



BİR MAHREMİYET MEKÂNI OLARAK SERVET-İ FÜNÛN ROMANINDA 'ODA' 'THE ROOM' AS A PRIVACY SPACE IN THE NOVEL OF SERVET-İ FÜNÛN

Abdulkhakim TUĞLUK**

Öz

Servet-i Fünûn dönemi, Türk edebiyatında roman türünün gerçek anlamda orijinal örneklerini sunan ilk dönem olarak dikkat çeker. Bu dönemde roman, okurun gözünü rahatsız edebilecek acemiliklerden arındırılırken mekânda ciddi bir boyut değişimi söz konusu olur. Mekân ilk kez bu denli etkili bir biçimde kullanılır. Özellikle anlatıcıların karakterlerle eşleştirdikleri mekânda mahremiyeti ön plana çıkardıkları ve dar dairede mahrem mekânlar oluşturdukları gözlenir. Romanın kurgusuna ve olay örgüsüne uygun olarak işlerlik kazana bu şekildeki mekân tasarımı, Servet-i Fünûn romanlarındaki bazı mekânları özel kılar. 'Oda', bu mekânların en dikkat çekenlerinden biridir. Romanlardaki başkahramanların ruhsal gelişimlerinin sağlanmasında belirleyici bir role sahip olan 'oda', aynı zamanda anlatıcının özen göstererek oluşturduğu bir üretim mekânıdır. Oda, hem fiziksel uygunluğu hem de mahremiyeti sağlamadaki yüksek başarısı nedeniyle Servet-i Fünûn romanlarında sık tercih edilmektedir. Bu çalışmada, bir mahremiyet alanı sağlama aracı olarak Servet-i Fünûn romanlarındaki 'oda' örnekleri mekân-roman ilişkisi bağlamında değerlendirilecek ve söz konusu örneklerin romana ne düzeyde katkıda bulunduğu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Mahremiyet, Servet-i Fünûn, Roman, Mekân, Oda.

Abstract

The period of servet-i Fünun attracts attention as the first period presenting original samples of novel in a real sense in Turkish literature. In this period, while the novel is purified from the awkwardness that may disturb the reader, a serious dimension change occurs in the concept of space. The space is used for the first time in such an effective manner. Especially, it is observed that the narrators bring the privacy to the forefront by matching characters and they create private spaces in a narrow circle. This kind of space design, that becomes functional according to the novel's plot and event pattern, makes some spaces special in the novels of Servet-i Fünun. 'The Room' is one of the most remarkable of these spaces. 'The Room', having a decisive role in ensuring the spiritual development of the protagonists in the novels, at the same time is a production site that the narrator takes care of. The room is often preferred in the novels of Servet-i Fünun due to its physical relevance and its high success in providing the privacy. In this study, as a means of providing privacy the examples of 'The Room' in Servet-i Fünun novels will be evaluated in the context of novel-space relationship and at what level such examples contribute to the novel.

Keywords: Privacy, Servet-i Fünun, Novel, Space, Room.

Giriş

Mahremiyet, insan hayatının farklı yaşam alanlarında sıklıkla gündeme gelmektedir. Mahrem, mahremiyet, mahremlik, namahrem gibi kavramları bünyesinde barındıran 'mahremiyet', kimi zaman insanın kendine has bir yaşam biçimi oluşturabilmesi için gerekli görülürken kimi zaman da dışa dönük olarak meşru bir savunma mekanizması olarak da düşünülebilir. Özellikle kişilerin tensel hazlarının meşru bir şekilde ifade edilmesinde önemli bir rol üstlenen 'mahremiyet', cinsel sınırlılığın belirlenmesinde ön sırada yer alır. Öte yandan mahremiyetin dışlama potansiyeli kadar içselleştirme ve içe dönük meşrulaştırma işlevi de vardır. Kişiler mahremiyet sayesinde kendi alanlarını oluşturarak bir taraftan ötekine sınırlama getirir diğer taraftan ise belirlenen mahremiyet ölçülerinde alan için bir yakınlık, duygudaşlık gelişir. Öte yandan mahremiyet sadece mekânsal bir sınırlılığı ifade etmez. Kişinin zihinsel ve duygusal yönden mahremiyet hakkı olduğu gibi toplumun işleyişinde ya da kişilerin bireysel gelişimlerindeki süreçlerin de mahremiyete ihtiyacı vardır. Bu durum, "herkesin her şeyden haberdar olmasının gerekmediği" gibi bir temelle de ilişkilendirilebilir. Nitekim bu anlayış hukuk çerçevesinde karşılığını bulmuş ve mahremiyetin her alanda doğurduğu birtakım sorumluluklar ya da kısıtlamalar teminat altına alınmıştır.

Mahremiyet anlayışı milletlere göre, dini inanışlara göre ve yönetim sistemlerine göre değişiklik gösterebilmektedir. Reel hayatta hem hukuki anlamda hem de ahlâkî bağlamda ciddi bir çerçeveye sahip olan mahremiyet, edebî eserlerde sanatkârın belirlediği ölçüler çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle edebiyatın kurmacaya dayalı en kapsamlı türü olarak ifade edilebilecek olan roman türünde mahremiyet meselesi, anlatıcının da dâhil olduğu mahremiyet dışı bir anlatım alanı oluşturur. Yani anlatıcı mahremiyet alanını okurla paylaşırken ister istemez mahremiyeti bozmaktadır. Bunun yanı sıra

* Bu makale 'Servet-i Fünûn Romanında Mekân' isimli yüksek lisans tezinden geliştirilerek oluşturulmuştur.

** Arş. Gör. Dr., Dicle Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, abdulhakimtuugluk@gmail.com



mahremiyetin romanda hangi anlamda kullanıldığı sorusu da diğer bir problem olarak göze çarpar. Mahremiyetin romanda aile değerlerinin korunması anlamında mı yoksa yaşamın kendisine dönük bir çıkış olarak mı ele alındığı bu noktada belirleyici bir rol üstlenebilir.

Mahrem veya mahremiyet kavramları, birey ve kısmen de toplum merkezli olarak herhangi bir durum ile ilgili; belirlenen kişiler dışında bağların tamamen veya kısmen koparılması olarak tarif edilebilir. Bireyin ve toplumun kendi ile ilgili bir durum, olay, alan veya kişiyi başkalarına yasak etmesi şeklinde bir tanım da yapılabilir. Göregenli'ye göre ise mahremiyet, inzivaya çekilme, kendi başına kalma, yalnızlık, diğer insanlarla münasebet kurmama, kendine ait olanı başkalarıyla paylaşmama şeklinde yorumlanabilir. (Göregenli, 2010: 61)

Mahremiyete ilişkin tanımlara bakıldığı zaman kişiye özel olma durumu göze çarpar. Bireyler duygu ve düşüncelerinin, iletişimsel ürünlerinin ve kendi varlıklarının tamamının veya bir kısmının gizli olmasını sadece kendilerine münhasır kalmasını isterler. Nitekim mahremiyete ilişkin, Almagor'un yaptığı tanımda, dışarıdan gözlemlenebilirliğin yalıtılması ifadesi yer alır. (2006: 177) Öte yandan yalıtılmış olmak dışarı ile bağların tamamen kopması anlamına gelmez. Mehmet Yüksel'in değindiği üzere mahremiyet, başkalarını dışlamak veya onlarla ilişkiyi kesmek anlamına gelmez, aksine bireye paylaşma ölçüsünü belirleme imkânı tanır. (Yüksel, 2003: 182) Dolayısıyla mahremiyetin mekândaki konumu, kişinin mekânsal paylaşımını kendi ölçüsüne göre kısıtlama anlamı taşır.

1. 'Oda'nın Anlam Dünyasına Dair

Evin veya özel amaçlarla kullanılan bir mekânın, farklı yaşam koşullarını karşılaması amacıyla sosyal veya bireysel amaçlar için ayrıldığı bölmelerden her biri 'oda' olarak tanımlanabilir. İlk bakışta çevresel bir mekân olarak algılanabilen oda, kişilerin kendilerini bulma yolunda icra ettikleri zihinsel ve duygusal faaliyetlerin merkezi olarak düşünüldüğünde ruhsal durumu yansıtan bir mekân haline gelir. Oda, çoğunlukla kişiye özel bir mekân birimi olarak kabul edilir. Odanın aynı mekân içerisindeki ayırıcı özelliği çok katmanlı bir ayırma düzeneğinin parçasıdır. Kapsayıcı bir mekân içerisinde bölümlenmiş özel bir mekân, farklı mekânsal duyguların gelişimi için önem arz eder. Gülçağ Konçe, "Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak 'Oda' Kavramı" isimli yüksek lisans çalışmasında odanın sanatsal açıdan iki önemi bulunduğunu belirtir. Buna göre sanatçının içinde yaşadığı mahremiyeti konu edinmesi ve sanatın üretildiği mekân olması hasebiyle mekân önem kazanır. (Konçe, 2014: 12) Konçe'nin ifadesini roman türü için yorumlanırsa 'oda karakterin gelişim mekânı olarak dikkat çekerken olay örgüsünün çeşitlendirilmesinde zenginleştirici bir mekân niteliği de kazanır' şeklinde bir yorum elde edebilmek mümkün olur.

Bir evin bütünüyle bize anlattıkları ile bölümlenmiş birimlerden oluşan alt mekânlarının anlattıkları aynı değildir. Dolayısıyla insan için dış dünyadan ayırma görevini gören ev kendi içinde de ayırmaya ihtiyaç duyar. Geniş bir alanda evin özelleşebilmesi ve kişisel arzuların hayallerin ve fantezilerin yaşama şansı bulabilmesi için fiziksel olarak diğerleriyle temasın kesilebileceği odalara ihtiyaç vardır. Hatta denilebilir ki evi bir bütün olarak ortak değer haline getiren, bölümlenmesindeki çeşitlilikte yatar. Bu çeşitlilikte odanın temel bir görevi vardır. Söz konusu görev, sıra dışı kişiliklerin oluşmasına ve bu kişiliklerin kendi karakterlerini serbestçe gösterebilmesine olanak sağlamaktır. Aynı zamanda sosyo-ekonomik bir statü göstergesi de olan oda, ait olduğu evin standartlarına dair ipuçları verir.

Odanın en önemli işlevlerinden biri, kişisel mahremiyeti sağlamaktır. Herhangi bir dış baskıdan kurtulmak veya dış uyaranların rahatsız edici varlığından uzaklaşmak ve iç dinamikleriyle yüzleşmesi için, bireyin, kendi enerjisinin dışında başka bir canlı oluşumun bulunmadığı mekânlara yönelmesi söz konusu olabilir. Eğer geniş bir ailenin yaşadığı evden bahsediliyorsa odanın ehemmiyeti daha da artar. Böyle durumlarda yalnız kalmanın sigortası olarak görülebilecek olan oda, dış dünyadan ayrı bir iç dünya kurulmasına ve hayal gücünün nitelikli biçimde kullanılmasına olanak sağlar.

Oda, kaçma arzusuna mekân yönünden kaynaklık eden özel bir alandır. Evde yaşayan bireyin çatışma, stres, korku, kaygı gibi durumlarda kaçacağı ilk yerlerden biri odadır. Üzerinde var olan kaygıyı gidermeye çalışan roman karakteri, arkadaşı olduğu odası sayesinde rahatlamaya çalışır. Ya da karakter hiçbir yerde açamadığı sırlarını ve başka bir ortamda ifşa etmediği davranışlarını kendi odasında sergiler. Oda, içerisinde köşeleri barındırması sayesinde hem mahremiyete hem de psişik vakalara zemin hazırlar. Nitekim Bachelard, *bir köşeye sığındığımızda, kendini iyice gizlenmiş olarak duyumsayan bedenimizin çevresinde düşsel bir oda oluşur* der. (Bachelard, 1996: 155) Oda ev içinde bir köşe iken evin içindeki odalar köşe psikolojini daha güçlü ve etkili bir biçimde hissettirir. Özellikle çatışma ve yoğun kaygı durumlarında bireyin odasına ve köşesine çekilerek iç monolog yöntemi ile konuşturulması Servet-i Fünûn romanlarında dikkat çeken bir noktadır. Odaya kaçışla birlikte roman karakteri dışsal tepkilerden geçici de olsa korunma fırsatı bulur.



Oda, Servet-i Fünûn romanlarında en yaygın kullanılan mekânlardandır. Özellikle Halit Ziya'nın romanlarında odanın karakter çözümleme aracı olarak görev yaptığı görülür. Halit Ziya'nın romanlarında yer alan Bihter, Nihal, Hacer, Ahmet Cemil, İsmail Tayfur, Nemide gibi önemli karakterlerin oda ile bütünleştikleri ve dış dünyalarının yanında odaları sayesinde bir iç dünya kurduklarına şahit olunur. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda gelin odası, *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'in yatak odası gibi doğrudan şahsa atfedilen mekânlar, karakterlerin çözümlenmesine birinci derecede yardımcı olur. Aynı şekilde *Mai ve Siyah*'ta, Ahmet Cemil için oda bağlamında doğrudan doğruya bir vurgu vardır.

Oda-birey ilişkisinin yanı sıra oda-ölüm birlikteliği de Servet-i Fünûn romanlarında önemlidir. *Karanfil ve Yasemin*, *Kırık Hayatlar*, *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri* gibi romanlarda odanın kapalılığından faydalanılarak ölüm hadisesine olan vurgu belirginleştirilir. Ölü odası olarak nitelendirilebilecek tasvirler, ölümün diğer şahıslar üzerindeki etkisini gösterme vazifesini üstlenir.

2. Karakterle Bütünleşen Oda

Servet-i Fünûn romanlarında, bazı karakterlerin odalarıyla özdeşleştirildiği görülür. Bu durum genellikle romanların başkahramanlarında kendisini gösterir. Odanın bir karakterle bütünleştirilmesi, insan-mekân ilişkisinin önemini göstermesinin yanı sıra mekânda *içselleştirme* kavramını da beraberinde getirir. Mekânın içselleştirilmesi bir çeşit uyum sağlamadır. Roman kişinin mekânla birinci derecede eşleştirilmesi sonucunda bir bütün olarak mekân ve birey arasında pozitif yönde güçlü bir ilişki gelişir. Bir bakıma mekân ve birey özdeşleştirilmiş olur. Aşağıda *Ferdi ve Şürekâsı* romanından alıntılanan örnekten de anlaşılacağı üzere bireyin ev içinde ev olarak gördüğü oda, mekânın özel bir biçimde yaşanmasına imkân tanır.

"Hacer bu evin yegâne hâkimesi idi; her yer, her oda, her köşe Hacer'e mahsustu; fakat Hacer'in bir odası vardı ki bu evin her cihetinden ziyade kendisine has idi; hatta sıkıldığı, kendisini tenhâye muhtaç gördüğü zamanlar 'Artık evime gidiyorum' dediği yer burası, bu yatak odasıydı. Genç kızların hayatında yatak odası, bir mabed-i mukaddes-i hülya gibidir. (...) Yatak odası; orası o kadar saf, o kadar hassas, o kadar nazik hayalata efkârâ hücre-i ihtifa olmuş bir yerdir ki fikr-i tecessüs bile oraya girmeye cesaret edemez." (Uşaklıgil, 2014: 48)

Mekân içinde mekâna yer verilen yukarıdaki parçada, odanın kızlara özgü olduğundan de bahsedilir. Bu durum, *Genç kızların hayatında yatak odası, bir mabed-i mukaddes-i hülya gibidir* ifadesiyle açık bir şekilde ortaya konur. Anlatıcı söz konusu paragrafta kademeli olarak odanın genç bir kız için önem ve gizlilik derecesine vurgu yapar. Odanın kız cinsiyete eşleştirilmesi sıradan bir durum değildir. Kişinin kendisini temsil edecek sahiplenilmiş bir mekân oluşturması bir sürecin ürünüdür. (Schick, 2001: 8) Odanın kız cinsine tahsis edilmesi başta toplumsal bilincin ön planda yer aldığı, farklı etkenlerin bir araya gelmesinden oluşmuş bir düşüncüdür.

Öte yandan anlatıcı, Hacer'in odasına verdiği değerin anlaşılabilmesi amacıyla mekân içinde mekâna yer verme yöntemini kullanır. Tümüyle sahip olduğu bir evin varlığına rağmen Hacer, odasına girdiği zaman *Artık evime gidiyorum* söylemiyle, odanın evin özünü barındırdığına dair işaretlerin varlığını hatırlar. Çünkü daha önce de ifade edildiği gibi ev temel anlamda bireyin sığınma, barınma, farklılaşma yeridir. Oda ise evin minimize edilmiş bölümüdür. Bu durumda dıştan içe doğru olan duygu ve düşünce akışının, odayı anlam yoğunluğu açısından küçük bir ev haline getirdiği söylenebilir. Netice itibarıyla, Hacer'i odasına bağlayan asıl neden odanın fiziksel varlığı değil, taşıdığı anlamdır.

Hacer, genç bir kız olmasından ötürü mekâna ait birçok düşüncesinde hayali unsurları barındırır ve kendince idealize edilmiş bir mekân olan oda ile eşleştirilir. Buna karşılık Hacer'in sevdiği ve evleneceği kişi olan İsmail Tayfur ise maddi bakımdan çok daha sade ve fakir bir odaya sahiptir. İsmail Tayfur'un odaya yüklediği anlamlar yüzeysellikten çıkmış haldedir. Onun odaya ilişkin fikirleri felsefi düzeydedir:

"Ah bu oda! (...) Kendi odası; cemiyât-ı gayr-ı ma'dude-i beşeriyenin âsâr-ı gayr-ı ma'dudeden beri taksim edemediği kürre-i cismiyye-i arzın küçük bir parçasıdır ki İsmail Tayfur'un hissesine isabet etmiştir. Bu oda tamamen, kemâlen, muhtassan kendisinin, yalnız kendisininindir (...) Odanın her tarafında arzularından, emellerinden bir nişane, bir eser vardı." (Uşaklıgil, 2014: 72, 74, 75)

İsmail Tayfur'un odasına bakışı, kanaatkâr bir şekilde verilmektedir. Odasını bütünüyle kanıksayan İsmail Tayfur, bu yönüyle kendiyi özdeşleştirdiği mekânı sahiplenmiş ve kanıksamıştır. İsmail Tayfur'a ait olan bu oda birçok yönüyle özel ve mahremdir. İsmail Tayfur için başta barınma, dinlenme olmak üzere duygusal ve zihinsel faaliyetlerin de merkezi olan oda, ona mekânda aidiyet duygusunu tattıran unsur olarak romanda yer alır. Temelde bir odaya sahip olma arzusu, sığınma ve barınma ihtiyacından daha öte bir isteği karşılamaktadır. Mülkiyet duygusunun tatmini gösteren *bu oda tamamen, kemâlen, muhtassan kendisinin, yalnız kendisininindir* ifadesi, üst düzey bir isteği ifade eder ve bu yönüyle basit değildir. Gerçi her isteyiş, bir ihtiyaçtan, yetersizlikten ileri gelir ve yeterliliğe ulaşmanın bir adımdır. (Adler, 2008: 52) Fakat



hayati gereksinimlerin dışına çıkmış olan söz konusu istem, romanda mekân tasarımını belirleyen etmen olarak ön plana çıkar. Anlatıcı, karakterin ruhsal gelişiminin ve romandaki duygusal bütünlüğünün sağlanabileceği bir mekân olarak İsmail Tayfur'un mahrem odasını özel ve önemli kılar.

*Mai ve Siyah'*ın Ahmet Cemil'i de İsmail Tayfur gibi odasına kuvvetli bir biçimde bağlıdır. Yalnız İsmail Tayfur'dan farklı olarak Ahmet Cemil iki aşk arasında kalma lüksüne ve zengin bir kayınpedere damat olma şansına sahip olan biri değildir. Ahmet Cemil, sosyal meselelerinde ve iç âlemindeki meselelerde genellikle ideal sahibi, iddialı fakat mağlup olmuş bir gençtir. Bu noktadan bakıldığında Ahmet Cemil'in odasına ilişkin aidiyet algısının daha duygusal olduğu savunulabilir. Ancak yine de Ahmet Cemil ve İsmail Tayfur'un odaya değer verme açısından eşdeğer düzeyde kişiler olduğu söylenebilir. Buna en önemli kanıt olarak kız kardeşi İkbâl öldükten ve hayalleri doğrultusunda yapmak istediklerinin birçoğu hüsrarla sonuçlandıktan sonra Ahmet Cemil'in büsbütün içine kapanmak istemesi ve maddesel bağlamda sadece odasını kendisine en yakın arkadaş görmesi gösterilebilir. Aşağıda alıntılanan metinde görüleceği üzere Ahmet Cemil'in bir takım duyguları İsmail Tayfur'a tamamen benzemekle birlikte; tüm öğelerin katılımıyla birlikte daha fazla içselleştirilmiş bir oda portresi ile karşılaşılır:

"Odasında büsbütün yalnız kalmak, yalnızlığından emin olmak için kapısını sürmeledikten sonra bütün burada hissiyatına mahrem olan şeylere, arkadaş resimlerine, kitaplara, duvarlarda kendisini görmekten mahzuz olarak mütebessim bakıyor gibi duran mektepte yapılmış levhalara baktı; "Bugün sizin tesliyetinizin kollarına başka bir ıstırap ile geliyorum, bana her vakitten ziyade gülünüz." demek isteyen merhamet arayan şaşırılmış gözlerle baktı. Bu odacık, bu mini mini köşecik, onun, yalnız onun idi. Burada ne utanılacak yabancılar, ne sıkılacak arkadaşlar vardı; burada yalnız kendisinin hayalinden başka bir şey yoktu." (Uşaklıgil, 2004: 379)

*Mai ve Siyah'*ta mekânın karakterle bütünleştiği en bariz mekân örneklerinden olan yukarıdaki metinde, odadaki nesnelere karakteri tamamlar nitelikte olduğu görülür. Metinde kapı ve kapının sürgüsü bir çeşit uyarıcı vazifesi görür. Metinde yer alan kapının sürmelenmesi, bireyin içinde yer aldığı mekânı dış dünyadan soyutlamak, deyim yerindeyse dış dünyaya sırt çevirmekle eşdeğer olarak kabul edilebilir. Aynı şekilde odadaki eşyalar da dış dünyadaki nesnelere yerini almakla beraber, bireysel kullanım ve geçmişteki kullanım ilişkisinden gelen yakınlık sayesinde, Ahmet Cemil'le bütünleşmiş görünür. Resimler görsel bakımdan, kitaplar zihinsel açıdan levhalar da geçmişin belleğe getirilmesi yönünden odanın Ahmet Cemil'le olan bağına güçlendirir. Dahası eşyalar her zamanki halleriyle değil Ahmet Cemil'in içinde bulunduğu drama uygun olarak onunla duygudaşmış gibi görünür. Dolayısıyla oda ve odadaki nesnelere genel bir tabir ile Ahmet Cemil'in ruh hali doğrultusunda apayrı bir anlama bürünür. Öte yandan yukarıdaki örnekte 'köşe imgelemi'nin de ön plana çıktığını görmek mümkündür. Nitekim Bachelard, "bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın sıkışıp büzüşmek istediği her küçük mekân imgelem için bir yalnızlıktır, yani tohum halinde bir oda, tohum halinde bir evdir." (Bachelard, 1996: 154) derken, köşe kavramının ev için ve özelde oda için nasıl bir anlam üreticisi olduğunu belirtir. Ahmet Cemil'in kendine ait önceliklerini kabul ettirebildiği ve kendi mahrem çevresini oluşturabildiği bu köşecik, odanın estetik mekâna dönüştüğü bir örnek olarak dikkat çeker.

Ahmet Cemil'in odayla ilgili algıları sadece yukarıdaki örnekle sınırlı değildir. Ahmet Cemil'in olaylar karşısında zayıf kalması ve güçsüz hali onun mekâna sığınmasını tetikler. Ahmet Cemil Vezneciler semtine ders vermeye gittiği sıralarda, dönüşte anlatıcı tarafından kendisine atfedilen şu cümle onun hayat ve mekân karşısındaki çaresizliğini daha doğrusu öğrenilmiş çaresizliğini ortaya koyar:

"... Ahmet Cemil hafif bir selamla ayrılır, titreyerek anahtarı sokar, çamurlu lastikleriyle paltosunu hemen taşığa atar, odasına çıkar, ıslak esvaplarını öteye beriye ilişir, hayatta kendisine mukadder tek dinlenecek yeri olan yatağına girer." (Uşaklıgil, 2004: 103)

Oda; sadece yalnız kalmak, mahremi yaşamak, içine kapanmak gibi işlevlerin mekânı değildir. Mekân, bunların yanı sıra korku, endişe, telaş, kaygı gibi duygulara da kaynaklık edebilecek işleve sahiptir. Odanın dört yanı duvarla çevrili bir mekân olması, bireyleri baskı altına alabilecek bir niteliktir. Kapalılığa ek olarak ses, ışık ve belirsiz hareketlerin de etkisiyle bireylerin gözünde odanın şekli değişebilir. Hafif bir mum ışığı ile aydınlatılmış büyük bir odanın, insanlar üzerindeki etkisi beklenenden çok farklı olabilir. Odanın kapalılığı içerisinde hayaletleşen karakterler şeklinde beliren roman kişileri bu süreci aniden yaşamazlar. Kişinin mekâna giriş yapmadan önce karşılaştığı olaylar, onu etkileyen durumlar, hayal kırıklıkları, ihanetler ve ölüm gibi nedenlerin etkisi ile oluşan ruh hali çoğu zaman anlatıcı tarafından sezdirilmeye çalışılır. Böylece mekân-insan ilişkisinin tek boyutlu olmadığı görülür.

Odanın etkin olduğu başka bir metin parçası *Aşk-ı Memnu'*da yer alır. *Aşk-ı Memnu'*da, Bihter'in yatak odası mahremiyeti arttırılmış biçimde okuyucuya sunulur:



"Odasına çıktı, burası karanlıktı. Yavaş yavaş, güya bu sükûn hücrelerinde uyuyan mahremiyeti uyandırmaktan ihtiraz eden hafif adımlarla ilerledi. (...) Karanlıkta aynanın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini gördü. (...) Her şeyden evvel pencereyi kapamak, sonra, karanlıkta, büsbütün karanlıkta, hemen o haliyle kendisini halının üstüne atarak, bilinemez nasıl bir yorgunluktan dinlenmek istiyordu. İstiyordu ki buraya şu gecenin nefesinden bir parça bile girmesin. (...) Hâlbuki öyle bir yalnızlık istiyordu ki rüyasız bir uykuya benzesin. (...) Yalnız!.. Yalnız!.. Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek..." (Uşaklıgil, 2008: 197-198)

Bihter, zenginliğe ulaşma, ihtişamı elde etme, itibar kazanma gibi kaygıların sonucu olarak Adnan Bey'le evlenmeyi kabul etmiş ve Melih Bey'in yalısınun efendisi olmuşsa da, zaman içerisinde duygularını tatmin edemeyeceği sonucuna vararak çatışma içerisine girer. Yalının bütün ihtişamı kendisini cezp ederken, Adnan Bey'in, duygularını tatmin etme potansiyelinde olmadığına dair inancı Bihter'i yalnız kalmaya iter. Bihter hayatını çift yönlü sorgularken genellikle yatak odasını tercih eder. Daha doğru bir söylemle yatak odası, Bihter için kurtuluş vazifesi görür. *Aşk-ı Memnu*'da mekânın bireyselleştiğini gösteren yatak odası, Hacer'in odasından farklı olarak tozpembe hülyaların aşıldığı ve bireyin saklı kalmış duygularının açığa vurulduğu bir mekân olarak ön plana çıkar. Özellikle Bihter'le beraber cinsel çağrışımlara meydan verecek şu ifadelerin kullanılması bunu teyit eder:

"... Böyle, rüzgârın bu buseleriyle ihata edildikçe, daha ziyade açılmak, daha ziyade öpülmek istiyordu. (...) Daha ziyade soyunmak, bu havaya, onun buselerine nefisini teslim etmek, vücudunu bütün çıplaklığıyla vermek istiyordu." (Uşaklıgil, 2008: 200)

Bihter, yuvasını sağlam temellere oturtmadığından evliliğinden istediği hazzı alamaz. Her ne kadar maddi bakımdan üstün olsa da duygusal zemindeki fakirliği Bihter'i bir takım arayışlara sevk eder. *Aşk-ı Memnu*'da yatak odası veya oda, bu tip arayışların fikrîsel alt yapısının oluşturulduğu mekân olarak okuyucunun karşısına çıkar. *Aşk-ı Memnu*'da oda, Behlül ve Bihter'in yasak aşklarının cereyan ettiği yer olarak da yer alır. Mahremiyet ve ihanet duygularının birlikte yer aldığı kapalı odalardaki hava, hem Bihter'i hem de Behlül'ü birbirlerine çekecek düzeyde ağırdır. Odanın kapalılığına arttıran unsurlar odadaki diğer nesnelere. Örneğin Bihter'le Behlül'ün bir araya geldiği bir anda odanın genel görünümüne ilişkin şu ifadeler, şahısların mekânla olan kuvvetli beraberliklerini gösterir:

"Artık karanlıktı, Bihter bir söz söylemeyerek, şimdi fark edilemeyen resimler hala elinde, bilinmez nasıl bir korku ile bir hareket etmeye cesaret edemeyerek, duruyordu. Yalnız sobanın kapağında iki kırmızı göz sönlük, hemen büsbütün örtülecek bir nazarla onlara bakarak, gülümsüyor gibiydi. Birden ikisi de titrediler; şurada, bu karanlık odanın mahrem havasında, ikisi de aynı saniyede öyle bir şey hissettiler ki onları bir kelime söylemekten, bir hareket etmekten ürktüyordu." (Uşaklıgil, 2008: 240)

Yukarıdaki alıntıda dikkat çeken ve bireyi mekânla bütünleştiren iki önemli etken bulunmaktadır.

a) Mekândaki Nesnelere: Parçada odanın içindeki tüm nesnelere açık bir şekilde ifade edilmemesine rağmen soba, sobanın iki gözü ve sobanın içindeki ateş, kapalı ve karanlık odadaki duygusal ve düşünsel alana etki eder. Anlatıcının benzetme ve kişileştirme yoluyla verdiği sobanın iki gözü, odada üçüncü bir kişinin var olduğu izlenimini uyandırmasıyla Bihter ve Behlül'de tedirginliğe yol açar.

b) Karanlık: Odada karanlık sayesinde mahremiyetin derecesi arttırılır. Aynı odanın aydınlık ve güneşli bir anında hissedilemeyecek duygular karanlık vasıtası ile bireylere yansıtılır. Bu durumu sağlamada karanlığın kişilerin ilk tepkilerini örtbas etmesi ve içtenlikle hareket etme kabiliyetini sağlamasının rolü de önemlidir.

Nemide, odanın karanlıkla bütünleştiği başka bir romandır. *Nemide* romanının başkahramanı olan Nemide, babasına Nail'den nefret ettiğini söyler ve ağlayarak odasına çıkar. Odanın kapalı ve karanlık oluşu ve Nemide'nin duygularının odanın fiziki yapısıyla uyumluluk göstermesi, Nemide'yi, odada korkuyla yüzleştirir. Tabii ki Nemide'nin üzüntüsüne neden olan Nail ile aralarında meydana gelen tatsız bir olaydır. Nemide'nin babası bunu hissederek konuyu açtığı zaman genç kız dayanamaz. Romanda belirtildiği gibi çok kırılğan bir yapıya sahip olan Nemide, sığınma refleksinin en yakın mekânlarından olan odasına kaçar:

"Oda karanlıktı, Nemide adeta inliyordu. (...) Odanın içinde matemî bir sükût, amîk bir zulmet hüküm sürüyordu. Kendisini o halde yalnız görmekten korktu. Ayağa kalkarak, karanlık içinde ellerini yollayarak yatağın yanındaki mumu buldu kibriti yaktı. (...) Nemide tahammül edemediği bu zayıf ziyayı hafifletmek için gözlerini süzerek mumu aldı, aynanın karşısına geçti, dirseğini mermerin üzerine dayayarak bir müddet hazin hazin kendisini seyretti. Çehresinde müthiş bir sarılık vardı, kendi manzarasından korktu." (Uşaklıgil, 2005: 100-101)



Nemide, Halit Ziya Uşaklıgil'in karakter çözümlemesine en müsait romanlarından biridir. Roman baştan sona değin *Nemide* adlı genç, kırgın, nazik ve bir o kadar da sevmeye muhtaç bir kızın çevresinde gelişen olaylar ve durumlardan ibarettir. Bu sebeple *Nemide*, kişi olarak özel bir konuma sahiptir. Bu şahıs, Halit Ziya'nın diğer roman karakterlerinden farklı olarak duygusal sınırı ve davranış çerçevesi çizilmemiş olan birey görünümündedir.

Nemide, hem fiziksel hem de ruhsal olarak hasta bir karakter olarak romanda yer alır. *Nemide*'nin bu özelliği onun temasa geçtiği her türlü mekânı normalin altında veya üstünde farklı bir değerlendirmeye tâbi tutmasını da beraberinde getirir. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere *Nemide*'nin ruhsal bunalımı andıran vaziyeti, mekânın da etkisiyle kendisinden korkacak bir durumun oluşmasına sebebiyet verir.

Odanın *Servet-i Fünûn* romanlarındaki diğer bir konumu da gizlilik ve sır üzerine kurulmuş olmasıdır. Odanın en önemli vurgu noktalarından biri gizliliklerdir. Gizlilik, insanın merak duygusu ile doğrudan ilişkilidir. Kapalı olan her mekân bireyi az çok merak etmeye yönlendirir. Bu nedenle romanda oda-gizlilik ikilisine yer vermek, merakla birlikte bilinmezliği de artırır. Oda kapalı bir kutu gibi düşünülürse, içinde ne olduğuna dair tahmini düşüncelerin sayısının az olmayacağı öngörülebilir. Böyle bir durumda, ilgili kişinin ruhsal yönden kilitlenebileceği; bir bakıma kapalı olan odaya odaklanacağı kuvvetli bir ihtimaldir.

Halit Ziya'nın *Kırık Hayatlar* romanının hizmetçi kadın karakteri olan *Andelip Bacı*, odası sayesinde çevredekilerin merakını üstüne çekmiştir. *Andelip Bacı* evini kiraya verir ancak içinde ne sakladığı kiracılar ve mahallelice meçhul olan odayı hariç tutar. Evi tutan her kiracıya bu odaya girmemelerini sıkı sıkı tembihleyen *Andelip Bacı*, gözü gibi baktığı anahtarı sayesinde romanın kurgusu içinde bir anda merak edilecek bir konuma yerleşir. Her ne kadar basit bir tekniğe dayansa da anlatıcının bu tavrı kişilerin mekân karşısındaki ötelenmiş daha doğrusu gizli kalmış tepkilerini açığa çıkarması açısından önemlidir. *Kırık Hayatlar*'da, *Andelip Bacı*'nın odasının esrarı şu şekilde anlatılır:

"... Anahtarı tekrar çıkararak artık kapıyı içeriden kilitler ve burada saatlerce kalır. Orada ne yapar? Sık sık değişen kiracılardan hiçbiri bu sırâ vâkıf olamamıştı. (...) Kiracılar saatlerce süren bu ziyaret esnasında yalnız derinden bir çan sesi işitirler. (...) Türlü müfrit mübalağalarla, o gün mahallenin içinde bu söz büyüyük yayılmıştı: Ne dersiniz! *Andelip Hanım'a?*.. Odasına tulsım yaptırmış. Evvel de odasını açarken kaparken hep bir şeyler okurmuş." (Uşaklıgil, 2010: 554)

Anahtar, kapı ve odanın birlikte sunumundan kaynaklanan gizlilik, muğlak kalmış odanın bir anda ön plana çıkmasına neden olur. İnsanlarda, kapalı mekânın içine dair merakın bu denli yüksek olması ayrıntılarda gizlidir. Çünkü *Andelip Bacı*'nın odaya girişi ve çıkışı bir takım yan unsurlarla derinleştirilerek verilir. Bunlar anahtar ve kapıdır. Anahtar ve kapının mutlaka korunması gerekli olan varlıklar için yapılmış olduklarından hareketle, her ikisine dair düşüncelerin öteden beri sistemli olduğu söylenebilir. Her görülen anahtarın ardından duyulan merak ve hayret sistemli olan bu kolektif düşüncenin ürünüdür. Korunmanın temel nesnelere olan kapı ve anahtar, korunan için tehlike unsuru haline dönüşebilir. *Montaigne* şöyle der: "*Korunmak saldıranı, hem istek veriyor, hem de hak kazandırıyor: Her korunma savaşçı bir kılığa girer ister istemez.*" (*Montaigne*, 2010: 21) Demek ki korunma aynı zamanda başkasına karşı bir direniştir. Gizemin varlığını sürdürmeye yönelik bir eylemdir.

Anahtar ve kapının varlığı kişiyi bir anlamda olumsuz etkiler. Çünkü ikisi de ancak mülkiyeti altında buldukları kişilerce kullanılabilir ve her ikisinin de ne sakladıkları dış çevrece meçhuldür. *Bachelard*, kilitli yerlerin meydana getirdiği anlamı ifade ederken bilinçaltını da işin içine katarak şu tespiti yapar: "*Her kilit hırsız çıkarılmış bir davettir. Kilit ruhsal bir eşiktir. Meraklı biri için, işlerle süslenmiş bir kasa ne büyük bir meydan okumadır! İşlenmiş bir kilit ne büyük bir karmaşıklığıdır!*" (*Bachelard*, 1996: 103) Netice itibarıyla odadaki esrar, mekânın zihinlerde farklı şekillere bürünmesine olanak sağlar. Bu şekilde mekândaki tekdüzelik giderilmiş olur.

Diğer bir *Servet-i Fünûn* romancısı olan *Mehmet Rauf*'un *Eylül* romanı, odayı mekân olarak yoğun bir biçimde kullanan ancak onu çok fazla ön planda tutmayan bir eser olarak dikkat çeker. Bu romanda başta platonik izlerle beliren aşkın daha sonra gerçeğe dönüşmesi *Suad* ve *Necip* karakterleri arasında özellikle müziğe ve pitoreske yakın bir ilişki meydana getirir. Bu nedenle ön plana çıkarılan mekânlar daha çok *Boğaziçi*, kırlar vb. mekânlardır. Ancak özellikle karakterlerin ruhsal bakımından çöküntü içinde olduğu durumlarda yalnız mekân olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Özellikle *Suad*'ın üzüntülü durumlarında mekânın bu doğrultuda tasarlandığı fark edilmektedir. Aşağıdaki örnekte *Suad*'ın yaşadığı bunalımın yalnız odalarına yansımaları ifade edilirken anlatıcı mekâna çaresizlik duygusu katar:

"Her şeye, herkese, konağa yaklaştıkça her şeye kızarak, arabalara, sokaklara, geçenlere, haykıranlara kızarak gidiyordu ve kendini o yüksek tavanlı, karanlık sofaların içinde, yüksek pencereleri örten ağır perdelerin yarı



gecesiyle dolu odalarda bulunca, isyanının nasıl aciz olduğunu görüp hiçbir şeye cesaret edemeyeceğini anlayarak tekrar: 'Her şey bitti! Fikriyle düşüp hirs ve aczinden ağlayacak hale geldi.' (Mehmet Rauf, 2008: 339)

Yukarıdaki örnekte Suad'ın yaşadığı ruhsal bunalım, mekânla birlikte daha da şiddetlenir. Yalının odalarındaki yalnızlığını ve acizliğini düşünen Suad, kaotik bir mekân algısı geliştirir. Bu algıda Suad yalnız, çaresiz ve buhranlı bir görüntü içerisinde görülür.

3. Hasta ve Ölü Odası

Odaları tasnif ederken devamlı kullanılan ve artık güncel dile yerleşmiş olan yatak odası, çocuk odası gibi türlerin yanı sıra ölü odası ve hasta odası şeklinde bir çeşitlemeye de gidilebilir. Böylece farklı hislerin mekândaki yansımaları daha belirgin olarak görülebilir. Söz gelimi ölüm, tüm insanlık için kabullenilmesi zor, şahit olunması korku verici bir durumdur. Ölüm, hem birey hem de toplum nazarında, hayatın normal işleyişini bir anda tersine çevirebilecek niteliktedir. Ölümün bu denli güçlü bir etkiye sahip olması, onun insan üzerindeki etkilerinin de çok güçlü olduğunun habercisidir. Aynı şekilde hastalık da zorlukla geçirilen bir süreçtir. Ölüm kadar olmasa da hastalık coşkun tavırların azalmasına, davranışlarda durgunluğun artmasına ve ruhsal çöküntüye sebebiyet verir.

Ölümün tüm yönleriyle çok güçlü bir uyarıcı olduğu dikkate alındığında; ölüm hadisesinin gerçekleştiği mekânın da sıradan bir mekân olmadığı ve ölümle kaynaşmış olduğu ifade edilebilir. Ölüm, eğer açık bir mekânda gerçekleşiyorsa yapacağı etki daha az olabilir. Çünkü dış çevre kişisel kullanım alanını tam anlamıyla karşılamadığından iz bırakma veya hatırasını bırakma gibi durumlar daha nadir görülür. Örneğin, caddenin ortasında meydana gelen ölüm, kapalı mekândaki ölüme göre bireylerde daha az etki oluşturabilir. Çünkü caddede sürekli hareketin etkisiyle ölüm olayının izleri daha kolay silinebilir. Aksine kapalı bir mekânda örneğin bir odada vuku bulacak ölüm vakası, yakınında bulunan insanları derinden sarsacak nitelikte olur. Dahası, ölüm, ev özelliği taşıyan bir mekânda gerçekleşiyorsa baskı daha da artar.

Ölüm-mekân ilişkisine geçmeden önce Servet-i Fünûn romanlarında ölüm temasının kullanım sıklığına ve çeşidine bakmak gerekir. Servet-i Fünûn romancıları arasında ölümü en fazla işleyen yazar Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Halit Ziya'nın *Nemide*, *Kırık Hayatlar*, *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu*, *Ferdi ve Şürekâsı* romanları hep ölümle biter. Halit Ziya'nın bu romanlarındaki ölüm, olay örgüsünün en önemli noktalarından birini oluşturur. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda kişinin cinnet halinde neler yapabileceğini gözler önüne seren bir tabloyla verilen ölüm, *Aşk-ı Memnu*'da sıra dışı bir intihar ile *Kırık Hayatlar*'da ise ölüm karşısındaki çaresizliğin dile getirildiği son derece duygusal bir üslupla verilir. Aynı şekilde *Mai ve Siyah* romanında İkbâl'in ölümü de romanın önemli duraklarından birini oluşturur. Halit Ziya dışında ölüm temasını romanlarında işleyen diğer bir isim ise Mehmet Rauf'tur. Mehmet Rauf'un *Eylül*'ü tam olarak belli olmayan bir ölüm ile sona erer. Ancak *Karanfil ve Yasemin*'de Mehmet Rauf'un ölümü başarılı bir şekilde sunduğu görülür. Adı geçen romanın sonunda yer alan Pervin'in ölümü, mekâna doğrudan etki eder.

İnsan-ölüm-oda üçlüsünün meydana getirdiği ruhsal duruma işaret etmesi bakımından ilk olarak *Kırık Hayatlar* romanını ele alınabilir. Çünkü *Kırık Hayatlar*'ın son kısmının Leyla'nın odadaki ölümünü anlatması; Ömer Behiç-Vedide çiftinin daha önce üçüncü çocuk diye arzu ettikleri yuvadan geriye kalanın ne olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Kocaman bir evin bir odasında sıkışan ve kızlarının ölümünü seyreden anne ve babadan oluşan metin, anlatıcının insanın ölümle ve ölümün mekânla olan ilişkisini ortaya koyduğu kısımdır. Romanda, Ömer Behiç-Vedide çiftinin, üzerine titredikleri kızları Leyla'nın ölümü, anlatıcı tarafından öylesine betimlenmektedir ki okuyucu da romana ortak olmakta ve Leyla'nın ölüm anı ile öldüğü mekân, okuyucunun hafızasında yer edecek denli içselleşmektedir. Anlatıcıdan, bu denli küçük yaşta bir çocuğun ölümünü çok daha az ayrıntılarla vermesi ve belki de sadece sezdirme yoluyla Leyla'nın ölümünü haber vermesi beklenebilirdi. Esasen Leyla'nın romanın genelinde çok da önemli bir etkiye sahip olmadığı ve olay örgüsü içerisinde silik bir konumda olduğu söylenebilir. Buna rağmen Leyla'nın ölümünün romanın sonunda tamamıyla yer etmesi ve sonucun bu olay üzerine kurulmuş olması başka bir noktaya dikkat çekmek için içindir. Anlatıcı romanın ilk bölümlerinde, Ömer Behiç-Vedide çiftinin mutlu bir yuva için gösterdikleri çabayı ve her ikisi için de artık kutsal haline gelmiş bir mekân olan evi, yoğun bir biçimde işler. Ancak Ömer Behiç, bu kutsalın dışına çıkarak başka kadınlarla dost olur ve daha romanın başında *üçüncü çocuk* olarak nitelendirilen evin huzurunu kaçıtır. Burada şu tespite de yer vermek gerekir: Vedide de tıpkı *Nemide* gibi kırılmalı bir yapıya sahiptir. Vedide'nin bu özelliği kızı Leyla'da da görülür. Anne-kızın kırılmalılığı Leyla'nın hastalığından ötürü daha da artar. Ömer Behiç, *üçüncü çocukları*'nın tehlikede olduğunu bilmesine rağmen yasak aşkıdan vazgeçmez. Böylece romanın sonunda Leyla'nın hastalık sonucu ölümünün, romanın sonucunu oluşturmasına kaynaklık eder. Kısacası Leyla'nın ölümü ile hem



mekânsal kayıplara hem de bir takım hataların yol açtığı felaketlerin, kahramanlar üzerindeki etkisinin ağırlığına göndermelerde bulunulur.

Romanın sonlarında yer alan ve Leyla'nın ölümünü; canlı bir varlık olarak insanın ölüm karşısındaki mekânsal ve ruhsal çaresizliğini simgeleyen metin parçaları şu şekildedir:

"Leyla'nın bir harhara ile, şimdi daha şikayetli, istindatlı, kendisini yutan bir tehlikenin korkunçluklarından reha bulmak isteyen ruhundan hamle hamle bir kopma sesi vardı ve dakikadan dakikaya bir mahuf kuyunun nihayetsiz derinliklerine indikçe daha acılaştan bir mana ile kendisinin imdadına gelebilecek tek bir kuvvet olarak annesini çağırıyordu. Anne! Anne!" (Uşaklıgil, 2010: 394)

Ömer Behiç ayağa kalkmıştı. Ta odanın bir köşesine kadar gitti, omuzlarıyla duvara dayandı ve oradan, şimdi Leyla'nın ta yanında yatağın üstüne kapanarak, çocuğunun mevcudiyeti derinliğinde müthiş haileyi görmek için gözlerinin bütün kuvvetini nasb ederek çare arayan anaya bakıyordu." (Uşaklıgil, 2010: 395)

"O her feryadını salıverdikçe, odanın şimdi ölümün nefesiyle titreyen havasına her anne sayhasını fırlattıkça Vedide artık vücudunu sakır sakır titreyen bir yeisin izmihlaliyle: -Ne var, yavrum? Ne var canım?.. diyor..." (Uşaklıgil, 2010: 395)

Romanın aynı bölümlerinde Leyla'nın çaresizliği ve ölümle sonlanacağı muhtemel hastalığı karşısında Vedide, mekânın da darlığı ve matemli havasından dolayı cinnet geçirecek düzeye gelir. Daha sonra *dar mekânlar* başlığı altında incelendiği üzere Vedide, tıpkı aklını yitirmiş biri gibi davranmaya başlayarak kendi boğazını sıkıya çalışır.

Odanın ölüme tanıklık ettiği anda, mekânda ani başkalaşmaların meydana gelmesi, kişi üzerindeki en önemli etkilerdendir. *Nemide* romanında, *Nemide*'nin annesinin vefatıyla odanın ve evin nasıl bir şekle büründüğü anlatılırken *Nemide*'nin babasının ruh hali gözler önüne serilir:

"Meotün soğuk havasıyla dolan bu odadan genç adamı çıkardıkları zaman bir derin kabustan çıkmış gibi efkârı tam bir ataletle müstağrak idi. (...) Odasına çıkardılar. Bîtap bir vücut gibi kendisini yatağının zerine attı, arkası üstüne uzandı. Şedit bir raşe vücudunu sarsıyordu. Bütün ev; derin, mâtemî bir sükûta müstağrak olmuştu. Herkes bir zill bir hayal gibi sedasızca dolaşıyor; bu evin havasında uçuşan ölüm rayihasına karşı ihtiramkârane sükût ediyordu." (Uşaklıgil, 2005: 37)

Söz konusu örnekte kişi ile beraber mekânın aynı ruh haletine büründüğü görülür. Bu durum kişinin o anki hâkim duygularının bir sonucu olarak oluşur. İnsan, çoğu zaman kendinde hâkim olan bir ruh halini çevreye aktarmak ve dış dünyayı da öyle görmek durumunda kalır. *Nemide* romanında eşini kaybeden Şevket Bey, mekânı hüznüne ortak etmiş görünür. Daha doğrusu hem üst hem de daha alt düzlemde mekâna dönük iki yönlü bir yansıma söz konusudur.

a) Ölümün kendinden kaynaklanan; kişide hayatın sona ermesi, nesneleşme, matlaşma ve etkisizleşme gibi sonuçların mekânla olan benzerliği: Yansımanın üst perdesini oluşturan bu durumda, ölümün meydana geldiği yerin *oda* olduğu düşünüldüğünde tıpkı odanın duvarları ve bu duvarların soğukluğu gibi ölü de adeta duvarlaşır ve canlılığını yitirerek soğuk, katı, mat bir hal alır. Bu durumda ölüm/ölü ile oda/mekân arasında bir ilgi kurulmuş olur. Birey yine aktif olmakla beraber, birey olmaksızın da böyle bir ilgi kurulabilir.

b) Kişiden kaynaklanan ve anlam verme, tanımlama gibi süreçlerle ifade edilebilecek dışa aktarım: Yansımanın daha alt düzlemdeki kısmını oluşturur. Kişi, tesiri altında bulunduğu bir olay veya durum dolayısıyla etkisi ile bulunduğu mekânı duygudaş yapar. Oda için düşünüldüğünde ölüm, tanık olan kişi için felaket niteliğini taşır. Tanık, felaketin kendindeki etkilerinin tüm mekâna yayıldığını varsayar. Bu varsayım tabii ki kontrollü veya daha önceden hesaplanan, doğrudan kasıtlı bir varsayım değildir. Gayr-i ihtiyari ve zamansız bir karşılaşmanın sonucu olarak kabul edilmelidir.

Mehmet Rauf'un *Karanfil ve Yasemin* adlı romanında da tıpkı *Kırık Hayatlar* romanındaki benzer ifadelerle, hastalığın neden olduğu ölümün odada oluşturduğu matem havasına vurgu yapılır:

"Oda elim bir sükût, matemli bir sükût, bir mezar sükûnu ile doluydu. Kandilin ziyası, titreyerek, sarsılarak oynuyor, gölgeleri hayal-âmez şekillerle sallıyor ve Samim'e o kadar tatlı o kadar mesut saatler geçirmiş oldukları bu odanın da kendi kalbi gibi muazzez hastanın tehlikesi için halecanla çarpıştığını hissediyordu." (Mehmet Rauf, 2002: 347)

Halit Ziya Uşaklıgil'in, konusu itibarıyla en dikkat çeken romanlarından biri olan *Bir Ölünün Defteri*, bir ölünün hatıralarından yola çıkılarak oluşturulmuş bir yapıttır. Romanın hemen ilk bölümlerinde Hüsam, ölüm döşeğindeki arkadaşı Vecdi'nin evine geldiğinde daha içeri girmeden ölümün etrafa saldırdığı havayı teneffüs eder. Anlatıcı, ışık oyunları ve benzetmeler yoluyla Hüsam'ı ölüme hazırlar. Hüsam, daha ölünün



odasına girmemişken bile ölünün odasındaymiş gibi mistik bir tarzda anlatılır. Böylece Hüsam, Vecdi'nin yakınlık alanına girip odaya ulaşınca da ölümle hemhâl olur:

"Ötede, yere salıverilmiş koyu yeşil bir perdenin arkasında bir kapı daha vardı. Hüsam kapıya kadar ilerledi, fakat dizleri titriyordu. Bu perde, bir nazar kapısı kadar vücuduna haşyet iras ediyor, tüylerini ürpertiyordu. Elini uzatmaya cesaret edemedi, bu perdenin kendisinden setr etmekte olduğu faciyanın karşısına çıkmak için kuvvet bulamadı. Etrafına baktı; perdeleri kapanmış, koyu renkli kumaşlarla döşenmiş, zulmetine zulmetler katılmış bu sakin oda; duvarları örten kütüphanelerin içinde hazin; metruk duran bu kitaplar; tavanın ortasından halının üzerine soluk bir renk aks ettiren kandil; bütün bu hüznün ve sükûn; yeşil perdenin ötesinde hazırlanan mevtin matemini tutuyor gibi sakit bir elem içinde duruyordu. Elini uzattı, perdeyi çekti, ayağının gürültülerini örten bir halının üzerinden bir gölge gibi akarak içeriye girdi. Gözleri en evvel yataklığın mevzu olduğu köşeye döndü, yatağın yarı salıverilmiş perdeleri aşağıya doğru sarkmış büyük bir ehlam, etrafına yığılan yastıklar arasından bir hayal gibi kaybolmuş bir vücut gördü." (Uşaklıgil, 2009: 22)

Yukarıdaki alıntıda, Hüsam'ın bahçeden odaya gelinceye dek karşılaştıkları tasvir edilerek, Hüsam'ın da tahmin ettiği ölüm haberinin ipuçları verilir. Anlatıcı bir takım nesnelere sayesinde, ortamda sükûnet ve hüznün havasını sağlar. Hüsam'ın görüş alanındaki birçok nesne kendisine olağandan farklı görünmekte, ona birazdan tanık olacağı ölüm hadisesinin ilk işaretlerini sunar.

Hüsam, Vecdi'nin odasına girdikten sonra da mekândaki ışık-gölge oyunu devam eder. Nesnelere hayali bir boyut kazanır ve soyut varlıklar gibi algılanır:

"Yataklığın ayakucunda yanan mumun ziyaları gölgelere karışarak perdeler, yastıklara, hastanın çehresine donuk bir renk veriyor; karşıda ocakta yanan odunların kırmızı alevleri mermer taşların üzerinde acip resimler teşkil ediyordu. Bu yarı zulmet, bu alevler, beyaz bir gömlek içinde bütün etleri dökülmüş bir kadid şeklini andıran bu vücuda geceleri rüzgârlar inlediği, şimşekler tuttuğu zaman zulmetler içinde görülüyor zannolunan heyulalar gibi bir hayal şeklini veriyordu." (Uşaklıgil, 2009: 23)

Burada dikkat çeken nesne mum'dur. Mum, mekânda aydınlatma işlevine sahiptir. Ancak mumun yaydığı ışık, ortamı yeterince aydınlatmaz. Özellikle tek bir mumun yayacağı ışık, sadece en yakın noktaları aydınlatmakla beraber geri kalan yerleri hafif biçimde karanlığın azaldığı bir şekle bürür. Bu durum kişide, ışığa kavuşma ile karanlıkta kalmanın beraberinde getirdiği güvensizliğe yol açar. Mum, aynı zamanda mekânda önemli bir düzenleyici ve uyarıcı işlevi görür. Tek bir mum, mekânda odak noktası oluşturur ve başlı başına ayırt edilen bir uyarıcıdır. Bu nedenle kişinin dikkatini toplamasına ve fark edilebilen nesnelere değişik anlamlandırma yollarına gitmesine imkân sağlayabilir. Açık alandaki mum, kişi üzerinde çok fazla etkili olmayabilir. Ancak mum odada ise durum tamamen değişir. Odanın ölü odası olması sayesinde algı değişikliğine yol açan mekân unsurları tamamlanmış olur. Böylece hasta veya ölmüş olan kişi, oda, odadaki diğer nesnelere ve tanık olan şahıslardan oluşan bir kompozisyonla karşılaşılır. Böylece her nesnenin mekândaki işlevi farklı yorumlanma kapasitesine sahip olur. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi perdenin odada neyi temsil ettiği, mum ışığının yastıklara ve çehreye verdiği donukluk, ocakta yanan odunların çıkardığı kırmızı alevler ve bunların mermer üzerindeki yansımaları ve bunun gibi odada ayırt edilmiş konumda bulunan diğer varlıklar tahlil edilirse mekânın insan üzerindeki etkisi daha iyi anlaşılabilir. Tüm bunların yanında, Hüsam'ın Vecdi'yi ziyarete geldiği zaman da önemlidir. Çünkü mekânla birlikte zamanın da ölümü hatırlatan, hüznü bir atmosfer içinde olması bireylerin algısındaki mekân derinliğini artırır. Hüsam'ın Vecdi'nin yanına gelmeden önceki zamanın tespitine yönelik olarak şu kısım alıntılanabilir:

"Beylerbeyi'nin denize nazır yalılarının biri. İlkteşrinin yağmurlu bir gecesi. Etraf sükûn içinde... Ancak ince bir yağmurun ritminin taşlarına, pencerenin camlarına temasından gelen hayal okşayıcı zembemesi hüküm sürüyor." (Uşaklıgil, 2009: 11)

Korkunun üst düzeye çıktığı metin parçalarının yer aldığı *Bir Ölünün Defteri'*nde, Vecdi'nin öldüğü oda ile ilgili son parçada dış etkenlerin oda-korku ikilisine yardım ettiği görülür:

"Bu esnada semanın derinliklerinden kopup gelen bir gök gürültüsü etrafı inlett; korkunç bir tarraka ile odanın pencerelerini sarstı, bir an içinde bulutlar tutuşmuş gibi şimşekler semalarda, sahralarda koştu." (Uşaklıgil, 2009: 26)

Anlatıcı gök gürültüsünü etkin bir öğe olarak kullanmıştır. Işık ve sesin bir araya gelerek odada meydana getirdiği olağan dışılık, tam da Vecdi'nin ölüm anına denk gelir. Ölen bir insanın gözlerinin sönen ışığına karşın odayı aydınlatan ışık ve ortalığı çınlatan güçlü bir ses romanın kurgusuyla uyum içerisindedir. Zira bundan hemen sonra Hüsam, Vecdi'nin kendisine verdiği defteri açarak okumaya başlar. Böylece anlatıcı olay örgüsünün dönüm noktalarından birini aşarak sona eren bir hayattan doğan olayları aktarır. Ölüm hadisesinin yaşandığı odada, bilinmeyen bir hayatın bütün ayrıntıları ortaya çıkarılmıştır.



Halit Ziya'nın ilk romanı olan *Sefile*'de, odanın ölümle bütünleştiği örnekler yer alır. *Sefile* romanının en önemli karakteri olan Mazlume, annesinin ölümü esnasında odanın karanlığı ve ölümün korku verici yüzü ile birlikte sunulur. Dış unsurlardan olabildiğine yararlanan Halit Ziya, diğer romanlarındaki örneklerde olduğu gibi ışık ve ses ikilisini kullanarak kişinin ağırlaştırılmış şartlar altında ölümle yüzleştiğinde vereceği tepkileri ortaya koyar. Halit Ziya'nın romanlarındaki kadın karakterlerin çoğunda olduğu gibi Mazlume de zayıf, kırılabilir bir yapıya sahiptir. Onun bu özelliği, olaylar karşısındaki tepkisini etkiler. Yanında annesinin ölmekte olmasının da etkisiyle, gök gürültüsü ve karanlık Mazlume'de derin korkulara yol açar:

"Bu uzun kış gecesinin kısm-ı azamı şu surette geçmişti ki bir aralık derin bir nefes Mazlume'yi titretti. (...) Hariçte şedit bir fırtına, mahuf sadalar, acı acı feryatlar husule getiriyordu. Yağmurlar, pencerelere çarparak nüzul etmekte, korkunç bir takım sadalar çıkarmaktaydı. Kandilin ziya-yî hafifi tenakus etti, Mazlume'yi bu dehşetli odada nîm bir zulmette bıraktı. (...) Hasta Mazlume'yi uyandıran nefese müşabih derin bir nefes daha almıştı ki kandil de tamamne sönmüştü. Bu esnada müthiş şedit bir ra'dı müteakip şimşekler çakmaya, kâinata mahuf bir inilti arasında cehennemî ziyalar saçmaya başladı. (...) Kızcağız çıldırıyordu." (Uşaklıgil, 2006: 26)

Sefile'nin ilerleyen bölümlerinde ev ve odanın ölümle olan birlikteliği daha da somutlaştırılarak ev mezara benzetilir: *"İhsan Bey validesinin ölmekte olduğu bu odadan çıktığı zaman artık nazarına bir mezar kadar mahuf görünen bu evde durmak istemedi."* (Uşaklıgil, 2006: 117) Evin yuvadan mezara dönüşümünün göstergesi olan bu ifadeler, mekânın ruhsal durumla alakalı olarak ne denli değişime uğrayabileceğini ortaya koyar. Evin yuva olabilmesi için gerekli olan şartların yoksunluğu aynı zamanda evin mezara dönüşmesinin öncülüdür. Bu doğrultuda yuva görünümü ev duygusunu yitiren roman karakteri, istenilmeyecek olan mezar görünümü ev algısına sahip olur. Bu durum, mekânsal açıdan önemli bir farklılaşma olarak göz önünde bulundurulmalıdır.

Oda-ölüm birlikteliğini örnekleyen *Nâdide*, diğer *Servet-i Fünûn* romanlarından farklı olarak cinayetleri barındırmasıyla ön plana çıkar. Romana adını veren *Nâdide* karakteri, annesini ve hizmetçisi öldürür. İsteddiği adamla evlenebilmek ve annesinden kurtulabilmek için cinayet işlemeye karar veren *Nâdide*, annesini boğarak öldürür. Kısa bir süre olayın şokunu yaşayan ve bundan ötürü baygınlık geçiren *Nâdide*, ayıldıktan sonra annesinin cesedinin yanında cesaret kazanır. Hasta annesini karanlık bir odada öldüren *Nâdide*, odanın genel ahvaliyle bütünleşmiş görünür. Romanın bu bölümünde odanın karanlık olmasıyla *Nâdide*'nin soğukkanlı hareketleri arasında bir bağ kurulur. Karanlık bir odada, elinde şamdan, annesinin açık kalmış gözlerine ve cansız bedeninin bakarken bile dehşete kapılmayan; sadece cinayetin duyulması endişesini taşıyan *Nâdide*, duygusal zayıflık yönüyle *Servet-i Fünûn* romanlarının diğer kadın karakterlerinden ayrılır. Aşağıdaki alıntıda da görüldüğü gibi *Nâdide*'nin tepkileri alışılmışın dışındadır:

"Kim bilir Nâdide o hal-i bîhûşta ne kadar kalmıştır ki gözünü açtığı vakit odayı zifiri karanlık tabirine masadak olacak derecede kapkaranlık buldu. İbtida nerde olduğunu kestiremeyerek alık alık bakındıysa da biraz sonra her şey zihnine geldiğinden vücudunu ürpermekten men edemedi. Dehşetli bir korku kendini istila ediyordu. Ya işlediği cinayet duyulursa? Bir müddet sonra cesaret-i hâinânesini toplayarak yerinden kalktı. El yordamıyla kibriti bulup dört mumlu bir gümüş şamdanı yaktı. Gözüne ilk ilişen şey validesinin kendisine doğru açık olduğu halde matuf kalan fersiz gözleriydi." (Yalçın, 1891: 132)

Nadide, roman içerisinde birçok kez hata yapan ve hafifmesrepliğinin cezasını farklı biçimlerde ödeyen bir karakterdir. Bu durum onun belli bir çizgide seyreden davranışlara sahip olmasının önüne geçer. Hiç çekinmeden annesini öldüren *Nadide*, karanlık ve kapalı olan odada cesetle baş başa kalır. Ayıldığında annesinin açık kalmış gözleriyle yüz yüze kalan *Nadide*, odanın bürünmüş olduğu fiziksel durumu ruhunda yaşayan bir görüntü çizer.

Sonuç

Türk romanının gelişim bakımından dönüm noktası sayılabilecek olan *Servet-i Fünûn* romanı, roman türünün birçok unsurunda olduğu gibi mekân konusunda da önemli bir mesafe kat etmiştir. Özellikle daha çok iç mekânları kullanmasına rağmen mekâna ruhsal bir nitelik kazandıran *Servet-i Fünûn* romanı, birey ve aile mahremiyetinin sağlanarak kişiselleştirilmiş mekânları bünyesinde barındırmıştır. Taşıdığı en temel anlamlardan başlayarak karakterlerin şekillenmesine değin farklı işlevlerde karşımıza çıkan 'oda', *Servet-i Fünûn* romancısı için kimi zaman aksiyona yön veren ve bununla birlikte karakteri dış dünyadan yalıtın özel bir mekân niteliği kazanmıştır. *Servet-i Fünûn* romanında odanın hem kişinin mahremiyet algısına hizmet edecek biçimde hem de karakterlerin yaşadıkları çıkmazları şekillendirecek şekilde işlevsel bir tarzda tasarlandığı görülmektedir. 'Oda'nın romancılar tarafından çok boyutlu kullanımı sayesinde *Servet-i Fünûn* romanında mekân kapalılığından doğabilecek olan sığılıklar bertaraf edilmiştir.



KAYNAKÇA

- ADLER, Alfred (2008). *İnsanı Tanıma Sanatı*, çev. Kamuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları.
- ALMAGOR, R.C. (2006). "Mahremiyetin Sınırları: Yararlı Ayrımlar", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 23 :175-186.
- BACHELARD, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*, çev. O. Kunal, İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- KONÇE, Gülçağ (2014). *Sanatta Mahremiyet Alanı Olarak Oda Kavramı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖREGENLİ, Melek (2010). *Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Mehmet Rauf (2008). *Eylül*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mehmet Rauf (2002). *Karanfil ve Yasemin*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Montaigne (2010). *Denemeler*, (çev. S. Eyüboğlu), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2014). *Ferdi ve Şürekâsı*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- SCHICK, Irvin Cemil (2001). *Batının Cinsel Kısıtı: Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, çev. S. Kılıç, G. Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2004). *Mai ve Siyah*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2005). *Nemide*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2006). *Sefile*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2008). *Aşk-ı Memnu*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2009). *Bir Ölünün Defteri*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, Halit Ziya (2010). *Kırk Hayatlar*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2. basım.
- YALÇIN, Hüseyin Cahit (1891). *Nadide*, İstanbul: Âlem Matbaası.
- YÜKSEL, Mehmet (2003). "Mahremiyet Hakkı ve Sosyo-Tarihsel Gelişimi", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 58 (1) :181-213.