folklor/edebiyat, cilt:19, sayı:73, 2013/1

REFİK HALİT KARAY'IN ANAHTAR ADLI ROMANINDA MEKÂN İMGELERİ

Esra Sazyek*

Mekân, öykülemeli kurmaca eserlerin temel ögelerinden biridir. Yazarların anlatmak istediklerini mekânsal sembollere dökmeleri, resmettikleri tablonun arka tarafında farklı renkte ve desende bir tablo daha yaptıklarını gösterir. Akerson'un da dediği gibi "Bir metni okuduğumuzda, kavradığımız *yüzeysel anlam*, yani nelerden söz edildiği, kimin başına ne geldiği, katilin kim olduğu gibi şeyler, o metnin *düzanlamını* oluşturur. Oysa edebiyat metinlerinin mutlaka örtük ve daha derinde yatan mecazi anlamları" (Erkman-Akerson, 2010: 33) bulunur. Bu anlamları gölgeleyen "imge dili ya da diğer bir söyleyişle semboller, sanat eserlerinde kişisel ve aktarılması zor olan şeyleri ifade etme" (Cebeci, 2004: 301)ye yarar.

Gaston Bachelard (1884-1962), *Mekânın Poetikası* (*La Poétique de l'Espace,* 1958) adlı çalışmasında, içinde yaşanılan her mekânın, özünde "ev" kavramını barındırdığını ifade eder (1996: 33). Ev ise insanın bir parçası, hatta kendisidir. Edebi eserlerde tasvir edilen ev içlerinin karakterlerin mecazi anlatımı (Wellek-Warren, 1983: 304) olarak karşımıza çıkması bundandır.

Mitolojide, "işlediği 'ilk günah' nedeniyle kaosa sürülen insanın, dünyada kurmaya

* Okutman, Kocaeli Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü

çalıştığı mikroölçekli bir cennet tasarımı" (Korkmaz, 2004: 136) olarak tanımlanan "ev", realitede de insanı olumsuzluklardan koruyan, ona sığınak olan bir ortamdır. Bu sığınaklık dışarıdaki yağmur ya da fırtınaya karşı olduğu gibi, iç dünyamızda kopan fırtınaların dinmesi noktasında da kendini gösterir. Bachelard'ın söz konusu düşünceleri, mekân-insan ilişkisini tekil bağlamda ele alır. Oysa ev, insanı koruduğu gibi, toplumun çekirdeği olan aile kurumunu da koruyarak (Demir, 2011: 19) sürekliliğini sağlar.

Refik Halit Karay (1888-1965), Cumhuriyet sonrası İstanbul yaşamını anlattığı, ancak Batılı görüntüsüne rağmen düşünsel anlamda Doğulu olmaktan sıyrılamayan insanları konu edindiği *Anahtar* (1949) romanında toplumsal düzlemdeki ikiliği gözler önüne serer (Aktaş, 2004: 147). Söz konusu düalizmi "ev" bağlamında işleyen yazar, eski ve küçük bir evden, yeni ve daha büyük bir eve taşınan Perihan ve Kenan çiftinin yitirdikleri mutluluğu, toplumsal düzleme uyarlamaya çalışır.

Anahtarını kaybeden ve o akşam "*apartmanının kapısını -ilk defa olarak- kendisi açama*" (Karay, 2009: 9)*yan Kenan, hiçbir şey kaybetmekten hoşlanmadığı için karısı Perihan'ın yedek anahtarını gizlice çoğaltmayı düşünür. Bu amaçla yatak odasına giren ve elbise dolabını açınca "*yan yana dizilmiş irili ufaklı, ayrı biçimlerde, renk renk derilerden ve kumaşlardan yapılmış beş tane çanta*"(s.9)yı karşısında gören Kenan, en geride duran çantayı açar ve bulduğu anahtarı bir çilingirde çoğaltır. Ancak anahtar kapıya uymayınca, zihninde karısının sadakatiyle ilgili büyük bir kuşku uyanır. Zira ona göre bu, Perihan'ın kendisinden gizli gittiği bir mekânın kapısının anahtarıdır.

O günden sonra hemen herkesten kuşkulanmaya başlayan ve karısının davranışlarını farklı bir gözle izlemeye alan Kenan, aynı zamanda bir bunalıma sürüklenir. Burada dikkati çeken durum, Kenan'ın kendisine ait olmayan giysi dolabını açmasıdır. Dolaplar, çekmeceler ya da kasalar, "kilitlenme" özelliklerinden dolayı, insanın gizlerini içine kapattığı, kimseyle paylaşmak istemediği sırlarına sığınaklık eder (Bachelard, 1996: 95). Ruhsal yaşamın saklı bölmeleri olan bu dolaplar, her insan gibi Perihan'ın da herkesten sakladığı sırları barındırır. Kenan'ın söz konusu dolabı açması, "daima yeni, yabancı bir tarafı" olduğunu düşündüğü; ancak "kendi beceriksizliği yüzünden keşfedemediği" (69) Perihan'ı çözme çabasının ilk belirtisidir.

Kenan'ın açtığı dolapta karşısına çıkan birbirinden farklı beş çanta da sır saklama işlevine sahiptir. Onun bu çantalardan en arkadakini seçip açması ise kendisine uzak zamandaki -belki de ilk evliliğiyle ilgili- sırları bulacağına olan inancıdır. Refik Halit, söz konusu simgeleştirmeyle, karısından kuşkulanan Kenan'ın önüne, aradığı cevabı koymayı ihmal etmez. Dolapta beş çanta olması tesadüf değildir; çünkü beş, "*yaşam ve sevgi sayısı*" olarak bilinir. Beş, sevginin sayısı olmakla birlikte evliliğin de sayısıdır. Eril üç ile dişil ikinin bölünmez bütünlüğü, erkek ve kadının birliğini, uyumunu ifade eder (Schimmel, 2000: 118-119). Bu da Kenan'ın, eşiyle ilgili kuşkularının yersiz olduğunu; aslında Perihan'la mükemmel bir birliktelik kurduğunu ve onunla uzun yıllar mutlu bir şekilde yaşayacağını gösterir. Ancak Kenan'ın salona girdiğinde pek çok kadın konuğun yanında gördüğü "beş" erkek (18), Platon'un *Yasalar*'ında evlilikle ilgili bölümde geçen beş konuğu sembolize

* Bu çalışmada *Anahtar*'dan yapılan alıntılar, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2009 basımına aittir.

etmekle birlikte (Schimmel, 2000: 118), Perihan'ın beş ayrı çantasıyla özdeşleşir ve Kenan'ın içinde filizlenen şüphe tohumlarını besleyen birer unsur halini alır. Buna göre her bir çanta Perihan'ın farklı bir erkekle olan sır dolu ilişkisine sığınaklık etmektedir.

İçinde uyanan kuşkudan korkmakla birlikte bir dedektif gibi iz sürmenin tadını alan Kenan, böylelikle "eğlence" olarak başladığı bu "oyun"u bir türlü terk edemez.; çünkü "Schiller'in de dediği gibi insanın kendisini en özgür hissettiği düzlem, oyun düzlemidir (Ecevit, 1996: 116). Bu görüş, oyunun kültürden bile daha eski olduğunu, dolayısıyla her şeyin temelinde "oyun" ilkesinin bulunduğunu (Huizinga, 2010: 16-17) belirten Huizinga'nın görüşleriyle örtüşür. Kenan mantığını, sağduyusunu bırakarak başlattığı bu oyuna bir süre devam eder; ancak bu özgür sürecin ardından düşünce, duyusal düzeyden duyusalbilinç düzeyine geçerken "duygu patlaması"na evrilir (Campbell, 2006: 36-37). Bu da belirli bir ruhsal süreci tamamlayan Kenan'ın, düşleriyle beslediği aldatma oyununa ilişkin düşüncelerini "bilinç düzeyi"ne çıkardığını gösterir.

Kenan'ı böylesi bir ruhsal bozguna sürükleyen ikilik, sadece kendi yaşamındaki değişimden değil; toplum hayatında başgösteren değişimlerden de kaynaklanır. Nasıl ki Kenan'ın mesleki anlamda yükselişi çevresindeki insanları değiştirdiyse, Cumhuriyet yılları da İstanbul'un sosyal çehresini değiştirmiştir.

Sosyal çevrenin değişimi, ona dayanan anıların unutulmasını da beraberinde getirir. 'Unutma', henüz eskiyi zihninden silemeyen insanların belleklerinde saklı olan sembolleri tekrarlamayı bırakışlarıyla başlar. Böylece iletişimsel hatırlamanın yerini, organize edilmiş hatırlama çabası alır ve anılar yaşamaya devam etse de algılar değiştiği için kişi bunalımın eşiğine sürüklenir (Assmann, 2001: 41).

Bellek, günümüze ait deneyimlerin, geçmişe ait deneyimler ekseninde yaşanmasına zemin hazırlar. Çoğu zaman şimdinin geçmişi, geçmişin de şimdiyi "çarpıtan" yapısı, ikisi arasında yaşanan bocalamanın nedenidir (Connerton, 1999: 9). Perihan ve Kenan ekseninde işlenen, ancak temelde toplumsal yapıda yaşanan değişikliğin neden olduğu ikiliği ele alan romandaki "anahtar", bir anlamda "*bir kuşağın anılarının, o kuşağın üyelerinin beyinleri ve bedenleri içinde, bir daha geri alınamayacak biçimde kilitlen*"(1999: 11)diği kapıları açma işleviyle kullanılır. Belleğe kodlanan geçmişin kilitli olması sonucu yaşanan "*yabancılaşma ve zihinsel sarsılma*"(11), kişisel düzlemde Kenan tarafından yaşanırken, toplumsal düzlemde ise hem Cumhuriyet öncesine hem de Cumhuriyet sonrasına tanık olan kuşak tarafından yaşanır.

Kenan'ın, yaşadığı yeni evin salonuna göz gezdirdiğinde birçok özenti eşyayla ve insanla karşılaşması, cilâlı ve modern eşyayı son derece sevimsiz bulması, özellikle de eski eve ait eşyaların, yenileri arasında yerlerini yadırgar bir biçimde olduğunu hissetmesi (31), tam anlamıyla eski ve yeni arasında sıkışan insanların durumuna işaret eder. Kadınların başörtülerinden sıyrılmaları (200, 201), erkek yoğunluklu hayata karışmaları (95-96), Lâtin harflerinin kabulüyle birçok insanın *Kuran* bile okuyamayacak hale gelmesi (203)… söz konusu sembollerin yerini yenilerinin aldığını ve Osmanlı'ya ait bellek sembollerinin değiştiğini gösterir. Dolayısıyla, Kenan'ın yaptırdığı anahtar, nasıl ki görkemli evinin kapısını açamadıysa, yeni bir yaşam biçimine geçen toplum da "*bellek dolabının*" (Bachelard, 1996: 102) anahtarını kaybettiği için, söz konusu görkemli dünyanın kapısı önünde beklemeye devam etmektedir.

1.İlk Ev/Bellek mekânı

İnsan, kurduğu düşlere sığınaklık yapan ilk evini, gittiği her mekâna taşır; o mekânın her köşesine sinen düşlerini bilinçdışı güçler olarak taze şekilde yaşatır. Aynı şekilde ev de söz konusu varlığını sadık bir köle gibi sahibine açar ve "yüksek basamağına ayağı takılmadan" onu kendi içerisinde cömertçe gezdirir (Bachelard, 1996: 42-43-44). Kenan'ın on yıldan beri uğramadığı Bursa Sokağı'nın her adımını ezbere dolaşması, dükkânların sırası, rengi hatta tabelâlarındaki ince ayrıntıları bile unutmadığını fark etmesi (86), söz konusu mekânı gerek fiziksel gerekse düşsel olarak zihnine kaydettiğini gösterir.

Mısır'da "yaşam evi" adını alan ve toplumsal geçmişin en iyi koruyucusu konumundaki tapınaklar gibi (Assmann, 2001: 206) insanlar da geçmişlerini yaşadıkları ev(ler)e hapseder ve tıpkı salyangozlar gibi sırtında taşıyarak gittikleri yerlere götürür (Bachelard, 1996: 140). Kenan'ın, içinde bulunduğu bunalımlı durumdan kaynaklanan hastalığının iyileşmesi için "*muhitini değiştirmeye ihtiyacı*" (127) olduğunu söyleyen doktora karşılık geçmişe dönük anıları bulundukları yerden çıkarmakla iyileştiğini fark etmesi, mekânsal yolculukların zihinsel olarak da gerçekleştirilebildiğini gösterir. Hatırlanan geçmişe ait anıların büyük kısmına Perihan'la tanışıp evlendiği "*Bomonti tarafındaki beyaz yağlı boyalı, ahşap ufacık ev*" (108)in konukluk etmesiyse bu mekânın "yaşam evi" haline geldiğini gösterir:

> "*Ne kadar kısa sürmüştü… fakat bu hayatın her parçası zihninin içinde çok ışıklı, çok renkli birer tablo gibi sanki asılı duruyor, hatırladıkça bir tablolar galerisinde dolaşır gibi oluyordu.*" (111)

Benzer bir etki, kendinden kuşkulandığını öğrendiği Kenan'ın hastaneye yatmasından sonra Perihan'da da gözlenir. O da içinde bulunduğu bunalımlı anların etkisini geçmişte yaşadığı güzel günleri düşünerek silmeye çalışır. Kısaca anılarına sığınarak kendini koruma altına almak ister. Çünkü "*Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur*" (Bachelard, 1996: 34). Bu sığınaklıkta en büyük görev yine Bomonti'deki küçük eve düşer (218). Burada dikkati çeken şey, mekânsal anlamda karı kocanın zihninde sığındıkları mekânın ortaklığıdır. Bu mekânın en çok küçük olmasına vurgu yapılır. Perihan ve Kenan büyük bir eve taşınır, bu evi pahalı eşyalarla doldurur; ancak yine de eski günlerin tadını burada bulamazlar. Çünkü büyük mekânların denetimi güçtür ve insana düş kurmak ve kendini özgürleştirmek için fırsat vermez (Bachelard, 1996: 57). Gösterişli, büyük ve renkli ev, "*beyaz boyalı, ahşap ufacık ev*"den daha soğuk ve ruhsuzdur. Bu nedenle Perihan ve Kenan bu büyük evin suniliği içinde nefes alamazlar ve aralarındaki yakınlığı onlara kaybettiren büyük evde, ufacık evlerinin (ilk ev/bellek mekânı) hayaliyle yaşarlar:

> "*Parası çoğaldıktan sonra o güzel hayatı -mevkilerine uygun sosyeteye karışmak ve uymak suretiyle- muhakkak ki soysuzlaştırmışlardı. Moda semtlerde yazlıklara taşınmalar, gece hayatına atılmalar, mütemadi davetler, ziyafetler, kulüplere devamlarla az zamanda değişmişler kuklalaşmışlardı. Artık aralarında gönül rol oynamıyordu, sadece kupkuru uzviyetleriyle hareket ediyorlardı. Eski hayatta kalmaları lazımmış meğerse! Birbirlerine ne derece daha yakındılar…*"(109)

Büyük mekânın olumsuzlandığı; küçük mekânın ise yüceltildiği romanda sembol olarak beliren söz konusu zıtlık, tam anlamıyla toplumun eski ve yeni yaşam biçiminin ifadesidir. Eski, "küçük ev", yeni ise "büyük ev"dir. "Ev" bünyesinde anlam kazanan yaşam biçimi, aynı zamanda büyüklüğüyle Batıyı, küçüklüğüyle Doğuyu sembolize eder.

Bir konutun aşırı pitoresk nitelikte olmasının, onun içtenliğini gizlediğini belirten Bachelard, mekânın boyutuyla değil, insana sunduğu özgür köşeler ve düş kurma imkânıyla büyüyüp yüceldiğini savunur (1996: 40). Ev, kapalı konumuyla küçük bir sığınak olarak zihinde yer etse de insanın biriktirdiği anılarla genişler ve ruh kazanır. Kapalı olma ve koruma özelliğini çatı ekseninde kazanan; ancak pencere ve kapılarıyla dış dünyaya açılan ev, söz konusu genişliğin sınırsızlığını ifade eder.

Barındırdığı ışıkla evin gözünü temsil eden pencereden (Bachelard, 1996: 61) karşıdaki apartmanların arka odalarını seyreden Kenan, (77) evin geceye açılan gözleriyle görmeye başlar. Evlerin özellikleri aracılığıyla içinde yaşayanları analiz etmeye çalışır; eşyaların düzenli olup olmadığına bakarak yorumlarda bulunur. Akşam yemeği esnasında herkesin teker teker mutfağa girip ayaküstü bir şeyler atıştırdığını gördüğü evlerin yanında yemeklerin topluca yendiği evler olduğunu da görür; perdelerini örtenlerin yanında perdelerini ardına kadar açan, hatta çırılçıplak burada kıyafet değiştirmekten çekinmeyen insanları da… Bu durum, yaşanılan mekânın oradaki insanlarla anlam kazandığını, büyüyüp küçüldüğünü gösterir. Hemen her gün birilerini ağırlayan şimdiki görkemli evlerinin düş kurmak için ne kadar küçük olduğunu anlayan Kenan, evin mahremiyetini korumanın ne derece önemli olduğunu ve herkese açılmaması gerektiği görür:

> "*Şehirde kalanlar büsbütün çıplak haldedirler, hele geceleyin pencereler ardına kadar açık durduğundan, görülen şeyler ve mahluklar adeta insanın kendi odasında imişçesine, yahut aralarına karışmışçasına yakındır. Ter kokularını duyuyorum sanır, uzaklaşır. Altlı üstlü avluya bakan yirmi kadar apartman arasında çeki düzenlisi, sevimli tipler barındıranı da vardır… İçleri en az görüneni bunlardır.*" (2009: 79)

Buna göre insanlara sergilemek için döşenen evin büyüsü, düşlerin mahremiyeti kaybolduğu için bozulur. Pencerenin ardına kadar açılmasıyla hemen her evin gözünü kendi mekânına davet eden söz konusu tavır, evin kutsallığıyla çelişir. Perihan, mekânın kutsallığını, zamanı sıkıştırdığı sembolik eşyalar aracılığıyla ana taşıyan bir yapıda olduğundan, Kenan'la her yaz kiraladıkları köşkte yapacağı değişiklikleri bile bu mahremiyet ekseninde tasarlar:

> "(…) *karısı bugün çok neşeli, âdeti hilafına konuşkandı; önlerindeki yaz için yaptıracağı birkaç elbiseyi anlatıyor, her yaz kiraladıkları aynı köşkte bazı değişikliklere lüzum olduğunu, sabah güneşi vuran yatak odasını sokak tarafına geçireceğini, yan komşuya bakan pencereyi büsbütün kapatacağını söylüyordu.*" (101)

Oysa gerçek anlamda içinde yaşanan, düş kurulan, bellekte silinmeyecek izler bırakan kapalı; ama bir o kadar da sıcak evler, ziyarete açılmak için değil, yaşamak ve yaşanmak

için kurulur. Perihan ve Kenan'ın "ilk ev"i konumundaki bu küçük ama sıcak yuva, geçmiş, şimdi ve gelecekleriyle onları koruyacak tek yerdir:

> "*Hayatımızın şeklini değiştireceğiz; eskisine, basitine döneceğiz. Ah, evlendiğimiz yıl Bomonti'deki evde ne güzel yaşamıştık… Kenan o muhitin adamıdır, yenisini, yükseğini hazmedemedi!*" "(170)

Perihan'ın Kenan iyileştikten sonra her fırsatta "küçük; ama sevimli bir ev" bulacağını söylemesi; Rüstem'in karısı Halime'nin "*minderli, basit, sevimli eşyasıyla Bomonti'deki evine benzettiği küçük oda*" (202), düşler âlemine yolculuğu kolaylaştırarak ruhunu iyileştirecek yerin "küçük" olması gerektiğini bir kez daha gösterir. Yaşadıkları büyük eve ait tek bir anı zikretmeyen Perihan'ın, eski evlerinde önüne geçerek ısındıkları çini sobayı ve üzerinde gazete okudukları sediri hayal etmesi; pencerelerinin çift camlı olduğu için "*pek iyi ısın*"dığını hatırlaması bu küçük evin (241) sıcaklık, samimiyet ve aşinalık ile örtüşmesindendir. Kenan iyileştikten sonra onların boyası solmuş, ama yine de şirin olan "ilk ev"lerine geri dönmeleri (267) ise, yaşanan zihinsel sarsılmanın, belleğe kodlanan geçmişin hatırlanmasıyla giderilebileceğini ortaya koyar.

2. Bellek Kodları

Bunalımlı zamanlarında ilk evi olan ana rahmine dönme belirtileri gösteren kişinin, benzer bir kaos ortamında kurduğu düşlere ve yaşadığı anılara sığınaklık eden "ilk beşiği konumundaki" (Bachelard, 1996: 32) evine kapanması, geçmişin ruhunun silinmemecesine yansıdığı mekânların en önemli hatırlama aracı olduğunu gösterir.

Etrafı hatırlamayan ya da hatırlama uyaranlarından yoksun insanlarla çevrili olan Perihan, hiçbir zaman aşırılığa kaçmayan sadeliği, kibarlığı ve sessizliği ile Refik Halit Karay'ın da yanında olduğunu hissettirdiği bir figürdür. Perihan'la ilgili kendi söylemek istediklerini şair Sait Fatin'in ağzından aktaran yazar, "*Perihan Hanımefendi'yi yanınızda iken de daima bizim görmediklerimizi, işitmediklerimizi dinliyor, bizim gürültümüz dışında gayet sakin bir ikinci hayat sürüyor, sükûna dalmış rahat bir manzara seyrediyor sanmaz mısınız? Bizim o manzarayı göremediğimize, o hayatı süremediğimize, geçmişteki bir ömrün rengine ve tadına eremediğimize ne kadar keder etsek hakkımızdır. Hanımefendideki hayran kaldığımız harikulade tatlı tesir* (…) *iç âlemin dekorunu kurmuş, zevkince süslemiş olmasından ileri geliyor. O, bizde bulunmayan tılsımlı bir malikâneye sahiptir; aramızda iken bile bu malikânede dolaşır, avunur, göllerinde yıkanır, gölgeliklerinde dinlenir.*" (21-22) diyerek onun geçmişine sırtını dönmediğini, düşleri aracılığıyla onu yaşattığını anlatmaya çalışır. Özellikle "an"a taşıdığı "(…) *eski kurdele parçaları, pullar, boncuklar, firuze taşlı genç kız yüzükleri*" (105) gibi pek çok eşya, sadece bir nesne olmanın ötesinde zamanı, düşleri, anıları saklayan, koca bir geçmişi içine sığdıran simgelerdir:

> "*İlk taktığım küpe… İlk baloda giydiğim tuvaletin danteli… Babamın kehribar ağızlığı… Büyükannemin Abdülhamit zamanında aldığı Şefkat Nişanı'nın bir*

parçası… Hani senin bana İzmir'de yolladığın ilk hediyen yok mu, pembe glayöl buketi… İşte onun sarıldığı kâğıt…" (105)

Abdülhamit zamanına kadar uzanan bu eşyaları Perihan'ın kutulara saklaması, anılarını, düşlerini de üst üste koyarak korumaya aldığını, tüm geçmişi küçük bir kutuya sığdırdığını gösterir.

Belleğe kaydedilen anılar, kişinin üzerinde son derece önemli izler bırakır. Sadece yaşayarak değil, dinleyerek de bu kayıt işlemi gerçekleşebilir. Eski devirde yaşayan köklü bir ailenin torunu olan Perihan'ın doğumundan kısa bir süre sonra babasının parasız kalması, "*elden gitmiş bir servetin bitmez tükenmez hatıralarını, hikâyelerini dinleye dinleye*" (48) o refah günlerinde yaşamışçasına zengin aile kızı tavırları alması, belleğe kodlanan düşlerin büyülü etkisini gösterir.

Perihan, geçmişte yaşadığı mekânları, bu mekânlara sığdırdığı anıları yaşamaya devam ederek "şimdi"yi, "*geçmişin geleceği*" (Assmanm, 2001: 170) olarak kavrar. Söz konusu kavrama, Kenan'a tuhaf gelen davranışlardır:

"*Şimdi çekmesinden bir mendil alacak ve etrafına hafif bir lavanta çiçeği rayihası yayılacak; âdetidir, yastığının altına her gece bir mendil koyar… çocukluğundan alıştırmışlar, devam edip gidiyor. Kullanmadığı halde de buruşmasına tahammül edemeyerek sabahları kaldırıyor. İşte yatak vapur dalgasına tutulmuş kayık gibi birbirinden hafif üç kere sallandı, sarsıldı. Kulağının alıştığı bir "çıt!" sesi: Başucu lambası da sönmüştür. Perihan, krep satenden geceliğiyle asorti iç çamaşırları içinde her tarafa kolayca kayacak ve yeni avlanmış bir balık gibi çırpınıp elden fırlayacak dipdiri, hem serin, hem ılık, biraz ötede yatıyordu.*" (55)

Perihan, sadece mendil aracılığıyla değil; sürdüğü kokuyu terk etmeyerek, başucu lambasındaki ışığı söndürerek, her gece çıkardığı sesleri tekrarlayarak da geçmişi yaşatmaya devam eder. Her kültür, ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından sembolik anlam dünyası yaratır ve bu bağlayıcı yapıları tekrarlayarak geçmişini hatırlar (Assmann, 2001: 21). Kişisel bellek noktasında da insanın anılarını canlı tutması, zaman bağı oluşturan sembolleri tekrarlamasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla ses, koku ve ışık üçlemesi şeklindeki tekrarlar, kişisel geçmişin üzerindeki örtüleri aralayan ve onunla zaman bağı kuran son derece önemli sembollerdir (Bachelard, 1996: 83). Perihan'ın söz konusu sembollerle oluşturduğu zaman bağı, özellikle ilk eşi Vecdi'de büyük bir iz bırakır. Vecdi Perihan'dan boşandıktan sonra onun değerini anlar; ancak ilginç olan, Perihan odaklı bilinçlenmesini mekân aracılığıyla yaşaması, "*kusurlarını, kabahatlerini muhakeme etmek imkânını*" (228) oradan oraya dolaştığı gurbet hayatı aracılığıyla anlamasıdır.

1.1. Koku

İnsanın iç dünyasıyla ilişkili olan ve herkeste farklı duygular uyandıran koku,

bilinçaltında saklanan anı ve düşleri kolaylıkla uyandıran bir çalar saat gibidir. Koku, sadece anı ve düşleri uyandırmaz, onların kendisiyle beraber, farklı mekânlara taşınmasını sağlar. Perihan'la tekrar bir araya gelemeyeceklerini bilmesine rağmen, geçmiş günleri "koku"dan yararlanarak bulunduğu mekâna çağırmak isteyen Vecdi'nin "*Onun bir zamanlar kullandığı koku… nadide, şahsiyetli, pahalı bir lavanta değilse de mademki onu en ziyade bu, Habanita hatırlatıyor, odalara hafifçe Habanita rayihası sinmelidir.*" (251) demesi bunu örneklendirir. Üstelik beraberlerken hoşlanmadığı bu koku, yalnız yaşadığı evde ona yarenlik eden en sadık dosttur.

"(…) *rayiha değil de bir hatıraymış gibi dimağında duy*"(252)duğu ve evinin her köşesine sindirdiği bu kokuyu belleğinde saklı olan geçmişi uyandırmak için kullanan Vecdi, son derece güçlü bir hatırlama uyaranı/aracı olan koku aracılığıyla "*Perihan'ın aşkıyla taşkınlıklar yapmayacak, birçokları gibi karasevdalara tutulup hayatına kastetmeyecek,* (…) *Fakat Perihan'ı unutmayacak*;" (253) olduğunu anlar.

Bachelard, geçmişte yaşadığı odayı en ince ayrıntısına kadar betimlese de bunun işe yaramayacağını, dinleyende hiçbir etki uyandırmayacağını söyler. Çünkü başka bir yüzyıla ait anıların içine sinen o koku, tüm eşyaların içine saklanan "*kurumuş üzüm kokusu*" (Bachelard, 1996: 41) koku belleğine kaydedilen kişisel bir koddur. Tıpkı Perihan'ın "*turunç, portakal, limon ve mandalina kokularını bir araya getir*"(110-111)erek hazırladığı kabarık pampilimusları onun elinden ilk kez yiyen Kenan'ın bu kokuyu zihninde kimseninkine benzemeyen bir hatıra olarak saklaması gibi. Bu marmelatı daha sonra pek çok kez hizmetçinin elinden yemesine rağmen, aynı kokuyu hissedememesi, kokuların bir anı/mekân eşliğinde belleğe kodlanmasındandır.

Romanda koku aracılığıyla benzer bir hatırlayış yaşayan isim Rüstem'dir. Kenan'ın yaşadığı duygu patlamasından dolayı bilinçsizce yanına sokulduğu Meli'yi, çalıştığı barda görmeye giden Rüstem'in, söz konusu mekânla ilgili ilgisini çeken ilk şey, oraya sinen koku olur. Soluduğu "*rakı üstüne ekilen pudra kokusu*" (197), kendisine evlenmeden önce gönül ilişkisi yaşamak için gittiği evdeki kadınları ve o günleri hatırlatır. Bu da kokunun önemli bir hatırlama uyaranı olduğunu bir kez daha gösterir.

1.2. Ses

Hatırlama uyaranlarından bir diğeri olan "ses", hastanede yatan Kenan için iyi dileklerini sunmak isteyen Vecdi'nin Perihan'la yaptığı telefon konuşması sırasında karşımıza çıkar. Konuştuktan bir süre sonra "*Telefonu kapatmak için kulağından uzaklaştırırken "Peri! Peri! diye Vecdi'nin sayıklarcasına ismini tekrarladığını işit*"(182)en Perihan, bunun hayalinde yaşayan eski sesler olduğunu düşünür. "*Bir zamanlar aldandığı, sonra ürperdiği, daha sonra tiksindiği*" işitsel kodlar, şimdi geçmişinin kapılarını aralayan bir anahtar olarak karşısına dikilir. Kenan'ın onu bir daha görmek istemediğini haykıran sesi ise zihninden silinmeyecek olan bu olumsuz seslerin yanında bir yenisini oluşturur:

> "*Bütün gece Perihan kulaklarında Kenan'ın boğuk, korkunç sesini duydu; "İstemem! İstemem bu kadını!" diyen vahşi sesi… Ömrü oldukça o sesi duyacaktı.*

Eğer Kenan iyileşemezse kocasından kalacak son ses ve son söz bu olacaktı." (217)

Ses, kişinin hatıralarını, geçmişte yaşadığı anıları silinmez hale getirdiği gibi onları bulundukları yerden çıkararak ana taşır. Böylelikle düşler, onlara sığınaklık eden mekânlarla birlikte gün yüzüne çıkar. Çünkü mekânlar, içlerinde yankılanan sesleri, sonsuza kadar duvarlarına sindirir ve her yeni ses, bir öncekinin yanında kendine yer açar. Bu da cansız gibi görünen; ancak böylelikle ruh kazanan mekânın düşleri, düşünceleri barındırdığı gibi hiç silinmeyecek sesleri de içine hapsettiğini gösterir:

"*Kenan bu akşam sinirlenmişti. Evinde hizmetçiye bile göz konulmasını, ihtirasa yer verilmesini istemiyordu. Ayakta durup güya yeni bir emir bekleyen, hakikatte Ekrem'in yanında bulunmaktan hazzettiği için orada kalan kıza, kendini tutamayarak çıkıştı:*

"Ne var? Ne bekliyorsun? İşte hepsi tamam!"

İki arkadaş arasında susma oldu… Deminki azarlayışın odada kalan aksini dinliyor gibiydiler."(51)

Dolayısıyla Kenan'ın, karısının birlikte olduğunu düşündüğü Vecdi'nin yaşadığını sandığı apartmana girdiğinde hiç sesin olmadığını fark etmesi, işittiğini sandığı seslerin de karşıdaki terzi dairesinden gelen "*tabak çanak tıkırtıları*"ndan ibaret olması (87-88), ses olmayan bu mekânda düşün de olmadığını ifade eder.

1.3. Işık

Mekânın aydınlık ya da karanlık olması, metinlerin analizinde son derece önemli bir husustur. İnsan ve doğa arasında sıkı bir bağ olduğunu söyleyen romantikler, edebi eserlerde söz konusu ilişkiyi imlemek adına öfkeli ve kızgın bir kahramanı fırtınalı havada dolaştırırken, şen mizaçlı bir insanı güneşli hava eşliğinde anlatırlar (Wellek-Warren, 1983: 304). Çoğunlukla kişilerin ruh hallerini yansıtan ve kurdukları düşlerin niteliğinde büyük rol oynayan çevresel durumlar, *Anahtar* romanında da "görsel kod" olarak yerini alır. Kötü düşüncelerin esiri olduktan sonra âdeta ışıktan kaçarak karanlık mekânlara sığınan Kenan, iyileştikten sonra -baharın gelişiyle de- açık ve aydınlık mekânları tercih eder.

Bachelard, karanlık mekânları evin mahzen katıyla ilişkilendirirken, aydınlık mekânları tavan arasıyla özdeşleştirir (Bachelard, 1996: 45-46). İkisi de evin kullanıcısı için işlevsel mekânlar olmakla birlikte biri gökyüzüne diğeri ise yerin altına açılan kapılardır. Tavan arasında çatı iskeletinin sağlam yapısını kendi gözleriyle gören insan, bundan duyduğu hazla bilincin sınırları içerisinde dolaşır ve düşüncelerine açıklık kazandırır. Oysa evin karanlık bölümü olarak yeraltı güçleriyle ilişkilendirilen mahzen, burada oturan kişinin, kurduğu düşünceler içinde boğulmasına ve her seferinde daha derin izlenimlere kapılarak düş kurmayı tetikleyen olgunun bile devre dışı bırakılmasına neden olur. "Toprağın rahmi olarak kabul edilen yeraltı" (Campbell, 2006: 256), güneş ya da ay gibi evrensel yasanın meleğimsi

habercileri olan gök cisimlerinden uzak olduğundan (Campbell, 2006: 427), oradaki karanlık, kişinin sapkın düşüncelere dalmasına neden olur. Kenan da sığındığı karanlık mekânların etkisiyle iyileşmek yerine her seferinde daha derin ve sapkın düşüncelere dalarak kendi sonunu hazırlar. "*Havanın kapanık olduğuna memnun*" (85) olan Kenan'ı iyileştirmek için güzel havanın etkili olacağını düşünen Perihan (99), dışarıda kahve içme davetini reddeden kocasının, ışığın sağaltıcı etkisinden bilinçli şekilde kaçtığını anlar:

> "*Kenan, sönük sabah aydınlığı girmesin diye perdeleri çekiyor, bir lamba daha yakıyor: Güneşten ziyade elektrik ışığı ve gündüzden fazla geceden hazzetmektedir. Zaten sokakta olursa geceleri açılıyor, adeta eski neşesini buluyor.*" (128)

Güneşe yakın olan tavan arasında, korkular kolaylıkla "ussallaştırılır"ken, mahzende "ussallaştırma" daha yavaş ve daha belirsiz gerçekleşir (Bachelard, 1996: 47). Çünkü "ışık" gecenin karanlığından kaynaklanan korkuların ve büyülerin dağılmasını sağlar. Kenan'ın karanlıklara sığınması, içindeki yersiz kuşkuları, karanlık düşünceleri ussallaştırmasını engeller ve Perihan'ı hiç olmayacak kişilerle bile hayal etmekten vazgeçmez.

Korkuları silen "ışık"ın hep yukarıdan gelmesi, yer göstericilik ve kılavuzluk yönünü imler (Campbell, 2006: 75). En başından beri insanoğlunun duyularını harekete geçiren ve önünü aydınlatarak yolunu bulmasını sağlayan "ışık", iyi bir rehberdir. Bir gece rüyasında sayıklayan Perihan'ın dediklerini karanlıktan dolayı anlamadığını düşünen ve refleks halinde ışığa sarılan Kenan'ın, odanın aydınlanmasıyla birlikte Perihan'ın bilinçdışı ülkesinden gelen sözcüklerin sırrını çözeceğini düşünmesi (113), "ışık"ın yol göstericiliğinden yararlanarak Perihan'ın bilinmeyen dünyasını aydınlatma isteğinin ifadesidir.

Görüldüğü gibi koku ve ses, geçmişin görünen dünyasına ait özlem ve anıları canlandırırken, ışık daha derin bir dünyanın, bilinçaltının içinde saklanan karanlık düşlerin uyaranıdır. Görevi ise korkuları silip kaoslara son vermektir. Bir anlık da olsa zihni aydınlanan Kenan'ın keyfinin yerine gelmesi, yeniden nefes almaya başlaması bunu kanıtlar:

> "*Beyninin içine birdenbire bir aydınlık vurdu; sanki kafası bir mahzen kapağı gibi açılıvermiş, keskin bir öğle güneşi dibe kadar aksetmişti. Hayır, güneş dışarıdan vurmuş gibi değildi, yukarıdan düşmüş, dibe çökmüş kalmıştı. O ışık içinde öyle bir hafiflik, bir hareket ihtiyacı, mütemadiyen konuşma, bir şeyler yapma, türkü söylemek, ıslık çalmak, hatta -ne tuhaf, ya Rabbi!- Tarzan sesiyle bağırmak arzusu duyuyordu ki… Sade bağırmak mı? Bir ormanda bulunsa ve dallardan uzanmış sarmaşıklar olsa tutunup bir ağaçtan öbürüne sıçrayacak!*" (150)

Kenan'ın, güneşin saçtığı ışık aracılığıyla bilinçaltını aydınlatarak kısa süreliğine uzaklaştığı zihinsel kaos ortamı, güneşin yavaş yavaş sönmesiyle yeniden belirir. Kulaklarında çınlayan türkülerin yerini, rüzgarlı havalarda telgraf direklerinin çıkardığı inilti alır (161). Çünkü "*ışık dünyasından farklı bir işleyişi olan gece dünyasının, dünyanın uyuması, tehlikelerin pusuya yatması ve zihnin rüya deneyimine dalması sonucu oluşan önemli bir dramatik değeri vardır.*" (Campbell, 2006: 75) Tam bu noktada merdivenleri tırmanmakta olan Kenan'ın trabzanlara tutunarak aşağıya bakması ve "*alaca bulaca mütemadiyen*

dalgalanarak tüten bir derinlik" görmesi (161-162), evin karanlık köşesi olan mahzene yeniden düşüşünü imler. Çünkü, Bachelard'ın sözleriyle "*mahzene götüren merdiveni her zaman ineriz*". (1996: 53) Kenan, Vecdi'nin apartmanına girdiğinde merdivenleri çıkarken ortamın her katta biraz daha aydınlanmasıyla iyimser bir ruh hâli kazanarak karısının kendisini aldatmadığını düşünür; merdivenleri inerken ise söz konusu karanlık kuşkular yeniden zihnine üşüşür. Aydınlık ve karanlık arasındaki bağı oluşturan merdivenin söz konusu işlevi düşünüldüğünde bu durum daha net anlaşılır:

> "*Kenan şimdi içeridedir, merdivenleri ağır ağır çıkıyor; şapkasını yüzüne doğru indirmiş, gabardininin yakasını kaldırmıştır. (...) Üçüncü kata çıktı; burası biraz daha aydınlık... (...) ıslak bez ve çürük paçavra kokusunu duyunca böyle bir yere Perihan'ın gelemeyeceğine, o hava içinde nefes alamayacağına, hele sevip sevilmeyi hatırından geçiremeyeceğine hükmetmişti; (...)*" (86-87)

Nasıl ki düşler dünyasından uyanmak "güneş" ve "güneşin doğuşu" ile sürekli ilişkilendirilmişse (Campbell, 2006: 75), Kenan'ın mahzenin karanlığına doğru yeniden gerçekleştirdiği bu yolculuk da kötü düşlere yeniden daldığını ifade eder. Üstelik bu sefer gerçek bir uyku eşliğinde daldığı düşler, Kenan'ın hastanede uzun süre kalmasına neden olur. Onun için çok telaşlanan ve neler olduğunu anlamakta güçlük çeken Perihan'ı rahatlatmak isteyen doktorun, Kenan'ın iyileşeceğini söylemek yerine "*Elbette bu sis dağılacak, elbette tekrar güneşe kavuşacak.*" (176) demesi, ışığın sağaltıcı etkisini bir kez daha ortaya koyar. Aslında sembolik yönü oldukça yoğun olan bu romanda Kenan'ın iyileşeceğini, kaldığı "*üç numaralı*" (235) oda da anlatır. "İki"nin neden olduğu karşıtlığın ötesinde bağdaştırıcı, düaliteye son verici "üç" (Schimmel, 2000: 69), hem Kenan'ın Perihan'a karşı beslediği düşüncelerdeki ikiliğe son verir, hem de "*geçmiş, şimdi ve geleceği*" (82) kapsadığından, geçmişini unutan ve yeni yaşam düzenini içselleştirmeden yaşamakta olan toplumun söz konusu ikilemi nasıl çözmesi gerektiğinin cevabını verir. Kenan ve Perihan bundan sonraki hayatlarına ilk oturdukları küçük evde ve küçük çevrede devam etmeyi seçerek zıtlıkları gerek toplumsal gerekse kişisel anlamda aşar.

1.4. Rüya

Rüyalar, kişinin kendisinin bile fark etmediği, ancak yaşadığı deneyimler sonucunda edindiği ruhani bilgilerin kaynağını oluşturur. Kişisel olarak görülen rüyaların sembollerle örülü yapısı, bilinçli hayatımızın altındaki karanlık ve derin dünyanın şifrelerini sunar (Campbell-Moyers, 2010: 64-65). Bu da rüyaların, Freud'un geliştirdiği psikanaliz kuramının temelini oluşturan bilinçaltındaki istekleri temsil eden (Cebeci, 2004: 224) bir gizleme faaliyeti olmasından ziyade, Jung'un dediği gibi gizleri aralayan bir "sembol" (Cebeci, 2004: 327) olma özelliğini gündeme getirir.

Unutulan ya da unutulduğu sanılan yalnızlık mekânları, insanın içinde silinmez olarak kalır. Bu mekânsal anılar, silindiği sanılsa da düşlerle yeniden geri gelir (Bachelard, 1996: 38). Bilinçaltının karanlığı içinde uyumakta olan düşüncelerin uyandığı rüyalar, aslında

uyuduğu sanılan; ancak gerçek dünyaya uyanılan yerdir. Bunun farkında olan Kenan, yanında uyumakta olan Perihan'ın rüyasında sayıklaması karşısında bir kez daha kuşkularının esiri olur; çünkü bilir ki, şu anda Perihan tüm bilinmeyenleriyle, tüm gizleriyle yüz yüzedir:

> "*Perihan'ın şu dakikada gördüğü rüya bugünkü hayatının gizlenmiş tarafıyla alâkalıdır. Gizlenen hakikati en öz duygu ve isteklerin tezahürü şeklinde rüyasında yaşıyor. Şuur altına itilip tepilmiş arzuları tamamıyla üste çıkmış, mutlak bir surette hürdür. (...) İnsan yalnız rüyasında tam kendisidir.*" (114)

Perihan Rüstem'in karısı Halime'yle konuşurken rüyalarından korktuğunu itiraf eder. Çünkü geçmişe ait hatırlamak istemediği kötü düşünceler rüyalarında onu ziyaret etmektedir. Bu durum, rüyaların gerileme (regresyon) süreciyle olan ilişkisinden kaynaklanır. Gerilemenin zamansal yönü, eskiye ait bazı anıların canlanmasını (Cebeci, 2004: 325) beraberinde getirir. Bu anılar ise mekândan bağımsız düşünülemezler.

İnsan yaşamının derin uykuda başladığını belirten Bachelard'ın dediği gibi (1996: 123), Perihan'ın da gerçek yaşamı, rüyalarında ortaya çıkar. İlk kocası Vecdi'ye ilişkin hatırlamalarını rüyalar aracılığıyla gerçekleştiren Perihan, böylelikle var olan gerçeklerden uzaklaşarak bilinçaltının karanlıkta kalmış yönüyle yüzleşir:

> "*Bilir misin Halime Hanım, Kenan Bey'den önce birine vardığımdan dolayı adeta vicdan azabı çektiğimi? Rüyadan korktuğumun sebebi de budur. Rüyamda kendimi öteki adamdan ayrılmamışım, Kenan'la tanışmamışım gibi ilk hayatımı yaşar bir halde görmemdir. Bu rüya korkunç, üzüntülü olmasa da gözlerimi açıp yanımda Kenan'ı bulunca bir taraftan utanırım, öbür taraftan sevinirim. Daha emin olmak için onu uyandırmak, sesini işitmek –senden saklayacak değilim ya- kollarının arasına atılmak isterim. Rüyayı unutayım diye…'*" (204)

Işıktan yoksun olan karanlıklar dünyasına ait rüyaların dramatik değeri bulunmakla birlikte nesnelerin rüyada, dışarıdan ışık almadan, kendiliklerinden parlamaları, aynı zamanda karanlıkların barındırdıkları ışıklı dünyanın büyülü yönünü ortaya koyar. Kenan'ın derin bir uykuya daldıktan ve bilinçaltıyla yüzleştikten sonra ruhunu iyileştirmeyi başarması bundandır. Bilinçaltında yaşayan karanlık düşüncelerle barışan Kenan'ın uyurken nefes alışının düzenli olması, çene kemiklerinde gerginlik olmaması (169), bilinçaltında sahne alan aydınlık bir rüyanın bilinç dünyasına gönderdiği mesajlar olarak kabul edilebilir.

1.5. Anahtar/Eve Dönüş

Perihan'ın geçmişine ait sakladığı en büyük hatırlama uyaranı, Kenan'la birlikte yeniden mutluluğu yakalamalarını sağlayacak olan "anahtar"dır. Anahtar, dış görünümünden çok ruhsal olarak içtenliği yansıtan evin kapalı konumda olmasını sağlar. Söz konusu kapalılık, Kenan ve Perihan'ın, bir süreliğine terk ettikleri eski eve hapsettikleri mutlu düşlerin korunmasını sağlar. Perihan, ilk evlerinin anahtarını saklayarak, geçmişle olan bağını güçlü tutar ve mahrem dünyalarını herkese açmayarak güvenle geleceğe bakar. Ancak

geçmişle bağı son derece zayıf olan Kenan için bu anahtar, Perihan'ın güzel düşlerinden ziyade kötü ve karanlık düşlerinin kapısını aralayan bir işlevdedir. Bu nedenle karısının kendisini başka bir erkekle aldattığına dair yersiz düşünceler içerisinde çırpınır. Kuşkunun filizlendiği günden itibaren Perihan'la dört kez dışarıda buluşan ve dördünde de Perihan'ın anahtarın bulunduğu çantayı kullanmadığını fark eden Kenan, mükemmel birlikteliğin sayısı olan beşinci buluşmada Perihan'ın bu çantayı yanına almasıyla tüm gerçekleri öğrenir (263). Bundan sonra anahtar, bulunduğu çantadan dışarı çıkar ve açması gereken kapıyı açarak, Kenan ve Perihan'ın "ilk ev"lerine dönmesini sağlar. Bu eve dönüş, sadece kişisel anlamda gerçekleştirdikleri bir dönüş değil, aynı zamanda toplumsal anlamda değiştirdikleri çevre ve yaşam tarzıyla da bir "dönüş" olma özelliği taşır:

> "*Ah Kenancığım ah! Sen benim hatıra meraklısı, yarı fetişist bir kadın olduğumu bilmez misin? Biz burayı bırakıp koca apartmana taşınırken hayatımızın bir daha tekrarlanamayacak en saadetli günlerini geçirdiğimiz evden elbette bir hatıra götürmek isteyecektim. Anahtarlardan birini kaybetmiş gibi yaparak geri vermedim. Eğer üzerimde, birbirimizin olduğumuz şu evden bir şey bulunmazsa vehimlere düşecek, üzülecektim. En iyisi neydi? Çok yer tutmayan ve bir çok manaları olan anahtar değil mi?*"(268)

Eve dönüş sembolü olarak beliren anahtar, Perihan ve Kenan'ın aşklarının kök saldığı ilk mekânın kapısını aralar. "*Evin temelinde aşk tılsımının saklı*" (269) olması, onları âdeta yeniden kendine doğru çağırır ve söz konusu büyüsüyle iki kişi olarak çıktıkları eve Perihan'ın hamile olmasıyla (270) üç kişi olarak döndürür. Üç sayısının temsil ettiği gibi zıtlıklar birlenir, hem bireysel hem de toplumsal anlamda eski ve yeni karşıtlığı arasındaki denge sağlanır.

Sonuç

Yüzeysel anlam katmanında, küçük bir şüphenin bir aileyi bile yıkabilecek güçte oluşunu işleyen *Anahtar* romanı, derin anlam katmanında ise özellikle mekânlara yüklenen sembolik ifadelerin çözülmesiyle bambaşka bir anlamın varlığını ortaya koyar. Romanın henüz adından başlayan sembolikleştirmeye göre, "anahtar" eski evin kapısını açması ve bir süreliğine yitirilen mutluluğun yeniden elde edilmesini sağlayan işleviyle aslında yazarın kişisel görüşünün sözcülüğünü yapar. Cumhuriyet rejimine karşıt görüşleriyle sivrilen ve bu nedenle 1939'a kadar yurtdışında yaşamak zorunda kalan Refik Halit Karay, bu makalede üzerinde durduğumuz üzere, kimi semboller aracılığıyla söz konusu muhalif tutumunun da işaretlerini vermektedir. Sosyal yaşamın değişen yüzündeki ikiliğin, ancak eskiye dönüşle aşılacağına inanan yazar, "eski ev"in kapısını açan "anahtar" aracılığıyla "Osmanlı"nın kapılarını yeniden aralamak ister gibidir.

KAYNAKÇA

Akerson-Erkman, Fatma (2010), *Edebiyat ve Kuramlar*, İstanbul: İthaki Yayınları

Aktaş, Şerif (2004), *Refik Halit Karay*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Assmann, Jan (2001), *Kültürel Bellek,* Çev:Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrınrı Yayınları.

Bachelard, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, Çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Campbell, Joseph (2006), *İlkel Mitoloji*, Çev: Kudret Emiroğlu, 3. bs., Ankara: İmge Kitabevi.

Campbell, Joseph ve Moyers, Bill (2010), *Mitolojinin Gücü*, Çev: Zeynep Yaman, 2. bs. İstanbul: MediaCat Kitapları.

Cebeci, Oğuz, (2004), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Connerton, Paul ((1999), *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev: Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Demir, Ayşe (2011), *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı*, İstanbul: Kesit Yayınları.

Ecevit, Yıldız (1996), *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Huizinga, Johan (2010), *Homo Ludens* , Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, 4. bs., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Karay, Refik Halid (2009), *Anahtar*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Korkmaz, Ramazan (2004), *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Türksoy Yayınları.

Schimmel, Annemarıe (2000), *Sayıların Gizemi*, Çev: Mustafa Küpüşoğlu, 2. bs., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Wellek, Rene ve Warren, Austin (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, Çev: Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Özet

Refik Halit Karay'ın Anahtar Adlı Romanında Mekân İmgeleri

Refik Halit Karay Anahtar (1949) adlı romanında Kenan ve Perihan çifti aracılığıyla toplumun modernleşmeyle birlikte yaşadığı değişimlerin sonucu olan ikilemleri konu alır. Çift eski, küçük ve konforsuz evlerinde mutlu bir hayat sürerken, yaşadıkları maddi iyileşme sonucu taşındıkları büyük ve gösterişli evde birbirlerinden uzaklaşır.

Bu makalede, anılan roman, Gaston Bachelard'ın Mekânın Poetikası adlı eserinde ortaya koyduğu yaklaşım doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu bağlamda, evlerimizin mahremiyet düşüncesi ile bölümlere ayrılan odaları, kimsenin görmesini istemediğimiz şeyleri sakladığımız çekmeceler ya da dolaplar, hem karanlığa hem de ışığa götüren merdivenler; aslında iç dünyamızın yansımasıdırlar. Dolayısıyla sahip olduğumuz mekânlar "bizim" değil; "biz"izdir.

Oradan ayrılsak da tıpkı bir kaplumbağa gibi evimizi beraberimizde taşırız ve evimize ait olan anıları, Assmann'ın değişiyle, belleğimize kodladığımız kimi sembollerle yaşatmaya

devam ederiz. Bu nedenle küçük birer simge aracılığıyla ya da her seferinde gerçekleştirdiği eylemsel tekrarlarla geçmişini unutmamaya çalışan Perihan için sakladığı "anahtar"; "koku", "ses", "ışık" ve "rüya" uyaranları gibi eski anıların zamansal ve mekânsal yolculuklarını sağlayan önemli bir ara(ç)/(cı)dır. Geçmiş ile bağı son derece zayıf olan Kenan içinse bir günahın ifadesidir.

Anahtar, birer bellek kodu olarak geçmişe yönelik gerçekleştirdiği kişisel hatırlatmalar aracılığıyla, yazarının, bir ailenin ekseninde yeni rejimle birlikte oluşan toplumsal düzene takındığı muhalif tavrın sembol metni olarak da okunabilmektedir.

Anahtar sözcükler: Mekân - Bellek - Bachelard - Refik Halit Karay - Anahtar

Abstract

Images of Dwellings in Refik Halit Karay's *Anahtar*

In his novel Anahtar (The Key) (1949), Refik Halit Karay deals with the dilemmas which occured as a result of changes brought about by the modernization of society, through the couple Kenan and Perihan. While they were happily living in their old, small, and uncomfortable home, they drift apart upon moving into a big and impresive home, as a result of imprevements in their financial condition.

In this paper, the aforementioned novel is analyzed according to the approach used by Gaston Machelard in his The Poetics of Space. Thus, houses we split into rooms for privacy, drawers or closets we use to hide things that we do not want anybody to see, stairs that lead to both darkness and light are all reflections of our inner worlds. Therefore, the places we possess are not ours, they are us.

Even if we leave, we carry our homes with us like a tortoise, and as Assmann has said, we keep our memories of home alive through certain symbols that we code into our minds. For this reason, the key that she keeps is an important tool for Perihan who uses little symbols or repetitive actions in order not to forget her past -like other stimulants as "scent" "sound" "light" and "dream"- which provides spatial and chronic voyages to her old memories. In contrast for Kenan, whose connection to the past is lacking, it is an expression of sin.

Anahtar can also be read as a symbolic text, via the personal reminders aimed at the past in the form of mind codes, of the author's opposition to the social status quo that is the result of a new regime, conveyed through the perspective of a family.

Keywords: Place - Mind - Refik Halit Karay - Bachelard - Key