

Gerçekle Kurgu Arasında: Rıfat Ilgaz'ın *Karadenizin Kıyıcığında* Romanı Üzerine Mekânsal Bir İnceleme

DR. ÖĞR. ÜYESİ **SAMET ÇAKMAKER*** · **B. NUR ERGELEN****

Öz

Kurmaca anlatılarda mekân, kimi zaman yazarın hayal gücünün ürünü soyut bir kurgu, kimi zaman da gerçek mekânların dönüştürülmüş bir yansımasıdır. Antik Çağ'dan beri sanatın ve edebiyatın işlevi “mimesis” bağlamında tartışılmış; Platon ve Aristoteles'ten modern toplumcu gerçekçiliğe uzanan süreçte, sanatın gerçeği yansıtma biçimi ve sanatkarın bu gerçekliği nasıl alımladığı temel bir estetik mesele olmuştur.

Bu bağlamda, toplumcu gerçekçi bir yazar olan Rıfat Ilgaz, birey-toplum ilişkisini somut gerçeklik ekseninde ele alan bir sanat anlayışına sahiptir. 1930-1933 yılları arasında Düzce-Akçakoca'da öğretmenlik yapan Ilgaz, *Karadenizin Kıyıcığında* adlı romanında bu bölgenin insanını, gündelik yaşam pratiklerini, yöresel ağız özelliklerini ve ekonomik koşullarını gerçekçi bir yaklaşımla kurguya aktarmıştır. Yazar, bölgeye ait mekânları eserinde kurgularken, bu mekânların sahiplerinin adlarını dönüştürerek anlatısına dâhil etmiştir. Bu çalışmada, söz konusu mekânların tasvir biçimleri, anlatı kişilerinin karakter inşasındaki işlevleri ve günümüzdeki fiziksel görünüşleri incelenmiştir. Analizde, Ramazan Korkmaz'ın “çevresel mekân” ve “algısal mekân” ayrımı, Gaston Bachelard'ın mekânın anılar ve duygularla şekillendiği yönündeki görüşleriyle birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, mekânların kişiler üzerindeki duygusal etkileri, Yi-Fu Tuan'ın “topofili” ve “topofobi” kavramları ile Edward Relph'in “içeridelik-dışarıdalık” ayrımı çerçevesinde değerlendirilmiştir. Romanda betimlenen mekânların konumları metinden hareketle araştırılmış; kasaba esnafıyla yapılan sözlü görüşmeler ve il arşivinde yer alan tarihî fotoğraflar aracılığıyla romandaki tüm mekânların gerçek yapılara dayandığı tespit edilmiştir. Mekânlar, 1930-1970 yıllarına ait arşiv fotoğrafları ve 2025 yılında tarafımızca çekilen güncel fotoğraflarla karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Böylece çalışma, *Karadenizin Kıyıcığında* romanını mekân-gerçeklik ilişkisi bağlamında çözümleyerek edebiyatta mekân odaklı araştırmalara katkı sunmakta ve Akçakoca'nın kültürel belleğine tarihsel bir perspektif kazandırmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kurgu ve gerçeklik, topofili, topofobi, Rıfat Ilgaz, *Karadenizin Kıyıcığında*

Between Reality and Fiction: A Spatial Analysis of Rıfat Ilgaz's *Karadenizin Kıyıcığında*

Abstract

In fictional narratives, space may appear either as an abstract construct shaped solely by the author's imagination or as a transformed reflection of real geographical settings. Since antiquity, the

* Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: cakmaker@sakarya.edu.tr, ORCID 0000-0001-9595-9780.

** Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, E-posta: nurergelen@outlook.com, ORCID: 0000-0002-0537-6117.

Gönderim tarihi: 1 Eylül 2025

Kabul tarihi: 20 Ekim 2025

function of art and literature has been debated within the framework of mimesis; from Plato and Aristotle to modern socialist realism, the ways in which art reflects reality and how the artist perceives and represents this reality have remained central aesthetic concerns.

In this context, the socialist realist writer Rıfat Ilgaz adopts an artistic approach that situates the relationship between the individual and society within the axis of concrete reality. Having worked as a teacher in Düzce-Akçakoca between 1930-1933, Ilgaz realistically depicts the region's people, their daily practices, dialectal features and economic conditions in his novel *Karadenizin Kıyıcığında*. The author integrates local spaces into his narrative by transforming the names of their real owners. This study examines the descriptive patterns of these spaces, their functions in character construction and their present-day physical appearances. The analysis employs Ramazan Korkmaz's distinction between "environmental" and "perceptual space" in conjunction with Gaston Bachelard's notion that space is shaped not only by its physical form but also by memories and emotions. Furthermore, the emotional relations between characters and their environments are interpreted through Yi-Fu Tuan's concepts of "topophilia" and "topophobia" as well as Edward Relph's "insideness-outsideness" dichotomy. Field research, interviews with local tradespeople, and archival photographs reveal that all locations described in the novel correspond to real-world settings. The study presents these sites through a comparative display of archival photographs (1930–1970) and newly taken photographs (2025), thereby contributing to space-oriented literary studies and offering a historical perspective on Akçakoca's cultural memory.

Keywords: Fiction and reality, topophilia, topophobia, Rıfat Ilgaz, *Karadenizin Kıyıcığında*

GİRİŞ

Tarih boyunca insan ve mekân arasındaki ilişki, felsefe, sosyoloji, psikoloji, antropoloji ve edebiyat gibi çeşitli disiplinlerin inceleme alanına girmiştir. Bu bakımdan mekân, yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan öte, insan psikolojisi, sosyoloji ve kültürel kimlik üzerinde derin etkiler yaratan bir unsur olarak değerlendirilir. Edebî metinlerde mekân anlatının anlam katmanlarını derinleştiren ve karakterlerin iç dünyalarıyla etkileşime giren dinamik bir unsurdur. Mekân, özellikle roman türünde, kimi zaman yazarın hayal gücüyle yaratılmış kurgusal bir evren olarak, kimi zaman da gerçek dünyadan izler taşıyan, tarihsel ve coğrafi verilerle örülmüş bir anlatı aracı olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki hem felsefi hem de edebî kuram açısından uzun süredir tartışılmakta olan temel meselelerden biridir.

Bu tartışmalar, edebiyat kuramcılarının özellikle modern romanlardaki gerçeklik arayışı çerçevesinde bakış açıları geliştirmelerine zemin hazırlamıştır. Milan Kundera, kurmacanın "*var olanın tüm olasılıklarını araştırmak*" gibi bir işlevi olduğunu belirterek, roman sanatını yaşamı doğrudan yansıtan değil, onu yeniden kurgulayan bir alan olarak tanımlar (Kundera, 2012, s. 96). Bu yaklaşım doğrultusunda, okur ile metin arasındaki bağ, kurmacanın inandırıcılığı ve gerçeklik izleri taşıma kapasitesiyle doğrudan ilişkilidir. Bir anlatı ne kadar sahici bir evren yaratırsa, okurla kurduğu bağ da o ölçüde güçlü olur. Dolayısıyla kurmaca metinlerdeki gerçeklik unsurları, anlatının estetik başarısını da belirleyen temel unsurlardan birine dönüşür.

Gaston Bachelard da *Mekânın Poetikası* adlı eserinde, mekânı yalnızca somut bir yer olarak değil, bireyin belleğinde, duygularında ve hayal gücünde şekillenen çok katmanlı bir oluşum olarak

değerlendirir. Ona göre, bir mekânı anlamak, onun maddi varlığını kavramaktan çok, o mekânla kurulan kişisel ve duygusal bağı çözümlemeyi gerektirir (Bachelard, 2014, s. 10). Yi-Fu Tuan ise insanların belli mekânlara duydukları aidiyet ve sevgi duygusunu “topofili”, korku ya da tedirginlik hissettikleri yerleri ise “topofobi” kavramlarıyla açıklar (Tuan, 1990, s. 113). Bu kuramsal bakış açıları, edebî metinlerde mekân çözümlemesine dair genel bir çerçeve sunarken mekânın yalnızca fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda anlam katmanlarıyla örülmüş çok boyutlu bir yapı olarak değerlendirilmesine imkân vermektedir.

Bu çalışmanın odağında yer alan Rıfat Ilgaz, toplumcu gerçekçi anlayışla eserler veren ve birey-toplum ilişkisini somut gerçeklik üzerinden kurgulayan önemli bir yazardır. Rıfat Ilgaz üzerine yapılan önceki çalışmalar, yazarın eserlerine farklı açılardan yaklaşmış ve onun çok yönlü edebî kişiliğini ortaya koymuştur. Belgin Bayer (2024), Ilgaz’ın çocuklara yönelik eserlerinde söz varlığı ve dil kullanımını inceleyerek yazarın çocuk edebiyatındaki katkılarını vurgulamıştır. Doğanay Dağlar (2024), Ilgaz’ın şiirlerinde iktidar ve kimlik temalarını çözümleyerek, toplumcu gerçekçiliğin ideolojik arka planını değerlendirmiştir. Ercan Eren (2021), yazarın eserlerinde otobiyografik unsurları ele alarak kişisel deneyimlerinin kurguya nasıl yansıdığını ortaya koymuştur. Gülsemin Hazer (2010), Ilgaz’ın romanlarını bütüncül biçimde incelemiş; Hüseyin Ayaz (2016) ise *Karadenizin Kıyıcığında* romanında Batı Karadeniz insanının kültürel ve sosyolojik özelliklerini tahlil etmiştir. Bu çalışmalar, Rıfat Ilgaz’ın eserlerinde hem bireysel hem toplumsal düzeyde süreklilik gösteren temaları anlamak açısından önemli bir arka plan sunmaktadır.

1930’larda Düzce-Akçakoca’da öğretmenlik yapan Ilgaz, bu deneyimini anı türündeki eserlerinin yanında, aynı zamanda edebî kurgu yoluyla da ifade etmiş; *Karadenizin Kıyıcığında* adlı romanında kişisel deneyimlerinden yararlanarak bu bölgeyi kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi takip etmeye imkân sunacak şekilde mekânsal bir sahneye dönüştürmüştür. Romanda yer alan köyler, dağ yolları, kahvehaneler, evler ve insan ilişkileri, yalnızca anlatı kişilerinin gerçekte var olmayan dünyasıyla sınırlı kalmaz; aynı zamanda yazarın birebir tanıklık ettiği tarihî, coğrafi ve toplumsal gerçeklikleri de yansıtır. Bu nedenle, Ilgaz’ın bu romanındaki mekân tasvirleri yalnızca bir edebî kurgu değil, aynı zamanda dönemin Karadeniz kıyı köylerinin toplumsal ve kültürel yapısına dair önemli ipuçları taşımaktadır.

Bu sebeple çalışmada, *Karadenizin Kıyıcığında* romanında yer alan mekânlar hem anlatıdaki işlevleri hem de günümüzdeki mevcut durumlarıyla birlikte ele alınmıştır. Özellikle Ramazan Korkmaz’ın “çevresel mekân” ve “algısal mekân” ayrımı (Korkmaz, 2017, s. 9-14) temel alınarak, mekânların fiziksel ve anlatısal işlevleri ortaya konmuştur. Ayrıca romanın yazıldığı döneme ait mekânların betimlemeleriyle, günümüzde aynı mekânların fotoğrafları karşılaştırmalı olarak incelenmiş, böylece anlatı ile gerçeklik arasındaki kesişim noktaları görsel belgelerle desteklenmiştir. Tuan’ın “topofili” ve “topofobi” kavramları doğrultusunda, roman kişilerinin mekânla kurdukları olumlu ya da olumsuz ilişkiler çözümlenmiş; Bachelard’ın mekân anlayışıyla ilişkilendirilen kurgu-gerçeklik analizi, görsel verilerle de desteklenmiştir. Böylece hem edebî metinlerde mekânın dönüşümünü hem de toplumsal bellekteki iz düşümünü ortaya koymak hedeflenmiştir.

1. KURMACADA GERÇEKLİĞİN İZİNDE: KURGUYA TAŞINAN MEKÂN

Kurmaca metinlerde gerçeklik arayışı, edebiyat tarihinin ilk dönemlerinden itibaren sanatın temel meselelerinden biri olmuştur. Bu bağlamda Platon *Devlet* diyalogunda “mimesis” kavramı üzerinden, ressamın ya da şairin yaptığı işi çevresine bir ayna tutmasıyla eşdeğer görür. Ancak ona göre taklit (mimesis), hakikatin aynısı olamayacağından tehlikelidir ve dolayısıyla iyi olmayan her şey gibi ortadan kaldırılması gerekir (Platon, 2017, s. 335). Aristoteles ise sanatın ontolojik temellerini açıklarken taklidi, insan doğasının kaçınılmaz bir dürtüsü olarak nitelendirmiş; sanat eserlerinin, gerçekliği taklit yoluyla ortaya konan yansıtıcı ürünler olduğunu dile getirmiştir (Aristoteles, 1983, s. 16). Felsefi ve edebî alanda modern döneme kadar pek çok düşünür, bu iki filozofun görüşlerini aynen ya da bazı değişikliklerle tekrar etmişlerdir. Ancak modern dönem sanat anlayışında bu görüşler estetik bir yeniden yaratım ve anlam inşası çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır.

Kurmaca metinlerdeki gerçeklik algısının yazar, metin ve okur etkileşimiyle biçimlendiği görüşü, 20. yüzyıl edebiyat teorilerinde önemli bir yer edinmiştir. Örneğin Tanpınar, edebî metnin ancak sistemli bir yapı içinde inşa edildiği takdirde gerçeklik hissi yaratabileceğini belirtirken (Tanpınar, 2011, s. 55-57) Agâh Sırrı Levend, edebiyatı bir milletin ruhunu yansıtan bir disiplin olarak görür (Levend, 2015, s. 52-58). Kaplan ise edebiyatın hayatı yansıtmaya gücüyle ölçülmesi gerektiğini savunur; ancak bu yansıtmanın mutlak bir gerçeklik taşımadığını da vurgular (Kaplan, 2020, s. 11-12). Bu bağlamda, kurmaca metinlerdeki gerçeklik, hem yazarın öznel dünyasının hem de okurun alımlama sürecinin bir bileşimi olarak ortaya çıkar; dolayısıyla edebî gerçeklik, dış dünyanın birebir temsili değil, onun estetik bir yeniden üretimidir.

Kurgu-gerçeklik ilişkisine dair güncel kuramsal yaklaşımlar da bu tartışmayı derinleştirir. Milan Kundera, *Roman Sanatı* adlı eserinde, kurmaca metinlerde inşa edilen yapay evrenin gerçeklikle ne derece örtüştüğünün, metnin okur tarafından beğenilme oranını etkilediğini belirtir (Kundera, 2012, s. 96). Lacan’a göre “gerçek”, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir şeydir; dolayısıyla, doğrudan aktarımı mümkün değildir. Bu nedenle, dilin devreye girdiği andan itibaren artık “gerçeklik”ten söz edilir. Roman Jakobson’a göre de gerçek ile gerçekliğin özdeşliğinden hiçbir zaman emin olunamayacağı için, herhangi bir sanat eserinin hakikati diğerlerinden daha “gerçekçi” biçimde sunduğu kesin olarak söylenemez. Ancak gerçekliğin belirli düzeyde deforme edilerek yeniden üretilmesi, yaşamı gerçekçi biçimde yansıtabilmek açısından gereklidir (Antakyalıoğlu, 2013, s. 41-48). Gerçekliğin deforme edilişine mekân özelinde bakıldığında, kurmaca metinlerde mekân; yazarın tamamen hayal gücüyle inşa ettiği soyut bir kurgu olabileceği gibi, gerçekte var olan coğrafi veya tarihî mekânlardan esinlenerek oluşturulmuş bir anlatı unsuru da olabilir. Bu bağlamda, kurgusal metinlerde inşa edilen hayali dünyaların gerçeklikle kurduğu inandırıcı ilişki, okurun estetik haz alımını doğrudan etkileyen temel bir unsur hâline gelir (Kundera, 2012, s. 96). Bu sebeptendir ki, mekânın gerçekliğe dayalı biçimde kurgulanması ve birey üzerindeki etkisinin incelenmesi, insan deneyimlerinin mekân üzerindeki belirleyici rolü nedeniyle, edebî analizlerde giderek daha merkezi bir konu hâline gelmiştir.

Aynı zamanda bu kuramsal yaklaşımlar, anlatılardaki mekân tasavvurunun da bireyin algısına, belleğine ve ruhsal durumuna bağlı olarak biçimlenen dinamik bir unsur olduğunu ortaya

koyar. Edward Relph 1976 tarihli *Place and Placelessness* adlı eserinde insan deneyimlerinin mekânın algılama biçimlerine yön verdiğini öne sürmüştür. Relph kişinin deneyimleriyle mekânın algılanma sürecinde iki karşıtlık olduğunu ortaya atar: “İçeridelik” (insideness) ve “dışarıdalık” (outsideness). “İçeridelik” bir mekâna sinme, bir yerle özdeşleşme hâliyen “dışarıdalık” bir mekândan kopuk hissetme, bir yere yabancı hissetme şeklinde tanımlanır. Bu kavramlardan hareketle “varoluşsal içeridelik” (existantial insideness) ve “varoluşsal dışarıdalık” (existantial outsideness) adını verdiği kişinin deneyimlerinden yola çıktığı iki karşıtlık daha oluşturur. “Varoluşsal içeridelik” hisseden kişi, bir yere doğal, derin ve bilinçsizce dâhil olmuştur. Kişi kendini ait hissettiği topluluklarda ya da evinde bu deneyimi yaşar. “Varoluşsal dışarıdalık” (existantial outsideness) ise bir yere yabancı ya da garip hissetme durumudur. Burada kişinin yeni bir yere gelmesi ya da uzun yıllar önce ayrıldığı doğmuş olduğu yere tekrar dönmesi sonucunda yaşadığı dışarıdalık hissi söz konusudur (Relph, 1976, s. 44-45). Bu perspektife ek olarak, kişinin derin varoluşsal kaygılar yaşamaması durumunda kendini asıl yabancı hissettiği yerin bütün bir “yaşam” ve buna bağlı bir üst mekân şeklinde anlaşılması gereken “dünya” olduğunu ifade etmek gerekir. Dolayısıyla bu ait olamama, yersizlik, boşluk ve anlamsızlık hissi tek tek fiziksel mekânlarla değil, kişinin ruhsal ve sosyal durumuyla daha çok ilişkilidir. Relph’in “varoluşsal içeridelik” ve “varoluşsal dışarıdalık” kavramları da bu bakımdan toplumsal, kültürel ve coğrafi aidiyetten çok ait “hissedilen” ve edilmeyen mekânları imlemektedir.

Mekânın bireyin iç dünyasındaki yansımalarını anlamak, edebiyatın en derin estetik sorunsallarından biridir. Bacherlard da benzer bir tutumla hayal gücünü insanın doğasının önemli bir yetisi olarak görür ve bu yetinin kişiyi geçmiş ve gelecekte kopararak özgün imgeler dünyasına taşıdığını savunur. Hayal gücü, bu yönüyle bireyin iç dünyasıyla dış dünyayı bütünleştirdiği üretken bir araçtır. Bachelard, mutlu mekânın insan zihninde nasıl şekillendiğini açıklarken “yer-severlik” (topophilie) kavramına başvurur ve bireyin içinde bulunduğu mekânı sevmesinin oraya pozitif değerler atfetmesiyle mümkün olduğunu ifade eder. Ona göre, mekânlar arasında en çok vakit geçirilen ve hayal gücüyle en derin bağların kurulduğu yer olan evler, insan ruhunun analizi için kullanılabilecek önemli bir metaforik aygıttır (Bachelard, 2014, s. 26-29). Dolayısıyla, Bachelard’ın mekân kavrayışı, yalnızca fiziksel bir alanı değil, insanın varoluşsal deneyimini de anlamlandıran bir bilinci temsil eder.

“Yer-severlik” (topophilie) kavramına odaklanan bir diğer önemli kuramcı Yi-Fu Tuan ise, 1977 tarihli *Space and Place* adlı eserinde mekân-insan ilişkisini deneyim temelli bir yaklaşımla ele alır. Tuan’a göre duygu insan deneyimlerinin tümüne hatta zihnin en yüce düşüncesine bile yön veren bir güçtür (Tuan, 2001, s. 8). İnsan beş duyusuyla algıladığı dünyayı bu duyusal verilerin tetiklediği duygular ve düşünceler doğrultusunda deneyimlemektedir. Bu bakımdan deneyim, bireyin mekânı algılamasında belirleyici bir rol oynamaktadır (Tuan, 2001, s. 14-16). Bu nedenle, Tuan’ın yaklaşımı, mekân-insan ilişkisini yalnızca fiziksel bir etkileşim olarak değil, bireyin duygusal ve bilişsel deneyimleriyle şekillenen çok katmanlı bir süreç olarak anlamamıza imkân tanır.

Benzer şekilde Korkmaz da mekânın, içinde bulunan kişinin algı düzeyine göre şekillendiğini ifade eder. Ayrıca mekânı, “çevresel mekân” ve “algısal mekân” olarak ikiye ayırır. Çevresel mekân,

anlatı kişinin bulunduğu yerle bir özdeşlik kuramadığı, kişiyi ya da olayın akışını etkilemeyen, yalnızca üzerinden geçilen yerleri tanımlar. Buna karşılık algısal mekânsa, anlatı kişisini etkileyen, dönüştüren, kişinin iç dünyasını yansıtabilen yerdir. Korkmaz, bu tür mekânları da iki gruba ayırır: Kişinin kendini kötü hissetmesine yol açan “labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar”; kişinin kendini iyi hissettiği “sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekanlar” (Korkmaz, 2017, s. 9-14). Bu çalışmada, Rifat Ilgaz’ın *Karadenizin Kıyıcığında* adlı romanında yer alan mekânlar, yukarıda değinilen kuramsal yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiş; anlatı kişileriyle kurdukları ilişkilere, algı düzeylerine ve mekânsal deneyimlerine göre çözümlenmiştir.

2. RIFAT ILGAZ VE MEKÂNIN GERÇEKLİĞE DAYALI İNŞASI

Mehmet Rifat Ilgaz (1911-1993), Kastamonu’nun Cide ilçesinde doğmuştur (Bayer, 2024, s. 21). Babası Hüseyin Vehbi Bey’in memuriyeti nedeniyle çocukluğunu Karadeniz kıyılarında geçiren Ilgaz, ilkokulu savaş ve yoksulluk ortamında tamamlamış, edebiyata ilgisi ortaokul yıllarında Kastamonu’da Türkçe öğretmeni Zeki Ömer Defne’nin yönlendirmesiyle belirginleşmiştir (Hazer, 2010, s. 10-13; Dağlar, 2024, s. 45). 1928’de Maarif Vekili Mustafa Necati’nin ilgisini çeken şiiriyle tanınan yazar, ekonomik koşullar nedeniyle Kastamonu Muallim Mektebi’ne yatılı olarak girip 1930’da mezun olmuş ve Bolu, Gerede, Akçakoca gibi yerlerde öğretmenlik yapmıştır (Bayer, 2024, s. 22; Hazer, 2010, s. 14). 1934’te Kastamonu’ya bağlılığını ifade etmek amacıyla “Ilgaz” soyadını almış, aynı yıl girdiği Gazi Eğitim Enstitüsü’nde Ahmet Kutsi Tecer ve Mustafa Nihat Özön gibi hocalardan ders almıştır (Dağlar, 2024, s. 45). 1938’de mezuniyetinin ardından Adapazarı’nda göreve başlayan Ilgaz, verem hastalığı nedeniyle İstanbul’a tayin istemiş ve burada edebiyat çevreleriyle tanışmıştır (Bayer, 2024, s. 22). 1944’te yayımladığı *Sınıf* adlı kitabı nedeniyle öğretmenlikten ihraç edilmiş, Markopaşa ve çeşitli dergilerde yazılarıyla dikkat çekmiştir (Hazer, 2010, s. 15-16). 1950’lerde basın alanındaki çalışmaları sansür ve siyasal baskı deneyimleriyle şekillenmiş; 1961 Anayasası sonrası yeniden kendi adıyla yazmaya başlamıştır. 1969’da *Sınıf* Yayınları’nı kuran yazar, 1970’lerde Hababam Sınıfı serisiyle popülerleşmesine rağmen şair kimliğini ön planda tutmuş ve uzun yıllar süren gazetecilik hayatının ardından emekli olmuştur (Bayer, 2024, s. 23).

Ilgaz, 1975’te İstanbul’dan ayrılıp memleketi Cide’ye döner. Hazer’e göre bu mekânın romancının dünyasındaki önemi, buraya yerleştikten sonra yazdığı *Yıldız Karayel* ve *Sarı Yazma* adlı eserlerine yansıyan boyutlarından kolaylıkla anlaşılabilir (Hazer, 2010, s. 23-24.). Eserlerine dikkatle bakıldığında yaşadığı şehirlerin izlerini görmek mümkündür. Doğduğu Cide’den Samsun’a uzanan aile göçü, Ilgaz’ın *Sarı Yazma* romanında sıtma hastalığı ve ölüm temalarıyla mekânla bütünleşen bir yazgı hissiyatı verir. Anlatı kişinin “*Terme’ye değil, ölmeye gidiyorum!*” sözü coğrafyanın biyografik, toplumsal ve tarihsel izlerinin kurguya taşındığını gösterir (Eren, 2021, s. 32-33). Samsun’un romandaki varlığı babası Hüseyin Vehbi Bey’in burada sıtmaya yakalanıp 1928’de vefatıyla biyografik gerçekliğe bağlanır. Biyografi-mekân-kurgu hattı böylece tamamlanır.

Cide, Ilgaz’ın hayatında iki dönem boyunca merkezî bir mekânsal bellek alanı olmuştur. İlk dönem (1911-1922), çocukluk izlenimlerini biriktirdiği yılları kapsamaktadır. Bu dönemde Ilgaz, Karadeniz’in kıyısındaki Cide’de çocukluk dönemini yaşar ve toplumsal belleğinde derin izler

bırakan erken gözlemler edinir. İkinci dönem ise, 1975'te Cide'ye yeniden dönüşle başlar. Bu yıllar, Ilgaz'ın daha çok yazarlığa yöneldiği, gözlem ve anılarını edebî metinlere dönüştürdüğü üretken bir dönem olarak dikkat çeker. *Sarı Yazma* (1976), *Kumdan Betona* (1976), *Bacaksız Serisi* (1977-1980), *Yıldız Karayel* (1981), *Kulağımız Kirişte* (1983) ve *Ocak Katırı Alağöz* (1987) bu olgunluk evresinin ürünleridir (Eren, 2021, s. 35). Söz konusu metinler, bireysel ve kolektif belleği "yer" üzerinden kayıt altına alan güçlü bir "mekân edebiyatı" örüntüsü oluşturur.

Ilgaz'ın Akçakoca deneyimi, bu çalışmanın odaklandığı *Karadenizin Kıyıcığında* romanı için belirleyici bir eşiktir. 1933'te Gerede'den Akçakoca'ya atanmasıyla başlayan süreçte Halkevi'nde Spor Kolu başkanlığı yapar; gençlik ve kadın okuryazarlığı programlarında aktif rol alır. Ancak bu etkin katılım, Ilgaz'ın yerel halkla kurduğu yakın ilişkinin bazı kesimlerce hoş karşılanmamasına yol açmış ve kendisinin değerlendirmesine göre, bu durum 1935 ders yılı başında Gümüşova'ya 'başöğretmen' unvanıyla atanmasında etkili olmuştur. Ilgaz, bu atamayı bir tür sürgün olarak nitelendirir ve söz konusu görevlendirmeyi şu ironik cümlelerle anlatır: "*Başarılı bir öğretmen olduğum, daha doğrusu Halkevi'nde halkla yakından ilişki kurduğum için beni Akçakoca halkından uzaklaştırıp Gümüşova çocuklarının başına başöğretmen olarak atadılar*" (Eren, 2021, s. 55). Bu değerlendirme, onun mekânı yalnızca fon değil, iktidar ilişkilerinin dağılımını görünür kılan bir sahne olarak kavradığına da işaret eder. Ilgaz'ın 1969'da kaleme aldığı *Karadenizin Kıyıcığında* romanı da Akçakoca'nın gerçek mekânsal dokusunun roman estetiği içinde yeniden kurulduğu ve toplumcu gerçekçi bir gözle sorgulandığı bir metin olarak, mekân temelli inceleme için elverişli bir örnek teşkil eder.

3. KARADENİZ'İN KIYICIĞINDA ROMANINDA MEKÂNIN ANLATISAL İŞLEVİ

Roman sanatında mekân, yalnızca olayların gerçekleştiği fiziksel bir zemin olmanın ötesinde, anlatının yapısını kuran ve anlamı yöneten oldukça işlevsel bir bileşendir. Anlatıdaki mekânlar, kimi zaman karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan içsel alanlara, kimi zaman ise toplumsal ilişkilerin, ideolojilerin ve tarihsel dönüşümlerin temsil sahnelerine evrilir. Modern romanda bu işlev, metnin yapısal bir unsuru olarak anlatının yönünü tayin eder; karakterlerin eylemlerini, ilişkilerini ve hatta anlatının temposunu etkiler. Bu bağlamda mekân hem anlatının kurgusal gerçekliğini inşa eden hem de anlatı kişileriyle kurduğu çok katmanlı ilişkiler aracılığıyla okura metinsel bir derinlik sunan dinamik bir öğedir. Bu çalışmada mekân yalnızca tasvirî bir öğe olarak değil; "aidiyet/yabancılaşma" ekseninde deneyimlenen bir anlatı unsuru olarak ele alınacaktır. Bu sebeple çözümlemelerde Edward Relph'in "içeridelik/dışarıdalık" ayrımı, Yi-Fu Tuan'ın "topofili/topofobi" kavramları, Bachelard'ın poetik mekân anlayışı ve Korkmaz'ın "çevresel/algısal mekân" ayrımı birlikte kullanılmıştır. Böylece mekânın, karakterlerin eylemlerini yönlendiren ve anlatının anlam katmanlarını derinleştiren dönüştürücü etkisi somutlaştırılmıştır.

Feridun Andaç'ın 20. yüzyıl romanına dair saptadığı iki eğilim, tarihsel-toplumsal gerçekliği doğrudan yansıtmaya ile birey-toplum ve zihniyet sorgusunu öne çıkarma (2021, s. 31), *Karadenizin Kıyıcığında*'da iç içe geçer. Rifat Ilgaz, toplumcu gerçekçi çizgiyi muhafaza ederken, gerçek coğrafi alanları romana taşıyarak hem somut gerçekliği temsil eder hem de bu mekânları birey-toplum ilişkisinin sorgulayıcı bir düzlemine dönüştürür. Bu bağlamda, mekânın kişiliği etkileyen ve ruh

hâlini dönüştüren bir unsur olduğu yönündeki saptama (Oral, 2023, s. 70) romanda tutarlı biçimde işler.

3.1. Değirmen: Aidiyetin Sahnesi

Romanda geçen ilk mekân 'Değirmen'dir (KK, 2018, s. 5-6)¹. Değirmenci Ahmet ve kardeşi Nuri'nin işlettiği bu yer, köylünün mısırını una dönüştürdüğü gündelik üretim mekânı olmanın ötesinde sosyal temas ve sınıfsal ayrışma göstergelerinin de görünür olduğu bir merkezdir. Beyaz ekmeğin yalnızca değirmenci ile ağaya ait bir ayrıcalık olması bu mekâna toplumsal bir hiyerarşi katmanı ekler. Değirmenci Ahmet ve kardeşi Nuri burada kendi işlerinde çalıştıkları ve karınlarını istedikleri gibi doyurdukları için mutludurlar. Köyün bekâr kızları ve dulları un öğütme bahanesiyle gelip Ahmet'le yakınlık kurar. Bu bakımdan değirmen aynı zamanda algısal bir mekândır. Fiziksel olarak küçük ve sapa bir yerde olmasına karşın gelen herkesin kendini iyi hissetmesi; denizden kurtulan Recep'in de burada hayata dönmesi değirmeni anlatı kişilerinin algısı bakımından "geniş" ve "açık" bir mekân (Korkmaz, 2017, s. 9-14) kılar. Recep, geçirdiği deniz kazasından sonra neredeyse ölü bir vaziyette değirmene getirilir. Burada yavaş yavaş sağlığına kavuşması ise Recep açısından değirmeni bir yeniden doğuş ve başlangıç mekânı hâline getirir. Değirmen bu bakımdan bir Bachelard'ın terimiyle bir "eşik" mekân olur:

"Nuri, bir pilaki ekmeğinden ısıyor bir keşten koparıyor, şapırdada şapırdada yiyordu başucunda. Ağabeyi:

"Çabuk ye de al küreği eline!" dedi. "Arkın suyunu salıver!"

(...)Hacı Dursun'un buğday unundan peşin peşin aldık değirmen payını! Bir daha zor görürsün buğday ekmeğini sen, börek gibi!" (KK, 2018, s. 7).

İlk evrede değirmen, "topofili"yi mümkün kılan bir barınma/iyileşme eşiği gibi işler. Fakat romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet'in daha fazla zenginleşme arzusuyla mekânı yalnızca bir kazanç odağına indirgemesi değirmeni onun için kapalı ve dar bir alana dönüştürür. Bu durum Relph'in (1976, s. 45) "dışarıdalık" (outsideness) diye kavramlaştırdığı, kişinin mekândan koparak kendini ait hissedememesi durumuyla açıklanabilir. Dönüm noktası ise Ahmet'in, zamanla sıkılıp bunaldığı bu yerde bir gün kabadayı Şemsi ve arkadaşlarının baskını tek başına önlediği andır. Böylece, mekânın anlam izdüşümünü tersine çevirir; değirmen yeniden Ahmet'in gurur duyduğu, ait hissettiği bir yere dönüşür (KK, 2018, s. 225). Oral'ın bahsettiği mekânın dönüştürücü etkisi (2023, s. 70) sayesinde Ahmet, artık değirmende "içeridelik" (insideness) yani mekâna ait hissetme (Relph, 1976, s. 45) duygusunu yaşamaktadır. Bu durum, değirmenin yalnızca üretim ve geçim bağlamında değil, aynı zamanda benlik inşası ve toplumsal konumlanma açısından da bir işlev üstlendiğini gösterir.

İlgaz'ın kurguda önemli bir konum verdiği değirmen, 1930'lu yıllardan bugüne varlığını korumuştur. Bugüne dek aynı ailenin işlettiği değirmen, romanda Kokurdan Bayırı ve denize yakınlığı; su oluşunu tıkanması gibi ayrıntılar bakımından kurgusal mekân ile gerçek mekânsal doku arasındaki örtüşmeyi desteklemektedir:

¹ İlgaz, Rıfat (2017). *Karadenizin Kıyıcığında*. İstanbul: Çınar Yayınları. Eser, takip eden alıntılarda "KK" kısaltmasıyla gösterilecektir.



Şekil 1 Değirmen Üst, 2025



Şekil 2 Değirmen İç, 2025



Şekil 3 Değirmen üst su yolu, 2025

3.2. Kokurdan Bayırı: Çevresel Mekândan Algısal Mekâna

Romanda geçen ikinci mekân Kokurdan Bayırıdır (KK, 2018, s. 8-35 vd.). Ramazan Korkmaz, romanda mekânları “çevresel” ve “algısal” şeklinde tasnif ederken, çevresel mekân kavramını anlatı kişinin kendisiyle özdeşlik kurmadığı, olay örgüsünün üzerine asılı duran ve bir nevi *vestiye* işlevi gören geçiş mekânları olarak tanımlar (Korkmaz, 2017, s.13). Kurgudaki mekânların birbirine uzaklığını takip ederek mekânların gerçeklik incelemesini yapmak için bu tür çevresel mekânlar -örneğin sokak adları- topoğrafik bir işaretleyici olmaktadır. İlk bakışta Kokurdan Bayırı da romanda böyle bir arka plan mekânı intibai uyandırmaktadır. Fakat Recep’in kurtarıma sahnesinde bu mekân beklenmedik bir şekilde olayların seyrini değiştiren bir işleve bürünür: Hamit, bayırdan aşağı inerken denizde bir karaltı görür ve olaylar zinciri tetiklenir, Recep’in kurtarılışı böyle başlar: “Eşek önümde, Kokurdanbayırı’nı iniyordum...” diye başladı. “Şöyle bir göz atayım dedim denize. Bir baş gördüm, kapkara bir insan başı köpüklerin içinde. Gelip gelip gidiyordu kıyıya. Bir ara tam kıyıya çıkıyordu ki, üçerlemeler çekip alıverdi kumdan. Hemen atlardım üstüne...” (KK, 2018, s. 11-12). Böylece Kokurdan Bayırı, salt topoğrafik bir zemin olmaktan çıkarak kara ile deniz arasında hem fiziksel hem de simgesel anlamda bir eşik mekânına dönüşür. Mekânın denize hâkim bir bakış noktası olarak betimlenmesi ve aşağıda sunulan görsel materyalin de bunu teyit eder şekilde Kokurdan Bayırı’nı önemli bir geçit olarak vurgulaması, anlatı kişilerinin ve anlatının seyrinin bu çevreden etkilendiğini göstermektedir. Dolayısıyla, Korkmaz’ın tasnifi çerçevesinde Kokurdan Bayırı’nın yalnızca “çevresel” bir mekân sayılması yetersiz kalır; aksine, karakterlerin duyuşal deneyimini harekete geçiren ve anlatı akışında tetikleyici rol oynayan bir “algısal” eşik mekân olarak değerlendirilmesi gerekir (Korkmaz, 2017, s.13; KK, 2018, s. 8-35 vd.).



Şekil 4 Kokurda Bayırı, 2025



Şekil 5 Kokurda Bayırı Levha, 2025

3.3. Deniz: Topofili-Topofobi Arasında Değişen Algısal Mekân

Anlatıda deniz, ilk kez Kokurda Bayırı'ndan görülen karaltı sahnesiyle karşımıza çıkar ve kısa sürede algısal bir mekâna dönüşür. Kimi anlarda “açık ve geniş” (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir özgürlük, umut ve hayatı idame ettirmeye yarayan bir geçim kaynağı alanı olan deniz, kimi anlarda “dar ve kapalı” (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir tehdit kaynağına dönüşür. Bu bakımdan kurguda birçok karakter için farklı anlamlara gelir. Fırtına olduğu için gemiciler işe gidemez yahut yağmurlu günde deniz taşar değirmeni su basar (KK, 2018, s.31-41-96); böyle durumlarda deniz, kişiler tarafından dar ve kapalı bir topofobik mekân olarak algılanır:

“Rüzgâr top gibi patlamıştı içerde. Haznedeki unları havaya savurmuştu. Denize dalıp çıkmışlar gibi ıslanmışlardı daha ilk adımda. Ağır bir karanlık vardı.” (KK, 2018, s. 31), *“Ne denizdi o! Boğaz’dan çıkar çıkmaz patlamıştı karayel, bomba gibi... Üç yıllık bahriye askeriydik sözüm ona. İçimiz dışımıza çıkmıştı.”* (KK, 2018, s. 41), *“Deniz patlayacak haaa! Lanet olsun, gene bir hafta yol kapanacak! Fındıklar kaldı elimizde. Pavluka çalışmaz, adam yok!”* (KK, 2018, s. 96).

Recep için deniz, başlangıçta “ölümden dönülen” bir alan olarak dar ve kapalı bir algı üretir; denizden çıkıp Ahmet’in değirmeninde gözlerini açtığı anda ise bu kez kara ona yabancı gelir. Bu durum Relph’in *varoluşsal dışarıdalık* (existantial outsideness) kavramıyla ilişkilendirilebilir (Relph, 1976, s. 45). Ancak değirmende kaldığı süre boyunca yeniden açık denizleri özlemesi, deniz insanı olduğunu hatırlatması, İstanbul’a gitmek için tekrar gemici olmayı düşünmesiyle (KK, 2018, s. 133, s. 184) deniz onun için tekrar “geniş” ve “açık” (Korkmaz, 2017, s.9-14) yani topofilik bir mekân olur: *“Deniz demek başka bir dünyada yaşamak demektir onun için... Bolluk demektir, gönül ferahlığı, iç rahatlığı demektir. Bir motor bulsa, halden anlar bir kaptan bulsa, ona uyup gitse buradan”* (KK, 2018, s. 133). Benzer şekilde metnin ilerleyen bölümlerinde de deniz “açık” ve “geniş” (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir mekândır: *“Şu deniz, var ya, şu ulu deniz...Benim malım olmuş gibi geldi bana. Ne denizi, dağı taşıyla, olduğu gibi bütün dünya...”* (KK, 2018, s. 184).

Kasabalılar açısından deniz çoğu zaman topofobik bir unsurdur; ancak fayda sağladığında (balık, odun, çıra) algı genişler ve mekân sevilen bir yere dönüşür. Köyde çekilen yoksulluk, miço olup denize açılınca para kazanma olanağıyla bertaraf edildiğinde deniz özelinde de algı genişler ve mekân dönüştürücü bir işlev kazanır: *“Denizden salt balık çıkmaz, odun da çıkar, çıra da... Daya değirmenin duvarına, suyunu çekti mi at, güldür güldür yanan ocağa.”* (KK, 2018, s. 5).

Özetle deniz, anlatıda çift değerli bir mekân olarak dikkati çeker: Doğal koşullar ve özne konumlarına göre topofili/topofobi ekseninde gidip gelir; özellikle Recep’in benlik-inşasında aidiyet ile yabancılaşma arasındaki değişimleri görünür kılar. Bu salınım, denizin yalnızca coğrafi bir fon değil; hatırlama, arzu ve geçimle örülü poetik-toplumsal bir alan olarak roman kurgusundaki yerini aldığını gösterir.



Şekil 6 Kokurdan Bayırından görüntü, 2025



Şekil 7 Kokurdan Bayırından görüntü, 1960

3.4. Aftun Deresi ve “Açma”: Çevreselden Algısal, Mülksüzlükten Mülkiyete

Aftun deresi, metinde önce “çevresel mekânken” daha sonra Arabacı Hamit ve Değirmenci Ahmet’in burayı açma yapma girişimleriyle birlikte hızla “algısal” ve “varoluşsal” bir mekâna dönüşür (Korkmaz, 2017, s.9-14). Açma, bir yerde bulunan orman dokusunu yakmak suretiyle bitki örtüsünden arındırma ve sonrasında fındık fidesi ekerek fındık tarlası haline getirip mülk edinme girişimine denir. Bu süreçte alan, yalnızca topografik bir yüzey olmaktan çıkar; emek, umut ve risk ile örülen bir yaşam alanına dönüşür.

Arabacı Hamit ve Değirmenci Ahmet, Aftun deresi civarındaki ağaçlık alanı yakarak açma yaparlar. Bu ilk evrede açma, Hamit ve Ahmet için ekonomik yükseliş ve haysiyet vadeden “açık-geniş” (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir mekândır: ailelerin birlikte gidip gelmesi, kadınların ve annelerin tarlaya eşlik etmesi, fidan dikiminin bir tür kolektif ritüele dönüşmesi, mekânla kurulan duygusal bağı pekiştirir. Artık tarla sahibi oldukları için eşleri ve anneleriyle buraya giderken çok mutlu olurlar. Mekânın algısı açık ve geniştir. Relph’in içeridelik/dışarıdalık ayrımıyla okunduğunda bu yeni tarla, kısa sürede “varoluşsal içeridelik” deneyimine kapı aralar; kişiler mekâna “sinmeye”, onunla özdeşlik kurmaya başlar (Relph, 1976, s. 44-45).

Fakat açma sahibi olmanın bu iyimser vaatleri kısa sürede yerel iktidar ilişkilerinin engeliyle karşılaşır. Kendinden başka kimsenin mülkiyet sahibi olmasına izin vermeyen köy ağası Hacı Dursun, burayı ele geçirmek için jandarmalarla tarlayı bastığı gün, çıkan arbede sırasında Ahmet'in annesi kaza kurşunuyla öldüğünde açma/tarla kapalı ve dar bir mekâna dönüşür (KK, 2018, s. 338-347). Bu olay, aynı zamanda açmanın algısal tonunu dönüştürür; güven ve umut duygusunun yerini yas, korku ve adaletsizlik alır. Bu mekân özelinde de "dönüştürücü etki" (Oral, 2023, s. 70) söz konusudur; Hacı Dursun bir araziye daha sahip olup zenginliğine zenginlik katar, Ahmet etrafa kurşunlar yağdırdığı için tutuklanır ve cezaevine düşer, Ahmet'in annesi Durdu ölür, Arabacı Hamit sus payı olarak Hacı Dursun tarafından kendisine verilen on dönüm toprakla mülk sahibi olur, Güllü'nün annesi Safiye Kadın'a da en verimsiz topraklardan beş dönüm verilir (KK, 2018, s. 348). Bu olay, metinde arka planında altı ısrarla çizilen mekânın ekonomik ve sınıfsal anlamını kristalize eder. Böylece ilk kez köy ağası dışında köylüden birilerinin toprağı olmuş olur. Ama bu, yine okuru mekân üzerinden metnin ana izleklerinden birine taşıyan bir duruma dikkat çeker: Çünkü bu "paylaşım" eşitsiz mülkiyet rejimini meşrulaştıran ve ağanın hegemonyasını yeniden üreten bir paylaştırmadır. Ahmet'in tutuklanması mekânın bir tür cezalandırıcı yönünü açığa çıkarırken, Hamit'in "mülk edinerek yükselmesi" açmanın aynı anda terfi ve tenzil üreten çelişkili yapısını gösterir. Böylece Aftun Deresi'ndeki açma, romanda sınıf ilişkileri, şiddet, mülkiyet ve aidiyet düğümünün sahnesi olur. Bu, aynı zamanda mekânın dönüştürücü etkisinin en çok belirginleştiği anlardan biridir. Başlangıçta şenlikli, "açık-geniş" (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir ufuk sunan tarla, ölüm ve el koyma sonrası "kapalı-dar" (Korkmaz, 2017, s.9-14) bir alana yığılır. Aynı şekilde umut yerini hiç de arzu edilmeyen bir "kaybetme" hissine bırakır. Romanın ilerleyen sayfalarında açmanın yarattığı bu derin kırılma, kişiler arası güç dengelerini de yeniden düzenler.

Özetle, Aftun Deresi'ndeki açma, eserde mekânın toplumsal üretiminin en görünür ve en trajik kesitidir: emekle "yer"e dönüşen alan, zor ve tahakkümle "yer-olmayan"ın eşiğine itilir; algısal mekân bir anda sınıfsal mücadelenin haritasına dönüşür.

3.5. Fındık Fabrikası: Emek, Tahakküm ve "Ev"e Dönüşen Kapalı Alan

Romanın önemli mekânlarından biri Hacı Dursun'un sahibi olduğu köylü kızların ve kadınların yok pahasına çalıştırıldığı Fındık Fabrikası'dır. Bu mekân romanda hem sömürü rejiminin somutlaştığı hem de öznel deneyimlerin mekânı dönüştürdüğü merkezî bir alandır. Fabrikanın mekânsal algısı anlatı kişilerinden her biri için farklıdır. Kadın emeğinin ucuz ve karşılıksız kullanılması; yevmiyelerin para yerine Hacı Dursun'un dükkânlarından yiyecek/kumaşla ikame edilmesi, mekânı çalışanlar açısından "kapalı-dar" bir algısal kümeye yerleştirir (Korkmaz, 2017, s.9-14). Aynı zamanda Hacı Dursun'un oğlu Şemsi, buradaki genç kızları taciz ettiğinden bazı kişiler için daha kötü bir mekâna dönüşür. Örneğin çalışanlardan Zehra, Şemsi'nin tecavüzüne uğrayıp hamile kalır. Buna karşın fabrika, mülk sahibi Hacı Dursun'un bakış açısından, "geniş" ve "açık" bir kazanç mekânıdır (Korkmaz, 2017, s.9-14). Algı, öznenin konumuna göre keskin biçimde değişir (Tuan, 2001, s.14-16; Korkmaz, 2017, s.9-14). Bilhassa denizden kurtarılan Recep, geçirdiği deniz kazasında kaybettiği kimlik belgesi bulunana kadar kendini geçindirmek için buradaki fındık makinesinin kolunu çevirmek üzere işe başlamıştır. Köydeki hiçbir

erkek bu kolu çeviremez ya da Hacı Dursun'la iş yapmak istemez. Bu durum, ağır çalışma ve denetim altında bulunan Recep için fabrikayı bir yabancılaşma ve “varoluşsal dışarıdalık” mekânına dönüştürür. Hacı Dursun ise üç öğün yemek ve yatacak yer karşılığında insanüstü bir şekilde Recep'i çalıştırmamasından dolayı çok daha fazla kazanmaya başlar. Fabrikaya Şemsi'den başka giren tek erkek olduğundan kızlara bakmaması konusunda uyarılan Recep, zaman içerisinde fabrikada çalışan genç kızlardan Güllü'yü beğenir. Şemsi'nin peşinden koştuğu ama asla elde edemediği Güllü de Recep'le ilgilenmeye başlar. Böylece Güllü ile kurulan yakınlık mekânın anlam rejimini Recep açısından tersine çevirir. Kapalı ve dar olan mekân ikisi için aidiyet üretilen bir ev-eşiğine (Bachelard, 2014, s. 69-104) dönüşür. Zaman içerisinde konuşmaları, yan yana oturmaları, bakışmaları, sabahları Güllü'nün erkenden gelmesiyle başlayan sabah sohbetleri “mekânın dönüştürücü etkisiyle” (Oral, 2023, s. 70) kapalı ve dar olan bu alanı Recep ve Güllü için adeta eve çevirir: “Güllü'nün minderini yastık diye başının altına alırdı. Onu da koydu yerine. Ara sıra giydiği entarisinin basmasındandı minderin yüzü. Başını üstüne koyunca onun dizinde yatmış gibi olurdu.” (KK, 2018, s. 147), “Güllü için aldım. Ara sıra geliyor, sabahları... Çay demliyoruz. (...) Evimizin ilk eşyası bu çaydanlık işte.” (KK, 2018, s. 269).

Bu eksende fabrika çoğu özne için yoksunluk ve tahakküm üreten bir yer iken, Recep ve güllü hattında bir süreliğine de olsa “varoluşsal içeridelik” (existential insideness) ve dayanışma üretir. Üstelik Recep'in gitmeyi sabırsızlıkla beklediği denize bu kadar yakın olan Hacı Dursun'un Fındık Fabrikası, Recep için tıpkı deniz gibi “açık” ve “geniş” bir mekâna (Korkmaz, 2017, s.9-14) dönüşmüş, Bachelard'ın deyimiyle ev hayali sayesinde psikolojik olarak bütünleşme yaşamış olur (2014, s. 29). Dolayısıyla mekân iktidar-emek diyalektiğini sahnelediği kadar hissî dönüşümün de taşıyıcısıdır. Bu da mekânın dönüştürücü etkisini örnekler.

Romandaki yol, mahalle ve yer adlarının gerçek coğrafyayla örtüşmesi bakımından fabrika da önemlidir: Akçakoca esnafıyla yapılan görüşmelere ve Düzce Belediyesi'nde görülen 1960'lar arşiv fotoğraflarına dayanan bulgular, romandaki fabrikanın mevkiinin o dönemde “Küçük Ömerler” lakaplı Mustafa Aydın'a ait işletmeyle uyuştuğunu düşündürür. Bu durumda fabrikanın yeri tespit edilmiş, ancak bahsi geçen arşivde buraya ait bir fotoğraf saptanamamıştır. Bu eşleşme, Ilgaz'ın gerçek mekânı kurguya doğrudan taşıma tercihinin bir başka dayanağıdır.



Şekil 9 Fındık fabrikasının yıkılmadan önce, görseldeki ağacın yanında bulunduğu tahmin edilmektedir, 2025



Şekil 8 1960'lardan bir fotoğraf sol alt köşe fındık fabrikasının olduğu yer, fabrika kadrja sığmamış

3.6. Kıyı Kahvehaneleri ve Lokanta: Sosyalleşme, Haber Dolaşımı ve “Geniş-Açık” Algı

Tekkol'un Kahvesi (KK, 2018, s. 26) kıyı şeridinde köylülerden daha çok gençlerin toplandığı, haber ve dedikodunun dolaşıma girdiği denize yakın bir kahvehane olarak kurguda yerini alır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Fahri'nin tek kolunu bombayla kaybetmesi üzerine bu lakapla anıldığı ve bu işi kurduğuna dair bilgi verilir (KK, 2018, s. 199). Metindeki tüm erkekler kahveye gidip burada sosyalleştiklerinden, mekân “açık” ve “geniş”tir (Korkmaz, 2017, s.9-14). Recep'in de sıklıkla gittiği bu kahve, Relph'in terimleriyle alışkanlık temelli bir “içeridelik” duygusu yaratır (Relph, 1976, s. 45). Bu kahve gerçekte de var olan ve yeri hiç değişmemiş bir mekândır. Yerel esnaf tanıklıklarına göre uzun yıllar Çolak İzzet'in kahvesi olarak bilinen bu mekân günümüzde balıkçı olmuştur. Böylece kahve İlgaç'ın haritalanabilir gerçekliği romana taşıma stratejisinin bir parçası olarak hem kıyı topografyasına eklemlenir hem de erkekler arası kamusal sosyalleşmenin mekânsal sahnesi hâline gelir:



Şekil 10 Yer Tekkol'un (Çolak İzzet'in) Kahvesi, 2025



Şekil 11 Kırmızı İşaretli Yer Tekkol'un (Çolak İzzet'in) Kahvesi, 1960'lar

Algısal mekânlar arasında sayabileceğimiz Çavuş'un Kahvesi² (KK, 2018, s. 92), herkesin aradığını bulduğu bir yer olması sebebiyle “açık” ve “geniş” bir mekândır (Korkmaz, 2017, s.9-14). Buraya gelenler hem çay-kahve çay içip dinlenirler hem de kasabada olan biteni öğrenirler. Kaptanlar da bazen bu kahveye uğradığı için gemici olmak isteyen gençler kaptanlarla konuşmak için buraya gelir: “Kızlar Çavuş'un kahvesinin önünden kıvrılıp Konakbayırı'na sapmışlardı bile. Hacı Dursun hâlâ söyleniyordu. Elinde sönmüş nargile, marpucunu çekiştirip dururken Çavuş girdi, “Ne o Hacı?” dedi. “Gene kızdırdılar mı seni? Zamane kızları bunlar. Gâvur ederler adamı!” (KK, 2018, s. 92).

² Akçakoca esnafıyla yapılan görüşmelere göre 1960'larda romanda tarif edilen bu kahvenin adı, Başkanın Kahvesi'dir. Tam olarak romanda geçtiği gibi lokantaya bitişik olan kahvedir. Günümüzde bahsi geçen lokanta benzer isimle faal; kahveci gözlükçü olmuştur. Çavuş'un Kahvesi'nin roman içindeki önemli, Recep'in maaş karşılığı yemek yediği lokantadan çıkışta burada çay içmesidir.



Şekil 12 Çavuş'un Kahvesi'nin tarif edildiği yer optikçi, 2025



Şekil 13 Çavuş'un Kahvesi'nin bulunduğu yer, 1960'lar

Metinde yer alan kahvelerden biri de Sabir'in Kahvesidir (KK, 2018, s. 357). Romanda tarif edildiği konum üzerine kasabada bulunduğu konumu ve günümüzdeki hâli tespit edilmiştir. Romanda Sefer Reis'in oğlunun düğünü burada yapılmaktadır. "Karakolun örtülü hoşgörüsü"yle eğlence salonu olarak kiralanır. Herkes rakı içip dans ettiği için mekân gelenlerin hepsi için "açık" ve "geniş" bir mekândır (Korkmaz, 2017, s.9-14). Yatsı ezanı okununca düğüne gelen gençler damat uğurlaması için abdest almak üzere Hacı Yusufklar Camii'ne yürür. Bu durum kamusal-dinsel eksen arasında kurulan bağlantıyı tamamlar. Relph'in terimleriyle kahvehane o anın öznelere için yüksek yoğunluklu "içeridelik" (Relph, 1976, s. 45) üretmiş olur: "*Sabir'in kahvesinde gündüzden başlamışlardı içmeye. Sefer Reis'in oğlunun düğünü vardı. (...) Kahve, karakolun örtülü hoşgörüsüyle eğlence salonu olarak kiralanmıştı. Sefer Reis'in evinden mezeler, Kör Şevki'den de rakılar taşınıyordu boyuna.*" (KK, 2018, s. 357).

Sabir'in kahvesi için romanda tarif edilen konumla kasabadaki gerçek yer birbirini tutar; yapının 1960'lardan bu yana kahvehane olarak kullanıldığı aktarılmış, bugünse eski eşyalarıyla birlikte kapalı durumda bulunduğu görülmüştür. Bu süreklilik, Ilgaz'ın haritalanabilir gerçekliği kurguya taşıma tercihinin bir başka somut dayanağıdır.



Şekil 14 Sabir'in Kahvesi giriş, 2025



Şekil 15 Sabir'in Kahvesi üst kat, 2025



Şekil 16 Sabir'in Kahvesi, 1960'lar

Metinde sıklıkla geçen Aşçı Rüstem'in Lokantası (KK, 2018, s. 126), anlatıda çoğu özne için haz ve dinlenme üreten "açık-geniş" bir algısal mekân (Korkmaz, 2017, s.9-14) olarak kurgulanır. Buradaki zengin et yemekleri ve tatlılar ile kurulan duygusal bolluk kasaba yoksulluğu karşısında sınıfsal bir ayrım eşiği yaratır. Biraz parası olan erkekler burada gizlice alkol alır. Bu durum, mekânın erkekler arası kamusalılık ve gündelik kaçış işlevini pekiştirir.

Recep açısından lokanta bir emek rejimi uzantısıdır. Fabrikada fındık kırma makinesinin kimsenin çeviremediği kolunu çevirdiği için güçlü kalması gereklidir. Bundan dolayı Hacı Dursun tarafından buraya günde üç öğün et yesin diye gönderilir. Böylece lokanta, beslenme-patronaj ilişkisi içinde bedenın üretkenliğini artırma aracına dönüşür. Bu durum Recep'in duygu dünyası üzerinde Relph'in terimiyle alışkanlık temelli bir aidiyet üretse de bu aidiyet Hacı Dursun'un denetiminin gölgesinde kalmaktadır. Köylülerin çoğu ise kuru ekmek yemekte ve tarhana çorbası içmektedir.

Kurgusal açıdan lokanta, bolluk/kıtlık, rahat/denetim karşıtlıklarını aynı düzlemde birleştirerek romanın toplumsal dokusunu görünür kılar; ekonomik tahakkümün mekânsal görüntüsünü somutlaştırır: *"Karnımı taskebabıyla doyurmazsam yatırırız işleri sonra."* (KK, 2018, s. 126), *"Üçer kap mı? Ben yemiyorum üç kap yemeği be! Yani günde altı kap Bu ne bolluk!"* *"Vereceksin ki çalıştırmaya yüzün olsun! Neden para vermiyorum da yemek veriyorum."* *"Babamın hayrına şişirmiyorum işkembesini! Bu makine keşle, tarhana çorbasıyla dönmez."* (KK, 2018, s. 128).

Kurguda Aşçı Rüstem'in Lokantası şeklinde ifade edilen yer gerçekte aynı yerde "Kardeşler Restourant" olarak 1960'larda hizmet vermiş kasabanın tek restoranıdır. Akçakoca esnafıyla yapılan görüşmelerde aynı işletmenin, aynı aile tarafından günümüzde Bolu Kardeşler Lokantası olarak işletildiği ifade edilmiştir. Kıyı kasabasının kamusal dokusunu temsil eden bu dört mekân (Tekkol'un Kahvesi, Çavuş'un Kahvesi, Sabir'in Kahvesi ve Aşçı Rüstem'in Lokantası) romanda haber/dedikodu dolaşımını, emek ağlarını ve ritüel birliktelikleri taşıyan "açık-geniş" (Korkmaz, 2017, s.9-14) algısal alanlar olarak işlev görmektedir.



Şekil 17 Kardeşler Restourant, 1960'lar



Şekil 18 Bolu Kardeşler Lokantası, 2025

3.7. Güllü-Huriye'nin Evi: Mahremiyetin İhlali ve "Ev-Olmayan"a Dönüş

Romanda geçen son mekân ise **Güllü ve annesi Huriye'nin evidir** (KK, 2018, s. 214-222, 366-369). Anlatıda bu ev, başlangıçta gündelik güven ve mahremiyetin taşıyıcısıyken, Şemsi ve arkadaşlarının gece baskınları ile giderek ihlâl edilen, tehditkâr bir alana dönüşür. Roman boyunca Hacı Dursun'un oğlu Şemsi, Güllü'yü elde etmek için her yolu denemiştir. Bir gece iki arkadaşıyla birlikte Güllü'nün evini basar. Güllü burada sarhoş adamlarla kıyasıya mücadele eder: *"Merdivenin tırabzanını eline geçiren Güllü, sıkıca tutunarak ayaklarını da çekip kurtardı Şemsi'nin kollarından. Sıkı bir tekme salladı boşluğa. Yanına kimseyi yanaştırmak istemiyordu. Salladığı tekmelerden biri, burnuna gelmişti Hüsnü'nün. İki eliyle yüzünü kapatan Hüsnü canının acısından kıvrılarak çökuverdi merdivenin alt başına."* (KK, 2018, s. 216).

Bachelard'ın evin “dünyadaki ilk ve en güvenli köşe” (Bachelard, 2014, s.34) oluşuna dair saptaması bu sahnede ters yüz olur. Güllü için evinde saldırıya uğraması bu mekânı artık korku duyulan bir mahzene çevirir. Güvenlik ve sığınak işlevi yerini korku ve tehdit duygusuna bırakır. Güllü'nün yaşadığı travma, mekânın anlam katmanını değiştirir; ev, mahrem bir iç olmaktan çıkıp tedirgin edici bir iç karanlığa (adeta “mahzen”e) dönüşür. Güllü bu saldırıdan kurtulur fakat yine de toplumsal baskı ve dedikodu korkusuyla bu durumdan kimseye bahsetmez: “Eğildi, aldı kapının altındaki altını. Açılıp bir tekme indirdi öfkeden. Sürgüsü kırılacak yerde, kapı rezelerinden çıkıp bir yana kaykılıverdi. Şemsi, komşu evden gelen ışıklarla aydınlanan odaya herkesten önce girdi. Açık kalan camı görünce olanı biteni anlayıvermişti. “Kaçmış namussuz!” dedi. “Alacağı olsun!”” (KK, 2018, s. 221).

Romanın sonunda Şemsi ve arkadaşları tekrar Güllü'nün evine gelirler. Bu kez Güllü'nün annesi Huriye kapıyı kilitlememiştir. Bu kasıtlı davranışın arkasında tüm mahallenin bildiği Güllü ve yaban olarak tanımlanan Recep'in aşkını bitirmek niyeti gizlidir. Artık bu ev, “ev-olmayana” (Bachelard, 2014, s. 71) dönüşmüştür. Sokağın tüm tekinsizliğine açılmıştır. Erkekler arası dili açığa vuran diyaloglar, mahremiyetin ihlâlinin içeriden meşrulaştırıldığını bildirir: “Yaa! İşte böyle yarenim!” dedi Zeynel. “Birinci sefer atlatmıştı bizi Güllü, ama bu sefer düştü tongaya. Kaleyi içeriden yıktık! Paranın açamayacağı kapı var mı acep yeryüzünde. Huriş Kadın Şemsi'den iyi damat mı bulacak?”” (KK, 2018, s. 368), “Güllü yengemiz oldu işte. Avucunu yalasın elin yabanoğlu yabanı!” (KK, 2018, s. 369).

Kuramsal açıdan bakıldığında evin bu seyri içeridelik/dışarıdalık ikiliğini somutlaştırır. Güllü için, aidiyet ve korunak hissiyle belirginleşen “varoluşsal içeridelik”, yabancılaşma ve tehdit ile “varoluşsal dışarıdalık”a dönüşür (Relph, 1976, s. 45). Aynı zamanda Bachelard'ın mekân analizi izlendiğinde ev imgesi baskı ve şiddetle psikolojik bütünlüğün zedelendiği bir alana dönüşür. Dar ve kapalı olan bu mekân aynı zamanda roman kişinin bir anlamda kimlik değiştirdiği bir mekân da olur. Oral'ın ifade ettiği “mekânın dönüştürücü etkisi” (Oral, 2023, s. 70) burada salt kendi olan Güllü'yü zor, hile ve ikna birleşimiyle Hacı Dursun'un gelini ve Şemsi'nin karısı yapmıştır. Bu zorunlu dönüşüm bir nevi aidiyetin ve mahremiyetin gaspı demektir. Böylece Güllü ve Recep'in aşkı biter, Recep'in denize açılmasıyla roman sona erer. Bu son, romanın mekân-duygu ekseninde kurduğu topofili/topofobi salınımının (evden denize) nihai düğümüne işaret eder.

3.8. Diğer Mekânlar

Algısal mekânlar arasında sayabileceğimiz **Liman Dairesi** (KK, 2018, s. 33-78-79), Recep'in kimliği meçhul olduğundan gemici kâğıdı çıkarmak için defalarca gittiği, daracık merdivenlerini kan ter içinde çıktığı, onca ısrarına rağmen bir yardım göremediği yerdir. Liman Dairesi müdürünün elindeki imkânlarla rağmen Recep'in kılığını beğenmediği için yardım etmeyişi, bu mekânı denize nazır, manzaralı olmasına karşın Recep için kapalı ve dar bir alan haline getirir. Bu durum “varoluşsal dışarıdalık” (Relph, 1976, s. 45) hissini pekiştirir. Ayrıca alıntı sahnede Liman Dairesi Reisinin “kaptan köşkünde dikilir gibi” duruşu, iktidarın teatral temsiline de işaret eder: “Üç dört gün önce de gelmişti buraya. Liman reisi ara sıra uğra, demişti. İşte uğruyordu. Çıktı daracık merdivenlerden. Odası denize karşıydı reisin. Kapısı açıktı. Masanın başında ayakta duruyordu, kaptan köşkünde dikilir gibi... Başında da sırmalı şapka. “Gel bakalım!” dedi. “Recep Kaptan! Sen daha buralardasın haaa?”” (KK, 2018, s. 77). Liman Dairesi Reisinin üstenci söylemi Recep'i uğurlarken de görülür: “Ben

sana bir şey söyleyeyim mi?" dedi. "Önce façanı düzelt! Kimsenin gözü tutmaz bu kılıkta seni! Benden söylemesi, haydi bakalım yallah!" (KK, 2018, s. 78).

Romanın genel akışında daha az gelişmiş aşağı çarşı ile kasabayı birbirine bağlayan; Merkez Camii önünde yer alan **Köprü** (KK, 2018, s. 48) "açık" ve "geniş" bir mekân (Korkmaz, 2017, s.9-14) olarak değerlendirilebilir ve bir geçiş alt yapısı oluşturur. Ne var ki orman yakma/"açma" dönüşü sahnesinde, Hamit'in köprüyü "tuzak" sayıp dere içinden, Ahmet'in ise köprü üstünden geçmeyi seçmesi, mekânın gözetim ve riskle yüklü eşik karakterini açığa çıkarır. Arabacı Hamid ve Değirmenci Ahmet bir ormanı ateşe vererek kendilerine açma yaptıklarında dönüş yolunda bu köprüyü kullanırlar. Fakat Arabacı Hamid, orman bekçilerinde yakalanmaktan korktuğu için derenin içinden geçerek köprü'nün altından karşıya geçer; Değirmenci Ahmet ise köprüyü kullanır:

"Sen bilmezsin bu köprü başlarını. Jandarmalar tuzak diye kullanır. Hele ormancılar..."

"Adaaam sen de..."

"Bak Ahmet... Sen mutlaka köprüden geçmek istiyorsan geç. Ben şurda derenin kıyısında bekleyeceğim. Karşıdan seslenirsin bana, eğer kazasız belasız geçersen! İkimiz birden enselenmeyelim pisi pisine!" (KK, 2018, s. 52).

Böylece köprü, bağlantı kuran yönüyle "açık-geniş", takibat ve yakalanma ihtimaliyle "kapalı" (Korkmaz, 2017, s.9-14) algıları arasında salınan bir algısal mekâna dönüşür.



Şekil 19 Merkez Camii önünde yer alan köprü, 2025



Şekil 20 1960'larda caminin önü ve çevresi. Köprü kadrja sığmamış

Romanda **Dere boyundaki cami** (KK, 2018, s. 179) adıyla yer alan yapı günümüzde Akçakoca Merkez Camii'dir. Cami'nin konumu değişmemiş yalnızca restore edilmiştir. Anlatıda cami, (i) kişilerin yol güzergâhı üzerinde uğranıp geçilen bir nokta ve (ii) Hacı Dursun'un fındık fabrikasının doğrudan görüş alanında bir yapı olarak işlev görür. Korkmaz'ın sınıflandırmasıyla çevresel mekân niteliği ağır basar; kişi-yer özdeşliği kurulmaz, daha çok işitsel bir işaret (ezan) olarak algı üretir: "Dere boyundaki camiden ezan sesleri duyulur duyulmaz, Recep açtı gözlerini. "Gene bugün karayel sert esiyor!" dedi. "Köse Hafız, minareye çıkamamış korkudan." Karayel öylesine esiyordu ki, Köse, caminin kapısında çırpıştırıvermişti sabah ezanını." (KK, 2018, s. 179).



Şekil 21 Merkez Camii, 2025



Şekil 22 Dere Boyu Camii (Merkez Camii) 1960'lar

Kasabanın diğer tarafında kalan Aşağı Çarşı³ (KK, 2018, s. 58), kasabanın idarî merkezidir ve Devlet dairelerinin olduğu yer şeklinde tanımlanmıştır. Mahalleye yani merkez kasabaya beş kilometre uzaklıktadır. Değirmenci Ahmet ve Arabacı Hamit Çayağzın'da ormanı ateşe verip dönüş yolunda Aşağıçarşı'dan geçerken ilk kez anılır. Aşağıçarşı, anlatı kişileri için çevresel mekân ile kapalı-dar biçimli algısal mekân arasında sıkışıp kalmış bir yerdir. Anlatı kişilerinin hemen hepsi devlet dairelerinin ya da fındık tüccarlarının yaşadığı bu çarşıya işi olmadıkça gelmez yahut üzerinden geçer ya da sıklıkla yukarıdaki alıntıdan da çıkarılabileceği üzere evlerine mahalleye dönmek isterler. Roman kişilerinin çoğu için burası iş odaklı uğrak bir yerdir; gündelik yaşamlarını sürdürdükleri mahalleye kıyasla soğuk ve mesafeli algılanır. Mahalleye yani kasaba merkezine göre daha az gelişmiş Aşağıçarşı, Relph'in "Varoluşsal Dışarıdalık" (Relph, 1976, s. 45) kavramıyla açıklanabilir. Kişilerin bu çarşıya ait hissedememe gibi bir hâli söz konusudur. Metindeki dizeler, mekâna gidişin araçsal, dönüşünse duygusal bir telafi olarak yaşandığını gösterir: "*Çarşıyla mahalle arası şöyle böyle bir saat çekiyordu. Halk, çoğunlukla mahallede oturduğu halde, Hükümet daireleri Aşağıçarşı'daydı. Mahallenin bu kesiminde işi çıktı mı, beş kilometrelik yolu tepmek zorundaydı. Aşağıçarşı'da işi olanlar, kendilerini şöyle avuturlardı: "Sabah gideriz kâr için, akşam döneriz yâr için."*" (KK, 2018, s. 58).

³ Şekil 17'de Aşağıçarşı'da şehrin ileri gelenlerinden Mehmet Arif Bey'in Köşkü, Nimet ve Bekir Özkök Köşkü, Çuhallı çarşısı Tarım Kredi Kooperatifi binası yer almaktadır. Günümüzde bu yapılardan biri Özkök Kültür Evi olarak belediyeye hibe edilmiş ve aktif durumdadır; Mehmet Arif Bey Köşkü özel mülk olarak varlığını korumaktadır.



Şekil 23 Çuhallı Çarşısı (Aşağıçarşı) solda Özkök Kültür Evi, 2025



Şekil 24 Aşağıçarşı kuşbakışı görünüm 1960'lar



Şekil 25 Mehmet Arif Bey Köşkü, 2025



Şekil 26 Mehmet Arif Bey köşkü 1960'lar

Hacı Dursun'un Manifatura dükkânı ve bakkaliyesi (KK, 2018, s. 92) romanda konumu tarif edilmeyen, anlatı kişilerinin özellikle fabrikada çalışan kızların sıklıkla uğradığı bir mekândır. Fabrikada çalışıp yevmiyelerini alamayan kızlar, Hacı Dursun tarafından bu dükkânlara gönderilip para yerine ihtiyaçlarını almaları söylenir. Bu bakımdan dükkân bir borçlandırma istasyonu gibi işlev görür. Yevmiye nakit ödenmez; kadınlar, Hacı Dursun'un yönlendirmesiyle bu dükkânlardan "ihtiyaç"larını veresiye alır ve çoğu kez borçlu çıkar. Böylece mekân, tüketim görüntüsü altında bir sömürü merkezine dönüşür. Bu bakımdan manifatura dükkânı ve bakkaliye herkes için dar ve kapalı bir deneyim üretir. Aşağıdaki pasajda Hacı Dursun'un "hizmet" vurgusu borç ve sömürü düzenini meşrulaştırır:

"Anası haber yollamış, beş lira yollasın, diye. Ben para mı kesiyorum ki burada? Ulan bunlara iki tane dükkân göstermişim. Koskoca iki tane mağaza. Biri manifatüracı, biri bakkaliye. Öylesine iki dükkân ki, yok yok! Memlekete hizmet bu kadar olur. Genç kızından dul karısına kadar herkese açmışız pavrukanın kapısını, gelsinler çalışsınlar diye. Pavrukada çalışmak işine gelmezse, sırtlan fındık çuvalını, götür evinde kır! Şurayı açalı bu yılınan üç yıl oluyor. Üstünü başını donatıp evermediğimiz kız kalmadı memlekette!" (KK, 2018, s. 92).

Bu durum, Relph'in "dışarıdalık" (Relph, 1976, s. 45) kavramıyla örtüşen bir yabancılaştırıcı aidiyetsizlik üretir; mekân, özellikle kadın özneler için iktidarın ve ekonomik denetimin somutlaştığı bir eşik hâline gelir.

Adı anılıp yeri tam olarak tasvir edilmeyen bir başka mekân da Yalı Kahvesidir (KK, 2018, s. 108). Romanda gençlerin soloz (iskambil) oynamak için gittikleri yer olarak tarif edilir: "*Ben bunu Kazım'ın Zeynel'den işittim. Ağabey'in anlatmış Zeynel'e. Yalı Kahvesi'nde soloz oynamak içinse babam iyi etmiş de vermemiş. Yok eğer, sen mutlaka bir beş kâğıt istiyorsan ben vereyim. Götür annene.*" (KK, 2018, s. 108).

Romanda köylülerin evlerine gidiş yolu üzerinde bulunan Konakbayırı (KK, 2018, s. 213), gerçekte de bu isimle anılan ve hâlâ bulunan bir yokuştur. Metin boyunca "çıkması zor" oluşu ve özellikle fabrikada çalışan genç kadınların sabah erken ya da gece geç saatlerde buradan geçerken yaşadıkları tedirginlik vurgulanır. Bu nedenle Konakbayırı, Korkmaz'ın tipolojisiyle algısal mekân kapsamında "kapalı-dar" bir deneyim üretir; Yi-Fu Tuan'ın kavramlaştırdığı topofobi duygusunu tetikler. Yokuşun sonunda mahalle evlerinin görünmesiyle hissedilen rahatlama ise Relph'in içeridelik/dışarıdalık eşliğini görünür kılar; yol boyunca yaşanan "dışarıdalık" (Relph, 1976, s. 45) duygusu, mahalleye varışla birlikte aidiyet hissine yerini bırakır:

"Safiye Abla fabrikadan çıktığında köprü başındaki camii bozması mescitte yatısı ezanı okunuyordu. Konakbayırı'nı mola vermeden çıktı. (...) Mahallenin ilk evleri, yapraklarını dökmüş dalların arasından birden karşısına çıkınca rahatlatıvermişti içi. Hacıyusuflar'daydı Huriye'nin evi. İki kişinin yan yana zor yürüyebileceği kaldırımda adımlarını kollaya kollaya yürüyor, evlerden sızan cansız ışıklarla yolunu izini düzenliyordu. Kuyunun başından saptı toprak yola." (KK, 2018, s. 212-213).



Şekil 27 Konak Bayırı, Konak Camii'nin önündeki dik yol, 2025



Şekil 28 Konak Camii, Konak Bayırının tepesinde, 2025

Romanda yer alan Hacıyusuflar mahallesi (KK, 2018, s. 213) yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere iki kişinin yan yana zor yürüyebildiği karanlık ve dar sokaklara sahip bir

mahalledir. Öte yandan fabrikada çalışan bütün kızların ve Hacı Dursun'un evi de bu mahallededir. Bu durum emek ile iktidarın mekânsal iç içeliğini gösterir. Mahallenin sokakları dar ve karanlık olduğu için kadınlar genellikle tek başına bir yere gitmezler. Bu bakımdan mahallenin tamamı için dar ve kapalı mekân olduğu sonucuna varılabilir. Bu gerilim, Konakbayırı'ndan mahalleye varıldığında duyulan rahatlamayla birlikte Relph'in içeridelik/dışarıdalık (Relph, 1976, s. 45) eşliğini görünür kılar. Mahallenin girişinde de bir su kuyusu bulunur. Hacıyusuflar mahallesindeki bu kuyu farklı bir işlev üstlenir (KK, 2018, s. 305). Eski çeşme başı kültürünün bir devamı olarak kızlar kuyudan su alırken, erkekler onları izlerler. Bu bakımdan "açık" ve "geniş" bir mekân olarak değerlendirilebilir (Korkmaz, 2017, s.9-14). Bir tür karşılaşma yeri olarak değerlendirilebilecek kuyu Güllü ile Recep'in şans eseri karşılaşmasını da içerir. Bu gibi durumlar kuyuya eşik olma niteliği kazandırır: *"Kuyunun başında iki kadın vardı. İkisi de şalvarlı, yazmalıydı. Bu şalvar hiç de yabancı gelmiyordu kendisine. Anımsamıştı. Mahkemeye giderken giymişti Güllü... Yoksa... Gene... Oydu, Güllü'ydü kuyudan su çeken! (...) Tanımış olacaktı Recep'i yazmasını çözüp açtı başını.."* (KK, 2018, s. 305-306).

Böylece mahalle-kuyu ikilisi, romanda "kapalı-dar" (gündelik güvenlik kaygısı) ile "açık-geniş" (karşılaşma ve aidiyet) tecrübeleri arasında gidip gelen ikili bir mekânsal ritim şeklinde karşımıza çıkar (Korkmaz, 2017, s.9-14).

Saha doğrulaması, kurguda yer alan bu kuyunun bulunduğu Hacıyusuflar Mahallesi'nin bugün de aynı isimle varlığını sürdürdüğünü, bölgede iki kuyu bulunduğunu göstermektedir. Kuyunun yerinin tam olarak tespiti mümkün olmasa da temsili fotoğraflanmıştır:



Şekil 29 Hacıyusuflarda bulunan bir su kuyusu, 2025

Romanda yer alan bir diğer mekân da **Hacı Yusuf Camii**'dir (KK, 2018, s. 362). Anlatıda cami ve çevresi, gündelik geçişlerde çevresel mekân işlevi görürken (yoldan geçilen, ilişkisiz fon), düğün gecesinde algısal bir mekâna dönüşür: Toplanma, hareket ve seyir ekseninde "açık-geniş"

bir mekân olarak algılanır (Korkmaz, 2017, s.9-14). Mahalleli için kolektif “içeridelik” ve dayanışma duygusu yaratır.

Düğünden sonra mahallelinin yöneldiği Hacı Yusufur Camii, için metindeki ipuçları bugün Hacıyusuflar mahallesinde bulunan Faryani Camii ya da Korfa Camii ile eşleşebileceğini düşündürmektedir. Her ikisi yapı da konum itibariyle kurgudaki yerleşim örgüsüne uymaktadır.

“Kadehler sıklaşmaya başlamıştı birden. Ortada çiftetelli oynayanlar gömleklerinin eteklerini pantolonlarının içine sokup düzeltmeye başladılar. Ceketler giyildi. Üst baş düzenlendi. İlk posta çıktı dışarı. İkişer üçer birikiyorlardı kahvenin önünde, sonradan da arka sokaktan Hacıyusuflar Camisi’ne yürüyorlardı güle oynaya.” (KK, 2018, s. 361-362). *“Mahallenin bütün kalburüstü kızları, cami avlusu ile Sefer Reis’in evine giden sokak üzerindeki evlerin pencerelerine ikişer üçer dağılmışlar, ellerinde meşalelerle geçecek olan gerdek alayını görebilmek için taa akşamdan yerlerini almışlardı. Camiden çıkacak olan güveyi, kendileri için gelecekmış gibi, bütün dişilikleri üzerinde, bekliyorlardı fıkır fıkır.”* (KK, 2018, s. 362).



Şekil 30 Korfa Camii (Hacıyusuflar mahallesi) 2025



Şekil 31 Faryan Camii (Hacıyusuflar mahallesi) 2025

Ramazan Korkmaz’ın “çevresel mekân” (Korkmaz, 2017, s. 9-14) olarak tanımladığı anlatı kişilerinin gelişimine/ruh haline hiçbir tesiri olmayan yalnızca üzerinden geçilen yerler arasında; Kefken (KK, 2018, s. 16), Menağzı (KK, 2018, s. 16), Ereğli (KK, 2018, s. 19), Zonguldak (KK, 2018, s. 19), Alaplı (KK, 2018, s. 20), Töngelli (KK, 2018, s. 21), Ayazlı (KK, 2018, s. 42), Dadalı (KK, 2018, s. 43), Aftun deresi (KK, 2018, s. 45,48,173), Kabalak Bayırı (KK, 2018, s. 59), Kapkirli Mahallesi (KK, 2018, s. 179), Giresun (KK, 2018, s. 329) sayılabilir. Değirmenci Ahmet ve Arabacı Hamit, Recep’i bulduklarında Recep’in bindiği motorun Kefken açıklarında parçalanmış, Menağzı’nda batmış olabileceği çıkarımını yaparlarken mezkûr mekânlar ismen anılan yerlerdir. Takip eden bölümde Arabacı Hamit, bir zamanlar Ereğli ve Zonguldak dolaylarında motorla denize açıldığını, denizde fırtına olduğu için ölümden döndüğünü aktarır. Metnin tamamında Ereğli ve Zonguldak çevresi

Akçakoca'ya göre fındık bahçesi açısından daha gelişmiş olduğundan köylüler tarafından olumlu anılır. Benzer şekilde Arabacı Hamit'in ağzından fındık tarlası (açma) bakımından bireysel olarak mal edinme olanağı olan Alaplı, bir mekân adı olarak anılır. Metnin ilerleyen bölümlerinde burası da bir yer sahibi olmak isteyen çoğu köylünün bereketli olarak bildiği ama hiç görmediği mekânlardan biridir. Sırasıyla Töngelli, Ayazlı, Dadalı, Aftun deresi benzer amaçla ismen anılmış mekânlardır. Adı geçen mekânların hepsi günümüzde aynı adla var olan köyler ve yerlerdir. Kurguda doğrudan kullanılan mekânların özellikleri de gerçek özellikleriyle örtüşür. Aralarından bir tek Aftun deresi zaman içerisinde yerel söyleyişte dönüşerek önce Aftunağzı daha sonra bugünkü adıyla Çayağazı (Yerlikaya, 2001, s. 36) olmuştur.

Çevresel mekânlar olarak metinde geçen Kabalak Bayırı, Kapkirli Mahallesi ve Giresun diğer mekânlardan farklı olarak hayalî olarak anılmış aslında hiç gidilmemiş yerlerdir.

SONUÇ

Çalışma, Rıfat Ilgaz'ın *Karadenizin Kıyıcığında* romanını, kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişki bağlamında ele alarak, mekânın hem edebî hem de sosyo-kültürel işlevlerini ortaya koymuştur. İnceleme, Akçakoca merkezli gerçek coğrafi ve toplumsal unsurların romana nasıl taşındığını, bu mekânların anlatı kişilerinin psikolojik, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerinde nasıl belirleyici olduğunu ortaya koymuş; mekânın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda duygusal bir yapı olduğunu göstermiştir. Bu bağlamda Ramazan Korkmaz'ın "çevresel mekân" ve "algısal mekân" ayrımı, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserindeki yaklaşımı ve psikolojik çözümlemeleri, Yi-Fu Tuan'ın topofili/topofobi kavramları ve Edward Relph'in içeridelik/dışarıdalık kategorileri, Cansu Oral'ın "mekânın dönüştürücü etkisi" tanımlaması romanın mekân örgüsünü çözümlemede işlevsel bir çerçeve sunmuştur.

Araştırmanın bulguları, Ilgaz'ın mekân tasvirlerinde iki temel eğilimi bir arada kullandığını göstermektedir: İlki, gerçekte var olan köy, cadde, yokuş, dere, çarşı gibi yerlerin adlarını ve konumlarını değiştirmeden romana taşıyarak otantik bir mekân gerçekliği kurmasıdır. İkincisi, bu mekânları kurgusal anlatının estetik ve ideolojik hedefleri doğrultusunda dönüştürmesidir. Bu dönüşüm, mekânın zamanla "dar-kapalı" ya da "geniş-açık" algılanması, karakterlerin psikolojileri, toplumsal ilişkiler ve sınıfsal çatışmalarla doğrudan bağlantılıdır. Örneğin Değirmen, başta bereket ve sosyalleşme mekânıyken, ekonomik doyumsuzluk ve toplumsal gerilimle birlikte sıkıcı ve kapalı bir alana dönüşür; yine aynı mekân, kahramanın cesaretiyle yeniden aidiyet kazandığı bir yer haline gelir. Bu durum, "mekânın dönüştürücü etkisi"nin romandaki en belirgin yansımalarından biridir.

Roman, mekânların sadece fiziki koordinatlara indirgenemeyeceğini; aksine, bireylerin geçmiş yaşantıları, beklentileri, travmaları ve arzularıyla yeniden tanımlandığını göstermektedir. Örneğin deniz, kimi karakterler için geçim ve özgürlük alanıyken, kimi zaman ölüm, korku ve yoksunlukla özdeşleşir. Fındık fabrikası, patron açısından üretim ve kazanç mekânı, işçiler açısından sömürü ve baskının sembolüyken, Recep ile Güllü'nün ilişkisi üzerinden yeniden olumlu bir anlam kazanabilir. Bu değişken algı, mekânın salt nesnel değil, aynı zamanda öznel deneyimlerin bir yansıması olduğunu ortaya koyar.

İnceleme aynı zamanda Akçakoca'nın 1930'lardan 1970'lere uzanan toplumsal belleğini de görünür kılar. Romanın mekânları, sözlü tarih verileri ve arşiv fotoğraflarıyla karşılaştırıldığında, Ilgaz'ın gözlemci gerçekçiliğinin yüksek olduğu; birebir şahit olduğu yaşam sahnelerini, mekânın topografik özelliklerini ve yerel halkın sosyo-ekonomik ilişkilerini kurgusal yapıya başarıyla taşıdığı anlaşılmaktadır. Böylece *Karadenizin Kıyıcığında*, yalnızca edebî bir metin değil, aynı zamanda dönemin Akçakoca'sına dair bir kültürel bellek belgesi işlevi de görür.

Elde edilen sonuçlar, Rifat Ilgaz'ın toplumcu gerçekçi estetiğinin mekân kurgusu ile derinleştiğini ortaya koymaktadır. Ilgaz, mekânı yalnızca olayların arka planı olarak kullanmaz; mekân, karakterlerin kimlik inşasında, sınıfsal konumlarının belirlenmesinde ve ilişkilerinin biçimlenmesinde etkin bir ögedir. Bu yaklaşım, romanın gerçeklik duygusunu pekiştirirken, aynı zamanda okuyucunun kendi mekân deneyimlerini metinle ilişkilendirmesine olanak tanır. Ayrıca Ilgaz'ın toplumcu gerçekçi estetiği romanda otorite konumunda olan kötü karakterlerin her zaman kazanması ve toplumsal sınıfın alt tabakalarındaki iyilerin daima ezilmesi ve kaybetmesi açısından da okunabilir. Hacı Dursun'un haksız olduğu davada haklı çıkıp arsa sahibi olması, oğlu Şemsi'nin türlü engellere rağmen Güllü'yü elde etmesi, Recep'in ise hem yoksul hem yabancı olduğu için Güllü'yü kaybetmesi ve kasabada barınamaması bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Sonuç olarak çalışma, *Karadenizin Kıyıcığında*, gerçek mekânların edebî kurguya taşınmasının, hem yerel kültürel mirasın görünür kılınması hem de birey-toplum ilişkilerinin mekân üzerinden yeniden düşünülmesi açısından güçlü bir örnek teşkil eder. Eser, mekânın dönüştürücü etkisini yalnızca bireysel düzeyde değil, toplumsal düzeyde de işler; böylece mekân, romanın en az karakterler kadar canlı ve değişken bir bileşenine dönüşür. Bu durum, mekân çalışmalarının edebiyat incelemelerinde merkezî bir yer edinmesi gerektiğini bir kez daha ortaya koymaktadır.

Gelecekte yapılacak çalışmalar, Ilgaz'ın diğer romanlarındaki mekân tasvirlerini de benzer yöntemlerle inceleyerek, yazarın mekân algısının değişimini ve sürekliliğini ortaya çıkarabilir. Ayrıca, bu tür mekân analizleri, edebiyat-tarih-coğrafya ilişkisini disiplinler arası bir düzlemde güçlendirecek; yerel belleğin korunması ve kültürel mirasın aktarımı konusunda da önemli katkılar sağlayacaktır. Bu bağlamda, Ilgaz'ın Akçakoca'sı yalnızca edebî bir mekân değil, aynı zamanda Türkiye'nin kültürel topografyasının canlı bir parçası olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

- Akçakoca [Eski Türkiye]. (t.y.). Eski Türkiye Fotoğrafları Arşivi. Erişim adresi <https://www.eskiturkiye.net/tag/ak%C3%A7akoca/> (Erişim tarihi: 17 Eylül 2025).
- Andaç, Feridun (2011). *Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aristoteles (1983). *Poetika*. (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ayaz, Hüseyin (2016). "Karadenizin Kıyıcığında Bir Yıldız Karayel: Rifat Ilgaz'da Batı Karadeniz İnsanı". I. Uluslararası Abana Sempozyumu-Geçmişten Günümüze Kastamonu: Kent-Kültür-Kimlik, 182-193. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Bachelard, Gaston (2014). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bayer, Belgin. (2024). *Rifat Ilgaz'ın Çocuklara Yönelik Eserlerinde Söz Varlığı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi.

- Dağlar, Doğanay (2024). *Rıfat Ilgaz'ın Şiirlerinde İktidar ve Kimlik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Eren, Ercan (2021). *Rıfat Ilgaz'ın Eserlerinde Otobiyoğrafik Yansımalar*. Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Hazer, Gülsemin (2010). *Rıfat Ilgaz'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: MEB Yayınları.
- Ilgaz, Rıfat (2017). *Karadenizin Kıyıcığında*. İstanbul: Çınar Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2020). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2017). "Romanda Mekânın Poetiği". *Romanda Mekân* (Ed. Ramazan Korkmaz-Veyssel Şahin). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kundera, Milan (2012). *Roman Sanatı* (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.
- Levend, Agâh Sırrı (2015). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oral, Cansu (2023). *Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940–1960)*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Platon (2017). *Devlet*. (Çev. Sabahattin Eyüpoğlu / Mehmet Ali Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Seamon, David ve Sowers, Jacob (2008). "Place and placelessness, Edward Relph". *Key texts in human geography*. London: Sage Publications.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yerlika, Elçin Tuba (2001). *Akçakoca Yöresi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. KKTC: Yakın Doğu Üniversitesi.
- Yi-Fu Tuan (1990). *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.
- Yi-Fu Tuan (2001). *Space and Place*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Melek İlayda Sarı

Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktaç Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem

Günce Yayınları

İPEK DEMİR

Türk Romanında Distopya

(1990-2019)

Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün

Günce Yayınları