'nin kahvesinin müdavimlerinden biri Amerikalı olarak tanınan kahramandır. Amerikalı, tam bir yalan makinesidir. Karabatak gibi bir görünüş

bir kaybolan kahraman, kısa süreli mahalleye geldiğinde işe girip çalışır. Akşamları kahveye tavla oynamaya gelen Amerikalı, ilk fırsatta yeniden kaybolur. Onun yokluğu sırasında Pepe'nin kahvesinde “vukuat” olmaz, “çingâr çıkmaz”, “komşulara gelen kadınlar, kızlar asfaltta salına salına dolaşırlardı” (Kakınç, 1982: 21). Romanın bu satırları, iletişimsel bellek ile kahvehane ilişkisini vermesi bakımından önemlidir. Geleneksel bir mahalle kahvesi olan Pepe'nin kahvesi, kahramanlık kültürünün de yaşatıldığı alan olur. Mahallenin eski sakinlerinden Mehmet Ağa'dan şöyle bahsedilir: “Evet evet, büyükbabam benim yaşımdayken gulyabani gibi biriymiş. Tuttuğunu üzüm çöpü gibi silkeler atarmış bir parmağıyla. Güreşe çıkan olmazmış hiç. Herkes tir tir titirmiş. Mahalle kahvesine bir girmeye görsün; bütün millet ‘Memeda’ diye boşanır, ayağa kalkarmış hep” (Kakınç, 1982: 29). Gösteri toplumunun mühim işaretçilerinden olan kahraman yaratma, sözlü kültür dönemine ait kahvehanelerin başat temsilidir. Romanda da mit yaratmanın örneği, kahvehane üzerinden bu satırlarla verilir. Pepe'nin kahvesinin karşısında konumlanan ve Demokrat Parti'nin mahallede kalesi hâline gelen kahve ise Hayati'nin kahvesidir. “Hayatilerin kahvesi istasyona bakıyordu. Pepe'ninkinden beş altı dükkân aşağıdaydı. Babam: ‘Buraya da Demokratlar dadandı hep..’ dedi. ‘Sabah akşam partcilik işleri güçleri. Hepsi de Murtaza Bey'in adamları. Göz koyduklarını Halk Partili diye ihbar ediyorlar. Tozunu savuruyorlar sonra’” (Kakınç, 1982: 133-134). Mahallenin olumsuz kahramanı Murtaza'nın parti başkanı olduğu söylenir. Eskiden CHP'li olan Murtaza, devrin değişmesiyle birlikte yeni güç odağına kavuşur.

“Şimdi devir değişti. İnönü'nün Partisinden olanlar parmakla gösterilecek kadar azaldılar. Kimi zorla istifa etti, Vatan Cephesine girdi, kimi de küstü çekildi partcilikten...” Demokrat Partili olmak, Murtaza'ya yaramıştır: “Herif ev yaptı; Demokratlar, bir yıl ne su verdiler, ne elektrik. Karanlıkta oturdu, sakalara su çektirdi.” “Demokrat olunca, aynı gün suyu da geldi, elektriği de. Hem şıp diye geldi. Yarım saatte yapıp çıkıverdiler işin içinden. İdare'nin adamları yetişmedi de kahvelerden yövmiyeli adam topladı” (Kakınç, 1982: 134).

Böylelikle kahvehanelerdeki insan profili ve kahvehanelerin paylaşılması üzerinden de tarihsel hafıza anlatılmış olur.

Reşat Enis Aygen'in 1959 tarihli *Yolgeçen Hanı* romanında çok partili hayata geçişin çatışmaları, köy kahvesinden yansır. Demir Kıratlar ve Halkçıların kahvesi birbirinden ayrılır e kahveler, parti binaları olarak işlev yüklenir. Kimse, bir diğer partiden birine çay vermez ve kahvesine almaz. Böylece kahveler, hafıza mekânları olmak yanında kolektif kimliğin ve aidiyetin de mekânları olur (Aygen, 1983: 11).

İlhan Tarus, 1957 tarihli *Var Olmak* romanında Milli Mücadele dönemini anlatırken, tarihsel şartlara uygun olarak kahvehanelere de işlev yükler. Çanakkale ilinin Biga ilçesinin konu edildiği romanda Eyüp Ağa'nın kahvehanesi, bir kimlik mekânı ve tarihsel hafızanın hüküm sürdüğü yer olarak kurgulanır. Roman kahramanlarından Kara Hasan, çetesiyle burada haberleşir. Ayrıca romanda kahvehaneler, casusların ve misyonerlerin de sürekli ziyaret ettikleri yerler olarak sunulur. İtalyan Polini "*halkın her takımına mensup adamlardan ahbablar*" edinen, "*günün her saatinde daireden*" ayrılarak "*çay kenarındaki sıra kahvelere*" giden bir kişidir. Kahramanlarından Hamdi Bey, onun bu halinden şüphelenir ve takip eder. Nihayetinde Polini'nin karısı aracılığıyla Anzavur'a haber ve destek verdiğini öğrenir. "*Türkçesi kıttı ama, iyi anlaşıyordu ayak takımıyla... Hamdi Bey, bir ay kadar onu uzaktan takip etti*" (Tarus, 2009: 57).

Cevdet Kudret'in 1958 tarihli *Havada Bulut Yok* romanı *Sınıf Arkadaşları* romanının devamıdır. Roman, II. Dünya Savaşı'nı merkeze alarak, Kayseri'de 1934-1949 yılları arasında geçer. Roman kahramanı Süleyman, öğretmen olarak geldiği şehirde her akşam öğretmen kahvehanesinde zaman geçirir. Sürekli bürokratik engellere takılan kahraman, bir türlü taşra sıkıntısından kurtulamaz. Nihayetinde de sürgün kararı alır. Roman boyu kahraman, kendini yalnızca kahvede ifade edebilir. Çay içip, gündelik sohbet eşliğinde tavla oynayan öğretmenler, okul müdürüne bilinçli olarak tavlada hep yenilirler. Bu yalakalık, bürokratik işleyişteki iltimas ve kayırmaya yöneltlen bir eleştiri olur. Kahraman, burada gördüklerine zaman içinde alışır:

"Biz insanlar, dedi, gülünç varlıklarız; zavallı, küçük, aciz... Bulduğumuz yerden bir karış yükselmek için didinir dururuz. Kimisi bir müdür sandalyesi için didinir, kimisi bir umum müdür sandalyesi için kimisi.. Kimisi bütün dünyayı ele geçirmeye uğraşır. Oysa dünya dediğin de ne? Küçükük bir yuvarlak. Ya onun içindeki insan? Bir zerre bile değil. Böyle olduğu halde, daha küçülmek için elimizden geleni yapıyoruz. Baremde otuz liradan otuz beş liraya geçebilmek için bütün bir yıl müdüre eyvallah demek, içki sofralarında kadehine rakı koymak, yolda bir ayak boyu sol gerisinde

yürüme, her akşam tavlada bile bile yenilmek... Bütün bu sonsuz küçülmelerden sonra ele geçen şey nedir?" (Cevdet Kudret, 2006: 26).

Arkadaşlarıyla birlikte gittiği Hakkı Ağa'nın kahvesinde, bütün zamanlarını bir taşra memuru olarak geçirmeye başlar. Gece de Şükrü'nün lokantası bir tür meyhane hizmeti verir ve kahraman, bu mekânın müdavimi olur. Kahve hayatı onun tüm idealizmini köreltir. Gece gördüğü bir manzaradan etkilenerek, çocuklar için bir şeyler yapmak isteyen kahraman, sonraki mesaisini Halkevlerine yöneltir.

Tarus'un 1955 tarihli *Yeşilkaya Savcısı* isimli romanı, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki aydın memur ve kasaba çatışmasını vermesi bakımından önemlidir. Roman, yazarın hayatının aktarımı olduğu için otobiyografik bellek üzerinden değerlendirilmelidir. Günlük şeklinde ilerleyen roman, Enginün'ün "*açık rapor*" (Enginün, 2016: 359) şeklinde tanımladığı bürokrasi ve halk çatışmalarını örnekler. Tarus, kasabaya giden genç savcıyla ilgili halkın düşüncelerini ve ona dair nefreti, kahvehane üzerinden sunar. Tarihsel belleğe hizmet etmek dışında, geleneksel plandaki bu kahvenin farklı bir işlevi bulunmaz.

1.1.3. Köy Enstitüleri ve Yazarları

İsmet İnönü'nün direktifleri ve Hasan Ali Yücel'in yürütücülüğünde, Anadoluçuluk düşüncesi görüşü çerçevesinde, öğretmen yetiştirmek üzere açılmış olan Türk eğitim projesi, Köy Enstitüleri'dir. İsmail Hakkı Tonguç'un programına göre eğitim verilen kurumlar, zeki köy çocuklarının Anadolu'da okuması ve Anadolu'da öğretmenlik yapması düşüncesinden hareketle faaliyet gösteren bir aydınlanma hareketidir. 1940'larla birlikte tarımsal arazisi uygun olan köyler veya yakınlarına kurulan Köy Enstitüleri, yalnızca örgün eğitimle değil el sanatları, modern ve ilmî tarım teknikleriyle de donanan bir nesil yetiştirmek hedefindedir. Her enstitü kendi içerisinde bağ, arı kovanı, besi çiftlikleri, atölyeleri bulunur. Temel ve uygulamalı eğitimlerle 1946'ya dek devam eden enstitüler, Köy Öğretmen Okullarına dönüşür. Demokrat Parti döneminde ise bütünüyle kapatılır. Mahmut Makal, Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi önemli yazarlar da yetiştiren bu kurum, 1950'li yıllarda etkili olan köy edebiyatının da kaynağı olur (Kirby, 2010: 277-338).

Köy Enstitülü yazarların kaleminden doğan romanlarda eğlence mekânları, daha çok kahvehanelerdir. Meyhaneler ise çok azınlıkta ve unutmama mekânı olarak kurgulanır.

Köy edebiyatına uygun veya köy hayatını işleyen romanlar için kahvehane oldukça önemli ve işlevseldir. Köyün bütün haberleşme ağı, gerilimi ve hafızası, iletişimsel ve kültürel bellek kanalıyla kahvehanelerde görülür.

Fakir Baykurt'un 1954 tarihli *Yılanların Öcü* romanında Nuri'nin bakkalı bir iletişim merkezidir. Misafir orada ağırlanır, toplantı orada yapılır, kararlar orada alınır. "*Nuri'nin Kahve'de konuşma olduğu zaman ortalıkta cin kızlarıyla cin oğlanları top oynar!*" (Baykurt, 2006: 115). Gece köy karanlığa teslim olduğunda dahi yanan ışık, kahvenindir. Köyde hareketin olduğu tek yer de kahvedir. "*Nuri'nin kahvenin ışığında bir iki insanın karaltısı seçiliyor. Az yorulmuş köy erkekleri çay içiyor, laf atıyorlar. Değilse, köylü ilk akşamdan yatar. İşten gelip ekmeğini yiyen atılır gider. İnsan yatsıya kadar kendini zor tutar*" (Baykurt, 2006: 73). Kahvede yapılan bir toplantıda muhtar, küçülen çay bardakları üzerinden düzeni eleştirirken köy kurulunun üyesi İbrahim, kahvehanenin tarihsel hafızaya katkısını şu sözlerle örnekler:

"Zaman değişiyor zaman! Biz de zamana uyduracağız kendimizi. 'Ulülemre itaat!' demiş. Herhalde bu sözün bir hikmeti olsa gerek. Şimdiki zamanda buyruk hep şehirden geliyor. Sen de şehire uyacaksın. Küçük bardaktan mı iç dediler? İçeceksin. Hiç içme derlerse, o da kabul, hiç içmeyeceksin!" Demokrat Parti'nin kararlarına muhalif olmanın yanlış olduğunu da bu satırlar sırasında belirten muhtar, şehir meydanına da büyük bir heykel yapılacağından söz eder (Baykurt, 2006: 121- 122)

Köyde kahvehane en büyük lükstür. Köy insanları evde çay içme göreneğine sahip değildir. Erkekler Nuri'nin kahvesinde çaylarını içerler. Kadınlar ve çocuklar içinse çay hayatı lükstür. Bu da kahvehanenin bir kimlik mekânı olarak yerini gösterir.

Köy romanları içerisinde en geniş yekûn, bürokratlar ile köylü ve köylünün sırtına kambur olmuş ayana ile ilgili çatışmaları işleyen romanlardır. Bu romanlarda kahvehane, ortak bir karar merkezi konumundadır.

Orhan Hançerlioğlu'nun 1951 tarihli *Karanlık Dünya* isimli romanı, köy hayatını konu edinir. Erken dönem Cumhuriyet romanlarının aydın ve köylü çatışması teması üzerinden kurulan romanda kahvehane köyün zihin mekânıdır. Köy hayatı içerisinde insanların fikir birliğine vardığı, duygularını paylaştığı ve geleneksel hayatın yaşandığı bu mekân, köyün aydınlarının kendi yabancılaşmalarını yaşadıkları alanlar olarak da dikkati çeker. Romanın kahramanı Ahmet, genç bir hâkim yardımcısıdır ve Mazılık ilçesine tayin olur. Burada özellikle erken Cumhuriyet'in idealist aydınlarından

kaymakam ile birlikte köylünün menfaatleri için çalışmaya başlar. Şikayetlere, karşı duruşlara ve yadırganmalara aldanmadan köy için mücadele eden Ahmet, kendi hayatının da muhasebesini yapmaktadır. Kahvehane, olumlu bir mekân özelliği göstermez.

Yaşar Kemal'in *Teneke* romanında yine genç aydın bürokrat ve köylünün çatışması vardır. Fikret Irmaklı, genç bir kaymakamdır. Karşısında ağaların baskısı ve gücü olan Fikret Kaymakam, başlangıçta çok iyi niyetlerle geldiği kasabada, adeta aşılanacaktır. Ağalar ve eşraf, Kaymakam'ın toyluğundan faydalanarak başta ona büyük teveccüh gösterirler. Kendisiyle el ele kasabayı kalkındıracaklarına inanan Kaymakam, aslında çeltik ağalarının menfaatlerine uygun davranır. Eski kaymakam vekili Resul Bey'in Kaymakam'ın gözünü açmasından sonra dengeler değişir. Ancak tüm mücadelesine rağmen Kaymakam, ağaların baskısıyla yenilir ve başka bir ilçeye tayin edilir. Giderken arkasından çalınan teneke, onun itibarı için yıkıcı olur. Bu romanda köylülerin temsil mekânı kahvehanelerdir. Tevfiğin Kahvesi, kaymakam ve köylünün bulunduğu bir yerdir ancak ağaların da gözü kulağı bu kahvededir. Dolayısıyla kahvehane biyopolitik merkez hâindedir. Resul, sabah çaylarını burada içmeyi adet hâline getirir. Kaymakam hakkındaki dedikodulara da burada cevap verir:

“Kahvenin önü Pazaryeridir. Pazaryeri adamdan taşıyordu. Yırtık kılıklı, yalınayak adamlar kalabalığı almıştı ortalığı... Hacı Ali Çavuş, Resul Efendinin eski ahbabıydı. Her zaman, oldu bitti birbirlerine takılırlardı. Çavuş gülerek gene başladı: “İrasul, dedi. ‘gördün mü dünkü çocuğu? Nasıl koydu çeltikçileri kafese! Pardon vallaha. Aboov! Ne adammış be! Vay anasını! El kadar çocuk. Soydu soğana çevirdi kasabayı. Yüz bin lira rüşvet almış ruhsat vermek için. On para da hisse... Sen bir imza atmaya korktun İrasul. Herifçioğlu bir günde beş yüz imza atıvermiş. Akılsız İrasul... Kuru kafa... Resul Efendi bu iftiralara müthiş kızıyor. Kızdığını belli etmemek için çırpınıyor. Kendisini tutamıyor: “İftira etmeyin, iftira etmeyin. O nur gibi bir adamdır. Anasından nasıl doğmuşsa öyle temiz duruyor. Günahdır iftira etmeyin,” diye boynunu bükük söyleniyor. ‘Kundağa yatır İrasul’ diye gülüyorlardı. ‘Kundakta bile rüşvet alır. Bir kere bellemiş. Anasının karnında bellemiş. Yoksa daha genç. Anasının karnında bellemese bu kadar işi nasıl çevirirdi yoksa!’ Gene güldüler. Resul Efendi fazla dayanamıyor, ayağa kalkıyor, onlardan uzaklaştıktan sonra kendi kendine: ‘Allahtan korkun, Allahtan korkun.’ diye hışımla söyleniyor. Daireye kadar aynı homurtuyla

yürüyor, bir saat kadar dairede dolaştıktan sonradır ki, sınırları yatışıyor. Tam bu sırada da mesai başlıyordu. Akşam Hanımla iyice bir çekişmişti. Dayanamıyorum demişti Hanıma. Sabahleyin kahvede gene kızdılar. Homurdanarak daireye geldi” (Kemal, 1987: 42).

Refik Erduran tarafından 1954 yılında kaleme alınan *Yağmur Duası* isimli romanda, bir gazeteci olan ve tüm dünyayı dolaşan Ferhat’ın bir iş gezisi sırasında Anadolu’yu keşfetmesi ve kendini Anadolu ile var kılma macerası anlatılır. Kahraman, Pınarlı köyüne gelene kadar sanki sadece beden olarak var olduğunu, ruhunun bulunmadığını fark eder. Dünyayı tanımış ancak kendi ülkesini tanımamıştır. Ancak bu köye baraj yaptırdığında ruhunu bulur. Köyün eğlence mekânı olmaktan öte varlık mekânı olarak köy kahvesi bulunur. Bu köy kahvesinde Ferhat, muhtar ve imam tarafından mebus adayı zannedilir. Köyün şeyhi Necmettin Efendi’nin seçimlerde Ferhat’a yardım sözü vermesi fakat taleplerini de iletmesinin ardından Ferhat, köyde dönenleri açığa çıkarmak için bu oyunu devam ettirir. Çorum’un geleneksel hayatı içerisinde kendini “*başka bir seyyareden gelmiş gibi*” (Erduran, 1954: 60) hisseder. Kahve ahalisi, duyduğu her şeye inanmakta, adeta anlık reaksiyonlar ve dedikodularla yaşamaktadır. Kahraman burada geleneksel bir ritüel olan yağmur duası hakkında da bilgi edinir. Kahvehane ahalisi, ona yağmur duasını anlatırken Ferhat, köylünün geri kalmışlığının nedenini eğitimsizliğe bağlar.

Halikarnas Balıkcısı’nın 1955 tarihli *Ötelerin Çocuğu* isimli romanı, ilk iki baskısında bu isimle, sonraki basımlarda ise *Ötelerin Çocukları* adıyla yayımlanır. Romanda I. Dünya Savaşı’nın ve Çatalkaya köyündeki kişilerin hayatları söz konusudur. Bürokrasiye dair eleştirilerin bulunduğu romanda bahsi geçen ilk eğlence mekânı Kristal Bar’dır. Cemal ve Haşmet, barda eğlenirken yaptıkları tartışma sonucunda kahramanların zihninden geçmişe uzanılır. Cemal, eskiden bir şair ve yabancı dil öğretmeni iken, kolay yoldan para kazanmak adına kadın ticareti yapmaya başlar. Romanda Tokatlıyan’da bir kahvehane olarak yer eder (Halikarnas Balıkcısı, 1999).

Kemal Tahir’in ilk kez 1955 yılında yayımlanan romanı *Sağirdere*’de 1938 yılında başlayan vaka zamanı, yaklaşık bir yıldır. Çankırı’nın Yamören Köyü’nden iş bulmak amacıyla Ankara’ya giden ve taş ustalığına kadar yükseldikten sonra köyüne geri dönen Mustafa’nın hikâyesi anlatılır. Bir türlü şehir hayatına uyum sağlayamayan Mustafa’nın köyüyle her karşılaşması ve özünü hatırlaması, kahvehanelerde yaşananlarla mümkün olur. Kahvehanelerde sürekli bulunmasına ve çok olay yaşamasına rağmen

hatırlama eylemi, kahvehaneye bağlı olarak bir kez gerçekleşir ve bunda da kahraman, kahvedeki bir kişi ve olayı, kahvenin dışından hatırlar. Hatırlanan anıda bahsedilen kişi de kahvede gençliğinin bir anısını hatırlamıştır:

“Bak Mustafa! Kurnazsın ama aptal kurnazsın. Aklına bir şey geldi mi, başkası bunu düşünmez sanıyorsun. Geçenlerde kaç ay oluyor. Hani bileğin ağrıydı. İşte ona da köylü kurnazlığı derler. Ben bunca yaş yaşadım. Senin gibi kaç tanesini çırak çıkardım. Doğru söyle, ‘Beni aylığa geçirsinler’ diye oynadın o oyunu, değil mi? Mustafa irkildi: - Söz mü şu, vallah değil... Şart olsun... -İşte gördün mü? Yalan söylüyorsun. Sen hem onurlu bir adamsın hem de yalancısın. Olmaz! Erkek kısmı, yalan söylemeyecek pek bunalmayınca... Bileğin ağrıdı. Pekâlâ. O günden bir hafta önce Bentderesi’nde esnaf kahvesinde oturuyorduk. Taşçı Muzaffer usta çıraklığını anlattı. Çıraklığında yevmiyesiz çalışmış, iş öğrenince ustası yevmiyeye geçirmemiş, ‘Bileğim ağrıyor’ diye yalandan bir hastalık çıkarmış. Öyle demedi mi? Mustafa kıpkırmızı oldu. Yere bakıyordu: - Öyle... -Sen de hemen o oyunu üç gün sonra, utanmadan bana oynadın. Muzaffer usta anlatırken ben gözümü senden ayırmadım. Sevindin. Kurnaz kurnaz düşündün, gülümsedin. Ossaat böyle bir iş yapacağını bildim. ‘Ben de yaparım’ dedin öyle ya!” (Tahir: 2007: 303)

Soylu eşkiya veya Moran’ın tabiriyle “soylu vahşi” tanımına uygun olarak kaleme alınan *İnce Memed* romanında kahvehane, çeşitli bellek unsurlarıyla yer alır. “Doğal insan”ın örneği olan bu tiplene, toplumu desteklerse de onlarla uyum içinde değildir, hayatı yabanidir (Moran, 2009:23). Buna rağmen romanda köy hayatı tüm yönleriyle ve eleştirel bir bakışla sunulmuş, devlet ve köylü arasında bir kutuplaşma çizilmiştir. Toroslar boyunca uzanan Dikenliözü ilçesinde bulunan Değirmenoluk köyü, Abdi Ağa’nın egemenliğindedir. Memed, sürekli Ağa’nın tarlasını karın tokluğuna sürer ve artık dayanamaz noktaya gelince Kemse Köyü’ne geçer. Kışı burada geçirir fakat Abdi Ağa durumdan haberdar olunca Memed’i yeniden köye götürür.

Memed arkadaşı Mustafa ile kasabaya gider ve çok etkilenir. Abdi Ağa’nın yeğeni ile nişanlanan Hatçe’yi kaçıır. Ağa’nın adamları ve Hatçe’nin nişanlısı peşlerine düşer ve aralarında çıkan çatışmada Abdi Ağa’nın yeğeni ölür. Hatçe yakalanırken Memed yaralanır ve kaçarak Deli Durdu isimli eşkiyanın çetesine sığınır. Abdi Ağa ise Hatçe’yi

nişanlısını öldürdüğü iftirasıyla hapse attırır. Memed, bir gece köye geldiğinde anasının öldüğünü ve Hatçe'nin hapiste olduğunu duyunca Abdi Ağa'dan intikam almak ister ancak Ağa da ondan kurtulmak için plan kurmuştur. Memed arkadaşıyla birlikte Hatçe'yi hapisten kaçıtır. Abdi Ağa ise Ankara'ya telgraf çekerek Memed'in yerini ihbar etmiştir ve Jandarma, Memed'i gizlendiği yerde sıkıştırır. Çatışma sırasında Hatçe doğum yapar, Memed çocuğu hatırına teslim olursa da çıkan hengâmede Hatçe vurulur. Bebek, Hatçe'nin arkadaşı Iraz ile birlikte Gaziantep'e giderken, Asım Çavuş, bu trajedinin üzerine Memed'i tutuklamaz. Nihayetinde Memed, Abdi Ağa'yı öldürür ve sırrolar. Tüm bunların sonunda kahvehane, roman için hem karşılaşma hem haberleşme hem ittifak hem de kültürel bir mit alanına dönüşmüş olur.

Kasabada bulunan Tevfik'in Kahvesi, tüm haberleşme ağının sağlandığı, gövde gösterilerinin gerçekleştiği, buluşmaların gerçekleştiği, tartışmaların yapıldığı önemli bir mekândır. Kasabaya gelenin yolu mutlaka bu kahveye uğrar. Örneğin köyün kapitalini temsil eden ve Abdi Ağa'nın müttefiki olan Ali Safa'nın adamlarından kötü yürekli Kalaycı'nın vurulması haberi, Koca Osman tarafından Abdi Ağa'ya kahvede bildirilir.

“Sonra çarşmayı bir uçtan öteki uca birkaç sefer gitti geldi. Gözleri birini arıyordu. Bulamadı. Çarşmayı bırakıp aşağı çaya doğru döndü. Tevfik'in kahvesi önüne geldi. Atının önünde kızarmış yüzüyle, titreyen elleriyle öylecene, bir heykel gibi dimdik durdu. Sonra kahvenin camlarına alnını dayayıp içeri uzun uzun baktı. Köşede gözüne Abdi Ağa ilişti. Buna sevindi. Ah meydanadaki akasya ağacına bağladı içeri girdi. Vardı Abdi Ağanın başında durdu. Abdi Ağa başını kaldırıncaya Osmanı, kızarmış yüzüyle, titreyen elleriyle gördü. Göz göze gelince Koca Osman gülümsedi. Abdi Ağanın rengi attı” (Kemal, 2016:360).

Bunun üzerine Ağa, geçmişi hatırlayarak, geleceği adına endişe eder.

Hatçe'yi hapiste ziyaret eden Memed, çıkışta perişan durumdadır. Ali'yi Hatçe'nin yanına gönderir ve kendisini kahveye atar. Burada belleği çay üzerinden ve bireysel olarak harekete geçer.

“Atın yanına kadar hızla yürüyerek geldi. Görenler, sersem sersem yürüyen köylü çocuğuna acayip acayip bakıyorlardı. Atın burnuna samanlar yapışmıştı. Yerden yeşil ot kopardı, atın burnunu sildi. At demirkır bir attı. Lekeleri maviye çalan büyücek lekelerdi. Sağrıya doğru kınalanıyordu. Atın

başını okşadı, kahveye geldi. Bir çay söyledi. Çayı getirdiler. Hatçe geldi gözünün önüne. Hatçe çok değişmiş, yüzü sapsarı olmuştu. Gözlerinin altı çürümüştü. Yüzü şişmanlamıştı ama, halsizliği, bitkinliği belliydi. Yüreği parça parça oldu. Gözlerinden masanın üstüne damlalar düşmeye başladı. Eğreti oturuyordu zaten. Çekinerek. Çayını içti, bitirdi.” (Kemal, 2016: 370)

İnce Memed’in Kamer Ana’nın evinde içtiği kahvenin tadı, onu bir daha bırakmayacaktır. Gittiği her kahvede bu tadı araması, belleğinde bu tadın kalması Prostyen belleğin bir etkisini sunması bakımından önemlidir:

“Bir tuhaf acı tadı vardı kahvenin. Kahve azıcık soğuduktan sonra Koca Osman gibi azar azar içti. Bir daha ömrü boyunca bu tatta bir kahve içmeyecekti. Her kahve içište Kamer Ananın kahvesi gelecekti aklına, ama ne o erişilmez tadı, ne o erişilmez kokuyu bir daha tadamayacaktı. Ömrü boyunca bu kahvenin tadım duyacaktı, her kahve içişinde bu kahveyi arayacaktı. Her kahveyi bu tada varmak için içecekti” (Kemal, 2016: 455).

Bireysel belleğin yanında Tevfik’in Kahvesi, kültürel bellekle ilgili unsurların da yaşanmasına olanak sağlar. Murtaza Ağa, İnce Memed’den kurtulduğunu düşünerek keyiflidir. Kahvede, köylüyle yaptığı sohbetler, bir anda köyde ritmel bir havayı başlatır:

“Murtaza Ağa ağzı kulaklarında çarşığı bir baştan bir başa sonuna kadar gidip geliyor, önüne gelen köylüyle, kasabalıyla konuşuyor, Tevfik’in kahvesinde başına toplanan da tartışıyor, şakalaşılıyor, eski Kurtuluş Savaşı günlerini anlatıyor, Mustafa Kemal Paşanın Torosları örgütlemek için gönderdiği genç subaylardan, Doğan Beyden, Tufan Beyden söz ediyordu. Her gittiği yerde bir sevinç, bir mutluluk rüzgârı estiriyordu. Kasabalılar onun daha dün sokaklarda boynu bükük, yüzünden düşen sinek kırk parça olur, can çekişir halde dolaşırken bugün böyle birdenbire bir sevinç fırtınası olup esmesine bir anlam veremiyorlar, şaşıyorlardı. Onun sevinci, ona ne kadar şaşarlarsa şaşsınlar, bütün kasabaya da geçmiş, tasalı kasaba halkı dört kol bir çengi oluvermişti.” (Kemal, 2016: 1227)

Romanda hatırlama dair bir başka bölüm de Öğretmen’in çizimlerinden doğan at hikâyesiyle ilgilidir. Efsane, memorat veya sözlü kültürün belleğine karışacak herhangi

bir hikâyenin kahvehanede nasıl hatırlandığı ve varyantlaştığını göstermesi bakımından aşağıdaki cümleler oldukça önemlidir.

“At hikayesi çok tuttu. Demirciler çarşısından saraçlara, saraçlardan kahvelere, kahvelerden ova ve dağ köylüklerine bir çığ gibi büyüyerek yayıldı. At, köprüünün altında, ala kan içinde kişneyerek dirilince, karşısında ak libaslara bürünmüş Kırk Ermişleri bulmuş. Kırk Ermişler de şaha kalkan bu görülmemiş güzellikteki atı aralarına almış, Akdenize aşağı inmişler. Atın kişnemeleri ala şafakta yeri göğü inletiyor, insanları derin uykularından sıçratıyormuş. Böylecene, şahlanan atla yürürlerken, Kırk Ermişler bakmışlar ki ellerindeki at yavaş yavaş göğe ağına ya- başlamış, ağmış ağmış göğe, mavinin ortasında ak bir ışık gibi, yıldız gibi parıldayarak durmuş. Kırk Ermişler bile buna şaşmışlar. Bunun ardından gökte bir yıldız gibi parıldarken at, bir ak bulut olmuş, yeniden kasabanın üstüne akmış. Şimdi, ışıkla şişirilmiş o ak bulut, köylerin, şehirlerin üstüne gidiyormuş her şafak vakti, bulutken gene at donuna giriyor, başlıyormuş kişnemeye, atın kişnemesini duyan insanlar da derin uykularından fırlıyor, kişnemenin geldiği gökyüzüne bakıyor, şehirin, köyün üstünde salınmış duran ışık saçan bir top bir ak buluttan başka bir şey görmüyorlarmış. Ama gene de bu kişnemenin İnce Memedin atının kişnemesi olduğunu biliyorlar, yüreklerinin başında dehşet bir sevinç duyuyorlarmış” (Kemal, 2016:1731).

Kemal Tahir’in 1957 tarihli romanı *Rahmet Yolları Kesti* romanı, soylu eşkıya mitinin iflasını ve bu anlamda kolektif bellekteki mühim bir mitin yıkılmasını önceleyen bir romandır. Eserde geleneksel köy hayatının olumsuz yönde bir aktarımı vardır. Burada kullanılan eğlence mekânı olarak kahvehane ise tüm tartışmaların arenası olarak biyopolitik bir hafıza mekânına dönüşür. Romanın etrafında döndüğü vakalardan biri olan kavgı sahnesi, Sungurlu’nun Belediye Kahvesi’nde yaşanır. “*Sarıca köyü muhtarı Arif Ağa*” ile “*eski eşkıyalardan Uzun İskender Ağa*”nın kavgası bu kahvehanede yaşanır ve devamında da neredeyse tüm Çorum’a kahvedeki tanıklar tarafından olay biraz da çeşitlendirip köpürtülerek dağıtılır. Bu sırada kahve bir hafıza mekânına dönüşmüş durumdadır (Tahir, 2011: 101). Bahsi geçen Belediye Kahvesi, “*önü Millet Bahçesi gibi bir bahçe*” olan ve sürekli kalabalık bulunan bir kahvedir (Tahir, 2011: 45). Kahvenin büsbütün yoğun olduğu günlerde ise kahveci bir hayli mutludur. “

“Kel kahveci bugün de parayı tepe gibi yığdı, çekmeceyi silme doldurdu. Fonograf durup dinlenmeden Deveci havasını neden vuruyor bakalım, işte bu sebepten vuruyor. Çerçi Süleyman Ağa kahveden getirdiği iskemleye oturmuş, hizmetkarı Maraz Ali de yanı gerisine çekilmişti. Çerçi bir taraftan içini çeker gibi cigaraya kuvvet veriyor, bir taraftan dert yanıyordu” (Tahir, 2011: 96). Deveci havasının kahvede devamlı çalınması, eserdeki kültürel hafıza unsurunu oluşturan önemli bir detaydır.

Roman boyu, kahveye devam eden erkeklerin, olumlu hiçbir özelliğine rastlanmaz. Hatta hakkında dedikodu çıkan kadınlar dahi, erkeklerle haberleşmek için, kahve ahalisine durumlarını anlatmak zorunda kalır. Muhtar Arif Ağa'nın kızı, kendisine hiç uygun olmayan Uzun İskender ile kaçmak ister. Bunu da kahveye haber olarak iletir: *“Bohçası kolunda... ‘Erkek gibi erkeğe beni ayak altında komaz! Bu bizim lafımız Sungurlu'nun Belediye Kahvesi'ne düştü,’ demiş. ‘Düşmeseydi iyi idi ya, düştü bi kez... Gelsin beni götürsün! demiş”* (Tahir, 2011: 198). Bu söz kahvede enine boyuna düşünülür, üzerinde eğlenilir. Belediye kahvesi, bütün bir Sungurlu'nun varlık mekânıdır.

Kemal Tahir'in 1958 tarihli *Yediçınar Yaylası* romanında Tanzimat'tan başlayarak 1938'e kadar, toprak ve mülkiyet hakkı yanında köylülük ve eşkıyalık üzerine kaleme aldığı üçlemenin ilkinin oluşturur ve eserde kahvehane, bir kimlik mekânıdır. Arap Kahveci Abdülfettah, köylünün ayaklı gazetesidir ve her olayın içerisinde. Ayrıca kahvehane hayatı, köyün kalibresini de ortaya koyan bir göstergedir:

“-Böyledir! İnsanoğlu, bolluğu da unuttur, kıtlığı da... Türkçesi, o yıl ekin, toprak oldu yeryüzünü kapladı. Ekin çoksa bizim köylümüz azar. Efelenir ki önüne geçilmez. Başka zaman yerinden kalkamayanları, bolluk yıllarında Haley'den geri çekemezsin. Herif ter olup akacağını bilmez de sıçrar durur. Demin ne dedik? ‘Kasaba yerinin esnafı, dükkancısı, memuru, zenaatkarı da köylüye bağlı’ dedik. Bunlar birlikte ağlar, birlikte güler olduklarından Çorumlu da yediden yetmişe Haley'e kalkmış... Dur-duracak yok... Her köşe başında, her kahvede, her hamamda bir eğlenti... Davul zurna sesinden biz uykuları kaybetmişiz. Kahpeler pahaya binmiş ki, en kötüsünün navlunu, elli dönümlük sulu tarla pahası... Gene öyleyken, her bağda toplantı var. Kopuklar ağaç dallarına fenerleri asmaktalar da, ortaya kızları çiftler çiftler atmaktalar! Canım neden uzatmalı? Bir gece siz bağlarda şarapsız kaldınız da, Deli Elvan'ın bir testi kötü şarabına tam on tane beyaz mecidiye bahşiş vermediniz mi? Ben o sıra, kaçak tütün getirmiştım. Bir mal

ki, Sultan Hamid'in eline hiç geçmemiştir. Rengi altın sarısı, ama, içimi barut... Sıkı durmazsan, öksürüğü, ciğerini söküp alır” (Tahir, 2008: 66).

Buradan da anlaşıldığı gibi kahveler, köy için hem meyhane, hem eğlence hem de kutlama alanlarıdır. Bu durum romanda kahvehanenin, kolektif bir hatırlama ve unutmaya ile iletişimsel belleğe bağlı yapısını gösterir.

Kemal Tahir'in 1959 tarihli *Köyün Kamburu* romanı, 1900'lerin ilk çeyreğini konu edinir. Romanda Kambur ve Çalık Kerim'in ağalığa yükselişi anlatılır. Geri planda pek çok tarihsel hadiseye yer verilir. Dönemin tarihsel zemini, kahvehanelerden anlaşılır:

“Bu sefer gene davullar vurulmuştu ama hürriyet- şeriat işi için değil, redif taburları düzmek için... Bu sefer de tellallar bağırdı ama, 'Evlere dükkânlara bayrak asılsın!' diye değil, şu doğumdan, şu doğuma kadar bir haftalık ekmekleriyle milleti askere çağırmak için... Gene kahvelerde, sokak başlarında söz çoğalmış, her kafadan bir ses çıkmaya duyulmamış, işitilmemiş sözler dönmeye başlamıştı: - Kızıl Sultan el altından Bulgar'a haber uçurmuş. 'Şurdan girip şurdan çıkacaksın! Ben Osmanlı'nın şu yanlarını boş bıraktım, göreyim seni! Öcümü şu Contürklerden bir güzel alıver,' demiş” (Kemal Tahir, 1989: 142-143).

Tarihsel vakaların kahvede dinlenmesinden başka, telgrafçı ve gazete de kahveye gelir. Telgrafçı kahveye girdiği zaman herkes susar. Özellikle Cihan Harbi'ne dair telgrafçının getirdiği haber, köyün kolektif hafızasında kahveyi bir hafıza mekânına dönüştürür:

“-Duyduk duymadık demeyin Müslümanlar! Alman'ın verdiği iki gemi dün gece Sivastopol'u bombardıman etti, taş taş üstünde komadı. - Essah mı telgrafçı? Hay sen çok yaşa... - Ulan iyi! Ulan aferin!.. Fakat aradan altı ay bile geçmemişti ki, Çorum'un adamına önce bir şaşkınlık sonra da korku elverdi. Bu rüzgâr geçenki Trablus'a, Balkan'a hiç benzemiyordu. Ötekiler bunun yanında esinti sayılmaz. Bu seferki, fırtınanın domuzu! Az vakitte köyde-kasabada eli silâh tutan babayiğit bırakmayan bir belâ!..” (Tahir, 1989: 147-148).

Cengiz Tuncer'in *Hacizli Toprak* romanı, toplumsal gerçekçi bakışla kaleme alınır. Romanda kahvehane, kolektif bir hayat alanıdır. Adeta bütün hikâye kahvede,

köylülerle birlikte yaşanır. Toprak zengini ve acımasız Mastan, önce köylüye tohumluk vererek onları borçlandırmakta ve ardından da borcu ödeyemediklerinde tarlalarını haczederek ellerinden almaktadır. Eski ve namlı bir eşkıyanın oğlu olan Hasan da bu mağdurlukların içerisinde. Cesur ve mert bir delikanlı olan Hasan, Mastan'ın türlü oyunlarına ve haksızlıklarına uğrasa da ne Mastan'ın kızı Azize'yi sevmekten ne de öfkesinden vazgeçer. Tüm köylüyü kurtarmak arzusu, sonunda Mastan'ı öldürmesine kendisinin de yaralanmasına neden olacaktır. Eser, gerçekçiliğe yaslandığı ve köy hayatını işlediği için aksiyon vardır. Mekânlar bir felsefe veya bellek mekânı değildir. Kahvehane, romanın tamamına yayılmış olmasına rağmen yalnızca iki yerde hatırlamaya ev sahipliği yapar. İlki Hasan'ın Mastan tarafından iftiraya uğraması sonucunda on beş gün yattığı hapishaneden çıkıp kahvehaneye gelişinde cezaevi günlerini hatırlamasıdır ve bireysel bir hatırlama söz konusudur: *“Hasan'ın aklına Gürro geldi. Canavar Ali, Kesik Salih geldi. Gamlandı:- Allah düşmanımı düşürmesin, dedi. Allah düşenleri kurtarsın.* (Tuncer, 1960: 56).

İkinci hatırlama, yanaşmasına değerli atını veren Mastan'ın atının ölüm haberini aldıktan sonra hislerini köylüyle paylaşması üzerine başlayan hatırlama sürecidir. Hatırlama bireysel başlar ve paylaşıldığı andan itibaren kolektif bir ifadeye bürünerek ilerler. Sonunda at, bir kültleşmeye dahil olur:

“-Yüz metreden sesini duysam tanırdım ha, dedi. Nal vuruşu bile başkaydı canım. Attı. At paşasıydı mübarek. Yaman hayvandı. – At paşası helbet, dedi Mastan. Paşa atının dölü, at paşası olmaz da kimin atı at paşası olur Hotunlu: - Ürkekti ya, dedi. – Soylu hayvan da, dedi. Soylu hayvandı ondan. Senin soluğan beygirler gibi galesiz olmaz onnar. Uçan yaprağın sesini duyardı. On adama değişmezdim. Dostumu düşmanımı benden iyi bilirdi. -İy'attı, dedi biri.- Hiç unutmam, dedi Mastan. Ölümden kurtardıydı bi gün beni. -Yok, yahu, dedi Hotunlu. – Ne sandındı, at dediğin öyle olur işte. Göle çıkmıştık. Ördek avlamaya. Uzak duruyordu ördekler. Atın başını çektim göle sürdüm. Biraz gitti. Zınk diye durdu sonra. Öldür Allah gitmez- iç çektim – soylu hayvan işte. Meğerki uçurummuş bir garış ötesi. Köylüler annattı sonra. Hiç unutmam o iyiliğini. -Ah, dedi İyeni Ahmet. Evladım gibi yandım. Yem verdim mi kişnerdi. Öyle bi kişnerdi ki adam bellerdin canım. Adam bellerdin yani. -Eh, dedi Mustafa. İnsanlar öldükten sonra atlar dünyaya kazık mı çakacak. Ölmüş iste. -İyi atın kıymatını bilen bilir, dedi Mastan,

senin gibi eşek üstünde büyüyenler annamaz. – Ağa, dedi İbrahim. Gamlanmaya; gelmez. At bulunur yiğit bulunmaz. At üstüne. Babasının, dedesinin atı üstüne. Köroğlunun, Çakıcının atı üstüne herkes ne biliyorsa anlattı” (Tuncer, 1960: 70-71)

1.1.4. Makineleşme ve Fütürist Kaygılar

1950’li yılların kültürel ikliminde en önemli mesele, II. Dünya Savaşı’nın yaydığı bunalım, yabancılaşma ve kaygılardır. Yine bu savaşa bağlı olarak çalışma hayatı, fabrikalaşma ve üretim yanında kapitalist tuzaklar da romanların konusu olur. 1950- 1960 arası dönemin bu başlığa uygun romanlarında kahvehane, meyhane ve barlara rastlanır ki hepsi de unutmak mekânı olarak işlev taşır.

Oktay Akbal’ın 1950 tarihli *Garipler Sokağı* isimli romanı, II. Dünya Savaşı’nın başlangıç yıllarında yaşanan olayları ve yoksul insanların gündelik kaygılarını, sokağa yerleştiren üniversite öğrencisi Salih’in gözünden anlatır. Romanın merkez mekânı sokağın kahvesidir. II. Dünya Savaşı’nın bütün haberleri, bu kahvede dinlenir ve tartışılır. Salih, varlıklı bir ailenin çocuğudur. Ancak içinde bulunduğu dünya yapay ve rahatsız edicidir. Onun bir kaçış olarak sığındığı mahalle bir türlü organik bir unsura dönüşemez ve mahallenin unsuru, öznesi olmayı başaramaz. Onun bu mahalle ile arasındaki uçurum, kahvehane üzerinden sunulur. Odasında karşıda bulunan kahveyi seyreden “*Salih de oraya gitmeyi düşündü. Bu bilinmeyen insanların dünyalarını merak ediyordu. İçerde tam bir kaynaşma, bir canlılık vardı. Kahveler, çaylar içilir, iskambil oynanır, pullar saklatılır, siyasetten harpten dem vurulur*” (Akbal, 2009: 28)

Garipler Sokağı, İstanbul’un muhafazakâr semtlerinden Fatih’te mevcut bir mahalledir. Tek derdi günü kurtarmak olan umutsuz insanların yaşadığı “*şehrin el değmemiş bir yeri*” olan Garipler Sokağı, özgürleşemeyen bireylerin, kadük hayatlarının sıkıştığı bir mevkiidir (Akbal, 2009: 24). İnsanlar, çalışmaya ve emeğe değer verirken, geleneksel mahalle kültürünü de yaşatırlar. Çalışmak ve emek, her yaşta kişiler için değerlidir. Sokak, kahvehane ile mezarlık arasına sıkışmış, donmuş bir zamanı taşır. Her akşam, Zülfü Hanım’ın kahvesine giden mahalle halkı içerisinde Salih, psikolojik olarak bir çöküşün içerisinde kalır ve yabancılaşma yaşanır. Asker arkadaşı olan Mehmet, Hasan ve Hilmi’nin hayalleri kahvede konuşulur. Mehmet, duygusal bir gençtir ve kahvede, diğer arkadaşlarıyla terhis zamanlarından söz ederken o birdenbire çocukluk çağından beri sevdiği kızı düşünür. Camdaki buğuyu elleriyle sildikten sonra, yaşadığı epifanik

anın tesiriyle çocukluk çağına dönerek nostaljik belleğini işletir: “ *Yine üçü bu sokakta, şu çamurun ve hemen hemen aynı insanların ayak izleri ortasında bacak kadar boylarıyla koşup duruyorlardı. O zaman sokakta ev çoktu. Arsalar daha genişti, telgraf direkleri azdı. Uçurtmalar tellere takılmazdı, çocuklar daha mutluymuştu*” (Akbal, 2009: 31).

Kahvenin karşısındaki ev, Hüsniye ile temsil edilir. Çorap fabrikasında çalışan ve kalabalık bir ailenin kızı olan Hüsniye, kahveci Zülfü’nün oğluyula nişanlıdır, ancak hayatından memnun değildir ve sosyolojik olarak yerini değiştirmek ister. Üst sınıfa merak salan Hüsniye’nin zihninde kahvehane olumsuzlanan bir kimlik mekânıdır:

“Hüsniye için için onlardan tiksiniyordu. Bu hayattan bıkmış, kendine düşman kesilmişti. Bu insanlar ne kadar âdî ve iğrentçiler. Konuşmasını, oturup kalkmasını, yemek yemesini bilmiyorlardı. Sözleri, şakaları hep kabaydı. Hüsniye böyle bir erkekle asla yaşayamazdı. Hele sözlüsü olan kahveci” (Akbal, 2009: 45). Eğlence hayatı ve mekânları, onun beklentilerine uygun düşer ve genç kız önce fiziksel sonra da ahlakî olarak devamlı düşer.

Sokağın hayatı, istimlak haberi ile değişir. Mahalleden geçecek yol kiminin kaygısı, muhtar başta olmak üzere kimilerinin rant arzusuna neden olur. Kahveci Zülfü’nün mekân üzerindeki hafıza değeri de bu noktadan itibaren başlar ve kahvehane, mahallenin hafıza mekânına dönüşür: “*Şimdi Zülfü, tüm bunların bir rüya olup olmadığını anlamak için silkiniverdi. Bir sinek yüzünden uçtu. Nice geçmiş yıllarını birkaç dakika içinde yeniden yaşamıştı*” (Akbal, 2009: 80). Zülfü, evlilik hayatları da dahil, bu mahalleden hiç ayrılmamıştır. Bir kadın olarak, mahallesinde kahve işletirken aslında mahallenin temel dinamiğine de dönüşmüş durumdadır:

“Kendisi kahvenin ardındaki odada oturur, üstteki odaları kiraya vermiştir. Sabahtan akşama kadar kahvesinin içindedir. Her gelenle sohbet eder, kahve pişirir, çayları demler. Başı daima örtülüdür. Kahvesinden güç alır, mahallenin komandolarından biridir. Bütün kararlar burada, Zülfü’nün fikri sorularak alınır. Burada bekâra kız bulunur; evli, karısından boşaltılır; mektuplar yazdırılır, babalar oğullarından, oğullar babalarından şikâyet eder; âşıklara öğüt verilir” (Akbal, 2009: 11).

Bu nedenle sokağın istimlaki ve mahallenin değişmesi, en çok onu yaralar, çünkü mahallenin mekân hafızası da dağılacaktır. Kahvehane, mahallenin tüm kimliğini ve tarihini seyretmiştir. Baharın gelişi, hayatın akışı, zaman içerisinde donmuş sokağın imar

ve kentleşme eliyle tahribi hep kahvehaneden izlenir ve bu mekân aracılığıyla devlet ve gelir eşitsizliğinin de eleştirisi beraberinde gelir. Böylece kahvehane, modernleşme karşısında bir muhalif mekâna dönüşerek protesto işlevini de yerine getirir.

Romanda kahvehane nostaljik bellek yanında tarihsel belleğin de karşılığı olan bir hafıza mekânıdır. Örneğin Hüsnü Efendi, mahallenin aydın kişisi olarak, dönemin siyasi ve sosyal şartlarını kahvehanede diğer mahalle sakinleriyle paylaşır. Hüsnü Efendi, *“sadece Pazar günleri mahallede görünür. Kahvenin önüne sandalyeyi atar, güngörmüş adamdır, herkes onu sever, sözü dinlenir, fikri sorulur. Geniş yürekli ve cömerttir, bütün kahve halkına gazoz ismarladığı günler çok olmuştur. Dünyanın halini ve savaş durumunu anlatır; her pazar günü mahalle kodamanları Hüsnü Efendi’yi kahvede bekler”* (Akbal, 2009: 17).

Avare Yıllar, Orhan Kemal’in otobiyografik karakterli romanıdır ve ilk gençlik yıllarını işler. Baba Evi’nin devamı olan roman 1950 tarihlidir. Romanın kahramanı genç adamdır. 1949 tarihli Baba Evi’nde kahraman Beyrut’a, ailesiyle gitmiştir. Avare Yıllar’da genç adam memleketi Adana’ya döner. Aile büyük ekonomik zorluklarla mücadele eder. Dönemin siyasi ve sosyal şartlarının okurla paylaşıldığı romanda, değerlerin temsili rolünü İzzet Usta yüklenir. Romanda daha çok kahvehanelerden söz edilir ve kahvehanelerin geleneksel işlevleri söz konusu olur. Yazar romanını Adana kahvelerinde tanıdığı küçük adam tipi üzerinden kurar. Devamında kahramanı bir kır kahvesinde görürüz. Burada *“kaba bıyıklı”* Arap kahveci ile sohbeta başlayan kahraman, kahvecinin Adana’da askerlik yaptığını öğrenir ve bu kahve bir hatırlama mekânına dönüşür. Eserde tasvirle anlatılan önemli bir kahve, Alasonyalı Ahmet Efendi’nin kahvesidir. Yorgi’nin kepekçi dükkânıyla karşı karşıya olan bu kahveye giden gençler *“kahvenin önündeki gölgeye sandalyeleri atmış, cümbür cemaat”* gördüğünde Yorgi, gençleri ısrarla dükkânına çağırır ve onların mücadelesi bütün kahve ahalisinin kahkahalarına sahne olur (Kemal, 2016a: 79).

Romanda *“tembelhane”* olarak anılan kahvehanelerin bir başka müdavimi, *“parlak siyah bezden kara donu, yumurta ökçe sarı yemenileri, omuzunda lacivert ceketi ve iri taneli kehribar tespahiyle ağır ağır, salına salına, doğru Melekgirmez Sokağı’ndaki köylü kahvesine”* giden Hasan Hüseyin’dir (Kemal, 2016a: 84). Kahraman, onu bu mekân ile zihninde eleştirir.

Gençler için bir kimlik mekânına dönüşen ve otobiyografik hafızanın canlanmasını sağlayan bir başka kahvehane, Giritli Kahvesi'dir. Aşağıdaki uzun alıntıda bu kahvenin hem dış görünüşü hem de nasıl bir hafıza mekânına dönüştüğü anlatılır:

“Kalın gövdeli sıtma ağaçlarının gölgesindeki kahve, çok pencerele büyük bir kibrit kutusunu hatırlatırdı . Şehrin epeyce dışındaydı. Bilhassa açık havalarda, şehrin motor gürültüsünden usanan birtakım baylar, sandalyelerini sıtma ağaçlarının altına atar, düşünceye dalarlardı . Kahveci bizden epeyce yaşlı, fakat çok şakacı bir Giritli, bozuk bir Türkçeyle konuşur, birtakım serserilere esrar satardı . Her sabah evden okula diye çıkardım . Koltuğumda kitaplarım, başımda sarı şeritli okul kasketim, ver elini Giritli kahvesi . Dört yol ağzında Gazi'yle Hasan Hüseyin'i beklerdim. Onlar daha önce gelmişlerse, bana geç kalışımın sebebini sorar, çıkarırlar, sonra güle söyleye, köpekleri taşıyarak ve asfaltın üzerinde yağ gibi kayan pırıl pırıl taksilere hayran hayran bakarak Giritli Kahvesi'ne gelirdik. Çok defa kahveci henüz yatağında horlamaktadır. Onu uyandırmamak için usullacık girilir, ocak yakılır, çay demlenir, bitişik bakkaldan ceviz içiyle sıcak ekmek alınır. Uyandırdığı zaman her şeyi hazır bulan kahveci, ‘Yassu!’ derdi . ‘Yassu be kardaşlaar!’ Arada müthiş haberler de verirdi. Mesela, ‘Tam yatazaktım,’ derdi, ‘geldi bir tomafil, indi dört beş kadın erkek, girdi onlara. Sonra gitti tomafil, kaldı onlar onlarda... ‘ Hepimizi bir telaştır alırdı: Ya görücüyseler! Ya moruk peki derse? Karşı buğday tarlası içindeki kırmızı kiremitli evin kızlarıyla sevişiyorduk. Üç kızın en büyükleri kahvecinindi . Ortanca benim, en küçük Gazi'nin” (Kemal, 2016a: 101- 102).

Romanda gidilen bir başka kahvehane Arnavut'un Çardaklı Kahvesi'dir. Burası kahramanın babasıyla ilgili hatıralarına dönmesini sağlar.

“Solda Arnavut'un çardaklı kahvesi . Babamın bin dokuz yüz yirmi yedi model kırmızı Ford'u bu çardaklı kahvenin önünde, şurada durur, şoför yamağı Arapoğlu, elinde Fransız anahtarı, otomobilin bir yerlerini sıkıştırır, yahut bujileri temizlerken babam şurada, hemen şuracıkta, sivri sakallı, emekli bir paşayla karşılıklı oturur, buğday, arpa yahut pamuklardan bahseder, sigara kutularının arkasına kurşun kalemiyle birtakım hesaplar yapar, arada memnun memnun gülümser, göz kırparlardı . Paşa sert, kırmızı

sakallı, haşin bir adamdı . Kuvvetli kollarına geniş kavisler çizdirerek konuşurdu. Milli Mücadele 'ye ait öyle meraklı şeyler anlatırdı ki, hepimiz onu zevkle dinlerdik. Bazen beni hiç ilgilendirmeyen şeylerden söz açılırdı. Müthiş bir sıkıntı içinde gerinir, esner, çapraz düşen kapıdan kahve duvarındaki Arap üzengi resmine dalar, çardağın direklerini sayardım. Kahvenin önünden geçen yolda pervasızca yürüyorum . Sağlı sollu manavlar, berber dükkânları, kahveler (Kemal, 2016a: 153- 154).

Kahraman anlatıcı, İzzet Usta ile kahvede tanışır. Onun düşüncelerinden ve karakterinden çok etkilenen kahraman, mekânın müdavimi olur. Kahramanın isyan ettiği bir günde İzzet Usta, onun yabancılaşma yaşadığını söyler ve kahramanı kendisine getirir. Romanın temel meselesi de kahvedeki bu konuşma sırasında açığa çıkar:

“Dertsiz insan yok bu dünyada. Hele bizim mahallenin derdi... Ne dert! Ekmek derdi, yakacak derdi, uyku derdi, verem derdi, sıtma derdi. Ne bileyim ben? Sizin deyişinizle söylüyorum, Allah'ın unuttuğu insanların mahallesi burası. Burada sizden çok evvel öfkelenmesi gerekenler var!’ Sönen sigarasını yaktı ve sanki beni unuttu” (Kemal, 2016a: 170).

Daha sonra İzzet Usta'nın tavsiyeleriyle hayatına yön veren kahramanın, İzzet Usta ile yaptığı sohbetler hatırlanır.

Kahramanlar, sevdikleri bir kadının evinin karşısında bulunan Giritli Hüseyin'in meyhanesine giderek kadınlara kur yaparlar. Mendiye, hepsinin tensel arzusuyla bağlandıkları ortak aşklarıdır. Bu kadın ile birlikte şarap içmeyi öğrenirler ve sürekli kadının evinin karşısında onun küçük aşk oyunlarını beklerler:

“Okullar adamakıllı asılmaya, şarap parası denkleştirilip Mendiyelerin evine bakan Giritli Hüseyin'in meyhanesinde zom olana kadar içilmeye başlandı. Zom olunur, meyhane penceresinden Mendiye'ye mendil sallanır, “Allaaah ! “ diye bağırılırdı. Çok defa şarap parası denkleştiremediğimiz halde, zom olmak ihtiyacındaydık. Parası olmayanlar, parası olup içenlere yutkunarak ve büyük bir kıskançlıkla bakar, arada ikram edilen yarım bardak şaraba öyle saldırırlardı ki, bardakta tek damla kalmamacasına süzer, bardağı dişlerlerdi. Bir gün gene zilzurna, Yorgi'nin dükkânından ona mendil sallıyor, öpücükler gönderiyorduk. O da galiba en cömert günündeydi... Eteklerini

kaldırdıkça kaldırıyordu. Yoldan gelip geçenlerin meraklı bakışları önünde, çıldırdıyorduk. Bir ara balkondan kayboldu. Çok geçmeden iki dirhem bir çekirdek, evden çıktı. Çarşı yolunu tuttu, sonra karşıya, Yorgi'nin dükkânının bulunduğu kaldırıma geçti ve birdenbire dönerek geldi, tam önümüzden geçerken, 'Hergeleler!' dedi. Donup kaldık. O çekti gitti” (Kemal, 2016a: 81-82).

Tarik Buğra'nın 1955 yılında yayımlanan *Siyah Kehribar* romanında anlatıcı, eğitim için Mussolini yönetiminin hüküm sürdüğü İtalya'ya giden bir gencin tanık olduğu olayları anlatır. Anlatıcı, kaldığı yerde Fernando isimli biriyle tanışır. Birkaç görüşmeden sonra Siyah Kehribar isimli bara giderler. Orada Leonardo, Leonardo'nun oğlu Barbaryo, Sofia ve Melina isimli bar çalışanlarıyla tanışan kahraman, Melina'ya âşık olur. Bir gün Melina Ostio'ya ressam amcası Umbarto'yu ziyarete gitme kararı alır. Barbaryo, Melina ve genç Türk, birlikte Ostio'ya giderler. Orada güzel geçen bir günün sonunda otele döndüklerinde Barbaryo'nun öldürüldüğünü görürler. Daha sonra Roma'ya döndüklerinde kısa süre sonra Melina da kaybolur. Çevresinde yaşanan siyasi kaos ve cinayetlerden bunalan genç, ülkesine dönmeye karar verir. Roman sonunda Fernando, Siyah Kehribar'da, tüm olaylardan sorumlu olan polisi öldürecektir.

Romana adını da veren *Siyah Kehribar*, dikta rejimine karşı olan muhaliflerin gittiği bir mekândır. Burada siyasi tartışmalar kadar, geçmişe dair hatıralar da konuşulur. Hepsi rejimin kovuşturmasına uğramış kişiler, burada anılarını tazelerler.

Atilla İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* romanı, çalışmanın bir sonraki bölümünde detaylarıyla işlenecektir. 1957 tarihli bu roman, bütün hayatın eğlence mekânları üzerinden okunması anlamında önemlidir. Romancı, kullandığı tarihsel fon olan II. Dünya Savaşı'nın aydınlar üzerindeki bunalımını, oradaki bir Türk kahraman olan Mehmet Ali üzerinden sunarken, eğlence mekânlarına da çeşitli katmanlar yükler. Aşağıdaki satırlar, Paris'te eğlence mekânlarının işlevi hususunda önemli bilgiler verir. Kahraman, bu mekânların günlük bir hatırlama ve unutma, kimlik mekânı olmadığını; eğlence mekânlarının bu şehirde düşünsel âlemi yönlendiren bir etkisi olduğunu belirtir:

“Paris'te düşünüyoruz. Bu ne kadar iyi bir şey, Dupont'da karmakarışık insanlar arasında, ya da Bd. St-Germain üzerindeki, herhangi bir existentialiste kahvesinde, hayatlarını keskin ve acı inkarın akıntısına salıvermiş, bağdem gözlü, gergin tenli kızların tahta sakallı delikanlıların

arasında; öğle yemeği diye iki croissant yiyerek düşünüyoruz ve bu bizi, mutlu ediyor. Yalnızlığımız, bir ekvator ağacıymış gibi, sağlıklı yeşil yapraklarla süsleniyor. Her yaprağın üstünde, yeni düşünceler buluyoruz. Tek başımıza bir yere çöktük mü, haydi iç tartışmamız başlıyor. Garsonlar öğrenci, artist ve boşgezer tayfasına, renk renk, çeşit çeşit alkol taşıyorlar; biz, zencilerimizi düşünüyoruz. Bu Paris şehri, düşünüyor be! Düşünen bir şehir, bu. Reklam kulelerinde, afişler; metro istasyonlarının ısınmış karanlığında, reklamlar düşünüyor. Sanki herşey bu yüzyılın, İkinci Dünya Savaşı ertesinin; kararsız, ama verilecek kararlarla dolu havasını; kendi bulduğu ve anladığı bir kurtuluş yoluna itmek istiyor” (İlhan, 1987: 219-220)

Böylece yazar tarihsel planda da kahvehanelerin sosyal hayatla ilişkisini açıklamış olur. Attila İlhan, Tanzimat devrinden itibaren başlayan batılılaşma tarihini, farklı cepheden ve aydınlar üzerinden okur. Aydının, batılılaşma çabası doğrultusunda toplumun aslı hayatından uzağa düştüğünü, millî olanı küçümsediğini ve halkın sınıflarından kopup, kendi hâline kaldığını belirtir. Bu yabancılaştırma yolunun ise her türlü devrimi baştan baltalayarak yaratıcı bir aydın kitlenin mahvına neden olduğunu savunur. Roman da bu anlamda önemlidir (İlhan, 1987: 155). Toplumdan kopmuş aydın Mehmet Ali, “*bu toplumun tükürdüğü adam*” olarak Paris’tedir. Mustafa isimli arkadaşı, kahramanı bir nesil trajedisinin içerisinde değerlendirir ve onlara “*tarihin dibine uzanan, efsaneler*” anlatır. Bu noktada eğlence mekânlarının, kolektif birer kimlik mekânına dönüştüğünü görürüz.

“Taksim'den Tünel'e yürürken, vitrinlere ve mankenlere, başka bir devrin gözleriyle bakıyoruz. Biz artık bu takvimlerin değil, gelecek takvimlerin adamıyız. Romantizmimiz, kitaplarımız, her şeyimiz var. Meyhanelerde, aydınlık bir geleceğin şerefine, kafaları çekiyoruz. Meyhaneler, şerefine içilmiş ve içilecek, ne kadar şan ve şöhret varsa, hepsini sarhoş gözlerimize ve sarhoş gözlerine yığıyor. Acı tartışmalara giriyor, on binlerce cigara içiyoruz. Yalnız, her tartışmanın sonunda, iyice kavrayamadığımız, dağınık, bunaltıcı bir nokta kalıyor. Bunu seziyor, benliğimizi, bütün bütün okumalara veriyoruz. Kesemiz ve kalbimiz, bizim gibi tükürülmüş geleceğin insanlarına, sonuna kadar açılmıştır” (İlhan, 1987: 138).

II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan modernist kırılmanın en doğru ve kuvvetli yansıtıldığı satırlar, bugünden umutsuzlukla birleştiğinde çare meyhaneler olarak görülür.

Geçiciliğin ve kök salmanın, hayat ile bağını koparmanın acısını kahraman yine eğlence mekânları üzerinden, Yankoviç isimli kahramanın otel barında Mehmet Ali'ye söylediği sözler üzerinden verir:

“Bir kadın eninde sonunda hiçbir şeydir, fakat boşluğunu duymak yok mu boşluğunu? İşte bu korkunç!’ Ya da: ‘-ya biz?’ diye uluduğu, ‘ya biz? Hayatımız öyle kaypak ve kararsız bir hal aldı ki, Allahın günü yerleşik bir hayat özlemi çekmekten, gerçek yerleşik bir hayatın asıl tadını unuttuk, bozduk ve değiştirdik. Kırlettik, kısacası. Günün birinde ölürsek...” (İlhan, 1987: 155).

Faik Baysal'ın 1957 tarihli *Rezil Dünya* romanında kimsesiz bir kahraman olan Rafet'in hikâyesi anlatılır. İyi bir eğitim ve yabancı dil bilgisi olan Rafet, II. Dünya Savaşının etkileri nedeniyle işsiz kalmış ve parasızlık nedeniyle de hayatı savrulmuştur. Kaldığı pansiyondan borcunu ödeyemediği için kaçan Rafet, Mühürdar Gazinosu'nda iş bulur.

Daha sonra gazinocu Baba Kâzım ile tanışır. Baba Kâzım'ın iyi kalpli ve dürüst biri olması onu bir an ümitlendirir; fakat bu ümidi de uzun sürmez. Acımasız hayat karşısında bulunduğu sığınaklar, çabuk yıkılır. Baba Kâzım'ın aniden ölmesi üzerine gazinodan ayrılmak zorunda kalır. Gazinonun sahibi Baba Kâzım, gerçek bir baba gibidir.

“Zamanla Mühürdar da çok hoşuma gitti. Odam yirmi beş metre kadar yukarıda, oldukça temiz görünümlü bir barakaydı. Denize bakan bölme üç pencereliydi. Benim yatağım bir köşede, ustamınki de öbür köşedeydi. Evimiz daha çok dört köşe, içi fincan, bardak, semaver ve nargilelerle tuka basa dolu bir çeşit camekândı” (Baysal, 1994: 114).

Burada mutlu günler geçiren ve mekânı evi gibi benimseyen Rafet, Baba Kâzım'ın vefatıyla savrulur. Baba'nın kızı Safiye meyhaneye düşer. Bu meyhane, basık, kasvetli ve tiksinti uyandıracak denli kötüdür. Sürekli kavganın yaşandığı meyhane, Rafet için kişi belleğinin kullanıldığı bir hafıza mekânıdır çünkü burada çok beğendiği bir kadın olan Sofya'yı tanır.

Romanda bahsi geçen bir başka eğlence mekânı kahramanın askerlik dönüşü gittiği Mavi Yuva meyhanesidir. Topal Celo'ya ait olan bu mekân da olumlu bir anı mekânı değildir. *“Karanlık, pis bir odaydı burası, mermerleri bile rakı ve ekşimiş piyaz kokan bütün masalar her sınıftan serserilerle doluydu. Tabak, bıçak ve bardak gürültüsü korkunçtu”* (Baysal, 1994: 258). Otobiyografik nitelik taşıyan romanda, bu nedenle mekân da hafıza mekânı olarak okunmaya uygundur.

Rafet, evsizlik günlerinde sıklıkla kahvehanelere sığınır. Ortaçeşme'de kaldığı kahve iyi bir imaj taşımaz. *“Ortaçeşme'de yirmi beş mumlu bir ampulün ışıklandığı tavanı kapkara, tahta döşemeleri toz toprak içinde yüzen, duvarları sarı badanalı, kırık beş on bardakla kör topal üç beş iskemenin büsbütün kararttığı, havası zaman zaman alyandoz kokan bir kahve”* (Baysal, 1994: 178) olan bu mekân sefaletin göstergesi bir kimlik mekânıdır.

II. Dünya Savaşı sonrasında fikri çatışmaları ve amaçsızlığı anlattığı *Onbinlerin Dönüşü* romanını 1957 yılında kaleme alan Samim Kocagöz, bu romanında eğlence mekânlarının hem geleneksel hem de ideolojik işlevlerine değinir. Roman kahramanlarından Recep, arkadaşlarıyla Divanyolu'nda, postane sırasında bir kahveye oturur:

“Kahve, cam çerçeve açık olmasına rağmen yazın güneşi pis bir koku ile karışmış, kaynıyordu. Masalar pek kalabalık değildi. Arkalarda bir köşede beş altı delikanlı oturmuşlar, kâğıt oynuyorlardı. Oynamayanlar gazete karıştırıyordu. Ali selamdan önce, ‘Sizde hiç akıl yok mu be yahu... Bu sıcak havada fare deliğine tıklır gibi buraya sokulmuşsunuz...’ dedi. Sarışın, uzun yüzlü bir delikanlı cevap verdi: ‘Peki ne halt edelim?’ ‘Yenikapı’ya gidin bari.’ Fırl fırl rüzgârlı gazirolarda oturun.’ ‘Boş ver! Çökün bakalım’ diye tembel tembel esnedi tıp rozetlisi. ‘Bizim ömrümüz, yurtla bu kahvenin arasında mekik dokumakla geçiyor’”(Kocagöz, 2009: 68-69)

Gençler böyle sohbet ederken, okunan gazete üzerinden tarihsel hafıza ön plana çıkarılır. Kahvede edilen sohbet, II. Dünya Savaşı'nın ve Hitler'in üzerinedir. Dolayısıyla kahvehane, bir politik hafıza mekânı olur:

“Hani şu Hitler yok mu Hitler! Parmağını bir oynatsa, dünyayı alıp yürütecek. ‘Tıplı: ‘Gazetelerin balonu... Sen de hemen inanırsın.’ Ali güldü: ‘Yapar mı yapar!.. Tabii, bırakırlarsa.’ Lafi ortaya atan Recep’e bakarak,

‘Senin bu işlere aklın erer Recep, ne dersin?’ diye sordu. Recep, garsonun getirdiği limonatanın parasını masanın üzerine koyarken kaçamaklı bir cevap verdi: ‘Önceden bir harbin sonu kestirilir mi?’ ‘Hiteler, karşısına çıkmanı yeneceğe benziyor.’ ‘Sen de şu oyun masasına oturdun mu, daha oyuna başlamadan herkesi yenerim diye hesap kitap edersin.’ Tıplı kahkahayı bastı: ‘Hiçbir oyunda doğru dürüst kazandığımı görmedim. ‘Hitler başka.’ ‘Aldırma oğlum, sen de başkasın.’ Hep güldüler” (Kocagöz, 2009: 69).

Romanda kahvehanenin propaganda işlevi de yine Hitler’in *Kavgam* kitabı üzerine olur. Recep, arkadaşı Ali’nin kendisine verdiği kâğıt tomarlarında , bu eser vardır. Kahvelere olan müdavimliği nedeniyle kitap okumayan Recep, yine kahvede, biraz da insanları bilinçlendirmek için eseri okuyacaktır.

Recep, mahallede iken Mediha’nın babası onu kahveye çağırır. *“Kahve pek kalabalık değildi. Sabahın bu erken saatinde birkaç ihtiyar, ikişer üçer oturmuşlardı. Tezgâha yakın bir masada da altı delikanlı oturmuş, dördü kâğıt oynuyor, ikisi de seyrediyorlardı. Mediha’nın babası, bir köşede, pencerenin yanında kendisi gibi yaşlı bir adamla oturuyordu. Recep birden anlamıştı. Mahallenin bu dar, basık kahvesinde kim varsa işçiydi. Semtteki büyük tütün fabrikasının işçileri”* (Kocagöz, 2009: 172).

Burada siyaset ve hukuk mektebinin ilişkisi konuşulur. Siyasi tartışmalar nedeniyle karakola alınmanın gurur verici olduğundan bahsedilir ve Recep, bir damat adayı olarak kahve ahalesinin onayına sunulur.

Romanın bir başka bölümünde unutmak mekânı olarak meyhaneden söz edilir. Halit’in sevdiği kadınla ilgili problemlerini meyhanede unuttururlar.

“O gece, tartışmadan sonra gittikleri meyhanede, Halit’in yediği, içtiği fitil fitil burnundan gelmişti. Gerçi havadan sudan konuşmuşlar, yaptıkları tartışmayı unuttur görünmüşlerdi. Fakat ne de olsa Ali’nin, hele Recep’in halinde bir durgunluk vardı. Kendisi de onlardan aşağı kalmıyordu ya... Sonra da ‘Biz bir yere kadar gideceğiz’ diye, yol ortasında onu nasıl bırakıp yürümüşlerdi...” (Kocagöz, 2009: 21).

Recep ile dertleşen Halit, yine bir meyhaneye gelir. Kafasının içi çok karışıktır. Geldiği meyhanede nispeten daha tenha olan üst kata çıkar.

“*Daracık merdivenlere yürüdü Halit. Köşede bir küçük masanın başına geçti. Ortalığın gürültüsünü balık, kızaran balık kokusu bastırıyordu. Masalarda şaraplar, rakılar, çeşit çeşit mezeler dönüyordu. Beyaz saçlı, biraz kamburca bir garson geldi. Erbap gözle Halit’i bir tarttı. İyi not vermiş olacak ki, çok nazik, emirlerini sordu. Halit, ‘Rakı istiyorum Barba...’ dedi. ‘Meze işini sana bırakıyorum. Sen bilirsin...’*” (Kocagöz, 2009: 230).

Halit, burada eşi Nesrin’i düşünür. Sürekli onunla geçen hayatının mutsuzluğu ve kadının aslında kendisini hiç sevmediği fikri aklını doldurur. Arkadaşı Selim ile buluştuktan sonra karısından ayrılmaya karar verir. Aklında sürekli geçmiş günleriyle şimdinin mukayesesi vardır.

1.1.5. Köyden Kente Göç

1940’lı yılların ortalarından itibaren ülkede baş gösteren iç göç, 1950’li yıllarla birlikte bir meseleye dönüşür. Gerek kapitalist süreç ve gerekse fabrikalaşmanın etkisi, gelir dağılımında eşitlik isteği ve zengin olma hayalleri köyden kente göçün önemli nedenleri olur. Romanlarda göç önemli bir sosyolojik ve psikolojik sorundur. Eğlence mekânları içerisinde kahvehaneler, önemli kimlik mekânlarıdır ve iletişimsel bellek kullanılır. Sözlü kültürün etkisi belirgindir. Bar ve meyhaneler ise kişilerin hayatlarını olumsuzla sürükleyen ve mevcutlarını da tüketmelerine yol açan beden mekânları olarak önem taşır.

Orhan Kemal’in 1954 tarihli *Bereketli Topraklar Üzerinde* isimli romanında iş bulmak için Çukurova’ya giden üç arkadaşın hikâyesi takip edilir. Hemşerileri vasıtasıyla çıkar fabrikasında iş bulan üç arkadaş, kapitalist düzen içerisinde yaşamayı öğrenirler. Köse Hasan bakımsızlıktan ve arkadaşlarının onu ölüme terk etmelerinden kaynaklı ölür. Pehlivan Ali yanlış bir kadına âşık olarak pavyon ve meyhanelere dadanır. Yorgunluk nedeniyle iş kazası geçirir ve ölür. Üçüncü arkadaş olan Yusuf ise Sivas’taki köyüne dönmek üzere gara gider ve arkadaşlarının akıbetini düşünür.

Romanda eğlence mekânı olarak kahvehaneler yoğunluktadır. Bar ve pavyonlara iyi gözle bakılmaz. “*Şehire, bara, orospulara*” giden kahramanların eleştirisi barlar hakkındaki o dönemdeki kanaati göstermesi bakımından önemlidir (Kemal, 1972: 17).

Romanda Kerem Ali’nin kahvesi bir hafıza mekânıdır. Adana’da dört yol ağzında bulunan bu kahve, fabrikanın işçileri için lüks sayılır. İşçilerin büyük çoğunluğu

kooperatif kahvesine giderler. Pehlivan Ali, şehrin eğlence hayatına çabuk uyum sağladığı için fabrika hayatına da alışır. Geleceğe yönelik kurduğu hayalde, kahvehane bir kimlik mekânı olur:

“Pehlivan Ali ilkin işini çok yadırgamıştı. Sarsıntı, toz, makine şakırtısı, vınlı, uğultu... Ama ne olursa olsun, memnundu. Şehri görmüş, köy yerinde başkalarına ballandırarak anlatacağı neler de neler öğrenmişti. Köy yeri, köylüler kafasından uğultuyla geçiyordu. Gün geliyor, Ali köye dönüyordu. Kahveye gidiyordu tabii. Veli'nin trende kendilerine yaptığı gibi, resim çıkarıp gösteriyor, köylüsünün şaşan bakışları önünde gururlu: ‘Siz bilmezsiniz!’ diyor. ‘... siz şehre inmediniz ki! Çukurova gibi var mı? Görseniz, dilinizi yutarsınız!’” (Kemal, 1972:62)

Kahraman köylüsü Uzunogulları için söyledikleriyle de kahvehane sahibi olmanın köyün sahibi olmak, vitrini olmak demek olduğunu belirtir ve devamını da hatırladığı bir kahve sahnesiyle tamamlar:

“-Köyün Allahu şerefsizim. Köylünün bilmediği, görmediği, duymadığı ne çıkarsa dünyada, köye ilk önce onlar getirirler. Zengin, hatırlı asılzade insanlar. Gramofonları bile var, hem de çifte çifte. Köyün gramofonlu kahvesi onların. Neyse, akşam oldu, masalar kuruldu. Kuruldu ya, altta kalır mıyım? O zaman böyle değil para zibil gibi, şehirden bavulla rakı getirmişim. Şişeleri diziverdim masalara... herkes birbirine bakıyor. Neden? Yetim büyüdüm. Analı babalılar benim vaziyetime gelemiyor da ben? Orası lâzım değil, bir senden, bir benden derken olduk mu zil zurna? Rakı bu, şişede durduğu gibi durur mu? Neyse kardaşıma deyim, alamadın, veremedin derken takıştık efendi. Meğer benim subay kilotu, sekiz dilim kadife kasket, rakılar mukular koymuş heriflere. Öyle ya, Uzunogulları, boru mu? Herkes her şeyi onlarda görecektir. Nasıl oldu bilmem, masaya bir tekme ben, yallah dedim fırladım ortaya, çektim bıçağı, açılın ulan ipneler!” (Kemal, 1972:117).

Kemal Cesur isimli kahraman, romanda Çiftçi Birliği kahvesine gelir. Ortam neşeli görünmesine rağmen, oldukça ağır ve sıkıntılıdır. Oldukça kalabalık olan bu kahve, daha çok ağalara hitap etmektedir. “Gazoz, ayran, aşlamacılar, eski gömlek, elbise satıcıları, üç kâatçılar... Yüklü kamyonlar homurtularla gelip geçtikçe ortalık toz içinde kalıveriyor, sonra uçuşan tozlar, açıkta satılan yiyeceklerle omuz omuza insanlara ağır

ağır çöküyordu. Kemal Cesur birden küçük ağanın mavi hususisini gördü. Korna çalarak meydanlığı geçen araba, köşebaşındaki benzincinin önünde durdu.” İki ağa arasındaki konuşmalara Kemal şahit olup, onlara yaklaşmak isteyince ağalar ondan şüphelenir. Bu sırada küçük ağa, bir olayı hatırlar: “Bir tarihte haftalık meselesinden bir ırgadın şafak kahvesinde ağasını tabancayla vurup, kahvenin arkasında geçen Seyhan nehrine atılarak kaçtığını biliyordu” (Kemal, 1972: 315-317).

Tarik Dursun K'nın 1959 tarihli *İnsan Kurdu* romanında köyden şehre göç hadisesi vardır. Romanın kahramanı Ali, Derviş'in kahvesinde tanıştığı İbrahim Usta'nın yardımıyla inşaat bekçisi olur. Kahramanın zaman zaman gittiği bu kahve “*cigara dumanıyla, ekşi insan kokusu*” ile doludur (Kakinç, 2014:21).

1.1.6. Bireysel Arayışlar

Tüm tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsız olarak, birey hayatına dönülen ve bireyin hayatının değersizliğinden bahsedilen romanlar da söz konusudur. Bu romanlarda mekânlar hatırlama ve unutmaya işlevlerini gerçekleştirirler:

Dişi Örümecek, Refik Halit'in 1953 yılında yayımladığı romanıdır. Bu romanda eğlence mekânları, unutmaya mekânları olarak kullanılır. Casim, sevdiği kadını unutmak için devamlı surette barlara gider. Etrafindakilere ancak içkiyle katlandığını belirtir: “*Demek halinden fazla şikâyetin yok delikanlı!*” *Katlanıyorum; içkiye kuvvet! Ne olsa insan çabuk unutamıyor.*” *Unutursun, korkma...*” *Bir satır yazmadı, insafsız! Hakkınız varmış, kadına güvenilmez, hele öylelerine...*” (Karay, 2009c: 222)

Refik Halit'in *Yer Altında Dünya Var* romanı 1953 tarihlidir. Romanda iletişimsel belleğe dair hatırlama kahramanının dil ile ilgili bir anısı üzerinden gelir: “*Lübnan'da yaz sabahları misafirlere şerbet ikram edilebilir, portakal yahut gül şerbeti... içinde bir parçacık buzla. Şerbetin ismi 'şarap'tır; şaraba ise 'nebid' denir, ilk geldiğim günlerde bir köy meyhanesine yolum düşmüştü, doğru söylediğime inanarak güya Arapça: 'Ene uşrup şarab!' demiştim, önüme gül şurubu getirmişlerdi*” (Karay, 2009: 333).

Tarik Dursun K.'nın *Rıza Bey Aile-Evi* isimli eseri, 1957 tarihlidir ve küçük insanın kırılmalarını konu edinir. İzmir'in bir mahallesinde yaşananlar, özellikle mahalledeki işsizlerin ve kumarbazların hayatını anlatır ve günlük mahalle hayatına odaklanılır. Geleneksel bir hayatın olduğu bu yerde, kahvehane önemli bir referans mekânıdır. Mahallenin kamusal hafızası olan Davut Efendi, sakinlerle konuşurken,

onların kendi memleketlerinden de bahseder ve hafızasını iletişimsel bellek yönünde çalıştırır. Deprem, ulaşım, yaşanan kentsel değişimler, Davut Efendi tarafından aktarılır. İstasyon kahvesi ve küçük gazinonun tarihi de aralarında mevzu edilir.

“İstasyon kahvesini, bir de tepedeki küçük gazinoyu söylerdi. İstasyon kahvesinde çok kahvemizi içmiş. Tren durdu mu, inermiş bir solukluğuna. Bir acı kahve içer, öyle gidermiş. Hey gidi, hey gidi, biz de gençliğimizde o kahveye taşınırdık. Baba dostuydu işleten Durmuş Ağa. Kışındı, büyük zelzeleden birkaç ay önce öldü. Görmedi felaketi” (Kakınç, 1982: 247).

Romanın kahramanlarından Recep, kendisini rahatsız hissettiği bir sırada Hacı'nın kahvesine girer. Sorulan sorular karşısında suskundur ve mekân bir unutmaya mekânına dönüşür. *“Cevap vermedim. Kafamda hiçbir şey yoktu. Bir tek kırıntı bile”* (Kakınç, 1982: 235). Kahveci Hacı, Recep için ıhlamur getirir. Bu ıhlamur, kahramanı aktüel zamana döndürmeye yetmez ve yabancılaşmaya devam eder:

“Kaynar kaynar elimde tutuyordum ıhlamur bardağını. Elimi yakışını duymadım. Hırsımdan öyle sıkıyordum ki, bardağı, çattadak kırıldı, parçalandı, elimde. Parmaklarım yarıldı, kana kesti. Hacı koptu. Masayı temizledi. Emimi ocaktaki rakı şişesinden iki parmaklık rakıyla yıkadı. Mendiliyle sardı. Kıpırdamadan, karşı koymadan Hacı'nın yaptıklarını seyrediyordum. İçimde en ufak bir kıpırtı yoktu. Sinemada, bir filmde olmuş gibime geliyordu bunlar” (Kakınç, 1982: 236).

Romanın bir başka kahramanı Hulusi, esrar kahvelerine dadanır. *“Tepecik kahvelerinde işe. Girişti. Yıkık Minare'deki esrar içilen kahvelere geçti”* (Kakınç, 1982: 204). Burada polis baskınına uğrayan kahraman, temiz çıktığı için kurtulursa da polis baskısını yoğun olarak hisseder ve ameleliğe başlar. Onun hikâyesi romanda bir bireysel bellek unsuru olarak kullanılır.

Mahallenin en meşhur kahvesi, Şişman'ın kahvesidir. Burada gizli şekilde kumar oynatılmaktadır. Müdavimler de bir hayli çeşitlidir: *“Susam kokulu Yahudiler, Yahudi eskiciler, iki üç Rum ihtiyarı”* kahvede oyun oynayan kıt gelimli kişiler olarak belirtilir ve mahallenin sosyolojik zemini de böylece açıklanmış olur. Kahvehane bu roman için, mahallenin merkez mekânıdır (Kakınç, 1982: 174).

Romanın bir başka bölümünde de yine kahvehanede “*Yahudiler, Rumlar, Türkler karmakarışık*” (Kakıncı, 1982: 155) halde oyun oynamaktadır. Bu kişilerin ortak özelliği mahalleli olmalarıdır. Yabancılar, kahvehanede olumlu karşılanmaz, onlara şüpheyle yaklaşılır. Şişman’ın kahvesi, iletişimsel belleğin ve sözlü kültürün etkili olduğu bir geleneksel kahvedir.

Romanda bahsi geçen bir diğer eğlence mekânı da meyhanelerdir. “*Halicioğlu’nda denize çıkan meyhaneler*” içerisinde kafayı bulan kahramanlar geçmiş hatırlar. Burada birlikte eğlendikleri Antalyalı Bekir’den bahsedilir. Sesi çok güzel olan bu kişi başlangıçta meyhanedeki yabancıardan çekinse de sonrasında ısrara dayanamayarak; “*Uzun olur gemilerin direği’ni okumaya başladı. Ondaki adamı hüüngür hüüngür ağlatan bir sestti. Meyhane sustu. Dinledi. Kimse bir lafetmeden dinledi. Sonunda alkışladılar Bekir’i bizim. Bekir bir daha bir daha okudu; susturamadık oğlanı...*” (Kakıncı, 1982: 240). Bu alıntı yine bir şarkının uyandırdığı rikkatten hareketle mekânın hafıza mekânına dönüşmesini sağlar.

Mahalle sakinlerinden İbrahim Bey, kendini asarak intihar eder. Zeynel Usta bu durumu açıklarken: “*Yüreğim parçalanıyor, düşündükçe. Daha akşamleyin -kaç saat oldu şunun şurasında- rakı içmiştik Rodoslu’nun meyhanesinde. Karşılıklı oturup içmiştik. Ne çok severdim onu ne çok severdim...*” der. Bu sırada romanın bir başka eğlence mekânı olan Rodoslu’nun Meyhanesi de bir hafıza mekânına dönüşür (Kakıncı, 1982: 217).

Romanın kahramanlarından Cemal üzerinden bir başka hafıza mekânı olarak koltuk meyhanesinden söz edilir. Cemal, Bahriye’de beş yıl askerlik yapmıştır. İki yılı askerde hapiste geçer. Bunun sebebi eğlence sırasındaki kavgadır: “*Bir gece arkadaşlarla bir koltuk meyhanesinde içiyorduk. Siviller hırladılar, dalaştık. Kavgaya çıktık. Birinin kafasında bir şişe patlattım*” (Kakıncı, 1982: 230).

Aziz Nesin’in 1959 tarihli *Saçkıran* romanında 1950’li yılların kültürel iklimi söz konusudur. Roman kahramanları akşam vaktini, *Kovuk*’ta geçirirler. Bu meyhane, “*pis bir hamamın soğukluk*” una benzeyen “*bir çürük saman kokusu*”nun ekşi ekşi insanın yüzüne vurduğu, “*yerin dibinde*” konumlanan, altı basamakla ulaşılan, “*toprağın dibine gömülü bir denizaltında*” gibi duran, duvarları hasırla ve dilimlenmiş yaş ağaç kabuklarıyla kaplı bir alandır (Nesin, 1959: 11). Oturanlar, “*odun babalarının*” üzerinde oturur, “*şarap fiçileri*”ndan yapılan masalarda yemek yer. Romanın kahramanı Oğuz için

burası önemli bir mekândır. Mekânda sıklıkla şiir görüşlerinin eleştirisi yapılır. Duvardaki hamamböcekleri ve mekândaki absürt yapı, estetik dünya ve şiirde anlamsızlık arayışlarıyla örtüşür.

Sonuç olarak; 1950- 1960 arası Türk romanı, kentleşme, göç, II. Dünya Savaşı'nın etkileri, modernleşmede büyük kırılmalar, geleneksel hayatın yıkımı karşısında modern hayatın eleştirisi ve çok partili hayata geçiş gibi mühim dönemleri konu edinen romanların görüldüğü bir devredir. Köy edebiyatının kaynağı olan Köy Enstitülerinin varlığı ve neslini yetiştirmiş olması da edebiyatta yeni bir roman türünün görülmesini sağlar. Tüm bu roman konuları, eğlence mekânlarıyla doğrudan ilgilidir ve dönem romanlarında genellikle kahvehanelerin varlığı göze çarpar. Köy hayatına ve şehirli kimliğin ilk denemelerine rastlanan bu dönem romanlarda kahvehaneler, geleneksel işlevleri içerisinde ve köy yahut mahalle, yani mutlaka taşra hayatını yansıtan biçimlerde görünürler ve iletişimsel, tarihsel belleğin etkisi yansıtılır. Bar ve meyhaneler ise olumlu özelliklerle gelmez. Bu mekânlar mutlaka unutmak mekânı olarak kurgulanır ve daha çok modernleşme problemlerini, yalnızlığı veya bireysel anlamda aşk acılarını işleyen eserlerde, amneziyi desteklemek için kullanılır. Kafeler, dönem romanında karşımıza çıkmaz. Attila İlhan ve Refik Halit'in yurt dışını konu edinen romanlarında kafeler çeşitli olmakla birlikte, daima hatırlama mekânı olarak kullanılır ve işlev taşır. Yalnızca bireysel hafıza değil, toplumsal ve tarihsel hafıza da eğlence mekânlarında etkinleştirilir. Bu dönem romanlarında eğlence mekânlarının anlatılması, toplumsal ve tarihsel şartlarla koşuttur ve mutlaka her romanda, özellikle ideolojilerin, siyasetin ve II. Dünya Savaşı'nın etkilerinden söz edilir.

1.2. 1960-1970 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri

1.2.1. Demokrat Parti ve 27 Mayıs 1960 Darbesi

İlk kez 17 Kasım 1924 yılında Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kurulmasıyla denen demokratikleşme kısa süre içerisinde başarısızlıkla neticelenir. Devamında Demokrat Parti, tam örgütlenmeden girdiği 1946 seçimlerinde kısmî bir başarı kazanarak, Türk siyasetinde yeni bir sürecin, çok partili hayatın başlamasını sağlar. Parti, 1950 seçimlerinden ezici bir üstünlükle çıkar ve tek başına iktidara gelir. CHP, ilk

kez muhalefet partisi konumuna düşer. DP, 1954 ve 1957 seçimlerini de kazanarak iktidarını perçinlerken, CHP ile ilişkilerinde profesyonelliği sağlayamaz. Aslında her iki parti de demokrasinin pekişmesi adına kurumsal bir çaba içerisinde olma rollerini ihmal eder (Dursun, 2005: 182-186). DP'nin gerçekleştirdiği tasfiyeler, kurulan Tahkikat Komisyonu ve burada alınan kararlar, tehdit ve tahditler bu dönem demokrasinin handikapları olur. DP, kendi iktidar alanını ve meşruiyetini korumak için sosyal sınıflar arasındaki kutuplaşmaları derinleştirmekten çekinmez (Çavdar, 2004:75-77). Devam eden tüm çekişmeler yanında Amerikan yardımlarının ülkeyi bir yarı sömürge konumuna getirmesi, Başbakan Adnan Menderes ile ileri düzey bürokrat ve kurmaylarının şahsi hayatlarında yaşadıkları sansasyonlar ve devlet ödeneğinin iç edilmesi gibi meseleler, yönetimde kasabalı eşrafın söz sahibi olması ve elitizmin ortadan kalkması şikayetlerin diğer mühim kaynaklarıdır (Turhan, 1991: 172-177). Tüm bu sorunlar ordunun yönetimi devralması için meşru zemini hazırlamış görünür ve kamusal vicdanı da bu gelişmeler susturur. Nihayetinde 27 Mayıs 1960'da darbe gerçekleşir. Cumhurbaşkanı Bayar da dahil olmak üzere on beş DP'li idam ile yargılanır. Sonunda Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan'ın idamlarıyla neticelenecek Yassıada duruşmaları tüm dünyanın gündemine yerleşir. 1961 Anayasası ile tesis edilmeye çalışılan bürokratik yapı, darbeyi meşrulaştırdığı için toplum üzerinde huzursuzluk doğurur. Yine de bu dönemde laikliğe olan bağlılık ve dinin siyasete sokulması konusunda önlemler alınır (Toprak, 1994: 394), anayasa mahkemesi kurulur, üniversitelere özerklik getirilir, medya bağımsız hale gelir, hukukun üstünlüğü ilkesi anayasa ile teminat altına alınır. Meclis'in Yasama, Yürütme ve Yargı görevleri üzerinde çeşitli düzenlemeler yapılır. 1961 yılında yapılan seçimlerde halk, DP'nin devamı olarak gördüğü Adalet Partisi'ne teveccüh gösterir. MBK, bu seçim sonuçlarına müdahale eder ve süreç, Cemal Gürsel'in cumhurbaşkanı, İnönü'nün de başbakan olmasıyla tamamlanır (Dursun, 2000: 94-100).

Türkiye tarihinin ilk darbesi olan 27 Mayıs 1960, halkın şaşkınlığı ve dramatik süreci ile elbette sosyal hayatın sözcüsü durumundaki edebiyatın da gündeminde olacaktır. Narlı, idamları sosyal ve kişisel hafızalarında affetmeyen halkın, sonraki yıllarda yazılan Menderes ve dönemine ait eserlere ilgi gösterdiğini belirtir (Narlı, 2007:63). Gerçekten de 1960 sonrası romanının temaları içerisinde 1950'li yılların siyasi konjonktürü ve 27 Mayıs darbesi de vardır. Olayın yeni yaşanmış olması, şaşkınlık ve suların henüz durulmamış olması, bu dönem romanlarında darbenin eleştirilmesi ve yorumlanması üzerinden değil, ancak kolektif bellek ile açıklanacak vaka dizilimleri

içerisinde olayların anlatılmasını sağlayacaktır. Özellikle tarımda makineleşmenin etkileri, kentleşme ve getirdiği sorunlar, göç, işçi sınıfının doğmaya başlaması ve bunun sancıları, ekonomik dalgalanmalar dönem romanının önemli bir bölümünün temel meselesi olur. Tüm bunlar Menderes döneminin etkileri ve darbenin söylem dilini taşır. Bu temaya yaslanan romanlarda kahvehane, meyhane, bar ve kafe görünümünde ise yine merkezde kahvehanelerin olduğu dikkati çeker. Kahvehanelerdeki siyasi ve kültürel bellek kullanımı yoğun biçimde devam eder ve farklı siyasi görüşlerin kendi seçim büroları, teşkilat merkezleri gibi işlev yüklenen kahvehanelerden bahsedilir. Kahvehaneler, kronotop mekânı olarak işlev yüklenir ve tüm mahallenin değer yargıları, sosyo-ekonomik durumu bu mekândan takip edilir. Kafe, bu dönem romanlarında bahsi en az geçen eğlence mekânıdır. Çünkü tematik yoğunluk, taşra, yani mahalleler üzerinde yükselir. Meyhaneler, olumsuz özellikleri bütünüyle pekiştirilerek sunulur. Meyhaneler, daha çok bireysel unutmaya mekânları olarak dikkati çeker. Barlar da yeni palazlanan zengin fakat bayağı taşra kişilerinin kendilerine garsoniyer buldukları, bu uğurda paralarını, yuvalarını harcadıkları mekânlar olarak işlev yüklenir. Her türlü gayrimeşru ilişki, rüşvet ve kanundışı işler saydığımız bu dört eğlence mekânı içerisinde yaşanır. Oteller ise kalburüstü kişilerin, bürokratların dinlenme mekânları olduğu gibi, evsiz ve modernizmin kısılcığında bunalan kişiler ile bohem hayat takipçilerinin de merkezi olmaya başlar. Kulüpler, çay bahçeleri, gazinolar, lokanta ve pastaneler ailecek gidilen, siyasi ve ekonomiye dair sohbetler edilen, devrin modasının takip edildiği alanlar olarak dikkati çeker.

Dönem romanında ilk tematik ağırlık DP ve darbe sürecidir. Romancının tanık olduğu olayları gerek travmatik bellek ve gerekse sosyal bellek nedeniyle yansıtmaktan kaçınması, sürecin henüz tarih vicdanında yerini bulmaması gibi nedenlerin varlığına rağmen DP iktidarının kazanımları veya aksi biçimde ülkenin uğradığı çeşitli zararlar, yaşanan siyasi süreç, romanlara konu olur.

1961 yılında kaleme aldığı *Ay Tutulduğu Gece* romanında Kemal Bilbaşar, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra mübadele ile yurda dönen Yunanistan göçmenlerin yoğunlukta olduğu bir Ege Sahil kasabasında, Demokrat Parti yönetimi sırasında yaşanan hayatı işler. Değişen iktidar, sosyo-ekonomik değişiklikleri de beraberinde getirmektedir. Halk, topraklarını ağalara vermek zorunda kalmış, ekonomik durumları kötüleşmiştir. Kasabaya kısa süreli bir tatil için gelen mühendis, kasabada Tütüncüler Kooperatifi'nden sonra Zeytinciler Kooperatifi'ni kurmaya çalışan Öğretmen Tevfik'e, buradaki

mücadelesinde yardımcı olur. Yıllardır birbirine düşman olan kasabanın nüfuzlu insanları Kadir ve Halim Ağa arasındaki çatışmadan faydalanarak Halim Ağa'nın desteğini alırlar. Kooperatifler kurulur, köye su getirilir ve taassupla mücadele edilir. Kadir Ağa'nın desteğiyle kundaklanan zeytinlerdeki yangın, yine elbirliğiyle söndürülür. Anlatıcı konumundaki su mühendisi, bir gece Halim Bey'in Nemide'yi görerek âşık olmuştur. Nihayetinde Nemide ve anlatıcı nişanlanır, birlikte İzmir'e giderler.

Eser, bir yöre romanı olduğu için, kasaba kültürünü ve dolayısıyla kolektif hayatı gözlemleriz. Sahilde bulunan kahvehaneler, sıklıkla eğlence meclislerine ev sahipliği yapar. Kasaba halkı, çoğunlukla tütün ve ekin tarlalarında çalışmak için kıra göçtüğünden, kahvelerde fazla insana rastlanmaz. “*Aylaklar, sinek sürüleri gibi, bir kahveden kalkıp ötekine konmakta*” dırlar (Bilbaşar, 2015: 16). Şarapçı Hidayet'in meyhanesinde kolektif dertler tartışılır. Mühendis ve Tevfik Öğretmen'in İzmir'de gittikleri bar ise *caz gürültüsü, sigara dumanı, alkol ve esans kokusu, nemli bir sıcaklık, florasan ışıklara benzer soğuk kahkahalar* taşıyan kolektif hayattan kopuk bir alandır.

Osman Özyullu 1965 tarihli *Buhranlı Yıllar* romanında 1950'li yılların siyasi hayatını değerlendirirken meyhanelere değinir. Meyhanelerin “*karanlığa yakın loş*” olmalarına bağlayan yazar, yine meyhaneleri ibadet yerlerine benzetir. İçkinin, her şeyi cazip gösterdiğini ve insana dertlerini unutturduğunu belirtir. “*Ayağın sakınarak basma aman sultanım, Dökülen mey, kırılan şişe-i rindan olsun*” diyen Nedim', ‘*Meyini ancak ve sadece Sultanının uğruna feda edebiliyor. Haklı... Sevgili geldikten sonra, ‘Mey’e ne hacet?’*” (Özyullu, 1965: 149) sözleriyle de mekân hususundaki iletişimsel belleğin devreye sokulduğu görülür.

Fakir Baykurt, 1967 tarihli *Amerikan Sargısı* romanında 1960 darbesi sonrası konu eder. 1950'lerden romanın yazıldığı döneme değin Türkiye gündemini meşgul eden Marshall Yardımları ve Amerika'nın bu kanalla Türkiye'ye gelmesi, ülkede görülen şaşkınlık ve kararsızlık da romanın temel meselesi halindedir. Eleştirel bir bakışın hâkim olduğu eserde ironik bir dil de göze çarpar. Romanda düşüncelerin büyük kısmı eğlence mekânları üzerinden verilir. Mütareke döneminden beri eğlence mekânları, işgal ve işgalcilerin durumunu anlatan vitrinler olarak düşünüldüğünde bu romanda da eğlence mekânlarının kullanılması anlamlıdır. Dolayısıyla eğlence yerleri doğrudan iktidarın ve kolektif hafızanın mekânı hâline gelir. Örneğin Amerikalı temsilci Jerry Goodman “*Türk köylerinde odalar ve kahveler olduğunu hepimiz biliyoruz. Türk ve Amerikan devlet başkanlarının resimlerini bastırsak, iki devletin bayraklarıyla yanlarını süsleyerek,*

bunları çerçeveletip kahvelere astırsak” önerisiyle Türk- Amerikan ilişkilerinin taşra merkezli güçlendirebileceklerini belirtir. Bu bakış açısı, kahvehanelerin geleneksel rollerinin pekiştirilmesi adına anlamlıdır (Baykurt, 1975:34).

Romanın bir başka eğlence mekânı olan gazinoda konuşulanlar ise dönemin tarihsel hafızası bakımından oldukça önemlidir. Reysicumhur’un Amerika gezisi, gazino radyosundan dinlenmektedir.

“Diyormuş ki ‘yazın!’ Amerikan ustaları, taşları eritip motur döküyorlarmış, ‘Bütün maden taşlarını yollayalım, Amerikan doslarımız motur yapsınlar! diyormuş. ‘Bize de, karşılık olarak, yaptıklarının birezini versinler yeter!’ Amerikan ustalar pekey diyorlarmış. İreysicumur, Amerikan radyosunun bir konuşma daha konuştu, dinledik. Kalın sesi öyle kubat kubat geliyordu. Deniz dalgalarını aşa aşa. Çok şeyler anlattı. Oralari şöyle güzel, böyle güzel çok övdü. Kafada akılda kalmıyor ki dedikleri. Biraz da kendimizi övdü. Hiç insan yabana gider de kendini över mi? Dedi ki, ‘Biz çok kahraman milletiz!’ Hiçbir vakit savaşmaktan yılmayız!’ Dedi ki: ‘ Çok maden taşları vardır bizim toprağımızda!’ Dedi ki: ‘Yedi iklim, incir, zeytin, pamuk, tütün, üzüm, fındık, fıstık... Hiç kimseye değil ucuz bahalı , hep size satarız. Dahi, alıcı olursanız, toprağımızın altında benzin mazot bulunur, onları da satarız! Onlar da ‘Hay hay!... Biz Türkün birinci dostuyuz, siz şöyle kanun yapın aranızda ki, öteki düveller bu işleri kışkansınlar. Biz de kocaman büyük makinelerden veririz.’ Camal Oca diyor ki, ‘İreysicumur gitti, yurdun altını üstünü satlığa çıkardı.’ Ertan Beyle gene takıştılar: ‘Yeraltında durup ne o’acak? Satıp para kazanalım, daha iyi değil mi?’ ‘Yok iyi değil, kötü!’ Radyolardan dinliyoruz. Menciliste de kanun tartışması yapıyorlar habire. Sermaye onlardan, işçiliği de bizden, çıkarıp verelim; iyi olur... diyorlar” (Baykurt, 1975: 126-127).

Roman boyunca kaybedenin yalnızca geleneksel miras ve mimari olduğu, her şeyin bir gecede ve köksüz biçimde değişiminin eleştirildiği roman, Amerika uğruna bir neslin hafisasızlaştırılması konusunu da irdeler. Romandaki tüm eğlence mekânları hafıza mekânı olarak işlev yüklenir.

Tarık Dursun K.’ın *Sabah Olmasın* isimli romanı, gecekondulaşma ve kentleşme tarihi üzerinden okunması gereken bir romandır. 1967 tarihli romanda mahalle kahvesi,

1950'lerin aktüel zamanında Demokrat Parti'ye dair haberlerin yayıldığı yerdir. Gecekondulaşma ve alt yapı meselerinin kahvehanede tartışıldığı görülür.

Orhan Kemal'in 1969 tarihli *Üç Kağıtçı* romanında da particiliğin eğlence mekânları üzerindeki etkileri dile getirilir.

“Muhaliif partilerin irili ufaklı taraftarları da hani 930 lardaki Serbest Fırka macerasını unutup, başlamışlardı gene ileri geri söylenmeğe. Daha çok da içkili lokantalarda koltuk meyhanelerinde kafaları buldular mı dertleri depresiyor, başlıyorlardı yıllar yılı dolmuşluklarını yüksek perdeden kumağa. Derken bir tartışmadır şahlanıyordu. Çokluk karakollarda biten bu tartışmalarda suç muhalefet partilerinden olanlara yükleniyor, bir kulpu bulunarak muhalifler içeri atılıyorlardı” (Kemal, 1976: 58).

1.2.1.1. Gençlerin Durumu, Tepkileri ve Siyasi ve Fikri Tercihleri

DP iktidarı dönemi, Türkiye'de gençlik hareketlerinin de ilk defa görülmeye başlandığı dönemdir. Meclis Tahkikat Komisyonu'nun kurulması, DP için sonun başlangıcı olan hamlelerden biridir ve yankısını da en çok üniversite üzerinden bulur. CHP Ankara ve İstanbul teşkilatlarının, gençlik kolları ile birlikte bu komisyona karşı 28 Nisan 1960'ta protesto yürüyüşü yapmaları, Rektör'ün iktidar partili öğrencileri tartaklaması, öğrencilere gösterilen sert tepki ve anti-demokratik uygulamalar, polisin orantısız güç kullanımı gibi nedenler, olayların gerginliğini tırmandırır. Beyazıt meydanı'na doğru yapılan ve DP aleyhine sloganlarla ilerleyen gruba karşı yapılan müdahale oldukça sert olur ve iki öğrenci hayatını kaybeder. Polisin kaosu destekleyen tutumları nedeniyle ordu devreye girer ve üniversite on beş gün tatil edilirken, sıkıyönetim başlar (Akgün, 2009:71-86). İstanbul duruldu denirken 29 Nisan'da Ankara'da CHP Gençlik Kolları öncülüğünde yürüyüş yapan DP'yi protesto eden öğrenciler kısa sürede polis eliyle dağıtılır. Fakat olaylar bununla sınırlı kalmaz. Öğrenciler daha sonra Talebe Federasyonu ve Talebe Cemiyetinin katkılarıyla 5 Mayıs 1960'da Kızılay Meydanı'nda toplanmaya karar verirler ve miting, 555K şeklinde şifrelenir. Yani beşinci ayın beşinci günü saat beşte, Kızılay'da hazır durumda olan gençler seslerini duyurmayı başarır. Hatta kendileriyle uzlaşmak isteyen Menderes'i darp eden öğrenciler, sözlü protestoyu da hakaretimiz biçimde sürdürürler. Askerin uyarısıyla dağılmaya başlayan öğrenciler, bir grup polisin silahlı saldırısına uğrarlar. Ordunun yanında olan ve orduyu destekleyici sloganlar atan gençler, polisi ise kendilerine hedef

seçerek, iktidarın suç ortağı olarak değerlendirirler (Özkaya, 2005: 147-150). Gençlik hareketlerinin başlatıcısı olan bu olay, daha çok 70’li yılların romanlarında işlenecektir. 60’lı yıllar edebiyatı toplumcu gerçekçi çizginin hâkim olduğu, toprak meselelerinin daha önde tutulduğu bir devre olmakla bilinir. Fakat sayıca az da olsa bu dönem romanlarında da gençlerin siyasetle ilişkilerine değinildiği dikkatten kaçmamalıdır. Siyasi olaylardan çok, bulunduğu hâlden rahatsız olan gençlerin durumu 1950’li ve 1960’lı yılların gençlik arayış ve psikolojisini vermesi bakımından önemli olur. Eğlence mekânları ise bu başlık için çoğunlukla kimlik mekânı ve unutmama mekânı şeklinde kurgulanır.

Afet Ilgaz’ın, Afet Muhteremoğlu adıyla yayımladığı 1960 tarihli *Eşiktekiler* romanında Dilara ve ablası Fikret’in hayata bakışlarındaki farktan söz edilirken, kendisini mahallelerine ait hissetmeyen Dilara, ablasının güzelliğini kıskandığı için devamlı geçici gönül maceraları arar ve insanları kendine bağlayıp sonra onlardan ayrılarak hayattan intikamını aldığını düşünür. Bu kızların aileleriyle taşındıkları mahallede kahvehane, işsiz güçsüz ve kaba insanların gittiği bir mekân olarak tanıtılır: “ *Günün her saatinde kahvenin önündeki alçak iskemlelere, bacaklarını açarak oturan erkekler ve günlerini nasıl geçirdikleri bilinmeyecek olan kadınlar vardır semtimizde. Bütün bunlar ve tek tük bunlardan olmayanlar, ablamın ara sıra etraftan duyulan; odasından, hattâ pencerelerinden dışarı taşıveren piyano seslerine alaylı bir saygı beslerler*” (Ilgaz, 1960: 28-29).

Attila İlhan tarafından kaleme alınan *Kurtlar Sofrası* 1954-1961 yılları arasında yazılan ve 1963 yılında yayımlanan bir dönem romanıdır. Atatürk devrimlerine sahip çıkmak isteyen ve tam bağımsız Cumhuriyet’e inanan Gazeteci Mahmut Ersoy’un öldürülmesi hadisesini merkeze alan romanda dönem İstanbul’unun panoraması vardır. Bir yanda Atatürkçü vatansaverlerin diğer yanda ise kendi çıkarlarını vatana dair her kıymetli hususun üzerinde tutan karakersiz kişilerin bulunduğu romanda da bu merkez çatışma işlenir. Romanda 1950 ve 1960’lı yılların gençlik hareketlerinden söz edilir. Üniversite gençleri, çeşitli siyasi hedeflerin peşinde koşmaya başlamıştır. Ümit ve arkadaşları ise Cumhuriyet fikrinin savunucusudur. Sıklıkla kahvehanelerde buluşup fikir teatileri yaparlar. Bezgin ve umutsuz hallerini romanın her satırında takip etmek mümkündür :

“-... önce, diyor, *Kuva-yı Milliye ve Cumhuriyet hareketinin ana esasları fikir olarak işlenmeli. Hemen arkasından da bu fikirlerle millet arasındaki bağ tekrar kurulmalı. Beyazıt Camii'nin arkasındaki çınarın*

altında oturuyorlar. Güvercinler bir elden ve bir anda havaya dağılıyor. Çay, bardaklarında ağır kırmızı; dudaklarında sıcak ve güven verici. Birazdan Ümid Kütüphaneye'ye girecek, Mahmud'sa Sahaflar'dan ve Kapalıçarşı'dan geçip, Gazate'ye inecek. Sık sık, bu kahvede, bu çınarın altında; güvercinlerin telaşı ve caminin Osmanlı sükuneti ortasında buluşuyorlar. Mahmud çakmağının alevini avcuyla rüzgardan saklıyor. Ümid, ağızlığıyla alevi arayıp buluyor: - Yarıda bırakılmış bir inkılabın çocukları olmak! di ye için için alıp götürüyor. Kendi şehirlerinde, kendi problemlerinitükürüp, boş yaşamak ! Ölmek belki de! Çürümek ve yıkılmak” (İlhan, 1982: 306-307).

Gençler, şiddet eylemine ve terör hırsına kapılmış durumdadır. Dünyada huzurlu yaşayamadıklarını düşünen gençler, içinde kayboldukları umutsuzluk dalgası içerisinde her şeyden umudunu kesmiştir. Marksizm, oportünizm, burjuva anarşizmi, işçi sınıfı ve kapitalizmin çatışması, sosyalizm aralarında tartıştıkları ideolojik kutuplaşmalar olarak dikkati çekerken en çok okudukları isimler de Bakunin ve Marx'tır.

“Bu kıyametin tohumları da eskilerde; üniversite günlerinde; Kızılay Aşevi'nden yemek yedikleri; öğrenci yurtlarının soğan, eski ayakkabı ve Anadolu kokan odalarında, dumanlı Beyazıt kahvelerinde çekiştikleri günlerin, düğüm düğüm gecelerin arasına ekilmiştir. Birbiri ardınca sigaralar içen, itişip kakışan, hemen parlayıveren, saçlarıyla gözlerini örterek, ağızlarını tef gibi gere gere küfreden, üniversiteliler: Hukuk ve iktisat öğrencileri, tıp öğrencileri; bir yağmur akşamını; gurbetler, sülalar, Urfa'lar, Çorum'lar hatırlatan bütün yağmur akşamlarını, cep cep birbirlerine taşıyıp, kendilerini ve geleceklerini tartışıyorlar. Gedikpaşa'daki evde hep. Birisi ömrünü kahvelerde, gündelik gazeteleri süzmekle geçiren, yaşlı bir tıp öğrencisi” (İlhan, 1982:325).

Romanın merkez kahramanlarından Mahmut, namuslu bir gazeteci olarak, etrafındaki gençlere örnek olur. Yanındakilere heyecanın, her aksiyon için gerekli olduğunu, heyecanı da aklın yönetmesi gerektiğini aksi taktirde kontrolsüzlüğün hâkim olacağını belirttiği gün Boğaz'daki deniz kahvesindedir.

“Puslu, sarıya yakın, müthiş kızgın bir temmuz göğü, başlarının üzerinde, çatır çatır çatlıyordu. Ağirtasıya soğutulmuş buğulu biralardan, beyaz peynirin ve Rumca tangoların bir yerlerindeydiler. Yelkenliler

geçiyordu. Belki, aynı yelkenli geçiyordu. Ümid kendini, Mahmud'un kocamanlığına ve akşamın viyolonsel titreşimleriyle derinleşen mutluluk duygularına bırakmış, için için, birtakım gizli öpüşmeler, anlatılmaz ten temasları ve dolu dolu kadınlıklar yaşıyordu. Oysa Mahmud, o günlerde, dehşetli bir hareket ihtiyacı içindeydi. Kendini başka bir şeye vermesine imkân yoktu. Baskının ve zorun, her türlü siyasi hareket istidadını ve şuurunu boğduğu bir ortamda, inkılabı tamamlamak; son neticelerine kadar götürmek için, bir şeyler yapmak lazımdır. Fakat ne yapmak lazımdır? Devrimci kadrolar hızını kaybetmiş; hele aydınlar, öğrenciler ve işçiler gibi, soydan devrimci olması gereken topluluklar, henüz uyanmamışsa? Birasının sarışın aydınlığında, saklı saklı gülümsüyor: -... sadece yazmak! Başka bir şey yapabildiğimiz yok. O da, gerektiği kadar, düzenli ve sistemli değil. Babıali'de çoğumuz, basın hürriyetiyle her şeyin halledilebileceğini umuyor ve aldanyor. Bence basın hürriyeti, tartışmasını yapacağımız önemli konuların, ortaya konulabilmesi için gerekli imkanları yaratacak. Maksat inkılap şuurunu, halk yığınlarına yayabilmek: İnkılabı kaldığı yerden, ileri konaklarına götürebilmek için” (İlhan, 1982: 456).

Ümit, Mahmut'un ölümünden sonra onun sözlerini hatırlar. Daha sonra zihni onu Paris'e taşır. Pariste bir akşam, Gianna'dan hürriyet ve adaletin uygulanabilmesini yirminci yüzyılın asıl misyonu olarak tanıtmıştır. Mahmut da Atatürk ideallerinde aynı umudu bulur. “Bu, büyük bir işti. Bilim kılavuzluğunda, toplumu, çağdaş medeniyet hızasına ulaştırmak! Mahmut, bu hedefin yolunun “ikinci bir tek parti diktasına gidenleri” yıkmak olarak belirler. Ümit, tüm sözleri hatırlar ve bu anımsama, daima mekânlar üzerinden gerçekleşir.

“Arkasından, klasik demokrasinin, hukuk düzeni. Yanı sıra endüstri devrimleri, ciddi bir toprak reformu . Bardağını kaldırıyor, dudaklarına dokundurmadan, o günlerde kafasını en çok kurcalayan şeyi, bir daha tekrarlıyor: -... önce fakat, ikinci bir tek parti diktasına gidenleri yıkmalıyız. Kendi kendine, bir cevap arıyor: - İyi ama nasıl? Devrimci kadrolar hızını kaybetmiş, hele aydınlar, öğrenciler ve işçiler henüz uyanmamışsa?” (İlhan, 1982: 456-457).

Mahmut, ölümüne yakın günlerde bütünüyle cesur bir yazı dizisine girişmiştir. Buradaki satırlarda dönemin bütün siyasî koşullarının anlatılışı dikkati çeker. Devamında yine Mahmut, “*demokrasi teşebbüsünün, büyük ve rezilce bir ticari vurgun şeklinde soysuzlaştığını; alınlarında banknot damgası taşıyan birtakım yüzü akmış kimselerin, akla hayale gelmeyecek fırladıklar çevirerek, bu vurgundan akılları durduran karlarla çıkmaya çalıştıklarını! Milletlerarası tröstlerle Bakanlar arasında, gizli*” bir takım ortaklıkları bulup çıkarır (İlhan, 1982: 457). Yine gazetesinde “*her kurulun ticari şirketin, bir ucuyla siyasi nüfuza değdiğini söylemiş; banka, borsa, kredi faaliyetlerinin gerisinde, doymak bilmez bir sonradan görme oburluğunun, bütün ülkeyi çıkarına işletmek için, yeni düzenler kurduğunu, anlatmaya gayret etmişti*” (İlhan, 1982: 457).

Basına karşı baskı girerek artarken “*rejim, adını kullanıp kirlettiği halk yığınlarını, tekrar gerici eğilimlerini uyararak avutuyor; gerçekte bu azınlığın, hem de çok küçük bir işadami, toprak ağası ve politikacı azınlığın çıkarına*” işlediğini belirtir. Muhalefet partilerinin metotsuzluğu, diktaya karşı pasif direnişin seçilmesi yine kahramanın eleştirisi olarak sunulur. Mahmut’un çözüm önerisi ise teşkilatlanmaktır.

“*Ayvansaray'da, Ortaköy içlerinde, Kasımpaşa'larda kaybolmuş, eski İstanbul odalarından; yamyassı, ezik sendikacıları ve her şeye rağmen, büyük kalmış ellerini bulmak, Babıali yorgunlarının kalemlerine bitiştirmek demektir. Üniversite kahvelerinde Birinci cıgaraları ve iskambil kağıtlarının ortaklığıyla, kafaları gittikçe azalan delikanlıları, birer ikişer uyandırmak demektir. Mahmud, farkında olmaksızın, Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti karakterinde, bir komita düşünüyordu. Sonraları bu komita, belki siyasi bir parti olacaktı: İnkılapçı, Halkçı, Cumhuriyetçi, fakat hangi şart altında olursa olsun, siyasi kişiliği belirli ve manevra kabiliyet yüksek bir parti. Mustafa Kemal'in ölümünden sonra kemikleşip katılaşıyor, bıraktığı Parti'nin yapamadığını yapabilecek. Yani neyi? Köylülerin, işçilerin, dar gelirlilerin ve namuslu aydınların birliğini ve memleketin sosyal düzenini, bu birliğin tarihi ihtiyaçlarına göre düzenlemeyi.*” (İlhan, 1982: 457-458).

Tüm bunlar, bir kahvehanede konuşulduğu için, romanda bu kahvehanenin bir tarihsel bellek mekânına dönüştüğü de gözden uzak tutulmamalıdır.

Yine kahramanların Beyazıt Camii'nin arkasındaki kahvede büyük çınarın altında oturdukları bir gün Mahmut, kendi nesillerinin “*yarıda bırakılmış bir inkılabın*

çocukları”olduğunu belirtir. Ona göre yaşamak, bir “*şuur*” işidir. “Güvercinler bir elden ve bir anda havaya dağılıyor. Çay, bardaklarında ağır kırmızı, dudaklarında sıcak ve güven verici.” Ümit bu sırada Mahmut’un kendisini sevdiğini düşünür. Oysa Mahmut, bu idealist konuşmaları yaparken Ümit’i ve aralarında birkaç zaman önce geçen büyük dargınlığı unutmuş gibidir (İlhan, 1982: 554-555). Ümit, Mahmut’un kendisini öpüşünü ve devamında başı bedeninden ayrılmış şekilde öldürülerek denize atılışını da hatırlar. Zamanında değer vermediği bu sözler, niyet ve düşünceler Mahmut’un ölümünden sonra Ümit’in ülküsü hâline gelir ve tüm hatırlama eşiklerinde kahvehaneler vardır.

Bu yoğun siyasi temaya rağmen romanda eğlence mekânlarının tamamı, unutmama mekânı olarak işlev yüklenir. Cemiyetinin içinde ahlaken çöken bireyler ile cemiyetin olumlu fakat etkisiz, eylemsiz, zayıf kişilerinin ortak noktası, kendilerini eğlence mekânlarında avutma ve unutmalarıdır. Örneğin, Ümit, Mahmut’u kendi dünyasında otobiyografik şahıs belleğiyle hayal ederken, bir sevgili olarak zihnindedir ve geriye kalan her şeyi unutmak ister. Müzik üzerinden gelen epifanik an ve Proustyen belleğin etkisi, Ümit’in Paris kahvehanelerini hayal etmesiyle gerçekleşir. Bu hatırlama, kahramanın kendi kimliği ile baş başa kalması ve kendiliğinin oluşması anlamında önemlidir.

“Ümid Maide’yi, Gianna’yı ve her şeyi un utuyor. Artık Mahmud. Öylesine sahici, öylesine gerçeğe yakın ve kuvvetli ki, odanın kapısını açsa, sanki eşikte belirecek; şapkasını çıkaracak, güven verici bir sıcaklık halinde odayı dolduracak. Ümid bu defa kendini, radyoya vermeyi deniyor. Kadrana eğiliyor. Kopuk kopuk opera aryalarının, propaganda konuşmalarının ve ajans bültenlerinin arasında bir istasyon arıyor; ona Paris’ten bir musette orkestrası, puslu Seine rıhtımları, herhangi bir bulvar kahvesinin terasında okunmuş bir şiir kitabı havası getirecek, bir istasyon” (İlhan, 1982: 82).

Romanın bir başka bölümünde Mahmut, Kâtip Rıza’yı kurtarır ve birlikte Beyazıt’ta Acem’in kahvesine giderler. “*Gecenin yorgunluğunu kulaklarında bir çınlama, dudaklarında çay sıcaklığı olarak*” yaşayan ikili, şehri seyrederek.

“Saat sabahın ikilerine doğru koşturuyor. Ayaklarının dibinde, şehrin kaymak bağlamış uykusuna sırtı dönük kahve; can sıkıntısını ve yabancılık duygusunu, uykusuzlukları ve parasızlıkları emip duran bir sünger sanki. Burada uykuya, zamana ve İstanbul’a karşı savaşıyor. Katip’in sesi titrek ve

yorgun. Çayını anlamadığı belli. Kahveyi, şu karşısında oturan Mahmud olduğunu, anlamadığı belli. Kısa zamanda hızla yer değiştirmiş olması, beklemediği anda beklemediği şeylerle karşılaşması, yaşama temposunu altüst etmiş. Düzenini bulamadıkça, hiçbir şey anlamayacak” (İlhan, 1982: 13).

Bu satırlarda bir amnezi verir ve sabahçı kahvesi, bir bellek ve kimlik mekânına dönüşür.

Dönem gençliğinin tüm kırık döküklüğünü Bekir ve Zehra'nın macerasından okura yansır. Bekir, her daim kendisini korup kollamış olan Namık'ı ele vererek hapis yatmasına neden olur. Namık'ın hapisten çıkmasına iki hafta kala Bekir derin bir utanç ve pişmanlık içerisindedir. Olayları, zamanı untabilmek için kahvehaneleri dolaşır: *“Kendimi durup durup, o kahveden ötekine; ötekinden Tophane'ye, Tophane'den Galata'ya atıyorum. Onun için İstanbul böyle pis pis suratıma tükürdükçe, içimden, bütün parmaklarımı birer birer kırıp koparmak; saçlarımı pervanelere vermek, dişlerim titreye titreye otomobillerin, tramvayların altına uzanmak geliyor. Düşün ki yalnız on beş gün.”* Bekir, yaptığı yanlış nedeniyle bir zamanlar hürmetle ağırlandığı Zilli'nin Yüksekaldırım'daki kahvesinde daha iyi yüz görmemektedir. Oysa Bekir bir sevdiği kadın olan Athena'yı bir de Namık'ı aklından bir türlü çıkaramaz.

Romanın oportünist karakterlerinden olan Bekir, Beyazıt'a Acem'in kahvesine gider. Aşağıdaki satırlar kahvehanenin geleneksel mahiyetinin ve müdavimlerinin hayata bakışını, hafızalarının nirengi noktalarını sunması bakımından oldukça önemlidir:

“Semaverler, altın dişli taşralılar gibi, parıl parıl sırtıyorlar. Tavla pulları ve küfürler uçuşuyorlar. Düşeş. Düşeş. Hepyek. Şeş cıhar. Oğlum biz oynarız bu oyunu. N'olmuş gazetecinin cinayeti ? Katili bulmuşlar mı? Boş koy! Bekleme yek kapısını! Ulan bütün Laleli'de, sen bana Ülkü gibi bir kız daha göster, bileklerimi doğramazsam, namussuzum! Öğren de gel ağbiy, öğren de gel! Zaaaarif bir çay yap, bir, okkalı iki! Zehra elbet meraktan çatlıyor. Bütün uğramam hiç, gece gidince dünyalar onun olur. Zehra derim, yine iş peşinde dolaştım durdum, anlaşılan bir şey çıkmayacak. İstersen seninle giderim ! Maksat paraları bankadan çeksin, görelim papelleri. Kaç paps varsa. Üç bin, beş bin. Arkası kolay. Dört cıhar. Pencüse” (İlhan, 1982: 361).

Zehra, Bekir'in parası bittiği anda unutacağı ilk isimdir. Sürekli Bekir'e para veren Zehra, onunla eğlence mekânlarına da gider. Her gece gittikleri barda bu hayırsız adamı bekleyen Zehra, çalan müziğin etkisiyle Bekir'i hatırlar.

“Peki nerede kaldı Bekir? Sabahtan beri, acaba nerede dolaşiyor? Hangi uğursuz, esrarkeş yatağı kahvelerde, saç sakal ayaklanmış berduşlarla kâğıt oynuyor. Hani Athena'ya sabahleyin bırakıp gitmişti ? Yoksa beni de mi bırakıp gitti ? Artık hep Bekir'siz bir boşlukta mı yaşayacağım ? Ölüm, ölüm! Dipsiz ve duvarsız. Gece yarıları bomboş evlere, buzdolabı odalara mı döneceğim? Uyuma k ? Haram. Gülmek ? Günah. Şarkı söylemek, ya da ölmek. Ölmek, en iyisi. Bak kimler geliyor? Gece sarhoşları, bunlar: Balık gözleri testekerlek, bıyıkları estağfurullah, sakalları pırıl pırıl cam kırığı ! Sen gelmiyorsun. Off! Neredesin Bekir? Neden her akşamki gibi boş masalardan birinde, elinde bir bardak, saçlarını üstümüze yıkmıyorsun?”
(İlhan, 1982: 443).

Zehra beklemekten yorgun düşer. Beklemeyi unutmak için kadeh kadeh içki tüketir, şarkılar söyler: *“Yorgaki 'nin müziğini herhangi bir yerinden yakalıyor. Çiğniyor. Eziyor. Duvarlara çarpıyor. Gözleri vahşi vahşi parlıyor. Körkütük olsa, olabilse, belki bu beklemek nöbetinden kurtulacak. Nerede?”* Oysa her kapı açılışında Zehra yeniden kendine geliyor ve bir kez daha hayal kırıklığı yaşar: *“Kendini, şöyle tepeden tırnağa tetikte yakaladı mı, büsbütün çıldırıyor. Haydi arkasından bir şarkı daha”* (İlhan, 1982: 443-444). Bekir geldiğinde akli karışıktır. Bir türlü geceye dahil olamaz. Kendisini hayallerine kaptırmış hatta aklından bir roman yazmayı kurmaktadır. Mekânı hayalindeki çetenin barı olarak düşünür, *“gangsterler, kaçakçılar, burada toplanıyorlar hep, Mavi Dalya Barı dedin mi, bilmeyen yoktur.”* Bekir, arkadaşlarının hem isme hem de hikâyeye olan itirazlarına aldırılmaz ve kafasındaki romanı yazmaya devam eder. Bu kez de buldukları barı, *“Venedikli, Cenevizli korsanların”* dadandığı bir meyhane olarak hayal eder. *“Girit Adası'nda bir korsan meyhanesi. Sütü Domuz Meyhanesi. İyi mi? Daha bu sabah iki korsan bir hiç yüzünden, bıçak bıçağa girdiler. Kan gövdeyi götürdü. Ben oradaydım ve gözlerimle her şeyi gördüm. Burada herkes, fevkalade bir hayat yaşıyor. Macera hayatı, macera. Para, aşk, şehvet diz boyu...”* Bekir, her yalnızlıkta ve kendini bulmaya yaklaştığı her anda hayaline yeniden döner: *“tel tel yıldızlı kirpikleri, tatlı ve yumuşak dudaklarıyla, yeniden Mavi Dalya Barı'na uzanıyor. Çıplak göğüslerinde, barut mavisini yengeç dövmeleleriyle burma pazulu korsanlar, yabani*

kahkahalar kütleterek, büyük tahta kupalarla şarap içiyorlar. Gilda bu arada kılığını değiştirmiş, gelip onu buluyor” (İlhan, 1982: 314).

Bekir, kendinden kaçmak için devamlı kadehe sarılır. *“Madagaskar burası. Madagaskar’da, azılı korsanların uğradığı, Siyah Yengeç Barı. Barı kim işletiyor? Eski namli korsanlardan Beygir Martin. Civardaki yollar, ormanın kıyısını köşesini, zenciler çevirmiş. Barut yok. Kumanya yok. Onlar bizden çok kalabalık ama, olsun. Dövüşeceğiz!” (İlhan, 1982: 579).* Böylece yazar, kahramanın kendisini arama sürecini bar üzerinden inşa eder. Bekir, bu hayalle, barda bir kimlik edinme peşindedir. O çevresindeki her şeyi ve herkesi unutmuş hâlde kendisini kurgularına kaptırmışken Zehra, *“simsiyah gözlerinde yoğun bir acı ve can sıkıntısı”, Bekir’i seyretmektedir (İlhan, 1982:212).* Bekir hâinden memnun değildir.

“Bekir bardağına eğiliyor. Kulağının dibinde, Zehra. Zehra'nın gerisinde, gözleri ak ak belirmiş sarhoşları; arsız beyaz kediler gibi ron ron dolaşan garsonları ile, uğuldayan bar. Kulaklarından bira fişkırان kızlar. Cıgarası ölmüş, gözleri zaten ve çok önceden ölmüş, taşralı müşteriler. Yorgaki. Ustura keskinliğinde bir keman. Simon'un terden boncuklaşmış suratu. Lütfü 'nün akordeonu. Arşavir'in kontrbası. Böyle orkestra görülmüş mü? Bekir saçlarını savuruyor; Zehra'yı cehennemin yedinci katına gönderiyor” (İlhan, 1982: 116).

Bu anlar, Bekir’in barda kendisini dahi unuttuğu, bilincini serbest bıraktığı anlar olarak dikkati çeker. Sürekli çevresindeki kişilerden kurtulmak isteyen ancak hiçbir şeyi unutmayan Bekir, müziğin etkisiyle hâlden hâle geçer. Duyduğu ses İstanbul'un bütün barlarında, Beyrut'un, Şam'ın, İskenderiye'nin ve Pire'nin bütün barlarında, yıllarca sarhoşların yüreğini zehir zıkkım oyan. Gemicilerin kollarındaki dövme” olmuştur ona göre. Derken *“ ışıl ışıl bir şişeden tertemiz bir bardağa, iki parmak votkanın usulca akış”* sesini duyar. Ona göre bu ses, seslerin en korkuncudur. *“Boşluğu rahatça dolduran, adamın kaybedilmiş aşklarını ve mutluluklarını, türbelerde terk edilmiş yalnız ve hastalıklı mumlar gibi titreten bu ses!”* Sonra tekrar söylenen şarkıya dönen kahraman böylece aktüel zamana da döner. Zihni bölük pörçüktür. Hayal ile gerçek birbirine karışmış durumdadır. *“Gözyaaaşu-mı silme-dinnee beeee-ni hiç mi sev-me-dinnee!” (İlhan, 1982: 117).* *“Kazım, elektrik sandalyesine oturmadan bir önceki saniyesini yaşıyor; yürek çarpıntuları arasında, kıyıları köşeleri karıştırıp, masaların iskemlelerin*

altına eğilip, kendisini arıyordu. Zehra, az önce bu karşıdaki masada, Clara ile, ya da onun arkadaşı Telsiz Dürnev'le oturduğunu zannediyordu. Bekir, bir Athena'ya tutunup, geleceğin bilinmezliğini tadıyor; bir Mavi Dalya Bari'nin, korkusuna ve heyecanına saplanıyordu” (İlhan, 1982: 575). Bağıra bağıra konuşmalarına, büyük kahkahalarına rağmen herkes kendi içinde susmuş hâldedir. Herkes “harıl harıl kendisini arıyor; bulur gibi olduğu anda ya tanıyamadığından, ya tanıdığı halde sevedemediğinden; görmezlikten gelerek, öldüresiye arayışına devam ediyordu” (İlhan, 1982: 575).

Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında görülen bunalmışlık duygusunun ve hiçlik arzusunun bu romanda mekânlar üzerinden bir hafıza oluşturduğunu belirtebiliriz. Roman kahramanlarından Turgut ve Rocky, Paris’te St. Germain-des- Pres’de bir kafede buluşurlar. Rocky burada hayatın saçma ve absürt olduğunu dile getirir.

“Hiçliğimizi yaşıyoruz. Bunaltımızı belki de. İntihar da, akla yatkın bir hal şekli değil. Çünkü, öldüğümüz andan itibaren, bunalımımızın dışına çıkıyoruz, bu saçmalığı duyamıyoruz. Rocky'nin saçları kumral ve uzun. Omuzlarında. Gözleri bal rengi. -...insanlar yaşamının bayağılığını belki biliyorlar. Fakat ölmek ? Ölmek de bayağı bir şey. Tiksinti verici. Belki adiliğin derecesi değişiyor, o kadar. Aşk bile, aşk; iki insanın birbirini sevmesi, aslında birbirinden tiksimesidir. Dikkat et. Turgut: - Martini-cin, diyor, yudum yudum. Camlara güneş vurmuş. Pırıl pırıl. Bir caz fırtınası, belki Lionel Hampton, kahveyi sarsıyor; kadehleri, içki şişelerini titretiyor; orada oturanların birbirine iyice sokulmuş kızların, oğlanların ağzına tadına erişilmez bir zehir bulaştırıyor. Rocky'nin bal rengi gözlerinde, yoğun bir umutsuzluk, başa çıkması güç, paralayıcı bir yeniklik. -... mutlak olarak alırsak medeniyet bir manasızlıktır. Vahşilere vurgunum. Hayvanlara sonra. Son derece, tabii. Turgut kadehinden bir yudum alıyor: - Medeniyet, diye düşünüyor, bir manasızlıktır. Eşfak olacak bu serseri de, karşıma geçmiş bana, tarihi gelişmeden söz açıyor. Hödük! Astarsız eşek! Hangi ilerleme be! Paris'teki günler: Montpa rmasse'daki odası. Dupont. Uzun saçlı, cinsiyeti belirsiz ressam. Rocky. Işıklar oraya buraya tükürüyor; bir vapur bir limandan kalkıyor başka bir limana gidiyor; uzak bir ülkede Çinliler mi, Hintliler mi ne, savaşıyorlar; o, Turgut, daima parası az, tutkuları yüksek, eksik şair, Paris'ini; Paris'te boy boy sanatçılar, zazou'lar, öğrenciler

arasında geçmiş birkaç ayını yaşıyor. Bir de şiir, dudaklarında; hiçbir şekilde söyleyemediği. Dünyayı tersine çeviren.” (İlhan, 1982: 101-102).

Bohem hayatın ve hafızanın, mekân üzerinden bir kimlik ve hatırlama unsuru olarak sunulması oldukça önemlidir.

Türkan ve İbrahim’in macerası, romanda takip edilen bir başka hikâyedir. Henüz üniversite dönemlerinde “ Mecidiyeköyü’nde, Şişli’de, Maçka’da ve Beşiktaş’ta, sokak sokak, kaldırım kaldırım” zamanı birlikte geçiren bir çift, “ deniz kahvelerinde yanında saatlerce oturup konuşan” tensel temastan uzak salt sevgiyle bağlı bir ikilidir. İbrahim artık değişmiştir. Eski günleri, kahvehane üzerinden şöyle hatırlar ve mekân, yabancılaşma mekânına dönüşür:

“Yüzün, nasıl bıraktıysan öyle, gözlerimin dibinde tertemiz duruyor. Saçlarını yine iki sıra kurdelelerle örüyorsun. Bazen de yumuşak, dağınık topuzlar yapıyorsun. Hangi güneş ışığının, hangi ampul aydınlığının altından geçsen, kahverengi kızıl parlıyor. Yine gözlerin bir kırlangıç sürüsü gibi dağılıyor. Her tarafıma. Sen hep o’sun, hep oradasın, hep Türkan’sın! Ben İbrahim’im, ama bundan on yıl önce, sana ortaklaşa hayatımız için, hayaller kurup besleyen İbrahim miyim? Bu soruda sevgi, saygı ve korku birbirine karışıyor. Bak Türkan ben, sonra o sana dediğim gibi, hayatın ölüme ve paraya en yakın yerlerini yaşadım. Yıllarca yaşadım. Bu bir yandan hayatımı bozdu, bir yandan beni. Şimdi yarı yarıya ölüm balçığı ve para çamurundan yoğrulmuş, şişman, şişmanlığından utanır bir adamım. Evet, yabancı sayılmam; sayılmam ama, o bildiğin eski İbrahim de değilim; başkasıyım” (İlhan, 1982: 66-67).

Zamanın hızlanması, tüketimin çoğalması ve şehirleşmenin gelişmesiyle hayat içerisinde oluşan anlamsız boşluk, romanda İbrahim’in dikkatini çeker ve mekânlara yabancılaştığını hisseder. İbrahim, Maslak yolundaki bir kahvede oturup hayatın hızını geçen araçlardan keşfederken, daha önce aynı kahvede oturduğunu anımsar.

“Geçen zamana rağmen, o günle bugün arasında, maddi manevi hiçbir uzaklık hissedememesi, içini karıştırıyor. Bu, yıllar boyunca, boşuna yaşamış olmak, belki yaşamamış olmak gibi bir şey! O gün ve bugün! Bıyıkları yepyeni bir üniversite haylazı ve hayatın eksittiği şişman bir adam. Galiba yalnız, Türkan’ın eksikliği fark ediyor.

Bununla beraber, onun yokluğuna şu asfaltın dibindeki çocuğun varlığını eklerseniz, yine sıfır üzerinde buluşuyoruz demektir” (İlhan, 1982:193). Hayatın akışının yoldan geçen otobiller üzerinden verilmesi, romanın vaka zamanındaki moda anlayışları ve kültürel eğimleri, trendleri göstermesi bakımından önemli olur.

“Otomobiller, artı sonsuzdan gelip, eski sonsuza gitmekte devam ediyorlar. Camlarında saçları rüzgarlı kadın profilleri, köpek burunları ve kat kat enseler, İbrahim, Mecidiyeköyü'ndeki bu kış akşamının, bir türlü gelişip yerleşemeyen durgunluğunu, aslında otomobillerin bozduğunu, nihayet tespit edip karara bağlıyor” (İlhan, 1982:193). Böylece romanda modern hayatın akışının da eleştirisi, teknoloji üzerinden yapılmış olur. İbrahim, Türkan ile üç yıl sonra buluştuğunda artık araba sahibi olmuş, düzene uyum sağlamıştır. Beyazıt'ta oturdukları öğrenci kahvesi, Türkân'ın geçmişe, üç yıl öncesine dönmesini sağlar. Ona göre İbrahim “tekerleksiz bir gelecek” düşünmekte bu durum da ikisini birbirinden uzağa savurmaktadır (İlhan, 1982:221). Türkan, bir daha İbrahim'e gitmez. Onu başka bir gün yağmur altında saatlerce bekleyen İbrahim, kendisini Arnavutköyü'nde özel bir meyhane bulur. “Birbiri ardınca bilmem kaç şişe bira yuvarlamış. Birkaç avuç tuzlu fıstık yemiş. Kulaklarında Beyazıt'taki öğrenci kahvesinden kalmış bir lodos uğulduyor, kafasını karıştırıyormuş. O günden sonra da bu lodos, bir değil, birçok kere, kulaklarında uğuldamış, durmuş” (İlhan, 1982: 223).

Avrupa kafeleri, daima entelektüel düşüncenin ve estetik birikim varlık gösterdiği hafıza alanları olarak sunulur. Roman kahramanlarından Gerda Quartier'de bir kahvehanededir.

“Quartier'deki kahvelerden birinde, çoğu zaman Depart'da gözlerini buğulandıra buğulandıra etrafına bakıp, Gianna'yla bitmez tükenmez tartışmasını sürdürür: - ... klasik müziği dinlerken, ben artık bu dünyanın, şu içinde yaşadığım dünyanın dışındayım: Çatlak lavabo, kullanılmış metro bileti, gürültücü akşam gazeteleri uzağında kalıyor. Benim dünyamı değiştiriyor sanki o, Gianna! bu yüzden onu sevebilmem, bu dünyadan çıkabilmeme bağlı. Halbuki ben, dünyama göre bir müzik isterim. Hakkım bu benim. Hafif müziği, bu yüzden seviyorum. Bu müziğin için- de kendimi ve bana ait günlük sıkıntıların hepsini...” (İlhan, 1982: 273).

Asım Taga ile Freddy Milis'in anlatıldığı satırlarda ise mekân bir bardır ve sosyal hafıza, otobiyografik bellek ve kişi belleği ile birleşir. Taga, yalnızca iş bağlamak için bir

Amerikan bar üzerinde içmekten rahatsızdır. Bunu “tünemek” olarak tanımlar ve Beyoğlu’nun bu saatinde rahat bir koltukta oturup viski içmeyi arzular. Bu sırada Milis ile iş hayatı hakkında konuşmaya başlar ki bu sözler Amerikan şirketlerinin Türkiye üzerindeki tahakkümünü göstermesi bakımından önemlidir. “*Lehmann Tractor's Company, diyor, biraz anlayışlı davranabilse, memleketimizin giriştiği sınai kalkınma hamlesi, bizim için de gayet karlı bir kazanç menbaı olabilir.*” Milis ise kendisine her yerde insanların aynı şeyleri söylediğini ve onların kârına emeksiz şekilde ortak olmak istediklerini düşünür. Bu sırada gözü, bir kadına takılır. Kadın, barın nispeten تنها bir köşesinde oturmaktadır.

“Kaşları kıl gibi incecik. Freddy Milis kadına dalıyor. O kadar az ki böyle kadınlar! Oysa onun zamanının, onun eski 14. Avenue’yü yaşadığı günlerin kadınları, çokluk böyle platin saçlı ve ince bir kalemlle çizilivermiş, uçucu kaşlıydılar. Jean Harlow, bütün reklamlarda ve afişlerde, bulut bulut platin saçları, alnında birer virgül gibi incecik kıvrılıveren kaşlarıyla görülüp kayboluyor; kolej öğrencisi ve beyzbol hastası başka bir Freddy Mills’in, uykularını haram ediyordu. O gün bu- gün, herhangi bir yerde saçları böyle açık, kaşları böyle in- ce bir kadın görmesin; ellerini cebine sokuyor ve 14. Ave- nue’ye, gençliğinin ilk yıllarını yaşamaya gidiyor” (İlhan, 1982: 71-72).

1.2.1.2. Siyasi Tercih ve Eleştiri

Türk tarihinde ilk siyasî kutuplaşma kabul edebileceğimiz CHP- DP çatışması yanında Rusya kökenli ideolojiler de dönem romanlarında işlenmeye başlanır. Özellikle toplumsal gerçekçi yazarların bu dönemdeki gücü hatırlandığında edebiyatın da ideolojinin arka bahçesi rolüne kapıldığı görülür. Yazaralar, 1960’lı yılların romanlarında siyasi meseleyi daha çok köy merkezinde DP ve CHP üzerinden işlerler ve somut göstergeler kullanırlar. Bu anlamda eğlence mekânları da paylaşılmış ve kurtarılmış bölgeler durumundadır. Her görüşün merkezi sayılan bir kahvehane mutlaka vardır ve orası bir tür parti ileri karakolu durumundadır. Bu nedenle eğlence mekânları, bu temaya uygun romanlarda kimlik ve hafıza mekânı olarak yer alır.

Aziz Nesin’in 1961 tarihli mühim bir siyasî eleştiri romanı olan *Zübük*’te Zübükzade İbrahim karakterinden hareketle toplumsal eleştiride bulunur. Zübük, kurnaz ve yalancı biridir. Yalan mektuplar, uydurma resimler, hayali telefon görüşmeleri ile Ankara’nın yanında olduğu düzenini kuran Zübük hem kendi ilçesinde hem de tüm

şehirde tanınan bir kişi hâline gelir. Kasabalılardan işlerini halletmek karşılığında epey para sızdıran hatta vali başta olmak üzere eşrafı bile kandırmayı başaran Zübük, önce belediye başkanı sonra da milletvekili olur. Hiçbir işi çözmeyen ve sadece kendisine yatırım yapan Zübük, sonraki seçimlerde aday gösterilmeyince bu defa da kuvvetli bir muhalif olarak sahnededir ve insanları kandırmaktadır. Roman, kasaba kültürüne yönelik bir eser olması hasebiyle kahvehanelerden sıklıkla bahsedilir. Örneğin romanın kişilerinden Kadri Efendi muhalif olduğu gerekçesiyle kahvehaneye alınmaz:

“Buyrun Kadr'efendi, dedi, senin de aklına ihtiyacımız var. Bu iş gayri parti işi olmaktan çıktı birader. Bu, bir ‘memleket’ ve de memleketin namusu işi... Ondan ötürü senin de bu işde oyunu almak gerekti. Senin nasıl bir muhalif olduğunu bilmez değiliz. Bu yüzden seni şimdiye dek gerek Belediye’ye gerek partimize ve partilerin kahvelerine uğratmadığımız bir başka iş... O iş başkaaa, bu iş başka Kadr'efendi. Şimdilik, muhalif, muvafık demeden el ele vermenin zamanı geldi. Vereceğimiz karara senin de katılmanı arkadaşlar istedi” (Nesin, 1971: 114).

Anlatıcının kahvehaneler hakkında yorumu önemlidir. Çünkü kahvehane, uyuşma ve kandırılmaya müsait olma yeridir. Yazar, ölü toprağı serpilmiş olduğunu söylediği kasabanın sorununu, hiçbir ideali olmayan kişilerden kaynaklandığını belirtir. Halk o kadar kör ve ilgisizdir ki durumu gören kişilerin bile bir şey yapmak için enerjisi kalmamıştır. Halk, kahvehaneleri, pineklemek için kullanır ve kahveye giden herkes körelir. Bu anlamda romanda kahvehaneler unutmak mekânı olarak kurgulanır:

“Bilinçsiz, bilgisiz bir ülkücülükle boşa giden bu iki yıl sonunda, düşünmemek için ben de içmekten, öğretmenler Derneği'nde prafa, otuzbir, kaptıkaçtı, poker oynayarak zamanımı öldürmekten başka bir yol bulamadım. Biliyorum, şimdi sen gelsen buraya bize ne dersler ne akıllar verirsin. Ben de ilk geldiğimde böyleydim. Dışardan sisli, kirli camlardan kahveleri dolduranlara bakıyordum. Bir masa çevresinde önlerindeki oyun kâğıtlarına iğik başları, dışardan bakınca kopukmuş, yokmuş gibi, öylece duran kalabalığa kıızıyordum. Geceleri ölü bir ışık altında, bu adamların kirli yüzleri uzuyor, sanki bir dokuma fabrikasında durmadan gidip gelen iğler gibi, bunların da kirli, yağlı iskambil kâğıdı tutan elleri, havaya kalkıp kalkıp, kırık masa mermerlerine iniyordu. Kim gelse aramıza, bir süre sonra bizden

beter olacak. Çünkü biz de veli değiliz, insanız. Halkı ilkin kandıran şehir aydını değil, kasaba aydını. Kasabalı aydın, halkı şehirli aydınının kandırmasında yardımcılık, aracılık ediyor. Burda bunlar Gedikli İhsan Efendi, Akli Evvel Bedir Hoca, Çiftverenoğlu Hamza Bey, Tüccardan Emin Efendi, Allanın Kulu İsmail Efendi, Allah Selâmet Versin Murtaza Efendi gibiler” (Nesin, 1971: 275).

Satılmış'ın kahvehanesi ise Zübük'ün halka konuşma yaptığı yerdir. Kasaba heyetinin kendisiyle başvekile çıktığı, çimento fabrikası ve baraj için söz aldığı yalanlarını kasaba ileri gelenlerinin tamamına onaylatan Zübük, vaatlerle ahaliyi kandırır. Her şeyin yalan olduğunu bilen heyet dahi ağzını açıp bir şey söylemez. İtibarlarının artması için ya da partinin zarar görmemesi için yalana ortak olan eşraf, durumun farkında olmasına rağmen sonrasında da susmaya devam eder.

1966 tarihli *Müfettişler Müfettişi*, Orhan Kemal'in yabancılaşmayı sahtekârlıklar üzerinden anlattığı romanıdır. Kahraman, zübükgillerden olup, arkasına rüzgârı aldıktan sonra yalanlarla bürokrasiyi ve halkı kandırarak kendisine çıkar sağlar. Onun görüntüsü ve tavrı meyhanecinin de dikkatini çeker: “*Vali, milletvekili, parti başkanı, belki de bakan yapılı bu adam*”, “*kahverengi rölöve şapkası, siyah çizgili kahverengi kostümü, kolalı yakasına irice bağlı, siyah siyah damarlı kırmızı kravatı, gömlekle bile ılık ılık terlenen sıcak ağustos gecesinde ceketi, yeleği, içinde kimbilir ne türlü evraklar bulunan şişkin çantası*” ile dikkati çeker. “*Dar gelmekten patlamış gri pantolonu, dirseklere kadar sıvalı kıllı, kalın kollarıyla meyhaneci*” bu adamın yanına koşup gelirse de yüz bulamaz. Müfettiş, mekânın kirini önce masa örtüsü şeklindeki muşamba, sonra da duvarlar üzerinden göstererek hesap sorar.

“Kim olduğunu henüz bilmiyordu ama, kim olursa olsun, ‘Herif’, yerden göğe kadar haklıydı. Haklıydı, çünkü gerçekten de pisti şaraphanesi; duvarların badanası döküktü, ayıp resimler çizilmişti kurşun, ya da boyalı kalemlerle, ayıp ayıp yazılar yazılmıştı; şapka, palto, pardesü asacak portmantodan geçtim, alelade bir askı bile yoktu. Yoktu ama, yıllar yılı kış, yaz, bahar, şaraphanenin sıvaları dökük bu kirli duvarları, ayıp resimlerle yazılar dolu pis duvarları, yağlı peykeler arasında kendilerini yerli filmlerin ünlü jönleri, ya da İstanbul’un büyük kulüplerinin yüzbinlik forvetleri sanıp, şaraphanenin sigara dumanı yüklü havasında salladıkları palavralarla, tepe

saçları dökülmüş, çoluk çocuğa karışmış orta yaşlı esnaf müşterileri sinirlendirdiklerinden habersiz müşterileri ona, duvarların badanasızlığı, peykelerin kirliliği, hele hele şaraphanenin askısızlığını hatırlatmamalardı ki!”

Bu sözler meyhane müşterilerinin genel tavrını ortaya koyması ve mekâna yüklenen sembol değerini işaret etmesi bakımından önemlidir.

Meyhaneci, ne yapacağını bilmez durumda iken bir hafıza mekânı olarak mekânın tarihsel belleğe yönelik bir tasviri de gerçekleşir. Duvarda “iktidar partisi büyüklerinin belki de çirişle yan yana yapıştırılmış kirli taş basma resimleri” asılıdır. İktidar partili olduğunu öğrendiği meyhaneciye muhterem kişilerin resimlerini, bu kirli duvara nasıl layık gördüğünü sormaya başlar.

“Sorarım size muhterem yurttaşlar: Haksız mıyım? Bu çok sayın zevata, şu pis, şu müstekreh meyhanenin kasvetli duvarlarında azap çektirmeğe bu partili vatandaşın hakkıyet mi? Şaraphanedekiler içinde muhalif partililer de vardı ama, adamın öylesine etkisi altında kalmışlardı ki, hemen hemen bütün müşteriler, bir ağızdan: - Yoook! dediler. Olamaaaz - Elbette yok, elbette olamaz. Çünkü onlarr, bu aziz yurdun terakki ve tealisi için gece demiyor, gündüz demiyor, okuyor, yazıyor, kafa patlatıyorlar. Bu yurttaş, evet bu yurttaşsa şaşılacak bir vurdumduymazlığın kahrolası lâkaydisi içinde.” Gerçekten de meyhanede her şey pislik içindedir. “Duvarlar, peykeler, tavan, tozu ampul, beton döşeme, şarap bardağı... Her şey bulantı verici bir pislik içindeydi.”

Sunulan şarabı da beğenmeyen kahraman, sözü halk sağlığıyla oynamaya ve vatanperlik iddiasında bulunan meyhanecinin sahtekârlığına getirir. Sonra da defterine meyhaneciyi ve dükkânın ismini kaydeder görünerek oradan ayrılır. Ardından koşan meyhaneci, Müfettiş’e rüşvet teklifinde bulunur. Yazar bu sahne ile tersine çevrilmiş bir biyopolitik mekânı detaylarıyla sunarken, toplumsal hafızanın işleyiş yönünü de eleştirel bir gözle ortaya koyar. Bütün bir bürokrasinin eleştirisi, yalnızca bu sahnede gerçekleşir (Kemal, 2019:1-9).

Bozkırdaki Çekirdek, 1967 yılında Kemal Tahir tarafından kaleme alınır. Köy enstitüleri başta olmak üzere Cumhuriyet’in erken dönemlerinde yapılan inkılap, gelişme

ve faaliyetlerin halk nezdindeki durumunu tartıştığı bu romanda eğlence mekânlarının biyopolitik mekânlar olarak işlendiği görülür.

“Aklıma ne geldi! Yıl 1917... Savaşta yenileceğimiz artık gözle görülüyor. ‘Tek başımıza barış arayalım’ lafı çıkmış ortaya... Yakup Cemil azmış! Buna karşı, Başkomutan Vekili, rahmetli Enver bu lafı duyunca deliye dönüyor. Bir akşam, Cemiyet’ten çıkıyorum, rahmetli Ömer Seyfettin telaşla Hoca’yı sordu. Rahmetli Ziya Gökalp’e ‘Hoca’ derdik. Hoca da iniyormuş. ‘Sizi arıyordum’ diye atıldı Ömer Seyfettin, ‘Çocukları içeri tıkmış merkez kumandanı.’ Hoca, sakın sordu: ‘Hangi çocuklar?’ ‘Şairleri...’ ‘Niçin?’ ‘İleri geri konuşuyorlarmış kahvelerde... Hafiyeler curnallamış...’ ‘Konuştukları ne?’ ‘Tek başımıza barış yapmak meselesi’” (Tahir, 2011: 32).

Burada hem tarihî bir olay aktarılmış hem gerçek kişilerin isimlerine yer verilmiş ve hem de kahvehanelerin hafiyelikle yani panoptikonun gözüyle ilgili bir hafıza mekânı olduğu fikri pekiştirilmiştir.

1967 tarihli *Kurt Kanunu* romanında Kemal Tahir, İzmir Suikastini konu edinir ve kahvehanelere siyasi birtakım vasıflar yükler. Gazeteci Murat, *“polis habercisi”* arkadaşlarının uğrak mekânı olan kahveye uğrar. *“Çemberlitaş’tan beride... Atikali camisinin karşısında”* bulunan bu kahvede etrafı gözlemleyip bir haber bekleyen kahraman, kişi hafızasını işleterek, epizodik belleğini kullanır ve arabadaki polisi tanıyarak arkadaşlarını uyarmaya çıkar (Tahir: 2001: 242). Roman boyunca kahvehaneler, casusluk faaliyetlerinin ve biyopolitik mekânların karşılığı olur.

Kerim Korcan, 1967 tarihli *Linç* romanında Kadir Güler isimli Arap lakaplı genç bir mahkûmun hayatı üzerinden cezaevi düzenini ve siyasi hayatı eleştirir. Roman kahramanının gençliği anlatılırken, *“erkek içkisi, aslan sütü”* olan rakıya müptela oluşundan bahsedilir. Cezaevine girmeden önceki hayatında *“gençliği bağrında barındıran bir çatı”* bulunmayan Arap, yalnızca kahve ve meyhanelerde zamanını geçirir.

“Koca insan seli içinde, gönülleri insanı insan yapan duygulardan mahrum, kafaları da bu yolda işlenmemiş, hülâsa manevi bir yalnızlık içindeydiler. Onlar ateşlerini, belli bir eğitimden geçerek, belli bir memleket meselesine dökemiyorlar, kendi kendine başıboş üreyen hergele sürüleri gibi dolaşıp duruyorlardı. Kim bilir memleketimizi ışıklı yarınlara götürebilecek, ne değerli çocuklar sönüp gidiyordu bu arada... Başlıca uğraşılan, içmek ve

eğlenmekti onların. Eskimiş boş çuvallar gibi sızıp kalırlardı bir köşede. Ama bu bile yetmez olurdu bazen. Azgın koçlar gibi, başlarını sert bir şeyde denemek isterlerdi” (Korcan, 2005: 10).

Bu romanda eğlence mekânları, gençlerin kendilerini buldukları, aslında su testisi su yolunda kırılır hesabı kendi hayatlarını harcadıkları eşik mekânlar olarak görülür. Topluma uyum sağlamak ile toplum zararlısı olmak arasındaki eşik, bu roman için özellikle meyhanelerdir.

Cezaevi müdürü Şevket Erdoğan Bey ise maddi yetersizlikler nedeniyle emekliliğinden sonra bu işi yapmak zorunda kalır. Geldiği şehre alışmak için önce ihtiyarlar kahvesine gider. *“Yol etti kendisine ihtiyarlar kahvesini; çok çok konuştu gelmişten gelecekte, hayran etti dinleyenleri, kendi de bu arada yepyeni şeyler öğrendi. Mülk-ü Acem'de yıllarca dillere destan idi, Nuşirevan İmamı Azam Ebu Hanefi'den yeni hikmetler öğrendi” (Korcan, 2005: 28).* Böylece romanda kahvehanenin bir de iletişim bellek yönü açığa çıkar. Müdür, emekliler kahvesindeki sohbetleri ihmal etmez. *“ İmamı Malik... İmamı Hambel... Acem Hududu... Anlatır durur, savcı da atmacasını gezdirir arada (Korcan, 2005: 38).*

Başgardiyan Rüştü Efendi de bir esnaf kahvesine gider. Meddah tipinin bir örneği olan Rüştü'nün pireyi deve yapan acayip bir anlatması vardır.

“İçleri boş da olsa, hilekar gözlerini süze süze daima alt perdeden, tane tane konuşur. On sekiz sene jandarmalık hizmeti olmuş, tabii ki dişe dokunur birtakım hikayeleri var. En çok anlattığı ve hemen de tekmil kahvenin ezberlediği bir eşkıya hikayesi vardır ki, dilinden hiç düşmez: Dağdır, vadidir, ormandır, ara babam ara, nihayet eşkıyayla bir temas kurmuş Rüştü Efendi. Adamın ağzından girmiş, burnundan çıkmış: ‘Hükümet tarafından geldim. Büyüklerimiz hep seni taktir ediyorlar. Bu adamın tahsili olsaydı, kim bilir namı nerelere kadar yayılırdı, diyorlar. Şimdi sen beni dinler de düze inersen itibar göreceksin ve hükümetten arka bulacaksın!’” (Korcan, 2005: 38).

Cezaevinde öfkeli, anlayışsız ve hatta hissiz olan tüm devlet görevlilerinin dışarıdaki hayatlarında yüz yüze iletişime değer verdikleri ve gittikleri eğlence mekânlarında da sözlü kültürün özelliklerini devam ettirdikleri görülür.

Nazım Hikmet'in *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim* romanı 1967 yılında ilk kez kitap hâlinde yayımlanır. Yarı otobiyografik bir roman olan eser, siyasi bir romandır. Romanda bahsi geçen önemli bir eğlence mekânı Kuyuyu Kahve'dir. Anlatıcı burada İstanbul'dan tanıdığı Erzurumlu bir şaire rastlar. Onunla Ankara hakkında konuşurken, ahilik geleneğinden bahsedilir. Ahiliğin, Bolşevik düşünce ile bir tür ortaklık içerisinde olduğu dile getirilir. *"Bir çift esnaf, köylü cumhuriyeti kurmuş Ahılar, dedi, bir çeşit Bolşeviklik. Ansızın sustu. Bakındı. Fısıldadı: - Bolşevikler silah veriyor bize, altın veriyor, ama korkuyor bizimkiler Bolşeviklerden"* (Rant, 1992:55). Aynalı Kahve ise taleplerini mutasarrıfa iletmek isteyen öğretmenlerin nümayiş yapmak üzere toplanırken, işaretledikleri mekândır. Herkes burada toplanır ve mekân kronotop olma özelliği gösterir.

1.2.2. İşçi/ Köylü Hareketleri, Grev ve Sendikalaşma

1950'lerle birlikte başlayan köyden kente göç, makineleşme ve sanayileşme hamleleri, romanlarda modernizm meselesiyle birlikte gelir. Ayrıca devrin siyasi konjonktürü de farklı bir Anadolu, kent ve sınıf gerçekliğine ihtiyaç duyar. 1961 Anayasası ile sendikal faaliyetlerin önünün açılması ve sınıflı toplum yapısına karşı uyanan itiraz bilinci dönem romanlarında kendisini gösterir. Bu romanda eğlence mekânları da tarihsel ve kolektif hafıza doğrultusunda kurgulanır.

Şevket Süreyya Aydemir'in *Toprak Uyanırsa* isimli eseri ilk kez 1963 yılında Ekmeksizköy Öğretmeninin Hatıraları alt başlığıyla yayımlanır. Eser, anı roman olarak tasarlanır ve yine hatırlama unsuru merkeze alınır. Bu anlamda eserin tamamı, hafızaya ilişkindir ve bir köyün Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki kalkınma süreci konu edilir. Köy kahvesinde halka eğitim verilmesi için, meddahlık yolunu tutan Çirmenli Mustafa Ağa'nın hikâyesi de kahvehane ve eğitim ilişkisini, kolektif mekân üzerinden okuma noktasında oldukça dikkat çekicidir.

"Çirmenli Mustafa Ağa'nın konuştuğu geceler, eski Osmanlı kahvelerindeki meddah toplantıları gibi renkli, neşeli , fakat faydalı geçiyordu. Onun, köylünün dikkatini toplamak, merakını uyandırmak ve sonra onları nereye ulaştırmak istiyorsa oraya sürüklemek hususunda şaşılacak ustalığı vardı. Ders verilen masanın başına geçmeden oturduğu yerden şöyle bir dikilir, herkesin dikkatini hemen kendine çekerti : - A be siz, Suhindul gâvurlarının bağlarını görseniz şaşkınlıktan dilinizi yutarsınız be.

Vagonları sıra sıra doldurup üzüm yollarlar ki Alaman'a, gelen parayı develer kaldıramaz ... Sonra başlardı bağların bakımını anlatmaya. O sayede bende öğrendim ki , bağcıya bağında yaz-kış iş vardır. Bahçecilik, bostancılık için de bilgileri, görgüleri , tavsiyeleri derindi. Bunları sıkmadan , fakat dikkatli bir tertip içinde sıralardı” (Aydemir, 2012: 408).

Kahvehanenin bir kimlik mekânı olarak kurgulanmasında olumsuz bir örneği Şevket Süreyya Aydemir’in Toprak Uyanırsa isimli romanında, Samanpazarlı Hafız ekseninde görülür.

“Samanpazarlı Hafız kimdi? Ekmeksizköy'de ilk karşılaştığım adam. Bir sürgün , bir sığıntı, bir hayta. Daha ilk konuşmamızda onun için İçimden: “- Bu ya bir polis kaçkını ya bir şaklabandır,” demiştim. Hantal, hırpani, derbeder bir yaratık. Güya köyde imamyamağı, güya bir müezzin, bir Kur'an kursu mollasıydı. Ama ne kendine ne çevresine karşı hiçbir bağlantısı yoktu . Gözünde, Ankara'daki Samanpazarı'nın kahveleri tütüyordu . Meşhur zarcılar, kumarbazlar, çevresini haraca kesmiş kabadayılar onun kahramanlarıydı. Bana, onları tanıyıp tanımadığımı sormuştu, tanımadığımı anlayınca da dudak bükmüş, belki bana acımişti. Ne kendine ne etrafına inanıyordu” (Aydemir, 2012: 309)

Orhan Kemal tarafından kaleme alınan *Kanlı Topraklar* 1963 tarihlidir. Kayseri merkezi bu romanın merkezinde ağalık düzeninin eleştirisi ve toprak mülkiyeti meselesi vardır. Romanda siyasetin köylüler tarafından nasıl bir çıkar kapısına dönüştürüldüğü, para uğruna ideolojik ahlakın nasıl yok sayıldığı aktarılırken yazar, ortak bir kamusal hafıza mekânı olarak kahvehaneyi kullanır. Köylün en büyük kahvehanesi Sümül'ün kahvehanesi, *“eski Halk Fırkalılarla yeni katılan eski Serbest Fırkalıların sözde kucaklaşıp kaynaştıkları yer”* olur. Ancak aslında her iki taraf da birbirlerine gizliden gizliye bilenmeye devam eder.

“Bu topraklar olmasaydı, ah bu topraklar olmasaydı... Evet, Halk Fırkasına girmişlerdi ama, köprüyü geçene kadar. Yoksa, damarlarını kesseler, kanlan bile Serbest Fırka olarak akardı. Şimdilik dişlerini göstermeyecek, zamanı gelince gene de hesaplaşacaklardı onlarla! Sinan, bu başarısından dolayı fırkaca takdir edilmiş, hatta fırka ileri gelenleri arasında tartışma konusu olmuştu. Sinan vasıtasıyla eski Serbestçilerin kazanılmasına

önayak olanları bir kısım fırka ileri geleni genel merkeze karşı kazanacakları prestijden dolayı kıskanarak, çekiştirmeye, hatta yüz be yüz horlamaya başlamışlardı (Kemal, 2012a: 309-310).

Sinan ve Ali Şahin, uzun yıllar yan yana sosyalizmin davasını gütmüşlerdir. Şimdiki değişiklik de bu yüzden en çok Ali Şahin'i rahatsız eder. Kahvede bir gün arkadaşıyla konuşurken davadan dönmesinin yanlış olduğunu belirtir ve Lenin'in bir sözünü aktaracakken, Sinan araya girer:

“Hala Lenin mi?’ Ali Şahin şaşmıştı: ‘Evet, hala ve her zaman!’ ‘Benden paso değilse bile, çıkarım için bu isimlere paso. Lenin, Türkiye’de yaşamadı. Türkiye’de yaşasaydı...’ ‘Ne olurdu?’ ‘Otuz yıla mahkûm!’ Arkadaşından hızla ayrılmıştı. Yıllar geçmişti aradan, o günden sonra ne o onu görmüş ne de o onu. Ali Şahin, bir parça da Sinan'a inat, köye çok az iner olmuş, indiği zamanlar da çevresinden çok soğuk muamele görmüştü. Hatta birinde Yaşar ve arkadaşlarının kışkırtmasıyla Kabak Hafız’la bile tartışmıştı. Kabak Hafız da İstanbul’da makinist arkadaşlarla düşüp kalkmaktan gelen bir kulak dolgunluğuyla, Ali Şahin’in Marksist fikirlerine yabancı değil, hatta hatta Papaz Mesliye'nin ‘Akliselim’ini okumuş, dine, Allah’a filan inanmaz biriydi ama, köylünün önünde boş bulunacak değildi. Kaldı ki, öte dünya var, yok, o bu dünyaya, bu dünyanın nimetlerine bakıyordu. Yaşadığı sürece bol bol yiyip içecek, kadından, kızdan bol bol faydalanacak, öldükten sonra da kuyruğundan tutup atsınlardı isterse çöp arabasına!” (Kemal, 2012a: 313).

Sinan ve Ali Şahin arasındaki çatışma hiçbir zaman bitmez ve hep köy kahvesinde kolektif yapılır. Türkiye tarihinin önemli meseleleri de böylece dile getirilir. Örneğin 10 Ağustos 1927 yılında Adana Demiryolu Grevi gerçekleşmiştir. Romanda da bunun bahsi yapılır. Ali, Sinan’a bu grevi hatırlatır. Sinan ise bu tarihi bilmez görünür ve kahve halkını kışkırtarak Ali’nin ölesiye dayak yemesine neden olur. Köy ahalisi “*topraklarının ellerinden alınıp aç, çıplak bırakılmalarının, vatanlarından sürülüp çıkarılmalarının sebebi*” olarak Ali’yi tanır.

“Dönmüş gözleriyle, aldatılmış insanlar hep birlikte hareket eden birçok elli, birçok ayaklı korkunç bir dev gibiydiler. Ali Şahin ise az önceki motor homurtusundan, arkadaşlarının onu bırakıp kaçtıklarını anlamıştı.

Sinan, alçak Sinan, ağası Şerif, Kabak Hafız'la birtakım ağalar da sıvışmış, onu fakir ırgatların şahlanmış öfkeleriyle karşı karşıya bırakmışlardı. Yapılacak tek şey, ya kendini bu aldatılmış insanların paralamasına bırakmak ya da karşı koymaktı. Bir iskemle kaptı. Savurmaya başladı. Kalabalık gerilemişti. Çok sürmedi bu. Ellerinde kırılmış masaların bacakları, iskemlelerle yeniden saldırdılar. Kahvehanenin ne kadar camı, çerçevesi varsa şangırtılarla kırılıp parçalanıyor, elinde kırılmış iskemlesiyle kendini savunmaya çalışan kan içindeki bir kişiye, belki de otuz kişi, kırk kişi saldırıyordu. Jandarmalar tam zamanında koşarak kahvehaneden içeri girip de duruma hâkim olmasalardı, Ali Şahin parçalanabilir, hatta boğazına ip takılarak köyün çamurlu sokaklarında sürüklenebilirdi. Yırtılmış üstü başı, kan içinde ağzı burnuyla soluyor, bir şeyler söylemek istiyorsa da söyleyemiyordu. Birden bir ağıttır tutturdu. Sonra jandarmaların arasında, kahvehaneden çıktı” (Kemal, 2012a: 354).

Bu olayı Ali Şahin hiçbir zaman unutmayacaktır. Unutmama nedeni yediği dayak değil, kahvehanede 1927'deki şimendiferciler grevi arkadaşlığını reddetmesi olacaktır. Yıllar sonra koğuştaki kendisine yanaşmaya çalışan Sinan, Ali için yalnızca bir dönektir.

Kaplumbağalar romanını 1967 yılında kaleme alan Fakir Baykurt, devlet ve köylü arasındaki çatışmayı köyün sonradan ve el emeğiyle, imece usulü yetiştirilmiş bir bağ parçası üzerinden sunar. Romanda bahsedilen köy, Ankara yakınlarında bir Alevi köyüdür. Çevresi Sünni köylerle çevrili bu köy yalnız ve yardımsız olarak tanıtılır. Kendi bağlarını kuran ve üzümlerini şaraba çevirince bereket ayinleri yapan ve kolektif hafızayı işleten köylü, bağın devlet görevlilerince keşfedilmesi ve devlet arazisi olarak tapulanmasından sonra büyük zorluk yaşar ve inşa ettiklerini yeniden bozmak durumunda kalırlar. Başlangıçta oldukça çaresiz durumda bulunan köylü, kendi elini kendisi bağlamıştır. Bu noktada kahvehaneye olumsuz bir imaj yüklenir:

“Birçok yerlerde, bakıyorum, dolmuşlar kahvelere, habire oyun oynuyorlar. Su diyorsun, yok. Bağ diyorsun, yok. Bostan, sebze, meyve, hiçbiri yok. Peki niçin yapmıyorsunuz? Ses yok. Bekliyorlar ki hükümet yapsın. Kır Abbas ellerini birbirine çarptı: ‘Ulan oturmuş kumar oynuyorsunuz, hükümet ne bok yisin?’ dedi. ‘Kumar oynayacağımıza, kalkıp bağ bostan sahibi olsanız, eytaçlarınızı birem birem giderseniz ya! Emme

beyim, bu saydıkların var bizim köyde. Yalnız su yok. Onun da bir çaresine bakacağız gayrı. Neden dersen, uyandı bu köy. Yani Irıza, Battal, köyün ne zaman beli gelecek, şirp biliyorlar... Bu köy eskiden köööör bir köydü. Irıza ile Battal kafa kafaya verip uyardılar. Daha da uyaracaklar sayanızda. Şu kutu meselesinin hükümete nüzümlü bir mesele olduğunu anlatmanıza dağlar kadar sevindik! Bir de tarlalarımızı dikkatli ölçün ki, bizim hakkımız hükümete, hükümetin hakkı bize geçmesin. Hükümet, köylü... bunlar aha şu etle turnak gibidirler. Evelallah, elimizden geldiği kadar destekleriz hükümetimizi... Nüzüm ettiği vakit o da bizi destekler işallah! Yani bundan hiç kuşumuz yok inanın..." (Baykurt, 1975: 262-263).

Bu satırlar kahvenin durumunu vermesi ve aynı zamanda burada alınan kararların ortak aklı temsil ettiğinin vurgulanması bakımından önemlidir.

Reşat Enis Aygen, 1968 tarihli *Sarı İt* ile işçi sınıfının roman litaretüründeki ilk ve mühim katkılarından birini yapar. 1960'lı yıllarda filizlenen işçi hareketleri, grevler ve sendikal faaliyetler, siyasi meseleler ve ideolojik eğilimler bu ön örnekte görünmeye başlanır. Bu anlamda roman 1960 çizgisinden çok 1970 çizgisinin başlatıcılarından denilebilir. Aynı nedenle romandaki eğlence mekânları da kolektif hafızaya hizmet eden ve ideolojik kutuplaşmaları örnekleyen mekânlar olarak görülür. Roman kahramanlarından Selim, sendikadaki işinden ayrıldıktan sonra yeni iş bulmanın çareleri üzerine düşünmeye başlar. Bu sırada önünden geçtiği meyhaneden çağrılır.

" Bu Recep'ti. – Tımarhanedeki 'Düşünen Adam' heykeline benziyorsun, Selim Abi, diyordu. Gel bi iki tek atalım..." Kahraman, meyhaneye girdiğinde burada birkaç işçinin daha masanın başında olduğunu görür. *" Anason ve tütün kokuyordu meyhanenin havası... Mermer masaların başına çökenlerin avuçları, ıstampaya basılmış kocaman mühürler gibi kapkaraydı."* Recep arkadaşlarının kıyafet ve dış görünüşleriyle eğlenmektedir: *"Bu kirli suratlarınızla fabrikadan sokağa nasıl çıkarsınız lan? diyordu, takılmaz mı köpekler arkanıza? Yok mu ayna ceplerinizde? Sarı teneke kaplı yuvarlak aynalardan? Nah, bendeki gibi... Kara suratlarında gözlerinin beyazlığı büsbütün aklaşmıştı. Kaburgaları sayılan bir işçi: -Geç Recep Abi, dedi; bilmiyor gibi konuşuyorsun. İğne yutmuş köpeğe döndük. Bitkinlikten nerdeyse yıkılacağız..."* (Aygen, 2002: 48)

Kendi dertleriyle eğlenen işçileri başka masada bırakan Recep, Selim'e votka ısmarlar. Sonra da 1955 yılında işçi olarak girdiği bir fabrikada başına gelenleri anlatmaya başlar. Fabrikada duş yeri yalnızca patronun köpeğine tahsis edilmiştir ve işçiler burada duş alamaz. Recep, bu gerçeği öğrendiğinde şaşırılmış ve kendisini köpekten aşağı bir mahluk olarak hissetmiştir: *“İri kıyım adamın kucağındaki fino hurlayarak silkinince ne üst kaldı, ne surat bizde... Düşünmeden gömleğimin kirli yeniyle suratımı kuruladım. Gömleğin kolu simsiyah oldu senin anlayacağın”* (Aygen 2002: 48-50).

Romanda geçen bir başka meyhane vakası da Selim'in arkadaşı Tuncay'dan ayrıldıktan sonra gittiği meyhanedir. Tophane'deki bu küçük meyhane, kahramanın *“kendisini oyalamak, üzüntüsünü unutmak”* için seçtiği mekândır.

“Pikapta şarkıcı Zeki Müren ... Günün moda şarkısını söylüyordu: Annem. Macide ve Fuat gözlerinin önüne geldi. Yaşardı gözleri... Yanındaki masada, kocaman ağızlı bir adam arkadaşlarıyla konuşuyordu. - Allah niçin göstermemiş kendisini kullarına? diyordu. Yüksek sesle konuşuyordu, ha; sorarım size... Niçin? Kullarının ne mal olduğunu biliyor da ondan! Gösterseydi ne olacaktı biliyor musunuz? Ben diyecektim ki, Allah'ın burnu büyüktür. (Tövbe estağfurullah! dedi meyhanedekiler) O diyecekti ki ağız kocamandır. (Haşa, sümme haşa! dedi meyhanedekiler.) Beriki, arkadaşının kulağına fısıldayacaktı: Kafası biçimsizdir. (Bre zındık, bre cehennem kütüğü! diye söyleşti meyhanedekiler)” (Aygen 2002:209).

Selim, her can sıkıntısında meyhaneye gider. Kendini *“ağları kapatılıveren bir dalyana düşmüş balık”* gibi hissettiği bu bohem meyhanesinde Selim, Aysima'yı göreceğini düşündüğü için heyecanlıdır. Kahraman, meyhanenin bar kısmına geçer:

*“Örtüleri kırmızı, dikdörtgen masalar, ardarda sıralanmıştı. Seramik şamdanlar içinde renkli birer mum yanıyordu üzerlerinde... Duvarlarda gaz lambaları vardı: Arkaları aynalı eski zaman lambaları... Yuvarlak karınlı şişeleri içine küçük ampuller yerleştirilmişti. Çevresi tuğlalarla örülü şömine önündeki barda kıvırcık saçlı barmen, taburelerde oturanların bardaklarını dolduruyor, onlarla yarenlik ediyordu. Selim Reşit, titrek adımlarla bara yürüdü.”*Barmenden kanyak isteyen Selim, meyhanenin yarı karanlık havasında *“Gardiyan, gardiyan, Etme beni ziyan, Kader bu, herkes pişman*

olurmuş, Bırak, bırak artık, Haber aldım, karım doğurmuş, Karım doğurmuş” ezgisini dinlemektedir (Aygen 2002:330). Bu ses Selim’i epifanik bir anla andan uzaklaştırır. “*Selim, kanyak kadehinde bir aysberg gibi yüzen şeker parçasına gözlerini dikmişti. İçi de, şeker gibi eriyordu gitgide... Beklediği çılgılığı bir türlü duyamadı. Duyamayınca, ağır ağır başını çevirdi. Küçük meyhanenin masalarında dolaştırdı gözlerini... Mum ışıklarının oynadığı suratlara teker teker baktı. Aysima yoktu*” (Aygen, 2002: 331). Şeker parçası üzerinden kendilik problemini hatırlayan ve mutsuz olan kahraman, sevdiği kadını görmeye dair umutlarını da kaybeder. Ardından yazar, bu meyhane barının kimlik mekânı olarak üzerinde durur:

“Povera di spirito’ tinsel çöküntü anlamına geliyor... Bu tür bohem meyhanelerine ‘Povera di spirito’ der İtalyanlar... Ağlayan şu kadın, şu çocuklar, ben ... Evet evet ben ... Tinsel bir çöküntü içinde insanlınız, işin doğrusu... Ruhun, manen çökmüşüz, yıkılmışız biz... Severim burasını...- İtalyan mısınız? - Yooo, dedi; Türk’üm ben... Annem İtalyan, babam Arap... Ben İstanbul’da doğmuşum. Selim Reşit, camın önünde ağlayan kadına bakıyor, meşin ceketli sakallının anlattıklarına kulak vermiyordu. Şimdi teypte, coşturucu bir dans müziği vardı. - Sirtaki! dedi meşin ceketli... Zorba dansı... Bir Yunan müziği. Ve ayağa kalktı. Meyhanenin ortasına yürüdü. Acayip bir danstı bu... Arada hızla çömeliyor, kalkarken baldırına bir şamar indiriyordu. Kollarını açıyor, şıkırdatıyordu parmaklarını...” (Aygen, 2002: 332).

Dans devam ederken Selim yine kendi cehennemine döner. Sürekli düşünürken teypte başka bir ezgi çalmaya başlar:

“Teypte bir troika... İki kız, iki erkek, bir tabure üstündeki kaptı tutuşturulan ispirtonun çevresinde Rus dansı yapıyordu. Yüzlerde, gözlerde, bardaklarda alevler oynayıyordu. Birden kapı açıldı. Meşin ceketli bir başkomiser girdi içeriye... Dans durdu. Teyp durdu. Kıvrık saçlı barmen mummylaştı. Sarı madalyon, ayazma taşına yapıştırılmış para gibi çıplak göğsünde yapıştı kaldı” (Aygen, 2002: 332).

Romanda bu satırların devamında meyhanenin yine bir eşik mekân olduğunu görürüz. Yalnızca psikolojik değil aynı zamanda fiziksel bir perdeyi aralayıp ardında kaybolurlar. *“Kulüp-Kandil’ önünde parkedilmiş sarı steysinla gelenleri göremeyişinin nedeni kafasına dank etti Selim'in... Kadife perde, bohem meyhaneye bir başka dünyayı, bir rezil dünyayı birleştiren koridora açılıyor olmalıydı”* (Aygen, 2002: 333). Bu hareketlenmeden sonra barmen yeniden teybi açar. Artık gramafon devri kapanmıştır. Teypte yine gardiyan şarkısı çalmaktadır. *“Masaları başında kimi sakalı bıyığına karışmış, kimi sakallı fakat bıyiksiz delikanlılar hayal dünyalarına daldı gene... Bohem meyhane, ütopya adasına pupa yelken gidiyordu. Selim, silkindi. Onları polis elinden kurtarmalıydı. Aysima'yı hastalıklı bir orospu gibi hastaneye düşmekten kurtarmalıydı”* Meyhaneden çıkan kahraman lodosun altında yağmuru yerken, kendisinde hamle yapma gücünü de bulur. Bu anlamda meyhane kahraman için bir hatırlama mekânına dönüşür (Aygen, 2002: 334).

Romanda hafıza mekânı olarak kahvenin kullanıma bir örnek, cezaevinden çıkan Sansar lakaplı mahkûm ile Selim’in sohbeti sırasında gerçekleşir. Sokakta karşılaşan bu iki konuşmaya başlayınca Selim, Sansar’ın cezaevinden çıktığını öğrenir. Kendi cezaevini anlatarak yakınlaştığı adam da ona macerasını anlatırken koğuşun karşısındaki kahvehaneden söz eder. Bu noktada kahvehane bir hafıza mekânına dönüşür ve kahramanın zihninde bir aidiyet duygusunun karşılığı olur: *“İnanır mısın kardeş, mapusane koğuşunun penceresi karşısında bir mahalle kahvesi vardı. İçi benim gibi karanlık bir kahve... Geceleri pencereden sokağı, kahveyi, kahveye giren çıkanları saatlerce imrenerek seyrederdim. Kıskanırdım hürriyetlerini... Şimdi, mapusane gibi, o kahveyi de arayacağım. O kahveye girip çıkan, o kahvenin iskemlelerinde lokuma barbut oynayan gölgeler gözümün önünden gitmeyecek sittin sene... Öksürdü boğula boğula... Kaldırırma bir balgam daha attı. Sel, bir farenin peynir parçasını kapması gibi, aldı götürdü balgamı...”* (Aygen, 2002: 8-9).

Bu roman, kronotop okumasına uygun düşen, önemli veriler barındırır. Yol kronotopunun işlendiği bir bölümde Selim, zihninde, romanın aktüel zamanı olan 1962 Ankarasından 1900’lerin Ankarasına taşınır. *“Önüme, başkent Ankara’nın on katlı modern binalarıyla maskelenen eski çağ bir kasaba çıktı. Tek katlı, çift katlı eski binalar, çardaklı kahvelerin gölgeliklerinde tavla atan, uyuklayan, pırtı elbiseli insanlar... içine hohladığı çay fincanını pis önlüğünde parlatmaya uğraşan bir çocuk, tırnak aralarına kir dolmuş işaret parmağını garip bir binaya doğru uzattı”* (Aygen, 2002: 26).

Kahraman, taşraya, geçmişe ve çocukluğuna dair her anımsamasında kahvehaneleri de hatırlar. Böylece roman işçi edebiyatının verilerini, kolektivite, iletişimsel bellek ve grup bilinci zeminleri üzerinde inşa edilmiş olur.

1.2.3. Gurbet ve Göç

Şehirleşmenin ve ekonomik kaygılarla göçün kitlesel planda görülmeye başlandığı yıllar, romanda merkez ve taşra bilincinin görülmeye başlandığı, kültürel bir karmaşa sürecine girilen ayrıca hayatlarda çoğunlukla olumsuz etkiler bırakan bir dönem olarak dikkati çeker. 1960'lı yılların romanda görülmeye başlanan bu başlık, eğlence mekânlarının da dönüşümü açısından önemlidir. Bu başlık altındaki romanlarda eğlence mekânları, değişen hayatın vitrini olarak kurgulanacaktır.

Fakir Baykurt tarafından 1961 yılında kaleme alınan *Irazca'nın Dirliği*, Yılanların Öcü romanının devamıdır. Romanda Bayram, kendisine yapılan zulme dayanamayarak şehre, Burdur'a göçmüştür. Burada kent hayatını gözlemleyen Bayram, memurluğun kıymetli olduğunu düşünür ve buna da memurların gittiği kahveyi gözlemleyerek karar verir:

“Memurlar, Ferhat'ın hanın önündeki kahvede, kahvenin karşısındaki Şehir Kulübü'nde çay içiyorlardı. Beyaz gömleklerini giymişler, kravatlarını takmışlardı. Pabuçları sarı, ya da ak boyalıydı. Yüzleri sakalsızdı. Bazıları gözlüklüydü. Bazıları tengerlek şapkalar giyiyordu. Bayram: “Dünyada okumak varmış! Diyordu içinden. ‘Yakın yerlerde okul olmalı da döllerini okutmalı. Köy yeri irezillik. Gız oğlan demeyip okutmalı, gurtarmalı irezillikten!”(Baykurt, 1976,: 93).

Orhan Kemal tarafından kaleme alınan *Gurbet Kuşları*, İstanbul'un Taşı Toprağı Altın adıyla Cumhuriyet gazetesinde 1961 yılında tefrika edilmiş, bir yıl sonra da kitaplaşmıştır. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin devamı niteliğindedir. Yirmi bir bölümden oluşan eserde İflahsızın Memed, annesinin ölümü ve babasının köyde kalma zorunluluğu nedeniyle, evin büyük oğlu olarak gurbet yüklenir ve kendisini çağıran Gafur'un teklifine uyarak, İstanbul'a gider. Gafur, mektuplarında köye sürekli yalan söylenmiş, Memed'i de güvendirmiştir. Oysa sebze hâlinde getir götür işi yapmaktadır ve üstelik de çevresindeki kişilerden değer görmemektedir. Gafur, Memed ile ilgilenmez. Bunun üzerine Veli isimli hamal, Memed'e sahip çıkar ve onu diğer göçmenlerle

paylaştığı evine götürür. Memed, Gafur'un patronu olan Hüseyin Efendi'nin köşkünün karşısında inşaat işçisi olarak çalışırken, köşkte çalışan Ayşe'ye âşık olur ve iki genç evlenirler. Gafur'un bir nedenle hapse girmesinin ardından köşke yerleşen Memed, ailesini de yanına getirdiğinde düzeni bozulur. Karısıyla fabrikaya işçi yazılıp kendilerine de bir gecekondu yaparlar fakat Gafur hapisten çıkınca önce Memed'in kız kardeşi Ümmü'ye tecavüz eder, sonra Mehmed'in karısı Ayşe'yi taciz eder, devamında da genç çifti belediyeye şikâyet ederek, gecekondularını yıktırır.

Romanda, ekonomik yetersizlikten kaynaklanan zorunlu göç konusu işlenir. Çünkü Memed ve ailesinin, ekebilecekleri bir toprakları yoktur. Romanda hatırlamaya yönelik ilk başlık da bu noktada açılır. Arkadaşlarıyla gittiği bir mahalle kahvehanesinde kendisine İstanbul'a neden geldiği sorulur. Memed, bu soruyla “- *Bir başkası dikildi İflâhsızın Memed'in karşısına: - Köyde tarlan yok mu senin? İflâhsızın Memed'in kafasında kıraç Orta Anadolu bozkırı, bozkırın göz alabildiğine düzünde kerpiç evleriyle ağaçsız köyü geçti. Sert sert esen gri rüzgârların önüne katılmış hareketsiz bir köy. -Yok, dedi*” (Kemal, 2003: 186- 187.)

Romanda İstanbul ile ilgili kahvede anlatılanlar, yeni göçmenlerin hafızalarında çınlar. İstanbul'a gara ilk indiklerinde kahvehanede anlatılan İstanbul masalının yerini, katı bir şehir gerçekliği alır. Geçmişin geleceğe dair referansı boş çıkmış, daha ilk elden, kaybedenlerden olmuşlardır. Dolayısıyla hafızının işleyişi de tersinden olur:

“Onlar da gelmişlerdi işte . Trenden inmişlerdi . Karşıya geçecek, daha önce gelip iyi kötü birer köşebaşı, yosun tutmuş hemşerilerini Küçükpazar, Unkapanı kahvelerinde bulacak, “Geldik! “ diyeceklerdi. “Biz de geldik sonunda. Hani gülüverince yüzlerinde güller açan avratlar? Hani tramvaylar, taksiler, dolmuşlar, otobüsler?” (Kemal, 2003: 2).

Memed, daha İstanbul'a adımını atar atmaz, kendini İstanbullu olmuş sayar. “Şehrin biçimi siyah bir palto, sarı boyun atkısı, sarı kunduralar, kopçalı sarı kalem, gümüş ağızlı” haliyle köy kahvesine girdiğini, tıpkı Gafur gibi İstanbul'u anlatarak, herkesi kendisine hayran bıraktığını hayal eder. Zihin, bu ileriye yönelik planlamayı dahi bir kolektif bellek mekânı olan kahve üzerinden ve o kahvedeki en mühim imago olan Gaffur'un giyim tarzıyla gerçekleştirir. Yani hayal, kendisini belleğin açtığı koridordan, modelleme yaparak gerçekleştirebilecektir.

Kabzımal Müteahhit Hüseyin Bey ise kahvehaneleri, bir travma ile birlikte anar. Onun kahveyi hatırlayışı onurunu kırar ve benliğindeki örselenmişlikleri açığa çıkarır:

“Unkapanı, Küçükpazar kahvelerinin artlarındaki bekar odalarında barınacak, hatta kahvelerden birinin biraz yaşlı ama genç çocuklara düşkün ocağısının okşamalarına katlanacak; katlanmak ne kelime? Bir sabah, sabahın çok erken saati, daha camlar bile ışımadan ocağının... İçini çekerek doğruldu oturduğu yerde . Bu ne zaman aklına gelse yüzü asılırdı . Gene öyle. Düşünceleri buralardan çabucak atladı” (Kemal, 2003:60).

1963 yılında Orhan Kemal, *Sokakların Çocuğu* romanını kaleme alır. Yazar Suçlu romanının devamı olarak kaleme aldığı bu eserinde, ekonomik koşulların tükettiği çocukluğu konu edinir. Romanda kahve ve meyhaneler, ninesinin Cevriye’yi erkeklere satmak için tercih ettiği vitrin mekânlarına dönüşür. Cevriye, gücü yettiği kadar bu mekânlardan kaçacaktır: *“ Kahve kapısından fırladı. Ardında Kemancı Hasan. Topukları kıcına değe değe öyle bir kaçıyor ki, değil Hasan, hiç kimse yakalayamaz”* (Kemal, 1980: 40).

Bir Karış Toprak 1964 yılında Samim Kocagöz tarafından kaleme alınır. Romancı eserini Koca Yörük Hasan’ın ilgin çalisından ördüğü köy kahvesinde dinlediği hikâyeye üzerine yazdığını belirtir. Yörüklerin Cumhuriyet öncesi göç hareketleri bu romanın konusudur. Yerleşik hayata düzen sağlayamayan yörüklerin hikâyesinde kahve yer almadığı için tek önemli iletişimsel belleğin bir kimlik mekânı olan kahvehane üzerinden tesis edilmesidir.

1.2.4. Tüketim Kültürünün Doğuşu ve Modernizmin Eleştirisi

1950’li yıllarda değişmeye başlayan sosyal hayat, 1960-1970 sürecini de etkiler. Eğlence mekânlarının modernizm üzerinden okunması, özellikle edebî metinler için yeni olanaklar sunar. Bu noktada Tanpınar’ın düşüncelerine yer vermek doğru olur kanaatindeyiz. Tanpınar, taşrada eğlenmenin sınıf farkını ortadan kaldıran bir kamusal yapı oluşturduğunu belirtir. *“Halk, tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, bilhassa varlıklı şehir halkının çadıra çıktığı Boğaz’a, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silahlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına çok defa İstanbul’un Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı*

Kahve’de Aşık Kerem, Battal Gazi hikâyeleri okuyan, Geyik Destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem’in zamanında olduğu gibi şiir müsabakası yapan, birbirine tarizli cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliğini öven, geçtiği yolları gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikâyecilerinin etrafında toplanır, yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş” (Tanpınar, 2008: 38-39).

Geleneksel mahallenin ve mahalle kültürünün kaybı, İstanbul ve taşranın insani bir ortak noktası olarak resmedilen mahalleden geriye, mahalleli kalır. Tanpınar, hala o kimliği sürdüren kişileri “*İstanbul’un asıl şairleri*” olarak tanımlar.

“Onlar; adım başında, titrek ayaklarıyla geçmiş zamanlarının peşinde dolaşan, onu üslupsuz apartman köşelerinde, iki yanı henüz boş asfalt üzerinde, eski ahbap çocuklarının çehresinde beyhude yere arayan ve bulamadıkları için şaşkın şaşkın dört yana bakınan bu kervan artığı biçarelerdir. Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağlı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilatının 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” (Tanpınar, 2008: 130-131).

Tanpınar, kamusal alanın değişmesinin eğlence kültürünü de değiştirdiğini belirtir. Bu anlamda modernizm, “*semavî bir*” unsur olan takvimi bozar (Tanpınar, 2008: 132-133). Zamanın değişimi, mekânsal değişimi de hızlandırır ve her hızlı değişimin sonucu olarak kaotik bir bozma ile karşılaşılır. Tanpınar, “*taşra kahvesine daha yakın olan*” Türk kahvesinin geleneksel formunu kaybederek modernleşmeye başlamasından sonra, eğlence hayatının değiştiğini belirtir.

“Eski seyyahların tavan ve duvarlarının, kepenk ve sayvanlanlarının nakşını övdükleri, bazısının geniş pencerelerine şehrin en güzel manzaraları asılmış havuzlu, fiskiyeli, peykeli duvarlarına kehribar ağızlı çubuklar dizilmiş eski Türk kahvesi, İstanbul’un büyük hususiyetlerinden biriydi. Semtine göre orta sınıf halkla esnaf ve yeniçerilerin, deniz kenarındakilere kayıkçı ve balıkçıların devam ettiği bu kahvelerde meddahlar hikâyeler anlatırlar, saz şairleri şiir müsabakası yaparlar ve ramazan gecelerinde de

bazılarında Karagöz oynatılırdı. Daha XVI. Asır sonunda semt kahvelerine çok yüksek rütbeli memurların dışında münevver halkın da toplandığını biliyoruz. Birçok halk masalında kahve mühim bir yer tutar” (Tanpınar, 2008: 166).

Tanzimat’tan sonra değişen mekânsal zevk, “*Viyana ve Paris usulü, duvarları aynalarla süslü, sandalye ve masalı kahveler”* i sosyal hayata taşır ve “*bugün o kadar zevkle dinlediğimiz “Kâtibim türküsünde kolalı gömleği ve setresiyle alay edilen İstanbul beyleri bu kahvelerde toplanmaya”* başlar (Tanpınar, 2008:167). Bu nedenle başta kahvehane olmak üzere mekânsal dönüşümün hızla kendisini gösterdiği ve kolektivitenin yerini tekile doğru bıraktığı anlaşılır. Eserlerde eğlence mekânları, hafıza mekânları olma rolünü devam ettirse de zamanın anlayış farkı, onların geleneksel ruhuna sızar.

Nezihe Meriç 1961 tarihli *Korsan Çıkmazı* romanında II. Dünya Savaşı yılları içerisindeki bir mahalleyi ve bu mahallenin, yorgun, fakir, keyifsiz insanlarını anlatır. Meyhane, romanda eleştirilen ve gençliği geleneksel düzenden, iş gücü sahibi olmaktan, hayatla barışık yaşamaktan alıkoyan bir yer olarak tanıtılır. Gençler, “*her akşam meyhanelerde, dibi bucağı olmayan tartışmalarda”* zaman öldürmektedir ve “*dedikodu, bayağılık, aşağılık hepsi onlarda*”dır. “*Bohem hayatıymış. Artist hayatıymış. Laf! Hangisinde insan gibi bir ev kuracak, gece gündüz okuyup çalışıp adam olacak güç var? Bir bataklıkta bir sürü çiftleşmeler. Genelev gibi bir çevre. İnanıqları hiçbir iyi, temiz, güzel iş yok”* (Meriç, 1999: 97).

Romanda kahvehane ise bir kolektif kimlik mekânı olma özelliği taşımaktadır ve olumlu bir bakışla anlatılır. Örneğin II. Dünya Savaşı sırasında ekmeğin vesikayla verilisinin mahalle çocukları için bir oyuna dönüşmesi anlatılır. Çünkü savaş, çocukların hayatına girmiştir. Savaş ise “*kahvelerin önüne biriken kalabalıkların ajans haberlerini dinlemesi”* demektir. “*Kalabalık, insanların korkulu telaşları hoşumuza gidiyordu. Mahir amcanın Almanya’dan gelen gazeteleri, dergileri artık gelmiyordu. Buna karşılık eve, dört beş günlük gazete giriyordu. Bu da, dünyamızın en sevindirici olaylarından biri olmuştu bizim için”* (Meriç, 1999: 111) Görüldüğü üzere kahvehane, insanların korku ve kaygılarını birlikte yaşadıkları bir anlam ve hafıza alanı olarak geleneksel hayatta değer taşır.

Romanın bir başka bölümünde yine kahvehaneye dair verilen peyzaj ve kompozisyon geleneksel hayatın detaylarını sunması bakımından da anlamlıdır.

“Diyelim bir yer arıyorsunuz. Sıcak bir gün. Ter içinde, tozlanmış, yorulmuş, sokakların arasında dolaşıyorsunuz. Hem de ne sokaklar. Dikine inen, bayır yukarı çıkan, eski zaman sokakları. Eskiden parke döşeliyken, şimdi takuş takuş bir halde. Kaldırım falan kalmamış. Ahşap, eski biçim bir evin yanında, acı pembe boyalı, mimarının ya da kalfasının, bu işi yaparken ne düşündüğü bir türlü anlaşılmayan bir beton ev. Az ötede çöplük bir arsayla, üç gecekodu. Arsanın öbür ucunda on katlı bir apartman. Sonra bir sıra, tozlanmış, kara tahtalı ev daha. Bir mahalle bakkalı vitrini ki... O yorgunluğun üzerine tı kayabilir insanı. Sinek pislikleri içindeki tozlu bir pencereden, birbirine karışmış leblebi şekerleri, dura dura kararmış, sıcaktan yağını salıverip tozlanmış cevizler, yapış yapış kuru üzüm, toz içinde bisküvi kutuları görünür. Sineklerin vızıl vızıl toplandığı bir karpuz çekirdeği karşısında, anasından tıpkı böyle sıska, sakalı uzamış, renksiz doğmu olan bakkal uyuklar. Düşünün, bütün perdeler kapalı. Sonra, bir tane bile, serin sofaları, çocuğunu uyutan bir kadını, ya da bu sıcakta, arkadaki yatak odalarında üzerlerine ince bir örtü almış, açık pencereden içeri doğru uzanan asma yapraklarının gölgesinde sevişen bir kadınla erkeği düşündürecek bir perdeye rastlamadınız. Silinmemiş camlar, solmuş perdeler, güneşten kızmış beton duvarlar. Aramaktan geçtiniz artık. Beyniniz ağrıyor, diliniz yapışıyor, ayaklarınız yürümez oldu. Asabınız öyle bozuldu ki, o anda, her şeyi bir yumrukta yok edebilirsiniz. Bu arama işine çıktığınız için bela üstüne bela okuyorsunuz. Ayaklarınızı sürüye sürüye yürürken, bir ara ansızın içinizde pır pır bir sevinç. Bu ne! Kuş sesleri. Elinizde olmadan o yana doğru yürüyorsunuz. Bir sokak, sokağı geçiyorsunuz, biter bitmez... Karşınızda ben varım. Küçük bir meydanlık bu, sulanıp süpürülmüş. Bir çınar; çok eski çağların çınarı ama, yepyeni. Hem büyük, hem yeşil, hem güzel. Oracıkta bir kır kahvesi, üç masalık. Denize karşı. Bir ihtiyar kahveci, kırmızı sakallı. Kurucuk, sıskacık ama, bir dinç, bir şakacı, git sakalının ucundan öp. Bir çırak, durmadan ustasını kızdırıp, otuz iki dişiyile çocuk çocuk gülüyor. Usta kovalıyor, o kaçıyor. Çay mı? Taze demlenmiş. Limonata? Buz! İhtiyar kahvecinin, özel olarak yedi dağın limonundan yaptığı limonatası. Bir de, ‘bir şey’ daha. Bilin bakalım ne? Bir mermer çeşme. Musluğu falan yok. Ha akar, ha akar. Yemyeşil çayır çimen akar, mavi gökyüzü akar, ışık almaz çam ormanları akar. Oh! Yıkayın ellerinizi; bol bol

su çarpın yüzünüze... İslatın saçlarınızı, ensenizi? Ha şöyle canım! Uzatıp bacaklarınızı oturun şimdi. ‘Aman usta bana bir şeyler getir. Kuzum. Ne getirirsen getir. Bir şiir getir, biraz deminki sevinçten, getir işte. Ve demli bir çay!’ (Meriç 1999: 14-15).

Türk edebiyatının mühim ironik eserlerinden biri olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde kahvehane, sadece hatırlama mekânı olarak değil, romanın kurucu mekânlarından biri olarak da işlev yüklenir. Eserin “*Sabah Doğru*” isimli üçüncü bölümünde, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kuruluş sürecinin, kahvehanede başladığını görürüz. Hayri İrdal, işsiz olduğu günlerde Şehzadebaşı'nda bulunan bu kahvehanede vakit öldürürken Halit Ayarcı ile tanışır.

Romanda mühim bir rol üstlenen kahvehane, aynı zamanda bir kimlik mekânıdır. Sürekli meraklı bir kalabalığın bulunduğu, folklorik birikim bakımından hayli zengin olan, dedikodu, lakap takma, kız alıp verme, gündeme ve siyasete dair kimi zaman örtülü fikirlerin görüldüğü bu kahvehane, barındırdığı insan tipleri bakımından da önemli bir kimlik mekânına dönüşür. Kahvehanedeki insanlar, dört farklı davranış kalıbına uyarlar. İlki olan Nizamîlemciler, dünyayı değiştirme arzusunda olan aristokrat grubudur. Esafil-i Şark taifesi, kültür ve medeniyet bahsinde kafa yorarak, hayatın felsefesini yapanlar grubudur. Şiş taifesi ve onların içinden ayrılan Yarım Şiş grubu ise daha hırgürcü bir gruptur:

“Şiş, hiçbir inceliği olmayan, şehir hayatına intibak etmemiş insanlardı. Şiş Taifesi'nden bir insan kavga edebilirdi, bir Esalif-i Şark veya Nizamcı ancak Şiş'liği tutarsa kavga ederdi. Binaenaleyh, Şiş'lik biraz da iptidailik manasına geliyordu. Ve yalnız bu taife, belki de kalabalık olduğu için Yarım Şiş diye kendi içinde de ayrıca sınıflanırdı” (Tanpınar, 2014: 137).

Ayrıca bu roman için kahvehane, gündelik hayatın akıp geçtiği bir seyir alanı, hayatın askıya alındığı bir emanet köşedir. Kahvehanedeki kişilerin konuşmaları *sayıklamaya benzeyen sadece günlük hayatı uyuşturmak için icat edilmiş şeylerdir* ve tüm ciddi meseleler, *bir ortaoyunu gibi evvelden tayin edilmiş şartlarla devam* etmektedir:

“Bu kahvede neler konuşulmazdı? Tarih, Bergson felsefesi, Aristo mantığı, Yunan şiiri, psikanaliz, ispritzma, alelade dedikodu, çıplak hikâye, korkunç veya meraklı macera, günlük siyasi hadise, birbiriyle sarmaş dolaş, biri öbürünü yarıda bırakarak, çok yüklü, beraberinde her rast geldiğini taşıyan bir bahar seli gibi kabarık bir konuşmada beyhude ve şaşkırtıcı akar

giderdi. Tabii hiçbirinden tam bahsedilmezdi. Hepsi çok uzun bir uykudan, bir çeşit ölümden sonra hatırlanır gibi bu kahveye gelirdi. Büyük İskender veya Annibal, Kant'ın imperatifleri, bu sayıklamaya benzer konuşmada sadece günlük hayatı uyuşturmak için icad edilmiş şeylerdi “ (136).

Kahvehane, bu romanda unutmak mekânı olarak da yer eder. Tüm günlük dertlerin kapısında bırakıldığı bir ütopyik âlem olan bu kahvehane, Hayri İrdal'ın “Öksüz” olarak tanıdığı, kendi isminden ve kimliğinden çıkararak, mekânın isimlendirdiği bireye dönüştüğü önemli bir sembol mekân olur. Öyle ki Doktor Ramiz bu kahvehane için *Bak, mazi nasıl devam ediyor: şaka, ciddi onu nasıl yaşıyorlar... Hepsi hayallerinde büsbütün başka bir âlemde yaşıyor. Topluluk halinde rüya görüyorlar* sözlerini sarfeder (Tanpınar, 2014: 139). Hayri İrdal ise bu kahvehanede anlatıldığı gibi bir halk felsefesinin değil, *hakikatte alelade dedikodunun var olduğunu* söyler (Tanpınar, 2014: 139). Çünkü kendisini, Enstitü'ye girmeden hemen önce, o kahvehanenin müdavimi olduğu sıralarda *bütün hayatını sırtında bir kambur gibi gezdiren o biçare insanlardan biri* şeklinde tanımlarken, o günlerde çaresiz bir *hayat artığı* olduğunu belirtir. Ertop, bu kahvehane ahalisinin, *Üç saat süren Hazret-i Ali Cengi hikayesinin sahibi meşhur tarih ustası, yıllardan sonra bakan koltuğuna oturacak kahve müşterisi; Mükrimin Halil Yinanç, Hasan Ali Yücel gibi gerçek kişilere dayanan portreler* olduğunu belirtir (Ertop 1982:20). Oysa gerçek, Tanpınar'ın ağzından konuşan ve romanın yazılış amacını da açıklayan sözlerden birini söyleyen Halit Ayarçı'nın yorumuyla gelir. Buradaki kişilerin derdi ne mazi ne de gelecektir. Modernizm karşısında yerli olmakla Batılı olmak arasında henüz kararını verememiş bu kişiler, buldukları eşikten bir türlü ileriye geçememişlerdir: *“Hayat, kendi şeklini yaratmazsa böyle olur. Bu kahve hakkında sizi dinlerken ben, çoğunu tanıdığım bu insanları hep bir çeşit aralıkta yaşıyorlarmış gibi düşündüm. İsterseniz onlara kapının dışında kalanlar da diyebiliriz. Muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı içinde yarı ciddi, yarı şaka, tembel bir hayat! Öyle bir mâzi falanla pek alâkası olmasa gerek!”* (Tanpınar, 2014: 140).

Dolayısıyla bu cümlelerin devamında artık kahvehanenin, en azından bu roman için, Tanpınar hafızasında bir eşik mekân olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz¹. Bu çıkarım, Halit Ayarçı'nın bir hatırlama anında Hayri İrdal'a söylediklerinden de anlaşılır:

¹ Tanpınar'da kahvehanenin eşik mekân olarak görüldüğü bir başka anlatı, “Bir Yol” isimli hikâyesidir. Bu hikâyede anlatıcı, büyük bir acı içerisinde ve hayatının anlamını yitirmiştir. Rastgele girdiği bir kahvehanede, insanların yüzlerini seyrederken, anlatıcının varoluşsal krizleri kaybolur ve hızla

“Siz bana hayatı sevdirdiniz! dedi. Şehzadebaşı’nda o kahvedeki hâliniz, o gülünç meyusiyetiniz, biçare kederleriniz, silkinip altından bir türlü çıkamadığınız yükler... Büyükdere’deki şaşkınlığınız, tereddütleriniz, saadetleriniz... Küçük zeytin çekirdeği gibi dünyanız, hepsi bana hayatı yeniden sevdirdi. O gece hemen oracıkta elinize beş lira sıkıştırırsaydım, nasıl mesut olacaktınız! Evet, bana hayatı sevdirdiniz. Siz benim en güzel aynamsınız!” (Tanpınar, 2014: 363).

Tanpınar’ın ayna metaforu üzerinden yansıttığı anlam dünyası, oldukça geniştir (Balcı 2004:5). Bu romanda da yazarın eylemsizliği, romanda kahve ahâlisinin acziyeti ile kendisini bulmuştur yorumu, aşırı olmayacaktır. Ayrıca Moran, Tanpınar’ın kahvehanelere, insana ait vasıfları yüklediğini belirtir ve “bir ayakları daima eşikte” olan bu mekânların, “asıl kapının dışında bir hayat”ı örneklediğini; müdavimlerinin de “o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden yahut da bir ayakları daima eşikte” yaşadıklarını belirtir (Moran, 2001: 304). Dolayısıyla yazar, en azından bu roman için, kahvehaneleri, toplumsal değişimin eşik mekânlarından biri olarak da kurgular.

Kahvehanenin, kolektif hayata dair ilgisinin, modernizme ait bir ironisini, başlangıçta işsiz bir aylak olan Mussak’ın hikâyesinde de buluruz. Mussak, işsiz geçen günlerinden sonra mimar olmaya karar verir ve kahvehanenin sağ tarafındaki masalarından birini kendisine büro yapar. Boş kibrit kutularından yaptığı planlar, bir süre sonra tüm kahvehane müşterilerinin ilgi ve fikirlerini üzerine toplamaya başlar.

“Bu çalışma gözümüzün önünde tam dört sene sürdü. Hiçbir mimar onun kadar sabırlı, kanaatkâr, müşterisinin arzularına itaatli değildi. Sipariş sahibi, “şu kibrit kutusunu oraya değil de, şuraya koysan n’ olur?” der demez, Doktor Mussak bir an gözlerini yumuyor, düşünüyor, sonra kibrit kutularını bozup tekrar başlıyordu. Daha o zaman kâğıt üzerine çizilen planla kaldırıp konması daima kabil eşya vasıtasıyla yapılan maketin arasındaki büyük farkı

normalleşmeye, hayatını rutine oturtmaya başlar. Dolayısıyla anlatıcı, kahvehane aracılığıyla bir başka hayata sahip olur:

Bir insan yüzünün en mânalı bir âlem olduğunu, ben o geceye kadar anlayamamıştım. Hayat dediğimiz o girift oyunun, aktörlerini bu kadar kuvvetle benimseyeceğini, onların her hâl ve tavrına kendi akışının damgasını bu kadar kuvvetli vuracağını hiç düşünmemiştim. Yüz buruşuğunun, göz altındaki herhangi bir çizginin, dudak kenarındaki bir kıvrımın, ne bileyim, konuşmadan evvelki bir saniyelik bir tereddüdün, küçük bir el işaretinin, mânasız ve ehemmiyetsiz bir bakışın, bir gülüşün, bir omuz düşüklüğünün bütün bir ömrü en ince, en karışık, en nüfuz edilmez taraflarından anlatacak birer emare, birer işaret olduğunu hiç düşündünüz mü? (Tanpınar ,2011:82).

anlamıştım. Çalışmalar hepimizin gözü önünde olduğu için sade ev sahibi değil, kahvedeki müşteriler, hatta garsonlar bile işe karışıyolar, Dr. Mussak'ın aynı ciddiyetle dinlediği ve çok defa kabul ettiği teklifler de bulunuyordu. Bilmiyorum kooperatif evlerini icat eden kimdir? Fakat kolektif mimariyi bu arkadaşımızın bulduğu muhakkaktır. Yazık ki hiç beklenmedik bir kaza bu çalışmayı birdenbire son verdi. Dostumuz, Süleymaniye 'de İbrahim Paşa sebiline yakın bir yerde yaptığı üç katlı eve merdiven koymasını unutmıştu.” (Tanpınar, 2014:146).

Tanpınar, hayatı Bergson estetiğine bağlı yaşayan ve zaman ile mekân olgularına önem veren bir yazardır. Onun geleneksel muhitlerle ilgili düşüncesi de daha önce belirttiğimiz üzere tarihsel ve kültürel şartlarla açıklanacak denli somuttur. Bu nedenle önemli bir ironik romanda kahvehaneyi bir eşik mekâna dönüştürmesi oldukça önemlidir.

Fakir Baykurt, Efkâr Tepesi romanında kahvehanelerde Hopa'nın iklim şartları, tevatüre dönüşmüş şekilde kahvelerde dinlenir. Meddah geleneğinin modern planda yaşatılması, kültürel hafızanın kahvedeki devamlılığını göstermesi bakımından bu hikâyeleştirme önemlidir:

“Hopa'da kapanıp kalan bakkallar, telle para istiyorlar. Beklemekten usanmışlar. Biraz umut bulunca yola çıkmışlar. Dokuz günde mi ne gelebildiler 150 kilometrelik yolu. Karın üstüne paltolarını, gocuklarını serip öyle yürümüşler. Ayak ayak çiğneyip sertleştirmedikçe insan geçemiyormuş. Bastın mı batıyormuş ... Kahvelerde anlatıyorlar, dinliyoruz. Donanlara, boğulanlara ilişkin yeni yeni hikayeler ... Aynı şeyleri dinleye dinleye uykularımız geliyor.” (Baykurt, 1974: 52)

Kahve, kolektif bir mekân olduğu kadar bir kimlik mekânıdır. Grup bilincinin var olduğu kahvelerde grup birliği vardır fakat sınıflı toplum yapısı çok dikkate alınmaz. Modernite ve sosyo- ekonomik göstergelerin değer kazanması kahvehane müşterilerinin azalmasına bir yandan da alternatif mekânların varlık göstermesine neden olur. Kahvehane, günlük hayatın akışı içerisinde yaşanan gündelik olayları ve geçmişin kültürel hafızasını bugüne taşır ve doğal bir bellek akışı oluştururken modern plandaki kimi alternatif mekânlar grup kimliği ve bu yönde inşa edilen bir hafızanın sahibi olur. Bu anlamda mekân üzerinden bir statü algısı geliştirilir ve bu statü paylaşanlarca değerli olan bir hafıza oluşmaya başlar.

Baykurt'un *Efkâr Tepesi*, romanı kahvehaneler ve bir anlamda meslektaşlara ait bir kafe olarak değerlendirilebilecek olan kulüpler hakkındaki değerlendirmesi ile önemlidir. Burada bahsi geçen aslında toplumsal kimlikte baş gösteren yeni ve yıkıcı bir süreç sonunda ulaşılan sınıflı toplum meselesidir:

“Bir yerde, kulüp yapacak yer bulamamışlar. Yokmuş bir yer. Kaymakamı, savcısı, kafa kafaya verip düşünmüşler, en sonunda “yarı uygun” bir yer bulmuşlar. Genişçe bir kahveymiş burası. “Sahibini ikna ederek” ortadan ikiye böldürmüşler kahveyi. Böldürmüşler dedimse, taşla tuğlayla değil, bir tahtaperdeyle. Bir yanı kulüp, bir yanı gene kahve. Bir yanında memurlar, bir yanında halk. Tahtaperdenin aralıklarından bakınca birbirlerini görürlermiş. Kulüpler, halkla memurlar arasında bir “tahtaperde”dir. Tarafları ayırmaktadır. “Onuncu Yıl” marşının “İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış kütle”si, taraf taraf olmuş. Taraflar karışmak istemiyor (Baykurt, 1974: 172).

Sâmiha Ayverdi tarafından 1964 yılında kaleme alınan *İbrahim Efendi Konağı*, değişen düzine ve buna ayak uyduramayan bir ailenin çöküşünü anlatır. Eser, bir roman olmaktan çok kendisi de tasavvufî kültürden beslenen Ayverdi'nin medeniyete dair hatıralarından oluşan bir anlatı olarak değerlendirilmelidir. Romanda eğlence mekânı olarak, geleneksel hayata dair kahvehanelerin ön planda olduğunu belirtmemiz gerekir. Böylelikle roman içerisinde eğlence mekânları, nostaljik bellek üzerinden okunur hale gelir. Yazar, eski ramazan eğlencelerinin tasvirini yaparken halkın sahur beklerken bahçeli ve çardaklı mahalle kahvelerinde toplanıp yarenlik ettiklerini belirtir. Ahalinin bir kısmı da *“Tavukpazarı'nda, Vezir Hanı'nın içinde bulunan saz şairlerinin kahvelerine gidip zurna, laterna, zillimaşa, çığırıtma, darbuka dinliyerek sahur ederlerdi. Amma meddahların, karagözlerin, pehlivan, kukla, cambaz ve saz takımlarınınun ağırlık merkezi Şehzadebaşı idi”* (Ayverdi, 1964: 70).

Romanda geleneksel muhit anlatılırken, tulumbacı kahvehanelerinden de söz edilir. Örneğin Şehremini'nin Saray Meydanı'ndaki bahçeli kahvesi, tulumbacı reislerinden Rıfat Reis tarafından işletilir. *“Her kahvehanede olduğu gibi, burada da belirli guruplar baş başa vererek yarenlik ederlerdi. İşte o gün de, Erzurum Kemal Paşa, Askeri Müze Müdür Muavini Derviş Paşa ve Tevfik Paşa toplanmış hem muhabbet ediyor hem de, nargilelerini içiyorlardı”* (Ayverdi, 1964: 128). Şeyh Raşit Bey de yanlarına

gelince aralarında keyifli bir sohbet başlar ve geçmiş günler yad edilir (Ayverdi, 1964: 129). Dolayısıyla nezih ve legal tulumbacı kahvelerinin varlığı da romancı tarafından dile getirilmiş olur.

İbrahim Efendi'nin kızı Şayeste Hanım'ın eşi hem mahallenin kahvesini işletir hem de dükkanının arka tarafında dişçilik ve berberlik yapar. Hatta ihtiyaç halinde çocukların sünnet ameliyatlarını da gerçekleştirir. Devrinin meşhur karagözcülerinden birinin oğlu olan Emin Efendi, nüktedan kişiliğine rağmen, çocuk haylazlığıyla babasından bu sanatı öğrenmez. Bu karakter, yerel kimliğin önemli bir taşıyıcısı olarak romanda yer alır ve kolektif hafızaya hizmet eder.

Bu hayatın dışında kahvehanelerin, tarihsel bellek ile de ilişkili tarafları vardır. Romanda Nazmi Bey'in oğlunun kahvehanesinde ittihatçılar toplandığı için dertli olduğu görülür. Genç kahveci bu nedenle Bekir Ağa koğuşunda dayak yer ve bir gözünü kaybeder. Bu durum, babasından saklanır. Mahalleli, gidişattan memnun değildir: *“Bizim işlerin de artık tadı tuzu kalmadı. Handiyse memlekette nefes almak bile İdare-i Örfiye'nin izni ile olacak... Sonra da bunun adı hürriyet”* (Ayverdi, 1964: 221-222).

Romanda geleneksel bir meyhane anlayışından da Vasıf Bey özelinde söz edilir. Tulumbacıardan olan Vasıf, artık yaşı gereği mesleğini icra etmekte zorlanır. Bu durum onun gurununu zedeler. Ancak teselliği meyhanede bulur. Meyhane tulumbacı ocağı gibi onun yaşı nedeniyle dışarda bırakmaz. *“Ölünceye kadar o peykelerin üstünde oturulur, o tezgahların başında çakıp çakıştırılır, o masaların önünde zom olunurdu. Asıl akşamcılık, Vasıf Bey'in yetiştiği devirlerin gerisinde kalmıştı. Hani, Evliya'nın bahsettiği Hasköy ve Galata meyhaneleri gibi, içlerinde Misket, Sakız, Mudanya, Ankona, Bozcaada ve Edremit şarapları satılan on yedinci asır ayyaşlarına melce olan meyhaneleri artık bir tarafa bırakmak lazımdır”* (Ayverdi, 1964: 130).

Yazar, eski meyhanelerin isimlerini ve işleyişlerini ise şöyle anlatır:

“Tandırılı, Mermerli, Kafesli, Hançerli, İki Kapılı, Sakızlı, Kara Bıçak, Kandilli, Haleblioğlu Baklacioğlu namları, İstanbul akşamcılarının dillerinden düşmeyen isimlerdi. Hele buraların bir vkitler dillere destan olmuş köçekleri, meyhanenin kadehe gelmez en müstesna badesi idi. Meyhane âlemleri, gün batmadan bir buçuk iki saat evvel başlar ve yavaş yavaş hararetlenirdi. Tezgahtar, akşamcıların şişelerini hazırlar, uşaklar sofraları siler temizler, toprak şamdanlara mumları dikip tuz çanağı ve meze

tabaklarıyla beraber kütüklerin üstüne dizerdi. Orta yerleri hafifçe çukurlatılmış kütüklerin üstüne yerleştirilen bu tuz çanakları, müşteri ile meyhaneci arasında çıkacak para ihtilaflarında meyhane sahibinin çok işine yarardı. Faraza meyhaneci hakkını dava etmek zorunda kalırsa, kadının karşısına çıkıp, 'bu adam ictigi rakının ya da şarabın parasını vermedi' diyemeyeceği için 'tuz paramı vermedi' diye yemin eder ve işini doğrulturdu. Meyhanede hazırlıklar tamam oldu mu, ezana bir saat kala akşamcılar da birer ikişer gelmeye başlardı. Kapıdan her adım atana uşaklar: Buyurun efendim buyurun! diye selam verirlerdi. Bu genç miçolar da öyle atik tetik öyle mizaçgir, güler yüzlü çocuklardı ki, masadan masaya yay gibi seğirtir, hiç kimsenin huysuzlanmasına meydan vermeden hizmet ederlerdi. Çok büyük küplerde veya fiçılarda bulunan şarapları, meyhane apostolları, ellerinde kovalar olduğu halde, merdiven dayayarak alırlardı. Meyhaneci ustası, gün batar batmaz yerinden kalkar, eline fiske şamdanını alır, hem sofraları dolaşır hem mumları ateşlerdi. Safa geldiniz ağalar.. safa geldiniz! diye bir kütüğün önünden öbürüne geçmek, işret gecesinin açılış merasimi demektir” (Ayverdi, 1964: 131)

Yazar, bundan sonra sayfalar boyunca İstanbul'un meyhane tarih ve geleneğinden söz eder. Muhit, müşteri profili ve meyhane adabı uzun uzun anlatılırken, hafıza mekânlarından ve nostaljik bellekten söz ederiz.

1964 tarihinde Suat Derviş, *Aksaray'dan Bir Perihan* romanında Taşlık Kahvehanesi'nden bahseder. Perihan, hayallerine gidecek kestirme yol olarak gördüğü Nuri ile burada ilk buluşmasını gerçekleştirir. “Geniş bir pencerenin önünde oturuyorlardı. Yukarıdan Dolmabahçe Sarayı'nın parkını rihtimini ve bir cephesini görüyorlardı. Beyaz saray, mavi denizle ve bulunmaz bir ahenk halinde idi. Akşam olmaya başladığı için, denizin rengi koyu mavi idi ve kızıl akisleri vardı. Anadolu sahilindeki evlerin camları güneşin ışıklarını aksettirdikleri için karşı sahil muazzam bir yangına benziyordu” (Derviş, 2014: 41). Genç kadının içerisinde olmaktan rahatsız olduğu geleneksel hayat, bir eşik mekân olan kahvehane ile değişir. Bu nedenle kahve romanda bir kimlik mekânı olarak görülür.

Gürpınar'ın 1968 yılında yayımlanan *İnsan Önce Maymun muydu?* başlıklı eseri, evrim teorisi üzerine bina edilir. Romanda kahvehaneler, cehaletin merkezi kabul edilir.

Devrin ilerlemesine bağı olarak kahvehanelerdeki kişilerin de zihniyet olarak kendilerini dönüştürmeleri beklenir. Böylece kahvehaneler, iletişimsel bellek bakımından bir hafıza mekânına dönüşürler. Örneğin romanda Kahveci Emin Ağa'nın çırağı, kahvehane ahalisi tarafından teşvik edilerek, romanın bir başka kahramanına küfrettirilir. Mahallenin ağır isimlerinden Ali Şeref bu duruma öfkelenir ve kahveye girip çırağı döver. Onu suça teşvik edenlere de gözdağı verir. Kendisine gelen itirazlar üzerine kahveciye dönen Emin Ağa, *“Bu mahalle kahveleri artık böyle dedikodulara, dil uzatmalarına, gelen geçenlere sarkıntılık etme rezalelerine mahal olmaktan kurtulmalıdır”* (Gürpınar 2022: 77) der. Romanda kahvehanenin aylaklık mekânı olmasına tepki vardır ve kahvelerden kamusal bir alan oluşturulması gerektiği vurgulanır.

1.2.5. Anadolu Gerçekliği, Toplumsal Gerçekçi Çizgi

Platon'un Devlet yapıtında tabiat, ayna ve eser üçlüsü arasındaki organik bağı tesis eden bakış açısının ardından (Platon 2002: 255-262), Aristo ile hem hayal gücünün hem de taklidilikten öte kurgusal dünyanın izahına yönelen sanat düşüncesi, edebiyatta neredeyse başlangıçtan beri, gerçek kavramının bir problem olarak tartışılmasını getirir (Aristo 2008: 23 36). Avrupa'da 19. yüzyılla birlikte determinizmin, deneyin, aklın ve bilimin ortaya çıkması, buharlı trenin, matbaanın, sanayileşmenin hızla ilerlemesine bağı olarak pozitivistimin bir din halinde telakki edilmesi sanatta da gerçekçiliğin ön plana çıkmasını ve akılcılığı gerektirir. Kabaca görünenin olduğu gibi aktarımından ibaret olan ve sezgiselliğin dışarıda bırakıldığı metinler, edebiyatta gerçekçiliği de başlatan metinler olur. Gördüğünü yansıtmak amacını taşıyan sanatçı, Marksist felsefenin imkânlarını da edindikten sonra diyalektiğin etkisine girer. Alt yapı ve üst yapı olarak böldüğü birimlerin sonunda üretici/emekçi sınıf ile burjuva sınıfı toplumuna ulaşan Marx, toplumsal her ilişkiyi üretim ilişkisi ile açıklar. Rusya'da Bolşevik devrimin gerçekleşmesinden sonra siyasi zemine de ulaşan Marksist görüş, edebiyatta da bir yol haritası üzerinden ilerler. Kahramanlarından işçi veya çalışan sınıftan, genel halktan seçilmesi, konu aktarımında objektif olunması, tasviri sanata eğilmek gibi temel ilkeleri olan bu sanat da toplumsal gerçekçi sanat olarak adlandırılır. Sanatçıdan beklenen toplum mühendisi olmasıdır (Tunalı, 1993: 44- 45). Devrimden önceki toplum kaos içerisindedir ve edebiyat metninde de bu kaosa yer verilmelidir. Türk edebiyatında başlangıçta Tanzimat'ın çabaları ile gelişen gerçekçi anlayış, Köy Enstitüsü kökenli yazarlar ile ideolojik bir yapıda ilerlemeye başlar. Ağalık düzeni ve köy hayatının sönmelenmesi, toplumsal gerçekçiliği

kent ve mahalle hayatına da taşır. Böylece edebiyat sahası işçi ve patron, fabrika, emek, sömürü, göç gibi yeni kavramları da kanıksar. Türk edebiyatında 1960'tan başlayarak 1980'lere kadar toplumsal gerçekçi edebiyatın kuvvetli bir tesiri olacaktır. Bunun yanında bir de zaman zaman kolları kesişse de birbirinden ayrı akan iki damar olarak Anadolu gerçekçiliğinden de söz edilmelidir. Gözlemci gerçekçi görüşün de hâkim olduğu ve daha taşraya yönelik bu görüş de 1960 dönemi edebiyatının önemli meselelerinden olur. Türk edebiyatında köy ve taşra, II. Meşrutiyet ile birlikte derin bir hassasiyetle edebiyatta yer almaya başlar. Türkçülük ve Anadoluculuk, köy hayatına yönelmeyi zorunlu kılarken, 1910'lu yılların sansasyonel görüşü olan Nev-Yunanî düşüncenin coğrafi karşılığını yıllar sonra bulacağı Mavi Anadolu düşüncesi de köy ve yöre romancılığının yükselmesini sağlar. 1950'ler taşraya yönelik romantik ve egzotik bakışın, realist çizgilerle yer değiştirmesi, 1960'lar ise bu düşüncenin bir ideolojiye dönüşmesi olur. Taşra artık sosyal ve psikolojik açmazları ile sahnededir. Roman taşrayı anlatırken *“tozlu yollar, pis oteller, yıkık dökük evler, havanın dondurucu soğuğu, bunaltıcı sıcaklar, ıssız istasyonlar, ışısız kasabalar, oturak âlemleri, eğitimsiz insanlar, meyhaneler, Cumhuriyet baloları, vb. sahneler bir anlatıdan diğerine aktarılıp tekrarlına tekrarlına zihinlerdeki taşrayı inşa etmiştir”* (Türkeş, 2005: 161). Bu anlamda 1960-1970 yıllarında yönünü bütün olarak, köy, yöre ve taşraya çevirmiş olan sanatçıların romanları, eğlence mekânları bakımından önem arz eder.

1961 tarihli *Son Sığınak* romanında Reşat Nuri, kahvehaneyi bir kronotop alanına ve canlı bellek sahasına dönüştürür. *Son Sığınak*'ın kahramanı Süleyman Bey'in seyahat ettiği tren, küçük bir kasabada hava muhalefeti nedeniyle bir müddet duraklar. Süleyman Bey, tren arızasını beklerken uğradığı küçük kasaba kahvehanesinde dinlenirken, kahveye mızıka seslerinin geldiğini duyar: *“Bir ara, pek uzak olmyan bir yerden bir mızıka sesi gelmeğe başladı. Kahveci, yanımdaki masada oturanlara bu gece Halkevi'nde bir düğün yapıldığını söyledi. Hemen arkasından kahveye sırtında rozetli bir smokinle sokağa uğramış şişman, topçehreli, kırmızı yüzlü bir adam girdi. Yanında bir iki fukara çocuğu vardı. Kahveciye: -Hüsman, yine sana düştük bu gece, dedi, senin sandalyeleri toplayıp götüreceğim... - Peki, benim müşteriler nereye oturacak? Smokinli adam, yarım saniye düşünmeden bunun kolayım buldu, birdenbire sesini yükselterek: - Bey kardeşler, dedi, trenin burada kalmasını kasabamız için bir hüsn-i talih sayarız... Ben, Halkevi Reisiyim. Bu gece, bir genç subayımızı başgöz ediyoruz. Hepinizi düğüne davet ediyorum. Halkevi, halkın evi demektir. Hoş bir vakit geçiririz”* (Güntekin, 1984: 11). Burada

Halkevi reisi ile tanışan ve dostluk kuran kahraman onun davetlisi olarak subayın düğününe gider. Bir kronotop alanına dönüşen kahvede Süleyman hem yeni kişilerle tanışır hem de pek çok eski arkadaşı ile karşılaşır. Burada gerçekleştirilen tiyatro etkinliği sonrasında kahramanlar birlikte bir tiyatro kumpanyası kurarlar. Bu kumpanya ile yollara düşen ekip, köy kahvelerinde mola verir. Yazar bu yolla, Anadolu'nun hâlini de gözler önüne serer: “*Kırlar arasında epeyce yol gittikten sonra bir yerde mola verdik. Bu, yol kenarındaki kuyunun ve bir küçük çardağın yanında, üstü hasırlarla örtülü bir köy kahvesiydi. Köy görünmüyordu. Fakat etrafımızda yarı çıplak çocuklar belirmeğe başladı*” (Güntekin, 1984: 138). Dönem içerisinde gezici tiyatrolar, halk tarafından da kanıksanmıştır. Kahvehaneler, sözlü kültürdeki etkili konumlarını, bu tiyatro gruplarının gösterileri sırasında devam ettirir: “*Kazalara uğruyoruz. Onlar, cer hocaları ve kırangaçlar gibi tiyatro oyuncularına da alışmışlardır. Karşılmasını biliyorlar... Birinde bir, iki mektep “hocası, birinde bir memur, karşımıza çıkıyor... Onlar, olmazsa Hoca, mendilini boynuna atıp Lokman'ın bastonunu alarak bir kahvede meddahlık yapıyor. Doktor, çeşitli düdükle taklit ediyor...”* (Güntekin, 1984: 157).

Romanda kahramanların bir de meyhaneye gittikleri görülür. Meyhanenin kolektivite ile olan bağı, Reşat Nuri'nin *Son Sığınak* romanında da görülür. Tuluat grubu, gittikleri içkili meyhanede hem devri hem de kendi hayatlarını konuşurlar ve birbirleri için sır adına bir şey kalmaz: Ortalık kararırken hep birden kalkıyoruz. Servet Bey, bizi Tepebaşı gazinosuna götürüyor. Bahçe zamanı henüz gelmemiştir; fakat hava, âdeta sıcaktır. Gardenbar'ın yanına konmuş birkaç masada yerleşiyor ve Haliç'e karşı yavaş yavaş akşam yemeği yemeğe başlıyoruz. Önümüzde içki kadehlerimizle neler konuşmadık o gece. Hiç kimse hiçbir şey saklamıyor; herkes hayatını, küçük sefaletlerine kadar âdeta zevk duyarak anlatıyor (Güntekin, 1984: 35).

Halikarnas Balıkçısı'nın, Bodrumlu sünger avcılarını ve ekonomik yetersizliğin getirdiği mutsuzlukları anlattığı 1968 tarihli *Deniz Gurbetçileri* romanında eğlence mekânları, taşraya yönelik bir kronotop mekânı olarak anlamlandırılır ve kimlik mekânına dönüşür. Bektaş Kaptan, Aliş'i kendisine kahve sipariş etmesi için Yalı Kahve'ye gönderir. Genç Aliş burada etrafı seyre dalar. “*Kahve kapısından, iç limanın Tepecik'e dek, hatta onun ötesinde. Neyzen Teyfik çocukken öttürecek düdükle kestiği kamlılığa kadarki kıyısını seyre daldı. Orada baltabaş, kemanbaş, gulet, skafi, trandiller, hep karaya çekiliydi, kimine ateş veriliyor, kimi kalafatlanıyor, boyanıyor, stokkolanıyor,*

raspa ediliyordu. Onların arasında Aliş, Ateşoğlu tayfanın altmış tonluk depozito kayığını, yanında da -avrusu sanki-onbeş tonluk makine kayığını gördü. O teknelere doğru yol aldı". Kendi kimliğini pekiştirmek için kahve camından seyrettiği dünya, bölgenin gündelik telaşından öte bir durum vermediği hâlde, Aliş kendiliğini kahvehanede bulur ve geride kalan her şeyi unuttur (H. Balıkcısı 1997: 53).

Romanda bahsi geçen bir başka kahvehane, Palamut bükünde bulunan çardakaltı kahvesidir. Burası zamanında çocukların *"Salih Reis'in meremetlediği ve asarak kuruttuğu balık ağlarının, paraketelerinin ve sepetlerinin dolaylarında oynayıp" cıvıldaştıkları bir yerdir. "Salih Reis, onlara kürek (Narteks) ağacından oyuncak kayak yontar."* Romanın vaka zamanında Çardakaltı kahvesi ve köydeki köylü kulübelerinin çoğu yıkılmış durumdadır. Bu mekânı kaybetmek, Salih Reis'i de dünyanın gerçekliğinden koparır. Çardakaltı kahvesi, önemli bir hafıza mekânıdır (H. Balıkcısı 1997: 77).

Romanda otobiyografik hafızanın işlediği mekânlardan biri de meyhanedir. *"Sömbeki limanının eğrisi boylu boyunca rıhtımla döşeliydi, rıhtımda da küçük meyhaneler diziliydi".* Barba Manol, bu meyhanelerin birinde oturup *"radika salatası, balık kızartması, ahtapot kebabı, yoğurt ve peynir mezeleri"* ister. Selim'i gördüğünde sevinir ve masasına davet eder. Madruha kıyılarına yapacakları sünger avı yolcuğunda onun da kendisine eşlik etmesini ister. Dört Türk dalgıç ve diğer Rum dalgıçlarla çıkacakları bu yolculuğun detayları konuşulurken Barba Manol, içkiyle sarhoş olur. Burada kendi geçmişine dönerek bacaklarının nasıl tutulduğunu anımsar ve oradaki gençlere de anlatır.

"Santorin adası -on iki adanın biri ama bugün bile ara sıra davranan bir yanardağı vardır-kıyısının iki üç mil açığında süngere daltıyordum. Tam eğri bıçakla bir sünger kesip apoşiye tıkmak üzereyken denizin tabanı bir yana gidiverdi. Küçük büyük dört yanındaki balıklar ödleri patlarcasına korktular ki birdenbire gözden kayboldular. Sonra denizin tabanı da korktu ki zangır zangır titreyip sarsılmaya koyuldu. Deniz sanki sabun köpüğü oldu, apak, köpür köpür köpürüp kaynadı. Ben ne olduğunu bilmiyordum ama Santorin adasının yanardağı apansızın davranmış. Beş tonluk koca bir kaya parçasını dört mil ötedeki bir köyün tepesine atmış. Denize de sıcak küller, lavlarla sünger taşları püskürtmüş. Can ipini beni çeksin diye olanca

gücümle sarstım. Korktum bre Selim evlat, hem nasıl. Deniz burgaçlanıyor, blu blu blu diye kaynıyor, beni sağa sola fırlatıyordu, bir dev tarafından yumruklanıp da tekmelendiğimi sandım. Deniz süt beyaz kesilmişti. Gövdemin her yanı sanki kamalanıyordu, acıyordu her yanı. Miğferle formanın içi su dolmuştu. Başım patlıyordu bre! Oldu bağıracaktım ama bağırımıyordum, ağzım deniz suyu doluyordu. Formam boğazlığımdan aşığıya ta ardıma kadar yırtılmıştı. Sen formanın ne kadar sağlam olduğunu bilirsin. On kat sağlam bez, aralarına lastik kaynatılmış. Nasıl oldu da yırtıldı bre? Beni makine kayığının güvertesine çıkardıklarında korkunç acılarla debelendim saatlerce. Ağrılar paydos edince, iki bacağım da tutmuyor, yarı kör. Hemen büsbütün de sağır kaldım bre evlat. Bu iş otuz üç yıl önce oldu. Onun için dalgıçların neler çektiğini bilirim. Çek bre Selimaki, yaşamak güzel şey böyle benim gibi sakatlınsan da' dedi, içini ve bir kadeh rakıyı çekti" (s. 225-226).

Gemiciler için meyhane, en az deniz kadar değerlidir. Denizcilerin romanda karaya bastıkları anda ilk uğradıkları yer meyhanelerdir. Deniz, henüz karaya ayak basmadan özlenir ve bunun için de meyhaneler, eşik mekân hâlinde işlenir.

1969 yılında Rıfat Ilgaz'ın *Karadenizin Kıyıcığında* romanı yayımlanır. Bir yöre romanı olan eserde gündelik hayatı akışı içerisinde kahvehanelerin oldukça önemli yer tuttuğu görülür. *"Tavla şakırtısından, domino taşlarının masa üzerindeki sürtünmesinden çıkan mermer tunç karışımı seslerden"* konuşulanların duyulmadığı bir köy kahvehanesine giren kahraman, *"ceplerine kara patiskadan zırh geçirilmiş ak gömlekli garsona"* Sefer Reis'i sorar Onun İstanbul'da olduğunu öğrendikten sonra Temel Reis'i sorar ve onun da Çavuş'un kahvesine gittiğini öğrenir. Kahveye girerken bir parça kopardığı ekmekten, çıkarken bir parça daha koparır: *"Kim demişse demişti, açlık ekmeğin katığıdır' diye. Ne güzel de gidiyordu şu kuru ekmek"* (Ilgaz, 1969:80).

Çavuş'un kahvesi ise bir kurumsal hafızadır. Güllü Kız'ın babasını hatırlarlar ve onu tanıtmaya başlarlar:

"Ah bilmezsin babası! Ne adamdı! Temel Reizler, Sefer Reizler su dökemezdi eline. Onun motoru kumda yatmazdı, ceviz kütükleri gibi. Kasım yüz dedi mi yüzdürürdü. O yıl ya oldu ya olmadı. O zaman fındık yoktu böyle. Rize taraflarında açlık var, dediler. Sadık Reiz, borç harç yaptırmıştı motoru.

Tam yirmi iki tonluk. Yepyeni bir de makine taktı. Liman Dairesine başını çevirdi mi, dalgasından, çekekteki sandalların felekleri ıslanırdı. Yirmi ton mısır yükledi. [...] Sıkı bir lodosla çıktı yola. Oldum bittim, sevmem şu lodosu. Makineyi bile fayrap etmemişti Sadık Reiz, basmıştı yelkeni, püfür püfür. Allah için balık gibi matordu 'Karabatak' Hasan Usta da bi düşürmüş, o kadar olur. Senin anlayacağın gidiş, o gidiş. Kerempe fenerinden kıvrılır kıvrılmaz lodos, çevirmiş kan yere. Sinop'u tutayım diye, vermiş motorun başını açığa. Ne olduysa Ayancık açıklarında olmuş. Ertesi gün kıyı tüm mısır. Sadık Reizi üç tayfasıyla koydunsa bul. Ölülerini üç gün sonra vurmuş karaya” (İlgaz, 1969: 134-135).

Romanda kahvehanenin iletişimsel bellek mekânı olarak kurgulandığı bir başka anlatı parçası da Tekkol Fahri'nin kahvesinde geçen sohbetir. Köye elektriğin getirilmesine dair yapılan sohbet, köylünün yeniliğe bakışını göstermesi bakımından da önemli olur. Kahveci burada bir fıkra anlatarak sözlü devreye yönelik kültürel belleği örnekler. Yine karakolun izni dahilinde kahvehane, köyün düğün salonu olarak da kullanılır. “*Alaya katılanlar, gerdek baklavasını yemek için Sabir'in kahvesinde bekleyeceklerdi. Vakti gelince kapı açılacak, bir tepsi baklava tutuşturulacaktı ellerine, daha vakti vardı, hele güveyi gerdeğe girsindi bir...*” (İlgaz, 1969: 339).

1.2.6. Toplumsal Eleştiriler

Türk edebiyatının başlangıcından itibaren aşırı batılılaşmanın, batıl inançların ve kaba softaların, bürokrasideki aksaklıkların, cehaletin ve hızlı değişmelerin bir eleştiri unsuru olarak varlığı bilinmektedir. Bu eski temalar, 1960'lar romanı boyunca da devam eder. Eğlence mekânları da kimlik mekânı olarak bu başlık için önemli bir kurgusal unsur olur.

1964 tarihli *Deli Filozof* romanında Hüseyin Rahmi, batılılaşma temasını komik üzerinden kurgular. Filozof sürekli mahalle kahvesindeki halka değişimin büyüklüğünden ve ona bir an önce ayak uydurmak gerektiğinden söz eder: “*Yeni fikir, tersanesinde demir ocağında dövülüyor. Bu modern fabrikadan çıkacak yepyeni ürünleriyle yeni hayat makinesi kurulacak. Bunun işlemeden kopacak tufan ortada eski, mistik, miskin, hurda, şöyle böyle işlemez olmuş ne kadar yararsız toplum tortusu varsa süpürüp götürecektir*” (Gürpınar, 1999: 63-64).

Romancının kahvehaneye dair söyledikleri kamusal bir hafıza mekânı olarak kahvehanenin önemini gösterir ve evrim teorisi ile ilgili tartışmaların mahalle kahvesinde uzandığı seyri irdeler: *“Ah, burası felsefe akademiyası mıdır, yoksa yobazlar imareti midir? En kızgın konuşmalar bu kahvede geçer. Yerine pullu bir dilekçe vererek şimdi bu adamlardan zarar ve ziyan davasına mı kalkacağım? Dünyaya metelik vermeyen Filozofu hangi mahkemeye verirsin? Hoca Sadık'ın nesini alırsın? Bu öfkelere sebep olan dava da, bari ipe sapa gelir bir şey olsa... İnsan solucandan çıkmış, Almanya'da deli herifin biri başından büyük haltlar etmiş, kavgası burada sürülür”* (Gürpınar, 1999: 70).

Hoca Sadık, Filozof Hikmetullah'ın baş düşmanıdır ve onun dinsiz olduğunu kahvedekilere kabul ettirmeye çalışır. Bu adam yüzünden mahallenin başına bir felaket geleceğini iddia eder. Onu savunanları cahillikle suçlayan ve dinsizliğe ortak olmakla itham eden Hoca, kahvede farklı bir vicdanın sesi olmaya çalışır. Tam bu esnada Filozof'un savunucularından Ebülkütüp Tahsin Efendi ölünce, Hoca'nın ekmeğine yağ sürülür:

“Sadık Hoca, olaydan iki gün sonra saygılı gözlerin meraklı bekleyişleri önünde kahve peykesine bağdaş kurarak mübarek ağzını açtı: - Ey din kardeşleri, size söylüyorum, Ebülkütüp Tahsin Efendi bir yolunu sapıtması savunurken öldü. Cenab-ı Kibriya cezasını geciktirmedi. Fakat bu herif mahallemizedir. Bir kötünün bin iyiye zararı dokunur. İçimizde onun hezeyanlarını gerçek diye dinleyenler ve hatta bazı dinsizliklerine, maazallah katılanlar bulunuyor. Bundan dolayı hepimiz vebal altında kalıyoruz. Bu kâfirin yüzünden bakalım daha ne uğursuzluklara uğrayacağız? Bu kahve vaizinin etrafını alan gericiler homurdandılar. Yalnız her yerde tek tük bulunan hak tanıklardan Bekir Efendi adında biri gericilik zehriyle kendinden tarafa olanların fikirlerini sokan bu yılanın sözlerine dayanamayarak: - Hocam, sellemehüsselam camilerde vaaz yasaktır, hele mahalle kahvesinde böyle kâhinlikler, böyle din suçlamaları, tehditler savurmak büsbütün münasebetsizdir. Hikmetullah Efendi taşkın bir filozoftur, fakat kimseye bir zararı yoktur. Onun sözlerini anlayan anlar, anlamayan güler. Senin gibi böyle ters anlayanlarsa saçmalar durur. Hoca Sadık sözüne sağlamlık, sesine kuvvet vermek için şahadet parmağım havaya kaldırarak: -Ey Bekir Efendi, gafil adam, Allah'tan korkmadan sen de Ebülkütüp Tahsin Efendi'nin yoluna

gidiyorsun. Olan mucizeyi görmedin mi? Onun gibi ölmekten korkmuyor musun? -Ebülkütüp Tahsin Efendi yaşlıca bir adamdı, sekteden öldü. Ölümünün sizinle dil kavgasından sonra olması garip bir rastlantıdan başka bir şey değildir. Filozof Hikmetullah Efendi'yi savunmak büyük bir günah değildir. Allah bunun için adam öldürmez. Cenab-ı Hak mahalle kahvesi vaizleri hesabına mucize göstermez. Dalaş yine kızıştı. Artık kendisini keramet sahiplerinden bilen Hoca Sadık'ı susturacak ve inandıracak hiçbir kuvvet yoktu. Öğle zamanı oldu. Müşterilerinden çoğu emekli, işsiz güçsüz ihtiyarlar olan kahvedekiler, yemeğe evlerine çekildiler. Filozof u sevenlerden birkaçı onun evine uğrayarak: 'Hikmetullah baba, sen birkaç gün kahveye gözükme. Zira sana karşı korkunç bir coşkunluk var. Hemen herkes Hoca Sadık'ın mucize gösterdiğine, senin de kâfirliğine inanmış.' Filozof gülererek: -Hele bakınız, İmam-ı Azam'a dayak atanlar kaç yüzyıl sonra halk arasında hâlâ yaşıyorlar. Görüyorsunuz ki, o zamandan beri insanlar ahlak, ilim ve inançta bir arpa boyu ilerlememişler. (Gürpınar, 1999: 75-76).

Kahve ahalisi Bekir'in ölmesini beklerken onun dinç şekilde kahveye gelmesi, Hoca'yı daha da sınırlendirir. Bekir'in dili sivridir. Hoca'yı yalancı peygamber olarak nitelendirir.

"Bu yüzyılda mahalle kahvesinde mucize gösteren bir herzevekilin sözlerine kapılmak uygar Türk kafası için bir alçalıştır. Bu ayıptan vatandaşlarımızı kurtarmak için söylüyorum: Birçok inançsız büyük filozoflar Allah hakkında söylemediklerini bırakmamışlar, fakat Cenab-ı Hak gücenerek bunların hiçbirini vaktinden önce öldürmemiştir. Bir haylisi yetmiş, seksen ve daha fazla yaşlara kadar yaşamışlardır" (Gürpınar, 1999: 76) diyerek konuyu açıklamaya çalışır. Romanda mahalle kahvesindeki ahalinin hukuku, dini ve töreyi kahvehanede çözümlenmeye çalışması dikkate değerdir. Bu konuda eleştiri de yine Bekir'den gelir: *"burası mahalle kahvesidir, hukuk davalarının görüleceği yer değil. Öyle herkesin evine girip çıkanı gözetleyip de mahalle kahvesinde mahkeme kurarak bekçiyi mübaşir gibi gönderip önünüze korkutmak için adam getirtmeyi ben size gösteririm"* ((Gürpınar, 1999: 90). Romanda kahvehane, olumlu bir mekân özelliği taşımaz. Hafıza mekânı olarak mahalle için önemli bir yerde kimlik alanı olan bu mekân, cehaletin barındığı yer olarak sunulur.

Sokaklardan Bir Kız, 1968 yılında yayımlanan Orhan Kemal romanıdır. Eserde Leyla isimli bir bar kadınının kızı olan Nuran'ın hikâyesi merkezinde, sefahat hayatı ve

şehrin arka mahalleleri işlenir. Romandaki eğlence mekânları eleştirilir ve daima halkın sefaleti ile eğlence mekânlarının varlığı arasında bağ kurulur. Romanın kahramanlarından İlyas, balıkçıdır.

“Yaz, kış, balık mevsiminde ceketi omuzunda, sigarası ağız kıyısında Kumkapı'ya inen, balıkçı kahvelerinde iskambil, arada tavla oynayan, haftanın hiç değilse birkaç gecesinde Kumkapı, Yenikapı meyhanelerinde patırtıcı arkadaşlarıyla kafa çeken bir balıkçı” olan İlyas düşük ahlaklıdır ve Nuran'ın adını Kumkapı meyhanelerine dek taşır. ‘-Anam avradım olsun yok daha onüçünde, lakin Nuran değil bir afet-i devran!’ diyenlerden. Diyenlerden, çünkü mahallenin bütün sübyancıları Nuran üzerine böyle konuşurlar şurda burda” (Kemal, 1968: 121). Meyhaneler bu anlamda bir hatırlama mekânı olur ve İlyas burada Nuran dışında her şeyi unuttur.

Sokaklardan Bir Kız romanında konu edilen barlar da hep genç kadınlarla eğlenmek için gidilen mekânlardır. *“Az sonra girdikleri birahanenin nefis köpüklü biraları, genç kızların bol kahkahalı arkadaşlıkları, birahanenin yüksek bacaklı iskemlelerinde demlenen çeşitli milletten denizciler, denizcilerin yanlarındaki yırtık kadınlar, kızlarla çok tatlı bir Amerikan liman meyhanesi alemi yaşadılar” (Kemal, 1968: 306). Romanın vaka zamanında en çok kazanan kişiler konsomatrisler olarak belirtilir. “Anadolu'dan her gece tümen tümen hacıya geliyordu. Koyunlarında demet demet papel, Sirkeci kebabevleri, ya da Beyoğlu ara sokaklarındaki meyhanelerde kafaları tütüledikten sonra, akları pembe pembe gözleri, ispiroto kokan soluklarıyla tutuyorlardı barların, pavyonların yolunu. Memleketlerinde tutucu partilerin eli tesbihli, alnu seccadeden kalkmaz, değil otuz gün oruç, üç ayları bile sekitmeyen ham sofuları İstanbul'a herhangi bir vesileyle kapağı attılar mı baştan aşağı zampara kesiliveriyorlardı. O zaman gelsin pavyonlar, gitsin barlar, genelevleri, randevu evleri (Kemal, 1968: 346).*

Bir bar kadını olan Leyla, kızı Nuran'ı da kendisi gibi yaşamaya ikna etmeye çalışır. Cevdet ve Nuran arasındaki ilişki kadını rahatsız ettiği için sevgilisi Fikret'i sürekli kızına yakın olmaya zorlamaktadır. Fikret bu laçkalıktan rahatsızdır ve zihnini toparlayabilmek için liman dışındaki Baba'nın meyhanesine gider. Burası *“ufacık ama şipşirin bir meyhaneydi. Sahibi Yahya kaptan, eski, kurt denizcilerden. Kocaman burnuyla gece gündüz sarhoş, nekre bir adamdı ki, çeşitli şilep ya da vapurlarla hemen hemen dünyayı dolaşmıştı” (Kemal, 1968: 366). Burada kendini dinleyen Fikret, içkinin etkisiyle sakinleşip geçmiş günlerini düşünmeye başlar. Sonuç olarak yozlaşma, Orhan*

Kemal romanlarının bütününde olduğu gibi bu romanda da eğlence mekânları üzerinden takip edilir.

Kemal Tahir, 1961 tarihli *Esir Şehrin Mahpusu* isimli eserinde mekân hafızası üzerinden vakaları aktarır. Cezaevinde bütün olaylar koğuş kahvesi yapılan alanda yaşanır fakat burada aktüel olaylar konu edilir. Koğuş ağası Osman ile burada tanışan Kâmil, ondan hazzetmezse de zamanla içinde bir acıma duygusu belirir. Bundan sonra da mahalle kahvesinde tanıdığı insanları hatırlar. Mahalle kahvesi, kahramanın belleğinde bir kez daha kimlik mekânı olma rolünü üstlenmiştir:

“Kısım ağalığının okulu yok! Mahpusane gibi yerde yüzlerce kişiye kendini saydırmak, ileri geçip şu sedire yaslanabilmek kolay değil!.. Elbet bir değeri vardır.” Bağlarbaşı'ndaki mahalle kahvesinde tanıdığı her yaşta kopukları hatırladı. Hepsi de her zaman kendisine karşı çok saygılı davranmışlardı. [...] Bunların hepsi de toptan, iyi yürekli insanlardı. Neci olurlarsa olsunlar, ne kadar sıkıntıda bulunurlarsa bulunsunlar, hepsinin ruhunda soylu kişilerin ağır efendiliği vardı (Tahir, 2005: 52, 78).

Romanda bir de han kahvehanesinden bahsedilir. Nuh Bey, kendi hayatını cezaevinde anlatırken, Elazığ'a sürgün edildiğinde kaldığı han kahvesini de hatırlar. Eşinden bir gece okuduğu gizli bir mahkeme sonucu nedeniyle boşanmak zorunda kalan Nuh Bey hem cezaevinden o kahveyi hatırlar hem de kahvehanede hatırlanan bir olayı nakleder. Metin, han kahveleri hakkında da okura bilgi verir. Kahvehane bir kez daha otobiyografik belleğin malzemesine dönüşür.

“Elâzığ sürgünlüğünün ilk ayları bana istibdat zindanlarından daha zor geldi muhterem! Bilmediğim bir memleket... Alnımızda jöntürk lekesi... On para yok. Ev bark dağılmış. Bir hanın kahvesinde, peykeler üzerinde yatıp kalkıyorum. Öyle zamanlar oluyor ki haftalarca hiç kimse benimle iki laf etmiyor! Handa geceleyenler hep köylü... Çoğu Zazaca konuştuğundan dillerini anlamıyorum. Uzanır uzanmaz uyuyorlar. Ben uyuyamıyorum. Köylülerin yatar yatmaz uyuyuvermelerine kızıyorum. Belki kılıksızlığımdan, belki de neyin nesi olduğumu bilmediklerinden, öteki sürgünler beni görünce başlarını çeviriyorlar. Delirmek işten değil... İnsanlar iyice uyudu mu, yorganı kafama çekip ağlıyorum. Ağladığım geceler tıkanıklığım biraz yumuşuyor, biraz uyuyabiliyorum. Bir gece gene ağlama tuttu. ‘Kimse

duymasın, tabansız, demesin!’ diye dişlerimi sıkıp kıvrılırken, Mahkeme-i Kübra’yı okuyup ağladığım geceyi hatırladım. Daha doğrusu, hıçkırıklarımın uyanan Fehamet Hanım’ın sesi kulağıma geldi (Tahir, 2005: 277-278).

Romanda meyhane, daha çok bir unutmama mekânı olarak yer bulur. Kişiler, dertlerini unutmak, utançlarını dindirmek, kendilerine yabancılaşmanın önüne geçmek için meyhaneye gitmeyi seçerler:

“Mehmet Akif’in damadı Ömer Rıza, uzun bir yazı ile ‘Halkımızın din ve milliyetçilik şuurunun uyandığını, bu iki şuurun düşmanı vatandan atmak için iki temel dayanak olduğunu’ ispatlamaya uğraşılıyor. Anadolu’nun iki önemli kapısında çıplak süngüsü ile nöbet bekleyen Mehmetçiği, böylece desteklemeye çalışıyordu. Kâmil Bey, Ömer Rıza’nın, her zaman güleç, ama gene de her zaman kederli yüzünü görür gibi oldu. ‘Yazısını bitirince gidip içmiştir. İçmiştir ama, keyiflenmek için değil, sevdikleri, savaş meydanlarında boğuşurken, yazı yazmaktan başka bir şey yapamamanın utancını biraz dindirmek için... Bunu sezemezseniz, meyhanede bulunuşunu ayıplarsınız!..” (Tahir, 2005: 212).

Romanda Veznedar Sıtkı’nın yaşadıkları anlatılırken, kahvehanenin insan ömrünün boşa geçmesinde bir neden olduğundan bahsedilir ve Sıtkı, geçmiş günlerini kahvehane üzerinden anar. Mahalle ve dolayısıyla kent içerisine yerleşmiş evlerin ve bu evlerde yaşanan hayatların eleştirisi de bu noktada mahalle kahvesi üzerinden verilir:

“Dışardayken arada kahveye çıkardım da bir iki parti tavla oynardım. Şimdi düşündükçe ‘Allah benim belamı versin!’ diyorum. Başını alıp kırlara gitmez mi, insan? İnsan dışardayken kırların değerini bilmiyor! Bir dakika kaybetmemeliymiş, kırlara can atmalıymiş. Bizim ev mahalle içidir. İnsan kırlarda oturmalı!.. [...] Çocukluğumdan beri fino beslemeye heves ederim. Hanım titiz olduğundan bahçesiz evde istemedi. Bahçe olursa finoya bir şey demeyecek! Bir zaman daldı. Sonra göğsünü yavaş yavaş yumruklayarak anlattı: Bu dünyada, tohum sahibi namli çiçekçi olmak isterdim. ‘Ölü soyucu’ oldum” (Tahir, 2005: 324).

1.2.7. Gündelik Hayat ve Eğlence

Eğlence mekânları elbette doğrudan kendi sektörü içerisinde değerli ve anlamlıdır. Ayrıca toplumda eğlencenin yönü ve içeriği, bir anlamda toplumun sosyolojisi, kültürü ve psikolojisi bakımından önemlidir. Daha önce de vurguladığımız gibi eğlence mekânları toplumsal hayatın vitrinidir. Bu anlamda 1960'lar boyunca eğlence mekânları, genel anlamda olumsuz çizilmiştir denilebilir. Özellikle meyhane ve barlar bu dönemde hiçbir derinliğe sahip olmayan yalnızca maddi karşılıklar ve tatminler sunan alanlar olarak kurgulanır.

Örneğin Muzaffer Buyrukçu, *Gürültülü Birkaç Saat* romanını 1969 yılında yayımlar. Romanda yıllardır arkadaş olan bir grup erkeğin meyhanede geçirdikleri vakitler anlatılır. Eril hegemonyanın görüldüğü romanda dikkat çeken Ayhan karakteri eserin ana kahramanı niteliğindedir. Erkeklerin Ankara'dan gelen Nermin ile yaşadıkları eğlenceli zaman ve Ayhan ile Nermin arasındaki ilişki romanın olay örgüsünü oluşturur. Romanda çoğunlukla erkeklerin sıradan arkadaşlık sohbetleri, siyasi olaylara karşı eleştirileri ve bireysel sorunları ön plandayken Nermin'in gelişile aralarında doğan rekabet ortamı dikkati çeker. Bu rekabet erkeklerin uzun yıllara dayanan arkadaşlık ilişkilerinin zedelenmesine neden olur. Nermin, fiziksel güzelliğiyle dikkat çektiğinden erkekler arasında elde edilmek istenen cinsel bir meta olarak görülür. Romanda aynı zamanda kahramanların yaşadığı siyasi sorunlar, sokağa çıkma yasakları, polis takiplerinin yapılması gibi sosyal durumlar eleştirilirken sınıfsal farklılıklardan dolayı yaşanan ayrımcılıklar da belirtilmektedir. Romanın ana mekânı İstanbul'dur; eski İstanbul manzarası ve kenar mahalle tasvirleri sunulmaktadır. Romanın sonunda erkeklerin Nermin'i elde etmek için uğraşları boşa çıkar. Nermin, Ayhan'la dans etmeyi kabul eder ve birlikte mekândan ayrılmalarıyla roman son bulur. Vaka zamanı altı saati kapsayan romanda kahramanlar üç farklı meyhaneye gider. Gittikleri Kulübe isimli meyhanede Ruhi Su dinleyen arkadaşlar sıklıkla askerlik günlerinin hatırlandığı romanda Rıza'nın eski sevgilisi Şükran'ı ve sol gözünü kaybettiği dönemleri de anımsadığını görürüz. Böylece meyhane arkadaşlar için bir hatırlama unsuruna dönüşür.

Halikarnas Balıkcısı'nın 1969 yılında kaleme aldığı *Ötelerin Çocukları*, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, Bodrum'da yaşayan sıradan insanların hayatlarını, beklentilerini, hayallerini ve hayal kırıklıklarını konu edinir. Yazarın Anadolu düşüncesinin yansıması olarak mitoloji ile de sıklıkla bağ kurulan romanda eğlence

mekânları, kolektif ruh taşıyan kimlik mekânları olarak taşra kronotopuna uygun çizilir. Roman kahramanlarından Barba, “*çardak altındaki deniz kıyısı kahvesinde*” insanları etrafına toplayan mühim bir karakterdir. “*Barba'nın sözlerine hayal kuruyor diye hiç inanmadıkları halde, söz başlayınca onu mutlaka can kulağıyla dinlerlerdi. Hatta o kadar ki, pazar günü Papa Hristomiris'in kilisede sayıp döktüğü gerçeklere, Barba'nın düzme, uydurma olduğuna emin buldukları masal ve martavallarını dinledikleri içtenlikle, kulak vermezlerdi*” (H. Balıkçısı 1997: 36).

Romanda kahvehane, taşranın tüm geleneksel yapısını üzerinde taşır. Hüsmen Ağanın kahvesinde tiyatro oynatılır. Oyunun o gece gerçekleştirileceğinin ilanı için köyün ramazan davullarından birini kiralarlar. “*Köylünün biri bir köşeye heybesiyle bir koyun postunu bırakmışmış. Hüsnü postun yanına oturarak, hiç kimseye çaktırmadan bir parçasını kesip almış. Onu sokakların birinde bulduğu kırmızı toprağa beleyerek takma sakal diye saklamış*” (s. 109). Tiyatro başladığında insanlar oldukça keyiflenir. “*Rüştü sahneye çıkıp da arkadaşını, başında yorgandan davul kadar sarık, sırtında da çarşaftan harmaniyeye görünce -biraz da rakının etkisiyle makaraları salıverdi. Hüsnü de Rüştü'yü koyun postundan takma sakalla görünce kendini tutamadı. Bu hal biraz da günlerce çekilen yoksulluğun tepkisiydi. Kendilerini ne kadar tutmaya gayret ediyorlarsa, inadına o kadar gülüyorlardı. Eninde sonunda gülmekten katıla katıla birbirlerinin başına, bam, güm diye gaz tenekeleri vurmaya başladılar. Hüsnü nihayet Rüştü'nün takma sakalını çenesinden yolarak ve pusulayı tamamen*” şaşırır (H. Balıkçısı 1997: 109).

Yazar, Bodrum tarihini, mekân tarihiyle açıklama yolunu da seçer. Bu anlamda ilk kez kahvehane topografik hafıza olma rolünü üstlenir. “*Bodrum iç limanı Sen Jan şövalyelerinin şatosunda başlar. Liman kumsalı, geniş bir kavis çizerek, küçük bir yarımada üzerinde duran Tepecik camisinde sona erer. Caminin sağlı sollu iki yanındaki kıyı boyunca küçük kahvecikjer vardır. Müşteriler kahvelerde yere serili hasırların üzerine yan gelir, kahve içer, konuşur, dalgaları seyrederek çardak fisiltısına, ağustosböceği gürültüsüne katılan denizin sesini dinlerler*” (H. Balıkçısı 1997:62).

Romanda yolları İstanbul'a düşen denizcilerin gittiği bir başka mekân, Kristal Bar'dır. Barların, taşrada da büyük şehirde de değişmeyen işlevi, kadınların burada eğlence ve cinsel tatmin aracı olarak sömürülmesidir. Kristal Bar'da da güzel kadınlar, gecelik eğlencelerin malzemesidir. Bu barı, “*içinde yavaş ve mahmur bir ışık, beyaz gerdanlara düşmüş permanantlı bukleleri, sipsivri tırnaklı uzun uzun parmakları, onların*

arasında tellenen altın uçlu sigaralan, rujlu dudaklara değdirilen ince şampanya bardaklarını ve 'Paris! Paris!' diye fısıldayarak geçen buğulu tuvaletler aydınlatıyordu. Hüzünlü denebilecek zarif kokular, öpücükleri andıran kuştüyümsü yumuşaklıklar hep orada toplanmıştı. O eş dosta göre, hayatın ritmi, düdüklerin, flütlerin, dümbeleklerin meydan okuyucu, şaşırtıcı ötüş ve vuruşlarıyla yalnız oradakilerin damarlarında çarpıyordu. Ortada dans edenlerin bacakları gövdeleri karman çorman oluyordu. Buna hayat denmez de, neye hayat denirdi? Baş köşedeki bir masada Kokoz Cemal, göbeği iri, ensesi kalın, muhterem, muhteşem bir adamla karşı karşıya oturuyordu. O adama boyuna 'Ulalı' diye konuşuyordu. İkisi de kızıymış ağızlarla birbirine verip veriştirirken, havaya durmamacasına 'pat, küt' şampanya tapaları attırıyorlardı. Havı dökülmüş, kol dirsekleri yenilmiş paltosu ile sokaklarda sürünen Cemal sanki birdenbire kabuk değiştirmişti. Saçında pomat, gözünde monokl, sırtında kırlangıç kuyruk, hâzâ bir mösyö olmuştu. Cemal ve Ulalı, sosyal konumları üzerinden birbiriyle tartışır. Cemal, güzellik tellalı olmakla suçlanınca kamusal bir hafızaya yaslanarak Ulalı'nın geçmişini ortaya döker: "İlk para yaptığın iş neydi, hatırlıyor musun? Çingenelere maşalarla sokaklardan toplattığın ağarmış köpek boklarını tanenleri dolayısıyla-yabancı ülkelere satıyordun. Yaşasın İstanbul'un milyonlarca sokak köpeği. Artlarıyla seni habire zengin ediyorlardı. Köpek pisliğinden kazandığın paralan, kirlidir diye, onları toplayan çingeneler gibi maşayla tutmuyordun ya? Banknotları çantana istif ediyor, göğsünün vicdan ve yürek oturağı olan yerinin üzerine -yani ceketinin iç cebine-sıpsıcak yerleştiriyordun. Köpek boku ticareti yaptığın için kirlenmiyordun a! Sen, yapmakta olduğum işi kirlî, çirkin bir iş sanıyorsun. Benim yaptığım iş, ticari olduktan başka, estetik de. Güzelliği inkâr mı ediyorsun yoksa?" der (H. Balıkçısı 1997:41-42). Bu barın müşterileri, oraya yalnızca eğlenmek için giderler. Türk kızlarının bara gitmesinin yasak olduğu dönemde Vedâ, Tünel'e kadar çarşafılı, Tünel'den sonra ise şapkalı olarak çıkar ve Beyoğlu'ndan Galata'ya iner. Barın en çok müşteri çeken kızı olan Vedâ için bar sahibi de her tehlikeyi göze alır. Vedâ zamanla bu durumdan memnun olmaz ve kendi üzerinde büyük bir yük olduğunu düşünerek bol içkiyle duygularını bastırmayı, unutmayı gerçekleştirmek ister. "Şampanya Vedâ'ya hoş bir sarhoşluk ve unutkanlık vermiyor değildi. Ama şampanyadan başlanıyor, çok geçmeden kokaine, eroine gidiliyor, oradan da erken bir ihtiyarlık falan, filan derken, teneşire az mesafe kalıyordu" (H. Balıkçısı 1997:208). Haşmet Bey'in dalgıç Davut'u bara sürüklediği gece, orkestra çalmaktadır. "Borular ötüyor, dümbelekler nabızlar gibi çarpıyor, gürleyip duman gibi buram buram yükselen uçuşlarına benziyordu." Davut, Haşmet'in kendisini bıraktığı masada şaşkınlıkla etrafı izlemeye

başlar. *“Orkestra gerçi cenneti yaratıyor gibi oluyordu, ama burası Davut'a cehennem kadar yakıcı geliyordu. Alnı ter damlalarıyla boncuklandı. Ona, sanki o yerin kendisine bir düşmanlığı varmış gibi geliyordu. Bir yandan gözleri de kamaşıyordu. İçi biraz durulunca, çekingen bakışlarla etrafı araştırmaya koyuldu.”* Sonra Vedâ'yı gören ve kadının etkisinde kalan Davut'un ilgisinin farkına varan Haşmet Bey ile Kokoz Cemal, kızı Davut'la ilgilenmesi için onun masasına yollarlar ve bu yolla Davut ile eğlenmeyi kurarlar.

Oysa Davut, bir açık denizcidir. *“Açıkların uzun sefer denizcileri, aylarca insan yüzüne hasret kalırlardı. İşte bundan dolayı, kadınları idealize ederler, onlarla cinsel ilişkide bulunmayı, onlara hakaret sayarlardı. Denizciler pek yapayalnız insanlardır. Yabancı yerlerde kimseyi tanımazlar. O koca ıssızlık ve yalnızlıktan sonra, gidecekleri bir tanıdık evi yoktur, insan ne de olsa, insanı özler!”* (H. Balıkcısı 1997:210). Sırları olmanın getirdiği baskıyla yürekleri hassaslaşan denizcilerin, aşka da daha kuvvetle tutunacaklarını söyleyen yazar, Vedâ'nın kendisine gülümsemesiyle Davut'un yerden de zamandan da koptuğunu belirtir. *“Artık o yerin bir özelliği de kalmamıştı. Masalar, aynalar, duvarlar, insanlar ona ilgisiz yüksekten bakmıyorlar, onu ezmiyorlardı. Katılıklarının arkasına gizlenmiş gibi duran varlıklar, sanki birdenbire çözümlenerek, hep gülümsemeye koyulmuşlardı.”* Davut, aslında kendisiyle ilgilenmekten memnun olmasa da gördüğü ilgiden memnun Vedâ ile kırık dökük sohbet etmeye çalışır. *“Davut, kadının ne dediğinin hemen hiç farkında değildi. Sözlerini değil, bir türkü dinliyormuş gibi, sesini dinliyordu”.* Davut, bardan ayrıldıktan sonra sadece o geceyi ve Vedâ'yı düşünür. Akşam olunca da soluğu yine Kristal'de alır. Oradan ayrıldığında aklında kolektif hafızanın en nazlı öykülerinden biri vardır:

“Bazı yaşlı denizcilerin, deniz kızları hakkında söylemiş oldukları şeyler hatırına geldi: Güney kıyıları açıklarında, denizin sonsuz sessizliği içinde, sıla ateşiyle bağrıları yanan gemiciler, bazen ta uzaklardan, işitilir işitilmez birtakım türküleri duyar gibi olurlarmış. İşte o, deniz kızlarının koro halindeki türküleriymiş. O türküler, denizcilerin yüreklerine fena işlermiş. Ana koynunda dinlemiş oldukları ninnileri hatırlarlarmış. Sözde, daha önce bu sesleri dinleyenler, kürekleri, yelkenleri, dümen yekesini bırakır, kendilerinden geçkin denize atılır, o seslere doğru yüzerlermiş. Onları artık bir daha gören olmazmış. Davut da denizde birkaç kez, o türküyü uzaktan

duyar gibi olmuş, bilinmeyen yerlere yol alma aşkının çıldırtıcı özlemini duymuştu. Yaşlıların söylediklerine göre, denizkızının gözleri, tıpkı deniz gibi olurmuş. Yani şimdi yeşil, şimdi mavi olur, renkler birbirinin kovalarmış. Davut, Vedâ'nın amma da denizkızına benzediğini düşünerek, uykuya daldı (H. Balıkcısı 1997:209-213).

1.2.8. Bireysel Kırılmalar, Varoluşsal Çelişkiler

II. Dünya Savaşı sonrasında var olan ve 1950'li yılların edebiyatına da damgasını vuran bunalıtı, taşra sıkıntısı, anlamsızlık, kendiliğini keşfedememe gibi varoluşsal meseleler, 1960'lı yıllarda da sayıca az da olsa yazılmaya devam eden konulardır. Bu romanlarda eğlence mekânları, unutmama mekânı işlevi taşır.

Erdal Öz'ün 1960 tarihinde yayımladığı *Odalarda* romanı, 1950'lerin kültürel yapısının izlerini taşır. II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan bunalımın izlerini, kendi varoluşunu bulmak zorunda olan bir kahraman üzerinden işleyen romanda annesiyle yaşayan bir delikanlının annesini kaybetmesiyle içinde hissettiği boşluk konu edilir. Hayatı yalnızca fiziksel ihtiyaçların tatmini olarak algılayan kahramanın, bir adı bile yoktur. Başkaları tarafından yönetilen, sosyal ve cinsel kimliğini bulamayan başkişi, bir kimlik mekânına da sahip değildir. Başkişi, kendisine bir kimlik mekânı olarak kahvehaneyi seçene dek savrulur. Tesadüfen girdiği bu kahve, bir kimlik mekânına dönüşecek, bir eşik kronotopu işlevi yüklenecektir. *“Kasabanın en geniş, en ünlü kahvesiydi burası. Uzunca bir derinliği vardı. Gelenler daha çok sobanın yakınlarında, gerilerde otururdu. Kimi tavla, kimi kâğıt oynar, durmadan çay içerlerdi. Yüksek tavan, gürültüleri emiyordu. Cam önünde pek oturan olmuyordu” (Öz, 2011: 29)*

Kahraman, kahvenin cam kenarındaki bir masasına oturur ve cam, bozuk yapıda olduğu için, yoldan geçen insanların fiziksel özelliklerini de karikatürize ederek sunar. Kahraman, bu görüntüyü bir oyun hâline getirir ve insanları çeşitli yaratıklara benzetir.

“Sık sık kahveye uğrar olmuşum. Ötesinden geçen insanları bir başka gezegenin garip yaratıklarıymış gibi değişik biçimlere sokan o bozuk camın önündeki masalardan birine oturup çaylar içiyordum. Bu oyun giderek ilgimi daha da çeker olmuştu. Yaklaşan bir insanın gireceği biçimi önceden kesimlemeye çalışıyordum. Kahvenin ortasında gürültüyle yanan büyük sac

sobanın bana kadar sokulan uzak sıcaklığında gevşeyip kendimi oturduğum sandalyenin katılığına daha da bırakarak, garip biçimlere giren insanların önünden geçmelerini bekliyordum. Göbekli bir polisin tam önünden geçerken –birden tam ortasında kopacakmış gibi-incelip uzamasını, küçük bir öğrenci kızın sarı saçlarıyla süslü o güzel yüzünün yukarıya çekilip bedeninin yassılaştırmasını, çöp gibi bir köylü kadının daha da incelip dikey bir çizgiye dönüşmesini keyifle izliyordum” (Öz, 2011: 29).

Kahraman, bu oyunla zaman ve mekân olarak şimdiye dönerken, gerçeklerden ve gerçeklerin yarattığı bunalımdan da kaçınmış olur. Kahve ayrıca onun için fiziksel bir koruyucudur da. Kahvedeki soba, sağladığı sıcaklıkla kahramanın soğuktan zarar görmesini engeller: *“Ayak parmaklarım, ıslak ayakkabılarımın içinde kopup dökülecekmiş gibi sızlıyordu. Kendimi kahveye güç atmıştım. Evime bu saatlerde gitmek istemiyordum. Kahvede hiç olmazsa harıl harıl yanan bir soba vardı. Birkaç gün yataktan çıkamadığım olmuştu, ama sobasız bir evde yine de hastalanmadan koca bir kış geçirmiştım” (Öz, 2011: 29-30).*

Kahvehaneye devam etmeyi, hayatının merkezi hâline getiren kahraman, burada bir başka kişi ile tanışır, ona güvenir ve hayatını yönetmesine izin verir. Bu kişi ile kahvehanede ilk tanışmasında söylenen sözler önemlidir: *“Çok iyi tanıyorum sizi’, dedi. ‘Bakışlarındaki eziklikten, oturuşunuzdaki ürkeklikten, çekingenlikten, yüzünüzdeki-ne bileyim-bu sığınma özleminden, -kızmayın ama-ensenizin biraz uzunca oluşunun size verdiği rahatsızlıktan, sürekli yüzünüzle oynayışınızdan, daha bir sürü özelliğinizden sizi içimde bir yerlerde saklamış gibiyim. Buralı değilsiniz öyle mi?” (Öz, 2011: 34).* Kahraman, kendisinin ruhunu çözen bu kişiye can sıkıntısını gidermek için geldiğini anlatır. *“Demek buraya can sıkıntınızı gidermek için geliyorsunuz’, dedi. Derin bir soluk aldı. Çaylarımız gelmişti. Garson uzaklaşınca, çayını karıştırırken, ‘Biliyor musunuz, ben de sıkılan bir insanım,’ dedi. Çok yer dolaştım. Çok insan tanıdım. Girmedığım boya kalmadı. Can sıkıntımı da bir süs köpeği gibi hep yanımda taşıdım” (Öz, 2011: 40).* Kahraman ve yeni tanışılan adam, can sıkıntısı üzerine sohbet eder. Sıkıntı sahibi olmanın, *“sürüden ayrılmak”* olduğunu belirten ve değerli gören adam, kahramanı rahatlatır. Ayrıca kahraman kahvede bu adama korkularından da bahseder. Adam, kahramanı yine teselli eder: *“İnsanın korkusu olmalı beyefendi’ dedi. ‘Korkmalı insan, ama korkusunun üstesinden gelmeyi de bilmeli. Korkusu olmak, korkak olmak değildir.*

Bakın şu kahvede oturan bu insanların hemen hepsi korkaktır. Bir korkaklar sürüsünün içinde yaşıyoruz. Bu insanların elinden bugünkü işlerini alın, hepsi de bir anda paniğe kapılırlar, dünyaları söner. Sanki onlara uygun tek bir iş vardır dünyada, onlar da onu nasıl olduysa bulmuşlardır. Aslında o edindikleri işlerini de doğru dürüst yapamazlar ya, neyse, onları işlerinden koparın, ölürler, inanın ölürler, korkudan ölürler, açlıktan ölürler ya da sürünürler” (Öz, 2011: 39).

Sonuç olarak 1960-1970 arası on yıllık dönemde Türk romanı, yaşanan darbenin ve siyasi çatışmaların az da olsa etkisi altındadır. Köy Enstitülü yazarların açtığı köy edebiyatı, bu düşüncenin ana akımı olan toplumsal gerçekçi çizgiye bağlar ve romanın yönü köyden şehre, kasabaya doğru değişir. Bu değişme eğlence mekânlarına olan bakışı da bir önceki on yıllık periyoda göre değiştirir. Dönem romanında kahvehaneler, siyasi anlamda bir ilçe ve il başkanlığı gibi hizmet verir. Siyasi düşünceye göre paylaşılan kahveler, kimlik mekânına dönüşür. Bu dönemde hâlâ geleneksel kimliğin devamı kahvehaneler için söz konusudur. Hegemonik ve biyopolitik alan olarak kahvehaneler hem şehir hem de kasaba, mahalle hayatı için iletişimsel belleğin sürdüğü mekânlar olarak görülür. Meyhaneler, bu dönemde de unutmak mekânıdır. Kişilerin alkol aldıkları, hayatı ve kendilerini sorguladıkları, arkadaşlarıyla buluşup görüştikleri meyhaneler, gramafondan radyoya doğru değişiklik gösterirken, kendi iç geleneğini bozmadan sürdürür. Bireylerin kendilerini var kılabilmeleri, söz dinletebilmeleri için meyhaneler önemli temsil mekânları olurken 1960’lı yıllar boyunca olumsuz da pek çok imaj yüklenen meyhanelerin kurgulandığı gerçeğini gözden uzak tutmamalıyız. Bu dönem romanında kesin olan meyhanenin eril kimliği daha kuvvetle sahiplendiğidir.

Dönem romanında kahvehaneler, yalnızca dış ülkeleri işleyen Attila İlhan romanlarında vardır. Bunlar da yalnızca epifanik bellek mekânları olarak dikkati çeker.

Dönem romanında en büyük değişim barlardadır. Türedi zenginlerin ve kültürel bir donanımı olmayan burjuvaların eğlence mekânı hâline gelen barlar, yalnızca kadınlarla iyi vakit geçirmek için seçilen mekânlardır. Hatırlama ve unutmak işlevleri barda daima vardır ancak kolektivite bu dönem romanlarında barlar için hâlâ söz konusudur.

1.3. 1970- 1980 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri

Mekânın kavram değerine dair tartışmalar, 1970’li yıllardan itibaren, özne varoluşu ve bellek kavramlarıyla mekânın ilişkilendirilmesi anlamında yönelir. Mekân

ve yarattığı aidiyet duygusu, kent yaşamı, teknoloji, göç, politika, panoptikon ve psikoloji gibi pek çok mekân deneyimi literatüre taşıyarak, mekânın anlamını kültür ve fenomenoloji alanlarına doğru hızla ulaştırır. Modern hayat ve şehir hayatı, mekânsal aidiyetleri bozar. Kolektif bir paylaşım alanı sunsa bile, ortak ruhun şekillendirdiği mekânlar artık dışarıda kalır. Değişimin hızlı olduğu her anın tahrip edici olduğu düşünüldüğünde modern hayatın da bir kaotik ortamı tetiklediği söylenmelidir. Taşra, nasıl kolektif ve kalıcı, kültüre yönelik nakledici bir hafızayı imlerse aksine modern şehir hayatının hafızası yine kolektif fakat kalıcı olmayan, aidiyeti bulunmayan, gelip geçiciliğe odaklanan bir bellek mekânı açmıştır denilebilir. Bu mekânlar, hafızanın tüm sınırlarını sürekli olarak gerginliğe dönüştürürken, insanın sıradan olanla özeline; âna ait olanla geçmiş veya geleceğe ait olanın sınırlarını da muğlaklaştırdığını görürüz.

1.3.1. 12 Mart Muhtırası

27 Mayıs darbesinden sonraki on yıl boyunca, ülkenin eksik olan yönleri araştırılır. 1970'e dek bir restorasyon fikri hissedenler yanında, 1968 ile tüm dünyada başlayan öğrenci hareketlerinin Türkiye'yi de etkisi altına almasıyla birlikte rejim muhalifleri de doğması, ayrıca Rusya'dan gelen ikame rejim arayışı ve sosyalist dalga, önünde durulamaz bir hal alır. Olayların tırmanışı karşısında 12 Mart 1971 tarihinde TSK komuta kademesi, Genelkurmay Başkanı Orgeneral Memduh Tağmaç, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Faruk Gürler, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Muhsin Batur ve Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Celal Eyicioğlu'nun imzasıyla Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a muhtıra verir (Dursun, 2005: 187-190). Demokrasi için bir balans uyarı sayılabilecek olan bu müdahale sonunda (Özbudun 2007: 27-31), Adalet Partisi çoğunluğu ve Süleyman Demirel'in başkanlığıyla kurulmuş olan hükümet, istifaya zorlanır. Süreci hazırlayan olayların her biri ise kendi içerisinde yeni milatlar oluşturur (Turhan, 1991: 176-177).

Muhtırayı hazırlayan şartlardan biri *Yön ve Devrim* dergilerinin garantörlüğünde ilerleyen Milli Demokratik Devrim sürecidir. Cunta planının temelinde sosyalist devrimin gerçekleşmesi arzusu vardır. Ordunun üst düzey komuta kadrosu içerisindeki subaylardan istenen destek tam karşılanamayınca hedefe ulaşılmaz ve muhtıra sonrasında da devrim taraftarı subaylar resen emekli edilir. 16 Şubat 1969'da yılında, yetmiş altı farklı fraksiyondan gençlik örgütü 6. Filo'nun gelişini protesto etmek için İstanbul Beyazıt Meydanı'nda toplanır. Gösterinin valilik izni bulunmasına rağmen, Komünizmle

Mücadele Derneği'nin halkı galeyana getirmesi sonucu iki grup meydana karşılaşıyor ve çıkan olaylarda iki genç bıçaklanarak öldürülür. Kanlı Pazar olarak tarihe geçen bu olay, toplum içerisindeki gerginliği tırmandırır. Yine 1969 yılının Mayıs ayında memnu siyasi hakların iadesi kapsamında meclise bir anayasa değişikliği teklifi götürülür (Çavdar, 2004: 193). Sivil meclisin kararı bu yönde olmasına rağmen genelkurmay başkanlığı anayasanın değiştirilmesine ve Demokrat Partililerin yeniden siyasete dönmesine müsaade etmeme kararındadır. Cevdet Sunay ile yapılan görüşmede de ordunun resti devam eder ve Demirel başkanlığındaki hükümet tasarımı geri çekerek erken seçime gitme kararı alır. Olası bir askerî müdahale, Demirel'in bu kararıyla rafa kalkar ve yapılan seçimde AP, Demirel başkanlığında tek başına iktidar olur. Demokrat Partililer için memnu hakların iadesi de bir müddet daha gerçekleşmez.

1970 yılında ise AP ve CHP'nin ortak çalışmasıyla sendika yasası değiştirilir. Sendika seçimi ve değişikliği, işçiler için daha zor hâle getirilir. Türkiye İşçi Partisi ve Disk, bu yasaya karşı anayasa mahkemesine giderek iptal davası açar. Daha sonra işçiler örgütlenerek kalabalık bir protesto yürüyüşünü 15 Haziran 1970 günü gerçekleştirirler. Çıkan olaylarda ölüm ve yaralanmalar meydana gelir. Olayların diğer şehirlere de sıçraması üzerine iki aylık bir sıkıyönetim sürecine girilirken sendika temsilcileri de tutuklanır.

Dönemin zorlayıcı bir diğer meselesi sosyalist ve Marksist düşüncenin hızla yükselmesi ve özellikle üniversite öğrencilerini militana dönüştürmesidir. Karşıt görüşlü öğrenciler arasında çıkan çatışmalar, mevcut gerginliği daha da tırmandırır. Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının gerçekleştirdiği kaçırma eylemleri sırasında bir askerin şehit edilmesi üzerine TSK ve gençlik karşı karşıya gelir.

Tüm bu olaylar sonucunda ordu, komuta kademesinin tam onayıyla muhtıra, 12 Mart 1971'de saat 13.00'te TRT radyolarında bildiri olarak okunur ve ilan edilir. Atatürkçü ve Anayasa'ya bağlı, ilke ve inkılapların takipçisi olan bir hükümetin tesisinin zaruri olduğunun vurgulandığı muhtıra sonuç verir ve Nihat Erim güvenoyu alarak, partiler üstü, bağımsız bir hükümeti temsil etmek üzere başbakan seçilir. 1973 yılında yapılacak seçimlerde de Bülent Ecevit başbakan olacaktır.

Konuyu doğrudan işleyen roman sayısı az olmakla birlikte eğlence mekânları, bu başlık üzerinden farklı işlevler yerine getirirler. Bir yandan kaosun palazlandığı yerler

olarak sunulan kahvehaneler, gizli teşkilatlanmaların, saklanmaların ve korsan toplantıların yeridir. Yine gündeme dair meseleler, kahvehanelerde konuşularak bir hafıza yaratılır.

Melih Cevdet Anday'ın 1970 yılında yayımlanan *Gizli Emir* romanı, 12 Mart Muhtırası'ndan önce yayımlanmış olmasına rağmen, dönemin kaotik ortamını Kafkaesk anlatım tarzıyla açıklayan, dikkat çekici bir romandır. Romanın bütününde eğlence mekânlarının biyopolitik mekânlar olarak kurgulanması damga vurur. Hayat, AYOT adı verilen ve panoptikonu temsil eden bir göz tarafından idare edilmektedir. Halk, bütün gününü AYOT'un kural ve beklentilerine, yasaklarına göre sürdürür ancak bu teşkilatın da kararları absürt üzerine kuruludur. İdeolojinin gözünden kaçamayan halk, umutsuz ve bezgindir. Ne zaman geleceği belli olmayan gizli emiri beklerken herkes psikolojik sağlığını kaybetmek üzeredir. Romanda tüm eğlence mekânlarının ideolojik aygıtlara dönüştürüldüğü hatırlanmalıdır. Bu anlamda kahvehane, önemli bir figürdür. Buradaki hayat, özellikle 1970'li yıllar boyunca tırmanacak olan sokak çatışmalarının habercisi durumundadır:

“Kahvenin cama yakın masaları bomboştı, müşteriler arka masalarda oturmuşlardı. Anlaşılır bir tedbirdi bu; çünkü her an bir saldırı olabilir, cam çerçeve kırılabilirdi. Kahvenin sahibi kaç kez, ‘Kapatayım şu kahveyi,’ diye düşünmüştü, ‘çay kahve içeceklerine zıkkım içsinler,’ demişti kendi kendine. Ama bu kararını bir türlü uygulayamamıştı. ‘Kapa, kurtul!’ diyen karısına, ‘Milleti kapı dışarı edemem,’ diye cevap vermişti. Ama camlar sık sık kırılıyordu. Kahvenin içine nedense daha az girdikleri için bardak tabak kaybından doğan zarar, kırılan camların masrafı kadar önemli değildi. Ancak olayların sürüp gitmesi aklını başına getirmişti kahvecinin, camları, tabak çanağı sigorta ettirmişti. Her cam kırılışında sigortaya başvuruyordu; ama zararının ancak bir parçasını kurtarabiliyordu. Çünkü kırık camların en büyük parçalarını zarardan saymıyordu sigorta şirketi, onları para yerine kahveciye bırakıyordu” (Anday,1970: 7-8).

Kahveci, nevi şahsına münhasır biridir. Kendi karakter ve huylarından asla taviz vermez. Sıklıkla arkadaşlarıyla birlikte bütün gün din, felsefe, ahlak ve politikadan bahsederler. Bir gün emekli bir memur ile Tanrı hakkında konuşurlar. Hristiyanlık teolojisinin ön planda olduğu bu konuşmada, her şeyi Tanrı'nın yarattığı ve dolayısıyla

iyilik ve kötülüğün Tanrı kararı olduğu vurgulanır. Kahvenin sahibi “*ama bir de irade-i cüz diye bir şey var*” itirazında bulunsa da memurun verdiği cevap, dönem ruhunu vermesi bakımından önemlidir:

“*Bak şu kentimizin haline, herkes birbirinin gözünü oyuyor, irade-i cüziyeleri ile mi yapıyorlar bunu? İrade-i cüziye, Tanrı korkusu, öteki dünya korkusu yaratmak için öne sürülmüş iyi niyetli bir görüştür. Fakat esası çeldiği zaman, değeri sıfıra iner. Esas dediğim de, Tanrı'nın iradesidir.*” Kahvenin sahibi öfkelenir: “*Öyleyse bu saldırıları, bu kıyımları Tanrı'nın buyruğuyla yapıyorlar, dedi alay ederek ve sinirli sinirli çenesini kaşdı. “Tanrı isteseydi toptan bir bela verirdi kentin başına, böyle aylarca, yıllarca uğraşır mıydı hiç? Ahlaktır her işin başı. Karşıdaki, ‘Ahlak başka, politika başka’ dedi. ‘Bunlar politikadan oluyor, ahlaktan olmuyor ki...’ Bunun üzerine kahve sahibi, bu durumda şehrin bir yaşam şansı olmadığını söyler. Umudu gelecek olan emirdedir. İkisi de seyirci kaldıklarının farkında varırlar. Kahveci, arkadaşına şikâyetini bildirir: “Şeytan diyor ki, kapat şu kahveyi, sokakta bırak milleti, öldüren öldürsün, hiç acıma! Kahveye neden gelir insan? Bir arkadaşını görecek, biraz dinden, biraz ahlaktan, biraz siyasetten konuşacak, bir çay içecek, ferahlayıp gidecek, değil mi ya? Nerde ... Gözüm! Başını uzat da şu oturanların suratlarına bak! Herkeste bir kaygı, bir kaygı ki sorma!” (Anday,1970: 9-10). Kahveci vasıtasıyla kahvehanenin işlevinden de bahsedilen romanda, kahvecinin umudu, içeriğini bile bilmedikleri emirdedir. “Son umudum beklenen bu emirde. Yoksa kapatacağım kahveyi. Kahve bir kentin can damarıdır, bunu böyle bilmeli. Ben görevimi sonuna kadar yaptım, ama şimdi kalkıp da camın yerine tahta kepenk koyamam, çay bardağı yerine teneke kupa kullanamam. Her işin bir yolu yardımı vardır. Emir geldikten sonra elbet bizi de çağırıp soracaklar. O zaman açıkça söyleyeceğim düşündüğümü. Benim kimseden korkum yok, kimsenin tarafını da tutmuyorum” (Anday,1970: 10) Onlar konuşurken kahveye kahvecinin sara hastası yeğeni gelir. Dayısı üzerinden bir tür asalak hayatı yaşayan yeğen, evlenmek için gizli emirin gelmesini beklemektedir. Kahveci, büyük bir gazete idarehanesinin kapıcısıyla arkadaşdır ve devamlı ondan emirin gelip gelmediğini sordurur.*

Şehirde kurulmuş olan AYOT, yani Asayişî Yerleşîrme Olağanüstü Teşkilatı da bu sırada faaliyet göstermeye başlar. Nişancı memurların sokaklarda serbest atış talimi yapacakları, burada zarar görecekle kişilerle ilgili sorumluluk alınmayacağı ilan edilir örneğîn. İnsanlar tam bir korku kültürünün içerisinde ve toplum, cinnet hâlinindedir.

Kimse mantıklı hareket edememeye başlar: “*Hatta yolda yürürken hızlanmanın bile bir AYOT buyruğu olduğunu sananlar vardı. Bunun gibi, biri çıkıp da yüksek sesle, ‘Yavaş’ diye bağırarsa, alanın yavaşlayacağı yüzde yüzdü. İşin garip yanı, meyhanelere de aynı hızla gidilmesi idi. Sokak dönemi bir kez atlatıldı mı, ondan sonra ev ya da meyhane olsun, rahat bir soluk alınırdı. Meyhaneye girenler, yalnız içki içeceklerinden dolayı değil, sokak dönemini atlattıkları için de birbirlerine gülümseyerek bakarlardı*” (Anday,1970: 255). AYOT, bir ideolojik aygıt ve panoptikon olarak gördüğü meyhanelere gidilmesini teşvik eder. “*AYOT'un bununla güttüğü nedir bilinmiyorsa da - bu gibi şeyler bilinemezdi hiçbir zaman- olağanüstü durumun yerleştirmek istendiği anlaşılıyordu. Böylece halkta olağanüstü durumun kalktığı sanısı bile uyanıyordu*” (Anday,1970: 255). Bu sırada meyhaneye gelen üç arkadaşın macerasını takip ederek, meyhane ve panoptikon ilişkisini daha net açıklayabiliriz: “*Üç arkadaş meyhaneden içeri girdiler. İçerde, kapının yanında bir masa vardı, bu masada bir adam oturuyor ve gelenlerin adlarını, soyadlarını, adreslerini önündeki deftere geçiriyordu. Bu işlem bittikten sonra da her müşteriye, üzerinde adı yazılı dikdörtgen biçiminde bir kart veriyordu. Müşteriler bu kartları göğüslerine takmak zorundaydılar.*” Fişleme olarak kabul edilecek bu sistemin ardından müşteriler masalara otururlar. Ancak meyhanedeki işleyiş de AYOT sorumluluğundadır.

“*Meyhane, gözleri kamaştırarak kadar aydınlıktı ve nereye konmuş olduğu anlaşılmayan bir hoparlörden, arada bir, ‘Dokuz numaralı masa, vaktiniz dolmuştur,’ diyerek bir uyarma yapıyordu. Bunun üzerine de o masadakiler kalkıp gidiyorlardı. Müşterilere tanınan süre eşit değildi, gelenlerin çokluğuna azlığına göre değişiyordu. Gerçi sıra gözetiliyordu, ama ayrılma zamanı baştan bilinmiyordu. Bunun için de erken kaldırılmak kaygısıyla müşteriler hızlı hızlı yiyip içiyorlardı. Bunun tersi de oluyordu; gitmek istedikleri halde zamanı daha duyulmadığı için gidemeyenler de vardı. Hoparlörden bir de, ‘Asayışı Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü size iyi eğlenceler diler,’ sözleri duyuluyordu. Bu duyuru kimi zaman da, Asayışı Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü'nün adı verilmeden, kısaca, ‘Eğlenin, eğlenin!’ biçiminde oluyordu. Ama bu kısa duyuru, daha çok buyruk niteliği taşıdığı için, müşteriler birden gülüp söylenmeye başlıyorlardı*” (Anday,1970: 256).

Romanda, iktidarın birer aygıtı konumunda bulunan meyhaneler ve diğer eğlence mekânları hakkında söylenenler düşüncemizi kanıtlamak noktasında önemlidir. Olağanüstü ve kaotik zamanlar dışında da iktidar, kendi ideolojisini tüketim kültürü ve moda üzerinden, dolayısıyla bunların yaşandığı eğlence mekânları üzerinden dayatır. Bu dayatma doğrudan ve yasalarla olmaz ancak eğlence mekânının gerekleri, dayatmayı da örtük ve meşru hâle getirir. Eğlence mekânlarının güdümlü yapıları yine de onların iktidarlarca kabul edildiği ya da işbirlikçi görüldüğü şeklinde de anlaşılmalıdır. Romanda tiyatro oyuncularının provasında AYOT müfettişi, onları rahatsız edecek sorular sorar ve bir şeylerden bahseder:

“Kentte, Asayişî Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü'nden başka her şey saçmadır. Mademki kent demek, Asayişî Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü demektir, öyleyse bütün kurumlar, kurullar, kuruluşlar gereksizdir. Çünkü bütün bunlar sorumsuzdurlar. Sorumsuz oldukları için sürekli bir denetim altında bulunacaklardır. Ama saçma olanı, gereksiz olanı, sorumsuz olanı denetlemek gibi bir işe katlanan Asayişî Yerleştirme Teşkilatı Olağanüstü Genel Direktörlüğü, onlara yaşama hakkı tanımakla boşuna yorulmaktadır. Gerçekte bunların hepsi ortadan kaldırılmalıdır. Kentin bütün yaşamını, en küçük ayrıntılarına değin planlamış ya da planlamakta olan Asayişî Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü'nün varlık nedenini yadsımadan, hiçbir kuruluşun gereği savunulamaz. Bunu bildiğimiz halde, sanatlara, meyhanelere, şunlara, bunlara niçin göz yumuyoruz?’ Sol eli cebinde, bir süre daha gülümsedi, sonra, ‘Bunun da iki nedeni var,’ dedi. “Daha zamanı gelmediğinden, bir; Asayişî Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı'nı olağanlaştırarak yerleştirmek, iki. Bunlar da birbirlerine bağlıdır Asayişî Yerleştirme Olağanüstü Teşkilatı'nın artık olağanlaştığı gün, öteki bütün kuruluşların kaldırılma zamanı gelmiş olacaktır. Bir başka deyişle, sizler şimdilik bu görevi yerine getirmekle yükümlüsünüz” (Anday,1970: 256).).

Yani eğlence mekânları, halkı her duruma hazırlamak ve onları uyuşturmak adına devlet tarafından yönetilmektedir. Roman, Muhtıra öncesi sosyal huzursuzluğu böylece

mekânlar üzerinden yansıtmış ve biyopolitik mekân kurgusu üzerinden bir hafıza mekânı yaratmış olur.

Çetin Altan'ın 1972 yılında yayımladığı *Büyük Gözaltı* romanı, 12 Mart sürecini konu edinen, kendi devrindeki ilk romandır. İçerisinde doğrudan muhtıraya ilişkin bir bilgi bulunmaz. Ancak toplumun yaşadığı bunalım, korku, akıl tutulması, sorgu ve ceza devletinin vatandaşı olmanın getirdiği sürekli tekinsizlik hâli, üstelik roman kahramanın sorguya alınarak, absürt ve saçma olanla mücadelesi, romanı döneminin toplumsal havasına çeker. Kahraman birisini öldürdüğü ithamıyla sorguya alındığında tüm travmaları gün yüzüne çıkar. Çocukken yaşadıklarını tek tek hatırlar ve mekân, psikolojik mekâna dönüşür. Sıklıkla babasını hatırlayan kahraman, onu sabahları işe geç gidip, akşam da eve erken dönmediğini anımsar. Babası ile ilgili hatıralarında kahvehane de bir psikolojik hafıza mekânı olarak yer alır.

“Baba önü bahçeli bir kır kahvesinde nargile içmeye giderdi. Evde sık sık huysuzlandığımdan, anneye babaanne için tek kurtuluş yolu, beni de babanın yanına katıp dışarı göndermekti. Babanın dairesinde saatler boyu bir koltukta oturmaktan canım sıkılırdı. Baba vilayette önemlice bir müdürdü. Yavaştan yavaştan dairenin içinde gezmeye alışmıştım. Tahta merdivenleri biraz küf, biraz rutubet, biraz kağıt ve toz kokan binanın içinde, babanın arkadaşı olan öteki müdürlere misafirlığe giderdim. Kimisi kırmızı kalem, kimisi şeker, kimisi cep defteri verir ve hemen hepsi, gazoz yahut çay ısmarlardı. Sonra odacı gelir: - Baban seni çağırıyor, derdi. Ve yeniden başlardı babanın odasındaki koltukta oturmak. İple çekerdim akşam olmasını. Saat beş olunca birlikte daireden çıkar, yürüye yürüye kır kahvesine giderdik. Babanın nargilesini getirirlerdi. Bana da yine ya gazoz ya çay gelirdi. Ve uzun sürerdi nargile. Baba aynı kahveye gelen daire arkadaşlarıyla ahbaplık eder, nargilesini tokurdattı. Ve ben patlardım sıkıntıdan. Bazen baba bir yüz para verirdi: - Git halka al, derdi. Bir küçük bakkal vardı karşıda halka satan. Koşarak gider halka alırdım. Baba cep defterini çıkarır, mor kalemiyle eski Türkçe ‘Yüz para halka’ diye yazardı. Zaten cebinden çıkan her meteliği yazardı baba. Sonra bunları evde başka küçük defterlere temize çekerek geçirirdi” (Altan 1999: 38-39).

Baba, işi ve kahve arasındaki hayatında mutsuz ve ilgisizdir. Ayrıca hayata ve yaşamaya karşı da meraksızdır.

Sorgu esnasında sürekli çocukluğuna dönen kahraman, yaşadığı tüm sevgisizlikleri hatırlar. Hayallerinde uzandığı mekânlar içerisinde kahvehane bir kez daha psikolojik hafıza mekânı olur: *“Küçüktüm, bir odada kilitliydim, bir yatakta yatıyordum. Elimde bir kerrat cetveli duruyordu. Sonra uzaktan giden küçük vapura bindim. Baba kır kahvesinde nargile içiyordu. Kahvenin bahçesinde ufak bir kayısı ağacı vardı. Üç beş kayısı duruyordu üstünde. Kayısları ağaçtan koparmak istemiştım. Bir tane de koparmıştım. Bir tane daha koparmak istiyordum. Baba: - Gel bakayım buraya, otur şurda yanımda, demişti. Kahveci: - Ziyanı yok beyim, yesin çocuk, diyordu. Baba kulağıma eğilmiş: - Ben sana kayısı alırım, diyordu. Kahvecinin üç beş kayısını korumaya çalışıyordu. Bilmiyordu ağaçtan koparılan kayısıyla kendisinin alacağı kayısının aynı kayısı olmadığını... Baba da aptaldı, anne de, cicianne de, paşa baba da... - Hepsi de ölsün, dedim. Hıncımdan söylüyordum bunu, beni sevmedikleri için. Ama aslında ben onları seviyordum. Kimbilir belki onlar da beni seviyorlardı. Ne çare ki ne onlar bana bu sevgiyi gösterebileceklerdi, ne de ben onlara... Ve sonra benim dediğim olacaktı, teker teker öleceklerdi”* (Altan 1999: 66-67).

Kahraman babasının ölüm üzere olduğu haberini meyhanede alır. Bu noktada meyhane, olumsuz bir hafıza mekânına dönüşür. *“Ve yine bir gece meyhanenin telefonuna çağırmışlardı beni. Çalıştığım yerden bir arkadaş telefon ediyordu. Baba İstanbul'da ölüm döşeğindeydi. Beni istemişti. Haber arkadaşına ulaşmıştı. O da bana iletiliyordu. Meyhaneden nasıl çıktım bilmiyorum. Kaç para vardı üstümde bilmiyorum. Gara nasıl geldim bilmiyorum. Kalkmak üzere olan bir trene bindiğimi hatırlıyorum”* (Altan 1999: 274).

Romanda kahvehanenin bir tür kamusal mekân ve eril iktidarın temsil makamı olduğuna dair de önemli bir bahis söz konusudur. Romanda kahramanın teyzesinin eşinden bahsedilir. Denizcilikten emekli olan bu bey, güzel hikâyeler de anlatır. *“Çok tatlı şeyler anlatırdı denizci enişte. Gençliğinde kimsenin elini bükemediği bir kabadayı olduğunu söylerdi. Örneğin bir gün kahvede o devrin azıllarından biri gelmişti yanıma ve tabancasını çıkarıp enişteye doğru tutarak: - Patlatayım mı pezevenk! demişti. Enişte yememişti bunu. Ağzını açarak: - Erkeksen ağzıma sok namluyu, öyle patlat dürzü!”*

demmişti. Sonra sarmaş dolaş olmuşlardı. Çünkü kahveye gelen azılı, eniştenin kabadayılığını denemek istiyordu. Ve sınav başarılı geçince: - Yaşa ulan, demmişti, sen yürekli bir babayiğitsin. Ve enişte anlattığına göre böylece kabadayıların arasında sayılı fırtına olma payesine erişmişti” (Altan 1999: 114). Eniştenin erginlemesi kahvehane mekânında gerçekleşir. Böylece bu mekân, bir eşik hafıza mekânı oluşturur.

Adalet Ağaoğlu'nun devir romanı kabul edilebilecek üçlemesinin ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak*, 1973 tarihlidir. Aydın ve entelektüel bir kahramanın merkezinde panoramik anlatıma sahip olan romanda eğlence mekânları, toplumsal değişimleri ve her sınıftan kişinin nabzını tutmak bakımından önemli hafıza mekânlarıdır. Halkevinin Köycülük Komitesi başkanı üyeleri, “*Koyun ve Atpazarı'ndaki kahvehane ve hanlara giderek, Salı Pazarı dolayısıyla şehrimize gelmiş bulunan köylü konuklarımızı ziyaret etmişler, şehir içi çalışma programı gereğince köylülerin derdlerini dinlemişler, bitirilmesi zaman isteyen işlerini defterlerine not etmişler, köylümüze Halkevi'nin ve büyüklerimizin selam ve sevgilerini götürmüşler, Cumhuriyet Hükümetimizin köylümüz yararına son günlerdeki büyük çalışmalarından, Toprak Kanunu Tasarısı ve sıtma ile savaş için alınan tedbirleri ve bu noktalarda köylüye düşen görevlerle ödevleri belirtmişlerdir. Bu samimi ve faydalı konuşmalardan sonra Küçük Ali'nin öğretici ve güldürücü konudaki Karagöz oyunu kahkahalarla seyredilmiş, köylülerimiz kendilerini köyde ve şehirde düşünen Cumhuriyet Hükümeti'ne sonsuz minnetlerini anlatmışlardır”* (Ağaoğlu 2015: 266). Görüldüğü gibi kahvehaneler, halka ulaşmanın, onları bilgilendirme ve dinlemenin mekânı olarak işlev yüklenir. Köy hayatı içerisinde kahvehane bu anlamıyla bir temsil mekânıdır.

Romanda bir de kır kahvesinden söz edilir. Gençlik Parkı civarında bulunan gazinoları yanında, açık olan tek kahveye oturan üniversite kahraman bir bardak çay eşliğinde öğrencilerin siyasi faaliyetleri hakkında fakültede yaptıkları konuşmayı hatırlar. Burada mekân seçilmiş değildir ve kahramanlar için bir hafıza oluşturmaz. Ancak okur adına bir hafıza mekânından söz edilir çünkü devirle ilgili bilgiler, bu satırlardan alınır: “*Parkın açık olan tek kahvesinde birer bardak çayın başındayız. Orta yere bir soba kurmuşlar. Sobayı beyaz yaldız boyayla boyamışlar. Acı bir koku tütüyor. Az önce fakülteden çıkmıştım. Öğrencilerde belli bir tedirginlik. İsteksizlik. Bir süredir böyle. Kurul toplandı. Tartıştık. Öğrencilerin İşçi Partisi mitinglerine katılmalarına göz yummakla suçlandım. Vicdan ve fikir özgürlüğünden söz ettim. Birkaç başka öğretim*

üyesi de böyle şeylerden söz ettiler. Bilgiç bilgiç başlarımızı salladık. Dağıldık” (Ağaoğlu 2015: 282).

Gençlik Parkı’nda olmanın nedenini “seyretmek” ve “değerlendirmek” olarak açıklar. Derken geçmiş günlerine ve gençliğine dair hatıraları canlanır: “*Uzaktan parkın o ilk küçük meyhanesini görüyorum. Orada ilk ‘Avrupalı kız’ oluşumu. Aydın’la oturup bir bardak bira içişimi yani. Daha da ‘Avrupaileşip’ az sonra karlı bir bank üstünde kıçım üşüye üşüye elimi tutmasına izin verişimi. Ne üstünde oturduğum ıslaklığı ne yanımdaki genci; fakat uygar olmayı sevişimi...*” (Ağaoğlu 2015: 282).

Füruzan’ın *47’liler* romanı, siyasi dil ve mesajı yoğun olan ve sol fraksiyonun manifestosu kabul edilen mühim bir romandır. Romanda siyasi meselelerin felsefesi yapıldığı için eğlence mekânlarına yer verilmez veya verildiğinde de bunlar tarihsel hafızaya hizmet eder. Örneğin romanda 27 Mayıs’ın haberi kahvehanede öğrenilir. Haydar, liseye yazılacak olmanın hevesinde para biriktirip ceket alma hayali kurarken, ağabeyi gelip ona bayramdan bahseder: “*Akşamüstü Kurban ağabeyim kahveden döndü. ‘Yeni bir bayram daha oluyor, Haydar,’ dedi ‘ne dersin?’ ‘Neymiş ki ne bayramıymış ağam?’ dedim. ‘Asker paşaları gelmiş yeniden Ankara’ya. Radyo öyle konuştu.’ İşte ben 27 Mayısı böyle öğrendim*”. Yazar, bundan sonra 27 Mayıs’ın devamındaki kazanımları ve 61 anayasasını, dolayısıyla köy kökenli gençlere açılan bürokratik imkânları anar:

“Unutmamız gereken şu; insanlar sınırları zorlamayı, değiştirmeyi bilirler. 27 Mayıs Anayasasının önemi eytişimsel açıdan yadsınamaz. Biz 47’lilerin köy kökenlilerine gelince, 61 Anayasasının verdiği olanakları canımız pahası anca şehre okumaya varıp da araştırabilenlerdeniz. Hesaba vurulmayacak denli açılıyız, sert adamlarız, öfkeliyiz, umutluyuz da. Geldiğimiz yörenin bırakılmışlığını kanımızla yaşamışlardan biriyiz. Olanaklarımızı yaratmak bize özgü bir paralayıcılıktan, ataklıktan bekleniyor. Ben bunu başarabilmiş olanların kaçta kaçtım, düşünmek hesaba vurmak zor. Ben, emek-değer ilişkilerini bu kadar açıkça değil de en kabasından bileydim, sanırım on yaşında bile dağ bayır demeyip avaz avaz bağırdım. İçimde bir damar çatlardı, dayanamazdım. Birileriyle yerli yersiz kapışurdum. İşte bizlere serttirler diyenler unutmasın. Yola böyle çıktık. Böyle gidiyoruz. Bizim kuşak, kent kesimlerindeki de katıyorum şimdi bak... sırtındaki teri kurutup, güçlenecek arayı vermeye sabrı olmayan bir koşucuya

benziyor. Yaşımızı alay için bile olsa anma. Bırak onu başkaları anacak. Üstelik ya bağışlamasız, ya da acıyarak. Oysa bize gereken ikisi de değil. Bize gereken erişkinler, eksikimizi ve heyecanımızı kendi acelelerine yenilmeyip donmuş beyinlerine aracı etmeyecek olanlardır” (Füruzan, 2015: 163-164).

Böylece 12 Mart sürecinde, baharı beklerken yaşananların, umutsuzluğun ta kendisi olduğunu vurgulayan kahraman, siyasi bir belleği de aktarmış olur. Anlatılan, iletişimsel belleğin sınırlarına dahildir ve tarih bilincini sözlü kültür üzerinden aksettirmesi bakımından da önemlidir.

Rıfat Ilgaz tarafından kaleme alınan *Karartma Geceleri*, 12 Mart sürecini konu edinen siyasi bir başka romandır. Kahraman, hayatı kendisine yaşanır kılmak için eğlence mekânlarında dolaşır. Özellikle sabahçı kahveleri romanda kahramanın kendisini bulduğu yerler olarak önemlidir. Romanda, Türkiye'nin II. Dünya Savaşı sırasında tedbiren uyguladığı karartma kararlarından bahsedilir. Eğlence mekânları da bu bahis içerisinde anlamlıdır. Her türlü ışığın yasaklandığı bu dönemde saat on bir olduğunda *“kahvelerin, meyhanelerin, sinemaların on birde kapanmaları gerekirdi, sıkıyönetim buyrultularına göre. Tam iki saat sonra dokunabilirdi evinin penceresine. Şükran onu bu gece beklemediğinden uyandırması güç olabilirdi, ama uykusu çok hafifti karısının, bir tıklamada açardı gözlerini, derin uykularda da olsa”* (Ilgaz, 1996: 220). Yine mekânlardan çıkış zamanı, çeşitli tedbirlerle anlaşılır. Örneğin *“meyhaneler de lambalarını yakıp söndürerek kapatma saatinin geldiğini içerdekilere bildiriyorlardı”* (Ilgaz, 1996: 84) Dönemin önemli bir meselesine kaynaklık eden romanda eğlence mekânları biyopolitik mekânlardır ve tarihsel hafıza merkezli okunmalıdır. Olağanüstü hal kararları nedeniyle karartma gecelerinin uygulandığı dönemde açık bir mekân olarak sabahçı kahvelerini arayan kahramanımız Mustafa'nın aklına Agop'un kahvesi gelir:

“Bu sıcaklığı sürdürebilmek için ona bir sabahçı kahvesi gerekiyordu. Tatlı bir düş bulutu gibi Kumkapı'daki Agop'un kahvesi geçti gözünün önünden. Saat kaçtı, bilmiyordu ama bu saatlerde açar mıydı acaba Agop? Belli olmazdı. Erken açması için odunu kömürü, çayı şekeri bol olmalıydı. Yakacak odunu demleyecek çayı olmadan bir kahve nasıl sabahçı kahvesi olurdu bu dönemde? Ama Kumkapı kıyıları, Bulgaristan'dan gelen kömür motorlarının yanaştığı bir liman sayılırdı. Karadenizli kaptanlar kömürsüz bırakmazlardı Agop Efendi'yi. Laleli'yi geçmiş, arka sokaklara doğru

kıvrılmıştı. Ayakları alışkanlıklarından gelen bir beceriyle, karartılmış sokaklarda, kahveye doğru sürüklüyordu kendisini. Arada bir ayakkaplarının burnu Arnavut kaldırımlarına çakılsa da gene de yolunu buluyordu. Düdük sesleri akşamki kadar tehlikeli değildi. Sanki yolun üstünden uzaklaşmışlardı, ona kolaylık gösterir gibi. Yol kıyılarında kıvrılıp yatan köpekler onun aceleci adımlarından ürkerek başlarını kaldırıyorlar, bir tehlike sezinlemedikleri için yeniden uyuklamaya çalışıyorlardı... Kalkıp havlamakla ısıttıkları kuru bir kaldırım bölümünü yitirmiş olacaktardı en azdan. O kadar da akıllıydılar. Koska'dan vurup Soğanağa'dan kıvrılabilirdi ama, yolunu kısaltmakla ne kazanacaktı ki? Tam tersine Yenikapı'ya saparak yolunu uzatmalıydı, zamandan kazanabilmesi için. Henüz sabah ezanı bile okunmamıştı. Yenikapı'ya doğru uzanırken ta uzaklardan hangi camiden geldiği belli olmayan bir ezan sesi duyar gibi oldu. Acemice çalınan bekçi düdükları onu birden kendine getirmişti. Demiryolu boyundan Ermeni evlerinin arasına saptı. Kuşkulu bir polisin kimlik sormaya kalkışması bütün işleri altüst edebirdi. Yeniden Laleli'nin arka sokaklarına tırmandı. Beyazıt Meydanına sapmadan Azak Caddesi'ne girdi. Beyazıt Camii minarelerinden de sabah ezanı okunuyordu artık. Kahveler, sabahçı kahveleri sıkıyönetim yıllarında ancak bu saatlerde açılabilirdi” (İlgaz, 1996: 51-52).

İdeolojinin elleri ise kahvehaneleri boş bırakmaz. Aranan kişiler, kahvelerden de sordurulur ve kahvehaneler, dönem içerisinde mutlaka politiktir. Mustafa aranmaktadır ve Agop, onu polisten kurtarır. Ancak siyasi polis gittikten sonra meselenin aslı üzerine de konuşurlar. Anlatılanlar dönemin tarihsel hafızasını, birey yönünde oluşturur.

“Ne meselesi bu Mistabey?’ dedi, ‘Yazı mazı falan mı?’ ‘Bildiğin gibi!’ ‘Solculuk yani?’ ‘Öyle diyor işte. Çıkardığım kitabı topladılar da...’ ‘Mahkemeye vermediler mi seni?’ ‘Daha vermediler. Verseler kolay.’ ‘Anlıyorum.’ dedi, ‘Evvêlâ sorgu sual. Kaçılmaz ki... Bulacaklar elbet!’ ‘Raporluyum ben, okula bile gitmiyorum.’ ‘Kanundan kaçmak olmaz ki.’ ‘Ben kaçıyorum ama... Neden kaçtığımı da bilmiyorum doğrusunu istersen!’ ‘Ne olursa olsun, kaçmak olmaz!’ Elindeki teli bıraktı. Bir çay daha getirdi, koydu önüne. Gülerek yüzüne baktı Mustafa. ‘Sıkma canını!’ dedi, ‘Haydi yolun açık olsun! Eğer darda kalırsan, madama tembih edeyim... Ev de soğuktur ama, mangalla oturulur.’ ‘Sağ ol Agop Efendi!’ ‘Güle

güle!’ Paltosunun cebinden beresini çıkardı, geçirdi başına. Saçak altlarından Yenikapı’ya doğru yürümeye başladı” (Ilgaz, 1996: 57-58).. Kahvelerin küçükleri, bölüşülmüştür. Kişinin bilinmedik bir mekâna girmesi demek aynı oranda başının da derde girmesi anlamına gelir. Bu nedenle kahraman, az konuşmak kararıyla bir kahvehaneye girer.

“Bir yol kavşağında tam aradığı kahveyi bulmuştu. Girerken, kenar mahallelerin geleneklerine uyararak bir selâm sarkıttı. Bir iki kişi dudaklarını kıpırdatarak karşılığını vermişti. Dörtlük bir ahbap topluluğunu sağında bırakarak çöktü hemen oracıkta bir masaya. Masanın üstünde okunmaktan çok, ellenmekle paçavraya dönmüş bir gazete duruyordu. Büyükanne yüzünden Nihat’a aldırıldığı gazetelere, dergilere bir göz atamadan evden çıkmıştı. Biraz da kendini kahvedekilerden ayırmak için çekti bu paçavrayı önüne”. Okuduğu gazetenin taraflı olduğu anlaşılın kahraman, dünya tarihinde yaşanan olayları da okura aktarmış olur: “Gerçekten bu, tam anlamıyla gazete değil, paçavraydı. Almanların yenilgileri, geri çekilmeleri bile bir zafer öyküsüne çevrilerek anlatılıyordu. İç sayfalarda Doğu cephesine gidip gelen bir generalin anıları vardı. Hele başyazı... ‘Yeni Nizam’ın yeryüzü düzeni için en elverişli bir nizam olduğunu, dünya uluslarının artık silahlarını bırakmaları gerektiğini sağlık veriyordu başyazar. İlginçti bu başyazı! Savaştan yorulan, acaba dünya ulusları mıydı, yoksa salt Almanlar mı? Haberlerin özetinden, işgal bölgelerinden Alman askerlerinin belli bir oranda geri çekildikleri, üzerlerine düşen görevi yerli ırkçılara bıraktıkları açıkça anlatılıyordu. Mustafa, biraz da sevinçle sütundan sütuna atlayıp dururken, yanındaki masada bir av tartışmasıdır gidiyordu. Yarın domuz avına çıkacak olan bu dört kafadar fişeklerin barut hakkından, saçma numarasından, kurşun sayısından uzun uzadıya konuştuktan sonra, domuz avının ayrıntılarına geçtiler” (Ilgaz, 1996:110).

Sevgi Soysal’ın 1975 tarihli *Şafak* romanında 12 Mart dönemi işlenir. Otobiyografik etkiler taşıyan romanda mekân geleneksel bir kent ve sürgün yeri olarak konumlandırılan Adana’dır. Eserde devleti temsil eden güç olarak polis vardır ve vatandaşa kolluk kuvveti arasındaki çatışma yoğundur. Mekân genelde evlerdir. Kahvehanenin görüldüğü kısımda işçi Ali’nin macerası takip edilir. Ali, komünist olduğu gerekçesiyle karakola alınır ve Abdullah isimli polisten ağır derecede dayak yer.

Kendisine geldiğinde bir kahvehanededir. Burada 12 Mart döneminde kahvehanelerde alışık olunan bir manzaradan söz edilir. Dolayısıyla mekân, kamusal hafıza mekânı hâline gelir. “*Nasıl kahveye girmiş olduğunu hatırlamıyor Ali. İskemlesini sarsıyor biri. ‘Burası otel değil, ahbap.’ Toparlanmaya çabalıyor. Kahvecinin pek dost sayılmayacak bakışları yine de iyi geliyor ona. Abdullah’ın suratı olmasın da kimin olursa olsun. ‘Acı bir kahve yap bana.’ Şimdi acıma var garsonun yüzünde. Ali’nin kapanmış şişmiş sol gözünü yeni görüyor. ‘Abi, parçalamışlar seni!’ ‘Boş ver,’ anlamında sallıyor Ali. Kahveci de durmuyor üstünde. Adam dövme, adam dövülmesi, kavga, vurmak, vurulmak böyle olayları doğal karşılamaya alışık*” (Soysal, 2012: 210). Dönemin kaotik ruhu da böylece mekân üzerinden takip edilir.

Vedat Türkali, 1975 tarihli *Bir Gün Tek Başına* başlıklı romanında 27 Mayıs sürecini öncesi ve sonrasıyla değerlendirir. Bu eserde en çok dikkati çeken husus, eğlence mekânlarının biyopolitika ve panoptikon ile ilginin kurulmasıdır. Meyhaneler, devletin görmezden geldiği yerlerdir ve iktidar, insanlara burada konuşma hakkı tanır: “*Daha ilk yudumları almışlardı ki Sadi başladı. Adnan Bey şu zıkkımı bile rahat içemiyormuş artık. Anlatacak çok şeyi vardı belli ki... Polis korkusu azalır meyhanelerde. Hemen her çağda iktidarlar, sarhoşlarla gizli bir anlaşma yapmış gibidirler. Konuşun, edin; meyhanede kalsın. Birazını da eve saklayın isterseniz. Ama, sokağa, alanlara, işyerine, hele fabrikalara aslaa!..*” (Türkali 1980: 32)

Romanda ışıklı bir kahvehaneye giden kahraman, işçi kahvesi ile karşılaşır:

“*Kenan yürüdü kahveye doğru. Buğulu camlardan içeri baktı. Çay, kahve içenler, kâğıt, tavla oynayanlar, konuşanlar... Tam bir işçi kahvesi. Girecekti ki, içinde bir ezilme duymaya başladı. Arandı, kahvenin yanındaki boş arsadan sonra tek katlı tuğla bir yapıdaki lokantayı gördü. İlerde lokantaya benzer bir iki yer daha seçebiliyordu. Uzaktan uzağa, ışıklı başka kahveler, bakkallar, tatlıcı dükkânları... Ağır ağır yaklaşıp girdi lokantaya. Aşçı dükkânı, ciğerci, lokanta arası bir yerdi. Meyhaneye benzer bir yanı da vardı ya, pek içen yoktu görünürlerde. Sekiz on kadar masa vardı. Kapıya yakın bir boş masaya oturdu, öğlende de iki sandviçle geçirmişti. Günsel’le buluşacağı saati, Teşvikiye’deki evde baş başa yiyecekleri yemeği düşünmüştü bütün gün. Kısmet buraymış. Çiçekli muşamba kaplı masajda ters çevrilmiş dört tabak, dört de bardak vardı. Tabağı çevirmek istemişti ki*

arkadan koşan, kirden siyaha kaçmış beyaz ceketli bir garson hemen yaptı o işi. Altın dişli, bıyıklı, sırtık, yaşı belli olmayan cinsten, kösemsi bir adamdı. - Paltonuzu alalım ağbi... içerisi ılıktı. Gerilerde bir soba yanıyor olmalıydı. Kenan paltosunu çıkardı, hemen yanındaki beyaz duvara çakılmış çiviye elbirliğiyle taktılar. - Izgara ne var?.. Garson sırtarak boynunu büktü. - Izgara söndü ağbi, ciğer yahni var, fasulye piyazı, kuru fasulye etli, kıymalı patates, kıymalı yumurta, nohutlu yahni... “ (Türkali 1980: 242).

Bu lokanta kahramanın da düşündüğü gibi aslında bir meyhanedir. Kahramanın tam karşısındaki duvarda “camekânlı mutfağın iki yanında yüzleri birbirine dönük Atatürk’ün mareşal üniformalı bir resmiyle Menderes’in büyücek bir fotoğrafı asılmıştı. Bir sırtıma vardı Menderes’in Atatürk’e bakan yüzünde. Köse garsonun ‘idare ediyoruz’ derken ki sırtmasına öyle benziyor ki...” Kahramanın zihninde kimliğine dair sorular dönmeye başlar. Halka ulaşma ve onlardan biri olma çabasının kendisini yorduğunu düşünen kahraman, küçük burjuva olduğu yönünde bir vicdani çatışmaya girer. Yığın şeklinde tanımlanan halkın, Menderes’in yüzündeki sırtıma ile temsil edildiğini düşünür ve bulunduğu mekândan tiksindir.

“Bıktım senin bu küçük burjuva bunalımlarından. Küçümse bakalım. Benim kadar kim biliyor bu anlamsız yaşantının acısını, ağırlığını?.. Sen mi? Hiç hiç hiç hiç bir şey bilmiyorsun. Hele bu adamlar... Gözden geçirmeye başladı lokantadakileri. Belli ki işçiydi hepsi, ya da çoğu... En gerideki masada bir adam renkli bir şey içiyordu. Şarap belki, beyaz saçları, tel gözlüğü, beyaz pos bıyıklan... Tel gözlüğü olmasa yaşlı bir balıkçıya benziyordu. Yalnızdı. Şunun masasına geçsem. Bırak bu özentileri oğlum... Buraya gelmen bir özenti, bir de... Çabucak zıkkımlan da çık. Neresi özenti bunun? Yenikapı’da yürürken buraya geleceğimi nerden biliyordum? Aslında trene koşarken Sirkeci’ye gitmek vardı içimde. Belki de Sirkeci istasyonunda o geceki lokantaya... Hani sevgiline küsünce ortak anıları olan yere gider insan ya... Bir de bakmışım geç vakit tıpkı o geceki gibi Günsel girmiş kapıdan... Ne yapar ki?... Gelir karşıma, pis küçük burjuva diye bağırıp çeker gider! Hem de yapar bu kız. Demek bir rastlantı getirdi beni buraya. Günsel de bir rastlantı... Ne güzel rastlantılarla dolu şu yeryüzü... Niye çıkıp şuracığa gelmez Günsel?... Belki de Hasan’ın arkadaşıdır şu şarap içen balıkçı

görünüşlü adam. Belki de şu sarışın oğlan... Köse garson belki de... Bakarsın Hasan'la beş yıl cezaevinde yatmıştır. Sorsam mı bir?... Sırıtarak bakıp, bizim Hasan mı?... Şu Günsel diye bir kız kardeşi var, şimdi gelirler nerdeyse. Gözlerini kırpıştırırmış. Gece konuşma yapacağız burda. İnsanı mutlu eden rastlantı buna derim işte!... Küçük burjuvayım da ondan, hem de pis küçük burjuva!... Bu kadar özlemlili düşünmedin mi işçi oluyorsun demek!... Biraz da takur tukur şeyler belledin mi, devrimci!... Şimdi iyice saçmaladın, hıyarağası!... Tam pis küçük burjuvasın şimdi. Bir şeyler yiyip de şu yandaki kahveye geçeyim. O ki başladık özentili işlere, tamam olsun. Buldum tanımını, küçük burjuva demek, bütün yaşantısı özentili olan adam! Kendinden bıkkın, özendiği gibi de olamayan.” İçindeki sesleri susturamayan kahraman, delirmiş gibi mekândan çıkmak ister (Türkali 1980: 243-244).

Darbe öncesi yaşananları açıklaması bakımından önemli olan bir başka bölümde kahramanlardan Burak, kahvehaneyi hatırlama ve tarihsel hafıza mekânı olarak kullanır. Ortada bir kargaşa vardır ve imam kılıklı bir adamın söylenerek şadırvana ilerlediğini görür. Bu adam sürekli söylenmekte fakat kimse ona aldırmaz etmemektedir. Derken Marmara sineması önünden bir kaynaşma başlar. Aksaray'a doğru ilerleyen kalabalıkta üniversite öğrencilerinin yer aldığı bellidir. Kahraman, kendisini güvenli bir yere atmaya düşünür:

“Alandan doğru geçemezdi, döndü, Çınaraltı'ndan Sahaflar'dan karşıya geçmek için caminin avlusuna daldı yeniden. Çınaraltı'ndan geçerken daha dün oturup kahve içtikleri köşeye baktı. Ya bütün eski buluşmalarımız!... İlk buluşmamız o soğuk günde!... Niye yan yana değiliz şimdi? Niye onun yanında değilim ben? Burak' tan olayları duyunca işyerinden ayrılıp ayrılmamak konusunda kuşkulu kalmıştı uzun süre. Günsel'den telefon beklemişti. Başını işine eğmiş Matmazel'den başka herkes, işyerine gelip gidenler, konu komşu, kitapçılar, Burak, aşırı ilgi gösteriyordu Beyazıt'taki olaylara. Ankara caddesinden gelip geçen tanıdık gazetecilere, yolu Beyazıt'a düşenlere, bu arada birkaç resmî polise bile, Üniversite'den olduğunu yakıştırdıklarına, hemen herkese soruyorlardı olayları. O içine kapanık, sessiz Burak'ın bütün düşüncesi Üniversite'deki olaylardı sanki. Bir ara gazeteye telefon bile açtı Kenan' dan izin alıp; bir

arkadaşı varmış gazetede. Asıl olanları da o zaman öğrendiler. Büyük gürültüler olmuş, Rektör dövülmüş filân..” (Türkali 1980: 427).

Romanda kahvehanenin tarihsel hafıza mekânı olarak kullanıldığı bir başka bölüm, Günsel’in Çınaraltı’nda oturduğu bölümde karşımıza çıkar. Burada gazete okuyan kahraman aracılığıyla tarihsel hafıza kurulur:

“Menderes Eskişehir’de, Tahkikat Komisyonu’nun işini bitirdiğini söylemiş. Niye geriliyor herif? Müdüriyete de kimseyi çağırmadılar daha. P.T.T.’ye, telefonlara niye sansür koydular? Ne diye telefon edeyim Kenan’a!... Yarınki gösteriye de gidemeyeceğiz be... Beyoğlu’nda bir sinemaya topluca bilet almış çocuklar. Dağılınca çıkıp Taksim’e yürünecekmiş. Doktor Ali söylemişti dün Baba’da. Sinemadan çıkan çocuklara, damlara yerleşmiş azılı demokratlar ateş edecek diye bir şey yayılmış; çocuklar da tabanca edinmiş. Annesinin altınlarını mı satmış ne, biri üç beş tabanca satın alıp dağıtmış el altından. İş Halk Partisi’nden de kopuyor demek. Paşa çok kızmış, iki Mayıs olaylarına. Bunlar büyütüyor işi diyormuş. Taksim’de Halk Partililerin elindeki Küçük Kulüb’e sokmuyorlarmış artık çocukları, kovuyorlarmış. Bıraktılar çocukları ortada. Ne yapacaklardı ya?... Asıl yarınki gösteriye gitmeliydim. Bir kurtulsam senden piç!... Kahveye baktı; Kenan’la ilk gece oturdukları köşeye baktı. Hay Allah, yine tutacak küçük burjuva duyarlılığımız! Nasıl içtendi o gece. Sonra değil miydi?... Yanar döner anıların baskısını iteler gibi kalkıp yürüdü Sahaflar’a doğru” (Türkali 1980: 592).

Romanın bir başka bölümünde kahramanlar, bir yeraltı barında buluşurlar. Burası arka sokaklarda, biraz farklı bir alandır. *“Ne kenttir şu İstanbul... Güm güm yumrukladıkları kapı açıldı, merdivenlerden indiler. Loş kuytularında, ufacık masalarda, kadınlı erkekli birilerinin kimildadığı, bir köşeye amerikan bar sıkıştırılmış, ara sıra hafiften teyp müziği duyulan, dar, uzun bir mahzen, özenti bir yeraltı meyhanesiydi burası. Kızlı oğlanlı birileri fırlıyor coşkuyla karşılıyordu gelenleri”. İki küçük gaz lambasının aydınlattığı yerde, ortada, “çeşitli sandalyelerle çevrili, eski biçim, upuzun bir masa” vardır ve gençler buraya çevrelenir. “Islak duvarlarda karışık imzalar, çizgiler, resimler... Şaşkın kalıvermişti Kenan, ilgilendiği yoktu kimsenin. Günsel’e bakındı; ilerde, Engin’in yanındaydı”. Kenan, Günsel’i yanında olan kişilerden kıskanır: “Ne vakit*

başladılar kim bilir? Ellerinde birer şişe şarap... Sarışını eğildi Kenan'a bir şeyler söyledi. Bağıra bağıra konuşmalar içinde ne dediğini de ayıramazsın, kimin dediğini de... Yoksa bir şiirden dize mi söyledi oğlan? Kenan baş salladı gülümseyerek. O da onu bekliyormuş gibi sırtarak şarap şişesini dikti kafasına. Yanlış yapmadık demek!... Yanlış yok bunun. Duyduğun sözü sen de herkes gibi yanındakinden say, söyle "bir şeyler!..."

Kenan, kontrolsüz biçimde içki içmeye başlar fakat içindeki sesi bir türlü susturamaz. "Testilerle şarap getirdiler; şarap içilirmiş burda. Fıstık, leblebi tabakları. İzmaritlerle dolup taşmaya başlayan tablalar. Ağırlaştıkça ağırlaşan cigara dumanı, alkol, küf, soluk kokusu... En diplerde elinde şarap bardağı ile Sait'i gördü bir ara. Yorgun, bitkin bir gülümsemeyle başını ağır ağır sallıyor, daha doğrusu, ikide bir düşen, çöküveren başım dirençle kaldırıyordu. Engin, Sadi, Sermet, çirkin kız, kızlı erkekli, birbirine benzeyen, benzemeyen başka yüzler; öğrenci, ozan, ressam, yazar, eleştirmen, tiyatrocu, sinemacı, müzikçi, her şeyci, hiç bir şeyci... Toplumcu, toplumcu, toplumcu... Bu kadar toplumcu böyle yeraltından başka nerde toplanabilir" Duydukları sürekli olarak kafasını karıştıran Kenan, "kamucularla aslında diyalektik seninkisi, sanat ta içerikten ayrı bağımsızlık savaşlarında yapıttan önemli" türünden bir edebiyat sohbeti dinler. Kendisinden kibrit isteyen kızın ona yaklaşması, içerisinde cinsel arzu uyandırır ve erkekliği kabarıp.

"Taptaze bir dişinin umursamaz sürtünmesi, bir şeyler kımlatıvermişti Kenan'ın içinde. Günsel de orda... O da mı sıkılıyor benim gibi?... Yoo içiyor... Bir şeyler konuşuyor... O da şimdi eğilip sigarasını yakar birine yaslanıp!... Yapmamalı!... Sana soracaktı!... Bana niye sorsun? Sermet'e sorar. Sermet de yok ortalarda, nereye gitti ki?... Birer ikişer köşelerdeki masalara dağılmaya, yeni yeni kişilerle kucaklaşıp çeneye başlamışlardı. Kalkan kalkmış Günsel'le araları boşalıvermişti. Gitsem mi yanına? Ayıp mı olur? Herkes yapıyor ya... Herkese benzeyen hangi yanın var senin kart herif. Ne ararsın burda?... Kıza da neler dedim lokantada. Alay etmiştir içinden. Hiç de öyle görünmedi. Neyim varmış alaylık? öğleden beri iç iç, kolay mı? Kalkıp eve mi gitsem? Boş ver: o ki öğleden beri... Ne öğlesi be? Dünkü öğleden beri... Vay canına... İçeceğim sabaha kadar... Rekorum olsun benim. Yaklaşsam şu kıza. Çok uzak bir yer sanki. Şuracık. Ah bu benim saçma onurum! Korkaklığım deme de... Şimdi biri gelip çöküverecek. Gelsin... Baksana kıza... Anlatıp duruyor yanındaki oğlana. O da kimin nesi. Şiir okuyordur belki de... Akrep gibisin kardeşim... Bu kadar güzel şiir okuyan

kız... Pek içkiyle başı hoş değil mi ne, bir şeyler yiyor sadece. Yooo, içiyor işte... Kötü şarap ya, içeyim ben de... Tam bardağı kaldırdığı sıra, Günsel baktı gülümsedi, Kenan'ın yalnızlığına üzülmüş gibi baktı, bir şeyler söyledi. Duymamıştı Kenan. Yaklaşmak için davranınca birden kalkıp elinde bardağı, boş sandalyelerden kayıverdi Kenan'a doğru. Nasıl olmuştu bu iş; yan yanaydılar?..” (Türkali 1980: 39-40).

Kenan'ın meyhaneyi özgürlükler kürsüsü olarak tanımlanan Hyde Park'a benzetmesi, romanda dikkati çeken ve tarihsel hafıza ile mekân arasında bağ kuran önemli bir yaklaşımdır.

“Meyhaneden çıkıp da karanlık alana yürüyünce, düşten gerçeğe dönmüş gibi oldu Kenan. Bir tür Hyde Park bu meyhane. Git söyle, boşal, yine dön Türkiye'ye!... O da adamına göre oğlum. “Kenan, bundan sonra meyhanedeki içki âlemini hatırlar. “Bir Salih bey başladı mı, ‘Tahkikat Komisyonu Yasası çıktı, karardı ortalık, içerim rakımı, gider kariya da bir sefer, anladın mı?... Bu dördüncü karı benim’ demişti. ‘Köyden getirdim bunu, benden çok genç, ama başı yerde, Çerkez kızı... Çerkezler çok saygılı olurlar.’ ilk karısından bir kızı varmış, evli. İkincisi ölmüş, üçüncüyü boşamış. Dışardaymış gözü karının, baş edememiş. Uzunyayla’dan 7000 liraya almış Çerkez kızını, iki oğlu varmış ondan. Ortaokulda... Okutacakmış onları. Benim de bir kızım var. iki oğlan da Günsel’den. Günsel de benden genç, Çerkezdir belki de. Çok saygılı. Bir sorayım. Ben kaçta aldım? Bedavaya! Hay Allah, bir duysa kız!... Canım benim. O dudakların var ya... Sıcak, değirmi kalçalarını sıkıp da... Tahkikat Komisyonu da yasalaşılıyor. Ulan alçaklar!... Bir gün bu Taksim alanı, bütün alanlar, yollar, fabrikalar, görürsünüz siz ulan!... Yalan var mı tarihte? Konya gerici ha?... Bizim halk mı gerici?... Yüzünüze gülüyor şimdilik. Çeşme, yol filân yapıyorsunuz. Cami, mami... Gün gelecek... Günsel... Taksi evin önünde durduğunda uyukluyor gibiydi. Aynı durumda çıktı merdivenleri de. Anahtarı aranırken kapı açıldı, Nermin’di. Çoktandır olmayan bir şeydi bu. Niye yatmamıştı ki?... Küslüğü aşan önemli bir şey olmalı. Pardösüyü attı askıya, içeri girdi. Nermin koridorda öyle bakıyordu” (Türkali 1980: 399-400).

Meyhanede gerçekleştirilen bu sohbet, bir yandan kişisel diğer yandan kolektif hafızanın önemli temsillerini oluşturur. Kahramanın iç konuşması, kimi zaman bilinç akışının dahi serbest bırakıldığı alanlar, kişinin mekân ve andan kopuşunun örneklerini sunması bakımından da önemlidir.

1.3.2. Kıbrıs Harekâtı

TSK'nın kod adı Attila Harekâtı olarak, 20 Temmuz 1974 tarihinde başlattığı Kıbrıs Barış Harekâtı, adadaki Türk ve Rumlar arasında yaşanan olayların bir sonucu olarak gerçekleşir. Osmanlı, 1878 yılında adayı elli yıl süreyle İngiltere'ye kiralar. Kira tarihi, 1928 yılında dolacaktır ve 1920'lerden itibaren adalı Rumlar bağımsızlık hareketi adıyla İngiltere'yi adadan çıkarmak isterler. Çabaların sonuç verdiği 1959 imzalanan Zürih ve 1960'ta imzalanan Londra anlaşmaları neticesinde 16 Ağustos 1960 tarihinde Kıbrıs Cumhuriyeti kurulur ancak bu kez Rumlar, adayı Türklerle paylaşmak istemezler ve tüm uluslararası yasaları çiğneyerek Türklere siyasi, fiziki ve ruhsal bir saldırı faaliyetine girişirler, bunun sonucunda da çeşitli olaylar baş gösterir. Gerek devlet yönetiminde Türklerin yer alması gerekse Türklerin başkan yardımcısı sıfatıyla yönetimde yer alacak olması Rumları rahatsız eder. Kendi ideallerine uygun bir anayasa arayışı, onları Akritas planını yapmaya sevk eder. Türklerden bu plan sonunda bekledikleri, Rumlar lehine her şeyi kabul etmeleri, adada Rumların hâkim olmasıdır. Türkleri azınlık durumuna indiren ve siyasi kartların tamamını Rumlar eline geçirmek amacını güden bu plan sonucunda taraflar restleşir. Türklerin hükümetten çekilmesiyle 1960 anayasası ilga olur. Bundan sonra da Türklere karşı sistemli bir saldırı başlar. 21 Aralık 1963 yılında, Türklere karşı, tarihin Kanlı Noel olarak anacağı eylemler gerçekleştirilir ve Rum polisi tarafından iki Kıbrıs Türk'ü öldürülür. Pek çok Türk rehin alınır, öldürülür, göçe zorlanır. Türk köyleri büyük orada yakılır. Bu mesele siyasi olmaktan çıkarak etnik bir krize ve Türklere karşı etnik kırımın başlaması demek olur. Türklerin çalışma hayatı, seyahat ve eğitim hakları, temel ihtiyaçlara erişimleri, Makarios tarafından tek taraflı değiştirilen Cumhuriyet yapısından güç alan Rumlar nedeniyle kısıtlı hale getirildi. İlk kez 1967'de Türkiye Kıbrıs Türklerine yönelik düşmanlığın devam etmesi durumunda adaya müdahale edeceğini bildirdi. Bunun üzerine EOKA lideri adadan uzaklaştırıldı, Rum birliklerinin bir bölümü adadan çekildi ve çeşitli alanlardaki kısıtlamalar esnetildi. 15 Temmuz 1974 yılında Kıbrıs'ta yapılan Sampson darbesi, adalı Türkler için büyük sorunları beraberinde getirdi. Türkiye, İngiltere ve ABD ile

görüşmelerinden olumlu bir sonuç alamayınca 19 Temmuz 1974 tarihinde orduya bakanlar kurulu aracılığıyla müdahale hususunda emir verildi. 20 Temmuz sabahı ise harekât resmen başlar. Kara, hava ve denizden başlayan birinci çıkarma ve devamından yapılan ikinci çıkarma sonunda önce Kıbrıs Türk Federe Devleti, devamında da 15 Kasım 1983'te Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti kurulur (İsmail 1988; Tarakçı 2010).

Kıbrıs Barış Harekâtı, dönemi içerisinde özellikle âşıkların dilinde ve sözlü kültür ürünlerinde mühim bir yer tutar. Türk kahramanlık şiirleri içerisinde de olaylar en ince detaylarıyla anlatılır. Roman sayısının ise daha sınırlı olduğu ve kimi romanlarda da konunun bir vaka parçası olarak bahis konusu edildiği görülür. Çalışma kronolojik olduğu için, sonraki dönemlerde yazılan romanlar, bu başlık altında incelenemeyecek ve ancak 1970-1980 arası dönemde yazılan Kıbrıs harekâtı konulu eserler değerlendirilmeye alınacağı için de en azından bu bölümde bu başlık için daralma görülür. Konuda yazılmış eserler bir savaşı anlattığı ve tarihsel hafızayla oluşturulan romanlar olduğu için eğlence mekânları bakımından elbette sınırlıdır. Ancak bahsedildiği alanlarda da tarihsel hafızaya hizmet edilir. Örneğin Ahmet Gazioğlu tarafından 1975 yılında kaleme alınan Kıbrıs'ta *Aşk ve Savaş* başlıklı romanda oteller ve otellerin kafeleri eğlence mekânı olarak bahsi geçen yerlerdir. Kahramanlar Tanya ve Aral, Yugoslavya'da kaldıkları otelin barında birbirlerine aşk ilan ederler. Daha sonra birlikte Girne'nin meşhur eğlence mekânlarından Zefiros'a tatile giderler. Buradaki iç kafede, 15 Temmuz Kıbrıs darbesinin haberini alırlar. Makarios'un adadan çıkarılması, EOKA ve kadrosu, Türkiye'nin müdahale kararı romanda bu mekânda konuşulan ve tarihsel hafızayı çalıştıran önemli konular olur.

1971 tarihli *Kıbrıs'ta Vuruşanlar* (roman *Mücahitler* adıyla da yayımlanır) romanında Özker Yaşın, tarihsel hafızayı Hasan Çavuş'a ait Şen Bar üzerinden verir. Halil, Orhan ve Reşat, birlikte geldikleri bu mekânda Girne hakkında bilgiler alırlar. Burada Rum konyağı isteyen kahramanlara, içki Türk şişesi içerisinde gelir. Durumu fark eden kahramanlar, Kıbrıs insanlarının savaşçı ruha sahip olmadığını, Akdeniz ikliminin onları yavaşlattığını dile getirirler.

1.3.3. Göç, Sanayileşme ve Kentleşme

Türkiye'de iç göç, 1950'li yıllara kadar, yoğun bir trafiğe sahip değildir. 1950, uygulanan politikalar ile göç için farklı havuzlar açar. Tarımda makineleşme ve devamında gelen modernleşme, köylünün toprağının ağa tekelinde toplanması ve

dönem içerisindeki ekonomik arayışlar, piyasada görülen sıcak para akışının ve görece refah düzeyinin ikna ediciliği, köyden kente göçün nedenleri olur. Gerekli zirai çalışmaların yapılmaması, toprağın verimini ve ekilebilir arazi genişliğini kaybetmiş olması, iklim ve kuraklık sorunları da göçlerde etkilidir. Daha çok iş ve geçim kaygısının egemen olduğu bu dönem göçleri, sonraki on yıla taşarsa da 1960'lardaki kültürel iklim de göç nedenlerine farklı sahalara açar. Şehre ilk ulaşanların rol modeli, eğitimin bir değer olarak ön plana geçmesi gibi etmenler 60'lı yılların iç göç politikalarını etkiler. İstanbul, ekonomik imkânlarındaki çeşitlilik ve hızlı şehirleşme imkânları ile 1970'lerle birlikte göçler için ana erek hâline gelir. Fabrikalardaki işgücü ihtiyacı, kitlelerin İstanbul'a akmasını sağladığı gibi şehre ilk gelenlerin ellerindeki yerleşim alanlarını veya sektörlerini başkalarına kaptırmamak için köylerine yönelik çağrılar da şehirdeki göçmen nüfusunu hızla artırır. Sadece köy değil, daha küçük şehirlerden de İstanbul'a yoğun bir göç akmaya başlar. Fakat hem sanayileşme hem de şehirleşme imkânları kısa sürede son haddine ulaşır ve şehir, göçmenleri kasmaya başlar. Gecekondulaşma, kaçak çalışma, bunun karşısında siyasi ortamın doğurduğu sendikalaşma çabaları göçmenleri hem birleştirir hem de dönem için kitlesel bir güç hâline getirir. Fakat aynı zamanda şehirlerde gettolaşma ve bunun paralelinde de bir kültür kargaşası görülmeye başlanır. Zaman içerisinde yaşam koşullarını iyileştirmeye yönelik yapılan çalışmalar, ulaşım, ekonomi, sağlık, eğitim ve iletişim konusundaki ilerlemeler, büyük denizde boğulmak isteyen kişilerin bahaneleri olarak iç göçü genişleten nedenler olur. 1980 ve 1990'ı kapsayan yıllar boyunca ise göç hem Balkan göçmenlerinin ülke içerisindeki akışları hem de sosyolojik dönüşümün sonucu olarak daha da hızlanır. Ayrıca bu dönemde devlet ekonomisinde meydana gelen değişme, apolitize olmuş toplumun küresel olana yönelmesi, moda kavramının kitle kültürüyle birleşmesi ve bunun sonucunda bireylerin şehir imkânlarını kullanmak istemeleri bu dönemde göçlerin kültürel nedenlerini oluşturur.

Türkiye tarihinde modernizmin sonucu olarak gördüğümüz kentleşme 1950–1980 arası Türk romanının da önemli meselelerindedir. Sosyolojik tespiti önceleyen bu romanlarda kentli kimliği, kentlerin büyümesi, kentleşme süreci konu edilir. Kent, her şeyden önce sahip olduğu nüfus yoğunluğu, üretim ilişkilerinde geleneksel tarımın yer almadığı, toplumsal ilişkiler bakımından heterodoksiye bağlı ve kültürel çeşitliliğe sahip mekânlar tanımlanabilir. Gelişmişlik, nüfus hareketleri, sosyo-ekonomik gelişmişlik,

kent hayatını etkilerken eğlence mekânları da kentli kimliği ifade etmesi bakımından önem taşır. Bununla birlikte köyden kente göç ve gecekondulaşma ile bu iki temel sosyo-ekonomik olgunun yarattığı kültürel değişme, kültür reformları, bocalamalar ve sınıflı toplum da romanlarda etkisini gösteren başat temalar olur. Köy edebiyatı ürünleri Apaydınlar ve Baykurt tarafından verilmeye devam etse de yazın artık angaje olmuştur. Toplumsal gerçekçi çizgi kentleşmeyi Marksist yapı ve sınıf düzeni açısından işler. Bir de kent hayatı içerisinde bunalan, hayat yorgunu kişilerin durumunu işleyen bağımsız eserler görülür. Tüm bunlara ek olarak kent nostaljisinden de bu dönemde söz edilmeye başlanır. Eski mekânlar, rantlara kurban edilmiş alanlar ve siyasi çatışmalar nedeniyle dönüştürülen hafıza mekânlarına dair eleştiriler bu dönem romanlarında azımsanmayacak sayıdadır.

Geleneksel mekânı temsil eden kahvehaneler, ağırlıklarını yitirmeden bu dönemde aynı hedefle korunurlar. Politik bir sembol mekânına da dönüştürülen bu alanlar, hafıza ve kimlik mekânı olma rollerini devam ettirdikleri gibi köyden kente göç eden kişiler için bir eşik mekân işlevini yüklenirler. Kararların alınması, siyasi hadiselerin yorumlanması gibi hususlar, hala kahvenin kolektif hafızada tutunduğunu gösterir. Bu bağlamda meyhaneler de geleneksel rollerini değiştirmeden insanlar için hatırlama ve unutma mekânı olma fonksiyonlarını devam ettirirler. Barlar, kentli sınıfın rağbet göstermeye başladığı ve kısmen yalnızca kadınla anılan yerler olma vasfından uzaklaşarak bir hafıza mekânına dönüşmeye başlar.

Fakir Baykurt, 1973 tarihli *Köygöçüren* romanında bir köyün şehre göç hikâyesini, siyasetin içerisine inançları ve batıl itikatları da ekleyerek yorumlar. Köyün kahvesinde, köyde yaşanan fırtına hakkında konuşulurken kültürel belleğin etkisinde, ritüellere dayalı bir hatırlamayı getirir:

“Kahveci Mahmut, içerde peykede yatan Çil Ümmet’e sordu: ‘Ümmet dayı, Ümmet dayı! Bunu da duydun muydu? Böyle şeyler de olur muydu senin gençliğinde, padişahlar zamanında?’ İyice doğrulup pencereye yaslandı Çil Ümmet: ‘Cin gurdu demezler ona da Sin gurdu derler! Zırtlan gine başka bi şeydir. Sin gurdu kırk yılda bir gelir cihana. En çok da gocasına, gaynatasına ası duran gelinlerin mezerlerine sivaşır!..’ Ha Cin gurdu olmuş, ha Sin gurdu, fark etmez! Emme aralarında az bir farg vardır, Cin gurtları daha ziyade dağ köylerinde görünür, Sin gurtları da ovalara

enerler...’ Tam o sırada bir rüzgâr çıktı, kıvıra kıvıra koşup geldi köyün içine. Tozu toprağı topladı, kazıdı yeri kumu, dalazlayıp dikti göğe yukarı, upuzun bir direk yaptı. Tam kavağın yanına geldi, orada durdu dalaz. Muhtar başladı okumaya: ‘Yelli yelemeç, küllü bulamaç! Öte git öte git, cini periyi götü git!..’ Sonra kesti, içinden bir cin duası okudu. Okuyup üfürdü toz direğine doğru. Pencereden Çil Ümmet de okudu üfürdü, sonra elleriyle kişeledi: ‘Gelme gelme kör şeytan! Torbamızda duzumuz yok, sana yarar gızımız yok! Sakın gelme kör şeytan!..’ Radyonun okuduğu haberler kaynayıp gitmişti araya. Spiker şimdi özet veriyordu yeniden” (Baykurt, 1973: 18-19).

Daha önce Konya’da çalışıp köyüne dönen roman kahramanı Hıdır, tekrar Konya’ya gittiğinde eğlence hayatının değiştiğini görür. Aradaki fark aslında kent hayatında ve kentte varlık göstermeye başlayan kasaba kültüründedir. Eğlence mekânları üzerinden yapılan karşılaştırma değişen zihniyeti göstermesi bakımından önemlidir. Kahvehaneler çoğunlukla terk edilmiş, toplumsal hayat eğlence lehine bozulmuştur. Ekonomik ölçütler, eğlence mekânları üzerinden statü işaretlenmesi yapılmasına olanak sağlayacak hâle gelmiş, sınıflı toplum yapısı bu mekânlar üzerinden sivrilmeye başlamıştır. Aşağıdaki satırlar, Hıdır’ın genel olarak eğlence mekânları karşısında otobiyografik belleğine sığınarak bir nostalji doğurmasının işareti olarak görülebilir:

“İnsanlar bayrama çıkmış gibi, eşleriyle, çocuklarıyla, Alaaddin’in çevresini dönüyorlardı durmadan. Çok az köylü vardı aralarında, tek tük. Belli belirsiz üşüten güz havasında, ağır ağır yürüyorlardı. Mavi, sarı, yeşil, beyaz ışıklar, pembe, turuncu, bir yanıp, bir sönen reklamlar, yerlerin tozunu kaldırarak geçen otomobiller, insan dolu otobüsler... Görülmemiş bir alem şehir! Açık hava gazinolarında çaylarını, şuruplarını içiyorlar, dondurmalarını yiyorlardı hala. Camların ardında pirzola, kebaplar, köfteler, biftekler, kıvırcık, domates, çoban salatalar, dumana dönmüş rakılar... Çalgılar çalıyordu bazısında. Yeni cazlar... Kiminin kapısında çalgıcıların, şarkıcıların resimleri... En açık, en fıkradak kadınlarıyla pavyonlar. Harman sonu paralarını zengin köylülerin külçe külçe alan barlar... yeni biçimlere dönüşen ünlü oturak alemleri. Hıdır bir Kızlı Kahve’i bilirdi, Sulu Han’ın yanındaydı... Ağaçların altında kadınların kaşık dövdüğü Meram bağları: ‘Meram bağları... vay!..’ (Baykurt, 1973: 552-553).

Kahvehane ve siyasetin halka kahvehane üzerinden nasıl ulaştığı konusu Fakir Baykurt'un 1973 tarihli *Köygöçüren* romanında tartışılır. Demokrat Parti üyesi Dr. Zihni, seçimler yaklaşırken Mahmut'un köy kahvesine gelir. CHP'den hiç vazgeçmeyen Çil Ümmet ile konuşur. Ümmet, kendisine gösterilen saygının da etkisiyle hem köye getirilen suyun köyün düzenini bozduğunu hem de kendi doğrularını dile getirirken, tarihsel belleğe başvurur: *"Fakat asılım gücüme giden, kaç yıl oluyor Cumhuriyet? El elde, baş başta! Başganımız geldiği Angara'dan. Bi gors verdi, hoca tüm siyaset! İvriz'e çocuklar giriyor, gazanamıyor. Gazananların da adını çıkartıyorlar, komunis! Su işini dersin, acı çıktı, neden acı çıktı, gönülsüz duttunuz. Gönülsüz bişen aş ya garın ağrıtır ya baş! Şimdi diyorqunuz, yeni sondalar... Emme ürktü millet! Bu ürküntüyle yeni sondalar zor"* (Baykurt, 1973: 377)

Romanda kahvehane köy için yalnızca bir eğlence mekânı değildir. Köyün ortak aklının yansıma alanı olan kahvehane aynı zamanda toplumsal inanç ve folklorik birikimin de üretim alanıdır. Bu anlamda kolektif hafızanın bir unsuru olarak kahvehane, önündeki kavak ağacıyla köy için bir inanç merkezidir: *"Elini atıp kapattı Hıdır'ın ağzını. Kaldırdı onu merdiven basamağından. Yürüdüler. İn cin yoktu. Köy içi ıssızlıktı. Mahmut'un kahvenin kapısı kapalı. Önündeki kavak pamuklanmış. Çok çetin olacaktı kış"* (Baykurt, 1973: 567).

Fikrimin İnce Gülü, Adalet Ağaoğlu tarafından yazılır ve 1976 yılında yayımlanır. Eserin merkezinde Almanya'ya göç vardır ve arka planda da Demokrat Parti dönemi ve makineleşmenin etkileri tartışılır. Eser, adını da oluşturan "Fikrimin İnce Gülü" isimli eserden hareketle doğrudan bir hafıza alanı doğurur. Bayram, ilk kez bir kahvehane önünde otururken Ford marka bir arabayı görüp ona hayran olduğunda kahvede bu şarkı çalmaktadır. *"Ford, kahvenin önünde, bir anda çevresine toplanıveren köy kalabalığının ortasında derin derin soluyor. Ballıhisar'ın en yaşlısı, Rüstem Dede, koltuk değneği sarımtırak beyaz sakalının altında, çukura batmış gözlerini kırpıştıra kırpıştıra: 'Şeytan arabası dedikleri bu olmasın ahali?' diye ötüyor kuş sesiyle. Bayram'ın titremesi artmıştı. Neden sonra altını ıslattığını anladı. Kurunmak için, yok belki de bacakları kendini taşımaz olduğundan, toprağa oturuverdi. Gözlerini, toza bulanmış şeytan arabasından artık hiç ayırmadan. Böylece bir aracın içinde taşıdığı insana ne büyük bir saygınlık verdiğini sezinledi"* (Ağaoğlu, 1977: 156- 157) 1960'lı yılların ilk gurbetçilerinden olan Bayram, romanda önemli bir temsil figürüdür. Çirkin yaradılışlı biri olmasının yanında

kimsesiz büyüyen Bayram, köylünün sürekli alay malzemesidir. Almanya gidip bir araba sahibi olursa, tüm aşağılanmalardan intikam alacağına inanır ve arabasını bir kimlik mekânına dönüştürür. Araba üzerinden köylüye ders verme düşüncesi de böylece pekişir. Köyün başlıca kolektif mekânı olan kahvehane de bu noktada bir kimlik ve hafıza mekânına dönüşür: “*Ballıhisar’a günbatımında girebilirsek ne ala. Yok giremezsek, en iyisi sabaha kadar kalmak. Yatar uyuruz bir yerde. Sonra da, şanımıza, şerefimize... Sabah vakti, gün aydınlığında bas gir. Lakin sabah vakti de herkes çiftinde çubuğunda. Herkes bir yana dağılmış olur. Kahvenin önüne şöylecene toplanmış olmalı ki, tadı çıksın. Biz iyisi mi, sıkalım dişimizi, varalım tam hava kararırken kahvenin önüne tam zamanıdır Ballı’nın büyüğü küçüğü orda toplanmış olurlar o saatte. Karılar, kızlarsa dere kıyısında, çeşme başında... Göreceksin yaa...*” (Ağaoğlu, 1977: 81). Kahramanın, arabadan sonra bir başka arzusu sevdiği kız olan Kezban ile evlenmektir. Kezban da Fikrimin İnce Gülü şarkısıyla ilişkilendirilir. Çünkü Kezban da ona bu şarkının plağını hediye eder. Dolayısıyla Bayram’ın zihninde araba ve Kezban, yani hayatta değer verdiği iki şey birbirini epifanik bir bellek alanıyla var kılar. Romanın sonunda teybi bozulan Bayram’ın arabası kaza yapmış, Kezban da başkasıyla evlenmiştir.

1.3.4. Kaotik Düzen, Çatışmalar, Kültürel Değişmeler, Sosyal Adaletsizlik

Muhtıra öncesi dönemin kaotik atmosferi ve toplumsal kaygı dönemi başta olmak üzere II. Dünya Savaşı’nın sosyo-ekonomik sonuçları nedeniyle yaşanan değişmeler, dönem romanlarında farklı bir anlam alanı açmamızı sağlar. Eğlence mekânları ve biyopolitika ilişkisinin en çok hissedildiği romanlar, bu dönemde kaleme alınmıştır. Arabeskleşme, gelir eşitsizliğine yönelik ihtiyaç ve ihtiraslar, kapitalist ruhun sömürü düzenini kurmasından doğan çatışmalar, kent hayatında yaşanan değişikliklerin getirdiği köksüzlük duygusu, bu dönem romanlarında hissedilir. Siyasi suçlu kavramı ve bu kavramın toplumda yarattığı eğreti durum da dönem romanlarında bir tema olarak görülür. Bu başlık altındaki eğlence mekânlarının ise daha çok unutmaya mekânı olarak kullanıldığını görürüz.

Kerim Korcan tarafından kaleme alınan *İdamlıklar* romanı, ilk olarak 1970 yılında yayımlanır. Roman, çeşitli nedenlerle ve köy gerçekliği içerisinde işlediği suçlar veya uğradığı iftiraları aklamamak nedenleriyle idam cezasına mahkûm olan kişileri, onların cezaevi maceralarını ve idamlarını anlatır. Roman bu nedenle köy ve cezaevi

mekânlarıyla sınırlıdır. Ancak eserin ikinci bölümünde Yaver bey ile Asaf bey arasındaki kavga, kahvehaneyi bir kolektif hafıza mekânı hâlinde takip etmemizi sağlar. Asaf, nüfuzu, gücü ve zekâsı ile saf kötülüğe bürünmüş biridir. İnsanların mal, ırz ve canlarını gözünü kırpmadan kendisi için almaktan çekinmez. Yaver ile de hakkı olmayan fındıklar nedeniyle tartışır. Romanda Yaver, Asaf'ı kahvede, nargile içerken öldürür ve bu kahvehane kolektif belleğin malzemesi hâlinde sunulur:

“Kin dolu bakmıştı reise Yaver bey. Bu bakıştaki manayı ondan başkası anlayamazdı. Çekti tabancasını. Kahvede oturanlar mihlandılar sanki oldukları yere. Değişiverdi birden durgun hava. Her şeylere şok yaratan bir korku hakimdi. Üç el ateş etti Yaver bey. Söz yerini silaha bırakmıştı. Silah sustu kendi diliyle üç kelam ettikten sonra. Bu sefer yırtıcı bir sesle Yaver bey konuştu: ‘Gördün mü Asaf bey?’ dedi. ‘Sen benim ağzımı Ordu valisine bağlattın ama, ellerim serbest kaldı. Hepsi senin olsun. Topla şimdi o haram fındıkları!’ Reis kurşunları yiyince tek bir kelam edemeden cansız düştü sandalyesinden. Dinine bağlılık derecesi bilinmez. Bir var ki fırsat bulup kelimeyi şahadet getiremedi. Marpuçu ağzına götüremedi, nargilenin hortumu kuyruğu kopmuş kara bir yılan gibi kıvrandı yerde... Yıldırım gibi havayı çarparak birden inivermişti. Yaver bey'in hamlesi. Kimse de ne olduğunu birden anlayamamıştı. Önce kahvedekiler, sonra da vilayet halkı şaşkına dönmüşlerdi. Bu nasıl işti ve nasıl olmuştu? Demek Asaf bey gibi hükümlü bir adama da bu vilayette el kaldıran vardı ha! Böyle düşünüyorlar ve böyle de konuşuyorlardı: ‘Yaa Asaf bey!’ diyorlardı. ‘Haşmetinden yanına varılmazdı. Yapıp ettiğinden bir sual sorulmazdı. En güzel esvabı sen giyerdin. Eğilmeyen boyunları eğerdin. Önünden yan bile geçilemezdi. Sana ne oldu böyle? Serçe kuşları gibi cik demeden, sen böyle ölümlerle mi ölecektin Asaf bey? Baharlar gelince, sürmeli kuzular kimlere kesilecek? Seçime hile kattıydın Hıdırların İsmail seçilmesin diye. Şimdi belediye reisi koltuğunda kimler kasılacak? Hey anam hey! Serçe kuşu gibi cik demeden, sen böyle ölümlerle mi ölecektin Asaf bey?’ (Korcan, 1973: 274-275). Bu uzun alıntı kahvehanenin bir hafıza mekânı hâline gelişini açıkladığı gibi kahvehane halkının söylediği sözler de kolektif hafızanın bir örneği olarak sunulur.

1973 tarihli *Tehlikeli Oyunlar* romanında Hikmet Benol'un hayat karşısındaki beceriksizliğini anlatan Oğuz Atay, bu romanında eğlence mekânlarını psikolojik mekân olarak kullanır ve onlara bir hafıza değeri yükler. Romanın içerisinde müstakil bir başlık olarak “Meyhane” bölümünün bulunması, Hikmet'in kendini arama sürecinde bu

mekânlarla olan ilişkisini gösterir. Hikmet, derin bir bunaltı ve anlamsızlık duygusu içerisinde. Gittiği her yerde kendisini yabancı hissetmekte ve rahat olamamaktadır. En sık gittiği ve aidiyet duyduğu mekân meyhaneye olmasına rağmen, orada da mutlu değildir ve yalnızlık duygusundan kendisini kurtaramaz:

“Eski silah arkadaşlarım da, bir akşam beni meyhanede yıllar sonra karşılarında görünce, önce sevinir gibi oldular. Masada biraz daha toparlanıp bana bir yer açtılar. Sonra hemen alıştılar varlığıma: Sanki terhis olmuşum da albayım, askere ilk gittiğim gün, filan meyhanede iki yıl sonra buluşalım diye verdiğim bir sözü tutuyorum. İşte o gözlerle baktılar bana. Aradaki zamanı sanki hiç yaşamamışım gibi davrandılar bana. Biz, evlendiğin gün anlamıştık sana uygun olmadığını, dediler. Evlendiğim günden beri sanki durmadan beni düşünmüşler gibi başlarını salladılar: Senin için daha hayırlı oldu. Sanki daha dün ayrılmışım yanlarından. Oysa, rakıya su kattığımı bile unutmuşlar; bir adımı hatırlıyorlar o kadar: Hikmet aşağı, Hikmet yukarı. Şimdi nerede oturuyorsun? demediler de şimdi nerede çalışıyorsun? diye sordular: Gerçek bir ilgisizlik. Kaç yıldır ortalıkta görünmüyorsun, sen de nereden çıktın? bile demediler; bu kadarlık bir ilgiyi bile çok gördüler bana. Kısacası, meyhanelerde yeniden barınmadım albayım; aynı meyhaneye iki kere girilemiyormuş. (Buna benzer bir felsefe vardı, değil mi albayım?) (Atay 2015: 32-33).

Hikmet, devrin sahteliği içerisinde Bovarizme sığınmayı seçer. Etrafında da böyle insanlar vardır. Zengin olan bu gençler, onun sade ve yetersiz hayat koşullarını eleştirmezler. Aslında bu yabancılık onların hoşuna gider. Hikmet, bu gençleri oyalamak ve hayat içerisinde yetersizlik duygusuna kapılmalarını önlemek için onlara koltuğunda hikâyeler anlatır. Bir anlamda modern dönem meddahlığına soyunur. *“Aslında karanlık bir dünyaydı bu. Hikmet, bu dünyayı zengin dostları için aydınlatmayı biliyordu; yoksa bu karanlık çekilmezdi. Herkes biliyordu ki, bu dünya aslında yoktu; bunu Hikmet de biliyordu. Herkesin okumaya vakti olmadığı için, onlara romanlar yaratıyordu Hikmet, oturduğu koltukta. Herkes içini çekiyordu bunları dinlerken; sonra hep birlikte arabalara biniliyor, meyhanelere gidiliyordu, pahalı meyhanelere. Hikmet, arabada ve meyhanede ve her yerde masallarını anlatmağa devam ediyordu; bu, Hikmet'in göreviydi. Onlar da hesabı ödüyorlardı” (Atay 2015: 241).* Kendi zihnini ve hayal dünyasını kiraya vermek

durumunda kalan Hikmet, yetersiz kişilerin hayat ile bağıını perçinlerken kendisini hızla yitirdiğinin farkına varmak istemez. Meyhane, bu anlamda psikolojik bir mekân olarak kahramanın da günden güne düşmesine neden olur. Yine de Hikmet ve arkadaşları içeri girerken burunlarına çarpa kokuya “*hasret kalmış*” olurlar (Atay 2015: 438).

Hikmet’e göre eğlence mekânları, yapay bir mutluluk alanı açar. “*Mutluluklara düşman*” olan ve “*karanlıkta gözleri daha iyi gören yarasalar gibi, mutlak bir gecenin olmasını*” bekleyen insanlara karşı Hikmet, eğlence mekânlarına ve yazma eylemine sığınır. “*Başkaları gibi yaşamasını bilmeyenler, başkalarını taklit etmeliydi. Onlar da ellerinden geleni yapıyorlardı: Deniz kıyısında bir kahveye oturuyorlar, ah ne kadar güzel! diyorlardı. Deniz havası bize iyi geldi, diyorlardı. Önlerinden takalar geçiyordu: Ne sıcak renklere boyanmış tekneler! diyorlardı; o renkle o rengi hangi ressam yan yana getirmeye cesaret edebilir? (Bunları Nursel Hanımdan öğrenmişlerdi.) Sağlam deniz havasını içlerine çekiyorlardı; insanın temiz havaya ihtiyacı var, diyorlardı. (Bunu da Bilge'den öğrenmişlerdi.) Bütün bu temiz havaya rağmen, gece iyi uyuyamıyorlardı*” (Atay 2015: 248-249). Hikmet, tüm bunların farkında olarak yaşar. Kahramanın yorulduğu, yıprandığı ve tükendiği her anda eğlence mekânlarına sığındığını görürüz. Yine bir gün yolda giderken yağmura yakalanır ve havanın etkisiyle hüzünlenip göğsünde bir sıkışma hisseder. Yaşadığı şeyin, mevsimden olduğunu düşünerek bir direğe tutunur. İnsanların diri ve mutlu oluşlarından kendisine pay çıkarmaya çalışırken, iç sesi ona sürekli aksini telkin eder. Devam edemeyeceğini düşündüğünde aklına yine bir mekâna gitmek gelir: “*Kendimi yormadan yürüsem, bir kahveye girsem. Kahve bakımından düzenli bir şehirdir: Her yerde bir tane bulunur. Kahvenin yaylı kapısını itti, pencerenin önündeki bir masaya oturdu. ‘Bana bir çay.’ ‘Beye bir çay.’ Burada insana iyi davranırlar, bir geleneği vardır çünkü insan kendini boşlukta hissetmez. İyi şeyler düşündüğün halde iyi şeyler olur. Kusura bakmayın, sıkıntım var. Kendimi yaşamak zorundayım. İnsanları ve tabiatı sevmeyen birine saldırmakla daha mı iyi olacaksınız?* (Atay 2015: 396). Hikmet, çayını içerken bir yandan da kendi içerisinde felsefe yapmaya başlar. Ona göre “*bütün kötülükler dalgınlıktan çıkıyor. İnsan nerede olduğunu, ne yapmakta olduğunu her an bilmeli. Mesela ben şimdi kahvedeyim, bunu uzun uzun düşündüm, Hikmet sen kahvedesin dedim kendime, çayını içtin dedim, parasını ödeyeceksin dedim. Dışarıda yağmur yağıyor. Sen yağmurun dinmesini bekliyorsun. Mevsimlerden sonbahardır ve içindeki bu yavaş hüzün, sonbahar yüzündendir. İlkbahar olsaydı böyle hissetmezdin. Mevsimlerin değiştiğini gözden kaçırmamalısın, mevsimleri*

ve insanları birbirine karıştırmamalısın. Kahvede otururken Sevgi'ye gideceğini durmadan düşünüp sonra da çayın parasını verip vermediğini bilmez bir duruma düşmemelisin. Hızla kapıdan çıkıp, yürümeğe karar vermiş olduğun halde yalınayak otobüse binmemelisin. Hiçbir zaman, birdenbire kendini bilmediğin bir yerde bulmamalısın. Bütün kötülükler hazırlıklı olmamaktan doğuyor” (Atay 2015: 398). Görüldüğü üzere roman boyunca mekânlar, kahraman için bir kimlik mekânına dönüşmezler. Ancak psikolojik bir eşik mekân olarak, kendi hafızalarını yaratırlar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Proustyen hafızanın ve Bergson düşüncesinin önemli bir devamcısı ve uygulayıcısıdır. Onun eserlerinde zaman ve mekâna yönelik bir dikkatin birlikte ilerlediği dikkatten kaçmaz. Bu anlamda romancı bir yandan modernizmin eleştirisini gerçekleştirirken diğer yandan da bir medeniyet düşüncesini, mekân ve zaman üzerinden tartışma eğilimindedir. Yazar, 1975 tarihli *Mahur Beste* romanında medeniyet, din ve mimari üzerinden yürüttüğü felsefeyi, eğlence mekânı üzerinden açıklama imkânı bulur. Ona göre yaşadığı kentin ve iklimin özelliklerini kuşanmalıdır:

“Bilakis, tam bir müslüman gibi düşünüyorum, fakat mücerret bir müslüman gibi değil de bu şehrin ve etrafında, hulasa bu memleketin içinde yaşayan bir müslüman gibi... İkiyüz yıl bu memleketin hayatına karışmış yaşayan dedelerimden bana miras kalmış bir müslümanlık. Bu müslümanlıktan Tekirdağ karpuzunun, Manisa kavununun, Amasya kayısının, Hacibekir lokumunun, Itri bestesinin, Kandilli yazmasının, Bursa dokumasının hisseleri vardır. Bu müslümanlığın çehresi, otuz kırk senede bütün etrafiyle beraber değişir: ramazan sofrası, cami sebili, Fatih kahveleri, Küçükpazar çarşısı Divanyolu... Bu müslümanlığın benim de herkes gibi inandığım akideleri vardır. Fa kat onların arkasında kendilerini aydınlatan, manalarını yapan bütün bir hayat vardır, halk vardır. Asıl sihrini o yapar. O ne medreseden ne tekkeden, ne şeyhülislam kapısından, ne kazasker konağından gelir; halkın hayatından doğmuştur. Onun içindir ki o hayatın emrindedir, ruhaniyeti onunla beraber yürür. İçine Firenk icadı bile girer, fakat manzarası bizim kalır” (Tanpınar, 1992: 125).

Hocası Yahya Kemal'in Anadolu düşünceşinin de etkisinin belirgin olduğu bu satırlar, kültürel değişme karşısında milli düşünce ve estetik birikimin mimari ve mekândan taşan cephesinin karşılığını vermesi bakımından oldukça önemlidir.

Hasan İzzet Dinamo'nun *Musa'nın Gecekondu* romanı, sosyal adaletsizliğe dair önemli bir meseleye değinir. Romanda DP iktidarının kendi seçmenine yönelik kayırmaları, kahvehane üzerinden anlatılır. 1976 yılında yayımlanan eserde kahvehane ideolojik bir kimlik merkezidir. Köyün aklı başında kişilerinden Ahmet Usta, gecekonducularını yıkmak isteyenlere karşı örgütlü mücadele taraftarıdır. Fakat insanlar, hükümete sığınma yolunu seçer, bu da sosyal bir adaletsizlik başlatır. Kendisine olan tepki de kahvehane üzerinden gösterilir:

“Eve dönerken, evlerini yaptığı, hatta bedava yaptığı birçok kişiye, kapılarının önünde, kahvede rast geldiyse de hepsi başlarını öbür yana çevirip görmezlikten geldi. Çardağında çay içen, çene çalan Trabzonlu Mevlüt Ağa'yla, Niğdeli Gülizar Bacı da bunlar arasındaydı. Demek ki Demokrat Parti Ocağı, Cavit Alp'i avukat tutanların hepsini parya gibi dokunulmaz kişiler olarak yaymıştı. Gecekondu sahiplerinin de gecekonducularının yıkımı sorunu yüzünden Hükümet karşısında boyunları kıldan inceydi. İlkönce onların evlerini yıkmak için Hükümet uğraşıyordu. Oysa şimdi, evleri yıkmak için meydana özel kişiler çıkmıştı. Halk, bunların şerrinden bu kez Hükümete, daha çok Demokrat Parti'ye sığınmıyordu. DP Ocağı da bu düşüncüyü besleyip duruyordu. Böyle olunca da Demokrat Parti'nin karşısında olan herkese, her şeye karşı savaş açmak hakları değil miydi?”(Dinamo, 2007: 142).

Roman kahramanı Musa, karısı tarafından terkedildiğinde kahvehaneyi bir unutmak mekânı hâlinde kullanır: *“Kendini bu avutucu kuruntulara kaptırarak tavuklarla, hindileri kümeden çıkardı. Yemledi, sularını değiştirdi. Sonra, geceki karadüşü kafasından büsbütün kovabilmek için trene binerek kente yollandı. Babiali yokuşunda (Ankara Cad.) kitaplara bakarak yukarı çıktı. Sonra, yine aşağı inerek Meserret Kahvesi'nde oturdu. Onun orada oturduğunu gören eski kulağı kesiklerden bir iki arkadaşı ona uzaktan birer selam vererek içeri girmekten çekinip uzaklaştı. Kazara içeri girenler de onu korkulu bir baş eğişiyle selamlayıp bir yana ilişiyorlardı. Ondan herkes kaçıyordu. Karısı da kaçmıştı. Onun kaçışında bile bunları kaçırmanın nedenlerin çekirdeği vardı. Kendisinden kaçılan bu insanlar, siyasetçe, iktisatça, gelecekçe çökmüş kişilerdi. Ortaçağ karanlığı, Türkiye üzerinde kol geziyordu. Emniyet Müdürlüğü'nün Siyasal Masa memurları da altın çağlarını yaşıyorlardı. Her yerden, kahvelerden, okullardan,*

sokaklardan solcu topluyor, ikramiyelerini hak ediyorlardı. Meserret'te eskiden beri olduğu gibi yine bir iki solcu avcısı sivil vardı. Musa bunları, Beyoğlu'nun sel gibi kalabalıkları içinde bile seçmeye alışmıştı. Bu yüzden burada onları seçmek bir bardak su içmek gibi kolaydı. İçi büsbütün karardı. Kalktı, aşağı doğru yürümeye başladı” (Dinamo, 2007: 162- 163). Romanda kahvehane bireysel anlamda bir unutmaya mekânı olduğu gibi toplumsal mahiyette de sivillerin denetim merkezlerinden olması noktasında bir psikopolitik mekâna dönüşür.

1.3.5. Yozlaşma, Yabancılaşma ve Zihniyet Dönüşümü

Her kaos, kendi insan tipini yaratır düşüncesinden hareket ettiğimizde 1950'den beri yaşanan köklü değişikliklerin dönem romanını bir yol ayrımına getirdiğini söylememiz mümkündür. Dönemin kaygı, bunalım ve korku ile ilişkilendirilmesi, toplumsal amneziyi gerektiren durumlar ve yaşananların ağırlığı hafızayı kolektif olmaktan çıkararak bireysel olana taşır. Her bunalım döneminde sığınılan bir alan olarak geçmişin korunması, nostalji duygusunu gerektirirken yaşanan hızlı değişim, nostaljik belleği de tahrip eder. Yalnızlaşan insan git gide yabancılaşmanın içerisine düşer. Dönem romanlarında bu tema, kuvvetlidir. Eğlence mekânları da buna göre kurgulanır ve yine genellikle unutmaya mekânı hükmündedir. Kahvehane ve meyhaneler, dönemin bu başlığı içerisinde yine en çok tercih edilen mekânlar olur.

Melih Cevdet Anday'ın 1974 tarihinde yayımlanan *İsa'nın Güncesi*, 1950 sonrası insanının yaşadığı bunalım, kaygı ve korku toplumunun bir ferdi olarak yaşadıkları üzerine kuruludur. Kafkaesk bir roman olacak eserde kahraman insanın rutin ilerleyen hayatının dağılışı anlatılırken eğlence mekânlarından da bahsedilir. Gaz Sobaları Ortaklığı'nda çalışan ve monoton bir iş hayatı bulunan İsa'nın iş saatleri dışındaki tek eğlencesi yürümektir. Fakat gittiği kahveler ve gördüğü insanlar, onun hayatını yabancılaşmanın felsefesine doğru sürükler:

“Daha çok تنها yerleri yeğlerdim dolaşmak için. Kimi zaman da yoluma çıkan bir kahveye girerdim, ama aynı kahveye üst üste gittiğim olmazdı pek. Çoğun basit insanların oturduğu kahvelerdi bunlar Oyun oynayanları seyredirdim uzaktan, hiçbir oyun bilmediğim için bir şey anlamazdım, hele meraklarına, heyecanlanmalarına, yüksek sesle tartışmalarına çok şaşardım. Ama bütün bu coşkunca davranışlarda,

çocuklardakine benzer bir saflık bulurdum. Heyecanlanmalar, bu yüzden tartışmalar kavgaya gelip dayanacak oldu mu, bir an yaşamı anlamadığımı düşünürdüm. Çünkü o yüzlerde, bir oyun, bir şaka, bir hiç yüzünden gerginliğe düşüldüğü okunmazdı. Bu bende, o güne değin ciddi saydığım durumlar karşısındaki davranışımı sarsacak bir etki bırakırdı hep. Ama bu sarsıntıdan, sonraları yararlandığımı sanıyorum. İyi mi oldu, kötü mü, bilemem. Şunu söylemem yerinde olacak ki, hangi olayları ciddi, hangilerini oyunsu görmek gerektiği konusunda tutarlı bir anlayışa vardığımı hiç sanmıyorum. Böyle bir bölümlemeye ya olayların doğası elverişli değil ya da bizim gücümüzün yetersizliği engel” (Anday 1991: 11-12).

Böylece mekân psikolojik bir eşik mekânı olur ve kahramanın yabancı yanını açığa çıkarır.

Çalıştığı şirkette üçüncü yılını doldurduğunda aldığı ikramiye sonrası iki arkadaşının ısrarıyla meyhaneye giden kahraman, bir türlü gittiği mekâna ait olamaz. Daha sonra bacanağı olacak kişiyle bu meyhanede tanışan İsa, onun ısrarı sonucu arkadaşlarını meyhanede bırakarak oradan ayrılır.

Romanda kullanılan mekânların psikolojik mekân özelliği göstermesine bir başka örnek de İsa'nın babasına dair hatırladıkları olur. İsa meyhanede oturup içtiği bir gün, yağmur şiddetle camlara vurmaya başlar. Bunun üzerine İsa, epifanik bir bellek anına giderek babasını hatırlar: “*O sırada şiddetli bir yağmur camları dövmeye başladı. Babam geldi aklıma. Babam bir gün çok sarhoş olmuştu, ben küçük bir çocuktum, babamı meyhaneden almış eve getiriyordum. Bir arsada durup kusmaya başlamıştı, bereket yağmur yağıyordu, toprak çabuk temizlenir diyordum içimden. Bir yandan da düşmesin diye babamı başından, omuzlarından tutuyordum. O hiçbir şeyin farkında değildi, anlaşılmaz birtakım laflar geveliyordu ağzında. Ne kadar kızırıyordum ona içimden. Biri gelmişti o sırada yanımıza, ‘Baban mı bu senin?’ diye sormuştu. ‘Bu’ demesinde, aşağılayıcı bir anlam vardı, ‘hayır’ demiştim. Yıllar sonra ben de bir gün öyle sarhoş olmuşum. Bu iskelenin yanında denize kusmaya başlamıştım. Düşmeyeyim diye de oradaki zincirlere tutunuyordum, bir ileri bir geri sallanıyordum* (Anday 1991: 94-95). Kendisi düşerken de ona aynı kişinin seslendiğini duyar, onu hatırladığını belirtir ancak bunun bir rüya mı yoksa hayal mi olduğundan emin olamaz. Okurun kafasını da bu sorgu içerisinde bırakır. Derken romanın absürt çizgisi bireyselden toplumsala doğru kaymaya

başlar. İsa oturup bir barda içerken bazı insanlar gelip onu bardan kaldırır ve karşıdaki meyhaneye gitmesini, artık orada içeceğini belirtirler. İsa, hiç itiraz etmeden bu yönlendirmeyi kabul eder: *“Oooh... Başım tatlı tatlı döndü. Benim mutluluğuma dünyada kimse karışamaz. Hangi meyhaneye oturturlarsa oturtsunlar. İsterlerse bütün meyhaneleri yasak etsinler bana. İçkisiz yapamam diye bir direncim olamaz benim. Gerekirse dairede de yatarım. İyice aklım yattı buna”* (Anday 1991: 131). Yeni meyhaneyi gözden geçiren kahraman burayı berber dükkanlarına benzetir. Masalar aynaların önüne yerleştirilmiştir. Bu yüzden de iki kişilik bir masada dört kişinin var olduğu sanılır. *“Dahası uzadıkça uzuyordu meyhanenin içi. Baş döndürecek kadar. Bir ara çok uzakta bana benzeyen biri ile göz göze gelir gibi oldum. Bu benim aynadan yansımam mı idi? Belki de. Ondan başka tanıdık kimse yoktu. Radyo sonuna kadar açılmıştı. Bu yüzden müşteriler, birbirlerini anlayabilmek için bağıra bağıra konuşuyorlardı. Ama ben bundan rahatsız olmuyordum. Tam tersine, ses duvarını aşmış gibiydim. Katıksız bir sessizlik içinde yaşıyordum. Demek bana verilen meyhane buydu. Olsun! Benim seçme huyum yoktur... Şu sırada garson bira yerine şarap getirirse geri çevirmem. Doymak için yenir, baş dönsün diye içilir. Yemeği, içkiyi, kadını, evi, yatağı seçenler, yaşamlarını zenginleştirdiklerini sanıyorlar, ama gerçekte daralttıkça daraltıyorlar. Sorarım onlara, bütün kadınları beğenmek mi iyidir. Yoksa birkaç kadını mı? Gerçekte tam bir birliğe varan benim, seçen değil. Karım, sevişmemiz bittikten sonra, barut kokusuna benzer tuhaf bir koku çıkarır, sevgilimde, baldızımda duymadım bu kokuyu. Onun bir özelliğidir bu”* (Anday 1991: 132). Görüldüğü üzere meyhane, kahramanın psikolojik benlik yarılmalarının kaynağını sunan bir görüntüye bürünmüş haldedir. İsa, bu meyhanede eşinin kokusu üzerinden reel hayatla bağlantılı kalmayı başarır.

Aziz Nesin’in 1974 tarihli *Tatlı Betüş* romanında Mecdi’nin hikâyesi verilirken, eğlence hayatındaki görgüzlük de dile getirilir. Servet-i Fünun devrinde moda olduğu üzere kişiler, barların ve gazinoların saz heyetini ardından başka başka yerlere taşıyıp faslı devam ettirir. Nesin, bu romanında Mecdi üzerinden bu durumu açıklar:

“Nasıl para yerdı bilir misiniz, anlatsam aklınız durur. Bir bölük maaşlı dalkavuğundan başka amatör dalkavukları da vardı. Her akşam başka bir eğlence yerine, lüks otel erden birinin pavyonuna ya da bir içkili gazinoya gidilirdi. Ne günler yaşadık, barların, gazinoların dili olsa da anlatsa. Sarsak

Mecdi parayı savurur, saçardı. Yenilip içildikten sonra, vakit gece yarısını az geçti mi, Mecdi, 'Orkestra arkamızdan gelsin!' derdi. Biz otomobillere binerdik, altı, yedi bazan on otomobil. Gazinonun orkestrası da otomobillerin önüne geçer, çalmaya devam eder, Beyoğlu caddesinden böylece ağır ağır geçerdik. O zamanlar iyiydi, ne şimdiki gibi trafik derdi vardı, ne de araba, otomobil deresi. Ordan başka bir otele giderdik. Oranın cazbant takımı da bizim otomobil kafilesinin arkasına takılırdı; önde bir caz, arkada bir başka caz takımı. Hatta bir keresinde piyanoyu da faytona yükletmişti de meşhur piyanist Aleksiyeye! efendi yol boyunca piyano çalmıştı. Oraya buraya uğraya uğraya incesaz takımıyla, cazla birlikte ya Bentlere ya da Sulûkule'ye gidilirdi. Sabaha karşı Sarsak Mecdi yine coşar, Sulukuleli çingene oyuncuların arasına katılıp 'Dedem Yanbastı Fettah Paşa'nın ruhu şadolsun!' diye göbek atardı. Sabah olunca da bir hamamı kapatırdı. Hep birlikte hamama gider, hamamın göbek taşında sızar kalırdık' (Nesin, 2021: 17-18).

Bir mirasyedinin hikâyesini takip ettiğimiz bu satırlar, sosyal eleştiri adına önemlidir. Yazar romanın devamında yine Mecdi ve ölen köpeğinden söz eder: “Köpek günün birinde öldü. Sarsak Mecdi öyle müteessir oldu ki, köpeğin cesedini gömdürdüğüünün gecesini ‘Bu gece Beyoğlu matem tutmalı’ diyerek, Beyoğlu'ndaki bütün barları, gazinoları ve affedersiniz ‘bütün genelevleri, o gece her ne kazanacaklarsa her birine istedikleri parayı verip kendi namına kapattırdı. Sarsak Mecdi'den büyük menfaatleri olduğundan herifler işyerlerini kapamaya mecbur; çünkü Sarsak Mecdi on gün için ortadan çekilse hepsinin de kârlarına kesat girecek. Hatta hiç unutmam, içkili ve sazlı gazinolardan birinin sahibi, köpeğinin ölümü yüzünden gazinoyu kapattığı bilinmesin, müşterileri dağılmasın diye, şöyle bir levha yazdırıp, gazino kapısının üstüne astırmıştı: ‘Çok sevdiğimiz aile büyüğümüzün vefatı dolayısıyla, bu gece gazinomuzun kapalı bulunduğunu muhterem müşterilerimize arz ederiz.’ Sarsak Mecdi bu ilândan o kadar memnun kaldı ki, gazinonun sahibine bir aylık kazancı ne olduğunu sorarak, parayı derhal verdi” (Nesin, 2021: 18- 19).

Yazar eserinde, barlarda çalışan Betüş takma adlı Güllü'nün hayatını anlatmak üzerinden toplumun ve kapitalizmin eleştirisini yaparken, eğlence mekânlarındaki

davranışları konu edinir. Bu anlamda eser, eğlence mekânlarına sık yer veren ve bu mekânların tamamının sosyo-ekonomik gösterge niteliğinde eşik mekânlar olduğu bilinmelidir.

Erol Toy, 1974 tarihli *İmparator* romanında fırsatı kendisine çeviren halk münafıklarından söz eder. Fehmi, tüm değerleri pahasına kısa yoldan zengin olmayı başarır. Zenginliğin artmasına bağlı olarak eğlence mekânlarına olan bakış da değişir. Öyle ki “*Ankara birden kentleşince, gündüzü koyup geceleri yaşamaya*” başlayan insanlar “*o bar senin, bu meyhane benim*” dolaşmaktadır. Şükrü ve Fehmi de bir barda iş konuşur durumdadırlar. Şükrü’nün sermaye isteği üzerine açılan söz, döner dolaşır büyük sermaye sahiplerinden Münir’e gelir. “*Volga Bar'a birkaç ay önce bir kız geldi . Beyaz Rus... Kontes mentes diyorlar ya, pek kulak asma... Adı, Nataşa... Soyluluğu yalan olabilir Fehmi'ciğim. Zaten önemli de değil ama, bir boyu, bir yüzü var ki, anlatılası gibi değil. Kaç prenses, kaç çarice bunun eline su dökmek için, saç saça baş başa döğüşürler. Az önce de söyledim. Biz gece kuşu olduğumuzdan, Ankara gecelerine konan her yıldızdan haberimiz var*” (Toy, 1997: 71-72) Meclis’in Ankara’da kurulmasının bir tohum misali bozkıra canlılık getirdiği ve açılan barlara önce yerli halkın dadandığının eleştirisi yapıldıktan sonra Şükrü, meseleyi devam ettirir.

“*Biz ne kurt yumağı heriflermişiz. Elin yabancı için açılan meyhaneden, bardan bize ne, diyeceksin. Haklısın... Ama, bir kez ağzını bulaştırmaya gör. Ondan ötesi, onulmaz bir tiryakilik oluyor. -Tam ayılmamışların düşünce karmaşıklığıyla, bir ordan, bir burdan anlatıyordu. Fehmi'nin ilgiyle dinlediğini görünce, bıraktığı yerden aldı bu kez... -Ne diyorduk... Kız... Kız değil, bir afet bu Fehmiciğim. Doğaüstü bir yaratık. Kara kaşlarını omuzlarına atıp, adama bir bakışı var. Mitralyözle tarasalar, bir damla kanın akmaz. Bilirsin, Meclisten sonra Batı cephesine gittik biz. Belki duymuşsundur. Yunan, tam, dalağımın altına kakaladı kurşunu. İnan ki, yüreğimin o zaman böyle sızladığını duymadım ben. Bakışlarına tutulduktan sonra, elbette son kalıntıları da ayağına serdim. Ama, derdi para değildi. Yampirik Türkçesiyle, güven aradığını belirtmez mi, şaşırdım kaldım. Böyle başladı bizim sevda masalı Fehmiciğim. Ama, böyle yürümedi. Çünkü, kızın paçasından asılan bir biz değiliz. Sürüyle adam var ardında. Kimi zengin. Üstüne yürüyüp ürküttük. Kimi bıçkın, al takke ver külâh caydırdık. Ama biri*

var ki ne herroya yatırabildik, ne merroya ... Kumarcının, içkicinin teki. Ne var ki, üstelik parayı çuvalla taşıyor adam. İşte bu otomobilci Münir. Kapıştı k sonunda. Kaçınılmazdı bu. Benim yüreğim nice yanıyorsa, onunki de yanıyor olmalı ki, biz bir çiçek uzatsak Nataşa'ya, o çelenk sunuyor. Biz ninemizden kalma bir iğneyi, broşu anamızın elinden, kolunu koparır gibi alıp takıyoruz. O kuyumcular çarşısını yolluyor. Bir dayanır bu işe Şükrü, iki dayanır. Sonunda sarıldım adamın gırtlığına. Nataşa araya girmese, toz edeceğim. Ne var ki, acımasız gözlerini bir dikti gözlerime, elden ayaktan kesildim her zaman olduğu gibi. Kesildim ya, baktım giderek kız Münir Bey'den yana eğdirmekte başını. Hani bir kumara otursam, bir çakmak çalsam derken, eldekini de tükettik. Üstelik anlayacağın gibi, kamyon işini de yatırdık bir güzelce. Kaldık andavallı kabağı gibi ortalık yerde. Kızın gitliğine mi yanarsın? Babadan kalma evlerin, bağların ve de anamın çeyizliğinin eridiğine mi? Yoksa, herife istediğin gibi bir şamar atıp, huncunu alamadığına mı? Kahvesiyle birlikte, sözünü de bitirmişçesine soluklandı. Sanki, mutlaka birine anlatması gerekiyormuş da, anlatınca tüm içi boşalmış gibi sallanarak masaya dayandı” (Toy, 1997: 72- 73).

Romandan yapılan bu uzun alıntı bir yandan bireysel diğer yandan da kolektif hatırlama mekânı olarak barın kullanılması bakımından önemlidir Eserin aktüel zamanı olan 1930-50’li yıllar içerisindeki kültürel iklim ve arayışları yansıtması bakımından da önemli olan eserde bar, bir hatırlama mekânıdır.

Romanda var olan bir başka bar sahnesi de Bulvarpalas Bar’ı üzerinden kurulur. Mıgırdıç ve Muhterem’in karşılıklı birbirini sömürmeyi kurduğu eğlencede konuşulanlar, dönem ruhunu göstermesi bakımından önemlidir. Mıgırdıç, şöyle bir plan kurar: “*Bak Muhteremciğim, diye söze başladı. Senin bir matbaan var. Bunu yenileme kararı alıyorsun. Ve benden, yeni bir makina istiyorsun. Bir koca gemi tutar bu. Tutmaz ya tuttururuz... Küçük bir makine getiririz. Koca geminin ambarlarını da Çekoslavakya'dan lastikle doldururuz. Sonra gemiyi senin matbaa diye boşaltırız. Lastiklerin dağıtımını kurduracağımız birkaç paravan şirketle yaptırırız. Küçük makina senin olur, lastikler de benim. Üstelik, ötekilerden çok ucuz satacağımız için, biraz gözlerini korkutur biraz piyasayı açarsak, bundan sonrası için iyi bir ticaret kaynağı yaratırız. - Peki döviz aktarımını nasıl sağlayacaksın? diye sormaktan kendini alamadı Muhterem. - Orasını*

bana bırak. Oradaki akrabalarım, bedava yollayacaklar. Yahu, bizim onlarla takas anlaşmamız var. Buradan mal göndereceğim onlara. Üzüm, pamuk gibi. Tamam mı? - Tamam... - Hadi gel, önce Gümrük Bakanına gidelim. Ardından notere, rolatilin anlaşmasını yapalım. On beş gün sonra da, lastikleri satarız” (Toy, 1997: 204).

İnsan Bir Ormandır başlıklı romanı 1975 yılında yayımlanan Oktay Akbal, devrin siyasi konjonktürünün dışında bir temaya eğilir. Bireyin yabancılaşma ve yalnızlaşma öyküsü, evlilik hayatında mutsuz olan fakat karısının ısrarı nedeniyle boşanmadan sonuç alamayan kahraman üzerinden takip edilir. Romanda tüm eğlence mekânları, hatırlama ve unutma işlevleriyle kurgulanır. Kahraman, düşünceli ilerlerken liseden arkadaşı ile karşılaşır. Anı kurtarmak için yapılan konuşmalar, kahvehanede biraz olsun samimileşir.

“Şöyle tavla şakırtıları, iskambil sesleri, alaturka şarkılar duyulan. Yoktu Beyoğlu'nda böyle bir yer. Kaçmalıydım arkadaşın yanından. Yalnızlığımı kimse bozamamalıydı. Koluma sıkı sıkı yapıştı niyetimi anlamışçasına” (Akbal, 1975:21). Buradan ufak bir meyhaneye giren arkadaşlar, alçak tahta iskemlelere, soğuk bir mermer masaya oturlar. Mekân sessiz ve bu nedenle rahatsız edicidir. *“Garson bile yok daha. ‘Rakı mı?’ dedi. Patron koşarak gitti. Doldurdu hepsini. Peynir, domates, salatalık, rus salatası. Konuşmak istemiyorum hiç. Ne var ortak aramızda? Hiç. Bir yerden tanıyorum. Şöyle yirmi beş yıl geriden. Birlikte dolaşmışız, ders çalışmışız, sinemalara gitmişiz, kızlarla düşmüş kalkmışız. O yaşlardaki beni bilen biri. Hem iyi bilen! Dıştan bilen, gören. Ama içteki beni hiçbir zaman tanımayan...”* Sohbeta yarım ağız cevap veren kahraman, kendisini alkole kaptırır. Böylece meyhane, bir unutma mekânına dönüşür. *“İlk kadehi attık. Sonra su. Hep susuz içerdim rakıyı. Suyla karışınca bir tuhaf oluyor rakı. Rakılığı kalmıyor. Hemen doldurdum. Bir daha” (Akbal, 1975: 20-21).*

Kahraman, arkadaşını kendisine yabancı bulur ve dikkatini dışarıya yöneltir. Artık nostaljik mekân belleği çalışmaya başlar: *“Pencereden sokağa baktım. Bozuk taşlar. Eğri büğrü. Çeyrek yüzyıl önce de böyleydi. Çok geçtim bu sokaktan. Yıldız Sineması'na girerken çıkarken. Belki de arkadaşım Orhan'la. Ortaokulda son sınıftaydık. Savaş öncesi haziran, temmuz aylarıydı. Fatih'ten çıkardık, çoğunlukla yürüyerek, bazen tramvayla gelirdik Beyoğlu'na. En çok Alkazar Sineması çekerdi bizi. Otuz bölümlü filmleri, yamyamları, kızılderilileri, Mohikanları... Sonra vitrinler... Acayip insanlar... O yıllarda düşler kurmayı severdi arkadaşım. Bir sinemacı, bir filmci olacaktı. Filmler çevirecekti. Hayırsızada'yı kiralayıp, ya da satın alıp Türkiye'nin Hollywood'u yapacaktı. Hep vurdu*

kırdı filmler değildi çevirmek istediği. Fred Astaire'inkiler gibi salon filmleri de” (Akbal. 1975: 18).

Arkadaşıyla müsamerede step yapacakları günü hatırlarlar: *“Bir müsamerede beraberce step yapacaktık,’ dedi. Ben de hatırladım. Öyleydi. Ben beceremiyordum o numaraları. Birkaç gün çalıştık vazgeçtik. Sonra ben bir Lorel - Hardi skeci yazdım. Orhan Lorel oldu. Bir de alt sınıfta Şişko Ferdi'yi aldık, Lorel-Hardi'yi okul sahnesinde oynadık. ‘Hem oynadım hem güldüm o gün’ dedi, ‘Sen kulisteydin. Gülmekten ölecektin.’ Lorel'in melon şapkası babamın eski şapkasıydı. Bir bir geldi geçti eski günler. Bayram günleri babamın partiye gidişi. İlk gördüğümde şaşırılmıştım. Nasıl giyilirdi o simsiyah oturak. Kaskatı bir şeydi. Kafanın tam tepesinde duruyordu öyle. Bir rüzgâr sertçe esse uçar giderdi yolda. Ölümünden sonra annem sardı sarmaladı şapkayı kaldırdı aynalı dolabın üst gözüne. Babamın eşyaları, giysileri, mendilleri, dolmakalemleri, bastonu, pabuçları... Vermeye kıyamadık. Açar bakardık arada. Bastonunun sapı fildişiydi. Zamanla çatladı orta yerinden. Geceleri, eve gelen konukları evlerine kadar götürürdük babamla birlikte. Elinde hep bu baston olurdu. Önceleri o bastonun bir yerine basınca ufak bir bıçak fırlar sanmıştım. Bir filmde görmüştüm böyle bir şeyi... İşte, o bastonla şapka dolabın bir yerinde durdu yıllarca yanyana, Lorel - Hardi için iki melon şapka gerekmişti. Orhan eve geldi. Annemden gizli o melon şapkayı çıkardım. Tıpatıp uydu. Orhan Lorel'e benzedi iyice. Annemi de kandırdım. Babamın ancak beş altı kez giydiği melon şapkası, lise sahnesinde Orhan'ın başında rol oynadı böylece. ‘Melonu zor tutuyordum kafamda, hep düşecek sanıyordum, kıpırdadıkça.’ Bir ara Şişko Ferdi kaldırıp şapkayı hızla vurmıştu kafasına. ‘Öyle acıttı ki!’ dedi. Sustuk. Bir kadeh daha. Sonra bir daha, bir daha. Eski yaşantıları hatırlamak! Yaşamak olmuyor anı. Yaşamamanın karikatürüdür anı gerçekte. Nice süsleseniz de yaşanan değildir o” (Akbal. 1975: 23-24)*

Arkadaşının suskunluğunu Beyoğlu'nda bir 1939 yaz gününü hatırladığına yoran kahraman, onun aslında Bursa'daki evli sevgilisini özlediğini öğrenir. “Arkadaşı anlatmaya başlayınca kahraman, onun hayatını öğrenmeye başlar. “Geri geri giderek arkadaşımın yaşantısına girdim. Bugünden düne, önceki güne dönerek. Geçmişten bugüne değil, bu andan bir an öncesine doğru yürüyerek... Bursa'yı biliyorum. Set başını, meyhanelerini, otellerini, sinemalarını. Benim de bir serüvenim oldu. İki kış sürdü. Yazları yoktum, yaşamımı bir bıçak gibi kesiyordu yaz ayları. Hatırlamıyordum bile... O kadını da. O da beni herhalde. Genç bir kızdı, bir öğretmen. Yakın bir köydeydi okulu. İlgililerle gitmiştik. Eğitim müdür yardımcısı, iki öğretmen, bir yabancı profesör. Bir dere

akıyordu. Kiraz ağaçları çiçek açmıştı göz alabildiğine. Kahvede oturduk, konuşmalar teybe alındı, filmler gösterildi ilkokulda. Üç öğretmen vardı köyde. Bir tanesi esmer bir kızdı. Melike'nin insanın içini okuyan bakışları...” (Akbal. 1975: 25) Kahraman sonrasında bu toplantıda ‘Bursa’da Zaman! Şiirini okuyan kadını hatırlar. “*Anlasalar da anlamasalar da genç kıızı alkışlamışlardı. Ayrılırken bakışları daldı bir ara. Bir ortak anımız vardı artık. Sayısız yaşantılar içinden biri canlı olarak katılacaktı, biliyorduk. Melike ile bakıştığımız, üç beş söz konuştuğumuz o zaman parçası...”* Kahramanın Bergson düşüncesine ulaştığı satırlar, hatırlamanın felsefesiyle ilişkilendirilmesi bakımından önemli olur. “*Bazı zaman parçaları yaşantımızın öteki bölümlerinden ayrıdır, kopuktur. Ne yapsan birleştiremezsin. Bir bütün haline getiremezsin. O zaman parçası içinde özgürüz. Yalnızız. Kopmuşuz. Daha gerisi, ötesiydi. Bizi bekleyen, soran, arayan. Sorumluluk yükleri. Ağırlığını duyduğumuz şeyler. Kişinin yaşamında o bağımsız yaşantı parçacıkları ne denli çoksa öylesine doludur varlığı, öylesine güçlüdür anıları”* (Akbal. 1975:26).

Kahraman, bir bahçeli kahvede oturdukları 1930’lu yıllardan bir günü ve orada tanışıp âşık olduğu kadını hatırlar. Zihninin çağrışımları art arda patlamaktadır ve son derece kuvvetlidir. “*1930 yıllarının saç modası, bereler, operet şarkıları, Willie Fritsch'ler, Richard Tauber'ler, Liliane Haryey'ler, Tom Mix' ler. Onlara benzeme çabalan... Çağrışımlar birbirini izledi. Çağrışımdan çağrışıma, anılardan anılara... Bir bahçeli kahvedeydik. Yalnız değildik. Bir grup öğretmen toplanmıştık. Önemli bir konu vardı konuşulan: Eğitim davamız. Bir oydu anlamlı olan. Güzel değildi, anlamlıydı. Başka şey bu. Geçmeyen güzelliştir anlamlılık”* (Akbal. 1975: 27).

Kahraman yolda yine eski bir arkadaşı ile karşılaşır. Yol kronotopunun etkisinin belirgin olduğu bu romanda tesadüf ile hafıza bağının kurulması mekâna bir hafıza değeri yüklenmesi bakımından önemlidir. Zihin, sürekli geçmiş anıları biriktirdiği için nostaljik belleğin etkisinin görüldüğü anlatı, geçmişte bir sarhoş kavgasında dişleri tellerle birbirine bağlanacak denli ağızından hasar gören bir arkadaşın hatırlanmasıyla devam eder. “*Bir de iskele kahvesinde karşılaşmamız. Hep gece yarılardan sonra... Dişlerini tellerle bağlamışlardı bir keresinde... Konuşamıyordu. Bizim gazeteye gelmişti gülemiyordu da... Dövmüşler iki gece önce. Sarhoş kavgastımı. Hep o anı hatırlıyorum yüzüne baktıkça. O teller hep duruyormuş gibi...”* (Akbal. 1975: 42).

Kahraman, Yüksekaldırım Yokuşu'nda babası ile gittiği, köşedeki kahveyi hatırlar. Burada da nostaljik belleğin topografya ile bağı dikkati çeker:

“Durdum o köşede. Yok, ne kahve, ne de yeri. Babam da öyle. Bellekte bile yok. Yüzünü çıkartamıyorum gereğince. Ufak bıyıkları vardı. Orta boylu. Paltosu nasıldı? Her zaman temiz pabuçları, şapkası, beyaz atkısı, bastonu. Bir o duruyor. Bastonu. Evde, odamda, kapının ardında. Bugünkü yaşantımda o eski günlerin tanığı. Bir o! Yattığım yerden görürüm hep. Fildişi saplı, kahverengi. Karlı gecelerde o bastonu sallayarak gelirdi. Geceleri konukları götürürdü birlikte. Elim boş. O bastonu istiyorum. Karlı günlerde alırım yanıma. Babamla elele tutuşur gibi olurum. Merdivenler yok artık. Dik bir yokuş olmuş burası. 1935'de her yer buz tutardı. Öğleleri iner muhallebicide yemek yedim. Babam bir hesap açtırmıştı. Tavuklu pilav, sütlaç, kazandibi. Başka birini hatırlar gibiyim kendim diye. Gerçekten de başka biri o. O kişiyi, benim hatırladığım gibi hatırlayanlar vardır... Karanlıkta bazı vitrinler ışıklı. Eski Fransızca kitaplar. Eskiden şu yoldan çıkar, vitrinlere baka baka inerdik. Mustafa ikide bir çelme takardı. Her basamakta sağıma soluma bakardım. Bahçedeki merdivende de iterdi hep. Öyle işte, durup dururken... Şişman, sağlam bir çocuk. Babası Karaköy'de bir handa kahvecilik yapardı. Oğlunu Fransız okuluna vermiş. Mustafa saat dörtten altıya kadar yardım ederdik babasına kahve ocağında. Aksaray'a dönerdi geceleri babasıyla. Cumartesileri birlikte yürürdük eve kadar. Bir bisikleti vardı Mustafa'nın. Ben elimle ite ite götürürdüm. Mavi, yepyeni...”
(Akbal. 1975: 51).

Kahraman, geçmişte bir gece kendisini gerçek kişiliğiyle buluşunu, kahvehanede bulunduğu bir zamanda gerçekleştirir. *“Akıl bazı anlarda dengesini bulur. Herkesin denge bozuldu dediği anlardır bunlar. Her şey gerçekte nasılsa, öyle görülür gözümüze. Abartmadan, işte yaşamımın böyle bir anıydı”* (Akbal. 1975: 63).

Kahvehanelerin, iletişim mekânı olarak kurgulanmasından öte, bireysel hafıza mekânı kurgulanmasının önemli bir örneği olan romanda, bu hafızasızlık da dikkate değer biçimde işlenir: *“Kahveci Ahmet efendi, ya da Mehmet, ya da Hasan! Yillardır bildiğim biri. Kimbilir kaç sabah düştüm kahvesine böyle. O da beni tanır, ama kim olduğumu bilmez. Bir gazeteci, o kadar. Sormaz da. Böyledir sabahçı kahvelerinin yasası, kimse*

kim, sana ne bana ne! Bir insanın iç yaşamı kapalı olmalıdır başkasına. Herkesin derdi, sorunu kendine. Anıları da... Örneğin şu adam, o kadar yakınımda, yıllardır bildiğim, tanıdığım biri. Ama adını bilmiyorum. Nerde oturur, ne yapar, ne düşünür o, hiçbirini. O da öyle. Neye benzer insanoğlu? Bir ormana!.. Kalın, sık ağaçlarla dolu, güneşin zorlukla sızdığı bir orman. Amerikalıların 'Jungle' dedikleri baltakesmez bir orman. Filmlerde, önde giden yerliler uzun baltalarla, dallan kesip yollar açarlar ya, o tür bir orman. İnsan bir ormandır. Her anı bir ağaçtır içinde. Upuzun, dört köşe, yuvarlak, kimi dallar yeşil, kimi dallar kuru... Yaşam esintilerine tutuldu mu, acı verir bu dallar birbirine çarptıkça. Tek tek sallandılar mı, hoşlanırsınız da, hepsi birden coşkuya kapıldılar mı dayanılmaz bir depremdir. Kahve doluyordu. Kalktım, iki çayın parasını verdim, gazeteleri de bıraktım” (Akbal. 1975: 89-90). Bir başka çağrışım ise kahramanın arkadaşının ona kıyı kahvesinde bir tavla oynamayı teklif etmesiyle başlar. “Her sözcük çağrışımlar yapar zaman zaman. Tavla sözcüğü de babamı hatırlattı. İlkokul öğrencisi oğluyla oturma odasının masasında tavla oynayan bir avukat. Sıkıştı mı zar tutardı, ben anlamazdım, zar tutmak diye bir şey olabileceğini bilmezdim. Şaşardım nasıl istediği zarı atıyor diye, babam gözümde büyür büyürdü. Arada yenilirdi bana, sevineyim diye. Sonra başka kahveler, Meserretler, İkballer, Şehzadebaşı'nda Âşıkın Kahvesi, Mecidiyeköy, Tepebaşı'ndaki Kanuni Esasi... Yürüyoruz Boğaz kıyısından sessizce. Söz başlamadan bitti” (Akbal. 1975: 114). Burada kahraman, bu hafızasızlığı biraz da mücadelenin ve felsefenin yitirilmişliğine bağlar. Bu nedenle roman, aslında bir yabancılaşmanın romanı olarak da okunabilir: “Eski gençlik günlerimin kahvelerini hatırlayarak. Böyle değillerdi üniversite öğrencisi olduğumuz yıllarda. Yarına güvenle bakıyorlardı, güçlüydüler, bir çeşit ülkü vardı, inanç vardı kafalarında. Şimdi göbeklenmişler, boş vermişler öyle şeylere, yaşamak, kışlık yazlık evler almak, gezmek, haftada bir kez de hanımların izniyle içmek. Arada bir yürüyüşlere çıkmak. Dünya sorunlarını kapsayan büyük konuşmalar yaparak iki adımda bir durup yürüyerek, yürüyüp durarak...” (Akbal. 1975: 104). Oysa şimdi, bütünüyle içine kaçan, sinen ve görünmez olmayı dileyen patolojik bir hal söz konusudur. Gittiği küçük meyhanede, bu duyguyu derinden hisseder ve beklentisiz hayatın onu yordüğünü görürüz. “Küçük meyhaneye geldim. Tezgâhta tek başına bir adam bira içiyordu. Tünemiş yüksek iskemleye. Kravatsız, hafif göbekli. Az ötesindeki sandalyeye de ben çıktım. Bir süre garson gelmedi. Terkedilmiş gibiydi her şey. Başka müşteri de yok Birbiri ardına akıyordu taşıtlar. Dallar arasından görüyordum. Dolmuşlara seslenenler de vardı. Kirli bir beyaz ceket, garsondu, eli ensesinde... ‘Biraz, peynir, domates,’ dedim. Bir bir. Bir daha. Peynir, domates, biber... İki kişiydik. Yalnızlığı içinde yitik. Hiç konuşmayacaktık

öyle. O da kaçmış mıydı bir yerlerden? Bir mutluluk hayalinden? Kopuk parçaları elinde kalarak” (Akbal. 1975: 17-18).

Kahraman, bir yanlış anlama neticesinde sorgulanmaya götürüldüğünde romanın da tek vaka düğümü açığa çıkar. Ancak, kendisinin tutuklanma ve dahası bir yere hapsedilme arzusunda rağmen, yine de salıverilir. O da durumu kafasında değerlendirmek için bir meyhaneye gelir:

“Bir meyhaneye girdim, ayaküstü iki bardak şarap. Belki de iyi olurdu alıp götürselerdi bir tutuklarevine. Kendimden kurtulacaktım, karımdan, çevremden, bu dar yaşamdan... Yeni bir kişilik, yeni bir anlam bulacaktım. Yapmadılar. İttiler yeniden içinde bulunduğum batağa. İki bardak daha içtim üstüste. Zehra'yı hatırlamıştım birden. O da böyle serüvenler yaşadı mı, birtakım yersiz sorulara yanıtladı mı, evine geldiler mi, kitaplarını karıştırdılar mı, üzdüler mi, dövdüler mi, işinden gücünden ettiler mi? Ordan nerdeyse koşarak Üsküdar'a gitmişim. Bir dolmuş, bir motor, ordan evinin bulunduğu yere, sokağa. Bir kahve vardı onun evine giden yolda. Kimse tanııyordu beni. Orda oturmuştum iki saat. Tüm gazeteleri okuyarak. Kimse konuşmuyordu. Kâğıt oynuyordu. Rumlar sessiz sessiz. Akşam indi. Gölgeler gibi geçip dönmeye başladı insanlar. Zehra da içlerinde miydi? Kalktım evine doğru yürüdüm. Çeşmenin orda durdum. Ya kocası evdeyse? Ya yeniden döndüyse kansına? Kapıyı çaldım kocası açtı, ‘sen kimsin?’ dedi, ne yaparım o zaman! Sonra yürüdüm, bilmediğim, tanımadığım sokaklar, evler kıyılar...” (Akbal. 1975: 125-126).

Pınar Kür’ün 1976 tarihli *Yarın Yarın* romanı, önemli bir mekânsal dönüşüm romanıdır. Modern, kentli ve flenörü anlatan Pınar Kür, tüm mekânlarını felsefî töz içerisinde değerlendirir. Romanda kurgulanan meyhaneye sahnesinde Seyda, sosyalizmi biraz zoraki de olsa benimser ve meyhaneye gittiğinde sol görüşe karşı çıkan biriyle kavga eder.

“Karşısındaki adamın dediklerini anlamakta güçlük çekiyordu Seyda. Adam zilzurna değildi, ama sesini çevredeki gürültülere göre ayarlayamayacak, dilinin arada bir dolandığını ayımsayamayacak kertede içmişti. Güzel geçmesi gereken bu gecenin herifin saçma sapan

konuşmalarıyla bozulacağını düşünerek sıkıntıyla içini çekti, tam karşısında oturan Selim'e çevirdi gözlerini. Selim de gecenin bu tür başlamasından, şimdiye değin ki gelişmesinden hiç hoşnut değildi. Boğaz'ın bir köşesinde köhne meyhanenin ('Soyulup soğana çevrilmeden tadıyla kafa çekebileceğimiz tek yer.' diye anlatmıştı Seyda'ya) kış ortasında böylesine kalabalık olabileceğini hiç düşünememişti. Aslında kalabalık sayılmazdı küçük salon, bütün masaların dolu olmasına karşın içerde yirmi kişi ya var ya yoktu. Yazı bahçe açık olduğunda bunun sekiz- on katı kalabalık olurdu da gene kimse kimsenin masasına oturmak zorunda kalmazdı" (Kür, 2004: 298-299).

Bodrum'da tatil için bir araya gelen Cem, Tarık, Murat özelinden bir yabancılaşma hikâyesi sunan *Her Gece Bodrum*, ilk olarak 1976 yılında yayımlanır. Taşra kronotopunun etkili olduğu romanda eğlence mekânları, yabancılaşma mekanları olarak sunulur. Cem'in Bodrum'da bir kıyı kahvesinde otururken kahvenin beyazlığından ürktüğü görülür: "*Her şey beyazdı; tozlu, cılız palmiyeler silinip gidiyordu bu beyazlıkta. Asıl ürktütücü olan da buydu. Kavrayamadığı, çözümleyemediği bir şeylerden korktuğunu kimseye anlatamıyordu. Alışamamıştı güneşe, yarımadalara, denizin durmadan renk değiştirmesine; önce açık yeşil, bir atkestanesi ağacının tırşe yaprakları, mavileşen bir ebemkuşağı, giderek koyulaşan, dalgalarla çevrili, korkunç, kötü bir mavilik, sonsuzluk, sınırsız" (İleri, 1976: 8).*

Yaşarken ve Ölürken, İleri'nin 1981 tarihinde yayımladığı romanıdır. Kahraman Turan, kasaba öğretmenidir ve taşra sıkıntısı içerisindedir. Y'deki ilk gününde, kahvehanede horoz dövüşüne dair bir resimle karşılaşır ve kahraman, yabancılaşmayı bu manzara üzerinden sunar:

"O zaman ter içinde duvardaki resme diktim gözlerimi. Bu, benim için olağanüstü bir andı; çünkü resimdeki horoz dövüşünü izleyenler, sanki deminki yüzlerin, o donuk bakan, ölmüşçesine kıpırtısız, duygusuz, ifadesiz süzen gözlerin eşiydi. O kadar ki, kimi gözlerin rengi, demin gördüklerimin tıpkısıydı ve kimi yüzler, şurada burada oturmuş oyun oynayanlara tıpatıp benziyordu. Bununla birlikte, horoz dövüşü tablosu, bütün boyut çarpıldıklarına karşın çok canlıydı. Ortada iki horoz, birbirlerinin

kuyruklarını, tüylerini yolup koparıyor, altlarında küçücük bir kan birikintisi ve insanlar çepeçevre toplanmışlar, hemen hemen heykel cansızlığında dövüşü izliyorlardı” (İleri, 1981: 83).

1.3.6. İşçiler, İşçi ve Emek Hakları

Türk romanı açısından toplumsal gerçekçi edebiyat kuvvetli bir edebî gelenek oluşturmasına rağmen, bir işçi edebiyatının varlığından söz edebilmek pek mümkün değildir. İşçiler ve onların hak arayışları ile grev ve sendikalaşma süreçleri, bu dönem romanlarında yer ederse de tematik ağırlığı henüz oluşturmadığını söyleyebiliriz. İşçi haklarını konu edinen romanların eğlence mekânları ise daha çok kahvehaneler özelindedir. Tüm mekânlarda kolektif hafızanın ve grup bilincinden doğan bir iletişimsel hafızanın izleri takip edilir. Bunun dışında ikinci olarak meyhaneler tercih edilecektir. Meyhanelerdeki tavır ise daha çok bireysel hatırlama ve unutmaya dönüktür.

Necati Cumalı'nın *Acı Tütün* romanı 1974 tarihlidir. Tütün haşatından sonra ürünü ambarlara çekip satmayı bekleyen Urla halkı, zamanı kahvehanelerde geçirirler. Eski bir radyodan devamlı olarak ajansları dinleyen ahali, fiyatlarla ilgili söylentiler arttıkça soluğu kahvehanelerde alır. Burası ortak bir akıl meydana getiren, kolektif hafıza mekânına dönüşür. Eksperin söylentileri haklı çıkararak fiyatın yarısını söylemesi üzerine Urla halkı pasif direnişe geçer ve tütünlerini satmaz. Bu eylem, Ege'nin diğer kasabaları tarafından kırılır ve organize olamayacaklarını anlayan kasabalılar, yine kahvehanede bir araya gelerek örgütlenmeye karar verirler.

Kerim Korcan'ın *Ter Adamları* başlıklı romanı, 1975 yılında yayımlanır. Sınıflı toplum yapısına karşı çıkılan romanda toplumsal örgütlenmenin önem vurgulanır. Bu nedenle romandaki eğlence mekânları da kolektivite üzerine şekillenir. Boğazkesen'de var olan sıra kahvelerde Emekli Yüzbaşı Servet Bey'in hatıralarını dinleyen kişiler, Türk-Rus Savaşı, mütareke günleri, işgalin sosyal ve siyasi karşılıkları gibi konular hakkında bilgi sahibi olurlar. Yine Şeref'in kahvesinde Aziz Bey ile karşılaşılırlar. Rusya'da yaşayan bir Mısırlı olan Aziz Bey aracılığıyla Rusya'nın dünya siyasetiyle ilgili tavrı ve İspanya'daki kalkışmalar dile getirilir.

1.3.7. Geçmiş Dönemden Devam Eden Konular

1970-1980 arası dönem, muhtıradan kaynaklanan tarihi önemi ile romanda işlenir. Ancak bunun dışında 1960 İhtilali ve DP, dönem romanlarında etkisini hissettiren bir konu olarak işlenmeye devam eder. Çok partili hayata geçişin getirdiği sosyo-kültürel değişimler, Kore Savaşı ve etkileri, ağalık düzeni, toprak reformu ve Yörük-Türkmenlerin yerleşik hayata geçirilme süreçleri bu dönemin romanlarında işlenmeye devam eden konulardır. Bu başlık altına alınan romanlarda eğlence mekânları ise genellikle kahvehanelerdir ve kolektif hafızaya yönelik, iletişimsel bellek alanı olarak işlev yüklenirler. Kahvehaneler, yine kimlik ve eşik mekânlar olarak da kullanılırlar ve hafıza mekânlarına dönüşürler. Meyhanelerde de kolektif hatırlama ve unutmalar söz konusudur.

Kemal Bilbaşar'ın 1970 tarihli *Yeşil Gölge* romanı, çok partili hayata geçiş denemelerini bir Karadeniz kasabası eksenindeki görünümünden değerlendiren mühim bir romandır. Yeşil Gölge adından da anlaşıldığı gibi romanda merkez mesele irticadır. Yazar romanı “*gizlenmiş, sinmiş gericilik hareketinin örgütlenerek iktidarı ele geçirme*” planlarını kamuoyuna göstermek amacıyla yazdığını belirtir. İktidarların kasaba içlerindeki temsilcilerinin koltuk uğruna yaptıkları zulüm, Atatürkçü düşüncenin eşraf ve irticacılar elinde nasıl kullanıldığı romanın temel sorunlarıdır. Eser, CHP ve DP üzerinden tüm siyasi tarihi açıklayan ve her parti için bir otokritik sağlayan, ciddi bir siyasi roman hükmündedir. Müezzinoğlu ve Hoca Raif, köyün iki önde gelen insanıdır ve iki siyasi partiyi temsil eder. Roman sonunda kazanan Hoca Raif, yani Demokrat Parti olacaktır.

Romanın merkez mekânı olan Cevizli Bahçe, gündüz kır kahvesi, akşam da açık hava meyhanesi durumundadır. Kasabanın en gözde eğlence mekânı olan bu bahçe, Müezzinoğlu'na aittir. Kasabaya demiryolu yapılacağı ve bu yolun da Cevizli Bahçe'den geçeceğini öğrenen Müezzinoğlu, bu durumu önlemek için nüfuzunu ve zekasını kullanarak her yolu denemeye başlar. Öncelikle her sözünü dinlettiği Hacı Kadir'i belediye başkanı seçtirir, ilçenin önemli bürokratlarına davetler verir, desteğini almak için yanında tuttuğu Müezzin aracılığıyla köylüye demiryolunun günah olduğunu duyurur. Köylü, aslında Cevizli Bahçe'yi kurtarmak için yapılan bu girişimlere, dini inancındaki saflıktan dolayı inanır ve demiryolunu istemez. Derken kasabaya parti il başkanı gelir ve rakibi Hacı Raif'in misafiri olur. Hacı Raif güçlenmiştir. Demiryolunun kararı da

Müezzinoğlu aleyhine verilir. Ağa, bunu duyunca felç olur ve işlerinin denetimi yanındaki Arap Müezzin'e geçer. Müezzin de yatalak durumda olan Müezzinoğlu'nun konağını ateşe verip onun öldürür, kendisi de köyün namlı fahişesi Kevser ile birlikte kaçar.

Roman, aslında bir mekân romanı olarak okunmalıdır. Cevizli Bahçe, Müezzinoğlu'nun itibarıdır. Roman sonunda buranın kurtarılamaması ve yol istimlakine feda edilmesi, CHP'nin etkisiz kaldığını, iktidarını kaybettiğini gösteren önemli bir semboldür. Bu nedenle Cevizli Bahçe yalnızca bir kimlik mekânı değil aynı zamanda tarihsel de bir hafıza mekânı olur. Kendi başına bir hafıza değeri taşıyan Cevizli Bahçe, kasabaya gelen tüm davetlilerin ve kasaba ileri gelenlerinin ağırlandığı mekândır. Yalnızca Müezzinoğlu için değil, burası kasaba için de bir temsil mekânıdır. Cevizli Bahçe'deki eğlence anlayışı görünüşte kasabanın değerleriyle çatışmaz. Örneğin Müezzinoğlu, köyde gerçekleşecek bir düğündeki tarafların dünürlük bağıyla birleşmesini kendi menfaati için zararlı görür ve düğün günü yangın çıkartır. Bunun duyulması üzerine düğünde infial olur ve gelin ile damat ezilerek ölür. Kendi sebep olduğu bu vakada dahi soğukkanlılığını koruyan Ağa, yas süreci Cevizli Bahçe'yi eğlenceye kapatır. Bu, Cevizli Bahçe'nin merkez konumunu göstermesi ve hafıza mekânı olmak yanında bir temsil mekânına da dönüşmesini örnekler niteliktedir. Örneğin buradaki bir sohbet sırasında Arap Müezzin'den Yunus Peygamber kıssasını anlatması istenir. Müezzin, gerçek bir din âlimi değildir. Bu nedenle daha önce duyduğu bazı hikâyeleri, İncil'den öğrendiği kıssalarla birleştirerek halka anlatır. İnsanlar duyduklarına hayran olurken, dinledikleri Kuran dahi değil, Arap'ın muhayyilesi ve İncil'in kimi hikâyeleridir. Önemli olan halkın nabzının kendilerine dönmesi ve kolektivitinin menfaatler lehine korunmasıdır. Yine bu bahçenin bir mekân hafızası oluşturma ve kolektif ruhu menfaat ekseninde de olsa diri tutma hatta bu ruhu yönlendirme noktasında kasaba için bir merkeze dönüştürme de söz konusudur. Müezzinoğlu'nun babasının oğluna vasiyeti bu anlamda önemlidir: “*Cami kapısı, hükümet kapısı, haspana kapısı Cevizli Bahçe'ye açılı' Memet derdi. Amanin gözünü seveyim oğul, bahçeye sahap ol! Gündüzün mevlit okuttunsa, akşama karı oynatmazsan ocağım başına yıkılsın derdi*” (Bilbaşar, 1970: 53). Halk, bu nedenlerle mekânı çok benimser ve kasaba meydanında işi olan mutlaka önce buraya uğrar. Bütün önemli kararlar, burada alınır ve kurumsal hafıza da yine Cevizli Bahçe özelinde oluşur. Muhalifler, tüm parti müfettişlerine, önce bu bahçenin ortadan kaldırılması gerektiğini söylerler. Telgrafçının “*Cevizli Bahçe ya...*

Kasabanın göbeğine çöreklenip yatan o koskoca bahçe gayri sizlere ömür... Valilerin, kaymakamların, hatırlı kişilerin içip eğlendikleri o koskoca bahçe köklenecekmiş” (Bilbaşar, 1970: 392) sözleriyle de bu kurumsal hafızayı işaret ettiği Bahçe’nin yıkılması, CHP’nin DP karşısındaki hezimetini de ifade eder.

Cevizli Bahçe, romanda mekân olarak şöyle tarif edilir: “Çarşı semtinde, Gölbucağı’ndaki bahçelerin bir parçası gibi görünen Müezzinoğlu’nun Cevizli Bahçe’si yarım adanın en yeşil, an canlı köşesidir. Cevizli Bahçe’nin büyük kapısı çarşı meydanına açılır. Hükümet konağı ile cami de tam Cevizli Bahçe’nin karşısına düşer. Cevizli Bahçe’nin bir ucu ırmağa dayanır. Irmağın kıyısındaki iskelede küçük bir sandal Müezzinoğlu’nun Cevizli Bahçe’sini Gölbucağı’na büyük bir köprüden çok daha güvenle bağlar” (Bilbaşar, 1970: 17.)

Cevizli Bahçe’nin içinde, Müezzinoğlu’nun köşkü de vardır. Kasabanın genel kadını ve Müezzinoğlu’nun da müdavimi olduğu bir kadın olan Güllü, kahramanın tedavi için İstanbul’da olduğu iki ay boyunca evin kapalı duran panjurlarına bakarak, Müezzinoğlu’nu hatırlar ve özler. Güllü’ye Müezzinoğlu’nun hasta yüzünü hatırlatır.

Kemal Tahir, 1971 yılında yayımladığı *Yol Ayrımı*, yazarın *Esir Şehir* serisinin son romanıdır. 1930’lu yılların konu edildiği romanda Serbest Fırka süreci anlatılır. Romanda eğlence mekânlarından Ramiz Efendi ekseninde bahsedilir. Ramiz Efendi, oğlunun arkadaşların tarafından kahvede karşılanır ve daha sonra da gençler oradan ayrılır. Döndüklerinde Ramiz, hala oradadır.

“Kahvede, bıraktıkları masada, tıpatıp bıraktıkları gibi buldular. Hep öyle soğuktan korunmaya çalışıyor gibi eski yağmurluğuna sarılıp büzülmüştü. Murat’la Selim’i görünce hiç kıpırdamadı... Kederle gülümsedi: -Yorulunuz çocuklar! Sağolun, Yorulunuz!’ Önündeki fincan, yansına kadar içilmiş, çoktan beri durduğundan çay berraklığını yitirerek iyice bulanmıştı. Buna karşılık, cigara tablası ağzına kadar izmarit doluydu. Ramiz Efendi, Selim’in masaya bıraktığı paketten gözlerini kaçırarak sigarasından derin derin çekti. Murat başını salladı: -Yoruldu değil mi? Yorulur insan!.. Yahu, siz gittiniz gideli... -Evet! - Ne dersiniz? Bir tek söz geçti aklımdan aralıksız... Art arda... Sanki dönmedolap gibi... Bazen gayet yavaş, bazen fırl fırl dönerek... ‘Yol ayrımı’ sözü... Var mı böyle bir deyim sizin oralarda Çorumlu? - Olmaz mı Ramiz amca! Meşhurdur: ‘Şu dağın oylumuna / doyulmaz yaylımına / Hakkınız helal edin / geldik yol

ayrımına.’ – ‘Ne demek yaylımı?’ ‘Genişlik demek... Bizim Çorum'da ‘göz yaylımı’ derler. Göz alabildiğine anlamınadır. ‘Göz yaylımını aldı mı, yürek ferahlar’ der bizim Çorumlumuz!’ (Tahir, 2010: 327-328) Görüldüğü üzere burada mekân, Ramiz Efendi için unutmama mekânıdır. Çorumlu içine iletişimsel ve kolektif bellek mekânına dönüşür.

Ramiz, aynı zamanda meyhanelerin gediklisidir. İnsanlar onun için endişe eder ve meyhaneci ile onun hakkında konuşurlar. Burada meyhane, alışıldık bir mekân hafızası oluşturmaz. Çünkü daha çok kahvehanelerde görülen parti tartışmaları, bu romanda meyhaneye taşınmıştır. Ramiz de tarihsel belleğin bir unsuru olarak meyhanede siyaset tartışmasının içinde kalmıştır: “Meyhaneciye göre Ramiz Hoca, evet, biraz hastaydı ama, bu hastalık Murat'ın korktuğu cinsten değildi. Partizanlık hastalığıydı. Belediye seçimlerinin ilk günü akşamı şakayla başlayan konuşmalar, kadehler arttıkça çekişmeye, sonra da sövüşmeye dönmüş, Ramiz Hoca, hiç adeti olmadığı halde, Serbestçilere ağır hakaret edip bir daha buraya gelmemek yeminiyle çıkıp gitmişti. Gidiş o gidiş... Üç akşamdır ortada yok!” (Tahir, 2010: 152).

Necati Cumalı'nın *Yağmurlarla Topraklar* isimli eseri, üçlemenin ikinci romanı olarak 1973'te yayımlanır. Kasaba gerçekliğinin konu edinen roman, kahvehanenin merkez konumunda olması ve Kore Savaşı'na da bu bağlamda yer vermesi bakımından mühimdir. Pehlivan olarak tanınan hamalın oğlu Hüseyin, Kore Savaşı'ndadır.

“Yalınayaktı. Nasırlı topuklarını, ucuna iğreti oturduğu sandalyesinin ön ayakları arasındaki bağlantıya takmıştı. Dizkapakları, kıcı eski bir öğrenci önlüğünden kesilmiş yamalarla kaplı, soluk pantolonunun paçalarını uçlarından kıvrarak bir karış kadar yukarıya sıvıyordu. Belinde kırmızı bir kuşakla, basma bir mintan tamamlıyordu giyimini. Kulağı radyodaydı. Radyodan başka bir şey duymuyor, hatta bütün gücünü duyma özelliğine harcadığından, çevresindekileri görmüyor, bastığı oturduğu yeri ayıramıyor gibiydi. Bir elinde bir çay bardağı, öbüründe çay tabağı vardı. Kulağı radyoda, arada bir bardağı dudaklarına yaklaştıracak oluyor, sonra yudumlamayı unutarak, elini ağır ağır eski yerine getiriyordu. Radyo öğle haberlerinin ardından Kore'de ölenlerin adlarını veriyordu. Konuşmalar durmuştu Park Kahvesi'nde. Nargile tiryakileri bile tokurtusunu kesmişlerdi nargilelerinin. Kaim, uçları kıvrık bıyıklarının altında, dudaklarının ucuna dayalı tuttukları marpuçlarından, çok hafif, belli belirsiz soluklar

çekiyorlardı. Ama o, damla damla erir gibi, sandalyesinde gittikçe küçülen büzülen oturuşuyla ilk bakışta ayrılıyordu bütün kahvedekilerden. Radyoda okunan her isimden önce nabzının durduğu, her isimden sonra vurmaya başladığı sanılırdı. Soluğu kopup kopup bağlanıyor, göz bebekleri her isimde kasılıp, korkusu geçince açılıyordu. Yetmiş aşkın ismi okuduktan sonra spiker elindeki listenin tamamlandığını söyledi. Kahveyi sesler sardı. Nargileler tokurdamaya başladı. Adam, dik uzun bir yokuşu koşa koşa çıkmış gibi durdu, tam bir soluk aldı, sandalyesinde gevşedi. Çevresindekileri görüyor, başka sesleri duyabiliyordu şimdi. Elinde tuttuğu çay bardağını da gördü". (Cumalı, 1977: 33-34).

Kahvedeki herkes Pehlivan'ın oğlunun şehit haberini duymaktan korkar. Pehlivan her gün ajans zamanı gelip radyoyu dinledikten sonra kahveden ayrılır .Nihayet Hüseyin, Kore'den döner ancak çok da sağlıklı görünmemektedir. Birlikte Park Kahvesi'ne gelen baba oğul, burada hem asker dönüşünün tebriklerini kabul eder hem de diğerleriyle sohbet ederler ancak Hüseyin'in aklı pek başında değil gibidir:

"Kore'den döndüğünün ertesi günü, öğleyin oğlu ile Park kahvesine çıktı Pehlivan. Gözünaydın diyenlere çay kahve ısmarladı. Masaları çabuk kalabalıklaştı. Yapraklarını döken akasyaların altında, yeniden yeşeriyor gibi sevinçliydi Pehlivan. Oğlu sessizdi. Bir baktığı yerden uzun süre ayıramıyordu bakışlarını. - Ne var be Hüseyin? diyorlardı. Anlat, ne gördün muharebede? Çok adam öldü mü? Oğlu 'çok!' anlamına hafif bir baş işaretiyle karşılıyordu soruyu. Pehlivan örtmeye çalışıyordu onun durgunluğunu: - Hep duyardık ya radyoda! Dinlemez miydik hep birlik? Okurlardı ölüleri! O günler geçti çok şükür... Başka biri soruyordu: - Çok gâvur öldürdün mü? İrkiliyordu Hüseyin. - Ne olmuşsun be Hüseyin sen böyle? Konuşmasını mı unuttun? Babası giriyordu araya: - Bakmayın kusuruna. Yorgun daha. Dinlenemedi. Gelemedi kendine... - Yunanlılar nasıl dövüştü be Hüseyin? - Dövüştü onlar da... - Onlar mı yamandı, bizimkiler mi? - Bilemem ki! Hep can derdindeydik... Bir Arnavutluk göçmeni giriyordu araya: - Bilmez misin be Yunan'ı? Kolay kolay diş diş muharebeye girer mi? Olur mu bizimkiler gibi? Hüseyin mırıldanıyordu yavaşça: - Onlar da üstlerine düşeni yaptı. Onlar da çok ölü verdi... - Ya Koreliler? - Onlar da... Kahramanlık hikâyelerine susamışlardı, hiç de doyurucu değildi dinledikleri. - Ne olmuşsun be Hüseyin sen böyle? Canlan azıcık, diril. Koskoca gazi oldun daha ne istersin?.. Pehlivan: - Alışamadı, diye

tekrarlamaya başlıyordu. Dinlenemedi. Dün gece geldi, hemen hemen hiç uyumadı. Sabaha kadar anası ile benimle konuştu... Eksik olmasın kardeşleri enişterileri geldiler gözaydına... Meraklılar çabuk çözüldüler masanın başından. Hüseyin, kahvenin havuzuna baktı, yaprak döken akasyalara, alt yaprakları kurumuş palmyelere, alana... Alandan geçen tanıdıklarını gördükçe yumuşadı yüzündeki gerilim. Durup dururken topuğunu yere vurdu, masanın kenarını kavradı sıkı bir iki kez, elleriyle yüzünü kapadı” (Cumalı, 1977: 187- 189) Meddahlık dönemlerinde ve sözlü kültürün yoğun olduğu zamanlarda merakla dinlenen cenkenemeleri özleyen kahve ahalisi, Hüseyin’den aradığına cevap alamayınca kendi işlerine dönerler. Günler sonra yolda doktor ile karşılaşan Pehlivan, oğlunun savaş psikolojisinden çıkamadığını söyler. Babası çocuğun gece yatağında oradan oraya kendini attığını, uyuyamadığını, kabuslar gördüğünü anlatır.

Kahraman, Avukat Nihat, Urla’da yaşamasına rağmen denize gitmez ve boş vakitlerini Park Kahvesi’nde geçirir. *“Yaz böyle biter işte! Bir gün durduğunuz yerden gözleriniz kamaşmadan bakarsınız göğe. Çitlembikler, iri ağaçlar yazın bol ışığını emer, toprağa çekerler. Akasyalar salkımlarını dökmeye başlarlar. Bir sabah denize diye evden çıkar ama gitmezsiniz. Ertesi gün denize gitmeye üşenir, bir iki gün daha geçmeden denizi büsbütün unutursunuz”* (Cumalı, 1977: 20). Bir taşra avukatı olarak yerinden memnun olmayan Nihat, birlikte çalıştığı hâkim konusunda da kararsızdır. Aslında Park Kahvesi’nde birlikte zaman geçirmelerine rağmen, mahkemede sıkıntılı ve suratsızdır. Avukat dava süresince iki gün önce hâkim ile kahvede konuştuklarını hatırlar ve böylece kahve bir iletişimsel bellek alanına dönüşür.

Yazar, romanda topografik olarak mekân konumu verir. Burada da kahvehanelerin hafıza mekânı hâline gelişi takip edilir: *“Yan yatmış bir Y harfini alırsanız, İzmir şosesi bu Y harfinin alt çizgisinden gelir, Cumhuriyet Alanı’nda çatallanarak, Urla içinde biri batıya (Zafer), öbürü güneydoğuya (Şehit Kemal) doğru uzayan iki ana caddeye dönüşür. Daha sonra kasabadan çıkarken bu caddelerden birincisi Urla’yı Çeşme’ye, öbürü Bademler köyü altından Seferihisar’a bağlayan yollarla birleşir. Kasabanın çoğu kahveleri Cumhuriyet Alanı’nın çevresi ile bu iki ana cadde üzerinde sıralanır. Kasabada kırk iki kahve olduğu söylenirdi. Bu sayı, kahveye çıkmadıklarına göre kadınlarla çocukları hesaptan düşerseniz, insan sayısı on bir bine yaklaşan kasabada, aşağı yukarı her yetişkin erkeğin kahvede bir sandalyesi olduğu anlamına gelir”* (Cumalı, 1977: 29). Kasaba, kahvesinin çokluğu yanında çalışanının

azlığıyla da tanınır. Herkes kahveyi merkez bir konuma taşır. Bu noktada kahvehaneler, temsil mekânına ve kamusal mahiyete bürünür. Perihan Öğretmen’i rahatsız eden Nuri’nin ayıplanması ve kadından vazgeçmesinin sağlanması, mevsimlik işçilerden kimsesiz bir kız çocuğu öldüğünde defin işlemlerinin gerçekleşmesi, ırgat pazarına gidecek ırgatların seçilmesi hep kahve ahalsinin gayret ve işbirliğiyle olur.

Romanda mekân hafızasına da topografya ve nostaljik bellek bağlamında yer verilir. Yeni belediye başkanının meydanda yağtığı değişiklikler, kasabaya birkaç yıl aradan sonra gelen Nuran’ı rahatsız eder.

“Eskiden üç yanını kuşatan cadde kabartma taş duvarları, demir parmaklıkları, üstü nakışlı demir kapıları ile İngiliz bahçelerini andırır Park kahvesi... Önünde, alanın üstünde kalan on yedinci yüzyıldan kalma, o dönemin bütün çeşmeleri güzelliğinde, dışı boz rengi granit, içi oldukça geniş eyvanlı, eyvanının alnacı kırmızı yeşil somaki mermer, başlığı kayağantaşından yapılmış bir çeşme vardı. Başkan alanı bölüyor diye kasabanın belki de geçmişten kalan bu en eski anıtını yıktırması, Park bahçesinin parmaklıklarını, duvarlarını kaldırmış, bahçeyi hiçbir özelliği olmayan çimento sıvalı düz merdivenlerle bağlamıştı Zafer Caddesi'nin inişine. Nihat bunları kısaca anlatınca Nuran: - Bütün neşem kaçtı şimdi, dedi. Keşke gelmeseydim de o çeşmenin yıkıldığını görmeseydim diyeceğim geliyor... Köprübaşı'ndan evlerine giden kestirme yola sapınca: -- İstanbul da böyle! diye konuşmasını sürdürdü. Her yeri yıkıyorlar. O Beyazıt Alanı'nın durumunu bir görseydin, yürekler acısı. Üniversite kapısı, Beyazıt Camii ortada sipsivri kalıverdiler. Küllük Kahvesi kuşa döndü. Şehzadebaşı'na doğru alanın ne olacağı belli değil... Her şey öyle bir biçim alıyor ki sonradan görmeliğin ortaya dökülmesi sanki...” (Cumalı, 1977: 332).

İlk baskısı 1973 yılında yapılan *Bıçağın Ucu* romanında Attila İlhan, 1960 yılını ve 27 Mayıs sürecini anlatır. Başkahramanlardan olan Halim üzerinden anlatılan romanda eğlence mekânları, hatırlama ve unutmaya dışında, işlev de yüklenirler. Örneğin romanda adı geçen mekânlardan biri Kasımpaşa’da Hacı Şevket’in kahvesidir. *“Öyle çay demler, tömbeki bağlar ki herif, şehinşahın cediti bile içmemiştir böylesini, yemin istersen işte yemin!”* (İlhan, 1996: 68). Doktor Hayrullah burada tarihsel hafızayı kullanmamıza olanak sağlayan bilgiler aktarır: *“Gece, kahvenin uğultusunu aralayarak, Doktor Hayrullah*

sırrını açıkladı: *Korkuyordu birader! Yalnız korku olsa neyse, ne yapacağını bir türlü kestiremiyor, kestiremedikçe rahatı kaçıyordu. Çatpat İngilizcesi olduğundan, onu tutmuş, Harbiye Nezareti'yle İşgal Karargâhı arasında 'irtibat zabiti' yapmışlardı. İşinin gereği, Kemal Paşa'nın söz konusu edildiği bir sürü konuşma kulağına çalınıyor, adamakıllı ilginç birtakım 'gizli' evrak elinden geçiyordu. “- ... şu ara, Paşa'nın işi başından aşkın, 9. Ordu Müfettişliği'ne tayini çıktı, yol hazırlıklarıyla meşgul, maiyeti erkânını seçiyor. Resmi vazifesi, Türklerin, Ermeni ve Rum köylerini basıp basmadıklarını mahallinde tetkik etmek. İngilizler iddia ediyor ya...” (İlhan, 1996: 69).*

Millî Mücadele'ye yakın zamanlarda, eğlence mekânları haberleşme ve karar alma hatta bazen saklanma yeri olur. *“Dar ve basık kahvelerde, mavi jilet gibi ensiz ve kırılmaz Lâz gemiciler, eski İttihatçıların yamacına çörekleniyor: Herkeste bir örgütlenme sıtması! İnebolu üzerinden, İstanbul'la Ankara arasında iyi kötü, koskoca bir adam ve silâh kaçırma aygıtını ayakta tutuyorlar. Varsın, Tepebaşı'ndaki Krocker Oteli'nde Yüzbaşı Bennet, 'sinek uçurmam' diye böbürlenedursun! (İlhan, 1996: 72).* Böylece kahvehaneler, tarihi hafıza ve kimlik mekânları olarak işlev yüklenirler. 1950'ler ise farklı bir kültürel iklim getirir. Bu defa kahvehaneler kimlik mekânına dönüşmeye başlar ve ideolojilere hizmet eder. Hizipler, kendi eğlence mekânlarını bir karargâh gibi kullanırlar. *“Kahvenin birinde, bir güz sabahı, kahvesini bitiren bir makiniste rastlıyorsun ki, adam sözün gelişi: ‘- Ben solcu sosyalistim’ ya da: ‘- ... komünistim’ diyor, vay canına, insan böyle bir durumda neler duyar ki? Ya dikensiz, başını derde sokmayacak lâflar aramaksızın, böyle bir adamla tartışabilmenin keyfi? Ne vakit alıp başını gitmeyi düşünse aklına, kısa pantolonlu bir ilkokul öğrencisiyken seyrettiği, bir Fransız filminden kulağında kalmış, o eski şarkı geliyor, hem de Fransızca olarak: Marinella, reste encore dans mes bras...” (İlhan, 1996: 90).* Toplumsal ayrışma, üniversite gençliğine sızar. Bu durum da kaotik ortamı artırır ve kutuplaşmalar genişler: *“Üniversitelerde büyük huzursuzluk: Öğrenciler, gidişi beğenmiyorlarmış. Eski kahvelerin, hâlâ kış ve soğuk tömbeki kokan iç salonlarında, nargilelerinin başına emekli Tanrılar gibi çökmüş birtakım sakallı ihtiyarlar, ellerinde mercan tespih, saklı öfkelerini ateşle besleyerek, ‘Yâ sabır’ çekiyorlar” (s. 280).* Görüldüğü üzere mekânsal ayrışma ve mekânın görüntüsü, sosyal durumun vitrini olur. Geleneksel kahvelerin, geçmişteki görünümünün dahi değişmediğini görürüz: *“Garip bir kahve, daracık. Duvarları silme resim, eski gazetelerden kesilmiş pehlivan resimleri. Ayaklarında kisbet, boyunlarında altın kemer, burma bıyıklı, çıplak kafalı başpehlivanlar: Koca Yusuf, Kara Ahmet, Filiz Nurullah, Kurtdereli!.. Radyoda yorgun bir ses, eski bir şarkı bulmuş, çoğaltıyor: ‘... güüüüüller*

dökülür, büüülölür..’.”(İlhan, 1996: 386). Garip bir şekilde her kahve, tarafı olduğu ideolojinin sembollerini almaya ve bunları kendisine bir gösterge olarak seçmeye, görüntüye dönüştürmeye başlar. Bu sırada Demokrat Parti haberleri de kahvelerden takip edilmeye ve ilk yorumlar kahvelerden taşmaya başlar: “*Öğle ajansında radyo, Ankara’ya bağlanarak, Menderes’in bir söylevini veriyor. Müthiş bir demeç, muhalefetin iler tutar yerini bırakmamış. Kahvelerde dedikodunun çeşidi, ürkütücü yalan haberler, kaygı veren tahminler. Akşamları gazeteler çıldırılmış başlıklarla çıkıyor. Birinci sahifelerde, adam boyu harfler: ‘Bozgunculuğa paydos’, ‘Tahkikat Komisyonu işe başladı’, ‘Bazı gazete ve dergilerin yayınına son verilerek, sorumluları tutuklandı’*” (İlhan, 1996: 262).

Romanda kahvehane dışında bir de modern bir bar olan Kulüp 47’den bahsedilir. Bu bar, “*büyük Parmakkapı Sokağı’ndaki köhne Mütareke yapılarından birinin bodrumu*”nda hizmet vermektedir. İçi de farklı döşenmiş, tarih öncesi bir mağara görüntüsünde tasarlanmıştır. “*İsli duvarlarında ilkel resimler, açık saçık karikatürler çizili, taşlamalar yazılı loş bir mağara! Masa yerine, şuraya buraya kasalar, bira fiçileri serpiştirilmiş, millet otursun diye, bunların çevresine adamakıllı alçak, bir o kadar rahatsız divanlar, tahta iskemleler sıralanmıştı. Dipte bir yerde, bir şömine vardı, her gece olduğu gibi, patırtıcı bir Amerikalı grubu, etrafını, çepeçevre kuşatmıştı: Uzun, diş fırçası gibi anlamsız, izne çıkmış hizmetçi kılıklı dişlek karırlarla; gözlerinin önünden ayırmadıkları, içleri Haig’s Haig ve Pall Mail dolu, yatay herifleri! Sağda, usanıp bıkmaksızın Greco’nun, Mouloudji’nin, Brassens’in şarkılarını kusan bir teyp duruyordu; yanında inceden inceye boyalı, yarı film yıldızı yarı Beyoğlu yosması, iki kızcağız: Bakışlar dumanlı, burun delikleri titrek, parmaklarının arasında gümüş ağızlıklar. Solda, Amerikanbarı saran, zincirleme bir grup: Ünlü jigolo, içki delisi o yağlı gazeteciyle, gölgesinde yaşadığı bet, yaradana yan bakan, şaşı sevgilisi. Bir sürü de üniversiteli çocuk, hani kaçamak okudukları Lenin, Nietzsche ya da Bakunin’e göre, zaman zaman komünist, varoluşçu ya da anarşist geçinen; eyleme geçememenin kahrını, ipsiz sapsız şiirler halinde kâğıda döken oğlanlar vardır ya, onlardan!*” (İlhan, 1996: 96-97). Zaman zaman baskın yiyen bu bar, Amerikan askerlerinin yarattığı kültürel değişmeyi ve yaşanan yabancılaşmayı anlatması bakımından önemlidir. Halim, bu barı ve çevresini “*yapışkan. İt köpek yatağı buralar. Şüpheli ve iğrenç barlarda, çirkef saz salonlarında, adına İstanbul denilen insan bataklığının, bütün pişmanlıkları, hınçları, özlemleri, duman duman tütüyor*” sözleriyle anar ve gördüklerinden rahatsız olur (İlhan, 1996: 181) Kahraman, içinde bulunduğu halden şikâyetçidir ve ulusal gururu zedelenmiştir.

Amerikalıların gelişi, tüm kahramanlıkları boşa çıkarmış gibidir ve tanınmadık, boğucu bir yalnızlık, herkesin içini oymaktadır. Durumun aşırılığı kimlik ve hafıza mekânlarına dönüşen eğlence yerleri üzerinden verilir: “*Her birahanedede gramofon çığlıkları, her meyhanede gemi azıya almış laternalar. Sokaklarda, iyice bayrak açmış Rum orospuları, küstah mı küstah, şarkı söylüyor, bağıra çağıra küfrediyorlar. Kendini ya çoktan hapi yutmuş, ya çıldırmaya çeyrek kala, ya dağı taşı devirecek güçte, ya da sineğini kovamayacak kadar yorgun hissederek, şakır şakır dumanı tüten azgın bir at gibi durduğu yerde duramayan bu Beyoğlu'ndan geçmek!.. Yenilgi mi, işte asıl yenilgi bu: Gözle görülür, elle tutulur bir somutlukla, apaçık bir sövgü olarak, acı ve yıldırıcı. Hani nerde Enver Paşa, nerde Talât Paşa, nerde ötekiler? Nerde memleketi bu badireye sürükleyen İttihat ve Terakki Rüesası? Kurşunu yedi mi, adamın hayvan gibi bağırması vardır ya hani, işte ona benzer, kaskatı, hiç ellenmemiş bir öfke ve acı nağrasını gırtlığında duyup da, şu çileden çıkmış kalabalığın ortasında salıverememesi, ayrıca bir ölüm. Hem ne bu yenilgi, hançerene sıkışıp kalmış bir nağra mı, yoksa boğazına saplanmış bir kılıç mı: Haksız, paslı, bir türlü çıkarılamayan? Hele yenilmişlerin yalnızlığını iliklerinde duymak!.. “- ... Ben yalnızım yahu, koskoca payitahtta tek başıyım. İyisi mi gider ölümlerle içerim be, Çanakkale'de ölenlerle, Sarıkamış'takilerle, Kanal'dakilerle. İçerim ama, nerde içerim? Hangi birahane, hangi meyhaneye adımımı atsam, Rum kopillerinin azgın sevinci ira? “ (İlhan, 1996: 62-63). Böylece roman, 1960 yılını, geçmişten ve işgal dönemlerinden de atıflar yaparak, eğlence mekânlarındaki aşırılıkları dile getirerek okura sunar.*

1973 tarihli *İzmir'in İçinde* romanı Samim Kocagöz tarafından kaleme alınır. Romanda başkahraman Emre'nin hayatı üzerinden Demokrat Parti süreci anlatılır. Eserde tenis kulübü ve gazinolar eğlence mekânı olarak kullanılır. Gülseren'in Emre'yi götürdüğü Belkahve ise bir tarihsel hafıza mekânı olarak kurgulanır: “*Sizi Manisa yolu üzerindeki Belkahveye davet ediyorum. Hani Mustafa Kemal Paşa'nın Dokuz Eylül 1922'de Türk ordularının, kendi ordularının İzmir'e girişini seyrettiği tepeye! Hem Kuvayı Milliyeyi anar, imanınızı yenileriz!*” (Kocagöz, 1989: 290). Buraya geldiklerinde ise yaşlı bir adamla sohbete başlarlar. Bu adam onlara Demokrat Partili olmayı Atatürk'e düşmanlık besleme hakkı olarak gören kişilerin yaptıkları taşkınlıkları anlatır ki bu da kahve üzerinden iletişimsel hafızanın tarihsel hafıza ile birleştiği önemli bir anlatı parçası olarak görülür. Romanda bahsi geçen bir de kafe vardır. Yazar, mekân için kafe adlandırması yapmasa da Kültürpark içerisindeki Gül Bahçe, bir kafeterya işlevindedir. Emre

“ortasında havuzu dört bir yakasında her mevsimde açan gülleriyle parkın bu köşesi”ne hayrandır (Kocagöz, 1989: 40). Oturup bir şeyler içmek mümkün olan bu park, romana tarihsel hafızası ile girer. “Kültürpark'ın yeri ve çevresi, Kurtuluş Savaşı'ndan önce İzmirli Rumların mahalleleriymiş. Ermeniler de bu yörede otururlarmış. Babamın anlattığına göre, Türk ordusu İzmir'e girdikten üç gün sonra, bu mahallelere saklanan Rumlar, özellikle Ermeniler, Türklere şehir kalmasın diye ortalığı ateşe vermişler. İzmir'in bu parçası kül olmuş. Yıllarca yanık halinde kalmış. Yine babamın anlattığına göre, 1930'larda yangın yeri temizlenip bu park meydana getirilmiş” (Kocagöz, 1989: 61).

İlhan Selçuk'un 1973 tarihli *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* başlıklı roman, bir hatıra defterinden hareketle kurulmuş, biyografik romandır. Romanda Türklüğün keşfi ve Osmanlı'nın yıkılışı ile başlayan olaylar zincirinin Cumhuriyet ile birlikte neticelenmesi konu edilir. Romanda tarihsel hafıza mekânı olarak Selanik Kahvesi'nden söz edilir. Burası, “Beşiktaş tramvay garajının karşısına düşen büyük iki katlı bir” (İlhan, 2006 :37) kahvedir. Burası Harbiye talebesinin toplandığı bir kimlik mekânına dönüşür. Bir gece burada, Rahmi, Selahattin'i Türklük üzerine düşünmeye zorlar. “O vakte kadar yalnız köylülere Türk” diyen kahraman, Rahmi'nin sözlerinden sonra aklı karışmış biçimde kendini Osmanlı kimliğine bağlar. Bunun üzerine Rahmi, ona yaklaşık bir saat boyunca Türklük davasını anlatır: “Rahmi bana bir saat süren bir konferans verdi. Biz çok büyük milletmişiz, biz Asya'nın ortalarından gelmişiz, biz bir zamanlar dünyayı zaptetmişiz; sonra işi tembelliğe vurmuş, her şeyi unutmuşuz. Şimdi Türklüğe sarılarak çalışmamız lazımmış.” (Selçuk, 2006: 38).

Romanda bir hafıza mekânı olarak Rum meyhanesinden de söz edilir. Burada eğlenen Rum palikarya, Hüseyin Efendi'yi döver. Yüzbaşı da Selahattin'i olayın intikamını almakla görevlendirir. “Benim için ilk sınav başlamıştı. Başarmak zorundaydım. Meyhanenin önüne geldim. İçeride vur patlasın çal oynasın”(Selçuk, 2006:52). Selahattin karşısında umursamaz görünen meyhaneciyi tutuklayan Selahattin, ayağa kalk emrini dinlemeyen askerlerden birini vurur. Sonra da meyhanede ne kadar cam eşya varsa kırdırır. Bu durum onun neredeyse Divan-ı Harp'te yargılanmasına neden olacaktır. Çanakkale, günlerce bu vakayı konuşur. Bu sırada meyhane de bir hafıza mekânına dönüşmüş olur.

Yaşar Kemal'in *Akçasaz'ın Ağaları* üçlemesinin ilk romanı olan *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, 1974 tarihli'dir. Romanda derebeylik düzeninin eleştirisi vardır. İki ağanın hakimiyet savaşı, her şeyi büyük bir yıkıma uğratar ve her kavramın içini boşaltır. Aralarında kan davası bulunan Derviş ve Mustafa, kendilerini ilk kez özgür hissettikleri İstanbul'da bir arkadaş ortamında birbirlerine takdim edildiklerinde hayatları alt üst olur ve huzurlarını, neşelerini ve kurdukları sosyal ortamı kaybederler. Çukurova'da buldukları kimlikten rahatsız olan Derviş, İstanbul'da adeta bir ikinci hayat yaşamakta iken bulunduğu kahvehanenin eşik mekân oluşu ile istemeden kendi özüne döner.

“Derviş bütün okul süresince bu korkunç duyguların, durmadan durmadan bu korkunç duyguları söyleyen gözlerin ağırlığı, bunalımı altında yaşadı. Şimdi de ev halkı aynı duyguyla ona bakıyor, ona yaklaşıyordu, hele son günlerde... Her zaman ağırlığından kurtulamadığı bu duygu onu kudurtmuştu. Sultaniden sonra İstanbul Darülfünununun Hukuk kısmına yazıldı. Burada bir iki yıl kimse onun ne tabancasının ne de macerasının farkına vardı. Derviş Bey tabancasını ve macerasını öylesine bir sakladı ki... Fakat bir kötü talih onu ele verdi, ondan sonra da hayatı gene cehenneme döndü. Bir gün Beyazıt'ta çınarların altındaki kahvede oturup sohbet ediyorlardı. Yanlarındaki masada da arkadaşlarından ikisiyle tanımadığı bir genç oturuyordu. İnce, soluk yüzlü, büyük kara kömür gözlü bir genç. Az sonra yakın masalar birleşti. Derviş Beyin arkadaşlarından birisi, ince, soluk yüzlü delikanlıyı göstererek: ‘Tanışmıyor musunuz?’ diye sordu. Sonra da ekledi. ‘Hayret, nasıl olup da tanışmıyorsunuz? Aynı kasabadansınız?’ Derviş elini uzattı. ‘Akyollu Beylerinden Mustafa.’ Derviş elini köz içine sokmuş gibi, yıldırım gibi çekti. Mustafa da ona doğru uzanmış elini aynı biçimde çekmişti. Derviş masadan şimşek gibi kalktı, arkasını döndü, o anda da ortadan kayboldu. Mustafa da Dervişin hareketini o anda tıpkısı tıpkısına tekrar etmişti. Bu tuhaf hareketin sebebini merak eden arkadaşları kısa bir sürede her şeyi öğrendiler. Bundan sonradır ki, iki yıl cennet hayatı yaşadığı İstanbul, artık Dervişe cehennem oldu. Ve herkes, arkadaşları, seviştiği kızlar, hocaları gene bir ölüye bakar gibi saygıyla, ürkerek, çekinerek, korkarak baktılar. O artık herkesin gözünde bir tuhaf bir yaratıktı” (Kemal, 1998: 110- 111)

Romanda kahvehane, soyadı kanunu ile de ilişkilendirilir. Böylece mekâna bir tarihsel hafıza yüklenir. Süleyman Bey, soyadı kanunu çıktığında elinde soyadı listesi ile kahvehaneleri dolaşır şanına en uygun soyadını bulmaya çalışır.

“Beğendiği bir soyadını bir hafta kullanıp eskittikten sonra başka başka soyadlarını deneyen odur. Kim emretmiş bu soyadını, ulu büyük Mustafa Kemal Paşamız. Kendisi ne soyadı almış. Atatürk. İyi, çok münasip, ona bu soyadı yakışır gider. Düşündü taşındı, kendine yakışır ilk soyadını, tüm yakınlarına, akrabalarına sorduktan sonra koydu: Ulutürk Yaaa, Ulutürk. Üç gün Ulutürk, Ulutürk diye dolaştı, olmadı. Ulutürk soyadı türlü sebeplerden dolayı bir haftada eskidi. Birkaç gün de Türkulu soyadıyla dolaştı. Neden çıkarmışlar bu soyadını? Onu derinlemesine araştırmayı ihmal etmedi. Efendim, Avrupada herkesin bir soyadı varmış, herkes bütün o soyadını adlarının arkasına takarlarmış. Eeee, bizde var soy künyesi ama yakışksız, münasipsiz birer soy künyesi. Hem de öz adın başında gelir. Meymenetsiz adlar. Kulaksızoğlu Memet, Güngörmemişoğlu Hasan, Osurukluoğlu Cuma... Hayırsızoğlu Hüseyin, Tümbüzükoğlu Veli, Kınldioğlu Sülü... Say sayabildiğin kadar, pis, mundar soyadları, ya Avrupadan gelen soyadlar öyle mi? Çelikyıldız, Sunguryıldırım, Altındemir, Şahinkanat, Yücebulut, Çelikpençe, Üstyıldız, Kılıçyürek... Beğen beğen beğendiğini al... En güzelini, en yakışırını... Türkulu soyadını attı. Süleyman Aslanyüreği... İlk çok hoşuna gitti. Aslanyüreği de üç günde eskidi. Sonra Soytürkdemîröz aldı, bir gün dayandı. Bu arada soyadsız çarşığı üç gün dolandı durdu, sonra Ulucengizhansavaşkan oldu: En güzeli buydu. Sevincinden doldu taşıtı. Her önüne gelene sordu: İyi mi, yakıştı mı bana? Bakın bana, Süleyman Ulucengizhansavaşkan... Bu da bir hafta sürdü. O da eskidi. Eskisin. Yakışır soyadı çok. Biri olmazsa ötekisi... Biri olmazsa ötekisi. Köyünün adını kimseye söyleyemiyordu. Ne yakışksız köy adı öyle. Bu Hükümette akıl olsa esas bu köy adlarını, bu Türklüğün yüce şanına yakışmaz köy adlarını birer birer değiştirir. Aman Allahım aman ne aman bilir ne zaman... Be mübarekler, iyi has ettiniz şu mendebur soyadlarını atıp, hem de baştan alıp kışa bağlayarak değiştirdiniz, ya köy adlarını? Köstüköy ... Ne demek Köstüköy?” (Kemal, 1998: 311).

Bu satırlar, kahvehanelerde kendisine soyadı beğenen kahramanın düşünceleri olarak kolektif kimliğe ve tarihsel hafızaya vurgu yapması bakımından önemlidir. Kendisine uygun soyismi kahvehanede araması ise bu mekânın köy için kimlik değerini gösteren önemli bir ayrıntı olur.

1.4. 1980-2000 Arası Türk Edebiyatında Eğlence Mekânlarının Görünümleri

1980 darbesi, toplumun apolitize olduğu ve gösteri toplumu özelliği devrelerdir. Gürbilek'in "*vitrinde yaşamak*" adıyla tanımladığı bu dönem, eğlence kültürünün popülizm üzerinden beslendiği bir süreçtir (Gürbilek, 2001). Devlet erkinin siyasi düşünce ve eylemleri yasaklaması, devletin 60-80 arası kuşakla bir hesaplaşma içine girmesi, grup bilincinin yaralanması, hiziplerin doğması, eğlence mekânlarını dönüştürmüş, kafe ve bar gibi unutma mekânlarını ve tekilliği etkin kılmıştır. 1990'lı yıllarda sol fraksiyon ve azınlık gruplar, kolektivite ihtiyacı ve yaşanan travmatik süreçlerin etkisinin azaltılmasıyla yine meyhane ve kahvehane arası bir mekân olarak türkü bar, rock bar gibi alternatif mekânlarda, altkültür gruplarına dönüşerek, eğlencede yeni bir dönemin başlatıcısı olur. Zamanla bu tür alanlar, geleneksel hayatı özleyen hemen herkesin gittiği mekânlar olur. İnternet kafeler ve küreselleşmenin etkisiyle popülizm olan zincir kafeler de eğlence hayatı içerisinde yer edinmeye başlar.

Bu yıllar eğlencenin yaş, sınıfsal fark, eğitim düzeyi gibi sosyolojik belirleyicilere göre de belirdiği alanlar olarak dikkati çeker. Postkolonyal çağa geçiş, küreselleşmenin bir sonucu olarak kültürün genelleşmesini fakat yerellikten kopmasını hedefler (Oğuz, 2002: 92-93). Oysa tersine bir işleyişle teknojinin artışı, yükselen metropol değerleri, folkloru ve halk değerlerini yok etmez. Halka ait değer ve bilgiler, üretilmeye devam eder. Köyden ayrılmak, geleneksel toplum yapısını dışarda bırakmak demek değildir. Çünkü köy temelli aidiyet, bir kimlik özelliğidir ve kendisini gelenekli bir formda yaşatmaya devam eder (Dundes, 2006: 19).

Bauman, modern dünyadan postmodern zemine geçişi akışkanlık kültürüyle açıklar. Postmodern zamanların bireyi kafelerde kendi "*cemaatlerini*" oluşturur (Bauman, 2011: 21-36). Akan küreselliğe bakarak, şimdi ve geleceği kabul ederken, bireyin kafeyi geleneksel özelliğinden dolayı sevmesi, mekânın çelişkisidir. Kendisini evinde hisseden,

dolayısıyla rahatlığın hakimiyetinde olan birey, gündelik hayatın da içindedir. Zamanın akıp gidişi, kafelerden seyredilir.

Kafeler, özelleştirilebilir. Bu anlamda kafede hatırlananlar, seçili hatırlamaya dayanır. Ayrıca kafeler, buldukları bölgeye yeni bir kültür ikamesini de gerçekleştirir. Kafeler, kentli kimliği taşıyan mekânlardır. Bu anlamda kafelerden beklenen yitirilmiş nostalji duygusunu, kent merkezinde inşa etmesidir. Geçmiş, çeşitli nesnelere ve temalarla yeniden temsil edilir ve üretilirken, kafe müdavimleri, öznel biçimde nostaljinin izindedir. Kafelerde hatırlama, tahayyül edilen üzerinden kurulur. Geçmişin derinliksiz, yüzeysel bir anımsama hâlinde görünmesi, bireylerin geleceği yaşamak konusunda daha istekli olmalarını sağlar. Modern hayatın çelişkileri, endişeler ve gelişimin, değişimin hızı, kafelerde görmezden gelinir. Kafeler bu anlamda güncele ve moda en kolay uyum sağlanan yerlerdir ve konformist tutumlar daha baskındır.

Kafe müdavimi, yapay dünyalar inşa etmekte ve anıları değersizleştirmekte mahirdir. Geçmişle bağını son derece serbest tutan kafe kişisi, nostalji duygusundan da uzaktır. Bu anlamda sağduyudan da uzak oldukları söylenebilir (Arendt, 2012: 320- 349).

1980- 2000 arası dönem, toplumsal hareketlenmenin en yoğun olduğu ve zamanın da akışkan bir yapıya dönüştüğü özel bir dönemdir. Bu akışkanlık, toplumsal hareketi hızlandırırken, yerelliğe de yeni bir bakış ve yaklaşım üretir. Küresel kültürün etkileri yanında bir de daralan ve kimlik unsuruna dönüşen mikro kültürler artar. Eğlence mekânları olabildiğince yerel fakat kültürel planda da bir o kadar çeşitlidir.

Bu dönemde barlar bir aidiyet veya kimlik unsuru olarak değil, gelip geçici dinlenme mekânlarına, daha çok unutmaya alanlarına dönüşür. Birey, barlarda bu dönem için psikolojik olarak huzursuzdur. Yaratılan anlam, bireyin güdüsel yönlerine seslenir. Bar, toplumsal bir mekân olmayı değil, psikolojik bir mekân olmayı önemser.

1.4.1. 12 Eylül 1980 Darbesi

12 Eylül 1980, TSK'nın Bayrak Harekâtı adıyla ve emir komuta zinciri içerisinde gerçekleştirdiği bu darbenin amacı iç savaş ihtimaline ve ülkenin milli birliğine yönelik tehditleri yok etmeye yönelik bir girişim olarak açıklanır. Darbenin görünür gerekçesi, Necmettin Erbakan'ın Kudüs Mitingi olarak tanımlanan, Konya'da gerçekleştirdiği

mitingdir. İstiklal Marşı okunurken marşı yuhlayan, yere oturarak marşı protesto eden ve Arapça pankartlarla şeriat arzusunu dile getiren grubun taşkınlığıdır. Ayrıca ülkenin aylarca cumhurbaşkanı seçememesi, ekonomideki büyük yoksunluk, üniversitelerdeki ideolojik kamplaşmaların ülkeyi neredeyse iç savaşın eşiğine getirmesi, siyasi cinayetler, Maraş ve Çorum olayları, Tunceli ve Diyarbakır'dan bildirilen raporlar ve artan Kürtçülük faaliyetleri, darbenin mühim nedenleridir. Nihayetinde Süleyman Demirel hükümetinin faaliyetine son verilmesi, siyasi partilerin lağvedilmesi ve siyasilerin kısa süreli cezaevine alınması, sıkıyönetimin ilanı ve Kenan Evren'in devlet başkanı olmasıyla neticelenen bu müdahalede bir de Milli Güvenlik Konseyi kurulur. 1982 yılında da yeni anayasa kabul edilir. Toplam kırk sekiz kişinin idam edildiği müdahale sonrası, fişlenmeler ve gözaltılar, ülkede yeni bir dönemin açılmasına, apolitik sürecin başlamasına neden olur. Ülkeden siyasetin çekilmesi, fraksiyonların kendi iç hesaplarına dönmesi, aydınların büyük kısmının yurt dışına kaçması ile neticelenen süreç, sonraki dönemlerin tüm gündemlerini de değiştirir.

Ahmet Altan'ın 1983 yılında yayımlanan *Sudaki İz* romanının kahramanı Necip, köy kahvesinde köylüleri tütün fiyatları üzerinden bilinçlendirmeye ve hatta kışkırtmaya çalışır. Ancak en gözü kara Kesik Mehmet bile devlete kafa tutmanın uygunsuzluğunu belirterek Necip'in planlarını bozarlar. Romanın bir başka vakasında kahraman Ömer, bir zenciye öldürür ve kahveye gelir. Cam kenarında oturduğu bu masa onun muhayyilesini dağıtır:

“Ömer camdaki karışıklığın arasında, karanlık sokağı ve yerde yatan zencinin hayalini görüyordu. Yalnızca üç kere parmağını oynatmış ve bir adam öldürmüştü. Üstelik bu iş bir anda olmuştu. Bir adam öldürmüş olduğuna inanamıyordu. Zencinin canlısıyla ölüsü arasında büyük bir fark olmamıştı, yalnızca yüzü biraz kanlanmıştı. Adamı öldürmüş olduğuna bir türlü inanamıyordu. Camdaki görüntüler gibi gelmişti ölüm. Görmüştü ölümü, ama gerçekliğine inanamamıştı. Gerçekten böyle bir olay oldu mu, gerçekten adam öldürdüm mü, yoksa hayal mi gördüm, diye düşünmeye başladı. Üç kere oynayan bir parmakla birazcık kanın, geri dönüşü olmayan bir sonuç yaratması inandırıcı gelmiyordu ona. Yeniden o karanlık sokağa gidip zenciye bakmak istiyordu. Gerçekten bir insan öldürmüş olduğunu bir

kez daha görmek istiyordu. Ölümün basitliği ve çabukluğu, inandırıcılığını azaltıyordu” (Altan, 2011: 59).

Yaşar Kaplan, 1989 yılında yayımlanan *Sıfır Üç Depremleri* romanında 12 Eylül sürecinde İslâmî gençliğin gözünden, hidayet romanlarına benzer bir çizgiden bakar.

Süheyla Acar tarafından ilk baskısı 2000 yılında yayımlanan *Yağmurun Yedi Yüzü* başlıklı roman da siyasi sığınmaları konu edinir. Siyasi mülteciler, belki işkence ve sorgulamadan kurtulmuşlardır ancak sürekli bir yabancılik duygusuyla başbaşa bırakılırlar ve açıkça söylenmese de ima edilen, Türk mültecilere güvenilmediğidir. Gittikleri ülkede kendilerine bağlanan sosyal yardım paralarıyla geçinmek zorunda kalan mülteciler, iş bulamazlar, gittikleri şehrin sokak ve kahvelerinde yalnızlıklarını, yabancıklarını dolaştırırlar.

Oya Baydar’ın 2000 yılında yayımlanan ve 12 Eylül 1980 Darbesi’nin en mühim gerekçelerinden olan sağ-sol çatışması merkezinden ilerleyen *Sıcak Külleri Kaldı* adlı romanında kahvehanelerin fraksiyonlar arasında paylaşılması ve siyasi cinayetlerin ve gövde gösterilerinin de mekânı olması anlatılır. “*Görünürde sağcılarla solcular, devrimcilerle Ülkücüler çatışıyor, birbirlerini öldürüyorlardı. Zamanın başbakanı ‘Bana sağcılar cinayet işliyorlar dedirtemezsiniz!’ diyor, ‘devlete yardımcı güçler’den söz ediyordu. Sokak ortasında işlenen cinayetler evlere, dükkânlara, okullara, gecekondu semtlerinin kahvelerine taşınıp kanlı katliama dönüştüğünde, sağ veya sol, cinayet hangi örgütün üstünde kalırsa kalsın yöntemlerin aynı olduğunu fark etmişti” (Baydar 2000: 47).*

İbrahim Yıldırım tarafından 2001 yılında yayımlanan *Yaralı Kalmak* romanında, kimliğini ve adresini değiştirerek, bir kaçak hayatı yaşamaya başlayan Tahsin’in macerası takip edilir. Zamanla bir endişe yaşamaya ve kontrolünü kaybetmeye başlayan kahraman, bir meyhaneye dadanır. Otelden kovulur ve korkuları daha da artar. Sıkıyönetim geceleri, akşam belli saatlerden sonra dışarıda kalanlar için uzun sorgulamalar demektir. Darbenin kaynakları, bu romanda da dış ülkelerin geçirdikleri değişimde aranır.

1.4.2. Aydın Göçü

Darbenin hemen devamındaki süreçte aydınlar, takibata uğramamak adına siyasi sığınmalarla yurt dışına kaçarlar. Romanlarda da bu konunun bahsi yapılır. Bu aydınlar, gittikleri ülkede mutlu değildir. Eğlence mekânlarını da daima kolektif hatırlama, psikolojik hatırlama ve nostalji ekseninde kurgularlar.

Dursun Akçam'ın 2000 yılında yayımladığı *Ucu Ucuna Yaşam* romanı, darbe sonrası Almanya'ya sığınan aydınların yaşadığı bunalımı anlatır. Tekrar örgütlenmeye çalışırken, sıklıkla kafelerde buluşan kahramanlar, bir çözüme ulaşamazlar. Burada, ülkede yaşananları konuşurken kolektif hatırlama eylemini gerçekleştirirler.

Ağaoğlu'nun 1984 tarihli *Bir Düğün Gecesi* romanında sosyal ve siyasi hayatın görünümü merkeze alınır. Bu sırada aydın göçleri de mekânlar üzerinden eleştirilir:

“Bize ne oluyordu peki öyle, acilen, burunlar altı karış havada, özgürüz, özgürüz artık diye, Boğaz kıyılarında, Kumkapı meyhanelerinde, Akademi avlularında; gündüzleri denize karşı hep, geceleri kuytu, karanlık köşelerde, vatana yeni doğmuş hür çocuklar pozuyla ve daha ana rahminin karanlığı silinmeden üstümüzden, dünyanın bütün aydınlıklarını gülücüklerimizde taşıyarak? .. Bunalımcılar ise bunalımlarından sıyrılmazlar mı? Ah, bütün suç onlarda zaten! Bu denli çabuk cayacak ne var? Ne var böyle çarçabuk ferahlıklara garkolacak? Sonra da geri alamadılar kendilerini işte. Kolay mı? Sınırdışı edilirdin valla. Tıpkı benim gibi. Sınırdışı edilmek, yersiz yurtsuz kalmak için birkaç yılcık bunalımcılık munalımcılık bile oynamamışken, şu başıma gelene bak sen. Korkaklar! Dirensediniz bunalımlarınızda -rol kesmekle olur mu, bunalan bitirir-, bak o iki piç kurusu, Maçka'nın oralarda alanı boş bulup da öyle, bir sanatçının üstüne çullanabilir miydi? Müntehir cesetleriniz bile yeterdi be önlerine barikat kurmaya; ayakları biraz takılırdı da durup bakarlardı şöyle ...”(Ağaoğlu, 1984: 55).

1.4.3. Popüler Kültür, Ekonomi, Kabuk Değiştirme ve Restorasyon Süreci

Kitle kültürü, bir belleğe sahip değildir. Bu nedenle şehirler, kitle kültürünün hegemonik erk alanını oluşturan kültür endüstrisinin hâkimiyetinde olurlarsa, sıradanlaşır ve küreselleşmenin içerisinde özünü yitirir. Şehir, tüm romantik değerleriyle birlikte, metalaşır. Bu nedenle özellikle kolektiviteye yaslanan kent mekânlarının, kültürü yaymak

ve yaşatmakta en az roman türünün büyük bir işlevi olduğu gözden uzak unutulmamalıdır.

80'lerle birlikte elitizme son verilmiş, gündelik hayatı merkeze alan bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu anlamda yaşanan değişiklikler romanın konusu olduğu gibi eğlence mekânları da yine göstergelere dönüşür.

Adalet Ağaoğlu *Üç Beş Kişi* romanını 1980 yılında yayımlar. Romanda, “*istihdam meselesine çözüm getirecek bir yatırım*” arayışından söz edilir ve 70'li yılların kültürel iklimi dile getirilir. Kahraman, yurt dışından gelmiştir ve hedefinde ülkesini kalkındırmak isteği vardır. Kahve ise olumsuz bir mekân olarak ve olumsuz insan tipini anlatmak için anlatır.

“Bir kiremit tuğla fabrikası. Harmanı değil, fabrikası. Bunun gibi, bir beton direk, beton travers fabrikası. Bunlar, hammaddesi dışardan satın alınmayı gerektirmeyen, aynı zamanda da uzman işçilik istemeyen yatırımlar. Ülkemiz, vasıfsız işçinin, tarım işçisinin bol olduğu bir ülke. Bizler, bu vasıfsız işçiyi, yani yılda üç beş ay çalışan, geri kalan zamanını köy kahvesinde burnunu karıştırarak, evinde karısını, çocuklarını döverek... ‘ - Kadınların, ‘düzerek, düzerek...’ diye gülüşmeleri.- ‘..döverek geçiren bu insan gücünü, yılda on iki ay çalışan fabrika işçisi durumuna getirebiliriz. Hem de, o vasıfsız işçinin vasıflı işçiye dönüşümünü sağlayarak...’ – ‘Yurt dışına göçürerek. .. yurt dışına göçürerek...’- ‘İşte, benim ileri sürdüğüm ekonomik rantabilite bu!.. Doğduğumuz bu toprakların insanına borcumuzu ödemenin yolu da bu!..” (Ağaoğlu, 2002: 231)

Romanın önemli kahramanlarından olan Kardelen üzerinden de nostaljik belleğin izi takip edilir: “*Kardelen o ân, bütün kentin bir mezar gibi kendi üstüne kapandığı duyusuna yakalanmıştı. Oysa, çarşı içindeki kasetçiler ses yükselticilerini ardına dek açmışlardı. Adalar semtinde kahveler, gazinolar hep o inleyen, yakaran, hıçkıran şarkılarla çın çın ötüyordu. Çevre köylerden alışverişe gelenler, Hava Astsubay Okulu'nun öğrencileri, Anadolu Üniversitesi'nin, evlerinden, yerlerinden uzak, kendilerine yeni bir yer, bir ortam edinememiş, amaçsız, ürkek, canı sıkılan öğrencileri, o haykırışlar ortasında bir o yana, bir bu yana gidip geliyorlardı. Gazino Çakıl'ın duvarlarında, kocaman takma kirpikleri, yanaklarında benleri, boyayla etlendirilmiş dudaklarıyla belki de adlarını yalnız taşra kentlerinin bildiği çıplak omuzlu şarkıcı*

kadınların resimleri asılıydı. Nursen Şenses ya da Ayla Yıldız. Kardelen, gençlerden birinin çakıyla Ayla Yıldız'ın resimdeki gözlerini oyduğunu seçmişti” (Ağaoğlu, 2002:80).

Toplumun eğlence anlayışındaki bozulma ve popülerleşme, Neval Hanım tarafından dile getirilir: “*Ben de içioorum. Hep de içtim. Ama bunlar işin tadını kaçırtoorlar. Hiçbir erkek beni hiçbir zaman serhoş, kendinden geçmiş bir vaziyette görmemiştir. Aklım hep başımdaydı. Bir partiye giderken minicik bir parça tereyağı yutmayı asla ihmal etmedim. Zaten, bizim sosyemizde içki adabıyla içilirdi. Şimdi, meyhanelerde herkesler içkiyi ayran bardağını diker gibi içiorlar... Bıyıklarından aşağı akıta akıta. İğreniorum... Böylelerinin yanında, içeceksem de iştahını kaçior. .. Kızlarım... Fakat ortalık baştanbaşa böyle oldu. Adabıyla içilen sofralar nerede kaldı? Piyanolar, valsler, tangolar, kibar kibar sohbetler çerçevesinde üç gün, üç gece içilebilirdi o zamanlar. .. Noo, no efendim, bunlar sohbet için içmioorlar, içmek için sohbet eder görünüoorlar!.. Paris'te herkes sabahla başlar, lâkin hiçbir zaman yerlere yıkılmazlar (Ağaoğlu, 2002:158).*

Orhan Pamuk'un 1983 yılında yayımlanan *Sessiz Ev* romanında kahve, nostalji ve kimlik mekânı olarak bulunur. “*Mendireğin öte yanına sandallar çekilmiş. Küçük, kirli kumsalda kimsecikler yok. Kıyıya vurup kurumuş yosunlar, şişeler, plastik parçaları... Sandalcı İbrahim'in evini yıkacaklarmış, kahveyi de diyorlar. Kahvenin aydınlık camlarını görünce birden heyecanlandım. Biri vardır belki, kâğıt oynamayan biri, konuşuruz, sorar, nasılsın, anlatırım, dinler, e sen nasılsın, anlatır dinlerim: Televizyonun sesini ve uğultuyu bastırmak için bağırsarak: Arkadaşlık. Belki birlikte sinemaya bile gideriz. Ama kahveye girince hemen keyfim kaçtı, çünkü o iki genç gene oradaydı. İşte: Beni görünce neşelendiler, birbirlerine bakarak güldüler, ama görmedim ben sizi, saatime bakıyorum, bir arkadaş arıyorum. Orada, solda Nevzat oturuyormuş, kâğıt oynayanları seyrediyor. Gittim yanına, sandalyeye çıkıp oturdum” (Pamuk, 1987: 8).*

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanı, 1990 tarihlidir. Romanda sıklıkla Tokatlıyan Oteli bir kronotop mekânı olarak kurgulanır. Galip, İskender ile burada karşılaşır (Pamuk 1990: 148).

Yılmaz Karakoyunlu'nun İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki bir devlet politikası olan varlık vergisini konu edinen Salkım Hanım'ın Taneleri isimli romanı, 1990 tarihlidir.

Roman, azınlıkları işlediği için bir tür alternatif tarih kurgusu getirir fakat tarihî vasfından daha fazla bellek üzerine yaslanan bir romandır. Prolog başlığıyla açılan giriş bölümüyle birlikte dört bölümden oluşan roman, entrik düğümlere göre bölümlenir. Eser, Niğde'den İstanbul'a göç eden Durmuş ve ailesinin Haydarpaşa'dan İstanbul'u seyretmeleri ile açılır. Durmuş, kanı deli akan, beladan çekinmeyen bir adamdır. Karısı Nimet, kocasını Niğde'de ya hapiste ya da mezarda göreceği korkusuyla göç etmek istemiş, kocasını buna razı etmiş, mal mülklerini satıp bir kısmını sermaye niyetine altın yapmış, iki çocuklarını da yanlarına alarak İstanbul'a göçmüşlerdir. Bekir'in Haseki'de olan evine gitmek için tramvaya binen ailenin düşünceleri ile prolog bölümü kapanır. Kısa bir süre, askerlik arkadaşı olduğu, Kelkitli Bekir'in evinde misafir olmak üzere, sırtında yükleri ile mahalle arayan iki çocuklu aile, nihayet adrese ulaşır. Geleceklerinden ev ahalesinin haberi yoktur. Askerde çavuşu olduğu Bekir'den bir davet almadan evlerine gelen bu aile, İstanbul'a tutunmak çarelerini arar görünür.

Bekir, İstanbul'a geleli yedi yıl olmuştur. Başlangıçta hamallık yaparak geçimini sağlayan Bekir, tüccar Halit Fahri Bey ile tanışır ve onun çeşitli işlerini yapmaya başlar. Bekir'in Asirefendi'de bir depo sahibi olmasını sağladığı gibi, Durmuş ve ailesini de ağırladığı evi, ondan borç olarak edinebilmiştir. Bekir, Halit Bey'e olan ev borcunu sadakatle öderken, ona karşı hissettiği manevi borcu ise ödeyemeyeceğini düşünmektedir. Durmuş'un İstanbul'a geldiği günün akşamı Bekir, deposuna gelecek olan ilk malları beklemektedir. Bekir'in halim karısı Destegül, Durmuş'a hiç ısınmasa da karısı Nimet ve iki çocuğuna acıdığı için onları evine kabul eder. Bekir, bu zoraki misafirlikten hoşnut değildir. Ancak sermayesi olduğunu belirten ve bir işe ihtiyacı olduğunu söyleyen Durmuş'a yardımcı olmak için Halit Bey ile konuşmaya karar verir. Halit Bey, "Hamidiye Alayları'nda" yetişen, disiplinli bir kişi olan Harranlı ağa Sabit Bey'in oğludur. Sabit Bey, kendi nesebinin üstünlüğüne inanan, soyuyla gönenen bir ağadır. Tek oğlunu, özel bir eğitimden geçirir, II. Meşrutiyet devrinde de aldığı kaliteli eğitimin pekişmesi için Fransa'ya gönderilir. Halit Bey, köyde kimsenin ciddiye almadığı, babasının gölgesinde kalan bir kişidir. Bu nedenle öna verilen ihtimam, katı köy şartları için yerini bulmaz. Bunun bilincinde olan Halit Bey, eğitimini yarım bırakarak yurda döner ve gelirken de bir Yahudi kızı olan Bayan Nora ile evlenmiş durumdadır. Halit Bey, ailesine eşini zor da olsa kabul ettirir fakat çocukları olmayınca Sabit Bey, sinirlenerek, kendisine torun verecek bir cariye aramaya başlar. Eve aldığı genç odalığı, oğlu ve Sabit Bey'in eşi Salkım Hanım şiddetle reddederler. Çıkan bir kavgaya Nora şahit olur ve fakat duydukları

onu yaralar. Paşa, gelini Nora'yı kısırlıkla suçlayarak, ona hakaret etmektedir. Salkım Hanım, gelinini müdafaa ederken, sorunun oğullarında da olabileceğini söylemesi üzerine Paşa, "o halde ben döllerim" cevabını verir. Nora, bunun üzerine bir çeşit histeriye dönüşür. Paşa'nın oğlu için eve aldığı odalıkla ilişkisini gören Nora, sezdirildiği kadarıyla kayınpederinin nefsinin ve soy arzusunun kurbanı olur ve kendisini konağın çatısından aşağı bırakarak intihar eder. Sevdiği kadının fiziksel ve ruhsal problemleri nedeniyle İstanbul'a gelen ve onu bir bakım evine yerleştiren Halit Bey, İstanbul'un hatırı sayılır tüccarlarından biri olur ve Nora'nın kardeşi Mösyö Lui'yi de kâtip olarak yanına alır.

Halit Fahri, iş yaptığı beylerden birinin vefatının ardından onun dul ve genç, güzel karısıyla birlikte yaşamaya başlar. Nefise isimli bu kadın, yalnızca beden olarak algılandığının farkındalığıyla, geldiği kenar mahallenin etkileri arasında sıkışmış, fettan bir kadındır. Bir nesne olduğunu unutmak için her gece kendisini kumarda kaybeder. Kulübün müdavimlerinden ve Halit Bey'in de iş dünyasındaki rakiplerinden olan Gani Bey, Nefise'ye olan kaba tutkusu nedeniyle, onun kumarda sürekli kaybetmesini destekler. Değişen siyasi şartlar nedeniyle artık Halit Bey'in işleri de eskisi kadar iyi gitmemektedir. Aile yadigârı mücevherleri Bekir aracılığıyla bozduran Halit, ayakta kalmaya çalışırken; Durmuş, tüm yabanıllığı ve kara vicdanı ile zenginleşmeye başlar. Önce Halit Bey'in kullanmadığı aile evini ardından da Bekir'in yıllardır hayalini kurduğu dükkânı satın alır. Bu sırada çevresi hem Halit Bey'in hem de Bekir'in çevresi ile dolmaya başlar. Varlık vergisinin ilanı, tam bu sıralarda gerçekleşir. Hükümet, on beş günde Cumhuriyet'in otuz yıllık kazanımlarının neredeyse yarısına denk gelen 300 milyon liralık bir verginin başta gayrimüslimler olmak üzere, yüksek gelir sahibi kişilerden alınmasını istemektedir. Çıkarılan mükellefler listesinde Halit Bey, bir miktar borca sahiptir. Fakat asıl problem, Halit Bey'in çok sevdiği, gözünden esirgediği, hala aşık olduğu Nora'ya çok yüksek bir verginin çıkmasıdır. Vergiyi ödeyemeyecek olanların, Erzurum'un Aşkale ilçesindeki demiryolunda çalışmak üzere götürülecek olması, Halit Bey'in Nora için endişelerini artırır. Pek çok zengin de bu sırada mallarını el altından satmaya, bir şekilde vergi yükünden kurtulmaya çabalar. Elbette bundan en çok kar sağlayan Durmuş ve zenginliğe alıştırdığı Bekir olur. Küçük dükkânları, değerli kürklerin, mücevherlerin depolandığı karaborsa alanlarına dönüşürken, onlar servetlerine servet eklerler. Azınlık mallarını fiyatlandıran sorumlu Durmuş'un hemşehrisi Nakip Nuri Bey olduğu için, Durmuş'un onu ele geçirmesi ve mallar açıkartırmaya düşmeden kapatabilmesi mümkün olur. Kadın ve paradan pay karşılığında Nuri, Durmuş, Bekir ve

Bekir'in yakın arkadaşı otel işletmecisi Hilmi'ye yardım eder. Üç arkadaş, ucuza mal kapatmaya ve daha sonra bunları Anadolu'ya dek yaymaya başlarlar. Durmuş, Bekir ve Hilmi, ahlaken sürekli düşerek para kazanmaya devam ederken, Halit Bey serveti yanında sağlığını da kaybeder. Derken Nefise, karaborsadaki kürklerden almak için, namusundan vazgeçer ve Durmuş ile kürk karşılığı birlikte olur. Eve döndüğünde yalanı ortaya çıkınca Halit Bey onu tokatlar ve kadın, bu andan itibaren Durmuş'un kendisine ev açma teklifini düşünmeye başlar. Bu esnada Nora, kayınpederine nihayet bir erkek çocuk verebileceğini iddia ederek, makasla karnını parçalar. Çok kan kaybetmiştir, hastaneye yetiştirilir, tedavi süreci tamamlanamadan vefat eder. Bu noktadan sonra romana bir enstantane olarak girecek olan Mehlika, kocasının kendisine şiddet uygulaması nedeniyle evden kaçar. Sığındığı İclal Hanım, onu bir akşam Kristal Meyhanesi'ne götürür. Burada Halit Bey hem sırdaşım dediği ve Nora'dan kendisine emanet olan Lui'nin Aşkale'ye götürüleceğini öğrenerek yıkılır hem de Nefise'nin Nora hakkındaki sözleri karşısında öfkelenerek, boynundan annesine ait Salkım Hanım'ın Taneleri diye anılan yeşil zümrüt kolyeyi çeker, boncuklar etrafa dağılır. Bu kolye roman için, bir tür nesil lanetidir ve takan herkesin felaketi olacaktır. Önce Salkım Hanım, sonra Nora niyetinde de Nefise, bu kolyenin lanetine uğrarlar. Nefise, Durmuş'u ikna ederek, eşi Nimet'ten boşatır. Sonra da hem Gümüşsuyu'ndaki apartmanı hem de konağı yüklü paraya satın aldırır. Konağın Halit Bey zamanında yasak olan çatı katına çıktığında Sabit Bey'e ve Nora'nın uğradığı muamaleye şahit olan hatıraların orada saklı tutulduğunu görür. Bir cinnet halinde bunları okağa atar. Derken Mösyö Lui, affolunmuş ve sürgünü dolmuş halde İstanbul'a iner. Durmuş'un konağı yıktıracağı sırada, Halit Bey'in mirasını açıklar ve konağın da apartmanın da kendisine ait olduğunu belgeler. Durmuş, yıkılmıştır. Salkım Hanım'ın kolyesi ile romanından başından beri asaletini ve namusunu koruyan, Durmuş'tan ayrılarak hayatını düzenleyen, herkesin saygı duyduğu Nimet Hanım'da kalır.

Romanda eğlence mekânı olarak Moda Kulübü ve Kristal Meyhanesi kurgulanır. Romanın protez bellekle olan ilişkisini, çoğunlukla Nefise'nin gittiği kulüp ve meyhanedeki epifani anları oluşturur. Örneğin Nefise, bir gün yine Moda Kulübü'nde yüklü bir miktar kaybetmiştir. Bir rahatlamaya ihtiyaç duyar ve denize nazır camların yanına ilerler. Rüzgâr, “forsa kamçılar gibi hırslı bir esirci temposu” tutmaktadır. Nefise, alnını cama dayar ve kendisine dair bir idrak anı yaşar. Yanaklarını cama dayayarak, “camlardaki nemi” öper ve “yüzünü yıkamış gibi serinlik” duyar. Yalnızca paranın satın aldığı bir meta değeri taşımak, Nefise'yi yorar. Bu anı idrak ediş, bu rüzgar sesi ve nem

ile gelen epifanik an, onun duygularında bir boşalma meydana getirir. “Ağlasaydı ancak bu kadar açılabilirdi” (Karakoyunlu, 2000: 21). Nefise bu an ile geçmişinin de kendisi için bu günden başka bir talih hazırlamadığını düşünür. Onun, yetiştiği Sarıgül mahallesi, bir kenar mahalledir. İnsanlar doğar doğmaz hayatın içine atılmakta, hayaller kurmaya vakit bulamadan ya fabrika işçisi olmakta ya da evlenmektedir. Nefise, olağanüstü güzelliği ile tüm gözleri üzerine toplayandır fakat nihayetinde sofradaki bir boğazdır. Onun kaşık yükünden kurtulmak isteyen aile, mahallede ön planda isimlerden kabul edilen dul bir beye Nefise’yi alelacele verirler. Sonra da Nefise, güzelliğini kullanmayı öğrenir. İşte o gün, yanan yüzüne çarpan serinlik, Nefise’ye ilk gençlik günleriyle o gün arasında hiçbir farkın olmadığını, aslında hiç yaşamamış olduğunu hatırlatır. Bu nedenle garson ile konuşurken onun kendisi hakkında “böyle bir ömre yazıklar olsun, yüz kere yazıklar olsun” diye düşündüğünü vehmeder. Kendisi de bu düşünceye katılır. Halit’in üst katta olduğunu öğrendiği garsondan ayrılıp merdivenlerden çıkarken, çalan müzik sesi onun kendi imkânlarınca ikbalde yükselirken, ahlakta nasıl da düştüğünü hatırlatır. İlk evliliğini Cibali Fabrikası’nda tütün eksperisi olan dul ve çocuklu bir bey ile yapmıştır. Onun ölümü, Nefise’de bir etki yaratmamıştır. Kocasının taziyesinde Halit Bey ile karşılaşmıştır. O an ne dediğini hatırlamaz Nefise, fakat hissettiğini hatırlar. Dediklerini duymasa da Halit Bey’in sesi, nezaketi ve özellikle dudakları Nefise’nin dikkatini çekmiş, sonra da Halit ile aynı evde yaşamaya başlamıştır. Bu etkiyle mekandan ayrılıp arabaya bindiklerinde Nefise, şoföre mahallesi olan Sarıgül’e gitme emrini verir. Geçmiş, bir gösterim olup hayatın bu gününü anlatırken, Nefise, kendisini bulmak değil, kaybetmek için geçmişe gitmek ister. “Dışarıda yağmur vardı”r. “Haseki’de, Aşirefendi’de, Mühürdar’da, Sarıgül’de yağmur vardı”r (Karakoyunlu, 2000: 26). Böylece Nefise, epifanik aydınlanma ile geçmiş ile hali mukayese imkânını derinleştirir.

Romanın farklı bir sahnesinde mekân bir kez daha, Moda Kulübü’dür. Halit Bey, bahçede, “*havanın nemli ve soğuk olmasına aldurmaksızın hırslı bir eşkıya gibi köpürmüş denizi seyrediyor, sanki, bu uçsuz bucaksız hırçın maviliğin ötesinde, özlemini çektiği çocukluk günlerinin hür ve bereketli Harran Ovası’ndaki kavurucu sıcaklığını*” hatırlıyor durumdadır (Karakoyunlu, 2000: 60).

Halit Bey, başka bir gün, bir kez daha Kulüp bahçesinde ve yine denizin seyrindedir. Bir kez daha, deniz ile yaşanan geçmiş duygusu, eğlence mekanının sahte

atmosferiyle çelişir. Metalaşan hayatlar, anneyi işaretleyen deniz ile karşılaştığında, geçmiş de kendisini hissettirir. Fakat bu romanda geçmiş, bir sığınma alanı değil, ayıplama alanı olarak açılır. Geçmiş, bu günün insanını azarlamakta, bireyin üzerine düşen bir projektör görevi görmektedir. Halit Bey, bu kez ailesini hatırlar. “*Salkım Hanım'la Sabit Paşa, kır atların sırtına binmiş, kendisine doğru doludizgin geliyordu... Bahçeye çıkıp serinlik aradı. Aşağıdaki masa bir yangın yeri gibi alev içindeydi*” (Karakoyunlu, 2000: 117).

Romanda Kristal Meyhanesi de bir eğlence ve bellek mekânı olarak sunulur. Oldukça gösterişli insanların bulunduğu bir mekân olan meyhane, Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosuyla dikkati çeker. Sanatın metalaşmasına dair bir benzetme olarak bu tablo ile sahnedeki Safiye Hanım arasında bağ kurulur. Derken çalan tanburun sesi, Fuat Hulusi Bey için epifanik bir belleğin kapısını açar: “*Fuat Hulusi Bey'in yüzündeki mutluluk, isteyerek koparılmış bir gül gibi kızardı. Tanbur sesi, Fuat Hulusi Bey'i yıllar öncesinin Selanik'ine götürdü. Bir hayal faytonu içinde gezdirip, İttihat ve Terakki'nin umumi kâtipliğini yaptığı binanın önüne bıraktı. Bu binanın içinde kimlerle tanışmış, kimlerle dövüşmüştü.*” (Karakoyunlu, 2000: 147).

Yine aynı meyhane sahnesinde, İclal Hanım, diğer kadınlarca seyredilir. Güzel kadın, o gün karşısında bulunan İstanbullu bir beyin sözlerini ilgiyle dinlemektedir. “*Mecazlar, cinaslar içinde bir fikir ve sanat zenginliği sergileyen tavrında kadınlığın o sıcak, o baş döndürücü güzelliğine el sürmek kolay*” değildir. Derken, billur bir sürahi istenir. Bu sürahi üzerinden özel bir anı alanına açılma gerçekleştirilir. “*Rakıyı şişeden sürahiye boşalttı. İçine buzları doldurdu. İlkel çizgilerden bir geometri teoremi ispatlamış gibi inanılmaz güzellikte bir fotoğraf çıkardı. Sürahi sedefleniyor, buzların saydam parçaları, bu billur beyazlık içinde, tıraşlanmaya henüz başlamış elmas kütleleri gibi inceliyordu.- Bunu yıllar önce Todori'nin meyhanesinde Selahattin Bey'den öğrenmiştim. Kendisi buna, "şuurun mahşeri" diyordu ... Kadehini Selahattin Pınar'a doğru kaldırdı, saygıyla eğilip içti*” (Karakoyunlu, 2000: 148).

İclal Hanım, “Tanrılar kraliçesi İştâr gibi sızlanan” bilgeliği içerisinde insanların “yeniden çamur” olduklarını düşünür. “*Tanrılar meclisine*” katıldığı için kendisini “bu tufandan” sorumlu tutar. “*İclal Hanım, geride bıraktığı bütün ömrünü yakmış, küllerinden yeni bir İclal yaratmıştı. Şimdi, kutsal kuş Phonixe gibi kanatlan*”maktadır. Elindeki kadehle Mehlika'ya ikram ettiği içki, aynı şekilde Mehlika'nın da belleğinde önce

kocasının kendisine yönelmiş elini, yediği tokat sahnesini, devamında da karşısında dayak yediği İsa Remzi Bey'in şefkatini açacaktır (Karakoyunlu, 2000: 148). Romanda tüm epifanik anlar, “korkulu bir sarsıntı geçirmiş” gibi hisseden karamanları, arzuları ile geçmişleri arasındaki çatışmada bırakmak üzere kurgulanmıştır. Yazar, kitabın ilk sayfalarında “*korku, insanı yalvartır*” (Karakoyunlu, 2000: 8) cümlesini zikreder. Bu romanda korkan kahramanlar, önlerinde parlayan her cam, ışık, rüzgâr ve denizle geçmişe döneceklerdir. Fakat her birinin evvela kendilerini, kendi gözlerinde dahi yükseltmeyeceklerdir. Geçmişleri ile bugünleri arasında fark olmayacaktır. Halit Bey, malı mülkü talan edilirken, Nefise namusunu kaybederken, İclal Hanım yalnızlaşırken, geçmiş onlar için avutucu bir kucak, bir gündüz düşü ya da bir nostalji sunmayacak; yalnızlıklarını pekiştirecektir. Acılar ve yaralar görünür kılınırken, bir tür kitle seyrine açılacak, yaralar da metalaşacaktır. Dolayısıyla Salkım Hanım’ın Taneleri romanı, bir “şuur mahşeri”ni andıracaktır.

Mario Levi, *Bir Şehre Girememek*, isimli 1990 tarihli romanında nostaljik belleği kahvehane üzerinden kullanır. “*Önceleri, ağacın etrafında küçük, kapalı bir kahve vardı diye düşündü. Soğuk günlerde içerisi sıcacık olurdu. Pencerenin hemen kenarında bulunan masaların birinde 'ince hayalleri' göze alabilirdiniz. Bir Sait Faik kahvesi derdi Metin buraya hep yağmur yağarken gelmeli. Ama hiç beklemediğimiz bir günde oranın mühürlendiğini, sonra da yıkıldığını gördük. Birçok şeye olduğu gibi, bu işe de geç kaldık demişti Metin ... Bana âşık olduğunun farkına ne zaman varmıştı? Bambaşka bir hayatın içinde olduğumu neden anlayamamıştı? Sözcükler: Bir kez daha baktım gözlerine. Hafif, umarsız ve belki de anlamsız bir gülümseme. Bir şeyler bırakabiliyor muyum hayatında? Bir insanda bir şeyler bırakabilmek, kimi sözcüklerle görüntüleriye hep yanında taşımak diye düşündü Sevil: O küçücük kahvedeki sobaya ne oldu şimdi? İstanbul'da şimdi kaç kişi o görüntünün özlemiyle yaşıyor? Orada daha başka kaç kişi bir aşktan ve ertelenmiş duyarlıklardan söz edebildi? Bir küçük gurur diye düşündü Sevil. Çevresine, artık her biri hayatının bir parçası olan nesnelere baktı, bir zamanlar hemen hemen her gün gittiği Çınaraltı'na senelerdir gitmediğini ayımsadı*” (Levi ,1993: 98).

Hasan Ali Toptaş’ın *Kayıp Hayaller Kitabı* 1996 tarihlidir. Taşra hayatına dair bir bellek yığıntısı olan romanda, kahvehane de kolektif bir mekân olarak varlık gösterir. Çınarlı Kahve’ye inen ve burada geçmişin tozlarına dalan kahraman, yaşam umudunu kahvehanede bulur:

“Sonra da, akranlarını beklemeden yeniyetme gençlerle birlikte çarşıya inip çınarlı kahveye uğruyordu belki; varıp köşedeki muşamba kaplı masalardan birine oturuyor, bakışlarını yakalayabildiği herkese başını hafifçe sallayarak uzaktan uzağa selam veriyor, bir yandan da çok şükür bugün de yaşıyorum ve işte buradayım diye için için seviniyordu; derken birbirine yaslanan uykulu kaşık şıkırtıları, bardak sesleri, giderek ağırlaşan sigara dumanı ve ansızın patlayan öksürükler sarıyordu çevresini; ardından, sessizlik; ve kalkıp sıkıntıyla asmalı kahvenin yolunu tutuyordu artık o, sokakta rastladığı hemen herkese başıyla selam vere vere yeni sulanmış dükkan önlerinin serinliğinden geçip derenin dibine doğru yürüyor, havuzun kirli sularına dalıp çıkan gölgesiyle birlikte asmalı kahvenin kapısına varmışsa durup şöyle bir bakıyor, sonra içeri kaçak öğrencilere özgü bulanık adımlarla giriyor, sakalını titrete titrete yaklaşıyor, yaklaşıyor ve bir masanın kenarına sessizce oturuyordu; sonra selam veriyordu gene herkese, demli çay tadında belki onlarca selam veriyordu da başını sallaya sallaya artık bir hayli yoruluyor ve dem çekmekten usanmış uzak bir kumru gibi öylece kalakalıyordu; sonra her zamanki gibi iyice bakıyordu orada gülüşlere, seslere uzun uzadıya dokunuyor ya da kahvenin havasında nice kıpırtı varsa insana ve yaşamaya dair, ince ince ayıklayıp belleğinin bir köşesine dolduruyordu; sonra, tam da sandalyesini alıp üç beş kelime konuşmak için domino oynayanlara doğru sokulacakken gene sessizlik başlıyor belki, gene çok kişili, çok sesli, anlaşılmaz ve kesik kesik, bir ses-siz-lik; oradan da kalkıyordu kahveciden azar işitmişçesine işte o zaman, kapıdan çıkıp hızla sokaklara vuruyordu kendini ve böylece, gün boyu dolaşıyordu zamanın içinde zamandan kaçır gibi; hayaller kuruyordu sözgelimi (Toptaş, 1999: 31).

Kendisi, bu yok oluşun ve yok sayılışın acılı zevkini yaşayan kahraman, geçmişte kalan aşkının yasını, ancak kahvede unuttur. Bunu da evde gelini ile paylaşır:

“İşte böyle gökçe gelin, hayatın benim sana demediklerim kadar kısıdır senin, noksandır. Şimdi sana desem ki ben her gün gidip ötekine uzaktan uzağa bakıyorum; hiç kuşkusuz kıskanırsın. Bakarım oysa gökçe gelin, içimde hiç yaşlanmayan bıçkın bir delikanlı vardır da beni ikide bir o

mu dürter bilemem ama, bakanın. Yıllar önceki halimi yaşarım sanki bakarken, ruhumun o zamanki diriliğiyle buluşur ve meydanı başkasına kaptırmışım gibi gene tek kelime edemedim öylece dururum. Bir yandan da artık ona dokunmak bakmaktır, derim. Demin de dediğim gibi gerçi o o değildir uzun bir süreden beri. Geciken hiçbir şey kendisi değildir zaten, bilirim. Gelgelelim, içimdeki delikanlı bunu bilmez; hala tatlı bir hayali yaşar o, benim feri sönen gözlerimi kullanarak uyanır hala her sabah, yüzünü benim buruşuk ellerimle yıkar, sonra benim giysilerimi giyip benim ayaklarımla çarşıya iner ve orası senin burası benim demeden deli taylar gibi dolaşmaya başlar. Ben de, o dolaşırken vakit geçirebilmek için kahvelere falan girerim, selam veririm yüzüme bön bön bakan birkaç kişiye, belki laf atar ya da sorular falan sorarım ama kimse bana pek yanıt vermez. Hatta, önlerinde duran muşamba kaplı masalarıyla birlikte kendi gürültülerinin içinde kaybolur giderler de, sesimi bile işitmezler sanki; öylece bakarlar görmeden, öylece domino oynar, çay içer, güleşür, çene çalar, sonra gene çay içer, gene güleşür ve sık sık da şakalaşırlar ... Ben de onların arasında işte öylece, yokmuşum gibi otururum” (Toptaş, 1999: 34-35).

Kasabanın değişim süreci de yine kahvehane üzerinden verilir. Sinema afişlerinin dahi camlarına yapıştırıldığı Asmalı Kahve, kasabanın kurumsal hafızası olur. kahraman, buraya giderken kasabanın eski halini düşünür: “*Şimdi binlerce ıvır zıvırla dolup taşan onca dükkanın, samanlıkkenki şekli geçti gözlerimin önünden hayal meyal, gübre kokulu alacakaranlık bir ahırkenki, ya da derme çatma bir evkenki şekli geçti... Bir zamanlar patlak gözlü eşeklerin kuyruklarını sallaya sallaya anırdığı noktada bugün düdüklü balonlar var, dedim kendi kendime, kocaman karınlı öküzlerle ineklerin geniş geniş geviş getirdiği noktada naylon kediler, bebekler ve adar var ... Tezek yığınlarının yerinde de rengarenk şekerler, çikolatalar ve bisküviler ... Derken, naylondan yapılmış adar çoğaldıkça yeryüzündeki gerçek atların yavaş yavaş nalları dikip azaldığını düşündüm ben nedense ve kasabada kimler at sahibi acaba diye, içimden tek tek saymaya çalıştım. Gel gör ki, pek başaramadım bunu gökçe gelin; şu Hasan'ın dayısı Celil'den başka kimsecikler gelmedi aklıma. Gelsin ulan gelsin diye epeyce kafa yordum ama, koskoca kasabada, kapısında atı olan bir kişi daha bulamadım” (Toptaş, 1999: 106-107). Burada aradığı hemderdi de bulamayan kahraman, umutsuz kalır. Herkes domino taşlarına gömülmüştür. Kahraman, bu anlamsız hareketten memnundur: “*Bütün dikkatimle gene**

seyrettim h p rt lere karışan gülüşleri, ellerim ve yüzümle uzun uzadıya seslere dokundum, ya da kahvenin yarı uykulu havasında nice kıpırtı varsa insana ve hayata dair, ince ince ayıklayıp sanki bunları eve döndüğümde geçip bir defterin başına yazacaktım gibi belleğime doldurdum. Ardından da, sabahın k r nde domino taşlarına  ş şenlerle üç beş kelime laf edeyim, dedim ama, pek yüz vermediler bana; içimde balkıyıp duran konuşma ihtiyacını anlamışçasına kaçtılar belki, kafalarını avuçlarındaki taşların arasına gömüp iyice sustular... - Ben de kalktım o zaman; muşamba kaplı masaları, kıvranıp kıvranıp tavana doğru yükselen sigara dumanını, boğuk öksürükleri, uykulu şıkırtılarını ve domino oynayanların suskunluğunu orada öylece bırakıp hemen dışarı attım kendimi” (Toptaş, 1999: 107-108).

Oya Baydar’ın ilk kez 1998 yılında yayımlanan *Hiçbiryer’e Dönüş* romanında darbe sonrasında yaşanan değişmeler ve sivilleşme dikkati çeker. Darbeden önce dinleyenlerin hapse atılma nedeni olan, yasaklanan şarkılar bile artık rahatlıkla kamusal mekânlarda dinlenebilmektedir. Romanda Rus marşı Enternasyonal, bir kahvede alınmaktadır. Tüm anlam içerikleri boşaltılmış ve yabancılaşma başlamıştır: *“D n şt n sonra, yani ilk şaşkınlığın atlatıldığı i hesaplaşmaların tamamlandığı, d nyalarımızın, bireysel tarihlerimizin, kimliklerimizin yıkılışının açtığı yaralar büyük ölçüde kapanmaya yüz tuttuğu günlerde, bir Anadolu kasabasında, açıkta, asmalı ardaklı bir kahvede, Enternasyonal çalındığını anlatmıştım. Enternasyonal artık zararsız bir şarkıya dönüşmüş”* (Baydar, 1998: 37).

1.4.4. Toplumsal Gruplara Dair çatışmalar

80’leri hazırlayan süreç, Alevi/Sünni, Sağcı/Solcu gibi hizipleşmeler ekseninde yaşanır. Romanlarda da bu konuların işlendiği görülür ve eğlence mekânları da yine romanların temel meselelerinden birine dönüşür.

Bilbaşar’ın kaleme aldığı Zühre Ninem 1981 yılında yayımlanır. Romanda bir tarihsel hafıza mekanı olarak kahvehaneye yer verilir. İttihatçıların buluşma yeri *“Kule Kahvelerinde, Kristal Kırathanesi”*dir (Bilbaşar 1981: 24).

Ahmet Altan’ın, *Kılıç Yarası Gibi* isimli eseri 1998 yılında yayımlanır. Romanda Şemsi Paşa suikastının, telgrafhanenin biraz ötesindeki kahvehanede kurgulandığı ve hazırlıkların da yine burada yapıldığı görülür. Romanda söz konusu edilen ve Osman’ın

gittiği bar, önemli bir hafıza mekânıdır. Bar oldukça loş ve izbedir. Osman, karşıda piyano çalan adamın yüzünün sürekli değiştiğini görür. Adam nihayetinde Osman'ın masasına gelir ve ona ölümün faziletlerini anlatır.

Eroğlu'nun *Yüz: 1981* romanı, 2000 yılında yayımlanan bir 12 Eylül romanıdır. Antimilitarist yapısı ile dikkati çeken romanda temel mekân, bardır. Kahraman, ilk olarak Sıraselviler'deki barlardan birine gider. Burada hem arkadaşlarıyla olan meselelerini hem de iletişim alanı olan televizyon üzerinden bir akademisyenin tartışmasından bahisle ülkenin durumundan bahsedilir:

“Mahzeni andıran alçak tavanlı, uzun salon tıka basa doluydu. İçeridekilerin neredeyse yarısını tanıyorduk. Hep böyle oluyordu, Nejat'la içmeye çıktığımızda gece boyunca birkaç yere uğruyor, karşılaştıklarımızla - belki de herkes tanıdık olduğundan- hep aynı şeylerden söz ediyorduk. Yoğunlaşmış ağırlaşmış sigara dumanının altında ezilen kalabalık, can çekişen bir balığın ağzı gibi, kesik hareketlerle kımlıyordu. Oyalanmadan sigara kokusuyla alkol buharının oluşturduğu sisin içine daldık. Çok geçmeden de, en azından beni ilgilendirmeyen bir konuşmanın içinde bulduk kendimizi. Sürüp giden tartışmanın odağında, yüzünü düzenli olarak televizyonlarda gördüğüm bir üniversite hocası vardı. Söylediklerine bakılırsa Müslümanlardan korkulmasına hiç gerek yoktu. Durum abartılıyor ve devletçiler siyasi atmosferi boş yere geriyorlardı. Etrafında toplananlar fikirlerine katılmayınca, sanki yabancı dilde konuşuyormuş ve bağırırca anlaşılacakmış gibi sesini zaman zaman yükseltiyordu. O, İslamcı hareketin özünde din şapkası giymiş bir taşra açgözlülüğü olduğuna inanıyordu; sonunda paranın çekim gücü, bu açgözlülüğü besleyip doyuracak ve hareketin kiblesini değiştirecekti. Mide her zaman akli yenmemiş midir? Bu kez de öyle olacak. Bırakın kapitalizm onları uysallaştırıp terbiye etsin. Askerlerin asabiyeti gereksiz ... Bu, ya da buna benzer şeyler söylüyordu. Profesör'ün parlak açıklamalarını bırakıp biri klarnet, öteki gitar çalan kızlara döndüm. Gitar çalanın sesi yumuşak, ama yorumu gerektiğinden daha dramatikti, bu da söylediği her parçayı hüznü bir ayrılık şarkısına dönüştürüyordu. Müzik yerine Müslümanlarla ilgilenen kalabalığın homurtusuna aldırmandan kızları dinlemeye çalıştım, ama bir süre sonra hem

dikkatimi, hem de Nejat'ı kaybettim. Uğultu ikisini de içine çekip öğütmüş, kalınlaşan sigara dumanının içine üflemişti. Müziğe ara verdiklerinde masalarına giderek kızlarla biraz flört ettim. Klarnet çalan, adı Neşe'ydi, oldukça hoş bir kızdı. Eğer beklersem, birlikte, yani üçlü olarak çıkabileceğimizi söyleyince, gitar çalan kız imayı davete dönüştürerek, şakacı bir öfkeyle arkadaşının koluna vurdu. Gülüp, birkaç saat önce Halam'ı kaybettiğimi, bu yüzden kimseyle yatamayacağımı söyledim onlara. İkisi de gülmeye başladılar. Ben de onlara katıldım, bir süre üçlü bir koro gibi birlikte, amaçsızca güldük” (Eroğlu 2015: 68- 69).

İlk yayımlanma tarihi 1999 olan Sevdalinka, mekânı kolektif bir hafıza unsuru olarak sunması yanında, toplumsal felaketler, mekansal yıkımlar içerisinde bireylerin kendi hafızalarını korumak için gözden çıkardığı hususları da irdeleyen bir romandır. Altı bölümden oluşan romanda, yazar, aile köklerine de ulaştığı için, anlatının belgesel eser olma konumu vardır. Eylül 1986 aktüel zamanıyla başlayan romanda mekân da Saraybosna'dır. Dışarıdan oldukça mutlu bir evliliği olduğu düşünülen Nimeta, iki çocuğu ve örnek ailesiyle yaşasa da içinde fırtınalar kopmakta, sürekli iş seyahatleri gerçekleştiren ve evden uzak kalan kocası Burhan, kahramanın coşkun yalnızlığını ve heyecan arzusunu fark edememektedir. Bu nedenle, Nimeta, aynı gazetede çalıştığı Stefan ile birlikte olarak kocasına ihanet etme yolunu seçer. Derken roman, aynı gazete için haber yapmak üzere Saraybosna'ya giden Nimeta ve sevgilisi üzerinden, Sırp'lar tarafından Boşnaklara yapılan zulmü konu edinen bir noktaya taşınır. Artık aşk, eserin ikinci planında kalır. Göç ve soykırım, romanı kaplayan iki başlığa dönüşürken, savaşın yüzü, tüm siyasi ve sosyal cepheleriyle metne yansıtılmış olur.

Romanda Nimeta'nın oğlu üzerinden ilk meyhaneye ve bellek sahnesi kurgulanır. Askerî uniformalarından ayrılan gençler “*Balık Pazarı'nda bir meyhaneye girmişlerdi. Aralarında yarı Boşnakça yarı Türkçe, sıkıştıklarında Almanca ve İngilizce konuşarak hasret gidermişlerdi. Rakuları devirip devirip Rumeli türküleri, sevdalinkalar söylemişlerdi. Zil zurna sarhoş olmuşlardı*”. (Kulin 1999: 29) Burada meyhaneye, Balkan türküleri üzerinden kurulan epifani anları ile bütün bir memleket hatırasına dönüşmesi bakımından önemlidir. Özellikle işgali yaşamış topraklarda aidiyet mührünün silineceğine dair korkuyu pekiştirdiği için bireyler, hatıralarına daha çok sığınma gereği duyarlar. Bu anlamda memleket şarkıları, yemekleri, kokuları, renkleri bellek alanlarının yerini doldurmaya başlar. Romanda da memlekettten uzak olunca, vatana dair nostalji

duygusunu güçlendirdiğini görürüz. Gençler, daha sonra bir taksiyle “*Kumkapı'ya gelmişlerdi. Kumkapı meyhanelerinde oryantal seyredip, saz dinlemişlerdi. Sabaha karşı tan ağarırken Arnavutköy'de bir işkembecide çorba, güneşin ilk ışıklarında Emirgân'daki Çınaraltı'nda çay içmişlerdi. Sonra Hikmet soyunmuş, kendini sabahın ayazında Boğaz'ın serin sularına bırakmış, akıntıyla sürüklenmiş ve bir takanın ipine asılıp geri dönmüştü de ancak ayılabilmmişti. Eve dönerken gazete almışlardı. Sabah gazetelerinde, kardeşinin bir gece evvelki siyasi eleştirilerinin aynını görünce, inanamamıştı Fikret. Kardeşi ona gazetelerde yazanları okurken, dalıp dalıp gitmişti. Ertesi gün, babasının mezarını ziyaret edip, annesinin elini öpüp Belgrad'a dönmüştü.*” (Kulin, 1999: 29) Bu noktada mezar yerlerinin, tapuya dönüştüğü söylenebilir. Kişiler, geçmişleriyle bağ kurmak istediklerinde en çok ölmüشلere, geçmiş hayatlara sığınmaktır. Bu eski elbise ve eşyalarla gerçekleştirilebileceği gibi fotoğraflar, albümlerle de gerçekleştirilebilir. Yukarıdaki alıntıda da gençler hem ölüm hafızasını en çok diri tutan deniz ile uğraşmışlar, denizin melankolisiyle harmanlanmışlar hem de mezarlık ziyareti gerçekleştirmişlerdir. “Ölülerle birlikte yaşamak” (Şenler 1993) düşüncesi, nostaljinin melankoli ile birleştiği noktayı işaretlemesi bakımından önemlidir.

Nimeta da İstanbul'da misafir olarak bulunduğu gençlik dönemlerini hatırlar. Burada da kahvehane ve sinema hatırlama mekânları olarak, epifanik bellek aracılığıyla sunulur. “*Bağdat Caddesi üzerindeki kahvelerde, kuzinleriyle kikir kikir, fıkır fıkır, dondurma yiyerek, açık hava sinemalarında mahallenin delikanlılarıyla buluşarak, denize girmek için kiraladıkları sandallarda delice eğlenerek, hâlâ unutamadığı güzellikte tatiller yapmışlardı. O yazların birinde, Erenköy'deki köşkün yan komşusunun oğlu ile flört etmişti*” (Kulin, 1999: 22).

Romanda, belleğe ve hatırlamaya en çok ihtiyaç duyulan bölüm, unutuşun ve sıradanlaşmanın insanları esir aldığı sahnedir.

“*Saraybosna bir cehennemdi. Bazen nerede olduğunu bile anla-yamıyordu Stefan. Bütün yollar barikatlarla kapalıydı. Sokakların ortasında devamlı bir şeyler yanıyordu. Yol kenarlarında cesetler yatıyordu. Her an bir silah patlıyor, bir bomba düşüyor, bir makineli den boşalan kurşunlar bir anda yağmur gibi yağıyor, sonra etrafa bir süre bir ölüm sessizliği sınıyordu. Bir zamanlar Nimeta ile sevişirken oturduğu Ali Paşino Polye'deki bina delik deşikti. Hasar görmemiş tek bir yer yoktu. Buna rağmen yaşam devam ediyordu şehirde, insanlar sokaklardan koşar adım geçiyor, bir yerden bir yere gidiyor, artık raflarında çok az mal kalmış dükkânlara, sırf yaşama sarılmak için*

uğradıkları işyerlerine koşuşturuyorlardı. Gençler kahvelere barlara doluşup müzik dinliyorlardı. Aşk ise her zaman olduğu gibi, doludizgindi ve ölüme meydan okuyordu. Saçakların altına sığınan gencecik insanlar çoğu kez, sarmaş dolaş, el eleydiler. Stefan, kan ve ölüm kokan sokaklardan geçip, duvarları delik deşik olmuş bir otelin kapısından içeri kendini attığında, içerdeki sıradanlığa gerçekten şaşırıldı” (Kulin, 1999: 182).

Böyle bir ortamda Stefan, otel barını unutma ortamını sağlamak için değil, hatırlamayı kuvvetlendirmek için seçecektir.

“Karanlık, izbe bir bardı burası ve piyanonun etrafına sıralanmış birkaç kişi ellerinde saksofonları, baterileri, trompetleriyle caz yapıyorlardı. Nimeta ile buraya hiç gelmişler miydi acaba?” (Kulin, 1999: 182)

Derken lavaboda bir hırsızın saldırısına uğrayan Stefan, tekrar bara döndüğünde tanıdık bir ezgiyle karşılaşır. Belleği, uyuşmadan kurtulur. Bardaki ezgi, epifanik belleği parlatan bir unsur olur: “*Nimeta'yla birlikte sık sık dinledikleri bir parçayı çalıyorlardı. Acaba ne yapıyordu şimdi? Evde miydi, işte miydi? Otelden çıktı. Yıkılmış, perişan şehirde bir süre daha başıboş dolaştı” (Kulin, 1999: 183).*

Ayşe Kulin, özellikle yakın siyasi tarih üzerinden bir bellek inşası kurmak isteyen, tarihe alternatif olmak hususunda gayret gösteren bir yazardır. Onun eserlerinde bir aile tarihi oluşturmak hedefi hissedilir. Bu nedenle soyağaçları, albümler, mektuplar kadar, mekân üzerinden gerçekleştirilen bellek ve hatırlama unsurları da oldukça değerlidir. Yaşamdan her bunalma anında hem kolektif hem de bireysel bir hatırlama ve unutma unsuru olarak bar ve meyhaneler, yazarın romanlarında bu nedenle sıklıkla görülür. Her mekân Kulin için, bellek inşasına hizmet edecektir. Fakat yazar tüm metinlerinde epifanik belleğin unsurlarına ihtiyaç duyar.

Vedat Türkali'nin *Güven* romanında kahraman, eylem hazırlığı içinde olduğu arkadaşlarını kahvehanede beklemektedir. Yine romanın hafıza mekânı olarak Küllük Kahvesi'ni işlediğini ve ünlüleri tanımak için insanların bu mekâna müdavim oldukları görülür. “*Karanlık sokakta açılan eski bir tahta kapının ardındaki genişçe, girince kişiyi kuşatıveren bir çekiciliği” (Türkali, 2001: 450)* ile romanda bahsi geçen izbe meyhane de bir hafıza mekânıdır. Burada da danslı eğlenceler söz konusudur.

1.4.5. Feminist Hareketlerin Doğuşu

Dünyada postfeminizm ve mekân çalışmalarının gelişmesine paralel olarak kadın bedeni ve kamusal mekân üzerinde yeni kurgulamalara gidilir. Bu başlıkta mekânda erillik ve dişillik unsurunun ön planda olduğu görülür. Dünyada kadın haklarına dair bir çalışma çerçevesi olan feminizm, üç aşamada gelişir. Birinci dalga feminizm oy kullanma, eğitim ve mülkiyet haklarına, ikinci dalga feminizm özel alan, ev ve aile kaynaklı eşitsizliklerin ataerkil ve kapitalist kaynaklı olduğu analizlerine; üçüncü dalga feminizm ise “*farklılık ve farklı deneyimlerin*” getirdiği heterojen, çoklu feminizm algısına yaslanır. Feminizm, her şeyden önce bir ideolojik mücadele alanıdır ve tarihsel olaylar, siyasal ve toplumsal konjonktür ile karşılıklı etkileşim içindedir.

18. yüzyıldan 20. yüzyılın erken dönemlerine kadar ulaşan birinci dalga feminizm, aydınlanmacı ve liberal özellikler taşıırken, kadınlara eşit haklar talebi ile ortaya çıkan süfraj hareketi gibi hareketlerle tanımlanır. Aydınlanma Çağı, akılcılığa yaslanır. Bu ilke insanın akıl yoluyla her şeyi kavrayabileceğini savunmaktadır. Yine bu dönemin en önemli ilkelerinden biri her bireyin doğuştan gelen haklara sahip olduğudur. Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi ve Fransız İnsan Hakları Bildirgesi’nde yaşama hakkı, mutluluk hakkı vb. bireyin doğuştan sahip olduğu devredilemez hakları olarak tanımlanmıştır. Kamusal ve özel alan ayrımı ve iş ve özel hayatın mekânsal olarak keskin çizgilerle ayrılması ile kadın özel alana erkek ise kamusal alana ait varlıklar olarak tanımlanır. Aydınlanmacı liberalizm ile gelen feminizm, hakların ve aklını kullanma becerisinin sadece erkeklere kadınlara da ait olduğunu savunur. Kadın ancak kamusal alana çıktığı, doğal haklardan erkeklerle eşit şekillerde faydalandığı ve bunu yapabilmek için gerekli eğitimi aldığı takdirde özgür ve eşit birey haline gelebilecektir. Eğitim yanında siyasal haklara, yurttaşlık haklarına sahip olma ve kamusal alanda görünür olma bu dönem feministleri için yeterlidir. Bu dalga içerisinde yer alan kültürel feminizm ise kadınlara olumsuz nitelik olarak yapılandırılan duygusallık, sezgisellik gibi özelliklerin, toplumsal olarak kullanıldığı takdirde tüm alanlara uyum getireceğini savunurlar. Oysa toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kaynağında da aynı neden bulunur. Yine de ev ve bakım hizmetlerinin değerinin ücretlendirilmesi ve kolektifleştirilmesi, bu görüşün pratikteki faydalarını oluşturur. Kültürel feministler anaerkil toplumlara dair antropolojik ve tarihsel çalışmalara önem vermişlerdir.

İkinci dalga feminizm 1960'lar ve 1970'ler boyunca kadınlara dair eşitsizliklere yönelik eylemlerin olduğu dalgadır ve 1980'li yıllara dek ulaşır. Erkek egemen yapı ve kapitalizm, ayrıca birinci devrenin kültürel kuramı, bu dönemin temel eleştiri noktasını oluşturur. Marksist feminizmin görünür olduğu bu devrede, kadın emeği ve sermaye ilişkisi tartışılırken; sosyalist feminizm kapitalist etkileşim ve ataerkil tahakküm üzerinde durur. Bu devrenin bir başka teorisi olan radikal feminizm, eski feministlerin Yeni Sol politik hareketteki kadın-erkek eşitsizliği ve sömürüsüne karşı çıkışlarıyla gerçekleşmiştir. *“Kadınların ezilmesinin asıl nedeninin ekonomik değil, psikolojik olduğunu, bu nedenle çözümün de ekonomik devrimle değil feminist devrimle mümkün olacağını”* savunmuşlardır. Tüm dünya kadınlarının probleminin cinsiyet sınıflandırmaları ve eril-dişil ayrım olduğunu belirtirler. Onlara göre; kadınların baskı altına alınması sınıf sisteminin başlangıcıdır ve kadınlar ilk sömürülen sınıftır. Bu doğrultuda gelişen her kültür, kurum ya da değer o baskıyı büyük bir temel parça olarak içinde taşımaktadır. Bir bireyi diğerlerinden kadın olarak ayıran niteliklerin “doğurma ve cinsellik” olarak belirlenmesi ve buna dayalı cinsiyet tanımlaması “erkeğin çıkarları doğrultusunda kadının tanımlanması” anlamına gelir. Ne zaman cinsiyet-sınıf kimliği yok edilirse kadınlar, kendilerine ait bir kimlik düzeni kurabileceklerdir. Ayrıca bu devrede öteki kadın kimliği de oluşmaya başlar. Kadının ekonomi ve cinsiyet sorununun yanına, coğrafya, ırk ve kültür sorunu da eklenir (Donovan, 2001:297). Böylece, ortak bir kadın kimliği konusu imkânsız olurken, feminizm de merkez dışında güçlenen bir harekete dönüşür (Hutcheon, 2020).

1990'lı yıllarla birlikte üçüncü dalga feminizm, önceki devrelere bir tepki olarak doğar. Söylem yumuşayarak toplumsal cinsiyet eşitliğine ve daha çok dil ve kültür yargılarına dönerse de kuram içerisindeki tartışmalar henüz nihayetlenmemiştir denilebilir. Artık militanlık değil, aktivisitlik ön plana çıkmıştır.

Feminizmin dayandığı Marksist ilke, Lefebvre'nin çalışmalarında kurucu bir işlev üstlenir. Kentsel eşitsizlikler ve kapitalist sermaye ile kentsel toprakların üretimi arasındaki ilişki ilk önce Lefebvre tarafından sistematize edilir. Mekânın ideoloji ve politikadan ayrı bilimsel bir nesne olmadığını belirten Lefebvre, siyasal süreçler içerisinde yorumlanan mekânın aynı zamanda sosyal ve tarihsel bir ürün olduğunu belirtir. Mekân, herhangi bir meta gibi üretilebilir. Bunun için kapitalist sistemin kurulmasında mekânın nasıl hizmet ettiği ve hegemonyanın bundan nasıl istifade ettiği

sorunsallaştırılır. Mekân ona el koyan hegemonik grupların yönetimi ve sömürmesi için bir araca dönüşür. Birbirini karşılıklı olarak üreten mekanlar, eşitsiz toplumda hegemonik bir ağ kurar (Lefebvre 1991: 41-42). Castells ise “*kenti kolektif tüketimin mekânı*” olarak tanımlar (Castells 1997: 14). Bu iki görüş, bir yol açmakla birlikte kadın ve mekân ilişkisini anlamlandırmak noktasında yetersiz kalır.

Kadın ve mekân ilişkisi, ev hayatı, iş hayatı, eğlence mekânı ve sosyal hayat alanı, kente dair kullanım imkanları gibi çeşitli başlıklara yerleştirilen bir dizi problemi beraberinde getirir. Kadının mekâna dair kullanım özelliklerinden öte toplumsallaşma, kamusal bir birlik oluşturma ve mekân üzerinden eyleme geçme stratejileri de değişiklik gösterir.

Dişil mekân, bu dönemin önemli meselelerinden biridir. Bu konuda mühim bir bakış açısı, Tezer Özlü’den gelir. Tezer Özlü tarafından kaleme alınan ve ilk kez 1980 yılında yayımlanan *Çocukluğun Soğuk Geceleri* otobiyografik niteliğiyle dikkat çekici bir romandır. Dört bölümden oluşan eser, yazarın kendi beniyile uzlaşma sürecidir. Yazar, kendi geçmişini kelimenin tam anlamıyla deşerken, çok hızlı zamansal geçişler yapar. Şimdinin geçmişle bağı kopmak üzeredir. Birinci bölümde geçmişin baskısını üzerinden atmak isteyen kahramanın, eski anıların küfüyle kararmış evden, kendisini sınırlayan eşikten geçerek, özgürleşme, hatta kalabalığa karışma arzusu işlenir. Bu hatırlama edimi, ancak meyhane üzerinden gerçekleşir. Meyhane, yalnızca bellek alanı değil, hayatı ıskalamadan hatırlamanın, yaşamanın da mekânıdır. Aşağıdaki satırlar, yazarın epifanik belleğe olan yatkınlığını işaretler:

“Akşam yemeğini, sıkıyönetim hapishanelerinden çıkmış arkadaşlarla bir dostun evinde yiyoruz. Onlar devrimci türküler söylüyor.

- Ne olur, devrimci türküler söylemeyin, diyorum. Hapishaneden çıkmanın coşkusunu, klinikten çıkmışlığın yorgunluğunda taşıyacak güçte değilim. Konser bitiyor. Çıkar çıkmaz bir sigara yakıyorum. Beni bekleyen bir büyük kent, bu kentin sabaha kadar açık kahveleri, barları, Yunan müziği çalan meyhaneleri var. Süren, akan yaşamın içinde bulunmak ne büyük bir coşku! Hele bu coşkuyu karşılayan, bu coşkuya bulvarları, kahveleri, insanlarıyla yanıt veren bir kentte olmak. Çoğu kez insan yaşamı, yaşanmış coşkuların anısı ile de geçer. Ama yaşamın bazı kesitlerinde bu coşku gece ve

gündüz somut olarak kavrar benliğimizi. Bir şarkıyla. Bir resimle. Uzayan bir bulvarla. Sevilen, teni okşanan bir insanla. Yaprakları hışırdayan bir ağaçla” (Özlü, 1995: 51).

Özlü, bu romanında kentsel heterotopyanın izindedir. Geçmiş, eylemleri nedeniyle Özlü’de çok sevilmez fakat geçmiş aynı zamanda, idrakinde olunan an parçalarını da kapsar, bu nedenle kahramanın hayatıyla bir bütün sağlamasını, ayrı düşündüğü belleğinin tümlenmesini sağlayan da bir unsurdur. Geçmişten kaçış arzusu, onun yaşamda kalmasının nedeni olur. Bununla birlikte Özlü, mekân ile arasında bir nostalji bağı kurar. Yitirilmiş, bozulmuş, doğallığını yitirmiş alanlar, Özlü’nün belleğini de bozar ve kendisi için bir öteki alanı açar. Bu noktada anlatım da gösterim de teatralleşir. Böylece mekân, hafıza üzerinden bir eşik oluşturur. *“Eşikler, zamandaki ve mekândaki geçitlere işaret etmek suretiyle, ötekilikle kurulan ilişkiye aracılık eder.”* *“Eşikler, doğaları gereği karşılaştırmacı ve ilişkisel olmaları sayesinde, söz konusu öteki hâline gelme jestleri ve edimleri için”* de bir zemin açarlar. Bu alanın açılması, eşikin öteki alanı imler hâle gelmesi ve eş benliğin dirilmesi, teatralite ile gelişir. *“Teatralite insani etkileşimin zamansal boyutuyla bağlantılıdır, etkileşimin gerçekleşme zamanını açığa vurur ve her pratik gibi de kendi ritmiyle tanımlanır. Teatralite, homojen bir zamana atfedilmez; tersine onu hızlandırarak ya da yavaşlatarak ve hatta durdurarak ya da tersine çevirerek, zamanın akışına müdahale eder”*. Teatralite, *“gündelik bir mekândaki çatlaktan çıkar”* dolayısıyla birey, bu alanda tutulduğu bellek akışını, bir tür karşılaştırma şeklinde algılar ve kendisine olan yabancılığı artar. *“Ötekilikle yaşanan bu karşılaşma, toplumsal olarak edinilen öteki hâline gelme, kimliklere bürünme, onları kontrol, ifade ve hatta inkâr etme yeteneğine dayalı bir”* edime dönüşür (Stavrides, 2016: 115-116). Bu noktada Özlü için meyhane, yerelliğin ve nostaljinin alanıdır. Epifanik belleğini nostalji ile harmanlayan yazar, meyhaneleri, kadeh ve ışıklar anlamında değerlendirirken, dostluğa dair de bir metaforik değerlendirme yapar. Teatralitenin sunulduğu bu aktarım, yazarın kendisi ile geçmişi arasındaki ilişkiyi de meyhane metaforu üzerinden irdelemesi bakımından değerlidir:

“Biraz ötedeki meyhaneye yürürken, yağmurdan ıslanıyoruz. Meyhane iyice değişmiş. Eski tahta tabanlar arasından deniz görünürdü. Şimdi yerler beton, avizeler, naylon perdeler, formika masalar yozlaşmış bir kültürü simgeliyor” (Özlü, 1995: 58).

Yine yazarın eski sevgiliyle olan buluşmasını anlattığı satırlarında, mekânın kişi belleğine ve duygularına dönüştüğünü görürüz. Bu satırlar aynı zamanda, mekânın psikolojisi açısından da incelenmeye uygun görünür. Çünkü yazar, üzerinde diş macunu reklamı yazan plastik küllüklerin olduğu bu meyhanede, sevgiliyle sohbet etmektedir. Mekân, sevgilinin sesine, ısısına ve onun kalbinde hissettirdiği duygulara bürünmüştür: *“İlk kez karşı karşıya oturuyoruz. Yalnız politika konuşuyoruz. İkimiz de birbirimizle ilgili tek sözcük kullanmıyoruz. İçimizde garip bir sevinç var. Yağmuru, Boğaz'ı, meyhaneyi, politikayı, yaşanması güç bu büyük kenti nasıl da seviyorum”* (Özlü, 1995:58).

Tezer Özlü, yaşantı romancılığını, otobiyografiden öte iç döküm ile birleştirdiği için meyhane, yalnızca bir bellek mekânı olarak görünmez. Meyhane ile ilgili imago da oldukça kuvvetli fakat sorunlu bir bellek alanını açar. Özlü, bir gece, değer verdiği dostları ve ailesi tarafından Yenikapı Meyhanesi'nde eğlenceye götürüleceği vaadiyle ve hileyle evinden alınmış, kliniğe götürülmüş, sonra da burada hemşire tarafından, hemşirenin sevgilisi için soyunmaya zorlanmıştır. Bu nedenle dostluğa, geçmişin sıcaklığına, daha da önemli yaşanmışlığa yönelik olan meyhane imajı, bireyin zihin dünyasını sarsan bir hayat parçasının bahanesine dönüşür. Hastane ve meyhane, birbirinin yerine geçerken; paylaşmanın, eğlencenin, dertleşmenin dahası kabul edilmişliğin ve kalabalığın alanı olan meyhane, yerini yalnızlığın, anlaşılmamanın, zorlanmanın alanı olan hastaneye bırakır. İki arasında tek ortaklık, mekânda kalma süresi arttıkça iradenin yitirilmesi olur:

“Şimdi gene evdeydim. Kendim hakkında karar vermekten yoksunum. Sanki bir eşyayım. Konuşup, fısıldaşıp, istedikleri yere koyuyorlar beni. Derin bir uykudan uyandırılıyorum. Sevdiğim insanlar gelmiş.- Yenikapı'ya, meyhaneye gideceğiz, diyorlar. Nasıl olur? İçki içmem yasak. Beni nasıl derin, rahat uykumdan, beni kendime getirecek uykumdan kaldırıp, meyhaneye götürmeyi önerirler? Ama nasılsa yatacak günlerim ve gecelerim çok. Ben içmesem de, onların neşeli konuşmalarını dinlerim. Bir kuşku da var. Yenikapı meyhanesi diye beni arabaya bindiriyorlar. Bir bahçeye giriyoruz. Biraz sonra, gece karanlığında, tanımadığım bir gri klinik kapısı önündeyiz. Elbirliğiyle beni şişman bir hemşireye teslim ediyorlar. Odamı gösteriyor. Yanımdaki yatakta başka bir kadın yatıyor. Aynı rahat uykuyu bulmama olanak bırakıldı mı?” (Özlü, 1995: 41).

Özlu'nün bu romanında yalnızca meyaneler yoktur. Roman zaten adeta yazarın bellek dehlizinde geçmişe doğru akan bir ayna niteliğindedir. Tümüyle bir bellek anlatısı olan romanın en önemli kolektif kimlik ve bellek alanlarını da mekânlar oluşturur. Roman boyu okur, kişilerden ve olaylardan öte mekânların, koku ve renklerin panoramasında dolaşır. Bu mekânlar, yalnızca bellek değil, kimlik mekânına da dönüşür. Pelit pastanesini, bir kafeterya olarak tanımlayan Özlu, mekânı gözünde canlandırır. Öğleden sonra güneşinin vurduğu bu mekân, temizliğiyle ön plandadır. Yazara, sinemalarda izledikleri Amerikan sinemalarını ve o günlerin heyecanını hatırlatır. Baylan Pastanesi ise yine bir kafeteryadır. Yazarın belleği, o günlerin mekânına ulaşır, geçmiş, o anmış gibi canlanır ve koordinatlar bile yazarın zihnine akar. Bu mekân, *“girişindeki iki yanlı satış vitrinlerinden sonra, geniş, loş bir salon”*un başladığı bir yerdir. Yazarın ağabeyi, arkadaşları ile burada akşamüstleri toplanmaktadır. *“Biz de onların efsaneleşmiş yaşamını izlemek için artık Baylan'a geliyoruz. Başlangıçta bizi aralarına almıyorlar. Başka masada oturup, Günk'le konuşuyor, sürekli olarak da onları izliyoruz. Güler yüzlü, babacan Rum garsonların hazırladığı bu rahat ortam, belki de karşılaştığımız en insancıl hava. Ağabeyim ve arkadaşları, İstanbul kentinin o yıllardaki boyutlarına sığmayan insanlar”* (Özlu, 1995: 25). Hepsi üniversite öğrencisi olan ve edebiyat, tiyatro resim gibi sanat etkinlikleriyle uğraşırlar. Hepsinin ortak tutkusu Paris'tir. *“Oranın sanat kenti, oranın özgürlük kenti olduğuna inanmışlar. Sanatçılığın belli bir kahve, meyhane düzeni içinde, gece yaşamıyla süreceğine inanıyorlar”*. Bu cümleler, mekânı sadece bir hatırlama unsuru olarak algılamamızı önler. Yazar, mekânın yaşanmışlıkla ilişkisini kurarken, algıları da mekânların yönlendirdiğini dolayısıyla mekânın bellek üzerindeki etkisini de açıklar. Bu satırlar, epifaniler üzerinden kurulan belleğin, inşa etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Fütürist kent mekânından kaçarak, nostaljik mekâna sığınma, Özlu'nün mekânları *“kolektif özdeşleşme, diğer zamansallıkların geri kazanılması”* ve olumlanmış bir geçmiş yaşantıya kavuşma, bu geçmişi icat etme noktasında *“alternatif bir kozmos”* hâline gelir (Boym, 2009: 122).

Romanın bir başka sahnesi Özlu'nün çok değer verdiği bir kişinin ölümüyle ilişkilidir ve kişi hem müzik hem de birlikte gidilen kafeteryanın anılması ile gelir. Ölümünün üzerinden geçen zamanı aktüel bir zaman olan yıl kavramıyla açıklamak yerine, tüm nostaljik belleklerin seçtiği şekliyle, kozmik bir zaman dilimiyle, *“ikinci sonbahar”* sözleriyle açıkladığı gençle, *“küçük alanın kıyısındaki kahvelerden birine”* gitmiştir yazar. Burada, *“konyak ve kahve”* isterler. Mekânın hatırlanması, yazarı bu eski

sevgiliyle anlar düzleminde buluşturur. “*Sanki karşımda. Yudumladığı konyağın tadını içine sindirmeye çalışıyor. Gözleri yorgun. Gözleri insancıl. Gözleri dalgın. Duyguları uzaklarda. Sevişip, ölüm sessizliğine gömülmek ister gibi. Ölüm sessizliği çok genç buldu onu. Karı koca olamadık. Gerçek dost da olamadık. Bir kitapta okumuş, bir filmde izlemiş gibiyim beraberliğimizi. Bir konserde dinlemiş gibiyim.*” Yazar, bu genç ile yine bir kahvede tanışmıştır. İlişki, mekânlar arasında sıkışmış, bir türlü gerçek hayata karışamamıştır. “*Paris’in Select kahvesinde başlayan, Şişli’nin bir özel sinir kliniğinde turuncu çiçeklerle biten*” beraberlik, “*uzun yaşamın bir küçük kesiti*”dir (Özlu, 1995: 51) Bu gencin dünyasındaki sıradan insanlardan biri olduğunu düşünür yazar. Çünkü onunla birlikte, hiçbir duygusu yitmemiştir. “*İnsan ölümünü kendi kendine ölüyor. Apartmanların çevrelediği, taş döşeli küçük alanda birden sonbaharı kokluyorum. İstanbul Boğazi’ndan doğru esen rüzgâr saçlarımı uçuruyor. Yerdeki sarı, turuncu sonbahar yapraklarından gelen doğa kokusunun, şimdiye dek algıladığım en güzel koku olduğunu duyuyorum. Yaprak kokularında biraz o da var. Dipdiri*” (Özlu, 1995: 51).

Yazar, geçmişin soğuk gecelerinden kaçmak ve geçmişi bir nostaljiye dönüştürmek için bellek mekânlarında devamlı olarak dolaşır. Geçmiş ile bugün arasında devamlı bir bağ kurar. Bu noktada mekânın, yazar için bir kişisel mit alanı açtığını da belirtmemiz gerekir. Önceden var olan mekân, sadece kalıcı mekânsal düzenlemeleri değil, -imgelemleri, mitsel anlatıları da peşinden sürükleyen- temsil mekânlarını da destekler.” Bu noktada mekânın temsilleri ile temsil mekânları arasında “*parçalı ve belirsiz*” bir bağ kurulur. Bu bağ, “*bilginin nesnesidir; bir özneyi, yaşanan, algılanan ve tasarlananın mekânsal pratiğinde bulunduğu bir özneyi hem içeren, hem de açıklayan nesne*”dir. Böylece Özlu’nün eğlence mekânları üzerinden kurduğu bellek, şahsî tarihinin belirtecine dönüşür. Mekâna dair bireysel temsiller, eğlence mekânları “*tabanı*” üzerinde, kişisel mitin kültür modelini oluşturur (Lefebvre 2014: 242). Özlu’nün hayat göstergesi olarak mekânlardan beklediği şu satırlarda karşılığını bulur:

“*Daha önceleri, yaz ayları akşamüzerlerinde arkadaşlarımla Café Boulevard’da buluşurduk. Bu yaz gene eski yazlara mı benzeyecek? O akşamüzerleri, yalnızlıkla geçirilmiş uzun yaz günlerinin, bir şeyler yaşanmak istenen gene de olağanüstü bir şeyin yaşanamayacağı önceden bilinen, akşamüzerleriydi*” (Özlu, 1995:55-56). Ayrıca kültür üretiminde mekânın katkısı, folk bellek ve kolektivite anlamında da romanda kullanılır. Özlu eserlerinde bireysellik hâkimdir ve folk kültür öğeleri kullanılmaz. Yine

de yazarın bu romanında, yabancılaşmanın ve içe kapanmanın nedeni olarak, geçmişin tedirginlik duygusu kendisini kuvvetle hissettirir. Bu duygulanım da bir kolektif kimlik mekânı olan kahvehane üzerinden verilir ve bir kez daha geçmiş zaman, şimdiki zamanın ekiyle açıklanır:

“Kahvede arkadaşlar birbirini bekliyor. Onları seviyorum. Hepsi ülkenin acılarını duyan, düzenin değişmesi için çaba harcayan insanlar. Yeni türeme, insanlıktan yoksun karaborsacı zenginler karşısında garip bir birlik var aramızda. Bir araya gelince daha güçlüyüz. Bu yaz akşamlarında, kahvenin caddeye taşan masalarında, giderek büyüyen grubumuzdaki insanlarda garip bir duygu var. Sanki herkes daha güzel bir yaşamın gelip bizi bulmasını bekliyor. 12 Mart dönemi geçti. Ama bu dönemin acısı içimize kaya gibi oturmuş, varlığımızla bütünleşmişti. Terörün gücü, yıllar yılı sızmaya, yayılmaya çalışacak ve bizleri daha çetin günlere sürükleyecek. Esintili yaz akşamlarında, küçük yaşantılara hazırlanırken, bir yandan da bu acıları içten duymamak olanaksız. Tedirginlik her zamanki gibi var. Büyüyor. Küçülüyor.” (Özlü, 1995: 56).

Tezer Özlü, mekân üzerinde Proustyen belleği kullanır. Her mekânın kokusu, rengi, kozmik zamanla birleşen an parçaları; yazarın aile hayatı, okul hayatı, seyahate dair edimimleri ve evliliği, intihara olan meyli nedeniyle kliniğe yatırılışı ve etkisinden bir türlü kurtulamadığı elektroşok tedavisi, boşanması hem kendisinin hem çevresinin hem de kendisiyle ilgili olmasa da diğer kişilerin durumlar karşısında yaşadığı haksızlık ve çatışmaların aktarılması ile devam eden roman, sonunda yazarın mutlu bir evlilik hayatını yakalaması ile tamamlanır.

1995 tarihli *Geceyarısı Şarkıları* romanında Ahmet Altan, kahramanın New Orleans'ta ucuz bir barda şahit olduklarını konu edinir. Modern dönemde kadın bedeni ve bar arasında bir halkanın varlığı koparılmak istenir. Bu roman ise teamülün aksine, beden mekânı olarak barı kurgular: *“Loş ve müşterisiz barda tezgâhın üzerinde kadınlar yürüyor, erkeklerin önünde durup soyunuyorlardı. Erkekler kadınlara bakmıyorlardı. Ben bakıyordum. Benim önümde durup minicik şeffaf külotlarının içine para sokmamı istiyorlardı. Cilveli olmaya çalışıyorlardı, ama cilve yapamayacak kadar endişeliydiler. Cebimdeki bütün paralarımı onların minik külotlarının içine doldurmuştum. Beni cilveleriyle kandırdıklarını düşünmüşlerdi. Bense yüzlerindeki endişeyle dağlanmışım”* (Altan, 1997: 98-99).

Sevgili Arsız Ölüm, Latife Tekin tarafından kaleme alınır ve ilk kez 1983 yılında yayımlanır. Yazarın annesine ithaf ettiği ve otobiyografik özellikler barındıran eser, halkbilim unsurlarının yoğun olarak görüldüğü bir eserdir. Huvat ve Atiye, beş çocuklu bir ailedir. Alacüvek köyünde yaşayan aile, Huvat'ın, İstanbul ve köyü arasındaki küçük çaplı ticaretinden gelen gelire geçmektedir. Ailenin kızı Dirmit, adı cinliye çıkmış, köylülerin iletişim kurmak istemediği, oysa sezgisel gücü çok yüksek, farklı düşünen, farklı gören, soran bir çocuktur. Köyün çocukları bir gün toplanarak Dirmit'i döverler. Huvat, bunun üzerine ailesini de alarak köyden ayrılır. Aile hayatının ahengi, bu göçten sonra bozulur. Ekonomik sıkıntılar, evdeki gelin ile ilgili huzursuzluklar, Atiye'nin hastalığı ve her defasında Azrail ile pazarlık yaparak ölümden kurtulması, Dirmit'in uyumsuzluğu, evin erkek çocuklarının çalışmak konusunda bir azimlerinin olmaması, onların yaşadığı maceralar, Dirmit'in bir siyasi fraksiyona bağlanması, Atiye'nin ise Deli Dumrul misali pazarlık yaparak iki kez kurtulduğu ölümden üçüncüsünde kurtulamaması işlenir. Eserin tarihsel zemininde 1970'li yılların sosyal ve siyasal olayları vardır.

Ailenin çocuklarından olan Seyit, bir türlü iş bulamaz. Evde babasının söylemlerinden, annesinin eğri yüzünden rahatsızlık duyduğu için sürekli kahveye gidip, işle ilgili bir çare düşünmeye başlar. Çözümü kabadayı olmakta bulur ve böylece mahalle kahvesi üzerinden bir mekân belleğinin oluşumunu takip etmeye başlarız. Kör Yusuf'un kahvesine giderek, mahallenin mafyası olan Çamur Hasan'a yaklaşır ve onun yanında çalışmak istediğini sandalyesini hazırlayarak, hizmetini yaparak belli eder. Çamur Hasan, beline silah, cebine de mermi koyduğu Seyit'e "*delikanlılığın 'raconu'nu*" öğretir. Seyit önce birilerini döverek, sonra insanlara küfredip meydan okuyarak, kahveyi Çamur Hasan adına bir sahipli mekân hâline getirir. Kahveye sahip olmak, mahallenin kontrolünü ele geçirmektedir. Bütün mücadele, kahvenin sahibi olmaktır ve mekân, tüm bir mahallenin temsili olur.

“Üç gün sonra öbür semtin kabadayısından Seyit'e ucunda kan kurumuş bir kama geldi. Seyit kamayı Kör Yusuf'un kahvesinde masaya sapladı. Kama masada ışıldarken Kör Yusuf'a, 'Soğuk çay getir lan,' diye bağırdı. Kahvedekiler sinip köşelere çekildiler. Kör Yusuf elleri titreyerek getirip soğuk çayı Seyit'in önüne bıraktı. Seyit cebinden bir mermi çıkardı, soğuk çayın içine attı, karıştırdı. Sonra çaydan bir yudum aldı. 'Bu çay niye soğuk lan,' diye Kör Yusuf'a bağırdı. Kör Yusuf ellerini karnının üstüne

bağlayıp Seyit'in yanına vardı. 'Çoluğuma çocuğuma acı' diye herkesin önünde Seyit'e yalvardı. Cebinden bir tomar para çıkarıp, soğuk çayın yanına bıraktı. Seyit, 'Erkek misin lan sen!' Deyip paraları cebe indirdi. Kör Yusuf, "Erkek değilim, karıyım," diye inledi. Seyit, "Sesli söyle lan, herkes duysun" diye masadan kamayı çıkartıp Kör Yusuf'un boynuna dayadı. Kör Yusuf 'Karıyım! Karıyım! Diye bağırıldı. Seyit o bağırırken 'Cart!' Diye kapıyı açıp, 'Bana Panter Seyit derler, savulun lan,' diye haykırıp karanlık sokaklara daldı" (Tekin, 2008: 115).

Görüldüğü üzere mahallenin kahvesi, eril erginlemenin alanına dönüşür. Dede Korkut hikayelerinin metinde bir referans olarak kullanıldığı malumdur. Seyit, roman boyunca pek çok ad alacak, bu adların da hepsini kahvehanede alacaktır. Topluluk onayına duyulan ihtiyaç, erkek olma ritüelinin, kahramanlık yaparak ad alma üzerinden işletilmesi, fakat bu ad almanın tersine bir eylemle, kahramanlığa uymayan bir dizge içerisinde sunulması, yazarın modern hayata yönelik eleştirisi olarak dikkati çeker. Bu anlamda kahve, bir erginleme mekânı, tören alanıdır.

Öbür mahallesinin kabadayısının mekânı olan kahveyi basan Seyit, bir kez daha kolektif kimlik mekânı olan kahve üzerinden mahalle sahipliğine uzanır. “*Bundan sonra bana vereceksiniz lan,' deyip, kahvenin duvarına üç delik açtı. Üstüne işaretini koydu. Kılıç Ahmet bu işe fena bozuldu. Adamlarını toplayıp Kör Yusuf'un kahvesine indi. En arka masaya çekildi. Kaşının birini bıyığının üstüne indirdi, ötekini alınına doğru çekti. Tek gözüyle oturanları kesti, boşalan bardakları kırdı, fincanları sokağa fırlattı. Kendisine bakana çattı. Seyit haberi aldı, Çamur Hasan'a adam yolladı, pusuya yattı. Çamur Hasan pusu yerine gelip işaretini çaktı. Sarılıp birbirlerinin pazusunu sıktılar, bir-iki yumruklaştılar, tabancalarının topunu döndürdüler. Gidip Kılıç Ahmet'in ocağını söndürdüler. Kılıç Ahmet, Seyit'in ayaklarının altına öptü, yolundan çekildi. O günden sonra Seyit'in şanı arttı, namı yayıldı. Kimse voltasını kesemedi. Benim diyen delikanlı, 'Bir emrin var mı abicim?' Demeden yanından geçemedi. Seyit gıcır gıcır ayakkabılarının topuğuna bastı, ipek gömleğinin yakasını beline kadar açtı, boynundan aşağı altın bir nal sallandırdı. Adını 'Nallı Panter'e çıkardı. Bir-iki derken, yedi semtin haracını toplamaya başladı. Topladığı paraları yetime, dula dağıttı. İyilerin başına baba, kötülerin başına bela kesildi. Görülecek hesabı olan, Nallı Panter'in elini ayağını öptü. Nallı Panter ayağını öpenlerin isteğini geri çevirmedi (Tekin, 2008: 116-117).*

Kahraman imajının iinin boşalışı, kent hayatı içerisindeki rant piyasası, korku kültürünü kullanarak toplumların konformizme alıştırılması bütünüyle kahve üzerinden yapılan temsillerle verilir.

Roman, ev hayatı ve kahve dışında bir mekâna neredeyse sahip değildir. Hayat, adeta kahvede yaşanmakta, tüm kahve ahali si olaylara şahit olmakta, yorum yapmakta, onay vermekte veya reddetmektedir. Her danışılacak konu kahveye taşınırken, sevgililer bile kahve ahali sinin gözünün önünde dolaşarak durumlarını resmileştirmekte, insanlara iln etmektedir.

1.4.6. Yabancılaşma

1980’li yılların temel kavramlarından olan yabancılaşma, mekânların bir unutmaya ve hatırlama belleği üzerinden kurulmasını sağlar. Eroğlu’nun Yüz:1981 romanında bar, unutmaya mekânı olduğu gibi kahramanın kendisini unutmamasının ve hayata yabancılaşmasının da mekânıdır. Kahramanın kendini buluşu da insan yanını unutuşu da barda mümkündür. İçki içmediği zaman, gaipten sesler duymaya başlayan kahraman, içkiyi içtiği zaman “*sadece geniş, dokusu olmayan bir hiçlik*” vardır. “*Ama bu hiçlikte boğulmadığımı, sıkılmadığımı fark ettim. İçkinin beni bu geniş hiçliğin bir parçası yapabileceğini umut ederek kadehi doldurdum. Kadehin kenarında bir su damlası vardı; bir süre damlanın aşağıya süzülmesini bekledim. Yirmi dakika sonra damla hala kadehin ağzına yakın, onu ilk gördüğüm yerde, kımıldamadan duruyordu*” (Eroğlu, 2015: 353). Kahramanın omuzları, sırtı ve kolları kaskatı kesildiğinde, karnında yumruk gibi kasılmalar olduğunda içinde bedenini uyutma isteği olduğunda yine bara gider. “*Nejat’a gitmeden önce bir yer aradım, sonra Adnan’ın bürosunun yakınındaki, görünüşü kasvetli ama yemekleri ünlü otelin barına çıkıp, iki iki kadehi art arda kaslarımı ele geçiren krampların üstüne boşalttım. Nejat’ın ajansına doğru yola çıktığımda başım biraz ağrıyordu, ama kendimi iyi hissediyordum. Kramplar yok olmuştu, sadece o yumruk vardı: Biraz açlığa, biraz da bulantıya benzeyen bir ağırlık duygusu*” (Eroğlu, 2015: 384-385).

1.4.7. Sosyal Hayat ve Kültürel Enformasyondan Ayrılma

21. Yüzyıl hatırlamanın değil, unutmamanın yüzyılıdır. Modernitenin insan hayatında kendisini gösterdiği andan itibaren, şeylerin ve şeyleşmenin ön planda olduğu bir düzene

ulaşılır ve ilerleme hızıyla paralel bir bellek akışı mümkün değildir. Bu nedenle bellek, neonlara, reklam tabelalarına, sloganlara yönelik bir kullan at, tüket at modeline evrilir.

1980’li yıllarla birlikte iletişimsellik ortadan kalkmaya, korku kültürü oluşmaya ve toplumsal hayatta bir başıboşluk görülmeye başlanır. Romanlarda da bu durum bir eleştiri olarak yer eder.

Tahsin Yücel tarafından kaleme alınan ve 1992’de yayımlanan *Peygamberin Son Beş Günü*, 1980sonrası tüketim yozlaşmasını ve cehaletin yüceltilmesini merkeze alır. Torunu ve arkadaşının lüks tüketimine şaşan peygamber, araba, sigara, müzik zevkleri, metropol kültürü, gibi pek çok konuda yozlaşmaya gidildiği görür. “Çürümüşlük en büyük amaç durumuna” gelmiştir (Yücel 1998: 230).

1982 yılında Orhan Pamuk tarafından yayımlanan *Cevdet Bey ve Oğulları*, toplumsal tarih açısından mühim bir noktadadır. Romanda Muhittin isimli kahraman aracılığıyla Beşiktaş Meyhanelerindeki edebi ortamlar dile getirilir. Daha çok Beyoğlu’na takılan edebiyatçıların eleştirisi yapılır. Bu kişilerin, düzenin içerisinde toplumsal hayattan bağımsız, yeni ve köksüz bir hayatta oldukları belirtilir (Pamuk1982: 270).

Kaan Arslanoğlu, *Devrimciler* romanını 1988 yılında yayımlar ve mevcut siyasi şartları geçmiş dönemle karşılaştırır. Özellikle kahraman Akın’ın “*kronik demokratlar*” tanımı üzerinden eğlence mekânlarını açıklamak, dönemdeki eğilimleri sunması bakımından önemlidir. Eskiden aktif siyasetin içerisinde olan kişiler artık zamana uymuşlar ve kahvehaneler başta olmak üzere eğlence mekânlarında buluşarak apolitik duruşu örneklemeye başlamışlardır. Bir kimlik yitimini ve toplumsal amneziyi sunması bakımından bu eser, önemlidir.

Selim İleri’nin ilk kez 1980 yılında yayımladığı *Bir Denizin Eteklerinde* isimli romanında Avusturyalı besteci Gustav Mahler’i dinleyerek rakı içen kahraman, içindeki alaturka ve alafranga tezadı fark eder. Romandaki uyum ve eleştiri sorunu da Tanzimat’tan beri devam eden bu çatışmaya bir uzlaşma önermek içindir: “*Rakı sofrası ile Mahler ikilem gibi görünebilir. Ama yaşayışımız, önceki yüzyıldan beri ikilemler ve karşıtlıklar üzerine kurulu değil mi zaten?*” (İleri, 2012: 60).

Markiz isimli meşhur hafıza mekânının tarihi, *Saz, Caz, Düğün, Varyete* romanında verilir. Selim İleri bu romanı, ilk kez 1984 yılında yayımlar. Mekânın ilk adı ve önce kafeşantan oluşu, romanda bir nostalji unsuru olarak işlenir: “*Primadonna: hatıraların hepsi eskidir. Ama bazıları çürürken insanın içini yakar. Biliyor musunuz; yıktılar Viyana Kafeşantanı’ni. Eşyalar müzayedeye satıldı. Bir otomobil tamirhanesi açıldı güzelim salona*” (İleri, 2014: 184).

Rıfat Ilgaz’ın 1982 yılında yayımladığı *Yıldız Karayel* romanında köyün genç kızları, işledikleri nakışlarla köy hayatına katılırlar ve sergilerini de köy kahvesinde açarlar. “*Memiş’in kahvesinin önünden geçiyordu. Kapısının önünde gerilmiş, bu kırmızı bez de ne oluyordu? Ne yazıyordu üzerinde?.. Hep sergi açardı köyün kızları burda. Gene öyle bir şey olacaktı. Kırmızı bezin üzerine kalın yün ipliğiyle yazı işlemişlerdi. Kitaptaki büyük harflerle... ·Akpelit Köyü Biçki-Dikiş Sergisi.· Bir de eğreti kağıt iliştirilmişti bu kırmızı bezin üzerine. ‘Yarın açılıyor’*”(Ilgaz, 1982:136).

Ahmet Altan’ın *Son Oyun* romanının anlatıcısı bir kasabaya yerleşir ve önce kahvehane halkına kendisini benimsetmek için çabalar. Daha sonra kahve halkı onunla tüm dedikoduları paylaşır. Kahvede en çok yapılan dedikodu internet cafe üzerinedir. Kasabanın genç delikanlıları ile evli hanımları arasındaki cinsel sohbetlerin mekanı, bu kafedir.

Attila İlhan’ın 1984 tarihli *Vay Haco Hanım Vay* romanında İzmir başta olmak üzere işgal günleri anlatılır ve yaşananlar eğlence mekânlarındaki değişimler üzerinden verilir. “*O böyle beklerken, şehirde kan gövdeyi götürüyormuş, sonra sonra öğreniyor. Efzonlar, Konak Meydanı’nda kimi yakaladırsa öldürmüşler; Sarı Kışla’nın ordaki kahvelerde bulunanları (Bahri Efendi’nin, Giritli Sait Ağa’nın kahveleri), Askeri Kırathane’dekileri! Sinsi bir barut kokusu, kabuk bağlamış kan, sağda solda cesetler. Yüzükoyun, çarşafli bir kadın; eteği, kalçasına kadar sıvanmış, mavi damarlı baldırları görünüyor: ölü beyazı. ikişer adım arayla, besbelli mitralyözün biçtiği, iki ihtiyar, bir çocuk. ihtiyarlardan biri gülümsüyor: dişsiz ağızda, ‘müstehzi bir tebessüm’ donup kalmış! Çocuğun yarasına konup kalkan, kızıl pırıltılı yeşil sinekler; elinde yarısı yenmiş, horoz şekeri. Hele Sarı Kışla’da ‘esir aldıklarının’, süngü dipçik, Patris gemisine götürülüşünü görenlerin anlattıkları, evlere şenlik! Kim ki ‘Zito Venizelos!’ diye bağırmamış, o dakika delik deşik etmişler; bı..i arada, bir de miralay, Süleyman Fethi Bey mi, ne?’” (İlhan, 1986: 209-210).*

Romanda Cafe Hermes'ten de bahsedilir: *Cafe Hermes, Birinci Kordon'daki sıra kahvelerin, en berbati değil midir? Poseidon'la, İngiliz gemicilerin devam ettiği Sailor's Home arasına sıkışmış, 'salaş' kahve. Feridun Hakkı, havasını fazlaca Yunani bulduğundan, bu kahveyi sevmeydi ya: artık aldırır mı, gecesine damladı. Daha kapıdan, yoğun cigara dumanı, göz gözü görmüyor. Masalarda, dudakları sarkmış, badem bıyıklı taşra hovardaları, kulakları karanfilli itler, rüya gibi. 'Vardakosta' Rum fahişeleri ki, pırıltılı altın dişleri göz kamaştırır. Mavi pus, dazlak kafası boncuk boncuk ter, hünerli parmakları su gibi kımıldayan yaşlı armonikçiyi de gizliyor, yorgun armoniğini de. Beyaz önlükleri dizkapaklarında, 'seyyal' garsonlar, tepsilerini sarhoş kafalarından dehlizde çakıl gibi kaydırarak, her tarafa yetişiyorlar. Akıl almaz bir gürültü, herkes avaz avaz konuşuyor, kimse kimseyi dinlemiyor. Feridun Hakkı, nasılsa, sahneye yakın bir masa bulmuştu. Oturur oturmaz, geldiğine pişman oldu. Bırakıp çıkmayı, şanına yakıştıramıyor. iyi ki çıkmamış: Roksanî şarkıya başlayınca, ne Cafe Hermes'in kirli bayağılığı kaldı, ne bu bayağılığı katlanılmaz hale getiren, sarhoş uğultusu. Ortalık tısss! Sadece, onun sesi (İlhan 1986: 151-152).*

Sonsuzluğa Nokta, ilk basımı 1993 yılında gerçekleşen Hasan Ali Toptaş romanıdır. Toptaş, bu romanda kahraman ve arkadaşı Turan üzerinden metinlerarasılığı ve karnavalı da kullanarak hatırlama eylemini gerçekleştirir:

“Çoğu kez, yeni yayımlanmış bir şiir kitabıyla karşılaştım onun getirdiği paketleri açtığımda; burcu burcu mürekkep kokarlardı, kâğıt kokarlardı burcu burcu, acemilik, çizgi dışılık ya da ustalık kokarlardı. Kimi zaman da, artık piyasada pek bulunmayan Edip Cansever'in kitaplarını getirirdi bana... Sahaflardan alıyordu herhalde; kim bilir kaç karanlık depoyu karıştırıp kaç sandığın küf kokularını didikliyordu? Ben de, onun bu zahmetine karşılık, kitaplığın alt rafındaki dergi ciltlerinden Cansever'in yayımlandığı sayıları bulup yattığım yerden şiirler okuyordum. Buna sevinir miydi, yoksa seviniyor mu görünürdü bilmiyorum. “Ben Ruhi Bey Nasılım” adlı şiiri okurken, İsvan'ı Ruhi Bey'in torunu yerine koyduğumu sezer miydi, onu da bilmiyorum. Ama, ikimiz de kırları dolaşmış, yalnızlığın işlettiği bir kır kahvesinde peş peşe demli çaylar içmiş, daha sonra da muşambaların, iplerin ve tentelerin çoktan derlenip toplandığı ıssız pazaryerlerinden geçmiş, geçerken fısıltıyla söylemiş ve boşluğa yağın sıkıntılı bir yağmurun altında

sırlıslıkla ıslanmış gibi, biraz kır, çiçeklerini, biraz uçurumları ve biraz da pazarcılarını andırarak, hatta belki biraz da içimizdeki yoklukta yıkanarak dönerdik odaya... Sonra, şiir kendi kendine hâlâ devam ediyormuşçasına, susardık bir süre; Cansever şiirlerinin ardından gelen sessizliklerin tadına, ne yaparsak yapalım, bir türlü doyamazdık. Dahası, şiirle nerelere gidip gelmişsek, sessizliğiyle de aynı yerlere, aynı şekilde gidip gelirdik (Toptaş, 2009: 17-18).

Romanda şahıs belleğine dair de bir kullanım dikkati çeker. Kasabada herkese uzak bir karakter olan Müdür, yalnızca kahveleri günlük dolaşır. “Herkes, günün her saatinde harman yerlerinde, ıssız bağ aralarında, çeşme başlarında, tarlalarda ve sokaklarda görürdü onu. Oralarda ne aradığı, neyin peşinden koştuğu ya da neden ve nelerden kaçtığı hiç bilinmezdi. Üstelik, yüzünün yansını boynuna doladığı kırmızı puanlı atkının içine gömerek o soğukta ya da kravatım gevşeterek o sıcakta onca yolu hangi amaçla teptiği ve bunu her gün neden tekrarlayıp durduğu, cesaret edilip sorulamazdı da... Kaidesini arayan asık suratlı bir heykele benzerdi çünkü dolaşırken, adımlarını düzenli atar, kollarını düzgün sallar ve ceketinin düğmelerini hiç çözmezdi. En sevdiği şeyse, gazetelerin köşesindeki bulmacaları çözmektir; bu yüzden kahvehaneleri dolaşır tek tek bütün gazeteleri toplar, daha önce bulmacası çözülmüş olanları buruş buruş buruşturup yere fırlatır, öfkesi biraz geçince de, bir köşeye çekilip düşünmeye başlardı. Çözemediği bulmaca yoktu, ne yapar eder bütün kareleri doldurur, sonra da altlarına, kimin çözdüğü belli okun diye midir nedir, sanki kasabanın kaderini değiştirecek çok önemli bir karar onaylıyormuş gibi kocaman kocaman imzalar atardı” (Toptaş, 2009: 55-56).

Romanda 12 Eylül sürecini hazırlayan şartlar ve eğlence mekânlarının bundan aldığı pay da bir kolektif hatırlama unsuru olarak kullanılır:

“Onlar öteki köşede, yüzlerinden sigara külleri havalanan kirli minderlerin üstüne sıralanıp, kentlerin semt semt siyasî bölgelere ayrıldığı, kanlı hesapların yapıldığı, intikam yeminlerinin edildiği ve pencerelerin ölüm korkusuyla sınıksız kapatılıp kapıların evlatlara bile bin bir kuşkuyla açıldığı, tatsız bir dünyadan söz ederlerdi her akşam. Otomatik silahlarla taranan okul bahçelerini, bombalanıp harabeye çevrilen öğrenci yurtlarını, kan gölüne dönmüş kahvehaneleri ve kantinleri, ele geçirilen sokakları, sağda solda

dağıtılan kalın sesli bildirileri, zorla satılan gazeteleri ya da üstünden aylar geçtiği halde hâlâ aydınlanmamış karanlık baskınları dönüp dolaşıp yeniden tartışırlarken, nasıl davranmaları gerektiğini bir kez daha gözden geçirir, üniversiteye sızan provokatörlerin kimliğini saptar ve olup biten bunca karmaşanın özünü birkaç sloganın çekirdeğine sığdırmaya çalışırlardı. Her şey sırtlarındaki gömlek numarası kadar kesindi onların gözünde, her şey olağandı, her şeyin nedeni, gelişimi ve sonucu belliydi ve her şey bütün boyutlarıyla önceden görülüp hesaplanabilirdi” (Toptaş, 2009: 90).

Roman kahramanı, babası ile ilgili kahvehane anısını, otobiyografik bellek üzerinden aktarır: Baba, kaza haberini aldığı anda kahvededir ve herkes onun arabasının hesabını soracağını düşünürler:

“Oysa babam hiçbirini yapmazdı bunların, kazaya kim neden olmuşsa varıp onun boynuna sımsıkı sarılır ve herkesin şaşkın bakışları altında, dakikalarca höyküre höyküre ağlardı. Hıçkırıkları birazcık seyrelip soluk alış verişi belli bir düzene girdiğinde de, kazanın nasıl meydana geldiğini anlattırırdı uzun uzun ve gözlerini iyice kısıp uzaklara bakarak, olup bitenleri hayalinde canlandırmaya çalışırdı. Ardından da, kafasını, ah ulan ah, bilmez miyim hiç gibilerden sallayarak, bu kez de kendisi, uzun yol şoförlüğü yaptığı yıllan anlatmaya başlardı. Bunu yaparken, çeşitli rastlanılan bir araya getiren öyle ilginç kazalardan, insan ruhunu olanca derinliğiyle aydınlatan öyle akıl almaz aksaklıklardan ve öyle inanılmaz sahnelerden söz ederdi ki, arabamızla kaza yapan adam, bir süre için kaza yaptığını bile unuturdu sanki. Çaylar buz gibi soğurdu bu arada, sigaralar söner ve kahvedeki herkes, anlatılan olayların büyüüne kapılıp yavaş yavaş babamın masasına doğru yaklaşırdı” (Toptaş, 2009: 145).

Hasan Ali Toptaş’ın 1995 tarihli *Gölgesizler* romanı, taşra hayatını konu edinen bir eserdir. Eserde kasabanın kamusal mekânı olan kahvehane dışında bir de sabahçı kahvesi söz konusudur. Kahraman, mekânı şöyle tanıtır:

“Sabahçı kahvesini bulmuştum, ama hiç de düşlerimdekine benzemiyordu. Vitrini sigara paketleriyle dolu köhne bir bakkalla bir madeni yağ dükkânının arasında, hayal meyal, daracık bir yerdi. Açılmadı sanmıştım önce, neredeyse dönecektim ki, mavi

çerçevesi ocağın içinde oturan kahvecinin başını gördüm. Kim bilir hangi uykunun sularına eğilmişse eğilmiş, arada bir yavaş yavaş aşağıya inip kayboluyor, artık yok dediğim bir sırada da hızla doğruluyordu. Gene de kapıdan girdiğimde dönüp baktı bana, önünden bir düş gibi geçip köşedeki masaya oturana dek sayarcasına adımlarımı izledi. Bense oturur oturmaz sigara yakmış, bir yandan buhar püskürüp duran kazana baktıkça içeceğim çayları hayal ediyor, bir yandan da ıslak toz kokusunun içinde yüzen masaları süzüyordum. Üstlerinde, yıkanıp ters kapatılmış birer kül tablası olmasa, yüze yüze kapıdan çıkıp gideceklerdi sanki; kentin karanlık sokaklarında gezinmeye başlayacaklardı. ‘Çay mı?’ dedi kahveci. Başımı salladım. Yerinden uykulu uykulu kalkıp radyoyu açtı önce, bir süre oyalandı onun başında, o istasyondan ötekine sürekli gitti geldi. Sonunda bir yerde karar kıldı, ama görünüşe göre bundan memnun değildi. Belki de bu yüzden masama ekşi bir suratla bıraktı çayı, artık tekrarlaya tekrarlaya tekrar olduğunu unuttuğu bayat bir hareketle çevresine şöyle bir bakıp yeniden ocağa girdi. Onun aynı biçimde oturup uyuklamaya başladığını görünce, bir daha çay isteyemeyeceğimi anlamıştım. Ben, değil böyle uzakta uyuklayan bir adamı, en işlek yerde vızır vızır koşuşturan garsonları bile çağıramazdım çünkü; iş bana düşmüşse elim ayağıma dolanırdı hemen, ıknır sıkınır, sonra da garson milletinin eğitilmemişliğinden dem vurarak, onların müşterinin ne istediğini küçük bir kıpırdanı-şından şıp diye anlamaları gerektiğini ileri sürerdim. Gene de bir yolunu bulup onları çağırılmaya çalışırdım tabii, ama ben ne zaman elimi havaya kaldırırsam birdenbire ortalıktan yok olurlardı. Olmamışlarsa bile görmezlerdi beni, sanki yokmuşum gibi yanımdan geçip giderlerdi” (Toptaş, 2006: 194-195). Kahraman ortamı gözlemleyip, çayımı içesiye kadar, kahvehanenin dolduğunu görür: “Çayımı bitirdiğimde, sabahçı kahvesi uykulu adamlarla dolmuştu. Kapıdan ne zaman girdiklerini görmemiştım sanki, kendimi ne denli zorlarsam zorlayayım onların gelişlerini anımsayamıyordum. Oysa, önlerinde duran boşalmış çay bardaklarıyla oradaydılar. Kimi dalgınlardan dalgındı, kimi başım göğsüne eğmiş uyukluyor, kimi de elini çenesine dayamış öylece boş boş bakıyordu. Ayrı masalarda oturmalarına karşın, aynı yükü taşıyor gibiydiler yüzlerinde, aynı şeyi düşünüyor, hatta birbirlerinden habersiz aynı kalbi taşıyor gibiydiler. Sonra birkaçı, masalara kapanıp resmen uyumaya başladı. Kim bilir nelerin yorgunu bunlar, diye geçirdim içimden, kim bilir kimlerin yorgunu... Bir yandan da inatla, onların kapıdan ne zaman girdiklerini anımsamaya çalışıyordum. Belki, diyordum kendi kendime, bir ara ben de uyudum... O sırada geldi adamlar; kapıdan tek tek süzülüler içeri, her biri bir masaya geçti sonra, oturdular. Ardından, çay içtiler höpür höpür; duymadım. Öksürdüler ardından,

duymadım. Ya da konuştular kahveci çayları dağıtırken, adres sordular sözgelimi, iş sordular, para ve kadın sordular; duymadım. Bana baktıklarım da duymadım tabii, sessizliklerini de duymadım... Ola ki benden sonrasındaydım ben, henüz yoktu kahvedeki adamlar, ben çıkıp gittikten sonra geleceklerdi tek tek, aynı yerlere oturacak ve aynı bardaklarla çay içip uyuklamaya başlayacaklardı. Belki de boş bir masaya bakacaktı boş boş bakanlardan biri; orada, gözü kaşı bana benzeyen bir insan gördüğünü sanıp bir an irkilecekti... O bir anlık irkiliş miydim ben? Ya da insan, bir anlık irkilişten doğmuyor muydu zaten, macerası o noktadan başlayıp gelmiyor muydu? Hızla kalktım masadan, kafamdan geçen bu saçmalıkların tutsağı olmadan çay parasını ödeyip hemen dışarı çıkmayı düşünüyordum” (Toptaş, 2006: 201- 202)

İKİNCİ BÖLÜM
1950-2000 ARASI TÜRK ROMANINDA EĞLENCE MEKÂNLARININ TARİHSEL
VE SOSYAL İŞLEVLERİNİN HATIRLAMA VE UNUTMA PRATİĞİ
OLARAK YANSIMASI

2. Eğlence Mekânlarının Hafıza Mekânlarına Dönüşmesi

2.1. Kültürel Değişim ve Romanlarda Hatırlama ve Unutma

Tanzimat döneminden itibaren yaşanan kültürel değişme, romanların dünyasında kendisini temsil değeri bulur. Romanın tarihi Türk edebiyatı açısından biraz da bu değişimin tarihidir. Sosyal hayat, Tanzimat'tan beri çok hızlı değişir ve onun göstergesi olarak kültür de bu hızlı değişime ayak uydurur.

Cumhuriyet'in ilk yılları, yeni insan yeni vatandaşın temini için önemli bir yatırım zamanıdır. Halk'a Doğru prensibi ekseninde geleneksel kültürü ve kolektif şuuraltını diriltiren projeler en azından 1940'lara kadar kültürü homojen kılar. Yine de gündelik hayatın getirdiği yeni mekân, yeni kıyafet, ilke ve inkılaplarla taşınan yeni zihniyet, Batı'ya medeniyet anlamında açılma gibi hususlar, kültürün çekirdeğinde değişmelere neden olur.

1950'li yıllar tüm dünyada yeni bir anlayışın ve zihniyetin temsili olur. Dünyadaki varoluşsal krizler, Türkiye'ye de yansır. Yeni kavramlar, hayata dahil olan ve çoğunlukla emperyalist hedeflerin pazarlaması olan markalar, geleneksel tarımdan makineli tarıma geçiş, tarım toplumundan sanayi toplumu olmaya yöneliş bu dönemde kültürü de ister istemez değiştirecek, romancıların gündeminde değişmelere neden olacaktır.

1960'larla birlikte başlayan ve 1980'e kadar devam eden süreçte darbeler, ikame ideoloji arayışları ve çatışmalar kültür içerisinde yeni bir çeşitlenmenin nedeni olacak ve gündelik hayatı etkileyecek yapılarla karşılaşılacaktır. Buna rağmen dönem romanlarında hala geleneksel hayatın ve sözlü iletişimin etkileri kendisini belirgin olarak hissettirir.

1980 sonrasında ise kültür, özdeğerlerine karşı bir yabancılaşma içerisine girer. Sosyal hayatın hızlı, birdenbire ve pazar ekonomisi lehine değişimi kültürel yapıda da bir parçalanma ve kaos meydana getirir. Bu zamana değin kültürün yönettiği moda, artık bir gösterge olur ve kültürü de yönetmeye başlar.

Eğlence mekânları kültürel değişme üzerinden okumak, sosyolojik anlamda toplumdaki devinimin de farkında olmak demektir. Şimdi bu konudaki değişimleri inceleyebiliriz.

2.1.1. Kahvehaneler

Karay'ın *Sonuncu Kadeh* romanında Cemşit, Mısır Çarşısı ile Yenicami arasındaki park kahvesinde oturup vapur saatini bekler. Burada kendi görüntüsü ve imajı hakkında olumsuz şeyler düşünür. Derken roman kahramanlarından Fırat ve Lale aklından geçer:

“Fırat’ı onun otuzuna varmamış dinçliğini, yakışıklılığını, giyim zarıflığını ve Lale ile sevişmeleri, iki genç. Gürbüz, sapasağlam, tertemiz kanlı ve iç, dış, bütün uzuvları yepyeni bir çiftin cinsi münasebetleri de ona iğrenme vermiyordu. Adeta pastoral güzellikte bir şeydi bu, insanların çobanlık devrine ait tabii ve yakın hayatları kadar sade ve latifti o manzara! Çoban deyince, Cemşit bir anda Sırlı kızı hatırlayıverdi, Polinka ’yı” (Karay, 2009g: 76-77)

Cemşit, düşüncesinden arınıp sönmüş piposunu yakar ve etrafını incelemeye başlar. Çevresinde insanların zaafı ve zayıflıklarından başka bir şey yoktur. Bu noktada mekânda tarihsel hafızanın geliştiği görülür:

“Nasıl rezil etmişiz dünyayı.’ diye söyleniyor. ‘İnsanlar Frenklerin strict necessaire tabir ettikleri elzem ihtiyaç dışına çıktıkları yani medeni olmaya başladıkları tarihten beri huzurdan mahrum kalmışlar. Çölden taşıp İspanya’ya yerleşen Arap bir daha huzur buldu mu? Tarihin en yakın misali budur. Endülüs sarayları çöldeki seraplar kadar devam etti ve Kasrülhamra bir vahadan daha keyif verici olamadı. Farz edelim ki bu ırk o ülkeleri tekrar ele geçirsin, mümkündür, mümkün olmayan şey, çöldeki eski huzura artık yeniden kavuşamayacağıdır” Daha sonra kendisinin de makul ve makbul bir adam olmadığını düşünür. Bernard Shaw’ın makul insanın *“kendisini dünyaya”* uydurduğunu, makul olmayanın da *“dünyayı kendisine uydurmakta ısrar”* ettiğini belirtir ve tekamülü makbul olmayanların ısrarında bulur. (Karay, 2009g: 75-78).

İlhan Tarus'un 1967 tarihli *Vatan Tutkusu* romanında Millî Mücadele dönemi ve Ege bölgesindeki çetecilik faaliyetleri anlatılır. Göç, yerinden edilme, mezalim gibi savaşa dair sosyal sorunlar romanın önemli meselesidir. Efelerin düzenli orduya geçme sürecinde sosyo-ekonomik şartlar nedeniyle bıraktıkları soylu eşkıya tipinin değişimi de romanda konu edilir. Osman Efe'nin efelikle ilgili görüşleri okura şu şekilde sunulur: “*Bir kahvede yarım kadeh çay, ya da bir fincan kahve içsin de, o sırada orada bulunanların tümünün borcunu ödemededen çıksın? Olacak şey değildi. Meyhanede öyle, ahçıda öyle... Hamdolsun bu taraftan yüzü aktı. Ardından bir şey diyemezlerdi. Efeliğin gereğini tam olarak yerine getirmişti*” (Tarus 1967: 271). Böylece eğlence mekânları, kişilerin kimlik mekânları olarak kurgulanmış olur.

2.1.2. Meyhaneler

Melih Cevdet, 1965 tarihli *Aylaklar* romanında modern hayata katılma telaşını ve parazit yaşamları eleştirir. Romanın kahramanlarından Muammer, lise çağlarında içkiye müptela olmuş ve Boğaziçi meyhanelerinin müdavimi olmuştur. Hukuk Fakültesi'ne kayıtlandıktan sonra meyhaneler onun ikinci evine ve kimlik mekânına dönüşür. Çoğu zaman evde değil meyhanelerde sabahlar. Ailenin yakınlarından Davut, devrin artık içkili devirler olduğunu belirtir ve alkol kullanımına dair tarihsel hafızayı dile döker: “*Unutmayın ki içki içmek ilk çağda bir çeşit tapınma idi. Tiyatro da öyle, tiyatro da dini bir törendi. Bugün hani ‘tiyatro bir mabettir’ diyorlar ya, ta o zamandan kalmadır o söz. Ama bugün yanlıştır. Bugün tiyatro bir oyun, içki bir ihtiyaçtır. İnsan dinlene dinlene ve içe içe çalışır*” (Anday, 2011:54). Muammer ise içki meselesini varoluşsal bir krizle açıklar. “*İçkisiz yaşamağa tahammül edemiyorum. Dünya çekilmez, katlanılmaz geliyor bana. Başım ağrıyor, sinirlerim bozuluyor. Niçin işkence çekeyim? Madem bu yükü içkisiz taşıyamıyorum, içerim daha iyi*” (Anday, 2011: 54). Leman Hanım ise meyhanede olmaya, konuşmak veya dinlenmek için meyhaneye gitmeye anlam veremez. “*Ne var bu meyhanelerde, onu da bir türlü anlayamıyorum. Konuşacakları varsa evde konuşsunlar... Hayır, olmaz, ille meyhane*” (Anday, 2011: 8). Oysa Muammer, ancak meyhanede düşünebilmektedir. Özellikle sevdiği kız olan Ayla ilgili bütün kaygı ve sorunlarını meyhanede içtiği ve hatta sarhoş olduğu zaman düşünebilmektedir.

2.1.3. Barlar

Türk Edebiyatında fantastik türün önde gelen kadın yazarlarından olan Nazlı Eray, romanlarında şehir ve eğlence mekânı ilişkisini inceleyen önemli örnekler kaleme alır.

Nazlı Eray, romanlarında hem kadın ve hafıza mekânı ilişkisini hem de şehir ve eğlence mekânı ilişkisini inceleyerek bellek ve edebiyat ilişkisi noktasında mühim örnekler verir. İlk olarak 1997 yılında yayımlanan *İmparator Çay Bahçesi*, gerçek hayatta var olan bir mekândan hareketle yazılır. Fantastik nitelikteki roman, bir meta kurgu özelliği gösterir ve romanın yazılış süreci de kurgusal çerçeveye taşınır. Eserin yazarı olan anlatıcı, daha önce vefat ettiği öğrenilen Gül Abla ile yaşadıklarını, geriye dönüş tekniği yoluyla verir. Anlatıcı, Arzum Apartmanı'nda bir dairenin misafiridir ve okur, Gül Abla'nın öldüğünü, anlatıcının bu evdeki sohbeti sırasında öğrenir. Gül Abla'nın hayatına dair bilgilerin verilmesinden sonra vaka bir fantezi âlemine evrilir. Anlatıcı, 1967 yılında intihar ederek hayatına son veren Celal Dülger'in, üzerinde resmi olan mezar taşı ile Cebeci Mezarlığı'nda karşılaşır ve bu isim, resmin de hafızasında yarattığı anlık heyecan nedeniyle anlatıcının dikkatini çeker. Telepatik bir iletişim kurduğu Dülger'in, yanında cennet bekçisi olan İrfan ile birlikte olduğunu görür. Onlarla konuşan anlatıcı, Celal'i kendi ağzından tanır. Celal, Adviye isminde, kendisinden yaşça büyük olan bir hanımı sevmiş, fakat patolojik bir yönü de olan bu aşkına karşılık bulamadığı için intihar etmiştir. Adviye Hanım, Gül Abla'nın arkadaşıdır ve anlatıcı, ona ulaşmak için Gül ile birlikte taksiye biner. Takside aklına birden Bartın gelir ve şehre dair hatırlama unsuru böylece anlatıya girer. Bartın, anlatıcının daha öncesinde gördüğü bir şehirdir ve orada gittiği çay bahçesini hatırlar. Tekrar o çay bahçesine gitme isteğini dizginleyemez ve Ankara'dan hareket ederek Bartın'a ulaşır. Şehri dolaşırken hem daha önceki hatıralarını düşünür hem de amaçsız bir yürüyüşe başlar. Derken ana cadde üzerinde, eski bir bina olan Taşhan'ı görür ve çevrede hiç kadın olmaması dikkatini çeker. Bu birahane erkekler, ayrıldıkları veya ölüm nedeniyle kaybettikleri sevdiklerini, unutamadıkları kadınları düşünürler ve bu hayal kadınlar, birahaneye, hatırlanma sırasına göre gelirler. Hayal edilen ve zihinde canlanan kadınlardan başka hiçbir kadın bu birahaneye giremez. Girse de varlığı olmaz, görünmez ve sezilmez. Alkol ve sigara ile yalnızlıklarını kapatmaya çalışan erkekler, akıllarındaki kadınlarla aslında reelde olmayan buluşmalar yaşarlar ve anlatıcı oraya gelen tüm kadınları seyrederek. Dışarı çıktığında binanın bulunduğu mahallin meydanında boş bir havuz görür. Yüz ve bellek ilişkisi

düşünüldüğünde, bu havuzun neden boş olarak kurgulandığı da anlaşılır. Bakanın yansması havuzda görünmez, yüz yansımadağı zaman, geçmiş de yitirilir. Ayrıca havuz, su ve hatırlama ilişkisi düşünüldüğünde ötekinin alanına işaret eden havuz (Bachelard 2006: 187), boş havuz olarak romanda görünmesiyle öznesiz bir seyirlik alanın varlığını imler. Şaşkınlıkla caddeye çıkan anlatıcı, yolun karşısındaki Balkaya Pastanesi'ne gider. Burada tat ve kokulardan hareketle mekâna dair bir tanıdıklık duygusu yaşayan anlatıcı, sürekli olarak da Taşhan'ı hatırlar ve birkaç gün sonra da tekrar Taşhan'a gidip, تنها bir masaya oturur. Garsona sürekli seslenir fakat kendisiyle ilgilenilmez. Çünkü anlatıcı, oradaki erkeklerden hiçbirinin düşündüğü kadınlardan biri değildir. Yani mekâna eklememesi, mekânın onun bedenine dair bir aşinalığı yoktur.

Bu andan itibaren roman, geriye ve ileriye sıçrayışlarla, kurguyu geliştirirken, vakanın ilerleyişi ancak eğlence mekânları vasıtasıyla olur. Celal'in intiharından duyduğu pişmanlığı dile getirmesiyle birlikte İrfan'dan izin alan ve dünya hayatına talihsiz gencin geri dönmesini sağlayan anlatıcı, cennet bekçisi İrfan ile birlikte Celal'in sürekli kumarhanelerde olduklarını görür. Celal, uğruna öldüğü kadını bile gidip görmeden, bir gazinoya kapanır. Anlatıcı da Casino Venüs isimli bu oyun mekanının müptelası olur. Aynı adlı makinede oyun oynadıkça, anlatıcının hafızası ona devamlı, çeşitli hayal kadınlarını ve her biri birer kuru menekşeye dönüşmüş, unutulmuş erkekleri hatırlatır.

"Tılsımlı bir dünya" olarak değerlendirilen Casino Venüs, aynı zamanda postyapısalcı feminizmin, metafetişizm ile kurduğu dişil bağlantıyı da göstermesi bakımından oldukça önemlidir. Bir eğlence mekânı, özellikle de kumar makinesi, verili jargon nedeniyle okurun zihnini eril alana taşıırken, anlatıcı buradaki kumar makinelerinin "erkek" olduğunu belirtir. Üstelik de bu erkek "hovarda" ve kararsızdır. *"Bazen beni üzer, sonra birdenbire sevindirir. Sinirlendirir. Sonra yumuşatır. Bir anda her şeyimi alabilecek güçtedir. Bana hissettirir bunu"* (Eray, 1997, 58). Makinenin erilleştirilmesi, postfeminizm ile gelen dişil tersine çevirme arayışlarının bir sonucu olarak görülebilir ve kadın yazarın eğlence mekânı üzerinden cinsiyetçi eğilimi dışarıklaması olarak kabul edilebilir. Ayrıca anlatıcı, aynı paralelde, silah, araba vb makineleri kadınla ilişkilendiren söylemler karşısında, metafetişist bir vurguyla *"makinenin tuşlarına dokunup kontrol etmeye başladığımda parmaklarımın altında bir an titrediğini hissedirim"* (Eray, 1997, 57) der. Eril nesne, dişil olanın tahakkümüne girmiş olur. Ayrıca makine, yani "alet oldukça büyüktür" ve teşhir edilir. Çünkü bu makineye ulaşmak için oyuncuların, kırmızı

halıların kapladığı bir salondan geçmesi, tekinsizliğin işaretlerinden olan billur avize ve aynaları atlatması, ayrıca, yuvarlak cam kapıdan geçebilmeleri gerekir. Ayrıca psikanalizin, dişil uzuvlarla birleştirdiği kürk imajı, romanda özellikle bu mekân söz konusu olduğunda önem kazanır. (Sarı, 2008). Anlatıcı, içeri girmek için vestiyere “*kürkünü*” bırakır. Dişil olan veya dişillik böylece terk edilmiş olur. Erginleme törenlerini andıran bu geçişlerden sonra salona ulaştığında anlatıcı, tam merkezde, ortada, teşhir edilen bu büyük makineyi görür. Makine, anlatıcıda bir “tekinsizlik duygusu” uyandırır. Kendisini “*tutsak eden*”, “*kıskıvrak yakala*”yan tehlike, anlatıcının mozoşizme varacak heyecanlarının da kaynağıdır: “*Casino Venüs’e girerken, o kilitli, camlı dönen kapıdan geçerken içim bir an heyecandan cızlar. Tehlikeyi bilirim*” (Eray, 1997, 58-60). Makineden, oyuncunun hayatı hakkında tüm bilgileri almak isteyen bir kadın sesi duyulur. Bu ses sordukça oyuncular, yaşamlarının gizli ve açık tüm hatıralarını, o metalik sese emanet ederler. Bu nedenle başka bir oyuncunun o makinede oynaması konusunda da histerik bir kıskançlığın izleri görülür. Tamamen eril niteliklerle donanmış kumar mekânının, romanda bu ters söylemle sunumu, hatırlamanın da kadınlar üzerinden gerçekleşmesinin açıklaması olur. Üstelik bu kadınlar, mekânda yer kaplamayan fakat bellekte yansıması olan bedensiz kadınlardır.

Ayrıca anlatıcı, romana ismini veren İmparator Çay Bahçesi’ne her gidişinde yine bir kadını hatırlar. Anlatı düğümünü oluşturan bir hatırlama anında yazar, bu çay bahçesinde çocukluğundan tanıdığı Sabriye’nin gözlerini görmek suretiyle hem mahallesini hem çocukluğunu hem de kadına dair çocukluk anılarını hatırlar. Sabriye, anlatıcının yazmaya çalıştığı romanı, kendisinin daha önceden hazırladığını söyler. Anlatıcı, Sabriye’yi hırsızlıkla itham edecekken, uyanır ve yaşadıklarının bir rüya olduğunu anlar.

Romanın sonunda ise anlatıcı, arkadaşı Gece ile birlikte Gece Barı’na gider. Burada Gece, anlatıcıyı genç bir beyle tanıştırır. Genç adam, aslında kendisinin, anlatıcının romanı olduğunu ve birazdan tamamlanacağını belirtir.

Bu roman boyu Eray, özellikle eğlence mekânları içerisinde, devamlı olarak hayatının ölümlerine, kayıplarına, hatıralarına ve meraklarına döner. Her mekân, onun belleği için yeni bir mit alanı yaratır. Mezarlıkların veya albümlerin yerini, bu romanda eğlence mekânları özellikle bar, kumarhane ve çay bahçesi alır. Yazarın zihninde resmigeçit yapan ölümlerin varlık bulma alanları da sayılan yerlerden başkası değildir.

Yazar, ne zaman bu alanların etkisinden çıkarsa, vaka garipsenecek ve anlatı gerçeğe dayalı yapısına dönecektir. Bu anlamda anlatıcının fantastiğe imkân sağlayan teknik unsurları da eğlence mekânları olur. Ayrıca bu romanda eğlence mekânları yalnızca bir yapısal unsur olarak bulunmaz. Romanın tüm kurgusu, mekân üzerinden sağlanır.

2.1.4. Kafeler

1961’de yayımlanan *Son Sığınak* romanında Reşat Nuri, eğlence mekânlarındaki değişimleri, oldukça önemli satırlarla aktarır. Sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerin bu mekânlar üzerinden okunması noktasında aşağıdaki satırlar oldukça önemlidir: *“İnkılâbın ilk yıllarında barlar meydana gelmişti. Şimdi onların yerini çalgılı kahveler alıyordu. Bunlar, sahil şehirlerinin kafeşantanlarıydı. Aralarında bir meslek yakınlığı görülüyordu. Zaman oluyordu ki, yalnız değil, bütün truplar, tulûatçılar, yayılmış bir kabile manzarası gösteriyor, birbirini buluyor, dağılıyor, toplanıyorlar... Kasabaların kahvelerinde şanolar vardı. Sahil şehirlerinin buralara kadar gelmiş yırtık perdelerinde deniz kızları ve sanat perilerinin resimleri görünüyordu. Bir gece, bunlardan birinde garip ve komik bir oyun seyrettik. Mevzu: biriyle sevişen, kocasını aldatıp kaçan bir kadın... Kocasına gücenen kadın, çocuklarını boğazlayıp herife veriyor. Erkeklerin isimleri, Ahmet, Mehmet... Fakat kadının ismi: Midya... Âşık; kadına: ‘Midyacığım!’ diye hitab ediyor. Komiklik yaparak: ‘Ah, Midyacığım, seni bir tavada evire, çevire kızartmak, Midyacığım, senin plakini, dolmanı yapıp yemeli!’ diyor. Halk, gülmekten kırılıyor. Hoca: ‘Bu ne biçim isim böyle?’ derken Azmi, birdenbire: -Yahu, bu, meşhur (Mede) diyor, midyanın adı gelmemiş olan bu yerlere bu piyes, nasıl gelmiştir?.. Bu iç sıkıntısından bunalmış memleketlerde zavallı gençlerin, genç çocukların bir açılma çağı var... Bu küçük kahve şanolarından hayatın, vadettiği müphem ümitlerin görünmesini bekliyorlar. Kızlar, aşkı, şiiri... Ne kadar iptidai şeklinde olursa olsun... Bunlar, o karanlık bakışlı gençliklerini çok genç yaşta kaybetmiş adamların çocuklarıdır. Zaman gelip yaş, hükmünü yapınca, onlar da ibadete kapanacaklardır... Hiçbir inkılap, bu durgunluğu yıkamayacaktır. Buralara düşmüş memurlar, vazife için gelmiş genç adamlar... Akşamla beraber bulunan insanlar... Hâlâ kapalı evlerden fırlayanlar... Bu şanolar, hepsi için birer sığınaktır... Bizim kabile, hiçbirine benzemiyor. Seyirci gibi geçtiğimiz yerler var, tutduğumuz yerler var. Kâh açıp kâh kapıyan, yazdan hiçbir yerde aç kalmıyoruz; çünkü kuvvetimiz var, her yere göre kutudaki marifetlerimizi*

çıkartıyoruz. Önceleri, 'her yeni yere girerken, ilk evlerin kapalı yüzlerinden, kapısına birkaç deste ip, kova, teneke asılmış dükkânların önünden geçerken korkardım... Fakat şimdi alıştım... Bizim kabile, derhal vaziyeti ayarlıyor. Zurnadan bozma klârimizle ve Doktorun bir yerden elde ettiği davulla hemen işe başlıyoruz... Artık, bunda ne sanat ne izzetinefis, ne de utanacak bir şey görmüyoruz. 'Pembe Kız'a benzer bir ameliye ile yeni yeni tuluat çıkartıyoruz, eğleniyoruz. Zaman oluyor, derelerin kenarında, çalı çırpı ateşinde sular kaynıyor. Kadınlar; çamaşırlarını, taşların üzerine koyarak, tokaçlarla yıkıyorlar... Orta Anadolu'nun içinden, teşbih böceği gibi nereye gittiğimizi bilmeden, duman basmış vadilerden güneşe, güneşe doğru iniyorduk...' (Güntekin 1984: 186-187).

2.2. Siyasi Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma

Tarihsel zeminden farklı olarak yalnızca değişen siyasi koşulların yarattığı yeni insan tipleri ile zihniyetler yeni hatırlama ve unutma alanları açar.

2.2.1. Kahvehaneler

Orhan Kemal'in *Murtaza* romanında Giritli Cumali'nin kahvesi, Murtaza için tarihsel belleğin alanına dönüşür. Burada sürekli Demokratlar tarafından alaycı tacizlere uğrar. İsmet Paşa aleyhine konuşulduğunda "*Murtaza'nın elindeki kahve fincanı titremeye*" başlar. "*Evet, biliyordun şu kafasızların hiçbiri görmemişti kurs, almamıştı sıkı terbiye hem de disiplin amirlerinden, dolaşmaz idi damarlarında Hasan Bey'in mübarek kanı, onun için de eremez idi dünya ahvaline akılları, ama gene de ismet Paşaya söyletmez idi söz, attıramaz idi çamur. O ismet Paşa ki, yenmiş idi İnönü'nde milletin makus talihini ve atmış idi Yunan'a en büyük şamarı. Boğmuş idi harimi ismetinde vatanın, gavurları. O İsmet Paşa alıp getirmiş idi onları çan sesinden ezan-ı Muhammediye... Böyle olduğu halde Yorgi Cemal ayağa kalkmış, adeta nutuk atıyordu: 'Bu vatanın bundan sonra yok CHP'ye, yok İsmet Paşaya ihtiyacı arkadaşlar. Bu vatanın var ihtiyacı ekmeğe' Murtaza'da bardak dolmuştu. Elindeki yarısı içilmiş kahve fincanını tabağıyla birlikte Yorgi Cemal'e fırlattı* (Kemal 2014: 433). Kahvede bir de güreşe tutuşan Murtaza, karısının oğlu Hasan'ın bakkaldan çeyrek ekmek çaldığı için karakola alındığı haberini getirmesiyle sarsılır. Kahve ahali bu durum karşısında birleşip ona yardım etmek isterler. Romanın bu bölümündeki satırlar, kahvehanelerin kültürel bellekle ilişkisini açığa çıkarması bakımından önemlidir.

Siyasi romanların angaje tutumlarına ve toplumdaki beylik yargılara karşı kaleme alınan *Viski* romanı, Çetin Altan tarafından 1975 yılında yayımlanır. Romanda isimler, Rezil Köpek gibi alegorik mahiyette sunulur. Romanın başkahramanı, beylik fikirlere karşı çıkan bir solcudur. Eğlence mekânlarında zaman geçirirken, toplumun diğer kesimlerini temsil eden insanlarla karşılaşma olanağı bulur: Bu nedenle eve değil, sabahçı kahvesine gitmek ister. “*Bir sabahçı kahvesine girip bir çay içmek, başını kollarının üstüne koyarak biraz dinlenmek istiyordu. Tekrar yan sokaklara daldı. Kaldırım hizasında aydınlık üç pencere vardı. Biri açıktı pencerelerin. Hafif eğilerek pencerelerden içeri baktı. Masalarda üç kişi uyukluyor, iki kişi kâğıt oynuyor, biri de çay içiyordu. Bir sabahçı kahvesiydi burası; bir apartmanın bodrum katında bir sabahçı kahvesi... ‘Rezil Köpek’ kahvenin bulunduğu apartmana girdi, aşağıya doğru indi. Apartmandan çok, han gibi, pasaj gibi bir yerdi burası. Dış kapının açıldığı sahanlıkta tabelalar göze çarpıyordu: ‘Örücü’, ‘Saatçi’, ‘Terzi’ gibi... Kahveye sönük bir ampulün aydınlattığı kirlili bir merdivenden iniliyordu. Kahvenin karşısında da yine tabelalar vardı: ‘Düğmecisi’, ‘Kolacı’ vs.... Kahvenin kapısı açıktı. Camekânla bölünmüş bir kahve ocağı ile altı yedi masa vardı içerde” (Altan, 1978: 55-57).*

2.2.2. Meyhaneler

Altan, *Viski* romanında meyhane ve bar arasındaki farkı kokular üzerinden verir. Sinestet düşüncenin varlık kazandığı bu satırlarda, barlarda “*akşam hiç belli olmaz. Gecedan gündüzdən, akşamdan ve sabahtan tüm kopmuş olarak, loş masalarda, şarap içer insanlar. Meyhaneler, anason, balıkla arnavutciğeri karışımı ızgara ve soğan kokar. Şaraphaneler çürük elmayla insana garip bir derinlik veren izbemsisi bir ıslık kokar”* (Altan, 1978: 132- 133). Bu romanda mekânlar, muhalif alanlardır ve kişileri, siyasi konularda konuşmak ister.

2.2.3. Barlar

Kurt Kanunu romanı, Kemal Tahir’in 1967 tarihli romanıdır. İzmir Suikastını ve İttihatçıların tasfiyesini konu edinen romanda eğlence mekânları tarihsel hafıza ve kimlik mekânı olma işlevlerini yerine getirirler. Romanda Novotni Birahanesi’nden bahsedilir. Bu bar, “*koyu gölgeli bahçesi*” (s. 11) olan, müşterilerine oldukça saygılı davranan Rum garsonun hizmet ettiği bir mekândır. Abdülkerim Bey, İzmir suikastını destekler. Burada

bira servisini beklerken kendisiyle ilgili düşüncelere dalar. Geçmişini hatırlarken, geleceği adına da endişe eder. Kendisinin destekçisi olan Laz İsmail'i hatırlar:

“Gözünün önüne geldi Laz İsmail... Orta boyluydu ama domuzuna tıkdı. Alnı dar, ön dişleriyle elmacık kemikleri fırlak... Esrar içmekten çakır gözleri her zaman, buzlu cam gibi donuk... Milletinin tersine çok az konuşur, susması korku salar yüreğe... Zanaatı adam öldürmek... Tavuk kesmekten kolay gelir namussuza bu iş... Yüz elli liraya, elli liraya, hatta, canı çekiyorsa cebinden üste harcayarak öldürür. Düpedüz hayvan... ‘Hayır, hayvana kurban olsun... Yılan bu... Engerek yılanı... Kurdun öfkelenişini anlarsın. Demek insana yakınlığı var. Yılanın öfkesi anlaşılmaz!’ Ürperdi. Abdülkerim Bey ancak tek başınayken korkardı. Gene öyle olmuş, aklından geçirdikleriyle boğazı kuruyuvermişti. ‘Yoksa salt lazoğlu değil, Gürcü Yusuf denilen Ezrail de beraber davransınlar tabancalarına, evel Allah!’ Rahatça gülümsedi. Boğazının kuruması hatırlatmıştı Novomi'yi... ‘Novonti'yi de hatırladın mı, Camgöz'ü hatırlamamak olmaz!’ (Tahir, 2001: 12). Gelen biranın soğukluğu tadını kaçırınca ana dönerse de devamında Ahmet Samim'i nasıl öldürdüğünü hatırlayarak, zaman kavramını da muğlaklaştırır.

Ağaoğlu'nun 1984 tarihli Bir Düşün Gecesi romanında tarihsel eleştiri, bar üzerinden verilir. Park Otel'in barında hava kararana dek kaldım. Allah kahretsin, burada da ciddileşiyorlar artık. "Ne oldu, ne olacak?" gibi sorular soruyorlar birbirlerine. Güzel, ölmez fıkraları anlatanlar gittikçe azalıyor. Anlatıyorlarsa da, en çok Cumhurbaşkanı üstüne anlatıyorlar. Yarın unutup gidecekler. Biri akıl bile ediyor bunu. "Yahu, şunları bir deftere geçiresek, yarın unutup gideceğiz," diyor. Bunu bile kendine iş ediniyor. Deftere geçirilerek anımsanan şeylerden bir hayır gelirmiş gibi. Hele bu anımsamak, unutmamak istekleri yok mu, iyice canımı sıkıyor. Babalarının fotoğraf biriktirmeleriyle, yıllar sonra da o fotoğraflara dönüp dönüp "Bak ben neydim!" demeleriyle matrak geçiyorlar ya, şimdi bunlar babalarından gülünç. Gülünç olan her şeyi bile bile gülünç kalmak! Anımsamak, gözden geçirmek, derlenip toparlanmayı çağırır. Demek bunlar hala tutunacak bir yer, ayaklarını basacak bir toprak istiyorlar! İçkini içersin, hiçliğe bakarsın, kendi hiçliğini görürsün; hiçbir şey, hiçbir biçimde canını sıkamaz olur. Park Otel'in barında hava kararana dek kalmadım canım. Oraya hava kararmak üzereyken girdim. Şu düşün gibi, bardakiler de, zorla zaman üstüne yeniden çetele tutturuyorlar bana. Allah kahretsin! Yeniden önemsemeye başladılar kendilerini. İkinci sınıf gazetecilerden duydukları üç güncel fıkrayla Cumhurbaşkanı ya da siyasal parti liderlerine ilişkin birkaç

dedim-dediği anlatırlarsa birbirlerine, bir şeye katkıları olur sanıyorlar. Avutuyorlar kendilerini. Öyle ya, kimbilir, bakarsın yarın yeniden devlet diye bir şey olursa, yani gerçek demokratik devlet dedikleri cinsten bir devlet, dişi mi, erkek mi her neyse işte, böyle bir devlet olursa, her şeyi ona teslim edip yeniden vicdan sızılarından kurtulurlar. Yeniden böyle böyle birtakım inançlarla umutların peşine düştüler. Tokadın sersemleticiliği geçer geçmez üstlerinden. Tokat arsız olmuş çocuklar gibi, kimseler görmedi ya, deyip çevrelerine soluk soluk gülümseyerek ... İçin için de "Büyüyünce ben sana gösteririm"li bir oç alma duygusunu biriktirerek (Ağaoğlu 2005: 25).

2.2.4. Kafeler

1998 tarihli *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında Oya Baydar, siyasi sürgünden dönüşünü bireysel hafızaya dayanarak ve kafeler üzerinden işler.

“Ülkeden ülkeye, şehirden şehre uzun bir yolculuk olan sürgün yılları boyunca, 'dönüş,' yitirdiklerimizi yeniden bulmanın adı olmuştu. Orta Avrupa'nın dopdolu akan ırmakları, Kuzey'in karlı çam ormanları, okyanusların kurşuni suları, İspanya'nın yasemin kokulu bahçeleri, Taskana'nın servili tepeleri, Fransa'nın bağlar arasındaki şatoları, Rusya'nın kayın ormanları, akkavaklardan dökülen haziran karları, Ege'nin eşsiz mavisini ve her birinin anısı içime bir hançer gibi saplanan şehirler; gördüğüm, yaşadığım bunca güzel şey; dönüşü daha şiirli, daha görkemli kılmaya hizmet eden küçük süslerden, önemsiz ayrıntılardan ibaretti sanki. Her köşesinde, her ara sokağında umulmadık güzellikler, küçük mutluluklar barındıran yabancı kentlerin yollarında, sicim gibi yağmurun, yakıcı güneşin, usul usul yağın altında dolaşırdık. Bir heykeli, bir mermer sütunu, bir ağacı okşar, bir banka oturur, bir nehir kıyısında dinlenir, gel-git vakti uzaklara çekilmiş bir denize doğru yürürdük. O kentlerde hep müzik olurdu. Sokak çalgıcıları köşe başlarını tutar, kiliselerden org sesleri yükselir, kafelerden, meyhanelerden şarkı sesleri gelir, bir evden ürkek bir piyano, bir pencereden flüt sesi sokağa yayılırdı” (Baydar, 1998: 11).

2.3. Toplumsal Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma

Olay ve kronoloji değil, insan merkezli baktığımız bu başlık, iletişimin yönünün değişmesi, içinde bulunulan toplumun hızlı ve sert adımlarla dönüşmesi karşısında bocalayan insanın eğlence mekânlarıyla olan bağı tartışılır.

2.3.1. Kahvehaneler

Kahve, kolektif bir mekân olduğu kadar bir kimlik mekânıdır. Grup bilincinin var olduğu kahvelerde grup birliği vardır fakat sınıflı toplum yapısı çok dikkate alınmaz. Modernite ve sosyo ekonomik göstergelerin değer kazanması kahvehane müşterilerinin azalmasına bir yandan da alternatif mekânların varlık görünmesine neden olur.

Kahvehane, günlük hayatın akışı içerisinde yaşanan gündelik olayları ve geçmişin kültürel hafızasını bugüne taşır ve doğal bir bellek akışı oluştururken modern plandaki kimi alternatif mekânlar grup kimliği ve bu yönde inşa edilen bir hafızanın sahibi olur. Bu anlamda mekân üzerinden bir statü algısı geliştirilir ve bu statüyü paylaşanlarca değerli olan bir hafıza da oluşmaya başlar. Baykurt'un *Efkâr Tepesi* romanı, kahvehaneler ve bir anlamda meslektaşlara ait bir kafe olarak değerlendirilebilecek olan kulüpler hakkındaki değerlendirmesi ile önemlidir. Burada bahsi geçen aslında toplumsal kimlikte baş gösteren yeni ve yıkıcı bir süreç sonunda ulaşılan sınıflı toplum meselesidir:

“Bir yerde, kulüp yapacak yer bulamamışlar. Yokmuş bir yer. Kaymakamı, savcısı, kafa kafaya verip düşünmüşler, en sonunda ‘yarı uygun’ bir yer bulmuşlar. Genişçe bir kahveymiş burası. ‘Sahibini ikna ederek’ ortadan ikiye böldürmüşler kahveyi. Böldürmüşler dedimse, taşla tuğlayla değil, bir tahtaperdeyle. Bir yanı kulüp, bir yanı gene kahve. Bir yanında memurlar, bir yanında halk. Tahtaperdenin aralıklarından bakınca birbirlerini görürlermiş. Kulüpler, halkla memurlar arasında bir ‘tahtaperde’dir. Tarafları ayırmaktadır. ‘Onuncu Yıl’ marşının ‘İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış kütle’si, taraf taraf olmuş. Taraflar karışmak istemiyor” (Baykurt, 1974: 152).

Suyu Arayan Adam romanında Moskova’da Doktor Nazım ile karşılaşmalarından sonra Aydemir, onu okurlarına tanıırken, kahvehanelerin barındırdığı insan tiplerinden ve folklorik yapıdan söz eder. Bu mekâna dair bir hatırlamadır:

“Basit görünüşlü, konuşkan ve babacan bir adamdı. Görünüşe göre silik bir şahsiyeti vardı. Bütün ömrü boyunca mal, mevki, şöhret hırslı görülmemiştir. Konuşmalarının içine her vesileyle hikâyeler, meseleler karıştırmayı severdi. İnsan onunla bulunduğu zaman kendisini, İstanbul’un

Beyazıt meydanındaki eski emekliler kahvelerinden birinde ve bir kahve sohbeti içinde sayabilirdi. Halbuki bu basit görünümlü adamın ardında, bizim son imparatorluğumuzun en karanlık devrinin, en kanlı hikâyeleri ve sorumlulukları vardı. İttihat ve Terakkinin, Paris teşkilâtından beri üyesiydi. Daima merkez komitelerinde bulundu” (Aydemir, 1987: 230).

Yazar, bu hikâyelerin cinsini bir kez daha ve yine Doktor Nazım üzerinden şöyle açıklar:

“Zaten doktorun her konuşmasının yarısı, başka başka konuları ilgilendiren hikâyelerle geçiyordu. Her mevzu ona bir hikâyeye hatırlatır ve hemen onu naklederdi. Bu hikâyeler; İstanbul’da emsali o kadar çok olan kahve veya oda sohbetleri cinsinden şeylerdi. Bazen güldürücü, bazen manalı, bazen hatta açık saçık, fakat her zaman zarifti... Bu hikâyeleri dinlerken, hayatı bu kadar karışıklıklar içinde geçmiş ve kendisine o kadar büyük olayların sorumluluğu yükletilen bu adamın bu saf ve çocuksu halini hayretle izlerdim” (Aydemir, 1987:236-237).

Deniz Küstü romanında *“İhsanın cenazesi ertesi gün kaldırıldı. Cennet mahallesinin yeni camisine bütün menekşe halkı gelmişti, yaşlılar çocuklar bile. Herkes İhsanın yakışıklılığını, gözü pekliliğini, babayiğitliğini, cömertliğini konuşuyordu. Onun öteki yanından, Gelibolulu Meliha’nın fedailiğinden kimse en küçük bir söz açmıyordu. Zeynel onu niçin öldürmüştü, onu herkes biliyordu, ondan da, sebepten de kimse söz etmiyordu. Zeynel’den de söz açan olmadı. Cenazeden sonra hep birlikte kahveye döndük. Bir tek Remzi kalmıştı Menekşede. Bir tenekenin üstüne balıklarını dizmiş, bir yandan satıyor, bir yandan da, ‘gitmem o boynuzlunun gitmem o pezevenğin cenazesine’, ‘gidilmez o aşağılık yaratığın cenazesine’, ‘Ancak onun gibi aşağılık olanlar kırlarlar öyle bir insanlık dışı mahlûkun cenaze namazını’ diyordu (s. 67).*

Tarık Buğra’nın 1964 yılında yayımladığı *Küçük Ağa* romanı, merkezine Millî Mücadele dönemini alırken Akşehir’deki Türk ve Rum gerginliğini de konu edinir. Ayrışma ilk olarak kahvehanelerde başlar. Rumlar ve Türkler, artık aynı kahvede oturmazlar. Kahraman Çolak Salih’in arkadaşı Rum Niko aracılığıyla meyhane eğlenceleri de romana dahil edilir. Rum meyhanelerde Türkçe ve Rumca şarkılar söylenirken, kurulan meze sofralarından bahsedilir. Başlangıçta farklı dildeki şarkılara

ortak eşlik eden iki halkın ayrışması da öncelikle eğlence mekânları üzerinden gerçekleşecektir.

Kemal Tahir'in 1965 tarihli romanı *Yorgun Savaşçı*, yazarın Türkiye'nin II. Meşrutiyet sonrası panoramasını anlattığı eseridir. Romanda sahil kahveleri ve işçi kahvehanelerinde planlar yapan subaylar ve kahvehanelerin onlar için anlamı da anlatılır. Deponun yanındaki kahveden ilerlenilerek ulaşılan kahve, insanları Anadolu'ya geçirmek için bir aracıdır. *"Kahvenin önü, kum kayıklarının iskelesidir. Orada bir sandal göreceksiniz! Tekne maviye boyalı... Küpeşteye yakın iki sarı çizgisi var. Gidip yanında durun! Kahveden biri çıkacak... 'Nerede bunun kayıkçısı?' diye soracaksınız! 'Benim' diyecek. 'Bizi kaç geçirirsin karşıya?' diyeceksiniz. 'Yüz altına' diyecek... 'Tamam!' deyip atlayın. Hemen suyu geçin!"* (Tahir 1973: 105).

Toplumsal şartlar, oldukça olumsuzdur. Cemil, bu durumu içten içe düşünmekte ve Bursa'da işgalin izlerini görmektedir. Yeşil'in kahvesine giden Cemil, vakit öğleye yaklaştığı halde gelmeyen müşterileri görünce durumun vahametini anlar. Alıntılanan satırlar, savaşın toplumsal hayatta yarattığı enkazı göstermesi ve kahvehanede akla gelen düşüncelerin hatırlamada kolektif yaşamın etkisi üzerine veriler sunması bakımından önemlidir.

"Bursa'da kaç gündür, hiçbir şeyin müşterisi yok... Arabalarla yük hayvanlarından başka..." diyerek can sıkıntısıyla güldü. Buraya oturdu oturalı -bir saattir-, İnegöl-Yenişehir şosesine bakıyor, giden arabaları, deve katarlarını, at, eşek, katır kervanlarını, dalgın dalgın sayıyordu. Bir ara yolları kesip göçü önlemeyi düşünmüş, sonra, bunun bardağı taşırmaya sebep olabileceğinden çekinerek vazgeçmişti. *'Evet... Tehlike yaklaştı mı, önce zenginler savuşuyor, sonra, gittikçe hızlanıp kalabalıklaşarak orta halliler... Yurtlarım en önden bırakan bunlar...'* Bursa bu işe alışık gibiydi. Hemşerileri tarafından yüzüstü bırakıldığına sanki hiç kızmıyor, üzülüyor, daha kötüsü galiba bunu onur meselesi yapmıyordu. *İpekçiler şu kadar bin kantar ipeği, kuru yemişçiler şu kadar bin okka yemişi, zeytincilerle zeytinyağcılar şu kadar bin okka taneyle yağı, dış görünüşlerindeki sakinliği hiç bozmadan gerilerde, güvenilir yerlere aşırılmışlar, Yusuf İzzet Paşa'nın Ankara'ya gittiği duyuldu duyulalı, ileri gelenlerin çolukları, çocukları, halı, ipekli denkleriyle İstanbul'un yolunu tutmuşlardı. Anzavur'un eline geçen topraklardan kaçan*

erlerle milislerin Bursa'daki tutarını, Kasap Osman Bey'in, Kirmasti'deki 72'nci Alay'ının dağılması, birkaç gün içinde dört beş kat arttırmıştı. Kolordu karargâhının basıldığı gecenin sabahından beri, Cemil, bir bakıma valilik, bir bakıma örfî idare komutanlığı yapıyordu. Hiç kimse karar vermediği halde, jandarmayla polis emrine girmiş, şehrin düzeni, Cemil'den sorulur olmuştur. Bu yüzden geceleri sık sık uyanıyor, düzeni bozanları yıldırım için, serseri takımıyla boğuşuyordu” (Tahir 1973: 518-519)

Berci Kristin Çöp Masalları, Latife Tekin'in kahvehane üzerinde mahalle okuması yaptığı özel bir romandır. Tarihsel olarak 1970'li yılların kültürel iklimine odaklanılan romanda şehir çöplüğünün biraz ötesinde kurulmuş olan bir gecekondu mahallesi konu edilir. Bu mahalle kendisini yasallaştırmanın yolunu bulmadan önce, kitle ve kültür endüstrisinin ürünleriyle var olmanın yolunu bulmuştur. Belediyenin gecekonduları yıkmasının hemen ardından, yeniden yapılan gecekondu, artık baş edilemez biçimde bir mahallenin doğuşunu gerçekleştirir. Çiçektepe adı verilen bu mahalle, romanın sonlarına doğru ikiye ayrılacak kadar genişleyerek ve hatta kültürel farklılıklar yaşayacaktır. Mahallenin sakinleri, evleri gibi kondu fabrikalarda çalışırlar. Sendikal faaliyetlere girişirler, grev bile gerçekleştirirler. Mahalle, muhtar, bakkalı ve kahvehanesi ile oldukça dikkat çekici bir mahalledir. Çevrede bulunan lüks apartmanların eşyalarını almak için birbirleriyle yarışan mahalleli, Çingenelerin de yakınlarına ve daha sonra mahallelerine gelmeleri ile farklı bir hayatın penceresi açılır.

Latife Tekin, eserleriyle ironiyi, büyülü gerçekçi bakış açısıyla harmanlayan bir yazardır. Bu eserde de büyülü gerçekçi çizgi, kahvehane aracılığıyla kurulur. Kahvehane, aynı zamanda mahallenin demografik yapısının ve grup çatışmalarının temsili durumdadır. Mahalle belleği, kahvede oluşmaktadır:

“Çeşitli köylerden gelip topluca yerleşen konducular birbirine yaslanıp cepheleşti. Kavga sürerken Çiçektepe Sanayi'deki büyük ve tek kahve Kızılbaş konducuların eline geçti. Bu yüzden öteki konducuların Kızılbaşlığın Çiçektepe'deki gerçek durumu hakkındaki bilgileri kısa geceler ve uzun gündüzler boyu topladıkları kondularda dernileşti.” (Tekin, 1986: 99)

Zamanla, kaybedilmiş kahvenin acısını çıkarmak isteyen gruplar, giderek öfkelenir. Kapitalist düzenin ve şehirleşmedeki rant alanlarının vurgusu için yazar bir kez

daha kahvehaneyi kent mekânına dönüştürür. Ayrıca, kitle kültürünün eleştirisinin yapıldığı bu romanda, yaşamsal ihtiyaçlardan öte eğlence kültürünün inşasının gerçekleştirilmesi de dikkat çekicidir:

“Bütün öfke kızılbaşların Çiçektepe'nin tek kahvesini mülk yapmalarında odaklaştı. Kahveye yapılan toplu baskınların işe yaramamasıyla kabaran öfke sonunda patladı. Çiçektepe'nin on beş ayrı köşesine on beş kondu kahve saçıldı. Kavgacılar bir gün içinde çakılan kahvelere dağıldı. Öbek öbek çanak, tombala ve altıkola başlandı. Kavga kahveleşmeye, öfke kumara dönüştü. Çiçektepe'ye öteki kondu mahallelerinden kumarbazlar gidip gelmeye başladı. Ortalıkta dönüp duran laflardan çöp bayırlarında 'Lado' lakabıyla ün yapan kumarbazın Çiçektepe'ye yerleşeceği anlaşıldı” (Tekin, 1986: 100).

Lado, çöp mahalle kahvehanelerinin ilk kahramanı olur. Henüz mahalleye gelmeden, hakkındaki söylenti mahalleyi dolaşmaya başlar. Dolayısıyla mahalle için gerekli olan kolektif figür, mahallenin temsil logosu hafızaları doldurmaya, dillerde dolaşmaya başlar. Bu figürün de kahvehane ile kumar ile ilişkilendirilmesi önemlidir. Ayrıca mahallenin kitle kültürüyle olan yakın ilişkisi düşünüldüğünde folk kültür unsurlarının da bozularak geldiğini görürüz.

“Çiçektepe'ye yerleşme söylentisinden çok önce hayatının her gecesi coşkuyla işlenip bir ayrı macera yapılmıştı. Çiçektepe'de yalnızca Nato Caddesi'nin üstündeki kahve sayısı yüz elliye çıktığında bile Lado'nun maceraları çöp bayırlarında sözlü kondu edebiyatının en iyi örnekleri olarak kaldı. Hayatı boyunca, 'kumarı icat eden kul mu büyük, Allah mı?' Sorusuna cevap arayan Lado'nun kahraman olmasında kendine has giyim ve kuşamının, hayatının romanını yazabilmek için kumardan çalıp feda ettiği zamanın, dört kapısını boşama sebeplerinin de payı vardır. Lado yalnızca kumar ustalığıyla değil, hayatındaki renklerin başkallığıyla kumarbazlar içinden seçilmeye hak kazandı” (Tekin, 1986: 101).

Her mevsim ve hava koşulunda *“ayağından beyaz sivri burunlu, yumurta topuklu ayakkabısını”* giyen, tüm kirli sokaklara, çöplerin arasındaki hayatına rağmen, kıyafetini kirletmeyen, *“tozlanan ayakkabılarını parlatmak amacıyla arka cebinde koyu kırmızı kadifeden bir bez”* taşıyan, kumardan aldığı ilk parayla kendisine *“siyah satenden arkası*

kemerli iki adet iç yelek” ve kemerlerine “sipsivri boynuzlu madeni şeytan başı toka” taktıran, aynı şeytan başında bir tane “kalın parlak zincirle boynuna” asan Lado, gerçekten kıyafet belleğiyle de dikkat çeker. Kahraman, dantellere, fistolara ve pembe renge oldukça düşkündür. Bu nedenle, özellikle gömleklerinde bu unsurları kullanır. Gömlekte, manşet yerine üç kat fırfırdan dantel diktirir. Siyah beyaz çubuklu kumaştan, bol paçalı pantolonu, kumar uğruna sürekli evden kovduğu eşlerinin tutunduğu bir unsurdur. “Son olarak ceketinin cebine beyaz bir mendil sokup uçlarını göğsünde gül yaprağı gibi” açtırır. Karikatürize edilmiş bir tipleme olan kahraman, aslında anlatının komiğidir. Fakat rolü o kadar özgündür ki büyülü gerçekçiliğe uygun bir anlatı dünyası için oldukça uygun bir figürdür.

“Adı kahvelerde yankılanırken kıvrak zekasıyla kendini yeniden yarat”ır. Adım adım kahramanlığa hazırlanmakta olan Lado, bütün davranışlarıyla mahalle için bir cazibe merkezidir. İlk eşinden ayrıldıktan sonra bir kumarbazın kardeşi ile nişanlanan Lado, düğün için çöp mahallesinin üç büyük kahvesini tutar. Düğün, zaten bir geçiş ritüeli, bir erginleme töreni olması noktasında kolektif hafızanın ve kültürel belleğin içerisinde yer alır. Düğünün kahvehanede yapıyor olması, yazarın daha önce sözünü ettiğimiz Sevgili Arsız Ölüm isimli romanında da olduğu gibi, bu mekânın hafıza mekânı olarak nasıl bir değer taşıdığını da okura göstermiş olur.

Kahvehane ve kumar ile açıklanan, başka herhangi bir vasfı olmayan kahraman, sözün teknolojileştiği bir alanda, kitle kültürüyle folk kültürün harmanlandığı bir gettoda, alt kültür grubunun bir ferdi olarak yer alır. Kişisel bir mit yaratmak, mahallenin ilk temsilcisi olmak hatta bir kahramana dönüşmek arzusu, onun yazılı kültürle bağ kurmasını gerektirir. Yazı üzerinden kurulmayan anlatı, modern çağda, hafızaya direnemeyecektir. Bu nedenle bir mite dönüşerek, anlatılara dahil olmak ve mahalle belleği içerisinde kalıcı olmayı hedefleyen kahraman, romanını yazacaktır. Roman için temel referans noktasını da bir kez daha kahve ve kumarbazlar oluşturacaktır.

“Çöp bayırlarının olmasa da kendi hayatının romanını yazmaya karar verdi. Her gün kumar uykusundan iki saat erken kalktı. Evinin arka odasına kapandı. Altı ay sonra romanının ilk yarım sayfasını yazmayı başardı. Lado, yazdığı yarım sayfayı kumar arkadaşlarına ve kahvede bulunan öteki heveslilere okuttu. Okuyanlar Lado'nun yazacağı romanın o güne kadar yazılmış romanların en büyüğü olacağına karar kıldı. Lado, yazdığı yarım

sayfayı okuyan insanların yüzlerinde açılan gülümsemeleri gördükten sonra hız aldı. Büyük bir güvenle odasına kapandı. Bir ay kahvenin yolunu unuttu. Uykudan uyanır uyanmaz kalemini kaptı. Kâğıtların başına çöktü. Bir ay boyunca kırılan saçlarına tarak sürmedi. Ayağından çıkarmadığı pijaması iki dizinden yırtıldı.” (Tekin, 1986: 104).

Lado, mahalleye gelişi ve yüklendiği misyonla, semt belleğinin oluşmasında önemli bir işlev yüklenir. Folk kültür, mahallede var olan kolektif belleğe ve mahalleli kimliğine eklenir. Kültür ve hafızanın taşıyıcısı olan kadınlar, kitle kültürünün karşısında folk kültürün alanından seslenerek, aslında alternatif tarihin de taşıyıcısı olurlar. Eğlence kültürünün, küreselleşme içerisinde gelip geçiciliği hedeflediği ve sektörü önemli bir pazar alanına dönüştürdüğü düşünülürse, belleksiz ve fakat tüketime yönelik bir eğlenceyle karşı karşıya kalındığı aşikârdır. Bu anlamda kadınlar, irticalen söyledikleri ağıtlar, maniler ve türküler ile mahalleye öz kimliğini hatırlatan bir bellek denetmeni olarak işlev yüklenirler. Mahallede Lado dönemi, kültürel bellek söz konusu olduğunda, olumlu bir sayfa açmayacaktır.

“Lado'nun gelişi, Lado gelmese de Çiçektepe'de yaşanacak olan bir dönemi erkene aldı. Çiçektepe'nin tarihine “Kahveler açıldı bahardan önce' ara başlığıyla geçen bu dönem kocaları kahvelere giden kadınların ağzından yakılmış türkülerle, intizarlarla, küfürlerle dolup taşıtı. Bu dönemi üstünde taşıdığı renklerle, kendine has tavırlarıyla ve maceralarıyla süslemekten başkaca kabahati bulunmayan Lado'ya Çiçektepe'nin kadınları düşman kesildi. Borç aldığı on bin lirayı Lado'ya ütülen, sabahın karanlığında elinde upuzun sicimle kondusuna gelen ve kondusunun tavanına kendini asmaya yeltenen konducuyu ipten indiren karısının, gözünde yaşlarla yaktığı türkü: Ütülmiş kumarda geldi ki oyoy/Bana bakmayan gözünden bildim/Siftimiş parayı ki Lado uykuda/ O yana uçmayan oyoy kuşlardan bildim” (Tekin, 1986: 106)

Bu edimin karşısında, kahvehanelerde de folk kültürün içerisine dahil olacak oyunlar icat edilmektedir. Örneğin tavanların alçaklığına, çatıların çürüklüğüne dayanarak ortaya çıkardıkları “*Sabaha Karşı İntihar Oyunu*” büyük sükse yaparak moda olmuş, yalnızca erkeklerin değil, kadınların da kumara müptela olmasına neden olmuştur. “*Oyunu yanlış kuran üç konducu*”nun vefatı, kahveye her girenin mütemediyen anlattığı

bir yas anlatısına dönüşür. Mahalledeki kadınların, kocalarını kahvelerden çekmek adına aldıkları tedbirler, ev hayatının sokağa taşınmasını getirirken, kahvehane için de ritüeller oluşmaya başlar. “*Kumara saygı*” törenleri, “*kumarcuların arasındaki şifreli dil*”in de gelişmesine neden olur. Lado, artık bir meddah veya anlatıcı rolündedir ve erkekleri yüreklendirici maceralar anlatır. Kahve ahali, birbirlerinin “*bileklerine yapışarak uzun uzun tokalaş*”ırlar. Ayrıca “*kadınların baskılarına karşı kahvenin kapı arkalarına demir sürgüler*” takılır; “*destekler çakılır.*” Mahallede günler ve geceler boyu “*kumarın güvenliği için nöbet*” tutulur. “*Kumar hâli yavaş yavaş etkisini gösterdi. Lado'nun taklitçileri türedi. Çiçektepe'de erkeklerin kimlik yerine iskambil gül destesi ve zar taşınması zorunlu sayıldı. Bu gayret sonucu Çiçektepe öteki konu mahallelerinden ayrıldı. Kumar cenneti katına çıktı*” (Tekin, 1986: 106-107)

Görüldüğü üzere bu uzun anlatıda, kahve müdavimlerinin adeta bir teşkilat gibi davrandıkları, özel bir dil, özel birtakım selamlaşmalar geliştirdikleri, kimliklerini ve mahallelerini yani “*Öz Landocu*”karın kendilerini ispatlamak ve bu unvanı korumak adına mücadele etmek anlamında çeşitli sembol ve şifreler oluşturdukları anlaşılır. Böylece kahve ahalisinin bir tür grup narsisizmi içerisinde, kendi bellek alanları içerisinde var olduklarını görürüz.

Kadınlar karşısında mekân, grup belleğini işaretler. Dolayısıyla kadınlar ile kahve arasında ben ve öteki ilişkisi tesis edilir. Kadınlar kahvelerin camlarını taşlarlar. Bu sırada sürekli yeni kahveler açılmakta, müdavimler yeni mekânlara giderek, oraları da mahallenin düzenine uydurmaktadır. Bu sırada dönemin siyasal şartları, çöp mahallenin üzerine bir kâbus gibi çöker ve kahveye bir korku belleği hakim olur. “*Konducu erkekler kumar baygınlığıyla kahvelerde*” otururken, “*anarşist lafının kondulara mezarlıktan sıçraması*”, “*kımlı kımlı*” büyüyen korkuyu etle, sütle besledi.” Panoptikonun gözü, kahvehaneye döner. Öteki kimliğindeki kadınlar da travmatik unsur üzerinden öç başlatırlar:

“İşçi mahallesinde konduların aranmasından sonra Çiçektepe'de kadınlar anarşist lafına asıldı. Kocalarına korku vermek isteyen kadınların ağzından bir sürü dehşet verici hikâye kondulara yayıldı. O güne kadar derin bilgilerle konduları sarsan seçkin konducuların anarşist lafının anlamı üstüne yarışa tutuşmaları korkuyu körükledi. Yıldırım'ın kumarcılara çektiği nutuk ve Lado'yu bıçaklaması üstünde uğursuz uğursuz laflar dönüp

dolaşmaya başladı. Yıldırım adının anarşiste çıkmasından korkup Çiçektepe'den kaçtı. Yıldırım'ın kaçması konducuları anarşistlerin içlerinde barındırdıkları düşüncesine götürüp saptı. Korkusunu konuşarak atmaya kalkışan konduculardan birinin doğduğu köyde doksan dokuz kişiyi kesen 'Bolşevik Memet' deye bir adamdan laf açması doğru olmadı” (Tekin, 1986: 123).

Korunmayan mahfillere duyulan nostalji yanında, unutmaya mekânı olan Marmara Kahvesi, Mehmet Niyazi'nin *Dâhiler ve Deliler* isimli eserinde konu edilir. İrfan ocağı konumunda olan bu kahvenin, gerçekten var olması, yazarın anlatısını otobiyografik bir mahiyete ve tanıklığa dönüştürür. Şahıs kadrosu hayli geniş olan eserde, mekânın takibi vardır. Bir mekân romanı olan bu eserde, kahraman Maksud Çamur, adını Kartal Dağyeli olarak değiştirdiğinde aslında unutmaya eylemini başlatır. Marmara Kahvesi'nde başlayan roman, yine burada nihayetlenir. Kahvehane; sosyal sınıfın, ekonomik gücün, toplumsal derecenin dışarıda bırakıldığı, müdavimlerinin bu kültürel ortam üzerinden derecelendirildiği bir yerdir. Gündelik hayatın meseleler kahvehaneye taşınır. Ancak burası eşiktir. İçeriye dahil olduğunda kendi atmosferi, kuralları, kültür vasıfları olan ve zamanın içerisinde donmuş bir an parçası sunar. Geleneklere ve mukaddesata değer veren yazarların Bergson'a olan ilgisi malumdur. Bu anlamda romanda da kahvehane, Bergson'un inşa anında donan kolektif zaman algısından ve bu bağlamda sürenin diyalektiğinden beslenilerek bir korunma ve unutmaya zamanına dönüştürülür. Dışarıdaki kimliklerin, sınırların burada yeri yoktur (Bachelard, 2010: 68-83). Tüm ayırt edici unsurlar, burada unutulur. Dönemin meseleleri olan 12 Mart süreci, siyasi ve sosyal çalkantılar, ekonomik problemler, göç ve gecekondular, gettolaşma gibi pek çok mesele gündemin dışında kalır.

“Burası belki sadece İstanbul'un değil, bütün ülkenin en büyük kahvesiydi. Bayezid, üniversite muhiti olduğu için çoğunlukla öğretim üyelerinin bu civarda oturmaları, emekliye ayrılanların alışkanlıklarından dolayı bu semti tercih etmeleri, öğrenci yurtlarının bu çevrede toplanmaları, basın merkezi Babiali yakınında bulunduğu gazetecilerin her fırsatta buraya uğramaları kahvenin müşterilerini diğer kahvelerinkinden farklı hale getirmişti. Ankara'dan, İzmir'den, yurt dışından herhangi bir sebeple İstanbul'a gelen bir bilim insanı, politikacı, gazeteci, romancı, şair Marmara Kahvesi'nde sohbet olduğunu bilir, dostlarını görmek, yurttan ve dünyadan

neler olup bittiğini anlamak için mutlaka oraya uğramaya çalışırdı. Müdavimlerinin arasında her fikirden insan vardı; dindarlar, ataistler, milliyetçiler, batıcılar, demokratlar, komünistler, faşistler aynı masada otururlar, rahatça tartışırlardı. Bazen öyle konular ele alınırdı ki, uzman olmayanların bir şey söylemeleri mümkün değildi. Mesela Çar I. Nikola'nın kaynanası Çek mi, yoksa Slovak mıydı?.. Kahvenin müdavimi olmak, adeta bir cemiyete dahil olmaktı; resmi dairelerde çalışanların, hangi fikirden olurlarsa olsunlar, kahvede aynı masada sohbet etmemiş olsalar bile, işi düşünelere yardımda bulunmaları için göz aşinalıkları yeterdi” (Niyazi, 2001: 13).

Yazar, bundan sonra kahvenin sosyokültürel yapısına değinir:

“Buradaki yakın dostluklarda fikirlerin aynılığı değil, yaş, seviye önemli rol oynardı. Emekli profesörlerden, yaşlı yazarlardan gençlere doğru inerken birbirinden farklı gruplar oluşurdu. Gençlerin yaşlılara ilgisi fazlaydı; nerede okuduklarını, neler yazdıklarını bilirlerdi. Onlar ise gençlerin dünyalarına fazla girmezlerdi; nereli olduklarını, öğrenim durumlarını önemsemezlerdi. Ama Marmara'nın havası sadece bu iki grubu değil, memurları, işçileri, meczupları da kuşatırdı. Herkes haddini bilir, büyüklere saygısızlık yapmayı kimse aklının ucundan geçirmezdi. Kimse kimseyi hor görmezdi; bazen dünya bilim literatürüne girmiş emekli bir öğretim üyesi veya ünlü bir şair, bir gençle, hatta kahvenin sâkini bir meczupla saatlerce sohbet ederdi” (Niyazi, 2001: 14)

Yazar, fiziksel gerçeklik olarak mekânın kendisini bir nostalji unsuruna dönüştürür.

“Caddeden biraz yüksekte olan kahveye sekiz on basamaklı bir merdivenle çıkılırdı. Beyazid Meydanı'na bakan ön tarafında balkonu andıran bir yer vardı; havanın müsait olduğu günler, buraya iki üç masa konulurdu. Kahvenin bu yönü tamamen camdı. Kahveyle balkonu ayıran veya birleştiren bu camın batı tarafında duvara bitiştiği yerdeki kapıdan içeriye girilirdi. Girişteki on kadar masaya oyun kağıdı, tavla, okey takımı verilmezdi; bu bölüm sohbet için ayrılmıştı.” (Niyazi, 2001: 14)

Necip Fazıl, Sezai Karakoç, Erol Güngör, Osman Yüksel gibi ünlü sanat ve düşünce insanlarının ülke olayları üzerinde yaptığı planlar ve aldıkları tedbirler, romanın günlük hayata bağlanmasını getirir. Mu Mehmet ve Zürefa Niyazi, Ötüken yayınlarının kurulmasını sağlayan “Das Dava”ların öncülüğünü yapar. Kartal, eser yazmanın nevrotilikle ilgisi olduğuna inanır ve bu tavrı kendisine bir hayat felsefesi kılar. Eserin sahiciliğini sağlamak için barda tanıdığı Meral ile ilişkiye başlar. Bu bar, romanın bir başka unutmama mekânıdır. Buradaki fark, kolektivitenin yokluğu ve ahlakî yargıların değersizleştirilmesi olarak görünür. Eser sonunda kahvehane yıkılır. Bir sosyal kurum olan kahvehanenin yıkılışı, aslında modernizmin başladığı ve ortak ideallerin yıkışının temsili olur. Romanda bu temsil ve kültür mekânlarının yok oluşunun, toplumsal amneziyi kuvvetlendirdiği de dile getirilir:

“Azizim, ne zaman kültür ve medeniyetin bir birikim işi olduğunu anlarsak, adam olmaya başlarız. Zaten bu noktada Batı ile aramızdaki fark hemen karşımıza çıkıyor. Adamlar tarihe çok önem veriyorlar; adeta tarihle iç içe yaşıyorlar. Avrupa’ya kahve bizden gitti; Paris’te açılan ilk kahve bugün bile faaliyetini sürdürüyor. Yahya Kemal’in öğrencilik yıllarında sık sık uğradığı La Closerie des Lias, günümüzde yine kahve olarak devam ediyor; hatta Yahya Kemal’in çok sık oturduğu masaya üzerinde adı bulunan plaket bile çakılmış. Bizde, Meşrutiyet Döneminde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında fikir hayatımızın mayalandığı Meserret Kahvesi yıkıldı; hiç kimse tınmadı. Kırklı, ellili yılların başlarında kültürümüzün adeta üretim merkezi olan Küllük’ü buldozerlerin dümdüz etmesi, kimsenin umurunda olmadı. Şimdi sıra buraya geldi” (Niyazi, 2001: 337).

Bu kahvehane sevinç anlarının ikramlara, hüznün zamanlarının eserlere çevrildiği bir mekândır. Örneğin Necip Fazıl’ın cezaevinden çıkışı, bir toy havasıyla kutlanır (s. 256). Romanda bahsi geçen bir diğer kahve ise definecilerin kahvesidir. Burası, bir grup mekânıdır ve geçmiş ile hâl arasında sürekli bir mukayese vardır (Niyazi, 2001: 84-89).

2.3.2. Meyhaneler

Refik Halit Karay’ın *Sonuncu Kadeh* isimli romanında toplumsal ve kültürel değişimlerin takibi mümkündür. Romanda Cemşit, Fırat, Perran Hanım ve kızı Leyla bir

meyhanede buluşurlar. Cemşit, Leyla'yı ilk gördüğünde Nedim'in sözlerini hatırlar ve devamında *“ne boy, ne bos! Yahu, bu kız bizim memlekette çarşı Pazar dolaşamaz tahammül mülkünü yıkar, terbiyesiz esnaf birbirine girer. Maşallah, fetebarekallah! Ne cins tohummuş ya ülül-ebzar”* diyerek, güzelliğini över. Perran Hanım ve kızı ile aralarındaki ilk muhabbet bu meyhaneye dairedir: *“Biz bu yeri çok severiz, müşterisi de temizdir; bir gün bile rahatsız olmadık, yani kavga filan çıkmadı.”* Perran Hanım'dan sonra kızı Leyla'da mekânı över: *“Mezeleri, yemekleri de iyidir, hele midye tavası!”* Kız konuşurken Cemşit, vaktiyle arkadaşı Murat'ın terzisi olmuş Onnik'in eşini hatırlar. Bu hanım, *“pek kaba Türkçe konuşurdu ama insana kanarya şakıyor gibi tesir ederdi, öylesine bir nadire-i cihan idi, hem de sarışındı mübarek.”* Mekânda *“hepsi de uzamayan, dikkati çekmeyen, alaka uyandırmayan bahisler”* konuşulur ki bu da meyhaneyi bir unutmak mekânına dönüştürür. Devamında bir aşk konusu açılır ve aşka bakışın değişmesinden, içtimai ve kültürel değişmeye dair çıkarımlara gidilir. Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı ve Leyla ile Mecnun üzerinden gerçekleşen bu bahiste Cemşit'in düşünceleri dikkat çekicidir:

“Yalçın kayaları delen Ferhad ile sevgilisinin dizine başını dayadığı için teması muhafaza pahasına otuz iki dişini söktüren Kerem basbayağı birer delidir; hem de katil deli!” “ Birincisi kendisine sevgilisinin öldüğü haberini getiren fesatçı kocakarıyı bir kazma darbesiyle yere cansız serer, arkasından kendi canına kıyar.’ ‘Ya Kerem?’ ‘Daha müthiş odur, bir kundakçıdır. Zira maşukasıyla gerdeğe girdiği gece elbiselerini tutuşturarak kızla beraber yanar. Büyülü gömleğin ateş alması keyfiyeti bir tevildir. Efsaneleri bırakalım, hakikat dünyasında da o gibi vakalar olmuyor mu? Evlendikleri gece azgın bir cinsi sapıklık yüzünden gelini öldürenler çok görülmüştür, sonra intihar edenler de!’ ‘Peki, Leyla ile Mecnun tipleri?’ ‘Leyla iradesiz bir kızcağızdır, Mecnun ise bütün arazi ile bir melankoliktir. Azıllılar grubuna girer, tıbbın inhitat diye tarif ettiği ruh haleti içinde, saç sakal birbirine karışmış, kılık kıyafet sıçanlara ziyafet, dağlarda, sahralarda tek başına dolaşır, şiirler okur, hayvanlarla haşır neşir olur ve konuşur. Muhakkak ki tansiyonu düşük, kanında beyaz kürecikler eksik, bünyesi lenfavi idi biçarenin...’ ‘Ama bunlar masal, beyefendi!’ ‘Hakikatteki benzerlerine bakılarak uydurulmuş masallar, adeta tıp edebiyatından ciddi örnekler, bu masallardaki iki tipe göre şekilde aşık vardır: Biri Ferhad gibi- Frenkçe

agitation, Osmanlıca teheyyüç, Türkçe heyecanlanma coşma halindeki azgın deli. Öbürü Kerem misali depression inhitat halindeki çökkün deli!’ ‘Sıhhati yerinde, akli başında aşık yok mudur?’ ‘Öylelerini de aşk çok değiştirir. Bir kısmı sünepeleşir, yani hafiften bir melankoli geçirir, kendini bırakır, erkeğe tıraş bir karış, kadınsa saç baş dağınık, hayal-i fener olurlar; canları hiçbir şeyi yapmak istemez. Bir kısmı ise içkiden medet umar, başlar meyhane meyhane dolaşmaya, yahut evinde rakı şişesini karşısına alıp arpacı kumrusu gibi düşünmeye. O güne kadar yapmadığını yapmaya kalkışan da vardır. Mesela şiire merak sarar, yahut saz çalmaya, resim yapmaya! Hepsinde amil cinsi heyecandır.’ ‘Hele kızlarda ahlar, ohlar, iç çekmeler, göğüs geçirmeler, dalgınlık, tenha yerlerde ve kırlarda dolaşmalar, insanlardan kaçış. Bütün bunlar Mecnun’un müptela olduğu hastalığın artmayan ve kısa zamanlarda muhakkak şifa ile nihayetlenen şekilleridir. Ferhad’ın müptelası olduğu müthiş illet de o sizin akli başında dediğiniz aşıkları hafifinden epeyce sarsar.’ ‘Nasıl mesela?’ ‘Ben böylelerini beş çeşit olarak sıralamışumdur: Birincisi, kapalı, kabuğuna çekilmiş bir adam iken önüne gelen dert yanar, sır verir, zorla dinletir, yardım ister, fellek fellek dolaşır, çatmaya, parlamaya hazırdır, heyecan halindedir. İkincisi sevgilisine musallat olur, yolunu, kapısını bekler, ailesine ihbar mektupları yazar, rakipler tevehhüm eder, sırnaşır, sulu ve arsızdır.’ ‘Üçüncü çeşit?’ ‘Mektupla, silahla, zehirle, intihar ve cinayetle tehditler savurur, ama hiçbirini yapamaz. Dördüncü tip tehditlerini dayak, tokat, yara, bere, tentürdiyot içme, jilette bilek damarlarını kesme nevinden küçük çapta tatbike kalkışan muvakkat cinnet erbabı! Beşincisi artık Ferhad mertebesine yaklaşır, işi intihara, cinayete kadar götürür, yani çıldırır. Bir de din kisvesine bürünmüş aşıkları unutmamalı; bunlar tam şehvet delisidirler, mesela bir kadını tekkesinde vuruveren Bektaşî babası yahut küçük bir mektepli kızı bıçaklayıp öldüren din budalası gibi... Hepsi de bildiğiniz vakalar, seksüel katillerin marifetleri” (Karay, 2009g: 93-99)

Bu satırlar, yalnızca psikolojik ve sosyolojik bir çıkarım değildir. Kolektif algının en mühim göstergesi olan halk anlatılarına yönelik bu yeniden içeren ifadeler, 1950’li yılların kültürel ikliminin, geleneksel hayattan kopuşun ve modernizmle doğan kırılmanın

önemli göstergeleridir. Fikirlerin dile getirildiği meyhane de bu anlamda önemli bir sosyal amnezi mekânına dönüşür.

Ay Tutulduğu Gece romanında Şarapçı Hidayet'in izbe meyhanesi nostalji mekânıdır. Garip bir hüznün hâlini daima üzerinde yaşayan Hidayet, “meyhanenin duvarlarına Alman dergilerinden kesilmiş çıplak kadın resimleri ile birlikte Alman savaş gücü resimleri asmıştır. Kendisinin de çerçevelenmiş, Kuvayı Milliye kılığında bir resmi var, duvarda” (Bilbaşar, 2015:11).

Meyhanenin tanıtımını bu şekilde yapan anlatıcı, daha sonra Hidayet'in kendi ürünü olan şaraplarından içer ve meyhaneciden de bu şarapların hikâyesini dinler. Hidayet, şaraplarının hikâyesini anlatırken, mitlere dayanan kültürel hafızayı canlandırır ve şarabın *eski Yunan ilahlarının içtiği nektar* olduğunu söyler. Derken aralarında bir sohbet başlar ve Hidayet, kasabanın geçmiş günlerini hatırlayarak mekân hafızası üzerinden anlatır. Bu hatırlama, bir yandan kasabanın mekânları, tarihi ve eğlenirken bile hüznü insanları hakkında bir panorama çizerken bir yandan da geçmiş döneme ait bürokratik çekişmeleri, yanlış iskân politikalarını ve Demokrat Parti ile yerleşen yeni zihniyeti de eleştiri amacını taşır. Anlatıcı, geldiğinden beri herkesin kasabanın geçmişinden bahsetmek konusundaki ısrarını, psikolojik bir izahla okura aktarır:

“Şarapçı Hidayet de kasabadan söz açtı. Burada herkes kasabanın geçmişiyile avunuyor galiba. ‘Eskiden gelmeliydiniz beyim buraya ... Deniz kıyısında ne otellerimiz, ne gazinolarımız vardı, görmeliydiniz. Koyda beyaz sandallar kuğular gibi dolaşır. Gitaralar sabahlara kadar aşk türkülerine tempo tutarlardı.’ Eskiden şarap memleketiymiş burası. Küçük koyu çevreleyen sırtlar, tüm bağlarla örtülüymüş. On dört bin nüfus barınmış burada. Kasaba halkının çoğu Rum'muş. Birinci Cihan Savaşı'ndan sonra Rum ahali tehcir edilmiş. Gelen Türk göçmenler de iyi iskân edilememiş. Bir malmüdürü, zeytinliklerin çoğunu yerli ağalara kapatmış. Toprakların iyisini de, çuval çuval tapu senedi karşılığında aynı adamlar almışlar. O iskân devrinde bir tapu senedi karaborsası kurulmuşmuş. Zenginler karaborsadan toplatmışlar senetleri. Bu yüzden göçmenlere en kötü yerlerden birer avuç tarla düşmüş. Zeytinlikleri, bağlan köklemiş, tarla yapmışlar. Bir bölümü de topraklarını satıp savarak savuşmuşlar buradan. Evler boş kalmış, bakımsızlıktan çökmüş, harap olmuş. Beton yapının icadı da ocakların kolunu

kanadını kırınca limana gemiler uğramaz olmuş, ne rıhtım kalmış ne mendirek... 'Gitarının, aşk türkülerinin yerini hayvan böğürmeleri, köpek ulumaları aldı hasılı ... Bir viraneye döndü canım memleket,' diye içini çekti Şarapçı Hidayet” (Bilbaşar, 2015: 12)

2.3.3. Barlar

1961 tarihli *Kavak Yelleri* romanında Reşat Nuri, ekonomik ve sosyal şartların neden olduğu değişiklikleri, eskiden kahvehane iken bara dönüştürülen bir mekân üzerinden tartışır. Daha önce hiç gazinoya, bara gitmemiş olan Sabri Bey, bu mekânlarda eğlenen insanları da hor görür. Babasının ölümünden sonra Sabri, Belediye Gazinosu'na gider. Aşağıdaki alıntı, gazinonun tasviri üzerinden sosyo-kültürel değişimin anlatılması noktasında oldukça önemlidir:

“Burası Galata'da ve bazı sahil şehirlerindeki gazinolara benzeyen upuzun bir gazino idi. Cumhuriyetten sonra içi yeniden yapılcasına tamir edilmiş, putreller betonlaştırılarak sıra sıra sütunlar çevrilmiş, eski kahve ocağı bar şekline sokulmuş, sonuna ara sıra kasabaya uğrayan çalgıcılar ve gezginci tiyatrolar için bir de sahne yapılmıştı. Fakat aradan pek az zaman geçmiş olmasına rağmen duvarlar ve sütunların betonları yer yer çatlayıp dökülüyor; ötesi berisi kabarmaya başlamış tavan, is ve dumandan kararıyor, büfe, eski kahve ocağı şekline dönüyordu. Ortaya, sütunların aralarına üç sıra oyun masası dizilmişti. Bunlar, kapıdan sahnenin dibine kadar uzanmakta idi. Fakat akşam saatlerinde bu da kâfi gelmediği için perdeyi açmışlar, içerideki havuzlu bahçe perdesinin önüne de ayrıca masalar dizmişlerdi” (Güntekin, 2017: 128-129).

2.3.4. Kafeler

Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanında, toplumsal değişimin yapısı, kafeler ve eğlence merkezleri ekseninden anlatılır: *“Birkaç gün gecikmeli de olsa, elimize geçen gazetelerde, bir zamanların Pera'sının, bizim zamanımızın İstiklal Caddesi'nin temizlendiğini; nezih kafeler, şık vitrinler, seçkin eğlence yerleriyle eski günlerine döndürülmeye çalışıldığını okumuştum. Niye eski günlere döndürmek? Niye hep eski günlerin peşindeyiz? Yeni, hep daha çirkin, daha acımasız, daha ilkel olduğu için mi, yoksa yeninin güzelliklerini kavrayamayacak kadar yaşlandık da ondan mı? Markiz Pastanesi'nin önünden geçiyorum. Eski günlere döndürülemedi, sessizce ölüme terk*

edilmiş, karanlık, hüznü bir vitrin. Otomobil galerisi yapılmak istendiğini, eski günlerini bilenlerin buna direndiklerini okumuştum gazetelerde. Burnumu cama dayayıp, içersini görmeye çalışıyorum. Duvarlarında dört mevsim tasvirlerinden ikisi vardı: İlkbahar ve sonbahar. 'Belle Epoque' üsluplu renkli fayanslardan. Masaları beyaz keten örtülü, fincanları, tabakları m arkalı, sandalyeleri marokendi. Küçük, yoksul öğrenci bütçelerimize ağır gelirdi. Beyaz cekedi, siyah papyonlu garsonlar; beş çaylarını veya viskilerini 'alan' kalamor beyler, şık hanımlar, ünlü aydınlar yüzünden kendimizi Markiz'de eğreti, güvensiz, aykırı hissederdik. Biz o yıllarda Baylan'a takılırdık” (Baydar, 1998: 95).

2.4. Sosyo- Ekonomik Değişim ve Romanlarda Hatırlama- Unutma

2.4.1. Kahvehaneler

1965 tarihli *Umutsuzlar* romanında Hakkı Özkan, mahalle kahvesini bir dayanışma ve dedikodu mekânı olarak kurgular. Kahramanlardan Recai, fakirdir ve kahvedeki herkes de kendisi gibidir. Kendisini buraya ait hisseden kahraman, başlangıçta kahvenin düzenine de uymuştur. Kolektif bir hafıza mekânı olan kahvehane, zengin olduğu zaman unutulmak istenen bir geçmişin temsil ettiği hafıza mekânına dönüşür. Oğlunun bulduğu para, Recai’yi şımartınca kahveye uğramadığı gibi mahalleye ve kahveye dair aidiyetini de yitirir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1967 yılında yayımlanan *Can Pazarı* isimli romanında savaş sonrasında yaşanan ekonomik buhranın neden olduğu güvensizlik ortamı konu edilir. Mahalle hayatının oldukça önemli ve panoramik bir gösterge olduğu romanda eğlence mekânları da iletişimsel bellek konumlarını devam ettirir. Örneğin Darülfünun öğrencisi İsmail Fahri, Bolşevik düzenle ilgili düşüncelerini, ahaliye bir kahvede açıklar.

Romanın kahramanlarından Veysi, Maşuk ve Muhsin çeteleşerek para kazanmanın yollarını ararlar. Buluşma ve yeni işlerine karar verme yerleri kahvehaneler olur. Ekonomik şartlar, insanların kahvelere çıkmasına mâni olacak denli bozulmuştur. Gittikleri kahvehanede “kahveci işsizlikten kedinin kulak etrafındaki pireleri ayıklıyordu. Müşterileri görünce bu küçük avculuktan parmaklarını çekti”. Kestane suyu katılarak

hazırlanan kahvelerden değil, doğru dürüst bir kahve istediklerini belirten gençler Pehlivan isimli kediyle ilgilenirler. Kedi, açlıktan halsiz ve yorgundur. Derken içeri genç birisi gelir ve biraz önce Veysilerin dolandırdığı Karadenizli kuyumcunun başına gelenleri anlatmaya başlar. Kendisi olaya tam vakıf olamamıştır ancak “*pek girgin*” ve “*iğne deliğine girer çıkar*” adamlardan Recep, kahveye haber getirecektir. Bu minvalde kahvehane bir kez daha haberleşme alanı olarak belirir (Gürpınar, 2021: 123- 125).

Romanda politikanın da en ateşli laf ocaklarının mahalle kahveleri ve meyhaneler olduğu kahramanlardan Aziz tarafından belirtilir. “*Büyük devlet diplomatlarından yüz kişinin halledemediklerini bir fincan kahve, iki cigara, yahut dört kadeh rakıdan sonra berikiler çarçabuk faslediverirler. Bazı bazı bu kahve, meyhane diplomatlarının arasında da çingar çıkar. Her biri memleketin kurtuluşunu başka türlü düşünür. İşte buna fırka kavgası derler. Allah, seni beni belasından saklasın, illetlerin hiç ilacı olmayan en belalıdır. Tehlikeli zamanda siner, havasını buldu teper, pupasına kabarır*” (Gürpınar, 2021: 156).

Şehirde en tehlikeli zamanın yaşandığını belirten Rüstem isimli kahraman, fakirliğin insanları her türlü kanundışılığa ve anarşiye sürükleyeceğini belirtir. Halkın nabzını kahvehanelerde duyduğunu belirten kahraman, bir mahalle kahvesinde tanık olduğu olayları anlatır:

“*Geçen gün böyle kahvelerden birinde bir gazete elden ele dolaşarak ilk sayfasındaki bir resim türlü manalara uğruyordu. Ben de baktım. Resim süslü büyük bir sofraya gösteriyor. Etrafında oturanların önlerinde her biri başka çeşit içkiye mahsus irili uf aklı beşer altışar tane kadeh var, çiçekler, sürahiler, türlü takımlar. Yemeğin sonu. Herkes ağzını silip peçetesini önüne koymuş. Bu sofranın davetlilerinden bir kaç dolgun yüzlü iri karınlı, o kadar çok atıştırmışlar ki göz kapaklarına kadar vücutlarına bir şişkinlik gelmiş, kimsenin kımıldayacak hali kalmamış. Hepsi bulunduğu yerde sızacak gibi dünyayı göremeyecek kadar küçük bir gözle görüyor. Sonra kahvedeki müşterilerden biri: Bu ziyafet nedir ? Bu efendiler niçin toplanmışlar? Ne iş görüyorlar diye sordu. Bu suallere her ağızdan bir cevap çıktı. Sonra biri dedi ki: Eğer bunlar Türk işleriyle uğraşıyorlarsa bu kadar çok yedikten sonra hiçbiri iş göremezler. Çünkü fazla tokluk zihni kalınlaştırır, zekayı söndürür, merhameti azaltır. Bizim gibi açlıktan kırılan bir milletin*

duygularına yokluk çeken, kıt kanaat yaşayan adamlar tercüman olabilirler. 'Tok açın halinden anlamaz' atalarımızın bu sözünde elbette bir hikmet vardır" (Gürpınar, 2021: 388)

Bu sırada kahvede bir başkası söz almış ve hastalarına doktor tarafından tavsiye edilen havyarı almasının mümkün olmadığını, ancak gazetede zengin bir beyin havyar yemekten öldüğünü okuduğunu, bunca kıtlık varken insanın yiyerek ölmesinin kendi cinsine ihanet demek olduğunu belirtir. Vekilharcının sözlerine kızan Ahsen Bey, halkın muhakemeden anlayamayacağını, bencil ve kıskanç bir yığın olduğunu belirtir. Üstelik açlığın kişinin merhametini söndürdüğünü, “*insanı vahşi bir hayvan aşağılığına*” indireceğini belirtir.

Romanda tüm haberlerin yayılma kaynağı kahvehanelerdir. Daha önceki örneklere ilaveten İrfan ve Nasih beylerin meseleleri de dile getirilmelidir. Gizli bir aile meselesi olarak addettikleri ve dedikodu malzemesi haline getirmek istemedikleri bir olaydan bahseden ikili, beklemedikleri bir durumla karşılaşır:

“Mahrem bir aile meselesi mi buyurdunuz? Bunu Mısır'dan sağır Sultan duydu evladım... Evlerde, kahvelerde, gazinolarda, meyhanelerde hep bu konuşuluyor. Mizahçılar, başınızdaki geçenin her gün bir parçasını dedikodu bulamacına batırıp sakız gibi çiğniyorlar, romancılar hatıra defterlerini ibretimiz notlarla dolduruyorlar... Akşama sabaha şarkısı çıkacak... Maçiç gibi, kroket gibi polkası, mazurkası, valsi çıkacak... Siz hala bu derdinizi mahrem mi sanıyorsunuz?” der ve konuyu Ermeni çırağa sorarak, kahveden duyduklarını anlatmasını ister”(Gürpınar, 2021: 499).

Tanpınar, 1973 yılında yayımlanan *Sahnenin Dışındakiler* romanında toplumsal hayatın değişimini eğlence mekânları üzerinden okur. “*Adım başında lokanta, bar, küçük eğlence yeri... Hele kadınları, bize çok şey aşılacak gibi görünüyor. Şimdiden hanımlarımızın kıyafeti değişti. Gördüğün o tepeden sıkma başlar onlardan geçti. Artık peçe kalktı diyebiliriz. Düzgün zevki de yine onlardan geçti. Kadınlarımızın artık çalıştığını biliyor musun? tık önce, harbin sonuna doğru fakir kadınlar çöpçü oldular. Yani umumi hizmete girdiler. Sonra okur yazarlar pastahaneye filan alındı. Şimdi epeyce memur kadın var. Daha da artıyor. Düşün bir kere, hiçbir zaman istifade edemeyecekleri içtimai hürriyeti, çöpçülüğe kadar razı olan bu biçareler getirdi. Sonra da işlerinden ilk çıkarılan onlar oldu ... Adetleri gittikçe azalıyor. İstanbul'da müthiş para sarf oluyor.*

Ruslar tombala diye bir oyun icat ettiler, İstanbul'u alt üst etti. Dün akşam Divanyolu'nda Şule diye bir kahvede, zavallı bir memur paltosuna varıncaya kadar her şeyini kaybetti. Müthiş bir kriz geçiriyoruz. Halkımıza artık çok para lazım ... Şimdilik bulunuyor da. Fakat sonu nolacak? Bir vaktin olduğu zaman Florya plajlarına git! Orada kadın, erkek beraberce yıkıyorlar ... Bizim polis de fellik fellik oruç bozanların peşinde ... Bugün işlerimiz olmasaydı, beraber giderdik” (Tanpınar, 2014: 187).

2.4.2. Meyhaneler

İlhan Tarus’un 1954 tarihli *Samanpazarı* romanında Ankara’nın Samanpazarı ve Yenişehir semtlerinin karşılaştırılması vardır. Romanın antagonist kahramanı Kadriye, Samanpazarı’ndaki geleneksel hayatını, Yenişehir’e geçince değiştirir. Genç kadın burada sıklıkla meyhanelere, gazinolara gider ve eğlence hayatının değişmesi üzerinden modern hayata yönelik eleştiriler yapar.

Aziz Nesin’in 1967 tarihli *Şimdiki Çocuklar Harika* romanında, yeni yıl kutlamak için gazinoya gidilir. Aile orada eğlenceye dalmış, gündelik hayatı ve şartları unutmuştur. Kumar eğlencesine dalan aile hem kendilerini dahi hatırlamayacak kadar sarhoş ve perişan eve dönerler hem de yılbaşını dışarıda karşılamının bedelini, bir ay maddi sıkıntı çekerek öderler.

Ekonomide yaşanan değişiklik, paranın geçtiği ellerin farklılaşması, kültürel bir değişmeyi de beraberinde getirir. Gürpınar’ın *Can Pazarı* romanında bunun eleştirisinin meyhane eğlenceleri ve tuluat üzerinden yapılması dikkati çeker:

“Bu meyhane aleminde, kadehlerin neşesi karşısında biz bu kadar uzun tiyatro martavalı dinleyemeyiz. Şimdiki tüysüz mümessillerimizin ağababaları kırmızı cüppeli koca sakallı kavuklularmış... Bu laflar bizi açmaz. Yeniçeri kıyafethanesine gittin mi? Mangal kadar kavuk giyen, süpürge sakallı, burma bıyıklı adamlar görmedin mi? Hepimizin ağababaları onlar değil mi? O pala bıyıklar şimdi sırık hamallarında kaldı. Sen de Takuhi'nin daha ziyade muhabbetini uyandırmak istersen suratının tüylerini temizle” (Gürpınar, 2021: 320).

2.4.3. Barlar

Orhan Kemal'in 1960'lı yıllar boyunca kaleme aldığı romanlarında Demokrat Parti'nin ekonomi politikalarının etkileri belirgindir. Bu dönemde Kore Savaşı'nın da varlığıyla zamlanan tarım ürünleri nedeniyle çiftçilere verilen destek ve tarımda makineleşme nedeniyle başlatılan çiftçiye kredi kolaylığı yeni zenginlerin türemesine olanak sağlar. Orhan Kemal de kaleme aldığı Adana romanlarında sıklıkla bu ekonomik süreçten bahseder. Bütünüyle dönem Adana'sının ekonomi tarihi olarak okunabilecek 1961 tarihli *Hanımın Çiftliği* romanındaki yazar, değişen ekonomik koşulların eğlence mekânı olarak barlarda nasıl görüldüğünü de anlatır. Romanın kahramanı Muzaffer Bey, bir arkadaşıyla bardadır. Aklında önce almak istediği son model bej kadillac vardır. Sonrasında tanıştığı Almanca konuşan Türk kadını düşünmeye başlar. Ancak romanın vaka zamanı 1945-1955 dönemi olarak düşünüldüğünde Adana'nın en tanınmış tüccarlarının barda yaptıkları konuşmalar da önem kazanır. Özellikle CHP'den ayrılarak DP'ye geçmesi konusunda yoğun ısrarlar olan Muzaffer Bey'in burada konuştukları mühimdir. “*Demode milliyetçiliği*” ve “*devletçi iktisadi*” bırakmadığı takdirde CHP'nin iktidarı kaybedeceğinden bahseden Zekai Bey ile aynı fikirde olduğunu belirten Muzaffer, “*realist bir liberalist*” olduğunu kabul eder ve bunu da kadeh tokuşturarak kutlarlar. “*Mustafa Kemal'in manevî huzurundan utanıyorum!*” cümlesini sarf eden ve bu nedenle partisini değiştirmek istemediğini belirten Muzaffer Bey'e Serbest Fırka süreci üzerinden anlatan Zekai, arkadaşını ikna etmeye çalışır. “*1930'da liberalizm inkılâplara aykırı düşebilirdi. Bana öyle geliyor ki Paşa, sağ olsaydı...- Karşı partiyi mi tutardı? - Zamanla değişen ahkâma göre, istihale ederdi, sadece istihale! -Belki... -Evet! -İçelim...*” (Kemal , 1990: 71-72)

Daha sonra biraz müzik dinleyen iki arkadaş, kararını barda uzun süre kalmak üzerine verir. Muzaffer şehirde kalacağını söyleyince Zekai, daha da sevinir çünkü “*elinin artığı, yeni karılar gelmiş bara. Hele biri diyorlar, hele biri*” sözleriyle eğlencenin devamındaki süreci anlatır. Muzaffer ise kadınlarla ilgilenmediğini, Kadillac acentasına uğramak kastıyla kalacağını açıklar. Yine de burada kadınlarla tanışır, sohbet eder ve geç vakit de sarhoş halde bardan ayrılırlar. Muzaffer Bey ise “*Alman aksanıyla konuşan Türk kadını unutamıyor, boyuna ondan söz açıyordu. O da pek çok evli kadınlar gibi, kocasından şikâyetçiydi. Muzaffer Bey gece barda. İstanbul'dan yeni getirilen Nesrin'le, Suzan'ın arasında, kadınların verdiği içkiyi içerken bile Alman aksanıyla*

Türkçe konuşan kadını unutamadı. Ertesi gün şehrin en büyük, en lüks otelinin rahat karyolasında gözlerini açtığı zaman, her şey silinmişti. Alman aksanıyla Türkçe konuşan kadın bile. Duvardaki saat ağır ağır on biri vururken, kalktı, giyindi. Zekâi'yi salonda gazete okur buldu. Sonra çıktılar. Ortalık günlük güneşlikti. Direksiyonunda hafif bir boşluk başlayan hususiyle Kadillak acentasının önünde durdular (Kemal , 1990: 72).

Yeni iktidarın politikaları tutunca, “irili ufaklı bankalarla birlikte barlar, gazinolar, lokantalar mantar gibi çoğalmaya başladı.” (Kemal , 2007: 256). “Yıllar yılı bomboş yatmaktan yorulmuş aralarda koca koca apartmanlar yükseliyor, köylerden şehre akın eden, pamuğun şahlandırdığı yeni zenginler tarafından yüksek kiralalarla henüz tamamlanmadan kiralanıveriyordu” (Kemal , 1990: 257). Bu izahattan sonraki sayfalarda kahramanlardan Hamza aracılığıyla yazar, ekonomi ile eğlence hayatı arasındaki ilişkiden bahsedecektir. “Pamuğun yedi buçuk, sekiz liraya satılması, yalnız zengin sayısını çoğaltmakla kalmamış, eğlence yerlerini de şaşılacak bir hızla artırmıştı” (Kemal , 2007: 269). Büyük şehirlere getirilen kadınlarla dolup taşan bu mekânlar, zamanla “etraflarındaki dükkân veya işyerlerini yiyip genişlemiş”, şehrin kenar semtlerine yeni yeni barlar, açık hava barları açılmıştı. Hepsinde de bol bol müşteri vardı. Çılgınlar gibi para yeniyor, çeşitli içkiler dereler gibi akıyordu. Omuz omuza barlarda konsomasyon için kadın bulunamıyordu. Millet sıra bekliyor, mincıklanmaktan turşusu çıkmış zavallı kadınlar için kavga bile eksik olmuyordu. Eskiden barlara, büyük toprak sahipleri, tüccarlar, arada yüksek memurlar, mirasyediler devam ederken, pamuğun yedi-sekiz liraya fırlaması üzerine, küçük memurlar, esnaf, kalfa, çıraklara varana kadar hemen herkes gelebiliyordu. Bu yüzden eski ‘bar müdavimleri’, barlardan ayaklarını çekmişlerdi. Barlar ‘banâlleşmiş’, ‘ayak takımı’nın mincıkladığı kadınlarla oturmak haysiyet meselesi haline gelmişti. Artık eski müdavimler, eğlenmek için, hususi plakalarla büyük şehirlere gitmeye başlarlar (Kemal , 1990: 269-270). Şerif Usta ve Hamza’da, bara gitmek ve kadınlarla eğlenmek isterler. Girdikleri barda karşılaştıkları manzara keyiflerini kaçıırır: “Pistin bir kenarındaki caz, alabildiğine çalıyordu. Pist bomboştur, bütün kadınlar konsomasyon edilmişti. Hiç kimsenin dansı düşündüğü yoktu. Localar, masalar omuz omuzaydı. İçen, habire içen, alabildiğine içip kahkahadan kırılan bir kalabalık; kadınları, hattâ tuvalete bırakmıyordu. Zavallılar bol, vermut, likör, viski, şampanya, bira içmekten, içip içip kusmaktan hal oluyorlardı. Konsomasyon edildikleri masa halkı başka barlarda daha başka eğlence bulmaya kalksalar bile, kadınlar yenilerinin pençesine düşüyor, gece yarısına kadar içmek, boyuna içmek, çeşitli içkiler

yüzünden mide ağrılarına tutulmaktan kurtulamıyorlardı” (Kemal , 1990 269). Burada kendilerine yer bulamayan ikili, geneleve gitmeye karar verirler.

Muzaffer’in öldürülmesinden sonra Güllü’ye kalan malları elde etmek için onunla evlenmek isteyen avukatın hayalleri de barlar ile ekonominin ilişkisini vermesi bakımından önemlidir ve barı bir kimlik mekânına dönüştürür.

“Zengin oluyordu artık! O da barlarda şampanya patlatacak, dağ gibi Kadillak'ta gezecek, Avrupa gezileri yapabilecekti. Hayat neydi zaten? Rahat ekmeğe kavuşmak değil mi? Bar kapatıp, gecede binlerce lira sarfeden koca göbekliler ömürlerinin yarısını mekteplerde çürütmemişler de ne olmuştu?” (s. 325). Aslında barlardaki ağaların *“pistin etrafına toplanmış”* şekilde, *“allı, yeşilli, mavili kızlara çiftetelli”* oynattıkları bu bar eğlencelerinden hoşlanmayan avukata göre bu kişiler *“çok kültürsüz, zevkleri çok kaba insanlardı. Kültür, evet kültür... Toplumun bu düzenin! olduğu gibi kabullenip, ferdin sonsuz hürlüğünü isteyen kültür! Oturup kalkmayı, yiyip içmeyi, medenî icaplara karşı değil, ona paralel olabilmeyi sağlayacak kültür! Her taraf tıklım tıklımdı. Bütün bu kalabalığın bara niçin geldiğini düşündü. Kadınlar birkaç kişinin emrindeydi. Dans edip, kadınlarla iki çift lâf edemedikten sonra, ne demeye geliyorlar, ne için avuç dolusu para bırakıyorlardı? Arkasında karmakarışık, sarhoş kahkahalar...”* (Kemal , 1990: 326). Bir anda kendisini zenginliğin havasına kaptıran avukat, bar sahibinden de garsondan da hakaret işitip bardan kovulduğunda, eğlencenin parayla çok ilişkisi olduğunu bir kez daha fark eder.

Avare Yıllar romanında hatırlama mekânı olarak kurgulanan eğlence mekânı, kahramanın gittiği bardır. İlk kez gittiği bu barda gördüğü *“caz, sigara dumanı, ispierto kokusu, renk renk elbiseler içindeki kadınlar”* kahramanın başını döndürür. Üstelik tüm olumsuz yönleri de burada aklına gelir: *“Üstüm başım, kambur burnum aklıma geliverdi. Eskisi gibi değil, ama gene de bir utanmadır tuttu.”* Bu sırada barda da hummalı bir hazırlık başlar. Barın ortasına büyük ve görkemli bir masa kurulur. Bar sahibi yapılan hazırlıktan memnun olunca caz ekibine *“harmandalı”* çalmalarını söyler ve keyiften oynamaya başlar. Bu hazırlık, bara gelecek olan zengin ağalar içindir. *“Az sonra bar kapısının iki kanadı artlarına kadar açıldı. Koca göbek, şalvar ve karayağız yüzler kalabalığı salınarak içeri girdiler. Başta bar sahibi ve şef garson, bütün bar halkı el pençe divan durdular adeta. Kızlar da ayağa kalkmışlardı.”* Kahramanlar, gördükleri

manzaradan rahatsız olurlar. Eğitimsiz fakat kaba zengin bu kişilerin servetleri onları rahatsız eder:

“Gecenin on ikisine doğru ağaların sarhoşluğu çılgınlık derecesini bulmuştu. Kadınlar kabaca kucaklanıyor, şapırtıyla öpülüyor, örseleniyor, buruşturuluyorlardı. Nihayet bütün bunlara da doydular ve hesap istediler. Hesap da ne demek? Deminden beri her şeyi büyük bir titizlikle not eden şef garsonun hesap pusulasını uzatan eline bakılmadı bile. Altın yüzüklü eller keselere davrandı, keselerden çok büyük para tomarları çıkartıldı. Beş yüzükler çekildi. Bar sahibinin suratına fırlatıldı. Bar sahibi şaşırılmıştı. Hiç kimse ötekine hesap gördürmek istemiyordu. Nihayet o da oldu. Pırıl pırıl smokiniyle barın betonuna kapanıp beş yüzükleri kutsal yapraklar gibi toplayan bar sahibinin eli, paraların üstünü beyaz zarif bir tabak içinde sundu. Fakat tabaktaki paraya el sürülmedi, bahşiş olarak bırakılıp çıkılırken barda müthiş bir alkış koşturdu. Caz fokstrota başlamıştı. Bar ancak yeni gelmişti kendine, bar olduğunu yeni anlamıştı”. Vaziyetin laçkalığı, kahramanın bar refakatçileri olan Turhan ve Mustafa'nın aynı bar kadını tarafından idare edildiği sahnelerle açıklanır. “Turhan öyle sarhoş oldu ki, ilkin başını masaya dayadı, sonra sandalyesinde ileri geri sallandı, derken kaykıldı ve barın betonuna iniverdi. Sirtüstü uzanmış, kahkahalarla gülüyor, havada geniş daireler çizen parmağı titriyor, pembeli kadının ismini haykırıyordu. Kadınsa Mustafa'yla baş başa vermişti bile. Turhan'ı yerden kaldıracak oldum. Pembeli kadın: ‘Zahmet etmeyin, şu anda dünyanın en mesut adamıdır. Hele iskarpinimi versem.’ Küçük, zarif, pembe iskarpininin tekini çıkarıp Turhan'a attı. Turhan bunu aldı, yüzüne gözüne sürmeye, öpmeye başladı. Bu adama acımak mı lazımdı, yoksa nefret mi etmek? Pembeli kadınla Mustafa odalardan birine çekildi. Turhan hala yerde, elinden alınan iskarpine kollarını uzatıyor, pembeli kadının ismini haykırıyordu. Uzun saplı süpürgesiyle gelen bir garson, ‘Kalk lan!’ diye Turhan'ı tekmeledi. ‘İtoğlu it!’ Neden bilmem, yerimden kurşun gibi fırlayıp garsonu göğsünden ittim. Ben de sarhoştum ve garsonun haklı olabileceğini düşünememiştim. Ona neler söyledim, o bana ne cevaplar verdi, bilmiyorum. Yalnız garsonun, ‘Ben de insanım,’ dediğini hatırlıyorum, ‘ben de can taşıyorum. Anam beni müşterilerin keyfi için doğurduysa, bu kadar değil,

bıktım, usandım. Sen benim yerimde ol da tahammül et. Bu her gün böyle. Bense gebe karımı komşulara bırakıp geldim!’ Buruşuk yüzü gerildi, kirpikleri yaş yaş parladı . Mustafa beni çağırılmış, gittim. Pembeli kadın, Mustafa'nın kucığında, kundaktaki çocuğunu emziriyordu. Geri çıkmak istedim. Mustafa, ‘Gel yahu,’ dedi, ‘ben Turhan gibi kaskağ değilim! İstersen sana bırakabilirim sevgilimi!’ Duvarlar sallanıyor, döşeme kımıldıyor, tavan dönüyordu sanki. Bu kadar cömertliğe lüzum olmadığını söyledim. Bir ara pembeli kadın, ‘Anne !’ diye seslendi. Siyah başörtüsünü çenesinin altından bağlamış, esmer, ufak tefek bir ihtiyar kadın yan kapıdan tereddütle girdi. Pembeli kadın çocuğunu uzattı. Hala Mustafa'nın kucığındaydı, inmeye de lüzum görmüyordu. Annesiyse onun yerine utangaç, çocuğu aldı, usullacık çekildi.” Romanda kahramanın fakirlik üzerinden verdiği ve temelinde devlet eleştirisini içeren bu satırlar, barı yine bir protesto mekânına dönüştürür (Orhan Kemal 2016a: 182-185).

2.4.4. Kafeler

Oya Baydar’ın *Hiçbiryer’e Dönüş* romanında mekânsal değişme, ekonomik değişimle ve olumsuzlanarak açıklanır. Nostalji, maddiyata yenilir: “*Kuyulu ev artık yerinde yok. Hisarüstü'ndeki gecekondu da... Boğaz tepelerinin sık ağaçlı koruluklarından arda kalan, yalnızca birkaç küçük yeşil leke. Orada burada, tek tük erguvanlar ve cılız mimozalar, anık çiçek açmayan manolyalar direniyor. Kubbeler, minareler, saraylar; pırıl pırıl, zengin ve görkemli gökdelenlerin, otellerin, plazaların arasında kayboluyor. Her şeyin sarılığa çıktığı bir dünyada, dünyanın dört bir yanından gelmiş her türlü malla dolu çarşılar; yalanla gerçeğin arasında mekik dokuyan ve neyin gerçek neyin yalan olduğunu unutturan televizyon ekranları; caddelerin iki yanında sıralanan parlak ışıklı, pahalı kafeler, lüks restoranlar, dünyanın en ünlü mücevher dükkanlarının şubeleri; son model otomobiller, kuşku siyah limuzinler, şehrin sokaklarında dolaşan, hepsi birbirine benzeyen saçları sarı boyalı ruhsuz yüzlü kadınların kullandığı görgüsüz, hantal ve çok pahalı cipler; eski gecekonduların yerine kurulmuş gürültülü, ışıklı gece klüpleri, bu klüplerin kartlarının yanında susturuculu silahlar ve sahte kimlikler de taşıyan şehrin yeni efendileri... Kentin dört yanını kuşatarak kalbine kadar saplanan, her biri bir başka dünya olan, isyana hazır, öfkeli varoşlar. Ve kendilerini özel korumaları, teknoloji harikası alarm sistemleri ve yüksek duvarlarıyla*

şehirden ayıran zengin siteler. Duvarlarının, cüzdanlarının, güçlerinin, silahlarının, korumalarının ayrı dünyalarına çekilmiş efendiler ile; bu dünyayı ve şehri teslim almak için, her biri bir başka inancın, bir başka öfkenin simgesi olan çeşit çeşit işaretlerle - havaya kalkmış yumruklar, Allah'ın teklifini haykıran ibret parmakları , kana, şiddete, devlete tapınmanın rozeti kurt başları, zafer işaretleri- sokakları, meydanları dolduran varoş çocukları, artık birbirlerine düşman bile değil, birbirlerini yok sayarak kendi şehirlerini tahrip için yarışıyorlar” (Baydar 1998: 188- 189).

2.5. Estetik ve Psikolojik Algıdaki Değişim ve Romanlardaki Hatırlama-Unutma

2.5.1. Kahvehaneler

Erhan Bener'in 1952 tarihli *Acemiler* isimli romanında Kayseri'de bulunan üç arkadaşın modern ve geleneksel hayat içerisindeki bocalamaları ve yaşadıkları aydın bunalımı işlenir. Modern romanın imkânlarının kullanıldığı romanda sıklıkla kişilerin iç yalnızlıkları ve psikolojileri de işlenir. Bu nedenle roman, bir taşra sıkıntısının anlatıldığı eserdir. Romanda işlenen kahvehane kahramanlardan Ömer'in morali bozuk olduğu zamanlarda gittiği kahvehanedir. Bu mekânda sıcaklık ve sigara dumanı, “*kani damarlarında pıhtılaşmış gibi, acelesi yokmuş gibi, ağır ağır dolaşıyordu. Havada, dışardaki kadar bile serinlik yoktu. Yağlı, bulaşık ve sıkıntılı bir hava. İskambil oynayanlar çoktan koyuvermişler kendilerini, isteksizce sövüyorlar” (Bener, 2012: 66).*

Refik Halit'in *Yer Altında Dünya Var* romanı 1953 tarihlidir. Romanın kahramanı Nebil Bey, Şam ile Lübnan arasında bulunan Buka Ovası civarında bir kasabada, çiftlikte yaşar ancak psikolojik olarak çökmüş durumdadır. Kasaba, şehirden uzakta olduğu için kahraman yalnızdır ve yanındaki yardımcılarıyla paylaşacak hiçbir duygusal, düşünsel ortaklığa sahip değildir. Bir gece Nihan isimli gizemli bir kadınla arabada ilişki yaşar. Yaşadığı yalnızlık duygusu, kadının hayatına girmesiyle zaman ve mekân algısının değişmesine neden olur ve sanrılar görmeye başlar. Bu sanrı içerisindeki kahraman, hayali bir dünyada, defne peşine düştüğü bir macera kurar. Eğlence mekânları da bu anlamda psikolojik bir yanılsama mekânına dönüşür. Romanda bu anlamda ilk mekân, Ştora'da gidilen kahvehanedir. Bu kahve “*daha doğrusu içki ve yemek de verilen, aynı zamanda kahvehane gibi de oturlan bir bina” (Karay, 2009d: 117) durumundadır. Burada tarihsel hafıza işler ve Lübnan gece hayatının tarihsel ve sosyolojik yapısı*

anlatılır. Kahraman, mekândan neden kalkamadığını kendi kendine sorar: *“Niçin kalkamıyorum, hatta fırlamıyorum, bir arabaya atlayıp denizi, hareketli limanı, uğultulu geniş caddeleri, geceleyin apaydınlık binaları, müzik ve dans sesleriyle canlı o, bir saat ötedeki büyük şehre gitmiyorum. Gitmeyip bir geçip başı kahvesinde kadeh kadeh kötü şarap içiyor, gam kemiriyorum”* (Karay, 2009d: 118). Meyhaneci ile kahraman, tarihi sohbetler yaparlar ve kahramanın geçmişini konuşurlar. Oysa kahraman o gece, meyhanede geçmişini konuşmak istemez. Romanda dikkat çeken bir başka mekân detayı da Davut Ağa ile ilgilidir: *“Meyhanedeki ve fahişeler arasındaki Davut Ağa bambaşka bir adamdır; sulu, hain, cibilliyetsiz, en adilerinden bir serseri, bir alkoliktir. Sade hareketleri, düşünüşü, manevi hüviyeti mi değişmiştir? Çehresi de artık onunki değildir; teşhis etmekte zorluk çekersiniz. Zaten buhran arasında kimseyi tanımaz; ne sevdiği insan kalmıştır, ne saydığı, ne de korktuğu!”* (Karay, 2009d: 108)

Kahramanın mekânı psikolojik bir anımsama süreci içerisinde işlediği bir başka bölüm koltuk meyhaneleriyle ilgilidir:

“Ne hoş bir kuşluk vakti... Durgun bahar ve yaz günlerinin en sevdiğim saati! İstanbul'un kenar mahallelerinde horoz ve satıcı sesleriyle çocuk bağrıışmalarının tatlı bir baygınlık geçirirken dinliyormuşsunuz gibi yumuşadığı, seslendiği rahat saat! Bu saatte Boğaziçi'ni pek severim. Bir koltuk meyhanesine girer, tezgah başında erkenci Rum balıkçılara karışarak bir kadeh düziko atar, yahut bir gazino büfesinde bira şişesini çarçabuk, mezesiz yuvarlar, kıyı boyu gezintiye çıkarım. Akşamları bana mı demeyen o içkiler bize derhal tesir eder, hem de bilmediğim acayip bir alkol, hurma şarabı yahut vahşi kabilelerin darı birası gibi! Nikbinlik içindesiniz. Hoşa gitmeyen ne kalır ki... Kırıksız sulara ağır ağır kayan sandallar gondollaşır ... Fıstık çamları Japon estamplarındaki gibi suluboyadan resmedilmiş döner... Yaluları, denize akseden renkli gölgelerine eğilmiş, kendilerine bakıyorlar sanırsınız... Bütün manzara bir fotoğraf vizöründen seyrediliyormuşçasına olduğundan daha berrak, toplanmış ve renklenmiştir; duru ve aydınlıktır” (Karay, 2009: 154-155).

Romanın bu satırları, mekânın psikolojik değerini yansıtmaya bakımından önemlidir. Roman sonunda tüm bu mekân değerlerinin halüsinasyon olduğu anlaşılır.

Karay'ın *Kadınlar Tekkesi* romanında semt kahveleri, bekleme alanlarıdır. Baki, Neşide'ye olan aşkını anlatırken onun mahallesinde dolaştığını ve “*kapısına uzaktan bakan köşebaşındaki kahvede*” oturduğunu belirtir. Bu sırada yazar, estetik belleğini kullanarak, durumuna uygun bir şiiri kahramanın ağzından metinlerarasılık ölçeğinde esere yerleştirir:

“*Döner döner bakarım kuy-i yâre ah ederim diye söylenerek ... Bu, her aşkın vafsidir; âşık Mevlâna'nın buyurduğu gibidir: Aşık heme ruz mestü rüsva bada/ Divane-ü şuride ve şeyda bada Manasını anladınız tabii: Aşık her gün, her zaman sarhoş, halk arasında haysiyetini kaybetmiş, perişan ve divane olmalıdır. Büyük aşk şairimiz de kendisi için aynı şeyi söyler: Fuzulî rind-ü şeydadır hemişe halka rüsvadır. Ama bu rüsvalık nedir? Bir mertebedir ki insan artık göz ve elin yardımı olmadan görür ve tutar. Demin onunla idim, şimdi de...*” (Karay, 2009e: 45-46).

1961 yılında yayımladığı *Dört Köşeli Üçgen* romanında Salah Birsell, kahvehanelerde tanıdığı kompleksli kişilerin ve derdi gerçekte edebiyat yapmak olmayan sanatçı müsveddelerinin eleştirisini yapar. Bu sırada kahvehanelerin durumlarına da değinir.

“*Bir gözlemcinin işini en kolay, en doyumlu yürütebileceği yer kahvelerdir. Gerçi kahveler çeşit çeşittir. Bunların kimisine kadınlar, parmaklarında bağıllık yüzüğü olmadığını göstermeye hevesli genç kızlar, büyük iş adamları, kadınların gönlünü çelmek isteyen bekarlar gelir. Kimilerine ise emekliler, öğretmenler, dini bütün Müslümanlar, vatmanlar, üniversite öğrencileri dadanmıştır. Asıl kahve de bunların kahvesidir. Kahve deyince akla sigara dumanları, çay bardaklarının şingir- mungırları, domino, tavla ya da pişpirik şamatası gelmelidir. Kahvelerde dünyanın en büyük kararlar verilir, politika tartışmaları yapılır. Evlerin, arsaların satılması, yüksek okula gireceklere dilekçe yazılması, kışlık odunu taşıyacak kamyon şoförüyle pazarlık yapılması hep kahvelerdedir. Durumunu düzeltmek için yatağını satan öğretmenin öyküsünü, üstlerinden birini tokatladığı için işinden atılan icra memurunun yürekler acısı ya da güldürücü serüvenini işiteceğiniz yer de burasıdır. Ne ki, bu öykülere çokça bel bağlamamak da gerekir” (Birsell, 1980: 83-84).*

Kahvelerin iletişimsel bellek özelliğine bu şekilde değinen Birsel, eserinin devamında kahvehanelerde zamanla edebiyatçıları da tanıdığını belirtir. Bunlar, sürekli birbirinin ardından konuşan ve bundan nemalanan kişilerdir. Çekiştirilen kişilerin çoğunlukla o dönemde “*kitabından biraz çokça laf ettiren ya da önemli bir işin başına getirilen biri*” olduğunu belirten Birsel, kahramanının gözlemlerini anlatmayı sürdürür. Edebiyat mahfili olarak kahvehanelerin bu durumu, değişen kültürel anlayışı vermesi bakımından da önemlidir.

Kahraman bir gün tanınmış bir yazarı aslında biraz da alay maksadıyla över ve üstad olarak anılan bu şair, övgüyü hak edilmiş bir başarının karşılığı olarak kabul edince kahraman şaşırır. Şair, kahraman anlatıcısı Meserret Kahvehanesi’ne davet eder. Kendisini mühim biri sanan bu şair, ayrıca, kahramanı dönemin popüler dergilerinden Yeni Kuşak’ın sahibi Bıçakçioğlu ile tanıştırma vaadinde bulunur. Birkaç gün sonra burada buluşan ikili, birlikte Bıçakçioğlu’na giderler (Birsel 1980: 84-85). Birsel burada edebiyata dair kanaat ve ödüllerin, gerçekçi olmadıklarını da öğrenir.

Unutma, insan hayatını düzene koyan, bireyin yaşamla ilişkisini düzenleyen, dolayısıyla işlevsel nitelikleri de olan bir eylemdir fakat bellekle ilgili bir kusur olarak değerlendirilir. Birey, geçmişe dair verilerini, istemsiz olarak kaybettiği anda, anın idrakini kaçıracağı ki unutmayı korkutucu kılan budur.

İlhan’ın 1980 tarihli *Fena Halde Leman* isimli romanında, daüssıladan ve nostaljik belleğin etkilerinden söz edilir: “*O sıralar Montparnasse’da can sıkıntısından patlıyorduk, pek ayaküstü olmayan bir kahve bulmuşuz, köhne bir yer, cür’et edebilsem, hummalı diyeceğim, sabah akşam oradayız hep, gelen giden aşına, çoğu ressam makulesi, mangiz nanay ... Karlı bir kış gecesi, hoppala kış gecesi de nerden çıktı be, her şey yaz ortalarında cereyan etmedi mi? Kahvenin terasında memleket hatıralarına dalmışız, sohbeti koyultuyoruz yani, mazi, içki şişeleriyle kirli bardakların az ötesinde adeta, teressüm etmektedir, şedit bir daüssıla kalbimizi kemiriyor*” (İlhan, 1991: 84).

Bahsedilen daüssıla, bir çatışma vermesi bakımından değerlidir. Kahraman, çocukluğunu Paris’te geçirmiştir. Ülkesinde olduğunda Paris’i, Paris’te olduğunda ülkesini özlemektedir. Bu dilemma, anlatıcının ruhunu mekânlara bağlar ve belleğini sürekli mekân üzerinden açıklamasına neden olur: “*Kendimi insan seline bırakıp, St-Michel Bulvarı boyunca, taa Denfert-Rochereau Meydanı’na kadar yürüyorum. İşte bu*

yürüyüş sırasında, geldim geleli duyduğum, nedense bir türlü gerçek anlamını çıkaramadığım bir duygunun, adını koydum. Çok da sevindim: Paris'e gelmişim ben, doğduğum şehre, çocukluğumun evrenine! Paris demek, Seine Nehri demektir, biraz sisli rıhtımlar, akordeonların su gibi pırıltılı gülüşleri, biraz da St-Martin Kanalı. Hani La Mere Perrier'nin ufacık kahvesinde, millet tezgahın başına toplanır gecenin geç saatlerine kadar, Front Populaire'i tartışır. Babam da, aralarında mı? Sonra, sütlü kahve ve ay çöreği” (İlhan, 1991: 90- 91). Türkiye günleri ise yine sinestetik bellek üzerinden ve mekân bağıyla sunulur: “Akşam üzeri, kafeteryada oturmuş, öğrenci eylemlerini tartışıyoruz. Rüzgâr kesildi. Bardaklarda çay, vişneçürüğü. Hoparlörde, Hümeysra: "Uzun ince bir yoldayım/gidiyorum gündüz gece..." (İlhan, 1991: 15).

Roman boyunca yazar, mekân ve hafıza ilişkisini, çeşitli boyutlarıyla sürekli vurgular. Örneğin kahraman, yağmurlu bir günde, izbe bir kahvede evlilik teklifi alır: “Yağmur indirince, beni ceketiyile örtüp kucaklayarak, en yakın kahveye kadar taşıdı. Avenue Wagram'da camları buğulanmış bir kahve, ağzına kadar yağmur kaçaklarıyla dolu, hepsi sıırılsıklam, her kafadan bir ses çıkıyor; yağmurun heyecanını bastırıyorlar. Ekrem işte bu kötü havada, bu yakışsız yerde, artık umudunu kestiğim şeyi öneriyor: evlenmeyi. Neye uğradığımı şaşırılmışım!” (İlhan, 1991: 96).

Başka bir gün Pere Duparc'ın masmavi kahvesinde yapılan bir konuşma hatırlanır: “Bana aynen şöyle demişti: ‘Paşa, gözlerime bak, dikkatli bak, gayret edersen, kafamın içinde korkunç bir buldog köpeğinin, kuyruğunu ısırarak istercesine firdöndüğünü görebilirsin. Soluk soluğa.’ Hakikati itiraf etmek icabederse, söyledikleri beni endişeye sevketmiştir, lakin bunu belli etmedim, bir latife telakki ettim, hafızam beni aldatmıyorsa, hatta köpeğin sıhhatine kadeh kaldırmışım” (s İlhan, 1991: 114).

Kahramanın ruhundaki karamsarlık da kış geceleri gittiği kahvehane aracılığıyla cisimleşir: “Soğuk, kupkuru bir akşamdı, buzlu soluğuyla ayaz Seine rıhtımlarını yalıyordu. Ben, rastgele bir kahvede oturmuş, camların ardından geçenleri seyrediyordum. Her şeyde bir hüznün, bir çaresizlik; her yerde gizli bir düşmanlık, eski bir vicdan azabı: sayısız kuleleriyle dağ gibi yükselen Notre Dame Katedrali'nde; bardakta can çekişen Alsace birasında; hatta, çapraz bulmaca çözer görünüp, tatlı tatlı göz süzen, köşedeki Siyamlı genç kadında! Böyle kış akşamlarını hiç sevmem. Çocukluğum bunlarla doludur” (İlhan, 1991: 199-200).

İleri'nin *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın* isimli romanı ilk olarak 1991 yılında yayımlanır. Romanda, edebî bir tanıklık söz konusudur: *Ahmet Hamdi Tanpınar da Geçmiş Zaman Yazarı üzerine yazmak için gerçek ölümü beklemiş gibiydi. Bazı eserlerinden daha önce söz açmışsa da, Geçmiş Zaman Yazarı'nın alınganlığını, ürkeklik kertesindeki çekingenliğini, huysuzluğunu ancak Geçmiş Zaman Yazarı ölünce açıklamıştı: O sıralar bir dergi mi ne çıkarılıyormuş; yüzyılın başındaki bu girişime Geçmiş Zaman Yazarı uzaktan uzağa iştirak ediyormuş. Herkesin her gün bulunduğu Küllük Kahvesi'ne arada bir gelir, yazısını çizisini bırakır, basılmış son sayıdaki imla yanlışlarını tekrar tekrar gösterir, dizgi yanlışlarından, imla yanlışlarından bir aşk cinayeti işlenmişçesine üzüntü ve dehşet duyarak çekip gidermiş. Bir kez gerçekleştirilecek bir sanat eseri gibi, -pek ender örnekleri dışta bırakılacak olunursa- hepi topu bir kez basılan bir dergide dizgi yanlışlarına üzülme çok doğalken, Küllük'tekilerin Geçmiş Zaman Yazarı'nı geçimsiz, vıdı vıdı bulmalarına şaşıyordum. O sanki dünyaya başkalarının alay konusu olmak için gelmişti ve bu yüzden başkalarıyla asla barışıklık kuramamıştı. (İleri, 2010: 151).*

Latife Tekin'in *Aşk İşaretleri* isimli romanı, 1995 tarihlidir. Romanda, beş kişilik bir çete söz konusudur. Grup belleği ve sosyal amnezi üzerinden incelenebilecek olan roman, mekânı hem unutma hem de hatırlama unsuru olarak sunması bakımından değerlidir. Nezir, diğer dört kahramana elindeki bir kutuyu koklatarak, onları büyüler ve çetesini kurar. Kendi dünyalarını, evlerinin dışardan seyreden üyeler, kendi hayatlarına yabancılaşırlar. Daha sonra Nezir, çete üyelerini mahzen olarak nitelenen evine götürür. Çatlak bir aynada traş olurken, onu seyreden üyeler, aşevine giderler ve eğitimleri burada devam eder. Sonra Nezir, tüm üyeleri, beklenen ve bir türlü gelmeyen amelelerin kahvesine götürür. Bu kahve, unutmanın bir esrikliğin alanıdır. Başkalarıyla karşılaşan, topluluğa karışan üyeler, orada neden bulduklarını bile anımsayamaz durumdadırlar. Bundan sonra Nezir, tüm üyeleri, engelliler okulundaki öğretmenlerin içki içtikleri meyhaneye götürür. Bu meyhane, eğitimde birinci aşamanın tamamlanmasını ve nişanlarını almalarını sağlar.

Sonrasında sinema ve lunaparka götürülen üyeler, vitrinlerde kendilerini seyrederek, oysa karşılarında ayakkabılar vardır. Bu sırada da Nezir, kimseye bilgi vermeden, ortadan kaybolur. Bu kayboluşların süresi arttıkça, üyeler, Nezir'in etki alanından çıkmaya, onun hakkında konuşmaya başlarlar. Nezir döndüğünde, Saim

kahvede konuşulan her şeyi Nezir'e anlatır. Derken Cihan ve Yener, tıpkı Nezir'in benliği ve karşı benliği gibi hareket etmeye başlarlar ve birbirlerine de aşık olurlar. Her şeyin Nezir tarafından planlandığı açıklandıktan sonra çete üyelerinden Gülhan'ın boncuk yapıp satmaya başlaması, yeni hayata karışması seyredilir. Uzun zaman geçtikten sonra bir kez daha üyeler, Nezir'in mahzenine döneceklerdir.

Roman, Nezir karakteri üzerinden travmatik bellek unsurlarını takip etmek adına önemli olduğu kadar, varoluşsal problemlere de değinir. Özellikle bu eser, hatırlama değil, unutma ilişkisi bakımından değerlidir.

Romanda Latife Tekin'in dişil dil inşasının üzerinden gerçekleştirdiği bir dil kullanımını dikkati çeker. Bu nedenle alışık olunan dil kullanımından farklı olarak, mitsel döneme sürekli dönülen ve dolayısıyla kozmik zaman ile aktüel zamanın birbirine geçtiği bir dil yapısı tercih edilir. Anlatı, sürekli bir mitsel geçmiş bağını içerecektir. Bu dilin kurgusu, mekân ve bellek ilişkisi noktasında dişil belleğin alanını işaretlemesi bakımından oldukça önemlidir. Anlatıcı, metni geçmiş ve şimdi üzerinden eş zamanlı olarak ve elbette kronolojiyi bozarak; büyüğü gerçekçilik ekseninden inşa eder.

Çalıştırmak için seçtikleri işçileri içeri bekleyen çeteciler, *“Kahvelere dalıp çıkıp ihtiyarlara bulaşıyoruz. Gözlerindeki toprak korkusu seyredilmeye değer. Öyle hızlı geri sayıyorlar ki... Harfler suçlu. Mahcup mahcup titreşiyorlar. Rakamlar canlı. Dünya yalanmış! Seksen sene hayata sürtünen acaba kim? Anlamışlar, hepsi her şeyi inkar ediyor. Gün yüzü gören?... Yok!”* cümleleriyle bellek üzerinde bir göçüşme yaşatır. Burada başkalarının geçmişine olduğu kadar kendi geleceklerine dair imajları da oluşturur (Tekin, 1995: 29)

Nezir, tüm çete üyeleri için bir merak unsurudur. Bellekleri kontrol eden, etrafındakilerin geçmişe dalıp gitmesine izin vermeyen, hatıraları da yönlendiren bir kahramandır Nezir. Onun yanında hatıralar değil, bellek de silinir. Unutmayı çetesi için bir politika hâline getiren Nezir, otomatize bireyler oluşturur.

“Birden suskunlaşıp düzenlediği gösterinin boşluğuna düşebilsek... Ama sesiyle yetişip tutuyor bizi. 'Doğruca amelelerin kahveye gidelim.' Gülüşü Yener'in şişmiş suratına bulaşılıyor. 'Kafasına kazma yemiş birine rastlarınız belki, arkadaş olursunuz.' Kahvede utana sıkıla içtiğimiz çayların

boşluğuna dalacakken bakışıyla her yeri dolduruyor. Doğmadan, kaynağında yakalıyor duyguları. Kendi derinliklerimizden yükselen sezgilerin, içimizde dolaşan esintilerin sahibi Nezir. Gölgesi üstümüzdeyken, kalbimizde kaynaşan duygulara hâkim olmak elimizde mi? Yüzümüze yayılan ifadelerin anlamını sadece o bilebilir” (Tekin, 1995: 43).

Eser, bir kasvet taşır. Bu romanda da korku kültürü hissedilir. Ayrıca ses, dokunma, renk ve koku duyuları birbirinin yerine kullanılır. Sinestetik hafıza Dorothy M. Kosinski tarafından edebî metinlere de uygulanabilir bir kurama dönüştürülen tıbbî bir durumdur. Kosinski'nin “Sinestetik İdeal” olarak adlandırdığı husus, estetik idealizmi yansıtır biçimde ve daha çok sembolizm ile ilişkilendirilir (Kosinski 1989: 67-68). Sinestet belek, duyuların birleştiği bir alana işaret ettiği için, realist metinlerde de krugulanır. Sinestet sanatçı, sanat evreni ile gerçek dünya arasındaki gizli alanları, semboller ve dil aracılığıyla harmanlar (Kosinski 1989). Bu anlamda bir kokunun renk olarak, bir müziğin koku olarak, rengin müzik olarak algılanması anlamına gelen sinestetik anlatım, geçmişten gelen an parçalarının duyuşal planda açıklanabilir olmasını sağlar. *Her şeyin ağırlığından sıyrılmanın sevinci korkuya dönüşüyor birden. Sesine tutunup hayatı silkeliyor, havanın içimizi sadelikle okşamadığı, canlı cansız bütün varlıkların değersizleşerek asılsız bir rüzgârın uğultusuna gömüldüğü bir yere fırlıyorduk. Olması gereken şey oluyor! Memnun, mutlu gülümsüyordu Nezir. Korkunun basıncından damarlarımız genişleyip açılıyor, içimizi boşaltan bir akışla ona bağlanıyorduk. Berber dükkanlarının, bakkalların, kahvelerin kapısında havayı yüzüyle tartıp koklayarak bizi görünmez gerçeğe götürecektir. Ağırdan ağıra karanlığını hissettiren akşamla cebelleşmek için yoğunluk lazım”* (s.44) Bu yoğunluk, özellikle bir kolektivite mekânı olan kahvede pekişir. Özellikle bir yuvarlak masa kurgusunun varlığı hissedilir. Dikey mimari içerisinde boğulmuş olan kent insanını, birbiriyle kaynaştıran husus Nezir ile gerçekleştirdikleri ve masa aracılığıyla yüz yüze olmayı başarabildikleri an parçalarıdır.

Nezir, bireyleri soyut bir aynada kendileriyle zorlayan iradi bir etkidir. “*Hangi yorumla bakılırsa bakılsın, görme ve akabinde bilince bağlı olarak kendisini ve dış dünyayı kavrama, insanın, derinliğinde sürekli bir ayna karşısında olduğu düşüncesine sahip bulunduğunu göstermektedir.*” (Balcı, 2004: 71). Bu noktada Nezir, bir bellek pusulasıdır. O olmadığı zamanlarda idrak edilenler, o varken unutulacaktır:

“Karanlığın içinde yokluğuna çarpa çarpa sallanmaya başladık.. uygunsuz adımlarla. Yıldızların ışığından Nezir'siz nasıl inecektik? Ağaçların çığlığına.. Onsuz girdiğimiz yollar sessizliği çoğaltıyor. Aklımızda! Açılacağını hayal ettiğimiz anlar kapalı kalmıştı. Cansız cansız soluklanırken Yener'in beklenmedik sesiyle tazelandik. 'Amelelerin kahveye gidip arkasından konuşalım!' Amelerin kahvede Nezir'in arkasından konuşmaya başladık... suçlayan, şüpheli sözlerinin etkisinde kalıp birden ayılmışız gibi... Garip bir heyecanla. 'Kafasındaki ne, biliyor musunuz? Hiç arkadaşı yok diye düşünmeyelim... İçimize soru düşmesin, ama yanında aklımız açılıyor, düşebilir. Cevabını atıyor, anladınız mı? Şalvar Baba.. Düşüncelerimizi başboş bırakmaya yanaşır mı? Durumu çakabileceğimiz ihtimaline karşı önlem almış. Baksanıza, çekilip gidiyor, bırakıp yok oluşuna takılı kalıyoruz.. 'Yolsuzluğumuzu görüyorum, hergeleyim- ya. Nezir'in helezonundan çıkamayacağız. Bakışlarımız birbirimizin boşluğuna dalıp batıyor. Yüzümüzde, tehdit tonuyla teşvik edilmişliğin habersizliği. Aramızda bir çekişme.. Solumuyor, kapışıyoruz havayı” (Tekin, 1995:55).

Kahvede bulunan çete üyeleri, bir rüya hâlinde gibidir. Anlatılanlarla, reelde olan yitirilmiş durumdadır. Kahvedeki atmosfer, kahramanlarımıza bildiklerini unutturmaktadır.

“Kahvenin sarı, cansız ışığında, duyduğum üzüntünün rüyasına dalıp gittim. Cılız gövdelerimizi bırakıp yükseklerle çekilmiş, aklımızla uçuruyorduk. Boşlukta seyreden ışınlar gibi ağırlıksız. Düşünceden ibarettik yalnızca. Cisimsizdik, ama uçuş düzenimizden kim kimdir biliniyordu. Nezir... Cihan... Yener! Saim,,, Gülhan yoktu yanımızda. İzi bile kalmamıştı. Hava ahenkli bir uğultuyla gücünü duyuruyor. Sessizlik... Eksikliğini hissedip kendime geldiğimde Gülhan, Şalvar Baba'nın kılı hikâyesinde Nezir'in ruhunu didikliyordu. 'Baksanıza, ha? Bizimki erkekçi olmasın!’” (Tekin, 1995: 57).

Nezir, adeta kahramanlarının bilinçleri için bir yarıktır. Kahramanlar, bu aydınlanmaya daima kahvede varırlar. Yine de Nezir'e yakalanmaktan, hatırlananların veya idrak edilenlerin Nezir tarafından anlaşılmasından korkarlar. Bu anlamda kahve, hatırlama ve unutma arasındaki eşiği işaretler ve bir kronotopa dönüşür.

“Habersizlik içinde bir inanç edinip insanların konuştukları için öldüklerini düşünmeye başlamıştım çünkü. Yener, siyah gömleğinin üstüne atsan iplik iplik dökülen bir ceket giymeye başlamıştı. Poğaça yemiyordu artık... Çatal! Kovayla değil bardakla ayak üstü çay.. Balıkçıların kahvede. Boyunlarımıza doladığımız bir örnek atkılarımızı ağızlarımıza çekerek, içimizden yükselen buharı boğuyorduk. Neye dair olduğunu keşfedemediğimiz duygular havaya dağılmasın! Suçluluğa, pişmanlığa benzer.. Belli etmesek de Nezir'e rastlamaktan korkuyorduk. Bir cümlesi bizi birbirimizin boşluğuna düşürmeye yeter” (Tekin, 1995: 95).

İlhan’ın 1980 tarihli *Fena Halde Leman* isimli romanında, daüssıladan ve nostaljik belleğin etkilerinden söz edilir: “O sıralar Montparnasse'da can sıkıntısından patlıyorduk, pek ayaküstü olmayan bir kahve bulmuşuz, köhne bir yer, cür'et edebilsem, hummalı diyeceğim, sabah akşam oradayız hep, gelen giden aşına, çoğu ressam makulesi, mangiz nanay ... Karlı bir kış gecesi, hoppala kış gecesi de nerden çıktı be, her şey yaz ortalarında cereyan etmedi mi? Kahvenin terasında memleket hatıralarına dalmışız, sohbeti koyultuyoruz yani, mazi, içki şişeleriyle kirlili bardakların az ötesinde adeta, teressüm etmektedir, şedit bir daüssıla kalbimizi kemiriyor” (İlhan 1991: 84).

Bahsedilen daüssıla, bir çatışma vermesi bakımından değerlidir. Kahraman, çocukluğunu Paris’te geçirmiştir. Ülkesinde olduğunda Paris’i, Paris’te olduğunda ülkesini özlemektedir. Bu dilemma, anlatıcının ruhunu mekânlara bağlar ve belleğini sürekli mekân üzerinden açıklamasına neden olur: “Kendimi insan seline bırakıp, St-Michel Bulvarı boyunca, taa Denfert-Rochereau Meydanı'na kadar yürüyorum. İşte bu yürüyüş sırasında, geldim geleli duyduğum, nedense bir türlü gerçek anlamını çıkaramadığım bir duygunun, adını koydum. Çok da sevindim: Paris'e gelmişim ben, doğduğum şehre, çocukluğumun evrenine! Paris demek, Seine Nehri demektir, biraz sisli rıhtımlar, akordeonların su gibi pırıltılı gülüşleri, biraz da St-Martin Kanalı. Hani La Mere Perrier'nin ufacık kahvesinde, millet tezgahın başına toplanır gecenin geç saatlerine kadar, Front Populaire'i tartışırdı. Babam da, aralarında mı? Sonra, sütlü kahve ve ay çöreği” (İlhan 1991: 90- 91). Türkiye günleri ise yine sinestetik bellek üzerinden ve mekân bağıyla sunulur: “Akşam üzeri, kafeteryada oturmuş, öğrenci eylemlerini tartışıyoruz. Rüzgâr kesildi.

Bardaklarda çay, vişneçürüğü. Hoparlörde, Hümeysra: "Uzun ince bir yoldayım/gidiyorum gündüz gece..." (İlhan 1991: 15).

Roman boyunca yazar, mekân ve hafıza ilişkisini, çeşitli boyutlarıyla sürekli vurgular. Örneğin kahraman, yağmurlu bir günde, izbe bir kahvede evlilik teklifi alır: *"Yağmur indirince, beni ceketiyile örtüp kucaklayarak, en yakın kahveye kadar taşıdı. Avenue Wagram'da camları buğulanmış bir kahve, ağzına kadar yağmur kaçaklarıyla dolu, hepsi sıırılsıklam, her kafadan bir ses çıkıyor; yağmurun heyecanını bastırıyorlar. Ekrem işte bu kötü havada, bu yakışksız yerde, artık umudunu kestiğim şeyi öneriyor: evlenmeyi. Neye uğradığımı şaşırılmışım!" (İlhan 1991: 96).*

Başka bir gün Pere Duparc'ın masmavi kahvesinde yapılan bir konuşma hatırlanır: *"Bana aynen şöyle demişti: 'Paşa, gözlerime bak, dikkatli bak, gayret edersen, kafamın içinde korkunç bir buldog köpeğinin, kuyruğunu ısırarak istercesine firdöndüğünü görebilirsin. Soluk soluğa.'" Hakikati itiraf etmek icabederse, söyledikleri beni endişeye sevketmiştir, lakin bunu belli etmedim, bir latife telakki ettim, hafızam beni aldatmıyorsa, hatta köpeğin sıhhatine kadeh kaldırmıştım" (İlhan 1991: 114).*

Kahramanın ruhundaki karamsarlık da kış geceleri gittiği kahvehane aracılığıyla cisimleşir: *"Soğuk, kupkuru bir akşamdı, buzlu soluğuyla ayaz Seine rıhtımlarını yalıyordu. Ben, rastgele bir kahvede oturmuş, camların ardından geçenleri seyrediyordum. Her şeyde bir hüüzün, bir çaresizlik; her yerde gizli bir düşmanlık, eski bir vicdan azabı: sayısız kuleleriyle dağ gibi yükselen Notre Dame Katedrali'nde; bardakta can çekişen Alsace birasında; hatta, çapraz bulmaca çözer görünüp, tatlı tatlı göz süzen, köşedeki Siyamlı genç kadında! Böyle kış akşamlarını hiç sevmem. Çocukluğum bunlarla doludur" (İlhan 1991: 199-200).*

2.5.2. Meyhaneler

Kadınlar Tekkesi romanında Süha Kalenderli ile Şaban Efendi'nin bir gazino, meyhane veya evde buluştukları görülür. *"Gençlikleri beraber geçmiş iki yaşlı insanın konuşmasından da hemen hemen aynı şeyleri düşünerek konuşuyormuşçasına tadı tatlı oturduklarını, bu sessiz sohbetten belki daha fazla zevk aldıklarını" (Karay, 2009e: 634)*

çevredeki herkes anlar ve hoş görür. Yine de roman kahramanlarından Bersad Hanım, yetmiş yaşına yaklaşmış bu kahramanların birlikte olmalarını, dünya hafızasıyla ilişkilendirir. Ölümüne yaklaşmış olmanın, geçmişi ve geçmiş arkadaşları daha değerli kıldığını düşünür. Sonra da kendisi ile Nail Hanım arasındaki yakınlığı ve birlikte gittikleri eğlence mekânlarındaki hissiyatını hatırlar.

“Bersad da kendisinden on yaş büyük olmasına rağmen Çamlıca'daki meşhur Naile Hanım'la son yıllarda öyle bir yakınlık içinde daima buluşmuştu. Nihayet beklenen olmuştu. Tanzimat edebiyatından Servetifünun edebiyatına devredilmiş şair ve muharrirlere, hatta biraz da yenilere ilham perisi vazifesini gören yaşlı arkadaşını kaybetmişti. Naile hanımefendi Sezailerin, Hamitlerle Ekremlerin gönüllerinde yer alan bir nevi madam Recamier idi. Sonraları Baki'yi meşgul etmişti. Masa başındakilerin her biri bir fikre saplanıp sükûta vardığı için meclis neşesizdi” Görüldüğü üzere buradaki alıntı, hatırlamanın beden ve mekân üzerinden deneyimlenmesinin önemli bir örneğidir ve psikolojik hatırlamanın da etkisini gösterir. (Karay, 2009: 634-635).

Leyla Erbil'in 1971 tarihli *Tuhaf Bir Kadın romanı*, ülkede kadın olmak üzerine kurulu bir anlatıdır. Romanın Baba başlıklı bölümünde kahraman anlatıcının babasıyla ilgili düşüncelerine yer verilir. Eser, Kurtuluş Savaşı sonrasını konu edinir ve babanın hayatındaki yokluğu, amaçsızlığı kahvehane üzerindeki bir oda ekseninde anlatır.

“Yağkapanına Yaka'dan İsakzade Ahmet efendinin ahşap kahvesinin üzerinde köhne bir odada ayda beş kuruşa yat, yatak yorgan senden. Günde altı- on kuruş kazan. (Bir okka ekmek 120 gram bir kuruştur, bayat ekmek otuz paradır sen bayat ekmek ye.) Öğlede ye bir tabak kuru fasulya yirmi para, ye bir ta bak pilav yirmi para, ye üçyüz gram ekmek ver on para, yekun ver elli para. Elli para da akşam ver. Kahvede iç bir çay on para, tatlı ya da limonata bir soğukluk on para. Yemek masrafın günlük üç kuruş, iki yıl böyle yaşa. Üstün başın, kiran, üstün başın da çok kirlenir. Hadi başla deseler, ölme. Hadi” (Erbil, 1980: 65).

Romanda hafıza mekânı olarak, Lambo Meyhanesi'nden de söz edilir: *“Bugün Bedri, Meral'le beni Lambo diye bir meyhaneye götürdü. Balıkpazarı'nda küçücük bir yer burası, çok hoş. Ozanlar, ressamalar, gazeteciler geliyor hep. Bedri'nin şiiri çıkmış Varlık Dergisinde, onun şerefine götürdü bizi, şarap içtik. Tabii onların da benim de*

evlerimizden gizli. Duysalar kıyametler kopar (Erbil, 1980: 7). Genç kız, kendi şiirlerini yayımlatma imkânı bulabilmek umuduyla Lambo'ya bir kez daha gelir. Burada tanıştığı kahraman ile Çardaş meyhanesinde buluşur ve ona şiirlerini okutur:

“Karanlık, kocaman bir uzantı Çardaş. İnsana korku veren geniş bir karanlık. Seçemedim onu. Dipten bir yerlerden bir el kalktı sallandı. Karşılıklı oturup tutuk tutuk konuşmaya başladık. Benden sıkılıyor ya da utanıyor gibiydi. Bu hava bana da sirayet etti. Geldiğime ilk kez pişman oldum. Birden ‘oku bakalım reis, ne okuyacaksan!’ dedi. Bu kabalık karşısında çok bozuldum, korka korka okudum en güzellere; ‘Kimler yeraltında yaşamağa iten bizleri/gök masmaviyken kardeşlerim, sapsarı benizlerimiz?’ diye biteni. ‘Sen bir yerde işçi misin?’ diye sordu ciddi ciddi. Alay mı ediyor anlamadım. ‘Hayır ama yakınlarım öyle’ dedim, ses çıkarmadı.” Kahraman daha sonra da bir başka şiiri olan Düşmüş Kızlar Sonesi’ni okur. Beklediği derinliği ve anlayışı, meşhur şairde bir türlü bulamaz ama kızın ona olan hayranlığı yine de bitmez. Şiirden sonraki yüzeysel tartışma, genç kızın bunaltır: *“Kızlarımız hep ağlayarak mı savaşa gidemeyecek?’ burnunu kaşdı, ‘Savaşa mı gitmek istiyorsun?’ dedi bu kez. Buradaki savaş sözcüğünün çok geniş anlamı olduğunu açıkladım, bu şiir, her çeşit savaştan alıkonulan kadınların bir çeşit düşkün kadınlar ordusu durumuna geleceklerini anlatıyordu. Anlamaması tuhaftı aslında. Son olarak ‘Kan’ı okudum. Bu şiiri de ilk genç kız olduğum gün, kapıldığım panik duygusuyla kaleme almıştım: ‘Ey yüce Aşil’in mi topuğu bu/ vurulup benim yatağımdaki/ Yoksa kartalların göğe bindirdiği yerde açılan yara mı?/Sızıyor kan durmadan/ ciğerine oturan o acıdan/ boğuyor gözleri, denizi, bilekleri/ zincire vurulmuş denizi boğuyor, boğuyor durmadan”* (Erbil, 1980: 8-9).

Lambo, roman kahramanı için önemli bir hafıza mekânıdır. Psikolojik mekân özelliği gösteren Lambo, kahramanın arkadaşı Kevser ile onun sevgilisi Şeref nedeniyle düştüğü kötü bir durumda sığındığı mekândır. Şeref, Kevser’i değil kendisini sevdiğini itiraf etmiş, genç kızdaki yüz bulamayınca da durumu Kevser’e tersinden anlatmıştır. Kevser, şirret bir kızdır. Üvey annesinden öğrendiği şekilde *“orospu kahkaları”* atar ve genç kızın aralarını bozmaya gücünün yetmeyeceği iddialarıyla aşağılamaya çalışır. Kahraman, onun gibi biriyle muhatap olmak yerine Lambo'ya gelir ve yaşananları bir daha hatırlayarak, Kevser ve Şeref gibi insanların varlığına şaşırır (Erbil, 1980: 29). Böylece Lambo, kahraman için bir psikolojik mekâna dönüşür.

Romanda bir başka psikolojik mekân da Degustasyon'dur. Bir meyhane olan mekân, Halit ve kahramanın buluştukları ve kahramanın ona âşık olduğunu anladığı bir eşik mekândır.

“Degustasyon'da buluştuk Halit'le. Nasıl oldu bilmiyorum, birden her şeyimle açılıverdim ona. Başım dönerek anlatıyor anlatıyor anlatıyordum, Meral'le dertleşircesine en saklı şeylerimi; annemin diktatörlüğünü, geçimsizliklerimizi, bir çeşit tutsak oluşumu, din baskılarını, acılarımı, özgürlüğümü elde edemezsem kendimi öldürmeği düşündüğümü bile söyledim ona. Belki de kaçacağımı evden, hiç kimsenin beni anlamadığını, tek arkadaşım Meral'i, şiiire sığınarak ayakta durabildiğimi. Öyle bir şey oldu ki anlattıkça anlattıkça o vakte dek hiç olmadığım kadar bahtsız sandım kendimi, başladım ağlamağa. Mendiliyle gözyaşlarımı sildi, çocuğuymuşum gibi. Bu hareketiyle sapıttım büsbütün ve şu anda tiksindiğim bir şey yaptım: gözyaşlarımı silen ellerini alıp öptüm. Tütün kokuyordu parmakları acı acı Nasıl yapabildim bunu şaşıyorum kendime. Sanının aslında, ona yapılan eziyetleri benimkiyle karıştırıyordum, çektikleri sanki benim yüzümdenmiş gibi geliyordu bana, bunu ödedim biraz. Soğukkanlılıkla yatışmamı bekledi, sonra da tüm acıların dünyanın ve Türkiye'nin içinde bulunduğu politikaya bağlı olduğunu söyledi. Bunu anlar gibi oldum ama bu çocuğun böyle en ince anlarda araya aklını bıçak gibi sokması da tuhafıma gidiyor doğrusu. Hem anlamak ya da bilmek açmazlardan kurtulmak demek değildir ki!”

Kahraman, o gün Halit'e âşık olduğunu anlar (Erbil, 1980: 11).

2.5.3. Barlar

Karay'ın *Sonuncu Kadeh* romanında Murat, gittiği barda geçmişten beri aklında kalan Polinka'yı hatırlar. Gördüğü kadınları, ona benzetir. Benzetme giysinin hafızası üzerinden kurulur. Hatırlatıcı ise bara gelmiş genç bir kızın görüntüsüdür.

“Bu altmış yıl içinde -ötekiler bir yana- kadın kıyafetlerinde öyle değişmeler olmuştur ki, merdivenden çıkan tazenin -eteği diz kapaklarında, bluzu kolsuz ve bağrına kadar açık, ökçesiz, düpedüz ayakkabılardan ibaret-yalınkat giyimi, eski tarihteki Polinka'nın epeyce yüklü elbiselerle boğulmuş kalın silüetine hiç uymaz. Yüzleri birbirine benzese bile ilk bakışta birinin

öbürünü hatırlatması güçtür... Kaldı ki Murad kafeşantan kızını ne kadar cık görmüş, ne kadar kısa zaman onunla beraber bulunmuştur! Böyle olmakla beraber kararsızlığa düşmeden hükmünü vermişti: Modern kıyafetli Polinka idi, merdiven başındaki kadın. Sanki dün gece -yani kırk üç sene önce Sırp aslından o artist 1910 kıyafetinde- ayaklarında uzun, sivri uçlu glase botlar, kat kat frufurlu dantel ve kurdele yığını eteklikler, balinalı korsesi, elinde yelpaze, sahneye çıkıp bir eski zaman numarası yapmıştı. Şimdi mayıs gündüzünün tatlı ışığından faydalanmak için methini işittiği sihirli Boğaziçi gezintisine çıkmıştı; bugünün kızı, bir bar artistiydi ne giyse, ne kıyafete girse yakıştıran bir kız!” (Karay ,2009g: 16).

Eroğlu'nun *Yüz:1981* romanında bar, bir psikolojik unutmâ mekânı olarak kullanılır. “Köprüünün altındaki bara önce ben gittim. İçeride birkaç tanıdık vardı. Nazan'ın başlayacağı kadar hafif olmayan bir içki ısmarladım. Önceki gecenin ağrısı tekrar iki gözümün ortasına yerleşmişti. Kadehin ortasında keşfettim: Bu, ağrı değil, Galatasaray'daki o kadının bakışlarıydı. Kadının batan, hesap soran, vicdanıma saldıran, sormadığım acısını anlatan, oğlunun özlemiyle ıslanmış haddini aşan gözlerini içkiyle boğdum çabucak. Kulaklarımı içki sağırlaştırıyordu; bu yüzden kadının, ‘Sonuncusu,’ diyen sesini duymuyordum” (Eroğlu, 2015: 200).

2.5.4. Kafeler

Erendiz Atasü'nün 1999 yılında yayımladığı *Dağın Öteki Yüzü* başlıklı romanında kamusal alan bahsine, birey psikolojisi üzerinden yaklaşım dikkati çeker. Kadın ve mekân kullanımı noktasında feminist mekân anlamında da oldukça önemli olan romanda, ortak yargının psikoloji üzerinde etki göstermesi, romanı bu başlık altında incelememize neden oldu. Eserde Vicdan ve Nefise isimli iki arkadaş, İngiltere'ye burslu giderler.

“İngiltere onları gülümseyerek karşıladı... Orada, herkes Büyük Britanya İmparatorluğu'nun tuzaklarından kurtulabilmiş Türkiye Cumhuriyeti'ne saygılı bir merak besliyordu. Herkes yedi düvele karşı durmuş Mustafa Kemal'i, İngiliz Liberal Partisi'nin yıldızı Lord Curzon'un Lozan'daki manevralarından sıyrılabilmiş İsmet Paşa'yı tanyordu. Britanya İmparatorluğu eteklerini biraz toplamış, ‘Genç Türkler’e yer açmıştı...” (Atasü, 2002: 55). Buradan Almanya'ya geçen kızlar, medeniyet ve gelişmenin ne demek olduğunu Almanya'da öğrenirler. “1932 yazında gittiler Berlin'e... Geniş bulvarları, şık kafeleri gördüler; görkemli Brandenburg Kapısı'nı, Charlottenburg

Sarayı'nı, Bergama Müzesi'ni... Padişah II. Abdülhamit'in Almanlara armağan ettiği Zeus Sunağı'nın karşısında bilgiç bilgiç başlarını salladılar. Cumhuriyet döneminde böyle bir bilinçsizliğin asla yaşanamayacağı konusunda görüş birliğine vardılar” (Atasü, 2002: 66). Romanda iki arkadaşın sıklıkla kafelerde oturup, II. Abdülhamid'den itibaren Osmanlı ve Türkiye tarihlerini konuştuklarını ve Avrupa ile kıyas geliştirdiklerini, bunun sonucunda psikolojik bir bellek süreci geçirdiklerini belirtebiliriz.

2.6. Kolektif Hatırlama ve Unutmalar

2.6.1. Kahvehaneler

İkinci Ergenekon, Haydar Berköz tarafından 1965 yılında kaleme alınan bir romandır. Romanda Millî Mücadele döneminden bahsedilir. Otobiyografik özellikler taşıyan romanda tarihsel bellek etkilidir. Kahvehaneler, haberleşmelerin ve iletişimin sağlanması adına oldukça önemlidir. Tüm haberler buradan duyulduğu gibi çeteleşme faaliyetleri de yine kahvehanedeki örgütlenmelerle ilerler. Yaşananlar önce kahvehaneden duyulur: *“Evvelki akşam, Binbaşı Rızamın kahvede anlattığına göre, Çerkeş Ethem adlı bir eşkıya, İzmir Valisinin oğlunu Bornavadaki okulundan çıkıp vali konağına gelirken güpe gündüz kaçırmış, dağa kaldırmıştı”* (Berköz,1965: 100).

Romanda İzmir'in işgaline dair haber de yine ilk olarak kahvehanede duyulur. *“İhtiyar Baba, İzmir'i hatırlayınca, Binbaşı Rıza'nın (Anadolu İhtilâline candan bağlı bir M. M. grubu subayıydı; gizli teşkilâta, çalışıyordu) kendisine bir müddet önce anlattığı, bu şehrin işgali olayını düşündü: Müthişti bu... Yüklendiği gizli görev icabı, İzmir olaylarının içinde bulunan Binbaşı Rıza, o gün, Divanyolu'ndaki kahvehanede, İzmir'de gördüklerini anlatırken ne üzgün konuşmuştu. İşgal Kuvvetleri Komutanı Kurmay Albay Zafiropulos, daha iki gün önceden, 13 Mayıs 1919 Salı günü, birliklerine yayınladığı günlük emrinde şöyle demişti: ‘Anadolu'da, Türklerin boyunduruk esareti altında inliyen kardeşlerimizi kurtarmağa gidiyoruz; heyecanımız yerindedir. Anadolu'ya çıkınca, Müslümanlarla karşılaşacaksınız. Bunlara karşı, hiçbir hareket değişikliği yapmayın; sert hareketlerde bulunmayın, Anadolu'da kuracağımız Yunan İdaresi altında, onlar da Rumlar gibi kardeşlerimiz olacaklardır”* (Berköz,1965: 101).

Türklerin uğradığı mezalim, Yunanistan ordusunun yaptığı zulüm, yine kahvehanelerden duyulur:

“Gözlerinin önünde, şimdi küçük bir Türk köyü vardı; sekiz on gün önce, Uşak taraflarında düşman işgaline uğramış zavallıcık bir köy... Bu köyün başına gelenleri, kendisine gündüzün, Çarşıkapı'daki Camlı Kahve'de, eski dostu Şair Süleyman Nazif Bey anlatmıştı; o da bunları, M.M. Gurubu'nda çalışan bir yüzbaşidan duymuştu; hatırında kaldığına göre, Yüzbaşı Manastırlı Cemal'di bu zâtın adı... Büyük hatibin, içi yana yana kendisine anlattığına göre, düşman askerleri kahretmişti bu masum köyü ve köylüleri... Tıpkı vatanın dört günü gibi... Bir kişi kendilerine silâh atıp kaçtı diye, sekiz on evi yakmış; yedi kişiyi -üç erkek, iki çocuk, iki ihtiyar kadın- süngülemiş; dört kişi -ki bunların dördü de ihtiyar ve Dömeke'yle Balkan Savaşma ve Çanakkale'yle, Kanal Seferine katılmışlar; yıllarca süren esaret hayatından sonra köyelerine henüz dönmüşlerdi- kazıklarla sırtlarından toprağa çakmış; oniki kişiyi de, kaçanı bulup getirmeleri için, dipçik ve süngüyle döverek ölüm halinde yaralamıştı. Bunlardan, yedikleri düşman dayağının şiddetiyle altlarını kirletenlerin fecî durumları ve birkaç saat sonra inliye inliye ölen iki günahsızın vücutlarını kaplıyan mosmor çürükler, defin işiyle uğraşanları acı acı ağlatmış; fakat bu sefer onlar da, neden ağladılar diye, dipçiklerle, eşek sudan gelinceye kadar dövülmüşler; en ağır küfürlerle, ömürlerinde duymadıkları şekilde tahkir edilmişlerdi” (Berköz,1965: 172-173).

Milli kini diri tutmak işlevi yanında tarihsel belleği de içeren bu uzun alıntı, kahvehanelerin halka bir mesajı iletme rolünü de yüklediğini gösterir. Savaş zamanlarında bu mekânlar, kolektif kimlik ve hafıza mekânlarına hatta yükledikleri işlevlerle de kurumsal hafıza mekânlarına dönüşürler.

Kahveci Hacı Ali, romanda önemli bir misyon da yüklenir. Tarabya'da kahvesi bulunan Ali, Kuvvacı milisleri koruyup kollayan, onları kaçıran ve sağlımen Anadolu'ya ulaştıran, gerektiğinde milisleri kahvesinin arka odasında saklayan ve barındıran bir kişidir.

Oğlundan bir türlü haber alamayan İhtiyar Baba da sıklıkla kahvehaneleri yoklar. Çarşıkapı'ya yakın olan kahvehane geceleri millicilerin toplanma yeridir. Bu kahvehane, *“büyük bir bozacı dükkânının yanındaydı; ön bölümü camekânlı, içinin duvarları aynalı, masaları düzgün ve temizdi; giriş kapısının karşısında, dip kısma yakın kahve ocağının*

yanında bir de bilyardosu vardı ki hiç boş kalmazdı. İhtiyar Baba, hemen her gece bu kahvehaneye gidiyorsa da, kimse kendisine oğlundan bir haber veremiyordu; hiç biri onun nerede bulunduğunu kesin olarak bilmiyor; öğrenmek için de -vaadlerine rağmen- gayret harcamıyorlardı” (Berköz,1965: 338).

Romanda kahvehaneler, propaganda mekânı olarak da yer alır. Bütünüyle kolektiviteye ait olan bu mekânlarda her türlü casusluk faaliyeti ve iletişim gerçekleştirilir. “Üç gündün beri Eskişehir'deyim. Odunpazarı ile, Köprübaşındaki kahvelerde, kimseye bir şey sezdirmeden, Çerkezlerin arasında, Millî Hükümetin lehine propaganda yapıyorum” (Berköz,1965: 367).

Orhan Kemal, *Cemile* isimli 1952 tarihli romanında annesini küçük yaşta kaybetmiş Cemile isimli kahraman ve sevgilisi Necati üzerinden işçi sınıfının sorunlarını konu edinir. Romanda Cemile'nin çalıştığı fabrikanın Camgöz lakaplı ustabaşısı, İtalyan ustabaşının işine son verilmesi için oyun tertipler. Foyası açığa çıkınca işten kovulur ve bir kahve açar. Bu kahve, işçilerin öfkesini toplar ve sermayeye olan öfke, kahve üzerinden bir temsile bürünür. İşçiler birleşerek Camgöz'ün kahvesini harabeye çevirirler. Böylece kahvehane bir tersine temsil mekânına dönüşür.

1962 yılında kaleme aldığı ve yozlaşmış Anadolu hayatını bir Amerikalı bilim insanının gözünden anlattığı *Hayat Parçaları* romanında Halide Edip, kahvehaneyi kronotop mekânı olarak kurgular. Roman kahramanlarından Halim Kalem, George Martin ve diğer arkadaşlarıyla Ankara'dan gelirken Taşlıdere Köyü'nün kahvesinde mola verir. Burada kulaklarına Dilli Kaval'ın söylediği türkü gelir. Etkilendikleri sesin sahibi ile tanışmak isteyen misafirler, Dilli Kaval'ı da beraberlerinde İstanbul'a götürmeyi teklif ederler. Türkünün öyküsü, kahvenin kolektif bellekle ilişkisini ortaya koyması bakımından önemlidir. Çünkü türkü, köylü tarafından bir ağıt olarak kurgulanmış, köyün eski sakinlerine dairdir. Köyden bir kız beğenerek onunla evlenen Şekip Taş, çocukları doğduktan kısa bir süre sonra karısı tarafından terk edilir. Oğlu Mustafa'yı kendisi büyütür. Çatık lakabıyla anılan Mustafa, köyde Güllü isimli bir kıza aşık olduğunu ve evlenmek istediğini babasına bildirir. Şekip kızı oğluyla evlendirir ama neden daha önce kendisinin bu kızın farkına varmadığına da hayıflanır. Evlendikten birkaç ay sonra Mustafa askere gider. Bu durumu kendi için bir fırsata çeviren Şekip, kendi gelini ile karıkoca ilişkisi yaşamaya başlar. Çatık esir düşmüş, bir hayli zor zamandan sonra evine dönmüştür. Karısı ve babasını aynı yatakta birbirlerine sarılmış vaziyette görünce cinnet

getirerek her ikisini de öldürür. Köylü de bu olay üzerine bir türkü üretir. “Çantamı boynumda asker mi sandın? Askere gideni dönmez mi sandın? Evdeki gelini karın mı sandın? Öldürürüm baba, sağ komam seni.” (Adıvar, 2000: 24) sözleriyle ilerleyen bu uzun türkü, Dilli Kavak tarafından sürekli tekrarlanmakta adet köyün tarihi herkese ilan etmektedir.

Halikarnas Balıkcısı, 1962 tarihli *Uluç Reis* romanında eğlence mekânlarının sosyal şartlarla ilişkisine değinir ve kasabanın geçmişindeki bir salgının nedeni olan yabancıların katline dair anıdan bahseder. Kahraman durumu, “kâfirler ateşe verilirken meyhaneler, kerhaneler müşterilerle dolup dolup boşandı. Şehre oluk gibi para aktı. Hastalığın gerçi daha arkası kesilmedi. Fakat hastalığı getiren kâfirler yakıldı ya; artık onun da sonu gecikmez” sözleriyle verir (H. Balıkcısı 1989: 212).

Nazım Hikmet’in *Kan Konuşmaz* adlı yapıtı 1965 tarihlidir. Romanda Osmanlı’dan Cumhuriyet’in art zeminine ulaşan bir aile tarihinden söz edilir. Aristokrasi, burjuva ve işçi sınıfı arasındaki çatışmalar da romanda sunulur. Romanda kahvehaneler başta olmak üzere eğlence mekânlarına bakış da olumlu değildir. Kahramanlardan Nuri Usta, iyi kalpli, geniş gönüllü bir kişidir. Ancak alışılmışın aksine bir gün morali oldukça bozuk biçimde eve döner. Sordukları zaman sinirini bastırmaya çalışarak olanları anlatır. Böylece kahvehane kişisel bir bellek alanına dönüşür. Yemeğini yedikten sonra kahvehaneye giden Nuri Usta, bütün mahallelinin Ali Usta ile mahalleye yeni taşınan Nuri Bey’in tavra maçını seyretmek üzere kahvede bulduklarını görür. Nuri Bey yenildiği için sinirine hâkim olamaz ve Yorgancı Selim üzerinden hem meslekleri hem mahallenin gelir durumunu hem de kadınlarının namusunu eleştirir. Bu durum tepkiye neden olunca da öfkelenerek herkesle kavga eder. Romandaki bir başka örnekte de kahvehanede yayılan bir haber ve hayatın gerçekliği karşısında kahve halkının yapay merakı söz konusu edilir. Gazetede hastaneden yeni çıkmış ve tekrar cepheye gönderilecek olan iki askerin, kadın meselesi nedeniyle birbirlerine düştükleri ve birinin diğerini öldürdüğü haberi vardır. O gece kahvehanenin gündeminde yalnızca bu haber vardır. Kolektif bellek, sansasyonel olana bağlanmayı seçer. “Kimisi ölenden yana çıkıyor, kimisi öldürenden yana. Bütün kahve kadına küfürü basıyor. Aynı gazetelerde, bu cinayet haberinin sağında, solunda, üstünde, altında resimler de vardı. Fakat kahve artık bu resimlerle alakadar değil. Bir adamın bir adamı öldürmesi, yüz bin insanın yüz bin insanı öldürmesinden daha merak verici olmuştur” (Ran, 1976: 158).

Cemal ve Usta, birlikte kalabalık bir rıhtım kahvesine giderler. Borusu pencerenin camına dayanmış bir gramofondan Rumca bir şarkının duyulduğu bu kahvehane, boydan boya aynayla kaplı duvarlara sahiptir.

“Sigara dumanı, Rumca, İtalyanca, Türkçe... Tayfalar, gümrük komisyoncuları, güneşliklerinin siyah pırlıtları kırılmış gemici şapkaları, arkaya doğru atılmış fesler... Kahve ocağının üstünde Sultan Reşad'ın ablak suratı ve kral Yorgi'nin pala bıyıkları ve önü kabartma saçlarına taç oturtulmuş bir kraliçe. Gavur Cemal kahveleri ısmarladı. Gramofon bir Adalar Denizi şarkısı söylüyor. Dalgalı, ışıklı, mandalini berrak ve sesleri zaman zaman çığlıklaşan bir şarkı. Kahvedekiler gramofonu dinlemiyorlar. Zaten o da bunu bildiği için kafasını cama dayamış, sanki sesini rıhtımda bağlı gemilere duyurmak istiyor” (Ran, 1976: 106). Cemal burada, Usta ile geçirdiği çocukluk günlerini, ona olan hayranlığını fakat son zamanlarda yaşanan düşüşle birlikte artık Usta'nın da kendi gözünden düştüğünü acımasızca dile getirir.

1966 yılında yayımlanan *Dor Ali* romanında Behzat Ay, köyden kente göç meselesini, kahvehane üzerinden ve tarihsel, kültürel belleği kullanarak gerçekleştirir. Kahvehanede oturan ve köy öğretmenine yaşadıklarını anlatan Ali, aslında tarihsel belleğin alanına girer ve art zeminde romanın aktüel zamanı olan 1950'li yılların siyasi şartlarını anlatır. Kahvede sigarasını yakan Ali, önceleri yarıcılık ve gündelikçilik yaptığını, hayvan beslediğini yani bir şekilde ekmeğini kazandığını anlatır. Toprak reformu, hali vakti yerinde olan, kasaba eşrafından sayılan ve devletin erkinin kasabadaki temsilcisi olan kişilerle iş birliği içerisinde olanların işine yaramış, topraklarını genişletmiş ve nihayetinde aynı kişiler, traktör sahibi de olmuştur.

“Makineleşti eloğlu, Bizim gücümüze gıfatımıza hacet galmadı. Böylece günlükçülük yapamaz olduk. Yarıcılığa gelince; düşmanımın yarıcılık yapmasını istemem. Hoş, yarıcılık yapmak istesek de, golay golay toprak sahibi bulamıyoruz ya!.. Yarıcılık demek, ölüm demek... Garı gız gızan çalışırsın eloğlunun toprağında, toprak sahipleri uğramaz bile; tütün parasını alma zamanı giderler parayı tekelden alırlar. Alınca doğru da bölmezler parayı. Yıl boyunca şu kadar borç yaptın bana derler, yarıya böldükten sonra payımıza düşenden de istedikleri kadarını keserler... Hık edemezsin. Edersen sittir ederler... Boyun eğmezsen, tehlikedesin demek. Eğersen de üzerine bindikçe biniyor eloğlu. Dayanamaz duruma geliyoruz. Keser kemiğe dayanıyor.” Köyde, hayvancılık dahi yapılamaz olmuştur. *“Gelelim hayvancılığa: Otlak bile dalmadı. Üç beş*

kişi köyün otağını bölüştü. Ormanını Rasim Ağa zaptetti yalnız başına. Üstelik orman idaresini bile mahkemeye verecekmış. Böylece toprağına beşyüz dönüm toprak daha katmış oldu. Yani zenginleştikçe zenginleşti. Biz de çalışma olanaklarını yitirdikçe yitiriyoruz. Fakirleştikçe fakirleşiyoruz.” İşsizlik, geçim sıkıntısını tetikler. Makineler, insanların elinden işlerini almış, şartlar zorlaşmıştır. Köy ve kasaba insanları, bütün zamanlarını kahvehanede kağıt oynamak ve dedikodu yapmakla geçirmektedir. Üstelik çok partili hayatın getirdiğı bir sonuç olarak hizipçilik de doğar. “Bir de partililik çıktı ortaya... Bu yolla geçimini sağlayanlar oldu. Ve bu zağarlar, ağaların koruyucu meleğı oldu çıktı. Ağaların gulağı duymaz bizim gibilerin, kendileri adına ürdüğümüzü...” kahraman, öğretmene çocukların eğitimleri ve sağlıkları ile de ilgili dert yanar. Ancak maddi gücü olanlara eğitim hakkı tanınmakta, fakir köy çocukları eğitim hakkı kazanamamaktadır. Hekim yokluğundan ve bilgisizlikten, şehre ulaşamamaktan çocuğunu nasıl kaybettiğini de öğretmene anlatan Dor Ali, bu satırlarda bütün olarak tarihsel belleğı kahvehane üzerinden aktarmış ve kahveyi bir hafıza mekânına dönüştürmüş olur (Ay, 1995: 37-38). Kahvehane bir ortak temsil mekânıdır. Burada aynı kimliğe sahip insanlar, aynı duyguları taşır ve Veli Dayı aracılığıyla kahvehane bir iletişimsel bellek mekânına dönüşür.

“Gene sessizlik başlamıştı ki, konuşmayı dinlemekte olan, arka masada tek başına oturan , bir gözü kör, yaşlı, çekmişliğı yüzünden belli olan Veli Dayı, sandaylasını alıp yanlarına geldi. Selam verdi, oturdu. Cebinden tütün tabakasını çıkardı, sigara sarmaya, sararken de konuşmaya başladı: ‘Eyi Dinleyin de size bir hekâye anlatayım. Ben Suvazlıyım. Bundan epey yıl önceydi. Patır Ali adında bir komşumuz vardı. O , o zaman vardı gıra elli yaşlarında. Ben ise, daha yeni tüylenmişim... Eskere filan gitmemiştim daha. Bir gün bu Patır Ali bize geldi... bubacığım sağdı o zamanlar. Boş beşten sonra babacığıma , Omar dedi. Bubamın adı Omarıdı. Veliyi yanıma kat, ben gurbete çıkacağım dedi. Sen artık çalışamaz oldun; hastasın, gözlerini gapamadan alıştır bu uşağı gurbete dedi. Bubam da izin verdi. Velâsili kelâm, babamı yatakta bırakıp çıktım Patır Ali'yle yola. ‘Az gittik uz gittik, Çukurova'ya ulaştık. Bir gün gece yarısı Adana şehrine vardık. Bir handa gayfelimizi yaptık. Gayfeltiden sonra, Patır Ali, arkasının üstüne devrildi. Acı acı bir türkü söylemeye başladı. Ben oralı bile olmadım. Patır Ali, söyledi söyledi de Veli bu türkü nasıl dedi. Ben de bir daha söyle Ali Dayı dedim. O

zaman bir eyi içlendi de, dinle! Sen de söyleyeceksin bu türküyü, dedi. Ve bu türküyü söyledi: Bu dünyada üz nesneden yılmışım/ Bir ayrılık /Bir yoksulluk/ Bir ölüm/Ölüm haktır öleceğiz/ Ayrılık da şöyle böyle /Yoksulluğa ne diyeceğiz?..” (Ay, 1995: 40-41).

Patır Ali ayrılığın ve ölümün değil, asıl yoksulluğun üstesinden gelinemeyeceğini bu türkü ile anlatmıştır. Yazılı kültürden çok sözlü kültüre yönelik bu çağrışım sonunda Veli hem otobiyografik hem de kültürel belleğin romandaki temsilcisine dönüşür. Dokuz yıllık askerlikten sonra Çukurova’ya göçmüş olan Veli Dayı, rızkının peşinde dolaşmaktadır. Onun alıntılanan sözleri de kolektif ve otobiyografik belleğin ortak alanı olur:

“Kişi dediğin, doğduğu yerde değil, doğduğu yerde değil, doyduğu yerede yaşar... Bak ben, Suvaz'ın Şarkışla ilçesinin bir köyünde doğdum, büyüdüm. Acı tatlı günler gördüm. Doymak uçun tam beş yıl Çukurova'da dolaşım. Eskerliğiye dokuz yıl yaptım. Hem nasıl askerlik... Eskerlik derler bizim yaptığımıza... Oyuncak değil... Balkan'da askerlik ettim, Kuvayı Milliye'de askerlik ettim... Şimdi de Samsun'un Düzleşindeyim. Ya! Kişioğlu ekmek uğrunda dolaşıyor. Hem it gibi dolaşıyor. Bunun için üzölmeyeceksin! Düzlek'ten Samsun'a gidip yerleşmek bir şey değil... Ölüm allahın buyruğu. Çocuğun öldü... Ne gelir elden? Benim de yedi çocuğum öldü. Dayandım. Yusuf da göçecekmiş, göçer... Musdava da göçer... Ben de göçerim. Ne yapalım? Yoksulların alinyazısı bu...Emme, direneceğiz. Yılmayacağız. Biz değilsek de, çoluk çocuklarımız gurtulacak... Onlar belki gardaş gardaş yaşıyacaklar...” (Ay, 1995: 43).

Veli Dayı, kültürel belleğin en mühim aktarıcısıdır. Onun bulunduğu her yerde mutlaka bir türkü, bir deyiş, bir hatıra ve memleketine dair bir nostaljinin izi vardır. Dolayısıyla romanda kendisi de bir hafıza mekânıdır. Ancak sıklıkla kahvehanede yaptığı sohbetler, okuru kültür üzerinden kolektif hafızaya bağlar: “Veli Dayı: ‘Körolası yoksulluk...’ dedi. “Yoksulluk insanları vatanından ayırıyor... Ne yapacaksın. Elden ne gelir? Gatlanacağız... Bizim Suvaz, Gayseri dolaylarında bir türkü söylenir. Sizler bu türküyü duymadınız, bilmezsiniz... Hindi aklıma o türkü geldi. Utanmasam o türküyü söyleyeceğim. Emme el gün ayıplar. Size sözlerini söyleyem de dinleyin: ‘Gurbet ağardır yiğidin başını/ Akıdır, dindirmez gözün yaşını” (s. 87).

Romanda kolektif hatırlama ve tarihsel hatırlama bir arada işler. Köyün tarihi açısından önemli olan okul yaptırma konusu da kahvede Hasan Ağa tarafından öğretmene anlatılır. Kurgusal bir tarih zemini sunsa da köyün en önemli kamusal mekânı olan okulun nasıl kurulduğu, burada hafızaya dayanılarak anlatılır. Bu anlamda eser, oldukça önemli bir veri kaynağı olur.

2.6.2. Meyhaneler

Halikarnas Balıkcısı, 1962 tarihli *Uluç Reis* romanında gemi leventlerinin hikâyelerini anlatırken meyhanelerden ve kolektif ruhtan bahseder. Levent meyhaneleri, genellikle sahil kıyısında konumlanır. Buraya giden leventler, son meteliklerine kadar içmeyi kural haline getirirler. İçtikleri Lekbi isimli hurma rakısının sert bir içki olması nedeniyle sarhoşluklarını hırçınlığa dönüştürmelerine rağmen, asla birbirleriyle kavga etmezler. Birlikte gülbank söylemeye başladıklarında ise grup bilinci, narsisizm boyutlarına ulaşır ve meyhanenin, kolektif bir kimlik mekânına dönüştüğü görülür: “*Şarap tesiriyle uyuklarken birdenbire hep bir ağızdan bir türküyü veya deniz gülbankını tutturlardı. Bazen de başlarından geçmiş olanları anlatmaktan hoşlanırlardı. Çocukluk çağını geçirmiş oldukları yer ve yurtlarından söz ederken üzülürler, fakat üzüntüleri az sürerdi. Çünkü az sonra bomboş cep ve sevinç dolusu yürekle sefere çıkarlardı. Ondan sonra artık düşman gemilerine edilen rampalar, duvarları aşılacak kaleler, soyulan kiliseler ve savaş çıldırışıyla ırzlarına geçilen kadınlar birbirlerini hızla kovalardı. Bu işlerin ardısına kollar gururla ve keseler de para ile kabarık olarak Berberkiye kıyılarına dönerler ve buz gibi Lekbi rakılarının önüne otururlardı*” (H. Balıkcısı 1989: 170).

Nazım Hikmet’in *Kan Konuşmaz* adlı romanında bahsi edilen eğlence mekânlarından biri meyhanelerdir. Meyhaneler sıklıkla işgal güçlerinin varlığıyla anılır. Gramafonda çalan marşı beğenmeyen İngiliz bahriye çavuşları kendi marşlarını söyletmek isterler. Fransızlar buna karşı çıkınca iki işgal devletinin askerleri birbirine düşer. Ayrıca “*İstanbul’u işgal edenlerden her birinin bu şehri şehirde bankaları, kumpanyaları, imtiyazları, kiliseleri ve mektepleri vardı. Zabitleri, Beyoğlu barlarında Beyaz Rus kadınlarını hep beraber kucaklayıp, kol kola hep beraber sarhoşluk ederek itilaf devletlerinin dayanışmasını isbata çalışırken sermayeleri alttan birbirlerinin kuyusunu kazmaktaydı*” (Ran, 1976: 199). Böylece işgal İstanbul’u tüm sosyolojik görünümleri ve tarihsel sapsmalarıyla romanda eğlence mekânlarının tarihsel belleği üzerinden okunmuş olur. Türkler ise çaresiz ve bezgindir. İçkide huzur aranır. Çünkü rakı

gibi keyifli bir şey yoktur. “*Sun'i bir dünyada yaşıyoruz. Sun'i heyecana, sun'i neşeye, sun'i kedere ihtiyaç var. Rakı mühim şey... Beşeriyetin en büyük keşfi iki tanedir: -Birisi yatak, birisi rakı inbiği... Birisi uyku makinesi, yani unutmak denen şeyi istihsal ediyor. Ötekisi bu işin yardımcıları*” (Ran, 1976: 222). Böylece meyhane, yerli halk için unutmak mekânı olma özelliğini devam ettirir. İşgal güçleri için kimlik mekânı olma işlevini yüklenen ve emperyalizmin bayraktarlığını yapan meyhaneler, yerli halkın kolektif amnezi mekânına dönüşür.

Tarih, kolektif hatırlamanın en önemli alanlarından birini oluşturur. Otobiyografik roman olması hasebiyle tarihi tanıklık iddiası bulunan *Suyu Arayan Adam* romanında kolektif hatırlamayı şu şekilde görürüz.

“*Rusya'da İslav kültürü, aslında kilisenin eseridir. Büyük bir tarihçi olan Pakrovski, Eğer Hıristiyanlık işe müdahale etmeseydi, Rus ovasında İslav kültürü değil, Fin kültürü hâkim olacaktı, ' der. Rus tarihindeki bu büyük hizmeti neticesindedir ki, Rusya'da kilise yüzyıllardan beri, aynı zamanda bir dünya kuvveti olarak gelişti. Nihayet, olağanüstü gelişen bütün sosyal kuvvetler gibi, o da günün birinde bir despotizme istihale etti. İhtilalden önce Rusya'da toprakların üçte biri kiliselerle manastırların ve toprak ağalarının ellerinde bulunuyordu. Köylüye ise, her vesileyle tekrarlandığı gibi, ya kilisede, ya meyhanede sarhoş olup kendini unutmak düşüyordu*” (Aydemir, 1976: 262- 263)

2.6.3. Barlar

1971 tarihli *Boynu Bükük Öldüler* romanında Yılmaz Güney, 1950’li yılların Çukurova’sını, bir beslemenin gözünden anlatır. Eserde yer verilen eğlence mekânları içerisinde kolektif hafızayı protesto işlevi üzerinden canlandırmak amacıyla barlara dair bir sahneye yer verilir. Burada marabalar ile ağaların karşılaştırılırken, yazar Malaçça köyünün öyküsünü, kolektif hafızda yaşar hâliyle sunar. Barlar, bütün bir köyün kaderini değiştirir, göçü başlatır ve köylüler, bu öyküyü unutmaz:

“*Allah’ın toprağında kan kusarcasına çalışırlarmış. Bizim ağalar eğlenirlermiş. İstanbullara gider, Adanalara gider, tek başlarına sazları kapatırlarmış, barları kapatırlarmış. ‘Adanalılar geldi’ dedirtmek için her*

bir işi yaparlarmış. Kumar oynarlarmış, karı oynatırlarmış, eğlenirlermiş. Bunlar böyle yaparlarmış ama, köylü de yiyecek ekmeğini zor bulurmuş. Bir kısmı hastalıktan, bir kısmı da sabırsızlıktan ölmüş. Ağalar, kendilerini kaptırdıkları bu eğlenceli yaşantıdan ellerini çekememişler, akılları fikirleri ordaki kadınlarda, ordaki içkilerde kalmış. Köylüyü, evlerini, işlerini unutmuşlar. Ve bir gün, tarlaların bir kısmı elden çıkmış. Derken tarlalar tamamen satılmış ona buna. Gün gelmiş, alacaklılar dayanmış kapılara. Konaktı, bahçeydi, arabalardı, atlardı, hepsi başkalarının olmuş. Malaçça'nın toprağı kalmamış. Dolay köylerin ağaları aralarında paylaşmışlar. Köylü de kendine başka bir yurt aramaya karar vermiş. Ve bir gün göç başlamış. Her biri bir yana dağılmış. Her giden Malaçça'nın öyküsünü götürmüş, Malaçça'nın türküsünü götürmüş. O gün bu gündür, Malaçça toprağında kangal biter, ot biter, çiçek biter. Bir zamanlar bülbüllerin ötüştüğü bağlarda baykuşlar ötüşür. Toprak kendiliğinden evrenin renklerini kusar, kendiliğinden kurur. Orası ıssız bir ülkedir ki, adama inceden inceye bir korku verir. Dolay köyler bilir bunu, bunu konuşurlar” (Güney, 2003: 54-55).

2.6.4. Kafeler

Yılmaz Karakoyunlu tarafından 1994 yılında yayımlanan *Güz Sancısı* romanı, 27 Mayıs'ın önemli hazırlayıcılarından olan Kıbrıs Meselesi ve 1955 yılında gerçekleşen 6-7 Eylül olaylarını merkeze alan bir romandır. Romanın ağırlık noktasında, 6-7 Eylül olaylarındaki devlet zafiyetini gösterme kaygısı bulunur ve Menderes hükümeti, bu müdahaleye destek vermekle suçlanır. Romanda Ester ile Behçet aşkı üzerinden eğlence mekânları takip edilir. Onların ilk buluşma mekânlarında hafıza unsuru yoktur. Ancak ikilinin çıktığı evdeki komşuları Madam Rhea, Ester'i çok sever ve onu gezdirirken Alp Otel'i'nin kafeteryasına giderler. Madam Rhea, Hacı Kâmil Efendi aracılığıyla duhul ettiği Mevlevî kültürünü, İstanbul'un kozmopolitliği ile birleştirerek anlatır. Burada, Mevlevihane'ye ilk gidişini hatırlar: “Bahariye Mevlevihânesi'nin avlusuna kadar girdim. Her anında başka mızrap sedasıyla ürpermiştim. Bir de dönüp kendi gönül sahama bakınca zevk ve vicdan yoluyla bütünleştiğim tek varlığın bir parçası olduğumu hissettim” (Karakoyunlu, 2009: 102).

2.7. Bireysel Hatırlama ve Unutmalar

2.7.1. Kahvehaneler

Suat Derviş tarafından kaleme alınan *Ankara Mahpusu* 1968 tarihlidir. Romanın kahramanı hayatta başarılı olamayan ve eylemsiz kalan Vasfî, evsiz biri olarak hayatının büyük kısmını kahvehanelerde geçirir. Bu romanda eğlence mekânlarının hatırlama işlevinden değil, kimlik ve unutma mekânı olma işlevlerinden söz edilir. Vasfî genelde sabahçı kahvelerinde zamanını geçirir. Uyuyamaz, etraftaki insanları görür, duyar ve hisseder. “*Kahvehane çok sıcaktı amma, o nemli elbiseleri içinde titriyordu... Başu bomboştu, hiçbir şey düşünmüyordu... Çok içmiş ve az yemişti*” (Derviş, 1968: 18). Zeynep adlı kadın nedeniyle hayatını hapishanede geçiren ve sonunda onun sevilmeye değer olmadığını fark etmenin acısıyla hayatının boşa geçtiğini idrak etmenin sancısını yaşayan kahraman kahvehane radyosunda ‘*Zeynebim*’ türküsünün çalındığını duyar. Gençlik zamanlarında bu türküyü dinlediğinde Zeynep’in türküdeki kızıdan daha güzel olduğuna inandığı zamanları hatırlar.

“*Daha garson masasına gelmemiş olduğu için, hemen yerinden kalktı ve kapıya doğru kaçtı... Bu türküden kaçmak istiyordu... Fakat türkü onu sokakta da takip etti. Karşı kaldırımdaki kahvenin radyosu da onu çalıyordu... Vasfî, birkaç sokak geçti ve bir küçük meyhanenin önünde durdu. İçeri girdi, tezgâha yaklaştı, bir rakı istedi. Bu çok karanlık bir meyhane idi. Sol gözü şehla olan meyhanecinin normal gözü alık alık bakıyordu. Kirli ellerle ona bir kadeh rakı ve birkaç basit meze verdi. Uzun senelerdir içki içmediği için daha ilk yudumda Vasfî kanının başına çıktığını hissetti. Burada radyo yoktu. Tezgâh başında iki işçi güllüp konuşuyorlardı. Tezgâhın, öte başında, üç talebe, aralarında bir münakaşa tutturmuşlardı. Onlarla kendi arasında da gözleri kırmızı, elbiseleri bumburuşuk bir adam kadehini yudumluyordu. Vasfî ilk kadehi bitirince içinde bir ferahlama hissetti. Bir ikinci kadeh ısmarladı ve bir sigara yaktı. Sonra ağır adımlarla otele döndü ve hemen yattı*” (Derviş, 1968: 27). Bireysel unutma bakımından bu satırlar, kahvehane ve bellek ilişkisini açıklamada oldukça önemlidir.

Kahramanın gittiği sabahçı kahvelerinden biri “*Beyoğlu’nda İstiklal caddesine çıkan yolların birinde köhne bir evin bodrumunda idi...*” Kahraman, aslında içinde olduğu durumdan memnun değildir. İçi bu nedenle sıkılmaktadır. Ancak kendisine ceza vermenin ve yaşadıklarını unutmanın yolu, bu mekânların sığıntısı olmaktan geçecektir.

“Duvarları peykeler çeviriyordu... Ortasında dörder sandalyeli masalar vardı... Çok geniş bir yerdi burası... Fakat herhangi bir masada bir yer bulmak çok müşküldü; çünkü her zaman tıklım tıklım doluyordu. Kurnaz bakışlı bir çırak hizmet görüyor, zayıf ve cin gibi akıllı görünen kahveci müşterileri gözetliyordu ... Vasfi daha ikinci akşam burada iyi bir köşe bulmak için çok erken gitmek lazım geldiğini anladı ... Yoksa orta masalarda uyumağa pek imkân yoktu... İlk gece onun için bir işkence olmuştu. Kollarını masaya dayayıp başını üstüne koyarak uyumak kolay bir şey değildi ... Çok yorgun olmasına rağmen, o gece hemen hemen hiç uyumamıştı... Burada, bu insan çamuru içinde bulunmaktan utanç duyuyordu. Burasını dalduranlara dehşetle bakıyordu... Nefesleri alkol kokan bu kimseler, pis paçavralar giyinmişler, ayaklarında, yırtık papuçlar, saçları tarak görmemişti ... Hepsinin de gözleri boş uykulu, ölü idi... Açlıktan mı, yorgunluktan mı, alkol veya esrardan mı böyle idiler? Vasfi anlayamıyordu?... Ve onlar arasında olmak, onların hayatın paylaşmak Vasfi için azabların en müthişiydi...”
(Derviş, 1968: 116).

Vasfi, bu kahvede hayatını değiştirecek isimlerden biri olan Sultan Hanım ile tanışır. Kahvenin müdavimi olan bu sarı saçlı, ihtiyar kadın ile Vasfi arasında bir dostluk gelişir. Kadının kahvehanede olduğu demlerde konuştukları, yine bireysel hafızanın örneği olur:

“Eskiden şu memlekette Abdülhamit diye bir padişah vardı. Sen bunu da bilmezsin, masal diye dinlersin amma kitaplar yazar bunu... Sultan kardeşlerinden birinin kızını istemediği bir paşa ile evlendirmiş. O da düğün gecesi bu evlenmeyi kabul etmediğini ilan etmek için kocasının yanına kendi gitmemiş cariyeleri arasından en güzellerini seçerek göndermiş ve geceyi geçirmek için, hangisini beğenirse yanında alıkoyabileceğini bildirmiş. Babam hakarete hakaretle karşılık vermiş ve güzeller içinde annemi seçmiş o gece yanında alakoymuş. İhtiyar kadın çürük dişlerini gösteren geniş bir gülüşle: -Daha ertesi sabah Sultan hanım annemi saraydan uzaklaştırmış... Büyük bir paşanın konağına sürmüş. Ben işte bu konakta, dünyaya gelmişim. O paşa öldükten sonra, annemle beraber Boğazda küçük bir yalıda yaşadık.

Sultanlar memlekette sürüldüğüne kadar Sultan hanım anneme maaş yollardı. Sonra?... İşte bak sonra böyle oldum... (Derviş, 1968: 122).

Kahraman sabahçı kahvesinde sürekli Zeynebin eski halini gözlerinin önüne getirmek ister. Fakat gözlerine bu resim bir türlü gelmez.

“Fakat kendini o kadar zorladı ki, nihayet eski Zeynebin neş'eden ışıltılı yüzü gözlerinin önüne geliverdi... O büyüleyici güzelliği, o ateş gibi yanan gözleriyle, orada ince uzun ve tahrik edici vücudıyla artık karşısında idi. Vasfi gözlerini sımsıkı yummuştu. Eğer gözlerini açarsa karşısındaki hayali kaybedeceğini ve bir daha bulamayacağını zannediyordu... Bundan ölesiye korkuyordu... O, bu Zeynebin hayalini hiç kaybetmemeli ve onu gördükçe, onun uğruna bir hayat feda etmeğe değdi diye düşünmemeliydi! Yoksa... Mutlu idi, yeniden onu karşısında bulmaktan mutlu idi. Bu Zeyneb gözünün önünden, o yeni Zeynebin kâbus Zeynebin resmini siliyordu”. Zeynep’i hayalinde bir salıncakta düşünen Vasfi, salıncığın aşağı inişte Zeynep’in yüzü devamlı değişir. Artık masumluğunu kaybeden bu yüz, haince gülümser. Kahraman bir türlü bu hayalden kendisini kurtaramaz. Derken siyah harelî, yeşil gözlü kadın onu bu karanlık dünyadan kurtarır. Kadının sesi öyle güzel ve yumuşaktır ki “bu karanlık pis havasız kahvehane bile insana baharı hatırlatır. “[...] Keşke dünyadaki bütün kadınların sesi bu sese benzeseydi. Bu ses ona anasının, bütün anaların sesini hatırlatıyordu. Bütün kadınların sesi böyle olmalı idi, kızkardeşlerin, sevgililerin, nişanlıların sesleri... Kendisine bu kadar tatlı bir sesle hitap etmiş olduğu için, ona karşı şükran hissediyordu. O böyle bir sesin hasretini her zaman çekmişti...” Bu kadının gerçekliğinden endişe eden Vasfi, o gözlerde gördüğü kederin minnettarıdır” (Derviş, 1968: 156-158).

Orhan Kemal’in 1969 tarihli ve *Müfettişler Müfettişi* romanının devamı olan *Üç Kağıtçı* romanında gündelik hayatın içerisinde eğlence mekânlarının yeri ve elbette biyopolitika mekânı olarak eğlence mekânlarının hafıza konumlarından bahsedilir. Kudret, kendisine menfaat sağlayacak kişilere mektup yazarken, kahvehane hafıza mekânı olma işlevinden yararlanır: “Anıları olanca renkliliğiyle bir türkü gibi geçmeğe başlamıştı kafasından. Meserret kahvesinde gazeteleri didik didik edişleri, iş yerlerindeki iş kazalarına koşup gidişleri, ceplerinde on para yokken iki, üç taksiye doluşup, baskınlara âdeta uçuşları, baskınlardan vurduklarıyla geceleri eğlenişleri, ceplerindeki paraları son meteliğine kadar ezip, ertesi gün kahve parası bulamayışları... Allı, telli, pullu, gümbür gümbür bir mektup olmuştu. Onun buraya, bu kasabaya, bu ‘Allahlık

koyunların dolu olduğu yere gelmesini istiyordu, önlerinde 'Nurlu ufuklar' vardı. Gene eski sanatlarını sürdüreceklerdi ama, daha büyük çapta, çok daha büyük parçalar kopararak!" (Kemal 1976: 115).

1970 yılında yayımlanan *Tırpan* romanında Fakir Baykurt, köy hayatını mahalle kahvesi merkezinde işler. Köyün fakir kişilerinden Velikul'un kızı Dürü'ye, yaşlı ve zengin Kabak Musdu talip olmuştur. Kahveye zengin yere kız vereceği için mutlu olması beklenen Velikul da gelince sohbet başlar. Velikul, kızını vermekte gönülsüz ve kararsızdır. Herkes başına talih kuşu konduğunu söylerken o, kızının küçüklüğünü hatırlar:

"Koca Linlin'in kahvenin ışıkları dışarlara vuruyor. Yemekler yenmiş, yatsılar çoktan kılınıp bitmiş. Kahve dolmuş. Herkes gelip yerini tutmuş, oyuncular oyuna, seyirciler seyire dalmış. [...] Kızım çok küçük daha!" diyebildi Velikul. Camın önünden alıp götürürken ellerinin omzuna gömülüşünü, yumuşacık kemiğinin eline gelişini düşündü. Sertlememiş daha. 'Çok küçük, hemen evlenemez!..' 'Aklına yanayım!' dedi İt Omar. 'Derede çim biter, kayada bildircin öter, ağıldaki oğlaktan erken büyür kız dediğin! Benim Akiflen Dürü aynı hafta doğdu. Bu yıl on dördüne bastıla...' 'Ohhooo!..' dedi Şakir Hafız. 'Hazreti Peygamberimizin kadim lafı: 'Kız kısmı on üçünde çocuk doğurur!' Sen ne diyorsun? Bahusus, köylük yeri bunun burası! Sanıp banarken, biri çarpar geçer! O zaman, keşke verseydim istedikleri zaman dersin; ama iş işten geçip gitmiş olur" (Baykurt, 1985: 27-29).

Romanın en dikkat çekici kişisi köy kahvesinin sahibi olan Koca Linlin'dir. Linlin, Ümmü isimli kızı gençliğinde çok istemiş fakat parasızlık nedeniyle evlenememiştir. Onun hatırası aklından bir an bile çıkmaz. Kahvedeki tavrı da hep bu hatıranın acısıdır:

"Ümmü, içinde mühürlenmiş bir yara Koca Linlin'in. O yüzden bütün varsıllara, dengi olmayan kızlara talip olan dürzülere, Kabak Musdu gibi birkaç ayının 'lord' olmasına yol açan Amerikalılara kızıyor. Sabah kalkıp kahvesine gidiyor, geç vakit kapatıp evine geliyor. Açmıyor ağzını! Çay dediler mi çay, kahve dediler mi kahve veriyor. Çok şey duyuyor. Çok şey

biliyor. Oturup amir memur, bilen bilmeyen tartışıyor: 'Komünistler, Amerikalılar, İşçi Partililer, Sosyalistler, elçinin arabasını yakanlar!..' Hepsini dinliyor. Hiç görüşü yok gibi susuyor. Sorarlarsa bir şey, anlamamışa vuruyor. Kahve ocağının yanında ufacık bir oyuntu var. Kibrit, sigara, aspirin, gripin, çay, şeker, lamba camı, fitil, gaz, çakmaktaşı satıyor; yumurta, tavşan, tilki derisi alıyor. Bazen Kabak Musdu isterse yün çorap, yün başlık, atkı, takke, eldiven topluyor. Sessiz, çok sessiz duruyor. Öfkesini, huncunu belli etmiyor. Böyle Dürü'nünki gibi saklı işler oldu mu, canlanıveriyor, değişik, bambaşka biri olup çıkıyor” (Baykurt, 1985: 208).

Oğuz Atay, biyografik roman olan *Bir Bilim Adamının Romanı* isimli eserinde 1975 yılında yayımlar. Hocası Mustafa İnan'ın hayatının anlatıldığı bu romanda Mustafa Bey'in sosyal hayata katılımının da mükemmel olduğunu belirtir.

“Sosyal hayatın her türlüsüne iştirak edecek kadar vakit bulurdu Mustafa, diyor hayat boyu onun arkadaşı olan Şevket Arat; ilk birayı, Mühendis Mektebi'ne başladıkları yıl Beyoğlu'ndaki Lala birahanesinde içmişler, ikinci sınıfta da Fischer'e 'dadanmışlardı'. Her hafta sonu Namık (Sılay) ile birlikte soluğu orada alıyorlardı. Dördüncü sınıfta da rakıya 'terfi etti' Mustafa inan kendi başımna. Yazın Sivas-Erzurum hattında çalışmıştı. Dönüşünde kendisini Haydarpaşa istasyonu'nda karşılayan Namık, 'Hadi Mustafa, Fischer'e gidelim, birer bira atalım, dedi, 'Özlemiştir içkiyi.' Mustafa yüzünü buruşturdu: 'Bira içmek de hamallık birader.' 'Ne oldu?' dedi Namık. Ne olacak, Mustafa şantiyede rakıya alışmıştı. 'Bizi de alıştırdı diyor Namık Sılay. Bu işlerde de önderlik Mustafa'daydı. Lala'ya da onları götüren Mustafa'ydı aslında. Bugünkü Yeni Melek Sineması'nın sokağındaki Özcan meyhanesinde, haftada bir iki kere, mezesiyle birlikte kadehi yirmi beş kuruş olan rakıları içmeden edemiyorlardı artık. Birlikte kafaları çekerlerken Mustafa onlara Fuzuli'den beyitler okuyor. Nedim'in içki düşkünlüğünden örnekler veriyordu” (Atay, 1998: 83).

Henüz lise yıllarından itibaren *“Bebek'te Bayram'ın gazinosunda, İstinye'de Koço, Kalamış'ta İstavro, Tepebaşı'nda Şanzelize, Beyoğlu'nda Degüstasyon gibi meyhanelerde”* boy gösteren Mustafa Hoca, edebiyata ve şark zevkine dair pek çok kültürel unsuru ve zevki de buralarda edinir (Baykurt, 1985: 146).

2.7.2. Meyhaneler

1966 yılında Zaven Biberyan tarafından kaleme alınan *Yalnızlar* romanı 1950’lerde yaşanan yozlaşma ve sınıfsal anlamda kopmaların tarihi olarak okunabilir. Yazar bütün temsil sorunlarını romanına taşıırken taşralı ve kentli grupların sosyo-ekonomik ve psikolojik konumlarını da irdeler. Kahraman, çok değerli olduğunu düşünmesine rağmen, görülmemekten şikâyetçidir. Gazino yolunun kalabalıklığından şikâyet ederken, bunca insanın kendisini önemsememesini anlayamaz. Her konuştuğu onu “küçümsemeye” süzmektedir (Biberyan 2000: 159). Özellikle akşam gazinonun havası değişmektedir. Yalnız mekân Yahudilerin daha çok tercih ettiği bir yerdir ve bu nedenle de eleştirilir. Aslında “*Hep Yahudiler doluyorlar buraya*” (Biberyan 2000: 166) itirazı, kahramanın hem parasızlığını gizlemek için bulduğu kılıftır. Gençliğin gazino ve eğlence içerisinde özellikle belleksiz kalmayı seçmesi ve yalnızca kahraman Erol’un komplekslerinin mekânlar üzerinden tarifi, eserde eğlence mekânlarının unutmaya mekânlarına dönüşmesinin nedenidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1967 tarihli *Can Pazarı* romanı, bozulan ekonomik koşulları eğlence mekânlarındaki değişme ve dönüşümle açıklayan romanlardandır. Bunun dışında eserin en dikkate değer kahramanlarından biri, meyhaneyi unutmaya mekânı olarak kullanan Neşati’dir. “*Yüz göz şiş, süfli, ayyaş, genç bir muharrir olan Neşati, “zekasını kadehlerle parlatmaya uğraşarak söndüren bir zavallıdır... Kendini salaha davet eder nasihatlerden, tayipkâr nazarlardan kaçır. Bedmestliğini hoş gören, müstehzi dilinin âlemi tenkitteki keskin nüktelerini anlayan, canına yakın rintler, harabatilerle düşer kalkar*” (Gürpınar, 2021: 310).

Suat Derviş tarafından 1968 yılında yayımlanan *Fosforlu Cevriye* romanı yitirilen hayatları göstermesi bakımından önemlidir. Roman, baştan sonra meyhaneler arasında geçerse de bunların bir kısmı yalnızca vaka akışı içerisinde ve kurgusal planda anlamlıdır. Hafıza mekânı olma işlevi taşıyan meyhaneler ise oldukça sınırlıdır. Cevriye, geçimini meyhanelerden kazanan bir kadındır. Bir zamanlar ahır olarak kullanılan ve o ekşi tezek kokusunun sürekli varlığı hissedilen meyhane, kahraman için bir hafıza mekânıdır. Cevriye için kimlik mekânı olan bu meyhanede, daima güvendiği Zombi Recep ile masada oturan ve istediği zaman kadehleri de kıran Cevriye, bu adamın hikâyesini anımsar. Bir gece sırtında bir kamayla sokakta bulunan Recep, öldüğü zannıyla morga kaldırılır ve orada yeniden dirilince kendisine bu ad verilir. Tabiatın cömert yarattığı biri

olan Recep, çevresinden de saygı görür (Derviş, 2004: 39-40). Hem Cevriye'nin hem de onunla birlikte bu dünyadan para kazanan diğer kadınların hayatları, unutmaya kuruldur. Cevriye, polisten kaçan bir devrimciye âşık olduktan sonra yalnızca bu adamı hatırlamak, geride kalan her şeyi unutmak ister. Zaten sevdiği adamı kurtarmaya çalışırken ölecektir: *“Onun yüzü... İşte o zaman Cevriye yerinde duramıyor, sokaklara uğruyor, meyhanelerde kendine eş arıyor, kendini rasgelenin kollan arasına atıyor, unutmak, unutmak, unutmak, bu manzarayı gözlerinin önünden silmek istiyordu. Fakat iki kol kendi vücudunu kavradığı ve pis pis soluyan içki kokan kirli bir ağız, dudaklarını arandığı zaman Cevriye'nin birdenbire o kollardan sıyrıldığı, o adamı bir kenara itip deli gibi küfrederek kalktığı çok oluyordu”* (Derviş, 2004: 215). Sevdiği adamın idamının istendiğini duyduğu zaman Cevriye meyhanede deli gibidir. Meyhanenin sanatçısı Abdoş'un ezgilerine neşeyle eşlik eden kadının yerini, hiçbir sese tahammül edemeyen birinin alması herkesi şaşırır. Oysa Abdoş'un söylediği *“Dediler yârin hasta lo, Yetiştim son nefeste”* şarkısının sözleri, epifanik bir anlam alanıyla onu sevdiği kişiye götürür ve bu anılarla baş edemeyen Cevriye Abdoş'un susması için yalvarır. *“Yetiştim son nefeste...’ Ölüm... Son nefes... İdam sehпасı ... Sabahın alacakaranlığı... Baş dönüyor... Meyhane dönüyor... Dünya dönüyor ... Kıyamet kopuyordu”* (Derviş, 2004: 219).

Orhan Kemal, 1969 tarihli *Kötü Yol* isimli romanında yine meta zoruyla namus ve hayatını kaybeden insanların hikâyelerini konu edinir. Bu nedenle eserde meyhane ve barlar başta olmak üzere eğlence mekânlarının olumsuz bir işlev yüklendiği görülür. Örneğin çarşı içindeki çıkmaz sokakta bulunan Alyanak'ın meyhanesi, Reşat ve Osman'ın gizli ve yasadışı işlerini konuşmak için seçtikleri yerdir. Osman'dan gelen yeni iş teklifi, Reşat'ı hem korkutur hem heyecanlandırır ve geçmişe dönmesini sağlar: *“Osman'ın çetesinde çalışmıştı bir zamanlar. Bu çetenin kamyon, taksilerini idare etmiş, soygunlarına katılmış, polis ya da karşı çetelerin takiplerine uğramıştı. Geceler, savrulan karların altında icabında sabahlara kadar beklemek, uykusuzluk, elleri kocaman paketlerle gelen gölge insanları alıp bütün bunların ne olduğu, nerelerde ne yapıp geldikleri, nerelere ne yapmak için gidecekleri üzerine tek kelime sormadan çalışmak!”* (Kemal 2012b: 105).

Kız kardeşini aramaya çıkan ve başlangıçta her koşulda kardeşini kabul edip bağrına basacağı vaadinde bulunan İhsan, kardeşini ararken bir kadına âşık olur. Kızın başındaki dertler, şehirden ayrılmalarını gerektirir. İhsan'ın karar vermesi gerekir.

Kafasını boşaltmak ve kendisini ikna edebilmek için bir meyhaneye girer: “*Geceydi, gecenin de hayli ileri saati. Rakı söyledi, beyazpeynir, tarama, turşu, ızgara köfte... Başladı içmeye. Evet, kız kardeşine veda etmesi gerekiyordu. Önünde yeni yepyeni bir gelecek açılmıştı ve elbette herkes kendi hayatını yaşayacaktı. Sonra, kardeşini buldu diyelim. Ne işe yarayacaktı? Baştan çıkmışsa çıkmış, kötü yola düşmüşse düşmüştü... Ufak Yeni Rakı'yı yarıdan fazla içmişti ki, içinde annesi. Yaşlı gözleriyle dargın dargın bakıyor: 'Yazık,' diyordu. 'Yazıklar olsun sana İhsan!'*” Böylece romanda meyhane, psikolojik bir hatırlama mekânına dönüşür (Kemal, 2012b: 171). Bu yönüyle de önemli bir örnek olur.

Ayşe Kulin'in kaleme aldığı Füreya, Türkiye'nin ilk kadın seramik sanatçısı Füreya Koral'ın hayatını konu edinen bir biyografik romandır ve 2000 yılında yayımlanır. Cumhuriyet'in ilk neslini temsil eden Füreya, iki ayrı zaman ve üç ana bölümde toplanan kırk ayrı bölümden oluşur. Eser, aktüel zaman ile hatırlanan zaman arasındaki çizgide ilerler. Ölmeye çok yakın olduğu bir zaman diliminde, hastane odasındaki pencere var olduğunu vehmettiği Mavi Kuş ile dertleşen ve bütün bir hayatının muhasebesini, anlar üzerinden aktarmaya başlayan Füreya, aile krizlerinden bunaldığı için dışarıdan oldukça parlak görünen hayatından rahatsızlık duymaya başlar. Bursalı, çiftlik sahibi bir genç olan Sabahattin ile ailesinin karşı çıkmalarına rağmen evlenen Füreya, iki yıllık evliliği boyunca şiddet, acı ve kabalık ile karşılaşır. Ürdün Prensi Emir Zeyd ile evli olan teyzesi Hayrünnisa Hanım'ın davetiyle Atina'ya giden Füreya, yaralarını tamir eder. Hasta babasını ziyaret etmek için geldiği Bursa'da, şık bir çay bahçesinde, henüz çocukluk dönemindeyken tanışma şansına sahip olduğu Atatürk, Kılıç Ali ve Şükrü Bey ile karşılaşır. Burada Atatürk'ü ilk gördüğü günün duygularına dönen Füreya, Paşa'ya duyduğu hayranlığın etkisi altında kalır. Bu görüşme sonrasında Kılıç Ali ile Füreya, kısa süre içerisinde evlenirler. Atatürk'ün vefatının ardından hayatları değişir ve Füreya, sanatla olan ilişkisini pekiştirmeye başlar. Kılıç Ali'den boşanan ve geçimini yalnızca seramik üretimiyle kazanan Füreya, zamanla tüm aristokrat çevresinden kopar ve romanın başladığı hastanede vefat eder.

Eser, biyografik olması nedeniyle kronolojiktir ve hatıralara, belgelere dayanarak hazırlanır. Bellek mekânları da romanda az da olsa yer eder. Füreya'nın evini bir sanat atölyesine çevirmesinden sonra, bu ev bir sanat mahfiline dönüşür. Her hafta Çarşamba günleri ise kalabalık bir dost muhيتينin refakatinde Füreya, “Jorj'un Kulis'ine, ya

Kumkapı'da Kör Agop'un veya Balık Pazarı'nda Lefter'in meyhanesine" gider. *"Moda'daki Koço'ya veya Kalamış'taki Todori'ye gidecek olurlarsa, Kadıköy yakasında oturan Mina Urgan da katılıyordu gruba. Füreya, ömrünün elli yılını birlikte geçirmiş olduğu zengin çevrelerden, lüks lokantalardan ve yüksek burjuva alışkanlıklarından kendi gönül rızası ile kopuyor, sanatçı dostlarının ödeme sınırlan içindeki daha mütevazı mekânlara, başka alışkanlıklara doğru kayıyordu. Ama geçmişinin soylu düzeyinden hiç ödün vermeden. Kılıç Ali'nin karısı iken giydiği Worth, Dior, Givency markalı giysilerle değil, Anadolu desenleriyle süslenmiş, Ayla Eryüksel imzalı, mor ya da turkuaz etnik giysilerle dolaşıyordu. Pırlantalar, zümrütler değil, emay ya da cam takılar takıyordu. Her zaman olduğundan çok daha çarpıcı, havalı ve şıktı"* (Kulin 2015, 314). Bu satırlarda mekân ile moda ve sınıfsal değerler arasında bir bağ kurulur. Füreya, geçmişin şaşaalı hayatından, gönüllü bir inzivaya çekilmiş durumdadır. Mekân değiştiğinde, geçmiş günlerin göz önünde olan kadını, bugünün modern çilecisi almaya başlar. Füreya bu yeni mekânlarda, sanatla yoğrulmuş hayatını geçmiş günlerin ışıltısıyla karşılaştırır. Bu günün matlığı, dünün parlaklığından daha üstün görünmektedir.

2.7.3. Barlar

Karay'ın *Kadınlar Tekkesi* romanında unutmak mekânı bardır ve burada bireysel unutmak gerçekleşir. Emced, Memhure ile kaygılarını, geldikleri otel barında unuttur. *"Otelin bar kısmı çoğu ecnebi, azı memleketli kadın erkek gösterişçi bir cemaatle dolmuştu. Orasının iyiliği arada daima yeni tiplerin, gelip geçicilerin karışmasıydı. Tünel civarındaki malum iki pasta salonu, hep müdavimleri toplandığı için nihayet bezdirici olur, Paris'teki talebe kahvehanelerinin biteviyeliği ile havası can sıkımaya başlardı. Bara yeni katılan birkaç kadın ve erkek iki ahbabın konuşma mevzuunu değiştirdi. Baki'yi unuttular"* (Karay, 2009e: 105- 106). Emced, ancak bardan çıktıktan sonra tekrar şahsi kaygılarını düşünmeye başlayacaktır.

Nazlı Eray'ın *Ayışığı Sofrası* adlı Ashab-ı Kehf'ten mülhem romanı 2000 yılında yayımlanır. Eserde mekânlar, hafıza mekânı olarak kurulur. Kahramanın bir Ramazan ayında Ankara'da bulunur ve şehir kafelerinden biri hakkındaki hatıraları zihninde canlanır. *"Ramazan' da Aşo'yu alır, Kızılay' a, Konur Sokak'ın oralara inerdim kimi zaman. Kış günü hava erken kararır, iftardan yarım saat kadar önce sokaklar birden boşalır, etrafta kimsecikler olmazdı. Sokaklardaki iftar saatinden önceki bu boşluk ile top atıldıktan hemen sonraki, çevreyi birden dolduran o kalabalık hoşuma giderdi. Karanfil*

Sokak'ın köşesindeki iki kapılı bir cafede oturur, sıcak peynirli pide yer, üstü tarçınlı salep içerdik” (Eray 2012: 150). Buradaki hatırlamada Proustyen hatırlamanın varlığı dikkati çeker.

2.7.4. Kafeler

Nazlı Eray'ın ilk kez 1989 yılında yayımlanan *Aşk Artık Burada Oturmuyor* romanında, Nazlı, sevgilisi Ali tarafından hiçbir bahane ve açıklama olmadan terk edilir. Nazlı, sevgilisinin bir gün kendisine döneceğini düşünerek yaşarken zihni de hayal ve gerçek arasında salınmaya başlar. Kahramanın duyduğu büyük özlem onun mekânlara yeniden dönmesine ve oradaki an parçalarını toplamak için mücadele etmesine neden olur. Roman sonunda Nazlı, gerçeği kabullenir ve depresif ruh halinden çıkar. Bunun için de mekânların hafıza değerini kullanır. Bahsedilen önemli hafıza mekânlarından biri, Santorini Adası'ndaki Cafe Canava'dır: “*Ankara'nın sabah ayazında, Ufuktepe'deki hocaya giderken aklıma birden Santorini'deki Café Canava geldi. Zaman bir aşkamüstü... Santorini Adası'nda, Café Canava'da, köşedeki bir masada karşılıklı oturuyoruz seninle. Yunanlı garson ufak, kalın yuvarlak fincanlardaki neskafelerimizi getiriyor. Usul usul karıştırıyoruz kahvelerimizi. Bu tılsımlı, akıl almaz güzellikteki adaya, upuzun bir gemi yolculuğunun sonunda ulaşabildik.*” (Eray, 1994: 20). Yirmi dört saat süren bu gemi yolculuğunun detayları da kahramanın aklına üşüşür: “*Geminin en alt katında, makine dairesine çok yakın bir yerde, iki kişilik, ranzalı bir kabinimiz vardı. Sen üstte yatıyordun. Köşedeki ufak muslukta elimizi yüzümüzü yıkamış, güverteye çıkmıştk. Kabinimizin kapısı kilitlenmeyordu. Sen üçüncü mevkinin güvertesindeki bardan bana sürekli kahve, kola ve tost getiriyordun. Gemide bir aşağı bir yukarı dolaşıyorduk*” (Eray, 1994: 21).

2.8. Romanlarda Çoklu Mekân Kullanımı

1957 yılında, Attila İlhan tarafından kaleme alınan *Zenciler Birbirine Benzemez* romanı, Paris'te geçiyor olması noktasında farklıdır. Zaman olarak II. Dünya Savaşı'nın konu edildiği eser, siyasi ve ideolojik bir kurgu içerisinde Mehmet Ali isimli kahramanın Paris maceralarını işler. Kahraman, burada pek çok kişiyle tanışır ve Hilde isimli bir kadına âşık olur. Romanın sonunda kahraman amaçsız biçimde Paris'te kalır. Yazar, romanın sonunda bu eseri, eğlence mekânlarının eseri olarak kaleme aldığını belirtir ki gerçekten de roman, kahvehaneler başta olmak üzere eğlence mekânlarında geçer. Çünkü

Paris, kahveler, lokantalar, barlar şehridir ve her birisinin Paris kimliği için mühim bir yeri vardır: “*Garın çevresi otellerle kahvelerle dolu. Kahveler, Paris kahveleri: masaları kaldırımlara taşımışlar. Müşteriler sokakta; oturuyor, sokakta yemek yiyor*” (İlhan, 1987: 36). Kahraman, aydın bunalımını derinden yaşar. Cebindeki para, onu Paris’te üç ay idare edebilecektir. Buna rağmen, gelecek adına hiçbir kaygı duymayan kahraman, özellikle epifanik bellek üzerinden tüm eğlence mekânlarını kendisi için hafıza mekânlarına dönüştürür:

“*Kendisinden, Paris'e gelişinden dehşetli memnun; bir çeyrek, kalabalığı yiyerek yürüdü. Bir park geçti, küçük bir park. Sonra rastgele bir kahveye aynı hızla girip, parasını hesapladı. Türk lirası, Lire ve Frank olarak, cebinde bulunan para ile, Paris'te üç ay kadar yaşayabilirdi. Bu üç ay zarfında, her şeyin halledileceğini umuyordu. Yani neyin? Kahvesinden bir yudum aldı. Bunun, kahveden başka bir şey olduğunu hissetti. Bu, Paris'ti*” (İlhan, 1987: 41-42).

Kahraman, “*Paris'te, Strasbourg Bulvarı'ndaki bir sonbahar kahvesinde*” bulunur. Geçen zaman, “*dişlerinin arasında taze bilenmiş yalın bir bıçak gibi*” durmaktadır. Bu sırada oturduğu kahveye bir kadın gelir ve birbirlerini süzmeye başlarlar: “*Kahveye başka insanlar geliyorlar: Sırtlarında mavi iş gömlekleriyle, işçiler, tezgâhta kahve içiyorlar.*” Kahraman Mehmet Ali ise bir yandan yeni gelen kadını diğer yandan da ayrılmak zorunda kaldığı sevgilisi Sabiha’yı düşünmektedir. Yine de aynada kadınla göz göze geldiğinde duyguları coşar: “*İçinde hınzır bir istek, kıpır kıpır. Erkeklik. Bir kadını, kütür kütür kütürdetmek. Paris'te, gelişi-güzel bir kahvede rastlanılmış, Amerikalı bir kadını*” (s. 85). Bu kadınla dolaşan kahraman, karşılaştıkları ve beden hafızasını yükledikleri kahveden çıkıp bir başka kahveye geçerler. Burası bir unutmaya mekânına dönüşür. Adının Marie- Te olduğunu öğrendiğimiz kadın, Mehmet Ali’ye adını sorduğunda, kahraman cevaplamak istemez: “*Adını söylemiyor Mehmed Ali. Adını söylerse, sihir bozulacak; Keloğlan samanlıkta, her günkü yoksulluğu içinde uyanıverecek gibisine geliyor. -Ne olacak isim, diyor, Paris'te?*” (İlhan, 1987: 87). Mekân içerisinde kendisini ve gerçek varlığını unutmak adına bu söz oldukça önemli olur. Kadının ona Robert adını takmasından sonra, içtiği calvadosun etkisiyle hatıralarına dönen Mehmet Ali, durumundan memnun değildir. Kadınla sohbet ederken de aklında hep farklı düşünceler vardır. Sabiha’yı unutmaya arzusu o kadar yüksektir ki kadının kendisine kur yaptığı bir an gelir ve “*Mehmed Ali o an, elini kafasının içine daldırdı, bir*

hoşaf kasesinden ölü bir sinek çıkarıyormuş gibi; biraz tiksinierek, biraz kızarak Sabiha'yı tuttu ve çıkardı. Ellerini pantolonuna sildi. Marie-Te'nin yalan söylediği meydanda idi. Fakat söylediği bu yalanı seviyordu” (İlhan, 1987: 89).

Birlikte sinemaya giden ikili buradan çıkınca Gare de l'Est'de bir kahveye giderler. *“Kahve, gümüş bir kaşık gibi, pırıl pırıldı. Yol insanları her tarafı doldurmuştu. Bir masaya, burun buruna oturup, birer martini söylediler. Karşılarında, camların dibinde, tembel iki hayvan gibi, iki İsveçli kız oturmuş, bira içiyor; ısrarla Mehmed Ali'ye bakıyorlardı” (İlhan, 1987: 92).* Buradan çalgılı bir meyhaneye giden ikili ‘O Sole Mio’ yu dinler. Burada kahraman, ezgiyle birlikte hayallere dalar ve küçük parmağını içkisi Calvados'a sokar. *“Konyağın cildine teması, o kadar hoşuna gidiyordu ki! Sabiha'yı, cehennem dibine bir yere göndermişti.”* Kadın, itirafta bulunur ve hayat hikâyesini anlatmaya başlar. *“Mehmed-Ali müziği duymak istedi. Fakat müzik kaybolmuştu. Herkes sarhoştü. Kahvenin tavanında ışıklı helezonlar çiziliyor; her helezonun arkasından, portakal rengi saçlarını tertemiz taramış bir Wehrmacht subayı, gözlerini oynatıyor; Mehmed-Ali'nin kanını tepesine sıçratıyordu”.* Mehmet Ali, her anlatılandan bağımsız yeniden müziği duymaya başlar (İlhan, 1987: 94). Burada şarkılardan hareketle tarihsel hafıza uyandırılır. II. Dünya Savaşı'nın sembollerinden biri hâline gelen Lili Marlen şarkısını hatırlayan kahraman, şimdi ölmüş bulunan bir Alman subayının sevgilisi olduğunu söyleyen kadına da bu şarkıyla ilgili soru sorar: *“Kahveden çıkarken sordu: - Seninki, dedi, Lili Marlen şarkısını bilir miydi? Marie-Te koluna girdi. Kısaca: -Nefret ederdi, dedi. Beraberce Gare de l'Est civarındaki otellerden birine doğru yürüdüler” (İlhan, 1987: 95).*

Kahramanın yalnızlığını ve yabancılığını eğlence mekânları daha da açığa çıkarır. Hernandez ile bir kahveye giden Mehmet Ali, burada da kendisini dünyadan bağımsız hisseder: *“Büyük, ışıklı, kalabalık bir kahve. Her köşesinde, başka dil konuşuluyor. İspanyolca ve Arapça, Çince ve İngilizce: Işık gözlerine doluyor. Garsonlar, ışığı, kadehlerde taşıyorlar. İhtiyar, suratı bozulmuş bir kadın, pastis içiyor; çürük dişleriyle, pis pis gülüyor. Galiba yalnız o, ışığın dışında kalmış” (İlhan, 1987: 130).*

İstanbul kahveleri, hatırlama mekânlarına dönüşmüşler ancak Paris kahveleri, unutmaya güdüsünü daha kuvvetle ikame etmişlerdir. *“Bir vakit yazdı. Kalem elinde inatçı katır gibi tepiniyordu. Bıyıklarını çiğnemeye başlamıştı. Sabiha, taa oralardan, Boğaz'dan bir kır kahvesinden sesleniyor, fakat sesini duyuramıyordu. Sabiha zayıftı.*

Oysa Paris, Paris'in koynunda büyüttüğü itlikler, hergelelikler eski korsanlar gibi şanlı ve güçlüydüler. Rom içiyor, hayvanca uluyorlardı” (İlhan, 1987: 135).

Mehmet Ali, kahvelerde otururken, hayata karışamaz. Zihnindeki bölünmüşlük, onun için psikolojik bir bellek yarılmasına neden olur: “*Oysa sen Mehmed-Ali, bu işkenceyi, içinde kurmuşsundur. Paris'in dışında, kendi içinde ve yalnızsındır. Sabahlan, kahveler boştur. Patron belki gelmemiştir. Garson, kravatsız, beyaz ceketsiz, önüne bir kakao, bir sütlü kahve deher, gider. İki croissant yersin. Camların arkasından, yolcular, sabah otomobilleri geçmektedir. Otomobilin biri, bir citroen, eğilir. Pencereden bakıp, yaralı bir at gibi ceddine cibiliyetine söver. Gazeteni okuyup dururken, birden, Quartier'de olmak istersin. Oranın kahvelerinden, hiç olmazsa, işsiz güçsüz ressamalar, okul kaçağı öğrenciler, ne yapacağını bilemeyen devamlı yalnızlar bulunur. Her birisi, masasında, sütlü kahve bardağını, iki avucuyla avuçlayıp, hapisten yeni çıkmış bir hergele iştahıyla, sıcak sıvıyı ve özgürlüğü; can sıkıntısından gebermek ve zamanını çarçur etmek özgürlüğünü, eşekcesine höpürdetir içer. Kirpiklerine, sinek kâğıdı gibi, bir beyhudelik duygusu yapışır. Birer birer kopar kirpiklerin. Kuru kafaya dönersin. Beyaz. Ve yalnız. İşte o zaman, Hilde'nin zamanıdır; Hilde'yi düşünmenin, Hilde'yi yaşamamanın zamanı. Mehmed-Ali, hayalinde alıyor onu yanına, saatlerce konuşuyor. Susuyor” (İlhan, 1987: 157-158).*

Kahraman, Hilde ile hayalinde bir kahveye gittiğini düşünür. Oysa Hilde, kahvehane sevmemektedir. “*Olsun! Bu kahveyi, o seçebilir. Eski bir kahve bu. Bonne Nouvelle bulvarında. Köşede, musette orkestrası. Küçük insanlar. Bir kenarda, kanlı canlı, bereli, atkılı bir adam. Cıgarası dudağının ucunda, sönmüş! Gözleri yorgun; elleri, çalışmaktan parça parça; yüzü güzel bir kızcağız. İlk cıgaralarını törenle içen, üç çocuk. Önlerinde birer duble bira, gençliklerini; o eski ve iyi zamanları, bolluk ve şarkı zamanlarını düşünen, iki ihtiyar. Bunların arasında, Hilde!” (İlhan, 1987: 159).* Kahramanın gerçek hayatla hayal dünyası arasında bir geçiş mekânı özelliği taşıyan kafeler, bu romanda psikolojik hafıza eşiği oluşturur. Özellikle Mehmet Ali'nin Grands-Boulevards'da, Madrid Kahvesi'nde yaşadıkları, unutmama ve hatırlama duygusunu birlikte getirdiği için daha da karmaşık bir hâle neden olur. “*Orkestrada kızlar. Şimdi şu köşede, kesik saçlı kadınla köse herifin kırıştırdıkları masanın bu tarafında, yalnız başına oturacağız, garsona yeniden grog söyleyeceğiz. Orkestra 'Les sabots ...' diye bir şarkı tutturdu. Kızlar fena çalmıyor. Güzel de söylüyorlar. Halkın bir kısmı da, şarkıya*

katılmasın mı? Paris halkı, bu! Grog, sıcak ve hızlı. Ciğerlerimizi ısıtıyor. Arka arkaya, dört grog daha içmeyi düşünüyoruz. Ya da bir oturuşta, bir şişe konyak devirmeyi. Olacak şey mi? Yankoviç'in gözlerini bir kere daha, bu sefer kül tabağının içinde, bulup çıkarıyoruz. Kafamız bir katır kafası gibi uzuyor. Bir ara, dişlerimizin de katır dişleri gibi uzadığını sanıyoruz. Birden kulağımızda tanıdık bir ses: Montecarlo'daydım ben, biliyor musunuz, geleli henüz bir hafta bile olmadı. Üç gün sonra New York'a gideceğim. Uçakla. Daha sonra, iyice bildik bir cümle: - Amerikalıyım, Polonya aslından. Bir de oğlum var! İçimizden: '- Ah!..' diyoruz... 'Marie-Te!'" (İlhan, 1987: 197-198).

Romanda kafeler, bütün yalnızlar için hafıza mekânları olarak düşünülür. Cumartesi gecesi geç bir vakitte açık buldukları kahveye giren kahraman ve arkadaşları, bir fahişenin kapıda beklediğini görürler: “Çinkonun önünde, feci bir orospu aperiatifini karşısına almış, parmaklarını çıtlatıyor; ve galiba içine, çocukluğuna doğru biryerlere, köyüne doğru, ilk kommünyonunun yapıldığı köy kilisesine doğru bakıyor. Birkaç saniye, kahrımızı onunla paylaşmayı düşünüyoruz. Hayır!” (İlhan, 1987: 209).

Romanın bireysel hatırlamaya örnek bir başka alıntısında, Paris eğlence mekânlarının flaneur dünyayla ilişkisini tartışan kahraman, buradan bireysel bir hatırlama parçasına döner:

“Ve hayal içinde, hayal kurmak mertebesine, eriyoruz. Paris bir hayal. Bizim, köklenmiş bir midye hüznü ve iştahıyla, İstanbul'lardan kalkıp, Paris'e geliyoruz, bir başka hayal. Nihayet Paris'te Jarry sokağında; olmadı mı, Dupont'da ya da Faubourg St-Martin'de yeni keşfettiğimiz La Fleche d'Or'da oturup; en az İstanbul'dakiler derecesinde civıltılı, en az onlar derecesinde beşeri ve yürek ağartıcı hayaller kurmamız da, başka bir hayal. Yalnız biz mi kuruyoruz? Herkes! Herkes! Hayatlarını ve ilişkilerini diledikleri gibi düzenleyememiş olanlar, mal bulmuş mağribi gibi, palas pandıras hayallere koşuyorlar. Biz de palas pandıras hayallere koşuyoruz. Garson masamızın üstüne bir cafe-noir, bir rhum bırakıp gidiyor. Kahve bu saatte kimsesiz. Yalnızız. Avuçlarımızın arasında rhum ısınıyor, bizi de ısıtıyor. Hilde, şimdi camların arkasında görünür diye umuyor, avunuyoruz. Boynuna bej rengi atkısını sarmıştır. Yüzünde Paris göklerinin solgunluğu. Gönlünde, kozada ipekböceği gibi, sımsıkı, tostoparlak bir umut yatmakta;

kelebek olacağı, oradan oraya uçacağı, milyonlarca yeni umut yumurtlayacağı günü beklemektedir” (İlhan, 1987: 223-224).

Mehmet Ali, “*bu toplumun tükürdüğü adam*” olarak Paris’tedir. Mustafa isimli arkadaşı, kahramanı bir nesil trajedisinin içerisinde değerlendirir ve onlara “*tarihin dibine uzanan, efsaneler*” anlatır. Bu noktada eğlence mekânlarının, kolektif birer kimlik mekânına dönüştüğünü görürüz. “*Taksim'den Tünel'e yürürken, vitrinlere ve mankenlere, başka bir devrin gözleriyle bakıyoruz. Biz artık bu takvimlerin değil, gelecek takvimlerin adamıyız. Romantizmimiz, kitaplarımız, herşeyimiz var. Meyhanelerde, aydınlık bir geleceğin şerefine, kafaları çekiyoruz. Meyhaneler, şerefine içilmiş ve içilecek, ne kadar şan ve şöret varsa, hepsini sarhoş gözlerimize ve sarhoş gözlerine yığıyor. Acı tartışmalara girişiyor, on binlerce cigara içiyoruz. Yalnız, her tartışmanın sonunda, iyice kavrayamadığımız, dağınık, bunaltıcı bir nokta kalıyor. Bunu seziyor, benliğimizi, bütün bütün okumalara veriyoruz. Kesemiz ve kalbimiz, bizim gibi tükürülmüş geleceğin insanlarına, sonuna kadar açılmıştır” (İlhan, 1987: 138). II. Dünya Savaşı sonrasında yaşanan modernist kırılmanın en doğru ve kuvvetli yansıtıldığı satırlar, bugünden umutsuzlukla birleştiğinde çare meyhaneler olarak görülür.*

Kahraman, bir vapur barı içerisinde yine “*kontralto bir kadın sesi; ve içindeki o küfre benzeyen, en az onun kadar dokunaklı olan*” bir şarkıyı duyar ve hatıralarına dalar: “*Comme on est bien dans tes bras Sans faire un geste Le monde et le reste N' existent plus pour moi / Vapurun orkestrası da, bunu çalıyordu. Orkestra diyebilersen, eğer: Bir keman, bir akordeon, bir piyano. Bir de, takım taklavatıyla, başlıbaşına bir orkestra olan davul. Geceleri geminin barında çalıyor, Lüks ve Birinci mevki yolcuları, oturup dinliyorlar. Dans da ediyorlar. Hep bu şarkı çalınıyor.*” Çünkü bu şarkı “*denizin ötesinde, İtalya kıyıları. Uzak bir İtalyan şehrinin ışıkları*”nı gösterir (İlhan, 1987: 39). Seyyar bir mekân olan vapur barı da böylece kent hafızasının karşılığı olur.

Unutma mekânı olarak kullanılan bir başka mekân da bardır. “*Bar, gecenin bu saatinde, bir romandan çıkmış gibiydi. Sonra bir an geldi, kendimizi tanıyamadık. Bu biz miydik, Paris'te, Hotel de l'Europe'da, gece bekçisiyle kadeh tokuşturan? Bu sıradan, bu rastgele olayda, bizim şimdiye kadarki hayatımızla uyuşamayan; hatta, bizim şimdiye kadarki hayatımıza ters düşen bir gariplik, bir başkalık seziliyordu. Bunu hissettik. Sonra bize, birden bire, öyle geldi ki, ölüm Allahın emri, bir daha İstanbul'a dönemeyeceğiz. Bu gibi duygular adamı heyecanlandırır. Hele bizim gibi adamları” (İlhan, 1987: 186).*

Orhan Kemal'in 1960 tarihli *El Kızı* romanında 1940'lı yılların kültürel yapısı ve Cumhuriyet'in kazanımları anlatılır. Romanın kahramanı Mazhar, eşiyle birlikte Cumhuriyet kazanımı addettiği eğlence hayatına daldığında eleştirilir. Gittikleri gazino ve meyhanelerde garip karşılanırlar: “*Devrimlerin getirdiği yeniliklere hemen uyuveren Mazhar için karısıyla bir bahçe yahut herhangi bir gazinoda çay, kahve, hatta rakı içmek aykırı değilse de etraf henüz böyle şeyleri yadırgıyordu. Nitekim gazinoya girip çıkan erkek müşteriler -velev karısı olsun- Avukat Mazhar'a iyi gözle bakmıyorlardı. Erkeklerin arasına kadın getirilir miydi? Görülmüş şey miydi?*” (Kemal, 2015: 51-52). Mazhar, sürecin bir gün normalleşeceğini ve insanların çalışma hayatları dışında özgür kalacakları vakitleri nasıl değerlendireceklerine karışılmaması gerektiğini düşünür: “*Şehirde böyle yerler çoğalsa, yerlilerin insana hırslı hırslı bakmaları silinse... Hepsi olacaktı herhalde zamanla. Oluncaya kadar kendi geçecekti. Oğlu iyi günlere yetişirdi artık...*” (Kemal, 2015: 101). Romanda Mazhar karısıyla sıklıkla eğlence mekânlarına gider ve özellikle batılı meyhaneler olan gazinolardan sıklıkla bahsedilir. Eşiyle kır kahvesi-gazino karması bir yerde otururken, kahramanın duyuşal hafızasını çalıştırdığı görülür: “*Ta öbür başta, tahta parmaklığın ötesinde koca göbekli biri yassı şişeli Baküs rakısı içiyordu. Birden o tarafa geçip tanımadığı halde adama merhaba diyerek masasına oturmak geçti içinden. Canı öyle rakı çekmişti ki. Masadan kalktı. Oğlunu aramak üzere gazino kapısına kadar gitti*” (Kemal, 2015:54). Romandaki barlar ise kimlik mekânına dönüşür. Barlar ancak zengin ve statü sahibi entelektüel erkeklerin, kadınlarla eğlenebilecekleri mekânlar olan barlar, mahalli kültürün dışladığı ve ayıpladığı mekânlar olur.

Romanın kahramanı Mazhar için öğrencilik yıllarında gittiği kahvehane, önemli bir hafıza mekânıdır: “*Bir sigara yaktı. Hele bir gece... İmtihan sıralarıydı galiba. En yakın arkadaşı Yanyalı Nihat'la birlikte, Divanyolu'nda, Esirpazarı Sokağı başındaki tütüncü dükkanının bitişiğindeki kahvede ders çalışmışlardı. Çok yorgundular. Saat alafranga on ikiyi geçmişti. Süleymaniye'deki bekar odalarına dönüyorlardı. Birden aklına o geldi. Sarı saçları topuklarını döven genç kız. Arkadaşına baktı, içini çekti. Arkadaşı meseleyi biliyordu. Birbirleri için ölüme bile pervasızca gidebilirlerdi. Tek kelime konuşmadan gözleriyle anlaşmışlardı*” (Kemal, 2015: 9-10).

Romanda öldürülmüş olan meyhaneci kadın aranırken Şaban'ın kahvesinin müdavimlerinden Öksürüklü Süleyman'ın şahitliğine başvurulur. “*Yetmişlik, öksürüklü Süleyman Dayı, Mahallenin erkencilerindendi. Her sabah mahalle kahvesine herkesten*

önce gelir, balgam söksün diye otuz yıldır her sabah nargile içer, ama ne balgam söker ne de öksürüğü dinerdi.” Süleyman, meyhaneci kadını anlatırken, Şaban’ın kahvesinde kahveye nohut karıştırılmadığını, bu kahvenin düzgün bir yer olduğunu belirtir (s. 383). Bu da dönem içerisinde görülen fakirlik ve ihtiyaç maddelerinin teminindeki zorluğu anlatması bakımından önemli satırlardır ve tarihsel hafızaya hizmet edilir.

Romanda tarihsel hafızanın kullanıldığı bir diğer mekân da fırtınalı gecede balıkçı reislerinin sığındığı liman meyhanesidir. Meyhanenin karanlık camlarından korkuyla dışarıyı izleyen üç balıkçı reisi, efsanevi fırtına hikâyeleri anlatmaya başlarlar: “*Üçüncü adam, avurtları avurtlarına geçmiş, yetmişlik, ama hata sırım gibi, ‘Bir devrin behrinde’ diye başladı, ‘Sultan Hamidi sani zamanında da...’*” (Kemal, 2015: 2).

Mazhar üzerinden verilen meyhaneye dair bir hatırlama sahnesi de kişi belleği üzerinden kurulur. Romanda Mazhar, evinde, kendi sofrasında rakı içmektedir. Rakı kadehinden ilk yudumu alıp, sigarasını da yaktıktan sonra: “*Ooooh... Dünya varmış yahu!*” der. Bu söz ona Antepli arkadaşı Ökkeş’ten hatıradır ve arkadaşı ile birlikte gittiği meyhanelerde ondan duyduğu bir sözdür. Kahraman buradan geçmişteki meyhane hatıralarına epifanik bir bellek koridoruyla uzanır:

“İnce, upuzun, simsiyah bıyıklı Ökkeş’in sözü. Ne ateşli, ne kabına sığmaz oğlandı! İdadide arkadaştlar. Mekteb-i Hukuk’a birlikte geçmişlerdi. İkinci yıl milli mücadele başlamış, onlar da başkaları gibi yurdun hizmetine koşmuşlardı. O yıllar, devam ettikleri Eminönü Balıkpazarı meyhanelerinde kafayı çekerken Ökkeş, Antepli Ökkeş, ilk kadehi süzdükten sonra ellerini birbirine sürüştürerek, ‘Ooooh,’ derdi. ‘Dünya varmış yahu!’ Lakin, çok canlı, açık göz, cıva gibi oğlandı. Mazhar milli mücadele şuurunu ondan almıştır denebilir. Şehr emanetindeki bir akrabası, gizli birtakım emanetleri, gizli bir yerlerde esrarengiz tavırlı, şüpheli kimselere teslim vazifesini vermişti. İtirazsız kabullenmişler, gözlerini budaktan sakınmadan çalışmış durmuşlardı. Hey gidi günler hey!” (Kemal, 2015: 58). Bu noktada meyhane, kahramanı epifanik bir dikkatle sözel iletişim mekânı olan meyhaneye taşır.

Doğrudan bir hafıza mekânı özelliği gösteren ve eşik kronotopunun da örneği olan bir başka meyhane, Karının Meyhanesi olarak anılan yerdir. Mazhar’ın oğlunun sınıf arkadaşı, Mazhar’ın bardan çıkardığı sevgilisinin çalıştığı bar sahibinin oğludur. Çocuk, eskiden ciciannesinin çalıştığı Mehtap Şaraphanesi’nin adının “Karının Meyhanesi”

olduğunu belirtir. Buranın sahibi olan kadın, “ağzı bozuk, edepsiz bir kadındı. Müşterilerle kavga etmediği gece yoktu. Sık sık karakolluk olur, bir erkek gibi küfredirdi”. Bu bilgiler, devirde meyhane müdavimlerinin sosyal durumları hakkında da bilgi verir niteliktedir (Kemal, 2015: 341). Bu meyhane, çevrede iyi tanınmamaktadır ancak yine de bir unutmâ mekânıdır. Avukat Nihat, Partili arkadaşının ısrarına dayanamayarak bu meyhaneye gider. “Çocukları İstanbul'a gönderile beri hayli kaçamak yapmıştı. Barlar, kibarların devam ettiği meyhaneler, gazinolar. Bir de 'Karının Meyhanesi'ni deftere kaydetse ne çıkardı?” (Kemal, 2015: 348). Kahramanın meyhaneye gitmesini sağlayan sözler ise dönemde bürokratlar ile halk arasındaki ayrımın, artık eğlence malzemesine dönüştürülecek kadar kanıksandığının göstergesidir. “Pis mi? Ne pisi be? Gece yarısından sonra işçilerin, hamalların filan uğrak yeri oluyor ama, biz bir kenarda oturur, kapalı şişeyle şarap içeriz. Çok eğlenceli. Sonra ikimiz de partiliyiz, malum ya? Halkla, halk için, halkla beraber” (Kemal, 2015: 348). Meyhanenin sahibi Naciye ise romana konu olan Mazhar'ın evliliğini bitirme sürecinin yakın tanığıdır. Mazhar'ın yakın arkadaşı olan Nihat, meyhaneye girdiğinde Naciye ile on beş yıl öncesini konuşmaya başlar ve burada otobiyografik belleğin etkileri görülür. Romanda meyhanede sözü edilen diğer mesele ise onuncu yıl affıdır. Böylece meyhane, sosyal hafıza için de bir kaynak durumuna gelir. Derken Nihat aracılığıyla meyhaneye dair bir sahne takip edilir:

“Nihat bütün bu konuşmalardan sıkılmaya başlamıştı. Gözlerini meyhanenin içinde gezdirdi: Dükkân, ta Hacer Hanım'ın verdiği parayla kiralandığı zamanki halini muhafaza ediyordu. Duvarlarda yer yer asılı taşbasma resimleri, yıllarca önce Rıza kendi eliyle çakmıştı. Renkleri atmış, ağarmışlardı. Masalar, iskemleler, tezgâh, tezgâh gerisindeki kahverengi boyalı tahta raflar, her şeyin üzerinden yıllar geçmiş, dükkân en küçük bir tamir görmemişti. Boyuna değişen, boyuna yenileşen şehrin bir köşesindeki bu harap şaraphanenin geçmiş günleri hatırlatan 'bohem' halı, bilhassa yaşlıları kendine çekiyor, kafayı bulunca eski günleri hatırlamalarını sağlıyordu. Yoksa, yeni, zarif, modern içki yerleri yok değildi. Çoktu. Hem de şehre göre hayli çok. Hiç konuşmadan şaraplarını yudumluyorlardı. Şişenin üçte ikisi içildiği zaman, şaraphanenin gedikli müşterileri tezgâh başını doldurmuştu. Üstü başı kireç, harç bulaşıkları içinde yapı ustaları, işçileri, mavi tulumlu fabrika insanları, lügat parçalayarak konuşan yaygaracı küçük

memurlar, bol paçalı külhanbeyler. İkinci şişeye başladıkları sıra şaraphane iyice yükünü aldı. Ufacık dükkân arı kovanı gibi uğulduyordu. Az ilerilerindeki yapı işçileri grubu, duvarda asılı taşbasma resimlere bakarak tartışıyorlardı. Grup hemen hemen ikiye ayrılmıştı: Yaşlılar-Gençler. Tartışmaları gittikçe yaygaralı, patırtılı bir hat alıyordu. Pos bıyığıyla iriyarı, geniş omuzlu bir ihtiyar, üst üste devirdiği şarap bardaklarının hızıyla coşmuştu: ‘Yunan Efzunlarını Sakarya’ya, İzmir’de denize döken biziz be!’ diye bağırdı. Karşısında, meydan okurcasına dikilen yirmilik bir genç: ‘Ne yapalım? Döktünüzse döktünüz. İcap ederse biz de sizin yaptıklarınızı yaparız!’ Ve tartışma olanca hızıyla sürüp gitmeye devam etti. ‘Biz eski toprağız. Bizim kursaklarımızda...’ ‘Abdülhamit Efendi’nin ekmeği var, değil mi?’ ‘Var tabii, ne sandın?’ Delikanlı, parmağıyla duvardaki resimlerden birini işaret etti. Bu resim, Vahdettin’in bir İngiliz harp gemisine binişini gösteriyordu... ‘Bu da sizin nesilden çıktı ama!..’ İhtiyar küplere bindi. Yunan başkumandanının kılıcını teslim alan ‘Başkumandan Halaskar Mustafa Kemal Paşa Hazretleri’ni gösterdi. ‘Bu da!’ Genç, ‘Onu karıştırma,’ dedi. ‘O bizim babamız!’ ‘Tamam. Ama bizim nesilden...’ ‘Eti sizin nesilden, ruhu bizim!’ Kahkahalar yükseldi, şarap bardakları şerefe kalktı, hırslı hırslı tokuşturulup içildi. Anlaşmaya varılmıştı. Ama ihtiyar konuşmak istiyordu, her halinden belliydi. Kaba bıyığını yumruğunun tersiyle sildikten sonra, ‘Allah o günleri bir daha göstermesin,’ dedi. ‘Sizi bilmem. Belki başınıza gelirse siz de dayanırsınız ama, korkunç günler yaşadık. Ölümü bir kurtarıcı gibi aradığımız günler oldu! (Yanındaki kupkuru ihtiyarı dürttü.) Nasıl Hamza? O, Kafkaslarda beygir pisliklerini nasıl kapıştığımızı anlat da dinlesinler!’” (Kemal, 2015: 351-352).

Bu uzun alıntıdan da anlaşıldığı üzere eserin bu kısmında meyhane, tarihsel hafızaya hizmet etmek yanında toplumsal kutuplaşmaları ve savaşa dair düşünceleri de anlatması bakımından önemlidir. Sosyal bölünme ve nesiller arası kopuş, bu alıntı da işaret edildiği gibi pek çok yeni savaşı beraberinde getirecektir.

Romanın önemli bir diğer eşik kronotopu olarak sunulan Ceylan Bar, barlara dair bakışın 1960’lı yıllardaki tipik bir örneğini teşkil eder. “*Ceylan Bar, o tarihlerde Anadolu’nun belli başlı şehirlerinde moda olan küçücük, cazlı, uydurma, masa*

sandalyelerle derme çatma barlardan, sözde barlardan biriydi. Şehrin epeyce dışında, terk edilmiş büyük bir depo. Kısa boylu, kara kuru sahibi dışını öylece bırakmış, içini bir hayli biçime sokmuştu. Duvarlar da 'gurup eden güneşler', 'durgun denizler', 'batan güneşlerin kızılı vurmuş hurma ağaçları' resimleriyle süslüydü." Bar sahibi, karanlık işleri olan ve hayatını resmi planda Avukat Mazhar aracılığıyla sürdüren biridir. Bu nedenle ona karşı barda bulunmamasına rağmen rakı temin etmek, avukatın istediği kişileri işi almak ve iyi gelir getiren bar kızını avukata vermek gibi küçük tavizler vermekten çekinmez (Kemal, 2015: 61). Mekânın eşik mekân olma nedeni, burada romanın en büyük entrika düğümlerinden birisinin atılmış olması, kahramanın mekânda unutmaya belleği üzerinden kendisini dahi unutmaması noktasıdır. Mazhar'ın Ceylan Bar'da tanıştığı Jale -ki sonra gerçek adının Neriman olduğunu öğreniriz- bireysel unutmaya arzusunun kaynağı olur. Mazhar, bu kadını tanıdıktan sonra tüm hayatını değiştirecek, evliliğini bitirecektir. Bu nedenle bar, kahraman için, makamını, ailesini ve hatta değerlerini dahi unutmaya mekânı olur. *"Avukat Mazhar, deminden beri göz hapsine aldığı kadını avukat arkadaşı Kadri'nin cilveli, civelek karısı Leman'a benzetmişti. Bu ondan da güzel, bilhassa alımlıydı. Ya elleri? Tam da istediği gibi, uzun parmaklı, yumuşacık ellerdi. Avuçlarında hala yumuşaklığını duyuyor, karısının çamaşır, bulaşık yıkamaktan erkek eli gibi sertleşmiş kaba ellerini hatırlamak istemiyordu"* (Kemal, 2015: 63).

Orhan Kemal'in *Arkadaş Islıkları* romanında otobiyografik bir izleğin takibi yapılır. Bireyin kendi değerlerini ve hayat gayesini keşfetme macera ve çelişkilerinin romanı olan eser, ilk kez 1967 yılında Cumhuriyet'te tefrika edilir ve bir yıl sonra da kitap olarak yayımlanır. Hayatları zaaf içerisinde olan mahalle gençleri, birbirlerini ıslıklarla kolektif hayata katılmaya davet ederler fakat kalplerinde ve zihinlerinde başka yerlerde, başka kişilerle ve başka hayatlarla ilgili maceraları yaşatırlar. İlişkilerinin daha basit ve homojen olduğu dönemlerin hatıraları ile şimdiki bir türlü birleştiremeyen arkadaşlar, ıslık sesine tutunarak eski hayatlarına dönmek isterler fakat evden çıktıkça, kahve ve bara gittikçe kendi içlerine dönmekten, hayallerine sığınmaktan da kurtulamazlar.

Romanın başkahramanı maddi sorunlar yaşar ve sorumluluk yüklenmeden bir hayat geçirir. Arkadaş grubuyla araları çok iyi durumdadır. Zamanın tümünü onlarla birlikte kahvede ve meyhanede geçirir. Günün birinde bir kadına âşık olur ve kızın kendisinden ayrılmaması için bir oyun tertip ederek, kendi kendisini bıçaklar. Aile fertlerinin evlilik kararından haberdar edilmesinden sonra kızın ailesi, kahramanın

aylaklıktan vazgeçerek işe girmesi karşılığında evliliğin mümkün olabileceğini belirtir. Bir süre iş aradıktan sonra durumdan sıkılan kahraman, sevdiği kızı kaçıır ve iki tarafın evine gidemedikleri için arkadaş evlerinde bir sığıntı hayatı yaşarlar. Kaldıkları her evde de sorunları artarak büyür. Nihayetinde ev konusunda yardımını gördükleri bir baba dostu, kadını taciz eder. Bunun üzerine kıskançlığını bastıramayan kahraman, imam nikahıyla birlikte olduğu kadını, rahatlıkla terk eder. Evine dönen kahraman, eşini bir türlü unutamaz. Kahvehanede tanıştığı İlyas Usta aracılığıyla bir iş bulur ve hayatını düzene koymaya çalışır. Kadının İstanbul'a gittiğini düşünen kahraman, sürekli onun düşmüş kadın olduğu fikrini kafasında kurar. İstanbul'un barlarına müdavim olan ve buradan bir kadınla bir birliktelik kuran kahraman için İstanbul, eğlence mekânlarına dair bir korku unsuruna dönüşürken, bar da bir kimlik yüklenir. Nihayetinde kendisinin bir tür yabancılaşma yaşamasına, hayatı sorgulamasına ve özellikle bar, meyhane ve genelevler üzerinden fantazmagorik bir alan açmasına neden olan eski karısı ile tesadüfen karşılaşır. Kadının evlendiğini, mutlu olmasa da huzurlu olduğunu, kendisini unutmasa da eşinin yanında kalmak istediğini öğrenir. Bu süreç zarfında da romanın epifanik belleği olan ıslık sesinden, uzağa düşüşün hikâyesi takip edilir.

Kahraman, birlikte anlam kazandığı ve grup kimliği üzerinden varlığını ifade ettiği arkadaşlarıyla, ıslık sesleriyle buluştukları elektrik direği ve eğlence mekânları arasında bir hayat geçirirken, hızla bu sestən uzaklaşmaya, grubundan ayrılmaya ve nonkonformist diyebileceğimiz bir yabancılaşmaya arkadaşlarıyla arasında varoluşsal sorunlar koymaya başlar. Bu noktada gidilen eğlence mekânları kolektif olandan bireysel haz mekânlarına ve gelenekselden köksüz moderne doğru akmaya başlar. Kahve, meyhane ve bar olmak üzere üç mekânı deneyimleyen kahraman, geleneği ve kültürü olan kahve ve meyhaneleri, bireysel düşünceye ve yabancılaşmaya geçtikten sonra yitirecektir. Buralarda yaşanan her hatırlama, kahramanın dün ile bugün arasındaki mesafeyi artıracak, böylece gelecek kurgularından ve kimlik bilincinden uzağa düşmüş bir yabancıнын doğması, mekânın hafızası ve kimliği üzerinden şekillenecektir. Kahve ve meyhaneye, arkadaşlarla gidebilmek, grup kimliği açısından değerlidir ve mahalle içerisinde onlara bakış da aynı kimlikle ilişkilidir. Kahraman, gruba dair algıyı şöyle hatırlar:

“Başındaki elektrik direği altından ıslıkları... Islıklar, ah bu arkadaş ıslıkları! Bu ıslıkları duydun mu, eli yüzü yıkamaya, saçı falan taramaya boş

verirsin. Taramak yakışır, taramamak daha bir başka yakışır. Bilmezlikten gelsen bile kesinlikle sezersin bunu. Çünkü çevrendeki yaşlıların sana, arkadaşlarına iç geçirerek bakışlarındaki anlam, delişişek yaşantılarına imrendikleri, şu anda, ah şu anda sizin yerinizde olmaya can attıklarını açıklar. Bir zamanlar, artık hiçbir zaman geri dönülemeyecek bir zamanlar, onlar da tıpkı sizin gibiydiler. Ne romatizma ne damar sertliği ne kalp ne şeker ne gastrit ne ülser ne de arada kapkaranlık gelip geçen kanser şüphesi. Onlar da böyle tıpkı tıpkısına sizin gibi sabahın erken saatlerinde evden fırlar, taralı saçlarıyla tutardı kahvenin yolunu. Şimdi? Şimdi romatizmaları, tek çalışan kalpleri, damar sertlikleri, kim bilir nerelerden bulunup sigara paketleri ardına not edilmiş birtakım 'reçete'leri birbirine salık verişleri, gelip geçen kızlarla genç kadınlara hasretle bakışlarıyla birer kıyıda ürkek, unutulmanın, hesaba katılmamanın gri yalnızlığında hayran, bekleşmektedirler” (Kemal, 2014a: 2).

Kahvehaneye, üst kültür grubundan insanlar gelmemektedir. Sınıfsal olarak zengin olanlar da kahvehaneye genellikle uğramaz. Kuşaklar arasındaki gizli rekabetlerini de içecek şekilde mahalleye ait olan kahveler, bu nedenle sadece eğlence değil, geleneksel toplum ve hayata dair kimlik ve bellek mekânlarına da dönüşür. Daha önce mahallede yaşayan ve sonra haksız kazançla zengin olup, kolektif kimlik ve ruhun uzağına düşen kişiler, eski mahallelerine ve kahvehaneye geldikleri zamanda da bütün düzeni bozmaktadırlar. Kaba tavırları, emir verici ve üstten bakan halleri, servetlerine güvenleri ile toplumu rahatsız ederler. Mahalleli ve kahvehane çalışanlarının nefretlerine rağmen hem gelenekli toplumun özelliği olarak hem de kapitale duyulan merak dolayısıyla sermaye sınıfını temsil eden bu kişilere karşı saygı içerisinde oldukları görülür. Bu durum, savunduğumuz argümana uygun düşmektedir ki eğlence mekânlarının kimliklerle ve kültürle yakından ilgisi vardır. Örneğin, hatırlama unsurunun kimlik unsuruyla birlikte işlendiği bir bölümde, kahramanın babası sayesinde hayatta kalan, sonra da haksız kazançla zengin olup, geldiği çevreyi unutan baba dostunun, kahvehaneye gelişi, belleğin de katkısıyla şöyle işlenir:

“Babamın ölümünden epeyce sonra küçük bir esnaf kahvesinde karşılaşmıştık. Yine böyle, şapka kanuna aykırı düşsün diye başından çıkarmadığını övünerek söylediği lacivert beresi, kapkara sakalı, kudretten

sürmeli gözleri, kan yalamışçasına kıpkırmızı dudakları... Gerçekten de babamın vaktiyle yakıştırdığı gibi 'Bebe Ruhi' ya da 'Hacivat'ı hatırlatarak yanıma sokulmuş, ömrüm oldukça unutamayacağım, şöyle bir konuşma geçmişti aramızda: 'Vaay evlat, sen burada ha?' Saygıda kusur etmemeye çalışmış, yer göstermiş, kahveyi nasıl içeceğini sormuştum. Sormuştum ama, o başka dallardaydı: 'Merhum pederinizin cenazesine gelemediğim için hala üzgünüm. O mübarek adama karşı olan son vazifemi de yerine getirmeliydim. Fakat malum. Günlük işler! Sonra birden şiddetlenen böbrek sancılarım...' Kallavi fincanla sade kahvesini almış höpürdetmiş, ardını getirmişti sözlerinin" (Kemal, 2014a: 25- 26).

Bu noktadan sonra baba dostu, kahramanın aklında travmatik bir işaret daha açar. Kahraman, bir epifanik an olarak vücut salgısı üzerinden tekrar kahvehaneye ait hatıraya ve babasıyla ilgili sözlere döner. *"Kaba kaba öksürüp kahve betonuna kocaman bir balgam çıkarmış, sonra bunu ayağıyla ezerken de midemi ağzıma getirmişti. 'Bununla birlikte merhum değerli adamdı, dini bütün, özü sözü doğru, doğruluktan şaşmayan adamdı. Fukara babasıydı da!'" (Kemal, 2014a: 26)*

Kahvehane ve meyhane arkadaşlığı, bu romanda çok değerlidir. Kahraman kahve ve meyhaneden, bara geçişi de zaten grup kimliğinden çıkarak birey olma noktasında çekilmesiyle ilgilidir. Kolektivite, hayata dair her gerçekçi ve samimi unsuru taşır. Örneğin kahraman, arkadaşlar arasındaki dargınlıkları, yine eğlence mekânları üzerinden hatırlar ve anlatır. Aşağıdaki satırlar, eğlence mekânlarının geleneksel form ve davranış kalıplarına uygunluğunun da göstergesi olur. Bu mekânlarda *"dargınlıklar pörsür."*

"Ekşi ekşi kokan Berduş şaraphanesinin eski filmleri burunlarda tütmeğe başlar. Darginların ikisi de zaman zaman 'Ulan ne kral günlerdi be!' Diye sarmaş dolaş günlerin kafalarda artık alabildiğine renklenmiş anılarını anlatırlar. Ama yine de sokakta karşılaşırsalar başlarını çevirirler. İçlerindense koşup arkadaşının boynuna sarılmak geçmiş, cesaretler yetmemiştir. Çünkü sınırsız bir içtenliğin büyük gücünü isteyen olağanüstü bir iştir bu. Ne o ne öteki, bu olağanüstü gücü kendilerinde bulamazlar. Kahveye ayrı yollardan gelinir, uzak oturulur. Ayrı yönlerde bakılarak yakılır sigaralar. Ama yine de usulcacık bakılmadan edilmez. Bakışlar kazara rastlaşınca da kaşlar hemen çatılır. Ne o ne de öteki güya barışmak

istemiyormuş da bakmıyormuş da, gözü nasılsa takılmış da... Yoksa boru mu? Yoluna altın dökülse değil barışmak, dönüp bakmaz bile be!” (Kemal, 2014a: 9-10).

Evlilik, insan hayatının önemli geçiş törenlerinden birini oluşturur ve bu anlamda sembolik bir eşiğe işaret eder. Bu eşik, kahramanın eğlence mekânı anlayışında değişikliklere neden olur. Karısı, kaşlarını çatıp, darıldığı için kahraman “can ciğer” arkadaşlarını unutmak zorunda kalır. “*Artık kolay kolay ne Sünbül’ün kahvesi ne de hele Berduş saraphanesi*” (Kemal, 2014a: 14) kahramanın yolu olmayacaktır. Fakat, evliliğinin başlarındaki hegemonik erkeklik çatışması, evlilik düzenini bozmaya başlar. Kahraman, kahvehanenin kendisine sağladığı “*erkek*” kimliğinden uzağa düştüğünü hissetmeye başlar. Mekândan uzak düşüş, bu kez belleğin meyhane ve kahvehane lehine göçüşmesine neden olur ve kahraman, rüyalarında bile ıslık seslerini ve birlikte gittikleri eğlence mekânlarını hatırlar, o günlere özlem duyar. Özellikle karısıyla tartıştığı günlerde, mekândan kazandığı “erkek” kimliğine ihtiyacı olur:

“Artık aramızda her şey bitmiş, bütün bağlar, sevgiler kopmuşçasına gitti, karşıdaki iskemleye kendini bıraktı, iskemlenin arkalığına dayadığı kollarına başını zavalhıca düşürdü. Ağlıyor muydu, ağlamıyor mu? İskemleden umursuzcasına, zalim, kalktım, yatağa hep aynı umursuz zalimlikle kendimi attım, sırtımı ona döndüm. O, hep iskemlede, başı hep koluna düşük, oturuyordu. Dalmışım. Çok geçmeden de düş: Çok eskiden olduğunca annemin evinde, yatağımdaydım. Dışarda arkadaşlarımın ıslıkları. Uyanıp giyiniverdikten sonra saçlarıma tozlu ayna karşısında birkaç tarak darbesi, merdivenleri yıkarcasına inerek arkadaşlarımın yanına koşuyorum. İçim içime sığmamacasına giriyordum kollarına. Haaaydi Sünbül’ün kahvesi. Bana gözlerinin içleri gülerek bakıyorlardı. Daha sonra ala ala heyle çıkıyoruz kahveden. Çok eskiden olduğunca uyku dolu, sakın geceyi çıplak kahkahalarımızla ürperterek Barba’nın saraphanesine dalıyoruz. Bardaklar bardakları kovalıyor. Kafalar tamam. Yıkılarak çıkıyoruz, öyle sarhoşuz ki, yıkılmamak için birbirimize tutunuyoruz. Ver elini hayvan pislikleriyle kirli, parke döşeli caddeler! Sarsılarak uyandım: Karım! ‘Ne var?’ Sertliğime o da sertçe karşılık verdi. “ Yok bir şey. Galiba eski serseri günlerinin rüyasını görüyordun?” (Kemal, 2014a: 126).

Eşini terk ettikten sonra eski kimliğine geri dönmek ister. Fakat, acısını göstermek, onun erkek kimliğine zarar verecektir. Bu nedenle kahraman, duygularını gizlemek durumunda kalır. Bu durum, arkadaşları karşısında duyarsızlaşma ve yabancılaşma ile devam edecektir. Kahraman, “yanlarında gölgeleri gibi” kaldığını hissettiği arkadaşlarıyla eğlence merkezlerine giderken, “hayvan pislikleriyle kirli parkelerde” sürüklendiğini hisseder. “*Sünbül'ün kahvesine, Barba'nın şaraphanesine*” (Kemal, 2014a: 137) istekle gitmez. Tuhaflaştığının ve tatsızlaştığının farkında olan kahraman eşine duyduğu özleminden, ondan başka bir şey düşünmemektedir. Oysa meyhane, romanın ağırlık noktasında önemli bir konumdadır. “*Meyhanenin Şişeleri*” başlıklı bölüm, yazarın hayatında tekdüzeliğin başladığı anda, geleneksel muhitlerin de anlam kazandığını gösterir.

“Yine ekmek elden su gölden, yine arkadaş ışıkları, yine Sünbül'ün kahvesi, yine Barba, yine Barba'nın şaraphanesi ve şaraphanenin şişeleri... 'Ne düşünüyorsun lan?' Omuz silkiyorum. 'Hiç.' Sıkılıyorum onlardan. Neyi düşündüğümü söyleyebilir miyim? Anama, kardeşlerime de söyleyemem. Yabancılar da. Beni ayıplarlar. İradesizliğimden söz açarlar sonra. Geri dönüp geleceğini bilsem, ne derlerse desinler, vız. Ama kuş kafesten uçtu, geri dönmez artık. Kafesin kapağını ben açtım, kendi ellerimle, ben 'Kış!' dedim ona. İçimden, içimin ta derinliklerinden bakıyor. 'Bir yaralı kuş idim' Doğru. Benimdi o, benim olmuştu. Ne diye 'Kış!' Dedim sanki? Nereye uçtu? Kimin kafesine? Nasıl bulurum? Bulmam gerek, bulmalıyım!” (Kemal, 2014a: 135)

Bir zamanların kimlik mekânı olan kahvehane ve meyhane, şimdi yabancılaşmanın mekânına dönüşmüştür. Kahraman, eski günlere dönüş arzusuna zaman zaman kapılsa da bir türlü mahalle bıçkını kimliğine, grup aidiyetine dönemez:

“Üç arkadaş, artlarına dönüp bakmadan, sağdaki karanlık sokağa dalıp gittiler. Ne olursa olsun, bunca yıllık gelmiş geçmişimiz, tatlı acı günümüz vardı. Sabahın çok erken saatlerinde, kıcı yamalı pantolonlarımız, kolları dirseklerimize kadar sıvalı gömleklerimiz, düşerdik sokaklara küfür gibi, “Barba'nın şaraphanesinde kafaları çekip sakın geceleri cayır cayır yaktığımız türküler atardık dünyaya. Dövüşe hazır horozlar gibiydik. Sabahları çöpçüler erken erken alıp şurası burası patlamış, çöp kamyonlarına boşaltsınlar diye kepenklerin önlerine bırakılmış çöp

tenekeleriyle bidonlara futbol toplarıymış gibi şutlar atar, kolalı yaka, kravatıyla bir manken gibi ciddi, belki de bir beyefendinin sırf fiyakasını bozmak için çarşı ortasında adamın fötr şapkasına bir tokat, şapkayı havalara uçururduk. Bütün bunlar içimden hasretle geçti. Ben birden çok eski günlerin 'ben'i oluvermiştim. Başım sertçe kalktı. Karanlık sokağın koyu karanlığında silinip gitmişlerdi. Koşmak, haykırarak koşmak, yeniden eski, çok eski günlere geri dönmek isteği, havasızlıktan, susuzluktan kurtulma çabası gibi geçti içimden. Sonra? Sonra hiç. Bir andı bu. Koşamadım, karanlıklara karışıp gitmiş eski arkadaşlarımın adlarını haykıramadım. Başım yeniden düştü önüme.” (Kemal, 2014a: 247- 248)

Sevdiği kadını terk eden, üstelik bunu arkadaşları için yapan ve dertlerini onlarla unutacağını düşünen kahraman, arkadaşlarını ve gittikleri mekânları her gördüğünde kendi bağlamından koparak, geçmişe, sevdiğiyle birlikte olduğu günlere dönmekte, travmatik belleği işletmektedir. Çünkü kadın, baba evine geri dönmek için, kahramanın kendisini terk etmemesi için onun ayaklarına kapanarak yalvarmıştır. Hegemonik iktidar alanı, kahve ve meyhane üzerindeki kimlik algısıyla pekişince kahraman, bu durumu kendisi için bir zafer kabul etse de travmatik belleği sürekli kahramanı, kadını terk etme anına taşımakta ve hayat çekilmez olmaktadır. Kahraman, kolektiviteden de bu nedenle kopacaktır. “*Nereye gidersek gidelim, içimde o. İçim bana ait değil, içim içime sığmıyor. Mayası gelmiş hamur gibi şişip şişip kabarıyorum*” (Kemal, 2014a: 169) cümlesiyle aslında kendi durumunu ifade eden kahraman, hafızasını, gerçeklerden de kopacak biçimde, bugüne dâhil etmiştir. Farklı meyhanelere gider, farklı içkiler dener, fakat içkinin konusu ve meyhanede duyduğu bardak sesleri bile kendisine karısını hatırlatır:

“Artık ne Atıf Bey, ne Ortahaf, ne de annem, kardeşlerimle arkadaş ıslıkları! Dalıyorum, Barba'nınki değil, bir başka meyhaneye. İçimde o, kokladığım sigara dumanlı, alkol kokulu havada o, şarap bardağında yine o, hep o, hep hep hep! İçiyorum, içiyorum, içiyorum. Sonra çıkıyorum meyhaneden, dolaşan bacaklarımla. Bir zamanlar penceresinin beyaz perdesine düşen gölgesini gözetlediğim kaldırırma atıyorum kendimi. Sanki o günlerdeyim, tamı tamına o günlerde. Oturuyorum kaldırırma. Gözlerim

penceresinde. Aynı aydınlık pencere, aydınlık beyaz perde, aydınlık beyaz perdede birtakım gölgeler” (Kemal, 2014a: 134).

Kahvenin konumu, folk kültürün ve kahvehaneye gelenlerin kimliğinin açıklanması bakımından önemlidir. Kahve, arı kovanı gibi uğuldar. *“Ana avrat sövenler, şakalaşan ya da hiçbir şey yapmayıp ağır uslu oturanlar. Hemen hepsinin giysileri lacivert ya da mavi. Hemen hepsinin lacivert ya da mavisi kola, pamuk tozuyla apak...”* (Kemal, 2014: 207) oluş, kahvehanenin kamusal alan oluşuna dair önemli bir bakış açısı sunarken, kahraman, bu gruba bir türlü ait olamaz.

“Fabrikanın büyük demir kapısı önünden sağa sola ayrılıp kapı önlerinde hemen her zaman birtakım kadınlarla ufacık ufacık kızların bitmez tükenmez çamaşırlar yıkadığı, maltız yakmaya çalıştıkları işçi evleri arasında birbirini kesen dar yollara düştük. Hayli gittikten sonra tam karşıda, yıkıldım yıkılacak, ahşap bir evin altında, çiçek saksılarındaki renk renk çiçeklere gömülü kahvesine geldik. Kahve, kırmızı kiremitleri paslanmış, öne kaykılı yapının altında, bütün duvarları sanki aynadan yapılmış, loş bir yerdi ki, gül, begonya, ful kokularının karması bir serinlik, yanakları okşuyordu. Tavanda irili ufaklı kuş kafesleri asılıydı. Kafeslerin tellerinde mavi boncuklar, isketeler, bülbüller şakıyordu durmadan.” (Kemal, 2014a: 227)

Kahvenin dışarısı ise *“yıkıldım yıkılacak işçi evlerinin aralarında, yalınayaklı, donsuz, etekleri şakıldaklı çocukların koşuştukları, birbirini kesen sokaklardan”* ibarettir. Tüm bu mekânsal tasvir, geçmişe dair hatırlama unsuru ile gelir. Kahraman bu durumu *“kendimi yitirmiştim. Işıktan bir şelale boşanmıştı sanki kahvenin ortasına”* sözleriyle açıklar (Kemal, 2014a: 232). Onu bu duyguya yönelten, kahvecinin söylediği Boşnak türküsünden gelen tını ve çalan armonikanın sesidir.

Roman, eğlence mekânlarını sosyo-ekonomik bakımdan incelemek noktasında bir envanter niteliği taşımakla birlikte kimlik ve mekân üzerinden yansıyan hafıza izlenimlerini vermesi bakımından da dikkat çekicidir. Kahvehane, geleneksel hayatın, ortaklığın, konformizmin, statüko yanlısı oluşun izleri takip edilirken meyhaneler, kendisine özgü gelenekleri ile modernite içerisinde bunalan insanın sığınma alanı olarak işaretlenir. Meyhanede olanların ağırlığı, oranın kurallarına uygun hareket edişin yani rajonun alanıdır. Burada hâlâ geleneksel hayatın varlığı hissedilir.

Barlar ise olumsuzlanan mekânlardır. Buralar, Orhan Kemal'in türedi zenginleri eleştirmek için seçtiği ve tüm romanlarında da hemen hemen aynı çizgide işlediği şekliyle arayışları cinsellikten öteye gitmeyen, pedofili vb. sapkın ilişkilere meyilli, sonradan görme kişilerin gittiği yerler olarak sunulur. Geleneksel mekânlardan daha şık ve kitlesi daha kalantor olmasına rağmen barlar, nice hayatın kaybolduğu, sınıf farkının ten ticareti üzerinden işletildiği alanlar olarak dikkati çeker. Geleneksel mekânlardan farklı olan ve parçalanmış toplumun, kimliksiz mekânlarından olan barlar, çözülmeyi vermesi bakımından dikkate değerdir. Bu başlık, romanda modernizmin tüketime yönelik yüzünün ve yabancılaşmanın karşılığı olarak görülür. Fakat kahraman, burada da yalnızca hafızasının emrinde olmayı seçecektir. Üstelik bu hafıza, paranoid bir kurguyu da beraberinde getirir:

“Kapısında kırmızı, mavi, sarı ampullerin cümbüşler içinde yanıp söndüğü 'bar'dan içeri girdik. Henüz çok erkendi galiba, masalar bomboş. Çat pat insanlar... Yine de ufacık barın havası sigara dumanlarıyla hafifçe tüllemiş. Havada alkol kokusu. Solda caz, suspus. Barın o hiç tanımadığım havası içinde 'benimki'ni unuttur gibi oluyorsam da çok geçmeden yine kafama gelip oturuyor. Zeki Tunçbilek, otelci, benimki nerelere gitmişlerdi o gece? Ya da geneleve nasıl düşmüştü? Ne o ne buysa, neredeydi?” (Kemal, 2014a: 172)

Romanda, kahramanın geçici olarak ilişki kurduğu Güzide, barda çalışmaktadır. Kadını, kafasında sevgilisiyle birleştiren kahramanın zihni bu kez de beyaz elbise üzerinden gelen sinestetik düşünce ile hatırlama eylemine döner:

“Güzide, konsomatrislerin köşesindeki iskemlelerden birine bırakmıştı kendini. Beyaz tuvaletinin fazla açık göğsünden çıkardığı sigara paketinden bir sigara yaktı, işi başından aşkın, çoluk çocuk çevresini almış, sıkıntılı bir ev kadını hâli vardı. Gerçekten böyle miydi, yoksa bana mı öyle gelmişti? Elimde olmayarak yine benimkini düşünmeye başlamıştım. Benimki de şayet bara düştiyse, tıpkı bu Güzide gibi eteğini tutarak bara gelir, bir köşedeki iskemlelerden birine bunun gibi kendini bırakırdı sıkıntıyla. Sıkıntıyla. Sıkıntısının nedeni benimdir tabii. Ne diye beni bırakıp kaçtı uzaklara sanki? Kaçmasa olmaz mıydı?” (Kemal, 2014a: 176).

Arkadaş Islıkları romanı, Orhan Kemal'in küçük insanın yaşadığı yabancılaşmayı, mekânlar üzerinden okumamızı sağlayan önemli bir romandır.

Oğuz Atay, romanlarında modernizmi, yozlaşmayı ve kanonu tüm ideolojik aygıtlarla birlikte eleştiren yaşanan varoluşsal çatışmaları toplumdaki yansımalarla birlikte değerlendiren önemli bir romancıdır. Modern ve postmodern arasındaki çizgide bulunan Atay, 1972 tarihli *Tutunamayanlar* romanında eğlence mekânlarını da modernite sürecinde yolunu şaşırان, daralan ve sınırlanan insanları anlatmak hususunda bir dekor olarak kullanır. Biyopolitikanın ve beden mekânların da görüldüğü romanlarda zaman ve mekânın yarılması noktasında bütüncül bir anımsamadan değil kopuk bir hafıza ve yoğunlukla amneziden söz edilir. Roman kahramanlarından Turgut Özben, soyadından da anlaşılacağı gibi kendi benliğini aramak durumunda kalacak olan bir kahramandır. Arkadaşı Selim Işık'ın intiharının nedenlerini araştırmaya başlaması onun hayatının da ışığı olur. Gazetelerden intihar haberini duyunca araştırmalara başlayan Turgut, Selim'in arkadaşları ile görüşür. Süleyman isimli arkadaşı, Turgut'a Selim'in altı yüz mısralık şiirini verir. Turgut, Selim'in hayat karşısındaki zaafını, inançsızlığını, varoluşsal yalnızlığını anlar. Bu sırada kendi benliğinin yapısını da tanımış olur. O da panoptikon içerisinde yaşamaktadır. Nihayetinde tüm zincirleri kırmaya karar verir ve bilinmez bir yolculuğa çıkar. Roman, görüldüğü üzere felsefi temeli olan bir eserdir. Bu anlamda eğlence mekânlarına da psikolojik hafıza mekânı, eşik mekân ve unutma mekânı olarak bakılır.

Romanda kahvehane ideolojik bir temsil ve hafıza mekânıdır. Romanda Turgut, bir bankta Don Kişot'u okur. Sonra meydan kahvesine ilerler. İçerideki hoş serinlikten oldukça etkilenir. Burada orta şekerli bir kahve isteyen kahraman, kahvecinin kalabalıkları önemsemediğini düşünür. “*Kelime tasarrufu. Günde yedi bin altı yüz on iki şekerli kahve sözü biriktiriyorlar*”. Buradaki fincanı Keloğlan'a benzeten Turgut, radyodaki eğitim programını duyar. Yanındaki insanı önemsemeyen kahveci, radyoda program yapan çocuğu önemsemektedir. Çünkü kitle iletişim aygıtları, biyopolitik mekânlar ve hafızalar yaratmak konusunda ustadır:

“Ocakçı ve garson dikkatle dinliyorlar. Bir üçgenin kaç köşesi olduğunu öğreniyorlar. Programdaki çocuk incecik sesiyle; büyük hayretler içinde öğreniyor matematiği. Kart sesli bir adam da ona öğretirmiş gibi yapıyor. Tekrarlatıyor. Arada müzik. Eğitimsel. Çocuk, kelimeleri uzatarak, yayarak konuşuyor. Adam da öyle.

Dinleyenler bir güzel içlerine sindirsinler diye kelimeleri hamur gibi yoğurup açıyorlar: demeeek bir üçgeniiiiin üç köşesiiii... Kocaman adamlar, bir çocuğun, büyümüş de küçülmüş bir çocuğun, kendilerine ders verdiğini düşünmeden, eğilmişler radyonun üstüne: üçgeni dinliyorlar. Matematik piyesi oynuyorlar Olric. Babası, öğrenci olan oğluna, arada bir aferin, diyor. Ocağcı, kendi bilmiş gibi sevinçli: gülümsüyor. Bat dünya bat. Böyle giderse her mahallede bir Dostoyevski çıkacak Olric. Dünya borsalarında Dostoyevski hisseleri düşecek. Her hafta bir Karamazov, yeraltınız kadar yeraltı. Ne diyelim? Ne dersin Selim? Bizim anlamadığımız birşeyler dönüyor. Herkes marifetini ortaya döküyor. Yabancı ülkelerde öğrendikleri en son numaraları yapıyorlar. Paralel doğrular neden kesişmiyormuş bakalım? Bunu da ben yanıtlayayım babacığım. Peki Serap sen söyle. Paraleel doğrulaaar... Peki uzatmalar da mı pedagojik?” Kahraman, bu tavırların bilimdeki romantizmi de yıktığını düşünür. Romanda teknoloji üzerinden verilen biyopolitikaya ve panoptikona dair eleştiri, bu satırlarda oldukça önemlidir ve nostaljik belleğin etkileri de görülür: “Neydi bizim zamanımızda... şimdi elektronik beyin diye bir amca var: insan onun yanında insan olduğundan utanıyor. Herkes onu çok seviyor; matematik emekliye ayrıldı. Bir hafiyeye gibi izliyor bu elektronik beyin insanı Olric. Sen bundan yirmi dört yıl önce, karşıdan karşıya geçerken sağına bakmışsın da soluna bakmamışsın, diyor. Ceza vereceksin: sököl paraları. İki yıl önce de buzdolabının ikinci taksitini vereyim mi, vermeyeyim mi diye evinde yirmi dört dakika düşünmüşsün. Artık her şeyi peşin ödeyerek alacaksın. Kim bilir Olric: belki bizim de şimdi düşündüklerimizi değerlendirmektedir. Sakın suratını asayım deme: şıp diye resmini çekiverir. Bütün yurda dağıtırlar. Biz biraz az gelişmişiz de henüz bu amcanın nimetlerinden bütünüyle yararlanamıyoruz. Sayın vatandaşlarım! Bütün kurtlarınızı hemen dökün; yoksa kurt sayımı başlayacak pek yakında” (Atay, 2014: 588-589).

Romanda iktidarın gözü ve yalpalayan siyaset zemini, yine eğlence mekânları üzerinden anlamlandırılır. Turgut, burjuva sınıfının temsilcisidir. Onun, alt sınıfa yönelik arayışları çevresinde hoş karşılanmaz. Kahraman da bu durumu, zihninde oyunlaştırır:

“Bir mayıs günü, arkadaşı Selim Işık’ın hayattan kendi arzusuyla ayrılması üzerine onun yerine geçti. Bir asilzadenin, halktan birinin yerini doldurması, saray çevrelerinde endişe yarattı. Kral, tayini onaylamadı. Saraylılara kötü örnek olacağından korkularak Turgut’a baskı yapıldı. Beşiktaş’taki meyhanenin bir fesat yuvası olduğu tespit edildi ve meyhane basıldı. Baskında ele geçen tehlikeli ve uzun şarkılar müsadere

edildi. Bununla birlikte, şarkılar elden ele dolaştı. Var olan sınıflara ek olarak şarkılarda adı geçen yeni bir sınıfın ortaya çıkmasını önlemek için gerekli tedbirler alındı. Ekmekle bile tatmin edilebileceği şüpheli olan bu yeni sınıfın, polis tedbirleriyle değil de bilimsel çalışmalarla ortadan kaldırılabileceğinin ileri sürülmesi üzerine kurulan komisyon, ilk olarak “Merhamet Bankası”nı kurdu. Hali vakti yerinde olan her vatandaşın en az iki kişiye acıması karar altına alındı. Bununla birlikte, anayasaya bir madde eklenerek, bu sınıfın önderliğini yapanlar kanun dışı ilan edildi” (Atay, 2014:722). Bu satırların ironik yapısı yanında iktidar ilişkilerini eleştiren tavrı, sınıflı toplum yapısına yönelik itirazı da beraberinde getirir. Eğlence mekânları ideolojilerin çatısıdır ancak devletin de ilk müdahale edip cezalandırdığı yer olarak dikkati çeker (s. 723). Ayrıca meyhaneler halkın zevkini en iyi anlayan ve nabzını tutan mekânlar olarak sunulur: “*Tamburlardan yavaşça yayılır havaya, akşamüstü. Efendiyi ve uşağı birlikte mesteden Makamdan makama ve besteden besteye geçerekten ‘Tek tek ataraktan, bâde süzerekten’ ‘Çıkmam Allah etmesin meyhaneden’ Çıkmam kokusuyla alaturkasıyla beni kahreden İçki Evinden, ölmeden önce. Bence Alyuvarlar, akyuvarlar, bir de alaturkadan mürekkeptir kanımız*” (Atay, 2014:127) cümleleri ve metinlerarasılık da içeren şiir, meyhanenin kolektif kimlikte bir hafıza mekânı olarak nasıl var olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Öyle ki eşi, en yakın arkadaşıyla birlikte olan Serhat, bireysel meselesi olan bu ihanetin acısını meyhanede önüne gelene anlatmaya başlar. Meyhaneler bu nedenle “işportacı psikiyatristlerle” doludur. “*Belediye zabıtası bunlara engel olmalı. Ruhsatları yok. Batılılar size uygunsuz bir organlarıyla gülerlerdi*” (Atay, 2014: 540). Meyhanelerde herkes birbirinin derdini dinler görünse de insanların yalnızlığı bir iç sıkıntısı halinde en çok hissettikleri yerler de yine meyhanelerdir. Bu nedenle romanda kahraman bir evlilik hayali kurar ve eşinden meyhaneye gitmek için izin istediğini düşünür. “*Evli olsaydım, şimdi doğru karıma giderdim ve ona derdim ki: sayın eşim! İki ay sonra öleceğim. Durum böyle gösteriyor. Bana izin ver, Beşiktaş’taki koltuk meyhanesine gideyim: her gece Rüştü Beyle birlikte, o eve dönünceye kadar içelim. Bunu açıkça söyledim kendisine. Evli bir kadın, kocası iyi olduğu zaman, böyle davranışlara izin vermez. İşin ucunda ölüm olunca durum değişir. Evli olsaydım da karımdan bu izni koparsaydım, daha meyhaneden içeri girerken duygularım değişirdi; içimi bir bezginlik kaplardı. Belki de hayattan bıkmaktan korkuyorum*” (Atay, 2014: 635). Bu satırlar meyhanenin birey için aldatici etkisini gözler önüne koymasından önemlidir.

Metin ve Turgut da bir meyhaneye giderler. Masanın üzerine pek çok ürün getirilir. Zamanla sohbetten kopan Metin, sarhoş olarak kendi iç dünyasına çekilir. Turgut'un durumu görmezden gelip onu içki meclisine yeniden çekmesi, meyhanenin unutmak mekânı olarak görüldüğünün kanıtı olur: *“İçebiliyoruz, o halde içelim. Her şey vızgelsin bize bu dünyada. Ne günlük sıkıntılar ne arkadaşların ölümü, ne de aşk üzüntüleri kılımları bile kıpırdatmasın.”* Metin, bir ara garsonun yardımıyla tuvalete gider. Döndüğünde yüzü bembeyaz olmuş, hali melankolikleşmiş ve yüzüne acı bir gülüş oturmuştur (Atay, 2014: 252).

Romanda bahsi geçen bir başka eğlence mekânı, Lefter'in meyhanesidir. Selim, aklındaki Hz. İsa imgesi ile boğuşur ve bu mekân, bir psikolojik mekân hâline gelir. Günahkâr olduğunu ve İsa'ya layık olmadığını düşünen kahraman, içindeki kaygı ve sorularla baş edemeyince meyhaneye gider.

“Orada, bir daha ihanet etti İsa'ya. Haluk'la oturup adamcağızı bir güzel çekiştirdiler. Cinsel meselelere ilgisizliğinin ondaki bir eksiklikten ileri geldiğine karar verdiler sonunda. İnsanı tanımak istiyorsa her yönüyle kabul etmeli onu, dediler. İsalığını bilmeliydi. İnsan, hareketlerine engel olabilirdi; fakat düşüncelerini nasıl durdurabilirdi? İnsan tabiatına bu kadar aykırı bir şey olamazdı. Düşünce suçundan söz etmek anayasaya aykırıydı. Benim de suçum bu kadar olsun, razıyım, dediler birbirlerine. Papazlar hakkında müstehcen fıkralar anlattılar; kendi adamlarına sahip çıksın önce; önce dinini yayanlara söz geçirsin de, dediler ondan sonra... Sonra Hilmi onları bara götürdü. İyi olmadık, bari kötü olalım, dediler. Babana söyleseydin, Freud'u yaratmasaydı, dediler. İkiniz de Yahudi'siniz; birbirinizden utanın, dediler. Yavrurum senin adın Hülya mı? dediler. Bacakların ne kadar güzel, dediler. Bu barda çalışan Maria Magdalena diye bir kadın var mı? dediler. Kadın anlamayınca yüksek sesle güldüler. Terden sırlıslık oluncaya kadar dansettiler. Sabaha kadar içtiler” (Atay, 2014: 153-154). Bu satırlar, meyhanenin kolektiviteyi de kuşatan bir psikolojik hafıza mekânı olarak kurgulanmasının mühim örnekleridir.

Romanda bar kullanımında özellikle Metin ve Turgut'un eğlenmek için aradıkları ve nihayetinde biraz da mecburen oturdukları barda yaşadıkları önemlidir. Önce gecenin havasına alışmak için mekânları dolaşan ve hiçbirinde uzun kalmayan ikili hiçbir yeri beğenmez. *“Bazılarının orkestrası yetersiz bulundu. Bir kısmı loş değildi. Bir kısmı da kızlarının geçkin oluşu dolayısıyla beğenilmedi”*. Turgut, *“karanlıkta birbirine benzeyen*

bu karanlık izbelerde, bu dumanlı kutularda, bu neon-kapıcı-vestiyer-kırmızı perde-kırmızı örtülü masa-pist-orkestra platformu-kırmızı halılar-iki basamak merdiven-kızlar-kızlar-kızlar-pistperde-vestiyer-kapıcı-neon çemberinde, Metin'i oradan oraya savuruyordu. Sonunda, Turgut da yorulmaya başladığı için, bir tanesinde biraz fazla durdular". Metin, gece hayatına alışık olmadığını ve sıradan bir yerle idare edebileceğini belirtir. Turgut ise onu mutlu etmekte ısrarlıdır: "En kötü barda bile daima iyi müşteriler için serinletici birşeyler bulunur. Biraz ipek hışırtısı, biraz kadın teri artı parfüm, biraz çorabın bitip tenin başladığı yer, biraz dans, biraz elin üstüne konulan el, hepsinden biraz biraz... ağır bir roman okuduktan sonra Mike Hammer'e dönmek gibi; senfonik müzikten bunalıp 'rock'n'roll' dinlemek gibi. Aklımda kaldığına göre sen müzikle ilgili olacaksın" (Atay, 2014: 256). Metin, eskiden keman çaldığını belirtir ve neden çalmaktan vazgeçtiğini anlatır. Dolayısıyla burada bar, bir hatırlama sahnesine de döner: *"Sekiz yaşından on iki yaşına kadar çalış, çalış... sonra o meş'um gece... hayır hayır canını sıkma istemem!" "Bilmem ki nasıl anlatsam? Ben, çok buhranlı bir çocukluk geçirdim. Olur olmaz zamanlarda fenalık gelirdi bana, düşer bayılırdım. Yumruklarımı sıkar, sayıklar dururmuşum."* *"Ruhsal bir dengesizlik olacak. Çok hassas bir çocuktum. Neyse, geçelim bunu. Evet, keman çalıyordum; bırakmasaydım belki de..."* (Atay, 2014: 256) Metin'in sevdiği kızın piyano çaldığını öğrenen Turgut, birlikte *"Kreutzer sonatı filan çalıştınız mı?"* diye sorar. Oysa Metin, buhranları nedeniyle kemana eline alamaz. Turgut, yan masadaki sarışın kadınla ilgilidir. Metin'i gerçek bir şekilde dinlemez bile. Sadece Metin'in anlattıklarından kopan çağrışımları, roman sahneleriyle birleştirir: *"Aklımda kaldığına göre, Saffet Nezihî'nin o unutulmaz romanında, Zavallı Necdet'te, buna benzer kısımlar vardır. Zavallı Necdet, zavallı Metin. Yalnız orada kız değil de Necdet çalar piyanoyu sanıyorum."* Roman hakkında kritik yapan ikili sonra Burhan Cahit hakkında konuşmaya başlarlar. Romanı bu kez Metin hatırlar.

"Bir romanında, hiç unutmam, gene böyle bir kadın, kanına girer genç bir adamın.' Ben kadınlardan yanayım. 'Zengin bir müteahhittir adam. Bütün servetini yer bitirir, bu sarı saçlı kahpe.' Turgut, boyalı saçlı kadına gülümsedi. Ben kadınlardan yanayım dedik ya. 'Genç adam bir baraj inşaatı yapmaktadır. Kadının lüksüne ve israfına para yetiştiremeyen zavallı adam, inşaatın malzemesinden çalmaya başlıyor.' Turgut kadına, sonra gelirsin, anlamında bir işaret yaptı. 'Hırsızlığa alışıyor.' Müteahhitlerin neden çaldığını da öğrendik bu arada. 'O kocaman barajın betonuna putrel yerine,

tahta parçaları koyuyor boyayıp. Hey gidi koca müteahhit! Anadolu'nun sellerine, iki tahta parçası dayanır mı?' Turgut: 'Dayanmaz,' dedi. 'Ben mühendisim, bilirim. Katiyen dayanmaz' (Atay, 2014: 257).

Turgut ile Metin, barı estetik hafızaya dair bir mekân hâline getirirler. Metin, anlatarak unutanlardan ve acısını silenlerdendir. Konuştukça rahatlayacağını düşünür. Turgut için de kadınlar, konuşmak içindir: *“Kadınlarla konuşurlar. Bir bara giderler, konsomatrislere içki ısmarlarlar: bir daha, bir daha. Hep konuşmak için. İnsan olduğumuzu, kendimize ispatlamak için. Köpeklerden farklı olduğumuzu göstermek için. Kadınlar da köpeklerden farklı olduklarını göstermek için, utanırlar. Utanmış gibi yaparlar” (Atay, 2014: 284- 285).* Selim'in hayatta sevdiği tek kadınla konuşan Turgut, onun için de barın bir hafıza mekânına dönüştüğünü görür. Genç kadının *“küçük burjuva alışkanlığı”* olarak tanımladığı barlarda geçirdikleri zamanlar, Selim'in duygu dünyasını da okurlara açar:

“Bana kitaplar taşır onları nasıl anlamam gerektiğini bu kitaplarda ne bulunduğunu özellikle gündüz oturduğumuz amerikan barlarda bardak bardak içerek ve içkiye karşı çekingenliğimle alay ederek anlatırken kendini kaybederdi benim dur bakalım diyerek çekingenlik içinde olduğumu küçük burjuva alışkanlıkları ve buna benzer o zaman anlamadığım ve aşkımızla ne ilişkisi olduğunu ona sorduğum böylece onu daha çok kızdırdığım deyimlerle bana saldırırdı kusurlarımı yüzüme vururdu onu bu haliyle daha çok daha sevdiğimi ve öfkelenmenin ona yakıştığını onun kızdığı insanlara öfkesine uğradıkları için acıdığımı ve artık içmemesi gerektiğini endişelendiğimi söyleyince bağırırdı çevredeki masalardan bize bakarlardı aldırılmazdı kendini unutturdu dirseklerini masaya dayar bardakları devirir bir kadının yanında nasıl davranması gerektiğini bilmediğini bununla övündüğünü ileri sürerdi ben karşılık vermezdim bana hayallerini yaşattığı için onlardan kendime pay çıkardığımı onu yalnız hayallerinden ibaret sandığımı böylece duygularıyla düşüncelerini birbirine karıştırdığımı bütün olayları tabiatüstü nedenlere bağladığımı zaten fala inanan bir akılsız olduğumu gerçekten fala inanırdım bu kusurumu yerli yersiz yüzüme vururdu onu yıldızlara bakarak değerlendirdiğimi aslında hiç değerlendiremeyeceğimi bütün değer yargılarımızın farklı olduğunu haykırırdı sonra beni şaşırtmak için ne kadar

değişik yönleri olduğunu göstermek için gülerdi bin kılığa girebileceğini bin çeşit yaşantıya kapılabileceğini zaten insanları şaşırtmaktan hoşlandığını fakat şaşırtmak yerine onların ilgisiz ve soğuk davranışlarıyla karşılaşarak hayal kırıklığına uğradığını bunu bile farketmediklerini mırıldanırdı yatışmış görünerek edebiyattan bahseder insanların roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını düşünürdü ne anlattığının önemi yoktu anlatırdı onu hiç bıkmadan dinleyebilirdim dinlerdim” (Atay, 2014: 465).

Batının eğlence mekânları ile doğudaki mekânları karşılaştıran kahraman, ülkenin bu konuda dahi geri kalmış olduğunu, eğlence zihniyetinin hayata bakışı da etkilediğini belirtir.

Anayurt Oteli, Yusuf Atılgan’ın 1973 yılında yayımladığı eseridir. Bilinçaltı karanlık ve geçmişle hesaplaşmasını bir türlü tamamlayamamış olan Zebercet’in öyküsünün takip edildiği kurguda, mekânın oldukça önemli bir yeri vardır ki romanın başlığı da zaten mekân üzerine odaklıdır. Bellek ve mekân ilişkisi ise romanın bütününde varlığını gösterir. Freudyen bir bakışla incelenebilecek olan bu hatırlama ve mekân ilişkisi, Zebercet’in bilinçaltını açığa çıkaran bastırma ve geri dönüş düşüncesiyle ilgilidir.

Otele gelen bir emekli subay üzerinden askerlik günlerini hatırlayan Zebercet’in o günlere dair bir kahvehane anısı, alışılmış kullanımlardan farklıdır. Cinsellik ve şiddet güdüsünün, tecavüz arzusunun izleri, ayrıca küçümsenme ve görünmemenin, yerine yakıştırılmamanın etkileri, bu anılarda kendisini gösterir: *“Yüzbaşı'nın karısıyla oldukça geçkin baldızı onu umursamadan konuşurlardı yanında. Ayda bir hamama giderlerken bohçayı taşır, karşiki kahvede oturup çıkmalarını beklerdi. Kahveciyle çırak takılırlardı. 'Hanımlara dört demli çay.' 'Sen mi götüreceksin içeri?' Nerde o günler; kapıdaki kart keşkek bırakır mı hiç, 'Şuna bak be, par par yanıyor yüzü. Geceye...' İki küçük oğlanı da götürürlerdi yanlarında. Küçüğün dili dönmez 'Gebecet abi' derdi” (Atılgan, 2012: 31).*

Anayurt Oteli’nde Zebercet, mezarlıkta yaşlı bir beyle tanışır. Bey’in hayat hikâyesini ve onun çevresine dair hatıralarını dinler. Yaşlı Bey, Zebercet’i kendisinin sıklıkla gittiği, postane sokağında, büyük fırının yanında bulunan ve önünde paytonların beklediği Damacılar Kahvesine sohbete davet eder. Bey ona, akrabalarından çok kıskanç

bir kasabın karısı tarafından aldatıldığı vehmiyle sürekli elinde bıçağı, evine gidip kontrol yapışını anlatır. Zebercet, bu kahvenin önüne geldiğinde yaşlı beyin dediklerini hatırlar ve onun anlattıklarını kendi hayat hikâyesiyle karıştırarak bir iç konuşma yapar. Bu bilinçakışı tekniğinin uygulandığı konuşmada, hafızanın parçası da bozulmuş görünür. Bütünüyle italik ve noktalama işareti kullanılmadan verilen bu kısım, bellek bunalımını yine mekân üzerinden yansıtması bakımından önemlidir:

“Af buyurun yabancı mısınız hayır evet yabancı gibiyim gelip geçenlerden bir tanıdığım ara sıra konuşulacak bir yakınım mı var burda damacılar kahvesine gitmeli bir sabah belinde kasap önlüğü elinde satırla sokakta koşarken görenler güler miydi kaçışır mıydı avluya girince ninesi ayakyoluna koymuş yemek tenceresini kaçamak kokmaya başlamıştı kaç gün dayanır Emekli Subay'ın kızının iki haftada çıkmış kokusu apartman katıymış tavanarası serin önümüz kış en azından üç hafta dayanılır mı kütüğün üstünde satırla et doğrarken karısı aklına gelince bir testere almalı kemikler katıdır demir testeresi almalı soğuk demircilerde bulunur belki Ekrem'e ayırmıştım kestaneleri” (Atılğan, 2012: 86). Bu satırlar, Zebercet’in yabancılaşma sürecini, toplumla olan ilişkilerinin bütünüyle kapanmak üzere olduğunu ve psikolojisindeki şiddet arzusunun, bilinçaltı tarafından kontrol edildiğinin örnekleri olarak sunulur. Kahvehane, sosyalleşme mekânıdır ve Zebercet, buraya dair bir şimdi inşa edemez.

Zebercet’te mekânlar alışkanlık yaratır. Başkalarını tanımak, mekân ile ünsiyet kurmak ancak başkaları tarafından tanınmamak ve yabancı olmak onu mutlu eder. Bu nedenle kendisinin bir gruba dahil olmadığı tanıdık mekânlar, onda bir yapay hafızanın oluşmasını sağlar. Özellikle mekândan girmek ve çıkmak, onun hareketinin asal dinamikleridir. Girişler yapay hafızayı açarken, çıkışlar bu plasebo etkisini dağıtır. Bir mekânda hatırladıkları, yaşadıkları, onun kendi geçmişi ve hayatıyla başkalarının hikâyeleri arasında rabitalar kurmaya başlar. Bu durum, kahramanın yaşadığı bellek ve kişilik bölünmesinin de nedeni olarak bir hayli dikkat çekicidir. Yine gittiği meyhanede hatırladıkları ve yaşadıkları birbirine karışacaktır:

“Buzdolabının önünde iri burunlu, sarkık yanaklı adam her akşam buradaydı anlaşılan. Kapının solundaki, o gece yeleği altı düğmeli adamın oturduğu masaya gidip yüzü sokağa doğru oturdu. Uzunca ufak bardağa rakı koydu; iki yudum içti yüzünü buruşturmamaya çalışarak. Günlerdir kafasında, yüreğinde gittikçe artan ağırlığı biraz olsun azaltır mıydı bu?

Arkasındaki iki adamın konuşmalarını kesik kesik duyuyordu; 'İlk üç haftası... dayanılmaz gibi geliyor... günler... alışıyor sonra... düşlerde bile çıkılmıyor dışarı.' '... yararlanmadın mı?' 'Hayır... tutmadı... iki yıl günü gününe...' '... olmadı mı?' 'Oldu ama... güvensizlik, kuşku, yalan... hiç yalnız kalınmıyor... arada isteniyor... bir yakınlık, sıcaklık.' Garson soyulmuş, dilimlenmiş portakallarla şişini getirdi. Gözleri çakırdı bunun; elleri esmer değildi. 'Esmer elliler iyi yüreklidir, der bir arkadaşım.' Babasıyla eski anıtları görmeye gelen uzun boylu genç kız ikinci gece çay içerken bisikletini özlediğini söylemişti. Adını Düldül koymuş. 'Nerdeyse yemleyip sulayacaksınız' demişti babası. Haşim Bey'in büyük kızı Meserret Hanım'ın yanan eşeğinin adı da Düldül'müş. Duvarda asılı resimlerin birinde Fatih'in deniz üstünde sürdüğü kabarık sağırlı (Fatihli'ye gözü kayınca başını eğdi) başı eğik, uzun boyunlu kır atının adı da Düldül müydü acaba? Fatihli'nin Serdardı. Kendini o kadının dönüşüne hazırlarken düşünmüştü: 'Göbek adım Serdar' diyecekti sorunca. Soğuk demircide çalışan oğlan sorduğunda sigarasını yakmıştı önce. Buradan çıkınca soyulmuş kestane alıp horoz dövüşüne gidebilirdi. Boş bardağa şişede kalan rakıyı döktü; gözlerini kısıp boğazı yana yana yarısına dek içti. Bardağı bırakırken masa eğrilir gibi oldu. Sandalyeye yaslandı. Arkasındaki konuşmayı daha açık işitiyordu: '... adamıymış" (Atılgan, 2012: 86- 87).

Yine aynı romanda, bir başka meyhane sahnesinde hatırlama unsuru bu minvalde ilerler. Zebercet, gittiği bir meyhanede, *kapıya yakın iki kişilik bir masaya oturur. Yüzü otele gelen oğlanlardan birine benzeyen garsondan patlıcan tava, şiş, küçük bir şişe şarap ister. Pazartesiden pazartesiye sekiz, salı dokuz, çarşamba on; on gün oluyordu bugün. Sol eliyle üst dudağına dokundu. Buzdolabının önündeki masada oturanlardan iri burunlu, sarkık yanaklı adam dün gece de oradaydı. [...] Önündeki masada duvar dibinde oturan kumral, konuşkan genci birine benzetiyordu; yüzüne bakınca gözlerini indirdi; bir sigara yaktı. [...] Duvar dibindeki genç ona bakıyordu. Yanındakine eğilip bir şey söyledi; o da baktı. Başını çevirdi, duvara asılı resimde deniz üstünde at koşturuyordu Fatih. Fatihlinin gözlerine benziyordu oğlanın gözleri ama yumuşak bakışlıydı. 'Gel buraya; şu matarayı doldur.' Sıcaktı. Öteki resimde büyük bir tabakta yaz yemişleri vardı. 'Üzüm? Hayır.' Sigarasını ağzına götürdü; sönmüştü; küllüğe bıraktı. Şişenin üstünde*

KARA SALKIM yazılıydı. Dar uzun bağda 'Gece kalsaydı gün doğmadan gelir üstlerinden yedik soğuk soğuk' demişti Ömer. Bir gece kalsaydı... (Atılgan, 2012: 44-46)

Anayurt Oteli romanında Zebercet, meyhaneden çıktıktan sonra, orada dikkatini çeken bir adamın peşinden gider ve *caddenin ucuna doğru eski imaretten bozma, kubbeli beş-altı dükkândan sonuncusu olan dükkânın kapı kemerindeki levhada HOROZCULAR KAHVESİ yazıldığını görür. Burası, duvarları isli, üç masalı, küçük bir yerdi; içerisi doluydu. Dışarıdakilerden birkaç kişi ayakta çay içiyordu. Masalardan ikisinin üstünde karalı kırmızılı kısa tüylü, uzunca kalın bacaklı, uzun boyunlu ufarak iki horoz vardı. Çevrelerindeki konuşmalara, tartışmalara, arada uzanıp sırtlarını okşayan ellere kayıtsız, kıpırdamadan duruyorlardı. (Atılgan, 2012: 47). Burada bir horoz döğüşüne tanık olan Zebercet, eril kimlikle çok ilişkili olan bu sahnede, özellikle eşcinsellik içeren bir arzu duyar ve bunu fetişist mahiyette yaşar. Düşünceleri sıklıkla bu haz arayışının kaynağına gider ve belleği sürekli geçmiş ve bugün arasında ama hep bilinçaltında salınır. Horozlar boyunlarındaki tüyler kabarmış, başları eğik, birbirlerine yaklaştılar, kapıştılar. Seyirciler kısaca bağırды. Zebercet ürperdi; sağ kolunda bir sıcaklık duydu: yanındakinin koluydu. Göz ucuyla baktı. Kendi boyunda, kumral saçlı, çok genç biriydi; ağzı yarı açık alana bakıyordu. Kıyasıya bir dövüştü; gagalarıyla, ayaklarıyla, kanatlarıyla vuruyorlardı; yıkılan çabucak kalkıyor, saldırıyordu. Daha çoğu birbirlerinin ibiğini ısırmaya uğraşıyorlardı. İbiğini kaptıran başını eğip silkiniyor, güç de olsa kurtarıyordu kendini. Aynı horozdular sanki, ayırdedemiyordu. Biri sıçrayıp ayaklarıyla ötekinin başına vurdu. Birkaç kişi bağırды: 'Vay be!' 'Mahmuza bak!' - Geçen hafta daha iyiydi bu, dedi yanındaki oğlan. - Hangisi? - Şu kısa ibikli, kanadı sarılı. Gerçekten koyu sarı bir tüy vardı birinin kanadında; ibiği de biraz kısaydı. Solundaki gözlüklü, yaşlıca adam 'İlk gelişiniz mi?' diye sordu. Karşılık vermedi; kolunu oğlanın koluna bastırды: gergindi, sıcaktı. Horozlar sıçırıyorlar, vuruyorlar, yıkılıyorlar, kalkıp saldırıyorlardı. Boyunları uzundu; karalı kırmızılı tüyleri kabarıktı. Ama gittikçe ağırlaşıyorlardı. Kanadında koyu sarı bir tüy olan sıçrayıp saldırды; vuramadı yıkıldı. Oğlanın kolu kıpırdadı. - Iskaladı, dedi. - Nasıl? - Mahmuzu vuramadı; yoruluyor. Gözleri parlaktı, uzun kirpikliydi. Gülümsedi. Uzanıp öpmek istedi birden; başını çevirdi; kolunu çekti. Oğlan sokuldu; 'Yenilecek bu gidişle' dedi. Horozlar ağırdılar artık; güçlkle sıçırıyor, yıkılınca çabucak kalkamıyorlardı. Kanadı sarılı, kısa ibiklisi daha da ağırды. İbiğinden kan sızıyordu. Gene de inatla, yılmadan dövüşüyordu. Üst üste iki kere yıkıldı. [...] Zebercet gözlerini kapadı: omzunu oğlanınkinden çekti. Kolu tutulmuş*

gibiymi; sağ eli ceketinin cebinde sımsıkıydı; gevşetti, avcundaki anahtarını bıraktı. Eli acıyordu. - Başın mı döndü abi? diye sordu bir ses. Gözlerini açtı: uzun kirpikliydi; burnunun ucu az kalkık, alını dardı. - Evet. Beş dakikalık arada bacağını çekti. Ekrem geçen ay gördüğü filmi anlatırken ışıklar söndü. Sağ kolunu bastırđı. İnsanları, atları, arabaları bölük pörçük görüyordu; bacakları yan yanaydı; biraz oynatsa gerginliğini, sıcaklığını yeniden duyacaktı. Gene o içkili yerde genç adam dört kişiyle dövüşüyordu. Birinin suratına bir yumruk attı; yanlamasına bir masanın üstüne yıkıldı adam, çökertti. 'Heyy' dedi oğlan; bacağı bacağına yaslandı. Zebercet'in orası kabarmaya başladı; sağ yanını kıpırdatmamaya çalışarak sol elini cebine soktu, tuttu düzeltti. Elini çıkarıp iki yanına baktı. Sünnet olurken düşündü kendini; kısıkcı kafasına takıp sıkı; iniyordu. Refik Çavuş'la Fatihli koğuşta gece şakasına geldiklerinde terlik çavuşun elindeyken de takardı, sünnetçi kısıcını. Fatihli 'Ver şu terliği bana' demişti. Sol eliyle kazağının yakasını çekti; sırtı terliyordu. Bir erkekle otele gelen... Kolunu gevşetti, bacağını ayırdı; kalktı. - Gidiyorum ben, dedi. Oğlan silkindi; elini tutup asıldı. - N'olur gitme Ahmet abi; bitince çıkalım, dedi. Oturdu; eli elinde kaldı. Avcu katicaydı. Bacağı sıcaktı. Kasabada genç adama pusu kuruyorlardı. Yargıcın kızı nalbanta söyledi. Vakit dardı; üstelik tabancalı üç kişi girdi içeri; ikisi pencerelerin yanına geçti, biri yukarı çıktı. Genç adam at üstünde geniş sokağın ucunda görününce nalbant koşup kollarını salladı, birkaç tabanca patladı; vurulup düştü. Öteki atını sürdü; sokaktan dörtlüğe geçerken yana yatıp bir tavanarası penceresiyle kilisenin çan kulesindeki eli tüfekli iki adamı art arda tabancayla vurup düşürdü. İki yandan tüfekler patlıyordu ama atla adam ölümsüzdüler sanki. 'Olur saçmalık değil' dedi yavaş sesle; oğlana döndü: Boynunu uzatmış perdeye bakıyordu; dudakları ayrıldı. Gözlerini kapadı. Sıcaklığına, eline alışmıştı; bacağını bastırđı; avcundaki eli sıkıp gevşetti. Oğlandan bir karşılık gelmedi; çekilmeden, kıpırdamadan, kayıtsız oturuyordu. Avcu terlemişti; elini bıraktı, bacağını çekti. Yaklaşsın diye bekledi; yaklaşmadı. Gözlerini açtı. Geniş, ıssız sokakta iki adam ağır ağır birbirlerine doğru yürüyorlardı. Birden tabancalarını çektiler; ama önce genç adam ateş etti. Bankacı düştü; kıvrandı; elindeki tabancayı güçlükle doğrulttu; ateş edemeden yıkıldı. Anlaşılan son kötü adamdı bu; kasaba arınmıştı. Yapılardan çıkanların arasından yargıcın kızı koşup ayakta kalan adama sarıldı. Işıklar yandı. Kalktılar. Başkalarının arasında, yan yana çıkarılarken Ekrem sordu: - Filim iyiydi değil mi abi? - İyiydi, dedi gülümseyip. Ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak. (Atılğan, 2012: 48-53).

Zebercet'in yukarıdaki sahnede hem sünnet hem de sinemaya dair hatırası ile başlayan düşüncelerinin ejakülasyon ile neticelendiği sezdirilir. Zebercet, horoz dövüşü vasıtasıyla edindiği savaş ve şiddet içeren sahne ile tecavüze yatkın yönü, skopofil hazla da birleşir. Bu nedenle aynı kahveye yine gider:

“Horozcular kahvesi ışıklıydı ama önünde kimseler yoktu. Yaklaşıp camdan baktı: Kahveciden başka üç kişi vardı; ikisi tavla oynuyordu. İçeri girip 'İyi akşamlar' dedi; o gece öldürülen horozun sıçtığı masanın yanına oturdu; bir orta kahve istedi. Erken miydi daha? Koyu yeşil boyaları dökülmüş kalın tahta masanın üstünde horozun pislediği yer belli değildi. Tavla oynayanlardan biri zarlara sövdü; öteki 'Zarların suçu yok' dedi gülerek” (Atılğan, 2012: 90).

Zebercet, romanda Horozcular Kahvesi'ne tekrar gider, aradığı horoz dövüşündeki duyguları yeniden yaşamaktır aslında, fakat bu kez kahveyi farklı görür. Bu da belleğinin tekrar o günü hatırlamasını sağlar, mekânın içerisinde oturacağı yeri bile o gün, kendisini etkileyen, zihnine takılan olayların geçtiği iç konumlara göre yapar: Kahve, ışıklıydı ama önünde kimseler yoktu. Yaklaşıp camdan baktı: Kahveciden başka üç kişi vardı; ikisi tavla oynuyordu. İçeri girip 'İyi akşamlar' dedi; o gece öldürülen horozun sıçtığı masanın yanına oturdu; bir orta kahve istedi. Erken miydi daha? Koyu yeşil boyaları dökülmüş kalın tahta masanın üstünde horozun pislediği yer belli değildi (Atılğan, 2012: 90). O gece horoz dövüşü yapılmayacağını öğrenince kahveden çıkmaya yönelir. Fakat, kolunu kapıya çarpması, onu tekrar geçen gelişinin acılı hazlarına döndürür: “Zebercet kalktı; 'İyi akşamlar' deyip çıkarken kolunu kapıya çarptı. İnce bir sızı aktı dirseğinden parmak uçlarına. Oğlanı sinemada arayacaktı. Karnında bir gerginlik, bir sıkıntı başlamıştı kahvede otururken; ama ağrıyıyordu. Kolkola, ağır ağır yürüyen bir erkekle kadını geçti. Karşıdan konuşarak gelen iki genç yanından geçerken biri 'Oh be, sığır sidiği gidiyorsun amca' dedi. Güldüler. Yalpalıyor muydu yoksa? Başını sarstı; hızlandı” (Atılğan, 2012: 90).

Anayurt Oteli romanında yemeğini yemekte olan Zebercet'e, mekânın yanındaki kahvehanenin radyosundan gelen bir türküyü duyunca belleğine gelen hatıraların etkisiyle sarsılır. Yaşamakla ölüm arasında pek de önem kalmadığını belirten şarkının sözü, Zebercet'i babası ile ilgili hatıralara götürür ancak yaşadığı şey arada kalmışlığın getirdiği rahatsızlıktır. Mekân doğrudan kahvehane olmamakla birlikte, yine kolektivitinin güven alanı olan kahvenin radyosundan gelen ses “*Ne ölüyüm ne sağım*’

Aşevinin yanındaki kahvenin radyosunda kalın sesli bir erkeğin bağıra bağıra söylediği, çoğu sözleri pek anlaşılmayan bir türküydü bu. Pilavını bitirip kalkmıştı. Paranın üstünü verirken 'Hastaneden mi çıktınız?' diye sormuştu aşçı. Dönerken, istasyonun arkasındaki alandan sokağa girince ilk çam ağacının gövdesine babasının çaktığı ya da çaktırdığı, yıllardır bu sokaktaki berber dükkânından öteye geçmediği için unuttuğu ok biçimi, yer yer boya ları dökülmüş göstergenin sarktığını, ucunun toprağı gösterdiğini görmüştü birden. Elle erişilmeyecek bir yükseklikteydi. Başını çevirip yürümüş, berbere görünmesin diye soldaki kaldırımdan geçerek otele gelmiş, yatmıştı” (Atılğan, 2012: 9)

Tezer Özlü, 1984 yılında yayımladığı *Yaşamın Ucuna* Yolculuk romanında epifanik unsurlardan yararlanarak bir dışil mekân hafızası oluşturur. Her mekânın kokusu, rengi, kozmik zamanla birleşen an parçaları; yazarın aile hayatı, okul hayatı, seyahate dair edimleri ve evliliği, intihara olan meyli nedeniyle kliniğe yatırılışı ve etkisinden bir türlü kurtulamadığı elektroşok tedavisi, boşanması hem kendisinin hem çevresinin hem de kendisiyle ilgili olmasa da diğer kişilerin durumlar karşısında yaşadığı haksızlık ve çatışmaların aktarılması ile devam eden roman, sonunda yazarın mutlu bir evlilik hayatını yakalaması ile tamamlanır.

Özlü, romanında Kafka, Svevo ve Pavese'nin izini sürmek için çıktığı kültür seyahatini konu edinir ve on gün süren kilometrelerce geziyi, okura epifanik anların telkiniyle sunar. Mekân odaklı bir roman olan eser, sürekli hatıraları toplayan bir anlam alanı açar. Sinir yıpranması ile klinikte yattıktan sonra, kendi hayatını anlamlandırmak isteyen yazarın verdiği mücadele, romanın dışil alanıdır. Üstelik geçmiş dönemlerde yaşayan üç şairin biyografileri de anlatıya dâhil olduğu için bellek geçişleri ve hatıralarda ciddi bir yoğunluk ve istif göze çarpar. Önce Kafka için Prag, devamında Svevo için Trieste'ye giden yazar, Pavese için de Torino'yu görür. Burada önemli olan, kahramanları geçmiş mekânlar içerisinde hayal etmek, o mekânla bütünleşmektir:

“Her gece ölüyorum. Sonra ölümden kaçıp yeniden canlanıyorum. Her yirmi dört saat, hem yaşam, hem ölüm. Ve ilk kez bu yolculuğum süresince, yazarlarımın çevrelerinde, sokaklarında, kahvelerinde, bulvarlarında, mezarlarında, evlerinde, dünyaya baktıkları yörelerde çıktığım bu yolculukta, içimde sürekli çakışan ikili kişiliğin, tek bir 'ben'de birleştiğini sezinliyorum. İçinde var olduğum zamansızlığın tüm sonsuzluğunu, tüm sınırsızlığını, hem ardımda, hem önümde kavriyorum. Sonsuzluğu zaman zaman bir ışık, zaman zaman da gri bir çizgi olarak görüyorum.” (s. 125-126)

İlk bölümde mekân Berlin’de bir oteldir. Kendi hayatını değerlendirmek ve özgürlük duygusunu Pavese ile ilişkilendirmek için Eski Aşk isminde bir kafeye gider. Eşiyle tanıştığı bu mekân, artık bitmiş bir ilişkinin günah ve sevaplarını tartan bir mekândır. Devamında Prag’a bu kez Kafka’nın mezarına, evine doğru rotasını kaydırır. Kafka ile duygusal bir alan kuran yazar, Viyana’ya bir otele geçer. Buradaki maceralar, Svevo’nun izinde devam eder. Trieste, eğlenceli hayatı ile ön plandadır. Yazar, burayı bir eşik mekânı olarak kurgular. Torino, S. Stefano Belbo yazarın gezdiği mekânlardır. Bu mekânların her biri, yazar için ayrı bir benlik ve varlık alanı haline dönüşür.

Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Romantik Bir Viyana Yazı*, neredeyse bir Avrupa mekanlar günlüğüdür. Yunus, kahvelerde Necatigil’den şiir okurken, “*Viyanalılığımı hala koruyan kahveye*” giderken de Clea’yı hatırlar (Ağaoğlu, 2000: 128). Yunus, Clea’yı her düşüncesinde birlikte oturdukları kahvelere gider ve geçmişi hatırlar: “*Kenti bir süre daha dolaştıktan, müzelere girip çıktıktan sonra Clea ile sevdikleri kahveye otururlar; birden içinden gelir, ıslıkla bir şey çıkarmaya çalışır, bir parça. Clea gülümser, "Bu nedir?" der, o da: "Bu, Aslan Yürekli Rişard'ı kurtaran parça," der. "Nasıl yani?" der Clea, ballandıra ballandıra anlatır o da: "Melk'e vapur bağlantılı bir tur almadınız mı henüz? Mutlak gidin. İsterseniz birlikte gideriz, Melk Manastırı'nı, hele kitaplığı yeniden görmek isterim doğrusu. Giderken yolda Durnstein Kalesi görünür. Buranın bir efsanesi var. Biliyorsanız anlatmayayım. Emin misiniz? Herhalde biliyorsunuz, fakat unutmmuşsunuz. Hani, şöyle bir şeydi: bin yüz doksan birlerde bir gün, Kudüs'e doğru Üçüncü Haçlı Seferi'ne başlandığında, Aslan Yürekli Rişard, Babenberg Prensi Beşinci Leopold'ü feci öfkelenendirir, çünkü vardığı bir menzilde Prens'in armalı bayrağını indirip yerine Avusturya sancağını dikmiştir. Prens de ona ölüm fermanı çıkarır. Bunun üzerine Aslan Yürekli Rişard, tebdil kıyafet eyler. Yine de bir gün, köylü kılığı içinde tanınır, derdest edilip Durnstein Kalesi'nin en kuytu zindan hüccresine atılır. Onu aramaya çıkan sadık adamı Blondel, bir gün ıslık çalarak kalenin yanından geçmektedir. ıslıkla çaldığı parçayı ikisinden başka kimse bilmez, aralarında bir şifre gibidir. Arslan Yürek, ıslığı işitir, bunun Blondel olduğunu hemen anlar tabii, parçaya gücü yettiği kadar yüksek sesle yanıt verir. Blondel, adamlarıyla kaleye hücum eder, Rişard'ı kurtarır. Halbuki Aslan Yürek, bu kalede tam yirmi üç bin kiloluk altın karşılığında rehin tutuluyormuş. Bu miktar altınla o zamanlar Sicilya'ya sefere çıkmak, ayrıca da Viyana'yı baştan sona yeni kale duvarlarıyla çevirmek mümkünmüş.*” “Bizim de ikimize ait bir şarkımız, bir parçamız olsun. Bilinmez ki, bakarsın birimizden birimizi

zindana kapamışlar. Ya da bakarsın, biz kendimizi ayrı ayrı kendi zindanımıza kapamışız ... Işıklıla şarkımızı çalar, kurtuluruz. Sen beni kurtarır mısın?" (Ağaoğlu, 2000: 158-159). Geçmiş, romanda olumsuz bir an değeri verir. Kahraman kahveye girdiğinde, burnuna geçmişin kokusu çarpar ki bu da epifanik belleğin canlanmasıdır. “*Geçmişin kokusu ... Geçmişin kokusu ... Geçmiş, fûme balık gibi kokar. Alma'yı Venedik'te Florian kahvesinde bekletip bekletip de gelmeyen pis ressam Kokoschka'nın ağzı burnu gibi kokar, bodrumdaki ölü gibi, Tuna' da yüzen cesetler gibi*” (Ağaoğlu, 2000: 162).

Romanda bahsedilen pek çok mekândan biri de Cafe Central'dir: “*Cafe Central' e ilk girişimde oraya Merkez Kıraathanesi adını takmıştım ya, epeydir oraya gitmedim. Bu aralar daha küçük, daha gözden irak bir kahveye dadandım,*” dediğini anımsamış. Hatta, “*Genç dostum Yunus gelince, onu tabii Merkez Kıraathanesi'ne de götüreceğim,*” dediğini. Yunus'a, kapı yanında oturan manken müşterinin eski sosyalist yazar Peter Altenberg olduğunu hemen açıklayacakmış ki, çocukcağz kendisi gibi tam on dakika onu işçilikten ayyaş bir müşteri sanmasın. Buranın tarihi öneminin Lenin'le Troçki'nin buluşup satranç oynamalarından daha büyük olduğunu aklının bir köşesine yazsın (Ağaoğlu, 2000: 194).

Kürşat Başar, 1990 tarihli *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara* isimli romanında kahvehaneleri ve otel kafelerini bir unutmaya unsuru olarak kullanır. Yazar, bu romanında sevgilisinden ayrıldıktan sonra büyük pişmanlıklar yaşayan bir kahraman üzerinden, okurunu epifanik bir bellek takibine çıkarır. Yazar, henüz romanın başında, okuruna romanın yazılış amacını sunar:

“*Bu kitap, şimdi, kentin bir bahar sabahı, yeniden anılara, yitirdiğim için üzülmeyi çoktan unuttuğum, yalnız zaman zaman bir gözdeğünliğine sürüklendiğim o düşsel tarihe beni döndüren bu kitap, gerçek yazarına, artık uzundur çok uzak bir ülkede yaşayan, yıllardır hiç konuşmadığımız, birbirimize tek satır yazmadığımız o eşsiz sevgiliye -sözverdiğim gibi- bir anmalık.*” (Başar, 1991: 6).

Yazar, eserin devamında Selin isimli sevgilisi ile ayrılma ve bundan sonra da hayatın kamburu hâline dönüşme hikâyesini anlatır.

Anlatıcı, sevdiği kadın ile bir kahvede karşılaşır ve ikisi de bir tanıdıklık duygusuna kapılırlar. Daha sonra o günler, birlikte dinlenen şarkılar üzerinden

hatırlanırken, mutlu olunan bir karşılaşma anı veya tanışma heyecanı değil, anlatıcının aklına kavga anları gelir. Güzel anlar, ısrarla unutulmuştur.

“Bir sabah kar yağıyordu, ilk kar yağıyordu ve nehir kıyısında, eski plaklarla, dünyanın genç yüzünün henüz bir şeyleri değiştirebileceğini umduğu yılların plaklarıyla dolu bir odaya gittik. Bir kahvede karşılaştıktan az sonra. O plakları karıştırırken yıllar, bir dostun yüzüyle, bir başka evin görüntüleriyle, bir sokakla, bir kavga an'ıyla zihnime çarpıyordu artık hiç gitmediğim yerler artık hiç görmediğim insanlar- o günlerin coşkusu çoktan yitirilmişti” (Başar, 1991: 51).

Otel kafesinde buluşmak için anlatıcı, sevgilisine bir kısa not gönderir. Bu not, kafeyi sıfatlandırırken, bellek unsurunu tat üzerinden harekete geçirir ve sinestet bir çağrışım alanı oluşturur: *“Saat 5'de kentin eski otelinde olacağım, hâlâ viyana usulü kahve verilen yerde. Yalnızca seni daha yakından görmek istiyorum”* (Başar, 1991: 72).

Yazar, mekân ve unutmaya ilişkisini, sevgiliyle birlikte olunan alanlara bir tür kutsiyet anlamı yükleyerek yapar. Öyle ki mekânın dışında her şey anlamını yitirmiş hâlde bulunur. Aşağıdaki satırlarda anlatıcı, geçmişi hayal etmektedir ve sevgiliyle yine bir kahvededir. Dikkat çeken husus romanın tüm hatırlama unsurları yanında, geleceğe dair kurgularının ve zamansal sıçramalarının da epifaniler ve özellikle mekân üzerinden verilidir:

“Bir şeyler içiyorduk, çevremizde sürüp giden konuşmaları duyuyorduk, dışarıda yağmur, henüz onun dişlerini nasıl fırçaladığını, bedeninin bir yerinde bir işaret taşıyıp taşımadığını, teninin gergin ya da sıcak olup olmadığını bilmiyordum. Henüz zaman vardı, bütün gizlenmeleri, bütün yanlış anlamaları, kırgınlıkları, titremeleri, bekleyişleri ve küçük düş kırıklıklarını yaşayacaktık önce, anılarımıza kimi kır kahvelerini, kimi sokakları, birden, uzun bir konuşmanın içinde geçiriliveren bir sözcüğü, gülümsemeleri, bakışmaları, el hareketlerini kazıyacaktık” (Başar, 1991: 98).

Yazar, her ne kadar, eseri gidişini durduramadığı sevgiliye adasa da bu roman bir hatırlama romanı olmaktan öte bir unutmaya romanıdır. Anlatıcı, şahsi hayatı adına yitirilmiş bir cennetten söz etmektedir. Kadının gidişinden sonra her şey onun için anlamını yitirmiş, bir tür kaçış başlamıştır. Hayatı, hafıza oluşturmamış mekânlarda dolaşmaktan ibarettir. Böylece unutabileceğini, hafızasını arındırabileceğini düşünür:

“Bütün o yabancı kentlere gitmemin başkalarının konuşmalarına katılmamın, sabahları bir kahvede, akşamları içki içilen yerlerde dolaşıp durmamın nedeni hep bu yalnızlıktan kurtulmak, geçmişin ağır örtüsünü üzerimden atmak için değil miydi? Oysa dünyanın her yeri birbirine benzeyen görüntülerle dolu ve insan bilincinin düşleleriyle sınırlı” (Başar, 1991: 8).

Hatta yazar, yabancılık duygusunu artırabilmek için hızla hayatın rutin akışından kopmaya başlar. bu noktada kendisi için hafızasızlığı, gelip geçiciliği işaretleyen alanlara sığınır. Bu alanların içerisine bir kez daha kahvehaneler girer. *“Bütün günü parklarda, kahvelerde geçiriyorum, param olmadığı zamanlar kitapçıları dolaşıyorum, kütüphanelerde eski ciltleri okuyorum, yüksek sesle müzik çalınan bir bodrumda oturuyorum, cebimde hep atılmamış mektuplar var. Yanımda taşıdığım küçük teybe sesleri, başkalarının konuşmalarını, sokak gürültülerini kaydediyorum, kimsenin sesi olmayan ve uyunamayan korkunç gecelerde dinlerim diye”* (Başar, 1991: 12).

Roman tüm sevilenlerin kaybı ve hayatının rotasını kaybetmiş kahramanın, yokluğa ilerleyişi ile tamamlanır.

Kürşat Başar, 1992 tarihli *Sen Olsaydın Yapmazdın,, Biliyorum* isimli eserinde, yine üçlü bir aşk hikâyesini konu edinir. Bu eser, bir önceki romanın kahramanlarından olan Selin’in gözünden anlatılmasıdır. Nevit ve Elfe, evliliğe ilerlerken, Selin, Nevit ile ilişkisinden hamile kaldığı bebeğini aldırma zorunda kalır. Dolayısıyla kahramanlar ve vaka birbirinin devamı ve açıklamasıdır. İlk romanda karanlıkta kalan bazı hususlar, bu romanla aydınlatılmış olur. Roman bir kez daha üçlü bir aşk çıkmazının, flashbekler ve epifaniler ile geçmişe doğru derinleşerek açıklanmasıyla ilerler. Roman ev, kahramanın ruhsal tedavi gördüğü klinik, kafe ve kıyı kahveleri olarak anılan kafeteryalardaki anılar üzerinden aktarılır. Dolayısıyla hatırlama kadar, unutma belleği de pekiştirilir.

“Kalabalıklar gider, kıyıdaki kahvede yaşlılar, balıkçılar, bisikletle alışverişe inen kadınlar - kendini bilinmez bir tanrıya adanmış mavi rahibeler- yukarılarda Çingeneler kalır geriye, birkaç faytoncu iskelede esneyerek bekler. Adanın en sevdiğim zamanı. Ama o akşamüstü, yağmurun ansızın başladığı, ışığın erkenden tükendiği o gün, iskeleye geldiğimizde büyük bir sıkıntı duyuyordum. Elfe bütün gün parmaklarıyla çay fincanının kenarını, elindeki yastığın kabartma desenlerini ya da uzaktaki hayali nesnelere tasarımını çizip durmuştu. Vapuru beklemek için kahveye girdik. Arka masalarda birkaç

kişi kâğıt oynuyordu, pencere kenarına oturduk. Nevit'in saçları ıslanmıştı, pencereden dışarı bakıyordu, ben de, ama içerde ışık yanyordu ve yalnızca birbirimizi görüyorduk” (Başar, 1992:16). Bu sahneler, anlatıcı konumundaki Selin’in mekândan doğan bellek koridorunu açtığı ilk satırlar olarak dikkati çeker. Çünkü belirtilen ışık sahnesinde yalnızca Nevit’in hayali görünecektir.

Başka bir kahve sahnesinde, kahvenin karşısında vapor vardır ve yolcular inip binmektedir. Buldukları kahvede televizyon açılır, Elfe, Nevit ile Selin’in ayrılık vakti gelmiştir. Bu atmosfer, Selin’e her şeyi unutturur. *“İlk kez, her şeyi unuttum. Aklımda yalnızca Elfe'nin bir fincanın kenarına sürmekten bıkip usanmadığı parmakları kaldı* (Başar, 1992: 18). Bu kahve sahnesi, sesleri, buğulu camları, kokuları ile kahramanın Nevit’e olan ilgisini de keşfetmesini getirecektir. Yazarın belleği, bu kahveye takılı kalır. *“Bir kahvenin camlarında akşam çökerken Nevit'in yüzüne baktığım, Elfe'nin fincanın kenarlarına parmağım sürüp durduğu günün akşamı vapurda, sonra buraya döndüğümde aklımda yalnızca o vardı: Yağmuru başlatan çocuk. O yağmur günlerce durmadı. Camlardan delice akıyordu, sokakta, şemsiyeleriyle oradan oraya savrulan, yüzlerine çarpan selden korunmaya çalışsan, kaçışan insanlara bakıp durdum. Tam olarak canlanmasa da onun fotoğrafı vardı aklımda”* (Başar, 1992: 39). Bu satırlarda kahve, yalnızca bir bellek mekânı olarak kalmaz. Aynı zamanda bir anıt olma özelliği de taşır. Anlatıcı, bu mekânı Nevit olarak okumaya başlar. Kahvenin camlarına akşam ışıklarıyla vuran yağmur sesi, epifanik bir unsur olarak, anlatıcının zihnine öylesine kazınmıştır ki mekân, Nevit’in anlatıcının aklına kazınmasının karşılığı, aşkın abidesi olur.

Anlatıcı, Nevit ile yaşadığı tensel birlikteliğe rağmen, onun için kalıcı olmayacağını iç sesinin yönlendirmesi ile hissedecektir. Bu anlatıcıdaki tanıdık gelen bir kimsesizlik, terk edilme, bir hayata heveslenmesine rağmen yarı yolda bırakılma gibi melankoliye uzanan travmaları tetikler. Uzunca bir sohbet, eğlenceli bir yol arkadaşlığı boyunca Selin, kendisini o yolcuya ait hissetmeye başlar. Aslında adresini vermemiştir, fakat hayalinde yücelttiği bir kavuşmayı zihnine ihtimal olarak yerleştirmiştir. İstasyonda ardına bile bakmadan inen ve kendisini bekleyen uzun, sarı saçlı genç kıza sarılan bu genç, Selin’e kendisini çok yalnız hissettirir. Bu gence, birkaç yıl sonra göndermek üzere bir kart yazmak isteyen kahraman, istasyon kahvesine girerek, kartı yazmaya başlar. Burada, kolektif bir mekân algısının, birey belleğiyle nasıl ilişkilendirileceği tartışılır. Bu duygular, yine bir kafede canlanmıştır. Kahramanın duygularını toparlaması için, bu

tanıdık bir o kadar uzak, güvenilir fakat bir o kadar tekinsiz, tesadüfliğe açık mekâna ihtiyacı vardır: "*Senin dilinden sözcükleri, en güzellerini, en uygunlarını bulmak için güçlük çektiğim, trendeki o konuşmayı hatırlıyor musun? Sen karanlık saraylardan, yırtılmış, yanmış eski el yazmalarındaki sırlardan, bense hiç görmediğin ülkemdeki çocukluğumdan söz açmıştım. İstasyonda sarışın sevgilinin seni karşılayacağından hiç söz etmemiştin ama. Ben geçmişimi araştırmak için senin gibi uzak zamanlara gidemiyorum, benim ülkemde zamanı geçen şeyler yerini başkalarına bırakıyor, onları gömüyoruz, kaldırıp atıyoruz, yıkıyoruz, yerine yenilerini yapıyoruz, hayatın gerçekliği bu işte, dehlizlerde ne bulabilirsin ki, bizim gibi yaşamış başkalarından, biraz daha farklı görüntüler* (Başar, 1992: 40).

Yazar, bu satırlarla kolektif mekân belleklerini tartışmaktadır. Kolektif mekânlar, ait oldukları topluma bir karakter yüklemesi de yapmaktadır. İnsanlar, diğer toplumların arasına, mekân hafızalarından taşan ve genetiklerine kodlanan eğilimlerle çıkmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı, mekân hafızasının oluşmadığı bir ülke ferdi olarak belleksiz ve hatırasız kalmaktan şikâyetçidir. Ona göre sahipsizliğinin nedenini mekânsızlık, bunun getirdiği hafızasızlıktır. Bu nedenle roman boyunca kahraman, anneannesinin evinden, kendi evinden, klinikten, arkadaşlarının evlerinden yani yerleşiklikten kaçacak, diğerlerinin olduğu mekânların, özellikle eğlence mekânlarının peşinde olacaktır. Bu nedenle kahraman, geçici mekânlara yönelik duygu tecrübelerini de önemser. Hatta kahramanımız, intihara meylettiği zamanlarda bile epifanik anlara tutunarak hayatta kalan "*ne zaman ölmek istesem, kimi eski resimler, bir şarkı ya da bir mektup kurtarıyor beni*" diyen bir kişidir.

Kahraman, kendisini sıkışmış ve güvensiz hissetmektedir. Kız Kulesi'ni seyrettikleri bir otel kafeteryasında söyledikleri, mekânı bir monad, bir sığınma alanı olarak görmediğini de ifade eder. Bu, kadın kahramanı önceleyen anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan gotik ve mekan ilişkisine de dikkati çeker. Bir kez daha geçmiş anılarla şimdi birbirine karışmış durumdadır. Hayat ile memmat arasında salınan kahraman, tüm kötücül duygularını mekâna taşır: "*Kentin, denizin içindeki beyaz kulesine bakan bir otelde kahve içiyoruz, denizin ortasındaki bir kulede bile bir prensesi kötülüklerden koruyamamışlardı. Yorgun görünüyor, denize bakıyor, alışılmış sözdizimini kullanmıyor. Tanımadığım bir çocuk, gözleri renk değiştiren bir çocuk, bu saatte bavullarını indiren yabancılardan başka kimsenin olmadığı bir otelde, - ben denizin ortasındaki bir kulede*

bile değilim, bütün darbelerin kolayca ulaşabileceği bir yerdeyim - ölümden söz ederek, sözü edilecek birinden hiç söz etmeden... yazıyorum”. (Başar, 1992: 60).

Daha sonra bu kahve, Nevit'in hayali ile yitirilmiş cennete dönüşür. Kahraman, burada Nevit ile yaşadıklarını, konuştuklarını ve pembe tablosu kadar, tekinsizliği de işaretleyen masalları, zihninde saklar. *“Az sonra bana bir kış masalı anlatacaktı, her şeyi yaşadığımız gibi çabuk unutacağımı sanacaktı -herkes öyle yapıyor- ama ben o sabahın kahve fincanlarını -pembe güller- kuş desenli masa örtülerini, gülümseyen garsonlarını, denizin içindeki kuleyi, onun en güzel yeşil gömleğini ve o kış masalım hiç unutmayacaktım. "Hadi gel" dedi, "ikimizin de kendine ait bir çalı parçası, bir kulübe bulamayacağı, kimsenin bizi tanımadığı bir yere gidelim.”* (Başar, 1992: 61).

Kahraman, arkadaşının sevgilisi olan Nevit'le buluştuğunda, özellikle arkadaşı hakkında konuşmamayı seçer. Çünkü bu yasak buluşmalarda, kendilerine göre “kurgulanan dünya” içerisinde ve katlanamadıkları gerçeklik yerine, “bir süre için bile olsa gizlenilecek bir düş” atmosferi kurarlar. Bu sanal mutluluk âlemi, ancak kozmik zamanla anlamlı olan bir mekâna ihtiyaç duyar. Çünkü buluşma, gece, mutlak ayrılıkla nihayetlenecek, katı gerçek kahramana çarpacaktır. Başkalarının ve müziğin sesleri, onlara vicdanlarını, geçmiş ve geleceklerini unutturmak adına önemli olur. Aşağıdaki uzun alıntıda, mekan hafızası üzerinden sunulan bir anlık daha görülür:

“Bir akşamüstü bir barda buluştuk, dar masaların birinde oturuyorduk, arka masada bir kadın ve bir adam. ‘Bu işi sen yaparsın’ diyordu adam, kentin pek gidilmeyen barlarından birinde, ‘Daha önce hiç yapmadım’ diyordu kadın. Nevit gözlerini ayırmadan bana bakıyordu, önümdeki kağıda bir şeyler yazıyordum yine. ‘Tıpkı o şarkıdaki gibi, birdenbire karşıma çıkıyor, yavaş yavaş beni öldürüyor, kırmızı dudaklarıyla, bütün sevimliliğiyle karşımda oturup bana bakıyor. ‘Merak etme gerekeni veririm’ diyor adam, herkesin farklı bir öykü oluşturabileceği konuşmalar, karanlık bir köşede yine içiyorum, biraz başım dönüyor, garson birer tane daha içip içmeyeceğimizi soruyor, Nevit ona gülümsüyor, evet birer tane daha, içmekten başka ne yapabiliriz ki burada, dar masalara oturmuş insanların arasında, şarkı ‘ölünceye dek seveceğim’ diyor. ‘Sandığından daha yüksek olur ücreti’ diyor kadın, neden söz ettiklerini bilmiyorum, ‘önemli değil’ diyor adam, garson içkileri getiriyor, yazmayı bırakıyorum,

'gel, bir şey söyleyeceğim' diyorum, kulağını yaklaştırıyor, birden dudaklarından öpüyorum onu, öpmek değil bir dokunuş, ıslak, acımsı bir dokunuş, dilimi değdiriyorum bir an için ve geri çekiliyorum. Daha az acı olabilir miydi? 'Peki, nerede?' diyor kadın. Adam otelin adını söylüyor, Nevit yazıyor. 'Ölünceye kadar seninim' diyor şarkı. (Başar, 1992: 64-65).

Kürşat Başar, yazar kimliği yanında, müzisyen kimliğine de sahip bir yazardır. Yazar, bellek üzerinden inşa ettiği anlatılarıyla özellikle bol sıfat ve katartik etkilerin görüldüğü metinleriyle dışıl bir yazın alanı içerisinde konumlanır. Romanları, çoğunlukla kadın kahramanların dili ve merkezinden işlenir. Bu nedenle eserlerde sıklıkla iç döküm unsurlarına rastlanır. Yazarın, kendisine döndüğü her anlatımda mektup unsurunu kullandığı görülür. Ayrıca kadın edebiyatının temel göstergelerinden olan mekâna yaklaşımda da romantik bir bakış açısının tercih edildiği anlaşılmaktadır. Kadın belleği, hatırlamayı mekân, sinestet unsurlar veya epifani aracılığıyla hatırlamaya daha yatkındır. Yayımlanma yılı 2004 olduğu için çalışmamızın kapsamı dışında kalacak olan Başucumda Müzik isimli çöktarında da yazarın aynı yolu takip ettiği görülür. Demokrat Parti'nin Dışişleri bakanı olan Fatin Rüştü Zorlu ile Vesamet Kutlu'nun yaşadığı yasak aşkı, örtük biyografi yöntemini kullanarak kurgular ve ikilinin birlikte yurt içi ve dışında gittikleri mekânlardan hareketle, şarkıların uyandırdığı epifanik bellek geçişlerini kullanarak okura sunar. Yazarın mekân hafızası ve epifanik belleğe yüklediği anlam, devamlılık gösteren bir anlatı karakterine dönüştüğü için, bu çalışma için oldukça değerlidir.

Mario Levi, 1400'lerden itibaren Endülüsten ayrılarak Osmanlı'ya gelen ve İstanbul'a yerleşen Seferad Yahudilerinden bir aileye mensup olan İstanbullu yazar Mario Moris Levi, çocukluğunu, Şişli'de, Feriköy, Tatavla ve Osmanbey mahallerinde geçirir ve kuvvetli bir yerli mahalli kültür ile ailesinden gelen estetik kültürü harmanlar. Kendisini herhangi bir edebiyat ekolüne bağlı görmese de Levi, Türk edebiyatında mekân ve hafıza, özellikle kent belleği ve öteki kimliği üzerine yazdığı, otobiyografik nitelikli romanları ile tanınır. Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandığı 1999 tarihli *İstanbul Bir Masaldı* isimli romanı, Levi'nin azınlık tarihi, kent hafızası ve hatırlama mekanlarını birleştirdiği ilginç bir romandır. Esere dair tecrübesini yazar, şöyle açıklar:

"Asıl amacım İstanbul'dan bir masal çıkartmak değil, her şeyden önce İstanbul'u anlatmaktı. Tarihiyle, yaşanmışlıklarıyla ve tarihin karanlıklarına

gömülmüş ya da gömülmek isteyen insanlarıyla, duygularıyla... Her şeyden önce ben bir İstanbul anlatıcısıyım. Bu romanı oluştururken hayat serüveninden tabii ki çok yararlandım. Mesela benim geniş bir ailem vardı. Anneannem dokuz kardeş; beş kız, dört erkek. Babaanne deseniz, o da öyle sayılır; iki kız iki erkek. Bütün bu yaşananların beraberinde getirdiği birtakım tanıklıklar var. Çocuksunuz ve o günlerde size bir hayli yaşlı görünen büyük teyzeler, büyük dayılar, halalar var. Çocukken ben onları yaşlı bulurdum, oysa benim şimdiki yaşımdaydılar. Dolayısıyla aile büyük olunca arada husumetler, kırgınlıklar, barışmalar, beraberinde getirdiği hikâyeler ve birbirinden söz etmeler, yakınmalar olabilir. Bir de bana şöyle hikâyelerle geliyorlar: Bir evlilik yapıp da genç yaşında dul kalan bir büyük teyze, kocası veremden ölmüş ama ailenin en küçüğü ve bir takım mental problemleri olan kız kardeş... Aile tarafından biraz dışlanan, dışlandığı için de sanki inadına aileye kendini göstermek ve hissettirmek için ailenin yüz kızartıcı bulabileceği şeyler yapan bir kız kardeş... Tuhaf kıyafetlerle Nişantaşı 'nda dolaşıyor. Onu tanıyorsun ama sen de çocuksun en nihayetinde ve ailenin etkisinde kaldığın için ona çok fazla yaklaşıyorsun. Ailen sana 'ne yaptın?' diyecek diye korkuyorsun. İlerleyen yıllarda kadın ölmüş hatırasını bırakmış. Bir bakıyorsun ki bu anlatılacak bir hikâyeye. Kendinden de bir şeyler ekliyorsun, hikâyeyi daha derinleştirmek için uyduruyorsun. Artık çok eski zamanda kaldığı için yaşananlar biraz da gerçek dışı gibi geliyor, bir masala dönüşüyor... Belirli yaşa gelmiş olanlar, ben bile, geçmişte yaşanan bazı güzellikleri örneğin İstanbul'un kıyılarından, plajlarından denize girmeyi artık bir masala dönüşmüş gibi görüyorum çünkü anlatamazsın. Şişli'de otururken, yaz aylarında Erenköy'e denize girmeye gittiğini nasıl anlatabilirsin? Benim kahramanlarım, 20. yüzyılın başında doğmuş, sonlarına doğru 80-90 yaşına gelmişler; büyük değişimi, iki dünya savaşını, Kurtuluş Savaşı'nı görmüşler. İki ayrı devlette yaşamışlar. Bütün bunlar görüldüğünde elbette bizim için bir masal oluyor her şey. Masal anlatmak, hikâyeye anlatmak da aslında bir hayatta kalma çabasıdır. Tıpkı Şehrazat gibi..." (Türkili 2016).

Bu romanın aktüel zamanı, 1940-1980 dönemi olmakla birlikte, vaka zamanı araştırmalarla 1908-1990 tarihlerine kadar uzatılabilir. Azınlık ve aile tarihine dair

alternatif bir okuma sunan roman, kışkırtıcı olmamakla birlikte, ötekileşmenin mekân kullanımındaki etkilerini de dile getirir. İstanbul sevdalısı olan bir aile, travmatik bellekleri nedeniyle sürekli olamazlar ve devamlı yer değiştirirler. Nihayetinde herkes kişisel tarihinin bir birkaç anında dönüp İstanbul'a gelir ve geçmiş mekânları, hafızalarında ve duyularında olduğu gibi bulamazlar. Yemeklerin tatları, kokular, sesler ve görüntüler, onlara sürekli yabancılaşmaktadır. Bu yabancılaşmayı, modernizmin veya tüketim nesnesi oluşun bir sonucu olarak değerlendirmeyen aile, kent belleğinin yabancı, ötekisi olduklarına inanarak, hayıflanırlar.

Bir mekân roman görünümünde olan roman, İstanbul'un tarihi ve kültürel semt ve eğlence mekanları üzerine kurulmuştur denilebilir. Seferadlara ait kültür ve düşünce dünyası, gündelik İstanbul hayatı ekseninde anlatılır. İstanbul'un nostaljik ve modern dönemleri arasındaki fark, aslında Yahudilerin aile tarihleri ve İstanbul'daki hayatları arasındaki fark gibi sunulur. Hem ailede hem de İstanbul'da zaman geçtikçe dağılma, modernleşme ve yalnızlaşma başlar. Kent hafızasının önemli ölçüde yansıdığı bu romanda yazarın İstanbul'un geçmişine ve bugününe ait kıyaslamaları dikkat çekicidir. Kişiler, mekanla olan bağları ekseninde ve mekân psikolojisi içerisinde değerlendirilir. Fotoğraf karelerinden doğan epifanik anların, geniş bir şahıs kadrosu eşliğinde anlatıldığı eser, oldukça uzundur. Romanda anlatılan kahramanların ortak özellikleri azınlık oluşları, mutsuzlukları ve kaybetmiş bireyler olarak görünmeleridir. Eserde yazarın bir tarih oluşturma arzusu yanında hayata dair panoramik bir yaklaşım arayışı da söz konusudur.

Roman, tüm ailenin, Jülyetlerin evinde, Madam Estraya'nın cenaze töreninde bir araya gelmeleriyle başlar. Bu ölüm, aileye başta Madam olmak üzere pek çok kişinin hayatını hatırlatır. Roman boyunca Tel Aviv, İskenderiye, Paris, Londra, Casablanca, Atina, şehirleriyle Avusturya, Almanya, İsrail, Polonya, Yunanistan, Fransa, İngiltere, Arjantin, Meksika, Sri Lanka, İspanya, Bask bölgesi, Tibet, Küba gibi farklı ülkelerde görülen aile üyeleri, derin bir travmatik çatlağın pençesinde, köksüzlük ve yerinden edilmişlik duygusuyla savrulurlar.

İstanbul'un otel, lokanta, kahvehane, pastane, çay bahçesi, gece kulüpleri gibi mekânlarında buluşan aile üyeleri, yaşanan değişimleri şaşkınlıkla izler. Özellikle Aşer'in Meyhanesi, Sarımadam'ın Kahvesi, Meyhaneci Hristo'nun yeri romanda hatırlama işleviyle ön planda olan yerlerdir. Burada dertleşen ve çoğunlukla eşik mekânlar

oluşturan bu meyhaneler, hayatların dönüşümlerini de açıklar. Bu mahallerde, hatıralar, biyografiler ve hayatlar paylaşılır.

Romandaki ben anlatıcı, çok uzun olan bu roman içerisinde Yahudi tarihine dair pek çok ayrıntıyı okura sunar. Anlatıcının babaannesinin limandan ayrılan bir gemiyle geride kalan ailesinden nasıl ayrıldığını; babaannesinin kardeşi Robert'in karısıyla Toplama kampına götürüldüğünü, çocuklarının son anda ve alelacele kapıcıya ancak teslim edilebildiğini hatırlar. Sigara içmeye başladığı günlerde amcasıyla nargile içmeye gittiği kahve, yazarın koku ve mekân ilişkisini kurduğu bir anlatı parçası olarak dikkati çeker. Fakat, o günlerin belleğindeki acı hatıralarını tekrar gün yüzüne çıkarmamak için nargileciye tekrar gitmek istemez. Eminönü'nden ayrılarak Kadıköy'e gelişi, mekânın sağaltım işlevine bağlı olarak yeni bir hafıza alanı açar. Tüm yaşadıklarından ve asırlardır üzerine yapışan yurtsuzluk duygusundan sonra bu semt sayesinde anlatıcı, yeniden ait olma hissini yaşar. Vapur, Selimiye Kışlası'nın önünden geçerken mimari açıdan çok hoş görünmesine rağmen kışlanın onun belleğini yaralayan paradoksunu düşünür.

Kuzguncuk semtiyle birlikte hatırladığı, kimlik edinişlerini, konuştukları eski İspanyolcanın bu semtte ne kadar uzun süre yaşadığını düşünür. Anlatıcı özellikle kapılara ve merdivenlere dair çağrışımlarla eşik mekânlara işaret eder. Yine bu semtte, herkesin kendisi olarak kalabildiği, bugünün erişmediği İsmet Baba Meyhanesini hatırlar. Çengelköy'deki Çınaraltı Kahvesi, ailenin bir başka buluşma mekanıdır. Dedesi ve annesi ile birlikte geçirdiği bir günü ve Beylerbeyi kıyısındaki çay bahçesinde o gün yaşadığı duygudan duyguya geçiş hallerini anlatır.

SONUÇ

İnsanın kimlik ve aidiyetini belirleyen mühim unsurlardan biri olan bellek, ister bireysel ister kolektif planda, hatırlama ve unutma eylemlerini yöneten girift bir unsurdur. Bellek, bireysel bir öz taşıdığı kadar, bireyin sosyo-kültürel çevresinden bağımsız değerlendirilemez. Çünkü bellek yalnızca hatırlama ve/veya unutmaya yönelik bir eylem değildir. Bir yandan da şimdi içerisinde düzenli olarak inşa edilmekte, yaşarlığını sağlamak için sürekli yeni veriler yüklenmektedir. Bütün bilgileri algılardan sistematik olarak derlenen bellek, anıları da depolayarak, aslında birey için bir tür enerjiye dönüştürür. Bu enerjinin açığa çıkabilmesi için de belleğin tetiklenmesi, çeşitli anıştırıcılarla yüklenmesi gerekir.

Bellek yalnızca öğrenilenlerin değil, deneyimlenenlerin de hatırlandığı yerdir. Bu hatırlama eylemi, bilinç ve irade ile gerçekleştiği kadar, aniden, bilinçsiz, kendiliğinden ve hatta travmatik de gelişebilir. Bireyin veya toplumun, belleği kullanırken yalnızca biyolojik etmenlere ihtiyacı yoktur. Sağlıklı bir nörobilişsel düzey kadar, hatırlama eylemini veya belleği ateşleyen estetik bir algı, sanatsal bir değini, doğada bulunan bir element, koku, renk de bu eylemin kaynaklarını oluşturur. Bu noktada bellek, bireysel ve kolektif planda iki dayanak üzerinden hayatiyetini sürdürür. 19. yüzyılla ve modernizmle birlikte kolektif bellek, kendisini hatırlama ve unutma eylemleri üzerinde hakim kılar. Bunda elbette ulus devletlerin doğuş sürecinin de etkisi olur. Millete ait unsurların depolandığı ve gerekli tarihsel şart ve dönemler oluştuğunda kullanılmak üzere kutsiyetle saklandığı her türlü folklorik birikim, kolektif bilincin değer dünyasını doldurur. Bununla birlikte toplumun kendi yerini belirlemek ve tarih içerisinde kendisine bir yer açmak için oluşturduğu ötekinin icadına duyulan ihtiyaç, milli kinlerin pekiştirilmesi süreci, ulus devlete ulaşma yolunda verilen mücadelenin kutsallaştırılmasına duyulan ihtiyaç, milli benliklerin sürekli aktif tutulması ve milletin ferdi olma gururunun, aidiyet duygusunun kuvvetlendirilmesi için belleğin sürekli işlemesi gereken bir dinamo gibi kullanılmasını getirir. Bu durum da belleğin mekân ile olan ilişkisini gündeme getirecek gelişmeldir.

Bireysel hatırlama, kendi hafıza alanlarını işaretlerken, kolektif hatırlama, siyasi mekân hafızalarına ihtiyaç duyar. Bellek de siyasallaştırılır ve devletler, hatırlamanın devamını sağlamak, hatta belleğin damga haline dönüşmesi için mekân üzerinden de belleğin okunması noktasında gayret gösterirler ve ulus devlete yönelik her değer, anılaşmaya başlar. Meçhul asker anıtları, şehitlikler ve abideler, devlet mezarlıkları, müzeler, oteller, devlet binaları veya tarihsel önemi olan yapılar, meydanlar bir yandan

milli kodlar için bir pekiştireç rolü görürken diğer yandan siyasi erkin de elini kuvvetlendiren ve siyasi erki bir merkez haline getiren unsurlar olur. Bununla birlikte millet, tarihsel varoluşu içerisinde çeşitli travmatik olaylar da yaşamış olabilir. Büyük doğal afetler, işgal altında olma, göçe zorlanma sürekli savaş tehdidiyle yaşama, sömürge durumu olma, uzun süreli ekonomik yetersizliklerle uğraşma gibi can ve mal güvenliğini tehdit eden durumlar, milletin direnme gücünü yitirmesine neden olur. Böylesi durumlar atlatıldıktan sonra geleceğe bir referans olması adına çeşitli kolektif bellek yüklemeleri yapılır. Ya da tersi bir yönelişle özellikle iktidar merkezli, unutturma süreçleri yaşatılabilir.

Millet hayatında yaşanan devrimler, darbeler, yönetsel zihniyet ya da rejim değişiklikleri gibi durumlarda da yeni iktidar erki, geçmişe dair unsurları millet hafızasından siler. Bu değişikliklerin yaşanabilmesi için uygun zemin aranırken de var olan kolektif hafıza unsurları silinmek istenebilir. Timsal mekanların bozulması, değiştirilmesi, dönüştürülmesi veya yok edilmesi gibi hususlar, kitle iletişim araçlarının toplum için yeni içerikler üretmek var olan algıyı değiştirmesi veya dönüştürmesi, erk tedbirlerinden bazıları olarak dikkati çeker.

Kısacası hatırlama, anımsama, unutmama eylemlerinin gerçekleştiği alan olarak bellek, yalnızca psikolojik ve nörolojik bir kavram değildir. Geçmiş inşa etmesi, koruması, saklaması ve iletmesi bakımından bellek, kültür ve kimlik kavramlarıyla yakından ilişkilidir. İster toplumsal ister bireysel kimliklerin oluşması ve taşınmasında; yine gerek bireysel gerekse kolektif modern mitlerin oluşması bellek, mühim bir rol üstlenir. İşleyişi açısından koordinasyon ağına ihtiyaç duyan belleğin, çeşitli enerjileri de kendisi için bir tür pekiştireç olarak kullandığı söylenebilir. Zaman, mekân ve bu iki temel fiziksel olgu içerisinde anlam kazanan ses, koku, renk unsurlarıyla kendi imkânlarını genişleten bellek, bir yandan üretilirken bir diğer yandan da kendi kimlik alanını ve mekânını üretir. Dolayısıyla bellek, mekân ile doğrudan bir bağ içerisindedir.

Geçmiş ve gelecek üzerinde bir kurgu ve tahkiye alanı açması bellek ve mekân birlikteliğinin edebiyat ile de ilişkisini kurar. Edebiyat her ne kadar somut bir metin sunsa da nihayetinde kurmaca bir yapıdır. Fiktif dünyanın bileşenleri içerisinde temel bir kurgu unsuru olan mekân, kimi zaman tema değeri yüklenirken kimi zaman da merkez şahsın yerine geçer ve anlatının ağırlık noktasını oluşturur. Kronotop olarak zaman unsuru ile de birleşen mekân, belleğe dair unsurları da taşıyarak, esere hatırlama ve unutmama anlamında

hafıza unsurları yükler. Aynı zamanda da belleğin mekân ve mitlerinin oluştuğunu görürüz.

Romanlardaki mekân unsuru, yalnızca edebiyat tarihinin verdiği yargılar ve merkeze konumlanan görüşler üzerinden ilerlemez. Bir hafıza mekanı söz konusu olduğunda, hâkim eğilimlerden daha da fazla avangart eğilime ve Hutcheon tarafından dile getirildiği şekliyle merkezin dışındaki anlatılara daha yatkındır denilebilir. Mekân üzerinden yansıyan hatırlama ve unutma kurguları, devlet ve devletin ideolojik aygıtlarının yönlendirdiği hatırlama ve unutma alan ve pratikleri ile ilişkili olduğu kadar biyopolitika ile de ilişkilidir. Eril güç ve iktidarın şekillendirdiği eğlence mekânları ile ilişkili olduğu kadar feminist düşünce, dişil mekan inşası ile de ilişkilidir. Geleneksel kültür ve folk kimliğinin verileri ile ilişkili olduğu kadar gelişen teknoloji ve yaşam standartlarının açtığı gediklerden sızan vitrinlik hayatların sunduğu modalarla da ilişkilidir. Göç politikaları ile ilişkili oldu kadar, azınlık tarihi ve yitirilmiş mekânları işleyen kurucu nostalji ile de ilişkilidir. Nüfus artışıyla birlikte gelen hegomonik alan ve iktidarlar kadar ötekini işaretleyen alt kültürlerle de ilişkilidir. Bu anlamda özellikle kahvehane, meyhane, kafe ve barlar yani temel eğlence mekânları üzerinden verilen mesajları çözümlenmekle ilişkilidir.

Yine farklı bir bakış açısından da bahsedilen mekânlar, folk kimlikten kitle kimliğine doğru evrilen, kentsel bir çözümlenmeyi de zorunlu kılar. Geleneksel mekânların çoğunlukla hatırlamaya, modernite ve yalnızlaşma, yabancılaşma ile birlikte değerlendirilen mekânların da genellikle unutmaya yönelik olduğu dikkati çeker. Bununla birlikte ister kahvehane ve meyhane, isterse de kafe ve bar niteliğinde olsun tüm bu bellek mekânlarının toplumsal şartlardan bağımsız bir edime izin vermediği gerçeğidir. İşgal dönemleri de dâhil olmak üzere tüm travmatik süreçler, hizmet sektörünün ve günlük yaşam içerisinde benliğin gösterimlerine dair alanların kuvvetlenmesini sağlar. Bu anlamda tüm kriz dönemleri, eğlencenin kendisini gösterdiği zamanlar olur. Eğlencenin bu denli yaygınlığı, çalışmada incelediğimiz mekânları psikolojiye yönelik bir sığınma alanı hâline de getirir. Cemiyet içerisinde yükseliş ve düşüşün kendisini en vazih biçimde hissettirdiği bu mekânlar, sanatçıların dönemlerine dair sundukları tepkiselliğin ve çözüm önerilerinin de anahtarlarını verir. yazarlar, bu mekânlarda susarak veya konuşarak, toplumsal trajedilerden veya vakalardan yana tavır almış bulunurlar. Bu yüzden eğlence mekânları ve bellek üzerinde yapılan her çalışmanın sosyolojik bir yanı olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır.

Mekân, geçmişten ana ve geleceğe uzanan çizgisiyle bir bütündür. Dolayısıyla mekânın edebiyat ve estetik açısından değeri araştırılırken, aynı mekâna dair, şehir belleğinden birey belleğine uzanan bir dizi değer algı ve yargısının da gözde uzak tutulmaması gerekir. Bu nedenle mekân incelemeleri, modernitenin açmazlarından, kolektiviteden, küresel algılardan ve en mühimi de kültürden bağımsız gelişemez. Bu nedenle her bir mekânın zaman karşısında direnebilir olması için, canlı bir varlık olarak değerlendirilmesi elzemdir. Şehir kültürü, tarihi, aidiyeti, gelenekleri, mimarisi ve algısı ile ait olduğu ana kültürün özelliklerini hem taşıyan hem de bu özelliklerin bir parçası olan, müstakil bir bellek, soyut ve somut modellemeler içerir. Bu noktada da eğlence mekânları, özellikle kahvehane, meyhane, kafe ve barlar açtıkları enformasyon ile oldukça önemli hale gelirler.

Kahvehaneler, folk kültürle ilişkili mekânlardır. Bireyler kahvehanelerde, kültürlenme süreçlerini tamamlarlar. Kültürlenme, bireyin eğitim ve deneyim yoluyla edindiği kültürel pratikleri karşılar. Özellikle köyden kente göç ile başlayan iç göçleri işleyen romanlarda kahvehaneler, göçmenlerin şehre ve yeni hayata uyum sağlanmasında da oldukça etkilidir. Dolayısıyla bir kültürleşme mekânıdır. Bir yandan folk kültürün etkileri korunup, başkalarıyla paylaşılırken öz kimlik korunmakta; diğer yandan yeni insanlar üzerinden sağlanan iletişim ve kültürel yükleme sayesinde kültürleşme gerçekleştirilir. Ayrıca bireylerin yaşamış oldukları kültür şokunun üzerinden atılmasında, şehir hayatına motivasyon sağlanmasında, ortak sevinç ve kederler edinilmesinde kahvehaneler, oldukça önemli işlev yüklenirler. Eğitim, eğlence, reaksiyon ve bellek inşası noktasında bu mekânlar, dinamik bir kültürel aktarım ortamını doğurmuş olurlar. Kültürel çeşitlilik, şehrin mekân hafızasının oluşumunda önemlidir.

Meyhaneler, kendi geleneklerini inşa eden, koruyan ve değişime uğramadan devam eden mekânlar olarak iletişimsel bir bellek alanına sahiptir. Bu mekânlar, hafızayı korudukları gibi oluştururlar da. Her gelenekli yapının gereği olarak, kendi yasaları ve erkânı olan meyhaneler, romanda hem kolektif hem de bireysel unutmaları alanları olarak yer alırlar.

Kafeler, kent hayatının bir sonucu olarak ve daha çok 1970'li yıllarla birlikte toplumsal hayatta bir karşılık bulur. Kafeler, öznel hafıza alanları oluşturur ve mutlaka şehir hayatına dair anılar barındırır. Sınıf farklılıkları, kafeler üzerinden incelenebilir ve romanlarda kafeler, ekonomik yapı için de önemli bir belirleyici olur.

Barlar, Cumhuriyet'in kanonik yönlendirmesiyle açılan mekânlar olsa da 1980'lere değin, kadın bedenine sahip olmak gayesinin güdüldüğü mekânlar olarak işlev yüklenir. Ekonomik ve sosyal sınıf farkı barlarda görünmezken, ancak 1980 sonrasında felsefi bir yalnızlık mekânı olarak barlardan söz edildiği görülür. Yine de barlar, batıdaki yabancılaşma karşılığını Türk romanında bulunmaz ve barlara dair bellek faaliyeti daha çok unutmaya üzerinden yaşanır.

Eğlence merkezlerine bu yönden bir bakış, Türk edebiyatındaki modernleşme süreçlerini de okura açacaktır. Tanzimat ile başlayan roman tarihinde eğlence mekânları modernist dönüşümün karşılığı olur. Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde eğlence mekânlarının batılılaşma macerasındaki yeri takip edilir. Modern mekânlar olan kafe ve barlar, ilk defa Tanzimat şartlarında oluşmaya başlar. Batılı eğlence mekânları olan bu yerlere bakış olumlu değildir ancak kahve ve meyhaneler de geleneksel halka ait, taşra alanları olarak işaretlenir.

Milli edebiyat, Atatürk devri Türk edebiyatı ve 1950'ye dek devam eden tek parti dönemi edebiyatları aynı düzlemde ilerledikleri için eğlence mekânları, yeni insan tipinin gerektirdiği yeni mekânlar olarak konumlanır. Mekânın özellikle Ankara olması da bu yenileşme sürecini açıklaması bakımından oldukça önemlidir.

1950-2000 arası romanlarda eğlence mekanları, siyasi, tarihsel ve kültürel kırılma noktalarını esas alınarak çözümlenebilir. 1950-1960 arası dönemde romanlar, modernizm, çok partili hayata geçiş sancıları, köy enstitülerinin kuruluşu, enstitü yazarları ve toplumsal gerçekçi çizginin ön hazırlığı, tarımda makineleşmenin etkileri, köyden kente göç ve bireysel arayışlar ekseninde 1950'lerin ruhu ekseninde kaleme alınır. Siyaset ve folk kimliğinin etkili olduğu bu dönemde kahvehaneler ve meyhaneler önemli iken bar ve kafelere neredeyse rastlanmaz. Kahvehaneler geleneksel mekanlar olarak en çok kullanılan mekanlardır. Köye dair dedikodular, köy ve ilçe arasındaki haberleşmeler, siyasi partilerin seçim bürosu olarak faaliyet gösterilen zamanlar romanlarda kahvehaneler özelinde hatırlama ve unutmaların başlıca meseleleri olur. Meyhaneler yine kolektif mahiyette kurgulanır ve bellek işlevini toplumsal konular üzerinden işletir. Barlar, hayat kadınları ile temas kurulan alanlardır. Bu anlamda olumlu bir çizgi oluşturmaz. Kafeler ise dönem romanlarında görülmez.

1960-1970 arası romanlarda politik etkilerin baskın olduğu göze çarpar. Dönem edebiyatının temel meseleleri, Demokrat Parti ve 27 Mayıs Darbesi, Gençlik Hareketleri,

Siyasi tercihler, işçi ve köylü hareketleri, grev, sendikalaşma, göç ve gurbet, tüketim kültürü ve modernizme yönelik eleştiriler, toplumsal gerçekçi mesele ve Anadolu'ya çok yönlü bakış, toplumsal değişim ve eleştiri, gündelik hayatın eğlence merkezli doğuşu, bireysel kırılmalar ve voroluşsal çelişkilerdir. Modernizme dair gerçek çatışmaların görülmeye başladığı bu dönemde, Türkiye kabuğunu kırmaktadır ve bu anlamda eğlence mekânları da bir ayna görevi üstlenir. Yine en çok meyhane ve kahvehaneler kullanıldığı dönemde bu mekânlar, yaşar kılınır. Yazarların büyük kısmı anlattıkları mekanların müdavimidir. Kafeler bu dönemde görülmezken, barlar da bir önceki dönemde görüldüğü üzere olumsuz bir imaj yüklenir.

1970-1980 arası dönemde romanda ve sosyal hayatta temel kırılma 12 Mart Muhtırası ekseninde gelişir. Kıbrıs Barış Harekâtı, Sanayileşme, Kentleşme ve Dış Göçler, toplumda yaşanan kaotik sürecin her türlü etkisi, yozlaşma ve yabancılaşma, işçi hakları ve geçmiş dönemlere ait -başta 27 Mayıs darbesi olmak üzere- konular olarak dikkati çeker. Geçmişle hesaplaşma dönem ruhunda etkilidir ve bu anlamda eğlence mekânları kahvehaneler merkezinde ilerler. Bununla birlikte mekanlarda bazı değişimler gözlemlenmeye başlanır. Adını kafe olarak belirtmeseler de yapısı itibarıyla kafe olduğu anlaşılan mekanlar ilk kez kentsel değişim anlamında kullanılır. Oteller ve otel kafelerinden söz edilir. Kafeler bireysel hafıza mekânlarına dönüşür. Kahvehanelerden çok meyhane ve barların ağırlığı dikkati çeker. Barlar da bireysel felsefe mekanlarına dönüşmeye başlar.

1980-2000 süreci ise bir yandan 12 Eylül ve etkileri, diğer yandan ekonomik değişimler, apolitizasyon süreci, kültürel yönelişlerde değişim, moda ve biyopolitikanın etkileriyle kuşanır. Feminizm ve kadın mekânları, 28 Şubat ile başlayan süreç ve etkileri, özellikle aydınların gerçekleştirdiği göç ve cezaevi romanları dönemin temel meseleleri olarak karşımıza çıkar. En az işlenen mekân kahvehane olurken, bar ve kafeler daha sık görülmeye başlar. Dikkat çeken husus bütün mekânlarda bireysel hafızanın etkilerinin görülmesi, kolektivitinin azalmasıdır. Dönemin genel ve popülist eğilimleri, eğlence mekânları üzerindeki incelemeleri de bağımsızlaştırmıştır.

Sonuç olarak, bellek ve mekân, birbirlerinin inşa edicisi ve dinamiği olarak, ortak bir yazgıya sahiptir. Edebiyatta hafıza mekânları ve mekân hafızaları da bu bağlamda sosyolojik, psikolojik ve fenomenolojik okumalar için uygun bir alan hazırlar. 1950'den itibaren Türk edebiyatında görülen eğlence mekânlarına dair kurgular, bütün bir modernleşme tarihini, sosyo-ekonomik süreçleri ve toplumsal psikolojiyi çözümlenmek

hususunda oldukça önemlidir. Bu mekânlarda insanların unuttukları ve hatırladıkları her unsur aslında bireysel veya toplumsal travmatik süreçleri yansıtmaları bakımından önemli olur. Yalnızca eğlence mekânlarının romanlardaki tespiti bile modernleşme sürecini ve travmaları anlamamız bakımından yeterli olacaktır.

KAYNAKÇA

Tez İçerisinde İncelenen Romanlar:

- Abasıyanık, Sait Faik (2010). *Kayıp Aranıyor*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Adivar, Halide Edib (1974). *Tatarcık*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Adivar, Halide Edib (2010). *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (1983). *Son Eseri*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (1983a). *Mev'ut Hüküm*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (2000). *Hayat Parçaları*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (2001). *Döner Ayna*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (2005). *Raik'in Annesi*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (2013). *Akile Hanım Sokağı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adivar, Halide Edip (2013). *Ateşten Gömlek*, Can Yayınları, İstanbul
- Adivar, Halide Edip, (1973). *Zeyno'nun Oğlu*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ağaoğlu, Adalet (1977). *Fikrimin İnce Gülü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ağaoğlu, Adalet (1984). *Bir Düşün Gecesi*, İstanbul.
- Ağaoğlu, Adalet (2000). *Romantik Bir Viyana Yazı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, Adalet (2002). *Üç Beş Kişi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, Adalet (2015). *Ölmeye Yatmak*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Midhat Efendi (2000a). *Acâyib-i Âlem*, (Hazırlayan: Kâzım Yetiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000b). *Bahtiyarlık*, (Hazırlayan: Nuri Sağlam), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000c). *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, (Hazırlayan: Kâzım Yetiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000d). *Dürdane Hanım*, (Hazırlayan: M. Fatih Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000e). *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, (Hazırlayan: Necat Birinci), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000f). *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*, (Hazırlayan: Ali Şükrü Çoruk), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000g). *Henüz On Yedi Yaşında*, (Hazırlayan: Nuri Sağlam), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000h). *Hüseyin Fellah*, (Hazırlayan: M. Fatih Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000h). *Hüseyin Fellah*, (Hazırlayan: M. Fatih Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

- Ahmet Midhat Efendi (2000ı). *Müşahadat*, (Hazırlayan: Necat Birinci), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2000i). *Vah*, (Hazırlayan: Kazım Yetiş). Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2003a). *Eski Mektuplar*, (Hazırlayan: Ali Şükrü Çoruk), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Ahmet Midhat Efendi (2003b). *Jön Türk*, (Hazırlayan: Kâzım Yetiş), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Aka Gündüz (1933). *Ben Öldürmedim Kokain*, Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Aka Gündüz (1933). *Üç Kızın Hikayesi*, Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Aka Gündüz (1940). *Tank Tango*, İstanbul: Resimli Ay.
- Akbal, Oktay (1975). *İnsan Bir Ormandır*, E Yayınları, İstanbul.
- Akbal, Oktay (2008). *Suçumuz İnsan Olmak*, E Yayınları, İstanbul.
- Akbal, Oktay (2009). *Garipler Sokağı*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- Akçam, Dursun (2000). *Ucu Ucuna Yaşam*, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Ali, Sabahattin (2003). *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ali, Sabahattin (2013). *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Alpata, Süleyman (1955). *Günah Kızları*, And Yayınları, İstanbul.
- Altan, Ahmet (1997). *Geceyarısı Şarkıları*, Can Yayınları, İstanbul.
- Altan, Ahmet (1998). *Kılıç Yarası Gibi*, Can Yayınları, İstanbul.
- ALTAN, Ahmet (2011). *Sudaki İz*, Alkım Yayınevi, İstanbul.
- Altan, Ahmet (2013). *Son Oyun*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Altan, Çetin (1978). *Viski*, Hürriyet Yayınları, İstanbul.
- Altan, Çetin (1999). *Büyük Gözaltı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Anday, Melih Cevdet (1970). *Gizli Emir*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Anday, Melih Cevdet (1991). *İsa'nın Güncesi*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Anday, Melih Cevdet (2011). *Aylaklar*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Arslanoğlu, Kaan (1998). *Devrimciler*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Atasü, Erendiz (2002). *Dağın Öteki Yüzü*, Can Yayınları, İstanbul.
- Atay, Oğuz (1998). *Bir Bilim Adamının Romanı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, Oğuz (2014). *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, Oğuz (2015). *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atılgan, Yusuf (2012). *Anayurt Oteli*, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul.
- Atılgan, Yusuf (2012). *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aydemir, Şevket Süreyya (1987). *Suyu Arayan Adam*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Aydemir, Şevket Süreyya (2012). *Toprak Uyanırsa (Ekmeksiz Köyün Hatıraları)*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Aygen, Reşat Enis (1933). *Gonk Vurdu*, Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Aygen, Reşat Enis (1935). *Gece Konuştu*, Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Aygen, Reşat Enis (1949). *Ağlama Duvarı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Aygen, Reşat Enis (1983). *Yolgeçen Hanı*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Aygen, Reşat Enis (2002). *Sarı İt*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Ayverdi, Sâmîha (1964). *İbrahim Efendi Konağı*, Baha Matbaası, İstanbul.
- Başar, Kürşat (1991). *Konuştuğumuz Gibi Uzaklara*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Başar, Kürşat (1992). *Sen Olsaydın Yapmazdın, Biliyorum.*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Baydar, Oya (1998) *Hiçbiryer'e Dönüş*, Can Yayınları, İstanbul.
- Baydar, Oya (2000). *Sıcak Külleri Kaldı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1973). *Köygöçüren*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1974). *Efkâr Tepesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1975). *Amerikan Sargısı*, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1975). *Kaplumbağalar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1976). *İrazcanın Dirliği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (1985). *Tırpan*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (2003). *Gurbet Kuşları*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Baykurt, Fakir (2006). *Yılanların Öcü*, Literatür Yayıncılık, İstanbul.
- Baysal, Faik (1994). *Rezil Dünya*, Can Yayınları, İstanbul.
- Bekir Fahri (2012). *Jönler*, İletişim, İstanbul.
- Bener, Erhan (2012). *Acemiler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Benice, Ethem İzzet (1960). *Göz Yaşları*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Berköz, Haydar (1965). *İkinci Ergenokon*, Yeni Matbaa, İstanbul.
- Biberyan, Zaven (2000). *Yalnızlar*, Aras Yayıncılık, İstanbul.
- Bilbaşar, Kemal (1970). *Yeşil Gölge*, May Yayınları, İstanbul.
- Bilbaşar, Kemal (1981). *Zühre Ninem*, Yazko, İstanbul.
- Bilbaşar, Kemal (2008). *Denizin Çağırışı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Bilbaşar, Kemal (2015). *Ay Tutulduğu Gece*, Can Yayınları, İstanbul.
- Birsel, Salâh (1980). *Dört Köşeli Üçgen*, Ada Yayınları, İstanbul.
- Buğra, Tarık (2008). *Siyah Kehribar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Buğra, Tarık (2015). *Küçük Ağa*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Buyrukçu, Muzaffer (2017). *Gürültülü Birkaç Saat*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- Celal, Peride (1940). *Yaz Yağmuru*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Celal, Peride (1954), *Üç Kadının Romanı*, Çağlayan Yayınevi, İstanbul.
- Cumalı, Necati (1977). *Yağmurlar ve Topraklar*, E yayınları, İstanbul.
- Cumalı, Necati (1974). *Acı Tütün*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Daniş, Naci Sadullah (1937). *Günah Gönüllüleri*, Semih Lütüf Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Derviş, Suat (1968). *Ankara Mahpusu*, May Yayınları, İstanbul.
- Derviş, Suat (2004). *Fosforlu Cevriye*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Derviş, Suat (2014). *Aksaray'dan Bir Perihan*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Dinamo, Hasan İzzettin (2007). *Musa'nın Gecekondu*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- Eray, Nazlı (1994). *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, Nazlı (1997). *İmparator Çay Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, Nazlı (2012). *Ayıışığı Sofrası*, Postiga Yayınları, İstanbul.
- Erbil, Leyla (1980). *Tuhaf Bir Kadın*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Erduran, Refik (1954). *Yağmur Duası*, Çağlayan Yayınevi, İstanbul.
- Eroğlu, Mehmet (2015). *Yüz: 1981*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Esental, Memduh Şevket (2007). *Ayaşlı ve Kiracıları*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Filibeli Ahmet Hilmi (2020). *Âmak-ı Hayal*, (çeviren: Mehmet Kanar), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Füruzan (2015). *Kırk Yedi'liler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gündüz, Aka (1940). *Yayla Kızı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güney Yılmaz (2003). *Boynu Bükük Öldüler*, Güney Yayınları, İstanbul.
- Güntekin (2007). *Yaprak Dökümü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (1964), *Gökyüzü*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (1984). *Son Sığınak*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (1986). *Ateş Gecesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2000a). *Değirmen*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2000b). *Miskinler Tekkesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2010a). *Eski Hastalık*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2010b). *Gizli El*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2013). *Çalığışu*, İnkılâp Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2014). *Acımak*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2016). *Dudaktan Kalbe*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2017). *Akşam Güneşi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2017). *Kavak Yelleri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (2018a). *Bir Kadın Düşmanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri (1995). *Yeşil Gece*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1969). *Muhabbet Tilsımı*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1973). *Acı Gülüş* (Tebessüm-i Elem), Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1976). *Evlere Şenlik Kaynanam Nasıl Kudurdu?*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1981). *Ben Deli miyim?*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1984). *Tutuşmuş Gönüller*, Atlas Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (1999). *Deli Filozof*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2010a). *Cehennemlik*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2010b). *Kesik Baş - Ölüm Bir Kurtuluş mudur?*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2011). *Utanmaz Adam*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021). *Can Pazarı*, (haz. Hatice Yasemin Yıldırım, Yasemin Bulut), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021a). *Billur Kalp*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021b). *Dünyanın Mihveri Kadın mı, Para mı?* Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021c). *Gönül Bir Yel Değirmedi Sevda Öğütür*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021d). *İffet*, (Hazırlayan: Gökçe Bulut), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021e). *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, (Hazırlayan: Arzu Öztürk - Erhan Kıvanç), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021f). *Metres*, (Hazırlayan: Kadriye Satman Çallı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021g). *Mürebbiye*, (Hazırlayan: Ayşe Şeker), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021h). *Sevda Peşinde*, (Hazırlayan: Prof. Dr. Birsal Oruç Aslan- Celâl Görgeç- Yasemin Gültekin-Dr. Yasemin Bulut), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021ı). *Son Arzu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021i). *Şıpsevdi*, (Hazırlayan: Habibe Demir), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021j). *Tesadüf*, (Hazırlayan: Hamdi Üngör), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021k). *Toroman*, (Hazırlayan: Gülşen Özçamkan Ayaz, Pelin Seçkin, Seda Uysal Bozaslan), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021l). *Şık*, (Hazırlayan: Dilek Herkmen), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021m). *Hayattan Sahifeler*, (Hazırlayan: İlhan Sadıkoğlu), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021n). *Cadı*, (Haz. Selma Oğuz), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2021o), *Hakk'a Sığındık*, (Haz. Duygu Turp Kaya), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi (2022). *İnsan Önce Maymun muydu?*, (haz. Erhan Kıvanç), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Halikarnas Balıkcısı (1989). *Uluç Reis*, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- Halikarnas Balıkcısı (1997) *Aganta Burina Burinata*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Halikarnas Balıkcısı (1997). *Ötelerin Çocukları*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Halikarnas Balıkcısı (1997). *Deniz Gurbetçileri*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Hançerlioğlu, Orhan (1951) *Karanlık Dünya*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1998a). *Büyük Balıklar*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1998b). *Oyun*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1999) *Kutu Kutu İçinde*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1999). *Ali*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (2017). *Yedinci Gün*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hasan Remzi (1327). *Sevda-yı Medfûn yahut Safahat-ı İstibdat*, Uhuvvet Matbaası, İstanbul.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (1996a) *Çamlıcadaki Eniştemiz*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (1996b) *Fahim Bey ve Biz*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Hüsamettin Nuri (1935), *Kafamda Dönen Şerit*, Cemal Azmi Millet Kütüphanesi ve Matbaası İstanbul.
- Ilgaz, Afet (1960), *Eşiktekiler*, Hatipoğlu Yayınları, İstanbul.
- Ilgaz, Rıfat (1982). *Yıldız Karayel*, Yalçın Yayınları, İstanbul.
- Ilgaz, Rıfat (1969). *Karadenizin Kıyıcığında*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Ilgaz, Rıfat (1996). *Karartma Geceleri*, Çınar Yayınları, İstanbul.
- İleri, Selim (1976). *Her Gece Bodrum*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- İleri, Selim (1976). *Her Gece Bodrum*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- İleri, Selim (1981). *Yaşarken ve Ölürken*, Altın Kitaplar, İstanbul.
- İleri, Selim (2010). *Mavi Kanatlarıyla Yalnız Benim Olsaydın*, Everest Yayınları, İstanbul.
- İleri, Selim (2012). *Bir Denizin Eteklerinde*, Everest Yayınları, İstanbul.
- İleri, Selim (2014). *Saz Caz Düğün Varyete*, Everest Yayınları, İstanbul.
- İlhan A. (1982). *Kurtlar Sofrası*, Adam Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attila (1986). *Hacı Hanım Vay*, Özgür Yayın, İstanbul.

- İlhan, Attila (1987) *Zenciler Birbirine Benzemez*, Özgür Yayın, İstanbul.
- İlhan, Attila (1991). *Fena Halde Leman*, Can Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attilâ (1991). *Fena Halde Leman*, Can Yayınları, İstanbul.
- İlhan, Attila (1996). *Bıçağın Ucu*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Kakıncı , Tarık Dursun (1982) *Hasangiller/ Rıza Bey Aile Evi*, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Kakıncı Tarık Dursun (2014) *İnsan Kurdu*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kakıncı Tarık Dursun (2014). *Sabah Olmasın*, Palto Yayınevi, İstanbul.
- Karakoyunlu, Yılmaz (2000). *Salkım Hanımın Taneleri*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Karakoyunlu, Yılmaz (2009). *Güz Sancısı*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Karakurt, Esat Mahmut (1973). *Ölünceye Kadar*, İnkılâp ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- Karaoğlu, Yakup Kadri (1996). *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1966). *Hüküm Gecesi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1966). *Sodom ve Gomora*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1983) *Bir Sürgün*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (1987). *Panorama*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2007) *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karay, Halit Refik (2009a). *Dört Yapraklı Yonca*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (1998). *Sürgün*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009b). *Anahtar*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009c). *Dişi Örümcek*, İnkılâp Yayınları, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009d). *Gurbet Hikayeleri- Yeraltında Dünya Var*, İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009e). *Kadınlar Tekkesi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009f). *Nilgün*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2009g). *Sonuncu Kadeh*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2014). *Bugünün Saraylısı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Karay, Refik Halid (2017). *İstanbul'un Bir Yüzü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Kemal, Orhan (1968). *Sokaklardan Bir Kız*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul.
- Kemal, Orhan (1972). *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kemal, Orhan (1976). *Üç Kağıtçı*, Tekin Yayınevi, Ankara.
- Kemal, Orhan (1980). *Sokakların Çocuğu*, Tekin Yayınevi, Ankara.
- Kemal, Orhan (1984). *Cemile*, Tekin Yayınevi, Ankara.
- Kemal, Orhan (1990). *Hanımın Çiftliği*, Tekin Yayınevi, Ankara.
- Kemal, Orhan (2012a). *Kanlı Topraklar*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2012b). *Kötü Yol*, Everest Yayınları, İstanbul.

- Kemal, Orhan (2014a). *Arkadaş Islıkları*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2014b). *Murtaza*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2014c). *Suçlu*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2015). *El Kızı*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2016a). *Avare Yıllar*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Orhan (2016b). *Baba Evi- Avare Yıllar*, Everest Yayınları, İstanbul
- Kemal, Orhan (2019). *Müfettişler Müfettişi*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Yaşar (1987). *Teneke*, Ararat Yayınevi, İstanbul.
- Kemal, Yaşar (1998). *Demirciler Çarşısı Cinayeti*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Yaşar (2016). *İnce Memed*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, Samim (1964). *Bir Karış Toprak*, Ataç Kitabevi, İstanbul.
- Kocagöz, Samim (1982). *Yılan Hikayesi*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kocagöz, Samim (1989). *İzmir'in İçinde*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Kocagöz, Samim (2009). *Onbinlerin Dönüşü*, Literatür Yayınları, İstanbul.
- Korcan, Kerim (1973). *İdamlıklar*, E Yayınları, İstanbul.
- Korcan, Kerim (1975). *Ter Adamları*, E Yayınları, İstanbul.
- Korcan, Kerim (2005). *Linç*, Babil Yayınları, İstanbul.
- Kudret, Cevdet (2006). *Havada Bulut Yok*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Kulin, Ayşe (1999). *Sevdalinka*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kulin, Ayşe (2015). *Füreyâ*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Kür, Pınar (2004). *Yarın Yarın*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Levend, Agah Sırrı (2012). *Acılar*, (çev.yaz. Ceren Çıkın), Birleşik Kitabevi, İstanbul.
- Levi, Mario (1993). *Bir Şehre Gidememek*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Levi, Mario (1999). *İstanbul Bir Masaldı*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Mehmet Celâl (2001). *Bir Kadının Hayatı*, Anka Yayınevi, İstanbul.
- Mehmet Rauf (2018). *Karanfil ve Yasemin*, Ayrıntı İstanbul.
- Mehmet Rauf (2020). *Eylül*, İş Bankası, İstanbul.
- Mehmet Rauf (2020). *Halas*, İş Bankası, İstanbul.
- Mehmet Rauf (2021). *Son Yıldız*, İletişim, İstanbul.
- Mehmet Rauf (2021a). *Menekşe*, Kapra, İstanbul.
- Meriç, Nezihe (1999). *Korsan Çıkmazı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Morkaya Burhan Cahit (1932). *Köy Hekimi*, İkbâl Matbaası, İstanbul.
- Morkaya, Burhan Cahit (1934). *Dükkülerin Romanı*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul.
- Morkaya, Burhan Cahit (2008). *Gönül Yuvası*, (hızl. Akgül Zorbay), İskenderiye Yayınları, İstanbul.

- Muhiddin, Nezihe (1933) *Güzellik Kraliçesi*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1955).*Kadın Olan Erkeğin Hatıraları*, Akbaba Mizah Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1957).*Erkek Sebahat*, Düşün Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1959). *Saçkıran*, Karikatür Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1971). *Zübük*, Tekin Yayınevi, Ankara.
- Nesin, Aziz (2016). *Şimdiki Çocuklar Harika*, Nesin Vakfı, İstanbul.
- Nesin, Aziz (2021). *Tatlı Betüş*, Nesin Yayınevi, İstanbul.
- Niyazi, Mehmed (2001). *Dâhiler ve Deliler*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Ortaç, Yusuf Ziya (1953). *Üç Katlı Ev*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Osman Özyullu (1965) *Buhranlı Yıllar*, İnkılap ve Aka, İstanbul.
- Ozansoy, Halit Fahri (1939). *Sulara Giden Köprü*, İkbâl Kitabevi, İstanbul.
- Öz, Erdal (2011). *Odalarda*, Can Yayınları, İstanbul.
- Özkan, Hakkı (1965). *Umutsuzlar*, Nil Yayınevi, İstanbul.
- Özlu, Tezer (1995). *Çocukluğumun Soğuk Geceleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (1982). *Cevdet Bey ve Oğulları*, Karacan Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (1987).*Sessiz Ev*, Can Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, Orhan (1990). *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul.
- Ran, Nazım Hikmet (1976). *Kan Konuşmaz*, Ararat Yayınevi, İstanbul.
- Ran, Nâzım Hikmet(1992). *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Rebia Arif (1935), *Kadın Tipleri*, Semih Lütüfi Kitabevi, İstanbul.
- Recaizade Mahmut Ekrem (2018). *Araba Sevdası* (Osmanlı Harflerinden Latin Harflerine Çeviri ve Sözlük Hz. Halit Biltekin), Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Safa, Peyami (1981). *Yalnızız*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Safa, Peyami (2000). *Canan*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2000). *Fatih- Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2008). *Bir Tereddüdün Romanı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2014). *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2015). *Cumbadan Rumbaya*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2016). *Mahşer*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2019). *Bir Akşamdı*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, Peyami (2020). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safveti Ziya (2019). *Salon Köşelerinde*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Selçuk, İlhan (2009). *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı (1)*, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul.
- Sevengil, Refik Ahmet (1936). *Çıplaklar*, Vakit Matbaası, İstanbul.
- Soysal, Sevgi (2012). *Şafak*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Su, Mükerrerrem Kamil, (1935). *Bu Kalp Duracak*, Semih Lütfi Sühulet Kütüphanesi, İstanbul.
- Şemsettin Sami (2020). *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*,(Günümüz Türkçesine Uyarlayan: Ömer Aslan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2005). *Esir Şehrin İnsanları*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (1973). *Yorgun Savaşçı*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Tahir, Kemal (1989). *Köyün Kamburu*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2001). *Kurt Kanunu*, Tekin Yayınevi, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2005). *Esir Şehrin Mahpusu*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2007). *Sağırdere*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2008). *Yediçınar Yaylası*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2010). *Yol Ayrımı*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2011) *Bozkırdaki Çekirdek*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Tahir, Kemal (2011). *Rahmet Yolları Kesti*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Talu, Ercüment Ekrem (1926). *Kopuk*, İkbâl Kütüphanesi, İstanbul.
- Talu, Ercüment Ekrem (1927). *Asriler*, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul.
- Talu, Ercüment Ekrem (1937). *Papeloğlu*, Semih Lütfi Erciyas, İstanbul.
- Talu, Ercüment Ekrem (1988). *Kan ve İman*, (Haz. Rahim Tarım), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Talu, Ercüment Ekrem (1990). *Gün Batarken*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2010). *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Hikayeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014). *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarus, İlhan (1967). *Vatan Tutkusu*, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul.
- Tarus, İlhan (2009). *Var Olmak*, Kavis Yayınları, İstanbul.
- Tarus, İlhan (1955). *Yeşilkaya Savcısı*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Tek, Müfide Ferit (2018). *Aydemir*, Kaknüs İstanbul.
- Tekin, Latife (1986). *Berci Kristin Çöp Masalları*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Latife (1995). *Aşk İşaretleri*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Latife (2008). *Sevgili Arsız Ölüm*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, Hasan Ali (1999). *Kayıp Hayaller Kitabı*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Toptaş, Hasan Ali (2006). *Gölgesizler*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Toptaş, Hasan Ali (2009). *Sonsuzluğa Nokta*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Toy, Erol (1997). *İmparator*, Yaz Yayınları, İstanbul.
- Tuncer, Cengiz (1960). *Hacizli Toprak*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Türkali, Vedat (1980). *Bir Gün Tek Başına*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Türkali, Vedat (2001). *Güven*, Birini Cilt, Gendaş Kültür, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1989). *Kırık Hayatlar*, Hilmi Kitabevi, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2009). *Nesl-i Âhir*, Özgür, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2013). *Aşk-ı Memnu*, Özgür, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2014). *Bir Ölünün Defteri*, Özgür, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2020). *Mai ve Siyah*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, (2006). *Sefile*, Özgür, İstanbul.
- Yalçın, Hüseyin Cahit (2012). *Hayâl İçinde*, (Haz.Gökhan Tunç), Orion Kitapevi, İstanbul.
- Yaşın, Özker (1974). *Kıbrıs'ta Vuruşanlar: Mücahidin Romanı*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Yesari, Mahmut (1967). *Çoban Yıldızı*, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- Yıldırım, İbrahim (2001). *Yaralı Kalmak*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Yücel, Tahsin (1998). *Peygamberin Son Beş Günü*, Can Yayınları, İstanbul.

Tezde Kullanılan Diğer Kaynaklar:

- Abadan, Nermin (1961), *Üniversite Öğrencilerinin Serbest Zaman Faaliyetleri*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.
- Abasıyanık, Sait (2005). *Mahalle Kahvesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Acar, Esmâ (2020). “Klasik Türk Şiirinde Kahveye Bakışı Yansıtan Birkaç Örnek ve Kahveye Dair Manzum Bir Fetva”, KAREFAD, *ÇAKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (8/1), 84-100.
- Açıkgöz, Nâmik (1999). *Kahvenâme (Klasik Türk Edebiyatında Kahve)*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Agamben, Giorgio (2013). *Kutsal Hayat: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Akarsu, Bediâ (1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara.
- Akerson, Fatma Erkman (2012). *Edebiyat ve Kuramları*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Akgün, Seçil K. (2009). *27 Mayıs Bir İhtilal Bir Devrim Bir Anayasa*, ODTÜ Yayıncılık, Ankara.
- Akıncı, 2018
- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Amicis, Edmondo (1986). *İstanbul*, (çev. Bennun Akyavaş), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Anastassiadou, Meropi (1998). *Tanzimat Çağında Bir Osmanlı Şehri: Selanik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- And Metin (1969) “Eski İstanbul’da Meddah Kahveleri”, *Folklor Dergisi*, 3, 7-8.
- Anderson, Benedict (2001). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Arendonk, Cornelis Von, (1993). *Kahve, İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 6, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Arendt, Hannah (2012). *İnsanlık Durumu*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (2008). *Retorik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles (2012). *Metafizik*, (çev. Kaan H. Ökten, Gurur Sev), Notos Kitap, İstanbul.
- Aristoteles. (1997). *Gökyüzü Üzerine*, (çev. Saffet Babür), Yapı Kredi Yayınları İstanbul.
- Aristoteles. (2019). *Fizik*, (çev. Saffet Babür), Yapı Kredi Yayınları İstanbul.
- Arnheim, Rudolf (2009). *Görsel Düşünme*, (çev. Rahmi Ögdül), Metis Yayınları, İstanbul.
- Arnheim, Rudolf (2015). *Görsel Düşünme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Assmann, Jan (2001). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Assmann, Jan (2008). “*Communicative and Cultural Memory*”, *Cultural Memory Studies an International and Interdisciplinary Handbook*, A. Erll, A. Nünning (Hg.). Berlin-New York.
- Auge, Marc (2016). *Yok-Yerler*, (çev. Turhan Ilgaz), Daimon, İstanbul.
- Auge, Marc (2019). *Unutma Biçimler*, (çev. Mehmet Sert), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Augustinus (2010). *İtirafklar*, (çev. Çiğdem Dürüşken), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Augustinus (1999). *İtirafklar*, (çev. Dominik Pamir), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, Ömer (2005). *Kimlik, Kamusal Alan ve Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kahvehaneler*, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 24, 15-40.
- Ayvazoğlu, Beşir (2012). *Kahveniz nasıl olsun? Türk Kahvesinin Kültür Tarihi*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (1990). *Psychoanalyse des Feuer*, Fisher, Frankfurt am Main.
- Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, (çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2008). *Uzamin Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2021). *Sürenin Diyalektiği*, (çeviren: Emine Sarıkartal), Fol Kitap, İstanbul.
- Bahadır, Savaşkan Cem (2013). *Divan Edebiyatında Şarap ve Şarapla İlgili Unsurlar*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.

- Bahtin Mikhail (2014). *Karnaval'dan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bahtin, Mikhail (2001). *Karnaval'dan Romana, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (der. Sibel Irzık, İng. çev. Cem Soydemir, yay. haz., Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bahtin, Mikhail (2021). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, (çev. Cem Soydemir), Metis. İstanbul.
- Baker, Ulus (2020). *Siyasal Dilde Huzur Söylemi: İslam'da Huzur, Söylem ve Kanaat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Baker, Ulus. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, İletişim Yayınları İstanbul.
- Balcı, Fatih (2019). *Cezveden Kültüre 40 Yıl: Türk Kahvesi ve Geleneği*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, S. 87, s. 315-328.
- Balcı, Yunus (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Balcı, Yunus (2004). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Ayna Üzerine, *Arayışlar, İnsan Bilimleri Araştırmaları*, Yıl 6, 11, 12-24.
- Balcı, Yunus (2008). *Trajik Bir Şair ve Şiiri*, 3 F Yayınları, İstanbul.
- Balcı, Yunus (2017). "Modern İnsanın Değer Kaybı Veya Modernist Manifesto Üç Flaneur: Niteliksiz Adam, Aylak Adam, Lüzumsuz Adam", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 2017/9:18 (33-41)
- Balık, Macit (2016), "Edebiyat ve Mekân Bağlamında Safiye Erol'un Ülker Fırtınası Romanı Üzerine Bir İnceleme", *International Journal of Cultural and Social Studies*, 2(2), 119:128.
- Barry Schwartz (1996). "Memory as a Cultural System: Abraham Lincoln in World War II", *American Sociological Review*, 61, 1:5, 907- 909.
- Bauman, Zygmunt (2016), *Özgürlük*, (çev. Kübra Eren), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2011). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup*, Habitus Yayıncılık, İstanbul.
- Bauman, Zygmunt, (2015). *Akışkan Modern Dünyada Kültür*, (çev. İhsan Çapcıoğlu ve Fatih Ömek), Atıf Yayınları, Ankara.
- Benjamin, Walter (2012). *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Bergson, Henri (1986). *Yaratıcı Tekâmül*, (çev. Mustafa Şekip Tunç), MEB Yayınları, İstanbul.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek*, (çev. Işık Ergüden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Bergson, Henri (2013). *Metafiziğe Giriş*, (çev. Atakan Altınörs), Paradigma Yayınları İstanbul.
- Bergson, Henri (2017). *Ahlakın ve Dinin İki Kaynağı*, (çev. M. Mukadder Yakupoğlu), Doğu Batı Yayınları, İstanbul.

- Berman, Marshall (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev.Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Best, Steven, Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori: Eleştirel Soruşturmalar*, (çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bilgin, Nuri (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar, Yaklaşımlar*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bilgin, Nuri (2008). “Geçmişin Araçsallaştırılması Tarih ve Kolektif Bellek II”, *Toplumsal Tarih Dergisi*,174, 34-40.
- Birsel, Salâh (1975).*Kahveler Kitabı*, Koza Yayınları, İstanbul.
- Birsel, Salâh (1983). *Kahveler Kitabı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Birsel, Salâh (2002). *Ah Beyoğlu Vah Beyoğlu*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Bobbio, Norberto & Viroli (2003), *The Idea of the Republic*, Polity Press, United Kingdom.
- Bodnar, John (1992). *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton University Press. Princeton.
- Bolivar (2019)
- Bora, Tanıl (2009). “Söyledim ve Vicdanımı Kurtarımdan Ötesi?”, *Birikim*, 248, 7-17.
- Borgeaud, Philippe (1999). *Mitin Belleği ile Tarihin Unutkanlığı*, Dost Kitabevi, Ankara.
- Botton, Alain (2010). *Statü Endişesi*, (çev. Ahu Sıla Bayer), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Bourneur, Roland., Quellet R.(1989). *Roman Dünyası ve Roman İncelemesi*, (çev. Hüseyin Gümüş), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği*, (çev. Ferit Burak Aydar), Metis Yayınları, İstanbul.
- Burke, Peter (1997). *Varieties of Cultural History*, Cornell University Press, New York.
- Butler, Judith (2005).*İktidarın psişik yaşamı*, (çev. Fatma Tütüncü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Calhaun, Craig (2007). *Nations Matter: Culture, History, and the Cosmopolitan Dream*, Routledge, London.
- Canım, Rıdvan (1998). *Türk Edebiyatında Sâkînâmeler ve İşretnâme*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Canım, Rıdvan (2009). “Sâkînâme” maddesi, *DİA*. Cilt 36, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Carlson-Radvansky, Laura., Irwin, D.E.(1993). *Frames of reference in vision and language: Where is above?*, Cognition, Department of Psychology, Michigan State University, East Lansing.
- Carriere Jean-Claude, (1999). *Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler*, (çev. Necmettin Kamil Sevil), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Caruth, Cathy(1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.

- Cevizci, Ahmet (2009). *Felsefe Tarihi: Thales'ten Baudrillard'a*, Say Yayınları, İstanbul.
- Ceylan, Ömür (1995) “Kahve Yemen’den Gelir”, *Türk Kültürü Dergisi*, 387, 415–419.
- Confino. Alon (1997). “Collective Memory and Cultural History: Problems of Method”. *The American Historical Review*, 102 (5), 1386-1403.
- Connerton, Paul (2012). *Modernite Nasıl Unutturur?*, (çev. Kübra Kelebekoğlu), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Connerton, Paul (1999). *Toplumlar Nasıl Hatırlar ?*, (çev. Aleaddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cooper, Clara M., (1995). *House as a mirror of self: Exploring the deeper meaning of home*, Conari Press, Berkeley.
- Coser, Lewis (1992). “The Revival of the Sociology of Culture: The Case of Collective Memory”, *Sociological Forum*, 2(7): 365-373.
- Çağlayan Savaş, (2001). *Enformasyon Toplumu: İnternet Kafelerin ve Kahvehanelerin Karşılaştırmalı Araştırması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çavdar, Tefvik (2004). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara
- Çetin, Nurullah (2002). “Tanzimat Döneminde Türk Romanı”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs-Temmuz, 65-66-67, 21-33.
- Çetin, Nurullah (2004). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çetin, Nurullah, “Tanzimat Döneminde Türk Romanı”, *Hece Dergisi*, Türk Romanı Özel Sayısı, 65- 66-67, 21-33.
- Çetişli, İsmail (2004), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çıkla, Selçuk (2004). *Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünun Romanı*, Akçağ, Ankara.
- De Certeau, Michel, (2009), *Gündelik Hayatın Keşfi I; Eylem, Uygulama , Üretim Sanatları*, (çev. Lale Arslan Özcan), Dost Yayınları, Ankara.
- Deleuze, Gilles (2017). *Fark ve Tekrar*, (çev. Burcu Yalım, Emre Koyuncu), Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Descartes, Rene (2017). *Ruhun İhtirasları*, Mavi Çatı, İstanbul.
- Develioğlu Ferit (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları: Ankara
- Donovan, Josephine (2014). *Feminist Teori*, İletişim Yayıncılık, İstanbul.
- Draaisma, Douwe (2007). *Bellek Metaforları, Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, (çev. Gürol Koca), Metis Yayınları, İstanbul.
- Dundes, Alan (2006). “Halk Kimdir?” (çev. Metin Ekici. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, (haz. M. Öcal Oğuz vd.), Geleneksel Yayıncılık, Ankara.
- Dursun, Davut (2005), “Türk Demokrasisinde Kurumsallaşma Sorunu ve Krizleri Çözme Yöntemi Olarak Askeri Darbeler”, *Muhafazakâr Düşünce*, 3, 175- 196.
- Dursun, Davut (2005). *12 Eylül Darbesi Hatıralar, Gözlemler, Düşünceler*, Şehir Yayınları, İstanbul.

- Dursun, Davut(2000), *Ertesi Gün; Demokrasi Krizlerinde Basın ve Aydınlar*, İşaret Yayınları, İstanbul.
- Einstein, Albert (2012). *İzafiyet Teorisi*, Altın Post Yayıncılık, İstanbul.
- Elias, Norbert (2000). *Zaman Üzerine*. (çev. Veysel Atayman), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elias, Norbert (2004). *Uygurlık Süreci: Cilt 2*, (çev. Erol Özbek), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Elsaesser, Thomas (2001), "Postmodernism as Mourning Works", *Screen*, 42 (2), 193-201.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara.
- Enginün, İnci (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ertop, Konur (1982) Ahmet Hamdi Tanpınar: Romancı Kişiliği ve Geçmişle Hesaplaşması, *Milliyet Sanat*, 40, 19-21.
- Esen, Nükhet (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Esposito, Roberto (2008). *Bios: Biopolitics and Philosophy*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Evren Burçak (1996). *Eski İstanbul'da Kahvehaneler*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Fairbanks, Arthur (1898). *The First Philosophers of Greece*, Kegan Paul, Trench, Trübner and Co, London.
- Farabi (2018), *Mantiğa Giriş Risaleleri*, (çev. Yaşar Aydınlı), Litera, İstanbul.
- Faroqhi, Suraiya (1997). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, (çev: Elif Kılıç), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Fındıkoğlu, Z. Fahri (2018). *Karl Marx ve Sistemi*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Foucault Michel (2011). *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2*, (çev. Işık Ergüden ve Osman Akınbay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2002). *The birth of the clinic*. (ed. Calhoun, C., Gerteis, J., Moody, J., Pfaff, S., Virk, I.) Contemporary sociological theory, Blackwell Publishing, Australia.
- Foucault, Michel (2011) "Özne Ve İktidar", *Seçme Yazılar 2*, çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay, , Ayrıntı Yayınevi, İstanbul.
- Foucault, Michel (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*, çev. Ferhat Taylan, Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Foucault, Michel (2014). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4*, (çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel (2015a). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge.
- Foucault, Michel (2015b). *Büyük Kapatılma*. (çev. Işık Ergüden ve Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Foucault, Michel (2021). *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Bakışın Arkeolojisi*, (çev. İnci Uysal), İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault, Michel (2021a). *Cinselliğin Tarihi*, (Çev. Hülya U. Tanrıöver), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel, (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir*, (çev. Şehsuvar Aktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*, Payel Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (2016). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*, (çev. Oya Kasap), Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Furrer, Priska (2000). “Mekânın Anlamlandırılması ve Tarihsel Romanda Tarih Bilinci”, (çev.: İnci Tuna), *Tarih ve Toplum*, 198, 27–32.
- Georgeon, François (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Döneminde İstanbul Kahvehaneleri, Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, (ed. Hélène Desmet-Grégoire, François Georgeon, (çev. Meltem Atik, Esra Özdoğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Giddens Anthony (2005). *Sosyal Teorinin Temel Problemleri: Sosyal Analizde Eylem Yapı ve Çelişki*, (çev. Ümit Tatlıcan), Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Giddens, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*, (çev. Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul.
- Giedion, Sigfried (1971). *Architecture and the Phenomena of Transition: The Three Space Conceptions in Architecture*, Harvard University Press, Hardcover.
- Goody, Jack & Watt, I. (2005). “Okuryazarlığın Sonuçları”, *Kitle İletişim Kuramları*, (ed. ve çev. Erol Mutlu), Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Göler, Serpil (2009). *Biçim, Renk, Malzeme, Doku ve Işığın Mekân Algısına Etkisi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan G.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Görmez Kemal (1991). *Şehir ve İnsan*, Araştırma- İnceleme Dizisi, M.E.B Yayınları, İstanbul.
- Gramsci, Antonio (2016), *Hapishane Defterleri Seçmeler*, (çev. Kenan Somer), Sol Yayınları, Ankara.
- Grégoire, H. Desmet, Georgeon, F. (1999). *Doğu'da Kahve ve Kahvehaneler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Guo, Deyan “Trauma Memory and History in Kazuo Ishiguro's Fiction “. *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 2, No. 12, s. 2508- 2516.
- Gülersoy, Çelik (1994). *Beyoğlu'nda Toplumsal Değişme, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Beyoğlu Maddesi, Cilt 2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı'nın Ortak Yayını, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2001), *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, Nurdan (2015). *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Habermas, Jurgen (2005). *Kamusal Yaşamın Yapısal Dönüşümü* (Çev. Tanıl Bora, Mithat Sancar), İletişim Yayınları, İstanbul.

- Hafız, Muharrem. (2019). *Platon Felsefesinde Khora; Varlık, Oluş ve Mekân Üzerine Bir İnceleme*, Dört Mevsim Kitap, İstanbul.
- Halbwachs, Maurice (1980). *The Collective Memory*, (çev, Francis J. Ditter ve Vida Yazdi Ditter), Harper & Row, New York.
- Han, Byung-Chul (2020), *Psikopolitika: Neoliberalizm ve Yeni İktidar Teknikleri*, (çev. Haluk Barışcan Metis Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, Orhan (1980). *Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar: 7.cilt*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Haraway, Donna J.(1989). *Primate visions: Gender, race, and nature in the world of modern science*, Routledge, New York.
- Hardt ,Michael & Negri, A. (2001). *İmparatorluk*, (çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Hattox, Ralph S. (1998). *Kahve ve Kahvehaneler: Bir Toplumsal İçeceğin Yakındoğu'daki Kökenleri* (çev. Nurettin Elhüseyni), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin (2003). *Metafizik Nedir?*, (çev. Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Suut Kemal Yetkin), Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, Martin (2019). *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Heiremans, D. (2007/2008). *Memory in Kazuo Ishiguro's When We Were Orphans and A Pale View of Hills*, (Tesis de maestria), Universiteit Gent.
- Heise, Ulla (2001). *Kahve ve Kahvehaneler*, (çev. Mustafa Tüzel), Dost Kitabevi, Ankara.
- Hobbes, Thomas (2014). *Leviathan*, (çev. Semih Lim), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Hobsbawm, Eric, (2006). *Kısa Yirminci Yüzyıl Aşırılıklar Çağı 1914-1991*, (çev. Yavuz Alogan), Everest Yayınları, İstanbul.
- Husserl, Edmund (2010). *Fenomenoloji*, (çev. Aydın Gelmez), Husserl'in Gör Dediği, *Baykuş Felsefe Yazıları*, Husserl'in Gör Dediği, 6, 29-47.
- Husserl, Edmund (2015b). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*, (çev. Harun Tepe), BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Husserl, Edmund (2015). *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, (çev. Mesut Keskin), Avesta Yayınları, İstanbul.
- Hutcheon, Linda (2020). *Postmodernizmin Poetikası : Tarih, Teori, Kurgu*, (çev. Yunus Balcı), Hece Yayınları, Ankara.
- Huyssen, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları: Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*, (çev. Kemal Atakay), Metis Yayınları, İstanbul.
- İrzık, Sibel (2001). "Önsöz", *Karnavaldan Romana / Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, (çev. Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- İşın, Ekrem (1985). "19. yy'da Modernleşme ve Gündelik Hayat", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Işın, Ekrem (2001). “More Than A Beverage: A Social History of Coffee and Coffeeshouses”, (haz. Selahattin Özpallabıyıklar), *Tanede Saklı Keyif*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Işın, Ekrem (2003). *Everyday Life in Istanbul*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- İsmail, Sebahattin (2000), *Kıbrıs Cumhuriyeti'nin Doğuşu-Çöküşü ve KKTC'nin Kuruluşu(1960-1983)*, Akdeniz Haber Ajansı Yayınları. İstanbul.
- İstillozlu, Nevber. (2016). *Emine Işınsu'nun Romanlarında Mekân-İnsan İlişkisi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Doğu Akdeniz Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Gazimağusa: Kuzey Kıbrıs.
- Jameson, Fredric (2004). *Biricik Modernite: Şimdinin Ontolojisi Üzerine İnceleme*, (çev. Sami Oğuz), Epos Yayınları, Ankara.
- Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, (çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü), Nirengi Kitap İstanbul.
- Jervis, Robert (1998). “Realism in the Study of World Politics”, *International Organization*, 52 (4), 971-991.
- Jung, Carl Gustav (2010). *Ortak Bilinçaltı. Batı'ya Yön Veren Metinler: Moderniteye Doğru Kaotik Modern Dünya (1800–1970)*, (haz. Alev Alatl), C. 4, İstanbul: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı, 1622–1626.
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (1999). *Yeni İnsan ve İnsanlar*, Evrim Yayınevi, İstanbul.
- Kahvecioğlu, Hüseyin (1998). *Mimarlıkta İmaj: Mekânsal İmajın Oluşumu ve Yapısı Üzerine Bir Model*, (Basılmamış Doktora Tezi), İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Kahvecioğlu, Hüseyin (2008). “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, *Zaman- Mekân*, (Yay. Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez), Yem Yayınları, İstanbul.
- Kahvecioğlu, Hüseyin (2008). “Mekânın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman”, *Zaman- Mekân*, (Yay. Haz. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda Uz Sönmez), Yem Yayınları, İstanbul.
- Kant, Immanuel (1993). *Arı Usun Eleştirisi*, (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul.
- Karabulut, Mustafa; Biricik, İ. (2019). “Sabahattin Ali'nin ‘Kuyucaklı Yusuf’ Romanında Mekânın Poetiği”, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 5 (1), 56-70
- Kaya, Ayhan (2006). “Yurttaşlık, Azınlıklar ve Çokkültürcülük”, (İçinde) T.H. Marshall-Tom Bottomore, *Yurttaşlık ve Toplumsal Sınıflar*, (çev. Ayhan Kaya), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 95- 136.
- Keith, Sir Arthur (1948), *A New Theory of Human Evolution*, Watts & Co., London.
- Kırlı, Cengiz (2000). “Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortamlarında Osmanlıda Sosyal Kontrol”, *Toplum ve Bilim*, 83, 58- 79.
- Kızılçelik ve Erjem (1992). *Açıklamalı Sosyoloji Sözlüğü*, Saray Kitabevleri, Konya.

- Kieferle, Joachim B., (2000). *Virtual Space- New Tasks for Architects*, (Son Erişim Tarihi: 06.10. 2020) <http://cumincad.scix.net/data/works/att/d64b.content.pdf>
- Kierkegaard, Soren (2002), *Korku ve Titreme*, (çev. İbrahim Kapaklıkaya), Anka Yayınları, İstanbul.
- Kirby, Fay (2010). *Türkiye’de Köy Enstitüleri*, (çev. Niyazi Berkes), Tarihçi Kitabevi, İstanbul.
- Kjellen, Rudolf (1917). *Der Staat Als Lebensform*, Nabu Press.
- Kocabaşoğlu, Uygur (1984) “İlk Kıraathanenin Açılışı”, *Tarih ve Toplum Dergisi*, S. 5, s.65–67.
- Kohut, Heinz (1996), *Kendiliğın Çözümlemesi*, (çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Korkmaz, Ö., Mahiroğlu Ahmet (2007). “Beyin, Bellek ve Öğrenme”, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, (15/1), 93-104.
- Korkmaz, Ramazan (2007). “Romanda Mekânın Poetii”, *Edebiyat Ve Dil Yazıları* (Mustafa sen’e Armağan), (Ed. Ayenur K. İslam, Süer Eker), Ankara.
- Koselleck, Reinhart (2007). *İlerleme*, (çev. Mustafa Özdemir), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Köker, Levent (2003). *Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kumar, Krishan (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*, (çev. Ali Galip), Kalkedon, İstanbul.
- Kut, Günay (1999), “Divan Edebiyatında Bezm, Âlât-ı Bezm ve Âdâb-ı Sohbet” *Osmanlı Ansiklopedisi*. c. IX. Ankara: Yeni Türkiye, 616-629.
- Kuttner, Henry (1967). *Ahead of Time*, New English Library Ltd - NEL, London.
- Laing, R. David (1993). *Bölünmüş Benlik*, (çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Landsberg, Alison (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation Of American Remembrance In The Age Of Mass Culture*, New York, Columbia University Press.
- Lang, Jon T., (1987). *Creating Architectural Theory, The Role of Behavioral Sciences in Enviromental Design*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- Lederman, Susan J., Klatzky, R. L. (2009), “Haptic per - ception: A tutorial. Attention”, *Perception, & Psychophysics*, 2009, 71 (7), 1439-1459.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*, (çev. Işık Ergüden), Sel yayıncılık, İstanbul.
- Leibniz, G. Wilhelm (2011). *Monadoloji*, (çev. Aziz Yardımlı), İdea, İstanbul.
- Lemke, Thomas (2013). *Biyopolitika*, (çev. Utku Özmakas), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Leukippos, Demokritos (2019). *Atomcu Felsefe Fragmanları*, (çev. Cengiz Çevik), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Macnaghten, Phil; Urry, J.(1998). *Contested Natures*, Sage Publications, London.
- Manuel Castells (1997). *Kent, Sınıf, İktidar*, (çev. Asuman Erendil), Bilim ve Sanat Yayınevi, Ankara.

- Marcuse, Herbert (2016). *Eros ve Uygarlık*, (çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınevi, İstanbul.
- Marquez, G. Garcia (2018). *Anlatmak İçin Yaşamak*, Can Yayınları, İstanbul.
- Meiss Von, Pierre, (1990). *Elements of Architecture: from Form to Place*, Van Nostrand Reinhold Pub, New York.
- Meriç, Cemil (2012). *Kırk Ambar: Rümuz-ül Edeb*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mills, Amy (2014). *Hafızanın Sokakları ve İstanbul'da Peyzaj*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Misztal, Barbara A. (2003). *Theories of Social Remembering*, Open University Press, Philadelphia.
- Molino, Michael R. (2012). "Traumatic Memory and Narrative Isolation in Ishiguro's A Pale View of Hills", *Critique*, 53, 322- 326.
- Moran, Berna (2001). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna (2009). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mousalimas, S. A. (1990). "The Concept of Participation in Lévy-Bruhl's 'Primitive Mentality.'", *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, V.21, p. 33-46.
- Narlı, M. (2007). "Romanda Darbeler ve Demokrasi", *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 4 (13-14), 157-172.
- Narlı, Mehmet (2007), *Şiir ve Mekân*. Hece Yayınları, Ankara.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları* (çev. Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi, Ankara.
- Nora, Pierre (2006). *Hafıza Mekânları*, (çev. Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi, Ankara.
- Norberg-Schulz, Chirstian (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York.
- Norberg-Schulz, Christian (1980). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London.
- Norberg-Schulz, Christian, (1971). *Existence, Space & Architecture*. Studio Vista, London.
- Odunkıran Fatih, Alpaydın B. (2013). Klasik Türk Şiirinde Mükeyyifat Unsuru Olarak Kahve ve 'Hikâye-i İcad-ı Kahve-i Yemen', *VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi*, İstanbul, Türkiye, 30 Eylül - 04 Ekim 2013, cilt.III, s.43-80.
- Oğuz, M. Öcal (2002). *Küreselleşme ve Uygulamalı Halkbilimi*, Akçağ, Ankara.
- Ong, Walter J.(1999), *Sözlü ve Yazılı Kültür- Sözüün Teknolojileşmesi*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ökten, Kaan (2006) *Heidegger Kitabı*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Özbudun, Ergun, (2007), *Çağdaş Türk Politikası: Demokratik Pekişmenin Önündeki Engeller*, (çev.Ali Resul Usul), Doğan Kitapçılık, İstanbul.

- Özkaya, Şükran (2005). *Adım Adım 27 Mayıs*, İleri Yayınları, İstanbul.
- Özön, Mustafa Nihat (1971). *Osmanlıca - Türkçe Sözlük*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Öztürk, Serdar (2006). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Kahvehane ve İktidar (1930-1945)*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- Öztürk, Serdar (2004) "Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Asri Kahvehaneler", *Toplumsal Tarih Dergisi*, 126, 84- 89.
- Pallasmaa, Juhani (2020). *Tenin Gözleri- Mimarlık ve Duyular*, Yem Yayın, İstanbul.
- Parla, Jale (2007). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim, İstanbul.
- Parla, Jale (2018). *Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parla, Taha (2005). *Türkiye'nin Siyasal Rejimi 1980-1989*, İletişim, İstanbul.
- Parmaksız, Yelsalı Pınar Melis. 2014. "Ars Memoria'dan Postmnemonik Topluma, Levent-Gültepe'de Kayıp Zamanın İzinde", *Moment Dergi* 1 (2): 34-56.
- Platon (2001). *Timaios* (çev. Erol Güngör, Lütfi Ay), Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, İstanbul.
- Platon (2002). *Devlet*, Metropol Yayınları, İstanbul.
- Pospelov, Gennadiy N. (1995), *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Randall, William L. (1999). *Bizi "Biz" Yapan Hikayeler*, (çev: Mehmet Emin Özcan), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Reiter, Hans (1952). "Investigations in Harmonic Analysis", *Transactions*, 73/3, 401-427.
- Relph, Edward, (1976), *Place and Placeness*, Pion, London.
- Ricoeur, Paul (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, (çev. M. Emin Özcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Ricoeur, Paul (2017). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, (çev. M. Emin Özcan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Riegl, Aloïs (1984). *Le culte moderne des monuments: Son essence et sa genèse*, (Alm. çev. Daniel Wiczore), Editions du Seuil, Paris.
- Ritzer, George. (1998), *Toplumun McDonaldlaştırılması*, (çev. Şen Süer Kaya) Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rose, Nikolas (1994). "Medicine, History and Present", *Reassessing Foucault: Power, Medicine and Body* (Der. Colin-Jones-Roy Porter), Routledge, London.
- Rossi, Aldo, (1982). *The architecture of the City*, (çev. Peter Eisenman), MIT press, Cambridge, MA, London.
- Sagan, Carl (2019). *Kozmos: Evrenin ve Yaşamın Sırları*, (çev. Reşit Aşçıoğlu), Altın Kitaplar, İstanbul.
- Sancar, Mithat (2007). *Geçmişle Hesaplaşma - Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sarı, Ahmet (2008). *Psikanaliz ve Edebiyat*, Salkım Söğüt Yayınları, Erzurum.

- Schudson, Michael (2007). "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", Bellek: Öncesiz, Sonrasız, *Cogito*, Yapı Kredi Yayınları, 50, 179-199.
- Sennet, Richard (1996). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz), Ayrıntı, İstanbul.
- Serdaroğlu, Vildan (2006). *Sosyal Hayat Işığında Zâti Divanı*, İSAM Yayınları, İstanbul.
- Simonds, J. Ormsbee (1961). *Landscape Architecture: The Shaping of Man's Natural Environment*, Mcgraw-Hill, New York.
- Solok, Cevdet Kudret (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, Kapı, İstanbul.
- Spinoza, Benedictus (2019). *Etika*, (çev. Hilmi Ziya Ülken), Dost Kitabevi, Ankara.
- Stavrides, Stavros (2016). *Kentsel Heterotopya*, (çev. Ali Karatay), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Stevick, Philip (2004). *Roman Teorisi*, (çev. Sevim Kantarcıolu), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sunar, Cavit (1971). "Parmenides ve Varlık Meselesi" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19 (1) , 17-27.
- Tally, Robert T. Jr (2020). *Mekânsallık*, (çev. Emel Aras), Hece Yayınları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008). *Beş Şehir*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarakçı, Mustafa (2010). *Kıbrıs Barış Harekatı*, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- TDK Sözlük (2021). <https://sozluk.gov.tr>
- Tekeli, İlhan (1998). *Tarihyazını Üzerine Düşünmek*, Dost Yayınları, Ankara.
- Tekin, Mehmet Tekin, (2013). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Topçu, Nurettin (2006). *Bergson*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Toprak, Binnaz. (1994). "Türkiye'de Dinin Denetim İşlevi", (der. Ersin Kalaycıoğlu; Ali Yaşar Sarıbay), *Türkiye'de Siyaset: Süreklilik ve Değişim*, Der Yayınları, İstanbul.
- Toros, Taha (1998). *Kahvenin Öyküsü*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Traverso, Enzo (2009). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu: Tarih, Bellek, Politika*, (çev. Işık Ergüden), Versus Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İsmail (1993). *Marksist Estetik*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Turhan, Mehmet (1991). *Siyasal Elitler*, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Tümer, Gürhan (1980), *Mimarlığın Özünü ve Sözü*, Essen Matbaacılık, İstanbul.
- Türkeş, A. Ömer (2005). "Orda Bir Taşra Var Uzakta", *Taşraya Bakmak*, (der. Tanıl Bora), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Türkili, Mine (2016). "Mekanların Ruhu Mario Levi'nin İstanbul'u", *Söyleşi. TSDE KI*, 4.
- Urry, John (2015). *Mekânları Tüketmek*, (çev. Rahmi Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Uysal, Zeynep (2014) *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ünver, Sühely A. (1962). “Türkiye’de Kahve ve Kahvehaneler”, *Türk Etnografya Dergisi*, V, 39-84.
- Ünver, Süheyl (1967). *Ressam Ali Rıza Bey’e Göre Yarım Asır Önce Kahvehanelerimiz ve Eşyası*, Ankara Sanat Yayınları, Ankara.
- Üsdiken, Behzat (1994). “Eski Beyoğlu’nda, Restaurant, Birahane, Bar, Gazino ve Meyhaneler - VIII”, *Toplumsal Tarih*, 12, 25-30.
- Van der Kolk, B. A., & van der Hart, O. (1991). “The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma”, *American Imago*, 48(4), 425–454.
- Van Manen, Max (2007). “Phenomenology of Practice”, *Phenomenology & Practice*, 1(1), 11–30.
- Vico, Giambattista (2007). *Yeni Bilim* (çev. Sema Önal), Doğu Batı Yayıncılık, Ankara.
- Viollet-le-Duc, Eugène E. (2019). *Restorasyon Üzerine*, (çev. Alp Tümertekin, Kaan Tümertekin), Janus Yayınları, İstanbul .
- Weber, Max (2017). *Meşru Egemenlik*, (çev. Latif Boyacı), Yarın Yayınları, İstanbul.
- Wilson, Anthea (2015). “A guide to phenomenological research”, *Nursing Standard*, 29(34), 38-43.
- Yalap, Hakan (2017). “Klasik Türk Edebiyatı Işığında Edebiyat ve Kültür Tarihimizde Kahve ve Kahvehaneler”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 3, s.1907- 1930.
- Yasa, İbrahim (1969). *Yirmibeş Yıl Sonra Hasanoğlan Köyü*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Ankara.
- Yates, Frances A. (1966). *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago.
- Zat, Vefa (2002). *Eski İstanbul Meyhaneleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Zelizer, Barbie (2008). *Explorations in Communication and History*, Routledge, London.
- Zevi, Bruno (2015). *Mimarlığı Görebilmek*, (çev. Alp Tümertekin), Diamon Yayınevi, İstanbul.