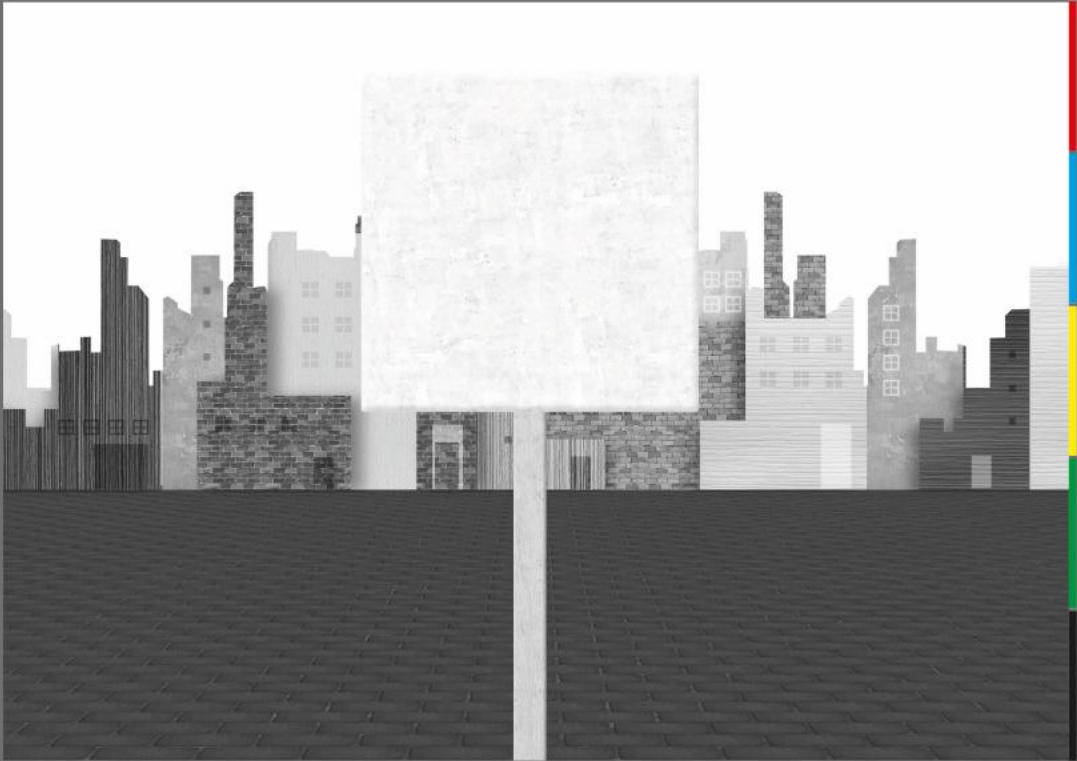


Ahmet Hamdi Tanpınar'da Kent ve Mekân Poetikası



MEHMET HANİFİ YANAR



BİDGE Yayınları

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Kent ve Mekân Poetikası / Mehmet Hanifi YANAR

ISBN: 978-605-72404-7-7

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

1. Baskı: BİDGE Yayınları, 2023

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayin@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara



Ahmet Hamdi Tanpınar'da Kent ve Mekân Poetikasi

Yazar
Mehmet Hanifi YANAR

2023

İçindekiler

ÖNSÖZ	2
1.BÖLÜM	5
GİRİŞ	5
2.BÖLÜM	9
KENT, MEKÂN VE POETİKA	9
2.1.KENT TEORİSİ	9
2.1.1.Chicago Ekolü ve “Şehir”	12
2.1.2.Simmel, Weber ve Durkheim	13
2.1.3.David Harvey: Umutun mekânları	17
2.3. MARTİN HEIDEGGER’DE MEKÂN	22
2.4.HENRİ LEFEBVRE VE MEKÂNIN HALLERİ	25
2.5.GASTON BACHELARD’IN MEKÂN POETİKASI	27
2.6.POETİKAYA GİRİŞ	29
2.7.SONUÇ: BİR MEKÂN POETİKASI OLUŞTURMAK	31
3.BÖLÜM	33
3.1.COĞRAFYANIN VE TAŞIN POETİKASI	33
3.2.MODERNLEŞME, MİMARİ VE MEKÂN	35
3.3 3.3.TANPINAR İNCELEMELERİNDE GÖRÜNMEYEN	38
3.4.SONUÇ: EVE DÖNMEK	41
4.BÖLÜM: TANPINAR’IN KENT VE MEKÂN TEMAŞASI	43
4.1.ŞEHİRLERİN TEMAŞASI	43
4.2.MODERN/METROPOL VE GELENEKSEL/TAŞRA MEKÂNI	51
4.3.BÜROKRATİK MEKÂN VE FANTASTİK MEKÂN	58
SONUÇ	64
KAYNAKÇA	66

ÖNSÖZ

Bütün önsözler sonsözlerdir, sonradan yazılırlar. Önsöz tezin biçiminden farklı olarak serazat kahrkahlara benzerler. İlah olmaz bir okur olarak, kitapların dünyasına girdiğimden beri kitabın dipnotlarını, son notlarını, kaynakçasını ve özellikle önsözünü okumaya bayılırım. Önsöz bizi kitaba hazırlar, en nihayetinde kitabın “eksiklikleriyle, hatalarıyla” bir insan ürünü olduğunu hatırlatırlar. Kierkegaard’ın önsöz üzerine bir yazısında önsöz şöyle tasvir edilir “bir önsöz yazmak dikkate alınmayı hak eden bir iş yapmış olmak gibidir. Kişinin kendisini sır vermesi için ayartan bir vicdan azabı duyması gibidir, dans sırasında reverans yaptıktan sonra harekete geçmemek gibidir, sol ayağını basarak dizgini sağa doğru çekmesi ve beygirin hızlı hızlı solumasını duyarak tüm dünya için bir incir çekirdeğini dolduracak kaygı duymaması gibidir”. Nihayetinden önsöz yazmak bitirmiş olmanın vermiş olduğu mutluluktur.

Tezin konusu, edebiyata ve felsefeye olan düşkünlüğümün sonradan inceliklerini öğrendiğim kent sosyolojisiyle nasıl birleştirilebilir sorusundan doğmuştur. Bu fikri yüksek lisans ders aşamasında danışmanım Doç. Dr. Sinan Tankut Gülhan hocama açmıştım. O dönem bir makale vermemiz gerekiyordu. Ben de Peyami Safa’nın *Fatih Harbiye* romanını modernleşme ve kentleşme bakış açısı ile incelemeye çalıştım. Bu makalenin birçok yönden başarısız olduğunu biliyorum. Makalenin üstüne hocam “kendin ol, özgün ol” diye büyük puntolarla yazmıştı. Bu benim için kent çalışmaları-edebiyat ilişkisine yönelik ilk deneyimimdi. Görece başarısızlıkla sonuçlanmasına rağmen olayı bir bütün olarak görmeme vesile oldu.

Tezin seçimi, ismi, muhtevası, kurgusu konusunda Sinan hoca büyük bir özerklik vermiştir. Tanpınar’ın –büyük ölçüde onda zaman hissiyatı olmakla birlikte- mekân, kent üzerine olan yazıları bir fikir verdi. Ve Henri Lefebvre Mekânın Üretimi kitabında mekânın ilk başta sosyologlar, urbanistler tarafından değil edebiyatçılar tarafından ele alındığını söylemişti. Bundan dolayı mekânı ve kenti Tanpınar metinlerinden hareketle yazma fikri de heyecan verici görünüyordu.

Bu süreçte hayatıma önemli insanlar dâhil oldu ve önemli insanlar ayrıldı. Ayrılanlara selam olsun, emekleri ve hakları muhakkak geçmiştir.

Yüksek lisansa başladığım yılın akabinde değerli hocam, entelektüel babam Prof. Dr. Hüsamettin Arslan’ı elim bir hastalık sonucu kaybettik. Büyük insanların terapi etkisi vardır, Hüsamettin hocanın üzerimde öyle bir tesiri vardı. Bu süreçte en çok onun muhabbetini özledim. Hayatımda iki kez dünyada gözümün açıldığını düşünüyorum: Biri doğduğumda biri de Hüsamettin hocamla tanıştığımda. Ruhu şad olsun, yazdığım bu tezi de onun aziz hatırasına armağan ediyorum.

Tez sürecinde Bursa, İstanbul, Ankara, Samsun ve Malatya’da kent, mekân, edebiyatla ilgili birçok konferansa katıldım. Katıldığım konferanslarda ismini hatırlayamadığım ama tezimin kurgusunun oluşmasına katkı sağlayan o insanlara teşekkürlerimi borç bilirim.

Lisans döneminde beni yüksek lisans yapmaya motive eden, sohbetiyle derin aramızda muhabbet oluşturan Alican Çınar’a teşekkür ederim, aramızda bir kırıklık olsa değeri hala bakidir. Kendisi de Turgut Cansever üzerine çalışan ve benim mekâna dönüşümü çark ettiren, *göz yaşımı gözden gizli silen* Olena Lupalo’ya sonsuz şükranlarımı sunuyorum. Osman Tarık Onaran, Muhammet Yeşilgül, Halil Ecer yaptığımız tartışmalarda farkında olmasalar da benim bazı fikirleri kontekstte yerleştirmemde büyük katkıları olmuştur, onları selamlıyorum. Biz tezi yazmadan teşekkür kısmını yazarlarız.

Son olarak maddi manevi desteklerini esirgemeyen, ne yaptığım hakkında pek fikirleri de olmayan, ama mutlaka önemli bir şeyler yapıyor diyen aileme verdikleri sonsuz imkândan dolayı teşekkür ederim.

Şüphesiz Sinan Tankut Gülhan’ın entelektüel feraseti olmasaydı bu tez oluşamazdı. Her konuşmaya heyecanla gittiğimiz, gittikten sonra etkisinden kaldığımız hocamızın emekleri ödenemez.

Umarım ona layık bir öğrenci olmayı başarmışsızdır. Bir hayalim de Sinan hocayla beraber çalışmalar yürütmek, bir gün bunu gerçekleştireceğimi düşünüyorum.

Eğer varsa bu tezlerin bir okuyucusu, meçhul okur, onlara da göstermiş olacakları teveccühden dolayı şimdiden teşekkür ederim.

*Mekân, bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şeydir:
Tuğlalar bir kaçış noktası:
Bir aç oluştuğunda, hareket kesildiğinde,
yeniden yola çıkmak için dönmek gerektiğinde mekân var olur.*

Georges Perec

1.Bölüm

Giriş

Bu tez Tanpınar, kent ve mekân hakkında yapılmış disiplinler arası bir çalışmadır. Edebiyatın alanı olan Ahmet Hamdi Tanpınar ve eserleri; Şehir planlamacıların ve mimarların alanı olan kent ve mekân: Bu tezin bakış açısı, perspektifi ise bütün bu alanları içine alan sosyolojik ve felsefi bir bakış açısıdır. Tezin ilhamı bütün disiplinlere el atmış, gerçek bir entelektüel olan Tanpınar'ın eserleridir. Tanpınar müzik, sanat, felsefe, edebiyat, şiir, tarih, sosyoloji ve bilhassa kent ve mekân üzerine düşünmüş, eserler yazmış bir yazardır. Sanat, edebiyat ve anlatı içinde yaşadığımız dünyayı kavramamıza yardımcı olur. Bu tezin, edebiyat alanında yapılan çalışmalarda görülen bir eserde olmazsa olmaz saydıkları karakter, olay, olay örgüsü, yer/mekân, zaman gibi faktörlerde yer alan yer/mekânla bir ilgisi yoktur. Bu tez Tanpınar'ın eserlerindeki olayın geçtiği “yer”i incelemez. Mekân sadece yer değildir.

Mekân özneyi ve toplumu şekillendiren, algılayışı ve düşüncesini belirleyen son derece karmaşık, ele avuca sığmaz bir yapıdır. Mekân toplumsallığın, ilişkiselliğin içinde belirlenen bir yapıdır. Mekân toplumsal morfolojidir (Lefebvre, 2016, s. 118). Mekân erir, parmakların arasında kayıp giden kum gibi... zaman onu alır ve götürür ve geriye kalır biçimsiz parçalar (Perec, 2017, s. 145). Mekân daima belirtmeye, düşünülme ve daha önemlisi tahayyül edilmeye ihtiyacı vardır. Mekân kendini hemen ele vermez. Mekân “Orpheus’un son bakışı” (Gürbilek, 2000) gibi yok olmaya hazır bir entitedir. Mekân içinde hafızayı, hatırlamayı, taahhidi barındırır. Sosyolojik olarak özne tahayyül ettiğinde mekân odaklı tahayyül eder. Daima bir mekânda, mekân odaklı tefekküre dalarız. Özne mekânı hem üretir hem de mekân tarafından üretilir. Dolayısıyla mekân sürekli bir akış halindedir. Akış halinde olması onun salt “nesne” olmadığını gösterir. Simmel’in kültür-hayat ya da form-hayat ikiliğinde gösterdiği gibi “hayat şu ya da bu belirli formun ötesinde akmakla kalmayıp tam da form oldukları için bütün formlardan taşan amansız bir akıştır” (Simmel, 2009, s. 294). Mekân belirtmeye ihtiyaç duyar ama aynı zamanda belirtildiği zaman onu çerçeveleyen bakış açısının dışına çıkar, onu bir anlamda kapsar. Mekânı duran, değişmeyen, amorf bir karakter olarak algılamak morfolojisini anlamamak demektir. Mekân “kendinde bir anlama” sahip değildir; daima tahayyül eden bir özne ya da içinde yaşanan toplumsallığa ve toplumsal ilişkiye muhtaçtır. Mekân toplumsal olduğu kadar, onun poetik algılanışı vesilesiyle bireyseldir.

Bir şair, yazar, düşünür olarak Tanpınar mekân üzerine düşünmüş hayal kurmuş poetik edimde bulunmuş; kent üzerine ise bir entelektüel olarak endişe duymuş, kent imar programlarında komisyonda bulunmuş ve şehirler hakkında (*Beş Şehir, Yaşadığım gibi*) yazılar yazmıştır. Kent ve mekân üzerine çalışmaya karar verdikten sonra Tanpınar'ın gerçekten bu konular kontekstinde bir hazine olduğu tezin nazar-ı dikkatini celbeden noktadır. Dikkatimizi çeken iki önemli konu Türkiye entelijansı ve akademisinde son zamanlarda rağbet görmüş iki konudur: Tanpınar ve mekân. Tanpınar, onun tabiriyle “sükût suikastına” (Tanpınar, 2015b) uğramış, değeri çok sonraları anlaşılmıştır. Tanpınar üzerine yazılan doktora, yüksek lisans tezleri ve edebiyat incelemeleri son yirmi yılda irtifa kazanmıştır (Dellaloğlu, 2013; Uçman & İnci, 2008). Diğer taraftan mekân, 20. yüzyılın ikinci yarısından günümüze üzerine en çok tartışılan konulardan birisidir. Bir anlamda mekân keşfedilmiştir.

1960-70 dönemi “mekâna dönüş” ya da “mekânsal dönüş” dönemleridir. Mekân Lefebvre’in dikkat çektiği gibi felsefe, sosyoloji gibi sosyal bilim disiplinlerinin ilgilerini yeterince cezbetmez. Mekân unutulmuş ya da gözden kaçırılmıştır. Mekânı görmezlikten gelmek beşeri disiplinlerin aleyhine bir not olarak düşülebilir. Mekâna hakkını veren, onun kalıcılığını ve önemini gösteren

yalnızca edebiyat olmuştur (Lefebvre, 2016). Şehir ve mekân kendini dille ve dilin içinde verir; mekân için farklı bir oluşum yoktur (Lefebvre, 2016, s. 144). Tezimizin kuramsal zeminini teşkil eden Lefebvre, mekânın öncelikle poetik, ya da başka bir ifadeyle edebi bir edim olduğunu savunur. Ancak mekânın keşfedilmesi diğer taraftan küreselleşme, neo-liberalizm, post-modernizm dönemine denk gelir. Mekânın üretimi, ideolojik olarak yeniden üretimi, artık toplumsallığın, tarihselliğin sonucunda meydana gelmez; “sermaye” tarafından mekân üretilir. (Harvey, 2014) Kentsel mekân alınıp satılabilen, çok yönlü ekonomik ilişkilere dâhil olan bir meta olmuştur. Kent ve kentsel mekân, kentsel mekânın dönüşümü, elimine edilmesi, alınıp satılabilen bir nesne olması bir sorun oluşturur. Bu sorun şehrin, gündelik hayatının da değişmesine neden olacaktır. Gündelik hayat, hayatın tamamı olduğuna göre sermaye tarafından üretilen mekân, kent hayatında egemen ideolojik, kültürel söylemi de doğuracaktır.

Kent/şehir, Walter Benjamin’in tasvirini yaptığı gibi ilk bakışta değil “son bakışta aşk”tır (Benjamin, 2014). Şehir ilk bakışta korkunçtur, sonu gelmez bir karmaşa gibi görülür; diğer tarafında şehirdeki insan davranışları, toplumsal ilişkiler ağı, ekonomi/para ilişkileri, kurumların varlığı, politika, kültür, ırk, milliyet; kentsel planlamalar ve dönüşümler, imar programları, rant, sermaye, “dikine” büyüyen büyük binalar; bütün bu oluşumlarıyla şehir devasa bir yapıdır. Şehri sosyolojik olarak inceleme nesnesi yapmak bütün bu parametreleri göze almak demektir. Şehir ilk bakışta akışkan bir görünüm arz eder. Şehrin değeri, ancak belli mesafeden, şehir-dışı, kırsal alandan bakınca anlaşılır. Şehir akışkandır. Şehir, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir alandır (Marx & Engels, 2014). Şehir akışkan olması hasebiyle, hâlâ potansiyeline ulaşmamış sayabiliriz. Modern şehir, şehrin son formu değildir. Şehir gelecekte var olmaya devam edecek, tabi başka biçimlerde.

İlk çağlardan orta çağa ve modern çağa şehir daima “gelişim”, “ilerleme” göstermiş, birçok alanda “uzmanlaşma” görülmüştür. Bilhassa on dokuzuncu yüzyılda sanayi devrimi ve Fransız devrimi sonrası, kapitalizmin en vandal olduğu zamanlarda bu olguyu daha yakından görebiliriz. Ondokuzuncu yüzyıl Charles Dickens’in muazzam eseri *İki Şehrin Hikayesi*’nde şöyle tasvir edilir: Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı, hem aptallık, hem inanç devriydi, hem de kuşku, Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi, hem umut baharı, hem de umutsuzluk kışıydı hem her şeyimiz vardı, hem hiçbir şeyimiz yoktu (Dickens, 2016). On dokuzuncu yüzyılı Marx’ın tabiriyle “her şeyin karşısına dönüştüğü” bir çağ olarak addedebiliriz. On dokuzuncu yüzyıl uzun bir yüzyıldır, ilk topyekûn şehirleşme hareketini bu zaman diliminde görebiliriz. Şehir, kıra/köye galebe çalmıştır, bunun başlıca sebebinin oluşmakta olan toplumsal, ekonomik, kültürel, siyasi, bilimsel ve teknolojik yeniliklere bağlayabiliriz. Yeniçağın eşiğinde şehri başat yapan bir faktör vardı: Modernite faktörü. Modernite bir şehir fenomenidir. Bu hususta diyalektik ilişki görülür: etkileme ve etkilenme meselesi. Modernite şehrin içinden çıkarak şehrin anlamının değişmesine önyak olmuştur. Modernitenin anlamı şehrin anlamını belirlemiştir. Moderniteden bahsetmek şehir hayatından bahsetmek demektir. Modernitenin kahr ekseriyeti görmekle, görsellik ile ilgilidir (Gülhan, 2018). On dokuzuncu yüzyıl “görme biçimini” keşfetmiş bir yüzyıldır.

Görme biçimi resimden fotoğrafa, mimariden şehir imajına kadar sirayet eder. Bu yeni perspektifte her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir (Berger, 2018, s. 16). Görme, perspektif bireyi orijine, merkeze alarak iş görür. Görme sahip olmak demektir: Dünyayı görür dünyaya sahip oluruz (Bachelard, 2017, s. 97). Modernite bireye ayrıcalık tanır. Bireye ve bireyin bakışına aşırı vurgu bireyciliği (indivudualizm) doğurmuştur. Modern şehir bireyci bir şehirdir, topluluk, cemaat hayatının en aza indiği; ihtiyatlılığın ve soğukluğun olduğu bir düzendir. Modern şehirde yaşayan birey, kalabalık içinde yalnızdır. Simmel’in (Simmel, 2009) *Metropol ve zihinsel hayat*’ta gösterdiği gibi, bu yalnızlık bir ihtiyatlılık doğurur. Bu ihtiyatlılık “bizi kasabalıların gözünde soğuk ve kalpsiz” gösteren şeydir. (Simmel, 2009, s. 322) Şehir hayatı ilişkileri “kaç para” modülasyonuna indirger. Şehirde her şeyin maddi bir değeri vardır. Bu nedenle şehir daha maddiyatçı, “gördüğüne inanan”, “hesapçı” bir insan tipolojisi yaratmıştır. Bu durum şehir hakkında bir dilemmaya yol açar: Şehir hem nefret edilen hem de onsuz yapılamayan bir aşk nefret dilemması.

Kent, mekân ve poetika. Tezin son halkası ve tamamlayıcısı olan poetikanın uzun bir tarihi vardır; bu tarih, “tarih-öncesine” kadar uzanır. Filozof Aristoteles (M.Ö 384-322) poetika üzerine sarıh, gayet anlaşılır bir metinle bu tarihi başlatır. Poetika genel itibarıyla “şiiir sanatı”(Aristoteles, 2018) olarak kullanılır. Bu metinde Aristoteles’ten, trajik eylemin temsiline/ıcrasına seyirci üzerinde özel etki bıraktığını öğreniyoruz (Gadamer, 2008, s. 182). Terimin anlamı tarih boyunca değışikliğe uğramıştır. (Todorov, 2018, s. 37) Bu da poetika terimini kullanım esnekliğini gösteren “şemsiye” bir kavram yapar. Poetika sadece şiirle ilgilenmez aynı zaman yorumu da barındırır.

Tezin ele alacağı kent ve mekân kontekstinde Tanpınar’ın eserleri ve düşüncesi Fransız filozof Bachelard’ın *Mekânın Poetikası* adlı kitabından hareketle kurulan poetika anlamına dayanmaktadır. Tez Fransız filozof Bachelard’ın şairler ve yazarlar üzerine yaptığı mekân poetikası incelemesini, Türkiyeli bir yazara uygulamak istenmesini kendine amaç edinir. Başka bir ifadeyle tezdeki amaç, mekân üzerine yazılan poetik tutumu Tanpınar metinleri ekseninde göstermeye çalışmak. Bachelard, metinde birçok şairden bahseder, bu şairlerden birkaçı Tanpınar’ın etkilendiğı şairler ve yazarlardır: Baudelaire, Verlaine, Valery vs (Tanpınar, 2015b). Özellikle de Baudelaire’in *Şer Çiçekleri* şiir kitabı Tanpınar’ın sık sık atfı yaptığı, etkilendiğı, şiirlerine ve yazılarına sirayet eden önemli bir kitaptır. Etkilenme hususunda Bachelard ve Tanpınar’ın yolu birçok kez kesişir. Bachelard birçok alandan –bilim felsefesi, rasyonalizm, fenomenoloji- eser vermiş çok yönlü bir düşünürdür. Magnumopus’u olmasa da *Mekânın poetikası* önemli bir eseridir. Bu eserde Bachelard gerçekten de fenomenolog gibi titizlikle mekânı –ev, evren, mahzen, tavan arası, köşe, kabuk, çekmece, sandıklar dolaplar, kuş yuvası- yorumlamaya çalışır. Bu eserde bakış açısı, yöntem olarak fenomenolojiden, varlık felsefesinden, psikanalizmden ve tabi ki şiirden ve edebiyattan yararlanır. Onun için fenomenoloji, Husserl, Heidegger, Sartre, MerleauPonty fenomenolojisinden farklı olarak düş kurmaya, hayal etme, düşleme gibi alanları kapsar. Fenomenoloji, Bachelard için, hayalin bireysel bir bilinçteki yola çıkışının incelemesine yardım eder (Bachelard, 2017, s. 10). Şiir, edebiyat incelemelerinde geçerli olan husus bir zihin fenomenolojisinden çok ruh fenomenolojisidir. Bundan dolayı Bachelard düş kuran bilincin belgelerini toplamak ister (Bachelard, 2017, s. 11). Tanpınar tam da bu anlamda düş kuran, hayal eden, şizofreniye varacak derecede-*Mahur Beste*, *Huzur-rüya* gören (rüya onun yazılarında önemlidir) bir figürdür. Tıpkı Bachelard gibi Tanpınar da mekân incelemelerine titizlikle ve heyecanla ilgi gösterir. Tezin nihai amacı, mekân poetikasıdan yararlanarak, Tanpınar’ın kent ve mekân anlayışını göstermek ve analiz etmek olacaktır.

Tez dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm giriş mahiyetindedir. İkinci bölümü teorik bölümdür: *Kent, Mekân, Poetika*. Bu bölümde genel hatlarıyla kent teorisi tartışılacaktır. Kent, yirminci yüzyılın başlarında klasik sosyologlar -Weber, Durkheim, Tönnies, Simmel- tarafından teorik düzeyde incelenmiştir. Kent alanında ilk ekol olarak bilinen Chicago Okulu mensupları hem saha çalışması hem de teorik çalışma yapmışlar. Robert Park ve Ernest Burgess bu alanda öncü sosyologlardır. Kent üzerine çalışan Walter Benjamin *Pasajlar* kitabıyla bu alanda öncü çalışmalardan bir tanesini yapmıştır. Benjamin kent literatüründe en çok alıntı yapılan düşünürlerden birisidir. Daha sonra kent, Marksist literatüre girmiştir. Sermaye, meta, rant etkisi sonucunda kent, Marksist literatürde kendine yer edinmiştir. Henri Lefebvre, Manuel Castells, David Harvey, Edward Soja kent, sermaye, kapitalizm, neo-liberalizm alanlarında özgün çalışmalar yapmışlardır.

Tezin üçüncü bölümü *Mekânın sosyolojik ve felsefi bir incelemesini* yapacaktır. Mekân hususunda Kant’ın mekân/uzam anlayışına değinilecektir. Felsefi altyapısını pekiştirmek için fenomenolojiden yararlanılacaktır. Fenomenolojik bakış, dünyayı yeniden, başka bir gözle görmek demektir. Fenomenoloji dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir. (Maurice-Merleau Ponty) Daha sonra *Varlık ve Zaman*’ın yazarı 20. Yüzyıl filozofu Heidegger’in İnşa etmek ikamet etmek ve düşünmek yazısında hareketli bir mekân okuması yapılacaktır. Heidegger’in esas metinlerinde vurgulanan kavramlardan mekân sonlarda gelir. “Dil varlığın evidir” nosyonu mekânı, evi belirten dil üzerine söylenmiş ender cümlelerden biridir. Dil, varlık, ve ev: Bu üçlü kavram setinin mekânın poetik temeline bir katkı sağlayacağını düşünüyoruz. Bachelard *Mekânın Poetikası*’nda Heidegger’e sık sık sataşır. Heideggerci

“dünyaya-atılmışlık” fikrini ters yüz edilmesi olarak “mekâna atılmışlık” nosyonunu koyar. Bachelard’a göre “ev” ilk evrenimizdir (Bachelard, 2017, s. 34) Eve, mekâna, ikamete vurgusu Bachelard’ı Heidegger’den ayırır. Heidegger’de bu kavramlar ikincil, üçüncül kavramlardır. *Varlık ve Zaman*’ın esas analizi Dasein analizidir. Marksist bir düşünür olan Lefebvre’de Heidegger’den etkilenmiştir. Önemli eseri *Mekânın Üretiminde* Heideggerci tınılara rastlanır. Lefebvre, mekânı dönemselleştirir. Tezin bu bölümünde dönemselleştirmelere değindikten sonra Lefebvre’nin triyalektik anlayışı ele alınacaktır. Birinci bölümün sonu bölümü poetika, edebiyat teorisi ve eleştirisine ayrılmıştır. Bu bölümde edebiyat eleştirisi üzerine metin, yazar, okur kontekstinde yorum, poetika üzerine bir inceleme sunulacaktır. Georg Lukacs, Harold Bloom, Fredric Jameson, Svetlana Boym, Tzvetan Todorov, Sarah Dillon, Berna Moran gibi eleştirmenlerin metinlerinden hareketle bir poetika ve edebiyat eleştirisi sunulacaktır.

Tanpınar üzerine çalışan birçok yazar ve akademisyen vardır: başta öğrencisi ve arkadaşı Mehmet Kaplan (Kaplan, 2015). Onun yanı sıra Tanpınar’ın günlüklerini, elyazmalarını ve mektuplarını toparlayan İnci Enginün, tek tek Tanpınar’ın mektup gönderdiği insanlardan mektupları alıp eser olarak yayınlamıştır. Burada Tanpınar’ın yine üslup güzelliğini, samimiyetini ve bir anlamda özel hayatını anlamış oluyoruz. Son zamanlarda yayınlanan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden Handan İnci ve Abdullah Uçman’ın hazırladığı *Bir Gül Bu Karanlıklarda* kitabı Tanpınar üzerine yazılan çalışmaların toplanmasıdır. Bu editörlük çalışmasında 1944’ten 2000’lere kadar Tanpınar üzerine yazılan, köşe yazısı, dergi yazısı, makale, tartışma, sempozyum bildirileri toplanmıştır (Uçman & İnci, 2008). Son olarak tezin etkilendiği Besim Dellaloğlu’nun yazdığı *Bir Tanpınar fetişizmi* kitabını eklemek gerekir. Bu kitabın Tanpınar üzerine yazılmış sosyolojik kitap olduğunu söyleyebiliriz. Burada modernlik, modernleşme, muhafazakârlık bağlamında bir Tanpınar okuması yapılmaktadır (Dellaloğlu, 2013). Birincil kaynaklar Tanpınar’ın yazdığı eserler, gönderdiği mektuplar, köşe yazıları, konuşmaları hepsi kitap olarak dergâh yayınları tarafından basılmış durumdadır. İkincil kaynaklar ise Tanpınar üzerine yazılan yazılardan ve tezlerden oluşmaktadır. Tanpınar üzerine yazılan yazılar ise 2000’lerden sonra artmıştır. Bu konuya tezin içinde Tanpınar bölümünde tekrar değinilecektir.

Tezin dördüncü bölümü, *Tanpınar’ın Kent ve Mekân Temaşası*, teorik mütemmim cüzünden sonra Tanpınar’ın eserlerine nakşedilmiştir. Bu bölümde, Tanpınar’ın hem edebiyat ve poetika eleştirisindeki yeri hem de mekân, kent bağlamında somut göstergebilimsel bulguları gözler önüne serilecektir. *Huzur, Mahur beste, Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarından hareketle bir kent ve mekân okuması yapılacaktır. Bu romanlardaki mekân somut mekândır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (SAE), romanda ise daha çok, zaman üzerine olan, soyut, hayali mekân söz konusudur. *Beş Şehir*, Tanpınar’ın Konya, Erzurum, Ankara, Bursa, İstanbul üzerine yazdığı kişisel deneyimlerini aktardığı edebi bir eserdir. Bu denemede kent üzerine düşünürken tarih, hafıza, cemiyet, kültür, hissiyat mefhumları ağır basar. Tanpınar için bu mekânlar aynı zamanda hafıza mekânlarıdır. Daha sonra 2015 yılında *Tanpınar’ın Beş Şehri* üzerine Alberto Manguel bir kitap yazdı. Bu kitap Tanpınar’ın yazdığı şehirlerin yeni ve farklı bir gözden tekrar okunmasına dayanır. Bu bölümün sonlarına doğru İki farklı beş şehir yorumlaması yapılacaktır: Alberto Manguel ve Tanpınar. Bu bölümde literatürde pek adı geçmeyen, 1950’lerde İstanbul imar ve kent programlarında Tanpınar’ın komisyonda bulunması bağlamında İstanbul’un kentsel planlamasına değinilecektir. Tanpınar 1940-50’lerde kentin “dikine” büyümesine karşı çıkıyordu. Bu, Tanpınar için son derece müteessir verici bir gelişmeydi. İstanbul’un “silüetine” ve anlamına önem veren Tanpınar bu gelişmeyi tehlike olarak görüyordu. *Modern İstanbul’un Doğuşu*’na (Gül, 2018) tanıklık eden Tanpınar İstanbul’un kentsel planlamasını yakından olmasa da takip ettiğini söyleyebiliriz. Murat Gül’ün doktora tezinden ve İstanbul üzerine yapılan kent planlaması bakış açısından yapılan çalışmalardan hareketle, bir İstanbul okuması yapılacaktır. Tanpınar’ın İstanbul kenti üzerine yazdıkları yazılar ve dönemin kent planlaması paralellik gösterir. Bu bölümde modernlik, kentsel planlamanın yanı sıra bürokratik mekânlara da değinilecektir.

2.Bölüm

Kent, Mekân ve Poetika

Tezin bu bölümü kent teorisi, mekân sosyolojisi ve poetika hakkındadır. Kent teorisi alt başlığında kentin kısa bir tarihinden sonra sosyoloji alanında kent teorileri ele alınacaktır. Bu bölümün amacı, Tanpınar metinlerini kent ve mekân bakış açısıyla ele almak için elzemdir. Mekân üzerine olan bölümde, felsefî mekân tartışmalarından sonra mekânın bir sosyolojik okuması yapılacaktır. Mekânı sosyolojik olarak ele almak, onu “sosyal olanın” içine dâhil etmektir. Mekânın toplumsallaştırılması bir ilişkiler ağı ortaya çıkarır. Mekân bir ilişkiler ağından meydana gelir. Mekân mefhumu ilişkiselliğe ve iletişime yapılan vurguda önem kazanır. O halde mekân özgül olarak sosyolojik perspektiften ele alınabilir. Poetika kısmında, edebiyat ve toplum kontekstinde poetikanın anlamı ve muhtevası incelenecektir. Bu üç mefhumun bir araya gelmesiyle birlikte özgün bir içeriği meydana getirmiş olacağız. Benim tezim bu üç özgün fenomenin birbiriyle -organik olmasa da- bağı olduğu yönündedir. “Poetik formda, insan kentte ve mekânda mesken tutar” (Hölderlin'den akt. Sharr, 2013, s. 76).

2.1.Kent Teorisi

Kentin paradigması, ilk örneği bir-arada yaşama tutkusudur. İnsan dünyada başkalarıyla birlikte vardır. Bu kent olmasa da, birçok büyük küçük yapılanmalarla insanlar bir-arada yaşamının örneğini göstermişlerdir. Kentten önce mezralar, kutsal yerler ve köyler vardı; köyden önce de obalar, ilkel sığınaklar, mağara ve işaret taşları; bütün bunlardan önce ise insanoğlunun diğer birçok hayvan türüyle açıkça paylaştığı toplumsal yaşam eğilimi söz konusudur (Mumford, 2007, s. 15). Toplumsal yaşamda bir arada yaşamının bir sabitesi yoktur. Toplumsal pür bir yaşam olmaktan ziyade içinde mücadeleyi, savaşı ve barışı barındıran bir yapıdadır. Şehir, modern kente evrilirken birçok merhaleden geçmiştir. Bu merhale örgütsüz yapılardan daha örgütlü yapılara doğrudur. İnsan hayatının iki kutup arasında yani “yerleşme ve hareket”(Mumford, 2007, s. 16) gidip geldiğini söyleyebiliriz. Günümüzde hâlâ savaşlar ve büyük kitlesel göçler olmaktadır. Bu da şu anlama gelir: kent hâlâ değişmekte, şekillenmekte, sınırlarını genişletmektedir. Kentin son bir formu yoktur. Değişim ve dönüşüm kente mündemictir.

İlk yerleşim örnekleri gerek denetim, gerek kontrol ve düzenleme bakış açısından son derece primitif bir yapı arz eder. Bu yerleşim ve örgütlenme tarzları yanlış olmaktan ziyade farklıdır. İlk yerleşim yerleri “ölüler kültü” diyebileceğimiz bir anlayıştan meydana gelir. “Ölüler kültü” bir anıt ve mabet kültürüdür. Yerleşimler ve toplumsal yaşam bu kültürün etrafında cereyan eder. Ölüler, yaşayanlar üzerinde hâlâ belirleyicidir. Bu yerleşim yerlerinde toplumsal yaşam “geçmiştir”. Canlıların kentinden önce ölülerin kenti vardır. Bir anlamda ölüler kenti her canlılar kentinin öncülü neredeyse onun özüdür (Mumford, 2007, s. 18). İlk yerleşim örneklerine bakıldığı zaman, toplumsal yaşamın merkezi noktasının ibadethaneler ve “ölüler kültü”nü temsil eden mabetler olduğunu görürüz. Proto-kentin kurumsal hayatı ilk olarak aynı yerde bulunmak zorunda olmayan müstahkem yer ve ibadethanede başlamıştı (Mumford, 2007, s. 85). Bu kült inanışlar ve tabular olabilir. İlk yerleşim yerinin, somut arkeolojik bulgularından yorumlar elbette çıkarılabilir. Bu yorumlar yanlış olmamakla birlikte hiçbir zaman toplumsal yaşamın özünü vermezler. Toplumsal yaşamda özden bahsetmek bir sosyal bilimciyi hayal kırıklığına uğratabilir. Toplumsal yaşamın ancak tarihi olabilir. İnsan hayatı, devlet, kurumlar, örgütlenme tarihsel olduğu kadar kent de tarihseldir. Yerleşim ve kent hayatı da bu tarih üzerinden şekillenir.

İlk düzensiz yerleşim yerlerinden daha örgütlü, sınırı olan, devlet yapılanması, askeri gücü, ekonomik yaşamı daha canlı olan yerleşim yerlerine geçişte temel rol oynayan yapı yönetimidir. İlkel

yerleşimlerde adem-i merkezîyet söz konusudur. Bu adem-i merkezîyetçi köy ekonomisinden örgütlü bir kent ekonomisine doğru yaşanan değişimin en önemli faili kral, krallık kurumuydu (Mumford, 2007, s. 51). Kralların birçok meziyetlerinin yanı sıra “kent kurucu” (s.51) özelliği vardır. Bu dönüşüm M.Ö III. binyıla denk gelir. Krallık kurumunda denetim ve yönetim yüksek kademe olmasa da merkezîyetçi olması kentlerin oluşumunda başat değerdedir. Krallığın kente aktardığı yoğun kişisel sorumluluk ve ona karşılık veren eylem özgürlüğü, karmaşık topluluklarda yönetimin zorunlu araçlarından biridir. (Mumford, 2007, s. 120) O halde kentin tarihsel bağlamda vuku bulması için azami düzeyde de olsa merkezi bir yapının olması gereklidir. Bu merkezi yapı ticaret, üretim, mübadele, toplumsal ağ gibi toplumsal yaşamı oluşturur. Kent örgütsüz bir yapıdan örgütlü, okunaklı bir yapıya geçişte kendini göstermiştir.

Kentin okunaklı hale gelmesi yönetim ve yönetim aklıyla beraber mümkün hale gelmiştir. Saf bir okunaklılık, belirlenebilirlik mümkün olmasa da kentler daha düzenli bir merkez haline gelmesi için Antik çağ, Orta çağ ve Modern çağa farklı merhalelerden geçmesi gerekecektir. Antik çağda polisin ortaya çıkışı, Ortaçağda imparatorluklar ve modern küresel kentler tarihsel süreçleri itibarıyla özgül kent anlayışlarına sahiptir. Antik Çağ demokrasinin, kamusallığın, ticaretin, agora meydanlarının, sanatsal ve felsefî faaliyetleri olduğu bir çağdır. Ortaçağ şehrinin özelliği ise şehir, sermaye ve hürriyet (Pirenne, 2010, s. 9) birlikte bir bütünlük oluşturmaktadır. Dini ibadet tandanslı olan şehirlerde yerleşik örgütlenmelere, kurumlara, sermaye akışına, sosyal, politik, hukukî(şeriat) yapılara rastlanır. Şehir kuruluş itibarıyla savaşa, müdahalelere karşı mahfazalı bir yapıya sahiptir. Pirenne, kentlerin durumuna dair şu retorik soruyu sorar: Batı Avrupa’da dokuzuncu yüzyıl boyunca gelişerek dönüştüğü tarıma dayalı uygarlıkta şehirlerin var olup olmadıkları ilgi çekici bir sorudur(Pirenne, 2010, s. 47).Şehir nedir? Şehir denince ne anlıyoruz? Ticareti ve ekonomik yapısı olan merkezler mi; hukuki, siyasi olarak kendine özgü yasaları ve kurumları olan bir toplum mu? (Pirenne, 2010, s. 47) Belirli sayıda insanların bir araya gelerek belli bir siyasi birlik oluşturdukları bir yönetim altında yaşadıkları yere şehir mi denir? Şehir planlanarak mı oluşturulmuştur yoksa kendiliğinden büyüme ile birlikte oluşan yapıya mı denir? Şüphesiz bu sorular kentlerin tarihselliğiyle ilgili bir sorgulamaya götürür. Her soru bir yol açar.

Bu sorular ve sorgulamalar ışığında kendimize şu soruyu sormak gerekiyor: Gerçekten de modern kentlerde yaşadığımız tecrübelerle kadim zamanların şehir tecrübesi aynı mıdır? Kent teorizeedilebilir mi? Her teorisinin hayatı kapsama, çerçeveleme gibi bir ideali vardır. Hayat, teorik olanın önünde eğilip bükülen, manipüle edilebilen bir nesne haline gelebilir. Aynı şey kent için de geçerli midir? Kent hakkında teorik iddiada bulunmak kenti tamamıyla ele verebilir mi? Bu sorulardan sonra kent üzerine yapılan teorik çalışmalara göz atabiliriz.

Kent hususunda rasyonalite, yönetim, tasarım, planlama, otoriterlik ve modernizm ekseninde çalışmada bulunan James C. Scott (2008), modern kentlerin bir planlama mantığından doğduğunu ileri sürer. Kent, yüksek modernist ideolojinin otoriter düzen idealinin bir ürünüdür. Scott’a göre “devletler, şehir planlamacılar tahmin edilebileceği gibi kentsel coğrafyayı dışarıdan açıkça okunabilir kılmaya uğraşmışlardır”(Scott, 2008, s. 103). Dışarıdan, okunabilirlik, düzen mantığında bakılan şehirler son derece karmaşık görünebilir. Yüksek modernist görüşte şehirler “saf akıl”la anlaşılmaya çalışılmıştır. “Saf akıl”, tarihsel olmayan bir bakış açısından kentte görünen şey sadece keşmekeştir. Bu düzen mantığının yönetim ile yakından bir bağı vardır. Devlet aklı (Governmentality) denilen bakış tarzı, düzen, okunaklı, sistematik, ölçülebilir öngörülebilir bir akıl yansıtır. Bu akıl aynı şekilde şehre de sirayet eder. Baron Haussmann Paris’i inşa ederken aklında devlet güvenliği ve düzeni vardı (Scott, 2008). Şehir planlama bir devlet mantığıdır. Bunun doğal sonucunda okunaksız olan bir kent devlet için bir ayak bağı olacaktır.Scott’a göre kent ve yönetim aklı, planlama otoriterliği denilen şeyle bağlantılıdır. Ancak öngörülemeyen yaşam ve kent hayatı bu anlayışı boşa çıkaracaktır. Scott “İnsanlık durumunu geliştirmeye yönelik projeler nasıl başarısız oldu” diye sorduğunda, tarihselliğe ve farklılığa yaptığı vurguda cevabını verecektir. Planlamacı bakış açısından, en kötü plan dahi plansızlıktan iyidir. Scottkentsel planlamayı toptan reddetmez, onun reddettiği totaliter düzeyde, yüksek modernist kentçiliği ve toplum mühendisliği projeleridir.

Mimarlık ve şehircilik alanında yüksek modernist Le Corbusier'nin eserleri "totaliter kent anlayışı" kontekstinde eleştiriye tabi tutulur. Yüksek modernist tabiri Scott'un metinlerinde radikalliğe vurgusuyla tanımlanır. Yüksek modernizm her şeyden önce tarihten ve gelenekten radikal bir kopuşa işaret eder (Scott, 2008, s. 154). Radikal şehircilik ve mimari eskinin mimari yapısını ve şehir düzenini reddeder. Yüksek modernist kentçi anlayışta kent fonksiyonel olmak zorundadır. Şehir merkezi, Pazar, sanayi alanları, merkezi iş alanları, eğlence/cazibe alanları, kamusal alanlar, meydanlar ve bulvarlar hepsi bir fonksiyona ve amaca hizmet etmelidir. Le Corbusier bilhassa meydanlara ve büyük binalara önem verir. Le Corbusier'nin bakışı yukarıdan, tepeden, kuşbakışı olmak zorundadır (Scott, 2008, s. 193). Meydanlar ve binalar ancak yukarıdan bakıldığı zaman anlamlı olabilir. Kente tepeden bakma, kenti tepeden değiştirmek anlamına gelir. Tepeden bakanlar, ayrıntıyı önemsemezler. Le Corbusier yüksek modernist olarak şehirde önemli olanın işlev olduğunu öne sürmüştür. (Scott, 2008, s. 194) Kent bir makinedir. Makinenin çarkları gibi, her çarkın bir amacı ve işlevi vardır. Mesela "Radiant City'deki (ışıklı şehir) en hakaret dolu yazıların bazıları kentlerin Le Corbusier'nin aşmak istediği sefaletine, karmaşasına, 'kokuşmuşluk'una, 'çürüme'sine, 'pislik'ine ve 'döküntüsü'ne yönelikti." Onun şehir anlayışı hijyenik şehir anlayışıdır. Bu şehir anlayışının ütöpik bir tarafı da bulunur. Bu ütopya realiteyi ve geçmişi reddeden bir ütopya'dır. James Scott'un dediği gibi "yüksek modernizm ne kadar ütöpik ise, mevcut topluma dair eleştirisi o kadar derindir." (Scott, 2008, s. 185)

Le Corbusier ile birlikte "ışıklı kentlerde" sokağın ölümünü ilan ederiz. Bu Corbusier'in şehirciliğe dair bir ilkesidir (Scott, 2008, s. 191). Sokak, köhnemiş, eski ilişkiler ağını hatırlatan, değişimden uzak bir yapıdadır. Meydanlar, sokaklar, kaldırımlar, bulvarlar, kavşaklar kaldırılmıştır. Bunun bir örneği Brasilia'da yapılmak istenmiştir fakat Corbusier'in mimarisi grand mimari olduğu için uygulanması son derece zordur. Corbusierfonksiyonalist bir kentçi ve mimardır.

Bu anlayışa karşı çıkan kent teorisyenleri olmuştur, bunların başında da Jane Jacobs gelir (Jacobs, 2017). Le Corbusier kenti havadan gördüğü yerde, J. Jacobs kent yaya olarak görür (Scott, 2008, s. 208). Jane Jacobs'a göre kent toplumsal organizma olarak sürekli değişen ve sürprizlerle dolu canlı bir yapıdadır (s. 219). Şehri tepeden görmek onu cansız bir varlık olarak görmek demektir; şehrin iç dizaynı ve ara sokakları onun ne kadar canlı olduğunu gösterir:

Biz insanlar dünyada şehir inşa eden tek canlı türüüz. Sosyal böceklerin kovanları nasıl geliştikleri, ne yaptıkları ve potansiyelinin neler olduğu gibi sorular bakımından büyük farklılıklar gösterirler. Şehirler de bir bakıma doğa ekosistemleri gibidirler –bizim için. Şehirlerden vazgeçmemiz mümkün değildir. Toplamların sönükleşip çürümek yerine geliştiği ve zenginleştiği yerlerde yaratıcı ve işleyen şehirler sürecin merkezindedir; tüm bunların hatta fazlasının ağırlığını taşımıştır. (Jacobs, 2017, s. 18)

Jane Jacobs, yüksek modernizmin yaratıcı yıkımından farklı olarak geleneği reddetmeyen bir kent anlayışını benimser. Jacobs'un kenti hızlı akmanın tersine yavaş akan bir ritme sahiptir. Le Corbusier'nin planlamacısı kentin genel görünüm formuyla ve onun insanları bir noktadan diğerine hareket ettirirken gösterdiği verimlilikle ilgilenirken, Jacobs'ın planlamacısı "yaşanan kentin" canlılığını oluşturan beklenmedik, küçük, informal ve hatta üretken olmayan insan faaliyetlerine bilerek yer açar. (Scott, 2008, s. 223) Le Corbusier ve modern şehir anlayışını benimseyen teorisyenler analitik bir kent tasavvuru benimserler. Oysa şehirde her şey plan, program ve tasarlama ekseninde gelişmez. Sokağın ölümünü ilan eden yüksek modernist şehir anlayışında Jacobs sokağın anlamını hala koruduğunu ileri sürer (Jacobs, 2017, s. 113). Yüksek modernist şehir anlayışı steril bir şehrin, steril bir yaşam sunacağını koyutlar. Gerçekten bir kenti üretmekle, inşa etmekle kolektif olarak toplumu da inşa edebilir miyiz? Bunun hem olumlu hem olumsuz cevabı olabilir: Önemli olan toplum ve insan tasavvurlarının farklılığıdır. Kentlere canlı, değişken, akışkan bir şey olarak baktığımız zaman cevap her zaman olumlu olacaktır. Kolektif olarak kentlerimizi üretirken kolektif olarak kendimizi de üretiriz. (Harvey, 2008, s. 196) Kentsel projeler, kenti tahayyül eden projelerdir. Tahayyül daima soyut düzlemde gerçekleştirilir. Toplumsal muhayyilemiz, bizim aynı zamanda kentsel muhayyilemizdir. Kentsel muhayyile ideal yaşam muhayyilemize de yansır. Yaşamak için

hayal ettiğimiz evler ve kentler daima sorunsuz, mükemmel olmak zorundadır. Bunun için kentsel projeler ve ütopya sorunsuz bir kent ve kentsel yaşam tasavvur eder. Kentlerin nasıl olmasına dair projelerimiz insan olanaklarına, kim olmak istediğimize ya da kim olmak istemediğimize dair projelerdir. (Harvey, 2008, s. 196)

Fakat kent, toplum ve birey bağlamında birbirini etkilemesi hususunda uzlaşmaya varılmış bir fikir yoktur. Şehri meydana getiren parçalar aile, birey, topluluktur; ancak Aristoteles'in şehir (ya da devlet) tanımında bütün bunların şehir üzerinde bir önceliği yoktur. Şehri bir bütünün parçasıyla tanımlanmaktan ziyade bütün olarak görür. Şehri ya da bir bütünlüğe sahip olmayan bir bireyi Aristoteles şöyle tanımlar:

Düpedüz bahtsızlığından değil de doğası gereği şehri, devleti olmayan bir kimse ya fazla kötü ya insanlığın altındadır ya üstünde - insanlığın altında olmaya bir örnek, Homeros'un "saygısızlık eder, soyuna, düzene, ocağına" diye kınadığı savaş düşkünü kişidir, böyle bir kimse doğası gereği savaşa düşkün olur, tek başına kalmış bir dama taşı gibi hiçbir işbirliğine girmez (Aristoteles, 1975, s. 9).

Aristoteles'te devlet gibi şehir de kişiyi, aileyi ve topluluğu kapsayan bir yapıdır. Şehir önceliklidir. Lewis Mumford'un kent tarihinde esas itibarıyla şehir, devlet/hükümdarlık/erk denen kurumun bir sonucudur. Aristoteles'in *Politika*'da anlattığı gibi, krallar şehir yapmakla övünürlerdi. Kralların, hükümdarların meziyeti şehri kurmaktır. M.Ö III. Binyılda Mısır Tanrısı Ptah'ın sıfatlarından biri şehirleri kurandır. (Mumford, 2007, s. 51) Tarihsel olarak düşünüldüğünde şehir son derece politik ve stratejiktir. Başka bir ifadeyle söylersek eğer şehir ve politika/iktidar yan yana anılır her zaman. Antik Yunan'dan Orta Çağ ve Modern Çağ'a iktidar ve şehir birbirini etkilemiştir. James Scott ve birçok şehir kuramcı Devlet ve planlama mantığının şehrin oluşumunda belirleyici olduğunu yönünde hemfikirlerdir. Şehir planı iktidar ve yönetimi kolaylaştırmak için şehri okunur hale getirir. O halde şehir teorisinden bahsederken iktidarın ve politikanın öneminden bahsetmek yerinde olacaktır.

Peki, şehir total olarak inşa edilirken bireyler bundan nasibini almamış mıdır? Şehri makro anlamda değerlendirirken birçok anlamda gri bölgeleri ıskalamış oluruz. Gözden kaçırılan olgu bireyin davranışları ve yaşadığı anlam bunalımıdır. Bu anlamda sosyoloji disiplinde bireyin şehirdeki davranışlarına odaklanan ilk teorisyenler Chicago Okulu teorisyenleridir. Burada bireyi yaşadığı kentsel, toplumsal ortama göre değerlendirme alışkanlığı söz konusudur. Kentsel insan, bir habitatta yaşamak gibi, yaşadığı habitatın özelliklerini paylaşan bir insan modelidir. Dolayısıyla bu ekolde "ekolojik" bir kent okuması söz konusudur (Park & Burgess, 2015).

2.1.1. Chicago Ekolü ve "Şehir"

Şehri sadece stratejik, politik, devlet mantığı ile açıklamak kuşkusuz o teoriyi eksik bırakacaktır. Şehir; bu ekole göre ekolojik, iktisadi, antropomorfik bir yapıdır. İnsan eliyle, insani biçimde icat edilmiş insanoğlunun ikinci bir doğası haline gelmiştir. Doğa kavramı ya da bu ekolün sıklıkla kullandığı habitat kavramı şehri açıklamak için başat bir öneme sahiptir.

Şehir üzerine yazdığı makalede Burgess/Park birtakım soru/sorunsal/problematic öne sürerek araştırmaların seyrini bir anlamda belirlemeye çalışmıştır. Ünlü *Şehir: Kent ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Notlar* makalesinde "Şehir nasıl incelenmelidir?" sorusuna birtakım yanıtlar da bulmaya çalışılmıştır. Temel düşünüşe göre şehir "medeni insanın doğal habitatıdır." (Park & Burgess, 2015, s. 39) Burada kullanılmaya çalışılan kelimelere dikkat edilmesi gerekir. Şehir insanın doğası haline nasıl geldi? Ya da geniş bir perspektiften soracak olursak insanın doğası var mıdır? Bu felsefi sorgulama, kent araştırmalarına dolaylı yoldan etkisi olsa da "insan habitatı" kent mevzu bahisinde önem arz eden sorular olmaktadır. Bilimsel ya da beşeri bakış insan olmayan diğer canlılara bakarken onların bir doğası olduğunu ve o doğaya uyum ya da adaptasyon

sağlayarak hayatta kaldığı yönünde sabit fikri vardır. Hayvanların bir doğası vardır, bu doğa onların yönelimlerine ve yaşayışlarına yön verir. Bu doğa sabit değişmez bir doğadır. Doğa bir arke olarak orada durur ve canlıların ilk değişmez ilkesini oluşturur. Chicago ekolünün kullandığı doğa, habitat kavramı beşeri hayata uygulanan bir metafordur. Bir farenin nasıl bir habitatı varsa, bir organizmayı tamamlıyorsa insanın da bir habitatı vardır ve organizmanın bir parçasıdır.

Park/Burgess kentteki toplumsal davranışları anlamak için arıların yaşamıyla paralellikler kurar. Metafor olarak arı kovanı kentteki toplumsal örgütlenmeye tekabül eder. Her arı kovanının kendi yasası vardır. Her kovanda husumet ve kardeşlik/yakınlık görülür; başka bir kovana ait olan arı dışlanır ve öldürülür. Kovanda olduğu gibi “kentteki toplumsal habitatlarda da arkadaşlık, yakınlık ve husumet vardır.” (Park & Burgess, 2015, s. 68)

Chicago Okulu, şehre bir laboratuvar olarak bakar(Park & Burgess, 2015, s. 59). Laboratuvar yaklaşımı olgucu/pozitivist bir yaklaşımdır. Şehri laboratuvar olarak görmek insanları ve toplumu incelenmesi gereken nesne olarak görmek demektir. Bu bakış tepeden kuş bakışıdır. Şehir bir laboratuvar olmadığı gibi şehirde yaşayan insanlar denek değildir. Şehir gerçek, yaşayan, canlı, akan bir yapıya sahip olduğu gibi cansız, amorf bir nesnenin yerini tutamaz. Şehir hiçbir zaman tam, bir bütün olarak gözlenemez. Daima kısmi olarak şehre bakabiliriz. Şehirde yaşayan insanlar, gözlemciler deneyciler aynı zamanda gözlenenlerdir. İnsan şehrin hem nesnesi hem öznesidir. Şehir ve insan arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bu anlamda şehir bir laboratuvar olmaktan uzaktır.

Chicago ekolünün şehre bakış tarzını, yöntemini ele aldıktan sonra şehirde ne gördüklerine bakabiliriz. Bu ekolün kurucusu Albion Small’dur. En önemlisi teorisyeni ise Robert Park’tır. Bu ekol beşeri ve sosyal bilimlerin yanı sıra doğa bilimlerinden de yararlanmıştır. Bu minvalde bu ekol için şehir “fiziksel olduğu kadar ahlaki bir örgütlenmeye de sahiptir(Park & Burgess, 2015, s. 40). Şehrin yükselişi ve moral düşüş arasında bir bağ kurulur. Bu anlayışta gelişen, büyüyen şehirde fiziksel soğukluk kadar toplumsal soğukluk da görülür. Georg Simmel *Metropol ve Zihinsel Hayat*’ta insani değerlerin “kaç para” modülasyonuna indirgendığını söyler (Simmel, 2009). Simmel’den büyük ölçüde etkilenen bu ekolün ahlaka ve toplumsal bağa olan vurgusu bir diğer özelliğidir.

Chicago ekolu kente yaklaşılabilecek iki farklı boyutun olduğunu belirtir. Bu objektif ve toplumsal boyuttur. (Weber, 2010, s. 24) Objektif boyut ekolojik, habitat görüşlerinde olduğu gibi toplumsal boyut ise kentteki toplumsal ve ahlaki ilişkilere odaklanır. Şehrin görünen boyutu, fiziki boyutu kadar görünmeyen, fiziki olmayan boyutu da vardır. Josiah Strong’a göre bir şehrin entelektüel ve moral gelişimi fiziksel büyümesiyle orantılı değilse o şehir, materyalistiktir(2010, s. 21). İki boyutun yanı sıra şehre bakarken daima bir özel boyutun da olduğunu belirtmek gerekir. Özel boyut, tezin ana fikrini veren boyuttur. Bu boyutta insan şehirle, şehir hayatıyla tecrübede onu her daim kendi kontekstinde ele alır ve bu kontekst bize şehri edebi olarak alımlamada yardımcı olur. Şehre edebi olarak bakmak şehri yeniden icat etmektir. Onu yeni bir gözle görmek demektir. Görünenin o kahredici körlüğünden kurtarıp o şeyi tekrar görmeyi öğrenmek demektir. Ki nitekim Park Şehir makalesinde “çağdaş kent yaşamı için, en başta kurgu yazarlarına teşekkür” borçlu olduğunu bildirir (Park & Burgess, 2015, s. 39).

2.1.2.Simmel, Weber ve Durkheim

Şehir ve mekân ile ilgilenen birçok teorisyene ilham olan Georg Simmel, 1903 yılında *Metropol ve Zihinsel Hayat* makalesini yayımladı. Sosyoloji disiplininde mübadele ve ilişkiyi öne çıkaran Simmel, modern toplumu para üzerinden ele alır. *Paranın felsefesi* bize modern toplum hakkında yöntemsel bir araç sunar. Bu eserinde Simmel iktisadi bir teori oluşturmaya çalışmamıştır. Simmel, paranın iç dünya üzerindeki –bireylerin hayatıyeti, kaderleri arasındaki bağ, genel olarak kültür-üzerindeki etkisiyle ilgilenir daha çok (Frisby, 2012, s. 74). *Metropol ve Zihinsel Hayat* makalesi ise metropolde yaşayan bireylerin, zihinsel ve davranışsal tutumlarına odaklanır. Mikro anlamda bir sosyolojik metin örneği sunulur. Birey dediğimiz “oluşum” modern hayatın bahsettiği bir şeydir.

18. Yüzyıldan itibaren tedricen ilerleyen bilim, teknoloji, devrimler topluma ve dünyaya dair değişen algı bireyin özerkliğini ve kutsallığını da ilan etmiştir. 19. Yüzyıl bireyin şahlanması yüzyılıdır. Birey yüceltilmiştir, onu çevreleyen ve baskılayan her şeyden -din, toplum, katı zorba yönetimler- özgürleşmesi sağlanmıştır. Kalabalıklaşan kentlerde bireyin özerkliği ve özgürlüğü onun yalnız kalması pahasına savunulur.

Simmel'e göre "modern hayatın derin problemi bireyin dışsal baskılar karşısında özerklik ve bireyselliğini koruma talebinden doğar" (Simmel, 2009, s. 317). Modern kent hayatının ona bahsettiği modern problemleri vardır. Kent dediğimiz o benimsenen kargaşada bunu derinlemesine hissederiz. Simmel'in ve 19. Yüzyıl düşünürlerinin -Nietzsche hariç- birçoğunun dilemması kentteki ufunetten nefret etmeleri ama aynı zamanda onu benimsemeleridir. Kent hem sevilen hem kötülen bir yerdir. Simmel kentin karanlık, ihtiyatlı ve soğuk yapısından bahsederken esasında onu yargılamaktan ziyade anlamaya çalışıyordu. Kenti ele alırken onun karşıtı gibi duran kasaba/kır daima karşılaştırılmıştır. Kasaba daha sakin, kent daha hareketli ve hızlıdır.

Şehir, caddeden her geçişle, ekonomik, mesleki ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle, ruhsal hayatın duyusal temelleri konusunda kasaba ve taşra hayatıyla kendisi arasında derin bir karşıtlık kurar. Metropol farklılıklara bağımlı bir mahlûk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mahkûm eder. Taşrada hayatın ve duyusal zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel olduğunu görürüz. (Simmel, 2009, s. 318)

Bu makalede Simmel kent hayatının zihinsel yapısını, psikolojik koşullarını ve içyapısını göstermeye çalışır. Başlangıçta kent, kalbin, duygunun değil aklın mekânıdır. Şehir insanı tepkilerini kalbiyle değil kafasıyla verir (Simmel, 2009, s. 318). Kentteki insan ilişkileri toplumsal hayat gibi hızlı cereyan eder. Uzun vadeli değil kısa vadeli bir ilişki biçimidir. Kent insanı uzun vadeye hiçbir şey yaymaz, onun için önemli olan hemen ve şimdidir. Modern kent hayatı şimdici bir hayattır. Günü kurtarmak ya da anı yaşamak (carpediem) modern kentin mottosudur. Boşa kaybedilecek tek bir vakit bile yoktur. Vakit nakittir. Simmel'e göre metropol daima para ekonomisinin yeri olmuştur (Simmel, 2009, s. 318). Burada para ekonomisi, akıl/mantık ve vakit ile ilgili bir bağ kurulabilir. Kentteki insan tipolojisi parasal ilişkileri önemseyen, çıkarıcı, hesapçı insan figürüdür. Para ekonomisine aşırı vurgu onu, insani değerleri de "kaç para" niceliğine indirger. Bunu sağlayan ise metropol hayatının hızlı akan koşullarıdır. Makine-yaşam kurgusunda galip gelen makine olmuştur, yani hızlı, akılcı, hesapçı olanın hayatta kaldığı bir yerdir kent.

Kent içinde tanımadığımız başkasını/ötekini barından bir mekândır. Kentte daima tanımadığımız başkasıyla bir ilişki halindeyizdir. Ötekini görürüz ve yanından geçeriz. Bu anlamda kentte yaşayan ötekine karşı yine kasabadan ya da kırdan farklı olarak bir körleşme söz konusudur. Engels, toplum teklerinin yığıldıkları mekânın küçüldükçe her bireyin acımasız bir şekilde umursamaz olduğunu belirtir (Benjamin, 2002, s. 152). Simmel bunun bilimsel anlamda ihtiyatlılık olduğunu belirtir. Bireyin hesapçı tutumu onu ihtiyatlılığa sürükler. Bir kasabalının gözünde kentte yaşayan bireyi soğuk ve kalpsiz gösteren bu ihtiyatlılıktır (Simmel, 2009, s. 322). Kentparadoksal bir yerdir. İnsanların yaşadıkları mekânlar üst üste yığılırken, fiziksel olarak yakınlık artarken ruhsal ya da psikolojik yakınlık azalır. Ötekine karşı soğuk, tekinsiz davranmanın yeridir kent. Kent yaşamı belli bir soğukluğu ihtiyatlılığı beraberinde getirir. Engels'in belirttiği acımasızlığın sebebi bu soğukluktur. Bir diğer paradoksu ise, kalabalıklaşan kentlerde birey gittikçe yalnızlaşır kabuğuna çekilir. Yalnızlaşmak, kendini sarmalayan bütün bağlardan kurtulmak isteyen; cemaatin ve ortak bir topluluğun reddini veren birey yalnızlıktan şikâyet eder.

Roman bu yalnızlaşan bireyin dramını, modern birey mitlerini anlatmak için doğmuştur. İngiliz eleştirmen Terry Eagleton, İngiliz romanın yükselişini dinin toplum üstünde kurduğu otoritenin zayıflamasına bağlar (Eagleton, 2014). Otoritenin zayıflamasından doğan boşlukta birey kendisine ruhsal anlamda yardımcı olacak bir yüce varlık ya da "şey" arayışına girer. Bu boşluğu

dolduracak ve insanın dramını anlatacak ve ona yol gösterecek olan yegâne şey romandır. Türk edebiyat tarihinde de bu seyri görebiliriz. İmparatorluğun çöküşü ve toplumsal melankolinin hâkim olduğu bir çağda roman yükselmiştir (Moran, 1983). Roman uzun zamanlar boyunca Türkiye’de sosyolojinin yerini doldurmuştur. Roman bireyi anlatmaya sosyolojiden çok daha önce başlamıştır (Dellaloğlu, 2013, s. 30). Simmel’in sosyal bilimlerde yapmaya çalıştığını roman 19. Yüzyılda yapmaya çalışmıştır: Eski toplumdan yeni topluma geçişte değişen yapının kente yansması ve bireyin bu anlamda yazgısının değişmesini anlamak ve anlatmak.

Modern bireyciliğin kentte yaşadığı sinirsel durumları acı-haz ikiliğinde kavramak gereklidir. Acıdan hazza, hazlar dünyasına kaçmak, modern bireyin davranışsal durumudur. Yaşadığımız tüketim toplumunda (post-modern), tüketen birey sürekli yeni hazlar yeni arayışlar peşindedir. Hazda önemli olan sona ulaşılmasından ziyade gidilen yoldur. Her şeyi tüketen birey kendini de tüketecektir. 20. Yüzyıl başında Simmel bu tehlikenin farkına varmıştı. Gelişen görece toplumsal refah bireyi yeni arayışlara sürükleyecektir. Bu sürüklenme kent insanın halet-i ruhiyesini ele verir. Kent insanı, sürekli maruz kaldığı imajlar karşısında bezgin bir vaziyette yaşam sürdürür. Onu hiçbir şey şaşırtmaz, çünkü şaşırmayacak kadar her şeyi tüketmiş, haz peşinde koşmuştur. İnsanı bezdiren bu sınırsız haz peşinde koşma, böyle bir hayat sınırları o kadar uzun süre azami tepki vermeye zorlar ki en sonunda hiç tepki veremez olur (Simmel, 2009, s. 321). Şehirde yaşamak bir yandan belli bezginliği yüzünde taşımak demektir.

Simmel’in metropol analizinin son ayağı ise para ekonomisinden bahsettiği yerdir. Paranın mübadele şekli toplumsallığı kuran şeydir. Toplumsallığın ve kentselliğin aranması gereken yer tam da Simmelci para ekonomisinin izini sürmekte yatar. Simmel’e göre “dünyanın tam anlamıyla dinamik karakterinin paradan daha çarpıcı bir simgesi yoktur... hareket halinde olmayan her şeyin tamamen yok olup gittiği bir hareketin aracıdır para. Deyim yerindeyse bir *actus purus*’tur- saf edimdir (Frisby, 2012, s. 116). Esasında paranın kent üzerinde sürekli dolaşım halinde olması yani paranın ilişkiselliği ortaya çıkarması Simmel’i cezbeden şeydir. Şehirler, öncelikle, en yüksek düzeyde ekonomik işbirliğinin yataklarıdır (Simmel, 2009, s. 326). Şehirde sürekli bir mübadele hâkimdir.

Simmel bu mübadelede paranın toplumsallığı kurmasına odaklanırken Walter Benjamin Marksist geleneğin vurguladığı metanın kendisine vurgu yapar. Benjamin’de önemli olan metanın dolaşımıdır. Kapitalist üretimde, zamanın metalaşmasıyla birlikte giden şey, mekânın metalaşmasıdır (Giddens, 2000). Meta/mal, Benjamin’e göre, kentlerin dinsel nitelikteki esriklik konumudur (Benjamin, 2002, s. 150). Simmel kalabalıklar içindeki yalnız bireyi, Benjamin’de kalabalıkların adamı olan flanöre dönüştürür. *Baudelaire Üzerine Motifler*’de (Benjamin, 2014), Benjamin, flanörün varoluş koşulunun büyük pasajlar yani şehrin kendisi olduğunu ileri sürer. Simmel’in paracı, hesapçı, soğuk birey tipi kentte teşne iken onun dışına çıkamazken, Benjamin’in flanörü ise kentte dans eder gibi dolaşır, kalabalıklar ve pasajlar içinde kendini evinde gibi hisseder ama ona teslim olmaz. Benjamin’in metanın dolaşımını kent insanı için, çok özel bir konuma yerleştirirken; Simmel para ekonomisinin toplumsallığı oluşturduğunu ileri sürer. Simmel para ekonomisi kontekstinde şehri bir mücadele alanı olarak görür. Şehir hayatının, insan hayatını sürdürebilmek için doğaya karşı verdiği mücadeleyi, insanlar arası bir kazanç mücadelesine dönüştürmesi tayin edici önem taşır (Simmel, 2009, s. 326). Son tahlilde Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla değil sosyolojik sınırlarıyla tanımlar (Frisby, 2012, s. 25).

Simmel, şehri para ekonomisinin kent ilişkilerine yansması olarak görürken Weber şehri bir ticaret merkezi olarak görür. Weber’e göre şehir tam pazardır başka bir deyişle şehir sakinleri geçimi tarımdan değil ticaret ve alışverişten kazanır (Weber, 2010, s. 88). Ticaretin ve alışverişin yoğun olduğu bir kentsel topluluk ancak kent adını almayı hak eder. Weber’in şehir anlayışına girişmeden önce, bu sosyologların “lebenswelt”i ile ilgili birtakım açıklama yapmak gereklidir. Her düşünür belli bir kontekste konuşur. Simmel, Tönnies, Weber ve Durkheim Alman ya da Avrupalı düşünür/sosyolog olması hasebiyle teorilerini inşa ederken baktıkları toplumlar kendi yaşadıkları toplumlardır. Avrupa merkezlik yüzyılın bilimciliğinden, ilerlemeye duyulan ve bize bugün safça görünen bir çeşit dinsel inançtan besleniyordu (Amin, 2014, s. 133). Weberde bu anlamda şehir

olarak adlandırmanın belli bir kriteri ortaya koyar. Weber'in şehir olarak anladığı şey sadece Avrupa şehridir. Avrupa şehri rüştünü ispatlamış, tarihsel olarak kökü sağlam bir konumdur. Kelimenin tam anlamıyla bir kentsel topluluk yine bir olgu olarak yalnızca Avrupa'da ortaya çıkmıştır (Weber, 2010, s. 109). Weber şehirden bir ortaklık olarak ortak bir kültür olarak bahseder. Şehirde yaşayan her bireyin üzerinde konuşlanacağı bir anayasa, hukuk ya da genel olarak sosyal kontrat şehir ortaklığını kuran olaylardır. Bu perspektiften bakılınca kendine ait bir hukuk sistemi olmayan, pederşahi anlayışla yönetilen toplumlarda kent şekillenmez. Weber'in baktığı yerden "şehri bir ortaklık şekline dönüştürecek birlik fikri Mekke'de yoktu" (Weber, 2010, s. 119). Modern, Batılı paradigmadan bakıldığı zaman birçok yerde şehrin gelişmediği görülecektir. Fakat tek bir standart olmadığı gibi standartların karşılaştırılması fikri de yanılmaya mahkûmdur. Başka bir anlamda siyasi bir topluluk, temsil etme kapasitesi olarak bakıldığında da, Weber, on altıncı yüzyıl İstanbul'unun hala şehirde bir temsil söz konusu olmadığını ileri sürer (Weber, 2010, s. 120).

Şehrin şehir olabilmesi için belli bir vasıfları vardır, bunlar şehrin olmazsa olmaz hususlarıdır. Bir şehrin kalesi, pazarı, özerk bir hukuki sistemi, birlik ya da siyasi biçimi ve siyasi bağımsızlığı olmak durumundadır (Weber, 2010). Weber, kente şirket olarak, yönetim birimi olarak bakar (Tuncer, 2019, s. 157). Ortaçağ şehirlerinin tamamı bu şartları karşılamıyordu. Modern şehrin kapsamlı bir tanımı, şehrin hepsi bir arada toplanmış hukuksal, siyasal, ekonomik ve sosyal birim olduğuna işaret etmelidir (Weber, 2010, s. 78). Dört başı mamur bir şehir ne zaman olmuştur? Ya da şehir dediğimiz şey sürekli akışkan halde olduğu için nihayete ermemiş midir? Weber'de bu şartları karşılayan şehirler gerçek şehirlerdir. Nihai şehir, saf akıl gibi düşlenen, ideal olan bir şehirdir. Bu yüzden Weber'in teorik kalkış noktası farklıydı ve prensip olarak Simmel'in şehir konseptini tümüyle yeterli bulmazdı (Weber, 2010, s. 67).

Weber modern çağın karakteristik özelliğinin bürokratikleşme, rasyonelleşme olduğunu dile getirir. Toplumun her alanında aşikâr olan bir rasyonelleşme vardır. Eğitimden ekonomiye, siyasetten kamu işlerine kadar rasyonel, akılcı bir örgütlenme görülür. Weber ve Simmel insan ilişkilerinin de "insan-dışı", makinemsi, soğuk ve hesapçı bir hale geldiğini gözlemlemiştir. Toplamların ve devletlerin rasyonelleşmesi, bürokratikleşmesi dünyanın büyüünün bozulması demektir (Ritzer, 2016). Dünyanın büyüünün bozulması, dünyayı çevreleyen kutsalın alaşağı ya da elimine edilmesidir. Şehir hayatında da bu aksi görebiliriz. Büyüsü bozulmuş bir dünyada bizi tekrar büyüyecek meta/mal, moda mutlaka olacaktır (Ritzer, 2016, s. 139). Bu anlamda modern şehir Weberyen manada seküler bir kutsama mekânı olarak anlaşılacaktır. Şehir modern mabetlerdir, AVM tüketicinin tavaf mekânlarıdır. Rasyonelleşmenin sonunda, Weber melankolik tutumla demir kafesleri öngörüyordu. Modern şehir hayatı içinden çıkılmaz, alanında gittikçe daraldığı tüm doğal kaynakların yok edilip insan hizmetine sunulduğu bir demir kafes olarak görmek, Weberyen analizin belki de doğal sonucudur.

Weber şehirde mentalite konusunu önemsiyor aynı zamanda sosyal tiplere de önem veriyordu (Weber, 2010, s. 71). Weber'in karizmatik, geleneksel ve rasyonel otorite tipleri şehir hayatına teşmil edildiğinde rasyonel otorite tipi en yaygın tiptir. Akılcı bir toplum sisteminde dikey örgütlenmenin olduğu yapıda en çok görülecek olan tip rasyonel tiptir. Otorite beraberinde itaat etmeyi de getirir. Rasyonel otoritede, rasyonel bürokratik, yasal olana ya da itaat etmek akılcı bir harekettir. Rasyonel otorite yasanın otoritesidir kişinin değil (Weber vd., 2008). Doğal sonucunda bu otorite tipi sorumluluğu rasyonel olana bürokrasiye bırakır. Weber'in modern şehir analizinde hukuki sistem, birlik biçimi, siyaset, özerklik gibi tipleri rasyonel otorite tiplerini imler. Wilcox'a göre şehir, malların dağıtım merkezi olmasının yanı sıra aklın da dağıtım merkezidir (akt. Weber, 2010, s. 76). İşlerinde rayında ve aksatılmadan bürokratik bir biçimde yapılması rasyonel örgütlenmeyi beraberinde getirir. Weber şehre onun kurumları açısından ve bünyesindeki çeşitli sosyal süreçler açısından yaklaşır (Weber, 2010, s. 77). Doğal olarak şehir zihin durumunu, örgütleniş biçimini dile getirir.

Simmel, Weber, Tönnies ve Durkeim şehirde her şeyin meslek olma ya da uzmanlaşma eğilimi olduğunu kabul ediyordu. Modern şehir için, her alanın kendine ait bilgisini imleyecek,

uzmanlık gerektirecek bir örgütlenme olduğu yönünde ortak bir konsensüs mevcuttur. Modern şehir uzmanlaşmanın olduğu bir yapılanmadır. Şehir uzmanlaşmanın ayrışmanın mekânıdır. Bu uzmanlaşma beraberinde bir dayanışmayı, işbirliğini de getirir. Şehirler öncelikle en yüksek düzeyde ekonomik işbirliğinin yataklarıdır (Simmel, 2009, s. 326).

Durkheim’da toplumsal olarak adlandırılmayacak hiçbir olgu yoktur. Toplumsal fenomenler ise şeylerdir ve şeyler gibi ele alınmalıdır (Durkheim, 2012, s. 47). “Olguyu olduğu gibi izah etmek” (Gülhan, 2020, s. 134) laboratuvar olarak şehir anlayışının düşüncesidir. Durkheim da şey/nesne (object) olarak görülmesi gereken fenomenler dediğinde bunu kastetmiştir. Bu düşünce izleğinden devam edersek kent en başta toplumsaldır ve onu toplumsal şey/nesne olarak ele alınması gerekir. Kent toplumsal bir nesne olması onun aynı zaman insan yapımı bir şey olduğunu kanıtıdır. Kent içine doğarız ama kentin de toplum ürünü bir şey olduğunu kaçırmız. Bir toplum ürünü olarak kent planlı bir ürün değildir, kendiliğinden olan “natürwuchsikeit” bir hadisedir (Jacobs, 2017). Önceden tasarlanmışlıktan ziyade yönsüz ve natürwuchsige ağların farklılaşması daha elzemdir (Karatani, 2017, s. 115). Kentsel süreçleri ele almada sosyolojik yöntemin ayırdına varması gereken nokta, toplum tarafından “yaratılan” kentin kendiliğinden, karmaşık, uçsuz bucaksız bir seyir halinde olmasıdır. Durkheim sosyolojinin nesnesine uygun yöntemleri de saptamak ister. Toplumsal olan şey kent için de geçerli midir? Toplumsallıktan bahsettiğimizde esasında kentsellikten bahsediyor muyuz?

Durkheim’ın sosyolojisi, pratiği yönlendirir ve toplum yasalarını saptayarak toplumsal örgütlenmenin normal ve sağlıklı biçimlerini patolojik ve anormal biçimlerden ayırır (Swingewood, 2010, s. 107). Burada toplumlu “sağlıklı” olmasının önceliği vardır. Durkheim toplumu bireyin üzerine konuşturır ve ona dünyevi bir tanrısallık atfeder. Toplum onun için ahlaki bir örgütlenmedir. Şehirde kalabalık arasında yaşayan özerkleşmiş birey ya da flânör karşısında örgütlenme ve dayanışmasıyla toplum geçer. Toplumsal organizmanın devamı için Durkheim bireyden ziyade toplumun özerkliğini talep eder. Araştırmanın çıkış noktası ise toplumdur. Kentlerin bireyselleşmesi ve toplumsal bağın azalması sorununa Durkheim ahlaki eksiliği sebep olarak görür. Bu gediğin kapatılması için Durkheim dayanışmayı öne çıkarır (Durkheim, 2006). Kentsel topluluğun devam edebilmesi için toplumsal dayanışmanın ve işbirliğinin devam etmesi gerekir. Kentin bir normu olduğu gibi anomalisi de vardır. Durkheim şehir üzerine direkt söylemese bile toplumsal analizinden kent okuması çıkarılabilir.

Kentte yaygınlaşan intiharın sebebi olarak Durkheim ev içi dayanışmasında bir gerileme olduğunu söyler (Durkheim, 2014). Toplumsal ve kentsel bir olgu olarak intiharın kentteki bir takım anomalilere bakılarak anlaşılabilir. Giderek bireyselleşen toplumların, cemaatin kaybı, ahlaki yoksunluk, otoritenin ve dayanışmanın kaybı buna örnek verilebilir. Bireyi koruyan cemaatin eksikliği, geleneğin kaybıyla, çıplak akıl ile baş başa kalan birey tutunacak bir dal olarak bir şey göremez. “Bencilliğin soğuk rüzgârının kalpleri soğutup ruhları zayıflatması” (Swingewood, 2010, s. 127) intiharın kentte görülmesini sağlayan derin psikolojik nedenidir. Aile, cemaat, toplum, devlet ve ahlaki/etik sistem toplum diyalektiğini oluşturan şeylerdir. Kentin fiziksel yapılanması üzerine direkt sosyolojik araştırma yapmamış olsa da sosyal yapılanması üzerine çalışmalar yapan Durkheim, toplumsal olguları şeyler olarak bilimsel incelemeye tabi tutmuştur.

2.1.3. David Harvey: Umudun mekânları

Modernitenin kapanan, tek tipleştirici, yönetim mantığına, planlamaya gözetlemeye, denetime ve düzenlemeye dayanan, işlevsel mekân anlayışına tepki olarak post-modern mekân özgürleştirici, ötekilerin şehirde beraber yaşayabileceği, “yumuşak kent”i imleyen bir mekân anlayışı olarak okuyabilir miyiz? Postmodernite, modernitenin bağrından çıkan, eleştirel bir bakışla üst anlatıları reddeden, özcü olmayan bir geleneştir. Postmodernite ilk olarak pastiş fikrinden doğmuştur. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün söylemlere karşı derin bir güvensizlik

postmodernist düşüncenin temel özellikleridir (Harvey, 2014, s. 21). 20. Yüzyıl ikinci yarısından itibaren felsefede, edebiyatta, resimde, sanatta ve mimarideki post-modernist akım birçok şeyin “yaratıcı-yıkımı” olarak anlaşılmıştır. Post-modern olmak şizoid bir karaktere dönüşmek demektir. Aydınlanmanın ilerleme, Akıl, bilim gibi temel sabit, evrensel bir nokta olarak gördüğü şeyler, postmodernizm tarafından eleştiriye tabi tutulur. Buna ilaveten modernitenin disipline edici mekân anlayışının karşısına postmodernite yamuk mekânları çıkarmıştır. Mekânın disipline etmek yerine özgürleştirilmesi gerekmektedir. Mimari, mekâna dekoratif bir görüngü bahşeder yalnız aynı zamanda onu özgür bırakması gerekir. Post modern mimari sıradan insanlara bir mekân bahşeder. Postmodernite esasında pagan olana dönüşür. Çok kültürlülüğü savunur, ötekinin birlikte var olduğu bir mekânı düşler. Aristoteles’in birbirinden farklı insanların bir arada yaşamasının ancak bir kenti oluşturabileceği fikrinden hareketle mekânın özgürleştirici ruhuna atıf yapmak postmodern’in düşlerinden birisidir (Sennett, 2008).

Gerçekten de postmodernite mekânın özgürleştirici savından yana mıdır, yoksa eşitsiz sosyal-ekonomik gelişimin, neo-liberalizmin ya da kapitalizmi mistifiye eden kültürel mantığın yanında mıdır? Postmodernite geç kapitalizmin kültürel mantığı mıdır (Jameson, 2008)? Hedeflenmiş derinsizlik: Jamesonpostmodern mimarlığı böyle tanımlıyor (Harvey, 2014, s. 76). Kentsel planlamaya karşı olan postmodernite onun karşısında tasarımı ya da dekorasyonu çıkarır. Modern kentsel planlama ötekine karşı açılan bir savaştır (Bauman, 1991). Planlamayı mekâna ve ötekine müdahale olarak gören postmodernizm daha yumuşak ve naif olarak tasarlama fikrini ortaya çıkarır. Harvey’in postmodernizme yönelik eleştirisi ekonomi-politik yönünde olmuştur. Ona göre postmodernizmin retoriği tehlikelidir: “Çünkü ekonomi politiğin ve küresel iktidar koşullarının gerçekliğiyle yüz yüze gelmekten kaçınır (Harvey, 2014, s. 138).” Daha derinde yatan ekonomik güç ilişkilerini, eşitsiz sosyal gelişimi ve kapitalizmi görmezden gelmesi, postmodern teorisinin sürekli değişen, tutarsız, esnekliği sorun yaratır. Harvey, Marksist bakış açısıyla sermaye, rant, neo-liberalizmin mekân ve kent üzerindeki sömürücü baskısını eleştirir.

Sermaye Harvey’e göre fiziksel bir şey değil, toplumsal bir ilişkidir (Harvey, 2008, 2015). Marx’ın analizini yaptığı kapitalist mantığın mimariye, mekâna, kente ve coğrafyaya uygulanmasında çığır açan Harvey, esas olarak eşitsiz coğrafi gelişimin kapitalist zincirlerden kurtarılmasını ister. Burada, analizi yapılacak olan sermaye üzerine mekân-kent okuması değildir, Marksizmin arzulayan bellek olarak bir mekânda eşit bir biçimde yaşamının soruşturulması yapılacaktır.

Gündelik hayatta karşılaştığımız çoğu mekânın sosyal ve ekonomik sermayeye göre ayrıştığına tanık olabiliriz. Kentsel mekân çoğu kesif ekonomik ayrışmanın görünür halidir. Yan yana aynı kentsel mekânda yaşam süren ekonomik statüleri farklı olan sınıflar genelde aynı mekânsal süreci yaşayamazlar. Ekonomik statü mekâna sirayet ederek, yaşam standartlarının farklılaşmasını sağlayabilir. Harvey buna eşitsiz coğrafi gelişim der; esasında kentsel mekân eşitsiz gelişimin vuku bulduğu mekânlardır. Bu yüzden gündelik hayatımızın mekânları, eleştiriye tabi tutulurken aynı süreçleri yaşayamayan farklı sınıfların çıkarına ya da faydasına belirli yaşam alanları dizayn edilebilir. Hükümetlerin, belediyelerin sosyal konut projesi olarak şehirde fırsat eşitliği doğururken esasında gizlenen rant ve yahut sermaye oyunlarıdır. Yapılan sosyal konutlar mekânın ruhunu yansıtmayan, toplumsal ilişkiler göz ardı edilmeyen coğrafyadan bağımsız, soğuk, gri apartmanların olduğu konutlardır. Bu mevcut durumdan daima daha iyi mekân tasavvur etmek ya da yaşanabilir mekânları düşlemek alışıl gelmiştir.

İster ütöpik olsun, ister gelecekte var olacak mekân tahayyülü olsun ama daima daha iyi mekân düşü kurmak mevcut politik ve ekonomik şartlarda yaygındır. Ütöpyanın ya da gelecekte yaşanabilir mekânın izleğini gündelik mekânlarda görebiliriz. Şehir planlaması, mimarisi, eğlence ve cazibe yerleri, düşsel mekânlar genellikle toplumun dışında gelişen bir erk tarafından oluşturulan mekânlar olmakla birlikte yaşam sürmek için katlanılması da gereklidir. Çoğumuz yaşadığımız yerin ruhumuzu bunalttığını düşünürüz. Yaşamak bir mekâna maruz kalmaktır. Sinan T. Gülhan bir konuşmasında “mimari bir ütöpya düşü kurabilir miyiz” diye sormuştu. Esasında çoğu ütöpyalar bir mekân üzerine kurulan, inşa edilen ütöpyalardır. Ütöpyalar kapanma mekânlarıdır (Jameson,

2009, s. 22). Bu ütopyalar genelde bir ada etrafında kurulan eşitliği, adaleti, özgürlüğü, erdemi ve mutlu bir yaşamı koyutlayan ütopyalardır. Thomas Moore'un *Ütopia'sı*, Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, Francis Bacon'un *Yeni Atlantis'i* daima mevcut toplumun eleştirisinden doğan bir mekân düşleridir. Moore'un, Bacon'un ütopyaları uzamsal biçim ütopyası olarak nitelenebilir çünkü toplumsal dönüşümün diyalektiği dışlanmış; onun yerine toplumsal istikrar sabit uzamsal biçim aracılığıyla sağlanmış (Harvey, 2008, s. 198). Mekân istencimizi şekillendiren yaşadığımız toplumsal dünyanın girift yapısıdır. Ütopya mevcut düzeni eleştiren mekân tasavvurları olarak görmeye yatkınlığımız ütopyaların da eleştiriye tabi tutulduğunu görmezden gelemeyiz. Ütopyaların, tek tip bir mekân tasavvurunu yahut distopik mekânlara dönüşümünü akıldan çıkarmamalıyız. Ütopyalar ne kadar iyi bir toplum mekân düşü kurarsa kursun mutlaka eleştiriye tabi tutulacaktır. Çünkü tek bir standart üzerine kurulan ütopyalar yıkılmaya ya da distopya mekânlarına dönüşmeye mahkûmdur.

Yine de ütopyaların kurgusal mekânlar olarak önemini koruduğunu, hatta Oscar Wilde'in dediği gibi "ütopya içermeyen bir dünya haritasının" bakılmaya değer olmadığını düşünüyorum. Ütopyalar nefes alma mekânlarıdır. Boğucu güç ilişkilerinin ya da yaşam koşullarının alternatifi olarak ideal bir mekân tasavvur edilmeden yaşamın sürdürülebilmesi imkânsızdır. Ütopyalar olmayan yer olarak bilinir, ama düşsel mekânlar olarak anlaşılması amacını daha çok yansıtır. Ütopyalar gerçekleşmeyecek ama düşlenmekten de vazgeçilmeyecek mekânlardır (Harvey, 2008, s. 199). Gerçekleşmesi daha mümkün olan, halkın kendi mekânını oluşturabileceği bir mekân düşleyebilir miyiz? Harvey'in cevabını aradığı soru/n budur.

Halkın belirlediği, ortak yaşamı amaçlayan bir mekân inşa etme ütopyalarda pek mümkün değildir. Ütopyaların tersine dönüşme, teknokratik, baskıcı, otoriterlik tuzağına düşme ihtimali yüksektir. Kapalı bir mekân tahayyül etmek belirli biçimde tahayyül etmektir ve dışlayıcıdır. Bu mekân disipline edici, panoptik, denetim sağlayıcı mekândır. İktidardan kaçış mekânsızlaşmadır. Dışlamayan, kolektif bir katılımın olduğu, sömürünün olmadığı, eşit coğrafi gelişimin hüküm sürdüğü bir mekânı umut etmek daha ılımlıdır. Öteki, başka, özgürleştirici mekânlara Foucault, heterotopya adını verir (Foucault, 2014). Başka bir mekân tahayyül etmek başka kuralları önceden belirlenmemiş dünya tahayyül etmektir. Her mekân düşü kurallarını bizim belirlediğimiz, sömürücü olmayan zamanın ve mekânın geniş yekpareliğinin farkında olmamızı sağlayan özgürleştirici düşlerdir. Başka mekânları umut ederiz çünkü başka, alternatif bir dünyayı umut ederiz. Müşterek bir mekânın düşünüyü kurarız (Stavrides, 2018). Sonsuz sayıda mekânsal tanzimin mümkün olması sonsuz sayıda dünyanın mümkün olmasını barındırır (Harvey, 2008, s. 199). Yalnız pratikte düşsel mekânların üreticisi sermaye ya da kapitaldir. Umut adaları, steril, güvenli siteler, plazalar "başka" bir mekân düşü kompleks dairelerle giderilmeye çalışılır. Mimari anlamda mekân burada yaratılır ancak insanların seçmediği koşullarda. Bu Harvey'in bahsettiği umut mekânlarının tersi olmakla birlikte sermaye birikiminin bir sonucudur. Genellikle akılcı, pratik, işlevsel, konforlu, refah düşünün aksine kapalı mekânların doğmasına neden olur bu tür mekânlar. Akılcı sitelerin, mekânların öngörülemeyen akıldışı sonuçları olur. Mekânın kendiliğindenliği, doğurganlığı esas toplumsallığı kuran şeydir. Yaygın sermaye birikimi aracılığıyla tüm dünyada maddi refahı artırma projesi, vaat ettiğini gerçekleştiremedi (Harvey, 2008, s. 237).

Harvey çeviri ile mekân arasında bir bağ kurar. Her çeviri bir anlama, anlaşılma sorununu ortadan kaldırır. Çeviri, tanımadığımız, dilini bilmediğimiz bir insanla duygusal, düşünsel bağ kurmamızı sağlar. Medeniyetin sükse yaptığı zamanlar çevirinin yaygınlaştığı, kültürel çoğulluğun arttığı zamanlardır. Ötekinin dili ile kendi dili arasında anlamlı bağ kurarak esasen etik bir görevi de yerine getirmek demektir çeviri. James Boyd White, çevirinin ötekinin diline saygı göstermek kadar, onun yaşam biçimine de saygı göstermek; çeviri metinlerin, diller ve insanlar arasında aşılamayacak koşullarla cebelleşmek demek olduğunu belirtir (Harvey, 2008, s. 300). Tercüme ile ortak bir bağ kurulup harekete geçmek, ortak, kolektif bir mekân inşa etmek mümkündür. Mekân aynı zamanda ötekine saygıyı da içermelidir. Çevremiz için kaygılanmak öteki için kaygılanmaktır. Mekân bu anlamda sorumluluk da barındırır. Esasında tercümeyle kolektif eyleme biçimi olarak elzem olduğu

ve alternatif bir dünyanın mümkün olabileceği gösterilmektedir. Değişim toplumların hazır olmasıyla ilgilidir. Marx'ın dediği gibi hiçbir toplumsal düzen, içsel anlamda zaten hazır olmadığı dönüşümleri gerçekleştiremez (Harvey, 2008, s. 261).

2.2 2.2.2.Mekânın Sosyolojisi

Mekân üzerine düşünmek bizi sarmalayan dünya ve toplum üzerine düşünmekle eşdeğerdir. Dünyada var olduğumuz sürece belli bir mekânın mahsuru olarak yaşamaya devam ederiz. Mekân önemlidir, çünkü insan sınırlamaya ihtiyaç duyar. Mekân, bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şeydir: Tuğlalar, bir kaçış noktası: Bir açılışta, hareket kesildiğinde, yeniden yola çıkmak için dönmek gerektiğinde mekân var olur(Perec, 2017, s. 129). Dünyanın uçsuz bucaksız büyüklüğü, korku verici hadiseleri bizi mekâna tutunmaya iter. İnsanın sınırlılığı ve eksikliği mekânın önemini anlamak için elzemdir. Sınırlı bir varlık olarak insan boşluğu sınırlandırmaya ona biçim vermeye çalışır.

Mekân, kawn, kewn kökünden gelen Arapça bir kelimedir. Bulunulan yer, istihkâm edinmek, mukim olmak, mesken tutmak bu kökten türetilmiş kelimeler olarak insanın dünyaya rabitasında ontolojik bir bağlantı kurmasına yarar. Uzam, feza, ev, yurt gibi anlamları da mevcut olmakla birlikte Türkiye entelijansiyasında uzam olarak söylenmiş ve İngilizcedeki space'in karşılığı olarak görülmüştür. Uzam demek daha çok uzayı çağrıştırır. Mekân üzerine yapılan felsefi ve sosyolojik çalışmalarının artmasıyla mekân hakkında refleksif bir düşünce tarzı doğmuştur. Diğer yandan Arapçadaki sakana kelimesi ikamet etmek, huzur, sakinlik, yaslanma anlamına gelir. Sakina, dünyanın kalbi, kâbe, sükûn evidir. İlahi içkinliğin bu âlemdeki merkezi bir yerde ikamet etmek, huzur ve sakinlik içerisinde yaşamaktır (Akkach, 2021, s. 240). Sakin dediğimizde de Türkçeye de yerleşmiş olan mahalle sakinlerini, orada yaşayanları ve ikamet edenleri belirtmek için kullanılır.

Grekçedeki poiesis kelimesi yapma, kurma anlamına geldiği gibi inşa etme ya da şiirsel anlamda yaratma anlamına da gelir. Poiesis'in yapma inşa etme sanatı ile yaratma, şiir yapma anlamında kavradığımızda bir mekân kurmanın insanın şiirsel bir hali olarak görmek çok da yanıltıcı olmayacaktır. Bu yapma eylemi tekhne ile bağlantılıdır. Tekhne yapma zanaatı olduğu gibi, aynı zamanda pratik bilgidir. Bu yapma zanaatı doğa – physis- karşısında edinilen bilgi beceri halidir. Doğa karşısında bir mekân kurma zanaatı, tekhnesi, boşluğu dönüştürmekle ilgilidir. Doğanın teknik olarak mekâna dönüşmesi süreci, insanın yapma, kurma becerisini gösterir. Bir evin inşasının kaynağı (bu üretimi harekete geçiren şey; hoten he kinesis) yapı zanaatı (tekhne) evi yapanın (oikodomos) emeğidir (ergon) (Nalbantoğlu, 2001, s. 60). Modernitenin ise, doğayı teknik olarak kavramsallaştırması mekânı zapturapt altına almasıyla sonuçlanmıştır. Doğa karşısındaki yıkıcı tutum mekân hakkındaki tutumumuzun öncülüdür.

Mekân mefhumu düşünüldüğünde daima zamanla birlikte anılması söz konusu olmuştur. Mekânın anlamını kavramak için zamana başvurulur. Zamandan münezze bir mekân söz konusu olabilir mi? Heidegger “zaman nedir” diye bir soru sorulamayacağını dile getirir, çünkü bu soruyu bu şekilde sorunca zamanı bir varlık olarak ele aldığımızı söylüyordu (Levinas, 2006, s. 9). Mekân nedir diye bir soru onun varlığına dair soru olması demektir. Mekânın neliği onun varlığıyla ilgilidir. Mekânın bir varlık olarak ele almak ona ontolojik statü bahşetmektir. Ya da insanın ontolojik serüveninde bir yerde olmaklık durumu onun temel bir varlık kipidir. İnsanın bir mekâna ya da dünyaya doğması, sonluluk-zaman, ekseninde varolması demektir. Doğal olarak insanın dünyadaki olma halinin temel koşullarından biri yerçekimli bir mekân üzerinde yaşıyor olmasıdır. İnsanın varolma kiplerinden birisi olan bir-yerde-olmaklık onun yaşamını sürdürebilmesi için gerekli koşuldur. Geriye kalan “mekân nedir” diye bir sorunun sorulduğunda, zamandan bağımsız ya da birlikte, onu varlık olarak ele almak demek olacağından varlığının ne olduğunun da izah edilmesi ya da anlaşılması gereken bir sorudur. Mekân nedir düşünmek, mekânın varlığının kendisini düşünmektir.

Mekânın totalite olarak ele almak onun başka bir şey olarak –benzetme ya da benzerlikler üzerinden analogi – değil kendisi olarak ele almak demektir (Gülhan, 2013, s. 31). Heidegger de Varlık için aynı minvalde, varlığı hikâyeleştirmek ya da benzerlikler kurmak yerine kendisi olarak ele almanın zorunluluğuyla Dasein analizine başlar (Heidegger, 2011b). O halde mekân sadece kendisidir demek bir totolojiye ulaşmak anlamına mı gelir? Mekânın hallerinden, mekânı metaforlara sığınmadan onu içerdiği addedilen mefhumlara, olgulara, süreçlere atıfta bulunmadan, doğrudan zamansallıkla varit durumları üzerinden kavrayabilmek mümkün müdür, mekân nedir sorusunun cevaplanması gereken önceliği budur (Gülhan, 2013, s. 35).

Kant için hassasiyetimizin (sensitivity) formu olan mekân a priori olarak zihinde mevcuttur (Koç, 1984, s. 118). Mekânı deneyimlemeden önce onu zihinsel olarak kavrarız. Mekân dışında, a priori nesnel olarak adlandırılabilen başka hiçbir öznel tezahür mevcut değildir (Gülhan, 2013, s. 37). Epistemolojik olarak bakıldığında mekân ile bilgi arasında nasıl bir ilişki söz konudur? Mekânın bilgisi yahut mekânın bilgiye etkisi ne ölçüde olmuştur? Koç’un analizine göre, Doğadaki nesnelerin bilgisi için mekân zorunlu değildir (Koç, 1984, s. 118).

Mekânın inceleme önceliği olarak periferide kalması, onun üzerinden teknik tahakküm kurulması, geri ya da arka planda kalması, gri bölgelere itilmesi ancak son yüzyıllarda son bulmuştur. Mekân üzerine 1960’lardan başlanarak tedricen bir ilerleme söz konusu olmuştur. Mekânın sosyolojik olarak ya da Lefebvre’in “bilimsel” bir nesne olarak ele alınması görece geç bir zamanda gerçekleşmiştir (Lefebvre, 2016). Mekân incelemesi bir bilim nesnesi olabilir mi? Her şeyin bilim nesnesi olduğu bir çağda mekân coğrafyanın ya da mimarinin çatısı altında anılırken sosyolojik ya felsefi olarak çok sonraları incelenmeye başlanmıştır. Ekonomik ve toplumsal sorunların mekândan hareket edilerek düşünülmesini “mekâna dönüş” olarak kavramsallaştırabiliriz.

Sosyolojinin nesnesinin konuşan, düşünen, eyleyen insan topluluğu olması belki de onun talihsizliğidir (Bourdieu, 2015). Sosyolojik disiplin, toplumsal ilişkiler ağının ürünü olan mekânı incelerken nasıl bir yol kat edebilir? Yöntem kısmında belirttiğimiz “eleştirel içli dışlılık” mekân üzerine araştırma yapmanın koşullarından birisidir. Mekân içerisinde yaşarız, aynı zamanda ona belirli bir mesafeden bakarız. Mekânı pozitivist ya da olgucu bir incelemeye tabi tutarsak onun “laboratuarda” gibi ele almamızı gerektirecek bir tavır takınmamız gerekebilir. Bu imkânsız bir görevdir. Mekâna bakış zaten hali hazırda mekândan bakan birisinin bakış açısidir. Mekânı objektif bir değerlendirmeye tabi tutamayız. Ama aynı zamanda etkilenen bakış açısıyla mekânla arama mesafe de koyarım. Çünkü hakikatte, elde hazır verilerle mekâna yaklaşırsa sadece düşüncemin sınamasını yapmış olurum. Mekânı düşünürken aslında ne düşünüyoruz? Bakılması gereken nokta tam da burasıdır.

Bu kısımda mekâna bakmada fenomenoloji disiplininin yararlandıktan sonra mekânın üretiminin ve mekân poetikasının ne olduğunu incelemeye girişeceğiz.

Mekân hakkında bilgi edinmek için mevcut olan teorilerden, elde olan hakikatlerden değil fenomenlerden hareket etmek mekân fenomenolojisi için elzemdir. Mekâna bakmayı, mekânın kendisine yönelmeyi önerir fenomenoloji. “Fenomenlerin kendisine dönmek” (Mengüşoğlu, 2012, s. 49), bu disiplinin postulatlarından birisidir. Her şey bir şey içindir, dünya benim için dünyadır. Dünyaya yeniden bakmamızı öğreten disiplinin adıdır fenomenoloji. Fenomenoloji işe başlarken elde olan hakikatleri bir tarafa bırakır varsayimsız, faraziyesiz bir araştırma yöntemi sunar. Bilakis fenomenoloji bütün disiplinlere temel teşkil eder. Her ilmin bir fenomen sahası vardır (Mengüşoğlu, 2012, s. 50). Husserl’in kesin bir bilim olarak felsefeye kazandırdığı bu disiplin onun öğrencileri ve takipçileri tarafından farklı yorumlanmıştır. Levinas’ta yüz fenomenolojisi, Maurice Merleau-Ponty’de algının fenomenolojisi Bachelard’ta ruhun ve yerin fenomenolojisi, Heidegger’de ise fenomenoloji ontolojinin sahasına dâhil edilir. Heidegger mekân üzerine de düşünmüştür. Mimarlar ve mekân çalışan araştırmacılar için birer kaynak sunmuştur (Sharr, 2013).

2.3. Martin Heidegger’de Mekân

Heidegger’e göre olmak Varlığa açık olmaktır. Düşünmek daima Varlığı düşündürmektir. Kaygı veren çağımızda en kaygı verici olan bizim hâlâ düşünemememizdir(Heidegger, 2013, s. 2). Magnum opusu *Varlık ve Zaman*’ı Varlık’ın zamansal olduğu, varoluşun ise sonlu olduğu, Daseinin ölüme yönelik bir varlık olarak kaygı duyduğu şeklinde özetleyebiliriz. Dasein analizinde mekânın da önemli bir rolü vardır. İnsanın dünyaya atılmışlığı esasında bir mekâna atılmışlık olarak okursak, Daseinin mekânsallığını faş etmiş oluruz. Dünya-içinde varolan da mekân içinde olduğundan onun mekânsallığı ontolojik bir rabita içinde bulunacaktır (Heidegger, 2011b, s. 105). Ontolojik fenomenolojide bir şeyi bir şey olarak ele almakta esasen aşına olunan mekâna varlık statüsü verilir. Mekân ontolojik bir meseledir (Heidegger, 2011, s. 115). Onun ontolojik olması Daseinla olan ilişkisinde ortaya çıkar. Varolmak daima mekân odaklı varolmaktır, mekânda varoluruz. Doğal olarak anlayışımızı belirleyen mekânda olmağın verdiği bir şeydir. Anlamak daima bir yerden anlamaktır. Dünyayı görmek, onu bir yerden/mekândan görmek demektir. Anlayışımıza, halet-i ruhiyemize damgasını vuran onun mekânsallığıdır. Metafor olarak düşüncede bile “ben buradan bakıyorum” demek “ben bu mekândan bakıyorum” demekle eşdeğerdir. O halde düşünmenin, havadan zembille inmeden bir yerle ilişkisi vardır. Dil varlığın evidir düşüncesi mekâna vurgu yapar. Varlık’ın evi hakkındaki söylev ev imgesini Varlık’a doğru nakleden bir metafor değildir; tersine Varlık’ın özünü düşünmeyi temellük etmek suretiyle bir gün ev ve ikamet etmek’in ne olduğunu düşünebileceğiz (Dillon, 2017).Varolmak, düşünmek ve mekânda olmak, hepsi bir ve aynı gibi gelir. Mekânın olmağı, varlığın olmağıyla eşdeğerdir. Heidegger’in mekândan anladığı varoluşsal ve zamansal açılma sahasıdır. Mekân dünya içindedir. Mekân içi boş bir kapsayan değildir. Mekân varolma yeridir. Mekân, Heidegger’in düşüncesinde icra etme yeridir.

Heidegger’in –ya da bir düşünürün- düşünce serüvenin erken ve geç Heidegger olarak karakterize etmekte bir kabul vardır. Erken Heidegger’in Varlık ve Zaman’ı yazan Heidegger’dir. Burada mekâna vurguda sahipliğin ve otantikliğin izleri görülebilir. Dasein analizi bu dönemin ürünüdür. Geç Heidegger dönemi şiire, dile ve düşünceye vurgunun ağırlıkta olduğu bir dönemdir. Tanrıların kayboluşu, teknolojinin şiddeti, ikamet etmenin kayboluşu ya da evsizlik ilgilendiği konular arasındadır (Young, 2017).Heidegger’in Nazizm ile olan çetrefilli ilişkisi onu Nazizm öncesi ve sonrası olarak değerlendirmede belki de tarihsel bir kırılmaya tekabül eder.

Mimarlar arasında yaygın bir kanı vardır: Heideggerci mimarlık eşittir öteki gelenek (Sharr, 2013, s. 115). Öteki gelenek, ortodoks mimari anlayışının dışında kalır. Mimarların mekân üzerine yaygın düşüncelerine göre mimari, mekâna biçim/form verir. Mimari mekânı şekillendirir; mekân, mekânda var olan her şeyi kuşatan şeydir (Gadamer, 2008, s. 220). Mimari âni sonsuza kadar hapseder bu anlamda mekân formdan ibaret kalır. Mekân sadece matematiksel ya da geometrik değildir. Mekân geometri/matematikten çok daha ötesidir.Bu faktörlerin önemli olduğu elbette aşikâr, fakat sadece bu anlayışa indirgemek formalist bir bakış açısı olabilir. Mekânlar matematiksel olarak kavranan mekânla değil insan deneyimi yoluyla kavranan yerle varlık bulur (Sharr, 2013, s. 53). Mekân tarihseldir, tarihsel olması dolayısıyla sosyaldır. Sosyal olan tedrisatından çıkıp gelir. Heideggerci öteki mimarlık inşa ve iskânın özünün varlıkla sahici uyumda yattığını düşünür (Sharr, 2013, s. 116).

Edward S. Casey, *The Fate of Place*’te Heidegger düşüncesinin üç evresi olduğunu yazar: Anlam, hakikat ve yer/mekân (akt. Sharr, 2013, s. 20). Yer/mekân üzerine düşünceleri, ilk dönem felsefesinde felsefi düzlemde varken, geç dönem düşüncesinde somut, tarihsel olaylardan hareketle gelişmeye başlamıştır Heidegger’in. *Şey*(1950), *İnşa etmek mesken tutmak düşünmek*(1951), *Şiirsel biçimde, insan mesken tutar*(1951) metinleri 1950’de Almanya’da doğan konut sorunundan sonra ele alınmıştır (Sharr, 2013, s. 23). Filozofun düşüncesinin belirli kontekstlerde okunduğunda daha anlamlı geleceğini söylemeliyiz. Düşünmek zaten belli bir kontekstte düşündürmektir. Heidegger’in bu yazılarının konusu insan ve binanın, iskân etmenin karşılıklı bir ilişki içerisinde olduğu yönündedir. Esasında filozofun amacı moderniteyle hesaplaşmadır (Zimmerman, 2011). Modernitenin insanı yersiz yurtsuzlaştırması, mekâna mimariye teknik bir mesele atfetmesi, insanın kökünden alıkoyması

gibi sorunlar Heidegger'in eleştirisine tabi olmuştur. Heidegger nihilizm sorunu dediği sorun esasında insanın evsizleşmesidir. İnsanın yerinden edilmesi, mekânla olan ontolojik bağından koparılması nihilist bir zeminde değerlendirilir. Ev sorunu ahlaki bir sorundur artık (Adorno, 2014).

Heidegger mimari konusunda öteki gelenek icat etmeye yanaşmaz; yapmaya çalıştığı şey ana akım mimari mekân anlayışının yanı sıra iskân etmek ikamet etmek düşünmek ne demektir, bunları sorgulamaktır. Sonuçta sorgulamak düşüncenin dindarlığıdır (Heidegger, 1998). Zaten mimari kelimesini kullanmak imtina ederek iskân/oturmak kavramını kullanır. Messkirch konuşmasında yurdun anlamına ilişkin birtakım kavrayışlar getirir. Düşünerek/anımsayarak sıradan olmayan kararlar almak, büyük kent yaşamına ve modern sanayi yörelerine karşı sınırlarını çizmeyi bilmek, bunları kendilerine örnek almamak öz kendisinin olana tutunmak ve yurda özgü olanı korumaktır (Heidegger, 2001, s. 47). Mekân bağı, mekânın çağırması mefhumunu ortaya atar. Mekânın tarihsel olması insanın tarihselliğiyle ancak anlam kazanır. Mekân/yurt bizi çağırır. Novalis'in felsefe yapmak sıla özlemidir sözü yurttaki yapıtı vurgudan dolayı Heidegger'le paralellik gösterir. Konut sorunundan doğan birtakım düşüncelerden sonra inşa etmek orada iskân etmenin önkoşulu mudur? İskân etmek için ne yapmak gerekir?

Köprüler ve hangarlar, stadyumlar ve elektrik santralleri binadır, ama mesken değildir; tren istasyonları ve otoyollar, barajlar ve haller inşa edilmiştir, ama mesken değildirler. Buna rağmen bu binalar iskân alanımız içindedir. Bahsi geçen alan bu binalara kadar uzanır, ama yine de meskenle sınırlı değildir. Kamyon şoförü otoyolda evindedir, ama barınağı orası değildir; işçi kadın iplik fabrikasında evindedir [!], ama orası meskeni değildir; başmühendis elektrik santralinde evindedir, ama orayı mesken edinmez. Bu binalar insanı barındırır. İnsan onların içinde yaşar [inhabit], ama ikamet etmez [dwell]. Bugünkü konut darlığında bu kadarı bile epey güven vericidir, iyi ki de öyledir; konut binaları gerçekten de barınak sunar; günümüz konutları iyi planlanmış olabilir; bakımı kolay, cazip fiyatlı, havadar, ışık alıyor, güneş görüyor olabilir; ancak konutlar iskânın [dwelling] onlarda meydana gelmesi için başlı başına bir güvence oluşturabilir mi? (akt. Sharr, 2013, s. 40)

Heidegger'in anlattığı bizim kentleşme sürecine benzerliği aşikâr. TOKİ'ler konut problemi çözmek için yapılan yapılar olarak konut problemini halletmiş olabilir ama iskân etmenin şartını sağlayamamıştır. Şehrin insan ya da mekânsal bağıyla ilişkisi düşünülmeden yapılan çok katlı dikine binaların estetik dışı olmalarının yanı sıra insanın mekânla rabitasını da koparmışlardır. Bu yapılaşmaların çok farklı nedenleri vardır. Bu kısma daha sonra değinilecektir. Hülasa Heidegger çağdaş dünyada yaşanan en önemli sıkıntının, konut üretiminden çok inşa etmek iskân etmek arasındaki ilişkilerin bozulması olduğunu öne sürer (Sharr, 2013, s. 44).

İnşa etmek ikamet etmek hususunda benim özet mahiyetinde anmak istediğim bir ayet [tevbe suresi 18. Ayet] ikamet etmenin ne demek olduğunu kavramamızı sağlar. “Allah'ın mescidlerini, ancak Allah'a ve Âhiret Günü'ne iman eden, namazı istikametle kılan ve zekâtı içinden gelerek veren; dahası Allah'tan başka hiç kimseden korkmayan kişiler mamur edebilirler” (Mustafa İslamoğlu mealî). Mamur, imar, onarmak, tamir etmek, yapmak ya da inşa edip orayı şenlendirmek mahiyetinde kullanılan çeşitli mealleri vardır. Anlamak farklı anlamak dolayısıyla yorumlamak olduğundan bu ayeti mekân kontekstinden değerlendirmeye çalışacağım. Düz anlamıyla bir yeri o yerde yaşayacak olanlar, o yerde hayatlarını idame ettirecek olanlar inşa edebilirler. Bir evin mutfağında ya da oturma odasında en çok zaman geçirecek olan kimse ona göre inşa etmek daha elzemdir. Mescitleri, Allah'a inanlar dolayısıyla orada en çok vakit geçirecek olan müminlerin mamur etmesi daha doğru değil midir? Modern kentlerde toplumun kahir ekseriyeti önceden tasarlanmış mekânlara yerleştirilirler. Ruhsal sıkıntımızın nedeni bu yaşadığımız yerlerde olma olasılığı nedir?

Turgut Cansever Tevbe suresinin, binanın İslami biçim ifadelerini ve tasarımcı ile Müslüman kullanıcının İslami tutumların ilişkisine dair gerçekliğini dile getirdiğini söyler (Cansever, 1997, s. 19). Cansever İslam ve mimari üzerine yazdığı yazılarda mekânı mamur etme, onun anlamını kavrama meselelerine dikkat çeker. Ona göre mimari, dünyayı güzelleştirmenin bir aracı ve İslami

durum ve tavır alışların bir yansımasıdır (1997, s. 20). İnsanın kozmolojik inanışmimarisi ve mekânı belirleyen şeydir. Kozmoloji ile mimari arasında derin bir ilişki vuku bulur. Daha genel ifadede yansımasını bulacak olan, öznenin kozmolojik konumu onun kültürünü, dilini, siyaset ve mekân anlayışını belirleyecek olan şeydir. Cansever buna aynı zamandatevhid ilkesi der; kozmolojik görüş ve mekân anlayışı tevhid ilkesinin ürünüdür. Kutsal olan, mekânsal düzenin dinî bağlamını oluşturur (Akkach, 2021). SamerAkkach sadece anlam bakımından değil etimoloji ve tarih bakımından da kozmoloji ve mimarinin yakınlıklarına dikkat çeker. Kûn, kozmos veya evren, oluş dünyası anlamındaki kevn’in emir kipidir; kevn ayrıca varlık sahasına çıkış veya var olanlar için varlık isim kipi olarak kullanılır ve âlem gibi tüm var olanları kapsar (2021, s. 159).

Cansever yukarıdaki bağlamla ilgili bir hadisi hatırlatır “insanın dünyadaki vazifesi dünyayı güzelleştirmektir”; bu hadisten hareketle Cansever kendi pozisyonunu sosyal, ruhi ve inanca taalluk eden meselelerini doğru olarak ortaya koymak ve yanılgıları ortadan kaldırmaya sarfetmek olarak belirler (Cansever, 1997, s. 8). Ona göre mimari, ahlak ve din alanının ürünüdür. İnsanın dünyayı güzelleştirmek ve ibadet yerini inşa etmesindeki motive edici saiki kozmos inancından kaynaklanır. Buna genel anlamda kozmos diyorum, çünkü tek tanrılı dinlerin yanı sıra son yüzyılda yapılan arkeolojik çalışmalarının da gösterdiği gibi çok tanrılı dinlerde de kozmos inancının yansıması olarak mimari şekillenmektedir.

Cansever’in hatırlattığı bir diğer düşünce, mimarinin salt ratio’ya indirgenemeyeceği yönündeki uyarısıdır. Heidegger’in de ratio’ya tekinsiz misafir olarak baktığı yerde Cansever İslam mimarisinin, kontrolden çıkmış ratio’nun ürünü olmadığını belirtir; İslam mimarisi mekân bilincidir ve zamana saygı göstermekle başat gider (Cansever, 1997, s. 15). Cansever bu bağlamda dört varlık kipinden bahseder, bu esasında yeni ontolojinin varlık anlayışıyla aynıdır: Maddi varlık, biyo-sosyal varlık, psikolojik varlık, ruhi varlık. Her varlık kipi insani bir ihtiyacı ifade etmekle ilgilidir. Cansever’e göre mimari, tüm varlık düzeylerinde, özellikle de insanın bilinç ve bütün tarihinin mekân zaman bağlamında tüm varlık problemleri dikkate alınarak tahlil edilmeli ve ona göre inşa edilmelidir (1997, s. 27).

E dip Cansever’in “*insan yaşadığı yere benzer*” dediği gibi yaşadığımız yer bizi şekillendiriyorsa inşa edenin faileri orada yaşacak olan insanlar olması en azından anlamlı bağ kurmak açısından daha önemli geliyor bana. Her dişi kuş yuvayı kurabilir ama her insan kendi evini inşa edemez. Ancak içini şekillendirebilir. İskân etme ile inşa etme arasında herhangi bir gedik olmadığı sürece insanın mekânla kurduğu anlamlı ilişki sürecektir. Tevbesuresinin devamında “Nitekim yalnızca böyleleri doğru yolda olmayı umabilir” diye yazar. Nitekim camii mamur ederken ona aynı zaman hürmet edilir. Tanpınar bu minvalde eskilerin inşa ederken esasında ibadet ettiklerini söylüyordu:

“Cetlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini hepsi Yeşil’de dua eder, Muradiye’de düşünür ve Yıldırım’da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekle. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder”

“Bursa’nın ve İstanbul’un yıkılmış şarki Roma manzarası ortadan silindi ve yerini camileri medreseleri hanlarıyla yumuşak çizgili, elastiki hamleli, kullandığı malzemenin güzellik şuurunda kıskan, yapıldığı şehrin iklimine aynı unsur denecek kadar uygun bir mimari aldı” (Tanpınar, 2018a, s. 110).

Tanpınar’ın Bursa ve İstanbul’un bu imanla yapıldığını bildirmesi, esasında eskilerin inşa etme ve ibadet etme formunun bir ve aynı olduğunun göstergesidir. Bu şehirlerin “Türk ve Müslüman” olması inşa etmenin esasında, Osmanlı kültüründe yine şiirle birlikte gittiğini söyleyebiliriz. Tanpınar’ın bu edebi yüklü pasajından çıkarılacak sonuç Türklüğün ve Müslümanlığın şiirini inşa ederek oluşturmuştur Osmanlı İmparatorluğu olacaktır.

Yukarıda yapmak ve şiir yaratmak anlamında Grekçe poiesis kavramından bahsetmiştik. İskân/ikamet etmede dünyayı anlamlı bir bütünlüğe kavuşturmak için inşa etmenin iskân etmek

kadar önemli bir hadise olduğu belirttik. Heidegger inşa ve iskânın, varoluşu anlamlandırma çabalarına her zaman içkin olduğunu ve tam da bu nedenle şiirsel olduğunu düşünür (Sharr, 2013, s. 77). Şiiri iskân/ikamet etme ya da yapma ile ilişkilendirmek Hölderlin'in "*Hiiner dolu, ama şiirsel biçimde, insan/mesken tutar bu yeryüzünde*" şiirinden hareketle kurgulanmıştır. Bundan çıkarılacak bir sonuç insan ancak şair olarak mukim olur bu dünyada.

2.4.Henri Lefebvre ve Mekânın Halleri

Yeryüzünü yurt edinmenin, modern metropolde yaşamının bu kadar sahici, otantik jargonu amansız iktidar ilişkilerini kavramakta maalesef yetersiz kalıyor. İnsanın şiirsel bir biçimde ikamet etmesinin, ya da mekânı şiirsel olarak kavramasının aksine yaşam mücadelesinde hayatta kalma koşulları yani gündelik hayatta yaşadığımız mekânlar daha belirleyici oluyor. Bu da gündelik, hergünkü mekânların analizini yapmaktan geçer. Bu kısımda mekân üzerine Marksist analiz yapan Henri Lefebvre'in görüşlerine ve eleştirilerine yer verilecektir.

Mekânın üretimi hakkında konuşmadan onun öncelikle bir ürün olup olmadığı sorgulanmaya değer. Mekân ne türden bir üründür? Bir ürün olması şey/nesne olması onun aynı zamanda üretiliyor olduğunu gösterir. Belirli süreçlerden geçiyor olduğunu gösterir. Bir şey ürünse onun özgül olarak ürün olmaklığı karakteristik özelliklerini verir. Henri Lefebvre mekânı toplumsal bir ürün olarak ele aldığı muhtemelen kolay bir görevi üstleniyor değildir. Mekânın toplumsal ürün olarak kavranışı elbette kolay değildi; başka deyişle, kısmen yeni ve öngörülmemiş bir sorunsal içeriyordu (Lefebvre, 2016, s. 20). Bu sorunsal mekânın belirli amaçlarla üretilmesinin doğurduğu krizlerdir. Kapitalist sistemin üretim tarzı kendine özgü bir mekânı üretebilmiş midir? Peki, Sosyalizm kendine özgü mekân üretebildi mi? Mekân stratejik olarak kullanılan, alınıp satılabilen, değeri olan meta olduğunu mu gösterir? Her toplumun üretim tarzı onun aynı zamanda mekânını örgütler-üretir (Lefebvre, 2016, s. 25). Mekânı toplumsal ürün olarak ele almak yeni bir şeydir. Mekânın kendinde şey, orada duran entite olarak ele almanın aksine toplumsal ürün olarak ele almak onun sosyolojik olduğunu kanıttır. Mekân üretme iktidar ilişkilerinin zembereğinden geçerek kurgulanır. Toplumsal olan iktidar ilişkilerine tabidir. Geometrik, mantıksal, matematiksel mekânın inceleme nesnesini daralttığı yerde toplumsal olarak ele alındığında farklı ufuklara yol açacaktır. Toplumsal mekânın toplumsal ürün olması (Lefebvre, 2016, s. 55) toplumsal mekânın içerdiği farklı koşullara göre belirlenir. Toplumsal, siyasal, aile yapısı, tarihi o toplumun mekân anlayışını da belirler. Mekân tarihseldir, hafızayı içinde barındırır. Toplumsal bellek toplumsal mekânla anlam kazanır. Yer/yuvanın anlamı onun tarihselliğinden ötürüdür. Tarih anlam kuyusudur. Tarih muhayyeldir, muhayyileye dayanır. Tarihi ancak tahayyül edebiliriz. Mekân da daima muhayyilemizde, hafızamızda belleğimizdedir. Özgürlük gibi yakalanamaz zapturapt altına alınamazdır. Hissiyatımızın zeminini teşkil eden şeyin adıdır mekân. Toplumsallaşmanın biricik membardır. Her toplum kendi mekânını belirli bir tarihsellikte kurar. Bu tarihsellik toplumun üretim ilişkilerine bağlıdır. Ekonomik, siyasal, kültürel arka plan mekân odaklı düşünüldüğünde anlam kazanır. Mekân mümbittir, daima içinde bir yığın çelişkiyi ve uyumu taşır; mekân doğanın toplumla ilişkisinin rahmidir, beşiğidir ve bu ilişkilerin dolayımıdır (Gülhan, 2013, s. 54).

Mekânı metafordan bağımsız olarak, zamanla birlikte ele alınması onun kavranmasında önemli bir ayrımdır. Mekâna kendinden menkul simgesellik atfetmenin tehlikesinden ve kısırlığından bahseder Lefebvre. Metaforlara, benzetmelere, mekânın hallerine atıf yapmadan mekân nasıl kavranabilir? Mekân dilseldir, simgelere, işaretlere, anlamlara doymuşlardır (Han, 2017). Dilin Nietzscheci anlamda başlı başına metaforik olması dünyaya, nesnelere ve mekânlara da metaforik bir adlandırmayı gerektirir. Metafor özdeş olmayan iki şeyin özdeşleştirilmesidir. Bir şeyin anlamı başka bir şeydedir. Dilin kendisi metaforiktir, dolayısıyla mekân metaforik midir? Mekân üzerine öykü olan Alef'te Borges, dilin sıralayıcı olduğunu dile getirir (Borges, 2001). Dilsel düzende yaşadığımız için dilin mantığını mekânı kavramamızın da mantığını ele verir. Dilin düzeni mekânın düzenidir. Bu iddia şeyleri, kelimeler aracılığıyla kavramamızı öğütler. Şehirlerin dilsel labirentlere

benzetilmesi boşuna değildir. Dilin konuşması, biz susarken dahi konuşması onu sadece düşünce ya da bir iletişim aracı olmaktan ziyade başlı başına sosyal bir fenomen yapar (Demir, 2015). Mekânın ise dile, dilin yapısına bağlı olarak sosyal bir düzeni vardır. Dil ve mekân arasında bir öncelik sonralık ilişkisi kurgulanabilir mi? Dilimize bağlı olarak mı mekân şekillenir; yoksa mekânlar dilimizi şekillendirmede öncü müdür? Lefebvre bu dilemmada mekânı öncü, bizatihi toplumsal ürün olarak ele alır.

Nietzsche nerede mekân varsa orada varlık olduğunu dile getirir (Nietzsche, 2010). Mekânın varlıkla olan bu bağı onu mekân kuran iktidar anlayışını beraberinde getirir. Mekânın orada-oluş ile kaçınılmaz ilişkisinin yanı sıra güç ilişkileri içerisinde orada-oluş anlayışı getirildiğinde daha anlamlı bağ kurulmuş olacaktır. Toplumsal olan iktidar ilişkilerine tabi olduğu için (Foucault, 2003) mekânın toplumsal ürün oluşu onun da iktidar ilişkilerinden muaf olmadığını gösterir. İktidar arttıkça mekân çoğalır, savaşta kazanılmış zafer iktidar alanını genişletecektir (Han, 2017, s. 75). Bu anlamda Henri Lefebvre, mekân üretmenin olmadığı bir devrimde ya de toplumsal değişimde o yapının güdük kalacağını dile getirir. Mekân kurmak iktidar kurmanın vazgeçilmez öncülüdür. Mekânın yaşadığımız hayatla, duygu düşüncemizle, hissiyatımızla sarsılmaz bağı olduğundan dolayı onu üretemeyen bir toplum kalıcı olamayacaktır. Devrim kendi mekânını üretemediği sürece başarısız olmaya mahkûmdur. Her mekân kendi gündelik hayatını beraberinde oluşturacaktır (Lefebvre, 2012, 2013).

Lefebvre mekânın triyalektik durumundan bahseder: Bunlar pratik mekân, mekân temsilleri/tezahürleri ve temsillerin/tezahüratın mekânları (Gülhan, 2013, s. 57). Pratik mekân hergünkü, gündelik mekânlarımızdır. Kentte yaşadığımız tecrübeler bizim pratiğimizi belirler. Kentin gündelik hayatında ilişki içerisinde olduğumuz mekânlar pratik mekânlarımızı oluştururlar. Bu günlük, rutin hayat üzerine düşünmediğimiz hayattır. Üzerinde raks ettiğimiz, toprağın altımızdan kayıp gittiği mekânlar pratik mekânlardır. Bu mekânlarda gündelik algılarımız ne ise pratiğimiz de odur. İnsan gündelik yapıp ettiklerinden ibarettir. Sisyphos mitindeki kayayı en tepeye tekrar tekrar çıkarma durumudur yaşadığımız gündelik hayat. İnatla sürdürdüğümüz, içerisinde daima umut mekânlarının özlemini çektiğimiz mekânlardır pratik mekân. Hayatın belli bir ritimle devam ettiği mekânlardır (Lefebvre, 2017).

Mekân temsilleri yani tasarlanmış mekân; bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, parçalayan ve düzenleyen teknokratların, yaşananı ve algılananı tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekânı (Lefebvre, 2016, s. 68). Gündelik yaşadığımız mekânın düzenlenmiş, organize edilmiş, sınırları belirlenmiş hali temsili mekânı gösterir. Burada kimi stratejik öneme haiz politik mekânların oluşumunu da gözlemleriz. Temsili mekânı bilgi, güç, stratejinin mekâna yansması olarak görebiliriz. Mekân stratejik ve temsili olması onun politik enstrüman olarak kullanılmasını koyutlar. Ankara ve İstanbul geriliminde Cumhuriyetin kurucu mekânı Ankara'nın İstanbul'a galebe çaldırması temsili mekân açısından iyi bir örnektir. Mustafa Kemal Atatürk'ün sekiz yıl boyunca İstanbul'a adım atmaması, bir küskünlük dönemi olarak görülmesi, mekânların temsil ettikleri anlamları kavramada önemlidir. Yeni bir ulus devlet yaratma çabası içerisinde olan bir rejimin kendi politik tercihiye uygun düşen bir ulusal mimari/mekân akımı desteklemesi mantık çerçevesinde açıklanabilecek bir davranış biçimidir (Ergut & İmamoğlu, 2010, s. 283). Kentsel mekân politik söylemlerin olduğu, bunların somutlaştığı mekânların temsildir. Politik söylemin kendi kent planlayıcıları, politik düsturdan hareketle temsil üretmesi kaçınılmazdır. Marx'ın egemen düşünce, egemenlerin düşüncesidir sözünden hareketle egemen mekânlar egemenlerin mekânıdır söylemi yanlış bir söylem olmayacaktır.

Tezahürlerin mekânı yani mekâna eşlik eden imgeler ve simgeler dolayısıyla yaşanan mekân. İstenen, yaşamın mümkün olduğu, sessiz sedasız tahayyül edilen mekândır temsili mekân. İlk iki mekânda, mekânın tahakkümü söz konusu iken, üçüncü mekânın kullanıcıları- Lefebvre'e göre çoklukla sanatçıların, edebiyatçıların, ressamların, heykeltıraşların, yazarlar, felsefeciler, antropologlar, psikanalistler – ikamet ederler (Gülhan, 2013, s. 60).

Temsil mekânı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan kilise, mezarlık... Bu mekânlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir. Öyle ki, yönsele, durumsal, ilişkisel- çünkü esas olarak niteleyicidir, akışkandır, dinamikleşmiştir- çeşitli nitelemeler edinebilir (Lefebvre, 2016, s. 71).

Yaşanan bu mekân'ı Edward Soja, Alef öyküsü ile ilişkilendirir. Yeryüzündeki bütün yerlerin her açıdan, açık seçik, birbirine karışmadan, göz kamaştırmadan görüldüğü tek yer, dünyadaki tek nokta olan Alef (Borges, 2001, s. 143). Bir bodrum katında olan Alef, özgürlüğün mekânı olarak kavranır. Bilakis o olmadan şiir bitmeyecektir. Şiir, poetika için bir ayrıcalıktır Alef. Son tahlilde Gülhan, "hepimiz, ilk iki mekâna, dünyada bir üçüncü mekân olduğu için tahammül ediyoruz" der (Gülhan, 2013, s. 62).

Henri Lefebvre'ün felsefî ve sosyolojik mirası göz kamaştırıcıdır. Yirminci yüzyılın bu en az tanınan ve en fazla yanlış anlaşılmış isminin, post-modern eleştirel beşeri coğrafyanın başlangıcı, tarihselliğe karşı yapılan hamlenin ve mekânın yeniden ileri sürülmesinin en büyük ve asil kaynağıdır Lefebvre (Soja, 2017, s. 61). Mekânın önemi ve insan üzerindeki kaçınılmaz etkisi onun mekân üzerine yaptığı hamlelerle daha da kalıcılaşmıştır.

2.5.Gaston Bachelard'ın Mekân Poetikası

Gaston Bachelard esasında poetikayı, şiiri mekân, mekân fenomenolojisi üzerinden okumaya yeltenir. Mekânın fenomenolojisi, psişik, zihinsel, poetik halleri göz önüne alınarak ona yeniden bakmayı öğretir. Fenomenoloji, gündelik var oluşumuzda, gündelik karşılaştığımız mekânlarda bize kendini gösteren, görünür olan şeylerin tasvirini sunmaktır. Poetik hayal fenomeninin, güncelliği içinde ele alınan insanın yüreğinin, ruhunun, varlığının, doğrudan bir ürünü olarak bilinçte ortaya çıktığı anda incelenmesidir (Bachelard, 2017, s. 9). Hiç farkına varmadığımız, ruh hallerimizi etkileyen mekânın fenomenoloji sayesinde görünür kılınması poetik formda yeniden canlanmıştır. Bir şairin, romancının, edebi düzeyde bakışı mekânı başka bir biçimde görmemizi sağlar. Şiir bu minvalde teorize edilebilir mi? Bir sonraki bölümün konusu olan bu soru Bachelard'ın cevap aradığı bir soru değildir. Gündelik ontolojik varoluşumuzu etkileyen mekânın şairler tarafından poetize edilmesi onu görünür kılan yahut başka bir gözle görülmesine sebebiyet veren durum Bachelard'ı cezbeden şeydir. Fenomenoloji yani hayalin bireysel bir bilinçteki yola çıkışın incelenmesine yardım edebilir (Bachelard, 2017, s. 10). Bu anlamda Bachelard'ın yapmaya çalıştığı zihin fenomenolojisi olmaktan çok ruh fenomenolojisidir.

Evde olmak ne demektir? Evin bizi sarmalayan, güven duygusu veren, aşinalık, benzerlik gibi insanın alışkanlığına dayanan bu yapı dünyada var olmanın temeli gibi görünür. İyi yahut kötü bir çatı altında, dört duvar arasında, kendine ait bir köşede dünyayı temaşa etmek, dünyaya oradan bakmak insanın yazgısı gibi görünür. Ev bizim ilk evrenimizdir, dünyadaki köşemizdir (Bachelard, 2017, s. 34). İkamet etmenin, mukim olmanın, evreni görmemizde, algılamamızda yadsınamayacak bir rolü vardır. Peki, bu evin, evde olmanın, hatıranın, tarihin içinde var olmanın temeline, özüne nasıl dokunulabilir? "*Eve dönmek/kendine sarkıntılık etmekten başka nedir* (Özel, 2017)?" mısraında olduğu gibi kendi içine bakmanın, eve dönmenin özüne şiir ile yaklaşabiliriz.

Bachelard, Paris'teki yüksek konutların ev fonksiyonunu göremediğini, bu konutların "mekân" oluşturmadığını dile getirir. Mekânın oluşabilmesi için, toplumsal ilişkinin, tarihin, anının/hatıranın, nostaljinin daha geniş anlamda yaşamın vuku bulması gerekir. Gökdelenlerin, plazaların, dikine mimarının kökü yoktur. Köksüz yapılarıdır. Kökün, geleneğin, tarihin olması mekâna anlamını veren şeydir. Neden bazı mekânlar bizde huşu uyandırırken bazıları sadece iç gıdıklar, ya da sıkır? Neden bazıları ihtişamlı iken bazıları dikine mimaridir yahut yüksek binadır? Büyük kentlerdeki evler içsel dikeylik değerlerinden yoksun olduğu gibi, kozmiklikten de yoksundur (Bachelard, 2017, s. 59). Evin dünyadaki durumu Bachelard'ın ilgisini çeken şeydir. Evin dışarıdaki

ve insanın içindeki fırtınalara karşı yegâne barınak olması, insanın dağılmışlığını engellemesi, dünyaya tutunmanın biricik mekânı olması son derece önemli olduğunun kanıtıdır. Ev düşlemenin/tahayyülün yeridir, barınağında insanın evrenin bütün yıkıcı etkilerinden kendini koruyup başka âlemleri düşleyebilir. Ev ile evren birlikte var olur. İnsan eve fırlatılmıştır. Evin bir yer haline gelebilmesi, mekân addedilebilmesi için, anının, hatıranın, geleneğin, tarihin, ilişkinin olması gerekir. Çocukluğumuzda gözümüzü açtığımız ev, bütün yaşam boyunca insanın mekân algısını belirleyen ilk mekândır. Bachelard evi incelerken onun psişik durumunu da ele alır. Esasında bir yandan mekân psikolojisi yapmaya da çalışır. Yerin analizi, kişinin psişik durumunun analizidir. Psikanaliz için çocukluk dönemi önemli bir yer meşgul eder bu kontekstte çocukluk mekânı insanın psişesini etkiler. Doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir (Bachelard, 2017, s. 45).

İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir, içinde oturlan mekân geometrik mekânı aşar (Bachelard, 2017, s. 78). Ölçülebilir, tasarım edilebilir, hesaplanabilir olmanın mekânı yaratmada tek başına bir anlamı olamaz. Evin mahzeni, kileri, mutfığı, odaların çekmecesini, sandığı ve dolapları her biri mekânı inşa etmede öznel bir sürece tabi tutulur. Evin sübjektif bir boyutu vardır, nesnel hesaplanabilirliğin aksine her birey kendi mekânına anlam atfeder. Ev bir halet-i ruhiyedir. Her ev suigeneris olarak bir ruh halini imler. Bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayalgücü için bir yalnızlıktır, yani odanın tohumu bir evin tohumudur (Bachelard, 2017, s. 171). Yıllardır bir mahfazada saklı kalmış bir nesne bize mekânı yekpare bir şekilde düşünmemize olanak sağlar. Evin derinliğine inildikçe insan kendi geçmişine bir yolculukta bulunur. İnsan bu manada bir anılar yığındır. Öğrenmede olduğumu gibi yaşamın da koşulu hatırlamaktır. İnsan hatırlayan bir varlıktır. Hafıza, bellek ile tarih aynı şey değildir, hafıza mutlak, tarih göreceli olanı bilir (Nora, 2006, s. 19).

Varlık (être), refahla (bien-être) başlar (Bachelard, 2017, s. 137). Evin müreffehliği, olmanın o iç rahatlığını sağlayan aşinalığı sayesinde insan kendini güvende hisseder. Ontolojik olarak bir mekâna doğarız, ontolojik güvenliği sağlayan, refah hissini veren ise evdir. Michelet'e göre ev, kişinin kendisidir, kişinin biçimi ve en dolaylımsız çabasıdır, çektiği acıdır (Bachelard, 2017, s. 134). Bu refahlık sayesinde ki, düşleme/tahayyül etme sınırsızdır. Bachelard'ın, analizini yaptığımız gibi, mekân anlayışı içseldir. O mekâna düşlemenin yeri olarak bakar. Mekânın içselligi onu sübjektif bir yorumlamaya tabi tutacaktır. Mekân dışarıda bir yerde değildir, orada duran bir varlık değildir. Mekân hiçbir yerde değildir. Mekân balın kovanda olması gibi, kendi içindedir (Bachelard, 2017, s. 244).

Mekânın poetik serencamı ev düşüncesiyle, içsellikle, tahayyül etmeyle, durma ve düşlemeyle mürekkeptir. Bachelard düşüncesinde mekân Varlık'la birlikte ele alınır. Yaşamın o boğucu atmosferinden bizi mekân çekip kurtarır. Mekân, o büyük mekân, varlığın dostudur (Bachelard, 2017, s. 250). Bizi sarıp sarmalayan bir dışarıdalktır mekân. Dışarıda olan ama aynı zamanda içimizde yer edinen, uçsuz bucaksız bir duyguyu bize bahşeden mekândır. Mekân korkunç bir dışarıdalk-ıçeridelikten başka bir şey değildir (Bachelard, 2017, s. 260). Bu iki ucun diyalektiğinden ibarettir. Mekânın poetik olarak alımlanması bir paravan gibi mekân daima uçucu özelliğine bağlanabilir. Mekân bir tülüdür. Zamanın geçip gittiği gibi bu dışarıdalk-ıçeridelik mefhumundan hareketle mekânın da geçici olduğunu düşünürüz. Mekân aynı kalmaz, çünkü onu algılayan insan aynı kalmaz. Tanpınar' *Huzur*'da "[İhsan'ın] hayatı parça parça idi. Aynı evlerde yaşıyordu. Aşkın ve vazifenin evlerinde yaşıyordu. Birinden öbürüne geçtiği zaman az çok kendi de değişiyordu" (2018b, s. 208) derken, mekân insan diyalektiğine vurgu yapıyordu. Mekânın içimizdeki tezahürü değişmeye yüz tutar. İnsanın dünyadaki varoluşunun, sosyolojik olarak yer kaplamanın mekânda tecessüm etmesi esasında değişkenliği de beraberinde getirir. Toplumun incelenmesi değişen mekânların özelliğine bakılarak veri sunabilir. Bu anlayışla kent çalışmaları kentten hareketle toplum okumasını yapmaya çalışır.

Mekânın varlıkla, toplumla, umutla ve poetikayla ilgili kısmını inceledikten sonra varılması gerek sonuç mekân insanın ve toplum hayatında yadsınamayacak bir önemi olduğunu yönünde

olduğunu söyleyebiliriz. Poetikayla ilgili olarak mekân hem zemindir hem nesnedir. Mekânı mekân odaklı tahayyüle dalarak düşünebiliriz. Mekân ruhsal, fiziksel ve toplumsal olarak bizi çevreleyen bir şeydir. Bu kısımda poetikanın anlamına ilişkin birkaç mülahaza yaptıktan sonra mekân poetikasının Ahmet Hamdi Tanpınar'daki akislerine bakabiliriz. Poetikayı sadece konumuz bazında, sanat eserinin mekânı ele alması bazında, ele alarak onun anlamına ilişkin genel sonuçlara artık varabileceğimizi düşünebiliriz.

2.6.Poetikaya Giriş

Kent mimarisini/planlamasını, kentsel yapıyı, mekânı edebi açıdan ele almak ve tahlilini yapmak bizi poetik mecranın içine dâhil edecektir. Sanatçı, görünmeyeni görünür kılarak yahut fark edilmeyeni fark edilir kılarak baktığı nesneye yeni bir anlam verir. Bunu yaparken sanatın gücünü kullanır. Edebi eserde en büyük güç dildir. Dilin estetiği edebi eserin eser olarak ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Sanat eserinin neden sanat eseri olarak ele alınması mevzusu hala tartışılabilir bir mevzudur. Neden bazı eserler edebi açıdan güçlüdür, diğerleri değildir? Edebiyat eleştirisinin içerisinde kalan bu tartışma konusunu mimari alana kanalize edebiliriz. Neden bazı mimari eserler güzeldir, diğerleri değildir? Neden bazı eserler karşısında hayran kalırız diğerleri bizi ilgilendirmez? O halde, mimari sadece yapı ile ilgili olmaktan ziyade estetik bir mevzudur ve estetiğin içerisine dâhil edilmelidir. Mekânın estetik boyutu estetik olarak algılanmayı gerektirir. Sanat eseri bizde huşu duygusu uyandırdığı vakit bilincimizin ve hissiyatımızın değiştiğini fark ederiz. Eski büyük eserler camiler, kiliseler, katedraller, şatolar, evler bizi büyüler. Eski mimari esere eski olduğu için mi değer verilir yoksa insan estetik zevklerini yansıttığı için mi değer verilir? Mimari eserin tarihi olması onun büyük eser olarak değerlendirmemizin ön koşulu mudur? Yapı taşta, oyma sanatı ağaçta, resim renkte, dil eseri sözcüklerde, müzik eseri seste gibi durur (Heidegger, 2011a, s. 11). Kaleler, surlar, agora mekânları, meydanlar, tiyatro alanları antik kent kalıntıları yahut göbekli tepe tarihi olduğu için mi değerlidir? Tarihin kendinde anlamı olamayacağına göre insanın tarihselliği, bazı olayları değerlendirmede başat bir öneme sahiptir. İnsanın tarihselliği tarihsel önemi olan nesneye ilgi gösterir. Sanat eserinin eser olarak kendini koruması tarihe ve zamana direndiği içindir. Zaman içerisinde kendi değerini ve önemini koruyan nesneye sanat eseri diyebiliriz. Bunu sağlayacak olan ise nesneye anlamını veren sanatçıdır.

Bir sanat eserinin üç merhaleden oluşan yapısı vardır. Sanatçı, sanatçının ürünü ve o ürünü algılayan, kullanan kişi ya da kişiler. Sanatçı bir telos ile sanatını icra ederken oluşan üç merhale bir bütündür. Edebi eserde yazar, metin, okur olarak tecessüm eden bu olay yazar odaklı, metin odaklı, okur odaklı bir edebiyat eleştirisi yapılı (Eagleton, 2014). Mimaride de aynı süreçlerin olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, eser, toplum/birey olarak yaşanır bu süreç. Yaşadığımız çağ, eser ve onu kullanan ikiliğinden mürekkep bir çağ haline gelmiştir. Yazarın, sanatçının ölümü ilan edildikten sonra önemli olan ya eser/metin ya da okur/toplum olarak gelişmiştir. Mekân alımlamada iki süreçten bahsedebiliriz: Mekân ve onu algılayan kişi. Mekân/mimari eser artık algılayanlar tarafından değerlendirilen bir nesne haline gelmiştir.

Poetika şemsiye bir kavramdır. Altında eleştiri, yorum, estetik gibi kavramları da barındırır. Bu kavramlar arasında statü olarak bir fark yoktur. Poetika belirli alanlarda yorumla birlikte gider. Estetik açıdan bakmak, poetik manada bakmanın yerini alabilir. Eleştirel bir göz ise poetikanın sınırladığı şeyleri gösterecektir. Bu kavramların benzer anlamları olmakla birlikte farklılıkları da barizdir. Şiir sanatı olarak adlandırılan poetikapoiesis kökeninden gelir yapma ve şiir sanatı manasında çeşitlemeleri vardır. İnşa etmek ile aynı kökene sahip olan poetika, Aristoteles tarafından tragedyaları incelemek için kullanılmıştır (Aristoteles, 2018). Sistematik bir teori olmayan *Poetikayım* kalmış, eksik bir metindir. Aristoteles'in *Poetika*'sında, seyircinin zihin çerçevesi trajedinin doğasının tanımını değiştirir (Gadamer, 2008, s. 180). Seyircinin, yani üçlü merhalenin son ayağının, dahil olmasıyla birlikte anlam da değişir. Sanatçının eseri yaratmaktaki amacı ve niyeti, onu algılayan tarafından değişikliğe uğratılır. Aristoteles'in tragedya incelemesinde seyirci dâhil

olduğunda oyunun anlamı da değişebilir. Öncesinde şiir sanatını doğuran iki nedenden bahseder: taklit ve doğaçlama (Aristoteles, 2018, s. 24). Bu nedenler doğal nedenler olarak görülür. İnsan doğuştan itibaren taklit etme yeteneğine sahiptir. Taklit etmek öğrenmenin koşuludur. Doğaçlama ise insan zihni ve dilinin yaratıcılık ile ilgili kısmıdır. Homeros, Sophokles arasında bir taklit, rol model ilişkisi vardır. Bu ilişkinin şiir sanatının oluşmasında olmazsa olmaz bir koşuldur. Harold Bloom, bir şiirin anlamı başka bir şiirdir derken etkilenme ve endişesinden şiir sanatının oluşması için zemin hazırladığını söylüyordu (Bloom, 2008).

Her edebi eser, her metin Aristoteles'in seyirciyi içine dâhil ettiği ölçüde diyalojiktir. Diyalojik olan karşılıklı anlamaya dayalı olandır. Düzyazı yazarı, toplumsal bilinç tarafından nesnede inşa edilen bir yönler, yollar ve poetikalar bolluğuyla karşılaşır (Bahtin, 2018, s. 52). Bu anlamda semboller içinde eser üretmek ürünün diyalojik olmasıyla sonuçlanacaktır. Valery'nin geniş poetika tanıma göre "şiire dair estetik akideler, kurallar toplamı olara demek olan dar anlamıyla değil, dilin hem töz hem de araç olduğu yapıtların yaratılması ya da kurulmasıyla ilgili olan her şey verilen ad" (Todorov, 2018, s. 38) olarak el alırsak poetikanın sınırını genişletmiş ve anlam bolluğu alanına dâhil etmiş oluruz. Başka bir deyişle poetikanın dar sınırı genişletilerek onun şiir ile olan ilişkisinin yanı sıra düzyazı, roman, eleştiri türüne de dahil edilebilirliği yönünde olacaktır. Yorumlama poetikayı hem önceler hem de poetikanın ardından gelir (Todorov, 2018, s. 42).

Hem poetika hem yorum metnin mekânını görünür kılarak onu ele almaya çalışır. Metnin mekânı onun kontekstüalitesidir. Her metin kontekstüeldir. Yorumla, estetize/poetize etme metnin mekânını dikkate almak demektir. Mekânın metafor olarak işlev görmesi metinde daha anlaşılardır. Bugün mimari terimler felsefi ve kuramsal tartışmalara her zaman hazır ve nazırdır (Karatani, 2017, s. 53). İnşa etme, temel sağlama, dizayn etmek mimari/mekândan alınmış birer kavramlardır. Poetikanın kendi içinde bile mekânı dikkate almak, onu gözden kaybetmemek önemlidir. Metnin konteksti yazarın yaşam dünyasıdır. Her edebi eserde olduğu gibi mimari eser de belirli bir kontekstüelitenin ürünüdür. Mekânı poetize etmek bulunduğu kontekstüeliteyi anlamak demektir. Mekânın dil odaklı olarak incelenmesi ister istemez onu edebiyat formuna büründürcektir. Çünkü her bilgi sağlayıcı araştırma, temelde dile bağlı olması dolayısıyla edebiyat formuna alır, yalnızla söylenebilen şeyler yazılabilir (Gadamer, 2008, s. 228). Mekânı poetik olarak incelemek onu estetize etmek dil formunda gerçekleşir. Bu inceleme aynı zamanda yorumu beraberinde getirir. Her mekân bir yorumdur, kendinde mekân diye bir şey yoktur. Mekânın yorum olması onun çoğul olarak anlamının mümkün olduğunu gösterir. Mekânın poetik incelemesi nesnel veri ya da olgulardan ziyade yorumlamaya dayalı bir süreçtir.

Zihin, metin, dil ve mekân incelemelerinde palimpsest kavramının anahtar bir yeri vardır. Zihin palimpsestliği unutkanın mümkün olmadığını, hatırlamanın ve belleğin muhakkak gün yüzüne çıkacağını anlatır. Sarah Dillon, yaratıcı yıkım/yapısöküm yahut dekonstrüksiyon olarak gördüğü edebi inceleme alanının palimpsest bir süreci olduğunu dile getirir (Dillon, 2017). Bir metnin içinde başka metinlerin izleri vardır. Aynı zamanda onun okunabilmesi için teknik olarak onu anlamak gerekir. Bir palimpsesti okumak altta yatan metni diriltmek ya da açığa çıkarmak (Dillon, 2017, s. 82) olarak anlaşıldığında metnin çok katmanlı olduğu açığa çıkacaktır. Bu anlamda düşünüldüğünde kelimelerin ve şeylerin de üzerinde palimpsest bir okuma yapılabilir. Metnin palimpsesti onun tarihselliği ve ilişkiselliğinde ortaya çıkar.

Mekânı palimpsest bir süreç olarak okumak onun çok katmanlılığını bir vurgudur. Juan Goytisolo İstanbul'un palimpsest bir şehir olduğunu dile getirir. Palimpsest bir şehirde derin tarihi izlerin olması ve tarihin şehre kattıklarının ardı ardına eklenmesi olmazsa olmaz bir koşuldur. Ayasofya palimpsest bir mimaridir. Hem Hristiyan hem Müslüman mimari özelliklerini taşır. Ayasofya kazındığında altında derin bir tarihselliğin oluşması olasıdır. Tarihi şehirler palimpsest şehirlerdir. Karmaşık ve çok boyutlu bir süreç olan tarihi bir mekân orada bulunan insanların mekâna kattıklarıyla çıkarım yapılabilir. Bu mekânlar belli bir halet-i ruhiyeyi, yaşam izlerini yansıtır:

Gezgin, İstanbul denen şu palimpsest mekânın sokaklarında ve ayrıcalıklı kesimlerinde çok dilli bir metni dinlemeye dalıyor: dilsel bir Babil –taşların dili- kendisine 27 yüzyıl önce, bir kâhinin işaretlerine uyularak kurulmuş bir kentin parça parça tarihini çiziyor: İlk tanrıların korumasına emanet edilip, sonra Hristiyan teslisine bırakılan, ardından Allah’ın şanına kıvrak minareler yükselten Konstantinopl-Bizans, insanı yalnız olağanüstü konumu ve anıtların görkemiyle değil, göstergesel evreninin zenginliğiyle, eş sürem ve art sürem oyunlarının bilgece birbirini izlemesiyle de şaşırtıyor (Goytisolo, 2006, s. 155-156).

Her mekân kendi geçmişini üretir, o geçmiş ise toplumsal olanla kurulur. Palimpsest bir yöntemle mekânın geçmişine dair bir okuma yapılabilir. Dil-metin-mekân anlam katmanlarının olduğu kavramlar olarak aynı sürecin farklı tezahürleridirler. Dilin mekâna, mekânın metne olan metafor bağımlılığı karşılıklı etkileşimin sonucudur. Marcel Proust tüm eserini bir katedral olarak adlandırdığında mekânsal bir karşılaştırma yapıyordu (Todorov, 2018, s. 85). Mekânın metne içkin olarak algılanması, zihnin, hissiyatın mekân odaklı olduğunun göstergesidir. Edebi eleştirinin içinde mekânın inceleme nesnesi ile mekân odaklı inceleme farklı iki süreçlerdir. Tanpınar’ın mekâna baktığı, incelediği, poetize ettiği metinleri vardır; diğer taraftan mekânın metinlere sirayet ettiği durumlar vardır. Her iki durum da poetika, yorumlamanın içerisinde dâhildir. Sonuç olarak Todorov’un belirttiği gibi “bir tek edebiyat bilimi yoktur; çünkü farklı bakış açıları içinde edebiyat diğer bütün insan bilimlerinin nesnesi haline gelir (Todorov, 2018, s. 109). Yöntem olarak poetika söylemleri açığa çıkarma, görünür kılma vazifesini üstlenecektir.

2.7.Sonuç: Bir Mekân Poetikası Oluşturmak

“İstiraplarımızın, üzüntülerimizin mekânla yahut hayatımızın tabii muhitiyle sıkı bir alakası olsa gerek”(Tanpınar, 2011, s. 78). Tanpınar *Bir Yol* adlı öyküsünde mekânın kendisinde bıraktığı akisleri böyle anlatır. Yol üzerinden mekânın Tanpınar’da daima iyi ve unutturucu etkisi olmuştur. Böylesi bir durumda mekânın halet-i ruhiye değişimi için de elzem olduğunu anlayabiliriz. “Tebdil-i mekânda ferahlık vardır” söylemi yerin özgürleştirme üzerindeki etkisini vurgular. Öncelikle kent ve mekânın belirli iktidar/güç ilişkilerine tabi tutulduktan sonra, varlık, oluş, yapma ile bağlantısı kurulmuştur. Sonrasında mekânın birçok alımlama türünden poetika, yorumlama yahut estetize etmeden bahsettik. Sonuç olarak, tezin teorik kısmının sonunda elimizde öncelikle temel yargıların olduğunu söyleyebiliriz: Mekân toplumsal süreci ürünüdür toplumsal diyalektiğe tabiidir. Mekân dünyadaki varlığımızın temeli olarak ontolojik rabita içinde olduğumuz bir süreçtir. Bu bahiste mekânın varoluşta temel bir kip olduğunu söyleyebiliriz. Mekânın metafor, dil, metin, anlam olarak bir çok yerde benzer kullanımının olduğunu dile getirebiliriz. Mekânı poetize etmek bizi çevreleyen dünyaya bir anlam bahşetmekle aynıdır. Bu bir dilsel süreçtir, mekânın dilin yapısı gibi işlediğini görmemize olanak tanır. Mekân bizi etkiler, biz de mekânı şekillendiririz. “Bulduğum mekânım ben” (Bachelard, 2017). Bir yerde olmak duygusu kendi dilinde güvende olmakla aynıdır. Dil varlığın evidir derken Heidegger, dilin yer ile olan ontolojik bağını gözetmiştir. “İnsan ne zaman evindedir?” Yakınları, dili ve dilleriyle birlikte kabul edildiği zaman (Cassin, 2018, s. 97).

Kent ve mekân poetikası dile, yorumlama ve estetize etmeye dair bir süreçtir. Bu yorumla edimi dünyaya ait olan, aşinalık kazandığımız mekânların esasında görünür kılınmasını sağlayan, mekâna farklı bir boyut atfeden edimdir. Bu süreçte Tanpınar metinleri, denemeleri, şiirleri, hikâye ve romanları içinden “eleştirel içli dışlılık” yaklaşmasından hareketle mekânın izi sürülecektir. Tanpınar bir şair, denemeci ve romancı olarak daima mekân-kent-mimari üzerinde titizlikle durmuştur. Bunu yaparken şiirlerinde olduğu gibi daima poetik edimde bulunmuştur. Onun hikâye romanları düzyazı-şiir şeklindedir. Romanlarındaki şiirsel üslup dil hassasiyetinin olduğunu gösterir. Tezin bu bölümünden sonraki amaçlanan rota Tanpınar’ın, dil hassasiyeti ile birlikte, mekânlar üzerindeki yolculuğunun gösterilmesidir. Mekânları insanların duygusal, tarihsel, düşünsel deneyimleri yoluyla aktaran bir anlatının analizini yapmak Tanpınar incelemesindeki önemli güzergâhtır. Sonuç olarak Tanpınar mekân ve şehrin hayalimizde aldığı çehreleri düşünmeye değer

bir olay olduğunu düşünür. Bu kısımda Tanpınar'ın hassasiyetini de koruyarak mekân ve şehrin şair/yazar üzerindeki ve metinlerine sirayet eden akislerine bakabiliriz.

3.Bölüm

A. H. Tanpınar Literatürü

3.1.Coğrafyanın ve Taşın Poetikası

Yazarlar bir yeri anlatmakla kalmaz, daima yeniden yaratırlar. Vatan Namık Kemâl'in bölgesiyse, ülke Cemil Meriç'in, topraklar Orhan Kemal'in, memleket Nazım Hikmet'in, coğrafya Tanpınar'ındır (Gürbilek, 2020, s. 11-12). Tanpınar coğrafyadan yalılar, köşkler, çeşmeler ve mescitlerle dolu sılanın kendisinden çok sıla özleminden yapılmış bir kültürel coğrafya yaratmıştır (2020, s. 13). Türkiye'deki entelektüel çevre Tanpınar'ı uzun bir süre görmezden gelmiş, onun tabiriyle "sükût suikastına" uğratmış, üzerine çalışmaya değer olduğu ancak daha sonra anlaşılmıştır. Moda düşünceler ve akımlar Türkiye'nin entelektüel çevresini etkileyerek çalışma alanlarına yön verir hale gelmiştir.

Tanpınar'ın mirasını anlamak için yapılan çalışmaları ikiye ayırabiliriz: 2000 öncesi dergi, sempozyum, köşe yazısı, makale olmak üzere çalışmalar ve 2000 sonrası tez, kitap, monolog, yine araştırma ve bilimsel makaleler. Bu tarih tali bir seçimdir, kırılma anı ise popüler yayınevleri tarafından basılmaya başlanmasıdır. Fakat "hayır, ben adımlı, küçük şöhretimi hak ettim, niçin bu kadar haksızlık" diye sormuştu Tanpınar. Ona olan entelektüel borcun ne kadar ödenebildiği sorusu hala sorulabilir. Tanpınar, üzerine çalışılmayı hak eden gerçek bir entelektüeldir. Tanpınar'ın eserlerinde tarih, edebiyat, şiir, musiki, estetik yer yer felsefe, plastik sanatlar ve psikoloji adeta iç içe girmiş karmaşık bir yapı arz ettiği kolayca fark edilebilir (Uçman & İnci, 2008). Buna ilaveten mimari/mekân, şehir ve sosyolojisi üzerine de düşünen Tanpınar bu alanlarda nevi şahsına münhasır eserler çıkarmayı bilmiştir. Tanpınar'ın üslubu derinlerden gelen, çağıldayan nehir gibidir. Kendi üslubu aynı zamanda karakteridir. İncelediği her nesneye kendi imzasını atan, kendince bir yorum geliştiren Tanpınar, gördüğü her şeye estetik değer atfedebilecek bir sanat gücüne de sahiptir. Hilmi Ziya Ülken, iki Hamdi var, der: İfade edilemezi yaşayan ve gerçeği mühendis gibi gören yani şair ve âlim (Uçman & İnci, 2008, s. 108). Şair olarak Tanpınar zaman ve mekânın insan yaşantısının önemli iki vechesi olduğu yönünde bir hissiyata sahiptir. Âlim olarak Tanpınar ise Türkiye'nin reel politik meseleleriyle, kültür, sosyal problemleriyle ilgilenir.

Oğuz Demiralp, 1979 yılında Tanpınar üzerine denemelerden oluşan kitabını, *Kutup Noktası*, yayınladığında daha önce yapılmamış yapıydı. Kutup noktası imgesi Tanpınar'ın yalnızlığına vurgu yapar. Bu yalnızlık anlaşılmamaktan ya da görmezden gelinerek oluşan muzdariplikten kaynaklanır. Oysa Tanpınar'ın ilişki kurduğu dünya, uğraştığı sorunlar, sancılar ve krizler bizim içinde kendimizi bulduğumuz dünyadır. Kültürel, tarihsel talihimizi değil, insan olarak alını yazımızı, metafizik boyutumuzu da bulabiliriz Tanpınar'ın yazdıklarında (Demiralp, 2000, s. 8). Dolayısıyla burada Tanpınar'ın neden yalnızlaştığını, görmezden gelindiğini anlatmaktan ziyade durduğu yer ve bakış açısını anladığımızda sorunun cevabı da çözülmüş olacaktır.

Demiralp, taştan düş çıkarmak olarak baktığı Tanpınar'ın eserlerinde, mimari ve mekânın öneminin görünür olduğunu yazar. Tanpınar belirteceğimiz üzere maziden bir düş çıkarır. Onun özlemini çektiği mazinin geri gelmesi, reaksiyoner bir tarzda, değil; daha ziyade o maziden şimdiki yaşantıya yansıyan izleri anlar, yani geleneğin devam etmesi. Taştan düş çıkarmak, taşı yani boşluğu dolduran mekânı estetize etmektir. Şehrin, insanların beden deneyimleri yoluyla anlatılan tarihinde Richard Sennett, taşın medeniyetler üzerindeki etkisini anlamaya çalışır (Sennett, 2008). Şehrin tarih boyunca toplulukların tecrübe ettiği bir yer olarak bakarsak eğer, her şehrin, taşın, mimarinin ya da mekânın farklı tecrübe etme sürecini gözlemlemiş oluruz. Her halk kendi mimarisini uygun yaşam koşulları altında tecrübe eder ve iz bırakır. Antik çağın şehri ya da agora mekânlarını çıplaklık olarak

tecrübe etmesi; Romanın pentheonları, Ortaçağ Hıristiyanlığının kapalı şehir imgesi ve modern çağdaki bilimsel teknolojik gelişmelerle birlikte küreselleşen şehir, medeniyetlerin şehri ve mekânı farklı tecrübe ettiklerinin göstergesidir. Şehir birbirinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirine yabancı olarak sunar (Sennett, 2008, s. 20). Hem metafor hem gerçek anlamıyla insan teni ile taşın uyumu ideal bir kent yaşamının anahtarını verecektir. Tanpınar'ın mazide gördüğü şehir ve insanları arasındaki kopmaz bağ onun medeniyet tanımını da aşağı yukarı verecektir. Tanpınar'a göre bir medeniyet her şeyden evvel derin maziden bir kültür yığılmasıdır. Bu yığılmanın başında şehir ve mimari gelir (Tanpınar, 2015b). Bu mimari imparatorluğun mimarisidir ve imparatorluk kültürünün yansımasıdır. İmparatorluğun mimarisi, onun mimarları tarafından hayat bahşedilir. Tanpınar bu mimarları “duygusuz maddeyi güneşin adına söylenmiş bir kaside yapanlar” diye nitelendirmektedir (Demiralp, 2000, s. 51).

Susan taş a ruh katmak, Osmanlı mimarisini konuşturmak (Gürbilek, 1995, s. 12) dökülen bir çağda Tanpınar'ın üstelendiği poetik bir görevdir. “İlahi Sinan, Ey susan taşın ve konuşan hacimlerin şairi; ey maddenin uykusuna kendi nabzının ahengini hepimizin imanı ile birlikte geçiren” o yüce mimar Tanpınar'ın düşlemelerini biçimlendiren adamdır (Demiralp, 2000, s. 51). Taşın kendinde anlamı yoktur, onu şair/yazar olarak konuşturacak olan yaşadığı çağa anlamını açıklayacak olan birisi vardır. Tanpınar mimari yapının gelişmesini bir incinin böyle sade kendi ışık külçesi olarak teşekkül edebilmesi diye anlatır (Demiralp, 2000, s. 52). Bu metaforunda incinin kendi olmaliğine erişebilmesi için uzun bir sürenin geçmesi gerekir. Parlayan her şey görür; Sedef, görür [Penceredeki lamba evin gözüdür (Bachelard, 2017, s. 65)]:Rimbaud'nun bu anlaşılması zor tarifi ışıldayan bir şeyi aynı zamanda görüyor olmasının bir açıklaması Tanpınar'ın mimari yapıtı açıklarkenki sadeliğinde buluyoruz. Mimari olan parlayandır ve parlayan her şey görür. Parlayan belli bir parlak olmalığın sonucundan doğar.*Güneş neredeyse bulur bizi* (İsmet Özel). Mimari mekânın işlenmesi, geçmişin bize bir ayna olarak bakması yani bizi görmesiyle sonuçlanır. Tanpınar'ın atıf yapmaktan hoşlandığı bir Nietzsche sözünde bunu görebiliriz: “bir kuyuya uzun süre baktığında, kuyu da sana bakar”(Tanpınar, 2018a). Demiralp'in bu hususta Tanpınar'da gördüğü şey, kenti anlatırken Tanpınar kendi şahsiyetini de anlatmaktadır. Mekân ve kent Tanpınar'da aynı zaman bir şahsiyet meselesidir. Bunların şiir diliyle anlatılması iç âlemin nizamı için de önemlidir. Şair için anıtlar daha çok doğa-kültür ayırımına denk gelirken, mekân ve kent onun için kendi şahsi emsalinin de işlenmesi demektir (Demiralp, 2000, s. 53).

Demiralp'e göre Tanpınar için kent ve mimari yapı dışıdır. Dışı olması hasebiyle de doğurgandır: Mimari yapıt beyaz çıplak kadın gövdesi olarak algılanır (Demiralp, 2000, s. 54). Yine aynı erkek-kadın analojisiyle zaman, mekânın yekpare, velut kısmı kadının özelliğidir. Erkek unutkan; kadın biriken, biriktiren, yekpare zaman (Gürbilek, 1995). Yine geçmiş kadındır, gelip giden zamansa erkektir. Tanpınar'ın kenti, mimariyi kadın olarak görmesi, doğurganlığa vurgusu Jane Jacobs'ın mimari ve planlama anlayışına uygun bir tarzıdır. Anakronizm'e düşmeyecek şekilde natürwüchsekeit ağların farklılaşması ile dişil olarak mimari aynı şeyi söyler. Zaman ve mekân doğurgandır, kendiliğinden büyüme, uzama özelliklerine sahiptir. Kadın-erkek benzetmesiyle, dilin de doğurgan ve dişil olduğunu söyleyebiliriz. Olgular erkek, kelimeler dişidir. Mimari, kent ve mekânın dişil olması sadece doğurganlığa, üretkenliğe değil estetiğe de yapılan bir vurgudur. Tanpınar'ın mekânı temaşa etmesi, onu bir çıplak kadın bedeni üzerinden görmesi estetik ya da poetik bir hamledir. Bursa'yı anlatırken saçlarını seyreden bir masal kadını imajını kullanır Tanpınar: Bursa, sevdiği ve büyük işlerinde o kadar yardım ettiği erkeği tarafından unutulmuş, boş sarayın odalarında tek başına dolaşıp içlenen, gümüş kaplı küçük el aynalarında saçlarına düşmeye başlayan akları seyrede ede ihtiyarlayan eski masal sultanlarına benzer (2018a, s. 99). Ya da “İstanbul ya hiç sevilmez yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir. Yani her haline her hususiyetine ayrı bir çıldırarak”(2018a, s. 124). Anının, hatıranın, geçmişin de dişil özelliği tıpkı mekânın tarihselliği gibi algılanır. Mekân dişidir demek, mekânın geçmişi, hatırayı, doğurganlığı, estetizmi barındırdığını söylemek demektir. Mekânın dişilliği onun erotik olmasını gerektirir. Erotik olmak, bir tülün ya da peçenin arkasından ona bakmak demektir. Erotik olan görünmeyen, gizlenen, kendini ele vermeyen

demektir. Mekân bu anlamda tam olarak kavranamaz, ele avuca gelmez. Onu yalnızca tahayyül edebiliriz, peçenin ardını merak edebiliriz. Geçmişî hatırlarken daima bugünün içinden hatırlarız ve bu hatırlama öznel bir süreçtir. Gerçekten de geçmişî hatırlarken, geçmiş de bize bakar mı? Geçmişin kopup gitmesi, yani şahsiyetin temelinin kayıp gitmesine müsaade etmemek için Tanpınar, sanatı bu anlamda kullanır.

Bulunduğum mekânın yahut şehrin, çocukluk anılarımızla birlikte uçup gitmesini geri getirecek olan onu muhayyilede yaşatmaktır. Tanpınar'ın[Kerkükteki evi] “muhayyilede büyükanneimin evidir, onun korkuları vehimleri, unutkanlıkları, memleket hasreti ve Yunus ilahileri ile doludur” (Tanpınar, 2018b, s. 388). Demiralp ve Gürbilek, Tanpınar'ın geçmişteki aradığı şeyin estetizm olduğu konusunda hemfikirdirler. Nitekim Tanpınar, “ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum” der (2018b, s. 183). Tanpınar geçmişin boşluğunu hissedip onu sanata dönüştürmesi, onu yaşatmanın bir yolu olarak görmesine yol açar (Gürbilek, 1995, s. 10).

Demiralp, Tanpınar'ın mimariye doğa-kültür ikiliği olarak baktığını ileri sürer. Kültür ürünü olarak mimari mekânla, doğayla bir bütün olmak durumundadır. İklim, tabiat yahut motif olarak gördüğümüzde mimarisiyle müsemma bir şehrin bütünlüğü sağladığını düşünür Tanpınar. İstanbul sadece abidevi ve abidevimsi eserlerin bol olduğu şehir değildir. Şehrin tabiatı bu eserlerin görünmesine yardım eder (Demiralp, 2000, s. 54). Osmanlı mimarisinin başarısı tabiatla işbirliği sağlamasından kaynaklanır. Tanpınar'a göre hiçbir mimari, İstanbul mimarisi kadar mekaniğini unutmamıştır. Sanki doğanın kendi bağrından çıkan, öyle bir anlaşmayla oluşan mimari gibi doğanın bir parçası olarak görünür. Buradaki önemli husus, insan hayatının ruhsal durumlarının doğadaki yansıması olan mimari çok az sırtır. Doğayla uyum içinde olan, mimari düşü kuran Tanpınar, tam da koca Sinan'da taşın konuştuğunu görmüştür. Poetik edim, taşı konuşturmadır. Taştan düş çıkaran Tanpınar, aynı zamanda taştan bir tarih ve anlayış da çıkaracaktır. Tanpınar'a göre şehir ve bünyesindekiler, bir canlılığa sahiptir. Canlı olan her şey değişeceğinden ve değişerek devam edeceğinden, o şehre bu nazarla, değişim çizgilerini görerek bakar(Güneş, 2018, s. 40)

3.2.Modernleşme, Mimari ve Mekân

“Mimarinin, musikinin ve aydınlığın üçüzlü avıyım; fakat hiç parçalanmadan. Çünkü şu anda hepsi birbirini tamamlıyor. Hepsinin tek bir hedefi var: Benliğimizi değiştirmek” (Tanpınar, 2015b, s. 289). Paris üzerine,Notre-Dame'da başıboş düşüncelere dalarken bu sözleri karalayan Tanpınar, modernleşmenin önemli boyutunun şehir olduğunun farkındaydı. Çünkü modernleşme şehirlerde cereyan ediyordu. Tanpınar üzerine araştırma yapmadan önce Besim Dellaloğlu ile konuşmalar ve onun metinleri bir Tanpınar algısı yaratmıştı. Bu metin, Türkiyeli bir yazarı ülkenin sorunlarıyla birlikte ele alarak sosyolojik bir edebiyat okuması yapıyordu. Esasında Dellaloğlu,modernite, modernleşme, modernizm gibi galat-ı meşhur algıları tepetaklak ederek yeniden konuşlandırıyordu. Sekülerleşme, çağdaşlaşma, modernleşme, laiklik, Batıcılık hepsi aynı anlamı imliyormuş gibi gelir çoğu kez Türk aydınına (Hanioğlu, 2006). Tanpınar, modernitenin farkındaydı, aynı zamanda mazinin de farkındaydı. Modern olmak eskiyle birlikte devam etmek, yani geleneğin ayak dırtmasıyla birlikte meydana gelen bir anlatıdır çoğu kez. Dellaloğlu, metninde şöyle açıklar: Tanpınar modernliği geleneğin karşısına koymamıştır, Dede Efendi dinlerken Mozart da dinleyebiliyor. Mevlana ve Baudelaire'i aynı anda okuyabiliyor (Dellaloğlu, 2013, s. 35). Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü öncelikle Tanpınar kendisi olmak ister, benliğini bulmak ister. Tanpınar geçmişin peşinde olmaktan ziyade şimdinin peşindedir, en azından bir müddet: Kent, modern zamanlarda müddetlerin yaşama alanıdır, dünyasıdır (2013, s. 34). Bu yüzden Tanpınar için kent daima kendi olabilmenin mekânıdır. Çoğullar, yabancılar, farklılıklar, ötekiler daha genelde toplumsal zihniyetin vuku bulduğu kent alanlarında kendini bulmaktır esas olay.

Dellaloğlu öncelikle sosyolojiyi bir zihniyet sosyolojisi olarak anlar, bunun paradigmatik yardımcısı ise anlama vurgu yapan sosyolojidir. Hermeneutikin anlama ve yoruma vurgusu sosyoloji için felsefi bir altyapı sağlar. Mimari üzerinden, mekân üzerinden bile zihniyet hermeneutiği yapılabilir Tanpınar'ın yaptığı gibi: Mekânın nasıl dönüştüğünü izlemek toplumsal hayatın nasıl dönüştüğü hakkında bize bir sürü şey anlatabilir (2013, s. 25). Toplumsal zihniyet nasıl vuku bulur? Bunun yanıtı Tanpınar'ın mimari, mekân, anı, hatıra, nostalji gibi zihniyetin vuku bulduğu şeylere anlam yüklemesi ile açıklanabilir. Modernleşme öncelikle kendi olabilmenin, kendini yeniden inşa edebilmenin yolu olmalıdır Tanpınar için. Geçmiş reddetmek kendini reddetmek olduğu için devam ederek değişmek değişerek devam etmek mantalitesine uygun biçimde mimari ve mekân anlayışı geliştirmek daha elzemdir. Bu ülkedeki modernleşme anlayışı tam tersi yönde gelişmiştir. Bu ülkenin modernleşmesi bir tür kendimiz olmaktan utanmanın hikâyesidir (2013, s. 36).

Osmanlı'da mimarlık ve buna bağlı olarak da kent mekânları, batılılaşmanın önemli bir göstergesi durumundaydılar (2010, s. 279). Bu alandaki ilk örnekler okullarda ve askeri alanlarda gözlemlenmiştir. Bazı tarihi yapıların ve yerlerin mutenalaştırılması belli bir modernleşme etkisinin sonucudur. Yalnız modernleşme projesinin Osmanlı gibi çok uluslu ve çok güçlü bir miras ile baş etmesi kolay değildir (2010, s. 76). Belli bir ulus-devlet ya da ulusal kimlik neticesinden mimari anlayışın şekillenmesi aşikâr olacağı gibi aynı zamanda zor bir görevdir. Çünkü varis olarak alınan bir kültürün, tek tip bir kültürel biçimin içine gireceği beklenmemelidir. Böyle bir durumda Tanpınar mazinin bir çerçeve plana dâhil edildiğinde elimine olacağının farkındaydı. Dönemin politik koşullarında Tanpınar, İstanbul için yapılan kentsel planlama çalışmalarında çoğunluğa uyarak bazı kentsel komisyonlarda görev almış ve şehrin bazı köhnemiş yerleri yıkımı için lehte oy vermiştir (Gül, 2018). Oysa aynı Tanpınar, eski bir mimari yapının asla yıkılmaması gerektiğini de savunmuştur. Burada oluşan bir tutarsızlıktan ziyade modernleşme krizinin mimari ve mekân alanında nasıl vuku bulduğuna dair açıklayıcı bir örnektir. Söylem olarak modernleşme ve eylem olarak modernleşme birbirinin aynısı değildir. Çoğu zaman modernleşme projesi başarısızlıkla sonuçlanmaya yazgılıdır (Scott, 2008). Modernleşme modern olmayan, eski tabirle üçüncü dünya ülkeleri gibi, devletlerin kendi eliyle halkına uygulamaya çalıştığı bir projedir. Geçmişin ve geleneğin radikal reddi olarak anlaşılan modernleşme, başka tarzda bir modernliğin imkânını görmezden gelir. Oysa eski ya da geçmişe ait olan her şey değersiz ya da önemsiz olması gibi durum söz konusu olamaz. Tanpınarpoetik ya da estetik duruşu geçmişin de bir anlam huzmesi olduğunu fark edip, günümüze kanallandırmak için yollarını arar. Estetik, eski olan bir şeyi değersiz olmayabileceğini söyler (2013, s. 58). Tanpınar, camiye sadece dini bir perspektiften değil, estetik ve mimari perspektifinden de bakabilir. Tanpınar'ın klasik tabiriyle sözlersek: “Süleymaniye’yi güzel bulmadan İstanbul’u güzel bulamazsınız” dolayısıyla “İstanbul’u tanımadıkça kendimizi de bulamayız” (2018b, s. 168). Dine, topluma, tarihe olan atfın ötesinde estetik atfı biraz daha fazla yer kaplar.

Bu noktada Tanpınar ve Benjamin arasında mekân üzerine ortak bir algılayış söz konusudur. Tanpınar'ın İstanbul’u, Benjamin’in Paris’i aynı ortak hatırlamanın ve hafızanın şehirlere yansıyan ürünleridir. Benjamin, 19. Yüzyılın başkenti saydığı Paris’ten yola çıkarak, mekânı temel olarak toplumsal analizlere girişiyordu (2013, s. 70); aynı hissiyat ve titizlik Tanpınar'ın İstanbul’u için de geçerlidir. Henri Lefebvre ve Walter Benjamin yalnızca maddi bir dünyada yaşamakla kalmadığımız konusunda ısrar eder: Hayallerimiz, düşlerimiz kavramlarımız ve temsillerimiz bu maddiliği güçlü biçimlerde iletirler (Harvey, 2012, s. 30). Yalnızca maddi bir dünyada yaşamıyoruz, Benjamin’in mesiyani “bizler bu dünyada beklenmiş olanız” sözünden bunu görebiliriz. Bize hükmeden sadece yaşadığımız maddi dünya değil geçmişten gelen bir hissiyatın da altında yaşarız. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir (Benjamin, 2002, s. 98). Benjamin ve Tanpınar bu anlamda deneyime de önem verirler:

Benjamin’le Tanpınar arasında benzer kaygılar, ortak izlekler çarpıcı ifade benzerlikleri var. İkisi de hatırlamanın öneminden, ölümlerin bugün üzerinde söz hakkı olduğundan, geçmişin gücünü yaşanan güne aktarması gerektiğinden söz ediyor. İkisi de tarihsel gelişimi doğrusal bir gelişme olarak gören bir ilerlemeciliğe uzak, “Tarih kavramı Üzerine” Sosyal demokrasinin “tarihsel

ilerleme” kavramının eleştirisi; Tanpınar’sa yalnızca Bergson’dan izler taşıyan zaman anlayışıyla değil, Osmanlı kültürüne yönelik derin sevgisiyle de Cumhuriyet aydınlarının ilerlemeci ufkundan ayrılıyor. Benjamin destan sanatının esin perisi Mnemosyne’i (Hafıza) seviyor; Tanpınar “hafızanın sularında” dolaşmayı. İkisinin yapıtlarında da deneyim merkezi bir yer tutuyor (N. Gürbilek’ten akt. 2013, s. 70-71)

Hafıza, zaman, bellek, sezgi, tarih Tanpınar’ın HenriBergson felsefesinden etkilendiği kavramlardır. Bergson akla karşı sezgiyi, zamana karşı süreyi öne çıkarıyor; Tanpınar ise süre’nin şairidir (2013, s. 82). Tanpınar’ın “*ne içindeyim zamanın/ne de büsbütün dışında/ yekpare geniş bir anın/ parçalanmaz akışında*” mısrası Bergsoncu izler taşır. Yine devamında “*kökü bende bir sarmaşık/ olmuş dünya sezmemekteyim/ mavi, masmavi bir ıssık/ Ortasında yüzmekteyim*” ile biten şiirin zamanın algılanış biçimini ortaya serer(1998). Matematik zaman ile gerçekte yaşanan zaman birbirinden çok başka şeylerdir (Keskin, 2014). Modernleşme paradigmasından bakıldığında zamana bir kopuş olarak değil, yekpare, parçalanmaz akışı olarak bakılırsa devamlılık fikrini korumuş oluruz. Tanpınar, ‘Tanzimat’tan sonraki senelerde kaybettiğimiz şeyin bu devamlılık ve bütünlük fikri olduğunu belirtir (2018a).

Benjamin, Bergson’un deneyim teorisini deneyen şairin Proust olduğunu dile getirir (2014). Tanpınar da Proust’un geçmişi hatırlama biçimini, deneyim yoluyla tesadüfen olan bir olay fikrini benimser. Yer yer metinlerinde Proust izleri görürüz. Orhan Pamuk, modernizm tartışmasında Proust, Joyce, Beckett ve diğer yazarları modernist olarak görürken Tanpınar bu kategorinin dışında kalır (2008, s. 434). Pamuk, modernizmin Tanpınar’ı açıklamak için yeterli bir kavram olarak görmez. *Huzur* kitabını inceleyerek modernizm örneklerini sergilerken buradaki “biz” duygusunun modernist yazarlarda olmadığını söyler. Tanpınar, ara ara memleket üzerine konuşurken çoğul olarak bizim, bizde gibi şahıs kelimelerini kullanır. Bu biz milli birliğe ya da ulusa mı tekabül eder? Modernist yazarlar romanların merkezini ve bütünlüğünü bir sis perdesi ardına gizlemişlerdir (2008, s. 437). *Huzur*’dan bir örnek: “Birdenbire alaturka musikinin içinde uyandırdığı ruh halinden düşüncesinin garp musikisine geçmesine kendisi de şaşırdı. ‘Ne kadar garip, iki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki bir tamlık değilim! Acaba hepimiz böyle miyiz?’” Yahut: “Hayır biz Shakespeare’in dediği gibi zamana doğru koşmaya mecburuz. Onunla mücadele edeceğiz. Biz her şeyi irademizle yapacağız. Evvela şartlarımızı tanıyacağız”(2018b, s. 266). Tanpınar romanlarının düşünen karakterleri bu duyguyu taşımalı, bir aşk romanı dahi olsa ülkenin huzursuzluğunu bir “aydın”, bir kültür “eğitmeni” olarak dile getirmelidirler.

Orhan Pamuk’un anladığı anlamda Tanpınar modernist değildir. Huzur romanının son sayfalarına doğru Joyce’un Ulysses’ini andırır bir bilinç akışı göstermiş olsa bile o kategoriye dâhil edilmez (2018b, s. 400). Pamuk, edebiyatın içinden konuşarak modernizm terimini yalnızca bu alanda ele alır. Oysa toplumsal, siyasi, ekonomik, kültürel anlamda değişim olan modernitenin bağrından çıkmıştır modernizm. Dellaloğlu, modernizm ile modernlik arasında, “hem bir içkinlik hem de bir aşkınlık ilişkisi” görür (2013, s. 52). Modernizm, modern olanın içinden çıkarak onun gözünü oyar. Tanpınar ise modernleşen bir toplumda eski ve yeninin harmonisini oluşturan bir moderndir. Modernlik ancak yerli kültürel kimlikler ve toplumsal dokuların üzerinde üretilebilir (Göle, 2008, s. 96). *Huzur*’da Mümtaz “sıçrayabilmek için, ufuk değiştirmek için dahi bir yere basmak lazım” der (2018b, s. 182).

Hafıza ve mekân arasındaki kopmaz ilişki bizi Tanpınar’ın geçmiş ile olan netameli ilişkisine götürür. Osmanlı musikisi, mimarisi, şiiri, mekânlarına olan derin bağlılığı Tanpınar’ı, muhafazakâr yahut “gerici” olarak nitelendirilmesine sebebiyet vermiştir. Oysa Tanpınar hafızanın kudretine inanıyordu; hafıza ile şahsiyet/karakter arasında sıkı bir bağ vardır. Pierre Nora’nın gösterdiği gibi hafıza artık son derece politik, stratejik bir mefhumdur (2006). Bireyin hafızası olduğu gibi toplumların da hafızası vardır. Laiklik, İslamcılık yahut Kürtçülük, Alevilik belirli toplumsal çevrelerce hep politik olarak hatırlanır. Oysa Tanpınar hafızayı başka türlü anlar: Bütün bu insanlar bizden evvel bizim yaşadığımız yerlerde ve bizim yerimize yaşadılar. Umdular, ıstırap çektiler, sevindiler ve bize bu günü hazırladılar. Onların varlığını düşünmek elbette şiirin ta kendisidir

(2015b). Onun hafızayı anlama şekli poetiktir, estetik sürece tabidir. Proust'un hatırlama tarzıyla birebirdir, tek bir hadiseden ya da tesadüf bir olaydan geçmiş, geçmişin zamanını ve mekânını anımsar. Misal sokakta oynayan çocuk oyunlarının yahut şarkılarının, kendi çocukluğuna ait olması, işte devam etmesi gerekenin bu hafıza olduğunu bildirir. Enzo Traverso, kamusal ve kurumsal kabul anlamında bellek ne kadar güçlüyse, taşıyıcısı olduğu geçmiş de o ölçüde araştırılmaya ve tarihe dâhil edilmeye uygun olur ifadesini kullanırken, toplumsal belleğin ve hafızanın kabulünün güçlü bellek ya da hafıza olduğunu söylüyordu (Traverso, 2009). Yalnız hafıza ayıklayıcı olmamalıdır, belli bir ideolojik kaygı gütmemelidir. Tanpınar'ın toplumsal belleği, şahsiyetle, kimlik ve karakterle ilgilidir. Mimari ve mekân üzerine yazarken ve düşünürken de bu hafıza daima canlıdır.

Modernleşmek belli mekân kurgusunu da beraberinde getirir. Türkiye modernleşmesi, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Milli mimari üslubunu benimsemiştir. Bu mimari üslup belirli ideolojik kaygıları taşıdığı gibi, halkın şuuraltında bir birlik oluşturabilecek dekoratif özellik de taşır. Bu mimari üslubun ülkeye teşmil edilmesi görevini Mimar Kemalettin ve Vedat Bey üstlenmiştir (2010, s. 280). Atatürk, bilhassa Selçuklu devri eserlerini Türk uygarlığının gerçek mimari şaheseri olarak nitelendirmiştir (2010, s. 284). Konya üzerine yazısında Tanpınar, Selçuklu mimarisinin en zengin noktasının binaların cephesi olduğunu ileri sürüyordu; "Bu binaları yaptıran, kan içinde yüzen, haris, mağrur ve dindar vezirler, etraflarında her şeyin en güzelini, en sanatkârcısını istiyordu (2018a, s. 79-80). Yeni bir ulus, kendi tarihini ve tarihinin mamulünü göstermek ve yaşatmak zorundadır. Her ulus kendi tarihini üretir. Bu tarih seçici ve ayıklayıcı bir tarihtir. Cumhuriyetin ilk yılları kentsel planlama için batı etkisinden dolayı, batılı kent planlamacıları ve mimarları görevlendirmiştir (Gül, 2018). Yine aynı zamanda araştırılmaya geçecek olan bir durum ise Batı etkisinde olan Türkiye'nin mimari konuda Osmanlı ve Selçuk klasik devir yapılarının gösterişli elemanlarıyla donatmasıdır (2010, s. 285).

Tanpınar'ın mimari, mekân, modernleşme kontekstinde önerdiği anlayış *Huzur*'un şu satırlarında dile getirilir: "Bir tarafta sosyal kalkınma ihtiyacı var diğer tarafa zevk dünyamız. Bu, cemiyet realiteleri üzerinde düşünerek, onları değiştiredeğiştire yapılır. İstanbul ve vatanın her köşesi bir istihlal programı istiyor"(2018b, s. 183). Bu istihlal programı, hem zevk dünyamızı kısacası dünyamızı hem de kalkınma ve refaha ulaşmamızı sağlayacak bir program olmalıdır. Tanpınar mimarının, mekânın zevke, estetiğe uygun olması gerektiğini biliyordu; aynı zamanda bunun belirli bir ekonomik kalkınmayla geleceğinin farkındaydı. Zevk dünyamızın, estetik dünyamızın olabilmesi için ekonomik olarak kalkınmak gerektiğini söylerken Tanpınar, modern bir bakış açısıyla değerlendiriyordu. Dellaloğlu bu anlamda Tanpınar'ı kurucu modern olarak değerlendirir (2013, s. 170).

3.3 3.3. Tanpınar İncelemelerinde Görünmeyen

Tanpınar edebiyat incelemeleri alanından sosyal ve beşeri bilimler tarafından incelenmeye görece geç bir dönemde başlanmıştır. Edebiyat incelemeleri alanına, biçim, içerik, üslup, roman, şiir ve eleştiri gibi konuların yanı sıra mimari, kent, modernleşme, estetik ve politik incelemeler de müdahil olmuştur. 2000 öncesi Tanpınar üzerine yazılanlar edebiyat alanının içindeyken; sonrasında yapılan çalışmalar ile disiplinler arası çalışıldığını gözlemliyoruz. Sosyoloji, felsefe, tarih, mimari ve kent çalışmaları alanında Tanpınar incelemelerinin artışı onun geç gelen şöhretinin bir yansımasıdır. Bu bölümde ilkin edebiyat alanının içinde kalan Tanpınar tartışmalarına baktıktan sonra daha sonra yapılan çalışmalar ışığında tezin hangi yönden farklılaştığını gözler önüne sermek niyetindeyim. Tезin, tezli bir hale gelmesi için inceleme alanını kent ve mekân poetikası olarak belirleyerek diğer tez ve çalışmalardan ayrıştığımız noktaları belirtmek daha elzem olacaktır. Bu yapılırken kronolojik bir sıralama değil tematik bir sıralama gözetlenmiştir.

Huzur, huzursuzluğun revaçta olduğu bir ortamda huzur aramak isteyen Cumhuriyet aydınlarının iç dramını anlatan bir romandır. Berna Moran, *Huzur*'un ana fikrinin birtakım değerler

arasındaki çatışmayı sergilemek ve bu çatışmanın yarattığı bunalımı Mümtaz'ın kişiliğinde dile getirmek olduğunu söyler (1983, s. 270). Bu çatışma ikinci dünya savaşı arifesi Cumhuriyet'in iç bunalımından kaynaklanan çatışmadır. Bu çatışmanın muhtevası gerçek olanla sahte olan arasındaki karşıtlıktan doğar. Tanpınar sahilin, otantikliğin peşindedir, dili bu anlamda kullanır. Tanpınar üslup'ta, hocası Yahya Kemal gibi, mükemmeliyetçi bir damar yakalamak ister. Bu anlamda üslup açısından ölçüyü biraz kaçıır (1983, s. 282). Huzur'un bunaltıcı ortamı mekânı poetize ederken kullanılan üsluba ve imgelemlere de yansır; ülkenin hastalığı ya da acısı onun mekânına da sirayet eder: "Hasta bir yol, bir nebi cüzama yakalanmış onun tarafından iki yana sıralanmış evlerin duvarına kadar yer yer soyulan bir yol (Tanpınar, 2018b, s. 59). *Huzur*'dan sonra yazdığı *Bir Yol* öyküsünde bu hastalık havasına rastlanmaz; buradaki müreffeh yol *Huzur*'daki acılı yolun yerini alır. Birinci bölümdeki perişan mahallelerin eski harap evlerin, hasta yolların yerini (romanın poetik/estetik bölümünde) boğazdaki güzel bahçeler, köşkler, denizde ay ışığı ve çeşitli estetik objeler alır (2008, s. 290). Moran'ın dikkatini çeken husus da, romanın esasında huzursuzluğun romanı olduğu yerdir. Bu bir rahatsızlığı dile getirmesi anlamında huzursuzluğu anlatan bir romandır. Nitekim kurgunun karakteri Mümtaz ne yaparsa yapsın daima yaralı bir bilinç olarak kalacak ve huzura kavuşamayacaktır. Lafzi olarak düzeltmeye çalıştığımız dünyanın, artık eski dünya olmadığını, krizlerin eşliğinde bir dünya olduğunu kavramak anlamında huzursuzluk daima olacaktır. Esasında Tanpınar'ı toplumcu yaklaşımdan da, Halide Edip Adıvar ve Peyami Safa gibi Doğu'ya ve kendi değerlerimize bağlı romancılarımızın tutumundan da uzaklaştıran bu sorunlara estetik kaygılarla eğilmesidir (1983, s. 286).

Orhan Pamuk modernizm minvalindeki tartışmasında Huzur'u bu kategoriye girmediğini belirttiğinde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü (SAE) incelemeye dâhil etmemiştir. SAE'deki ironist tavır modernist bir anlayışa yakındır, fakat Tanpınar'ın modernist olup olmaması bir başka tartışmanın konusu olduğu gibi bu romanındaki gülünç, mizahi ve ironik öğeler ve kurumların dört başı mamur bir eleştirisi onun kendine has üslubunun da katkısıyla bir başyapıtı dönüştürmüştür. SAE ne iş göreceği belli olmadan kurulmuş, yeni yeni kadrolara şubeler açıp gittikçe genişleyen öylesine saçma bir kurumdur ki Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etme olanağını bulur (1983, s. 305). SAE'deki mekân fantastik, muhayyel mekândır. Franz Kafka'nın romanlarındaki mekânları çağrıştıracak düzeyde kurumsal bir mekân anlayışı vardır. "Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Zaman ve mekân insanda mevcuttur" (Tanpınar, 2015a, s. 33).

Adalet Ağaoğlu Tanpınar'ın kent simgesinin kopuk kopuk olduğuna vurgu yapar. Kent, Tanpınar'da hayatımızdaki eskiye de yeniye de dirençsizliğin bir simgesidir (2008, s. 395). Tanpınar kenti konuştururken tarihi, hatıraları, toplumu ve maneviyatı konuşturur. Kent onun için göstergelerin vücut bulduğu bir yer. Göstergeler çoğulluğu, kent ve mekânın konuşturulmasını sağlar. Bir kentin ve mekânın yaşanmışlığına vurgu yapar. Tanpınar'ın göstergeleri yorumlama tarzı estetik, poetik ve tarihseldir. Gösterene ve gösterileni olan göstergeler sisteminde aradaki bağın kopmaması için tarihselliğin, devamlılığın sağlanması gerekir. Modernleşmenin mimari ve mekân anlayışı bu devamlılığı aynı zamanda devam ederken değişimi ve yeniliği de gerektirir. Nihayetinde Tanpınar için kent, bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek hayat biçimidir (2008, s. 396). Ağaoğlu, Tanpınar'ın kentteki dikkatinin mukavemet olduğunu söyler. Kentteki mukavemet nedir? Tarihselliğin ve toplumsallığın silinmesine bir mukavemet midir bu? Tanpınar'ın mukavemeti her an uyanık olmayı gerektirir. Değişen toplumsal durumlara kentin yenilenmesi ve dönüşümü de eklenince yıkıcı taraflarına gösterilen aksülamellerin mukavemet içerdiğini belirtebiliriz. Tanpınar'ın kentin ve mekânın değişim durumuna tavrı aksülamel bir tavidir. Eski ve yeni arasındaki diyalektiğin yazarı olan Tanpınar'ın bu sarkaç etrafında gidip geldiğini söyleyebiliriz.

Tanpınar'a Marksist bir açıdan yaklaşan Selahattin Hilav, Tanpınar'da görünmeyen sınıf olduğunu bu yüzden sınıf bakış açısıyla onun eserlerini değerlendirmenin daha elzem olduğunu dile getirir. Tanpınar bir sınıfın ihtiraslarını, acılarını ve kaygılarını mı dile getirir? Birincileyin Tanpınar'ı Osmanlı-Türk toplumunun maddi ve manevi parçalanışına kültür yokluğuna çare ararken buluruz (2008, s. 188). Hilav, İdris Küçükömer(1969) gibi maddi ekonomik şartların olgunlaşmasından

sonra modernleşmenin mümkün olduğunu dile getirir. Tanpınar bu maddi ekonomik şartların farkındaydı, bir “istihsal” programının başta memleketin gereksinimleri arasında olduğunu dile getirmişti. Fakat resmi ideolojik görüş, maddi şartlara ekonomik ve sosyal şartlara dokunmadan, Türk toplumunun doğu medeniyetinden Batı medeniyetine kolayca geçeceğini düşünmüştü (2008, s. 199). Hilav, kötü bir taklitçilik olan bu görüşün kof bir inançtan doğduğunu söyler. Oysa Tanpınar kültür yokluğunun, yani sentez eksikliğinin; taklitten doğan zavallılığın özünü yakalamıştır (2008, s. 192). Tanpınar'a göre, İnsanı dünyaya derinlemesine tasarruf edemeyen Doğu, zaman ve mekândan sıyrılan; ayrıntıya ve somuta inemeyen bir hikâye (aynı zamanda roman - eğer Doğu'da roman söz konusuysa) ortaya koymakla yetinmiştir (2008, s. 192). Batı ise maddi ve dünyevi olana, ayrıntıya, zaman ve mekâna ihtimam gösterir. Tanpınar'ın mekân alımlama şekli Batı eksenlidir. Başka bir ifadeyle mekânın öneminin anlaşılması ve önem gösterilmesi Batı'dan edinilmiş bir bakış açısıdır. “Eski bir garpçı” olarak Tanpınar poetik dünyasının Fransız semantiğinden ve eski edebiyat geleneğinden geldiğine itiraz etmez. Klasik Doğu-Batı ayrımı da yoktur Tanpınar'da. Bilakis bu ayrımın özünde sakıncalı olduğunu bizzat kendi eserlerinden çıkarabiliriz. Doğu ve Batı'ya iki farklı töz olarak bakmaz Tanpınar.

Hilav'ın Tanpınar'da gördüğü doğu-batı, modernleşme, kültür meselesinin yanı sıra bir de sınıf meselesi vardır. Hilav, bu hususta bizde sınıfların vazih ve kat'i şekilde mevcut olmaması, münevverin ayrı bir sınıf haline getirmektedir ki, Türk romancısı muayyen bir hayat adamı olamıyor, sadece fikirlerle yaşıyor ve bu bizde pek fazla olmadığı için umumi hayata istikamet veren fikirlerin içinde kalıyor şeklinde belirtir (2008, s. 193). Bu yüzden Georg Lukacs'tan hareketle Hilav, Tanpınar'ın romanlarını fikir romanları olduğunu belirli bir estetik kaygının yanı sıra toplumsal-siyasal kaygıyı da güttüğünü söyler. Toplumsal bir fikir romancısı olmak Tanpınar'ı sosyalist-marksist kuramın içine dâhil etmez. Daha sonra Hilmi Yavuz aynı noktadan Hilav'ı eleştirecektir. Tanpınar hakkındaki ilk ciddi tartışma da bu iki yazar arasında olacaktır (2008, s. 201-210).

Hilav, Althusser'in kavram setinden –ideoloji, yapılaşma- yararlanarak yaptığı Tanpınar okumasına Hilmi Yavuz karşı çıkacaktır. Tanpınar'ın üretim, emek kavramlarını toplumcu olarak okunmanın sakıncalarına değinir. Yavuz, Huzur'daki “vatanın ve İstanbul'un her köşesi bir istihsal programı istiyor” ve “ben bir çöküşün esteti değilim. Belki bu çöküşte yaşayan şeyler arıyorum” diyen Mümtaz'ı örnek vererek Tanpınar'ın estetiğe ve ahlaki olana vurgusunu hatırlatır. İkinci yazısında ise Tanpınar'ın Marksist olmaktan çok Nietzscheci olduğunu söyler. Nietzsche gibi Tanpınar da plastik sanat, müzik ve estetiğe olan ilgisiyle benzerlik gösterdiğini hatırlatır (2008, s. 225).

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* eserinde kaosun ve düzenin, zamanın ve mekânın Tanrısı olan Dionysos ve Apollon iki yaşam biçimini, iki ayrı dünyayı ve yaşantıyı içermesi bakımından önemli imgelerdir. Müzik ve coşkunluk Dionysos'un, düzen/ahenk ve denge/mimari Apollon'un alamet-i farikasıdır. Yavuz bu karşıtlığı ve karşıtlıktan doğan birleşimi Tanpınar'ın mekân ve müzik anlayışıyla paralel olarak okur. Yavuz'a göre:

Tanpınar müziği, Nietzsche'nin taşkın içgüdüyle betimlediği Dionysosçuluk olarak görürken, plastik sanatları, özellikle de, denge kavramının somut biçimde öne çıktığı mimariyi (Osmanlı mimarisini), yine Nietzsche'nin tasarladığı anlamda, Apollonculuk olarak görür, insanı Doğa'nın bütünü içinde erimeye götüren müzik zamanın anlamını veriyorsa, mimari de mekânın anlamını verir. Böylece Tanpınar musiki ile zaman, mimari ile de mekân arasında bağıntı kurar; Nietzsche'nin eski Yunan kültürünün temelinde gördüğü Dionysos/Apollon karşıtlığını, eski Osmanlı kültürünün de temeline yerleştirir. Eski Osmanlı yüksek tabaka kültürü (kent kültürü), coşkusunun ölçsüzlüğünü dile getiren musiki ile bu coşkuyu dengeli bir ölçülülükle sınırlayan mimari arasındaki uyumla belirlenir. Başka bir deyişle, Osmanlı yüksek kültürü, Tanpınar'a göre, müziğin taşkın duygululuğunu ölçülülükle dengeleyen mimari ile zaman ve mekân içindeki uyumlu bütünlüğünü kazanır; tıpkı eski Yunan kültüründe olduğu gibi, Osmanlı kültüründe de Dionysos'la Apollon birleşir (2008, ss. 226-227)

Yavuz her ne kadar bu bağıntıyı belli bir estetizm içinde konumlandırdıysa da mekânın künhüne vakıf olma konusunda eksik kalmıştır. Buradaki Apollonvari mekân/düzen/denge arayışı mimarının belli kalıplarına sıkıştırıldığı gibi toplumsallığın ve ilişkiselliğin tedrisatından geçememiş gibi duruyor. Hilav ve Yavuz arasındaki tartışma Marksizm/Althusser ve Nietzsche/müzik/plastik sanat dikotomisinde sıkışıp kalır. Her ne kadar analogi düşünme için bir basitleştirme sağlasa da eksik bir önerme olarak kalacaktır. Böylece Tanpınar'ın mekânı poetize etmesi üzerine yaptığımız okumalarımızda iki yazar/düşünür belli bir zaviye sunmuşlardır.

Ekrem Işın yarı ansiklopedik çalışması olan *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar* (Işın, 2003) kitabında coğrafya terimini “ruh iklimi” yahut Yahya Kemal'den tevarüs eden “vatan” terimiyle özdeşleştirir. Ruh iklimi olan coğrafya, görünenden çok görünmeyen bir toplumsallığa işaret eder. Tanpınar'a mâl edilen “coğrafya kaderdir” sözüyle aynı mekânda yaşayan, aynı ruh iklimine sahip insanların birbirinin kaderi olduğu yönünde çağrışımları güçlüdür. Aynı zamanda şehir maddesi ise medeniyet müzesi olarak anılır (Işın, 2003, s. 45).

Yerleşim organizasyonu, ticarî faaliyet, mimarî yapılanma, gündelik hayatın mekân dağılımı ve bütün bunları idare eden düşünce tarzı, şehrin kurgusunu oluşturur. Tanpınar, bu kurguyu oluşturan parçaları bir araya getirerek şehrin sosyo-kültürel planını hazırlar. Bu planla şehri gezer. Arka sokaklarda dolaşır, meydanlara çıkar, çarşıların sesini dinler, insanlarla konuşur ve sonuçta kendisini anlatan canlı bir varlık olarak şehrin portresini çizer. Bu portrede tarih, sosyoloji, sanat ve edebiyat şehrin kimliğini yansıtmak amacıyla buluşur. Tanpınar'ın şehir metinleri, farklı gerçeklik tabakalarının birbiriyle örtüşmesinden meydana gelmiştir (Işın, 2003, s. 45).

Başka bir yazısında Ekrem Işın, *Mahur Beste* kitabını Osmanlı'nın ilmiye sınıfına ait bir roman olduğunu ileri sürer. Tanpınar Mahur beste adlı bir yolculuğa çıktık dediğinde yolculuk metaforu üzerinden Osmanlı ulema sınıfının serencamını Behçet Bey üzerinden, merkezden çevreye genişleyerek anlatır. Ata Molla, İsmail Molla ve Sabri hoca ulema sınıfının farklı tipolojileridir, esasında Mahur beste medeniyet değiştirmesi üzerinde odaklanan bir sorgulamaya dönüşür. Bu eserdeki rüya, mazi, mekân ve şehir yine başat roldedir. Osmanlı yüksek zümrenin yaşadığı yalıtılmış hayatından Anadolu'dan gelen insanların yaşadığı geleneksel evlere kadar *Mahur Beste'nin* mekân üzerinden bir medeniyet okuması olduğunu söyleyebiliriz.

3.4.Sonuç: Eve Dönmek

Dublin olmasa Joyce, Viyana olmasa Josef Roth, Illers olmasa Proust (Gürbilek, 2020, s. 25), İstanbul olmasa Tanpınar ne olurdu? Tanpınar, Paris'e ve birçok yere geç kalmış duygusu içerisinde garpla uğraştıktan sonra eve döner. Yazı, ideoloji, ev kontekstinde bir inceleme yapan Gürbilek, Tanpınar'ı cezri bir garpcılıktan şarka döndüğünü ve onun evinin merkezinde anne kaybının durduğu bir yer özleminden bahseder (2020, s. 31). Evden kaçma ve eve dönme dilemmasında Tanpınar en sonunda hemen şurada-olan hayatı, şehri ve mekânı kaybetmemekten korkar; tıpkı *Mahur Beste'nin* Behçet'i gibi “darülmihen” diyip her şeye rağmen sınırsız bağlı olduğu, bir sarmaşığın dallarına, çengellerine benzeyen bin türlü alaka ile her zerresine kenetlediği hayalin kendi lügatindeki karşılığına döner (Tanpınar, 2020, s. 10).

Coğrafya ve taşın poetikası, modernleşme, mimari ve mekân anlayışına oradan tezle müsemma Tanpınar incelemelerini analiz ettik. Burada esas vurgu Tanpınar incelemelerinin mekân ve kenti poetik bir zaviyeden yapılan çalışmaların eksikliğidir. Bu bölümde Tanpınar'ın susan taş ruhunu ve anlamını vermek için yapmış olduğu gözlemlerin öneminden bahsettik. Bu susan taş, geleneği, tarihi ve toplumsallığı konuşturmakla ilgilidir. Aynı zamanda çöken bir imparatorluğun varisi olan toprakların değişen dünya karşısında vereceği tepkinin Tanpınar'ın eserlerine içkin olduğunu belirttik. Bu eserlerin içeriklerine yönelik yapılan eleştirilerin mahiyetinden ve eksik kalan kısımlarından bahsederek modernleşme okuması yaptık. Modernleşme, mimari, mekân ve kent üzerine Tanpınar'ın ihtimamla durduğu medeniyet sorgulaması önemli bir yer işgal eder. Sonuçta

kentleşmek medeniyetle eş anlamlı olarak kullanılır. Tanpınar'ın eserinde zaman ve mekân mefhumu medeniyet okumasıyla birlikte gider. Bu mefhumlar üzerinden hayatı yakalamak ve bir toplumun kendini bulması temaları da önemli bir yer kaplar. Bir yerde yaşamak ve oraya anlamını vermek mekân ve poetik eksenli düşünmek, mekânı estetize etmek ve yaşanılır hale getirmek bir diğer önemli temalardandır.

Eve dönmek, mekânı fark etmektir. Bu fark edişi sağladıktan sonra Tanpınar'ın mekân ve kent temasına daha yakından bakabiliriz. Temaşa etmek tahayyül etmektir, bir yerde yaşarken o yeri yeniden hayal etmektir. Tanpınar mekânı somut, görünen eserlerden ve şehrin morfolojisinden ziyade görünmeyen, tahayyül edilen bir şey olarak da anlar. Mekân yaşanılır ve temaşa edilir. Bundan sonraki kısımlarda Tanpınar eserlerinden yararlanarak mekânı temaşa etmenin ve yeniden keşfetmenin yollarını arayacağız. Bu arayışta *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Mahur Beste*, *Beş Şehir*, *Hikayeler*, *Şiirler* bize yol gösterecektir.

4.Bölüm: Tanpınar'ın Kent ve Mekân Temaşası

4.1.Şehirlerin Temaşası

Şehir müşterekler etrafında kurulmuş bir yapıdır. Yukarıda belirttiğimiz gibi her şehrin bir tarihi vardır, bu tarih şehre asıl anlamını veren şeydir. Tanpınar için şehir medeniyetlerin simgesidir. Bu kontekstte *Beş Şehir*'inasıl konusu hayatımızda kaybolup giden şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyaktır (Tanpınar, 2018a, s. 9). Şehirde kaybolan şey gelenek, yapı, mimari ve bu mimarinin imlediği toplumsallıktır. Tanpınar mekâna, elimizden kaybolup eriyip giden mekâna dair hasletleri vesilesiyle bu kitabı kaleme almıştır. Çeşitli dergilerde, ayrı ayrı çıkan yazıların toplamını oluşturan kitap, nostaljik bir tutkuyla yazılmıştır. Ankara, Erzurum, Konya, Bursa ve İstanbul bu kitapta Tanpınar'ın gözünde yeni bir anlama kavuşacaktır.

Tanpınar'a göre mazi daima mevcuttur, kendimiz olarak yaşayabilmek için onunla daima her an hesaplaşmaya ve anlaşmaya mecburuz (2018a, s. 10). Mazi, bir ölümler kültürüdür. Ölümlerin yaşayanlar üzerinde hala belirleyici bir etkisi vardır. Veciz sözde söylendiği gibi “Ölümler hala konuşur”. Ölümler yaptıkları mimariyle konuşur, bir medeniyet ve gelenek yaratmasıyla konuşur. Kültürümüz ve dilimiz üzerinde mazinin damgası mevcuttur. Bu minvalde gelenekle konuşma, teyakkuz halinde olma bizi onlara ve geleceğe bağlayan bir şeydir. Gelenek statik değil, dinamiktir. Gelenek bir enerjiye sahiptir; o enerji üzerine yaşadığımız toplumsallıkla gelenek arasında dinamik bir ilişki vardır. Her büyük olan şey gelenek olmaya mecburdur. Zaman mefhumunu daima bir anda, sürede olmakla anlayan Tanpınar'ın kendisine verdiği ödevin bu gelenekle hesaplaşmak olduğunu belirtir. Beş şehir işte bu gelenekle hesaplaşma ihtiyacından doğmuştur (2018a, s. 11).

Cezri bir garpçı olan Tanpınar, maziye bir mühendis, bir kafa adamı olarak değil bir kalp adamı olarak yaklaşır. Bu yüzden eseri esasında bir monografi, kendiyile, yaşadığı toplum ve maziyle hesaplaşmak olarak okunabilir. Tanpınar ele aldığı şehirleri cansız bir nesne olarak görmez. O şehir daima canlı olan, somut yaşayan ve duyan insanların yaşadığı bir yerdir. Şehrin diyalektiği bir kez daha söz konusu olur: şehir bizi değiştirdiği gibi biz de şehri değiştiririz. Şehre bir nesne olarak bakmak onu iskalamakla eşdeğerdir. Öznenin salt bir zaviyeden bakışı yaşadığı şehrin kendini etkilemesi hasebiyle olanaksızdır. Bu incelemeden çıkan sonuç salt objektif bir sonuç olmayacaktır. Poetikanın olduğu bir yerde objektiviteden bahsetmek yersiz kaçır. Bu rölativite ve sübjektivitenin alanına girer.

Tanpınar günün birçok saatlerinde şehrin dar sokaklarında başıboş dolaşır, eski Anadolu evlerini seyrederek, bu evlerde yaşadığı hayattan çok başka bir hayat tahayyül eder (2018a, s. 15). Bu tahayyül etme edimi onu şehirle birlikte değişen toplumu da düşünmeye sevk eder. Tahayyül etmek nihayetinde kendi bedeninden dışarı çıkmak ve başka bedene girmekle ilgilidir. Tahayyül etmek bir yaratma edimi olduğu kadar eskiyi yeniden düşünmek ve yeniden keşfetmektir. Tahayyül içinde düşünmek potansiyel olarak müşterek içinde düşünmekle ilgilidir. Şehrin hallerini düşünmek tahayyülle mümkündür. Bu bakımdan şehir imgeleri, dili, kültürü, geleneği, mimarisi, eşyası ve mekânı ile birlikte tahayyül edilir.

Cumhuriyetin başlangıç yılları kendine özgü mimari üslubu geliştirmeye çalışıyordu. Her ulus-devletin kendine özgü tarihi geliştirdiği gibi bir mimari üsluba da ihtiyaç vardı. Tanpınar bu üslup türleri karşısında bazı örnekler verir: Sovyet sefareti daha çok vapura benziyor; İran sefareti eski Sasani saraylarından şark üslubu yaratmış; Belçika sefaretinin klasik ve gösterişsiz bir yapısı var, bu tecrübeler arasında Türk mimarisi de kendine özgü üslubu yaratmaya çalışır (2018a, s. 16).

Ankara uzun tarihinin şaşırtıcı terkihiyle doludur. Asırlar içinde uğradığı istilalar, üst üste yangınlar ve yağmalar şehirde geçmiş zamanların pek az eserini bırakmıştır (2018a, s.16). Şehir bu geçmişle karmaşık bir silsile gibi karşımızda durur. Hacı Bayram Veli, Roma ve Bizans bu mekânda taşlarıyla sarmaş dolaş yatarlar (2018a, s.17). Bu palimpsest yapıyı Tanpınar şöyle açıklar:

Dedelerimizin mezarlarından çıkan yeşillikler hangi itikatların etrafından yontuldukları belli olmayan çok eski taşları kendi rahmaniyetleriyle ile yumuşatırlar; burada kerpiç bir duvardan İyonya tarzında bir sütun başlığı veya arkitrav fırlar, ötede bir türbe merdiveninin basamağında bir Roma konsülünün şehre gelişini kutlayan kadim bir taş görünür, daha ötede bir çeşme yalağında eski bir lahtinbakantaları gülümser. Ahi Şerafeddin'in türbesini asırlarca Greko-Romen arslanlar bir nöbetçi sadakatıyla beklerler ve bu yüzden Arslanhane adını alan camiın hakikaten eşsiz mihrabında, Etiler'in toprak ve bereket ilahesinden başka bir şey olmayan bir yılan son derece kuvvetli plastikliğiyle meyvalar arasında dolaşır ve camiın o kadar şaşırtıcı bir safiyetle boyanmış ağaçtan sütunları Bizans ve Roma başlıkları taşır. Hisar'da mihrabı Türk tahta işçiliğinin harikalarından olan Alaeddin Camii'nin sekisi, asırlardan beri bir şahin gibi süzdüğü ovaya, terkibi baştan aşağı tesadüfi olan bir sütun dizisinin arasından bakar; şüphesiz bu sütunlar orada bu camiden çok daha evvel mevcutturlar (2018a, s.17)

Bu mekânsal palimpsestlikte bir tarih okuması yapmak poetik bir edimin gücüdür. Türk işçiliği ve anlayışı ile Greko-Romen yapıtların bir arada bütün oluşturması poetikayı gerekli kılar. Mekânların silinmiş ve üzerine yeni bir eser yapıldığı yerde yorumlama kısmı devreye girecektir. Tanpınar için Ankara bu palimpsestliğin mekânıdır. Hacı Bayram Veli, Evliya Çelebi, Selçuklular, Roma ve Bizans uygarlıkları mekânda farklı bir akis bırakmışlardır. Bu akis şehrin anlamını verecek olan şeydir.

Tanpınar, Ankara için nereden geldiği tam olarak bilinmeyen bir Ahi topluluğundan bahseder. Bu Ahilik şehrin iç nizamını belirleyen şeydir. Ahilik tarikat ve cemaat Ankara'nın iç nizamını ve işleyişini şekillendirmiş toplumsal mekânın sınırlarını çizmiştir. Bu anlamda Hacı Bayram Veli, kurduğu Bayramiye tarikatıyla imparatorluğun iç nizamını yapmıştır (2018a, s.19) Roma-Bizans uygarlığı, Moğollar, Selçuklu ve Osmanlı imparatorluğu, nihayetinden Cumhuriyet devriyle birlikte Ankara bu tarihsel süreçte bir merhaleden geçerek esas anlamını bulmuştur. Şimdinin anlamını geçmişin izlerinden takip edilerek oluşturan Tanpınar Ankara'ya müşterekliğin mekânı olarak bakar. Bu ortaklık hissiyatı çoğunluğu Bayramiye tarikatının oluşturduğu imece usulüdür.

Bu ortaklık hissiyatına girmeden önce Tanpınar şehirlerine sirayet eden iki kişiden bahsetmek gerekiyor: Evliya Çelebi ve Mimar Sinan. Tanpınar'ın "canım Evliya" dediği Evliya Çelebi büyük bir gezgin ve düşündürdür. Tanpınar'a göre Evliya başlı başına bir vatan aynasıdır; bu ayna, bazen ufak ilavelerle, fakat daima aslın büyük çizgilerine sadık kalarak, bütün 17. asır Türkiye'sini verdiğini belirtir (2018a, ss. 22-23). Diğer vatan aynası olan Mimar Sinan bir dehadır. İmparatorluğun bu dehaden payını almamış pek az şehri vardır (2018a, s.22). Bu iki büyük isim Tanpınar'ın şehirlerinde daima kendilerini gösterecektir. Tanpınar bu isimlerle daima diyalog halindedir, gayb âleminde şehirleri gezerken Mimar Sinan ve Evliya Çelebi'yle söyleşide bulunur.

Bayramiye tarikatı, Hacı Bayram Veli'nin "*bilmek istersen seni/can içre ara canı/geç canından bu anı/sen seni bil sen seni*" mısraından hareket ederek, kendini bilmek ve yardımlaşma üzere kurulmuş Anadolu tarikatıdır. Bu tarikat ortaklık usulüyle çalışır. Bayramiye tarikatı esnaf ve çiftçinin tarikatıdır (2018a, s.18) Şehrin iç nizamını oluşturan bu tarikat toplumsallığı da bu anlayış üzere kurmuştur. Tanpınar tahayyülünde çok defa Ankara ovasına bakarken Hacı Bayram'ın ömrünün sonunda kadar müritleriyle ekip biçtiği tarlaları düşünür (2018a, s.19). Hacı Bayram'ın bir mısraını hatırlatan Tanpınar insanı ve kainatı beraberce oluş içerisinde göstermesi hasebiyle hayranlık duyar: *Nâgehan ol şara vardım, ol şarı yapılır gördüm,/ Ben dahi bile yapıldım, taş ve toprak arasında.*

Tanpınar Ankara'ya geçmişten tevarüs eden bu "ruh ikliminin" miras kaldığı yapı ve mimari eser olarak da şehrin silinmiş, tahrip edilmiş hafızasından bahseder. Bu tevarüs edenler arasında Ankara kalesi "bu akşam saatinde bana bir milletin tarihinin ne kadar uzun olursa olsun, birkaç ana vakanın etrafında dönüp dolaştığı, birkaç büyük ve mübarek rüyaya yaratıcı hamlenin ta kendisi olan bir imanın devamına bağlı olduğunu" bir kez daha hatırlatır (2018a, s.26). Buradaki yaratıcı hamle mekân ve mekâna anlamını veren toplumsallık ve tarihsellikler. Tanpınar poetikaya, tahayyüle, tasavvura başvurduğu yer Ankara kalesinin hikâyesini okuduktan sonraki durumdur. "Kale ve eski Ankara'dan yaptığım gezintilerden dönerken çok defa bu yollarda sabah vakti, Evliya Çelebi'nin yanında gayb âleminden gelmiş rehberiyle konuşa konuşa yürümüş olması ihtimali benim için şehri mazisiyle yaşadığım saati birleştiren garip bir zevk oldu" (2018a, s.26).

Bir kez daha ruh iklimi, yaratıcı hamle, geçmişin hala konuşan insanları ve mekânlar Tanpınar terminolojisinde önemli bir yerdedir. Şehrin sokaklarında, eski yapılarında ve insanların bu ruh iklimine, yaratıcı hamle ve mekânın üretici boyutuna dikkat kesilir. Tanpınar'ın Ankara şehrini okuması bu hikâyeler, yapılar ve insanlar vesilesiyle olacaktır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Tanpınar'ın değinmediği Cumhuriyet devri Ankara'sına farklı bir yönden bakacaktır. Ona göre Ankara bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanışta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren bir yer haline gelecektir (Karaosmanoğlu, 2009, s. 29). Karaosmanoğlu, zorunlu Ankara ve Anadolu görevleri vesilesiyle burada zaman geçirecek ve buraya modernleşme zaviyesinden bakacaktır. Peyami Safa'nın da modernleşmeyi göze hitap eden bir şey olarak bakması, Karaosmanoğlu'nu Anadolu'ya şatafatın, gösterişin, reklam ve panoların hiç geçmediği bir diyar olarak görmesine itecektir. Cumhuriyetin Ankara'sı yeni ulus devletin bürokratik mekânı olmuştur. Bu minvalde Ankara bürokratik-modernleşmenin de mekânı olacaktır. Karaosmanoğlu, ulus-devletin şehir mimarisi görevini üstlendiğini ve buralara geniş caddeler ve yüksek binalar diktiğini belirtir. Halk ise bu rolü üstlenmemiştir. Modernleşme sürecindeki Ankara yarım bırakılan yapılarla doludur. Kent planlaması bakış açısında bu sürece ilerleyen kısımlarda değinilecektir. Bizim buradaki amacımız, eksik kalan Cumhuriyet Ankara'sı tamamlamaktır.

Yolculuk mefhumunun Tanpınar terminolojisinde önemli bir yer kapladığını belirtmiştik: *Mahur Beste* adlı bir yolculuğa çıkmak yahut yolculuğun Tanpınar üzerinden daima iyi ve unutturucu tesiri olduğu *Bir Yol*, Mümtaz'ın *Huzur* yolcuğu vs... Tanpınar'ın anıları ve mekânlar üzerinden gerçekleştirilen manevi bir yolculuk tasarımı olan *Beş şehir* de bir yolculuk metaforuyla anlatılır. Bir hafıza mekân olarak içinde yaşayan insanları ve mimari eserleri hafızasında kaydeden şehir kimliği ön plana çıkar (Güneş, 2018, s. 40). Tanpınar'ın şehirleri bir hafıza-mekân şehirleridir. Bu hafıza toplum hafızası ve mekân hafızasının içinde barındırır. Bu hafıza da toplumsal bir yolculuğun ürünüdür. Bazı şeyler yıkılıp silinse de toplum hafızası, konuşan taş ve ruh iklimi bu hatırlatmaya yardımcı olacaktır.

Erzurum üzerine olan yazıda da böylesine silinmiş bir şehrin hafızalarda ve tahayyülde nasıl tekrar canlandırıldığını göreceğiz. Tanpınar Erzurum'dan bahsederken Selçuklu-Osmanlı hissiyatı ağır basar. Onca yıllık tarihi, anısı, hafızası ve toplumsal ilişkilerinden sonra Erzurum'dan geriye ne kalmıştır? Tanpınar'ın kendine sorduğu sorudur bu. Erzurum'un hikayeleri, şiiri, halk gelenekleri, kervanları ve kervansarayları, kümbetleri, ayanı, uleması, esnafı; şehrin kapısını kapandığında şehri var eden gelenekleri, bütün bunlardan geriye ne kalmıştır? Tanpınar Erzurum imgesiyle girdiği dört kapılı şehirde şehrin kendisini göremez. Asırlarca gururunu yapan ve topluluk hayatına istikamet veren serhat şehri ruhundan başka ortada pek az şey kaldığını görür (2018a, s.32).

Tanpınar Erzurum'u ölümün mukadder görüldüğü bir kazadan nasılsa sağ kurtulmuş bir insana benzettir. Yıkılanın, kaybolanın nasıl bir şey olduğunu bütün yaraların henüz taptaze olduğu, kanadığı bu günlerde anlamak güçtü (2018a, s. 33). Burada gerçekte kaybolanın bir hayat tarzı, yaşam biçimi, yaşantı olduğunu görüp ümitsizliğe düşecektir Tanpınar. Şehrin yaşam biçimi eşyayı, mimariyi, mekânı, dili ve kültürü kullanma biçimiyle ölçülür. Bir şehrin yaşam biçimi mekânı kullanmakla ilgilidir. Mekânın tahrip olduğu bir yerde yaşam biçimi de ölmüş demektir. Bir mekân yaratamamak da ölü doğmuş bir yaşam biçimidir.

Asırlarca bir kervan yolu olan Erzurum asırlar içinde ayanıyla, ulemasıyla, eşrafiyla tam bir Şark Ortaçağı olarak kurulmuştu (2018a, s.34). Kervan yolu olması hasebiyle mekân olarak konuşlanma şekli de buna göre olmuştur. Kervan yolu bu memleket üzerinde esnafların çoğalması yoluyla etkide bulunmuştur. Henri Pirenne'in hatırlattığı gibi ticaret yolları belirli serveti de beraberinde getirecektir. Bu servetle birlikte Erzurum kendi "iç nizamını" kuracaktır. Yıllar içerisinde Erzurum bu durumda kendine özgü mimarisiyle şehir yapısını oluşturacaktır.

Şehirleri incelenirken aynı zamanda iklim ve coğrafi şartlar göz önüne alınır. Tanpınar muhayyilesinde de Erzurum soğuk bir memleket olması hasebiyle burada hikâyeye anlatıcılığının geliştiğini öne sürecektir. Bu bağlantıyı Tanpınar şu şekilde kuracaktır: Şehir, kapılarını kapatır, kendi âleminde yaşardı, kızak üstünde siyah yamçılı, uzun konçlu çizmeli, kıvrak bıyıklı, postacıların acayip kurt tipi hikayeleriyle beraber iki üç haftada bir getirdikleri gazetelerin havadisleri uzun uzun münakaşa

edilir, geçmiş zaman hatıraları anlatılır, dedikodu yapılır, çok zarif ustalıkla cümlelerle eşe dosta tariz edilirdi (2018a, s.40). Kapalı kış aylarının şehre yaptığı fenalıklardan dolayı insanlar eve kapanır ve burada ustalıkla hikayeler, fıkralar, şiirler ve türküler okunurdu. Erzurumlu Teyo Emmi tipolojisi de – sürekli yalan söyleyen, yaşanmamış olayları yaşanmış gibi anlatan tip- bu coğrafya da gelişecektir. Şehrin morfolojik ve coğrafi yapısı farklı insan tipolojilerini de beraberinde yaratmıştır. Bu morfoloji sebebiyle Erzurum insanı Tanpınar’a göre, nükteci, hicivci ve hikâyecidir.

Tanpınar’a göre Erzurum mimarisinde ve mekânında görülen şey birçokları etrafında uğuldayan hayatla çoktan bağını kesmiş eserlerdi (2018a, s. 49). Tarihten tevarüs eden mimarının yeniyle olan ilişkisinde kopukluk olduğunu fark edecektir Tanpınar. Burada Tanpınar şehri morfolojik yapısıyla mimarisi arasında bir zıtlık görür. Şehrin motifi ve kullanılan malzemelerin bağlantısızlığı şehirde zıtlığı meydana getirecektir. Betonun getirdiği bir yığın kolaylığın yanı sıra Tanpınar’ın mekân hakkındaki düşüncesi, mahalli renge ve motive göre inşa edilmesi yönündedir (2018a, s. 64).

Tanpınar’a göre mimari mesela musikide, şiirde, resimde olduğu gibi bize derhal hayatı veren bir sanat değildir: Bursa’nın, İznik’in, Edirne’nin, İstanbul’un yürüdükçe değişen yumuşak çizgileriyle toprakta canlı bir heykel gibi yükselen her asıldıkları tepeden uçmaya hazır büyük kuşlar gibi görünen mimari eserleriyle bunlar [günümüz mimarisi] arasında bir kaynaşma, arınma devri geçmiştir (2018a, s. 49). Yine aynı minvalde erken gelişmiş bir gotik kemer, Ulu Cami’de bizi gerçekten üzerinde durulacak bir mimarlık meselesiyle karşılaştırır; fakat bunlar, kültürümüzün o kadar uzak yerlerinden gelen eserlerdir ki hemen yanı başımızdaki hayat arasında bir münasebet bulmak imkânsızdır (2018a, s. 49). Yakutiye, Çifte minare, kümbetler, hanlar ve kervansaraylar Erzurum imgesinde Saltuk ve Selçuklu damgasını vuran şeylerdir.

Tanpınar metodolojisinde şehri anlamak için insanını, mimarisini, tarihini, dilini, kültürünü, şiirini ve musikisini anlamak gerekir. Özellikle bir şehrin türküsü, o şehrin yaşam biçimini, özlemini, hasletleri veren şeydir. Türküler büyüğü ayna gibi Erzurum’u, gurbeti verirler (2018a, s.52). Yemen türküsü, Erzurum çarşı pazar-sarı gelin-, *di gel, di gel, dadaş gel* diye atılan çığlıklar bu toprağın üstünde yaşayanların asıl romanlarını, şartların, zaruretlerin gerçek yüzünü verir (2018a, s. 53). Bu minvalde nağmenin topluluk hayatı için öneminden bahseder Tanpınar. Şehrin asıl romanını yazarlar türkülerini söyleyenlerdir. Yayla türküsündeki *yaz gelende, çıkam yayla başına / kurban olan toprağına taşına / Zalim felek ağıu kattı aşına / Ağam nerden aşar yolu yaylanın* dizeleri Tanpınar’ın poetik dünyasında şöyle bir yankı uyandıracaktır:

[böyle başlayan] bu acayip kudretli ıstırap, hangi ümitsiz gurbetten doğmuştur? Hangi zindanda havasızlıktan boğulduktan sonra, ruh birdenbire bu geniş, bu hür havaya kavuşur; bu çimen, taze sağılmış süt, koyun sürüsü, kır çiçeği kokusunu, bu dalga dalga büyük dağlar rüzgârını nereden bulmuştur? Sıla hasreti bu kadar geniş bir bayrağı pek az açmıştır. Ses bir kartal gibi süzülüp yükseldikçe ruhumuzu da beraberinde sürüklüyor. Yolda sevdiklerini eke eke kendini Suşehri’nde ve Sivas’ta bulmuş hangi biçare, sadece hatırlamanın kuvvetiyle bu yükseklerle erişti (s. 53) ?

Tanpınar Erzurum’a hissiyatlı bir şekilde yavaşır, orada dilin bütün imkânlarını kullanır. Bir türkünden toplumsal bir halet yaratmak Tanpınar’ın poetik gücünün simgesidir. Tanpınar gerçek hayatı halk arasında arar, halka bakınca sosyolog, edebiyatçı, şair bakışıyla bakar. Bu Tanpınar yönteminin eleştirel içli-dışlılık tarzının bir yönüdür. Tanpınar taştan ruh ve türkülerden toplumsal halet çıkarmak manasında bir şehre yaklaşırken poetik edimini elinden bırakmaz, bir kalp adamı olarak karşımıza çıkar. Bazen hüznlenir, kızır bazen sevinir ve kendini kaptırır. Şehir incelemelerinde Tanpınar şehri incelerken aynı zamanda mekânı ve zamanı, maddi ve manevi olanı, bireyi ve toplumu beraber düşünür. Şehir burada düşünerek tahayyül edilerek bir nizama sokulur. Bachelard’ın dediği gibi düşlemenin/tahayyülün fenomenolojisi hafıza ve hayal gücünün birlikte oluşturduğu karmaşıklıkla çözebilir (Bachelard, 2017, s. 57)

Yukarıda sorduğumuz soruya cevap olarak Erzurum’dan geriye türküleri, dili ve kültürü insanının sıcak, hicivci ve hikâyeci yanı kalmıştır. Yine hemen-şurada-duran-hayatın parlak, pırlantaya benzeyen güzelliği kalmıştır.

Tanpınar'ın şehir kurgusu metafor, analogi, alegorik düşünmelere açık bir kurgu olarak karşımıza çıkar. Geçip giden zaman genellikle erkek, geçmişse kadındır, Erkek unutkan, kadın biriktiren velut ve yekpare bir zamandır (Gürbilek, 1995, s. 17). Yine kadın ve erkek benzetmesiyle Konya olgun bir kadını anımsatmaktadır. Bu şehir güzel ve sevmesini bilen bir kadın gibi mazisini açacaktır (2018a, s. 66). Konya olgun kadın olarak kıskançtır. Konya insanı ya bir sıtma gibi yakalar yahut da ona sonuna kadar yabancı kalırsınız (s. 66).

Konya'dan bahsederken Tanpınar Selçuklu etkisini ön plana çıkarır; Selçuklu başkenti olan Konya daima başkent olarak kalacaktır çünkü o ne kadar susturulursa susturulsun o daima konuşacaktır (2018a, s. 76). Erzurum da olduğu gibi Konya'da da Selçuklu daima yapıcı olmuştur: bu anlamda şehir yapıcı-hükümler-Alâeddin, Keyhüsrev, Gıyasettin- rolü Selçukludur. Erzurum, Ankara'da olduğu gibi Selçukluda da Ahi teşkilatı toplumsallıkta başat aktördür. Konya'nın çarşısı, sarayı, medresesi, camisi, köşkları, Orta çağ mimarisinin en zengin dönemine denk gelir.

Konya aynı zamanda Mevlana'nın yaşadığı kent olması hasebiyle buradaki Mevlevilik imgesi ağır basar. Daima maneviyat ve metafizik olarak zikredilen Konya şehri, Mevlana ile birlikte anılır. Tanpınar Divan-ı Kebiri insan talihinin şartlarını bir türlü kabul etmeyen ihtiyar Asya'nın ebedilik iştiağı olarak görür (2018a, s. 81). Şems ve Mevlana'nın Konya'da buluşması bir asrı başlatması hasebiyle Konya'ya manevi şanını veren olaydır. Yine burada tasavvuf, metafizik, maneviyat, şiir mekân ve şehir tahayyülünde beraber ele alınır.

Şehri tüm veçheleri ile bir arkeolog gibi bu yarım izlerden yürüyerek, eski Konya'yı, hiçbir zaman tanıyamayacağımız Konya'yı ancak tahayyül edebiliriz (2018a, s. 80). Bu tahayyül şehrin nasıl kurulmuş olabileceğini şöyle yansıtır: Bu binaları yaptıran, kan içinde yüzen, haris, mağrur ve dindar vezirler, etrafında her şeyin en güzelini, en sanatkârcasını istiyor gibiydiler (2018a, s. 80). Binaları ve mekânı dolayısıyla kuruluşu tahayyül ederken aynı zamanda toplumsallığı da düşleriz. Burada da bunun haris bir emsalini görürüz. Bir diğer mekân imgesi Selçuklu-Konya mimarisinin, vakitsiz bastıran kar fırtınaları altında yeşeren bahara benzetilmesinde ortaya çıkar (s. 81). Yine Tanpınar "I. Alaeddin'in altın kakmalı, sırma işlemeli, siyah saltanat çadırı Selçuk destanının ve Selçuk dramının sahnesi olan, mesnevi ve divan-ı kebir'in doğmasını, ince, kibar, musiki ve raksa düşkün hayatının kolaylaştırdığı şehirde günlerine ve insanlarına" (s. 91) özlem duyar.

Her şehrin mimarisi, çevresi, dizaynı aynı zamanda orada yaşayan insanların mizacı, kültürü ve değeridir (Kollektif, 2008, s. 15). Ayrıca her insan zamanın ürünüdür (zeitgeist). Tanpınar Bursa'dan bahsederken aynı anda şehrin zamanından ve zaman algısından bahseder. Tanpınar'ın düşlerine ilk önce şiir olarak girer Bursa. *Su şakırtısı ve kanat çırpınışlarıyla billur bir âvize Bursa'da zamanmısraında* Bursa'yı yeşilin ve suyun mekânı olarak görür. Evliya Çelebi'nin "velhasıl Bursa sudan ibarettir" dediğinde poetik imgesine denk düşen söylemi bulmuştu: Su sesi ve kanat şakırtılarından Billûr bir âvize Bursa'da zaman (2019, s. 52).

Bursa'da zamanın önemi şaire onu unutturması ve yekpare, velut bir anın içinde serencam etmesinde yatar. Bursa'da iki zamandan bahseder Tanpınar: Yaşadığımız, gülüp eğlendiğimiz, çalıştığımız, seviştığımız zamanın yanı başında ondan daha başka daha derin, takvimle alakası olmayan; sanatın ihtirasla, imanla yaşanmış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedi bir mevsim gibi ayarladığı velut ve yekpare bir zaman (2018a, s. 93). Bu artık zaman ve mekân mefhumları iç içe geçmiş hali olarak sunulur. Şairin Bursa muhayyilesi babasının daha küçük bir çocukken oradan bahsetmesiyle başlar. Su sesleri, Camiler, Türbeler, Gümüşlü, Muradiye, Nilüfer... Bu isimler bir masal ülkesinden bahsedilir gibi Tanpınar imgeleminde önemli yer kaplar. Geyikli Baba kimdi, Muradiye kimdi? Tanpınar mekânı düşünürken onun temaşasını şöyle aktarır:

Kimdi bu geyikli baba, nasıldı? Etrafında toplanan saf imanlı insanlara neler öğretirdi? Ömrün hangi meçhulünü, ruhun hangi düğümünü onlara çözmüştür? Bize hizmetten bize neler kaldı? Sonra bu Konuralp kimdi? Bursa ovasında her bahar açan nergislere bakarken ve her akşam uzak dağların üstünde batan güneşi seyrederken neler düşünürdü (s. 96)?

Tanpınar, şehirleri düşünürken bir zaman burada yaşayan insanları acaba bu şehirde olmanın ne demek olduğunu hissetmek için çoğu zaman geçmiş zaman insanların yaşantılarını temaşa ederdi. Bu Tanpınar'ın mekân poetikasının önemli yönüdür. Mekânı yaşamakla kalmaz onu sürekli temaşa ederek sanki bir düğümü çözercesine bu düşlere daldı. Aynı zamanda mekânı anlamakla kalmaz onu yeniden ve yeniden üretti. Mekân Tanpınar'ın gözünden daima parlak ve yeni imge ile yeniden kurgulanır ve anlamını bulurdu. Şairin mekâna bakışı daima günlük mekân ve zaman algımızın ötesinde metafizik bir hale bürünür. Her şairin mekâna bakışı toplumun mekân algılayışından başkadır. Farkına varmadığımız, bizim için belirsiz olan mekân şairin gözünde yepyeni bir imgeye bürünür. Bu yüzden yaşadığımız toplumu ve mekânı farklı perspektiften algılamak poetik edimle mümkündür. Poetik edimin fenomenolojisi mekânı yeniden düşünmeyi gerektirir.

Bursa, Osmanlı İmparatorluğunun dibacesidir ve Osmanlı'nın kuruluşu neredeyse bir aşk vesilesiyle olmuştur, der Tanpınar (2018a, s. 97). Bu aşk Osman Bey ile Şeyh Edebalı'nın kızı Mal Hatun arasındaki bir aşktır. Bu izdivaçla beraber, Osmanlı'nın kurucu babaları Bursa'ya girmiştir. Ve Bursa başkent olarak imparatorluk tarihinde önemli bir yere sahip olacaktır. Her gittiği yere damgasını ve şahsiyetini veren Osmanlı, Bursa'nın iç nizamını ve silüetini değiştirip burayı Türk ve Müslüman bir kent haline getirecektir. Bursa, Tanpınar imgeleminde daima inançlı ve imanlı bir şehir olmuştur. Şunu da unutmamak gerekir ki Bursa ve İstanbul, eskiler için Mekke ve Medine kadar mübarek şehirlerdi (2018a, s. 152) Dedelerimiz bu mucize ile onun etrafına taşıdığı imanla Bursa'nın çehresini değiştirdiler, onları yarım asır içinde halis Türk ve Müslüman yaptılar (2018a, s. 110). Bu bahiste yukarıda bahsettiğimiz inşa etmek ve iman etmek meselesinde Tanpınar, Cetlerimizin inşa etmekle kalmayıp aynı zaman ibadet ettiklerini belirtmiştir:

“Cetlerimiz inşa etmiyorlar, ibadet ediyorlardı. Maddeye geçmesini ısrarla istedikleri bir ruh ve imanları vardı. Taş ellerinde canlanıyor, bir ruh parçası kesiliyordu. Duvar, kubbe, kemer, mihrap, çini hepsi Yeşil'de dua eder, Muradiye'de düşünür ve Yıldırım'da harekete hazır, göklerin derinliğine susamış bir kartal hamlesiyle ovanın üstünde bekle. Hepsinde tek bir ruh terennüm eder”

“Bursa'nın ve İstanbul'un yıkılmış şarki Roma manzarası ortadan silindi ve yerini camileri medreseleri hanlarıyla yumuşak çizgili, elastiki hamleli, kullandığı malzemenin güzellik şuurunda kıskan, yapıldığı şehrin iklimine aynı unsur denecek kadar uygun bir mimari aldı” (2018a, s. 110).

Mekânın tarihselliği, poetikası beraber işlendiği bu pasajda salt görünür anlayıştan ziyade onu konuşturduğu izlenimleri de mevcuttur. “Yeşilin kapısında nöbet tutan serviler” (s. 115) “Bursa ovası denen büyük ve zümrütten yontulmuş kadeh” (s. 114), “küçük şadırvanda suyun hareketine uyarak gidip gelen taze gül” “ruhumuzun hakiki bahçesi olan Bursa” (s. 114) “tabiat, bereketiyle sanki bütün etrafı ezmek istiyormuş” (s. 115), “Hüdavendigâr'ın akşam rengi loşluğu” (s. 111), “Taş, ağaç, sanat eseri ve an, hepsi bana kendilerini kapatıyorlar, benden kaçıyorlar” (s. 111), “Emirsultan türbesi, çevresinde ölümler yatan her bahar kendiliğinden açan bu hayat ve arzu sofrası” (s. 108), “bir saadet hissini bırakan küçük ve mesut 48manzaralı köyler” (s. 112) “Gözlerinden yaş aka aka Emir'i ziyaret eden aslan” (s. 109), “açık Bursa havasının billur renkli kavisleri” (s. 101). Mekânın, dilin imkânı ve genişliği ölçüsünde Tanpınar'ın muhayyilesine yansıyan akisleri bu şekildedir.

Tanpınar, Bursa'yı bir ressam gibi perspektiften bakarak cümlelere döker. Tanpınar'ın duruşu şehrin berisinde şehrin iç ve dış manzarasını çizen ressam duruşudur. Burada kendisi hayatın içinde olmaktan ziyade hayata belli bir mesafeden bakan biri olarak anlayabiliriz. Tanpınar daima şehrin ve mekânın marjında yer alır ve ona oradan anlam verir. Camiler, türbeler onun için estetik, tarihi ve mimari bir objedir ve obje olarak onu değerlendirir. Şehirlere yansıran saf bilim insanı olarak değil nesnesiyle içli-dışlı bir vaziyette yansır. Gâh içindedir zamanın ve mekânın gâh dışında. Tanpınar'ın şehir imgeleri yaşanılacak yer olmaktan ziyade hissedilecek yerlerdir. O mekânı hissetmemizi ister. Bu hislerin altında toplumsallığı ve tarihselliği anlamamızı kolaylaştıracak çeşitli imgeler vardır. O mekânı yeniden görmemizi ve belirli hissiyatla yaklaşmamızı ister. Görünenden çok görünmeyen insan topluluğunu bir arada tutacağına olan inancından ötürü toplum tarihi için de önemli bir yer tutar. Mekânı tam olarak anlayamayız ama onu hissedebiliriz. Tanpınar bunu sözcükler ve imgelerle yapmaya

çalışır. Mekânı tam olarak kavrayamadığı yerde imgenin dozunu artırır ve artık sanat ve estetiğin alanına giriş yapar. Bu bakış ilgilendiği plastik sanatların –resim- etkisinden doğmuştur.

Bu minvalde bütün estetik imkânlarını, üzerine en çok düşündüğü ve yazdığı İstanbul için saklar. Bu bölüm *Şehir*'in en uzun bölümüdür. Şehir için ağır basın imge ise daüssıladır. Mekân İstanbul mevzubahis olduğu zaman nostaljik hale bürünür. İstanbul'a nostaljik bir nazarla bakılır. Kelimenin kökeninde de bir yere/mekâna/yurda özlem duygusu vardır. Düşünsel özlem ve mekânsal özlem nostalji terimini tamamlayan iki anlamdır (Boym, 2009, s. 54). Lukacs ise “aşkın evsizlik” dediği modern çağın bütünsellikten kopuşunu dile getirdiği nostalji, “zihnin aşkın topografyasına” duyduğu özlemi dile getirir (Lukács, 2003, s. 39). Roman kuramına göre zihnin yaşadığı mekânla aşkınlık arasındaki bütünsel bağın kopuşu aşkın evsizliği beraberinde getirir. Hayatını bütünselliğini tekrar yakalamak ise aşkınlık ile mekân arasındaki rabitanın durumuna bağlıdır. Tanpınar'daki nostalji ikonu kendini sihirli bir aynada seyreden güzel ve asil bir kadındır. Bu kadın İstanbul ile özdeşleştirilir. Ve İstanbul'un bugün bizde yaşayan asıl çehresini bu daüssıla verir. Onu bizde, en basit hususiyetleriyle şehir besler (2018a, s. 118).

İstanbul muhayyilemize sırmalı altın işlemeli hilatlara bürünerek gelmiyor, ne de din çerçevesinden onu görüyoruz (2018a, s. 118). İstanbul'u kendi ruh haletlerine göre seçtiği mazi hatıraları ve hasretlerin aydınlığından görür Tanpınar. O özlem ve daüssıla terimlerini sık sık kullanır, kentin içindeyken bile bir başka yere olan özlemi veren İstanbul'un kendisidir. Yurt özlemini “laytmotif” olarak okuduktan sonra Tanpınar artık esas İstanbul'u anlatmaya başlar.

Asıl İstanbul, yani surlardan beride olan minare ve camilerin şehri, Beyoğlu, Boğaziçi, Üsküdar, Erenköy tarafları, Çekmeceler, Bentler, Adalar, bir şehrin içinde adeta başka başka coğrafyalar gibi kendi güzellikleriyle bizde ayrı ayrı duygular uyandıran hayalimize başka türlü yaşama şekilleri ilham eden peyzajlardır (2018a, s. 118). Bu yerlerin her birinin kendine özgü hayat şekilleri vardır ve bir bütün olarak İstanbul'u oluştururlar. Tanpınar'ın tahayyülünde hiç yer başka bir yere galebe çalmaz. Her mekân ve şehir nevi şahsına münhasır bir yapıya sahiptir. Bu içkinlik içerisinden şehirler kıyaslanmaktan ziyade farklılıkları ve güzellikleri gözetilir. Bu semtlerde tabiat güzelliği, sanat eseri hayat şekilleri ve bir yığın hatıra çalışır bu da ani özleyişleri getirir (2018a, s. 119). Yalnız İstanbul'un artık parlak olmayan, elimizden kayıp giden mekânına da bir ağıt yakılır. Yabancı daüssıllara olan özlem İstanbul'u günden güne gözden düşürüyor. Buna binaen Tanpınar'ın İstanbul'un semtlerinin yine orada vatan gibi durduğunu, büyük mazi gülünün bir gün bizi çağıracağını ümit eder (s. 121). Baudelaire'in de “eski Paris yok artık, ne yazık, bir şehrin şekli bir fanin kalbinden daha çabuk değişiyor” sözünden hareketle Tanpınar şehrin, modern zamanlarda çok çabuk değiştiğini söyler. Bu süreç Osmanlı'nın güç ve toprak kaybetmesi nedeniyle daha da hızlanmıştır. Tanpınar'ın nostaljisi esasında silinip giden İstanbul'a duyduğu özlemdir. Burada eski İstanbul'u ve insanlarını yâd eder.

Dağılıp giden büyük şehre özlem, *Huzur*'da bahsettiği istihsal programları ile yeniden anlamını bulacak ancak bunun uzun erimde maziyle de barışık bir şekilde olmasını temenni eder Tanpınar. Yarınki İstanbul bu istihsalin şartlarına, şekillerine bağlıdır; yurttaki gelişmelerin, kendi toprak ve imkân zenginliğinin, coğrafya vaziyetinin bu şehre yepyeni bir hayat, hür çalışma zevkini almış insanların hayatını vereceği muhakkaktır (2018a, s. 124). Çünkü İstanbul onun için bir “ruh macerasıdır”. Ruh macerasının son bulması vatanın ruh iklimin de son bulması anlamına gelecektir.

Eski İstanbul musiki ile yan yana zikredilir. İstanbul kentinde müzik önemli bir yer tutar. Klasik sanatçılar yaşadıkları kentler için ne ise İtri ve Dede Efendi de İstanbul için odur. Yazarlar “ilk modern” olarak gördükleri Tanpınar'ı genellikle Bach ve Dede Efendi'yi beraber dinlemesine bağlarlar. Bu şu demektir, eski ve yeninin terkibi Tanpınar'da mükemmel bir şekilde uyur. Melodik yapılar ile o şehrin iklim, topografik, kültürel, ekonomik, dini, sosyal durumları arasında bir bağ vardır (Tatar, 2013, s. 27). Bir müzik yapma tarzı yahut icrası o kentin anlam dünyası ile sıkı ilişkisi vardır. Yükselme ve Çöküş temalarına göre yapılmış müzikal icrada bir toplumun seyrini görebiliriz. İtri ve Dede Efendi de Osmanlı'nın güçlü dönemimde müzikal icrada bulunmuştur. Tanpınar bu iki müzisyende de İstanbul'un seyr-ü sefasını görecek. Dede efendi dinlerken Osmanlı'nın kuruluşunu, yükselişini ve çöküşünü yeniden yaşayacaktır Tanpınar.

‘Şehrin insanı’, bir icrayı dinlediğinde sadece müziğin değil, bu müziğin çağrıştırdığı ve ait olduğu dünyanın sesini de dinler(Tatar, 2013, s. 28). Tarihle ve tarihsellikte bağ kurmamızın bir yolu da o dönemin müzik anlayışını ve dünyasını anlamaktan geçer. Tanpınar bu motive edici saikle bakar musikiye. Dede Efendi ve İtri dinleyenler bir defa şehrin kent kültürünü hissedeceklerdir. Tarihe, topluma, bireye ve Tanpınar’ın anılarına mal olmuş musiki şehirle birlikte daima anılacaktır.

Hülasa İstanbul, mimari eserleri, camisi tarihi, gündelik hayatı, musikisi, entelektüel dünyası, güzelliği ve manzarasıyla Tanpınar temasında ayrı bir kaplar. Onun için ayrı ayrı İstanbul’lar vardır. Ona göre İstanbul ya hiç sevilmez yahut çok sevilmiş bir kadın gibi sevilir; yani her haline, her hususiyetine ayrı bir dikkatle çıldırarak (s, 134). Bu bapta mimari eserlerin tek başına bir ananeyi tüketen, kendinden sonra gelenlere pek az bir şey bırakan sanatkar olan, Mimar Sinan büyük bir övgüye mazhar olur. “İlahi Sinan” der Tanpınar, “ey susan taşın ve konuşan hacimlerin şairi; ey maddenin uykusuna kendi nabzının ahengini hepimizin imanıyla beraber geçiren” (s, 134)! Şüphesiz Tanpınar’a göre Mimar Sinan İstanbul’un silüetini değiştirmiştir. Yukarıda bahsettiğimi inşa ve ibadet etmek Sinan’da tecelli etmiştir.

Geçmişle hesaplaşarak, “değişerek devam etmek devam ederek değişmek” felsefesinin uygun görüleceği mekân İstanbul’dur. Tanpınar’ın daüssıla içinde İstanbul’a bakmasının sebebi eski İstanbul terkiibinin artık olmamasıdır. İstanbul, geçmiş ve mazi bir boşluk bırakmıştır. Tanpınar’ın poetik çabası bu boşluğu doldurma ve daüssıla hasretini gidermek içindir. Tanpınar’ın mekân teması kaybolan giden geçmişe, anlama, tarihe yakılan bir ağıt gibidir. Bunu,Şehir’in sonlarına doğru da görebiliriz. İstanbul’un mahzenleri, tavan araları, odaları daima geçmiş duygusu ile birlikte şairin imgeleminde sürekli dönen şeylerdir. Tanpınar İstanbul ile konuşur ve İstanbul ise ona cevap verir: “çok sevilmiş yahut hiç sevilmemiş kadın” edasıyla. İstanbul’u muhayyilesinde ele geçirmeye çalışır ama geçiremez. Ve kendisini bu hatıralar denizinde olmağa bırakır. Yine de içinde eskinin yerini dolduracak istihsal programlarını tabi olmuş bir İstanbul ümidi sürekli olacaktır.

Son olarak Alberto Manguel’in monografik-gezi-deneme kitabı olan *Tanpınar’ın İçinde Beş Şehir* kitabıyla bir mukayese yapabiliriz. Bursa seyahatinde de karşılaştığımız Manguel, asla Tanpınar’ın *Beş Şehir*’ine nazariye olarak değil yabancı bir yazar olarak bu şehirler hakkındaki izlenimlerini yazmaya çalıştığını söyler. Nitekim büyükbabasının da bir zamanlar İstanbul’da bulunması hasebiyle şehre dair bir imgelemi varmış. Güneş batımı boğazdan sanki yangın olurcasına batarken bu şehri düşlediğini de belirtir (Manguel, 2016, s. 32). Türkiye’de ırk, politik, toplumsal sorunlardan çekinmeden yazan Manguel şehirlere bakarken siyasi bir bakış açısıyla baktığı izlenimi uyandırır. Tanpınar’ın şehirlere metafizik, maneviyat, folklor, dil, müzik, kültür olarak baktığı yerde Manguel bir “gezi” rehberi sunar. Kitap üzerine çıkan bazı yazıların Şarkiyatçı bakış açısıyla yazılmış bu kitabın, belli bir amaç güttüğünü de belirtiyordu(Alıcı, 2019, s. 351). Elbette tanıtan insanların da Manguel imgeleminde bir etki yapmış olmalıdır. Mekânı ontolojik olarak kavramak orada insanların geleneklerini, dünyaya bakış açılarını, inanışlarını bilmeyi gerektirir. Mekânı ontolojik olarak, mekânın gölgesinde düşünmek mekâna anlamını veren şeydir. Gittiğimiz yerlerde birkaç zaman kalarak o mekânı anlamak bir yana süregelen hayatın ritmi de analiz etmek gerekir. İnsanların gündelik yaşamı, ritimanalizini verecek olan şeydir. Kent kültüründe mekânı anlamak öncelikle onun gündelik hayatını anlamak ve saygı duymakla ilgilidir. Kent kültüründe tekrar eden yaşantılar mekâna anlamını verecek olan şeydir. Manguel’in böyle bir iddiası olduğunu düşünmüyorum; kitabın güncel politik tartışmaları da gündeme getirmesi bir Tanpınar kitabı olmaktan çok Tanpınar’ında gittiği şehirlere gitmek ve izlenimlerini aktarmaktır, o kadar.

Tanpınar’ın Osmanlı’ya olan düşkünlüğü aşikâr, birçok metnini de Osmanlıca yazmıştır. Manguel bir yerde her kültürün geçmiş lisanını istemesinin hak olduğunu yalnız “ laik Türkiye’de böyle bir [istegin] entelektüel merak değil, dinsel dogmatizm olduğunu” belirtir (Manguel, 2016, s. 22). Bu istisna neden? Peki Atatürkçü düşünceler eşliğinde kentlerin batılı görünmesi ya da görünmemesini neye bağlayabiliriz? Tanpınar’ın *Şehir*’inde böyle bir mukayese yoktur. Şehirlerin bakımsızlığı vardır yahut istihsal gerektiren yerler vardır. Şehirleri bu batılılaşma zaviyesinden incelemek mekânı anlamamak demektir. Manguel’in de gezdiği Ankara, Erzurum, Konya, Bursa, İstanbul belirli imkânlar dâhilinde belirli turistik mekânlar olması nedeniyle belirli bir anlamı kavraması da kaçınılmazdır. Kendisinden de belirttiği gibi “şehrin sokaklarında kaybolmak ve şehri tanımaktan” yararlanamamış

olması hasebiyle bu kitabın belirli saiklarla yazıldığını söyleyebiliriz. Diğer yandan 70 yıl sonra olsa bile yabancı bir yazar tarafından dikkate alınıp üstüne kitap yayınlamak Tanpınar'ın "sükût suikastı"nın bedellerinin de ödenmiş olduğunu gösterir.

Bu bölümü bitirirken, Tanpınar şehir temasının hangi yollarla yapıldığını ve nasıl bir kontekstte kavrandığı göstermiş olduk. İlerleyen bölümlerde tekrar şehir imgesine döneceğiz.

4.2.Modern/Metropol ve Geleneksel/Taşra Mekânı

Modern metropolün kalpsiz, soğuk, mantıkçı, hesapçı; taşrada ise hayatın ritminin daha yavaş aktığı, duygusal ilişkilere daha önem verildiği, gelenekçi yapısında bahsedilir. Simmel'in *Metropol ve Zihinsel Hayat* makalesi bunun iyi örneklerini verir. Burada metropol insanının psikolojik analizi yapılmıştır. Şehirde değerler "kaç para" sorusuyla belirlenir.

Şehir, caddeden her geçişle, ekonomik, mesleki ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle, ruhsal hayatın duysal temelleri konusunda kasaba ve taşra hayatıyla kendisi arasında derin karşıtlıklar kurar. Metropol farklılıklara bağımlı bir mahlûk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. (Simmel, 2009, s. 319)

Duygu/kalp ve kafa arasında bir karşıtlık kurulur. Şehrin insanı daha hesapçı, düşünsel çıkar ilişkilerinin daha fazla olduğu, insanların birbirlerine belirli çıkar çerçevesinde baktıkları bir kişiliktir. Bu minvalde şehir insanı birbirleriyle ilişkilerinde daima bir ihtiyat ve soğukluk payı bırakırlar (s, 332). Klasik sosyolojide şehir cemaatin reddi ve bireyselliğin ön plana çıktığı bir yerdir. Taşrada ise gelenek ve cemaat ilişkileri hala ilişkileri belirleyen faktördür. Bireysel özgürlük vaadi modern şehirlerin özelliğidir. Bireysel özgürlüğünü bulan şehir insanı gittikçe yalnızlaşacaktır. Oysa taşrada bireysellik hem gelenek hem gündelik hayat vesilesiyle düşünülemeyecek olan şeydir. Şehrin getirdiği yalnızlık, bireyi diğer insanlardan tecrit eder. Büyük çevrelerdeki zihinsel hayat koşulları, karşılıklı ihtiyatlılık ve kayıtsızlık, bireyin bağımsızlığı üzerindeki etkisini en çok büyük şehrin yoğun kalabalığında hissettir. Bunun nedeni de buradaki bedensel yakınlığın ve mekân darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır (s, 324).

Metropol hayatı mesleki olarak uzmanlaşmanın da görüldüğü yerdir. Uzmanlaşma işlerin ayrılaşması ve üretimin hızlanması anlamına gelir. Modern kapitalist düzen uzmanlaşma ile birlikte bireyin kendisine olan yabancılaşmasını artıracaktır. Daha atomize olan birey kendi dünyasına ve çevresine karşı daha duyarsız hale gelecektir. Modern metropolün kalabalığının getirdiği mekânsal sıkıntılara yukarıda değinmiştik. Birbirine fiziksel olarak yakın olan insanlar arasında sosyal ve ruhi mesafe azalacaktır. Dijitalleşen günümüz toplumunda ise bedenden azade sosyal ilişkilerin vuku bulması da normaldir. Giderek yaşayan canlı bedeninin yerini dijitalleşen "bedensiz organlar" alacaktır.

Tanpınar'ın öğrencisi olan Yusuf Atılgan, hocasından farklı olarak şehir terkinin aksine tamamen bireyselleşmiş kendi anlamsız, nihilist kendi çukurunda çırpınan aylak adam tipolojisini çıkaracaktır. Aylak adam şehirde dolaşır, anlam dünyasının kaybolmasıyla kendine yeni anlamlar aramaya çıkar velhasıl bulamaz. Şehirde yaşamak şunun bunun ucundan tutmak ve bir şeye uzun süre bağlanmamak demektir. "Bütün değerlerini yitirmiş, dayanacak bir şey arayan" aylak adam sürüklenme içerisinde hayatını sürdürecektir (Atılgan, 2018, s. 168). Sigara, içki, gece geç saatte uyumak, arzuların yangınları içerisinde yürümek aylak adamın özelliğidir. Aylak adam kalabalıklar arasında yalnızdır, şehrin iç yüzünü bilir, sevgilileriyle sinemaya gider. Sinemadan çıktıktan sonra kendisiyle, toplumla barışır bir an geleceğe umut ve güvenle bakar ama ne yazık ki çok sürmeden bunun etkisi de sönecek tekrar kendi anlamsızlığına dönecektir.

Metropol-taşra karşıtlığında Tanpınar'ın konumu nedir? Her iki hayat tarzını da iyi bilen Tanpınar metinlerinde bu karşıtlıktan yararlanmış mıdır? Tanpınar'ın şehir insanı tipolojisi nasıldır? Metropol ve taşra mekânı arasında nasıl anlamlı bağlar kurmuştur? Bu problematiklerden hareketle Tanpınar'ın eserlerinden iki karşıtlığın izleri sürülecektir.

Tanpınar şehir üzerine bir denemesinde mimarının ve şehrin hali pür melali şöyle ortaya koyar:

O halde mimari?...

O da başka türlü çıkmazda. Hem uzun zaman bizim için mesele olamaz. Biz şehir mefhumunu kaybettik. İçimizde fukaralığın nizamı kuruldu. Bilir misin ki, parasızlık tek başına mühim bir mesele değildir! Bak şu İstanbul'daki hayatımıza! Abidelerimiz bir başka gurbette, biz başka gurbetteyiz. Şehrin yarısı boş. Öbür yarısı gecekonduların, küçük imalâthanelerin emrinde, biraz imkânı olanlar da her gün ya budayacak kuru buluyorlar yahut da istedikleri kırdan çadır kurar gibi mahalle ve semt kuruyorlar. (Tanpınar, 2015b, ss. 232-233).

Şehir fikrini kaybetmek nosyonu medeniyetle beraber okunursa daha anlamlı olacaktır. Şehir büyüdükçe meseleler çıkını da genişler. Şehrin bir tarafı gecekondulaşıırken diğer tarafı istedikleri yere konuşlanıyorlar. Şehirdeki sınıf farkının ekonomik eşitsizliğin artmasıyla daha arttığını görüyoruz. Yine başka bir pasajda bu ufunetle ilgili şunu yazar Tanpınar:

Konuşurken pencereden bütün Boğaz gecesinin, bu gecenin sükûnuna bürünmüş karşı yalıların onu dinlediğini sandı. Sade onlar mı? Bütün İstanbul, beyaz minareleri, büyük camileri, ihtişamlı konakları, gece hayatıyla cıvılayan caddeleri, küçük cumbalı evleri, ıssız sokaklarıyla, medreseleri, şadırvanlarıyla, zengin, fakir halkıyla, ona sırrını yeni duyduğu bu yetimliğin kaderine bürünmüş gördü. Şark ölmüştü. Bu ölü nerede yatıyordu? Mezarı neresiydi? Niçin içinde bu garip merhamet çeşmesi kanamıştı (Tanpınar, 2020, s. 93)?

Başka bir yerde ise:

Şark öldü diyorsun. Ahmet Ağa öldü gibi bir şey bu. O benim iki elim, iki ayağımdır. Sonra severim de. İstemem ama varsın ölsün; yerine elbet biri gelir. Zaten Şark nedir? Bir kelime... Kelimeler varsın ölsün. Asıl yaşaması lazım gelen ölmez. O bizim hayatımızdır, o değişir. Değiştikçe de yaratır. Arkasında kendisini yapan kuvvetle o doğurur. Bu böyle olunca... Fakiriz, cahiliz, şuyuz, buyuz, doğru, âtil bir zihniyette yaşıyoruz. Hoş, ben o zihniyete pek de kötü demem. Öldüğüm zaman içine sarılacağım kefeni, otuz sene beraberimde gezdirmiş bir ihtiyarım. Hislerimle etrafımdaki şeye bağlıyım. Onların içine gömülmek isterim. Ne ise... Bütün bunlardan kurtulmanın yolları olsa gerektir. Fakat ne kadar değişirsek değişelim, yapacağımız her yeni şeyde bu memleketin kendisinden gelen damga olacaktır. Onu doğuracak olan bu anadır (Tanpınar, 2020, s. 98)

Tanpınar, şehrin ölümünden bahsederken medeniyetin ölümü ve şarkın ölümünü kasteder. Şehrin ölümü ile ilgili İstanbul'un ve İmparatorluktan kalma binaların yanı sıra, deprem, yüksek apartmanlar ve eski tarihi binaların tahribinden bahseder. Öncelikle yangın meselesi hem *Beş Şehir*'de hem *Mahur Beste*'de hem de *Yaşadığım Gibi*'de sık sık zikredilir. Bu tahta evlerde sürekli çıkan yangınlar adeta İstanbul'un ve Bursa'nın iklimi haline gelmiştir. Eskiye dair ne kadar bina varsa bu yangınlarla birlikte kül olup gidecektir. "Bizim güzel Bursa, yeşil Bursa diye sevdiğimiz ve haklı olarak övündüğümüz şehrin asıl hayatının ve servetinin toplandığı bu çarşılar o kadar iç içe, üst üste ki bu akıbet her an beklenebilirdi" (Tanpınar, 2015b, s. 249). Bu servetinakıbeti de yangına bağlıdır. Eski Türkiye'nin şehri birer birer dökülürken, Tanpınar'ın esas sitem ettiği şey yeninin maziye tamamen reddederek yeni bir oluşuma girmesidir. Tanpınar eski eserlerin restorasyon yapılacak dahi olsa asla yıkılmaması gerektiğini belirtir. Şehir toplum hafızasıdır, şehirlerin tahrip edilmesi toplum hafızasının da tahrip edilmesi demektir. Mekânın temsillerinin yok edilmesi toplumun hafızasında bir gedik açılacaktır. Tanpınar modernleşme ve metropol hayatına eski ile yeninin beraberce bir bütün oluşturacağı medeniyet zaviyesinden bakar. Tanpınar Bizans-Roma mimarisiyle Osmanlı-Cumhuriyet mimarisinin yan yana, iç içe olmasına beis olarak bakmaz. Bu mukavemet, izbe mahalleleri gezdikten sonra bile değişmeyecektir.

Sonra ahşap evleri, küçük asma ve salkım çardaklı çeşmesi, güneşe serilmiş çamaşırı, çocuğu, kedisi, köpeğiyle, mescidi ve mezarlığıyla, yıkıklığı imkânsız bir Roma gibi medresesi ile mahalle, hepimizin çocukluğumuzdan beri tanıdığımız, saatlerini satıcı sesleriyle sağı solu dolduran gürültüsüyle gözümüz kapalı tayin edebileceğimiz mahalle, bugün küçük tasvirlerini Ahmed Rasim'in herhangi bir sayfasında okuduğumuz zaman bu satırların altındaki tenkit fikrinin farkına bile varmadan bir hasretle üzüldüğümüz Türk İstanbul'un eski mahallesi (Tanpınar, 2015b, s. 239)...

Tanpınar dökülen çağın şehrinin medeniyet arayışı içerisindeki çırpınışlarını dile getirir. Mekân temsillerinin yok oluşu yeni bir mekân temsili arayışına sebebiyet verir. Mekân temsillerin poetik olarak izahı şu şekildedir:

İstanbul yavaş yavaş Flaubert'in iyi niyet sahibi kahramanlarına benzemeye başladı. Dışarı memleketlerde çıkan magazinlerdeki bütün mimarı planları, şahsi fantezilerle zenginleşerek tatbik ediliyor. Yavaş yavaş Singer dikiş makinesi, tablalı şamdan, sefertası, dışçı etajeri, çocuk oyuncakı kılıklı evler. Çin pagoduna ve Babil kulesine benzeyen, daha iyisi hiçbir şeye benzemeyen apartmanlar, bir arsanın mantık dışı hendeselerini veya hendesesizliğini behemehal ve sonuna kadar istismar için her türlü nispet fikrinin dışına çıkmış, sekiz, dokuz dıllı acayip dört duvarlar, Beyoğlu'ndan Kadıköy ve Suadiye taraflarına, oradan da Boğaziçi'ne geçmeye başladı (Tanpınar, 2015b, s. 217) .

Yeni metropol İstanbul'unun mekânını temsil edecek mimari gelişimin endişelerini paylaşır Tanpınar. Apartmanlar bir mekân temsili olmaktan ziyade Babil kulesini andıran karmaşık yapılara benzer. Babil efsanesini modern şehirlere teşmil etmek örnek bir poetik teşmildir. Babil kulesi efsanesine göre, Tanrı'ya yakınlaşmak için oluşturulan kule, Tanrı tarafında hor görülür ve cezaya çarptırılır. Bu ceza dillerin karışması cezasıdır. O zamandan bu yana dünya üzerinde yaşayan bütün insanların dilleri farklılaşmış ve ayrılmıştır. Modern şehir Babil efsanesi gibi Tanrı'yı mahcup gösterecek bir karışıklığa sebebiyet verir. Mekân temsili ile uzaktan yakından ilgisi olmayan, toplumun tarihine ve mekânsallığına uymayan bu yapı karışıklığı da beraberinde getirecektir. Dikine yapılar, apartmanlar modern Babil kulesidir. Bunun cezası ise insanın ve toplumun mekânla olan ontolojik bağının kaybolması demektir. Bir diğer cezası insanlar arasındaki etkileşimin ve ilişkinin azalması insanların giderek atomik yapıya bürünmesidir.

Bu yapılar medeniyet olarak okunan Tanpınar şehirlerinin silüetini ve manzarasını değiştirecektir. Mekânın yenilik olarak algılandığı, eskinin esamisi okunmadığı modern şehirler hafıza mekânlarını tahrip eden yerler olacaktır. Bu yenilik furıyası ile birlikte mekân temsillerini kaybetmekten öte mekânın kendisini de kaybetmek kaçınılmaz olacaktır. Bachelard "Paris'te ev yoktur" dediğinde esasında evin anlamının da kaybolduğunu söylüyordu. Ev ontolojik olarak içine doğduğumuz bir yerdir. Paris'in modern kentinde, apartmanları yükselişte olduğu devirde ev de anlamını yitirecektir. Tanpınar bu kontekste mekânın istilası edilmesinden bahseder. Mekân yenilik buhranı ile birlikte istilaya uğrar. Bu istila şehrin "müze" haline bürünmesini yaşayan tarihin artık ölümler kültü haline gelmesini sağlayacak ve mekânı dönüştürecek. Mekânın ortadan kayboluşu, istila edilişi yeni bir toplumsallığı ve gündelik hayatı da beraberinde getirecektir.

Bugün bu moda yavaş yavaş Boğaz'ı istilaya hazırlanıyor. Şimdiden bazı semtlere kaybolmuş gibi bakabiliyoruz. Nasıl Fatih'ten Edirnekapı'ya kadar bütün caddenin iki tarafını ve arkasındaki yangın yerlerinde adeta birer işarete benzeyen münferit binaları, hülâsa yeni ve esefle söyleyelim, sağlam yapılan çoğunu kaybetmiş isek yarın da eski Boğaz'ı hatırlatan tek tük yerleri, Anadolu kıyısını zevkimizin cenneti yapan köşeleri öylece kaybetmeye hazırlanmalıyız.(Tanpınar, 2015b, s. 218).

Bu pasajda Tanpınar mekân temsillerinin bir bir ortadan kaybolan ve şehir terkiibimizde olumsuz cereyan edecek olan şeyin tehlikesini görmüştü. Salt mekânın değişmesi sadece mekânın başka bir halete bürünmesi değildir. Mekânla birlikte şehir terkiibi de değişecektir. Mekânla birlikte alışkanlıklar, gündelik hayat, kültür ve sanat hayatı, müzik ve diğer şehir zevkleri de değişir. Sinan T. Gülhan'a göre mekân, unutmamanın ve hatırlamanın, anın ve anıların mekânıdır, mekân kolektif hatıraların da üretimidir (Gülhan, 2013, s. 54). Mekânın tahribe uğraması ile birlikte anıların ve hatıraların da tahribe uğranması beklenir. Tanpınar'ı bu minvalde "Türk İstanbul'u" kurtarmak ister:

Bu belki biraz masraflı ve külfetli olur. Fakat sağlam bir programla çarçabuk yapılabilir. Tekrar edeyim, büyük imar hareketlerinden bahsetmiyorum. O büsbütün ayrı bir şeydir. Devlet programına İstanbul'un kendisini değil, hinterlandını müstakıl bir mesele gibi alana, istihsal şart ve şekillerini değiştirene kadar İstanbul'un imarı sadece bir tahtasının karelerini çizmekle kalacaktır. Fakat İstanbul'u kendi öz çekirdeği etrafında, onunla uygun bir kılığa sokmak meselesinden bahsediyorum (2015b, s. 219)

Scott'ın yüksek modernizm olarak baktığı devletlerin şehir planlama stratejisinin başarısızlığa uğramasının mukadder sayılacağını önceden bildiriyordu. Yine bu minvalde yaşayan halkın, anısı, hatırası, tarihi, alışkanlıkları, gündelik hayatı ve zevk dünyasına uygun şehir planlamanın öneminden bahseder Jane Jacobs. Tanpınar da bu riski sezerek topyekûn bir planlamadan ziyade –ki bunu bir satranç tahtasının tepeden karelerinin çizilmesine benzetecektir- daha küçük ölçekte şehrin tarihi yapısı ve toplumsallığıyla birlikte olmasını ümit eder. Tanpınar mekân temsili üretmede hibritliğe, melezliğe önem verir. Bilakis hibritlik bu toplumun esas karakteridir. Hibrit mekânlar şehrin toplumsallığına ve tarihselliğine değer verir. Hibrit mekân farklıların elimine edilmesinin aksine onların bir arada beraber yaşamasının önemini gösterir.

Hibrit farklılıkların bir arada heterojen bir şekilde yaşaması şehir kuramında bahsettiğimiz öteki/yabancı ile birlikte yaşama nosyonun öne çıkarılması bize şehirde yaşamanın kuralını verecek olan şeydir. Şehirde yaşamak öteki ile birlikte yaşamaktır. Aristoteles'in *Politika*'da bahsettiği insanın ontolojik olarak politik varlık olmasının yolu bu ötekiyle/başkasıyla birlikte yaşamın aynı mekânı paylaşmanın vazgeçilmez koşul olmasıdır (Aristoteles, 1975).

Modern metropolde ötekiye birlikte yaşamanın ve giderek yalnızlaşan bireyin iç dünyasına kapanmasının izliğini *Huzur*'la beraber gözlemleyeceğiz. Esasında *Huzur* romanı Tanpınar ile özdeşleşir. Bu yapıt Tanpınar'ın magnum opusudur. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* zamanla ilgili olduğu gibi fantastik, reel olmayan mekânı da bize gösterir. *Huzur* ise bir aşk romanı olduğu gibi reel, yaşayan, canlı mekânın da romanıdır. *Huzur* Berna Moran'ın analizlerinde huzur arayan, II. Dünya Savaşı öncesi toplumun huzursuzluğunun kitabıdır (Moran, 1983). Bu kontekst dikkate alındığında esasında anlatılan zaman değişim zamanı; poetize edilen mekân ise eski ile yeninin çatıştığı ve çatışarak dönüştürdüğü mekândır.

Mümtaz ve Nuran'ın “birbirimize mi yoksa İstanbul'a mı aşığız” dediği İstanbul Tanpınar'ın ona olan aşkının tecessüm etmiş halidir *Huzur*. Eski mimari, eski müzik, tarihsel olan her şey poetikiya tabi tutulur. Mümtaz'ın iç buhranları, toplumun dökülen bir tarafı, eskinin kaybolup gitmesi asla huzura kavuşamayan bir İstanbul... Tanpınar İstanbul'u tanımadıkça Türk toplumunu anlayamamışımızı dile getiriyordu. Bunu şöyle genişletebiliriz, İstanbul'u, bu mekânın seyr-ü seferini anlamadıkça mekânın haletlerini ve değişimlerini de anlayamayacağız.

Modernizm fasılasında tartıştığımız biçimde *Huzur* modernist bir kitap değildir. Ülke, vatan, coğrafya, politik ve toplumsal hadiseler daima “biz” zaviyesine indirgenir. Buradaki Biz'in anlamını Orhan Pamuk irdelemiştir. Hikâyeye kendi düşüncesini ve hislerini de aktaran romanlar Tanzimat dönemi muharrirlerinin bir özelliğiydi. Burada da çeşitli karakterler vesilesiyle Tanpınar'ın toplum, politika ve diğer hadiselerle ilgili düşüncelerini bulabiliriz. *Huzur*'daki mekân üzerine notların bir biz tahayyülünü de içerdiğini gözden kaçırmamak gerekir. Çünkü Tanpınar “hayat bizimdir ona istediğimiz şekli vereceğiz” diye yazar: “Burada şehir terkiibini idare eden şeyler, manzara, kalabildiği kadar olsa da mimari, hepsi bizimdir”(Tanpınar, 2018b, s. 99). Tanpınar'ın mekân poetikasıdan nostalji duygusu ağır basar, şehrin sokaklar şöyle betimlenir:

Kapının önüne çıktığı zaman sokağı adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki camiın kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vaat edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. “Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman cami böyle değildi” Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı “ne de mahalle...”(Tanpınar, 2018b, s. 21).

Nesiller evvelki mahalle, cami mekânı ile şimdiki mekân arasında onulmaz farklar gözlemler Tanpınar. Bu zamanın kör testere gibi ilerleyişi ve mekânın elimini edilişiyle baş başa gider. Flaneur olmasa da şehrin caddelerini, sokak aralarını gezen Tanpınar şehirde kaybolmuş anlamı açığa çıkarmaya çalışır. Bir nesil önceki değerlerin bile unutulduğu devam fikrinin olmadığı şehirde her şey hızla değişecektir. Tanpınar'ı bu kontekstte reaksiyoner mi yahut gelenekçi mi olarak değerlendirmek gerekiyor? Reaksiyoner olan geçmiş taleb eder. Gelenekçi olan geçmiş özlemleri olmakla birlikte yeninin içinde eskinin vücut bulmasını ister. Eski olan değerinin korunması, medeniyet mefhumunun

şehirde anlamını bulması için müşterek mekân algılayışı olması gerekir. Tanpınar bu algılayışın yokluğundan hoşnut değildir.

Değişen şehirde, yeniden dönmek için mekânı nasıl bulacağız? *Huzur*'da, bir pasajda bu değişen, buharlaşan şeylere karşı ona yeniden hayat verecek, damgasını basacak olan toplumsallığın kendisidir: Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekim-oğlu Ali Paşa'nın kendisi ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basacak şeylerdir (Tanpınar, 2018b, s. 24). Bu değişen zamanda ontolojik olarak rabita kurduğumuz evin anlamı da değişir:

İnsanın sevdiği bir ev olunca, kendine mahsus bir hayatı da olur. O zamana kadar S...’deki son gecede kendisi için her şeyin bittiğini, hayatın dışında çok hususi bir talihle, herkesten ayrı olarak yaşadığını sanan Mümtaz, birdenbire kendisini yeni bir hayatın içinde buldu. Etrafında bir hayat vardı ve o bu evle birlikte bu hayatın bir parçasıydı (2018b, s. 24).

Bu yeni hayatla birlikte dünyaya bulunduğu mekân şairane bir şekilde bakmasını da bilecektir Tanpınar. Eski zaman mekânları ve modern kent sürekli iç içe geçer:

Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle İmparatorluk, bu dar, iç içe dükkanların birinde en umulmadık şekilde birden parlardı. Kasabadan kasabaya, aşiretten aşirete, devirden devre değişen eski zaman elbiseleri, nerede dokunduğunu söyleseler bile unutacağı, fakat motiflerini ve renklerini günlerce hatırlayacağı eski halı ve kilimler, Bizans ikonlarından eski yazı levhalarına kadar bir yığın sanat eseri, işlemeler, süsler, hülâsa yığın yığın sanat eşyası, hangi geçmiş zaman güzeline boynunu, kollarını süslediği bilinmeyen bir iki nesle ait mücevherler, bu rutubetli ve yarı karanlık dünyada hüviyetlerine eklenen uzak zaman ve bilinmez cazibesıyla onu saatlerce tutabilirdi. Bu eski şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. Bütün bunlardan zevk almak ona yaşına göre çok olgun itiyat, bir tiryakilik gibi gelirdi (2018b, s. 46).

Mekânın İnsanlar üzerindeki etkisinin bir hayat ve yaşam dünyası kuracağının bilincindedir Tanpınar. *Huzur*'daki bütün karakterler –Mümtaz, Nuran, İhsan, Suat- İstanbul'un çeşitli yönlerini içinde taşıdıkları, her biri farklı bir yönüne işaret eden, yarı karanlık yarı aydınlık karakterlerdir. Değişen İstanbul'la beraber bu karakterlerin de halet-i ruhiyeleri değişir. Şehrin tarihini kendi kişisel tarihi olarak okurlar. Ve İstanbul Tanpınar'ın karakterleri üzerinde tesir edici bir yapıya sahiptir. Hülâsa İstanbul'un kendisi de *Huzur*'da bir karakterdir. Konuşan, kanlı-canlı, değişen, bir kadın karakter gibidir. Mümtaz ve Nuran İstanbul'un semtlerinde yürürken şehir onların gözünde bu karakteri canlandırır. Her türlü kahrına rağmen şehir yine de cezp edici tarafı ağır basar. Şehir eski-yeni dilemması içerisinde Mümtaz ve Nuran'ın yürüyüşlerinde şöyle yansıtılır:

Ertesi gün Rum Mehmet Paşa Camii ile Ayazma Camii'ni ve Şemsipaşa taraflarını yayan dolaştılar. Birkaç gün sonra Selimiye Kışlası'nın etrafında kızgın güneş altında başıboş gezdiler. İstanbul'da açılan ilk hendesi caddeleri, o cazip ve mazi hulyası adlı sokakları, İstanbul akşamlarının hakiki ziyafet sofraları gibi gördükçe, garip bir mazi daüssılası onu yakalıyordu.

-İstanbul, İstanbul diyordu. İstanbul'u tanımadıkça kendimizi bulamayız. Şimdi bütü o fakir halka, yıkılmaya yüz tutmuş evlerle ruhunda kardeş olmuştu. Sultantepeyi adeta humma içinde dolaşmıştı (2018b, s. 179).

İstanbul'u tanımadıkça yani şehri ve toplumsallığın, ilişkiselliğin ürünü olan mekânı tanımadıkça “biz” denilen şeyi de tanıyamayız. Muallâk olan bu pasajda şehir tanınması gereken bir yapı olarak karşımıza çıkar ve bu şehrin anlamının aynı zamanda toplumun da anlamını vereceğini düşünürüz. Tanpınar'ın poetik imgesinde hazine, mahzen, büyüğü ayna yahut çeşitli imgelerle çıkan mekân karşımıza. Bütün bunların birleştiği tek şey ise müziktir. Şehir kendini müzikle ele verir. Yukarı anlattığımız gibi şehirler ve müzikleri arasında ayrılmaz bir ilişki vardır. Her şehir kendi potansiyellerinde kendi müziğini üretir. Üretilen müzik mekâna ve şehre dair imleyici şeyler taşır. Huzur'a göre İstanbul peyzajı, bütün medeniyetimiz, kırımımız, pasımız, güzel tarafımız, hepsi

musikidedir (Tanpınar, 2018b, s. 181). Çünkü müzik şehrin ritmini yansıtır. Bu ritim günlük hayatın ve toplum hayatının ürünüdür.

Tanpınar'a göre modern şehir hızlıdır. Bu hız çoğu zaman şehir yaşantısında cereyan eder. Hızlılık ile değişim arasında paralellikler vardır. Hızlı akan şehirler değişime de gebe dir. Oysa yine Tanpınar'a göre modernleşme öncesi şark tembel ve yavaştır. Doğal olarak değişmekten de hoşlanmaz. Fakat Tanpınar yine de bu Şark'ın vaktinden önce bir şey keşfettiğini düşünür: Kendisini ve bütün âlemi tek bir varlık halinde görebilmenin sırrını (2018b, s. 180). Niçin eskiye bu kadar bağlıyız dediğinde Nuran, Mümtaz şöyle cevap verecektir: İster istemez onların bir parçasıyız. Elimizde iyi kötü bize maziyi açacak bir anahtar var... O bize üst üste zamanlarını veriyor, bütün isimleri giydiriyor, içimizde bir hazine bulunduğunu, ferahfeza yahu sultanîyegâhın arasından etrafımıza baktığımız için (2018b, s. 182)

Bu minvalde hızlı ve değişen şehir düşüncesi toplumu toplum yapan bazı şeylerin önemi artıracaktır: Mekânın. Tanpınar'ın nostaljik tonu, değişen ve kaybolan mekândan ileri gelir. Tanpınar'ı modern yapan eski ve yeni arasında herhangi dilemma yaşamamasıdır. Tanpınar eski İstanbul'u sever ama yeni olanın da değerini görmezden gelmez. Tanpınar mekânı nostaljik olarak gördüğü kadar onun değişmeyen ve gittikçe kötüleşen, bakımsız olduğunun farkında olan, şehir planlamasına tabi tutulması gereken bir yer olarak da görür. Ve daima yeni bir hayatın lazım olduğunu, ama mazinin de terk edilmemesi gerektiğini hatırlatır. Şehirler ve mekânlar hayatlarımızı şekillendirdiği için onların geleceği bizim de geleceğimizdir: Mümtaz bir yerde bu bağlamda kendisini ve yaşadığı şehri açıklama gereği duyar:

Bilmem tam dindar mıyım? Herhalde şu dünyaya çok bağlıyım. Fakat ne Allah ile kulunun arasına girmek isterim, ne de insan ruhunun büyüklüğünden, imkânlarından şüphe ederim. Kaldı ki bunlar milli hayatın kökleridir. Bak, kaç gündür İstanbul'da, Üsküdar'da geziyoruz; sen Süleymaniye'de doğmuşsun ben Aksaray'la Şehzade arasında bir yerde doğdum. Hepsinin insanlarını, içinde yaşadıkları şartları biliyoruz. Hepsi bir medeniyetin çöküntüsünün yetimleridir. Bu insanlara yeni hayat şekilleri hazırlamadan evvel, onlara hayata tahammül etmek kudretini veren eskilerini bozmak neye yarar. Büyük ihtilaller bunu tecrübe etti. Netice olarak insanı çıplak bırakmaktan başka bir işe yaramadı. Bırak ki her yerde, en zengin ve müreffeh cemaatlerde bile, hayat bir yığın artıklarla, yarı yolda kalmışlarla doludur (2018b, s. 202).

Bu eski-yeni tartışmasında Tanpınar'ın pozisyonu bu vesileyle açığa çıkar. Tanpınar'ın şehir analizinde gösterdiğimiz gibi, eskinin kaybedilişi, yeninin nizamsızlığı ve şekilsizliği ilginç bir kompozisyon oluşturur. Burada şehir esasında kasvetli ve huzursuz olarak betimlenir başka bir deyişle huzurunu arayan huzursuz bir kentten bahsedilir. Burada kaçış olarak hafıza-mekânlar, anı-mekânlar anlatılır. Bu hafıza-mekânlar mevcudu yaşanılabilir kılmak için sürekli başvurulanan imgelerdir. Şehirde eski ve yeni pastiş oluşturduğu yerde Tanpınar dili kullanırken mekânın labirentlerinde dolaşır ve ona yeniden anlamını bahşetmeye çalışır.

Tanpınar'ın metinlerinde taşra Şark olarak anlaşılır. Tanpınar'ın poetik dünyasında taşra mekânı çocukluk hülyası ile birlikte anımsanır, babasının devlet görevi vesilesiyle çocukluğunu taşrada geçirmiştir. Bu taşra mekânları gelenekle olan muvazeneli ilişkisiyle anlamını bulur. Modern şehir mekânları ise gelenekle netameli bir ilişkisi vardır. Gelenegün artık olmadığı, bireyselliğin ön plana çıktığı, yeni olanın vuku bulduğu mekânlardır modern mekânlar. Bu mekânlarda gelenek fark edilir çünkü ortadan kalmıştır; taşrada ise gelenekle içli-dışlı bir ilişki olduğu için sorun fark edilmez. Taşrada hali hazırda devam eden gelenekle birlikte esasında burada toplumsal ilişkiler sağlam yapıya sahiptir. Taşrada ölümler kültü ile birlikte yaşamak, yaşam sürdürmek sürekliliği ve devamlılığı imleyen şeydir. Doğal olarak değişmeyen, katmanlaşmış mekânlar olarak bakabiliriz taşra mekânına.

Tanpınar Erzurum, Konya üzerine yazdıkları taşra mekânını örnekleyen şehirlerdir. Bazı çocukluk hülyaların Halep de taşra mekânı olarak hatırlanacaktır. Çocukluk hülyalarında taşra mekânı ve toplumsallığı şöyle tasvir edilir:

Süleymaniye'deki ev, Halep'teki ortası havuzlu iç avlu, şu şakırtıları, Halep'te çarşıda yediği dondurma, bir otelin yanındaki salaşa Gürültücü Behçet adlı saray komiğinin orta oyunu, çok sofu

olan büyük annesinin oyunu yarıda bırakıp çıkması, sonra alelacele kaçış, o tıklım tıklım dolu trenler, korku, kalabalık, yarı yolda indirilen yaralılar, her şeyi bırakarak yola çıkmanın ve bir operasyondan sonra kesilen uzvu hatırlar gibi, her şeyi acı ile hatırlamanın azabı, sonra Bursa'daki ev, Çekirge yolu, ilk mektep, Ovanın güzelliği vs (2018b, s. 196).

Bütün bunlar film şeridi gibi hafızasında gelip geçecektir. Taşra mekânında sessiz, sakin yollardan, uzun ovalardan ve doğanın muhteşemliğinden bahseder Tanpınar. Sonuçta taşra oturup beklemenin mekânıdır. Tembelliğin, uyuklamanın, rüya halinde olmanın mekânıdır. Taşra mekânı düşlemenin mekânıdır, *BirYol*'da bu şöyle anlatılır: Onu her defasında görür görmez ürperdim, onda saadetlerin, hasretlerin, beklenen şeylerin bütün güzelliğini ve şiirini duydum (Tanpınar, 2011, s. 77). Tebdil-i mekânın ferahlığını duyar taşra mekânında Tanpınar. Taşra mekânının Tanpınar üzerinde iyi ve unutturucu bir tesiri vardır. Bir muharririn dediği gibi, falan yerde en kesif şiddetinde olan bir acı iki yüz kilometre daha ötede ve başka insanlar içinde biraz daha hafif ve daha kabil-i tahammül oluyor (2011, s. 78). Tanpınar taşra'ya giden yolları şöyle açıklar: işte o zamandan beri bu yol, birçoğu binlercesi gibi birkaç yüz metre sonra, küçük bir Anadolu köyünün inzivasında kaybolacağına hiç şüphe olmayan, bu küçük ve sade yol benim için mahiyetini değiştirdi (2011, s. 80).

Taşra mekânını gelenekle olan ilişkisi ile aldığımız bu kısım Tanpınar için inanışın ve dinin mekânı olarak da görmek gerekir. Bu ilişkiyi Tanpınar şu şekilde yansıtır: Sanki şiir, din, gurbet duygusu, hayat tecrübesi, birbiri ardınca yaşanmış hayatların rüyalarımızda birbirine karışmasına çok benzeyen bir yığın inanış artığı, bu dağları, dereleri onu için ilahi varlıklar yahut veliler haline getirmişti (Tanpınar, 2018a, s. 28). Taşra mekânını geleneğin zuhur ettiği kutsallıktan payını almış bir mekân olarak görürüz burada. Bu dağlar sadece adlarıyla memleketin bir köşesinde bir nevi “semâvât” rüyası görmüş gibidirler (2018a, s. 28). Bu mekâna semavi statüsünü veren taşra insanının yaşayış şeklinden doğmuştur. Bu yaşayış tarzı geleneği, tarihi, hatırayı ve hafızayı bağrında taşır. Geleneğin ve dinin terminolojisi mekâna yansıtılır. Bu yüzden taşra insanı için bazı mekânlar kutsallıkla ebedileştirilir.

Kutsallıkla ebedileştirilen bu taşra mekânın gündelik hayatı yine bu gelenekle ilişkisi dâhilinde belli olur: Her türlü kıyafette bir kalabalığın çarşı pazarını doldurduğu, saraç, kuyumcu, bakırcı, dükkanlarıyla senede o kadar malın girip çıktığı hanlarıyla, ambarlarıyla, eşraf ve ayanı, esnafı, otuz sekiz medresesi, elli dört camisiyle, İran transitin beslediği refahlı ve mamur Erzurum'la gördüğüm harap şehir (2018a, s. 30)...

Tanpınar'ın Şark'ta gördüğü biraz da cihan harbinden sonra yıkılan, felaketlere uğrayan mekânlarıdır. Bu savaş ve felaketler taşra halkının hafızasında derin yaralar bırakmıştır. Burada ölen insanların ve dökülen şehirlerin yanı sıra insanlar hafızasını ve belleğini yıkılan mekânlarla birlikte kaybetmişlerdir. Mekânın insan yaşamı üzerindeki etkisini bu bağlamda görebiliriz: Mekânla birlikte bir hayat tarzı da yıkılır. Harpten sonra Tanpınar'ın birkaç kişiyle sohbetinde şu anlatılır: Daha şehre girmeden, Aşkale'de yattığım hanın kahvesinde, esirlikten yeni dönen yanık yüzlü, tek kollu bir biçare bana giderken bıraktığı oğlu, karısı ve anasından hiçbirini, hatta evinin bile bulamadığı için, girdiği günün akşamında şehri terk ettiğini söyledi (2018a, s. 32). Bu vaziyet içerisinde yıkılan mekânların yeniden tanzimi yine bu halkın yaşam tarzıyla belirlenecektir. Elbette bu mekânın eriyip gittiği gerçeğini değiştirmez. Bu şehrin poetik algılanışında “ölümü mukadder göründüğü kazadan nasılsa kurtulmuş bir insana (s. 35)” benzetilir.

Taşra mekânın yaşam biçimi, gündelik hayatı yine gelenek ve din tarafından belirlenir. Şark imgelerinin ağır bastığı gündelik hayat bize halkın yaşamı algılama biçimiyle ilgili fikirler verir.

Halk tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silahlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı Kahve'de (Tebriz Kapısı'nda) Aşık Kerem, Battal Gazi hikayeleri okuyan, Geyik destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem zamanında olduğu gibi şiir müsabakası yapan, birbirine tarizli cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliğini öven, geçtiği yolları, gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikayecilerinin etrafında toplanır, yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş (2018a, s. 39)

Taşra asıl anlamını veren de bu gündelik hayattır. Gündelik hayatın ritmi içerisinde halk gelenekten tevarüs eden yaşam biçimini benimser ve eskiler gibi yaşamaya devam ederdi. Bu yaşam biçimi sığınacak bir liman, toplumun güvendiği hissettiği bir sığınak gibidir. Hayata damgasını basan da bu gündelik hayattır. Tanpınar'ın taşra mekânı Şark'ın gündelik ve hayat ve yaşam biçiminin zuhur edildiği bir taşra mekânıdır. Şark'ın yaşam biçimi taşra mekânlarının motifini oluşturacak olan şeydir. Bu yaşam biçiminden kendine ait yaratıcı damgasını yine bu halk basacaktır. Gelenegi anlamı onun donuk bir yapı olmamasından ileri gelir. Gelenek Tanpınar poetikasında değişerek devam etmek devam ederek değişmekle özdeşleştirilir. Gelenek tekrara dayanır, her tekrar bir öncekinin aynısı değildir. Her tekrar kendi yaratıcılığını da içinde taşır. Tanpınar'ın taşra mekânı bu tekrara ve yaratıcılığa sahip olması anlamında hatırayı ve hafızayı bağrında taşıyan, birçok kültürden yararlanan, yıkılıp yok olmaya yüz tutsa da aynı halk tarafından yeniden kurulan mekânlardır.

Modern şehir ve geleneksel/taşra mekânı karşılaşmasında Tanpınar'ın şehre ve taşraya mekân odaklı bakışını göstermeye çalıştık. Hülâsa edersek şehir, medeniyet kültürü; taşra gelenek kültürü etrafından konuşlanan bir yapıya sahiptir. Tanpınar için şehir fevkalade hızlı olması, yeni yapıların ve yeni hayat tarzlarının vuku bulması, dev mimari eserlerin ve musikinin başat olduğu bir yerdir. Taşra ise gelenek ve dinin damgasını bastığı hayat biçiminin daha sade, zamanın daha yavaş aktığı bir yerdir. Şehir dev mimari eser ve sanat müziği ise; taşra gelenek ve türküdür. Şehir insanının yaşam biçimi ile taşra insanın yaşam biçimi mekânı biçimlendirme ona anlamını verme gayesinde farklılık gösterebilir. Şehirdeki ilişkiler daha ihtiyatlı ve soğuk iken taşradaki ilişkiler teklifsizdir. Şehir ve taşranın ortak özelliği ise her iki mekân da belli bir yıkıntıdan muzdarip olmasıdır. İstanbul, Bursa gibi şehirlerde yangın, savaş, doğal afetler şehri talan ederken taşrada savaşlar, fakirlik, salgın hastalık aynı etkiyi göstermiştir. Şehirde toplumsallık daha karmaşık iken taşradaki ilişki yapısı daha sadedir. Şehir doğadan kopma ve ikinci bir doğa olma halindeyken; taşra doğayla bir bütün yapıya sahiptir. Şehir imgelerini modern toplumsallık belirlenirken; taşra imgelerinde dinin etkisi daha ağırdır. Bu görüş Tanpınar'ın yirminci yüzyıl başındaki taşra ve şehirleri metinlerine yansıttığı biçimiyle belirtilmiştir.

4.3.Bürokratik Mekân ve Fantastik Mekân

Her yeni mekân düşü, mevcudun, hâlin eleştirisinden doğmuştur. Ütopyalar yahut fantastik mekân düşleri mevcut mekânın çıkmazlarından yola çıkılarak oluşturulur. Ütopyalar “olmayan yer” olarak tanımlanır ama esasında yerin mekân haline gelebilmesi için bu mekânları iç nizamı toplumsallık ve ilişkisellik ile belirtilir. Ütopya daima mekân odaklı olduğu için mekânın sınırını çizmek nasıl bir toplumsallığın vuku bulmasını belirtmekle eşdeğerdir. Bu yerler genellikle “kurtarılmış bölge” yahut “adalar” etrafında konuşlandırılır. Bu yerlerin seçimi ise gelenekten tamamen kopmuş, yeni bir düşlemeye kapı açan mekânların tercihidir. Kent teorisinde belirttiğimiz gibi “mekânsal biçim” olan ütopyalar topluluğun ahlaki, kültürel, sanatsal, teknolojik vs. özelliklerini de yeni baştan betimler. “Mekânsal oyun” olan ütopyalar mevcut dil oyununun başka bir dil oyununa geçiş demektir. Dil oyunu tahayyül etmek yaşam biçimi tahayyül etmektir. Wittgensteinci anlamda dil oyununun anlamı onu nasıl kullandığımıza bağlı olarak değişecektir. Bu kullanım tarzını da toplumsallık belirler. Mekânsal yahut dil oyunu olan ütopyalar ya da fantastik mekânlar bu biçimi kullanırken ona kendinden menkul bir anlam vermek yerine yeni hakikatlerle birlikte ele alınırlar.

Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü'ndeki (SAE) mekânsal oyun, mevcudun-şimdinin eleştirisinden doğan kendi içerisinde hakikatleri barındıran, ironinin ve mizahın damgasını bastığı yerdir. Tanpınar bir ütopya mekânı çizmekten ziyade, mevcut olmayan, eleştiriden doğan –bu eleştiri mekânsallığın bürokratik biçimidir- fantastik mekânın ve toplumsallığın düşünüyü kurmuştur. Bachelard'ın dediği gibi “hayal yeniyse dünya da yenidir” (2017, s. 78). Ütopyaların yeni bir toplum ve anlayışı belirttikleri yerde distopyaya düşme tehlikesini de içinde taşır. Fantastik mekânlar ise düşlemenin ürünü olan, ironi, eleştiri, mizah gibi faktörleri içinde taşıyan mekânlardır. Ütopya gibi fantastik mekânlarda bir kapanmayla, kendi içinde kozmik bir yapılanmayla mümkün olur. Hülâsa, fantastik mekân mevcudun eleştirisi olan, belli bir fantastik kurgu mekânını koyutlayan, ironi, eleştiri ve mizahı bağrında taşıyan mekânlardır.

Tanpınar'ın mekân ve zaman düşünürü olduğunu belirtmiştik. Bunu birleştirdiği eseri ise *Saatleri AyarlaEnstitüsü*'dür. Bu eserde saat, zaman ve hayatla ilgili birçok aforizmayı/fragmanları görebiliriz: “Saat Allah'ı bulmanın en sağlam çaresidir”, “Cenab-ı hak insanı kendi sureti üzere yarattı; insan da kendine benzer yarattı” (s. 32), “saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman ayarı insandır, bu da gösterir ki zamanla mekân insanla mevcuttur” (s. 34), “bozuk bir saate, bir hastaya, bir muhtaca bakar gibi bakmak” (s. 36), “ayar, saniyenin peşinde koşmaktır” (s. 36), “kordonsuz saat, yularsız hayvan, nikahsız kadın gibidir”(s.192), “saat de insan vücudu gibidir” (s. 201), “müşterek zaman müşterek iştir” (s. 230), “hakiki insan zaman şuurudur” (s. 231) “refahın yolu sağlam bir zaman anlayışından geçer” (s. 201), “terakki saatin tekamülüyle başlar” (s. 240) vs. zaman, saat ve mekânla ilgili yarı ironi yarı hakikati barından fragmanlardır. Bu sözler müessesenin aynı zamanda sloganlarıdır. Halk bu sözleri bir süre hakikat olarak bakar ama fantastik mekân düşü yıkıldıktan sonra bu sözler alaya alınacaktır. Bu minvalde bu bölüm öncelikle bürokratik mekânın eleştirisi, fantastik mekânın kuruluşu ve düşüşü olarak kurgulanmıştır. Bu analizlere girişmeden önce kısaca romanın hikâyesini anlatmakta fayda var.

Hayri İrdal'in başından geçen bu tuhaf hikâye insanların, kurumların ve toplumun ironisini yapar. Hayri'nin kendi aile yapısından, ilk evliliğine, ilk eşinin ölümünden sonra ikinci evliliğine ve oradan Halit Ayarcı'yla tanışmasına ve enstitünün kurulmasına her yerde saatleri ayarlama istasyonları kurulmasına ve müessesenin anlamsızlığı fark edilip lağvedilmesine olan bu serencamda Tanpınar'ın zaman, saat ve mekân üzerine refleksiyonlarını da görürüz. Her şeyin evrensel yanlış anlaşılma ile anlaşıldığı bu romanda Hayri İrdal kendini bir dizi garip olaylar silsilesinde bulur. Ta küçük yaşta ailesi kendisini saatçi olan Nuri efendinin yanına verir. Burada saatlerle ilk karşılaşması sağlanır. Birinci dünya harbine katıldıkta sonra babasını kaybeder ve süfli bir kişilik olan Abdüsselam Bey'in yanında kalır. Abdüsselam Bey bin bir gariplikleri olan yıllar geçtikte bunayan bir kişiliği vardır. Hayri burada Abdüsselam Bey'in kızı olan Emine ile evlenir. Bu evde Abdüsselam Bey tarafından “muhabbet esiri” olmuşlardır. Oğulları ve kızları bir bir evi terk ederken Hayri'nin bir kızı olur. Bu kıza Abdüsselam Bey Hayri İrdal'in annesinin adını vereceksen kendi annesinin adını verir ve onu annesi gibi görür sık sık vasiyetname yazar. Abdüsselam Bey'in ölümünden sonra bu vasiyetnamelerde geçen sahte elmas mirası başını belaya sokar. Bu hadiselerden sonra kendisini mahkemede ve adli tıpta Psikanalizm üzerine çalışan Dr. Ramiz'in odasında bulur. Dr. Ramiz'e göre Psikanaliz çıktığından beri hemen herkes hastadır. Dr. Ramiz bu hastaya baba kompleksi teşhisini koyar bir süre nezaretinde refakat ettikten sonra baba kompleksi ile ilgili rüya görmesi halinde iyileşeceğini umar. Hayri İrdal Hastaneden çıktıktan sonra önce Posta Teşkilatında daha sonra hayali ispiritizma cemiyetinde muavin olur. Hikâyenin bundan sonraki kısımları kurumların eleştirisi ve fantastik mekânların düşünülmesiyle devam eder. En nihayetinde Halit Ayarcı ile tanışır, bu garip adamın hayatı üzerinde devrimci bir etkisi olacaktır. Halit Ayarcı ile birlikte içtimadaki eksikliğin modern zamanlarda verimli ve üretken bir saatleri ayarlama enstitüsünün yokluğu olduğunu keşfedip bu müesseseyi kurmaya çalışırlar. Halit Ayarcı ile birlikte Hayri İrdal'in hayatında değişiklikler olur: Değişme, koordinasyon, çalışma tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmi zihniyet, şarkla garp arasında ölçsüz mukayese yapma gibi yeni söz dağarcığı gelişir.

Kurumların, insanların ironisi olan bu kitap mekânın da ironisi olabilir mi? SAE'ne yaklaşımım bu problem üzerine olmuştur. Metnin analizinde aradığımız burada mekânın ironisinin fantastik mekânı düşlemek ve bürokratik mekânı eleştirmekle ne gibi bağı olduğu yönünde olmuştur. Hayri İrdal'in Halit Ayarcı ile tanışmadan evvel şu şekil yaşam sürer.

Onunla tanışmadan evvel Edirnekapı'daki evinde, her gün kapısını yoklayan yahut yolunu kesen alacaklılardan yani hayatın reel tarafından almıştır. Yaşamak denilen şey her şeyden mahrum olmak ve ıstırap çekmekse, her an küçülmek ve bunu nefsinde her lahza duymaksa, bir türlü aşamayacağı bir çemberin içinde durmadan çırpınmaksa, şüphesiz ben de benimkiler de en derin şekilde yaşıyorduk (Tanpınar, 2015a, s. 12)

Halit Ayarcı, Hayri İrdal'i gündelik hayattan, reel olan mekândan kurtarıp reel olmayan bir mekâna sürüklemiştir. Esasında bu gibi dert çemberinin içinden de çekip almıştır.

SAE'nün reel olmayan, fantastik dünyası bize mekânın reel tarafından çekip çıkartan mekân ferahlaması sağlayan bir yapısı vardır. Nihayetinde bu mekân reel değildir, insanın üzerinde fantastik kurgulara kurabileceği bir mekândır. Burada iç nizam ise gerçek hayattan değil hayali kaynaktan

beslenir. İyinin ve kötünün, doğrunun ve yanlışın yer değiştirebildiği reel hayatta yetenek belirtisi olmayan bir ses bu enstitünün bahsettiği hayatla bir sanat eseri olarak algılanır. Huzur'daki nostaljik mekân anlayışında mekânın yenilikçiliğine ve en modernine geçeriz SAE'yle. "Bu harap binanın yerinde yapılan aptmanlar göründe insan ister istemez teselli buluyor ben artık modern adamı, modern mimariyi, modern konforu seviyorum" (2015a, s. 57). Nostalji geçmişe referansla oluşturulurken yenilikçilik mevcuda ve geleceğe yönelik kurgulanır. Bu enstitü ile birlikte şehir planlamaya ve imara yeni bir boyut eklenir. Bu Enstitü'nün bazı kavramlar ve müesseseler terminolojiye girer. Bu enstitüde üç müdür, on bir şube müdür kırk yedi daktilo, iki yüz yetmiş kontrol memuru; yelkovan, akrep, zemberek, pandül ve mil birimleri; saat, dakika, saniye ve salise şubeleri vardır. Enstitünün hazırladıkları kitaplar: Ahmet Zamanı'nın Hayatı ve Eserleri, Lodos Rüzgârının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Etkisi, Saat ve Psikanalizm, Saat Karakterolojisinde İrdalMetodu, Sosyal Monizm ve Saat, Saniye ve Sosyete (2015a, s. 14). Kurumların, toplumsal yapının ve aynı zamanda akademi/yazar-çizer dünyasının da eleştirisi ve ironisidir bu kitap.

Enstitü aynı zamanda Türk Ceza Sistemini tiye alan bazı düzenlemeler ve cezai müeyyidelere de getirir. Müessesenin hazırladığı gerçek-dışı, vidolu, zamlı, tenzilatlı, ikramiyeli ve kolektif nakit ceza sistemi karşısında suçlu, kontrol memurundan bunu işitir işitmez, evvela şaşırıyor, sonra işin mantığındaki sağlamlığı görünce gülmekten kırılıyordu (2015a, s. 15). Buradaki gerçek-dışı unsurlar şizoid karakterlerinden dünyasında son derece gerçekçi görünür. Nihayet yeni bir hayat tarzıyla bu müessese batılı nizamlarla halk saatini ve zamanını ayarlamaya and içmiş gibi görünür. Reel hayatta her şeyin tersine dönmüş halidir enstitü. Bu enstitü yeni kurallara göre oluşturulmuş, harpten çıkmış bir halkın ihtiyaçlarını karşılamaya yöneliktir. Cumhuriyet devri inkılaplarının da eleştirisi olan bu kitap enstitünün esasında yenilik getiren bir inkılap olduğunu da gösterir. Türkiye'deki inkılapların toplum ihtiyaçlarından olmaktan ziyade modernleşme, batılaşma pahasına yapıldığını göz önünde serer enstitü.

Burada saatlerin ve zamanın ev üzerine, mekân üzerine, yaşam tarzı üzerine etkisini değinmek gerekir. Bu yapıtta bazı hakikatler fantastik mekân oluşturmada tersine çevrilmiş gibi durur. Eşyaların, insanların ve mekânların birbirini etkiledikleri bu evrende saat "sahibine temessül eder, onun gibi yaşamaya ve düşünmeye başlar. Eski bir şapkadan ve ayakkabıdan sahibinin bütün huyunu ve alışkanlıklarını, hayatındaki aksaklıkları ve ıstırapları görmek mümkündür (2015a, s. 16). Sonuçta eski bu saatler üzerine kurulmuştur (2015a, s. 23). Eşyalar bir kişilik ve kimlik atfedilir. Evdeki eski bir saat evlilik yahut ecinnilere karışmış bir şey olarak tasvir edilir:

Evimizde, üst katın sofasında babamın her başı sıkıldıkça satmaya kalkıştığı fakat anlatacağım sebepler yüzünden bir türlü satamadığı büyük ayaklı duvar saati vardır. Duvardaki küçüklü büyüklü yazı levhaları, yerdeki hasırlar, onların serin ve rutubetli kokusuyla oda ve merdiven kapılarındaki kalın perdelerle beraber evimize küçük bir mescit hali veren bu saat babama dedesinden miras kalmıştır.

[Babama atılan iftiralardan sonra] saatin düşmanı olmuştum. Halbuki güzel saatti. Kendi halinde kimsenin işine karışmadan, kervanını kaybetmiş bir mekkâre gibi başıboş, dalgın dalgın yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinden koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur, sonra ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vakayı birdenbire ilan ederdi... Bilhassa İbrahim Bey'in vefat ettiği gece, belki de hemen aynı sulara, haftalardır işlemeyen saatin birdenbire derin sesiyle vurmaya başlamasından sonra bu korku hepimizin için yerleşti. Annem ayaklı saatten mübarek diye bahsetti. Babam dindarlığına rağmen menhus adını koydu. Menhus veya mübarek bu saat çocukluğumun bir tarafını zapt etmiş gibidir (2015a, s. 28).

Bu gibi eşyanın kişileştirilmesi ve kimlik kazandırılması ilerde Hayri İrdal'in şizoidliği üzerine aleyhte olarak kullanılacaktır.

Dr. Ramiz'in hayali kitabı Saat ve Psikanalizm, saati ve zamanı psikanalitik yöntemle ele alır. Saat ve zaman cinsiyet, libido, ödipos kompleksi gibi kavramlarla incelenir. Dr. Ramiz'in bu metodu bürokratik yapıda yenilikçiliği ve farklılığı koyutladığı için dikkate alınmaz. Esasında ilk hastası da Hayri İrdal'dir. "Doktor Ramiz'in odası alt katta idi. Tek penceresi bahçe duvarına bakan dar, sefil bir oda. Duvarlardan birinde musluğu iyi kapanmayan bir lavabo vardır. Elini yıkadıktan sonra şöyle dedi: Burada beni sevmezler, lafımı da hiç dinlemezler" (2015a, s. 108) Dr. Ramiz bu odada Hayri İrdal'e baba kompleksine ikna etmeye, hatıralarında ve rüyasında bunu ispatlayacak emsalleri bulmasına

yardım etmeye çalışır. Buradaki psikanalitik tedavinin etkisiyle Hayri İrdal psianalizmle ilgi birçok şey öğrenir. Enstitünün bina yapısı ve tasarımı burada öğrendiği şuur, şuuraltı, şuurdışı gibi katmanları olan psikanalitik mekân kavramlarıyla oluşturulur. Psikanalizm insanın beynin katmanlardan oluştuğunu, şuur etkileyen birçok faktörün olduğunu söyler bunlar bilinç altı, bilinç dışı gibi psikanalitik kavramlardır. Bu teorinin mekânsal temsili ise Saatleri Ayarlama Enstitüsüdür.

Psikanalitik teorinin mekâna yansması olan enstitünün kurucularının da şizoid karakterler olduğunu söylemek gerekir. Bu yer gerçeklik ve gerçek-dışının ayırt edilemediği, mekânsal düzlemin reel hayatla bağlantısı olmadığı bir yer haline gelecektir. Amacı ise toplumun esasında ihtiyacı olmayan bir göreve yerine getirmesidir: Saatleri ayarlamak. Sonuçta Hayri İrdal Halit Ayarcı ile tanışmadan evveli yaptığı iş bir ispiritizma cemiyetinde görevli muavin olarak çalışır. Bu cemiyetin ruh çağırma, ruhlarla irtibata geçme gibi gerçek dışı bazı yönelimleri vardır. İspiritizma Cemiyeti, spiritüel dünyanın mekânsallaşmış hali, gerçek-dışının mümkünatının olabileceği bir cemiyettir. Böyle cemiyetler, daha ziyade beraberce yalan söylenip, beraberce aldanıp, hoşça vakit geçirmek isteyen insanların işidir (2015a, s. 155). İspiritizma Cemiyeti, ruh âleminin de kendi mekânsal düzlemi ve kendi toplumsallığı olabileceğini kanıtlar. Burada enstitüyü hazırlayan fantastik mekâna götüren ön hazırlıkları da görmüş oluruz.

Enstitü binası psikanalitik teoriden tevarüs edilerek şu şekilde tasavvur edilir: “Bu binanın, asansör ve merdivenlerinin çıktığı pilpâyeler ve sütunlardan başka bir şey bulunmayan, sadece üstü kapalı bir teras halinde bıraktığımız ikinci katı doğrudan doğruya bir taraftan Süleymaniye’deki eve diğer taraftan Doktor Ramiz’in izahatına bağlıdır” (2015a, s. 143). Bu binanın yapımı yenilik ve modernleşme namına bürokratik mekânı göstermek ve “boş bir oda ve salon kendi fonksiyonunu yaratır” nosyonuna dayanmak ve fantastik mekân kurgusunu yapmaktır. Enstitünün kadrosu, işleyişi, görev tanımı ve binasını yapmak için çeşitli bürokratik kurumlarla irtibata geçilir. Kadro ve idari işleyiş bittabi kurumu açanların hısım akrabasından olmak üzere anlaşılır. Bu bürokratik mekânın eleştirisidir aynı zamanda. Bürokrasi için yine yarı gerçek yarı sahte bir iki ismin sözü lafzedilir: “Bürokrasi asrında yaşıyoruz, Spingler’denKayserling’e bütün filozoflar bürokrasiden bahsederler. Hatta ben derim ki bürokrasinin asıl kemal çağı, istiklal devri bu devirdir (2015a, s. 275). Bir bürokrat da mekân ne kadar dandik olursa olsun orada bir iş ve işleyişin nasıl yapılacağını bilen insandır. Bu bürokratik yapı bürokratik insanı da doğuracaktı. Bürokratik insan “insan dışılaşmış” makinemsi bir yapıdır. Enstitünün ön gördüğü personel tipi de saat gibi konuşacak fazla söze gerek duymayacak plak-insan modelidir. Bu fantastik mekân düşünün getireceği yaşam biçimi de her şeyin yenilikçi, fonksiyonel bir yaşam biçimidir.

SAE insanlara zaman şuurunu vermek, zamanın mekanize bir şekilde bölünmesini sağlamak, modern kurum ve kuruluşların işlerini kolaylaştırmak için oluşturulmuş gerçekliğin ironileştirilmiş halidir. Fantastik mekân düşü ile eleştiri yapmak imkânını sağlar. Halit Ayarcı modern bir girişimcidir. Ayarcı’nınmentalitesi yeni olan her şeyin değerli olacağını ifade etmektir. Modern bireycilik mitinin tecelli etmiş hali, atılımcı, modern bir iş adamıdır Ayarcı. Doktor Ramiz’in ifade biçimiyle şark Faust’udur. Faust bilgi için ruhunu şeytana satan en nihayetinde bütün ilimleri öğrendikten sonra modern şehir miti olan müteahhitçiliğe kadar birçok merhaleden geçer. Koca koca binalar yapar, şehir onun elinin altında modern anlamını bulur. Bilgi için ruhunu şeytana satmanın sonucudur modern şehir. SAE’deki girişimcilere de bu minvalde bakmak daha doğrudur.

Enstitü binasının temel teşkil ettiği esas soru şudur: Saat, zaman ve ayar fikrini binanın içine ne suretle ifade edebiliriz? Bu bapta, çeşitli mimari projelerin değerlendirilmesi yapılır. Birçok projeyi değerlendiren Ayarcı ve İrdal kafasındaki hakikatlerle projelerin örtüşmediğini bildirirler. Esasında İrdal’a göre “saat fikri binanın bünyesine girerse, bina binalıktan çıkar” diye düşünür” o zaman amaç klasik bina yapmaktansa tabir caizse tezli bina yapmaktır. Tezli bina, mekânın yeni değerlere göre yapılmasını koşullar. Yapılacak olan bina hem yenilikçi hem de modern olmalıdır. İrdal’a göre “bir yapı her şeyden evvel kütledir (2015a, s. 259). Esas mesele bu kütleye şeklini vermek, kafadaki planı buraya yansıtmaktır. Saat şeklinde bina, zamanın önemini de göstermesi gerekecektir. Gelen projeleri beğenmeyen Ayarcı işi Hayri İrdal’ın kucığına atacaktır. İrdal’ın ilk aklına gelen cebindeki köstekli saatin yansması olan bir bina dikmek olacaktır. Bu bina yuvarlak olacaktır her iki cephesi de saatin belli bir aralığını gösterecektir:

Sağlam merdivenleri de içine alan dört blok ayaktan büyük şişkin, kabarık bir saate benzeyen bir binaya çıkılacaktı. Saatin yüzü ve arkası asıl cepheden olacaktı ve yan tarafları da bina boyuna inen pencerelerin çizgisini süsleyecekti. Böylece her iki cepheye de on iki saati gösteren büyük işaretler koyacak asıl kadronun bulunduğu büyük cephenin ortasında da ayaklardan çıkan büyük kapı bulunacaktı (2015a, s. 361).

Bu fikrini Pakize'ye açan Hayri İrdal aşırı övgüye mazhar olur. Çoğu zamandır alışkanlık üzere “Pakize'nin beğendiği bir şey kesin kötü olur” düşüncesiyle bu fikirden vazgeçti. Bina yuvarlak olacaktı çünkü saat yuvarlaktı. Ama yuvarlak olmayan dörtgen saatler de vardır. Her “namuslu bina” gibi enstitü binası da dörtgen olacaktı. Bu gergefte “binalıktan çıkan, yani onun kanunlarına riayet etmeyen bir bina, pekala saat fikrini insana verebilir” diye düşünür İrdal (2015a, s. 358).

Binanın modern ölçülere, yenilikçilik anlayışına göre yapılması bina karşısında insanların durup zamanı ve vakti düşünmesi amaçlanmıştır. Öncelikle bina modern zaman esasında zamanı mekanik bir şekilde düşünme zamanıdır. En yüksek faydayı ve üretimi sağlamak için zaman saatlere bölünmelidir. “Vakit nakit”tir sözü modern zaman felsefesinin anahtarını verir. İrdal'ın de bu projesi çalışkanlığı, işleyişi ve zamanı insanlara düşündürmek şeklinde amaçlanarak yapılmıştır. Projenin ayrıntıları devam eder:

Böylece altı metre yüksekliği olan kapının giriş taşından bir buçuk metre aşağıda başlamak üzere, iki tarafın taş perdeleri pek az farklı bir nispetsizlikle asıl kapı boşluğunu yapacaklardı. Bu suretle sağ taraf boşluğu sol taraftan biraz daha yüksekçe olacak, fakat her iki taraf da, somaki taşın kapının perde pervazına yakın yerde bile insan boyundan biraz yüksekte asılacaktı. Taş perdelerin kenar kıvrımları arasında akreple yelkovanın düz millerini, yine işlenmiş, hatta savatlı tunç, belki de çelik ve tunç karışık kalın çubuklar verecekti. Üstünde, perdenin iki ucu birleştiği düzlükte de yine böyle bir madenden büyük bir rakkas kalın mihveri etrafında fakat bu sefer ucu yukarıya çevrili, durmadan sağa sola giderek ayar fikrini temsil edecekti. Kapının üstüne koyacağımız sayvanın yapacağı gölgede yeşil somaki, beyaz mermer, kararmış tunç iyi bir renk tesiri bırakacaktı (2015a, s. 364).

Temel fikir artık oturmuş oldu, bina hem zaman fikrini, hem saat ve ayar fikrini verecek şekilde oluşturulacaktı. Bu binanın modern şehrin merkezi yapısı olması öngörülür. Keza yenilikçi üslubu ile tamamlandıktan sonra “saat evler” fikri de gündeme gelecektir. Enstitü binasının getirdikleri, evlerin de saatlere benzeyeceği yeni yapılar üretmektir. Fantastik mekân düşünün merkezi olan enstitü toplumun yaşayış şeklinin de yavaş yavaş değişeceğini öngörür. Bina yavaş yavaş şekillenirken 720 metrekairelik hol sorun olarak durur: “Ve böyle bir üst kat, Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün kendisiyle gayet uygun düşüyordu. Nasıl kendimize iş bulmak için bu enstitüyü kurduysak bu üst salonu da öylece holün büyüklüğünün zaruri kıldığı, dört sütuna iş bulmak için yapacaktık” (2015a, s. 365).

Bu geniş holdeki sütunlarla birlikte mekânın saate benzer temsili de eklenmiş olacaktır. Yine hayali olan Ahmet Zamanî Efendi'nin büstü birinci kata yapılacaktır. Zaman temsil mekânı olan enstitü yenilikçi yapısıyla fantazmagorik bir düşlemenin ürünü olacaktır. Fantazmagori aldatıcı mekân ifade eden kavramdır. Enstitü de fantazmagori ürünü olan aldatıcı mekân olarak anılacaktır. Enstitünün zemin katı tasarlandıktan sonra diğer katların tasarlanması yapılır:

Çalışacak arkadaşlarımızın pencereden başlarını çevirdiği zaman biraz çiçek görmesi ve hiç olmazsa ikinci katın avluya bakan pencerelerinin ışık alması ancak bununla kabildi. Bu bahçenin de gerek cephe kapısının bahçesi gerek altı numaralı pavyonun önündeki bahçe gibi saat şeklinde tarh edilmesini kararlaştırdım (2015, s. 366).

Enstitünün modern görünümü ve yenilikçi olması için modern kentlerdeki gökdelenler örnek teşkil eder. Bu gökdelenlerin –babil kulesi- en üst katında küçük bir bahçe ya da tarım alanı vardır. Bu bahçe alanı yaşam alanı olarak adlandırılır. Doğadan kopuşun simgesi olan bu mekânlar yenilikçiliği ile enstitüye bir örnek olur. Enstitü binası Doktor Ramiz'in psikanaliz tedavisinde kullandığı metaforun hareket eder. Bilinç eve benzer, bilinç gibi evin de bilinçaltı ve bilinçdışı vardır. Bu enstitü de insanlara zaman bilincinin labirentlerinde gezme izlenimi sağlayacaktır. Aynı zamanda enstitü binası saatin çark ve dişlilerini fark etmesini sağlayacak şekilde dizayn edilmiştir.

Bina böylece tamamlanmış olacaktı. Enstitü binasına gelen tepkiler ise mekânın yenilikçiliği karşısında övgüler düzecekti: “yeni, başından sonuna kadar, akıl almayacak kadar yeni. Yaşasın yenilik!”, “kokmuş ve klasik şekillerden ayrıldığıımız için bahtiyarım”, İşte Türkçede yeni sentaksın başladığı devirde yeni mimari de feyzini verdi. Devrik cümle düşmanları bakalım Hayri İrdal’ın karşısında bakalım ne yapacak” (2015a, s. 372).

Yeni muvaffakiyetlerin hâsıl olduğu modern dönemlerde böyle bir girişime atılan enstitü fantazmagorik ürününü ortaya koymuş oldu. Enstitü ile birlikte fantastik mekân düşü olan “saat evleri” de gündeme gelmişti. Bu evler tek tip evlere dönüşecek olan enstitü modelini örnek alan evlerdir. Tanpınar’ın burada yapmış olduğu eleştiri de modern zamanlarda birbirine benzeyen evlerin, ev olmaktan çıktığı insanın özel hususiyetlerinin ortadan kalktığı bir zamanda bu tenkidi yapmış olması takdire şayandır. Bu eserle birlikte kitlelerin fantazmagorik düşlerinin yansması olan modern yenilikçilik anlayışı da eleştirilmiş olacaktır.

Eserin sonunda bütün bu tartışmalardan bıkan girişimci, şark Faust’u Halit Ayarcı “aldandığını” söyleyecektir. Bütün bu girişimleri, fantastik ve bürokratik mekân düşlerinin de içinin boşaldığını hisseder. Bu dünyada yeni bir şey var ona inanmak gerekir diyen Halit Ayarcı neden aldanmıştır? Yenilikçiliğin yanılsamasına mı kapılmıştır? Faust gibi ruhunu kaybetmenin ıstırabını mı yaşar? Bu aşamadan sonra enstitü ve enstitü fikir çöküşe geçer. Bürokratik mekânın eleştirisi ve fantastik-yenilikçi mekânın temsili olan enstitü de toplumun hiçbir ihtiyacını karşılayamadan lağvedilir. Eski-yeni, zaman-mekân tartışmasının enstitü fikri ve binası üzerinden veren bu eser yenilikçi modern toplumun halet-i ruhiyesini ve inkılâpla birlikte gelen bürokrasi fikri ve mekânının eleştirisini sunar.

Sonuç

Modern İstanbul'un şehir planlamasında Tanpınar, Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar komisyonunda Şimkeşhâne ve Hasanpaşa hanı civarındaki yıkımlar için bu komisyon kurul tarafından oy birliğiyle yıkılmasına lehte oy kullanmış (Gül, 2018, ss. 206, 261). Tanpınar'ın eski tarihi binalar ile ilgili kavrayışı onların daha iyisi yapılsa bile asla yıkılmaması gerektiği yönündedir. Komisyonla ilgili net bilgilere ulaşamadığım için bu tarihi yerlerin yıkımı için alınan kararda -1956 yılı- hangi saikler etkili oldu, onu bilmiyorum. Bu kurul Tanzimat döneminde eski-tarihi eserlerin korunması ve şehir imarı için oluşturulmuştur. Kurulun amacı “yurt içindeki eserlerin korunması, bakım, onarımlarına dair ilkeler belirlemek, uygulamaları denetlemek ve anlaşmazlıkları değerlendirmektir” (Dişli & Günel, 2020, s. 5). Böyle bir durumda Tanpınar'ın yukarıda gösterdiğimiz şekilde mekâna ve şehre noltaljik ve estetik tutumu ile arasında paralellik görülmez. En nihayetinde bütün çelişkileri ile birlikte Tanpınar metinlerinde mekân hassasiyeti ön plana çıkar.

Tezi oluştururken hedefim Tanpınar yorumları çoğulluğundan hareket ederek yeni bir şey söylemek üzere olmuştur. Doğru Tanpınar okuma kılavuzu sunmadığımız gibi bu sadece yorumlama çoğulluğundan sadece birisi. Bu incelemede öncelikle insanın varoluşunun yorumlanmasından hareketle mekânın önemi haiz bir entite olduğu gösterilmiştir. Heidegger bahsinde ayyuka çıkan bu yorumla şüphesiz insan bir mekân varlığıdır. Bir yer inşa etmek oraya kimliğini, benliğini, kültürünü yansıtmak demektir. Tanpınar büyük eserlere baktığında bu anlayışı görüyordu. “Cedlerimiz inşa ederken aynı zamanda ibadet ediyorlardı”. Eski insanlar gibi Tanpınar da taş üstüne taş koyarak kendi poetik dünyasında edebi bir köşk inşa etmiştir. Yaratıcı olarak dil, bu inşa sürecinde gâh fantastik mekânlar gâh kasvetli huzursuz mekânlar inşa etmiştir. Bu minvalde Tanpınar dil vesilesiyle mekânın ruh hallerine göre biçimlendiğini kavramış ve insanın ontolojik duruma tercüme etmiştir.

Tanpınar metinlerinde manzara, silüet, şehir motifi olduğu kadar ev yani insanın dünyayla ilk iletişim kurduğu yer de vardır. Dış mekân üzerine olduğu kadar iç mekân üzerine de yazıp-çizen Tanpınar'da mekândaki eşyalara olan hassasiyeti dikkat çekicidir. Bachelarddolap, çekmece, tavan arası, sandık yazdığı gibi Tanpınar saat, gardırop, maşrapa, sürahi üzerine yani iç mekânın poetikası üzerine yazmıştır. Tıpkı Baudelaire'in çekmecedan tarih çıkardığı gibi Tanpınar da saat'ten halkın zamanı algılayış şeklini ve yaşam tarzını çıkarabilmiştir. Bu anlamda Bachelard'an hareketle Tanpınar'ın iç mekân üzerine yazdıkları da insanın varoluşunun bütün veçhelerini açığa çıkaran şeydir.

Manevi dünyanın, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açtığını fark eden Tanpınar cami, medrese, gibi mekânların insan maneviyatındaki mekân anlayışlarının yeryüzüne tecelli etmiş halini görür. Bunu da şehirler üzerine kitabının bütün ayrıntılarına sızmış olarak buluruz. Mekânlar adeta metafizik yönüyle aktarılır. Geometrik mekânın ötesinde toplumsallığa, tarihselliğe, hafızaya, görünmeyene olan vurgu ön plandadır.

Tanpınar mekânı palimpsest bir bütün olarak okur. Edebiyat eleştirisinde de kullanılan bu metaforla mekânlar bir başka mekânı devralarak devam eden anlam taşıyıcıları olarak karşımıza çıkar. Mekân dipsiz anlam kuyusudur, ona anlamını veren şey ise yaşayış ve algılayış biçimi olduğu gibi tarihten gelen aktarımların da sonucudur.

Bu anlam mekân temsilleri hususunda karşımıza çıkar. Lefebvre'in mekân algıyışı her ne kadar Tanpınar'ın mekânı kullanma ve anlama tarzından farklı olsa da mekân temsilleri düşüncesi ile bağlantı kurulabilir. Lefebvre öncelikle mekâna ürün, üretim, meta perspektifinden bakar. Nasıl diğer alanlarda toplumsal, ekonomik, kapitalist ilişkiden bir ürün meydana geliyorsa mekân da üretilen bir şeydir. Pratik mekân, mekân temsili ve temsil mekânların bulunduğu triyalektik durumdan bahsederLefebvre. Bunun ilki gündelik yaşadığımız mekânı kapsar. Tanpınar'da da gündelik pratik mekânların izlerini buluruz. Ankara üstüne olan metninde ise mekân temsillerinin boş arazi üzerinden yükselliği ve bir anlam huzmesiyle birlikte oluştuğunu gözlemleriz. Modernleşmenin yahut yeni Türkiye'nin mekân temsilleri olacak bu mekânlar sembolik anlamlarıyla anılacaktır. Tanpınar'ın fantastik mekân kurgusu olan Saatleri Ayarlama Enstitüsündeki bina ise dilsel ütopyalardan doğan temsil mekânlarıdır.

Novalis'in veciz sözde dediği gibi "bütün dönüşler yuvayadır." Bu minvalde bütün bitişler başlangıca atıftır. Bu serencamda Tanpınar'ın şehir ve mekân görüşlerini ele almak için teorik olarak şehir ve mekânın ne demek olduğunu göstermeye çalıştık. Her kentin kendine ait bir tarihi vardı. Kent gündelik hayat ve farklı yaşam biçimlerinin vuku bulduğu Tanpınar metinlerinde medeniyetle birlikte düşünüldüğü bir yerdir. Mekân ise Bachelard'ınpoetik olarak ele aldığı şekilde ontoloji ve fenomenoloji ile birleştirilip Tanpınar metinlerindeki ontolojik olarak rabıta içinde gösterilmeye çalışılmıştır. Bir mekân düşlemek, mekân odaklı düşlemek ve onu poetize etmek Tanpınar metinleriyle birlikte bir kontekste konuşlandırılmıştır.

Nihayetinde sosyoloji, felsefe, kent sosyolojisi ve edebiyat disiplinlerinden faydalanılarak oluşturulan bu tez, Tanpınar'ın metinlerindeki birçok meziyetlerinin yanı sıra mekân ve kent düşüncelerine yönelmiştir. Tanpınar metinlerindeki mekân ve kent salt maddi bir çözümleme olarak tarih, hafıza, metafizik çözümlemelerle de desteklenmiştir. Salt maddi bir dünyada yaşamadığımız gibi mekân ve kent tecrübelerimiz de salt maddi değildir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2014). *Minima Moralia Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar* (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.; 8. bs). Metis Yayınları.
- Akkach, S. (2021). *Kozmoloji ve Mimari: İslam Gelenegi ve Tasarım Süreci Üzerine Okumalar* (Dr. M. E. Tümer, Çev.). Nefes.
- Alıcı, Y. (2019) İki Bakış Arasında Beş Şehir: Beş Şehir'i Tanpınar ve Manguel Zaviyesinden Okuma Denemesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(89), 351-371.
- Amin, S. (2014). *Avrupa Merkezçilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi* (M. Sert, Çev.). Yordam Kitap.
- Aristoteles. (1975). *Politika* (M. Tunçay, Çev.). Remzi Kitapevi.
- Aristoteles. (2018). *Poetika* (S. Rifat, Çev.; 1. bs). Can Yayınları.
- Atılğan, Y. (2018). *Aylak Adam* (1. bs). Can Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İthaki yayınları.
- Bahtin, M. (2018). *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (C. Soydemir, Çev.; 3. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1991). *Modernlik ve Müphemlik: Modernity and ambivalence* (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı.
- Bektaş, C. (1996). Kent ve Kültürü: Cogito. *Yapı kredi yayınları*, 8, 91-97.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.; 4. bs). YKY.
- Benjamin, W. (2014). *Son Bakışta Aşk* (N. Gürbilek, Ed.; 7. bs). Metis Yayınları.
- Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.; 25. bs). Metis Yayınları.
- Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi: Bir Şiir Teorisi* (F. B. Aydar, Çev.; 1. bs). Metis Yayınları.
- Borges, J. L. (2001). *Alef* (F. Akerson, Çev.; 3. bs). İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). *Dünyanın Sefaleti* (L. Ünsaldı, Çev.). Heretik Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. B. Aydar, Çev.; 1. bs). Metis Yayınları.
- Cansever, T. (1997). *İslâm'da şehir ve mimarî*. İz Yayıncılık.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt* (S. Kıvrak, Çev.; 1. bs). Kolektik Kitap.
- Dellaloğlu, B. F. (2013). *Modernleşmenin Zibniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişişmi*. Ufuk Yayınevi.
- Demir, G. Y. (2015). *Dilin Belirsizliği Sosyal Bir Fenomen Olarak Dil*. İthaki yayınları.
- Demiralp, O. (2000). *Kutup Noktası: Ahmet Hamdi Tanpınar* (2. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Dickens, C. (2016). *İki Şehrin hikayesi* (M. Arvas, Çev.). Can Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (F. B. Aydar, Çev.; 1. bs). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dişli, G., & Günel, G. (2020). Türkiye'de Gayrimenkul Eski Eserler Anıtlar Yüksek Kurulunun Oluşumu, Gelişimi ve Kararlarının Günümüz İlke Kararlarıyla Kıyaslanması. *GRID - Architecture Planning and Design Journal*, 3(1), 2-27. <https://doi.org/10.37246/grid.653315>
- Durkheim, E. (2012). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları* (C. B. Akal, Çev.; 3. bs). Dost Kitabevi Yayınları.
- Durkheim, E. (2014). *İntihar* (Ö. Ozankaya, Çev.). Cem Yayınevi.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı: Giriş* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

- Ergut, E. A., & İmamoğlu, B. (Ed.). (2010). *Cumhuriyetin Mekânları Zamanları İnsanları* (1. bs). Dipnot Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4* (F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Başka mekânlara dair. İçinde F. Keskin (Çev.), *Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2* (4. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları: Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri* (A. Terzi, Çev.). Metis.
- Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (H. Arslan, Çev.; C. 1). Paradigma.
- Giddens, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi* (Ü. Tatlıcan, Çev.). Paradigma.
- Goytisolo, J. (2006). *Yeryüzünde Bir Sürgün* (N. G. Işık, Çev.; 2. bs). Metis Yayınları.
- Göle, N. (2008). *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*. Metis.
- Gül, M. (2018). *Modern İstanbul'un Doğuşu—Bir Kentin Dönüşümü ve Modernizasyonu* (B. Helvacıoğlu, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Gülhan, S. T. (2013). Özgürlüğün Coğrafyası: Mekânsallığın Triyalektik Praksisi ve Bütünsellik Arayışına Dair Bir Tahlil/Geographies of Liberation: Trialectics of Spatial Praxis and Some Ideas on the Search for a Totality. *Mülkiye Dergisi*, 37, 31-70.
- Gülhan, S. T. (2020). Kentsel Kuramın Yüzyıllık İncicamı: Sinan Tankut Gülhan'la Mülakat Strata: İlişkisel Sosyal Bilimler Dergisi. *Phoenix yayın*, 3, 131-146.
- Güneş, M. (2018). *Şebre Yansıyan Medeniyet Edebiyata Yansıyan Şehir: Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir*. Hece yayınları.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge* (1. bs). Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2000). *Sessizğin payı: Denemeler*. Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2020). *İkinci Hayat Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler* (1. bs). Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2017). *Şiddetin Topolojisi* (D. Zaptçıoğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Hanoğlu, M. Ş. (2006). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Zihniyet, Siyaset ve Tarih*. Bağlam Yayıncılık.
- Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları* (Z. Gambetti, Çev.). Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2012). *Paris, Modernitenin Başkenti* (B. Kınçer, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Sermayenin Sınırları* (U. Balaban, Çev.; 1. bs). Sel Yayıncılık.
- Heidegger, M. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma* (D. Özlem, Çev.; 2. bs). Paradigma Yayıncılık.
- Heidegger, M. (2001). Messkirch'in 700. Yılı (L. Baydar & N. Nalbantoğlu, Çev.). *Defter Dergisi*, 42, 45-52.
- Heidegger, M. (2011a). *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.; 2. bs). De Kİ Basım Yayım.
- Heidegger, M. (2011b). *Varlık ve Zaman* (K. H. Ökten, Çev.; 2. bs). Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2013). *Düşünmek Ne Demektir?* (R. Şentürk, Çev.; 2. bs). Paradigma Yayıncılık.
- Işın, E. (2003). *A'dan Z'ye Ahmet Hamdi Tanpınar* (1. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Jacobs, J. (2017). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı* (B. Doğan, Çev.; 3. bs). Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (N. Plümer & A. Gölcü, Çev.; 1. bs). Nirengi Kitap.

- Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu* (F. B. Aydar, Çev.). Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (2015). *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*. Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2009). *Ankara* (26. bs). İletişim Yayınları.
- Karatani, K. (2017). *Metafor Olarak Mimari* (B. Yıldırım, Çev.). Metis Yayınları.
- Keskin, Ş. (2014). *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi* (1. bs). Dergâh Yayınları.
- Koç, Y. (1984). *Determinizm ve Mekân*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kollektif. (2008). *Tanpınar'ın Dünyasında Bursa: Taşlarda Gelen Rüya*. Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Küçükömer, İ. (1969). *Düzenin Yabancılaşması: Batılaşma*. Ant Yayınları.
- Lefebvre, H. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi—I* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II - Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri* (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.; 4. bs). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz—Mekân, Zaman ve Gündelik hayat* (A. Lucie Batur, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Levinas, E. (2006). *Ölüm ve Zaman* (N. Başer, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lukács, G. (2003). *Roman Kuramı* (C. Soydemir, Çev.; 4. bs). Metis Yayınları.
- Manguel, A. (2016). *Tanpınar'ın İzinde Beş Şehir* (S. Okyay & K. Kutlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Marx, K., & Engels, F. (2014). *Komünist Manifesto* (L. Kavas, Çev.). İthaki yayınları.
- Mengüşoğlu, T. (2012). Fenomenoloji Felsefesi. *Felsefe arşivi*, 1, 47-74.
- Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a* (29. bs). İletişim Yayınları.
- Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği* (G. Koca & T. Tosun, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Nalbantoğlu, H. Ü. (2001). Teknoloji, Sıkıntı ve Öteki Şeyler. *Defter Dergisi*, 42, 53-79.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç İstenci* (N. Epçeli, Çev.; 3. bs). Say yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Özel, İ. (2017). *Of Not Being a Jew*. Tiyo yayınları.
- Park, R. E., & Burgess, E. W. (2015). *Şehir: Kent Ortamındaki İnsan Davranışlarının Araştırılması Üzerine Öneriler* (P. Karababa Kayalığıl, Çev.). Heretik Yayınları.
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay, Çev.). Everest yayınları.
- Pirenne, H. (2010). *Ortaçağ Kentleri Kökenleri ve Ticaretin Canlanması (Les villes du moyen age: Essai d'histoire économique et sociale)* (Karadeniz, Şadan, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ritzer, G. (2016). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (F. Payzın, Çev.; 4. bs). Ayrıntı Yayınları.
- Scott, J. C. (2008). *Devlet Gibi Görmek: İnsanlık Durumunu Geliştirmeye Yönelik Projeler Nasıl Başarısız Oldu?* (N. Erdoğan, Çev.). Versus Kitap.
- Sennett, R. (2008). *Ten ve Taş; Batı Uygarlığından Beden ve Şehir* (T. Birkan, Çev.; 3. bs). Metis Yayınları.
- Sharr, A. (2013). *Mimarlar İçin Heidegger* (V. Atmaca, Çev.). Yem Yayın.

- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Soja, E. (2017). *Postmodern Coğrafyalar* (Y. Çetin, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Stavrides, S. (2018). *Müşterek Mekân: Müsterekler Olarak Şehir* (C. Saraçoğlu, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Swingewood, A. (2010). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Hikayeler* (9. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015a). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (28. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2015b). *Yaşadığım gibi* (7. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018a). *Beş Şehir* (42. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018b). *Huzur* (30. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2019). *Bütün Şiirler* (24. bs). Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Mahur Beste* (23. bs). Dergâh Yayınları.
- Tatar, B. (2013). Şehir-Müzik İlişisine Dair Kuramsal Düşünceler. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(31), 25-34.
- Todorov, T. (2018). *Poetikaya Giriş* (K. Şahin, Çev.; 4. bs). Metis Yayınları.
- Traverso, E. (2009). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu Tarih, Bellek, Politika* (I. Ergüden, Çev.). Versus Kitap.
- Tuncer, A. S. (2019). Kentbilim Eğitiminde Edebi Metinleri Kullanmak. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, 145-191.
- Uçman, A., & İnci, H. (Ed.). (2008). *Bir Gül Bu Karanlıklerde* (2. bs). 3F yayınevi.
- Weber, M. (2010). *Şehir: Modern Kentin Oluşumu* (D. Martinalde & G. Neuwirth, Ed.; M. Ceylan, Çev.). Yarı yayınları.
- Weber, M. (2008). *Sosyoloji Yazıları: From Max Weber: Essays in Sociology* (Gerth, H., & Mills, C. W., Ed.; T. Parla, Çev.; 12. bs). Deniz Yayınları.
- Young, J. (2017). *Heidegger'in Geç Dönem Felsefesi* (E. Korkut, Çev.). Dergâh Yayınları.
- Zimmerman, M. E. (2011). *Heidegger Modernite ile Hesaplaşma: Teknoloji, Politika, Sanat* (H. Arslan, Çev.). Paradigma Yayıncılık.

Ahmet Hamdi Tanpınar'da Kent ve Mekân Poetikası

Bütün önsözler sonsözlerdir, sonradan yazılırlar. Önsöz tezin biçiminden farklı olarak serazat kakahalara benzerler. İlah olmaz bir okur olarak, kitapların dünyasına girdiğimden beri kitabın dipnotlarını, son notlarını, kaynakçasını ve özellikle

önsözünü okumaya bayılırım. Önsöz bizi kitaba hazırlar, en nihayetinde kitabın “eksiklikleriyle, hatalarıyla” bir insan ürünü olduğunu hatırlatırlar. Kierkegaard'ın önsöz üzerine bir yazısında önsöz şöyle tasvir edilir “bir önsöz yazmak dikkate alınmayı hak eden bir iş yapmış olmak gibidir. Kişinin kendisini sır vermesi için ayartan bir vicdan azabı duyması gibidir, dans sırasında reverans yaptıktan sonra harekete geçmemek gibidir, sol ayağını basarak dizgini sağa doğru çekmesi ve beygirin hızlı hızlı solumasını duyarak tüm dünya için bir incir çekirdeğini dolduracak kaygı duymaması gibidir”. Nihayetinden önsöz yazmak bitirmiş olmanın vermiş olduğu mutluluktur. Tezin konusu, edebiyata ve felsefeye olan düşkünlüğümün sonradan inceliklerini öğrendiğim kent sosyolojisiyle nasıl birleştirilebilir sorusundan doğmuştur. Bu fikri yüksek lisans ders aşamasında danışmanım Doç. Dr. Sinan Tankut Gülhan hocama açmıştım. O dönem bir makale vermemiz gerekiyordu. Ben de Peyami Safa'nın Fatih Harbiye romanını modernleşme ve kentleşme bakış açışı ile incelemeye çalıştım. Bu makalenin birçok yönden başarısız olduğunu biliyorum. Makalenin üstüne hocam “kendin ol, özgün ol” diye büyük puntolarla yazmıştı. Bu benim için kent çalışmaları-edebiyat ilişkisine yönelik ilk deneyimimdi. Görece başarısızlıkla sonuçlanmasına rağmen olayı bir bütün olarak görmeme vesile oldu. Tezin seçimi, ismi, muhtevası, kurgusu konusunda Sinan hoca büyük bir özerklik vermiştir. Tanpınar'ın -büyük ölçüde onda zaman hissiyatı olmakla birlikte- mekân, kent üzerine olan yazıları bir fikir verdi. Ve Henri Lefebvre Mekânın Üretimi kitabında mekânın ilk başta sosyologlar, urbanistler tarafından değil edebiyatçılar tarafından ele alındığını söylemişti. Bundan dolayı mekânı ve kenti Tanpınar metinlerinden hareketle yazma fikri de heyecan verici görünüyordu. Bu süreçte hayatıma önemli insanlar dâhil oldu ve önemli insanlar ayrıldı. Ayrılanlara selam olsun, emekleri ve hakları muhakkak geçmiştir. Yüksek lisansa başladığım yılın akabinde değerli hocam, entelektüel babam Prof. Dr. Hüsamettin Arslan'ı elim bir hastalık sonucu kaybettik. Büyük insanların terapi etkisi vardır, Hüsamettin hocanın üzerimde öyle bir tesiri vardı. Bu süreçte en çok onun muhabbetini özledim. Hayatımda iki kez dünyada gözümün açıldığını düşünüyorum: Biri doğduğumda biri de Hüsamettin hocamla tanıştığımda. Ruhu şad olsun, yazdığım bu tezi de onun aziz hatırasına armağan ediyorum. Tez sürecinde Bursa, İstanbul, Ankara, Samsun ve Malatya'da kent, mekân, edebiyatla ilgili birçok konferansa katıldım. Katıldığım konferanslarda ismini hatırlayamadığım ama tezimin kurgusunun oluşmasına katkı sağlayan o insanlara teşekkürlerimi borç bilirim. Lisans döneminde beni yüksek lisans yapmaya motive eden, sohbetiyle derin aramızda muhabbet oluşturan Alican Çınar'a teşekkür ederim, aramızda bir kırıklık olsa değeri hala bakidir.

