

T.C

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI



NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMANLAR

PROF. DR. CAFER MUM
PROF. DR. EBRU BURCU YILMAZ

HAZIRLAYAN

FATMA ERASLAN

MALATYA-2025

T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

Fatma ERASLAN

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanları

PROF. DR. Cafer MUM

PROF. DR. Ebru BURCU YILMAZ

MALATYA

2025

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMANLAR

**PROF.DR. CAFER MUM
EBRU BURCU YILMAZ**

HAZIRLAYAN

FATMA ERASLAN PROF. DR.

Jürimiz tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarakAnabilim, Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir. Jüri Üyelerinin
Unvan Ad Soyadı imzası

1.

2.

3.

4.

5.

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun
tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Unvan Ad Soyad

ONUR SÖZÜ

“Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ ve Prof. Dr. Cafer MUM” un danışmanlıklarında yüksek lisans tezi olan “**Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyelerinde Mekân**” başlıklı bu çalışma, bilimsel etik ve akademik kurallar çerçevesinde hazırlanmıştır. Çalışma içinde kullanılan kaynakların usulüne uygun olduğunu belirtir ve çalışmanın özgünlüğünü beyan ederim.

Fatma ERASLAN



ÖN SÖZ

Edebiyat, kaynağını insanî özden alması ve insanı ilgilendiren bütün disiplinlerle ilişkili olması sebebiyle oldukça zengin bir araştırma alanına hitap eder. Edebiyatla iş birliği içinde ilerleyen mekân araştırmaları da bu çok yönlülüğün en net görülebileceği çalışma sahalarından biridir. Her eylemin bir mekâna ihtiyaç duyması ve insanın mekânla olan kadim ilişkisi mekân analizinin sadece çevresel ve coğrafi düzeyde kalmadan farklı boyutlar kazanmasını sağlamıştır. Edebî eserin materyal unsurlarından biri olan mekân, yapıyı oluşturan zaman, kişi ve bakış açısı ile etkileşim içine girerek metnin anlam alanını genişletir ve derinleştirir. Mekân, eserin atmosferini yakalamak, karakterin bu mekâna nasıl bir psikolojik gözle baktığını görmemiz açısından önemlidir. Fiziksel ve algısal olarak çözümlenmeye yardımcı olan mekân, eseri gerçekçi kılan atmosferi yansıtmamasının yanı sıra karakterlerin duygularını anlatmaya yardımcı olur.

Mekân çalışmalarında edebiyatın bakış açısını önemli kılan hususlardan biri mekânın hem çevresel hem de algısal boyutuyla karakter üzerindeki etkisini ele almasıdır. Farklı edebî türlerde ifade imkanlarının elverdiği ölçüde mekânı kuran değerler ve düşünce dünyası anlaşılabilen gibi mekânın da insan üzerindeki etkisi analiz edilebilir. Bu karşılıklı ilişki, edebî mekânı insan ruhuna ve zihin dünyasına açılan bir pencere olarak önemli bir konuma yerleştirir. Roman, sahip olduğu geniş imkanlarla mekân ve insan arasındaki karşılıklı ilişkiyi çok boyutlu olarak aksettirirken şiir, imgesel dilin örtük dünyası içinde gözden ziyade sezgiye dayalı bir mekân algısı sunar. Hikâye ise roman ve şiir arasında yer alan bir konumda, nesir dilinin anlatım gücüyle şiirselliği birleştirerek az sözle çok şey ifade edebilecek bir yoğunluğa sahiptir. Bu bakımdan hikâyede mekân, kişi ve vakaya dair önemli ayrıntıları içinde barındıran bir yapı unsuru olarak değerlendirilebilir. Türk edebiyatında güçlü tahkiye geleneğinin devamı olarak var olan ve Batıdan aldığı tesirle gelişme gösteren hikâyenin önemli temsilcilerinden biri

olan Necip Fazıl Kısakürek, daha çok şair yönüyle tanınsa da yazarın hikâyeleri mekân konusunda incelenmeye değer bir muhteva sunar. *Hikâyelerim* kitabında yer alan elli üç hikâyenin mekân açısından incelenmesi sonucu çevresel ve algısal mekân örnekleri tespit edilebilir. Şair duyarlılığına sahip bir hikâye yazarının mekân algısını ve mekânı deneyimleme biçimini anlamak açısından Kısakürek'in hikâyelerini tahlil etmek hem edebiyat araştırmalarına hem de mekân çalışmalarına katkı sunabilir.

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde bulunan mekân okumaları tezin inceleme alanı dahilindedir. Giriş bölümünde, mekânın insan ve edebiyata dair açılımları incelenir. Mekân ve edebiyat ilişkisi incelenirken, çevresel mekânlar ve algısal mekânlar da açıklanır. Tezin birinci bölümünde Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyeciliği açıklanmaya çalışılır.

Tezin ikinci bölümünde Necip Fazıl Kısakürek hikâyeleri, çevresel ve algısal genel başlıkları altında incelenir. Hikâyelerin çevresel mekân konularının dahil olduğu kısımlar tek bir başlık altında toplanır. Algısal mekân değerlendirmeleri ise beş bölüm ve bölümlere uygun alt başlıklar altında değerlendirilir. Hikâyedeki mekân kullanımları yazar Necip Fazıl'ın yaşamının değdiği yerlerde geçer. Hayatından izlerin de görüldüğü hikâyelerde Kısakürek, sanat yapma gayesine uygun hikâyelerini ele almıştır. Tezin sonuç kısmında ise mekânın edebiyattaki yeri sorgulanır. Necip Fazıl'ın hikâyeciliğine dair çıkarımların da yapıldığı sonuç kısmında aynı zamanda Kısakürek'in hikâye karakterlerinin mekânı algılama biçimleri de genel bir değerlendirmeye tabi tutulur.

Bu tezde aramızda kilometrelerce yol ve saat farkı olmasına rağmen değerli birikimini benden esirgemeyen kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Ebru Burcu Yılmaz'a teşekkürü borç bilirim. En sıkışık olduğum zamanlarda bile çözümler üretmesi ve teze daha sıkı bağlanmama sebep kendisidir. Vaktini, bilgisini, kaynaklarını bana ulaştırdığı için minnettarım.

Yüksek lisans sürecimde bana yol gösteren değerli hocalarım Doç. Dr. Ferda Atlı'ya, Doç. Dr. Taner Namlı'ya, Dr. Öğretim Üyesi Ahmet Faruk Güler'e teşekkürlerimi sunarım. Bu süreçte danışmanlığımı üstlenen Prof. Dr. Cafer Mum'a minnettarım.

Tezin yazım aşamalarında onu yalnız bırakıp teze yoğunlaştığım anlarda bile benden desteğini esirgemeyen canım anneme, yıllardır süren emeği için çok teşekkür ederim. Bu süreçte bana daima olumlu aktarımlar yapan ablalarım, abilerim, yeğenlerim ve arkadaşlarım sizlere de minnettarım. Bu zorlu yolun aşılması hepimizin emeği. Neticeyi sizinle paylaşmaktan onur duyarım.

ÖZET

Necip Fazıl Kısakürek, edebiyatın hemen her sahasında eser vermiş Türk düşünce ve sanat hayatına derin izler bırakmış çok yönlü bir yazardır. Yazar, şair, fikir adamı, dergici, tiyatro yazarı ve hikâyeci kimlikleriyle hem bireysel hem toplumsal düzlemde etkileyici bir külliyat ortaya koymuştur. Yazarın hikâyeleri, yıllar içinde farklı mecralarda yayınlanmış nihayetinde *Hikâyelerim* adı altında topladığı kitabında bir araya getirilmiştir. Bu hikâyeler, olay ve durum hikâyeciliğinin örneklerini taşır. Bunun yanında biçimsel olarak diyaloglar biçiminde olan kimi hikâyeler, olaydan çok yazarın mesajlarıyla örülüdür.

Hikâye karakterleri eserlerde iki zıt yönde bulunur. Karamsar, mutsuz, yabancılaşan, bağımlılıkları olan karakterlerin karşısında; olduğu yerden-mevkiden memnun, hayattaki gayelerine ulaşmış kişiler görülür. Bu farkın oluşmasındaki temel nokta dinin, kişi hayatına ne kadar nüfuz ettiğidir. Bu psikolojik arka planın yansımaları, mekânla birlikte anlamlı olur. Yazarın sembol dilini oldukça yoğun kullandığı eserlerde karakterin yolculuğu mekânın algılanmasına da etki eder. Oteller, ahşap ev, mezarlık, şehir, hastane gibi mekânlar karakterlerin yaşadıkları içsel çatışmaların sahnesi olarak kurgulanır. Necip Fazıl'ın sembolik anlatım dili, bu mekânları salt dekoratif unsurlar olmaktan çıkararak, karakterlerin algı dünyasını şekillendiren birer metafora dönüştür. Mekân hem çevresel hem algısal boyutlarıyla hikâyenin anlam haritasını belirler.

Bu tez çalışması, Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde mekân kullanımının algısal ve çevresel düzeyde incelemektedir. Karakterlerin hafızaları, mekâna yükledikleri anlamları derinleştirirken; fiziksel çevre unsurları sembolik okumalar için zemin hazırlar. Mekânın hikâyelerdeki çevresel görevi kurgusal bağlamda dekor işlevini tamamlamanın yanında hikâye dönemlerinin sosyal yaşam unsurları için kaynak olabilir. Mekânın algısal işlevi ise karakterlerin hafıza mekânlarının iştirakiyle, psikolojik temelli duygusal yansımalar olarak yer bulur. Böylece mekân, anlatının hem içsel hem de dışsal boyutunu oluşturarak, hikâyeleri biçimlendiren bir yapı taşı haline gelir.

Anahtar Kelimeler: edebiyat, mekân, algısal, çevresel, Necip Fazıl Kısakürek

ABSTRACT

Necip Fazıl Kısakürek is a versatile writer who has left a profound mark on Turkish intellectual and artistic life, producing works in almost every field of literature. As a writer, poet, thinker, magazine editor, playwright and storyteller, he has produced an impressive body of work on both an individual and societal level. The author's short stories, published in various media over the years, were eventually compiled in a book entitled *Hikâyelerim* (My Stories). These stories exemplify the narrative style of event and situation storytelling. In addition, some stories, which are structured as dialogues, are woven more around the author's messages than around events.

Story characters in works are found in two opposing directions. Opposite characters who are pessimistic, unhappy, alienated, and dependent, there are people who are satisfied with their place and position and have achieved their goals in life. The fundamental point in the formation of this difference is the extent to which religion permeates a person's life. The reflections of this psychological background become meaningful together with the setting. In works where the author uses symbolic language quite intensively, the character's journey also influences the perception of the setting. Settings such as hotels, wooden houses, cemeteries, cities, and hospitals are constructed as scenes for the internal conflicts experienced by the characters. Necip Fazıl's symbolic narrative language transforms these spaces from mere decorative elements into metaphors that shape the characters' perception. Space, with its environmental and perceptual dimensions, determines the meaning map of the story.

This thesis examines the use of space in Necip Fazıl Kısakürek's stories at the perceptual and environmental levels. The characters' memories deepen the meanings they attach to space, while physical environmental elements prepare the ground for symbolic interpretations. The environmental function of space in the stories, in addition to completing the decorative function in the fictional context, can be a source for the social life elements of the story periods. The perceptual function of space, on the other hand, finds its place as psychologically based emotional reflections through the participation of the characters' memory spaces. Thus, space becomes a building block that shapes the stories by forming both the internal and external dimensions of the narrative.

Keywords: literature, space, perceptual, environmental, Necip Fazıl Kısakürek

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	vii

GİRİŞ: MEKÂN-İNSAN-EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE TEORİK BİR ÇERÇEVE	1
--	----------

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN HİKÂYECİLİĞİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME.....	18
--	-----------

İKİNCİ BÖLÜM : NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN HİKÂYELERİNDE MEKÂN

2.1.Çevresel Bağlamda Hikâye Değerlendirmeleri	32
2.2. Algısal Bağlamda Hikâye Değerlendirmeleri	42
2.2.1.Sınımlan Mekân: Ev.....	44
2.2.1.1. Güvenli Alanın Çöküşü: Ev ve Korku.....	45
2.2.1.2.Yalnızlığın Eşiğinde: Ev ve Yalnızlık.....	59
2.2.2.Kültürel Kodların Sinddiği Mekânlar.....	54
2.2.2.1. Aidiyetin Mekânı: Ahşap Ev- Asimilasyonun Mekânı: Apartman.....	54
2.2.2.2.Köksüzlük Mekânı: Oteller.....	62
2.2.3. Mekânın Çatallanması: Anadolu’nun İki Yüzü.....	70
2.2.3.1. Köklerin Çağrısı.....	72

2.2.3.2.Köklerden Kaçış	75
2.2.4. Mekânın Duyusal Katmanları.....	78
2.2.5. Baştan Çıkarıcı Mekânlar	85
2.2.5.1.Geçici Mekânlar, Kalıcı İzler: Kumarhane ve Kahvehane.....	87
2.2.6.Mecburiyet Mekânları.....	94
2.2.6.1.Kısıtlı Alanda Kurulan Dünya: Hapishane.....	94
2.2.6.2.Şifa ile Ölüm Arası: Hastane.....	95
2.2.6.3.Varlık ve Yokluk Arasındaki Mekânsal İz: Mezarlık/Ahiret.....	97
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	120

GİRİŞ: MEKÂN-İNSAN-EDEBİYAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE TEORİK BİR ÇERÇEVE

Edebî ürünler, gelişim süreci içerisinde salt okumanın dışında birçok değerlendirmeye tabi tutulur. Başlangıçta roman, hikâye (öykü), tiyatro, şiir, gezi yazısı, vb. başlıklar altında bir sınıflamaya girerler. Sıra fiziki eser sınıflandırmasına gelince; karakterler, mekân, zaman, anlatıcı unsurlar devreye girer. Mehmet Tekin *Roman Sanatı* kitabında romanın unsurlarını; anlatıcı, bakış açısı, vak'a-olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân, dil ve üslup, fikir anlatım teknikleri başlıkları ve alt başlıkları altında açıklar. (2019). Mehmet Temizkan: “Çünkü mekân, hikâyede yer alan ve her biri eser boyunca önemli işlevleri yerine getiren olay örgüsü, kahramanlar, zaman, bakış açısı, anlatıcı gibi unsurlarla organik bir bütün oluşturur.” (2014, 105), ifadesiyle eserin unsurları kapsamına mekânı da dahil eder. Tezin konusu bu unsurlardan biri olan mekân olduğundan biz yalnızca mekâna eğilmeyi uygun bulduk.

Mekân, sözlüklerde; [Kevn'den] 1.Yer, mahal. 2. Durulan yer, oturulan yer, konut. (Özön,1997,503), 1 yer, bulunulan yer. 2 oturulan yer, ev. 3 uzay (Püsküllüoğlu, 2005), gibi tanımlamalarla açıklanır. Yaşamın unsurlarına bağlı olarak gelişen mekân isimlendirmeleri başlangıçta yer kelimesi ile özdeşleşir. Devamında ise ilk mekân tanımlaması ev kelimesiyle kendine yer bulur. Birçok alanın çalışma alanı olması mekânın, eser bağlamında açımlayıcı unsur olduğunu gösterir. Mimari, mühendislik, felsefe, psikoloji ve nihayet edebiyatı da içerisine alan mekân okumaları sayesinde ele alınan eser, yeni ve anlamlı bir çehreye ulaşır.

İnsanoğlunun dünyaya gelişi bir mekâna girmesiyle başlar. Anne rahmi insanın bilinçsiz ilk mekânıdır. Devamında doğum ve anne kucakıyla birlikte kendi evine düşer. Ev kapsamında; saray, köy evi, sitede bir ev, apartman, rezidans, kulübe, çadır vs. sıralanabilir. Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur. (Bachelard, 2014:34). Evin ve bir dünya başlangıcının önemini vurgulandığı bu görüşün yanında Gürbilek “Herkesin başını sokabileceği güvenli bir eve ihtiyacı vardır.” (2020:11) diyerek Bachelard'ı destekler. Sonuç olarak bu mekânlar, ismi ne olursa olsun fiziki olarak kişiyi dış etkenlerden korur. Doğulan bu yer fiziki özelliklerinin dışında yaşanılan anlarla var olmaya devam eder.

Gerçekten de uzun bir yolculuğa benzeyen insan ömründe çocuk, yolculuğu evden çıkmaktadır. O her yere, her şeye evden açılır ve çevresini evi merkez olarak tanır. Hayat evde başlar. Bunun için evin büründüğü güzellik, çocuğu olumlu duygularla donatacaktır. Onun gelişimine yön veren ve hayatını çerçeveleyen kaynak güzelse, dış dünya karşısındaki tutumu da şüphesiz güzellikten yana olacaktır. (Göka, 2001:76).

Kişinin kendisini huzurlu hissettiği bu mekân, ona yuva sıcaklığında gelirken huzursuzluğun hâkim olduğu yerler yalnızca koruma görevi görür. Çocuğun ilk mekânları yine evin çevreleridir. Aile, sokak, okul vb. gibi bilindik mekânlardan sonra kişi, yaşın gereklilikleri ile birlikte bilmediği ortamlara ulaşır. Kendisi dışındaki ilk tanışmaları (varsa) aile fertleri ile başlar. Kişinin inşası yine bu çevreyle başlar. Bu tanışıklıklardan sonra birey bulunduğu mekânı ya özümser ya da yuva olması gereken yerin algısal kapalılığını yaşar.

“Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır” (2014:147) ifadesini kullanan Bachelard, elbette ki bu görüşünü ilk insandan bugüne getirir. Sonuç olarak dönemler değişse de tehlike ve barınma ihtiyacı o dönemlerde de mevcuttur. Ev yapmak için herhangi bir çabaya bağlı olmaksızın yaşanılan mağara dönemlerinde de mağara, insan için sığınılan korunulan yerdi. Barınma, Maslow’un ihtiyaçlar hiyerarşisinin bir basamağıdır. Ve bu hiyerarşiye göre bir basamak tamamlanmadan diğer basamağa geçiş olamaz. Basamakların nihai noktası olan kendini gerçekleştirme basamağı, mevcut koşulların gereklilikleriyle kendine yer bulur. Barınma da hayatta kalmanın ön koşullarındandır. Mağara döneminden çadır dönemine geçilen noktada da kişi, bulunduğu doğa koşullarına uyum sağlamak için çaba içerine girer. Doğa ve kültür veya mimarlık ve peyzaj, iç ve dış gibi iki zıtlık arasındaki organik ilişki, insanlığın kendimi hiçbir zaman doğadan uzaklaştırmadığını ve onu örnek aldığını kanıtlar. (Erzen, 2015:80). Erzen’in de belirttiği gibi insan, doğa ve onun koşullarına kucak açar ve hayatını doğaya göre şekillendirir.

Hiz. Âdem ile Havva, insanlık tarihinin başlangıcında, daha önce deneyimlemedikleri bir varlık alanına yönlendirilir. Bu alan yeryüzüdür; fakat onların bildikleri düzenin ötesinde, yeni bir varoluş sahnesi olarak belirir. Turgut Cansever’e göre Hiz. Âdem ve Hiz. Havva dünyaya geldikten sonra; *Allah’ın dünyadaki halîfesi* olurlar. *İslam insanı, çevrenin bilincine eriştikten sonra ve çevrenin sorumluluğunu yüklendikten sonra var olan bir yaratık addediyor.* (Cansever,

1992:83). Ve devamında da onlardan var oldukları yeri bilinçli olarak özümseyerek kendi dünyaları haline getirmeleri istenir. Dünya olarak adlandırılan bu yer nihai olarak onların ve nesillerinin de dünyası olur. Bu mekân, insanın gerekliliklerine ve ihtiyaçlarına göre yaratılmıştır.

Mekan ve insan. Biri olmadan diğeri anlamsız. Büyük Türk düşünürü Farabi'ye göre ikisi de aynı. Yalnızca görüntüleri farklı. Mekanı en geniş anlamıyla ele alıp, kâinata götüren Farabi "insan" diyor "küçük kâinattır, kâinatsa büyük insan" (Göka, 2001:7).

Büyük düşünürlerden olan Farabi'ye göre de hem dünya hem insan, birbirinin yansıması ve gerekliliğidir. Farabi'nin insan ve mekân arasında kurduğu bu temas, mekânın yalnızca fiziksel sınırlama olarak görülmeyip insanın varoluşsal yansımalarını da kapsar. İbn'ül Arabî'nin: "İnsan küçük kâinattır, kâinatsa büyük insan" ifadesi, mekânın kişiler ile anlamlı olduğunu ve mekân-insan özdeşliğini vurgular. Bu bağlamda, edebi anlatılarda mekân, karakterin iç dünyasını yansıtan bir yapı olarak ifade bulur; insan ve mekân birbirlerini ve nihayetinde eseri tamamlayan varlıklardır.

Tarihsel anlamda mekân-insan birlikteliğine bakıldığında yerleşik yaşam, kavşak noktası olarak görev alır. Yerleşik yaşamın oluşturduğu yeni düzenin, insana ve dolayısıyla edebiyata yansımaları da yeni mekânların varlığıyla eserlerde yer bulur. Göçebe yaşamın varlığının sürdürüldüğü dünya düzeninde anlatılar, bu yaşama paralel olarak, hareketli, süreksiz ve belirsiz olan mekânlarla kurgulanırken; yerleşik yaşamla birlikte, sürekli ve kişi yer özdeşliği tanımlanmış mekânlara dönüşür. Bu dönüşüm, karakterlerin mekânla kurduğu mesainin artmasına ve psikolojik derinlikli mekânların ifade edilmesine zemin hazırlar. Coğrafi olarak yaşanan bu değişim sürekli değişim ve dönüşümün temsilcisi olan insan tarafından da benimsenerek mekânın bir arka plan olmaktan çıkıp anlatının en önemli öğelerinden birine dönüşmesini sağlar. Böylece mekân, edebiyatta hem fiziksel hem de algısal unsurları itibariyle eserin derinlikli kimliğine katkı sağlar.

Mekân, temel niteliği itibariyle kapsamlı bir kavramdır ve içinde, toplumsallaşmanın temel değerlerini barındırır. En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözleriz. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. (Tekin, 2019:139).

İnsanın kalıcı olma ve kendinden sonrasına seslenme iç güdüsü, aydınlatılan bu döneme kadar götürülür. Böylece insan, mekânı içselleştirir ve kendilik mekânı haline getirir. Zamanın ilerlemesi ve şehirleşmenin oluşması ile insan, mimari unsurların geliştiği kent mekânlarına kavuşur.

Kent mekânı öncelikle zamanla bütünleşmiş bir mekândır ve akışkandır, yani zaman mekândır. Zira gündelik yaşamla birlikte daralır, genişler, hızlanır, yavaşlar, içine kapanır, dışarı açılır. (Erzen, 2015:141). İnsanın yaşam süresince dahil olduğu mekânlar; bu süreye ve tecrübelerine göre anlamını bulur. İnsanlık dertleri, göçebe yaşamda da kent yaşamında da birtakım değişikliklerle varlığını sürdürür. Asıl nokta, psikolojik arka planı olan mekân- insan ilişkisinin yaşamın neresinde bulunduğudır. David Harvey'e göre şehir; *"Hem ahlaki, hem fiziki kirliliğin, korkunç yozlaşmanın kapatılması ve denetim altında tutulması gereken lanetlilerin yeridir."* Harvey, mekânın fiziksel kötülüğünü de ahlaki çöküşünü de şehirde görür. Ancak yalnızca şehirde değil insanın bulunduğu ve değişmediği her yer ahlaki çöküşe mecburdur.

İnsan ve mekân, duyguların oluştuğu bir yumak gibidir. Kişi tüm hislerinin yansımaları yaşadığı ve geçtiği yerlerle çözümler ve mekân, bu izlerin taşıyıcısı olur. Geçmişte ve anda, mekânla kurulan ilişkinin değeri, o yere dair algıyı belirler. Kötü anılar mekânı soğuk ve uzak kılarken; güzel anılar kişinin mekânın özümseyen, yeniden dönmek istediği bir sığınağa dönüştürür.

Ontolojik açıdan bireyin sosyokültürel değerler oluşturmada önemli bir yere sahip olan mekân, bireyin kendi içsel bütünlüğünü de sağlar. Kişi, kendi varoluşunu oluşturdukça mekânda bulunan varlıklar kalıcı imajlara dönüşerek mekân-insan diyalektiğini sağlar. Bu bakımdan mekân, insanın her an varoluşunun konumlandığı yeni oluş ve kılışların yaşandığı yerdir. (Şahin, 2021:27-28).

Yaşanılanların diğerleriyle olan bağlantısı da yadsınamaz bir gerçektir. Ancak diğer kişilerle olan münasebet de yine o hatırlanan yerde meydana gelir. Bundan dolayı mekânı evle sınırlandırmak yanlıştır. İnsanoğlunun yaşamında geçtiği tüm mekânlar onun kişisel ve psikolojik gelişimine etki eder. Böylelikle de karakter inşasının mihenk taşı olur.

Araştırma dünyasında insanı ele alan disiplinler vardır. Mimari, psikoloji, sosyoloji, edebiyat gibi alanlar, insan isteklerinden ve ihtiyaçlarından doğar. İnsan- mekân ilişkisi de bu gibi disiplinlerin eğildiği konudur. Tüm bu araştırmalar da tezin konusuna yardımcı kaynak olur.

Mimari-mekân, psikoloji-mekân, sosyoloji-mekân ve edebiyat-mekân etkileşimleri ile birlikte eserin içindeki mekân-insan ilişkisi ontolojik olarak açıklanır. *Mekân ve insan arasındaki karşılıklı ilişkiden hareket ederek iskândan inşaya doğru ilerleyen bir tekâmül süreciyle ortaya çıkan şehir, farklı bilimlerin inceleme konusu olan bir mekânsal örgütlenmenin tezâhürüdür.* (Burcu Yılmaz, 2020:49). Yılmaz'ın da belirttiği gibi disiplinler arası bir konu olan mekân, eserlerin başlıca unsuru olması sebebiyle edebiyat araştırmacılarının da eğildiği bir konudur.

İnsan ve onun yaşamının seyri üzerinden yola çıkan edebî eserlerde mekân en önemli unsurdur. İsmi bilinen yahut bilinmeyen hatta farazi de olsa eser, bir “yer” den meydana gelir. *Her açığa çıkışla, antik olan (yer), ontolojik (mekân) bir mahiyet kazanır.* (Konyalı, 2015:9). Açığa çıkış insanın kendini fark etmesiyle başlar. Her birey bir hikâye iken, yazılan her ürün de anlattığı ve konumlandığı bir dünyadır.

Bir romanda mekânın çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce ve en azından olayların bir dekorudur. Ama genel olarak mekan, vakanın varlık bulduğu yer, şahısların içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri alandır. Bununla birlikte şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar sunabilir. (Narlı, 2002:98).

Eser dünyasının fiziksel ve algısal boyutu ve anlamlandırılmasıyla eserdeki mekânın değeri artar. *Roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışardaki içerdelik” niteliğinde bir yerdir.* (Korkmaz, 2021:7). Mekân, salt okumanın dışında verdiği alt mesajlarla eseri daha anlamlı kılar.

Yazarların kalıcı olma arzusu içinde eser vermeleri ile karakterin bir yere tutunma çabası benzerdir. *Her yazar kanatlanmak ister. Sözcüklerden kurduğu hayatta yerin sınırlarını aşamayacak, zamanının ötesine geçemeyecekse yazmak neden?* (Gürbilek, 2020:137). Yazarlığın oluşunda zamanın ve mekânın ötesine geçme arzusu yatar. Zamanın; çünkü yazar, her devrin yazarı olup yıllarca okunmak ister. Mekânın; çünkü yazılan eser mekânını aşır

duygularıyla beraber anlam kazanır. Edebî eser için mekânın önemine işaret eden Göka; *Bir edebiyat eserini ve eseri ortaya koyanın mekanından yani bulunduğu ya da yettiği ortamdan ayrı düşünmek mümkün değil*. (2001:41), diyerek yazarın mekân anlatmadaki önemini vurgular. Ona göre yazar, mekânı yaşayan ve anlatan unsur olduğundan eserin mekânını yazarıyla okumak daha sağlıklı olur.

Mekân, eserlerde olması gereken unsur olarak görülür. *Mekân, kurgusal metinde tek başına bir değer ifade etmesinin yanında diğer unsurları da tamamlayan, onların var olmasını sağlayan bir özelliğe sahiptir*. (Karaburgu, 2012:117). Mekân araştırmalarının bir başka getirisi de eserin diğer unsurlarına kattıklarıdır. *Mekân, romanın diğer unsurlarına etki eder, onlara güç katar, yazarın niyetini ve amacını ortaya koyar*. (BourneurQuellet, 1989:97). *Madame Bovary* romanı üzerinden yapılan bu tespit mekânın roman üzerindeki önemini vurgular. Aynı tespit diğer edebî eserlere de yapılabilir. Yalnızca romanda değil hikâye anlatımında da mekân zorunlu unsurlardandır.

Her öykünün geçtiği bir yer, olayların sürüp gittiği bir mekân vardır. Bu mekânla yerler kimisinde doğanın, kentin, köyün küçük bir bölümü, belli bir yeridir. Kimisinde doğanın, kentin, köyün giderek dünyanın, kimbilir belki de evrenin bütününe kapsar. Her iki durumda, öyküde belirtilmesi gereken insanmekân ilişkisidir. Mekân ya da eşya öyküde fon olarak yer almamalı, dekor olmamalıdır. (Özyalçın, 1999:283).

Edebî eser kategorisindeki her ürün, az veya çok eserlerin unsurlarını taşır. Mekân da çoğu yazar ve araştırmacıda mutlak bulunulması beklenen unsurdur. Demir Özlü, öykünün bir yaratma ürünü olduğundan yola çıkarak, birçok öykücüyü ele aldığı makalesinde, mekânın modern dünyadaki değişimlerini anlatır. Özlü'ye göre öncesinde yazar, adeta *Tanrı gibi* mekânı verip dönüştürürken "*Proust'a gelindiğinde, artık dünyadır yazarın çevresinde dönen*" (Özlü, 1999:288), şeklinde bir değişime maruz kalır. Bu fikirden yola çıkarak mekân anlatımında da yazarlar, dönemin yeniliklerini ve edebî birikimlerini eserlere yansıtır.

Kurgusal olan edebî metinlerde mekân, gerçek veya gerçekdışı olabilir. Eser kurgu diye mekânın da buna eş bir sınırlamaya tabi tutulması gerek görülmez. Bu, yazarın tercihidir. Nitekim Şerif Aktaş'a göre kurgusal olan eserin mekânının kurgusal olması görülen bir

durumdur.

İtibarî bir eserde mekânın da itibarî olması tabiidir. Vaka zincirini meydana getiren halkaların mâhiyeti ve ona iştirak eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartlar bu itibarî mekânın şekillenmesine tesir eden faktörlerdendir. Anlatıcının durumu, tanıtılan yere göre, bulunduğu mevki mekânın tanıtılmasında ehemmiyetli rol oynar. (Aktaş, 1991:141).

Aktaş'ın yorumundan yola çıkarak böyle bir zorunluluğun olmadığı ancak görüldüğü söylenir.

Mekânın eserlerde dekor olarak verilmesi, yalnızca eserin unsurlarının yerine getirilmesidir. Böylece okuyucu eserin gelişimsel seyri içerisinde konuyu bir zemine oturtur. *Mekân, anlatıyı oluşturan temel unsurlardan biridir. Anlatımın çerçevesini çizer, anlatıya kurgusal gerçeklik kazandırır. Gerçek hayatta insan için ne kadar önem taşıyorsa ve hangi vazifeleri yüklüyorsa kurgu dünyada da buna paralel konumda o kadar önemlidir. (Demir, 2011:13).* Bu özellik eser için çok gerekli olmakla beraber mekânın karaktere kattıklarıyla eser, yeni bir açıklığa kavuşur.

Karakterin, anlatıcının mekânı ve ruhu, eserin ruhuyla bütünleşir.

Romanın yapı unsurlarından biri olan mekân, vakanın cereyan ettiği çevresel ortamı aksettirmenin yanı sıra içinde yaşattığı insanın ruh hali ve eşyayla münasebetine dair ayrıntılar saklar. Mekânın ayrıntılarına vâkıf olmak, aslında o mekândan doğacak kişinin karakter özelliklerinden yaşam tarzı ve gelecek planlarına kadar çok boyutlu bir bilgi imkânı elde etmek anlamına gelir. (Burcu Yılmaz, 2021:140).

Karakter geçtiği mekânların kimine bakar kimini de yaşar. Yaşadığı mekânlarda muhakkak kendinden bir şeyler bulur ve karakter de mekâna bir şeyler katar. Yalnızca baktığı mekânlardan ise geçip gider.

Edebiyat, hikâye anlatmanın dışında bir zırh gibi kuşattığı hatırları kaydederek hafızanın canlı kalmasını sağlar. Yitip giden mekânları, yaşayan hayatın içinde canlı bir şekilde görme imkanı sunan edebiyat, zamana yenik düşen mekânları, kişileri, ses, koku ve görüntüleri bugünün dünyasına eklemleyerek uzak zamanların birbirine dokunmasını sağlar. (Burcu Yılmaz, 2024:317-318).

Kahramanın yalnızca geçip gittiği, kalıp olgunlaştığı kendinden verdiği ve aldığı mekânlar romanın, açıklanması noktasında mihenk taşıdır.

İnsana ait bireysel ve toplumsal durumların, edebiyatın anlam evrenini oluşturduğu kaçınılmazdır. Bu anlamda gerçek dünyanın yansımalarını kendisine malzeme repertuarı olarak seçen edebiyat, özelde ise edebî metinler içinde olduğu toplumdan ayrı düşünülemez. Çünkü her edebî eser, öncelikle yazıldığı dönem için vardır. O, bu dönemden, sanatkârın yetiştiği kültürel ortamdan ve üretildiği toplumun sosyal şartlarından izler taşır. (Oral, 2023:2324).

İnsanın geçtiği fiziksel mekânlar zamanla fizik ötesi konuma gelerek anlamını kazanır ve aşar. Kimi zaman duygusal durumunu anlamlandıramayan karakter üzerinden yazar okuyuculara, karakterin duygularını mekânla sezdirir.

Edebî eserlerin konuları hayatın birçok anından meydana gelir. Üzüntü, mutluluk, kırgınlık, sıkışma, var olma, aidiyet, boş vermişlik vb. gibi insanın meseleleri, eserin meselesi haline gelir. Bu duyguların aktarımında da mekânın var olması karakterin veya olayın hissini kavratır.

Edebiyatta mimarlık açısından bakıldığında, mekanların zihindeki imgelemeler ve betimlemeler sayesinde öznel dünyalarda daha canlı ve daha güçlü oluşturulabildikleri görülür. Böylece mekanların algısal açımları daha kolay anlaşılır hale gelir. Bu yüzden romanlarda mekanlar, çoğu zaman nesnel özelliklerinden çok, insan psikolojisi ve duygusal süreçler yardımı ile kahramanların duygularının yansıtılması şeklinde karşımıza çıkar. (Köseoğlu, Uğurlu, 2022:45).

Mekânın, eserin anlamlandırılması açısından bu kadar önemli olmasının bir başka sebebi de iki yönlü araştırmaya olanak sağlamasıdır. Edebî eser okumalarında mekân, eserin unsuru olarak değerlendirilmesinin yanında algısal olarak eseri anlamlandırır. Hem çevresel hem de algısal mekân araştırmaları eserin niceliğini de artırır.

İnsanı ve yaşanılanları anlatan edebî eserlerde mekân başat unsurdur. Mekânsal ayrımlar edebî eserlerde algısal ve çevresel olarak iki şekilde yapılır. Çevresel mekân, eserin geçtiği, olayların yaşandığı yerler hakkında fiziki bir sınırlandırma yapar. *Olay merkezli anlatılarda kullanılan ve üzerinden geçilen bir yer'dir. Kişi-yer özdeşliği henüz tam olarak sağlanamamıştır. (Korkmaz, 2021:13).* Daha çok olay üzerine yoğunlaşılan bu gibi eserlerde mekân, eserin unsurlarının tamamlanması açısından verilir. Mehmet Tekin *Roman Sanatı* adlı kitabında

mekân anlatımını edebî akımlar çerçevesinde ele alır. Tekin'e göre; Klasizm, romantizm, realizm, natüralizm ve modernizm gibi akımlar ile mekân, bağlı olduğu akıma göre şekillenir. (2019, 137-163)

Çevresel mekân tasvirleri esere, coğrafi olarak bir sınırlandırma çizer.

Bununla birlikte ontolojik ve epistemolojik derinliği bulunmayan çevresel mekân, yüzeyseldir, boyutları yoktur ve sadece fon oluşturmaktadır; ancak yazarın ya da anlatıcının durduğu yeri, bakış açısını belirlemeye, toplumsal değişim süreçlerini, ekonomik gelişimleri okumaya da yarayabilir. (Yıldırım, 2021:90).

Karakterin nasıl bir çevrede doğduğu, aldığı kararların bu çevreyle olan bağlantıları yine fiziksel anlamı olan bu mekânlardan çıkarılır.

...çevresel mekân da çevrenin karakteristik özellikleri ve metnin sosyal zamanını yansıtan hususiyetler açısından dikkate değerdir. Çevre, kolektif bir yaşama alanı olduğuna göre çevresel betimlemelerin insandan bağımsız bir anlam taşıyacağını düşünmek mümkün değildir. (Burcu Yılmaz, 2021:148).

Çevresel kimliklerinin yanında bu mekânlarda karakter gelişimi ve çevrenin tarihsel değişimi hakkında bilgiler bulunur. Ancak çevresel mekânlar, karakterlerin psikolojik gelişimleri ve değişimleri hakkında saptamalar yapmak için yetersiz kalır. Kurgusal metinde mekânın karaktere ve metne kattıklarının detaylı araştırması için algısal mekânlara bakmak gerekir.

Çevresel mekân ifadesi eksik çağrışımlara zemin hazırlayabilir. Çevresel kelimesi, çağrıştırdığı anlam itibariyle sınırlı, fiziksel bir oluşumu barındırır.

Mekânın edebî metinde ve özellikle de romanda temel unsurlardan olması göz'e görünür bir şekilde kullanımını gerektirir. Romanın kurgusu ile bağlantılı olarak bu göz'e görünürlük çok veya az olur. Daha çok, tarif ve tespit maksadı ile ele alınan mekânın fiziksel niteliği ağır basacağından çevresel olarak nitelendirilmesi uygundur. (Tuğluk, 2012:23).

Yazarın kelimelerle belirli bir alana dahil ettiği çevresel mekânlar, okuyucunun zihninde şematize edilir. Buradan hareketle edebî eserlerin çevresel boyutlarının incelenmesi dönemin sosyal, siyasal, kültürel arka planlarını anlatma ve anlama noktasında açıcı olur. *Mekân, nasıl ki insanın gerçek yaşamında hem barınma hem de gündelik yaşam pratiklerini gerçekleştirmenin bir sonucu olarak önemliyse hayatın bir yansıması olan roman için de aynı değere sahiptir.* (Oral, 2023:24). Edebî eserin psikolojik derinliğini araştırmak için algısal

mekân önemlidir. Ancak çevresel mekânın belirli bir alanı çizmesiyle beraber, yaşanan coğrafyaya dair alınan notlarla, algısal mekân okumaları daha sağlam bir zemine dayanır.

Çevresel mekânların çeşitliliği ile okuyucunun mekâna dair zihinsel çıkarımları da fazlalaşır. Mehmet Tekin mekân işlevselliğini dört aşamada ele alır:

a) *olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,*

b) *roman kahramanlarını çizmek,*

c) *toplumu yansıtmak,*

d) *atmosfer yaratmak...* (2019:137). Bu sınıflandırma ile eserlere ait çevresel unsurların görevleri de artar. Anlatıda oluşturulan; sokak, şehir, ev, otel, doğa ya da olağanüstülüğe sahip hiç var olmamış mekân, okuyucunun metinle kurduğu ilişkiyi zenginleştirerek sağlamlaştırır. Bu zenginlikle beraber okuyucu, yazarın betimlemesine göre karakter ve sosyal çevre üzerinden çıkarımlarda bulunur. Mekânın fiziksel yapılarına dair çıkarımlar; eşyaların yerleşimi, sokağın konumu, ışıklandırma unsurları karakterin ruh halini etkilemesinin yanında nasıl bir hayat sürdüğüne dair bir çerçeve çizmesi bakımından da önemlidir.

Hikâye kahramanları yansıtılırken mekân-insan iç içe geçer. İnsanın mekânı etkilediği gibi mekân da insanı etkiler. Bu etkilemeler ve etkilenmeler, bir araya gelerek mekânın inşasında da etkili olur. Karakter bulunduğu mekânın da kimliğine bürünür. Örneğin; camide bulunan karakterin aşağı yukarı nasıl bir çevreden geldiğini nasıl bir bakış açısına sahip olduğu çizilebilir. Ya da kumarhanede bulunan karakterin dünya görüşü hakkında yüzeysel sınıflandırmalar yapılabilir. Ancak bu sınırlamalar eksik kalır. Çevresel mekân okumalarının da handikabı budur. Kişi-yer aidiyeti tam olarak oluşmadığından kesin bir sınıflama yapmak da mümkün olmaz. Bu noktada algısal mekân okumaları detaylı sınıflamaya zemin hazırlar.

Çevresel mekân okumalarında hikâyede yer alan toplum hakkında da bilgi sahibi olunur. Mekânın kültürel kodları, sosyal ilişkileri, karakterin geçtiği fiziksel mekânlara da sirayet eder. Kullanılan kelimeler de coğrafya hakkında ipuçları verir. Örneğin; yöreye ait ağız özellikleri eserde bulunduğu anda, mekânın sınırlaması yapılabilir. Ağız özelliklerinin dışında yemek, kıyafet, kültüre ait birtakım unsurlar da esere dahil olduğunda yaklaşık olarak çevresel bir coğrafya sınırlaması çizilebilir. Bu sınırlamada elbette bulunan toplumun kültürü hakkında yardımcı görüşlere sahip olunur.

Eserin atmosferini oluşturmak amacıyla yapılan mekân okumaları da ilk etapta çevresel okumanın dahiline girer. Mekânın coğrafi sınırlarının yanında aydınlatma, ses, unsurlarıyla beraber mekânın atmosferi oluşturulur. Böylelikle mekânın dış unsurlarının yanında içsel unsurlar da okumaya kaynak olur. Mekânın atmosferi, mekânın fiziksel unsurlarının yanında karakterin sosyal ilişkilerini ve duygusal arka planını da anlatır.

Kişinin ev dizaynı çevresel inceleme dahilinde iken, karakteristik imajı açısından da önemli ipuçları sunar. Örneğin yalnızca çevresel olarak incelenen düzenli bir ev, düzenli bir ev sahibi imajını çizebilir. *Mimaride düzen görmek istememizin bir başka nedeni de kendimizi karmaşık duygulardan korumaya çalışmaktır. Bize belli bir düzen ve öngörülebilirlik sunan insan yapısı ortamlar hoşumuza gider çünkü buralarda zihnimizi dinlendirebiliriz.* (Botton, 2007:199). Bu bağlamda mimari tertibe sahip bir ev, görsel nizamın temsili olarak anlatının düzenini simgeleyebilir.

Çevresel mekânın sosyal hayatı ele aldığı edebî eserler, birey ve toplum ilişkilerine de şahitlik edilir. Kahvehane, yürüyüş yolları, cami, kafe, sinema, sahil, pazar, okul gibi insanların yoğunlukta olduğu yerler, beraberinde sosyal etkileşimi de getirir. Kişinin bu mekânlarda takındığı tavır çevresine aidiyetini sorgulatır. Böylesi sosyal mekânların varlığı, kültürel aktarımın devam ettiği, bireyin yalnızlıktan kurtulduğu şifa mekânları olabilir. Modern dünyanın yalnızlaşan insanının yansımaları eserlerde sıkça ele alınır. Bu gibi aktif mekânlarda görülen karakterler, sosyal hayatla beraber karakterin toplumla olan bağını güçlendirir. Böylece çevresel mekânlarda bulunan karakterler eserlerle birlikte sosyal hayatın merkezini anlatır.

İnsanın varoluşsal amaçlarından olan bir yere ait olma ihtiyacı mekân-edebiyat okumalarında da önemli bir yer tutar. Mekân sınırlamalarının fiziksel unsurlarının bilindiği eserlerde de karakter-mekân aidiyeti sorgulamaları aktiflik kazanır. *Mekânla insan arasındaki ilişkide aktif özne, insandır. Onu durmadan şekillendirdiği gibi ona sürekli yeni anlamlar da yükler.* (Tekin, Bozkurt, 2023:245). Karakterin fiziksel çevresinde yaptığı davranışlar, kendini güvende hissetmesi, mekânı benimsemesi gibi eğilimlerle beraber mekânla kurduğu bağın da niteliği artar. Bu eğilimler aidiyet duygusunun temel göstergeleri arasında yer alır.

Çevresel mekân hem açık hem de kapalı mekânın dahilindedir. Bu dahil olma durumu ile anlatının sınırları genişler.

Romanın insanla, insanın yaşadığı çevreyle, insanın hayalleriyle ilgili bir tür olduğu düşünüldüğünde insanın yaşadığı mekânın da, romanda belirleyici öğelerden biri olması gerektiği söylenebilir. Bugüne kadar, mekân unsurunun bulunmadığı bir romanın yazılamamış olması da bunu göstermektedir. (Şengül, 2010:531).

Yazar eseriyle bir dünya kurar. Çevresel mekânı kullanarak bu dünyanın sınırlarını çizer. Eserin belirli sınırları olması okuyucu-anlam düzleminin açıklığını destekler. Eserin fiziksel sınırlarının bilinmesi de mekân aidiyetini kurması açısından önemli bir işlev görür. Mekânın başlayıp bittiği yerlerinin belli olması karakterin kişisel yolculuğunun açıklanması noktasında yeni bir kaynak sunar.

Çevresel mekânlarda kapalı-açık tasnifi yapılırken de coğrafi sınırlılıklar ele alınır. Şehir, ülke, sokak, cadde, mahalle, meydan isimlerinin genel olarak verildiği yerlerin yanında; otel, ev, okul, cami, kahvehane, alışveriş merkezi, mezarlık, hastane, hapishane gibi özele indirgenmiş sınırlamalar dahilinde olan mekânlar da görülür. Böylesi kapalı mekânların yanında; deniz, orman, doğa gibi mekânlar da açık mekân olarak eserlerde görülür. Hem özel hem de genel tanımlamaya sahip fiziksel sınırlamalar eserin mekân okumalarını kolaylaştırır.

Çevresel mekânlar, fiziki sınırlamanın, sosyal çevrenin katkılarının belirlenmesinin yanında algısal mekân okumalarına da yardımcı olur. Eserde çevresel mekân bulunarak yapılması gereken ilk iş tamamlanmış olur. Devamında ise sınırları çizilen bu mekânların kişiyi ne kadar etkisi altına aldığı belirlenir. Mekân, karakterin hafıza mekânında iyi veya kötü iz bırakmışsa bu mekân içsel bir yansımaya ulaşarak algısal mekâna da malzeme olur.

Algı sözlükte; anlıkla ilgili olan ilgisi bakımından duyum; bir duyumdan edinilen yalın bilinç. (Püsküllüoğlu, 2005:23), olarak yer bulur. Algılamak kelimesi ise; bir olayı ya da bir nesnenin varlığını duyum yolu ile yalın bir biçimde bilinç alanına almak. (Püsküllüoğlu, 2005:23), şeklinde tanımlanır. Neticede algı, tek başına ifadesizken kişide oluşturduğu çağrışım gücüyle zihinde yer bulur. Edebî eserlerin algı kapasitesi kişiden kişiye değişir. Yazarın direkt olarak mesaj verme gayesi yoksa, okuyucunun birikimleriyle eser açığa çıkar. Algının edebî eserlerde mekân üzerindeki etkisi ise yazarın karaktere hissettirdikleriyle ortaya çıkar. Böylece karakterin yaşam yolculuğu mekânların sınıflamasına da etki eder.

Mekânın edebî anlamdaki önemi, fiziksel boyutunun aşarak algısal anlama kavuşmasıyla değer kazanır. Algısal okuma da birey ve yaşantılarıyla mevcudiyetini bulur. *Mekân, sadece fiziksel çevreden ibaret değildir. Bireyin iç dünyasının merkeze alındığı mekânlar algısal mekânı ortaya çıkarır. Bu bağlamda algısal mekân topografik bir zemin olmaktan çıkar ve anlam kazanır.* (Sağlam, 2022:98). Veysel Şahin algısal mekân için: *Bu mekânlar anlatma esasına bağlı metinlerde kahramanların ruh halline göre anlam üretir. Bu tür mekânlarda kişiler, kendi iç ve sosyal dünyalarında meydana gelen olayları mekân ile bütünleştirerek yeniden anlamlandırır.* (Şahin, 2017:9) tanımlamasını yapar.

Algısal mekân; edebî eserlerde insan ve bağlamdan ayrı çözümlemenin yapılamayacağı bir unsurdur.

Fiziksel/ coğrafi çevreyi, insanın değerler dünyası ve 'ben'i ile 'yeni'den kurmasına göndermede bulunan algısal mekânlar, psikolojik durum ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle anlatı kişileri ile anlatıdaki mekân unsuru birbirini takip eden, bütünleyen niteliktedir. (Deveci, 2019:148).

Bağlamdan alınan anahtar kelimeler ile çözülen mekân kadar, mekânın da bağlama ve dolayısıyla esere katkısı yadsınamaz. *Algısal mekânlar, kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anılaşırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.* (Korkmaz, 2021:13). Karakterin yaşadıklarıyla mekân, algısal mekâna dönüşür. Bu dönüşüm, olumlu ve olumsuz deneyimlere bağlı olarak şekil alır. Mekânın anlatma gücü, karakterin anılarında bir yere oturduğu andan itibaren algısal mekân okuması sınıflamasına girer. Karakterin yaşamında ruhsal-psikolojik olarak herhangi bir yere tekabül etmeyen mekânlar, algısal okuma dahilinde yer almaz. Mekânın algısal olarak okunması için daha öncesinde bulunulan mekân olması gerekmez. Mekânın atmosferini farklı mekânlarda deneyimleyen karakter için böylesi mekânlar tanıdık mekân olur. Böyle mekânlar da algısal mekân okumalarına zemin hazırlar. Ele alınan tüm algısal mekân tanımlamalarının özeti olarak; bireyin mekânda hissettikleri ile bağdaşık şekilde anlam dünyasında yer bulması gösterilebilir.

Edebiyatın malzemesi olan kelimeler, eserin anlamsal çağrışımlarına kaynaklık eder. Yazarların mekânı tanımlamak için işaret ettiği kelimelerle karakterler, mekânın algısını okuyucuya hissettirir. Kimi zaman da eserlerde mekânı tasvir eden bir kelime karaktere rahatlatıcı etki sunabilir. Bachelard, Baudelaire'in şiirlerinden hareketle bir hastanın

iyileşebileceğini belirtir. Bachelard: “Eğer doktor olsaydım psikolojik problemleri olan bir hastaya bir şiir yazar ve engin sözcüğünü fısıltıyla okumasını isterdim” (2014:238), der. Böylesi bir düşünce de edebî eserlerin ruha şifa olabilecek yetkinliklerini gösterir.

Edebî eserde karakter, mekânı nasıl yorumluyorsa eser, o duyguyla sunulur. *Bilinç ve imgelememizin çekirdeği büyük ölçüde bu sürecin “neresinden baktığımıza” bağlı olarak oluşur. Fakat “baktığımız yerden” “neyi ve ne kadar uzağı gördüğümüz” de içinde yaşadığımız dünyadaki tercihlerimize ve uzamzamansal yapılara göre farklılık gösterir.* (Harvey, 2008:290). Karakter yaşadığı şeyleri hangi duyguyla yorumlarsa, geçtiği mekânlara da özdeş duygular besler. *Yeri/çevreyi dünyalaştıran insanın üretimi algısal mekânlar, bir yansıtıcı olarak ruh dünyasının çözümlenmesinden kişilik ve kimlik çizimine/inşasına kadar etkilidir.* (Yıldırım, 2021:91). Bölümün başında belirttiğimiz gibi mekânı, bağlamından ve karakterinden ayrı düşünmek eserin eksik yorumlanmasına sebep verir.

Algısal mekânı anlamlandırmak, karakterin veya anlatıcının psikolojik durumlarını bilmeyi gerektirir. John Berger *Görme Biçimleri* adlı yapıtında: “Özgün yapıtın değeri onun biricik olarak söylediklerinde değil, biricik oluşundadır.” (2016:21), der. Bu düşünce edebî eserlerdeki algısal mekân okumalarında da kullanılır. Çünkü herkesçe bilinen mekân; fiziksel ve coğrafi değerinden ziyade karakterde bıraktığı etki ile biricikleşir. *İçinde yaşanmış bir ev, atıl bir kutu değildir. İçinde oturulan mekân, geometrik mekânı aşar.* (Bachelard, 2014:78). Böylesi yerler anılarıyla var olur. Devamında da önemliliğiyle karakteri etkilemeye devam eder. *Bir mekânın anlam üretiyor olması, değere dönüşüyor olması, yazarın olaydan çok karakterin tinsel konumuna yoğunlaşması ile ilgilidir.* (Özger, 2021:194).

Mekânın bir de karakter üzerinde dönüştürücü etkisi vardır. Mekân, karakterin algıladığı ölçüde zihninde değişimler yaşatır. *İnsan bir kilden başka bir şey değildir, içinde bulunduğu “iklim” ise onu biçimlendirir, bir mekansallık olarak onun suretidir, bunun ayrımında olsun, olmasın, velhasıl insan bir kaptır demek istiyorum.* (İşçen, 2018:75). Bu tanıma uygun olarak yalnızca kişi, var olduğu mekânı dönüştürmez bulunduğu kabın şeklini almak sözünden yola çıkarak mekân da karakteri dönüştürebilecek güce sahip olabilir. Böylelikle karakter, mekânı kavrayış biçimine bağlı olarak şekil alır.

Algı herhangi bir şey yaratmaz, yayılmacıktan kaynaklanan seçim yapabilme olanakları içinde yaratılır. (Eco, 2000:93). Mekân, algısal olarak kişide uyandırdıkları ile anlam kazanır. Jale Erzen'in kent mekânından yola çıkarak "*Kent mekânı öncelikle zamanla bütünleşmiş bir mekândır ve akışkandır; yani zaman-mekândır. Zira gündelik yaşamla birlikte daralır, genişler, hızlanır, yavaşlar, içine kapanır, dışarı açılır.*" (2015:141), yazdığı bu kısım, çevresel mekânların algıya bağlı olarak girebilecekleri durumları gösterir. Eserlerde bulunan mekânları Ramazan Korkmaz;

b.1-Labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar

b.2-Sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar (2021:13), olarak ikiye ayırır. Bu ayırım görsel ayırmadan ziyade karaktere hissettirdikleri ile sınıflandırılır. Algısal mekânın ez cümlesi; daima karakterin hissettikleriyle açıklanan mekânlardır.

Edebî eserlerde mekân okumaları yapılırken fiziksel çevrenin kuş bakışı görevini tamamlamasının ardından algısal okumalar yapılır. Her eser algısal okumaya kaynaklık etmez. Ancak algısal okumaların var olduğu eserler, karakter-olay ikilisinin psikolojik anahtarlarını barındırması açısından önemlidir. Mekân hem fiziksel hem algısal ya da yalnızca algısal olarak da kapalı olabilir. Algısal mekânın kapalı-dar mekân sınıflamasına girmesi için anısal bir dönüşüm beklenir. *İnsanlara bir şeylerin öyle görünmesi, onlar için o şeyin öyle olduğunun ölçütüdür.* (Wittgenstein, 2007:46). Tanımdan hareketle, mekânın sınıflaması algısal olarak da aynı sınıflamaya dahil olacağı anlamına gelmez. Mekânın algısal kapalılığının netleşmesi karakterin psikolojik unsurları ve anısal bütünlüğü ile tamamlanır.

Kapalı mekânlarda karakter; daha önce bulunmuş ve kötü tecrübeler yaşamış olabilir. Ancak mekânın sıkışık konumda olması için öncesinde bu mekânda bir mesainin gerçekleşmiş olması zaruri değildir. Karakter benzer tecrübeleri yaşadığı farklı mekânlarda da aynı hisleri yaşayabilir. Örneğin; deniz altında fiziksel unsurları itibarıyla açık mekânı temsil eder. Ancak daha önce denizde boğulma tehlikesi yaşayan biri, bu hissi bildiğinden havuz ya da suyu barındıran herhangi bir ortamda da aynı kapalılığı hissedebilir.

Kapalı-dar mekânların algısal okumaları yapılırken fiziksel itibarlarından ziyade karaktere hissettirdikleri ele alınır. Karakter anısal olarak o yere ait olumsuz tecrübelere sahipse mekân, sıkışır. Korkmaz'ın ifade edişiyle *labirentleşen dünyada gerçek bir labirentten söz edilmez.* Karakter yoğun girift duygular içerisinde olduğundan yaşadığı yer onu boğar. *Karakterin iç*

âleminde cereyan eden buhranın ve depresif yapının mekâna yansımasıdır. Yani karakterlerin huzursuz oldukları mekânlardır. (Arslan, 2021:253). Karakter, genellikle geçmişteki tecrübelerinin ona hissettirdikleri ile bilinçli/bilinçsiz şekilde mekâna sığamamayı yaşar. Karakterlerin yabancılık, anlaşılamama, kabul görmeyen yaşam tarzları, yeniye uyumsuzluk, eskiye özlem gibi birçok olumsuz duyguları mekânı kapalı kılar. Yaşadıkları çağın gereksinimlerine ayak uyduramayan, kimi zaman da bunu bilinçli yapan karakterler ruh durumlarını mekânlara da yansıtır.

Kapalı mekânın kapsadığı bir diğer açıklama da hiç bilinmeyen mekânların darlığı olarak gösterilebilir. Kimi insanlar, tanıdık kişilerin olmadığı ve daha önce bulunmadıkları mekânları da kapalı olarak addeder. Örneğin; daha önce gidilmemiş olan bir köy, fiziksel unsurları itibariyle açık mekâna dahilken yeni gelen karakter için, bilinmezliği itibariyle kapalı mekân sınıflamasına tabi tutulur. Aynı örnek köyden şehre giden karakter üzerinden de okunabilir.

Köylü, kentli entelektüel, zengin, fakir gibi hemen hemen tüm sosyal sınıflandırmalar temelde mekânın insan üzerindeki etkisinden kaynaklanır. Çünkü insan, mevcut bulunduğu toplumsal sınıfı, yaşadığı mekânın imkânları çerçevesinde bir elbise gibi üzerine giyer ve kolay kolay üstünden çıkartamaz. (Evis, 2016:233).

Mekâna dair herhangi bir duygudaşlığı olmayan karakter için, yerin kapalı olarak algılanması yadsınamaz.

Algısal mekânın bir diğer alt başlığı olan açık mekânlarda da algısal manada kapalı- dar mekânlar gibi coğrafi anlamda bir açıklık aranmaz. Neticede karakterin hissettikleri bu mekânlara açık potansiyelini kazandırır.

Dış mekânlar, sınırları olmamaları itibariyle çoğu zaman kurgusal anlam açısından açık ve geniş olarak tanımlanmaktadır. Ancak yapılan bu tanımlamalar onun yüzeysel görünüşünü karşılamaktadır. Değerlendirme ölçütü insan olduğunda ise fiziksel gerçekliğin dışında farklı sonuçlara ulaşmak mümkün olmaktadır. (Demir, 2011:62).

Bu tanıma göre fiziksel olarak açık mekânların kişinin algılama dürtüsüne göre anlam kazandığı vurgulanır. Görünüş itibarıyla açık mekân, karakterin olumlu anıları veya bakış açısına paralel anlamını bulur.

Edebî eserlerde karakter; huzurlu, güvenli, mutlu, heyecanlı, pozitif duygulara sahipse ve mekân anısal olarak da güven tatminini sağlıyorsa böylesi yerler algısal okumalara göre ferah

mekânlar olur. *Açık ve geniş mekânlar, ontolojik anlamda kendilik sınırlarını keşfeden birey için kurtarıcı bir sığınak ve zamansal sürekliliğinin göstergesidir.* (Eliuz, 2021:222). Kişinin aklına yatan bu güvenli mekân, aklın sınırlarını aşarak duygusal olarak da güvenli mekân hissini karaktere yaşatır. Açık mekânların sınıflaması iki farklı şekilde yapılabilir. Çevresel olarak açık olup karakter için de olumlu hislerle açık mekân olan ve çevresel kapalılığa sahip ancak karakterin içinde olmaktan huzur duyduğu böylelikle açık mekâna evrilen mekânlar.

Fiziksel kapalılık ve algısal açıklığın en uygun örneği huzurlu evlerdir. *Fenomenolojik açıdan bir içtenlik mekânı olan ev'in "dünya cennetine" dönüşmesinde ev'in "kutsal"a ve "mahremiyet"e yer veriyor olmasının etkili olduğu kanaatindeyiz.* (Özher, 2021:275). Kişinin ilk mekânı olan ev, pozitif çağrışımlarla örölüyse kapalılığın sınırlarını aşarak "yuva"ya dönüşür. Eser okumalarından yola çıkarak hem fiziksel hem de algısal olarak açık mekân örnekleri de görülür. Denizin açık, sonsuz, ferahlatıcı etkisi yaşam itibariyle çoğu kişi için de aynı çağrışımları uyandırır. Özellikle içerisinde su bulunan şehirler, sakinlerine de rahatlatıcı etkiyi beraberinde getirir. Suyun insanın yaradılışının da ana maddesi olması ruhsal beraberliği açık mekânda birleştirir. Sonuçta mekânın algısal sınıflandırmasında açık veya kapalı alımlama karakterin ruhsal ve anlamsal çağrışımlarının sonucudur.

Mekânın edebî eserlerde kullanılmasıyla açtığı yeni kullanım alanları, araştırmacıların uğrak noktası olarak görülebilir. Mekânın çok yönlü aktarımı ve işlevselliği; karakterin ruhsal derinliğini, toplumsal aktarımı, sosyal etkileşimi ve sosyal hayatın dinamiklerini eserlerde bulmaya yardımcı olur. Bu katmanlı yapı, mekânın araştırılma niteliğini arttırır. Tezin bu bölümünde ele alınan mekân, etkilediği ve etkilendiği unsurlar açısından kuramsal bir çerçeve şeklinde incelenir. Kuramsal çerçevenin tamamlanması ise Necip Fazıl Kısakürek hikâyeciliği ve hikâyelerinin algısal ve çevresel mekân okumaları ile tamamlanır. Kısakürek hikâyelerinde mekân, olayların geçtiği arka plan olmanın yanında karakterlerin ruhsal çözülmelerini, zaman, varlık, aidiyet gibi psikolojik tatminlerle ele alır. Ele alınacak bu bölümde yazarın hikâye dünyası, mekânı ele alış biçimi yaşamının yansımalarıyla harmanlanarak verilmeye çalışılır.

BİRİNCİ BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK’İN HİKÂYECİLİĞİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Türk edebiyatında çarpıcı ve tartışmalı fikirleriyle yer bulan şair, düşünür ve edebiyatın zenginleşmesine kaynaklık eden bir yazardır. 20. Yüzyılın devam eden sürecinde, sanatla fikir dünyasını birleştirir. Bireyin iç dünyasını mistik bir bakışla yansıtan Kısakürek, daha çok şair kimliği ile anılsa da fikir dünyası ve yaşam tarzıyla da iz bırakmıştır. Asıl adı Ahmet Necip’tir. Üniversite döneminde ise Necip Fazıl adıyla şiirlerini yazmaya başlar ve bundan sonra böyle anılır. (Özdenören, 1983:7). Şairliğinin yanı sıra roman, hikâye, tiyatro, dergi gibi ürünlerle edebiyatın her alanında yer alır. Kitaplar açısından zengin bir aileye doğan Necip Fazıl, küçüklükten itibaren okumanın hakkını verir. Öyle ki çok okuduğu gerekçesiyle bir dönem kitap okuması yasaklanır.

Ahmet Hamdi Tanpınar Kısakürek için;

Fakat ne yalan söyleyeyim, ben bu dükkânda çok nadir şeylerin daha fevkinde bir lezzet buldum: Satıcının kendisi. Onun için beraberimde götürdüğüm ganimetlerden ziyade, tezgâh başında yaptığımız sohbetleri hatırlıyorum.

İnsan, eserinin fevkine çıkmadıktan ve bir gün hayatının istediği bir günün de onu fırlatıp atmak kudretini kendinde bulmadıktan sonra, niçin yazmalı? Boş rakam kalabalığının üstüne çıkabilmek, ancak bu cins adamların hakkıdır. Ben ve ötesi şairinde bu ruh kudreti vardır. (Tanpınar, 1977:368),

ifadeleriyle Kısakürek’in düşünce dünyasının önemini vurgular. Eserleriyle daima önceki yazdıklarının üstünde bir varlık göstermesi, yazmak için yazmayıp gerçekten başarılı olduğu için sanatını devam ettirmesi Kısakürek’i Türk edebiyatının en önemli şahsiyetlerinden biri haline getirir.

Necip Fazıl, döneminin şairlerinin dışında bir şeyler yapma gayesiyle daha lise yıllarında kendi şiirini oluşturmaya başlar.

İlk şiirlerim -17 yaşındayım- (otoriter) çehreli ve isim yapmamış olanlara kapalı <<Yeni Mecmua>>da çıkmaya başladı.

Bu bir hadisedir; çünkü kodaman kabul edilmiş imzaların mühürlediği böyle bir dergide çocuk denilecek yaşta birinin âniden boy gösterebilmesi imkânsız... (Kısakürek, 2013:187).

İlk şiirlerinin 17 yaşında iken, üstad denilen dönemin en önemli şairleriyle aynı sayfalarda yer alması Kısakürek'in isminin geniş çevrelerce vesile olur. Böyle bir prestije sahip olan genç Kısakürek, edebiyatın kalıcı tarafında olacağının sinyallerini verir. Erken yaşlarda edebiyatı şekillendiren karakterlerle aynı havayı solumak edebiyatının şekillenmesinde etkin rol oynar. Sonrasında Darülfünun Felsefe Bölümünü kazanan Kısakürek, devamında eğitim için Paris'e gider. Paris'te eğitimle ilişkisi olmayan Kısakürek, karamsar ve bohem bir yaşama sivrulür. Necip Fazıl'ın yaşamı ile ilgili birçok bilgiye kendi yazdığı; *Babîâli, O ve Ben, Kafa Kâğıdı* gibi kitaplardan ulaşılır. Bu kitaplar otobiyografik tarzda yazılır. Ancak Necip Fazıl kendi yaşamını anlattığı bu kitaplarda dahi, hikâyeleştirme becerisini kaybetmez. Bununla birlikte yazarın şairlik yönü bireysel hayatının aktarımında da devreye girer.

Paris'ten döndükten sonra çeşitli işlere yönelen Kısakürek, ıstırabına uygun bir yer ve yön bulamaz. Arayış yılları olarak nitelenen bu yıllar, eserlerine de yansır. 1934 yılına kadar sancılarla, saplantılarla, bilinmezliklerle geçen yılları, 1934 sonrası derin bir ayrımla şekil değiştirir. Dünya görüşü 1934, öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılır. 1934 öncesi "kaldırımlar şairi" olarak görülen şair bu dönemde karanlık atmosfere sahip kaybolmuş bir öznenin tavrıyla şiirini yazar.

Gençlik döneminin başında ruhunda fırtınalar esmeye başladı. Gördüğü, duygu ve yaşadığı şeyler onu doyuramadı, tatmin edemedi. Bu tatminsizlik onu çevresinden uzaklaştırdı, yalnız bir adam haline getirdi. Özellikle Paris'te bir bohem hayatı yaşamaya başladı. Bu hayatın değişik şekil ve görünimleri İstanbul'da da devam etti. (Çiftçi, 1983:70).

Kısakürek'in hikâyeleri de hayatına tesir eden bu dönüşümün izleri görülür. 1934 öncesi hikâyelerinde soran, sorgulayan eleştiren karakterler bunalımlı ruh halleriyle hayatlarında bir düzene sahip olamazlar.

1934 sonrasında ise şeyh olarak kabul edeceği Abdülhakim Arvasi ile tanışır. ... *Bir mevsim suların dibinde yatan bir denizaltıya döndüm. Şimdi su yüzüne çıkabiliyorum.*

(Kısakürek, 2015:191), sözleri Arvasi'nin onun üzerindeki tesirini sarıh bir şekilde yansıtır. Kısakürek'in sözlerinden hareketle yurt içi ve yurt dışı birçok yer gezmesine rağmen hiçbir yere sığamadığı görülür. Ancak şeyhi ile tanıştıktan sonra Kısakürek, Eyüp Sultan'da bulunan mütevazı yerde kendini ve nihayetinde geleceğini bulur. Önceki bohem, kararsız, karamsar yaşamının tersine, edebiyatının merkezine Allah'ı ve peygamberlerini koyar. Bu yeni bakışla Kısakürek, eserlerini *hakikati arama işi* olarak görür. *Şiir, mutlak hakikati aramakta, fevkalade sarp ve dolambaçlı, fakat kestirme ve imtiyazlı bir keçi yoludur.* (Kısakürek, 2021:138). Poetikasından alınan bu kısım, poetikanın devamını özetler niteliktedir.

Kaynağını aşktan alan bir inancı benimseyen Necip Fazıl, İslamiyeti sadece ilmihal bilgisinin uygulanması olarak gören sınırlı bakışa karşılık onu bir hayat nizamı olarak kabul eder ve insanın iç ve dış yolculuğunu yönlendiren değerler bütünü olarak tanımlar. (Burcu Yılmaz, 2017:28).

Bu fikirlerle hikâyelerinde de İslami değerlerin savunuculuğu yapan karakterleri yeniliğin rüzgârı devirmez.

Kısakürek, şeyhi ile tanıştıktan sonra da arayan sorgulayan bir insan duyarlılığıyla yaşamına devam eder. Fakat, arayışlarının neticesi ile yönünü bulan şair bu vakitten sonra da eserlerini doğrularını aktarmak olarak kullanır.

Ben bir şairim...

San'ata, yalnız Allahı aramak, onun mahrem ülkesi meçhuller âleminin karanlıkları içinde rüyalardan daha zengin fener alayları tertipleme ve eşyanın takındığı duvakları birer birer kaldırmak gâyesini biçtiğim gün, sanki boynumda "mutlak hakikat"ten bir kement sezer gibi oldum. Bu kement beni çekti ve senin önünde durdurdu:

- Kapı burasıdır; başka her kapı kapalı! (Kısakürek, 2017:12).

Kısakürek için her kapının kapalı olup onu Allah'a yaklaştıracak kapının açık olması yeterlidir. Çünkü arayış dolu yılları neticesinde onu bu arayıştan çıkarıp manevi doygunluğa ulaştıracak çoğu şeyi denemiştir. Denediği hiçbir yönelimin çare olmaması Kısakürek'i en mutlu ve doygun hissedeceği kapıya doğru sürükler.

Kısakürek'in yaşamındaki değişim, hayatından yansımalara yer verdiği eserlerinde de görünür. İlk kez 1969 yılında basıma giren *Çöle İnen Nur* adlı kitabının ithaf kısmında:

Otuz yaşımdan sonraki hayatıma temel atan...

“Altun Halka”nın asrımızdaki büyük kutbu...

Efendim, irşâd edicim, can kurtarıcım...

Esseyyid Abdülhâkim Arvasî Hazretleri'nin yüce ruhaniyetine ithaf ediyorum... (Kısakürek, 1972)

sözleriyle, eserini şeyhine ithaf ederken, Hz. Muhammed'in hayatını anlatır. Hayatının mimarı olarak gördüğü şeyhini başyapıtlarından birinde bu kadar güzel sözlerle anmak aynı zamanda bir minnet göstergesidir.

Necip Fazıl Kısakürek, daha çok şair yönü ve eleştiri yazılarıyla bilinir.... *Halk şiiri geleneğinden hareket etmiş, heceyi kullanmış, batı şiiriyle kendi geleneğimizi birleştirmeye çalışmıştır. Felsefeye duyduğu merak bir çeşit mistik anlayış ve duyuşa yönelmiştir.* (Enginün, 2021:67). Fikri değişimlerinin yansıması olan eserlerinden biri de hikâyeleridir. Şairlik yönünde öne çıkan mistik bakış, hikâyelerinde de görülür.

Kısakürek, edebiyatta yalnızca şiir, hikâye, roman ve tiyatro eserleriyle yer almaz. Onun edebiyata dair görüşleri ve açıklamaları, otobiyografik özellikler taşıyan kitaplarında da görülür. *Tanrıkulundan Dinlediklerim, İdeolocya Örgüsü, Dil ve Edebiyat* gibi kitaplarıyla dünya görüşü ve edebiyata dair fikirlerini aynı potada eriterek eserlerine yansıtır.

...benim şimdiki kanun kadar muhkem sanat ölçüm şudur ki, sanat ne sadece sanat, ne de cemiyet içindir; sanat, kendi için olduğu kadar, mutlaka başka bir şey içindir ve o da, dünyanın ötesine köprü atmaktan başka bir şey değildir.
(Kısakürek, 2016:208).

Sanatın büyük bir kuvvette olduğu görüşünde olan Kısakürek, bu gücün doğru yerde kullanılması gerektiğini vurgular. Necip Fazıl'a göre sanat; doğrunun savunuculuğunu yaparken kullanılan bir araç, kişiyi Allah'a yakınlaştıran “köprü”dür. Sanata ve edebiyata yüklediği bu ulvî misyonun bir sonucu olarak estetiği mümkün olduğunca dikkate alan ancak didaktizmin de baskın olarak hissedildiği nesirler kaleme alır. Şiirlerindeki müphemiyetin gücü, nesirlerinde yerini “bir adam yaratmak” düşüncesiyle mütenasip bir amaca bırakır.

Kısakürek'in hikâyelerindeki karakterlerin tavır ve yönelimleri yazarın hayat hikâyesi ve dünya görüşüyle paralellik gösterir. 1934 öncesi hikâyelerinde soran, sorgulayan eleştiren karakterler bunalımlı ruh halleriyle hayatlarında bir düzene sahip olamazlar. Necip Fazıl Kısakürek, ilk hikâyesini Bahriye Mektebi'ndeki hatıralarından yola çıkarak yazar. *1925'lerde yazdığı, hikâye kitaplarına girmemiş "Lö Sid" adlı hikâyesi, bu okulda, hocası Yahya Kemal'le ilgili bir hatırasından kaynaklanır.* (Okay, 2018:17). Doğduğu evde kitaplarla iç içe olan yazarın bu şansı, okul yıllarında da devam eder. Mektepteki hocasının Yahya Kemal olması şansının devam ettiğinin göstergesidir. Okumayı öğrendikten sonra yaramazlıklarının durulması için sürekli roman okumaya sevk edilmesi yazarın, küçük yaşta kitaplarla yakın temasta olmasını sağlar.

-Sen misin, torununu bu kadar şımartıp başımıza belâ eden; dur, ben onu büyüleyeyim de gör! Hiçbir tütsü bu büyüü çözemesin!.. Ve yığıd önüme, 40 ambarlık bir sürü kitabı...
Kabahatim, 5-6 yaşlarında okuyup yazmaya başlayışımı. 8-9 yaşlarında, hünerli bir terbiyeciyeye muhtaç bir çocuk adına ne affedilmez cinayet!..
(Kısakürek, 2013:93).

Yazarın o dönem herhangi bir sınıflama olmaksızın ev sakinlerinin istediği kitapları okuması, ileriki dönemlerde eleştiri kabiliyeti açısından kaynak teşkil eder.

Okuma noktasındaki zengin birikimi ile erken yaşta hikâyeciliğe başlaması arasında yakın bir bağlantı görülür. *Neşredilen günden itibaren büyük ilgi gören bu hikayeler, ilk defa Peyami Safa'nın yönetimindeki Cumhuriyet gazetesinin Edebiyat sayfasında yayınlanmıştır (1928). Yazar hikayelerini çoğu zaman Ahmet Abdülbaki adıyla kaleme almıştır.* (Babayeva, 2021:126). İlk hikâyelerinde, arayan, korkan, yalnızlık içerisinde olan karakterleri işler. Sonraki hikâyelerinde yönünü şeyhine çevirmesiyle beraber hikâyelerinde kendi hakikatini anlatır. Kısakürek için hakikat, Allah'tır. Eserlerinin gayesi de bu minvaldedir. Poetikasındaki "şiir hakikati arama işi" düsturu hikâyelerinde de devam eder. *Merhum Necip Fazıl Kısakürek, bütün gücünü ve sanat, yeteneğini İslamın kutsallarını anlatmak, sezdirmek, sevdirmek ve savunmak için harcamıştır.* (Nar, 1994:118).

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâye kahramanları, birkaç başlık altında sıralanabilir.

1. Sıradan hayata sahip, arayış içerisinde olan karakterler.
2. Kumar sebebiyle maddi-manevi olarak çıkmazda olan karakterler.
3. Arayışının sonucunda maneviyata yönelip kurtuluşu bulan karakterler.

4. Var oldukları mekânlara ve insanlara yabancılaşıp başka mekânlara giden karakterler.
5. Koşullarını iyileştirmek için kendini geliştiren karakterler.
6. Kültürün devamlılığını sürdüren karakterler.

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâye kahramanları daha çok, sıradan hayatlarında kendi varoluş mücadeleleri içerisindedir. Dışarıdan halim bir ifadeyle olan karakterlerin içsel hesaplaşmaları daima bulunur. Kısakürek, dünyayı anlamlandırma çabalarını karakterlere giydirebilir. Karakterler de okuyucuları seçimleriyle yönlendirirler. Karakterlerin seçimleri sonucunda hangi durumlara geldikleri yazar tarafından bilinçli yapılır. Böylelikle gerçek hayatta karşılaşılabilecek türden olayların kötü sonuçlarının önüne gelindiği düşünülür.

Hikâyelerde bulunan karakterler, günlük hayatın akışında görülebilecek sıradan insanlardır. Ancak ruhsal arka planları ve psikolojik boyutta gerçekleşen arayışları karakterlerdeki önemli değişim süreçlerini hazırlar.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde bariz bir şekilde görülen çift yönlü bir anlamı kendi bağlamları içinde aynı zamanda ifade ederken nasıl bir sembol kullandığını belirtmek için duyduk. Gerçekten Necip Fazıl'ın hikâyede başvurduğu bir çift yönlü anlamı yakalama üslubu bir bakıma hikâyeciliğimize ilk kez onunla girmiştir denebilir. (Kılıoğlu, 1994:88).

Böylelikle olay arka plana itilmiş olsa bile hikâyede eksiklik duyulmaz. Çünkü hikâyelerde katmanlar aralandıkça yeni malzemelere ulaşılır. Mesajı anlaşılır bir biçimde ortaya koymasına rağmen metinlerinde anlam katmanlarının güçlü ve derin olduğu söylenebilir. Bazı hikâyelerinde mesajını net bir tavırla sözünü esirgemeyen bir anlatıcının ağzından iletirken kişi, mekân ve zaman gibi hikâyenin diğer materyal unsurlarını yüzey anlamın ötesinde, kimi zaman sembol dilinin çağrışım gücünü kullanarak derinleştirir. Yazarın niyetinin diğer materyal unsurların önüne geçtiği hikâyelerde karakterlerin iç dünyalarını aksettirmeye yönelik anlatım teknikleri yerine yazar-anlatıcının vurguları ön plana çıkarılır. Buna karşılık karakter merkezli hikâyelerde iç konuşmalar ve bilinç akışı gibi teknikler yardımıyla kişilerin yaşadığı çelişki ve çıkmazlar, ruhsal çözümlemeler eşliğinde verilir. Ancak bu teknikler, yazarın tezi ve dış dünyanın gerçekliğinden kopuk olarak kullanılmaz.

Kendi yaşamından izler taşıyan hikâyelerinde vaka, karşılıklı konuşmalarla takdim

edilir. Karamsar, kararsız, saplantı, özentî gibi özelliklere sahip bohem dünya içerisinde olan karakterler oldukça fazladır. Bu karakterler genellikle hikâyelerin sonunda çöküşe uğrarlar. Kendilerine ruhsal anlamda sağlam bir dayanak bulabilenler yeniden doğuşun imkanını yakalarken yoz hayatın kuşatmasından kurtulamayanlar bu imkânı ebediyyen kaybederler.

Onun için sanat “Allah’ı aramak” olduğundan, sanat eserleri bu yolda kullanılabilecek bir araca dönüşür. Yazmış olduğu hikâyelerde, olaya fazla yer vermeden doğrudan mesaja yöneldiği gibi bazen bunu diyaloglarla vermeye çalışır. (Beyaz, 2013:177).

Necip Fazıl’ın hikâye anlatmadaki amacı dünya görüşünü yansıtmak olduğundan; İslami açıdan eksikleri olan, yenileşmeye ayak uyduramayan, evinden uzaklaşan, bağımlılıklarını kontrol altına alamayan karakterler sonunda kaybetmeye mahkûm olurlar. Var oldukları yerden, aileden kopuk karakterler algısal anlamda mekânla da farklı bir düzlemde iletişimi kaybederler. Mekân onlar için ezici ve yutucu bir yere dönüşür. Bu karakterlerin karşısında dinine bağlı, amacı doğrultusunda çalışan, bulunduğu yere emek sarf eden ve tüm bunların karşılığında dünya mutluluğunu elde eden karakterler de bulunur. Necip Fazıl’ın hikâye kurgulama tekniği, zıtlıkları keskin bir şekilde karşı karşıya getirme üzerine kuruludur. Dramatik aksiyonu sağlayan çatışmalar siyah ve beyaz netliğinde kurgulanırken yazarın savunduğu ve karşı olduğu değerlerin net bir şekilde anlaşılır. Bu bakımdan yazarın bütün karakterlerine eşit mesafede olduğu söylenemez. Metnin anlam katmanları arasındaki ilişkiyi belirleyen güç, yazarın olaylara ve kişilere yüklediği misyondur. Örneğin modern hayatın yozlaştıran yönlerini eleştiren yazar, hikâyesinde seçtiği merkezî karakter ve mekânları modernizm eleştirisini destekleyecek şekilde hikâyede konumlandırır. Hikâyenin bütün atmosferi önceden belirlenmiş tezi aksettirecek atmosferi oluşturmaya hizmet eder.

Hikâyelerde yer alan en belirgin karakter ayrımı, nesil çatışması yaşayan bireyler üzerinden kurulur. Yıkılan imparatorluğun gelenekçi tavrı yaşlı nesilde devam ederken, Cumhuriyet’le beraber genç nesil modernizmin peşinden koşar. Bu değişim; alışkanlıklar, yeni düzen, giyim-kuşam, yapılaşma gibi tüm detaylarda işlenir.

Nesil çatışması, İslâmi değerlere bağlı bir toplum olan Osmanlı tebaasının yüzünü batıya çevirdiği ve Avrupaî dünya görüşünün etkisinde kalarak ciddi bir değişime maruz kaldığı Tanzimat yıllarından itibaren beliren bir konu olmuş sonraki yıllarda da popülerliğini arttırarak düşünsel eserlere ve edebi yapıtlara malzeme sunmaya devam etmiştir. (Erzen, 2015:41).

Kısakürek nesil çatışmasını yalnızca hikâyelerinde ele almaz. Tiyatro, eleştiri ve düşünce yazılarında devrin yozlaşmasını ele alır. Dünya görüşüne uygun fikirler de veren Kısakürek, sanat yapma amacına uygun davranır.

Muharrir Necip Fazıl Kısakürek, karakterleri üzerinden kültürel-İslami yozlaşmayı aktarır. Yozlaşma, fikri zeminde olduğu kadar mekânlara da sirayet eder. Dolayısıyla yazarın nesir metinlerinde mekân büyük ölçüde tezli bir anlatının sahnesi olarak işlev görür. Ruhi bunalımlarla yoğrulan karakterler kendileri ve çevreleriyle olduğu kadar kimi zaman mekânla da kavgalıdır.

Birçok konuya, meseleye el atar, açıklar, yerine koyar, irdeler ve değerlendirir. Mevcut kültürel bir hicvi onun giderek zenginleşen bir fikrî düşünceye ve fikrî çeşitliliğe ulaştırır. Çok alanda çok yönlü konularda ürünler verir. Tarih, siyaset, siyasi tefekkür, dini düşünce ve düşünürler, tasavvuf, edebiyat ve benzeri konuların her birinde yetkin örneklerle karşımıza çıkar. (Özdenören, 1994:121). Edebiyatın hemen her alanında eser vermesi hikâyelerindeki konu zenginliğine örnek olarak gösterilebilir. Yıllar içerisinde çeşitli şehirler dolaşması ve çeşitli işlerde çalışması anlam dünyasını zenginleştirir, böylelikle konu alanı da zenginleşir.

Kısakürek konu olarak belirli durumların etrafında dolaşır. Olaylar psikolojik durumlar ve varoluşsal sıkıntıların arkasında kalır. Ölüm, yalnızlık, arayışlar, eski-yeni çatışması, uyumsuzluk gibi ikilemlere sahip konular hikâyelerin ana konularını oluşturur. Doğu-Batı çatışması, modern ve geleneğin uyumsuzluğu konuları iki uç nokta halinde mesaj içerikli anlatımlarıyla hikâyelerde yer bulur. Bu olaylar dönemsel olarak incelendiği zaman sosyal yaşamın dinamiklerini oluşturdukları görülür. Oluşan yeni sistemin getirileri ve götürüleri hikâyelerin mesaj unsurlarını oluşturur.

Kısakürek, hikâyelerinde fikirlerini karakterler üzerinden yansıtarak verir. Olay bağlamında çok da başarılı olmayan hikâyeler psikolojik alt durumları ile önem kazanır.

Hikâyeler, genel olarak diyaloglar halindedir.

Anlatım ve teknik; özgün olaylar, durumlar, karakterler, ruhsal durumları etkilemesi ve yönlendirmesine göre değişik biçimleri içerir. Muhteva hemen hemen günlük hayatın akışı içinde ele alınır. Fakat bu akış sembolün yardımıyla asıl öze nüfuz etmeyi amaçlar. Hayatın yalın gerçekliği içinde görülen en hurda ayrıntılar bile sembolün ışığında anlamlı bir duruma veya konuma yükselirler. (Kılıhoğlu, 1994:89).

Sembol dilinin zenginliği mekân okumaları için çalışma imkânı sunarken metinlerdeki anlam derinliğini arttırır. Tezli hikâyeler her ne kadar yazarın düşünce dünyasından izler taşısa da hikayedeki çatışmaların görüntü seviyeleri özellikle semboller düzleminde derin anlamlar kazanır. Örneğin ahşap ev ve apartmanın mekân olarak yer aldığı hikâyede hem bir çekirdek vaka aktarılır hem de Türkiye’nin modernleşme tarihiyle ilgili önemli ayrıntıların sosyokültürel analizine kapı aralayan bir içerik sunulur. Bu bakımdan Necip Fazıl hikayeleri, edebî ve estetik düzlemde taşıdığı değerin yanı sıra fikrî açıdan da kültür çalışmalarına veri sunabilir. Ancak fikrin, edebîliğin önüne geçtiği hikayelerin varlığı da göz ardı edilemez. Bu tip örneklerde hikâyenin varlık amacı adeta okura bir düşünceyi aktarma kaygısıyla sınırlıdır.

Metnin bütün yapı unsurları bu amaç doğrultusunda örgütlenir.

Kimi zaman Necip Fazıl Kısakürek, hikâyelerinde mesaj içerikli ifadeler olayların önüne geçer. Okuyucunun çözmesi gereken merak unsurları devre dışı kaldığı gibi, alımlama açısından da okurun metne katılımı oldukça sınırlı bir şekilde gerçekleşir; kimi zaman da mümkün olmaz. Gösterme yerine anlatma tekniğinin hâkim olduğu hikâyelerde temanın gerektirdiği imkânlara sahip olan bir anlatıcı tercih edilir. Örneğin metindeki mutlak hâkimiyet yazardaysa orada kesinlikle hâkim bakış açısı ve yazar anlatıcı tercih edilir. Kısakürek hikâyelerinde okurla metin arasında yazarın yerini sağlamlaştıran bir anlatıcının varlığı hissedilir. Böylece okurun algılama süreci biraz sınırlandırılmış olur. Hikâye türü, romandan farklı olarak tahkiye geleneğinin devamı olarak gelişme gösterdiği için odağında yer alan tecrübe aktarımı, Necip Fazıl hikâyelerinde de kendisini hissettirir. Şiirdeki müphem ve örtük dilin karşısında hikâyenin nasihat veren ses tonu metnin yapı unsurlarını kurarken yazarın tercihlerini etkiler. Örneğin “Kaldırımlar” şiiri de mekân odaklı olmasına rağmen Necip Fazıl’ın hikâyelerindeki mekânlardan çok farklı şekilde betimlenir. İki tavır arasındaki farklılık büyük ölçüde yazarın tercih ettiği edebî türün ifade imkanları ile ilgilidir. Bir başka örnek olarak “Dağlarda Şarkı Söyle” şiirine bakılabilir:

*Al eline bir değnek, / Tırman dağlara, söyle! / Şehir farksız olsun tek, / Mukavvadan bir köyle.
Uzasan, göğe ersen, / Cücesin şehirde sen; / Bir dev olmak istersen, / Dağlarda şarkı söyle!*

Köy ve şehir arasındaki çatışmayı poetik dille ifade eden Necip Fazıl, parçadan hareketle bütüne dâir hakikati sezme görevini şiir okuruna bırakır. Buna karşılık şehrin baskın bir dekor olduğu hikâyelerde şehirdeki ayrıntılar karakterin niyet ve yönelimlerinin bir gerekçesi ya da sonucu olarak işlev görür. Şehre dâir betimlemeler, okuru yazarın hayal gücünden yansıyan

manzaralarla karşı karşıya getirir ve bu manzaralara, hikâyenin ana fikri doğrultusunda değer izafe edilir. Yozlaşmanın odakta yer aldığı bir hikâyede şehir, insanı yoldan çıkaran kişi ve çevrelerle kurgulanırken, köy ve tabiat gibi insan doğasına daha yakın olan mekânlar yeniden doğuş, arayış ve kendilik gibi temaların vurgulanmasına hizmet eder. Poetik dilin sezgiye hitap eden dili, hikayelerde adeta telkin diline dönüşür.

Hikâye içinde bir olay aktarmak ya da olayı oluş sırasına göre ele almak sanki onu yorar ve bunu, hikâyesi için bir yük olarak görür. O, olayı bırakıp fikrin peşinden koştuğu için hikâyede yer alan kahramanlardan birine veya anlatıcıya olayı özetletmekle yetinir. (Beyaz, 2013:164-165).

Okuyucuları meraklandırmaktan ziyade doğru bulduğu fikirleriyle karşılaştırır. Klasik hikâye düzeninde yer alan olay ya da durumların öncesinde, mesajlarının zeminini hazırlar. Bu nedenle okuyucuların çözmesi gereken bir gizem bulunmaz. *"Hadiseleri fikirleştirme, fikirleri hadiseleştirme"* (2021), güdüsüyle hareket eden yazar, hikâyelerini mesajlarını verdiği bir sahne olarak görür.

Hikâyelerinin çoğu, olaydan çok durum niteliği taşır. Bunun sebebi mesajını açık bir şekilde aktarma kaygısıyla durumları ön plana çıkarmasıdır. Ancak durum hikâyeciliği demek bazı açılardan yetersiz kalır. Çünkü hikâyelerinde kullandığı sembolleştirme becerisi ile durumların içindeki olayları başarıyla gösterir. Yazar, değerler konusundaki mesajlarını didaktik bir üslupla öyküler. Bu duruş, Kısakürek hikâyeciliğinin karakteristik bir özelliğidir. Olayların içerisindeki semboller okuyucunun okumasına fırsat kalmadan kendisi hâkim bakış açısıyla açıklar. Böylelikle şair Necip Fazıl'ın simge dilini kullanma konusundaki başarısına karşılık; hikâye yazarı Necip Fazıl'da edebiyatın örtük dilinden ziyade didaktik eserlerin açıklayıcı tavrı görülür.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde üslup, hakikati fark ettirmeye yönelik bir tavırla kendisini hissettirir. Mesaj içerikli anlatımı esas alması sebebiyle bu tavır, hikâyede alımlayıcının etkinliğini azaltır. Ancak her ne kadar didaktik bir ses tonu hâkim olsa da olay örgüsünü yönlendiren çatışmaları ustaca konumlandırmayı başarır. Yazarın hikâyedeki kişi, kavram ve simge değerler karşısındaki konumu okur tarafından kolaylıkla anlaşılır. Çünkü tematik güç ve karşı gücü belirleyen yazarın durduğu nokta son derece bellidir. Yalnızca simgesel anlamın okuyucularca anlaşılmasının önemli olduğu hikâye kısımlarında, yazarın yönlendirmeleri göze

çarpar. Neticede Kısakürek'in dünya görüşüne ve fikir dünyasına yakınlık gösteren hikâyelerde, yazarla kahraman arasındaki kinaye mesafesi oldukça dardır. Poetik görüşlerinde sanat eserinin işlevselliğine dikkat çeken yazar için hikâyelerinde üstlendiği misyon kaçınılmazdır.

Necip Fazıl'ın öykülerini biricik kılan en önemli özellik ülkede 1928 ile 1971 arasında yaşanan değişimlerin, dönüşümlerin, çalkantıların bu hikâyelerde görünüyör olmasıdır. Diğer yandan metafizik dünyanın, dinî algının, güçlü bir kalemin elinden yansıtılması kitabı değerli kılan bir başka özelliktir. (Tosun, 2013:87).

Kısakürek'in döneminin sosyal yaşantısını yansıtması ve eleştirel bakışını kişinin içinde yaşadığı çevreyle birlikte ortaya koyması onun eserlerinde mekânın işlevsel ve derin anlamlı bir içerik kazanmasını sağlar. Hikâyelerin kaleme alındığı ve vaka zamanı olarak işlendiği sosyal zaman, devrinin hem düşünce hem de duygu tarihinin analizi açısından kıymetli bilgiler içerir.

Necip Fazıl'ın üslubu, günlük dilin kelime haznesini barındırmasının yanında kendine özgü bir derinlik taşır. Şiirin kendisine kazandırdığı dil titizliğinin yansımaları hikâyelerinde de görülür.

Necip Fazıl Kısakürek, Türk şiiri'nin Türkçe ile şiir söyleyebilmenin, minnet duymamız ve daima rahmetle anmamız gereken doruklarından biridir. Şâir Necip Fazıl Kısakürek, Türkçe yaşadıkça parıl parıl yaşayacak, gönül zenginleştirecek, bize ayna tutacaktır; bize bizi bulduracaktır. Bizi Yunus Emre'nin, yücelten, arındıran Çile'sine götürecektir. (Buğra, 1983:232). Dil, Kısakürek hikâyelerinde sağlam bir yapı üzerine kurulur. Bilgi verme amacı taşıyan satırlarda, hikâyenin konusuna uygun uzmanlık gerektiren ancak Türkçenin sınırları dahilinde kelimeler de görülür. Özellikle şiirlerinde görülen ahenk, hikâyelerde durgun ancak anlam derinliği barındırır şekilde kullanılır. *Necip Fazıl, yaşadığı dönemin sade Türkçesini kullanır. Bu zaman diliminde halkın, konuştuğu ve anlayabileceği dili kullanır. Kullandığı malzemeler sıradan insanların aktif olarak kullandığı kelime ve cümlelerdir. (Arslan, 2013).* Kısakürek'in üslubunda metafizik tınılar hâkimdir. Mesajlar da kimi zaman üslubunun arkasına gizlenir kimi zaman direkt verilir kimi zaman da sembollerle anlaşılması sağlanır. Hikâyelerde hem bireyin iç dünyası hem de toplumsal sorunlar inceleme alanına dahil olur.

Necip Fazıl'ın hikâyeciliğinde ifade bulan bir durum da olağanüstülüktür. Taşıdığı korku, yalnızlık gibi duygular karanlık atmosferler ve olağanüstü durumlarla iç içe verilir.

Ağırlıklı olarak 1928’lerde yazdığı korku, gerilim, gizem öyküleri onun başarılı olduğu öykü türü olur. O daha çok hayaletler, periler, olağanüstü olaylar peşindedir. Kahramanları karanlık, dehşet dolu gecelerde, mezarlıklara, izbe sokaklara sokarak yeni bir yaklaşım geliştirir. Burada gerçek ve düş birbirine karışmıştır. Fizikötesinin anlatılmasında da öykünün uygun bir tür olduğunun yetkin örneklerini verir. (Tosun, 2013:85-86).

Kısakürek’in olağandışını anlatmadaki amacı gerçek ile hayalin iç içe olduğunu göstermektir. Karakterler yaşadıkları durumlarla hem bu dünyanın hem de fizikötesi alemin sakinleridir. Böylece psikoloji ile aynı yolda yürüyen edebiyatın yansımaları karakterlerde görülür. Karakterlerin bilinçaltında bulunan korkuları olağanüstü hikâyelerle dışa vurulur.

Necip Fazıl Kısakürek’in özel hayatında Doğu çok önemlidir. Ona göre bu mekân, bu coğrafya, tüm dinlerin asıl kaynağıdır.

Necip Fazıl’da Doğu, İslam’ı temsil eder. Dolayısıyla Necip Fazıl’da Doğu’nun yüceltilmesi, Batı karşısında yetersizlik hissinden ziyade Doğu’yla özdeşleştirilen İslam’ın, tüm dinlerin, tüm milletlerin ve tüm ideolojilerin üzerindeki kutsal konumuna duyulan tartışma kabul etmez inançtan kaynaklanır. (Salimoğlu, 2020:108).

Kısakürek için Doğu o kadar önemlidir ki dergisinin adı bile *Büyük Doğu*’dur. *Kudüs, Mekke, Kâbe gibi mekânlar orada olduğu için Doğu değerlidir Necip Fazıl’a göre. Zira yeryüzünde ne kadar insan varsa hepsinin yüzünü döneceği coğrafya olarak görür Doğu’yu. (Koçak, 2016:58).* Kısakürek için Doğu’dan kasıt, İslam’ın kaynağı şehirlerin bu coğrafyada yer almasıdır.

Kısakürek’in fikirlerinin en büyük ve en sağlam temeli “*mutlak hakikati aramak*” olduğundan tüm çabasını, kendi hakikatine yöneltir.

Hiçbir coğrafya taasubuna düşmeden ve davamızın bütün yeryüzünü ebedî hayat madeniyle kaplayıcı manasını mekâna esir etmeden, onun ilk mekânı olan Doğuya, sırf “antitez”imize karşı tutulacak bir mevzu kıymeti olarak inandım! Herşey Doğudan geldi; herşey herşey, yani ruhumuz... (Okay, 2007:78). Eğer maddi bir doğum mekânı aranıyorsa Kısakürek’e göre burası Doğudur. Oluşan çözülüşün, ruhi kaybın sebebi bu keşmekeşten uzaklaşmaktır. Çözümü de yönünü Doğuya çevirmektir.

Necip Fazıl Kısakürek, Doğu ve Batıda alınacaklar arasında bir denge kurulması gerektiğini savunur.

Batının, bütün eserini sıfıra indirici eksiği ruh, asi olarak Doğuda, ahiretin tarlası olan dünya fethine memur akıl da Batıda... Bu iki kutbu birleştirip bir park lâmbası parlayışına vücut vermeden, yaşanmaya değer hayatın sırrı ele geçirilemeyecektir. (Kısakürek, 1996:211).

Her iki coğrafyadan da alınacak birikimlerin olduğuna inanan Kısakürek, bu fikrini söylemekten çekinmez. Ona göre bozulan düzenin şifaları özenle seçilen coğrafyaların en arı hallerini almaktır. Batının fikri öğeleri Doğunun ruhuyla birleşerek modern dünyanın karmaşasına çözüm olur. ... *N. Fazıl'ın Cumhuriyet dönemi Türk aydını içerisinde modern tebliğci aydın tipinin ilk örneklerinden biri olduğu ileri sürülebilir. (Orçan, 2005:73).* Hitap şeklindeki kitaplarının yanında hikâyelerinde de karakterler üzerinden bir sesleniş görülür. Kısakürek bu fikirlerini *Öğretmen Bey* hikâyesindeki öğretmen karakterinde var eder. Karakter, büyük şehirde okur ancak manevi ruhunu koruyup tekrar köyüne dönerek köyü ihya eder.

Necip Fazıl hikâyelerinde zaman, dağınık zihnin yansımaları gibidir, belirli bir sıra izlemez.

Zamanı ele alırken değineceğimiz bir husus da "kronoloji" (süredizim)dir. Bir metinde zamanın akışı kronolojik olabilir. Zamanda geriye dönüşler veya ileriye atlayışlar da olabilir. Vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki mesafe de, anlatıcının algısını etkileyen hatta belirleyen bir zaman kavramıdır. Anlatıcı, geçmişte yaşanmış olayları anlatabileceği gibi, halen içinde yaşadığı zamanı da aktarabilir. Bazı romanlarda bu mesafe ileriye doğru da uzayabilir. (Narlı, 2002:93).

Böylece hikâyeler, kronolojik bir zamanın varlığının tersine akronik bir devir takip eder. Olayların yılları net olarak belirtilmez. Ancak okuyucu karakterlerin sosyal çevrelerine ve değişimlerine göre zamanla ilgili fikir sahibi olur. Hikâyelerde kullanılan, karanlık, durgunluk gibi ifadeler zamanın değil karakterlerin iç zamanlamalarının yansıtılması amacını taşır. Böylelikle olayların zamanlamasından ziyade karakterlerin zamanla kurduğu ilişki önemlidir. Varoluşsal sıkıntı içerisindeki karakterler için zaman, görevini yapan bir an önce geçip onu ölüme kavuşturması beklenen araca dönüşür. Modernizmin getirilerini kabul etmeyen karakterler için de aynı durum mevcuttur. Kendi sığınakları olan ahşap evlerde yaşayan bu karakterler, güvenli alanlarında vakitlerinin dolmasını beklerler.

Kısakürek hikâyelerinde zaman da yazarın yaşamsal değişimlerine paralel seyreder. Yaşamın devamlılığı ve bu devamlılığın kişinin ölümüyle son bulacağı bilgisi belirgindir. Birtakım

hikâyelerde ölümden kaçma, ölüm korkusu gibi fikirler karakterlerin, zamanla olan yakın ilişkilerini de gösterir. Zaman bu karakterler için ölümü çağrıştırdığı ve yakınlaştırdığı için tetikleyici bir unsurdur. Ancak Kısakürek'in teslimiyetçi yaklaşıma kavuşmasıyla beraber karakterler için ölüm, korkulan bir son olmaktan çıkar aslî âleme ulaşabilmek için bir vasıtaya dönüşür. Bu karakterler için dünyada bulundukları zaman ahiretleri için kazanç anlamına gelir. Karşı güç grubundaki karakter, modernizmin gerekliliklerini uygulayan yalnızca maddesel doyumlara ulaşma arzusunda olan kişilerdir ve dünyadan uzaklaşmak istemezler. Yozlaşmanın vücut bulduğu bu karakterler her adımda maddeye daha da bağlanırlar ve hayatlarının odağına maddi kıymetleri yerleştirirler. Yozlaşma hayatın her alanına olduğu gibi mekânlara da sirayet eder. Değişen karakterler, değişen ruhi bunalımlarla birlikte hem kendileriyle hem de çevreleriyle kavgalı hâle gelirler.

Kısakürek'in şiirlerinde yer alan *mutlak hakikati* arama gayesi, hikâyelerinde de asli unsur olarak devam eder. 1932'de *Birkaç Hikâye Birkaç Tahlil* adıyla gazetelerden toparlanan hikâyeleri 1965 yılında *Ruh Burkuntularından Hikâyeler* olarak ilave hikâyelerle basılır. Son halini ise *Hikâyelerim* adıyla alır. Bu kitabın içerisinde toplamda 53 hikâye bulunur. Bu hikâyelerde kimi zaman mekânlar, saklanılacak yerdir. Yazarın kaçtığı mekân, dış dünya ise vardığı ve kalıcı olmak istediği mekân, masasının başı nihayetinde eseridir. Kısakürek dünya görüşünün yansıması olan hikâyelerini kalıcı ve nitelikli olma amacıyla verir. Hikâyelerin genel havası, Kısakürek için doğru olanı kurgu yoluyla anlatmaktır. Hikâyenin asli unsurlarından olan mekân da bu prensipten hareketle şekillenirken çevresel ve algısal olarak tasnif edilebilecek bir kategorizasyonla takdim edilir.

İKİNCİ BÖLÜM

NECİP FAZIL KISAKÜREK HİKÂYELERİNDE MEKÂN

2.1.Çevresel Bağlamda Hikâye Değerlendirmeleri

Edebî eserler incelenirken karakter, zaman, olay örgüsü ve mekân gibi birtakım sınıflandırmalara tabi tutulur. Bu kategorizasyon eserin daha iyi anlamlandırılması için gereklidir. Olayın nerede geçtiği, geçen mekânın karaktere neler kattığı, karakterden neler götürdüğü sorularına yanıt verir. Çevresel mekânlar, sınırları belli olan alanlardan oluşur. Ev, okul, hastane, otel, cami, alışveriş merkezi gibi mekânlar, bireysel ve sosyal çevreye uygun yaşamın devam ettiği mimari düzlemlerdir. Somut olarak var olan bu mekânlar, anlatıdaki mekân unsurunun netliğe ulaşmasını sağlar. Bu bağlamda çevresel bağlamda kapalı mekânlar, eserin fiziksel çerçevesini oluşturarak karakter dünyasını şematize eder ve okuyucunun anlam dünyasına yardımcı olur.

Mekân, anlatma esasına bağlı olan metinlerdeki temel unsurlardan biri olmakla birlikte pek çok disiplinin de inceleme alanına girer. Ancak mekânın edebiyata dahil olup, yazarlarca işlenmesi onu fiziksel varlığının ötesinde bir anlam ve çağrışım zenginliğine kavuşturur. *İlk Müslüman mimarlar ve sanatçılar da benzer biçimde, kendi dinlerinin temelini oluşturan iddiaları güçlendirecek bir fiziksel arka plan oluşturmayı amaçlıyordu. İslam'a göre her türlü bilginin kaynağı Allah'tı.* (Botton, 2007:126). Kısakürek'in de eser verme amacı ve hikâyelerinin düsturu budur. Bir yazar olarak ele aldığı mekânlar, İslami temellere dayanmıyor ise o mekândan kaçma arzusu sezilir. *1905 yılında İstanbul'da doğan şairin insana, maddeye, doğaya ve evrene bakışında hâkim olan mistik/ruhanî bakış açısının, mekâna bakışında da belirleyici olduğu söylenebilir.* (Karadeniz, 2018:497). Diğer konulara olan bakış açıları gibi Kısakürek, mekâna da mistik bakışla yaklaşır.

İnsanla mekân arasında diğer varlıklardan çok daha derin ve çeşitlilik arz eden bir münasebet vardır. Bu münasebet, insanın sanat faaliyetinde, önemiyle doğru orantılı olarak tezahür eder. (Hancıoğlu, 2013:395). Hikâyelerde yer alan bu mekânlar, yazarın okuyucuya gösterdiği ve hissettirdiği kadarıyladır. Kimi zaman var olan mekân, eserin diğer dinamikleriyle eş zamanlı gider. Kimi zaman ise var olmamış mekânlar üzerinden hikâye kurulur. Her iki durumda da okuyucudan zihni bir çaba beklenir. Çünkü anlaşılması kolay gibi görünen bilindik mekânlarda

da araştırmaya ihtiyaç duyulan bir derinlik vardır. Sözelimi sosyokültürel anlamda önemli birer sosyalleşme mahfili olan kahvehaneler, tarihi arka planlarının yanı sıra hikayelerde değişen işlevleriyle gündeme getirilir. Kahramanın mekânla ilişkili olarak anlatılan hikâyesinin anlaşılabilmesi için mekânın kimliğine dair bir arka plan bilgisine sahip olunmasında fayda vardır.

Hikâyede mekân kullanımı tıpkı roman türünde olduğu gibi metnin yapısal niteliği açısından önem taşır. Yazarların fiziksel çevrenin yanında algısal olarak da belirttiği mekânlarla beraber hikâye yeni bir çehreye kavuşur.

Mekân, atmosfer yaratmada, bir tip/karakter oluşturmada, öykücünün elindeki önemli kozu, malzemesidir. Günümüzde, modern öykücünün geldiği yerle bu önem daha da artmıştır. Klasik dönemde “olayların geçtiği yer” olarak değerlendirilen mekân, zamanla kahramanların ruh durumunu açıklayan önemli bir araca dönüşmüştür. (Tosun, 2011:259).

Hikâyede çevresel mekân; dönemi, döneminin sosyal şartlarını, tarihsel arka planı, kültürel varlığı ve birliği saptama noktasında önemli ipuçları verir. Algısal okumanın dahil olmasıyla beraber; karakter-mekân uyumu üzerinden eser görünür olmanın ötesine geçerek içselleştirilir.

Kısakürek, İstanbul Çemberlitaş'ta bir konakta doğar. Hikâyelerinde mekân olarak ahşap konağı sıkça kullanması hafıza mekânına işaret eder. *Yazar ruhun anlaşılması tezini savunurken merhamet duygunun önemini belirtir. Ahşap Konak, bir konak içinde üç neslin kumar, morfin ve yozlaşma içinde tükenişini ele alan bir tenkittir. (Enginün, 2021:191).* Aynı evin içerisinde yabancı gibi yaşayan ev sakinleri için ahşap ev, yuva imajını kaybeder. Hikâyelerden hareketle nesil çatışmaları, ahşap ev-apartman düzleminde verilir.

Dolayısıyla, kuş yuvasını seyre daldığımızda, kendimizi dünyaya duyulan güvenin kökeninde buluruz, bir güvenin başladığını hissederiz, kozmik bir güven bizi çağırır. Kuşun içinde, dünyaya güven duyma içgüdüğü olmasaydı, yuva yapar mıydı hiç? (Bachelard, 2014:137).

İnsan da mekâna duyduğu yakınlık ve ihtiyaçla yuvasını kurar ve güvenli ortamına kavuşur.

Necip Fazıl'ın İstanbul'da doğup yine bu şehirde büyümesi hikâye mekânlarına da etki eder.

İstanbul şehrinde büyük bir konaktan hayata bakmaya başlayan hikâyelerdeki ben anlatıcı, konağın ruhunda uyandırdığı yalnızlık, korku ve içinden çıkılamayan varlık- yokluk gibi sorular sebebiyle konaktan sokağa, otel odalarına, kaldırımlara, şehrin farklı mekânlarına sürüklenir. Şehir; ahşap evleri, villaları, apartmanları, üniversite, kumarhane, gece kulüpleri, garsoniyer, lokanta, kahvehane, pansiyon ve otel odaları ile ve yine kaldırımları, karanlık sokakları, tiyatro ve sinemaları, hapishaneleri, akıl hastaneleri, mezarlıkları, hastane, banka ve mahkeme gibi mekânlarıyla bu hikâyelerde yer alır. (Büyükkavas Kuran, 2017:351).

Hikâyelerde yer alan İstanbul'un semt isimleri; Şişli, Taksim, Aksaray, Şehzadebaşı, Kapalıçarşı, Kasımpaşa, Etyemez'dir. Bu semtler aynı zamanda sosyal hayatın dinamiklerinin yansımaları olarak hikâyelerde yer bulur.

Mekânın İstanbul veya büyük şehirler olarak kurgulandığı hikâyelerde ise üslup farkı kendini belli eder. Bu fark eski ve yeni çatışmasının yaşandığı; gelenek ve modernin çatıştığı karakterler üzerinden bariz bir şekilde okunur. Geleneksel üsluba sahip karakterler, Kur'an- Kerim'in dilini anlar ve hayatlarına uygularlar. *Benim annemin, dadımın, komşumun ve ağababamın bilmediği dil Türkçe değildir.* (Kısakürek, 2016:53). Böylesi karakterler Necip Fazıl'ın destekçisi olduğu karakterlerdir. Seçtikleri İslami yol onları yeninin tüketiciliğinden alıkoyar. Modern üslubun temsilcisi karşıt karakterler de köklerinden ayrılmayı tercih ederek bu ayrılığı kazanç olarak görürler. Kendilerine ait üslup ve ifade tarzları ile yaşamlarını sürdürürler.

Hikâyelerde arayışlar halinde olan karakterler de görülür. Kısakürek bu temayı da iki uç nokta şeklinde ele alır. Bir kısım karakterler; arayışlarını ancak kumarda bulduklarını varsayar ve böylesi karakterlerin sonları kötü biter. Bu karakterler, ailelerinden uzakta, sefalet dolu bir yaşama sırf kumar oynamak uğruna katlanırlar. Hikâyelerde kumar, kulüp mekânları gözlemci bakış açısının aksine hâkim bakış açısıyla verilir. Bu özelliğin olmasındaki sebep Kısakürek'in yurt içi ve yurt dışında birçok oyun mekânını deneyimlemesine bağlıdır. Kumarda kaybettikleri neticesinde karakterler, çok kötü şartlara sahip mekânlarda yaşarlar. Ancak bağımlılıkları bu eksiklikleri görmelerine mâni olur.

İkinci kısımdaki karakterler de yine ilk gruptaki karakterler gibi arayış içerisindeyler. Bu hikâyelerde varoluşsal sancılar içerisindeki karakterler, yazarın mesaj verme gayretinin de temsilleri olarak doğru tarafı seçip kurtuluşu yaşarlar. Böylelikle Kısakürek, bu ikilemler ile hikâyelerde doğruyu ve yanlış gösterir. Yöntem olarak karşılaştırma yoluna giden yazarın tecrübeleri göz önüne alındığında okuyanlar için ders niteliğinde olur. Buradan hareketle Necip Fazıl, ders verme amacını yerine getirmiş olur.

Necip Fazıl Kısakürek'in *Hikâyelerim* adlı eserinde bulunan kapalı mekânlar; konak, ev, blok apartman, mağaza, kahvehane, kulübe, otel, hapishane, mescit vb. gibi ifadelerle geniş şekilde yer bulur. Bu mekânlar çevresel ve algısal mekânlar kategorisinde değerlendirilir. Yalnızca isim olarak geçen kapalı mekânlar, hikâyelerde çevresel mekânın unsurlarını tamamlamak için kullanılır. Hikâyelerde bulunan çevresel unsurların belirlendiği açık mekânlar da şehir isimleri, çeşitli köy manzaraları şeklinde ifade bulur.

İnsan, dünyaya belirli bir mekânda gözlerini açar. Bu mekânın fiziksel nitelikleri ise bireyin yaşam koşullarını ve imkânlarını büyük ölçüde belirler. *Mekân, insanın ve toplumun pratik yansımalarından biridir. İnsan ve toplum mekânda varlık kazanır, mekânda oluşumunu gerçekleştirir, mekânda dönüşür.* (Alver,2007,12). Hikâye karakterlerinin yaşadığı evler, daha çok yazar Necip Fazıl'ın yaşamının değdiği yerlerden oluşur. Hikâyelerinin amacı, kendi dünya görüşünü anlatmak olduğundan mekânları da tanıdık, hafızasında yer eden mekânlardır. *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri* başlıklı hikâyesindeki ahşap ev, kendi doğduğu ahşap evdir. Yazar, çocukluk hatıralarının geçtiği ev ve bu hikâyedeki ahşap ev ile özdeşim kurar. Hikâyenin başlarında çocukluk yıllarına ait hatıralar yer alır. Sonrasında yıllar sonra geldiği bu ahşap konakta ev aynı kalmakla beraber karakterin tecrübeleri evi farklı şekilde anlamlandırmasına yol açar.

Ev, *Hayâlet* adlı hikâyede de karakterin yaşadığı yerdir. Yine ev *Kanaryanın Ölümü* adlı hikâyede, *Heybeliada'daki bir Rum evinde* (a.g.e.75), şeklinde çevresel olarak verilir. Hikâyede; *Şişli ve Maçka taraflarındaki bazı evlerde, eh, poker, bezik, bakara, bazı oyunlar oynadığınızı duydum!* (a.g.e.78), tasvir edilen bu mekânlarda hikâyelerin çoğuna sirayet eden kumarhaneler yer alır. Ev mekânı *Kırmızı Kordelâ* hikâyesinde, *Ah, o ahşap ev iskeleti...* (a.g.e.89), şeklinde yazarın da yaşadığı ahşap ev betimlemesiyle yer bulur.

Ev ve evin bulunduğu sokağın tasviri, *Prenses* hikâyesinde de başlangıç satırlarıdır.

*Etyemez’de iki arsız ve suratsız kârgir binâ arasında, kara ahşap bir evceğiz...
İki katlı... Küçük bir kapı ve yanında daracık bir pencere... Patlak bir kafes...
Üst katın iki penceresi de kimbilir hangi padişah zamanından kalma,
mumyalaşmış, amerikan bezi perdelerle örtülü... Pencere camlarından birinin
üst kısmında, dışarıdan, eski harfli markası görünen, kurumuş bir kalıp sabun...
Kapıda, bir teneke parçası üstüne elle vurulur, ucu bükük bir tokmak...
(a.g.e.103).*

Karakterin yaşadığı bu mekân geniş tasvirlerle verilir. Tasvirin sonucunda ise mekânın eskiliği betimlemelerin sağlamlığı ile okuyucular tarafından anlamlandırılır.

Viyolonsel adlı hikâyede de ev ile ilgili olan tasvir, diğer hikâyelerdeki gibi başlangıç satırlarında yer bulur. Karakter Zehra Hanım: *Aksaray taraflarında, ... cumbalı bir ahşap evde oturur.* (a.g.e.157). Ahşap ev tasviri, *Nokta* hikâyesinde de karakterin evidir. *Işıklı Pencere* isimli elli birinci hikâye de ahşap ev tasviriyle başlar. Ahşap evin hikâyelerde bu kadar yoğun olarak kullanılması Kısakürek’in doğduğu ahşap eve gönderme olarak görülür.

Ev, ahşap ev tabirinin dışında yeni oluşan fiziksel unsurlarıyla yeni isimler de alır.

Blok Apartman hikayesi bu yeni fiziksel unsurları anlatır. *Blok apartmanlardan 69’uncusunun 17 numaralı dairesi... Alışıl gelmiş üslûpla 2 oda 1 hol... Holde (lâke) özentisi yemek odası eşyası... Salonda seri malı (küçük) bir kanepa takımı ve bir köşede üstü halı kaplı bir somya divan... Kapısı kapalı yatak odasını merak etmeye değmez.* (a.g.e.247).

Zelzele hikâyesinde de Esmâ Kadın ve çocukları için *küçük apartman dairesi* (a.g.e.261) ile ailenin yeni evi olur.

Evin dışında hikâyelerin çevresel olarak sınırlarının çizildiği başka kapalı mekânlar da vardır. *Paradi* hikâyesi, mekân olarak Şehzadebaşı tiyatrosunda başlar. Bir tiyatronun oluşum aşamalarının anlatıldığı hikâyede kulis, sahne, perde, balkon gibi tiyatroya ait unsurlar verilir. *Tiyatro bir anda boşalmış ve sahnenin önü çepçevre sarılmıştı.* (a.g.e.19). Hikâyenin başlangıcında tiyatronun tasviri, devamında ise dramatik aksiyonu sağlayan vaka halkaları aktarılır.

Hikâye mekânları, yalnızca kurgusal tasarımlarla devam etmez. Aksine geçmişte var olmuş ve günümüzde de işlevselliğini sürdüren gerçek mekânları da kapsamına alır. *Eski Elbiselerin Hâfızası* hikâyesi işlevsel mekân özelliği gösteren hikâyelerdendir. Bu hikâyede yer alan kapalı mekânlar; Kapalıçarşı, Sahaflar çarşısı gibi mekânlarda bulunan dükkanlar ve bu mekânlardaki dekor unsurlarıdır. Hikâyenin çevresel tasvirleri dönemin Kapalıçarşı ortamını ve insanını değerlendirmek açısından önemlidir. Kısakürek, hikâyelerinin çoğunda hafıza mekânları kullandığından eserler de tarihe kaynaklık eder.

Ölü Saklayan Mezarcı hikâyesi, genel hikâye kurgusunda kullanılan bilindik/aşına olunan mekân olan kahvehanede geçer. Bu hikâyenin anlatıcı kişisi de karakteri de yazardır. Karakter olan yazar, kapalı mekân olan kahvehane ile satırlarına başlar. *Hikâyemi yazmak için her zaman uğradığım kahvehaneye gittim.* (a.g.e.31). Kısakürek'in yaşamının geçtiği kahvehane, kumarhane gibi bağımlılık mekânları hikâyelerde evden sonra en çok görülen kapalı mekândır. *Rehinlik Maymun, Matmazel Fofo, Kanaryanın Ölümü, Maça Kızının İntikamı* hikâyelerinde kumarhane ana mekân olarak görülür.

Otel, pansiyon gibi mekânlar hikâyelerde sıkça görülür. *Olabilir Oğlu Olabilir* adlı on altıncı hikâyede,

Karadeniz kıyılarında bir kasaba... Otel... Hayatımda ve hayalimde böyle bir otel görmedim. Deniz üstünde, kocaman bir kayalığın tepesine oturtulmuş... Bir zamanlar hapishane miymiş, karakol muymuş, ne?... Kalım duvarlar içine oyulu, bir insanın uzanacağı kadar uzun ve geniş hücreli pencerelerinde demir parmaklıklar... (a.g.e.97),

şeklinde karakterin oldukça etkilendiği manzaralar halinde sunulur. Karakter dış mekânın güzelliğine karşın kapalı mekân olan odanın içini tam zıttı tasvirlerle verir.

Rutubetten ağlayan tavan.... Kalın tahtalı zemin... Karyola yerine bir kerevet; ve üstünde, ottan daha haşın bir nesneyle doldurulmuş şilteler... Odanın uzaklarında bir de masa, bir de iskemle... Ama nasıl bir iskemle?.. Bir adam, gurbetteki bir adam, üstünden devrilip ölmüş de, iskemle de kırılmış çarpılmış ve öylece kalmış...(a.g.e.,97).

Pansiyon Yolu hikâyesinde de hem başlık hem de karakterin yaşadığı mekân olarak pansiyon görülür.

Zamanın Mimarîsi hikâyesinin kapalı mekânı, hastanedir. 1934 yılında yayınlanan bu hikâyede zamanının hastane koşulları görülür. Bir bekçinin sürekli geçtiği hastane koridorları ve morg tasvir edilir. Hikâyelerde yer alan bir diğer kapalı mekân da hapishanedir. *Sübyan Koğuşu* adlı yirminci hikâyede, çocuk hapishanesi kapalı mekândır. Hikâyede fikir adamı olarak yer alan kişiye, çocukların yer aldığı bu bölümün kötü koşulları anlatılır. *Yok a canım! Hepsî üstlerinden kilitli ve kendilerine bırakılmış halde...* (a.g.e.120), cümlesiyle mekândaki kişilerin umutsuzluğu verilir. Hikâyelerde yer alan kapalı mekânlar açıklananlarla sınırlıdır.

Hikâyelerde yer alan çevresel bağlamda açık mekânlar, Necip Fazıl'ın dahili olduğu yerlerdir. Böylelikle gerçekçi bir atmosfer sunan yazar, okuyucuların hikâyelerdeki çevresel mekân sınırlandırmalarına kaynaklık eder. Edebî eserlerde açık mekânların çevresel açıklanması yapılırken yalnızca mekân isimleri verilir. Böylesi mekânlar çevre tasviri açısından önemli olup eserin geçtiği mekânın zihinde canlandığı yerlerdir. Sokaklar, parklar, doğa ile iç içe mekânlar, çevresel anlamda açık mekânın dahili olduğu yerlerdir. Açık mekânların eserlerde çevresel olarak kullanılması karakterin özgürleştiği, sınırların olmadığı mekân hissini uyandırır. Açık mekânlarda bulunan görsel manzaralar, karakterin sosyal çevresi ve dünyayla temasına dair izlenimler sunar.

Necip Fazıl Kısakürek'in *Hikâyelerim* adlı eserindeki hikâyeler İstanbul ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geçer. Hikâyelerde bulunan açık mekânlar; yol güzergahları, Anadolu, İstanbul'un çeşitli semtleri, Avrupa ve çeşitli ülkeler bulunur. Hikâyelerin geneli Kısakürek'in yaşamından yansımalar olduğundan açık mekânlar da onun hayatına tesir eden ve ondan izler taşıyan yerlerdir. *O ve Ben* adlı otobiyografik eserinden yola çıkarak yazarın, hikâyelere konu olan çoğu yeri öncesinde teneffüs ettiği anlaşılır. Hikâyelerin kurgusal bağlamının yanında döneme tanıklık etme açısından önemli olduğu da söylenebilir.

İstanbul'da geçen hikâye mekânları çoğunluğu oluşturur. İstanbul; *Bir Yalnızlık Gecesinde*, *Vehimleri*, *Paradi*, *Eski Elbiselerin Hafızası*, *Kanaryanın Ölümü*, *Kırmızı Kordelâ*, *Kanaryanın Ölümü*, *Prences*, *Kader Böyleymiş*, *Viyolonsel*, *Gözlerinde Merhamet Yok*, *Örtüdeki Sır*, *Babaanne*, *Esrar*, *Nokta*, *Zelzele*, *Işıklı Pencere* hikâyelerinde yer bulur. İstanbul, genel olarak ifade bulmasının yanında özele indirgenerek semt isimleriyle de hikâyelerde görülür. *Eski Elbiselerin Hafızası* hikâyesinde Kapalıçarşı, barındırdığı sosyal çevre aktarımı

ve devam eden kültürün varlığını anlatması bakımından önem taşır. *Kırmızı Kordelâ* hikâyesi, Kasımpaşa, Yeniköy ve Büyükkada semtleriyle sırasıyla baş karakter Perizâd için çözülme ve yozlaşma mekânları olarak görülür.

Kumarhanenin mekân olarak kullanıldığı hikâyelerde de açık mekân olarak İstanbul görülür. *Kanaryanın Ölümü*, hikâyesi de İstanbul ve çeşitli semtlerinden oluşur. Karakterin annesinin evinin bulunduğu mekân olarak Heybeliada isim olarak geçer. Ve karakter bu mekâna uğramaz. Onun mekânları; Şişli, Maçka, Beyoğlu'ndan oluşur. Çünkü bağımlılıkların merkezi olan yerler bu mekânlardır. *Prences* hikâyesinde de İstanbul'un eski semtlerinden biri olan Etyemez, Hûriye Hanım'ın evinin bulunduğu yerdir.

İçinde, bir taraftan takunyalı çocuklar, yeldirmeli kadınlar, bir taraftan da huni gibi dimdik (karavel) saçlı genç kızlar ve iğne gibi topuklu daktilo hanımların gidip geldiği bu sokakta, göz, Süleymaniye camiine bitişik teneke ev tezadına denk bir mâna okur. (a.g.e.103).

Yazar, sokağın tanımlamalarıyla devrin kültürel özelliklerine de ayna tutar. Hikâyede hem geçmiş kuşak hem de yeni kuşak aynı sokağın sakinleridir.

Kader Böyleymiş hikâyesinde İstanbul, ölümü getiren, karakterin kaçtığı mekân olarak görülür. Köyünden İstanbul'a gelen karakter, sevdiği kişinin vefatıyla beraber kendilik mekânı olan köyüne döner. Kendilik mekânına sahip bir hikâye de *Viyolonsel* hikâyesidir. Aksaray semtinde bulunan ahşap ev karakter Zehra Hanım için kültürün devamlılığı oğlu Hayati için ise eskinin rahatsız edici tarafıdır. Hikâyede İstanbul'un dahil olduğu bir diğer semt ismi de Beylerbeyi'dir.

Gözlerinde Merhamet Yok hikâyesinde varlık ve yoksulluk İstanbul'un semt isimleriyle bağdaştırılarak verilir. Gecekonduyunun var olduğu Ok Meydanı, karakter Halid'in yuvası iken; evlatlık olarak alındığı villanın bulunduğu semt olan Suadiye, çatışma mekânıdır. Böylelikle Halid, bu çatışma mekânından uzaklaşarak yuvasına döner. *Zelzele* hikâyesi de bu hikâye ile benzerlik taşır. Erzincan'da yaşayan hikâye kahramanları, daha iyi koşullara sahip İstanbul'a gelirler. Ancak İstanbul'un yozlaşmış tarafı karakterin kendilik mekânına dönmesine sebep olur. Aksaray, *Zelzele* hikâyesinde İstanbul'a gelindiğinde kalınan mekân olarak yer bulur. Çatışma mekânlarının yer aldığı bir hikâye de *Nokta*'dır. Hâdimünnas Efendi'nin ahşap evi, Beşiktaş'ta ıhlamur kokularının çevrelendiği bir sokakta yer alır. Ancak yaşlanmasıyla beraber

kızlarının Suadiye’de bulunan evlerinde yaşamaya başlar. Kültür karmaşası ve ink arı, hikâyenin çevresel mekân okumalarına dahil edilir. Ancak  atışmanın psikolojik yansımaları algısal mekân okumalarında incelenir.

 rt deki Sır hikâyesinde ise, karakterlerin gezdiği mekânlar; ...*Eyüp sırtlarında, Çamlıca tepelerinde ve Boğaziçinde...* (a.g.e.189), şeklinde sıralanır. Kısakürek, yaşamında şeyhi ile Eyüp sırtlarında bulunan mekânda vakit geçirir. Yazar, hikâye karakterlerini de bu mekânlarda gezdirerek aynı manevi havayı solumalarını sağlar. Niyetinde de başarılı olur. Yazarın karşı taraf olarak nitelediği kadın karakter, erkek karakterin bu gezileri ve konuşmaları neticesinde İslami kimliğe bürünür.

İstanbul’un mekân olarak kullanıldığı bir diğer hikâye *Babaanne*’dir. Kadıköy ve vapur manzaraları hikâyede yer bulur. *Esrar* hikâyesinde Yedikule ve zindanları hikâye konusudur. *Işıklı Pencere* hikâyesinde de yine Yedikule, İstanbul’a dair semt ismi olarak hikâyede görülür. İstanbul’un yanı sıra *Blok Apartmanı* ve *Gölgeler* hikâyelerinde mekân, büyük şehir olarak geçer ancak özel olarak ismi verilmez.

İstanbul’un yanında bir de Anadolu açık mekân olarak hikâyelerde görülür. Köye dair unsurlar; Anadolu, köy ve özel isimlerle hikâyelerde yer alır. *Sırtlan, Hayalet, Yılan Kalesindeki Hazine, şhid, Olabilir Oğlu Olabilir, Kader Böyleymiş, Hasene Bacı, Deniz, şehlâ Râziye,  ğretmen Bey, Ses, K r, Hacet Deresi, Zelzele, Rüya, Gölgeler, Kur’ân ‘ın Gücü* hikâyelerinde Anadolu mekân olarak görülür.

Hikâyelerde yalnızca köy olarak geçen herhangi özel sınıflamaya girmeyen açık mekân tasarımları bulunur. *Hayalet, Yılan Kalesindeki Hazine, Kader Böyleymiş, Hasene Bacı, şehlâ Râziye,  ğretmen Bey, Ses, K r, Hacet Deresi, Rüya, Gölgeler* hikâyeleri mekân olarak köyde geçer. Mekânın köy olup isminin verildiği hikâyeler de görülür. *Sırtlan* hikâyesi İç Anadolu dolaylarında atıyla bir köye yolculuk yapan karakterin maceralarını anlatır. Köyün dahil olduğu ve Erenler Köyü olarak özel bir sınırlandırmaya alındığı hikâye de *K r* hikâyesidir. (Erenler Köyü, Türkiye’nin çeşitli şehirlerinde görülür. Bu şehirlerden bazıları, Adana, Afyonkarahisar, Bursa, Erzurum, Kırklareli, Sivas’tır). Bir başka isme sahip şehir de Erzurum’dur. Erzurum *şhid* hikâyesinde mekân olarak kullanılır. Bir şehir de *Zelzele* hikâyesinde yer bulur. Erzincan,

geride bırakılan ve tekrar dönülen şehir olarak hikâyede yer alır. Bu hikâyelerin dışında *Hasene Bacı* hikâyesinde karakter, Hasene Bacı'nın Vanlı olduğu bilinir ve hikâye Batı Anadolu'da geçer. *Kur'an'ın Gücü* hikâyesinde de hikâyenin savaş dönemini ve Yunanlılarla olan mücadeleleri anlatması bakımından mekânın Batı Anadolu dolaylarında olduğu tespit edilir.

Bir diğer Anadolu mekânı ise Karadeniz Bölgesidir. Bu bölgeye ait özel isimler yahut şehir isimleri verilmemekle beraber hikâyelerde yalnızca Karadeniz ismi geçer. Bu hikâyelerden ilki, *Olabilir Oğlu Olabilir* hikâyesidir. *Karadeniz kıyılarında bir kasaba...* (a.g.e.97), ifadeleriyle Karadeniz'in eserin mekânı olduğu anlaşılır. *Deniz* hikâyesi de *Karadeniz sahil köylerinden birinde...* (a.g.e.167), cümlesiyle başlayarak çevresel mekânının Karadeniz olduğunu belirtir.

Türkiye dışında; Paris, Berlin, Avrupa, Amerika, çeşitli hatıraların sunumunda veya yalnızca isim olarak görülür. Bu mekânlar genel olarak fiziksel unsurlarının ötesine geçmez. Bazı özel koşullarda algısal olarak karakterin yaşamına dokunur. Bunlar algısal mekânların dahil olduğu bölümde açıklanır.

Rehinlik Maymun hikâyesinde karakterin Avrupa hatıralarını anlattığı kısımlarda, Paris, *Versay korularında...* (a.g.e.59), cümleleriyle yer bulur. Bu hikâyeyi, yazar Necip Fazıl'ın hatıralarından yola çıkarak oluşturduğu düşünülür. *Bâbîâli* kitabında yer alan birtakım hadiselerin benzerliği bu çıkarımın yapılmasına zemin hazırlar. *Şehlâ Râziye* hikâyesinde de karakterin kaçtığı ve kurtuluş mekânı olarak gördüğü büyük şehirden sonra vardığı yer, Amerika'dır. Amerika, *Prences* ve *Viyolonsel* hikâyelerinde de geçer. Ancak mekândan ziyade *Prences* hikâyesinde kişinin ait olduğu ülkeyi; *Viyolonsel* hikâyesinde de Hayati karakterinin hayallerini süsleyip kendisini üne kavuşturacak ülke olarak yer bulur. *Viyolonsel* ve *Şehlâ Râziye* hikâyeleri 1967 yılında yayımlanır. İki karakterin meşhur olma isteği aynıdır. *Viyolonsel* hikâyesinde neticelenmeyen bu olay *Şehlâ Râziye* hikâyesinde gerçekleşir. Ancak karakter, hikâyenin sonunda vefat eder. Kısakürek'in sanat yapma gayesi olan eserlerinde mesaj verme amacı bu iki hikâye üzerinden yer bularak amacına ulaşır.

Yolcu hikâyesinde ise ölümün olmadığı memleketleri arayan karakter görülür. *Bavulun üstünde, hemen bütün büyük Avrupa merkezlerinin lüks otellerinden, İran, Hindistan, Japonya'ya kadar, indiği yerlerin etiketleri...* (a.g.e.175). Karakterin tüm bu coğrafyalarda

bulunmasının sebebi ölümsüzlük amaçlıdır. Neticede ölümü kabul ederek evine döner. Aynı olay *Ses* hikâyesinde de yer alır. Karakter mezarlığın olmadığı diyarı arar. Hikâyede ülke ya da şehir ismi verilmemekle beraber; *Çekik gözlüler âleminden kömür yüzlüler dünyasına kadar gezmediği yer kalmadı.* (a.g.e.206), cümleleriyle karakterin birtakım ülkelerde bulunduğu anlaşılır. *Ses* hikâyesi de ölümü kabullenişle son bulur. Necip Fazıl Kısakürek'in *Hikâyelerim* adlı kitabında yer alan hikâyelerin çevresel tanımlamaları şehir, ülke, sokak, köy isimleri gibi özel isimlerin dışında; kumarhane, hastane, otel, hapishane gibi kapalı ve özel olarak isimleri belirtilmeyen mekânlar şeklinde ayrılabilir. Edebî eserlerde mekân okumalarının önemli görülen kısmı algısal incelemelerdir. Böylelikle algısal mekân incelemelerinde hikâyeler, daha detaylı incelenir.

2.2.Algısal Bağlamda Hikâye Değerlendirmeleri

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde, mekân algısına refakat eden bir mazi özlemi dikkat çeker. Yeni devrin insanları ve bu insanların oluşturduğu dünya düzeni adeta Kiralık Konak metaforu gibi çürümeye doğru yol alır. *Artık Sâdâbat bahçeleri Kâğıthanede değil, (Versay)da. Tellipullu gemiler Haliçte değil, Efrenc limanlarının tersanelerinde denize indirilir... saray (Topkapı) değil (Şarlutenburg), halı (Şiraz) değil (Goblen) vesaire...* (Kısakürek, 2016:136). Dönem itibarıyla 20.yüzyılda yaşamış olan Kısakürek, yeni oluşan devletin ruhsal çöküntülerini görür. *Öykülerin tümünde insan psikolojisine temas edilmiş ve onun etkiler karşısındaki tavırları çok iyi gözlemlenmiştir.* (Ece, 1983:133). Edebî eserlerde mekânın algısal okumalarının en büyük yardımcısı kuşkusuz psikoloji disiplini. Kısakürek hikâyelerinde de karakterlerin psikolojik alt temellerinin verilmesi algısal mekâna zemin oluşturur. Edebî amacı *mutlak hakikat* olan Kısakürek, bu ruhsal çöküntülere kapılan karakterleri hikâyelerinde bolca kullanır.

Atina, Kudüs, Mekke, Medine, Roma, İstanbul gibi şehirlerin bu gün taşıdıkları en derin simgelerin dinsel anlamlı olmalarının sebebi mekânı düzenleyen, inancını eserine yansıtmasıdır. (Narlı, 2007:19). Kısakürek'in hikâyelerinde de mekân, karakterlerin zayıflıklarının psikolojik yansımalarıyla yer bulur. Bu tanım iki uç noktada hikâyelerde görülür. Birinci grupta, hassasiyetlerinin kurbanı olan karakterler yaşadıkları yerlere uyum sağlayamaz. İkinci grupta ise tıpkı Narlı'nın saydığı kutsal mekânlar gibi karakterler, dini inançlarının

yansıması olan evler inşa eder ve bu evlerde huzur bulurlar.

Hikâyelerde yer alan evler; Kısakürek'in yaşamının değdiği ahşap ev ve yenileşmenin simgesi olan apartmanlar şeklinde görülür. *Şehirden hareket eden modernizm insanı dönüştürmekte, ona yeni bir biçim vermekte ve onun üstünde hayli etkili ve baskıcı bir güç olarak kendini üretmektedir.* (Alver, 2005:266). Köksal Alver'in, Kısakürek'in şiirlerinden yola çıkarak yaptığı bu yorum hikâyeleri için de söz konusudur. Mekânın inşasında etkili olan değer dünyası, karakterlerin dünya görüşleriyle paralellik gösterir. Mekâna; sesini, rengini ve kokusunu veren ayrıntılar onların yaşama üsluplarının bir yansıması olarak anlam kazanır. Kısakürek, müzik hakkındaki görüşlerini *Kafa Kâğıdı* isimli roman olarak nitelediği otobiyografik eserinde anlatır. Onun için müzik tarzının yeni yahut eski olmasından ziyade “*İkisinin de soylusunu ve iyisini...*” (27), vurgusu müziğin biçimi veya zamanından çok niteliğinin önemsendiğinin göstergesidir.

Bu değer yargısının ışığı altında Hikâyelerim'de müzikle ilgili tek örnek olan “Viyolonsel” hikâyesinde, caz müziğinde kullanmak üzere bir viyolonsele sahip olmak isteyen delikanlı ile muhafazakâr annesi arasında yazarın ortaya koyduğu zıtlığı, Batı musikisi aleyhinde bir not olarak gösteremeyiz. (Okay, 2018:106).

Hikâyede yer alan diğer duyu aktarımlarıyla beraber mekân zenginleşir. Bu durumun zıttı da Kısakürek hikayelerindeki olumsuz betimlemelerle sunulan mekânlar için söz konusudur. Yozlaşmış karakterler kendilerine uygun mekânlarda yaşarlarken mekânı algılama biçimleri ruh ve zihin dünyalarındaki tahribata göre şekillenir.

Modernizmle birlikte yeni düzene uyum sağlayamayan karakterler, algısal mekânın sıkışıklığını yaşarlar. Bu sıkışma neticesinde de karakterler, büyük şehrin kaotik ortamında kendilerini algısal anlamda kapalı mekânlara mahkûm hissederler. Çoğunlukla algısal düzlemde kapalı mekân örnekleri, mekânla kavgalı olan karakterlerin geleneksel hayata sırt çevirdikleri ve eski dönemin temsilcileriyle düşünce ayrılıkları yaşadıkları yerlerde görülür.

İslam medeniyet tasavvurunun değerler sistemi yerine modernitenin değerler sistemi benimsetilmeye çalışılmış, gündelik hayatta da yine İslam medeniyet tasavvuruna göre oluşmuş gelenek hayatın dışına itilerek yerine moderniteye dayanan yeni bir hayat tarzı ikame edilmek yolu tutulmuştur. (Ökten, 2020:13).

Geleneğe itibar gösteren eski dönemin temsilcileri, ahşap evlerinde kendi düzenlerinde yaşıyor olmanın huzuruyla mekânla barışıktırlar. Alıştıkları geleneksel yaşama düzenine aykırı bir yenilikle karşılaştıklarında ise kendi kabuklarına çekilirler. Modern ve Batılı hayat tarzının simgeleri olarak ön plana çıkarılan apartman gibi asrî mekanlara hevesli kimseler karşı güç grubunda yer alır. Kısakürek, ahlaki çöküşü, kültürün yok sayılmasını sembolleştirme gücüyle birleştirerek yeni yapılar üzerinden verir.

2.2.1.Sığınılan Mekân: Ev

İnsanın dünyaya gözlerini açtıktan sonra içine doğduğu fiziki çevrede aidiyet duygusu geliştirdiği ilk kapalı mekân evidir. *Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmozdur.* (Bachelard, 2014:34). Evin dünyayı içine alan gücü sayesinde kişinin de ilk dünyası evi ile oluşur. Algısal olarak ev, mimari yapının kattıklarıyla değil kişinin hafızasında yer ettikleriyle edebiyatta yer bulur.

Mekânın görelî 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 algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruh sal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur. (Korkmaz, 2021:14).

Kişiyi dış etkenlerden koruyan fiziksel mekân, anılar aracılığıyla algısal kimliğe bürünür.

Necip Fazıl Kısakürek için ev imgesi, dünyaya geldiği ahşap konakla başlar. Konak, onun için “yakıcı hâtıraların kaynaştığı” bir yer olmakla birlikte içine doğduğu kültürel ortamın temsilcisidir.

Çemberlitaş'ta Sultanahmet'e doğru inen sokaklardan birinde, kocaman bir konakta doğmuşum... Harem ve Selâmlık halinde iki kapılı, dört katlı ve bilmem kaç odalı bu konak, içinde, yakıcı hâtıraların kaynaştığı tütsü çanağıdır. Renk renk, şekil şekil, fısıltı fısıltı hâtıralar... Bazen de çığlık çığlık... (Kısakürek, 2007:9).

Kısakürek bu satırlarda evin konumunu ve mekânın hâfızasında birikenleri kendi üzerinde

bıraktığı tesirle birlikte dikkate sunar. *O ve Ben* adlı otobiyografik eserden alınan bu satırlarda “Konak” ilk bölümdür. “Konak”, yazarın birçok şiirinde yer bulduğu gibi tiyatro eserlerinde de mekânla kimlik arasındaki ilişkiye dikkat çeken bir örnek olarak işlenmiştir. Ahşap ev Kısakürek için çocukluğundaki güvenli alanıdır. Ancak, yazarın dedesi ve kardeşi Selma’yı kaybetmesiyle beraber bu güvenli alan korku duyulan mekâna dönüşür. Küçük yaşlarında iken yaşadığı bu sarsıcı ölümler yazarın edebî alandaki arayan, yalnız, buhran dolu kişiliğinin oluşmasına zemin hazırlar.

2.2.1.1. Güvenli Alanın Çöküşü: Ev ve Korku

Ev ve korku; bu iki kelime birbirine tezat gibi görünen unsurları barındırır. Çünkü insanın kendini en güvende hissettiği yerin ev olması gerekir. Ancak güvensizliğin oluştuğu ilk andan itibaren evde bile kişide korku salınımları başlar. Yalnızlık, kaçma-kaçınma, sığınma gibi tepkiler, korkunun devamında gelir. *Edebî türlerde de korku duygusu yazarların veya şairlerin işlediği önemli duygulardandır. Sanat özellikle de edebiyat sanatçının kendi iç uzlaşmazlıklarını çözmek, korkularını katlanılabilir hâle getirmek için sığındığı limanlardandır.* (Atlı, 2017:203). Evin mekânsal çağrışımlarına genellikle olumlu duygular refakat ederken öznenin iç dünyasındaki korku, çelişki ve çıkmazlar onun mekân algısına sirayet eder ve onu yönlendirir.

Korku, edebî eserlerde önemli bir konu olarak yer bulur.

‘Demek ki edebiyat, genel anlamda sanat, fobinin tedavisi değil, ama fobiyle birlikte oluşan “hüner” olabilir.... Fobinin yok olmayıp dille birlikte kaymasının ikinci nedeniyse, fobik nesnenin ön-edebiyat olması ve bunun tersi bir şekilde de her söz kullanımının, söz kullanımı edebiyatın alanına dahil olduğu ölçüde, bir korkunun dili olmasıdır.... Söz konusu olan, eksikliğin ötesindeki bir toplumsal iletişim ve arzu sözleşmesiyle birbirimize aktardığımız mesajları ve nesneleri arzulayan mübadelenin dili değil; eksikliğin dili, eksikliği kavrayan ve çevreleyen korkunun dilidir. ... Yazar, korkudan ölmek, göstergelerde yeniden dirilmek için metaforlaştırmayı başaran bir fobiktir.’ (Kristeva, 2014: 55-56).

Edebiyatın konuları, yaşanan veya hayal edilen her şey olabilir. Konu sınırlamasının olmaması sebebiyle yazarlar özgürleşir. Bu özgürleşme kimi zaman anıların bir araya gelip konuları oluşturmaya sebep olur. Necip Fazıl'ın konularından olan korku da tam bu tanıma uygundur. Hafızasında yer eden olumsuz olayların neticesi korku duygusunu da beraberinde getirir. Böylece Kısakürek hikâyelerinde sıkça işlenen korku duygusu, mekâna giydirilen anlamlar eşliğinde çözümlenebilir.

Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri adlı hikâyesinde karakter,

İşte bu konaktadır ki, beni bir akrebin kısılcı halinde marazî bir hassasiyet dişledi. İlk merhale olarak korkuya girdim. Kaç gece, ortasında, pirinç bir şamdanda bedbaht bir mum ağlayan odamdaki yatağında, hedefsiz korkularla titreyip, yandaki odada yatan anneme seslendiğimi bilirim. (Kısakürek, 2002:8)

sözleriyle odasında duyduğu ürperti ve tedirginliği anlatır. Hikâye başlığı itibariyle de (vehimler/kuruntular), metindeki duygusal yükün ipuçlarını verir. Karakterin evdeki bu korkusunun altında yatan neden, evde gördüğü ölümlerdir. Kendi yaşamından izler taşıyan bu hikâyesinde karakter, kız kardeşi ve büyükbabasını kaybeder.

Kız kardeşim Selma öldü... bu devre benim, tekrar kitaplara dalıp hassasiyetimin en had derecelere ulaştığı çığır... (Kısakürek, 2007:33). Büyükbabam, konağın üçüncü katındaki malûm büyük yatak odasında bana Allah ve Resûlünden bahsettiği karyolanın içinde ve yanımda öldü. (Kısakürek, 2007:34).

Kısakürek, hayatında yaşadığı bu sarsıcı ölümlerle karakterlerini özdeşleştirir. *İnsan için ölüm, yaşamın en son ve belirleyici sınırıdır... trajik insan bu sınırı görür ve tanır. Korkar. Hem de çok korkar. (Teber, 2001:12).* Bu ölümler çocuk karakter için korkunun devamlı hale gelmesine sebep olur. En güvenli sayılacak yer olan evinde, geçmiş ölümler kol gezdiğinden karakter de yalnızlığa gömülür. Ancak en korktuğu anda annesine sığınma ihtiyacı hisseder. Anne kucağı, çocuk için ilk mekân olduğundan en güvenli yerdir. Böylesi korku anlarında da karakter anne kucağına dönmeyi ister. Çünkü kendisini en korunaklı hissettiği yer orasıdır.

Hikâyenin devamında karakter yıllar sonra bu eve gelir.

Bu şeylerin üstünden yıllar geçtikten sonra o kadar korktuğum bu evde, yapayalnız, bir gece geçirdim. ... Eski uğultulu âlem sanki bacalardan ve pencerelerden süzülüp gitmişti. Ölenlerle kalanların birbirinden farkı yoktu. Mademki biri yaşadığı halde yok olabiliyordu, öteki de yok olduğu halde yaşayabilirdi. (Kısakürek, 2002:10).

Karakter, yaşadıklarından elde ettiği tecrübeyle mekâna dair korkusunu aşar ve geçmişten kalan izleri bugünün kazanımlarıyla birlikte değerlendirir. Karakterin öğrendiği şey, dünya mekânının sonlu olup asıl sonsuzun, devam etmekte olanın ahiret olduğudur. *Ölümler yaşıyor, ânlar yaşıyor; bütün hisler, fikirler, heyecanlar fezada, aklın gidemeyeceği kadar uzak ve başka bir iklimde ve muallâkta, dumandan buz haline geçmiş billûr ve sivri kayalıklar şeklinde yaşıyor, her şey yaşıyor. (a.g.e.14).* Karakter kendi sınırının farkına varır ve ölümün, öte dünyanın var olduğunu kabul eder.

Hayâlet adlı hikâyede karakter, yaşadığı evle geçmiş yaşantıları arasında bağlar kurarak korku dolu tasvirler sunar.

Kadın, oturduğu yerden başını duvara dayadı. Gözlerini tavana dikti. Çürük tahtalardaki lekeler, budak yerleri, lâmbanın ışığında parıldıyor; meydana, mânası ve benzeri olmayan şekiller çıkıyor, bunların hepsi de aslı bilinmeyen korkunç bir şeyin remzine benziyordu. (a.g.e,37).

Ev, karakter için artık her detayıyla korkuyu barındırır. Karakter, köylüler tarafından delikanlı olarak tanımlanan bir gencin ölümünden sorumlu tutulur. Delikanlı ölmeden önce kadını sürekli takip eder.

Kadın; Evinden çıkmaz olduğu zamanlar yine ondan kurtulamıyordu. Duvarda, gözönünden gitmeyen duruşuyla o.... Çeyizlik aynasının içinde onun gözleri... Dolabı açsa içinden o çıkacak... Evin içinde dolaşan her ayak sesi mutlaka onun derin, dipsiz bir düşünceye dalmasına, en küçük çıttırtı onun verdiği korkunç bir karara işarettir. (a.g.e,39),

gibi fikirlerle yaşar.

Algılama mekanizması beş duyumuzla dışarının verilerini toplamakla kalmayıp, “zaman”, “süreklilik”, “farkındalık”, “idrak” gibi psikolojik etki mekanizmaları da kullanılır. Mekanın tanımlamasında pisişik değerlendirmeler, “kültürel birikimler ve deneyimler, ekonomik, işlevsel sosyal ve kültürel eğilimler” bulunmaktadır. (Gezer, 2012,9).

Karaktere bulunduğu mekânda korku duygusunun yerleşmesi hayatında gerçekleşen bu olağanüstü durumdur. Kadın karakter, delikanlı olarak ifade bulan karakterin, sürekli peşinde olduğu düşüncesindedir. Mekânın gizlerinde sürekli onu takip eden gözlerin olduğunu düşünür. *Artık evde duramaz oldu. Sokaklar ve kırlar daha az korkunç.* (a.g.e,40). Güvenli olması gereken eve karşılık, korkuları ve kendisine yüklenen sorumluluklar neticesinde dışarı daha güvenli hale gelir. Hikâyenin sonunda kadın karakter ölü halde bulunur. Ancak yazarın tasviriyle bu ölümün sorumlusu *Hayâlet*'tir. Kadın karakterin nasıl öldüğü bilinmez. Hikâye seyri boyunca kadını takip eden erkek karakterin vefatıyla beraber bir hayaletin meydana gelmesi, kadının vefatının bu hayaletin elinden olduğunu düşündürür.

Efsanevi özelliğe sahip bir hikâye de *Şehit* hikâyesidir. Hikâye, çocuk karakterin, Erzurum'da bulunan dayısının evinde başlar.

Erzurum'un büyük kışlarından birisiydi. Orada hükümet memuru olan dayımın evi, o akşam yine misafirlerle dolmuştu. Çifte camlı pencere, yastıklarla doldurulmuş gibi iri kar kümeleriyle kapanmıştı. Odada soba yanıyor ve semâver, binlerce kilometre uzakta fâcialar geçtiğini haber verir gibi, sinsi ve devamlı bir ıslıkla ötüyordu. (a.g.e.48).

Evde bulunan kişilerin hikâyelerine ev sahipliği yapan mekân ve nesneler, kişiselleştirmelerle tasvir edilir. Çocuk karakterin en sevdiği hikâye anlatıcısı Yüzbaşı Enis Bey'dir. Enis Bey, Sarıkamış Muharebesi sırasında görevli iken evine yeni bir emirber alır. Emirberle beraber evinde değişik izlenimlere kapılır.

Günler geçiyor, hiçbir şey değişmiyor, fakat evime ve hayatıma, menbâını bulamadığım sinsi bir bulanıklığın çöktüğünü sezer gibi oluyordum. Perdeler ve elbiseler nasıl solar bilirsiniz. Alışan göz, onların, ne gün ve ne gibi bir hâdiseyeyle bir derece daha solduğunu farkedebilir mi? Evet, evimde bir şey değişiyor ve ben onu bulamıyor, hattâ soramıyordum. O kadar içten, o kadar dışına iz bırakmayan bir değişme ki, ona işaret etmek için hiçbir maddeye mâlik değildim. (a.g.e.,49).

Eve yeni gelen bu karakter, mekâna da kendi karakterinden izler katar. ...*ağır ağır yürüyüşü, upuzun boyu, uzun esmer suratı, dalgın ve siyah gözleri...*(a.g.e.,49), şeklinde tasvir edilen askerin, evin ruhunu da sessizleştirdiği ve renksizleştirdiği görülür. Mekânın değişimi ev sahiplerine de birtakım ruhsal değişimler getirir. *Sinirli olmuştum. Az konuşuyor, evde duramıyor, kendimi sokağa dar atıyordum.* (a.g.e.49-50). Ev, Enis Bey için artık dar mekân

haline gelir. Bu değişim elbette fiziksel bir darlıkla alakalı değildir. Yeni gelen askerin ruhsal çöküşünün hareketlerine de yansması eve ve dolayısıyla Enis Bey ve eşine de sıçar.

Eve sığamayan Enis Bey dışarı çıkar. Ancak sıkıntısı sokakta da devam eder. Zihinde olan değişim evi dar mekâna, açık mekân olan dışarıyı da kapalı mekâna evirir. Evde oluşan psikolojik huzursuzluk Enis Bey'in eşinde de görülür. *Konuşmaktan, düşünmekten de korkar bir hâle geldim. Korkumu sana söylemekten de korkuyorum.* (a.g.e.50). Kadın karakterdeki değişim de korku olarak var olur. Gelen askerin hiç yemek yemediğini ve yalnızca çay içtiğini söyleyen kadın karakter için bu durum, korku unsurunu da beraberinde getirir. Eve ve dışarıya sığamama, korku, huzursuzluk gibi önemli unsurların sonucunda asker evden gönderilir. Ve askerin bir zaman sonra şehit olduğu haberi gelir. Neticede mekânlara sirayet eden huzursuzluğun evden gitmesi karakterlerin mekânı eski, güvenli halinde algılamalarına neden olur. Necip Fazıl Kısakürek hikâyelerinde korku duygusu beraberinde yalnızlığı da getirir.

2.2.1.2. Yalnızlığın Eşğinde: Ev ve Yalnızlık

Kısakürek'in hikâyelerinde ev; değişim ve bu değişimin hoşnutsuzluğu, o yere sığamama, yalnızca uğrak mekânı olma gibi durumlar eşliğinde verilir. Ev, insanın ilk mekânı olduğundan hikâyelerde de sıklıkla görülür. Çoğu hikâyenin merkezi konumundaki ev, ilk hikâyeye olan *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehmeleri* (1928) adlı hikâyede de görülür.

Ben, yirmi odalı eski bir konakta doğdum. Bu konağın hâtırası, üzerimde, tesirlerin en deriniyle hüküm sürer. Yirmi odalı koskoca bir konak... içinde, kalabalığı mâkul hududu aşmış uğultulu aile... Anne babadan tutunuz, hala ve enişteye kadar bir sürü akraba isimleri, herkesle başkası arasındaki şüpheli alâkada ısrar etmekte... Bacalardan, pencerelerden giren sert bir rüzgârın eseri gibi, her saniye konaktaki yirmi odanın birden kapıları susmak bilmeyen gıcırtilarla açılıp kapanıyor... Sofalardan, merdivenlerden, sonu gelmez bir sel halinde gidip gelen, çıkıp inenler var... (Kısakürek, 2002:7).

Bu satırlarda Kısakürek, adeta kendi doğduğu konağı resmeder ve hikayesinde oradan ilham alır. *O ve Ben* eserindeki “Konak” bölümünde bulunan konak tasviri hikâyeye benzerlik taşır. İlk etapta yalnızca konağın kalabalıklığı göze çarparsa da yazar, bu kalabalıklığın huzursuzluğu içerisinde. Karakter de onca kalabalığın içerisinde yalnızdır.

Ev ve yalnızlık kelimeleri yan yana geldiğinde uyumlu olmaz. Çünkü insanın evinde diğer aile fertleriyle birlikte mutlu bir kalabalığın olması beklenir. Elbette kastedilen seçilmiş bir yalnızlık değildir. Burada yer alan yalnızlık karakterlerin itildiği yalnızlıktır. Hikâyede de kalabalık bir aile ortamı vardır: *...bu uğultulu aile içinde sonsuz bir yalnızlığa mahkûm olmuştum. Zaten kalabalığın bu kadarı, herkesi birbiriyle meşgul olma ihtiyacından uzaklaştırmıştı. Bu evde herkesin müthiş bir yalnızlığa düşmesi için, bu kadar çokluk olması kâfi gelmişti.* (a.g.e.8), ancak *uğultulu* kelimesinin kullanımından anlaşıldığı gibi bu kalabalık memnuniyetsizlik içeren bir kalabalıktır.

Şüphesiz Onun derin tasavvufi seziş, bilgi ve deneyimi, canlı bir yaşayışla da beslenmiştir. O yazdığı hikâyeyi bir kurgu düzeyinde oluşturmaz ve bırakmaz, yaşadığını sembollerin gerisinde olanca yaşanırılığıyla hikâyeleştirir. İşte hikâyelere egemen olan atmosfer; Onun ruhunun derinliklerinde çınlayan anılardır, hatıralardır, durumlardır, duyarlıklardır, pişmanlıklardır, çilelerdir; kısaca med ve cezirlerdir. Yani fert olarak varolma sürecine girdiğinde karşılaştığı korkunç yalnızlık, onu bu muammayı eşelemeye zorlayacaktır. (Kılhoğlu, 1994:91).

Yaşamının yansımaları olan hikâyelerinde Kısakürek, hislerini de hikâyelere katarak eseri zenginleştirir ve böylece sembol dilini güçlü kılmış olur.

Prences başlıklı hikâyede ahşap ev, merkezi bir mekân olarak dikkat çeker.

Etyemez'de iki arsız ve suratsız kârgir binâ arasında, kara ahşap evceğiz...İki katlı... Küçükçük bir kapı ve yanında daracık bir pencere... Patlak bir kafes... üst katın iki penceresi de, kimbilir hangi padişah zamanından kalma, mumyalaşmış, amerikan bezi perdelerle örtülü... Pencere camlarından birinin üst kısmında, dışarıdan, eski harfli markası görünen, kurumuş bir kalıp sabun... (a.g.e.103).

Yazar, ahşap ev tasvirini olumsuz kelimelerle yapar. Evceğiz, küçükçük, daracık gibi küçümseyici ifadelerin yanında; patlak, mumyalaşmış, kurumuş gibi kötü tasvirler görünür. Hikâyenin devamında karakterin mahallelinin *Prences*, kendisinin de Sultan adını verdiği kedisiyle beraber bu olumsuz çağrışımlı mekânda yaşadığı görülür. Bu mekân, Sultan ile yaşanılır haldedir. Kedinin karaktere olan yoldaşlığı mekânın eksikliklerini göstermez. Anlatıcı tarafından *karanlık deposu ve cin yatağı, kara ahşap evceğiz...* (a.g.e.,104), olarak ifade bulan bu ev karakter için kedisiyle birlikte yuva halindedir. Nitekim kedisinin vefatıyla beraber bu *cin yatağı* ilk kez kapısı açık bulunur.

Ertesi sabah, Hûriye hanımın kapısını âdet dışı açık bulanlar, içeriye girip doksanlık saraylının bir yer sedirinden ibaret oturma odasına girdikleri zaman, kadını duvara yaslı, oturduğu yerde ölü buldular. Sedirin önündeki sepette, başında yine aynı elmas, Sultan'ın ölüsü yatıyordu. (a.g.e.106).

Karakter, yalnız dünyasını paylaştığı kedisinin vefatıyla yaşayamaz. Bu köhne, eşyasız mekânı yaşanılır kılan hükümdarların da lakap olarak kullandığı Sultan adındaki kedisidir.

Viyolonsel adlı hikâyede ise Zehra Hanım'ın evi yalnızlık mekânıdır. *Aksaray taraflarında, iki soysuz apartman arasına sıkışmış, neredeyse yüzükoyun yere kapanacak, cumbalı bir ahşap evde oturur. (a.g.e.157).* Zehra Hanım'ın Hayati adında liseyi ancak bitirmiş, çalışmayan bir oğlu vardır. Tek derdi bir viyolonsel alıp ünlü bir sanatçı olmaktır. Ancak parası olmadığından annesinin kefen parası olarak sakladığı beşi bir yerdeyi ister. Zehra Hanım ise bu meslekten hayır gelmeyeceğini başka mesleğe girmesini: *Git, bir gün için olsun, hamallık et de, eve bir baş kuru soğan getir!* (a.g.e.159), sözleriyle dile getirir. 1967' de yayınlanmış olan bu hikâyeye dönemsel inceleme açısından önemlidir. Oluşan yeni dünya düzeninde görülen kuşak çatışmaları hikâyenin de ana konularındandır. Bu fikir ayrılığı aynı mekânda yaşayan anne-oğlu birbirinden uzaklaştırır ve fiziksel yakınlığın aksine aralarına ruhsal bir mesafe girer. Bu durum her ikisi için de yalnızlığı beraberinde getirir. Hikâyelerde yer alan modern karakterler ve gelenekçi karakterler arasındaki çatışma bu hikâyede de görülür. Çatışmanın mekâna yansımaları ise aynı evde iki yabancı olma durumunu oluşturur. Evin temsil ettiği değerler Zehra Hanım'ın ait olduğu dünyanın özelliklerini aksettirir. Oğlunun eve karşı takındığı duyarsız tavır ise değerler düzleminde annesiyle arasındaki mesafeye işaret eder. Ev ve anne genç için sadece maddi emellerini elde edebilmek için kullandığı araçlardır. Halbuki onu kendisine ve köklerine bağlayacak olan iki asli unsur olması gereken ev ve evi yuva haline getiren anne olması gerekirken araç değerlerin tahakkümü altında körleşen evlat ona kim olduğunu hatırlatacak kaynaklara da yabancılaşır.

Zehra Hanım, dış dünyanın olumsuzluğuna karşın kendilik mekânı olan evinden dışarıya yalnızca ahretliklerini görmek için çıkar. *Kırk yılda bir dışarıya çıkar. Biri karşı evde, öbürü Beylerbeyi'nde oturan iki <<âhret kardeşi>>ni ziyarette gider. (a.g.e.157).* Sürekli bu kapalı mekânda olması onun için sıkışmışlık boyutunda değildir. Ev, karakter için yuva konumundadır. Yuva olan bu mekân, beraberinde de yalnızlık mekânıdır. *Artık büsbütün zıvanadan çıkan Hayati, hemen her gece sabaha karşı geliyor, çok defa annesini namazda*

buluyor, yüzüne kapıyı çarpıp odasına çekiliyor ve geceye kadar uyuyordu. Tel dolaptaki yemekler, hiç el sürülmeden olduğu gibi duruyor, sonra kedilere dökülüyor. (a.g.e.160). Anne oğul arasındaki fikir çatışmasından doğan olaylar bu satırlarla mekânın yoksunluğunu da verir. Yoksun mekân neticesinde iki insanın olduğu ev, yalnızlaşan mekâna dönüşür.

Sonuçta Zehra Hanım vefat eder.

Başbaşa vermiş, Zehra Hanım ruhuna Kur'ân okuyan iki âhired kardeşi, birden, tüyler ürpertici bir sesle irkiliverdiler. Zehra Hanımın o gün cenazesi çıkan ahşap evden viyolonsel sesi geliyordu. Viyolonsel, yeni müzik keşfi olarak kahkaha atıyordu. (a.g.e.161).

Mekâna yabancılaşan Hayati, annesi varken yalnızca konaklamak için eve gelir. ...*insanın kendi yaşadığı değişim ya da köklü dönüşümler sonucunda mekânı artık kendine uygun bulmaması ve daha önce aşına olduğu uzamları yadırgamaya başlamasıdır.* (Demir, 2011:244). Annesinin vefatıyla ise emeli olan müzik aletine kavuşup mekânı kendilik mekânına dönüştürür. Hayati'nin annesiyle olan çatışması sonucunda iki karakterin de evde yalnızlığa tabi olmaları nesil çatışmasının örneğidir. Fikri anlamda birbirini anlayamayan iki birey, seçilmiş yalnızlığa mahkûm olur. Mekân, her ne kadar paylaşım noktasında ilk mekânları olan ev olsa da zihinlerin ayrıldığı noktada onları birleştiremez.

Gözlerinde Merhamet Yok adlı hikâyede ev yalnızlık teması ile birlikte işlenir. Sokakta gazete satarak geçimini sağlayan on üç yaşındaki Halid'i bir gün (*kızıl saçlı*) bir kadın görür. Halid'den gazete alıp nerede yaşadığını öğrenir. Ertesi gün evine giderek Halid'i ailesinden okutmak vaadiyle ayda on lira karşılığında alır. Halid, *Okmeydanı'ndaki gecekondudan Suadiye villalarına* (a.g.e.180), geçiş yapar.

Arı kovarı gibi bir ev... Ne giren belli, ne çıkan... ne ekmeği getiren belli, ne yiyen... Kızıl saçlı ve tırnaklı kadının her gün bir sürü misafiri gelmekte ve bunlar iskambil kâğıtları arasında akşamlamakta, sabahlamakta... Bir de panayır kılıkları gibi... (a.g.e.181).

Halid, evin kalabalıklığının karşısında yalnızdır ve bu yalnızlıkla mücadele halindedir. Yabancı olduğu bu mekânda var oluşuyla bilmediği bir görevi tamamlar. Aslında Halid'in bu evde olmasının sebebi, geldiği bu ailenin kaybettikleri oğullarına çok benzemesidir. Bu

benzeyiş ile Halid tanımadığı ve yabancı olduğu ancak imkân noktasında sınırsız olan bu eve gelir. Evin içindeki gözlemleri tüm imkânlarla rağmen hep olumsuzdur.

Aradan bir ay geçmemiştir ki, Halid'i müthiş bir hafakan kaplamaya başlamıştı. Her şeyden evvel, bu eve niçin alındığını ve neden böyle süslenip bezendiğini bilmiyordu. Kimseden en küçük bir sevgi ve şefkat alâkası gördüğü de yoktu. Lüks sofraya her oturduğunda, gözünün önüne, müvezzi arkadaşlarıyla işkembecide içtiği çorbanın tütüsü geliyor; ve kendisine mihli bezgin ve hodbin bakışlar arasında babaannesinin rikkat ve merhamet dolu gözlerini arıyordu.
(a.g.e.181).

Bu sözlerle Halid, yabancılığın yanında yoksunluğu da yaşar. Bu hayata alışamamasının öncelikli sebebi insanlarla arasındaki ortak anı birliğinin olmamasıdır. Anı birliği, yalnızca yeni gelen Halid için değil eve giren diğer karakterlerin de sorunu gibi görünür.

Aynı zamanda bir melankoli hali olan yalnızlık, sadece insanların bir araya gelmesinin dışında gerçekleşen bir durum değildir. İnsanlarla iç içe yaşayıp da bu hisse kapılmak özellikle modern toplumun beraberinde getirdiği bir duygudur. (Eren, 2017:116).

Karakterlerden yola çıkarak bir arada olmanın bulunulan mekânı özümsemeyle alakalı olmadığı görülür. Kalabalıklar içindeki yalnızlığa sahip insanların olması, Halid'i de bu eve yabancı kılar. Böylelikle de aslında villa olarak tasvir edilen bu evin pozitif yönleri karaktere geçmez. Karakter yine, gecekondur adı verilen ismen eksik ancak anı birliğini tamamlamış mekânı özler. Sonucunda karakter, birçok imkânın olduğu bu mekândan, imkânın eksik fakat duygunun tamam olduğu mekâna döner. Buradan hareketle insanın bir yere ait hissetmesinin ölçütü maddi imkânlar değil, o mekânda bıraktığı izler ve hafızasında yer eden duygulardır. Bu önerme bir sonraki işlenecek olan *Zelzele* hikâyesinde de görülür.

Zelzele (1971) hikâyesinde, eşinin işi dolayısıyla Erzincan'dan İstanbul'a göç eden Esmâ Kadın ve ailesi ana karakterlerdir.

Esmâ Kadın hep o... Aksaray taraflarında oturduğu basit evde, en büyüğü 9, en küçüğü 1 yaşındaki 9 çocuğuyla bir arada... Artık geçim sıkıntısı yok, fakat onun yerine, yoksulluktan beter bir felâket... Beş vakit namazında ve her ân Allahı fikretmekte olan Esmâ Kadın, kocasının gidişinden memnun değil ve boğazlarından geçen lokmaların haram olduğu şüphesinde... (a.g.e.260).

Kısakürek hikâyelerinde görülen İslami açıdan yetersizlik hissi ile bulunduğu mekânı kabullenememe *Zelzele* hikâyesinin de genel havasını oluşturur. Bu hikâyede de şehre gelerek daha iyi şartlara ulaşan karakter, eşinin işinin dine aykırılığı hususunda rahatsızlık duyar. Geldiği mekânın ona sunduklarını, her şeyden üstün gördüğü inancı uğruna ötelere. Evin, çocuklarla olan kalabalığı Esmâ Kadın için yeterli değildir. Erzincan'a göre daha iyi şartlarda olan bu evde eksik olan inançtır. Bundan dolayı karakter maddi yoksunluğu olan fakat manevi ikliminde huzur bulduğu memleketine dönmeyi ister. *Esmâ Kadın, 9 çocuğuyla Haydarpaşa'dan uğurlayan...* (a.g.e.261), satırlarıyla Erzincan'a döner. *Erzincan'da, iki odalı evinde 9 çocuğuyla oturan Esmâ Kadın, bir gece, teheccüd namazı için abdest almak üzere bahçedeki kuyunun başına geldiği zaman, ayak bastığı toprağın, bir masa örtüsü gibi ayağının altında çekildiğini hissetti ve yere yığıldı.* (a.g.e.261). Esmâ Kadın depremle birlikte evlatlarını kaybeder. Ölümün sorumlusu olarak da çocuklarına haram para yediren eşini görür.

Karakter, iki mekânda da yalnızlığı hisseder. İstanbul'da iken evlatları yanındadır ancak inanç eksikliği Esmâ Kadın'ı yalnızlığa iter. Hafıza mekânı olan Erzincan'da ise depremle beraber kimsesiz kalır. Ölüm, Kısakürek'in hikâyelerinin otuz beş tanesinde görülür. *Zelzele* hikâyesinin sonu da ölüm ile neticelenir. Ölümün elli üç hikâyeden otuz beş tanesinde görülmesini yazarın bilinçli olarak yaptığını düşünmekteyiz. 1934 öncesi yazılan; *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri, Paradi, Sırtlan, Ölü Saklayan Mezarıcı, Hayalet, Yılan Kalesindeki Hazine, Şehid, Zamanın Mimarîsi* hikâyelerinde ölüm, kaçılacak korkulacak bir son olarak görülür. Ancak 1934 sonrası Kısakürek'in yaşamında meydana gelen keskin viraj neticesinde hikâyelerde de ölümü kabulleniş görülür. Yazarın eser verme amacı *mutlak hakikati aramak* olduğundan hikâyeler de bu amacın temsilcileridir.

2.2.2.Kültürel Kodların Sindiği Mekânlar

2.2.2.1. Aidiyetin Mekânı: Ahşap Ev- Asimilasyonun Mekânı: Apartman

Modernleşmenin getirdiği yeni mimari üslûp, kültürel yapılarla çatışır. Bu çatışma günlük hayat pratiklerine de yansır. Bir yanda kültürel varlık statüsüne sahip konaklar, geçmişin izlerini taşıyıp aynı zamanda göze hoş gelen zarif işçilikleriyle göze çarparken; diğer yanda

apartmanlar, rezidanslar modern yaşamın hızlı akışına ve bireyselleşmeye yönelik kimliksiz mekânlar olarak etrafta yer bulur. Ahşap ev; avlusu, zengin odalarıyla aidiyeti ve hafızayı temsil eder. Ahşap evlerin yerine geçen apartmanlar ise, bir kültürün yok sayılışını gösterir. Böylelikle kent; mekânın ruhunu ve tarihini geri planda bırakmış olur. Modern devrin modern yapıları ile yalnızlaşan insanlar da artmaya devam eder.

Kent mekânı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekânın içinden geçip gitmeyi ister. (Sennett, 2014:13). Sennett, hızla birlikte oluşan yeni teknolojinin, yaşayanları mekân deneyimlerinden uzaklaştırdığını vurgular. Yine aynı sayfada; *Televizyon seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuşturucu biçimde deneyimler; mekân içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif bir biçimde hareket eder.* (2014:13), cümleleriyle modernitenin oluşturduğu coğrafyanın insanları hissizleştirdiğini ifade eder.

Edebiyatın, insanı ve insanın etkilendiği durumları anlatmadaki başarısı modernitenin yozlaştırıcı yönünü de ele alır. Roman, hikâye gibi türlerde yalnızlaşan insanın mücadeleleri insan-mekân bağlamında çoğu esere konu olur. Yeni yapılar ve eski yapılar arasındaki uyumsuzluk Necip Fazıl Kısakürek hikâyelerinde iki şekilde kendini gösterir. İlki; nesil çatışmalarının mekânlara ve karakterlere yansımasıdır. İkincisi de varoluşsal olarak yaşadığı yeniliğin tatminsizliğini yaşayarak yeni yapılara da bu tatminsizliği sindiren karakterlerdir. Nesil çatışmalarının işlendiği ilk hikâye olan *Kanaryanın Ölümü*, kumarhane başlığı altında yoğun bir şekilde incelendiğinden bu kısımda tekrar inceleme gereği duyulmamıştır.

Hikâyelerde bir de şehirde ancak şehrin daha ücra köşelerinde, maddi olarak zorluklarla yaşayan karakterler görülür. Böylesi karakterlerin tek dertleri bir an önce mutsuzluk ve yoksunluk mekânı olarak gördükleri evlerini terk etmektir. Gülsün Nakıboğlu'nun Kısakürek'in *Zamanın Mimarisi* adlı hikâyesini incelemesi sonucu; *Onun öykülerinin, daha önce eksik bırakılan, imge, simge, metafor ve arketipler üzerinden değerlendirilmelerinin yapılarak yeniden ele alınması bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.* (Nakıboğlu, 2021:16), kanısı hikâyelerinin çoğu için söz konusudur. Evlerinden uzaklaşma ve modern hayata ayak uydurmaya çalışma; konu itibarıyla tanıdık bir muhteva iken Kısakürek, eşyanın gücünü ve mekânın koruyuculuğunu karakterlerin seçimleri üzerinden ustalıkla işler. Bu konunun yansımaları olan hikâye *Kırmızı Kordelâ* hikâyesidir. Hem köklerden kaçış hem de nesil çatışması

hikâyede bir arada çatışır. *Perizâd, Kasımpaşa'nın varoşlarından... 20 yaşlarında filân... 14 yaşına kadar*

takunya ile gezmiş, çeşmeden evine su taşımıştı.

Ah, o ahşap ev iskeleti ve önünde akşamları sümüklü çocukların toplandığı gün görmüş çeşme... (a.g.e.,89). Baş karakter Perizâd'ın, çocukluğuna dair yazılan bu satırlarda yer alan mekân ve insan tasvirleri ile yoksulluğa dair izlenimler sunulur. Nesil çatışması çeşme tasvirinden itibaren görülür. *Çeşmenin tepesinde, her şeyin sudan geldiğine dâir bir ayet... Sümüklü çocuklar, taş üstüne kabartma, kırık dökük harflere bakacak olurlarsa bilmece çözmek istercesine göz kırıştırırlar. Onlarca <<vav>> bir kılıç, <<ye>> ise bir teknedir. (a.g.e.89).* Suyla ilgili ayete atıf yapılması dinin hayat içerisindeki yerine ve hayatı şekillendiren yönüne bir vurgu olarak yorumlanabilir. Çocukların bu ayeti okuyamaması aradaki nesil farkı ve nesiller arasındaki kopukluğa işaret eder.

Perizâd küçük yaşında bu mekândan sıyrılmak için farklı mekânlara yol alır. *Perizâd, onbeşine girer girmez takunyalarını attı. Mahmutpaşa zerâfeti kadrosundan bir şeyler tedârikledi, saçına bir de kırmızı kordelâ taktı; ve doğru, gazetenin <<küçük ilânlar>> sütununda adresini aldığı yere... (a.g.e.89).* Hikâyede Perizâd yeniliğin ve aynı zamanda yozlaşmanın da temsilcisidir. Yeniye doğru ulaşma arzusu onu mahallesinden ayrılmaya sevk eder. Doğup büyüdüğü çevre olan Kasımpaşa, Perizâd için kapalı mekân konumundadır. Perizâd'ın karşısında ise geleneğin temsilcisi olarak dedesi görülür. *Perizâd'ın ilk dikkati, bu insanlarda büyük babasının merhametli hâline benzer hiçbir şey bulunmadığı... (a.g.e.90).* Karakterin yeni iş yerinde karşılaştığı insanların tavırlarındaki fark bile ait olmadığı mekânda bulunduğunu gösterir. Ancak bilinmeyen cazibesi Perizâd'ı çeker.

Hikâyede, Perizâd ve dedesi arasındaki yeni eski uyumsuzluğu mekânlara da yansır. *Eğer bu rüzgâr yalnız büyükbabaya dokunamıyorsa, o da, ahşap ev iskeletine sımsıkı yapıştığı, odasından hiç çıkmadığı ve yakında dosdoğru toprağın altına sığınmaya niyetli olduğu için... (a.g.e.,92).* Kısakürek'in bir rüzgâr olarak nitelediği yozlaşmanın dedeye ulaşamamasının sebebi ahşap ev metaforudur. Bu rüzgâr, Kısakürek'in söylemiyle 'asrılık' olarak ifade bulur. *Mesela Kırmızı Kordela adlı hikâyede büyükbabanın torunu Perizad'ın etrafında esen ahlaksızlık rüzgârından ancak ahşap ev iskeletine sımsıkı tutunarak korunduğu özellikle belirtilir. (Büyükkavas Kuran, 2017:352).* Yazarın mekâna yüklediği bu büyük misyon,

karşılığını bulur. Bu misyon, büyükbabanın değer dünyasıdır ve ahşap ev, sarsılan değer dünyasının metaforik karşılığıdır. Ahşap ev, yazarın da doğduğu türden bir yapıdır. Evin yozlaşmayı koruyan konumda olması yazarın hafıza mekânlarını hikâyelerine yansıttığını gösterir.

Nesil çatışmasının mekâna yansıdığı diğer hikâye *Viyolonsel* hikâyesidir. Karakterler; Zehra Hanım ve oğlu Hayati'dir. Anne ve oğul arasındaki çatışma, mekânların anlaşılma noktasında da kendini gösterir. *Aksaray taraflarında, iki soysuz apartman arasına sıkışmış, neredeyse yüzükoyun yere kapanacak, cumbalı bir ahşap evde oturur.* (a.g.e.157). Eski bir İstanbul kadını olan Zehra Hanım, değerlerine ve evine sıkıca bağlıdır. Zehra Hanım'ın evinin betimlendiği satırlarda yeni yapıya eleştiri de beraberinde gelir. Cumbalı ahşap evin karşısında apartmanların niteliksiz varlığı dikkat çeker. Kültürel çatışma yan yana inşa edilen mekânlar üzerinden verilir. Tıpkı bu çatışma gibi insanlar arasındaki çatışmalar da göze çarpar biçimde modern hayatın eleştirisi biçiminde yer bulur.

Necip Fazıl, İstanbul'un gündelik hayat pratiklerinden kesitler sunduğu hikâyelerinde, modernleşmenin değerleri aşındıran ve çürüten yönlerini eleştirdiği gibi nesiller arasındaki sosyo-kültürel farklılıkları da ahşabın yerini betonun alması ile ilişkilendirerek "ahşap ev" leri metaforik bir tarzda değerlendirir. "Ahşap ev" metaforu Necip Fazıl'ın hikâyelerinde, sosyokültürel tarihsel bağlamında ele alınır ve ev ile kimlik arasındaki sosyolojik bağlama işaret eder. (Kanter, 2017:236).

Kısakürek'in yaşamında önemli bir yeri olan ahşap ev bu hikâye de eskinin temsilcisi olarak görülür.

Ahşap ev, Zehra Hanım'ın kimliği ve aynı zamanda sığınağıdır. Ancak oğlu Hayati ile aralarındaki dönemsel farklar mekânları anlama noktasında da düşünsel olarak kendini gösterir. *Zehra Hanımın kırk yaşlarındayken dünyaya getirdiği ve babası o sene öldüğünden saçını keçe ederek yetiştirdiği bu son evlâdı hayattaki gidişine eş, bakla falında da parlak bir istikbâl vâdetmeyen insan...* (a.g.e.158). Karakterler arasındaki kırk yıllık fark önemli ölçüde yaşayışlarına yansır. Hikâyede, Zehra Hanım'ın yaşadığı döneme ait olmadığı vurgulanır.

Zehra Hanım, altmış beşinde eski bir İstanbul kadını... Yaşını anlatırken <<Sultan Reşad tahta çıktığı zaman 6 yaşındaymışım!>> der. Rugan bebe patikli, çarşafli, burnuna kadar örtülü, nesli tükenmeye yüz tutmuş tiplerden...

(New York) 'un (Brodvey) caddesinde bir kızıl derili neyse, o da doğup büyüdüğü İstanbul'da aynı şeydir. (a.g.e.157).

Dönemle ilgili bilgilerin de olduğu bu satırlarda Zehra Hanım geçmişi simgeler. Büyük bir tezatlıkla bağlantı kurulur ve farklılaşma bu bağlantı üzerinden verilir. Karakter, İstanbul doğumlu olmasına rağmen doğup büyüdüğü mekânın yabancısı haline gelir. Dönemsel değişimin vurgulandığı hikâyede Zehra Hanım, geleneğin temsilcisidir. Bu değişimin farkında olan karakter evinden dışarı çıkmaz. Böylelikle her köşesinde izler barındıran, karakter için gayet tanıdığı mekân olan İstanbul, kapalı mekân halini alır. İstanbul'un algısal manada kapalı konuma gelmesi dönemsel değişimlerin karakteri içine almaması ya da karakterin değişime direnç göstermesi olarak vurgulanabilir. Fiziksel olarak kapalı mekân olan ev, karakter için açık- geniş mekân olarak hissedilir.

Hikâyede Hayati, Batı tarzı bir çalgı aleti olan viyolonsel almak için annesiyle zıtlaşır. Fikir olarak herhangi bağlantıları olmayan anne- oğul, aynı mekânı paylaşma noktasında da yalnızlaşır. *Artık büsbütün zıvanadan çıkan Hayati, hemen her gece sabaha karşı geliyor, çok defa, annesini namazda buluyor, yüzüne kapıyı çarpıp odasına çekiliyor ve geceye kadar uyuyordu. (a.g.e.160).* Karakterlerin yaşadıkları nesil çatışmaları aynı mekânda yalnızlığı da beraberinde getirir. Tanzimat'tan itibaren görülen Batı'yı yanlış benimse(yeme)me, Hayati karakterinde de görülür. Eğitimin yarıda kesilmesi, hevesle başlanan bir enstrüman, var olan kültüre karşı çıkış gibi tüm olumsuzluklar adeta Tanzimat karakterlerinin devamı sayılabilecek Hayati'de de varlığını sürdürür. Hikâye, Zehra Hanım'ın vefatıyla son bulur. *Zehra Hanımın o gün cenazesi çıkan ahşap evden viyolonsel sesi geliyordu. Viyolonsel, yeni müzik keşfi olarak kahkaha atıyordu. (a.g.e.161).* Ahşap ev, Zehra Hanım için açık mekân iken Hayati için kapalı mekândır. Zehra Hanım'ın yaşadığı dönemde ev, Hayati'nin arzuladığı koşulları sağlayamadığından böyle bir çıkarım yapılır. Zehra Hanım'ın vefatı ve viyolonsel kavuşmayla beraber ahşap ev, Hayati'nin arzuladığı mekâna evrilir.

Yenileşen yapıların huzursuzluğunun hissedildiği bir hikâye olarak gösterebileceğimiz *Pansiyon Yolu*'nda karakter, aradığını bulamamanın çaresizliğini yaşar.

-Kiremitleri başıma yağmur gibi yağın büyük şehirde ne olmaya, ne cehennemî faaliyet sahnesinde hangi rolü benimsemeye, hangi hayat şeklini yaşanılacak değerde bulmaya doğru gidiyorum? (a.g.e.213). Kısakürek, hikâyeye şehre eleştirel tutumla yaklaşarak, şehrin genç üzerindeki tahakkümü ile başlar. Hikâyelerin çoğunda görülen ruhsal bunalımlar neticesinde

arayışa girme durumu, *Pansiyon Yolu* hikâyesinin baş karakterinde de görülür. Bu hikâyedeki karakter diğer hikâyelerdeki karakterlerin aksine kumara bulaşmayarak birtakım yöntemler deneme yoluna girer. Yaşadığı mekânla arasındaki uyumsuzluğun da farkında olan karakter, büyük şehrin girdabında olmaktan huzursuzdur. Karakter arayışlarının neticesi olarak manevi mekânda huzuru bulur. *Genç üniversiteli, gece kulübü dönüşü sabaha karşı pansiyon yolundan geçerken ilerdeki camiin minarelerinden bir ses yükseldi:*

<<-Allah en büyük, Allah en büyük! Şehadet ederim ki Allahtan başka ilâh yok! Şehadet ederim ki.....>> (a.g.e.215). Şehir aynı mekândır ancak karakter, ruhsal olarak tamamlandığını hisseder. Böylelikle algısal olarak yakınlık duyduğu mekânda bulunmaktan hoşnut olur. Mâbed olan cami, genç için yeniden doğuş işlevini yüklenir.

Hikâyede yer alan yalnızlık konusu “Yalnızlığın Eşiğinde: Ev ve Yalnızlık” bölümünde işlenmiştir.

Blok Apartmanı hikâyesi, yeni yapı karşısında eski yapı ve bu yapıların temsil ettiği karakterler üzerinden oluşturulur. Eskinin temsilcisi, oğlu ve geliniyle beraber aynı evi paylaşan yaşlı bir adam; yenin temsilcileri ise, bu karakterin oğlu ve gelinidir.

Blok apartmanlardan 69’uncusunun 17 numaralı dairesi... Alışılmış üslûpla 2 oda 1 hol... Holde (lâke) özentisi yemek odası eşyası... Salonda seri malı (kübik) bir kanepa takımı ve bir köşede üstü halı kaplı bir somya divan... Kapısı kapalı yatak odasını merak etmeye değmez. (a.g.e.247).

Yeni yapıların ev düzeninin anlatıldığı satırlarda anlatıcı, yalnızca fiziksel unsurları anlatır. Algısal olarak hiçbir yakınlık hissedilmez. Mekâna asıl rengini ve şahsiyetini veren “yaşama üslubu”dur. Hikâyede herkesin sırt sırta olduğu ama birbirinden yıldızlar kadar uzak kaldığı apartman yeni ve soysuz bir yaşama üslubu dayatıyor. Bu da mekânın gücünü düşündürüyor. İnsan ilişkilerinin nasıl şekilleneceği mekân tasarımıyla yakından ilişkili olduğundan apartman; bu bağlamda insanları ayırıştıran ve birbirine yabancılaştıran bir hayat tarzının ürünü.

Eski- yeni çatışmasının okuyucuya yansıtıldığı bölümlerde karakterler de durumun farkındadır.

-Baba, siz eski nesildensiniz, bizi anlayamazsınız!.. İnkılâp kuşağınız biz!.. Baba ayağa kalktı ve yıllardır çektiği bir ruh inkıbazı hâlinde içini döktü

-... Şu içinde oturduğumuz blok apartman var ya; işte o... Uzun bir

sofra üzerine sıralanmış sefertasları gibi, kat kat, zevksiz, biçimsiz, ruhsuz, mânasız apartmanlar ve içlerinde her aileye mahsus bir tas, bir kap; bir hücre... Nerede eski zamanın yanyana omuz omuza, kafa kafaya, yahut küçük bir bahçe farkıyla göz göze evleri, köşkleri, konakları, nerede bunlar?.. O zamanlar komşuluk diye bir şey vardı ve komşu hakkı en üstün tanınırdı.
(a.g.e.249).

Yaşlı karakterin algısal olarak kendinden hiçbir şey bulamadığı ve mukayeseler halinde olduğu mekân, kapalı mekândır. Mekân, yenilikleri barındırır ancak karakterin mekâna yakınlık kurması yeniliği aşan taraftadır. *Kentlerde son yıllarda hızla çoğalan ve bütün ufku kapatarak önümüze sel çeken devasa yapılar kenti bu şekilde içselleştirmemize, yürürken, bakarken ileriye, geleceğe doğru yönelerek özgür hissetmemize kendi özel zihinsel mekânlarımızı yaratmamıza engel olmaktadır.* (Erzen, 2015:143). Apartman olgusu yaşlı karakterin alışık olmadığı mekândır. Konak, köşk gibi eski ve tanıdık mekânlar karakterin özlemini çektiği yapılardır.

Hikâyenin devamında Kısakürek'in sembolleştirme becerisi yaşlı adamın sözleriyle yer bulur.

Yerin dibine geçsin apartman!.. İster kavak ağacında maymunlar gibi üstüste istiflenin, ister toprak altı köstebek yollarında yan yana dizilin!.. Apartman benim için, kendisiyle mühim değil, delâletiyle mânalı... O bir remz, bir sembol... Demek istiyorum ki, bütün yaptıklarınız, Türk'ü Türkten alıp yerine Avrupalı olmayan vahşi bir melez getirmiş bulunmanızdan ibaret.. Sayayım mı gerisini?.. (a.g.e.250).

Yaşlı karakter, apartmanla; toprağı hatta yuvasız olmayı bile eş değer görür. Ona göre bu “nizamı yapılar” içi boşaltılmış birer görüntüdür. Hikâyedeki yaşlı karakter Necip Fazıl'ın kendisi gibidir. *Çünkü o, münevver insan olmanın sorumluluğu ile, bütün yanlışlara ve topluma dayatılan düşünce ve sisteme karşı çıkmak zorunda olduğunun şuurundaydı. Çünkü o, kaybolmuş bir medeniyeti arayarak ızdırabını dindirmeyi düşünmektedir.* (Şener, 2017:366). Kısakürek, mesaj verme gayesini böylelikle gerçekleştirmiş olur. Kültürün değerli saydığı durumlara ve mekânlara aidiyet içerisinde olan yaşlı karakter, yeni mekânların sancısını çeken tek karakter olarak hikâyede yer bulur.

Blok Apartmanı hikâyesi ile aynı yıl yayımlanan (1971) *Nokta* hikâyesi de nesil çatışmasının mekâna yansıdığı bir hikâye olarak gösterilebilir. *Beşiktaş'ta, büyük ıhlamur ağaçlarının*

gölgelediği ve kokuladığı bir sokakta, ahşap bir evcikte oturmaktadır. (a.g.e.253). Sokakta ihlamur ağaçlarının bir dekor olarak sık tekrar edilmesi şehrin kendine özgü kokularının olduğu zamanları hatırlatır. Kendine özgülük ahşap ev ile devam eder. Ahşap ev, baş karakter Hâdimünnâs Efendi'nin kimliği olarak görülebilir. Ahşap ev, geçmişin simgelediği yoğun kültürün taşıyıcısıdır. Yazar anlatıcı, mekâna hoş bir koku ekleyerek olumlu olan atmosferini algısal bağlamda daha fazla açık hale getirir. Küçültme eki olarak evcik kullanılmasına rağmen Hâdimünnâs Efendi'nin ahşap evle olan münasebeti olumludur.

Ahşap ev ve Hadîmünnâs Efendi Doğu'nun temsilcisi olarak hikâyede yer bulur. *Necip Fazıl'da Doğu, bir kültür, anlayış ve inanç olarak Batı'dan farklı ve kendine has bir orijinal yönü olan kutlu bir belde. Kanaatimce o, Peygamlerlerin Doğu'dan çıkışını, Büyük Doğu idealinin bir ışığı olarak görmektedir.* (Şener, 2017:370). Doğu'nun temsili yıllar içinde değişir. Batı özentisi yanlış bir kültürü benimseyen nesillerin oluşmasıyla beraber yaşanan mekânlar da bu değişimin göstergeleri olur. Hâdimünnâs Efendi gibi geleneğin temsilcisi kimseler de değişimin üzüntülerini yaşar. Karakter eşinin vefatı ve çocukların büyümesiyle beraber, kızlarının evine taşınınca yeni düzenin olumsuzluklarını daha fazla hisseder. *Şu oldu, bu oldu; Hâdimünnâs Efendi kızlarının Suadiye taraflarında iki kat halindeki kira villâsında bir sığıntı gibi oturdu ve gün geçtikte, bir hayalet gibi hafif ve sessiz karısına benzedi.* (a.g.e.255). Hâdimünnâs Efendi'nin yeni taşındığı bu "villa", konfor itibarıyla ahşap evden daha olumludur ancak hafıza mekânının oldukça dışındadır. Özellikle belirtilen kira kelimesi ile yazar, villa mekânının kendilik değerlerinin uzağında olduğunu belirtir. Ahşap ev her ne kadar "evcik" olarak nitelense de karaktere aidiyeti ve bir kültürün temsili noktasında hikâyede açık mekân olarak yer bulur.

Karakterin büyük şehirde ruhsal bunalım yaşadığı bir hikâye *Gölgeler* hikâyesidir.

Büyük şehirde beni sabit fikirler ısırdı. Canavar sürüsü halinde üzerime çullanan sabit fikirler... Biri bırakır, biri ısıtır. Bir türlü ruhumun etlerini bu sabit fikir canavarlarının sivri dişlerinden kurtaramam. Çalıştığım dairenin yazı masasında kendimi işe vermeye çalışmamın da faydası yok... (a.g.e.267). Karakterin arayış halinde oluşu beraberinde mekâna sığamamayı da getirir. Böylelikle fikirlerinin yoğunluğundan işine de odaklanamaz. *Necip Fazıl, yaşamın ikilem ve zıtlıkları yüzünden kendini, kutsallığını yitirmiş yaşamdan ayırıştırır. Onun şiirinde her ikilem ve zıtlık, iç çekişmelerin sükûn bulamamasının bir göstergesidir. Bunun nedeni, dış dünyada arzuladığı içsel-ruhsal huzuru bulamamasıdır.* (Şahin, 250). Veysel Şahin'in Kısakürek'in şiirlerinde vardığı bu sonuca hikâyelerde de varılır. Hikâye karakteri, yenileşen

dünyanın olumsuzluklarını içsel huzursuzluk şeklinde yaşar. Bu huzursuzluk da karakteri yeni mekân arayışlarına sürükler.

Karakter, büyük şehirdeki zihinsel karmaşasına çözüm mekânı olarak Anadolu'yu seçer.

İstanbul'un onun şahsiyetindeki yeri bir tarafa bırakılacak olursa Necip Fazıl'ın üzerinde özellikle durduğu coğrafya Anadolu coğrafyasıdır. Örneğin Mehmed Âkif'te özel olarak, ismi anılmak suretiyle üzerinde durulmayan Anadolu, Necip Fazıl'da üzerine fikir binası inşa edilen bir coğrafya olur. (Koçak, 2017:358).

Necip Fazıl'ın yaşamında da Anadolu büyük önem taşır. Kısakürek'in Anadolu'da bulunma sebepleri genel olarak iş sebepleriyledir: 'Anadolu'da bulunması ve hikâyelerinde Anadolu'yu mekân olarak kullanması da hafıza mekânına işaret eder. *Size 20 günlük bir rapor vereyim; sakın bir köye çekilip dinleniniz!.. Köyde, canıma, hattâ derdime yakın bir arkadaş bulmayayım*

Necip Fazıl Kısakürek'in Anadolu'da bulunma nedenleri için *Bâbîali* kitabı kaynak olarak kullanılabilir.

mi?.. (a.g.e.268). Mekânın başka herhangi bir büyük şehir olarak seçilmesinin dışında köy olarak belirlenmesi yazarın kasıtlı duruşudur. Köyün büyük şehre göre masumiyetini ve kültürü aktarma işlevini koruyor oluşu bu mekânın bilinçli seçildiğinin kanıtıdır.

Otobiyografik bir eser olarak sayılan *Bâbîali* adlı eserinde Kısakürek, zihinsel ışığını Anadolu'da bulduğunu söyler. *İşte ben bu gözle ve fert hakkını hiçbir mekâna tahsis etmemek kaydıyla bildiriyorum ki, divanesi olduğum dâvanın en sağlıklı anlayış, vecd ve aşkını, en gür çapta Kayseri'de buldum.* (Kısakürek, 2015:330). Benzer bir duruşla yazdığı *Gölgeler* hikâyesinde de karakter, zihinsel karmaşasına köyde son verir. *Köyden şimşek hızıyla kaçtım.*

Hâfız beni kurtarmıştı. O'na dönememiştım ama, dönülecek yönü görmüştüm.

(a.g.e.269). Karakter, köyde tanıştığı Hâfız lakaplı bir kişi ile sıkışmış mekân algısından çıkar. Mekânsal olarak kapalılığın, karakteri yalnızlığa itmesi köyün ve insanının yönlendirmeleri ile çözüme kavuşur. Böylelikle mekânın algısal önemi bir kere daha kanıtlanmış olur.

2.2.2.2.Köksüzlük Mekânı: Oteller

Otel, genel olarak (geziler, istendik yapılan olaylar dışında), kimsesizlerin ve evsizlerin mekânıdır. Uzunca bir zaman kişiye ev olacak bu mekânlar, her an gidilebilecek hissini oluşturur.

Özellikle kimsesiz ve huzursuz bireylerin toplumdan yalıtılmış bir şekilde yalnızlıklarıyla baş başa kaldıkları otel odaları, yalnız bireylerin umutsuzlukla çepeçevre kuşatıldıkları kaçış alanlarıdır. Otel odalarının basık ve soğuk atmosferine mahkûm olan bireylerin 'boşluk içinde asılı kaldıkları' duygusu, otel metaforu etrafında kurgulanan şiirlerde özellikle mekân-insan ilişkisi bağlamında ele alınır. Zira topluma yabancılaştan bireylerin otellerin dar ve kasvetli odalarında kendi gerçeklikleriyle yüzleşmeleri, aynı zamanda toplumsal sınırları dışına terk edildiklerinin bir göstergesidir. (Kanter, 2013:179).

Kişinin kaçmak için birçok sebebi olabilir. Bulunduğu yere ait hissetmeme, yalnız kalma arzusu, anlaşılamama hissi, yeniye ve beraberinde getirdiklerine uyum sağlayamama vb. birçok neden gösterilebilir. *Sahip olduğu kültürel değerler, içinde bulunduğu toplulukla uyum göstermediği durumda bireyin kendisini oraya yabancı hissedeceği barizdir. Yabancılaştan birey, bunun sonucunda kaçışa sürüklenir.* (Hacımale, 2021:154). İnsanı kaçışa yöneltten birçok sorun görülür. Yabancılaşıma, umutsuzluk, korku gibi birçok duygu kişiyi kaçışa sürükler. Bu duygular beraberinde kaçış duygusunu da getirir. Böylelikle evden; yoksun ya da uzaklaşmak isteyen kişiler kendilerini otel odalarına hapseder. Edebiyatta kaçış konusu çoğu yazar tarafından işlenir.

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde mekân olarak otel sıklıkla kullanılır. Otel-oda, pansiyon tabirleri, *Rehinlik Maymun*, *Işıklı Pencere* hikâyelerinde ismen; *Olabilir Oğlu Olabilir*, *Maça Kızının İntikamı*, *Hasta Kumarbazın Ölümü*, *Hasta Kumarbazın Not Defterinden*, *Pansiyon Yolu* hikâyelerinde ise ana mekân olarak geçer. Yazar, *Yolcu* hikâyesinde ise evi bir bavul olarak işler. Bunların dışında *Surat* hikâyesini de bekâr evi tanımıyla bu başlık altına alabiliriz.

Hikâyelerde yolları bir şekilde otelle rastlaşmış karakterler, bulundukları yerin ya psikolojik ya da fiziksel olarak yabancısıdır. Depresif, bunalımlı halleriyle çevreye adapte olmakta zorlanan karakterler, mekânlarını terk ederek zihinlerinden de kaçacaklarını düşünürler. Bu ani değişen ve depresif ruh durumları karakterlerin yaşadıkları mekânla ilişkili olarak da

değerlendirilebilir. Çünkü mekân hem kişinin kendi hayatını hem de çevresiyle kurduğu ilişkiyi etkileyen bir güce sahiptir. *Mimaride düzen görmek istememizin bir başka nedeni de kendimizi karmaşık duygulardan korumaya çalışmaktır. Bize belli bir düzen ve öngörülebilirlik sunan insan yapısı ortamlar hoşumuza gider çünkü buralarda zihnimizi dinlendirebiliriz.* (Botton, 2007:199). Yeniye duydukları özenti hissiyle eskinin o “köhne, kokuşmuş” yuvalarına da dar mekân olarak bakarlar. *Ev, evrenin direği merkezidir; “dünyada mekânsız” (evsiz) ve ahrette iman”sız olmak; insanoğlunun fizik ve metafizik âlemde anlamsız ve işlevsiz kalmasıdır.* (Narlı, 2007:25). Kişilerin yaşamlarındaki düzensizlikler ve ruhsal gelgitler, mekânla aralarındaki bağın zayıflamasına kimi zaman da kopmasına sebep olur. Bu durum karakterleri bir sığınak arayışına yöneltir.

Olabilir Oğlu Olabilir (1959), hikâyesinde ana mekân Karadeniz’de bir oteldir.

Karadeniz kıyılarında bir kasaba... Otel... Hayatımda ve hayalimde böyle bir otel görmedim. Deniz üstünde, kocaman bir kayalığın tepesine oturtulmuş... Bir zamanlar hapishane miymiş, karakol muymuş, ne?... Kalım duvarlar içine oyulu, bir insanın uzanacağı kadar uzun ve geniş hücreli pencerelerinde demir parmaklıklar... (a.g.e.97).

Karakter mekânın konumuyla ve fiziki özellikleriyle ilgili kimi zamanla hayretle karışık duygularını dile getirir. Mekânın hafızasında biriken olumsuz hatıralar, karakterin o mekandaki hissiyatına tesir eder ve bütün mekânsal ayrıntılar maziden gelen hikayelerinin iziyle algılanır. Dış mekân tanımlamaları denizin var oluşuyla beraber biraz da olsa pozitifliğe bürünse de iç mekân tasvirleri, eskiliği gözler önüne serer.

Rutubetten ağlayan bir tavan... Kalın tahtalı zemin ... Karyola yerine bir kerevet; ve üstünde, ottan daha haşin bir nesneyle doldurulmuş şilteler... Odanın uzaklarında bir de masa, bir de iskemle... Ama nasıl iskemle?... Bir adam, gurbetteki bir adam, sütünden devrilip ölmüş de, iskemle kırılmış, çarpılmış ve öylece kalmış... (a.g.e.97).

Kısakürek, mekân- eşya uyumunu bu satırlarda verir. Yoksun, kimsesiz otel mekânında yer alan eşyalar da yine mekânla uyumludur. Özenilmemiş, âtil vaziyetteki bu mekân, dalgaların oluşmasıyla beraber korkutucu hâle de gelir. *Akşam vakti... Bir fırtınadır koptu. Ayaklarım pencereye, yüzüm denize doğru... Rüzgâr her şeyi düdüğe çevirmiş; ne bulursa üflüyor ve seslerin her çeşidini çıkarıyor.* (a.g.e.98). Hiçbir şeyi olmayan karakter için otel ancak bunları

sunabilir. Karakter tanımadığı, imkânlarının yetersiz olduğu bir oteldedir. Akşamın olmasıyla beraber korkunun da etkisi altına girer. Yalnızlığa vurgu burada da hissedilir. Kimsesiz kaldığı bu yerde *cadaloz hizmetçi* olarak resmettiği kadın karakterin kimsesi olur. Ne mekânla bağ kurabilmesini sağlayan bir anı ne de mekâna anlam yüklemesini sağlayacak bir ilişki söz konusu olmadığı için kendisini köksüz ve yalnız hisseder.

Otel, pansiyon gibi mekânların bulunduğu diğer hikâyeler de *Maça Kızının İntikamı*, *Hasta Kumarbazın Ölümü* ve *Hasta Kumarbazın Not Defterinden*'dir. Bu hikâyeler birbirinin devamıdır. Bir nevi nehir hikâye özelliği gösterirler. Hikâyelerdeki ortak karakter Hasta Kumarbaz, baş kişidir. Peş peşe gelen bu üç hikâyede yazar, Hasta Kumarbazın yaşamının bir bölümünden vefatına kadar olan süreyi ele alır. Bu üç hikâyenin de ortak noktası karakterin bulunduğu mekânların köksüzlüğüdür. Otel, pansiyon, kumarhane gibi gelip geçici mekânlarda kendilik değerlerinden yoksunlaşan karakter, nihayetinde kaldığı pansiyon odasında ölü bulunur.

Devam şeklinde olan hikâyelerin ilki *Maça Kızının İntikamı*'dir (1967). Hikâyede mekânın pansiyon olduğunu; *Yarın, saat 5'de pansiyonuna geleceğim!* (a.g.e.138) ve *...idam yerine gidercesine pansiyonun yolunu tuttu.* (a.g.e.143), cümleleriyle tespit ederiz. Karakter kimsesizlik içinde bu pansiyon odasındadır. İnsanların yakınlığından ziyade kumar, onun en yakınıdır. Ancak karakter, bir yere yerleşmiş olmanın mutluluğuyla odasını sever. *Yatağına oturdu. Yapılmamış, karmakarışık, sefil ve lirli hâliyle ne güzel yatak!... Bakımsız da olsa, bir müminin mezarı kadar rahatlık hissi veriyor.* (a.g.e.137). Hikâyelerde mekân olarak yer alan oteller, pansiyonlar daima kötü sıfatlarla verilir. Bu hikâyede de kötü sıfatlar mekânın ve eşyaların tanımı için kullanılmış olsa da karakterin yalnız başına kalacağı bir yer olması bakımından eksiklikleri göz ardı edilir. Karakter yalnızlığını paylaştığı mekânın yoksunluğundan memnundur. Ancak karakterin düzenli bir hayat kurma isteği ile bağımlılığı arasındaki gelgitleri düzenli yatak ayrıntısı üzerinden anlatılır. Karakter, yalnızlığını paylaşmak için tek kadın olarak Maça Kızı'nı ister. Burada yer alan hayali kadın olgusu diğer hikâyelere de sirayet eden kumarın yansımasıdır. Karakterin yalnızlaşmasına sebep olan kumarın yine kendisini bu yalnızlıktan kurtaracağına inanır. Maça kızı kumar kağıtlarında yer alan bir tabirdir.

Devam hikâyelerinin ikincisi olan hikâye; *Hasta Kumarbazın Ölümüdür* (1967). Mekân olarak aynı pansiyon kullanılır. *Hasta Kumarbazın pansiyon sahibi Macar kokanası...* (a.g.e.145), cümlesiyle mekânın pansiyon olduğu kesinleşir. *Maça Kızının İntikamı* hikâyesinde kumarda kaybedip döndüğü pansiyonda *Hasta Kumarbazın Ölümü* adlı bu hikâyede karakter, sabah ölü olarak bulunur. Karakterin her şeyden uzaklaşmak için sığındığı kumar da netice vermeyince çareyi ölümdede bulur. Son çare olarak ölüme yöneliş ve bunu kasti olarak yapma dürtüsü hikâyelerin çoğunda görülen bir temadır. · Kimsesizliğin hâkim olduğu pansiyonda karakter, yalnızlığını da paylaşamaz. Mekâna sığamayıp noktasında ölüm fikri, karakter için son çare gibi görünse de içinde bulunduğu ruh haliyle tek çare olarak benimsenir. Bu noktada mekânla kurduğu ilişki onun hayatıyla ilgili aldığı kararları etkileyecek kadar güçlüdür. Mekân çok ayrıntılı işlenmemekler beraber pansiyon ile yersiz yurtsuz hayatı seçer kimseyle de bağ kuramaz. Zira bu bağ kuramadığı için ölüm onun için hem bir sığınak hem de bir kurtuluş olarak görünür.

Devamın üçüncü hikâyesi *Hasta Kumarbazın Not Defterinden* (1967) hikâyesidir. Bu hikâyenin mekânı savcı odasıdır. *Savcı, masasına abanmış, okuyor...* (a.g.e.151). Ancak süregelen hikâye şemasında savcı, karakterin vefatını araştırmak üzere not defterini okur. Böylelikle hikâyede, Hasta Kumarbazın yaşamının değdiği mekânlara yolculuk edilir. <<İşte,

Hikâyelerde yer alan ölüm teması “Mecburiyet Mekânları” bölümünün “Ahiret/Mezarlık” kısmında işlenir. *Macar kokanasının, avluya bakan ve penceresinde lavanta karışığı idrar kokusu giren küçücük odasında bu satırları yazıyorum. Radyo hırıltıyor. Dünyanın sonu gibi bir haber bekliyorum! Gelmiyor! Yatağıma uzanacağım ve yarın güneş, vâdesi gelmiş bir senet gibi doğacak; her günkü dünyanın hesaplarını soracak... Ben ne cevap vereceğim?... >>. (a.g.e.155). Hikâyenin seyrinde karakterin son cümlelerinin bunlar olduğu anlaşılır. Karakter bulunduğu mekândan memnuniyetsiz ancak bu mekâna mecburdur. Daha doğrusu kumara bağlılığı sebebiyle yalnızlığa mahkûm olur ve yalnızlık beraberinde kaçış mekanlarına ihtiyacı getirir. <<*Bugün anneme gittim. Kendisinden, hakikat gibi, bucak bucak kaçtığım anneme...* (a.g.e.153). Annesinden kaçması duymak ve görmek istemediği gerçeklerin yüzüne vurulmasını istememesinden kaynaklanır. Çünkü hayatıyla ilgili hakikati ona hatırlatacak olan en güvenilir kişi annesidir. Ancak kumar alışkanlığı annesiyle olan bağının kopmasına sebep olur ve annesini görmek istemez. Annesinin sitemi oğlunun sebep olduğu maddi kayıplardan ziyade maneviyat düzleminde yaşadığı yoksunluktan dolayıdır. -*Sanma ki, babandan kalan öteberiyi sıfıra indirdiğin ve beni komşu evlerinin sığıntısı haline getirdiğin için...* (a.g.e.154) derken kumar bağımlılığının ailede sebep olduğu felaketlerin bütün boyutlarına dikkat çeker. Kumarın*

yok ediciliği karakter ve ailesinin tek üyesi olan annesi üzerinde de görülür. Ev, aileyi bir arada tutan mekândır. Kumar borcu sebebiyle satılması onların evsiz kalmasının yanı sıra ailenin de dağılmasına sebep olur. Çünkü birleştirici bir mekân olan ev, yerini sığıntı olarak yaşanan geçici mekanlara bırakmıştır. Kumar bağımlısı oğul, pansiyona; anne ise muhtaç konumda komşu evlerine sığınır. Kısakürek'in yaşamının ve yaptığı hataların yansıması olan bu hikâyelerde amaç, kumarın kötülüğünün ve yok ettiği düzenin sonuçlarıyla birlikte gözler önüne serilmesidir.

Hasta Kumarbazın ölüme kadar olan sürecinde yaşananlar adeta Kısakürek'in hayatından yansıyan manzaralar gibidir. *Bâbîâli* adlı kitabında Kısakürek, kendi yaşamından kesitler sunar. Kitapta eğitim için Paris'e gittiği ancak burada kumara bulaştığı, okula hiç uğramadığı hatta İstanbul'a dönüş için arkadaşlarının bilet parasını verdiğini yazar. Önce Marsilya'ya üç gün sonra da İstanbul'a olacak bu yolculukta bile Kısakürek, kumar için fırsat kollar. *Acenteye gider, kamara biletini güverteyle değiştirebilir, farkı olan parayı alabilirsin!... Olmadı konsolosluk da var... Çarene bak, biraz para bul! Durma!* (Kısakürek, 2015:36). Bütün kısıtlı imkanlarını kumar oynayabilmek için kullanır ve bu düşüncesini hayata geçirir ancak tüm parasını kaybeder. Dönüş için konsolostan zorla da olsa para alır.

Edebî amacı şiir poetikasında da vurguladığı gibi hakikati aramak ve göstermek olan Kısakürek, yaşamından yola çıkarak hikâyelerinde de bu fikri merkeze alır. Kendisinin bir zamanlar bağımlılık derecesinde düşkün olduğu kumarı ve yok edici sonuçlarını hikâyeleriyle sunar. Hasta Kumarbaz karakterinde ise Kısakürek'in yaşamının aksi bir durum görülür. Yalnızlaşan karakter bağımlılığından kurtulamaz ve netice ölüm olur. Necip Fazıl Kısakürek için ise arınma süreci farklı bir seyir takip eder. 1934 yılında tanıştığı ve hayatının dönüm noktası olarak gördüğü Abdülhâkim Arvâsî ile kötü alışkanlıklarını terk etme noktasında kurtuluşa erer.

Bir yere ait olamama hissi ve bu hissin mekânlara yansıması *Yolcu* (1967), hikâyesinde de görülür. Bu geçip gitme, bir yere ait olamama mekânları, en çok da karakterlerin kendi yaşamlarına kök salamama hissinden doğar.

Bu çerçevede, aile kökeninin dayandığı memleketin yani mekanın nasıl algılandığını ve dile nasıl yansıdığını anlamak aynı zamanda mekana yönelik duygusal bağların varlığını ya da yokluğunu anlamak demektir. Şüphesiz,

zaman içerisinde bireylerin mekana yükledikleri anlam ve önem de değişebilmektedir. Genel çerçevede ifade etmek gerekirse kavramlara yüklediğimiz anlamlar gerçeklik inşamızı ve tutumuzu dolayısıyla buna bağlı olarak kavramlara ilişkin düşüncemizi, duygumuzu ve ilişkilerimizi de belirler. (Şahin, Ünal, 2024:220).

Karakterin evini bir bavula sığdırdığı bu hikâye, başlığı itibariyle de sürekli hareket halinde olmayı, geçiciliği, arayışı ve köksüzlüğü öne sürer.

Hikâyenin isminden ve ilk satırlarından yola çıkarak kaçış yolculuğu olduğu düşünülür.

Evi şahane bir bavuldan ibaret... Bavulda, birkaç kat elbisesi, çamaşırları, iskarpinlerinden başka, dünyada okunmaya değer bulduğu 40-50 kitap... Bavulun üstünde, hemen bütün büyük Avrupa merkezlerinin lüks otellerinden İran, Hindistan, Japonya'ya kadar, indiği yerlerin etiketleri... (a.g.e.157).

Hikâyenin olay kısmında karakterin kanser hastası olduğu ve bu seyahatlerinin amacının ölümden kaçmak olduğu anlaşılır. Karakterin bu kaçışı hastalığına tedavi bulmaktan ziyade sonsuz bir ömre sahip olma arzusudur. Bu arzusunu yerine getirmek için de çeşitli mekânlara ulaşır. Kaçışın karakteri getirdiği mekân, farklı ülkeler ve buralardaki otellerdir. *Cebinde çek defteri ve yanında bavulu, şehir şehir dolaşmaktan başka işi yok... Bir uğradığı yere tekrar döndüğü görülmüş değil... (a.g.e.175).* Karakter yeni mekânlara ulaştıkça ölümün yakınlığından uzaklaşır. Mekânsal değişime rağmen kişinin duygu dünyasında bir değişimin olmaması kendilik mekânının önemli olduğunu gösterir. Kavafis'in "Şehir" şiirinde "Yeni bir ülke bulamazsın (...) Bu şehir arkandan gelecektir" dizeleriyle ifade ettiği gibi, insan bakış açısını ve iç dünyasını değiştirmedikçe mekânsal yer değiştirme sadece fiziki bir eylem olarak kalacaktır.

Karakter, Hintli adamın anlattığı hikâyeden etkilenerek evine döner. *Döndü. Şahane bavulunu tavan arasına, 40-50 felsefe ve edebiyat kitabını da çöplüğe attı. Okunmaya değer tek kitap olarak kendisine yalnız bir <<ilm-i hal>> seçti ve hayatta tek yakını olan ihtiyar dadısıyla köşküne çekildi. (a.g.e.177).* Geri dönüş mekânı olan evi, ölümü kabullendiğinin göstergesidir. Seçmiş olduğu kaçma duygusunun altında yatan nedeni çözen karakter, mekânın kucaklayıcılığıyla son günlerini bekler. Mekânın algısal yönüne çok iyi bir örnek olan *Yolcu* hikâyesindeki bu hafıza mekânı, iç çatışmalarına son vermiş karakter için mekânın dinginliği ile ruhsal sükûnet arasındaki ilişkiyi gösteren bir örnektir.

Pansiyon Yolu (1968), hikâyesinde evsizlik temi başlıktan itibaren verilir. Bu hikâyede yer alan üniversiteli gencin, her gün geçip gittiği yollar onun arayışına şahitlik eder.

-Kiremitleri başıma yağmur gibi yağan büyük şehirde ne olmaya, bu cehennemî faaliyet sahnesinde hangi rolü benimsemeye, hangi hayat şeklini yaşanılacak değerde bulmaya doğru gidiyorum? (a.g.e.213). Yazar, her gün bu fikir cereyanı içerisinde olan karakterin yaşadığı pansiyon mekânının tasvirinden ziyade bu mekâna giden yolları çevreler. Çünkü hikâye çok kısa olmasına rağmen bir yolculuk hikâyesidir. Karakter varoluş mücadelesindedir ve yazar da pansiyonun durağanlığı ve yoksunluğu ile bunu mekâna yansıtır.

Her akşam, Temmuz sıcaklığında bile buz gibi yatağına girer, yorganı başına çeker ve düşünür:

-Ruhum bomboş... İçinde temizlik işçilerinin çalıştığı bir tiyatro sahnesi kadar boş... Kulislere yığılı dekor eşyası ise baştanbaşa uydurma... Beni tâ ruhumun içinden kavrayacak ve her akşam yatağıma girdikçe ertesi sabahı aşkla bekletecek ideâlin ismi nedir? (a.g.e.213).

Hikâyede yer alan ölüm konusu “Mezarlık/Ahiret” bölümünde detaylı işlenir.

Karakter yaşadığı mekâna giderken aslında açık mekânlarda yer alır. Ancak iç karmaşalarını taşıdığı zihin dünyasının yoğunluğu ile açık mekânın ferahlığına ulaşamaz. Kulis gibi; rengarenk, birçok şeyi içerisinde barındıran, karaktere ışık olabilecek birçok eşyaya sahip bu mekân da karakterin iç huzursuzluğuna çare olmaz. Sırasıyla; komünistler ve üniversitedeki profesörüne, ruhsal sıkıntısına bir çare istediğini sorar. Ancak hiçbirinden tatmin edici cevap bulamayan karakter geçici çarelerle günlerini geçirir.

Bir gün yine pansiyon yolunda iken ezan sesini duymasıyla yönünü camiye çevirir. Kısakürek’in mesaj vermek için kullandığı bu yöntem gayet etkilidir. Arayış içinde olan insan için bir sığınak olarak İslam inancını idealize eder. Bu tercihinde kendi inanç dünyasının ve edebiyata yüklediği misyonun etkisi vardır.

<<Allah en büyük, Allah en büyük! Şehadet ederim ki Allah'tan başka ilâh yok! Şehadet ederim ki.....>>. Ürperdi. (a.g.e.215). Yıllarca duyduğu ezanın karaktere o anda etki etmesi içinde bulunduğu psikolojik doygunluğun taşmasıdır. *Genç üniversiteli camiye girdi ve pansiyonunu*

oraya taşımış oldu. Artık pansiyon yolu onun için cami yoludur. (a.g.e.216). Cami, pansiyon yolundan ziyade kapalı mekândır. Ancak karakter iç huzura burada erer.

Mekân, yalnızca somut dünya ile alakalı olmadığı gibi soyut kavramlarla alakalı anlamlar da barındırmaktadır. Bu yolla sınırlarını genişleten mekân, hem metafizik hem de fizik örüntü içerisinde anlam edinir, birbirine bağlı olgularla anlaşılır hale gelir. (Kulahlıoğlu, 2019:26-27).

Kaçış isteğiyle başlayan hikâyeye, manevi bir yönelişle gerçekleşen varışla tamamlanır. Karakter artık aramaktan ziyade, camideki uhrevî atmosferin etkisiyle manevi bir aydınlanmaya ulaşır ve ruhunda hissettiği eksiklikleri maneviyatla giderir.

Otelin ismen de olsa geçtiği hikâyeler vardır. *Rehinlik Maymun* (1939), hikâyesinde kahraman başından geçen olayı yanındakilere anlatır. Zamanın akronik şekilde ilerlediği hikâyede mekân, Avrupa'nın çeşitli otelleri ve buradaki kumarhanelerdir. Kumar bu hikâyeye için de başat unsurdur.

...Paris'te gece yarısından sonra bütün semtlerde bulabileceğiniz gibi sabahları da ya bir Amerikan kokonasiyle Bolonya ormanında, ya bir Fransız Üniversite kızıyla Versay korularında, yahut öğleden sonra büyük otellerin danslı çaylarında vesaire vesaire yerlerde enseleyebilirdiniz. (a.g.e.59).

Okumak için yurtdışına giden karakterlerin amaçlarından saparak yalnızca kumar ve eğlence odaklı oldukları görülür. Anlatıcı konumundaki karakter için amaç, yalnızca kumar iken; Sülün Baki adı verilen karakter gündüz kadınlarla gezip akşam da anlatıcı ile kumar mekânlarında dolaşır.

Otel bu hikâyede, karakterlerin amaçsızca sürüklendikleri bir mekândır. Kalınacak yer noktasında ise karakterin “*Odamın kapısı küt küt vuruldu*” (a.g.e.60), anlatımıyla bir odada yaşadığı görülür. Hikâyelerin geneline yayılan kumara bulaşmış kişiler, ortak nokta olarak kötü bir yaşam sürer. Mekânları daima gelip geçici, anılardan yoksun mekânlardır. Karakterler için amaç kumar oynayabilecek kadar paraya sahip olmaktır. Beraberlerinde getirdiği tüm eşyayı satan karakter, kalan bir takım elbisesiyle akşamları çeşitli kumarhanelere gider. Üst üste kaybedişler sonucunda yaşadığı yerin kalitesi de düşer.

Otelin ismen geçtiği bir başka hikâye *Işıklı Pencere* (1971)'dir. *Karşısında ve arkasını denize vermiş bir evde, küçük ve sefil bir odacıkta, (pansiyoner) olarak genç bir üniversiteli oturuyor.* (a.g.e.271). Bu hikâyede yer alan otel/pansiyon tasviri öğrenci olduğunu anladığımız kişinin yaşadığı mekândır. Kısakürek, odanın küçüklüğünü anlatmak suretiyle odacık kelimesini kullanır. Ancak karakterin odanın darlığı ya da ferahlığıyla ilgili kullandığı kelimeler bulunmaz. Hikâyeyi bu bölüme almaktaki amaç, ismen de olsa pansiyonun kullanılmasıdır.

Otel gibi gelip geçici mekânlardan sonra Anadolu, hikâyelerde iki açıdan görülür. Birinci gruptaki Anadolu karakteri halinden memnun, bulunduğu yere kök salma ve mekânı iyileştirme dürtüleriyle hareket eder. İkinci gruptaki Anadolu karakterleri ise; burayı kapalı mekân olarak algılayan kişilerdir.

2.2.3. Mekânın Çatallanması: Anadolu'nun İki Yüzü

Geleneğin temsilcileri olan karakterlerin kültür elçiliği yaptığı ve yeniye uyumun temsilcilerinin ise kültürden kaçışını işlediği konular, tıpkı şehirde olduğu gibi Anadolu'da da görülür. İsimlerin kullanılmadığı ve köy olarak nitelenen Anadolu'daki karakterlerde de bu ikilem görülür. Bir yanda köyünde mutlu, okuyup köyüne dönen ve köye yaptığı olumlu değişimlerle köylünün takdirini kazanan karakterler bulunur. Buna karşılık Anadolu'dan memnun karakterlerin yanında, bir an önce bu mekânı terk etmek isteyen ve bilinmeyen ancak başkalarından duydukları kadarıyla şehre gitme arzusu içerisinde olan karakterler bulunur.

Kısakürek, Anadolu'ya harita üzerinde bakmaz. Anadolu, Kısakürek'in bizzat bulunduğu, birtakım işler için gittiği mekândır. Böylelikle hikâyede yer alan karakterler de tanıdık karakterlerdir. Her ne kadar tanıdık karakterler olsalar da bu kişiler, Kısakürek'in kaleminin temsilcileridir.

Kısakürek için Anadolu ve Anadoluculuk;

Hacı Bektaş'ların, Hacı Bayram'ların, Nasreddin Hoca'ların, Battal Gazi'lerin, Köroğlu'ların, Karacaoğlan'ların, Dertli'lerin, keloğlan'ların, Kerem ile Aslı'ların, Ferhad ile Şirin'lerin Anadolu'su, mükemmel ve muhteşem

bir (sentez) halinde nakışlandırılacak olursa, meydana öyle bir duygu ve düşünce vâhidi çıkar ki, ana gaye, bu vâhidi her bakımdan kıymetlendirmek olarak âbideleşir; ve onu, sadece, ifsat ve istismar sınıflarından kurtarmak, basit bir coğrafya meselesi sanmak gibi bir darlık ve hasislikten uzak tutar. ...İşin aslı Anadolu'yu önce nefesine, vücut hikmetine, sonra da cemiyet ve devletine hâkim kılmadır ve geçer -akçe Anadolucu-luk budur. (Kısakürek, 2013:191),

ifadelerinden oluşur. Anadolu yüzeysel anlatımın aksine barındırdığı önemli şahsiyetleriyle kurgulanmalıdır. Anadolu sorununu basite indirgemeyip var olan kültürüyle bir çıkış yolu aranması gerektiğini savunur.

Hikâyelerde Anadolu yer almakla beraber herhangi ağız özellikleri görülmez. Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi toplumcu gerçekçi yazarlarda görülen yöreye ait kelimeler ve yöreye ait konuşma tarzı Kısakürek hikâyelerinde yoktur. Anadolu, mekân olarak varlığını sürdürür. Ağız özelliklerinin dışında yörelere ait diğer unsurlar da görülmez. Köylülerin evlerinin içinin görüldüğü hikâyeler sınırlıdır. Anadolu'ya giden karakterler daha çok misafir olarak ya da gittikleri yerde pansiyon/otel gibi geçici mekânlarda bulunup şehirlerine geri dönerler.

2.2.3.1.Köklerin Çağrısı

Hikâyede yer alan hem fiziksel hem de algısal manada açık mekân olan bir yer de Anadolu'dur. Hikâyelerde Anadolu, mekân olarak kullanıldığında kasaba ya da köy düzleminde karşımıza çıkar. *Öğretmen Bey* hikâyesinde de mekân, Anadolu'nun isimsiz bir köyüdür. Mesleği öğretmenlik olan ancak hikâyede adı verilmeyen baş karakter, yıllar sonra kendi köyüne öğretmenlik yapmak için döner. Köyün tasviri, bulunulmak istenen açık mekânı örnekler.

Bu köy, Anadolu'dan değil, cennetten bir köşe... Baklava biçiminde taşların örgülediği muntazam kaldırımları ve ağaçları arasında kuş kafesine benzeyen şirin evleriyle eşi bulunmaz bir bucak... Eğer içinde Türkçe konuşulmasa, kendinizi, dünya ötesi bir kemâl beldesinin örneklik köyünde farzedebilirsiniz.

Topu topu 57 hane ve 341 nüfus... (a.g.e.191).

Köy doğal güzellikleri ve düzeniyle hikâyede yer bulur. Köyün anlatımında kullanılan tüm sıfatlar, yüceltici unsurdadır. Fiziksel olarak açık mekânın olduğu Anadolu'daki bu köy, yaşayanların da bulunmaktan memnun olduğu bir ortama dönüşmüştür. Sakinlerinin mutlu ve kendilerini güvende hissetmeleri köyün açık mekân olarak algılandığını gösterir.

Köyün doğal unsurlarının yanında Öğretmen Bey'in katkıları da mekânın güzelleşmesine etki eder. Çünkü Öğretmen Bey köyden ayrılmadan önce köy, bu kadar güzelliği bir arada barındırmamaktadır.

Öğretmen Bey, 9 yıl önce bir çöplükten farksız olan bu köyün çocuğu ve 20 yaşında döndüğü köyüne kendisini vakfetmiş bir insan... Köyün ruh doktoru (imamı ve öğretmeni) o, madde doktoru o, inzibat memuru o, iktisat nâzımı o, sandık eminio, tek kelimeyle her iş yönünden güdücüsü ve akıl hocası o... Dokuz yıl içinde bu köyü, vatan toprağında bütün benzerlerinden uzak, hattâ taban tabana zıt, sessiz sedasız istiklâlini ilân etmiş apayrı bir vâhid haline getiren işte bu öğretmendir; ve 57 hâne, 341 nüfustan ibaret köyün olanca madde ve ruh yapısı onun elinden çıkmaktadır. (a.g.e.192).

Öğretmen Bey tarafından yapılan bu yenilikler neticesinde köy, yeni bir kimliğe ulaşır. Diğer hikâyelerde yer alan yeni yapıların oluşmasıyla gelen yozlaşma, bu hikâyede farklı bir anlatıma kavuşur. Karakterin maddi ve manevi çabaları köydekiler ile aynı fikri düzlemde yer aldığından ve çevresindekiler de bu fikirlere uyum sağladığından köy, yaşanabilir ideal bir mekâna dönüşür. Köylülerin yaşadıkları mekânı sahiplenmeleri ve orasını güzelleştirmek

konusunda öğretmenle birlikte hareket etmeleri güzel sonuçlar doğurur. Mekânın güzelleştirilmesi ve korunması orada yaşayanların aidiyet duygusunun güçlenmesini sağlar.

Böylece mekânla insan arasında karşılıklı bir iyileştirme söz konusu olur.

Hikâyedeki ana temalardan biri de vefalı birinin doğup büyüdüğü topraklara dönerek, emeğinin karşılığını alması olarak gösterilebilir.

İnsan evrendeki varlıklar içinde varlığının farkında olan, bu farkında oluşunu dillendirebilen, imar ve inşa ederek kültür/medeniyet çerçevesinde mekânlar yapabilen, etrafındaki çevreyi düzenleyen tek varlıktır. İnsan, yaratıcı yeteneklerle donatılmış, en güzel şekilde biçimlendirilmiştir. İnşa etmede yaratıcılığı akli ve hür iradesi sayesinde "etkin" olmaktadır. (Karagöz, 72-73).

Öğretmen Bey'in köy üzerindeki etkisi mimari mekân düzenlemelerini aşarak, insanların sosyal

yaşam pratiklerinde de yer bulur. Mekânın sosyal ilişkiler üzerinde yönlendirici etkisi olduğu açıktır. Mekân ve insan uyumunun vurgulandığı hikâyede, düzenle birlikte mutlu insanlar ortaya çıkar. Mekân yine köydür; ancak köyün değişimleri mekâna da insanına da şifa olur. Hikâyeden hareketle maddi ve manevi olarak yenileşen mekânların iyileştirici gücü olduğu anlaşılabılır.

Kısakürek'in idealleştirdiği insan tipi, Öğretmen Bey'de vücut bulur. Yazar, şahsiyetli mekânı inşa edebilmenin formülü olarak öğretmeni görür.

Hasılı, bu köyün maddî ve mânevî iş nizamındaki ahengi, en ince yapılı bir saatin çarklarında bile bulamazsınız! Ve bu saatin yapıcı ve kurucusu, tek başına Öğretmen Bey... O, ideâl ruh ve ahlâk ile maddeyi feth ve teshir etme gâyesinin, daracık bir kadro içinde köy tipini kurmak dâvasındadır ve bu dâvada muvaffaktır. (a.g.e.192-193).

Öğretmen Bey'in köy özelinde gerçekleştirdiği bu oluşum ütopya mekân örneğini gösterir. Şimdiyse biz, bütün yurttaşlara mutluluk sağlayan bir devlet düşünüyoruz. Yoksa yurttan bazı kişileri seçip onları mutlu kılacak değiliz. (Platon, 2010:116). Platon'un devlet düzeni için kurduğu ütöpik eserini, Öğretmen Bey, köy mekânında gerçekleştirir.

Necip Fazıl hikâyelerinde köy; şehrin kötülüklerinden, karmaşasından, ahlaksızlıklarından, ikiyüzlülüğü, samimiyetsizliği ve şahsiyetsizliğinden kaçıp sığınılacak bir liman olarak tasvir edilir. Köy, şehrin karşısında, yazarın bir ütopyası olarak var olur. Bu ütopyanın detaylı tasviri de Öğretmen Bey hikâyesinde çizilir. (Büyükkavas Kuran, 2017:355).

Köy; herkesin belirli kurallara uyduğu, düzenin sistematik şekilde aktığı hatta: “Hemen her evin kız çocuğuyla erkek çocuğundan kimlerin kimlere ait olacağı, aşağı yukarı şimdiden belli... (a.g.e.192)”, cümlesiyle evliliklerin bile belli olduğu bir düzene sahiptir. Sonuç olarak Öğretmen Bey'in yönlendirmeleri ve köyde bulunanların çabalarıyla köy, ideal mekâna ulaşır.

Kader Böyleymiş'de köyünden çıkıp İstanbul'a giden ve orada kan kanserinden yatan bir kıza âşık olup, kızın vefatıyla “Deli Şerif” adını alan karakterin hikâyesi anlatılır. İstanbul gibi yalnız kaldığı bu mekânda, ruhsal olarak bağlantı kurduğu tek kişiyi de kaybetmesi karakterin, köyüne geri dönmesine sebep olur. Çünkü İstanbul her ne kadar fiziksel unsurlarıyla açık mekânın sınıflaması dahilinde olsa da karakterden manevi olarak aldıklarıyla kapalı mekâna evrilir.

Köyün ilerisindeki yamaçta hiçbir işe yaramaz, taş ocağı gibi mağramsı bir yer vardır. O, buraya çekilir ve saatlerce, günlerce kalır. Diz kapaklarından aşağıya ve göbeğinden yukarıya yarı çıplak haliyle, taş gibi donmuş, bu kovukta bekler. (a.g.e.107).

Böylece karakterin köklerden kaçış olarak başladığı İstanbul yolculuğu, deneyimleri sonucu köklere varışa evrilir.

Köyüne dönen karakter, yaşadıklarının ağırlığıyla herkesten uzaklaşır ve mağaraya sığınır. “İşe yaramaz” olarak nitelenen kimsesizlik mekânı Deli Şerif için kendilik mekânı haline bürünür. *Karanlık bir mekân olan mağara bilinç dışının en derin yerlerinde bulunan düşünceleri simgeler. Bu sebepler bireyin mağaranın karanlığından aydınlığa ulaşabilmesi için kolektif bilinç dışında yer alan arketipleriyle yüzleşmesi gerekir. (Deger, 2024:74).* Karakterin bu karanlık ve dar mekânı seçmesi bilinçli ya da bilinçsiz de olsa yaşadığı olumsuz olayların yansıması olabilir.

Karakter bulunduğu mekânda yalnızca Öğretmen Bey ile konuşur. – *Biz yokuz! Olan o... Bizim bir toz parçasını bile kıpırdatmaya gücümüz yok; kuvvet O’nda, yaptıran O... Bunları söyleten de O... Kaderi düşündüre düşündüre beni çıldırtan da O ... Olan O, Öğretmen Bey, biz yokuz!* (a.g.e.110). Konuşmadan hareketle karakterin dünya mekânında yapacak bir şeyi olmadığına inandığı görülür. Karakterin mağaraya girmesindeki amaç her şeyi Allah’a bırakıp elinden hiçbir şey gelmediği düşüncesidir. Bundan dolayı kendisi ve zihniyle baş başa kalacağı bir ortam olan mağarayı seçer.

Mağara, fiziksel boyutu yanında kutsal yönü ile insanları koruyan, onlara barındıran, taşıdığı bilinmezliklerle/gizlerle yeni bir yaşama kapı açan kutsal bir mekândır. Zamanla insanlık, mağaraya farklı ve yeni anlamlar yükleyerek, onu sembolik bir mekâna dönüştürmüştür. Mağara, bireyin kendisini tanıma ve tanıtmaya sürecinde ona ev sahipliği yapan, boyut değiştirmeyi sağlayan bir mekândır. (Bars, 2017:76).

Yazarın, kaçış mekânı olarak mağarayı seçmesi de tam teslimiyetçi karakter için en uygun mekândır. Mağara, bilhassa destan ve efsane gibi metinlerde ve kutsal kitaplarda inziva ihtiyacıyla sığınılan bir yer olarak işlev görür. Dini açıdan bakıldığında da ilk olarak Hz.

Muhammed (sav) için Hira Mağarası dini görevi bakımından kutsallık taşır. Diğer bir örnek ise, Ashab-ı Kehf olarak bilinen yedi uyurların, mağaranın koruyuculuk unsurunu kullandıkları görülür. Bu mağaralar işlevleri itibarıyla koruyucu ve dönüştürücü etkiye sahiptir.

Yazar, mağara ile karakteri sembolik mekâna taşır. Karakterin mağarada bulunmasındaki amaç mağaranın soyutlayıcı unsuruyla beraber kendilik mekânına dönüşmesidir. ...*mağara ise yatay olmasından dolayı dişil bir organ olan rahmi sembolize eder. Yeniden doğuşun mekânı olarak sembolleşen mağara Türk mitolojisinde de ana rahmi şeklinde işlevselleşmiştir.* (Deger, 2024:75). Böylelikle karakter ilk ve en güvenli olarak gördüğü mekâna döner. Yaşadığı olumsuzlukların ağırlığıyla kaçtığı mağara, anne rahmi ile özdeşleşir. Mağara, karakterin ruhsal olarak sıkışmadığı ve fiziksel darlığının aksine algı düzeyinde ferah olarak alımladığı mekâna dönüşür.

2.2.3.2. Köklerden Kaçış

Yılan Kalesindeki Hazine hikâyesinde mekân, açık mekân olarak değerlendirilen köy ve etrafıdır. *Bu köyün yolundan geçen arabacılar tabak gibi dümdüz ovada birdenbire bir duvar çıkışıyla yükselen dik yarın önüne gelince dizginleri çekerek atları durdururlar ve kamçıların*

¹ Mağara mekânı ile ilgili daha detaylı bilgi için Mehmet Emin Bars'ın "Türk Destanlarında Mağara Kültü Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı makalesi kullanılabilir.

ucuyla yolculara yarın tepesini gösterirler:

-*Yılan kalesi!* (a.g.e.43). Daha çok efsane özelliği taşıyan hikâyede; kalede bulunan derebeyinin hazinesini koruyan, yine derebeyinin ruhu olduğuna inanılan yılandan ötürü kale, Yılan Kalesi adını alır. Üç gencin bu hazineyi almak için çıktıkları yolculuk, hikâyenin konusudur.

Korku... Evet, o korku, bir köşede hafif hafif is çıkaran lâmbanın şişesinden esrarlı tütsü iplikleri halinde dolarak gözlerini bir baş parmakla içeriye itilmiş gibi simsiyah bir çukura kaçırıyor, burunlarını aşağıya doğru gittikçe şişire şişire uzatıyor ve dudaklarını bir bıçak yarası gibi keskinleştiriyordu. Korkuyorlar fakat belli etmiyorlardı. (a.g.e.44).

Karakterlerin korku duygusu, mekâna da siner. Anlatıcı, karakterlerinden yola çıkarak mekânı da gizemli bir atmosfer içinde resmeder.

Vakit gece yarısını geçiyordu. Zifiri karanlığın bir çadır gibi kapattığı köy, en ağır uykusuna dalmış, çıt bile işitilmiyor, bir köpek bile havlamıyordu. Köyün bu kadar kalın bir sessizlik içinde yokluğa karıştığı fevkalâde bir şeydi. Sanki sessizlik yerden bir yarık halinde meydana çıkmış ve köyü yutmuştu. (a.g.e.44).

Karakterlerin hazineyi çalmak için giriştikleri durum daha önce kimsenin başaramadığı bir iştir. Bu bilinmezlik de korkuyu tetikler. Gidilen mekân, içerisinde gizleri barındırır. Böylelikle çevresel manada açık olan köy, karakterler için darlaşarak kapalı mekâna evrilir. Hikâyede de köy, psikolojik olarak hissedilen bu duruma uygun şekilde sessizlik ve karanlık içerisinde tasvir edilir. Hikayedeki vakayı şekillendiren entrik kurguyla mekânsal ayrıntılar birbiriyle uyumludur. Mekân, karakterlerin yaşadığı tekinsizliği besleyecek şekilde örgütlenmiştir. Böylece yazarın oluşturmak istediği atmosfer, mekân aracılığıyla konunun daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlar.

Anadolu'dan ve koşullarından kaçma teması üzerine kurulu bir hikâye de *Şehla Râziye*'dir.

Köylünün gözünde en pis ve en çirkin kız... Anne ve babadan mini-miniyken öksüz düşmüş, kurşunculuk eden babaannesine kalmıştı. Sert ve nâlet bir kadın olan babaannesi onu günde birkaç kere döver, vücudunu mosmor çimdik lekeleri içinde bırakır ve nârayı basardı:

-Pis kız! Sen suya düşman mısın? Öldüğün zaman mı vücuduna su degecek?
(a.g.e.171).

Sevilmediği ve dışlandığı ortam olan bu köy, Raziye'nin de pis olma huyuyla bütünleşerek yalnızlaştığı mekâna dönüşür. Köy karakter için kapalı unsurlarla çevrilidir. *Ah bu asfalt; ejderha sırtından her lâhza sayısız tekerleklerin gidip geldiği ve insanları şehir iklimlerine taşıdığı tılsımlı yol! Raziye'ye göre kafasındaki masalların kahramanları, işte bu yoldan akıp giden arabalar içindedir. (a.g.e.172).* Karakterin tüm dünyası bilinçaltı ve hayal dünyasıdır. Kendine ait sevildiği bir dünya kuran karakter, kurtarıcının da bu yoldan geleceğine inanır. İnancı gerçeğe dönüşür ve karakter bir gün asfalt yoldan “*kıpkırmızı pırıl pırıl otomobil*” (a.g.e.172)'e binerek köklerinden kaçır.

Raziye, ilk olarak hikâyede şehir olarak ifade bulan mekâna gider. *Asfaltın ejderha sırtında sağa sola kıvrılarak dumanlı şehir iklimine doğru uçtular. (a.g.e.172).* Şehir, tüm

belirsizliklerini daha araba yolculuğunda “*dumanlı şehir iklimi*” cümlesi ile ifade eder. Raziye için köklerden kaçışın olumsuz nitelemeleri başlangıçtan itibaren görülür. Büyük şehirde oyuncu olan Raziye yeni ismi ile Selda Razi’ye dönüşür. Başarılarıyla Amerikalı rejisörü etkiler ve köklerden kaçış tamamıyla gerçekleşmiş olur. *Ve asfalt kenarındaki köyde kurşuncu kadının torunu Şehlâ Râziye, Amerika’yı boyladı.* (a.g.e.173). Yazar, karakterin Amerika’ya gidişini boyladı kelimesiyle verir. Bilinçli yapılan bu durum olumsuzlukların devamını gösterir.

Hikâye sonunda karakterin araba kazasında vefat ettiği haberi köyde yaşayan kurşuncu babaanneye ulaşır. Babaanne:

-Demek bu pis kıza teneşirde temizlenmek bile nasip değilmiş! Ne olurdu; köyceğizinde kalsaydı da, teneşirde olsun, yıkanabilseydi! (a.g.e.174), sözleriyle sitem eder. Suyun temizleme unsuruna ithafın yer aldığı bu kısımda karakterin köklerden kaçışı, inanışına ters bir şekilde yaşamının son bulmasına sebep olur. Yalnızlık dolu olan köyün aksine kalabalıkların içerisinde olan karakter, yine yalnız olacağı mekâna doğru gider. Neticede karakter, iki güzelliği bir arada yaşayamadan vefat eder.

Anadolu’nun ikilemelerinin yanında mekân anlatımı çeşitli duyuların aracılığıyla da anlatılır. Kısakürek’in kelimelere giydirdiği işitme, görme, dokunma, duyuları mekânların kurgusunu anlatması bakımından önemli bir işlev gösterir.

2.2.4.Mekânın Duyusal Katmanları

Edebî anlatılarda kullanılan mekân, fiziksel unsurlarının yanında algısal yönüyle de ifade bulur. Algısal mekânın çağrışım gücü duyuların aktarımı ile hafızada yer eden ayrıntıların çıkmasını sağlar. *Bir yerden sirke kokusu alsam, hatırıma çocukluk hastalıklarım gelir. Ateşim düşsün diye alnıma koydukları sirkeli bezler...* (Kısakürek, 2013:69). Kısakürek’in hikâyelerinde de ifade gücünü açan kelimeler geçmişten bir kokuya, manevi iklime sahip bir görsele, kültürün temsilcisi bir dokuya kadar iç içe geçmiş duyularla şekillenen bir atmosfer oluşturur. Farklı duyulara hitapla karakterin iç dünyası ve mekân ile kurulan bağ derinleşir.

Viyolonsel hikâyesi mekân okumaları açısından nitelikli malzemeler taşır. Yalnızlık, eski-yeni çatışması ve nihayetinde duyulara olan hitabı açısından tezin birçok bölümünde atıf alır. Hikâyede yer alan koku duyusu, metne yeni bir çehre kazandırır. Duyular ve hafıza arasında paralellik vardır. ‘... ilk koku hafızası çok önemli ve bizim geleceğimize ilişkin pek çok tanımlanamayan davranış biçimimizin de belirleyicisi.’ (Ozan, 2015:49). Kişi yaşadığı olay anında aldığı kokuyu, yıllar sonra duyumsadığında da geçmiş yaşantısını hatırlar. Böylelikle koku ve olay arasında özdeşim kurulmuş olur.

Yer tahtalarını insana yanağını koymak arzusunu verecek kadar beyazlatıp reçineyle karışık misk kokusuna boğmak, onda hastalık halindedir.

Müslüman evi kokusu...

O kokunun ismi budur! (a.g.e.157). Hikâye “Temizlik imandadır”, hadisinin hikâyeye bürünmüş hali gibidir. *Bir kokunun bir anı, bir yeri, bir kişiyi ya da bir olayı hatırlatması da işte bu yakın ilişki sayesinde gerçekleşiyor. Koku hafızası denilen bu gizem, deneyimlerimizle ilgili aslında. Anılar ve bu anılarla ilgili duygular kokularla harekete geçiyor ve daha sonra hatırlanıyor.* (Ak İkinci, 2015). Koku ile birlikte mekân kasıtlı bir kimliğe bürünür. Hikâye devamında gelen ezan sesi ile beraber tüm bu ifadeleri, Müslüman evinin karakteristiğini oluşturur. Mekâna sinen bu koku betimlemesi bile Zehra Hanım’ın; dünya görüşünü, nasıl bir çevrede yaşadığını, fikri yansımalarını gösterir. Kısakürek’in hikâyede mesaj verme gayesi, bu hikâyede de kendini gösterir.

Çevresinde sanat yapıtı için para vermeye gönüllü zenginler, yetenekli zanaatçılar bulunmasa da, kendisi beceriden ve kaynaktan yoksun olsa da inanan kişi; rutubetli duvarlara kendi inançlarını simgeleyen resimler yapmak isteyecektir çünkü o, çevresindeki nesnelerin kendi içindeki gerçeği sağlamlaştıracığına inanır. (Botton, 2007:124).

Karakter, inancını somutlaştırma isteği ile bulunduğu mekâna kendinden izler katar. Zehra Hanım, olması gereken ideal kişi; evi ise Müslüman evi konumundadır. Beyazlık, misk gibi Müslümanlığın, saflığın, temizliğin rengi ve kokusu mekânla bütünleşir. Böylece mekân, içerisinde bulunulmak istenen açık- ferah mekâna evrilir.

Hikâyedeki bir diğer duyu kullanımı da işitme duyusudur. *...ezan sesi duyulur duyulmaz hemen seccedesini serip namazı karşılar, sonra da, saatlerce, köşe minderinde, başı sımsıkı örtülü, tek tonlu bir mırıltıyla Kur’ân okur.* (a.g.e.157-158). Hikâyede yer alan ezan sesi, karakteri ibadeti için harekete geçiren sestir. Ezan ve Kur’an sesinin karşısına da Zehra Hanım’ın oğlu Hayati’nin viyolonsel sesi koyulur.

Ertesi akşam, ahşap evin karşısındaki öbür ahşap evde başbaşa vermiş, Zehra Hanım ruhuna Kur'ân okuyan iki âhiret kardeşi, birden, tüyler ürpertici bir sesle irkiliverdiler. Zehra Hanımın o gün cenazesi çıkan ahşap evden viyolonsel sesi geliyordu. Viyolonsel, yeni müzik keşfi olarak kakhaha atıyordu. (a.g.e.161).

Zehra Hanım'ın vefatından sonra oğlu Hayati, yaşadıkları coğrafyanın kültürüne böylelikle de mekâna aykırı bir tavırla viyolonseli çalmaya başlar. *Ölüm modern dünyada sekülerleşen ve yaşam dışına atılan bir imge olarak tanımlansa da hâlâ kutsal ve değer veçhesini korumaktadır.* (Demir, 2022). Zehra Hanım ve Hayati arasındaki bu ayrım yaşam koşullarında da görülür. Zehra Hanım kendilik mekânı olan evinde yaşarken yeni neslin temsilcisi Hayati için kendilik mekânı dışarıdır.

-Cazband takımına gireceğim! Orada kendi bestelerimi de çalacağım! İsmim Türkiye'yi, sonra Avrupa ve Amerika'ya kaplayacak. (a.g.e.159). Viyolonsel çalıp ünlü olmanın hayalini kuran Hayati, ancak annesinin vefatıyla bu çalgı aletine kavuşur. Anne ölümü; kültürün ölümünü ve ölüye saygısızlık da yozlaşmayı getirir. Evde yankılanmaya başlayan Viyolonsel sesi, Müslüman evinin kimliğindeki değişimi yansıtır.

Yılan Kalesindeki Hazine hikâyesinde korku ve merak unsurları mekânda yansıma bulur. Bu unsurlar çeşitli duyu organlarına hitap eder şekilde kurgulanır. *Ve beyaz duvarın üzerinde, en öndeki küçük ve en arkadaki kocaman üç siyah gölge birbirine abanarak yürüdü ve bir yılan ağzı gibi açılan kapının içine kaydı. (a.g.e.45).* Renklerin, kişiselleştirmelerin hâkim olduğu mekân, efsanenin bilinmezliğini destekler. Bağlamın mekânlardan ayrı tutulmadığı eserde heyecan sonuna kadar hissedilir. Neticede üç gencin *...yılan sokmuş gibi şişmiş ve ölü bulmuşlar. (a.g.e.46),* şeklindeki tasvirlerden anlaşıldığı gibi vefat etmeleri mekânı efsanevi özelliğine taşır.

İşitme duyusunun saat sesi üzerinden yinelendiği hikâye olan *Zamanın Mimarisi*, mekân olarak hastanede geçer. *On iki tokmak sesi, bir bostan kuyusu dolabındaki ufak su maşrapaları gibi birbirinin peşinde...* (a.g.e.53). Zaman-mekân ilişkisi, hareketlere ve nihayetinde hikâyeye yansır.

İşitsel algının (saatin sesi) peşi sıra yeniden görsel algıya hitap edilip işitsel ve görsel olanın zamanın imgeleştirilmesinde bütünleştirilmesi sağlanarak zamanın işitsel ve görsel bildirgeçler üzerinden simgesel imgelem vasıtasıyla

kavranışı hazırlanmaktadır. Zamanın, asma saat ve bostan kuyusu gibi makinelerle ilişkilendirilerek öyküde simgesel temelde kavranacağına, bu benzetmede işaret edilmektedir. (Nakıboğlu, 2021:1283).

Sesler, kullanılan kelimelerle devamlılığı ve çıkışsızlığı niteler. İşitme duyusunun rahatsız edici bir ses olan *tokmak sesi* ile özdeşleşmesi, mekânın karanlık hastane ortamını sunmasını destekler. Zaman unsuruna yüklenen işlevlerden biri de mekânın kişi üzerindeki tahakkümünü zamanın geçmek bilmeyen ağırlığı ile okura sezdirmektir. Zaman olarak akşam vakitleri olduğu, saatin sesinden başka hiçbir sesin olmamasından ve: *Tek ve 40 mumluk bir elektrik ampulünün altında uzayan uçsuz bucaksız koridordan gece bekçisi geçiyor* (a.g.e.53), cümlesindeki görsel duyu kullanımından anlaşılır. Kısakürek'in duyuları kullanarak sessiz bir atmosferi oluşturma başarısı hikâyenin geneline yansır. Hikâyede zaman, mimari bir yapı gibi kurgulanarak insanın zaman içindeki yolculuğu ve zamanın geçişi karşısında hissettikleri mekân ve mekâna ait eşya üzerinden anlatılır. “Zaman kuyusu” imgesi zamanın derin anlamı ve sonsuzluğuna gönderme yaparken bu kuyu karşısında insanın içine düştüğü bilinmezlik ve tedirginlik metnin derin yapısında hissedilir. Zamanın döngüsel ilerleyişi ile gece bekçisinin hastanedeki rutin güzergâhı arasındaki benzerlik, insanın hayat yolculuğunun duraklarına ve kâinatın ilerleyişindeki döngüsel ilerleyişe gönderme yapar. Hikayedeki olaylar dizisi üzerinden hayat, zamanın mimarisinde yapılan bir yolculuk olarak tarif edilir. Her ne kadar yılların, ayların hatta saniyelerin geçişi bir rutin halinde tekrar etse de her insanın zaman üzerinde ilerleyen hikayesi ayrı bir anlam taşır. Ancak nihayetinde bu sonsuz gibi görünen gezinti devam eder.

Duyuların hâkim olduğu *Yusufçuk* hikâyesin karakterin bir kuştan esinlenerek Yusuf ismi almasıyla başlar.

Benim ismim Yusuf... Bu ismi bana bir kuş taktı. Ağaçlık bir yerde oturuyordum. Dalgındım. Dalgın mı? Kendimi didik didik yemek, gagalamak istiyorum. Öylesine dertliydim. Kulağıma bir ses geldi:

-Yusufçuk, Yusufçuk! (a.g.e.93).

Karakterin kuşa ait özellikleri yaşadığı (didiklemek, gagalamak) anda, bu özelliklerin asıl sahibi olan Yusufçuk kuşu ile özdeşlik kurulur. Doğaya ait unsurlar karaktere atfedilir. İç ses olarak nitelenen Yusufçuk, karakterin nefsi mücadelelerinde ona yön gösterir.

Nereye gitsem, hangi pencerenin önünden geçsem, hangi yoldan süzülsem, hangi bucağa can atsam, kuş daima karşımda... Öyle sanıyorum ki, yanıma bir

saksı alsam da aya giden bir füzeye binsem, yine kuş bana refakat edecek.
(a.g.e.95).

Karakter mekân değiştirmekle Yusufçuk'tan sıyrılabileceğini düşünür. Ancak Yusufçuk karakterin iç sesidir. Karakteri; yönlendirir, yanlış adımlardan alıkoyar, karaktere ifadeleri için güç verir. Fiziksel olarak şahidi olmadığı bu kuşu manevi düzlemde daima yanında taşır.

Yusufçuk nefsanî bir sestir. Hikâyede doğa ile insan arasındaki uyuma işaret edilir. Karakterin kötü manada attığı adımlardaki iç sesi Yusufçuk'un sesidir.

Bir aralık nefsim beni öyle ezdi, öyle altına aldı ve o türlü kendisinden razı hâle getirdi ki, uzun müddet Yusufçuğu kaybettim halimi Yusufçuğun sükûtundan anlıyordum. Fakat battıkça batıyor ve battıkça kuştaki sükûtun derinleştiğini, katmerleştiğini hissediyordum. (a.g.e.95).

Karakterin nefis mücadelesinde kaldığı noktada Yusufçuk'un da izi silinir. Ruhsal yönlendirmeler yerini boşluğa bırakır. *Sabahleyin evimden veya inimden çıktım. Suratım, haşlanmış bir işkembe... Tırnaklarım kir dolu... Pantolonum ve potinlerim, içimin çizgilerini içmiş...* (a.g.e.95). Karakterin “ev” olarak nitelediği “in”, kıyafetleri ve ruhsal durumunda ifade bulur. Dünyadan soyutlanan karakterin evi de bu soyutlamanın mekânı olarak görülür. Fiziksel olarak yalnızlaşan karakter, Yusufçuk'un zihni düzlemde terk edişiyle beraber ruhsal olarak yalnızlaşır.

Yusufçuk...

-Kim öldürdü onu?

-Yolda, şu ağacın dibinde bulduk.

Ve çocuk, kuşu, kıl kadar ince ayaklarından tutup fırlattı....

İçimden, onsuz yaşanmaz bir şey kopardılar da toza toprağa mı attılar? (a.g.e.96).

Karakterin fikri yaklaşımlarının olumsuzluğu neticesinde rehberi de yok olur. Karakter dünyalık seçimlerinde kuşun yönlendirmelerine kulak vermeyince bir bakıma dünyası da kaybolur. Herhangi bir mekânda yalnızlaşan karakter için her mekân, dar mekân halini alır. *Zaman işledi, durdu.* (a.g.e.96). Karakter, zaman- mekân ikliminde daha da çok yoksunluğa bürünür.

Duyuların mekânla ilintili olarak işlendiği bir hikâyeye de *Hasene Bacı*'dır.

Eve sabahları gölge gibi girer. Geldiğini, mutfığa benzer ocaklı odadan gelen çanak çömlek seslerinden anlarsınız. Kahvaltınızı, masa diye kullandığınız dört ayaklı rendelenmemiş tahtaya yaydığı örtünün üstüne dizer, çayınızı <<tavşan

kani>> dedikleri cinsten demler ve sonra karşınıza geçip bir sandığın üstüne oturur ve sizi, garip bir hayvan soyuna bakarcasına seyretmeye koyulur. (a.g.e.114).

Karakter, yedek subay olarak geldiği kasabada, Hasene Bacı adında evindeki işlerine yardımcı olması için gelen kadınla ilgili gözlemlerini anlatır. Hasene Bacı tüm yakınlarını Birinci Dünya Savaşı'nda kaybetmiş ve hiç evlenmemiştir. Bu köyden fikri olarak da kimseyi kendisine yakın hissetmeyen Hasene Bacı hikâyede sessizliğiyle var olur. Karakter, mekândaki sesleri hissettirmesinin karşısına Hasene Bacı'nın sessizliğini koyar. Karakter ve yardım için gelen kadın arasındaki sessiz anlaşma, mekâna da yansır. Pouneh Abdollahıfard ve Funda Türkben Aydın “*Mevlâna'nın Şiirlerinde Bir İletişim Yöntemi Olarak Sessizlik*” adlı makalelerinde; Mevlana'nın şiirlerinden hareketle, sessizliğin çeşitlerini ayrıştırırlar. Hasene Bacı hikâyesinde de Kısakürek, Hasene Bacının sessizliğinin amaçlı bir sessizlikten geldiğini vurgular. Mekânın ve eşyaların noksan oluşu karakterin dikkatini çeker. Yabancı olduğu bu kasabada evinde bulunan tek insan olan Hasene Bacı, yalnızca fiziksel varlığıyla görünür. Hasene Bacı, görünüşte ruhsuz bir şekilde mekân ve eşya ile pek iletişim kurmadan yalnızca işlerini görür.

Kasabaya yeni gelen karakter yalnızca ev mekânında değil, kasabanın genelinden de sıkılır.

Evimden, yurdundan, çevremden uzağım; ve bu köy azmanı kasabacığın sokaklarında, büyük şehirden sıçrama çizgiler halinde gördüğüm yerli film afişleri ve bazı reklâmlar, müthiş sinirime dokunuyor. Bir acayip sürgünde buluyorum kendimi... Evimin önündeki çivit rengi göl ve etrafındaki sisli dağlar, İstanbul'la arama aşılma bir mesafe katmış gibi geliyor bana... Her şey çarşıdaki hırdavatçının vitrinini dolduransineklerden, cicili biçili traş sabunu kutularına ve Hasene Bacının suratına kadar gayet yavan, bayat ve sıkıntılı... Bu köy azmanı sinemalı, radyolu, meyhaneli kasabacıktayken, ne şehri buluyorum, ne köyü, ne de Anadoluyu... Çamur içinden kamyon geçerken etrafa serptiği zifos gibi asrilik, kasabanın üstünü başını lekeye bulamış ve orada şahsiyet diye bir şey bırakmamış... (a.g.e.114).

Karakter kasabada yalnız kalır. İstanbul'a fiziksel uzaklığının yanında algısal bağlamda da aradaki mesafenin aşılma olduğunu düşünür. Mecburiyet mekânı olarak görülen mekânda karakteri bağlayan tek şey görev bilincidir. Kasaba, karakter için ne tam bir köy ne de şehirdir. Anlam karmaşası taşıyan mekân, karakterin zihninde asimile olmuştur. Karakterin bu mekânda

vakit geçirdiği iki kişi; Hasene Bacı ve “kır sakallı” olarak ifade edilen aktar adamdır. Aktar olan karakter, asıl karaktere Hasene Bacıyı önerir. Hasene Bacının karakteri kabul etmesindeki sebep, karakterin namaz kılıyor oluşudur. Hasene Bacıya göre karakter: “*Müslüman eskisi değil, Müslüman*”dır. İki karakterin de kimseyle konuşmayıp aynı zamanda mekânların ruhlarının çekilmiş olduklarını hissetmeleri de kasabanın dini unsurunun göz ardı edilmesidir.

Karakter, başlangıçta Hasene Bacıyı durgun bir karakter olarak görür. Ancak iki karakterin de konuştuğu aktar olan yaşlı adam, Hasene Bacının seferberlikte insanları örgütleyip mekânları olan yurtlarını kurtarmaya öncülük ettiğini söyler. Böylelikle Hasene Bacı karakter için durgun olarak nitelediği ifade gücünü aşar. Bu yeni bilgiyle sohbetleri başlar. *Bir gün bana sordu:*

-Sen niçin camiye gitmiyorsun da namazlarını evde kılıyorsun?

-Camide gördüğüm edâlardan sıkılıyorum. Bir de, öyle haller sarıyor ki, beni namazda, kendimi göstermek, tek başına, yalnız kalmak istiyorum. (a.g.e.117). Kısakürek’in mesaj verme amacı taşıyan bu satırlarında iki karakter de İslami bakış açısında birleşir. Cami, ibadet edilen mekân olmasının yanında içerisinde bulunanlara ruhsal bir tavır kazandırır. Ancak hem karakter hem de Hasene Bacı camide bulunanların mekânda yalnızca vazife için bulunduklarını, mekânın özünü almadıklarını düşünür. Böylelikle cami, Hasene Bacı ve karakter dışındaki herkes için yalnızca fiziksel yönüyle işlevini yerine getirir. Algısal bağlamda içerisinde olanlara bir şey katmaz.

Hasta Kumarbazın Ölümü hikâyesinde de görsel duyuların yanında işitme duyusuna da yer verilir. *Sokaktan <<akşam simidi>> sesleri geliyordu.* (a.g.e.145). *Sokaktan sesler:* - *Akşam simidi, akşam simidi!* (a.g.e.145). Hikâyede yer alan seslerle okuyucu sokağın nasıl bir yer olduğunu zihninde betimleyebilir. Böylelikle edebiyatın mekânı anlatma gücü yalnızca göstermeyle değil, işitme duyusuyla da kendini gösterir. Hikâye başlığının ölüm ögesini taşımasının zıddına sokakta devam eden canlı bir hayat görülür.

İşitme duyusunun kullanımı Hasta Kumarbaz karakterinin ölümü anlaşılana kadar vurgulanmaya devam eder. *Macar kokonası, kapıyı birkaç kere vurdu. Ses yok...*

Kulak verdi:

içeriden garip bir hırıltı geliyor. Fakat insan sesine benzemeyen mâdenî bir hırıltı...(a.g.e.,145-146). Mekânda farklı şeyler olduğunu hisseden pansiyon sahibi Macar kokonası, kapıyı zorla açtırır. Mekânın sessizliği her zamanki seyrin değişikliği için ilk örnektir. Hasta Kumarbazın vefatı anlaşılır. Neticesi ölüm olan bu sessizlik diğer karakterlerin ve eşyanın sesleriyle mekândaki duyu aktarımını devam ettirir. Hikâyede sessizliğin karakter tarafından oluşmasının sebebi mecburidir. Dünya mekânının devam eden sesleri: “*Radyoyu açık bıraktı!*” (a.g.e.146), cümlesiyle karakterin sessizliğine karşıttır. Mekânda bulunan diğer insanların sesleri ölümden azade varlığını korur. Karakter için susma eylemi seçme eylemini aşar. Çünkü vefat eden karakter için sessizlik aynı zamanda bir mecburiyettir.

Hasta Kumarbazın Ölümü hikâyesinin devamı olan *Hasta Kumarbazın Not Defterinden* hikâyesinde de mekân ve duyular arasındaki ilişki hissedilir. <<*İşte, Macar kokonasının, avluya bakan ve penceresinden lavanta karışığı idrar kokusu giren küçücük odasında bu satırları yazıyorum. Radyo hırıldıyor.* (a.g.e.155). Hasta Kumarbaz yaşadığı pansiyonu, not defterine kendi cümleleriyle kaydeder. Mekân, boğucu- dar mekâna örnektir. Karanlık, kapalı mekân aynı zamanda kokuları da barındırır. Hem lavanta hem de idrar kokusunun ifade bulduğu hikâyede, kesin bir ferahlık görülmez. Okuyucu kapalılığın yanında, lavanta kokusuyla rahatlayacakken idrar kokusunun kendini göstermesi ile olumsuz manzaraya dikkat çeker. Umutsuzluk hikâyede; görsel, işitsel ve koku duyularıyla mekâna yansır. Karakterin yoksunluk mekânı olarak gösterilebilecek bu mekânda yaşamasının sebebi kumardır ancak bu mekânda yaşamak karakter için sorun teşkil etmez.

Ben, ayakkabımın yamasına tek lira sarfetmekten çekindiğim ve kendime tek mendil almaktan kaçındığım halde kumara, bir gecede, bir ailenin bir aylık geçim parasını verdiğimi bilirim. Kumara sadakatim o kadar büyük ki, cebimdeki parayı, benim değilmiş de onunmuş gibi, daima bir tahsildar namusuyla sakladım ve sonunda yerine teslim etmekte hiçbir kusur göstermedim. (a.g.e.152-153).

Cümlelerden hareketle karakter; kişisel bakımını, herkesçe normal görülen harcamaları kumar için feda eder. Böylelikle kaldığı pansiyonun kapalı ve kötü kokuya sahip atmosferi belki de karakteri rahatsız etmez. Ancak kendi kaleminden dökülen satırlarda yazılan; idrar kokusu, küçücük oda gibi nitelemelerle, karakterin de algısal olarak mekânın kapalılığının farkında olduğu anlaşılır.

Mekânın duyuşal katmanlarının ifade gücünün yanında kahvehane/kumarhane gibi mekânlar da hem fiziksel hem de algısal olarak açılanmaya fırsat sunar. Baştan çıkarıcı mekânlar olarak ifade ettiğimiz bu mekânlar yazarın yaşamına paralel olarak bizzat şahit olduğı yerlerdir. Kumarhane ve kahvehane gibi geçici mekânlar karakterlerin ruhsal ve toplumsal çözölme süreçlerinin de taşıyıcıları olarak hikâyelerde yer bulur.

2.2.5. Baştan Çıkarıcı Mekânlar

Hikâyeye mekânlarından bir diğeri de kahvehanedir. Kahvehaneler, adları itibariyle yeme- içme amacıyla ve insanların sosyalleşme amacıyla vakit geçirdikleri mekânlardır. Kahvehaneler, tarih boyunca toplumun sosyo-kültürel hayatına tesir eden önemli kamusal mekanlar olarak işlev görmüştür.

Kahvenin tarihî serüvenine bakıldığında meselenin, içeceğın özelliklerinden ziyade bu içecek etrafında oluşın mekân ve ilişkilerle alakalı olduğı anlaşılır. Kamusal mekânı farklı bir boyuta taşıyan kahvehane, şehirdeki gündelik hayat pratiklerinin de değışmesine yol açarken yeni bir toplumsallık biçimiyle ev dışındaki sosyal hayata sivil bir dinamizm kazandırır. (Burcu Yılmaz, 2020:343).

Hemen her mahallede bulunan bu mekânlar, içerisinde sunulan içecek, oyun ve sohbetler ile çok yönlü bir kimlik kazanırlar.

Kahvehaneler, Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir.

16. yüzyıldan itibaren, Türk insanının yaşamına giren kahve ve kahvehane etrafında, çok geniş bir kültürel birikim oluşmuştur. Kahve ve kahvehane merkezli kültürel birikim ortamı, o kadar hızlı gelişmiş ve geniş bir alanda etkili olmuştur ki, belki de Türk insanının yaşamına bu derece etki eden içecek ve mekân olarak ikinci bir unsur gösterilemez. (Yıldız, 2002:635).

Kahvehanenin hızla gelişmesindeki bir etken de dönemin şartlarına göre barındırdığı niteliklere uygun mekânların eksikliği olabilir. Kahvehane öncesi olarak cami hem dini hem de sosyal mekân olarak gösterilir. Ancak kahvehane sohbetin eşlikçisi kahve ile de yerini sağlamlaştırır. Kültürden izler taşıyan edebî eserlerde de kahvehane, mekân olarak yer bulur. Kahvehane kültürü Osmanlı'dan Avrupa'ya taşınarak geniş bir coğrafyaya yayıldıktan sonra zamanla eski

popülerliğini kaybetmiş ya da bir takım mekânsal dönüşümlerle varlığını devam ettirmiştir. Kahvehanenin Türkiye'deki serüvenine bakıldığında benzer bir süreçle sosyal hayattaki etkinliğinin azaldığı görülür. Genellikle zaman öldürmek isteyen ya da işi olmayan insanların geldiği yerler olarak eski niteliğinden uzaklaşır. Necip Fazıl hikayelerinde yansıma bulan kahvehanelerde de mekân böyle bir işlevle dikkati çeker.

Bağımlılığı sebebiyle diğer hafıza mekânı olan kumarhaneler de hikâyelerde sıklıkla görülür. *Necip Fazıl Kısakürek de ismi İstanbul'la özdeşleşen sanatçılarımızdan biridir. Birçok eserinin konusu İstanbul'da geçer. Hayata, İstanbul'un sokaklarından, caddelerinden, fakir semtlerinden, zengin konaklarından, köşklerinden bakar.* (Şengül, 2014:52). Hikâyelerinde yer alan zengin mekân kullanımı, karakterlerin de mekânlarda yaşadığı duyguları anlatması bakımından önemlidir. Çünkü Kısakürek için kumarhane, kahvehane, sokak gibi mekânlar 1934 öncesi için çok tanındıktır. Yazarın hem bu mekânlarda birebir hatıralarının olması hem de edebî becerisi hikâye atmosferlerinin gerçekliğini vurgular.

Kahvehane/kumarhane, yalnızca bağımlılık mekânları olarak görülmez. Bu mekânlar yalnızlık içerisinde olan karakterler için paylaşım yerleridir. Mekânların sosyal hayat şartlarını içerisinde barındırması sebebiyle varoluşsal sancılar içinde olan karakterlerin, kendileri dışındaki temaslarını arttırdıkları ortamlardır.

Kahvehanede üretilen sosyal ortam, toplumsal dönüşüme olan etkisiyle birlikte incelendiği takdirde kamusal hayat ve kamusal insanın analizini yapmak mümkün olabilir. Ticarî bir teşebbüs olarak ortaya çıkan kahvehanenin siyasî, kültürel ve sosyolojik boyutları, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne gelen süreçte yaşanan kamusal insan ve mekânların dönüşüm hikâyesini de içinde barındırmaktadır. (Burcu Yılmaz, 2020:345).

Kahvehane metinlerde hem Anadolu hem de İstanbul dolaylarında anlatılır. Kahvehane, Anadolu'nun geleneksel yapısını İstanbul'un ise mahalle kültürünün varlığını ve devamlılığını simgeler. Böylelikle iki mekânın da sosyal unsurları hikâyelere dahil olur. Ancak kumarhane yalnızca büyük şehir adı altında özellikle İstanbul'da yer alır. Kısakürek'in bu ayrımı bilinçli yaptığı düşünülebilir.

Şehir nüfusunun çok küçük bir kısmının gittiği konserler, müzeler veya sergiler, köylü insanın günlük hayatında gün doğumu veya baharda doğanın canlanması

gibi eşsiz manzaralar karşısında, belki de farkında olmadan ama çok güçlü bir şekilde estetik heyecanın yerini alabilirmiş gibi. ... Köylülerin etrafındaki her şey canlı ve doğaldır. İşçilerin etrafındaki her şey cansız ve mekaniktir. (İzzetbegoviç, 2018:107).

Çünkü kumarhane yozlaşmanın mekânıdır ve yozlaşma daha çok büyük şehirlerde meydana gelir. Kumarhane her ne kadar sosyalleşme mekânı olarak görülse de karakterler yalnızca niteliksiz bir kalabalığın içerisinde. Bu mekânda amaç bağımlılıklarının devamlılığını gerçekleştirmek olarak görülür. Böylelikle bu mekânsal ayrım bilinçlidir. Kahvehane geleneksel toplumun ürünü iken, kumarhane modern şehrin tuzağıdır.

2.2.5.1. Geçici Mekânlar, Kalıcı İzler: Kumarhane ve Kahvehane

Kısakürek'in yaşamında büyük bir öneme sahip mekân olan kumarhane/kahvehane, hikâyelerde de yaygın olarak işlenir. Bu mekânlarda bulunan karakterler, Kısakürek'in yaşamının yansımaları taşıyan karakterlerdir. Kumarı bırakamayan karakterler, büyük bir çöküşe uğrar. Eser vermedeki amacı kendi doğrularını yansıtmak olan Kısakürek, kumar gibi insanı felakete uğratabilecek bir alışkanlığın sonuçlarını okuyucuya verir. *Kasaba ve şehirde kumar, girintili çıkıntılı kasaba ve şehir dünyasının bütün sekencesiyle, geceli ve gündüzlü içinde çalıştığı ve hayat elmasını yakıp kömüre çevirerek zevklendiği bir maden ocağı manzarası arz ediyor.* (Kısakürek, 1993:93). Hem şehirde hem de Anadolu'da oynanan kumar, kişilerin ve ailelerin sonunu hazırlar.

Ölü Saklayan Mezarıcı hikâyesinde mekân kahvehanedir.

Bu kahvehâne, üst katı mahzun bir boyun gibi yana eğilmiş, iki katlı bir evin alt katıdır. Dışarıdan her zaman tozlu, buğulu ve benek benek lekeli görünen camlarından, içerisi pek farkedilmez. Kapıyı zahmetle açıp giren, sokağın zemininden bir basamak aşağıya iner. Dört köşe ufacık bir dükkân... Yerde tuz ruhu ile temizlenmiş sarı, dört köşe taşlar... Ufak, yuvarlak, kırmızıya boyanmış masalar... Etrafında arkalıklı hasır iskemleler... Sağda bir tezgâh... Tezgâhın tam orta yerinde bir başın sığabileceği üç köşe bir delik. (a.g.e.31).

Mekân, karakterin oldukça yoğun tasvirleriyle gösterilir. Tozlu, buğulu, ufacık, üç köşe bir delik gibi yoksunluk ve değersizlik bildiren kelimeler kullanılır. Tüm bu tecrübeler karaktere aittir. Karakterin; *Kapıyı zahmetle açıp giren...* (a.g.e.,31), cümlesi daha ilk girişten itibaren

mekânın eksikliklerle dolu olduğunu gösterir.

Karakterin asıl amacı kahvehaneye gelip hikâye yazmaktır. Ancak amacından sapan karakter, mekân betimlemelerini bırakıp işine odaklanamaz. *Evet, bugün bu kahvehane bende tuhaf bir tesir yaptı!..*(a.g.e.33). Hikâye yazmak için düşünen karakter yazar dürtüleriyle doğru mekâna geldiğini bilir. *Yanıbaşımındaki insanlardan, neredeyse, mühim, fevkalâde bir şey doğacak gibi dikkatimi üzerlerinden sıyıramıyorum.* (a.g.e.33). Yoksunluklarla başlayan kahvehane, kendilik mekânı haline gelir. Orada bulunan diğer insanlardan dinlediği olay ile, kendi hikâyesine malzeme bulur. *Çıldıracaktım. Hepsi ayrı ayrı bir esrar kuyusu açan bu sözler, bir hâdiseyi anlatmak şöyle dursun, olup biteni büsbütün içinden çıkılmaz bir hâle getiriyordu.* (a.g.e.35). Kahvehanedeki diğer insanlardan dinlediği hikâye sürekli yarıda kesilir ve karakterin merakı artar. Ancak hikâyenin sonucunu sormaz.

*Sebebini bilmeyeyim ki, bu vak'anın müthiş mânası kıymetinden kaybetmesin....
Kahvehânenin kapısını açtığım zaman içerideki esrarlı havanın benimle
beraber bir yılan gibi temiz havaya kaydığını ve mavi bir toz zerresi halinde
dağılarak bütün göğü doldurduğunu görüyordum.* (a.g.e.35).

Hikâye fikrinin tüm göğe yayıldığını düşünen karakter için kahvehane, adeta içerisinde bir hazineyi taşır. Kahvehane hem bağımlılık mekânı hem de fiziksel olarak kapalı mekân sınıflamasında iken; karakterin aradığı hikâye malzemesini vermesi bakımından açık mekâna dönüşür.

Matmazel Fofo hikâyesinde karakter, hikâyelerin birkaçında görülen Hasta Kumarbaz'dır. Karakterin isminden de yola çıkarak mekânların kumarhane ve çevresi olacağı anlaşılır. *Hasta kumarbaza yer gösterdiler. Oturdu. Yumurta şeklindeki masada kadın, çaprazvari karşısına düşüyor. Masaya ilişir ilişmez kadının en ehemmiyetli uzuvlarını gördü. Elleri! Ah bu eller, yeşil çuhanın üstünde, yumruklarını sıkmış bekleyen bu eller!* (a.g.e.69). Bu bölümde kumarhane ve mekânda yer alan nesnelerin tasviri yapılır. Masada yer alan Matmazel Fofo, karakterin fiziken birçok kusur bulduğu yine de gözünün önünden ayıramadığı karakterdir. Kumarı kaybedeceğini bildiği halde onun etrafından ayrılamaz. *Kulübesinden fırlayan bir köpek gibi çevik, atıldı. Merdivenleri dörder dörder indi, kendisini sokağa dar attı. Dar sokak, caddenin aydınlığına doğru uzanan loş bir dehliz... Matmazel Fofo tâ uzakta... işte caddeye çıkıyor.*

Hasta kumarbaz koştu.

Matmazel Fofu caddeyi geçti, bir başka sokağa saptı. Hasta kumarbaz da arkasından... Devrik bir çöp tenekesini karıştıran uyuz bir kedinin önünde buluştular. (a.g.e.72-73). Mekânın karanlık tasviri ve karakterin amaçladığı Matmazel Fofu ile aynı evde bulunmak isteği paraleldir. Karakterin, heyecanla Matmazel Fofu'nun peşinden koşması sokakların da karakterin heyecanı gibi bir akışta olduğunu gösterir. Loş bir dehliz, devrik bir çöp tenekesi, uyuz bir kedi gibi yoksunluğun hâkim olduğu ifadeler ile, karakterin Matmazel Fofu'yu tasvir ettiği kelimeler benzerlik taşır. Mekân- karakter tanımlamalarındaki yoksunluk ifadeleri denk düşer.

Kumar konulu diğer bir hikâye de *Kanaryanın Ölümü* hikâyesidir.

Bir senden beri oynuyor... Babasından kalma evi birkaç gün evvel sattı ve paranın yarısını yedi. Heybeliada'daki bir Rum evinde oturan hasta, kimsesiz, parasız annesini iki haftadır ne aradığı var, ne sorduğu... Geceyi rastgeldiği otelde geçirmekte... (a.g.e.75).

Kumarın karakterin hayatını kökten değiştirmesi hikâyeyi yönlendiren olaylardan biridir. “İyi aileden” olan karakter, var olan maddi kaynaklarını adeta geleceğini söndürmek için kullanır. Karakter, babasından kalan evi satarak geçmişle köklerini koparma noktasında büyük bir adım atar. Böylelikle kumar, karakterin aidiyet mekânlarından birini yok eder. Geçmişle olan irtibatının zedelendiği bir diğer nokta da iki haftadır annesini görmemiş olmasıdır. Başlangıçta anne oğul arasındaki uzaklık farklı mekânlarda bulunma gibi görünse de uzaklığın asıl sebebi karakterin dünyasının merkezinde kumarın yer almasıdır.

Karakterin iş yerindeki odasında yapılan tasvirler, tüm duygulardan arı bir şekilde verilir ancak onun ruhsal karmaşası hareketlerine yansır.

Çocuk holü geçti, servise girdi, gişeye yanaştı. Çekmeceleri açtı, birtakım kâğıtları gişenin camına döktü, sıraladı, düzeltti, tekrar çekmecelere yerleştirdi. Sucu zilleri gibi beyinde öten devamlı bir çingiraktan başka hiçbir duygu yok içinde... Eline geçen bir kâğıt parçasına anlaşılmasız şekiller çizmeye başladı. (a.g.e.77).

Yazar, karakterin zihni karmaşasını mekâna yansıtır. Yazar, devamlılığı olan hareketlerinde “hiçbir duygu yok içinde” ifadesiyle karakterin davranışlarını rutinleştirmiştir. Duygudan yoksun, süreç içerisinde stabil konuma getirilmiş hareketler karakterin karmaşık zihnini susturmak içindir. Mekân, klasikliği ve duygudan yoksunluğu itibarıyla dar mekân

konumundadır. Her gün geldiği bu oda, karakter için herhangi bir anlam taşımaz.

Devamında hikâyeye dahil olan Şanjör Hayati, karaktere kulüp adı altında yeni bir kumarhane açıldığının haberini verir. Akşam o mekâna gitmek için karakter ve Şanjör Hayati sözleşir. Vakti çok olan karakter oyalanmak için önce sinemaya sonra da yemeğe gider.

Yüzer liralık dört kâğıttan başka yalnız üç lirası var... yüzlüklerden hiçbirini bozduramazdı. Aşağılık bir lokantaya girdi. Kumarbaz, maça kızına tahsis ettiği emek ve para mevzuunda menfi tarafınsan o kadar sadıktır ki, kendi öz ihtiyacına bile para sarfedemez. Aşağılık yemekler yedi ve tatlı teklif eden garsona içinin istemediğini söyledi. Bir buçuk lirayla kurtuldu. (a.g.e.80).

Kumar için öz benliğini öteleyen karakter, “aşağılık bir lokanta” olarak nitelediği mekânda yemek yer. Ruhsal olarak var olamayacağı bu mekânda bağımlılığı neticesinde fiziksel olarak bulunmak durumundadır. Çevresel düzlemde dar mekân olarak anlam bulan bu mekân, karakteri algısal boyutunda bunaltır ve sıkıntıya sokar. Ancak mekân için verilen tavizin sebebi kumar olduğundan karakter, bu mekânın eksikliklerini kazanç olarak görür.

Karakter, buluşma saati geldiğinde harekete geçer.

Doğru makul kahvehane... Altın dişli (Şanjör) kendi ayağıyla gelen pilice karşı, sansar gözleriyle ona bakıyor. Caddeye çıktılar. Dolambaçlı sokaklar. Gitgide ışığı gerilerde bırakarak, çıkmaz sokağa benzeyen bir yere saptılar: Ölü gözlerle bakan üç katlı ve eski zaman tipi kârgir bir ev... (a.g.e.81).

Buraya kadar ifade edilen kelimelerle, daha mekânın yolundan itibaren güvensizlik sezilir. Dolambaçlı sokaklar, ışıksızlık, eski zaman evi gibi ifadelerle mekânlar tekinsizlik taşır. Necip Fazıl’ın Kaldırımlar şirinde de kullandığı “Üstüme camlarını, hep simsiyah, dikeyiyor; Gözüne mil çekilmiş bir âmâ gibi evler” dizelerinde betimlediği manzarayla benzerlik gösteren mekân, algısal olarak kişiye kendisini güvende hissetme imkânı vermez.

Hikâye devamında kumarhaneye varılır. Uzun bir kumarhane tasviri hikâyede görülür.

İnce ve uzun bir taşlık... Sağda ahşap merdivenler... Tavanda, ancak bir kibrit ışığı kadar aydınlık veren bir ampul... Sanki ışık bu yerden kaçmış da, bir bu kaçamamış... Merdivenler çözülmez bir şifre halinde bir sırrı haber verircesine sesler çıkarıyor ama, kimse bu iniltilerin lisanından anlayamıyor. Bir sofaya çıkıp sağa saptılar, sağdaki ilk kapıyı açtılar. Müthiş!.. Odada korkunç bir

sigara dumanı... Orta yerde yeşil örtülü koca bir masa, ve etrafında 10-15 insan... Masanın üstüne bol bir ışık düşüyor. Işığı masanın üstünde toplayan tavan abajurunun yanı başında ve abajurdan birkaç parmak yüksekte de bir kuş kafesi... Çiğ tahtalar; sağda ve solda konsol ve komodin cinsinden, oda hakkında hiçbir delâlet vermeyen mânasız eşyalar... Duvarlarda yüksek kaldırım resimleri... (a.g.e.81).

Başlangıçta Şanjör Hayatı'nın anlattığı: “Bizim kulübümüz var! Şefkat kulübü... (a.g.e.78)”, ifadesinin aksine mekân yanlışlıklarla örülüdür. Hikâyede mekânı aydınlatmak için kullanılan görme ve işitme duyularına ait eşyaların kullanılması yine de mekânı aydınlığa kavuşturmaz. Mekânda bulunan her masada ışık vardır ancak mekân, içindeki insanlara güven duygusu vermez. Hikâyede büyüdüğü çevre koşulları “Yaşı 22... İyi aileden... (a.g.e.75), olarak ifade bulan karakter, ruhsal olarak kendisini mekâna yabancı hisseder. Hikâyeden yola çıkarak yalnızca bir yıldır kumar oynadığını anladığımız karakter için bu mekâna varmak için seçtiği yollar kendisinden önemli tavizler vermesini gerektirir.

Karakterin kumar için geldiği mekânda ilk etapta işler kazançlı şekilde seyreder.

Tam 3000 lira. <<3000 lira kazanırsam kumarı bırakacağım!>> dediği miktar... Onu, bir el çabukluğu içinde ve hem de nasıl bir yerde kazanıvermişti. Artık sabahın ilk vapuru ile Adaya gidebilir, bankaya telefon edip hasta olduğunu söyler ve izin alabilir, annesine göz yaşları içinde ve <<Allah>> simini karıştırarak söz verebilir, gusül abdesti alır, kurtuluşunu idrâk eder etmez nezrettiği oruçlarına ve onunla beraber namazlarına başlayabilir ve en yanık bir kalble tövbe edebilirdi. Fakat nerede o yanık kalb?.. (a.g.e.84-85). Karakter, sözünü tutması dahilinde kendisi için en güvenli mekân olan anne kucağına dönmek ister. Anne kucağı aynı zamanda onun için bir tövbe mekânıdır. Gidilecek mekânla birlikte yeniden başlanacak hayatın hayali karakterin de değişimi için en önemli adım olacaktır. Ancak

kazanmanın hazzına varan karakter, verdiği sözü çiğner ve tekrar oyuna başladığı sırada mekânın boğucu atmosferinin farkına varır.

Ve (Kolonel) ikinci defa kâğıtları tertibe başladı. Cebinden sigara çıkarıp yakan çocuk, başını kaldırıp tavana baktığı zaman, gördüğü dumanın dehşetinden ürktü. Birden kanarya kafesinden gelen bir kanat sesi... Kuşçağız kanatlarını, kafesin tellerine, kırmak istercesine çarpıyordu. (a.g.e.85).

Kuş kafesi ve karakterin kumarhane mekânı arasında sembolik bir anlatım görülür. İşitme ve görme duyularıyla mekânın kişi üzerindeki boğucu etkisi aksettirilir.

Hikâyede anlatılan, bir salonda oynana kumar oyunu ve boğucu havasıdır. İnsan bu boğucu havayı, ustaca verilen ayrıntılar ile bütün gerçekliği içinde yaşar. Aslında bir yaşamak değil, hayatın trajedisine bilinçli bir saldırı gelgitidir bu... Kanarya nasıl kafeste mahkum ve aynı zamanda mazlum durumundaysa ruh da insanda öyle: Ten-kafesinde ruhu mahkumdur, tutsaktır; yabancısıdır üstelik, ne kadar oynamış ve zevk almış görünse bile bu ortamda. (Kıllıoğlu, 1994: 89).

Başlangıçta kuşun sesine kulak veren mekânın dar olduğunun farkına varan karakter, oyunun başlamasıyla kuşu görmezden gelir. Yazarın sembolizmi kullanma becerisi bu ifadelerle kendini gösterir.

Hikâye devamında oyun başladığı an “İki cümle arasındaki sükût payında, çocuk kanat seslerini aradığı zaman, yerinde bulamadı.” (a.g.e.85), ifadeleriyle kuş ve karakter arasındaki simgesel düzlemdeki ilişki devam eder. Oyunun başlamasıyla mekânı görmezden gelen karakter, oyun arasında da artık kuşun kanat çırpışlarını duymaz. Kuş adeta karakteri yaptığı yanlışlıktan alıkoymaya çalışmıştır ancak karakter bu uyarının farkına varmaz ve neticede oyunu kaybeder. *Tuh, Allah belâsını versin! Dumandan, havasızlıktan bizim kanarya ölmüş... Çok acıdım doğrusu!* (a.g.e.87). Karakterin oyunu ve nihayetinde elindeki her şeyi kaybetmesi ile kuşun vefatı birbirini takip eden bir sıra izler. *Bu kuşla ruhun arasındaki münasebeti ara ve bul!* (a.g.e.87). Nihayetinde karakter, kumarhane ile kuşun kafesinin aynı dar mekâna sahip olduğunu anlar. Kuş, kafesinde verdiği mücadele ile karakterin de benzer bir sonu olacağını anlatmaya çalışmıştır. Kafes ile kumar mekânı, içerisinde yer alan canlılar için dar mekân özelliği taşır. Bu dar mekânlar hem karakter hem de kuş için kayıpla sonuçlanan bir maceraya şahitlik ederler. *...sokağa fırladı ve kaldırımlara kavuştu.* (a.g.e.87). Kısakürek, şairliğine atıf olarak yazdığı bu satırlarında adeta kendi yaşamının izlerini yansıtır. Hiçbir şeyi kalmayan karakter için kaldırımlar onun sığınağı yerine geçer.

Kader Böyleymiş hikâyesinde karakterin babasının kahvehanesi olduğu bilinir. Deli Şerif’de bu kahvehanede vakit geçirir.

Arada bir, köyün biricik kahvehanesinde, köy mescidinin avlusunda, köy mezarlığında görüldüğü olur, kahvehanede önüne sürdükleri çayı dakikalarca karıştırır, sanki çayın rengini eritmek ister, sonra yudum yudum bir saatte içer. Mescidin avlusunda çeşmeden aldığı abdest, sırayla 10 kişiyi

savacak kadar yavaştır. Mezarlıkta, bir taşın karşısında, dokunaklı bir vaaz dinleyen bir mü'min gibi hareketsizdir. O hangi işte olursa olsun besbellidir ki, bir şey düşünmekte, hep onu düşünmekte, derinliğine bir fikre batmış ve ondan bir daha çıkmayacak hale gelmiş bulunmakta. (a.g.e.108).

Karakterin tüm hareketleri yavaş ve sindirerek yapmasının tersine, düşüncelerinin zihninde hızlı bir akışta olduğu görülür. Karakter; mescit ve kahvehane gibi insanların sürekli oldukları canlı mekânların tersine bir şekilde sakinliğiyle var olur. Karakter için mekânlar işlevsizdir. Karakterin düşünceleri de yaşadığı yer de zihinsel dünyasıdır. Dünyanın faniliği ile elinden bir şeyin gelmeyeceğine inanan karakter için mekânlar da önemsizdir. Mekânın karakter üzerindeki etkileyciliği yok iken karakterin hareketleriyle mekânlar, karakterin ruh haline bürünür.

Zira insan, üzerinde yaşayacağı bir yeri fiziksel olarak inşa ederken bunun yanında duyarak, hissederek, yaşayarak da ona şekil verir. Böylece mekâna bir de ruh katarak manevî bir boyut kazandırır ve mekânı maddenin ötesine taşır. (Tekin, Bozkurt, 2023:245).

Yavaşlık, durgunluk gibi hareketsizliğe yakın hareketler mekânın da durgun bir karaktere büründüğünü okuyucuya hissettirir.

Kumarhane, *Maça Kızının İntikamı* hikâyesinde de yer alır. Ancak kumarhane olarak değil de kulüp olarak ifade bulur. *Kulüpte mahut tipler... Yuvarlak bir masa etrafında gazetelere eğilmiş, geniş getiriyorlar. (a.g.e.139).* İfadeleriyle karakterin mekânda bulunan diğer insanlarla zaman geçirmek istemediği anlaşılır. Karakter kendisini bu mekânda sıkışmış hisseder. *Hasta kumarbaz, içeriye girer girmez doğruldular. Bütün gözler pırıltılı bir tepsi, Hasta Kumarbazın üstünde... İçinden düşündü:*

-Bu ahmak adamlarda, beni görür görmez gözlerini pırıldatan kurt sevinci nereden geliyor?

Aralarında tamah edilecek lokma bir ben miyim? Halbuki ben paralı da değilim! (a.g.e.139). Yöneltilen bakışlardan niyet okuması yapan karakter, algısal anlamda sıkışmış mekâna düşer. Mekânın ismi her ne kadar kulüp de olsa neticede kumarhanedir. Mekânın kumarhane oluşu bağımlı bir karakterin varlığını; diğerlerinin bakışları ise farkındalığı olan karakteri gösterir. Mekân, karaktere oyunda kazandırdığı takdirde açık-geniş; kaybedişler başladığı an kapalı-dar mekâna evrilir. Ancak bu kapalılık, bağımlılığı taşıyan karakter için yine de değerinden bir şey kaybetmez. Karakter, kendini dönüp dolaşıp bu mekânda bulur.

Bağımlılığı olan karakterlerin seçtiği kumarhane mekânıyla uyumlu olarak hapishane, kişinin seçimleri ile vardığı mekân olarak görülür. Ancak hikâyelerde mecburiyet mekânı olarak ifade bulur. Diğer mecburiyet mekânları da hastane ve ahiret/mezarlıktır. Ahiret, inanç gereği ebedi mekândır. Hikâyelerin geneline etki eden ölüm olgusu ile öte dünya kavramı mekân olarak yer bulur. Hapishane, hastane, mezarlık gibi mekânlar kişiyi fiziksel ve ruhsal açıdan zorlar. Mekânın algısal ifade gücüne dokunan bu mekânlar, ruhsal sıkıntıları ve yoksunlukları anlatması bakımından dikkate değer.

2.2.6. Mecburiyet Mekânları

2.2.6.1. Kısıtlı Alanda Kurulan Dünya: Hapishane

Hapishane hikâyelerde bir diğer mecburiyet mekânı olarak yer alır. Hapishane, insanların tecrübesi olmamasına rağmen yalnızca barındırdığı anlam zenginliği ile bile, kişide olumsuz çağrışımlara yol açar. Mekân tasvirlerinde simgesel anlatımın yoğun olduğu bir hikâye de *Sübyan Koğuşu*'dur. *Hapishane ki, kapağı açılıp insanların atıldığı ve bir daha sorulmadığı bir yılanlı kuyudur; orada sübyan koğuşu da kuyu içinde kuyu...* (a.g.e.120). Derinlikli bir şekilde mekânın şemasını çizen yazar, labirentleşen mekânı tasvir eder. *Labirent izlekli anlatılarda mekân, yalıtık ve tek boyutludur; karakter, zaman, mekân ve onu çevreleyen bütün elemanlarla hatta kendisiyle bile kavgalıdır.* (Korkmaz, 2021:14). Çevresel bağlamda kapalı mekân olan hapishane, algısal bağlamda da kapalı ve labirent mekâna örnektir. Kısakürek, hapishane içerisinde çocuklar için yer alan Sübyan Koğuşu'nun daha ezici bir nitelik taşıdığını vurgular. *Hapishaneler büyük oranda insanların hak ve özgürlüklerini kısıtlayan onları toplumdan ve dünyadan uzaklaştıran labirent mekânlardır.*

Bu labirent mekânlar insanların hem sosyal ve ruhsal hem de fiziksel şartlarını zorlamaktadır. (Yeter Şahin, 2012:101). Hapishanenin ezici bir mekân olmasının sebepleri oldukça fazladır. Suçlulukla neticelenen bu mekândaki tecrübeye, dış dünyanın etkileri sınırlı olmakla beraber; özlem, hasret, üzüntü, pişmanlık gibi insanı derinden sarsan duygular da sakinlerine refakat eder.

Hikâyede hapishane anlatılırken, kullanılan görsel imajların yanında işitsel öğeler de betimlemeleri güçlendirir.

Eğimli'nin yanık sesi, dünyanın merkezindeki ateşten gelen bir soluk... Herkes, kendisini, yer yarılmış da dünyanın merkezindeki ateş düşmüş sanıyor. Arada bir Cankurtaran istasyonundan gelen geçen trenlerin sesi ve uzaktan göz kırpan Kadıköy ışıkları, insana inanılmaz bir dünya hissini veriyor. Hapishane içinde tek gerçek, karanlık ve uzaklıktır. (a.g.e.122).

Hapishanede bulunan bir kişinin yanık sesi ile dış dünyanın yansımaları mekânda yer bulur. Çünkü dışarıyı ve güzellikleri hapishanede bulunan kişiler için ulaşılmazdır. Hapishanenin dışındaki mekânlar mahkûm olmayan kişiler için sıradanlığını korur. Ancak özgür hayatı bir kere kaybetmiş olan mahkûmlar için dışarıyı cezbedicidir.

2.2.6.2. Şifa ile Ölüm Arası: Hastane

Hikâyelerde yer alan bir başka mekân ise hastanelerdir. Hastaneler aynı zamanda mecburiyet mekânlarıdır. İyileşmek için gidilen bu mekânlar, bu amaca hizmet eder. Ancak karakterlerin geneline yayılan ruhsal sıkıntılardan ötürü hastalıklı olma hissi hikâyelerin çoğunda görülür. Ruhsal sıkıntı beraberinde ölüm korkusunu getirir. Kısakürek'in ölümü kabul etmesiyle beraber, ruhsal sıkıntılarını kabul eden karakterlerin ölümü de kabul ettiği görülür.

Zamanın Mimarisi hikâyesi mekân olarak hastanede geçer. Edebiyatın insanla ilgili her şeyi merkeze alan bakış açısı neticesiyle hastalık ve hastane gibi kavramlar da eserlerde yer alır. Hastalık, edebî eserlerde karakterin psikolojik arka planını anlama noktasında önemli bir mekândır. Hayrunnisa Topçu'nun:

...insanın arayışından, tamamlanmamışlığından, tereddütlerinden ve varoluşunu bunların içinde sürdürerek dünyayı anlamlandırma çabasından beslenir. ... İşte bu noktada hastalık hem sanatçıya hem de okura yeni bir pencere açar: Ruhsal ve fiziksel ıstırapın gerisinden yaşamı kavrama çabası. (Topçu, 2021:53-54),

cümleleriyle edebiyatın büyük bir yelpaze şeklindeki konulara hakimiyeti vurgulanır. Hastane, içerisinde bulunanların çalıştığı, tedavi amaçlı ya da yakınlarını ziyaret ettikleri mekândır. Hem tedavi hem de ziyaret maksatlı bulunmak bile kişiye duygusal açıdan büyük bir sorumluluk yükler. Umut mekânı olarak nitelenen hastaneler, vaat ettiği iyileştirme gücü ile “umut mekânı”

tanımlamasının hakkını verir. Ancak hastane için umut duygusu mekânı anlatma noktasında eksik kalır. Umudun yanında; korku, yalnızlık, bekleyiş gibi tedirginlik barındıran duygular da hastanede yer alır. Kısakürek'in *Zamanın Mimarisi* adlı hikâyesinde yer alan yalnızlık duygusu da mekânda hissedilen duygulardandır.

Yalnızlık mekânının tasviri hikâyenin bu kısmında görülür. *Tek ve 40 mumluk bir elektrik ampulünün altında uzayan uçsuz bucaksız koridordan gece bekçisi geçiyor.* (a.g.e.53). Karaktere koridorun sonsuz gelmesi, aydınlatmanın yetersizliği ve mekânın hastane oluşudur. Anlatıcının hastane koridorunu tasvir ederken işaret ettiği sonsuzluk, hikâyenin devamında mekân olarak kullanılacak morga hazırlık niteliği taşır. Morgun, ölümü içerisinde barındıran mekân olup mezarlık gibi sonsuz mekândan önce varılan son dünya mekânıdır. Morg ifade gücü olarak dar mekâna işaret eder. İçerisinde yatan ölümler için herhangi bir anlam ifade etmese de hayatta kalanlar için korku ve çaresizlik taşır. Kısakürek'in sembol dilini kullanma ve hikâyeyi şiirselleştirme hüneri, hikâyenin zaman-mekân kurgusu açısından önemlidir. Mekânın hastane koridorları, çıkışsızlığın temsili olan kuyu ile verilir. *...kuyudan çıktı ve kuyuya daldı. Zamanın kuyusu!* (a.g.e.53). Zaman, bu kapalı hastane mekânına sıkıştırılır, adeta hastanenin kendine ait durağan zaman sistemi oluşur.

Bostan kuyusunun dolabındaki testilerin bir bütün olarak yerin altındaki kap biçimli kuyuda yani bir mekânda hapsedilmiş akışkan sudan parçalar ayırarak yeryüzüne çıkarması gibi, saat de yer altındaki ya da yer altı göndermesiyle işaret edilen bir bilinmezlikteki var olan zaman kuyusundan zaman parçalarını açığa çıkarmaktadır. (Nakıboğlu, 2021:1283).

Zaman, kuyu metaforu ile özdeşleşerek çıkışsızlığı simgeler.

Mekânların aşamalar halinde sunuluşu görülür. Başlangıçta zamanın hızı, koridorun sonsuzluğu ile *uçsuz bucaksız koridordan...*(a.g.e.53) cümlesiyle; devamında ise koridorun neticelendiği yer olan morga doğru bir yolculuk görülür. *Burası dört köşe kocaman bir oda... Uzun, çıplak, mermer masaların üzerinde, kendilerine yaşayan bir el dokunmadıkça kıyâmete kadar ne sağa, ne sola dönmeye niyetli olmayan kaskatı ölümler yatıyor.* (a.g.e.54). Morgun soğukluğu ve çaresizliği, hikâyeye sindirilir. Mekânın kocaman oluşu onu açık mekân haline getirmez. Aksine kişinin kabirden önce uğrayacağı son yer olacağından büyüklük ya da

küçüklük gibi tabirler vefat eden kişi için bir değer taşımaz. Morgda bulunan kişiler vefat eden kişinin hareket etmesi sonucu aslında ölmediğini anlar. Ölü, bu sefer yalvarışın öz şekli halinde ellerini bekçinin omuzuna attı ve kelebek gövdesini bekçinin arkasına yapıştırdı. (a.g.e.56), satırlarından hareketle Nakıboğlu, kelebek metaforuyla yazarın, yeniden doğuşu imlediğini vurgular. (2021,1285). Başlangıçta vefat eden ve öte dünyada yer alan karakterin, yaşanan dünyaya dönmesi ile simgesel düzlemde tırtıldan kelebeğe dönüşü arasında bir benzeşim ilişkisi kurulur.

2.2.6.3. Varlık ve Yokluk Arasındaki Mekânsal İz: Mezarlık/Ahiret

Ölüm, Kur'an-ı Kerim Nisa 78. Ayette “*Nerede olursanız olun ölüm size ulaşır; sarp ve sağlam kalelerde olsanız bile!*” (Karaman, 2014:89), şeklinde ve birçok ayette muhakkak her kişinin başına gelen kaçınılmaz son olarak bulunur. Ölüm hakkında yazılan ve ölümün tesirini anlatan ilk eserler sagulardır. Alp Er Tunga sagusu bilinen ilk sagu olmakla beraber sagu, Divan edebiyatında mersiye ismini alır. Ölen kişinin ardından duyulan üzüntünün anlatıldığı eserlerdir. Tanzimat ile ölüm konusu işlenmeye devam eder. Bu dönemde yeni fikirler cereyan eder. Ölüm de sorgulamalarla birlikte şiirlerde yer bulur.

Geleneksel kalıplar içerisinde yazılan mersiyelerin yanı sıra ölümü sorgulayış noktasında yeni bir mersiye anlayışı ortaya çıkmıştır... Tanzimat'ın ikinci nesli, yönetimin baskılarının da etkisiyle pasif, içe dönük bir ruh halini yaşamaya başlamışlardır. Bu pasif tavır giderek Servet-i Fünûn edebiyatında bir melankoliye dönüşecek, mersiye, farklı bir form ve bakış açısıyla yeniden gündeme gelecektir. (Güler, 2014:158).

Mersiye adlandırması ilerleyen süreçte aynı kalmakla beraber konunun işleniş biçimi dönemin yeniliklerindendir.

Metafizik unsurların şiire taşındığı *Makber* şiiriyle Abdülhak Hamid Tarhan, eşinin hastalığı üzerine şiirini yazar. *Makber*'de *sevilen bir genç kadının ardından duyulan hicran, acı, başkaldırı, şaşkınlık, umutsuzluk, özlem, korku ve yakarışı* görürüz. (Somuncu, 2014:211). Şairin dualarını ve Allah'a olan yakarışını şiire döktüğü eser, edebiyat açısından yeni bir durumun habercisidir. Birçok sanatçı tarafından işlenen ölüm temini Necip Fazıl Kısakürek, şiirleri başta olmak üzere hikâyelerinde de oldukça yoğun olarak işler. Hâmid gibi metafizik ürpertiler taşıyan şiirlerinde yazar, kimi zaman ölümü kabullenir kimi zaman ise yoğun

duygularla ölümden kaçır. Şiirlerinde ölümlü kucaklayıcı, bilinmeze yolculuk, bu dünyadan kurtuluş gibi çeşitli temellere dayandırarak sunar. *Biter* adlı şiirinde yazar:

Ölüm... O geldi mi ne var korkacak?

Korkular biter. (Kısakürek, 2018:28), mısralarıyla ölümün her şeyi hatta korkuyu bile götüreceğini söyler. Bilinmeyen durumlardan daha çok korkan insan için ölüm de bilinmez olduğundan korkulu gelir. Ancak her şeyin bittiği, insanın istese de yaşama dönemeyeceği ölüm anı için korku da çaresiz kalır. Mezar şiirinde de Kısakürek, mekânın aşılıp sonsuz mekâna varılacağını bildirir.

Bir musikî orda zaman ve mekân...

Yıldız dolu feza küçük camekân...

İmkân atomunu çatlatan imkân...

Bir hiç ki, içinde heplerin hepsi... (Kısakürek, 2018:130). Her şeyin öte alemde oluşu şiirde verilir. Zaman ve mekânın aşılıp sonsuz zaman sonsuz mekânın yeri olan ahirete gidilir.

Hiçin her şeyi barındırdığı bu şiirde yazar, ölümü kabullenir.

Kısakürek'in hikâyelerinde ise ölüm oldukça yoğun olarak işlenir. *Hikâyelerim* adlı eserinde yer alan 53 hikâyenin 35 tanesinde ölüm; asıl olay ya da yalnızca isim olarak geçen bir durum olarak görülür. Yaşamından birçok kesitin bulunduğu hikâyelerinde ölüm, zamansal düzlemde ifadesini değiştirir. Arvasi ile tanışmadan önce evhamlarının yansıması olan ölüm, tanışıklık gerçekleşince ebedi hayatın ve kurtuluşun mekânı olur.

1934 yılına kadar yazdığı hikâyelerde gerilimler, kaynağı belirsiz huzursuzluklar, varoluş sorgulamaları ve sarsıntıları, ölüm endişesi vb. açmazların ortaya çıkardığı karamsar yaklaşımlar oldukça barizdir. Bu dönem içinde yazdığı sekiz hikâyenin tamamında bu karamsar yaklaşım, ölüm teması etrafında belirginlik kazanır. (Tan, 2016:67).

Bu sekiz hikâyenin devamındaki hikâyelerinde de ölüm konusu devam eder. Yazarın çocuk yaşta iken dedesi ve kız kardeşini kaybetmesi, ölümün hikâyelerin başat unsuru olmasını kaçınılmaz kılar. Bu hikâyeler, fiile döküldüğü zaman mekânları da mezarlık/ahiret olur. Hikâyelerde yer alan bu mekânlar, karakterlerin içsel arayışlarının son durağıdır. Karakterlerin yaşadıkları bohem hayat, yalnızlık, varoluşsal sıkıntıların tümü net bir şekilde biter. Dünyada bulunan tüm mekânların gelip geçici olduğu inancı bilindiğinden mezarlık/ahiret, yazarın İslami

düşüncesinin taşıyıcısıdır. Soyut ve somut mekânların varlığı ve kullanım şekilleri, tezin amacı olan Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde hem algısal hem de çevresel okumalara kaynaklık eder.

Ölümün varış mekânı fiziksel olarak mezarlıktır.

Mezarlıklar 'öteki' mekân olarak aynı zamanda bir geçişi, bir köprüyü ya da bağlantıyı, belki de tek tarafa açılan bir kapıyı düşündürebilirler. Gerçek bir yaşam mekânı ile yok oluş arasında bir geçiş alanı olan mezarlıklar farklı düzenleriyle bu geçişi çeşitli şekillerle simgeleştirirler. (Erzen, 2015:99).

Ruhsal alemdeki ahiret boyutunun bilinmezliği karşısında bilinen yer mezarlıklardır.

Mezarlıklar merhumun bu dünyadaki son evidir.

Kısakürek hikâyelerinde işlenen ölüm temasının bir mekânı da mezarlıktır. *Hikâyelerden anlaşıldığı üzere bir mekânın kutsal sayılması ya da ona bir kutsallık izafe edilmesinin uzamın fiziksel nitelikleriyle bir ilgisi bulunmamaktadır. Mekânın maddi ve manevi nitelikleri benzeşme de bireyin algısı farklı şekillerde ortaya çıkabilir. (Demir, 2011:280).* Ayşe Demir'in kutsal mekân olarak nitelediği mezarlık, kişisel tecrübeler sonucu anlam kazanır. Böylelikle mezarlık, algısal anlamda karakterin zihninde yer bulur. Kısakürek'in hikâyelerinde de mezarlık, mekânsal tasnif açısından bakıldığında açık ve kapalı olarak iki şekilde de yer bulur.

Ölüm; *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri, Paradi, Sırtlan, Ölü Saklayan Mezarıcı, Hayalet, Yılan Kalesindeki Hazine, Şehid, Zamanın Mimarîsi, Yemin, Kanaryanın Ölümü, Olabilir Oğlu Olabilir, Prenses, Hasene Bacı, Sübyan Koşuşu, Maça Kızının İntikamı, Hasta Kumarbazın Ölümü, Hasta Kumarbazın Not Defterinden, Viyolonsel, Mühendis, Deniz, Şehlâ Râziye, Yolcu, Diyalog, Ses, Pansiyon Yolu, Kör, Ölmek İstiyorum, Sigara, Hacet Deresi, El, Blok Apartman, Nokta, Zelzele, Rüya, Gölgele, Işıklı Pencere, Kur'an'ın Gücü* hikâyelerinde görülür. Bu hikâyelerde direkt mekân değişikliğini ele alan hikâyelerin yanında ölümü çağrıştıran mekânların ismen geçtiği hikâyelere de rastlanır. Hikâyelerde, ölüm neticesinde varılan ama ismi verilmeyen mekânları ahireti kabul edilir. Bu hikâyeler; *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri, Paradi, Ölü Saklayan Mezarıcı, Hayalet, Zamanın Mimarîsi, Yemin, Kanaryanın Ölümü, Olabilir Oğlu Olabilir, Prenses, Hasta Kumarbazın Ölümü, Hasta Kumarbazın Not Defterinden, Viyolonsel, Deniz, Yolcu, Ses, Kör, Rüya, Işıklı Pencere*, isimli hikâyelerdir.

Mezarlığın mekân olarak kullanıldığı hikâyeler; *Sırtlan*, *Maça Kızının İntikamı*, *Gölgeler*, hikâyeleridir.

Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri hikâyesi, mekân açısından oldukça fazla araştırma olanağı sağlar. Hikâye Kısakürek'in çocukluk hatıralarından izler taşır. *Çocuk denecek kadar gençken yazdığım<<Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri>> isimli hikâyemdeki mekân, işte bu konak...* (Kısakürek, 2007:9). Kardeşi Selma ve büyükbabasının ölümü yaşadığı konakta meydana gelir. Tıpkı yaşamı gibi hikâyede de karakter, kız kardeşini ve büyükbabasını kaybeder. Ölüm duygusu çocuk karakter için korku duygusunu da beraberinde getirir. *Büyükbabam gözümün önünde öldü... Yorganın altından fırlamış, yeşile çalan sarı renkte kupkuru bir ayak... Buruşuk bir yorgan... Arkasına yastıklar doldurulan hasta, yatağa yarı oturmuş vaziyette, baygın gözleriyle uzak, göz alabildiğine uzak bir âleme dalmış...* (a.g.e.9). Çocuk karakter için o yaşlarda bile farklı bir dünyanın varlığı söz konusudur. Ölümün eşiğindeki kişinin yaşanan mekândan başka boyuta varmak üzere olduğu çocuk tarafından görülür.

Ölümle birlikte oluşan mekân değişikliği karakteri, dedesinden yoksun bırakacağı için ümitsizlikle karşılaşır. *İnanmayız da, onsuz yaşamaya nasıl razı oluruz? Razi da olmayız. Herşeye rağmen onsuz yaşamaya alışmamak elimizde değildir. Aha alışmak!.. Hislerimizin şimşegini bir saniyenin ummanında bir katre kadar yaşatıp yutan dipsiz uçurum...* (a.g.e.10). İlk etapta gözlemci konumunda olduğu bu fiziksel olayın derinliğini kaybedişi yaşayınca kavrar. Çocuk karakter sonradan geldiği bu konakta ölümlerin yıllar içindeki soğukluğuyla beraber etkisinin azaldığını da hisseder. Böylelikle ölüm mekânına yolculuk yıllar içerisinde kabul görür.

Paradi hikâyesinde ölüm, kişinin arkadaşıyla inatlaşması sonucu kendini sahneden atmasıyla oluşur. *Ve daha herkes başını sesin geldiği tarafa döndürecek kadar vakit bulamadan havada makas gibi bir vücudun baş aşağı asılı kaldığı ve küt diye yüzükoyun sahneye düştüğü görüldü. ... yüzlerce baş, ortalarında bir çift siyah çukurla ölen arkadaşlarına bakıyordu.* (a.g.e.18). Burada öteki dünyaya dair ifadeler görülmez. Yalnızca ölümün nasıl oluştuğu anlatılır. Ancak yazar, olayı anlatırken müthiş bir ruhsuzluk içerisinde yazar. *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri* hikâyesinde karakter, ölen kişiye ne kadar üzüldüyse bu hikâyedeki kişilerde ölen kişiye dair umursamaz bir tavır hakimdir. Kişilerde ölen kişiye dair umursamaz bir tavır hakimdir.

-Ne olmuş yahu? Ne diye atlamış bu sersem Paradi'den?

-Bilmem ki, vallahi? Atlayamazsın diyen bir arkadaşıyla iddia mı etmiş, ne? (a.g.e.19).

Her ne kadar ölüm inat uğruna yapılsa da olayın korkunçluğunu ötelemez.

Sırtlan hikâyesinde ölüm, mezarlık odağında anlatılır. Hikâyede, muhtarın ölen genç hanımının mezarında bir sırtlanın vuruluşuna kadar oluşan süreç anlatılır. Köye gelen yolcu; Mezarlığa baktım. Derinlere doğru gittikçe koyu karanlığa batan seyrek taşlar ve sık serviler... (a.g.e.28), mezarlık tasviriyle yoluna devam eder. Mezarlığın klasik düzeninde yer alan serviler burada da görülür. Yolculuk hikâyesi üzerinden anlatılan hikâyede yolun çoğu mezarlıktır. Karanlık ve korku dolu bir atmosfer çizen yazar;

Omzumda domuz kurşunuyla doldurulmuş çiftiyi bir anda elimde hissettim. Kıpırdayan karaltıya nişan aldım v tetiklerin birbiri arkasından ikisini birden çektim. Tüfeğin ucundan bir iki saniyelik farkla fışkıran iki kırmızı dil... Göz açıp kapayınca kadar yanıp sönen mezarlık... (a.g.e.29),

ölümün üstüne bir ölüm daha ekler. Yazarın karanlık atmosferi kurmadaki başarısı bu hikâyede de görülür.

Necip Fazıl'ın hikâyelerinde fazlaca yer alan bir diğer mekân ise mezarlıktır. Bunun sebebi ise ölümhayat ilişkisini yazarın ciddi olarak ele almasıdır. Tüm eserlerinde ve hemen hemen tüm hikâyelerinde mutlaka bir ölümün gerçekleştiği düşünülürse böyle bir mekânın eserlerde olması yadırganamaz. (Aydın, 2014:110).

Mezarlık, başlı başına korku mekânı iken karakterin, hikâyenin adını taşıyan sırtlanı öldürmesiyle daha da karanlıklaşır.

Ölü Saklayan Mezarcı hikâyesi başlığı ile ölümün anlatılacağı mesajını verir. Adı gibi bir mezarcının ölüyü bir evde saklamasının kahvehanedeki kişiler tarafından anlatılması hikâyenin odağını oluşturur. Ölümün bu şekli korkudan ziyade insanlarda merak uyandırır. *Beş gün... Mezarcıdan başka kimsenin ayak basmadığı ev... Top oynayan çocuklar... Camlı kapı... Taşlıkta bir ölü... Ne de güzel kızdı!... Ya!.. Sorma, sorma... (a.g.e.34).* Merak unsurunun giderilmediği hikâye sonunda, aslında korkunç bir yer değiştirme görülür. Dünya mekânından gidiş eceliyle değil başka bir kimsenin elleriyle olur. Anlatıcı konumundaki kişi de bu ölümün

neden olduğunu sormanın olayın heyecanını kaçıracığını düşünür. *Sebebini bilmeyeyim ki, bu vak'anın müthiş mânası kıymetinden kaybetmesin.* (a.g.e.35). Karakterin bu şekilde ruhsuz bir tavır takınması ölümün kabullenişini gösterir.

Hayalet adlı hikâye de *Ölü Saklayan Mezarıcı* hikâyesi gibi başlığından itibaren ölümle ilgili çağrışımlar taşır. Hikâyede karakterlerin isimleri belli olmamakla beraber; kadın ve erkek karakterler olarak ayrışırlar. Mekân bir köyden oluşur. Mezarlık, bu köyün içerisinde hikâyede uğrak yeri olarak kullanılır. *Kendisi her akşam köyün kızlarıyla mezarlığın yanındaki sette oturur.* (a.g.e.38). Şehirlerdeki öteye itilen mekân durumunun tersine mezarlık köyün içerisindeydir. *Caddeler ve sokaklar teşhir, gösteri ve imaja göre oluşurken, geleneksel yapılar sembolik anlamda en uzak ve çekici olmayan mekânlara itilir. Mezarlıklar, mabetler kekremesi mekânlar olarak düşünölmeye başlar.* (Çiçek, 2019:54). Mezarlığın köyün içerisinde bulunduğı bir diğerk hikâye de Hacet Deresi'dir. *Hattâ bir gün, mezarlığın önünde Ali'den bir de temiz dayak yiyor.* (a.g.e.239). Mezarlıklar Anadolu'da köyün dışına atılmaz, kahvehane gibi ortak bir buluşma mekânı olarak kullanılır. Böylelikle karakterlerde de mekânın korku unsuru geri plana itilir. Yıllarca iç içe yaşayan ölüm ve yaşam hayatın gerçeğı gibi köy sakinlerince de hissedilir.

Adeta buluşma noktası gibi olan mezarlıkta, kızlar ve erkekler birbirlerine burada rastlar. Kimsenin olmadığı bir anda adı bilinmeyen erkek karakter, kadın karaktere ölmek istediğini söyler. *Ertesi gün mezarlığın yanındaki sette bir başına oturuyor.* (a.g.e.40). Kadın karakter, erkek karakterin takiplerinin neticesinde evini terk edip dışarılarda gününü geçirir. Ancak ölümü kafasına koyan erkek karakter, kadın karakterin yanında yaşamına son verir. Hikâyede karakterin neden ölmek istediğı anlatılmaz. Ancak hikâyelerin genel seyrinde görölen çeşitli sebeplerden ötürü bu dünyaya sığamama ve göçme arzusu bu kahramanının da sorunudur. Hikâyenin başlığı olan *Hayalet* ise, erkek karakterin vefatından sonra büründüğü kimliktir.

Hayalet karakteri Necip Fazıl Kısakürek'in *Boş Odalar* şiirinin de baş kişisidir:

*Şu karşı evin boş odalarında,
Duvarlara sinmiş bir hayâlet var.
Elinde mum, gece ortalarında,
Bucak bucak gezer, birini arar.*

*Camlar tutuşurken, eski kafesler,
Beyaz duvarlara aksetmiş, durur.
Dağınık sũriyũ toplayan sesler,*

Kapıya sokulup tokmağı vurur. (Kısakũrek, 2018:211). *Boş odalar* şiiri 1925 yılında *Hayalet* hikâyesi ise 1928 yılında yazılmıştır. Yakın aralıklara sahip bu iki eser, yazarın mekân içerisindeki yalnızlık ve korku duygularını yaşadığı eserlerdir. *Uykularından sıçrayıp uyananlar, odaya girdikleri zaman büyük dolabın keskin ucunu kızın göğsüne saplanmış gördüler.* (a.g.e.42). Hikâye kahramanlarının ikisi de aynı bölgeden darbe alarak ölür. Erkek kahraman kendini göğsünden bıçaklar. Kadın kahraman da yazarın sezdirdiği fantastik şekilde hayaletin gelişiyle ölür. Kısakũrek'in *Sırtlan*, *Ölü Saklayan Mezarıcı* ve *Hayalet* hikâyelerinde trajik sonlar mevcuttur.

Zamanın Mimarîsi adlı hikâye hastanede geçer. *Burası dört köşe kocaman bir oda... Uzun, çıplak, mermer masaların üzerinde, kendilerine yaşayan bir el dokunmadıkça kıyâmete kadar ne sağa ne sola dönmeye niyetli olmayan kaskatı ölüler yatıyor.* (a.g.e.54). Yazarın morg odasını tasvir ettiği bu satırlarda ölen kişinin yaşayana muhtaçlığı görülür. Mekânın morg olması beraberinde soğukluğu da getirir. Ölüm, bilinmezi taşıdığı için korku hissini barındırır. Morgla birlikte de bu korku hissi fazlalaşır. Ancak Kısakũrek'in, ölümü eserlerinde bu denli işlemesi onun ölümün de hayatın bir parçası olduğu düşüncesinde olduğunu gösterir.

Mekânın soğukluğunun yanında karakterler, bir ölünün kımıldadığını fark eder. *Ölüler duyar ve anlar mı, bilmem. Fakat o ölü, üçüncü ölü bu sesi duymuştu. Göz kapakları titriyor titriyor, üzerinde yeşil ve ölü tırnakları sırttan sağ eli bükülür gibi oluyordu. Ölü kımıldanıyordu.* (a.g.e.55). Ölüm konulu hikâyelerin geneline sirayet eden mucizevi oluşumlar bu hikâyede de görülür. *Hayalet* hikâyesinde vefat eden erkek karakterin ahiretten, dünyaya gelmesi de bir diğer mucizevi özelliktir. Bu hikâyede de oldukça az rastlanan ölüp dirilme olgusu görülür. Yazarın ölümü tüm yönleriyle anlatması, Kısakũrek'in yaşamındaki değişimlerle beraber oluşan yeni bir kabulle ölümü kabullenilişine yorulur.

Yemin hikâyesi ölümün gerçekliğiyle yüzleşen karakterin söz vermeleri üzerinedir. Hasta kumarbaz, musalla taşındaki tabuta baka baka bunları düşünüyor. (a.g.e.64). Kumara bulaşmış karakter, halasının hasta kızına kumarı bırakacağına söz verir. Hasta kumarbaz bu yemini ederken, tabutun içinde halasının kızıyla yanyana yattığını zannetti. Yüzünde genç kızın ölü saçları, dudaklarında kireç renkli bir kulağın soğuk kıvrımı. (a.g.e.67). Karakter, gerçek anlamda tabuta girmemiştir. Ancak algı dünyasında o tabuta girerek yeminini verir. Karakter, ölümün tüm soğukluğunu tabutta, ölenle birlikte yaşar. Kısakürek'in böylesi bir tasviri vermesinin sebebi elbette ki ölümün yakınlığıdır. Allah'a inanç noktasında sıkıntısı olmayan karakter, kumar gibi haram olan bir fiili bırakmak ister. Dünya mekânının sonlu olduğunun en büyük yansıması olan cenaze mekânı da karakterin tövbe mekânına dönüşür. Çünkü vefat eden kişi kendisinden de yaşça küçük olan bir kızdır. Yaşın küçüklüğü ve ölümün yakınlığı ile beraber tövbe mekânı da kaçınılmaz olur.

Kanaryanın Ölümü hikâyesi adı itibariyle de ölümü konu alır. 22 yaşında, iyi bir aileden gelen genç karakterin kumar maceraları anlatılır. Bu hikâye yazarın, kendi yaşamından izler taşır. Karakter, kumarhaneye gider.

...başını kaldırıp tavana baktığı zaman, gördüğü dumanın dehşetinden ürktü. Birden kanarya kafesinden gelen bir kanat sesi... Kuşçağız kanatlarını, kafesin tellerine, kırmak istercesine çarpıyordu. Fakat o anda tertibi tamamlanan kutunun muameleye konusu, bu sesi hemen boğdu ve zaten ona bizim çocuktan başka dikkât eden olmadı. (a.g.e.85).

Yazarın yaşını verdiği karakterin genç oluşu ile kanaryanın küçüklüğü arasında bağlantı kurulur. Kanarya fiziki bir sıkışmışlık içerisinde kafestedir. Genç karakter de kumarın kendisini sarmalaması ile algısal sıkışmışlıktadır. Her ne kadar kumar, karakter için ferahlama noktası ise de kanaryanın kanat sesini yalnızca onun duyması ortamın ruhsal yabancı olduğu anlamını taşır.

Kumara devam eden karakter bir zaman sonra kanaryanın sesini duymaz. Dumandan rahatsızlanan karakter;

-Bu ne duman yahu? Boğulacağız burada! (a.g.e.86), diyerek sitem eder. Yazarın bilinçli olarak okuyucuyu ulaştırdığı noktada;

-Tuh, Allah belâsını versin! Dumandan, havasızlıktan bizim kanarya ölmüş... (a.g.e.87), ifadesiyle kanaryanın da öldüğü görülür. Genç karakter için kanaryanın kanat çırpışları mesaj

niteliği taşır. Mesajlar önce kanaryanın kanat çırpması, dumandan etkilenmesi ve nihayetinde ölümle olur.

Ve patron, elini kafesin içine sokup çıkardığı kehribar renkli kuş ölüsünü öfkeyle yeşil çuhanın üzerine attı. Kuş, tâ çocuğun önüne gelip, hâlâ açıkta bekleyen maça kızının kucağına düştü. Çocuk ciğerlerine kadar donmuştu. Her şeyde İlâhi bir ihtar ve şifre gören mizacı, bir aynadaki hayâl şeklinde ona tane tane dedi ki: -Bu kuşla ruhun arasındaki münasebeti ara ve bul! (a.g.e.87).

Yazarın ilk mesajlarından sonra gelişen bu gerçeklik başlangıçta sezdirilir. Ancak Kısakürek, çoğu hikâyesinde olduğu gibi bu hikâyesinde de mesajı direkt olarak kendisi vermeyi seçer. Ölümün, karakterlerin kötü alışkanlıklarını terk etmeleri için bir mesaj taşıması bu hikâyede de görülür. Kanarya kafesi ile yazar, karakterin yaşamı arasında benzerlik bulmasını ister. Karakteri, yanlış mekânlardan sıyrılması için tüm göstergelere yönelten yazar, başarılı olamaz. Yazara göre böylesi yanlış mekânlardan sıyrılmak ancak ölümle neticelenir.

Olabilir Oğlu Olabilir hikâyesi de *Hayalet* hikâyesindeki gibi, hayali bir varlıkla ölümü kapsar. Kahramanın; *Karadeniz kıyılarında bir kasaba... Otel...* (a.g.e.97), olarak nitelediği yabancı olduğu bu mekânda hastalıklı hali ve yalnızlığıyla doğaüstü varlıklara şahit olur. Otelin fiziksel tasvirinin karaktere kattığı karamsar hava ve çıkan fırtına ile karakter tuhaf işaretler görür. *Buzlu bir cam üzerinde netleşen bir hayâl... Müthiş!.. Bir kadın!.. Hem de çıplak bir kadın!..* (a.g.e.98-99). Karakterin mekânın yoksunluğu ya da hastalığından mı bu fizikötesi duruma kapıldığı soru işaretidir. Ancak hikâyenin sonunda *Çivit gibi masmavi gözleri açık, genç, sarışın bir ölü...* (a.g.e.100), ifadesiyle gerçek bir ölümün olduğu görülür. Karakter içerisinde bulunduğu hali; *Bütün hastalıklı dekorlarım yanımda, sandıklarım, ruhumun sandıklarında... Şu, bir iş için geldiğim sahil kasabasında bile, büyük şehirlerin hafakanını yaşıyorum.* (a.g.e.100), şeklinde açığa kavuşturur. Kişinin anılarından kurtulmadığı anlarda mekânların değişimi etkisiz kalır. Karakterin ruhsal bunalımı hikâye kahramanının deniz gibi açık mekânda var olmasıyla da geçmez. Ölüm ve karamsarlığın iç içe geçtiği hikâyede; *Hayatımda ve hayâlimde böyle bir otel görmedim.* (a.g.e.97), tasviriyle sağlanan mekân güzellemesi de karakterin ruhsal yükünü hafifletmez.

Prences hikâyesinde Kısakürek, bir ahde vefa örneği sunar. Tüm mahallelinin Prences, sahibinin ise Sultan adını verdiği kedinin vefatı sonucu Hûriye Hanımın yaşadıkları anlatılır. *Cin yatağı, evet... Geceleri, derinlerden gelen bir petrol lâmbası şulesinden başka hiçbir ışığı*

olmayan evin, herkesçe tanınan bir kedisi vardır. Bir de cinlere karışmış bir Hûriye hanımı... (a.g.e.104). Tezin ev ve yalnızlık kısmında da anlattığımız gibi bu korkunç ev, kedi Sultan ile yaşanılır haldedir. Karakterin yalnızlığı onu kedisiyle hayat arkadaşı olmaya iter. Sultan'ın vefatıyla birlikte Hûriye hanım da vefat eder.

Ertesi sabah, Hûriye hanımın kapısını âdet dışı açık bulanlar, içeriye girip doksanlık saraylının bir yer sedirinden ibaret oturma odasına girdikleri zaman, kadını duvara yaslı, oturduğu yerde ölü buldular. Sedirin önündeki sepette, başında yine aynı elmas, Sultan'ın ölüsü yatıyordu. (a.g.e.106).

Hûriye hanımın yaşadığı evin kedisi dışında bir albenisi yoktur. Zaten karakterin de evin güzelliği ya da konforunu istediği bir durum yoktur. Karakter için mekânı anlamlı kılan kedisidir. Karakteri hayatta tutan ve ona yaşama sevinci veren kedisinin varlığıdır.

Mezarlığın mekân olarak kullanıldığı bir hikâye de *Maça Kızının İntikamı*'dır. *Yatağına oturdu. Yapılmamış, karmakarışık, sefil ve kirli haliyle ne güzel yatak!... Bakımsız da olsa, bir müminin mezarı kadar rahatlık hissi veriyor. (a.g.e.137).* Mezarlık, mümin mezarı olarak kişiselleştirilir ve aldığı bu ekle rahat mekân olarak ifade bulur. Kısakürek'in *Ölümler* adlı şiirinde de hikâye anlatımına denk düşen ifadeler görülür.

Yolcular, uzanın yere upuzun; Dayayın taşlara başlarınızı!

Tüy yastıklar gibi rahat taşımız, ... (Kısakürek, 2018:125).

Hikâyede mezarlığın yatak kadar rahat olması ve şiirde yer alan mezar taşının tüy gibi rahat yastığa benzetilmesi, benzer duyguların farklı iki türde bulunduğunu gösterir. Hikâyede yatak ve mezarlık mekânları aynı karaktere bürünür. Karaktere göre rahatlık anlamıyla denk düşen bu iki mekân, "uyku ölüm gibidir" sözünün de tamamlayıcısıdır. Abdülhakim Tuğluk'un Abdülhamid Tarhan'ın Makber ve Mehmet Akif Ersoy'un Mezarlık şiirlerini incelediği makalesinde Ersoy'un mezarlık/ölüm anlayışı *Maça Kızının İntikamı* hikâye karakteri ile benzer özellikler taşır. *Şair, toprak altında kapalı bir mekâna sıkışmış gibi görünen ölünün gerçekte hem zaman hem mekân bakımından boyut değiştirerek tenezzüh ettiğini, ölümden sonra hayat çıkaran mısralarla dile getirir. (Tuğluk, 2020:266).* Kısakürek'in de mutlak hakikati arama gayesi ve ölümün bir son olmadığı düşüncesi hem şiir hem de hikâyesinde kendini gösterir. Böylelikle mezarın rahatsızlığı anlamını aşarak yatak konforuna ulaşır.

Hasta Kumarbazın Ölümü hikâyesi de başlığı itibarıyla ölümü niteler. Hasta kumarbaz olarak nitelendirilen karakter hikâyelerde en çok işlenen kumar ve ölüm temalarını hayatında tecrübe

eder. Karakterin kaldığı mekân bir pansiyon odasıdır. Bu yoksunluk mekânında kalmasına sebep kumardır. *Hasta Kumarbaz yatağında... sol eliyle yorganı başının üstüne çekmiş ve öylece kalmış... Sağ eli yorganın dışında... Sağ elinin iki parmağı arasında sönük bir sigara... Sigaranın, parmağına kadar geldikten sonra söndüğü, etteki yanık yerinden ve yerdeki küllerden belli.* (a.g.e.147). Önceki hikâye olan *Maça Kızının İntikamı* hikâyesinde aynı karakter, bir gece önce kumarda tüm parasını kaybetmiştir. Ölümün bilinçli olarak seçildiği hikâyede, yine kumar bu yolun ilk adımı olur. Karakterin dünya mekânında yapacak hiçbir şeyi olmadığını düşünmesi ve yalnızlığa itilmesi ahirete geçişine sebep olur. Karamsarlık içerisindeki Hasta Kumarbaz ve türevleri, Kısakürek'in mesaj verme gayesi ve yaşamından izler taşıyan kişilerdir.

Şaire göre hayat, insana emanet edilmiş kutsal bir süreçtir. İnsana emanet olarak verilen bu kutsal süreç, onu kendi kaderiyle baş başa bırakır. Tek başına kendi rolünü oynayan insan, her ne kadar hayatı dizginlemeye çalışsa da bunu başaramaz. Bunun nedeni, hayatın insana istenmeden verilmesi ve istenmeden alınmasıdır. Nitekim şaire göre hayat, insanı kaçınılmaz olana taşıyan tek gerçektir. (Şahin, 2009:209).

Burada kaçınılmaz olarak kastedilen ölümdür.

Devam niteliğindeki *Hasta Kumarbazın Not Defterinden* hikâyesi de karakterin vefatının ardından bulunan not defterinin okunması ile kurgulanır. Mekân, savcı odası olmakla beraber akronik sıra halinde notların yardımıyla Hasta Kumarbaz'ın ölüme doğru gidişi sorgulanır. Yaşamı boyunca gelgitlere sahip karakter, kumardan kurtulamayınca çareyi ölümden bulur. Karakterin dünya mekânına sığamayışı adeta pişmanlıklarındandır. <<*Allah beni kendisine bağlanmak için yarattı. Ama, ben, içimde bu bağlanışın sermayesi olarak ne varsa hepsini Allah'tan uzaklaşmaya harcadım! Ben bir emanet hainiyim!*>> (a.g.e.152). Varoluşsal mücadelelerde olan karakter Allah'a iman noktasında sorunsuz ancak nefesine galip gelme noktasında pürüzlüdür. Dünyanın birçok nimetine sırt çeviren karakter için kumar ve ölüm dışındaki tüm yerler kapalı mekân işlevindedir.

Karakter, hikâyedeki tek yakını olan annesinden de uzakta yaşar. Yaptığı yanlışın bilincinde olan yazar yüzleşmelerden korkar. <<*Bugün anneme gittim. Kendisinden, hakikat gibi bucak bucak kaçtığım anneme...*>> (a.g.e.153). Karakter için dünyadaki hakikat annesidir.

Ağladı.

Kollarını boynuma doladı ve:

-Söyle, söyle, dedi; ne yapalım? Kurtulman için ne yapmak lâzım?

-Ölmemden başka çare görmüyorum! (a.g.e.153)

-Keşke, keşke!... Allah içim yanarak ettiğim duayı kabûl etsin. Kurtulamayacaksan öl! (a.g.e.,154). Anne ve oğul için de kumar, ölümden daha kötü gelir. Kumarın bu dünyadaki yok ediciliği karşısında ölüm, Hasta Kumarbaz için yeniden doğuştur. Hikâyede yer alan ölüme gitmek üzere düşünülen fikirler de dikkat çekicidir. <<Ölünceye kadar ağlamak, vücudumda tek damla su kalmayıncaya dek göz yaşı dökmek ve sonra, yaz günü tarladaki kertenkele ölüsü gibi kuruyup kalmak... Mümkün müdür?>> (a.g.e.154). Karakter için kumar mekânlarını terk etmek böylesi korkunç senaryolardan daha kolaydır. Çünkü nefis mücadelesi olarak gördüğü mekânlar alışılmış mekânlardır. Her ne kadar bu korkunç ölüm senaryolarını düşünse de karakter daha önce hiç ölmediğinden bunun oluşumunu ve gideceği mekânı bilemez.

Bilinmezin varlığı alışılmışın zorluğunu aşar.

Viyolonsel hikâyesinde Zehra Hanım ve oğlu Hayati'nin nesil çatışması verilir. Zehra Hanım, konakta oğluyla yaşar. Elinde kefen parası olarak sakladığı beşi bir yerde bulunur.

Hayati ise viyolonsel alıp ünlü bir müzisyen olmak ister. Tüm çatışmanın olduğu günlerde Zehra Hanım vefat eder. Bu ev Zehra Hanım vefat edene kadar oğlu ile arasında bağlayıcı unsur taşımaz. Fikir ayrılıkları ile fiziksel ayrılıklar aynı hızda devam eder. *Ertesi akşam, ahşap evin karşısındaki öbür ahşap evde başbaşa vermiş, Zehra Hanım ruhuna Kur'ân okuyan iki âhîret kardeşi, birden, tüyler ürpertici bir sesle irkiliverdiler. Zehra Hanımın o gün cenazesi çıkan ahşap evden viyolonsel sesi geliyordu. Viyolonsel, yeni müzik keşfi olarak kahkaha atıyordu.* (a.g.e.161). Viyolonselin simgesel eşya olarak seçildiği aşıkardır. Karakter, annesinin ölümüyle özgürlüğüne kavuşur. Karakter için Zehra Hanım hayattayken yalnızlık ve karamsarlık mekânı olan ev, onun ölümüyle özgürlük mekânına evrilir. Sonuçta istediği objeye kavuşan karakter için görünürde annesinin vefatı bir anlam taşımaz. Yazarın müzik aletine kahkaha sesi vermesi bu ifadenin güçlü bir göstergesidir. Zehra Hanım hayattayken onun dünya görüşüyle algılanan ev, ölümle beraber yeni neslin habercisi olur. Fakat kendi evinde değilse bile ahretlikleri olarak nitelediği karşı evden Kur'ân sesleri yükselir. Hikâyede gelenek, bu yaş grubuyla devam eder.

Deniz hikâyesi de Zeynep'in eşinin ve kızının vefat etmesi sonucu aklını kaybetmesini konu alır. *Köylüler konuşuyor:*

-Köyün en güzel kızıydı Zeynep...

Hâlâ öyle değil mi?

-Aklını bozduktan sonra değişti. Kocasının yelkenlisini açıklarda devirdikten sonra, bu kayanın üzerinden 8 yaşındaki kızını da alıveren deniz onu çıldırttı. (a.g.e.168). Ölümün en sarsıcı şeklini yaşayan karakter için akıl yoksunluğu çok görülmez. Zeynep için kayıplarını yaşadığı bu mekân gözünün gördüğü tek mekân olur. Denizin varlığı hem acılarını tazeler hem de kayıplarına kavuşma mekânı olur. *Gündüzleri kıyıda bir taşın üstüne oturup ayaklarını suya sokar, saatlerce kahr, kumlardaki cilâlı taşlara dalar. Geceleri de, Temmuz sıcağında, el ayak çekildikten sonra izbe bir köşe bulur, oradan denize girerdi.* (a.g.e.168). Deniz, karakter için teselli mekânına evrilir. Çünkü kayıpları için var olan bir mezarlığı olmayan Zeynep, denizi kayıplarının mezarı haline getirir. Suda kaybettiği eşi ve kızına suda sarılır. Doğaya karşı mücadele halinde olan karakter:

-Deniz, deniz, tuzlu deniz, acı deniz! Eğer sende yürek varsa, erkeklik varsa al beni şimdi. Beni dul bıraktın, çocuksuz bıraktın; şimdi de kendi halime mi?.. (a.g.e.169), şeklinde sitem eder. Ölüm mekânına gidişle kayıplarına kavuşmayı bekleyen karakter, dalgaya kapılarak vefat eder. Hikâyelerin genelinde karakterler, yaşadıkları zor koşullar sebebiyle bulundukları mekâna adapte sorunu yaşar. Dünya mekânının tüm nimetleri de karakterlerin olumlu olarak algısına yardımcı olmaz. Bu hikâyede yaşadığı iki büyük kaybın acısını taşıyamayan Zeynep karakteri, ölüme başvurur.

Yolcu hikâyesi ölümden kaçmak için çeşitli ülkelere giden karakteri anlatır. *Hindistan'da "başı sargılı, sihirbaz edâlı bir dam, yağa batmış bir çift zeytin tanesi gibi pırıldayan kara gözlerini ona dikerek demişti ki:*

-Siz, diyar diyar, ölümün olmadığı memleketi bulmak için mi dolaşıyorsunuz? (a.g.e.176). Bu tespit doğru bir tespittir. Çünkü kanser olduğunu öğrendiği zamandan beri sürekli başka ülkelere gider. Karakterin mekânlar aşma amacı ölümün olmadığı yerler bulma arzusudur. Elbette ki böyle bir yerin olmadığı aşıkardır ancak karakter, ölümün olmadığı bir mekânın varlığına inanmak ister. Hintli adamın anlattığı ölümün olmadığını sanan köylüler hikâyesi ile (a.g.e.177) karakter, ölümün muhakkak kendini de bulacağını farkına varır. Her insanın bildiği ölümün herkese rastlaması karakterin de bildiği bir durumdur. Kabullenme noktasında Hintli adamın sözleri karakterin eşref saatine denk gelir.

Karakter sözlerin tesiriyle evine döner. *Bir sonbahar günü, odasına kapanmış, açık pencere önünde akşam güneşine karşı elindeki <<ilm-ihal>>den <<cenaze>> bahsini okuyor. Bütün renkler ve çizgilerle, süzgün bir dâvet hali var...* (a.g.e.177-178). Karakterin eve dönüşünden sonra yönelimi yazarın, istendik yönlendirmeleriyledir. Tüm kitaplarını atıp yalnızca *ilm-i hal* okumaları yapması ve cenaze kısmını okuması dikkat çekicidir. Ölümü evinde bekliyor olması da ölümü artık kabullenmesiyle ilgilidir. Yazar, şairlik tarafında da oldukça yoğun şekilde ölüm temasını işler. *Güzel Şey* adlı şiirinde Kısakürek;

Ölüm güzel şey; budur perde ardından haber....

Hiç güzel olmasaydı ölür müydü Peygamber?... (Kısakürek, 2018:153), satırlarıyla ölüme karşı kabullenışı bu dünyadaki en değerliye olan bakışla verir. Hikâyede ölümün kabullenişinin hafıza mekânına dönüşle ilişkilendirilmesi, karakterin tanıdık mekânlarda ölüme teslim olmak istediği sonucuna ulaştırır.

Karakter, kendisini bir sesin çağırdığını duyar. Bu ses adeta ölümün habercisidir. *Odada açık pencerenin perdesi rüzgârdan sallanırken merdivenlerden bir haykırış geliyor:*

-Beni çağıran kim?

Arkasından müthiş bir gürültü... Merdivenden yuvarlanan bir vücudun çıkardığı ses... Kanseri beklerken kalbden gitmişti. (a.g.e.178). Ölümün psikolojik gerçekliğinin vurgulandığı bu satırlarda karakter, tanıdık mekânı olan evinden, bilinmez olan tanıdık mekânı olan evinden, bilinmez olan ölüm mekânına gider.

Yolcu hikâyesiyle aynı konuyu işleyen diğer hikâye de Ses hikâyesidir. Ses ve Yolcu hikâyeleri 1967’de yayınlanmıştır. Ölümünden korkan karakter, ölümü aşma dürtüsüyle farklı mekânlara yolculuk yapar. *Deli bir heykeltraşın hasta parmaklarla yoğurduğu yamru-yumru balçıktan bir surat... çizgilerinde ölüm korkusundan başka hiçbir mâna yok... bu suratın sahibi beynini ölüm korkusuyla öylesine muncıklamış ki, ruhunun delik-deşikleri olduğu gibi yüzüne vurmuş...* (a.g.e.205). Varlık ve yokluğun sırrına ulaşmak isteyen karakter için yokluk kabul edilmez. Karakterin ölüm korkusunun arka planında yatan düşünce var olan kişinin yokluğundan ziyade ruhların kaybolmasının aklına yatmamasıdır. Bu sancılı süreç onu aramaya iter. Bir gece, beyin atomunun çatlamak üzere bulunduğunu haber veren bir ıstırapla yatağından fırlayıp haykırdı:

-Olamaz! Mutlaka bu dünyada ölümü tanımayan bir diyar vardır! Onu bulmalıyım! Ve düştü yollara... (a.g.e.206). Ölüm korkusu taşıyan ve bir türlü ölüm mekânına varmak istemeyen

karakterler yolculuğa başlar. Yazarın fiziksel olarak kurduğu bu yollar karakterlerin zihinsel yolculuklarının yansımalarıdır. Taşma noktasına geldikleri ilk mekânlarından sıyrılıp ümit ettikleri yeri bulacaklarından emin olarak yolculuklara çıkarlar. *Fakat o, inancını kaybetmedi. Ölümden ötesi varsa, bu sırra yeryüzünde ermiş bir diyar bulmalıydı. Ve aradı, durdu.* (a.g.e.206). Karakter güçlü bir ahiret inancı taşımaktadır. Ancak inancı onu varoluşsal sancılarında alıkoymaz. Bir savunma içgüdüsü olarak ölümden kaçmayı mekânları aşarak başaracağına inanır. Nihayet gittiği yerde insanların yönlendirmeleriyle bir umuda tutunur. *Üstünde kayalardan şatolar bulunan, Kafdağına benzer dimdik bir tepede, aradığı köy...* (a.g.e.206). Kafdağı gibi bir hayali mekânın oluşu durumun imkânsızlığına vurgu yapar. Yalnızca olağanüstü hikâyelerde görülen Kaf Dağı, hikâyedeki masalsı unsurlardan ilhamla kurgulanan bir mekândır. Hem *Yolcu* hem de *Ses* hikâyesinde karakterler, ölümden kaçışın mümkün olmadığını hikâyede anlatılan aynı hikâyeye ile anlar. Bu köyde de bir tepenin ardından gelen isimlendirmeyeyle, çağrılan kişi bir daha dönmek üzere gider. Böylesi ütöpik mekânlar belli bir düzenin olduğu ve asla şaşmadığı mekânlardır. *Ütopya hem hiçbir yerdir (outopia) hem de iyi bir yerdir (eutopia). Mümkün olmayan ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünyada yaşamak: ütopyanın kelime anlamıyla özü budur.* (Kumar, 2005:9). Mükemmel sistemlerin kurulu olduğu ütöpik mekânlarda yaşayanlar, düzenden memnundur. Genellikle imece usulünün uygulandığı ütopyalarda herkes bir işin ucundan tutar. *Ütopya, imkânsız bir mükemmellik halini anlatmaktadır.* (Kumar, 2005:9). Bu köyün ölüm noktasındaki kabulü de ütöpik mekâna işaretir. Mükemmel düzen ölüm noktasında köye hakimdir. Köyde de elli yaşını geçkin kimse yoktur.

Sonunda karakter; *Ses, o köyde kimsenin bilmediği bir isim verdi. Köylüler birbirine şaşkın şaşkın bakınırken, bir de gördüler ki, balçıktan suratının çizgilerinde ölüm korkusundan başka bir şey bulunmayan adam tepeciğe doğru ilerlemekte...* (a.g.e.207), ifadeleriyle kabullenişe doğru yürür. Varoluşsal mücadelelerle çıktığı yol, karakteri ölüm mekânına ulaştırır. Yaşamında kendi yolunu kendi çizen karakter için bu ölüm şekli de kaçınılmaz sonudur. Karakter ölümü kabul etmek zorunda kalır.

Kör hikâyesi, küçükken kurşun döken bir kadının yanında duran Zehra Teyze'nin gözünün kör olmasını konu alır. Gözünün kör olmasıyla beraber Zehra Teyze, çocukluktan itibaren kurşuna ilgi duyar. Sürekli onunla oynar. *Evet; Zehra Teyze 23'lük, kısmeti çıkmamış kız halindeyken, erimiş kurşun denizine daldı ve orada çalkalanmaya başladı. Tez zamanda da işi*

meydana döküldü ve köyün kurşuncusu oldu. (a.g.e.218). Karakter, sahip olduğu eksiklikleri kendi kurduğu anlam dünyasında güce çevirir. Herkesin bir yuva kurduğu köyde Zehra Teyze gözünün görmemesi sebebi ile evlenememiştir. Zehra Teyze, bu yoksunluğa sebep olan fiziksel dünyadan sıyrılıp ruhsal anlamda kendi dünyasını kurar. Altmışlı yaşlarına geldiğinde bir gün kendine de kurşun döken karakter:

-İşte nihayet kısmetim çıktı! Katran rengi yağız bir ata binmiş bir süvari, beni alıp kaçırmak için <<Erenler>> köyüne doğru dört nala geliyor! (a.g.e.219), kısmetini gördüğünü söyler. Ertesi günü, Zehra Teyzenin, tokmağı cevap vermeyen kapısını zorlayıp içeriye girenler, onu tek gözü açık, sırtında annesinin telli pullu gelinliği, mindere kurulmuş ölü buldular. (a.g.e.219). Karakter yoksunluğundan ötürü, eksikliğini yıllarca çektiği sevgiliye öte dünya düzleminde kavuşur. Ölümle beraber mekân-insan düzleminde karakter, bu dünyada elde edemediği sevgiliyi öteki alemde bulur.

Rüya hikâyesinde Kısakürek, dinin kadın üzerindeki yansımalarını verir. Fatma öğretmen isimli karakter, sürekli kadın evliya menkıbelerini okur. Köye atandıktan sonra tesettüre de uygun bir yaşam süren Fatma öğretmen yalnızca öğrencileri ve dini yaşamı önceler.

Yazar karaktere rüya yoluyla dünya mekânından sıyrılmasını öğütler. *Bir gece rüyasında*

<<Seyyide-tün Nefise>>yi gördü...

- Sen bu topluluk içinde kendini koruyamazsın!.. Yanıma gelmeye bak!..

Fatma'nın ciğerine kurşun gibi işleyen bu sözlerden sonra dört kelime:

-Ali, Ali, Ali!... Unutma!... (a.g.e.264-265). Yazara göre dünya, karakterin fitri yapısına terstir. Gördüğü rüyayla dünyaya ait olmadığını kanıtlar nitelikte olan karakter, sonucu bekler. Kendisi gibi *namazında, niyazında bir üniversite talebesi* (a.g.e.265) olan Ali ile evlenir. Karakterin rüya mekânından gerçek düzleme geçişinde herhangi bir aksaklık yaşanmaz. *Evliklerinin ikinci ayında, mes'ut çift beraberce İstanbul'a gelirken otobüslerinin devrildiği ve yalnız onların öldüğü haberi köye gelir.* (a.g.e.265). Mistik bir haberle gelişen olaylar adeta öteki alemden ses verir biçimdedir. Yazar, her kötülüğün içerisinde olduğu dünya mekânından temiz olarak nitelediği bu iki karakteri kurtarır. Başlangıçta ilahi şekilde mesajlar gönderen yazar, sonunda karakterleri kirli dünyadan alarak amacına ulaşır.

Gölgeler hikâyesi, büyük şehirde anlam arayışını neticelendiremeyen şehirli karakterin, doktor tavsiyesi üzerine Anadolu’da bir köye gitmesi konu alınır. Bu köyde Hâfız isimli karakterle karşılaşan şehirli karakter, adeta ermiş sayılabilecek bu kişiyle sohbetlere başlar. *İşi gücü de, sabahtan akşama, bazen de geceden sabaha kadar mezarlıkta oturmak...* (a.g.e.268,269). Mezarlık, Anadolu’da geçen diğer hikâyelerdeki gibi köyün içerisinde. Şehirlerdeki gibi şehrin bir ucunda, dışlanmış vaziyette değildir. *Gölgeler* hikâyesinde de mezarlık şehrin içerisinde olmasının yanı sıra Hâfız’ın da bedenindedir. Dünyadan uzaklaşan karakter, yıllar içinde tüm sorularının cevabını bu sessiz bilgelik mekânından alır. *Nasıl olmuş, ne olmuştu bilmiyorum ama, benden hoşlandığını seziyordum.*

-Bırak şu ölüleri, diyordu bana; gel seninle mezarlığa gidelim de diriler arasında oturalım!... (a.g.e.269). Şehirli karakterin de arayış içinde olduğu kanısına varan Hâfız, kendi yöntemlerince ona farkındalık kazandırmaya çalışır. *Yoksa bu adam, ruhumdaki akrebi görecektik kadar keskin gözlü bir ermiş miydi? Bazen öyle lâflar ediyordu ki, hiçbir okumuş, onun seviyesine varamazdı. Mezarlıktayız...* (a.g.e.269). İki karakterin buluşma mekânı süreklilik gösterir. Hâfız’ın yaşadığı yerde dengi olarak kimseyi görmemesinin tersine, derdine yakın olarak bu yeni kişiyi seçer. Kısakürek’in “akrep” metaforunu kullanması şiirlerine de atfı beraberinde getirir.

Akrep, nokta nokta ruhumu sokmuş, *Mevsimden*
mevsime girdim böylece.

Gördüm ki, ateşte, cımbızda yokmuş,

Fikir çilesinden büyük işkence. (Kısakürek, 18). Kısakürek’in kitabıyla aynı adı taşıyan *Çile* şiirinde de en büyük sıkışmışlığa denk olarak fikir çıkmazlarını verir.

Hemen hemen bütün metinlerinde varlığı hissedilen ‘bir adam yaratmak’ düşüncesinin müstakil bir başlık olarak ele alındığı tiyatro oyununda ‘akrebin kısıcında yoğurulan’ bir adamın çektiği düşünce sancıları anlatılırken, fikir yazılarında hedefi ve yönü belli bir davanın esasları tenkit ve tekliflerle birlikte ortaya konur. (Burcu Yılmaz, 2017:27).

Fikri olarak sıkışmışlığın hissedildiği alanlarda kullanılan bu metafor şehirli karakterin sıkışmışlığı noktasında da kullanılır. Burcu Yılmaz’ın da belirttiklerine benzer, bu hikâyede de şehirli karakterin Hâfız karakteri ile mesaisinin ardından yeni bir adam yaratılır.

Hikâyede mekân mezarlıktır ancak karakterlerden herhangi birinin ölümü görülmez. Aksine bir ferahlama mekânı olarak görülen mekân, aydınlanmayı da beraberinde getirir.

Köyden şimşek hızıyla kaçtım.

Hâfız beni kurtarmıştı. O'na dönememiştim ama, dönülecek yönü görmüştüm.

(a.g.e.269). Köyden ve Hâfız'dan alacağını alan karakter, kendilik mekânına doğru yol alır. İçsel olarak şifasını bulduğundan şehir artık karakter için kapalı mekândan uzaklaşır. Psikolojik olarak rahatlayan karakter için şehir, algısal olarak da kendisini rahat ve huzurlu hissettiği yerdir.

Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde mekân, fiziksel çevrenin yanında karakterlerin iç dünyalarını, kaybedişlerini, çatışmalarını ve varoluşsal sorgulamalarını yansıtan psikolojik derinliğe ve arka plana sahip şekilde kurgulanır. Otel, kumarhane, kahvehane, karanlık sokaklar, hapishane, hastane, mezarlık gibi mekânlar; bireyin yalnızlığa giden yollarını anlatır. Bu mekânlar; ölüm, korku, yalnızlık duygularıyla iç içe geçerek anlatıldığından mekânların atmosferi de karanlıklaşır.

Hikâyelerde mekânın bir yönü de bireysel ve kolektif hafızanın taşıyıcısı olmasıdır. Mekânsal hafızada biriken ayrıntılar orada yaşayan kişilerin değer ve kimliğiyle uyumludur. Ahşap eve atfedilen Müslüman kimliği misyonu, içerisinde bulunanlara da aynı kimliği yansıtır. Böylesi kültürle iç içe yaşayan karakterler, genellikle içsel dönüşümlerini tamamlayan karakterlerdir. Yaş itibarıyla olgun olan bireyler, yeni düzenin huzursuzluğu içerisinde olarak kendi kabukları olarak ifade bulan ahşap evlerinde ölümü beklerler.

SONUÇ

Edebiyat, bir yönüyle okuma zevkine hitap eden bir sanat olmakla birlikte bilimsel yöntem ve kuramlar eşliğinde yapılan tahlillerle de araştırmacıların yöneldiği ve disiplinlerarası bağlantılarla zenginleşen bir alandır. Edebî metnin muhtevası kadar yapı unsurlarının incelenmesiyle ortaya çıkan araştırmalar, edebiyatın ne anlattığı kadar nasıl anlattığının da önemine dikkat çeker. Bu sebeple edebiyat araştırmalarının metin analizine dayanan yönü edebî

malzemenin daha iyi işlenmesi ve anlaşılmasına yardımcı olduğu gibi edebiyat dışındaki alanların da elde edilen verilerden yararlanmasına imkân tanır.

Edebiyat araştırmalarında önemli bir inceleme konusu olan mekân, edebiyatın dışında da pek çok disiplinin odak noktasında yer alır. İnsanın mekânla olan ilişkisi ve bu ilişkinin çok yönlü sonuçları mekân okumalarını önemli bir konuma taşır. Bu çalışmada Necip Fazıl Kısakürek'in hikayeleri üzerinden edebî mekânın işlenme biçimi, metindeki işlevi ve karakterlerle olan ilişkisinin nasıl kurgulandığı gibi sorulara cevap aranmıştır. Mekân, Necip Fazıl Kısakürek'in hikâyelerinde fizikî boyutuyla coğrafi bir gerçeklik olmanın ötesinde sembol dilinin etkisiyle derin anlamlar kazanan çok boyutlu bir alan olarak okura takdim edilir. Fiziki veçheye eklenen metafizik yön, mekânla insan arasındaki ilişkinin de yeni boyutlar kazanmasını sağlar. Bu noktada sanatının zirve eserlerini şiir türünde kaleme alan bir yazarın nesir dilindeki mekân kurgusunu ne şekilde oluşturduğu da tezin bir başka sonucunu gündeme getirmektedir. Hikayelerdeki mekânlar üzerine yapılan derin okumalar, Necip Fazıl hikayelerinde mekânın şairane bir duyarlılıktan izler taşımakla birlikte genellikle didaktik bir kaygının aktarımına yardım etme işleviyle kurgulandığını göstermektedir. Ancak bu tespit, fikri ön plana çıkarmak adına hikayelerin estetik yönünün ihmal edildiği anlamına gelmez. Her ne kadar yazar ve anlatıcının metindeki baskın sesi okurun düşünme biçimini yönlendirmeye dönük olsa da yazarın, hikâyelerini edebîlik vasfını gözetken bir anlayışla kaleme aldığı söylenebilir.

Necip Fazıl Kısakürek, çocukluktan itibaren okuma kültürünün zengin olduğu bir çevrede yaşama imkânı bulur. Büyük bir kütüphaneye sahip olan Kısakürek, okul hayatında da şiirle münasebetine devam eder. Yazarın Bahriye Mektebi'nde iken hocası, Türk Edebiyatının en önemli şairlerinden Yahya Kemal'dir. Yahya Kemal, Kısakürek'in edebî yönünü besleyen ilham kaynaklarından biri olur. Hatta Kısakürek, bu yıllarda bir hikâye denemesi yazar ancak yayımlamayı uygun görmez.

Çalışmanın odağında yer alan tür hikâye olmakla birlikte Necip Fazıl Kısakürek'in *Hikâyelerim* adlı kitabı kaynak olarak kullanılmıştır. Bunun dışında *O ve Ben*, *Babıali*, *İstanbul'a Hasret*, *Kafa Kâğıdı* gibi kendi yaşam öyküsünden izler bulunan kitaplarından da hikâye dönemlerine kaynaklık etmesi bakımından yararlanılmıştır. *Hikâyelerim* kitabı toplamda 53 hikâyeyi barındırır. Kitapta yer alan ilk hikâyesini *Bir Yalnızlık Gecesinde Vehimleri* başlığı ile 1928 yılında; son hikâyesi olan *Mektup* hikâyesini ise 1971 yılında yayımlar. Necip Fazıl,

hikâyelerinde bir tezi ön plana çıkarmayı amaçlamış olsa da seçtiği konu ve mekânlar Türkiye'nin elli yılına tanıklık eden bir muhtevayla okura sunulur.

Necip Fazıl'ın hikâyeleri onun hayat hikayesiyle paralellik göstermekle birlikte hayatında oluşan büyük değişimden edebiyat anlayışı da önemli ölçüde etkilenir. 1934 öncesi hikâyelerinde; tedirgin, iç çatışmalarla mustarip, metafizik aksiyonun etkilediği karakterlerin yanı sıra, Anadolu gerçekliğini yansıtan karakterler de görülür. 1934 sonrası hikâyelerinde ise, arayan fakat bulamayan, çareyi kumarda zanneden karakterler, maddi kayıptan çok benliklerini ve arka plana attıkları kültürlerini kaybeder. Geçiş niteliğinde olan bu hikâyelerde yazar, bağımlılıkların kötü sonuçlarını verir. Hikâyelerde arayışlarının neticesini bulan karakterler de görülür. Arayışta olan karakterler İslami olarak kendini geliştirmiş kişilerle karşılaşır ve manevi huzuru bularak arayışlarını tamamlarlar. Bu huzur kimi hikâyede cami gibi kutsal bir mekânın, kimi zamanda özel bir insanın tesiriyle elde edilir.

Yazarın mekân seçimleri yaşamına etki eden yerlerdir. İstanbul, Anadolu, Paris, gibi coğrafi mekânların yanında; ahşap ev, apartman, hastane, kumarhane, kahvehane, mezarlık gibi iç mekânlar da görülür. Mekânların dış özelliklerinin yanında kimlik ve hafızayla ilişkili olarak yüklendikleri anlamlar, hikâyenin tematik vurgusuyla uyumlu bir içerikle kurgulanmıştır.

Hikâyelerde yer alan ahşap ev, Kısakürek'in çocukluğunun geçtiği konağa ithaf iken; kumar, otel, yurt içi ve yurt dışı birçok bohem mekânlar yazarın kendi hayatındaki mekânsal tecrübelerden izler taşır. *Prenses* hikâyesindeki Hûriye Hanım, *Hasene Bacı* hikâyesindeki Hasene Bacı, *Viyolonsel* hikâyesindeki Zehra Hanım, *Blok Apartman* hikâyesindeki yaşlı adam, *Nokta* hikâyesindeki Hâdimünnas Efendi, *Zelzele* hikâyesindeki Esmâ Kadın karakterleri hikâyelerde kültürün taşıyıcılığını yapar. Bu karakterlerin ortak özellikleri İslami öğretilere uyan, kendi dünyalarında mutlu olarak varlıklarını sürdüren karakterler olmalarıdır. Mekânı anlamlı kılan, bu kişilerin ait olduğu dünyanın değer dünyasına ait ilkelere göre tasarlanmış ve örgütlenmiş olmasıdır. Örneğin Müslüman evi olarak nitelenen yer, İslami ilkelerin gözetildiği ve hayatın her safhasında etkisi hissedilen bir yaşama üslubunun örneğidir.

Kısakürek'in hikâyelerinde yer alan karakterlerin duygu durumları mekânları da

anlamlandırır. Bohem hayata sahip, kumara bulaşıp elindekilerden yoksun bir şekilde yaşayan karakterler, hikâyelerde yalnızca maddi değil, manevi bir tükenişin de temsilcileri olurlar. Bu karakterler kumarı eğlenmekten ziyade arayıp da bulamadıkları içsel huzura bir nebze olsun kavuşmak için oynarlar. Karakterler gerçeklerden kaçmaya çalışırlar. Ancak bu kaçış, onları büyük bir yalnızlığa ve yabancılaşmaya iter. Hikâyelerde bulunan kumarhane/kahvehane, karakterlerin dış dünyayla bağlantılarını kestikleri, bir an için de olsa zihinlerini susturmaya çalıştıkları bir araca dönüşür.

Bohem mekânlarda yaşamlarını sürdüren karakterler, mekân olarak ya otel-pansiyon gibi geçici yerlere ya da mezarlık/ahiret gibi uhrevî mekâna dönerler. Çünkü ellerindeki maddi gücü kumar sebebiyle kaybetmeleri, koşulları daha kötü yerlerde kalmalarına sebep olur. Kumar yüzünden maddi ve manevi olarak çöküşü yaşayan karakterler pişman olduklarında ahiret düşüncesine ve bu istikametteki mekânlara sığınır. Otel-pansiyon gibi geçici yerler, karakterlerin köklerinden ne kadar kopuk olduklarını gösterirken; mezarlık/ahiret gibi soyut mekânlar, çabaların artık işe yarayamayacağı mekânlar olarak yer bulur. Necip Fazıl, otelpansiyon gibi köklerden kopuk mekân ve ahiret/mezarlık gibi soyut mekânları kullanarak mekânlar üzerinden mesaj verir. Bu mekânların olumsuz etkilerini gören okuyucunun zamanı varken olumlu seçimler yapması beklenir.

Arayışta olan karakterler aynı zamanda bir varoluş mücadelesi içinde yer alırlar. Bu durumda kurtuluş reçetesi yazarın mesaj içerikli satırlarında gizlidir. Necip Fazıl'ın karakterleri görünürde maddi arayış içindedirler. Ancak varoluşsal olarak eksiklik yaşayan karakterler, dışsal güdü olan maddiyatı asıl amaçları varsayarlar. Hikâyedeki mesajlar, açık ifadelerle yer bulur. Karakterlerin hakikate ulaşabilmeleri için manevi değerlere yönelmeleri İslam'ın rehberliğinde bir yaşam sürmeleri beklenir. Yazara göre kurtuluşun tek yolu İslami bir hayatı öncelemektir. Kısakürek'in hikâyeleri bu yönüyle bir çağrı niteliği taşır. Kısakürek'in mutlak hakikati verme gayesiyle yazdığı şiir, roman, tiyatro türleri gibi hikâyeleri de bu yöndedir.

Necip Fazıl, mekânı farklı duyularla harmanlayarak da kullanır. Böylelikle mekânlara; işitme, görme, dokunma gibi duyular eşlik ederek mekânların çağrışımsal zenginliği artar. Bu duysal zenginlik, karakterin içsel dünyasıyla mekân arasında bir köprü kurar. Böylelikle hikâyelerin psikolojik yönü derinleşir. Hikâyelerde bulunan; *Müslüman evi kokusu* (a.g.e.157), *lavanta karışığı idrar kokusu* (a.g.e.,155), *On iki tokmak sesi, bir bostan kuyusu dolabındaki*

ufak su maşrapaları gibi birbirinin peşinde (a.g.e.53), ifadeleriyle mekânın kimliği belirtilir. Mekâna dair bu duyusal aktarımlar hem anlatı dünyasını derinleştirir hem de okuyucunun zihinsel katılımını artırır. Böylece mekân fiziksel unsurlarını aşarak, karakterlerin iç dünyalarının yansımaları olarak değer kazanır.

Kısakürek'in hikâyelerinde Anadolu, karakterlerin var olduğu veya kaçmak istedikleri mekân şeklinde algılanır. Karakterlerin çoğunda görülen varoluşsal problemler, Anadolu insanının da sorunudur. Anadolu, bazı hikâyelerde karakterlerin köklerini temsil ederken kimi hikâyelerde de yabancılaşmanın merkezi haline gelir. Bu fikirler ışığında karakterler de aksiyon alırlar. Köklerinden memnun olan karakterler, köklerini sağlamlaştırarak yaşadıkları mekânla daha derin bağlar kurarlar. İslami gerekliliklerin de merkeze alındığı bu hikâyelerde karakterler, arayışlarının neticesini bulurlar. Arayışlarının neticesini kaçmakta bulanlar ise mekânlarını terk ederler. Büyük şehre ulaşma arzusu karakterleri, sonlarını öngörmeden adım atmaya sevk eder.

Kısakürek'in Anadolu'yu mekân olarak seçtiği hikâyelerde, köy romanları veya hikâyelerinde görülen köye dair sorunlar bulunmaz. Ekonomik sıkıntılar, su sorunları, toprak kavgaları, töre gibi köye ve köylüye dair dünyevi sıkıntılar Kısakürek'in Anadolu'sunda yer almaz. Hikâyedeki mekânlar değişse dahi karakterler; varoluşsal problemleri ve kültürün yozlaşması etrafında birleşir. Manevi boşluk, yabancılaşma, yalnızlık temaları mekânın konumundan bağımsız şekilde devam eder.

Necip Fazıl hikayelerinin mekân merkezli okuması yazarın yaşadığı ve eserlerini kaleme aldığı devre ışık tutan detaylar konusunda veriler sunabilir. Bu bakımdan mekân, içinde barındırdığı anılarla birlikte toplumsal hafızanın kayıtlarına da sahiptir. Yazarın bakışından yansıyan mekân manzaralarında devrindeki tanıklıkları ve muhatap olduğu durumlara karşı ortaya koyduğu tepkinin ayrıntıları okunabilir. Nihayetinde mekân algısı orada cereyan eden olayların kişi üzerinde bıraktığı intibalarla şekillenir. Bu sebeple Necip Fazıl hikayelerinde mekânla ilgili tespitler sadece vakanın cereyan ettiği yerin tespitinden ibaret olmayıp aynı zamanda bir devrin ruhunu anlamak ve şehir tarihine dâir önemli tespitler elde etmek açısından büyük önem taşır. Bireysel mekân algısının yanı sıra toplumsal ilişkileri şekillendiren mekânlar, kültürel hafıza ekseninde değerlendirilebilir. Örneğin kahvehaneler üzerinden sosyalleşme mekânlarının zaman içinde geçirdikleri dönüşüm ve bu dönüşümün arkasındaki kültürel

dinamikler anlaşılabilir. Çalışma mekânları, üretim ve çalışma ilişkisinin mekân odaklı görünümünü sunarken insanların tavır ve yönelimlerinin şekillenmesinde ekonomik gerekçelerin etkisini anlamak açısından da mekân birtakım ayrıntılar sunabilir.

Hikayelerdeki mekân çözümlemeleri fiziki bir gerçeklik olan mekânları yansıtmanın yanında o mekânı anlamlandıran insanın tecrübelerini anlamak açısından bir veri alanı olarak incelenebilir. Evin, otelin, sokağın ve kumarhanenin yaşatacağı mekânsal deneyim, mekânın nasıl anlamlandırıldığını gösterebileceği gibi insan davranışlarının mekân aracılığıyla nasıl şekillendiğini de ortaya koyabilir. Bu bakımdan Necip Fazıl hikayeleri üzerinden yapılacak mekân çözümlemesi edebiyatla birlikte pek çok ilmi disipline katkı sağlayabilir. Mekân okumaları felsefe ve psikoloji arasında kurulan bağlar ile birlikte, metinlerin edebî yönüne katkı sağlar. Böylelikle eserler üzerinde farklı disiplinlerce bütüncül bakış açısı sunulmuş olur.

Bu tez, mekânın fiziksel unsurlarını anlatması ile hikâye dönemlerinin sosyal yaşam pratiklerini anlama noktasında yardımcı olur. Ancak tezin önemsenen kısmı hikâyelerin algısal mekân okumalarındadır. Tez, Kısakürek hikâye mekânlarının yalnızca fiziksel bir bağlam değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyim alanı olarak ele alınabileceğini gösterir. Böylece yazarın şiir dili; hikâye olaylarına, karakterlerine ve mekânlara da yansır. Edebî değer açısından bakıldığında yazarın imgelerle kurulu dünyasında kendi gerçeğini anlatma noktasında hikâyeleri hem teknik hem de muhteva açısından kıymetlidir.

Bu çalışma ile Necip Fazıl hikâyelerine akademik bir mesafeyle yaklaşmanın yanında yazarın sembol dilini kullanma başarısı ile şiirsel bir yakınlıkla da yaklaşılır. Bu yönüyle tez, edebî anlatılarda mekânın yalnızca anlatı işleviyle değil, karakterlerin psikolojik arka planlarına da eşlik eden tarafını vurgular. Hikayeleri yeterince incelenmemiş olan Necip Fazıl Kısakürek'in edebî portresini bütünleyen bu çalışma, edebiyat sahasındaki eksikliğin telafisini amaçlamakla mekân araştırmalarına hikâye örnekleri üzerinden katkı sunma düşüncesiyle hazırlanmıştır.

KAYNAKÇA

Abdollahıfard, P., Türkben Aydın, F., “Mevlâna'nın Şiirlerinde Bir İletişim Yöntemi Olarak Sessizlik”, *Üdekad*, C.3, 2020, ss. 119-132.

- Adıvar, E., H., (2017), *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul
- Ak İkinci, “Yaşamsal Öneme Sahip Duyumuz: Koku”, *Tübitak Bilim Genç*, 03.02.2015, [Yaşamsal Öneme Sahip Duyumuz: Koku | TÜBİTAK Bilim Genç](#), (Son Erişim Tarihi: 17.09.2025)
- Aktaş, Ş., (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Alver, K., (2005), “Necip Fazıl Şiirinde Şehir”, *Hece Dergisi*, S.97, 2005, Y.,9, ss.265-269
- Alver, K., (2007), *Siteril Hayatlar “Kentte Mekânsal Ayrışma ve Güvenlikli Siteler”*, Hece Yayınları, Ankara
- Arslan, F., (2021), *Romanda Mekân*, “Cengiz Aytmatov’un ‘Dişi Kurdun Rüyalari’nda Mekân-Varlık İlişkisi”, ss.245-264, Akçağ Yayınları, Ankara
- Atlı, F., Abdullah Efendi’nin Rüyalari Hikâyesinde Korkunun Hükümlanlığı, *SUTAD*, S.42 , 2017, ss.201-230
- Ay, K., Necip Fazıl Kısakürek’e Göre Doğu ile Batı Arasında İnsanın Mahiyeti, *Dorlion Journal*, S.1,2024, ss.158-170
- Aydın, A., (2014), *Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâye ve Romanları Üzerine Bir Araştırma*, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Aydın
- Bachelard, G., (2014), *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümlertekin, İthaki Yayınları, İstanbul,
- Berger, J., (2016), *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul,
- Beyaz, Y., Necip Fazıl Kısakürek’in Hikayeleri Üzerine Bir İnceleme, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S.7, 2013, ss.161-179
- Botton A., D., (2007), *Mutluluğun Mimarisi*, çev. Banu Tellioğlu Altuğ, Sel Yayıncılık, İstanbul
- Bourneur, R., Quellet, R., (1989), *Roman Dünyası ve İncelenmesi*, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,
- Buğra, T. , Tek, *Mavera Dergisi* “Necip Fazıl’a Rahmet Özel Sayı”, S., 80,81,82, 1983, ss.231-232, İstanbul
- Burcu, Yılmaz, E., (2017), “Necip Fazıl Kısakürek’in Eserlerinde Hâkim Tema Olarak “Bir Adam Yaratmak’ Düşüncesi”, *Kaldırımlar’dan Sakarya’ya Necip Fazıl Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu 1. Cilt*, ss.26-43, Yozgat
- Burcu, Yılmaz, E., (2020), *Kent ve Maneviyat*, “Kendi Gitti İsmi Kaldı Yedigâr”, Kültürel Biyografisiyle Kahvehaneler, İdeal Kent Yayınları, ss.339-368, Ankara
- Burcu, Yılmaz, E., (2024), Şehir Tarihi Yazarları: Şehir ve Mekân, “Şehrin Dil İçindeki

- Yolculuğu: Edebi Hafızada Harput”, ss.316-329, Elazığ
- Büyükkavas Kuran, Ş., (2017), “Konaktan Kaldırımlara Necip Fazıl’ın Hikâyelerinde Şehir”, *Kaldırımlar’dan Sakarya’ya Necip Fazıl Kısakürek Sempozyumu 1. Cilt*, , ss.351-356, Yozgat
- Cansever, T., (1992), *Şehir ve Mimari*, Ağaç Yayınları, İstanbul
- Çiçek, D., “Şehir ve Mekân Anlayışı ya da Mekânın Metafiziği”, *Düşünen Şehir Dergisi*, S.8, 2019, ss.50-59
- Çiftçi, C., , “Fırtınanın Ardındaki Gerçek”, *Mavera Dergisi*, “Necip Fazıl’a Rahmet Özel Sayı, S.80.81.82., 1983, ss.69-71, Ankara
- Değer, Z., İ., “Köroğlu’nun Arketipsel Yolculuğunda Mağara Sembolü”, *Littera Turca*, S.1, 2024, C.10, ss.71-84
- Demir, A., (2011), *Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922) Dönemi*, Kesit Yayınları, İstanbul
- Demir, A., E., (2022), “Mülteci Bedeni ve Mezarlıkları”, *Birikim Yayınları*, 13.01.2022, <https://birikimdergisi.com/guncel/10842/multeci-bedeni-ve-mezarliklari>, Son Erişim Tarihi: 17.09.2025
- Ece, H.K., “Hikâyelerim Üzerine”, *Mavera Dergisi*, “Necip Fazıl’a Rahmet Özel Sayı”, S. 80.81.82, 1983, ss.127-133, İstanbul
- Eco, U., (2000), *Açık Yapıt*, çev. Nilüfer Uğur Dalay, Can Yayınları, İstanbul,
- Eliuz, Ü., (2021), *Romanda Mekân*, Oğuz Atay’ın ‘Tutunamayanlar’ Romanında Mekân, ss.207-226, Akçağ Yayınları, Ankara,
- Eren, H., “Necip Fazıl’ın Şiirlerindeki Yalnızlık”, *Fatih Sultan Mehmet İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S.10, 2017, ss.115-133, İstanbul
- Erzen, M., “Nesil Çatışmasının Mekâna Yansıyan Yüzü Ahşap Konak’ın Katları”, *Gazi Türkiyat*, S.17,2015, ss.39-65, Ankara
- Erzen, N., J., (2015), *Üç Habitus “Yeryüzü, Kent, Yapı”*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Evis, A., (2016), “*Türk Edebiyatında Postmodernist Dönüşümün Roman Unsurlarına Yansıması*”, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayımlanmış Doktora Tezi, Malatya.
- Gezer, H., “Mekanı Kavrama Sürecinde Algılama Bileşenleri”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.21,2012, ss.1-10.
- Göka, Ş., (2001), *İnsan ve Mekan*, Pınar Yayınları, İstanbul
- Güler, A., F., (2014), *Tanzimat Edebiyatı*, “Ziya Paşa”, Kesit Yayınları, İstanbul, ss.143-164
- Gürbilek, N., (2020), *İkinci Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul
- Hacımale, A., “Bilge Karasu’nun Eserlerinde Birey ve Kaçış Arzusu”, *Türk Dili ve Edebiyatı*

Dergisi, C.61, S.1, 2021, ss.151-176, İstanbul

Hancıoğlu, H., (2013), “*Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde Temalar*”, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul.

Harvey, D., (2008), *Umut Mekânları*, çev. Zeynep Gambetti, Metis Yayınları, İstanbul,

İzzetbegoviç, A., (2019), *Doğu Batı Arasında İslam*, çev. Edina Nurikiç, Ketebe Yayınları, İstanbul

Kanter, B., (2013), “Otel Odaları Şiirine Yalnızlık ve Kimsesizlik”, *30 Necip Fazıl Sempozyumu*, ss.179-187

Kanter, B., (2017), “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyelerinde Modernlik Eleştirisi: Betonun Galibiyeti-Ahşabın Mağlubiyeti”, *Kaldırımlar’dan Sakarya’ya Necip Fazıl Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 2. Cilt, ss.326-333, Yozgat

Karadeniz, M., “Necip Fazıl Kısakürek’in Poetikasına Mekân Dolayımında Bakmak”, 2. *Uluslararası Sanat ve Estetik Sempozyumu*, 2018, ss.494-500, Elazığ

Karagöz, M., (2024), “Cennet Misali: Osmanlı Şehri “İnsanın Nazarî ve Amelî Keşfi Olarak Mekân”, *Şehir Tarihi Yazarları: Şehir ve Mekân*, ss.71-88

Karaman, H.,(2014), *Kur’ân-ı Kerim ve Açıklamalı Meâli*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara

Karaosmanoğlu, Y., K., (1981), *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul

Kıllıoğlu, İ., (1994), *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl*, “Hikâyede Sembol”, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara, ss.87-92

Kısakürek, N. F., (1993), *Tanrı Kulundan Dinlediklerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N., F., (1996), *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N, F., (2002), *Hikâyelerim*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N., F., (2007), *O ve Ben*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N.,F., (2013), *Kafa Kağıdı*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N.,F., (2015), *Bâbîâli*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N., F., (2016), *Dil ve Edebiyat*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N., F., (2017), *Çöle İnen Nur*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Kısakürek, N.,F., (2018), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul

Koçak, M., (2017), “Necip Fazıl Kısakürek’in Medeniyet Düşüncesinde Bir Zemin Olarak Anadolu ve Anadolu Gençliğinin Yeri”, *Necip Fazıl Sempozyumu Kaldırımlar’dan Sakarya’ya*,

1. Cilt, ss.357-363, Yozgat

Konyalı, B., Ş., (2015), *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun

Korkmaz, R., (2021), *Romanda Mekân*, Akçağ Yayınları, Ankara

Köseoğlu, E., Uğurlu, İ., “Bir Tereddüdün Romanı’nda Algısal mekanı Ölçek Kavramı İle Okumak”, *Yapı Dergisi*, S.473, 2022, ss.45-47, İstanbul

Kristeva, J., (2014), *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Kumar, K., (2005), *Ütopyacılık*, çev. Ali Somel, İmge Kitabevi, Ankara,

Kulahlıoğlu, Y., (2019), “S. Freud’un Tekinsizlik Kavramı Bağlamında Sanatta Mekan NesneKorku İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Bilim Dalı, Sakarya

Moran, B., (2021), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, İstanbul

Nakıboğlu, G., ““Zamanın Mimarîsi” Öyküsünde Arkitektonik Zaman Tasarımının Hermenötiği: Öykünün Gilbert Durand’ın Simgesel İmgelem Kuramıyla İncelenmesi ve Simgesel İmgelem Kuramı Hakkında Bazı Tespitler”, *Turkish Studies-Language*, C.16, S.2, 2021, ss.1269-1306

Nar, A., (1994), “Ölümünün Onuncu Yılında Üstad Necip Fazıl’ın Dini Eserlerine Bakış”, Bütün Yönleriyle Necip Fazıl, Türkiye Yazarlar Birliği, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Van, ss.111-119

Narlı, M., “Romanda Zaman ve Mekan Kavramları”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.5, S.7, 2002, ss.91-106, Balıkesir.

Narlı, M., (2007), *Şiir ve Mekân*, Hece Yayınları, Ankara

Noyan, S., “Necip Fazıl Kısakürek’in Hikâyelerinde Büyük Doğu İdeolojisi”, *Yeni Akit*, 20.02.2025, [Necip Fazıl Kısakürek'in Hikâyelerinde Büyük Doğu İdeolojisi - Yeni Akit](#), Son Erişim Tarihi: 17.09.2025

Okay, O., (2007), *Necip Fazıl Kısakürek “Kendi Sesinin Yankısı”*, Etkileşim Yayınları, İstanbul

Okay, O., (2021), *Poetika Dersleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul

Oral, C., (2023), “*Türk Romanında Mekânın Dönüştürücü Etkisi (1940-1960)*”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve

Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Nevşehir

Orçan, M., “Geçmiş Dönemi Aydınlarının “Çile”si”, *Tezkire Dergisi*, S.45, 2006, ss.67-74

Ökten, S., Aygün A., “Prof. Dr. Sadettin Ökten İle ‘Şehir ve Mekân’ Üzerine Fikri Bir

- Muhasebe””, *Bizim Külliye Dergisi*, S.84, 2020, ss.10-15,
- Ozan, V. (2015), *Kokular Kitabı*, Everest Yayınları, İstanbul
- Özdenören, R., (1994), *Bütün Yönleriyle Necip Fazıl, Türkiye Yazarlar Birliği*, “Necip Fazıl’ın Fikir Özellikleri”, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ss.120-124, Van
- Özger, M., (2021), *Romanda Mekân*, “Cengiz Dağcı’nın ‘Onlar Da İnsandı’ Romanında Mekân”, ss.189-206, Akçağ Yayınları, Ankara
- Özher, S., *Romanda Mekân*, “Ayla Kutlu’nun ‘Emir Bey’in Kızları’ Adlı Romanında Mekân-İnsan İlişkileri”, ss.265-282, Akçağ Yayınları, Ankara
- Özlü, D., (1999), *Öykücünün Kitabı*, “Öyküde Yer, Zaman ve Mekân Duygusu”, ss.287-289, Varlık/ Bilgi Yayınları, İstanbul
- Özön, M., N., (1997), *Osmanlıca Türkçe Sözlük*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Özyalçın, A., (1999), *Öykücünün Kitabı*, “Öyküde Mekân-Yer-Zaman-İnsan İlişkisi”, ss.283-286, Varlık/Bilgi Yayınları, İstanbul
- Platon, (2010), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Püsküllüoğlu, A., (2005), *Çağdaş Türkçe Sözlük*, Ankara
- Salimoğlu, M., (2020), “*Ötekilerin Cumhuriyeti: Necip Fazıl Kısakürek’in Başyücelik Devlet Tasarımı (1943-1952)*”, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Ankara
- Sennett, R. (2014), *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul
- Somuncu, S., (2014), *Tanzimat Edebiyatı “Abdülhak Hâmid Tarhan”*, Kesit Yayınları, İstanbul, ss.191-215
- Şahin, H., Ünal, S., “Akışkan Çağda Genç Kuşaklar ve Köksüzlük Olgusu: Yitirilen Kolektif Bağlar Temelinde Memleket Aidietiyeti”, *Sosyolojik Bağlam Dergisi*, S.5, 2024, ss.208-258
- Şahin, V., “Necip Fazıl Kısakürek’in Şiirlerinde “Hayat ve Ölüm Trajedisi”, *Erdem Dergisi*, S.53, 2009, ss.207-220.
- Şahin, V., Kimliksel Değerlerin Çatıştığı Mekân: ‘Sinekli Bakkal’ Romanında Yapı ve İzlek, *Turkish Studies*, S.6, 2011, ss.1549-1580
- Şahin V., “Necip Fazıl’ın Şiirlerinde “Ben ve Öteki Yalnızlık” Trajedisi”, *Türk Dili Dergisi*, S.723, 2012, ss.249-259
- Şahin, V., (2021), *Romanda Mekân*, “Halid Ziya Uşaklıgil’in ‘Aşk-ı Memnu’ Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği”, ss.27-46, Akçağ Yayınları, Ankara

- Şener, S., (2017), Necip Fazıl Sempozyumu 02-05 Mart 2017 Kaldırımlar'dan Sakarya'ya 1. Cilt, "Necip Fazıl'ın Düşüncesinde Doğu, Batı ve Modernleşme", (365-377), Yozgat
- Şengül, A., Necip Fazıl'ın Hayatında Üç Şehir: Kahramanmaraş, Kayseri, Erzurum, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.,52, 2014, ss.153-161
- Tan, M., Necip Fazıl'ın Hikâyelerinde Kaçınılmaz Son: Ölüm, *Rumeli, DE Journal of Language and Literature Studies*, S.5, 2016, ss. 64-75
- Tanpınar A., H., (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Teber, S., (2001), *Melankoli "normal bir anomali"*, Sal Yayınları, İstanbul
- Tekin, M., (2019), *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayınları, İstanbul
- Tekin, N., Bozkurt, K., Mekân, İnsan ve Edebiyat, *Batman Akademi Dergisi*, C.7, S.2, 2023, ss. 238-259
- Temizkan, M., (2014), *Yaratıcı Yazma Süreci, (Hikâye Yazma)*, Pegem Akademi Yayınları, Ankara
- Topçu, H., "Türk Romanında Salgın Hastalıklar", *İnsan & İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*, S.28, 2021, ss.53-69
- Topdaş, Ç., F., (2021), *Romanda Mekân*, "Kiralık Konak'ta Gelenek ve Modernizm Bağlamında Mekânsal Karşıtlık", Akçağ Yayınları, Ankara
- Tuğluk, A., (2012), *Servet-i Fünûn Romanlarında Mekân*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Malatya,
- Yeter Şahin, G., B., "Erdal Öz'ün "Güvercin" Adlı Öyküsünde Labirent Bir Mekân Olarak Hapishane", *Hece Öykü*, "Dosya: Cezaevi Öyküleri", S.51, 2012, ss.101-109
- Yıldırım, G., (2021), *Romanda Mekân*, "Peyami Safa'nın 'Fatih Harbiye' Romanında Mekân", ss.87-106, Akçağ Yayınları, Ankara
- Yıldız, M.C., (2002), *Türk Kültür Tarihinde Kahve ve Kahvehane*, Yeni Türkiye Yayınları, Türkler Ansiklopedisi, C.10, ss.635-639
- Wittgenstein, L., (2007), *Renkler Üzerine Notlar/ Remarks On Colors*, çev. Ahmet Sarı Salkımsöğüt Yayınları, Ankara,

