



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 10/4 2021 s. 1315-1327, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

NAZLI ERAY'IN *AYIŞIĞI SOFRASI* ROMANINDA DERİNLEŞEN MEKÂN

Murat Yusuf ÖNEM*

Geliş Tarihi: Şubat, 2021

Kabul Tarihi: Eylül, 2021

Öz


Sanatçı eserini yaratmak için bir âleme ihtiyaç duyar. Yani onu doğuracağı bir mekânı kurgular. Zihin varoluşu mekândan bağımsız düşünemez. Fakat insanın tanrısal özellikleri onu bağımsız olmak hususunda zorlar. Sanatçı var olmanın acısından kaçacağı ve tekrar var olmanın sevincini yaşayacağı yeni mekânlar arar. Günümüz romanında mekân diğer roman unsurlarına zemin oluşturan ve onları şekillendiren bir işlevde dinamik olarak kullanılır. Nazlı Eray'ın romanlarında mekân dikkat çekici bir unsurdur. Eray özellikle şehirleri ön plana çıkararak mekânı kurgular. *Ayıışığı Sofrası*'nda bir kent olarak Ankara'nın mekânı oluşturmasının yanında daha derinlikli bir mekânla karşılaşmaktadır. Bu makale, *Ayıışığı Sofrası*'nda çevresel mekân unsurlarını oluşturan fakat mekân üzerine yapılan çalışmalarda ihmal edilen kapılar, sandıklar, çekmeceler gibi mekân birimlerinin romana katkısı üzerine yoğunlaşmaktadır. Romanda mekânın çoğalmasını sağlayan anlatım imkânları da ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Mekânı anlamlandırmak için psikolojinin yanı sıra esas olarak fenomenolojiyi kullanan Bachelard'ın yaklaşımları ağırlıklı olarak metne uygulanmıştır. Metinlerarasılık ve mekânı oluşturması bağlamında Ashabı Kehf'in anlatıda yer alması romanda "mekânlararasılık" olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Mekân, *Ayıışığı Sofrası*, roman, Nazlı Eray.

THE PLACE DEEPING IN THE NAZLI ERAY'S *MOONLIGHT TABLE*

Abstract

The artist needs a realm to create his work. In other words, he constructs a space that he will give birth to. The human mind cannot think its existence independent of space. But man's divine qualities force him to be independent. The artist seeks new spaces where he can escape the pain of existence and enjoy the joy of being. The importance given to space in novel has increased gradually after the XVII. century. In Nazlı Eray's novels, the place is a remarkable element of the novel. Eray especially fictionalizes the space by bringing the cities to the fore. In the *Moonlight Table*, a more in-depth space is encountered in addition to Ankara's creation of space as a city. This article focuses on the contribution of space units such as doors, chests and drawers to the novel, which constitute the environmental space elements in the *Moonlight Table*, but have been neglected in studies on space. Expression possibilities that allow the space to increase in the novel are also tried to be revealed. Bachelard's approaches, which mainly uses phenomenology as well as psychology to make sense of the space, have been mainly applied to the text.

*  Dr.; International Balkan University, Faculty of Education, Department of Turkish Language Teaching, North Macedonia, m.onem@ibu.edu.mk

In the context of both intertextuality and creating the space, the presence of Ashabi Kehf in the narrative is evaluated as “interspatiality” in the novel.

Keywords: Place, Moonlight Table, novel, Nazlı Eray.

Giriş

Sanatın ne olduğuyla ilgili tartışmalar Antik Yunan döneminden günümüze kadar devam etmektedir. Sanatın güzelliğın ifadesinde kullanılan bir yöntem olduğu düşüncesi Rönesans'ta kökleşir. Modern / postmodern / posttruth anlayışla şekillenen günümüzde ise bu düşünce yeterli görülmemektedir. Thomas Munro'nun sanatı estetik ihtiyaçları tatmin etmek için içsel uyarınları aktive etme yetisi olarak tanımlar (Sözen ve Tanyeli, 1986, s. 208). Bu tanımın bugün büyük ölçüde kabul görmesi sanat anlayışındaki dönüşümü ortaya koymaktadır. Yine, Antik Çağ ile başlayan sanatın gerçekliğın bir yansıması (mimesis) olduğuna dair düşünce de bu dönemde “özel dışavurum” olarak değişmiştir. Bunun yanı sıra sanatın hayatı örnek alarak kendini çoğaltması anlayışı hâlâ etkisini sürdürmektedir (Sontag, 1998, s. 10). Bu doğrultuda, Bachelard, sanatı yaşamın yoğunlaştırılmış bir şekli olarak görür ve uyarıcı etkisine işaret ederken (Bachelard, 2008, s. 25) var olandan kaçışın ve nefretin ifadesi olduğuna dair (Şeriatî, 1997, s. 87-80) farklı yaklaşımlarla sanat değişen ihtiyaçlara göre şekillenmektedir.

Sanat akımlarını takip etmek romandaki değişimi izlemek için yeterli olacaktır. Sanat algısındaki değişimler romanı dönüştürürken, bir kaçınılmaz olarak, onu oluşturan unsurları da değiştirir. Bilişsel ve duyuşsal insani özellikleri tümüyle kavrayan roman zamansal boyutta ilerigeri hareket kabiliyetine sahiptir. Mekân da zamanı yavaşlatmak, fotoğraflar çekerek onu durdurmak ve insani olana mercek tutmak için kullanılır. Böylece kişilerin, zamanın ve mekânın bir araya gelmesiyle gerçeğe uygun veya hayali bir durum / olay hayat bulur. Kişiler ve zaman unsurlarını açıklama açısından en kullanışlı imkânları sağlayan mekânda bu değişim ve dönüşümün izleri fark edilir düzeydedir.

Aristo ve Eflatun'un sanat üzerine tartışmaları romanda mekânın kullanımını da uzun süre şekillendirmiştir. Bu noktada, fonksiyon ve edim açısından edebiyatın gerçeği yansıtması veya doğrudan kendini amaçlaması üzerine yapılan değerlendirmeler belirleyicidir. Özellikle gerçeğın yansıtılması konusundaki belirsizlikler mekân kavramına psikoloji, tasvir ve çevresel birikim üzerinden yaklaşılmasını gerektirmiştir. Dışarıdaki dünya yeniden kurgulanırken onun romandaki mekânla bağıntısı gerçeklik algısını artırır (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 113). Gerçeklik algısının oluşması için ön görülen mekân tasvirleri XVII. yüzyıla gelindiğinde artık anlatının doğal bir parçası gibi değerlendirilir ve bilinçli olarak kullanılır (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 104). Klasik dönemde mekân, roman içinde durağan bir unsur olarak yer alırken romantizm duygulanım üzerine yoğunlaşarak onun dinamik bir unsur olmasını sağlar (Tekin, 2009, s. 134). Realizm etkisinin edebiyatta hâkim olması XVIII. ve XIX. yüzyıllarda mekânın işlevselliğini artırır. XIX. yüzyılın sonunda, romanda mekân gerçekliğın yansıtılması fonksiyonunun ötesine geçerek “farazi bir gerçeklik” olarak kurguda işlenir (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 104-107). Artık birey ön plandadır ve çevreyle etkileşim içinde oluşu bireyin açıklanmasında mekânı araçsallaştırmaktadır. Bunda sosyoloji ve psikoloji başta olmak üzere dönemin bilimsel gelişmeleri etkilidir.

Rönesans'ın mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim birçok bakımdan Aydınlanma hareketinin kavramsal temellerini atmaktadır. Modernist düşüncenin ilk atılımı olarak görülen hareket içinde insanın özgürleşmesinin doğa üzerinde kurulacak hakimiyetle mümkün olacağı düşüncesi belirgindir. Mekân doğal bir “olgu” olduğuna göre, mekânın fethi ve

rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir. Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bilinç ve irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak "İnsan"ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenlenir. İşte bu imgeyi temsil etmek üzere yeni bir peyzajın ortaya çıkması gerekir (Harvey, 2010, s. 279).

Bulunduğu fiziksel çevre kişiyi tanımlamaktadır ve çevreden kişiye olduğu gibi kişiden de çevreye yönelik bir etki söz konusudur. Özellikle kişilik gelişiminde psikoloji ve sosyoloji açısından fiziksel çevrenin etkisi bilinmektedir. İnsan profillerinin Türkiye'nin coğrafi bölgelerinde farklılık göstermesi bu etkiyle ilgilidir. Duvar boyalarının insan psikolojisi üzerindeki etkilerinin araştırılması mekânın önemini göstermektedir. "Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazi olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz" (Wellek ve Warren, 1983, s. 304). Romandaki nesnelere dünyasının da mekânın bir parçası olduğu kabul edilir. Mekânın romanda dinamik bir unsur olmasını nesnelere sağlar. Bunlar üzerinden kişilerin fiziksel ve ruhsal hatları arasında ilişkiler kurulabilir. Bu tür bağlantının görünürlüğü ilk önce nesnelere fiziksel özellikleriyle mekân içinde nasıl konumlandırıldıkları ve tasarlandıkları ile anlaşılır (Bahtin, 2005, s. 133).

Mekân, romanda zaman algısı oluşturmak için de önemli bir vazife görmektedir. Romandaki gerçeklik zaman-mekân ilişkisiyle güçlenir. Çünkü mekân zamanın özelliklerini bir fotoğraf gibi dondurur. Bu mimari yapılarda kolaylıkla hissedilir. Mekân içindeki nesnelere sosyokültürel ve antropolojik değerleri de doğru zaman algısının oluşmasını sağlar. Böylece mekâna dair ayrıntılar okuyucunun metinle bağlantısına imkân verir. Orta Çağ dönemini konu alan bir filmin sahnelerinde telefon direklerinin bulunması ya da gökyüzünde bir uçağın fark edilmesi eserin ciddiyetine zarar verecektir. Bu tür absürtlükler günümüzde sanat faaliyetlerinde farklı amaçlarla kullanılabilir. Zaman ve mekân arasındaki doğrudan bağlantı yazarın sürekli dikkatini gerektirir.

Mehmet Tekin mekânın roman içinde işlevini dört başlık altında toplar. Bunlar: olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmaktır (Tekin, 2009, s. 129). Bu tür fonksiyonlar artırılabilir ancak mekân ve mekânı oluşturan unsurların kendi özgül ağırlıklarıyla da roman içinde yer aldıkları unutulmamalıdır. Roman kişilerinin çevresini oluşturan bileşenlerin bağımsız olarak tasviri de anlatımı zenginleştirmektedir. Bu, yazarın anlatımda ustalığını da ortaya koyduğu gerçek ya da hayali varlığın kendinde değeriyle ilgilidir. Mekân, okuyucunun roman içinde kaybolmasının önüne geçmek için sağladığı oryantasyonla diğer unsurların konumlandırılmasını da sağlar.

Mekân, roman kişilerinde olduğu gibi tasvire muhtaçtır. Tasvir edilmeyen bir çevre unsuru durağan bir motif olmanın ötesine geçemez. Yazarın eserde mekâna ayırdığı yer ve onunla ilgili verdiği detay "dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini" ortaya çıkarır. Yani yazarın başarısı mekân tasvirleriyle de doğru orantılıdır. Yukarıda değindiğimiz Şeriatî'nin sanat anlayışıyla aynı doğrultuda, roman yazarının gerçek dünyadan kaçarken onu yeniden düzenleyip, tanımladığı yeni bir dünya yaratma çabasından söz edilebilir (Bourneur ve Quillet, 1989, s. 114). Bu yeni dünya yaratılırken mekân tasvirlerinin kahramanın iç dünyasını yansıtmak amacıyla kullanılması kişiyi merkeze alan modern roman anlayışında sıklıkla başvurulan bir yöntemdir (Aktaş, 1991, s. 145-146). Mekân üzerine yapılan çalışmalar bu tasvirlerin hangi fonksiyonla eser içinde yer bulduğunu ve estetik katkılarını ortaya çıkardıkları sürece

değerlidirler (Sağlık. 2002, s. 231). Bundan dolayı mekân tasvirlerine roman kişilerinin özellikle psikolojik durumlarını yansıtmak amacıyla başvurulur. Mekândaki renkler, ışık, perspektif, nesnelere konumlanışı ve diğer görsel unsurlar bu amaca hizmet etmek amacıyla tanzim edilir. Bu durum fotoroman ya da çizgi romanlarda kahraman dışındaki her şey olarak düşünülebilir. Kahramanla birlikte olmayan, kahramanın ya da anlatıcının bakış açısıyla yansıtılmayan mekânı ve onu oluşturan unsurları sadece belgelemek amacıyla çekilen biyometrik fotoğraflara benzemek mümkündür.

Bir roman unsuru olarak mekânın genel özellikleri, fonksiyonları ve tarihi gelişimi üzerine verilen bilgilerden sonra *Ayışığı Sofrası*'nda kapalı ve açık mekânların ötesinde daha derinde ve detayda kalan mekân öğelerinin anlatıya kattıkları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

***Ayışığı Sofrası*'nda derinleşen mekân**

Nazlı Eray'ın romanlarında mekân geniş kullanıma sahip bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar eserlerinde mekân olarak bazı şehirleri belirgin şekilde kullanır. Bundan dolayı, Eray'ın romanlarında özellikle şehir üzerinden bir mekân okuması yapılarak buradaki açık ve kapalı çevresel mekânların romanın diğer unsurlarını şekillendirmesi üzerine incelemeler mevcuttur. Eray'ın şehirleri benimseyip onları varlığının bir parçası olarak romanlarında işlediği rahatlıkla fark edilmektedir. Hatta bu konuda roman üzerinden “özgün bir şehir anlatımı” ortaya koyduğu söylenebilir (Arslan, 2003, s. 67). Buradaki özgünlük kavramını şehirleri bazen roman kişilerine denk gelecek derecede kurgulaması şeklinde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Bunu açıkça belirten bir anlatımı *Ayışığı Sofrası*'ndan örnekleyebiliriz.

...Gece zamanı. Kentin karanlık sokaklarında dolaşıyorum. Bu kentin bana ait olduğunu artık iyice biliyorum.

İnsiz cinsiz ara sokaklar, yolun kenarındaki apartmanlardan süzülen salon ışıkları, pencerelerdeki begonyalar, zambaklar ve gelin çiçekleri, oturma odalarında açık televizyonlardan dışarıya yansıyan, gece karanlığında zikzaklar çizen fosforlu ışıklar, Ankara'yı gece zamanı kaplayan o bozkır kenti yalnızlığı, sokak köşelerindeki floresanla aydınlanmış kahvelerde iskambil oynayan soluk benizli adamlar, ışıkları sönmüş kapıcı daireleri, uzaktan bir yerden havlamaya başlayan sahipsiz bir köpek sürüsü, ana caddede müşteri bekleyen bir iki eşcinsel, bir arabanın takılan alarminin gecenin içinde kesik kesik öterek karanlığı sanki dilimleyip bir tabağa yerleştirerek önüme koyması, köşe başında kavga eden bir kadınla bir erkeğin birbirine karışan sesi, sonra çevreyi kaplayan deliksiz bir sessizlik, tepedeki ay ışığı, aklıma gelen koyu renkli bütün eski Ankara apartmanları, Ayrancı'nın üst bölümünü bir hançer gibi yararak Mesnevi Sokak' a çıkan Refik Belendir Sokağı, gece yarısı bomboş olan pazaryeri, içinde bir şoförün uyukladığı köşedeki taksi durağı ve Refik Belendir Sokağı'ndaki Enerji Apartmanı ...

Bütün bunların bana ait olduğunu artık biliyorum. Yataklarında uyuyan insanların rüyaları bana ait, mırıldanılan dualar, koparılan takvim yaprakları, yatak yanındaki konsolların üstünde duran su bardaklarından içilen sular, kimi uyku ilaçları, pavyonda açılan bir şişe viskinin ilk kadehi, bir telefon sapığının ahizeye kesik kesik soluduğu nefes. Karanlıkta yalnız kalmış bir türbe, bir hastanenin gürültü ile çalışan jeneratörünün sesi, bomboş bir stadyum ve yan yana duran eski otobüsler, bir bardan dışarıya akan şuh bir kadın kahkahası...

Hepsi benim.

Benim hayatım bunlar (Eray, 2012, s. 35-36).

Eray'ın romanlarında mekân, Şerif Aktaş'ın da işaret ettiği gibi roman kişilerinden biriyle mekân arasındaki etkilenimin yoğunluğundan kaynaklanan şahıslaşmanın (Aktaş, 1991, s. 146) yanı sıra daha derin gönderme ve fonksiyonlara sahiptir. Bunlardan ilki mekân değişikliklerinin anlatıma kattığı dizem (ritim) konusudur. *Ayıışığı Sofrası*'nda iç içe geçmiş şu iki katman anlatıya şekil verir: romanın kendi gerçekliği ve bu gerçeklik içine karışan hayaller. Bunlar arasındaki geçişler mekân değişikliğine de sebep olurken metnin ritmini hızlandırır. Okuyucu hayal mi gerçek mi olduğu ikileminde kalarak romandaki itibarlık ve onun içinde hayallerle yaratılan başka bir itibarlık arasında gelgitler yaşar. Bu da okuyucuyu kendi zamanından kopararak romanın gerçekliğine bağlar. Bourneur ve Quellet kahramanlar ve okuyucu arasında bağ kurulmasını romandaki zaman ve mekân unsurlarının sağladığına işaret eder. Sinemada perde ile seyirci, tiyatrodaki sahne ile seyirci arasındaki boşluk ve sakinlik sayesinde kahramanla bu bağ kurulur. Romanda ise okuyucu, okuma esnasında mekân vasıtasıyla kahramanla özdeşleşmektedir (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 15). Kurgu içinde kurgunun söz konusu olduğu durumlarda mekân anlatının ritmini ve mekânsal geçişlerini artırarak okuyucunun roman içine çekilmesini kolaylaştırır. Hayal kapıları açılarak romandaki dünyanın çeperi kırılır ve iki katmanlı olarak derinleşen bir mekân algısı olur. Böylece alttan yukarıya doğru güçlenen bir gerçeklik duygusu oluşur. Romanın ana anlatısı itibari bir gerçekliği anlatırken hayaller de onu itibari olarak yansıtır. Böylece ana anlatı okuyucuyu daha güçlü kavrar.

Ayıışığı Sofrası'nda mekân açısından değerlendirilmesi gereken bir hususiyet de seyahattir. Romanda seyahat bilinen anlamında karşımıza çıktığı gibi hayallerle de mümkün olmaktadır. Kahramanın fiziksel yolculuğu birçok romanda olayın esasını oluşturabilmektedir. Sanat bağlamında insanın kaçıyla da ilgisi kurulan bu yolculuklar romanda mekân değişikliklerini birlikte getirir. Bu da mekânı dinamik bir unsur olarak daha da etkinleştirir. Romanda yeni kahramanların belirmesi ve zamanın fark edilmesi mekân değişimleriyle olağan akışa geçirildiği gibi romanın kendi olağanlığında bir kırılmaya sebep olarak durağanlıktan uzaklaşmayı sağlar. Bourneur ve Quellet'in de belirttiği şekilde; seyahat romanda bir yöntemdir ve insanın kendini ve evreni keşfetme arzusuyla edebiyatın oluşmasına öncülük etmiştir (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 117).

Ayıışığı Sofrası'nda ev kavramı roman içinde güçlü mekânsal gönderimlere sahiptir. Romanda mekânı oluşturan merkez figürlerden biridir. Evin günlük hayatımızdaki önemi düşünüldüğünde bunun romana yansımaması düşünülemez. Bachelard ev hayalini içsel varlığımızın topoğrafyası olarak niteler (Bachelard, 2008, s. 29). Ev, birçok işleviyle insan hayatındaki yerini sürdürmektedir ancak bu işlevler paranteze alındığında fenomenolojik olarak barınmak ve korunmak temel anlamlarını taşıdığı söylenebilir. Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi'ni oluşturan her basamakta ev kavramının anlamlandırılabilmesi onun insan varlığı için önemini gösterir. Carl Gustav Jung rüyaları açıklarken bilinçaltının içgüdülere bağımlı olarak yüzeye çıktığını vurgular ve bunun arketiplerle kendini ifade ettiğini ileri sürer. Bu noktada, ev ile insanın özdeşleşmesine dikkat çekmek için verdiği örnekler, mekân olarak evin önemini göstermektedir. "Bir hastalığın seyrini tanımlamak isteyen bir hekim "enfeksiyon" ya da "ateş" gibi rasyonel kavramlar kullanmak zorundadır. Rüya ise daha şairanedir. Hasta vücudu kişinin evi, ateşi de evi yok eden yangın olarak sunar" (Jung, 2009, s. 78-79). XVIII. asırdan bir İbrani ansiklopedisinde insanın ev ile özdeşleştirildiği bir resmi de paylaşması evin psikolojik ve fenomenolojik bir kavram olarak açıklanması gerektiğine işaret eder. Fenomenolojik bir bakış

açısıyla ev kavramına yaklaşan Gaston Bachelard da evin coğrafik ve etnografik olarak açıklanmasını bir sanat eserini mekân bağlamında incelemek için yeterli bulmaz. Psikolog, bir psikiyatir ve özellikle bir fenomenolog tarafından ev kavramını izah etmek mekânın konforunu ve fiziksel özelliklerini tanımlamanın ötesindedir. Bu bakımdan kavramın güvenlik ve mutluluk açısından kökenine dair bir incelemeyi önemli bulur (Bachelard, 2008, s. 34). İçsel rahatlıkla hayal kurma imkânlarını sağlayan ev bir mekân olarak yeni hayallerin kurulmasını da sağlar. Barınma ihtiyacının sürekliliği mekânlar arasındaki bağların kopmasını engeller. Böylece değiştirilen mekânlar hatırasıyla taşınırlar. Mazi, şimdi ve gelecek arasındaki düşsel bağlantı mekân üzerinden gerçekleşerek insanın hatırasında devamlılık oluşturur. Ev kavramının yokluğu insanın da bütünlüğünü bozar. Kavramdaki anlam genişliği de düşünüldüğünde her insanın dünyası ev ile başlar (Bachelard, 2008, s. 36). Bachelard, Madam Balif'in çocuklarla ilgili izlenimini evin fenomenolojik anlamına vurgu yapmak için aktarır. "Zaten, der Madam Balif: "Çocuktan ev çizmesini istemek, mutluluğunu barındırmak istediği en derin düşünüyü ortaya koymasını istemek demektir. Çocuk mutluydu size, kapalı ve korunmalı bir ev, sağlam ve derinlere kök salmış bir ev çizecektir" (Bachelard, 2008, s. 103). Mekân ile ilgili değerlendirmelerini özellikle fenomenolojik bakış açısıyla yapan Bachelard zengin ve fakir evlerindeki anlamı onların ilkel amaçlarında yani barınma ve korunma ihtiyaçlarına verdikleri cevapta arar. Böylece ev yuvaya indirgenerek daha anlaşılır olacaktır. Hayal kurmak bu ilkelik üzerinde şekillenir ve en zengin evler tasvir açısından geniş imkânlar sunsa da fenomenolojik indirgemeler ve paranteze almalar onların özündeki gönderimi yansıtacaklardır.

...gerçekten ikamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır... varlık en küçük bir barınak bulduğunda, hayal gücünün bu yönde nasıl çalışmaya başladığını göreceğiz: hayal gücünün, ele gelmez gölgelerden "duvarlar" ördüğünü, korunma yanılsamalarıyla içini rahatlatmış ya da tersine, kalın duvarlar ardında korkudan tir tir titrediğini, en sağlam surlardan kuşkulandığını göreceğiz. Kısacası barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hâle getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar (Bachelard, 2008, s. 34-35).

Ayıışığı Sofrası'nda düş ve düşleme önemli bir yer tutar. Eserde bir düş âlemi içinde bulunduğu fark edilir. Eserde düş ve gerçek arasında gidip gelmeler sıklıkla yer alır. Okuyucu anlatı gerçeğini mi yoksa anlatıdaki hayalimi tecrübe ettiğini karıştırabilir. Düş âlemine geçişte kahramanın evde yalnız olduğu izlenirken özellikle yatak düş âlemine geçiş için kullanılan bir taşıt vasfıyla farklı bir mekânsal unsur olarak karşımıza çıkar.

... Benim yatak odam hep -bir piramidin içindeki gizli bir bölme gibi- yarı karanlık, gizemli, balkon penceresi tül perdelerle örtülü; içinde hiçbir yüzü yansıtmayan değişik bir açı ile asılmış antika aynası, alçak sandığım üstündeki parfüm koleksiyonum ve duvarda kendi yaptığım bir tablo ile; tılsımlı, kendine özgü bir dünya.

Gece oraya girdiğim zaman, yatağımın örtüsünü özenle açar, bazı geceler parfüm koleksiyonumdan hafif kokulu bir parfüm seçip birazcık sıkırım havaya.

Çevremde dolaşmaya başlayan çiçek ya da hafif baharatlı koku, sanki bir yolculuğun başlangıcını belirleyen tılsımlı bir işarettir.

Birazdan gece yolculuğum başlamak üzeredir; yatağıma girip gözlerimi kapattığım zaman, bilinçaltımın koridorlarında gerçekleşecek, bilinmeyen bir yolculuğun heyecanını taşırım yüreğimde ve kapalı göz kapaklarım hafif hafif

oynamaya başladığı an, gecenin içindeki bu eşsiz serüvene dalıp gitmişimdir (Eray, 2012, s. 55-56).

Bachelard varlığın fenomenolojik ve psikiyatrik tahlilinin yapılması için yalnız kalınan mekânlardaki düşlemelere önem verir (Bachelard, 2008, s. 39). Yalnızlık, *Ayıışığı Sofrası*'nda roman boyunca bir mücadele alanı oluşturur. Romanda Serra'nın Aşo'dan ayrı kalması sürekli olarak bir gerilimi oluşturur. Serra yatağında yalnız kaldığında bu ayrılık tehdidi onu farklı düşlere sürükler. Düşlerin sürüklediği yerlerde yazar yeni mekânlar inşa eder. Bu mekânlar gerçek hayattan modellenmiş de olabilir. Ancak şu kolaylıkla fark edilebilir ki kahramanlar bu yeni düş mekânlarıyla hayata tutunur. Düşlenen yerler yazarın kahramanlarını doğurduğu yeni mekânlardır. "...gündüz kurduğumuz düşlerde, dar, basit, sıkışık yalnızlıkların anısı bizim için, rahatlık veren, yayılmak istemeyen, buna karşın kendisine daha çok sahip çıkılmasını isteyen mekânın deneyimleridir" (Bachelard, 2008, s. 40). Yalnızlıkların yaşandığı yegâne mekânlar köşelerdir. Aşo'nun perde arkasındaki duruşu gibi. Evin özünün odada gizli olduğunu düşünen Bachelard, insanın ev içinde yalnız kaldığı dar alanlara düşlemeyi harekete geçiren istasyonlar olarak önem atfeder (Bachelard, 2008, s. 171).

Bachelard "Bilinçdışı kendi mutluluk mekânına yerleşir." derken psikanalitik tahlillerinin önemini vurgular. Bilinçdışının farklı mekân arayışları aslında "yerinden edilmişliğin" sonucudur. Psikanaliz bu noktada bilinçdışının gerçek hayata doğru yönelmesini kolaylaştırır. Böylece "yer-analizi" yani mekânsal açıklamalar bilinçdışı yolculukların açıklanmasında daha önemli olur (Bachelard, 2008, s. 41). *Ayıışığı Sofrası*'nda Nazlı Eray mekânı güçlendirmek ve onu ayrıcalıklı bir konuma getirmek için gizemli yeraltı unsurlarıyla destekler. Böylece bu bilgiye sahip olmak kahraman ve mekân arasında bir aidiyet hissi oluşturur. Mekân hakkındaki derin bilgi ve onun sadece kahraman tarafından algılanışı romanda kişi ve mekân unsurlarının birbirlerini zenginleştirilmesi olarak değerlendirilebilir. Enerji apartmanının karanlık girişi romanda entrik bir unsur olarak karşımıza çıkar. Serra bu mekânı aydınlatmayı asla başaramaz, sürekli elektrik düğmesini arar durur. Mekânın kasveti ve aradığını bulamayışının hissettikleriyle kendini dışarıya atar. Ancak hayatındaki anlayamadığı bazı hususların açıklanmasının burada olduğunu bilmektedir. Yanında getirdiği bir çakmakla derin karanlığı çok az da olsa aydınlatarak bazı gizemleri çözmeye çalışır. Bir mahzen olarak değerlendirebileceğimiz bu mekân psikanalitik olarak insanın karanlıkta kalan yönlerine korkularına yorulabileceği gibi fenomenolojik açıdan derin karanlığa eşlik eden batını bir âlemin kapısı olarak değerlendirilebilir. Enerji apartmanının karanlık girişindeki ses Serra'nın merak ettiği bazı hususları açıklar. Azer apartmanı sorunlarını temsilen oluşturulmuş zihinsel bir metaforudur. Serra'nın anne ve babasıyla yaşadığı bir döneme ait bir sorunlara işaret eder. Romanda Yedi Uyurlar'ın mağarasına da bu bağlamda bakılabilir. Özellikle mağaradaki fal bakma ayini mitolojik öğelerle donatılarak kurgulanmış metafizik bir bilginin aktarılmasını sağlar. Mağaradaki gizemli öğelerin hepsi özellikle insanın iç dünyasına dair göndermeler bu doğrultudadır (Karı Şefik'in kendi günahlarından dolayı mağara sakinlerini görememesi, mağaranın aydınlatılması için elektrik tesisatı çekilmesi gibi) (Eray, 2012, s. 157-162).

Ayıışığı Sofrası'nda mekânlar açısından dikkat çeken bir husus da romanda geçen nesnelere bulunduğu yerlerdir. Mekânı oluşturan, kahramanın dünyasını ve roman zamanını yansıtan eşyalar mekândan ayrı düşünülemez. Eşyanın "evi" olarak düşünülmesi çekmece, dolap gibi bölmeler romanlarda taşıdıkları gizemle mekânın fonksiyonunu artırır. Bachelard bu küçük mekânlara da fenomenolojik bir anlam yükler. Onların bir şeyleri sakladığı ihtimaliyle bile hayale öncülük ettiğini ve hayale zorladığını ileri sürer (Bachelard, 2008, s. 30). "Mahfazada

mücevherler ve değerli taşlar varsa, bu bir geçmiş demektir... Değerli taşlar aşktan söz eder elbette. Ama güçten de yazgıdan da söz edecektir... Geçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orada. İşte bu nedenle, mahfaza da hatırlanamaz olanın hafızasıdır.” (Bachelard, 2008, s. 116). *Ayıışığı Sofrası*’nda Karı Şefik Serra’nın geçmişte gördüğü bir rüyaya sanki bir mekâna girer gibi geçer hatta orada bulduğu “hazine”den bir yüzük de getirir.

“Bir hazine buldum ben abla,” dedi. “Akıl almaz büyüklükte bir şey...”

“Nerede buldun?”

“Bir çekmecenin içinde ... ”

“Bir çekmecenin içinde mi?”

“Evet ablacığım. Bir tek sana haber vermek istedim ilkin. Bir kaloriferin üstündeki bir çekmecenin içinde paha biçilmez bir hazine buldum!”

Heyecan içindeydi.

“Nasıl bir çekmece bu? Neredeki kaloriferin üstünde buldun, Şefik?” diye merakla sordum.

Uykum açılmıştı.

“Bilmiyorum, ah bir bilsem!” diye yanıtladı Karı Şefik. “Birdenbire gördüm onu. Köşedeki bir kaloriferin üstünde açık bir çekmece. İçi mücevher dolu! Ah ablacığım, bir görsen çekmecenin içindekileri... Taşlar, altınlar, yüzükler, bilezikler...” (Eray, 2012, s. 52).

Bachelard mekânı özellikle evi en ilkel işleviyle barınma, korunma, örtünme ve gizlenme anlamlarıyla ele alır. Ev güçlüdür, fiziksel zorlamalara karşı durur, güç verir. Evdeki basitlik onun ilkel işlevlerini daha da ön olana çıkarır. Bitkiler ve hayvanların kendilerini koruyan kabukları gibi insanlar için küçük kulübeler ve mağaralar yaşamın “durduğu” (korunmak anlamında) böylece hayalin harekete başladığı mekânlardır. Nazlı Eray’ın romanda ceviz kabuğundan fındık kabuğuna hayatı tanımlaması bu doğrultuda düşünülebilecek bir hayali barındırır. “Ceviz kabuğunun içindeydim, şimdi fındıkkabuğunun içine sıkıştım, diye mırıldandı Aşo. Parasız olduğu zaman özgürlüğü kısıtlanıyordu; ayağı sakatlanınca evinin içindeki özgürlüğü de gitmiş, yatak ile koltuk arasında gidip gelir olmuştu” (Eray, 2012, s. 47). *Ayıışığı Sofrası*’nda metne giren Yedi Uyurlar Mağarası da bu bağlamda değerlendirilebilir. Ankara’da yeniden var edilen mağara korunaklı bir durumdadır ve karanlık girişinden dolayı insanlar onu fark edememektedir. Mağaranın diğer özelliği içindekileri toplumdan yalıtarak 300 yıl korumasıdır. Bachelard’ın ilkel konutlara yüklediği anlam doğrultusunda *Ayıışığı Sofrası*’nın kurgusuna dahil edilen Yedi Uyurlar Mağarası metinler arasılığın ötesinde mekânlararasılık olarak değerlendirebilecek bir anlam taşımaktadır. “Mağara-kabuk burada, yalnız bir insan için, kendisini basit hayallerle savunmayı ve korumayı bilen büyük bir yalnız için “kale kenttir”. Bariyere, demir kapıya gerek yok: içeri girmeye herkes korkacaktır... Karanlık girişler konusunda ne de çok fenomenolojik araştırma yapmak gerekiyor!” (Bachelard, 2008, s. 167). İslam’da bu hikâye Ashabı Kehf olarak bilinmekte ve mağara arkadaşları anlamına gelmektedir. İlkel bir mekân olarak mağaraya yüklenen anlam fenomenolojik anlamlandırılmayla örtüşür. Kendisine sığınanları 300 yıl muhafaza eden mağarayı, Eray’ın romanına taşıması dikkat çekicidir. Ashabı Kehf, özünde toplum içinde yalnızlaşan insanların (Hikâyede inançlarından dolayı kaçarak bir mağaraya sığınmak zorunda olan insanlar

söz konusudur.)¹ hikâyesidir. Modern romanın da işlediği önemli konulardan biri yalnızlaşan insan temasıdır. Yalnızlaşan insanlar kabuklarına çekilerek kendilerini toplumdan yalıtırlar. Hikâyede mağaranın bir zaman kapsülü olarak mekânı temsil ettiği görülür. Böylece içindeki yedi kişi ve bir köpeğin 300 yıl sonrasına korunarak taşınmaları mümkün olmuştur. Nalı Eray'ın okuyucunun dikkatini "Asabı Kehf eğer bu zamanda uyansaydı nasıl hisseder ve düşünürdü?" sorusuna çekmek istediği fark edilir. Bu sorulara yönelik bazı cevaplar romanda eşya ve yiyecekler üzerinden verilmektedir. Bunlar nispeten mekânla ilgili olsa da mağaranın roman içine tümüyle taşınması ve metafizik öğelerle donatılarak ayrı bir âlem olarak sunulması önemlidir. Yedi Uyurlar'dan biri olan Yemliha'nın orijinal hikâyeye uygun olarak şehri (Ankara'yı) keşfe çıkması ve romanın başkahramanı Serra ile karşılaşarak yiyecek temin etmesi ve mağaraya ilk olarak Serra'yı çağırması Serra'yı Ankara'nın hâkimi pozisyonuna taşır. Bu da mekân olarak şehirlere önemseyen yazarın Ankara'yı ne kadar içselleştirdiğinin bir yansıması olarak görülebilir. "Bunun şu gelişmiş dünya ile ilgisi yok mu diyorsun? -Hiçbir ilgisi yok. Gizemli bir şey bu. Senin ait olduğun, mağaranın içindeki bir şey bu, evrene daha yakın, dedim. Başka türlü bir şey, nasıl anlatsam bilemiyorum. Sanki ... Sanki fal gibi, remil gibi. Belki de gerçekte hiçbir ilgisi yok" (Eray, 2012, s. 85).

Ayıışığı Sofrası'nda mekânın minyatürleşmesi de dikkat çekicidir. Romanın sonunda minyatür bir âlem oluşturulur. Anlatıcı bu âlemde geçmişiyle hesaplaştığı ve kendisinin hâkim unsur olduğu bir mekân kurgular. Minyatürleştirme postmodern romanda gerçeğin algısında kırılmalar yaratmak için kullanılırken ironi oluşturmak ve alaya almak için de başvurulan bir yöntemdir. Günümüz dünyasında insan maddi ve manevi her şeyi tüketerek dünyaya sığmayacak bir büyüme gerçekleştirmiştir. Minyatürleşme bu durumdan kaçışın ifadesi olarak da sanat eserlerinde yerini almaktadır. 2017'de vizyona giren *Downsizing* filmi bütünüyle minyatürleşen bir hayatı konu alarak hayalin hangi gerekçelerle şekillendiğini gösteren güncel bir örnektir. Minyatürleşme kişilerin veya mekânın küçültülmesi ile sağlanabileceği gibi mekânın modellenmesi şeklinde de karşımıza çıkabilir. *Ayıışığı Sofrası*'nda evrenden yalıtılmış bir model-mekân oluşturulurken kahramanın geçmişinden getirilen kişilerin parmak boyutunda küçültüldüğü minyatür bir âlem yaratılır. Romanın ismini de bu minyatürleşen bölümden alması mekân açısından değerlendirilmesi gereken bir öneme sahiptir. "Ayıışığı Sofrası" deniz kenarında bir restoranın adıdır. Büyük ile küçüğün basit bir göreliliği olarak yorumlamanın minyatürleştirmeyi değersizleştirmek olduğunu vurgulayan Bachelard da bu âlemlerde kendini özgür hisseder ve bu yeni hayalden zevk alır. "Dünyanın uçsuz bucaksızlığı benim için, dünyalaştırıcı dalgaların parazitinden başka bir şey değil artık. İçtenlikle yaşanan minyatür, çevremdeki dünyadan koparır beni, çevrenin dağılıp gitmesine direnmeme yardım eder." (Bachelard, 2008, s. 198-199).

Yaklaşmıştım Ayıışığı Sofrası'na, elimi uzatsam tüm bu gizemli dünyaları tutabilecekler; öylesine yakındılar bana, tam karşımdaydılar. Uzanıp içi ay ışığı dolu kadehlerden bir tanesini aldım, yudum yudum içmeye başladım. Masanın üstündeki yayvan tabaklara göz attım; Karı Şefik'in söylediği doğrudu, hayretler içinde kaldım bir an; balık gibi istiflenmiş, tabaklara yıldız biçiminde yayılmış, ortalarına limon dilimleri ve mor begonviller serpiştirilmiş eski sevgililer tabaklarda öylece sırtüstü yatıyorlar, insanla göz göze gelmeye çalışıyorlardı. Bir elin orta parmağından biraz

¹ Ashabı Kehf ile ilgili gerek İslam gerek Hıristiyanlık gerekse tarih açısından değerlendirmeler bütüncül olarak Prof. Dr. Faruk Sümer'in Ashabü'l-Kehf (Yedi Uyurlar) isimli eserinden takip edilebilir. Hikâyenin farklı versiyonları da bu eserden görülebilmektedir.

büyükütlü; çoğu unutulmuş, geçmişin o loş, sanki tozlu tüllerle örtülü bölümlerine sıkışıp kalmış olan bu yüzler hatırlanmak istiyorlar, tanınıp isimlerinin çağrılmasını sonsuz bir arzu ile bekliyorlardı. Bakışlarından, hareketsiz tabakların üstüne uzanmış ufacık gövdelerinden, ellerini hafifçe oynatmalarından sezivermişim bunu. Kadehimdeki ay ışığını bir dikişte bitirip yeni bir kadeh almıştım elime; yavaş yavaş bu ışık masasının çevresinde dolaşıyor, tabakların içindeki eski sevgililere, birtakım tanımadığım yüzlere, değişik pek çok kişiye bakıp duruyordum.

Kadınları erkekliydi; masa zengindi, donatılmıştı adeta; ortadaki bir gümüş kayık tabağın içinde yan yana dizilmiş, yepyeni bir grup daha dikkatimi çekmişti, hepsinin gözü bendeydi; yattıkları yerden sessiz ve kıpırtısız bana bakıyorlar, sanki gözleri ile konuşuyorlardı (Eray, 2012, s. 175-176).

Mekânların en önemli parçası kapılarıdır. Şehirlerin de gerçekten kapıları olduğu gibi temsili kapıları bulunabilir. Şehirlerin anahtarlarını temsilen yapılan büyük ölçekteki anahtarların belediye başkanlarına (şehremini) ve onurlandırmak amacıyla başarılı insanlara takdim edilmesi kent ve insan arasında bir aidiyetin oluştuğuna işaret eder. Kapılar soyut kavramların da mekân olarak tasvir edilmesinde geniş bir kullanıma sahiptir. Türk dili ve edebiyatında da bu doğrultuda zengin bir kullanıma rastlanır: gönül kapısı, cennet kapısı, kapıları kapatmak, hükümet kapısı vb. “Sonu gelmez şövalye romanları gibidir bu yaşantı: en zor anlarda daima açık bir kapı bulunur girip saklanacak.” (Atay, 2002, s. 321). Her istek, her zerre bir penceredir, fakat kör gönül nasıl olur da “Orada bir kapı vardır” der. (Mevlâna, 1973, s. 300). Bir mekân unsuru olarak Bachelard’ın “kapı”ya bakışı dikkat çekicidir. Fenomenolojik yaklaşımını burada da sürdüren Bachelard açılıp kapanan kapıları özgürlük ve güvenlik bağlamında insan ruhunun derinlikleriyle anlamlandırır. Açılan ya da açılmak istenen; kapanan ya da kapatılmak istenen kapıların tüm hayatı kapsayan hikâyeler oluşturacağını ifade eder. “Basit bir nesne, bir kapı; duraksama, yasak olana duyulan eğilim, arzu, güvenlik, misafirperverlik, saygı hayalleri uyandırdığında, bir ruhun dünyasındaki her şey nasıl da somutlaşıyor!” (Bachelard, 2008, s. 268). *Ayışığı Sofrası*’nda balkon ve balkon kapısı bilinmez bir âleme açılır. Yapılan bir büyü Serra’yı olumsuz etkilemek için buraya atılır. Balkon bu anlamda evin en güvenliksiz yeridir. Evin karanlık yönünü temsil eder. Kullanılmıyor olması da balkona mesafeli bir duruşun ifadesidir. Enerji apartmanının kapısı da karanlıklara açılır. Serra her zaman kendini zorlukla dışarıya atar. Mağaranın girişi tarif edilirken güvenlik, özgürlük ve gizem tanımlayıcıdır. Kapılar açıldıktan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmaz. “Biliyorsun, yatak odamın balkon kapısı yıllardır kilitli. Arka tarafa bakan bu ücra balkonu unuttum gitti. Yıllar önce kapı kilitlenmiş ve anahtar da kaybolmuş, ne tuhaf şey, gitmiş. O kilidi açtırmayı hiç düşünmedim” (Eray, 2012, s. 55).

Karanlık bir oyuğun önünde durmuştu. Daha önce hiç dikkatimi çekmemişti bu oyuk, oysa Gaziosmanpaşa Migros’a çok yakında bir yerde olmalıydık. Her gün birkaç kez önünden geçtiğim bir yerdin burası, nasıl olmuş da bu oyuğu, Yedi Uyuyanlar’ın mağarasının girişini görmemişim daha önce (Eray, 2012, s. 120).

Ayışığı Sofrası’nda mekân açısından değinilmesi gereken bir husus da bazı mekânların labirent gibi kurgulanmasıdır. Bu hissin mekân üzerinden okuyucuya aktarılması gerçeklik bağlantısının kurulmasında önemlidir. Labirentle birlikte akla ilk gelenler çaresizlik, kurtulma, özgürlük, bunalma gibi varoluşçuluğa da içkin duygulardır. “Tebdili mekânda ferahlık vardır.” sözü de mekânların zamanla insan için labirentlere dönüşebileceğini özetleyen, modern sorunun geleneksel ifadesine bir örnek teşkil eder. Bourneur ve Quillet’in mekânla birlikte işlenen labirent temasına yaklaşımları açıklayıcıdır: “İnsanı ezen mekân tarzı, çağdaş romanda hâkim bir unsur

durumundadır... Labirent, dünyanın yok ettiği ve doğru yoldan ayırdığı bir ferdin içine düştüğü gülünç durumunun en iyi şekilde ifadesidir.” (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 117). Ayfer Tunç, *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*'nde labirente dönüşen bir hastane ile cemiyetin varlığını tehdit eden durumları örnekler (Bayraktar, 2017: 931).

“İşte gene buradayız. Çıkış yok, kapılar kapalı; zaman, mekân belli değil, tutsağız burada ablacığım,” dedi Karı Şefik.

Bilinçaltımın avlusundaydık.

“Zaman, mekân belli değil mi dedin Şefik?”

“Belli değil! Ablacığım. Ne zaman belli ne mekân. Dışarıyı görünmüyor. Çevrede saat yok, duvarda takvim yok. Tuhaf bir yer burası. Sen de biliyorsun,” (Eray, 2012, s. 91).

Sonuç

Ayıışığı Sofrası'nda olayların ya da hayallerin geçtiği mekânlara sıklıkla yer verilmektedir. Romanın ana mekânı Ankara'dır. Romanda Ankara'nın semt, mahalle, cadde ve sokaklarının isimleri geçmektedir. Semt olarak Ulus ve Kızılay'a; mahalle olarak sadece Esertepe Mahallesi'ne, cadde olarak Reşit Galip Caddesi, Tunalıhilmi Caddesi ve Arjantin Caddesi'ne yer verilir. Eserde sokak isimleri dikkat çekicidir ve “sokak” kelimesi 146 defa kullanılmıştır. Romanda olayların geçtiği, birbirine yürüme mesafesinde olan sokaklar şunlardır: Mesnevi Sokak, Güz Sokak, Refik Belendir Sokağı, Güneş Sokağı, Kader Sokak, Konur Sokak, Karanfil Sokak, Gelincik Sokak. İstanbul'dan bazı yer isimlerinden de bahsedilir: Bağdat Caddesi, Kazasker, Kozyatağı. Bunların dışında eserde kapalı mekânlar da önemli yer tutmaktadır. *Ayıışığı Sofrası* kapalı ve açık mekânlar üzerinden incelemeye değer veriye sahiptir. Makalede belirgin mekân öğelerinin ötesinde ya da onları oluşturan daha küçük parçalar vasıtasıyla romana yüklenen anlamlar keşfedilmiştir.

Nazlı Eray'da mekân kullanımının yoğun olması onun mekân açısından kolayca fark edilmesini sağlarken bu durum daha derin mekânsal göndergelerin anlaşılmasına engel oluşturabilmektedir. Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nda mekânsal anlamlandırmalar için kullandığı psikolojiden çok fenomenolojik içeriğin çoğuna uygun verilerle *Ayıışığı Sofrası*'nda karşılaşmak mekânsal derinliğin oluşturduğu anlam katmanının varlığını göstermektedir.

Ayıışığı Sofrası'nda mekânın yer bildirme anlamının ötesinde kullanımı için söylenebilecek ilk husus: romanın kendi gerçekliği ve bu gerçeklik içine karışan hayaller arasındaki geçişlerin anlatıdaki mekânları çoğalttığıdır. Bu da metnin ritmine olumlu katkı yapmaktadır. Eserde seyahatler de mekân değişikliklerine imkân vererek mekânın daha dinamik bir fonksiyon üstlenmesini sağlar. Hayaller ve seyahatlerle yeni mekânlara ulaşılır. Yeni mekânlar kaçış anlamına geldiği gibi yeni maceraları da beraberinde getirir.

Ev, *Ayıışığı Sofrası*'nda mekânın gücünün hissedildiği bir kavramdır. Romanda kurgulanan evler, fenomenolojik açıdan barınmak ve korunmak temel anlamlarıyla fark edilir. Yine ev hayaller kurmak için asgari güvenliği sağlayan elverişli bir mekândır. Yatak evin bir parçası olarak hayali seyahatlerin başlangıç noktasını oluşturur. Çekmece, dolap gibi bölmeler, mekânın parçası ve gizemli olmalarından dolayı fenomenolojik bir anlam taşımaktadırlar. Romanda bu yönde örneklerle karşılaşmak mümkündür. Yine mekânların girişi olması hasebiyle ve bilinmezliklere açılmalarıyla kapılar, *Ayıışığı Sofrası*'nda mekân açısından anlamlıdır.

Gizli ve gizemli mekânlar romanda mekâna heyecan uyandırıcı bir özellik katar. Böylece mekânın romanda daha etkin olması sağlanır. Yedi Uyurlar Mağarası'nın romana taşınmasıyla kurulan "mekânlararasılık" da basitçe bu bağlamda düşünülebilir. Yedi Uyurlar Mağarası'nın romanda yeniden kurgulanması mekân açısından derinleşmeden bahsedileceği bir alanı oluşturur.

Eserde minyatür bir âlem oluşturulması da derinleşen bir mekâna işaret etmektedir. Eserin ismini bu minyatür âlemden alması mekâna dair yoğunluğa dikkat çeker. *Ayıışığı Sofrası*'nda sokakların bir labirent haline dönüştürülerek kahramanların çıkmazlarını, bunalımlarını ifade etmesi mekânın işlevselliği olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklar

- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arslan, N. (2003), Nazlı Eray'ın Ankara'sı. *Cumhuriyetin 80. Yılı Kutlama Etkinlikleri Çerçevesinde Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu*, A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 18 Aralık 2003, s. 65-77.
- Atay, O. (2002). *Tutunamayan*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Bachelard, G. (2008) *Mekânın poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bahatin, M. (2005) *Sanat ve sorumluluk*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktar, B. (2017). Mekânın ironisi: Bir deliler evinin yalan yanlış anlatılan kısa tarihi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(2), s. 925-935.
- Bourneur, R., Quillet, R. (1989). *Roman dünyası ve incelenmesi*. (Çev. Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eray, N. (2012). *Ayıışığı sofrası*. İstanbul: Postiga Yayınları.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu*. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve sembolleri*. (Çev. Ali Nahit Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Mevlâna. (1973). *Mesnevi*. (Çev. Veled İzbudak), Ankara: MEB Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2002). Kurmaca âlemin kurmaca sözcülerinden romanda zaman-mekân-tasvir. *Hece*, 6 (65/66/67), s. 130-164.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı: örnek bir çilekeş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stanzel, F. K. (1997). *Roman biçimleri*. (Çev. Fatih Tepebaşı). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Sümer, F. (1989). *Ashabü'l-Kehf*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Şeriatî, A. (1997) *Sanat*. (Çev. Ejder Okumuş, Şamil Öcal ve Said Okumuş). İstanbul: Şura Yayınları.
- Tekin, M. (2009). *Roman sanatı I romanın unsurları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Wellek R., Warren A. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. (Çev. A. Edip Uysal). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Extended Abstract

In Nazlı Eray's novels, the place is a remarkable element of the novel. Eray especially fictionalizes the space by bringing the cities to the fore. Thus, It is possible to encounter researches examining open and closed spaces. There is a consensus on the point that cities have an important place in the writer's novels. In the *Moonlight Table*, a deeper space is encountered in addition to Ankara's creation of space as a city. Places where events or dreams take place are frequently featured in *Moonlight Table*. The main place of the novel is Ankara. In the novel, the names of the districts, and streets of Ankara are mentioned. As districts to Ulus and Kızılay; only Esertepe as the neighborhood; Reşit Galip Street, Tunalıhilmi Street and Argentina Street as the street. Street names are striking in the novel and the word "street" is used 146 times. The streets where the events take place in the novel and within walking distance to each other are as follows: Mesnevi Street, Fall Street, Refik Belendir Street, Güneş Street, Kader Street, Konur Street, Karanfil Street, Gelincik Street. Some place names from Istanbul are also mentioned: Bağdat Caddesi, Kazasker, Kozyatağı. Apart from these, indoor spaces also have an important place in the novel. *Moonlight Table* has data worth examining through indoor and outdoor spaces. In this article; the meanings attributed to the novel by means of space have been discovered beyond the obvious space elements or in the smaller pieces that make up them.

While the intensive use of space in Nazlı Eray ensures that it is easily noticed in terms of space, this situation may prevent understanding of deeper spatial references. Meeting in *Moonlight Table* with data suitable for most of the phenomenological content rather than psychology used for spatial significations in Bachelard's *The Poetics of Space* shows the existence of the meaning layer created by the spatial depth.

In *Moonlight Table*, the first point that can be said for the use of space beyond the meaning of giving place is that the transitions between the novel's own reality and the dreams mixed into this reality increase the spaces in the narrative. This makes a positive contribution to the rhythm of the text. In the novel, travels also allow space changes, allowing the space to assume a more dynamic function. New places are reached with dreams and travels. New places not only mean escape but also bring new adventures.

Home is a concept in which the power of the space is felt in *Moonlight Table*. The basic meanings of shelter and protection in phenomenological terms are noticed in the home environments set in the novel. Again, the house is a convenient place to dream, providing minimum security. As a part of home, the bed is the starting point of imaginary travels. Compartments such as drawers and cabinets can have a phenomenological meaning because they are part of the space and are mysterious. It is possible to encounter examples in this direction in the novel. Again, the doors are meaningful in terms of space in *Moonlight Table*, as they are the entrances of the spaces and their opening and closing to uncertainties.

Secret and mysterious spaces add an exciting feature to the space in the novel. Thus, it is ensured that the space is more effective in the novel. The "inter-spatiality" established by the transfer of Seven Sleepers Cave to the novel can simply be considered in this context. The reconstruction of Seven Sleepers Cave in the novel constitutes an area which deepening in terms of space can be mentioned.

Creating a miniature realm in the novel also points to a deepening space. The fact that the novel takes its name from this miniature world draws attention to the density of the space. Transforming the streets into a labyrinth in *Moonlight Table* to express the deadlocks and crises of the novel persons can be considered as the functionality of the space.

Franz K. Stanzel states in his work titled *Narrative Situation In The Novel* that the novels in which spaces are used extensively can be named as "space novels" (Stanzel, 1997, s. 71). It is possible to evaluate *Moonlight Table*, which makes direct or indirect references to the place, in this category.