

MUSTAFA KUTLU HİKAYESİNDE MİMARİ MEKÂN KAVRAMININ TOPOETİK STRÜKTÜRÜ VE MİMARİ UNSURLARIN AÇIĞA ÇIKARDIĞI ANLAM

THE TOPOETHIC STRUCTURE OF ARCHITECTURAL SPACE IN MUSTAFA KUTLU'S STORIES AND THE MEANINGS REVEALED THROUGH ARCHITECTURAL ELEMENTS



Özge ASLAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Ondokuz Mayıs
Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim
Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı
Anabilim Dalı, Samsun, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-2365-7318

E-mail: s.ozgeaslan@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 04.03.2026

Kabul Tarihi/Accepted: 22.05.2026

Kaynak Gösterim / Citation:
Aslan, Özge (2026). "Mustafa
Kutlu Hikâyesinde Mimari Mekân
Kavramının Topoetik Strüktürü
ve Mimari Unsurların Açığa
Çıkardığı Anlam", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 18/35,
205-230.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.645](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.645)

Öz

Bu çalışma, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde mimari mekânın anlattığı içindeki işlevini topo-etik veya topo-etik (topo-poetik) bir perspektiften incelemeyi amaçlamaktadır. Mustafa Kutlu hikâyelerinde mekân, olayların geçtiği fiziksel bir alana ek olarak etik, kültürel, toplumsal ve duygusal anlamların üretildiği çok katmanlı bir yapı olarak tasarlanır. Yazarın hikâyelerinde şehir, köy, ev, tren garı, cami, medrese, revak ve avlu gibi mimari mekân veya mimari unsurlar, karakterlerin şahsiyetini, ahlâki duruşlarını ve toplumsal konularını görünür kılan unsurlar olarak kurgulanır. Evi içi mekânlar ve eşyalar (masa, perde, tv, radyo vb.) sınıfsal ayrımların, değerler karşısındaki bireysel yabancılaşmanın ve aile içi ilişkilerin sembolik göstergeleri haline gelir. Peyzaj unsurları ve bitkisel organizasyonun (ağaçlar, çiçekler) hafıza, değişim, dönüşüm ve kayıp temalarıyla ilişkilendirildiği görülür.

Çalışmada "topoetik" kavramı, mekânın topografik özellikleri ile poetik ve etik boyutlarının eşzamanlı olarak değerlendirilmesini mümkün kılan disiplinler arası bir kavramsal çerçeve olarak önerilmektedir. Çalışmada, Ya Tahammül Ya Sefer kitabı ve Hüzün ve Tesadüf kitabındaki konu ile ilişkili hikâyeler başta olmak üzere yine yazarın konu ile ilişkili denemeleri ve bazı hikâyelerine değinilmiştir. Çalışmanın dördüncü bölümünde, Hüzün ve Tesadüf hikâyesinin topo-etik tahlihi ile tren garı mekânı ayrıntılı biçimde çözümlenmiş ve bu çözümleme sonucunda mekânın fiziksel dönüşümü ile karakterlerin kaderi ve toplumsal hafıza arasındaki paralellik ortaya koyulmuştur. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojik ve algısal mekân anlayışından hareketle Kutlu'nun hikâye mekânlarının özneyle birlikte sürekli "mekânlaştırılan" yapılar olduğu belirlenmiştir. Çalışmada, Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde mimari mekânın, geometrik düzleminin anlattığı bütünleşerek etik/ahlâki bir sorumluluk ve varoluşsal bir tanıklık alanı olarak diyalojik bir işlev gördüğü yazarın Şehir Mektupları ve Akasya ve Mandolin çalışmalarındaki görüşleri ile paralel bir okuma neticesinde tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, nitel araştırma yöntemi kapsamında "doküman incelemesi" ve "metin çözülmesi" yöntemleri kullanılan çalışma, kurgusal veya kurgusal olmayan metinlerin tahlihi için topoetik kavramı ile okuma noktasında yeni bir tahlihi önerisi sunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: topoetik, hikâye, mekân, Hüzün ve Tesadüf, Mustafa Kutlu, Ya Tahammül Ya Sefer.

Abstract

This study aims to examine the function of architectural space in the narratives of Mustafa Kutlu from a topo-ethical or topo-poetic perspective. In Kutlu's stories, space is designed not only as a physical setting where events take place, but also as a multilayered structure in which ethical, cultural, social, and emotional meanings are produced. Architectural spaces and elements such as the city, village, house, train station, mosque, madrasa, arcade, and courtyard are constructed as components that render the characters identities, moral stances, and social positions visible. Interior spaces and objects such as tables, curtains, televisions, radios, and similar items become symbolic indicators of class distinctions, individual alienation, and intra-family relations. Landscape elements and vegetal organization, including trees and flowers, are associated with themes of memory, change, transformation, and loss.

In this study, the concept of "topoethics" is proposed as an interdisciplinary conceptual framework that enables the simultaneous evaluation of the topographical, poetic, and ethical dimensions of space. The analysis primarily focuses on stories related to the subject in the books "Ya Tahammül Ya Sefer" and "Hüzün ve Tesadüf", while also referring to the author's relevant essays and selected stories. In the fourth chapter, a detailed topoethical analysis of the story "Hüzün ve Tesadüf" is presented, with particular emphasis on the train station as a spatial construct. This analysis reveals a parallel between the physical transformation of space and the fate of the characters, as well as collective memory.

Drawing on Maurice Merleau-Ponty's phenomenological and perceptual understanding of space, the study determines that Kutlu's narrative spaces are structures that are continuously spatialized together with the subject. Furthermore, it is argued that in Kutlu's stories, architectural space integrated with the narrative plane functions dialogically as a domain of ethical responsibility and existential witnessing. This interpretation is supported through a parallel reading of the author's views in "Şehir Mektupları" and "Akasya ve Mandolin". In this context, this study which employs the methods of "document review" and "text analysis" within the framework of qualitative research aims to propose a new analytical approach to the interpretation of fictional and non-fictional texts through the concept of topoethics.

Keywords: topoethical, story, space, place, Hüzün ve Tesadüf, Mustafa Kutlu, Ya Tahammül Ya Sefer.

Extended Summary

This study aims to analyze the dimensions of the topoetic structure within the author's fictional world by focusing on short stories from Mustafa Kutlu a prominent and original figure in Turkish short story literature that fall within the thematic scope of his works "Ya Tahammül Ya Sefer" and "Hüzün ve Tesadüf". Shaped by a topoetic approach that represents the intersection of topography, ethics, and poetics, the study demonstrates through examples how space is transformed into a "moral geography" within Kutlu's literary universe.

In this study, the concept of "topoetics" is proposed as an interdisciplinary conceptual framework that enables the simultaneous evaluation of space's topographical characteristics alongside its poetic and ethical dimensions. Accordingly, the introductory section of the study clarifies the concept by outlining the semantic dimensions of "topoetics". Additionally, the study references similar concepts such as "topophilia," proposed by Yi-Fu Tuan and "topophobia" proposed by Robert T. Tally Jr. In this section, semantic interpretations that go beyond the geometric, Cartesian definition of the concept of space are evaluated, and statements reflecting the views of figures from various disciplines (philosophy, architecture, geography, literature, etc.) that reflect on space are cited as examples. With a particular focus on the relationship between literature and architecture, the study examines spatial research in literature, explores how space is depicted in fictional works, and then turns to the concept of spatial construction as exemplified by Mustafa Kutlu. In the final section of the study, the story of the same name in Mustafa Kutlu's book "Hüzün ve Tesadüf" is analyzed through a "topoetic" and phenomenological reading.

This study, which aims to re-examine the fictional world of Mustafa Kutlu who blends the indigenous sensibilities of Turkish literature with modern narrative techniques through the lens of the concept of "topoetics," is based on the author's works "Ya Tahammül Ya Sefer" and "Hüzün ve Tesadüf". In the analysis of the author's works, the study focuses on the idea that space is a shared process of ethical and aesthetic construction. The study evaluates space and its constituent elements objects as elements of landscape and interior architecture, and the representations conveyed through these objects. Given that all these representations are related to various branches of architecture, the concepts of topography, ethics, and poetics presented, along with their thematic connection to aesthetic and ethical objectives, were treated as narrative elements worthy of exploration. These elements, which Mustafa Kutlu frequently incorporates into his literary universe, are amenable to more detailed examination through various narrative examples. However, due to the scope of this study, only a limited number of examples could be included.

The spatial conception at the heart of the study is brought to life through interior

design elements and objects. In Mustafa Kutlu's stories, objects transcend their physical existence to become vehicles of representation; traditional objects surrounding the space can symbolize the characters' spiritual depth or their system of values, while also revealing the dialectic between the modern and the non-modern to readers. Urban and non-urban life can be interpreted through these indicators. In this context, interior architecture is treated as an outward expression of the human inner world; a connection has been identified between the arrangement of the space and the characters' moral stances. In particular, the contrast between traditional and modern spaces also reveals the author's critical perspective on the transformations society has undergone. Since these observations can also be found in the author's essay collections "Akasya ve Mandolin" and "Şehir Mektupları", a parallel reading has been conducted, and references to these works have been made at various points.

According to Merleau-Ponty, space is a constitutive medium that reveals the truth of the body, meaning, and objects. Viewed from this perspective, space in Mustafa Kutlu's texts is not merely the sum of its parts but a network of relationships that brings those parts objects and people into existence within a coherent whole of meaning. In this study, architectural spatial elements including interior design elements and objects that assume this constitutive role have been evaluated in relation to Merleau-Ponty's phenomenological views on objects, the body, and space, as symbols of Kutlu's ethical/moral world, taking into account their perceptual and semantic dimensions.

Among the works examined, "Ya Tahammül Ya Sefer" questions the transformation of spaces such as dervish lodges or communities which serve as the spatial manifestation of a social cause while "Hüzün ve Tesadüf" presents a more individual, lyrical, and fate-centered topoetic structure. In both works, the space-defining elements function as pillars and living organisms that carry Kutlu's ethical/moral universe. Consequently, this study demonstrates that the topoetic structure in Mustafa Kutlu's storytelling is a conscious aesthetic choice and forms the cornerstone of the author's constructed world of meaning.

GİRİŞ

"...mesele mekânı sorgulamak, daha yalın bir ifadeyle, mekânı okumak (Mekân Feşmekân 11)."

Perec'in bir ifadesinde mekân, gündelik yaşantımızdaki sınırlayıcı mekân tanımını tarif edecek strüktürel' bir biçimle "bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şey (I29)" olarak tarif edilir. Ancak ona göre de algıladığımız ve deneyimlediğimiz mekân bakışı durduran kartezyen bir alanın dışına çıkar ve 1 Başlıkta da belirtilen strüktür kavramı, kurgusal mekân için oluşturulan topoetik kabuk/yapı olarak düşünülmüştür. Sözlük tanımıyla strüktür: lat. (structura) 1. Bir yapının yük taşıyıcı bölümü. 2. İnsan eliyle inşa edilmiş her şey (Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü 465). Taşıyıcı sistemlerle oluşan yapı kabuğu olarak anlaşılabilir.

anlatı, karakter, kültür üretimine zemin olan hafızanın ve duygusal anlamların üretildiği bir 'yer'e dönüşür. Bu nedenle mekân, okunmalı ve sorgulanmalıdır (11).

Bachelard'ın ifadesiyle yaşanmış (algılanmış, deneyimlenmiş) mekânın karşılığı "geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân (Mekânın Poetikası 28)" tarifi olarak kalmamalıdır. Pallasma'ya göre de yaşanan mekân, geometri ve ölçülebilirliği daima aşacaktır (Tenin Gözleri 77). Edebiyatta da kurgusal mekân geometrik bakışın dışına taşarak tarihsel, toplumsal ve psikolojik katmanları ile çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramıştır.² Bu noktada, edebiyattaki çevresel mekân kullanımının ötesine geçen tematik mekân kullanımları algısal mekân kavramı ilişkisi ile okunabilmektedir. Kurgusal olanda da algı odaklı bakışla topografik alan olmanın dışına çıkarak mekân, kişinin iç dünyasını yaratan yer'e dönüşür (Romanda Mekân 12-13). Bu noktada mekânın kurmacadaki varlığı, öykü ya da roman karakterlerinin psikolojik derinliklerini ve toplumsal konumlarını gösteren veya onlarla ilişki, iletişim ve etkileşim kuran bir canlı bir fenomen olarak tarif edilebilir. Nitekim, "Dickens'in romanlarında evler ve iç mekânların, içlerinde yaşayan insanlarınkine benzer bir ruhları vardır (Yaşanan Mimari 40)."

Gerçek evrende doğal veya yapay mekân/çevre, toplumun ekonomik ve politik yaşantısını, teknolojik olanaklarını, kültürel ve sosyal eğilimlerini yansıtır. Kuban'ın ifadesiyle, "doğal veya yapma, fiziksel çevre bir sahne gibi yaşantımızı sınırlandırır ve yönlendirir (9)." Kuban'ın strüktürel bir çerçeve olarak tarif ettiği bu mekânsal kavram (bir şeye) şekil veren, (bir şeyi) kapsayan ve (bir şeyleri) belirleyen yönleriyle öne çıkar niteliklerdedir. Mekâna atfedilen bu roller kurgusal evrendeki hiyerarşide de benzer işleyişte çalışmaktadır. Yazarın kurguladığı mekâna dair evrenler konuyu belirleyen, destekleyen, etkileyen, konu ile yaratılan veya konuyu yaratan farklı boyutlarıyla öne çıkabilir. Bu nitelermelerin önüne "konu" yerine "birey" kavramı koyulduğunda ise mekânın niteliğine dair yeni perspektifler açılır. Hikâye kahramanı ile etkileşen hikâye mekânı artık estetik, kültürel ve etik, coğrafya ile sınırlı kalmayan bir karşılaşma alanına dönüşebilir. Bu noktada coğrafi mekân ve bu sınırlamanın dışında kalan mekân tanımları ayrımı açığa çıkmaktadır. Başlıkta belirtilen "topoetik" kelimesi bu ayrıma yeni bir bakış sunacaktır.

"Topo-etik" veya "to-poetik": "Topografya", "poetik" ve "etik"³ kavramlarını bir

2 Robert T. Rally JR. bu değişimi "mekânsal dönüş" kavramı ile ele almış ve *Topofreni* çalışmasında "Romanın Mekânı" başlığı altında ve *Mekânsallık* adlı çalışmanın giriş bölümünde açıklamıştır (Mekânsallık 21-27).

3 Sözlük tanımıyla ahlâk: "İnsanın iyi veya kötü olarak vasıflandırılmasına yol açan mânevî nitelikleri, huyları ve bunların etkisiyle ortaya konan iradeli davranışlar bütünü, bunlarla ilgili ilim dalı" <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahlak> (Ocak, 2026) olarak tanımlanmıştır. Etik kelimesinin sözlük anlamına bakıldığında: "Fransızca éthique "ahlak, ahlaki" sözcüğünden alıntılanmıştır. Etik, Eski Yunanca *ēthikós* ἠθικός "ahlâka ilişkin" sözcüğünden alıntıdır

araya getiren bir bağlamanın strüktürel çerçevesi için disiplinler arası bir bakışla türetilmiştir. Kavramın açılımı için kelimeler etimolojik olarak incelendiğinde, Yunanca sözlükteki tanımlar şöyledir: Topos (τόπος): yer (1386). Poiesis (ποίησις): Yaratma süreci, yaratılış, yaratma sanatı anlamlarını karşılamaktadır (1149). Bu perspektifle kavramın etimolojik karşılıklarıyla birlikte okunulduğunda ortaya çıkan anlam olarak "topoetik"⁴, yerin yaratıcı bir şekilde üretimi veya yerin (bir amaç doğrultusunda) yaratıcı bir biçimde üretimi sonucu mekânsal anlamın

<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/etik> (Mart, 2026)." Başka bir tanımlama ile "ahlâki eylemin bilimi (Etiğe Giriş 22)" olarak tarif edilmektedir. Aristoteles'ten günümüze bir felsefi disiplin olarak Yunanca "ethos" kelimesinden gelen etiğin iki farklı kullanımını vardır ilk anlam alışkanlık, töre ve görenek anlamlarını karşıladığı gibi ikinci kullanımda kuralları ve değer yasalarını içselleştirip uygulama, kavrayarak ve üzerinde düşünerek iyi olanı alışkanlığa dönüştürme olarak tanımlanabilmekte bu da erdemli olma tavrı ile ilişkilendirilmektedir (Etiğe Giriş 30)

Ahlâk (morality) kültürel ve inanç temelli bir kavram olarak etik (ethic) ise evrensel ve dinler üstü bir kavram olarak anlaşılabilir. "Topoetik: topo-etik, to-poetik" kelimesi ile her iki kavram ortak olarak kodlanmış olsa da Mustafa Kutlu yerli, dini ve manevi bakımdan "ahlâk" kavramını tercih edebilir. Bu noktada Alpay Doğan Yıldız da Mustafa Kutlu hikâyesinde ahlâki değerlerin işlenmesi ve değerler eğitimi ilişkisi için ahlâk kavramı üzerinde durmuştur (Hikmet ve Ahenk 195). İoanna Kuçuradi, tarafından etik: "yaşarken doğru veya değerli eylemlerde bulunabilme (Etik 7) olarak tarif edilir. Kuçuradi etik ilişkiyi ise şöyle açıklamıştır: "Etik ilişki, insanlar arası ilişki türlerinden bir tanesi ve en temel olanı: belirli bütünlükte bir kişinin belirli bütünlükte başka bir kişiyle ya da en geniş anlamda insanlarla -yüzyüze geldiği veya gelmediği insanlarla- değer sorunlarının söz konusu olduğu ilişkisidir. Eylemde bulunarak yaşadığı her ilişki (2)." Şeklinde ifade edilir. Buradaki tanımlarda etik kavramı değer kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Kuçuradi'nin ifadeleriyle bakıldığında ahlâk, toplumsal yaşamın sürekliliği içinde kuşaklar boyu süregelen, bireye eylemlerinde rehberlik eden değer yargıları ve normlar sistemi olabilirken etik ise bu yapının içinde yaşayan kişinin, başka bir insanla karşı karşıya geldiği anda, kuralları kendi değerlendirmesinden geçirecek bilinçli bir eyleme dönüştürmesi olarak yorumlanabilir. Bu perspektifle ahlâk, insanlığın ortak değerler zeminini etik ise bu zeminin her bir ilişkide ve yüz yüze gelişte yeniden, farkındalıkla ve sorumlulukla üretilmesi olarak da tarif edilebilir. İkili veya toplumsal ilişkilerin yanı sıra etiğin toplumsal veya bireysel farklı eylemsel açılımları bulunabilir.

4 Kavrama benzer diğer kullanımlar: "topofili" (topofilia: yer sevgisi) ve "topofreni"dir (topophrenia). "Topofili", Yi-Fu Tuan tarafından, "topofreni" ise Yi-Fu Tuan etkisiyle Robert T. Tally JR. tarafından kullanılmıştır (Tally 2018). Yi-Fu Tuan "topofili" ile "insanın fiziksel çevre ile kurduğu duygusal bağı (Topophilia 93)." kastetmektedir. Tuan'a göre çevre (mekân) karşısında verilen tepki estetik olabilir ve geçici bir haz veya kısa süreli ya da yoğun bir güzellik duygusuna kadar değişebilir. Dokunsal olabilir, histen duyulan zevk olarak anamlandırılabilir. Bir yere ev olduğu için, anıların toplandığı yer olduğu ve benimsendiği için duyulan bağlılık topofilidir. Mekân karşısında duyulan manzara algısı geçicidir ancak bu durum bir neden atfedilene kadar böyledir (93-94). Bu felsefe ile bakıldığında Mustafa Kutlu'nun mekânı coğrafi bir unsurun ötesine geçen topofili veya topofreni perspektifleri ile işlediği söylenebileceği gibi daha özel/spesifik bir alana geçerek etik ahlâki atmosferi yaşatan bir unsur olarak Mustafa Kutlu'nun tematik mekân kullanımını topoetik olarak işaretlemek gerekliliği doğabilecektir. Çünkü Yi-Fu Tuan örneğinde mekâna yönelik açılan "Neden?" sorusunun cevabı Yi-Fu Tuan'ın "topofili"sinde başka, Robert T. JR. "topofreni"sinde başka "topoetik"te başka cevaplar bulabilmektedir.

ortaya çıkması olarak anlaşılacaktır.

Mekânın “topografik”, “poetik” ve “etik” boyutlarını eşzamanlı olarak kavramsallaştıran disiplinler arası bir bakışı kodlayan “topoetik” kelimesi, yerin de hakikatini anlatan Mustafa Kutlu’nun yazı evrenindeki mekân, şahsiyet ve anlam ilişkisini karşılamaktadır. Burada poetik kavramı, edebiyat terimleri sözlüğündeki “şiir sanatı üzerine söylenmiş, yazılmış derli toplu görüşler ve teorileri içeren yazı (335).” anlamından ziyade Bachelard’ın (Mekânın Poetikası) tercih ettiği gibi hayal gücü ile duygu, imge ve anlatı üretimi anlamları ile ilişkilendirilebilir. Topoetik birleşimi ise bunların tamamına temas eden bir yer duygusu betimleyerek ilişkisellik kurma anlamındadır. Etik ise üçüncü açılımı karşılamaktadır. Dolayısıyla her üçünün birlikte olduğu ortak bir bakış poetik olanın; yerle, bireyle, toplumla, kültürle, bedenle, tarih ve coğrafyayla ilişkisi hakkındadır. Böylece bu kavram, fiziksel ve katı bir geometri algısına disiplinler arası bir algısal yön tayin edebilecektir.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış, Mustafa Kutlu’nun hikâye ve deneme kitapları doküman incelemesi ve metin çözümlenmesi deseni çerçevesinde değerlendirilmiştir.

1. EDEBİYAT VE MEKÂN: MUSTAFA KUTLU’DA MEKÂNIN TOPOĞRAFİK, POETİK VE ETİK AÇILIMLARI

“İnsanlar bu ahşap evlerin, ağaçların, çocukların, sokak köpeklerinin saf satıcıların teşkil ettiği mekânlarda asude bir zamanı yaşarlar; fakir ama mutlu bir görünüm sergilerlerdi (Şehir Mektupları 193).”

Yi-Fu Tuan, hümanist coğrafya kavramı etrafında şekillendirdiği *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977, Mekân ve Yer: Deneyim Perspektifi) adlı çalışmasında mimariyi, insan deneyiminin somutlaşmış bir formu ve mekânı “yer”e dönüştüren bir araç olarak tanımlamıştır. Tuan’a göre mimari, duygunun nesneleşmiş bir formudur (Yi-Fu Tuan 1977). Heidegger, 1951 yılında Darmstadt’ta katıldığı konferansta (sonradan “İnşa Etmek İskân Etmek Düşünmek” başlığıyla yayımlanan metinde) mimariyi “inşa etmek” eylemi üzerinden düşünürken mesken tutmak ve mesken tutmanın yeryüzünde bulunma tarzı olarak anlaşıldığı “bauen” kavramının açılımları üzerinde durmuş ve mekânların, insanın mesken tutmasına dahil edildikleri ölçüde var olduklarına dikkat çekmiştir. Dolayısıyla Heidegger’e göre mimarlık, barınak üretmek fikrinden daha önce doğal olarak gelişen insanın dünyayla kurduğu ilişkinin bir ifadesi olarak anlaşılmalıdır. Bireyin yer’le karşılaşma eylemi, bir düşünce üretmiştir. Bu düşünce inşa etme düşüncesidir (Heidegger 1951).

Turgut Cansever, mimariyi teknolojik, iktisadi ve politik sorunlara ek olarak insanın fikri dünyasının tümünü kapsayan insan ile varlık arasındaki ilişkiyi maddi, organik, ruhi ve fikri bütün varlık alan ve tabakalarında düzenleyen

bir disiplin olarak tarif eder (283). Tümer'e göre insan, mimari yapının varoluş nedenidir. İnsandan bağımsız, ondan soyutlanmış bir mimari mekân düşünülemez (43). Cündioğlu'nun ifadesiyle, "...modern şehircilik insan bedeni üzerinden kendini tanımlamaktadır (76)." Mimarlık üzerine fikir yürüten farklı disiplinlerden gelen bu isimlerin verilen örneklerdeki yaklaşımları birlikte değerlendirildiğinde mimarlığın insan (birey), varlık (nesne, yapı, eşya vb.), beden ve algı ilişkisi temelinde şekillenen bütüncül bir düşünce alanı olduğu görülmektedir.

Edebiyat özelinden tespitlere bakıldığında, kurgusal metinde de gerçek evrende olduğu gibi mimari mekânın ve eşyanın varoluş nedeni insandır. Kurguda da insan-varlık ve beden ilişkisi ile şekillenen bir mimari tasarımı görülebilir. Dolayısıyla diyalojik bir ilişki vardır bu kavramlar arasında. Örneğin; Zeynep Kerman, Halit Ziya'nın romanlarında karakter yaratma usulü olarak mekân kullanımına dikkat çekmiştir (Kerman, 1996). Evin bir kavram ve mekân olarak insan üzerindeki etkisini roman ve mekân ilişkisi üzerinden irdeleyen Handan İnci Elçi ise Türk toplumunun belirli değişim dönemlerini aktarmak isteyen yazarların, süreç içinde insanla birlikte özelde evi, genelde mekânı değişime uğrattığını ve insan, zihniyet, mekân arasındaki değişimin paralel olduğunu belirtir (12). Elçi'ye göre Türk romancısı, insan ve toplumdaki değişimleri anlatırken evi simgesel değerler yükleyerek ele almıştır. Genelde mekânı, özelde ise evi toplumsal bir durumu veya bir bakış açısını yansıtmak için adeta bir simge gibi kullanan romanlar vardır (13). Diğer taraftan mekân, iki ev tipi üzerinden moderni ve geleneği temsil eden bir çatışma alanı olarak verilir bu çatışma alafranga tipe bağlı olarak "alafranga ev" açılımı ile desteklenir (14).

Tarakçı, bir roman tahlilinde incelediği roman kişilerini, "zaman ve mekânın gerekleriyle düşünce ve davranışları şekillenen kişiler (591)" olarak tarif etmiştir. Buradan da anlaşıldığı üzere insanın kişiliği yaşadığı mekâna sirayet edebilir veya mekân kullanıcısının kişiliği hakkında okura fikir verebilir. Dolayısıyla mekânı özel bir "yer" kılan bu birliktelik mekânın kurgusal metin için tasarlanması ya da aktarılmasına dair biçimlerin felsefesini oluşturur. Bir kurgusal tür olarak hikâyede de "bu böyledir". Mustafa Kutlu hikâyesinde de böyle olduğunu bu çalışmadaki örnekler üzerinden görmek mümkündür.

Kanter, Mustafa Kutlu'nun yazılarındaki hareket noktasını Türkiye'nin geçmişten günümüze sosyo-kültürel anlamdaki değişimi ve dönüşümü içerisinde kendine "yer" edinmeye çalışan insan olarak tarif etmiştir (200). Bir hikâye yazarı olarak Mustafa Kutlu, kendine özgü yazı disiplininde kendine özgü, özerk veya sıra dışı evrenler veya bireyler yaratmaz, yazarın kurgusal evreni, Türk toplumuna özgü değerlere sadıktır. Yazarın hikâyelerinde karakterler olması gerektiğinden ziyade olduğu gibi verilir. Karakterler ve olaylar idealize edilmekten uzak, hayatın doğal akışı içinde ele alınır. Yıldız'a göre bu gerçekçilik, yazarın "kötü" karşısındaki mesafeli tutumuyla şekillenir. Yazar, hayatın karanlık ve kötü yanlarını bütünüyle

yok saymasa da bunlara odaklanmaktan mümkün merteye kaçınır. Yazarın asıl anlatı stratejisi, kötülüğü merkeze alıp deşmek yerine, dikkati daha çok “iyi” ve “güzel” üzerinde yoğunlaştırmaktır (Hikmet ve Ahenk 131-132). Hikâyelerin doğal evreni, normal olan, sade ve mütevazı olan felsefesi üzerinden inşa edilir. Hikâye mekânları da bu felsefeyle kurgulanır. Yazarın hikâyesindeki mekânlar, hikâye karakterleri kadar toplumun gerçekliğidir. “Mustafa Kutlu iyi olanı anlatarak hikmete işaret etmeyi tercih eder, ahlâki gerçeği hatırlatır ve bu gerçekten öğüt alınmasını istediğini ifade eder. Yazarın yarattığı hikâyelerde kötü, ahlâki olmayan işler yapan insanlara da iyiye nispeten sınırlı da olsa yer verilir ancak bu hikâyelerde kötünden ve kötülükten hikmet çıkmaz, hikâye okuru bunun farkındadır (Hikmet ve Ahenk 128).”

Yazarın kurgusal dünyasında inşa ettiği mimariyi ve ahlâki atmosferi *Şehir Mektupları*'nda veya *Akasya ve Mandolin*'de kaleme aldığı insana, mimariye, şehre ve şehirleşmeye ait düşünceleri ile paralel okumak mümkündür.

1.1. Hikâyede mekân bize ne söyler? Mustafa Kutlu hikâyelerinde mekânsal türler:

Türkçe sözlükte “topografya” veya “yer betim”: “Bir kara parçasının doğal engebe ve özelliklerini kâğıt üzerinde çizgilerle gösterme işidir (2238).” Bu tanımla kavram, yer'in tasviri olarak anlaşılmalıdır. “Topoetik” olarak ortaya koyulan kavramda ise yer kavramına atfedilen etik/ahlâki, manevi yön veya hikâyeye dair estetik yaratımın gösterilmesi kastedilmektedir. Yani yer, estetik yaratım ve etik kavramları ortak bir amaç (yazarın amacı) doğrultusunda bir araya gelerek hikâye için üretilen mekâna yönelik anlamları oluşturmaktadır. Dolayısıyla topoetik ile kastedilen, topluma dair hikâyesi olan mekânın tasviri hakkındadır. Bu bakışla, yazarın hikâye evrenlerinde sıklıkla işlenen mekâna dair unsurlara topoetik perspektiften bakıldığında anlamsal çıkarımlar şunlardır:

Şehir: Mustafa Kutlu şehirden bahsederken mahalle hayatının sona erdiği, misafirperverliğin azaldığı, gençlerin iş bulabilmek için göç ettiği, orada yaşayanların birçok telaşe içinde şaşkın düştüğü veya bir o yana bir bu yana koşturduğunu, kirli havadisler, çevrilen dolaplar, ayaklar altına alınan haysiyet, koşturmaktan duygusuz ve düşüncesiz kalan bireyler ve ahlâkın çürümüşlüğü ifadelerini kullanır (*Şehir Mektupları* 131). “Büyük şehirlerde inşa edilen, dizayn edilen parkları düşünüyorum üzerine basılmaması gereken çimenler, dokunulmaması gereken ağaçlar, uçuk bir ifade ile içilmemesi gereken sular. Yürünecek yollar belirlenmiş, oturulacak tahta sıralar tespit edilmiş. Belli bir disiplini yaşamamız gerekiyor burada” (*Şehir Mektupları* 131). İfadesinde ise şehrin insan doğasından uzak estetiğine dikkat çekmiştir. *Yokuşa Akan Sular* adlı hikâyede Bican'ın iş bulmak üzere köyden geldiği şehir; suyu klorlu, beton labirentli, çöplüklerle dolu betondan bir kaotik vatan olarak tarif edilir. Burada bir yakının cenazesine katılmak, çocuklarını kendin büyütme, yemeğini kendin pişirmek çalışma hayatı içindeki hızın elzemliği karşısında lükstür (*Yokuşa Akan*

8-9). Oysa şehir, estetik bir alan olmanın ötesine geçerek insan için planlanmalı ona hizmet için var olmalıdır. İnsana ve onun maneviyatına hizmet etmekten uzak, maneviyatı hiçe sayarak kendine hizmet bekleyen şehir ve onun estetik yönü veya fiziksel koşulları anlamsızdır. Nitekim yazar, kendi doğasına aykırı olan bir mekân olarak şehirde mesken tutan insanı, bir aidiyetsizliğin içinde "korkulu, şaşkın ve yabancı (10)" olarak tarif etmektedir.

Köy: Yazar, *Şehir Mektupları*'nda köyden bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır: "İnsan şehirlerin hayhuyu içinde ömrünün hangi emeller peşinde tükenip gittiğini pek fark edemiyor. Çünkü kendi kendisi ile baş başa kalma imkânı yok. Araya mutlaka bir unsur, bir kıvılcım, bir korna sesi, bir görüntü, bir komisyoncu karışıyor. Ama köyde öyle değil... (88)." Bu ifadelerle bakıldığında yazara göre köy, insanın kendisiyle baş başa kalabildiği, hayatın anlamını sorgulayabildiği bir içe dönüş mekânıdır. Şehir ise gürültüsü ve hızıyla insanı kendine yabancılaştırır. Dolayısıyla yazar, köyü manevî bir sığınak ve iç muhasebe alanı olarak görür. Şehir ise insanın kendi özünden uzaklaştığı kadar değerlerine de yabancılaştığı bir yerdir.

Evler ve iç mekânlar: Merleau-Ponty'nin fikirlerini merkeze alan David Morris'e göre başkalarıyla ilişki kurma biçimimiz mekânsaldır. Bu ilişkide etik, insanların dünyada/mekânda bedenleriyle birlikte nasıl var oldukları ve kendilerine veya birbirlerine nasıl yer açtıklarıyla yakından ilişkilidir (The Sense of Space 175-176). Mustafa Kutlu, *Şehir Mektupları*'nda kullandığı "Ah bu eski insanların evlerine olan bağlılığı..." (165). İfadeleri ile evin insanın manevi dünyasındaki somut varlığını tarif etmiştir. Yazarın hikâyelerinde, evler karakterlerin psikolojisini ve aile ilişkilerini ve etik/ahlâki ilişkileri gösteren birer sembol olarak da kullanılır. Eve bağlılık aileye, kültüre bağlılık olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla ev; ahlâki, toplumsal, duygusal ve geleneksel anlamların yoğunlaştığı etik strüktürün en küçük merkezi mekânıdır. Taş evler veya kerpiç evler karakterlerin yaşam tarzını ve Anadolu'nun veya şehir insanının yaşam mekânlarının sosyo-kültürel yapısını yansıtabilir. "Perdeleri çekilmemiş, duvar kâğıtları yeni mefruşatı klasik zevkle uygun bir salon (Ya Tahammül 23)" örneğindeki şehirde bulunan evler ise farklı gereksinimleri önceleyecek biçimde başkaca tasarlanmıştır. Böyle bakıldığında evler içindeki eşyaları ile kentli ve taşralı ayrımını yaratabilmektedir. Dolayısıyla ev, yazarın ürettiği bu kurgularla gelenek ve modernlik arasında çatışma alanının mekânsal göstergelerini de taşımaktadır. Mahremiyet, otorite vb. metaforları da karşılayan ev; ahlâkın hafızanın oluştuğu, kararların verildiği, aidiyetin sınındığı bir mekânsal belirleyici ve düzenleyicidir. Nitekim İlhan'ın manevi muhasebeleri sonrasında evden uzaklaşması ailesi ile olan değerler çatışmasının simgesi kılınmıştır: "Hayır, bu mesafe kendiliğinden oluşuyordu. Babasından, adadaki köşkten, yazlıktaki evden... (100)." Yine bir seçim unsuru olarak ev, *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde, dava ve köşk ikilemi içinde köşkü tercih etme bakımından etik-ahlâki seçimlere dair çatışmayı göstermek üzere kullanılmıştır (53). İlhan

ve babası Asım farklı zamanlarda farklı sebeplerle ev'sel bir manevi sınıanış yaşamıştır. Başka bir örnekte, Yunus Bey'in hayatının ve dünya görüşlerinin değişmesi ile ev düzenlerinin değişmesi örneği balkona dair anlamın değişimi üzerinden değerlendirilmektedir: "Avukat Yunus Bey henüz siyasete girmemişti. Dolayısıyla karısının balkonda yetiştirdiği hercai menekşeler henüz bir kıymet ifade ediyordu. Oysa daha sonraları ne balkon kaldı ne hercai menekşeler (63)." Hikâyede işlenen Yunus Bey'in hayatındaki bu mekânsal kırılma, etik/ahlâki bakımdan bireyin maneviyatından koparak dünyevi odaklı duygulara geçişi simgeler niteliktedir. Bir zamanlar eşinin emeğine ve menekşelerin estetiğine kıymet veren Yunus Bey'in etik veya manevi eşiği olarak balkon, siyasetin pragmatik dünyasına girildiğinde önemsiz kalmıştır. Sonuçta mekânın kullanımına dair bu değişim, Yunus Bey örneğinde etik düzlemde yaşanan kırılmanın mekânsal bir metaforudur. Yaşadığı hayatın kendisinde hasil olan manevi değerlerle örtüşmediğini fark eden İlhan'ın evini terk ederek medrese odasına sığınması (Aynanın Sırrı 19) ise hikâyedeki başka bir etik/ahlâki mekânsal tercih olarak işlenmektedir. Burada ev, İlhan için artık kendi manevi değerlerinin uzağındaki insanların bulunduğu bir mekândır. "Yıllardır kesilen, esasen belki de hiç kurulmamış olan (21)." Baba oğul ilişkisi ile ev, İlhan için ortak çatı altındaki bir zorunluluk mekânıdır.

Salon: Yazarın hikâyelerinde salon, aile bireylerinin toplanma alanı olarak hikâyelere dahil edilir. Salonun mekânsal ve eşya bakımından tasviri ailenin sosyo-ekonomik statüsü hakkında okura bir resim çizebilir. *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde işlenen salonun manevi misyonu, aile bireylerini bir araya getiren birlik alanı olmasıdır. Hikâyede, eksik olan aile bireyinin salonda beklenmesine dair sahne şöyledir: "...salonun sokağa bakan penceresine kadar gidiyor. Perdeleri çekilmemiş, duvar kağıtları yeni, mefruşatı klasik zevkle uygun bir salon (*Ya Tahammül* 23)." Bu satırlarda tarif edilen salonda gerçekleşen eylem, dışardaki evladın pencere önünde beklenmesi hakkındadır. Salon burada evin değerleri temsil eden mikro mekânyken dışarıyı tekinsiz ve belirsizlikler barındıran, evlat olarak bireyin değerlerini korumak adına içinde savaşmak zorunda kaldığı dış dünyadır.

Dernek salonu: *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde dernek, davanın, değişimin ve zamanla yaşanan hayal kırıklıklarının gerçekleştiği bir mekân olarak işlenir. Burada belirli amaç, dava için toplanan gençler ve kıdemliler bir araya gelir. Dernek mekânı, hikâyedeki idealize edilen politik beklentiye ve arkasından gelen çöküşü, gençlerin eksilişi ve davadan vazgeçme durumlarını gösteren bir toplanma alanıdır. Hikâyedeki mekân ve zaman ilişkisi "bir zamanlar" ve "şimdi" karşıtlığını temsil eder. Dernek mekânı değerlere ve değerlerin değişimine dair bir çatışma alanıdır.

Medrese: Bir eğitim mekânı olarak medrese, *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde etik/ahlâki değerlerin de edinildiği bir içe dönme mekânı olarak işlenmiştir.

İlim öğretilen bir yapı ve insanın dünyaya ve kendine dair değerler kazandığı eğitim mekânı olarak medresede verilen eğitim ile sabır, edep, tevazu ve sorumluluk bilinci gibi etik, manevi değerler mekân kullanıcısı talebenin şahsiyetine işlenebilir. Bu doğrultuda hikâyedeki medrese mekânı da Asım ve İlhan için farklı zamanlarda ihtiyaç duyulan bir sığınma (53) ve tefekkür (içe dönme) mekânı olarak işlenmiştir. Nitekim Asım Bey bu mekânsal ihtiyacın oğlu nezdinde, oğlunun etik/ahlâki sorgulama ve arayışları sonucunda doğacağından içsel olarak emin olduğunu, "Bunu sana izah etmem güç biraz. Bilmem sanki bu medreseye geleceğini önceden biliyordum (69)" ifadeleriyle belirtir. Uçman'a göre İlhan hikâyede, "bir süre bocaladıktan sonra doğruyu bulabilen önemli bir şahsiyettir (Aynanın Sırrı 19)." Burada bulunan "doğru" nun medrese mekânı ile ilişkilendirilmesi dikkate değerdir. Ayrıca hikâyede İlhan karakteri üzerinden farklı topoetik mekânsal çatışmalar kurulduğu açıktır. İlhan'ın mekân ve değerler ayrımı üzerinden beliren uyumsuzluğu mekânsal olması yönüyle topografik, yazarın estetik tavrı ile poetik, değerler ve manevi yabancılaşma ile etik bir çerçeve çizmektedir. Hikâyedeki bu üçlü çatışma İlhan'ın şahsiyeti üzerinden yapay ilişkilerin olduğu modern ve kalabalık mekânlara uyum sağlayamama tavrı ile anlaşılmaktadır. Hikâye mekânı olarak avlu, revak, taraça gibi yer'lerin karşısında kotra, plaj, içki sofrası gibi eğlence alanları karşıtlığı görülür: "Kotralara, deniz motorlarına, şişirme botlara arkasına dönerek gitmişti (26)." İlhan'ın etik/ahlâki hassasiyetini hikâyedeki bu tercih edilmeyen mekânlar ve tercih edilen mekânlar olarak mekânsal karşıtlık üzerinden okumak mümkündür.

Revak: Ya *Tahammül Ya Sefer* hikayesinde, "Artık gidiyor: Hakk'a varan bir yolu tutmuş. Hay Allah! Nereden geldi bu mısra? Medresenin revakları arasından mı? Derneğin küçücük toplantı salonundan mı? Yoksa Firuzağa Mescidi'nin son cemaat yerinden mi? (32)." İfadelerinde revak, geçiş, ara hal ve manevî yöneliş fikrini taşıyan sembolik bir işlev görmektedir. Revak, iç ile dış arasında konumlanan fiziksel yapısıyla ne tamamen kapalıdır ne de bütünüyle açıktır. Bu yönleriyle mimari bir unsur olarak revak, insanın dünyevî olandan uhrevî olana yönelişini temsil etmeye elverişli bir mekândır. Alıntıda mısranın kaynağının medrese revakları, dernek salonu ve mescidin son cemaat yeri arasında gidip gelmesi, revak fikrinin bu mekânlar arasında kurduğu ortak anlam zeminini güçlendirir. Yazar burada revakı hatırlamanın mekânı olarak göstermiştir. Medrese revakları ilim ve geleneği, dernek salonu modern hayatı, mescidin son cemaat yeri ise belki de bir eşiği temsil etmektedir. Revak bu üçlü arasında bir bağ kurarak, insanın hayatı boyunca farklı formlar altında sürdürdüğü anlam arayışına işaret edebilir. "Hakk'a varan bir yol" ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde revak, bu yolculuğun tam ortasında durulan, yönün tayin edildiği bir bekleme alanı haline de gelir.

Mescit: Yazar, mescitlerin, yeni şehircilik anlayışında yer üzerinde olmaktan çok pasajların, işhanlarının bodrumlarına tıkmışından duyduğu rahatsızlığı

dile getirir (Şehir Mektupları 231). Hikâyelerde bir toplanma ve hatırlama alanı olarak yer verilen bu dini alan, bir hafıza mekânıdır. Bu çerçevede mescit, kurgusal metindeki temada toplumsal etiğin deneyimlendiği ve temsil edildiği bir alana dönüşebilmektedir. Zamanla kapanan ve kullanılmayan mescit ibadet mekânının yalnızlaşması ve buna paralel olarak insanın yalnızlaşmasını gösterebilir. Bu çerçevede, yine Ya Tahammül Ya Sefer hikâyesinde, artık kullanıcısı olmayan medrese yapısındaki mescit, hikâye karakterinin rüyasında insanların tekrar gelişi ile aydınlanır ve pırıl pırıl hale dönüşerek şenlenir. Fakat hikâyenin sonunda rüya bitmiştir: "Birden her şey eski haline döndü. Kendimi mescidin kapısına doğru koşarken buldum. Yeniden mescidin kapısına gittim. Kapı kapalıydı. Koca bir kilit vardı kapıda (Ya Tahammül 18)." Böylece mescidin kapatılması, ibadet mekânının işlevsizleşmesini ve insanların kendi manevi dünyalarından da uzaklaşmasını, giderek yalnızlaşmasını simgeleyen anlatı unsuruna dönüşmektedir. Başka bir ifade ile kilitlenen mescit kapısı, modernleşme sürecinde mekânın ve insanın içsel, manevi dünyasının kapanışını da temsil etmektedir.

Minare: Yazarın "Kambur Hafız ve Minare" hikâyesinin mekânlarından biri olan minare ve Kambur Hafız arasındaki ilişki, kusurlu insan ile kusursuz idealin mekânsal bir düzlemdeki bir araya gelişi olarak okunabilmektedir. Hikâyenin topoetik yönünü de oluşturabileceği gibi hikâyedeki çatışmayı da bu ikilik üzerinden okuyabilmek mümkündür. Mekân hikâye ile okunduğunda minare, mimari bir dikey çizgide "mutlak doğruluğu" ve toplumun bireyden beklediği ahlâki değerleri, hafızın kamburu ise insanın kaçamadığı trajedisini veya fitri bir eksikliğini simgelemektedir.⁵ Bu ilişkideki etik ve ahlâki boyut ise hafızın sırtında ince bir terle (47) minareye tırmanma çabasında gizlidir. Hafız Ali, kendi bedensel ya da ruhsal kamburuna rağmen, hakikat mekânına (minareye) çıkarak hakikati dile getirme sorumluluğunu üstlenir. Kambur Hafızın kendi yüküyle yukarı tırmanışı, ahlâkın zahiri bir dik duruşun ötesine geçen batını bir gayret ve niyet meselesi olduğunu temsil etmektedir. Dolayısıyla bu ilişki, kişinin kendi eksikliğini (kamburunu)⁶ saklamadan, ahlâki sorumlulukla (ezan ve hakikat metaforları üzerinden) bütünleşebileceğini gösterir. Bu hikâye, yazarın "İçedönük ve Derin" başlıklı yazısındaki "Medeniyetimizi oluşturan manevi dinamiklerin dışı dönük, zahiri bir zenginlik ve genişlemeyi değil içedönük bir derinlik ve yüceliği hedef aldığını biliyoruz (Akasya ve Mandolin 15)" ifadeleri ile okunduğunda da benzer anlamlara ulaşmak mümkündür. Bu hikâyedeki topoetik yön mekânın dikey bir tırmanma hattıyla ulaşılan bir hakikat mekânı olması ve Kambur Hafızın mekâna ulaşma, orada bulunma

⁵ Burada kusur ve eksiklik kavramları metafor olarak kullanılmaktadır.

⁶ Burada kambur ve eğrilik olarak anlaşılan metaforu, Kambur Hafız Ali'nin mustarip olduğu fiziksel durumun dışında şahsiyeti ile ilişkilendirmekten imtina ettiği "kara sevdaya düşme"si ve Mustafa Kutlu'nun hikâyesinde kendisinin bu şekilde anlatılmasından duyduğu rahatsızlık ile de ilişkilendirilebilir.

niyeti ile sorumluluğunu gerçekleştirilmesi, ahlâki sorumluluğunu dert edinerek yazar Mustafa Kutlu'ya ulaşması dinamikleri üzerinden anlaşılabilir.

Avlu: *Ya Tahammül Ya Sefer*'in kurgusal mekânı özelinde avlu zamanla boşalan, sessizleşen ve geride kalanı gösteren bir alana dönüşür ve kalabalık çekildiğinde davayı bekleyen Kerim'in ve Murat'ın iç dünyalarıyla baş başa kaldığı bir boşluk üretir. Hikâyede bir zaman sonra eski canlılığından eser kalmayan avlu boşluğu, sessizliği ve terk edilmişliği simgeler: "Murat ağabey iyici çöktü. Genç yaşında yüzünde kırışıklar. Saçları seyreldi. Gelir çınarın altına oturur, öyle orada sabit gözlerle avluya bakar bakar." (14). "Medresenin avlusu yüzlerce adamla dolup taşıyor" (16). "O eski medresenin avlusunda bir nar ağacı vardı (25)." "Rüzgârın etekleri medrese avlusundaki koca çınarın dallarına sürünüp geçecek (50)." Hikâyedeki bu kullanımlara bakıldığında avlunun, bir zamanlar ortak bir amaç için bir araya gelinen yerken zamanla yalnızlaşması ile insansız, boş ve kimsesiz olma anlamlarını karşıladığı görülmektedir. Oysa avlu, inşa amacı ve mimari doğası gereği bir araya gelme, toplanma mekânıdır. Mimari tasarımı itibarıyla içine insanı ve hareketi davet eden bu mekân, terk edildiğinde asli işlevini yitirmektedir. Dolayısıyla boşalması, biz olma bilinci gibi mekâna ruh veren değerlerin de silinmesi anlamlarına gelebilecektir.

Şadırvan: *Ya Tahammül Ya Sefer*'deki "Fotoğrafta Biri Var" başlıklı bölümde hatıra üreten şadırvanın su sesi ve çınar ağacı, hikâye mekânındaki etkin unsurlardan biridir. Şadırvan, Asım'ın zihninde farklı yerlere dağılan eski dostların ve hocaların bayramlarda yeniden birleştiği buluşma noktasıdır (13). Bu bağlam ile bu hikâyeye unsuru, mekânın da tanık olduğu anıları hafızadan geri çağırma rolü üstlenmektedir (13). Medresenin taşları ve şadırvan toplumsal ve bireysel nostaljiyi canlı tutar ve mekânın daha önceki kullanıcılarını ve onların deneyimlerini hatırlatır ve yaşananları geri çağırır (18). Avludaki şadırvan, suyun sesi ve ihtiyar çınar ağacı mekân öğesi olarak fiziksel ve işitsel canlı bir mimari unsurdur. "Gece gündüz şırıltısı eksilmeyen şadırvan (10)" tamir edilir ve hayata döndürülür. Bu durum, topoetik düzlemde bir ihya etme (yeniden canlandırma) ahlâki olarak okunabilir. Burada şadırvan, onarımı ile sürekliliğine duyulan vefanın bir mimari sembolüdür. Başka bir ifadeyle hikâyedeki onarım eylemi nesnenin varlık amacını geri kazandırarak mekânın ruhunu ihya eden bir adalet ve vefa eyleminin etik-ahlâki temsiline dönüşmüştür. Benzer bir onarım ve ihya etiği *Hüzün ve Tesadüf* kitabında yer alan "Su Sesi" hikâyesinde de işlenmektedir. Bodur minareli mescidin bahçe duvarına yaptırılan hayvanlara, bitkilere ve insanlara şifa ve fayda sağlayan dibindeki kirpilere yuva olan, geceleri duası duyulan tunç lüleli çeşme, zamanla sürekli çalınıp satılan çeşmesinin kazık çakılıp battal hale getirilmesi fikrini içine sindiremeyen (18-20), "Namertlik aldı yürüdü diye mertlikten vazmıgeçeceğiz? (20)" diyen Cevat tarafından defalarca ihya edilmiştir.

Yazarın hikâyesinde "Çeşme akıyor. Musluğun yerinde koca bir oyuk (Hüzün ve

54)." "hasır örtülü taraçalar" veya "musluğu koparılmış çeşmeler (20)" gibi mimari ayrıntılara yer vermesi, sıradan bir mekân tasvirinin ötesine varan ve bu yönüyle kültürel aktarımı anlatmada tercih edilen etik ve estetik bir bakışın göstergesi olarak okunabilmektedir. Yazarın mimari terminolojiye olan hakimiyeti ve kullanma konusunda birçok eserinde gösterdiği sadakat ve tematik hassasiyet, anlattığı coğrafyayı dekor olarak görmediğini kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla örnekleri, yazarın bu konuda oldukça zengin olan diğer hikâyeleri ve kurgu dışı metinleri üzerinden çoğaltmak mümkündür.

2. YAŞAMA ZEVKİ VEYA YAŞATMA ZEVKİ⁷: EŞYA İLE ŞAHSİYET⁸ VE ETİK TEMSİLİ

"...ve "masa" sözcüğünün anlamı, masanın şu anki varoluş kipini ete tene büründüren bütün ayrıntılardan ağıdığı ölçüde ilgimi çeker (Algılanan Dünya 60)."

Ya Tahammül Ya Sefer hikâyesinde mekân, mekân içi eşya seçimi, şahsiyet ve etik ilişkisi birbirine bağlı ilerler. Kurgusal metinde mekâna, mekânın kullanıcılarına ve hikâyeye (olay, tema, çatışma vb.) dair ipucu veren unsurlardan biri hikâyeye için seçilen eşyalardır. Eşyalar, mekân ve mekânın kullanıcısı hakkında kültürel, sosyolojik, bireysel kodlar taşıyabilir. Dolayısıyla bu simgesel kodlar, kurmaca bir mekânı da okuma ve anlamlandırma faaliyetine yardımcı olabilecektir. Bachelard, "...iç mekânın içsel değerleri üstüne yapılan fenomenolojik bir çalışma için kuşkusuz ev ayrıcalıklı bir varlıktır (33)" der. Ev fiziksel bir barınak, ev içi eşya ise öznenin iç dünyasını açığa çıkaran etik ve duygusal bir iç mekânsal topoğrafyadır. Böyle bakıldığında, iç mekân düzeni ve eşya seçimi; karakterlerin şahsiyetine, manevi değerlerine ve kaderle kurdukları ilişkiye dair ipuçları sunabilecektir. Nitekim *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesinde davayı bekleyen Kerim'in derneğin eşyalarını beklemesi (14) bu türden bir metafor içermektedir. Kerim artık kimse dergâha gelmese de kitapları cilt kâğıtları ile kaplamış, duvarlara tablolar, yazılar asmış, derginin sayılarını yerleştirmiş ve düzenli olarak her gün tozunu almaktadır (14). Bu noktada, Kerim'in eşya ile kurduğu sürekliliği sağlama isteği ve vefa duygusuna dair detayları mekâna ve davaya ortaklaşa duyulan etik-ahlâki bir sorumluluk motivasyonu olarak değerlendirmek mümkündür.

Yazarın hikâyelerinde göze çarpan poetik tavır, anlatıda özel olarak işlenen tematik (geleneksel veya modern ayrımı, tevazu ve şaşşa vb.) iç mimari unsurlar olarak ev içi eşya kullanımı hakkındadır. Hikâye evreni içindeki eşyaların seçimi ve mekân içi kullanımlarının karakterin ve hikâyenin kaderine dair sembolik anlamlar taşıdığı görülür. Eski veya geleneksel eşyalar, geçmişle kurulan köprüyü ve değişmeyen değerleri simgeler, yeni ve gösterişli eşyalar ise modernleşme

7 (*Ya Tahammül Ya Sefer* 43).

8 Burada şahsiyet kavramı ile etik değerlerin bireyde somutlaşmış haline dikkat çekilmek istenmektedir.

ve statüyü simgeleyebilir. *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesi özelinde, davanın yerini konfora bırakması "eşya tutkusu" üzerinden okunabilir. Asım Bey veya Yunus Beyin evi örneğinde modernleşen yaşamda bireyin dünyasındaki eşya çoğaldıkça mana daralmaktadır. Eşyanın değişimi ile doğallıktan uzaklaşan insanın maneviyatının değişimi paraleldir. Sandık, tespih, bakır kaplar işlemeli el emeği nesnelere köklere bağlılığı, emeği, kanaatkârlığı temsil edebilir ancak kristal avize ve vitrinler, toplanma mekânı olmaktan uzaklaşan; "holde alelacele atıştırmak için kurulmuş sofra (57)" hızı, gösterişi ve giderek yalnızlaşan modern hayatı temsil etmektedir. "Mutfakla salonun arasındaki holde alelacele atıştırmak için kurulmuş sofra o küçük, yuvarlak, sevimli ve hatıralarla dolu masa", "Küçük, sevimli hatıralarla dolu masaya dönüyor. Masanın hali. Ah şu masanın hüznü hali (Ya Tahammül 57)." Metindeki hüznü atmosferi yansıtan masa, değişen kullanım durumuyla yitirilen değerleri ve aile içi dinamiklerin değişimini yansıtır nitelikte tasvir edilmiştir. Masanın diğer eşyalar gibi tasvir edilen nitelikleri veya bir sofra olarak hazırlanmasına dair belirtilen detaylar değişen sosyo-ekonomik, maddi-manevi değerler veya sınıfsal durum hakkında ipuçları taşıyabilmektedir.

Hikâyede perde ise iç mekân ile dış dünya arasındaki sınırı belirleyen bir unsur olarak bekleyiş, merak ve kaygı temalarını göstermek üzere kullanılmıştır. "Perdeyi aralayıp dışarı bakacak. Oğlunu merak ediyor (19)." Örneğinde Asım Bey, oğlunun dışardan gelmesini beklerken perdenin arkasından evin dışını gözler. Evin içi ve dışarı karşıtlığına dair kurulan bu metafor okuru, Tarık Buğra'nın *Oğlumuz* hikâyesine ve Bachelard'ın içerisi ve dışarı diyalektikğine götürür. İçe ait güven ve dışa ait belirsizliği metafor haline getiren bu hikâye durumu, korunaklı iç mekânın (evin salonu) ontolojik güvenliği ile dış dünyanın (pencerenin ardında kalan) tekinsizliği arasındaki çatışmayı, ebeveyn olarak bireyin oğlu hakkındaki kaygıları üzerinden işlemektedir. Mavi çinko demlik ve bakır tepsi (29) gibi eşyalar ise geleneksel yaşam biçimine göndermede bulunarak hikâyelerdeki sosyal ve kültürel farklılığa dair çatışmayı güçlendirir. Örneklerdeki bu eşyaların seçimi ve anlatım içindeki kullanımları, karakterlerin manevi ve fiziksel dünyasını gösteren veya hikâyelerin işleyişini belirleyen tamamlayıcı unsurlara dönüşür.

Örnekleri farklı hikâyeler üzerinden çoğaltmak mümkündür: "Hüzün ve Tesadüf" hikâyesinde radyo ve televizyon eşyaları üzerinden kurulan sahne, geleneksel maneviyat ile modern hayatın çatışmasını simgeler niteliktedir. Kasanın üzerinde "ahşap mobilyasıyla tüneyip kalmış" bozuk Aga radyo (59), işlevini yitirse de mekânın ruhunu ve eski günlerin hatırasını koruyan bir nesnedir. Naci Baba'nın televizyonu reddetmesi (59) ise modernitenin getirdiği tek tipleşmeye ve gürültüye karşı sergilenen etik/ahlâki veya manevi bir duruştur. Televizyonun kullanılmadığı çay ocağı, insanın kendi iç dünyasıyla ve çevresiyle kurduğu iletişimin sürdürülmeye gayret edildiği bir mekân olarak anlaşılabilir.

Eşyalar ve kullanıcısı olan kişiler arasındaki ilişkiye dönüldüğünde, hikâye evreninde nesnelere, ait oldukları karakterin ahlâki ve içsel derinliğini dışarı vuran topografik unsurlardır. "Hüzün ve Tesadüf" hikâyesinde, Sedat'ın hatırasından sürekli geri dönen ipek mendil (58), sahibi Nevin'in temsil ettiği naif, kırılabilir ve zarif şahsiyetin bir göstergesidir. Bu ipek mendil, modernleşmenin getirdiği derinliklessiz ve gösterişli tüketim nesnelere aksine, incelikli bir ruhun kişisel eşyasını simgelemektedir.



Şekil 1. Ya Tahammül Ya Sefer hikâyesinde iç mimari unsur olarak eşyaların şahsiyet ve etik ilişkisi üzerinden tematik kullanımları.

3. MUSTAFA KUTLU HİKÂYESİNDE ÇEVRE VE PEYZAJ UNSURLARININ TOPOETİK AÇILIMLARI

"Özentsiz, kendiliğinden, yüzyılların içinden çıkıp gelen bir yatkinlik ile çiçek ve insan bütünleşmişlerdi sanki (Şehir Mektupları 186)."

Mustafa Kutlu'nun poetik yönü, varoluşsal etik-ahlâki duyarlılık sergileyen bir estetik olarak okunabilir. Yazarın kurgusal evreninde tabiat kullanımı da bu duyarlıktan payını almıştır. Her iki hikâye örneğinde de peyzaj öğeleri insanın hikâyesine dair anlamın yaratılmasına katkı sunan temel unsurlardandır. "Kutlu'ya göre tabiat kutsal bir düzen ve hikmetler vardır, bu nedenlerle insanın yaratılış gayesine uygun bir yaşam tarzı için tabiatı kopmaması gerekir (Mustafa Kutlu Kitabı 136)." Çünkü tabiatı kopmak insanın manevi dünyasından kopmasına yol açacaktır (137-138).

Yazarın hikâyelerinde sıkça yer verilen bitkiler⁹, çiçekler, ağaçlar, meyve ağaçları, meyveler gibi canlı öğeler peyzaj unsurları olmalarının yanı sıra hikâyenin olumlu veya olumsuz atmosferinin yaratımında rol oynayan hikâye varlıklarıdır. Bu çıkış noktasıyla hikâyede işlenen tabiat unsurları yer yer hikâye insanların

9 Konu hakkında daha detaylı bir derleme için bkz. Necip Tosun'un "Mustafa Kutlu'nun Öykülerinde İki Temel Öğe" başlıklı çalışmasında yazarın eserlerindeki bitki ve hayvan kullanımına dair çeşitlilik örnekleri üzerinden aktarılmıştır.

kaderine ortak edilir.¹⁰ Tasvirlerle dair karanlık veya aydınlık, pozitif veya negatif duygu durumları bitkiler aracılığıyla da işlenir. Bitkinin tasvirlerdeki işleniş biçimi ve ifade, okurun zihninde açığa çıkardığı ilk anlamsal farkındalık ile kişilerin veya hikâyenin kaderi hakkında önseme (Kuran 2022) etkisi yaratabilir. Nitekim Yokuşa Akan Sular hikâyesi, "Küçük mavi, pembe çiçekler serpilidir. Yeşilin saydam uçları çimenlerde. Su domur domurdur (7)." ifadeleri ile köy ve şehir karşıtlığının peyzaj unsurları üzerinden kurulması ile başlatılmıştır. Bu ilk satırlar, hikâyenin yere dayalı bir karşıtlık kurulduğunu haber verir niteliktedir. Başka bir ifade ile bitkilerin iyi hali hikâyelerin iyiliği ve güzelliğinden haber verirken Hüzün ve Tesadüf örneğindeki karamsar bitki tasvirleri ise kötüye giden hikâye kaderini önsemektedir. Hikâye karakterleri ise iyiye, iyilik haline, iyi olana dönmek için bitkilerden medet ummaktadır: "...küçümen pembe-mavi mineli çiçeklerin, canlı, yeşil taze otların çevrelediği kaynağa koşmuştu (Ya Tahammül 27)." Yazarın kullandığı diğer bitkilere bakıldığında: Papatya, "Hala vazodaki papatyalar, kır çiçekleri duruyor." Erguvan, hercai menekşeler, karanfil, "Karanfil kokuyordu", gelincik, "İşte bu saatleri seviyordu. Serinliği, sessizliği, yıkanmış temizlenmiş, gelin gibi başını eğmiş gelincikleri (27)." Zerdali, karadut, "Evi ırmağa bakıyor. Bahçesinde hanımcıları, zerdali ve kara dut." hanımeli, iğde vb. seçilen bu bitkiler sadelik, masumiyet, geçicilik ve içe dönük bir dinginlik duygusu üretir. Yazarın özellikle her yerde yetişen kır çiçeklerini tercih etmesi, gösterişli ve egzotik bitkilerden bilinçli bir uzaklaşmayı da gösterebilir, bu tercih de tıpkı diğer yalınlık unsurları gibi yazarın kendisine kurduğu özerk anlatı dünyasının değerler sistemini açığa çıkarır.

Ağaçlar:

"Ağaç muhabbeti görülüyor ki kültür ve terbiye meselesi
(Karay 69)."

"Ağaçlar hep en etkileyici vaizler olmuştur benim için
(Hesse 11)."

Mustafa Kutlu'nun hikâyelerinde ağaçlar mekân kuran bir soluklanma ve sığınma alanıdır. Bu doğrultuda, *Ya Tahammül Ya Sefer* hikâyesi özelinde ağacın bir dayanak, güven veya hatıra sembolü olarak kullanıldığı görülmektedir. Hikâye kahramanları bisikletini ağaca dayar, altına kilimi serer (29) gölgesinde dinlenir, zamanın tanığı olarak ağaç oradadır. "O eski medresenin avlusunda bir nar ağacı vardı. Bir yanı kurumuş ihtiyar bir nar ağacı." "Her bahar bir acayip yeşillik fişkırdı bu nar ağacından. Uğraşıp dibini düzeltmişlerdi" Nar ağacının altına bir sofraya serilmiş. Arkadaşlarıyla çevrilip diz çökmüşler, iftar topunun atılmasını bekliyorlar (25)." İfadelerine bakıldığında; nar ağacı, insanın varoluşuna eşlik eden bir sırdaşa ve manevi bir sığınağa dönüştürüldüğü görülmektedir.

"Onlarla kurduğu ilişkinin sınırlarını genişletmiş; kuşlardan ağaçlara, ağaçlardan 10 Her iki hikâyeden (*Hüzün ve Tesadüf*, *Ya Tahammül Ya Sefer*) örnekler yukarıdaki başlıklarda işlenmiştir.

tepelere, tepelerin arkasında kalan köylere kadar uzatmıştı.” “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? (26) “Ağacın altı yavaşıca bir ev kimliğine bürünür (Hüzün ve 165).” “Gölgesine sığınacak bir ağaç altı bile kalmamıştır (166).” Hikâyedeki ağaç kullanımlarına dair bu alıntılara bakıldığında ise ağaçların zaman ve kayıp duygusunu taşıyan sembolik bir öge olarak kullanıldığı görülür. Nar ağacı “ihtiyar”dır ve geçmişti temsil eder. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de ağacın bir tekrar unsuru olarak medrese mekânı ile anılması, onu manevi ve kültürel hafızanın tanığı haline getirir. “Bir yanı kurumuş ihtiyar bir nar ağacı (25).” “Her bahar bir acaip yeşillik fıskırırdı bu nar ağacından (25).” Ağacın bir yanının kurumuş olduğuna dair durum zamanın yıpratıcılığı ile eski değerlerin de kısmen kayboluşunu anlatır. Uğraşıp dibini düzelttikleri nar ağacının kurumuş olmasına rağmen her bahar yeniden yeşermesi ise yazarın, ağaçları direnme ve umudun sembolü olarak kullandığını gösterir. Yazar, hikâyede ağacı insan ilişkilerinin kurulduğu sıcak bir mekân ve insanları bir araya getiren mekânsal bir merkezdir. *Ya Tahammül Ya Sefer*'de: “Nar ağacının altına bir sofraya serilmiş... iftar topunun atılmasını bekliyorlar (25).” Satırlarında geçen iftar sofrası üzerinden ağaç altının birlik, paylaşım ile geleneğin yaşandığı, paylaşıldığı manevi alana dönüştüğü görülebilmektedir.

4. FENOMENOLOJİK MEKÂN ALGISI VE TOPOETİK KAVRAMI ODAĞINDAN BİR TAHLİL ÖNERİSİ: “HÜZÜN VE TESADÜF” HİKÂYESİ

“Kendilik imgesini onun mekânsal ve durumsal varoluşundan koparmak mümkün değildir. Gabriel Marcel “Ben bedenimim” der, ama şair Noel Arnaud “Ben olduğum yerdeki mekânım” der (Tenin Gözleri 78).”

Anlatıcı Sedat'ın gençliğinin merkezinde yer alan gara geri dönmesi ile başlayan *Hüzün ve Tesadüf Hikâyesi*'nde mekân, ilk bakışta Sedat için tanıdiktir. Geniş saçaklı çatısı, donuk taş yapısı ile iki katlı taş gar binası, uzun peron, akasyalar, çeşme ve tabelası paslı Demirspor Lokali (52). Ancak bu tanışıklık başka bir yönüyle bozulur. Bu bozulma mekânsal ve mekâna yönelik unsurlara dair değişim ve dönüşümün algılanması üzerinden belirlemiştir. Yapılar bakımsızdır, lokalin tabelası paslanmış ve etraftaki peyzaj dağılmıştır. Bir zamanlar toplumsal hayatın odağı olan gar, hatıraları taşıyan bir strüktüre dönüşmüştür. Tüm bunlara rağmen Sedat peron boyunca ilerlerken keman sesi, koku ve yağmur imgeleri ile geçmişi şimdinin içine çekmiş ve böylece mekân, fiziksel bir çevre olmaktan çıkıp algı ve bellekle birlikte kurulan bir yaşantı alanı haline dönüşmüştür.

Hikâyenin ana mekânına bakıldığında tren garı, bireyin zamanla ve toplumsal hafızayla kurduğu ilişkinin çözülme noktasını temsil eden bir yabancılaşma

mekânı olarak kurgulanmıştır. Yazarın bir hafıza topografyası olarak da tasarladığı kurgusal mekânı, geçmişin katmanlarını taşıyan ve bu yönüyle palimpsest¹¹ özellik taşıyan bir yapıdır. Bu yapıda yaşanan olaylar adeta mekâna ait yapı katmanları gibi üst üste birikmiş parşömen kağıtlara benzemektedir. Hikâyenin ilerleyen satırlarında açılan her yeni katmanda zamanla açığa çıkan farklı bir hikâye gizlenmiştir.

Hikâyede, katmanlı ve anakronik olarak işlenen zaman kavramı da mekânın katmanlı yapısına paralel bir işleyiştir. Bu doğrultuda hikâyenin kronolojisi hatırlama, geriye dönme teknikleri ile anakronik biçimde tasarlanmıştır. Okur, hikâyenin tamamını okuduğunda kendi kronolojisini zaman mekân ve anlatı evreninin detaylarını tamamlayarak oluşturur veya anlamlandırabilir. Çünkü hikâyeye dair önemli boşluklar, hikâyenin başında çalan keman sesi ve "karanlık bölgede sallanıp duran ve yok olan ipek mendil (52)" vb. gibi hikâyenin ilerlemesi ile anlamlandırılabilir.

İki katlı taş yapıdan oluşan geniş saçaklı Cumhuriyet Dönemi mimari örneği olarak gar binası, resmi belleğin de yapısıdır. Gar binasının bir parçası olarak peron, toplumsal ilişki ve zamansal süreç içinde bir liminâl/eşiksel mekâna dönüşmüştür. Bu eşik "topo-etik" kılan taraflar, mekâna yüklenen ve mekânla birlikte dönüşen bireylerin (kişisel ve aynı zamanda toplumsal) kaderine dair dönüşüm metaforudur. Bu kader, mekâna aşına olan ve mekânın eski kullanıcıları olan kurgusal karakterlere ait olduğu gibi mekâna ait diğer mimari ve iç mimari unsurlara dahi ait kılınmıştır.

Gar binası içinde karşılaşılan eski tanıdıklar; Zeki, Naci Bey ve diğerleri, bu mekânın insanlarla birlikte yaşanan halini görünür kılmıştır. Karakterlerin bedensel ve toplumsal yıpranışı veya dönüşümü, mimari ve yapısal çöküşle paralel ilerlemiştir. "Akasyalar iyice ihtiyarlamış, yer yer kesilip budanmış kalanlar yağmur altında direnen bir kötürüm sanki (53)." satırlarından anlaşıldığı üzere, peyzaj da bu dönüşüme eşlik etmiştir. Hikâyedeki gazino ve işlevini yitiren hikâye nesnelere (radyo vb.) etik ve nostaljik, ortak bir hayat biçiminin

11 Sarah Dillon'a göre 1845'e kadar orijinal anlamı ile kullanılan palimpsest kavramı, mecazi anlamda ilk kez De Quincey tarafından kullanılsa da kendisi tarafından tutarlı bir metaforlaştırma sürecinin başlatılmasına (1845'te Blackwood's Magazine'de "The Palimpsest" başlıklı bir deneme yazısı ile) vesile olmuştur (Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram 13). Gerard Genette'in ilk kez *Palimpsestes* (1982) adıyla Fransızca yayımlanan *Palimpsests* (1997) kitabı metinlerarası ilişkiler üzerinedir (118). Kavramın mekân ile ilişkilendirilmesi hakkında ise Nora ve şehirler için palimpsest metaforunu kullanan Huyssen'in görüşleri mekânların palimpsest metaforuyla açıklanmasını mümkün kılmaktadır (Palimpsest Mekânların 14-16). Rudolfo Machado (1976) palimpsest kavramını, binaların yeniden kullanımında bir metafor olarak kullanmıştır (Cordan 2019). Ayrıca kavramın mimari mekân ile ilişkilendirilmesi hakkında bkz: Cordan, Özge. "Bir Palimpsest Olarak İç Mekân." *Yapı Dergisi*, (450), 2019, ss. 25-28; Niğdeli, Zeynep Fatma. *Palimpsest Mekânların Algı ve Kültürel Bellek Üzerinden Kiliseden Dönüştürülen Camiler Örneğinde İncelenmesi: Ayasofya Camii*. Yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2024.

kayboluşunu temsil eder niteliktedir.

Anlatıcı mekân içinde dolaştıkça, gar artık unutulmuş bir geçmişle yüzleşme alanına dönüşmüştür. Sedat'ın dolaşımı, mekânla kurulan ilişkiyi açığa çıkarır ve Sedat bakımsızlığına rağmen bu yeni mekânı da sahiplenir ve vefa gösterir. Ama duygularına dair asıl tanımlama beklediğini bulamayan buruk bir kabulleniş şeklindedir. Sedat mekân boyunca yaşanmışlıklarını aramış fakat sadece mekâna sinen eski yankıları ve değişimi bulmuştur. Bu paralel değişen, dönüşen mekân-insan ve değerler ilişkisi toplumsal, bireysel, poetik ve estetik yani to-poetik bir tavır olarak okunabilmektedir.

Hikâyeye dair diğer mimari mekân unsurları gibi peyzaj unsurları da dağılıp veya direnmenin temsili olarak anlatının dekorunu oluşturmuştur. Bitkilerin hikâyenin hatıraları geri çağırın leylak kokusu (53) gibi duygusal, mekânsal ve düşünsel katmanlarını temsil eden bir metafor aracı olarak kullanıldığı görülür. "Menekşeler, kasımpatları. Sulanıp süpürülen, mis gibi toprak kokan zemin, tahta sandalyeler, masalar, masaların üzerinde beyaz örtüler. (Evet, o buharlı trenler zamanında beyaz örtüler). Leylaklar nerede? Leylaklar akasyaların arasında. Çit boyunca uzanan zambak seraları. Lacivertten, eflatundan, beyaza giden hat boyu. Giriş kapısı üzerinde bir de mor salkım vardı. Şimdi ne olmuş buraya böyle (53)" Değişime direnen ama dönüşen peyzaj unsurları hikayedeki diğer mekânsal unsurlar ve hikâye kişileri ile adeta ortak bir kaderi paylaşmıştır. Akasyaların ihtiyarlanmış ve dilenen kötürüm olarak tarif edildiği (53) hikâyede, akasya ve leylaklar direnişi temsil etmektedir.

Hikâyede tren garı, salt ulaşım yapısı olmaktan çıkmış ve modern bireyin geçmişle kurduğu kopuk ilişkinin mekânsal ve etik bir eleştirisine dönüşmüştür. Eleştirinin başka bir odağı hafızanın ve insan ilişkilerinin "hız" karşısında geçirdiği dönüşüm üzerinden okunabilir. Bu eleştiriler mekâna ve hatıralara dair işlevsizleşme veya işlevin değişmesi olarak da anlaşılabilir. Çünkü artık tren garı da eski insan ilişkileri, aşk ve diğer samimi hisler gibi işlevlerini kısmen kaybetmiştir.

Korkmaz'a göre "algısal mekânlar, kişi ve yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaşırılmış yer'lerdir (Romanda Mekân 13)." Hikâye mekânını topoetik yönleriyle anlamlandıran Sedat'ın yaşanmışlıkları ve algılarıdır. O nedenle hikâyeye, Sedat'ın gören bir özne olarak gördüğü ve deneyimlediği mekâna dair algılaması üzerinden anlaşılabilmektedir. Merleau-Ponty'nin gören ve görülen arasında bir geçişlilik olduğu fikriyle mekân, öznenin beden aracılığıyla deneyimlediği, anlamlandırdığı ve varoluşunu kurduğu bir dünyadır (Görünür ile Görünmez 2023) Yi-Fu Tuan'a göre algının bireysel faktörleri mekânın algılanma biçimini etkilemektedir. Daha önceki mekân deneyimlerine bağlı olarak şehir, kır ve hatta iklim farkları dahi insanların algılama biçimini değiştirebilir (Topophilia 76). Yaşanmışlık ve deneyimler algılamada etkilidir. Bu doğrultuda bir fiziksel yapının, kartezyen bir alanın to-poetik anlamının ortaya

çıkmasına izin veren algılama biçimleri, mekâna dair farklı anlamlara imkân tanır. Merleau-Ponty'nin ifadesiyle, bedenimizin mekândaki hali nesnelere mekândaki halinden farklıdır, çünkü bedenimiz mekânda barınmakta veya mekâna dadanmaktadır (Dünyamız 22)." Dolayısıyla bedenimizin fiziksel bir ortamda fiziksel olarak var olması mekânla kurulan yaşantısal ve anlamsal ilişkinin bir varoluş halidir. Mekân, beden aracılığıyla deneyimlenir ve yine mekân; algı, bellek ve duygu yoluyla katmanlaşarak fiziksel sınırlarının ötesine geçebilir. "Bedenimiz bizim için bir alet ya da araçtan çok daha fazlasıdır. Dünyadaki ifademizdir, niyetlerimizin, yönelimlerimizin görünür şeklidir. Mizaç altyapımıza en derinden bağlı, en gizli duygusal hareketlerimiz bile şeyleri algılayışımızı şekillendirmeye katkıda bulunur (Dünyamız 22)." Dolayısıyla mekânı deneyimleyen beden, onu algıları ile tanır ve anlamlandırır. Mekânı kendi mizacı ve yaşanmışlık tecrübeleriyle ilişkilendirir. Mekândan öğrenir, öğrendikleri ile mekânı anlamlandırır veya şekillendirir.

Bu noktada (Merleau-Ponty, 1945), mekân ve algılar ilişkisi için refleksiyon fikrini öne sürmüş ve algılamadan hareketle refleksiyonu, yaşantıdan geri çekerek kavramsallaştırma eylemi olarak önermiştir. Merleau-Ponty'nin algı ve refleksiyon bağlamında mekân üzerine görüşü şöyledir: "O halde ya refleksiyon yapmam ve mekânı belli belirsiz, bazen şeylerin ortamı olarak bazen de ortak özellikleri olarak düşünürüm, ya da refleksiyon yaparım ve mekânı kaynağında yeniden yakalarım, bu sözcük altındaki bağıntıları aktüel olarak düşünürüm ve o zaman fark ederim ki bu bağıntılar ancak onları betimleyen ve taşıyan bir özne dolayısıyla yaşarlar, mekânlaşmış mekândan mekânlaştıran mekâna geçirim (Algının Fenomenolojisi 331)." Merleau-Ponty'nin "mekânlaşmış mekândan mekânlaştıran mekâna geçiş" olarak tanımladığı düşünce, hikâyede tren garının fiziksel bir çevre olmanın dışına taşarak anlatıcının algısı ve bedensel belleği aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir yaşantı alanına dönüşmesiyle somutlaşır. Bu öykü özelinde refleksiyon yaparak düşünmek (fenomenolojik refleksiyon) mekânı bulunduğu bağlam ve tarihsel bağlamı içinde yeniden düşünmek haline dönüşür. Burada mekânın maruz bıraktığı bir durum ve mekânı maruz bırakan bir durumdan bahsedilebilir. "Hüzün ve Tesadüf"te mekân deneyimleyen bir beden olarak Sedat, başta garı refleksiyonsuz bir bakışla görür. Hikâyedeki taş bina, peron, peyzaj, ağaçlar fiziksel dünyanın sıradan görüntülerindedir. Ancak hikâye ilerledikçe, gar binası ve fiziksel çevre refleksiyonla Sedat için yeniden kurulmuştur. Keman sesi, eski aşına yüzler, mekânı; geçmişle birlikte canlanabilen, yaşayan bir organizmaya dönüştürür. Mekânın değişen fiziksel hali ise Sedat'ın algılarını ve anlam dünyasını harekete geçirir.

Hikâye, ekspresin yeniden hareketlenmesiyle son bulur fakat bu hareket Sedat ve hikâye okuru için mekânsal bir kapanışa dönüşür. Gar anlatıcının algısında yeniye ve başkaya dönüşmüş haliyle, geçmişle kurulan ilişkinin mekânı olarak geride kalır. Hikâye yazarı mekânı; algı, bellek ve etik katmanlarıyla birlikte

var olan topo-etik bir özne olarak sunmuştur. Hikâyenin sonunda ise yazar, Sedat'ın mekândan ayrılması ile okurunu, mekânın anlamının şimdi neye dönüşebileceğine dair soru işaretleri ile baş başa bırakmıştır. Hikâye mekânı artık okur için de okurun algısı ile "mekânlaştırılan" veya "mekânlaşmış" bir mekândır.

SONUÇ

Mimari mekân ve mekânsal unsurların insan-beden-algı üzerinden şekillenen topo-etik yapısı, kültürel ve sosyal dönüşümlerin etik/ahlâki izlerini de taşır. Bu çalışmada Mustafa Kutlu'nun biri uzun biri kısa (*Ya Tahammül Ya Sefer ve Hüzün ve Tesadüf*) iki hikâyesindeki eşya ve mekân temsillerinin hikâyedeki amaçlı veya tematik kullanımları farklı hikâyeleri üzerinden örneklendirilerek Mustafa Kutlu'nun poetik tavrıyla şekillenen toplumsal, etik ve mekân-insan ilişkisi çözümlenmeye çalışılmıştır. Mustafa Kutlu'nun hikâye mekânlarına dair örneklerden de çıkarılabileceği gibi yazarın hikâyelerinde mekânın ve mekânsal unsurların tematik kullanımlarının şahsiyet ve ahlâk resmeden veya şahsiyet ve ahlâk hakkında fikir veren bir yön vardır. Mekânlar hikâyenin alt metni ile kurulmuş ve hikâyenin atmosferine hizmet eden iç mimari veya peyzaj unsurları topoetik bir amaç için dekore edilmiştir. Yazarın eserlerinde insan ve mekân, Merleau-Ponty'nin algı, mekân, beden/ten ilişkisi gibi bütünlük içinde sunulmuştur. Hikâye örneklerine bakıldığında, fiziksel olanla manevi olan birbirine karışmış ve dış dünyanın somut gerçekliği, insanın iç dünyasının ve algılarının bir parçası haline gelmiştir.

Bu çıkarımlar ile idealize edilmeyen mekânlar, gerçek halleriyle, idealize edilmeyen karakterlerin mekânı olarak karakter, karakterin şahsiyeti ve bu şahsiyet çerçevesinde gelişen kadersel döngü hakkında okurlarına birçok şey söyleyebilir niteliklerdedir. Yazarın hikâye mekânları, işlediği karakterler kadar gerçektir bu gerçeklik, karakterlerin ve okurun algısal sürekliliği içinde bağlama göre diyalojik bir ilişki ile yeniden kurulmaktadır. Dergâh, medrese, tren garı veya çevresi mimari olarak tanımlanmış olmasının yanı sıra anlatıcının geçmiş deneyimleri, karşılaşmalar ve anımsamalarla yeniden canlanmış ve böylece karakterlerin dünyasını çevreleyen formlar, fenomenolojik bir alan olarak da işlev kazanmıştır.

Merleau-Ponty'e göre mekân, beden ve algı aracılığıyla anlamın ortaya çıkmasını mümkün kılan bir araçtır. Mustafa Kutlu'nun medrese, dernek salonu, avlu, mescid, tren garı, ya da istasyon bahçesi gibi hikâye mekânları "mekânlaşmış" sabit yapıların dışında bir niyetle kurgudadır. Anlatıcı öznenin bedensel belleği, duygulanımları ve etik/ahlâki davranış tercih veya yönelimleriyle yeniden "mekânlaştırılan" canlı yapılara dönüşmüştür. Okur, bu mekânları karakterlerin varoluş hallerini taşıyan ve belirleyen algısal, etik ve fiziksel bir ilişki ve bütünlük içinde deneyimleyebilmektedir. Dolayısıyla yazarın

hikâye mekânları, karakterlerin ahlâki dünyasını kuran topoetik alanlar veya onların kaderlerinin gerçekleştiği fenomenolojik sahneler olarak anlaşılabilir niteliktedir. Sedat'ın ilk bakışı ile betimlenmiş kartezyen bir mimari yapı olarak anlaşılan mekân anlatının akışı içinde sezilen, duyulan ve hatırlanan bir yaşantı olarak anlaşılmuştur. Böylece yazarın hikâye karakterlerinin mekânı, Merleau-Ponty'nin tanımladığı anlamda algılayan beden ile sürekli "mekânlaştırılan" canlı yapılara dönüşmüştür.

Dolayısıyla, topoetik perspektifle mekân, fiziksel ve sosyo-ekonomik boyutlarıyla karakterin dünyayla ve kişilerle kurduğu ahlâki, etik ve duygusal ilişkinin sınırlarını gösterir. Hikâyelerde mekânın fiziksel varlığına ek olarak yaşanmış, algılanmış ve etik anlamla kurulan anlamlar açığa çıkar. Yazar tarafından tasarlanan hikâye mekânı, kurgusal karakterlerin kaderini tayin edebilir veya tayin edilen kaderlerin sahnesi olabilir.

KAYNAKÇA

- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, 2014.
- Cansever, Turgut. *Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler*. Ağaç Yayıncılık, 1992.
- Cündioğlu, Düccane. *Mimarlık ve Felsefe*. Kapı Yayınları, 2012.
- Cordan, Özge. "Bir Palimpsest Olarak İç Mekân." *Yapı Dergisi*, No: 450, ss. 25-28. Web. <https://yapidergisi.com/bir-palimpsest-olarak-ic-mekan/>
- Çağrıncı, Mustafa. "Ahlâk" maddesi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ahlak> Web. 5 Ocak 2026
- Diggle, James, et al., editors. *The Cambridge Greek Lexicon*. Cambridge University Press, 2021. 2 vols.
- Dillon, Sarah. *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. Çeviren Ferit Burak Aydar, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Elçi, İnci Handan. *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*. Arma Yayınları, 2003.
- "Etik" maddesi, <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/etik> Web. 20 Mart, 2026
- Hasol, Doğan. *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları, 1979.
- Hesse, Hermann. *Ağaçlar*. Çeviren Ahmet Zeki Yılmaz, Kolektif Kitap, 2019.
- Kanter, M. Fatih. "İnsan Zaman Mekân Üçgeninde Deneme Yazarı Olarak Mustafa Kutlu." *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*, Editör M. Fatih Andı ve B. Aslan, Kültür Sanat Basımevi, 2013, ss. 199-205.
- Karay, Refik Halit. *Ağaç ve Ahlâk*. İnkılap Yayınları, 2015.
- Karataş, Turan. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İz Yayıncılık, 2001.
- Kerman, Zeynep. "Halit Ziya'nın Romanlarında Karakter Yaratma Usulü Olarak Mekân Kullanımına Bir Bakış." *Türk Dili Dergisi (Halit Ziya Uşaklıgil Özel Bölümü)*, s. 529, 1996, ss. 116-120.
- Korkmaz Ramazan ve Veysel Şahin, Editörler. *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*. Akçağ Yayınları, 2021.
- Kuban, Doğan. *Mimarlık Kavramları*. Yem Yayınları, 2002.
- Kuçuradi, Ioanna. *Etik*. Meteksan, 1988.
- Kuran, Şeyma. "Hikâyede Önsemenin Etkisi." *Metin Tahlilinde Yeni Yaklaşımlar 1*. Editör S. Çıkkı ve Ş. Büyükkavas Kuran, Çolpan Yayınları, 2022, ss. 31-42.
- Kutlu, Mustafa. *Yokuşa Akın Sular*. Dergâh Yayınları, 2022.
- Kutlu, Mustafa. *Ya Tahammül Ya Sefer*. Dergâh Yayınları, 2011.

- Kutlu, Mustafa. *Akasya ve Mandolin*. Dergâh Yayınları, 2010
- Kutlu, Mustafa. *Hüzün ve Tesadüf*. Dergâh Yayınları, 2009.
- Kutlu, Mustafa. *Şehir Mektupları*. Dergâh Yayınları, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Görünür ile Görünmez*. Çeviren Hanife Güven, Doğu Batı Yayınları, 2023.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser...". *Cogito*, s. 88, 2017, ss. 20-29.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algının Fenomenolojisi*. Çeviren Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya*. Çeviren Ömer Aygün, Metis Yayınları, 2014.
- Morris, David. *The Sense of Space*. Dennis J. Schmidt, Editor, State University of New York Press, 2004.
- Niğdeli, Zeynep Fatma. *Palimpsest Mekânların Algı ve Kültürel Bellek Üzerinden Kiliseden Dönüştürülen Camiler Örneğinde İncelenmesi: Ayasofya Camii*. Yayınlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2024.
- Pallasmaa, Juhani. *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular*. Çeviren Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayınları, 2022.
- Pieper, Annemarie. *Etiğe Giriş*. Çeviren Veysel Atayman-Gönül Sezer, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Perec, Georges. *Mekân Feşmekân*. Çeviren Ayberk Erkay, Everest Yayınları, 2017.
- Rasmussen, Steen Eiler. *Yaşanan Mimari*. Çeviren Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 2021.
- Tally, Robert T., Jr. *Mekânsallık*. Çeviren Emel Aras, Hece Yayınları, 2020.
- Tally, Robert T., Jr. *Topophobia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press, 2018.
- Tarakçı, Gülsüm. "İki Roman Örneğinde Milli Roman." *Hece Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)*, s. 65-66-67-II, 2017, ss. 584-599.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Prentice-Hall, 1974.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, 1977.
- Tümer, Gürhan. *Mimarlık-Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme*. Matbaa Kavram, 1982.
- Türkçe Sözlük 2. Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Tosun, Necip. "Mustafa Kutlu'nun Öykülerinde İki Temel Öge." *Mustafa Kutlu Kitabı*, Hazırlayanlar: K. Aykut ve N. Özcan, Nehir Yayınları, 2001, ss. 136-156.

Uçman, Abdullah. "Mustafa Kutlu Hikayeciliğinde Dönüşüm: 'Ya Tahammül Ya Sefer'i Okurken.'" *Aynanın Sırrı: Mustafa Kutlu Sempozyum Bildirileri*, Hazırlayanlar: Fatih Andi ve Bahtiyar Aslan, Küçükçekmece Belediyesi, 2012.

Yıldız, Alpay Doğan. *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği Hikmet ve Ahenk*. Dergâh Yayınları, 2019.