

İNTİBÂH ROMANINDA MEKÂN KULLANIMI

Safiye AKDENİZ*

ÖZET

Edebiyatta mekân, zaman ve diğer anlatım unsurlarıyla birlikte hikayenin kurgulanmasında rol alan vazgeçilmez elemanlardandır. Edebi bir eserde mekân olayın geçtiği yer olmanın ötesinde çok farklı işlevler yüklenip farklı anlamlar taşır. Ayrıca mekân yaşanan yeri ifade etmesi bakımından sosyal, kültürel, ekonomik vb. açılımları da olan bir kavramdır. Dolayısıyla edebiyat teorisinin ve geleneğin getirmiş olduğu kurallar veya imkanların dışında sosyal yaşamın mekâna yüklemiş olduğu anlamlar da mekânın seçimi ve ifadesinde etkili olmaktadır.

Tanzimat, Batılılaşma hareketinin başladığı bir dönemi ifade etmesi bakımından önemli bir tarihtir. Hem edebiyat teorisi açısından farklı bir anlayışla tanışmayı hem sosyal, siyasi kültürel açıdan farklı bir sürece dahil olmayı ifade eder. Bu sebeple çalışmamıza bu dönemde kaleme alınmış ilk romanlardan biri olan İntibâh konu olarak seçilmiş ve bu eserde ne tür mekânların hangi amaçlarla kullanıldığı ne gibi işlevler yüklenip hangi anlamları taşıdığı tespit edilmeye ve anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat dönemi, Türk romanı, Namık Kemal, İntibâh, Mekân

* Yrd. Doç. Dr., Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi.

THE USE OF SPACE IN THE NOVEL *İNTİBAH*

ABSTRACT

Space in literature, together with time and other elements of narrative, plays an essential role in plot construction. Space in a literary work has diverse functions and takes on different meanings beyond simply designating the setting of action. In addition, space assumes further significance in a given work, with its social, cultural and economic dimensions. Therefore, meanings attributed to space in social life, besides the imperatives and possibilities brought into textual analysis by literary theory and tradition, are influential in the choice and expression of space.

Tanzimat (Reformation) period holds an important place in the history of Turkish history and literature, as it signifies an era marked by the onset of Westernization movement. This period reflects an acquaintance with a different perspective in terms of literary theory, as well as the emergence of a different social, political and cultural environment. Thus, the novel entitled *İntibah* (Rebirth), one of the first novels produced in this period, was chosen in this study, which aims to determine and analyze the use of space in the novel with emphasis on its attributions and functions.

Keywords: Tanzimat period, Turkish novel, Namık Kemal, *İntibah*(Rebirth), space

Pospelov'a göre (2005); Sanat dalları, gerçekliği, zaman-mekân boyutlarında, birbirinden değişik tarzlarda kavrarlar. Sözgelisi, resim ve plastik sanatlar, nesnelerin mekânsal çizgilerini ve oranlarını öne çıkararak, onları statik tarzda yansıtırlar. Ama edebiyat (tiyatro ve sinema da bu anlamda edebiyata benzer), her şeyden önce zaman içinde geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır (s.93). Pospelov'un Alman dram yazarı Lessing'i referans alarak yapmış olduğu bu sınıflandırma yani zaman ve mekân sanatları temel ayrımı günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Buna göre resim ve heykel bir mekân sanatıyken edebiyat, müzikle birlikte bir zaman sanatıdır.

Genette (2011), *Anlatı Söylemi* adlı kitabında, romanda mekâna göre zamanın daha önemli olduğunu şöyle belirtir:

Bir hikâyeyi geçtiği yeri ve bu yerin benim hikâyeyi anlattığım yere ne kadar uzakta olduğunu belirtmeme gerek kalmadan da pekâlâ anlatabilirim; fakat kendi anlatılama edimime

göre zamansal bir konuma oturtmadan anlatabilmem mümkün değildir, çünkü bunu ister istemez şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman kipinde yapmam gerekir. Bir anlatılama ediminin zamansal belirlenimlerinin mekânsal belirlenimlerinden bariz bir şekilde daha önemli olması belki de bu yüzdendir” (s.233).

Zaman romanda öncelikli olmakla birlikte soyut bir yapıya sahip olan zamana ait etkilerin gerçekleşmesi veya görünür hale gelmesi ona göre daha somut bir yapıya sahip olan mekâna bağlıdır. Okuyucu zamanın seyrini veya izlerini çoğu kez mekân üzerinden takip eder. Bu sebeple mekân romanın kurgusunda önemli bir elemandır.

Metnin yapısında önemli bir eleman olan mekân, metnin yapısının okuyucu tarafından kavranması veya algılanmasında da önemli bir işleve sahiptir. Örneğin, “Birbiri ardına kesintisiz sıralanan, uzun cümlelerden oluşan bir metnin okuyucunun algısında oluşturduğu his ile birbirine bağlanmayan kelimelerden ya da hecelerden, ünlemlerden meydana gelen bir metnin oluşturduğu his farklıdır. Metnin ritminin, mekânsal bir etki bıraktığını söylemek mümkündür (Somer, 2006, s.4).

Mekân, insanın var oluşunun önemli koşullarından biri olmanın yanı sıra kendini ifade etmenin de önemli araçlarından veya dillerinden biridir. “Almanca varolma, varlık anlamına gelen ‘dasein’ kelimesi, aynı zamanda, bir yerde olmak, orada olmak anlamına da gelir. Bu, varlığın yer ile olan ilişkisini, söz ile ifade eden ilginç bir örnektir. Mimarlık da insanın bir yerde olması, bir yeri sahiplenmesi ve kendisini de oraya ait kılması ile çevresi üzerinden oluşturduğu bir dildir” (Somer, 2006, s.7). Barthes, mekânın bu işlevini şu cümleleriyle ifade etmektedir: “Şehir bir söylemdir ve söylem de başlı başına bir dildir. Şehir, içinde yaşayanlarla konuşur. Biz de şehirle içinde yaşayarak, dolaşarak, bakarak konuşuruz” (Barthes’den aktaran Somer, 2006, s.12). Her şehrin bir dili olduğunu düşünen Barthes, şehirlerin dilinin metaforlar değil daha bilimsel olması sebebiyle ancak göstergeler üzerinden okunmak suretiyle çözümlenebileceğini düşünmektedir (Somer, 2006, s.12). “Toplumların göstergeleri ise binalar ve yaşam çevreleridir. Bir yerleşim çevresinde yaşayan toplulukların kültürel, sosyal ve psikolojik ihtiyaçları o yerleşimin yapısını tanımlar” (Özbek, 2007, s.43). Barthes, “Göstergeler İmparatorluğu” başlıklı çalışmasında Japonya için göstergeler üzerinden böyle bir örnek okuma gerçekleştirmiştir. Romanlar bu türden okumalar için önemli veriler sağlamaktadır. Barthes’e göre şehir ve göstergeler üzerine yazan pek çok yazar arasından bu ilişkiyi en iyi kuran “Notre-Dame de Paris”i ile Victor Hugo’dur (Barthes’den aktaran Somer, 2006, s.18). Mimari bu durumda edebiyatın dille gerçekleştirdiğini kendine özgü malzemesiyle (taş, toprak vb.) gerçekleştirmekte, başka bir deyişle edebiyat insana dair olan her şeyi kağıda yazarken mimari taşla yazmaktadır.

Edebi türler hacimleri ve amaçlarına bağlı olarak zamanı kullanma bakımından farklılık gösterirler. Temelde insanın duygularını konu edinen lirik şiirde zaman anlıktır. İnsanı çevresiyle birlikte anlatmayı amaçlayan roman ise çok daha uzun zaman birimlerini kapsar. Günümüzde romanda da zamanı kısaltma, farklı anlatım tekniklerinden faydalanarak birkaç günle veya saatle sınırlama, durağanlaştırma, yok etme veya *mekânsallaştırma* yönünde bir eğilim söz konusudur. Proust ve Joyce zamanın mekânsallaştırılması konusunda iki önemli örnektir.

Ancak Joyce, uzaysallaştırmayı Proust'tan daha ileriye götürmüş ve iç olayların yalnız uzunlamasına değil, enlemesine kesitlerde de bulunduğunu göstermiştir. İmgeler, fikirler, beyin dalgaları ve anılar yan yana dururlar ve birden bire gelen, mutlak bir kesintiye uğrarlar. Bunların kökeni pek göz önüne alınmaz; dikkat edilen yanları eşzamanlılıklarıdır. Zamanın uzaysallaştırılması Joyce'da oldukça ilerlemiştir, bir kimse Ulysses'i okumaya, hoşlandığı yerden başlayabilir. Okuyucunun kendisini içinde bulduğu ortam gerçekte tamamen uzaysaldır. Çünkü roman yalnız büyük bir kentin resmini çizmekle, aynı zamanda onun yapısını da benimser; meydanlardan ve sokaklardan oluşan, insanların içerisinde yuvarlandığı, yürüdüğü ve istedikleri zaman istedikleri yerde durdukları ağı da tanımlar. Joyce romanını yazarken bölümleri birbiri ardına dizmemiş, aynı anda birkaç bölüm üzerinde birden çalışmıştır. Bu bakımdan sinemanın uyguladığı tekniğe benzer bir yöntem kullandığı söylenebilir" (Hauser 'den aktaran Gülüş, 2006, s.19).

A.Robbe Grillet (1981) zamanın klasik kullanımı ile bu yeni kullanımı arasındaki farkı *Yeni Roman* başlıklı kitabında şu şekilde ifade eder:

Nitekim, o çeşit romanlarda zamanın bir rolü vardı, hem de önde gelen bir rol: Zaman, insanı olduruyordu; onun alınyazısının hem sebebi, hem de ölçüsü idi. Bir yükselme ya da düşme söz konusu olunca, zaman bir oluşu gerçekleştiriyor; dünyanın ele geçirilmesinde bir toplumun zaferiyle birlikte bir doğanın yazgısını- insanoğlunun ölümlü durumunu- ortaya koyuyordu. Olaylar gibi tutkular da ancak zamana bağlı bir gelişme içinde ele alınıyordu: Doğma, büyüme, duraklama, gerileme ve çökme... Oysa modern anlatıda, zamanın kendi geçiciliğinden sıyrıldığı anlaşılıyor. Zaman artık akıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştiriyor (s.80).

Zamanın kısaltılması veya durağanlaşması yönündeki bu eğilim mekânın kullanımını da doğrudan doğruya etkilemekte yazarın dikkatini daha fazla mekâna yöneltmesine sebep olmaktadır. Görüldüğü üzere birbirine sıkı bir biçimde bağlı olan zaman ve mekânın kullanımını dönemlere anlayışlara başka bir deyişle ekollere bağlı olarak zaman içerisinde büyük değişiklikler göstermektedir.

Romanda mekânın ele alınışını belirleyen temel etkenlerden biri yazarın benimsediği amaç ve buna bağlı olarak da takip ettiği üsluptur. Tanzimat dönemi Türk romanı söz konusu edildiğinde başlıca iki üslupla karşılaşırız. Bunlardan ilki, “...aydın olmayan geniş halk topluluğunun avrupâi hikâyeye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmet Midhat tarafından açılan ve batılı hikâyeye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan” üsluptur (Akyüz, 1990, s.68). Geniş halk kitlelerine seslenen olay ağırlıklı bu üslup popüler romanlarda varlığını sürdürmektedir. İkincisi ise “Batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemal tarafından açılan ve yerli hikâyeye ve roman örneklerini dikkate almadan, doğrudan doğruya batılı hikâyeye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan” üsluptur (Akyüz, 1990, s.68). İlkine göre tahlil ve tasvirlerin daha ağırlıklı olduğu bu üslup biçiminde estetik amaç ön plandadır. Bu iki üslubun temsil ettiği türleri çok genel ve kaba ifadeyle popüler ve estetik roman karşıtlığı içerisinde değerlendirmek mümkündür.

Popüler romanlarda olaylar, uzun zaman dilimleri içinde geçerler. Dolayısıyla, bu romanlarda bir hareketlilik (macera) göze çarpar. Macera ise, “zamanı” gerektirir. Bu yüzden, bu romanlara *zaman ağırlıklı romanlar* da denir. Maceraya (harekete) pek yer vermediği, yani bir durgunluk ve sükunet içerdiği; durgunluk ve sükunet de belirli bir "mekân" gerektirdiği için, estetik romanlara *mekân ağırlıklı romanlar* denir” (aktaran Sağlık, 2004)¹.

Olay ağırlıklı romanlarda olayların sıkça değişmesine paralel olarak aslında mekân da değişir. Bu sebeple olay ağırlıklı romanlarda mekânlar bir hayli çeşitlidir. Örneğin Ahmet Midhat’ın romanlarında mekân diğer Tanzimat dönemi yazarlarına göre sayıca daha fazla ve çeşitlidir. Ancak mekânların detaylı tasviri çoğu kez yapılmamış, “mekânlar işlevsel olmasına rağmen şahıslarla olan bağlantısı iyi kurulamamıştır” (Özdemir, 2006, s.283).

Tanzimat dönemi, Türk aydınının dolayısıyla Türk romancısının Batıyla tanışmaya başladığı bir dönem olması sebebiyle oldukça önemlidir. Birçok edebiyat tarihçisinin de ifade ettiği üzere bu bir geçiş dönemidir. Yeni bir medeniyetle tanışan Osmanlı aydını geçmişle olan bağını hemen koparmaz veya koparamaz. Geçmişten gelen, geleneğe ait anlatım elemanları ve anlatım biçimleri yeni anlayış ve tekniklerle birlikte kullanılmaya devam edilir. Bu açıdan Tanzimat dönemi romanları kendi içinde büyük benzerlikler gösterir. Dönemin ilk romanlarından olan İntibah, bu özelliği belirgin bir biçimde üzerinde taşımaktadır.

¹ Elektronik ortamda bulunan örneğine ulaşabildiğimiz makalede dipnotların aktarımında bir karışıklık olduğundan ve yazarın belirttiği kaynakta ilgili dipnot bulunmadığından aktaran zorunlu olarak belirtilememiştir. Dergide sayfa sayısı belirtilmediğinden sayfa sayısı da verilememiştir. Erişim: <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayı:57>

Tanzimat dönemi Türk edebiyatının üç önemli yazarının yazmış olduğu üç ünlü roman mekân tasviriyile başlar. Namık Kemal'in "İntibah"ı ile Recâizâde Mahmut Ekrem'in "Araba Sevdası" Çamlıca'nın, Nabizâde Nâzım'ın "Zehra" adlı eseri ise Boğaziçi'nin tasviriyile başlar. Farklı yazarlar tarafından farklı ekollere bağlı olarak yazılan romanlar, mekân tasviriyile başlamaları dışında da büyük benzerlikler gösterirler. Mekânlar, tabiat olmalarının dışında dönemin önemli gezinti ve eğlence yerleri olmaları bakımından da benzeşirler.

Tabiat veya gezinti yeri olarak adlandırabileceğimiz Çamlıca bir dış mekân örneğidir. "Dış mekân yeni ilişkilerin üretildiği, toplumun oluşturduğu bir mekân gibidir ve iç mekân ise kendisinin tekrar üretildiği yerdir. Dış mekân belirsizliğin yüksek derecesine sahip, iç mekânsa daha strüktürelidir" (Hillier& Hanson'dan aktaran Özbek, 2007, s.37). Evdeki veya yuvadaki korunaklı ve alışılmış yaşamın aksine dış dünya belirsizlikler ve tehlikelerle doludur. Evin insan yaşamındaki önemi ve koruyuculuğunu Bachelard (1996), *Mekânın Poetikası* adlı eserinde şu şekilde ifade etmektedir: "Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir" (s.34-35). Romanın hemen başlarında verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere Ali Bey, o ana kadar evin güvenli ortamında yaşamış, dış dünyanın her türlü olumsuz etkisinden korunmuştur. Bunu mekân bağlamında iç- dış, kapalı-açık, ev-sokak zıtlığı çerçevesinde ifade etmek mümkündür. Mevcut haliyle Ali Bey evinden, yuvasından veya kabuğundan çıkıp dış dünyanın bilinmezliğine veya tehlikelerine açılmış bir masal kahramanı görüntüsü vermektedir. Dolayısıyla romandaki tüm entrikanın başlangıcı içten dışa doğru gerçekleşen bu çıkma eylemine dayanmaktadır. Romanda dış dünyayı temsil eden en önemli mekân ise olayların başladığı ve gerçekleştiği yer olan Çamlıca'dır.

Bilindiği üzere Tanzimat dönemi yazarlarını romanı kurgularken zorlayan durumlardan biri kadın ile erkeği bir araya getirmenin yarattığı güçlüktür. Bunun için ortak bir bağa veya mekâna ihtiyaç duyulmakta bu sebeple çoğu kez efendi-köle veya akrabalar arasındaki ilişkilerden yola çıkılmaktadır. Bu anlamda Çamlıca vb. mesire yerleri kadın ve erkeğin rahatça görüştüğü bir yer olmasa da bir araya gelebildiği bir mekân olması bakımından önemlidir. Dolayısıyla bir sosyalleşme aracı olan benzeri yerler romanı kurgularken yazarlar için mekân olmanın ötesinde kurtarıcı bir işlev yüklenirler. Çamlıca bu anlamda romanda hayatî bir göreve sahiptir. Mehpeyker ile Ali Bey'in karşılaşmaları, tanışmaları, Mehpeyker'in gerçek kimliğinin ortaya çıkması ve ilk tartışmaları hep bu mekânda ve bu mekân sayesinde gerçekleşir. Romanda mekân, olayların gerçekleştiği yer

olmanın dışında olayları tetikleyen veya olayların gidişatını belirleyen önemli bir unsurdur. Örneğin, Mehpeyker'in gerçek kimliğinin ortaya çıkışında veya Dilâşup ile ilgili dedikoduların Ali Bey'e iletilip genç kadının gözden düşürülmesinde mekân böyle bir işlev yüklenir. Dolayısıyla Çamlıca yazar için önemli bir yardımcı, roman içinse önemli bir kahramandır. Ali Bey açısından ise hem birleştirici hem engelleyicidir.

Yazar, olayların gelişiminde önemli bir işlev yüklenecek olan bu kahramanı bir an önce okuyucusuna tanıştırmamanın telaşıyla romana Çamlıca'yla veya mekân tasviriyle başlar. Mekânın bu şekilde kullanımı Çamlıca açısından bir çeşit erken anlatımdır. Başka bir deyişle yazar, Çamlıca'nın önemini bize baştan hissettirir. Ayrıca yukarıda da belirtildiği üzere Ali Bey dış dünyayla teması sınırlı olan bir gençtir. O da tıpkı Çamlıca tepesi gibi şehre dolayısıyla hayata dışardan, uzaktan bakmaktadır. Bu haliyle Çamlıca, Ali Bey'in hayatın dışındalığının veya tecrübesizliğinin de ifadesidir.

“İntibah” romanının başındaki Çamlıca tasviri çoğu araştırmacı tarafından gerçekçi ve işlevsel bulunmaz. Kaplan (1948), *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri* başlıklı çalışmasında, Çamlıca'nın tasvirini eski geleneğe bağlar, realizmden uzak ve klişe bulur.

Eski hikâyelerin büyük noksanlarından biri de dış âlemin tasviri idi. Namık Kemal İntibah'la edebiyatımıza dış âlemin tasviri sokuyor. Fakat bu tasvirler henüz reel değildirler. İntibah'ın başında bir fasıl süren bahar tasviri, herhangi bir bâharın tasviridir; burada imajların çoğu eski edebiyattan alınmış genişletilmişlerdir. Bahar tasvirinden sonra gelen Çamlıca tasviri de gâyet umûmidir, bizzat Çamlıca'ya has bir tasvir değildir: “Çamlıca'ya Firdevs-i alânın yere inmiş bir kıt'ası dense şayandır. Feyyâz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irâde etmiş olsaydı o hasiyeti Çamlıca suyuna verirdi”. Bu cümle her güzel tabiat parçasına tatbik olunabilecek bir klişedir (s.202)

Tanpınar (1985), *Edebiyat Tarihi*'nde romanın başındaki bahar ve Çamlıca tasvirini büyük mesnevilerin başındaki kasidelerin nesib bölümüne benzetir (s. 405). Tanpınar'a göre de hiçbir derin ve şahsi imajın bulunmadığı bu tasvir sadece eski şiir tabiatının bir vulgarisationunu andırmaktadır” (s.405). *Türk Romanının Doğuşu* adlı eserinde Güzin Dino, “Romanın başına bir mevsimin betimlemesiyle başlamakla, sadece yabancı yazarlardan aktarılmış yöntemleri kullanmış olmaz; Divan şairlerinin kaside ve mesnevilerinin başına koydukları bahariyye ya da şitâiyeleri yenileyerek yerli bir geleneği de kullanmak istemiştir” (s.162) diyerek Kaplan ve Tanpınar'ın bu görüşünü desteklemekte, ancak söz konusu doğa tasvirinin varlığını başka sebeplere de bağlamaktadır. Bunlardan biri yukarıdaki alıntıda da ifade edildiği üzere Batılı romanların yazar üzerindeki etkisi, bir diğeri ise eserini yeni bir çerçeveye oturtma kaygısıdır. Orhan Okay (1988), ise “İntibah Romanı Etrafında” başlıklı

yazısında Dino'nun bu görüşünü kabul etmeyerek tasvirin kaynağı olarak sadece Eski edebiyatı gösterir (s.135). Dino eserinde (2008), bu görüşünü şu şekilde ifade etmektedir:

Bu yöntemin, Paul et Virginie ya da Atala gibi, ya da Hugo'nun Les Travailleurs de la Mer'i gibi Avrupa romanlarından aktarıldığını söylemek kolaydır; bu romanların hepsi de bir doğa betimlemesiyle başlar. Bu böyle de olsa, aktarmanın nedeni, yazarın, konusunu ve kişilerini yeni bir çerçeve, yeni bir boyut içine yerleştirip onlara geleneksel hikâyede olmayan bir oylum (hacim) vermek istemesidir. Burada gene, Fransız romantik ve pre- romantiklerinin coşkulu bir okuyucusu olan Namık Kemal'in, B.de St-Pierre'in Voyage à L'île de France adlı kitabındaki "...boş bir doğa görüntüsü insan yaşantısının arkalıdır" sözlerini yakından izlediği düşünülebilir (s.161).

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Çamlıca'nın tasvirinde eski anlatı geleneğinin büyük rol oynadığı konusunda araştırmacılar hemfikirdir. Yazarın mekânı tasvir ederken seçtiği unsurlar tipiktir: Çimenlik, gül, lale, güneşin doğuşu ve batışı, ay, mehtap. Namık Kemal'in burada klasik bir malzemeye yaslandığı açıktır. Bunun dışındaki etkiler ise araştırılmaya ve delillendirilmeye muhtaçtır. Ancak eseri değerlendirirken yazarın niyetlerini romanın bütününde gerçekleştiremediğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Namık Kemal, bu durumu Celâl mukaddimesinde şu şekilde dile getirmektedir:

Bendeniz de Son Pişmanlık ünvanıyla bir hikâyeye yazmış ve maarif tarafından namı İntibâh'a tahvil olunduktan sonra neşrine muvaffak olabilmıştim. Hikâyeye mahiyet-i lisanın o yola olan istidadını tecrübe yolunda tertib olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suûbete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum halde yine fikdân-ı istidad cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim (Kaplan, Enginün, Emil, 1978, s.347-348).

Romanların mekân tasviriyle başlaması, bu mekânların bir çeşit fon, çerçeve, geçiş veya bağlantı elemanı gibi kullanılması sadece Tanzimat döneminde değil Cumhuriyet dönemi romanlarının bazısında da rastladığımız bir özelliktir. Türk filmlerinin çeşitli İstanbul manzaralarını içeren görüntülerle başlamasını bu geleneğin sinemadaki bir çeşit devamı olarak düşünmek de mümkündür.

Yazar okuyucuyla sohbet eder tarzda kaleme aldığı bu kısımda mekân tasvirini kendi duygularını dile getirmenin bir aracı olarak kullanır. Yine kendi ifadesine göre asıl konuya geçiş yapmanın bir vasıtası olarak düşünür ve amacı Çamlıca'yı okuyucuya tarif etmektir. Tarif etmek burada anahtar kelimedir. Çünkü yazarın mekânla ilgili ifadeleri ya bizzat kendi deneyimlerinden ya da okuyucunun mekâna dair bildiklerinden yola çıkılarak yapılır. Örneğin Ali Bey'in arkadaşlarıyla veya Mehpeyker'le buluşmak için önünde beklediği çeşmenin Çamlıca içindeki konumu belirtilmez, tasviri yapılmaz. Okuyucu bu çeşmeyi biliyormuş gibi

davranılır. Öyle ki adı sıkça geçen bu çeşme, buluşma noktası olarak kullanıldığından okuyucunun zihninde artık bir yapı veya nesneden çok bir mekân izlenimi uyandırır veya mekânlaşır. Sohbet üslubunun eşlik ettiği bu yaklaşımda hedef kitle gelecekte bu metni okuyacak farklı dönemlerin okuyucusu değil de kendi çağının kendisiyle benzer deneyimlere sahip hemşehrileri gibidir.

Çamlıca vb. gezinti alanları üstte de ifade edildiği üzere mekânın sosyalleşme aracı olarak kullanılmasına örnektir. Romanda Çamlıca, batılılaşmayla birlikte şehir hayatına dahil olmuş olmasıyla Batılı yaşam biçiminin de simgesi durumundadır. “Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Tepe Kavramı ve Simgesel Değerleri” başlıklı yazıda Çamlıca’nın Tanzimat neslini ifade eden simgesel bir anlama sahip olduğu ifade edilmektedir. Sanırız bu ilgi Tanzimat neslinin benimsediği batılı anlayış ile kadın ve erkeğin birlikte dolaşabilme fikrinin çıkış noktasının Batı kaynaklı olması arasında kurulmaktadır. “Çamlıca Tepesi, eskinin terbiyesi içinde büyüyüp yeniliği arayan, kendi kendini yetiştirip halkı da bilinçlendirmeye çalışan, bunun için edebiyatın her türünden istifade eden, politikayı yönlendirmeye çalışan bir nesli temsil eder (Okumuş, S.&Şahin, İ., 2011, s.119). Yukarıdaki cümlelerden anlaşılacağı üzere Çamlıca, Tanzimat nesliyle özdeşleştirilerek yüceltilmektedir. Oysa ki Çamlıca romanda bunun tam tersi bir anlama sahiptir. Mekân her ne kadar “firdevs-i a’lânın yere inmiş bir kıt’ası” (Namık Kemal, 2000, s.7) yani cennetten bir parçaymış gibi tasvir edilse, önemli olayların gerçekleşmesine sebep olan ve aynı zamanda onlara mekân olan bir yer olsa da aslında yazarın gözünde olumsuz bir anlama sahiptir. Çünkü tüm kötülüklerin başlangıç yeri ve sebebi Çamlıca veya onun gerisinde yatan batılı zihniyettir. Yine aslında tüm kötülüklerin sebebi olan Ali Bey de Felatun Bey ve Bihruz’da olduğu kadar vurgulu ifade edilmese de batılılaşmış bir züppedir. Tüm budalalıklarıyla babasının kendisine emanet etmiş olduğu yuvayı veya evi yok etmiştir.

Yazar Çamlıca’yla özdeşleştirdiği ve ahlakî bulmadığı eğlence veya anlayış biçimiyle ilgili eleştirilerini hemen romanın başında olmak üzere değişik bölümlerde ifade eder. “Bahar mevsiminde ise güya ki rû-yı arzın her zerresi yeşillenir.(Hatta kendini insan zanneden ve hakikat aranılırsa nebattan farkları bilâ- ihtiyar tahvil-i mukaleme iktidardan ibaret olan bir takım beğlerimiz de ötede beride rast geldikleri hanımlara yeşillenmeğe çalışır.)” (Namık Kemal, 2000, s.2). Yazar baharla birlikte tabiatın nasıl yemyeşil bir görüntüye büründüğünden bahsederken, sözü erkeklerin kendi tabiriyle hanımlara *yeşillenmesi* ne bağlayarak Çamlıca’da sürüp giden bu durumdan duyduğu hoşnutsuzluğu dile getirir. Yazar, hemen devam eden sayfalarda ise Çamlıca’nın bu açıdan tasvirini ve Ali Bey’in şahsında bu durumdan duyduğu memnuniyetsizliği şu şekilde aktarır:

Bir müddet çeşmenin başında ikamet ile Ali Bey tabiatın nice yüz bin bedayi-i rengârengini- beriki beyler mülevven ferâce ve boyalı çehreleriyle mesireyi, ağaçları baştan aşağı çiçeklerle garkolmuş da rüzgâr estikçe öteye beriye salınmaya başlamış bir bahçeye hem-hâl eden- hanımların şivesini temaşa ile saat yedi buçuk, sekize kadar eğlenirler. O vakit Çamlıca'nın en "civcivli" zamanı olmak cihetiyle yollar birbiri ardınca akıp gelmekte olan yaşmak kalabalığından köpükler içinde kalmış birer seyl-i hurûşânı andırmaya başladı. Beyler de yerlerinden kalktılar. Hanımlara karıştılar Her biri belki bin tanesine iptilâsından, ondan başka kimseyi sevmek ihtimali olmadığından, yoluna ölmeyi canına minnet bileceğinden, hasılı dünyada ne kadar soğuk yalan var ise cümlesinden bahisler açmaya başladılar. Bu haller ise Ali Bey'in fitratına, terbiyesine bütün bütün mugayir olmak cihetiyle bu eğlenceden bayağı bir felâket kadar müteezzi idi (s.14).

Yazar çeşitli söz sanatlarından (teşbih, mürsel mecaz) ve tabiata ait unsurlardan faydalanarak yaptığı bu Çamlıca tasvirinde artık tabiattan ziyade rahatsızlık duyduğu toplumsal bir duruma dikkat çekmektedir. Her Cuma ve Pazar günü erkekler, ince yaşmakları ve boyalı yüzleriyle Çamlıca'yı dolduran hanımları izlemeye gelmekte onlarla flört etmenin yollarını aramaktadırlar. İslamî terbiyeye ve ahlâka aykırı bulduğu bu durumu Namık Kemal, roman boyunca kınar. Ali Bey'in başına gelenlerin sebebi de ailesinden almış olduğu terbiyenin aksine hareket ederek genele uymasıdır. Bu durumda Çamlıca kadınla erkeği bir araya getiren batılı zihniyetin temsilciliğini yapmakta ve aynı zamanda onu eleştirmenin zemini olmaktadır. Çünkü Çamlıca hem gezinti yeri hem de- aşağıda ifade edileceği üzere- tabiat olarak insanları günaha davet etmektedir.

Çamlıca bir eğlence veya buluşma yeri olmanın dışında aynı zamanda tabiattır. "Eğer mekân olarak tabiat seçilmişse, burada arzular tabiata yansımış olabilir. Mekân insanın arzularının bir ifadesi olabilir (R.Wellek & A. Varren 1993, s.196). Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* (2002) adlı eserinde İntibah'ın, Ali Bey'in gençlikten olgunluğa geçişinin öyküsü olduğunu ve Çamlıca ile ilgili yapılan tasvirlerin bu uyanışı baharda tabiatın uyanışından yola çıkarak anlatmaya çalıştığını söyler:

Uyanış anlamına gelen "İntibah" öykününün basit kurgusal düzleminde Ali Bey'in en sonunda yaptığı yanlışlara uyanması ve geç de olsa gerçeği görmesi gibi yorumlanabilirse de (hatta yazarın bilinçüstü isteği bu yorumdur), izleksel, ya da belirleyici alt kurgunun, ya da isterseniz yazarın bilinçaltı amacının bir cinsel uyanış öyküsü anlatmak olduğu açıktır. İntibah'ın başındaki Çamlıca betimlemesi, doğanın uyanışına koşutlukla cinsel uyanış imgelerini çağrıştıracak biçimde yazılmıştır. (s.87).

Hemen romanın başında mehtap eşliğinde baharın tasvirinin yapıldığı kısım bu türden çağrışımlar içeren benzetmeleri sebebiyle örnek olarak aşağıya alınmıştır.

“Mehtâbın baharda deryaya aksini seyretmelidir ki serv-i sîminin letafetinde olan kemali anlamak mümkün olabilsin. Havaalar berrak, sular sâf, serv-i sîmin ise güya ki nurdan dökülmüş bir peri kızı gibi anadan doğma çıplak suya girer, şinâverliğe başlar. Vücuduna dokunan her katre su iken nur kesilir. Derya arasında, güzerân-ı hayal için minhac-ı hakikat gibi nurâni bir cadde peydah olur” (Namık Kemal, 2000, s.5).

Parla'ya göre (2002) yazar, herkesin bildiği bilimsel bir gerçeklikten hareket etmektedir. Baharla birlikte sadece tabiat değil insanlar da ruhen ve bedenen bir canlanma veya uyanma yaşarlar. Bu uyanma, Ali Bey özelinde gençlikten olgunluğa doğru yaşanan geçişi ifade etmektedir. Ayrıca tabiattaki doğallık, canlılık, çekicilik, kuşatıcılık ile Mehpeyker arasında ilgi kurularak Çamlıca gibi Mehpeyker de doğalaştırılmakta, doğal bir kadın olarak sunulmaktadır. Bu benzerliği pekiştirmek üzere Mehpeyker'in tasvirinde doğaya hakim renkler kullanılır. Mehpeyker bu haliyle tıpkı doğa gibi tehlikelidir ve bu sebeple sadece seyirle yetinilmesi gerekir. Ali Bey'in başına gelen felaketler bu kurala uymamasından kaynaklanmıştır (s.89).

İntibah'ta tabiat ikinci kez karşımıza Mehpeyker'in bahçesi olarak çıkar. Mehpeyker'in evinde ilk kez bir araya gelen sevgililer yemekten sonra güzel bir mehtap eşliğinde “...hazım için kol kola bahçede gezinmeye çıkarlar” (Namık Kemal, 2000, s.75) Aşağıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere tabiat iki sevgili arasındaki aşkı pekiştirici ve coşturucu bir etkiye sahiptir. Yazar açısından ise aşkı ifade etmenin vasıtası olarak kullanılmaktadır. “Kâh yaprak gölgesi arasında birbirleriyle oynasır bir çift kumru gibi bin türlü şiveler, lâtifelerle ağaç aralarında dolaşırlardı; Kâh bir nihâlin sayesinde sığınarak evrâkının arasından darma dağınık üzerlerine saçılan nûr parçalarıyla başlarından aşağı elmaslara gark olarak kol kola hırâmân-ı şevk ile Me'mun ile Buran'ı andırırlardı” (Namık Kemal, 2000, s.75)

Doğanın insanın arzularının veya hislerinin ifadesi olmakla birlikte özellikle “aşk” ın oluşumu veya gelişimi için uygun zemin oluşturduğu yaygın ve eski bir görüştür. Tüm dönemlerde yazarlar, tabiattan bu anlamda faydalanmışlardır. İntibah'ta tabiat çoğu kez aşka/günaha eşlik edecek şekilde kullanılmasına rağmen yazar, romanın başında Çamlıca'nın varlığını, babasını henüz kaybetmiş bir gencin tabiata çıkararak rahatlaması, kederinden, sıkıntısından kurtulması şeklinde açıklamaya, tabiatı bir çeşit sığınma, arınma, rahatlama, huzur bulma vasıtası veya ortamı olarak göstermeye çalışır. Ancak romanda tabiatın bundan çok daha fazlasını ifade ettiği açıktır.

Eserde adı geçen ama tasviri yapılmayan önemli mekânlardan biri evdir. Yazar evin kendisinden ziyade ifade ettikleri veya sembolize ettikleriyle ilgili olduğundan doğrudan doğruya onun tasvirini yapmaz. Namık Kemal, “Aile” başlıklı makalesinde “Bir mülkün evleri, bir evin odalarına benzer; her odasında bir nefret-i daimiye ve gavgâ-yı rûzmerre cârî olan hanelerde rahat mı olur, mamuriyet mi kalır, saadet mi husûl bulur”(Kaplan vd., 1978, s.250) diyerek evle ülke arasında doğrudan bir ilişki kurmakta ve Parla'nın aşağıdaki görüşlerine kaynaklık teşkil etmektedir. “Tanzimat romanında hanenin çöküşünün simgesel anlamı yalnızca bireysel düzeyi değil, toplumsal düzeyi de içine alır. Baba-oğul-ev üçgeninde, babanın yokluğunda rehbersiz kalarak baştan çıkan oğul, günahlarıyla haneyi de yıkar. Bu motif sanki bir tehlikeyi, padişahlık düzeninin son derece zayıfladığı bir süreçte, oğulların Batılılaşmaya verdikleri ölçsüz ödünle toplumun çökebileceği tehlikesini anırtmaktadır (Parla, 2002, s.100-101). Romanda Batılılaşmayı sembolize eden Çamlıca karşısında düzeni, geleneği, otoriteyi sembolize eden ev arasındaki mücadele evin aleyhine sonuçlanır. Yazar, evin tasvirini yapmayarak bu çöküşü baştan kabullenmiş gibidir.

Romanda evin tasviri yapılmamakla birlikte eve ait unsurlar zaman zaman Ali Bey'in eve girip çıkışı sırasında isim olarak anılır. Sadece adları anılan bu kısım veya unsurlar sırasıyla evin bahçesi, kapısı, üst kata çıkmaya yarayan merdiven Ali Bey'in odasının kapısı ve Ali Bey'in yatağıdır. Anlaşılacağı üzere bunlar Ali Bey'in eve girişi çıkışı sırasında takip ettiği güzergah boyunca adları zorunlu olarak anılan unsurlardır. Bu unsurlar tasvir edilmemekle birlikte bazen Ali Bey'in içinde bulunduğu ruh halinin ifadesi olarak kullanılırlar. Örneğin Mehpeyker'i görmek ümidiyle Çamlıca'ya ikinci kez gittiği ve akşama kadar beklemesine rağmen göremediği ve bu sebeple eve bir hayli geç geldiği gece, annesine durumu açıklamak üzere birlikte üst kata çıkarlarken Ali Bey annesine ne diyeceğini bilemediğinden *merdiven* Ali Bey'e *darağacı* gibi görünür. Daha sonra çok büyük bir sıkıntıyla odasına çekilen Ali Bey'in durumu yazar tarafından, *diri diri mezara gömülmüş adam* benzetmesiyle ifade edilir. Yattığı yatak mekânlaştırılarak mezara Ali Bey ise *yaşayan ölü* ye benzetilmektedir. “Ali Bey'ce aksâ-yı makâsîd olan arabanın oralarda bulunabilmesi ağleb-i ihtimal olmak cihetiyle-dirî diri mezara gömülmüş adam gibi- gözünü kırpmaksızın içinde yuvarlandığı yataktan kalkar kalkmaz ilk işi gene o temaşağâh-ı intizâra azimet oldu (Namık Kemal, 2000, s.25)

Uykusuz ve ateşli sancılar içinde geçen bu uzun gecede yatak, Ali Bey için yaşanan hayal kırıklığının ızdırabıyla bedenini ve ruhunu hapseden bir mezara dönüşmüş gibidir. Dolayısıyla yatak artık, kahramanın karşısında durduğu bir eşya olmaktan çıkarak varlığını esir alan ve huzursuzluğunu yaşadığı bir alana/mekâna dönüşmüştür. Ayrıca kahramanın

fiziksel olarak bedenini ve ruhunu çevreleyen yatak, okur merkezli olarak bakıldığında da bir mekân gibi algılanmaktadır. Çünkü anlatıcı/yazar kamerasını öncelikle Ali Bey'in odasına, daha sonra da yatağına yönelmekte ve yatak, oda içerisinde yukarıda belirtilen hususlar dahilinde kahramanın zihinsel hareket alanı olarak görüntülenmektedir (Zambak, 2007, s.29).

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere eve ait unsurlar Ali Bey'e bağlı olarak ve çoğu kez ölümü çağrıştıran olumsuz benzetmelerle aktarılır. Ölümü çağrıştıran bu tür benzetmeler evle birlikte ev halkının ve sembolize ettiği düzenin olumsuz âkıbetini baştan haber vermesiyle bir çeşit erken anlatım görevi görür.

Ali Bey'in evinin tasvir edilmemesine karşın romanda Mehpeyker'in oturduğu evin dıştan ve içten görünümü tasvir edilir. Kaplan'a göre (1994), bu tasvirle yazar, Ali Bey'in içinde bulunduğu durum ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tasvir etmek istemektedir. Ancak ona göre bu tasvir, yazar değil de Ali Bey tarafından yapılmış olsaydı daha doğru olurdu. "Aslında Namık Kemal, Ali Bey'in içinde bulunduğu durum ile dış âlem arasındaki münasebeti tasvir etmek istemektedir. Köşkü kadına benzeten Ali Bey olsaydı, durum normal olurdu. Zira ruh hali bakılan eşyayı değiştirir. İç ile dış birbirine karışır. Biz bunun en güzel örneklerini Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ında buluruz"(s.135). Bu durumun başlıca sebeplerinden biri yazarın anlatıcı olmanın dışında düşünceleri, tercihleri ve burada olduğu gibi duygularıyla omanın içine dâhil oluşu ve kendini sık sık hissettirmesidir. Ayrıca bu örnekte azarın kahramanı ile bir aynileşme içine girdiği de söylenebilir.

Mehpeyker'in evinin tasviri, yazarın henüz kopamadığı bir zaman ve onun temsil ettiği anlayışla içinde bulunduğu ve takip etmek istediği anlayışın mekâna yansımış biçimidir. Yazar evin dışının tasvirini Divan şiirinin mazmunlarını kullanarak yaparken evin içinin tasvirinde bu anlayışı terk eder. Bu durumu Tanpınar, şu şekilde ifade etmektedir: "Kemal, ancak evin içine girdikten sonra yaşadığı zaman ve realiteye döner. İtiraf etmeli ki bu oda ve yatak odası tasviri Türk nesrinde Ahmet Midhat Efendi'nin o esnada epeyce gelişmiş sanatına rağmen ilk ciddi denemedir" (Tanpınar,1985, s.405). Tanpınar'a göre (1985), Namık Kemal bu haliyle iki devir veya iki anlayış arasında kalmış, eskiyi yenileyerek devam ettirme konusunda büyük güçlükler yaşayan bir sanatçı görünümü vermektedir (s.405-406).

Evin tasvirindeki bu ikiliği yazarın durumuyla veya başka bir deyişle üslubuyla açıklamanın yanı sıra kahramanın içinde bulunduğu ruh haliyle de ilişkilendirmek mümkündür. Hayal dünyasında yaşayan veya gerçekleri kabullenmekte zorlanan Ali Bey'in Mehpeyker'e bakışı evin dış görünümünde ortaya çıkarken, Mehpeyker'den bağımsız düşünülmemeyecek evin içi aslında Mehpeyker'in ta kendisidir. Bu haliyle de hayallerle değil gerçeklerle açıklanabilir. Dolayısıyla evin eşiği bu iki algılayış veya ruh hali arasındaki eşiği

de belirler. Ayrıca insan zihni, varlığı genellikle yaşadığı mekânla beraber algılama eğilimi içerisinde. Bu sebeple yaşadığı yeri henüz görmediği kişiler için yaşadığını düşündüğü evi kendi hayalinde inşa eder. Bu hayal çoğu kez o kişi için biçmiş olduğu karakter veya beslemiş olduğu hislerle bir aynılık gösterir. Bu sebeple evin dışı Ali Bey'in Mehpeyker'le ilgili düşüncelerine uygun olarak erotik çağrışımları da barındıran alımlı güzel genç bir kadın benzetmesiyle tasvir edilir. Yazar buna uygun olarak benzetmelerin sıkça yer aldığı nisbeten ağır bir dil ve üslup kullanır. Bu üslup evin içinin tasvirinde daha realist ve yalın bir hal alır. Kaplan'a(1948) göre de “ Mehpeyker'in odası oldukça teferruatlı ve reel olarak tasvir olunmuştur”(s.202).

Mehpeyker'in evinin döşemesinde pembe ve beyaz renklerin hakimiyeti dikkat çeker. Beyaz saflığın, temizliğin ve masumiyetin pembe ise hayallerin, aşkın ve daha çok kadınlar tarafından tercih edilmesi sebebiyle feminenliğin sembolü durumundadır. Bütün bu renk tercihi Mehpeyker'in ruh hali hakkında bilgi verdiği gibi Ali Bey'in içinde bulunduğu ruh halini de etkiler. Ali Bey, Mehpeyker'le ilgili tüm öğrendiklerine rağmen onunla ilgili olumlu bir fikre sahiptir. Mekânı tasvir ederken yazarın dikkati dağıktır. Önce oda takımının rengine, ardından halıya, duvar kağıtlarına, tavana daha sonra odadaki muhtelif eşyaya en sonunda kanepenin önünde hazırlanmış ve üzerine gülleri henüz açmakta olan bir gül dalının yerleştirildiği sofraya takılır. Ali Bey'in Mehpeyker'e dair masumiyet inancının yanı sıra aşklarının tazeliğinin de sembolü olan bu gül, sofrada olup da o anda Ali Bey'in dikkatini çeken tek nesnedir. Ali Bey'in mekânı kavramaya çalışırken takip etmiş olduğu yol tanımadığı bir yere ilk kez giren ve onu keşfetmeye çalışan yabancı bir kişinin davranışına uygundur. Yazar odada, Ali Bey ve gecenin gidişatı için önemli olan içki sofrasını gözün kavradığı sonuncu nesne olarak en sonda ifade eder. Batılı tarzda döşenmiş bu evin tasvirinden okur, Mehpeyker'in yaşam biçimi ve beğeni anlayışının yanı sıra ekonomik durumu hakkında da bilgi edinir.

Mehpeyker'in evi onun kişiliği hakkında okura bilgi vermenin yanı sıra Ali Bey'in düşüncelerini de etkiler. Bu buluşmanın ardından Mehpeyker'i düşünen Ali Bey onu, evinden yola çıkararak değerlendirir. Köşkün zarif fakat sade döşenişini düşündükçe “ Mehpeyker'in hüsn-i tabiatını bedayi-i fitrattan madûd olacak derecelerde âlî görür; cemâlini ise hüsn-i tabiatına faik bulur” (Namık Kemal, 2000, s.76). Böylece köşk, Ali Bey'in zihninde sürekli aklamaya ve bunun için sebepler üretmeye çalıştığı Mehpeyker için önemli bir delil olur. Onun ruhen ve bedenen güzelliğinin kanıtı, onun aynası olan evidir. Fakat aynı köşk Mehpeyker'in Abdullah Efendi'nin evinden bir türlü gelememesi sebebiyle Ali Bey'in yalnız ve öfkeli geçirdiği gece, içinde bulunduğu ruh halinin ifadesi olarak tam tersi bir görüntüye

bürünür. “Fakat gide gide etrafına bakındıkça evvelleri cinân-ı ruhânî zannettiği köşk nazarında bayağı bir zindan-ı musibet, Mehpeyker’in hüsn ü cemâli ise lâhm ü şahmı dökülerek kadid olmuş izâm gibi bir müstekreh zehr-hand-i istihzadan ibaret görünmeye başladı” (Namık Kemal, 2000, s.94). O güne kadar gözüne cennet gibi görünen köşk ve onunla özdeşleştirdiği Mehpeyker artık gözüne çok çirkin görünmeye başlar.

Romanda önemli olayların gerçekleştiği bir diğer mekân, Dilaşup ve Mehpeyker ’in öldürüldüğü şehir dışındaki bağ köşküdür. Çamlıca’nın iç açan yeşiline, Mehpeyker’in yaşadığı köşkün kadınsılığı vurgulayan ve hayalleri besleyen pembeliğine karşın şehir dışındaki bu ev korkuyu, yalnızlığı ve şiddeti çağrıştıracak, intikam hissine ev sahipliği yapacak biçimde karanlık, ıssız ve gizemlidir. Yazar, öncelikle zamanın, ardından kendi gözünden mekânın tasvirini yapar ve son olarak mekânla ilgili Ali Bey’in düşüncesini aktarır. “Vürûdları sırasında güneş gurûb etmiş ve etrafı ağlar, matem eder gibi bir gamlı zulmet kaplamaya başlamıştı. Bağ köşkü ise sefahat ve cinayet için tertip olunduğundan ebniyesi basık, duvarları mürtefi, yapılışı zindansı bir şey olarak Bey içeri girince: “Bu batakhâne kıyafetli yeri nereden buldun? Benim yerimde bir çelebi olsa korkusundan sar’alara uğrardı” diye cidd ü lâtife beyinde ta’rize başlamakla...” (Namık Kemal, 2000, s.152). Yazar gerçekleşecek olan olayla hem zaman hem de mekân arasında bir uygunluk kurarak olayı daha vurgulu bir biçimde hissettirir. Gün ışığında daha farklı görünecek evi daha korkunç, etrafı daha ıssız, insanları daha korumasız algılamamızda zamanın gece olmasının rolü büyüktür. Ev, tavanının basık, duvarlarının yüksek oluşuyla yazara bir zindanı, Ali Bey’e ise batakhaneyi çağrıştırmaktadır. Karanlığı nitelemek üzere seçilmiş matem, gam, ağlamak kelimelerinin yanı sıra batakhane ve zindan da olacak olayları önceden haber vererek erken anlatımla okuyucuyu baştan koşullamakta mekâna bir çeşit cellât görüntüsü vermektedir. Mekânın tanımlanması amacıyla kullanılan her bir kelime yaratılmak istenen atmosferi tamamlamaya hizmet etmektedir. Daha çok romantik akımda rastladığımız mekânın bir atmosfer yaratmanın aracı olarak kullanılması eğilimine Tanzimat dönemi romanlarında sıkça rastlamaktayız. Bu haliyle mekân yazar açısından yardımcı, kahraman açısından ise engelleyici bir işlev üstlenmektedir.

Yazar şehre tepeden bakan ve şehrin tüm güzelliklerini bahar eşliğinde insan beğenisine sunan açık, yeşil bir mekânla başladığı romanını kapalı ve karanlık bir mekânda bitirir. Mehpeyker ve Dilâşup karanlık bir gecede ve yine karanlık bağ evinde öldürülerek, Ali Bey ise hapse girişinden altı ay sonra kederinden ölecek hayata veda eder. Açıktan kapalıya doğru bu gidiş aynı zamanda umuttan umutsuzluğa doğru gidişi veya çöküşü de sembolize etmektedir. Bulunduğu güvenli mekândan yani evinden dış dünyaya çıkan veya başka bir

deyimle açılan Ali Bey, umduğunu bulamaz ve yaşadığı ve yaşattığı hüsrânların ardından hayatını kaybeder. Yazar mekân söz konusu olduğunda iç ile dış ve açık ile kapalı arasındaki bu tezattan faydalanır. Romanda adı anılan en son mekân ise baştan beri erken anlatımlarla okuyucuya karşılaşıacağı ima edilen mezardır. Romanın sonunda yer alan *son pişmanlık fayda etmez* cümlesinin mekân olarak karşılığı mezardır. Böylece mekân bir ders verme aracı olarak kullanılmaktadır.

“Eski hikâye geleneğimiz ile Batılı roman arasında ilk edebî metin olarak kabul edilen İntibâh'ta” (Okay, 2005, s.120) olaylar kapsayan mekân olarak adlandıracağımız İstanbul'da geçmektedir. Ancak yazar için olayın kendisi ve buna bağlı olarak verilmek istenen mesaj önemli olduğundan yazarın dikkati olaylara ve -sayıca çok fazla olmasa da- konuşmalara dönmüştür. Bu sebeple İstanbul, semtleri, mimarisi ve yaşam biçimiyle romana dâhil olmaz. İntibâh'ta Namık Kemal, Çamlıca Kâğıthane ve Boğaziçi'ndeki kalabalıklar ve birkaç semte dair çok sınırlı birkaç ayrıntıdan başka İstanbul'a dair hiçbir bilgi vermez. Bu yaklaşım Tanzimat döneminde kaleme alınmış tüm romanlarda- oranı az çok değişmekle birlikte- rastladığımız ortak bir özelliktir. Mekânlar çoğu kez yazarın duygularını dile getirmek için, yazar tarafından kendisine yüklenen semboller veya işlevler için veya toplum tarafından ona yüklenen anlamın ifadesi için vardır ve bu yüzden gerçek görünüşlerinden ziyade bu türden çağrışımlarıyla romanlarda bulunurlar. Bu sebeple mekânlar gerçek fiziksel görüntüleriyle eserlerde yer almazlar.

Tanzimat yazarları geçmişte toplumsal ilişkilerin somutlaştığı “yer” olmanın ötesine geçemeyen mekân kavramının fiziksel bir varlığının bulunduğunu kavradıklarını romanlarında göstermeye başlamışlardır. Ancak bu farkındalığın tanımını önceleri fiziksel değil, toplumsal olarak yapmışlardır. Fiziksel çevre toplumsal çevreden ayrılarak tanımlanamamış; o çevrenin, sosyal deneyimler sonucu zihinde oluşan anlamı romana konu olmuştur. Beyoğlu, popüler mağazaların, eğlence hayatının ve özgürlüklerin bölgesi olarak “tip” bir anlam kazanmış, mimari açıdan şehrin neredeyse hiçbir semtinde olmadığı kadar Batılı üsluplarda inşa edilmiş yapıyı bir arada buldurmasına rağmen, fiziksel olarak aykırı olan tarafı yazarların neredeyse hiç dikkatini çekmemiştir. Beyoğlu'nun herkesin zihninde oluşan “alafranga yaşam” anlamının yanında “alafranga çevre” olarak görüntüsü çizilememiştir. Geleneksel düşüncenin bir uzantısı olarak kişinin henüz “birey” olarak kavranamaması ve sonucunda romanı oluşturan kahramanların da toplumda var olan belli grup ya da kavramların temsilcisi “tip”lerden oluşması, çevreye ve mekâna bakışın da onların gözünden, onların varlığını meşru kılacak biçimde, Batılı-geleneksel problemi çerçevesinden yapılmasıyla sonuçlanmıştır (Uğraş, 2003, s.81).

Benzer bir eğilim mekân içlerinin tasvirinde de söz konusudur. “Eski, geleneksel tarzdaki evler neredeyse anlatılmaya hiç gerek duyulmamış, yeni ve Batılı/modern olanlar da heykeller, resimler, mobilyalar en ufak ayrıntılarına kadar tariflenirken, üç boyutu ile bir hacim olarak, rasyonel bir bakışla mekânların, yapıların betimlemeleri yapılamamıştır” (Uğraş, 2003, s.81-82). Bunun en iyi örneklerinden biri Sergüzeşt romanında Batılı tarzda inşa edilmiş evin salonunun tasvirinde kendini göstermektedir. Yazar Batılı yaşamı destekleyecek her türlü ayrıntıyı bu tasvir içinde vermeye gayret gösterir. Çünkü “Tanzimat yazarları için ev her şeyden önce bir zihniyetin aynası olarak kullanılmaktadır”(Elçi, 2003, s.60)

Yukarıda da belirtildiği üzere eserlerin belli mesajlar doğrultusunda yazılmaları ve kahramanların toplumdaki belli tiplerin temsilcisi durumunda oluşu mekânların da bu anlamda, bu çerçevede algılanmasına ve ifâdesine sebep olmuştur. Bu sebeple Tanzimat döneminde sosyal yaşantıyı veya o şehirde yaşayan insanların değerler sistemini maddi manevi unsurlarıyla ifâde eden bir mekân/çevre anlayışı romanlarda gözlenmez. Örneğin Victor Hugo'nun Notre-Dame de Paris'i romanında Katedral şehirdeki merkezi konumuna paralel olarak romanın da merkezine oturtulmuş ve diğer unsurlar bu merkez etrafında konumlandırılmıştır (Öztoğat 2005'den Somer, 2006, s.18) Dolayısıyla bu romandan yola çıkarak o şehrin değerler sistemini onun temsilcisi konumundaki fiziki mekânlardan (katedral, meclis binası, saray, tiyatro, alışveriş mekânları vb.) okumak mümkündür. Oysaki Tanzimat dönemi ve daha sonraki dönemlerde yazılmış Türk romanlarında yazarların algılayışlarında böyle bir seçicilik veya duyarlılık yok denecek kadar azdır.

Şu ana kadar ifade edilenlerden de anlaşılacağı üzere romanda mekânlar fiziksel varlıklarından çok çağrıştırdıkları veya sembolize ettikleri kavramlarla ifade edilmekte çoğunlukla kahramanın kişiliğini aydınlatmak, onun veya yazarın duygularının ifadesi olmak, bir atmosfer yaratmak, olayları önceden haber vermek amacıyla veya kahraman olarak olayları yönlendirmek üzere kullanılmaktadır. Dolayısıyla hem romanın kurgusuna hem de anlamına hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, A. Derman (Çev.), İstanbul: Kesit Yayıncılık
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Elçi, H.İ. (2003). *Roman ve Mekân Türk Romanında Ev*, İstanbul:Arma Yayınları.
- Genette, G. (2011). *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*, F. B. Aydar (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Grillet, A.R. (1981). *Yeni Roman*, A. Bezirci (Çev.), İstanbul: Yazko.
- Gülüş, İ. (2006). *Sinemada Görsel Zaman ve Mekân Kurgusu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Selçuk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul:İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Kaplan, M., Enginün, İ, Emil,B. (1978), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Kaplan, M.(1994). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Namık Kemal (2000). *İntibâh*. Haz: Yakup Çelik, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, O.(1988). *İntibah Romanı Etrafında, Ölümünün 100.Yılında Namık Kemal*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özbek, M. Ö. (2007). *Fizik Mekân Kurgularının Sosyal İlişkiler Üzerinden Arnavutköy Yerleşimi Bütününde Mekân Dizimi (Space Sentax) Yöntemi İle İncelenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özdemir, Y. (2006). *Sait Faik Abasıyanık'ın Eserlerinde Mekân Olarak İstanbul*.

(Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Parla, J. (2002). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Pospelov, G. (2005). *Edebiyat Bilimi*, Y. Onay (Çev.), İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Sağlık, Ş. (2004). İletişim Kavramı Açısından Popüler Romanlar ve Estetik Romanlar, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*,

Erişim:[http:// yayim. Meb. Gov.tr/ dergiler/sayi 57/saglik.htm](http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/sayi57/saglik.htm)

Somer, P. M. (2006). *Mimarlık ve Bilim Kurgu Edebiyatında Mekân Okumaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) İstanbul Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Tanpınar, A. H. (1985). *19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Uğraş, H. M. (2003). *Erken Türk Romanında Fiziksel Çevre Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Wellek, R., Varren, A. (1993). *Edebiyat Teorisi*, Ö.F. Huyugüzel (Çev.), İzmir: Akademi Kitabevi.

Zambak, F. (2007). *Türk Romanında Mekân*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Muğla Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.