



FEYYAZ KAYACAN'IN ÇOCUKTAKİ BAHÇE ROMANINDA EV VE SOKAK KARŞITLIĞI YA DA İÇERDEKİLER VE DIŞARDAKİLER

*Nilüfer İLHAN**

ÖZET

İlk edebî macerası şiirle başlayan Feyyaz Kayacan, 1950'li yıllarda yazmaya başladığı şiir diline yakın öykülerle 1950 kuşağının yetkin isimlerinden biridir. Kayacan, şiir ve öyküleriyle tanınmakla birlikte, 1982 yılında *Çocuktaki Bahçe* adlı da tek romanını yazar. Romanda, çocukluğu baskıcı bir evde geçen Feyzi adlı karakterin eve ve içerdekilere karşılık sokağı ve dışardakileri yüceltmesi söz konusu edilir. Bu çalışma, *Çocuktaki Bahçe* romanında mekân ve insan arasında yakın bir ilişkinin olduğunu ve özellikle çocukluk dönemindeki mekân ve o mekânı şekillendiren insanların, insan hafızasında derin izler bıraktığını vurgulamak amacını taşır.

Çalışmada öncelikli olarak mekân ve insan arasındaki ilişkiye değinilmiş; sonrasında da Feyyaz Kayacan'ın edebî anlayışına ve romandaki mekânlara ve kişilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Feyyaz Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, roman, ev, sokak, mekân.

FEYYAZ KAYACAN'S ÇOCUKTAKİ BAHÇE IN NOVEL HOME AND STREET CONTRAST OR INSIDER AND OUTSIDER

ABSTRACT

Feyyaz Kayacan is one of the competent writers of 1950 years who has started his literary studies with stories near by poetry. Although he is noted for poetry and stories, he writes his single novel in 1982 which called as '*Çocuktaki Bahçe*'. In this novel the topic was the sublimating of street and outsider against home and insider by a character whose name was Feyzi. In this study we aimed to stress a close relationship between place and human and also emphasized that the place had left deep impression on the human memory in childhood. In the study, primarily it is mentioned that the relationship between space and human and it is talked about Feyyaz Kayacan 's literary perspective, places and person in the novel.

Key Words: Feyyaz Kayacan, *Çocuktaki Bahçe*, novel, home, street, place.

* Yrd. Doç. Dr., Bozok Ü. Fen-Ed. Fak. Türk Dili ve Ed. Böl. El-mek: nilufer_-ilhan@hotmail.com

Giriş

Arapça'da kevn kökünden türeyen mekân, olmak anlamına gelip bulunulan çevre, ortam, yaşanan dünya ve kâinat anlamlarını da içermekle insanının varoluşundaki katkısını ortaya koymuş olur. (Göka, 2001: 8) Bu bakımdan insanın kişiliğinin ve kimliğinin şekillenmesinde, belleğinin ya da hafızasının oluşmasında yaşanan mekân önemli bir unsur olarak yer edinmektedir. İnsanın zaman ve mekânla olan ilişkisi, doğumuyla birlikte başlayıp ölümüne kadar uzun bir süreci kapsamaktadır. Bu süreç içerisinde “insanoğlunun sosyal, politik ve kültürel varlığının zamanı ve mekânı biçimlendirdiğini söylemek doğru olduğu kadar; zaman ve mekân olarak iç içe girmiş bir sürecin, insanoğlunun sosyal, politik ve kültürel varlığını oluşturduğunu söylemek de doğrudur.”(Narlı, 2007: 13) Böylece insan aidiyetini mekânla oluşturduğu gibi kendi zihni temayülünü mekâna da aktararak bir bütünlük oluşturmak ister.

İnsanın aidiyeti, evi gibi dar, kent ya da kır gibi de geniş mekânlar arasında gidip gelerek şekillenmeye başlar. Onun için ilk etapta en önemli mekânı evi oluşturur. Çünkü ev, dünyaya gözlerin açıldığı ve kimliğin oluşmasında yetkin potansiyeli elinde bulunduran bir mekândır. Walter Benjamin *Pasajlar*'da iç-mekânın insanın korunması hususunda önemli bir rolü olduğunu ve mekândaki her bir eşyanın bir geçmiş oluşturduğunu “içmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir. Bu izler, içmekânda vurgulanır. En sıradan kullanım eşyalarının izlerini yansıtan bir sürü kılıf, örtü, mahfaza ve kutu düşünülür” (2009: 98) sözleriyle ifade eder. Serol Teber de Walter Benjamin'in görüşlerini özetler nitelikte “Ev (iç mekân), hem sanatın hem de bilinçdışı fantezilerin sığınağı; hem kişinin evreni hem de bu evrenin muhafazası olmuştur.” (1999: 253)cümlesiyle evin aynı zamanda sanat ve bilinçdışı fantezilerin de sığınağı olduğuna dikkat çeker.

İnsan hayatının önemli bir devresi olan çocukluk, evin kendine sunduğu imkânlar çerçevesinde ya bir masal tadında ya da bir kâbusa dönüşerek yaşanılır. Evde mutlu bir çocukluğu geçen insan, hayatının ileri dönemlerinde zamanı da mekânlaştırarak ya da hafızaya dönüştürerek hep o döneme bir yolculuk yapar ve anılarından “bir arka bahçe oluşturur.” Bu nedenle dış dünyadan kaçmak istediği ya da dış dünyayla iletişim kuramadığı zaman evine sığınarak güvenli bir mekânda kendine yer bulur. Ev, bu durumda kişi için gerek fiziksel yapısıyla gerek aile bireylerinin psikolojik desteğiyle insanda güçlü bir aidiyet duygusu uyandırır. (Gürbilek: 2010: 63) Kimi zaman da evde geçen mutsuz çocukluk dönemi, bilinçaltında silinmez bir yer edinerek, insanın bütün yaşamını etkiler ve olaylara ve kişilere bakmasında olumsuz bir eğilim oluşturur. “Sınırlı bir zaman dilimi içinde bir kere yaşanan çocukluk, sonraki çağların kozası olduğuna göre, bu kozanın güzel mekânlarda iyi olgunlaşması gerekmektedir. Aksi halde çocukluğun daha sonraki dönemleri olumlu yönde besleyebilmesi pek mümkün olmaz.” (Göka, 2001: 76) Bu insan için ev ya da evdeki unsurlar ve eşyalar, sonradan bir fobiye ve bir metafora dönüşebilir. İnsan, onlarla hesaplaşarak, uzaklaşarak ya da onların kendine sunduğu imkânları bertaraf ederek bir kimlik oluşturmaya çalışır. Ancak ne olursa olsun çocukluk döneminde oluşan bu olumsuzluklar, insanın ömrü boyunca hafızasından çıkmayacak kadar derin izler bırakır.

Ev, ayrıca zamanın kültürel ve sosyolojik dokusunu da ortaya koyan önemli bir göstergedir. Gerek Batıda gerek Doğuda toplum yapısındaki değişim eve de yansımış ve evler yeni bir kimliğin inşa edildiğini takip etmek açısından somut bir delili ortaya koyan mekânlar olmuşlardır. Batıdaki romanın gelişim tarihini Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana* adlı kitabında zaman ve mekânı birleştirdiği kronotop adını verdiği kavramla açıklamaya çalışır. Ona göre 16.yy romanlarında yol, 17.yy'da şato, 19.yy'da salon, misafir odaları, taşra kasabaları ve eşik mekân olarak öne çıkmış ve bunlar olay örgüsünü yönlendiren bir konuma sahip ve toplum algısını ortaya koyan bir unsur olarak yer almıştır. (2001: 316-324) Çok dilli, çok sesli ve çok kültürlü bir yapıyı içinde oluşturan Osmanlı'da ise imparatorluğun büyüklüğü; konak, köşk ve yalı yaşamında

Turkish Studies

emekli olur ve emekli olduktan sonra da Londra'ya yerleşir. İki kez evlenir ve altı çocuk sahibi olur.¹ Kayacan, 5 Nisan 1993'te Londra'da hayata gözlerini yumar.

Edebî macerası şiirle başlayan Feyyaz Kayacan, üç dilde şiir yazan bir şairdir. İlk iki şiir kitabını Fransızca *Les Gammes Insolites-Poemes suivis de Destruction* (1935) ve *Géstes à la Mer* (1943) adıyla çıkarır. Şair ilk şiir kitabı çıktığında bir lise öğrencisidir ve kitapta Feyyaz Fergar adını kullanır. Türkçe şiirlerini *Kaşık Havası* (1976) ve *Benim Örumceğim Başka* (1982) adıyla, son olarak da İngilizce şiirlerini *A Talent for Shrouds* (1991) adıyla yayımlar. Onun asıl ünü, birçok yeniliği içinde barındıran öyküleriyle olur. 1950 kuşağı içinde yetkin bir isim olan yazarın *Şişedeki Adam* (1957), *Sığınak Hikâyeleri* (1962), *Cehennemde Bir Yusuf* (1964), *Gibiciler* (1967), *Hiçoğlunun Serüvenleri* (1969) ve *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) adlı öykü kitapları bulunmaktadır. *Sığınak Hikâyeleri* 1963 yılında TDK Hikâye Ödülü'nü alır. Öykülerinin tamamı, yazarın ölümünden sonra *Bütün Öyküler* adıyla 1993'te, dört oyununu topladığı *Mutlu Azınlık* 1968'de, öykü anlayışının hem tematik hem de teknik olarak bir devamı olan tek romanı *Çocuktaki Bahçe* 1982'de ve Türk şiirini kapsamlı olarak ele alan *Modern Turkish Poetry* adlı antolojisi de 1992 yılında yayımlanır.

Feyyaz Kayacan, edebiyat dünyasında öncelikli olarak öyküleriyle yer edinmiş bir yazardır. 1950'li yıllardan itibaren yazdığı öykülerinde, gerek dildeki yeniliği gerek modern insanın sorunlarına dikkat çekmesi bakımından modernist ve postmodernist bir eğilim göze çarpar. Gerçeküstücü ve varoluş akımlarına bağlı olarak sıkıntı, bunalım, hiçlik, kuşatılmışlık, özgürlük ve umut onun öykülerindeki başlıca temaları oluşturur. (Tosun, 2008)

Öykülerinde kullandığı imgesel ve çağrışıma dayalı dili, öyküyü şiirin sahasına doğru sürükler. Bunda yazarın, yazma eylemine girişmesinde şiirle başlamasının etkisi olduğu gibi, “öykünün şiir gibi işlenmeğe yatkın birçok yanlarının olması da”(Kayacan, 1963: 194) etkili olur. Yazar, modern insanı anlatmak için modern insanın karşılaştığı kaosa uygun olarak dilde soyutlamaya ve deformasyona giderek yeni imkânlar çerçevesinde dilini oluşturur. (Dirlikyapan, 2010: 166) O, dili kurarken hareket noktasını Türkçeden başlatır. Fransızca ve İngilizce şiirler yazmasına rağmen öykülerinde bu dillere ait kelimeleri ve imgeleri kullanmamaya imtina eden yazar, imgeyi, çağrışıma ve metaforu yerli kaynaklardan beslenerek ortaya koyar. “Dil tutumuma gelince, bu alanda yapmak istediğim, dili zorlamaktı. Çünkü söylemek istediklerimi ancak bu zorlamalar yoluyla yapabilecektim. Yalnız bu zorlamaların dilin kendi olanakları, kendi boyutları içinde gerçekleştirilmesi gerekiyordu. En önemlisi, dilin dokunum (atıf) çerçevesinin dışına çıkmağa özellikle bakıyordum... Yabancı edebiyat ve dillerden, toptan imge ve sözcük aktarmasına hiçbir zaman yönelmedim.” (Kayacan, 1963: 194) Yazar, öykülerini Türkçe yazmasında İngiliz vatandaşlığını seçtikten sonra ana diliyle bağını öyküyle sürdürmek istemesini neden olarak gösterir. (Turan, 2006: 96)

Öykülerindeki en önemli üslûp özelliklerinden birini de ironik dili oluşturur. Fatma Karabıyık Barbarosoğlu'nun “edebiyatın şen kirpisi” (1993:5) olarak adlandırdığı yazar, ironiyle gülümseten ancak acı gerçeğin de altını çizerek, sloganvarî bir üslûba meyiletmeden bireysel ve sosyal aksaklıklara parmak basan öyküler yazar. Selim İleri onun öykülerindeki ironinin, modern zamanı ve geçmişi birbirine bağlayarak bir yenilik oluşturduğunu “ironinin yanı sıra şiir, şiirin yanı sıra handiyse tozlanmış bir maziperestlik ve o maziperestlikle için için fokurdayarak alay eden bir yenilikçilik” (1993: 18) sözleriyle ifade eder. Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, “Oğuz Atay ironisinin çağrışımlarla yüklü kelime seçimi ilk yankılarını Feyyaz Kayacan'da bulur” (1993: 5)

¹ Buradaki biyografik bilgilerde, yazarın otobiyografisini kendi ağzından aktardığı “Feyyaz Kayacan” (*Türk Dili*, S. 147, Aralık 1963, s.192-194) ve yazarın hayat hikâyesini bizzat kendisinden dinleyen Melisa Gürpınar'ın “Sıradışı Öykülerin Yazarı” (*Cumhuriyet Gazetesi*, 05.04. 2003, s.15) başlıklı yazılarından istifade edilmiştir.

sözleriyle ironik üslûbunun Oğuz Atay'a öncülük ettiğini vurgular. Bu konuda Ömer Lekesiz, onun Haldun Taner'den daha evrensel ve daha girift bir yaklaşım içinde olduğunu ileri sürer: "Haldun Taner öyküsündeki ironiyi simgelerle besleyerek daha yaygın, daha evrensel bir düzeyde ve daha girift olarak kullanmıştır."(1999: 173) Öykülerindeki ironiyi postmodern bir teknikle ilişkilendiren Necip Tosun ise, "postmodern anlatılarla birlikte ironi bir kez daha ama güçlü bir şekilde yazınsal yapıtlarda bir anlatım imkânı olarak kullanılmaya başlar. Kayacan'ın gündelik gerçekliğe ilişkin şüphesi, çok anlamlılık inancı, kurgu ve oyun anlayışı onu adeta ironik anlatıma zorlar" (Tosun: 2008) ifadesinde gerçeği değiştirerek anlatmasının getirdiği bir sonuçla ironinin onun öykülerinde kaçınılmaz olduğunu vurguladıktan sonra erken bir postmodernist olarak da bir nitelemede bulunur.

Postmodern anlatım tekniğinin önemli bir unsuru olan ironiyi oldukça yetkin kullanan yazar, ayrıca postmodernizmde görülen çoğulculuk, metinlararasılık, üstkurmaca, oyun ve parodiye de öykülerinde sıklıkla başvurur.

Okurun Habersiz Olduğu Bir Roman: Çocuktaki Bahçe

Feyyaz Kayacan'ın 1982 yılında yayımlanan tek romanı *Çocuktaki Bahçe* ise, ne yazık ki okur nezdinde gereken ilgiyi görmeyen bir eser olur. Bu eserin görmediği ilgiden hareketle Selim İleri, çeşitli zaman aralıklarıyla üç yazı kaleme almıştır. İleri, yazarın ölümünden dört ay sonra *Milliyet*'te yazdığı 13 Ağustos 1993 tarihli ilk yazısında "eserin hak ettiği değeri bulmadığını" (s.18) ifade eder. 17 Temmuz 2001'de *Cumhuriyet*'te yazdığı ikinci yazısında romanın görmediği ilgiyi "Yirmi yıl önce. Feyyaz Kayacan'ın *Çocuktaki Bahçe* adlı romanını şaşkıncı dil ve anlatım inceliklerine vurularak okumuştum. Hiç değilse edebiyatseverlerin *Çocuktaki Bahçe*'ye ilgi göstereceğini sanıyordum. Çıt çıkmadı. *Çocuktaki Bahçe* sessizce yitti." (s.15) cümleleriyle gündeme getirir. Roman, Selim İleri'nin yazdığı yazılardan sonra da ilgiyi üzeriye çekmeyi başaramaz. İleri, 10 Mayıs 2008'de *Zaman Gazetesi*'nde yazdığı son yazıda *Çocuktaki Bahçe* romanının görmediği ilgiyi "yazık bu romandan pek çok okur habersiz" (s.21) sözleriyle vurgulamaya çalışırken romanı da bir yitik roman olarak niteler.

Feyyaz Kayacan'ın tek romanı olan *Çocuktaki Bahçe*, gerek tema gerek dil olarak öykülerinden uzağa düşmeyen bir eserdir. Bu roman 1982'de, yayımlanmakla birlikte 1969 yılında Yeditepe Yayınları arasında çıkan *Hiçoğlu'nun Serüvenleri* öykü kitabındaki "*Çocuktaki Bahçe/ Bir Romana Başlama Denemesi I ve II*" (Kayacan, 2008: 249-271) başlıklı iki öyküde bir taslak olarak karşımıza çıkar. Öykülerin ilkinde romanda olduğu gibi, ölüm döşeğinde olan ben-anlatıcının ölümle ilgili düşünceleri, hâl ve geçmişin iç içeliği, mekân ve eşyayla bütünleşen çocukluğunun biriken tortusu söz konusu edilir. İkinci öyküde ise olaylar, ben-anlatıcı Erol'un ve Erol'un çocukluğuna hâkim yazar-anlatıcının izlenimleriyle birlikte anlatılır. Öyküler, Erol'un çocukluğu, evdekiler ve dışardakilerin tezatlığı ve tüm tezatlığa rağmen umudun yitirilmemesi üzerine kurulur.

Olayların ve kişilerin genişletildiği *Çocuktaki Bahçe* romanında ise yazar, bu iki öyküdeki içerdekileri ve dışardakileri daha ayrıntılı anlatma yoluna gider. Roman, yazarın otobiyografik unsurlarıyla dolu olarak ev ve sokak karşıtlığı üzerine oluşur. Çocukluğu bu karşıtlık içinde geçen yazar, ömrü boyunca bu dönemi unutmuyarak yaşamının ileri dönemlerinde her türlü kuşatılmışlığa karşı çıkararak anti-otoriter bir tavır belirler: "Evliyim. İki kez evlendim. Altı çocuğum var. Çocukluğum korkunç bir bahçenin zindanında geçtiğinden, ben sevgimle donatıyorum çocuklarımı. Önerine kapalı hiçbir kapı, parmaklıkları hiçbir ana baba gözü çıksın istemiyorum. Sabahları uçurtmalar gibi kalkıyoruz yatağımızdan. Karanlığa, baskıya direnmem hep onlar adına." (Kayacan, 1963: 193) Mutsuz geçen çocukluğu, yazarda bir yara oluştursa da bu yaranın, bu eksikliğin ve bu boşluğun kişiyi hayata karşı daha dirençli bir konuma getirdiğini "Benim yaram

Turkish Studies

çocukluktan kalma. Küçüklük çağım çok mutsuz geçti, ama o çapta da zengindi. Şimdi yaptığım o zenginliği sömürmek. Ama işi düşkünlüğe vardırmdan, yarayı kendi başına buyruk bir itki ve zorlama ögesi katına yükseltmeden. Yarasız insan bence mutluluğun kısır döngüsüne kapılanmışın biri ” (Kayacan, 1963: 193) sözleriyle altını çizer.

Roman, öykülerde olduğu gibi iki anlatıcının birlikte yer aldığı bir anlatım metoduyla yazılmıştır. Romanın kahramanı Feyzi'nin (hikâye kahramanı Erol, burada yazarın kendi ismine yakın olan Feyzi ismiyle değiştirilir) evdekileri/içerdekileri anlatmasıyla ben-anlatıcı ve yazarın evdekileri ve sokaktakileri/dışarıdakileri anlatmasıyla da yazar-anlatıcı varlığını gösterir. Anlatımda ve kurguda yazarın da bahsettiği gibi “meddah ve kafkaesk” bir tarz göze çarpar. Yazarın meddah üslûbunu tercih etmesinde, Osmanlı'nın son döneminde geçen çocukluğuyla bu toplumda bir gelenek olan meddah anlatımını birleştirmiş olması ve postmodernist anlatımlarda görülen okuyucuyu esere dahil etmek istemesi de düşünülebilir. İnsanın küçüklüğünden beri sürekli birileri tarafından bir baskıya maruz kalarak sınırsız olan evreninin sınırlı hâle getirilmesi burada mekânlar ve kişiler aracılığıyla metaforik ve imgesel bir dille sunulur ki bu da romanın kafkaesk yönüne işaret eder. 20.yy romanlarındaki metaforik bir dil kullanımını modernizme bağlayan Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* kitabındaki “metaforik kullanım kaynağını, doğayı/gerçeği doğrudan yansıtmama eğiliminden alır özde. Metaforik kullanım bütünlüştür. Şiir dili, mimetik estetikle bağdaşmaz. Rus formalistlerinin dediği gibi, edebiyat başka türlü söylemek demektir. Bu başka türlü söyleyen sanatsal sözün gücü/büyüsü aracılığıyla açılan bir içsel göz, nesnelere de, yaşamı da başka türlü algılar. İmge sözün büyüdür.” (s.49) sözlerinde gerçeğin sanat eserinde değişerek başkalaştığına ve yeni anlamlarla doldurulduğuna dikkat çeker. *Çocuktaki Bahçe* romanında da bir çocuğun bakış açısıyla nesnelere ve kişilerin farklı anlamlarla yüklendiğini söylemek mümkündür.

Çocuktaki Bahçe, farklı başlıklar altında numaralandırılan yetmiş altı bölümden oluşmaktadır. Numaralı bölümler ya o bölüme ait bir sözün ya da başka bir yazar ve şaire ait bir dizinin/ cümlelerin yer almasıyla zenginleştirilir. Klişe anlatım tekniğini bir kenara iten yazar, şiir ve öykülerinde yer verdiği dil oyunlarına, deformasyona, çağrışıma ve imgeye burada da fazlasıyla yer verir. Olay örgüsünün kronolojik bir düzlemde ilerlemediği romanda, mekânların ve kişilerin değişmesi olay örgüsüne bir hareketlilik katar.

Roman, şu başlıklar altında incelendiği takdirde kurgusal ve sembolik arka planı net bir şekilde tahlil edilebilir:

- 1.Ev ya da içerdekiler
- 2.Sokak ya da dışarıdakiler

1. Ev Ya da İçerdekiler

*“Ev, daha doğrusu köşk,
bahçenin loş usunun ortasına
çömelmiş bir dev.”*

Ev, içinde aile fertleri ve fiziksel yapısıyla insanın çocukluğundan hayatının sonuna kadar hafızasında yer edinen, anılarını ve düşlerini içinde tutan ve varoluşunu tamamlayan mekânların başında gelir. Anlaşıldığı üzere ev, sadece mimarî bir yapı değil, onun da ötesinde sosyolojik ve kültürel birçok kodlara açıklama getirecek nitelikte “algılanan, sezilen, tasavvur edilen, hatta imgeler ve semboller üzerinden alınılan bir özneliği imlemekle” (Şişmanoğlu, 2003: 57) sosyal bir mekândır. Evin barınma ve korunma gibi insanı dış dünyanın tehlikelerine karşı koruyan

sığınak olma işlevinin yanı sıra, anılar zinciri oluşturarak insanda aidiyet duygusu uyandırması da bir diğer yönüne işaret eder. Gaston Bachelard'ın *Uzamanın Poetikası* adlı kitabında, “evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için büyük tümleştirici güçlerden biri olduğu” (2008: 41) tespitini yapmasıyla da evle geçmiş arasında kurulan ilişkinin önemi ortaya çıkar. Bachelard, evle ilişkilendirilen anıların çokluğunu ise kompleks ve büyük bir evde yaşamakla ancak olacağına altını çizer. Çünkü büyük ev, gerek mimarî yapısıyla gerek içinde yaşayanların çokluğu ile insanın muhayyilesinde birçok düşün kurulmasına zemin hazırlamış bir mekândır:

“Hele ev biraz karmaşıkta, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anularımızda karakteri gittikçe daha belli sığınaklar edinir.” (s.43)

Büyük ev, anıları ve düşleri çoğalttığı gibi, insanın birtakım nesnelere ya da diğer aile fertleriyle arasına mesafe koyarak onlardan uzaklaşmasına da neden olabilir. Herkesin odasına çekildiği ancak yemek saatlerinde bir araya gelen ailedeki sıcaklık, küçük evlerde yaşayanlara göre daha az görülmektedir. *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı (Türk Hikâyesinde Mekân 1870-1922)* adlı çalışmada Ayşe Demir de büyük evlerde yaşayan insanların evi dolduramadığını ve bundan dolayı da insanın mekân karşısında ezilmişliğini “Büyük mekânların/ evlerin birden fazla odak noktası vardır. İçinde yaşama ve oturma işlevi birden fazla mekân parçasına yayıldığı için insanla mekân arasındaki oran dengesizleşmiştir. Oysa insan dış dünyada bir dengeye sahip olduğunda kendini huzurlu ve güvende hissetmektedir. Bunun yanında büyük mekânlarda insanla mekân arasındaki boş alan, olması gerekenin üstündedir. Böyle yapılarda insan mekânı dolduramaz. Bir anlamda mekân insanı ezmeye ve onu silmeye başlar.” (Demir, 2011: 24) cümleleriyle ifade eder.

Ev, yıllar sonra çoğunlukla mutluluğu çağrıştıran bir mekân olarak zihinde yer bulsa da yalnızlığın, sıkıntının ve baskının yaşandığı mekân olarak da hatırlanır. Bu hatırlamada ise içeri ve dışarının birbirinden ayrılarak farklı evren oluşturması etkili olur. Kapalı-dar (labirent) mekân olarak adlandırılan ev, bu durumda içinde yaşayanların hayata karşı olumsuz bakmasına neden olan bir yere dönüşür. Kapalı mekânların kişi ya da kahraman üzerindeki olumsuz etkisini Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser* kitabında şöyle açıklar: “Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanı tahakkümüne almış durumdadır, onu ezmektedir. Zaten kendi ben'iyle de uzlaşmaz bir çatışma yaşayan kahraman, kapalı-dar mekânlarda oldukça sıkılır. Lodovic Janver, bu tür mekânlar için “insanı ezen mekân tarzı” der ve bu metinleri “Labirent temalı hikâyeler” olarak nitelendirir. Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferden içine düştüğü traji-komik durumu ifade eder.” (Korkmaz 1997: 170)

Ev; duvarı, kapısı ve bahçesiyle dış dünyaya karşı bir sınır çizerek diyalektiğini somutlaştırır. Ancak dışarı; sesiyle, ışığıyla ve kokusuyla içeriye sızar ve içerdekini zihnini karıştırarak buranın bir “hapishane” olduğu fikrinde kişiyi düşündürmeye başlar. (Narlı, 2007: 146) Eğer içeride özgürlükler kısıtlanmış ve despot bir yönetim hüküm sürüyor ve buna karşılık dışarıda bir hürriyet ve çoğulculuk göze çarpıyorsa, o zaman içerdeki kişi için dışarıyı yaşanılacak bir evrene dönüşür.

Çocuktaki Bahçe de, evdeki diyalektikle sokaktakinin birbirinden farklı ve bunların bir çatışmaya sebep olduğunu anlatan bir romandır. Romanda bahsedilen ev ya da köşk, İstanbul'da II.Abdülhamit'in son, Cumhuriyet'in ise ilk dönemini işaret eden ve otoriteyi temsil ederek bir metafora dönüşen ve içerdekilerin nasıl bir mantaliteye sahip olduğunu açığa çıkaran bir mekândır. Bu mekânın hatırlanması ve uzun uzun anlatılması, romanın kahramanı Feyzi'nin ölmek üzereyken çocukluğunun gözünün önünden son bir kez geçmesinden dolayıdır. “Biriktirilmiş zaman olan yaşlılık” ve ölüm anı, insanı çoğu kez anılarla dolu olan mekânlara ve eşyalara doğru bir yolculuğa çıkarırlar. “Yaşlılık, biriktirilmiş zaman, bilgi ve deneyimdir. İnsan ömrünün bu döneminde, yaşamak birikim demek olduğundan birçok şey köklü alışkanlıklarla açıklanır. Ev, sokak, şehir

Turkish Studies

yılların izini taşımaktadır. Kullanılan eşyalar, duvarlar, yollar yüzlerce sırrın ortağı, anıların tanığıdır.” (Göka, 2001: 89) İnsanların ölüm döşeğindeki ömürlerinin hatırlandığı fikrine karşı çıkan Feyzi, yaşamında sadece çocukluğunun geçtiği evi ve o evle dolu olan anıları hatırlar:

“İnsan ölürken bütün yaşamı gözünün önünden geçer derler. Bok geçer. Daha demine dek_o da şimdiki durumda ne demekse_ çocukluğum geçip durdu habire. Yıllar boyu yaşadım, içindeki çocuğun kurtlandığını görerek. Bahçeyi söküp atmak istiyordum içimden. Onu yapmazsam ölüm benim için bahçenin durmadan diline düşmek olacaktı. Ve bu yüzden rahat bırakmadım çocuğu, anısını ve görüntüsünü. Bahçeyi de çocuğu da taşırdım.” (s.167)

Feyzi, meddah ağzıyla çocukluğunun mekânları ve kişilerini bugünden düne eleştirel bakan bir bakış açısıyla anlatır. Dolayısıyla yapılan tasvirlerde öznellik ve çağrışıma dayalı şiirsel bir dil göze çarpar. Feyzi'nin çocukluğunun geçtiği bu ev ya da köşk, Rıfka Paşa Köşkü olarak anılan, ortahalli insanların bulunduğu mahallede bir bahçenin ortasına inşa edilen bir yapıdır. Osmanlılar döneminde aristokrat kesimin oturduğu konaklar ve köşkler, İstanbul'da çoğunlukla ortahalli insanların yaşadığı mahalleler arasına inşa edilmiştir. (Okay, 2002: 200) Köşkların konaklardan ayrılan en önemli hususiyetini ise, bir bahçeyle çevrili olması oluşturur. (Elçi, 2003: 29) Ahşap yapı Rıfka Paşa köşkü de, ön cephesi iki, arka cephesi üç katlı olup hemen hemen her yerinde bir balkona sahip bir mekândır. Kimsenin çıkmadığı balkonlar, yağmur ve kar sularıyla iyice yıpranmış ve demirinin çivileri ve vidaları paslanmış bir duruma gelmiştir. Cihannüma adı verilen ve İstanbul'un birçok semtlerinin görüldüğü taraça ise köşkün en tepesine yapılmıştır:

“Kadıköy, Üsküdar, Çamlıca, Fenerbahçe, Şifa, Kalamış, Mühürdar, Acıbadem ayaklarınızın altında. Karşıda İstanbul, Sarayburnu'ndan Köprü'ye doğru kıvrılmakta. Vapurlar geçmekte sulu boya resimler gibi. Dumanları burnunda vapurlar. Üsküdar'da yangın yok, Üsküdar'dan duman almıyor gemiler. Yalnızca yolcu.” (s.24)

Yirmi odalı bu köşte, harem dairesi de küllengine dönük boyasıyla balkonlarda olduğu gibi yıpranmış bir hâledir. Harem dairesine giriş, köşkün sağdan soldan kıvrılan parmaklığını yitiren mermer merdivenlerledir. Güneş ışığının yeterince girmediği ve örümcek ağlarıyla örülen odalar, oldukça büyük ve tavanları da yüksektir. Burada duvarların sıvası dökülmüş, kâğıtları nemlenmiş ve bu kâğıtların ardında böcekler ve tahtakuruları yuva yapmıştır.

Rıfka Paşa Köşkünün selamlık dairesi ise şöyle tasvir edilir:

“tek katlı, uzun. Hemen sokağın üstünde. Bahçe arkasına düşüyor. Yüzü çırpma çimentoyla kaplı, alttan. Pencerelelerin hizasından sonrası dama dek ahşap. Bahçeye açılan sekiz penceresi var. Sokağa salt dört pencereden tenezzül ediliyor. Selamlığın ta sonunda mutfaka bitişik, üstü kapalı küçük bir avlu ile haremın arka kapısına varılıyor. Selamlık ince, dar sayılırdı köşkün ana-gövdesine oranla. Bir fil kuyruğu gibi takılmış benzeyordu yüce yapının kıçına.” (s.25)

Selamlıktan üç basamak altta ise mutfak bulunur. Mutfak alçak bir yerde bulunmasından dolayı Feyzi'nin babası tarafından “yere batan mutfak” olarak tanımlanır. Penceresiz yapılan mutfakta daima lamba yanar. Mutfakta tek hükümdarlık sürdüren kişi ise emekli hizmetli Ayşe'dir.

Rıfka Paşa Köşkü, tasvirden de anlaşıldığı gibi geniş, karanlık ve hemen hemen her yeri dökülen o eski saltanatını kaybeden, insanda “can sıkıntısı” uyandıran bir konuta dönüşmüştür. Yapılan bu tasvir Osmanlı'nın çöküşünü bir konağın şahsında sembolize eden *Kiralık Konak* romanını bize hatırlatır. İçinde yaşayanları “bunaltan konak”, ailesine karşı otoritesini yitiren Naim Efendi'yle bütünleşmiş ve diğer aile fertlerinin apartmana taşınmasıyla da devrini tamamlamıştır. Bu romanda ise dökük hâliyle köşk, eski ihtişamını yitirmesine rağmen otoriter bir rejimle devleti

ayakta tutmaya çalışan II. Abdülhamit'i ve insanlar üzerinde baskı kurmaya çalışarak yaşamı daraltan bir zihniyeti sembolize eder. Evin/köşkün bölümlerinden bilhassa bahçe, kapı, duvar ve pencere ise her biri metaforik bir anlamla yüklenerek insan yaşamındaki çeşitli alanlara karşılık gelir.

Pencere

“Sokağı denizi isterim pencereden”

Pencere, evin dışardan ışık almasını ve içeriinin dışarıya bakmasını sağlayan içeri ile dışarı arasındaki bir bölge, bir eşiktir. “Modern mimarînin en önemli isimlerinden biri olan Le Corbusier pencere ve onun sağladığı görme yetisini, evin en hayatî aktivitelerinden biri.” (Şişmanoğlu, 2003: 60) olarak ifade etmesiyle pencerenin evdeki önemini altını çizmiştir. Bachelard ise, bir evdeki sıcak bir yuvanın anlaşılması için akşam pencereye yansıyan ışığa bakmanın yeterli olacağını söyler. (2008: 75) Bachelard'ın bu tespiti, dışardan içeriye bakan ve huzurun ancak sıcak bir evde olduğunu vurgulayan bir tespittir. Ancak, içerde huzur yoksa içerdeki bakış pencereyle dışarıya sızarak belleğini dışardakilerle doldurmaya çalışır.

Feyzi'nin küçükken sokağı seyrettiği pencere ise, köşkte oturma odasının ait bir kısımdır. Bu kısım, Feyzi'nin evde en çok hoşlandığı ve kendini en rahat hissettiği yerdir. Pencereden Yeldeğirmen'i Caddesini ve Talimhane Meydanı'nı görür. Buradan sokağı seyretmekle kalmaz, oradan geçen insanları da durdurup sohbet etmeye çalışır. Çocuğun demir parmaklı pencereden sohbet ettiğini kişiler, hiç yüksünmeden onun sorularını cevaplandırır. Dışarıya pencere kanalıyla açılan Feyzi, demir parmaklıklarla da olsa dışardakileri tanır ve içerdekilere benzemediğini görerek içeri ve dışarı arasında tam bir tezatın olduğunu fark eder. Georg Simmel'in “gözleri gören, ama kulakları işitmeyen bir insan, işitebilen ama görmeyen bir insana kıyasla çok daha huzursuzdur” (2009: 28) sözlerinde altını çizdiği görmenin, Feyzi'nin yaşamında mukayeseye ve çatışmaya sebep olduğunu görmek mümkündür. Feyzi, pencerenin civarından geçen orta yaşlı bir adamla ve simitçiyle sohbet ettiği zaman vurguladığı hususların başında ise annesinin kendisini dövdüğü gelir. Feyzi için bu insanlarla konuşmak, annesinin kendisine aldığı oyuncaklarla oynamaktan daha keyif vericidir. Çünkü onlarla konuştuğu zaman hapsediği bahçeden dışarı çıktığını ve özgürlükleri kısıtlamayan başka evlerde yaşadığını hayal eder:

“Prangalı penceremden oralara durmadan konukluğa yollardım kaçak ellerimi, senin görmediğin göçken özlemlerimi. Ve pencereden ta elimin havliyle sarıldığım evlerin bahçesi yoktu. Kendi bahçemi salgınlaştırmak istemiyordum.” (s.32)

Pencere Feyzi için, farklı insanları tanımasını sağlayan bir karnaval mekâna dönüşürken, çocuğunu dışardan uzak tutmaya çalışan annesi içinse, bir rakip işlevine bürünmektedir. Çünkü pencereden geçen her insan onun vermek istediği eğitimi bir şekilde baltalayan ve çocuğa çocuk olduğunu hatırlatan insanlardır. Annesi, Feyzi'nin simitçinin verdiği horoz şekerlerini yediğini görünce öfkelenir:

“ah şu pencere yok mu öldürteceğim günün birinde. Bıktım senin münasebetsizliklerinden, arsızlıklarından, pencereden önüne geleni lafa tutmalarından. Koskoca bahçe dururken ne yararını görürsün pencerede oturmanın? Çocuk dediğin bahçede oynar. Sokağı dinlemez” (s.36)

Böylece o, kendine göre pencereyle bahçenin bir çatışma mekânı olduğunu dile getirir.

Turkish Studies

Duvar

“Duvarlar Çin Seddi gibi”

İçeri ve dışarı arasında kesin çizgileri çeken ve mekânların kapalı bir alana dönüşmesini sağlayan mimarî unsurun başında duvar gelir. Duvarın tarihi, pencere ve kapınıninkine göre daha eski olup ilk insanla birlikte başlamıştır. Mağaraya eklenen-dördüncü-yapay duvar ise evin oluşumunu sağlamıştır. Böylece, dört duvarın binlerce yıl süren ağır, donuk ve içe dönük yazgısı da evi şekillendirmiştir. (Kökten, 1999: 213) İnsanlar zamanla hiçbir geçirgenliği olmayan bu evi/ mağarayı dizayn edip pencere ve kapıyla süslemişlerdir. Duvar, bir korunma unsuru olarak inşa edilmekle birlikte, içerdekinin dışarıyı yorumlaması sonucunda bir engel teşkil etmek gibi yeni anlamlarla da yüklenmiştir. Böylece çift başlı bir anlamı üzerinde taşıyan duvar, bu romanda küçük Feyzi'nin özgürlüğünü kısıtlayan ve dışardakileri görmesini engelleyen bir mekân olarak görülmektedir. Annesi pencereyi yasaklayıp bahçeye oynaması için onu yolladığı zaman bahçedeki duvarla karşılaşmak onun için tam bir hayal kırıklığı yaratır. Bahçe boyunca yükselen duvarlar, Feyzi'de şöyle bir çağrışım uyandırır:

“Duvarlar ve zangoç gibi yükselen ağaçlar, bir boyunduruğun taştan ve tahtadan örülü boyutları. Duvarların üstü, kalın cam parçaları, şişe kırıklarıyla çakılı. Duvarların sanki içinden gelmiş görünen şişe kırıkları yeşil ısrırgan dişlere benzemekte. Bütün duvarların üstü hurlamakta sanki. Durdukları yerde kuduruyor dişler.” (s.37-38)

Duvarı burada sadece evle sınırlanan bir unsur olarak değil, insanın yaşamı boyunca karşılaştığı engelleri tanımlamak için kullandığı bir metafor olarak da görmek mümkündür.

Kapı

“Kapı bahçenin çevresine

kementlemesine örülen duvarın nabızıydı”

İçeri ve dışarı arasında bir köprü ya da bir sınır vazifesi gören kapı, açılma ve kapanma gibi iki özelliğiyle Bachelard'ın deyişiyle “aralık kalma acunudur.” (2008: 316) Köprü ve kapıya sosyolojik anlamlar yükleyen Georg Simmel, “Köprü ve Kapı” adlı makalesinde kapının birleştirici ve ayırıcı vasfına dikkat çektikten sonra, “içerisi ve dışarı arasında bir ayrıklığı giderdiğini” (<http://www.web-ceviri.com/ceviri-metni/kitap-cevirisi/ingilizce-kitap-cevirisi-1428/>) ifade eder. Aynı zamanda kapının açık olma ihtimaline karşı kapanmasının duvarın vereceğinden daha güçlü yalnızlık hissi vereceğini de belirtir. “Duvar sessizdir; kapının ise dili vardır, konuşur. Kendine sınırlar çizmek insanoğlunun en temel özelliklerinden biridir. Fakat insan bu sınırları kaldırıp (yani kapıyı açıp) tekrar dışarıya çıkabilir.” (<http://www.web-ceviri.com/ceviri-metni/kitap-cevirisi/ingilizce-kitap-cevirisi-1428/>) İnsan içerden açılan kapı yoluyla dışarıya çıkar ve dış dünyayla temasa geçer. Gördükleri ve duydukları onu, içeri ve dışarı arasında bir mukayese yapmaya sürüklediği gibi ona varlığını tanıma imkânı da sunmuş olur. Kapının geçirgenliğinin varlık üzerindeki etkisini Önay Sözer *Yuvaya Dönüşte Kapı Sorunu* başlıklı makalesinde şöyle ifade eder: “Kapı bize varlığı açar. Kapıdan gide gele anlarınız ki, varlık bir geçittir. Kapının yeri bize bu geçidi anlatmak ister. Yalnızca geçirgenliği nedeniyle, yani bir geçit olması nedeniyle, varlık başkasının (yani kendimizin) yeri haline gelir.” (1999: 126)

İnsan şayet içerde/evinde huzurlu ve mutluyorsa kapalı kapı, onun için evin bir sığınak ve barınağa dönüşmesinde önemli bir rolü üstlenir. Böylece insan, dış dünyayla arasına koyduğu mesafeyi ve sınırı kapıyla çizmiş olur. Ancak, içerde istenen huzur ve mutluluk sağlanmamış ve

dışarıyı içerdekini gözünü kamaştırıyorsa o zaman kapalı kapı insan için büyük bir engel oluşturmuş demektir.

Romanda kapı, küçük Feyzi'nin değerlendirmesiyle içeri ve dışarı arasında her türlü geçişi yasaklayan bir mekândır. Annesi tarafından sımsıkı kapatılan bahçe kapısı, kapının açılma ihtimalini ortadan kaldırmış ve içeri ile dışarının birbiriyle irtibata geçmesini engellemiştir. Bundan dolayı çocuğa göre, kapı kırıldığı ya açıldığı zaman geçirgenlik sağlanacak ve dışarıyla temasa geçilecektir. Kapı için bu umudu taşıyan Feyzi, duvarın bu umudu yeşertecek işlevinin olmadığını bildiğinden kapıya yönelmiştir. Çünkü kapı onun için farklı anlamları işaret eder:

“bahçenin çevresine kementlemesine örülen duvarın nabzıydı, us-damarı ve bilinç-nöbetçisiydi. Duvarları her sabah aydınlığa karşı gelen, ayaklanan gücün kaynağıydı.” (s.39)

Feyzi içinde bir umut biriktirse de, o ana kadar ne kapının devrildiğini ne de açılıp içeriyle dışarı arasında bir geçişi sağladığını görmüştür. Kapı, gittikçe muhayyilesinde devleşen ve tanrılaşan bir hâle dönüşür. Okuduğu bütün masal kitaplarındaki devlerin dahi bu kapı karşısında yenileceğini düşünmeye başlar. Bir gün oturma odasında bir suikast ve darbeye hükümetin devrildiği haberinin tartışılması üzerine, Feyzi'nin içinde nicedir yitirdiği kapının devrilemeyeceği fikri bu haber üzerine tekrar gündeme gelir. Hükümetle kapı arasında bir ilgi kurarak, kapının da devrileceğini ve kendisine sokağın yolunun açılacağını gözünde canlandırmaya başlar:

“Feyzi, kapının nasıl devrileceğini, arkaya doğru fillemesine, tonlarca depremlemesine nasıl yuvarlanacağını gözünde canlandırmaya çalışıyordu. Belki ev oda oda yerinden oynayıp sökülecek, bahçe ise kuyunun dibini boylayacaktı. Ve bu olayı Talimhane Meydanı en güzel bayramlıklarıyla kutlayacaktı.” (s.42)

Fırtınalı bir gecede yağın yağmuru, kapıya karşı bir darbe hareketi olarak değerlendirip sevinmeye başlar. Ancak, sabahleyin fırtınadan dolayı balkonun yıkıldığını ve ağaçların hasar gördüğünü, kapıya ise hiç bir şeyin olmadığını görünce büyük bir hayal kırıklığına uğrar. Kapalı kapı, küçük bir çocuğun bakışıyla bu şekilde anlamlandırılırken, metaforik bağlamda da kişinin özgürlüğünü elinden alan ve yaşamını sınırlı hâle getiren her türlü engelin bir görüntüsü olarak yorumlanabilir.

Tavan Arası

*“Bahçeye karşı
engin bir kozdu tavanarası”*

Bachelard, evin yüksek bir bölümünde olan tavan arasının insanın düş kurmasına bir zemin hazırladığının altını çizer. Ona göre tavan arası, yüksekliğiyle bulutlara yakın olup, insanın muhayyilesinde değişik imgeler oluşturmaya uygun bir yerdir. Tavan arasının tozlu ve hiç dokunulmamış olması da “uzama hükmettiği gibi, geçmişi de kendi içinde korumuştur.” (2008: 63) İnsan kimi zaman tavan arasında değişik varlıkların sesini duyduğunu farz etmekle birlikte, içeriğinin aydınlığıyla korkularını ve endişelerini gidermiş olur.

Romanda ise tavan arası, Löklök-baba adlı hayâli bir kahramanın yaşadığı yer olarak düşünülen bir mekândır. Feyzi, burada korku ve kuşkuyla kapılsa da zamanla kendisiyle Löklök-baba arasında büyük benzerliklerin olduğunu düşünür ve tavan arasını da pencerede olduğu gibi bahçeye karşı bir mekân olarak değerlendirmeye başlar:

Turkish Studies

“Bazen Feyzi'nin içinde öylesine coşkun bir sevgi çağlardı ki tavanarasını yaksalar, bir yenisini kuracaktı Löklök- baba'ya yeniden başlamanın bin bir büyüğü bütünlüğünde. Bahçeye karşı engin bir kozdu tavanarası.” (s.69)

Tavan arası, Feyzi'nin evde sıkışmışlığına ve kuşatılmışlığına rağmen, burada umudunun yeşerdiği ve tekrar hayata tutunduğu önemli bir mekân olarak yer edinmesiyle Bachelard'ın belirttiği “imgeler dünyasına kapı aralayan bir mekân olma hususiyetini”(2008: 150) göstermiştir.

Bahçe

“Sürgün yatağı,

Yeldeğirmeni Caddesi'nin girmediği”

Romanda Rıfkı Paşa Köşkü'nün bahçesi, Feyzi'nin çocukluğunu kabusa çeviren bir metaforik mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın, daha özgür bir yaşama imkânı varken otoritere tarafından bu özgürlüğünün kısıtlanması ve her yaptığıının denetlenmesi burada bahçe yoluyla bir karşılık bulmaktadır. Bahçe normalde, bir evde içeri ile dışarı arasında bir eşik, bir geçit bölgesi olması gerekirken romanda tüm geçişleri yok eden bir mekândır. Bu mekânda çocukluğu geçen Feyzi de ömrü boyunca burayı belleğinde taşımış ve anlatmakla ya da yazarak ancak içindeki bahçeden kurtulabileceğini düşünmüştür. Çünkü bahçe onun geçmişini oluşturmuştur. Bugünü anlamak ve bir aidiyet kurmak için kişinin geçmişini bilmesi gerektiğini ifade eder:

“Ben Feyzi en okunaklı adımlarımla toprağımı aramaya geldim. Toprağım bahçedeydi. Bahçe çocukluğumda. Çocukluğum ise bugüne dek izimi bırakmayan karabasanların parmaklarına asılı.” (s.15)

Bahçe, annesi tarafından Feyzi'nin yetişmesinde dışarıya ya da sokağa karşı bir alternatif mekân olarak oluşturulduğu için dışarıdaki çok şeyden mahrum ancak bu mahrumiyeti zorlamayla da olsa yok etmeye çalışan bir yer görünümündedir. Örneğin, alanın dar olmasına karşılık annesi Feyzi'nin burada uçurtma uçurmasını ve bisiklet sürmesi sağlayarak dışarıdaki imkânı ya da doğal ortamı buraya sıkıştırmıştır.

Bahçe, etrafındaki büyük duvarlarla ve ağaçlarla Feyzi için tam bir sıkıyönetimle ülkeyi yöneten devlet gibidir. Feyzi, bahçede olduğu müddetçe dışarıdan ne bir ses işitir ne de bir görüntü alır. Kısmen aldığı durumlarda ise, ağaçların ve duvarların denetimiyle ses ve ışık bir kırılmaya uğrayarak ona ulaşır. Varlığın özünü dışarda, gölgesini ise bahçede gören Feyzi, bu tezatı şöyle değerlendirir:

“Bahçeye herşey_yani hiçbir şey_ağaçların, dalların, yaprakların süzgecinden geçtikten sonra girebiliyor. Bahçede her şey kalıntı gibi. Işık, ses kalıntıları. Işık, ses gölgeleri. Sahicileri, canlıları dışarda. Bahçe ile dışarı arasında bir koyu zıtlık var.” (s.37)

İnsanların yaşadıkları mekânlara kendi kültürel, siyasal ve sosyolojik birikimlerini aktardıkları ve mekânları şekillendirdikleri bilinen bir gerçektir. Romanda ise, kişiye bağlı olarak bir mekânın şekillenmesini en yoğun olarak bahçede görmek mümkündür. Hümevra Fatma, otoriter ve baskıcı zihniyetini en çok bahçede göstermiş ve bahçeyi de zihniyetine göre dizayn etmiştir. Feyzi'nin deyişiyle, bahçe Hümevra Fatma'nın doğurduğu bir yerdir. Çünkü bahçede annesi gibi, gün yüzü görmeyen ve dışarıyla ilişkisini kesen bir yerdir:

“Pencereden sonra, bahçe Feyzi'ye zindan oluyor. Belki bahçeyi annesi doğurmuştu. Bahçe, doğatanımaz bir bahçe. İçinde, allak bullak mevsimler gelip gidiyor takvim dışı, ay-dışı günleriyle. Ve bahçeye yıllarca kapalı kalmış kısır bir odanın büyük havasızlığının,

Turkish Studies

penceresizliğinin kokusu sinmiş. Kapıdan öte, yadsımalar başlıyor. Bahçenin sözlüğünde dünya yok.” (s.38)

Feyzi, bahçenin kendisi için bir zindana dönüştüğünü, evin kilerinde, ölen kardeşinin cenini şişede gördüğü zaman bir kez daha vurgular:

“İyi ki doğmamıştı Rüchan. “ŞİŞEDEKİ ÇOCUK” daha mutluymuştu BAHÇEDEKİ ÇOCUK’tan. İnce kiler bir düşüt koğuşuydu, Hüme Fat’ın doğurduğu. Bahçe bir dölüt zindanıydı.” (s.97)

Burada yazar, şişedeki çocuğun da sıkıştırılmasını koğuşa benzeyen bir şişeye hapsederek belirtse de asıl bahçedeki çocuğun sıkıştırılmasını, bahçede yapayalnız geçen yaşamını bir zindana benzetmekle ortaya koyar.

Rıfkı Paşa Köşkünün Sakinleri ya da İçerdekiler

Rıfkı Paşa Köşkü’nde birçok kişi yaşamakla birlikte ağırlığı olan kişiler Hümeyra Fatma ve yıllar önce ölen ancak hatırası devam eden Rıfkı Paşa’dır. Romanda ise bunlar, Hümeyra Fatma’nın oğlu Feyzi tarafından eleştirel bir bakış açısıyla ele alınmış karakterlerdir. Bilhassa Hümeyra Fatma, Osmanlı aristokrasisini temsil eden bir kişi olarak olumsuz bir şekilde anlatılmıştır. O, halkın değerlerinden ve çoğulcu yaşamından uzak kalarak steril bir yaşamı tercih ettiği köşküde Osmanlı’nın son dönemini ve değişen hayat şartlarına karşı hâlâ eskiyi canlandırmaya çalışan, aynı zamanda da Batı hayranı olarak kendisiyle çelişen ve kültürel olarak da arada kalmış kişileri temsil etmektedir.

Feyzi

*“Geçmiş günlerin dudağında,
fellek yıllar altında bir çocuk vardı.*

*Çocuk içindeki bahçeyi
atamıyordu pencereden”*

Çocukluğu bir eve ya da daha doğrusu bir bahçeye hapsedilen romanın aslı karakteri Feyzi, bu hapsedilmişlik çerçevesiyle kendi evreninde içerisi ve dışarıyı gibi iki farklı kutup oluşturarak çocukluğunun mekânlarını ve kişilerini anlamlandırmaya çalışmıştır. Kendini yapayalnız hissettiği evde, her ayrıntı dikkatini çekmiş ve zamanla bu dikkatini sokağa/dışarıya da çevirerek ömrü boyunca hafızasından çık(a)mayacak kişileri, eşyaları, mekânları ve sesleri belleğine kazımıştır. Bu durumun ilk etapta farkında olmayan Feyzi, ölüm döşeginde bu kazanmışlıkları birer birer yerinden çıkarmaya başlar. Böylece, çocukluk döneminde yaşamak zorunda kaldığı yalnızlığı aslında onun gözlem kabiliyetini ortaya çıkararak bir nevi avantaja dönüştüğünü ve belleğine kaydettiklerinin de silinmeyeceğini göstermiş olur. “Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm uzamları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız uzamlar içimizde silinmeden kalır.” (Bachelard, 2008: 45)

Eve/içerdekilere ait anıları genelde onun yalnızlığını, mutsuzluğunu ve karamsarlığını ortaya koyan anılar olmakla birlikte çoğu kez müdahil olmadığı ancak kimi kez gözlemlediği, kimi kez de kısmen yer aldığı dışarıya ait anıları da onun umudunu, mutluluğunu ve iyimserliğini yeşerterek yaşamın çift başlı bir serencam olduğunu vurgular nitelikte karşımıza çıkmaktadır. Feyzi, çoğulcu bir ortamda geçen çocukluğunu, yıllar sonra çocukluğunun mahallesine döndüğü

Turkish Studies

zaman bir zenginlik olarak değerlendirmiş ve o eski ahşap evlerin yerine apartmanların dikilmesini ise bir geçmişin yok edilmesi şeklinde düşünerek yeni neslin aslında sokağı ve bahçesi olmayan evlerde çocukluklarının geçtiğini, bir aidiyet duygularının olamayacağını şu sözlerle vurgulamıştır:

“Talimhane Meydanı yoktu ortalarda. Çığırta apartman blokları dökülmüştü ortaya. Bir beton ve çimento karmaşası. Yerin ta diplerinden, yapıların ta temellerinin içinden bisiklet sesleri yükseliyor muydu? Apartmanların kapıcıları duyabiliyor muydu tekerleklerin yankılanmasını? Yapıların altında kaç uçurtma yatıyordu? Sicim yumakları birikiyor muydu kapıcıların loş, bodrumlu parmaklarında? Rıfki Paşa Köşkü de, bahçesi de tarihe karışmıştı. Ne var ki tarihi içimdeydi.” (s.50)

Burada Feyzi, geçmişini bir aidiyet olarak görmekte ve o aidiyeti her ne kadar bugün yok edilmişse de onun zihninde daima yaşamaktadır.

Rıfki Paşa

“Feyzi büyükbaban kaç kitapta, seni kaç kitapta bekleyecek?”

Rıfki Paşa, uzun yıllar önce ölmesine rağmen kızı Hümeysra Fatma tarafından sürekli hatırlandığı için romanda yer alan bir gölge karakterdir. Osmanlı bürokratlarından olan Rıfki Paşa, “on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Paris’te okumuş ve K. mutasarrıflığına yükseldikten sonra paşalığa erişmiş bir devlet adamıdır.”(s.23) Kızı Hümeysra Fatma, zamanında onun çok ağaç dikmesini ve çok kitap okumasını Feyzi’ye anlatarak anılarla yaşatmaya çalışmakta ve Feyzi’nin de ileride onun gibi bir bürokrat olmasını istemektedir. Rıfki Paşa’nın odası, sanki o yaşıyormuş gibi hiç düzeni bozulmadan onun ağırlığını hissettirecek şekilde köşkte yerini hep korumuştur.

Hümeysra Fatma Hanımefendi

“Önce annesi vardı. Ve annesi evin kitabıydı, ilkesiydi.”

Hümeysra Fatma, Feyzi’nin çocukluğunu bahçeye (içeriye) hapsederek sokağa (dışarıya) çıkmasını yasaklayan annesidir. Rıfki Paşa’nın kızı olan Hümeysra Fatma, mavi gözleriyle ve çarşıya giderken giydiği simsiyah başörtüsü ve yeldirmesiyle fiziksel özelliği çizilen bir hanımdır. En önemli hususiyeti ise soyluluğa düşkün otoriter bir kişi olmasıdır. İlk evliliğini diplomat, birinci kâtipliğe terfi olan Seyfi Bey’le yapar ve Neşet adlı bir çocuğu olur. Sonra bu evliliği bitirir ve ikinci evliliğini saray müterciminin oğlu Eşfak Bey’le yapar. Bu evliliğinden de Feyzi’yi dünyaya gelir. Feyzi doğunca, onu kitaplardan aldığı ilhamla batılı bir zihniyete göre yetiştirmek ister. Jean Jacques Rousseau’nun *İçtimai Mukavemele*’si ve çocuk eğitimi üzerine yazdığı *Emile* kitabını elinden düşürmez. Ancak J.J.Rousseau’nun çocuk eğitiminde tabiatı ve özgürlüğü şart koşmasına yönelik Hümeysra Fatma tam aksi bir terbiye vererek okuduklarıyla çeliştiğini gösterir. Onun çelişkisini sadece çocuk eğitimi üzerinde değil, Doğu ve Batı kültürü arasında da gidip gelmekle de görmek mümkündür. Nitekim eşi Eşfak Bey onun çelişkilerini şöyle dile getirir:

“Sizin Fransız kültürüne merbutiyetiniz o derece fazla ki kendi memleketinizde bir ecnebi gibi yaşıyorsunuz diyelim geliyor. Bir taraftan da eski günlerin şaşaası, tantanasına bağlılığınız var. Nasıl telif edebiliyorsunuz bu iki ayrı tavrı? Bütün bunlara ilaveten siz nesiniz? Bir eliniz pedagog, diğer eliniz cellat mı?” (s.118)

Turkish Studies

Onun en büyük ideali ise, babası Rıfkı Paşa gibi Feyzi'nin de ilerde bir diplomat olmasıdır. Bu ideal Feyzi'yi düşünmekten ziyade onun hükmetme aşkının hiç bitmediğinin bir göstergesidir. Hayatı sadece yönetmekten ibaret gören Hümeysra Fatma, hep geçmişten beslenmiş ve dışarıda olup bitenlerin farkına varmadığı için köşk ve bahçeyle sınırlı bir evren kendine yaratmıştır. Penceresinden bile bakmadığı bu köşkte Hümeysra Fatma, İsviçreli Mimar Adolf Lous'un "kültürlü insan için pencerenin gereksiz olduğunu" (Narlı, 2007: 28) göstermek için "rahim mimarisi" adı verilen ışıksız inşa ettiği evlerin benzerini, köşkünün dışarıyla olan ilişkisini keserek göstermiştir. Onun köşkünün pencere ve kapı var olmakla birlikte bunlar işlevini yitirmiş bir şekilde durmaktadır.

Feyzi'nin gözünde O, evle ve bahçeyle bütünleşen biridir. Onun evdeki gücünü ve otoritesini göstermek için de Kitab-ı Mukaddes'teki "*önce kelim vardı*" sözünü *annesine uyarlayarak* "*önce annesi vardı. Ve annesi evin kitabıydı, ilkesiydi*" (s.23) cümlesiyle ironik bir dille ifadeye çalışmıştır.

Hümeysra Fatma, eviyle dışarı arasında kesin sınırlar çizmiş biridir. Dışarının çok sesliliğinin farkında olup elinden geldiğince bunların evine sızmasına gayret göstermiştir. Çünkü dışarı onun doğrularıyla bağdaşmayan ve olabildiğince özgürlükten yana olan bir dünyadır. O, dışarıyı öteledikçe evde Feyzi'ye karşı daha otoriter bir tutum sergilemeye başlar. Onun sokağa çıkmasını ve evin penceresinden dışardaki insanlarla konuşmasını yasaklar. Hümeysra Fatma'nın bu tutumu, kapalı mekânlarda yaşadıkça otoriterleşen insanların tavrıyla benzerlik göstermektedir. Serol Teber, evlerini monadlaştıran bu kişileri şu şekilde izah eder: "Bu kapısız penceresiz kapalı iç-mekânlarda yaşamaya başlayan insanların her zaman amaçladıklarını bulamadıkları, zaman içinde buldukları ortamları mutlaklaştırdıkları ve görece güvenceli durumlarını değiştirmesi olası her türlü gelişmeye karşı çıkan kötümser, korkulu, kuşkulu, paranoid bir kişilik değişikliği gösterdikleri, özgürleşeyim derken otorite yanlısı eğilimler ürettikleri sıkça izlenmektedir." (Teber, 1999: s.256)

Hümeysra Fatma, dışarıyla bağını koparmakla birlikte, üstünlüğünü göstermek ve dışardakiler üzerinde de hakimiyet kurmak için çarşıya çıkar. Evinin civarında oturan çarşıdaki insanlar da bu paşa kızının üstünlüğü altında ezilirler:

"Annemin gözünde, bütün mahalle köşkün etki alanının içindeydi. Sanki sabahını akşamını, gündüzünü gecesini köşke borçluydu. Ordan kaynaklanıyordu herşeyi. Mahalle halkı, bahçenin içinden yönetim dizginlerini şaklatan eve, el pençe divân bağlıydı." (s.27)

Fransızca'ya aşırı şekilde düşkün olan Hümeysra Fatma, aile doktoru Panayot'un kendisine madam demesine de son derece memnun olur. Çünkü Fransızlar'ı gerek incelikleriyle gerek dilleriyle gelişmiş bir millet olarak gördüğünden onlara benzemek ya da benzetilmek de hoşuna gider. Mümtaz Turhan, *Kültür Değişmeleri* kitabında yabancı bir kültürle karşılaşan, ona hayranlık duyan ve taklit eden kişileri "taklit edilmekte olan medeniyete karşı duyulan hayranlık arttığı nisbette yerli kültürün bazı sahalarında mevcut pasif mukavemetin de azaldığı, körü körüne yeniliklere, cezriliğe mütemayil zümrenin kuvvetlendiği, taraftarlarının çoğaldığı görülmektedir. Böylece hayran olunan medeniyet mensuplarına benzemek gayretiyle yabancı unsurlar, hemen hiçbir tahdit ve seçime tabi tutulmaksızın kabul edilirken yerli kültüre ait özlü, karakteristlik her şey ya hakir görülmekte veya terk olunmaktadır" (2010: 223) cümleleriyle tanımlamıştır. Hümeysra Fatma ise Batı kültürüne ya da Fransızcaya olan hayranlığını evde sürekli Fransızca konuşarak ve Feyzi'yi de Fransız İlkokulu Saint Louis'e göndererek göstermiştir.

Hümeysra Fatma, hasta olmaktan çok korkar ve Doktor Panayot'u en küçük hastalıklar da bile eve çağırır. Ciddi hastalıklarda ise eve, Hümeysra Fatma'nın paniğine göre (Feyzi'nin doktorların ismine ve işlevine uygun olarak bir çağrışımında bulunduğu) "*Doktor Kemal Hemen,*

Turkish Studies

Doktor Cemal Dikkat, Doktor Sâni Fâni, Doktor Selim Liyakat ve Doktor Hıfzı Dakik” (s.47) sırasıyla gelen kişiler olurlar.

Hümeyra Fatma, evde Feyzi’ye karşı otoriter tutumunu devam ettirince, Eşfak Bey ondan boşanır ve köşkten ayrılır. Hümeyra Fatma ise, ömrünün sonuna kadar köşkte geçmişi düşünerek ve gururlanarak ömrünü tamamlamıştır.

Doktor Panayot

“Doktorluğu Türkçesi kadar güzel”

Rıfkı Paşa Köşkü’nün dışardan içeriye kabul ettiği tek kişi, aile doktorları Rum Panayot’tur. Panayot, Tıbbiye’de okumuş ve Anadolu’da hekimlik yapmış ufak tefek bir adamdır. Küçük ellere, kısacık bacaklara ve kocaman bir burna sahiptir. Hümeyra Fatma tarafından çok önemsenmeyip “ufak tefek hastalıkların doktoru” (s.50) olarak adlandırılmıştır. İstanbul Türkçesini oldukça iyi konuşan Panayot, hastalık teşhisinde tıbbî terimlerle konuşmasıyla, nükteleriyle, hastalara komik reçeteler yazmasıyla ve her türlü varlığa ait taklitler çıkarmasıyla da Feyzi’nin çocukluğunun en güzel anılarını oluşturan kişisidir. İnce zekâsıyla, Osmanlılar döneminde Rumlara atfedilen “Aptalidis, Dangalakidis” gibi olumsuz sıfatları taşımadığını her fırsatta Hümeyra Fatma’ya söyleyerek tatlı bir şekilde onunla atıştır. Kısacası zekâsı ve kültürüyle Hümeyra Fatma’nın keyif aldığı bir biridir.

Feyzi, yıllar sonra bir diplomat olarak Avrupa’dan dönüşünde çocukluğunun tanıdığı Doktor Panayot’un elini öpmek için evine gittiğinde bir kolu ve bacağının olmadığından dolayı onu tekerlekli sandalyeye mahkûm olarak görür. Ancak Panayot, bu durumdan bile bir espri çıkararak yaşama sevincini hiç kaybetmediğini ve değişmediğini Feyzi’ye göstermiştir.

Löklök- Baba

*“Tavanarasında oturan
çok büyük bir umacı”*

İsmi Feyzi’nin amcası Müşfik Bey’in taktığı Löklök-baba, tavan arasında yaşadığı inanılan hayalî bir kahramandır. Onlar için Löklök- baba, *“tavanarasının- göklerden, derinliklerden, suların, ırmaklardan, ışık ve gölgelerden ve tohumlardan önce var olan tavanarasının-hakan-umacısıydı. Tavanarasında yatan, uzayan şeyler-öncesi ŞEY idi.”* (s.64) Löklök-baba, bir umacı olarak tanınsa da, Feyzi için O, simgesel bir değeri olan varlıktır. Çünkü o da kendisi gibi, bir odaya hapsedilmiş ve her öldürüldüğünde yeniden dirilmesiyle Feyzi’ye yaşama umudu aşlamıştır. Feyzi, Löklök-baba’yı görmese de onun da bir can taşıdığını düşünerek tavan arasına kap kap taşıdığı yemeklerle onu kişileştirmiştir.

Müşfik Amca

*“Takunyalı, panama şapkalı;
Löklök Baba’nın tanıdığı”*

Müşfik Amca, köşkte yaşamamasına rağmen yeğeni Feyzi’yi görmek için Beyoğlu’ndan haftada bir köşke gelen ve Feyzi’nin çocukluğuna dair en güzel hatıraların yaşanmasında pay sahibi olan kişilerden biridir. Müfettişlik yapan Müşfik Bey, “ünlem işareti gibi incecik uzun boylu” dur. Yazın, giydiği beyaz keten komple elbisesiyle, başında geniş kenarlı Panama şapkasıyla Feyzi’nin

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011*

zihninde komik bir yer etmiştir. Köşke gelirken envai türde pastalarla Feyzi'yi çok mutlu eden Müşfik Bey, müfettiş olması nedeniyle en önemsiz bir olaya dahi ehemmiyetle yaklaşarak komik bir duruma düştüğü anlar olmuştur. Tavan arasında yaşadığına inanılan Löklök Baba adlı hayali kişiyi öldürmek için tavan arasında boşluğa kılıç sallamasıyla da Feyzi'nin çocukluğunun kahramanı olmuş bir kişidir.

Kelâm Bey

“Damda yağmur gibi dolaşırđı”

Rıfki Paşa Köşkü'nün aile üyelerinden biri olmayan Kelâm Bey, zorla dışardan içeriye girmiş ve içerde “çığır” açan bir karakter olarak görülmektedir. Kelâm Bey'in Rıfki Paşa Köşkü'nde yaşamaya başlamasının nedeni, Hümeyra Fatma'nın erkek kardeşi İzzet Bey'in kumar borcuna karşılık köşkün kendine ait hissesini Kelâm Bey'e devretmesi ve devir sonunda da köşke yerleşmesidir. Kelâm Bey'in Rıfki Paşa Köşkü'nde yaşamasıyla birlikte, Hümeyra Fatma'nın otoriter yönetimi sallantıya uğramış, köşkün bunaltıcı havası değişmiş ve içeri ilk kez dışarıyla bir bağlantıya geçmiştir. Asıl adı Kamil olan Kelâm Bey, Aydınli iri yapılı, kıvrıkcık saçlı ve eski pehlivanlardan gözü kara bir külhanbeyidir. Köşke on beş yaşındaki oğlu Hüseyin'i ve köpeği Hızır'ı da getirmiştir. Hümeyra Fatma'nın ihtişamlı gördüğü köşküne “uğursuz suratlı” ve “kasvet hülasası ile dolup taşan bir küptür.” (s.110) diyerek beğenmemiş ve bahçedeki bir kulübeyi onararak istediği gibi orada bir yaşam sürmüştür. Kulübenin üstüne astığı rengârenk balonlarla da köşkün ağır havasına bir canlılık getirmiştir. Köşk, aynı zamanda Hızır'ın hırsızlık yaparak getirdiği eşyalarla da o zamana kadar görmediklerini görmüştür. Bütün bunlara neşelenen Kelâm Bey, attığı kakhahalarla köşkün pek alışık olmadığı bu sesi etrafa duyurmuştur. Yaptığı ilginç yemeklerle de herkesi şaşkırtan Kelâm Bey, Hümeyra Fatma'yı önemsememesiyle, kakhahalarıyla ve bu yemekleriyle Feyzi'nin dünyasına çığır açan adam olarak girmiştir. Arı kovanına yakınlarında giydiği ilginç kıyafetiyle Ayşe'yi korkutmuş ve Lök-lök Baba olarak sanılmıştır. Rakıya düşkün olmasıyla da Talimhane Meydanı'nda yaşayan Hampik Usta'yla hemen dostluk kurmuştur. Hampik Usta'nın ölümünden sonra o da çok yaşamamış, kahvede tavla oynarken masanın başında hayata veda etmiştir.

Köşke Gelen Misafirler

Hümeyra Fatma, köşkün bahçesinde verdiği yemeğe yakın akrabalarından ve dostlarından birkaç aileyi çağırır. Bunların kimi zengin, kimi Batı hayranı ve kimi de bürokrat kimselerdir. İzzet Bey'in eski kadeh arkadaşlarından Kavalalı Necmettin ve utangaç ve şaşkı karısı Şükufe Hanım zenginlikleriyle dikkat çeken bir çifttir. Şükufe Hanım, birçok mülkü bulunan bir hanım olarak Necmettin Bey'in de zengin olmasını sağlamış, ancak gözündeki kusurundan dolayı yakışıklı kocasını hep kıskanmıştır. Rıfki Paşa'nın yeğeni Bedri Bey, geliri yüksek olmakla birlikte “konuşma illetine” iyi geldiğinden matematik öğretmenliği yapan biridir. Onun ilgi alanını ise daha çok, Fransız kültür ve edebiyatı ve Paris tutkusu oluşturmaktadır. Zamanında babası Rıfki Paşa'nın yanında bir memur olarak çalışan Kenan Bey ise, mühendislikten sonra inşaat sektörüne al atan ve iş alanında da çok başarı göstermeyen bir kişidir. Eşi Nigar Hanım'da Şükufe Hanım gibi Hümeyra Fatma'nın gölgesinde kalan ve onun ağırlığı altında ezilen silik biridir.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011*

Süngü Paşa

“*Senin mucizen var mı Süngü Paşa?*”

Feyzi, annesinin kendisini cezalandıracağı korkusuyla tavan arasına sığındığı bir gün tahtaların arasından baktığı zaman güneşsiz ve tozlu bir odanın olduğunu görür. Bu odanın annesinin akrabalarından asıl adı Rıza olan Süngü Paşa’ya ait olduğunu öğrenir. Seksenini aşkın Süngü Paşa, zamanında harp meydanlarında yaptığı savaşları sürekli hatırlayarak anılarıyla yaşamaya çalışan ve hep aynı yaşam tarzını köşkte devam ettirmek isteyen kabuğuna çekilmiş bir kişidir. Üç hafta sonunda Rıza Paşa’nın verdiği can, “*kesik, hıçkırığa benzer bağırmaları odasındaki uyuşuk eşyalara, dolaba, yatağa, perdelere, duvarlara, süngülere sindi.*” (s.159)

2. Sokak ya da Dışarı

“*İçerde sürgün.*

İçerde kelepçe bir yalnızlık.

Dışarda gürül gürül bir evren.”

Sokak, evin dışındaki dünyayı işaret eden kimi kez özgürlüğün kimi kez de yalnızlığın ve kimsesizliğin vurgusunu yapan heterojen bir mekândır. Evin sınırlı ve steril yaşamına karşılık, sokak bir o kadar sınırsız ve bir o kadar da kaotik bir yaşam dinamiğini elinde bulundurur. Birbiriyle farklılık gösteren bu mekânlar, içerdeki ve dışardakilerin yaşama kattıkları anlamlar çerçevesinde değerlendirilmektedir. Dış dünyayı tehlikelerin kol gezdiği bir yer olarak gören ve bu tehlikelere karşı koyacak gücü kendinde bulamayan bir insana göre ev, bir barınak ve bir sığınaktır. O, evde olduğu müddetçe kendisini huzurda ve güvende hisseder. Bununla birlikte evin en önemli özelliği insanın yuvası olması ve bir aidiyet duygusu uyandırmadır. Bachelard’ın deyişiyle ev olmasaydı insan dağılan bir varlık olurdu. (2008: 41) Evin toparlayıcı işleviyle insan, varoluşunu sağlıklı temeller üzerine dayandırarak oluşturmaya çalışır. Ancak kimi kez de ev, gerek fiziksel özelliğiyle gerek içerdekilerin baskıcı ve otoriter yönetimiyle aile bireylerini dışarıya kaçırarak bir mekâna dönüşür. Ev bu durumda tüm cazibesini yitirmiş bir vaziyette sığınma ve korunma işlevini sokağa bırakır. Evde bunalan insanın sokağı bir mutluluk mekânına olarak algıladığını Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*’ta “sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi, mutluluğun kristalini yaratır” (2008: 53) sözüyle vurgulamaya çalışır. Açık mekânların insanları daha uyumlu hâle getirdiğini ifade eden Ramazan Korkmaz’ın şu sözleri bir açık mekân olan sokak için de geçerli bir konumdadır: “Açık ve geniş mekânlar, içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı dıştan içe doğru çeviren ve açan bir niteliktir. Bu mekânlarda karakter kendisiyle, çevresi ve bütün evrenle uyum içindedir.” (2007: 411) Sokak, kalabalığıyla, alışveriş merkezleriyle ve özgürlüğüyle insanı kendine çekmeyi başarır. *Çocuktaki Bahçe* romanından iki sene önce yayımlanan Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980) romanında da kahraman evinden bunaldığı zaman çıktığı sokakta gördükleriyle ev ve sokağı mukayese ederek yaşamın sokakta olduğunu şu cümlelerle ifade etmeye çalışır: “Öfke içinde büyüyüyoruz. Oturduğumuz semte, sokağa, odalara, eşyalara, kış aylarında güçlükle ısıttığımız, eskimiş, ortası çukur pamuk yataklara öfke duyarak büyüyüyoruz. Yaşam yalnızca sokaklarda. Bir canlılık var sokaklarda. Güzel olan, gerçek olan, kentlin insanları, kalabalık dış dünya. Dış dünyanın insanların kulaklarına varan uğultusu. Diğer ülkeleri aşan, batıda bir okyanusa, doğuda bir başka okyanusa varan uğultu.” (2011: 23)

Çocuktaki Bahçe romanında ise Hümeysra Fatma’nın kendi doğruları çerçevesinde oğlu Feyzi’yi yetiştirirken sokak ve sokak insanlarından onu uzak tutmaya çalışması, Feyzi’nin sokağa daha bir tutkuyla bağlanmasına ve ev/bahçe ve sokak arasında bir mukayese yapmasına sebep olmuştur. Feyzi’nin sokağa tutkuyla bağlanması, demir parmaklı penceresinin kendine gösterdiği

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

imkânlar çerçevesiyle olmuştur. Bu yüzden sokaktaki hiçbir ayrıntıyı kaçırmayarak belleğine çıkması imkânsız görüntüleri, sesleri, kokuları, kişileri ve olayları doldurmuştur:

“Feyzi ellerine sokağa bakmasını öğretmek, avuçlarına sokağı yazmak istiyordu gerçekte. İçeri girince avucunu kulağına dayayıp o sesleri yeniden duymaya çalışıyordu. Avucu küçük ama belleği boldu.” (s.27)

Feyzi'nin pencereden gördüğü sokak; Talimhane Meydanı'na, birçok dükkâna ve çok çeşitli insan tiplerine sahip bir sokaktır. Pencereden sokakta geçen insanları durdurup annesinin kendisine attığı dayaklardan, despot tutumundan ve içinde sokağa karşı olan özleminden bahseder. Feyzi'yi esefle dinleyenlerden biri olan Arabacı Cemil, Feyzi'nin sokak özlemini görünce, bir oyuncak gibi ona sokak ısmarlayacağını söyleyerek onu avutmak ister. Sokağın ısmarlanmayacağını çok iyi bilen Feyzi, dışarının içeriye sığamayacak kadar geniş dünyasını arabacıya anlatır. Ancak, annesinin ısmarlama sokaktan haberi olsa onu da bahçeye taşıyacağını ve sokağın bahçe karşısında hep yenilmiş olacağını şöyle vurgular:

“İsmarlama sokak ne işime yarardı. Sokak DIŞARISI demek. Annem bırakır mıydı? HÜM FAT bırakır mıydı? Hümeysra Fatma'yı kısaltıp HÜM FAT'a indirmiştin. Ama daha da ağır geliyordu böyle. Sokak mı istiyorsun derdi HÜM FAT, ben sana yaptırayım. Ve bir sokak yaptırır kodurturdu bahçeye HÜM FAT HÜM FAT adıyla. Sokağa çıkma oyununu hep bahçe kazanırdı, bahçe hep Hümeysra Fat Hümeysra Fatlaşırdı. Ve sonra ısmarlama kapıyı bahçe kapısı alır mıydı hiç?” (s.77-78)

Sokaktaki çeşitliliğin farkında olan annesi *“sokağın, çocuğun gözünde birikmesini yasaklayarak”* (s.19) ve onu sokağa çıkarmaktan alı koyarak bahçede oynamaya mahkûm etmiştir. Bütün bu kısıtlamalara rağmen Feyzi, sokağı gözlemlenmeye ve belliliğini gözlemleriyle doldurmaya devam etmiştir. Sokak ağaçları da onun gözlemiyle yeniden anlamlandırılan nesnelere olurlar. Kim tarafından dikildiği unutulmuş, istedikleri gibi büyüyen, gölgesinden ve meyvesinden herkesin nasiplendiği sokak ağaçları, bu hâliyle bahçedeki ağaçlara göre daha özgürdür. Bu sebeple Feyzi, sokak ağaçlarını bahçedeki Rıfkı Paşa'nın diktiği ağaçlardan daha çok sever:

“Ağaçlar vardı sokakta. Ne senin elinden çıkmıştı onlar ne de büyükbabamın. Sokağın çekirdeğinden yetişmeydiler. En küçük yaprağını bile sana sezdirmeden hasıraltı gözlerimle turmanmıştımlar onlara. Görse onları da alacaktın elimden, köklerini susturacaktın. (Feyzi, diyecektin, sokak ağaçlarıyla oynama.) Ama ağacın sokaklarında yalınayaklı çocukların dalına, yırtık, kekeme uçurtmalar asılı değildi. Sokak ağacıyla oynamak suç değildir. Kimdir söylesene asıl suçun sapı, zembereği, sarkaçı, duvarı ve kuyumcusu?” (s.32-33)

Feyzi'nin sokakta ağaçların yanı sıra kendisiyle mukayese ettiği bir diğer varlıklar da sokak çocuklarıdır. Sokak çocuğu, çoğunlukla olumsuz bir kavram olarak zihinde yer etmekle birlikte Feyzi için, özgürlüğün tadına varabilen ve çocukluklarını doyasıya yaşayabilen kişiler olarak bir çağrışım uyandırmaktadır. Bunları Talimhane Meydanı'nda top oynarken, uçurtma uçururken ve bisiklet sürerken gördüğü zaman çocukluğunun bir bahçeye nasıl mahkûm edildiğini idrak eder. Bu idrakın onda bir iç sıkıntıya neden olması, Nurdan Gürbilek'in *Ev Ödevi* kitabında evin zamanla çocukta bir iç sıkıntıya ve bir engele dönüştüğü tespitini haklı çıkarır: *“Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsın bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?”* (2010: 63) Sıkıntıya düşmekle birlikte umudunu ve

gözlem gücünü hiç yitirmeyen Feyzi, onlardan tuzla erik yemeği işiterek evde görmediği bir yeme biçimini kaptığı gibi nerde ne yaptıklarını da çok iyi bilir:

“Çakal eriğinin tuzla yenildiğini, oturma odasındaki pencerenin altından geçen SOKAK ÇOCUKLARINDAN duymuştum. Onlar, sokağın olduğu kadar eriğin de tadını çıkarmasını biliyorlardı. Sıfır numara tıraşlı kafalarıyla bayır turpuna benzeyen çocuklar. Yalın ayaklarıyla kaldırım taşlarının sıcaklığını toplayarak Kadıköy İskelesi’nde balık tutmaya, Haydarpaşa Garı’nın karşısındaki dalga-kıranın göklerden düşmüşse benzeyen kayalar yığını dibinden pavurya çıkartmaya, gafil avladıkları bahçelerde ceviz ya da dut araklamaya koşarlardı.” (s.73)

Annesi Feyzi’de gördüğü kimi değişiklikleri hemen fark eder ve bunları sokaktan öğrendiğini anlar. Hâlbuki onun amacı Feyzi’yi kendi perspektifi doğrultusunda yalın bir şekilde yetiştirmektir. Nitekim, Feyzi’nin fırtınada ağaçların devrilmesini bir suikaste benzetmesinde “Nerden duyduğun onları? Sokaktan mı?” (s.44) cevabıyla sokağa karşı olan tepkisini ortaya koymuş olur.

Sokaktaki Talimhane Meydanı

“Askerler, bayramlık çocuklara bırakmıştı kendini

Talimhane Meydanı’nda”

Meydan, büyük kentlerde merkezde yer alan ve insanların toplanmasını sağlayan geniş alandır. Burada büyük insan kitleleri ya bir şeyi kutlamak ya da protesto etmek maksadıyla toplanır. Onun dışında meydanlar, çeşitli insan manzaralarına rastlamanın mümkün olduğu yerlerdir. Bu romanda İstanbul’un Talimhane Meydanı, köşkün karşısında Feyzi’nin pencereden gördüğü ve hayran olduğu bir yer olarak karşımıza çıkar. Bu meydanı Feyzi için bu kadar anlam kılan durum ise, çocukların buraya gelip istedikleri oyunu özgürce oynamalarıdır:

“Meydanda çocuklar oluşurdu, uçurtmalarla birlikte. Püsküllü küpeli, kuyruklarının topuğuna dek nazlı ve göğü baştan çıkaran uçurtmalar. Ve uçurtmalar, savrulan uyanıklığın renkten renge salınan diş harmanı gibi yükselirdi. Havada evlenirdi gök ile toprağın türkülerini. Çocuklar onlarındı.” (s.39)

Talimhane Meydanı, her kesimden insanların bulunduğu bir yerdir. Özellikle de gayri-müslim “Agopların, Nikoların, Kirkorların, Kostaların, Yanilerin, Bedrosların, Ohanneslerin, Stelyosların, Manosların, Garabetlerin, Kevorkların” (s.53) uğrak bir yeri olmasıyla adeta Osmanlı minyatürü görünümünde bir mekândır. Buraya ayda bir ya da iki kez futbol oynamak için gelen Ermeni ve Rum çocukları meydanı çınlatırlar. Bisikletçi Fahri Bey ise, gayri-müslim çocukların dükkânının önünü kapattığını ileri sürse de ve içinden ortalığa küfürler yağdırsa da çocukların oyununa çok da karışmaz. Şimdilik Ermeni ve Rum çocuklarının oyunlarına karışmayan Fahri Bey, bu çocuklar dışında diğer etnik kökene mensup çocukların da Talimhane Meydanı’na geldiğini hayal ettiği zaman işinin o zaman zorlaşacağını “Ulan be azınlıkların inhisarında mı kalacak Talimhane Meydanı? Oldu olacak Yahudiler de gelsin, Arnavutlar da gelsin. Onlar da takım kurup getirsinler taraftarlarını. Bu kadarıyla niçin iktifa edeceklermiş! Arnavut-Ermeni, Rum-Yahudi, Yahudi-Arnavut muhtelif takımlar teşkil etsinler. Türkler de boy göstereyin. Yel değirmeni Milli Takımı, Haydarpaşa, Kurbağlıdere, Çamlıca beynelminel takımları da girsin maçlara” (s.54) cümleleriyle dile getirir. Fahri Bey, Talimhane Meydanı’nın bütün Osmanlı vatandaşlarına ait olduğunu bildiğinden çocukları engellemek gibi bir hakkı olmadığını düşünerek bir hoşgörü örneği sergiler.

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

Çocuklar meydana uçurtma uçurtmak ve futbol oynamak için gelmekle birlikte bisiklet sürmek için de gelirler. Meydan, çocukların sürdürdüğü bisikletlerden çıkan korna ve zil sesleriyle ortalığı şenlendirir. Kışın gelmesiyle birlikte çocuklar bu oyunlara ara verseler de, meydana Hampik Usta'ya ayakkabı tamir ettirmek ve Mehmet Efendi'nin dükkânında salep içmek için de gelirler.

Talimhane Meydanı'nın Sakinleri ya da Dışardakiler

Talimhane Meydanı'nın sakinleri, kimlikleri ve kişilikleri birbirinden farklı insanlardır. Bunlar yazar-anlatıcı tarafından hâkim bakış açısı metoduyla ayrıntılarıyla anlatılmış kişilerdir. Bu ayrıntıda Feyzi'nin dış dünyanın ayrıntılarını kaçırmayarak “*gözünün belleğine*” almasının etkisi söz konusudur. Annesi tarafından Feyzi'ye, sokak ya meydan yasaklanınca pencereden bu meydana bulunan bütün insanları gözlemlemeye ve gözlemledikçe de dışarı ve içerinin birbiriyle nasıl bu kadar farklı olduğunu anlamaya çalışması bir olur. Talimhane Meydanı'ndaki insanların genel özelliği kusurlu ve arızalı tipler olmasıdır. Bütün bu kusurlara rağmen bu insanlar, zıtlıkların birbirine tamamlayacağını düşündüklerinden birlikte yaşamayı bilmişlerdir. Selim İleri'nin deyişiyle bu kadar renkli insanlar *Çocuktaki Bahçe*'yi “bir İstanbul romanı” (2008: 21) yapıyor.

Gazeteci Fuat Bey

“Fuat Bey bir kar adama benzerdi”

Fuat Bey, sattığı gazetelerle Talimhane Meydanı'nda oturan kişileri birçok hususta bilgilendiren bir kişidir. Bir albino olan Fuat Bey, “*her yanı bembeyaz, saçları, kaşları, kirpikleri, yüzü, elleri, eti sanki una batmış gibidir.*” (s.41) Düzgün konuşması ve adab-ı muaşeret kurallarına önem vermesiyle bir paşa torunu olduğunu hissettirmekle birlikte, küfürbaz konuşması ve eski püskü giysileriyle de sokakla hemhal olan yaşamını gözler önüne sermiş olur. Bu durumdan hareketle Feyzi “*sokağa çıkabiliyor ya. Bahçelere kaptırmamış ya kendini*” (s.41) cümlesinde evinden çıkmayan Osmanlı aristokratına yine bir göndermede bulunur.

Bisikletçi Fahri Bey

“Bisikletlere bindirirdi Talimhane Meydanı'nı”

Talimhane Meydanında bisikletçi dükkânı olan Fahri Bey, Ermeni Kunduracı Hampik Usta'nın dükkân komşusudur. Fahri Bey'in “*pide gibi yusuvarlak, etli bir yüzü vardır.*” (s.70) Her sabah Triumph markalı motosikletiyle dükkânı açmaya gelen Fahri Bey, gerek bisiklet tamirciliğinde gerek dükkânının temizliğinde “*titizlik kumkuması bir adamdır.*” (s.70) Yaptığı tamir işini bir şiire benzeterek, Abes Bey'in şiirlerine laf atar. Talimhane Meydanı'ndaki çocuklar, onun yaptığı bisikletlere binerek eğlenceli zamanlar geçirirler. Dükkânında çirak olarak çalıştırdığı Laz Nuri ise, çabuk sinirlenen altıparmaklı biridir. Altıparmaklı oluşunu bir komplekse dönüştürüp çocukların kendisiyle hep alay ettiğini düşünür.

Yahudi Benyamin ve Oğlu Roberto

Benyamin, Talimhane Meydanı'nda Bisikletçi Fahri Bey'in dükkânın üstünde oturan ve Bankalar Caddesinde yabancı bir şirketin muhasebe bürosunda küçük memur olarak çalışan biridir. Eşini kaybettikten sonra, oğlu Roberto ile mütevazı bir yaşam süren Benyamin'in iş dönüşüncü

Turkish Studies

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011

evinde tek keyif aldığı şey ise İbranice gazete okumaktır. Eşini çok sevdiğinden bir daha evlenmez ve oğlu Roberto'ya bakması için kız kardeşi Raşel'i yanına çağırır. Roberto, papazların yönettiği Fransız İlkokulu Saint Louis'e gider. Sokak çocukları gibi sövüp saymasını bilmediği ve çoğunlukla Fransızca konuştuğundan dolayı Feyzi'yle oynaması için Rıfki Paşa Köşkü'ne kabul edilir.

Şair Abdi Sena Bey

“Yeldeğirmeni Mahallesinin Ozanı ve Dehası”

Darülfünun mezunu olan Talimhane Meydanı'nın müdavimlerinden Şair Abdi Sena Bey ya da Abes Bey, isminden dolayı meydanda bulunan kişilerce dalga geçilen bir kişidir. Oldukça alıngan olan Abdi Sena Bey, kendisiyle alay edildiği zaman Bisikletçi Fahri Bey gibi küfürler ederek bir çeşit savunması mekanizması geliştirir. Abni Sena Bey, yıllardır şiir yazmasına rağmen bu şiirlere sayfalarında yer verecek bir dergi bulamaz. O da elinde bir gramofonla Talimhane Meydanı'na gelir ve oradaki kişilere şiirlerini okur. Onun şiirleri ise, aşk ve sevgili temalarıyla dolu olan Divan Şiiri'nin takipçisi şiirlerdir. Sürekli şiir yazdığı gibi, insanların sapıtığını düşünerek söylev metinleri yazması ve bunları gramofonda bağıra bağıra okumasıyla da delilik sınırında yaşadığını herkese göstermiştir. Abni Sena Bey meydanda epeydir görünmeyince, karısı Hesna Hanım ve kızı İncilâ'yı alarak onun mezarlıktaki ölümlere nutkunu okuduğu rivayet edilir.

Ermeni Kunduracı Hampik Usta

“Yalnız kendisi topaldı, rakısı değil”

Feyzi'nin penceresinden izlediği Talimhane Meydanı'nda dükkânı bulunan bir diğer kişi de Ermeni Kunduracı Hampik Usta'dır. Topal ve kambur olarak fiziksel özelliği verilen Hampik Usta, dükkân kedisi dışında hayatta hiç kimsesi olmayan ve dükkânda yatıp kalkan yalnız biridir. Yalnızlığını bağımlısı olduğu rakıyla unutmaya çalışan Hampik Usta, sadece kendisi değil Ermeni kedisi olduğundan dolayı mahallenin Hortlakyan adını verdiği kedisine içki içtirir. Hampik Usta çok az yemek yediğinden kediyi beslemeyi aklına bile getirmez. Çöplük çöplük dolaşan kedi de sonunda Feyzi'lerin tavan arasına dadanır ve Löklök-baba'nın yemesi için Feyzi'nin getirdiği yemekleri hiç kimseye görünmeden yemiştir. Hampik Usta, içtiği bunca rakıdan sonra siroz olur ve ancak o hastalığına bile aldırılmayarak rakı içmeye devam eder. Bir kadın ayakkabısını tamir ettiği bir gün yanında rakı kadehiyle hayata gözlerini yummuştur.

Arabacı Cemil

*“Arabacı Cemil bir koluyla
dünyayı döndürürdü parmağında”*

Arabacı Cemil, faytonuna müşteri bindirmek için Feyziler'in penceresinin önünde bekleyen iyimser bir kişidir. Zamanında tornacılık yaparken bir kolunu kaptırır ve sonrasında da faytonculuğa başlar. Bir kolu olmamasına rağmen hayattan hiçbir zaman kendini soyutlamamış ve *“bakmasını bilene bir göz yeter. Eller de öyle işte. Bir el şunu yapar, ama şunu yapamaz, onlar yalnız öteki elin yapabileceği şeylerdir, diyen bir kanun mu var?”* (s.76) cümlesiyle karamsarlığa düşmeyen bir insan olduğunu göstermiştir. Bütün hünerini nakış nakış işlediği kamçısına yansıtmıştır. Kamçı Feyzi'nin dikkatini çeker ve Arabacı Cemil'den kamçıyı ister. Cemil, kamçının atsız ve faytonsuz bir işe yaramayacağını Feyzi'ye söylese de Feyzi'nin trajik bir şekilde kendini

Turkish Studies

anlatmasından çok etkilenir ve çocuğu mutlu etmek için kamçıyı ona verir. Kamçı Cemil için aslında, özgürlüğün, sokağın ve insanların dilidir. Bu sebeple, Feyzi'ye onu vermekle çocuğun dünyasına öteki hayatları da taşımış olacağını düşünür. Cemil, Feyzi'nin despot bir annesi olduğunu ve çocuğu sokağa çıkarmayacak kadar onun üstünde baskı kurduğunu gözlemlemiştir. Bu dışarıdan içeriye bakan bir bakışın ürünüdür. İçerisi ona göre, “kapısı misafirleri açılmayan” (s.78) karanlık bir yerdir. Feyzi, aldığı kamçıya karşılık annesinin kabartma işlemeli gümüşle kaplı saç fırçasını verir. Bunu gören Hümeysra Fatma, Feyzi'ye bir tokat atar ve Arabacı Cemil'i de aşağılar. Bunun üzerine, Arabacı Cemil de arabasını pencerenin önünden çeker ve sokağın daha aşağısını durak olarak kendine seçer.

Arnavut Mehmet Efendi ve Muhtar Bey

“Aşureler ve pastırmaların anlaşmazlığı”

Pos bıyıklı, iri yapılı Mehmet Efendi muhallebici, Muhtar Bey ise bakkaldır.

“Arnavut Mehmet Efendi ile Muhtar Bey'in dükkânları Yeldeğirmeni Caddesi'nin sonunda, Acıbadem'e giden yol ile Kuşdili'ne yönelen yokuşun kesiştiği yerde karşı karşıyadır.” (s.83)

Feyzi, bunları görmek için bahçenin aşağısında yıkık duvara çıkarak onları izlemeye çalışır. Feyzi, muhallebici Mehmet Efendi'nin dükkânına birkaç sefer annesiyle birlikte gitmiştir. Mehmet Efendi, Hümeysra Fatma'yı burada gözlemler ve onun Feyzi'ye bir kukla muamelesi yaptığını gördükten sonra kadından hoşlanmamıştır. Nargile içmeye ve temizliğe düşkün biridir Mehmet Efendi. Dükkânında yeni usule uygun dondurmalar yapmadığı için “eski kafalı bir adam” olarak nitelenmiştir.

Bakkal ve aktar Muhtar Bey'in dükkânı ise, oldukça dağınık ve düzensizdir. Müşterilerin kafasının karıştığı bu dükkânda Muhtar Bey, her şeyin yerini kolaylıkla bulur. Muhtar Bey'in en önemli yeteneği ya da çocuklar nezdinde onu popüler yapan şey ise birbirinden güzel uçurtmalar yapmasıdır. Bu uçurtmaları yaptıktan sonra, dükkânına getirip çocuklara satmaya çalışır.

Eşfak Bey

“Çay bardaklık; bir eli kırlarda”

Feyzi'nin babası Eşfak Bey, önceleri köşkte yaşarken Hümeysra Fatma'nın otoriter kişiliğine zamanla tahammül edemeyerek ondan boşanır ve kendine dışarıda dilediği gibi bir dünya kurmuş biridir. Eşfak Bey ile Hümeysra Fatma birbirinden oldukça farklı bir mizaca sahip kişilerdir. Hümeysra Fatma'nın makam ve mevki hırsı yerine Eşfak Bey, saray müterciminin oğlu olmasına rağmen büyük kuruluşlarda mütercimlik yapmak yerine keyfi olarak tercüme faaliyetiyle ilgilenmiştir. Makam ve mevki sahibi insanlardan uzak durmuş ve sıradan kendi hâlinde olan insanlarla arkadaşlık kurmuştur. Onun arkadaşları evliliği boyunca Hümeysra Fatma'nın dalga konusu olmuştur. Hümeysra Fatma, Eşfak Bey'in sadece arkadaşlarıyla değil, okuduğu kitaplarıyla da alay etmiştir. Eşfak Bey ile Hümeysra Fatma arasındaki en önemli farklardan biri de çocuk eğitimi sırasında verdikleri terbiyeyle kendini göstermiştir. Hümeysra Fatma, Feyzi'yi eğitirken onu dış dünyadan uzak tutmuş ve çocuğun her hatasını dayakla cezalandırmıştır. Eşfak ise, çocuk

eğitiminde özgürlükten yana olmuş ve içeriye karşı dışarıyı tercih etmiştir. Hümeysra Fatma'yı çocuk eğitimi hususunda eleştirerek onun okuduklarıyla yaptıkları arasında bir çelişkiye düştüğünü ve onun tezatlarla yaşayan bir kadın olduğunu yüzüne söylemiştir. Kısacası Hümeysra Fatma pragmatist bir kişiliği sahipken, Eşfak Bey romantik ve rindane bir kişiliğe sahiptir. Eşfak Bey, sonunda Hümeysra Fatma'nın, Feyzi'ye dayak attığı bir gün evden ayrılır ve ondan boşanır.

Eşfak Bey, yumuşak huylu ve cömert bir insandır. Hayatta kimseye yok diyemediği gibi, sahip olduğu bir şeye başkasının gönülü düştüğü zaman ona hediye ederek de cömertliğini göstermiştir. Romantik bir mizaca sahip olan Eşfak Bey, şiir yazmaktan ve resim yapmaktan da hoşlanan sanatkar ruhlu biridir. Evlenmeden önce de Hümeysra Fatma'ya Fransızca aşk soneleri yazarak ona olan aşkı göstermiştir. Onun diğer bir ilgi alanını da semaverler, antikalar ve av tüfekleri oluşturmuştur. Feyzi, için bunlar çocukluğunun unutulmaz nesnelere arasına girdiği gibi babasının enfes ekmek yapması ve kendisine tattırması da unutulmayan hatıralardan birkaçı olarak zihninde yer etmiştir.

Eşfak Bey'in Arkadaşları

“Onlardaydı ekmeğin temeli ve şarkının serin anahtarı”

Hayatı rindane yaşayan Eşfak Bey, kendi felsefesine uygun arkadaşlar seçmiştir. Farklı meslek gruplarından seçtiği arkadaşları hayatı özgürce yaşayan ve hayatın tadına varan kişilerdir. Fırıncı İhsan tekerlemeye düşkün, Sobacı Hüsnü güzel yemekler yapan, Koltukçu Hasan kuşlar ve tarihe ilgi duyan ve kekeme Ercüment Dâniş ise düşsel evler çizen bir kişidir. Bunlarla olmaktan büyük keyif alan Feyzi, yıllar sonra bu insanları hatırladığı zaman ne kadar birlik ve beraberliğe dayalı bir arkadaşlık ilişkisi kurduklarını şimdi daha iyi anlar:

“Nesi vardı bu adamların küçümsenecek, aşağılanacak? Eksiklikleri, yetersizlikleri, bir yerden öteye varamamışlıkları yok muydu? Vardı. Kimin yok ki? Yaşantılarını kepeç ile değil, bir ozanın dediği gibi kahve kaşığıyla sürdürüyorlar, ölçüyorlardı. Sorun ölçüde değil, yaşamın kabına katılandı. Sorun tüketimde değil, soluğun içtenliğinde ve tohumunda. Bu insanların becerdikleri bir şey vardı: arkadaşlık, sevinç değiş tokuşu, sıcaklık görgüsü. Ortaklaşa kutlardı otun gölgesini, yolun iletkenliğini.” (s.106)

Bu insanlar Feyzi'nin, ilk kez tarlalarla, kırlarla ve bayırlarla tanışmasını sağlayan ve onun bahçeden dışarıya çıkmasına vesile olan kişiler olurlar. Ava gittiklerinde, Feyzi'yi de yanlarında götürürler ve omuzlarında taşırlar. O zaman *“omuzları, sırtları Feyzi'nin bahçesi olurdu.” (s.113)*

Neşet Ağabey

“El yazması şiirlerden denize atlardı”

Hümeysra Fatma'nın ilk evliliğinden olan oğludur. Feyzi gibi yumuşak başlı olmadığından annesiyle ters düşmüş ve onun öğretileri dışında kendine bir yaşam felsefesi kurmuştur. Feyzi'yle aralarında 16 yaş olmasına rağmen en büyük zevki olan Divan şiirlerini (kendi el yazısıyla defterine yazdığı şiirler) ona da okuyarak bu şiire ait beğenisini göstermiştir. Şiirin yanı sıra denize de tutkun olan Neşet, *“Fenerbahçe'den suya atlar da adalara dek giderdi, denizin dalga dalga yüzünü güldürerek.” (s.121)* Eşfak Bey, ona Fenerler İdaresi'nde bir atölyede iş bulunca Hümeysra Fatma Rıfkı Paşa'nın torununa “tamirciliği” yakıştırmadığını söyleyerek evde kıyametler kopartır. Bu dırdıra daha fazla dayanamayan Neşet, evden (içerden) ayrılır ve İzmir'e (dışarıya) gider. İzmir'de iskeleye bitişik küçük evinde, denizle iç içe bir yaşam sürer.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 6/3 Summer 2011*

SONUÇ

İnsanın kişiliğinin ve kimliğinin şekillenmesinde, belleğinin ya da hafızasının oluşmasında yaşanan mekân önemli bir yere sahiptir. Bilhassa çocukluğun geçtiği mekânlar ve bu mekânları dolduran insanlar, hafızada derin izler bırakır.

Feyyaz Kayacan'ın *Çocuktaki Bahçe* de çocukluğun mekânlarını ve o mekânlarda yaşayan insanları karşılaştıran ve bu karşılaştırma sonunda sokağın/dışarının özgürlüğünü ve çoğulculuğunu, evin/içerinin baskıcı ve tek sesli yaşamına tercih eden bir romandır. Romanda, ev her ne kadar dışarıyla bağlantısını duvar, kapı ve bahçe gibi unsurlarla kesse de pencere gibi dışarıya açılan bir unsurla sokağın evreni içeriye taşınmış olur. Burada duvar, kapı, bahçe ve pencere gibi unsurlar, evin bir parçası olmakla birlikte insanın çeşitli yaşam alanlarını da işaret ederek metaforik bir anlam kazanırlar. Aynı zaman da ev ya köşk, halk içine karışmayan, onlara tepeden bakan, hep geçmişle yaşayan, Doğu ve Batı değerleri arasında kalan çökmüş Osmanlı aristokratını da temsil eder. Sokak ise, çok çeşitli insan tipleri ve canlı bir yaşam dinamiğiyle baskıcı ve otoriter bir sistemin karşısına çıkarak insana yaşama alternatifi sunan bir mekân olarak görülür. Ayrıca sokak, Osmanlı'nın çok çeşitli etnik kökene sahip heterojen yapısını göstermek bakımından da çizilmiş bir minyatür mekân olarak romanda yerini alır. Mekânlar ve insanlar yoluyla otorite ve özgürlük arasında kalan roman karakteri Feyzi ise, içinde umudu ve karamsarlığı birlikte yaşayarak çift başlı bir düşünce oluşturur. Bu çift başlılık romanda, ironiyle hüznün birbirinin içine geçmesiyle de varlığını gösterir. Sonuç olarak *Çocuktaki Bahçe*, mekân ve insan arasındaki ilişkiye ev ve sokak gibi karşıt mekânlardan yola çıkarak dikkat çekmeye çalışan önemli bir romandır.

KAYNAKÇA

- BACHELARD, Gaston (2008), *Uzamanın Poetikası*, 1.bs., İstanbul, İthaki Yayınları.
- BAKHTİN, Mikhail (2001), *Karnavaldan Romana*, çev: Cem Soydemir, 1.bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BARBAROSOĞLU, Fatma Karabıyık, (1993), "Feyyaz Kayacan'ın Hikâyeleri", *Dergâh Dergisi*, S.44, Ekim, s.5.
- BENJAMİN, Walter (2009), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, 7.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- BENJAMİN, Walter (2008), *Son Bakışta Aşk*, sunuş ve yay.haz. Nurdan Gürbilek, 5.bs., İstanbul, Metis Yayınları.
- BEZİRCİ, Asım (1996), *İkinci Yeni Olayı*, 4.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- DEMİR, Ayşe (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı/ Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)*, 1.bs., İstanbul, Kesit Yayınları,
- DİRLİKİYAPAN, Jale Özata (2010), *Kabuğunu Kıran Hikâye/ Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 1.bs., İstanbul, Metis Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (2009), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, 6.bs., İstanbul, İletişim Yayınları.
- ELÇİ, Handan İnci (2003), *Roman ve Mekân/ Türk Romanında Ev*, İstanbul, Arma Yayınları.
- GÖKA, Şenol (2001), *İnsan ve Mekân*, 1.bs., İstanbul, Pınar Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2010), *Ev Ödevi*, 4.bs., İstanbul, Metis Yayınları.

- GÜRPINAR, Melisa (2003), “Sıradışı Öykülerin Yazarı”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 05.04.2003, s.15
- İLERİ, Selim (1993), “Feyyaz Kayacan’ın Öyküleri”, *Milliyet Gazetesi*, 13.08.1993, s.18.
- İLERİ, Selim (2001), “Çengelköy Defteri”, *Cumhuriyet Gazetesi*, 17.07. 2001, s.15.
- İLERİ, Selim (2008), Kayıp Bir Romanın İzinde, 10.05.2008, s.21.
- KAYACAN, Feyyaz (1963), “Feyyaz Kayacan”, *Türk Dili*, Aralık, S.147, s.192-194.
- KAYACAN, Feyyaz (2008), *Bütün Öyküleri*, 3.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- KAYACAN, Feyyaz (2008), *Çocuktaki Bahçe*, 1.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (1997), *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, 1.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan. “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Kaostan Düzene Ev/Anne ve Çevre/Dünya İzleği”, *Bilig Bahar*, S.9 (1999) s.53-63.
- KORKMAZ, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, *Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan*, Ankara: Grafiker Yayınları, s.399-415.
- KÖKTEN, Uğur (1999), “Otağ’dan Oda’ya”, *Cogito: Bir Anatomi Dersi Ev*, S.18, Bahar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.213
- LEKESİZ, Ömer (1999), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, 1.bs., İstanbul, Kaknüs Yayınları.
- NARLI, Mehmet (2007), *Şiir ve Mekân*, 1.bs., İstanbul, Hece Yayınları.
- OKAY, Orhan (2002), *Bir Başka İstanbul*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat.
- ÖZLÜ, Tezer (2011), *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 16.bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- SİMMELE, Georg (2009), *Modern Kültürde Çatışma*, 6.bs., İstanbul, İletişim Yayınları.
- SİMMELE, Georg (2011), “Köprü ve Kapı”, (<http://www.web-ceviri.com/ceviri-metni/kitap-cevirisi/ingilizce-kitap-cevirisi-1428/> E.T: 10.04.2011)
- SÖZER, Önay (1999), “Yuvaya-Dönüş’te Kapı Sorunu- Georg Simmel ve Martin Heidegger”, *Cogito: Bir Anatomi Dersi Ev*, S.18, Bahar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.126.
- ŞİŞMANOĞLU, Şehnaz (2003), *Behçet Necatigil ve Şiirin Ev Hâli*, Ankara, Bilkent Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- TEBER, Serol (1999), “Homo Sapiens’in Kendine Mekân Arayışı Serüveni/ Altamira’dan Berggasse 19 Numaralı Ev’e”, *Cogito: Bir Anatomi Dersi Ev*, S.18, Bahar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.253.
- TOSUN, Necip (2008), “Erken Bir Postmodern: Feyyaz Kayacan Öykücülüğü”, *Kitaplık*, S.119, Eylül 2008, (<http://tosunnecip.blogcu.com/etiket/%C4%B0RON%C4%B0>, E.T: 10.04.2011)
- TURAN, Güven (2006), “Üç Dilde Yazar Feyyaz”, *Kitaplık*, S.98, Ekim, s.96-97.
- TURHAN, Mümtaz (2010), *Kültür Değişmeleri/ Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik*, 6.bs., İstanbul, Çamlıca Yayınları