T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

ADALET AĞAOĞLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma YILDIZ

KOCAELİ, 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

ADALET AĞAOĞLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fatma YILDIZ

Dr. Öğretim Üyesi Pelin ASLAN AYAR

KOCAELİ, 2019

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

ADALET AĞAOĞLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Fatma YILDIZ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25/09/2019 -24

Jüri Başkanı: Dr. Öğr. Üyesi Pelin Aslan Ayar

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hakan B. Sazyek

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Nuri Sağlam

Jüri Üyesi:

Jüri Üyesi:

Kocaeli, 2019

ÖNSÖZ

Adalet Ağaoğlu, cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının adından çok söz ettiren kadın yazarlarından biridir. Yazar çeşitli edebî türlerde eserler vermiştir. Gerek üslubundaki özgünlük gerekse eserlerinde kullandığı yapı ögeleri ve bu ögelerin hem birbiri arasındaki bağ hem de kurguya olan katkısı yönünden farklı özelliklerde olması dikkatleri, yazarın ve onun eserlerinin üzerine çekmiştir.

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının modern kadın yazarlarından biri olan Adalet Ağaoğlu, farklı üslubu, ideolojisi, "hayatı savunma biçimi" ile hep merak edilen, bu yüzden de yurtiçinde ve yurtdışında değişik araştırmaların konusu olan bir isimdir.

Ağaoğlu, çok küçük yaşlarından itibaren okumaya merak salmış, yazmaya ise lise yıllarında bu konuda dayanılmaz bir istek duyarak başlamıştır. Kendisi bunu *"Ama lisede yazmaya dayanılmaz bir istek duymaya başladım. Ve yazdım, yazdım, yazdım…"* (Andaç, 2000: 38) şeklinde ifade etmektedir. Liseyi bitirdikten sonra ise edebiyat dünyası içine çeşitli gazete ve dergilerde tiyatro eleştirileri ve şiirler yazarak girmiştir.

Edebiyat dünyası onu ilk olarak oyun yazarlığı ile tanımıştır. Daha sonraları roman ve diğer türlerde eserler de veren yazar, özgün ve benzersiz oluşuyla fark edilmiştir. "An"ı yazmaya, anlatmaya çalışan yazar oyun yazarlığından romana, romandan hikâyeye geçmiştir. Bu sıralama bile onun birçok diğer yazardan farklı olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

"Büyük, çarpıcı olaylara yüzvermeyen şeyler yazıyorum. Basit hayatlar… Yaşandığı sürece kimseye hiçbir şey dememiş olan ne varsa, onlar kat kat açılmalı, gizlerinden sıyrılmalı, organik zamanla bilinç zamanı arasındaki uzun ve çok dolambaçlı yolda gerçekleşen, gözle görülemeyecek denli küçük aşamalı değişimler, doğan gün, patlayan fırtına, boşanan yağmur benzeri bir somutluk kazandığı an'da ele geçirilmeli. Değişimin elle tutulur olduğu an, o tek büyülü zaman parçası yakalanmalı." (Ağaoğlu, 1996: 285- 286)

Ağaoğlu'nun nev'i şahsına münhasır bir yazar olması onun hayatının ve sanatının gerek yurtiçinde gerekse yurtdışında birçok eleştirmen ve akademisyen tarafından mercek altına alınmasına neden olmuştur. Biz de çalışmamıza başlamadan

önce yaptığımız literatür taramasında bu kaynaklardan ulaşabildiklerimizi inceleyerek fikir sahibi olduk. Yurtiçinde yapılan değişik düzeydeki akademik çalışmalardan başlıcalarına "Adalet Ağaoğlu Edebiyatı Hakkında Yapılan Başlıca Çalışmalar" başlığı altında kaynakçada yer verilmiştir. Ağaoğlu ile ilgili yapılan çalışmalar sadece akademik çalışmalarla sınırlı değildir. Ağaoğlu ile ilgili akademik olmayan çalışmalar da mevcuttur. Çalışmamız esnasında bahsi geçen kaynaklardan da faydalanılacaktır. Ayrıca yaptığımız taramalar esnasında farklı disiplinlerden de Ağaoğlu üzerine yapılan çalışmalara rastlanmıştır.

Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki "mekân"ı incelediğimiz bu çalışmamızın birinci bölümünde Ağaoğlu'nun hayatı, edebî kişiliği ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Bu bölüm üzerinde çalışırken yazarın bizzat kendisi ile yapılan söyleşiler, "Göç Temizliği" adlı anı-romanı ve yine Ağaoğlu ile ilgili yapılmış farklı çalışmalardan faydalandık. Yazarın kendi ağzından anlattığı hayat öyküsünden alıntılarla belgelendirdiğimiz bu bölümden sonraki bölümde edebiyat-insan-mekân ilişkisi sorgulanmıştır. Farklı disiplinlerdeki mekân algısına değinerek edebiyattaki mekân ve mekân çeşitleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki mekân ögesi incelenerek mekânın diğer yapı unsurları üzerindeki etkisi sorgulanmıştır.

Çalışmamız boyunca Türkçe olan "öykü" sözcüğünü değil de Arapça'dan dilimize geçmiş olan "hikâye" sözcüğünü tercih etmemizin sebebi Ağaoğlu'nun şahsına ve sanatına duyduğumuz saygıdandır. Nitekim kendisi *Lacivert* dergisi için yapılan bir söyleşide bu konu ile ilgili olarak kendisine yöneltilen

"hikâyeden öyküye geçişe pek ısınamadığınızı söylüyorsunuz. Aradaki farkı, daha doğrusu ve öykü anlayışınızı anlatabilir misiniz bize?" sorusuna,

"Ben bunu sözcükler anlamında söylemiştim. Hala daha kitaplarımın '' diye tanımlanmasını tercih ederim, 'öykü' ya da 'öyküler diye değil. Çünkü hikâye ederek anlatmak, kura çata 'anlatmak' anlamına gelmekte. 'Öykü' nün ne demeye geldiğini, arayıp taradığım halde, bir türlü anlayamadım! Fiilsiz bir kelime… Bakın yukarıda ' hikâye ederek' dedim. Hikâye etmek fiili var. Ötekine ne diyeceğim 'öyküleмek' mi? 'öykü ederek' mi? Bilemem. Dileyenlerle aklı buna yatanların yanında kalsın bu kelime."

şeklinde cevap vermiştir (Lacivertdergisi, t.y.).

Her yönü ile farklı bir akademik çalışmaya konu olabilecek kadar ilginç ve zengin bir edebî birikim sahibi olan Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki mekân ögesini incelediğimiz çalışma ile ilgili olarak:

Yaptığımız bu çalışma ile Ağaoğlu'nun eserleri ile ilgili olarak daha önce tek başına bir odak noktası olarak incelenmemiş bir alana ışık tutmak amacındayız. Çalışmamızın bu yönüyle daha sonra yapılacak incelemele ve araştırmalara kaynaklık edeceğini umuyoruz.

Yaşadığım bu zorlu tez sürecinde, her zaman sevgi ve anlayışla yaklaşan, yaptığı olumlu eleştirilerle bakış açımı genişleten, kendime güvenimi sağlayan kıymetli tez hocam Yrd. Doç. Dr. Pelin Aslan Ayar'a sonsuz bir teşekkür borçluyum. Yüksek lisans eğitimim boyunca ufkumu açan ve desteğini eksik etmeyen değerli hocam Prof. Dr. Hakan B. Sazyek'e, akademik alanda her daim destek olup yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Adnan Rüştü Karabeyoğlu'na teşekkürlerimi sunuyorum.

İhtiyacım olan her anda gerekli kolaylıkları gösteren, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Özel Asaf Okulları ailesine, beni daima yüreklendirip destek veren arkadaşım Ayşegül Karaaslan'a minnettarım.

Çalışmam süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen eşim Cenk Yıldız'a, monotonlaşan hayatımı katlanılır kıldığı için canım oğlum Beyazıt'a, son olarak beni bugünlere sevgi ve saygı kelimelerinin anlamlarını bilecek şekilde yetiştiren anneme ve babama en büyük ve en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Bu çalışma, giriş ve sonuç dışında üç bölümden meydana gelmektedir. "Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri" başlığının olduğu bu birinci bölümde, yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. "Edebiyat ve İnsanın Mekân İle İlişkisi" başlığını taşıyan ikinci bölümde edebiyat ve mekânın geleneksel ve modern çağlardaki ilişkisine değinilmiştir. Üçüncü bölüm ise hikâyelerdelerde mekân degerlendirilmesi üzerine kurulmustur. İncelenen hikâyelerde mekân ögesine ve bu ögenin özellikle "kişi" ögesi üzerindeki etkilerine bakılmış ve ortaya çıkan sonuç açıkça yazılmıştır.

Çalışmanın sonunda yer alan değerlendirme ve sonuç bölümünde Adalet Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki mekân algılarına ilişkin genel değerlendirmeler yapılmıştır. Bununla birlikte yazarın edebi kişiliği, eserlerindeki kişi mekân ve zaman etkileşimi irdelenmiştir. Çalışma bir eleştiri değil değerlendirme amacı taşıması nedeniyle, kesin yargılar ortaya konulmamıştır.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, Mekân, Hikâye

ABSTRACT

This study consists of three chapters with the exception of introduction and conclusion chapters. In the first chapter, “The Life, Literary Personality and Works of Adalet Ağaoğlu”, information about his life, literary personality and works are given. In the second chapter titled “The Relation of Literature and Human to Space”, the relationship between literature and space in traditional and modern times is discussed. The third section is based on the evaluation of space in the stories. In the stories examined, the space element and its effects on the “person” element were examined and the result was clearly written.

Finally, general evaluations regarding the perception of space in the stories of Adalet Ağaoğlu were given in the evaluation and conclusion section, In addition, the literary personality of the author, the interaction of person space and time in his works are examined. Due to its aim, this does not consist of criticism.

Keywords: Adalet Agaoglu, Space, Space in Stories

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ii
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
TABLOLAR LİSTESİ ix
ŞEKİLLER LİSTESİ x
GİRİŞ 1
ADALET AĞAOĞLU'NUN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ 1
Hayatı 1
Edebi Kişiliği 10
Eserleri 17
BİRİNCİ BÖLÜM 22
1. EDEBİYAT VE İNSANIN MEKÂN İLE İLİŞKİSİ 22
1.1. Edebiyat ve Mekân İlişkisi 27
1.1.1. Geleneksel Çağlarda Edebiyat ve Mekân İlişkisi 32
1.1.2. Modern Çağlarda Edebiyat ve Mekân İlişkisi 35
İKİNCİ BÖLÜM 39
2. ADALET AĞAOĞLU' NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂN 39
2.1. *Yüksek Gerilim Hikâye* Kitabında Mekân Algısı 39
2.2. *Sessizliğin İlk Sesi* Hikâye Kitabında Mekân Algısı 45
2.3. *Hadi Gidelim* Hikâye Kitabında Mekân Algısı 54
3.4. *Hayatı Savunma Biçimleri* Hikâye Kitabında Mekân Algısı 60
3.5. *Düşme Korkusu Hikâye* Kitabında Mekân Algısı 66
SONUÇ 71

KAYNAKÇA 76
ÖZGEÇMİŞ 85

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1: Marksist Teorideki Üretim Tarzları ve Lefebvre'nin Mekân Dönemselleştirmesi 26

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Mekân kavramının kökeni olarak topos ve chora 23

GİRİŞ

ADALET AĞAOĞLU'NUN HAYATI, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

Yazmaya lise yıllarında başlayan Adalet Ağaoğlu bunu *"...lisede yazmaya dayanılmaz bir istek duymaya başladım. Ve yazdım, yazdım, yazdım..."*şeklinde dile getirmiştir. Bu dönemde gizli gizli yazdığını Andaç'la yaptığı söyleşide dile getiren Ağaoğlu, o dönem her gece bir roman yazdığını ve bunu kendisini dinlemek için heyecanla bekleyen arkadaşlarına anlattığını da belirtir (Andaç, 2000: 38).

Adalet Ağaoğlu, Türk Edebiyatının yüksek duyarlılığı olan ve sahip olduğu bu duyarlılığı siyasi ve kültürel belleği de göz önünde bulundurarak edebi bir biçimde ifade etmeyi amaçlayan önemli yazarlarından biridir. Ağaoğlu'nun diğer eserlerinde olduğu gibi hikâyelerinde de ideolojik dokuyla estetik bilinç birlikte bulunmaktadır (Soylu, 2018: XI).

Tiyatro, roman, hikâye, şiir, deneme, günlük türü gibi geniş bir yelpazede eserler veren Ağaoğlu'nun yaşamı, edebi kişiliği ve eserleri ile ilgili bilgi verilen bu bölümde, yazarın çok yönlü bir şekilde tanıtılması amaçlanmaktadır. Yazarın hayatı anlatılırken hayatında iz bırakan somut olaylar ve eserleri arasındaki bağlantılara yer verilecektir.

Hayatı

Bu bölümde Ağaoğlu'nun hayatı ile ilgili bilgilere onun kendisini ve sanatını anlattığı çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan ya da kitap halinde basılan söyleşilerinden, bir çeşit anı-roman niteliği taşıyan *Göç Temizliği* adlı eserinden ve yine Adalet Ağaoğlu ve eserleri ile ilgili farklı içerikli akademik çalışmalardan ulaşılmıştır.

Adalet Ağaoğlu, 23 Ekim 1929 yılında Ankara'da dünyaya gelmiştir. Dört çocuklu bir ailenin tek kız çocuğu olan yazarın babası Ankara'nın Nallıhan ilçesinde

ticaret yapmaktaydı. Ağaoğlu'nun doğum tarihi, 1948 yılında aldığı savaş eğitimi kurs belgesinde 1927 olarak yazsa da bu bilgi doğru değildir (Uğurlu, 2003: 13).

Babası, hayata bakışı üzerinde büyük etkisi olan Mustafa Sümer'dir. Kurtuluş Savaşı döneminde askerlik görevini yapan babasının Kurtuluş Savaşı madalyası vardır ve İsmet İnönü'yü gizlice Bolu'dan Ankara'ya götüren askerlerden biri olmuştur. Aynı zamanda babası bir hafızdır. 1976 yılında vefat eden babası hayata ve insanlara karşı borcu olduğu yönündeki düşünceyi yazara aşılamış ve bu düşünce Ağaoğlu'nun hayatında önemli bir yere sahip olmuştur.

> *"Babam ki Kurtuluş Savaşı madalyası taşımakta, İsmet İnönü'yü gizlice Bolu'dan Ankara'ya götüren askerlerden biri olduğunun unutulmasını hiç istememekte; ancak hayat…"* (Andaç, 2000: 25)

Annesi ise Makedonya göçmeni olan zengin bir ailenin kızıdır (Duğancı, 2006: 1). Annesi okumaya düşkün birisidir ve ölümüne kadar elinden kitap düşmemiş hep roman okumuştur. Yine annesi Ağaoğlu'nun yazar olma ilgisine de her zaman sevgiyle bakmıştır (Andaç, 2000: 30). Ağaoğlu'nun en büyük abisi henüz 50 yaşındayken bir trafik kazasında yaşamını yitirmiştir. Küçük kardeşi Ayhan en güvenilir arkadaşı olurken; en küçük erkek kardeşi olan Güner Sümer ise kendisi gibi yazardır (Duğancı, 2006: 1).

Ağaoğlu'nun ailesi 1938 yılına kadar kaldığı Nallıhan'da geçmişten beri tanınıp bilinen bir aileydi. Babası kumaştan, kırtasiyeye kadar kasaba insanının ihtiyacı olan her şeyi satan bir esnaf olduğu için bilinen biriyken amcası ise Kurtuluş Savaşı'nda önemli işler yapan Belediye Meclisi üyesidir. Dedesi Fuat Önder ise Nallıhan'a "müdde-i umumi müstantık" olarak atanmıştır. Rind-meşrep bir kişiliğe sahip olan Fuat Önder, Ağaoğlu'nun tarifiyle "derviş gibi bir insan olup gerçeklerden kaçarak düşsel bir dünyada yaşamış ve çapkınlığıyla da meşhurmuş. Ayrıca biraz da müsrif bir tarafı varmış. Fakat dedesi Ağaoğlu'nu entelektüel gelişimi konusunda hep desteklemiş. Ona kitap okuma ve üniversiteye gitme konusunda babasına yenilmemesi tembihini de ölmeden önce vermiştir (Andaç, 2000: 28-30).

> *"Bir kere babamın işinden dolayı fark ediliyorduk. Geçmişten beri tanınan bir aileydi herhalde. Babamın babasını, annesini hiç tanımadım,*

bilmiyorum. Ama erkek kardeşini(amcamı)sonraları yavaş yavaş öğrendim. (...) Belediye Meclis üyesi imiş babamın ağabeyisi. Ve Kurtuluş Savaşı sırasında önemli şeyler geçmiş başından."(Andaç, 2000: 22)

"(...) Büyükbabam İstanbul'da mı doğmuştu, yoksa Sivrihisar'dan oraya gönderilip rüştiyeyi mi bitirmişti, bilmem ama Nallıhan'a sorgu hâkimi olarak atanmış... (Andaç, 2000: 26) *Ama aileden ne varsa, satıp savmış... daha çok derviş gibiydi; her şeye boş vermişti... Biraz hayatın gerçeklerini örtüyor, kaçıyordu belki de bunlardan!.. Tam anlamıyla düşsel bir hayat yaşıyordu- boş veriyordu galiba. Bir de çapkınlığıyla meşhurmuş...*

(...) Ölmeden önce, Ankara'da hastanede başucuna gittiğimde, hiç unutmam: 'Bak, baban seni artık evde oturtmak ister. Kitap okumaktan da, üniversiteye gitmekten de vazgeçmezsin, biliyorum inatçı keçim, ama sen yine de babana yenilme...' demişti..." (Andaç, 2000: 28)

Ağaoğlu, resmi kayıtlardaki isminin Fatma İnayet olduğunu 11 yaşında ortaokula gidene kadar bilmemiştir. Nitekim okul müdiresinin okul bahçesinde ismini Fatma İnayet olarak okuması üzerine, ağlamaklı bir şekilde annesi Emine Sümer'e koşmuş ve ondan isminin konma sürecini dinlemiştir. Diğer taraftan Ağaoğlu o yaşlarında, Adalet adını da kendine uygun görmemekte, adının Neriman olmasını istemektedir. Bu ismi istemesinin sebebi de Nallıhan'da izlediği bir gösteride görüp imrendiği dans eden kadının ismi olmasıdır (Soylu, 2018:1).

Ağaoğlu yalnız bir çocuktur. Daha doğrusu yalnızlığı tercih eden bir çocuktur. Zaman zaman evden uzaklaşarak yalnız kalmak onun en büyük zevklerindendir. Yine evde odunluğa inen merdivenin altında kendine oluşturduğu yer de onun yalnızlığın tadını çıkardığı mekânlarındandır.

"...Evimizin arkasındaki küçüktepe üstünde, kubbeli beyaz bir yer vardı, sık sık kaçıp içine saklandığım. Buranın Ermeni kilisesi olduğunu zamanla öğrendim. Orada yalnızlığın tadını çıkarırdım. Zaten evde de, odunluğa inen merdiven altında kendime, gelip gidenden kaçmaya elverişli bir köşe yaratmıştım..."(Andaç, 2000: 19)

Adalet Ağaoğlu'nun içine kapanık bir kişilik özelliğine sahip olması çocukluğundan itibaren kendi iç sesini dinlemesine yardımcı olmuştur. Küçüklükten itibaren kendisiyle konuşmasının faydasını ileriki yıllarda görecektir. Kendi ifadesiyle *"(...) sözün değerini ancak bu iç ses terazisiyle (...)"* tartabiliyordu (Andaç, 2000: 19)

İlkokul dönemini Nallıhan'da geçiren yazar, ortaokula gitmek için ailesini çok zorlar hatta amacına ulaşmak için ölüm orucuna bile yatar. Ailesi de çareyi Ankara'ya yerleşmekte bulur. Yazar burada eğitimini sürdürmüştür. Şehirli çocuklar tarafından hem yaşça küçük olduğu için hem de kasabadan geldiği için ezilmek istenen Adalet Ağaoğlu, bu yıllarda yalnız kalsa da lise döneminde Leman, Sevim ve Fahire isimli arkadaşlarından oluşan bir grubu olmuştur. Bu arkadaş grubu aynı zamanda en sadık üç izleyicisi olmuştur. O dönemde Ağaoğlu'nun bir gecede yazdığı romanları, her ne kadar aile içinde destek görmese de bu sadık arkadaşları tarafından ilgiyle okunmuştur.

> *"Liseye kadar benim hiçbir arkadaşım olmadı. Ben çok mesafeli ve soğuk dururdum, öyle kendi kendime gidip de arkadaş olamam, öyle bir huyum yok. Bir de ortaokula girdiğim yıl, kentli kızlar beni hemen hissettiler. Uzun saçımı kesmeye, köyden gelmiş muamelesi yapmaya başladılar. Belki o da bende tepki yarattı. Ve bir soğukluk duydum. Sonraları Niyazi Ağırnaslı ile evlenmiş olan Leman, Sevim ve bir de Fahire… Üç arkadaşım oldu benim lise çağlarında."*
>
> *"Lisedeyken her gece bir roman yazardım. Ertesi gün 'teneffüste' Leman, Sevim ve Fahire tefrika romana koşar gibi merakla 'Ne yazdın, dün gece ne yazdın?' diye hoplayıp zıplamaya başlarlar, ben de okurdum onlara, biter bitmez yırtardım bunları…"*
>
> *"'Annen baban ne der, kardeşlerin ne der, aldırmadan yaz' dedim kendi kendime. Çünkü onun bir sansür olduğunu lisede hissettim."* (Andaç, 2000: 37-39)

İlkokulu bitirene kadar Nallıhan'da yaşayan yazar ve ailesi Ağaoğlu 10 yaşına gelip ilkokulu bitirdiği sene Ankara'ya taşınır. İlk olarak Gazi Lisesi'nin

karşısında bir evin üst katına kiracı olarak taşınırlar. O zamanlar Ankara'da ev kıtlığı olduğu için evler odaları paylaştırıp, mutfak vs. ortak kullandırmak sureti ile birden fazla aileye kiraya verilmektedir. Sümer ailesi de bu yeni evlerini bir başka aile ile ortak kullanmak zorunda kalmıştır. Babası daha sonra Ankara'nın yeni kurulan mahallelerinden birinde olan Hatay Sokağında bir apartmanın son katında bir daire satın alır ve aile buraya taşınır. Ağaoğlu'nun çocukluk ve genç kızlık yıllarının geçtiği bu sokak onun sanata olan ilgisinin artmasını sağlayan kişilerle karşılaşmasına vesile olmuştur. O, bu sokakta; sokak sakinlerinden ressam Fahir Aksoy, Fahir Aksoy'a gelip giden Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet; Refik Ahmet Sevengil (Sevengil ileriki yıllarda Ankara Radyosu'nda birlikte çalışacağı kişilerden biridir ve Ağaoğlu'ndaki yazarlık yeteneğini ilk keşfedenlerdendir. Ağaoğlu sonraları Sevengil'e âşık da olacaktır. Sonraları bu platonik aşk, sıkı bir dostluğa dönüşecektir. Yine Sevengil Ağaoğlu'nun nikâh şahitliğini de yapmıştır.), Piyanist Sabiha, Burhan Doğançay, Aydın Tezel gibi sanatçılarla ya birlikte yaşamış ya da tanışıp konuşmak fırsatı bulmuştur (Andaç, 2000: 35; Uğurlu, 2003: 33).

> *"Ankara'da Hatay Sokağı'nda otururduk. Burhan Doğançay da bizim orada otururdu. Ben liseye giderken Fahir Aksoy'un evine Orhan Veli, Melih Cevdet Anday, Oktay Rifat gelip seslenirlermiş. Yani bizim sokakta böyle bir sanatçı rüzgârı da sık sık eserdi. Bunu ben ancak sonraları değerlendirebiliyorum, tabi o çağlarda değerlendiremiyorum. 'Piyanist Sabiha' komşumuz… Aydın Tezel sokağa bırakılmaz en temiz arkadaş."* (Andaç, 2000: 35)

> *"(…) Refik Ahmet Sevengil'e aşık olmuştum. Babam yaşındaydı, ama yüreği coşkularla doluydu. Daha önemlisi, Refik Ahmet Bey, benim yazdıklarımla alay etmiyordu. Beni yüreklendiriyordu. O yıllar buna öylesi gereksinim duyuyordum ki (...)* (Ağaoğlu, 1985: 59).

Hemen her yazarda olduğu gibi Adalet Ağaoğlu da çocukluk ve ilk gençlik döneminde yaşadıklarının ruh dünyası üzerinde bıraktığı etkileri ileriki yıllarda eserlerinde bir şekilde gün yüzüne çıkmıştır. Yazar, içine kapanık bir çocuk olan küçük Adalet'in ilkokul üçüncü sınıftayken katıldığı bir müsamerede oynadığı "Kelebek Kız" rolü ve sonrasındaki seyircileri selamlama seramonisinde hissettiği

ölüm duygusunu hep hatırlayacaktır (Ağaoğlu, 1985: 70-71). Yine ağabeyi ile henüz dört yaşındayken oynadıkları oyunda yaşadığı ölme duygusu, yazarın tüm benliğini etkilemiştir (Ağaoğlu, 1985: 69). Ağaoğlu bu ve benzeri olayları bir şekilde eserlerine aksettirmiştir. Kelebek Kız rolü *Ölmeye Yatmak* romanında ifade bulurken, ağabeyi ile oynadığı yağlı sırık oyunundaki yaşadıkları, *Fikrimin İnce Gülü'nü* yazarken ölen ağabeyi ile ilgili gördüğü düşlerde hep kabus olarak karşısına gelmiştir. Bu da romanı ve yazma sürecini etkilemiştir (Ağaoğlu, 1985: 69).

Yazdığı denemelerden birinde babasının canına kıyan bir gence yer vermesi, aile içinde sorun olmuştur. Bu öykünün yazıldığı defter abisinin eline geçmiştir. Defteri sallayan abisi babasına kızının kendini öldürdüğünü haykırmış, babası ise Ağaoğlu'na evlat diye koynunda bir düşman/kendi katilini beslediğine inanan bakışlar ile bakmıştır. Babası hikâyeden dolayı yıkılmıştır.

> *"Abim, defteri sallayıp duruyor, bununla yetinmiyor, 'Bak baba, kızın şimdi de seni öldürmüş!' diye haykırıyor. (...) Abimin haykırışı üstüne babam o sabah bana, evlât adı altında koynunda bir düşman, kendi katilini beslediğine inanmış bakışlarla bakıyordu. Yıkılmıştı* (Ağaoğlu, 1985: 67).

Ağaoğlu'nun yazdığı her türdeki eserde karşımıza çıkan "kadın" konusu, çocukluğundan itibaren kendi yaşamından ve etrafında gördüklerinden biriktirilmiş "an"ların cümlelere dökülmüş halidir. Toplumun pek çok ailesinde olduğu gibi kız çocuklarının toplumsal cinsiyet rolleri altında ezildiği bir ailede büyümenin olumsuz sonuçlarını bizzat yaşamıştır. Babası onu ilkokula bile devlet yaptırımı olduğu için göndermek zorunda kalmıştır.

> *"Babam, beni İlkokul'a bile Devlet zoruyla göndermişti. İlkokul bitince, yasalar önünde suçlu olmaktan nihayet kurtulmuştu. Artık kendi kızı üstünde kendi karar verebilir: Tamam işte, evde otur, kanaviçe... Annene yardım..."*(Ağaoğlu, 1985: 98).

Ailesi tarafından ortaokula gönderilmek istenmemiş, başörtüsü takması gündeme gelmiştir. Yazar, Nallıhan'da yaşayan büyükannesinin yanına giderken o mutlu olsun diye başını örtmüştür. Ancak yine de ebeveynlerinin gözdesi olan erkek kardeşleri karşısındaki ikincil konumuna şahit olmuştur. Diğer taraftan Ağaoğlu, her koşulda mücadele etmiş, daha sonraları kazanacağı tüm olanakları bu dönemde

gizliden ya da açıktan verdiği mücadeleler neticesinde elde etmiştir (Duğancı, 2006: 3).

Ağaoğlu, Ankara Kız Lisesini 1946 yılında tamamlar. Lise öğreniminin akabinde Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde eğitim hayatına devam eder. Fakülte yıllarında Ulus gazetesinde Akşam Haberleri'nde -daha sonra kendi kendini eleştirmesine yol açan- tiyatro eleştirileri ve hikâyeler yazar.

> *"Fatma İnayet'in sesini işitiyorum yine: Utanmadan bir de opera eleştirisi yazdın!*
>
> *İçim dağlanıyor. Hafifçe kızardığımı duyumsuyorum. Şimdi geçmişimden utandığım tek şey bu. Tiyatro eleştirileri yazışım. Nedense hikâyelerimi, röportaj biçimi başka yazılarımı hep takma adlarla verirdim gazeteye. Adımın ters-yüz edilmişi: Remüs Telada ya da kullandığım lacivert mürekkebin markası: Parker Quinck gibi takma adlar. O mürekkeple Ankara Devlet Tiyatrosu, Küçük Tiyatro sahnesinde oynanmış her oyun üstüne yazı yazardım, tepesine de yürekli yürekli, adımın doğrusunu kondururdum: Adalet Sümer."* (Ağaoğlu, 1985: 72)

İhtiyacından fazlasını isteyerek aldırdığı defterlere ailesinden gizleyerek yazdığı acemi romanların yazarı artık edebiyat dünyasına adım atmıştı. Üniversitede öğrenciliği devam ederken boş durmayan Ağaoğlu aktif bir şekilde bu dünyanın içinde var olmuştur. Ağaoğlu 1947 yılında "Kambur Kamil" adlı yeni bir roman denemesi yazmıştır. 1948'den itibaren de aralarında *Kaynak* dergisinin de bulunduğu birçok dergide şiirleri yayımlanır. Okuduğu fakültenin öğrenci derneklerinen biri tarafından düzenlenen şiir yarışmasında jüri ödülü olarak bir kitap kazanır ki bu jürinin başkanlığını Nurullah Ataç yapmaktadır. Genç yaşta bu aktivitelerin içinde olan Ağaoğlu'nun bu noktaya gelmesinde hiç kuşkusuz küçük yaşlarda bol bol okumasının yanında lise yıllarından itibaren içine girdiği kültür ortamının da katkısı büyüktür. Ailesinin yapısından kaynaklı bir hazırbulunuşluğu olan -dedesinin okuduğu dönemin gazete ve mecmuaları, babasının Münir Nurettin'e denk tutulan hafızlığı, İstanbul'a babasının işi nedeniyle gitmesine rağmen ailesini de birlikte götürüp gezdirmesi, annesinin çok okuyan bir kadın olması ayrıca yine annesinin Nallıhan'da memur eşleri arasında düzenlenen kitap okuma günlerine katılmasının

küçük Adalet üzerindeki etelektüel ve kültürel anlamdaki olumlu etkisi- Ağaoğlu kendisinin ifadesi ile "sözün değerini öğrendiği" Halkevi'nde yapılan şiir matinelerinde şiirin üstadlarını bizzat kendi ağzından okudukları şiirleriyle dinleme imkânı bulmuştur. Dinlediği isimler arasında Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Ahmet Muhip Dranas vardır. Yine halkevinde kurulan tiyatroda sergilenen temsiller, operalar…Tevhide Teyze'nin -annesinin halasının kızı- sayesinde Ankara sosyetesinin katıldığı balolar. Bütün bunlar gençlik yıllarında olan Ağaoğlu'nun etelektüel ve kültürel birikiminin alt yapısını oluşturur (Uğurlu, 2003: 30-33).

Bu dönemde Ağaoğlu Ankara'da birlikte olduğu arkadaş çevresi, kendisi gibi bir sanatçı olan kardeşi Güner'in de sayesiyle bir hayli genişler. Aralarında Yıldız Kenter, Altan Öymen, Turgut Özakman, Çetin Altan, Cüneyt Arcayürek, İlhan Berk, gibi isimlerin bulunduğu birçok kişi Ağaoğlu'nun arkadaşı olmuştur (Uğurlu, 2003: 33).

Ağaoğlu, üniversite ortamında, kendini siyasi çatışmaların arasında bulmuştur. Fakültede o dönemde sağ-sol kutuplaşmalarının sebebiyet verdiği siyasi kamplaşmalarda kendisini solun içinde bulmuştur (Uğurlu, 2003: 31).

1951 yılında *Vakitsiz Misafir* ve *Aşk Şarkısı* radyo oyunlarını kaleme alan Ağaoğlu, Ankara Radyosu tarafından açılan bir sınava girmiş ve kütüphane memuru olarak atanmıştır. Ahmet Sevengil'in yol göstermesi ile Ankara Radyosu bünyesinde dramaturg, radyo tiyatrosu müdürlüğü, program uzmanlığı, radyo dairesi başkanlığı görevlerini yürütmüştür. 1952 ise yazarın ilk oyunu olarak nitelendirilen *Bir Piyes Yazalım*'ı kaleme aldığı yıldır. Yazın hayatı bu şekilde yoğun geçen yazar, 1954 yılının Aralık ayında inşaat mühendisi Halim Ağaoğlu ile evlenmiştir (Soylu, 2018: 2).

İmzasının yer almadığı yazılar ile *Ulus* gazetesi ve *Akis* dergisinde Devlet Tiyatrosunu eleştiren yazılar kalem alan yazar, kendini yetersiz bulmuş ve eksikliklerini gidermek üzere on yıl süresince tiyatro oyunları okumuştur. 1953'te ise Paris'e gitmiş ve tiyatro konusunda bilgi ve görgüsünü geliştirmiştir (Duğancı, 2006: 7).

1954 ve 1955 yılları arasında ise “Hayat Güzeldir: Her Şeye Rağmen Hayat Güzeldir” başlığı ile yazar, bizzat kendisinin kaleme aldığı ve canlı yayında yine bizzat kendinin seslendirdiği bir radyo programı yapmıştır (Andaç, 2000: 46). Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunun kuruluşunun akabinde oluşan baskılı ortam ve mahkemeye sevk edilmesi sebebiyle 1970 yılında görevinden istifa etmiştir (Andaç, 2000: 204; Ağaoğlu, 1985: 109).

> *“Hukuk Müşavirliği, üstlerimizi mahkemeye gitmekten kurtarmak için nasıl bir formül buldu, bilemiyorum, ama bulmuş olmalı ki, onlar hakkında dava açılmadı. Biz, iki yapımcıyla ve programa konuşmacı olarak çağrılmış Türkkaya Ataöv, Şahin Alpay'la birlikte mahkemeye verildik. Herbirimiz hakkında 1-5 yıl hapis cezası istemiyle yargılandık. Sonunda aklandık.”* (Ağaoğlu, 1985: 109)

İstifa ettikten sonra kendini bütünüyle yazmaya adamıştır.

> *...yeni bir 'lise defteri' edinip, ilkgençlik yıllarımdan oyana denemediğim roman yazarlığını bir kez daha denemek istiyordum. Ama sanki bu, tiyatroya verdiğim bütün emeklere karşı bir değerbilmezlik olacaktı. Yine de, şu, 'verilmiş, alınmamış görev, kendi seçimlerimiz olmayan yönelmeler' sorunu kafamı kurcalayıp duruyordu. Durmadan, bu sorgulamayı gündeme getirecek oyun taslakları kurmaktan öte hiç bir şey yapamadım. Taa "Ölmeye Yatmak" romanını yazana dek...* (Ağaoğlu, 1985: 147).

1975-1982 yılları arasındaki süreç Ağaoğlu'nun ailesinde ölümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 1975'te kardeşi Cazip Sümer bir trafik kazasında, 1977 yılında kardeşi Güner Sümer kanser hastalığı nedeniyle yaşamını yitirirken; 1976'da babası Mustafa Sümer ve 1982 yılında annesi vefat etmiştir. Ağaoğlu, 1982'de yayımlanan *Hadi Gidelim* adlı hikâye kitabını annesi için kaleme almıştır (Soylu, 2018: 4-5). Adalet Ağaoğlu 1983 yılında İstanbul’a taşınır ve edebiyat hayatının içinde var olmaya burada devam eder. (Duğancı, 2006: 7).

Edebi Kişiliği

"Yazmak" Adalet Ağaoğlu için bir tutku bir tiryakiliktir. Nitekim kendisi bu tiryakiliğini kendisi ile yapılan bir söyleşide şöyle ifade etmiştir:

> *"Şimdi öyle bir şey ki yazmak, sigara tiryakiliğinden daha büyük bir tiryakilik. Sahiden. Ben elimden düşürmediğim sigarayı kolayca bıraktım, hiç de aramadım. Fakat yazmayı bırakamadım, tiryakilik o dereceydi"* (Milliyet Gazetesi, t.y.).

Türk edebiyatının önde gelen kadın yazarlarından olan Ağaoğlu, Türk toplumu içerisindeki kadının yerini değiştirmeye çalışan sanatçılarımızdandır. Onun edebiyatçı kimliğini irdelerken önce onun bir kadın olduğunu ve Türk kadını kimliğini taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir. Nitekim yıllarca önce ailesi içinde daha sonra çalışma hayatında ve edebiyat alanındaki "kadın" algısıyla mücadele etmiştir.

> *"(...) Okul, Cumhuriyet ideolojisi aşılamaya çalışıyor; evde anne baba bunu bilmiyor, kısa çorap giydirmiyor. Bu kültür ikilemini aklıma koydum; kendim de çok acısını çektim. Mesela üniversiteye de gideceğim zaman, babam göndermek istemedi; "Kız-erkek birlikte okuyamazsın" dedi. Üniversiteye kayıt parası vermedi. Bir başka gün "Hiçbir erkek arkadaşla seni yolda yürürken görmeyeceğim" dedi. İşte bende de şöyle bir inat birikmiş; hemen ertesi gün bir erkek arkadaşımla okuldan çıkınca bulvarda yürüdüm. İç dünyam böyle. Böylece* ***Ölmeye Yatmak*** *mecburi hale geldi."* (T24, t.y.)

> *"Hayatla sanat arasındaki asıl büyük çelişkiyi üniversiteyi bitirdikten sonra çalışmaya başladığım Ankara Radyosu'nda ve bunun süreği olarak TRT'de geçirdiğim yıllarda yaşadım. Hem kadının ikinci sınıflıktan kurtuluşunun her şeyden önce ekonomik bağımsızlığa kavuşmasıyla mümkün olacağı düşüncesi taşıyor hem de "acaba ben toplumu aydınlatmaya radyo yayınları yoluyla mı katkıda bulunabilirim, yoksa yazdığım kitapların yayınlanması yoluyla mı" diye düşünerek. Ne olsa bir kadının hem yazarak kitapların geliriyle geçinmesi olanaksız hem de genelde okur/yazarı çok az olan bir toplumda insanımıza parayla satın alacağı kitap yerine her evde bulunan radyonun se-*

siyle ulaşmak daha iyi, gibi bir ikilem içinde –bir yandan evi çekip çevirirken– geceleri sabahlara kadar radyo metinleri yazıyor, radyo, sahne oyunları yazmaya çalışarak günlükler doldurup duruyordum (…)" (Edebistan, t.y.)

Ağaoğlu'na göre gerçek yazar, cinsiyetsizdir. Yani yazar erkek ya da kadın olsun fark etmeden her iki cinsi de içinde yaşatıp onu okura aktarabilen kişidir.

"Cins bir yazar, ne denli erkeklik ya da kadınlık değerleriyle yüklü olursa olsun, eserlerinde her iki cinsi de birbirinin karşısında değil, yanında, içinde görüp gösterebilen yazar demek. Tıpkı hayatın daha pek çok gerçeğini bütün boyutlarıyla irdeleyip, içiçe geçirerek yeni bir gerçek üretmesi gibi." (Ağaoğlu, 2014: 89)

Ağaoğlu eserlerinde yalnızlık, özgürlük, kadın, cinsellik, tarih, iletisimsizlik, teknoloji, korku gibi temaların üzerinden konular oluşturmuştur. Ayrıca Türk aydını sorunu onun hemen her eserinde var olan konular arasındadır tıpkı kadınla ilgili konulara eserlerinde değindiği gibi (Duğancı, 2006: 13).

Toplumsal gerçekçi bakış açısıyla edebiyat yapan Ağaoğlu, toplumu ve toplumun sorunlarını anlatmak için "bireyden ve birey ilişkilerinden" yola çıkar. Çünkü *"Toplumu yapan birey; bireyi böyle birey yapan da toplum…"*dur ona göre.

"…haksızlığa uğrayan insanlar, insan hakları her zaman çok önemli oldu benim için. Eve temizliğe gelen birine annemin "Kızım, şurayı silmedin" diye yüksek sesle söylemesi bile çocukken annemden nefret etmeme yol açıyordu. Bir de çeşit çeşit kitaplar okumuşum, çevirmişim, bunların da bir birikimi oluyor ister istemez. İki kaygı birden var burada: İnsan hakları ama şunu unutmamak lazım; insanlar da toplumu yapıyor. Onun için adım toplumcu yazara çıktı (…) Ben bireyi okumadan toplumu okuyamadığımı anladım. Toplumu bireyler yapıyor; onun için toplumu anlatan bir şey için her zaman bireylerden, birey ilişkilerinden yola çıkıyorum. Toplumu yapan birey; bireyi böyle birey yapan da toplum. Bol gidiş gelişli, çok diyalektik bir mesele bu. Bundan daha büyük bir gerçek olamaz. Hayatın diyalektiği bu. Bireyin toplumu ifade etmesi için bir meselem olması gerekiyor önce. Mesela Bir Düğün Gecesi'ni tamamen- darbe üstüne darbelerin hepsini yaşadım- bu birikimden doğdu." (T24, t.y.).

Lise yıllarındayken *Çalıkuşu* romanının Feride karakterinden etkilenen Ağaoğlu, Cumhuriyetin tüm şehirli, yükseköğrenim görmüş kızlarında Feride idealinin olduğunu düşünmüştür. Ağaoğlu, Feride'yi sorgulamaya merak sarmış, Feride'nin eğitimle Anadolu'yu kurtaran bir kahraman olmasının yanı sıra, Hayrullah bey gibi bir koruyucusu olmaması halinde karşılaşabileceği sorunları sorgulamıştır. Bu durum, Ağaoğlu'nu yazarlığa iten çelişkinin kaynağı olmuştur (Uğurlu, 2003: 36).

Ağaoğlu'nun edebiyat dünyasına girişi *Ulus* gazetesinde yayımlanan tiyatro eleştirileri ile olmuştur. Bu süreçte şiirler de kaleme alan yazarın 1960'lardan 70'lere kadar devam eden tiyatro merakı yerini ve romanlara bırakmıştır (Duğancı, 2006: VII).

Ağaoğlu, tarihten ve kültürden türeyen düşünce formlarını ve gelenekselleşen yaşam biçimlerini estetik bir zeminde ortaya koymaktadır (Soylu, 2018: 6). Her ne kadar tiyatro Ağaoğlu için ilk sanatsal uğraşı olsa da roman en çok sevdiği tür olmuştur. Bunun nedeni ise romanın düşünce ile yaşamı birleştirmeye en yatkın alan olarak değerlendirmesidir (Ağaoğlu,1997: 246). Yine tiyatronun sadece oynandığı zaman var olduğu, bunun dışında tiyatro oyunlarının okurlar tarafından okunmadığı gerçeği doğrultusunda *“benim “Çatıdaki Çatlak” isimli tiyatro oyunum devlet tiyatrolarında oynanırken birden bire "sakıncalı" diye kaldırılıverdi, ondan sonra dedim ki, bizde kimse tiyatro oyunu okumuyor, ancak oynandığı zaman var oluyor. Onun için kendime, ‘Adalet, roman yaz, ona dokunsalar bile kalır.’”* diyerek romanı tercih etmesinin altında yatan sebebi de açıklamıştır (Süperhaber, t.y.). Yazarın roman türünü tercih etmesinin altında yatan bir başka sebep de daha önce yazılanları yeterli bulmamasıdır. Bu yeterli bulmama, Ağaoğlu’nun Türk romanının modernleşmesine katkısını sağlamıştır. Klasik romanların alışılmış yapısına karşı onun romanlarında çok zamanlı, bilinç akışlı, iç konuşmalı, çoklu anlatıcılı yapı, yenilik arayan okur kitlesine ilginç ve çekici gelmiştir.

> *"Eğer daha önce yazılanları yeterli bulsaydım romanımızda, böyle bir şeye sıvanmazdım. Romana geçmemin temelinde de klasik anlatının tek zamanlı, geldi gitti'li olmasının bana iyi gelmemesi vardı. Çok fiilli, çok zamanlı bir roman yazmaya karar verdiğiniz andan itibaren bunun nasıl*

olacağını, yani hangi dille anlatacağınızı, nasıl bir anlatı kuracağınızı düşünüyorsunuz." (Dipnotkitap, t.y.)

Lise yıllarındayken roman yazmaya başlayan yazar bir söyleşisinde, 1950 sonrasındaki Türk romanı ile hesaplaşma isteğinin ve daha da önemlisi yaşanabilecek en kısa süre olan an'ı anlatma arzusunun kendini yazmaya ittiğini de ifade etmiştir (Apaydın, 2006: 17).

Ağaoğlu'na göre sanat sadece ideolojik bir bağlamda yapılmamalıdır. Sanatın bütün toplumsal ilişkilerin ve yapaylıkların karşısında bir çıkış olduğuna inanmaktadır. Bu minvalde sanat/edebiyat, günlük problemlerin ve konuların ileriye dönük olarak aşıldığı bir uğraş alanıdır (Soylu, 2018: 8).

Yazarlığa toplumcu gerçekçilik akımına yönelik tartışmaların yoğun olarak gerçekleştiği 12 Mart sürecinde başlayan Ağaoğlu, o dönemin angaje ve popülist edebiyat yaklaşımına karşı çıkmıştır. Toplumcu gerçekçi edebiyat her ne kadar ideolojisine uygun bir anlayış olsa da uyguladığı biçim yenilikleri ile bu anlayışı da sorgulamıştır. O kentli yazarın anlattığı sunî köy edebiyatının yerine daha fazla insanı içine alan "kentteki köyü ve köylüyü" anlatmıştır (Coşkun, 2013: 147).

1970'lerde yazdığı romanlar ile kendinden sıklıkla bahsettirmeye başlayan Ağaoğlu, politik koşullar ve benimsediği dünya görüşü ile paralel olarak romanın ve romancının nitelendirilmesine karşı çıkmıştır. 12 Mart romanı/romancısı, köy romanı/romancısı gibi nitelendirmeleri doğru bulmamaktadır. Kendisini bu tür sınırlandırıcı sıfatların içinde görmek istemeyen Ağaoğlu, roman yazarının kendini belirli kalıplar içine sokmasını doğru bulmamaktadır (Duğancı, 2006: 8). Yazara göre türler uzamlar, güncel tarihlere göre belirlenmemektedir. Felsefeler, edebiyat anlayışları, belirli zaman dilimlerini etkileyen akımlar ile polisiye, bilim kurgu gibi anlatım biçimleri türü belirlemektedir (Ağaoğlu, 1996: 19).

"*Ben roman, hikâye ve oyunlarımda, topluca yazılarımda hep kendimce düsünen bir dil, kendime benzer bir anlatı dünyası kurmak istedim. Hiç, benden önceki 'büyük ustalar' gibi olmak istemedim. Onlar zaten vardılar. Ben, ben olmak istedim. Bu konuda ödünsüzüm. Denemeyi, aramayı*

ve hala daha aramayı göze alıyorum, burada yalnızlasmayı göze alıyorum." (Agaoglu,1996 b:101)

Ailesinin karşı çıktığı ve aile içinde tartışmalara sebep olduğu için gizli gizli yazdığı bir çeşit seri üretim romanlarını arkadaşlarına okuttuktan sonra imha etmiştir. Arkadaşlarının okuduğu ve sonradan imha ettiği romanlar içinde sadece *Gönül Acısı* isimli roman taslağı geride kalmıştır. Kendisine yıllar sonra iade edilen bu metin yazma konusunda yıllar içinde aldığı yolu gösteren önemli bir işaret olmuştur. *Gönül Acısı* da o zaman hem kendisinin yazdığı hem diğer yazarların yazmış oldukları diğer romanlar gibi aşk temalıdır. Ancak Ağaoğlu'nun şimdiki bakış açısından yaptığı değerlendirme ile metin, her şeyiyle kötüdür (Uğurlu, 2003: 34).

Yazarın Türk edebiyatındaki konumu genel olarak *Ölmeye Yatmak* isimli romanıyla güçlenmiştir (Aydemir, 2015: 7). SuperHaber röportajı editörü Hülya Okur'la yaptığı söyleşide bu romanla ilgili olarak *"Ölmeye yatmak, kendimle hesaplaşmamdır."* der (Süperhaber, t.y.). Ağaoğlu kendisine göre muhaliftir, Devletin ideolojisine mesafeli kalmıştır ve eleştirel bir söylem benimsemiştir. 1968-1971 yılları arasında yazdığı Ölmeye *Yatmak* romanında Cumhuriyetin ilk yılları konu edilmiştir. *Bir Düğün Gecesi'nde* ise konu 68 kuşağı olup 1974-78 yıllarında yazılmıştır. Ağaoğlu'nun darbecilerin baskıcı tutumunun etkisi altında kalarak yazan diğer yazarlardan farklı düşünüp farklı yazdığını eserlerinde görmek mümkündür (Aydemir, 2015: 7).

Ağaoğlu'nun eserlerinde kişiler önemli bir yer tutar. Kimi zaman kişi sayısı çok kimi zaman da kişi sayısı az olan eserler yazmıştır. *Üç Beş Kişi* adlı romanında kişi sayısı altmışı geçerken, *Ruh Üşümesi*'ndeki kişi sayısı bir erkek ve bir kadın olmak üzere iki kişiden oluşmaktadır. Ağaoğlu, toplumun hemen her katmanından ve toplumu oluşturan hemen her insan tipinden kişiye eserlerinde yer vermiştir. Bu kişilerin önemli özelliği, içinde yetiştikleri çevre ve kültürden doğmalarıdır. Ağaoğlu için eserlerine yerleştirdiği kişiler birer denektir. Aynı toplumsal güç ve olayların farklı kişilerdeki etkilerini, bu kişilerin verdikleri tepkileri ölçmekte ve kaydetmektedir. Kendi yaratısı olan roman kişilerine müdahale etmeyen yazara göre, kişiler belirli yerlerin ve zamanların ürünleridir Ayrıca yazarın eserlerinde idealize edilmiş kişilere yer yoktur. Eserlerinde kişilere hiçbir zaman bir misyon yüklememiş, onların bilinçlenmesine ve kişisel gelişimine önem vermiştir (Duğancı, 2006: 12-13).

Ağaoglu'nun eserlerinde kullandığı dil özgün bir dildir. Ağaoğlu Andaç'a kullandığı dili anlatırken *"Dilimiz eskiyi 'atmak', yeniyi 'bulmak' çatışması yaşamış bir dil. Hâlâ sürüyor bu. Benim için aslolan, 'düşünen bir dil', peşinde koşmak, eskiyi de yeniyi de kurcalamak ve bu yolda dilin eskiden elde avuçta olanlarıyla da dili zenginleştirmede katkıda bulunmak..."* (Andaç, 2000: 106) şeklinde bir açıklama yapmıştır.

Yazar eserlerinde işlediği olayların geçtiği dönemlere, kişilerin ait olduğu kültüre ve seviyeye göre dil kullanmıştır. Bu konuda gerektiğinde kütüphane ya da dönemin gazete ve dergilerine başvurmaktan da geri durmamıştır. Ağaoğlu dili kullanmada hassasiyet göstermiş, doğru sözcükleri bulmak için sürekli arayış içinde olmuştur. Metinlerini oluştururken zorlandığı konularda çağrışımlardan, metaforlardan simge ve ses uyumları ile ses bozmalarından yararlanarak farklı, kullanılmamış söz dizileri oluşturmuş ve bu zorluğu aşmıştır (Duğancı, 2006: 13).

Eserlerinde "an"ı anlatan Ağaoğlu'nun yapının temel unsurlarından olan zamanı metinlerinde kullanırken tercihi "dar zamanlar" olmuştur. Bu tercihi kendisi şu şekilde ifade etmiştir.

> "*Kaç bin yıllık insan hayatında, o hayatın belli bir dönemini yasayan insan, ortalama altmış yıl yasayan insan, çok kısa bir sürenin temsilcisidir. Ama o kısa sürenin bir dünü, bir şimdisi vardır. Bir de gelecegi olacaktır. Hayatı böyle algılayınca, roman için dar zaman parçaları seçmem çok doğal geliyor. Zaman açılımlarını bu kısıtlı zaman parçasından harekete geçirmekde*." (Ağaoglu, 1997: 221)

Ağaoglu, metinlerini oluştururken hayalle hakikatı birbirine karıştırarak vermeyi tercih etmiştir. Zaman ve mekâna diğer yazarlardan farklı özgün kurgular oluşturmuştur. Bu da onun eserlerini çok boyutlu yapmıştır. Ağaoğlu katmanlı bir kurmacayı ustalıkla oluşturan yazarlarımızdan biridir (Duğancı, 2006: 13).

Ağaoğlu, eserlerinde mekân unsurunu kişinin özelliklerini, toplumsal statüsünü yansıtacak şekilde seçer. Yine Ağaoğlu'nun okuruna hissettirmek istedikleri ve vermek istediği mesaj da mekânın seçiminde önemlidir. Örneğin

karamsarlıkta ve kaosta mekân okuru da bunaltmak için gittikçe daralır. Mekânın hikâyelerdeki mekân sayısı genel anlamıyla birden fazladır. Mekânın karakterin iç dünyasına ve davranışlarına etkisi de Ağaoğlu'nun eserlerinde açıkça görülür.

Hikâyelerinde kullandığı mekân sayısı romanlarına göre daha kısıtlıdır ki bu türlerin özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Özellikle hikâyelerinde mekânların sadece adını vermekle yetinir: kent, ev, aşağısı, sokak vs. gibi (Uğurlu, 2003: 720).

Ağaoğlu farklı bir yazardır. Bu farklılığını kullandığı anlatım tekniklerinde de gösterir. Eserlerinde yirmiye yakın anlatım tekniği kullanmıştır. Kimi eserlerinde farklı farklı anlatım tekniklerini bir arada kullandığı gibi kimi eserlerinde ise bunlardan sadece birkaçına yer vermiştir. Tabii hikâyelerinde kullandığı teknik sayısı romanlarındaki kadar çeşitli değildir. Hikâyelerinde kullandığı teknikler olarak metinlerarasılık, rüya, masal ve rüya dili sayılabilir.

Ağaoğlu'na göre edebi bir tür bağlamında hikâye ve roman eş yapıda değildir. Hikâye, romana açılan tüm ipuçlarını kapsayan, kapsaması gereken bir türdür. Sadece bir anı yansıtmak üzere kaleme alınsa dahi, o anda ve hikâyenin kendi boyutlarında doğa, toplum ve insani ilişkilerden oluşan gerçekliğin, önceden gözler önüne serilmemiş tüm bağlantıları bir çelişki ve çatışkılar birlikteliği ile yer almalıdır (Soylu, 2018: 9).

Ağoğlu'nun edebiyatla ilgilenip yazmaya başlamasında özellikle hikâye türünü bir zaman sonra tercih etmesinde Sait Faik'in yazarlığı ve hikâyeleri etkili olmuştur. *"İkinci Dünya Savaşı yıllarından itibaren etkilendiğini söylediği Sait Faik; dürüstlüğü ve 'sorumlu aylaklık' hikâyeleri ile onu 'sırtı(n)dan yazmaya doğru ite(r)." Sonraki yıllarda, Ankara Radyosu'nda program uzmanı olduğunda onun hikâyelerini bir dizi halinde sesli olarak yayımladığı sıralarda bu etki tutkuya dönüşür. Hikâye yazma fikri bu yıllarda yerleşir. Ancak bildiğimiz kadarıyla bu 'yerleşik' fikir çok daha sonraları, 1974'te Yüksek Gerilim'in basımına kadar, bir iki istisna dışında, gün yüzüne çıkmaz. Ağaoğlu, hikâyelerini kitap halinde yayımlamış bir yazardır."* (Uğurlu, 2003: 34)

Eserleri

Adalet Ağaoğlu oyun, roman, hikâye, deneme, mektup ve günlük türlerinde eserleri yazmıştır. Ağaoğlu'nun eserlerinin yayın yılları ile verildiği bu bölümde hikâyeleri üzerine ayrıca durulmuştur.

OYUNLARI

-1953 *Bir Piyes Yazalım* (Kitap olarak basılmamış fakat sahnelenmiş bir oyundur.)
-1955-56 *Yaşamak* (Radyo oyunu olarak yazılmış, yayınlanmış fakat basılmamış bir oyundur.)
-1964 *Evcilik Oyunu*
-1967 *Tombala*
-1969 *Çatıdaki Çatlak*
-1969 *Sınırlarda*
-1973 *Üç Oyun: Bir Kahramanın Ölümü, Çıkış, Kozalar*
-1976 *Kendini Yazan Şarkı*
-1991 *Çok Uzak - Fazla Yakın*
-1992 *Duvar Öyküsü* (Çocuklar ve Büyükler için Müzikli Danslı)
-2011*Çağımızın Tellalı*

ROMANLARI

-1996 *Fikrimin İnce Gülü*
-1973 *Ölmeye Yatmak*
-1976 *Fikrimin İnce Gülü*
-1979 *Bir Düğün Gecesi*
-1980 *Yazsonu*
-1984 *Üç Beş Kişi*
-1987 *Hayır...*
-1991 *Ruh Üşümesi*
-1993 *Romantik Bir Viyana Yazı*
-2014 *Dert Dinleme Uzmanı*

HİKÂYELERİ

-1974 *Yüksek Gerilim*

-1978 *Sessizliğin İlk Sesi*

-1982 *Hadi Gidelim*

-1997 *Hayatı Savunma Biçimleri*

-2018 *Düşme Korkusu*

DENEMELERİ

-1986 *Geçerken*

-1993 *Karşılaşmalar*

-1996 *Başka Karşılaşmalar*

-2002 *Öyle Kargaşada Böyle Karşılaşmalar*

-2011 *Yeni Karşılaşmalar*

MEKTUP

-2005 *Mektuplaşmalar* (Mehmet Baydur ile birlikte)

ANILARI

-1985 *Göç Temizliği*

-1991 *Gece Hayatım*

GÜNCELERİ

-2004 *Damla Damla Günler*

-2007 *Damla Damla Günler I-II-III*

SEÇKİLER

-1993 *Seçmeler (Kendi Seçtikleri) Ekim*

ÖDÜLLERİ

-1974 TDK Tiyatro Ödülü

-1975 Sait Faik Hikâye Armağanı, *Yüksek Gerilim* ile

-1979 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü, *Bir Düğün Gecesi* ile

-1980 Orhan Kemal Roman Armağanı *Bir Düğün Gecesi* ile

-1980 Madaralı Roman Ödülü, *Bir Düğün Gecesi* ile

-1991 Türkiye İş Bankası Büyük Ödülü, *Çok Uzak Fazla Yakın* ile

-1992 Lebon Kültür Merkezi (Lebon Cinema Clup) Edebiyat Ödülü, *Ruh Üşümesi* ile

-1997 Aydın Doğan Roman Ödülü, *Romantik Bir Viyana Yazı* ile

-2018 Erdal Öz Edebiyat Ödülü

Edebiyat alanında hikâyeciliğinden önce oyun yazarlığı ve romancılığı ile var olan Ağaoğlu, hikâyelerini tek tek yayınlamak yerine toplu bir şekilde kitap halinde çıkarmayı tercih eden bir yazardır. İlk hikâye denemelerini "Adalet Sümer"i tersten yazarak kullandığı "Remüs Teleda" adıyla yayımlar.

Adalet Ağaoğlu ilk hikâyelerini "toplumcu gerçeklikle hesaplaşmak üzere" (Andaç 2000: 68) yazmıştır. Kendisi bir Sait Faik hayranıdır. Yazarlığında etkisi olan Türk hikâyesinin öncü ismi Sait Faik'i ve hikâyelerini anı-romanında şöyle anlatmıştır:

> *"Her şeye karşın, Sait Faik hikâyeleri ile ilk karşılaştığım zaman, yazmak bana çok kolay görünmüştü. Sait Faik, hikâyelerini sanki öylece, su içer gibi yazıveriyordu. Ama o dönemde, kolayına yazdığım hikâyeleri düşününce, yüzüm kızarıyor. Ne olursa olsun, Sait Faik'i okurken, başka bir şey öğrenmiştim: Edebiyatın kendini günübirlik siyasaya kullandırmayacağı olanaklarla dolu bulunduğunu. Sait Faik, okuruyla kendisi arasına hiçbir cadının girmesine izin vermiyordu. Kendini bu kadar iyi koruyabilen bir yazarın, bu noktaya, kendisini hiçbir biçimde korumadığı için geldiğini anlamam da benim için epey şaşırtıcıydı. Ama anlamıştım işte: Uçsuz bucaksız rahatsızlıkların ördüğü, onların ürünü bir rahatlık.*
>
> *Bir hikâye yazmayı en çok istediğim ve bir hikâye yazmaktan en çok kaçındığım dönem, Sait Faik hikâyeleri ile tanıştığım dönem oldu. Aynı kapı, hem cennete, hem cehenneme açılıyordu. Ve bence, Sait Faik'in cenneti de, cehennemi de, başka birinin asla olamayacak cennet ve cehennemlerden biriydi. Sanırım bunun için, yaşıtlarımdan çoğu, Sait Faik izinde hikâyeler yazdılar, ben de kendi cennet cehennemimi aramaya çıktım."* (Ağaoğlu, 1985: 158)

Hayranı olup, platonik olarak da âşık olduğu Refik Ahmet Sevengil ile birlikte çalıştığı Ankara Radyosu'nda 1954-1955 yılları arasında "Hayat Güzeldir" ismiyle bizzat kendisi tarafından yazılıp sunulan sabah programında günlük hayattan bir "an"ı hikâye eder ki bu program metinleri Ağaoğlu'nun ilk hikâye denemeleridir. Yine Ağaoğlu'nun Ankara Radyosu'nda yaptığı "Devamı Yarın Akşam" adlı programda sanatçı Kerim Afşar'ın seslendirdiği Sait Faik hikâyeleri,

yazarımızın Sait Faik tarzı hikâyeye yönelmesinde rol oynamıştır (Uğurlu, 2003: 42-43).

Ağaoğlu, ilk hikâye kitabı olan "Yüksek Gerilim"de toplumun yapısı göz önünde bulunduruken estetik kaygıyı da arka plana atmadan yazarak bireye ve topluma yönelik bir eleştiri yapmıştır. Aksiyonun az olduğu kitapta toplam dokuz hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler sırasıyla: "Yüksek Gerilim", "Adi Suçlu", "Duvar Öyküsü", "Yol", "Özgürlükçü", "Sen de Sor", "Yasemin İşçileri", "Bileyici" ve "Gün Üç Dakika" isimli hikâyeleridir.

Yüksek Gerilim'den sonra yazdığı ikinci hikâye kitabı olan *Sessizliğin İlk Sesi* iki bölümden oluşur. İlk kitabındaki hikâyeleri andıran bu hikâye kitabının birinci bölümündeki son hikâyesi olan "Bi sevmekten… Bi Ölümden" isimli hikâye birinci kitaptaki "Yüksek Gerilim" hikâyesinin devamıdır. İkinci bölümün ilk hikâyesi olan "Hüzzam Mavisi" isimli hikâye yazarın kardeşinin ölümünden duyduğu acıyı okucuyla paylaşma isteğiyle yazılmıştır. Yazar bunu Andaç'a şu şekilde anlatmıştır:

> *"...Sanatçı, oyun yazarı, tiyatro adamımız Güner Sümer'in ölümünün verdiği derin sarsıntı diyebiliyorum şimdi. Onun çocukluğundan son nefesine kadar bende izi kalmış 'dokunuşlar'ı yazmaktan kaça kaça, yine de dayanamayıp bazılarını yazdım; bazı şeylerin yazılamaz olduğunu da bu arada öğrendim."* (Andaç, 2000: 70)

Kitapta "Nerde O Eski Ölümler" hikâyesinin devamı olan n başlayan "Sessizliğin İlk Sesi" hikâyesi de kardeşi Güner Sümer'in ölümünü anlatmaktadır. Kitapta, iki bölüm altında toplam on iki hikâye vardır. Bunlar: "Sen Ey Kutsal Işık", "Muz", "Teşekkür Ederim", "Eskiden Bir Sabah…", "Yan Kapı", "Bi Sevmekten… Bi Ölümden…", "Hüzzam Mavisi", "H", "Akşamüstü", "Kulak Tıkaçları", "Nerde O Eski Ölümler" ve "Sessizliğin İlk Sesi" isimli hikâyelerdir.

Ağaoğlu'nun üçüncü kitabı "Hadi Gidelim"de yazarın ideolojik kaygıları sürmekle beraber bireyselliğe yönelişi de vardır. Bu kitapta bulunan hikâyeler: "Dar Odanın Karanlığı", "Karanfilsiz", "Çok Özel Küçük Şeyler", "Ooof! Ohhh!", "Savun Sevdam Sen Savun", Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları", "Şiir ve Sinek" ve "Hadi Gidelim" olmak üzere toplam sekiz tanedir. Bu kitaptaki "Hadi Gidelim" isimli hikâyeyi de kardeşi Güner Sümer'le ilgili olarak yazmıştır.

Dördüncü hikâye kitabı romanlarına paralel bir özellik gösteren "Hayatı Savunma Biçimleri" moderm ve postmodern hikâyelerden oluşurken düşsellik, hayaller ve fantaziler hikâyelerde ön plana çıkmaktadır. Bu kitapta "Öteki", "Rabia'nın Dönüşü", "Çınlama", "İki Yaprak", "Oh Canıma Değsin!", "Şehrin Gözyaşları", "Gözgöze", "Asri Zamanlar Kilimi" ve "Tanrı'nın Sonuncu Tebliği" isimlerinde, toplam dokuz hikâye bulunmaktadır.

2018'de yayınlanan son hikâye kitabı ise " Düşme Korkusu"dur:

"Son iki yıldır evden dışarı çıkamıyorum, yine de yazmadan duramıyorum. Son dönemde yatakta daha sık zaman geçiriyorum. Üç kere düşmüşüm yere. Doktorlar tarafından sırtüstü yatağa yatırılmışım. Zaman içinde yavaş yavaş kendime geldim. Fakat korkuyu yenemedim. O dönemde içimde büyük bir düşme korkusu vardı. Onu mutlaka bir biçim altında anlatmak istiyordum. Düşmek sadece yere düşmekten ibaret değil. Bir de manevi yanı var. 'Düşme Korkusu' adı altında altı tane hikâye yazdım. Çünkü düşmenin çeşitli anlamları var. Saygınlığını kaybetmek var, değerini kaybetmek, gözden düşmek, çaresizliğe düşmek var." (Hürriyet, t.y.) Kitapta: "Yürüyüş", "Zengin Adam", "Kökten Değişim", "Erkek Terzisi", "Orta Sınıf", ve "Vatan Sevgisi" isimli hikâyeler bulunmaktadır.

Ağaoğlu'nun hikâye kitaplarına almadığı bir hikâyesi vardır. "Olan Oldu" isimli hikâyesi *Öykü 2000'de yayımlanmıştır.*

BİRİNCİ BÖLÜM

1. EDEBİYAT VE İNSANIN MEKÂN İLE İLİŞKİSİ

Bu bölümde edebiyat ve insanın mekânla ilişkisi ele alınmıştır. Bu konu hakkında bilgi vermeden önce, üzerinde pek çok tartışmanın yaşandığı, tarihsel süreç içerisinde farklı kategorilerde ve anlamlarda değerlendirilen mekân kavramı üzerinde durulmuştur. Akabinde 1920-1950 yılları arasında mekânsal açıdan yaşanan değişimlerin edebiyata ve insana yansımaları ele alınmıştır.

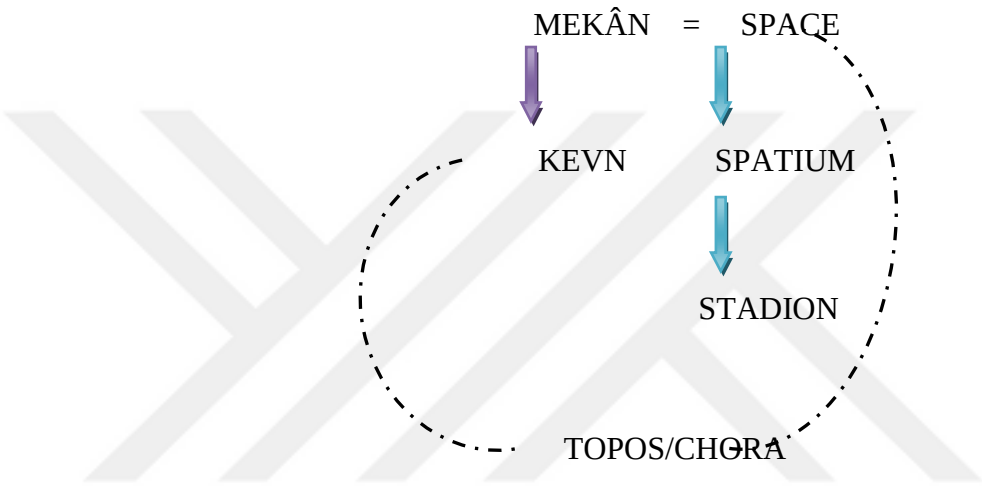
Tarih boyunca sosyal bilim disiplinleri "mekân" kavramı üzerinde durmuş ve mekânın neresi olduğunu sorgulamışlardır. Mekân kavramı sosyoloji, tarih, felsefe, psikoloji antropoloji gibi farklı pek çok sosyal bilimde farklı bakış açılarıyla kurgulanmıştır. (Göregenli, 2010: 18).

Toplumu ve bireyi şekillendiren ekonomik, sosyolojik, coğrafi ve fiziksel şartlar aynı zamanda da mekânları da şekillendiren asıl ögelerdir. Çünkü mekânlar insan ve toplumla anlam kazanır. Farklı ögelerin olması insan-çevre ilişkisinin birçok disiplin tarafından incelenmesini sağlamıştır (Çolak Güleç, 2017: 14).

"Mekân nedir?" sorusunun cevabını bulmak, anlamlandırıp yorumlayarak insan- mekân ilişkisini ortaya koymak için yapılan çalışmalar farklı disiplinlerin farklı yaklaşımlarından kaynaklı olarak çok çeşitli şekilde yapılmıştır. Sembolik, organizmik, davranışsal, yapısalcı, psikolojik fenomenolojik, kültürel, deneyci, kişi temelli, gibi yaklaşımlar bunlardan bazılarıdır. (Çolak Güleç, 2017: 15). Örneğin, Martin Heidegger ve Gaston Bachelard, mekânı fenomenolojik açıdan değerlendirken Herbert Blumer, mekânı sembolik etkileşim yaklaşımı ile ele alır.

Arapça'daki "varlık, oluş, sınırsızlık ve süreklilik, belli bir şekle girmek" anlamına gelen "kevn" kökünden türetilmiş olan "mekân" sözcüğü, Güncel Türkçe Sözlük'te *"Yer, bulunulan yer; ev, yurt; uzay."* şeklinde anlamlandırılımıştır (TDK Sözlük, t.y.).

Mekân kavramıyla yer kavramı kapsam ve içerik bakımından farklılıklar taşımaktadır ve yer-mekân ilişkisi tartışılan konular arasındadır. Mekân kelimesinin İngilizcedeki karşılığı olan *space* sözcüğünün kökeni Yunanca *stadion* kavramına; İngilizce *place* (yer) sözcüğünün ise Yunanca *plateia* kavramına dayanmaktadır. Yunan kaynaklarında mekân-yer tartışmalarında geçen kavramların *space* ve *place* sözcükleri ile etimolojik bir bağı kurulmamaktadır. Kaynaklara göre mekân/*space* kelimelerinin en bağlantılı olduğu kelimeler *topos* ve *chora* olmuştur (Üngür, 2011: 10-11).



Şekil 1: Mekân kavramının kökeni olarak topos ve chora (Üngür, 2011: 11).

Kimi Aristoteles yorumcuları chora kavramını uzama ve/veya genişleme anlamıyla mekân kelimesine yakın değerlendirirken; topos kavramını daha ziyade lokasyon anlamında kullandıklarını ifade etmişlerdir. Diğer taraftan genel anlamıyla Yunanca mekân ile yer arasında kavramsal bir ayrıma sahip değildir (Üngür, 2011: 11).

Aristotele mekânın bütün yönleri ve özellikleri kapsayan yerlerden müteşekkil dinamik bir alan olduğunu ifade etmektedir. Parmenides mekânın mevcut olmayan bir şey, mutlak bir yokluk olduğunu düşünürken; Atomcular ise mekânın içinde atomların hareket ettiği, atomlar arası bir boşluk olduğunu savunmuştur. Mekân Descartes'in tanımında madde ile özdeşleştirilmiş, mekân ile o mekânı dolduran cismin ayrılmadığını kaydetmiştir. Böylelikle Descartes, boş mekân olmayacağını belirtmiştir. Daha soyut yaklaşımlar olarak Leibniz, mekânın mantıksal

bir çıktı ve bağıntılardan oluşan bir durumlar dizini olduğunu vurgulamıştır. Kant mekân ile maddeyi birbirinden ayırmış, mekânın maddeden farklı ve bağımsız, deney dışı/seziş ve dış uyum biçimi olduğunu kaydetmiştir (Demirkaya, 1999: 4-5).

İslam felsefecileri mekânın, şeylerin (cisimlerin) doldurduğu ve boyutlarının etkilendiği zihinsel bir boşluk olduğunu savunmuş, bireyler tarafından algılanan ve eylemlilik ile doldurulan yer olarak tanımlamışlardır (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011: 846).

Toplumların geçirdiği modernleşme süreçleri, geleneksel hayat algılarını/mekân şekillerini etkilemiştir. Şehirler yalnızca mekân ya da insan olma niteliğini kaybetmiş, insanlar tarafından algılanan, yaşanan ya da tasarlanan şehirler olmuştur. Buralar aynı zamanda değişim, dönüşüm, devrim/ütopyanın da vücut bulduğu mekânlar olmuştur (Aydoğan, 2016: 586).

Mekânsal dönüş 1960-1970 arası dönemde ortaya çıkmış ve bu dönemde mekâna dair, mekânı inceleyen önemli kuramsal çalışmalar ve tartışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar D. Harvey, M. Castells ve H. Lefebvre'nin kuramsallaşmalarına dayanmıştır. Lefebvre'nin 1974 tarihli *Mekânın Üretimi* isimli eseri ile Marksist kurama mekân boyutu eklenmiştir. Bu çalışmaların Marksizm bünyesinde ortaya çıkması nedeni kapitalist sistemin hüküm sürmesinden dolayı ortaya çıkan bunalım ve bunun çıkış yolları arayışıdır. Çünkü hâlihazırda yaşananlar kapitalist gelişme ve onun getirilerinden kaynaklanan mekân sorununun yeniden değerlendirilmesi ihtiyacını doğurmuştu (Ghulyan, 2017: 2).

Lefebvre, "mekân toplumsal bir üründür" varsayımını geliştirmiş, mekân üretimi ve mekânın üretim sürecinin olması halinde tarihin de olduğunu ifade etmiştir. *Üretici güçlerin (tabiat, çalışma ile çalışmanın örgütlendirilmesi, teknikler ve bilgiler)* ve üretim ilişkilerinin mekân üretiminde bir rolü olduğunu, üretim tarzlarından diğerine geçişlerin önem taşıdığını kaydetmiştir. Nitekim bu geçişlerin, mekânı alt üst ederek ona dâhil olan toplumsal üretim ilişkilerindeki etkili olduğunu savunmuştur. Lefebvre'ye göre her üretim biçimi kendine özgü mekâna sahiptir ve bu geçişler esnasında yeni bir mekân üretilmektedir (Lefebvre, 2014: 75).

Lefebvre, buradan hareketle mekân hususunda dönemselleştirmeler yapmıştır. Bu dönemselleştirmede öngörülenler; mutlak, kutsal, tarihsel, soyut, çelişkili mekân ve diferansiyel mekânlardır. Tarihin başlangıcını tabiatın mutlak mekânına

dayandıran Lefebvre mutlak mekânı; köylü, göçebe/yarı göçebe insanların kabul ettiği ve çalıştığı yerler kümesi olarak tanımlamıştır. Kutsal mekânların doğuşu ise ilk şehir devletlerinin kuruluşuna, Asya tarzı üretim tipine ve feodalizme denk düşmektedir. Kutsal mekân, politik iktidar eylemi ile doğal bağlamında çıkarılsa da doğal olarak algılanmaktadır. Lefebvre, tarihsel güçlerin mutlak mekânın doğallığını parçaladığını, kalıntılarının üzerine de birikim mekânı kurduğunu savunmuştur. Bu süreçte özel mülkiyet nitelik değiştirmiş, kamusal ile özel arasında ayrım oluşmuştur. Soyut mekân anlayışının felsefi zemini, mekânın sahibi olarak devlet kurumunu gören, ona rasyonellik atfeden Hegelcilik'te yatmaktadır. Soyut mekân, beyaz bir kâğıdın, çizim tahtalarının, planların, kesim ve yükseltilerin, maketlerin yansımalarıdır. Soyut mekân, anlaşılır olanı siyaset ile bilgiyi ise iktidar ile kaynaştıran felsefi temellere dayanmakta ve bu nedenle de öncelikle siyasi bir araç ve aygıt olmaktadır (Lefebvre, 2014: 243-314).

Çelişkili mekân, soyut mekânın özelliklerini taşımakla birlikte, kapitalizmin son döneminde ortaya çıkan gelişmeler neticesinde soyut mekâna ilişkin çelişkiler daha da derinleşmiş, eskiye nazaran daha keskin ve görünür bir hal almıştır (Ghulyan, 2017: 17). Lefebvre, kapitalist üretim tarzında ortaya çıkan eğilimleri kökten aşmak için, radikal bir biçimde aşan eğilimleri yoğunlaştıran yenilikçi bir yapılandırmaya sahiptir: farklılıklara pozitif ve dönüştürücü bir anlam kazandıran, herhangi bir direnci fethetme yeteneğine sahip bir alan. Diferansiyel mekân, kısaca kapitalizmin homojen parçalanmış alanına aykırı olarak yaratılacak alandır (Belli, 2013: 49).

Bu türden bir dönemselleştirme, başta Marksist kuramda yaygın biçimde yapılan üretim biçimlerinin dönemselleştirme ile örtüşmektedir (Ghulyan, 2017: 4).

Tablo 1: Marksist Teorideki Üretim Tarzları ve Lefebvre'nin Mekân Dönemselleştirmesi

Üretim Biçimi	**Mekân**
Avcılık ve Toplayıcılık (Kabile toplumu, primitif komünizm)	Mutlak Mekânlar (Tabiat)
Neolitik Tarım (Gens/hiyerarşik akraba toplumu)	Mutlak Mekânlar
Asya Tarzı Üretim Tipi (Oryantal despotizm ve tanrısal yöneticiler-kral vs.)	Kutsal Mekânlar
Antik/Klasik Üretim Biçimi (Polis/oligarşik kölelik toplumu)	Tarihsel Mekânlar
Feodalizm	Kutsal Mekânlar
Erken Kapitalizm (Klasik/monopol tarzlar)	Soyut Mekânlar (Ekonomik-politik mekân)
Geç Kapitalizm	Çelişkili Mekânlar (Küresel sermaye karşısında yerel mana)
Komünizm	Diferansiyel Mekânlar (Farklı olmaya ve deneyimleneni yeniden değerlendirecek gelecek)

Kaynak: (Ghulyan, 2017: 6).

Mekânın algılanan, tasarlanan ve yaşanan olmak üzere üç farklı derinlik düzeyinde deneyimlendiğini ifade eden Lefebvre, mekânsal derinliğin algılanmasının, mekân ile iletişim halinde olan kişinin bakışında gerçekleştiğini savunmaktadır. Bireyin mekân ile ilişkisinin sırasıyla ayna, göz, bakış ve imgeden oluşmuş bir ilişki düzeneğinde kurulduğunu belirtmektedir. Birey kimliğini kentte karşılaştığı diğerleri ile kurduğu etkileşim doğrultusunda geliştirmekte, mekân ise bu karşılaşmaların deneyimlendiği yer olmaktadır (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011: 854).

Aydınlanmanın ve sanayileşmenin sonucunda mekân artık coğrafi öğelerin belirleyicisi olmaktan uzaklaşmıştır. Yeni dönemde sanayi ve teknoloji mekânı şekillendirmeye başlamış ve mekân üzerinde güç kazanmıştır. Birbirinden uzak konumdaki mekânlar birbirini etkileyebilmiş, mali ve kültürel etkileşim gün geçtikçe

artmıştır. Dünya artık "küresel bir köy" halini almış, dolayısıyla mekân algısı köklü bir değişim geçirmiştir. Yerelden küresele evrilen mekân anlayışının da etkisi ile Foucault, yaşadığımız çağı, mekân çağı olarak nitelendirmiştir (Karabulut, 2018: 441).

Tüm bu tartışmaların yanı sıra Türkiye'de mekân algısını belirleyen tarihsel süreçlere kısaca ve genel hatlarıyla değinmek yerinde olacaktır. 1920 ile 1950 yılları arasındaki dönemde Türk toplumunun ve Türk insanının mekânsal algılarını etkileyen, mekânlar ekseninde yeni simgesel ve imgesel anlamlar oluşmasına sebebiyet verecek dikkate değer değişmeler yaşanmıştır. İstanbul'un politik ve kültürel olarak terk edilişi; Ankara'nın siyasi bir merkez şeklinde ve modern şehirleşmenin örneği olarak inşa edilişi; Milli Mücadele hareketini hayata geçiren Anadolu halkının kahramanca ve ideolojik duyguların menşei haline gelişi; ekonomik, toplumsal ve kültürel yapıların göstergeleri olan konakların, köşklerin, yalıların, ev tipi yurtların apartman dairelerine, villalara, yazlıklara, apartman binalarına ve gecekonduya dönüşümü, köyle kentin birbiri ile daha hızlı bir şekilde tanışması, şehir imajının park, sinema ve meyhaneler üzerinden inşa edilmesi bu değişimlere örnek olarak verilebilmektedir (Öz, 2009).

Bu kısımda görüldüğü üzere mekân kavramı ile ilgili olarak yapılan tartışmalara, mekânın sanayileşme ve teknoloji ile ilişkisi hakkında öz bilgilere yer verilmiştir. Mekânın edebiyatla olan ilişkisi üzerinde durmakta fayda bulunmaktadır; bir sonraki kısım bu konuya dair görüşleri içermektedir

1.1. Edebiyat ve Mekân İlişkisi

Edebî anlatılarda kurmaca gerçekliğin yapı ögelerinden olan "mekân" ögesi ve bu ögenin algılanış şekli Türk ve dünya edebiyatının tarihî gelişim süreci içinde değişikliklere uğrayarak günümüze kadar gelmiştir.

Düşünen ve üreten bir canlı olan insanın mekân algısında meydana gelen farklılaşma, edebiyatı ve sanatı da derinden etkilemiştir. 20. yüzyıla kadar yazılan anlatılarda mekân, üzerinde olayların yaşandığı ve zamanın akıp geçtiği yer olarak ele alınmakta ve edebiyat eleştirilerinde de bir arka plan olarak kalmaktaydı. Fakat bu dönemden itibaren gelişen ve değişen dünya düzeninden etkilenen insanın ruh dünyasının ve düşünce yapısının üzerinde etkili olan mekânın edebî eserlerde ön plana çıktığını görmekteyiz. Çalışmamızın konusu olan yazarımız Ağaoğlu'nun da

benimsediği postmodern kuramda mekân, "fenomenolojik ve analitik" önemli bir rol üstlenir.

"Dünyanın temsil edilmesi açısından erişilebilir olan alan, edebiyat gelişimini sürdürürken türden türe ve dönemden döneme değişim geçirir. Farklı biçimlerde örgütlenir ve farklı araçlarla uzam ve zaman bakımından sınırlandırılır. Ama bu alan hep özgüldür." diyen Bakhtin (2001: 193) mekânın önemine sürekli vurgu yaparken zamanı farklı anların buluştuğu bir mekân olarak algılayıp zamanı mekânlaştırır " (Irzık 2001: 26).

"Mekân, peteklerin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar." diyen bilim felsefecisi ve aynı zamanda edebiyat eleştirmeni olan Gaston Bachelard (1996: 35) ise mekânı fenomenolojik bakış açısıyla ele alır. Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı kitabında ev-insan ilişkisini açarak eve yüklenen sembolik anlamlar üzerinden bu ilişkiyi fenomenoloji ilkelerine bağlı olarak irdeler. *"İçinde gerçek anlamda oturulan her mekân, ev kavramının özünü kendi içinde barındırır."* (1996: 33) diyen Bachelard evi ve onun içeriğini insanın bilinçaltını ve ruhunu anlayıp çözmek için bir araç olarak kullanmaktadır.

Edebî anlatılarda mekân, kurmaca gerçekliğin olmazsa olmazlarındandır. Mekân; anlatıdaki olayın geçtiği, anlatı kişilerinin içinde yaşadığı, gerektiğinde yazarın kişinin karakterini şekillendirip okuyucuya sunmada yardımcı olarak kullandığı ve yine anlatı kişilerinin içinde bulunduğu toplumu yansıtan yapı ögesidir. Mekân, okurun gözünde kurmacanın canlanmasını sağlar.

Edebiyatta mekân algısı bireysel ve toplumsal duyarlılıkların; geçmiş, şimdi ve gelecek zaman ekseninde gösterilen hassasiyetin görüntüsü olarak düşünülmektedir. Mekânlar, edebi eserlerdeki anımsamanın, eskiye duyulan özlemin, kültür birikiminin, toplumsal değişimin, bireylerin ruhlarını anlama girişimlerinin bir unsuru olarak somut gerçekleri olgulara ya da duygulara dönüştürmektedir (Balık, 2016: 119).

Adalet Ağaoğlu *Karşılaşmalar* isimli kitabında edebiyat-mekân ilişkisini değerlendirmiştir.

> *"...kentin insan ruhundaki izleri sanat eserlerinde gizlidir. Bir müzik parçasının uğultulu bölümlerinde, bir romanın filigramlı sayfalarında gizlidir. Gerçekten o sayfaların arkasına yazarın kent ışığını*

tuttuğumuzda; kentin, insan kılığına bürünmüş filigramı da görünmüş olur. İnsanın ve yazarın içsel haritasının çizilişinde, üstünde yaşadığı coğrafyanın şehrin payı çok büyüktür." (Ağaoğlu, 2014: 75)

Kurmaca anlatı içinde mekânın birçok fonksiyonu bulunmaktadır. Öncelikle ve en basit ifade ile vak'aların dekoru olan mekân, vak'anın yaşandığı yer, kişilerin içinde bulundukları, kendi varoluşlarını algıladıkları alandır. Ayrıca, kişilerin içerisinde oldukları çevreyi algılama şekillerini, ruhsal ve mali durumlarını, karakterlerine ilişkin özelliklerini açıklamak için olanaklar sunabilmektedir. Kişileri tanıtma işlevi görerek önemli bir görev üstlenmekte, vak'anın esas unsuru olmaktadır. Tüm bu fonksiyonlarına ek olarak yer değiştirme durumlarının olaya ve davranış şekillerine kattığı değişiklikler de unutulmamalıdır (Narlı, 2002: 98-99).

Belirtilen fonksiyonlarının yanı sıra mekân kullanımı birçok anlam boyutuna sahiptir. Mekânların edebi eserdeki temayı destekleyecek şekilde katmanlı ve kurgusal somut hale getiren bir görünürlükle inşa edilmesi mümkündür. Kurgunun akışını bütünleyen atmosferin görünür yüzü olabilmektedir. Ayrıca anlatıların, anlatı içindeki temanın ve duyguların, insanların ve insanın değişim durumlarının kayıt altına alındığı bellekler olarak da görülmektedir. Bu sebepledir ki edebi eserlerdeki mekân kullanımı, kurgusal (metin içi) ve toplumsal (metin dışı) yapıların analizinde dikkate alınan öğelerin başta gelenleri arasındadır (Balık, 2016: 119).

Kahramanların kaderlerini etkileyen mekânlar, bir karakter olarak da şekillendirilebilmektedir. Modern tarzdaki romanlarda mekânların şahıslaşması sıklıkla görülmektedir (İstillozlu, 2016: 4). Yazar böylelikle klasik mekân çizgisinden ayrılarak mekân unsuru ile anlatımını tekdüzelikten çıkarır. Nitekim Ağaoğlu da bir söyleşisinde:

"Ölmeye Yatmak *romanımdan sonra Fikrimin İnce Gülü'nü yazdım. Arabada geçiyor. Anılar konuşuyor ve sürücü var. Tek kişi, arabası ve kendisi. Mekânları konuşturdum. Kendisiyle baş başa. Kimse bilmez, bir hileye başvurdum. Dikiz aynasına bir uğurböceği kondurdum. Ondan hareketle sürücü köyüne kadar gitti. Bir kanal açıverdim. Romanı tekdüzelikten kurtarmak için yaptım."* (Okuyuneyahali, t.y.) demektedir.

Türk edebiyatında mekân iki şekilde sınıflandırılmıştır: soyut ve somut. Nurullah Çetin tarafından yapılan sınıflandırmada somut mekânlar açık ve kapalı olarak iki alt başlığa ayrılmıştır. Soyut mekânlar ise ütopik, fantastik, metafizik ve duyusal olmak üzere dört alt başlıkta ele alınmıştır. Ancak açık ve kapalı mekânların soyut mekânlar başlığı altında ele alınabileceği dikkate değer bir konudur. Nitekim fantastik ve duyusal mekânlar açıklık ya da kapalılık bağlamında değerlendirilebilmektedir (Zambak, 2007: 5).

Somut mekânlar, eserdeki kişilerin gerçek yaşamdaki gibi içerisinde yaşadıkları ve her türden eylemlerini gerçekleştirdikleri, dünyamıza ait bilindik mekânlardır. Somut mekânlardan *açık mekân* ayrıca *dış mekân* veya geniş mekân olarak da isimlendirilmektedir. Çoğunlukla macera, polisiye, göç, savaş romanlarında rastlanılan mekân türüdür. Bu mekânlarda çoğunlukla roman karakterlerinin hareketleri ön planda tutulmaktadır. Kapalı mekân ise *dar mekân* veya *iç mekân* olarak isimlendirilmektedir. Konut, oda, hastane gibi mekânlar çoğunlukla psikolojik derinliği vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır (Zambak, 2007: 5).

Soyut mekânların karşılıkları gerçek hayatta bulunmamaktadır. Hayali olarak kurgulanan bu mekânlardan ütopik mekânların gerçek hayatta karşılığı olmasa da eserdeki karakter için zaman zaman ruhsal bir sığınak, zaman zaman da fiziksel ve ruhsal dinginliğe eriştiği yer olabilmektedir. Fantastik mekânlarda, fantastik unsurlara ağırlık verilmektedir. Ütopik mekânlara benzer olarak idealize edilmiş, kişinin istek ve özlemlerine karşılık verebilen alanlardır. Ancak farklı olarak fantastik mekânlar ile gerçek yaşamda karşılaşmak mümkün olabilmektedir. Metafizik mekânlar, dinler tarafından sunulan, kâinat dışı cennet, araf gibi fizik ötesi mekânlara karşılık gelmektedir. Bu mekânlar dini inançlara göre varlığı kabul edilen alanlardır. Son alt başlık olan duyusal mekânlar ise, eserdeki karakterler tarafından ruh hallerine göre inşa edilen alanlardır. Rüyalara ait mekânlar, bu türe örnek olarak gösterilebilmektedir (Zambak, 2007: 6-7).

Mekânların niteliği romanlardaki açıklık kapalılık ilişkisi bağlamına göre değişebilmektedir. Ülkeler, bölgeler, denizler, şehirler, parklar açık mekân olarak isimlendirilmekte ve olay parçalarının gerçekleştiği diğer mekânları kapsamaktadır. Konut, iş yeri, oda gibi kapalı mekânlar ise, diğer karakterlerin girmedikleri

kapsanan alanlardır. Ancak açık-kapalı nitelemesi mekânların birbirine karşı konumlarına bağlı olarak değişebilmektedir. Örneğin, bir kent kapalı, onu çevreleyen ülke açık olarak nitelendirilebilmektedir. Çetin'in tasnifine ek olarak mekânlar için genişlik-darlık, yabancı-geçici-daimi-dış gibi nitelendirmeler de yapmak mümkündür. Benzer şekilde genişlik ve darlık birbirine göre değişmektedir. Ülke genişken şehir dardır. Ancak dünya genişken de ülke dardır. Belirli kişilerin kullanımında ve idaresinde olan mekânlar *özel*, herkesin girebileceği alanlar (okullar vb.) *genel*, yolculuk için binilenler *geçici*, bir kişinin yaşamını sürdürdüğü mekânlar *daimi* olarak nitelendirilmektedir (Narlı, 2002: 100).

Edebi eserlerde mekân kullanımının bazı amaçları bulunmaktadır (Balık, 2016: 120):

a) Bireyi belirli bir zaman parçası olarak ifade etmek için oluşturduğu atmosferi, mekân tasviri veya vurgusu ile pekiştirmektedir.

b) Edebi eserlerde mekân, insan ve yaşamı geçmiş, şimdi ve gelecek ekseninde (belirli bir zaman paçası biçiminde) anlatır ve bu süreçte objektif ölçütleri korumak için anlatının içerisinde önemli bir pozisyona getirilebilmektedir.

c) Mekân objektif ölçütlerin zorlanması, bunların aşılması ve metoforik anlatımın pekiştirilmesi için gerçekdışı özellikleri ile anlatılabilmektedir.

d) Karakterlerin zihinsel ve ruhsal durumları ile bağlantılı olarak zamanın akışına yönelik müdahalelerini görünür kılmak için kullanılmaktadır.

e) Eserlerin temasına, karakterlerin duygularına eşlik eden, yaşananlara tanık olan bir fon şeklinde kurgulanabilmektedir.

f) Geçmiş zamanın yeniden inşa edildiği eserlerde, geleceğin tasarlandığı ütopya ya da distopyalarda öne çıkması gereken zaman unsurunun tamamlayıcısı olarak işlev görebilmektedir.

Mekânın insan ve toplumla ilişkisinin farkındalığında olan, hayat alanlarının ayrıca önem taşıdığını düşünen yazarlar, mekân unsurunu eserlerinde etkin bir biçimde kullanmışlardır. Özellikle daha detaylı ve işlevsel olması sebebiyle ye dayanan edebi türlerde mekân unsurunun ön planda olduğu görülmektedir. Aynı şekilde sahnelenen bir tür olan tiyatroda da mekânın kullanımı roman ve hikâyedeki kadar önem kazanmaktadır (Erzen, 2015: 40).

Gerçekçi oyunlar başta olmak üzere, oyunların üzerine eğildiği insan ilişkilerinin ve bunları deneyimleyen bireylerin tam olarak kavranması, çözümlenmesi için oyundaki çevrenin ve aksiyonun yaşandığı mekânın tanınması önem taşımaktadır (Sağlam 2002: 2).

Mekânın anılan işlevlerine karşın tüm yazarlar için eşit derecede önemli olduğunu söylemek mümkün değildir. Bir yazarın tüm eserlerinde mekânın anlatılan/gösterilen içeriğin anlamlandırılma, yazarının bakış açısını analiz etmede, kahramanların ruh hallerinin değerlendirilmesinde aynı canlılığı sergilemediği görülebilmektedir. Farklı roman türlerinde mekân farklı işlevlere sahiptir. Örneğin polisiye kurgu, melodram ve mizah türü romanlarda mekân, anılan özellikleri taşımamaktadır. Bu türlerde mekân en yalın haliyle olayların dekoru konumundadır (Narlı, 2002: 101). Yine aynı şekilde farklı edebî türlerde de mekân algısı değişebilmektedir. Aynı yazara ait bir romana ve bunun karşısında bir hikâye ya da tiyatro eserinde mekânın farklılaşması ve işlev değiştirmesi görülebilir.

1.1.1. Geleneksel Çağlarda Edebiyat ve Mekân İlişkisi

Bu bölümde geleneksel çağlarda edebiyat-mekân ilişkisine yönelik bilgi verilecektir. Türk halk şiiri, Divan edebiyatı, Tanzimat dönemi ve Servet-i Fünûn dönemi Türk edebiyatında mekân ilişkisi değerlendirilmiştir.

Eski metinlerin tanrısal gücü gösterdiği yerler olan dağlar ve sular, insanın korku duygusunun, şükredişinin gösterildiği kutsal mekânlar olarak kullanılmıştır. Türk halk şiirinin doğuş yeri insanın doğal çevresidir ve anonim eserlerin, âşıkların tamamı içerisinde bulunduğu doğal mekânın bir ortağı, bir diğer değişle kardeşi/çocuğudur. Bu duruma örnek olarak Karacaoğlan'ın şiirleri verilebilmektedir. Onun şiirini lirikleştiren en temel duygusu gurbettir ve bu duygu yalnızca sevgiliden ayrı kalmanın sebep olduğu bir hal değil, içerisinde yaşadığı, hemhal olduğu doğal çevresinden ayrılmanın da pekiştirdiği bir hüzündür (Öz, 2009).

Eski Türk edebiyatı, Yüksek Zümre edebiyatı, Gazel edebiyatı gibi farklı isimlerle anılan, ancak bu isimlendirmelerin dönem edebiyatının özelliklerini tanımlamakta yetersiz olduğu Divan edebiyatı, 13. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadarki süreçte 600 yıl hüküm sürmüş Osmanlı Devleti'nin klasik edebiyatına verilen isimdir (Sefercioğlu, 2015:1).

Divan edebiyatı edebi sanatlar ve mazmunlarla yüklü bir anlatıma sahiptir. Dolayısıyla bu edebiyatın yaratmalarında bahsedilen kişiler ve yerler süslü bir ifadeyle karşımıza çıkar. Gerek manzum gerekse mensur eserlerde geçen mekânlar da bu süsten nasibini alır. Divan edebiyatında mekân ögesi genelde dış mekân olarak karşımıza çıkar. Aslında genellikle aşk ve sevgili üzerine oluşturulmuş bu edebiyatta mekân her zaman "sevilen kişi" ile ilgilidir ve onun bulunduğu yerdir.

Divan şiirinde de Halk edebiyatında olduğu gibi sevgilinin bulunduğu mekânlar olarak çimenler, bağlar, bahçeler ve gülistanlar anılmaktadır (Poyraz, 2014: 263). Osmanlı dönemi klasik şiirinde sevgilinin bulunduğu mekânlar genellikle bitkilerle isimlendirilmektedir: gül-i-zar, gül-şen, gül-istan, lale-zar, bu-sitan ve bahçe manasında bağ. Bunlar sevgiliye yakışır şekilde cennet gibi güzel mekânlar olarak tasvir edilmektedir (Sefercioğlu, 2015: 2).

Bunun yanısıra Divan şiirlerinde de Türk halk şiirinde olduğu gibi doğal olan, bütüncül varlığın bir parçası olarak görülmektedir. Bu sebeple de doğayı kendinden veya Allah'tan ayrı olarak değerlendirip, ayrıntıları ile işlememektedir. Divan şiirinin mekânı daha ziyade bir bütüne ilişkin görüntüyü yansıtan bir fon olarak kullanması nedeniyle, divan şiirinde doğal veya yapay mekân olmadığı belirtilmektedir (Öz, 2009).

Mekânlar kimi zaman edebi bir eserin ithaf edildiği kişinin kimliğini bulmaya da olanak tanımıştır. Divan şiirinin kişi kadrosu oldukça sınırlıdır ve bu kişiler de kendi içlerinde teşbih ve istiare bağlarıyla bağlanmaktadır. Bu durum bir beyitte bahsedilen sevgilinin gerçek bir insan mı, dinsel bir gönderme mi veyahut yönetici/hükümdar mı olduğunu anlamayı zorlaştırmaktadır. Nitekim Divan şiirinde padişahın ok atması gamzeye benzetilmekte, sevgiliye ise "şahım" diye hitap edilmektedir. Kişiler üzerindeki bu muğlaklığı ortadan kaldırmanın yolu, bu karakterlerin hangi mekânlarda ve ne şekillerde ortaya çıktıklarına bakmaktan ve karşılaştırma yapmaktan geçmektedir (Yeşilyaprak, 2016: 714).

Toplumsal açıdan şu noktaya da değinmek gerekir: Osmanlı döneminde yaşantı hiyerarşik bir sistem içinde geçmekteydi ve bu anlayış Osmanlı dönemi şiirine de yansımıştı. İmgesel düzeyde divan şiirinin her yerinde hiyerarşi görülmektedir. Dinsel yaşam, gökyüzü, bahçeler, cihan, hayvanlar tamamı bir hiyerarşi içinde yaşamını sürdürmektedir (Yeşilyaprak, 2016: 714).

Tanzimat yıllarında doğduğu varsayılan Yeni Türk edebiyatının doğal mekânlarla kurduğu ilişki, Halk edebiyatı ve Divan edebiyatının izlerini kısmen de olsa taşımaktadır (Öz, 2009). Tanzimat döneminde Türk aydını ve Türk romancısı Batı ile tanışmaya başlamıştır. Bu önemli bir kırılma noktası, bir geçiş sürecidir. Geçmişten getirilen ve geleneksel olan anlatım unsurları ve biçimleri yeni bir yaklaşım ve teknikle kullanılmaya devam etmiştir. Bu anlamda Tanzimat romanlarının içlerinde benzerlikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Tanzimat hikâyelerinde kullanılan mekânlar doğa, gezme ve eğlenme alanlarıdır (Akdeniz, 2012: 6-7).

Tanzimat romanının mekânsal özelliklerini genel hatlarını aşağıdaki gibi özetlemek mümkündür (Tuğluk, 2012: 15-20):

a) Mekân tasviri, yüzeysel ve tanımlayıcı düzeydedir. Ancak kimi zaman tasvirin okuyucuya oldukça açık bir biçimde sezdirilmesi, etkisini azaltmaktadır.

b) Mekânların iç tasarımlarının anlatımında sade bir dilini tercih edilmesi, insan-mekân ilişkisinin yeterince vurgulanmamasına sebep olmaktadır.

c) Tanzimat hikâyelerinde mekân, insanı derinden etkileyebilecek bir görünüm kazanmamıştır. Bir diğer deyişle bireyselleşememiştir.

Tanzimat dönemi yazarlarının kaleme aldıkları romanı kurgulamalarını zorlaştıran bir diğer unsur, kadın ve erkeğin bir araya getirilmesinde ortaya çıkmaktadır. Bunu sağlayabilmek ortak bir bağ ya da mekânla mümkün olmaktadır. Bu nedenle ilişkiler çoğunlukla efendilik kölelik ilişkisi ya da akrabalık bağı üzerinden kurgulanmaktadır. Çamlıca gibi mesire alanları kadınlar ile erkeklerin rahatlıkla görüştüğü yer olması bakımından önem taşımıştır. Bu sosyalleşme alanları, romanların kurgulanmasında yazarlar için kurtarıcı olmuştur (Akdeniz, 2012: 8).

Her ne kadar çevresel mekânlar Tanzimat hikâyelerinde olsa da Servet-i Fünûn eserlerinde daha önemli bir konuma gelmiştir. Tanzimat dönemi eserlerinde psikolojik yönüne yer verilmeyen mekânlar, olaylara zemin oluşturma görevini üstlenmiştir. Servet-i Fünûn eserleriyle birlikte mekânın özelleşme sürecine girdiği görülmektedir. Mekânlar sahne/zemin olmanın yanı sıra kahramanları etkileyebilen ve soyutlamalar içeren bir görünüm kazanmıştır. Bu eserlerde mekân tarif edicilikten uzaklaşmış, karakter çözümleyici olmak da dâhil olmak üzere pek çok sorumluluk

yüklenmiştir. Batı kültüründen kopuk olan Servet-i Fünûn eserlerinde mekân kavramı genişlemiş, duygular mekânına dönüşmüştür. Soyut ifadelerin hayaller vasıtasıyla mekân özelliği kazandığı görülmektedir. Karakterler, mekânda aktif kılınmıştır (Tuğluk, 2012: 20-22).

Tanzimat döneminden Cumhuriyet dönemine kadar süren dönemde mekân algısı, modern Batı edebiyatının ve düşüncesinin izinden gitmiştir. Tanpınar'a göre Yeni Türk edebiyatı, Divan edebiyatının anlamlarına aracılık etmek için kullandığı gazel ve minyatür estetiğinden çıktığını, geniş ve canlı bir yapıya erişmiştir. (Öz, 2009).

1.1.2. Modern Çağlarda Edebiyat ve Mekân İlişkisi

Tarih çizgisi içinde her yeni yüzyıl bilim, düşünce ve sanat dünyası ile birlikte günlük hayat düzenine göre bir önceki yüzyıldan daha yeni ve daha moderndir.

Ömer Demir ve Mustafa Acar tarafından hazırlanan *Sosyal Bilimler Sözlüğü*'nde *"Aydınlanma çağı ile gelen zihinsel dönüşümün ortaya çıkardığı ideoloji ve yaşam biçimi"* (Demir ve Acar, 1992, 251), şeklinde tanımlanan modernizm, sosyolojiye ait bir kavramdır. Batı'daki coğrafi keşifler, rönesans ve reform hareketleri ile 16. ve 17. yüzyıllar itibariyle başlayan bir fikir hareketidir. Fakat asıl olarak modernizm, 18.yüzyıldan sonra gittikçe gelişip 20. yüzyılın ilk yarısına kadar yani II. Dünya Savaşına kadar etkin bir şekilde görülen fikir ve sanat akımıdır.

Sanat tarihinde özel bir isimlendirme olan "modernist yaklaşım", usta sanatçıların eserleriyle pek çok sanat dalında yansıma bulmuştur. Edebiyat ise bu yansımanın en net yaşandığı alanlardan biri olmuştur. Toplumsal yaşamda deneyimlenen kaotik yapı, modernist edebiyatta da karşılığını bulmuştur. Roman ve şiir bu atmosferden etkilenmiş, geleneksel anlam ve yapısal bütünlükten uzaklaşmıştır. Edebiyata getirilen deneysel, edebi sanat ve yapılar ile daha karışık bir anlam ve yapı üzerine eserler üretilmiştir. Modernist roman ise gerçekliğin parçalanışı, çok boyutlu hale gelişi, tam olarak algılanmaz oluşu eksenine oturmuştur. Modernist romanlar modernizmin "sadeliğini kaybederek parçalanan gerçeklik" ile "bu gerçeklik karşısında kimlik ve kişilik bunalımı yaşayan ve öz

güvenini kaybeden insan" unsurlarını almıştır. İlki modernist romanın kurgusunu, ikincisi ise içeriğini belirlemiştir (Sazyek, 2003: 77).

Yıldız Ecevit edebiyattaki modernist akımın etkilerini *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* isimli eserinde şu şekilde dile getirmiştir: *"20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersyüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir. Romanın geleneksel ana teması yolculuk dıştan içe yönelir. Modernist romanda kişiler, somut coğrafya üzerinde değil, iç dünyanın kaygan/geçişimli düzleminde yolculuk ediyorlardır artık; soyut homo viatorlardır onlar. Konu ve konuya bağlı gerilim öğesi ortadan kalkar bu romanlarda; metin tümüyle deneysel biçimciliğin oyun alanına dönüşür"* (2001: 42)

Bu değişim ile yeni romanda iç gerçekliğin dış gerçekliğe tercih edildiğini, anlatımda yapılan zaman kırılmaları ile kurgunun da farklılaştığını, sebep-sonuç ilişkili klasik anlatı anlayışının bittiğini, anlatıcının temelde figüre odaklandığını, modern toplumlarda yaşayan insanların problemlerini işleyen bir yaklaşımı benimsediğini söylemek mümkündür (Yürek, 2008:194)

20. yüzyılın modernist edebi akımıyla birlikte kapitalist üretim tarzları ve teknolojik gelişmelerle beraber mekân kavramı alışılan tanımlamalarının dışına çıkmıştır (Karabulut, 2018: 442). Modernist roman ile olay örgüsünün, kişilerin, mekânın ve zamanın önemini kaybettiği; önceden ikincil konumda olan anlatı tekniklerinin, çoklu anlatıcıların ve bakış açılarının, imgelerin, simgelerin, ritimlerin ön plana çıktığı söylenebilmektedir. Roman kurgusundaki düzenlilik son bulmuş, birbirini izleyen zaman dilimleri parçalanmıştır (Şimşek, 2018: 182). Özce ifade etmek gerekirse modern eserlerde zaman, mekân ve kişiler belirginliğini yitirmiştir (Bahadıroğlu, 2016).

Şiir de bu mekânsal algı değişimlerin yaşandığı alanlardan biri olmuştur. Yahya Kemal ile kent, bir bellek, bir medeniyet olarak şiire dâhil olmaya başlamıştır. Kemal'e göre İstanbul sadece divan şiirlerinde sunulduğu gibi Allah'ın bir lütfundan kolektif ruhun tüm iradesinin, sanatının, zevkinin içinde tutulduğu bir varoluş mekânıdır. Bu, mekânların medeniyet bağlamında algılandığını göstermektedir. Modernist dönemde insanlar mekânla daha komplike ilişkiler kurmaktadır. Kaçışlar,

mahkûm olmalar, sızlanmalar, teslim olmalarla birlikte evleri, şehirleri, odaları görmek mümkündür (Öz, 2009).

Klasik eserlerde olayın geçtiği sahnelendiği ye olarak karşımıza çıkan mekân; romantizm, realizm ve natüralizm akımlarında ön plana çıkmıştır. Modern Türk edebiyatının yaşadığı yenileşme ise tarihsel olarak "romantik mekân algısı", "realist mekân algısı" "modernist mekân algısı" şeklinde gerçekleşmiştir. Örnek olarak Hamit'te karşılaşılan kent ile doğal mekânların çatışması, doğal mekânlara tanrısal anlamlar atfedilmesi, romantik mekân algısından doğmaktadır (Öz, 2009).

Edebi anlatılar insan ve insanın yaşadıklarıyla ilgili olarak yaratıldıkları için mekân ögesinden bağımsız bir anlatı oluşturulamaz. Mekân kurmacaya derinlik kazandırır. *"Belki de mekân, yazında yaşamın hammaddesi, toprağıdır"* (Dener, 1995, s. 73).

İnsanlar yalnızca bedenleri ile değil, duygu ve düşünceleriyle de mekâna bağlıdır ve bu bağlılıklarını maddi ve ruhsal olarak sürdürmektedir. Mekânın insanın kopması mümkün olmayan bir parçası olması sebebiyle insan ve mekân bütünleşmektedir. Mekânlar, insan varlığını şekillendirmektedir. Mekânın ilk anlamı insanların varlık sebebidir. Bu durum ikincil bir anlam yüklemektedir: günümüzde yerini işlevselliğe bırakan simgesellik (İstillozlu, 2016: 2).

Toplumsal ilişkilerin tamamı zaman ve mekân akışında ortaya çıkmakta, mekânsal referans olmadan zamandan bahsetmek mümkün olmamaktadır. Bunun gibi klasik coğrafya perspektifindeki mekânı sadece geometrik yapılar olarak gören anlayışlar yerini ekonomik, sosyolojik, psikolojik, politik mekânlara bırakmışlardır. Çağdaş yazın ve araştırmalarda mekân kavramının iktidar mekânları, direniş mekânları, korku mekânları gibi tanımlamalar altında ele alındığını görmekteyiz (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011: 848).

Mekân, salt yaşam ve deneyim alanından ziyade siyasi ve eleştirel bir dil ile tanımlanmaya başlanmıştır. Direniş, iktidar, eylem gibi olgular da mekânla birlikte anılmaya başlanmıştır. Örneğin "direnişin mekânla kurduğu ilişki, "mekân"ın sınırlarını sorgulayan bakışı da beraberinde getirir. "Mekân", ne salt eylemin barınması için gerekli olan uzam olarak, ne de eylemi strüktüre etmeye soyunan bir özerklikte ele alınmamaktadır." (Balkanay, 2013: 16)

Ekonomik, siyasi, kültürel değişimler mekânların, mekânlardaki değişimler ise insanların toplumsal ilişkilerini dönüştürmektedir. Modern endüstri toplumlarının gelişmesinin ardından ortaya çıkan olgular, insanların hayat tarzlarını, genel hayat dekorlarını ve diğer insanlarla olan ilişkilerini değiştirmiştir. Hızlı şehirleşme, şehir hayatının anonim oluşu, çalışılan işlerin ve yaşam mekânlarının sıklıkla değiştirilmesi gibi olgular insanların diğerlerine karşı konumlarında ve insani ilişkilerde köklü yapı değişikliklerinin oluşmasına sebep olmuştur (Ergül, 2015: 435).

Teknolojik gelişmeler insan ve mekân ilişkisini alt üst edici bir etken olmuştur. Çevrimiçi iletişim ve bilgisayar teknolojilerinin hayatın her anına eşlik etmesiyle ev ile çalışma yeri arasındaki ayrım ve mekâna bağlı eylemlilikler ortadan kalkmıştır. Bu durumda ise mekân minimalize edilen/parçalara ayrılan bir hal almıştır. Bauman, mekânın merkezleştirilmiş/işlenmiş/örgütlenmiş/normalleştirilmiş bir hal aldığını ve daha ötesinde insan bedeninin doğal kısıtlarından kurtarıldığını savunmuştur. Bu haliyle mekânı örgütleyenin teknik kapasite, tekniğin/teknolojinin eylem hızı ve kullanım maliyeti olduğunu söylemek güç değildir (Yıldız ve Alaeddinoğlu, 2011: 856).

İKİNCİ BÖLÜM

2. ADALET AĞAOĞLU' NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

Anlatı kurgusunun temel ögelerinden olan mekân Ağaoğlu'nun eserlerinde çok boyutlu olarak ele alınır. Türün özelliğinden kaynaklı olarak hikâyelerindeki mekân sayısı romanlarındakine göre daha az olmakla birlikte yazar, hikâyelerini en az iki mekân çizgisi üzerinden anlatmayı tercih etmiştir.

Ağaoğlu zaman ve mekânı içi içe ve çok boyutlu olarak kullanmıştır. Hikâyelerinde kullandığı mekânları çoğunlukla genel bir şekilde ifade edip mekân isimlerini zikretmez. Örneğin, büyük kent, kent, sokak, otel gibi. Ağaoğlu mekânları genellikle araç olarak kullanırken hikâye kahramanının iç dünyasını göz önünde tutmuştur. Yazar, kimi hikâyelerinde açık (dış) kimi hikâyelerinde ise kapalı (iç) mekân tercih etmiştir. Bazı hikâyelerinde ise her iki mekân türüne rastlanır.

Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki mekân algısını incelerken açık mekân kapalı mekân kavramlarını kullanmayı tercih ettik.

2.1. *Yüksek Gerilim Hikâye* Kitabında Mekân Algısı

"Yüksek Gerilim"

Ağaoğlu'nun, "Yüksek Gerilim" hikâyesinde açık (dış) mekân olarak kullandığı ova ve tasviri, hikâyede kahramanların yaşam tarzını ve çevreyi algılayış biçimlerini destekler niteliktedir. Bu bakımdan hikâyede mekân estetik bir değer taşır. Yağmurların dinmesinin ardından ovada oluşan doğa görüntüleri tasvir edilerek kahramanların yaşadığı açık mekânlar anlatılmış ve bu mekânların halkın içinde bulunduğu yoksul yaşamı verebilmesi sağlanmıştır.

> *"Yağmurlar dindi. Ovanın böğründe ki hafif eğimli Toprak, kanallar, tarlada biriken fazla suyu denize akıttı, akıntı kıyılarında Sivrisineklerini ve kurbağalarını çoğalttı. Tarlalar da kanalların toprakta bıraktığı nemi sakladı, pamuğunu büyüttü... Tek pervaneli uçaklar, Mayıs sonu ovanın üstünde dolaşmaya başladılar. Sonra artık tarlaların üstünde sık sık uçtular, ovaya ilaç püskürttüler. Siyolan kokusu, bir yol ayrımındaki Çilek tarlasında*

olgunlaşan çileklerin tadına sindi. Çevredeki hüsnüyusufların, mor salkımların, katırların öz suyuna yürüdü..." (s. 10)

Eserde avlu ve dam kahramanların geleneksel yaşamını yansıtan açık, yani dış mekânlardır.

"Sakine Çiçek, tası aldı, avlunun karanlığına daldı. Kocası bir sigara yaktı. Duvar dibindeki peykede yatan kardeşi Hasan'a baktı. Aferin ülen dedi, neredeyse yüksek sesle. Dünün çocuğu... Şaka maka kıvırdım gittin bu işi..." (s. 10)

Yine avluda Sakine'nin gelen bıçkı seslerinden rahatsız olması mekânın kahraman üzerindeki çok boyutlu etkisini gösterir.

"Ta uzaklarda büyük kentin güneye bakan Salkım saçak dış mahallesi'nde, bir kereste bıçkısının cızırtılı sesi bütün gün Sakine Çiçek'in dişlerini kamaştırdı. Gürültüye alışkın kulakları, duyarlılığını ağzına, diş etlerine aktarmıştı. Küçük bütan gaz ocağını avluya çıkardı. Küpün düğmesini çevirdi, kibriti çaktı. Işıltıyı duydu, ocağın yanmış olduğunu bu güçlü dışarıdan bildi..." (s. 16)

Yazar bu eserinde sulama kanalı, asfalt yol, tarla gibi açık mekânda bulunan yerlerin tasvirleriyle büyük bir iş kazasını ve halkın ekonomik bunalımlarını yansıtabilmek için mekâna estetik bir değer katmaktadır.

"Adi Suçlu"

Ağaoğlu, "Adi Suçlu" adlı hikâyesinde dış ve açık mekân olarak İstanbul ve Ankara'yı kullanırken iç ve kapalı mekân olarak hastane ve hapishaneyi verir. Yazar, eseri boyunca iki farklı karakter ve yaşam tarzını farklı mekânlar üzerinden vererek Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında olduğu gibi mekâna kahramanın ruh hâlini destekleyen estetik bir değer verir.

"Yatak komşumun hastalığı ne ki? Açıkça bilinmiyormuş. Soruğum da yok. Kendisi anlatıyor. Hep konuşuyor." (s. 29)

Ayrıca kahramanlardan birinde anlatı sırasında mekân algısı oluşmazken diğerinde hapishane ve hastane üzerinden olumsuz bir yaşantı örneği sunulur. Karşıtlıkların uyumsuzluğu farklı özellikteki kişilerin farklı mekân algılarıyla desteklenmektedir.

"Duvar Öyküsü"

Ağaoğlu, "Duvar Öyküsü" adlı hikâyesinde, Alâeddin-i Keykubât'ın diktiği bir duvarı teşhis sanatı ile anlatırken kurmacada esas mekân olarak bu alanı seçmekte aynı zamanda duvarı kişi kadrosunda hikâyenin ana kişisi olarak vermektedir.

> *"Taş duvar kalıntısı çubuğundan bir nefes çekti. Yaz sonu ttuzağa düşme korkusuyla yorulmuş, yazboyu taa karşı sırtlarda durmadan yeşeren, durmadan boy atıp dallarını güneşte tunçlaştıran andızlardan gözünü ayırmamıştı."* (s. 51)

Bununla birlikte hikâyede, tohum, ay, sürgün, ağaç vs. de kişileştirilerek verilmiştir. Yazar, duvarın farklı iklimlerde zaman içinde çatlaklarında oluşan sürgünle mücadelesini verirken içinde bulunulan doğayı tasvir etmekte ve mekânı estetik bir süreç olarak işlemektedir. Rehberin sürgünü fark etmesinden sonra oluşan süreçte sürgünün bir kazanç amacıyla dilek ağacına çevirilmesi eserde tema ile mekân arasında yakın bir ilişki oluşmasını sağlarken duvarın yaşam mücadelesi konumlandığı mekânla ilgili detaylar üzerinden anlatılmaktadır.

"Yol"

Ağaoğlu, "Yol" adlı hikâyesinde iki günlüğüne geldiği bir şehirden evine trenle dönüş yolculuğu sırasında kompartımanda karşılaştığı farklı insan tiplerinden bahsetmekte ve aslında yolculuğun düşündüğü kadar kötü olmadığını belirtmektedir. Bu bakımdan hikâyede insan ilişkilerini anlatırken kompartımanın tasvirinden faydalanmakta ve kapalı mekânın onda bıraktığı tesirden bahsetmektedir. Kompartımanda bulunan insan profilleri dönemin siyasî yapısını ve gerginliğini belli etmektedir. Yine hikâye kişilerinden yaşlı bir adamın Mudurnu ve köyde geçen hatıralarını anlatması hikâyeye daha geniş bir mekân anlayışı getirmektedir.

"... Derken efendime söyleyeyim. Mudurnu'nun oralarda bir kaçakla arkadaş olduk. Ben bölüğü bulsam kaçağı hemen teslim edeceğim ya, vurur murur diye hiç belli etmiyorum. Sanki kendim de kaçakmışım gibi yapıyorum. Adam beni sırtında bile taşıdı, nemelazım..." (s. 75)

Fakat yaşlı adamın hatıralarını kompartımanda anlatması (dar mekân) ve yolcu sayısının fazlalığından kaynaklı olarak kompartımanın kokması yolcular üzerinde bıktırıcı bir etki bırakır. Kompartımandaki sesler, koku mekânı çok katlı olarak okuyucuya aktarmaktadır.

"Özgürlükçü"

Ağaoğlu, "Özgürlükçü" adlı hikâyesinde özgür yaşamak isteyen kahramanının toplumsal normların dışında davranışlar sergilemesi ve bencil davranışlarını özgürlük olarak nitelendirmesini genellikle kapalı mekân olan ev düzleminde anlatmaktadır.

"Nankörler! Beni unuttular. Herkes beni unuttu. Kimse beni anlamadı. Özgür olalım, özgür olsunlar diye ömrümü verdim onlara. Ne oldu? Hiç. Artık ne halleri varsa görsünler. Onlar beni unuttuysa, ben onları unutmam. Onların yüzünden bir gün bile özgür olamadım. Birgün izin vermediler özgür olmama. Ben onlara gösteririm." (s. 85)

Hikâyede mekânlar ev, atölye, otel, okul gibi isim olarak geçmektedir. Hikâyenin sonundaki "AVRUPA'ya gideceğim." (s.93) vurgusu ise toplumdaki sorumsuz bencil birey tipine ironik bir eleştiridir. Çünkü toplum içerisinde kendisini düşünen bireylerin genel olarak kaçış noktası, toplumundan kopuk aydınların her yönden yücelttiği, Avrupa'dır.

"Sen de Sor"

Ağaoğlu, "Sen de Sor" adlı hikâyesinde "büyük bir kent"te bir arkadaşının bir apartmandaki evini geçici olarak kullanmaktan memnun bir kahramandan söz eder. Bu kapalı mekân kahramanı oldukça memnun edecek bir konfordadır. Fakat bu konfor onun gelir durumuna uymamaktadır. Nitekim hikâyenin ilerleyen sayfalarında

kahraman bu uyumsuzluğun sonucunu görecektir. Ağaoğlu, bu hikâyesinde yasakların oldukça fazla olduğu, özgürlüklerin azaldığı bir dönemde suçsuz insanların boşu boşuna yaşadığı acılardan bahsetmektedir. Hikâyede işinde gücünde olan bir işçinin, ismi belirtilmeyen bir kentte, ülkedeki kargaşa ortamından kaynaklı herkesin herkesten şüphe duyması nedeniyle tutuklanması ve ardından işçi arkadaşları tarafından dışlanıp işten çıkarılması anlatılırken dış mekân olarak kent, iç mekân olaraksa ev ve depodan bahsedilmektedir.

> *"Şuramdaki sancı gittikçe büyüyordu. Zaman zaman dayanılmaz oluyordu. Depoda iyice artıyordu. Çevremi kötü ağır bir sessizlik almıştı (...) Ben depo arkadaşlarıma yaklaşmayı umarken, onlar benden uzaklaşmışlardı. Kendileriyle benim arama ses vermez, soluk geçirmez bir duvar çekmişlerdi sanki. En çok ağırıma giden de buydu."* (s. 106)

Bu mekânların tasviri oldukça azdır. Ayrıca hikâyede mekân geri planda kalmıştır. Büyük kent, apartman, iş yeri olan depo, hepsi bireyin toplum içinde yabancılaşmasına etki eden mekânlar olarak verilmiştir.

"Yasemin İşçileri"

Ağaoğlu, "Yasemin İşçileri" hikâyesinde babaları tutuklanmış iki çocuğun dedeleriyle onları ziyarete gitmeleri ve sonrasında da çocuk gözüyle dünyayı algılayışları anlatılmaktadır. Hikâyede Ankara'daki kapalı ve dar mekân olan hapishanenin tasviri çok azdır. Fakat hapishane anlatılırken "yer dardı, zaman dardı, hava dardı" (S 119) ifadesinin kullanılması ve aynı ifadenin hikâyenin başka yerinde de (iki sayfa sonra) tekrar edilmesiyle kapalı mekânın darlığı üzerinden hapishanenin insan psikolojisi üzerindeki etkisi verilmiştir. Hikâyede İstanbul ve köyden de açık mekân olarak bahsedilmiştir. Yine orman, fabrika, okul gibi mekânlar isim olarak geçmektedir. Modern ve kolay yaşamın temsil edildiği mekân olarak İstanbul, geri kalmış ve zor yaşamın temsil edildiği mekân olarak da köy vardır. Toplumun iki farklı katmanından kişilerin buluşturulduğu hikâyede yaşanılan yerler olarak verilen mekânlar, kişilerin yaşam standartlarına ayna tutmaktadır.

"**Bileyici"**

Ağaoğlu "Bileyici" isimli hikâyesine önünde hikâye olayının geçtiği evi kişileştirerek başlamıştır. Hikâyede zaman ve mekân birlikte akmaktadır.

> *"Ev, bir zamanlar enlemesine sadece üç buçuk metre, boylamasına en çok altı metreydi. Tahtadandı. Çatı kiremitlerinin kırmızı, pencere kafeslerinin taze soyulmuş kavak dalı renginde olduğu günleri vardı. Kendisinden biraz daha yaşlı, biraz daha genç, Sağlı sollu iki komşusu ile uyumlu, daracık bir sokağın Arnavut kaldırımları üstünde zamana uzun süre dayandı (...) Dağların ormanı azaldı. Azalıp tükendi. Sonunda dağların toprağı da, sel suları ile birlikte verimli bir ovaya doğru sürüklendi. O zaman, odalarda oturan tahtacılarda, akan toprağı izleyerek, peş peşe ovaya doğru aktılar. (...)"* (s. 149).

Zamanın ilerlemesi mekândaki değişimin sebebidir. Kentlerin modernleşmesi bireylerin hayatı algılayışlarına bağlı olarak ilerlemekte, kentleşme olgusu ve zamanın önünde durulmaz değiştirici gücü hikâyede gözler önüne serilmektedir. Köyden kente göç, dar mekândan geniş mekâna geçiş olarak verilmekle birlikte, bireylerin ait olmadıkları mekânların, onların ruh dünyasına olan etkileri hikâyede görülmektedir. Hikâye boyunca kişileştirme sanatı ile verilen ev, hikâyenin sonunda kahramanı desteklerken (s. 166) zamanın getirilerinden dolayı içinde bulunduğu duruma da bir çeşit tepki vermiştir.

"Gün Üç Dakika"

Ağaoğlu "Gün Üç Dakika" hikâyesinde, hükümetin çıkaracağı bir genel af kanununun beklentisi içinde olan insanları anlatır. Affı isteyenler ve istemeyenler.

> *"Güneş Elma Dağı'nın üstünde çoktan yükseldi. Eteklerine de iyice vurdu. Oradakiler de uyanmışlardır. Daha iki saat önceden uyanıp, kulaklarını pilli radyolarına dayamışlardır." (s. 169)*

> *"(...) Öğrendim ki kızkardeşimin ırzına geçen kimse yarın çıkıyormuş. O çıkacak da ötekiler kalacak mı? Madem böyle, çekerim ben de hükümete*

bir telgraf. Git sen de çek hem. Herkes çeksin (...) Hasır koltukçuya rastlamamlagidip telgrafları çekmemiz arasında geçse geçse üç dakika geçmiştir. Fazla değil. Sadece üç dakika. Ya da bana öyle geldi. Daha ne? Bunu küçümseyemem." (s. 169)

Yazar, hikâyede toplumdaki kafa karışıklığını, tedirginlik ve beklentiyi okura hissettirebilmek için çok fazla açık ve kapalı mekân ismi kullanmıştır. Hikâyede belli bir mekân üzerinde yoğunlaşılmamıştır.

2.2. *Sessizliğin İlk Sesi* Hikâye Kitabında Mekân Algısı

"Sen Ey Kutsal Işık"

Ağaoğlu "Sen Ey Kutsal Işık" hikâyesini ironi ile karışık eleştirel bakış açısıyla ele almıştır. Masalsı bir anlatımla verilen hikâyede mekânlar yeni kurulan yoksul mahalle (iyi insanların oturduğu), kilise, ev, alan olarak geçmektedir. Kilise geniş ve aydınlık bir mekân olarak verilerek zenginliğine vurgu yapılırken halkın evleri karanlık mekânlar olarak anlatılıp yoksulluğa vurgu yapılmıştır.

"Yeni kurulan iyi yoksul insanlar mahallesinde, yeni yaptırdığımız kilitle için üç yüz adet birer metrelik, elli adet ikişer metrelik, bin adet yirmi santimlik, üç bin adet de ispermeçet mumlardan istiyoruz..." (s. 14)

Mahalle anlatılırken henüz altyapısının yapılmamış olması vurgusu ile halkın ihtiyaçlarına cevap vermeyen, kendi çıkarlarını ön plana alan yöneticilere eleştiri gönderilmekdir. Hikâyedeki masalsı kahraman olan "Büyük Işık Kumandanı"nın ölümünden sonra dikilen heykelinin bulunduğu alan yine açık geniş mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Halkın bu mekânı kendisine yöneticileri tarafından sunulmayan aydınlanma ve ısı gibi ihtiyaçlarını gidermek ve eğlenmek için tercih etmesi söz konusudur.

"Muz"

"Baha Çamlıdere, Bakanlığın ilk katındaki giriş ve çıkış kapısına yakın Müşavirlik odalarına gitti. Bu odalardan birine yerleşti.

Müşavir odaları sürekli boştu. Müşavirlerin hepsi sürekli bizim dediler sanki. Yalnız en dipteki İki odada epey yaşlı iki müşavir bulunuyordu. Baha Çamlıdere, emeklilerine beş-on ayları kalan bu iki müşavirin yanında kendine gepegenç buluyordu..." (s. 45)

Ağaoğlu "Muz" hikâyesini de bir önceki hikâyede olduğu gibi ironi ile karışık eleştirel bakış açısıyla ele almıştır. Devletin hantal yapısına sebep olan gereksiz bürokratlardan biri olan Baha Çamlıdere kimliği üzerinden anlattığı hikâyesinde mekân isimleri olarak bakanlık, müşavirlik odası/odaları, en dipteki iki oda, pazar, manav, ev, apartman, merdivenler, asansör, Silifke, Aydıncık, Nizip, Anamur geçmektedir. Kapalı mekân olarak geçen bakanlık ve odaları, ev, apartman, merdivenler, asansör kahramanın bunalımlı ruh halini yansıtmaktadır. Mekân olarak "en dipteki iki oda" (s. 45) vurgusu da orada kalan yaşlı kişilerin iş yerindeki işlevsizliğini vurgulamak için verilmiştir. Açık mekân olarak anılan diğer mekânlar ise kahramanın ruh halinin rahatlama anlarını anlatmaktadır.

"Teşekkür Ederim"

Ağaoğlu, "Teşekkür Ederim" hikâyesini, kendi halinde mütevazı bir ayakkabı tamircisinin, bir işhanının bodrum katında olan iş yerine devamlı gelen bir müşterisi tarafından dükkânda bulunamaması üzerinden anlatmaktadır. Hikâyedeki kapalı dar mekân ayakkabı tamircisinin dükkânı, açık geniş mekân ise sokaktır. Müşteri resim sergisine giden sanatsever bir entelektüel kimliği ile karşımıza çıkmaktadır ki kapalı mekân bu kişinin ruh halini yansıtmaktadır. Nitekim dükkân sahibi bu dar mekânda sıkılmazken, müşteri oraya her geldiğinde aynı ruh sıkıntısını yaşamaktadır. Dükkânda kendi hissettiklerini ayakkabıcının konuşması gibi iç konuşma ile tekrarlarken kendi bunalımını yansıtmaktadır ki Ağaoğlu eserlerinde hep bu tip bunalımlı kişilere yer vermiştir. Açık geniş mekân olarak geçen güneşli, aydınlık sokak ise müşterinin, ayakkabıcıyı çekip çıkarmak istediği yer olarak geçmektedir ki aslında kendisinin bu kaçışa ihtiyacı vardır.

"Doğrusu, Mahmut Usta'nın müşteriye karşı gereğinden fazla ince, gereğinden fazla saygılı tutumunu değiştirmesini isterdi. Bir gün, bir öğle ışığında sokaklara çıkmaz mı bu adam, deyip dururdu. Bir seferinde, onu

kolundan tutup, havalanması gerekli bir kilim parçası gibi açık havaya, güneşe atmak bile geçmişti içinden." (s. 61)

"Eskiden Bir Sabah"

Ağaoğlu, "Eskiden Bir Sabah" hikâyesinde, aynı ideolojiye sahip insanların iyi tanıdığı, yine hikâye kahramanı tarafından da düşününce kim olduğu hatırlanan, zengin bir babaya sahip "devrimci gencin" saygısız tavrı üzerinden bireye yöneltilen eleştiri söz konusudur. Hikâye mekânı olarak Başkent'teki ayaküstü kitabevlerinden birisi verilmiştir.

"Göğsünde koskoca bir kitap yükü ile Başkent'in ayaküstü kitapçılarından birine girdi. Ben de o sırada orada, kitabevinin sahibini bekliyordum. Bana ortalardan kalkmış bir kitabı bulacağını, bu sabah için uğramama söylemişti. Dükkânını yardımcısı açmış, kendisi henüz görünürler de değil." (s. 77)

Mekânın kitabevi olarak seçilmesi hikâye kahramanlarının entelektüel yanlarına vurgulamak içindir. Mekân tipik bir kitabevi olarak çok da belirgin olmayan çizgilerle anlatılmıştır.

"Yan Kapı"

Ağaoğlu, "Yan Kapı" hikâyesini kendisinin de ifade ettiği üzere: *"Kuğulupark ile Polonya Elçiliği bahçesinin eski uzun kavakları, çamlar, karaağaçlar, taflanlar... Yeşil öbeğin bir kıyısında kırmızı kiremitleriyle yayılı duran elçilik çatısı. Ona ve bitişiğindeki küçük yapıya baka baka, yıllar sonra buraya "Yan Kapı" adlı bir hikâye yakıştırdığımı anımsıyorum."* (Ağaoğlu, 1985: 29) mekân olarak Kuğulupark'tan ve Polonya Elçiliği binası ve bahçesinden etkilenerek yazmıştır. Ağaoğlu bu hikâyeyi de ironi ile karışık eleştirel bakış açısıyla ele almıştır. Hikâyede iki arkadaşın aynı mekâna farklı bakış açıları ile bakmaları söz konusudur. Eleştirel yaklaşım da bunun üzerinedir. Toplumcu, sosyalist olan arkadaş, sosyalist bir ülkeye ait olan elçilik binası, bahçesi ve o binada çalışanları tamamen kusursuz

görürken diğer hikâye kişisi ona mekândaki çirkinlikleri, çalışanların yaptığı yanlışları göstermeye çalıştıkça diğeri bunları dinlememektedir.

"'Çatının biçimi çok güzel,' diyor arkadaşım. 'Neresi?'

Sosyalist küçük bir ülkenin elçilik yapısı bu. (...) Elçiliğin adını söyledim çok gönendi arkadaşım. Bu çatı kendisini de tümden onaylayan bir şey şimdi. Bu çatıyla artık daha yakından ilgilenecek. Oysa azıcık eğilse, şöyle biraz ardılsa burdan, aşağıda çöp bidonlarımızı tırtıklayan çocukları, her köşe başında gece gündüz nöbet tutanları da görecek. Ardılmıyor. Hep çatıya bakıyor. Haklı. Bu çatı ender." (s. 93)

Hikâye mekânı açık geniş mekândır. Mekân estetik tasvirlerle verilmiştir. Hikâye mekânı, daha geniş mekân olan kentin içindedir. Yazar zaman zaman mekân olarak kentin diğer yoksul kısmından bahsetmekle birlikte esas olarak zengin ve gösterişli kısmını ele almıştır. İki kısım mekân arasındaki fark okura hissettirilerek kentin ve dönemin gerçeğine vurgu yapılmıştır.

"Bi Sevmekten… Bi Ölümden"

Ağaoğlu, "Bi Sevmekten… Bi Ölümden…" hikâyesini "Yüksek Gerilim" hikâyesinin devamı olarak dört yıl sonra yazmıştır. Hikâye Hasan Çiçek'in ölümünden sonrasını anlatmaktadır.

"Vincin ucunda asılı duran Hasan iriliğinde ki o kömür gerçekten Hasan mıydı? Hasan olmasa keşke, ah keşke, Hasan olmayabilse... Hasan'ın camide namazı kılınmasaydı, erkekler tabutunun ucundan tutmasalardı, mezarına toprak atılmasaydı, kürek kürek toprakla örtülmeseydi, Hasan'ın üstü ve bütün bunların içinde Arif'in gezinmeleri 'Başınız sağ olsun, Başınız sağ olsun'lara gözlerini yarı kapayarak karılık vermeleri bulunmasaydı (...)" (s. 109)

Bu hikâyede mekânlarla, "Yüksek Gerilim"'deki mekânlarla hemen hemen aynıdır. Sadece ilk hikâyedeki Kadir Çiçek ve Hasan Çiçek'in çalışmaya gittiği mekândan bahsedilmemiştir. Diğer hikâyede olmayıp bu hikâyede geçen cami ve mezarlık mekân ismi olarak anılmaktadır. Avlu asıl hikâye mekânı olarak karşımıza

çıkmaktadır. Açık ve geniş mekân olan avlunun anlatımında verilen yakıcı, bunaltıcı güneş ışınları Sakine'nin ruh halini, iç yangınını okura hissettirmektedir.

"Hüzzam Mavisi"

> *"1936 yılının Mart ayında doğdu. Bir yaşında boğmaca iki yaşında Söğüt dalından bir atı, üç yaşında gök mavisi bir tulumu, dört yaşında ise tahta sandalyeden bir kamyonu oldu. Beş yaşında dört yaşındaki bir kızı başkentinin Meşrutiyet Caddesi'nden Kızılay alanına kaçırdı. Yakalanıp tutuklandı. Büyük babasının yanına Sürgüne yollandı. Altı yaşında oyuncak bir davul buldu. Sokak sokak dolaşıp davulun tokmağının vurdu. Yedi yaşında kömürlükte Karagöz oynattı. Kömürlüğe giriş biletleri ne kendisi sattı. Dokuz seyirci geldi. Sekiz yaşında Edebiyat Dergisi sahibi oldu. Çıkardı tek nüshayı ondört kişiye okuttu (...)"* (s. 129)

Ağaoğlu, "Hüzzam Mavisi" hikâyesini kendisi gibi bir sanatçı olan kardeşi Güner Sümer'in ölümü üzerine yazmıştır. Hikâyede; Meşrutiyet Caddesi, Kızılay Alanı, kömürlük, Sahne Z, Paris, Gülhane Parkı, Londra mekânları sadece isim olarak kullanımıştır. Hikâyenin akışına ve hikâye kahramanın ruh dünyasına hikâye mekânlarının etkisi hissedilmemektedir.

"H"

Ağaoğlu'nun "H" hikâyesi, tüm dünyada aynı anda yayınlanan bir radyo yayını ile başlar. Hikâye kahramanı olan H, hiçkimsesiz bir odada dinlediği bu yayının etkisi ile düşsel mekânlara doğru düşsel bir yolculuk yapar ve bu yolculuk esnasında birbirine yabancılaşan dostların, akrabaların ilişkilerini sorgular. Hikâyede; Cape Kennedy, Ay, yolcu salonu, havaalanı, bilinmeyen bir ülke, otel, asansör, oda, banyo, kent, cadde, sokak mekân isimleri olarak kullanılmıştır. H'nin üzerinde insanın Ay'a yaptığı ilk yolculuğun, tüm dünya üzerindeki insanları bir araya getirmesi ve kenetlemesinin, uzak mekânlardaki insanların yakınlaşmasının ve kendi yakınlarının uzaklaşıp araya soyut mesafeler girmesinin etkisi vardır. H, bu etkiyle yaptığı düşsel yolculukta bilinmeyen bir kentteki bilinmeyen bir otele gider. Bu yolculuk esnasında anılan ilk mekânlardan olan yolcu bekleme salonu, kapalı ve dar mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Yolcu salonu, bozkır sıcağının, gürültünün ve

H'nin yapacağı yolculuğun tedirginliğinin etkisiyle boğucudur. Aynı etkilerle diğer bir mekân olan havaalanı da bungundur. Dünyanın bir ucundaki bilinmeyen bir ülkenin bilinmeyen bir kentine düşsel bir hızla giden uçakla varan H, bu kentteki en güzel, en gösterişli otele yerleşir. Otel, tüm bileşenleriyle muhteşemdir. Otel, asansör, oda, banyo kapalı mekândır. Yazar bu mekânları estetik tasvirlerle süsleyerek olabildiğince konforlu birer mekân haline getirmiştir ki bu mekânların H'nin üzerinde rahatlatıcı, dinginlik verici bir etkisi vardır.

> *"Asansörün içi sık ağaçlı, derin, su yeşili ormanlar serinliğindeyse, koridorlarda önüne bulut gerilmiş ayışığı mavisinde ve hep aynı serinlikteydi. Bu donuk maviliği neredeyse yürümeden geçip Bir odanın önünde durdular. Şimdi karşısına dolunayda, çiçeklenmiş bir havuzbaşı gibi açılveren bu oda da derin dingin bir serinlikte.*
>
> *Düğmeli çocuk yol çantasını köşedeki sehpanın üstüne bıraktı. Metil mavisine çalan uzaktan bakınca kadife yumuşaklığında görülen, dokununca yapay cam olduğu izlenimini veren bir sehpa bu. Yeni zaman generali yürüyor. Adım sesleri hiç duyulmuyor. Perdeler bir düğmenin basılması ile ağır ağır açılıyor. Gözler önüne serilecek olanın tadını çıkara çıkara açılıyor. Şimdi karşısında dev bir fotoğraf panosu gibi çok milyon nüfuslu koca bir kentin gece laciverti, floresan mavisi, acı yeşili, safran sarısı, kan kırmızısı ile damarlanmış bir bölümü duruyor. (...)"* (s. 141)

Fakat H, kendi iç dünyasında, yakınlarıyla arasına giren uzaklaşma ve yabancılaşmadan kaynaklı olarak huzursuzdur. Onlara bir telefonla ulaşabilecekken bunu yapamaz. Kendini oteldeki dar ve kapalı mekân olan odasından dışarı, açık ve geniş mekân olan kentin sokaklarına atar ama bu sokaklarda da kalabalıklar içinde yalnızdır. Sadece kendisi yani H vardır. Hikâye yazarın kendisini sırtından yazmaya iten Sait Faik'in bir hikâyesi olan "Hişt, hişt"e yapılan gönderme ile biter.

> *"Bir başka caddeden bir başkasına geçti. Sokaklara girip çıktı. Durmadan yürüyor. Sokaklar sokakları kesiyor, caddeler caddelere bağlanıyor. Yürüdükçe bir yere ulaşılıyor. Kalabalıklar ıssızlıklara, ıssızlıklar da yeni kalabalıklara kenetleniyor. Insanlar, onlar, böyle uzun caddelerde, ıssız sokaklarda ses hızının iki ucundan çekilen çizgiler gibi kesişmeden, birbirlerinden habersizce geçiyorlar.*

Ansızın bütün bu kalabalığın, her şeyin, hep birlikte kocaman bir h olduğunu işte aynı an'da aynı yerde birlikte olabildiği bir H.

'H…' dedi usulca. 'Hişt, hişt H… Duyuyor musun beni?'" (s. 176)

"Akşamüstü"

Ağaoğlu'nun "Akşamüstü" hikâyesi, yazarın otobiyografik nitelikli hikâylerinden birisidir. Hikâye dede kız torununun birlikte geçirdiği akşamüstlerinin birinin anlatımı üzerinden yürür.

"Çiçekler serpildi her yandan. Çıngıraklar çalındı. Derelerde sular çağlayıp atkı. Gelincikler esintide usul usul sallandı. Gülüyoruz. Papatyalar topluyorum. Arasına mor çiçekler katıyorum. Sarılar katıyorum. Hepsini tutuyorum. Büyükbabam bağlıyor. Güzel bir demet oluyor..." (s.185)

Ev, bağevi, İstanbul, han, ahşap ev, çarşı, akasyaların altı, virane, tek göz oda, değirmen hikâyede geçen mekân isimleridir. Mekân ögesi, hikâyede yazarın anılarından kaynaklı anlatımın geri planında kalmıştır. Adı geçen mekânlar anılarla ilintili olarak verilmiştir. Anlatının gerçekleştiği mekân, büyükbabanın virâne diye nitelendirdiği yapıdaki tek göz odadır ve kapalı mekân niteliğindedir.

"Kulak Tıkaçları"

Ağaoğlu'nun "Kulak Tıkaçları" hikâyesi, büyük kentte yaşayan bireyin kentin gürültüsünden, politik çatışmalarından ve kentte yaşayan ama kentli olma kültürüne sahip olmayan duyarsız insanlardan kaynaklı rahatsızlığı anlatır. Hikâyede mekân ismi olarak, sokak, sokak arası, okul kapısı, koca kent, patlamanın olduğu yapı isimleri geçmektedir. Hikâyenin asıl mekânı, açık ve geniş mekân olan koca kenttir. Fakat bu koca kentin insan beynini kemiren bir gürültüsü vardır. Gürültünün kaynağı günlük yaşam içerisinde var olan akıştan, hâlihazırda koca kentte yaşanan politik kavga ve çatışmalardan kaynaklanmaktadır. Bu çatışmaların hem patlamalı çatlamalı yıkan, öldüren gürültüsü hem de politik tartışmalara giren insanların çıkardığı gürültü mekânı "an" içerisinde çok katlı hale dönüştürmektedir.

"Koşuşanlar vardı. Patlama sesinden ters yöne doğru kaçışıyorlar, dağılıp saçılan camlardan, beton kırıklarından, tahta parçalarından daha uzak noktalara sıçrayıp saçılıyorlardı onlar da. Buna çabalıyorlardı. Açılan boşluktan külrengi bir toz bulutu yükseliyor. Ardından fren gıcırtıları, koma sesleri, ama daha çok çığlıklar, çığlıklar...

(...)

Külrengi toz bulutunun şurasına burasına kırmızı lekeler karılıp karışıyor şimdi. Patlamanın olduğu yapıdan kanlı gövdeler çıkarılıyor. Sallanan bacaklar, kanayan bir alın, elsiz bir kol olanca açıklığıyla gördü bunu." (s. 198)

"Nerde O Eski Ölümler"

Ağaoğlu, "Nerde O Eski Ölümler" hikâyesini hastanede yatan erkek kardeş ile onun yanında kalan kız kardeşi üzerinden anlatmıştır. Bu iki kardeşin hikâyesi Ağaoğlu ve kardeşi Güner Sümer'den mülhemdir ki kitaptaki bu hikâyeden sonra gelen "Sessizliğin İlk Sesi" hikâyesi de bu hikâyenin kaldığı yerden devam eder. Hastane, oda, koridor, asansör, Amsterdam havaalanı, uçak, merdiven, Dışkapı pazarı hikâyede geçen mekân isimleridir. Hikâyedeki asıl mekân hastane ve hastane odasıdır. Kapalı ve dar mekân olan hastane ve hastane odası tasvir edilmemiştir. Genel olarak bu mekânlar insanlar için sıkıcı mekânlardır. Fakat ölümü bekleyen hasta ve kardeşi bu mekânların kasvetini kendi aralarında gülüşerek dağıtmaktadırlar. Hasta, bir rüya görmüştür. Bu rüyada iki kardeşin babası açık ve geniş mekân olan Amsterdam havaalanında bir uçağın merdivenlerinden inmektedir ve her haliyle oraya uyumsuz ve komiktir.

" Babalarının üstünde gününü çoktan doldurmuş, o koyu renk, zaman dışı giysisi varmış yine. Yine başında, kulaklarına dek inen, neredeyse şapka devrimden kalma, kurdelesi terden dalga dalga koyu renk şapka. Gözlerinde ancak ölümünden birkaç ay önce değiştirmeyi akıl edebildiği yirmi yıldır kullanılmış kalın camlı, küçük çerçeveli gözlükler." (s. 204)

“Sessizliğin İlk Sesi”

Ağaoğlu, “Sessizliğin İlk Sesi” hikâyesini bir önceki “Nerde O Eski Ölümler” hikâyesinin kaldığı yerden başlatmıştır. Hikâyede asıl mekân yine hastane ve hastane odasıdır. Yazar, hastanede kardeşinin duran nabzını duymaya çalıştığı anda tüm seslerin durduğu hissine kapılan hikâye kişisi kız kardeşi, geçmiş anılarına döndürerek ölmekte olan kardeşin dokuz yaşlarında olduğu yıllara, daha sonra da on dokuzlu yaşlarının olduğu yıllara götürür. Geriye dönüşlerin ilkinde mekân olarak karşımıza kapalı ve dar mekân olan ev ve açık ve geniş mekân olarak bahçe çıkmaktadır. Küçük kardeş, dönemin şartlarından ve babanın baskısından kaynaklı daralmış mekân olan sessiz evden kendini dışarı geniş mekân olan bahçeye atar. Çünkü orada kendisine yaşama sevinci veren sesler ve ışıklar vardır. Doğa ona orada aydınlık ve ses vermektedir ki bütün karanlık ve dar mekânlar da bundan nasibini almaktadır; karanlık sokaklar, dar caddeler, karartılmış pencereler… İkinci geriye dönüş, ikinci anıda ise mekân asıl mekân halen ailenin yaşamakta olduğu küçük kentte bir kahvedir. Bu kahvede oturup uzun uzun konuşan iki kardeşten küçük olanı dar mekân olan küçük kentten geniş mekân olan büyük kente adeta kaçmıştır. Kahvede oturdukları uzun süre boyunca küçük kentin tek düze, bunaltıcı seslerinden kendi aralarındaki coşkulu muhabbetle çıkmaya çalışmışlardır ki bu coşkulu muhabbetin konusu bir önceki hikâyede görülen rüyada olduğu gibi yine onları bunaltan, sessizliğe mahkûm eden babaları ve onun evdeki halleridir. Yazar hikâye boyunca mekânlarla ilgili çok ayrıntılı tasvirler yapmamakla birlikte anlatımı ile mekânı okuyucuya hissettirmiştir. Fakat kahvede oturmaları esnasında küçük kentin görüntüsü ve sesleri ile ilgili yapılan tasvirler; durağan, yarı ölü şeklinde nitelendirilen küçük kentin neden dar mekân olduğunu anlamamızı sağlamaktadır.

> *“(...) Her yanı aynı renge boyayan kapalı bir gökyüzü. Karayı denizden ayıran birkaç ton koyuluktaki beton yükseltiler dizisi. Yalnız denizin değil, insanlarında üstüne abanan beton yükseltiler dizisi. Kahvenin yanıbaşında bir vinç boşanıp iniyor, yüklenip yukarı kalkıyordu. Bıçağın hıyara saplanışından çıkan sesin yüksek betonlara uyumlanışı gibi bir ses çıkarıyordu. Ama bu da her an artarak bir yandan gelip bir noktada düğümlenen kamyonların, otobüslerin arabaların korna sesleri egzozst*

patlamaları da şimdi kahve içtikleri masaya sessiz bir film görünümüyle yansıyor. (...)" (s. 214)

Asansör, üniversite hastanesi avlusu, viran bağlar, kardeşin yaşadığı oda ve babaevi hikâyede geçen diğer mekân isimleridir.

2.3. *Hadi Gidelim* Hikâye Kitabında Mekân Algısı

"Dar Odanın Karanlığı"

Ağaoğlu, "Dar Odanın Karanlığı" hikâyesinde bireye yönelik eleştiri yapmıştır. Kenar bir mahallede yaşayıp bir hazır giyim atölyesinde çalışan ve tanıyan herkesin çok sevdiği hikâye kişisi Sultan ile etrafındaki kişilerle olan ilişkisinin anlatıldığı hikâyede yine farklı mekân isimleri geçmektedir. Hikâyedeki asıl mekân, kapalı ve dar mekân niteliğindeki evdir. Hikâye kişisinin iyi niyetinden dolayı yaşadığı aldatılmalar, yanlışlıkla dövülmesi, yoksulluk, yaşlı ve yatalak olan babasının sıkıntıları yüzünden içinde bulunduğu ruh hali ev ortamıyla da yansıtılmıştır. Bir akşam elektiriklerin gitmesiyle geçmişte yaşadıklarına dönen hikâye kişisinin psikolojik durumu iç monolog ve bilinç akışı ile teknikleri ile verilmiştir.

"Bilmeden iki damla yaş iniyor Sultan'ın yanaklarından boynuna. Niye ağladığını bir çıkarabilse… Ayten'e, Salih'e, üstüne saldıranlara öfkeleneceği yerde, bu gözyaları şimdi… (...) Şimdi bu iç yanması, bu yaşlar… Ayten'e mi, ekrandan artakalan resme mi, baba mı, niye bu yaşlar? Aldanış. (...) Elektiriğin hâlâ gelmeyişi. Bekle bekle; içimi basan sıkıntı… (...)" (s. 30)

"Karanfilsiz"

Ağaoğlu, "Karanfilsiz"de dedesinden babasına, babasından kendine geçen "kaporta boyamacılığı" mesleğini, değişen teknolojilere rağmen sürdürmeye çalışan bir ustanın hikâyesini anlatır. Hikâyede göl, dağ, cadde, sokak, atölye (kaportacının) sadece isim olarak geçmektedir. Hikâye kişisinin içinde bulunduğu mekân isim

olarak anılmadan okura hissettirilmiştir. Ustanın; mesleğini, sanatını her şeye ve herkese rağmen sürdürme çabasının ortaya çıkardığı ruh halini anlatan bu hikâyede mekân anlatının geri planında kalmıştır.

"Dedesi de babası da çok silik geçtiler gözlerinin önünden. Sanki hiç yaşamadılar. Gülleri, nilüferleri hiç açtırmadılar. Sular hiç yaldızlanmadı. Tepsi gibi bir ay hiç doğmadı dağ başlarından. Sular hiç çağıldamadı.

Yokluğa karşı durdu; çimenlerde iri papatyalar açtırdı. Önündeki son kasaydı.

Yarın yenileri olur. Yeni kasalar gelir.

Gele gele gürgenden bir çeyiz sandığı geldi. İşi uzattı. Bitmesindiye, sandığı bildiği bütün renkler, biçimler, parıltılarla donattı. Karanfiller bu kalabalıklar arasında yitti, gitti. Yine de bir türlü bitiremedi önündeki işi." (s. 38)

"Çok Özel Küçük Şeyler"

Yazarın kendisini anlattığı tek hikâyesidir. Ağaoğlu, "Çok Özel Küçük Şeyler" hikâyesinde hikâye kişisinin bir çağrışımla (çıt sesi) geçmişte kendisine yapılan başarısız bir suikast girişimini hatırlaması üzerinden anlatılır. Saldırı Ankara'da gerçekleşmiştir. Başka bir zamanda ormanda yaşadığı başka bir olayla saldırı anının görüntüleri zihninde birleşerek kahramanı o saldırı anına döndürür.

"Çıt.

Ayağının altında kuru bir dal kırılıyor.

Çıt.

Yeniden kırılıyor o kuru dal.

Çoktan göl kıyılarında, ormanlarda; sular, ağaçlar ve kuşlar orkestrasına bir dalın ayakaltında kırılışı da eklendi işte: Çıt. Çıt. İncecik bir dal. Hiç esnekliği olmayan, başladığı yerde titreşimsiz bitiveren tınlaması onun.

Oysa yürümüyor. Dikildiği yere put gibi duruyor. Namlunun ağzı bir metre uzağında; tam göğsüne çevrik. Çiçekli bluzunun üstten açık iki düğmesinden azıcık şu yana, sola. Tek kıpırtı yok. Esinti dallan sallamıyor. Kuşlar ötüşmüyor. Kan, damarlarında akmıyor. Sular fısıldamıyor. Donuk göz mercekleri, anlamadan baktığı her şeyi eşdeğerde çiziyor kendi haritasına. Tek gözünü kapamış, ötekini namlunun nişangâhına saplamış, ağzını, dişleriyle çok sağlam bir ipi kopanyormuşçasına, aşağı, yana doğru kasmış delikanlının yüzü, namlu ağzıyla aynı boyutlarda. Çok uzakta, başka bir yerdeki göl ve ormanlar, hemen önünde duruvermiş araba ile aynı ağırlıkta. Saçları kısa kesilmiş, buğday tenli delikanlı; bir kunduz avcısı. Kunduz avcısı kunduzla aynı noktada. İkinci 'çit' sesi olup bitince ise; ayakaltındaki o tek, incecik kuru dal artık yok; orman yok. Müzik de. Çok geniş bir boşluk. Kendini duyuran en büyük sessizlik. (…)

"Orada bekliyor, sokağın başında. Önünde duruveren arabanın geçip gitmesini bekliyor. Sessizliğin yırtılmasını, boşluğun dağılmasını.

Sokak dar. Araba hemen önünde durduğu sıra, karşıya geçmek üzereydi. Bir ormanın içinden, kuzukulakları, kalabaklar, borsaçlar arasından (...)"

"Olmadı, çek!" (s. 39-40)

Hikâyede İstanbul'un Sirkeci, Cağaloğlu, Yenikapı, Ahırkapı gibi semtlerinin adı geçmektedir. Yazar hikâyede adı geçen mekânlarla ilgili estetik tasvirler yapmış, mekânları verirken hikâye kişisinin zihninin kendine oynadığı oyunlarla bu tasvirleri birleştirip, saldırı anında hissettiği korkuyu tekrar tekrar yaşatmıştır.

"Ooof! Ohhh!.."

"Ooof! Ohhh!.." Ağaoğlu'nun kısa hikâyelerinden biridir. Hikâyede hastalanıp tek başına bir odada ölüp kalma korkusuyla köyden, kente inşaaatlarda çalışan oğlunun yanına taşınan belediye temizlik işçisi Hüsrev konu edilmiştir. Yazar bilinç akışı yöntemi ile Hüsrev'in düşünce ve duygularını okura aktarır. Hüsrev, kentin güzel ve havadar bir bölümünde ağaçalardan dökülen yaprakları süpürmektedir. Mekân açık ve geniştir, hikâyenin başlarında mekânın Hüsrev

üzerindeki olumlu etkisi vurgulanmıştır. Fakat Hüsrev yapı itibari ile alıngan bir insan olduğu için mekânın bu olumlu etkisi hikâyenin devamında sürmez. Hüsrev, oğlu ve gelini ile ilgili yaşadıklarını kendince yorumlamaktan kaynaklı olarak huzursuz bir hale gelmiştir. Üstelik yaptığı işle ilgili utanma duygusu da buna eklenmiştir.

> *"Yoldan geçenlerin kendisine baktıklarını, haline güldüklerini sandı. Boğuntunun üstüne bir de utanç geldi, kondu. Yüreği iyice ağırlaştı. (...)*
>
> *'Rüzgârdan nem kaparsın, alınganın birisin Hüsrev', derlerdi köyde de. Belki haklılar. Keşke haklı olsalar. Kimseye yük falan geldiği yok da öyle sanıyor olsa keşke! İlle bu sıkıntı."* (s. 57)

"Savun Sevdam Savun"

Ağaoğlu, "Savun Sevdam Savun" hikâyesini üniversiteli iki gencin temiz aşkları üzerinden anlatır. Hikâyede topluma ve bireye yönelik eleştiri söz konusudur. Kent, daracık sokak, akasyanın altındaki duvar, ülke, karanlık köşeler, dar yerler hikâyede mekân ismi olarak geçmektedir. Hikâyedeki asıl mekânlar, hikâye anlatıcısının da oturduğu sevgililerin geçip gittiği daracık sokak ile bu sokaktaki akasya ağacının altında bulunan ve yine sevgililerin üzerinde oturduğu duvardır. Duvar hikâyenin başında sevginin, aşkın sembolü olarak verilmiştir. Hikâyenin sonunda ise duvar, farklı fraksiyonlardaki ideolojist gençlerin sloganları ile çirkinleşmiştir ki iki sevgili artık birbirinden farklı ideolojilere sahiptir.

> *"Şu akasyaların altını, bu duvarın üstünü onlarsız düşünemezdim. -Akasyalar varsa, onlarla vardı.- Şimdi, bu aynı ağaçların altında, aynı duvarın önünde ansızın karşılaşmalarından ürküyorum. Yapraklar, kimsenin başını süslemeye zaman bulamadan, teker teker dökülüyor. Onların dökülen bu yapraklara karışmalarından korkuyorum. Birbirlerini, bu aynı duvarın önünde, birer yaprak örneği düşürmelerinden. Bir sevda eskisi gibi."* (s. 64-65)

"Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları"

Ağaoğlu "Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Çok Dönemeçli Yolları" hikâyesini bir mühendisin Doğu'ya yaptığı bir yolculuk üzerinden anlatılır. Mühendis hayalinde yarattığı bir yazar ile yolculuk esnasında sohbet eder. Yazar, hikâye içinde hikâye kurarak, hikâyesini ironiyle karışık eleştirel bir bakış açısıyla kaleme almıştır. Yol, doğu, şantiye, köprü, tünel, ev, köy, büyük kent, kent, cadde, benzin istasyonu, tamirhane hikâyede geçen mekân isimleridir. Hikâyedeki asıl mekân içinde yolculuk yapılan arabadır. Araba dar ve kapalı mekândır. Mühendis bu mekânın ve uzun, dar yolların sıkıcı etkisini hayalinde yarattığı Osman Hasat karakteriyle aşmaya çalışır.

> *" (...) Böyle, ülkede hiçbir benzeri olmayan bir yol arkadaşını neden anlattığımı sorabilirsiniz. Özür dileyerek açıklamak isterim: Doğrusu, böyle bir yazarı ben de tanımış değili. Onunla hiçbir yolculuğa çıkmadım. Ama uzun, çok dönemeçli bir yolda yapayalnız gitmek zorundayım. Bu yolu sis ortasında, kimi zaman da tek başına geçmenin ne olduğunu bilirim. Gözün sürekli ilerde, önünde olsun diye, ya türkü söyleyeceksin ya kendi kendine bir hikâye uyduracaksın. (...)"* (s. 86)

"Şiir ve Sinek"

Ağaoğlu, Şiir ve Sinek hikâyesinde 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle okulu kapatılan kızının bir hafta süreyle eve gelmesinden mutlu olan Şükriye Hanım'ın kızı Güler'le buluşmasını anlatırken Güler'in annesine yazdığı şiiri heyecanla annesine okumaya çalışmasından bahseder ve hikâyede ev dekor olarak kullanır. Ağaoğlu, kapalı mekân üzerinden anlattığı hikâyesinde kızını en iyi şekilde ağırlamak isteyen Şükriye Hanım'ın evinden bahseder. Bu beş günlük misafirlik süresince daracık bir mutfakta çok leziz yemekler hazırlanırken bir yandan da Güler annesine yardım etmek amacıyla evi baştan başa temizler. Ancak ne yazık ki şiir, yemek ve ev temizliğinin gerisinde kalır. Güler, annesine yazdığı şiiri okumak istediğinde Şükriye Hanım her defasında farkında olmadan yaşamsal bir uğraşı dile getirerek aslında kızını mutlu etmeye çalışırken şiiri dinleyemez. Kuşak farklılığı denilebilecek bu durum iç mekânın sıcak atmosferinde şekillenir; ancak hikâye akışı içinde mekân tasvirine yeterince yer verilmez.

"Durduğum yerde durup kaldım. Elim cebimdeki, kendi üstüne katlanmış kâğıtta, kâğıttan birkaç milim uzaklaşmış olarak. Şiir benden kaçıyor. Hemen kavradım kâğıdı, cebimden çıkarıverdim. İşte şiir elimde. Görür görmez imambayıldıyı unutur sanıyorum." (s. 91)

"Hadi Gidelim"

Ağaoğlu'nun "Hadi Gidelim" hikâyesi, otobiyografik hikâyelerinden biridir. Hikâyede kendisi gibi bir sanatçı olup erken yaşta ölen Güner Sümer ile Ağaoğlu'nun yaşantılarından izler vardır. Hikâyede bireye yönelik eleştiri yapılmıştır. Özellikle toplumsal normlar yüzünden kendisi gibi olamayan, bastırılmış duyguları yabancı oldukları ortamlarda açığa çıkaran kişiler eleştirilmiştir. Hikâyedeki asıl mekân Güner Sümer'in hastalığı nedeniyle çıktıkları yurtdışındaki açık ve kapalı mekânlardır. Londra Havaalanı, Heathrow, Paris, İstanbul, Ankara, Anadolu kasabası, alacakaranlık bir oda, oda, sokak, kasaba, Konya, genişçe bir oda, kahve, Raspail, Londra, yapının duvar dibi, sinema, kasaba evi, küçük kent, Adana, İzmir, Sivas, Erzurum, bulvar, havaalanının barı, Montparnesse Garı, Paris dışında bir ev, bar hikâyede geçen mekân isimleridir. Hikâye çoklu mekân üzerinden anlatılmakla birlikte en çok tekrarlanan mekânlar otel ve otel odasıdır. Yalnız ve bunalımlı insanların tercih ettikleri mekân olan otel odası intihar eğilimli insanların da tercih ettikleri mekânlar arasındadır. Yine hikâyede anlatıcı için (bu, Ağaoğlu'nu temsil eden anlatıcıdır) de otel odası ölümü çağrıştıran bir mekân olarak geçmektedir. Ağaoğlu kardeşinin hastalığından kaynaklı olarak endişe duyduğu "ölümü" otel odasına kilitleyip ondan kurtulmak ister.

"Dün gece neden sonra kaldığımız oteldeki odamın içine doluşup duran yeşil, kırmızı ışıklar ortasında, ölümü odaya kilitlemek için çabalıyordum. Yataktan kalkıp koltuğa, koltuktan kalkıp yatağa koşuyordum. Sonra yeniden o koltukta oluyordum. Orada ölümün üstüne oturuyor, kapıda yana seğirtmesine, çıkıp gitmesine engel olmak istiyordum. Bu kez yatağın üstüne sıçrıyor, oradan bir hoplayışta kapıyı buluyordu. Ardından ben de kapıya koşuyordum, sırtımı dayayıp duruyordum orada. Bir el beni itiyor, kapı tokmağını yakalıyor, o tokmağı bükmeye çalışıyordu. Bükerse büksün. Terliyordum. Bükerse büksün kapı kilitli. Nasıl unuttum kilitli kapı. Anahtarı

kilitledim. Kilidi kırmadan kapıyı açamaz. Derken yüreğim ağzımda, anahtarı gizlediğim yere koşuyordum. Meğer buluyormuş!" (s. 100)

Bununla birlikte yine bir yurtdışı mekânlarından olan Paris renkli, insanları cezbeden haliyle hikâyede bir açık mekân olarak yer almaktadır.

3.4. *Hayatı Savunma Biçimleri* Hikâye Kitabında Mekân Algısı

"Öteki"

Ağaoğlu "Öteki" adlı hikâyesinde ötekileşmiş karakterleri ele alırken mekân unsurlarıyla karakterlerin ruh hallerinin okuyucuya daha güçlü şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Öykünün geçtiği müze mekânı geniş ve kalabalık bir mekândır fakat anlatıcı karakterin bu mekândan karşısındaki kadın karakterden başka üçüncü bir kişiye odaklanmayışı hikâyedeki bu iki karakteri kalabalık içerisinde soyut bir boyuta taşımıştır. Bu durumu oturdukları kafeteryanın tasvirinde de daha güçlü bir hale getirmiştir. Kafeteryanın uğultusunu hikâyede insanı hareketsiz kılan, dondurulmuş heykellere benzetilmesi ve bu iki karakterin bu uğultunun dışında tutulması onların toplum içerisindeki aidiyetsizliklerini göstermektedir.

Yazar *Deniz Kıyısında Genç Kadın* tablosunun tasviriyle de okuyucu kapalı bir mekândan açık bir mekâna çeker. Tablodaki deniz gökyüzü gibi ifadeler daha rahatlatıcı bir hava yaratmakla beraber, tasvir edilen tabloda yer edinen kadının bilinmezliği okuyucuyu mekân içerisinde düşünmeye sevk eder. Bu ise okuyucu ve hikâyenin anlatıcı karakterinin daha da bağlanmasını sağlar:

> *"Munch'un deniz kıyısında genç kadın tablosu önünde duruyorduk. Mavilikler: mavi kumsal, mavi gökyüzü, mavimsi yeşillikler, fiyordların morumsu mavi birkaç kaya parçası, göğe, denize, kıyıya, bunların her ton mavisine egemen, arkası bize dönük beyazlı genç kadın. Düz sarı saçları beline iniyor."* (s. 127)

"Rabia'nın Dönüşü"

Ağaoğlu'nun "Rabia'nın Dönüşü" hikâyesi bireye ve topluma yönelik eleştiriler içeren bir anlatıdır. Metinlerarası geçişleri olan hikâye bu yönüyle farklı

bir anlatıdır. Yazar hikâyesini başka kurmacaların (*Sinekli Bakkal* ve *Eylül*) kahramanları üzerinden oluşturmuştur. Metinlerarası aktarım söz konusu olunca kahramanları alınan diğer iki romanın mekânları da alınmıştır. Hikâyede gerçek bir kişi gibi ele alınan *Sinekli Bakkal*'ın Rabia'sının dönüş haberi bir ev toplantısında konu edilir. Anlatıcı kişi bu toplantıdan çıktıktan sonra evine dönmek istemez ve Boğaz'ın çok az aydınlatılmış bir kıyısında yürümeye başlar. Bu yürüyüş sırasında çalışan muhayyilesi ile bahsi geçen iki romanın üzerinden düşsel bir anlatıma geçer. Ev, Boğaz'ın çok az aydınşatılmış bir kıyısı, Boğaz köyü, Amerika, Fransa, Norveç, İngiltere, Madrid, Milano, bakkal dükkânı, bakkalı sinekli mahalle, İlhami Efendi konağı, mahallenin gölgeli çeşmesi, tekne, insanların doğdukları evleri, köşk, yalı, eski ahşap konak, Galata Rıhtımı, hapishane, Anadolu kıyıları, otelin rufu, eski bir mahalle, hikâyede geçen mekân isimleridir. Hikâyede İstanbul ismi doğrudan geçmemekle birlikte bahsedilen diğer mekânlardan ve hikâyeye ögelerini veren romanlardan yapılan çıkarımla hikâyenin asıl mekânı açık ve geniş mekân olan İstanbul'dur. Anlatıcı muhayyilesinde, bahsi geçen romanların kahramanları ve yaşadıkları ile ilgili görüntüler oluştururken bir yandan da o roman kahramanlarının yaşadıkları mekânları da görmeyi arzulamaktadır (s.136). Gerçek olan İstanbul görüntüleri ile düşsel İstanbul görüntüleri anlatıcının ağzından aktarılırken birbirinin içine geçmektedir. Hikâyede mekânlara ait estetik tasvirler de mevcuttur:

> *"(...) Rabia başta, bakkalı sinekli mahallenin bütün insanları çoktan sisler içinde. Yalının penceresinden denizdeki erkeklere bakan Suad sisler içinde. Ara ara karanlıkta çakan ışıklı benekler, her şeyi hem var, hem yok kılıyor. Şimdi şurası aydınlık derken, arası karanlıklara batıyor.(...) "* (s. 142)

"Çınlama"

Ağaoğlu, "Çınlama" adlı hikâyesinde kamu hizmetinden emekli olan Seyfi Bey'in emekli maaşıyla ufak bir apartman dairesi alması ve buraya ilk yerleşen kişi olmasından bahseder. Ağaoğlu, bu hikâyesinde Seyfi Beyin iç mekân olan dairesi ve dış mekân olan bahçesinden uzun tasvirlerle bahseder ve mekânı hikâye kişisinin tüm psikolojisini etkileyen estetik bir alan düzeyinde verir. Mekân Seyfi Beyin gayretiyle bakımsız durumdan, güzel bir yaşam alanı hâline gelecektir. Seyfi Bey'in yerleşik olma dinginliğiyle geldiği bu daire, elektrik ve suyu olmasa da küçük balkonu ve

arka avlunun seksen-doksan metrelik alanıyla ona umut vadeder. Seyfi Bey yan inşaattan aldığı suyla evini temizler, arka bahçeyi de bir pikapla molozlarından arındırır. Kalorifer kazanı olmadığı için idare eder. Tüm olumsuzluklara karşın aidiyet duygusu onu mutlu etmektedir; ancak sonradan apartmana yerleşen diğer komşular kimi zaman toprağını bile havalandırdığı arka bahçesini kimi zaman da ufak dairesini kirletir ve toplu yaşama kurallarına son derece aykırı davranırlar. Başta bu duruma sabreden ve kendisine telkin veren Seyfi Bey komşularının ağır davranışları karşısında soğukkanlılığını kaybeder ve komşu çocuğunun iskeleden düşeceğini fark etmesine rağmen olaya müdahale etmez, yaşama karşı sevgi ve tahammül duygularını yitirerek nefret duygusunu seçer.

> *"Düş, hadi düş! –Düş ve geber…-*
>
> *Derinliğine bir çınlama sonra.*
>
> *Sonuçta, tahtalar küçükle birlikte yere indiği, oğlanın sesi soluğu o anda kesiliverdiğinde bile, az önce bitkinlikle geri yıkılan köpekte herhangi bir kımıltı olmaz. Öncesiz ve sonrasız soluğu kesilen oymuş gibi."* (s. 157)

Ağaoğlu, hikâye akışında olay ve durumları, üst anlatıcı ve okurun katılımıyla varsayımlar üzerinden anlatırken kahramanın tüm davranışlarını mekânla ilgili yaşananlar üzerinden yoğun mekân tasviriyle verir.

"İki Yaprak"

Ağaoğlu, "İki Yaprak" adlı hikâyesinde gurbette oturma izni almamış iki Türk'ün farklı mekânlarda tesadüfen karşılaşmalarını ve birbirlerini sevmelerini anlatır. Bu iki göçmen sürekli yer değiştirip kentten kente kaçarken durakta birbirlerini tanırlar ve benzer kaderleriyle birbirlerini çok beğenmeleri nedeniyle birlikteliğe karar verirler. Yazar, anlatımda daha çok tahlil cümlelerine ve iç konuşmalara başvurmuştur. Hikâye, kahvede oturan bu iki kahramanın hisleriyle başlar. Sonrasında Amsterdam tren istasyonu, Hannover tren istasyonu, sokak gibi farklı yerlerde oturan kahramanların Afrika'ya bilet almalarıyla hikâye devam eder. Anlatıcı olarak birinci tekil kişi ve yazarın iç içe geçtiği hikâyede kahramanlar Tibet'e gitme isteğini de dile getirirler.

“’Bir zamanlar ona sevdalıydım. O ise sadece arkadaş oldu bana. Sonra, bir zaman da o bana sevdalandı, ben ona arkadaş oldum. Şimdi… Afrika… Yurtsuzluk…’

(…)

‘Hadi’ diyorum, ‘Afrika’ya bilet alalım…’

‘Ama sonra Tibet’e de almamız gerekir, ‘ diyor.

‘Tibet’e de alırız.’” (s. 164)

Hikâyede bu kadar farklı mekân adı kullanılmasının nedeni, kahramanların kaçak olup sürekli yer değiştirmeleriyle ilgilidir. Hikâyede daha çok, kapalı mekân olan kahve ve açık mekân olan tren istasyonu ve sokakta gelişen durumlardan bahsedilirken, mekân tasviri pek kullanılmamış, eserde tahlil cümleleri öne çıkmıştır.

“**Oh Canıma Değsin!”**

Ağaoğlu’nun “Oh Canıma Değsin!” hikâyesi, bir mimarlık/mühendislik ofisinde temizlik ve çaycılık işlerine bakan eğitimsiz bir kadın olan Elmas’ın üzerinden anlatılır. Toplum içindeki kültür farklılığı olan insanların arasındaki ilişkileri ironik bir şekilde işleyen hikâyede iki mekân vardır. Birisi Elmas’ın çalıştığı işyeri ki burası Elmas için sıkıcı ve yorucu dar ve kapalı mekândır. Çünkü Elmas, diğer çalışanlarla arasındaki kültür farkından dolayı onları, onların dünyasını ve mizah anlayışlarını anlamamaktadır. Nitekim bunu hikâyedeki

“*İnan vallahi, bazı nah şurama geliveriyor, ne dediğimi, ne ettiğimi bilemiyorum. Sorarsan, çok şükür, bu yeni işim de eyi, temiz bir iş hiç değil. Hem bakma sen bu laflarıma gız; orada, efendi’ler, buyurunuz’lar, hay hay’lar filanlar, (…) Cinler gelip şuranı sıksalar da öyle, burana tıkansalar da böyle…”* (s. 167)

ifadelerinden de anlaşılmaktadır.

Diğeri ise Elmas’ın evi olup dar ve kapalı mekân olmasına rağmen Elmas mutlu olduğu, içinde olmak istediği mekândır.

"**Şehrin Gözyaşları"**

Ağaoğlu'nun "Şehrin Gözyaşları" hikâyesi, bir önceki "Oh Canıma Değsin!" hikâyesinin devamı niteliğindedir. Masalsı bir anlatımla dış anlatıcı ile yürütülen hikâye yozlaşan topluma ve insani değerlerini yitirip, kabalaşan insanlara yönelik eleştiri içermektedir. Yozlaşan, kabalaşan şehir insanına rağmen eski şehir kültürünü yaşatan ve muhtemelen anne-oğul olan bir çift zarif insanın gittiği nezih lokanta hikâyenin asıl mekânıdır. Kapalı mekân olan lokanta estetik tasvirlerle ve alışılmamış bağdaştırmalarla anlatılmıştır.

> *"Kameriyeler, bakımlı, ender bitkiler yeşillikler arasında ustalıkla yerleştirilmiş masaların hemen hepsi görünüme hâkim noktalarda. (...) 'Limonata gibi' bir akşam havası, gökte yıldızlar ise birbirine çapkın selamlar göndermekte."*

Mekânın kişilerin üzerinde rahatlatıcı bir etkisi vardır. Şehir, büro, kaldırım, tümsekli sokak, köprü, köy, tarla, lokanta, koruluk hikâyede geçen diğer mekân isimleridir.

"**Gözgöze"**

Ağaoğlu'nun "Gözgöze" hikâyesi, bir ağız tadı uzmanı ile onu yurtdışındaki bir ülkede tanıştığı ve sonradan ülkeye dönüşte yeniden karşılaştığı anlatıcı üzerinden anlatılır. Yıllar sonra beş yıldızlı bir otel lobisinde karşılaşmalarının ardından ağız tadı uzmanının evinde bir araya gelmeleri ve uzmanın kendisini yaralayan bir olayı diğer hikâye kişisi olan anlatıcıya anlatması, anlatıcının hayal dünyasında bu olaya ait bir senaryo doğurur. Hikâye mekânı, çok lüks bir otelin en üst katındaki en şık odasıdır. Mekân olarak belirtilen odanın özelliği, aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, çok lüks olmasıdır.

> *"Fakat kadın nasıl oluyor da lüks bir otelin en üst katlarındaki en şık odasında, camın önünde mükellef bir kahvaltı masasında, yanıbaşında erkeği varken, tanımadığı bir adamla gözgöze gelebiliyor; bu adamlar nerden çıkıyorlar, kahvaltının ek lezzetlerinden, güzel esintilerinden biri gibi, hem de oda camının önünde, neredeyse el sallayarak beliriveriyorlar, sipariş üstüne mi geliyorlar, ne oluyor? Gelin de anlayın ... "* (s. 183)

Yabancı bir ülke, yabancı bir işyeri, odalar, tanıtım merkezi, eş yıldızlı otelin lobisi, ev, yolcu vapuru, beş yıldızlı otelin önü, cezaevi kenti, başka bir kent hikâyede geçen diğer mekân isimleridir.

"Asrî Zamanlar Kilimi"

Ağaoğlu'nun "Asrî Zamanlar Kilimi" hikâyesi, yapı ve içerik olarak bir hikâyede bulunması gereken ögelere sahip değildir. Dolayısıyla hikâyede mekân ögesi de yoktur. Deneysel bir çalışma olan bu hikâyede yazar kilimlere dokunan motiflerdeki duygu ve mesajları günümüz dünyasındaki bozulan değerlerle, bozuk duygulanımlarla, değişen nesne algısıyla değiştirmiştir. Hatta o kadar ki kilimin hammaddesi olan ipliği bile asrî zamanların sunî iplikleri ile değiştirmiştir.

"Makine dokuması, asrî zamanlar kilimi.

İplik evsafı: Yüzde seksen iki: Orlon. Yüzde on beş: Viscose.

Yüzde iki: Pamuk. Yüzde bir: Yün." (s. 191)

Toplumsal ve bireysel eleştiri içeren bir anlatıdır. Kısa cümleler ve ritmik tekrarlar kilim dokumasını çağrıştırır.

"**Tanrının Sonuncu Tebliği"**

"Tanrının Sonuncu Tebliği" hikâyesi, Ağaoğlu'nun düşsel içerikli hikâyelerindendir. Yazar hikâye kahramanını, evine dönerken bindiği bir otobüste düşler âlemine daldırır. Hikâye kahramanı, düşün görüldüğü mekân olan otobüsün şoförünün, otobüsü sinirli bir şekilde kullanmasından kaynaklı daldığı düşler âleminde Tanrı'nın düzenlediği bir toplantıya davetli olarak katılır. Bu toplantının mekânı bir otele benzemektedir. Bu mekân; Milano ya da Stasbourg Katedralleri'nden birinin tepesi, Selimiye Camisi'nin minarelerinden biri, Katmandu'daki Tamecu Bhavani Tapınağı'nın en üst katı olabilir. Cennet de cehennem de olmayan, belki de A'raf denilecek bir mekân.

"Uluslararası otel zincirlerinden birinin İstanbul halkası olabilirdi burası. Selimiye Camisi'nin minarelerinden birinde, Katmandu'daki Tamecu Bhavani Tapınağı'nın en üst katında da olabilirdik. Yani yükseklerdeydik.

Buraya Cennet denemezdi, Cehennem'de de değildik. A'rafta duran ruhlar mıydık peki?" (s.194)

Toplantıya katılanlar kır çiçekleri ile donatılmış bir mekâna alınırlar.

"Hepimiz tütsülerle dumanlanmış olacağı yerde, serpme kır çiçekleriyle donatılmış bir salona alındık." (s.194)

Hikâyenin asıl mekânı düşsel bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşün sonunda anlatıcı yeniden otobüste uyanır. Ev, otobüs, Kongre salonu, gökdelen tarzı bir yapının rufu, Milano ya da Stasbourg Katedralleri'nden birinin tepesi, Selimiye Camisi'nin minarelerinden biri, Katmandu'daki Tamecu Bhavani Tapınağı'nın en üst katı, cennet cehennem olmayan, A'raf, salon, spor salonu, taşra oteli, Güney, Akdeniz, taraça hikâyede geçen mekân isimleridir.

3.5. *Düşme Korkusu Hikâye* Kitabında Mekân Algısı

"Yürüyüş"

Ağaoğlu, "Yürüyüş" adlı hikâyesinde Ragıp Ersal adlı bir mizah yazarının çok beğenilen fıkralarını, dış mekân olan Sarıyer-Tarabya yürüyüş yolunda yürüdükten sonra iç mekân olan kahvede yazması ve eşinin de çocuk piyesleri yazarlığıyla ona destek olmasını anlatırken bir gün yaya kaldırımında çarpılıp yere düşmesiyle korkarak bir daha yürüyüşe çıkamaması ve bu nedenle başarılı fıkralar da yazamaması sonucu işteki ve evdeki itibar kaybını anlatır

"Her sabah Kahvaltıdan sonra Sarıyer-Tarabya arasındaki 2-3 kilometrelik Yaya kaldırımında geniş adımlar atarak yürüyor yolun sonunda bir kahve var. Oraya oturur hem dinlenir hem de bir bardak su ve sade kahve eşliğinde kafasında yazdıklarını önündeki kâğıtlara geçirir." (s. 11)

"Günlerden bir gün mizah yazarımız ünlü yürüyüşlerinden birinde hem de yaya kaldırımının En düzgün yerinde Yıldırım çarpmış gibi bir çarpmaya uğrayarak Yüzükoyun yere düşer. Tuhaf bir sağduyuyla ellerini başına götürüp kendine korumuş gözündeki gözlüğü bile düşürüp kırılmamış..." (s. 12)

Ragıp Erkal, bu korku nedeniyle sürekli evde durmaktadır (s. 13). Ağaoğlu, Ragıp Erkal'ın eşine ait bu evi güzel ama alışveriş merkezinden uzakta bir ev olduğu için araba ihtiyacı gerektiren bir kat olarak tanımlamakta ve Ragıp Bey'in arabasını satması nedeniyle bu durumun onları olumsuz etkilediğini belirtmektedir. Ragıp Bey, fıkra yazamaması nedeniyle eşi ve hizmetçiyle de tartışır. Ağaoğlu, bu hikâyesinde Sarıyer ve Tarabya arasındaki yürüyüş yolunu ve kahveyi, yazarın esin kaynağı olarak verirken bu açık mekânlarla ilgili tasvir kullanmaz. Düştükten sonra dışarı çıkmak istemediği kapalı mekân olan ev ise güzeldir ve ona güven duygusu verir. Ağaoğlu bu hikâyesinde mekân tasvirine çok az yer verirken mekânları Ragıp Bey'in önceki yaşamı ve sonraki yaşamı diyebileceğimiz çok farklı iki bölüme de ayırır.

"Zengin Adam"

Ağaoğlu'nun "Zengin Adam" hikâyesi, ironiyle karışık bireye yönelik eleştiri içeren bir hikâyedir. Hikâyede zengin olma hırsına kapılmış cimri bir baba ve onun kızının yaşamı anlatılır.

"Ne olursa olsun, mimar baba, eşinden de kızından da daha çok parayı sevmektedir, hâlâ ucuz-pahalı arsaların geleceğini hesaplamayı da boş vermiş değil. Bu arada kendisinden borç para isteyenlere söylediği 'Ben zengin adam değilim ki…' (s. 23)

Mübalağalı bir halk anlatısı ya da söylence tarzı bir anlatıma sahip olan hikâyede mekân ön plana çıkmamaktadır. Ucuz arsa, en pahalı restoranlar, ev, memleket, meclis, bankalar, yeşil ormanlar, yurtdışı, mahkeme, şehir, en değerli arsa hikâyede geçen mekân isimleridir.

"Kökten Değişim"

"Kökten Değişim" hikâye türünde yazılmamıştır. Daha çok deneme diyebilceğimiz bir metin olan "Kökten Değişim"de yazar, Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet sonrası dönemi karşılaştırır. Osmanlı döneminde köylerde "toprak, saman, tahtalardan yapılma kerpiç" evler; şehirlerde ise ahşap büyük evler, saraylar, hanlar ve hamamlar olduğunu söyleyen yazar, evlilik sonrası kızın eşinin evine

yerleştiğini, tek başına sokağa çıkamayacağını belirtmektedir (s. 38). Bu metinde kökten değişimin toplum içinde ve aile arasında yarattığı sıkıntılara da değinilmiştir.

"Bu öyle bir kökten değişimdir ki, yaşlıca baba ile genç oğlu birbirine yabancılaşmıştır. Cumhuriyetin ilk kuşaklarından olan oğul babasından utanmaktadır. Arkadaşlarına evlerine getirmek istemez. Çünkü babası özgürlük yerine İstiklal, yaşam yerine hayat, düşünce yerine Tefekkür, ölüm yerine vefat deyip durmaktadır..." (s. 40)

"Bir dram: Konak yıkılmış, yerine dört beş katlı bir apartman yapılıyor. Üzüntüyle sevinç, gülmeyle ağlama yanyana, içiçe. Hepsi de sokağa düşme korkusundan…" (s. 41)

"Erkek Terzisi"

Ağaoğlu, "Erkek Terzisi" adlı hikâyesinde babası Kemal Terzi'nin işindeki başarısını devam ettirmek isteyen oğlunun, kendi iki oğlundan destek alamaması ve iş yerinde düşmesinin ardından ameliyat olması nedeniyle işlerine ara vermek zorunda kalmasını anlatırken politikacıların ona gösterdiği ilgi nedeniyle *Partici Terzi* diye anılmasından da bahseder. Hikâye kahramanı *Partici Terzi* olarak anılmaktan ve oğullarının işe ilgisizliğinden son derece rahatsızdır. Bir yandan da terzilik mesleği hazır giyim karşısında gün geçtikçe irtifa kaybetmektedir. Ağaoğlu terzilik mesleğinden bahsettiği hikâyesinde ana mekân olarak dükkânı seçer ancak bu kapalı mekânın tasvirine yer vermeyerek olaylara ev sahipliği yapan bir dekor olarak eserde sadece dükkân adını kullanırken bir ara dükkânın camlı vitrinindeki mankenlerden bahseder. Ayrıca hikâyenin girişinde küçük şehirlerde mutlaka bir erkek terzisi olduğu belirtilerek Kemal terzi gibi bir markanın büyük şehirde iş yaptığı anlatılır; ancak bu açık mekân hakkında bilgi verilmez.

> *"Çünkü Kemal terzi bir markadır. Büyük şehrin en güvenilir markası olup diktiği takımlara, smokinlere, pantolonlara, gömleklere, Papyon kravatlra ' bu oradan' dedirtmesini bilmektedir."* (s. 46)

Kemal terzinin torunları Bodrum ve Amerika'dadırlar ancak yazar bu açık mekânlarla ilgili de tasvire yer vermeyerek hikâyesini daha çok tahlil cümleleri üzerine kurar. Kemal Bey'in oğlu, kendi oğlunun Bodrum'da dükkân açma teklifini

sahil insanının terziye daha az gelmesi nedeniyle reddederken borçları nedeniyle düşüncelidir.

"Orta Sınıf"

Ağaoğlu'nun "Orta Sınıf" hikâyesi, çok iyi anlaşan altı yıllık evli bir çift üzerinden anlatılır. Bu hikâyede mutlu giden bir evliliğin geçim sıkıntısı yüzünden bozulması ve sonunda kadın kahraman olan Güler'in eşinden evde sokak ortasında dayak yemesini anlatan yazar, kapalı ve dar mekân olarak evi, açık ve geniş mekân olarak da sokağı tercih etmiştir.

"O Böyle bağıradursun kocası onu yakalamış, dövmeye, sürüklemeye başlamıştır. Sokaktan geçenler genç kadını kocasının elinden kurtarmaya çalışıyorlar..." (s. 62)

Kapalı mekân olan ev başta huzur veren bir yerken geçim sıkıntısı yüzünden daralmaya başlamıştır. Güler daralan evden ve geçim sıkıntısından kurtulmak amaçlı olarak bir işte çalışmayı istemektedir.

"Vatan Sevgisi"

Ağaoğlu, "Vatan Sevgisi" adlı hikâyesinde Başkent otobüs terminalinde oğlu Bülent'i askere göndermekte olan bir babanın heyecanını anlatırken bu açık mekânın çok kalabalık olduğundan bahseder. Bülent, İzmir Karaburun ucundaki deniz üssü askeriyesine gitmektedir. Bülent'in büyükbabası Kurtuluş Savaşı'nda çavuştur ve üç düşman askerini öldürüp sonra şehit olmuştur; bu nedenle babası Bülent'ten de aynı fedakârlığı beklerken Bülent vatan için ölmeyip yaşamak gerektiğini babasına şaka yollu söyleyince babası biraz kırılır.

" (...) bu yalnız ayrılık için değil, oğlu vatan uğruna canını vermeye pek istekli görünmüyor. 'Babacığım, ben vatanımın üstünde insanca yaşanabilecek bir yer olmasınaçalışarak sevebilirim; keselim şu sloganı artık!' deyip duruyor, isyan ediyor. Oğlunun bu isyanı da babayı isyana sürüklemekte." (s. 68)

Bülent'in aklındaki esas düşünce okuduğu tiyatro bölümünde yükselmek ve beraber tiyatro oynadıkları Selma'ya kavuşmaktır. Farklı önceliklerle sohbet eden baba oğul birbirlerinin dilinden konuşamazlar. Hikâyenin sonunda, Karaburun ve oranın balıklarını hatırlayan babanın oğlunun orayı sevmesi dileğiyle duygulanması söz konusudur. Ağaoğlu bu hikâyesinde otobüs terminalini esas mekân olarak alırken bu dış mekânda çok insan ve araç olduğunu belirtmek haricinde mekânla ilgili açıklamada bulunmayıp, buranın gürültü ve karmaşasını babanın iç dünyasındaki coşku ile örtüştürüp neredeyse slogan atmasının bile doğal karşılanmasını sağlamaktadır. Hikâyede mekân, kahramanların iç dünyasını yansıtan bir estetik alan durumundadır.

Kitaplarına Alınmamış Hikâye

"Olan Oldu"

Ağaoğlu'nun "Olan Oldu" hikâyesi deprem konulu bir hikâyedir. Yazar, deprem sonrası insanların haline, çabasına, acısına ayna tutmaktadır. Sağ kalan bir inşaat işçisinin *"Allah'ın bize nimeti de bu işte: iyi ki evimiz yokmuş."* (s. 9) şeklindeki ifadesi sevinçle acının karışımıdır. Hikâyede deprem yıkıntıları, deniz kenarı, inşaat alanı mekân olarak geçmektedir. Deprem sonrası yıkıntıların tasviri yapılarak insanların şaşkınlıkları ve panik içinde olmaları anlatılmıştır. *"Demir çubukları can havliyle aralayabildiği kadar aralamış, başını incecik bir yarıktan aşağı uzatmaya çalışmakta. Sonunda kulak dayıyor: Ah şu insanlar sussalar. Biraz sessizlik olsa. Seslen hadi. Aşağıya sese doğru seslen."* (s. 10)

SONUÇ

Bu çalışmamızda Ağaoğlu'nun beş hikâye kitabında bulunan toplam kırk dört hikâye ile kitaplarına girmeyen bir hikâye olmak üzere toplamda kırk beş hikâye incelenmiştir. Çalışmada hikâyelerdeki mekân ögesi/ögeleri tespit edilerek bu ögenin/ögelerin hikâyedeki işlevi ve diğer ögelerle ilişkisi değerlendirilmiştir.

Ağaoğlu, Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatında "deneyci, arayışçı" bir yaklaşımla sürekli yeniyi arayan ve kendini yenileyen bir isim olarak adından yurtiçinde ve yurtdışında çokça söz ettirmiş, sanatçı kişiliği, eserleri ve dünyayı algılayış biçimiyle ilgili değişik çalışmalara konu olmuş bir düşünür, yazar ve sanatçıdır.

1929 yılının 13 Ekim'inde Ankara'nın Nallıhan ilçesinde doğan Ağaoğlu, dört çocuklu bir ailenin tek kız evladı olmanın zorluğunu yaşayarak büyümüştür. Tüccar, hafız, sorumluluk sahibi bu yüzden hayata karşı çok fazla esneyemeyen bir baba ile çok okuyan, görgülü, titiz-temiz, sevecen bir anneye sahipti. Ailesinden aldığı eğitim ve görgü onun, hayatının ileriki yıllarında topluma karşı güçlü bir birey olarak ayakta kalmasına yardımcı olmuştur.

Kişilik itibariyle içine kapanık bir insan olmakla birlikte yaşamın akışından ve getirilerinden geri durmayan yazar toplumsal duyarlılığını hiçbir zaman geride bırakmamış bunu eserlerinde hep hissettirmiştir. Topluma ve bireye dönük eleştirel bakış açısıyla ironik bir şekilde yazmayı tercih eden yazar, "durumları" ve "an"ı yazmıştır.

Klasik anlatımın tek çizgide ilerleyen "geldisinden gittisinden" kaçan ve kendini tekrar edip yenileyememekten korkan bir yazar olarak neredeyse her eserinde farklı bir şekil kullanmıştır. Edebiyat dünyasına gerçekçi bir çizgide yazarak başlayan Ağaoğlu'nun zaman içerisinde modern anlatıya sonralarında ise postmodern bir çizgiye giden bir yolu vardır. Her ne kadar yazarın kendisi 1993'de yaptığı bir söyleşide Hande Öğüt'e: *"—Postmodern? Bilmem. Umurumda değil. Aslolan hayat. Yazarken gözümü ne okura ne kuramlara, etiketlere, ne kategorilere dikerim ben. Hayata dikerim. Burada olmuşlara, olmakta olanlara ve olabilecek olanlara dikerim. Bunun çağırdığı anlatım, kurgulama, dil sorunlarına dikerim"*

(Ağaoğlu, 2003: 152) dese de yurtdışı ve yurtiçi edebiyat çevreleri onu postmodernist bir çizgiye oturtmuştur.

Adalet Ağaoğlu'nun okuru, "nitelikli okurdur", çünkü Ağaoğlu okurun yazar kadar emek vermesinden yanadır. Edilgen bir okur istemeyen yazar, yazdıklarını anlama ve yorumlama gayretine soktuğu okurunu her zaman "yukarı çekmeye" çalışmıştır.

Ağaoğlu, her zaman sorgulayan bir insan ve sorgulayan bir yazar olarak okurunu da sorgulamaya yöneltmek istemiş ve onları "bulundukları yerden kuşkuya düşürmek için" yazmıştır (Kabacalı, 1994: 53).

Ağaoğlu dünya görüşüne ve siyasî duruşuna paralel bir edebiyat anlayışı içinde olmuştur. Toplumsal gerçekçi bakış açısıyla edebiyat yapan yazar, toplumu bireyden, bireyi toplumdan ayırmadan ve yaşadığı, yazdığı dönemin gündeminden uzaklaşmadan yazmıştır. Daha çok toplum içerisinde yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin iç dünyasını anlatmayı tercih eden yazar, bireyi o noktalara getiren toplumsal dinamikleri de satır aralarında vermeyi ihmal etmemiştir.

Toplumsal yaşamı gerçekçi ve inandırıcı bir anlatımla kaleme alan yazar, "yaşamın nereden gelip nereye gittiğini"nin muhasebesini yaparak yazmıştır. Onun farklı arayışlar içinde olması anlatılarında kendini göstermiş ve katmanlı, iç içe geçmiş, çok boyutlu zamanların ve çok boyutlu mekânların kullanıldığı anlatılar oluşurmasına sebep olmuştur.

Toplumun her kesiminden insanı, onun eserlerindeki şahıs kadrosunda görebilmekteyiz. Bu insanlar, günlük yaşam içerisindeki sıradan eylemleri ile yaşadıkları durumları, o "durumları yaratan diğer durumları"n içinde anlatılmıştır. Kendisini "sırtından yazmaya yiten" Sait Faik gibi Çehov tarzı yazmayı tercih eden Ağaoğlu, eserlerinde benzetmelere, simgelere, kişileştirmelere başvurarak nesneleri insanlaştırırken kimi zaman da insanı araç haline getirmiştir (Ağaoğlu, 2003: 120). Yazar, kahramanlarının içinde bulundukları ruh halini ve kahramanlarının bilinçaltını derinlemesine verebilmek için birçok anlatı ögesini bir arada kullanmıştır.

"Bir hikâye yazmayı en çok istediğim ve bir hikâye yazmaktan en çok kaçındığım dönem, Sait Faik hikâyeleri ile tanıştığım dönem oldu. Aynı kapı, hem cennete, hem cehenneme açılıyordu. Ve bence, Sait Faik'in cenneti de, cehennemi de,

başka birinin asla olamayacak cennet ve cehennemlerden biriydi. Sanırım bunun için, yaşıtlarımdan çoğu, Sait Faik izinde hikâyeler yazdılar, ben de kendi cennet cehennemimi aramaya çıktım." (Ağaoğlu, 1985: 158) şeklinde kendini ifade eden yazarımız, Sait Faik'ten etkilenmiş fakat onu taklit etmemiştir.

Ağaoğlu'nun kahramanları belirgin birer kişilik taşımazlar, tip değildirler. Onun şahıs kadrosunda bulunan kişi "herhangi birisi"dir. "Herhangi biri"nin şahsında yabancılaşmayı, yalnızlığı, korkuları, yozlaşmayı, değişmeyi, baş kaldırıyı, dini, kültürü, sevgiyi, ideolojiyi, ölümü vb.yi objektif bir bakışla sorgulayıp yazmıştır. Ağaoğlu, yazdığı her türdeki her yeni eserinde farklı bir biçimde tekrara düşmeden yazmıştır.

Yazarın çalışmamıza konu olan hikâyelerindeki mekân algısı ile ilgili değerlendirmelerimiz ise şu şekildedir:

Öncelikle Ağaoğlu hikâyelerinde geçen mekânlar bütün olarak değil, hikâyedeki tema ve iletiye göre şekil alır. Onun hikâyelerinde mekân kimi zaman olay akışının gerisinde kalırken kimi zamanda hareketli hale geçip, daralarak-genişleyerek akışa ivme katar. Çok çeşitli ve farklı mekânlara hikâyelerinde yer veren yazar, bu mekânlara farklı işlevler de yüklemektedir. Yazarın içsel haritasının oluşumunda mekânın önemli bir payı vardır.

Yazarın hikâyelerini mekân niteliklerine göre gruplandıracak olursak iki esas nitelik karşımıza çıkar: açık ve kapalı. Bununla birlikte bazı hikâyelerinde hem kapalı hem açık mekân bulunurken bazı hikâyelerinde ise mekân anlatımın gerisinde kalmıştır ve belirsizdir.

"Yüksek Gerilim", "Duvar Öyküsü", "Bileyici", "Yan Kapı", "Bi Sevmekten… Bi Ölümden…", "Çok Özel Küçük Şeyler", "Ooof! Ohhh!..", "Savun Sevdam Sen Savun", "Rabia'nın Dönüşü", "İki Yaprak", "Vatan Sevgisi", "Olan Oldu" isimli hikâyeler açık mekân ögesinin kullanıldığı hikâyelerdir. Yazar, eserlerine yerleştirdiği mekânları okura aktarırken kimi zaman estetik tasvirleri kullanır kimi zamanda mekânın sadece görüntüsünü kullanmak yerine bazen bir koku bazen bir ses ile mekâna boyutlar kazandırır. Yukarda hikâye çözümlemelerinin yapıldığı kısımlarda bu kullanımların örnekleri mevcuttur.

“Adi Suçlu”, “ Yasemin İşçileri”, “Sen de Sor”, “Yol”, “Teşekkür Ederim”, “Eskiden Bir Sabah”, “Akşamüstü”, “Nerde O Eski Ölümler”, “Sessizliğin İlk Sesi”, “Dar Odanın Karanlığı”, “Karanfilsiz”, “Şiir ve Sinek”, “Öteki”, “Oh Canıma Değsin!”, Şehrin Gözyaşları”, “Tanrı’nın Sonuncu Tebliği”, “Yürüyüş”, “Erkek Terzisi” isimli hikâyeler kapalı mekân ögesinin kullanıldığı hikâyelerdir. Bu hikâyelerde mekân, daha çok kahramanın ruh halini ve bilinçaltını okura aktarmak için birer araç olarak kullanılmıştır. Mekândan kaynaklı çağrışımlar kahramanı bir bilinç düzeyinden başka bir bilinç düzeyine aktarabildiği gibi zaman düzlemi içinde de kırılmalara sebep olarak kahramanı anlatı zamanından ileriye ya da geriye götürebilmektedir. Bazı hikâyelerde düşsel mekânla gerçek mekân birbirine karışarak verilmiştir. Yukarıda yapılan ayrıntılı çözümlemelerde bu hususlara da değinilmiştir.

“Özgürlükçü”, “Sen Ey Kutsal Işık”, “Muz”, “Kimi Zaman da Yapayalnız Gitmek Uzun ve Dönemeçli Yolları”, “Hadi Gidelim”, “Çınlama”, “Orta Sınıf” isimli hikâyelerde hem kapalı hem de açık mekânın birlikte kullanıldığı görülmektedir. Kimi zaman açık mekândan kapalı mekâna geçerek anlatının tematik özelliğine ve kahramanın iç dünyasına göre mekân daraltılmış kimi zaman da tam tersi yapılarak mekân genişletilmiştir. Simgelere ve çağrışımlara eserlerinde önem veren yazar, hikâyelerinin tematik kurgusunu oluştururken mekân ögesini araç olarak kullanmıştır.

“Gün Üç Dakika”, “Hüzzam Mavisi”, “Asri Zamanlar Kilimi”, “Zengin Adam”, “Kökten Değişim” isimli hikâyelerinde mekân belirsizdir ve anlatımın gerisinde kalmıştır.

Yazarın hikâyelerinde anlattığı kentler, başta Ankara olmak üzere İstanbul, Eskişehir ve diğer orta Anadolu kent ve kasabalarıdır. Ağaoğlu'nun hikâyelerinde yurtdışı mekânlar ise genelde Avrupa’nın belirgin kültür merkezleri veya başkentleridir. Bunlar, Ankara ve İstanbul'a dönük olumsuz bakışın aksine, son derece olumlu bir bakış ile verilirler. Buralardaki insanlar, yani yabancılar da, birkaç örnek dışında, genel anlamda olumlu özellikleri ile hikâyelerde yer bulmuştur.

Adalet Ağaoğlu, hikâyelerinde farklı mekânları, iyi bir gözlemle yansıtabilen bir yazardır. Adalet Ağaoğlu kendisinin Ankaralı olması sebebiyle, yaşadığı bu yeri ve çevresini gerçek olarak anlatır. Yazar, tutkusuna başkaldırarak bu sehrin yalnız ruhu ve ülküsüne degil, Ankara’nın cografyasıyla da kıyasıya bir hesaplasma içine

girer. Tarihiyle, cografyasıyla neredeyse özdeşleştiği bu kentin, hem Gençlik Parkı'na, hem Anıtkabir'e bakan başkentin yepyeni gökdelen otellerinden birinin üst katlarındaki odasında tepeden tırnağa bu şehrin her şeyinden silkelenir. Bu şehir onun için artık suçludur. Çünkü bu sehirde devrim olmuş ve insanların özgürlükleri alınmıştır.

Ağaoğlu'nun hikâyelerindeki zaman ve mekân unsurları da işlenen konuların derinliği yanında daha yüzeysel kalır. Objektif bir bakış açısına sahip olan yazar, olaylara bakış mesafesinde bazen kendisine hissettirmekten çekinmez. Özellikle sosyal içerikli hikâyelerinde bu nitelik dikkati çekmektedir.

Özellikle kapalı dar mekânda öykülerin sayısının fazla olması, yazarın yaşadığı dönemdeki kaotik durumlardan etkilendiğini göstermektedir. Yine kimi hikâyelerinde bulunan mekânlar toplumsal statü ve sınıfsal farkları belirtmek için kullanılmıştır. Örneğin "Gözgöze"deki lüks otelin en lüks odası toplum içindeki sınıf farklılığına vurgu yaparken, "Sen de Sor" hikâyesindeki apartman toplumsal statünün bireyin hayatına etkisini gösterir niteliktedir. "Teşekkür Ederim" hikâyesinde satır arasında geçen resim sergisi hikâye kahramanının toplum içindeki "aydın" kimliğine vurgu yapmaktadır. Aynı şekilde "Öteki" hikâyesinde de müzenin mekân olarak kullanılması hikâyenin ismiyle birlikte "ötekileşmiş" bireylere gönderme yapmaktadır.

Yazar hikâyelerinde, toplum tarihine tanıklık anlayışından yola çıkarak, 12 Mart ve 12 Eylül müdahalelerinin aydınlar ve toplum üzerindeki etkilerini işlemektedir. *Yüksek Gerilim* 12 Mart, *Hadi Gidelim* ise 12 Eylül gölgesinde yaşanan temaları içermektedir. Hikâyelerin arkasında ağır bir baskı ortamının atmosferi hissedilmektedir. Kullanılan mekân ögeleriyle de bu desteklenmektedir.

Eserlerinde her kesimden insanı, her türlü temayı çok boyutlu olarak ele alan Türk edebiyat dünyasının nev'i şahsına münhasır, "çok boyutlu" bir ismi olan Adalet Ağaoğlu sorgulayıcı anlatımı ve zaman, mekân, dil kavramlarına getirdigi yeni ve farklı bakış açıları ile kullandığı modern anlatım teknikleri bakımından çağdaş Türk romanının önde gelen yazarlarındandır.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (1985). *Göç Temizliği*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Ağaoğlu, A. (1994). *Sessizliğin İlk Sesi,* İstanbul, Oğlak Yayınları

Ağaoğlu, A. (1996a). *Hayır*, İstanbul, YKY.

Ağaoğlu, A. (1996b). *Geçerken,* İstanbul, YKY.

Ağaoğlu, A. (1997). *Ruh Üşümesi*, İstanbul, Everest Yayınları.

Ağaoğlu A. (2001). *Toplu Öyküler II,* İstanbul, YKY.

Ağaoğlu A. (2014). *Karşılaşmalar*, İstanbul, Everest Yayınları.

Ağaoğlu A. (2014). *Yüksek Gerilim,* İstanbul, Everest Yayınları.

Ağaoğlu, A. (2018). Adalet Ağaoğlu İle Edebiyat Üzerine… 51, *Lacivert Dergisi,* http://www.lacivertdergisi.com/tag/lacivert-sayi51/, 07.05.2019

Ağaoğlu, A. (2018). *Düşme Korkusu,* İstanbul, Everest Yayınları.

Ağaoğlu, H. (2003). *herkes kendi kitabının içini tanır, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.*

Akdeniz S. (2012). "*İntibah* Romanında Mekân Kullanımı", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 1 (1), 3-21,* https://dergipark.org.tr/download/article-file/416701, 13.05.2019.

Andaç, F. (2000). *Adalet Ağaoğlu Kitabı*, İstanbul, İş Bankası Yayınları.

Apaydın, M. (2006). "Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler", *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15 (2),* 17-38.

Arslan, F. (1997). Modern Öykü Teknikleri ve Sosyopolitik Açıdan Ölmeye Yatmak, *Türk Dili Dergisi,* S. 548.

Aydemir, S. (2015). *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Sol Muhafazakarlık ve Kadın,* Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Aydoğan, F. (2016). "Edebiyat Şehir ve Mekânsızlaşma", Kent Kültürü Ve Kentlilik Bilinci Sempozyumu Bildiri Kitabı, *Bursa Kent Konseyi Bilimsel Yayınlar Dizisi-3, 26-27 Mayıs 2016,* http://bursakentkonseyi.org.tr/storage/publications/2018.09.12/sempozyumlar-kent-kulturu-ve-kentlilik-bilinci-sempozyumu-ohb1.pdf, 10.05.2019.

Bahadıroğlu, D. (2016). Türk Edebiyatında Modernizm, https://www.makaleler.com/turk-edebiyatinda-modernizm

Bahtin, M. *Karnavaldan Romana,* Cem Soydemir (çev.), Sibel Irzık (derl.), İstanbul: AyrıntıYayınları, 2001, 296.

Balık, M. (2016). "Edebiyat ve Mekân Bağlamında Safiye Erol'un Ülker Fırtınası Romanı Üzerine Bir İnceleme", *International Journal of Cultural and Social Studies, Aralık 2016, 2 (2), 119-128,* https://dergipark.org.tr/download/article-file/338080, 12.05.2019

Balkanay, E. (2013). "*Clinamen Ya Da Direniş Mekânı Olarak Üniversite*", TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi, Direniş Mekânları, Dosya 32, 2013/2, 16-19, http://www.mimarlarodasiankara.org/dosya/dosya32.pdf, 13.05.2019

Barbarosoğlu N.- Kaçan M. "Olan Oldu", *Öykü 2000,* Gendaş Kültür, İstanbul, 2000, s. 7-12.

Belli, A. (2013). Differential Space and Hospitality (II). Starting from a Nietzschean Lefebvre, *CRIOS, 1/2013, 49-61,* https://www.rivisteweb.it/doi/10.7373/73512, 11.05.2019

Burdurlu, Z. (1976). Ölmeye Yatmak, *Türk Dili Dergisi*, S. 293.

Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Ekin Yayınları.

Coşkun, B. (2013). "Adalet Ağaoğlu'nun Hikâyelerinde Bir Eleştiri Vasıtası Olarak İroni", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 49, 145-170, 07.05.2019*

Çetin, N. (2004). *Öykü Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Akçağ Yayınları

Çolak Güleç S. (2017). "Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kurumsal Bir Bakış", *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (1), 13-37,*

http://journals.manas.edu.kg/mjsr/archives/Y2017_V06_I01/d710c793e15d5a5a309ef19a66c1de2e.pdf, 09.05.2019

Demir, Ö.-Acar, M. (1992), Sosyal Bilimler Sözlüğü, İstanbul, Ağaç Yayınları.

Demirkaya H. (1999). *Mekân Kavramının Tarihsel Süreç İçinde İncelenmesi ve Günümüzde Mekân Anlayışı*, Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Dener, Aytanga (1995). "Yazında Mekân", Kuram 7, İstanbul, Ocak, s. 73–79.

Duğancı, Nihat (2006). *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı,* Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Üniversitesi Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Çanakkale.

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,* İstanbul, İletisim Yayınları.

Ercan, E. (1992). Adalet Ağaoğlu ile Erotizm Üzerine, *Varlık Dergisi,* S.1019.

Ergül, H. (2015). "İnsan ve Mekân", İstanbul Örneği, Akademik Platform, http://iscat.info/PastConferences/ISCAT2015/ISCAT2015/papers/C1-ISCAT2015ID29.pdf, 13.05.2019

Eronat, K. (2005). "Adalet Ağaoğlu'nun 'Fikrimin İnce Gülü' Adlı Romanının İncelenmesi", *Belleten, 1,* 93-106. http://www.tdk.gov.tr/images/css/TDA/2005_1/2005Ieronat.pdf, 07.05.2019

Erzen, M. (2015). "Nesil Çatışmasının Mekâna Yansıyan Yüzü: Ahşap Konak'ın Katları", *Gazi Türkiyat, Güz 2015/17,* 39-65.

Ever, M. (2015). "Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi Romanında Kurgu ve Anlatım Özellikleri" International Journal of Languages' *Education and Teaching,* 1898-1906.

Genç, İ. (2017). *Mekân-İnsan/Karşılıklı bağımlı bir ilişkinin tek tarafı…* http://thevoidmag.com/mimar/mekân-insankarsilikli-bagimli-bir-iliskinin-tek-tarafi/, 12.05.2019.

Ghulyan, H. (2017). "Lefebvre'nin Mekân Kuramının Yapısal ve Kavramsal Çerçevesine Dair Bir Okuma", *Çağdaş Yerel Yönetimler Dergisi, 26(3), Temmuz 2017, 1-29,* https://www.researchgate.net/publication/318966717, 07.05.2019.

Göregenli, M,. (2010), Çevre Psikolojisi: İnsan Mekân İlişkileri, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Harmancı, A. (2013). "Faik Baysal Şiirinde Mekânlar", *Türkoloji Çalışmaları, 8/9,* 1687-1698.

Irzık, S. (2001). Önsöz. [Mikhail Bakhtin] Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar. Derleyen ve Önsöz: Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Işık, O. (1994). "Değişen Toplum/Mekân Kavrayışları: Mekânın Politikleşmesi, Politikanın Mekânsallaşması", *Toplum ve Bilim, 64-65,7-36.*

İstillozlu, N. (2016). *Emine Işınsu'nun Öykülerinde Mekân-İnsan İlişkisi,* Yüksek Lisans Tezi, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Gazimağusa, Kuzey Kıbrıs.

Kabacalı, A. (1994). *"An"ların Uzun Soluklu Yazarı Adalet Ağaoğlu,* TÜYAP 13. Kitap Fuarı, İstanbul.

Karabulut, D. (2018). *Modernite Ve Mekân İlişkisinin Vırgınıa Woolf Ve Arnold Bennett Üzerinden Okunuşu, DTCF Dergisi 58 (1),* 440-461.

Köroglu, E. (2003). *Ağaoğlu'nun Üç Bes Kisisinde Kimlikler Arasında Kalmışlık,* Hayata Bakan Edebiyat, İstanbul: Bogaziçi Yayınları, V.Bölüm.

Lefebvre, H. (2014). Mekânın Üretimi, I. Ergüde (Çev.), 2. Baskı, İstanbul: Sel.

Marguerite G. (2016). *Adalet Ağaoğlu'nun "Yüksek Gerilim" Adlı Öykü Kitabında Kadın,* 9 Nisan 2016, http://goldenmarguerite.blogspot.com/2016/04/adalet-Ağaoğlunun-yuksek-gerilim-adl.html, 07.05.2019.

Moran, B. (1994). *Türk Romanına Elestirel Bir Bakış*, İstanbul, YKY

Naci, F. (1986). *Eleştiri Günlügü*, İstanbul, Özgür Yayınları.

Narlı, M. (2002). "Romanda Zaman ve Mekân Kavramları", Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Mayıs 2002, 5 (7), 91-106, http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c5s7/makale/c5s7m6.pdf, 10.05.2019.

Naymansoy, G. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Kadının Sosyal Konumu*, Yüksek Lisans Tezi, Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir.

Odacı, S. (2010). "Romantik Bir Viyana Yazı'nda Bilinç ve Bilinç Akışı", *Türkbilig*, 2010/19, 161- 175, http://www.turkbilig.com/pdf/201019-72.pdf, 07.05.2019.

Öz, A. (2009). *Türk Edebiyatı'nda Mekân Algısı, Aktüel Psikoloji Ruh Sağlığı Haber Portalı,* 14 Eylül 2009, Mehmet Narlı Ropörtajı, http://www.aktuelpsikoloji.com/turk-edebiyatinda-mekân-algisi-5494h.htm, 08.05.2019

Özen, H. (1995). Dar Zamanlardan Genis Zamanlara, *Tömer Dergisi*, S.8., s. 112.

Parla, J. (1979). Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Değişim, Bunalım, Direniş, *Somut Dergisi*, S.5.

Poyraz, Y. (2014). Aşık Tarzı Türk Şiirinde Divan Şiiri Hayal ve Mazmunlarının Kullanılması, *Cyprus International University, Folklor/Edebiyat, 20 (80), 2014/4*, https://dergipark.org.tr/download/article-file/255706, 12.05.2019.

Sağlam T. (2002). "Dramaturjik Açıdan Mekânın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekânının Kullanımı", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 13,* http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/178/1370.pdf, 12:05.2019.

Sazyek, H. (2003). "*Türk Romanında Protagonistin Serüveni* I", İstanbul: Adam Sanat

Sefercioğlu, N. (2015). Divan Şiirinde Çevre, http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/nejat_sefercioglu_divan_siirinde_cevre.pdf, 12.05.2019.

Soylu, Hüseyin (2018), *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Şimşek, Y. (2018), "Modernist Bir Öykü Olarak Hiçbir Yer", *Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 6 (15), 180-208,* http://www.turukdergisi.com/Makaleler/58935693_21%20Y.%20%C5%9E%C4%B0M%C5%9EEK%20180-208.pdf.pdf, 13.05.2019

Tuğluk, A. (2012), *Servet-i Fünun Romanında Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Turan, Y. Z. (2016). "Modernist Öykü Olarak As I Lay Dyıng& Sessiz Ev", *Humanitas, 4(8), 353-366,* https://dergipark.org.tr/download/article-file/263850, 13.05.2019.

Uğurlu, S. B. (2003). *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma,* Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Üngür, E. (2011). *Mekân Kavramının Disiplinler Arası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık & Mekân İlişkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Yeşilyaprak, Y. (2016). *II. Beyazid (Adli) Divanında İnsan ve Mekân*, Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu, Bildiriler Kitabı 1. Cilt, Bartın Üniversitesi Yayınları No: 25, Edebiyat Fakültesi Yayın No: 2, 713-126.

Yıldız, M. Z. ve Alaeddinoğlu F. (2011). Küreselleşme Çağında Değişen Mekân Algılayışları, *38. International Congress of Asian and North African Studies, 10-15 Eylül 2007 2,* 845-862.

Yürek, H. (2008). "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 28 (1), 187-202*.

Zambak, F. (2007). *Türk Romanında Mekân*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla

Adalet Ağaoğlu ve Eserleri Hakkında Yapılan Başlıca Çalışmalar

Akarkan, Serdar, *Adalet Ağaoğlu'nun Tiyatrolarında Yapısalcı Eleştiri Uygulaması,* Yüksek Lisans Tezi, 2013.

Atlı, Ferda, *Siyasal Düşünceler Bakımından Adalet Ağaoğlu Romanları,* Yüksek Lisans Tezi, 2011.

Aydemir, Sıla, *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Sol Muhafazakârlık ve Kadın,* Yüksek Lisans Tezi, 2015.

Bulut, Bilge, *Joseph Conrad'ın Under Western Eyes, Somerset Maugham'ın The Painted Veil ve Adalet Ağaoğlu'nun Bir Düğün Gecesi Romanlarında İhanet,* Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Büyükboduk Kandilci, Muradiye, *Adalet Ağaoğlu Öykülerini Yapısalcı Anlayışla Çözümleme Denemesi,* Yüksek Lisans Tezi, 2016.

Cuşa, Hasan, *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar Dörtlemesine Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım,* Doktora Tezi, 2017.

Deniz, Meral, *Adalet Ağaoğlu'nun Ruh Üşümesi İle Irıs Murdoch'un Kesik Bir Baş Adlı Romanlarında Evlilik Anlayışının Karşılaştırılması,* Yüksek Lisans Tezi, 2007.

Dikmen, Özge, *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Sosyal Yapı,* Yüksek Lisans Tezi, 2008.

Duğancı, Nihat, *Adalet Ağaoğlu'nun Romanları ve Romancılığı,* Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Eronat, Kamuran, *Adalet Ağaoğlu İnsan ve Eser,* Doktora Tezi, 2004.

Kan, Burcu, *Adalet Ağaoğlu'nun Kozalar Oyununda, Kadın Karakterler Bağlamında Yabancılaşma Kavramının İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Naymansoy, Günseli, *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarında Kadının Sosyal Konumu,* Yüksek Lisans Tezi, 2003.

Odacı, Serdar, *Bilinç Akişi Tekniği Bakimindan James Joyce, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu ve Emine İşınsu'nun Romanları,* Doktora Tezi, 2007.

Onurgil, Feza, *Adalet Ağaoğlu ve Orhan Pamuk'un Romanlarında Cinsiyet Rolleri ve Bilişsel Çelişkiden Kurtulma Yöntemlerinin İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, 2004.

Orcan, Onay, *Adalet Ağaoğlu'nun Fikrimin İnce Gülü Ve Gustave Flaubert'in Madame Bovary Adlı Eserlerdeki Ana Karakterlerin Yabancılaşma Kapsamında Analitik Olarak İncelenmesi,* Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Soylu, Hüseyin, *Adalet Ağaoğlu'nun Öykülerinde Estetik ve İdeoloji*, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Şenol, Derya, *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanlar'ında Yabancılaşan Birey,* Yüksek Lisans Tezi, 2009.

Topaktaş, Alptuğ, *Adalet Ağaoğlu'nun Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım,* Yüksek Lisans Tezi, 2017.

Topaloğlu, Yüksel, *Adalet Ağaoğlu'nun İlk Romanları*, Yüksek Lisans Tezi, 1999.

Topaloğlu, Yüksel, *Adalet Ağaoğlu'nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri,* Doktora Tezi, 2005.

Uğurlu, Seyit Battal, *Adalet Ağaoğlu'nun Hayatı, Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, 2003.

Yıldız, Özge, *Adalet Ağaoğlu Romanlarında Üstkurmaca,* Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Yılmaz, Aydanur, *1980 Sonrası Kadın Romancılarımızın (Adalet Ağaoğlu-Ayla Kutlu-Ayşe Kulin-Buket Uzuner) Romanlarındaki Kadına Bakış,* Yüksek Lisans Tezi, 2004.

İnternet kaynakları

Lacivert Dergisi (t.y.). http://www.lacivertdergisi.com/adalet-agaoglu-ile-edebiyat-uzerine-soylesisayi51/, 02.08.2019.

Edebistan (t.y.). http://www.edebistan.com/index.php/hayriye-unal/adalet-agaoglu-ile-soylesi/2011/09/, 05.08.2019.

*Milliye*t Gazetesi (t.y.). http://www.milliyet.com.tr/pazar/yazmak-su-icer-gibi-icimden-geliyor-2642946, 06.09.2019.

Hürriyet (t.y.). http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/dusme-korkusunu-korkusuzca-yazmak-40969669, 20.08.2019.

T24 (t.y.). https://t24.com.tr/k24/yazi/adalet-agaoglu,329, 06.08.2019.

Süperhaber (t.y.). https://www.superhaber.tv/uzun-sure-babam-hafiz-demeye-utandim-aptalmisiz-haber-159713, 06.08.2019.

Dipnotkitap (t.y.). http://dipnotkitap.net/ROMAN/Hayir.htm, 07.08.2019.

Okuyuneyahali (t..y.). http://oykununevhali.blogspot.com/2013/11/oykude-zaman-ve-mekân.html, 17.08.2019.

TDK Sözlük (t.y.). http://sozluk.gov.tr/, 11.09.2019.

ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında Ankara'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara'da tamamladı. 2007 yılında Rize Üniversitesinin (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi) Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne başlayıp 2011 yılında fakülteden mezun oldu. Aynı yıl Rize Üniversitesinde Pedogojik Formasyon eğitimini tamamladı. 2016 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında başladığı yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.

Evli ve bir çocuk annesidir.