T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUSTAFA KUTLU'NUN MEKÂN ALGISI

AYŞEGÜL SEKMAN
12723109

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YAKUP ÇELİK

İSTANBUL
2016

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUSTAFA KUTLU'NUN MEKÂN ALGISI

AYŞEGÜL SEKMAN
12723109

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:.10.06.2016.....
Tezin Savunulduğu Tarih:.29.06.2016.....

Tez Oy birliği / Oy çokluğu ile başarılı bulunmuştur.

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yakup Çelik	
Jüri Üyeleri: Doç.Dr. Nihayet Arslan	
Yrd.Doç.Dr. Bahtiyar Aslan	

İSTANBUL
HAZİRAN 2016

ÖZ

MUSTAFA KUTLU'NUN MEKÂN ALGISI
Ayşegül Sekman
Haziran, 2016

Mustafa Kutlu, Cumhuriyet Dönemi Sonrası Türk edebiyatının en önemli hikâye yazarlarından biridir. Hikâyelerinde Şark hikâyeciliğinin yapı unsurlarını ve malzemelerini kullanan Kutlu'nun şimdiye kadar yayımlanmış yirmi altı hikâye kitabı bulunmaktadır. Çalışmamızın amacı yayımlanmış hikâye kitaplarını inceleyerek kahramanların içinde bulundukları psikolojik duruma göre değişen mekân algısını ve buna bağlı olarak somut mekânın duyumsanışı incelemektir. Çalışmanın birinci bölümünü oluşturan *Giriş* kısmından sonra, "Mustafa Kutlu'nun Mekân Algısı" adlı çalışmanın ikinci bölümünde, Mustafa Kutlu'nun hayatı ve hikâyeciliği üzerinde durulmuştur. Hikâyelerde yer alan mekânların bireyin zihninde oluşan ilk algısı olarak nitelendireceğimiz somut algı üçüncü bölümün esasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Kutlu'nun eserlerindeki temel mekânları teşkil eden, bir iç mekân özelliği gösteren "ev" ve insanın fıtratına uygun bir dış mekân olan "tabiata" yer verilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde hikâyelerde yer alan kahramanların bulundukları çevreye bağlanma ve ruhsal durumlarına uygun olarak değişen mekân algıları üzerinde durulmuştur. Kutlu'nun hikâyelerinde yer alan kahramanların geçmişten gelen bireysel özelliklerinin yanında, yaşadıkları çevre ile birebir teması sonucunda içinde bulundukları psikolojik durumun mekâna bakış açılarını şekillendirdiği görülmektedir. Toplumsal olaylara karşı duyarlı olan Mustafa Kutlu, bireyi yaşadığı toplumdan soyutlamadan aksine bireyi toplumun ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü bakış açısıyla hikâye kahramanlarını betimlemiştir. Kutlu'nun mekân algısı yazdığı eserler dikkate alınarak incelendiğinde bireyin içerisinde yaşadığı toplumdan ve psikolojik özelliklerinden bağımsız olarak düşünülemeyeceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Kutlu, Türk edebiyatı, mekân, hikâye, somut ve psikolojik algı.

ABSTRACT

PERCEPTION OF SPACE IN MUSTAFA KUTLU'S STORIES

Ayşegül Sekman
June 2016

Mustafa Kutlu is one of the most important story authors of the Post-Republican Turkish literature. Kutlu who uses Eastern (oriental) narrative structural style, elements and materials in his stories, has 26 published story books by this time. The purpose of this study is to demonstrate information about how characters' psychological states effect their perception of space by analysing Kutlu's published story books. In the first chapter of the study, the life and the narrative of Kutlu were introduced. In the second chapter, it was purposed to provide information about perception of space which refers to the first perception occurs in people's mind. In this context, the notion of 'home' which refers to the main place as an interior space and the notion of 'nature' which refers to the suitable outdoor space for human nature. In the last chapter the changes of the characters' perception of space by the environment, context and mood (psychological state) that they were in, were presented. It is clear that the characters' psychological states which are affected by their individual characteristics coming from past and the interaction with the environment, develop their perception of space in Kutlu's stories. As a person who cares the social events, Mustafa Kutlu describes his characters without isolating individuals from their society, on the contrary, he sees them as an indivisible part of the society. When the perception of space in Kutlu's stories is examined, it is concluded that individuals cannot understood by ignoring their environment, society and psychological states.

Key Words: Mustafa Kutlu, Turkish literature, space, story, narrative, perception of space, psychological state.

ÖN SÖZ

Mustafa Kutlu, hikâyeyle özdeşleşmiş bir ada sahiptir. Dergâh dergisi ve yayınları onun kamuoyunda tanınırlığının diğer iki önemli nedenidir. Hikâyelerinde, geleneksel Türk hikâyeciliğinin özellikle hikemî boyutlu tezli anlatımını benimseyen Kutlu'nun eserlerinde mekân ve insan ilişkisi son derece önemlidir. Bu nedenle hikâyeleri fenomenolojik okumaya oldukça uygundur. Bu bağlamda biz de onun hikâyelerini okuma ve yorumlamaya çalıştık. Hareket noktamız genellikle Fransız filozof Gaston Bachelard oldu.

Hikâye kahramanlarının kurgu içinde bulundukları çevreye bağlanma ve ruhsal durumlarına uygun olarak değişen mekân algıları dikkati çekicidir. Kutlu'nun hikâyelerinde yer alan kahramanların geçmişten gelen bireysel özelliklerinin yanında, yaşadıkları çevre ile temasları sonrası içinde bulundukları psikolojik durum, mekâna bakış açılarına boyut katar. Topluma ve ülke gerçeklerine duyarlı olan bir yazar olarak bireyi yaşadığı toplumdan soyutlamaksızın onu toplumun ayrılmaz bir parçası olarak görür. Bu çalışmamızda yazar okuyucularına mekânın kahramanlar nezdinde algısını sunmanın yanında, insan, mekân ve yaşamın ayrı düşünülemeyeceğini gösterir.

Çalışmam boyunca ve tezin hazırlanma aşamasında yardımlarını esirgemeyen, bilgi ve tecrübeleriyle daima yanımda olan, üzerimde emekleri bulunan sayın hocam, Prof. Dr. Yakup Çelik'e en içten duygularımla teşekkür ederim. Ayrıca tezimi okuyarak görüş ve önerilerde bulunan, hocam Yrd. Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş'a şükranlarımı sunarım.

Hayatımın her aşamasında destek, ilgi ve sevgilerini benden esirgemeyen, her zaman hem maddi hem de manevi anlamda varlıklarıyla güç veren sevgili annem, babam ve tüm aileme teşekkürü bir borç bilirim. Ve bu zorlu süreçte manevi destekleriyle yazım sürecimi kolaylaştıran dostlarıma şükranlarımı sunarım.

Ayşegül Sekman

İstanbul

Haziran 2016

KISALTMALAR

bs. : Baskı
c. : Cilt
çev. : Çeviren
haz. : Hazırlayan
s. : Sayı
TDE : Türk Dili ve Edebiyatı
yay. : Yayınları

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **İİİ**
ABSTRACT ..... **İV**
ÖN SÖZ ..... **V**
KISALTMALAR ..... **Vİ**
İÇİNDEKİLER ..... **Vİİ**

1. GİRİŞ **1**

2. GÜNÜMÜZ TÜRK EDEBİYATINDA MUSTAFA KUTLU'NUN HAYATI VE HİKÂYECİLİĞİ **5**
2.1. Mustafa Kutlu'nun Hayatı 5
2.2. Mustafa Kutlu'nun Hikâyeciliği 8
2.3. Mekân 15
2.4. Mustafa Kutlu'nun Hikâyeleri Ve Mekân 25

3. MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂNIN SOMUT ALGISI **31**
3.1. İç Mekân 31
3.1.1. Ev 31
3.1.1.1.Evi Kaybetmek 51
3.1.1.2.Eve Dönüş 62
3.2. Dış Mekân 66
3.2.1. Tabiat 66

4. MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂNIN PSİKOLOJİK ALGISI **80**
4.1. Kapalı Mekân 80
4.1.1. Büyük Şehir-İstanbul 81
4.1.2. Ev 84
4.1.3. Hastane 87
4.1.4. Kahvehane 88
4.1.5. Köy 89
4.1.6. Meyhane-Pavyon-Gazino 90
4.1.7. Tren-Tren İstasyonu 92
4.1.8. Diğer Kapalı Mekânlar 93
4.2. Açık Mekân 104
4.2.1. Bahçe 105
4.2.2. Balkon 105
4.2.3. Cami-Cami Avlusu 106
4.2.4. Ev 107
4.2.5. İstanbul 108
4.2.6. Kahve 110
4.2.7. Tekke-Mescit 112

4.2.8. Diğer Açık Mekânlar 112
4.3. Burası-Başka Bir Yer 122
4.3.1. Şehir (İstanbul) -Taşra (Köy) 123
4.3.2. Yurt Dışı-Türkiye 125
4.3.3. Diğer Mekânlar 126
4.4. Kapsanan-Kapsayan Mekân 126
4.4.1. Birey-Modern Şehir Hayatı 128
4.4.2. Diğer Kapsanan/Kapsayan Mekânlar 129
4.5. Karanlık Mekânlar 130
4.6. Aydınlık Mekânlar 138
4.6.1. Cami 138
4.6.2. Doğa (Tabiat) 139
4.6.3. Diğer Aydınlık Mekânlar 140
4.7. Kadın Mekânları 140
4.7.1. Ev/Mutfak 141
4.7.2. Gazino/Pavyon 142
4.7.3. Diğer Kadın Mekânları 144
4.8. Çocukluk Mekânları 144
4.8.1. Mahalle-Top Sahası 145
4.8.2. Yatılı Okul 147
4.8.3. Yetiştirme Yurdu 147
4.8.4. Diğer Çocukluk Mekânları 148
4.9. Rüya Mekânları 149
4.9.1. Saray/Yalı/Ev 149
4.9.2. İstanbul 150
4.9.3. Diğer Rüya Mekânları 151

5. SONUÇ 154

KAYNAKÇA 156

ÖZ GEÇMİŞ 159

1. GİRİŞ

Son dönem Türk edebiyatının en önemli hikâye yazarlarından biri olan Mustafa Kutlu, yayımlanan yirmi altı hikâye kitabı ile Türk hikâyeciliğindeki yerini kanıtlamıştır. Mustafa Kutlu, hikâyelerinde kullandığı iç monologlar, diyaloglar ve geçmişten gelen anlatım unsurları ile yeni bir hikâye tarzı oluşturmuştur. Hikâyelerindeki kahramanları toplumun ayrılmaz bir parçası görerek, toplum ile insan arasındaki etkileşimi, toplumun kırılma noktalarının insan üzerindeki yansımalarını dile getirmiştir. Hikâyelerini tasavvuf üzerine temellendiren Kutlu' nun En'am Suresi 32. ayetinde geçen "Dünya hayatı bir oyundan, bir oyalanmadan başka nedir? Elbette âhiret yurdu korkup sakınanlar için daha hayırlıdır. Hâlâ akıllanmayacak mısınız?" (Yazır,2012,73) yargısını yaşamının ve hikâyelerinin merkezine yerleştirdiği görülmektedir. Ona göre bu dünya bir imtihan dünyasıdır, hakikatin bilgisine ulaşmak isteyen insan nefsine uymamalı ve bu mücadele boyunca sabırlı olmalıdır.

Kutlu'nun hikâyelerini oluştururken beslendiği en önemli kaynaklardan biri Şark-İslam kültürüdür. Bu noktada Nurettin Topçu'nun üzerindeki etkisi büyüktür. Hikâyelerini kurgularken Topçu'nun pek çok düşüncesinin etkisi hissedilmektedir. Hikâyelerinde köy yaşamına karşı şehir hayatını sıklıkla eleştiren Kutlu, insanın özüne, fıtratına en uygun mekân olarak tabiatı işler. Şehir hayatı onun eserlerinde köyden kente göç etmiş insanların özünden koptukları, yabancılaşma psikolojisi içerisine girdikleri mekânlardandır. Bu menfi düşüncelerinin oluşumunda Nurettin Topçu'nun etkisi hissedilir. Topçu'nun fikirlerinin izdüşümü onun ticarete ve siyasete olan bakışının olumsuz bir hâl almasında etkili olmuştur. Mustafa Kutlu, hikâyelerini anlatmaktaki niyetinin arz-ı hâlini yaratıcıya arz etmekten ibaret olduğunu düşünür. Kıssadan hisse geleneğini sürdüren Kutlu, az sözle çok şey anlatmanın önemine inanan yazarlardandır.

Mustafa Kutlu'da Mekân Algısı ismini taşıyan çalışmada, Kutlu'nun mekâna olan bakış açısını öğrenebilmek için, hikâye kitaplarındaki kahramanların mekân ile ilişkileri incelenmiş ve bireylerin mekânı hem somut hem de psikolojik olarak nasıl

algıladıkları üzerinde durulmuştur. Bugüne kadar Mustafa Kutlu üzerine yapılmış tezler dikkate alındığında hikâyelerde mekânın genellikle fiziki olarak incelemesi yapılmış olup, bireyin algısına göre şekillenen bir mekân algısı üzerinde durulmamıştır. Yapılan çalışma bu eksikliğe binaen Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde geçen kahramanların bulundukları uzama, bağlama göre şekillenen mekân algısını incelemek üzere oluşturulmuştur. Mustafa Kutlu'nun geçmişten günümüze ikisi yayımda olmayan, yirmi dördü yayımlanmış toplam yirmi altı hikâye kitabı üzerinde inceleme yapılmıştır. Öncelikle hikâyelerde geçen mekân unsurları tespit edilmiş, daha sonra bu mekân unsurları oluşturulan başlıklar altına uygun bir şekilde yerleştirilmiştir.

Tespit edilen mekânlar iki ana bölümde incelenmiştir. Tezin asıl kısmını teşkil eden bölümde hem fiziki olarak hem de psikolojik anlamda kişinin durumuna göre tasavvur edilen bir mekân algısı üzerinde durularak, mekân unsurlarının tasnifi yapılmıştır.Mekânların tasnif edilmesinde Ayşe Demir'in *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı* isimli doktora tezi esas alınmıştır. Bu tezin birinci bölümünde yer alan *Hikâyelerde Görülen Mekân Türleri* başlıklı kısımdan esinlenerek mekânlar alt başlıklara ayrılmıştır.

Çalışmanın oluşumunda esas teşkil eden bir diğer kaynak Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eseridir. Bu eserden edinilen bilgiler mekâna karşı bakış açısının şekillenmesinde etkin bir rol oynayarak, yorumsal bir mekân algısının şekillenmesinde etkili olmuştur. Bachelard'ın eseri esas alınarak hikâye kitaplarında incelenen mekânlara hermeneutik bir bakış açısı getirilmiş, ilgili mekânlar hakkında kahramanların algısal durumlarına göre şekillenen bir yorumlamaya gidilmiştir. Ramazan Korkmaz'ın *Romanda Mekânın Poetikası* adlı makalesinde yer alan algısal mekân olarak tasnif edilen kapalı ve dar mekânlar, açık ve geniş mekânlar başlıklarından esinlenilerek tezimizin *Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Mekânın Psikolojik Algısı* adlı bölümü oluşturulmuştur.

Kutlu'nun mekân tanımına bakıldığında, o mekânı bireyden izole etmeden, var oluşun tamamlayıcı ögesi olarak görür. Mekân ve birey karşılıklı bir etkileşim içindedir. Bu noktada insan ve mekân etkileşimini gözler önüne seren en önemli kaynaklar arasında anlatıya bağlı metinler olan roman, hikâye, tiyatro eserleri yer alabilir. Roman kadar ayrıntılı bir tür olmayan hikâyede de mekân unsuru hikâye

kahramanlarının yaşadığı olayları sezdirecek niteliktedir. Kutlu'nun mekân algısı yapılan çalışma üzerinde incelendiğinde onun hem fiziki hem de psikolojik olarak algıladığı mekân hakkındaki düşüncelerini hikâyelerindeki kahramanlar vasıtasıyla okuyucuya sunduğu görülür.

Çalışmamızın birinci bölümünü giriş oluşturmaktadır. İkinci bölümde *Günümüz Türk Edebiyatında Mustafa Kutlu'nun Hayatı ve Hikâyeciliği* başlığı altında Mustafa Kutlu'nun hayatı, hikâyeciliği, mekân ve Mustafa Kutlu'nun hikâyelerindeki mekân incelenmiştir. Yazarın hayatının anlatıldığı ve hikâye anlayışı hakkında bilgi verildiği bu bölümlerde, Kutlu'nun hikâyelerinde geçen mekânlar üzerinde ayrıntılı olmamakla birlikte genel bilgiler verilmiştir. Bu bölümde yer alan *Mekân* başlığı altında Şerif Aktaş, Mehmet Tekin, Ramazan Korkmaz, Gaston Bachelard gibi yazarların eserlerinden faydalanılmıştır.

Üçüncü bölümde *Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Mekânın Somut Algısı* başlığı altında iç mekân ve dış mekân ayrımına gidilerek ev ve tabiat incelenmiştir. İç mekân içerisinde yer alan ev, Bachelard'ın ev hakkındaki görüşleri üzerine temellendirilmiştir.İncelenen hikâyelerde geçen mekânlardan olan ev ve kahramanların bu mekânla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu başlık altında *evi kaybetmek* ve *eve dönüş* alt başlıkları yer almış, çeşitli sebeplerle evlerini terk etmek zorunda kalan veya yuvası olarak gördükleri evlerine dönmeye çalışan kahramanların mekânla olan münasebeti üzerinde durulmuştur. Dış mekân içerisinde yer alan tabiat ise, Kutlu'nun hikâyelerinde köy eksenli bir mekân tasviri üzerine kurgulanmıştır. Kutlu, hikâyelerinde köy ve tabiatı ayrılmaz bir bütün olarak incelemiştir. Bu bölümde mekân, hikâye kahramanlarının zihinlerinde ilk olarak algılanan somut biçimiyle incelenmiştir. Mekânın somut algısı, bireylerin zihninde ilk oluşan görüntüsüyle mekânın algılanmasıdır.

Dördüncü bölümde ise *Mustafa Kutlu'nun Hikâyelerinde Mekânın Psikolojik Algısı* başlığı altında hikâye kahramanlarının bulundukları mekân o anki ruhsal durumlarına, bağlama ve bulundukları çevreye göre ele alınmıştır. Bu anlamda mekânlar kapalı, açık, burası/başka bir yer, kapsanan/kapsayan mekân, karanlık mekânlar, aydınlık mekânlar, kadın mekânları, çocukluk mekânları, rüya mekânları gibi alt başlıklara ayrılmıştır. Bu mekânlar kahramanların muhayyilesinde canlanan nitelikleriyle açık ya da kapalı mekân hâlini alır. Burada mekânın açık ya da kapalı

olmasıyla ifade edilmeye çalışılan fiziki anlamda bir açıklık ya da kapalılık değil, olgusal anlamdaki darlaşma ve genişlemeden söz edilir. Bu noktada Ramazan Korkmaz'ın *Yazınsal Okumalar* kitabının içerisinde yer alan *Romanda Mekânın Poetiği* adlı makalesi kaynak olarak kullanılmıştır. Bu bölümde yer alan mekânlar da İstanbul, kahvehane, şehir, köy, meyhane, gazino, tren istasyonu, bahçe, balkon, cami, cami avlusu, ev, tabiat, mahalle, top sahası, yatılı okul gibi alt başlıklara ayrılmıştır. Somut ve psikolojik algı yönüyle incelenen mekânlar Mustafa Kutlu'nun mekâna karşı olumlu ya da menfi bakışını gözler önüne sermektedir. Kutlu için mekân bir sahne görevi görmekten ziyade bireyle ilişkisi olan, anıların saklandığı, kişiyi doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen, varoluşsal bir bütünün parçasıdır.

2. GÜNÜMÜZ TÜRK EDEBİYATINDA MUSTAFA KUTLU'NUN HAYATI VE HİKÂYECİLİĞİ

2.1. Mustafa Kutlu'nun Hayatı

Mustafa Kutlu, 6 Mart 1947'de Erzincan/Kuruçay'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Erzincan'da yaptı. Çocukluğunun ilk yılları babasının görevi sebebiyle Türkiye'nin değişik yerlerinde geçti.1953'te babasının emekliye ayrılmasıyla birlikte ailece Erzincan'a yerleştiler. Kutlu'nun futbola, resme ve sinemaya olduğu gibi edebiyata da merakı daha çocukken başladı. Arkadaşlarıyla beraber küçük bir kütüphane kurdu. Ortaokul ve lise yıllarında oldukça hareketli bir dönem geçirdi. Ortaokul yıllarında babasını kaybetti.1963'te liseyi bitirdi. Resme olan ilgisi ve yeteneği sebebiyle, Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmek istedi. Ancak kayda gittiği zaman bu okulun kendisi için uygun olmayacağını düşündü ve vazgeçti. *"Biz burada kayboluruz."* diye düşündüğü Erzurum'da yeni açılan Atatürk Üniversitesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı bölümüne kayıt yaptırdı. Burada okumuş olmasının ve edindiği arkadaşlıkların yazarlığı ve hayatı üzerinde çok büyük etkisi oldu. Resim çalışmalarını devam ettirdiği sırada yazar olmaya karar verdi. *Hareket* dergisinde desenleri ve hikâyeleri çıkmaya başladı. 1968 yılında üniversiteyi bitirdi ve ertesi yıl Erzincan'da Sevgi Hanım'la evlendi. Tunceli Lisesi ve İstanbul Vefa Poyraz Lisesi'nde edebiyat öğretmeni olarak altı yıl görev yaptı. 1974'te öğretmenliği bıraktı. Sonrasında adı Dergâh olan o zamanki ismi ile *Hareket Dergisi'*nin bir çalışanı oldu. *Hareket* dergisinin son yıllarında yazı işleri müdürlüğünü yaptı (Işık, 2006, 2338-2340).

İlk hikâyesi *O*, 1968'de *Hareket* dergisinde çıkmıştır. Bu hikâye son derece gelişmiş bir dile sahip olmasına rağmen soyut ve bireysel bir anlayışın ürünü olmuştur. Anlatım olarak bir şekilde Sait Faik'i taklit etmiştir. Bu hikâye Kutlu'nun daha sonra hikâyelerini yazacağı tarza oldukça uzaktır. Kutlu, hem hikâye içerisinde yer alan *Ortadaki Adam'*ın hem de *Sabahattin Ali* tarzının örneği sayılabilecek ikinci kitabı olan *Gönül İşi'*nin tekrar yayımlanmasına izin vermemiştir.

Kutlu'nun ilk hikâyelerinde romantik bir Anadoluculuk göze çarpar. Köy ve kasabalarda yaşayan insanların gündelik telaşlarını konu edinir. Daha sonra bilhassa son otuz yıl içerisinde gözle görülür bir değişim yaşayan Türkiye'de kapitalistleşmeyle paralel olarak gelişen sanayileşmenin getirmiş olduğu mücadelelere değinmiştir. Bir aşk hikâyesi çerçevesinde yaşadığımız hayata İslamcı bir yorum getirme çabası sergileyen *Yoksulluk İçimizde,* yazarın geliştirmiş olduğu hikâye türünün en olgun örneklerinden birini oluşturur. Yazı ve hikâyelerinde İslami bir fikir ile genişletilecek olan bir sanat anlayışının nazari ve ameli temellerini araştıran Kutlu'nun hikâyelerinde bu araştırmanın ürünlerine rastlanır. Hikâyelerinde eski edebiyatımızda görülen kıssa geleneğine dayanır. Her biri tek başına birer müstakil hikâye olduğu gibi kitap hâlinde de bir bütün teşkil etmektedir (TDE Ansiklopedisi,1986,19).

Hikâyelerinde ilk kitabından sonra ikinci kitabıyla birlikte bireycilikten toplumculuğa geçen Kutlu, *Yokuşa Akan Sular (1979)* adlı eserinde hikâyesine asıl olarak ilk adımı atmıştır. Bundan sonra yayınlayacağı dört kitabında da takip edeceği yöntem sayesinde aralarında bağ kurduğu hikâyelerle *romanesk* denebilecek bir çatı kurmuştur. 1979-1990 döneminde yazdığı, yazarlığının merkezini teşkil eden ve akademik eleştirmenler tarafından "Mustafa Kutlu Beşlemesi" olarak isimlendirilen *Yokuşa Akan Sular (1979), Yoksulluk İçimizde (1981), Ya Tahammül Ya Sefer (1983), Bu Böyledir (1987)* ve *Sır (1990)* adlı kitaplarında bu çizgisini giderek olgunlaştırdı.

Erzurum'da çıkan *Adımlar* dergisinin yayımında da bulunan Kutlu, ayrıca *Hisar, Türk Edebiyatı, Düşünce, Yönelişler* gibi dergilerde de yazmıştır. Mart 1990'da çıkan edebiyat dergisi *Dergâh'*ı da yönetti. Dergâh yayınlarınca çıkarılan *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi'*nin editörlüğünü yaptı ve ansiklopediye çok sayıda madde yazdı. Yeni Şafak gazetesinde spor ve edebiyat konularında köşe yazarlığı yaptı. Daha önce de Zaman gazetesinde İstanbul'u dolaşarak edinmiş olduğu izlenimlerini *Şehir Mektupları (1995)* kitabında toplamıştır. Bu arada televizyon programları da yapmıştır.1983'te, Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ilk defa yılın hikâyecisi seçildi. 2000 yılında *Uzun Hikâye* adlı kitabıyla Türkiye Yazarlar Birliği Dil Ödülü'nü aldı.

Mustafa Kutlu'nun eserleri hikâye, deneme-inceleme ve çocuk hikâyesi başlıkları altında ele alınabilir. Mustafa Kutlu'nun hikâyeleri aşağıdaki gibidir:

- *Ortadaki Adam (1970)*
- *Gönül İşi (1974)*
- *Yokuşa Akan Sular (1979)*
- *Yoksulluk İçimizde (1981)*
- *Ya Tahammül Ya Sefer (1983)*
- *Bu Böyledir (1987)*
- *Sır (1990)*
- *Arkakapak Yazıları (1995)*
- *Hüzün ve Tesadüf (1999)*
- *Uzun Hikâye (2000)*
- *Beyhude Ömrüm (2001)*
- *Mavi Kuş (2002)*
- *Tufandan Önce (2003)*
- *Rüzgarlı Pazar (2004)*
- *Chef (2005)*
- *Menekşeli Mektup (2006)*
- *Kapıları Açmak (2007)*
- *Huzursuz Bacak (2008)*
- *Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı (2009)*
- *Zafer Yahut Hiç (2010)*
- *Hayat Güzeldir (2011)*
- *Anadolu Yakası (2012)*
- *Sıradışı Bir Ödül Töreni (2013)*
- *Nur (2014)*
- *Trende Bir Keman (2015)*
- *Hesap Günü (2015)*

Mustafa Kutlu'nun deneme-incelemeleri aşağıdaki gibidir.

- *Sait Faik'in Hikâye Dünyası (1968)*
- *Sabahattin Ali (1972)*

- *Şehir Mektupları (1995)*
- *Akasya İle Mandolin (1999)*
- *Yoksulluk Kitabı (2004)*
- *Vatan Yahut İnternet (2014)*
- *Dem Bu Demdir (2014)*
- *Vitrinde Olmak (2015)*

Mustafa Kutlu'nun *Yıldız Tozu (2005)* adıyla yayımladığı bir çocuk kitabı bulunmaktadır.

2.2. Mustafa Kutlu'nun Hikâyeciliği

1974 yılından itibaren dergicilikle uğraşan, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğinin en önemli isimlerinden biri olan Mustafa Kutlu'nun yayımlanmış yirmi altı hikâye kitabı bulunmaktadır. Son otuz yılın en önemli hikâye yazarlarından biri olan Kutlu, geçmişten günümüze miras kalan bilgi ile bugünün anlayışını terkip ederek, metinlerinde Şark hikâyesinin yapı unsurları ile malzemelerini kullanır.

Eserlerinde bakış açısının farklılığının yanı sıra yeni biçim ve üslûp denemeleri de yapan Kutlu, hikâyelerini iç konuşmalar, canlı diyaloglar, geleneksel anlatı unsurları, farklı metinlerden alınmış parçalar ve mısralar, argo deyimler ve yerel kelimelerle zenginleştirmektedir. Edebiyatımızda Mustafa Kutlu'nun etkisiyle oluşan yeni bir hikâye tarzından söz edilebilir.

İnsanın derin duygularına yönelen, sırlarla çevrili, yarı rüya yarı gerçek bir geçmişi arayan, insanın insan olma çabasını anlatan hayal, gölge, ayrıntı, an peşine düşerek zamanı ve eşyayı sorgulayan bireyi anlatan; bunu yaparken de temel kıymetler olarak iman, hidayet, kader, ölüm, ahiret, hayır, şer ve çağrışımlarını göz önüne alan bu yeni hikâye anlayışının bazı temsilcileri; Mustafa Miyasoğlu, Vahap Akbaş, Kadir Tanır, Cemal Şakar, Sadık Yalsızuçanlar gibi isimlerdir.

İlk sanat derslerini İoanna Kuçuradi'den alan ama inancımızı ve yaşadığımız dünyayı algılama biçimini ve sanat düşüncesini asıl olarak Nurettin Topçu'dan

öğrenen Kutlu, İslami dünya görüşü içinde, bir mümin bakış açısıyla yaklaşık kırk beş yıldır hikâye yazmaktadır. Kutlu'nun hikâyelerini ilk olarak yazdığı yıllar (1965 ve sonrası) edebiyatın emanet bir acıyla yapıldığı yıllara tekabül eder. Bu edebiyatın şiirdeki ismi İkinci Yeni, öyküdeki ismi Elli Kuşağı'dır. Bu akımda yer alan yazarların acıları emanettir. İçerisinde bulunmadıkları, zorluklarını yaşamadıkları, bir II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle Batı'da oluşan bunalımcı ve varoluşçu edebiyatın mensuplarını taklit etmekle onlar gibi edebiyat yapmış olacağına inanmışlardır. Kısacası başkasının ölümüne ağlamışlardır. Batıda vuku bulan bu durum bizim edebiyatçılarımızı da bir suçluluk psikolojisi içerisine sürüklemiştir. II. Dünya Savaşı'nın Batılı aydınları, kendi ürettikleri fikirlerin yetersiz olduğu hissiyatına kapılarak yeni bir ideale 'Sosyalizm'e dönmüşlerdir. Bu durum bizdeki edebiyatçıların da 'Kemalizm'e yönelmesine sebep olmuştur. Bu çakma bunalımlı, kemersiz dolaşan ama şişesiz dolaşmayan edebiyatçı tipini içeren edebiyatı da şiirde ilk olarak fark eden Sezai Karakoç, biraz gecikmeyle Turgut Uyar, hikâyede ise Mustafa Kutlu olmuştur. Kutlu'nun hikâyesi II. Yeni ve Elli kuşağına mahsus özelliklerin bilinçli bir reddiyle şekillenmiştir.

Kutlu'nun hikâyeleriyle ilgili incelemelerde, onun sosyal-gerçekçi bir hikâyeci olduğu sıklıkla vurgulanır. O sosyal olaylar hakkındaki izlenimlerini, tarih, sosyoloji, iktisat kitaplarından okuyarak değil; sanatçı sezgisiyle bulmuş ve aktarmıştır. Ona göre insanoğlunun kâinattaki âhenge vakıf olmakla kalmayıp aynı zamanda ona iştirak etmek istemesinin temelinde sanata olan meyli yatar. O ahenk içerisinde yok olma (fenaya erme) arzumuzla, o ahengin içinde var olma niyetimiz bizleri sanatla buluşturur. Önce yok olmayı bilmeliyiz ki, sonra da var olabilelim (Lekesiz, 2012, 24).

"Ahenge iştirak" dediği şeyi, Allah'ın her an yaratışını bilmek ve bunu bilmenin bilinciyle bildiğini Allah'a bildirmek şeklinde yorumlamalıyız. Sanatçı, "tüccar değil"dir; kendine göre ilginç, farklı bulduğu konuları, kişileri, olayları eserlerinde kendince bir bakış açısıyla işler. Kutlu'nun "kendince" vurgusu, Batılı söyleyişle bakış açısına, yerli söyleyişle "tabir tarzı"na denk düşer. Ona göre hikâye uydurmanın da bir ölçüsü vardır. Bir edebi eserde ne anlatıldığı ve nasıl anlatıldığı konusunda bir dengede bulunmak gerektiğini düşünür. Onun eserlerinde de vurguladığı gibi bir edebi eserle *"oyuncağa dönüşmemesi"* için fazla oynamamak

gerekir. Önemli olan hikâyecinin tâbir tarzıdır. Bu yaklaşım onun hikâyede hikmeti, mesajı ölçü almasına sebep olmuştur.

Kutlu, hikâyelerinde kendi kültürünün hudutlarını değil; "İslami Vasat"a denk düşen bir kültürün sınırlarını esas alır. "Hududullah" kavramını bu amaçla kullanarak, ontolojik sınıra uymanın zorunluluğuna işaret eder. Ontolojik sınır, örtüyü, gizlemeyi, perdelemeyi dayatır; bilinmek için insanı ve âlemleri yaratan Allah, bilinmesine ait olan her açıklamayı, nişaneyi, gizi de kulu ile kendisi arasında bir perde kılmıştır. Bilinmek isteyen perdeler yarattığına göre, bilmeyi sağlamak isteyen de bu perdelere itibar etmek zorundadır. Mustafa Kutlu'ya göre, hikâye esas olarak ulvi olana yönelmelidir. Ulvi olanın vücuda gelmesi için süfli olanın zikredilmesi gerekli olsa da bunu ölçüsüne uygun yapmak gerekir. Çünkü insan şerefli mahlûk olduğu kadar, hayvandan aşağıya da düşebilecek bir tabiata sahiptir. Kutlu, hadlerle var olan bir dünyada, hadleri iptal edilmiş bir edebiyatın da edep dairesinden çıkacağına inanır. Hikâyelerinde müstehcenliğe başvurmamış değil ona "tenezzül" bile etmemiştir.

Onun hikâyeciliğinde sadelik önemli bir yer tutar; basitliğe düşmeyen sadelik, tıpkı hayatın akışında olduğu gibi tahkiyede de güzel bir söz olarak kendiliğinden akmalı ve yolunu bulmalıdır.

Kutlu, Tevrat'ın trajedi, İncil'in drama merkezli hikâye etme tarzlarının Kur'an'da toplanışından ve artık tahkiyenin Allah'la başlayıp Allah'la biten bir yaşam algısı içerisinde, Allah'ı yücelterek hatırlatma fonksiyonuna binaen, "Fâni ile bâkinin farkını fark eden" tümel yaklaşımı benimsemiş, hayata, insana, eşyaya, varlıkla alakalı hemen her durumu ve eylemi bu tümele ait tikel durumlar olarak anlatmıştır (Lekesiz, 2012, 28).

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinin felsefi arka planı incelendiğinde hikâyelerinin alt yapısını temelde bir ayet-i kerime ile bir hadis-i şerif oluşturur. Eserlerinde dünyayı hem kavramsal olarak (yani yaratılış özelliği bağlamında), hem de pratikte merkeze alan Kutlu, onu, her ne şekilde olursa olsun kötülüğün menbaı olarak görür. En'am Suresi'nin 32. ayetindeki, "Dünya hayatı sadece bir oyun ve eğlenceden başka bir şey değildir. (Allah'ın azabından) korunanlar için elbette ahiret yurdu daha iyidir. Düşünmüyor musunuz?" (Yazır,2012,73) yargısı üzerinden

olaylara ve bireylerine yön veren Kutlu, tematik olarak bu ayeti, hikâyelerinde geçen kaygının temeli olarak görmektedir.

Mustafa Kutlu'nun hemen hemen tüm eserleri dünyadan çıkış üzerine kurgulanmıştır. Kutlu, dünyayı bir oyun ve eğlence mekânı olarak görmektedir. *Bu Böyledir* adlı eserindeki lunapark metaforu da bu anlayışın ürünüdür. Kutlu'nun dünya tasavvurunda dünyaya karşı bir boş vermişlik söz konusu değildir. Olay örgüsü, şahısların meslekleri ve edimleri, dünya içinde olma, yaşam içinde olanları değerlendirmenin yanında, dünyanın tuzaklarına düşmemeyi salık verir.

Mustafa Kutlu, modernitenin ve Batı düşünce serüveninin ilkelerini; Türkiye'nin moderniteyi geç bir şekilde yaşamaya başladığı 1960'lı yıllardan sonraki toplumsal hareketliliği, köyden kente göçü, insanların içinde doğup büyüdükleri doğaya sırtını dönmelerini; dinin toplumsal hayatla bağının kopartıldığı, hakikat arayışının dünyanın gündelik meşguliyetlerine yenildiği, Allah ve ahiret anlayışının irtica kisvesine bürünerek hedefsiz bırakıldığı ve ummanın yalnızca dünyanın sınırlarından ibaret olduğu bir tasavvuru hikâyelerinde işlemiştir. Batı düşüncesindeki doğa ve Tanrı algısının dönüştürülmesi, teknolojik değişimle beraber üretilen yeni değerler, ahlaki ve toplumsal enstrümanlar Türkiye'ye geç ulaşmıştır; ancak beklenen tahribatı da yapmıştır. Bu toplumsal, siyasal dönüşüm süreci, gelenek-modernlik ayrımı, insanlardaki dejenere olan hassasiyet noktaları Kutlu'nun hikâyelerinde yer almıştır (Yıldırım, 2007, 14).

Kutlu, hikâyelerini oluştururken tasavvuftan oldukça etkilenmiştir. Onun hikâyelerini oluşturan felsefi alt yapıdan bir diğeri ise fıtrattır. Hz. Muhammed'in Miraç'ta Cebrail (A.S.) ile geçen diyalogunda görüldüğü gibi, insan ya da en azından Müslümanlar, iyiye eğilimlidir. Peygamber Efendimiz'in üç tas içinden sütü içmesi, hem fiziksel olarak hem de taşıdığı anlam itibariyle saflığı, temizliği işaret eder. Fıtrat, yaratılış, varoluş, ontoloji gibi kavramlar Kutlu'nun hikâyelerinde oldukça önemli bir yer tutar. İnsanların edimleri, girdikleri yollar, olaylar ve olayların akışı, hep yaratılış/ fıtratla alakalıdır. Kutlu'nun hikâyelerindeki kişiler fıtratın/ yaratılışın/ varoluşun bir özelliği olarak iyiye, güzele meyyaldirler.

Varoluşçu felsefenin genel tezleri ile, İslam düşüncesinin varlık anlayışı Kutlu'nun hikâyelerinde yer bulabilir. İslam düşüncesinin geleneğini süren yazar,

hikâyelerinde fıtratın/yaratılışın hakikatlerine ulaşma cehdindeki insanları anlatır. Eserlerinde insanoğlunun bu dünya ile olan kavgası işlenir.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerini oluştururken beslendiği temel kaynak bir bütün olarak Şark-İslam kültürüdür. Öykülerinde, *Kur'an'dan, Risale-i Kuşeyri'*ye, *Dede Korkut'tan Leyla ve Mecnun'a, Hacı Taşan'dan Orhan Gencebay'*a kadar yerli bir coğrafyanın izlerini sürer. Öykülerinde tevarüs ettiği kültür birikimini kullanırken, insanlara, eşyaya, olaylara ait olduğu geleneğin bakış açısıyla bakar (Tosun, 2004,21).

Nurettin Topçu'nun ticaret, siyaset, tabiat, Anadolu romantizmi, köy gerçekliği, modernizmi reddiye gibi felsefi-iktisadi-ahlaki görüşlerini sanat alanında "temsil eden", kendisinden fazlasıyla etkilenen kişi Mustafa Kutlu olmuştur. Topçu'nun zaman zaman destansı bir coşku ile betimlediği görüşlerinin, Mustafa Kutlu'nun eserlerinde yaşayan bir dünyaya dönüştüğünü görürüz. Nurettin Topçu'nun en önemli görüşlerinden biri Anadoluculuktur. O, Anadolu'ya, onun bütün birikimlerine, güzelliklerine, yaşattıklarına sonuna kadar bağlı ve sarsılmaz bir muhabbet içindedir. Doğadaki insan-tabiat-Allah ilişkisini ve fıtri yaşama uygun, bozulmamış, saf yaşamı yazılarında sürekli idealize etmiştir. Mustafa Kutlu da Topçu'dan etkilenerek öykülerinin genelinde bu ideali işler. Kutlu'nun hikâyelerinde geçen pastoral yönelimler bu Anadolu romantizminin bir parçasıdır. Onun hikâyelerindeki insanlar,büyük şehrin iki yüzlülüğü içerisinde yaşarken mütemadiyen köy yaşantısını, o hayatın bozulmamış masumiyetini ve saflığını özlerler.

Kutlu'nun makineleşmenin, modernizmin şehir hayatını nasıl yozlaştırdığını anlattığı öykülerinde, Topçu'nun Anadolucu görüşlerinin izdüşümlerini görürüz. Topçu'nun siyasete ve ticarete olan menfi bakışı, Kutlu'nun eserlerine sirayet etmiştir. Onun yazıları incelendiğinde günümüzün modern dünyasında haram ve helal ayrımının ortadan kalktığı, şehir yaşamından bu düşüncelerin çekildiği sıklıkla vurgulanır.

Siyaset ve ticarete karşı olumsuz bir tavrı, Kutlu'nun pek çok öyküsünde görmemiz mümkündür. Onun hikâyelerinde neredeyse tek bir olumlu özellikte ticaret adamı ve siyasetçi yoktur. Bu ülkede siyaset ticaretle hep iç içe ve birlikte hareket

eder. Siyaset vatana, millete hizmet için değil, şöhret, nefs, ticari kazanç için yapılır. Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer, Sır, Hüzün ve Tesadüf, Tufandan Önce* gibi pek çok hikâyesinde birçok tiplemesiyle siyasete olan menfi bakışını yansıtır. Siyasileri, insani özelliklerini yitirmiş, paradan ve şöhretten başka amaçları olmayan insanlar olarak takdim eder. Kutlu, Topçu'nun anlayışından etkilenerek ticaretin de eski anlamını yitirdiğini, ticaretin çalıp çırpma anlamlarına geldiğini ifade eder. Anadolu romantizmi, ticaret, siyaset yaklaşımları dışında Nurettin Topçu'nun gündeme getirdiği pek çok felsefi, iktisadi, dini düşüncelerin izlerini Kutlu'nun öykülerinde görebiliriz.

Nurettin Topçu'nun üzerinde durduğu, sıklıkla bahsettiği konulardan biri de köyden kente göçtür. Nurettin Topçu, bu göç olayına karşı çıkar. Bu durum beraberinde hem köy hayatının sona erişini hem de ahlaki yozlaşmayı getirir. Kutlu da Topçu'nun bu görüşlerine bütünü ile sadık kalır. *Yoksulluk İçimizde* adlı eserinde ağırlıklı olarak köyden kente göçün manevi duygulardaki yitimi, çarpık ticaret anlayışı, topraktan ve tabii olandan uzaklaşma gibi problemleri dile getirir (Tosun,2004,26). Kutlu, hikâyelerinde bir sosyolog gibi ülkede yaşanan değişim ve bu değişimin toplumsal ve bireysel düzlemdeki etkisini irdeler. Didaktikliğe düşmeden, bir sanatçı öngörüsü ve sezgisi ile vakalara yaklaşır.

Yazar, ilk kitabı *Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi'*nde köylerin ve kasabaların sosyal değişme karşısında yaşadıkları değişimi anlatır. *Yokuşa Akan Sular* ve *Beyhude Ömrüm* gibi eserlerinde Kutlu, köyden kente göçün sebeplerini araştırır ve yaşanan zihniyet değişiminin köydeki yansımalarını inceler. 1980 mübadelesi ile toplumsal yapıda iki temel eğilim gözlenmiştir. Birinci eğilim insanın eşyaya olan bakışının değişmesi, köşe dönücülük, nasıl ve nerden olursa olsun zengin olma arzusudur. Bu dönemde mal edinme arzusu temel bir istek olarak karşımıza çıkar. Kutlu, ilk baskısı 1981'de yapılan *Yoksulluk İçimizde* adlı kitabında bu eğilimi gündeme getirir. Eserde o dönemin anlayışının bir panoramasını verir ve yerleşmekte olan mal hırsı anlayışına ağır eleştiriler getirir. Bu dönemin ikinci temel eğilimi ise depolitizasyondur. Parti ve derneklerin birer birer kapatılmasıyla insanlar boşlukta kalmış, bir zamanların dava adamları diye nitelendirilen insanlar ayrı yerlere savrulmuşlardır. *Ya Tahammül Ya Sefer'*de bu dava adamlarının değişen hayat çehreleri konu edilir. Bir zamanlar yüce ideallerinin peşinden koşan insanlar,

zamanla hayatın gerçek yüzü ile karşılaşmışlar, yaşadıkları hayat onları farklı yönlere savurmuştur (Tosun, 2004, 35).

Bu Böyledir de bir "dönem" kitabı olma özelliği gösterir. Kitapta 1980 sonrası gelişen kısa yoldan zengin olma zihniyeti gözler önüne serilir. *Arkakapak Yazıları*'nda 1990'larda yaşanan teknoloji çılgınlığı ve onun doğurduğu sonuçlarla hesaplaşma söz konusudur. Eserde tabii yaşam ile modernizmin kıyaslaması yapılarak, doğal yaşamın güzellikleri anlatılır. Değişimin sebep olduğu sonuçlar gözler önüne serilir.

Kutlu'nun hikâyelerindeki kahramanlar âdeta içimizde yaşayan tanıdık bildik insanlardır. Kutlu öykülerinde hayatın hem acı hem de mutluluk verici yönlerini yansıtır. Ancak hayatın daha çok mutluluk veren yönünü anlatmayı tercih eder. Mustafa Kutlu, pek çok öyküsünde hayatta hiçbir hırsı olmayan, önüne konmuş o küçücük hayatları güzelleştirmeye çalışan "memleket insanları"nı gündeme getirir; kimsenin varlığını bile fark etmediği, gösterişsiz, silik ama "sükûnetli" bir hayata sahip insanları tanıtır.

Kutlu'nun hikâyelerinde köy ile kent iki ayrı hayat tarzını, zihniyeti, insani görüş ve felsefeyi bünyesinde barındırır. Köy tarımsal bir üretimi, doğayla iç içe yaşamı, sıcak insani ilişkileri, gelenek ve inançlara olan bağlılığı, modern kent ise bunları dışlayan, insanlık ve fıtrat dışı bir hayatı temsil eder. Bu nedenle Kutlu, her zaman köyün/kasabanın yanında, modern kentin karşısında olmuştur.

Mustafa Kutlu, ilk öykülerinden itibaren kuşağının ezici çoğunluğunun peşinde olduğu, döneminin popüler akımlarına itibar etmemiş, bu akımları "yerlilik" bağlamında tasvip etmemiştir. Kutlu, öyküdeki arayışını hikmet ve ahenk olarak belirlemiştir. Hikmeti tema, ahengi de biçim anlamında kullanmıştır. Bu iki kavram aynı zamanda bütün bir Şark-İslam sanatının temel çerçevesini oluşturur. Kutlu, öykü anlayışını bu zemin üzerine inşa etmiştir. Öykülerinde klasik anlatım tarzı ve çerçeve hikâye anlayışını tercih eder. Yazar anlatımını klasik yönteme dayandırsa da modern öykünün imkânlarını kullanır. Mustafa Kutlu'nun hikâyeciliğine yansıyan bir diğer yönü de kıssa geleneğine bağlı bir yazar olmasıdır. Hemen hemen her öyküsünde okura aktarmak istediği bir mesajı, görüşü vardır. Bu görüşlerinin arka planında tabi ki Nurettin Topçu yer alır.

Sonuç olarak Mustafa Kutlu'nun *Hece* dergisinde Ekim/Kasım 2000 sayısında yayımlanan bir röportajı, onun hikâye anlayışını, diğer deyimle poetikasını somut bir şekilde tasavvur etmemize olanak sağlar.

> "Hikâyenin bendeki karşılığı hâlimi arzetmekten ibarettir. Görüp gözlediklerimi yazarken dahi budur. Elbette ki bu arz-ı hâl nihayetinde Yaradana yalvarmaktan ibaret olmalıdır. Metinlerin dış yüzünde böyle bir şey olmayabilir. Ama 'her şey niyete göre' değil midir? Kendini yazan biri değilim, bu bağlamda toplum ve onun meseleleri bir öncelik kazanıyor. Ancak, ferdi olanla ictimai olanı ayırdetmiyorum. Bunlar birbirlerini var eden şeyler. Dert müşterektir. Uhrevi ile dünyevi olanı birbirinden ayırmamak gerekir. İster ferdi ister ictimai olsun yazdıklarım "terceme-i âhın" tezahürüdür. Ferdi daima cemaatin içinde tahayyül ederim. Yalnızlık Allah'a mahsus.Nasıl yazıyorum? Yakışık almayacak belki ama, şairlere benzer şekilde. Cilt cilt kitap yerine bir mısra-i berceste'nin daha dokunaklı olduğuna inanırım. Dolayısıyla mümkün olan en kısa metni yazmaya çalışırım. Hikâye bu sebeple beni çekiyor. Şiirin maverasına ulaşmasa dahi yoğunlaşmış bir söz yumağı. Bir cümle, bir mısra, bir türkü, bir manzara, bir olayın başlangıcı, sonucu, ne bileyim beni uyaran bir şey, yazmaya iter. Ne yazacağımı ancak hayal-meyal bilirim. Tabii ki benim de izini sürdüğüm konular, kişiler, meseleler var; bir yazarın dünyası işte. Hikâyenin adı ve ilk cümlesi benim için muharrik bir güçtür. Onun peşine düşüp giderim. Yazarken başka bir zamana, başka bir mekâna âdeta iltica ederim. Ayıptır söylemesi trans hâli gibi bir şey. Zaten bütün iş bir iki saatte olup biter (Kısa yazıyorum ya). Yeniden bu dünyaya avdet etmiş gibi olurum. Bu yazma süreci işin en hoş tarafıdır. Öyle ızdırap çekerek falan yazmıyorum. Bilakis yazdığım anlar, çok mutlu olduğum anlardır. Sonra her fani eylem gibi bu da bitiveriyor. Geride kalan bir 'boşluk'. Bu da beni meyus ediyor. Bir daha yazabilecek miyim endişesi. Yazdığımı bir kere daha yazmam. Yayımlanan hikâyelerimin %95'i ilk yazıldıkları biçimdedir. Yazılı metni üzerine çalışmak çok ağır gelir bana. Bozacağımdan korkarım. Bu sebeple çok hata yapıyorum. Öyle notlar falan almıyorum. Ancak bazı kılavuz cümleler, kelimeler, imgeler,- hafızam çok zayıf. Onları unutmayayım diye kaydederim. Ama inanın bu kayıt bile, o "ilk gelen şey" in kalitesini bozuyor. Uzun zaman resimle sonra sinemayla ilgilendim. Yazarken – belki bu yüzden- kişileri, yüzlerini, davranışlarını, çevrelerini, hareketleri görür gibi olurum. Renkler ve sesler her yanımı kaplar. Bunları görüntü dilinde güzel bir çerçeveye çekerim. Onu yazı diline aktarabilirsem hayli sevinirim. Çünkü bazan olmuyor; zihnimde, gözümün önünde uçuşan manzarayı yazıya dökemiyorum. Hepsi bu" (Kutlu, 2000a, 248-249).

2.3. Mekân

Mekân, evrenin en önemli ögelerinden biridir. Evreni bu ögeden bağımsız olarak düşünmek imkânsızdır. Madde bir mekân içerisinde var olur ve mekân içinde varlığını sürdürür. Merleau-Ponty'nin deyimiyle "varoluş mekânsal"dır. İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak tanımlanabilen mekân, zamanla beraber ontoloji, kozmoloji, epistemoloji gibi disiplinlerin ilgi alanlarına girmiştir. Bu disiplinlerin farklı görüş beyan etmelerine rağmen; mekânın var oluşun bu üç temel boyutundan biri olduğu konusunda hemfikir oldukları görülür.

Tarihsel süreç içerisinde mekâna; kozmolojik, ontolojik ve epistemolojik alanlardan farklı tasavvurlarla yaklaşıldığı görülür. Anlatı türlerinde mekân kurgusal niteliği ile karşımıza çıkar, içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duyusal anlamda gelişmeleri sonucunda şekillendirilir; sürekli olarak yeniden ortaya

konur. Ontolojik anlamda mekân, insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar dünyası, insan başarısının hem ürünü hem de onu etkileyen nitelikli bir uygulama alanıdır (Korkmaz, 2015, 78-79).

Mekân sözcüğünün Arapça '*kevn*' den gelmesi, bu ontolojik yaklaşımı desteklemektedir. Kevn, Ferit Devellioğlu'nun sözlüğünde "*olma*", "*var olma",* "*varlık, vücut bulma*" anlamlarına gelir. Aynı kökten türemiş "*kevneyn; cismani ve ruhani alem*", "kevni; acunsal, kozmik*", kainat, var olan şeylerin cümlesi, yaratıklar, mevcut olan, varlık (being, to on*), tekevvün ise *var olma, meydana geliş, oluş* anlamları taşır (Devellioğlu, 2007,513).Etimolojik açıdan mekân'ın 'kevn'den türemesi, kelimenin mevcut yapısı içerisinde ontolojik bir söylem taşıdığını göstermektedir.

Anlatıya bağlı metinlerde mekân, anlatmanın ağırlıkta olduğu eserlerde karşımıza çıkan çevresel mekân ve betimlemenin ağırlıkta olduğu eserlerdeki algısal mekân diye ikiye ayrılır (Korkmaz,2015,81). Çevresel mekânlar, olaya dayalı anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen yerdir. Kişi ve yer arasında özdeşiklik henüz tam bir şekilde sağlanamamıştır. Çevresel mekân ile algısal mekân arasındaki fark, fenomenolojik açıdan bakıldığı zaman çevre ile dünya arasındaki farka benzer. Çevre, kişi ve olaydan etkilenmeyen, üzerinden sadece geçilen bir özellik gösterir. Olay örgüsünün üzerine asıldığı bir vestiyer işlevi üstlenen bu tür mekânlar, coğrafi nitelikte bir güzergâh olmaktan öteye geçemez. Destansı anlatılar, ilk dönem "Sergüzeşt" tarzı Türk romanları ve realist mensur halk hikâyelerindeki yerler, çevresel mekânlara örnek olarak gösterilebilir.

Algısal mekânlar yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anlam barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değer taşır. Algısal mekânları fonksiyonel olarak iki ana kısma ayırabiliriz. Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar olarak nitelendirdiğimiz kapalı ve dar sözcüklerinden fiziksel anlamda kapalılık bildiren mekânlar anlaşılmamalıdır. Bu şekilde yapılacak bir tanımlama yüzeysel olacaktır. Algısal mekân anlayışına göre bir mekânın fiziksel niteliği değil anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl olarak belirleyici bir ögedir. Labirent izlekli anlatılarda mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış hissetmesinden kaynaklanır. Örneğin, fiziksel anlamda orman, çöl,

sahra, deniz mekânın açık ve geniş olarak tasnifini gerektirmez. Çünkü yolunu kaybetmiş bir çocuk için karanlık orman, kum fırtınası ile kafileden kopmuş bir seyyah için çöl kendisinin içinden sıyrılıp çıkamadığı, kendisini konumlayamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir. "Mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişisinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda mekân darlaşır" (Korkmaz, 2015, 87).

Türk romanında mekânın önem kazanması, bazı istisnalar dışında Halit Ziya ile birlikte olur. *Ferdi ve Şüreka'*sına kadar yazdığı romanlarda olay örgütleyici bir üslubun hâkim olduğu Halit Ziya bu romanı ile Türk edebiyatında karakter sentezleyici romana geçildiğini haber verir.

Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar başlığıyla nitelendirdiğimiz açık ve geniş kavramlarıyla kast edilen içtenlik mekânlarıdır. İçtenlik, mekânı, içten dışa doğru çeviren, açan bir nitelik taşır. Kapalı ve dar mekânlar nasıl çatışma mekânlarını oluşturuyor ise, açık ve geniş mekânlar da uyumun ve huzurun mekânlarıdır. Anlatı kişisi, açık ve geniş mekânlarda kendisini güvende hisseder. Kimliği, varlığı ve değerlerini koruma altında duyumsar. Ontolojik anlamdaki bu güven ve huzur hissi, varlığın içten dışa doğru akmasını sağlar. Mekândaki genişlik algısı da bu akıştan kaynaklanır.

İtibari bir eserde mekânın da buna bağlı olarak itibari olması doğaldır. Olay örgüsünü oluşturan halkaların mahiyeti ve ona eşlik eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartlar bu fiktif mekânın şekillenmesinde önemli rol oynar.

Anlatıcının durumu, tanıtılan yere göre, içerisinde yer aldığı mekânın tanıtılmasında oldukça önemli bir rol oynar. Mekânla birlikte eserde anlatılan vaka zinciri arasındaki ilişkiyi gözden kaçıramayız.

İtibari mekân, harici âlemi aksettirme endişesiyle tanıtılıyor ve tasvir ediliyorsa "mimesis"e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir esere vücut veriliyor demektir. "Tedric" esası çevresinde kaleme alınan metinlerde ise, mekâna ait hususiyetler, bir intibayı sezdirecek tarzda dikkatlere sunulur. Birincisinde yapılan tarifin resmini yapmak mümkündür. İkincisinde ise resim yerini minyatüre bırakır.

Resim ve minyatür arasındaki fark, iki ayrı yapma ve yaratma arasındaki farkı sezdirecek niteliktedir (Aktaş, 1991, 141).

İki farklı yapma ve yaratma tarzına ait olan mekân tasvir ve tanıtımları birbirlerinden ayrı olsalar da, mekânla alakalı bölümlerin metin içerisinde taşıdıkları fonksiyonlar aynıdır. Mekân, vaka zincirinde ifade edilen olayların sahnesi durumundadır.

Mekân tasvirleri, eserde geçen kahramanlar hakkında okuyucuya ipucu verir. Bir odanın tasviri, orada yaşayan insan hakkında bilgi verir. Anlatma esasına bağlı metinlerde mekâna ait olan görünüşle vaka kahramanının uyuşması kadar, ferdin yaşadığı yer ile hayat tarzı arasında doğan çatışmalardan da faydalanılabilir. Vaka zincirinin muhtevası ve kahramanların psikolojik durumu, mekân betimlemelerinden anlaşılabilir. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanında Naim Efendi ile konağı arasında öylesine bir uzlaşma vardır ki, bunlardan birini diğerinden ayrı olarak algılamak imkânsızdır. Aynı konak romanın bir diğer karakteri Seniha için "*cehennemî ıstırapların yaşandığı yer*" dir.

Anlatma esasına bağlı olan eserlerde mekân, metinlerin oluşumunda önemli bir öge olarak karşımıza çıkar. Pek çok eserde mekânda vuku bulan değişiklikler metnin akışına etki eder. Okuyucuda merak ve heyecana sebebiyet veren pasajlar arasında mekân tasvirleri, diğer işlevlerinin yanında, yumuşamayı sağlayan bir öge olarak karşımıza çıkar. Sonuç itibari ile mekân tasvirleri, itibari bir âlemin üzerinde yaşamış olduğumuz bir dünyanın alakasını da farklı ölçütlerde dikkatlere sunar (Aktaş, 1991, 148).

Anlatıya bağlı türlerden biri olan romanda mekân işlevini gören sahne, okuyucuya gerçekleşen olaya katılıyormuş hissi verir, çünkü okuyucu vuku bulan olayın hem oluşunu hem de olduğu anı aynı anda yaşamaktadır. Bu şekilde bir olayın gerçekleşmesi ile onun okuyucu tarafından işitilmesi arasında sadece romancının vakayı nakletmesine yetecek kadar zaman vardır. Bu sebeple 'sahne', içerisinde pek çok vakanın gerçekleştiği anları anlatmak için kullanılan bir tekniktir (Kantarcıoğlu, 1988, 50).

Romanlarda ne zaman önemli bir olay gerçekleşse, mahiyeti önemli olan kararlar alınsa bunun belirli bir sahne içerisinde sunulması gerekir. Sadece sahne tekniği kullanılarak roman dünyasının kültürel fonksiyonunu, geçmişi ve bazı açıklamaları vermek imkânsızdır. Bunu gerçekleştirmek için pek çok sayıda sahneye ihtiyaç vardır. Bu durum okuyucunun zamanını ve dikkatini boşa harcamak anlamına geldiği gibi, hikâyedeki oranı zedelemek anlamına da gelir. Bir anlatıda önemli olan, sahne tekniği ile oluşturulan bölümlerin, tamamen ve mantığa uygun bir şekilde sahne özelliklerine sahip olması, estetik ve düzenleme açısından bir sahnenin gerekli organik bütünlüğe sahne olmasıdır. Bu sahnelerde ortaya konan değerlerin sağlam bir zemine oturtulması gerekir (Kantarcıoğlu, 1988, 61).

Mekân, bir anlatı türü olarak romanın gerçeklik kazanmasında, ayağının yere basmasında etkili olan en önemli ögelerden biridir. Olayların geçmiş olduğu mekânın betimlenmesi okuyucu için oldukça önemlidir. Okuyucu olayların niteliğini mekân tasviri ile daha iyi anlar. Eğer anlatılacak hikâye bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede geçecekse eğer, okuyucu ona göre bir tutum içerisine girer ve muhayyilesini o yönde harekete geçirir.

Mekân unsuru kahramanların şekillenmesinde de oldukça önemli bir işleve sahiptir. Bazı romanlarda, kahramanları bireysel vasıflarından çok yaşamış oldukları çevre ile hatırlarız. Bu kahramanlar, içerisinde yaşamış oldukları çevre ile bütünleşmişlerdir âdeta. *Kiralık Konak*'ın Naim Efendi'sini, '*konak'*ından ayrı düşünemediğimiz gibi, Robenson Cruzoe'yu da 'ada'sından ayrı düşünemeyiz. Bu özellikler nitelikli bir romanın, şahıs kadrosunun şekillenmesinde mekânın ne kadar önemli olduğunu ortaya çıkarır.

Mekân, genel özellikleri açısından bakıldığı zaman geniş kapsamlı bir kavramdır ve içerisinde, toplumsallaşmanın en önemli değerlerini barındırır. Geniş anlamıyla uygarlığın ve uygarlaşmanın bir vitrinidir. Maddi ve manevi değerler manzumesini içerisinde barındırır. Eserlerin içerisinde yer alan mekân, bir dönemin toplumunun gelenek-görenekleri, eşya zenginliği, mobilya, giyim, eğlenceye yönelik alışkanlıkları, moda, argo, günlük konuşma dili hakkında bilgi verir ve toplumsal hayatı yansıtan bir ayna işlevi görür.

Mekân unsuru, anlatı türlerinde anlatılan olayların sahnesi durumundadır. Mekân, anlatılacak olan olaya "gerçekçi" bir özellik kazandırmanın, en basit ve temel yoludur. Roman öncesi anlatılarda mekân, tamamıyla hayal ürünüdür ve mekân olayların sahnesi olmanın ötesine geçemez. Hikâyeci, mekânı, nesneleri "teşhis" etme yoluyla okurun gözünde canlandırır, resmeder. Hikâyeci böyle bir mekân anlayışı ile 'göz'den çok 'muhayyile'ye hitap eder. Okuyucu burada çizilmekte olan mekânı, kendi hayal gücüne ve zevkine göre canlandırır (Tekin, 2014, 146).

Batı'da Rönesans'la birlikte mekânın gözden çok muhayyileye hitap etmesi gerektiği anlayışı değişim gösterir. Pozitif bilimlerin ortaya çıkmasıyla birlikte yeni bir mekân anlayışı ortaya çıkar ve çevreye olan dikkat daha bir önem arz eder. Klasik bir romanda faydacı fonksiyonundan çok durağan bir şekilde yer alan mekân anlayışı, 18. yüzyılın romantik eğilimine kıyasla daha farklı bir görünüm arz eder. Romantik bakış, mekânı 'idealize' eder ve mekân sadece içerisinde barınılan bir çevre değil, tasarlanmış bir çevre olarak betimlenir. Mekân, duygu ve heyecanların aktarılması için bir vasıta hâline gelir. Romantik bakışla birlikte, kendine özgü bir tasvir anlayışı da ortaya çıkar.

Modern romanda yer alan insanın odak noktaya yerleştiği, nesnel bir mekân anlayışının temeli realistler tarafından atılır. Bilimsel anlayışlarda ortaya çıkan gelişmelere paralel olarak, çevreye farklı bir bakışla dikkat kesilirler ve olayların anlatıldığı fiziki çevreye önem verirler. Bunun sebebi kişinin bireysel ve toplum içerisindeki serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevreden etkilenerek değişen bireyi anlatmaktır. Realistler, mekâna bakış açısıyla yeni bir anlayış ortaya koymuşlardır. Bu sebeple mekân olayların anlatıldığı bir fon işlevinden çıkarak fonksiyonel özelliklere sahip bir öge olarak anlatıdaki yerini alır. Öncesinde "tasvirî" (descriptive) bir anlayışla anlatıda 'fon' oluşturmak için kullanılan mekân unsuru, realist ve natüralistlerin etkisiyle, modern bir romanda gerçeği sezdirmek, dış gerçeklikten (fiziki gerçeklik) ziyade iç gerçekliğin (moral gerçekliğin) yansıtılması için ortaya konan bir vasıta olacaktır. Mekân, dış dünyanın tanıtılmasından çok insanın bilinç dünyasının aydınlatılmasını sağlayacaktır (Tekin, 2014 ,157).

Klâsik dönem yazarlarında mekâna yazar-anlatıcı hâkim bir bakış açısı vardır. Bu anlatıcı mekânı kendi muhayyilesine ve tasvir kabiliyetine göre çizip tanıtacaktır.

Realistlerin etkisiyle mekâna bakış da değişim gösterir. Realistler mekâna yazar-anlatıcı hakim bir bakış açısıyla değil, roman kahramanının bakış açısıyla bakarlar. Onlara göre mekân, oraya bakan kişinin psikolojik durumuna, yer aldığı konuma, hayat felsefesi ve dünya görüşüne göre değişen bir şeydir. Dolayısıyla mekân, kahramanının bakış açısına göre bir değişim gösterir. Örneğin, kötümser bir bakış açısına sahip olan bir kişi ile iyimser bir bakış açısına sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı yorumlarda bulunması beklenemez. Bu şekilde mekân statik durumdan çıkarak dinamik bir unsur olarak karşımızda yer alır.

Tül Akbal, *Zamanmekân Kuram ve Sinema* adlı kitabında mekân kavramını, toplumsal ilişkiler ağının içerisinde ve üzerinde yaşanmış olan ortam; yeryüzü, beşeri coğrafya, sokaklar, kent altyapısı, muhit, mahalle ayrımları; yeryüzü kabuğunu örten günlük yaşamın, deneyimlerin oluşturduğu tabaka; mimari ve ekolojik bir ortam olarak ele alır. Bütün yönleri ile sosyal ilişkilerin üretimi ve yeryüzündeki insan ilişkilerinin üretimi "mekânın üretimi" olarak değerlendirilir. Bu anlamda "mekânın yeniden üretimi", yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük hayatın, anlamların, şeylerin kendilerini yeniden üretmeleridir. Yine bir soyutlama düzeyine tekabül eden 'alan' sözcüğü de, Türkçede *zaman, zamanmekân* sözcüğü ile açıklayamadığımız durumlarda, mekânın yanı sıra kullanılmaktadır (Süalp, 2004, 91).

18.yüzyılda gelişmeye başlayan, 19.yüzyılda altın çağını yaşayan hikâye türünün en önemli unsurlarından birisi mekândır. Romanda olduğu gibi hikâyede de üç temel ögeden bahsedilebilir: Karakterler, mekân ve olay örgüsü.

Anlatı metinlerinde sık karşılaşılan problemlerden birisi de mekânın bir iç mekân mı yoksa dış mekân mı olacağıdır. Mekânı iç ve dış mekân olarak ikiye ayırabiliriz. Jung'a göre iç mekânı oluşturan ögeler, mekânın algılanışını test eder. Onun seçmiş olduğu yerler çatı katı ve bodrumdur. Çatı katında herhangi bir uyarıcıdan kaynaklanan korku, oldukça kolay bir şekilde yok edilirken, bodrum katında aynı korkunun bastırılması uzun zaman alır. Çünkü çatı katının aydınlığının karşısında bodrum katı karanlıktır. Karanlık, korku ve belirsizlik hissini beslediğinden, korkuya karşı üretilen tepkiyi azaltır. Bu iki mekânın birey tarafından algılanışı ve mekânların bireyler üzerindeki etkisi farklıdır (Kütükçü, 2003, 81).

Çağdaş metinde mekânın tercihi, ilk olarak ev içi ve ev dışı arasında tercihin yapılması, sonra da bu iki temel ayrımdaki alt tercihlerin gerçekleştirilmesine dayanır. Bu ayrımlar yapılırken, temel ölçü felsefi ve psikolojik açılımların gözetilmesidir. Bir anlatıda herhangi bir mekânın bütün yönleriyle tasvir edilmesi mümkün değildir. Mekânı oluşturan nesnelerin her birinin merkezden uçlara doğru aynen resmedilip betimlenmeye çalışılması olayın akışını bozacaktır. Mekân ile kişi arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin psikolojik boyutları dikkate alındığında, mekânın yalnızca sübjektif değil aynı zamanla izlenimci bir tavırla betimlenmesi lüzumunu da ortaya çıkarmıştır. Jung'a göre mekânı oluşturan eşyaların ve nesnelerin de kişinin iç dünyası ile sıkı bir irtibat hâlinde olduğu ortadadır (Kütükçü, 2003, 81).

Mekânı oluşturan nesneler kişi üzerinde uyandırdığı çağrışımlardan dolayı simgesel anlamlar kazanır. Çağdaş metinlerde, gerek mekânın tercihi gerekse mekânı oluşturacak olan ögelerin seçimi bilinçli bir şekilde yapılmalıdır. Çağdaş metinde mekân, göz önünde olanın birebir betimlenmesi işlevini bırakır, anlatıya anlamsal olarak bir zemin oluşturacak biçimde, yer yer, nesne nesne, eşya eşya yeniden üretir. Bu üretim onun asıl olay, destekleyen bir alt olay fonksiyonunda kurgulanmasına sebep olur.

Mekânı bal peteğine zamanı ise bala benzeten Bachelard'a göre mekân, her şeydir, çünkü zaman, belleği artık canlandırmaz. Bellek-gariptir!- somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Yıkılıp gitmiş süreleri yeniden yaşayamayız. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü genlikten yoksun bir zamanın çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Uzun yalnızlıklar sonucunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir, her biri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine. Bir anıyı zaman içinde yerine oturtmak, yalnızca yaşamöyküsü yazarlarının kaygısıdır bir tür dış tarih yaratma, dışımızdaki tarih tarafından kullanılma, başkalarına iletme gereksemesini karşılar yalnızca (Bachelard, 1996,37).

Evi dünyadaki köşemiz olarak betimleyen Bachelard, ev ile kozmos arasında bağ kurar. Ona göre ev, yalnızca günü gününe, bir tarihsel çizgi boyunca, kendi yaşantımızın anlatısında yaşanır olmaktan çıkar. Düşler aracılığıyla yaşamımızda yer alan farklı yuvalar birbirinin içine girer ve geçmiş günlerin hazinelerini korur. Yeni evlerimizde aklımıza eski evlerimizin anıları geldiğinde, devinimsiz

çocukluğumuzun ülkesine, çok çok eski olan gibi devinimsiz o ülkeye gideriz (Bachelard, 1996, 33-34).

Bachelard' a göre ev, bizlere çocukluğumuzu hatırlatan ve geçmişe götüren bir mekândır. Ona göre kapalı bir mekân insanı nasıl muhafaza ediyorsa anıları da o şekilde içerisinde barındırır ve saklar. Ev, insan yaşamında kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. İnsanın anılarının barındığı bir mekân olarak, mahzeni, tavan arası ve köşe bucağı olan evlerin anıları daha da netleştirdiği görülür.

Joé Bousquet'e göre "Mekân hiçbir yerde değildir. Mekân, balın kovanın içinde oluşu gibi kendi içindedir." İmgeler dünyasında, kovanın içindeki bal, içerilen ile içerenin temel diyalektiğine girmez. Eğretisel bal, bir şeyin içine kapatılmayı kabullenmez. Burada, ağacın içtenlikli mekânında bal, özden bambaşka bir şeydir. Çiçeğe kokusunu verecek olan, "*ağacın balı*"dır. Ağacın iç güneşidir. Balı düşleyen kişi, balın kimi zaman toplayıcı kimi zaman da dağıtıcı bir güç olduğunu bilir. Balın içtenlikli mekânı, bal ise, bu ağaca "sonsuz şeylerin genleşmesini" veriyor demektir.

Mekân, çevre psikolojisi çalışmaları için de oldukça önemli bir rol oynar. Bireyin davranışlarının anlaşılması için onu içinde bulunduğu çevre-bağlam ile birlikte ele almak gerekir. Birey çevre ile olan etkileşiminin bir ürünü olarak ortaya çıkan davranışları yansıtır. "Gerçek dünyadaki davranış, yalnızca bu ya da şu perspektif açısından anlaşılamaz; anlaşılabilmesi için kişiyi, bağlamı içinde ele almak ya da etkileşimci bir yaklaşımla incelemek gerekir" (Göregenli, 2015,8).

İnsan davranışları belirli bir fiziksel ve sosyal çevrede gerçekleşir. Kentler bu noktada oldukça önemlidir. Çevrenin algılaması, temsili konusundaki araştırmalar genellikle kent ölçeğinde yapılır. Kişiler yaşadığı çevreye, kente ve onun fiziki olan yapısına anlam bulmaya çalışır, bilişsel haritalama tekniği ile zihninde örgütler. Dolayısıyla psikolojik haritalar, insanların şehirleri gözlemleyip kodlamasının, çevresindeki düzenlilikleri ayırt edici, seçici olan bir algılama ile imgeye dönüştürmesinin sonucudurlar (Göregenli, 2015, 17).

İnsan-mekân ilişkileri konusunda, çalışma yapmak isteyenlerin yararlanabileceği en önemli kaynaklar yazar, romancı, öykücü ve ozan gibi kişilerin eserleridir. Bu eserler mimarlık araştırmaları alanında da oldukça önemli bir kaynak niteliği taşır. Örneğin; Kafka'nın eserlerinde mekânsal sorunlar şaşırtıcı derecede önemli bir yer tutar. Hemen hemen bütün romanların, öykülerin insanın duygu, düşünce ve fiillerini anlattıkları ve bunları dolaylı ya da doğrudan mekânsal bir boyut içerisinde ele aldığı düşünülürse, Kafka'da mekânsal sorunların öne çıkmasına şaşırmamak gerekir. Yazarlar, ele aldıkları pek çok problemi anlattıkları öykü ve öykücüleri mekâna yansıtmakta, mekânsal durumlara, mekânla ilişkilere dönüştürmekte, hemen hemen çoğu imge ve sistemlerini, açık bir mekânsal içerikle kurmakta, yapıtlarının çoğu yerinde anı, duygu, düşünce, arzu ve özlemlerini mekânla bütünleşmiş sorunlar olarak ele almaktadır.

İnsanlar içerisinde yaşadıkları mekânlar ve diğer nesnelerle kurdukları şekilde bir ilişki kurar, onlara bağlanır ve bir kimlik inşa ederler. Yaşadığımız çevre, bizlerin kimlik duygusunun sürekliliğine katkı sağlayarak "benim" dediğimiz bir eşyalar bütününü ve bir yeri, kişiselleştirilmiş, kendilenmiş, tanıdık kılınmış olmaları sebebiyle korumaya çalışmış olduğumuz eşyaları ve yerleri ifade eder. Şenol Göka, Farabi'den örnek vererek mekâna ilginç bir tanımlama getirir. "Mekân ve insan. Biri olmadan diğeri anlamsız. Büyük Türk düşünürü Farabi'ye göre ikisi de aynı. Yalnızca görüntüleri farklı. Mekânı en geniş anlamıyla ele alıp, kâinata götüren Farabi 'insan' diyor 'küçük kâinattır, kâinatsa büyük insan" (Göka,2001,7).

Mekân kelimesini irdeleyerek ele aldığımızda "*mekân bir bakıma var olmaktır*" denilebilir. Diğer anlamlarına ek olarak var olmak anlamını da taşıyan mekânın insan için önemi kendiliğinden ortaya çıkar. Bu nedenle insan üzerine yapılan yorumlarda mekânı göz ardı etmemek gerekir. Önce mekân vardı ve daha sonra o mekânın vasıflarını üzerinde taşıyan insan ortaya çıktı. Mekân ve insan birbirinin gerekçesi olan bir bütünün iki farklı görüntüsü olarak ortaya çıktı. Mekânın insan üzerindeki psikolojisinin yanında eşyanın da insan üzerinde etkisi olduğu söylenebilir. Her insanın eşyası onun kişisel özellikleri, yaşayış tarzı, hayata bakış açısı hakkında birtakım fikirler sunar. İnsan kendisinden gelen sorumluluk duygusuyla hareket ederek mekânı yorumlar, düzenler ve anlamlı hâle getirir.

Modern sosyal bilimlerin tarihine bakıldığında, toplum genel itibariyle zamansal bir nesne olarak ele alınmış, toplumun zaman içerisindeki değişim serüveni üzerinde durulmuştur. Bu anlayışa göre toplum, zaman içerisinde değişen ve bu değişime göre anlamlı hâle gelen bir nesnedir. Bizim günlük yaşantımızı, ruhsal deneyimlerimizi ve kültürel dilimizi belirleyen artık zamansal kategoriler değil, mekânsal kategorilerdir. Tabiatı insandan ayrı bir şekilde algılayan, mekânı sadece geometrik özellikleri ile yani nesnelerin mekân içerisindeki dizilişleri ile tanımlayan modern toplum bilimcilerin anlayışı, mekânı anlamak için yetersizdir. Mekân, tek başına varlığa sahip olan bir nesne değil, bilhassa günümüz modern toplumlarında, kapitalist üretim tarzında verili toplumsal ilişkiler sonucunda üretilen bir nesnedir (Yırtıcı, 2005,64-65).

20.yüzyılda sosyal bilimler alanındaki mekân anlayışının ekonomik, determinist bir tavırla, mekânın kendine has vasıflarını dikkate alan bir anlayışa doğru yol aldığı gözlenir.

2.4. Mustafa Kutlu'nun Hikâyeleri Ve Mekân

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinin en önemli ögelerinden biri mekândır. Kutlu'ya göre "mekân, özneden soyutlanmış, zorunlu yaşama alanı olmanın dışında, var oluş koşullarından birisidir" (Yıldırım, 2007, 307). İnsanın kendisini ait hissetmediği bir mekân, şahsi özelliklerine yabancılaşan evler, sokaklar ve caddeler zihinsel olarak bir yorgunluğa sebep olur. Kutlu'da mekânın hem felsefi hem psikolojik etkileri görülürken, sokakların, evlerin, binaların, şehir planının zevke uygun olmaması, hayat şartları bakımından da onu menfi olarak etkiler. Mekân, Kutlu'ya göre hem hikâyede hem de gerçek hayatta bir ünsiyet kurulması gereken alandır. Ünsiyet bağı kurmuş olduğu evler, yollar, parklar vs. gibi yerlerle kişinin felsefi ve düşünsel potansiyeline hitap etmesi lazımdır.

Kutlu'nun bir mekânda sahip olmasını istediği en önemli vasıflardan biri "*içe yönelik*" olmasıdır. Kişinin zevkine uyan bir estetik anlam ifade eden mekânın, ahlaki bir karşılığının bulunması gerekir. Bu şekilde tasvir edilen mekânın özel hayatla muhakkak bir ilgisi bulunmaktadır. Geleneksel bakışa sahip bir insanın düşünüşü de hayata bakışı da ahlaki bir çerçevede, özel yaşam temelinde oluşturulduğu için ev, merkezi bir konumda bulunur ve geleneksel evler insanın her

türlü ihtiyacına uygun bir şekilde dizayn edilir. Bu evler, günümüzün modern insanının yalıtıldığı, doğadan kopuk bir yaşam sürdürdüğü apartmanların aksine, bahçesi olan ve burada doğa ile irtibat hâlinde olan insanların yaşadığı evlerdir. Mahremiyete uygun olarak tasarlanmış bu evlerde, dışarıdan ses gelmesini ve dışarıya herhangi bir sesin gitmesini taşların engellediğini savunan Kutlu, ev içerisinde yer alan oymaların, evin büyüklüğünün ferahlığa sebebiyet verdiği için psikolojik olarak insanı rahatlattığının da altını çizer. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde geleneksel evlerden ziyade, kır-kent ikilemi karşısında, klâsik İstanbul/kent mimarisinin yerine yozlaşmış, bozulmaya uğramış çarpık kentleşmeyi anlatır. Hikâyelerinde kimlik problemi yaşayan insanların hayatlarını anlatan Kutlu'nun kentteki mekânları da buna bağlı olarak menfi bir uzam oluşturur. Bu mekânlar, geleneksel hayattan ve tabiattan uzak kalan insanın hayat karşısındaki ikilemini yansıtıcı niteliktedir. Kutlu'nun mekân tasavvurunun temellendiği en önemli unsur İslam mimarisidir.

Şehirlerde yaşam mücadelesi veren, taşradan gelmiş insanların günümüz zihniyetiyle oluşturduğu yapılanmaların nasıl çarpıklığa yol açtığı üzerinde duran Kutlu, *Yokuşa Akan Sular* adlı eserinde, zengin olma hayaliyle şehirlere yerleşen Kemahlılar'ın inşa ettikleri yapıları eleştirir. Köyden kente göç ile birlikte ülkemizde görülen sosyal değişmenin en çok tezahür ettiği alanların mekânlar olduğu görülür. Mekânın insanla bir bütünlük arz ettiğine inanan Kutlu'ya göre, yeni değerlerin ürettiği bu inanışlar kimliksiz ve yozlaşmış bir hâldedir.

Kutlu'nun hikâyelerinde kişi-zaman ve mekân birbiriyle geçişken bir formdadır. Bu sebeple bireylerin mekân ile olan ilişkisi sorunludur. Çoğu eserinde mekân, hikâyenin merkezinde yer alırken, şahıslar mekânı dilediği gibi oluşturamaz, ondan bir destek göremez. Kutlu'nun öykülerinde işlediği temalar, mekânın birey üzerinde bir sorunsal hâline gelmesine sebep olur. Kutlu, mevcut olan mekânların ya tamamıyla insana yabancı olduğunu ya da belli bir değişim geçiren mekânların insanlara, insanların da mekânlara yabancılaştıkları üzerinde durur (Yıldırım, 2007,310-311).

*Yokuşa Akan Sular'*da kır-kent ikilemini, şehir hayatının tüm olumsuzluklarını çarpıcı bir şekilde taşralı insanların gözüyle anlatırken, *Yoksulluk İçimizde*'de bir kadının ev-iş yeri arasında yaşadığı çelişkili hayatını, *Ya Tahammül*

*Ya Sefer'*de, merkezinde yer alan medrese ile birlikte diğer modern mekânları, *Uzun Hikâye'*de tren ve vagondan-klasik bahçeli evleri, *Mavi Kuş'*ta otobüs, *Beyhude Ömrüm'*de tarla ve kent, *Tufandan Önce'*de kasabayı anlatır. Yazar öykülerinde anlatının yapısına uygun olarak hemen hemen her tür mekâna yer verir. Mekân, Kutlu'da işlevsel bir nitelik taşır. Fabrikadan evlere, camiden gazino ve pavyonlara, bankalardan nikâh salonlarına, ütopik alanlardan poligonlara, otobüsten cami avlusuna hatta musalla taşına kadar pek çok mekân onun hikâyelerinde yerini alır. Eserlerinde günlük yaşamın tanıdık insanlarını arka planda ele alan Kutlu, kasaba hayatını anlattığı eserlerinde küçük esnafı özellikle tanıtır. Esnafların bu küçük ancak sıcak ve samimi ilişkilerin kurulduğu dükkânlarında birbirlerinden farklı öyküler kurgular. Kutlu, gerçek yaşamda gittiği kır kahvelerini, çalıştığı Dergâh dergisini, gezip dolaştığı İstanbul'un ilçelerini, pek çok ülkeyi de eserlerinde anlatır.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde geçen en önemli mekânlardan olan kentler ve köy hayatını temsil eden kır, bir karşıtlık içerisinde farklı hayat biçimlerinin temsili olarak karşımıza çıkar. Tabiatın, kır hayatının insanın fıtratına uygun yapısı kentin yozlaşmış yaşamına bir tepki olarak ortaya konur hikâyelerde. *Ortadaki Adam, Kapıları Açmak, Yokuşa Akan Sular, Sır, Yoksulluk İçimizde, Beyhude Ömrüm, Mavi Kuş, Ya Tahammül Ya Sefer, Arkakapak Yazıları, Hüzün ve Tesadüf, Menekşeli Mektup, Kapıları Açmak, Tahir Sami Bey' in Özel Hayatı, Zafer Yahut Hiç, Hayat Güzeldir, Nur, Tirende Bir Keman* adlı kitaplarında doğal yaşam, tabiat olumlu nitelikleriyle karşımıza çıkar. Yine *Ortadaki Adam, Beyhude Ömrüm, Rüzgârlı Pazar, Kapıları Açmak, Hayat Güzeldir, Tirende Bir Keman'*da şehir hayatı olumsuzlanarak, kentin insanın yapısına aykırı olan mimarisine de bir eleştiri getirilir. Köy (kır) ve şehir yaşamı bu şekilde mukayese edilir.

Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı eserinde eski bir medresenin mekân olarak kullanıldığını görürüz. Mekân, burada dava peşinde koşan bir grup idealist genci etkileyen fonksiyonuyla karşımıza çıkar.İnsanın mekâna olan etkisinin medrese prototipi ile anlatıldığına şahit oluruz.

Kutlu'nun *Bu Böyledir'*inin temel mekânı olan lunapark olumsuz anlamda kullanılarak, bir oyun ve oyalanmadan ibaret olan dünyevi hayatı sembolize eder. Modern dünyanın felsefi olan temelinden gelen dini ve geleneksel yapıyı ortadan kaldırma edimi, buna bağlı olarak üretilen bir araç olan lunapark bir metafordur.

Kutlu, lunaparkın olumsuz yönüne vurgu yaparak, mekânın insanı doğru yoldan nasıl saptırdığını gösterir.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinin çoğunda geçen, bir hüzünle beraber otobiyografik özellikler de taşıyan mekânlar: Trenler, kompartımanlar, istasyonlar, vagondan evlerdir. Trenler, gurbet ve özlemi, ayrılığı, hüznü pek çok duyguyu barındırır. Kutlu, mekânların insanın psikolojisine ve fikriyatına yaptığı tesiri de gözler önüne serer. Kutlu, demiryollarını genellikle çocukların bilinçaltında ve anılarında tasavvur eder. Bu sebeple demiryolları ve trenler çocukluk mekânları arasında gösterilebilir. Tren, *Uzun Hikâye'*de yalnızca bir ulaşım vasıtası olarak karşımıza çıkmaz, aynı zamanda mutlu bir yuvanın kurulduğu ev olarak öyküdeki yerini alır. *Arkakapak Yazıları'*nda tasavvur edilen tren istasyonları, yazarın çocukluğundan izler taşır. Trende ve tren istasyonunda geçen *Tirende Bir Keman* adlı eserinde yazar, kahramanların başından geçen pek çok acı, tatlı olayı bu mekân içerisinde okura aktarır.

Mavi Kuş hikâyesinin temel mekânı olan otobüs, yazar tarafından metaforik bir unsur olarak kullanılmıştır. *Mavi Kuş* isimli otobüs, dünya ve fâni hayatı sembolize eder. Otobüste yolculuk eden bireyler de, bu dünyada yaşayan, hayatın içerisinde yer alan kişilerdir. Otobüs, hikâyede odak bir noktaya yerleştirilip, olay örgüsü ve şahıs kadrosunu yönlendirir. Bir kasaba hayatının anlatıldığı eserde, *Mavi Kuş* kasabanın özelliklerini, insani birtakım ilişkilerini de yansıtır.

Mustafa Kutlu, hikâyelerinde insani olan ilişkileri mekândan soyutlamaz, insanların tavır ve davranışları ile mekânların algılanışlarını bir bütün olarak verir. Devlet dairelerinin kendine has, mesafeli, soğuk yapısını ve bunun insana akseden özelliklerini yalın bir üslûpla aktarır. *Gönül İşi* adlı eserinde avukat Nilay'ın çalıştığı Sulh Ceza Mahkemesinin duruşma salonu dışarıdaki güneşli havaya bir tezat teşkil ederek soğuk ve kasvetli yapısıyla karşımıza çıkar. Devlet dairelerindeki kuyruk ve sıra meselesi de Kutlu'nun hikâyelerinde geçer.

Kutlu camileri, sosyal değişimden etkilenmiş bir mekân olarak ele alır. *Arkakapak Yazıları'*nın "Cevat" ve "İkinci Cevat" adlı hikâyelerinde kent yaşamının değişime uğrayan değerleri ile beraber camilerde de hem fiziki hem de fikri anlamda birtakım değişimlerin yaşandığından söz eder. Eserlerde cami yalnızca fiziksel olarak

bir değişime uğramaz, insanları da etkileyerek onların ruhi anlamda değişimine sebep olur. Hikâyelerde tekkenin değişimi esasında yeni bir hayat tarzıyla beraber ortaya çıkar. Tekke anlayışının değişimi ile birlikte tekke zihniyeti de değişim gösterir ve bu durum mekânda da aksini bulur. Tekke, arka planındaki anlayışa zıt bir felsefeye bürünerek farklı bir görünüm arz eder.

*Nur'*da cami avlusu genç âşıkların ilk kez karşılaştıkları mekân olarak karşımıza çıkar. *Ya Tahammül Ya Sefer'*de kahramanların iç huzuru sağladıkları yer olması bakımından cami ayrı bir önem arz eder. Dünyanın sıkıntılarından bunalan insanların kendisini iyi hissettiği, iç huzuru bulduğu bir mekândır. *Menekşeli Mektup'*taki "Hacca Gidebilmek" hikâyesinde kutsal topraklar ayrıntılı bir şekilde betimlenir. Yazar, burayı hem fiziki olarak hem de manevi atmosferini aktararak okura sunar. Burada karşımıza çıkan mekânlardan birisi de Kâbe'dir. Cami, kıbleye doğrudur. Bulunduğu mekânın Kâbe'si gibi toplanma merkezidir.

Mustafa Kutlu'nun hemen hemen pek çok mekândan bahsettiği hikâyelerinde gazino, pavyon gibi mekânlar da olumsuz özellikleri ile karşımıza çıkar. Kutlu, bu mekânların insanlarla olan ilişkilerini hikâyelerinde dile getirir. Bu eğlence mekânlarının insanlara hiçbir fayda sağlamadığını, aksine o ortamda bulunanların insani vasıflarını kaybettiğini düşünür. *Kapıları Açmak* adlı kitabında pavyonlar düşmüş kadınların mekânı olarak karşımıza çıkar. *Tirende Bir Keman* adlı eserinde Kenan'ın eşi Semiramis'in çalıştığı bir mekân olan gazino, Semiramis'in kötü yaşamını özellikle vurgulamak için seçilmiş mekânlar arasında yer alır. Kutlu'nun hikâyelerinde kahvehaneler de sıklıkla bahsi geçen mekânlardandır. Kahveler sadece sohbet, dinlenme yeri değil aynı zamanda siyasetin bir objesi olarak da karşımıza çıkar. *Yokuşa Akan Sular, Menekşeli Mektup, Mavi Kuş, Tufandan Önce, Arkakapak Yazıları, Hüzün ve Tesadüf'*'te bir mekân olarak kahvelerden söz edilir. Özellikle *Mavi Kuş'*ta geçen Çardaklı Kahve bu noktada önem arz eder. Kahveler halkın siyasi, sosyal pek çok konuda nabzının tutulduğu, toplumun laboratuvarı işlevini görür.

Kutlu, yaşadığı zamandan ve mekândan hoşnut değildir. Bu nedenle haz etmediği bu sahte dünyadan kurtulmak için tasarlanmış bir mekân tasavvuru oluşturur. *Uzun Hikâye'*de kahramanımız mekânsızlığı bir mekân hâline getirmiştir. *Sır'*da tamamıyla kurgulanmış bir kent hayal eder. *Beyhude Ömrüm'*de ise kendisine

yeni bir dünya inşa etmeye çalışan ve bu sebeple bir bahçe kuran Yadigâr'ın öyküsü anlatılır.

Yazarın pazar yerini ayrıntılı bir şekilde anlattığı hikâyesi *Rüzgârlı Pazar'*dır. Bir Pazar yerinde geçen sıcak, samimi ilişkilerin anlatıldığı hikâyede yoksullukla mücadele eden insanların dramını gözler önüne serer.

Sözü edilen mekânların dışında Kutlu'nun hikâyelerinde daha farklı mekânlara da rastlarız. Fabrika, karakol, banka, nikâh salonu, kütüphane, yayınevi, atış poligonu, gazete idaresi, değirmen, okul, çeşme, top sahası, kırtasiye, berber, matbaa, holding, TBMM, Kâbe, mahkeme, liman, müze, iskele, tiyatro, çay bahçesi, Kapalı Çarşı, gecekondu mahalleleri, balkon, ev, İstanbul, tekke-mescit, yatılı okul, yetiştirme yurdu, hastane, mutfak hikâyelerde olayların vuku bulduğu diğer mekânlar arasında yer alır.

3. MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂNIN SOMUT ALGISI

3.1. İç Mekân

3.1.1. Ev

Ev, ailenin varlığını devam ettirmek, onu korumak ve sürdürmek için ortaya çıkmış bir kurumdur. Türk edebiyatında çoğu eserde evin dağılması, ailenin dağılmasıyla eş anlama gelmiş, ev ve aile ayrılmaz bir bütün olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda incelendiğinde Bachelard'ın eserinde ev kavramını aileden uzak alması söz konusudur. Türk edebiyatında ev, aileyi koruma ve onu bir arada tutma, bu kurumun varlığını devam ettirme görevinde bulunmuştur (Demir, 2011, 19). Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* adlı eserinde ev, insan ruhunun çözümleme aracı olarak görülmüştür. Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da evin içerisinde barındırılmıştır. Bachelard'ın insan ruhunun sığınağı olarak gördüğü ev, pek çok yaşanmışlığı, anıları bünyesinde taşır. İnsanın yüklendiği, beraberinde 'ben'i yapan değerler dünyasını da korur. Ev ya da mekân insanın yaşadığı bütün anıları, geçmiş yaşantısını içerisinde taşıyan bir işleve sahiptir. İnsanın yaşadığı her şey mekânla ilintilidir veya en azından da bir nesne ile bağlantısı bulunmaktadır. İnsanın aklına mekân geldiğinde pek çok anının canlanması da bu sebepledir (Demir, 2011, 20). Gaston Bachelard'a göre evin kesintisiz şekilde ilerleyen bir kronolojik tarihi yoktur. Ev geçmiş, gelecek ve ânı potasında eritir. Hafıza ve hayal gücü, yaşanılmış, yaşanılan ve yaşanılacak olan vakaları bir araya getirerek mekâna ait özel ve öznel bir tarih oluşturur. Böylece mekân, ev, fizik ötesi bir anlama sahip olur ve ona ilişkin bir anlam dünyasıyla ifade edilebilir. "Ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur. Ve ev biraz karmaşıksa, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızın da giderek daha nitelikle belirlenen sığınma yerleri vardır'' (Bachelard, 1996, 36).

Her eşyanın bir pratik faydasının yanında bir de manevi anlam taşıyan yapısı söz konusudur. Bu da eşyanın yeni bir ruh kazanması anlamına gelmektedir. Nesne varlığı açısından zengin mekânlar arasında yer alan evler anıların saklanmasında

önemli rol oynarlar. Ev ve evdeki nesneler insanın geçmiş ve geleceğini sakladığı bir tür anı bellekleri oldukları için, insanın geçmiş ile geleceğini koruma altına alan varlıklardır. Kendisine eşya olmalarının haricinde bir canlılık atfedilen nesneler, zamanla insanlar tarafından korunan ve sahip çıkılan varlıklar hâline gelir. Çünkü eşyalar insanın geçmişinde yaşadıklarının da bir nevi şahidi sayılırlar. Geçmişi belleğinde saklarlar. Bu sebeple içerisinde insanı ve nesneyi saklayan mekân, insanı geçmiş, gelecek ve an gibi üç zaman diliminde muhafaza etmiş olur (Demir, 2011, 20).

Modern Türk edebiyatında, Batı edebiyatının da tesiriyle insan ve çevre ilişkileri eserlerde sıkça yer almaya başlamıştır. Böylece mekânın ve eşyanın anılar için ne derece önemli olduğunun farkına varılmıştır. Eserlerde yer alan bu nesneler, esere, kahramanların kimliklerine, geçmişlerine ve geleceklerine dair önemli bilgiler barındırmaktadır ve yazara okuyucuya vermek istediği etkiyi oluşturma konusunda yardımcı olmaktadır. Bu sebeple nesneler pek çok sembolik değer ile esere geniş ve derin anlam dünyaları katmaktadırlar (Demir, 2011, 21).

Bachelard, geçen zamanın artık belleği çağrıştıramayacağından, bu görevi de mekânın üstlendiğinden söz eder. Ona göre mekân her şeydir, çünkü zaman, belleği canlandırmaz. Biz geçip gitmiş zamanı yeniden yaşayamayız. Bu zamanı ancak düşünebiliriz ve bu da soyut anlamda gerçekleşir. Ona göre "uzun yalnızlıklar sonucunda somutlaşmış süre fosillerini mekân sayesinde, mekânın içinde buluruz. Bilinçdışı oturur orada. Anılar devinimsizdir, her biri, yerleştiği ölçüde sağlamca tutunur yerine'' (Bachelard, 1996 ,37). Hem gerçek yaşamdaki insanların hem de kurgu dünyasındaki kahramanların iç dünyalarına onları etraflıca çevreleyen mekân ve nesneler sayesinde ulaşırız. Çünkü insanın ruhu onun etrafındaki nesne ve mekânlara sinmiştir. Nasıl ki bir beden dili var ve bu insanın davranışlarına sinmiştir, öyle de insanın ruhu mekâna ve eşyaya nüfuz etmiştir (Demir,2011, 21).

Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı eserinde koku, ses ve ışık gibi üç öğeden bahseder. Bu öğeler, insanların hatıralarını çağrıştıran, onların geçmişini anımsatan üç etkendir.

Ses, ışık ve renk mekândan ayrı düşünülemez. Bir mekânın belleğimize yerleşmesi bu üç unsurdan biri ile mümkündür. Bunun olumlu ya da olumsuz oluşu

yine bu üç unsurla alakalıdır. İçerisinde kötü anıların yaşandığı mekânlar genelde karanlık olarak belleğe yerleştirilir. Mutluluğu çağrıştıranlar ise tam tersi bir şekilde zihinlerimizde yerini alır. Pek çok yazar olayların seyrine göre mekâna ilişkin olan bu ayrıntıları ışığı, sesi, rengi seçmekte, okuyucuya ipuçları vermektedir. Olayların ilerleyişi, kahramanların başına gelecekler hep mekân yardımıyla okuyucuya sezdirilir. Karanlık mekânların kullanılması, ışığın az olması ve koyu renklerin hâkim olmasından olayın olumsuz sonuçlanacağı anlaşılabilir.

Aynı şekilde büyüklük de bir nesnenin yüklendiği anlamı değiştirebilir. Küçüklük nesnelere içtenlik, sıcaklık katar. Nesnenin küçüklüğü insanın ona yakınlaşmasını kolaylaştırır ve üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlar. Aynı şekilde bir mekân küçük olduğu zaman insan oraya kendisini daha yakın hisseder ve küçük mekânlar insanın onları görebilme sınırlarını zorlamazlar. Küçük mekânların insan zihnine yerleşebilmeleri daha kolaydır. Mekân büyüdükçe, örneğin evden konağa, köşke ya da şatoya dönüştükçe samimiyetini, sıcaklığını yavaş yavaş kaybeder. Büyük mekânlardaki birden fazla oda insanın tek bir yere odaklanmasını engeller ve bu sebeple insan mekânla bir uyumsuzluk içerisine girer. İnsanın mekânı dolduramadığı bu yapılarda mekân insanı ezmeye başlar (Demir,2011,23-24).

Bachelard'a göre evin ve eşyanın iki çeşit anlatım şekli bulunmaktadır: Nesnel ve öznel. Bir edebi eserde bu ikisine de rastlamak mümkündür. Eşya bir nesne, bir maddedir. Ancak edebi eser içerisinde eşya bu maddeselliğinden sıyrılır ve pek çok anlamı, anıyı bünyesinde taşıyabilir. Okur ya da yazar nesneye farklı nitelikler atfedebilir. Yeni bir boyut kazanan nesne bir madde olmanın da ötesine geçer. Evin mimari yapısı ve bu yapının çağrıştırdığı anlamlar da oldukça önemlidir. Evin bodrum ve mahzenle yani yer ve yeraltıyla olan ilişkisi zıtlıkları ve gariplikleri barındırır. İnsan, yeraltına karşı olumsuz bir tavır içerisindedir. İnsanın bu duyguları birbirine tezat niteliktedir. Evin temeline ve alt katlarına bu sebeple bir korku hâkimdir. Evin orta katları daha çok günlük yaşamın yaşandığı, evin asıl kullanılan bölümleridir. İnsanların asıl yuva olarak adlandırdıkları yerler evin bu bölümleridir. Tavan arası ve mahzen ise insanların üstünü sarmış olan bir nevi insanın gökle bağlantısını sağlayan, evi ve insanı bunlara karşı koruyan yapılardır.

Ev ailenin sığındığı, yaşamının önemli bir kısmını geçirdiği bir yuva fonksiyonuna sahiptir. Bir insanın iç dünyasını, ruh hâlini ve yetiştiği kültür ortamını

yansıtan önemli bir yaşam alanıdır. Psikolojik ve sosyolojik açıdan ev, üzerinde inceleme yapabileceğimiz verimli bir laboratuvar işlevi görerek, insanı ve o insanın kültürünü yansıtan bir kimlik kartı işlevi görür (İnci, 2003, 17). Mustafa Kutlu'da ev, hayatın sıkıntılarıyla mücadeleden usanan ya da başarısız olan insanlar için bir kurtuluş mekânıdır. Bu yönüyle sosyal yaşamın olumsuzluklarından kurtulmak için sığınılan bir adadır. Somut olarak dar mekân özelliği taşısa da ana kucağı özelliği taşıyan huzur mekânıdır. Mustafa Kutlu, hikâyelerinde geleneksellikle örtüşen evi merkeze alan bir uzam kurgusu oluşturur (Yıldırım, 2007,307). *Ortadaki Adam* adlı eserin *Hüseyin* adlı hikâyesinde, baş kahraman konumunda bulunan Hüseyin'in yaşadıklarından ötürü adının deliye çıkması ve çektiği sıkıntılara karşı koyamayarak doğduğu köye dönüşü konu edilir. Hüseyin, ruhunda açılan onulmaz yaraları evine kapanarak gidermeye çalışır ve gerçeklerden kaçma yoluyla kendini aldatmayı tercih eder. Ev, onun ruhunu tedavi ve teskin edici özelliğiyle okuyucuya sunulan bir mekân olması bakımından önemlidir. Hikâyede ev, korunmaya muhtaç bir ruhun tedavi sürecini hızlarından rehabilite edici bir merkez görevini üstlenir. Kaybolan insanlığı, yine insanların etrafından kaybolarak evine çekilmekte bulur kahramanımız.

> "Değiştirdiği her iş benliğinde onulmaz yaralar açıyor, arkasından söylenen o yıkıcı kelime her seferinde benliğinden bir şeyler koparıp alıyordu. Sonunda, bütün dayanma gücünü yitirdi. Haklıydı çünkü karşısında bütün insanlık vardı. Kendisini kendisi tarafından normal diye adlandıran insanlık. Artık çalışmıyordu. Eve kapanıp kendi dünyasına dalmak gibi masum bir karar almıştı" (Kutlu, 1970, 137).

Mustafa Kutlu'nun uzun, hacimli hikâye kitaplarından biri olan *Sır*'da eseri ile aynı adı taşıyan hikâyesinde, yabancılaşmanın tekke/tasavvuf kültüründeki etkilerini konu edinir. *Sır* kelimesi, tasavvuf irfanının temel kavramlarından birisidir. Hakk'ın henüz bir kalbe bağışlamadığı gerçeğin bilgisine 'sır' denir. İnsanın kalbinde, gönlünde gizli olan hakikat, ancak manevi anlamda bir terbiyeden geçtikten sonra zuhur eder. Eserde daha sonra şeyhinin yerine geçecek olan bir rençberin hikâyesi anlatılır. Efendisi olan şeyhle ve ihvanlarıyla evinde görüşen hikâye kahramanımız ondan el alır ve posta kendisi oturur. Hikâyenin geçtiği mekân fakr hâline ulaşmış olan dervişin evidir. Bu evde kuru ekmekle ekşi ayrandan başka hiçbir şey bulunmamaktadır (Yalsızuçanlar, 2012, 107- 108). Rençberin evi bilindik evlerden farklı bir görünüm arz eder. Buraya gelen ihvanlar kapıda karşılanır ve buyur edildikten sonra Ayvandaki tahta sedire oturtularak kendilerine ayran ikram

edilir. Bir müddet geçtikten sonra Efendi Hazretleri'nin kendileriyle görüşeceği haberini alan misafirler durumdan oldukça memnun olurlar.

> "Efendim benimle mahrem görüştü. Aramızda neler geçti? Söz nerede başladı, nerede bitti? Sözden sonra hangi makama, hangi mekâna geçildi? Hâl ehline malumdur. Efendim yeniden ayvanda bekleyen ihvanları içeri aldı. O gece sabah ezanının önü sıra, 'Benden sonra posta işte şu gördüğünüz zat oturmuştur. Ferman…' deyip kesti. Ben her ne kadar yüzümü yerlere sürüp, gözlerimden kanlı yaşlar akıtıp 'Kurbanın olayım Efendim, bu fakire kıymayın, bu bir ağır hizmettir beni bağışlayın. N'olur... Ben bir fıkara köylüyüm. Ne ilmim var, ne hikmetim... İki sözü bir araya getirmeye gücüm yetmez... Beni bundan azat edin... Bana gelinceye kadar ihvan içinde nice yiğitler, nice âlim zatlar, ağırlığınca altun eden üstadlar vardır... Yapmayın, elinize eteğinize düştüm.' diyerek feryat ettimse de Efendim 'Şahit olun ve usulünce biat edin' diye o iki hatırı sayılır ihvanı sıkı tembihledi" (Kutlu, 2014b, 10).

Ev hikâyede rençberin efendisinden el aldığı, onun postuna oturduğu mekân olduğu için önemlidir. Posta oturan derviş üzerindeki bu sorumluluğu düşünerek kaygılanır, akıttığı gözyaşlarıyla odayı ıslatır ve oda gül kokusuyla dolar.

> "Yüzünde beliren tebessümle Efendi ona: 'Bize âlem-i mânada böyle göründü... Emaneti sana tevdi ettik'... 'Bir emr-i hak vuku bulursa, fitne zuhur ederse zinhar tasa etmeyesin, her daim birlikte bulunduğumuzu gönülden çıkarmayasın, himmet dileyene usulünce himmet edesin.' deyip, peşinde ışıklı bir iz bırakarak süzülüp gitti..." (s.11)

Yoksulluk İçimizde adlı eseri Kutlu'nun genel hatlarıyla, aynı toplumsal sınıf içerisinde yer alan, kültürel anlamda denk olan Süheylâ ve Engin'in girift ve heyecansız aşkları çerçevesinde zenginlik-fakirlik ikilemini aşmaya çalışırken, bulundukları yerden üst düzeye yükselen insanları anlattığı hikâyesidir. Bir dönemin ayırıcı özelliklerinden olan ekonomik refah, kısa yoldan zengin olma, hidayete erme temalarıyla kurgulanmış, insanın varoluşsal kimliğini bulmaya, iyiye ve güzele ulaşmaya yatkın olduğunu; dünyanın kötü tercihlere açık olduğunu, bu dünyada yaşamanın temel sorunsalının hakikati aramakla sükûn bulduğunu gösterir (Yıldırım, 2007, 41).

Geriye dönüş tekniğinin sıkça kullanıldığı hikâyede Süheylâ Engin'i annesiyle tanıştırmak için evine götürür. Bu ev klasik bir betimlemeyle okuyucuya sunulur. Geleneksel yaşam tarzını sembolize eden bu ahşap ev fiziki olarak küçük olduğu için insanlar ve nesneler arasındaki ilişkiyi kuvvetlendirir, mekânla orada yaşayan insanlar arasında bir ünsiyete sebep olur.

"O küçücük ahşap evde, özenle döşenmiş eski fakat soylu masa örtüleri, emek mahsulü çay takımları, sehpa örtüleri, duvarda eski fotoğraflar, ceviz konsolun üzerinde çalar saat" (Kutlu, 2009d, 22).

Süheylâ'nın annesiyle yaşadığı ahşap ev eskiliği sebebiyle yaşlı olarak tabir edilir. Bu ev Süheylâ ve annesinin yalnızlığının tanığı olması açısından mühimdir.

> "Üç köşeli bir şal örüyordu. Evindeydi. Hani o ahşap ev. Annesi bir yandan fasulye ayıklamakta öte yandan yatsı ezanını beklemedeydi. Sanırım elektrik kısıtlaması yürürlükteydi, sokak lambaları yanmıyordu, dolayısıyla televizyon da açık değildi. Sessiz bir oda. Fasulyeler Süheylâ'nın annesinin elinde kırılı kırılıverince pıt'la çıt arası bir garip ses çıkarıyorlar. Sonra saatin tiktakları. Eski ceviz konsolun üzerinde beş numara gaz lambası. Yaşlı bir oda. Yahut yıkana yıkana rengini atmış, incelmiş…" (Kutlu, 2009d, 25)

Hikâyede Süheylâ'nın geçmişini düşünürken bile anılarının genellikle bir ev ortamında canlanması dikkati çeker. Süheylâ, babasını anımsarken onu sıcacık bir ev ortamıyla hayal eder. Evi onun geçmişinin saklandığı anılar mekânıdır aynı zamanda. Ev, aileyle özdeşleşmiş bir mekân olmasından dolayı Süheylâ için yuva sıcaklığına sahiptir.

> "Babasının minderi sac sobanın başındaydı. Kar yağardı durmadan ve kış bitmek bilmezdi. Zayıf, ince vücudu, süzgün yüzü ile bir gölge gibi babasının varlığından sakınarak nohut odadan bakla sofaya geçen annesi. Mutfakta yanan maltız. Sıcak iklimlerin türlü bitkilerinden, ekvator ormanlarından çıkıp gelmiş bir yaprak, çiçek, kuş ve ağaç kalabalığı ile camlara oturan buzlar. Ablasıyla oturur buzlar erimeden bu garip şekillerden kanaviçe örnekleri çıkarırlardı" (s.39).

Hikâyede ev, kimi zaman da hanımların sohbet amaçlı toplandıkları meclisler arasında yer alır. Modernleşen dünyanın dini yozlaşmayı da beraberinde getirdiği günümüz dünyasında hanımların dini sohbet amaçlı toplandıkları meclislerde dahi bozulmanın etkisi hissedilir. İşinden istifa eden Süheylâ, ilk kez gittiği bu sohbet evinde gördüğü kadınları şu şekilde betimler:

> "Hoca annenin gencecik tilmizi duru, berrak gencecik sesi ile önce âyet-i kerimeyi, sonra meâlini okuyup sustu. Hoca anne odayı dolduran kadınlar kalabalığına göz gezdirdi. İçini çekti. Gözlerini yumdu. Sonra cana yakın, sevecen bir sesle konuşmaya başladı. Kadınlar durup durup Süheylâ'ya bakıyorlardı. Bu durup durup baktıkları sezilmesin diye sanki başka şeylerle uğraşıyorlardı. Halbuki böyle olacağını kestirdiğinden (mi?) annesinin ısrarı ile ilk kez katıldığı bu sohbet toplantısına gelirken sade, göze batmayacak şeyler giyinmişti. Ah şu kadınlar, her yerde her zaman aynı. İyice ve alabildiğine, görkemli ve gösterişli giyinmişlerdi. Giyimlerine uygun ağır kadife perdeler, klasik mobilyalar, uzun tüylü halılar ile müteferrik eşya kalabalığı arasında, tıkış tıkış birbirlerini süzerek, Hoca annenin konuşması kesildiği sıralarda mırıltılarla ağız ağıza vererek sohbet toplantısına katılmışlardı. Bunların hiç birinde değildi Süheylâ" (s.46-47).

Süheylâ'nın sıkça vakit geçirdiği yerlerden birisi de evin bir bölümü olan mutfağıdır. Mutfak kadınlar için önemli mekânlardandır. Özellikle ev hanımlarının maharetlerini sergilediği, sıcak bir yuvanın göstergesi olan ocağını tüttürdüğü mekânlardandır.

> "Mutfağa ince ince çay kokusu yayılıyor. Porselen demliğin beyaz üzerine lacivert-kırmızı çiçekli gövdesinde buğulu damlacıklar beliriyor. Süheylâ bir elini tezgâhın fayansına dayamış, öbür eliyle ağır ağır çörekleri pasta, tabaklarına yerleştiriyor. Pasta tabaklarının ortasında bir Endülüs bahçesi. Balkonun korkuluklarına yaslanmış âhu gözlü sevgilisine kitara çalan at üstünde bir delikanlı. Geceler güzeldir diye başlayan Fransızca bir şarkı. Ada vapuru ve kızlı erkekli bir gurubun şimdi içinde yankılanan kahkahaları. Bir gazete kupürü, kristal bir vazo, iri güller, fısıltıya benzer bir çift söz, her şey, her şey… Hatta şu çay tepsisi, ince kenarlı, bardaklarda tüten çay. Bu çörekler. Daha önce belli unsurlarla düzenlenmiş, belli gayelere, belli duygularla yönelmiş, hayatını, hafızasını bir ağ gibi örmüş, kaplamış. Dalgın, alıyor tepsiyi, çörekleri, oturma odasına yöneliyor" (s.57).

Süheylâ'nın arkadaşı Sükran'ın kendisini ziyarete gelmesiyle birlikte unutmaya çalıştığı o eski günlerinden, terk etmeye çalıştığı hayatından sanki bir parça yine bu eve girmiş oluyor. Şükran'ın evden gitmesiyle tekrar geçmişin ağırlığını üzerinden atan Süheylâ, işini terk ederek sahibi olduğu dünya görüşünü de terk etmiştir aslında. Hâlâ bu zihniyete sahip olan arkadaşının evine gelmesiyle unutmak istediği pek çok anının zihninde canlanması onu rahatsız eder.

> "Birazdan gideceksin Şükrân. Seninle birlikte bu odayı iyice saran, hâkimiyetini sırıta sırıta ilan eden; güya terkettiğim, terketmeye çalıştığım o saç tokalarından, arabalardan, Enginlerden, bunlara bağlanmış çay-çöreklerden oluşan dünya da süklüm püklüm ardın sıra çıkacak. Ben yine dikiş-nakışlarıma, rüyalarıma döneceğim. Akşam mor benekli lacivert perdelerini indirecek. Gece kandilleri yakacak" (s.63).

Mustafa Kutlu'nun Dergâh dergisindeki hikâyelerinin toplandığı *Arkakapak Yazıları* adlı eserinin *Delikanlı* hikâyesinde bir üniversite öğrencisinin kendisi gibi Anadolu'dan gelen arkadaşlarıyla beraber kaldıkları evinden söz edilir. Evin bir göz oda olması maddi açıdan imkânsızlığı gösterdiği kadar, burada kurulan insan ve mekân ilişkisinin sıcaklığını ve samimiyetini yansıtması bakımından önemlidir. Mekânda daralma oldukça, insani ilişkilerde de yakınlaşmadan söz edilebilir. Küçük nesne ve odalar insanın mekân ve nesneyle olan bağını arttırır.

> "Derin bir nefes aldı, içini geçirdi. Kitaplara ulaşmak gittikçe zorlaşıyordu. Güç bela sığındığı bir arkadaş evinde kalıyordu. Şehrin kıyıcığında, kendisi gibi Anadolu'dan gelmiş birkaç arkadaş, bir göz oda bulmuşlardı zorlukla. Islak odunlar, tüten bir soba, yıkanmamış çamaşırlar, yemek nöbeti, kuru-pilav" (Kutlu, 2010a, 81).

Aynı eserin *Bir Küçücük Adacık* adlı hikâyesinde ise tamamıyla şehirli bir yapılanmaya karşı direnen bir gecekondu ve bu gecekondunun bahçesinden söz edilir. Bu gecekondu çevresinde yer alan bir fabrikada çalışan insanlar için gıpta edilecek bir görüntü arz eder. Kendisine ait küçük bir bahçesi bulunan gecekondu pek çok kişinin hayalini kurduğu yapıdadır. Gecekondu her ne kadar çarpık kentleşmenin bir simgesi olsa da kocaman binalar arasında yer alan bu yapı tezatlık teşkil etmesi bakımından yazar tarafından özellikle seçilmiştir. Özellikle 1950'lerden

sonra köyden kente göçlerin artmasıyla ortaya çıkan yeni bir yapılanma olan gecekondu ve onun bahçesi kentleşmeye karşı direnen bir mahiyet göstermesi açısından önemlidir.

> "Araçlar yoldan bir tesbihin taneleri gibi akıp geçiyorlar. Fabrika işçileri öğle paydoslarında iş yerlerinin pencerelerinden, o arsanın duvarı üzerinden bu gecekondu ile küçümen bahçesine bakıyorlar. Terli ve kızgın göğüslerine sanki oradan serin bir rüzgâr esecekmiş gibi oluyor. Fabrikaların idare binalarında, pipoların dumanını savuran, kravatlı, gözlüklü ve göbekli adamlar ara sıra jaluzilerin arasından kaçamak bakışlarla aynı mekânı dikizliyorlar. Bir an için bahçeye ulaşıp, pembe-beyaz elma çiçeklerini okşamak geçiyor içlerinden. Ama o 'bir an' nerede? Otobüslerle, otomobillerle yoldan geçenler, bu manzaraya gözleri takılınca tayy-ı mekân ediyorlar. Emekliliğe doğru adım atan kır saçlı büro memurları bir yazlık hayali kuruyor. Gecekonduyu oradan alıp deniz kenarına bir yerlere götürüyorlar. Eh, elbette biraz büyütüyorlar. Kapıdan çıkıp elde olta denize doğru yürüyorlar" (Kutlu, 2010a, 91).

Kutlu'ya göre doğadan uzak kalmak *şiirden, musikiden uzak kalmak gibi bir şey*dir. Tabiata düşkünlüğü ile bilinen yazarımız için yaşama zevkinin kaynağıdır tabiat. Kutlu bu hikâyesinde tabiatın şehir yaşamı içerisinde ancak bir gecekondunun bahçesinde var olduğunu ve metropol insanının bunu gıptayla seyrettiğini sembolik bir örnekle anlatıyor.

> "Şiirden, musikiden uzak kalmak gibi bir şeydi bu. Bir bilinmez hasret, bir özgürlük tutkusuydu. Toprakla tenin birbirini çağırmasıydı. Fabrika arsasının bir köşesinde beliren bu hayat emaresi, o civarda yaşayan son kirpi ailesini de baştan çıkarmıştı. Bir gece saklandıkları kovuktan çıkarak gecekondu civarına doğru hicret ettiler. Asfaltı geçerken ailenin gerilerde kalan dikenleri ağarmış en yaşlı üyesi elim bir trafik kazasına kurban gitti. Ölürken mutluydu. Burnuna biçilmiş çimen kokuları geliyordu. 'Vay be' dedi. 'Şu işe bak'. Böylesi taze bir koku duymayalı yıllar olmuştu" (s.94).

Kutlu, fare örneğiyle bu hikâyesine farklı bir boyut getirmektedir. Bir hayvan bile doğadan uzak kalmanın ıztırabını yaşar ve çimen kokusunu alarak hayata gözlerini yumduğu için mutlu bir şekilde ölür. Burada yazar, insanoğlunun doğayı tahrip etmesine, kendisine bir yaşam alanı bırakmamasına bir hayvan örneği ile ironik bir şekilde atıfta bulunur. Ona göre bu gecekonduda her şey eski usule uygun yaşanır, doğal seyrine göre devam eder. Bir şeyler varlığını kaybetmemiştir ve yaşamaya devam etmektedir. İnsanın özünü kaybettiği beton yığınları arasında gecekondu ve bahçesi sembolik olarak pek çok şeyin simgesi durumundadır.

> "Neyse ki orada öyle bir arsa ve öyle bir ev vardı. Mevsimlerin geçtiği, dünyanın güneş etrafında döndüğü, atın önüne ot, itin önüne et konması gerektiği, saat ile domatesin, kilo ile kirpinin, metre ile bülbül sesinin ilişkisi, o ev sayesinde bilinebilecekti. Evet orada insanın dünyadaki macerasını açık eden bir manzara vardı. İçinde bir aile yaşıyordu. Etrafında otlar, ağaçlar, çiçekler ve hayvanlar. Ve şehrin umum ahalisi gelip geçerken yüzlerinde mübhem bir gülümseme oraya doğru bakıyorlar, sonra köklü bir kayıptan duyulan endişe ile içlerini geçirip gidiyorlardı" (s.97).

Kutlu'nun bir fotoğraftan yola çıkarak yazdığı aynı kitabın hikâyesi olan *5402,* yazarın geçmiş yaşantısını hatırlatan mekânları içerir. Bununla birlikte bir istasyonun üzerinde, geçmişte yaşadığı evini anımsar. Bu anlamda hikâye otobiyografik özellikler taşır. Mekânlar insanın geçmişini saklayan bir tür anı bellekleridir. Hikâye bu noktada dikkati çeker. "İstasyonun üstündeki o küçük ve yalnız ev. Tek başına bir ev. Önü bahçe, arkası tepecik. Niçin oradayız? Galiba babamın nahiyedeki görevi gereği. Münasip bir ev bulunamamış, hem ayrıca sık sık vilayete gidip gelme var" (s.105).

Ev, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde kimi zaman çocukluk yıllarının en tatlı hatıralarının canlandığı yerdir. Bahçesindeki ceviz ağacıyla hatırlanan, abiden yadigâr bir ağacın gölgesinde dinlenen, aile olmanın en önemli göstergelerinden sayılan bir ev karşımıza çıkar *Hüzün ve Tesadüf*'te.

> "Asırlık ceviz ağacı evi gölgesiyle sarıp sarmalamış. Ceviz gölgesi makbul değildir baba, keselim şunu dediğinde, rahmetli, sen ne dediğini biliyor musun, bu bize ağabeyimden yadigârdır, askere gitmeden üç gün önce dikmiştik diye cevaplamıştı. Sanki Filistin Cephesi'nde şehit düştüğü yerden, o meçhul mezarından kalkıp gelmiş, elde mavzer, gece gündüz bizi bekler. Bu ceviz gölgesi ve bu ev, dallar arasına, pencere pervazlarına, yosunlu çatı kiremitleri, ahşap ambarların kuytu köşelerine, gusülhane mermerlerine, yüklüklerin ıtır kokulu yastıklarına, bir köşede bir gün olur gerekir diye bekletilen gaz lambalarının şiş karınlı camlarına, et kütüğüne, yayık başına, beşik ipine, üzerliğe, duadan, özlem ve acıdan, sevgi ve heyecandan, tokluk ve yokluktan; hasılı börtü böcek, dede torun, oğul gelin, ağaç çiçek, kap kacak dolusu güven. Bu varlığı var edene, bu hürriyeti verene şükran. Yaşlı adam 'Ya Hak' dedi, evden ayırdı kendini, bahçeye daldı" (Kutlu, 2011b, 71).

Ev, kimi zaman da olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkar *Hüzün ve Tesadüf*'te. *Kanlı Ev* diye nitelendirilen, bir cinayetin işlendiği mekân olması bakımından insanlar arasında bu ev esrarlı bir şekilde anılmaktadır. Evin olumsuzluğuna vurgu yapmak amacıyla da *karanlık* ifadesi kullanılır.

> "Kanlı Ev'den yana bakıyorum. Bir adam, bir vakitler bu evde bir cinayet işlemiş. Polisler gelip götürmüşler. Karısını kıskanıyormuş dediler. Ev o gün, bugün boş. Boş bir bina esrarlı oluyor, karanlık. Etrafını budanmamış ağaçlar, yılan delemez olmuş çalılar, otlar kaplamış. Kırık pencere camlarından geçen rüzgâr korkunç ıslıklar çalıyor. Ve biz bu Kanlı Ev'in bahçesine kaçan topları gidip alamıyoruz. Yaşar hariç. Arap Yaşar. Hamal Ali'nin oğlu. Kapkara bir çocuk, yalınayak gezer, sebze halinde eğleşir. Evleri mahallenin altında, ırmak kenarında" (Kutlu, 2011b, 86).

Bulgaryalı Ali ve Münire arasındaki aşktan doğan olayların hikâyeleştirildiği *Uzun Hikâye* adlı eserde vagonda yaşamaya başlayan genç çiftin aile saadeti bu vagondan evde devam eder. Bildiğimiz fiziki manada ev özellikleri taşımasa da bu

vagon mutluluğun tezahür ettiği sıcacık bir yuva hâlini almıştır. Bu ev,küçük istasyon binasının arkasında yer alan, eski bir vagondur.

> "Babam erkenden işe giderdi. Ben uyandığımda yoktu yani. Annem o sırada dışarıda olurdu. Tavuklara yem veriyor tabi. Kızardım ona. Beni bekle, beni uyandır, birlikte yem verelim diye. Dışarıda yakıcı bir güneş vardı. Yazın güneş, kışın kar. Doğuda bir yerlerde olmalıydık. Annem vagon evin önüne bir bahçe kurmuştu. Vagonun çatısına çekilmiş iplere dolaşık ebruli, mavi kahkaha çiçekleri, cennet süpürgeleri, gece safaları, kadifeler, hatta teneke kutulara dikilmiş iki de karanfil vardı" (Kutlu, 2009c, 8).

Demiryollarını genellikle çocukların bilinçaltında ve anılarında şekillendiren Kutlu, *Uzun Hikâye'*deki mekânsızlığın felsefesinde vagonları kahramanlarına ev olarak tasarlamıştır. Yalnızca ulaşım aracı olarak tasarlamadığı trenleri barınak olarak da düşünen Kutlu, anlatıcı/kahramanın havsalasındaki vagon evi, mutlu bir yuva olarak düşünür. *Uzun Hikâye'*deki vagondan ev ve diğer uzamsal nitelikler, Kutlu'nun mekânı olumsal anlattığı hikâyelerin en başında gelmektedir (Yıldırım, 2007, 315-316).

*Mavi Kuş'*ta eserle aynı adı taşıyan otobüse binen yolcuların başından geçen ilginç olayların anlatıldığı hikâyede yazar *"*geleneğin içerdiği evi tarif ederken, bunun getirdiği kültürel altyapıya da sahip çıkmaktadır. Geleneksel evlerin insani olana yatkın olduğunun da altını çizer Kutlu. Çünkü bu evler insanı doğadan soyutlamadığı gibi, bahçesinde çiçek, bitki yetiştirme imkânını da verebilmektedir. Mahrem ile vücut bulan evlerde, dışarıdan ses gelmesini ya da dışarıya ses gitmesini taşların engellediğini savunan Kutlu, ev içindeki oymaların, evin genişliğinin ferahlık doğurduğundan psikolojik olarak insanı rahatlattığının da altını çizer" (Yıldırım, 2007,307-308).

Yazar bu hikâyesinde taşradaki evleri tanıtır. Bu evler geleneksel yaşam biçiminin hüküm sürdüğü yapılardır. Evin mahremiyetine verilen önemden dolayı evlerin mimarisi de buna uygun yapılmıştır. Evler sokağa değil de avluya bakar. Geleneksel Osmanlı hayat tarzının devamı niteliğindeki bu evler, gösteriş ve debdebeden uzak, sade, vakur bir görünüme sahiptir.

> "Mesela evleri ele alalım. Bu evler sokağa değil avluya bakar. Sokağa dönük yüzünde, insan boyunu aşan duvarlarında pencere dahi yoktur. Çokluk taştan yapılır ve sağırdır. Sokağa bakan kafesli pencereler bu taş kısmın üzerinde yükselen ikinci katta bulunurlar. Evet, ev bahçeye, yani içe açılır. Burası mahrem bir alandır. Çiçek, meyve, sebze, havuzda su ile bir bakıma tabiatın devamıdır. Güzel ve ferahtır. Saydığımız unsurlar ile tezyin edilmiştir. Evin dış görünüşü sade ve vakurdur. Tezyinat evin içindedir. Oymalar, ahşap bezemeler, göbekli geçmeli tavan süsleri, yüklük ve çiçeklikler hep bu iç güzelliği hedef alır" (Kutlu, 2007a, 73).

Menekşeli Mektup adlı eserin aynı adı taşıyan hikâyesinde hazin bir evlilik geçiren ve daha sonra da mektuplarını götürdüğü evin hanımına platonik aşk duyan Postacı'nın başından geçenler anlatılır. Postacı, başkasına âşık olan bir kızla evlenerek yuva kurar ve yeni bir eve sahip olur. Ev düzenindeki titizliğini eşine de öğretmeye çalışır. Bir erkeğin eşine evin düzenini öğretmesi ilginçtir ancak bu durum postacının uzun zaman bekâr yaşamasından kaynaklanır.

> "Dedik ya, Postacı köylü kızını köyünden kaldırdı, bu ahşap eve kondurdu. Kızın yaşı küçük, köyden dışarı adım atmamış, sen say gözü kapalı bir kuş. O kadar tedirgin, o kadar mahzun. Postacı kızı neşelendirmek; eve, mahalleye, bu yeni hayata bağlamak için gayret etti. Ancak her şeyden önce kendi tertibini, düzenini öğretmeye kalktı. Elektirik süpürgesinin, çamaşır makinasının nasıl kullanılacağını; tencerenin, tavanın, tabaklarının 'değişmeyen' yerlerini, çay bardaklarının mutfak dolabına nasıl dizileceğini falan. Öyle demeyin, mesela şu çay bardakları çok mühim. Postacı bardakların altına kar gibi örtü serer ve bardaklar daima tepe üstü durur. Böylece yıkandıktan sonra içindeki sular son damlasına kadar akmış olur. Postacı lekeli bir bardakla asla çay içemez, bunu kahveci dahi bilir. Kız bunlardan yüksünmedi, sıkılmadı; tek tük cevaplar vererek, sorular sorarak bu eğitim sürecini başarıyla sonuçlandırdı. Melul-mahzun-sessiz olsa bile. Lakin şurasını aklından çıkarma ey okur, burası bir mektep değil bir aile, bir yuva" (Kutlu, 2007b, 17).

Ancak postacının bu mutluluğu uzun sürmez. Her ne kadar kendisiyle karı-koca hayatı yaşamasa da eşine âşıktır. Eşinin evi terk etmesiyle bu üzüntülü durumdan kurtulmak için bir liman olarak gördüğü evine sığınır. Ev, onun halet-i ruhiyyesine göre şekil alır.

> "Artık sokaklarda, yağmur-çamur demeden sarhoş gibi dolaşan; mektupların, evrakların adresini şaşıran, yemeyi içmeyi unuttuğu için arada bir düşüp bayılan, kırk sekiz kiloya inmiş bir Mecnun vardı. Nasihat kâr etmiyor, doktora gitmiyordu. Sonunda bunu zar-zor izne ayırdılar. O da gitti, evine kapandı" (s.26).

Hikâyeye ismini veren menekşeli mektuplar, İncilâ Hanım'ın eşi tarafından kendisine gönderilen mektuplardır. Postacının uğradığı evlerden birisi de senelerdir gurbetteki eşinden menekşeli mektuplar alan ve onun hasretinden dolayı pek çok ruhi problemler yaşayan İncilâ Hanım'dır. Postacı, eşinin kendisini terk etmesi üzerine kendisiyle aynı kaderi paylaşan evin hanımı İncilâ Hanım'a âşık olur.

> "Postacı mektup götürdüğü günler İlkeli'lerin evinde asra bedel saatler geçiyordu. Pek geleni- gideni kalmamış bu eve bir canlılık aşılıyor; bilhassa Büyük Hanım ile kâh balkonda, kâh salonda uzun uzun konuşuyordu. Geçen zaman onu da neredeyse evin bir ferdi yapmış; bir bakıma ailenin mahremiyetine girmişti. Onlar orada, balkondaki hasır koltuklarda çaylarını içer, Boğaz'a bakarak sohbet ederken; İncilâ Hanım elinde mektup, gözünde gözlük, ağzında birini yakıp ötekini söndürdüğü sigara ile, harap bahçede bir o yana, bir bu yana gidip gelerek dolaşırdı. Mektubu kaç kez okur; bahçede kaç tur atardı" (Kutlu, 2007b, 37).

İncilâ Hanım'ın vakit geçirdiği yerlerden birisi de evinin dışarıya açılan bir bölümü olan balkonudur. Balkon, bir evin dış dünyayla bağlantısını sağlayan önemli mekânlardandır. Özellikle zamanının büyük bir kısmını evinde geçiren kadınlar için balkon kurtarıcı bir işleve sahiptir. İncilâ Hanım oturduğu balkondan Postacı'nın kendisine olan ilgisine anlam vermeye çalışır.

> "İncila balkona geçip hasır koltuklardan birine oturuyor; oturur oturmaz bir sigara yakıyor. 'Yahu bu postacı bir garip bakıyor bana. Anlamıyorum. Öyle hayran hayran. Tamam anladık ama. Ha! Evet. Ah canım. Üzülüyor işte. Kendi karısı kaçmış ya. Benim de kocam yok ortalarda. Böyle elimde iki satırlık mektuplar. Anlıyor adam. Ne durumdayım anlıyor. Acaba anlıyor mu?" (Kutlu, 2007b, 43)

Kutlu'nun *Kapıları Açmak* adlı kitabı Zehra'nın başından geçen hazin olayların anlatıldığı bir hikâyedir. Bu hikâyede ev, mutlu bir yuvanın kurulduğu mekân olarak karşımıza çıkar. Evler ataerkil toplum düzeninde erkeğin hâkim olduğu, ocağını tüttürdüğü önemli mekânlar arasında yer alır. Hikâyede Mahir hoca ve oğlu Cihan arasında geçen diyalogda bunun örneğini açıkça görebiliriz:

> "İyi kazandılar. Dededen kalma evi söküp yeni baştan inşa ettiler. Ev görülecek bir ev oldu. Mahir Hoca Cihan'ı omuzlarından kavrayıp 'Tek evladımsın. İşte ocak, işte ev, benden sonra bacayı tüttürmek sana düşer. Alnının terinden başkasına tenezzül etme. Helal süt almış biri ile izdivaç edersen bu evin bereketi benim de senin de torunlarına yeter' dedi" (Kutlu, 2010c, 53).

Hikâyenin baş kahramanı olan Zehra'nın, İpsiz Kemal'in kendisini zorla İstanbul'a kaçırmasıyla birlikte tuttukları ev ise bir yuva fonksiyonuna sahip değildir. Zehra bu evde bir yuva kurmaktan ziyade, buraya zorla getirildiği için mutsuz bir hayata sürüklenecektir. Oturdukları ev, İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde bulunan Cihangir semtindedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru nüfusu gittikçe artan bu semtimiz hikâye kahramanı Zehra'nın yaşadığı yerleri bırakıp gelmesiyle alışamadığı, yabancılaştığı bir semt olmuştur.

> "İstanbul'da Zehra'nın sonradan adının Cihangir olduğunu öğrendiği bir semtte bir eve indiler.Ev dayanıp-döşenmişti. Hiçbir şey eksik bırakılmamıştı. Bir çay süzgecinden Zehra'nın sabahlığına kadar. Zehra bu evde kaldığı süre içinde suskunluğunu devam ettirdi. Hani nasıl derler: Kemal onun vücuduna sahip olmuştu ama ruhuna asla. Asla bir aile, bir karı-koca hayatı yaşamadılar. Dini nikâh kıyıldı ama Kemal resmi nikâha yanaşmadı." (s.73)

Zehra'nın yaşadığı bu mutsuz hayat onun bir süre evine kapanmasına sebep olmuştur.

> "Hiç üstelemedi. Evde yaşlıca bir hizmetçi kadın vardı. Galiba Çankırılı. Hanife. Zehra'ya 'Hanımım' diyor. Zehra ona bel bel bakıyordu. Şunu ver, bunu al demekten öteye ahbap

olamadılar. Kız uzun bir süre evden dışarı çıkmadı. Sadece sokağa bakan pencerenin önüne tavuk gibi tüneyip saatlerce orada kaldı. Ağlamadı, sızlanmadı, canı sıkıldığında Hanife'nin 'Sen dur hanımım ben yaparım' falan demesine aldırmadan yer sildi, yemek yaptı, çamaşır yıkadı" (s.74).

Yaşadığı mutsuz hayatı terk ederek İstanbul'dan evine, baba ocağına dönen Zehra, abisi Ahmet tarafından istenmediği için Mahir Hoca'nın da yardımıyla kimsesiz bir kadın olan Ayşe teyzenin evine yerleştirilir. Yaşadığı tüm acıları geride bırakan Zehra, bu evle birlikte yeni bir hayat kuracaktır. İhtiyar kadının evi bu anlamda Zehra'nın mutluluğunun da kaynağı olmuştur. Zehra bu evi ihya etmiş, benimsemiş ve bir yuva hâline getirmiştir.

"Meşruta cami bahçesinin en uzak köşesinde yüzü bahçeye, sırtı sokağa dönük, küçük, ahşap, harap bir bina. Zamanında imamlar, müezzinler oturmuş, önündeki küçücük alana zerzevat ekerek geçinmiş. Sonra uzun zaman boş kalmış. Kimsesiz ve felçli Ayşe Kadın ortalıkta kalınca Mahir Hoca bu binayı elden geçirerek ihtiyarı buraya yerleştirmiş. Zavallı işte, komşuların yardımları ile yaşıyor. Evin önünde irice bir ıhlamur ağacı var. Cihan'la babası, ara sıra Mümtaz, üç gün çalışıp evin içini dışını elden geçirdiler...Ev bayağı sevimli temiz bir mekân oldu. Hatta Melek Hanım avludaki ortanca, sardunya tenekelerinden bir kaçını taşıdı. Ihlamurun altı birden renkleniverdi. Yıllardır yağmurun karın altında bakımsız kalmış, etrafını otlar bürümüş, küçük ev birden canlanmıştı sanki. Nefes alıp vermeye başlamıştı. İnsan ile mekân, eğer anlaşılır sevişir ise ne güzel bir manzara doğuyor. İşte şu küçümen ev. Bakımı yapıldıktan sonra yüzüne kan gelmiş, pembeleşmiş, yeniden hayat bulmuş bir hastaya döndü. Hatta uzaktan bakıldığında bir kartpostal güzelliğine büründü. O beyaz duvarlar, o kırmızı kiremitli çatı. Çatıya uzanan yeşil ıhlamur yaprakları. Sardunyaların kahkahaları, ebruli ortancaların söylediği oynak türküler" (s.122).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı eserinde Kutlu, hikâyesine bir mekânı tanımak için öncelikle orayı yaya olarak gezmek, insanlarıyla muhabbet etmek, mekânın havasını soluyarak tarihini koklamak gerektiğini ifade eden cümleleriyle başlar. Buna binaen gezdiği tarihi bir devlet dairesinin havasını solumaya başlar. Hikâyeyi burada çalışan Tahir Sami Bey adında bir kişinin hayatı üzerine kurgular. Öncelikle Tahir Sami'nin dedesinin ve babasının hayatını dinleyen Kutlu, bu hayat hikâyesini yazmaya karar verir. Başlangıçta Tahir Sami'nin dedesinin hayatının anlatıldığı kısımda aynı evde yaşayan mutlu mesut bir ailenin hayatından söz eder. Bu evdeki mutluluk rüzgârları eşlerin çocuk sahibi olamamasıyla yerini hüzne terk eder. Bir evi bayındır, şen hâle getiren o evde yaşayan anne ve babanın dışında çocuklardır. Çocuğun olmadığı bir evde ailenin devamını sağlayan, aileyi sürekli kılan bir unsur yok olmuş gibidir. Özellikle eski Türklerde erkek çocuk soyun devamını sağlaması açısından önemlidir.

"Tahir, Nişan Usta'nın verdiği parayla önce neredeyse çökmekte olan evin tamirine girişti. Çatıyı, kapıyı, pencereyi, merdivenleri, mutfağı elden geçirdi. Yağmurdan- kardan kararmış ahşabın dış yüzüne bir de boya çekti; ev mis gibi oldu mis. Feride'nin içi içine sığmıyordu.

> Hem sevdiği adamla evlenmiş, hem evleri oturulacak bir hâle gelmiş, hem kocasının bir dükkânı olmuş, hem nefesleri genişe çıkmıştı. Tahir bütün gücüyle çalışıyor, eve para getiriyor, Feride onun verdiği harçlıkla başı dik pazara çıkıyor, kasaptan et alabiliyordu. Bu kuş yuvası gibi evde epey bir zaman bahar rüzgârları esti, çiçekler açtı. Zaman sonra ev giderek bir sessizliğe, bir hüzne bulanmaya başladı. Feride'nin çocuğu olmuyordu. Gitmedik doktor, hoca, ebe, kadın bırakmadılar. Vermeyen Allah vermiyor" (Kutlu, 2010d,50).

Daha sonra Feride'nin çocuğunun olmasıyla birlikte eve bir neşe ve canlılık gelir. Artık evdeki sessizlik yerini mutluluğun gürültüsüne bırakacaktır.

> "Sekiz sene sonra olmaz denilen şey oldu, Feride hamile kaldı. Onca yıldan sonra gelen bu oğlan çocuğu, bu altıntop, sessiz evlerini sese, karanlık odalarını ışığa boğmuştu. Bu sebepten olsa gerek adını Ziya koydular... Ziya bu mesut yuvada musiki nağmeleri arasında büyüdü. Babası ona da ud öğretmeye kalktı ama, Ziya bu işi bir türlü kıvıramadı" (s.51).

Tahir Usta musiki ile uğraştığı için onun evi aynı zamanda musikinin icra edildiği bir ortam hâline gelmiştir. Tahir Usta için evin bir yuva olmasının dışında sanat icra edilen ortam olması da oldukça önemlidir. Ev, toplumsal yaşamın etkisinde olduğu kadar bireyle birebir ve güçlü bir münasebet içerisindedir. Dolayısıyla bu münasebet, evi psikolojik durumlar ile şahsiyete özgü hâlleri ortaya çıkarma hususunda önemli hâle getirir (Dere, 2015, 12). Türk mimarisinin önemli yapılarından biri olan ahşap evler Osmanlı İmparatorluğu döneminde zengin, itibarlı, seçkin kişilerin oturduğu konaklar arasında yer alırdı. Osmanlı imparatorluğunun zayıflamaya başlamasıyla birlikte konak hayatı da yok olmaya yüz tutar. Değişen yaşam şartları ve Batılılaşmayla birlikte binaların yapısında da bir değişme kendisini gösterir. Hikâyede Tahir Sami'nin babası Ziya Usta'nın da ahşap evden apartman dairesine geçme hususundaki düşünceleri bu iki yapı dolayısıyla da değişen hayat tarzından kaynaklanan farklılıkları gözler önüne serer.

> "Gerçi Ziya Usta'nın eline böyle bir fırsat geçti. Şöyle ki, İstanbul'da hayat tarzı ağır ağır değişiyor, ahşap evler yıkılarak yerlerine apartman yapılıyor, apartmanda oturmak bir statü sebebi sayılıyor, ahşap evde kalanlar alaturka kabul edilerek bir kenara atılıyordu. Kimileri dededen kalma evlerini müteahhide verip yıkılmasını hazmedemeyerek çocuklarına ve torunlarına şöyle vasiyet etti: 'Ben ölünceye kadar bu ev böyle kalsın, benden sonra ne yaparsanız yapın.' Terzi Sami'den kalan ahşap evin iki yanına iki apartman dikilmişti. Müteahhitler Ziya'nın dükkânına uğrayıp evi satması için ısrar ediyorlardı. Ziya annesi Feride'ye danıştı. Feride 'Sen nasıl istiyorsan öyle olsun, benim şurada kaç yıl ömrüm kaldı ki' dedi. Saliha da müstakil evden yanaydı. Geride evin kralı Nebahat'ın kararı vardı. Nebahat, o zeki kız hemen cevap vermedi. 'Sen ne düşünüyorsun baba?' diye sordu. Ziya'nın apartman sevdası yoktu. O çiçek yetiştirmek, zerzevat ekmek için yine böyle ahşap ama bahçeli ve müstakil bir ev istiyordu. Nebahat bunu müspet kabul etti. Bir apartmana taşınsalar bir sürü aile ile muhatap olacak, muhtemelen bir sürü tatsızlık yaşanacaktı. Oysa böyle bahçeli bir evde kendi krallığını sürdürebilir, hatta bahçe işlerine de karışarak oyalanırdı. Ziya Nebahat'tan olur alınca evi sattı; Fatih'te Haliç'i gören, sahibinin mali sıkıntı yüzünden ucuza verdiği bir ev satın aldı" (s.59).

Cumhuriyetten sonraki dönemde sanayileşmenin de etkisiyle apartman dairelerine geçmek toplumsal statü sebebi sayılıyordu. Tahir Sami'nin çocukluğu, apartmandan ziyade böyle bahçeli bir evde geçmiştir. Ablasının da baskısıyla sokağa çıkamayan Tahir Sami'nin karakterine de yansımıştır bu durum. Çevresindeki büyüklerin baskısıyla ve kendisinden olgun insanlarla büyümüş olması, onun karakterinin içe dönük ve vakur olmasındaki etkenlerden biridir.

> "Saliha kızına çıkışıyor, bu çocuğu sıkma böyle, eve kapanıp kaldı diye nasihat ediyordu ama nafile. Nebahat'ın dediği dedikti. Zavallı Samicik ne yapsın; kendi kendine oyunlar icat eder, bahçede çiçekler ve böceklerle ilgilenir, en nihayetinde taş ve yaprak koleksiyonu yapar, hayaller kurardı. Sokağın dilini, kanununu bilmeyen bu hanım evladı çocuk daha ilkokul birinci sınıfta bu yapısının, bu ruh halinin, bu yabancılığın ve dayanıksızlığının ceremesini çekmeye başladı. Daima itilip kakıldı, oyunlara alınmadı, saf dışında, duvar dibinde kaldı" (s.64).

Mutlu bir aile tablosu çizen bu ev, Sami'nin annesinin ölümüyle mutsuz ve kasvetli bir havaya bürünür. Anne bir evin yuva olmasında ve onun ayakta kalmasındaki en önemli etkendir. Bir evi ev yapan annenin aile üzerindeki tahakkümüdür. Bizim kültürümüzde oldukça yaygın olan *yuvayı dişi kuş yapar* sözü de bir kadın olarak annenin yuva kurmasındaki işlevi gösterir. Aileyi yuva hâline getiren kadının ölümü evin havasını da değiştirmiştir.

> "Sami'nin annesi de öldü. Götürüp babasının yanına defn ettiler. Evde artık iki abla ve muhtemelen bekâr kalacak Sami kalmıştı. Sessiz, mutsuz, kasvetli bir ev. Nebahat'ın karanlık krallığı. Nurhayat bu aileye bakmak için resmen kendini feda etmişti. Artık göçüp giden gençliği geri döndürmek mümkün değildi" (s.94).

Zafer Yahut Hiç'te yurt dışında ihtisasını tamamlayan Doktor Ferit'in Tepeköy'e dayısının yanına gelmesiyle başlayan hikâye, Ferit ile Oya arasında doğan aşk üzerine temellenir. Hikâyede Oya'nın kimsesizler yurdunda büyümesinin de etkisiyle sıcak bir yuva özlemi içerisinde olduğu görülür. Bu yuva özlemini Oya evlenerek bir eş ve bir eve sahip olmakla giderecektir. Ancak bu evliliğin sonu da hüsranla bitecektir.

> "Oya evliliğin ilk aylarında bocaladı. İşte bir ev ve yatağa beraber girdikleri bir koca. Pantolon ütüsü ve Eşref'in sevdiği yemekler. Bütün bunları öğrendi, arada aşk olmasa da kocasına bağlandı. Bir güven duygusu kapladı her yanını, sıcak yuva galiba öncelikle güvenlik demek" (Kutlu, 2010f, 45).

Aynı eserde hikâyenin geçtiği mekân olan Tepeköy'de her evin önünde bir bahçe bulunmaktadır. Bahçe bir evin dışarıyla temasını sağlayan, kısmen dışarıyla bağlantı kuran evin bir uzantısıdır. Kadınlar genellikle mutfak işlerini bu evlerin

bahçelerinde görürler. Bahçe, zamanının çoğunu evlerinde geçiren kadınların nefes aldıkları alandır.

> "Tepeköy'de her evin önünde ya bir asma çardağı var, ya bir taraça. Sıcak yaz günleri, ılık geceler burada geçiyor. Duvara dayalı bir tahta sedir. Sedirin üstünde pamuk şilte, onun üzerinde geniş minderler, ot yastıklar hani şu bir yüzü halı kaplı olanlardan. Sedirin önünde büyükçe bir tahta masa, sandalyeler. Kadınların vakti çokluk bu masada geçer. Orada dolma sarar, fasulye ayıklar, lafın belini kırarlar" (s.111).

Modernleşen dünyada bir arayışın hikâyesinin anlatıldığı *Nur* adlı kitaba adını veren Nur'un çocukluğu bahçeli bir konakta geçer. Anne sevgisinden mahrum olarak büyüyen Nur, bu konakta yalnız bir çocukluk geçirir. Konak, geniş fiziki yapısı içerisinde Nur'u yalnızlaştıran, mekânsal büyümeyle birlikte anlamsal olarak darlaştıran bir fonksiyona sahiptir. Bu yalnızlığın sonucunda Nur, kitapların dünyasına dalarak yaşadığı hayatı anlamlı kılma çabasına girişir. Konaklar eskiden zenginliğin göstergesi sayıldığı gibi bu hikâyede de Nur'un varlıklı bir aileye sahip olduğunu simgeler.

> "Nur okula gitmeden okumayı öğrendi. Arkadaşı yoktu, sokağı tanımıyordu. Kitapların dünyasına daldı. Onları boyadı. Resimlere bakıp hikâyeler uydurdu. Hizmetçilerin en genci Gül ablası onu çok seviyor, okul öncesi kitaplara hep onunla bakıyordu. Sonra birlikte bahçeye çıkıyorlardı. Nur kendi elleri ile kendine bir çiçek bahçesi yapmıştı. Önce onu inceliyorlar, hangisi açmış ise ona biraz su vererek onu ödüllendiriyorlardı. İştahsız ve neşesizdi. Koca konak içinde bir yalnız çocuk" (Kutlu, 2014a, 66).

Hikâyede geçen bir başka ev ise Nur'un âşık olduğu Sinan'ın onu ailesiyle tanıştırmak için götürdüğü evidir. Burası aynı zamanda yoksulluğun tezahür ettiği fakir bir evdir. Bu ev, temizliği ve dekore ediliş tarzıyla da klasik bir Türk evini yansıtır.

> "Nur küçümen salona şöyle bir baktı. Evet bir fakir evi. Ama tertipli-temiz. İkinci el eşyalar. Belli, azınlıklardan kalma. Gül ağacından oymalı bir dolap. Üstünde şahane ahşap çerçeveli bir büyük ayna. Aynanın önünde bir ince küçük cam, içinden çıkan iki dal mor sümbül. Hiç örtü, dantel yok. Belli Çiçek yapmış bu düzenlemeyi. Etraf mis gibi kireç badanası kokuyor. Sinan bunu anladı. Evi kokluyor Nur... Oturuyorlar. Çiçek kolonya alıyor, kolonya Rebul Lavanta, aferin Çiçek. Sofra kurulmuş. Komşudan bir porselen yemek takımı alınmış. Ortada Çiçek'in marifeti küçük ve zarif bir çiçek demeti. Menekşe. Güllü Hanım ha bire bir şeyler taşıyor mutfaktan. Girip çıktıkça konuşuyor" (s.142).

Mustafa Kutlu'nun *Tirende Bir Keman* adlı kitabı tek bir hikâyeden oluşur ve hikâye bir mekân tasviriyle başlar. Betimlenen bu mekân hikâye kahramanı Kenan'ın yaşadığı evdir. Bu ev, 18.yüzyıla kadar İspanya kökenli Yahudilerin oturduğu İstanbul'un Haliç'i çevreleyen surlarının bulunduğu Cibali semtinde yer almaktadır. Hikâyede olayların belli bir bölümü Cibali'de yer alan bu eski ahşap evde geçer.

Keman sanatçısı Kenan Sönmez, Cibali'de babadan kalma ahşap küçük bir evde, yaşlı anası ve kedisi ile yaşamaktadır. Kenan'ın ablası Cibali gibi eski bir İstanbul semti olan Balat'ta yaşamaktadır. Babası vefat ettiği için evi geçindirme sorumluluğunu hikâye kahramanı Kenan üstlenmiştir. Ev, ailenin yaşam alanı olmasının yanında Kenan'ın vefat eden babasının mesleğini icra ettirdiği bir mekân hâline de gelmiştir. Babası hayattayken bu evde ud dersleri vermiştir.

Kenan'ın annesi Naime ve Sadullah da kendilerine ait bir evde aile olacaklardır. Bu sebeple Naime'nin tanışmada Sadullah'a sorduğu ilk şey bir evinin olup olmadığıdır. Yeni evlenecek çiftin kendilerine ait bir evi olmadan yuva kurmaları mümkün değildir. Ev, bu özelliğiyle hayati bir fonksiyona sahiptir.

Hikâyede Sadullah ve Naime'nin evi saadetlerini paylaştıkları, bir yuva kurduklarını gösteren mekânlardandır. Bu evlerin bulunduğu semt olan Cibali, dar gelirli insanların yaşadığı, yoksulluğun kendisini iyiden iyiye hissettirdiği mekânlardandır. Ancak yaşadıkları fakir hayat bu ailelerin mutluluklarını engelleyemez. Geçmişi Bizans dönemine değin uzanan Cibali semtinde 18. yüzyıla kadar İspanya kökenli Yahudiler yaşamıştır. Semtte geçmişten gelen bir müzik ilgisi bulunmaktadır. Hikâyede evler aynı zamanda musiki derslerinin de verildiği mekânlardır. Semiramis, Cibali'ye Kenan'ın evine gelerek burada ders almaktadır.

> "Semiramis sözleştikleri gibi haftada üç gün Cibali'ye Kenan'ın evine geliyor, ders alıyordu. Kenan daha önce de erkek-kadın pek çok kişiye ders vermişti. Naime Hanım bu sebeple evde musiki dersine alışkındı. Talebeye çay, kahve yapar; kek, meyve pişirirdi. Onun ötesinde pek ortalarda gözükmez, ya mutfakta ya kendi odasında bir şeylerle uğraşırdı" (Kutlu, 2015a, 25).

Naime Hanım evine gelen Semiramis'i oldukça sıcak bir şekilde karşılar. Çaylar, kahveler ikram eder, evin samimi ve sıcak yüzünü ona da yansıtır. Naime Hanım'ın vaktinin çoğunu geçirdiği bir yaşam alanı olarak evin bir bölümü olan mutfak da Semiramis'in annesi Nezihe Hanım'la birbirlerini tanımak için zaman geçirdikleri mekânlar arasında yer alır. Mutfak bizim kültürümüzde oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yemek kültürünün önemli olduğu toplumumuzda kadınlar için hayati bir fonksiyona sahiptir. Burada yapılan sohbetlerin de evin sıcaklığını yansıtması bakımından ayrı bir önemi vardır.

"Kenan'la Semiramis çalışırken bunlar mutfaktaki ufak masaya oturup sohbeti koyulaştırdı. Daha doğrusu Nezihe anlatıyor, Naime dinliyordu. Kek yiyip çay içtiler" (s.29).

Mutlu giden bir evliliğin ardından Semiramis'in şöhret hayatına kendisini kaptırması sonucu ailesini unutması ve bununla birlikte evini de terk etmesi yuvasının yıkılmasına sebep olur. Çünkü ev, aile ile bütünleşen bir mekândır. Evi terk etmek bir anlamda aileyi de terk etmek ve onunla bağlarını koparmak anlamına gelir. Şöhret ve paranın bir aileyi derbeder etmesi, şan ve şöhretin karı-koca arasındaki aşkı sonlandırması Kutlu'nun gözünden bir assolist örneğiyle hikâyede verilmektedir.

Kenan, Semiramis'in ona boşanma davası açmasının ardından evine kapanır. Evi onun hüznüne, dertlerine ortak olmuştur. Kenan, ayrılığın acısını ancak evine kapanarak hafifletecektir. Ev, bu sebeple acıları sağaltıcı fonksiyona sahiptir. Yaşadığı sıkıntıları aşmak için tekkeye gidip ibadet etmesi de dini vecibelerin insan ruhunu teskin edici özelliğine dikkat çekmektedir.

> "Boşanmayı kabul etti. Avukatla patrona haber gönderip bir hafta izin aldı. O bir hafta evden çıkmadı. Naime Hanım oğluna bir hasta gibi baktı. Kenan, artık yürüyen, konuşan oğlu ile meşgul oldu. Çocuk ona ilaç gibi geldi. Semiramis'e duyduğu aşk, yerini evlat sevgisine bırakmıştı. Ferahladı. Travmayı atlattı. Bir iki kez anasıyla tekkeye gitti. Namaz kıldı, dua etti" (Kutlu, 2015a, 48).

Ev, kimi zaman hüznün, dertlerin paylaşıldığı kimi zaman da neşe ve mutluluğun şahidi olan mekânlardandır. Kişi mutluluklarını paylaştığı kadar hüznünü de evinde yaşayacaktır. Bu sebeple evin mahrem olma özelliği ile karşılaşırız. Eşyalar ve nesneler geçip giden zamanın tanığıdırlar ve insanın hafızasından silinen, insanın geçmişte yaşadığı pek çok olay eşyalar vasıtasıyla zihinde çağrıştırılır. Kenan için de bir sokak kimi zaman pek çok anıyı beraberinde hatırına getirir. Semiramis'le yaşadığı pek çok hatırayı kuşlarla, çocuklarla ve Haliç'le özdeşleştirir. Hepsi onun için anılarının canlandığı, ona Semiramis'le geçen mutlu mesut günlerini anımsatan anı bellekleridir.

"Kolaydı sanki. O kadar hatırayı ne yapacağız. Her şarkı onu hatırlatıyor. Her çiçek, her çocuk, her bulut, her kuş. Haliç kıyısına inemiyor" (s.49).

Kenan annesinin vefatını evine giderken gördüğü kalabalık karşısında öğrenir. Zamanının çoğunu evinin mutfağında geçiren annesi, ölümüyle de bu mutfakta karşılaşır. Gün görmemiş bir kadın olan Naime Hanım'ın hayatı da ocaktan indirdiği tarhana çorbasının elinden düşerek etrafa saçılmasıyla hazin bir sona ulaşır.

> "Bir gün Kenan sanki içine doğmuş gibi meyhaneye değil eve gitti. Evin önünde bir kalabalık. O ân içinde bir tel koptu. Bir şarkı çıkıverdi: 'Görmedim ömrümün âsude geçen bir demini'. Annem mi, oğlum mu, diye endişelendi. Feleğin oku Naime Hanım'a isabet etmiş. Tarhana çorbasını ocaktan indirirken aniden düşüvermiş, tencere bir yana kendi bir yana. Sadullah içeride kediyle oynuyormuş. Gelen bir komşu açık kapıdan girince mesele anlaşılmış" (s.53).

Annesinin ölümü ve Semiramis'in kendisini terk etmesiyle Kenan, İstanbul'u bırakarak İzmir'e gitmeye karar verir ve eşiyle birlikte yaşadıkları eve son kez girdiğinde geçmişiyle yüzleşir. Evi onun anılarının âdeta belleği konumundadır. Pek çok yaşanmışlığa şahit olmuş, hüznü de sevinci de paylaştığı bir mekân olmuştur. Kenan için bu evi bırakıp gitmek aynı zamanda geçmişini de terk etmek anlamına gelir. Yıllarca özlemini kurduğu sıcak bir yuvaya sahip olduktan sonra bir anda yuvası dağılan ve annesinin ölümüyle de kendisi için değerini kaybetmiş olan bu eve girmek Kenan'a ağır gelir.

> "En zoru eve girmek oldu. Her yan hatıra, her yer ses, her taraf görüntü. Bir gece evde yattı. Pikaba Tanburî Cemil'in saz eserlerinden birini koydu. Kim bilir kaç saat dinledi. Uyumuş. Yoğurtçunun sesi ile uyandı. Kumrular-martılar, Haliç vapurlarının boğuk sesli düdüğü…Gariptir, verilmiş bir kararın etkisiyle olsa gerek, kendini dinç ve güçlü hissediyordu. Askere giderken aldığı, artık eğilip bükülmüş bavula kendi eşyalarını koydu. Annesinin tesbihini. Alyansını hâlâ taşıdığına şaştı. Çıkarıp yelek cebine koydu. Onun yerine babasının şövalye yüzüğünü taktı. Bir de sırt çantası. Ona oğlunun çamaşırlarını, topacını, resim yaptığı defteri koydu. Elbette kutusunda kemanı. Evi bir baştan bir başa dolaştı. Her odanın kokusunu içine çekti" (s.55).

Kenan'ın annesinin tespihini, alyansını, babasının yüzüğünü eline aldığında bu eşyaların onun muhayyilesinde uyandırdığı çağrışımlar oldukça önemlidir. Anne ve babasından yadigâr kalan bu eşyalar Kenan'a onları hatırlatır. Evin bir bölümü olan oda da Semiramis'le yaşadığı o mutlu günlerin bir hatırası olarak zamanın sessiz tanığıdır. Kenan, evinden ayrılırken bu odaların kokusunu içine çekerek geçmişine veda eder. Hikâyede geçen bir diğer mekân olan Kenan'ın ablasının evi ise tam bir kalabalık aile hayatını yansıtmaktadır. Yazarın *kalabalık kokmak* ifadesi bu evde yaşayan canlı bir aile hayatının var olduğunun göstergesidir."Yemek, çamaşır, deterjan, bulaşık, kalabalık kokan evden çıktı"(s.55).

Evin hikâyede üstlendiği bir diğer fonksiyon ise pavyonlara düşmüş bir kadının kendisini kurtardığı mekânlardan biri olmasıdır. Mehtap'ın pavyonları bırakıp yerleştiği bahçeli ev, onun sığınağı, kurtuluşu olmuştur. Mehtap, yıllarca duyduğu sıcak yuva özlemini bu bahçeli evde gidermeye çalışır. Ev, yıllarca nâmahrem bir ortamda, uygunsuz şekilde çalışan bir pavyon kadını için mahrem bir yaşam alanı kurmasına olanak vermesi açısından önemlidir.

> "-Mehtap'a dedim ki, pavyonun sonu çöplük. Biraz paran var mı, dedim. Var dedi, ama az. Tutarını söyledi, iyi dedim. On altı odalı bir ahşap ev aldım. Sahibi oda oda kiraya veriyormuş zaten. İnşaat izni yok. Böyle evler ya yıkılır ya yakılır.
> -Doğru.
> -Evi aldık. Kız bu âlemden elini-eteğini çekti. Paranın pınarı kuruyunca etrafındaki pis herifler kayboldu. Patronun avukatı ahbabımdır. Onun sayesinde evdeki kiracıları attık. Evi şöyle bir elden geçirdik, çiçek gibi oldu. Bahçesi de var ha" (s.59).

Hikâyede Kenan'ın oğlu Sadullah'ın yıllar sonra annesi Semiramis'le karşılaşması ve Semiramis'in evladının karşısına çıkacak yüzü olmadığı için tekrar ortalardan kaybolması, bunun üzerine oğlunu bir daha bulamaması onun evine kapanmasına sebep olur. Ev, yine ruhi anlamda bir sığınak işlevi görür. Görüldüğü gibi ev, insanın kötü zamanlarında ona yoldaş olduğu, sıkıntılarını, dertlerini paylaştığı ve acısını yaşadığı mekândır.

"Patrondan üç gün izin istedi. Evine kapanıp doya doya ağlayacak, avucunun içinden uçup giden evladına yanacaktı" (s.148).

Mustafa Kutlu'nun son kitabı olan *Hesap Günü*'nde yazar daha önceki hikâyelerinden oldukça farklı bir karakterle okuyucunun karşısına çıkar. Bir Osmanlı Paşasının torunu olan beyaz Türklerden Ârif Bedir Bey'in iniş çıkışlarla dolu hayatının bir musalla taşında sonlandığı hikâyede Kutlu, diğer hikâyelerinden farklı olarak fantastik öğeler kullanır. "Küçük kıyamet" ini yaşayan Bedir Bey'in musalla taşında beklerken cenazesine gelenlerle arasında geçen diyaloglar insanın bu dünyada yaşadığı hayatın bir hesaplaşması olarak karşımıza çıkar. Yazar bu vesileyle okurlarına ölmeden önce dünya hayatının bir muhasebesini yapmaları gerektiğini, Bedir Bey'in musalla taşındaki diyaloglarıyla sezdirmeye çalışır. Hikâyedeki mekânlardan biri Bedir'in annesi Melek'in hayatının büyük bir kısmının geçtiği eski konak evdir. Melek Hanım'a yardımcı olmak amacıyla Emine adında bir kız eve alınır. Emine bu konakta küçüklükten itibaren yetişmiş ve evin bir kızı olmuştur. Bir Osmanlı paşasının torunu olan Bedir Bey'in çocukluğu da işte böyle bir konakta

geçer. Osmanlı İmparatorluğu döneminde fiziki olarak büyük, debdebeli, zengin ve asil ailelerin oturduğu evlere *konak* adı verilirdi (Dere, 2015, 13).

> "Kızın anası Melek rahat etsin diye uzak akrabalardan Emine diye kimsesiz bir kız bulmuş. Becerikli, akıllı, ahlaklı bir çocuk. Konağa almış evlat gibi yetiştirmişler. Emine zamanla evin direği olmuş, alış-verişten yemeğe her işin hakkından gelirmiş. Gerçekten de Melek Emine sayesinde çok rahat etmiş; öyle ki elini sıcak sudan soğuk suya sokmamış. Anca kısmeti çıkmamış, bir ara bir yaşlı adam talip olmuş, Emine de ona varmamış" (Kutlu, 2015b, 12).

3.1.1.1. Evi Kaybetmek

Birey için evin ya da ailenin kaybı, insanın kendi etrafında oluşturmaya çalıştığı bir dünyanın kaybı demektir. Bireyin evini kaybetmesi, onun etrafındaki koruma duvarını yıkması anlamına gelir. Evini kaybeden kişi, etrafındaki koruma kalesini yıkarak dış dünyaya karşı savunmasız hâle gelir. Dışarıdan gelebilecek her türlü tehlikeye karşı inşa edilen evin elden çıkması insan için ciddi bir tehlike arz eder (Demir, 2011, 41).

İnsan kendine ait eve sahip olduğu müddetçe bu dünyada bir aidiyete sahiptir. Evini kaybeden, evini terk eden kişi her şeyini kaybetmiş sayılır. Çünkü evle beraber onun içindeki maddi ve manevi bağlarla da bir kopuş yaşanır. Ev, bir anlamda dış dünyaya karşı güvenliğimiz, huzurumuz ve sığındığımız limanımızdır. Dışarıdan gelebilecek her türlü tehlikelere, tehditlere karşı hem fiziki hem de manevi anlamda bir zırh gibi insanı koruyan ev, onun kaybedilişiyle birlikte bu koruma vazifesini de yitirir. Ev genel başlığı altında bir alt başlık olarak yer verdiğimiz *evi kaybetmek* isimli bölüm, evi terk etmekle eş anlama gelmektedir. Evini kaybeden insan ya gerçekten evini terk ederek ya da ailesini kaybederek onunla aynı anlamı karşılayan evini de yitirecektir. Okuduğumuz hikâyeleri bu açıdan yorumlamak yerinde olacaktır.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde "evi kaybetmek" aynı zamanda evle özdeşleşen aileyi kaybetmek anlamına gelir. Evini belirli sebeplerden dolayı terk eden insanlar bu evde yaşayan ailelerini de terk etmiş olurlar. Kutlu'nun hikâyelerinde bir eve dolayısıyla da aileye sahip olmanın özgürlüğünü kısıtladığına inanan kadın kahramanlar çözümü evlerini terk etmekte bulurlar. Kimi zaman da

ailesi tarafından istenmeyen ve bu sebeple de evini kaybeden kahramanlara rastlarız. Belirli arayışlar içerisine giren kahramanlar da evlerini terk ederek ait oldukları dünyadan kurtulacaklarına inanırlar.

Ortadaki Adam adlı eserin *Hüseyin* adıyla oluşturulan kısa hikâyesinde kahramanımız Hüseyin, şehirdeki insanların kendisine karşı olumsuz tutumlarından ve yaşadığı kötü tecrübelerden dolayı köyüne, ailesinin yanına gitmeye karar verir. Ancak ailesinin de kendisine şehirdekilerin yaftaladığı deli lakabından dolayı sırtını dönmesi üzerine köyünü, baba evini terk etmeye karar verir. Evini terk eden Hüseyin evini ve ailesini de kaybeder. Kendisinin tek sığınağı olan evi ve ailesinin ona sırtını dönmesiyle birlikte Hüseyin karanlığa karışarak, yalnızlığına gömülecektir.

> "Ve Hüseyin bir gece, sessizce yatağından kalktı, elbisesini giyindi, kapıdan süzüldü. Karyolada horultular içinde göğsü bağrı açık yatan babasına son bir bakış fırlatarak evinden çıktı. Çisil çisil yağan yağmura gözlerinden birkaç damla yaş ilave ederek karanlığa karıştı" (Kutlu, 1970, 140).

Yoksulluk İçimizde de aynı sosyal sınıfa ait olan, kültürel açıdan birbirlerine benzer hayatlar yaşayan Süheylâ ve Engin'in karmaşık, heyecansız ancak bir arayış içerisinde kendini bulmaya çalışan hayatları anlatılır. Etrafında gördüğü ve yaşamış olduğu hayattan bıkan Süheylâ, bu hayattan uzaklaşmasının, ancak evinden ayrılmakla mümkün olacağını düşünür. Çünkü onun hayattaki beklentileri farklılaşmıştır. Süheylâ, Tanzimat döneminden itibaren modern insanın içine düşmüş olduğu ikilemi yansıtan bir karakter olması bakımından oldukça önemlidir. Yaşadığı hayat ve olması gereken hayat arasında bocalayan Süheylâ, bu hayattan kurtuluşunun –her ne kadar terk edemese bile- evini terk etmesiyle mümkün olacağını düşünür. Hikâyenin bu kısımlarında yazar devreye girer. Çok açık bir şekilde olmasa da Süheylâ'ya bir nevi yol gösterici misyonu üstlenmiştir. Bunu da yazar kendisi hikâyeye müdahil olarak Süheylâ'yla geçen diyaloglarında şu şekilde ifade eder:

> "-Biliyor musun, dedi Süheylâ, bazan çıkıp gitmek istiyorum. Nereye dedim! Bilmem işte dedi. Buralardan uzaklaşmak, bu evden bu ortamdan. İşinden, çevrenden, ailenden kopmak gibi mi, dedim? Heyecanlandı. Evet, evet dedi. İlave ettim. Bir başka dünyaya gider gibi mi, dedim? Şaşırdı, ah, tabii işte öyle dedi. Çok güzel bu duygu dedim. Gözlerini iri iri açmıştı. Güzel gözleri vardı. Koyu yeşil, hareli. Ama mümkün mü?" (Kutlu, 2009d, 28)

Yazar, Süheylâ'ya bambaşka bir dünyanın kapısını aralamak ister. Onu bu âlemden uzaklaştıracağı, uhrevi bir dünyanın tasavvurunu muhayyilesinde canlandırmaya çalışır. Kutlu, kendi düşüncelerini Süheylâ ile olan diyaloglarının

arasına sıkıştırır. Bu noktada günümüz modern insanının pek çok problemini de ifade etme imkânı bulur.

> "Ona bir kapı, bir pencere açmalıyım. Ne çocukluğunda ne etrafında yani mahallesinde, okulunda, kentinde sonra işinde arkadaşlarında görmediği öğrenmediği bir ufuk. Benliğini kuşatan o yapış yapış hâleyi bir yerinden delmeliyim. İşin, elbisenin, yemenin, içmenin, ağaçların, yolların, annesinin, hatta rahmetli babasının Engin'lerin bir başka muhtevaya bürüneceği, rüyaların bile değişeceği kara-kuru ancak fevkalade zengin kızların durup dururken tercih edilemeyeceği bir dünyanın penceresini. Terliyorum" (Kutlu, 2009d, 29).

Süheyla istifa dilekçesini vererek bırakıp gitmek istediği bir dünyadan ayrılmak için ilk adımı atar. Süheyla'nın istifası sadece iş anlamında yapılan bir istifa değil ait olduğu belli bir dünya görüşünden de istifa etme anlamına gelir. Engin'in onu terk etmesinin de bu durumun ortaya çıkmasında etkisi vardır. Bu terk ediş Süheyla'nın manevi bir arayış içerisine girmesine neden olur. Bulunduğu mekânı terk ederek Süheyla, bir anlamda manada yoğunlaşacaktır.

> "Bir dünyadan vazgeçiyordu. Elinde istifa dilekçesi, kalbi küt küt- aslında verilmiş, daha önceden içe sindirilmiş bir kararın uygulanmasında idi- bu küt kütler de neyin nesiydi. Mani olamıyordu işte. Böyleydi müdürün odasına girdiğinde bir dünyadan vazgeçtiğinin şuurunda değildi…Hiçbir şey söyleyecek halde değildi. Dilekçeyi müdür beyin önüne bıraktı" (s.43).

Süheyla'nın işten istifa etmesinin ardından evini daha doğrusu odasını kaplayan sükût onun ruh hâlini de yansıtır niteliktedir.

> "Sonra gece yavaşça gelip odayı kapladı. Sobanın açık ağzından, o küçücük delikten kızıl bir ışık sızdı. Okumaya çalıştığı kitabın harfleri görünmez oldu. Benzer şekilde sürüp giden –tam böyle düşündüğü sırada, yani sürüp giden dediği anda hiç de sürüp gitmediği, aksine tıkanık olduğu karşı tezi kendini gösteriyor- hayatının da görünmez olduğunu kavradı. Süet çizmeleri, şampuanları, daktilo kursundan aldığı diploma, biraz İngilizcesi, kalınlaştırılınca Elizabeth Taylor'unkine benzediği söylenilen kaşları, kartpostal koleksiyonu, taksitle aldığı kürk, daha doğrusu Engin, pek tabii bunları bir bir sayıp dökmekte ne mâna var, işte Engin'le oluşan dünyası kayboldu birden. Tıpkı şu sönen gölgelenen oda gibi. Ne geçmişi kaldı ne geleceği" (s.43-44).

Mustafa Kutlu, bu hikâyede her insanın birilerinin kuşatması altında olduğunu, insanların belli mekânlara, belli insanlara bağlı kalarak sınırlandırıldığını, aslında her insanın kendi içerisinde ayrı bir âlem olduğunu ifade eder. Süheyla kendisini sınırlayan, bağımlı olduğu mekânları terk ederek özgürlüğüne kavuşacaktır. İnsanların hayatta özgürlüğüne kavuşamamasının en büyük sebepleri arasında zamana, mekâna, eşyaya, nesnelere olan bağlılığı yer alır. Bu bağlılık zamanla bir bağımlılığa dönüşür. Yaşadığı mekânı terk etmekte zorlanan insan özgürlüğünü kendisi kısıtlar hâle gelir. Belki de bütün mesele insanın bir yere aidiyet kurmadan, ait olmadığımız bir dünyada kendisini maddede değil, manada anlamlı kılmak

istemesinden kaynaklanır. İnsan bu geçici heveslerin hüküm sürdüğü, sözcük anlamı itibariyle dûn=alçak kökünden gelen dünyaya ait olmadan, bu dünyaya kendisini kaptırmadan yaşamayı bilmelidir. Her şeyin geçici olduğu bir dünyada mekânlar da kalıcı değildir. İnsanın gerçek mekânı öldükten sonra gideceği ahiret yurdudur. Bu nazarla ele alındığında dünyadaki mekân kavramı da bir aidiyet vasfını yüklenmekten uzak görünür.

> "Hepimiz bir kuşatmadayız. İliklerimize kadar ıslanmışız. Bir başka Süheylâ bir başka dünya demektir. Öyle, amenna. Gel gör ki acizlik elveriyor, birden tenhalık basıyor. İçimizin mikropları içimize bir aykırı çöp uzanmaya görsün, hep birden o çılgın danslarına başlıyorlar. Şerha şerha yararak kalbimizi, yeniden ve bir daha ebedi uykusuna, sevgili gafletine terk ediyorlar. Hakikate yeniden ve bir ilahi vesile, bir lütuf ile tutununcaya kadar" (s.59).

Hikâyede çocukluğunun geçtiği kasabaya yıllar sonra gelen Engin, burada yaşanan değişimleri gözlemledikten sonra kasabayı terk eder. Kasaba onun bir zamanlar yaşadığı mutlu yuvası olduğu için kasabayı terk etmek evini de terk etmek anlamına gelir. Şehirleşme ve modernleşmeyle başlayan değişim kasabaları da esir almıştır. Ancak gördüğü bu değişim Engin'i hayal kırıklığına bile uğratmaz. Modernleşme ve sanayileşme ile beraber kâinatın da dengesi bozulmuştur ve günümüz insanı için bu durum yadırgatıcı değildir. Bunu sükût-ı hayâle uğramayan bir Engin örneğinde görebiliriz.

"O gece bavulunu topluyor. Bir an önce, bu 'şehirleşmeye' çabalayan kasabayı terk etmeli. Parlak mavi bir gök, çiçek açmış bir badem dalı ve çıngıraklı bir fayton aramıştı. Hayır, hiç de sükût-ı hayâle uğramış değil" (s.96).

Hikâyede, Engin de Süheylâ gibi yaşadığı değişimden sonra bulunduğu mekândan başka bir mekânı arzular. Tıpkı yaşayan canlılar gibi mekânlar da değişir. Bu sebeple mekânlar da insanların kalıcı hafızası olmaktan çıkar. Değişimin teslim almadığı mekânlar olduğu gibi büyük bir değişim ve dönüşüme uğrayan mekânlarda mazisini yitirerek özünden uzaklaşırlar.

"Bir başka mekânı ve bir başka zamanı arzulamıştı. Ama sokaklar ve ağaçlar da insanlar gibi yaşlanıp ölüyorlar." (s.96)

Bir dönemin dava sahibi gençlerinin mücadelelerini anlatan *Ya Tahammül Ya Sefer*'de hikâye kahramanımız İlhan, ailesinin yaşadığı ancak kendisinin benimsemediği hayattan bıkmıştır, bu sebeple evinden ayrılarak bir öğrenci yurdunda

kalmaya karar verir. Evini aynı zamanda ailesini de kaybeden İlhan, bu yurtta yalnızlığını iyiden iyiye hissetse de ait olmak istemediği ortamdan ve dünyadan uzaklaşmıştır.

> "Veysel'le yurdun büyük kapısından girdiğimizde vakit gece yarısına yaklaşıyordu. Medresenin hücreleri önünde, alçak iskemlelere oturmuş konuşanlar vardı. Tek tük ışık. Biri yanımızdan geçti. Veysel'e selam verdi. Yürüyüp Veysel'in kaldığı odaya girdik.
> -İlhan, iktisatta profesör Âsım Bey'in oğlu.
> Nedense hoşlanmadılar benden. Benden hoşlanmayacaklarına kendimi şartlamıştım belki. İnsanları yüzlerinden okumaya bayılıyorum. Veysel gibi bakmadılar. Bir şey söylemediler. Yok aslında söylediler tabii. Hoşgeldin dediler, yer gösterdiler, çay içiyorlardı, ikram ettiler. Ranzalardan birinin kıyıcığına iliştim. Çay bardağına sarıldım, onun sıcaklığına. Sigara bile istedim" (Kutlu, 1999, 57).

Köyden kente göç olgusu üzerine kurgulanmış bir hikâye olan *Beyhude Ömrüm'*de insanlar köylerini terk ederek bir nevi evlerini de terk etmiş, kaybetmiş olurlar. Köylerin eski kıymet-i harbiyesi kalmamıştır artık. Köyünü terk eden insanlar anılarını, geçmişlerini de arkalarında bırakacaklardır. Bu basit bir köyden kente göç meselesi değildir. Bir yaşamın geride bırakılıp yeni bir hayatın başlamasıdır. İnsanın tabii olanı ardında bırakıp yapay olan bir dünyaya kapılarını açmasıdır. Bu durum sosyal bir vaka olarak Kutlu'nun eserlerindeki yerini alır.

> "Büyü bozulmuştu. Artık boz sakallı çayır kuşunun sesi toprağın kokusuna karışmıyordu. Zaten boz sakallı çayır kuşu ile ardıç kuşunun seslerinin birbirinden ayırt edilmesiyle de kimse ilgilenmiyordu. Rüzgârın ne yandan eseceği önemini kaybetmiş, Mart dokuzu ile April beşi beklenmez olmuştu. Haliyle turnaların bölük bölük geçmesine aldıran olmuyor, kimseler dağlardan şifa otu toplamıyordu. Dolunay tepelerin ardından bir büyük bakır sini gibi ağır ağır yükseldiğinde aya bakıp yürek çarpıntıları ile dilek dileyen genç kızların kökü kesilmişti. Gece lacivert harmanisini köyün üzerine örtüp ses-soluk kesildiğinde ninesinin kucağına sokularak 'Nine bana masal anlat' diyecek torunlar nerelere savuşmuştu. Kadınlar toplanıp buğday kaynattıklarında hep bir ağızdan türkü çığırmıyor; ne erişte kesene, ne tarhana dökene rastlanıyordu. Kalmışsa kenarda köşede böyle birkaç kişi, onların da yüzü asıktı. İnsanlar sevincini kaybetmişti sanki. Hemen her iş sanki cebrî yapılıyor, sanki angaryaya dönüşüyor; yapana bir şevk vermediği gibi neticesinde de bir bereket görülmüyordu. Kimse bir baş soğanın kıymetini bilmiyordu. İnsanlar ne ölene eskisi gibi üzülüyor, ne doğana eskisi gibi seviniyordu. Hasretin de gurbetin de tadı kaçmıştı. Yıllardır sürülmediği için boza yatan tarlaları çalı-diken kaplamış, toprak küsmüş, börtü-böcek dahi göçünü yükleyip gitmişti" (Kutlu, 2010b, 136-137).

Köyün son durumu içler acısıdır. Terk edilmiş, kendi hâline bırakılmış bir köy tasviriyle karşı karşıya kalırız. Yazar bu durumu "sanki köye lanet edilmişti" şeklinde yorumlamaktadır. Gidenler, köyü terk edenler, söz verip de başka bahara kalanlar köyün yalnızlığını iyiden iyiye hissettirirler. Kutlu'nun bu hikâyesi sosyolojik tahlil açısından oldukça önemlidir. Türkiye'de 1950'li yılların başından itibaren ortaya çıkan köyden kente göç vakası, kentteki yaşamın zorlukları bu hikâyede çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilir.

> "Köpekler bile bu sahipsiz viraneleri terk etmişti. Harmanları yabani otlar sarmış, eşek dikeninden görünmez olmuştu. Yaz geceleri lüks lambası ışığında, türküler halaylar çekilerek buğday savurduğumuz harmanlar. Düğünlerde bar tutup, davul-zurna çaldığımız harmanlar. Lanet edilmişti sanki. Sanki köyün üzerinde vebanın kara eli dolaşmıştı. Ara sıra bir kapı gıcırtısı duyulur, bir ihtiyar iki büklüm eyvana çıkar, titrek adımlarla sekiye ulaşıp çöker, boş gözlerle ufuklara bakar. Yağmur mu yağacak? Fark etmez. Mevsimler unutulmuştur artık" (s.206).

Kutlu'nun hikâyelerinin dikkati çeken önemli noktalarından birisi modernizm sonrası köyden kente göçün yoğunlaşmasını konu edinmesidir. Anılarını ve geçmişini ardında bırakarak daha iyiye, daha rahat bir yaşama kavuşmak isteyen insanın uzun ve sıkıntılı bir sergüzeştidir göç. Şehir, tüm cazibesiyle taşraya kucağını açarken hayallerinin peşinden koşan insanlar İstanbul'a ya da diğer büyük şehirlere akın etmişlerdir. Taşrayı bırakıp şehirlere yerleşmek fiziksel anlamda sadece bir mekânı terk etmek değil, aynı zamanda maziyi, geçmişi de terk etmek anlamına gelir. Bu terk ediş süreci nesneler belleği olan toprağın ve kendilik değerlerini kurgulamada insanı insan yapan evin geride bırakılması anlamını taşır (Kanter, 2012, 281). Hikâyede Yadigâr'ın bahçesi, metaforik bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Ömrünü bir bahçe kurmak için harcayan hikâye kahramanımızın tüm emekleri beyhudedir. Bir ömrü sonunda kıymet görmeyecek, terk edip gidilecek bir bahçe yapmak için tüketmiştir. Ancak kahramanımız ve onun bu bahçeyi kurmak için verdiği uğraşı modernleşme, sanayileşmeyle birlikte değişen dünyaya karşı verilmiş bir savaştır. Yazar bu bahçeyi kurmakta ısrar eden kahramanı bir direnişin temsilcisi olarak görür. Değişime karşı özünü yitirmemenin direnişidir.

> "Gidin bakalım. Her güz kurulur bu kervan. Köy kendini geçindiremiyor. Gurbetin geliri olmasa halimiz harap. Güzün gidecek, bahara yonca biçiminde dönecekler. Bazıları artık dönmüyor. İstanbul gurbetinde yerleşip kalanlar var. Köyün nüfusu gide gide azalıyor. Onlar da orada bir bahçe kurmaya gidiyorlar. İnsanoğlu dünyaya niçin gelir? Herhalde bir bahçe kurmaya gelir. Bu düşünce ile gülümsüyorum. Dünya dediğimiz de bir gurbet değil mi?" (s.72-73)

Köydeki evlerin boşaltılması aynı zamanda köyün boşaltılması anlamına gelir. Bu da evi terk etmenin bir örneğidir. Geçim için ailelerini, yurtlarını terk edip gurbete giden insanların zorluklarla dolu yaşam mücadelelerine şahit oluruz bu hikâyede. Bu insanların kaderi zaten gurbette oldukları bir dünyada yeniden gurbeti yaşamaktır.

Mavi Kuş adlı eserle aynı adı taşıyan otobüste geçen olayların anlatıldığı hikâyede hükûmet tabibi olan yolculardan biri Murat öğretmenle dertleşir ve eşini, evini kitaplar yüzünden terk etme hikâyesini anlatır. Eşinin kendisi ve kitapları

arasında tercih yapmasını istemesi üzerine kitaplarını tercih eden doktorun evini kaybetme pahasına da olsa kitaplarını, kitaplarla örülü yaşantısını kaybetmemesinin hikâyesini okuruz.

> "Sonra kötü bir kararla; isabetsiz, ahmakça bir kararla eve döndüm. Telefon edip bir kamyon, birkaç işçi çağırdım. Kitapları yüklettim. Yüklettim diyorsam şimdi bu kelime ağzımdan kolaycana çıkıyor. Aradan yıllar geçti. O zaman, yani işçiler her birinin edinme macerası ayrı olan kitapları, öyle koli koli götürürken etimden et kesiliyor, dünyanın en ağır işkencesi altında eziliyor, âdeta yok oluyordum. Karım bir tatsızlığa meydan vermemek için kaçmış, evin kendisine ait olan tek mekânına, yani mutfağa kapanmıştı. Taşınma işi bitti, ev âdeta bomboş kaldı. Bavulumu topladım, giyindim, mutfak kapısını açtım. Orada bir tabureye oturmuş, sigara yakmış, ki nadiren içerdi, mahzun bir yüzle bana bakıyordu. Anlamıştı.
> -Ben gidiyorum dedim. Evin sana mübarek olsun, artık ferah ferah otursun. Sen kazandın dedim.
> Tuhaftır o da salakça bir soru sordu.
> -İyi ama sen niçin gidiyorsun, dedi.
> Böyle sorulara cevap vermek anlamsızdır. Kapıyı çektim çıktım" (Kutlu, 2007a, 93-94).

Üç hikâyeden oluşan *Chef* adlı eserin Arzu ismini taşıyan bölümünde hikâye kahramanımız Arzu, monoton hayatına bir canlılık getirmek ve hayatını anlamlı kılmak için bir güney kasabasına, üst kat komşusu Gülşen'in de etkisiyle evini terk edip gider. Ev, Arzu için her ne kadar önemli bir işleve sahip olsa da, o durağan hayatına bir canlılık getirmek ister. Bu uğurda eşini ve çocuğunu ardında bırakır. Evine bağlı klasik bir Türk kadını olan Arzu'nun yazar tarafından bilinçli bir şekilde karşısına çıkarılan kadın kahraman Gülşen'dir. Gülşen, günümüzün modern kadınını temsil eden karakterlerden birisidir. Hayatı boyunca bir aile kuramamış, özgürlüğüne düşkün, günü birlik yaşayan, havai bir karakter olarak karşımıza çıkan Gülşen için ev ve aile de pek bir anlam ifade etmez.

> "Sonunda sakinleşti, sadede geldi. 'Arzucum' dedi; 'Bizim bu gidişimizin modayla, güneye inmekle, alıp başını gitmekle falan alâkası yok. Biz oraya gitmemeye mecburuz, hatta mahkumuz. Burada geçirdiğimiz her gün hem boş, hem sıkıcı, hem ızdırap kaynağı, değil mi?' 'Öyle abla' diyorum içimi çekerek. 'Ha o zaman işte gidiyoruz demektir. Gideceğiz ve orada bir iş kuracağız. Gönül eğlendirmek değil bizimkisi, yaşadığımız hayata bir mâna katmak. Kendimizle barışmak. Üretken olmak. İşte falan, filan. Tamam mı?' 'Tamam abla' demişim. Sesimde tam bir teslimiyet. Gülşen Abla'nın içinde yüzdüğünü sandığı, oysa esasen akıntısına kapıldığı, kim bilir nerelere doğru giden o koca nehire ben de usulca kendimi bırakıverdim. Giderken Hüsnü'ye de Özgür'e de haber vermedim. Konuşmak mutlaka tartışma yaratacaktı. Bu tartışmaya ne niyetim ne de gücüm vardı. Sade bir mektup yazdım. O kadar" (Kutlu, 2009a, 135-136).

Arzu'nun evi kaybediş serüveninde evini bir yuva olarak görememesinin de etkisi vardır. İlgisiz bir eş ve haylaz bir çocuğa sahip olan Arzu, bu evde yalnızlığıyla baş başa kalır. Yaşadığı ev, aile sıcaklığının olduğu, ortak değerlerin paylaşıldığı bir mekân değildir.

> "Bizim ev de bir yuva. Lâkin karı ayrı, koca ayrı, çocuk ayrı telden çalıyor. Nasıl bir yuvaysa? Benim ömrüm –yani mânalı olarak yaşadığım saatler- bu mutfakta geçti. TRT-4 sürekli açık. Alaturka musiki, türküler, karnıbahar, kıyma, maydanoz, tel şehriye, tereyağı, bir tutam tuz. Saymakla bitmeyecek bir zenginlik. Bir atelye. Deneme-yanılma ile üretilen yeni yeni yemekler, pastalar, börekler. Fırından çıkan tepsinin buğusu, kokusu. Yıllardır özene-bezene yaptığım yemeklerin evimde kıymet-i harbiyesi yoktur. Adam bana 'mutfak kedisi' diyor yahu! Ben de komşulara yediriyorum, oh, hayrıma geçsin. Keki, kurabiyeyi daireye götürüyorum. Yani emekli olmadan önce. Emekli olduktan sonra büsbütün mutfağa kapandım. Söylemesi ayıp profesörü oldum bu işin. Mahzun bir profesör. Çoğu akşam kurduğum sofraya yalnız oturuyorum. . Gün ağır ağır perdelerini indiriyor. Sofraya kaskatı bir yalnızlık çörekleniyor. Küçük, yetim bir kız gibi içimi çekiyorum" (Kutlu, 2009a, 123-124).

Menekşeli Mektup kitabıyla aynı ismi taşıyan bir diğer bölümde hikâyenin esas kahramanı olan Postacı'nın başka birini seven karısının evini terk ettiğini görürüz. Gönlünde başka birisi varken bu yuvada mutlu olamamıştır Postacı'nın eşi. Bunun üzerine hikâye kahramanı kendisini evine kapatır ve yalnızlığıyla dolu dünyasına tekrar geri döner.

> "Leylakların açtığı mevsimdi. Tüm boğaz sırtları papatya kesmişti. Postacı elinde bir demet kır çiçeği ile kapısının zilini çaldı. Bekledi. Tuhaf. Kapı açılmadı. Bir daha çaldı, yine açılmadı. Tedirgin oldu, kalbi çarpmaya başladı. Sağına soluna bakındı. Sonra anahtarını çıkarıp kapıyı açtı, içeri girdi. Hayır komşuya falan gitmemiş. Hasta olup hastaneye düşmemiş. Bavulunu toplayıp gitmiş. Giderken adettir bir mektup falan bırakırlar, bu onu da bırakmamış. Peki nereye gitmiş? Kime gitmiş. Postacı bunu önemsemedi. Mühim olan gitmiş olması idi. Bu sebeple ne polise başvurdu, ne feryat etti. Acısını içine gömdü" (Kutlu, 2007b, 25).

Zehra'nın İstanbul'a gidişini ve oradan tekrar köyüne dönüşünü konu edinen hazin bir hikâye olan *Kapıları Açmak*'ta Zehra, Kemal tarafından zorla kaçırıldığı İstanbul'daki evini terk ederek, ailesinin yaşadığı bir anlamda gerçek yuvası olduğunu düşündüğü evine yani köyüne dönmeye karar verir. Çünkü; İstanbul onun için doğduğu büyüdüğü topraklardan ayrı kaldığı ve pek çok olumsuz hadiseyi yaşadığı bir şehir olarak yalnızlığının da arttığı bir mekân hâline gelmiştir. Zehra, aslında hiçbir zaman benimseyemediği, kendisini ait hissetmediği bu evi, şehri her zaman duyduğu ezan sesine bu sefer daha bir dikkat kesilerek, kötü hayatını da ardında bırakarak terk etmeye karar verir. Allah'a büyük bir teslimiyet duyan Zehra, yaşadığı zorlukların üstesinden ancak Allah'a duyduğu güvenle geleceğine inanır.

> "Kendisi yapayalnızdı. Yapayalnız kaldığı koca İstanbul'da ona yardım elini bir tek bu pavyon kızı uzatmıştı. Tam bu sırada ezanlar patladı. Birbirini takip ede ede semaya yükseldiler. Sanki onu kolundan tutup beraber götürüyorlardı. Bütün vücudu, bütün varlığı ile sarsılmaya başladı. Pencere önündeki koltuğa çökmeseydi, belki oracığa yıkılıp kalacaktı. Gözlerinden yağmur gibi yaşlar boşanıyordu. Ezanlar okundu, o ağladı. Ezanlar okundu, o ağladı. Ezanlar bitti, o da gözyaşlarını sildi. Sanki bütün kalbini, bütün ruhunu, bütün vücudunu, geçmişini yumuş-yıkamış yeniden doğmuş gibi oldu. Tövbe ede ede kesin kararını verdi. Gidecekti. Bu hayatı terkedecekti. Olmaz denilen işi olduracaktı. Allah var ve tek

> yardımcımız o. Allah bana yeter dedi. Dedikçe güçlendi. Damarlarında tembel tembel akan kan harekete geçti. Artık onu kimse durduramazdı. Ne Gül, ne de başkası" (Kutlu, 2010c, 10).

Zehra'yı zorla kaçırıp ona sahip olan Kemal ise evlendikten kısa bir süre sonra yaşadıkları evi terk eder. Kendisi ile normal bir evlilik hayatı yaşamayan Zehra'nın tavırları buna sebebiyet verir. Kemal sadece evini terk etmekle kalmaz, aynı zamanda ülkesini de bırakarak yurt dışına gitmeye karar verir.

> "Kemal sabah çıkıp akşam geliyordu. Televizyon seyrediyor, Zehra ile konuşmaya çalışıyor, bir netice alamayınca içiyor, sonra sızıp kalıyordu. Ardından bazı geceler artık gelmemeye başladı. Hatta birkaç gün ortalarda gözükmüyor, sonra saç-sakal bir karış çıkıp geliyordu. Ne Zehra bir şey soruyor, ne o bir şey anlatıyor. (s.74) Günler birbirini ısıra ısıra geçti. Kemal'in eve gidip-gelişleri azaldı. Sonunda bitti. Kemal görünmez olmuştu. Haberi Gül verdi. Kemal kaçmış. Muhtemelen yurt dışına gitmiş" (s.81).

Huzursuz Bacak'ta Kutlu, yurt dışında doktora yaptıktan sonra ülkesine dönen ve gördüğü değişim karşısında Huzursuz Bacak Sendromuna yakalanan Ömer Faruk'un hikâyesini anlatır. Ömer Faruk'un arkeoloji doçenti olan annesi Ferdâ, küçük yaştaki çocuklarını arkasında bırakarak evini terk eder. Bu durumun yaşanmasında Ferda'nın hiçbir şeye bağımlı olmak istemeyen özgün mizacının da etkisi vardır. Halbuki ev, insanın sığındığı, sevinçlerini, hüzünlerini paylaştığı, bir aile olmanın mutluluğunun yaşandığı mekânlardandır. Evini terk ederek daha özgür bir hayata sahip olacağını düşünen Ferda için ev, onun bu özgürlüğünü kısıtlayan bir mekân olarak karşımıza çıkar.

> "Bir mektup bırakıp gitmiş. Ne öncesi var, ne sonrası. Tartışma yok, kavga yok, karar yok. Mektupta şöyle diyor: 'Mutluyum diyemem, mutsuzum diyemem; senden, evden, çocuklardan şikâyet edemem. Hepinize minnettarım. Bütün kabahat (varsa eğer) bende. Benim ipe-sapa gelmeyen mizacımda. Ben ne evimin ne işimin kadını olabildim. Hayattan ne istediğimi bilmiyorum. Bir yere ve bir kimseye bağlanamadan serseri mayın gibi sürükleniyorum. Bu tatsız bir şey ama kabul ettim. Gidiyorum, bakalım hangi kayalığa çarpıp batacağım. Sizi ararım. Çocukları da. Ama görüşmeyelim, n'olur. Bu hem beni, hem sizi yorar, yaralar.' Gitti. Marmaris'in bir köyüne yerleşmiş. Bizi ara sıra arar, hal hatır sorardı" (Kutlu, 2009b, 68).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı, İstanbul'da yetişmiş, kitaplara oldukça meraklı, ciltçilikle uğraşan ve bir devlet dairesinde çalışan Tahir Sami Bey'in hayatını konu edinen bir hikâyedir. Zaman zaman Tahir Sami'nin tekziplerine de yer verilerek hikâyeye müdahale edilmesi Kutlu hikâyesinin alışılmışın dışında bir formata bürünmesine neden olur. Bu eserde Tahir Sami'nin ablası Nurhayat'ın kitaplarından rahatsızlık duyması sonucu, evini terk ederek çalıştığı devlet dairesine

kitaplarıyla beraber taşındığına şahit oluruz. Kitapları uğruna evini kaybetmeyi göze alır. Kitaplarla dolu dünyasını çok sevdiği yer olan çalıştığı devlet dairesine taşır.

> "Sami hemen ertesi gün Gümüş Kâğıtçılık'a çalışan iki kamyonla birkaç kâğıt hamalı alıp eve geldi. Kız kardeşlerinin şaşkın bakışları altında evdeki bütün dergi ve kitapları kamyona yükletti. Bu arada şahsi eşyalarını topladı, bavulunu hazırladı. Yükleme işi bitince kardeşlerinin karşısına geçti:
> -Haklısınız; bu kitap tutkusu ile sizi çok üzdüm. Ama işte bitti. Kitaplarımla beraber kendim de gidiyorum. Merak etmeyin, dairede kalacağım. Siz burada iki bacı güzel güzel oturun" (Kutlu, 2010d, 156).

Başkan Samet'in yeğeninin Tepeköy'e dayısının yanına gelmesiyle başlayan olaylar zincirinin anlatıldığı *Zafer Yahut Hiç*'te, Komiser Bulut'un eşi Dilber'in başına gelen elim kazadan sonra bir ayağı topal kalır. Kazanın ardından zorlu bir süreci getirmesi aileyi psikolojik bunalıma sürükler ve Bulut, eşi Dilber'den ayrılmaya karar verir. Bulut, bu sebepten dolayı bulunduğu yeri ve evini terk ederek Tepeköy'e yerleşir. Dilber alkolik bir insan hâline gelmiştir artık. Dilber de eşinin evi terk etmesinden sonra kendisine bir daire tutar ve o da yaşadığı evi terk eder.

> "Dilber artık bayağı alkolikti. Tedavi kâr etmedi. Ağız dalaşları, kavgalar, tatsızlık, ev cehenneme döndü. Küçük Kerem çok etkilendi bundan. Dilber bir gün Bulut'u karşısına alıp doğrudan 'Beni bırak' dedi. Bulut bir hafta Mecnun gibi dolaştı sokaklarda, bir çıkış yolu bulamadı. Oysa komiser olmuştu, mesleğinde önü açılmıştı. Davayı dilber açtı. İlk celsede boşandılar. Çocuk haliyle Bulut'a verildi. Boşanmakla iş bitmiyordu. Dilber kendine bir daire tutmuş, oraya taşınmıştı. Bulut el kadar çocukla yapayalnız kalmıştı"(Kutlu, 2010f, 107).

Hayata dair fark edemediğimiz güzelliklerin anlatıldığı, kıssadan hisse tadında kısa hikâyelerden oluşan *Hayat Güzeldir* adlı eserin *Allah Bes* hikâyesi kahramanımız Yaşar'ın karısının yaşadığı maddi sıkıntılardan dolayı evi terk etmesini konu edinir.

> "O gittikten sonra Yaşar eve girip kapıyı kapadı. Şuraya, buraya bıraktıkları paketlere baktı, sonra sedire uzandı. Biraz nefeslendi. Yan dönüp duvardaki aynaya daldı. Ayna ile çerçevenin arasına oğlu Ömer'in fotoğrafını sıkıştırmışlar. Afacan, mavi gözlerini parlatarak gülüyor. Dünya tatlısı. Gözü bir ara fotoğrafın yanına iliştirilen kâğıda takıldı. Bu ne? Bu kâğıt ne? Ne arıyor orada? İşkillendi. Kalkıp aynaya gitti, buruşuk kâğıt aldı. Üç satır yazı: 'Yaşar ben anneme gidiyom. Sakın beni arama. Bu son.' Kâğıt elinde öylece kaldı. Aynaya baktı. Çökmüş bir adam. Saç-sakal birbirine karışmış. Sonra döndü; odayı, koridoru, mutfağı dolduran poşetlere, torbalara, paketlere göz gezdirdi" (Kutlu, 2011a, 171).

Bu evi terk ediş hikâyesi eşinin daha sonra eve dönmesiyle sonuçlanacaktır.

Hakikati bulmak üzere "Aramakla bulunmaz, bulanlar ancak arayanlardır." düsturuyla yola çıkmış bir kadın kahramanın hayatının anlatıldığı, bir arayışın öyküsü olan *Nur*'da ise esere ismini veren kahramanımız Nur'un annesi Dilber

Hanım, doğum sırasında anne ve babasını bir trafik kazasında kaybeder ve bunun üzerine depresyona girer. Çocuğunu eşi İskender'e bırakarak Avrupa'ya yerleşen Dilber, bir Arap şeyhiyle evlenir. Yaşadığı ruhi bunalımdan sonra evine ve ailesine yabancılaşan Dilber, ailesini, yuvasını bir anlamda evini kaybeder.

> "İskender gidip cenazeleri getirdi, aile kabristanına defnedildiler. Dilber bu felaket ile doğumun sevinci arasında kalmış, depresyona girmişti. Çocuğu ancak bir hafta, on gün emzirdi. Sonra ona âdeta yabancılaştı. 'Kendimi toparlamam lazım' diyerek bavulunu toplayıp Avrupa'ya uçtu" (Kutlu, 2014a, 62).

Kemancı Kenan ve oğlu Sadullah'ın hayat hikâyelerinin anlatıldığı bir musiki havasında yazılan *Tirende Bir Keman* adlı eserde Kenan'ın âşık olduğu ve daha sonra da evleneceği Semiramis'in babası, onları terk edip Almanya'ya kaçmıştır. Başka bir kadının peşine düşerek ailesini terk etmiştir. Hikâyede bir diğer evi terk etme örneğini Kenan'ın eşi Semiramis'te görürüz. Semiramis, sahne dünyasına adım atınca evini unutur ve bu durumdan etkilenen Kenan da kendini meyhanelere atar. Semiramis, annesiyle beraber patronunun ona aldığı Bebek'teki dairede yaşamaya karar verir. Artık evine bile gitmeyen Semiramis eviyle birlikte evladını ve eşini de kaybeder. Şöhret ve paranın bir aileyi derbeder etmesi, karı-koca arasındaki aşkı sonlandırması Kutlu'nun gözünden bir assolist örneğiyle verilmektedir.

> "Bir süre sonra ana-kız eve gelmemeye başladı. Kenan anlamıştı ne olduğunu ama yine dayanamayıp araştırdı. Ali Rıza ana-kıza Bebek'te bir daire almış, dayayıp döşemiş, orada kalıyorlar. Hanımefendi'nin aklına eserse gelip oğlunu görüyor, biraz sevip gidiyor. Özel arabası, özel şoförü var artık. Ne yapsın köhne Cibali'yi. Kenan her akşam içiyor" (Kutlu, 2015a, 46).

Semiramis'in Cibali'deki ahşap evi terk edip, Bebek'te lüks bir daireye taşınmasını ve bu renkli hayatı seçmesini Kenan'ın kendi iç hesaplaşmasıyla yazar şu şekilde ifade eder:

> "Bir iki kez Bebek'e gitti. Ali Rıza'nın Semiramis'e aldığı daireye uzaktan baktı. Harika. Cibali'deki ahşap evden buraya gelmek. Kim istemez. Çok seven istemez. Elinin tersi ile iter. Söylemesi kolay. Malı, şöhreti, parayı elinin tersi ile itecek adam nerde? Kız haklı. O bir assolist artık. Röportajı Cibali'de mi verecek? O eğri büğrü sokaklarda, mezbeleler içinde fotoğraf mı çektirecek?" (s.51)

Semiramis'in evi terk etmesinin sebeplerinden birisi de bu yoksul semtten ve evden uzaklaşmak, yeni bir çevrede, daha iyi imkânlara sahip bir şekilde yaşamaktır.

Hikâyede evin kaybıyla ilgili bir başka bölüm de annesini kaybeden Kenan'ın bu acının üzerine evine gitmek istememesi ve kendisini sokaklara atmasıdır. Sokaklar bu kederli adamın sığınağı olur:

> "Kenan'la Sadullah birkaç gün ablasında kaldı. Kenan bir türlü eve gitmek istemiyor. Başsağlığına gelenleri bile mahalle kahvesinde kabul etti… Bir zaman kendini sokaklara vurdu. Berduş gibi parklarda, sur diplerinde yattı. Sarkis Usta gelip onu bulmasaydı, belki açlıktan belki kederden ölecekti" (s.53).

Kenan'ın evinin bulunduğu ve pek çok anısının geçtiği mekân olan İstanbul'u terk etmesi de bir nevi evini terk etmesi anlamına gelir. İstanbul, onun doğup büyüdüğü yer olması bakımından artık evi gibi olmuştur. Annesini kaybeden Kenan, bu evi artık sıcak bir yuva olarak göremez. Çünkü bir evi yuva hâline getiren unsurlar anne, baba, eş ve çocuklardır. Eşinin onu terk etmesi ve annesinin de vefatıyla Kenan için bu şehri terk edip başka şehre gitmekten başka çare yoktur. Kenan, İstanbul'dan ayrılırken bu şehre hüzünlü bir şekilde veda eder.

"Cibali'den çıkıncaya kadar ağlamamak için kendini zor tuttu. Elveda mesut günler" (s.56).

3.1.1.2. Eve Dönüş

Bir insanın başka bir şehre gitmesi, bulunduğu şehri terk etmesi geniş anlamlı düşünüldüğünde evi terk etmesi anlamına gelir. Burada ev kelimesiyle kast edilen dar anlamıyla ev, geniş anlamıyla vatan ve şehirdir. Yaşadığı evi ya da toprağı kaybeden insan için bu kayıp beraberinde pek çok şeyin yitimine sebep olduğu gibi eve dönüşle de pek çok kazanımı beraberinde getirir. Eve dönüş, insanın bir anlamda yurduna, vatanına, özüne dönüşüdür.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde eve dönüş, insanların doğup büyüdükleri vatanlarına, memleketlerine geri dönmesi anlamında ele alınmıştır. Kutlu'nun kahramanları yurt dışında eğitim aldıktan sonra ülkelerine dönen ve gördükleri değişim karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen kişilerdir. Aynı zamanda köyden kente göç olgusunun sıklıkla işlendiği hikâyelerde, yıllar önce köylerini terk edip şehirlere göçen insanların yıllar sonra tekrar köylerine dönmeleri de "Eve dönüş" başlığı altında incelenmiştir. *Yoksulluk İçimizde* hikâyesinde Engin'le buluştuğu zamanı hatırlayan Süheyla, eve dönmeyi düşünür ve bu eylemine bir anlam vermeye çalışır.

Daha sonra bir kuştan bahseder ve bu kuşun yuvasına dönmesini akşam saatlerinde evlerine dönmeye çalışan arabalara benzeterek anlam ilgisi kurmaya çalışır.

> "İskelede bir an gerçekten eve gidip gitmemeyi düşündü. Çevresinde hep işinden çıkıp giden insanlar vardı. Bu akşam saatlerinde eve dönmenin bir mânası, olmalıydı. Ev. Arabalar geçiyor. Yuvasına dönen bir kuş gibi. Çantası omuzundan sarkmış, saçları dağınık. Yuvasına dönen kuş. Engin ona çiçek getirmemişti. Besbelli kanarya da sevmiyordu. Kanlıca sırtlarında küçük bir ev. 'Sevgiler soyut değildir' demişti. Nasıl bir laf. Mavi mavi bakan gözlerine dalmıştı. Kelimeler, özgü mânalar" (Kutlu, 2009d, 23).

Hikâyede doğup büyüdüğü kasabaya dönerek geçmişini anımsayan Engin'in babasıyla eve dönüş yolunu tutmalarından söz edilir. Engin, eski günlerini mahallesini, babasıyla beraber işten sonra eve dönüş yolunu tutmalarını anımsar. Mahalle arkadaşlarının onunla alay ettikleri sesler hâlâ kulaklarındadır.

> "Mahalle çocuklarının ağzında sakız olmuş, bayram sabahlarının aydınlık göklerini bile kirleten o ses. Bütün çocukluğunu, delikanlılık günlerinin yakası açık gömleklerini, ıslak taralı saçlarını, iğreti pantolonlarını ve yarıyıl tatillerini karalayan. Bir iş bulunacak ve çalışılacak. Daha yedi yaşından başlanılacak. O tahta barakanın önünde, bir eski örsün üzerinde, hiç olmazsa kullanılmış eski ayakkabı çivileri, soğuktan kızarıp moraran küçük parmaklarla düzeltilerek yeniden kullanılır hale getirilecek. Sinema afişlerinin önünde fazla durulmayacak… Bir çift ikinci kalite somun alınacak ve babasının peşinde, üşümüş elleri pantolon ceplerinde ıslık bile çalınmadan akşam ezanının önü sıra eve dönülecek" (Kutlu, 2009d, 40).

Beyhude Ömrüm adlı eserde yıllar sonra baba ocağını görmeye gelen ve babasından yadigâr kalan konağa yerleşmeye karar veren Muhterem Bey, köyden şehre göç eden çoğunluğun aksine şehir hayatından bunalarak köye yerleşmiştir. Baba ocağına dönüş onun evine, özüne, tabii olana, geçmişine dönüşüdür aynı zamanda.

> "Muhterem Bey baba ocağını görmeye gelmiş. Sadece görmekle kalsa iyi. Bir-iki gece kalır, fotoğraf falan çeker, gider. Yoo.. Şehir hayatından bıkmış. Bu 'bıkmış' lafının altında neler gizlidir kimbilir. Köyün temiz havasını ciğerlerine çekecek, kekik kokulu rüzgârlı tepelerde çiçek toplayacak, temiz süt içip, köy yumurtası yiyecek, ömrünün kalan yıllarını sağlıklı bir ortamda kafa dinleyip gönlünce geçirecek. Muhterem Bey eve bayıldı. 'Bu dağların başında böyle bir mimari olsun pes doğrusu, harika' diye söylenip durdu. Bir o kadar da konağın büyük ölçüde; çökmüş, yıkılmış olmasına hayıflanıyordu. 'Hep bizim kabahatimiz' diye kendine yükleniyor; 'yahu insan dedelerinden kalan mirası –hani ne olursa olsun ister mülk, ister eşya, ister hatıra- bu kadar kolay gözden çıkarır mı' diye dertleniyordu. O hızla işe koyuldu" (Kutlu, 2010b, 186-187).

Kasaba hayatının anlatıldığı *Tufandan Önce* adlı hikâyeye konu olan Bakan'ın yıllar önce yaşadığı köyü, onun ait olduğu evi, yuvasıdır. Yıllar sonra köyüne gelerek evine dönüş yapan Bakan, gördüğü terk edilmişlik manzarası karşısında umutsuzluğa kapılır. Bakan'ın seneler önce bırakıp gittiği köyüne dönmesi ve oraya ait izlenimleri, Kutlu'nun cümleleriyle şu şekilde ifadesini bulur:

> "Bakan yeniden çıplak dağlara, kel tepelere dönüyor. Bir mısra kaldı içinde 'Beyhude seslenir beyhude çağlar.' Korkunç bir umutsuzluk. Umutsuzluk, çaresizlik, terk edilmişlik.Yazık şu memlekete, yazık. Ben de terk ettim onu. Terk ettim ama yine döndüm. Ne de olsa bu toprakların çocuğuyum. Akıp giden düşünceleri burada durdu. Şu küreselleşen dünyada 'bu toprakların çocuğu' sözüne acıyla gülümsedi" (Kutlu, 2008, 175).

*Menekşeli Mektup'*ta hikâyenin esas kahramanı olan Postacı, eşinin onu terk etmesiyle evine kapanır. Postacının İncilâ Hanım'ın evine sık uğramaya başladığı ve ona ilgi duymaya başladığı bir zamanda kaçan eski karısı tekrar çıkagelir. Eşinin eve dönüşü Postacı için sevinç ve mutluluğa sebep olur. Sevdiği adama kaçan ancak aradığı mutluluğu bir türlü bulamayan eski eşinin bu geri dönüşünü Postacı oldukça makul karşılayarak "alınyazım geri döndü ifadesini" kullanır.

> "El fenerini çıkarıp yüzüne tuttum. Aman Allahım! Bu yüz, bu yüz. Fındık burun, düğme dudaklar. Ama gözlerinin altı mosmor, ağzından kan sızmış. Fena halde dayak yemiş, yaralı. Ela gözleriyle yalvararak baktı, bir zaman sonra:
> -Kapına geldim, affet beni, diyebildi. Tutmasam düşecek.
> -Ne oldu sana böyle?
> Ses yok. Benimki de iş mi yani. O anda sesin-soluğun ne önemi var. Anahtarı çıkarıp kapıyı açtım. Kaybolan karımı içeri aldım... Alınyazım geri döndü" (Kutlu, 2007b, 81).

*Kapıları Açmak'*ta Zehra, yaşadığı hayattan kurtulmak için İstanbul'u terk ederek baba evine geri dönmek ister. Zorla kaçırıldığı ve bir hiç uğruna sürüklendiği bu hayatı terk ederek kendi özüne, memleketine, hikâyede açıkça belirtilmemiş olsa da bu küçük sahil kasabasına geri döner. Bu dönüş, fiziki anlamda bir dönüşten ziyade manevi anlamda da bir değişimi ifade eder. Zehra arayıp da bulamadığını özüne, fıtratına dönerek bulmaya karar verir. Ev, insanın belli bir aidiyet hissine sahip olduğu, kendisini yuvasında hissettiği yerdir. Zehra her ne kadar evine dönse de abisi tarafından istenmeyecek ve yine aynı kasabada Mahir Hoca'nın himayesiyle başka bir eve yerleşecektir. "Zehra kararını vermişti. Aylar önce vermişti. Bu hayattan kurtulacaktı. Kaçıp gidecekti buralardan. Gidebileceği tek yer vardı. Baba evi. Babası onu anlardı, anası da" (Kutlu, 2010c, 9).

Zehra, çocukluğunun ve hayatının büyük bir kısmının geçtiği kasabaya dönerken anıları da zihninde canlanır.

> "Zehra'nın elleri koynunda, sırtında bir hırka. Yarım ağız teşekkür edebildi. Heyecandan titriyor, dişleri birbirine vuruyordu. Otobüs gitti. Ardında stop lambasının kırmızı ışığı kaldı. Zehra ana yoldan ayrılarak kasabaya doğru giden yola döndü. İki yanı ağaçlarla kaplı yol, güzel yol. Çocukluğunun, gençliğinin tanıdık yolu…Yürüdükçe kasaba onu bir sıcak yorgan gibi sarmaya başlıyor. Her ağaç, her ev, her köşe tanıdık. Ona hep bir ağızdan sanki hoş geldin diyorlar. Genç kadın garip bir güven hissiyle doluyor. Gözlerinden damlayan yaşlar mutluluktan olsa gerek. Hasret bitti galiba, gurbet bitti. Tam karşısında bitirdiği ilkokul. Biraz solmuş, solmuş ve yıpranmış. Yine de ona bir pencere açıyor. Pencereden giren Zehra,

> bir yıl sonu müsameresinde buluyor kendini. Bayraklarla, krapon kağıtlarından süslemelerle, çiçeklerle kaplı sınıf... Evin ahşap kanatlı avlu kapısına vardığında ezan bitmiş oluyor. Şimdi ne yapacak? Ter içinde kalmıştı. Babası kalkmıştır, şu anda avluda ibrik-leğen abdest almakta, annesi garanti teneke semaveri yakmaya çalışmaktadır. Teneke semaverin çıra kokan dumanı burnunda tüttü. Eve varmış olmanın güzelliği bu duman ile birleşip önce garip bir hazza, sonra delimsirek bir güce dönüştü. Zehra kapıyı yavaşça açtı. Yanılmamıştı" (Kutlu, 2010c,34-40).

Huzursuz Bacak kitabında, hikâye kahramanı Ömer Faruk, yurtdışında eğitimini tamamladıktan sonra memleketine dönmeye karar verir. Memleketine dönmesi, onun bir anlamda evine, yuvasına dönmesidir. Ancak büyük bir umutla geldiği ülkesindeki gidişatı gördükten sonra izlediği bir haber üzerine yaşadığı huzursuz bacak sendromu, hikâyeye de adını vermesi sebebiyle dikkat çekicidir.

> "İçimde yıllar sonra memlekete dönmüş olmanın sevinci, ellerimde bavullar, havaalanının kalabalık telaşından kurtulup bir taksiye doğru yürürken azıcık terlemiş alnıma huzurun sessiz, sakin ama garip bir şekilde ürpertici eli dokunuverdi... Bavulları bıraktım, terimi sildim. Tam bu sırada o boz renkli kertenkele, ayaklarımın ucundan sessiz, sakin ama garip şekilde ürpertici bir bakışla süzülerek geçip gitti. Vay canına... İşte bir yabani kertenkele asfaltlarda elini kolunu sallayarak dolaşıyor. İçimden yıldırım gibi şunun peşi sıra ayaklarımı pat pat yere vurarak koşup korkutmak geçti. İşte o kadar... Çünkü kertenkelenin yırtarak açtığı ipek çarşafın altından bütün bir tabiat sessizce gülümsemeye başlamıştı. Şakır şakır güneş içinde kalmıştım. Etrafımda arı ve sinek vızıltısı. Çığlığı duyulmayan kırlangıçların keskin kanatları. Az ileride bir salkımsöğüt, efendi efendi uzanıp duruyor. Aman yarabbi... Her şey ne kadar sakin, ne kadar huzur ve sükûn içinde... Bu şaşkınlığımı uzun süren bir daüssılanın ardından duyulabilecek şoka atfederek taksiye bindim" (Kutlu, 2009b, 5-6).

Ömer Faruk evine, baba ocağına döndüğünde duyduğu hissiyatı şu şekilde dile getirir:

> "Eve dönmüş, baba ocağının sıcacık kucağına uzanmışız. Fatma anne odalarda yine lavanta dolaştırmış. Bu koku. Ve bir de çocukluğumun saatinden gelen tik-tak sesleri. Seren'le Ceren'in dayılarını rahatsız etmemek için fısıltıyla konuşmaları, Hamiyet'in bir o yana, bir bu yana gidip gelen yumuşak adımları. Yol yorgunusun Ömer, uyu biraz" (Kutlu, 2009b, 25).

Zafer Yahut Hiç'te Başkan Samet'in yeğeni olan Ferit, doktora için gittiği yurt dışında eğitimini tamamladıktan sonra ülkesine dönmeye karar verir. Oya'ya âşık olmasının ardından Tepeköy'de kalmaya karar veren Ferit'in Tepeköy'e daha doğrusu memleketine dönüşü onun için bir anlamda eve dönüştür.

"Ferit doktorasını yurt dışında yaptı. Memlekete yeni döndü. Yurdunu, şehrini, şehrinin kenar mahallelerini, hele böyle uzak İstanbullarda yeni yeni türeyen gözden ırak yerleşimleri, lağım akan dereleri hiç görmedi, bilmiyor" (Kutlu, 2010f, 22).

*Sıradışı Bir Ödül Töreni'*nde hikâye kahramanımız Sâadet Hanım, öğretmenlik yapmak için doğup büyüdüğü kasabaya geri döner. Bu kasaba bir zamanlar Saadet Hanım'ın yaşadığı yer olması bakımından onun yuvası fonksiyonundadır. Dolayısıyla kasabaya dönmesi bir zamanlar bırakıp gittiği evine dönmesi anlamına gelmektedir.

"Saadet Hanım'ın tavsiye mektubu ile bakanlığa başvurup tayinini kendi kasabasına, mezun olduğu okula çıkardı. Ankara'yı tüm hatıraları ile geride bırakıp projelerine kavuşmak için kasabanın yolunu tuttu" (Kutlu, 2013, 66).

Tirende Bir Keman hikâyesinde kemancı Kenan, İstanbul'u terk eder ancak trende keman çalmaya başlamasıyla birlikte çoğunlukla demiryollarında ve garlarda çalışmasından dolayı İstanbul'a da uğrar. İstanbul'a dönüşü kalıcı olmasa da kısa süreli bir eve dönüştür diyebiliriz. Haydarpaşa garı da tren istasyonunun durak mekânlarından birisi olması sebebiyle burada geçmişe dalan Kenan, eski günlerini anımsar. İstanbul, Kenan için geçmişi hatırlatan, ona acılar veren bir anılar mekânı hâlini alır.

> "Haydarpaşa'dan karşı yakaya baktı. O kadar baktı ki yorulup merdivenlere oturdu. Cibali'yi, çocukluğunu, babasını, Haliç'i, Semiramis'i, sahneye ilk çıkışını, ilk çaldığı parçayı neler, neler, neler…İstanbul ne söze sığar, ne yazıya. Yanından seyyar bir çaycı geçiyordu. Tepsiden bir çay aldı. Kıyıdaki simitçiye seslendi. Simit ve gravyer peynir. Oh! İstanbul yedin beni be! Ama artık sık sık görecekti burayı. Karşıya geçip anasının, babasının mezarlarını ziyaret etmeyi, hatta ablasına uğramayı düşündü. Sonra vazgeçti. Her gördüğü şey yarasını bir kez daha deşecekti. Bir miktar kabuk bağlamış yarayı yeniden kanatmanın lüzumu yok. Döndü, Doğu Ekspresi'nin koynuna sığındı. Gurbetten memlekete dönen köylülere çaldı. Türkü istiyorlardı, o da türkü bilmiyordu" (Kutlu, 2015a, 90).

Kenan için tren sığınılacak bir mekân hâline gelmiştir. İstanbul'un ona hissettirdiği bu acı duygulardan Doğu Ekspresi'ne sığınarak kaçmaya çalışır. İstanbul'dan uzaklaşmak için önce İzmir'e daha sonra Mersin, Adana gibi illere giden Kenan, kısa süreli de olsa İstanbul'a her gelişinde yine anıları canlanacak ve bu şehirden uzaklaşmak isteyecektir.

3.2. Dış Mekân

3.2.1. Tabiat

Tabiat, Tanzimat dönemiyle birlikte romantizm akımının da etkisiyle edebiyatımızda oldukça sık işlenmeye başlanmış bir konudur. Orhan Okay eserinde

Tanzimat döneminde öne çıkan tabiatı ve onun müdafaasını Romantizmin öncülerinden Rousseau'nun tesirine bağlar (Okay,2013,83-84). Ona göre tabiat insanın doğal yaşam alanıdır ve burada medeni yaşamın her türlü kötülüğünden kurtulma ve arınma imkânı olduğu düşüncesi, eserlerde tabiata kaçış teması olarak yansır. Bu sebeple tabiata karşı şehir hayatı olumsuz, zıt bir vasıfla belirir. Gelişmiş bir medeniyet insana kendi değerlerini unutturmaktadır. İnsanın asıl ait olduğu yer şehirler değil de tabiattır. Böylelikle tabiat, insanı o arınmışlık ve saflığıyla özüne döndürecek ve dünyadaki kötülüklerden arındırmış olacaktır.

Şehir yaşamı bünyesinde bir mücadele, hatta tabiattan daha zorlu bir mücadeleyi barındırır. İnsanlar bu mücadeleyi devam ettirebilmek ve ayakta kalabilmek için birtakım olumsuz davranışlar kazanırlar. Böylesine suni bir ortamda insanların hayatları, karakterleri, davranışları da sunileşir. Dolayısıyla tabiat gerçekliği yansıtırken, şehirler ve medeni yaşam da her türlü kötülüğün menbaı haline gelir (Demir, 2011, 51). Tabiat, insanın asıl olana, özüne, fıtratına dönmesini salık verir. İnsan kaybettiği değerlerine kavuşmak istiyorsa doğal olana yönelmeli ya da zaten hayatında var olmayan tabiatı görmezden gelerek kendi suni dünyasında yaşamaya devam etmelidir. Romantizmin en büyük çağrısı da tabii olana, tabiata dönüştür. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde tabiat, insanın özüne döndüğü, fıtratına uygun bir yaşam alanı olarak karşımıza çıkar. Yazarın hikâyelerinde tabiat, genellikle köy eksenli bir mekân tasviri üzerine kurgulanır. Köy ve tabiatın birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak işlendiği hikâyelerde şehirler de tabiattan uzak, yozlaşmanın, bozulmanın hüküm sürdüğü karşıt bir mekân olarak ele alınır. Kutlu'nun sadece doğa anlamına gelen bir tabiat tasavvuru yoktur. Onun için tabiat aynı zamanda insanın fıtratı, özü, bozulmamış değerler bütünü anlamına da gelir. Kutlu'nun hikâyelerinde doğa tasvirleri, olay örgüsünün işleyişinde hayati bir fonksiyona sahip olmasalar da varlığıyla anlamı kuvvetlendirirler.

Köy-kent hayatı, modernleşme, göç meseleleri üzerine kaleme alınmış, bir Anadolu kasabasında geçen *Ortadaki Adam* eserinin *İyi Şeyler Yazacağım* hikâyesinde doğa tutkunu olan yazar tabiata karşı beslediği olumlu duyguları şu cümleleriyle ifade eder:

> "Çok ters bir şey yaptım. Okula giderken her zaman takip ettiğim, kış boyunca vıcık vıcık çamurlu, yazın tozlu dumanlı yolu değiştirdim. Kestirmeden boş arsalar üzerinden yürüdüm. Toprak sünger gibiydi. Bastıkça yaylanıyor, yaylandıkça keyifleniyorum. Üstelik canlı izi

> taşımıyan bakir bir toprak. Bu toprağa basmaya kıyamıyorum. Çimencikler yer yer başlarını çıkarmışlar, özene bezene güneşleniyorlar. Ben de onlara kanıp ceketimin önünü iyicene açtım. Güneş, vücudumda ılık ılık dolaşmaya başladı. O kadar yavaş yürüyorum ki üç yaşındaki çocuklar gibi dönüp dönüp ardımda bıraktığım izlerime bakıyorum. Karıncalar henüz görünürlerde yoklar. Aman Allahım, ne güzel bir gün. Kapalı bir odada dünyanın en faydalı işine değişebilirim onu" (Kutlu, 1970, 37).

Ortadaki Adam eserinin devamı niteliğinde olan köy ve kasabalarda yaşayan insanların hayatlarının anlatıldığı *Gönül İşi* kitabının *Kapıları Açmak* hikâyesinde Mustafa Kutlu, tabiat betimlemesi ile canlı bir doğa manzarası resmeder. Hikâyelerinin konusunu sıklıkla köy yaşamından seçen yazar, tabiatı iki âşığın karşılaştığı bir mekân olarak okura sunmaktadır.

> "Birdenbire patlayan bahar tomurcuklara, oturmuş yılların akasyalarına, ıhlamurlarına bir daha su yürümüştü. Artık iyiden iyiye ısıtmaya başlayan güneşin altında bir anaç tavuk gibi gerinen, kabaran toprak; taş aralarından, ağaç diplerinden, yol kenarlarından, hiç ummadığımız beton boşluklarından utangaç çimenlerini göstermeye başlamıştı. Mescidin duvarına komşu ahşap ve harap binanın kırık kafesli penceresinin perdeleri aralandı. Bilek kalınlığında saçlarının örüğü, kar beyaz yüzünde pençe pençe kızartılarla, ben diyeyim on dört, siz deyin on beş yaşlarında bir kız göründü. Pencerenin çıkıntısına yerleştirilmiş, toprak saksılar, teneke kutular içindeki çiçekleri sulamaya başladı. Kaçamak bakışlarla mescit avlusunda çalışan Selman'a bakıyor, için için türkü mırıldanıyordu" (Kutlu, 1970, 10).

Gönül İşi'nde tabiat etrafa hayat veren, canlı bir bahar betimlemesiyle karşımıza çıkmaktadır. Tabiatı genellikle olumlu bir şekilde aktaran yazara göre doğa, insan için neşenin ve mutluluğun da kaynağıdır.

> "Bahar başlangıcıydı. Kar çiçekleri yerlerini çiğdemlere, nevruzlara, sümbüllere bırakıyordu. Amcasının kır atına binmiş kasabaya inmişti. Tütün, şeker, bir iki eksik görmüş köye dönüyordu. İçinde uçarı bir sevinç kabarıp kabarıp taşıyordu. Delikanlı kanı damarlarında dört nala dolaşıyordu. Kırat süzülüyor, kuşlarla yarışıyordu. Toprak ana bağrını açmış buğu buğu tülleniyor, ak bulutlar salkım salkım sallanıyorlardı. Yol üstündeki Sultanseydi Pınarına uğradı. Oturup azığını yiyecek, kıratı da az biraz nefeslendirecekti. İkindi ezanına yakın pınara vardı. Atını pınar başındaki salkı söğüdünde bağlayıp, dibindeki yeşil çimenlere bağdaş kurup oturdu. Çıkarıp azığını yemeye başladı. Bir çift ak güvercin gelip pınarın yalağına koydular. Kozyerinin sırtlarında keklikler türkü söylemeye başladı. Hasanova dağlarına yağmur iniyordu. Efkâr Tepesi'yle Kızlar Kalesi'nin arasına bir ebemkuşağı gerildi. Bahar yeli salkım söğüdün yaprakları ile sarmaş dolaş olurken Güllüce köyünden üç kız salını salını Sultanseydi Pınarına indiler" (s.48).

Yokuşa Akan Sular'da tabiata duyulan özlem ve sanayileşmeyle birlikte modern insanın içine düştüğü durum çarpıcı bir şekilde gözler önüne serilir. Sanayileşmeyle tabiattan dolayısıyla da kendi özünden uzaklaşan insanın yaşadığı buhran köyden kente çalışmak için gelen Bican karakteri üzerinden okura aktarılır. Aynı eserin *Mukaddime* alt başlığıyla yayımlanan hikâyesinde Kutlu, sanayileşen, modernleşen bir dünya ile birlikte ayağımızı bastığımız toprağın bile doğallıktan uzaklaşarak betonarmeleşmesi, tabii gerçekliğinden uzaklaşarak fıtrata ters bir işleyiş

göstermesi üzerinde durmaktadır. Bu hikâyede gittikçe özünden uzaklaşan, bozulmaya yüz tutan bir kâinat tasavvuru ile karşı karşıya kalırız.

> "Küçük mavi, pembe çiçekler serpilidir. Yeşilin saydam uçları çimenlerde. Su domur domurdur. Çakıllarda eleğimsağmalar. Görülmemiş, tutulmamış bir güzellik. Kirletilmemiş bir su. Dağlardan ceylanlar iner. Göğün tüllenen kızıllığı laciverde koşarken. Kenarında saygıyla dururlar. Tek dal, tek yaprak kıpırdamaz. Bir ân-ı vahitte kalırlar. Sonra eğilip içerler. Sen bir musluğa eğiliyorsun. Topraktan kopmuş suya. Clor kokuyor elin ayağın. O cânım fayanslardan döşüyorsun. Sonra pırıl pırıl 'sıhhî tesisat armatürleri'. Yollar, tarlalar, dağlar aşıyor içine insan sığan borular. Dozerler çalışıyor, türlü kanallar açıyor. Sonra yeni buluşlar, filtreler. Lağım sularından, deniz suyundan yahut o içinde it leşleri yüzen, şişmiş yumuşamış, tüyleri dökülüp pelteleşmiş, karnı deşilip barsakları parlamış it leşleri yüzen, beton labirentlerin çöplüklerinden süzülüp gelen su birikintilerinin toplandığı gölcüklerden. Bastığın yeri toprak diyerek geçme tanı artık. O betondur, senin yeni vatanın. Asfalttır, parkedir, Halıflex'dir. Koşuyorsun ciğerlerinde eksoz gümbürtüleri. Ayaklarında lastik. Üç öğün naylon yemektesin. Ara toprağı. Toprak bizim canımız, petrol olsun kanımız" (Kutlu, 2010e, 7-8).

Mustafa Kutlu, sanayileşmeyle birlikte başlayan yeni düzenin insanının kaderini resmeder. Köylerini terk edip şehre çalışmaya gelen fabrika işçilerinin başından geçen olayların anlatıldığı hikâyede modern dünyaya uyum sağlama çabası içine giren kahramanlarımız köy ve kent yaşamı arasında bocalayıp dini konularda da çıkmaza düşerler.

> "Gece vardiyası boşanacak. Sil gözlerini. Karşıda bütün farlarını yakıp uluyan, düğmeleri, levyeleri ve olanca dişlileri ile bilenip seni bekleyen fabrikaya koş. Kaderini kucakla. Tüylerin diken diken olurken sarıl o soğuk demirden yabancı kadınlara. Motor sesleri ile sarhoş, çarklardan, kayışlardan dökülen nağmelere kapıl. Metal parıltısı karışsın gözbebeklerine, kanlı kanlı bak. Elindeki anahtarın ismi gavurcadır, ezberle. Bu efsunkâr gece uzar gider yıldızlara kadar. Düş içine, düş içinde. Sakın altı otuz beş trenini unutma. Koşacaksın. Nefes nefese kalacaksın. Siren sesleri ile ürpereceksin. Vinçlerin boşlukta sallanan pençelerinden kan damlayacak. Saçlarında demir tozları. Artık başakları istesen de düşünemezsin. O rüzgârda sallanan türküleri. Sıcak tandır ekmeğinin üzerine cızırdayan tereyağını, yayıktan boşalan ayranı, kınalı elleri. Unut sabah namazında safta durmayı. Nöbettesin. Unut amcaoğlunun cenazesini, fazla mesai. Boynundaki hamaylı çöz at, güldürme kimseyi yavuklunun verdiği çevreyi göstererek. Bak eller dünyayı değiştirmişler, sen de değiştir dünyanı. Yarınlar senin" (s.8-9).

Modernleşmeye başlayan dünyanın bir parçası olan insanın benliğinden nasıl uzaklaştığı, özünden koparılıp pasifize edildiği şu cümlelerle ifade edilir:

> "Çocuğunu başkaları büyütecek, hafta sonları görürsün. Aşını başkaları pişirecek, sen yersin. Karını akşamdan akşama bulursun. Yorgunluktan kemiklerin sızlayacak, aldırma. Taksitle al evini, taksitle döşe, taksitle yaşa. Seni de başkaları yaşatıyor, inan buna. Ziller, düğmeler, levyeler, planlar, çok uluslu şirketler. Evet, anladık bostana su sabah serininde girermiş, ayrılık olur deyi gözden öpmek iyi değilmiş, tohum ekmeden önce iki rekât namaz kılıp 'kurdunan kuşunan, eşinen dostunan yemek nasib eyle' demek gerekmiş. Bir dünyanın eşiğindesin. Eğilip eğilip bakıyorsun. Özlemlerin, hasletlerin hasılı her şeyin arkada kaldı. Kalacak, unutulacak. Güçlenen, süren önündeki dünya...Sen de bu dünyanın saliki olacak mısın? Adına ayrılmış proleter bir koltuğa gömülecek misin? Dişlerin dökülecek, böbreklerinde kum, kalbinde ufak bir spazm olacak diyorlar. Bütün bunları ve daha başka

şeyleri söylüyorlar. Jelatinden salatalar, orlondan kremalar neler. Korkulusun, şaşkınsın, yabancısın" (s.10).

Bu dünya, insanın kendi özüne, tabiatına yabancılaştığı ve endişeye düştüğü suni bir dünyadır. Köylerini terk ederek geçim kapısı olarak gördükleri şehirlere yerleşen kahramanlarımız verdikleri yaşam mücadelesi içerisinde geleneğe de yabancılaşacaktır. Modernleşen insan benliğinden uzaklaşıp zamanın modern hastalıklarına tutulacak, kendisine ve çevresine yabancılaşarak kapitalist sistemin fazlasıyla esir aldığı bir dünyanın saliki olacaktır. Kutlu, okuruna "Sen de bu dünyanın saliki olacak mısın?" diye sorduğu anlamlı bir soruyla yol göstermeye çalışır.

Sekiz hikâyeden oluşan *Sır*'da yıllar sonra memleketine dönmeye karar veren İlhan, gördüğü tabiat manzarası karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Tabiat tıpkı İlhan'ın memlekete dönüşü gibi insanın özüne dönmesinin de göstergesidir. Tabiat, sunilikten sıyrılan insanın doğala dönüşüdür. Şehir yaşamı yabancılaşmayı ve buna bağlı olarak yalnızlığı, süreksizliği de beraberinde getirir. Köy yaşamı ise kişinin kendisi olmasını kolaylaştırır. Bu hikâyedeki tasavvufi söylemle şehir kesreti, çokluğu; köy ise vahdeti, birliği temsil eder (Gariper,2012,126). Hikâye kahramanı İlhan, ülkesine döndüğü zaman bırakıp gittiği bu yerlerdeki değişimi gözlemler ve bu değişimin dışında bir hayat tarzını benimsediği için yabancılık çeker.

"İçimde yıllar sonra memlekete dönmüş olmanın sevinci, ellerimde bavullar, havaalanının kalabalık telaşından kurtulup bir taksiye doğru yürürken azıcık terlemiş alnıma huzurun, sessiz, sakin ama garip bir şekilde ürpertici eli dokunuverdi...Bavulları bıraktım, terimi sildim. Tam bu sırada o boz renkli kertenkele, ayaklarımın ucundan sessiz, sakin ama garip şekilde ürpertici bir bakışla süzülerek geçip gitti. Vay canına... İşte bir yabani kertenkele asfaltlarda elini kolunu sallayarak dolaşıyor. İçinden yıldırım gibi şunu peşi sıra ayaklarımı pat pat yere vurarak koşup korkutmak geçti. İşte o kadar... Çünkü kertenkelenin yırtarak açtığı ipek çarşafın altından bütün bir tabiat sessizce gülümsemeye başlamıştı. Şakır şakır güneş içinde kalmıştım. Etrafımda arı ve sinek vızıltısı. Çığlığı duyulmayan kırlangıçların keskin kanatları. Az ileride bir salkımsöğüt, efendi efendi uzanıp duruyor. Aman Yarabbi... Her şey ne kadar sakin, ne kadar huzur ve sükûn içinde..."(Kutlu, 2014b, 77-78)

Yoksulluk İçimizde eserinin *Akasyalar Açar Mı?* adlı hikâyesi, beton binanın duvarına sıkışmış bir akasya dalı tasviriyle başlamaktadır. Kutlu, burada bir tezatlık oluşturarak doğa ve bunun karşısında yer alan, doğayı yok eden beton bir yapılanmanın arasında hayatta kalmaya çalışan akasya dalı örneğiyle etkileyici bir şekilde hikâyeye başlamaktadır. Yazar *Akasyalar Açar Mı* başlığıyla aslında hayatımıza dair pek çok şeyi sembolize eden bir örneği de hikâyenin ismi olarak

kullanmıştır. Beton duvarların arasından yüzünü gösteren akasya dalı işyerinin o soğuk, kasvetli binasına direnen varlığıyla dikkat çeker.

> "Tomurcuklarını ansızın patlatıvermiş bu akasya dalı, bu alüminyum çerçeveli geniş pencereden niçin bu kadar gülerek bakmaktadır? Besbelli bir acaip parlayan güneş altında artık iyice ısınıp, liflerini kütürdete kütürdete gerneşip, damarlarında ılık ılık yürüyen suyun akışına bırakmıştır kendini. Yeşil yeşil uç vermiş yaprakçıklar şavkımaktadır. Bir de üzerinde yerli yersiz fingirdeşen serçeler. Koca beton binanın abus çehresine, kirli gri, isli duvarlarına nerdeyse sürünecek kadar yanaşmış bu incecik, akasya dalı…" (Kutlu, 2009d, 9)

Engin'le Koska'da karşılaştığını söyleyen arkadaşının Süheylâ üzerinde yarattığı ruh hâlinin çevreye yansıması şu şekilde betimlenmiştir:

> "Azgın bir motor uğultusu pencereden uzaklaşmıştır. Koska nerede? Güneş ağdalanıp şehre yayılmıştır. Sebebi meçhul bir gülümseme etrafı sarmıştır. Vücudun muhtelif yerlerinde karıncalanmalar peydahlanmıştır. Kalp nahiyesinden yayılan, yükselip boğazda düğümlenen bir helecan dalgası gözlenebilir. Pencerenin pervazında bir çift kumru. Ufkun sisleri dağılacak. Kim bilir kaç katlı binalar arasından ansızın seçilecek gri maviden cam göbeğine kaçan bir parça deniz 'a,a.. vallahi deniz' diye karşılanacak. Kimse şu kalın tuğlalar gibi sıralanan karakoncolos klasörlerin arasında bir Rumeli türküsünün şıkır şıkır oynamadığını iddia edemez. Belki muhasebe evrakının tıkış tıkış kapatıldığı dolap bile ayaklanmıştır" (Kutlu, 2009d, 11).

Burada görülen pencere örneği, binayı dışa açan, dış mekânla bağlantı kurmasını sağlayan fonksiyonuyla bir doğa manzarasını bizlere sunmaktadır. Şehirleşmenin tezahür ettiği yüksek binalar arasından az da olsa görünen deniz, doğaya yabancılaşan modern insan için sevinç kaynağı olmuştur. Engin'in nişanlandığı haberini almadan az önce Süheylâ'nın bu odada yüzüne gülümseyen güneş, doğa güzelliğini yansıtan bir akasya dalı örneği ile karşımıza çıkmıştır. Duyduğu haberden etkilenen Süheylâ'nın değişen ruh hâli çevresine de yansıyacaktır.

> "Engin'in nişanlısı, nişanlı, nişan… Daha acık öncesine kadar böyle bir kelime yoktu bu odada. Bu odada acık öncesine kadar tomurcuklarını patlatmış bir akasya dalı ve acaip parlayan bir güneş vardı. Engin'in mavi mavi bakışları vardı. Kötü şarkılar içinde 'ömür boyu sürecek' diye cıvıtılan bir mavi" (s.14).

Kutsal bir davanın kaybolan erlerinin anlatıldığı *Ya Tahammül Ya Sefer*'in *Görülen Geçmiş Zamanın Aşırı Uçları* adlı hikâyesinde Kutlu, hayat koşuşturması içerisinde etrafındaki doğal güzelliklerin farkına varamayan modern insanın tabiata karşı bigâneliğine değinir. Kendisini yazları tahta kulübesine kapatan kahramanın bu süreç içerisinde çevresinde farkında olmadan yaşanan değişim şu şekilde ifade edilir:

> "Bütün yaz bir kez olsun plaja inmemiş, denize girmemişti. Evin arkasındaki tahta kulübesine kapanmış, güvercinlerini uçurup durmuştu. Onlarla kurduğu ilişkinin sınırlarını genişletmiş;

> kuşlardan ağaçlara, ağaçlardan tepelere, tepelerin arkasında kalan köylere kadar uzatmıştı. Kaç yaz gelmişlerdi buraya? Evin arkasından şimdi artık fundalar, çalılarla kaplı tek tük meşesi kalmış koruya kadar yayılan meyve bahçesi ne zaman kurumuş, o yeşillik nasıl böyle yok oluvermişti? Babaanne ne zaman ölmüştü? Ya koruluktaki pınar! Kotralara, deniz motorlarına, şişirme botlara arkasına dönerek gitmişti. Geceyi rengârenk boyayan ampullere, hasırlarla örtülü taraçalara hiç bakmamıştı. Yosunlu kayaların arasından ince sesiyle şırıldayan, pul kanatlı küçümen böceklerle, küçümen pembe-mavi mineli çiçeklerin, canlı, yeşil taze otların çevrelediği kaynağa koşmuştu. Hiçbiri yoktu" (Kutlu, 1999, 23).

Mustafa Kutlu'nun şiirsel bir dille yazdığı *Arkakapak Yazıları'*nda tabiat, diğer hikâyelerinde olduğu gibi olumlu vasıflarıyla karşımıza çıkmaktadır. Kutlu bu eserde, medenileşen insanın doğal olanı tahrip etmesini eleştirir. İnsanlar şehirleştikçe suniliğin de kendisini gösterdiği, yapay bir oluşumdan söz eder. Bunun için *Güvercin Avlayan Martı* adlı küçük hikâyesinde bozulan tabiat örneğini en güzel şekliyle bir martının güvercini yemesi örneğinde verir. Doğada her şey alışılmış düzenin dışına çıkmış, farklı bir işleyiş hüküm sürmeye başlamıştır. Kutlu, kendi ifadesi ile "çizgiden çıkmış gidişata" isyan eder.

> "Ama tabiatın kanunu değildi bu... Âdetullah değildi... İsyanım buna idi, bu sapkın şeye idi... Bu çizgiden çıkmış gidişata idi... Niçin martılar güvercin avlıyor? Balıkla beslendiğini bildiğimiz bu güzelim hayvanlar neden yoldan çıktı böyle? Denizi deniz olmaktan çıkardık. Ağaçları tıraş ettik, balıkların kökünü kuruttuk. Havayı mazotla doldurduk. Toprağı dejenere ettik. Bir yerden şöyle kazara çıkmış bir yeşil çimen ucu görsek, hep birlikte oraya hücum ederek ezdik onu, mahvettik. Büzülüp kaldığım odada martıya mı, güvercine mi, yoksa kendi hâlime mi ağlayacağımı bilemeden donup kalmıştım..." (Kutlu, 2010a, 14-15)

Kutlu, *Arkakapak Yazıları* adlı eserinde yer alan *Akbank'ın Önünde Armut Ağacı* hikâyesinde gittikçe betonlaşan bir yapılanmaya inat ayakta kalmaya çalışan bir armut ağacının hikâyesini anlatır. Bir banka önünde hiçbir doğa unsurunun olmadığı meydanda tek başına direnen ağacın bozulan dengeye karşı zıtlığını gözler önüne serer.

> "İstanbul'da, Karaköy Meydanı'nda, Akbank'ın önünde bir armut ağacı var. Her bahar çiçek açar, meyve verir. Kimi kimsesi, arayanı soranı yoktur. Olgunlaşmadan dökülen meyveleri ara-sıra dibinde oturan ayakkabı boyacılarının tepesine düşer. Onu oraya kim dikmiştir? Nasıl gelişip serpilmiş, böyle güzelleşmiştir? Yapraklarının üzerinden bugüne kadar kaç metreküp zehirli gaz, kurum geçmiştir? Bütün bunlar bir yana. Şehrin her yanını masa üzerinde kesip biçen eller gün geçmiyor ki Karaköy Meydanı'nı da delik deşik etmesinler. Caddeler açılıyor, kapanıyor; alt-üst geçitler inşa ediliyor, durakların yerleri değişiyor, binalar yıkılıyor-yapılıyor, saltanat tacını elbirliği, gönül hoşluğu ile başına geçirdiğimiz arabalar uğruna her zillete katlanıyoruz" (Kutlu, 2010a, 25).

Yazar, aynı adlı eserin *Bildiğimiz Şeyler* hikâyesinde bozkırın güzelliklerini anlatırken eski dünyadan örnekler verir. Bozkır ve tabiat eski insanların yaşadığı, hüküm sürdüğü alanlardır. Değişen dünya ile birlikte tabiat da bozulmuş, doğa insanlar için özlemini duydukları bir anılar mekânı hâline gelmiştir.

> "Bozkırın baharı kısacık olur. Yağmurlar yağıp gittikten, güneş anaç toprağı ısıtmaya başladıktan, boz sakallı çayır kuşları ötmeye başladıktan sonra. Susuza ekilen ekinler boy verir. Gelincikler falan açar. İşte hep bildiğimiz şeyler...Tuhaf bir manzaradır. Eski dünya. Ekinler biçilir, dikenler kurur. Rüzgar döngele toplarını önüne katıp savurur. Toprak sarı, gökler gri...Güz...Eli sopalı güz. Bir yaman armudunun ağzı buruşturan suları. Bütün bunları bildik bir zamana yayarız. Su değirmeni döner. Ara sıra arkasında tülden izler bırakarak gökyüzünden bir uçak geçse de bu, bize çok uzaktır. Dünyada olup biten işler bize çok uzaktır. Biz orada alıştığımız dünyada yaşar dururuz. Her şey tanıdıktır. Dost, düşman, tilki, kertenkele..." (Kutlu, 2010a, 40-42)

İki bölümden ve bu bölümlerin altında yer alan kısa hikâyelerden oluşan *Hüzün ve Tesadüf*'te, Kutlu'nun *eski zamanlar* diye ifade ettiği, tabiatla iç içe olan, henüz yapaylığın esir almadığı, doğal olanın itibara alındığı bir zaman mefhumuyla karşı karşıya kalırız. Ona göre eski dünyada her şey özüne uygun, doğal bir hâl seyreder. Mustafa Kutlu, eserlerinde bozulmamış bu eski dünya özlemini sıklıkla dile getirir.

> "Asıl fark şurada: Eski dünya dediğimiz şey bir çam kozalağıdır, yeni sağılmış süt kokusudur, çimen yeşili ve yün kuşaktır. Bu nedir? Bu hayattır. Masal ile, rüya ile, dua ile irtibatı olan şeydir. Keloğlan padişahın kızını alır. Şaşılacak bir şey yoktur bunda, sevimli bir taraf vardır. Henüz ozon delinmemiştir, borsada yükselen kâğıtların ne mânaya geldiği bilinemez" (Kutlu, 2011b, 26).

Yazarın metaforik bir unsur olarak hikâyede kullandığı bir bahar dalı örneği karşımıza çıkmaktadır. Şehrin karmaşası içerisinde, kalabalıkların arasında bir bahar dalı ile dolaşan adam elinde tabiattan bir parça taşıyarak yok olan doğanın bir temsilcisi konumundadır. O hâlâ doğal olan, korunması gereken tabiatın koyu savunucularından biri olarak simgelenir hikâyede.

> "Adam elinde bir bahar dalı tutuyordu. Arabaların arasından geçip, kalabalığın arasına karışmıştı. Kalabalık işte, alış-verişe, maça, mitinge gidiyordu. Gökte kuşlar uçuyor, bulutlar yüzüyordu. Güneş ne güzel açıvermişti, bir beyaz zambağın maviler arasından çıkması gibi. Rüzgâr denizi hafifçe okşuyor, birkaç dalga birkaç köpük kendi aralarında oynaşıyordu. Görevlinin yüzünde acı bir tebessüm. Bir akasya dikmeyi kurdu avlusuna. Adam, elinde bahar dalı, bir kavşakta ayrıldı kalabalıktan. Köşeyi dönerken kadınla az daha çarpışa yazdı" (Kutlu, 2011b, 34-35).

Kutlu'da tabiat-doğa her zaman olumlu bir anlatımla karşımıza çıkar. *Hüzün ve Tesadüf*'te tabiat, mutluluk veren, insana canlılık katan bir tasvirle ifade edilir.

> "Zerdali dalında kızarıyor. Mavi gökte yaz güneşi, ağustos böcekleri bitmez-tükenmez şarkılarını sürdürüyor. Bu şarkılar sürdükçe kızarırmış zerdali. Ağaçların dibinde bir derecik şırıldıyor. Nanelerin, yarpuzların, kekiklerin yaprakları suya eğiliyor. Derecik bu kokularla yüklenip, değirmen arkına doğru çayırda bir ceylan gibi akıp gidiyor. Zerdali ağaçlarının altı baştan başa maydonoz, baştan başa reyhan. Arada bir Aladağ'ın eteğinden ufak bir esinti geliyor, salınıyor zerdali dalları, bir ikisi sarı sarı düşüyor yeşilliğin ortasına. Yeşilliğin ortasında sarı benekler açılıyor... Dut kuşları, sığırcıklar, alakargalar dallar arasında cirit atıyor. Atmacanın çığlıkları bir yaklaşıp, bir uzaklaşıyor. Aksakallı dede yüzünde bir

gülücük, kucağında bir torun, merkebine binmiş aheste beste geliyor. Oğlan çocuğu ikide bir tombul yumuk elleri ile merkebin kulaklarına uzanıyor. Merkep her bir dokunuşta tatlı tatlı titretiyor kulaklarını" (Kutlu, 2011b, 39).

*Beyhude Ömrüm'*de hikâye yolsuz, elektriksiz, susuz bir köyde geçer. Hikâyeye konu olan mekânlar Mahmut Bey Mezrası, Karayazı Köyü, Hanönü Kasabası'dır. Hikâyenin geçtiği dönemde köyden kente göç fazladır. Kahramanımız Yadigâr, ömrünün büyük kısmını köyde bir meyve bahçesi yapmakla tüketmiştir. Tüm hayatı boyunca verdiği bu uğraş köyün göç vermesi sebebiyle boşa gidecektir. Doğadan ayrı bir hayat yaşayamayacağını düşünen Yadigâr için insanın özü tabiattadır. İnsan, tabiata dönerek gerçek kimliğine, özüne ulaşmış olur.

"Tarla kuşları, tilki tavşan, yılan çayan ne varsa canlıdan yana, bir ağaç dibi, bir kaya gölgesi bulup duldaya çekilmişler. Ağustos böceklerinin cayırtısı sürüyor. Yürüdüğüm yerde bir iki başak koparıp avucumda ufalıyorum. Daneler kabuktan kurtulup biriktikçe içime bir sevinçtir doluyor. Bir heyecan işte. Yumağa üfürüp sapı-samanı ayırıyorum. İşte bir avuç buğday danesi. Sıcak, dolgun, sarışın. Eğilip kokluyorum. Ne var bunda acaba? İnsanoğlunun kaç bin yıllık dostu herhal. Toprak bir, buğday iki" (Kutlu, 2010b, 6).

Tabiat kimi zaman *Mavi Kuş*'ta olduğu gibi Avcı Bilal'in hüznünü paylaştığı mekânlardan biri olmuştur.

"Avcı Bilal herkesten ayrılmış, sanki akşamın hüznünü doya doya içine çekmek için en uçtaki kavağa kadar gitmiş, sırtını kavağa dayayıp bir ayağını uzatmış, ötekini dikmiş, dağların ardına çekilen güneşten arta kalan kızıllığa dalmıştır. Az sonra köpeği de gelip yanına uzanır. Bilal öyle dalgın, bir eliyle köpeğin başını okşar" (Kutlu, 2007a, 134).

*Tufandan Önce'*de tabiat, kimi zaman konar göçerlerin sığındığı bir yaşam alanı olmuştur. Hikâyede yerleri yurtları olmayan göçerler bir tepeye sığınıp orayı köy hâline getirmişlerdir.

"Kasabadan oldukça ilerde, Deli Dere'nin ötesinde gerçekten çıplak, otu ağacı olmayan, gevenden kengerden gayrı bir şey yetişmeyen bir tepe. O tepenin eteğinde bir cılga içilir su vardı. Bunu biliyordu. Suyun başında bir iri ahlat, birkaç çalı, karamuk-kamış o kadar işte. Tepeden dereye kadar olan arazi falanca beyin mirasçılarında olup, yıllardır ekilip-biçilmediği için boza yatmış tarlalardan ibaret idi. Olur mu, olur. Göçerlere işaret etti:
-Şu tepeye ne dersiniz?
Adamlar bezgin-bıkkın baktılar. Epeyce baktılar. Ellerini alınlarına siper edip uzun uzun inceledilerler, sonra dönüp:
-O tepede su var mıdır, diye sordular.
Şemsettin Bilen işi olmuş sayıp gülümsedi:
-Vardır. İki çadır adamsınız, fazlası ile yeter. Lâkin şunu bilin. Tepeden dereye kadar olan arazi susuzdur ve senelerdir sürülmemiştir. Sizi ya besler, ya bitirir.
Demedi demeyin ha!..." (Kutlu, 2008, 96-97)

Menekşeli Mektup adlı eserinde Kutlu, tabiatı Postacı'nın işini yaparken uğradığı güzergâhlar üzerinden tasvir eder. Yazar bu tasvirlerle doğayı okurun muhayyilesinde resmeder.

> "Postacı çimen-çiçek kokularını içine çekerek bu yoldan inmeyi seviyor. Arada bir çalıların içinden bir kuş havalanırsa yüreği 'pırrr' ediyor. Uçup giden ve ufukta kaybolan bir kuş. Yolun bir yanı koru, öte yanı boş arsa. Arsada nasılsa kesilmeden kurtulmuş iki ulu fıstık çamı var. Hafta sonları dibini piknikçiler tutar, mangalda et ve rakı kokusu yukarılara, Postacının da oturduğu o küçük ve eski mahalleye kadar yayılır. Postacı fıstık çamlarının gölgesinde dinlenir. Yakasını açıp kravatını gevşetir; şapkayı, çantayı bir yana bırakır, sırtını çama verip bir sigara yakar. Koruda her türlü ağaç ve kuş barınır. Kayın, çitlembik, akağaç, ıhlamur, erguvan, meşe ve Postacının adını bilmediği ağaçlar. Dallar arasında sincaplar oynaşır. Bütün bu arazi belki de, aşağıda, sahilde, kaderine terkedilmiş o metruk yalının sahibi olan falanca paşa ailesine aittir. Az bir esinti çıksa korudan çamlara doğru gelen, kuş cıvıltılarına karışan garip bir musiki duyulur. Postacı buna karma fasıl topluluğu diyor. Bazan karcığar, bazan suzinak.Esinti rüzgara dönüşüp fıstık çamlarının dalları, kozalakları, iğne yaprakları arasında dolaşmaya başladığı zaman bir Mevlevi ayinine, bir ilahiye ya da karlı dağlar ardından gelen bir uzun havaya çevrilir" (Kutlu, 2007b, 7-8).

İncilâ Hanım'ın bahçesi de bir dış mekân olarak tabiatla iç içe olunan önemli yerlerden birisidir. Evin hanımlarına bahçe işlerinde yardım etmeye başlayan Postacı, sıklıkla İncilâ Hanım'ın ziyaretine gelir.

> "Erikler çiçek açtı. Aslında ilk çiçek açan meyve kızılcık imiş, Büyük Hanım öyle diyor ama, bu bahçede kızılcık yok. Epeyce çalıştıktan sonra bahçeyi biraz hale yola soktuk. Ağaçları budadık, toprağı belledik, gübreyi attık; maydonoz, tere falan ektik. Postacı vakti geldiğinde domates, biber, patlıcan gibi sebze fidelerinin dikileceği toprağı düzeltiyor, tırmık çekiyor. İncila Hanım balkondan sarkmış, O'nu seyrediyor. Büyük Hanım ile Remzi Bey asma çardağının altında oturuyorlar. Bu çardağı budarken epeyce zorlandım. Efendim asma budamak başka bir bilgi, başka bir ustalık istiyor. Göz hesabı yapılıyormuş. Dalları öyle aklının estiği yerden kesemezsin. Büyük Hanım aşağıdan bas bas bağırıyor: 'Hayır efendim oradan değil iki parmak aşağıdan'. Ben iki parmak yerine belki dört parmak iniyorum" (s.47).

Kutlu'nun pek çok eserinde olduğu gibi *Kapıları Açmak*'ta da şehir yaşamı olumsuzlanarak tabiat ve onun varlığını sürdürdüğü köy, kasaba gibi mekânlar yüceltilmiştir. Hikâyede İstanbul, Zehra'nın hayatında pek çok olumsuzluğu yaşadığı ve zorla kaçırıldığı mekânlar arasında yer alır. Bunun aksine yaşadığı sahil kasabası ise ona mutluluk veren, yeniden hayata dönmesini sağlayan baba ocağıdır. Dolayısıyla kasabadaki doğal güzellikler ve bunun yansıması olan tabiat, hikâyenin akışı içerisinde olumlu nitelikleriyle karşımıza çıkar. Kutlu, diğer eserlerinde tabiat tasvirlerine sıklıkla yer verdiği gibi bu hikâyesinde de tabiat kasabayla beraber canlı bir doğa manzarası eşliğinde sunulur.

> "Bavulun kulpuna yapıştı, topuksuz ayakkabıları ile yola düştü. Uzaktan derenin şarıltısı geliyor. Dağlardan kekik kokan bir rüzgâr. Kekik kokusu, yağmurla ıslanan toprağın kokusuna karışıyor. Kavaklar arada bir hışırdıyor, ürperiyor Zehra. Dere kasabanın altından, yolun kıyısından geçiyor. Güz gelmiş, derenin suyu azalmış. Sesi türkülerden bir demet. Bir

küçük dal parçasına basıyor Zehra; dal çıtırtı ile kırılıyor. Zehra durdu. Şimdi dereye bakıyor. Aniden bir temmuz güneşi altında yer-gök yıkanıyor. Küçük kızın sarı saçlarından sular damlıyor... Yürüdükçe kasaba onu bir sıcak yorgan gibi sarmaya başlıyor. Her ağaç, her ev, her köşe tanıdık. Ona hep bir ağızdan sanki hoş geldin diyorlar. Genç kadın garip bir güven hissiyle doluyor. Gözlerinden damlayan yaşlar mutluluktan olsa gerek. Hasret bitti galiba, gurbet bitti" (Kutlu, 2010c, 37).

Zehra'nın kasabada doğa manzarası içerisindeki mutluluğunu yazar şu cümlelerle ifade eder:

"Toprak uyanıyor. Tam çift sürme, tohum ekme zamanı. Çimenler yeşil başlarını utana-sıkıla güneşe uzatıyor. Kırların ilk çiçekleri çiğdem, nevruz, sünbül falan etrafı kaplamış. Dere boyunda mor menekşeler. Cihan tek atlı araba ile tarlada çalışan kadınları, kızları kasabaya götürüyor. Kızlar sanki bütün gün çapa sallamış gibi canlı, güçlü, neşeli. Hep bir ağızdan türkü söyleyip el çırpıyorlar. Aralarında Zehra da var" (s.108).

Huzursuz Bacak adlı hikâyede yıllar sonra döndüğü ülkesinde ve yaşamaya başladığı şehirde aradığı mutluluğu bulamayan Ömer Faruk, kendi özüne, doğaya, suni olandan tabi olana dönmek ister. Bu anlamda dedesinden kalma çiftliklerinde yaşamaya başlayan Ömer Faruk, kanaat ekonomisi üzerine kitap yazmaya karar verir. Ömer'in doğal hayata dönmesi kapitalist düzenin hakim olduğu şehir hayatına bir tepki niteliğindedir.

"Bizim dededen kalma bir çiftliğimiz var; İznik'ten ileride, arazi ormanı geçip dağlara doğru gider. Ağaçlar arasında bir saklı bahçe gibidir. Birkaç yaz gitmiştik. Babam sürekli giderdi zaten. Hem toprakla uğraşmayı seviyor, hem ne de olsa sahiplenmek lazım. Bu işler öyle kâhya ile falan olmaz, bizzat başında bulunmak lazım. Ben orada bâkir tabiatı tanıdım. Tanıdım ve sevdim. Sessizlik ve ses. Tabiatın doğal sesleri. Kuş sesi, su sesi, rüzgâr fısıltısı, yaprak sesi, yağmur sesi. Nerede olursam olayım bu sesler bazen yakalar beni, elimi-yüzümü yıkar, ferahlandırır, sanki yeniden can verir bana. Garip, köylü çocuğu değilim ki ben. İşi doğal olanın gücüne bağlıyorum. Bu galiba derin bir konu. Doğal olanın gücü. Yani nedir? Deprem, sel falan gibi mi? Bize öğretilen insanın doğa ile savaşındaki güç mü? Ne saçma, insan niçin doğa ile savaşsın? Doğa ona düşman değil ki? Ama ben başa dönmeliyim, bir dağ lalesinin etkisine veya tek bir kez gördüğüm karacaya. Dereye inmiş, su içmeye. Ben bir ağaca sırtımı vermiş, suyun sesini dinliyorum. Birden başını çevirdi ve bakıştık. Kimin gözleri bu kadar güzel olabilir? Leyla'nın mı? Kim bu kadar ürkek olabilir? Ürkekliğin cazibesi" (Kutlu, 2009b,62-63).

İstanbul'da yaşadığı düş kırıklığı sebebiyle Ömer Faruk, doğal, saflığını yitirmemiş bakir bir hayata dönmek ister. İçinde bulunduğu kötümser ruh hâlinden doğayla iç içe olacağı çiftliğe sığınarak kurtulur.

"İstanbul'da işim bitti galiba. Epeyce beklenti, proje, özlem dolu gelmiştim. Hepsini birer birer erittim. Bu düş kırıklığı ağır oldu. Ne yapmalı? Buradan uzaklaşmak lazım ama nereye gidebilirim? Her yer aynı. Böyle kötümser bir ruh halindeyken çiftlik geldi aklıma. Orası tenha, orada kimseler yok, bir emektar kâhya Âdem Efendi, bir de karısı. Fatma anne çok sevindi: 'Babanın vefatından sonra kimse gitmedi çiftliğe' dedi. Zaten babam da son zamanlarında pek bakmamış oraya. İyi. Gideyim, nasibimi kırda, bayırda arayayım bari. Burası doğal olarak ormanın ortasında kalmış bir açıklık mıdır; yoksa asırlar öncesinde bu yörede mekân tutmuş birileri tarafından ağaçlar kesilerek açılmış mıdır, bilemiyoruz.

> Bildiğimiz Osmanlı'dan beri burası Yörükoğlu Çiftliği. Hiçbir zaman köy olmamış, köylünün eline geçmemiş. O beyden bu beye devredilerek bize kadar gelmiş. Dağın iki yamacından iki dere uzanıyor. Biri bir yandan, öteki öte yandan araziyi kuşatıyor. Çiftliği kıymetli kılan da budur... O rüzgâr, o sessizliğin sesi, o koku, aman Allah'ım neredeyim ben? Seneler var ki, böyle bir atmosferde soluk almamışım" (Kutlu, 2009b, 158-161).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı eserde Tahir Sami'nin ve ablalarının oyun alanı olarak kabul edebileceğimiz bahçe, dış mekânlar arasında yer alır. Bu dış mekân doğayla iç içe geçen bir çocukluğun resmini çizer.

> "Çocuklar büyümüştü. Nebahat kendi arzusuyla ilkokuldan sonra okumak istememiş, kendini dikiş-nakışa vermişti. Babasıyla beraber yeni evin bahçesiyle de ilgileniyordu. Çiçeklerden ziyade meyveler ve sebzeler. Nurhayat ise ortaokula başlamıştı. Dersleri iyi idi. Ablasının aksine havuz başından ve çiçeklerden ayrılmazdı. Romantik bir kızdı. Bir gül goncasına dalar, saatlerce hayal kurardı. Tahir Sami çocukluğunun en mesut günlerini yaşıyor, merdivenlerden yel gibi iniyor, tahtadan atına binip bahçeyi bir baştan bir başa dört nala dolaşıyordu. Seneye okula başlayacaktı" (Kutlu, 2010d, 60).

Zafer Yahut Hiç adlı eserinde Kutlu, Tepeköy'ü anlatırken bu köye ait tabiat tasvirlerine sıklıkla başvurur. Tabiat, zorlu hayat şartlarının hüküm sürdüğü Tepeköy'de bir güzellik unsuru olarak karşımıza çıkar.

> "Korunun önünde bayağı geniş bir çayır var. Hafif meyille aşağı iniliyor. Orada bir çukurluk, yağmur suları birikmiş, belki dipte bir kaynak da var. Bu gölcük yaz kış kurumaz; kurt-kuş içer. Tepeköy'ün ördekleri arkalarına yavrularını takıp birerlikol talime çıkmış askerler gibi köprüyü geçip gölcüğe gelirler. Ördek işte, tavuk gibi pis dere kıyıcığında eşinmiyor, o da temiz su istiyor. Bu çayıra sık sık pikniğe gelindiği için Başkan tahta sıralar, salıncaklar yaptırdı. Ancak top oynamayı yasakladı. İstemiyor çayır ezilip kurusun; istiyor ki hep böyle yeşil ve çiçekli kalsın" (Kutlu, 2010f, 170).

Hayatta küçük mutluluklar peşinde koşmak gerektiği teması üzerine kurgulanmış olan *Hayat Güzeldir*'in aynı ismi taşıyan hikâyesinde, hayatın mutluluğunun ayrıntılarda gizli olduğu, insanın etrafında gördüğü güzelliklere karşı gittikçe nasıl yabancılaştığı vurgulanır. Arabası şarampole yuvarlanan hikâye kahramanımız yaşadığı kazanın ardından hayatta kaldığına şükreder ve daha öncesinde ilgisini çekmeyen tabiat manzarasına farklı bir gözle bakmaya başlar.

> "Bahar patlamış, her yan yeşil. Başını kaldırınca şarampolün ortasında bir erik ağacı gördü. Her yanı bembeyaz çiçeğe kesmiş, sanki gelinlik giymiş. İnsan bakmaya doyamıyor. Onun üzerinde mavi gök ve bulutlar. Bir kuş öttü. Aynı kuş bir daha öttü. Tâ aşağılarda akan derenin şırıltısı duyuldu. 'Yarabbi hayat ne kadar güzel. Ama bizim gözümüz kör, kulağımız sağır. Ancak dara düştüğümüzde, paçamız sıkıştığında görüyoruz bu güzellikleri. Bu ne kadar nimet! Bunların hangi birine şükretmeli? Etrafımda olanlara mı, hayatta kaldığıma mı?' Kır havasını derin derin içine çekti. Bildiği şükür dualarını okudu. Demek vadesi yetmemiş, daha göreceği günler var" (Kutlu, 2011a, 54).

*Hayat Güzeldir'*in *Son İki Yaz* isimli hikâyesinde küçük bir bakkal dükkânı işleten Osman Efendi, gördüğü doğa manzarası resminden etkilenerek bir

arkadaşının vesilesiyle köye yerleşmeye karar verir. Yıllar sonra gittiği doğa ile iç içe olan bu köy, kahramanımızın yaşamına canlılık getirir. Kendisini tabiata ve toprağa daha yakın olduğu için mutlu ve huzurlu hisseder.

> "Kırk yıldır İstanbul'un kenar semtlerinden birinde bakkallık yapan Osman Efendi, ara sıra dükkânda yalnız kaldığında elini çenesine atıp, karşı duvara asılı resme dalıp dalıp gidiyor. İçinden hep aynı cümleyi tekrarlıyor 'Ellerde ne köyler, ne memleketler var be!' Sonra resimdeki köyde olduğunu hayal ediyor. Ön planda yemyeşil bir çayır var, çiçeklerle donanmış. Üzerinde besili inekler otluyor. Cins inekler bunlar, her biri yirmi otuz kilo süt verir yani. Yan tarafta bir dere, billur gibi temiz suyu ile çağlayarak akıyor. Dere kenarında kavaklar, dallarını suya eğmiş salkım söğütler. Çayır uzaklardaki ormana kadar uzanıyor. Ormanın gerisinde bir yalçın dağ. Dağın yamaçlarında, tepesinde kar. Bu dere mutlaka o kar suyundan besleniyor. Buz gibi olmalı, içinde alabalıklar oynaşmalı. Bir süt firmasının afişi bu. Her şey abartılı, bütün renkler göz alıcı. Osman Efendi bu büyütülmüş kartpostalı gerçek sanıyor, cami cemaatından bazılarına soruyor: 'Yahu şu köyü gören, tanıyan var mı?' diye. Yazın nemli sıcağında elindeki sineklik ile ara sıra muşamba kaplı ahşap tezgaha konan sinekleri avlarken 'Şimdi şu derenin kenarında olmak vardı. Ayakları suya dalıp oturmak vardı' diyor ve içini çekerek 'Bizimkisi de hayat mı be!' diye bezginleşiyor…Çocukların tatili bitti, evlerine döndüler. Osman Efendi karısıyla beraber ömrünün en güzel sonbaharını, en güzel kışını geçirdi. Soba üstünde kestane kebap, mısır patlağı bile yaptılar. Çocuklara pekmez, reçel kaynattılar. Sebze kurusu gönderdiler. Kış boyu peynir, taze tereyağı, hatta oranın ekmeğinden bile gönderdiler" (Kutlu, 2011a, 151-160).

Osman Efendi, hayal ettiği yaşama kavuştuktan sonra bir kerevete oturur hâlde iken su sesinin dualara karışan nağmesiyle birlikte ruhunu teslim eder.

> "Osman Efendi'nin diktiği fidanlar nişan vermişti. Vişnenin, kirazın dallarını eğip çocuklarının tatmasını sağladı. Kendi diktiği fidanlar meyveye durmuştu, bundan daha güzel ne olabilirdi. Yaz bitti. Güz bitti. Rüzgâr kuru yaprakları alıp gitti. Osman Efendi caminin yanındaki kerevete oturmuş, çayını yeni bitirmiş, ağzında dualar ile akıp giden suyun sesine dalmış iken ruhunu teslim etti" (Kutlu, 2011a, 161).

Nur adlı hikâyenin esas kahramanı olan Nur, modernleşmenin esiri olan şehir yaşamını terk ederek Karaman'a gitmesiyle tabiatla iç içe yaşar hâle gelir. Doğa insanın tabii olan özüne dönmesini ve kendisini bulmasını sağlar. Nur, bu ortamda insanın en yakın olduğu toprağa, tabiata döner ve yaratıcısına tam anlamıyla bir teslimiyet içerisine girer. Nur'un özüne dönmesi tabii olana, Yaratıcıya sığınmasıyla mümkün olacaktır.

> "Nur abdestsiz dolaşmıyor. Besmelesiz yere basmıyor. Gece namazlarını o kadar uzatıyor, o kadar göz yaşı döküyor ki, seccadeler ıslanıyor. Ama burası şehir değil, kır. Gübre kokusuna, çocuk bağırtısına zor alıştı. Kadınlarla ilişkisi zor oldu. Hamur yoğurdu, inek sağdı, fırına ekmek attı, hepsini yüzüne gözüne bulaştırdı, kızları kadınları güldürdü ama sonunda o da onlar gibi oldu. Hastalarına baktı, okuma bilmeyenlere okuma öğretti. Birlikte salça kaynattılar, pekmez yaptılar, turşu kurdular, Nur'un pamuk elleri sertleşti, yüzü güneş yanığı oldu. Bazen aynaya bakıyor, başındaki yazmayla bir fotoğraf çektirip Sinan'a göndermeyi düşünüyor, sonra vazgeçiyor. Bir ara Seher Hanım'a telefon açıp Karaman'da olduğunu söylüyor" (Kutlu, 2014a, 194).

Mustafa Kutlu'nun köy, tabiat tasvirlerine sıklıkla yer verdiği hikâyelerinden farklı bir özellik gösteren *Tirende Bir Keman*, her ne kadar şehirde geçmiş bir hikâye olsa da doğa tasvirleri dikkatimizi çeker. Baharın gelmesiyle tabiatta vuku bulan güzellikler, Kenan'la Semiramis'in gezinti yaptıkları Haliç kıyıları, genç âşıkların buluştukları mekânlar olması sebebiyle önemlidir. Kutlu, Kenan ve Semiramis'in mutluluğunu bir doğa manzarası eşliğinde tasvir eder. Doğa, bu genç âşıkların en mutlu anlarına tanıklık etmiştir.

> "Çok geçmedi, bahar yeşil kılıcını çekip her yanı fethetti. Laleler açtı, sümbül güle karıştı, tabiatın kanı kaynamaya başladı. Kenan'la Semiramis artık çalışmayı bitirince Haliç'te sandalla gezintiye çıkıyor, ta Kâğıthane'ye kadar gidip geliyorlardı. Kürekleri kâh Kenan çekiyor kâh Semiramis. 'Gözlerini gözlerimden ayırma hiç ne olur' kaidesine uyarak birbirleri içinde kayboluyor; hislerini düşüncelerini şarkılarla ifade ediyor, Haliç kıyıları bu genç âşıkların âvâzesi ile kimbilir tarihte kaçıncı kez mest oluyordu" (Kutlu, 2015a, 33).

Kutlu, bir doğa tasviri eşliğinde köy yaşamını gözler önüne serer. Ardından köyden kente göç eden gurbetçilerin tren istasyonlarını nasıl doldurduklarını, şehirlerde hayat pahalı olduğu için yaşadığı yerlerden erzak taşıyan insanları şu cümleleriyle tasvir eder:

> "Meşelerin yaprakları kan-kızıla çalar, palamutlar dolu gibi yağar yarlardan, yarpuzlar kurur. Toy kuşları turnaların peşine takılır, boz perçemli çayır kuşlarının sesi ansızın kesilir. Derenin suyu titremeye başlar. Son güz gelmiştir artık. Ufuklar küle belenmiştir. Geceler uzar gider, gönüllere bozartı düşer, bağlar yaprağını döker. Denkler tutulur, tahta bavulların ipleri çekilir, gurbetçiler birer ikişer yola düşer. Gurbetçi böyledir. Yazın gelir, güzün gider. Nice kıyımlardan, kıtlıklardan, savaşlardan, göçlerden, seferberlikten çıkıp gelen köylü altı ay kışa alışkındır. Lakin erzakını yazdan koymaz ise rahat edemez. Hayatı mevsimlerle yaşar; yarına güveni ambarında duran un, gerisi Allah kerim" (s.96).

Hikâyede kahramanların dertlerini paylaştığı, sıkıntılarını hafiflettiği mekânlar arasında bir doğa parçası olan denizler de yer alır. Hayatında pek çok acı hadiseye şahit olan Sadullah, karısı Şefika'nın kaçırılmasının ardından sıkıntısını denize karşı oturduğu kıyıda gidermeye çalışır.

> "Birkaç kere fuara gitti. Her yer, her şey tatsız. Yine en iyisi deniz kenarı. Balık-ekmek alıyor, denize bakıyordu. Denize, acılarla geçen kısacık hayatına. Sadullah denize kederlerini yüklercesine bakar. İki dertli yeniden denize bakmaya başladılar. Martılar Karşıyaka'ya giden vapurları takip ediyor. Akşam ağır ağır iniyor. Adam aniden, hiçbir şey söylemeden kalkıp gitti. Sadullah kendini çok yalnız hissetti. Sessizce ağladı" (s.137-138).

4. MUSTAFA KUTLU'NUN HİKÂYELERİNDE MEKÂNIN PSİKOLOJİK ALGISI

4.1. Kapalı Mekân

Kapalı mekân tanımlamasındaki "kapalı" kavramı olgusal anlamda bir darlık ve kapalılık ifade eder. Bunun temelini insanın mekân üzerindeki algısı oluşturur. Dolayısıyla insan-çevre ilişkisi bu noktada dikkati çeker. Bir hikâye kahramanı için mekânın onun zihninde çağrıştırdığı olgusal anlamlar kapalı ya da açık olmasında etkendir. Kapalı mekân tanımlamasının mekânın iç ya da dış uzam olmasıyla pek bir ilgisi bulunmamaktadır. Hem iç hem de kapalı bir mekânın insan üzerindeki sınırlayıcı etkisi daha fazladır. Fakat aynı etkiyi meydana getirecek pek çok dış mekân da bulunur (Demir,2011,66).

Bir ev, fiziksel olarak kapalı kabul edilmesine rağmen kahramana fazla imkân sunuyorsa, hareket rahatlığına olanak veriyorsa bu mekân artık açık bir mekândır. Kişiler için çoğunlukla en temel mekânlardan olan ev, kapalı bir mekâna çevrilebilir (Demir,2011,72).

Olay örgüsü açısından bakıldığı zaman mekânın ilk olarak bir dekor ya da sahne işlevinde kullanıldığı görülür. Kapalı mekânı tanımlarken onun sadece fiziki çevre ile sınırlandırılmış mekânlar olmadıkları, aynı zamanda insan-mekân ilişkileri gibi pek çok bağın bir mekânın kapalı olmasında etken olduğunu fark ederiz.

Ramazan Korkmaz mekânı 'çevresel' ve 'olgusal' olarak ikiye ayırır. Mekânın göreli varlığı, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı tavrını, mesafesini daha çok ön plana çıkarır. Burada kapalı ve dar sözcüklerinden fiziksel anlamda kapalı ev, apartman, hastane, köşk vs. anlaşılmamalıdır. Bu tarz bir tanımlamanın yüzeysel ve karakter bağlantılı olmadığını öncelikle söylemek gerekir. Zira duygusal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı belirleyici bir unsurdur (Korkmaz, 2015,83).

İncelenen hikâyelerde insan-çevre ilişkisi temel alınmış, bu kapalılığın algısal anlamda bir kapalılık ve darlığı ifade ettiği vurgulanmıştır. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde tren istasyonu, apartman, hastane, mahkeme salonu, köy, şehir, pazar yeri, kahvehane, bahçe, tören alanı, antik tiyatro, kimsesizler yurdu, lunapark, su kemeri, okul, ev gibi mekânlar kahramanların psikolojik durumlarına bağlı olarak zihinlerinde çağrıştırdığı olumsuz niteliklerden dolayı kapalı mekânlar arasında yer alırlar. Bu mekânları fiziki olarak iç ya da dış mekân olma durumuna göre değil, kahramanların bakış açısına göre algılan şekliyle kapalı olarak nitelendiririz. Kapalı mekânlar pek çok sıkıntının, acı hadisenin yaşandığı, insanların ruh hâline göre şekil alan, fiziki olarak değil, olgusal anlamda bir kapalılığı ifade eden mekânlardır.

4.1.1. Büyük Şehir-İstanbul

Ortadaki Adam adlı eserin *Bir Mektup* hikâyesinde yazar şehirleri yozlaşmış bir mekân olarak tasvir eder. Modernleşen dünya ile birlikte yaşanan değişimden nasibini alan şehirler, sunileşen bir yapılanmaya doğru gitmektedir. Şehir mekânsal olarak kahramanın zihninde çağrıştırdığı olumsuz vasıflarından dolayı kapalılık özelliği göstermektedir.

> "Ne oldu bu şehire birden bire? Yerden biter gibi vahşi binalarla doldu. O güzelim asmalı kahvenin yerinde şimdi yeller esiyor. Her gün sulanıp süprülen, akşam serinliğinde bir ıslak toprak kokusu ile karışık, zümrüt gibi salatalık, tere, maydanoz; icabı halinde kavun, karpuz, sırık domatesi lüks lâmbası ışıkları altında efsanevi görünüşleri ile pırıl pırıl manavlar. Faytoncu durakları, seyyar esnaf tablacılar. Silindi. Hem de farkında olamadan. Arsalar borsalar yüzbinlere fırladı. Her köşe başında gözlerinde siyah bant taşıyan bir emlâkçı peyda oldu. Her sokaktan, pardon, her mahalleden bir milyoner fışkırır oldu...Bu şehri inşaatlar istilâ etti. Kuzeyin barbar kavimleri gibi, putrelleri, tuğlaları, beş pençeli vinçleri ile geldiler, ardlarında dağlardan ovalardan türlü vaadlerle toplanmış bir amele ordusu ile şehrin göbeğinde çadır kurdular. Millet saraçlığı, saatçiliği, berberliği bıraktı, inşaatçı oldu. İnşaat malzemecileri rekor üstüne rekor kırıp, görülmemiş bir maç hasılatı ile keselerini, kasalarını doldurdular. Her kapının, her yapının önüne bir Mercedes çekildi. Hüsamettin Efendi ile Hacı Kerim Bey lâhavleler arasında inip binsinler diye. Bir şeyler oldu bu şehire. Bu şehrin kanını emiyorlar. Bu şehri şerha şerha tırnaklayıp son damlayı içmeye, son ümidi söndürmeye yarışıyorlar. Bir ortaçağ taassubundan kopmuş, bayağılığın ne olduğundan bihaber, adına en yaldızlı kartvizitleri bastıranlar soyuyor. Soyuyor, çalıyor, zimmetine geçiriyor, sonra da göğsünü gere gere bir abdestle üç vakit namaz yetiştiriyorlar. Yetiştirsin, yetiştirsin. ALLAH bunların kalblerine –eğer varsa- merhamet yetiştirsin, insaf yetiştirsin" (Kutlu, 1970, 75-77).

Kutlu'nun *Hüzün ve Tesadüf* adlı eserinde şehirler diğer eserlerinde olduğu gibi yozlaşmış, değerlerini kaybetmiş, bozulmuş bir mekân olarak olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkar. Şehir dolayısıyla da İstanbul, fiziki olarak bir açıklık ifade etse de gerek anlamsal gerekse karakterlerin ruhsal durumu ve algılayışları açısından kapalı bir mekândır.

> "Emekli kuyruğunda ölenler oluyor. Çocuklar tiner çekiyor. İstanbul'da altı bin sokak çocuğu varmış. İş acele, otobüs yok. Hava soğuk, yorgunum. Şehir etrafımda uğulduyor. Midem kabardı. Keçi eti miydi yediğimiz. Kola yerine çay içseydim keşke" (Kutlu, 2011b, 32).

*Beyhude Ömrüm'*de eşi hastalandığı için İstanbul'a gitmek zorunda kalan hikâye kahramanı Yadigâr için burası eşini kaybettiği yer olması bakımından kapalı mekân özelliği gösterir. İstanbul, hikâyede kahramanımızın gözünden olumsuz nitelikleriyle aktarılır. Çok köklü bir tarihi geçmişe sahip olan İstanbul'un çehresi, zamanla yaşanan değişimler, sanayileşme ve modernleşmenin de etkisiyle değişmiştir. Pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış zengin bir kültürel mirasa sahip olan İstanbul'un yapısını bozan orayı mesken tutan insanlardır. Kutlu'nun gözünden şehir insanı genellikle olumsuz özellikleriyle betimlenir. Yazar saf Anadolu insanını idealize etmek için onun karşısına şehirli fakat insaniyet namına hiçbir özelliği bulunmayan insanları koyar. Anadolu ve Anadolu insanı şehrin suni havasından uzak, özüne dönük bir yapı sergiler. Şehirler ise hava kirliliği, gürültü ve kalabalık gibi pek çok etmenden dolayı olgusal anlamda hikâye kahramanımız için de kapalı bir özellik gösterir.

> "Bütün bir kış; yağmur, çamur, trafik, sıra, kuyruk demeden doktorlara, hastanelere taşındık. Sağolsun oğlanlar anaları için her şeyi yaptı; paraysa para, adamsa adam, vakitse vakit buldu. Tahliller, filimler, kan aramalar, yoğun bakımlar, ameliyatlar, sıkıntılar birbirini kovaladı. Şehir yerlerinde her bir kolaylık var derler ya; hastaya-sağa bakarlar merak etmeyin derler ya; belki doğrudur lâkin biz göremedik. Bir iyi muamele, bir güler yüz bulamadık. İtildik-kakıldık; paramızla, adamımızla, acımızla, hastamızla rezil olduk. Bu şehir yerleri insana rahat döşeğinde bir ölümü bile çok görüyor. Hatunu kurtaramadık. Ben var ömrümde ondan incinmedim, Cenab-ı Hak da öte yanda incitmesin. Mekânı cennet olsun. İstanbul rutubet. Deniz, balık, sis, çamur, zift, kurum, rakı, egzost, asvalt, toz, çöp kokuyor. Her bir yan kalabalık, hiçbir yana bakılmıyor; baksan da bir şey göremiyorsun; gürültü kargaşa... Hele insanın içinde bir de onulmaz acı, boğazında bir düğüm bulunuyorsa" (Kutlu, 2010b, 197-198).

Bir pazar yerinde geçen *Rüzgârlı Pazar* hikâyesinde, köyden kente göç eden insanlar, kentin zorlu koşulları karşısında verdikleri yaşam mücadelesinden dolayı burayı kapalı mekân olarak algılamışlardır. Köyden kente göç, özüne ve tabiata dönük yaşamış insanların doğallıktan kopuşunun kanıtıdır. Şehirler orada doğup büyüyen insanlar için olumlu özellikleriyle var olsa da köyünü, toprağını bırakıp gelen Anadolu insanı için hayata tutunma çabasının, yaşam mücadelesinin mekânı olmuştur. Bu insanlar için şehir kapalı, dar anlamlar ifade eder. Üzerine bir de yoksulluk eklenince gurbet kendisini iyiden iyiye hissettirmiştir.

> "Yoksulluk ateşten gömlek. Bu kendini beslemekten aciz köyün erkeklerinin alayı gurbetçi. Kışlık unu öğütüp, bulguru kaynattıktan sonra; yani ki poyraz yeli bozkırın üzerinde van van esmeye başladığında tahta bavulları bağlayıp İstanbul'un, Ankara'nın yolunu tutarlarmış.

> Kömürde çalışır, kapıcılık-işportacılık-hamallık ne iş olursa tutar; bekâr odasında yatar, üç-beş kuruş biriktirir; arpalar biçilmeye durduğunda yeniden köye dönerlermiş. O yılların âdeti bu. Git-gel, git-gel...Tabii her giden de dönmüyor. Gurbetin kahrına, hastalığa, ecele yeniliyor. Taze gelinin, nişanlı kızın, yavuklusu olanın gözleri yol gözlemekten, yaş dökmekten kan çanağına dönüyor" (Kutlu, 2012b, 13).

Rüzgârlı Pazar'da modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan sanayileşmenin ve çarpık kentleşmenin hüküm sürdüğü şehir hayatının olumsuz özellikleri yazarın cümleleriyle şu şekilde ifade edilir:

> "Şehrin ortasında bir sanayi bölgesi. Onun yanında bir lüks yerleşim, altında otoyol, onun altında minibüsler. Kalabalık, karmaşa, itiş-kakış. İşte çarpık kentleşme denilen olgunun tipik göstergesi. Burada insanlar nasıl çalışır, yaşar; nasıl yetişir, ne yer, ne içer, ne düşünür? Belki yahut muhakkak hiçbir ilişki sağlıklı kurulamaz. Trafik tıkanır, kavgalar çıkar, psikoloji bozulur, her fert burnundan solur, 'asabiyim' der şarkı, 'mazeretim var'...Gün biter, mesai biter, kalabalık bu defa akşamın alacasında yokuş aşağı akmaya başlar. Gençler lüks mağazaların lüks vitrinlerinde sergilenen lüks mallara bakar bakar iç çeker" (Kutlu, 2012b, 19).

1950'den sonra köyden kente göçün artmasıyla ortaya çıkan gecekondu mahalleleri, *Rüzgârlı Pazar*'ın kahramanlarının yaşadığı mekânlar arasında yer alır. Gecekondu mahallesi de zorlu koşullarından, imkânsızlıklarından dolayı fiziki anlamda açık bir özellik gösterse de algılanan şekliyle, olgusal olarak kapalı bir mekândır.

> "Duran'ın durduğu mahalle bir tepenin yamacında. Küçümen bahçeler; tek odalı, çift odalı kondular, birbirine yaslanıp ayakta durmaya çalışan yamrı-yumru yapılar. Kim bilir kaç kez yapıldı, kaç kez yıkıldı. Ancak yayaların yürüyebileceği dehliz gibi sokaklar. Yamacın altından bir lağım deresi akıyor. İçme suyu yok mahallenin. Haftada bir iki tankerlerle geliyormuş. İleride lağım deresini aşan tahta köprünün ilerisinde bir kayanın dibinden acı su çıkıyor. Tüm mahalle onu kullanıyor. Her evin önünde, avlu duvarının dibine dizili onlarca mavi-büyük-plastik bidon var. Tanker gelince mahallenin kadını-kızı saç saça-baş başa saldırıyor. Su kapanın elinde kalıyor. Okul yok. Çocuklar tâ ileride ışıkları görünen, bir vakitler gecekondu bölgesi iken, şimdilerde apartmanlaşmış, azmanlaşmış, garip bir şekil almış semtin okuluna gidiyorlar. Yaz-kış; yağmurda karda, öyle servis araçlarına falan binerek değil, altı delik papuçlar, takunyalar ile onca yolu yürüyüp gidiyorlar. Sağlık ocağı yok. Doktor da eczane de. Birkaç bakkal var, kahve, tüp bayisi, ayakkabı tamircisi falan-filan" (s.34).

*Kapıları Açmak'*ta hikâye kahramanımız Zehra için yalnız kaldığı ve zorla kaçırılarak götürüldüğü İstanbul, olgusal olarak kapalılık özelliği gösterir. İstanbul Zehra'yı fiziki ve ruhi anlamda sınırlandırmış, mutsuzlaşmasına sebep olmuştur.

Hayat Güzeldir'in *Sebebimsin* adlı hikâyesinde kahramanımız için İstanbul onun alışmakta zorlandığı ve gurbette olduğunu hissettiği mekân olması bakımından kapalı bir özellik gösterir. Köyden gelen İbrahim, yaşadığı yerleri özler ve yabancılık çektiği büyük şehirde gurbeti yaşar. Burada bozulmadan, özüne, geldiği değerlere

bağlı kalarak yaşayan İbrahim, şehrin ortamına alışmakta ve uyum sağlamakta zorlanır.

> "İbrahim, ikinci sınıfta. Büyük şehre alışamadı. Ne de olsa köylü. Köylünün derisi kalındır çivi bile işlemez. Dilini düzeltemedi. Bundan çok utanıyor...Bazı kelimeleri yöre ağzı ile söylediğinde arkadaşları gülüyor. Büyük şehre alışmak zordur. Çarpar insanı, yoldan çıkarır. İbrahim'i çarpamadı. Neresini çarpacak ki. Yurttan okula, okuldan yurda. Arada bir hem şehri çocuklarla İstanbul'u geziyorlar. Cepte para yok. İbrahim hevesim kalır diye vitrinlere bile bakmıyor. Köyünü, meşelik tepeleri, dere boylarını, çayırları, köpeğini, bağ bozumunu, kır kuşlarının seslerini düşünüp dinliyor. Kekik kokulu rüzgârın iniltisi ile ferahlıyor. İnsanın ait olduğu yerden kopması nasıl da zor. Ekşi elmadan, yaban armudundan, keklik sesinden, pınar suyundan ayrılması; üstüne üstüne gelen arabalara, apartmanlara, makyajlı yarı çıplak kadınlara alışması nasıl zor" (Kutlu, 2011a, 114-116).

Tirende Bir Keman adlı eserde Kenan'ı yaşadığı sıkıntılı hayatından kurtarmak isteyen Sarkis Usta onu bir otele yerleştirir. Ancak Kenan, tüm acılarını, kayıplarını yaşadığı şehir olan İstanbul'dan da gitmek ister. Bu gidiş ona iyi gelecektir. Çünkü İstanbul, artık onun için acılarının kaynağı hâline gelen, ona eski günlerini anımsatan, sıkıntı veren bir mekân olmuştur. Bu yüzden Kenan için İstanbul, kapalı bir mekân olarak yorumlanabilir.

> "Merak etmesinler diye ablasına haber verdi. Sonra onu bir hamama götürdü, yeni temiz çamaşırlar giydirdi, bir otele yerleştirdi. Çok zayıflamıştı Kenan, yedirdi-içirdi, akşamları ona istediği parçaları çaldı. Kenan kendine gelince şehre tepeden bakan otel penceresinden İstanbul'u seyretti. Şu anda ne hikâyeler yaşanıyordu koca şehirde. Kendi macerasına bir son vermek geçti içinden. Yok intihar falan değil. Ya tahammül ya sefer, demişler ya. Çekip gidecekti. Nereye? Elbette meçhule" (Kutlu, 2015a, 53).

İstanbul, Kenan için geçmişi hatırlatan, ona acılar veren bir şehir hâline gelmiştir. İstanbul'un kapalı mekân hüviyeti kazandığı şu ifadelerden anlaşılabilir:

> "Yanından seyyar bir çaycı geçiyordu. Tepsiden bir çay aldı. Kıyıdaki simitçiye seslendi. Simit ve gravyer peynir. Oh! İstanbul yedin beni be! Ama artık sık sık görecekti burayı. Karşıya geçip anasının, babasının mezarlarını ziyaret etmeyi, hatta ablasına uğramayı düşündü. Sonra vazgeçti. Her gördüğü şey yarasını bir kez daha deşecekti. Bir miktar kabuk bağlamış yarayı yeniden kanatmanın lüzumu yok. Döndü, Doğu Ekspresi'nin koynuna sığındı. Gurbetten memlekete dönen köylülere çaldı. Türkü istiyorlardı, o da türkü bilmiyordu" (s.90).

4.1.2. Ev

Gönül İşi'nde Selman'a âşık olan Zübeyde'nin sevmediği biriyle evlenmesi sonucu gelin olduğu ev, kapalı bir mekândır. Evliliğinin ilk gecesi Selman'ın okuduğu ezan sesiyle uyanan Zübeyde'nin duyguları bu mekânda vuku bulacaktır. Bu ev, Zübeyde'ye olgusal anlamda kapalılığı ve darlığı çağrıştıran bir mekân olması sebebiyle kapalı bir mekân hâlini alır.

> "Sabah ezanının önü sıra Selman sabâ makamında bir selâ tutturunca Zübeyde zifaf gecesinin sarhoş uykusundan uyanıp yatağından doğruldu. Bir zaman yanında derin soluklarla uyuyan bir gecelik kocasına baktı. Zayıf renksiz suratı, içine çökük gözleriyle Zübeyde'yi asla tatmin edemeyecekti. Göğüs geçirdi. Gidip pencereyi açtı. Geceden yağan yağmur mis gibi toprak kokusunu genzine doldurdu. Fesleğen, şebboy, ıtır, karanfil kokulu pencere önünü hatırladı. Selman'ın sesi dalga dalga yükselip alçalarak bir ağıt yakıyordu sanki. Gözleri yaşardı. Burnunu çeke çeke, orada, kalın pahalı kumaş perdelerin örttüğü yeni evinin penceresi önünde, usul usul çöktü ağladı. Selman ezanı bitirip Kırali Mescidinin bodur minaresinden indikten sonra kalktı. Geceden kalan yemek artıkları ile dolu sofrayı, darmadağınık odayı toplamaya koyuldu. O gece Selman'ın sesi ile namaza kalkanlar mahallede ölü var zannettiler" (s.22).

Uzun Hikâye'de Ali için önceleri saadet yuvası olan vagondan ev, Münire'nin ölümü üzerine hem fiziki anlamda bir iç mekân olmasının yanında hem de yaşadığı üzüntüyü, ayrılığı hatırlattığı, yasını tuttuğu bir yer olduğu için kapalı mekân özelliği gösterir.

> "Babam beni aldı, birlikte vagon evimize geldik. Bohçayı açtık. İçinden annemin soluk pembe mantosu, başörtüsü, yıpranmış kunduraları, aynası ve tarağı, yüzüğü, küpeleri çıktı. Babam bir süre bunlara baktı. Parmaklarının ucuyla dokundu. Sonra kapadı bohçayı. Uzanıp elimden mızıkayı aldı. Beni kucaklayarak vagonun tek penceresinin önündeki sedire götürdü. Aşağılarda ırmak sessiz sedasız akıyor, kar taneleri ağır ağır dökülüyordu. Soğuktu vagonun içi. Babam bir kolu ile sardı beni. Başımı, saçlarımı öptü, kokladı. Sonra mızıkayla bir şeyler çalmaya başladı. Ne güzel, ne acıklı, ne tatlı çalıyordu. Birlikte ağladık. Babamı ilk kez ağlıyorken görmüştüm" (Kutlu, 2009c, 30).

*Beyhude Ömrüm'*de hastalanan muhtar düştüğü ölüm döşeğinde hikâye kahramanımız Yadigâr'ı görmek ister. Onu ziyarete giden Yadigâr, muhtarın evinin bu hastalığın halet-i ruhiyesini yansıttığına şahit olur. Ev, fiziki olarak kapalı özelliklerinin yanında hastalığın zuhur ettiği mekân olması sebebiyle çağrıştırdığı olumsuz özelliklerinden dolayı kapalı mekân olarak algılanır.

> "Hani 'Yahu şu oğlanı görsek de bir helallik alsak' diyordun. Hadi aç gözlerini, bak geldi işte.. Ses yok. Hastada en ufak bir kıpırtı yok. Odada dolanıp duran sadece o hırıltılı nefes. Belli belirsiz küf, rutubet, toz ve idrar karışımından oluşmuş koku. Odaya, bu perdeleri çoktan beri yıkanmamış, tahtaları silinmemiş tavanındaki örümcekler alınmamış odaya nicedir bir kadın eli değmediği belli. Muhtar'ın oğulları İstanbul'dan hiç dönmedi. Orada evlenip çoluk-çocuğa karışmışlar. İkinci karısı Selvihan hastalanınca kızı Hediye Şahin'le beraber gelip onu da götürmüştü. Akrabaları bakış-görüş ediyordu, o kadar. Düşme gör, demişler ya, hani o hesap" (Kutlu, 2010b, 151).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı hikâyede Tahir Sami'nin annesinin ölümünden önce mutluluk ve huzurun paylaşıldığı bir mekân olan evleri, annesinin ölümüyle hüzne gark olur. Ev, bir iç mekân olmasının yanında yaşanan olaylar neticesinde kapalı mekâna dönüşebilir. Aynı hikâyede söz konusu edilen terzinin evi de yoksulluğun acı yüzünü gösterdiği harap olmuş mekânlardandır. Bu ev, olumsuz

ve iç karartıcı özellikleriyle hem fiziki anlamda hem de kahramanın algıladığı şekliyle kapalı bir özellik gösterir.

> "Zaten Tahir'in askerliği gelmişti. Ustayla, çarşıyla, Terzi'yle vedalaşıp askere gitti. Döndüğünde terzi yoktu. Artık yatağa düştü dediler. Çok üzüldü. Tahir ziyaretine gitti. Feride'yle görüştü. Yoksulluğun buzdan eli evin her yanını sarmış, sanki orayı ağır ağır donduruyordu. Belli ki komşuların yetersiz yardımı ile geçiniyorlardı. Terzi'nin harap, ufak bir evi vardı" (Kutlu, 2010d, 47).

Tirende Bir Keman adlı eserde Kenan ve Semiramis'in bir yuva kurdukları, sevinçlerini, mutluluklarını, acılarını paylaştıkları evleri, Semiramis'in onları terk etmesiyle Kenan'ın oğlu Sadullah ile yalnız kaldıkları, mutsuzluklarını perçinleyen bir iç mekân olmuştur. Semiramis'in boşanma davası açmasından sonra evine kapanan Kenan için evi onun hüznüne, dertlerine gömüldüğü bir sığınak işlevi görür. Ev, içine kapanan Kenan'ın sıkıntılarını, acılarını sağaltıcı bir fonksiyon yüklenmiştir. Kenan annesinin de şefkatiyle kapandığı evinde bu travmayı atlatır.

> "Boşanmayı kabul etti. Avukatla patrona haber gönderip bir hafta izin aldı. O bir hafta evden çıkmadı. Naime Hanım oğluna bir hasta gibi baktı. Kenan, artık yürüyen, konuşan oğlu ile meşgul oldu. Çocuk ona ilaç gibi geldi. Semiramis'e duyduğu aşk, yerini evlat sevgisine bırakmıştı. Ferahladı. Travmayı atlattı. Bir iki kez anasıyla tekkeye gitti. Namaz kıldı, dua etti" (Kutlu, 2015a, 48).

Hesap Günü adlı hikâyede olgusal anlamda açık olarak nitelendirdiğimiz ev, kimi zaman kapalı bir mekâna dönüşebilir. Genellikle insanlar için olumlu nitelikleriyle ön plana çıkan, barınma, korunma gibi pek çok ihtiyacın karşılandığı ev, Melek Hanım için gelen gidenin olmadığı, yalnız bir hayat sürmesine sebep olan kapalı bir mekâna dönüşür.

> "Sessiz, sedasız bir ev. Şenlik yok, şamata yok, neş'e yok, gelen giden yok. Buralarda komşuluk da ölmüş, her yanı kasvet basmış. Komşuluk doğup-büyüdüğü mahallede vardı. Ama ne komşuluk ne komşuluk, kardeşten ileri...Ee, hısımdan-akrabadan kimse yok, kalmadı. Kalanlar uzakta. Onlar da kendi gibi yerinden kalkamıyor. Çoğu hasta. Yeni yetişenler değil akrabayı, kendi ana-babasını tanımıyor. Zaten Ârif Bey zamanından beri bu eve gelmeye çekinirler, 'Paşazâdeler' lakabı aralarına bir resmiyet sokuşturur. Paşası batsın, sanki bir işe yarıyor. Kimse ile şöyle senli benli olamadı. Emine de olmasa şu koca evde tek başına cinlerle top oynayacak" (s.87-88).

Bedir'in annesinin ölümüyle de yaşadıkları ev, kapalı bir mekâna dönüşür. Pek çok anısının bulunduğu, iyi kötü günler yaşadığı bu eve karşı Bedir'de bir yabancılaşma görülür.

> "Gece saat üç civarında olmalı. Emine başında Kur'an okuyormuş. Tebessüm ederek ruhunu teslim etmiş. Nikâhı erteledik. Annemi babamın yanına defnettik. Ev bana ıssız göründü.

> Normal. Hayatta kimsem kalmamıştı. İyi ki Asuman'ı bulmuşum. Nasip. Onun şefkati, ihtimamı sayesinde acıyı atlattım" (s.117).

Bedir'in evliliğinin ilk yıllarında açık mekân özelliği gösteren evleri ilerleyen zamanlarda kapalı mekâna dönüşecektir. Bu durumun oluşmasında Bedir ve ailesinin arasındaki bağların zayıflaması etkili olmuştur. Aile bağlarının zayıflaması, birbirlerinden bihaber ve bigâne yaşamaları evin yuva özelliğini kaybetmesine sebep olmuştur. Ev, aile sıcaklığını ve samimiyetini kaybeden insanların bir arada birbirlerine yabancılaşarak yaşadıkları mekân hâline gelmiştir. Bedir'in ailesine karşı ilgisiz tavırları bu durumun oluşmasında etkilidir.

> "Güzel evim ve güzel eşim de zamanla sıradan hale geldi. Onları yenileyemedim, hayatımıza yeni bir heyecan katamadım. Çocuklar büyüdü ve benden uzaklaştı. Süha gitar çalıyor, Eda resim yapıyor. Ne gitarla ne resimle yeterince ilgilenememiştim. Yine yarı polisiye gümrük işlerine dalmıştım. Eve geç geliyor, bazı geceler hiç gelmiyordum. Asuman da kendine uğraş alanları buldu. Bir dönem bahçe ile uğraştı, çiçekçi dükkânlarından çıkmaz oldu. Sonra komşuları ve televizyon aracılığı ile yemek işine koyuldu. Malum her kanalın bir yemek programı, bir spor programı, bir diyet ve bir sağlıklı yaşam programı var. Benimle değil ama arkadaşları ile turlara katıldı. Kapadokya, Mardin, Karadeniz'i dolaştı. Fotoğraflar çekti, albüm yaptı. Artık eve gelince bazan kimseyi bulamıyorum. Emine ile baş başa kalıyoruz. Yemekte o bana bakıyor, ben ona. Konuşamıyoruz. İçimde bir boşluk oluştu. Sebep: Hiç" (s.119-120).

4.1.3. Hastane

Gönül İşi adlı eserin içerisinde yer alan hikâyelerden biri olan *Suç*'ta hastane binası, Kamer'in karısı Nebahat'ın son anda yetiştirilmeye çalışıldığı ve hayatını kaybettiği yer olması bakımından kapalı bir mekân özelliği gösterir. Hastane soğuk yüzüyle zaten ölümü ve algısal anlamda kapalılığı çağrıştırmaktadır. Bundan dolayı kapalı mekân içerisine dahil edebiliriz.

> "Kamer, karısını omuzlamış, mavzerini namlusundan tutmuş, rüzgâra, soğuğa ve korkuya karşı her geçen dakika takatten düşerek yürümekteydi. Nebahat'ın sesinin soluğunun kesilmiş olması içini daraltıyor, boğazı düğümleniyor, bir an evvel hastahaneye yetişmeye çabalıyordu. Hastahane binası caddenin bir ucundan tek tük ışıkları ile görünmeye başladığı zaman Kamer durdu. Nefeslendi. Az biraz rahatladığı sıra sağından solundan, evlerin arkalarından, duvar diplerinden bir takım eli silâhlı adamlar çıkarak etrafını çevirdiler. Kamer şaşırdı. Kamer'i götürdüler. Nezahat karanlıkta bir toprak yığını gibi yatıyordu. İki büklüm olmuş, elleriyle karnını bastırmıştı. Ağzından ince ince kan sızıyordu. Belli ki bir iç kanama geçirmedeydi. Kalabalık giderken bekçilerden biri Komisere seslendi: 'Komiserim bu avradı neydek?' Komiser omuzunun üzerinden şöyle bir bakarak durakladı. Bir ara Şekip Bey'in suratına baktı. Bir şey söylemeden yürüdü. Bekçi bir zaman önünde yığılmış kalmış bu kara çarşaflı kadına baktı durdu. Fesinin altından bir tutam saç fırlamış, kaşlarından geçerek yanağını bir baştan bir başa kaplamıştı. Yüzüne düşen gölgelerin ortasında ap-ak bir ten parçası parıldamaktaydı. Donuk, beyaz. Bekçi eğildi, artık belki de ölümün eşiğinde, bütün hesaplardan sıyrılmış, ap-ayrı bir dünyanın kapılarına dayanmış bu ince narin kadını kucakladı, hastahaneye yollandı" (s.156-157).

Kutlu'nun son kitabı olan *Hesap Günü*'nde Bedir'in annesinin rahatsızlığı sebebiyle geldiği hastane kapalı mekânlar arasında yer alır. Bedir, annesinin beyninde tümör olduğunu bu hastanede öğrenir. Bu mekânın kapalılığı fiziksel olmasının yanında olgusal olarak da Bedir'in psikolojik durumuna bağlı olarak hastanenin olumsuz nitelik taşıması sebebiyledir.

> "Bu heyecanlı filmin tam ortasına gelmişken Bedir annesinin hastalık haberini aldı ve derhal başka bir moda girdi. Atladı İstanbul'a gitti. Annesi hastanedeydi. Sarılıp ağlaştılar. Sonra Bedir bir tenhada doktorla konuştu. Beyninde tümör varmış ve tehlikeli bir yerde olduğundan ameliyat edilemiyormuş. Dua'dan başka çare yok. Bedir yeniden annesinin yanına döndü. Kadın konuşamıyor. Ama Bedir'in elini tuttu, yüzük parmağını yakaladı. Sanki orada bir yüzük varmış gibi takıp-çıkarma işareti ile diyeceğini dedi. Evlenmesini istiyordu. Ölmeden önce mürüvvetini görmek..." (Kutlu, 2015b, 110)

4.1.4. Kahvehane

*Yokuşa Akan Sular'*ın *Bekâret* isimli hikâyesinde kahramanımız Bican'ın kahvehanede otururken hayalinde canlanan görüntüler kahve ortamının olumsuz bir şekilde algılanmasına sebep olur. Kahve, fiziki olarak bir iç mekân olmasının yanında olgusal olarak da kapalı özellikler göstermektedir.

> "Sıcak, sıvaşık, yağlı-kara bir hafta tatili. Bican, dayısının oğlu Yusuf'la hemşerilerinin işlettiği semt kahvesinde oturuyor. Daha doğrusu Yusuf'la arkadaşlarının oynadığı oyunu seyrediyor. Buna pek seyrediyor da denilemez, çünkü baktığı yeri görmüyor. Kahveyi dolduran gürültüyü duymuyor. Zülküf ağanın kan gölü içindeki cesedi gözlerinin önünden gitmiyor. Sokağa, tozlu camların ardından görünen mağazalara, gelip geçen arabalara, çocuklara ayrı ayrı bakıyor, hiçbirini göremiyor. Yahut görüyor da algılayamıyor. Zihninde hep Zülküf ağanın hamaylı..." (Kutlu, 2010e, 33)

*Menekşeli Mektup'*ta kahvehane, Postacı'nın yalnız başına vakit geçirdiği mekânlardandır. Kendi hâlinde bir insan olan Postacı'nın bu durumuna kahve ahalisi de pek karışmaz.

> "Gelir, kahveye oturur, çayını içer, herkesle merhabalaşır, ama mutlaka yalnız oturur. Kimselerin oyununa karışmaz, sohbetine katılmaz. Mahalleli onun bu halini ezber ettiği için ilişmezler. Gider bir köşeye çöker, gazetesini okur. Aman ne okuma. İlanlara varıncaya kadar hatmeder gazeteyi. Bilmecesini mutlaka çözer. Sabit kalemi dudaklarının arasında gezdire gezdire, bir Mısır tanrısı 'ra' hecesini bulup yerine yazana kadar... Bilmeceyi bitirirse keyiflenir, bir çay daha söyler, bitiremezse suratını asıp kalkar" (Kutlu, 2007b, 12).

Kahve, aynı zamanda Postacı'nın eşinin kendisini terk etmesinden sonra dedikodusunun yapıldığı mekânlar arasında yer aldığı için hem fiziki hem de olgusal anlamda kapalı mekân vasfını taşır.

"Okey masası, bağıra çağıra maça kızı oynayanlar, gazeteye dalmış görünenler, kimsenin ona baktığı yok. Bir ara cami cemaatı masasından bir emekli ile göz göze geliyorlar. Adam postacıya bir süre baktıktan sonra yanındakine dönüyor. Bir sır verirmiş gibi kulağına yaklaşarak bir şeyler anlatıyor. Postacı bunu üzerine alıyor. Bayağı canı sıkılıyor. İşte kahveci haklı. Düpedüz dedikodusunu yapıyorlar" (Kutlu, 2007b, 51).

Postacı için daha önceleri mutluluk kaynağı olan evi, karısının onu terk etmesiyle kapalı bir mekâna dönüşür. Bu terk edilişle birlikte Postacı'nın evi, yalnızlığını hissettiği bir mekân hâline gelir. Bireysel bir algılayışla Postacı için evi dar anlamlar ifade eder.

4.1.5. Köy

Köyler, Kutlu'nun eserlerinde her ne kadar olumlu özellikleriyle karşımıza çıksa da kadınların gurbete giden kocalarını bekledikleri mekân olması sebebiyle kimi zaman kapalı bir mekâna dönüşebilir. *Gönül İşi* adlı kitabın Beser gelinin hayatının anlatıldığı *Oy Dağlar* hikâyesinde köy, doğan çocuğuyla beraber tek başına kalan, kocasını büyük şehre yollayan bir kadının onun hasretiyle yanıp tutuştuğu gurbet hâlini almıştır. Fiziki anlamda açık bir mekân özelliği gösterse de algısal anlamda kapalılık özelliği gösterir.

"Kar izleri örtmüştü. Tip-boran her yanı beyaza kesmişti. Munzur'a buzlar inmişti, Siliç Mezrasına kurtlar...Od-ocak sönmüştü. Beser gelin, gelin ömrünün baharına yeni yetmiş. Erine doymamış daha. Leş deresinin burcunda durmuş, eli koynunda kalmış... Gözü yollarda kalacak. Ali Düzgün gurbete, gurbetin derin yerine gider. Dönüşü yok gibi gelir...Hasretlik katı. Uçan kuş bulamazsın, esen yel duyamazsın gavur ellerinden bu yanlara. Dikmiş gözlerini Beser gelin Dikmiş Munzur'un doruklarına... Bu gelinlik bana haram. Kerimcanım girmiş dördüne. Körpe diller baba baba der çağırır. Sen o kafeste zalım talihine yan, ben kara bahtıma. Peki hele ben ki Beser gelinim, yüzü gülmemiş, Eşi kara gurbet içlerinde kalmış. Ya sen meri keklik, hani senin uşağın devşeğin... Akşam olur, günün şavkı vurur mor kayalara. Gam gasevet çöker omuzlarıma, içime kan damlar. Seni de bu dağlarda tutmuşlar ey meri kekliğim, bu kafese koymuşlar. Kanatların yolmuşlar. Ya bunları işleyen zalım avcının yüreğinde bir tutam merhamet yok mudur? Yıl geçmiş, devran değişmiş. Kınalım, kanatların uçmayı, ayakların sekmeyi unutmuş mudur?" (s.57-58)

*Beyhude Ömrüm'*de köy, kahramanların yaşadıkları duruma ve ruh haline göre kapalı mekân hüviyetine bürünebilmektedir. Hâkim Enis için yalnızlığı, terk edilmişliği çağrıştıran bir mekân olan köy, olgusal anlamda kapalı bir özellik gösterir.

"Bu celselerle oyalanıyordu Enis Bey. Unutmaya çabalıyordu. Kendini, kendisiyle birlikte bu ıssız kasabaya gelmeyi reddeden ve hâlâ boşanamadığı karısını, karısından yana çıkıp o cadının yanında yer alan çocuklarını. Yapayalnız yaşıyor ve içiyordu işte. Bu kuş uçmaz-

kervan geçmez yerde elden düşmüş bir daktilo gibi kendini tozlanmaya terk etmişti" (Kutlu, 2010b, 130).

4.1.6. Meyhane-Pavyon-Gazino

Chef adlı eserin *Arzu* isimli hikâyesinde Hüsnü'nün eşi Arzu arkadaşı Gülşen'in de ısrarıyla gittiği Bodrum'da bir diskoya girer. Bu disko, onun tasviriyle hem fiziki anlamda hem de kasvetli ve uygunsuz ortamından dolayı kapalı mekân fonksiyonuna sahiptir.

> "Biz bir akşam taktık takıştırdık, soluğu Bodrum'da aldık. Aman Allahım, bu ne kalabalık. Daracık sokaklardan insan seli akıyor. Terli, yapışkan, hayasız, vıcık vıcık bir sel. Kendimizi zar-zor bir diskoya attık. Burası dışarıdan beter. Cehennemin en dip kuyusu. Yarı karanlık, dumandan göz gözü görmüyor. Bir müzik var, maazallah kulakları deler, sağır eder valla. İnsanlar sırt sırta tepinip duruyor. Hepsi kafayı bulmuş; din gitmiş mezhep karışmış. Ben bir köşeye çekildim, sırtımı duvara verdim, elimde bir kola bardağı etrafı seyre durdum. Gülşen kendini bu ter ve gürültüden ibaret havuza bırakıverdi. Dekolte giyinmiş gösterişli bir kadın. Koca koca herifler, tıfıl delikanlılar, asılan asılana. Gülşen birinden ayrılıp ötekiyle dans ediyor; içiyor, kahkaha atıyor. Aman dedim, bırak kurdunu döksün. İyi de ben bu kepazeliğe ne kadar tahammül edeceğim" (Kutlu, 2009a, 155-156).

*Kapıları Açmak'*ta Zehra'nın arkadaşı Oya vasıtasıyla çalışmaya başladığı pavyon da kapalı mekândır. Pavyon hem fiziki anlamda kapalılığı ve darlığı ifade ettiği hem de psikolojik anlamda kötü bir ortamı çağrıştırdığı için kapalılık özelliği gösterir. Zaten hikâyedeki tasvirlerde de olumsuz bir şekilde betimlenir.

"Gül'ün anlattığına göre Kemal ile ortağı Zeynel pavyon işletiyor. Ama asıl işleri kumar. Salonun gerisinde gizli bir bölme var, bütün iş orada dönüyor. Eh kumar olan yerde uyuşturucu olur, haraç olur, her türlü pis iş olur" (Kutlu, 2010c, 75).

Tirende Bir Keman adlı kitapta Kenan'ın babası Sadullah, geçim derdinden dolayı pavyonda çalışmak zorunda kalır. Mecburi bir şekilde, istemeyerek çalıştığı bir yer olduğu için pavyon kapalı bir mekândır. Çaresizlik Sadullah'ı pavyonda çalışmaya zorlayacaktır. Bu durum onun *pavyona düşmesi* tabiriyle ifade edilir.

"…Ne olduysa Sadullah'a bu satılan bilezikten sonra oldu. Her zamanki hâli ile acısını içine attı, ama içkiyi çoğalttı. Artık adı ayyaşa çıkmış, gazinolarda iş bulamaz olmuştu. Sonunda pavyona düştü" (Kutlu, 2015a, 24).

Kenan'ın eşi Semiramis'in kendisini şöhrete kaptırması ve ailesini terk etmesiyle birlikte Kenan, bu unutulmuşluk, arka plana itilmişlik karşısında kendisini meyhanelere vuruyor.

"Kenan bir taksi çağırıp metruk bir meyhaneye gidiyor. Alkolle başı hoş değil ama bu defa adam akıllı içiyor. Ta ki kafasında bir buluttan başka bir şey kalmayıncaya kadar. Neden içtiğini biliyor ve bunu kendine itiraf etmekten korkuyor" (s.44).

Kenan kendi acısından kurtulmak için meyhanenin yolunu tutar. Meyhane Kenan'ın acılarını bir süreliğine unutmak için gittiği, hüznüne ortak olan mekân olması sebebiyle olgusal anlamda kapalı bir özellik gösterir. Meyhanenin metruk, iç karartıcı vaziyeti insanın ruhunu daraltan niteliktedir. Meyhane, Kenan'ın yalnızlığıyla baş başa kaldığı, onu dış dünyadan yalıtan bir yer olması bakımından önemlidir. Kenan'ın çalıştığı gazino Semiramis'le ayrılmasından sonra istemeyerek gittiği bir mekân hâline gelir. Gazino artık onun mesleğini icra ettiği, severek çalıştığı bir mekân değildir. Bu sebeple Kenan, Semiramis'in çalıştığı gazinoyu da bırakır. Gazino, Kenan için olgusal anlamda kapalılık özelliği gösterir. Kenan yaşadığı bu durumu yine evine sığınarak aşmaya çalışır ancak; eve sığınmanın bir çıkar yol olmadığını ve işine dönmek zorunda olduğunu bilir. İstemeye istemeye tekrar gazinoya gider. "Kenan kendini eve kapatmanın bir çıkar yol olmadığını biliyordu. Çaresiz, eklemleri sızlaya sızlaya, adımları geri giderek başka gazinoların kapısını çaldı" (s.49). Kenan annesini de kaybettikten sonra, bu acı olayın ardından evine gitmek istemez, kendisini sokaklara atar. Sokaklar bu kederli adamın sığınağı olur. Evi kapalı bir mekân haline gelen Kenan, sokaklarda sefil bir vaziyette bulunur.

> "Kenan'la Sadullah birkaç gün ablasında kaldı. Kenan bir türlü eve gitmek istemiyor. Başsağlığına gelenleri bile mahalle kahvesinde kabul etti…Bir zaman kendini sokaklara vurdu. Berduş gibi parklarda, sur diplerinde yattı. Sarkis Usta gelip onu bulmasaydı, belki açlıktan belki kederden ölecekti" (Kutlu, 2015a, 53).

İş bulmak zorunda olan Kenan için pavyonun iç karartan atmosferi onun fiziki kapalılığının yanında ruhi anlamda da kapalılığına işaret etmektedir. Hikâyedeki kapalı mekânlardan biri de meyhanelerdir. Meyhanenin boğucu ve karanlık havası şu şekilde tasvir edilir:

"Meyhanede sigara dumanından göz gözü görmüyordu. Zemin alçak, birkaç basamakla iniliyor. Kasketli, bıyıklı adamlar birbirine eğilmiş konuşuyor. Müzik yok. Mekânda ağır kebap kokusu ile anason kokusu birbirine karışmış" (s.73).

4.1.7. Tren-Tren İstasyonu

Ortadaki Adam adlı eserin *Bir Saatlik Telâki* hikâyesinde tren istasyonu ayrılıkları, bir daha kavuşamayacak olmanın hüznünü çağrıştıran mekân olması sebebiyle kapalı mekân kategorisi içerisinde değerlendirilebilir. Tren istasyonları, zaman mefhumunun önemini yitirdiği, pek çok duygunun tanığı olan mekânlar arasında yer alır. Yazar bu konudaki fikir ve hissiyatını şu şekilde ifade eder:

> "Eğer tren gidiyorsa benim için o zaman geride dururdum, ta geride. Şapkamı gözüme çekerdim, yine de tanırlardı. Bu kalabalık beni sıkardı, yalnızdım. Askerlere bakardım, tezkereci askerlere. Bir de gurbetçilere bakardım. Kalabalıkta bir çocuk bindirirdim pencereden, babası sağol derdi. Bir mahkûm getirirlerdi uzak dağ köylerinden. İpince dal gibi bir oğlan. Jandarmalar ona acırdı, ben de acırdım. İstasyonlarda dolaşmak, trenlerin gelip gitmelerine bakmak bana neden iş oldu bilmem. Kalabalık desen, çarşı pazar dolu ama, yine istasyondaki kalabalık başka herhalde. Bana öyle geliyor ki, istasyonda kucaklaşan insanlar daha bir yakın oluyor birbirine. El öpmeler, ağlamalar, nadiren sahte oluyor. İnsanlar birbirine yaklaşıp, birbirinden uzaklaşıyorlar. Birbirini anlamak orada mümkün, son söz orada söyleniyor. Boğazda düğümlenen şeyler tren kalksa da ardından bağrılıyor, yahut gözlere dolup usul usul boşalıyor. Yolcu artık gidiyor, bir daha görmemek doluyor insanın içine. İstasyonlar birer kapalı kutudur. İçlerinde çok şey vardır bilinmez. Orada herkes bir şeyler bırakır gider. Orada bir devir kapanır, bir devir açılır habersiz. Her tren hasretler, arzular yüklenir gider. Başka diyarlardan biraz sevinç, biraz ayrılık alır gelir. Yığın yığın duygular sıralanır, birikir. Üzerinizden geçip giden zaman ancak istasyonlarda durur. Bir saatlik telâki yapar... Bir saatlik telâki..." (Kutlu, 1970, 24- 26)

Kutlu'nun bir fotoğraftan yola çıkarak yazdığı *Arkakapak Yazıları'*nın *5402* hikâyesinde sıklıkla bahsi geçen tren istasyonu, pek çok vedayı, hüznü, ayrılığı barındırdığı için fiziki olarak dış mekân olmasının yanında genişleyen anlamıyla kapalı bir mekân hüviyetine bürünür. Tren istasyonları insanların sevdiklerinden ayrıldıkları, yalnızlıklarını iyiden iyiye hissettikleri mekânlardır. İçerisinde birikmiş pek çok duyguyu barındıran trenlerde yolculuğa çıkan insanlar kendi iç dünyalarında seyre dalma imkânı bulurlar. Hikâye yazarın hayatından izler taşıdığı için otobiyografik özellikler göstermektedir.

> "İşte bu sırada uzaktan uzağa bir tren sesi. Bir çığlık; ayrılığın, hasretin, gidip de dönememenin sararmış bir fotoğrafı. Ben o zaman ateşle yanan alnımı cama dayarım. Yağmur kırbaç gibi iner tepelere. Süzülen damların arasından, aşağılara, vadide ışıltılarla kıvrılıp giden demiryoluna bakarım. Kara tren az sonra karanlığın içinden o büyülü projektörünü yaka yaka çıkıp gelecektir; küçük istasyonda göz yaşlarını yağmura karıştıran,

> dudakları titreyen, birbirine sarılan bir avuç yolcu ile onları uğurlayanları bir süre aydınlatıp, sonra bir kısmını koparıp alarak çekip gidecektir… Sıvaları yer yer dökülmüş bu bekleme odalarından kimler gelip geçti, hangi sözler sarf edildi, sevinçler, üzüntüler yaşandı. Kara tren bütün bu birikintiyi, bu insan tortusunu nasıl yığdı buraya, ve neden sonra acaba niçin kendi kaderine terk edip gitti" (Kutlu, 2010a, 99-102).

Tirende Bir Keman adlı hikâye kitabının son bölümünde Kenan'ın trenden aşağı atılarak öldürülmesi ve Sadullah'ın karısı Şefika'nın Kömürcü İbo tarafından bir tren kompartımanına kaçırılması, trenin Sadullah'ın zihninde olumsuz bir şekilde tasavvur edilmesine sebep olur. Tren, Sadullah için pek çok acı hatıranın izlerini belleğinde taşıyan bir araçtır. Babasını bir tren kavgasında kaybeden Sadullah'ın karısı da yine bir tren kompartımanına kaçırılacaktır. Tren, Sadullah'ın dertlerle ve sıkıntılarla dolu hayatının yükünü taşıyan bir sembol hâline gelmiştir.

"Hicran açmıştır sinede yâre' diyerek atladı tirene. Gece yarısına kadar bir iki kompartımanda çaldı söyledi. Hep ayrılıktan, hep gurbetten, aşk acısından bahsediyor, sonra da 'Uzayıp giden o tiren yolları'nı söylüyordu" (Kutlu, 2015a, 149).

4.1.8. Diğer Kapalı Mekânlar

Gönül İşi adlı eserin *Duruşma* hikâyesinde stajyer avukat Nilay'ın çalıştığı Sulh Ceza Mahkemesinin duruşma salonu, hem fiziki anlamda hem de hikâye kahramanı Nilay'ın algıladığı şekliyle kapalı bir mekân olarak karşımıza çıkar. Yazar, bu mekâna zıtlık oluşturması amacıyla dışarıdaki güneşli havayla bir karşılaştırma yapar. Duruşma salonunun kapalı havasının tersine dışarıda güneşli, pırıl pırıl iç açıcı bir hava vardır.

> "Stajyer avukat Nilây, oturduğu koltukta biraz daha büzüldü. Ellerini pardüsüsünün cebinde yumruk yapmaya çalıştı. Uzun tırnakları eline batıyor, bu yüzden gerektiği gibi bükülemiyordu. Çizmeli ayaklarını beton döşemede tıkırdatmaya başladı. Ayak parmaklarının burnu donuyordu. Duruşma salonunda bir tek kendisi vardı. 'Sulh Ceza'nın bu ufacık salonunun yıpranmış eşyalarına, daracık ve yüksek pencerelerine baktı. Dışarıda pırıl pırıl güneşli bir hava vardı. Karlardan milyonlarca parıltı yayılıyor, insanın gözünü alıyordu. Bir müddet pencereden uzayıp giden sokağa baktı. Issızdı. İki tarafı ağaçlar, ağaçlarda karlar, sokağın tâ öbür ucunda kızağa çekilmiş bir kamyon duruyordu. Birden Utrillo'nun sokak resimlerini hatırladı. Yalnız insanlar eksikti. O, büyük sessizlik içinde, rahat yürüyüşleri, günlük dertleri ile tabloları dolduran insanlar, bu sokakta yoktu. Ha, bir de evlerin çatıları değişikti. Bir müddet sonra gökyüzü de değişik gelmeye başladı. O aydınlık maviler yerine, kirli griler kaplamıştı gökleri. Sokağı Utrillo'nun resimlerine benzetmekten vazgeçti. Gözlerini yeniden 'Sulh Ceza'nın isli duvarlarına çevirdi. Dolapların sinek pislikleri ile kaplanmış camları arkasından binlerce dosya sırıtıyordu. Bütün dolapları mânasız bakışlarla taradıktan sonra, zabıt kâtibinin masasının üzerinde açık duran dosyaya takıldı" (s.85-86).

Aynı eserin *Eşik* hikâyesinde olumsuz şekilde yapılan bir bahçe tasviriyle karşılaşıyoruz. Genellikle hem fiziki hem de taşıdığı algısal anlam itibariyle açık mekân içerisine dahil ettiğimiz bahçe, burada kapalı anlamda kullanılmıştır. Son cümlede bahçenin silik, siyah-beyaz bir rengi çağrıştırması da bize bu noktada ipucu vermektedir.

> "Yediveren gülü koridorun sonunda, binanın Abdurrahman Muhtar Şereflidüzbel sokağına bakan penceresinin önünde idi. İki buçuk metrelik dar ve uzun koridorun iki kat pencere camları bahçeye bakıyordu. Çürümüş kâğıt, sigara izmariti, kibrit çöpü, resmi pul, zarf, toplu iğne, karbon kâğıdı, daktilo şeridi, vesikalık fotoğraf, ikametgah ilmühaberi, iyi hal kağıdı, nüfus cüzdanı sureti ile, tükrük, balgam, gözyaşı, yağmur, dolu, kar, yemiş, kuş tüyü, serçe, güvercin pisliği karışımı, ezilmiş, çiğnenmiş, esmeri kalorifer kurumu ile yer yer kuzguni siyah bir toprağın örttüğü bahçe. İnce uzun ve ihtiyar akasyalar, kısa, bodur, mumyalaşmış mazılar, siyah çakıl taşları ve yıpranmış tuğla çerçeveli tarhları ile yapıldığından beri değiştirilmeyen, âdeta katılaşmış yeşil-siyah bir su ile dolu havuz, insanların oturmadığı, yağmurdan, kardan delik delik, oluk oluk çatlamış tahta sıralarla bu bahçe: üçüncü sınıf bir gazete fotoğrafı gibidir. Silik, siyah-beyaz..."(s.97)

Bir rençberin şeyhlik postuna oturmasından sonra başından geçenlerin konu edildiği *Sır'*da kahramanımız tarikatın yeni efendisi olarak evinin yanına bir tekke inşa eder.

> "Ağa o yıllarda rençberlik adam gücüne bağlı idi ve köylünün oğulu uşağı bu babda fazla olmak âdet idi. Gerçi bizim bağımız, bahçemiz, tarlamız, tumbumuz fazla sayılmazdı ama Kadir Mevlâm çoluk çocuğumuzu fazla vermişti. Efendim gibi mücerret bekâr olmadığımızdan biz hanemizi bekler olup, rençberliğe devam ile bir de tekke hizmetini üzerimize aldık ya; gelenin gidenin haddi hesabı tutulmaz oldu" (Kutlu, 2014b, 11).

Buraya gelenlerin şikâyeti üzerine tekkenin bulunduğu alan genişletilmeye çalışılır. Müritler tekkeyi şehre taşımak isterler. Tekke modernleşen dünyaya uyum sağlayarak kendi özüne aykırı bir yapılanmaya doğru gider. Tekkenin köyden şehre taşınması yozlaşmanın, dini mekânlardaki yabancılaşmanın etkisini göstermektedir. Tekkenin modernleşmeye ayak uydurarak yozlaşması ve kendi bünyesinde yabancılaşması olgusal anlamda bir darlığı, kapalılığı ifade eder.

> "İki buçuk tarla ile bağı, bahçeyi, köyün taşını toprağını, kurdunu, kuşunu son bir kez ziyaret edip hepsinden helallik diledim. Şurası malum oldu ki anadan atadan bize yadigâr kalan tarik, bundan geri değişmektedir ve bir daha aynı ahval geri dönüp bize nasip olmayacaktır; köyün ihvanından birine, aynı minval üzerine tekkeyi muhafaza etmesi için hilafet verip baba ocağından çıktık. Sanki ayağı çarıklı, yüzü yanık köylülerden biri değil de, samur kürklü bir şehzade imişiz gibi bizi koltuklayıp Mercedes arabalara bindirerek şehir yerinde inşa ettikleri tekkeye indirdiler. Ağa şaşırmamak elde değil. Yahu siz bu kadar parayı helalinden nasıl ve ne yoldan kazandınız da bu tekke binasının duvarına döşemesine sıvadınız? Yerler silme halı... Ayağın basacak olsan içine gömülecek. Duvarlar kaplama tahta. Abdest mahalleri mermerin en iyisinden. Zikire ayrılan odanın bir ucundan öteki ucu nerdeyse görünmüyor. Görmemişlik zor zanaat" (Kutlu, 2014b, 17).

Bir lunaparkta Süleyman ve ailesinin başından geçen olayların anlatıldığı *Bu Böyledir'*de, Süleyman lunaparkın çıkışını bir türlü bulamaz ve ailesiyle beraber kaybolur. Lunapark burada sadece bir eğlence mekânı değil bir metafor olarak da kullanılmıştır ve dünya hayatını simgelemektir. Dünya hakkında herkesin bir bilgisi vardır ancak hakikate ulaşanlar oldukça azdır. Bizler hakikatin bilgisine bu kadar az sahip olduğumuz yalan bir dünyada oyalanmaktayız. Bu dünya hayatının bir oyun ve eğlenceden ibaret olduğuna dair ayete de atıf vardır. Kutlu, tasavvufi anlamda pek çok bilgiyi bu hikâyesinde okuruna lunapark metaforu etrafında vermektedir. Dolayısıyla insanın kendisini dahi kaybettiği bu eğlence dünyasında lunapark ve çevresi algısal olarak gösterdiği özellikler yönüyle kapalı bir mekândır. Lunaparkı olumsuz anlamda kurgulayan yazar, geleneksel düşünce yönteminin zıttı olarak, oyun ve eğlenceyi hedef aldığı için, lunaparkın ahiret hayatıyla ve insanın fıtri olan yapısıyla bağlarının kopmasına neden olduğunu düşünür. Yazar bir yandan lunaparkı anlatırken diğer yandan da insanın muhayyilesinde açmış olduğu yaraları gösterir (Yıldırım,2007,314).

> "Hep beni yazdın. 'Mağlupken ordu, yaslı dururken bütün vatan'. Şu sırıtkan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım. Benim kronolojimi biliyor musun sen? Lunapark'ın neonları, florasanları geceyi gecelikten çıkarıyor. Işığın beyazına mor, mor kızılı, yer yer çilek kırmızısı karışıyor. Boşluğa doğru sandalyeler uçuyor. Yeşil-beyaz sandalyeler. Neredeyse uçan daireler. Gözlerimin önünde hep bir etek dalgalanıyor. Camgöbeği yeşil bir etek. Kıvrımlarını ve farberalarını uzatıyor. Yel vurup yelkenleri şişince terli perçemler yapışık alnıma değiyor. Boyun damarlarım eteğe doğru kabarıyor. Ayaklarımı çaprazlayıp bisiklet sürer gibi çabalıyorum. Ha gayret, gayret. Parmaklarım neredeyse ona ulaşacak gibi. Bir kavuşup, bir açılıyoruz. Dönüyoruz çığlıklar, dönüyoruz kahkahalar. Lunapark parlıyor. Kendinden gayrı her şeyi karartarak. Neonlarını florasanlarını salgılıyor üzerimize. Onun rengine boyanıyoruz. Yeşil yeşil bakarken birden kıpkızıl ateşte yanıyoruz. Sonra yine mor, yine mor. Her yerden seçiliyor. Sesi her yere ulaşıyor. Ovalarda, dağ tepelerinde yankılanıyor. Nereye bakarsak, nereden bakarsak hep o. Ona dönsek de yüzümüzü, dönmesek de, yanımızda, çevremizde. Bir yere gidemem" (Kutlu, 2006, 7-9).

Hikâyede olayların yaşandığı mekân olan lunaparkta geçen ilginç diyaloglardan biri Süleyman'ın sürekli felsefe dersinden kaldığını ifade etmesidir. Süleyman'ın bu lunaparkta felsefe hocasıyla karşılaşması dikkat çekicidir. Burada sıklıkla bahsi geçen felsefe dersi aynı zamanda hayat okulu, hayat dersi anlamlarına da gelmektedir. Süleyman felsefeden kalarak aslında hakikatin bilgisine bir türlü erişemediği hayat dersinden kalmaktadır.

> "Deneme masası gerisinden kabza kavrayıp, tetik düşürmeye geldim komutanım. Lakin felsefeden yine kaldım. Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri, bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman'a çıkmışlar, hep felsefeden kalırlar. Hayatları kayar. Hayatın bir tarafa doğru kayması hep bir sır olarak kalacaktır. Boşver Süleyman. Takma kafanı. Olur, lakin...Ha.

> Küçük bir mesele var. Evin reisi olmuştum ve mevsimlik işlerin kökü kesilmişti. Diplomasız bir reis. İş yok, maaş yok. Eller pantolon cebinde, akşam üzerleri serin, iğde kokuları, taranmış saçlar, köşe başları, ergenlik sivilceleri, uzun bakışlar. Hadi küfretme, küfretme. Bak ezan okunuyor" (Kutlu, 2006, 12).

Lunaparkta çıkışı bir türlü bulamayan Süleyman, çıkışı sorduğu her kişiden farklı cevaplar alır. Hakikatin bilgisine sahip olamayan insanlar bu oyundan ibaret dünyada nasıl kurtuluşa ereceğinin bilgisine de sahip değildir. Süleyman'ın hikâye boyunca elinde taşıdığı, Zinnure'nin isteği üzerine aldıkları fırın ise bu dünya malını sembolize etmektedir. Çıkışı aradıkları süre boyunca elinde taşıdığı fırın gittikçe daha da ağırlaşır ve bu durumda Süleyman fırını daha sıkı tutmaya başlar. Burada Süleyman'ın dünya malına olan bağlılığının gün geçtikçe arttığını bir fırın örneğiyle sembolize eder yazar.

> "Parkın çıkışında çay bahçesi vardı ya, Süleyman onu düşünerek, 'yorulduk be, şu çay bahçesinde biraz oturup nefes alsak' dedi..Zinnure, 'Ey.. Ne zamandır ayaktayız tabi' diye cevapladı...İyi ama çay bahçesi no'ldu?.. Buralarda bir yerde olmalıydı... Süleyman, 'Yahu bugün bende bir terslik var galiba' diyerek etrafına bakındı, 'yine yanlış mı geldik, çay bahçesi buralarda olacaktı' dedi.. Zinnure ile Fatma döne döne etrafı araştırdılar. Görünürde çay bahçesi falan olmadığı gibi çıkış da yoktu. Karşılarında lunapark çalışanlarının prefabrik barakaları ve parkı çevreleyen yüksek tel örgüler duruyordu... 'Allah, Allah' dedi Süleyman, 'buradan çıkıldığını ezbere biliyorum, kaç kez geldim yav, yoksa bir tadilat mı yaptılar' diye işkillendi. Zinnure, 'yanılmış olabilirsin, en iyisi birine sormalı,' diye cevapladı. Süleyman bunun üzerine gelip geçenlerin yüzlerine bakmaya başladı. Sormak için mazbut birini arıyordu. Öyle herkese de sorulmazdı ki.. Ne derlerdi adama?.. Yeniden yürümeye başladılar. Fırın da git gide ağırlaşıyordu.. Meretin şöyle kolayca tutacak bir yeri olsa. Kalabalık arasında şuna buna çarpıyorlar, Zinnure fırının bir yeri bozulacak, çizilecek diye telaşlanıyordu. Görevlilerden biri o sırada Süleyman'a yapıştı: 'Biletleriniz', Süleyman, 'Ne bileti?' diye, duraksayınca görevli köpürdü, 'Kardeşim bu nasıl cevap, gösteriyi izlemeye gelmişsiniz, ne bileti diyorsunuz, beleş değil ya..' Süleyman ağlamaklı haldeydi, 'Biz gösteri falan istemiyoruz, çıkacağız buradan' dedi. Ama ne mümkün çıkmak...Elde o koca fırın" (s.76-80).

Süleyman'la beraber kalabalık bir güruh da çıkışı bulamamıştır. Süleyman bu durumda umudunu kesmemesi gerektiğini düşünür. Çünkü; umut olmazsa yaşanmaz ve hakikatin bilgisine ulaşılamaz. Kutlu, hikâye boyunca çıkışı bulamayan kahramanı üzerinden her ne kadar karamsar bir tablo çizse de umudun baki kalması mesajını verir.

Bir otobüste geçen olayların anlatıldığı *Mavi Kuş'*ta otobüs, dünya hayatını simgeleyen bir metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, otobüste yolculuk eden insanları da bu dünyanın, yaşamın içerisindeki bireyler ve kaderler olarak belirlemiştir. Otobüs, hikâyede mekânsal olarak fonksiyonel hâle gelir ve tek başına hikâyenin temelini teşkil eder. Eserde otobüsün konakladığı yerlerden biri olan han, gerek fiziki olarak olumsuz özellikleri gerekse bir yolcunun bu handa hayatını

kaybetmesi sonucu kapalı mekân hâlini alır. Hanlar, yolcuların konaklamaları için yol güzergâhı üzerine inşa edilmiş yapılardır. Fiziki olarak bir daralmanın dışında anlamsal, algısal olarak üzücü olaylara şahit olması açısından kapalılık arz eder.

> "Kışın bu salonun ortasında iri bir soba yanar. Yola devam edemeyen yolcular üzerlerine birer şilte serilmiş olan kerevetlerde tahtakuruları ile cenk ederek uyumaya çalışırlar. Hancı'nın kendine mahsus odası bu salona açılan bir kapı ile mutfak tarafındadır. Küçük bir oda, bir yatak, yorganlar, kilimler, çamaşır yığınları, sepetler, karton kutular ile karmakarışık. Bir yanda yığılı un, şeker, tuz çuvalları; gaz yağı tenekeleri ile bir nevi depo. Ahırı, mereği, ahıra yakın tuvaleti ile han denilen kim bilir kaç asırlık oluşumun son ve kötü örneklerinden biri işte" (Kutlu, 2007a, 136-137).

*Mavi Kuş'*un yolcularından olan hasta kadın mola verdikleri handa can verir. Han, yolcuların dinlenme, ihtiyaçlarını giderme yeri olmasının yanında bu acı sahneye de şahitlik eder. Yazar, ölümün kokusunun sindiği bu mekânı terk ederek ölümün gölgesinden uzaklaşmak ister.

> "Kerevete yığılıp kalıyor doktor. Bir şey yapmış olmak için çıkarıp gözlüklerini siliyor. Sonra lavaboya gidip yıkıyor ellerini. O sıra açık kapıdan Hancı'nın odasını, o karmaşayı görüyor. Tereddütsüz girip bir yatak çarşafı çekiyor çamaşırlar arasından. Getirip ölmüş kadının üzerine baştan ayağı örtüyor" (Kutlu, 2007a, 143).

Tufandan Önce adlı hikâyeye ismini veren tufan olayının yaşandığı tören alanı fiziki olarak dış mekân özelliği gösterse de yaşanan felaketten dolayı kapalı mekân hüviyetine bürünür. Gerçekleşen tufanla birlikte tören alanı âdeta bir kıyamet meydanını andırır. Herkes bu felaketten kurtulmak için canının derdine düşmüştür. Tufan olayı pek çok dini kitapta Tanrı tarafından insanları cezalandırmak için gönderildiğine inanılan büyük felaket olarak geçer. Nuh Tufanı gibi bilinen şekli Kur'an ve Tevrat'ta yer alır. Aynı zamanda tufan olayına pek çok masal, mitoloji, destan ve Türk inanışlarında rastlamak mümkündür. Yazar gittikçe bozulan ahlaki ve toplumsal yapıya bir ceza niteliğinde kahramanlarına ders vermek amacıyla kurgulamıştır tufan felaketini. Bozulan çarpık siyasi ilişkiler, toplumun yozlaşması yazarın bu duruma duyarsız kalmasına engel olmuş, sonunda da bir tufan felaketiyle kahramanlarına ders vermek istemiştir. Neyse ki hikâye kahramanları bu felaketten sağ salim kurtulabilmiştir.

> "Gökyüzü artık tam bir felaket habercisiydi. Bulutlar alçalmış, etrafı âdeta karanlık basmıştı. İnsanın içinde dehşet hissi yayılıyordu. Yağmur hızlanmış, şemsiyesi olmayan görevliler sırılsıklam olmuştu. Grayderlerin düzlediği meydanın killi ve ham toprağı derhal yapışkan bir çamura dönüştü, etrafta gölcükler, derecikler peyda oldu. Acele ve telaş içinde kurban kesildi, dua edildi. Korkusunu, paniğini bastırmaya çalışanlar sırıtıyor, Şemsettin Bilen gibi serinkanlı olanlar 'Berekettir, bereket' diye sinirleri yatıştırmaya gayret ediyordu. Yağmurdan kaçarak halk tribününe sığınanların ağırlığı o kadar arttı ki, tribün tentesiyle,

tahtasıyla çöküverdi. Tribünün çökmesi meydandaki paniği bir kat daha arttırdı. Artık herkes töreni, görevi unutup can derdine düşmüştü. Neyse ki yaralanan olmadı...İşte bu sırada derinden gelen bir uğultu işitildi. Yer yarılıyor, sanki deprem oluyor, veya yüzlerce iri kaya hep beraber yuvarlanıp meydana yürüyordu...Aman Allahım...Bu bir tufan, bu bir kıyamet idi. Köprüyü yıkmış, park yerindeki arabaları, hayvanları içine almış, bir masal ejderhası gibi kabarıp coşmuş geliyordu" (Kutlu, 2008, 204-205).

Chef kitabının *Hüseyin Hüsnü Şen* isimli hikâyesinde Hüseyin Hüsnü Şen için çalıştığı banka bir sıkıntı teşkil eder. O bankayı modernleşen, kapitalist düzenin hakim olduğu dünyanın sermaye kaynağı olarak görür. Hem fiziki olarak kapalı olduğu hem de kahramanımız tarafından olumsuz bir şekilde algılandığı için banka kapalı bir mekândır.

"Aslında içinde bulunduğum sıkıntının müsebbibi bizatihi bunca yılımı verdiğim bankadır. Ben böyle söyleyince medyacı haklı olarak soruyor:
-Peki o zaman söyle bakalım, banka nedir?
Şimdi bu mesleki bir soru. Yani uzmanlık alanıma giriyor. Buna bilimsel olarak cevap vereceğim, derken...
-Banka kapitalizmin kalbidir, diye bir cümle çıktı ağzımdan. Haliyle edebiyat yapmış oldum. Ben böyle fiyakalı bir cümle ile söze başlayınca avukat gülmeye durdu. Toparlanmalı mıyım dedim ve toparlandım.
-Hadi kalbi değil de kalesidir diyelim. Gerçi bu da bir mecazdır, avukat beyimiz gülmeye devam edecektir, varsın etsin. Bu gülüşler bizi yıldıramaz, biz mesleğin emekçilerinden olduğumuz için her türlü açıklama, bilgilendirme bizim için kutsal bir görevdir.
Abarttım mı?
Medyacı:
-Abarttın.
-Eh o zaman pes perdeden gidelim. Kapitalizm denilen nane konsantre sermaye gücünün topluma hükmetmesi" (Kutlu, 2009a, 20).

Kapıları Açmak adlı kitabın son bölümünde Zehra'nın Kemal'in kendisiyle yeniden evlenmek istemesinden dolayı onu kaçırmaya teşebbüs etmesiyle Kemal'i kalbinden vurması ve cezaevine girmesi konu edilir. Hikâye, Cihan ve Zehra'nın cezaevindeki konuşmalarıyla son bulur. Cezaevi, hem fiziki olarak kapalı bir yer olması hem de insanların cezalarının karşılıklarını aldıkları yer olması bakımından kapalı bir mekândır.

"Cihan Zehra ile görüşmek için cezaevine gitti. Karşılıklı oturdular. Bir süre konuşamadılar. Öylece bakışıyorlar…Epeyce bir zaman. Sonunda gardiyan 'vakit doldu' diyor. Zehra hemen kalkıyor, bu büyülü ânı yanında götürmek için arkasına bakmadan kaçar gibi uzaklaşıyor. Cihan orada, tahta sıranın üzerinde, ellerinde Zehra'nın ellerinin sıcaklığı, gözlerinde onun hareli gözleri öylece kalıyor" (Kutlu, 2010c, 179-181).

Cezaevi, aynı zamanda iki âşığın son kez karşılaştıkları mekândır. Cihan, çalışmak için yurt dışına gitmeye karar verir ve bu Zehra'yı son görüşüdür. Bu anlamda cezaevi ayrılığın yaşandığı, hüzne gark olan bir mekâna dönüşür.

*Huzursuz Bacak'*ta modernleşme sürecinin bir ürünü olan apartmanlar olumsuz özelliklerine binaen ve fiziki olarak da bir iç mekân olması sebebiyle kapalı mekânlar arasında yer alır. Türk edebiyatında apartmanlara II. Meşrutiyet sonrasını anlatan romanlarda dağılan Osmanlı İmparatorluğunu simgelemek amacıyla sıklıkla yer verilmeye başlanmıştır.

II. Meşrutiyet, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışında keskin bir dönemeçtir. Tam bir çöküş psikolojisinin hakim olduğu II. Meşrutiyet sonrasını anlatan romanlarda bu durum, yıkılan konakların yerinde yükselmeye başlayan apartmanlarla simgeleşir. Farklı kültürel bağlamların yapıları olan konak ve apartman arasındaki çatışma, toplumsal değerlerdeki alt üst oluşu aktarmak için etkili bir roman malzemesi olur (İnci, 2003,117).

> "Bu binayı dedem almış. O zamanlar ahşapmış. Yıktırıp yerine betonarme olarak Ay Apartmanı'nı dikmişler. Mermer girişli, asansörlü, o dönem için parmakla gösterilen, gösterişli bir bina olmuş. Sur içi İstanbul'un apartmanlaşma süreci yavaş sürmüştür; tâ ki Menderes'in yıkımlarına kadar, yol açacağım, bulvar yapacağım diye diye bu yıkımın yolunu açmış. İstanbul için yapılan planlar sürekli bir yana atılmış. İstanbul nedir? Şu bizim yıllardır oturduğumuz semt. Pencereden bakıyorum. İlk görünen güzellik belki de Fatih devrinden kalma bodur minareli mescit. Mescidin boyutları ile minarenin boyu arasında ne güzel bir orantı var. Ecdat bu estetik oranı nasıl yakalamış; o mektep görmemiş ustalar, o işini bilen kalfalar. Sadece İstanbul'da değil, tüm Karadeniz evlerinde, Kemah'ta, Kütahya'da, Ermenek'de, Beypazarı'nda Osmanlı'nın adım attığı her yerde bu güzelliğin gülden yaprakları var. Mescidin bitişiğinde küçük bir hazire. Bazılarının kavuğu kıvrılmış, taşı yamulmuş olsa da hâlâ duran birkaç mezar taşı. Taşlar arasından fışkıran güller, leylaklar. Mescidi asırlardır kanatları altına almış duran koca çınar. Çınarın bitişiğinde Kuruçeşme. Bu çeşmenin suyu ne zaman kesilmiş acaba?" (Kutlu, 2009b, 32-33).

Modernleşme ile birlikte mahalleler ve orada yaşayan insanlar, kadınlar, çocuklar da değişmiştir. Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Eski yapılanmaların, binaların, evlerin bile bir ruhu vardır. Günümüzün modern binaları bu ruhu yok etmiş, yerini soğuk beton bir yapılanmaya bırakmıştır. Ancak bu ruhu yaşatan mekânlardan biri de hikâye kahramanının babaannesiyle beraber yaşadığı evidir.

> "Ve tabi Ramazan pidesi almak için önünde kuyruğa girdiğimiz fırın. Hâlâ duruyor, hâlâ çalışıyor. İşte pencereden gördüğüm İstanbul'dan birkaç çizgi. Bu çizgiler giderek siliniyor; yerini başka resimlere terk ediyor. Fotoğraf değişirken insanlar da değişiyor. Fatma annenin anlattığına göre Ay Apartmanı'nın sakinleri dahi değişmiş. Eskilerden iki komşu kalmış. Mahallede ahşap bina yok artık. Eski adamlar, eski kadınlar, eski çocuklar yok. Çoğu sur dışına çıkmış. Mahallenin dokusu gibi nüfusu da değişmiş. Taşradan gelen çoğu fakir aileler varmış etrafta. Sokakta selâm verecek tanıdık kalmamış. Fatma anne ömrünü geçirdiği bu mahalleden bahsederken sanki çürüyüp bir gece ansızın devrilen iri bir ağaçtan söz ediyor. Bense şöyle düşünüyorum: Evler eskimiş, yenilenmesi lazım. Ya yıkılıyor, ya yanıyor. Ya da bunların ikisi de gerçekleşmeden evi sahipleri terk ediyor. İşte o sıra pencereden bir kuş uçuyor. Evin ruhu sayılacak kuş. Geride kalan bir cesettir. Onu artık ne yaparsanız yapın. Çok şükür bizim evin ruhu yaşıyor, Fatma anne hayatta" (Kutlu, 2009b, 34-35).

Mahalleler, taşıdığı olumsuz özellikler ve yoksulluğun tezahür ettiği mekânlar olması sebebiyle fiziki niteliklerinin aksine kapalı bir özelliğe sahiptir. Mahalleler eski ruhunu taşımaz olmuştur artık. Çünkü değişen insanlar, yapılar değişen mahalleleri oluşturmuştur. "Bu mahalleler, bu kadar kısa zaman içinde nasıl değişmiş? Bir kere, eski sakinleri kalmamış. Evler bakımsız, dokunsan yıkılacak gibi. Sokaklar pis, delik-deşik. Bir yığın hırpani çocuk bağırış-çağırış içinde, bir plastik top peşinde bir o yana bir bu yana koşup duruyor" (Kutlu,2009b,133). İstanbul'un Gedikpaşa semti, taşıdığı olumsuz özellikler sebebiyle hikâyede kapalı diye nitelendirebileceğimiz mekânlar arasında yer alır. İstanbul'un fethinden sonra bile kentin en eski yerleşmelerinden biri olan Gedikpaşa, eski, tarihi dokusunu yitirerek zamanla metruk bir vaziyet almıştır.

> "Gedikpaşa şehrin ortasında koca bir harabe, bir çürük diş. Harap binaların karanlık bodrumlarında hâlâ ayakkabı imalatı yapılıyor. Yaz sıcağında atletle dolaşan, çalışan, soluk yüzlü, zayıf, beslenme bozukluğu çeken çırak çocuklar, genç kalfalar. Geçim sıkıntısından kendini alkole vurmuş ve genç yaşta çökmüş ustalar. Sahipleri tarafından terkedilmiş, dokunsan yıkılacak eski binalar. Bu binalara sığınan Doğu'dan gelmiş çok çocuklu fakir aileler. Balkondan balkona çekilen çamaşır ipleri; iplerde dalgalanan rengi atmış giysiler. Her yanda tiner kokusu. Aşağıya, Çifte Gelinler'e kadar iniyorum. Neden kendimi İstanbul'a vurdum. Ne arıyorum bu sokaklarda? Bir umut, bir fikir, bu şehri kuran ve asırlarca yaşatan o ruhtan bir esinti. Hikâyenin işaret ettiği ipucu. Açıkçası 'isyan ahlâkı'nın kenarda köşede kalmış, hâlâ sönmemiş kıvılcımı" (Kutlu, 2009b,120).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı eserde yaptığı işten bunalan Sami'nin dükkânı onun içine kapanmasına sebep olduğu, işini sevmeyerek yaptığı mekân olduğu için anlamsal olarak kapalı bir özellik gösterir.

> "Sami bunalmıştı. Dükkânda duramıyor, dışarı çıktığında kimseyle konuşmak istemiyordu. Babasının arkadaşlarından atölye sahibi birkaç kişi 'Oğlum böyle olmaz, bırak şu dükkânı, gel bizde çalış.' dedilerse de Sami kabul etmedi. Cilt işini sevmiyordu. İçine kapanmıştı. Onu ayakta tutan sahaflarda geçirdiği saatlerdi. Hemen her gün eve birkaç kitap ile dönüyor, bunların bir kısmını okuyordu" (s.83).

Zafer Yahut Hiç'te hikâye kahramanlarından Oya ve Neriman'ın çocukken kaldıkları kimsesizler yurdu, onların ailelerinden uzakta, yalnızlıklarına ortak olan mekânlar oldukları için hem fiziki hem de ruhi anlamda kapalı mekânlar arasında sayılabilir. Yetiştirme yurdunda kalan çocukların bir süre sonra kendi içlerine kapanık, melankolik ya da saldırgan hâle geldikleri, ileri yaşamlarında ruhi birtakım sıkıntılar yaşadıkları bilinen bir gerçektir. Oya ve Neriman bu yurdun soğuk duvarları arasında dost olmuş, birbirlerine her konuda destek olmuşlardır.

> "Pek arkadaşı yoktu. Yani şöyle samimi, sırdaş biri. Herkesle iyi geçinip konuşuyor, kimseyi rahatsız etmiyor, yardımsever ama yine de yalnız. Bu yalnızlık duygusu bütün yurt çocuklarında derece derece vardır. Bir sıcak kucak, bir güvenli saçak altı, bir sevilmek, okşanmak ihtiyacı duyarlar. Ama yoktur. Orada bir başına kaldıklarını bir şekilde duyumsarlar. Bu yüzden kimi saldırgan, kimi korkak, kimi yalancı ve iki yüzlü, kimi çıkarcı, kimi melankolik olur. Yurda girip sağlam ve sağlıklı çıkan azdır. Oya kendini korumaya, onurunu muhafaza etmeye, bir başına âleme meydan okumaya niyetli gibiydi. İç dünyasını kimseye açmaz, havadan sudan konuşur vaktinin çoğunu kitap okuyarak ve resim yaparak geçirirdi" (Kutlu, 2010f, 39).

Okul, Oya'nın öğretmen olduktan sonra çalışmaya başladığı, öğrencilerini eğittiği bir yer olması bakımından açık mekânlar arasında gösterilebilir. Ancak Bulut'un oğlu Kerem ve Oya'nın, çete lideri Kolsuz tarafından kaçırılmasıyla beraber okul da kapalı bir mekâna dönüşür.

> "Adam aniden atılıp Oya'nın ağzını koca elleriyle kapayıverdi. Öteki eliyle kadının kolunu büküp hareketsiz hale getirmişti. Bu arada battaniyeleri tutan da Kerem'i yakalamış ve ağzını kapamıştı. Liderleri cebinden bant ve ip çıkardı. Oya ile Kerem'in ellerini ayaklarını bağlayıp, ağızlarını bantladıktan sonra battaniyelere sardılar. Öyle ustaca sardılar ki, bu yükü birinin omzunda gören, garanti halı taşıyor sanırdı. Öylece çıktılar okuldan, bahçe kapısından geçerken dükkânı kapatıp evine giden çarşı esnaflarından biri gördü bunları, gerçekten döşemelik bir şey taşıyorlar diye düşünmüş olacak ki 'Kolay gelsin' bile dedi" (s.188).

Hayat Güzeldir adlı eserin *Roman Havası* isimli hikâyesinde kurgu mekânı olarak İstanbul'un Bizans döneminde yaptırılan tarihi Su Kemer'i seçilmiştir. Hikâyede eşi tarafından, çocuklarıyla birlikte terk edilen bir Roman kadının intihar seremonisi konu edilir. Eşini bir başka Roman kadınına kaptırdığını düşünen kadın, çocuklarına duyduğu hasrete de dayanamayarak tarihî Su Kemeri'nin üzerine çıkar. Duruma tanık olan halk polise ve diğer ilgililere haber verir. Köprünün altından geçen araçlardan biri olan minibüsteki yolcunun ağzından, şoför ile diyaloga dayalı anlatılır hikaye:

> "Kemer'deki kadın. Esmerin karası bir kadın. Otuz yaşlarında var yok, ama çökmüş. Üstünde bir kısa kollu gri penye; altında lacivert bir eşofman, ayağında terlikler, saç-baş-surat dağınık, ağlamaktan gözleri şişmiş. O kadar uzaktan bu şişmiş gözleri nasıl görüyorum? Hayır görmüyorum, tahmin ediyorum. Roma devrinden bu yana Kemer'in üzerine çıkan kaçıncı insan bu? Ne tuhaf soru. Çıkmış işte, yürümüş, tam ortaya gelmiş, oraya çökmüş. Bir zaman altından akıp giden araçlara dalmıştır. Ne düşünmüştür? Sana ne be adam. İşte belli, ağlamış, susmuş, mevsim kışa döndü üşümüştür. Ama o ruh haliyle üşüdüğünü fark etmemiştir. Kadın orada oturuyor. Kim bilir ne zamandan beri oturuyor. İlk kim gördü onu acaba? İntihar edeceğine nasıl karar verdiler. Belki çiçek toplamaya çıkmıştır. Sululuk etme. Her neyse işte polis, itfaiye, kalabalık herkes orada. Ama kadın fark etmiyor kimseyi. Sesleri duymuyor. Kocası dört çocuğunu da alıp öteki kadının yanına gitmiş. Bu yalnız, bakımsız, kimsesiz, aç. Çocuklarına hasret. Uğraşmış, çırpınmış, adam geri dönmemiş. Üstelik epeyce bir zamandan beri çocuklarını da göstermiyormuş. Kadının artık canına tak demiş, öleyim de kurtulayım bari diye buraya çıkmış" (Kutlu, 2011a, 146-148).

Sonunda çocuklarını ve kocasını gören kadın Kemer'den mutluluk gözyaşları döker. Kocasıyla birlikte gelen diğer Roman kadın ve kocasının arkadaşları ortamın

havasına uygun bir *Roman Havası* çalmaya başlayınca intihardan vazgeçen kadınla kocasının uğruna terk ettiği dostu birlikte oynamaya başlarlar. Hikâyenin son kısmında yazar, Su Kemer'inin suya hasret kalan insanlar gibi çocuklarına özlem duyan kadına hayat sunuşunu paylaşır. Su akışkandır, durağan değildir ve her kaba/duruma göre şekil alır. Hayatın dinamizmini hemen her koşulda alaya alan Roman'lar yaşadıkları her duruma su gibi ayak uydururlar. Suyun hayat bahşeden tarafına benzer olarak onların da değişmeyen tek yönleri neşeleridir.

Sıradışı Bir Ödül Töreni'nde kurgu mekânı olan antik tiyatroda düzenlenen şenliğe çağrılan konukların sahnedeki olumsuz tavırları ve skandallarından sonra Kutlu, eleştirel bir dille ülkenin kültür ve sanat hakkındaki popülaritesinin nasıl yozlaştığını kahramanların arasındaki diyaloglarda dile getirir:

> "Neyse jandarma, polis, yeniden sahneyi boşaltıyorlar. Tam bu sırada arkalarda bir yerde Nezaket Avukat Selami'ye rastlıyor. Adamı görür görmez patlıyor:
> -Aşkolsun hocam! Bu manyakları bulmak için çok mu çalıştınız?
> Avukat bitkin, bitmiş, koca bir bez mendil ile sürekli terini siliyor. Kilolu zaten. Bezgin bir ses ile:
> -Elbette çalıştım. Ben bir Aziz Bey'i tanırdım. O da galiba hasta idi ki gelmedi.
> -Ya ötekiler?
> -Gazetelere baktım, sanat dergilerine. Edebiyat hocalarına sordum, televizyonu takip ettim. Ne bileyim ben, metropolde değiliz, taşradayız. Baktım en çok bunların sözü ediliyor, gündemde bunlar var.
> -Anlaşıldı.
> -Uğraştım efendim, uğraştım. Yönetimde bu işlerden anlayan kimse yok. Siz hiç yoksunuz. Liste yapılırken neredeydiniz kuzum?
> Nezaket nefes boşaltıyor, ferahladı. Bu tatsız ve yersiz tartışmayı kesmeli. Böyle ödül töreni dünyanın neresinde görülmüş. Rezalet. En iyisi buralardan çekip gitmeli! Sesini yumuşatıyor:
> -Özür dilerim efendim. Gece boyunca hadiseler birbirini izledi. Bakan da gelmedi. Asabım bozuk, bana müsade.
> Cevabı beklemeden uzaklaştı oradan. Belki tiyatrodan, belki kasabadan" (Kutlu, 2013, 143).

Olaylar geceye kadar devam eder ve festivalin düzenlendiği bu antik tiyatro yaşanan skandaldan dolayı kapalı mekân özelliği gösterir.

> "Ama gece bitiyor. Bu sıradışı şölen sona eriyor. Reyonlar bir bir kapanıyor. Orkestra tası tarağı toplayıp gidiyor. Etrafı ansızın bir sessizlik kaplıyor. Seyyar köfteciler yorgun-argın arabalarını ite ite oradan uzaklaşıyor. Dursun Hoca son dakikaya kadar görevinin başında. Polis ve jandarma amirlerine danışarak meydanı terk edecek. İyi de bu Emniyet amirinin, bu Jandarma Komutanı'nın sesleri neden böyle kafayı bulmuş havasında. Amaaan. Koyver gitsin. Gecenin şirazesi dağılmış zaten" (s.151).

Biten şenliğin ardından Nezaket'in bu mekânı uzaktan seyre dalması ve yaşanan kaostan uzaklaşarak ezan sesine yönelmesi dikkat çekicidir. Aslında her şeyiyle bir tiyatro sahnesine benzeyen dünya hayatından uzaklaşmak için duyduğu

ezan sesine yani uhrevi bir âleme yönelen Nezaket'in sıra dışı öyküsü anlatılır hikâyede.

Nur adlı hikâyede Sinan'ın abisinin düştüğü cezaevi hem cezasını çektiği yer olması hem de fiziki olarak iç mekân olması bakımından kapalı mekânlar arasında yer alır.

*Tirende Bir Keman'*da mezarlıklar kapalı mekânlar arasında yer almaktadır. Mezarlıklar, bu dünyadan ebediyete uğurlanan insanların öldükten sonra gömüldükleri mekândır ve buraya annesini gömen Kenan için acısını hatırlatan niteliklere sahiptir.

Cami, Müslümanların ibadetlerini gerçekleştirdikleri, "Allah'ın evi" diye nitelendirilen bir mekân olması bakımından özel bir kutsiyete sahiptir. Ancak *Hesap Günü* adlı hikâyede metruk bir camiden ve bu camide kılınan cenaze namazından söz edilir. Caminin Müslümanlar tarafından terkedilmiş, metruk bir vaziyette bulunması ve camiye gerekli ihtimamın gösterilmemiş olması algısal olarak caminin kapalı mekân özelliği kazanmasına sebep olur. Bu cami, sadece cenaze namazı kılmaya gelen Müslümanların uğradığı, yozlaşan şehir hayatının izdüşümlerinin yansıdığı bir mekân hâline gelmiştir.

> "Varlıklı, alafranga bir muhitte gariban bir cami. Bir iki esnaf el atmış; kapıcılar, şoförler; oğlunun, damadının yanına sığınmış ihtiyar emekliler omuz omuza verip camiyi kondurmuş oraya. İyi ki de kondurmuşlar, yoksa varlıklı ama alnı secde görmemiş beyler bayanlar bir cenaze için taa nerelere gideceklerdi. Ne kubbesi, ne minaresi; ne kavisli pencereleriyle mimari bir değeri vardı caminin. Mimariyi bir yana bırak ilk yapılan dış cephe boyaları yer yer dökülmüş, yamalı bohçaya dönmüştü. Neresinden baksan bir tamirat istiyordu. Avlunun ortasında caminin cüssesine ters, iri mi iri bir şadırvan. Oturulacak yerleri betondan. Yine de şadırvan başında yerini sevip serpilmiş ıhlamuru görmeden geçmeyelim. Gölgesinde bir bölük asker gizlenir. Süslü imam ara sıra gelir. Sesi iyidir, musiki talim etmiştir, mevlidhanlar arasında şöhreti vardır. Bu alafranga muhitin tüm ihtiyar hacıları tanır onu, mevlide çağırır. Yüklü para alır hoca efendi, arabası gıcır, takım elbise cilet gibi" (Kutlu, 2015b, 5).

*Hesap Günü'*nde ölen kişinin cenazesine gelen kişilerle tabutta kurduğu diyalogun yer aldığı bölümde Bedir'in tabuttaki yalnız hâli bizlere ölümün soğuk yüzünü hatırlatır. Dünya hayatının faniliğini ve her canlının ölümü tadacak olduğunu Bedir üzerinden bir hikâye ile anlatan Kutlu, tabutun içerisinde konuşan Bedir'in durumunu bir ironiyle okura sunar. Tabutta yatan Bedir, cenazenin dağılmasından sonra onu bırakıp giden insanlara seslenir. Fâni ömrünü tamamlayan Bedir, insanoğlunun kaderini resmeder. Yalnızca bir oyalanmadan ibaret olan dünya hayatı

bir gün sona erecektir ve her canlı ölümü tadarak ölümsüzlüğe ulaşacaktır. Musalla taşı üzerine konan tabutun içindeki Bedir, tanıdıklarıyla bir bir hesaplaşmaya girer. Ancak ona verilen süre dolmuştur ve dünyaya dönmesine imkân yoktur. Kutlu, Bedir'in yaşadığı bu iç hesaplaşma ile okuruna çok geç olmadan gerçek mekânımız olan ahiret hayatı için hazırlık yapmamız gerektiği mesajını vermektedir.

> "Bedir bu manzara karşısında dayanamadı. Tabuttan başını çıkarıp bağırdı:
> -Heeey! İnsanlar! Nereye gidiyorsunuz?
> Ses bomboş cami avlusunda yankılandı. Güvercin şadırvana gelip su içti. Serçe bir simit kırıntısına yumuldu. Minarenin gölgesi musallanın üzerine düştü. Az önce orada biri vardı. Şimdi yok" (Kutlu, 2015b, 156-157).

4.2. Açık Mekân

Bir mekânın kişiye göre açık olma durumunu bireyin psikolojik durumu ve bakış açısı belirlemektedir. Hikâye karakterinin içerisinde yaşadığı tüm koşulları bir bağlam içerisinde değerlendirmek gerekir. Karakterin mekânı algılayışını da bu bağlam-mekân ilişkisinin sonuçları şeklinde inceleyebiliriz. Karakterin bakış açısı, onun bulunduğu bağlamın ve yaşadığı süreçlerin bir sonucu olarak mekânı şekillendirecektir. Fiziksel niteliklerinin dışında bir mekânın açık ya da kapalı olmasını pek çok özellik belirler. Mekânın yapısı önemli olmakla beraber insanın karşısındaki mekânı, nesneyi nasıl gördüğü, algıladığı ve yorumladığı da önemlidir (Demir,2011,87). Mekânın açık ya da kapalı olması durumu kişinin öznel bakış açısı ve psikolojik durumuyla da alakalıdır. Bir mekânın kapalı olması tıpkı insanın bakış açısıyla alakalı olduğu gibi açık olması da bakış açısıyla ilgilidir. İnsan ve mekân ilişkilerini tek bir noktaya bağlı kalarak açıklamak pek mümkün değildir. Bir hikâyede açık mekânı incelerken pek çok iç mekânın da açık mekân içerisine dahil edildiğini görebiliriz. Çünkü; bu açıklık fiziksel olarak değil anlamsal olarak kişinin genişleyen bir mekânı tarif etmesi sonucu adlandırılır.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde mekânlar kahramanların psikolojik durumlarına ve bireysel algılayış özelliklerine bağlı olarak, iç ya da dış uzam olması ile pek bir ilgisi bulunmadan açık mekân özelliği kazanırlar. Hikâye kahramanlarının iç huzuru buldukları, sevdikleriyle bir arada oldukları, hoş sohbetlerin yapıldığı, mutlu anlarına tanıklık eden mekânlar açık mekânlar olarak adlandırılır. Kutlu'nun hikâyelerinde Neyzenler Kahvesi, Kapalı Çarşı, cami avlusu, çay bahçesi, Cuma Caddesi, kahvehane, medrese, ırmak kıyısı, pazar yeri, İstanbul, Karaman, Eyüp

Sultan Camisi, tekke, ev, gecekondu mahalleleri gibi mekânlar açık mekânlar arasında yer alır. Bu mekânların bir kısmı iç bir kısmı da dış mekânlardır.

4.2.1. Bahçe

*Hüzün ve Tesadüf'*te mutlu bir aile tablosunun betimlendiği evin bahçesi hem fiziki anlamda hem de olumlu nitelikleriyle açık mekân özelliğini gösterir.

> "O gün hepimiz evin önündeki bahçeye çıkmıştık. Annem çamaşır kaynatmaya durmuştu. Ben ocağın altına odun taşıyordum. Abdurrahman tahta atına binmiş, bir mücahit olup tavukların peşine düşmüştü. Dedem eyvandaki sedirde her zamanki yerine oturmuş, karşı dağlara bakıp susuyordu. Güneşli bir gün, etraf sessiz, arıların vızıltısı duyuluyor. Birden rüzgâra bir gül kokusu karıştı. Hepimizin başı doğudan yana döndü. Ocaktaki alev titredi, Karabaş kulaklarını dikti" (Kutlu, 2011b, 12).

*Rüzgârlı Pazar'*da gecekondu mahallesindeki evlerin bahçeleri burada yaşayan yoksul kadınların yaşadıkları hayatın dışına çıktıkları, dünya hengâmesinden bir süre uzaklaşıp nefes aldıkları bir mekân olarak karşımıza çıkar. Bu mahallelerde zamanının çoğunu evinde geçiren kadınların evlerinin önündeki bahçeler onların dış dünyayla temasını sağlayan, birbirleriyle muhabbet kurdukları, köy yerlerinin âdetini yaşattıkları alan olması açısından açık mekân özelliği gösterir.

> "Evin önünde bir küçük bahçe var. Bu küçük bahçeler gecekondu insanının nefes aldığı, gerçekten yaşamayı hissettiği yerlerdir. Bahçeye bakan duvarın önüne bir tahta sedir atılmış, üstü şilte ve minderle kaplanmıştır. Bazıları sırtlarını dayamak için eski ot yastıkları da kullanırlar. Kadınlar her fırsatta o boğucu, dar, rutubetli evden kendilerini dışarı atar; işlerinin çoğunu bahçede görür, orada toplanır, çay içer, sohbet eder, halı yıkar, salça kaynatır, köylük yerin âdeti üzere kışlık erzak depolarlar" (Kutlu, 2012b, 80).

4.2.2. Balkon

*Sıradışı Bir Ödül Töreni'*nde hikâyenin baş kahramanı Nezaket ve onun ilk görüşte âşık olduğu Yavuz'un ilk karşılaştıkları gece, beraber vakit geçirdikleri yer olması bakımından balkon açık mekân özelliği gösterir. Hem fiziki hem de ruhi anlamda bir açıklık ifade eden balkon, Batılı mimari anlayışın bir ürünü olarak apartmanların yaygınlaşmasıyla ortaya çıkmış bir yapıdır. Balkonlar genellikle insanların dış dünya ile temasını sağlayan mekânlardır. Nezaket ve Yavuz da kendilerini kalabalıktan kurtarıp balkona yönelirler.

> "Yavuz balkona sessizce girmişti. Nezaket denize dalmıştı. Uzaktaki gemilere. Yavuz:
> -Sıkıldınız galiba, deyince sıçradı.
> Anında kendine geldi, bir şey belli etmeden:
> -Yoo! Sıcak bastı biraz, dedi.

-Öyle, ben de ceketi çıkardım, şöyle balkona çıkıp bir nefes alayım dedim, sizi burda görünce.
Cümlenin sonunu getiremedi. Demek ki Yavuz'a da olanlar olmuş.
Nezaket:
-Hemen dönecek misiniz?
-Öyle, işimiz bitti gibi, ben bir kaçamak yaptım.
Nezaket yeniden denize döndü. Yavuz devam etti.
-İyi ki yapmışım.
Bu açıkça bir davet idi. Âlemde yırtık kızlar var. Onlar olsa hemen açılır yüzbaşıya, ilk görüşte vurulduğunu söyler. Ama Nezaket öyle değil. Ağır, vakur... İkisi de denizi seyrediyor gibi. İkisinin de yüreği çırpınıyor. Ama her çırpıntının bir sonu var. Nezaket çabuk topluyor kendini, Kaymakam'ın çoktan pirelendiğini düşünerek:
-Yemeğe dönsek iyi olacak.
Yavuz acıyla gülümsüyor. Bir kez daha bakışıyorlar. Alacakaranlıkta, belki de son kez.
Nezaket önde, Yavuz arkada salona geçiyorlar" (Kutlu, 2013, 79-80).

Hesap Günü adlı eserde balkon hem Bedir ile Asuman'ın ilk kez tanıştıkları yer olması hem de fiziki özellikleriyle dışarıyla temas kurulan, dışarıya açılan bir kapı olması bakımından açık mekân özelliği gösterir.

"Sonra ara vermeden konuştu.
-Siz şu meşhur paşazâde misiniz?
Bedir'in yüzü buruştu. Etrafına bakındı.
-Çok gürültü var burda, balkona çıkalım isterseniz.
-Olur.
Balkon geniş, uzun, Boğaz ayaklarının altında sanki. Bir yolcu gemisi sisler içinden hayal gibi çıktı, önlerinden geçip gitti.
-Bu sıfattan hoşlanmıyorum.
-Neden ama, dedeniz paşa imiş.
-Bana ne!
-Yoo! Kişi geçmişini sevmeli, sahip çıkmalı.
-Geçti o günler, şimdi paşa maşa yok. Zaten rahmetli babam paşazâdeliği mahvetmiş. Hem kendini, hem servetini. Annem olmasaydı ele güne muhtaç kalacaktık.
-Ya, enteresan, demek babanız.
-Evet öyle. Mirasyedi, sarhoş, hovarda.
-Vay be!
-Sizin aile?
Asuman'ın yüzü bulutlandı, ama sesi aynı, hiç renk vermedi.
-Ben de bu kalabalığa, bu dünyaya ait değilim. Babam marangozdur. İnce marangoz. Bu ailelerin antika mobilyalarını takip eder, isterlerse aynını yapar. Bu sebeple bir muhit edinmiş. Diplomatlar, bürokratlar, iş adamları... Onlara heveslenip beni koleje verdi" (Kutlu, 2015b, 23).

4.2.3. Cami-Cami Avlusu

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir* adlı hikâyede, dünya hayatını simgeleyen lunaparkın karşına uhrevi hayatı sembolize eden bir cami metaforunu çıkarır. Cami, ibadet yeridir ve dünya hayatının içerisinde hakikatlerin yaşandığı, Allah'a kulluk etmek için insanların huzura vardıkları mekândır. Lunapark'ın geçici olan dünya hayatını simgelemesi açısından, kalıcı bir ahiret hayatına hazırlık olarak yapılan ibadetlerin mekânı olan caminin karşısına konulması dünya ve ahiret zıtlığını teşkil etmesi açısından önemlidir.

> "Yorgancı dükkânı camiye bitişikti. Cami Atatürk Parkı'nın yanında idi. Avlusunda ulu çınarlar vardı –Hep olur-.Gölgeler Lunapark'ı çalıştıranların çadırlarına düşerdi. Çadırlarla çınarların arasında bir duvar vardı. Üzerinde ben vardım. Bir yanda hafızın sesi, öte yanda: Seniii sevdim, pek çok sevdiiim. Güzeeelsin, şirinsin...Duvardan inip camiye doğru yürüsem. Tek dersten bu kadar sürünmesem.. Geçtim şarkıların ortasından, cami şadırvanından, vakıf talebe yurtlarından. Yeni bir gömlek giyemedim. O yıllarda iki tür postal vardı. Birine Çörçil, ötekine Ruzvelt derlerdi. Her güz, yağmurlar ve gri gökler altında. Kömürlüğün köşesinde durup duran postallar. Kız kardeşimin kiralık gelinliği. Üzerinde sinek pislikleri, ne idiği belirsiz lekeler. Yorgancının yanına bir kuru temizleme dükkânı açılmıştı. Oraya bir kere pantolonumu verdim. Düğünde giyecekti. Kalfa pantolonu alırken yüzüme baktı. Bir pantolona, bir bana bakıp duruyordu" (Kutlu, 2006, 13).

Nur adlı eserde cami avlusu hikâye kahramanımız Nur ve Sinan'ın ilk kez karşılaştıkları yer olması bakımından önemlidir. Sinan, Nur'a bu cami avlusunda âşık olur ve o günden sonra hayalet gibi gezmeye başlar. Cami avlusu böyle bir fonksiyona sahip olduğu için hikâye kahramanları açısından genişleyen anlamıyla açık mekânı ifade eder.

> "Aradan ne kadar zaman geçti? Bilmiyorum, inanın. Yani Nur'la cami avlusunda karşılaştığımız günden bu yana ne kadar zaman geçti? Bilmiyorum dedim ya. Çünkü ben bende değilim. Gecem-gündüzüm nur âlem nur. Sokakta nur, evde nur; ayakta nur, uykuda nur; çizimde nur, yemekte nur. Valla bu kadarı da ağır oldu yani. İnsanlar anlıyor 'Yahu Sinan ne oldu sana, hayalet gibi geziyorsun' diyorlar. Doğru aşk insanı böyle sallıyormuş demek, zelzele gibi" (Kutlu, 2014a, 19).

Haliç kıyılarında bulunan, kutsal bir ziyaret yeri olan Eyüp Sultan Camisi, Kenan'ın babası Sadullah ve eşi Naime Hanım'ın evlenmeden önce gittikleri mekânlardandır. Sadullah Naime'nin dindar olduğunu bildiği için onu ilk önce Eyüp Sultan'a götürür. Bu manevi mekânda konuşup anlaşmaya çalışırlar. Kendisi o kadar dindar olmasa da Naime'yi etkilemek için böyle bir yerde tanışmayı uygun görür. Burası evliliklerinin temelinin atılacağı yerlerden biri olduğu için açık mekânlar arasında yer alır.

> "Sadullah kızı önce Eyüp Sultan'a götürdü. Bak, bak, bak! Hani Naime dindar ya, kaleyi içerden fethedecek. Ama Sadullah'a haksızlık etmeyelim. Namaz niyaz yok ama ramazanda içkiyi bırakır, orucunu tutar. Camide iki rekât namaz kılıp Piyer Loti kahvesine çıktılar. O zamanlar bu kahve o kadar meşhur değil, tenha, kim yok, kimse yok. Karşılıklı oturup konuştular" (s.20).

4.2.4. Ev

Tirende Bir Keman adlı eserde ev, Kenan'ın her defasında yaşadığı acı ve sıkıntılardan sonra sığındığı mekân olmuştur. Ev, fiziki olarak kapalı bir iç mekân olsa da Kenan için açık mekân hüviyetine sahiptir. Çünkü o evinde huzur bulan, ailesiyle mutlu olan bir kişidir. Evin onun hayatında anlam dünyası oldukça geniştir. Aynı şekilde tekke de onun bu sıkıntılı durumundan kurtulmak için sığındığı, huzur

bulduğu mekânlardandır. Bu sebeple tekke de bir sığınma talebinin karşılandığı, huzuru sağlayan mekân olması bakımından açık mekân hüviyetine sahiptir.

> "Bu avuntu ile geçti günler. Geçti ve Kenan'ı bitirdi. Artık gerçekten yüzüne bile bakmak istemediği Semiramis'in arkasında çalamazdı. Gitti bunu patrona açtı. Patronun canına minnet, hemen hesabı gördü. Kenan bir hafta da bu travmayı atlatmak için eve kapandı" (Kutlu, 2015a, 48).

Görüldüğü gibi Kenan'ın yaşadığı travmaları atlatmak için sığındığı yer yine evi olmuştur. Ev, onun dertlerini, acılarını dindiren, sığınma talebini karşılayan bir mekândır.

Hesap Günü adlı eserde, evliliklerinin ilk yıllarında Bedir için evi mutluluk kaynağı olan yuvasıdır. Bedir, evine gitmek için sabırsızlanan bir baba figürü olarak karşımıza çıkar. Bir yuva kurmanın en önemli göstergelerinden sayılan ev, aile sıcaklığını veren, birbirine bağlı fertlerden oluşan bir mekândır. Dolayısıyla ev, fiziki olarak kapalılık ifade etse de kahramanın psikolojik durumuna ve algısına bağlı olarak genişleyen bir mekân özelliği gösterebilir. Bedir'in evini "cennetten bir köşe" olarak görmesi bunun en önemli kanıtıdır.

> "Evim evim, güzel evim; başka bir şey istemiyorum. Hele peş peşe iki de çocuk olunca bu ev bayram yeri, cennetten bir köşe oldu sanki. Önce Süha geldi, ardından Eda. Artık Ankara'ya sık gitmiyorum. Mesai bitmeden kendimi eve atıyorum. Yılların sessiz evini kuş cıvıltıları doldurmuş. Çocuklarımla saatlerce, yoruluncaya kadar, alt alta üst üste oynaşıyoruz. Bir de köpek aldım. Süha çok seviyor" (Kutlu, 2015b, 118).

Bedir'in evine kapanan oğlu için ev, anlamsal bir işleve sahiptir. Sevgilisinin kendisini terk etmesi ve yaşadığı olumsuzluklar onun evine sığınma talebini arttırmıştır. Bu nedenle insanın kendisini koruma ihtiyacını karşıladığı bir yer hâline gelen ev, açık mekân özelliği kazanır.

> "Sade gitar çalmasını biliyor, onu da senelerdir eline almıyor. Tam bu sırada kıvırcık da onu terketmesin mi? Afrikalı bir zenci ile kaçmış. Bu geldi eve kapandı. Baktım olacak gibi değil borcunu harcını ödeyip barı sattım. Oğlan ilaçların tesiri ile günü uyuyarak geçiriyor, uyumadığı zaman müzik kanallarını seyrediyor. Ara sıra kankası olan çocuk geliyor ama sohbetin kıvamını bulamıyorlar. Bizimki henüz ne dediğini bilmiyor." (s.134)

4.2.5. İstanbul

Kutlu'nun çoğu eserinde olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkan İstanbul, *Beyhude Ömrüm'*de gençlerin köyden kaçıp birbirlerine kavuştukları, geçim kapısı olarak gördükleri, rızıklarını temin ettikleri yer olması bakımından kahramanların psikolojik durumlarına bağlı olarak açık mekân özelliği gösterir.

> "İkisi de İstanbul'a, İstanbul'da inecekleri İsmet'in Taksim- Sıraselviler'deki Bursa Apartmanı'nın kapıcı dairesine, günlerce ağız ağıza konuştukları bu mekâna dalarak yürüdüler. Şahin önde, bastığı yeri yoklayarak, karı yara yara ilerliyor; Hediye ise onun izine basa basa peşinden geliyordu. Oğlanın heybesi omuzunda kızın bohçası kolundaydı. Sabah namazının önü sıra, henüz köyün itleri ürümeye başlamadan evvel evden ayrılmış, İstanbul'a kaçıyorlardı. Daha doğrusu Şahin kavilleştikleri üzere Hediye'yi kaçırıyordu. Köyle tiren istasyonunun arasında bir menzil olan Üzeyir'in damına ancak akşam üzeri varabildiler. Bayağı bir 'han'dı burası, ama nedense civar köylüler 'dam' diyordu. Eskinin hamamlı, mutfaklı, avlulu, ağaçlı taştan-tuğladan yapılmış ulu hanlarını andırmadığı; iki göz oda, bir ahırdan oluşan basit bir yapı olduğu için galiba....O kış köyden henüz ergenliğe varmış iki çocuk daha İstanbul'a kaçtı. Biri tirenin bir kaç saat sonra uzun süre durduğu büyükçe bir istasyonda yakalanıp geri gönderildi. Burada kasabadan yetişme makasçı Uzun Ali Efendi vardı. Eğer vaktinde haber uçurulabilirse, yani manyetolu telefonlar çalışabilirse kaçaklar orada tutulabiliyordu. Öteki çocuk İstanbul'a ulaştı. Bu İstanbul hevesi gençler için başlangıçta bir büyük macera âdeta bir kendini ispat vesilesi idi. Sonra sonra bir başka hayatın, köylerde kağşayıp gevşeyerek iyicene fukaralığa bürünen köhne yapısından uzaklaşma; yeni ve zengin bir geleceğin kapısını aralama sevdasına dönüştü. Geçimi kıt dağ köyleri süratle boşalıyor, İstanbul'a yerleşenlerin zenginliği dillerde dolaşıyordu" (Kutlu, 2010b, 93-99).

Huzursuz Bacak adlı eserde İstanbul, daha önceki yıllarda gösterdiği olumlu nitelikler sebebiyle açık bir mekândır. Ancak İstanbul'un köyden kente göçle beraber artan nüfusun ve yabancılaşmanın da etkisiyle tarihi bozulmuş bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Yazar, eski İstanbul diye nitelendirdiği Sur içi ve başka bir siluete sahip olan Mecidiyeköy, Maslak gibi modern bir yapılanmanın hâkim olduğu iki nirengi noktayı karşılaştırarak bu değişimi somut bir şekilde gözler önüne serer. İstanbul'un gelişmişlik göstergesi sayılan mekânları olan Maslak, Mecidiyeköy yazarın da ifadesinde belirttiği gibi bir şehirleşme özelliği göstermesine rağmen ondan ne aradığınıza bağlı olarak değişebilen bir mekân algısı yaratır.

> "Salacak kıyısında bir kahvedeyim. İnce belli cam bardakta çayımı içip İstanbul'u seyre dalıyorum. Sarayburnu, minare ve kubbeler, asıl İstanbul dediğimiz yer: Sur içi. Bu siluet burada durdukça İstanbul yaşıyor demektir. Sonra köprü, sonra Galata, yarım döndüğümüz zaman gökdelenleri ile başka bir siluet kazanmış olan yeni İstanbul: Mecidiyeköy, Maslak ve ilerisi. Türk İstanbul nedir? Bodur minaresi ile bir mescit, yanında bir ihtiyar çınar, onun gölgesinde bir çeşme, iki dükkân, bir sıbyan mektebi ve mektebin alnında bir kuş evi. İstanbul bu mu? Bu kadar mı? Evet, öyle. Ya o muazzam camiler, saraylar, konaklar, medreseler, çeşmeler, sebiller, sanayi, nüfus ve finans. Bunlar bir dünya şehrini göstermiyor mu? Olabilir. Ama bu ne aradığınıza bağlı" (Kutlu, 2009b, 115).

Tirende Bir Keman adlı eserde İstanbul'un bir ilçesi olan Adalar, Kenan ve Semiramis'in sık sık vakit geçirdikleri yerlerdendir. Baharın gelmesiyle doğal bir renk cümbüşünün hâkim olduğu adalar, iki sevgilinin buluştukları, hasret giderdikleri, mutluluklarına şahit olan mekânlar arasında yer alır.

> "Kış geçti. Cemreler düştü. Güneş yüzünü gösterdi. Tomurcuklar şişti şişti, patlayacak gibi oldu. Adalar'da mimozalar açtı. Kenan'la Semiramis ellerinde mimoza dalları Ada'dan dönüyordu. Mis kokulu bir rüzgâr, ama sert. Vapurun arkasında, dışarda, rüzgârın

altındaydılar. Yel Semiramis'in saçlarını dağıtıyor, kız ara-sıra elleri ile saçlarını toplamaya çalışıyor; bu zarif hareketler ona şuh bir hava veriyordu" (Kutlu, 2015a, 33).

İstanbul'un en önemli mekânları arasında yer alan, tarihte pek çok önemli şahsiyetlerin yaşamlarına tanıklık etmiş, manevi atmosferi olan Haliç ve Eyüp Sultan, Semiramis ve Kenan'ın birbirlerine aşklarını ilan ettikleri ve Kenan'ın evlenme teklifi ettiği yer olması bakımından açık mekân özelliğine sahiptir.

*Hesap Günü'*nde İstanbul, tarihi dokusu ve geçmişte pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış olması, birçok güzelliği bünyesinde barındırması sebebiyle açık mekân özelliği gösterir. İstanbul'da yıllarca yaşamış olan Bedir, burayı yeterince tanıyamamış olmaktan hayıflanır ve İstanbul'un tarihi yapılarını keşfetmeye başlar. Büyük bir kültürel mirasa sahip olan İstanbul, henüz keşfedilememiş pek çok güzelliğiyle paha biçilemez bir değere sahiptir.

"Can sıkıntısından ne yapacağını bilmiyordu. Kendini erkenden sokaklara vuruyor, yoruluncaya kadar yürüyordu. Bu arada bunca yıl yaşadığı İstanbul'u hiç tanımadığını fark etti. Ne muhteşem bir şehir. Her köşesi sürpriz, her sokağı mucize. Bunca yıldır yaka yıka bitirememişiz. Böylece bir zaman İstanbul sevdası ile oyalandı. Çeşmeleri, türbeleri, sebilleri, mezarlıkları, camileri, tekkeleri, hâlâ sağlam kalmış ahşap evleri, Boğaz'ı ve yalıları tanıdı" (Kutlu, 2015b, 59).

4.2.6. Kahve

*Gönül İşi'*nin aynı ismi taşıyan kısa hikâyesinde yapılan kahvehane tasviri, kahvenin kapalı mekândan ziyade açık mekân özelliği göstermesine sebep olur. Kahve, fiziki anlamda kapalıdır ancak genç delikanlıların kızlara olan aşklarını ilk olarak bu kahvede yaşadıkları ve birtakım heyecanları hissettikleri yer olması bakımından genişleyen bir anlam ifade eder.

"Kahvenin garip bir kaderi vardır. Küçük, cana yakın ve Boyacıoğlu camisinin bitişiğinde olduğundan emekli ihtiyarların, Ferah Sineması'nın bayan matinelerinden dolayı gençlerin kahvesidir. Yaşlılar, gözlerinin önünde içlerinden fışkıran gençlik ateşi ile bağıra bağıra münakaşa eden, maç dinleyen, hülyalı bakışlarla dışardan geçen kızları seyreden delikanlılara bakarak hatıralarına kolayca dalabilirler. Gençler ise çoğu kere bu kahvede oturup, bayanlar makinesinden dağılan kızların ardından ilk aşklarını yaşarlar" (s.45-46).

*Mavi Kuş'*ta geçen çardaklı kahve suya ve camiye yakın olma özelliği ile sohbet yaranının çokça tercih ettiği, halkın beraber vakit geçirdiği, hoş sohbetlerin yapıldığı, memleket meselelerinden haberdar olunan bir mekândır. Çardaklı kahvenin bu özelliği onun açık mekân olarak algılanmasına sebep olur. *"*Kahvelerin fonksiyonlarını çeşitli şekillerde dile getiren Kutlu kimi zaman sohbet, dinlenme,

nargile içme yeri olarak ifade ettiği kahveleri, kimi zaman da siyasetin bir nesnesi olarak tasarlar*"* (Yıldırım, 2007, 321).

> "Çeşmenin yanı Çardaklı Kahve. Hem camiye yakın hem suya. Üstelik çınar dallarının gölgesinde. Bu da yetmezmiş gibi kahve sahibinin dedesi camekân önüne iki asma dikmiş; asmayı geniş bir çardağa almışlar, altına beş-altı masa atmışlar. Oooh, otur suyun sesini dinle. İster nargileni fokurdat, ister lafın belini kır ezanı bekle. Kasabanın, ehli keyfin, sohbet yaranının, ayaklı gazetelerin mekânı. Her havadis önce burada duyulur, sonra buradan yayılır. Hani halkın nabzını tutmak diyorlar ya; böyle bir niyeti olan gelsin otursun. Sağa sola kulak kabartsa, peş peşe iki çay içecek olsa o kadarcık zaman içinde memleket ahvalinin nice olduğunu anlayıverir" (Kutlu, 2007a, 11).

*Huzursuz Bacak'*ta kahve, fiziki olarak kapalılık özelliği göstermesine rağmen dönemin önemli simalarının toplandığı, kültür sohbetlerinin yapıldığı mekân olması açısından açık mekân hâlini alır. Günümüzün kahve anlayışından uzak birer kültür ortamı olmasından dolayı anlamsal olarak genişleyen bir mekânı ifade eder.

> "Kahveye kitap hastaları, akademisyenler, sanatçılar, politikacılar, gazeteciler, esnaftan, iş çevrelerinden gelenler, emekli hocalar, işsiz-güçsüz ama bayağı kültürlü adamlar, meczuplar, politikaya, tarihe meraklı gençler, her tür insan geliyor. O yıllarda lisedeydim. Sonra pek çok kez gittim. Bir köşeye ilişip hocaların sohbetini dinledim. Konuşanlar tarih, ilahiyat, siyaset, sosyoloji hemen her konuda uzmanmış gibi sohbet ediyor. Ara sıra sert münakaşalar oluyor. Hepsi de çok renkli simalardı. Kahve geniş. Bir yanda bilardo masaları, öte yanda iskambil, tavla oynayanlar. Asma katta ders çalışan talebeler. Ön kısım, yani caddeye bakan aydınlık sofa sohbet mekânı idi. Bahtiyar abi bir masadan ötekine gider gelir, gazetelere bakar, her şeyden haberdar, malumatı geniş biriydi" (Kutlu, 2009b, 76).

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı eserde Tahir Sami'nin Neyzenler Kahvesi diye adlandırılan ve sıklıkla uğradığı çay evi, fiziki olarak kapalı olmasına rağmen anlamsal olarak genişleyen bir özellik gösterir. Tahir Sami Bey bu mekânda huzur bulmaktadır. Bu anlamda Neyzenler Kahvesi hikâyedeki açık mekânlar arasında yer alır. Dairenin 'lağvedilme' sürecinde yeni edinmiş olduğu alışkanlıkla beraber 'ehl-i tarik' insanların mekânı olan "Neyzenler Kahvesi"ne devam eden Tahir Sami Bey, bir köşeye çekilip çevresini dinler ve gözlemler. Kahve, Tahir Sami'nin iç huzuru yakaladığı tek köşedir (Tekin, 2012, 244-245).

> "Sahaflar Çarşısı'nın ardında bir nevi bitpazarı olan hurdacılarla dolu bir sokak. Sokağın ortasında küçük mü küçük bir çay evi. Ancak camda 'Çayevi' yerine 'Neyzenler Kahvesi' yazıyor. Çayevini tek başına işleten Abdullah Usta, belki kendisi de neyzen olduğu için, ney üflemenin yanında usta bir ney imalatçısı olduğu için, Abdullah imzalı neylerden almak üzere yurt içinden ve dışından yüzlerce kişi geldiği için, bu küçük mü küçük çayevi bütün ülkenin tanıdığı meşhur neyzenlerin toplanma yeri olduğu için, eh 'Neyzenler Kahvesi' diye yazılmayıp da ne yazılacaktı. 'Çiçek Çayevi' mi? Çayevinin bir tarafı camekânla sokağa açılan kapı. Bir yanı ocak. Geriye kalan iki duvar dibinde iki peyke" (Kutlu, 2010d, 122).

Günümüzün meşhur mekânlarından Piyer Loti kahvesi de o dönemde pek bilinmemektedir. İstanbul âşığı şair Piyer Loti'nin sık sık bu kahveye uğramasından

dolayı bu adı alan mekân, evlenmeye hazırlanan iki genç âşığın buluştukları yerlerdendir. Bu mekân fiziksel olarak bir dış mekân olsa da *Tirende Bir Keman* adlı eserde genç çiftlerin burada buluşması bakımından açık mekân hüviyetindedir.

4.2.7. Tekke-Mescit

Nur adlı eserde tekke, fiziki anlamda kapalı bir mekân olmasına rağmen Nur'un kendisini dini anlamda terbiye ettiği, huzura kavuştuğu ve disiplinli bir hayat tarzını öğrendiği mekân olması sebebiyle açık mekânlar arasında yer alır.

> "Akşam yemekte etli bulgur pilavı ve o nefis ayran vardı. Yemek büyük mutfakta pişiyor, dairelere ve hücrelere dağıtılıyor. Bulaşıklar alınıyor ve nöbetle yıkanıyor. Tekkede her iş bir disipline, disiplin alışkanlığa dönüşmüş. Kimse şikâyet etmiyor. İlk zikir gecesinin sonunda Şeyh Efendi Nur'a zikrini, virdini verdi; telkinat ve tenbihatta bulundu" (Kutlu, 2014a, 186).

Tirende Bir Keman adlı eserde Kenan'ın annesi Naime Hanım'ın evinin yanındaki mescit de onun ibadetleriyle meşgul olduğu bir mekândır. Aynı zamanda tekke olarak kullanılan mescit Naime'nin sıklıkla gittiği yerlerdendir. Naime Hanım, burada huzur bulduğu için her ne kadar fiziki anlamda kapalı dahi olsa kahramanımızın psikolojisine göre genişleyen bir anlam ifade ettiği için açık mekân başlığı altında sınıflandırırız tekkeyi.

> "Nihayet yatsı ezanı okunur. Sadullah sofrayı toplar. Çocuklar çoktan uyumuştur. Naime bir gölge gibi evden çıkıp hemen yanındaki mescide giderdi. Mescit aynı zamanda tekke idi ve Naime oraya intisap etmişti. Kadın namazdan, zikirden dönüp geldiğinde Sadullah çoktan gitmiş olur. Sessizliği solumak Naime'ye düşerdi. Ama o kanaat ve şükür sahibiydi. Yatmadan önce mutlaka bir cüz okur, kocasının doğru yola dönmesi, içkiyi bırakması için dua ederdi" (Kutlu, 2015a, 23).

Kenan için tekke sıkıntılı anlarında sığındığı mekânlar arasında yer alır. Kenan'ın yaşadığı travmayı atlattıktan sonra şükrünü eda ettiği yer tekke olacaktır. Bu sebeple tekke, Kenan'ın iç huzura kavuştuğu yer olmasından dolayı açık mekân özelliği gösterir.

4.2.8. Diğer Açık Mekânlar

*Gönül İşi'*nin *Kapıları Açmak* adlı hikâyesinde geçen Cuma Caddesi, insanların nefes almak için çıktıkları hem fiziki hem de olgusal anlamda taşıdığı nitelikler bakımından genişleyen bir mekân özelliği gösterir. Aynı zamanda genç kız

ve erkeklerin burada birbirleriyle ilk kez karşılaştıkları, ilk aşklarının terennüm ettikleri yer olması bakımından bu caddenin ayrı bir önemi vardır.

> "Kırali Mescidi'nin altı 'Cuma caddesi.' Tatil günlerinin Cuma olduğu zamanlardan kalma. İki yanı ulu çınarlarla kaplı bir gezinti yeri. Çocukluktan gençliğe geçenlerin ilk bakışlarının, ilk heyecanlarının yaşandığı yer. Taşra şehirlerinin boğucu öğle üstü sıcaklarından bunalan, taşlıklara, gölgelik avlulara, sulanıp süprülen bahçe önlerine, çardak altlarına sığınan halk, ikindi ezanından sonra yıkılıp giden günün ardından birer birer sindiği köşelerden çıkar, takar takıştırır, sürer sürüştürür, çarşıya çıkmak, komşuya uğramak, bir parça nefes almak bahanesiyle yıllardan beri sürdürdüğü, babadan oğula geçen alışkanlığına koşar, Cuma caddesine çıkar. Bayanlar matinesinin dağıldığı saatlerde akranlarının, yaşı geçkin ablalarının, annelerinin, teyzelerinin kollarında kızlar, peşlerinde sırnaşmadan, yaklaşmadan göz ucu takibe çıkmış, kahvelerdeki oyunlarını bırakmış mahalle delikanlılarının varlığını gizli bir iç çekişi, sırlı bir ürperti ile duyarak, fazladan birkaç tur atmaya, vakti uzatmak için dondurma yemeye, soğuk meşrubat içmeye dururlar. Hemen hemen herkesin aşağı yukarı birbirine âşina sayılabileceği bu caddede gençler delikanlılıklarını, ihtiyarlar hatıralarını yaşarlar...Ama yine bakışıp gülüşmeler, gülüşüp tanışmalar, tanışıp görüşmeler, peşinden evlenmeler bu caddede olurdu. Evlenip çoluk çocuğa karışanlar, yeni yetişenlerin heyecanına şahit oldukça kendi geçmişlerini hatırlar, anlamlı tebessümlerle birbirlerine bakarlardı" (s.11-12).

Mustafa Kutlu, *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı eserinde, bir zamanlar dünyayı arkalarına almış bir grup idealist gencin tükenen dava aşklarını konu edinir. Yaşadığımız hayatın bu dünyaya kendisini kaptıran insanları nasıl kendisine benzettiğine vurgu yapar. Hikâyede medrese her ne kadar bir iç mekân olsa da taşıdığı özellikler bakımından açık mekândır. Hikâye, Murat abinin köyden gelen gençlere yardım amacıyla onları bu medreseye yerleştirdiği bölümle başlar. Medresede yeni delikanlı olmuş pırıl pırıl gençlerin, davaları için gece gündüz çalışan bir grup gencin mücadele verdiğini görüyoruz. Kerim, burada onların ayak işlerine bakmaktan bile memnun olmaktadır. Çünkü burası üniversiteli gençlerin toplandığı bir ilim, irfan yuvasıdır.

> "Böyle işte. Seviniyordum. Okumuş yazmış adamlar, üniversiteli gençler. Beni de içlerine almışlardı. Olsun, kapının önünde, alçak iskemleye tüneyip dururdum. Konuşulanları can kulağı ile dinlerdim. Hele Murat Ağabey. Söz sırası ona gelince bayağı heyecanlanır, acaba ne diyecek diye beklerdim. Yetim olduğumuzdan beni köyden getirip Murat ağabeye teslim etmişlerdi. Murat ağabey o zamanlar hukukta okuyor, işte bu medrese de kalıyor. O da tuttu beni, rahmetli Nazım Usta'nın yanına çırak verdi. Böylece kunduracılığa başladık. O kadar içten, heyecanla ve fedakâr konuşuyorlar, öylesine kendilerini hırpalıyorlardı ki. Bu gençlerle bir arada bulunmak dünyanın en güzel, en elde edilmez nimeti idi. Medresenin ortasından yükselen bir ihtiyar çınar ağacı vardı. Bu asırlar öncesinden kalan taş binaya kol kanat germiş, her bahar tazelenen yeşilliği ile onu canlı tutmayı başarmıştı. Yanında gece gündüz şırıltısı eksilmeyen şadırvan. Önceleri akmazdı. Murat ağabeyle didinip durduk, tamir ettik, izin aldık, suyunu bağladık. Bazen gece yarılarında uzanır, bir ağıt, bir türkü, bir ninni gibi uzaktan uzağa gelen sesini duyar anasıyla birlikte yatan üç yaşında bir çocuk gibi tatlı bir ürperişle duygulanır, âşina bir ortamın ılık kucağına sığınarak yeniden uyuyuverirdik. Bir dava şuuruna sahip olan gençler bu dava için gecesini gündüzüne katıp çalışıyorlardı. Medrese bu davanın yeşerdiği, dallanıp budaklandığı yer olması bakımından önemlidir. 'Umut doluydu herkes. Dergi çok sayıda satılıyordu. Yeni bir nesil geliyordu. Fakülteler

bitiriliyor, ikiden üçe, üçten dörde geçiliyor, asistan olunuyor, doktoralar, ilmi çalışmalar yapılıyordu. Gençler dâvaya sahip çıkmanın şuuru içinde" (Kutlu, 1999, 9-10).

*Arkakapak Yazıları'*nın içerisinde bulunan *5402* adlı hikâyede tren bir iç mekân olmasına rağmen Kutlu'nun zihninde olumlu nitelikleri çağrıştırdığı için açık mekân olarak karşımıza çıkar. Kutlu, bir fotoğraftan esinlenerek çocukluk yıllarının trenlerini hatırlar. Her tren sevdiklerini bekleyen insanlar için bir umudu yüklenip gelir ve ayrılıktan sonra kavuşmayı beraberinde getirir.

"Çocukluğumun uzanıp giden karlı beyaz bozkırlarında hep bir tren sesi var. Bu tren beni hayal iklimlerinde dolaştırmaktadır. Ama nedense ırmak boylarından, uzun kara ağızlı tünellerden, dik kayalı boğazlardan, çıplak tepeler arasından sıyrılıp şehirlere, kalabalıklara, evlere, apartmanlara, ulaşmayan bir tren. O hep kırlarda, ovalarda yol aldı. Yalnız bir başına, dumanı ve düdüğü ile rüyalarımı çizip geçti...Her tren bir yığın umut, hayâl, ihtiras ve arzu yüklenip gelir" (Kutlu, 2010a, 107-112).

Uzun Hikâye adlı eserde Eyüp semti Ali'nin Münire'ye âşık olduğu, onunla ilk kez karşılaştığı yer olması bakımından fiziki olarak bir açıklık ifade etmesinin yanında anlamsal olarak da genişleyen bir mekânı ifade eder. Eyüp hem tarihsel anlamda hem de dini anlamda yüklendiği değerler itibariyle İstanbul'un önemli semtleri arasında yer alır. Semtin uhrevi havası ziyarete gelenleri etkiler.

"Annem ile babam Eyüp'te mahalleden tanışıyorlar. Babam orta sonda iken annem Kız Sanat Mektebi'ne gidiyormuş. Annemin ailesi Eyüp Sultan'ın belalılarından. Orada yazlık-kışlık sinema işletiyorlar. Ağabeyleri bildiğin kabadayı takımından, bu sebeple annemi çok sıkıya almışlar. Daha parmak kadar çocuk iken yok balkona çıkma, yok pencereden bakma diye zılgıt üstüne zılgıt. Ancak gönül bu. Ferman kabadayı ağabeylerden dahi gelse dinlenmez. Birbirlerini sevmişler, lakin ilerisi karanlık. Bir defa babamın ne ailesi, ne doğru dürüst mesleği, ne de parası var. İbibullah sivri külah. Annem ise bir evin bir kızı. Araya hatırlı adamlar koyup istetse vermeyecekler. Hatta 'Ulan koca Eyüp semtinde asılacak başka kız bulamadın mı teres' diyerek üstüne gelecekler. Peki ne yapmalı?" (Kutlu, 2009c, 13-14)

Hikâyede Ali'nin açtığı kitabevi taşıdığı özellikler bakımından kahramanlara mutluluk verici, onları kültürel yönden tatmin edici bir mekân olduğu için açık mekân kategorisi içerisinde yer alır. Kahramanlar bir iç mekân olan kitabevine yükledikleri olumlu anlamlar itibariyle burayı anlamsal olarak genişleyen bir mekân içerisine dahil ederler.

"Dükkânı devralınca babamla oturup ince ince planlar yaptık. Kâğıt üzerinde rafların yerlerini değiştirdik, ilave raflar koyduk. Getirteceğimiz kitaplar için kataloğlar üzerinde incelemelerde bulunduk. Burası küçük bir yer. Okuyan insan sayısı az. Zaten ülkemizde insanların okuma-yazma ile araları pek hoş değil. Sermayeyi kediye yüklemeyelim diye gençlere yönelmeye karar verdik. Başta öğretmen ve öğrenciler olmak üzere kendimize bir hedef kitle belirledik. Bu arada ihtiyaç kitaplarını da ihmal etmeyecektik. Öyle ya her eve bir çocuk bakımı, bir yemek kitabı, bir genel kültür ansiklopedisi gerekmez miydi?.. Babam coşmuş, işe kendini bayağı kaptırmıştı. 'Burayı bir kültür ocağı yapacağız, bak göreceksin' diyordu. Birkaç gün silip süpürdük, yılların birikimi ne de olsa, tozunu örümceğini aldık.

> Daha sonra badana, boya, derken sevimli bir mekân oldu. Marangoz Adem Usta yeni rafları getirip taktı. Babam evdeki kitaplarından gözden çıkardığı epeyce bir kısmını dükkâna taşıdı. Yayınevlerine sipariş ettiğimiz kitaplar, yeni kırtasiye malzemeleri geldi. Rafları, küçük vitrini dizip düzenledik" (Kutlu, 2009c, 62-63).

Irmak kıyısı da kahramanların birbirlerine dertlerini anlattığı, acılarını paylaştıkları açık bir mekândır. İnsanlar çok sıkıntılı oldukları zamanlarda dertlerini suyun derinliğine bırakarak huzura kavuşmak isterler. "Biz Suna'nın kaçtığını duyduğumuz akşam Turan'la birlikte ırmak kıyısına indik. Irmak kıyısı kayıpların şarkısını söylediğimiz yerdi; birbirimize açılıp ağladığımız yer" (Kutlu, 2009c, 78).

Mavi Kuş isimli eserde taşra taşıdığı olumlu özellikler sebebiyle Kutlu'nun bakış açısıyla birlikte açık mekân hüviyetine bürünür. Taşrada yaşam şehir hayatına göre daha doğal, samimi ve içe dönüktür. Şehirlerde birbirlerinin yabancısı olan insanlar çevrelerine karşı duydukları yabancılaşmayı kendi özünde de yaşarlar. Kendi içine dönme fırsatı olmayan modern şehirli insanların hayatı da tabiilikten uzaklaştıkça yüzeysel ve suni bir hâl alacaktır.

> "O yıllarda taşra böyledir. Küçük ve sıcak. Yoksul ve samimi. İçedönük ve derin. Herkes birbirini tanır, birbirini sever, dert dinler, naz çeker, küser, barışır, kavga eder, çekiştirir, eğlenir, üzülür, ibadet eder; doğumda, cenazede, düğünde, bayramda bir araya gelir. Büyük bir aile gibi yaşar. Burada sanki fert yok sadece cemiyet vardır. Oysa bu dış görünüş bir aldanmadan ibarettir. Taşrada fert cemiyete tahakküm edemez; cemiyet de ferdi alabildiğine ezemez. Herkes ve her şey bir ilahi hudut, bir hiyerarşi, asırların oluşturduğu bir ahenk ve düzen içinde kendine bir yer bulur" (Kutlu, 2007a, 2).

Hikâyeye adını veren *Rüzgârlı Pazar*, pazar kurulan bir semtin adıdır. Bu pazar yerini ekmek kapısı olarak gören satıcılar için *Rüzgârlı Pazar* umudun da adı olmuştur. Görme engelli Nimet ve Cesur için burası rızkını temin ettikleri, engelli oldukları için toplumun dışına itilmedikleri, insanlarla iç içe oldukları bir yer olduğu için hem fiziki anlamda hem de kahramanların zihinlerindeki olumlu algılar sebebiyle genişleyen bir mekânı ifade eder.

> "Rüzgârlı Pazar sellerin ortasında kalmış bir adacıktır. Bir umut adacığı. Bir geçim adacığı. Sabah-akşam bir aşağı bir yukarı insan seli akar buradan. Geçidin altından geçen yoldan bir araba seli akar. İnsanların üzerinden egzoz dumanı, toz, is, kurum, koku, gürültü seli geçer. Bakarsın bıyıkları yeni terlemeye durmuş bir delikanlı, sigara satan kıza yaklaşır, tezgâhtaki açık paketlerden bir tek Marlbora alıp yakar. İki yüz elli lira. Dumanını rüzgâra savurarak önü sıra yokuşu tırmanan fingirdek işçi kızların peşine takılır (s.30). İşte şehrin ucundan ortasına doğru her gün bir koşu tutturanlar; rızkının peşine düşenler bunlar. Kimi bir atölyede 'aman beni işten atmasınlar' diye ter dökerken, bakıyorsun atölye hepten kapanmış. Kimi gündelikçi üç gün çalışır, beş gün boş gezer. Kimi kâğıt toplar, kimi tezgâh açar. Çoğunun yolu Rüzgârlı Pazar'dan geçer. Rüzgârlı Pazar onları besler, büyütür, umutlarını yeşertir. Bir masal bahçesi gibi kucak açar. 'Ulan şurada bir köşeye ben de bir tezgâh atsam' diye hangisi düşünmemiştir ki. Tezgâhlar açılır-kapanır, hikâyeler masala dönüşür, rüzgârlar eser,

> çocuklar doğar, eceli gelen ölür. Dünya... Nasıl desem abi... Hayat... Bilmiyorum... Valla aklı duruyor insanın...” (Kutlu, 2012b, 45)

Deniz kıyısı görme engelli Nimet ve Cesur’un birlikte zaman geçirdikleri, aşklarını yaşadıkları yer olması bakımından önemlidir. Denizin insana huzur veren dinginliği ve sesi gözleri görmeyen iki âşık için mutluluk kaynağıdır. “En çok birlikte deniz kıyısına inmeyi, o her zaman oturdukları tahta sıraya oturmayı, Nimet’in cep radyosundan niyet tutarak türkü dinlemeyi seviyorlardı. Bu saatlerde Cesur bazen kendi hayatından, bazen gelecekten bahseder, iki âşık birlikte geleceğe dair planlar yaparlardı” (Kutlu, 2012b, 148). Nimet ve Cesur’un düğünü Rüzgârlı Pazar’da yapılacaktır. Rüzgârlı Pazar onların tanışmalarına şahit olduğu gibi düğünlerinin de yapıldığı mekân olması bakımından önemlidir. İki âşığın aşklarının kıvılcımı bu pazar yerinde atılmış ve düğünle sonlanan mutlu bir aile tablosu ortaya çıkmıştır. Pek çok güzel anının yaşandığı mekân olmasından dolayı Rüzgârlı Pazar, olgusal anlamda açıklık ve genişlik gösterir.

> “Pazar’ın bir ucunda bulunan koca karaağacın altına uzun bir masa kurulmuştu. Masanın ortasında beyaz gelinliğiyle Nimet, bir elinde bir demet çiçek; yanı başında taralı saçları, gözlükleri, koyu renk takım elbisesi ve papyon kıravatıyla genç iş adamı havaları püskürten haşmeti, lacivert takım elbisesi ve kırmızı kıravatıyla Doktor, Nimet’in yanında ise bıyıkları burulu, yelekli köstekli elbisesiyle Çaycı Pala. Masaya beyaz örtüler serilmiş, üzeri türlü nevaleyle donatılmıştı. Çiçekçi Cemile bütün hünerini gösterip, masayı çiçek tarlasına çevirmişti. O koca gövdesi ve parlak kumaştan elbisesiyle bir o yana, bir bu yana koşturuyor; düğünün ve ikramın bütün yükünü omuzluyordu...Ilık yaz gecesinin karanlığında Rüzgârlı Pazar ışıl ışıl olmuş, bütün tüp-lambalar yakılmış, ortalık bir filim platosuna çevrilmişti” (s.175).

*Chef’*in *Hüseyin Hüsnü Şen* isimli hikâyesinde meyhane, bilinenin aksine Hüseyin Hüsnü Şen’in çıkış kapısı olarak gördüğü bir yer olduğu için açık mekân içerisine dahil edilebilir. Onun için bara gitmek hayatını değiştirecek radikal bir karardır. Çünkü kahramanımız böylece yıllardır içinde yaşadığı, kendi kabuğundan çıkmıştır. Bu durumu *hayatına açılan bir pencere* olarak görecektir.

> “Ben. Hüseyin Hüsnü Şen. Meyhaneye adımını atmamış adam. Bar müdavimi olup çıktım. Medyacıyla, başkalarıyla tanıştık. Hayatıma bir pencere açılmıştı. Işığını içkiden, bar muhabbetinden alan kıytırık bir pencere. Olsun. Orada buldum çıkış yolunu. Şaşkınlığımı kaldırıp attım. Hayatımı değiştirecek bir karar aldım” (Kutlu, 2009a, 40-41).

Kahramanımızın barda tanıştığı İris adlı kadınla kurduğu muhabbet onun monotonlaşmış hayatına açılan bir penceredir. Hayatını değiştirecek kararları bu tanışmadan sonra alır.

> "İris'le ahbap olduk. Hemen her gün barda buluşup konuşuyoruz. Avukat ile medyacı 'ulan karı yıpratılmış, kaporta zedelenmiş, eğer istediğin bu ise biz sana daha sağlamlarını buluruz' gibi iğrenç espriler ve teklifler yapsalar da; masaya gelip oturmasalar da –kadının gevezeliğine tahammül edemiyorlarmış- ben hiç oralı olmuyorum; onlara şöyle uzaktan bir el işareti ile selâm sarkıtıyor; sonra İris'le kaldığımız yerden devam ediyoruz.Neler konuşuyoruz? Önceleri biraz felsefe yaptık. Sonra hayat üzerine, memleket meseleleri üzerine, dünya düzeni üzerine konuştuk. Sanattan bahis açtık. Bu yakınlaşma bizi bir süre barın diline düşürdü; sonra zaten bu mekânlarda sık görülen ilişkilerden biri olarak gündemden düştü" (s.87).

*Menekşeli Mektup'*un *Hacca Gidebilmek* hikâyesinde yıllarca şoförlük yapan kahramanımızın daha sonra Hacca gitmesi ve orada başına gelenler konu edilir. Yaşadığı pek çok olaydan sonra yurduna, memleketine dönen hikâyenin esas kahramanı için Türkiye, genişleyen bir mekân tasavvuru içerir. Çünkü yabancı topraklarda vatanına olan özlemi ve sevgisi gittikçe artmıştır. Kutlu, bu hikâyesinde Kutsal Toprakları ayrıntılı bir şekilde anlatır.Kâbe'yi,Hacerü'l-Esved'i,Peygamberimizin kabrini, sütunları, Arafat'ı...Kutlu, bu mekânları fiziki özellikleriyle betimlerken, manevi atmosferini de aktarmayı unutmaz (Yıldırım, 2007,323).

> "Türkiye toprağına girince Ümit'e seslendim:
> -Yahu korna çal da baban ağırlasın, bir yerde durup şükür namazı kılalım. Hem ağız tadı ile belki bir de kebap yeriz.
> Ümit bir an geri dönüp baktı bana, oğlanın yüzü güneşi yiye yiye kara meşine dönmüş.
> -Olur Kadir Abi, istediğin kebap olsun. Az ileride tanıdık bir yer var, babam orada mutlaka durur.
> -Niye?
> -Sahibinin kargosu var.
> Oh be, vatan toprağına ayak basamadık daha ama havasını solumaya başladık, şükürler olsun" (Kutlu, 2007b, 131).

İbadet maksadıyla gittiği Hac'da kahramanımız bu kutsal toprakların manevi havasını solumuş,iç huzura kavuşmuştur.Hac ibadeti kişinin ruhi ve dini anlamdaki gelişim basamakları için önemli bir rol oynar.Kutsal topraklar manevi huzura kavuşulan mekânlardan biri olduğu için açık mekân fonksiyonuna sahiptir.

> "Mekke'ye yakın Mikad mahallinde ihramı giyindik, mescitte namazı kıldık. Temettu haccına niyet etmiştik. İhramlı halimiz bir tuhaf. İnsan gerçekten dünya yükünü sırtından atıyor. Birbirimize sarıldık, biraz ağlaştık. Cenab-ı Hak inşallah haccı bize nasip eder, haccımızı kabul eder diye dua ettik. Bundan ötesinde 'Lebbeyk' nidası ağzımızdan düşmedi. Telbiye-tekbir. Telbiye-tekbir diye diye Mekke'ye vardık. Arabayı götürüp garaja çektik. Binlerce araba var, sokaklar, meydanlar her yer insan dolu. Sen say mahşer" (Kutlu, 2007b, 100).

*Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'*nda Kapalı Çarşı, Tahir Sami'nin âşık olduğu kadının çalıştığı yer olması bakımından fiziki olarak kapalı olsa da kahramanımızın bireysel algısı yönüyle genişleyen bir anlam ifade eder. Tahir Sami Bey, âşık olduğu

kadını görmek için sık sık Kapalı Çarşı'ya uğrayacaktır. Tahir Sami, Katrin'i çalıştığı antika dükkânında gördüğü gün evine mutlu, neşeli bir şekilde dönmektedir.

> "Sami gerçekten yaşadığını, kalbinin attığını duyumsamak için artık her gün Kapalıçarşı'ya gidiyor. O antika dükkânının karşısına. Katrin ile bir daha karşı karşıya gelmekten, onun gözlerine bakmaktan acayip korkuyor. Âşık olduğu bilinmesin istiyor. Ancak yine biliyor ki Katrin bunu çoktan hissetti... Sami için onu uzaktan olsun görmek yetiyor. Kapalıçarşı'nın karmaşası bunu mümkün kılıyor. Kadın masasında, gözünde gözlükleri, saçlarını bu defa at kuyruğu yapmış. Sanki daha gençleşmiş, neredeyse bir lise öğrencisi olmuş. Sami zihnine nakşettiği resimlerle, kadının türlü halleri, hareketleri, arada bir kalkıp mağazada dolaşması, bir objeyi alıp şöyle bir incelemesi, bütün bunlarla dolu ve mutlu evin yolunu tutuyor" (Kutlu, 2010d, 153).

Tahir Sami Bey'in babası Ziya Usta'nın ciltçi dükkânı da insanların toplandıkları, hoş sohbetlerin yapıldığı bir yer olduğu için fiziki olarak iç mekân olsa da olgusal anlamda genişleyen mekânı tarif ettiği için açık mekân olarak görülebilir. "Ziya Usta'nın ciltçi dükkânı artık mesleğin icra edildiği yer olmaktan çıkmış, bir sohbethâneye dönüşmüştü. Ziya sabahtan öğleye kadar eğer işi varsa çalışır, öğleden sonrasını dostlarıyla sohbete ayırırdı" (s.60).

*Zafer Yahut Hiç'*te Dilber ve Bulut'un aşklarının ilk olarak vuku bulduğu yer olan pastane her ne kadar bir iç mekân olsa da genç âşıkların tanıştıkları yer olması bakımından açık bir mekândır.

> "Dilber dönüp bakıyor, evet, gerçekten pastane. Bulut'un beklemediği bir cevap:
> -Tamam. Madem bir filmdir, sahneyi bitirelim.
> El ele pastaneye doğru gidiyorlar. Pastanede vakit nasıl geçmiş, hava ne çabuk kararmış, neler neler konuşulmuş" (Kutlu, 2010f, 105).

Hayat Güzeldir kitabının *Sırılsıklam* hikâyesinde genç kız ve oğlanın ilk karşılaştıkları yer olması bakımından otobüs durağı önemlidir. Gençlerin aşklarının ilk kıvılcımları bu otobüs durağında atılır. Bu sebeple hem fiziki anlamda bir açıklık belirtmesiyle hem de genişleyen anlamıyla bir aşkın doğmasına sebep olduğu için otobüs durağı açık mekânlar arasında yer alır.

> "Oğlanla kız otobüs durağında karşılaştı. Kız daha ataktı.
> -Aa! Sen şu bizim aşağı sokaktaki İrfan değil misin, diye sordu.
> Oğlan kızardı, kızlarla konuşmaya alışkın değildi.
> -Evet, ama! diye kekeledi.
> -Biz ilkokulu beraber okuduk biliyor musun? Sen beşteydin ben üçte.
> Oğlan içinden 'Vay be! Şu işe bak' dedi, eliyle alnına düşen parlak perçemlerini geri attı.
> -Valla tanıyamadım kusura bakma, dedi.
> Kız tanışmak için elini uzattı:
> -Ben Ebru, dedi. Tezgâhtarım, filan pasajda, filan mağazada.
> Oğlan şaşkınlıktan elindeki spor gazetesini düşürdü. Eğilip alırken:

-Tesadüfe bak, ben de aynı pasajdayım. Kuaförde. Adım İrfan. Hatırladınız beni, bravo.
Kızın yüreği pır pır etti. El sıkıştılar. Yakışıklı çocuktu. Hem yüzü kızardığına göre terbiyeli olmalıydı. İyi, iyi.
-Ne güzel işte. Artık beraber gider geliriz.
Oğlan alışkın değil dedik ya. Küçük dilini yutarken:
-Ya! Elbette. Gider geliriz.
Kız bir hamle daha yaptı:
-Belli olmaz, belki birlikte hamburger yeriz.
Oğlan önüne bakıyor ve düşünüyor. Gerçi akıl falan kalmadı ya. Kendisi top peşinde koşarken kızlar nereden nereye gelmişlerdi. 'Yuh bize' dedi. 'Güya ilk adımı erkek atar. Kız üç gol kaydetti, bende tık yok. Nasıl da güzel. Gözlerinin içi gülüyor" (Kutlu, 2011a, 30-31).

Muzaffer Gönül adında bir televizyoncunun hikâyesinin nehir söyleşi biçiminde anlatıldığı *Anadolu Yakası'*nda, *Anadolu Yakası* televizyonunun sahibi olan hikâye kahramanı Muzo için kanalının bulunduğu bina açık mekân özelliği gösterir. Mekân, fiziki olarak kapalı olmasına rağmen Muzo Gönül için yıllarca uğraşıp hayalini kurduğu kanal binası açık mekânlar arasında yer alır. "Anadolu Yakası gerçekten Anadolu Yakası'nda. Sapa bir yerde ama binası güzel. İşten anlayan birine dekore ettirmişler. Her taraf pırıl pırıl; yağ dök yala. Muzo Gönül beni kapıda karşıladı"(Kutlu, 2012a, 7).

*Sıradışı Bir Ödül Töreni'*nde hikâyenin geçtiği asıl mekân Anadolu'daki bir sahil kasabasıdır. Etrafı denizlerle çevrili olan bu kasaba doğal güzelliklerin bol olduğu bir mekândır.

"Önü deniz, ancak taşlı çakıllı, yani plajı olmayan bir deniz, arkası dik yamaçlarla kaplı dar bir şerite sıkışmış kasabada ahali üç kesimden oluşuyor. Zeytinciler, Balıkçılar, Bağcılar. Tepelerin ardı düzlüklerle kaplıydı, ama su kıttı. Hatta kasabanın suyu bile az sayılırdı. Nüfusu artacak olsa su yetmeyecekti. Burası Helenler zamanından beri bir zeytinyağı ve şarap limanı imiş. Kasabaya su getirmek için yapılan kemerlerin, yolların bir kısmı hâlâ duruyor. En kalabalık kesim Zeytinciler. Tepelerin ardında sıralanan köyler hep zeytinci. Dolayısıyla Belediye Başkanlığını falan hep onlar kazanır. Su olsa bu düzlüklerde iyi meyve ve sebze yetişir. Bu biliniyor. Biliniyor olduğu için DSİ tarafından müsait bir yere bir gölet inşa ediliyor. Bağcılar ve Zeytinciler göletin bitmesini dört gözle bekliyor" (Kutlu, 2013, 13-14).

Nur adlı eserde Sinan ve Nur'un sıklıkla buluştukları Üsküdar'daki çay bahçesi onların muhabbetlerinin arttığı yer olması sebebiyle ve fiziki olarak açıklık ifade ettiği için açık mekânlar arasındaki yerini alır. Çay bahçesi aynı zamanda Sinan ve Nur'un dini konuları tartıştıkları bir ilim yuvası hâline gelmiştir. Nur, dini konular hakkındaki sorularını bu çay bahçesinde Sinan'a sorar ve sorularına cevaplar arar.

"Sinan'la Nur yine o çay bahçesindeler. Hani Üsküdar'da Şemsi Paşa Camii'ni gören yerde. Nur oraya 'Akademi' diyor, Sinan 'Cahiliyye Medresesi'. İki üyesi vardı medresenin. Biri güya hoca, öteki talebe. İkisi de birbirinden cahil. Olsun. Orası aynı zamanda 'Mekteb-i Aşk', 'Mekteb-i Gayret' idi. Elbet bu çilenin, bu cehdin sonunda hakikate doğru gideceklerdi.

> Nur'un ortaya attığı meseleleri, daha doğrusu içinden çıkamadığı dertleri, fikirleri tartışıyorlar. Sinan esasen bu işe karşı. 'Yarım doktor candan eder, yarım hoca dinden eder' diyor. Nur oralı değil, 'Benim için şifa bu' diyor. Nasılsa bir gün Cenab-ı Hak bana da hakikatın kapılarını açar. Gayret bizden, tevfik Allah'tan. Ulemaya da sorarız, meşayihe de. Yeter ki soracak sorumuz olsun. İki âşık birbirlerine aşklarını itiraf edemeden böyle buluşup ayrılıyorlar. Ne zamana kadar?" (Kutlu, 2014a, 129)

Nur'un çıktığı bu tasavvufi yolculukta aradığını bulduğu yerlerden biri Karaman'dır. Karaman'da bir şeyhe intisap eden Nur, burada aradığı huzuru bulur ve bir süre tasavvuf eğitimi alır. Karaman, Nur'un çıktığı bu yolculukta aradığını bulduğu, kendisini huzura eriştiren bir şehir olması itibariyle açık mekân hüviyetindedir.

> "Az sonra medreseyi gördü. Tipik bir Osmanlı işi, ufak ama zarif. Yenilenmiş, taşından tuğlasından belli. İki sıra taş bir sıra tuğla. Bu tarz yapıları seviyor. Binanın güneş gören kısmında kimsecikler yok. İlerledi, baktı, mescidin gölgesinde birkaç adam taş kırıyor. Arabayı fark etmediler. Bir ses geliyor, ama ne?...Bir iriyarı, beyaz sakallı, yaşlı adam kalktı, onunla birlikte güneş yanığı yüzüyle bir adam daha kalktı. Nur arabayı durdurmuş ve inmişti. Birbirlerine yaklaştılar. Yaşlı adam tebessümle:
> -Hoş geldiniz efendim, safalar getirdiniz.
> -Hoş bulduk kolay gelsin.
> Artık karşı karşıya duruyorlar. Nur sakallı olana bakıyor. Doksan- yüz kilo var ama sağlam. Yanaklar pembe, sakal bembeyaz, başta tekke. Ve o harika tebessüm. Beşir Efendi bu olmalı. Medrese bir dikdörtgen. Bir kısa ucunda, sırtını yola dayamış, bodur minareli mescit. Aynı zamanda kütüphane, dersane ve tevhidhâne olarak kullanılıyor, bitişikte harem. Her iki yanda üçer daire, yani iki küçük oda bir sofa. Sonradan öğrendiğine göre bu karşılıklı daireler, şeyhin üç oğlu ve üç damadına ait. Sonra derviş hücreleri dörderden sekiz adet. Dikdörtgenin öteki kısa ucunda bir hamam, bir fırın, bir kiler-ambar, samanlık ve sonradan yapıldığı belli sekiz-on kulübe. Buralarda çiftlikte çalışan gariban aileler yaşıyor. Bahçede bir ulu çınar, medresenin yaşında var. Onunla yarışan bir ıhlamur" (s.181-182).

Hikâyede yazar Nur, Sinan ve arkadaşı arasında geçen diyalogu bir röportajla pekiştirerek mahalle ve apartman kültürü hakkında kendi fikirlerini okura sunmaktadır. Mahalleler sıcak ve samimi ilişkilerin yaşandığı, *ben* değil *biz* duygusunun hâkim olduğu, insanlara kendilerini yuvalarında hissettirdiği için olgusal anlamda genişleyen bir niteliğe sahiptir.

> "Sosyolojik anlamda baktığımızda mahalle kültürünün önemi nedir? Mahalle çocuklar için ne ifade eder? Apartmanda büyüyen çocukla, bahçeli bir evde büyüyen çocuk arasında ne gibi farklar olur?' Mahalle hem algılanabilir bir coğrafyayı hem de birbiriyle yakın ilişkileri olan homojen bir topluluğu ifade eder. Mahallelerde zengin ve fakir rahatlıkla birlikte yaşarken günümüzde sitelerde ancak aynı gelir seviyesinde insanlar yaşayabilmektedir. Bu ayrımcılık asla tasvip edilemez, insan/kul haklarına aykırıdır. Eskiden her mahallenin kendine ait hususi bir havası, bir tarz-ı hayatı vardı. Şimdi ise birbirinin kopyası aynı tipte, soğuk, cansız binlerce apartman, ruhsuz beton kütleleriyle bütün şehirleri aynileştirmiş, şehirlerin, mahallelerin ruhu yok olmuştur. Artık her yer aynı ve hiç kimse bir yere ait değil. Mahalleler kendine özgü kimliği olan ve yine dini/sosyal merkezler, küçük çarşılar, çeşmeler, küçük imalathaneler ile birlikte 'kendine yeterli yerler' idi. Her mahalle birbirinden bir duvarla olmasa bile bir ağaçlık bölge ile ya da bir dere gibi tabii bir engelle birbirinden ayrılıyordu. Mahallede kendiliğinden bir otokontrol vardı çünkü herkes birbirini tanır, yabancılar derhal fark edilir, asayiş kolayca sağlanırdı. Aynı ev ve sokak en az birkaç nesil paylaşıldığında

> artık mahallelide bir aidiyet duygusu oluşmaya başlıyordu. Geleneksel şehirlerimizde mahalle bir aidiyeti temsil etmektedir. Mahallede oturanlar sadece kendi ailesinin değil aynı zamanda mahallenin de bir ferdi gibiydiler. Şehirlerde yaşayanlar arasında güçlü bir 'yer' ve 'aidiyet' duygusunun oluşumuna imkân veren bu olgu dikkate alındığında, sürdürülebilir güvenli bir şehrin ölçekli ve ayrımsanabilir semtlere ve mahallelere göre tasarlanması büyük önem arz etmektedir. Apartmanlar ve siteler ile meydana getirilen şehirlerde, âidiyet hissinin oluşmadığı bilinen bir gerçektir. Günümüzün modern denilen uydu kentlerinde veya toplu konutlarda mahalle kurgulanmadığında ve alternatif çözüm getirilmediğinde artık toplumsal ayrışma ve yabancılaşma başlamaktadır" (s.85).

Tirende Bir Keman adlı eserde musiki eğitimi almaya başlayan Kenan'ın eşi Semiramis için sahne, kendisinin ve sesinin takdim edildiği bir alan olacaktır. Semiramis'in en büyük hayallerinden biri sahnede şarkı söylemektir. Semiramis için sahne yaşam tarzına uygun bir mekân olmasa da kendisini mutlu hissettiği, yıllardır hayalini kurduğu yer olması bakımından açık bir mekândır.

> "Buna göre Kenan bir yıl süreyle Semiramis'i eğitecek. Bu zaman zarfında Semiramis hiçbir yerde sahne almayacak. Ama kendisine belli bir maaş ödenecek. Bir yılın ardından hazır olduğunda büyük bir kampanya ile musiki dünyasına takdim edilip sahneye çıkacak. Başarılı olduğu taktirde kendisiyle beş yıllık bir anlaşma yapılacak" (Kutlu, 2015a, 15).

Gazino, Kenan ile Semiramis'in düğünlerini yaptıkları mekândır. Bu mekân, onların en mutlu gününe tanıklık etmiştir. Bu sebepten de anlamsal olarak genişleyen bir mekân hâline gelmiştir. Küçük Sadullah için mahalle onun arkadaşlarıyla oyun oynadığı, mutlu olduğu mekânlardandır. Mahalleler çocukların oyun oynadıkları, sıcak komşuluk ilişkilerinin hâkim olduğu, belli bir kültürün hüküm sürdüğü yerleşimlerdir. Bu sebeple de açık mekân özelliği gösterirler. Kenan hayatın acılarından, İstanbul'un kendisine elem veren manzarasından bir trene binip kurtulmayı düşünür. Trenler giderek aşındırdığı yollar gibi Kenan'ın acılarını da hafifletecektir. Onun yeni geçim kapısı olan trenler Kenan'ın sığındığı mekân olması itibariyle fiziki kapalılığının dışında anlamsal olarak genişleyen bir mekânı tarif etmesi sonucu açık mekân özelliği gösterir.

> "Yanından seyyar bir çaycı geçiyordu. Tepsiden bir çay aldı. Kıyıdaki simitçiye seslendi. Simit ve gravyer peynir. Oh! İstanbul yedin beni be! Ama artık sık sık görecekti burayı. Karşıya geçip anasının, babasının mezarlarını ziyaret etmeyi, hatta ablasına uğramayı düşündü. Sonra vazgeçti. Her gördüğü şey yarasını bir kez daha deşecekti. Bir miktar kabuk bağlamış yarayı yeniden kanatmanın lüzumu yok. Döndü, Doğu Ekspresi'nin koynuna sığındı. Gurbetten memlekete dönen köylülere çaldı. Türkü istiyorlardı, o da türkü bilmiyordu" (s.90).

Kenan için tren yine sığınılacak bir mekân hâline gelmiştir. İstanbul'un ona hissettirdiği bu acı duygulardan Doğu Ekspresi'ne sığınmıştır.

Hesap Günü adlı eserde Bedir'in çalıştığı Şekerci Dükkânı, öncesinde olgusal anlamda açık mekân özelliği göstermesine rağmen, Bedir'in burayı giderek sıkıcı bulmasından dolayı kapalı bir özellik kazanır.

> "Şekerci dükkânında günler geçmek bilmiyor. Bedir hani bir işle uğraşabilse vakit nasıl geçer bilemez ama ona göre iş yok. Dükkâna gelince hal hatır soruyor, sağa sola bakınıyor, güya çok ilgiliymiş gibi tezgâhların üzerini parmağıyla silip tozuna bakıyor. Eğri duran bir kavanozu düzeltiyor. Ve biliyor ki tüm bunları yaparken herkesin gözü üzerindedir. Nedir yani ben müfettiş miyim, zabıta memuru mu? Hemen her gün bu merasimden sonra çekme kattaki yazıhaneye çıkıyor. Gazeteler hazır. Az sonra az şekerli kahvesi de geliyor. Gazetelere gömülürken iş olsun diye arada bir başını eğip dükkânda ne olup bittiğine bakıyor. Hep aynı şey. Gazeteler de hep aynı. Hükumete muhalif olanları var, hükumetten yana olanları var. Birinin ak dediğine öteki kara diyor. Köşe yazarları birbiriyle atışıyor, hakaret ediyor. Dişe dokunur bir fikre rastlanmıyor. Manşetler abartılı" (Kutlu, 2015b, 76).

Bedir, Şekerci dükkânını kendisinin sığınağı olarak görmektedir. Asuman nasıl mutfağına sığınıyorsa Bedir'in de sığınak alanı burasıdır.

> "Asuman gitti. Hobi bahçesi sayılan mutfağına sığındı. Ya ben? Kahve kokusu şekerci dükkânını çağrıştırdı. İyi be! Tam emekli işi. Gitti kötümserlik, geldi iyimserlik. O gece şekerci dükkânına döneceğimi söyledim, 'İyi olur' dedi, sırtını dönüp yattı. Tartışmayı sevmiyordu. Dükkâna huzur içinde gittim" (s.147).

4.3. Burası-Başka Bir Yer

Burası diye adlandırdığımız hikâye kahramanının an içerisinde bulunduğu uzam, başka bir yer ise bulunmadığı ancak kurgu içerisinde bir tezatlık ya da alternatif olarak adı geçen mekândır. Bu çalışmamızda burası-başka bir yer kavramları fiziksel birer mekân olmalarının yanında ortaya çıkardıkları tezatlıklar ve çatışmalar çerçevesinde ele alınacaktır. Burada çevre temel bir çatışma alanı oluşturmaktadır. Kişi "burası" ve "başka bir yer" arasındaki ayrımı kendisini bu mekânlara ait hissedip hissetmeyişine göre yapar.

Burası olgusu, ilk olarak istenilen nitelikleri çağrıştırmasına rağmen hikâye kahramanları için bu özellikleri sağlamayabilir. Tam tersine, olumlu ve çekici özelliklere sahip *bir başka yer*, kahramanlar için öncelikli mekân vasfını taşıyabilir. Bu iki kavramın konumu bireyin algılayışına ve bakış açısına göre değişir. Bu iki kavramın birey için yuva niteliklerini karşılaması ölçüsünde olumlu anlamlar ifade ettiğini görüyoruz. Bunlardan hangisi yuva tanımlamasına daha çok uyuyor, o nitelikleri karşılıyorsa birey o mekânın içerisinde olmaktan mutluluk duymaktadır. İnsan bir mekâna kendisini bağlı hissediyorsa ve olumsuz olan mekânı kendisine göre şekillendirebiliyorsa o mekâna o nispette yakınlık duyacaktır (Demir,2011,98).

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde burası/başka bir yer kavramlarının mekânlardaki izdüşümleri incelendiğinde kahramanların olmak istedikleri, kendilerini ait hissettikleri mekânların çok uzağında olan, anılarında kalmış mekânlar olduklarını görürüz. Bazen de an içerisinde bulundukları uzamlar uzaklaşmak istedikleri, huzursuzluklarının kaynağı olan mekânlar olabilir. Kutlu'nun kahramanları genellikle köyden kente göç eden kişiler oldukları için olmak istedikleri, özlemini duydukları, uzağında olan mekânlar başka bir yer diye adlandırdığımız memleketleridir. Aynı zamanda yurtdışında eğitim almaya giden kişiler için de özlemini duydukları Türkiye, ülkelerine döndüklerinde burası niteliği kazanan mekânlar arasındadır. Kutlu'nun hayatından izler bulabileceğimiz Buğday Meydanı, zamanla değişimden nasibini almış, yazarın hayallerinde canlanan anılar mekânıdır. Yazar çocukluğunun geçtiği bu meydanı özlemle anar.

4.3.1. Şehir (İstanbul) -Taşra (Köy)

*Yokuşa Akan Sular'*da Bican ve Seydali'nin çalışmak için geldikleri şehir İstanbul'dur. Her ne kadar burada yaşamaya ve çalışmaya başlamışlarsa da kendi memleketlerine özlem duyarlar ve kendilerini oraya ait hissederler. Yuva olarak gördükleri memleketlerini bırakıp İstanbul'a gelen insanlar için göç ettikleri köyleri artık *başka bir yer'*dir. Başka bir yer dediğimiz aslında kahramanlarımızın benimsediği,orada olmak istedikleri yer olması bakımından önemli mekânlar arasında yer alır. *Sır'*da şehir hayatının tasavvufi kurumları nasıl bozduğu ve nasıl bir toplumsal bir çözülme meydana getirdiği gözler önüne serilir. *Sır* hikâyesinin sonunda şeyhin cübbesini, sarığını terk etmesi dikkati çeker. Aynada kendisiyle yüzleşen Şeyh, kendisindeki hem fiziki hem de manevi değişimi görür ve hâl ehline malum olan pek çok özellik onda vuku bulur. Eser, ayna metaforu kullanılarak şeyhin kalbinin içini görmesi, maddeden sıyrılarak kendi özüne dönen şeyhin hikâyesiyle noktalanır. Şeyh, tasavvufi anlamda bir terk edişi yaşar ancak kendi benliğine kavuşur. *Sır'*da modernizmle birlikte başkalaşan dünya düzeni ve bunun tekkelere yansıması gözler önüne serilir.

Şeyhin tekkeyi terk etmesinde aynada kendisiyle karşılaşması, fiziksel özelliklerinin yanında kendi söyleyişiyle "fütuhat"a bağlı olarak kalbinin içini, yani özünü görmesi etkili olur. Ayna ona yabancılaşmanın bir boyutu olarak anlamsızlık duygusunu hissettirir. Tekkeden ayrılması, sorularla bunalan dervişin kendisi için

gittikçe labirentleşen kapalı mekândan çıkarak açık mekâna geçmesine sebep olur (Gariber,2012,118).

> "Bir boy aynasında kendimi gördüm. Sarıklı, cübbeli, sakallı, heybetli bir adam. Lakin artık gün görmemekten olacak çehresi iyice beyazlaşmış, yanakları pembeleşmiş. Ellerime baktım tombul tombul olmuş. Aynada bakarken kendime, nasıl bir fütuhat olmuş ki, kalbimin içini de görüverdim. Orada ne gördüm, onu burada söyleyemem. Hal ehli bilir. Cübbemi çıkardım, yavaşça sarığımı yere koydum. Tekkeden çıkıverdim" (Kutlu, 2014b, 22).

Şeyh burası olarak gördüğü köyünü terk ederek tekkeyi genişletmek için şehre yerleşir. Şehir, onu kendisine bile yabancılaştırmıştır. Baktığı boy aynasında kendisiyle kurduğu diyalog yabancılaşmanın aynadaki aksini yansıtır.

*Arkakapak Yazıları'*nın içerisinde yer alan *Biz Büyürken Küçülen* adlı hikâyesinde yazar, bir fotoğraftan yola çıkarak olmak istediği yer olan başka bir yer diye adlandırdığımız çocukluğunun geçtiği Buğday Meydanı'na özlem duyar. Her ne kadar Kutlu için bu meydan başka bir yer olarak artık uzağında, anılarında kalmış olsa da onun kendisini ait hissettiği çocukluğundan izler taşır.

> "Şu fotoğraftaki Buğday Meydanı'na bakınca içime ılık bir şeyler akıverdi. Oracıktaki buğday tozlarının üzerinde ayak izlerimi görür gibi oldum. Değişen hemen hiçbir şey yok. At arabalarının yanına bir iki traktör çekilmiş o kadar. Yine o kara bıyıklı köylüler, o dağ gibi yığılmış çuvallar üzerinde yatıyor, oturuyor. Atlar başlarına takılı arpa torbalarından yem yiyorlar.Sinekler uçuşuyor,sessizlik.Sade eskiden toprak olan meydana beton dökmüşler. Bir de minibüs eğleşivermiş kahvenin önüne. Mevsim yaz. Kimse telaş etmiyor, sokakta ağır ağır dolaşanların elleri arkasında" (Kutlu, 2010a, 18).

Buğday Meydanı, Kutlu'nun çocukluğunun geçtiği mekânlardandır. Yazar, oraya karşı bir özlem duymaktadır. Buğday Meydanı zamanla modern kentleşmenin de etkisiyle küçülen bir mekân hâline gelmiştir. Tıpkı gittikçe küçülen dünyamız gibi. Bu küçüklük sadece fiziki anlamda bir daralmayı değil olgusal olarak daralan, kapalılaşan bir mekânı ifade etmektedir. Değişen dünyaya karşı eleştirisini ise şu cümleleriyle dile getirir Kutlu:

> "Ah, gülüyorsunuz; çocukluk dünyamızın boyutları ile yorumluyorsunuz bu durumu. Ama sadece benim için kocaman değil o Buğday Meydanı. O meydana konup-göçen herkes için böyle idi bu. Dünyanın küçüldüğü doğrudur. Dükkânların, apartmanların büyüdüğü de doğrudur. Belki artık şu fotoğraftaki Buğday Meydanı da kaldırılmış, yerine bilmem kaç katlı bir 'iş merkezi' yapılmıştır. Biz büyüdüğümüz için dünya küçülmüyor. Etrafımızı kesret halkası kapladıkça ufkumuz daralıyor. Dünyayı küçültürken kendimizi de küçültüyoruz" (s.19).

Mustafa Kutlu bir ırmak örneğiyle özlemini duyduğu *başka bir yer'*in tarifini yapıyor. Olmak istediği başka yerde henüz doğanın dengesi bozulmamış, bakir kalan

bir şeyler bulunmaktadır. Bu başka yer günümüzün hız ve karmaşasından uzak, sükûnetin hakim olduğu tabiatla iç içe olunan bir mekândır.

> "Irmağa doğru koşuyorduk. Hiçbirimizin yüz metreyi dokuz saniyenin, sekiz saniyenin, yedi saniyenin altında geçmek gibi bir niyeti yoktu. Üstümüzde mavi gök delinmemiş, altımızda yağız yer yarılmamıştı. Etrafta ne motor sesi, ne parfüm kokusu duyuluyordu" (s.21).

Yazara göre dünya küçüldükçe, globalleştikçe bizler kendi köşemize çekiliyor ve "âlemin ritmi ile olan irtibatımızı" zedeliyorduk.

Kapıları Açmak adlı hikâyede Zehra'nın zorla kaçırıldığı İstanbul onun mevcut bulunduğu yer olması bakımından burasıdır. Burnunda tüten ailesi, yurdu, ocağı olan kasabası da uzak bir mekân olması itibariyle Zehra için başka bir yer diye nitelendirebilir. İnsan bazen yaşadığı yeri benimseyemeyebilir ve o mekânı kendisine uzak hissettiğinden dolayı başka bir yer olarak görebilir. Her ne kadar fiziksel olarak uzaklık söz konusu olsa da burası diye benimsediği yerler olabilir.

4.3.2. Yurt Dışı-Türkiye

*Menekşeli Mektup'*ta hikâyenin ikinci bölümünde hikâye kahramanının Hacca gitmesiyle yaşadığı gurbet konu edilir. Şoförün Hac farizasını yapmak amacıyla gittiği topraklardan uzun süre memleketine dönememesi, gurbeti yaşaması sebebiyle bulunduğu uzam burası diye adlandırabileceğimiz kutsal topraklar, onun kendisini ait hissetmediği bir yer hâlini alır. Memleketi her ne kadar uzağında olan başka bir yer olsa da olmak istediği ve kendisini yuvasında hissettiği yer orasıdır. Kişinin burası ya da başka bir yer olarak bir mekânı nitelemesinde onun bulunduğu uzam ve psikolojik durumu önemli bir etkendir.

*Zafer Yahut Hiç'*te yurt dışından dönen Ferit için yurt dışı başka bir yer, memleketi ise burası diye nitelendirebileceğimiz mekândır. Ferit için burası diyebileceğimiz mekân sevdiği kadının bulunduğu Tepeköy'dür. Tepeköy'de Oya'ya olan aşkından dolayı kalmak istemektedir ve bu sebepten dolayı da burayı benimsemiştir. Tabiki gördüğü rüyanın da bu durumun oluşmasında etkisi vardır.

4.3.3. Diğer Mekânlar

*Tirende Bir Keman'*da hikâye kahramanımız Kenan için önceleri ekmeğini kazanıp geçimini sağladığı yer olan gazino, Semiramis'in onu terk etmesiyle başka bir yer halini alır. Burası niteliğinde olan gazino daha sonraları Kenan'ın bakış açısına bağlı olarak başka bir yer niteliği kazanır. Kenan'ın tekrar gazinoya dönmesi zor olur. Çünkü Semiramis'in arkasında çalacaktır.

> "Ama gazino denilen kara delik onu bekliyordu. Çaresiz mağaraya daldı. Bu defa dedikodudan bunaldı…Bu avuntu ile geçti günler. Geçti ve Kenan'ı bitirdi. Artık gerçekten yüzüne bile bakmak istemediği Semiramis'in arkasında çalamazdı. Gitti bunu patrona açtı. Patronun canına minnet, hemen hesabı gördü. Kenan bir hafta da bu travmayı atlatmak için eve kapandı" (Kutlu, 2015a, 48).

Kenan eve sığınmanın bir çıkar yol olmadığını ve işine dönmek zorunda olduğunu bilir. Dışarıda hayat devam etmektedir ve istemeye istemeye de olsa tekrar gazinoya gider. Gazino onun ekmek kapısıdır.

"Kenan kendini eve kapatmanın bir çıkar yol olmadığını biliyordu. Çaresiz, eklemleri sızlaya sızlaya, adımları geri giderek başka gazinoların kapısını çaldı" (s.49).

Kenan'ın eşi Semiramis, kazandığı şöhretli yaşamı sayesinde daha önce burası dediği yuvasını, bağlandığı mekânı terk ederek başka bir eve taşınır.Kenan için burası hükmünde olan, yaşamının büyük bir kısmını geçirdiği İstanbul, burayı bırakıp gitmesiyle başka bir yer konumunu alacaktır. Hem fiziki olarak uzak olması hem de Kenan'ın kendisini artık buraya ait hissetmemesi sebebiyle İstanbul başka bir yerdir Kenan için.

4.4. Kapsanan-Kapsayan Mekân

Kapsamak/kapsanmak ve kapsanan/kapsayan ilişkisi akla ister istemez belirli bir sınır düşüncesini getirir. Birinin başladığı yerde diğeri biter. Kapsananın bitişi kapsayan alanı başlatmakta ve dış çerçeve başladığı noktada iç mekân sona ermektedir. Bu durum fiziksel anlamda pek çok şey ifade etmektedir. Kapsanan ve kapsayan ilişkisi somut bir gerçekliğe dayanıyorsa birey için karşılık bulduğu anlamlar da buna göre değişmektedir. Bu ilişkiye bir ada-deniz örneğiyle bakmak yerinde olacaktır. Bir adayı ada yapan onun denizle olan ilişkisidir. Burada bir kapsama durumu ortaya çıkmamış olsa, ada hâlihazırdaki vasfını kazanamayacaktır.

Adayı ayırıcı husus onun kapsanma durumu olmuştur. Onun hududu denizin başladığı yerde sona erer. Deniz ise adanın yani kapsananın sona erdiği yerde başlayacaktır (Demir,2011,99).

Kapsanan ve kapsayan mekân ilişkisinde bireyin konumu merkezde yani kapsanan konumundadır. Bu durumda bireyin dış çevreye karşı aldığı vaziyeti ve takındığı tavrı olumlu ve olumsuz olmak üzere iki şekilde belirleyebiliriz. Kapsanan ve kapsayan arasındaki durum olumlu bir gidişata sahip ise aralarında kurulan güç dengesinde ya da dengesizliğinde bir sorun oluşmaz. Çünkü zayıf olan içeride kalmış ve kuvvetli olan ise dış cepheyi meydana getirmiştir. Sonuçta içte kalan dışarıdakinin koruması altındadır. Kapsayan ve sınır kavramlarına olumlu anlamlarını kazandıran nokta da onların koruyuculuk vasfını üstlenmiş olmalarıdır. Tersinin vuku bulduğu durumlarda kapsayanın olumlu olarak algılanması olağan değildir. Bu durumda merkezde olan mekân ya da bireyin temel kaygısı onun etrafını çevreleyen şartlardan kurtulmak olacaktır.

Tehdit edici bir durum söz konusu olduğunda birey bu durumdan kurtulmak için kaçınma davranışı sergiler ve kendi dışına, tehlikeyle arasına maddi ya da manevi birtakım sınırlar koyar. Bu noktada kapsanan konumunda yer alan birey için onu kapsayan dış çerçeve koruyucu birer vasfa sahip olduğu zaman olumlu bir kapsanan/kapsayan ilişkisinden söz edilebilir. Birey bu noktada kapsanan, dış çerçeve ise onu koruyan, kapsayan konumundadır.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde kapsanan/kapsayan mekân ilişkisi birey ve onu kapsayan mekân arasında kurulan bir bağ sonucu oluşur. Hikâyelerinde Kutlu, genellikle kapitalist sistemin esiri olan, modernleşmeyle birlikte değişen hayat tarzının yaşam alanı bulduğu şehirleri belirli amaçlarla burada yaşamaya başlayan insanlar tarafından kapsayıcı-kuşatıcı özelliğiyle ön plana çıkarır. Bu durumda kapsanan-kapsayan arasında olumsuz bir ilişki durumu ortaya çıkar. Büyük şehrin kapsayıcılığı bireyleri hem maddi hem de manevi anlamda kuşatmıştır. Bireyler şehrin hengâmesine kendisini kaptırmış, değerlerinden ve özünden uzaklaşmaya başlamıştır.

4.4.1. Birey-Modern Şehir Hayatı

Mustafa Kutlu, *Yokuşa Akan Sular'*da Türkiye'nin son dönemde yaşadığı ve neredeyse toplumsal yapımızın tamamına etki eden, onu değiştiren ve dönüştüren hareketliliği esas alır. Demografik yer değiştirmenin, aslında yalnızca fiziki bir hareket olmadığı; tersine, insanların iç dünyalarına hatta ülkenin kaderine de etki ettiğinin en etkileyici biçimiyle anlatıldığı *Yokuşa Akan Sular'*da Mustafa Kutlu, hikâyesine konu ettiği kişilerin içlerinde kopan fırtınaları gözler önüne serer. Şehir hayatının modern sembolleri ve bunların insanların yaşamlarındaki rolleri olumsuz bir şekilde ifade edilir (Yıldırım, 2007,27-28). *Yokuşa Akan Sular'*da yazar Bican'ın gözünden olumsuzladığı şehir hayatını, sanayileşmeyle birlikte modernleşen dünyayı konu edinir. Bican, bu şehirde kapsanan bir birey olarak merkezdeki yerini alır. Şehir hayatı onun benliğini, kişiliğini olumsuz yönde kapsayıcı bir özellik göstermiştir. Dolayısıyla Bican ve onu kapsayan büyük şehir arasında olumsuz bir kapsanan-kapsayan ilişkisi bulunmaktadır.

Kendi yaşamından örneklerle deneme tadında yazılmış olan *Arkakapak Yazıları'*nda Kutlu, insanın modernleşen dünya tarafından kapsandığına dair olumsuz eleştirilerini dile getirir. İnsan hızın arttığı bu dünyada, her şeyin birbirine yakınlaştığı, globalleştiği aksine ilişkilerin de birbirinden uzaklaştığı bir dünyanın esiri olup kendi köşesine çekilmeyi tercih etmiştir. Birey modernleşen bir dünya tarafından olumsuz bir şekilde kapsanmıştır. Bu durumdan kurtulmak için hiçbir çabası olmayan günümüz insanının hâli içler acısıdır.

Kapıları Açmak'ta Zehra'nın İstanbul'da yaşadığı pek çok kötü olaydan sonra burayı olumsuz olarak algıladığını görürüz. Bir birey olarak Zehra, İstanbul'un kapsayıcılığıyla olumsuz şekilde kuşatılmıştır. Aynı zamanda çalışmak zorunda kaldığı pavyon da kapsayan mekândır. Zehra, bu olumsuz kapsanan-kapsayan ilişkisinden kurtulmak için memleketine döner. Tepeköy'den İstanbul'a çalışmaya giden insanlar da İstanbul tarafından kapsanan bir konumdadırlar. İstanbul maddi olanaklarıyla-her ne kadar zorlukları olsa da- onlara kucak açmıştır. Geçimin zor imkânların az olduğu Tepeköy'den İstanbul'a giden insanlar maddi açıdan refaha ulaştıkları için İstanbul bireyleri olumlu bir şekilde kapsamıştır. "İstanbul aha şuracıkta. Elini uzatsan tutarsın. Bu seraba kapılanlar birer ikişer köyden firar edip İstanbul'da iş tutmuş. Bu sebeple köy büyümemiş, buna köy bile denmez, beş on

hanelik mezra" (Kutlu, 2010c,14). Aynı şekilde Başkan Samet'in bir zamanlar yaşadığı yer olan İstanbul, onun memleketinden sonra göç ettiği bir yer olarak kapsayan mekân olma özelliğiyle karşımıza çıkar.

> "Beraber döndüler İstanbul'a. Samet'le Selma Ferit'i kendi çocuklarından ayırmadı. Onlar da iyi arkadaş oldu. Yazları tatilin bir bölümünü köyde geçiriyorlardı. Çocuklar bu sayede tabiatla, börtü-böcekle yakınlaştılar. İnekle öküzü ayırt edemeyen, horozdan korkan balkon çocuğu olmaktan kurtuldular. Samet ile Selma da zaten köy kökenli olduklarından tatili iple çekiyor, köye vardıklarında kendilerini bahçeye tarlaya atıyorlardı" (Kutlu, 2010c, 79).

Kapsanan mekân açısından bakıldığında Haydarpaşa Garı da İstanbul tarafından kapsanmıştır. İstanbul aynı zamanda Kenan için olumsuz özellikler taşıyan kapsayan bir mekân konumundadır. Çünkü Kenan İstanbul'da pek çok kötü olay yaşamıştır ve sonra da şehri terk ederek engel olarak gördüğü bu kentin kapsayıcılığından kurtulmuştur. Kapsayan-kapsanan ilişkisi olumsuz bir seyir izliyorsa kapsanan bu durumdan kurtulmak için direnç gösterecektir. Kenan, kapsanan durumundan ancak İstanbul'u-kapsayanı terk ederek kurtulur.

İstanbul, köyden kente göç eden insanlar için maddi imkânlar açısından olumlu özelliğiyle ön plana çıkar. İstanbul, köylerini terk edip gelen insanlar için bir geçim yeri, rızıklarını temin ettikleri bir mekândır. Dolayısıyla ekmek parasının peşine düşen insanları koruma altına alan İstanbul, kapsayan durumundadır. *Toprak ana* ifadesiyle yazar İstanbul'un koruyup kollayan, bir ana gibi bağrına basan kapsayıcı özelliğini ifade etmektedir. Burada olumlu bir kapsanan-kapsayan ilişkisi vardır.

> "İstanbul'un taşı toprağı altın. Çocuklar iş buldu, yahut okudu, sonra kendi hayatını kurdu. İşte yarı şehirli yarı köylü. Çoğunun aldığı maaş yetmiyordu. Köyde kalan yaşlı anne-baba bunlara yine her güz bulgurdan, yağdan peynirden bir şeyler gönderiyor, öyle geçiniyorlar. Toprak ana şehirleri de besliyor hâlâ" (s.100).

4.4.2. Diğer Kapsanan/Kapsayan Mekânlar

*Zafer Yahut Hiç'*te Almanya'ya çalışmaya giden Eşref, bu gurbet elde kapsanan kişi konumundadır. Almanya, ekmek parasını kazanmaya giden Eşref ve onun ailesindekiler için kapsayan bir unsurdur. Kapsayan, kapsananı özünden uzaklaştırmadığı, asimilasyona uğratmadığı müddetçe kapsanan-kapsayan arasında olumsuz bir ilişkiden söz edilemez.

Tirende Bir Keman adlı hikâyeye kapsanan-kapsayan mekân ilişkisi açısından baktığımızda Kenan'ın evi onu somut anlamda kapsamasının yanında manevi anlamda da sığındığı mekân olması itibariyle olumlu bir şekilde kapsayıcı özellik gösterir. Ev, Kenan'ın dertlerinden arındığı, problemlerini çözüme kavuşturduğu kapsayan mekândır. "Kenan bir hafta da bu travmayı atlatmak için eve kapandı" (Kutlu, 2015a, 48). Görüldüğü gibi Kenan'ın yaşadığı travmaları atlatmak için sığındığı yer yine evi olmuştur. Ev onun dertlerinin, sorunlarının saklandığı bir sığınma alanıdır. Ev, olumlu nitelikleriyle kapsayan konumundadır. Kapsanan ise Kenan'ın yaşadığı olumsuzluklardır. Kapsanan somut değil de soyut anlamıyla karşımıza çıkar. Bu bağlamda Kenan'ın mecburen çalışmak zorunda olduğu pavyon da kapsayan niteliğiyle olumsuz vasıflar taşır. Kenan, pavyonun bu olumsuz kapsayıcılığını şu sözlerle ifade eder:

> "Dumandan göz gözü görmüyor, bağırtı ve şamatadan saz heyeti duyulmuyor. Her yanından makyaj akan şarkıcı kadının içki ve sigaradan iyice kalınlaşan sesi arada kaynıyor. Fazla dayanamadı Kenan, çıktı oradan. Öteki pavyonları gezdi, hepsi birbirinden beter. Sonunda kendini sahilde bir meyhanenin balkonunda buldu" (s.67).

4.5. Karanlık Mekânlar

Karanlık, sözlük anlamı itibariyle 'ışıktan yoksun olma durumu' olarak tanımlanır. Karanlığın ışığın yokluğu ya da aydınlığın zıttı olarak tanımlanması, doğal olarak bu değerlerin temsil ettiği hususların karşıtı durumları temsil etmesine neden olmaktadır. Aydınlık ve ışık kişiler için olumlu anlamlar ifade ederken karanlık, mekânları ve nesneleri görünmeye müsait olmayan bir sahne içerisinde bırakır ve bu şekilde insanın güvenlik hissini sarsar. İnsan görebildiği kadar kendisini güvende hisseder.

İnsan için karanlık, etrafındaki maddeleri ve nesneleri göremez hâle gelmesidir. Birey karanlıkla karşılaştığında etrafındaki hiçbir şeyin kendi kontrolünde olmadığını fark eder, bu durumdan hoşnut olmaz. Karanlıkta kaldığında insanın yaşadığı korku ve gerilim, bireyin bodrum ve mahzen karşısında yaşadığı hislere benzerlik göstermektedir. İnsan, karanlık içerisinde iken kendi kontrolü dışına çıkmış bir dünyada kendisini nesne olarak algılar. Karanlıkta kişi hakimiyetini yitirdiği için tehlikeyi sezme, önlem alma ve harekete geçme gibi güdüleri zayıflar. Bu sebeple karanlık insanın acziyetini ortaya koyması yönüyle olumsuz olarak nitelendirilir (Demir,2011,108).

Hikâyelerde de karanlık ve karanlıkla ilgili tasvirler kahramanların psikolojisiyle bağlantı kurularak verilir. Örneğin; olumsuz bir durumdan söz edilecekse ortamın karanlık oluşuna vurgu yapılır. Hâlet-i ruhiye de karanlık tasvirler etrafında yansıtılmaya çalışılır. Karanlık bir mekânda ışığın var olmaması ve insanın çevresinde kurmuş olduğu hâkimiyetin görme yetisiyle paralel olarak azalması, hareket alanının sınırlılığı bireyin edilgen bir konuma gelmesine sebep olur. Böylece birey harekete geçen, belirleyici konuma değil belirlenen nesne konumuna düşer.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde olay örgüsü ve kahramanlar hakkında olumsuz bir anlatıma başvurulacaksa bunun karanlık unsurunun hâkim olduğu tasvirlerle yapıldığı görülür. Karanlık, yaşanan kötü olayların ve bu olayların sonuçlarının önemli bir işaretçisi durumundadır. Kahramanların öldürülmesi, geçirdikleri rahatsızlıklar, yaşanan sıkıntılar genellikle karanlık bir tasvire uygun olan gece saatlerinde gerçekleşir. Yabancılaşma ve korku psikolojisinin verilmek istendiği metinlerde de karanlık ve onun yansıtıldığı mekân sıklıkla kullanılır. Yazar bir olayın gidişatının olumsuz seyri için genellikle karanlık betimlemesi yaparak sonucu okurun sezgisine açık hâle getirir.

Ortadaki Adam adlı eserin aynı isimli hikâyesinde hasta bir kişinin ruh hâline vurgu yapmak için yazar karanlık bir oda tasvirinde bulunuyor. Karanlık oda tasviri hastalığın hâlet-i ruhiyesini en iyi şekilde ifade eder. Bilindiği gibi karanlık olumsuz bir duruma işaret etmek için yazarlar tarafından anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla bilinçli bir şekilde kullanılan bir unsurdur. Karanlık burada hem hastalığı hem de ölümü çağrıştıran, gece ile ölüm arasında bir anlam bağı kurmamızı sağlayan önemli bir ögedir.

> "Bu güzel gece ile ölüm acaba kaç yerde kucaklaşıyor şu anda? Hem bu oğlan o kadar kişi arasından ne diye tutmuş onu seçmişti. Cana yakın bulmuştur belki. Sırıtmalı mı? Aklına, aynada bütün bütün acayipleştiği geldi. İster istemez sırıttı. Bayramların evine girdiler. Karanlık. Oğlan el yordamı ile bir yeri itti. Alacakaranlık bir oda. Ekşi ayran ve küf kokusu. Beş numara lâmba ışığına sığınmış kara kara duvarlar. Duvarda, tam karşıda, taneleri yer yer dökülmüş bir sıra üzerlik. Altında, arpa saplarından yapılmış bir tutam işleme. Odanın ortasında kakıldı kaldı. Köşedeki yer yatağında hasta var. Anası. Sünnet çocukları gibi gerile gerile geldi çöktü" (Kutlu, 1970, 43).

*Yokuşa Akan Sular'*ın *Önce* adlı hikâyesinde köyden şehre ilk defa gelen Bican'ın fabrikayla tanışması ve bu ortamın olumsuz şartları karanlık bir tasvirle etkileyici bir şekilde okura sunulur. Fabrikanın iç karartıcı havası ışıktan yoksun bir

şekilde tasvir edilmiştir. Köyünden gelen Bican, fabrikanın bu hâli karşısında yabancılık çekecektir. Bir korku ve yabancılaşma psikolojisinin hâkim olduğu hikâyede yazar mekânın ürpertici havasına vurgu yapmak amacıyla yarı karanlık bir tasvirle tanıtır fabrikayı. Bu hikâyede yazar, tam bir şaşkınlık ve korku hâlini gözler önüne serer. Modern dünyanın karşısındaki insan şaşkındır ve ne yapacağını bilememektedir. Çünkü doğal olanın bu kadar özünden ayrışarak bozulduğu bir dönem şimdiye kadar görülmemiştir. Bozulan, tahrip edilen ve özüne yabancılaşan bu dünya karşısında insanoğlu şaşkın ve çaresizdir. *Önce'*nin şahıs kadrosu da bu şaşkınlığı ve çaresizliği yaşamaktadır. Bir fabrikaya vasıfsız eleman olarak alınan kişilerin ruhsal ve fiziksel durumlarının anlatıldığı hikâyede, fabrikanın ve şehir hayatının olumsuz etkilerinden bahsedilir (Yıldırım, 2007,30).

> "İçin için ürperdiler. Koridor boyunca sıralanan loş ışıklı ampullerin altından geçip ilerledikçe, içlerindeki tedirginlik, yüzlerine yayılıyordu. Bir gece harekatında düşman saflarının arasında kalmış gibiydiler. Kurşunun nereden geleceği belli değildi ve onlar hayvani bir içgüdü ile karanlığı kokluyorlardı. İçlerinde bu ortama en fazla yabancı olan Bican'dı. On yedi senelik ömrü hayatında betona ya bir gün basmıştı ya da iki. Onun içindeki çalkantı iki misliydi. Dayısı çağırmıştı köyden. Geldiği günün sabahı da fabrikaya getirip bırakmıştı. Şehri ilk kez görüyordu Bican. Köyden çıktığından beri öyle bir sarhoşluk içinde idi ki, buna pek görüyordu da denemezdi. Anlamadan, kavramadan, hatta çoğunluk baktığı şeyi iyice göremeden seyrediyordu etrafı. Ha bire selavat getiriyordu içinden. İçinden kabaran korkuyu bastıracak bir şey bulamıyordu. Yükselen homurtuya iyice yaklaştılar. Bir kapının önünde durdular" (Kutlu, 2010e, 13).

*Ya Tahammül Ya Sefer'*de İlhan'ın kaldığı öğrenci yurdu da karanlık mekânlar içerisine dahil edilebilir. Yurt, İlhan'ın ailesinden ilk kez ayrıldığı mekân olması sebebiyle bir gece tasviriyle tanıtılır.

> "Bu eski bir medreseden çevrilmiş öğrenci yurdunda ilk gecemdi. Sırtüstü uzandığım yatakta gözlerimi kırpmadan öylece tavana bakıyor, kısacık geçmişimi düşünüyordum. Ablam evlenmişti. Nasıl bir düğün olacağını bildiğim için gitmemekte diretmiştim. Annemin gözyaşları ve babamın çaresizliği. 'Bu son' demiştim artık. Son olmalıydı, evet ve son olması için gerekli her şeyi fazlasıyla bulmuştum. Ablam gecenin ilerleyen saatlerinde gelinliği ile havuza düştü....O kahkahalar, annemin abartılmış sarhoş heyecanı. İğrendim" (Kutlu, 1999, 55).

İlhan, ailesinin hayat tarzını benimsemediği için onlardan ayrı yaşamaya karar verir ve öğrenci yurduna çıkar. Aldığı karardan dolayı ablasının düğününe dahi gitmeyen İlhan, benimsediği, manevi değerleri tam anlamıyla idrak ettiği yepyeni bir dünyanın kapısını aralar. Bu cesareti gösterebilmesinde arkadaşı Veysel'in de etkisi büyüktür. Veysel İlhan'ın yalnızlığını alıp götürmüştür.

> "Sonra yağmuru dinledim. Tatlı bir sıcaklık her yanıma yayılıyor; uzun, yorucu bir işten çıkıp, şöylece yatağa uzanıvermiş gibi rehavet içinde kalıyorum. Gün bulutlu değil ve

> yalnızlık hükmetmiyor. Medrese hücresinin alçı sıvalı, kireç badanalı daracık mekânından bir gençlik ve arkadaşlık mırıltısı yayılıyor. Ranzaların arasında sanki bir kedi dolaşıyor, arada bir kuyruğunu, burnunu parçalarınıza sürterek içten sevgi gösterilerinde bulunuyor. Veysel'le uzun uzun konuşmuş, kıyı boyunca yürümüştük. Ona evden ayrılacağımı söylediğimde hiç şaşırmadı. 'Bırak bu şımarık zengin çocuğu numaralarını' falan demedi. Sade içini çekti, bir şey söyleyecek gibi oldu, sonra vazgeçti. 'Peki, hayırlısı olsun' dedi, o kadar" (s.56).

*Hüzün ve Tesadüf'*te olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkan kanlı ev, karanlık bir mekân olarak okuyucuya sunulur. Burada ev, yazar tarafından olumsuz özelliklerine vurgu yapılmak istendiği için karanlık bir şekilde tasvir edilmiştir. Kurgusal olarak cinayet olayından bahsedilmesinin ardından evin karanlık özelliğine vurgu yapılması olumsuz durumu pekiştirmek amaçlıdır. Kanlı ev, hakkında yayılan bu cinayet olayının ardından kimsenin mesken tutmadığı, hakkında efsaneler üretilen esrarlı bir mekân hâlini almıştır.

> "Kanlı Ev'den yana bakıyorum. Bir adam, bir vakitler bu evde bir cinayet işlemiş. Polisler gelip götürmüşler. Karısını kıskanıyormuş dediler. Ev o gün, bugün boş. Boş bir bina esrarlı oluyor, karanlık. Etrafını budanmamış ağaçlar, yılan delemez olmuş çalılar, otlar kaplamış. Kırık pencere camlarından geçen rüzgâr korkunç ıslıklar çalıyor" (Kutlu, 2011b, 86).

*Tufandan Önce'*de belediye başkanı Şemsettin Bilen'in karısı Şadiye Hanım, bir yaz gecesi eşiyle tartışmaya başlar. Bu karanlık gecede eşinin kendisini ihmal ettiğini düşünen Şadiye Hanım, bağırıp çağırır ve dolayısıyla yaşadıkları evde gecenin karanlığıyla birlikte gergin bir ortam oluşur.

> "Şadiye artık ona bakmıyor bile. Sesinin tonu düşüyor. Bir sandalyeye yığılıyor. Ağıt yakar gibi kör talihine, gençliğine, geçen günlere dair ne gelirse aklına mırıl mırıl anlatıyor. Meçhul birine içini döküyor. Biraz esinti çıkmış galiba. Başkan bir iki kez derin nefes alıyor, sonra balkondaki plastik sandalyelerden birine oturuyor. Sigarasını yakıyor. Önce yaz gecesinin yıldızlı göğüne, sonra gecenin bu geç saatinde nasılsa yanık kalmış birkaç ışıklı pencereye, bahçedeki ağaçlara, ağaçların etrafında dönüp duran ateş böceklerine bakıyor. Cırcır böcekleri durmaksızın ötüyor" (Kutlu, 2008, 142).

*Menekşeli Mektup'*un *Kar Üstüne Kan Damlar* adlı hikâyesinde geçmişe atıfta bulunularak Sarıkamış Harekâtı'nda Enver Paşa komutasındaki askerlerin durumu anlatılır. Kışın zorlu şartlarında, yeterli teçhizata sahip olmayan Türk donanmasının Ruslar'a karşı mücadele verdiği bu harekât başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Askerlerin hastanedeki her türlü donanımdan yoksun olan acı hâlleri karanlık bir tasvirle betimlenir. Ortalığın kan gölüne döndüğü, kötü şartlar altında tedavi gören, bu vatanın uğruna mücadele veren askerlerin durumu içler acısı bir tabloyla aktarılır.

> "Bizi Tiflis'e götürdüler. Güya bir hastaneye yatırdılar. Hastane dedikleri büyük bir depo. Yere ot yataklar atmışlar, kirden rengi belli olmuyor. Bir duvarın dibinde bir sıra, öteki

duvarın dibinde bir sıra. Ortaya hendek açılmış. Dizanteriden yatanlar kâh kendileri, kâh arkadaşlarının yardımı ile kalkıyor, sık sık bu hendeğe def-i hacet ediyor. Hastaların altından kan ile irin birlikte akıyor. Koku, pislik, inilti. Görevliler ağızlarında bez maske ile dolaşıyor. Burası hastaneden ziyade bir zindan. Pencere bile yok. Her gün yirmi otuz kişi ölüyor; yerine yenileri geliyor. Gözlerimizi tavana dikip yattık" (Kutlu, 2007b, 158).

*Menekşeli Mektup'*un *Hacca Gidebilmek* adlı ikinci hikâyesinde şoförün yapacağı kaza karanlık bir tasvirle okuyucuya önceden hissettirilir.

"Sıcak bastı. Sıcak fena bastı. Gözkapaklarım iniyor, bir yerde mola vermem lazım. Vermem lazım. Her yer karanlık. Bir korna sesi, bir patırtı. Ne oluyor demeye kalmadan uyanmışım. Bir arabaya çarpmış, sonra uyanmışım. Şunca yıllık şoförlük hayatımda ilk kez uyudum, onda da kaza yaptım" (Kutlu, 2007b, 118).

*Kapıları Açmak'*ta sokaklar yazarın anlatımıyla gece karanlığının hüküm sürdüğü saatlerde pek çok olumsuz özellikleriyle karşımıza çıkar. Sokaklar, gece saatlerinde güvenilmez, korkunun hâkim olduğu karanlık mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Karanlığın karşısında insanlar güvensizlik hissine kapılırlar. İnsan için karanlık bir bilinmezliği ifade eder. Karanlıkta güvenlik tehdidi altındaki insan, aydınlığa çıkmak için çabalar. Hikâyede de pek çok kötü olaydan sonra karanlık betimlemesinin yapılması mevcut olumsuzluğu pekiştirmek amaçlıdır.

"Gece. Yıldızlarını kaybetmiş bir gök. Ağır, sisli, kurşun gibi bir hava. Işık ve ses ile kapatılmaya çalışılan iğrenç manzaralar. Çöp toplayanlar, sokak ortasında çekişe çekişe yapılan kadın pazarlıkları, sürekli hadise çıkaran travestiler, alkolikler, psikopatlar, köşelere çekilip dilenen kimsesiz ihtiyarlar, deliler, gecelerin kadınlarına mahsus gece çocukları; renksiz, kansız, gülmeyi unutmuş, göz altları morarmış, beslenme ve uyku yetersizliğinden bir deri bir kemik kalmış, sürekli azar işiten, itilip kakılan, elinden tutulup çekiştirilen çocuklar, kendini jiletleyenler, her köşe başında bıçaklarla, falçatalarla birbirine girenler, ambulans sirenleri, kan revan yüzler, vücutlar, uyuşturucu satanlar, joplu polisler, silah sesleri. Kapı önlerine yığılan çöpler, pislikler, karanlık adamlar. Karanlık sokaklar. Karanlık, karamsar bir müzik" (Kutlu, 2010c, 85-86).

*Kapıları Açmak'*ta Zehra'nın mutlu bir yuva kurduğu evi, aydınlık mekânlar arasında yer alsa da daha sonra Kemal'i bir gece karanlığında öldürdüğü yer olması bakımından karanlık bir mekâna dönüşebilir. Zehra çektiği sıkıntıların müsebbibi olarak gördüğü Kemal'i bu evde öldürecek, cinayet işleyecektir. Olayın geçtiği zaman dilimi gece yarısıdır. Yazar, bu cinayeti okuruna daha önceden sezdirmek için gecenin karanlık bir saatini seçmiştir.

"Zehra korkuyla kendini geri attı, odanın ortasına kadar gitti. Orada dikildi. Kemal içeri girmiş, avına atılacak bir sırtlan gibi sırtını hafif kamburlaştırarak karşısına dikilmişti. Aynı hırıltılı, sarhoş ve kendini kaybetmiş sesiyle;
-Toparlan, gidiyoruz.
Zehra bir adım geri atmadı.
–Hiçbir yere gitmiyoruz. Gece yarısı evimi bastın.

> Utan diyeceğim ama utanmazsın...Tabanca patladı, kurşun direk Kemal'in kalbine girdi. Bir iki sendeledi, sonra yüz üstü kütük gibi devrildi. Kan kilime yayılıyor, kilim kanı emiyor. Zehra bir süre bulunduğu noktada kıpırdamaksızın yerde yatan Kemal'e baktı" (Kutlu, 2010c, 175-177).

Gece insanların içine döndüğü, kendi ahvalini sorguladığı, acziyetinin anlamlı kılındığı zamandır. Gece karanlığında ülke meselelerinden ve yaşadıklarından dolayı bacağı tıklamaya başlayan hikâye kahramanının yakalandığı *huzursuz bacak sendromu* ilerleyen saatlerde daha da artar.

> "O gece beni yine uyku tutmadı. Densizlik edip bir korsan tebliğ okudum, tanımadığım bir kıza neredeyse ilân-ı aşk etmeye kalktım, fiilen değil zihnen olsa bile tatsız. Neden böyle huzursuzum? Yataktayım. Başım yastıkta, gözlerim tavanda. Galiba bacak tıklamaya başlayacak. Komodinin üzerindeki lambayı yaktım, gündüz aldığım edebiyat dergilerinden birine uzandım. Sırtıma yastığı dayayıp toparlandım, dergiyi karıştırırken Mustafa Kutlu imzalı bir hikâyeye rastladım" (Kutlu, 2009b, 109).

*Huzursuz Bacak'*ın *Nöbetçi Âşık* hikâyesinde bir nöbetçi kulübesindeki askerin girdiği çatışmadan nişanlısını düşünerek nasıl kurtulduğu konu edilir. Askerin yaşadığı bu çatışma gece karanlığı içerisinde tasvir edildiği ve olumsuz çağrışımlar yarattığı için karanlık mekân içerisinde vuku bulmuştur. "Çatışma bitiyor ve gecenin sessizliği yine etrafı kuşatıyor. Nöbetçi yine sırtüstü yatıyor. Siperdeki herkes nefesini tutmuş bekliyor. Acaba bir yerden bir çıtırtı gelecek mi?" (Kutlu, 2009b, 14)

*Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı'*nda Tahir Sami'nin büyükbabasının hikâyesinin anlatıldığı bölümde Tahir Usta'nın sokaktaki ölümü karanlık gece tasviriyle okura önceden sezdirilir. Ölümün gerçekleştiği yer olması bakımından sokak her ne kadar dış mekân olsa da karanlık mekân içerisinde ele alınır.

> "Rüzgârın fırtınaya çevirdiği, yağmurun sicim gibi yağdığı bir günün gecesinde Tahir Usta uduyla birlikte iştirak ettiği bir âhenkten dönerken evine yüz yüz elli metre kala ayağı bir çukura takılıp yüzükoyun yere kapaklandı. Ud bir yana savruldu, kendisi öte yana. O zamanın İstanbul'u. Sokaklarda in-cin top oynuyor. Sağanak kırbaç gibi iniyor, fırtınanın çığlığı damlarda, minarelerde yankılanıyor. Tahir Usta düşerken başını kaldırım taşına çarptığından bayılmış, uzun zaman öyle düştüğü yerde kalmıştı. Onu mahalle bekçisi buldu ve sırtlayıp eve getirdi. Bekçiler mahalle halkını hane hane tanırdı" (Kutlu, 2010d, 52).

Zafer Yahut Hiç adlı eserinde Kutlu, karanlık bir mekândan ya da olumsuz bir durumdan söz edeceği sırada bunu gece karanlığıyla tasvir eder. Bulut'un oğlu Kerem ve Oya'nın kaçırılması olayı da gece karanlığında vuku bulan hadiselerdendir. Kerem'in silahla başından vurulmasının ardından ortam zifiri karanlığa bürünür.

> "Bulut bu manyağın beş saniye bekleyemeyeceğini düşünüyor. Bu düşünce aklını başından uçuruyor. Bütün gücüyle sıçrayıp balyaları aşıyor ve yere düşmeden Kolsuz'u alnından tek kurşun ile mıhlıyor. Geç kaldı. Adam silahını ateşledi ve Kerem'in kıvırcık saçlı o güzel başı önüne düştü. Aynı anda şalter indi, etraf zifiri karanlığa kesti. Ambarın her bir yanından otomatik silahlar mermi yağdırmaya başladı" (Kutlu, 2010f, 195).

Görüldüğü gibi olumsuz bir durumdan söz edileceği zaman yazar karanlık imgesini sıklıkla kullanır. "Etraf kan gölü. Oya ve Kerem bağlı oldukları sandalyelerde başları öne düşmüş, hareketsiz duruyorlar... Dışarıda muhteşem bir gece, yıldızlar yere inmiş" (Kutlu, 2010f, 196-197).

Ferit'in düşüncelere daldığı, huzursuz olduğu saatler de gece saatleridir.Bu saatlerde *huzursuz bacak sendromu* ortaya çıkar. "Bu gece nasıl bir gece. Nasıl bir gece ki Ferit de uyumamış. Huzursuz olduğu saatlerde hep yaptığını yapıyor. Odayı bir baştan bir başa adımlıyor. Uyuyanlar uyanmasın diye terliklerini bile giymedi" (Kutlu, 2009b, 183).

*Tirende Bir Keman'*da hikâyenin baş kahramanı Kenan'ın çalışmak için gittiği pavyonda karşılaştığı olumsuz manzara karanlık bir tasvirle ifade edilir. Burası göz gözü görmeyen, Kenan'ın mecburen çalışmak zorunda olduğu ve olumsuz çağrışımları barındıran bir mekândır. Pavyonun o kötü ortamını yazar şu şekilde tasvir eder: "Dumandan göz gözü görmüyor, bağırtı ve şamatadan saz heyeti duyulmuyor. Her yanından makyaj akan şarkıcı kadının içki ve sigaradan iyice kalınlaşan sesi arada kaynıyor. Fazla dayanamadı Kenan, çıktı oradan. Öteki pavyonları gezdi, hepsi birbirinden beter. Sonunda kendini sahilde bir meyhanenin balkonunda buldu" (Kutlu, 2015a, 67).

Hikâyede Kenan ve oğlunun bilinmez bir yere gidişi meçhul olarak nitelendiriliyor ve bu nitelemenin yapıldığı zaman olarak özellikle gece yarısı seçiliyor. Gece yarısı karanlık olması itibariyle aynı zamanda Kenan'ın çaresizliğini de yansıtan bir zaman dilimidir. "Baba-oğul yine bir tirene atlayıp meçhule doğru gittiler. Bir gece yarısı bir küçük kent istasyonunda indiler. Taksi yok ama faytonlar var"(s.73).

Kimi zaman da Haliç'teki gece manzarası Kenan'ın özlemini duyduğu mekânlardan biri olarak karşımıza çıkar. Burada gece karanlığı bilinenin aksine özlem duyulan bir zaman dilimidir. "Kenan'la Sadullah o gece orada yattılar.

Sadullah çorbasını bile içemeyip uyudu. Kenan yerini yadırgadı. Uyku tutmadı. Tavana bakıp Haliç'i düşündü. Uyku tutmayınca hep böyle yapar. Haliç'teki kayıklar, gece ışıkları, uzaklarda bir klarnet…" (s.75)

Kenan bir gece yarısı trenden atılarak öldürülür. Ölümün soğuk yüzü karanlık bir gece tasviriyle okura sunulur. Karın beyazlığı ve gecenin karanlığının tezatlığı bu noktada dikkati çeken iki unsurdur. Trendeki kişiler tarafından kompartımandan atılarak hayatını kaybeden Kenan'ın ölümü kar manzarası eşliğinde anlatılır. Kar bir taraftan beyazlığı ve temizliği simgelerken Kenan'ın karlı zemin üzerinde yatan cansız bedeni de bu dünyayı terk ettiğini simgeler.

> "Babasının hareketsiz vücuduna kapanıp 'Baba, baba, uyan' diye ağladı. Öylece kaldı. Neden sonra kalktı. Ölmesin diye dua etti sonra. Sağa baktı, sola baktı. Uzayıp giden bembeyaz bir sessizlik. Ta uzaklardan köpek havlamaları duyuluyor. Sado korkuyor, titriyor, üşüyor, ne yapacağını bilemeden öylece dikiliyor. Kar ağır ağır, sanki gökten konfeti dökülür gibi yağıyor. Ah bir tiren gelse" (Kutlu, 2015a, 107).

Sadullah'ın eşi Şefika'nın kaçırılışı da onu aramaya koyulan Sadullah'ın kara trene binmesiyle okura aktarılır. Trenin karalığı Sadullah'ın yaşadığı olumsuzlukları simgeler. Babası trenden atılarak hayatını kaybetmiş, karısı da bir trende kaçırılmıştır. Sadullah için kara tren hayatındaki pek çok acıyı yüklenmiş bir simgedir. "Sadullah hazırlandı, kemanı da aldı, Sabır Ana'nın, Makbule'nin ellerini öpüp bindi kara tirene" (s.136).

Sadullah gece yarılarına kadar tren kompartımanında acılarını, dertlerini dillendirir. Gecenin karanlığı onun hüznüne, acılarına, dertlerine ortaktır. Karanlık vakitler pek çok olumsuzluğu da beraberinde çağrıştıran zaman dilimleri olduğu için tren kompartımanı, gecenin karanlık vakitlerinde Sadullah'ın hâlet-i ruhiyesinin bir ifadesini sunar bizlere. "Hicran açmıştır sinede yâre" diyerek atladı tirene. Gece yarısına kadar bir iki kompartımanda çaldı söyledi. Hep ayrılıktan, hep gurbetten, aşk acısından bahsediyor, sonra da 'Uzayıp giden o tiren yolları'nı söylüyordu"(s.149).

*Hesap Günü'*nde mutfak Bedir'in Alzheimer hastalığının ortaya çıktığı mekân olması ve böylesine olumsuz bir olayın gece karanlığında yaşanmış olması itibariyle karanlık bir mekân hüviyetindedir. Bu olumsuz görüntü gece karanlığı içerisinde tasvir edilir.

"Bir gece umulmadık bir şey oldu. Asuman aşağıda, mutfak cenahında bazı tıkırtılar duydu. Hırsız olmasın. Endişelendi. Sağına döndü, Bedir yatakta değildi. Endişesi korkuya döndü. Sırtına bir hırka alıp, terliklerini giyip, bastona dayana dayana aşağı indi. Mutfak kapısı açık ve ışık yanıyor. Kapıya kadar gitti ve bir çığlık attı.
-Bedir bu ne hal?
Bedir mutfağın ortasında ve ayakta idi. Mutfağa işemiş donunu çekememişti. İrileşen gözleriyle Asuman'a bakıyordu. Bir süre karşılıklı bakıştılar. Sonra Bedir madeni bir ses ile:
-Sen de kimsin, dedi.
Asuman yaş dolan gözlerini elleriyle kapadı. 'Allah'ım bize yardım et' diye dua etti. Neyseki metin bir kadındı. Hemen ambulans çağırdı. Sonra gidip Bedir'in kilotunu çekti. Bedir hiç itiraz etmedi, konuşmuyor ne denilirse yapıyordu. Az sonra Emine geldi" (Kutlu, 2015b, 154).

4.6. Aydınlık Mekânlar

Aydınlık kavramı, ışıkla ilgili çağrışımlara sebebiyet verdiğinden dolayı olumlu özellikleri de beraberinde getirir. Aydınlık karanlığın tersine bireyin etrafında gelişen olayları, insanları ve durumları görebilme imkânı sağlar. Aydınlık gündüz ve bilinen, karanlık ise gece ve bilinmezlikle ifade edilir. Bu durumda aydınlığın pek çok olumlu çağrışımı ifade ettiği söylenebilir. Buna bağlı olarak aydınlığın çağrıştırdığı mekânlar da önem taşımaktadır (Demir,2011,120). Aydınlık mekânlar, gerek fiziksel gerekse ruhsal anlamda insana pek çok imkân sunar. Aydınlık mekânda kişi rahat hareket etme olanağına sahip olduğu gibi ruhsal anlamda da kendisini daha iyi hisseder.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde kimi zaman bir cami kimi zaman da tabiat aydınlık bir şekilde tasvir edilen mekânlar arasında yer alır. Hikâyelerde genellikle ideal bir yaşam alanı olan tabiat, olumlu nitelikleri çağrıştırmasından dolayı güneşin aydınlık ziyasıyla tasvir edilen bir mekân hâlini alır. İnsanın fıtratına en uygun mekânlardan sayılan doğa, hikâyelerdeki en önemli aydınlık mekânlardandır. İnsanların iç huzura erdikleri ibadet mahfilleri de aydınlık şekilde tasvir edilir.

4.6.1. Cami

*Ya Tahammül Ya Sefer'*de cami aydınlık bir mekân olarak karşımıza çıkar. İnsanların ibadetlerini gerçekleştirdiği camiler insana manevi anlamda bir huzur verir. İç huzuru yakalayan insanın ruhu da bu mekânda aydınlanmış olur. Kişi ibadetini yapmış olmanın huzuru içinde yaratıcısına yakın olduğu bu mekânda kendisini daha iyi hisseder.

> "Ellerinde fenerler, erkekler önde, kadınlar çocuklar arkada. Babaanne ile birlikte caminin kadınlara ayrılmış, önü bir perde ile kapatılmış kısmına girerlerdi. Etrafta hoş, büyülü bir koku olurdu. Müezzinlerin sesi çocuk gövdesinin bir yerinde cevabını bulurdu. Bunu ürperişlerle duyardı, âşikâr çıkaramazdı. Babaanne'nin gözü hep önünde olurdu. Sessizliğin sese, sesin kelimelere, kelimelerin özgü mânâlara dökülmesi bir Ramazan boyu sürer giderdi.Bazan caminin tavanından sarkan lambalara, lambaların ışığında garip gölgelerle bezenen tavan tahtalarına,bunların oymalarına, sonra duvarlara,duvarlardaki yazılara,mihrabın tam ortasındaki mermer çerçeveye takılırdı.Eğilip kalkışlarla yorulurdu.Boynu bükülür,uyku gözlerinden süzülür, yavaşça babaannenin dizi dibine kıvrılıp uyuyakalırdı" (Kutlu, 1999, 31-32).

*Arkakapak Yazıları'*nın *Cevat* ve *İkinci Cevat* hikâyelerinde şehir hayatının değişen çehresiyle birlikte camilerde de hem fiziksel hem de zihinsel birtakım değişikliklerin yaşandığından bahseder yazar (Yıldırım, 2007, 318-319). Bu kitapta Kutlu'nun bir çocuğun camideki hâlet-i ruhiyesini anlattığı bölüm, buranın aydınlık mekânlar içerisinde değerlendirilmesine sebep olur. Cami, hem atmosferi hem de taşıdığı manevi havasıyla ruhların huzur bulduğu mekânlardandır. Olumlu nitelikleriyle aydınlık bir şekilde tasvir edilen cami, okurun muhayyilesinde olumlu çağrışımlar yapar.

> "Derken incecik kolları ve kalem gibi parmakları, kırılgan bir bükülüşle duaya kalkıyor.Arada bir gözlerini kapatıyor. Hangi emel, hangi hayâl, hangi arzu ile Yaradan'a yalvarıyor? Onun kalbinden koparak semaya doğru yükselen münacaat ind-i ilâhiye mutlaka en önce varıyor. Onun duası dertlilere derman, hastalara şifa oluyor. Uçuk pembe bir mağfiret bulutu camiyi dolduran kalabalığın üzerine eğiliyor. Cemaatin her ferdi affin derin sularında yıkanıp, evlerine, işlerine dönüyorlar. Çocuk aşkın ve heyecanının ürperttiği parmaklarını ateş gibi yanan yüzünde gezdirerek duasını bitiriyor. Âh teslimiyet..." (Kutlu, 2010a,39)

4.6.2. Doğa (Tabiat)

*Hüzün ve Tesadüf'*te doğa insana mutluluk veren, aydınlık çağrışımlar yapan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Tabiat olumlu nitelikleriyle ve yapılan aydınlık, güneşli tasvirlerle açık mekân hâlini alır. Küçük bir bahar dalı bile mutlu olmaya kâfidir Kutlu'nun hikâyelerinde.

> "Adam elinde bir bahar dalı tutuyordu. Arabaların arasından geçip, kalabalığın arasına karışmıştı. Kalabalık işte, alış-verişe, maça, mitinge gidiyordu. Gökte kuşlar uçuyor, bulutlar yüzüyordu.Güneş ne güzel açıvermişti, bir beyaz zambağın maviler arasından çıkması gibi. Rüzgâr denizi hafifçe okşuyor, birkaç dalga birkaç köpük kendi aralarında oynaşıyordu.Görevlinin yüzünde acı bir tebessüm. Bir akasya dikmeyi kurdu avlusuna. Adam, elinde bahar dalı, bir kavşakta ayrıldı kalabalıktan. Köşeyi dönerken kadınla az daha çarpışa yazdı" (Kutlu, 2011b, 34-35).

*Tirende Bir Keman'*da Kenan ve Semiramis'in mutlulukları güneşli bir bahar tasviri eşliğinde anlatılır. Bahar tabiatın uyandığı, kıştan sonra canlı bir doğa manzarasının hüküm sürdüğü mevsim olduğu için Kenan ve Semiramis'in aşkları da

taze bir bahar mevsiminde dallanıp budaklanmıştır. Aşklarını terennüm ettikleri yer olan doğa harikası adalar da aydınlık mekânlar arasında yer alır.

> "Kış geçti. Cemreler düştü. Güneş yüzünü gösterdi. Tomurcuklar şişti şişti, patlayacak gibi oldu. Adalar'da mimozalar açtı. Kenan'la Semiramis ellerinde mimoza dalları Ada'dan dönüyordu. Mis kokulu bir rüzgâr, ama sert. Vapurun arkasında, dışarda, rüzgârın altındaydılar. Yel Semiramis'in saçlarını dağıtıyor, kız ara-sıra elleri ile saçlarını toplamaya çalışıyor; bu zarif hareketler ona şuh bir hava veriyordu" (Kutlu, 2015a, 33).

Baharla birlikte tabiatta oluşan güzellikler ve Kenan'la Semiramis'in gezinti yaptıkları Haliç kıyıları, birlikte çıktıkları sandal sefaları, kahramanların güneşin kızıllığında kendilerini buldukları aydınlık mekânlar arasındadır.

> "Çok geçmedi, bahar yeşil kılıcını çekip her yanı fethetti.Laleler açtı, sümbül güle karıştı, tabiatın kanı kaynamaya başladı.Kenan'la Semiramis artık çalışmayı bitirince Haliç'te sandalla gezintiye çıkıyor,ta Kâğıthane'ye kadar gidip geliyorlardı. Kürekleri kâh Kenan çekiyor kâh Semiramis. 'Gözlerini gözlerimden ayırma hiç ne olur' kaidesine uyarak birbirleri içinde kayboluyor; hislerini düşüncelerini şarkılarla ifade ediyor, Haliç kıyıları bu genç âşıkların âvâzesi ile kimbilir tarihte kaçıncı kez mest oluyordu" (s.33).

Kenan ve Semiramis'in aşkları baharın coşkusuyla paralel olarak tasvir edilmiştir. Bahar, yeni bir mevsimin müjdeleyicisi olduğu gibi, Kenan ve Semiramis'in aşkları da kurulacak yeni bir yuvanın habercisidir.

4.6.3. Diğer Aydınlık Mekânlar

*Kapıları Açmak'*ta Zehra'nın İstanbul'dan döndüğü eski evi ve kasabası onun özlemini duyduğu ve mutluluğa kavuştuğu mekânlar arasında yer aldığı için aydınlık bir güneş ışığı tasviriyle anlatılır. Aydınlık çoğu kez olumlu çağrışımları da beraberinde getirir. Dolayısıyla Zehra'nın doğup büyüdüğü kasabası ve buradaki baba evi aydınlık mekânlar arasında yer alır.

> "Güneşin ilk ışıkları sedirdeki Demirci halısının tüylerini parlattı. O kırmızılar, lacivertler, toprak rengi kahveler, sarılar, turuncular. Zehra yan gözle halıda oynaşan güneşe bakıyor. Evi burası. Doğup büyüdüğü yer. Süt, odun, turşu, kekik, sabun kokulu bir yer. Ovulmaktan beyaza ahşap. Melek Hanım'ın düzeni, titizliği. Fakir ama asil" (Kutlu, 2010c, 42).

4.7. Kadın Mekânları

Kadınların mekânlarına yönelik tasvirler onların fiziksel ve ruhsal nitelikleriyle örtüşür niteliktedir. Bu başlık kadın-erkek mekânları karşıtlığını ortaya koymaktan çok sosyal hayat-mekân ilişkileri açısından bazı noktalara dikkat çekme amacını taşır. Kadın mekânlarının mahremiyeti ve kadınlıkla ilgili değerleri yüklenmiş olması gibi hususlar, yazarların bu mekânları tasvir ederken bakış açılarını

da şekillendirmiştir. Hikâyelerde kadının ahlaki durumu da onun çevresi tasvir edilerek aktarılmaya çalışılır (Demir,2011,123).Kadın mekânları denildiğinde aklımıza öncelikli olarak kadınların en çok zaman geçirdikleri evler ve birtakım kapalı mekânlar gelmektedir. Toplumda açık mekânlar ve kamusal alanlar çoğunlukla erkeklerin hâkim olduğu alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının sosyal hayat içerisinde sahip olduğu mekânın genişliği ile erkeklerin yaşadığı mekânları kıyaslamak doğru değildir. Ataerkil bir yapıya sahip olan toplumumuz erkeklere sosyal anlamda daha çok hareket kabiliyeti sunacağı mekânlar inşa etmektedir. Kadınların yaşam alanları onların yaşamlarının sınırlarını da ifade eder.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde köyde yaşayan kadınlar için tarlaları, ev hanımı olan kadınlar için mutfağı, düşmüş kadınlar için pavyon ve gazinolar, çeşme başları, tekke gibi mekânlar kadın mekânları arasında sayılabilir. Kadınların ahlaki yapısı çalıştıkları mekân üzerinden anlatılır hikâyelerde. Kutlu, düşmüş kadınları genellikle pavyon ve gazinolarda çalışan kadınlar olarak tasvir eder. Ev hanımlarının en çok zaman geçirdikleri mutfakları da onları rehabilite edici özelliği ile karşımıza çıkar. Hatta bu durumu bir lokanta açarak fırsata dönüştüren kadın kahramanlara da yer verilir hikâyelerde. Dindar kadınların evinden başka en çok zaman geçirdikleri yerler arasında bir ilim yuvası olan tekkeler gelir.

4.7.1. Ev/Mutfak

*Chef'*in *Arzu* isimli hikâyesinde Hüsnü'nün eşi Arzu'nun zamanının çoğunu geçirdiği mekânlardan biri mutfağıdır. Onun için mutfak kendisini iyi hissettiği, takdir görme arzusunu kamçılayan yemekler yaptığı bir yaşam alanıdır. Mutfak aynı zamanda rehabilite edici özelliğiyle de sıkıntı ve stresini attığı bir mekâna dönüşmüştür. Hikâyede Arzu'nun cümleleri bunu özetlemektedir: "Mutfağım. Benim güzel balkonum. Hayat antrenörüm. Koçum. Terapi salonum"(Kutlu, 2009a, 121).

Menekşeli Mektup'ta mutfak Postacı ile işportacının karısının birbirleriyle sırlarını paylaştığı mekânlardandır. Kadınların genellikle uzun süre vakit geçirdikleri yer olması sebebiyle mutfak, kadın mekânları arasında sayılabilir. Mutfak aynı zamanda kadınların mahrem konuları konuştukları alanlardandır. İki kadın burada geçmiş bir aşkın üzerindeki perdeyi kaldırıp tekrar canlandıracaktır.

> "Postacıyla işportacı tanışıp konuşmaya oturmuşlar. Kız bunlara çay yapmış, cevizli kek çıkarmış; sonra onları erkek-erkeğe sedir üzerinde bırakıp işportacının karısı ile mutfağa kapanmış. Kapanmış çünkü işportacının karısı kızın en yakın arkadaşı. Çocuklukları, genç kızlıkları birlikte geçmiş. Birbirlerinin tüm sırlarını biliyorlar. İşportacının karısı kızın yüzüne dikip gözlerini 'Eee... Anlat bakalım. Şans bana değil sana güldü kız, memur karısı oldun, nasıl gidiyor. Kusura bakma bunca zamandır çoktan gelip hatrını sormamız lazım idi amma, burası İstanbul ha diyince olmuyor.' ... Kız bir ara nasıl etti ise erkeklere çaktırmadan bir zarf kâğıt bulup kendini mutfağa attı. Arkadaşının şaşkın bakışları arasında, titreyen elleri ile sevgilisine şu satırları karaladı. '...Evlendik evleneli eli elime değmedi. Kız oğlan kız duruyorum. İster inan ister inanma, garip bir adam, hasta mıdır, nedir. Bütün gün yüzüme baksa doyacağı gelmiyor, ama yatakta bacı-kardeş uyuyoruz. Ben senin yolunu gözlüyom. Kalbinde bir tutam sevgi, azıcık merhamet var ise gel beni al..." (Kutlu, 2007b, 23-24)

Tirende Bir Keman adlı hikâyede mutfak da evin bir bölümü olarak Naime ve Nezihe Hanım'ın birbirlerini tanımak için zaman geçirdikleri mekânlardandır. Hikâyede Naime Hanım'ın zamanının çoğu bu mutfakta geçer. "Kenan'la Semiramis çalışırken bunlar mutfaktaki ufak masaya oturup sohbeti koyulaştırdı. Daha doğrusu Nezihe anlatıyor, Naime dinliyordu. Kek yiyip çay içtiler" (Kutlu, 2015a, 29).

Kitapta Kenan'ın arkadaşı Mehtap için ev, onun pavyondan kurtuluşuna vesile olan, hayatını daha ahlaki şartlar altında devam ettirmesini sağlayan bir mekân olması açısından olumlu değerler yüklenir. Mehtap evine sığınarak, onun korunaklı duvarları arasında bu sefil hayatından kurtulacaktır. Mehtap'ın pavyonları bırakıp yerleştiği bu bahçeli ev onun sığınağı, kurtuluşu olmuştur.

> "-Mehtap'a dedim ki, pavyonun sonu çöplük. Biraz paran var mı, dedim. Var dedi, ama az. Tutarını söyledi, iyi dedim. On altı odalı bir ahşap ev aldım. Sahibi oda oda kiraya veriyormuş zaten. İnşaat izni yok. Böyle evler ya yıkılır ya yakılır.
> -Doğru.
> -Evi aldık. Kız bu âlemden elini-eteğini çekti. Paranın pınarı kuruyunca etrafındaki pis herifler kayboldu. Patronun avukatı ahbabımdır. Onun sayesinde evdeki kiracıları attık. Evi şöyle bir elden geçirdik, çiçek gibi oldu. Bahçesi de var ha" (s.59).

Ev, genellikle kadınların mekânı olarak bilinse de aynı zamanda dışarıda çalışan erkeklerin akşamları döndükleri bir sığınma mekânıdır.

"Akşam eve geldiğinde iki eli dolu gelir, turfanda erik, kiraz çıkınca mutlaka alır, Naime'ye sürekli hediye verirdi. Bir başörtüsü, bir terlik. Olsun, yarım elma, gönül alma" (s.22).

4.7.2. Gazino/Pavyon

Mustafa Kutlu, hikâyelerinde gazino/pavyonları anlatırken, bu mekânların insanlarla olan münasebetlerini de dile getirir. Bu eğlence mekânlarının insanlara herhangi bir olumlu katkısının olmadığını vurgulayan yazar, gazino ve pavyon gibi

mekânların hem burada çalışanların, hem de gidenlerin insani vasıflarını kaybettirdiğini düşünür (Yıldırım, 2007,320). *Kapıları Açmak* adlı eserde Zehra ve Gül'ün çalıştıkları yer olan pavyon bir kadın mekânı olarak karşımıza çıkar. Pavyon, kötü ortamı sebebiyle genellikle düşmüş kadınların mekânıdır. Hikâyede pavyonda çalışan Gül, Zehra'nın çaresizliğini görerek ona pavyonda iş bulur. Kahramanların ahlaki durumunun yansıtıldığı pavyon kadınlar için uygun olmayan, bozulmuş bir ortama sahiptir.

Tirende Bir Keman adlı hikâyede kadına ait mekânlar genellikle evlerdir, ancak Semiramis'in çalışan bir kadın olarak gazinolarda sahneye çıkması alışılmışın dışında bir durumdur. Gazinoda çalışan bir kadın olarak Semiramis pek de olumlu özellikleriyle karşımıza çıkmaz. Çünkü bu mekân kadının ahlaki yapısına uygun olmayan özellikler taşır. Yazara göre kadının kendisini ait hissettiği, yuvası olarak düşündüğü mekân evidir. Ev, kadınların toplumdaki konumu itibariyle yaşantısına en uygun mekânlardan biri sayılır.

Semiramis, sahne hayatına adım attıktan sonra evini, çocuğunu ve eşini unutur. Bu durum evliliğinin hüsranla sonuçlanmasına yol açar. Gazinolar ahlaki olarak yozlaşmanın, bozulmuşluğun yaşandığı ortamlar olduğu için kadına uygun çalışma mekânlarından değildir. Kutlu, Semiramis örneği üzerinden günümüz modern kadınına da bir eleştiri getiriyor. Kadınlar, kendilerine uygun olmayan çalışma hayatının içerisine girdikten sonra ailesini ve çocuklarını ihmal etmeye başlarlar. Bu durum aile bağlarının zayıflamasına sebep olduğu gibi yuvaların yıkılmasındaki en önemli etkenlerden biridir.

> "Her şey olması gerektiği gibi oldu. Yani provalar başladı, kostümler dikildi, sahne dekorları yapıldı. Aman bir telaş, bir koşturmaca…Semiramis bir terzide, bir berberde, bir sahnede, bir evde. Çocuğu bile arada görüyor, artık emziriyor, vakti yok, mamaya başladı Sado. Kenan bir assolist eşi olmanın ne menem bir şey olduğunu yeni anlıyor. Hiçbir şey uzaktan görüldüğü gibi değil, yaşamadan bilinmiyor" (Kutlu, 2015a, 41).

Şöhret ve paranın bir aileyi derbeder etmesi, şan ve şöhretin karı-koca arasındaki aşkı bitirmesi Kutlu'nun gözünden bir assolist örneğiyle verilmektedir.

4.7.3. Diğer Kadın Mekânları

Beyhude Ömrüm'de köyde yaşayan kadınların çalıştıkları tarlalar evlerinden çok vakit geçirdikleri yer olması sebebiyle kadın mekânları içerisinde yer alır. Bu tarlalarda var gücüyle çalışan kadınlar ekmeğini taştan çıkarırlar.

> "Kadınlar ekini iştahla biçiyorlar. Bazan aralarında gizli bir yarış başlıyor. Gençliklerini, güçlerini, ustalıklarını sınıyorlar. Nasıl da gürbüz kadınlar, yanaklarından kan damlıyor sanki. Bu dağların başında, kuş uçmaz-kervan geçmez köyün içinde ne bulup ne yiyorlar. Şu biçtikleri buğdayın ekmeği, şu yamaçta yayılan koyunun sütü, Akpınar'ın suyu, köyün havası. Pek bir sebze, et-met yedikleri yok. Zaten köyün yeri yüksek olduğundan öyle her yeşillik yetişmiyor.İşte fasulye, patates, lahana, turp falan. O da cıl-cıl akan bir acı suyu çeşme yalağına biriktirip oradan taşıyarak.Akpınar ileride,köyün üst başında.Onun da suyu az, kadınlar sırtlarında toprak testilerle taşıyor. Şu suyu köy içine indiremedik gitti" (Kutlu, 2010b, 9).

Çeşme başı da kadınların küçük kasabalarda, köylerde zamanlarının çoğunu geçirdikleri mekânlardandır. *Kapıları Açmak* isimli eserde özellikle Cihan ve Zehra'nın karşılaştıkları, iki âşığın buluştuğu mekân olması açısından çeşme başı ayrı bir işleve sahiptir. Çeşmeler köyde yaşayan kadınların muhabbet ettikleri, birbirine sevdalı olan gençlerin buluştukları mekânlar arasında yer aldığı için olumlu bir değer yüklenir. Bu mekânda yaşanmış olan anılar tıpkı çeşmeden akan sular gibi yitip gitmiştir.

Tirende Bir Keman adlı eserde Kenan'ın dini bütün annesi Naime Hanım'ın evinin yanındaki mescit onun sıklıkla gittiği mekânlardandır. Burada Allah'a niyaz eden Naime Hanım, dini vecibelerini yerine getirir.

> "Nihayet yatsı ezanı okunur. Sadullah sofrayı toplar. Çocuklar çoktan uyumuştur. Naime bir gölge gibi evden çıkıp hemen yanındaki mescide giderdi. Mescit aynı zamanda tekke idi ve Naime oraya intisap etmişti. Kadın namazdan, zikirden dönüp geldiğinde Sadullah çoktan gitmiş olur. Sessizliği solumak Naime'ye düşerdi. Ama o kanaat ve şükür sahibiydi. Yatmadan önce mutlaka bir cüz okur, kocasının doğru yola dönmesi, içkiyi bırakması için dua ederdi" (Kutlu, 2015a,23).

4.8. Çocukluk Mekânları

Hikâyelerde yazarlar, çocukla ve çocuklukla alakalı birtakım anlatımları gerçekleştirirken üslup olarak farklı kullanımlara başvururlar. Bu tür hikâyelerde kahramanlarla aradaki mesafe azaltılarak ve çoğunlukla olumlu ifadeler kullanılarak mekânlar betimlenmeye çalışılır. Bu durum çocuk kavramının yetişkin olan bireylerin zihinlerinde saflık, korunmaya muhtaç olma ve şefkat gibi fikir ve hisleri doğal olarak içinde taşımasıyla yakından ilgilidir. Kimi hikâyelerde yazar okur-

kahraman arasındaki duygusal ilişkiyi güçlendirerek okurun hikâyenin sonuçlanacağına verilen tepkiyi üst düzeyde tutmak isteyebilir (Demir, 2011,129).

Mekânların anılarla olan bağlantısı insanların zihninde geçmiş olayları yeniden canlandırmasıyla ilgilidir. Çoğunlukla anıların yaşanmış olduğu mekânlara benzeyen ya da onu çağrıştıran ortamlar, geçmişin tekrar canlanmasına ve yeniden yaşanmasına zemin hazırlar. Bu sebeple mekânların bir işlevinin de anıların ortaya çıkması olduğunu söyleyebiliriz. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde çocukluk mekânları genellikle kahramanların eski günlerini, çocukluklarını hatırladıkları, muhayyilelerinde canlanan mekânlar olarak karşımıza çıkar. Eski mahallelerinden geçerken hatıralarının canlandığı, arkadaşlarıyla beraber oyun oynadıkları top sahası, aileleri tarafından terk edilen çocukların kaldıkları yetiştirme yurdu, okul yatakhaneleri, tren istasyonları ve yaşadıkları evler, sokaklar hikâye kahramanlarının çocukluk mekânları arasında gösterilebilir. Kimi zaman terk edilmişliklerini, yalnızlıklarını hatırlatan bir işleve sahip olsa da çoğunlukla özlemle anılan dostlukların kurulduğu, sevinçlerin, mutlulukların paylaşıldığı mekânlar olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

4.8.1. Mahalle-Top Sahası

Hüzün ve Tesadüf'te hikâye kahramanının eski mahallesinden geçerken canlanan anıları,onu çocukluk mekânına götürür.Top oynadıkları halı saha,kurdukları dostluklar ve eski günleri gözünde canlanan hikâye kahramanı o günleri özlemle yâd eder.

> "Ne maçlar yaptık burada, dizlerimiz, dirseklerimiz ne kadar kanadı. Mektep zamanı okuldan çıktı mıydı, soluğu burada alırdık. Çantalar bir yana, ceketler, önlükler öte yana. İkide haftayım, dörde bitiyor sözü uzar; goller on ikiye çıkardı. Tâ ki akşam ezanları okunup, babalar işten dönmüş, yerler mühürlenmiş, evli evine, sıçan deliğine girmiş oluncaya kadar. İşte şimdi yine yukarı mahalle ile maçımız var. Ben de kalecimiz Selahattin'i çalıştırıyorum. Selahattin dokuz, ben on iki yaşımdayım. Bu duvarın gölgesinde onu bekliyorum. Evleri karşıda, çok geçmez koltuğunun altında havası düşmüş pörsük bir top, bir elinde dut pekmezi sürülmüş bir parça ekmek, yiye yiye gelir. Selahattin, işte dedim ya, biraz düşkün boğazına. Biraz saf, biraz şişman. Gülünce gözlerinin içi güler. Selim abi der bana, sözümden çıkmaz" (Kutlu, 2011b, 86-87).

Hayat Güzeldir'in *Sevinç* adlı hikâyesinde iki çocuğun parktaki hâli tasvir edilir. Park çocukların eğlenmek için bir arada vakit geçirdikleri, oyun oynadıkları, sosyalleştikleri mekânlardandır.

"Bir parkta iki simitçi çocuk. Yan yana bir banka oturmuşlar. Etrafta çiçekler, kelebekler; çocuklarının elinden tutmuş gezdiren anneler, kalın mercekli gözlükleri ile gazeteye dalmış ihtiyarlar, bin bir şamata ile birbirine sataşan, gülüşen mektep kaçkını öğrenciler, dilenciler, çöpçüler. Simitçiler sekiz on yaşlarında. Kara-kavruk-zayıf. Belli ki beslenme yetersizliği ile büyümüşler. Aynı mahallenin çocukları bunlar, aynı ağızla konuşuyorlar, belli ki taşradan henüz gelmişler. İkisi de yorgun ve aç. Vakit öğle üzeri. Parkın çeşitli noktalarında bulunan büfelerden döner,sucuk kokuları geliyor. Önlerinden iri sandviçlerini ısıra ısıra kendi yaşlarında çocuklar geçiyor" (Kutlu, 2011a, 7).

Aynı eserin *Yara* adlı hikâyesinde değişen bir çocukluk mekânından söz edilmektedir. Kahramanımızın çocukken kendisine geniş bir mekânsal özellik gösteren top sahası büyüdükçe olgusal olarak küçülmeye uğramıştır. Aslında daha önceleri fiziksel anlamda dar olsa da açık mekân hüviyetine sahip olan top sahası çocuklar büyüdükçe, modernleşmenin ve yaşanan gelişmelerin de etkisiyle daralmış ve kapalı mekân özelliği kazanmıştır. Mekânın açık ya da kapalı olması kahramanların algıları ve o anki psikolojik durumuyla da ilgilidir. Çocukken her şeyi saf ve masum bir şekilde algılayan insan büyüdükçe kesret halkasına kapılarak algısal anlamda bozulmaya uğrar. Burada top sahası yaşanan algısal değişim sonucunda darlaşan bir mekân hâline gelir.

"-Biz çocukken burada top oynardık.
-Yok ya! Avuç içi kadar bir yer üstelik her yanı taş.
-Adı "Kapalı" idi. Hani etrafı duvarla çevrili ya, gizemli bir havası vardı. Kendimizi buraya attık mı, kimselerin görmediğini düşünür, kıyasıya oynardık.
-Ama zemin taş. Maazallah bi düşsen kemiklerin kırılır.
-O zamanlar topraktı. Burası bir Bizans hamamı mı, yoksa su sarnıcı mı her neyse. Issızdı buralar, duvarların üzerinde yabani incirler biter, sığırcıklar yuva yapardı.
–Ama çok ufak be üstad. Futbola hiç uygun değil.
-Biz büyüdükçe mekan küçülüyor. O zamanlar burası bize İnönü Stadyumu gibi gelirdi.Ne maçlar yaptık burda. İki kez omuzum çıktı, bir kere de ayağım kırıldı.
-Ucuz kurtulmuşsun" (Kutlu, 2011a, 94).

Tirende Bir Keman adlı eserde küçük Sadullah'ın oyun alanından birisi de mahallesidir. O dönemlerde mahalle kültürü yaşamaktadır ve çocuklar mahallelerde oyunlar oynamaktadır. Mahalleler, çocukların oyun kurdukları, pek çok anıyı biriktirdikleri, onların bilişsel gelişimine ve olgunlaşmasına katkı sağlayan alanlardır. Bu mekânda sosyalleşmenin temelleri atılır. Bu bakımdan çocukluk mekânları olarak mahallelerin de ayrı bir önemi vardır.

"Sadullah kısa sürede mahallede arkadaş edindi. Misket oynamayı, topaç çevirmeyi, saklambacı öğrendi. Az değil beş buçuk yaşına dayanmıştı. Sabır Anne ona namaz surelerini öğretti. Ara sıra dükkânda Halim Dede'ye de yardım ediyordu. En azından o namaza gidince dükkânı bekliyordu" (Kutlu, 2015a, 85).

4.8.2. Yatılı Okul

*Chef'*in *Hüseyin Hüsnü Şen* isimli hikâyesinin esas kahramanı olan Hüseyin Hüsnü Şen, eski günlerini hatırlayarak çocukluğunun geçtiği mekânları anımsar. Kaldığı yatılı mektep onun yalnızlığını iyiden iyiye hissettiği, karanlık bir biçimde tasvir edilmiş çocukluk mekânlarındandır.

> "Genç ömrüm yatılı mekteplerin karanlık koridorlarında geçti. Bir de kütüphanelerinde. Yazları hep çalıştım. Ankara'ya gelip çalıştım. Bir iki hemşehri yardımcı olduydu. Giderek Sarıkamış'tan, amcalardan, dayılardan, belki de tüm o topraklardan koptum. Gökkubbenin altında bir yalnız adam. Lise bitti, askerlik bitti. Yine imtihan vererek bankaya girdim" (Kutlu, 2009a, 27).

*Anadolu Yakası'*nın baş kahramanı Muzo Gönül'ün çocukluğu yatılı kaldığı okul yurtlarında geçmiştir.

> "-İlk gece. Yatılı okul yatakhanesinde ilk gece. Her yandan horultular, fısıltılar geliyor. Uyku tutmuyor. Gözler tavanda, aklımdan bin bir şey geçiyor. Geldik. Yatağımızı, dolabımızı gösterdiler. Yerleşin dediler. Koğuşa alışkın çocuklar yeni gelenlere bakıyor. Bir ikisi selam verdi, hoş geldiniz dedi. Bazılarıyla tanıştık. Çoğu civar köylerden. Bavulu açtım. Bir naylon torbada dut kurusu, ceviz içi. Ah anam ah. İki kat çamaşır. İki gömlek. Çorap, mendil, kazak, yün başlık" (Kutlu, 2012a, 30).

Karşılıklı soru-cevap şeklinde yazılan nehir söyleşinin hikâyeleştirildiği ve farklı bir anlatımla ortaya konulduğu eserde Muzo Gönül'ün sorulan sorulara verdiği cevaplar onun çocukluk mekânı olan yurtlar hakkında da bilgi vermektedir.

> "-Nerede kalıyordunuz?
> -Bizim vilayetin bir yurdu var. Selami Bey yapımına yardımcı olmuş, hâlâ da ihtiyaçlarını temin ediyor.Bana önce üst-baş, ayakkabı aldı.Burs verdi.Yurda telefon edip yerleşmemi sağladı.Bunlar yetmezmiş gibi cebime harçlık koydu.Yani adamın bana yaptığı iyilikleri anlatsam dilim dönmez. Allah razı olsun. Ama dedik ya, adam hayır sahibi sade bana değil pek çok talebeye yardım ediyor. Yurda yerleştim, okula başladım, olup bitenleri uzun bir mektupla babama bildirdim" (s.60-61).

4.8.3. Yetiştirme Yurdu

Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı adlı eserde Tahir Sami'nin çocukken arkadaşlık yaptığı Zahit'in yetimler yurduna gitmesi onu etkileyen olaylardan biri olmuştur. Annesi ölünce yetimler yurduna verilen Zahit, çocukluğunun en güzel zamanlarını yalnız kaldığı bu yurtta geçirmiştir.

> "Sami ilk iki sınıfı Zahit'in arkadaşlığı ile geçirdi. Üçüncü sınıfta Zahit yoktu. Sordu, soruşturdu. Sonuç: Acıklı romanlardan acıklıydı. Annesi fakirhanede zatürreden ölmüş, Zahid'i Yetimler Yurdu'na vermişler. Sami günlerce bu olayın etkisinde kaldı. Sonra kendini resim yapmaya verdi. Nebahat'a boya kalemleri aldırdı, durmaksızın aynı resmi yapıyordu.

> Evler, arabalar, dükkânlar, ağaçlar ve bütün bunların arasında donup kalmış Zahit. Sonunda ilgisi bir tesadüf eseri resimden kedilere, sokak köpeklerine kaydı" (s.65).

Zafer Yahut Hiç'te Oya ve Neriman'ın çocuklukları yetiştirme yurdunda geçmiştir. Aileleri tarafından terk edilen Oya ve Neriman'ın çocukluk mekânı bu yetiştirme yurdudur. "Oya'yı cami avlusunda değil, sokakta bulmuşlar. Daha doğrusu bir apartmanın girişinde. Çocuk çantası içinde ve kundağa sarılı. Kapıcı bulmuş. Sonrası muamele. Karakol, hastane, araştırma ve Yetiştirme yurdu…"(Kutlu, 2010f, 39).

4.8.4. Diğer Çocukluk Mekânları

Tirende Bir Keman'da bir çocuk mekânı olarak tren ve tren istasyonu dikkatimizi çeker. Kenan ve oğlu sürekli bir trene binerek bir şehirden diğerine göç ederler. Onların hayatında tren istasyonları her gidecekleri yer için yeni bir başlangıca adım attıkları mekânlardandır. Sadullah'ın çocukluğu da keman çalıp geçimini sağlayan babasının mesleğinden dolayı trenler ve tren istasyonları arasında geçmiştir. "Baba-oğul yine bir tirene atlayıp meçhule doğru gittiler. Bir gece yarısı bir küçük kent istasyonunda indiler. Taksi yok ama faytonlar var" (Kutlu, 2015a, 73). Kenan'ın oğlu Sadullah için yeni taşındıkları ev, onun çocuk muhayyilesinde önemli bir yere sahiptir. Şenol Göka, eserinde çocuk mekânıyla alakalı olarak Françoise Barre'nin evin çocuk için önemiyle ilgili ifadelerine gönderme yaparak şunları söyler:

Gerçekten de uzun bir yolculuğa benzeyen insan ömründe çocuk, yolculuğa evden çıkmaktadır. O her yere, her şeye evden açılır ve çevresini evi merkez alarak tanır. Hayali evde başlar. Bunun için evin büründüğü güzellik, çocuğu olumlu duygularla donatacaktır. Onun gelişimine yön veren ve hayatını çevreleyen kaynak güzelse, dış dünya karşısındaki tutumu da şüphesiz güzellikten yana olacaktır. Bu özellikleriyle ev çocuk için bir yandan biyolojik büyümenin diğer yandan da ruhsal olgunlaşmanın kundağı gibidir (Göka,2001,76). Kenan için Haliç, onun çocukluğunu çağrıştıran, pek çok anısının bulunduğu çocukluk mekânıdır. Haydarpaşa'da geçmişe dalan Kenan, eski günlerini anımsar. İstanbul onun için geçmişin anılar mekânıdır.

> "Haydarpaşa'dan karşı yakaya baktı. O kadar baktı ki yorulup merdivenlere oturdu. Cibali'yi, çocukluğunu, babasını, Haliç'i, Semiramis'i, sahneye ilk çıkışını, ilk çaldığı parçayı neler, neler, neler…" (s.90)

4.9. Rüya Mekânları

Edebi eserleri kurgularken pek çok yazar rüya tekniğini kullanmış ve çeşitli amaçlarla rüyalardan yararlanmışlardır. Rüyalar yoluyla yazar olay örgüsüne, kişiye ya da eserin tamamına ışık tutar. Kimi zaman yazar rüyalar yoluyla olay örgüsüne paralel bir dünya kurarak olayların gidişatına dair okuru yönlendirmeye, onun çıkarımlarda bulunmasına yardımcı olur. Bazen de kahramanların ruh hallerindeki değişim rüyalar yoluyla ifade edilmeye çalışılır. Rüyalarda mekânlara ve nesnelere geniş yer verilir. Rüyanın geçtiği mekân, rüyadaki insanların temas halinde bulunduğu nesneler birer aydınlatıcı ipucu niteliğindedir (Demir,2011,135).Kurgu bakımından bünyesinde fazlalık barındırılmamaya özen gösterilen bir anlatı türü olan hikâyelerde yer alan rüyalar bir ya da birden fazla fonksiyona sahiptir. Bunların kahramanlar üzerinde kurgulanış amaçları değişmekle beraber çoğunlukla olay örgüsünün akışını da değiştirici bir işleve sahiptirler.

Mustafa Kutlu yaşadığı çağdan, zamandan, mekândan haz almadığı için kimi zaman kaçışa yönelir. Dünyadan kurtulmak düşüncesini, mekânın insana yaptığı eziyetleri ve toplumsal ilişkilerdeki sahtelikleri görmek istemediği için Batılıların ütopya, Doğuluların da Medinetü'l-Fazıla dedikleri tasarlanmış mekânlar kurma yoluna gider (Yıldırım, 2007,322).

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde kaçış ve ütopik mekânlarını kahramanların rüyalarında görmemiz mümkündür. Hikâyelerdeki kahramanların rüyaları ev, saray, yalı, Ortaçağ şato merasim alanı, İstanbul, doğa gibi mekânlarda geçmektedir. Kahramanların hikâyenin akışı içerisinde yaşayacağı olaylar, gördükleri rüyalar aracılığıyla okura sezdirilir. Bu rüyalar çoğunlukla hikâye kişilerinin bastırılmış arzu ve isteklerinin açığa çıktığı yerlerdir. Kahramanlar özlemini duydukları mekânlara rüyalar vasıtasıyla yolculuk yaparlar.

4.9.1. Saray/Yalı/Ev

*Sır'*da şeyhinden el alarak posta oturan rençberin gördüğü rüyalardan birisi Hz. Muaviye olarak saraya yerleşmesidir. Bu sebeple saray da rüya mekânları arasında gösterilebilir. Rençberin dervişlik postunu aldıktan sonra tekke için yapılan gereksiz israflardan duyduğu rahatsızlığa rüya motifi içerisinde yer verilmektedir.

> "Rüyamda güya ben Hz. Muaviye olmuşum da Şam'da İslam devletinin ilk sarayını yaptırmakta imişim.Hz. Ebûzer-i Gıfarî benimle birlikte inşa edilmekte olan sarayı geziyor. Derken gezintiyi yarıda kesip, o dik, o sert, o muhkem sesi ile bana dönerek: 'Bu sarayı halkın parası ile yaptırıyorsan bil ki bu bir zulümdür... Yok kendi paran ile yaptırıyorsan bil ki bu da bir israftır...' dedi" (Kutlu, 2014b, 18-19).

Zafer Yahut Hiç adlı hikâyede Oya, Bulut ve Ferit'in gördüğü rüyalar eserin olay örgüsü hakkında ipucu verir. Oya'nın rüyasında gördüğü mekân bir yalıdır. Bu yalıda Oya, Ferit ve kızı Sevinç mutlu bir aile olarak yaşar. Ancak rüyası bu güzel yalı gibi mutlu sonla değil de mutsuz bir şekilde noktalanacaktır. Aslında hikâyedeki kahramanların gördükleri bu rüyalar hikâyenin kötü bir şekilde sonuçlanacağının da sinyalini vermektedir.

> "Oya bir yalıda idi. Buna yalı demeyelim de yalı benzeri, denizle kucaklaşan küçük, ahşap bir ev. Salon denize bakıyor.Bol pencereli, ışıklar içinde.Yerde rengârenk bir Uşak halısı var.Güneş halıya vurdukça renkler çıldırıyor sanki...Patlayan fırtına ilk iş olarak açık pencerenin camlarını kırıyor. Sonra canavarın soluğu salonun dört bir yanını dolaşıyor. Ne kadar cam, ne kadar porselen varsa devirip un ufak ediyor. Ahşap evin her yanı, her çivisi çatırdıyor. Oya'nın başındaki yazma uçmuş; yüzünün rengi uçmuş, belki aklı da uçmuş; o kırık cam parçaları üzerinde salonu dört dönüyor. Her dönüşte pencerenin önünde durup kuduran denize bakıyor" (Kutlu, 2010f, 153-155).

Ferit'in rüyasının geçtiği mekân sıcak bir yuva haline gelen evidir. Bu yuvada Oya ve kızı Sevinç vardır. "Ferit Tepecik Sağlık Ocağı'ndan çıkıyor. Elinde çanta. Evine gidiyor ve evine gittiği için içi içine sığmıyor. Evi tıpkı dayısının evi gibi çiçekler, meyve ağaçları arasında kaybolmuş. Arka tarafta sebze bahçesi var. Ferit eve girince melodik bir tonda sesleniyor: Oyaa!... Sevinç!..." (s.155)

Rüya mekânı olan ev, Ferit'in sığındığı, hayatına anlam katan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ferit, gerçek yaşamında Oya ile mutlu bir yuvanın hayalini kurmaktadır. Ancak bu isteği gördüğü rüya ile açığa çıkmıştır. Bulut'un gördüğü rüya ise Ortaçağ'da bir şatodaki merasim alanında geçmektedir.

> "Bulut'un rüyası Orta Çağ'da geçiyor. Bir şatoda. Şatoda değil de şatonun önündeki merasim alanında. Etraf gösteriyi seyretmeye gelenlerle hıncahınç dolmuş. Kral,kraliçe ve devlet erkânı yüksekçe bir yere kurulan gölgelikli tirübünde oturuyor.Verilen bir işaretle borular,davullar çalıyor; Bulut üstünde dönemin kıyafeti, elinde ok ve yay kalabalığın arasından çıkıp meydanın ortasına kadar geliyor ve orada kralı selamlıyor. Ardından iki görevli Kerem'i getiriyorlar" (s.158).

4.9.2. İstanbul

Bir film senaryosu şeklinde yazılan *Mavi Kuş*'un yolcularından olan Erol, otobüste rüya görmeye başlar. Rüyasında kendisini İstanbul'da gören Erol'un

bilinçdışına itilmiş olan İstanbul'a gitme isteğinin rüyalar yoluyla açığa çıktığı görülür. İstanbul'un kalabalığı, denizi, vapurları rüyasına girmiştir.

> "Çok geçmez ısınır, tatlı bir uyuşukluk gelir üzerine, gözkapakları ağır ağır kapanır. Deliksiz bir çocuk uykusuna dalar. Rüyasında İstanbul'dadır artık. Deniz, vapurlar, balıkçı kayıkları, camiler, minareler, koca koca binalar, kalabalık. Bu karmaşadan geriye bir tek vapur kalır. Erol vapura kaptan olmuştur. Başında o beyaz şapka; sağa sola emirler yağdırır. Gemisi dalgaları yara yara gitmekte, önü sıra yunus balıkları bir dalıp bir çıkmaktadırlar. Sonra bir stadyumda bulur kendini. Fenerbahçe formasıyla oynamakta, gol üstüne gol atmakta, tribünler alkıştan inlemektedir. Seyirciler maçtan sonra Erol'u omuzlarına alıp bir tatlıcının önüne kadar taşırlar" (Kutlu, 2007a, 153-154).

Otobüsün yolcularından Neşe de uykuya dalar. O da rüyasında İstanbul'u görecektir. İstanbul'da doğup büyümüş olan Neşe için burası onun hiçbir zaman unutamayacağı mekânlardan biridir. Öyle ki rüyalarında bile ona duyduğu özlem açığa çıkmaktadır.

> "Çocukların yanından gelip geçen beyaz güvercin bu defa onun omuzuna konmuştur. Erikler çiçek açmış, erguvanlar çıldırmış, boğazın mavi suları firuzeye dönmüş, yalılardan kahkahalar, sandallardan saz eserleri yükselmeye başlamıştır. Silkinir Neşe, biraz uyanır rüyadan.Yok canım der içinden, bu Abdülhak Şinasi'nin, Tanpınar'ın İstanbul'u, bugün artık kalmadı bunlar.Ama İstanbul bu.İçinde doğmuş büyümüş birinin yakasını kolayına bırakmaz.Ne kadar örselenmiş, yağmalanmış, yaralanmış olsa da; Kandilli'de, Mihrabat Korusu'nda, Üsküdar çarşısında karşısına çıkar insanın, hemen o pembe tülünü yayar üzerine, martı çığlıkları, Kız Kulesi, Atikvaldesi, Sultantepesi, yaz yağmuru, sabah sisi olarak sarıp sarmalar adamı" (s.155-156).

4.9.3. Diğer Rüya Mekânları

Rüyasında babasını medresede gören İlhan, Mustafa Kutlu'nun *Ya Tahammül Ya Sefer* adlı eserindeki kahramanlarından biridir. *Sır* adlı eserde de karşımıza çıkan İlhan, kendisinin ve babasının pek çok anısının bulunduğu medreseyi sıklıkla rüyasında görür. "Gece rüyamda babamı gördüm. Profesör Asım Bey'i. Birlikte kendi talebeliğinde kendinin, benim talebeliğimde benim bir süre kaldığım medreseyi; medresedeki öğrenci yurdunu geziyoruz. Bana medrese bahçesinin ortasındaki nar ağacını gösteriyor" (Kutlu, 1999, 81).

*Arkakapak Yazıları'*nda yer alan pek çok kısa hikâyede Kutlu, geçmişine döner ve anılarından söz eder. Kitapta yer alan fotoğraftaki Buğday Meydanı, eski bozkırlar, çocukluğunun geçtiği tren istasyonları yazarın anılarında canlanan mekânlardandır. Yazar, bu mekânları hatırlarken değişen düzene de bir eleştiri sunmaktadır. Gittikçe bir ev hâline gelen dünyanın ne yazık ki insani ilişkilerde bu sıcaklığı gösteremediğini eleştirerek, insanın topraktan, doğadan uzaklaştıkça manevi

bağlarını koparmasından söz eder. Babasının görevi dolayısıyla tren istasyonuna yakın bir evde çocukluğunu geçiren Kutlu, anılarından yola çıkarak trenle ilgili çağrışımlarını bu bağlamda dile getirir. Bir otobüste geçen yolculuğun anlatıldığı *Mavi Kuş* adlı kitabın yolcularından olan, elindeki domatese uzun süre baktıktan sonra rüya görmeye başlayan Kuyumcu Nazım'ın rüya mekânı boş ve penceresiz bir odadır.

> "Kuyumcu Nazım Efendi elindeki olgun domatesi uzun süre evirip çevirdi. İçinden yemek gelmiyor, atmaya çekiniyor, ne yapacağına bir türlü karar veremiyor, domatese bakıp duruyordu. Derken domatesin kırmızısı gözünde büyümeye başladı. Kendini boş ve penceresiz bir odada buldu. Dar,upuzun bir masanın başına oturmuştu. Masa beyaz bir örtüyle kaplıydı. Önünde bir beyaz porselen tabak, tabakta bir domates, elinde iri, parlak, keskin bir bıçak. Ağır ağır domatesi kesmeye başlar. Domatesten akan kan kırmızısı su önce tabağı doldurur. Nazım Efendi dehşet içinde tabağa bakmaktadır. Tabak kan gibi kırmızı sıvıyla dolar. Kuyumcu bıçağı masaya bırakır. Masanın beyaz örtüsü bıçaktan sıçrayan damlalarla lekelenir. Dolan tabak taşmaya başlar. Kan gibi leke örtüde ağır ağır yayılarak büyür. Öyle ki bir süre sonra akan sıvı masadan aşağıya damlamaya, döşemede ilerlemeye başlar. Nazım Efendi küçük bir çığlık atarak gördüğü gündüz rüyasından silkinir. Yolcular bir an ona bakarlar" (Kutlu, 2007a, 96-97).

Hayat Güzeldir'in *Rüzgârın Oğlu* isimli hikâyesinde kahramanımız Süleyman koşucu olmayı çok istediği için bu arzusu rüyasında açığa çıkar. Rüyalar, günlük yaşamda dile getirilemeyen isteklerimizin, arzularımızın ifade alanı buldukları mecralardır. Günlük hayatında akrabasının yardımıyla koşuculuğa başlayacak olan Süleyman rüyasında bunu daha farklı bir şekilde görecektir.

> "Yarışmanın yapılacağı günün gecesi Süleyman bir rüya gördü. Mahallenin bütün çocukları toprak bir yolda koşuyorlar. İçlerinde Süleyman da var. Ama şimdiki Süleyman değil, daha küçük Süleyman. Niçin koşuyorlar? Elli metre ileride –rüya bu ya- bir bisiklet binicisi olmadan gidiyor. Gıcır gıcır, pırıl pırıl bir bisiklet. Güya ona ilk kavuşanın olacakmış. Çocuklar bütün güçleri ile koşuyorlar. Yoldan bir toz bulutu yükseliyor, çoğu yalın ayak. Süleyman üçüncü sırada. Epeyce koşuyorlar. Sonra aniden anlaşılıyor ki iki yüz metre ileride bir uçurum varmış. Bisikleti tutamazlarsa uçuruma yuvarlanacakmış. Çocuklar hızlanıyor. Süleyman da. Tam bu sırada yanında Bilal peyda oluyor. Kardeşi Bilal. Bilal uçuyor. Kanadı yok ama uçuyor. Süpermen gibi. Süleyman'a yaklaşıp:
> -Koş abi, koş... Sen rüzgârın oğlusun... Es, es, diye onu teşvik ediyor" (Kutlu,2011a,111-112)

Nur adlı eserin ana kahramanı olan Nur'un gördüğü rüya daha sonra yaşayacağı olayın habercisi durumundadır. Sinan'ın kardeşi Çiçek'e böbreğini bağışlayacak olan Nur'un rüyası bu olaya işaret etmektedir. Nur'un manevi arayış içerisinde olduğu yaşamında, kurtuluş vesilesi olarak yapacağı iyilik de rüyasına girerek onu gerçek hayatında yönlendirici bir fonksiyon özelliği kazanmıştır. Rüyasında kurtardığı kız, gerçek yaşamında böbreğini vererek sağlığına kavuşmasına vesile olduğu Çiçek'tir.

> "Nur hemşireye lavaboyu sordu. Gidip bir abdest aldı, ferahladı. Odaya girdi. Battaniyeyi yere serip namaz kıldı. Secdede uyumuş. Sabah ezanı ile uyandı. Abdest tazeledi. Namazı kılıp yattı. Bir rüya gördü. Oysa hiç rüya görmüyor. Şeyhi de buna hayret ediyordu. İşte rüya: Bir nehir kıyısında uzun ıslak otlar arasında çıplak ayakla yürüyor. Sıkı sıkı yürüyor. Nereye gidiyor belli değil ama acelesi var. Otların altı çamur. Çamurda her tür haşerat var. Sülük,yılan,çıyan,solucan her neyse.Bacaklarına sarılıyor,iri sinekler konup kanatıyor,arada bir dayanamayıp durarak onları temizliyor, daha on metre gitmeden yine yapışıyorlar,ter topuğundan çıkıyor.Ne bitmez bir yol bu. Aniden bir kız çocuğu peyda oluyor. Onun da tüm vücudunu haşerat kaplamış" (Kutlu,2014a,197).

Rüyasında Nur ve yanındaki kız çocuğunun vücuduna her tür haşerat yapışıyor. Nur, bu durumdan kurtulmak için boz bulanık olan nehri bir cesaretle geçmeye çalışıyor. Gayrete gelerek kendisini ve kızı bu durumdan kurtarıyor. Gördüğü bu rüya Nur'un gerçek hayatında kurtaracağı hayata işaret eder. Onun düsturu "Kurtulmak için kurtarmak lâzım"dır.

> "...Çocuk kanlılar gibi yalvarıyor, yağmur gibi yaş akıyor gözlerinden. Nur duruyor. Bir gideceği yöne bir çocuğa bakıyor. Sonra nehre. Dibi görünmeyen suya girmeyeceksin. Boz-bulanık bir nehir. Ama çok durgun. Sanki akmıyor, bekliyor. Nur çocuğu sırtına alıp dalıyor nehre. Ortalara doğru su boğazına çıkıyor. Çocuk da korkudan boğazını sıkıyor. Boğulacak. Nur avazı çıktığı kadar bağırıyor. 'Ya Allah, ya Allah, ya Allah.' Güçlendi işte. Son bir gayret kendini karşı kıyıya attı. Kızı sırtından indirdi. İnanılır gibi değil. Ne kendinde ne çocukta hiç haşerat kalmamış. İçinde bir ses: 'Kurtulmak için kurtarmak lazım.' Uyandı" (s.198).

5. SONUÇ

1974 yılından itibaren dergicilikle uğraşan Mustafa Kutlu, Cumhuriyet dönemi Türk hikâyeciliğinin önemli isimlerindendir. Şu ana kadar yayımlanmış yirmi altı hikâye kitabı bulunan yazarın geçmişten günümüze miras kalan bilgi ile bugünün anlayışını sentezleyerek hikâyelerini oluşturduğu görülür. Toplumsal olaylara bir sanatçı sezgisiyle yaklaşan Kutlu, sosyal-gerçekçi anlayışa sahip yazarlarımızdandır. En'am Suresi'nin "Dünya hayatı bir oyundan, bir oyalanmadan başka nedir? Elbette âhiret yurdu korkup sakınanlar için daha hayırlıdır. Hâlâ akıllanmayacak mısınız?" (Yazır, 2012,73) ayetine sıklıkla telmihte bulunan yazarın hemen hemen tüm hikâyeleri dünyadan çıkış üzerine kurgulanmıştır. Mustafa Kutlu'nun geçici olarak gördüğü bir mekân olan dünyaya karşı bakış açısı ve algısı incelenen hikâye kitaplarıyla ortaya konmuştur.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde sıklıkla bahsi geçen mekânlar köy, doğa (tabiat) ve büyük şehirlerdir. Onun hikâyelerinde köy ve tabiat ayrılmaz bir bütündür. Doğa, insanın fıtratına, özüne en yakın mekândır. Yalnızca doğal bir yaşamın içerisinde benliğini kaybetmez insanoğlu. Bu doğallık bâkir bir tabiat tasavvurundan ziyade aslını yitirmemiş, özüne dönük bir insanı da resmeder bizlere. Bunun tersi olarak büyük şehirler de bozulmanın, suniliğin, yapaylığın, çarpık ilişkilerin hüküm sürdüğü olumsuz nitelikleriyle karşımıza çıkar. Mustafa Kutlu, hikâyelerinde mekânı salt ön plana çıkarmaz. Onun eserlerinde mekân, hikâye kahramanlarının yaşam alanı bulduğu, kendisini rahat ve huzurlu hissettikleri, zor zamanlarında sığındıkları, fizyolojik gereksinimlerinden ziyade ruhi anlamda da kendi kabuklarına çekildiği bir yer olarak karşımıza çıkar. Özellikle evler, hikâye kahramanlarının çoğunlukla zamanını geçirdikleri mekânlardandır. Ev, her ne kadar bir iç mekân olsa da genişleyen fonksiyonuyla açık mekân özelliği gösterebilir. Birey ve mekân etkileşimi o kadar yoğundur ki birey âdeta bulunduğu evi şekillendirir.

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde tren istasyonları, apartman, hastane, mahkeme salonu, köy, şehir, pazar yeri, kahvehane, bahçe, tören alanı, antik tiyatro,

kimsesizler yurdu, lunapark, su kemeri, okul, ev gibi mekânlar kahramanların psikolojik durumlarına bağlı olarak onların muhayyilelerinde canlanan olumsuz niteliklerinden dolayı kapalı mekân hâlini alır. Neyzenler Kahvesi, Kapalı Çarşı, cami avlusu, çay bahçesi, Cuma Caddesi, kahvehane, medrese, ırmak kıyısı, pazar yeri, İstanbul, Karaman, Eyüp Sultan Camisi, tekke-mescit, ev, evin bölümleri olan bahçe, balkon, gecekondu mahallesi gibi mekânlar da açık mekânlar içerisine dahil edilebilir. İnsanın kendisini güvende hissettiği, manevi olarak bir rahatlığa kavuştuğu mekânlar genişleyen özelliği ile açık mekân hâlini alır. Çeşitli ibadet yerleri de bireyin yaratıcıya kendisini yakın hissettiği, iç huzura erdiği mekân olması bakımından açık mekân özelliği gösterir. Bir mekânın açık ya da kapalı özellik göstermesi kahramanın psikolojik durumuna bağlı olarak değişim gösterir. Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde mekân-birey etkileşimi arka planda kalmıştır. Mekân kurguda hayati bir önem taşımamaktadır, ancak kurguyu pek çok yönden tamamlayıcı özelliğe sahiptir. O mekânı sembolik bir öge olarak da kullanmıştır. Bu Böyledir adlı eserinde mekân olarak kullanılan lunapark, geçici olan dünya hayatını temsil etmektedir. Kahramanların rüyalarında gördükleri mekânlar da olayların gidişatı hakkında ipucu verir. Nur'da Nur'un gördüğü rüya, günlük hayatında yaşayacağı olayların sembolik bir şekilde rüya diline dökülmesinden ibarettir.

Mustafa Kutlu'nun hikâyeleri onun mekân algısı hakkında bizlere önemli bilgiler sunmaktadır. Kutlu'da çok yönlü bir mekân algısı ile karşı karşıya kalırız. Mekân, onun hikâyelerinde sadece bireylerin fiziki olarak algıladıkları bir uzam değildir. Kişilerin içerisinde bulunduğu çevreye, ruh hâllerine ve şahsiyete özgü durumlarına paralel olarak da şekillenen bir özelliğe sahiptir. Bu çalışma ile Kutlu'nun hikâyelerinde yer alan mekânlar somut ve psikolojik algısal yönü itibari ile incelenmiş, birey-mekân ilişkisi hakkında kapsamlı bilgilere ulaşılmıştır. Kutlu'nun hikâyelerinde mekân, genel itibari ile kahramanların muhayyilesinde canlandırdığı, o anki hâlet-i ruhiyelerine göre şekil alan, bireyin algısal durumuna göre değişen bir niteliğe sahiptir. Kutlu'nun şimdiye kadar yazmış olduğu tüm hikâyeleri incelenerek yazarın mekân algısı hakkında zengin bilgiler elde edilmiştir.

KAYNAKÇA

Aktaş, Şerif. 1991. **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.** 2.bs. Ankara: Akçağ.

Bachelard, Gaston. 1996. **Mekânın Poetikası.** çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Demir, Ayşe. 2011. **Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi).** 1.bs. İstanbul: Kesit Yayınları.

Dere, Mustafa. 2015. **İhtişamdan Sefalete Yeni Türk Edebiyatı'nda Konak ve Yalı.** 1.bs. Konya: Palet Yayınları.

Devellioğlu, Ferit. 2007. **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.** 24.bs. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Elçi İnci, Handan. 2003. **Roman ve Mekân/ Türk Romanında Ev.** 1.bs. İstanbul: Arma Yayınları.

Göka, Şenol. 2001. **Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü İnsan ve Mekan.**1.bs. İstanbul: Pınar Yayınları.

Göregenli, Melek. 2015. **Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri**. 3.bs. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Işık, İhsan. 2006. Mustafa Kutlu. **Resimli ve Metin Örnekli Türkiye Edebiyatçılar ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**. c.6. Ankara: Elvan Yayınları: 2339-2341.

Kanter, Fatih. 2012. İnsan-Zaman-Mekân Üçgeninde Deneme Yazarı Olarak Mustafa Kutlu. **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri Kitabı, 26-27 Nisan 2012. Haz. M.Fatih Andı, Bahtiyar Aslan**. Haziran 2012. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Yayınları: 279-283.

Korkmaz, Ramazan. 2015. **Yazınsal Okumalar.** 1.bs. İstanbul: Kesit Yayınları.

Kutlu, Mustafa. 1970. **Ortadaki Adam.** 1.bs. İstanbul: Hareket Yay.

_____. **Gönül İşi**. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 1999. **Ya Tahammül Ya Sefer.** 5.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2000a. Mustafa Kutlu. **Hece.** s.46-47: 248-249.

_____. 2000b. Öykü Türünün Sizdeki Yazınsal Karşılığı Nedir? Öykülerinizi Nasıl Yazıyorsunuz?. **Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı.** s.46/47:248-249.

_____. 2006. **Bu Böyledir.** 6.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2007a. **Mavi Kuş.** 10.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2007b. **Menekşeli Mektup.** 5. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2008. **Tufandan Önce.** 7.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2009a. **Chef.** 5.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2009b. **Huzursuz Bacak.** 5.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2009c. **Uzun Hikâye.** 22.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2009d. **Yoksulluk İçimizde.** 9.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010a. **Arkakapak Yazıları.** 5.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010b. **Beyhude Ömrüm.** 17.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010c. **Kapıları Açmak.** 7.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010d. **Tahir Sami Bey'in Özel Hayatı.** 4.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010e. **Yokuşa Akan Sular.** 9. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2010f. **Zafer Yahut Hiç.** 2.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2011a. **Hayat Güzeldir.** 1.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2011b. **Hüzün ve Tesadüf.** 8.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2012a. **Anadolu Yakası.** 1.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2012b. **Rüzgarlı Pazar.** 10.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2013. **Sıradışı Bir Ödül Töreni.** 2.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2014a. **Nur.** 4.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2014b. **Sır.** 12. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2015a. **Tirende Bir Keman.** 1.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2015b. **Hesap Günü.** 3.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Kütükçü, Tamer. 2003. Çağdaş Anlatıda Mekânın Kurgulanışı ve İşlevi. **Edebiyat ve Eleştiri.** c.10. s:65: 79-87.

Lekesiz, Ömer. 2012. Mustafa Kutlu'nun Hikâye Poetikası. **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri Kitabı, 26-27 Nisan 2012.** Haz. M.Fatih Andı, Bahtiyar Aslan. Haziran 2012. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Yayınları:23-28.

Okay, Orhan. 2013. **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı.** 3.bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Stevick, Philip. 1988. **Roman Teorisi.** çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

Süalp, Tül Akbal. 2004. **Zamanmekân Kuram ve Sinema.** 1.bs. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Tekin, Mehmet. 2014. **Roman Sanatı Romanın Unsurları 1**. 12.bs. İstanbul: Ötüken Yayıncılık.

Tosun, Necip. 2004. **Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu.** 1.bs. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yalsızuçanlar, Sadık. 2012. Sırr'ın Sırları. **Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri Kitabı, 26-27 Nisan 2012.** Haz. M.Fatih Andı, Bahtiyar Aslan. Haziran 2012. İstanbul: Küçükçekmece Belediyesi Yayınları:107-110.

Yazır, Elmalılı M.Hamdi. 2012. **Kur'ân-ı Kerim'in Yüce Meâli.** İstanbul: Seda Yayınları.

Yıldırım, Ercan. 2007. **Mustafa Kutlu Hikâyeciliği Varoluş/ Yabancılaşma/ Hakikat**. 1.bs. Ankara: Ebabil Yay.

Yırtıcı, Hakkı. 2005. **Çağdaş Kapitalizmin Mekânsal Örgütlenmesi.** 1.bs. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kutlu, Mustafa. 1986. **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Devirler/İsimler/Eserler/Terimler.** c.6. İstanbul: Dergâh Yayınları:19.

ÖZ GEÇMİŞ

AYŞEGÜL SEKMAN

1989'da İstanbul/Üsküdar'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamlayan Ayşegül Sekman, 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı, 2012 yılında ise aynı üniversitenin Psikoloji-Yan dal programından mezun oldu. 2013 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü Türk Edebiyatı yüksek lisans programına başladı. Bu alandaki eğitimini sürdürmektedir.