

T.C.  
GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

## **BİLGE KARASU’NUN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

AHMET EVİS

Tez Danışmanı: Dr. Ahmet ÖZPAY

GAZİANTEP  
Ağustos 2011

T.C.  
UNIVERSITY OF GAZİANTEP  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

**STRUCTURE AND THEME OF BİLGE KARASU  
STORIES**

**MASTER OF ARTS THESIS**

AHMET EVİS

Supervisor: Dr. Ahmet ÖZPAY

GAZİANTEP  
August 2011

T.C.  
GAZIANTEP ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**BİLGE KARASU'NUN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA**

AHMET EVİS

Tez Savunma Tarihi: 11.08.2011

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Yrd. Doç. Dr. Ahmet AĞIR

SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.

Doç. Dr. Ruhi ERSOY

Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Dr. Ahmet ÖZPAY

Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

İmzası

Dr. Ahmet ÖZPAY (Jüri Başkanı)

\_\_\_\_\_

Yrd. Doç Dr. Ahmet AĞIR

\_\_\_\_\_

Yrd. Doç. Dr. Arif YILMAZ

\_\_\_\_\_

## ÖZET

### BİLGE KARASU'NUN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

EVİS, Ahmet

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı ABD

Tez Danışmanı: Dr. Ahmet ÖZPAY

Ağustos 2011, 159 sayfa

Yaptığımız çalışmada son dönem yazarlarımızdan Bilge Karasu'nun öyküleri derinlemesine incelenmiştir. Çalışmamızı önemli kılan nokta, yazarın daha önce incelenmeyen eserlerinin tahlilinin yapılması ve okurların eserleri her boyutuyla anlamasına yardımcı olmasıdır. Çalışmamız farklı başlıklara ayrılarak sistematik bir şekilde hazırlanmıştır. Bu başlıkların belirlenmesinde Karasu'nun öykülerindeki yapı ve temalar dikkate alınmıştır. Bu kavramlar açıklanırken geleneksel öykücülüğümüzün ve çağdaş öykücülüğün unsurları göz önünde tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bilge Karasu, Öykü, Yapı ve tema

**ABSTRACT****STRUCTURE AND THEME OF BİLGE KARASU STORIES**

EVİS, Ahmet

Master of Arts Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Dr. Ahmet ÖZPAY

August 2011, 159 pages

In our study, the stories of one of our recent writers Bilge Karasu have been deeply examined. The point that makes our study important is to make an analysis of his previously unreviewed works and thus to help readers understand his works in all aspects. Our study has been systematically prepared by being divided into different titles. In determining these titles, the structure and the themes in Bilge Karasu's stories have been taken into consideration. While explaining these terms, the constituents of our traditional story writing and the constituents of contemporary story writing have been taken into account.

Key Words: Bilge KARASU, Story, Structure and theme

## ÖN SÖZ

*Bilge Karasu'nun Öykülerinde Yapı ve Tema* adlı çalışmamızda, *Uzun Sürmüş Bir Günü Akşamı*, *Narla İncire Gazel*, *Kısmet Büfesi*, *Göçmüş Kediler Bahçesi* ve *Troya'da Ölüm Vardı* başlıklı eserleri incelenmiş, yazarın hayat hikâyesi ve sanat anlayışı ortaya konulmuştur.

Hem kendi dönemi içerisinde hem de günümüzde Karasu üzerine çok fazla çalışma yapılmamıştır. Bu durum Karasu'nun felsefeci kimliğinin eserlerinde ön plana çıkması, dergiler dışında pek fazla yazmamış olması ve eserlerinin sonradan bir kitap hâline getirilmesinden kaynaklanır.

Bilge Karasu'nun eserleri gerek okuyucular gerekse de araştırmacılar tarafından anlaşılması ya da incelenmesi zor olarak değerlendirilmektedir. Bu zorluğu zaman zaman biz de yaşadık. Çalışmamızı hazırlarken Bilge Karasu'nun yazar kimliğinin dışında eleştirmen ve felsefeci kimliğini de göz önünde bulundurduk. Böylelikle farklı bakış açıları kazanan çalışmamızı, yazarın eserlerinin daha iyi anlaşılması ve bir bütün olarak anlam kazanması için bölümlere ayırarak sistematik bir şekilde düzenledik.

Temel olarak çalışmamızda Karasu'nun öykülerinin incelenmesine yer verilmiştir. Öyküler incelenirken geleneksel öykücülüğümüzün unsurlarıyla beraber çağdaş öykücülüğün unsurları göz önünde bulundurulmuştur. Olay örgüsü, temalar, kişi kadrosu, zaman, mekân ve bakış açısı yönüyle incelenen öykülerin ortak ve farklı yönlerine dikkat çekilmiştir.

Bu çalışmanın her safhasında benden yardımlarını esirgemeyen ve bana her zaman sabırla yol gösteren saygı değer hocalarım Dr. Ahmet Özpay ve Yrd. Doç. Dr. Ahmet Ağır'a, kaynak taramasında ve teknik konularda yardımlarından ötürü kıymetli dostlarım Musa Tılfarlıoğlu ile Murat Kuruş'a ve tabii ki maddî-manevî her konuda yanımda olan aileme katkılarından ve desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Ahmet Evis  
Ağustos 2011

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>ÖN SÖZ</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	iv
<b>KISALTMALAR</b> .....	viii

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1.1.GİRİŞ</b> .....	1
1.1.1.Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsüne Genel Bir Bakış.....	1

### İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. HAYATI, ESERLERİ, ÖDÜLLERİ VE HAKKINDAKİ ÇALIŞMALAR</b> ...	6
<b>2.1. HAYATI</b> .....	6
<b>2.2. ESERLERİ</b> .....	8
2.2.1. Öykü Kitapları .....	8
2.2.2. Romanları.....	8
2.2.3. Şiirleri.....	9
2.2.4. Denemeleri.....	9
2.2.5. Süreli Yayınlardaki Öyküleri .....	9
2.2.6. Süreli Yayınlardaki Yazıları.....	10
2.2.6.1. Kültür, edebiyat, sanat ve dil .....	10
2.2.7. Çevirileri.....	13
2.2.7.1. Kitap.....	13
2.2.7.2. Öykü, şiir, deneme ve inceleme.....	13
<b>2.3. ÖDÜLLERİ</b> .....	15
<b>2.4. HAKKINDAKİ ÇALIŞMALAR</b> .....	15
2.4.1. Kitap Çalışmaları.....	15
2.4.2. Tez Çalışmaları.....	15

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. SANAT, EDEBİYAT VE DİL HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ</b> .....	17
<b>3.1. SANAT</b> .....	17
<b>3.2. EDEBİYAT</b> .....	18
3.2.1. Öykü ve Roman.....	18
3.2.2. Masal.....	20
3.2.3. Şiir.....	21
3.2.4. Eleştiri.....	21
<b>3.3. DİL</b> .....	22

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<b>4. ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ</b> .....	25
<b>4.1. OLAY ÖRGÜSÜ</b> .....	25
4.1.1. Ada.....	25
4.1.2. Tepe.....	27
4.1.3. Dutlar.....	29
4.1.4. Hayvanlar Kitapçığı.....	30
4.1.5. İnsanlar Kitabı.....	32
4.1.6. İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin.....	33
4.1.7. Düş Balıkçıları.....	34
4.1.8. Kısmet Büfesi.....	35
4.1.9. Avından El Alan.....	36
4.1.10. Gecedden Geceye Arabayı Kaçıran Adam.....	38
4.1.11. Bir Orta Çağ Abdalı.....	40
4.1.12. Korkusuz Kirpiye Övgü .....	41
4.1.13. Dehlize Giden Adam.....	42
4.1.14. Usta Beni Öldürsen E! .....	44
4.1.15. İncitmebeni.....	45
4.1.16. Alsemender.....	46
4.1.17. Bir Başka Tepe.....	48
4.1.18. Sarıkum'a Giriş.....	49
4.1.19. Şarkısız Gecelerin İlki.....	50
4.1.20. Beşinci Gün.....	51
4.1.21. Odalardan Biri.....	52
4.1.22. Oda Oda Dünya.....	52
4.1.23. Kavruk.....	53
4.1.24. Çatal.....	53
4.1.25. Nereden de Andım Şimdi.....	54
4.1.26. Anahtar.....	54
4.1.27. Acı Kök Yağmuru Tadında.....	55
<b>4.2. TEMALAR</b> .....	56
4.2.1. Ölüm ve Yaşam Arasında İnsan.....	56
4.2.1.1. Korku, kaygı ve arzu kıskacında ölüm.....	56
4.2.1.2. Ölümün bireylerdeki yansımaları .....	60
4.2.1.3. Cinayet ve pişmanlık ikilemi .....	61
4.2.1.4. Gençliğin ve yaşlılığın bireylerin üzerindeki etkisi.....	62



4.2.1.5. Doğum ve varoluş.....	62
4.2.2. Bireysel Soyutlama.....	63
4.2.3. Siyasal ve Toplumsal Baskıya Bireysel Tepki.....	65
4.2.4. Gurur, Kıskançlık, İhanet ve Sadakat Arasında Aşk.....	67
4.2.5. Dinî Kuralların Farklılaşması ve İnanç Sorgulaması.....	68
4.2.6. Açlık, Hastalık ve Eziyetin Olumsuz Etkileri.....	69
4.2.7. Bireyin Kararlı Duruşu: Güven.....	71
4.2.8. İnsanın ve Nesnenin Gerçek Dışı Bir Hal Alması.....	72
4.2.9. Hayat Şartlarının Zorladığı Ayrılıklar.....	73
4.2.10. Deniz ve Doğa Tutkusu.....	74
4.2.11. Sevginin Bencilliği.....	75
4.2.12. Acıma ve Koruma Duygusunun Yönlendirdiği Hayvan Sevgisi... ..	77
<b>4.3. KİŞİLER</b> .....	77
4.3.1. Tipleri Bakımından Öykü Kişileri.....	78
4.3.1.1. Erkek tipi.....	78
4.3.1.1.1. İsyankâr erkek tipi.....	78
4.3.1.1.2. Baba tipi.....	79
4.3.1.1.3. Gezgin erkek tipi.....	80
4.3.1.1.4. Aydın erkek tipi.....	81
4.3.1.1.5. Genç erkek tipi.....	82
4.3.1.1.6. Erkek arkadaş tipi.....	84
4.3.1.1.7. Erkek çocuk tipi.....	86
4.3.1.3.8. Keşiş tipi.....	87
4.3.1.3.9. İmparator tipi.....	90
4.3.1.3.10. Yardımsever tip.....	91
4.3.1.3.11. Abdal tipi.....	92
4.3.1.3.12. Değnekçi tipi.....	92
4.3.1.3.13. Hayvansever insan tipi.....	93
4.3.1.3.14. Köylü tipi.....	93
4.3.1.3.15. Genç Öğretmen tipi.....	93
4.3.1.3.16. Ozan tipi.....	94
4.3.1.2. Kadın tipleri.....	95
4.3.1.2.1. İsyankâr kadın tipi.....	95
4.3.1.2.2. Sevilen kadın tipi.....	95
4.3.1.2.3. Dul kadın tipi.....	95
4.3.1.3.4. Evde kalmış kız tipi.....	96
4.3.1.2.5. Aydın kadın tipi.....	96
4.3.1.2.6. Düşmüş kadın tipi.....	97
4.3.1.2.7. Mağdur kadın tipi.....	97
4.3.1.2.8. Hain kadın tipi.....	97
4.3.1.2.9. Evli kadın tipi.....	98
4.3.1.2.10. Anne tipi.....	98
4.3.1.3. Sembolik tip.....	99
4.3.1.4. Hayvan tipi.....	101
<b>4.4. ZAMAN</b> .....	101
4.4.1. Sosyal Zaman.....	102
4.4.2. Ferdî Zaman.....	104
<b>4.5. MEKÂN</b> .....	114
4.5.1. Geniş Mekânlar.....	114

4.5.2. Ana Mekânlar.....	118
4.5.3. Açık Mekânlar.....	124
4.5.4. Kapalı Mekânlar.....	127
4.5.5. Mekân-İnsan ve İnsan-Eşya İlişkisi.....	131
<b>4.6. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI.....</b>	<b>137</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>153</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>156</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ (VITAE).....</b>	<b>159</b>

**KISALTMALAR**

a.g.e	: Adı Geçen Eser
bkz	: Bakınız
Dr.	: Doktor
GKB	: <i>Göçmüş Kediler Bahçesi</i>
KB	: <i>Kısmet Büfesi</i>
Prof.	: Profesör
NİG	: <i>Narla İncire Gazel</i>
TÖV	: <i>Troya'da Ölüm Vardı</i>
USBGA	: <i>Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı</i>
Yrd. Doç. Dr.	: Yardımcı Doçent Doktor
Vb.	: Ve benzeri

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

#### 1.1. Cumhuriyet Dönemi Türk Öyküsüne Genel Bir Bakış

Türk edebiyatı tarihinde öykü, çok köklü bir geçmişe sahiptir. Kavram ve metin olarak ilk Türkçe verimlerden itibaren karşımıza çıkan tür, hikâye adını İslamiyet'in kabulünden sonra almıştır. Arapça bir kelime olan hikâye, "bir nesneye benzemek, bir kimseyi fiilen veya kavlen taklit etmektir".

Edebiyatımızda hikâye kelimesi zamanla yerini öyküye bırakmıştır. Kelime "öykünmek, taklit etmek" esnasından ortaya çıkmıştır. Hikâye-öykü ayrımı üzerine birçok edebiyatçının fikir beyan ettiği de görülür:

"Türk edebiyatında hikâyenin/öykünün bir terim olarak kullanılmaya başlanmasından itibaren, hikâye kelimesinin dayandığı kavram tahkiyedir. Dolayısıyla anlatma esasına bağlı bütün yazı türleri, geçmişte bu kelimenin etrafında izah bulmuştur. Tarih, destan, menkabe, kıssa, masal, rivayet, vak'a, rapor, kopya, taklit, roman, hikâye ve benzeri birçok türün ardındaki kavram tahkiyeli eser, yani hikâyedir"<sup>1</sup>.

"Ben öykü kelimesiyle eski hikâye tarzından farklı olan şimdiki modern edebiyatta söz konusu türe karşılık gelen bir kavramı ifade ettiğimi düşünüyorum. Hikâyeyi özetlenebilen, haiz olduğu hikmet başkasına aktarılabilen bir türün adınımış gibi algılıyorum. Oysa öykü özetlenemez, başkasına anlatılamaz bir türdür"<sup>2</sup>

Türk edebiyatında, bir olay anlatan sözlü ya da yazılı anlatılara hep hikâye adı verilmiş, manzum olanlara destan da denmiştir. Divan edebiyatında mesnevi türü (Leyla ile Mecnun, Yusuf ve Züleyha vb.) bunun en ünlü örneğidir. Halk edebiyatında hikâyeci-âşıklar tarafından kahvelerde, köy odalarında, düğün vb. toplantılarında söylenen hikâyeler, halk hikâyesi diye anılır.

15. yüzyılda yazıya geçirildiği sanılan ve destansı bir nitelik gösteren *Kitab-ı Dede Korkut*'taki hikâyeler bunun ilk örnekleri sayılabilir.

<sup>1</sup> Ramazan Korkmaz. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Grafiker Yayınları, Ankara, s.321.

<sup>2</sup> Remzi Matur. (2004). Rasim Özdenören ile öykü üzerine. *Hece*, 89:67-68.

Anadolu’da 16. yüzyıldan bu yana, sözlü halk geleneğinde sürüp gelen halk hikâyelerinde olaylar nesir ile anlatılır, duygusal, coşkulu, haller nazımla ve saz eşliğinde söylenir. Halk hikâyeleri, konuları bakımından, aşk hikâyeleri ve kahramanlık hikâyeleri olmak üzere ikiye ayrılır.

Türk edebiyatında çağdaş hikâye Batı’dakinin tersi olarak, halk hikâye ve masallarının gelişmesiyle oluşmamış; 19. yüzyılın ikinci yarısında doğrudan doğruya batı edebiyatının hikâye yolundaki ürünleri örnek tutularak yazılmaya başlanmıştır. Batı uygarlığı çevresindeki Türk edebiyatında, hikâye karşılığı olarak “küçük hikâye” terimi kullanılmıştır.

Edebiyatımızda Batı’daki anlamıyla ilk hikâye Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılmıştır. Hikâyelerinin kimi çeviri kimi yerlidir. Bu yolda ikinci yazar Emin Nihat’tır. Aynı dönemde kurgu ve anlatım bakımından başarılı sayılabilecek ilk örnek Samipaşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* adlı hikâyesidir. Bu dönemin başka bir yazarı ise Nabizâde Nâzım’dır.

Batı edebiyatı etkisiyle şekillenen Tanzimat döneminde hikâyeye olan ilginin arttığı söylenebilir. Dönemin İlk hikâye kitapları Ahmet Mithat Efendi’nin *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivâyât* dizisidir. Bu hikâyelerin konuları yerli hayattan alınsa da romantik edebiyatın verdiği hassasiyet çerçevesinde anlatılmıştır. Bu dönemde kaleme alınan eserlerde kullanılan temalar genellikle benzerlikler gösterir. “Hepsinde dönemin ortak temaları (kadın eğitimi, çocuk yetiştirme, evlilik, para sorunları, esaret) işlenir.”<sup>3</sup> Ayrıca Aziz Efendi’nin *Muhayyelat*’ı (1868) tasavvufi ıstılahlar, rumuzlar ve telkinlerle doludur. Hemen Emin Nihat’ın *Müsameretname*’si ise, hakiki vak’alardan seçilmiş ibret verici on hikâye olarak yazılmıştır. Kısacası Tanzimat dönemi yazarlarının kıssadan hisse çıkarma düşüncesine ve fayda sağlama prensibine sadık kalarak hikâye yazmışlardır.

Türk öykücülüğünü yetkinliğe kavuşturan yazar ise Halit Ziya Uşaklıgil oldu. Edebiyat-ı Cedide döneminde yalın diliyle dikkat çeken Uşaklıgil, titiz gözlemciliğiyle gerçekçi öykü geleneğini başlatan yazardır. Bu dönemin diğer yazarları Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Hikmet Müftüoğlu ve Saffeti Ziya’dır.

<sup>3</sup> İnci Enginün. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.183.

Meşrutiyet'in ilanından sonra gelişen yeni edebiyat akımıyla birlikte öyküde toplumsal ve siyasi sorunlar işlenmeye başladı. Türkçe'de yabancı sözcüklerin temizlenmesi, yazımda konuşma dilinin hakim olması, taşra yaşamının gerçekçi bir üslupla edebiyata taşınması gibi özelliklerle bilinen bu dönemde Ömer Seyfettin, Türk öykücülüğünde yeni bir çığır açtı. Onu Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay izledi. F. Celaleddin, Selahattin Enis, Sadri Ertem, Cemal Kaygılı, Sabahattin Ali, Kenan Hulusi Koray, Nahit Sırrı Örik, Bekir Sıtkı Kûnt, M.Şevket Esendal Cumhuriyet dönemi öykücülüğünü hazırlan isimlerdir.

İkinci Meşrutiyet yıllarında Ömer Seyfettin ve Refik Halit, öykü kavramına yeni bir boyut getirmişlerdir. Sade ve akıcı bir Türkçeyle halkın gündelik hayatını anlatan hikâyeler yazmaya başlarlar. Ardından gelen Mütareke yıllarında Anadolu'ya geçen ya da mücadeleyi İstanbul'dan destekleyen yazarlar ise farklı temaların hâkim olduğu öyküler kaleme alırlar.

“Milli Mücadelenin kazanılması, yeni sistemin oturtulması, sosyal ve siyasi hayatın yeni nizamının yavaş yavaş belirmesinden sonra, insanın günlük yaşayışını ilgilendiren; ekonomik eşitsizlik, işçi-işveren ilişkisi, ahlâkî çöküntü gibi bazı temel sorunlar da hikâyenin konusu olmaya başlar”<sup>4</sup>.

Memduh Şevket Esendal haricindeki öykücülerin benimsediği Maupassant tarzı ise, öykünün dil ve teknik açısından gelişmesine ve bu türün dönem insanınca sevilmesinde fayda sağlamıştır. Belli bir süre sonra Edebiyat-ı Cedide'nin “santimental” edebî zevki, yerini Memleket Edebiyatı'na bırakır. Birinci Dünya Savaşı ve Millî Mücadele yıllarında yaşananlar öykülerde bolca kendine yer bulur.

Cumhuriyetin ilk yılları yeni arayışların yaşandığı bir dönemdir. Yeni harflerin kabulü ile değişen şartlar yüzünden edebiyatımız bir bocalama evresine girer ve verimsiz bir dönem geçirilir. Bu dönemde dergilerde aşk öyküleri ve küçük mizahî öyküler yayımlanır.

“1930'lara gelindiğinde Sadri Ertem, Selahattin Enis, Refik Ahmet Sevengil gibi yazarların toplandığı Vakıf gazetesi çevresi, yeni gerçekçi Türk hikâyesinin yol açıcılığını yapmaya başlar”<sup>5</sup>.

Bir süre sonra sıradan insan hikâyelerinin, olay hikâyelerinin yerini almaya başladığı görülür. Bu yenilik daha çok Memduh Şevket Esendal, Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık ile Türk öykücülüğüne girmiştir.

<sup>4</sup> Korkmaz, a.g.e., s.323.

<sup>5</sup> Korkmaz, a.g.e., s.323.

XIX. yüzyılın son yıllarında ve XX. yüzyılın başında doğan ve roman yazmış olsalar da kendilerini hikâyeci olarak kabul ettirmiş olan yazarlarımız üzerinde ilk incelemeleri yapmış olan Tahir Alangu hikâyeciliğimizi tasnif ederken Fahri Celalettin'i "geleneksel öyküleme", Sadri Ertem-Sabahattin Ali'yi "tenkitçi sosyal-gerçekçilik", Sait Faik'in şehirdeki yalnız insanın anlatıldığı hikâyelerini "tasvirci gerçekçilik", Memduh Şevket Esendal'ı da "gözlemci gerçekçilik" diye kümelendirir<sup>6</sup>.

Geçmişe ve ferdin iç dünyasına dönüş 1940'ların ikinci yarısından itibaren başlar.

"1946 yılı Türkiye'de çoğulcu demokrasiye geçişin başlangıcını da teşkil eder, edebiyatımızın sonraki yıllarında görülen çok seslilik başlar. II. Dünya savaşının bitişi Avrupa'da yerleşik değerlerle yeni bir hesaplaşmayı getirmiştir. Artık Avrupa kültürüne daha rahat açılan yazarlar bu esintileri Türkiye'ye de taşırlar"<sup>7</sup>

Ayrıca ihtilâller ve askeri müdahalelerin 1970'ten sonraki öykü ve romana etki ettiği görülür. Son otuz yıl içerisinde ise Türk öykücülüğünde en çok yer edinen temalar; göçler, ailevi problemler, gecekondu sorunu, cinsellik, kadın hakları, dine ve geleneğe dönüş arzusu ve insanın kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmalar ve bunalımlardır.

Cumhuriyet Dönemi ve sonrası başlıca öykü yazarlarımız şunlardır:

Refik Halit Karay (1888-1965), Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974), Selahattin Enis (1892-1942), Kenan Hulusi Koray (1906-1943), Nahit Sırrı Örik (1895-1960), Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983), Umran Nazif Yiğiter (1915-1964), Sadri Ertem (1898-1943), Bedri Sıtkı Kunt (1905-1959), İlhan Tarus(1907-1967), Memduh Şevket Esendal (1883-1952), Sabahattin Ali (1907-1948), Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Halikarnas Balıkcısı (1890-1973), Abdülhak Şinasi Hisar (1888-1963), Ziya Osman Saba (1910-1957), Samim Kocagöz (1916-1993), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Samet Ağaoğlu (1919-1982), Peride Celal (1916- -), Kemal Tahir (1910-1973), Oktay Akbal (1920- -), Orhan Kemal (1914-1970), Tarık Buğra (1918-1994), Haldun Taner (1915-1986), Muzaffer Hacı Hasanoğlu (1925-1985), Mehmet Seyda (1919-1986), Vüs'at O. Bener (1922-2005), Nezihe Meriç (1925- -), Sabahattin Kudret Aksal (1920-1993), Tahsin Yücel (1933- -), Tarık Dursun K. (1931- -), Zeyyat Selimoğlu (1922-2000), Necati Cumalı (1927-2001), Muzaffer Buyrukçu (1930-2006), Feyyaz Kayacan (1919-1993), Yusuf Atılgan

<sup>6</sup>İnci Enginün. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.329.

<sup>7</sup> Enginün, a.g.e., s.314.

(1921-1989), Sezai Karakoç (1933- -), Demir Özlü (1935- -), Orhan Duru (1933-2009), Onat Kutlar (1936-1995), Ferit Edgü (1936- -), Erdal Öz (1935-2006), Adnan Özyalçiner (1934- -), Sevgi Soysal (1936-1976), Kamuran Şipal (1926- -), Afet Ilgaz (1937- -), Sevim Burak (1931-1983), Necati Tosuner (1944- -), Fikret Ürgüp (1914-1977), Mubeccel İzmirli (1934-1982), Rasim Özdenören (1940- -), Bekir Yıldız (1933-1998), Leyla Erbil (1931- -), Bilge Karasu (1930-1995), Selim İleri (1949- -), Mustafa Kutlu (1947- -), Füzûzan (1935- -), Şevket Bulut (1936-1996), Ayhan Bozfirat (1932-1981), Osman Şahin (1940- -), Sevinç Çokum (1943- -), Selçuk Baran (1933-1999), Oğuz Atay (1934-1977), Necati Güngör (1949- -), Durali Yılmaz (1948- -), Nedim Gürsel (1951- -), Adalet Ağaoğlu (1929- -), Nazlı Eray (1945- -), Pınar Kür (1945- -), Hulki Aktunç (1949- -), Tezer Özlü (1943-1986), İnci Aral (1944- -), Necati Mert (1945- -), Yaşar Kaplan (1952- -), Nursel Duruel (1941- -), Hüseyin Su (1952- -), Cemil Kavukçu (1951- -), Özcan Karabulut (1958- -), Ayla Kutlu (1938- -), Murathan Mungan (1955- -), Mehmet Güreli (1949- -), Ali Haydar Haksal (1951- -), Buket Uzuner (1955- -), Ahmet Yurdakul (1954- -), Sadık Yalsızunçanlar (1961- -), Mahir Öztaş (1951- -), Kürşat Başar (1963- -), Kamil Doruk (1958- -), Feride Çiçekoğlu (1951- -), Ayfer Tunç (1964- -), Cemal Şakar (1962- -)<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ömer Lekesiz. (2000). Öykücülüğümüzde dönemler. *Hece*, 46-47:17,18.



## İKİNCİ BÖLÜM

### HAYATI, ESERLERİ, ÖDÜLLERİ VE ÜZERİNE YAPILAN ÇALIŞMALAR

#### 2.1. HAYATI

Bilge Karasu, İttihat ve Terakki'nin önde gelen isimlerinden Immanuel Karasu'nun oğlu olarak 1930 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Çocukluk ve gençlik yıllarını İstanbul'un Beyoğlu semtinde daha çok, annesinin ailesiyle geçirir. Ortaöğrenimini Şişli Terakki Lisesinde, yüksek öğrenimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde tamamlamıştır. İlk olarak Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğünde daha sonra Ankara Radyosu Dış Yayınlar Bölümünde çalışmıştır. 1963-1964 yıllarında almış olduğu Rockkefeller Bursu ile Avrupa'nın çeşitli ülkelerine gitmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra 1974 yılında Hacettepe Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

1950'li yıllarda edebiyat dünyasına giren “Türk edebiyatını Batı'da temsil gücüne ulaşmış bir yetenek olması bakımından da Karasu, sınırlarımızı aşabilecek düzeyde bir edebiyat adamıdır.”<sup>9</sup> İlk öyküsü 1952'de *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinde yayımlanır. Daha sonra *Dost*, *Türk Dili*, *Gösteri*, *Forum*, *Tan*, *Gergedan*, *Çağdaş Şehir*, *Argos*, *Kedi* gibi dergilerde de resim, sanat, eleştiri, öykü, söyleşi, şiir, masal gibi birçok türde yazıları yayımlanmıştır.

Yazarın hayatında İstanbul ve İstanbul'un Beyoğlu semtinin önemli bir etkisi vardır. Bu mekânların önemi Karasu'nun yazarlığının oluşumuna ve yazılarına yön vermesiyle açıklanabilir. Eserlerinde kullandığı imgelerin çoğu, çocukluğunda yaşadığı mekânların etkisiyle şekillenmiştir. Birçok eserinde İstanbul'u mekân olarak seçen yazar, burada yaşayan etnik kökeni farklı insanları da öykülerinde sıkça kullanmıştır. Bu durum da İstanbul'un yazar üzerindeki etkisinin bir başka göstergesidir.

---

<sup>9</sup> Buket Uzuner. (2002). Bilge Karasu. *Hece*, 65,66,67:742.

Karasu'nun eserleri kendi hayatından izler taşır; Mario Levi kaleme aldığı bir yazısında bu durumu açıklarken hayatı ve edebiyat anlayışı arasındaki bağa vurgu yapar:

“Bilge Karasu Türk edebiyatında çok önemli, önemli olduğu kadar da *özel* bir yeri olan bir yazar. Bu ‘özel yer’ de, edebiyatının yanısıra, edebiyatının dokularına kadar sinmiş ve o dokuyla bütünleşmiş olan hayatı ve kişiliği ile belirlenmekte.”<sup>1</sup>

Semih Gümüş bir yazısında Bilge Karasu'nun kişiliği ve sanatı hakkında şu ifadeler yer vermiştir:

“Türk yazınının yenilikçi ustalarından, has bir yazın adamı. Az yazıp seyrek yayımlayan, bununla birlikte yazacakları ilgiyle beklenen, yazdıklarıysa yankılar yaratan bir yazar. Çok ince eleyip sık dokuyan bir yazar olduğu için, geniş okur yığınlarına ulaşamayan, seçkin bir tutumu olduğu söylenebilir. Bireyin iç sorunlarının çözümlenmesine adanmış bir yazınsal serüveni vardır. Öykü yazınınımızın özel ve özgün bir yazarı oluşu, yazınsal teknikleri büyük bir başarıyla kullanmasında, dahası, kendine özgü anlatım biçimleri geliştirmesindedir.”<sup>2</sup>

“Kavruk, yağsız teni, sert hatları” Karasu'ya yaşından büyük bir olgunluk verirken, bu fizikî şartlar ona “metin ve doğal”<sup>3</sup> bir duruş kazandırır. “Kolay kolay mutlu olamayan ve müskülpeşend, iyi bir şeyler yapabilmek için kendini zora koşan, büyük adımlar atmaya çalışan biridir.”<sup>4</sup> Her zaman okuyan ve kendini geliştiren Karasu, bunlara rağmen mütevazılığı ve sohbetleriyle hatırlanır:

“Yakınları bilir, yazdıklarındaki felsefi ağırlığa; yaşamı, kişinin iç dünyasını deşen bakışa, kimi zaman karabasansı görüntülere karşılık Bilge Karasu'nun sohbeti hep aydınlık olmuştur.”<sup>5</sup>

Karasu'nun birçok öyküsünde ve yazısında kediler yer alır ve birçok eserinde kedileri simgeleştirir.

“Karasu'nun kedilere olan düşkünlüğü pek çok hikâyesinde şefkat ve merhamet imgesi olarak karşımıza çıkacaktır. Eski kültür adamlarında olduğu gibi evini, edebi bir mahfil olarak dizayn eder. Ankara kökenli pek çok yazarın yetişmesinde pay sahibidir.”<sup>6</sup>

Karasu'nun mizacına değinecek olursak:

<sup>1</sup> Füsün Akatlı. (2008). Bir Bilge Karasu fotoğrafı yazmak: Mario Levi. *Öykülerde Dünyalar*, Akatlı, F. (Ed). Kırmızı Yayınları, İstanbul, s.75,76.

<sup>2</sup> Semih Gümüş. (1992). *Kısa Öyküler*, 2.b. İstanbul, s.247.

<sup>3</sup> Bilge Karasu. (2002). *Halûk'a Mektuplar*. Devin Yayınları., İstanbul, s.9.

<sup>4</sup> Ülker Gökberk. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. Metis Yayınları, İstanbul, s.124.

<sup>5</sup> Mehmet H. Doğan. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. Metis Yayınları, İstanbul, s.54.

<sup>6</sup> İbrahim Alan. (1995). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 15.

“Olabilirdi kibar bir yapıya sahip olan Karasu'nun en ufak şeyleri bile abartma huyu vardır. Toplumsal statü kaygılarından uzak, ihmalkârlık ve aykırılık karşısında tahammülsüz bir insandır. Sıradan olmayan bir zekâya, güçlü bir belleğe, artistik bir yeteneğe sahiptir. Canlı bir ansiklopedidir. Ketum, çalışkan, yalnızlıktan hoşlanan bir yapısı vardır. Elinden her iş gelir ve masasının başında saatlerce oturur, okur ve yazar.

Dakik ve düzenlidir. “Kalkış saati, kedisine ciğer almak için Ulus'taki hale gidiş günü belli idi ve bunlar kolay kolay da değişmezdi. (...) Uysal, sessiz bir dostluk kurar, ama kendine bir haksızlık yapıldığını hissettiğinde ya da farz ettiğinde derhâl geri çekiliverirdi. Yakın dostlarından Füsün Akatlı, Karasu'nun yazısının, kişiliğinin kodlarını taşıdığını söyler. “Tutarlı ve ölçülü, biçili. Bir adım sonra: Kapalı, derin, yoğun.”<sup>7</sup>

Bilge Karasu, 14 Temmuz 1995'te Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Hastanesi'nde pankreas kanseri tedavisi görürken vefat etmiştir. Ölümünden sonra eserlerinden elde edilecek gelirleri öğrencilere burs olarak dağıtılmasını vasiyet etmiştir. Ayrıca şahsi kütüphanesindeki kitaplarını da Anadolu Üniversitesine bağışlamıştır.

## 2.2. ESERLERİ\*

### 2.2.1. Öykü Kitapları

*Troya'da Ölüm Vardı* (1963).

*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970).

*Göçmüş Kediler Bahçesi* (1980).

*Kısmet Büfesi* (1982).

*Narla İncire Gazel* (1993).

### 2.2.2. Romanları

*Gece* (1985).

*Kılavuz* (1990).

### 2.2.3. Şiirleri

<sup>7</sup>İbrahim Alan. (1995). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s.15.

\*Adı geçen eserlerin bazıları Hacettepe Üniversitesi tarafından Bilge Karasu adına düzenlenmiş web sayfasından ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları tarafından yayımlanan Anadolu Sanat Dergisi Bilge Karasu Özel Sayısı kaynakçasından alınmıştır. [Güzel, C. (2011). Bilge Karasu kaynakçası. [http://www.felsefe.hacettepe.edu.tr/b\\_karasu/](http://www.felsefe.hacettepe.edu.tr/b_karasu/) (21.04.2011).]

- (1956).Hatti Ülkesinden Gelen Esmer Çocuk. *Yenilik*.  
 (1958). Kazanılmış Mavinin Duruluğu İçinde', *Pazar Postası*.  
 (1958). Derinde Kör Balık Mavisi. *Pazar Postası*.  
 (1958). Yazgı Tutsaklığında Özgür. *Pazar Postası*.  
 (1958). Doğu-Batı. *Pazar Postası*, 6:48.

#### 2.2.4. Denemeleri

- Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994).  
*Altı Ay Bir Güz* (1995).  
*Lağım Aranası ya da Beyoğlu* (1999).  
*Öteki Metinler* (1999).  
*Halûk'a Mektuplar* (2002).  
*Susanlar* (2009).

#### 2.2.5. Süreli Yayınlardaki Öyküleri

- (1952). Depo. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 2(6):66-69,76.  
 (1952). Sarı Leke. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 4(4):45-52.  
 (1952). Büyü II. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 8(8):15-21,28.  
 (1953). Arkamdakiler. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 16(8):19-25.  
 (1953). Kör Nokta. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 20(9):26-33.  
 (1953). İlk Susan. *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 12(7):27,28.  
 (1953). Kapalı, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 22(9):11-13.  
 (1953). Susanların Son Hikâyesi, *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*, 12(8):31-34,38.  
 (1954). Beşinci Gün. *Yenilik*.  
 (1954). Odalardan Biri. *Forum*.  
 (1954). Dönenen Bir. *Forum*.  
 (1954). Doğum. *Vatan*, 14.02.1954.  
 (1954). Zanzalak Ağacı. *Vatan Gazetesi*, 01.08.1954  
 (1955). Kavruk. *Yücel*.  
 (1961). Kedili Meryem. *Son Çağ*, İstanbul, 13:40.  
 (1962). Düş Balıkçıları. *Son Çağ*.  
 (1962). Acı Kök Yağmuru Tadında. *Dost*, 13(9):15.  
 (1964). Uzamış Bir Günün Akşamı. *Türk Dili*.

- (1966). Çapavulun Çattığı Çaparız. *Yordam*.
- (1967). Boğaziçi Üzerine Bir Ön Metin. *Dost*, 34(9):18.
- (1967). Dutlar. *Papirüs*, 18:12-20.
- (1967). Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin. *Türk Dili*.
- (1969). Bizim Denizimiz, Sekizinci Masal. *Yordam*.
- (1969). Yağmurlu Kentin Güneşçisi. *Dost*.
- (1969). Korkusuz Kirpiye Övgü. *Dost*.
- (1970). Dehlizde Giden Adam. *Türk Dili*.
- (1970). Usta Beni Öldürsen e! *Cumhuriyet*.
- (1970). Bir Ortaçağ Abdalı. *Yeni Edebiyat*, 7:24-26.
- (1970). Dehlizde Giden Adam. Altıncı Saatin Masalı. *Türk Dili*.
- (1972). Gecedan Geceye Arabayı Kaçıran Adam. *Türk Dili*,
- (1973). Bir Başka Tepe. *Türk Dili*.
- (1974). Göçmüş Kediler Bahçesi. *Türk Dili*.
- (1974). İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resmi Üzerine Metin. *Sanat*.
- (1975). Kısmet Büfesi. *Yazı*.
- (1975). Yengece Övgü. *Soyut Edebiyat Dergisi*.
- (1975). Çeşitlemeli Korku. *Türk Dili*.
- (1976). Alsemender. *Türk Dili*.
- (1977). Avından El Alan. *Türk Dili*.
- (1978). İncitmebeni. Dokuzuncu Masal. *Yazı*.
- (1979). Hayvanlar Kitapçığı. *Yazı*.

## **2.2.6. Süreli Yayınlardaki Yazıları**

### **2.2.6.1. Kültür, edebiyat, sanat ve dil**

- (1952). Sanat. *Küçük Dergi*.
- (1952). Eser. *Küçük Dergi*.
- (1954). Colette'in Ölümü Üzerine. *Akis*.
- (1954). 'Ben' Edebiyatı Üzerine. *Forum*.
- (1954). Camus Üzerine. *Forum*.
- (1954). Helikon'da Abdurrahman Öztoprak'ın Sergisi. *Forum*.
- (1954). Helikon'da Hayrettin Timer'in Sergisi. *Forum*.
- (1954). Hasan Kaptan Sergisi. *Forum*.

- (1954). Helikon'da Aloş'un Sergisi. *Forum*.
- (1954). XV. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Forum*.
- (1954). Deneme. *Forum*, 12:16.
- (1954). Sanat Eleştiricilerinin V.Kongresi. *Forum*,13:15,16.
- (1954). D.T.C. Fakültesinde Ankara Koleji Resim Sergisi. *Forum*.
- (1954). Japon Resimleri Sergisi. *Forum*, 18:15,16.
- (1954). Çağdaş Türk Romanı. *Vatan*, 24.1.1954.
- (1954). Burhan Arpad, Çevirenin Sorumluluğu, *Vatan*, 17.5.1954.
- (1955). Dön Bana. *Forum*.
- (1955). Şükriye Dikmen'in Sergisi. *Forum*.
- (1955). Üsluplar Üzerine. *Forum*, 2:22.
- (1955). Etkiler-Duygular. *Forum*.
- (1955). Fakihoğlu. *Forum*.
- (1956). L. Dodd. *Forum*.
- (1956). Tutuma Övgü. *Forum*, 61:22.
- (1956). Aybars Film. *Forum*.
- (1956). Hlikon Sergisi. *Forum*.
- (1956). Devlet Resim Sergisi. *Forum*.
- (1956). Georges Dumézil Üzerine. *Forum*.
- (1957). Bay Süreya'nın 'Tehlikeli Alâkalar'ı. *Pazar Postası*, 5:6.
- (1957). Soyut Resimler. *Forum*, 73:23.
- (1957). Yabancılık Elginlik. *Forum*.
- (1957). Faulkner Çevirisi. *Forum*.
- (1957). Kaygısız, Korkusuz, Boşluklar... *Forum*.
- (1957). Çağdaş Türk Kültürünü Tanıtma Haftası. *Forum*, 89:22,23.
- (1957). Kayıhan. *Forum*.
- (1957). Söz Arasında. *Forum*.
- (1957). Sözler, Sözler. *Forum*.
- (1957). Deniz Diplerinde Başlayan Derin. *Forum*.
- (1957). Bir Sergi. *Forum*.
- (1957). Yazar Okurun Defteri. *Forum*, 91:21,22.
- (1957). Derin. *Forum*.
- (1958). Dolanı'nın Arkası. *Forum*.

- (1958). Sözden, Dilden. *Forum*, 95:23,24.
- (1958). Tutuma Yergi. 1958. *Forum*, 94:20,21.
- (1958). Özleştirmede Sorumsuzluk. *Forum*, 104:17.
- (1958). Tükenmiyecek Kitap-Tüketim İçin Kitap. *Forum*, 106:23,24.
- (1958). Kısaca. *Forum*, 108:22.
- (1958). Takıldıklarım. *Forum*, 107:20.
- (1958). Yaşamasız Çevresinde Dolanı. *Forum*, 92:8.
- (1958). Renkli Renkli Taşlar. *Forum*.
- (1958). Sevgi Bolluğunda Devlet Sergisi. *Forum*.
- (1958). İki Olay. *Forum*.
- (1958). Okçuoğlu'nun Batikleri. *Forum*.
- (1958). İyem. *Forum*.
- (1958). Eren. *Forum*.
- (1958). V.O. Bener Üzerine Üç Yazı, *Forum*.
- (1958). Acı'ya Değgin. *Pazar Postası*.
- (1958). Hadrianus'un Andaçlarından. *Pazar Postası*.
- (1959). A.B.D. Resim Tarihinde Bir Gezinti. *Forum*.
- (1959). Yeni Eren. *Forum*.
- (1959). Ağaoğlu. *Forum*.
- (1959). Arel. *Forum*.
- (1963). Türk Dil Kurumu Çeviri Armağanı Alması Dolayısıyla... *Türk Dili*.
- (1965). Ulusal Edebiyat Üzerine Açık Oturum Konuşması. *Dost*.
- (1968). Soruşturma. *Yeni Sinema*.
- (1970). Konuşma. Ulus Sanat Sayfası.
- (1972). Konuşma. *Türk Dili*, 252:491.
- (1973). Ertuğrul Oğuz Fırat'ın Resimleri Üzerine Akdeniz'den Uzak Bir Metin. *Sanat*.
- (1973). Turan Erol'un Bir Gençlik Resmi Üzerine Akdeniz'i Anar Bir Metin. *Sanat*.
- (1973). Ne Okudular Sorusuna Yanıt. *Türk Dili*.
- (1974). Yazar, Yazı, Dil (Bildiri). *Felsefe Kurumu Seminerleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, ss.19-24,
- (1975). Soruşturma: Sizin İçin Öykü Nedir?. *Türk Dili Dergisi*, 286:139

- Karasu, B. (1975). Öykü Nedir? Öykü Anlayışınızı Anlatır mısınız? (Soruşturma). *Türk Dili*, 286:32.
- (1980). Yazının Ardındaki Adam. *Sesimiz*,
- (1980). Lağımlaranası ya da Beyoğlu Üzerine Metin'den. *Yazı*.
- (1981). Lağımlaranası ya da Beyoğlu Üzerine Metin'den. *Gösteri*.
- (1981). Bilge Karasu Adlı Birinin 50. Yaşı Üzerine Metin Taslağı. *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı*.
- (1982). İletişimin Güçlükleri Üzerine Yerli Yersiz Sözler. *Türk Dili*.
- (1982). 'Dostlarım Üzerine' Diye Söze Girişerek... *Türk Dili*.

## 2.2.7. Çevirileri

### 2.2.7.1. Kitap

- Wouk, H. (1953). *Şehir Çocuğu*.
- Ludwig, E. (1953). *Abraham Lincoln*.
- Faulkner, W. (1956). *Doktor Martino*.
- Penennrun, A. (1957). *1912 Balkan Savaşı-Trakya Seferi*.
- Simenon, G. (1981). *Bella'nın Ölümü*.
- Shute, N. (1960). *Kumsalda*.
- Lawrence, D. H. (1962). *Ölen Adam*.
- Barrie, J. M. (1966). *Peter Pan, Büyüme İstemeyen Çocuk*.
- Beauvoir, S. (1967). *Sessiz Bir Ölüm*.
- Calvino, İ.(1993). *Üç Deneme*.

### 2.2.7.2. Öykü, şiir, deneme ve inceleme

- Lorca, F. G. (1953). *Uykuda Gezenin Türküsü*.
- Lorca, F. G. (1953). *Kayıt Düşürün*.
- Lorca, F. G. (1953). *Lola Kız*.
- Faulkner, W. (1953). *Kör Nokta*.
- Faulkner, W. (1953). *Elly*.
- Miller, P. (1954). *Amerikan Edebiyatında Şiddet Belirtileri ile Gerçeklik Duygusu*.
- Rajan, B. (1954). *Eksiksiz Ülke*.
- Rayaprol, S. (1954). *Hummadan Ölen*.
- Daumal, R. (1954). *Büyük Büyücü*.



- Camus, A. (1954). *Tipasa'da Düşün*.
- Camus, A. (1954). *Helena'nın Sürgünü*.
- Swan, M. (1955). *Lorca'nın Çingenesi*.
- Nowel-Smith, R. N. (1958). *Bilgi mi Yol Yordam Bilmemi?*
- Akutagawa, R. (1958). *Ejderha*.
- Akutagawa, R. (1958). *Raşomon, Hint Patatesi Lâpası ile Başka Hikâyeler*.
- Shakespeare, W. (1958). *Bir Savaş Sabahı Demeci*.
- Simenon, G. (1958). *Kişioğlunun Romanı*.
- Matsas, A. (1961). *Yunanistan'da Çağdaş Şiir ile Tiyatro*.
- Faulkner, W. (1962). *Ayı*.
- Malraux, A. (1962). *Sanctuary'ye Önsöz*.
- Del Oreste, B. (1964). *Seçme Parçalar*.
- Unamono, M. (1964). *Gerçeklik, Gerçeklik Üzerine*.
- Paci, E. (1964). *Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce*.
- Caillois, R. (1964). *Roman Bir Dil Sanatı Değildir*.
- Robbe-Grillet, A. (1964). *Siyasetin Kovaladığı Edebiyat*.
- Osborne, J. (1966). *Bildiri*.
- Eliot, T. S. (1966). *Katedralde Cinayet*.
- Williams, T. (1966). *Camino Real'e Önsöz*.
- Yeats, W. B. (1966). *Dil, Kişi, Yapı*.
- Fry, C. (1966). *Niye mi Koşuk*.
- Adams, B. S. (1968). *Bir Uygur Metni Üzerine Notlar*.
- Chiarini, L. (1968). *Film Değiş Sanatı*.
- Cocteau, Jean. (1968). *Salgına İnanıyorum*.
- Renoir, J. (1968). *İşin Özü Bir Öykü Anlatmaktır*.
- Aristarco, G. (1968). *Sinema Kuramındaki Bunalım*.
- Boratav, P. N. (1968). *Halk Edebiyatı Üzerine Öndeyiş*.
- Boratav, P. N. (1968). *Aşık Edebiyatı*.
- Ungaretti, G. (1971). *Cennet Cehennemde Başlar*.
- Man, P. ve Binswanger L. (1971). 'Yaratıcı Ben' Sorunu.
- Poulet, G. (1971). *Özdeşleşmeye Dayalı Bir Eleştiri Sayısı*.
- Rossi, A. (1971). *Eleştirinin İtalya'daki Durumu*.
- Simon, P. H. (1971). *Simone De Beauvoir'ın 'Yaşlılık'ı*.

- Richard, J. P. (1971). *Sainte-Beuve: Eleştirel Görgü*.
- Antoine, G. (1971). *Biçimler Değişbilimi ile Tema'lar Değişbilimi, ya da Eski ile Eleştiri Karşısında Değişbilimci*.
- Wan-Çung, Ç. (1972). *Batı Musikisinde Asya Etkisi*.
- Lawrence, D.H. (1978). *Ölen Adam'dan*.
- Montaigne, M. (1979). *Gerçek Nesnelere Ulaşamadığında, Gönlümüzün Yakıştırma Nesnelere Acısını Çıkardığıdır*.
- Calvino, I. (1987). *Haritada Bir Yolcu*.
- Gracq, J. (1987). *Seçmeler*.
- Machiavelli, N. (1988). *Fransa Tarihi'nden*.
- Calvino, I. (1988). *Yeni Dünya Ne Kadar da Yeniydi!*
- Eco, U. (1990). *Sanatın Zamanı*.

### 2.3. ÖDÜLLERİ

#### 2.3.1. Türkiye’de Almış Olduğu Ödüller

- Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü, D. H. Lawrence’den çevirdiği *Ölen Adam* (1963).
- Sait Faik Hikâye Armağanı, *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* (1970).
- Sedat Simavi Edebiyat Ödülü, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* (1994).

#### 2.3.2. Yurtdışında Almış Olduğu Ödüller

- Pegasus Ödülü, *Gece* (1991).

### 2.4. HAKKINDAKİ ÇALIŞMALAR

#### 2.4.1. Kitap Çalışmaları

- Fusun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Cem İleri. (2007). *Yazının da Yırtılverdiği Yer*. Metis Yayınları, İstanbul.

#### 2.4.2. Tez Çalışmaları

- Çorlu, Şükrü (1992), *Barbara Frischmuth ve Bilge Karasu'nun Eserlerinde Rüya-Kurmaca İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Alan, İbrahim (1995), *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Eşitgin, Dinçer (1999), *Bilge Karasu'nun Hikâyelerinde Anlatı Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Sarioğlu, Meral (2001), *Bilge Karasu'nun "Gece" Romanının Görsel Plastik Dile Dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Özata, Jale (2003), *Bilge Karasu'nun Gece'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım*. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kırşallıoba, Münevver (2004), *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nda Olay Örgüsü*. Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Başokçu, T.Öğuz (2005), *Bilge Karasu Metinlerinde Benlik Arayışı: Ben'in Kuruluşunda Nietzsche'ci Yansımalar*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Pasin, B. Zeynep (2006), *Bilge Karasu'nun "Göçmüş Kediler Bahçesi" Adlı Kitabundaki Masallarda Dönüşümler*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Çelik, Burçin (2007), *Bilge Karasu Öykülerinin Ortak Yapısal Özellikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### EDEBİYAT, SANAT VE DİL HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

#### 3.1. SANAT

Sanatın birçok alanıyla ilgilenmiş olan Karasu'nun sanata ve sanatçıya dair hem gazetelerde hem dergilerde hem de kitaplarında birçok yazısına rastlarız. Karasu için sanat, sıradan değil çaba gerektiren bir etkinliktir. “Sanat aşkın bir etkinliktir. Ama her aşkın etkililiğin sanat olmayışı karşısında sanatın nerde bulunup nerede bulunmadığını ayırmak gerekiyor.”<sup>18</sup>

Yaptığı bir konuşma da sanatın işlevselliği hakkında görüşlerini dile getirmiştir:

“Sanatın bir işlevinden söz etmek sınırlandırıcı olur, türlü işlevlerinden söz edilebilir, vardır da. Bir yapıt birkaç işlev de, bir tek işlev de yerine getirebilir.

Kurumsal alıcılar düşünülerek sanatın işlevi şudur demektense, çeşitli değişik alıcıların, dolayısıyla değişik işlevlerin bulunabileceğini düşünme daha akla yatkın”<sup>19</sup>

Resim, yazı ve musiki hakkında düşüncelerini anlattığı röportajları da bulunur:

“Dünyaya, yaşama bakış biçimleri. Tabii her biri bir sanat olarak belli bir eğitimi, belli bir bakış biçiminin geliştirilmesini gerektiği için, kimi insan yazardır, kimi insan ressamdır, bestecidir...”<sup>20</sup>

Karasu'nun ilgi duyduğu alanlar daha çok resim ve sinemadır. Resimle ilgili birçok yazısı ve eleştirisi hem dergilerde hem gazetelerde hem de kitaplarında yer alır. Özellikle *Forum* ve *Pazar Postası* dergilerinde, *Milliyet* ve *Vatan* gazetelerinde ve *Kısmet Büfesi* adlı kitabında resimleri yorumlamadaki farklı bakışı, bu alanda Karasu'yu öne çıkarmıştır.

<sup>18</sup> Bilge Karasu. (2009). Eser. *Susanlar*, Karasu, B. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.125.

<sup>19</sup> Karasu, a.g.e., s.224.

<sup>20</sup> Füsün Akatlı, Müge G. Sökmen. (1997). Musiki-Yazı-Resim. *Bilge Karasu Aramızda*, Akatlı F. ve Sökmen, M.G. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.17.

Yazarın hayatında ve eserlerinde sinemanın etkisinden söz etmek de mümkündür. Karasu'nun sinemaya bakışı tıpkı resimde olduğu gibi çok boyutludur:

“Yazını bir yana bırakırsak, sinema belki de yaşamımda musikiden sonra ‘yazı’ mı en çok beslemiş sanat bir metnin kuruluşu musiki biçimlerinin zaman zaman büyük ölçüde etkilediği bir iş. (Sinemada musikiye yabancı kalmadığını duyuran, ya da benim öyle diye düşünmekten hoşlandığım yönetmenler beni daha mı çekiyor ne?) Ama ‘yazı’ mı beslediğini söylediğim sinema şu ya da bu yönetmenin sineması değil kabaca sinema adını verdiğimiz çok zengin olanaklar taşıyan bir anlatım yolu.”<sup>1</sup>

Karasu, sanatçının çalışmış olduğu alana ne kattığı üzerine dikkat çekmeye çalışmıştır. Böylece sanatçıya verdiği önemi de vurgulamıştır:

“Sanat üzerine bol bol lâf edilirken, niçin hemen her zaman sanatçının kendisi unutuluyor. Sanatın şu veya bu şekil alması, yahut almaması konuşulurda her şeyden önce sanatın nasıl şekilleneceği bu konuşanları neden kaygılandırmaz.”<sup>2</sup>

Sonuç olarak Karasu'nun edebiyat dünyasında özellikle eleştirmenlik yönüyle tanınmasını sağlayan temel noktalardan biri de sanata verdiği önemdir, denilebilir.

## 3.2.EDEBİYAT

### 3.2.1. Öykü ve Roman

Bilge Karasu'nun edebî anlamda en ağır basan yönü öykücülüğüdür. Bu durum onun daha çok bu alana ilgi duymasından kaynaklanmaktadır. Öyküyü belirli bir kalıba sokmayan yazar, bu türü diğerlerinden farklı olarak görür. Sizin için öykü nedir sorusuna verdiği cevap yazarın öykü anlayışını tespit etmemizde faydalı olacaktır:

“Bence öykü nedir? Ancak öykülerimi yazarak anlayabileceğim bir şeydir bu. Öykünün tanımını, kuramını değil, kendisini arıyorum. Her yazdığım, öykünün ne olabileceği üzerine bir arama çabası”<sup>3</sup>

Öyküye bakışını yine kendi ağzından bir söyleşide şu şekilde dile getirmiştir Karasu:

“Hazır bir öykü tanımı verebilseydim şimdi size, ‘adam bir şeyler yapıyor da yaptığının ne olduğunu, nasıl olması gerektiğini bilmiyor; yaptığı iş üzerine düşünmemiş, düşünmüyor’ diye kınanabilecek bir alık durumuna düşmekten kurtulur muydum?

<sup>1</sup> Bilge Karasu. (1983). Karanlık bir yalının karasularında. *Yazko Edebiyat*, 30:24

<sup>2</sup> Bilge Karasu. (2009). Sanat. *Susanlar*, Karasu, B. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.129.

<sup>3</sup> Bilge Karasu. (2009). Soruşturma: sizin için öykü nedir?. *Susanlar*, Karasu, B. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.174.

Haydi bu soruya ‘Belki’ diye karşılık verelim. Ama yazdıklarımın beni yazı yazmanın serüvenini yaşamaktan, dünyaya ‘dilce’ bir karşılık bulmağa çalışmaktan alıkoymaz, bu arayışımı bir noktada dondurmaz mı? Yaşamın tanımını arar mıyız ki?”<sup>4</sup>

Dolayısıyla onun için öykü, sıradan bir tür değil hiçbir zaman belirli bir çerçeveye veya tanıma sığmayacak bir yaşam ve yazın tarzıdır. Bu bağlamda Karasu’nun öykücülüğüne değinecek olursak, klasik şekil ve anlatım tarzının dışında eserler vermiştir. *Uzun Sürmüş Bir Gün Akşamı* adlı eseriyle kazandığı Sait Faik Hikâye Armağanı ve *Ne Kitapsız Ne Kedisiz* adlı eserle aldığı Sedat Simavi Ödülü Vakfı Edebiyat Armağanı, Karasu’nun öykücülüğümüzdeki yerini tespit etmemizde faydalı olacaktır.

Öykülerinde postmodern yansımalara rastlanan yazarın, felsefeci kimliğinin de bulunması eserlerinin klasik olay öykülerinden farklı bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Geleneksel öykücülüğümüzde olay, kişiler, mekân gibi unsurlar ağır basmaktayken Karasu’nun öykülerinde kişilerin ve mekanların azlığı, olayların ikinci planda kalması ve zaman unsurunun farklı şekillerde kullanılışı dikkat çeker. Bunun sebebi onun, daha çok, kişilerin iç dünyasına yönelmesi ve olaylardan ziyade durumlar üzerine yoğunlaşmasıyla açıklanabilir. Bunlarla beraber Karasu’nun öykülerinin bazıları “uzun öykü” özellikleri taşır. Yazmış olduğu *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve *Troya’da Ölüm Vardı* eserleri roman hüviyeti taşıyan uzun öykülerdir.

Sonuç olarak Karasu’nun öyküleri alışlagelmişin dışında çok yönlü, kişilerin psikolojik durumları üzerine yoğunlaşan, özgün ve düşündürücü eserlerdir.

Karasu’nun romana bakışı da öyküyle benzerlik gösterir. Yazım tarzı ve içerik olarak öyküleriyle benzerlik gösteren romanları da bu durumu destekler niteliktedir. Bu doğrultuda yazarın romancılığına değinecek olursak akla gelen ilk şey “Gece”sidir. On yılda bir verilen Pegasus Ödülünü kazanan yazarın bu eseri Amerika’da İngilizceye çevirilerek yayımlanmıştır. Türk romancılığında *Gece* ile yer edinen yazar; Avrupada, Türk edebiyatının temsil edilmesinde ve tanıtılmasında rol oynamıştır.

*Gece* romanının başarısı birçok alanda kendini göstermiştir. Özellikle yazılı basında bu başarıdan sıkça bahsedilmiştir:

<sup>4</sup> Bilge Karasu. (1975). Soruşturma: sizin için öykü nedir?. *Türk Dili*, 286:139.

“Edebiyat eserleri ender olarak İngilizceye çevirilen ülkelerin seçkin yapıtlarını Amerikan okurlarına tanıtmak amacıyla düzenlenen Pegasus Edebiyat Ödülü’nü bu yıl Bilge Karasu’nun “Gece” adlı romanı kazandı”<sup>5</sup>.

Pek çok akademik çalışmada yer alan *Gece*, gerek felsefe gerek psikoloji gerekse de güzel sanatlar alanlarında çalışma konusu olmuştur. Yani romanın çok yönlülüğü, yazarın romancılığının başarısının en önemli aracı ve dolayısıyla kanıtıdır denilebilir.

*Gece* dışında *Kılavuz* adlı eseri de Karasu’nun romancılığında başarısını gösteren ikinci ve son romanıdır. Yazarın *Kılavuz*’da gerek kullandığı dil gerekse olayların anlatılmasındaki ustalık, Karasu’nun öykücülüğünün yanında romancılığıyla da hatırlanmasını sağlamıştır.

### 3.2.2. Masal

Karasu’nun edebi alanda en başarılı yapıtlarından bazıları da masallardır. Yazılan masalların hem öykü hem masal olarak görülmesi masallarının anlatım tarzı ve biçimce çok yönlü olduğunu gösterir. Bu konuda kendisi de asıl amacının masal yazmak olmadığını aslında “metin” yazıp daha sonra bunları masal olarak nitelendirdiğini söyler: “Sonradan ‘masal’ adını vereceğim yazıların ilkinin yazarken özgürlük kaygısı içindeydim.”<sup>6</sup>

Yazarlığının olgulaşmasında masalların etkili olduğunu yine kendi ağzından söylemiş olduğu “Şu anda bakıldığında, masallar dönemi bir “alıştırma” dönemi gibi duruyor yazarlık geçmişimde”<sup>7</sup> ifadesinden anlayabiliriz.

Masal hakkındaki düşüncelerini daha önce çeşitli dergilerde yazmış olduğu yazılarından ve yapmış olduğu söyleşilerden öğrenebiliriz. Karasu, kaleme almış olduğu masalları, klasik masallardan farklı görür:

“İmdi, soru şu: masal olup masal adını taşımayan anlatıların yanı sıra *masal* adını taşıyabilecek, geleneğe bağlanabilecek, bağlanabilmek içinde geleneksel masalı benzetmekten, ona öykünmekten özenle kaçınacak, masal adını taşıma hakkını kazanmak üzere, çok eski, kökleri derinlerde, binlerce yıldır süregelmiş öğeler

<sup>5</sup> Pegasus Edebiyat Ödülü’nü Bilge Karasu’nun *Gece*’si aldı, *Milliyet*, 14.11.1991, s.14.

<sup>6</sup> Bilge Karasu. (2009). “Niye Masal ?” dediniz de... *Susanlar*, Karasu, B. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.176.

<sup>7</sup> Karasu, a.g.e., s.175.

içerisinde *bugün seçtiklerini* öne çıkararak kendi kendini yeniden düşünüp kuracak bir yazı türü olmaz mı.”<sup>8</sup>

Yazar, masalları bir geçiş dönemi olarak görse de edebi yaşantısı içerisinde en öne çıkan eserlerinin başında masallar gösterilir. Bu eserleri meydana getirirken üzerlerinde uzun süre çalışmıştır. Türk Dil Kurumunda yapmış olduğu bir konuşmada bu durumu dile getirmekten çekinmez: “Masalın yazılması 14 ay, ön çalışması ise, yanılmıyorsam iki yıl sürdü.”<sup>9</sup>

### 3.2.3.Şiir

Karasu'nun şair yönü, öykücülüğüne ve romancılığına göre daha zayıftır. Zaten yazarın şiir üzerinde pek konuşmamış olması da bu durumu destekler niteliktedir. Yazarın süreli yayınlarda az sayıda yazmış olduğu şiirler, ölümünün ardından *Susanlar* adlı kitapta bir araya getirilerek yayımlanmıştır. Karasu'nun diğer eserlerinde olduğu gibi şiirlerinde de felsefi görüşünün yansımaları bulunur. Bu yönüyle yazar için şiir, edebî anlamda pek öne çıkmaz.

Karasu'nun şairliği çok sınırlı olsa da yazın hayatı boyunca yapmış olduğu birkaç şiir denemesi de edebi kimliğine farklı bir renk katmıştır.

### 3.2.4. Eleştiri

Bilge Karasu yaşadığı dönem itibarıyla öne çıkan eleştirmenlerin başında gelmekteydi. Eleştiri hakkında görüşlerini net olarak dile getirmeyen yazarın eleştiriye bakışını bu türe ait verdiği örneklerden anlarız. Hem Türk hem de Batı edebiyatındaki eserlere yaptığı tenkitleri süreli yayınlarda kaleme almıştır. Özellikle *Forum* ve *Pazar Postası*'nda yazdığı eleştiriler, dönemin edebiyat dünyasında dikkat çekmiştir.

*Forum* dergisinde Yazar-Okurun Defteri başlığı altında sanatın çeşitli alanları, deneme, kişiler, öykü ve roman üzerine birçok eleştiri yazısı bulunur. Bunlar içerisinde eleştirilerinin yanı sıra kendi görüşlerini yansıtan yazılar da bulunur. Örneğin bu başlığın altında yer alan “Ben” Edebiyatı Üzerine yazısında, edebî eserlerde kullanılan ve kullanılması gereken anlatım tarzı hakkında görüşlerini belirtir:

<sup>8</sup> Karasu, a.g.e., s.175.

<sup>9</sup> Bilge Karasu. (1972). Konuşma. *Türk Dili*, 252:491.



“ ‘Ben’ demek, bazı bazı ileri sürüldüğü, çoğu zaman sanıldığı gibi yazarın okurunu daha çok inandırmak, onu daha çok bağlamak için başvurduğu bir yol, bir araç mıdır? ‘Ben’ demese inandıramayacağı şeyleri yutturmak için yazarın kullandığı bir düzen, bir kolaya kaçış mıdır? Yazarına, yani, hikâyecisi, romancısına göre diyebiliriz.”<sup>10</sup>

*Forum* ve *Pazar Postası* dışında yazarın eleştiri yazıları çeşitli gazetelerin sanat sayfalarında da sıklıkla yer bulmuştur.

Karasu'nun sanat alanındaki eleştirileri tıpkı öykü ve romanda olduğu gibi Yazarın-Okur Defteri başlığı altında *Forum* dergisinde yayımlanmıştır. Daha çok resim sanatıyla ilgilenen yazar; sergiler, resimler ve ressamların eleştirisine yazılarında sıklıkla yer vermiştir. Resim dışında opera ve müzik hakkında da eleştirileri Karasu'nun, edebiyat dünyasında tanınmasını ve başarılı olmasını sağlamıştır.

### 3.3. DİL

Karasu'nun dil konusundaki hassasiyeti ve dili ustaca kullanması dikkat çeker. Yabancı kelime kullanmaktan kaçınan yazar, her şeyden önce Türkçeyi sade ve anlaşılır bir şekilde eserlerine yansıtmaya çalışmıştır. Bu konuda titizlikle çalışan Karasu, Türkçe hakkında görüşlerini Felsefe Kurumu seminerlerinde net bir şekilde dile getirmiştir:

“Dil üzerine biline gelen sözleri burada yinelemek istemem. Ama yazarın ekmeği, suyu, havası olan dil, felsefi düşüncenin yönelmesi gerek alanlardan, derim.

Bir şey mi düşünüyoruz? Türkçesini söyleyebilmeliyiz.

Biraz alıkça bir söz gelebilir bu söylediğim. Ama, sanıyorum, değil.

Bir dilin yapısı, o dilde düşünce sürecinin de yapısıdır. Felsefi düşünce, bir dilde çeviri yoluyla başlatılabilir. Ama o dilde düşünülmedikçe o dili konuşanların felsefisi olabilir mi? Sanmıyorum.

Yalnız terim işi değil bu. Düşüncenin Türkçe olması gerek.

Dilin işleyişinin bilinmesi gerek bunun için.

Kişi anadilini eksiksiz bilebilir mi?

Okumuş yazmış kişilerde sıkça görülen bir hastalık vardır.

Dil, kendi bilgilerinin sınırı içinde kaldıkça saygındır; bu sınırları aşan her şey, ya yoktur, ya olamaz ya da yanlıştır, kullanılmaz.

Oysa dili öğrenme süreci, bana kalırsa, hiç bitmez.

Yazı yazmak için dili kullanacak olanlar, düşüncesini yazı ya da söze aktaracak olanlar, dili durmadan düşünmek zorunda değiller mi?

Durmadan eşelemek, durmadan yoğurmak, durmadan denemek zorunda değiller mi?

<sup>10</sup> Bilge Karasu. (1954). Deneme. *Forum*, 12:16.

Arap, Alman, Yunan, Çin felsefeleri, her şeyden önce Arapça, Almanca, Yunanca, Çince felsefeler, ama aynı zamanda, Arapçanın, Almancanın, Yunancanın, Çincenin felsefeleri değil mi?

Türkçe konuşanların felsefesi, Türkçeden doğar, Türkçede, Türkçenin içinde doğar sanıyorum.

Bir dilin, düşünmemiş olduğu şeyleri o dilde anlatmak istiyorsak, elbette hazır kalıplar bulmayız. Bu kalıpların yaratılması gerekir. Bildiğim kadarıyla, büyük felsefe dilleri, bunu yapmıştır, durmadan da yapmaktadır. Türkçenin birtakım incelikleri aktarmada yetersiz kaldığımı, işlemediğini söyleyenleri hep işitmişizdir. İşlemek kimlerin işi?

Düşünenlerin olsa gerek, özellikle dil üzerinde düşünenlerin.

Bir de, en geniş anlamıyla, yazarların.

Deminki anlamda ‘metin’ yazan, zaten dilinde yaşamaktadır. Ama edebiyat dışında yazı yazarların da yapacağı çok şey var diye düşünüyorum.

Doğanın kirlenmesi, çevrenin kirlenmesi, artık herkesçe bilinen bir tehlike.

Dilin kirlenmesiye, yazı dilinin birçok katında, sürdürülebiliyor.

Konuşma dili her zaman diri kalmasını bilir; alır, kullanır, atar.”<sup>11</sup>

Karasu’nun, eserlerinde Türkçeyi ustaca kullandığı görülür. Amerika’da *Gece* romanının ödül töreninde “Ben kendimi Türkçeye borçluyum”<sup>12</sup> diyen Bilge Karasu için dil, “üzerinde çalışılması gereken yalnız bir kurallar dizgesi değil (...) bir esneklikler dizgesidir.”<sup>13</sup> Yani dil işlenebilecek ve geliştirilebilecek bir husustur. Bu konuda Doğan Hızlan, Karasu’nun bu dil işçiliği sayesinde “arı, duru Türkçede her şeyin karşılığı olduğunu, Türkçede bir edebiyat dili yaratmanın, onu işlemenin ancak bir dil bilinci ile gerçekleşeceğini”<sup>14</sup> kanıtladığını söyler.

Yaklaşık dokuz dil bilen Karasu’ya göre dil, kültürle toplum arasındaki bağlantıyı sağlayan en büyük araçtır. Yazar için milli kültürün korunması, yabancı kelimeleri gerek konuşma gerekse yazı dilinde olabildiğince az kullanmaktan geçer.

Eserlerini oluştururken farklı şekil denemelerine giren yazar, bu noktada dilin olanaklarından da faydalanmıştır:

<sup>11</sup> Bilge Karasu. (1974). *Yazar, Yazı, Dil. Felsefe Kurumu Seminerleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, ss.19-24

<sup>12</sup> Bilge Karasu. (2010). *Öteki Metinler*. Metis Yayınları. İstanbul, s.116.

<sup>13</sup> Bilge Karasu. (2010). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. Metis Yayınları. İstanbul, s.29.

<sup>14</sup> Doğan Hızlan. (1996). Bilge Karasu’yu okuma teşebbüslerim. *Saklı Su*, Hızlan, D. (Ed.). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.82.

“Öte yandan içine sığamadığı dili genişletmek için çırpınan, “yenilik olsun diye” yapmadığı halde her zaman yenilik kapısını eşiğinde duran bir yazarın yadırganması, bu dünyaya ait sayılmaması da yeni bir şey olmasa gerek.<sup>15</sup>

Yabancı kelime kullanımından kaçınan yazar, öztürkçeyi eserlerinde yansıtmaya çalışır. Türkçedeki farklı ağızlarda kullanılan birçok kelime de eserlerinde görülür. Bu da yazar tarafından Türkçenin farklı şekillerde kullanıldığını gösterir. Örneğin “yakın zamanda, neredeyse, hemen hemen” anlamına gelen “handiyse” kelimesi, “yırtıcı hayvan tırnağı” anlamına gelen “cırnak” kelimesi, “gagalamak” anlamına gelen “kekme” kelimesi, “çok söylemek” anlamına gelen “venilemek” kelimesi gibi bir çok kelime sıklıkla yazılarında ve eserlerinde görülür.

Dil bakımından dikkat çeken bir diğer nokta ise yazarın “ve” bağlacını hiç kullanmamasıdır. Bu da kendine has geliştirmiş olduğu üslubun özelliklerinden biridir. Çeviri ile ilgili bir yazısında ‘ve’ bağlacını kullanabileceği bir çok yerde bu bağlaca başvurmaması bu durumu örnekler niteliktedir: “Güç yazarlar vardır, güç metinler vardır ama çoğu öyle söylenmemiş bir şeyi kendi bilemediği, kendi anlayamadığı için kötü çevirir.”<sup>16</sup>

<sup>15</sup>Hasan Uygun. (2011). Türkçe edebiyata sığmayan bilge. İstanbul, [http://mavimelek.com/bilge\\_karasu.htm](http://mavimelek.com/bilge_karasu.htm) (07.06.2011).

<sup>16</sup> Füsün Akatlı, Müge G. Sökmen. (1997). Çeviri. *Bilge Karasu Aramızda*, Akatlı F. ve Sökmen, M.G. (Ed.). Metis Yayınları, İstanbul, s.25.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### ÖYKÜLERİNİN İNCELENMESİ\*\*

#### 4.1. OLAY ÖRGÜSÜ

Olay örgüsü, öykü ya da romanın temel yapısını meydana çıkartan ve bu yapı içerisinde en küçük ögeden en kapsamlı olanına kadar bütün elemanları kapsar. Mehmet Tekin bu konu hakkında görüşlerini dile getirirken olay örgüsünün diğer öğelerle olan ilişkisine ve işlevselliğine değinir:

“Hikâye parça ise, olay örgüsü bütündür. Bir romanın kendi içindeki gelişimini, kişilerin konumunu, mekânın nitelik ve işlevini, zamanın mâhiyetini, nihayet güçlü ve güzel bir romanda varlığını gizliden gizliye hissettiren ritmi, bu ritmi hazırlayan nedenleri belirleyip açıklamak için olay örgüsüne bakmak gerekir”.<sup>37</sup>

Kısacası metinde kurgulanan olay, zaman, mekân ve şahıslarla bir bütün oluşturur. Bir eseri başarılı kılan nokta, bu unsurların harmanlanarak bir arada verilmesiyle ilişkilendirilebilir.

#### 4.1.1. Ada

“Ada” öyküsü, Bizans’ta “resim-kırıcılık” (ikona kırıcılık) adı verilen baskı döneminde<sup>38</sup> Hıristiyanlık anlayışında yapılan değişikliğin herkese kabul ettirilmek istenmesi üzerine, bir keşiş olan Andronikos’un bu yeni inancı kabullenmeyip تنها bir adaya kaçışını hikâye eder.

---

\*\* Yaptığımız çalışmada eserlerin incelenmesinde *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Narla İncire Gazel, Kısmet Büfesi, Göçmüş Kediler Bahçesi ve Troya’da Ölüm Vardı* sırası takip edilmiştir.

<sup>37</sup>Mehmet Tekin. (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*. Ötüken, İstanbul, s.68.

<sup>38</sup> Bizans İstanbul’unun yaşadığı en ilginç dönemlerden biri de ikonaklazma ya da tasvir kırıcılık devridir. Bu akım her ne kadar ilk etkisini imparatorluk merkezinde göstermişse de zamanla imparatorluğun farklı bölgelerine yayılacak ve 726-843 yılları arasındaki bir asırdan fazla bir zamana damgasını vuracaktır. [Ömer Kaya. (2009). Buhranlar dönemi ve ikona kırıcılık akımı. *Mostar*, 52:65].

Zaman bakımından öykü kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılıp geliştirilir ve sonuçlandırılır.

Öykü, iki kısma ayrılarak incelenebilir. Birinci kısım, Hıristiyanlıktaki yeni dinî inanışın sorgulanması üzerinedir. Bu sorgulama anlatıcı tarafından bir din adamı sıfatıyla ve sıradan bir birey olarak değerlendirme şeklinde gerçekleşir.

Bir din adamı sıfatıyla Andronikos'un yeni inanışı kabul etmeyeceğini anlatıcı öykü içerisinde direkt olarak söyler: "İnancını değiştirmeyecekti. Yeni inancı kabul etmeyecekti" (s.35). Andronikos, birey olarak dinî sorgulamalarında ise Hıristiyanlıktaki yeni inanışı, bugüne kadar inandığı değerlere ve şahsına uygun bulmaz:

"İnanç değilse bile, benim her günlük hareketlerimde, davranışlarımda beliren uygulama, benim yaşayışımın her anı olan, olması gereken uygulama değişirken, ben bu değişikliği gömlek değiştirir gibi kabul edersem yıllarca yalan söylemiş, yalan yaşamış olacağım" (USBGA, s.36).

İkinci kısımda ise Andronikos'un yeni inanışı kabullenmeyip ıssız bir adaya kaçıışı anlatılır. Bu kısmı incelediğimizde ise keşişin adadaki gezintileri dikkat çeker. Anlatıcı, adaya geldikten sonra su ve yaşam alanı bulmaya çalışan Andronikos'un düşüncelerini bu arayış esnasında anlatır. Andronikos'un adadaki su kaynağını aramasını genç keşişin kendi dinî inanışını sorgulamasıyla ilişkilendirir. İç dünyasında çatışmalara sebep olan bu sorgulamalar, öyküde gerilim unsurunu sağlayan noktadır.

Bu bölümde dikkat çeken bir başka nokta ise Andronikos'un kaçmış olduğu bu adadan asla geri dönemeyeceğini düşünmesidir:

"-Tepenin bir yerlerinde bir suyun kaynadığı, keşişlerden birinin kitabında yazılıydı. Okuduğunu hatırlıyor Andronikos. Buralarda bir yerlerde, bir zamanlar, su varmış, keşiş öyle yazıyordu. Andronikos şimdi o suyu bulabilmeli ki burada kalabilsin... Kalabilsin... Su bulamadığı için buradan ayrılması gerekirse, yollarda geçireceği günler uzayacak. Bir yere yerleşip bir şeyler yapması gecikecek. Değişecek bir şey yok. Başka bir yere gitmesi gerekecek. Şu anda nereye gidebileceğini hiç mi hiç düşünemiyor, kestiremiyor. Karşı kıyı bile yok oluyor gözlerinde... Şehre dönmek akla bile gelmez, getirilemez. Boş yere dolanmak, oyalanmak istemiyor..." (USBGA, s.19).

Adadaki gezintisi süresince iç dünyasını ve dinî inanışını sorgulayan Andronikos'un suyun kaynağına ulaşması ve barınacağı uygun bir yeri planlamasıyla öykü sona erer. Bundan sonra gerçekleşecekler, anlatıcı tarafından belirtilmediğinden

öykü, ucu açık sonla biter. Bu beklenmedik son, okuyucuda merak unsurunun oluşmasını sağlar.

#### 4.1.2.Tepe

“Tepe” öyküsünde İoakim’in Bizans devleti döneminde Ravenna’da, Andronikos’un manastırdan kaçışından yaklaşık elli yıl sonra geçmişi hatırlayıp Andronikos’un, gözleri önünde cezalandırılarak nasıl öldürüldüğü, yeni inanın kendi üzerindeki etkisi ve tekrar eski inanışa dönülmesi hikâye edilir.

Öyküde olaylar kurgulanırken ortadan başlatma yönteminin kullanıldığını görürüz. Anlatıcı, İoakim aracılığıyla geriye dönüş tekniğini kullanarak “Ada” öyküsünde sonuçlandırılmayan birçok noktayı aydınlatır.

Öyküyü üç kısma ayırarak incelemek de faydalı olacaktır. Bu ayırım olayların anlamlandırılması, öykünün anlam bakımından bir bütünlük kazanması ve olayların bir sonuca bağlanarak genel bir değerlendirme yapmamız bağlamında önem taşır.

İlk kısımda İoakim’in yaşadığı yerden ve düşüncelerinden bahsedilir. İoakim, Andronikos gibi Hıristiyanlıktaki yeni inanın kabullenilme süresince bunalımlar yaşar. İç dünyasında yaşadığı çatışmalar sonucunda şehirden kaçıp Ravenna’ya gelir ve eski inanışı devam ettiren bir ortam oluşturmak amacıyla kendisi gibi düşünen keşişleri toplayarak yeni bir kilise kurar.

İoakim’i öne çıkartan anlatıcı, eski dostu Andronikos’un kaçışını değerlendirirken de yine bu kişiyi kullanır. Bu vesileyle İoakim’in kaçış hakkındaki düşüncelerini de öğreniriz. Anlatıcı, öyküde Andronikos’un dönüşüyle birlikte yaşadıklarını, yaşlanmış olan İoakim’in geçmişini hatırlamasıyla aktarır:

“Andronikos’un kahramanlığı ise kaçışıyla başlamıştı.

Kabul etmeği reddedecek insanın yiğitliğini, kahramanlığını göstermek istemediği için, kaçmasıyla birlikte kahramanlar arasına karışmıştı” (USBGA, s.73)

Ayrıca Andronikos’un tekrar manastıra dönüşünü ve yeni inanın kabullenmeyerek manastırdan kaçışının ardından adada yaşadıklarını bu öyküde öğreniriz. Dönüşünden sonra almış olduğu kararın arkasında durur ve bunu söylemekten çekinmez :

“Birkaç aydan beri resimli bölmelerin yerinde duran düz

Perdeye bakarak “Ant içmemeğe geldim,” diyen dümdüz sesini işitiyor.

Bu sözlerde, yanlışlık olmadığı birkaç ay kimseyle konuşmadan yaşamış bir insanın başka şeyler söylemek isterken ağzından denetsiz çıkı veren sözler niteliği bulunmadığı, daha sonra anlaşılacaktır” (USBGA, s.82,83).

“Andronikos’un manastıra döndüğü sabahı anımsamağa çalışıyor. Ne Kayırcı Yargılayıcı Meryem’de ansıyabilmişti bunu, ne bugün ansıyabiliyor.” (USBGA, s.87).

İlk kısımda Andronikos’un manastıra dönüşünün ardından yaşananlara vurgu yapan anlatıcı, bundan sonra Andronikos’a neler olacağı üzerinde dikkat çekerek burayı merak unsurunu oluşturan bir nokta haline getirir.

Öykünün ikinci kısmında anlatıcı, Andronikos’un tekrar manastıra döndükten sonra yeni inancı kabullenmediğini açıklayınca alacağı cezayı ve bu cezanın uygulanışını ayrıntılı bir şekilde anlatır. Böylece Andronikos’un akıbeti hakkında net bir bilgiye sahip oluruz.

Cezanın öyküde iki farklı şekilde işlenişi söz konusudur. Bunlardan ilki cezayı alan kişinin fiziksel olarak zayıf bırakılıp yavaş yavaş ölüme terk edilmesidir: “... Andronikos’un uyuklamasına izin vermiyorlardı” (USBGA, s.90). İşkencenin diğer yönü ise Andronikos’un bir başka keşiş olan arkadaşı İoakim ile aynı hücreye kapatılıp İoakim’in konuşmasının, Andronikos’un söylediklerine cevap vermesinin yasaklanması ve Andronikos’un uyutulmayıp onun uyumasına izin verilmesidir. Yani işkencenin fiziksel boyutunun yanında psikolojik yönü de anlatıcı tarafından vurulanır:

“... İoakim’e de işkence gibi gelen de buydu. O oyun gibi başlamış, ama kısa zamanda oyunluğu kalmamış, daha doğrusu, oyun olmadığı kısa süre içinde anlaşılmiş o işkenceyle yavaş yavaş öldürülen adamın karşısında uyuklayabilmek, dalabilmek, susmaktı İoakim’in işkencesi. Ona öbür yüzü düşmüştü bu cezanın; uyutulmayanın karşısında uyumak; konuşturulmanın karşısında susmak” (USBGA, s.90).

İşkencenin dokuzuncu gününde Andronikos bitkin düşerek ölür. Anlatıcı, onun ölümünü sıradan bir ölümden ziyade bir kahramanlık örneği olarak gösterir: Kahramanlığın kocaman, uçsuz bucaksız gereksizliğini, boşluğunu göstere göstere, kahramanlaşıp ölmüştü...” (USBGA, s.99).

Andronikos’un ölümünden sonra anlatıcı tekrar İoakim’in yaşlılığına dönerek yeni inanın kabullenişinin ardından gerçekleşen olaylar hakkında bilgi verir.

Öykünün son kısmında ise İoakim’in hayatının son dönemlerinde yaşama bakış açısının değişmesi, dindeki değişiklikler üzerine düşünceleri, din-siyaset ilişkisi ve olayların nasıl son bulduğunu anlatılır.

İoakim'in yaşlanmasıyla ölüme sık sık vurgu yapan anlatıcı; yaşanılanları, kaçışları, kahramanca tavırları boş ve anlamsız gösterir. Bu doğrultuda yapılan her şey, anlatıcının ağzından İoakim'in günlük yaptığı gezinti esnasındaki düşünceleriyle anlatılır:

“Bu alışkanlıklardan artık kurtulmağa çalışmayacağı, her türlü çarpışmanın, direnmenin artık anlamını yitirdiği, ölüme doğru dümdüz inen yol. Batının yolu” (USBGA, s.119).

“Oysa İmparatorluk resimsizlikten batmış falan değildi...” (USBGA, s.119).

İoakim, Hıristiyanlıktaki yeni inancın kabul edilmesini ve ardından gerçekleşenleri siyasi olaylara dayandırır. Bu bağlamda anlatıcı, din-siyaset ilişkisine dikkat çeker:

“Roma'daki Baş Papazın, Bizans'a, Bizans'ın kilisesine düşman Baş Papazı, aynı koltuğunun, kanadının altına kayırmasının, ona bu sığınağı vermesinin nedenini herkes unutacak. Dini baskı altında tutan İmparatorla çekişmekte olduğunu, kimse aklına getirmeyecek” (USBGA, s.98).

Bizans Devleti'nde imparatorun değişimiyle yeni inancın kabulü sonrası oluşan toplumsal ve siyasi baskı ortadan kalkar. İncanın tekrar eski haline dönmesi de bu değişimle açıklanır. Bu durum anlatıcı tarafından, olaylardan çok İoakim'in iç dünyasındaki sorgulamalarıyla ilişkilendirilir. Öyküdeki gerilim unsurları da İoakim'in kendi iç dünyasındaki sorgulamaların yarattığı çatışmalarla güçlendirilmiştir.

Öykü, olayların gelişimine bağlı olarak şaşırtıcı bir şekilde sona ermektedir. Eğer baskıcı ortamın devamı söz konusu olsaydı olayların sonuca bağlanması hususunda çok sıradan kalacaktı. Bu bağlamda denilebilir ki yazar, öyküyü başarıyla sonuçlandırmıştır.

#### **4.1.3.Dutlar**

“Dutlar”da, 1922-1945 yılları arasında İtalya'nın başında olan Mussolini döneminde gerçekleşen olayların ve siyasi dayatmaların bir aile ve kişiler üzerindeki etkisi anlatılır.

Öyküde anlatıcı, faşist düzen içerisinde insanların dinî inancına göre muamele gördüklerine dikkat çeker. Faşist düzende kabul gören dinin mensubu olmayanlara çeşitli zorluklar çıkartılması göze çarpar. Yahudiliğin kabul görmediği ve Yahudilerin dışlandığı o dönemin İtalya'sında bu dine mensup kişilere hemen her konuda baskı yapılır. Bu durum, baskıdan kaçıp İstanbul'a yerleşen Pozzi'nin İtalya'dayken çağırıldığı konsolosluktaki diyaloglarda açıkça görülür:



“ ‘Katolik misiniz?’

‘Evet’

‘Nasıl ispat edersiniz?’

‘Ne demek istiyorsunuz?’

‘Bizi inandıracak bir şey yapın’

‘Neredeyiz Allah aşkına? Burası bir konsolosluk odası. Kilisede değiliz, siz papaz değilsiniz. Hem bu konuda hiç kimse...’” (USBGA, s.131).

Baskıcı ortamda devletin, çeteleşmiş grupları kullanarak kendine karşı çıkanları nasıl sindirdiği de metin içerisine sıklıkla geçer:

“ ‘Bir ay içinde iki kez’, diye anlatmıştı bir gün-büyümüşüm artık, böyle şeyler anlatılabilir, öyle diyordu- ‘bir ay içinde iki kez sokakta sopalarla kovaladılar bizi, birinde tiyatrodan çıkıyorduk, birinde de sinemadan...’ ” (USBGA, s.130).

Baskıcı ortamın bir diğer yansıması ise askeri boyutta olmuştur. Sokakta gerçekleşen olaylar bu duruma örnek teşkil edebilir. Ayrıca İtalya’nın Afrika’da Habeşistan’ı işgali esnasında yaptığı zulüm de öyküde anlatılır:

“O resimde yalın ayak, başı kabak, kara derili insanlar, gözleri korkudan kocaman kocaman olmuş, kimi kargısını, kimi bomboş ellerini kollarını başlarının üzerinde sallayarak kaçıyordu resmin sağına doğru” (USBGA, s.127,128).

Öykünün sonunda ise baskıcı ortama halk tarafından kitlesel olarak nasıl karşı çıkıldığı ülkemiz üzerinden dile getirilir: “... Nisan sonunda birer gün arayla, İstanbul’da, Ankara’da ateş açılmıştı. Öfke kabarmıştı. İnsanlar gene yürüyor, gene de şarkı söylüyordu...” (USBGA, s.134).

Öyküde baskıcı ortam, dinî ve siyasi olaylarla ilişkilendirilir. Bu noktada denilebilir ki “Dutlar” öyküsü, “Ada” ve “Tepe” öykülerini bir bütün olarak düşündüğümüzde karşımıza çıkan “Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı” öyküsündeki olayların kurgulanışıyla benzerlik gösterir.

#### 4.1.4. Hayvanlar Kitapçığı

“Hayvanlar Kitapçığı” öyküsünde, Side antik kentinde bir yaz mevsiminde anlatıcı ve Refik’in kekik ve benzer bitkileri toplaması esnasında çevredeki hayvanları gözlemleyerek onlara olan ilgileri hikâye edilir.

Zaman bakımından öykü kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılıp geliştirilir ve sonuçlandırılır. Dolayısıyla yazarın baştan başlatma yöntemini kullandığı söylenebilir.

Öykü, yazar tarafından üç bölüme ayrılmıştır. Bölümlenmede ilk iki kısım Romen rakamıyla yapılmış, son bölüm ise “Halaza” ismiyle verilmiştir. Bu

bölümün sebebi farklı hayvanların tanıtılıp onlar hakkındaki düşüncelerin belirtilmesidir. Birinci kısmında dikkat çeken hayvanlar kedi ve köpektir.

İlk kısımda anlatıcının, arkadaşı Refik’le beraber kekik toplamaları, tatil yöresindeki sokak köpeği Ateş’in vurulması ve kahvenin kedisi Güdükle olan ilişkileri anlatılır. Bu kısımdaki olaylar anlatıcının Refik’le birlikte tatil için Side Antik kentine gitmesiyle başlar. Burada gerçekleşenler daha sonra Side’deki bir tatil yöresine gidilmesiyle şekillenir. Bu kısmı önemli yapan nokta daha sonra öyküde vurgulanan hayvanlarla bağlantı kurulmasıdır.

Romen rakamıyla ilk kısımda ikiye ayrılarak anlatılan hayvanlar, sokak köpeği Ateş ve kahvenin kedisi Güdük’tür. İlk hayvan Ateş’in bilinmeyen bir şahıs tarafından öldürülmesi anlatıcı tarafından üzüntüyle karşılanır. Yöredeki insanların da ateş’i sevmesi bu kısımda vurgulanır:

“O gün, akşamüzeri, iğdenin altında göremeyip “Ateş!” diye seslendiğimizde, vurulduğunu söylediler. Bir bahçe duvarının dibinde ölüsünü bulmuşlar. Kimin vurduğu belli değil. Dört beş yarası varmış. Oysa Ateş’i herkes tanırdı köyde; kaza falan olamaz. Kıyıda gelip kıyıda giden bir yabancı herhalde... Oysa bahçe duvarı kıyınır, hemen dibinde değil. Hem silahlı bir yabancı... Sonra bunca el...( NİG, s.6).

Bu kısımda adı geçen bir diğer hayvan ise Güdük’tür. Burada Güdük’ün daha çok insanlar ile olan ilişkisi üzerinde durulur:

“Oysa, lokantanın karşısındaki kahvede Güdük’le kurduğumuz ilişki çok daha başka oldu. Gerçek şu: Güdük’ün bir öyküsü falan yok. Güdük, olsa olsa, bir hayvanla iki insan arasında başarılı bir arkadaşlığın simgesi” (NİG, s.20).

Özetle, birinci kısmın önemi anlatıcının hayvanları tanıtmasıdır.

İkinci kısımda adı geçen diğer hayvanlar sakanguru (kertenkele), yengeç ve kurbağadır. Bu kısımda da anlatıcı bu hayvanları ilk bölümdeki gibi çeşitli şekillerde anlatır. Hayvanlarla ilgili çeşitli gözlemler yapan anlatıcı, bu gözlemleri üzerine vurgu yapar:

“Oysa sakanguru –bir ölçüde- bilmez değildim. Turan sözünün eder etmez ortaokul Tabiat Bilgisi kitabındaki resim, sözcük, sayfa düzeni gelmişti gözümün önüne. Ama öttüğünü, nedense söylemiyordu galiba kitap” (NİG, s.25).

Anlatıcı üçüncü kısım olan “Halaza”da, yöredeki hayvanlar üzerindeki gözlemlerini değerlendirerek genel bir sonuca varır:

“Bu yıl kediler sıskalıklarıyla dikkatimizi çekti. Köpekler azalmış” (s.35).

“Sakangurlar görünmeden ötüyor yasemin kokuları içinde. Kurbağalar karanlıkta gene sığıyor kedilerin önünde. Ama yassılmış cesetlerine hemen hemen rastlanmıyor” (NİG, s.36).

Olaylar sonuçlandırılırken bundan sonra neler olacağı hakkında herhangi bir şey söylenmediğinden öykü ucu açık sonla bitirilmiştir.

#### 4.1.5. İnsanlar Kitabı

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde bir tatil yöresinde, yaz mevsiminde Kerim Bey ve sevgilisi Eren’in yaz tatilini geçirdikleri yerdeki insanları gözlemleyerek bir kitap kurgusu oluşturmaya çalışmaları hikâye edilir.

Zaman bakımından öykü kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılıp geliştirilir ve sonuçlandırılır. Dolayısıyla yazarın baştan başlatma yönteminin kullandığını görmekteyiz.

Öykü yazar tarafından iki bölüme ayrılmıştır. Bunlardan ilki olayların anlatıldığı bölüm ikincisi ise “Çıkış” bölümüdür.

Olayların gelişimine bağlı olarak öykü iki kısımda incelenebilir. İlk kısımda anlatıcı, tatil yöresindeki yerli halkı ve oraya devamlı gelen insanları gözlemler. Bu kısmı önemli kılan nokta, Kerem Bey’in Eren’le birlikte kurgulamaya çalıştıkları kitapta gözlemlerden faydalanacak olmalarıdır.

Kerim Bey ve sevgilisi Eren, kurguladıkları kitap için insanları gizlice dinleyerek ve onların hareketlerini gözlemleyerek notlar alırlar:

“ ‘İyi... Buna karşılık İstanbul’da geçirdiği dört beş ay, yerindedir, hısım akrabadan sonra, eş dost arasındadır, birçok yere çağrılır, birkaçına gider. Ama o ölçüde de kopmuştur uzun yokluğundan ötürü; oranın insanı olduğu ölçüde... Sonuç, yabancılığını bir başka türlü sürdürmesi oluyor. Sürekli bir yazlıkçı... Yaşam içindeki insanı sıkıştırarak çok önemli aksaklıklar çıkmadıkça, dertlerin kendisine bulaşmasını önleyebilecek bir durumda seferi...’

‘Yazacak mısın bunları?’

‘Bunlar yazılmaz. Yazıya yarar. Sen anlat dedin de...’ ” (NİG, s.96).

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere Kerim Bey ve Eren, dinledikleri insanların konuşmalarını yazıp yazmayacakları üzerinde konuşurlar. Dolayısıyla gözlemler kitabın oluşturulmasında önem taşır.

İkinci kısımda ise kitabın kurgulanarak çeşitli notlar alındığı ve kitabın meydana getirilmeye başlanıldığını görürüz:

“Bu sözler, benim usumdan geçenlerle ilişkili olabilir ama kişim açısından yersiz. Bir yerlerde bozukluk olduğu doğru galiba. Kalem elimden bırakıyorum. Eren soran gözlerle bakıyor. Çarkın durduğunu anlıyor herhalde. Bir an, Ulla McLeod’un değil, bu

büyük elçi eşinin kocasıyla ilişkisinde nasıl bir tutum benimsediğini kurmağa kalkıyorum; üşenç basıyor” (NİG, s.116).

Olayların sonuçlandırıldığı ve yöreden ayrılışın anlatıldığı “Çıkış” bölümünde ise Kerem Bey ve sevgilisi Eren’in tatil yöresinden ayrılışı anlatılır. Bu bölümde dikkat çeken bir diğer nokta ise yöreden ayrılışını bir kurgu üzerinden aktarılmış olmasıdır:

“Gitmeliyiz. ‘Bir kundakçı...’ diyorum bu kez. Gene beğenmiyorsun. Aklımda başka bir şey var. Gerilerden, uzaklardan bir ‘yanıyor’ sözü iştir gibi oluyorum. Dalgaların uğultusunun kesildiğini fark ediyoruz. Çevrede sesler arttı” (NİG, s.135).

Yazılmak istenen kitabın kurgusunun tamamlanmasına rağmen sonrasında ne olduğunu öğrenemediğimizden öykü, ucu açıkla sonla bitmiştir denilebilir.

Sonuç olarak “İnsanlar Kitabı” öyküsü, bir yazarın kitap yazması üzerine kurgulansa da temelde farklı kültürlerden insanların birbiriyle olan ilişkilerini göz önüne serer.

#### 4.1.6. İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde bir resmi gözlemlenerek iki kız kardeşin kış mevsiminde evde yaşadıkları ve insanların onlara bakışları hikâye edilir.

Zaman bakımından öykü kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılarak devam ettirilir ve sonuçlandırılır.

Öyküde kadınların kişilik yapıları da kadın tipine uygun olarak yansıtılır.

İki kısma ayrılarak inceleyebileceğimiz öykünün ilk kısmında anlatıcı, kız kardeşlerin tanıtılması üzerinde yoğunlaşır. Bu kısmın önemi ise sonradan gerçekleşecek olayların açıklanmasında fayda sağlayacak olmasıdır:

“Yaşlılıklarını hiç kimsenin acımadığı çağdan daha çıkmamış; aynı erkekten olmanın, aynı kadından doğmanın yakınlığı içinde biri dulluğunun, öbürü el değmemişliğinin evde kalmışlığını paylaşan; bir yaşam boyu edindikleri görgünün en süzme felsefesi olduğu düşüncesine vararak, yardımı almakta, yardım edeni kusmakta ustalık kazanmış iki kadın” (KB, s.9).

İkinci kısımda ise kardeşlerden dul olanının öldürüldüğü an anlatılır. Öykünün beklenmedik bir şekilde sonlanması bu kısımda dikkat çeker. Kadının öldürüldüğü an metin içerisinde direkt anlatır:

“... Kurumlu, yuvarlak, gergin, ak yüzüyle koltuğunda oturan kadın, kapıyı açmağa gidecek, ışığı yakmağı hiç düşünmeden; öteki ise yerinden kalkıp odanın ortasına dek

yürüyecek. Duracak. Çünkü, bacısının kof bir gürültüyle, daha kapıyı açmadan, yere düştüğünü (elini boğazına, göğsüne doğru götürüp bir iki çırpındıktan sonra kalakaldığını görmese bile), öldüğünü anlayacak” (KB, s.18).

Dul olan kadının ölmesiyle öykü trajik bir şekilde sona erer. Sıradan bir hayat süren iki kız kardeşten birinin ansızın ölmesi de okuyucu üzerinde şaşırtıcı etki yaratır. Öykü, bir cinayetin hikâye edilmesi gibi görünse de aslında bir tablonun yorumlanmasından öte bir şey değildir.

#### 4.1.7. Düş Balıkçıları

“Düş Balıkçıları” öyküsünde bir gece vakti, bir grup arkadaşın tarihi yıkıntıların olduğu yeri ziyaret ettiği esnada gerçekleşen doğaüstü olaylara şahit olmaları hikâye edilir.

Öyküde baştan başlatma yönteminin kullanıldığını görürüz. Olaylar anlatıcı tarafından başlatılır, geliştirilir ve sonlandırılır. Bunu, anlatıcı ve arkadaşlarının adaya gidişi, ardından ateş toplarını görüp onlara ulaşmaları ve oradan ayrılmaları şeklinde görürüz.

Öykü, iki kısma ayrılarak incelenebilir. Birinci kısımda anlatıcı ve arkadaşlarının yıkıntıların olduğu bir yerdeki gezintileri anlatılır. Anlatıcı, buradaki yıkıntılara ve çevrenin özelliklerine dikkat çeker:

“Tol’a vardığımızda yeryüzü iyiden iyiye kararmıştı. Taşlar, kemerler, biçimlerinin bilinirliğinden sıyrılmağa başlamıştı. Gölün öbür yakasında, öbür ucundaydık. Gölü, şehri, kenti, köyü arkamızda bırakmış, bu yıkılara doğru yürümüştük...” (KB, s.19).

Bu kısımda dikkat çeken bir başka nokta ise havanın kararmasıyla olayların farklı bir boyut kazanmasıdır. O ana kadar gayet normal seyreden olaylar, karanlığın çökmesiyle beklenmedik bir hal alır.

İkinci kısımda anlatıcı ve arkadaşları havada beliren ateş toplarına doğru ilerlerler. Bu ilerleyiş esnasında gerçekleşenler, gerilim unsurlarının ortaya çıkmasını sağlar. Bu noktadan itibaren öyküde, doğaüstü unsurlar karşımıza çıkar. Ateş toplarına ulaşılmasıyla onların aslında birer balıkçı olduğu görülür. Balıkçılar gerçek insan değildirler. Vücutları ateştendir. Öyküdeki doğaüstülük, heykellerin konuşmasıyla devam eder:

“Ateşlerden biri, altındaki gövdeyle birlikte havalandı, karşı kıyıya kondu” (KB, s.23).

“... Heykellerden biri, başını bizden yana çevirmeden ‘yarın pazara götürecekt kadar var çok şükür,’ gibi bir şey söyledi. (KB, s.24).

Öykü, olayların gelişimine bağlı olarak şaşırtıcı bir şekilde sona erer. Çünkü anlatıcı ve arkadaşları ateşten insanları, konuşan heykelleri orada bırakıp hiçbir şey olmamış gibi oradan ayrılırlar. Aynı şekilde onları gören ateşten balıkçılar ve heykeller de onlara zarar vermez, kalmaları veya gitmeleri için herhangi bir çaba çaba sarf etmezler. Dolayısıyla denilebilir ki öykü, şaşırtıcı bir şekilde sonlandırılrsa da olayların kurgulanması, ana düğümlerin çözümlenmesi ve öykünün bir sonuca bağlanmasında yetersiz kalmıştır.

#### 4.1.8. Kısmet Büfesi

“Kısmet Büfesi” öyküsünde Ankara’da, bir yaz mevsiminde, Ferdane Hanım’ın başından geçenler ve resim sanatıyla ilgili düşünceleri bir kitap aracılığıyla anlatılır.

Öyküde olaylar kronolojik sıraya uygun şekilde aktarılır. Dolayısıyla öyküde baştan başlatma yöntemi kullanılmıştır denilebilir.

Öykü, bir grup kadın arkadaşın birbirleriyle sohbeti üzerine kurgulanmıştır. Bu sohbet, kadınların bir muayenehanede tesadüfen karşılaşmalarıyla başlar. Kadınların sohbeti, Ankara’nın seçkin bir pastanesinde devam eder. Konuşmalar, genel olarak resim sanatı üzerine şekillenir.

Öyküde dikkat çeken başka bir nokta da sohbetler esnasında bir kitabın anlatılmasıdır. Adı geçen kitap “Dünya Resim Sanatının Büyük Ustaları” (KB, s.122) başlığını taşır. Bu kitap sayesinde şahısların resim sanatıyla ilgili düşüncelerini öğreniriz:

“Bakın, büyük dayım, gününde hatır sayılır hattatlardandı. Hattatın da ustalığı ressamın ustalığından geri kalmaz. Ama yıllar yılı çalışıp kusursuz bir eser ortaya koymak başka, mağarada yaşayan ölçüsüz biçsiz karmakarışık, üst üste çizdiği hayvanlarla insanlara resim demek, hele ustalıktan söz etmek...” (KB, s.104).

Kadınların bahsini ettiği kitap, tarih öncesi çağlarla ilgili bilgiler taşır. Bunlar daha çok bu çağda yaşayan mağara insanların resim sanatıyla ilgilendiklerini gösterir: “Usta, uzun boynuzlu boğa, hörgüçlü boğa, çırpı bacaklı at, dal boynuzlu geyik, ay boynuzlu dağ keçisi resmi çizmiyor yalnız” (KB, s.89).

Öykünün sonucu, öykü içerisinde bir başka öykü anlatıldığından iki farklı şekilde değerlendirilebilir. Bunlardan ilki kitabın içinde sözü geçen ustanın ölmesi sonucunda trajik bir sonun ortaya çıkmasıdır. İkincisi son sohbetin pastanede bitmesi

üzerine bundan sonra neler olacağını bilinmemesinden öykü, ucu açık sonla bitmiştir, denilebilir.

#### 4.1.9. Avından El Alan

“Avından El Alan”, ilkyaz koktu kokacak kış günüyle (GKB, s.15), bir Balıkçı'nın çıktığı avlardan birisinde bir balığın, kolunu kapması ve sonrasında bu durumdan kurtulmak isteyen Balıkçı'nın balığa yavaşça aşkla bağlanmasının anlatıldığı bir öyküdür.

Öykü, zaman bakımından kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılarak şekillendirilir ve sonuca ulaştırılır.

Temel olarak öykü iki kısma ayrılarak incelenebilir. Birinci kısımda Balıkçı biri güneşli diğeri karlı iki farklı hava koşulunda denize çıkar. Anlatıcı, güneşli havalarda balık tutmanın zor iş olduğu, tutmayı başaranların bunu kendi ustalıklarına verdikleri; karlı havalardaysa balıkların zamanla yan yatıp mayıştığı ve böylece kolayca zokayı yutabildiklerini dile getirir. Öykü, iki farklı temel üzerine kurgulanmıştır: Karlı havada avlanma olursa durum nasıl olur, güneşli havada olursa ne olur? Anlatıcı, öyküde her ikisini de işler. Ardından asıl öyküsünü anlatmaya başlar.

Balıkçı, güneşli bir günde avlanmaya çıkar ve uzun uğraşlar sonucunda bir orfinoz balığı yakalar. Gerek balığı tutması, gerekse de yukarı çekmesi çok zor olur. Anlatıcı, karlı bir gün olsaydı, zorlanmadan balığı tutabileceğini de belirttikten sonra Balıkçı'nın yakaladığı bu balığın diğer balıklara benzemediğinin farkına varır. Balığa duyduğu bu ilgi dolayısıyla bir eliyle balığı tutar, diğer eliyle de onun ağzından zokayı çıkarmaya çalışır. Tam bu sırada balığın ağzı kapanıverir. Balık, Balıkçı'nın kolunu kapmıştır:

“Zokanın, elinin üzerinden bileğine, koluna doğru kaydığını duydu balıkçı. Elini çekemiyor, kolu ağır ağır balığın ağzında yitiyordu. Acı duymuyordu. Isırılmıyor, koparılmıyordu; yutuluyordu yalnız.” (GKB, s.19).

Balıkçı, elini balığın ağzından çekmeye çalışır; ama bu boşuna bir çabadır; çünkü elini sertçe çektiğinde, kolunda balığın diş izlerinin yüz yerini çizdiğini hisseder. Kolundan kan sızmaya başladığı için balığı çekmekten vazgeçer. Karar vermeden önce iyice düşünmesi gerektiği fikrini taşır ve durumuna rıza gösterir. Böylece Balıkçı, tek eliyle küreği çekerek denizde yol alır.

Anlatıcı burada devreye girer ve şu soruyu sorar: “Balık mı tutsak, Balıkçı mı? Bir gizli savaşta ikisi de birbirine tutsak düşmüş olabilir.” (GKB, s.20).

Biz dost olduk şimdi, diye düşünür Balıkçı; ama balığın dosttan da öte bir şey olmak istediğini sezer. Balığın Balıkçı ile aralarında olmasını istediği şey, sevidir.

Balık, yavaş yavaş Balıkçı'nın tüm kolunu yutar. Balık, Balıkçı'yı ölümle yüzleşebileceği bir çatlağa çekmeye çalışır; ama Balıkçı bundan korkar ve bunun için hazır olmadığını söyler. Balık, bu duruma üzülür ve bundan zarar görür. Bu olaydan sonra Balıkçı, vurgun yediğini düşünmeye başlar. Çünkü ne balıktan kurtulabilmekte ne de kurtulmayı istemektedir.

İkinci kısım, Balıkçı'nın balığa karşı ilgi duymasıyla başlar:

“Balık ağırlaştıkça, bu yükü sevdiğini anlıyordu balıkçı; ağırlığın arttığını duydukça, gönlünde, onu yeğnileştirebiliyordu.(...)Yavaş yavaş balığın dilinden anlamağa başladığını sezdi” (GKB, s.23).

Böylece Balıkçı değişmeye başlar. Kendini tanımakta zorluk çeker ve kendini nasıl tanımlayacağını bilemez:

“Bir kolu balık bir adam, ağızından insan başı bitivermiş bir balık, bacakları arasından boğazına dek bir balığın uzandığı bir adam, bir insanla çiftleşmiş bir balık, bir balıkla tekleşmiş bir adam, kendi kendiyile çiftleşen bir balık, kendi kendiyile çiftleşen bir adam...”( GKB, s.24)

Balıkçı, balığın ağırlığını duyumsamasına rağmen bundan ayrı bir zevk de almaya başlar: “Balığın ağırlığı üstümden kalkmadı; oysa uçar gibiyiz...” (GKB, s.24). O, yaşadığı bu durumu kimseye söyleyemez. Kahvehaneye gider, nerelerdeydin, diye soranlara, başına gelenleri anlatamaz. Anlatsa da sonuç değişmeyecektir. Çünkü kahvedekiler balığı görmemektedirler.

Bir noktadan sonra Balıkçı, balıkla ölüme bile gidebilecek seviyeye gelir ve balığa artık ölüm çatlağına gitmeye hazır olduğunu söyler; ama artık geç kalmıştır. Balık, Balıkçı'nın kolundan yavaşça sıyrılmakta, sıyrıılırken de kolundaki derileri sökmektedir. Aynı zamanda balık küçülüp parçalanmaya başlamaktadır. Artık balık da Balıkçı'nın kolu da yoktur. Balıkçı, her şeyini bağladığı ve uğruna ölüme gidebileceği balıktan ayrılınca bu durumu kaldıramaz ve sandalını kıyıya çevirir gibi yapıp kendini denize bırakarak ölüme kucak açar. Ölüme giderken de: “Adımız seviydi” der.

Öykünün olay örgüsü bundan ibarettir; ama bu örgü, öykünün sadece görünen kısmıdır. Öyküde yer alan balık ve Balıkçı birer simgedir. Asıl anlatılan ise



iki kişi arasındaki sevgi durumudur. Anlatıcı, öykünün başında kişilerin birer simgeden oluştuğunu, asıl anlatılmak istenenin bir sevi olduğunu sezdirir: “Sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği...” (GKB, s.15).

Simge kişileri gerçek kişilere dönüştürdüğümüzde bir anda karşımızda farklı bir öykü buluruz. Balıkçı, sevgi peşinde koşan, sevgili edinmeye, avlamaya çalışan ve avlanmak için de zor koşulları tercih eden birisidir. Bu işi çok yapmıştır ve başına hiçbir şey gelmemiştir. Ustadır çünkü kendince. Fakat bu defa balık, yani sevgili, yine “zokayı yutmuş”; ama diğerlerinden farklı olarak o da Balıkçı’yı avlamıştır. Karşılıklı bir avlanma söz konusudur. Sevgili peşinde olan kişi, yakaladığı avının farklı bir av olduğunu anlar ve ondan kurtulmaya çalışır; fakat bir türlü kurtulamaz. Hatta sevgilinin isteklerine kulak vermekten de korkmuştur ve onun kalbini kırmıştır. Sonunda Balıkçı da seven olmaya başlar ve bağıllık geliştirir; ama artık geç kalmıştır. Bu süreçte balık hayli yıpranmış ve parçalanıp gitmiştir. Giderken de sevenin bir parçasını götürmüştür. Eksik kalmaya dayanamayan sevense, kendini denize atıp ölüme merhaba demiştir. Dikkat edilirse her iki düzlemdeki olay örgüsü de bizi “sevginin yemekten başka bir şey olmadığı” sonucuna götürür. Birinde Balıkçı, balık yiyecektir ya da balık, Balıkçı’yı yiyerek tüketecektir. Diğerindeyse simgesel olarak seven de sevilen de karşılıklı olarak birbirlerini yiyerek kendilerini ölüme göndermişlerdir.

Öykü trajik bir sonla bitmiştir. Çünkü Balıkçı’nın tam da kendini balığa adadığı sırada balığın ondan vazgeçmesi ve bunun üzerine Balıkçı’nın intiharı, trajik bir durumdur.

“Avından El Alan” bir Balıkçı’nın öyküsü gibi görünse de özelde aşkın farklı boyutlara ulaşarak değişik şekillerde sonuçlanmasının öyküsüdür.

#### **4.1.10. Gecedan Geceye Arabayı Kaçırın Adam**

“Gecedan Geceye Arabayı Kaçırın Adam” öyküsü, tam olarak tarihi bilinmeyen bir zamanda bir adamın Sazandere isimli bir yere gitmeye çabalayışını ve bu sırada yaşadığı zorlukları hikâye eder.

Adam, denize karşı büyük sevgi duymaktadır. Her sene yazları mutlaka deniz olan bir yere gitmektedir. Adamın tam olarak nereden bildiğini bile bilemediği bir yer olan Sazandere’ye gitmeye çabalayışının temel sebebi de bu deniz sevgisidir.

Öyküyü üç kısma ayırarak inceleyebiliriz. Bu ayırım olayların anlamlandırılması ve öyküyle ilgili genel bir değerlendirme yapmamız yönüyle önem taşır.

İlk kısımda öykünün başkişisi olan Adam'ın denize olan sevgisine rağmen denizden uzaklaşmamasının sebebi anlatılır:

“Denizsiz bir kentte oturmağa karar vermekle deniz tutkunluğunun artacağını, çok sevdiği bir şeyden, insan hali, usanabileceği bir günün gelip çatması olasılığını ortadan kaldırdığını düşünmüş, bir çeşit kurnazlık etmişti sanki; kendi kendini aldatmağı gereksinirmiş gibi, bunu yapmanın boşluğunu anlamadan...” (GKB, s.32).

Denizden her ne kadar uzaklaşsa da Adam, asla ondan bağıni koparmaz. Denizi ve denizin çağırışını kavak ağaçlarıyla, kuşların sesiyle ilişkilendirir. Anlatıcı, Adam'ın denizsiz bir kentten denizi ziyarete gitme kararını da bu ilişkiyle açıklar: “Ama adını kesinlikle bilmeyedursun, kuşun sesi geldi mi, adam anlardı ki denize dönmenin çağı erişmiştir” (GKB, s.32).

İkinci kısımda Adam, yaşadığı kentten Sazandere'ye gitmek için çabalaması üzerinedir. Olaylar bu bölümde farklı bir boyut kazanır. Anlatıcının da farklılaştığı bu bölümde Sazandere'ye gidişte karşılaşılan zorluklardan bahsedilir. Öyküde gerçekleşen olaylar, daha çok bu bölüme göre kurgulanmıştır. Sazandere'ye gidişin, planladığından farklı şekilde gerçekleşmesi olayları bu bölümde yoğunlaştırmıştır.

Adam'ın, Sazandere'ye gitmek için geldiği otobüs garajında yaşadıkları ve her gün otobüsü kaçırmamasının aslında bir tesadüf ya da yanlışlık olmadığını sonraları öğrenecek olması ikinci kısımda dikkat çeken bir diğer noktadır:

“Değnekçi onu bir arabanın arkasına çekmişti. ‘Kardeş,’ demişti, ‘gecelerdir geliyorsun, görüyorum. Söylemesem olmayacak. Gerçekte, bu arabalar içinden sekiz tanesi, başka yere giderken, ya da gittikten sonra, Sazandere'ye uğrayabilir, uğrar da. Ancak, sapa yer olduğu için, gerekmedikçe oraya gitmek istemez sürücüler. Fazla para isterler, yolcuyla çekişirler, onu yarı yolda indirmeğe kalkarlar” (GKB, s.39,40).

Öykünün üçüncü ve son kısmında Adam'ın Sazandere'ye varışı ve öykünün nasıl sonuçlandığını görürüz. Adam, Sazandere'yi hiç de hayal ettiği gibi bir yer olarak bulmaz. Burada ne deniz vardır ne de yeşillikler. Çölü anımsatan bir yerde dolaştığı sırada bir eve rastlayan Adam, kapıyı çalar ve sanki kendisini beklemekte olan yaşlı insanlar tarafından hoşça karşılanır ve öykü şaşırtıcı bir şekilde sona erer:

“Adam, ‘beklediğiniz birine benzettiniz beni,’ diyecek oldu, demedi; ansızın, ne denli üşümüş olduğunu fark etmişti. Girdi, sevinçle yürüdü kapının karşısındaki ocağa doğru.

‘Yeriniz ne zamandır sizi bekliyor,’ diyordu ardından seken gevrek ses, ‘ne zamandır bekliyoruz sizi, ha bu yıl gelecek aramıza, ha önümüzdeki yıl diyerek...’” (GKB, s.42).

Ayrıca olayların sonuçlandırılmasında anlatıcının merak unsurunu yoğunlaştırıp öyküyü sonlandırması da ucu açık son yönetiminin kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir.

#### 4.1.11. Bir Orta Çağ Abdalı

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde, Ortaçağ döneminde bir Abdal’ın seyahati esnasında bir hanın önünden geçerken içeriye giremeyişinin ardından handa bulunan bir adamın, onu hana alışı ve ardından gerçekleşen olaylar hikâye edilir.

Öykü, anlatıcı tarafından kronolojik sıraya uygun biçimde anlatılmıştır. Öykü, baştan başlatılmış, geliştirilmiş ve sona erdirmiştir.

Öyküde gerçekleşenleri üçe ayırarak inceleyebiliriz. Bunlar Abdal’ın hana gelmesi, handaki adamın fareyle yaşantısı ve farenin adamı öldürerek Abdal’a dönmesidir.

İlk kısımda, Abdal’ın hana gizlice girmesinden sonra onu önceden gören bir adamın, Abdal’ın yanına gelmesi ve ona yardım etmesi anlatılır. Bu kısımda Abdal’ın yanında taşıdığı fare adamın dikkatini çeker. Zaten bu durum da olayların fare üzerinden kurgulanmasının doğal bir sonucudur.

Adam, Abdal’ın resmini çizerken onun rahatsızlanması üzerine panikleyip oradan uzaklaşır. Yatağına gittikten sonra abdalın faresi adamın yatağına gelerek ona zarar verir. Güçlülükle fareyi adamdan ayıran handakiler fareyi handan dışarıya atarlar.

İkinci kısımda fareden korkması sebebiyle handan ayrılmak istemeyen adam, aradan birkaç gün geçtikten sonra handan dışarı çıkar ve tam bu esnada fare adamın cebine girer; fakat bu sefer adama zarar vermez. Adam da fareyi gittiği şehre kadar cebinde taşır.

Son bölümde ise fareyi kendinden uzak tutmak isteyen Adam, gittiği şehre vardığında fareyi öldürmeye kalkışır; fakat arkadaşları tarafından engellenir. Kaçan fare, geceleyin adamın yatağına gelerek onu öldürür.

Öykü beklenmedik bir şekilde sona ererken Abdal’ın da son durumundan haberdar oluruz. Abdal ölmemiştir. Hiçbir şey olmamış gibi handan çıkıp yolculuğuna devam eder. Fare ise adamı öldürdükten sonra Abdal’ın kuşağına geri döner.

#### 4.1.12. Korkusuz Kirpiye Övgü

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde, anlatıcının ilkyaz sıralarında Ankara’nın bir sokağında bir kirpi görmesi, bu kirpinin niçin yola çıkmış olduğu ve yolculuğu sırasında neler yaşamış olabileceği anlatılır.

Olaylar kurgulanırken baştan başlatma yöntemi kullanılmıştır. Olaylar, baştan başlayıp bir düzen içerisinde devam eder.

Öyküyü iki kısma ayırarak incelemek faydalı olacaktır. Bu ayırım öykünün devamını sağlayan temel etkenlere bakılarak yapılabilir. İlk kısımda anlatıcı kirpiyi görür, kendini onun yerine koyar ve onun hakkında yazar; ama devam etmez. İkinci kısımdaysa kirpiyi ikinci defa görür ve onun öyküsünü yazmaya devam etme kararı alır. Öyküdeki kurgu, anlatıcının öyküye devam etme kararı almasına göre şekillendirilmiştir.

İlk kısımda anlatıcı, yurtdışındaki bir şehirde kirpi gören bir arkadaşını anlatır ve bu durumun ilginçliğine değinir. Sonrasında da kendi gördüğü kirpiyi anlatmaya başlar. Kirpi, Ankara’nın bir sokağında yürümektedir. Bunu gören anlatıcı, bir kirpinin niçin yollara düşmüş olabileceğini düşünür. Hayatında ilk defa sokakta kirpi gören anlatıcı, bu duruma çok şaşırır. Bu noktadan sonra kendini kirpinin yerine koyarak onu anlamaya çalışır:

“Bilemeyecek, anlayamayacaktım. Eve gittim, soyundum, yattım. Sonra kirpinin yerine koydum kendimi, şöyle konuşmağa başladım:

Anam pek akıllı bir kirpiydi. ‘Kaçma, gitme, uzaklaşma’ diye, her ana gibi, seslenirdi arkamdan yavruluğumda” (GKB, s.59-60).

Öykü boyunca anlatıcı, ara ara kendini kirpinin yerine koyar. Empati yapmayı bıraktığı zamanlardaysa yine kirpiyi düşünür. Onun davranışlarını ve sokağa çıkış amacını akıl yürütme yoluyla anlamaya çalışır: “Ertesi gün, kirpiyi ansıdım. Kim bilir nerelerde çiğnenmiş kalmıştır, dedim. Kim bilirdi gene de, bakarsın varmıştır da yuvasına” (GKB, s.61). Kendini kirpinin yerine koyduktan sonra acaba yanlış bir öykü mü oluşturduğum diye kendine sorar. Zamanı iyi ayarlamadığını, yeterli mantıksal zemini düzenlemeden kirpinin öyküsünü yazmaya çalıştığını belirterek bir özeleştiri de bulunur.

İkinci kısım, anlatıcının tam kirpiden umudunu kesmiş, onun öyküsünü yarım bırakmış olduğu anda kirpiyi tekrar görmesiyle başlar. Anlatıcının kirpiyi bir daha görmesi, onda, kirpinin, öyküsü yazılası bir kirpi olduğu fikrini oluşmasını sağlar. Böylece öyküyü devam ettirme kararı alır: “Yazılacak bir kirpiydi bu.

Yazılabilirdi de bundan sonra. Besbelli, dünyayı dolaşıyordu, başına türlü türlü işler geliyordu. Bir kirpinâmeye hak kazanmıştı” (GKB, s.63).

Anlatıcının kirpiyi ikinci görüşü, ilkinden farklıdır. İlkinde tek başına yürürken görür kirpiyi; ama bu defa kirpinin etrafında insanlar vardır. Bunlardan birisi de sopasıyla onu dürtmekte, kirpiyse bu etkiye karşı kabarma tepkisini vermektedir. Bu durumu gören anlatıcı, olaya müdahale eder ve insanları kirpiden uzaklaştırır. Bir fırsat anında kirpi ortadan kaybolur. Anlatıcı, insanların kirpiyi dürtme amaçlarını duyunca şaşırır: “Adam da yürüdü. Adımları isteksizdi. ‘Yazık,’ dedi, ‘ne güzel çorbası olurdu!’ Çarpıldım. Kirpi çorbası aklıma gelmemişti. Uzaklaştılar” (GKB, s.62-63).

Tüm olanlardan sonra anlatıcı, kirpinin öyküsünü devam ettirir. Kirpinin öyküsüne göre Kirpi, annesini ziyarete gitmek için yola çıkar. Hayli yaşlanmış olan annesi, ona sorunlarından bahseder. Birkaç gün orada kaldıktan sonra evine geri dönmek üzere yola çıkar; fakat yoldayken fikir değiştirir. Hazır çıkmışken dünyayı gezecektir. Kirpi, böylece yolculuğuna başlar. Yolda birçok sorunla karşılaşır. Bununla beraber anlar ki insanların, köpeklerin veya kedilerin hepsi aynı değildir. Çevresindeki kirpiler hep onların kötülüklerinden bahsetmiştir; ama Kirpi artık, herkes aynı olmadığını anlamıştır. Bir insan kendisine yardım etmiş, bir köpek ve kediyle beraber yürümüştür. Yolculuk, kendisine birçok şey öğretmiştir.

Öykünün sonunda anlatıcı, birden Kirpiyi yıllar sonrasındaki durumuyla karşımıza çıkarır. Kirpi, artık yaşlanmıştır. Yaşlılığında torunlarını karşısına almış, yaşadıklarını anlatmaktadır.

Görüleceği üzere öyküde yol ve yolculuk kavramları işlenirken yolculuk sırasında kişilerin nelerle karşı karşıya gelebileceği, her yolculukta zorlukların olduğu; ama zorluklara göğüs germe cesareti gösterilebilirse bu yolculuğun çok bilgilendirici de olabileceğini sezdirilir.

#### **4.1.13. Dehlize Giden Adam**

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde, bir adamın yaz mevsiminde tatil yaptığı yerde denize girdikten sonra karşı kıyıya geçmek için bir dehlize girişinden sonra yaşadıkları hikâye edilir.

Olaylar kronolojik sıraya uygun bir şekilde gerçekleşir. Olaylar baştan başlatma yönetimi kullanılarak anlatılır.

Öykü iki kısma ayrılarak incelenebilir. İlk kısımda adamın denize duyduğu sevgi doğrultusunda onun tanıtılması, denizde zaman geçişi ve dehlize giriş sebebi açıklanır. Genç adamın deniz sevgisi üzerinde duran anlatıcı, biraz da macera arayışı içerisinde olan gencin, karşı kıyıya geçmek için bir dehlize girişi üzerinde durur:

“Yaşamak demek, yazsa denize gitmek, kışsa deniz aylarını beklemektir ona göre” (GKB, s.93).

“... Yol yoktu. İlle de öteye geçmek istiyordu oysa. Nasıl geçsin? Akıllı bir adam geçmeğe kalkmazdı ya öteye, hani, geçmesi gerekiyorsa, geldiği yerden döner, çevre yolunun alt ucunda çakılıktan çıkıp adanın, kayalığın hemen üstünde sivri tepesine tırmanır, tepeden denize doğru inen bu kaya damarın öte yanından kıyıya ulaşacak bir yol arardı” (GKB, s.93).

İkinci kısımda anlatıcı, delikanlı diye nitelendirdiği genç adamın dehlize girişiyle yaşadıklarını anlatır. Anlatıcı, gencin dehlize girdikten sonra başından geçen şaşırtıcı ve trajik olayları gerçek dışı unsurlar aracılığıyla hikâye eder.

Gencin dehlize girmesiyle olaylar gayet sıradan ve gerçekçi bir şekilde meydana gelirken adamın dehliz içerisinde ilerlemesiyle olayların şekli değişir ve hiç beklenmedik durumlar oluşur. Örneğin dehliz içerisinde zamanın sabit kalması, karşısına yiyecek makineleri, para bozma makineleri çıkması, gencin uyuyup kalkmasından sonra sakallarının tekrar kısılması bu şaşırtıcı olaylar arasında gösterilebilir: “Saati hep on ikiyi gösteriyor, işliyor ama kurgusu boşalmıyordu” (GKB, s.97). Ayrıca dehlizin girişindeki “GİRMEYİNİZ” tabelasına rağmen içeriye giren gencin, ileride “GİRMEYEYDİNİZ” tabelasıyla karşılaşılması öyküde bundan sonra ne olacağı doğrultusunda merak unsurunun ortaya çıkmasını sağlar.

Öykünün sonlarına doğru gencin dehliz içinde birden kör olması, durduk yere vücudunun kanaması, ışığa bir türlü ulaşamaması gerilim unsurları olarak karşımıza çıkar.

Gencin dehlizin diğer ucuna kör olmuş şekilde ulaşarak bir kaya üzerinde ölmesiyle öykü, trajik bir şekilde sona erer:

“ ‘Ölümler, içinden soğumağa başlar galiba,’ dedi. Güzel, yürek buracak kadar güzel, gencecik yüzü yukarıda, ayakları bitişik, elleri kayanın iki yakasına sıkı sıkı yapışmış, kaldı, öylece” (GKB, s.101).

Konunun işlenişine ve kurgulanışına göre öykü, başarılı bir şekilde sonuçlanmıştır. Çünkü ölüm ve gerçek dışı unsurlar üzerine vurgu yapan anlatıcı, bu iki kavramı birbiriyle ustaca bağdaştırarak öyküyü bu doğrultuda sonlandırmıştır.

#### 4.1.14. Usta Beni Öldürsen E!

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde, yılın hemen her mevsiminde iki ip cambazının birçok şehirde yaptığı gösteriler esnasında yaşadıkları hikâye edilir. Usta-çırak ilişkisiyle çalışan iki cambazın aslında birbirlerine bağlılıklarının anlatıldığı öyküde, gencin hiç kimsede olmayan doğaüstü özelliği de dikkat çeker.

Olaylar baştan başlanılıp anlatılırken yer yer geriye dönüşlerin olduğu da görülür. Öykü içerisindeki geriye dönüşler sadece geçmişte yaşanan bir olayın hatırlanması üzerinedir. Dolayısıyla öyküde baştan başlatma yöntemi kullanılmıştır denilebilir.

Öyküyü iki kısma ayırarak incelemek daha uygun olacaktır. Çünkü her iki kısım ölüm-yaşam, gerçeklik-doğaüstülük gibi birçok kavramın anlatılışı yönüyle farklılık gösterir.

İlk kısımda öyküdeki usta-çırak ilişkisine değinebiliriz. Bu, gerçek hayat içinde karşılaşılması olağan ilişkilerdendir. Ustanın, genci yanına alıp eğitmesi, ona sürekli yardımcı olması, işine gerekli özeni göstermemesi ardından gence kızması da bu ilişkinin göstergeleridir. Ayrıca genç ile usta arasındaki ilişkinin uzun yıllar sürmesi onları birbirine farklı şekillerde bağlar. Usta-çırak ilişkisi zamanla baba-oğul ilişkisine dönüşür. Öyküde birçok kez “oğlum” ifadesinin geçmesi de bu ilişkiyi örneklendirir:

“Nicedir aralarındaki ilişki usta- çırak ilişkisi olmaktan çıkmıştı. Genci, yaşlısının oğlu diye görüyor kendini; usta da ona oğlu diye bakıyor, başkalarına ‘oğlum’ diyerek gösteriyor, tanıtıyordu” (GKB, s.107).

Ustanın kendisi üzerindeki hâkimiyetini zamanla sorgulamaya başlayan genç, bu durumu onun yaşlanmasına bağlayarak hoş görür. Ustasını çok seven genç, onun öleceğinden şüphe etmeye başlayınca içini bir korku kaplar ve onu kaybetmekten korkar:

“...Bu ölümün başka ölümlere benzemeyeceğini biliyordu, ansızın korkunç bir yalnızlık içinde kalacağını biliyordu; bunları kurdukça da kafasını duvarlara vurması geliyordu...” (GKB, s.119).

Öykünün ikinci kısmında ise gencin hiç kimsede olmayan doğaüstü bir yeteneği dikkat çeker. Öyküde bu yetenek, insanların yüzlerinde sadece kendisinin görebildiği bir “ben”in görünmesiyle açıklanır: “... yalnız benim görebildiğim bir ben belirmeğe başlarsa, öbürleri gibi, o da, er geç ölecek demektir...” (GKB, s.106).

Genç, kendini ve ustasının davranışlarını sorguladığı sırada ustasının yüzünde kendi dışında kimsenin göremediği benin belirmesiyle büyük bir üzüntü yaşar. Günden güne büyüyen beni, ustanın ölümünün yaklaştığının göstergesi olarak algılar ve onun ölümünün rutin olarak yaptıkları ip cambazlığı gösterisi esnasında kendi hatasından kaynaklanacak olmasından çekinir.

Daha önce pek çok kez yetiştirdiği çırakların eğitimleri esnalarında ipten düşüp hayatlarını kaybedişlerine şahit olan usta, genci de bu şekilde kaybetmek istemez. Öykünün sonuna doğru, yapılacak olan gösteri üzerine vurgu yapan anlatıcı, burada beklenmedik bir şeylerin olacağını sezdirir.

Ustanın yüzündeki benin büyümesiyle onu kaybetmek istemeyen gencin artık gösterilerde daha dikkatli olmayı amaçladığı görülür. Hem ustasını kaybetmek hem de bu kaybı kendi hatası yüzünden yaşamak korkunç bir düşünce haline gelir artık onun için.

İp gösterisinin yapıldığı gece ustasının ölümünden çekinen gencin, onun her adımını dikkatle izleyip hata yapması durumunda onu ölümden kurtarmayı düşünür. Çünkü ustanın yüzündeki ben artık zeytin tanesi kadar olur ve ustanın ölümünün çok yakın olduğunun gösterir hale gelir.

Öykünün sonunda ustanın ipten düşerek ölmesi beklenirken gencin düşüp ölmesiyle öykü, şaşırtıcı aynı zamanda trajik bir şekilde sona erer.

#### **4.1.15. İncitmebeni**

“İncitmebeni” öyküsünde, yaz mevsiminde bir adada toprakların beklenmedik biçimde genişlemesi sonrasında insanların ve adanın nasıl yok olduğu anlatılır.

Olaylar tarihi sıralamaya uygun bir şekilde gerçekleşir. Baştan başlatılan olaylar, öykü içerisinde geliştirilerek ayrıntı kazanır ve sonlanır.

İlk bakışta öykü, bir öğretmen adaya yerleşip oradaki halka ayak uydurması şeklinde kurgulanmış gibi gözükse de asıl kurgu, adada beklenmedik bir şekilde toprakların genişlemesi ve sonrasında adalılarının buna çare arayışıyla kendi sonlarını hazırlamaları üzerinedir.

Öykünün başlarında öğretmenin, hayatın karmaşıklığından uzaklaşarak “Soyunup gelmişti bu ülkeye” (GKB, s.130) ifadesiyle kentteki tüm yaşantılardan kendini soyutlayarak adaya gelmesi anlatılır. Adadaki alışlagelmiş düzene ayak



uyduran öğretmen, kendisini bu soyunmuşluğa ulaşmaya adar. Çocukları eğitmek, sıradanlaşarak basit bir hayat yaşamak öğretmenin tek arzusu haline gelir.

Dikkat çeken bir diğer nokta ise adada birden bire ortaya çıkan, nedeni belirlenemeyen ve bir türlü engellenemeyen toprakların genişlemesidir. Toprakların genişlemesi, ada halkı içerisinde hızla yayılan bir korkuya yol açar. Herkes bu durumu engellemek için çare ararken öğretmenlerden biri toprakların genişlemeye başladığı yerden itibaren kesilmesini önerir. Bu öneri başlarda ciddiye alınmasa da başka bir çare olmadığından öneri uygulamaya konulur. Bu iş için insanlar kazmalarıyla seferber olur. Kazmaların yeterli olmaması sonucunda öğretmenler büyük gürültüyle çalışan fakat çok daha verimli makineler tasarlarlar. Makineler çalıştıkça insanlar zamanla sağırlaşır. Ayrıca eşilen toprak adanın kullanılmayan bir kısmında biriktirilir. Zamanla bu toprak o kadar çoğalır ki göçüklere ve dolayısıyla birçok insanın ölmesine neden olur. Toprağın genişlemesi durduğu fark edildiğinde artık adada neredeyse yaşayan kimse kalmaz. Herkes göçüklerden ya da başka nedenlerden hayatını kaybeder.

Adadaki toprağın genişlemesi durduktan sonra adayı su basmaya başlar. Deniz, adayı hızla yutmaktadır. Topraktan bir tepe haline gelen adanın en üstünde adada tek canlı kalan öğretmen de denizden gelen ölümü beklemekten başka bir şey yapamaz.

“İncitmebeni” öyküsü, adadaki insanların birçoğunun ölmesi veya kaybolmasının yanısıra öğretmenin de denizden gelen ölümü beklerken bitmesiyle trajik bir şekilde sonlanır.

#### **4.1.16. Alsemender**

“Alsemender” öyküsünde, bir bilginin XIII. yüzyıldan kalma yazma bir eserde karşılaştığı alsemender adlı bir bitkinin özelliklerini okuyarak bu bitkiye ulaşmaya çalışması ve bitkiye ulaştıktan sonra yaşananlar hikâye edilir.

Öykü, Romen rakamlarıyla üç bölüme ayrılarak kaleme alınmıştır. Her bölüm kendi arasında da bölümlendirilmiştir. Bölümlenmenin sebebi olayların kronolojik sıraya uygun bir şekilde verilmek istenmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla öyküde baştan başlatma yöntemi kullanılmıştır denilebilir.

İlk bölümde Bilgin’in çocukluğundan ve kişilik özelliklerinden bahsedilir. Anlatıcı, onun yalan söylemeyen biri olması üzerinde sıklıkla vurgu yapar. Bu

durum, Bilgin'in dürüst olması ve ailesinin onu küçüklüğünden beri bu doğrultuda yetiştirmiş olmasıyla açıklanır:

“Annesi, ‘gördün mü’ dediği ardından, ‘bir daha, bilmediğin şeye karışıp bilir bilmez konuşma, doğruya yalan deme, yalana doğru deme. Yalan hele, hiç söyleme.’

Yalan kötüydü. Yalan söylenmezdi. Kırdığını, yırttığını gizlemeden söylemeğe alıştırla alıştırla büyütüldü ama, her düşündüğünü söylemenin, açığa vurmanın da yakışı kalmayacağını öğretmeğe çalıştılar bu arada” (GKB, s.161,162).

Bilgin ilk bölümde, alsemender bitkisini okuduğu bir yazma eserde görüp araştırmaya başlar. Bu bitkiyi bulmak için yollara düşen Bilgin, amacına ulaşır, bitkileri laboratuvarına getirir ve üzerinde çalışmalar yapar. Ayrıca bitkinin özellikleri hakkında bu bölümde bilgi sahibi oluruz:

“Çiçeğin çok güzel kokulu olduğunu, ama koparılır koparılmaz pörsüyüp dağıldığını belirten kitap, soğanın kurutulup belli bir takım başka yaprak kurullarıyla birlikte dövülünce kaşıntılı hastalıklara pek yararlı olduğunu söylüyor, ancak, bir şey ekliyordu bu bilgilere: yetiştigi yerin özelliğinden, denizin tuzu ya da toprağının çiğnenmemişliğinden olacak, bu bitkinin yapraklarının bir önemli niteliği vardı. Çiçeği taşıyan uzun sapın dibinde bitip yukarı doğru kama gibi uzayan iki yaprağın ikisini de çiğneyenlerin hepsi çıldırmıştı. (yazar, üç yaprak çiğneyenlerin kaskatı kesilip öldüğünü eklediğine göre, çıldıranlar, ya içgüdülerine uyup bir yaprak daha çiğnemeğe kalkışarak bu çılgınlıktan, bir bakıma kurtuluyordu...” (GKB, s.164 )

İkinci bölümde laboratuvar da çiçek üzerine yapılan çalışmalar dikkat çeker. Bilgin ve yardımcıları, yaptığı çalışmalarda bitkide “Aa” elementini keşfedip bu elementin, insanların yalan söylemesini engellediğini fark ederler.

Bu bölümde öne çıkan bir başka nokta ise ülkede o zamanda lâle yetiştirmenin yasak oluşudur. Bilgin hakkında laboratuvar da alsemender değil de lâle yetiştirdiği üzerine dedikodular çıkar.

Üçüncü bölümde Bilgin, ortaya atılan söylentilerin yalan olduğunu ispatlamaya çalışır. Bunu yaparken de alsemender bitkisini kullanır ve kendisi hakkında söylenti çıkaranlardan intikam almayı amaçlar.

Öykü, Bilgin'in yapmış olduğu planda başyardımcısının kendisine yardım etmesiyle hakkında dedikodu çıkaranlardan intikam almasıyla şaşırtıcı bir şekilde biter. Yapılan plan doğrultusunda bilginin yardımcıları, bu kişileri kendi evinde toplar, içkilerine alsemender bitkisinden elde ettikleri bileşimi katar ve böylece bir daha yalan söylememelerini sağlarlar.

#### 4.1.17. Bir Başka Tepe

“Bir Başka Tepe” öyküsünde bir adamın bilinmeyen bir tarihte hiç kimsenin çıkmaya cesaret edemediği, çıkanların da dönemediği, efsane haline getirilmiş bir tepeye çıkmak için yollara düşmesi ve yolculuğu esansında yaşadıkları hikâye edilir.

Öykü boyunca olayların ilerleyişi, zaman bakımından düzenli bir şekilde gerçekleşir. Dolayısıyla öyküde baştan başlatma yönteminin kullanıldığı söylenebilir.

Öykü, Adam’ın yollara düşmesi ve tepeye ulaşmayı çabalaması üzerine kurgulanmıştır. Hiç kimsenin daha önce tepeye gidip dönememesi, bu tepeyi efsaneleştirmiş ve korkulan bir mekân haline getirmiştir. Tepeyi bu denli ulaşılması zor yapan ve dolayısıyla önemli kılan nokta ise tepeden tüm ülkenin açıkça görülebileceği ve buna bağlı olarak birçok konuda bilgi sahibi olunacağı düşüncesidir. Ayrıca henüz hiç kimsenin tepenin zirvesini görüp de dönmemiş olmaması burayı bir simge haline getirmiştir.

Tepeye gitmek için çok büyük bir düzlükten geçmek gerekmektedir. Anlatıcı, Adam’ın burayı geçerken yaşayabileceği tehlikeleri, daha önce köylülerin deneyimlerden yola çıkarak anlatır:

“... Geceleri garip hayvanlar çıkardı sazlıklardan. Kimi yırtıcı, kimi ezip çiğneyici. Kimi sürüngen, kimi sarılgan. Her yanın apaçık, düzlüğün orta yerinde sabahı etsen bile, hayvanlardan, böceklerden biri olsun sana dokunmasa bile, sabah yerinden kalkıp yürüyecek halin olmazdı. Gecenin yaşı, sazlıklar içinde çürüyen dirimin karanlıkta ağan ağusu seni taştan beter ederdi” (GKB, s.194).

Adamın büyük düzlükteki ilerleyişiyle bir köye ulaştığı görülür. Bu noktada anlatıcı, düzlük hakkındaki efsaneleştirilerek anlatılanların ne kadar boş olduğunu Adam’ın düşünceleri üzerinden okuyucuya aktarır. Ayrıca anlatıcı, yabancı görmeye pek alışık olmayan köydeki insanların yeni bir yüz görmenin mutluluğu üzerinde vurgu yapar.

Anlatıcının köyden ayrılarak tepeye yönelmesiyle nelerle karşılaşacağını bilmemesi ve daha önce tepenin zirvesine ulaşanların olmaması ya da yaşamaması okuyucuda merak unsurunu oluşturan temel noktadır.

Tepeye çıkışın başlamasıyla anlatıcı geçmiş yaşantılarını o anki gördükleriyle karşılaştırarak kendi içinde sorgulamalar yapar. Anlatıcının tepeye çıkış süresince devam eden sorgulamaları, tepeye varmasıyla genel bir çıkarıma dönüşür:

“... Dünya uçsuz bucaksız altımda, ama gene de küçücük; çevremde, ta aşağılarda, yan yana, yan yana dizili binlerle, onbinlerle ufak ufak şey, bu dünya; insanları, tarlaları, işlikleri, ağaçları, hayvanları evleriyle... Doruktaki adam her şeyin üstünde duruyor artık, bilgisiyle, kocamanlığıyla. Daha da uzaklara bakıyor doruktaki adam, ardındaki güneşin aydınlattığı en uzak yerlere dek...” (GKB, s.207).

Öykü, Adam’ın tepeye çıkışı ile son bulurken kendisini diğer insanlardan üstün görmesiyle farklı bir boyut kazanır. Çünkü Adam, artık diğerlerinden daha çok şey bilmektedir. Bu bilgi sayesinde dünya onun için çok daha küçülmüştür.

“Bir Başka Tepe”, bir yolculuğun hikâyesi gibi görülse de gerçekte bir adamın kendisini sınavarak başarıya ulaşmasının öyküsüdür.

#### 4.1.18. Sarıkum’a Giriş\*\*\*

“Sarıkum’a Giriş” öyküsü, İstanbul Yalıburnu’nda yaşayan Müşfik’in Sarıkum’u Sevenler Derneği tarafından gönderilmiş olan davetiyeyi aldıktan sonra özlemine çektiği Sarıkum’a gelişini hikâye eder.

Anlatıcı, öykünün başkişisi olan Müşfik’in çocukluğunda yaşamış olduğu olayları geriye dönüş tekniğini kullanarak anlatır.

Davetiyeyi aldıktan sonra Sarıkum’a gelen Müşfik, yolculuk esnasında bazı sorunlar yaşar. Otel odasına yerleştikten sonra Sarıkum’u gezmeye karar verir. Gezinti sırasında Sarıkum’daki değişiklikler dikkatini çeker. Bu andan itibaren anlatıcı, Müşfik’in çocukluğuna dönerek geçmişte yaşadığı olayları anlatmaya başlar.

Öyküde ilk göze çarpan özlem duygusudur. Müşfik’in Sarıkum’u özlemesi de bu çerçevede karşımıza çıkar:

“Sarıkum’u yıllarca özledikten sonra, bugünlerde yeniden görmeğe zaten karar verdiğimi, davetiyenin bir bahane olmaktan öteye geçmediğini, Hüseyin Çuhacı bilmese de olurdu” (TÖV, s.11).

Öykü, anlatıcının çocukluğundaki Sarıkum ile bugünkü Sarıkum’u mukayese etmesi ve bu mekanın geçirmiş olduğu değişikliği öne çıkartması üzerine kurgulanmıştır. Ayrıca Sarıkum’un eski ve yeni halinin okuyucuya tanıtılması dikkat çeker:

“Ayaklarım ağırlaştı birden. Toprak yola girmiştin. Sarıkum’un killi toprağı gene tabanımın altında birikiyor, boyumu uzatıyor, beni sallana sendeleye, sancılı sancılı yürütüyordu. Fenere giden yoldayım şimdi; az kalmıştı köyden çıkmama. Aklımdan,

\*\*\* Bu öyküden itibaren incelenen tüm öyküler *Troya’da Ölüm Vardı* eserinde bulunmaktadır.

köy, diye geçirmeme güldüm sonra. Köy değil, insan bucak bile derken düşünürdü artık herhalde” (TÖV, s.10).

“Çayırın alt ucunda durdum. Evin karşısındaki kulübecikler beton ev haline gelmişti” (TÖV, s.12).

“Bostan yoktu ama artık. Küçükklü büyüklü, bahçeli bahçesiz evler sıralanmıştı yolun iki yanına” (TÖV, s.13).

Dikkat çeken bir diğer nokta da öyküde anlatıcının, çocukluk arkadaşı olan Fikret’i görmesiyle çocukluğuna dönüşüdür. Öykü, Müşfik’in Fikret ile karşılaşmasıyla sona erer. Daha sonra olacaklar hususunda bilgi verilmemesi okuyucuda merak unsurunu oluşturmakta öykü ucu açık bir sonla bitmektedir.

#### 4.1.19. Şarkısız Gecelerin İliki

“Şarkısız Gecelerin İliki” öyküsünde olay örgüsü, anlatıcının çocukluğuna dönüşüyle beraber başlayan Almanya-Polonya savaşının aile bireylerine etkisi üzerine kurgulanmıştır. Çünkü I.Dünya Savaşı’nda anlatıcı, dayısını kaybetmiştir. Aile de bu durumdan Almanları sorumlu tutmaktadır.

Olaylar anlatılırken yer yer geriye dönüşler yapılırsa da genel olarak öyküde kronolojik bir ilerleme dikkat çeker.

Öyküde Polonya-Almanya Savaşı’nın başlamasıyla anlatıcı, yeni bir dünya savaşının başladığını öğrenir. Ayrıca daha önce I.Dünya Savaşı’nda anlatıcının dayısının ölümünü Almanlarla bağdaştıran ninesinin, annesinin ve babasının Almanlara duyduğu nefretten bahsedilir:

“Ninem sert bir hareketle kalkmıştı. “Harp ha... Gene mi? Gene mi bu Almanlar?... kahrolasicalar, doyamadılar, doyamadılar...”

“Almanları aneminde sevmediğini biliyordum. Çok sonra öğrenecekmişim nedenini. Dayımın genel savaşta ölümünü onlardan bilirlermiş...” (TÖV, s.18).

Dikkat çeken bir diğer nokta da ilk bölümde anlatıcının Atatürk’ün ölüm törenine değinmesidir. Bu hususta çeşitli bilgilerin verildiğini de görürüz:

“Işıklar içinde bir kalabalığın ağır ağır aktığı o yol geliyordu aklıma. Taksim’deki anıttan Harbiye’ye uzanan yol. Evimiz anıtın karşısındaydı. Bütün gün toplanılmıştı anıtın çevresinde. Bir kız vardı sonra. Kürsüye çıkmıştı. Ağlıyordu; yüzü ıslak ıslaktı gözyaşından. Toktu ama sesi, “ayrılmayacağız” dediğini hatırlıyorum. “Hiç ayrılmayacağız.” Kalabalık uğulduyordu; alkışlıyordu galiba. Başka pek çok şeyler söylemişti ya aklımda kalan bu “Ayrılmayacağız” sözüydü. Akşamüzeri o yoldan Harbiye’ye doğru yürütmüştü beni. Kalabalığın yüzüne bakıyordum. Ağızları, gözkapaklarını bir ağırlık çekiyordu sanki. Yerlere kadar sarkan bayraklar vardı.

Yüzümü kaldırıp onlara sürüyordum altlarından geçerken. Harbiye’de meşaleler vardı. Taştan bir asker arada bir, maşrapa bir şeyler döküyordu içlerine. Havada bir duman vardı. İçim eziliyordu. Ağlıyordu kalabalık, ağlayamıyordum. Kendimi zorlamaktan vazgeçmiştim. Zorla ağlayamazdım. Bir şey yakıyordu gözlerimi yalnız. Boğazımı bir şeyler tıkiyordu” (TÖV, s.19).

Anlatıcı, savaşın çirkin yüzünü gösterirken kendisi ve ailesi üzerindeki olumsuz etkisine de sıklıkla vurgu yapar:

“Yemekten sonra, harpta ölenlerin, harpta ölenlerinin kanının, kanlı sargılar, sargılı kollarla alınların, kafalarla kolların kopup yığıldığı kaya dipleri, çadırlar, borular, yıkık duvarların, kitaplarla dergilerdeki resimlikleri ile kafamda kovalıştığını hatırlarım. Ninem pencerenin önüne oturmuş, dimdik, uzaklara bakıyordu. Konuşmamı istemediğini, konuşmayışından anlıyordum. Sigara içiyordu üst üste” (s.21).

“Sustu sonra. Korkmadığımı anlatamadım. Eve girerken ninemin elini öpmüştü babam. Yapmazdı bunu her zaman...” (TÖV, s.22).

Genel olarak denilebilir ki anlatıcı, öyküde Almanya-Polonya Savaşı’nın kendisi ve ailesi üzerine etkilerinden bahseder. Ayrıca Atatürk’ün “Yurtta Sulh Cihanda Sulh” sözüyle, savaşın olumsuz etkileri ilişkilendirilir.

#### 4.1.20. Beşinci Gün

“Beşinci Gün”de olay olarak karşımıza çıkan tek nokta, anlatıcının Müşfik’le tanıştıktan sonra onunla beraber Bebekçi Osman’ın kulübesine gitmesi, burada Müşfik ve Osman’ın zoruyla bir bebek almasıdır.

Öyküde Müşfik’in anlatıcıyla tanışması öne çıkar. Tanışma, Fikret’in annesinin kendisinden tere almasını istemesiyle çeşme başında Müşfik’le karşılaşması şeklinde gerçekleşir.

“... Köye doğru koşmadılar. Taşı köyden yana atmıştı oysa. Ben köye dönecektim. Dönmeyecektim. Ardlarından koştum. Fikret’in annesinin istediği tereleri attım elinden. Durdum. Avucumun terini pantolonuma sildim. Köpeklerin sesi uzaktaydı. Az ileride duruyordu Müşfik” (TÖV, s.24).

Anlatıcı, Müşfik’le tanışmasından sonra, birlikte Bebekçi Osman’ın kulübesine giderler. Anlatıcı, istemese de Müşfik ve Bebekçi Osman’ın zorlamasıyla Bebekçi Osman’dan oyuncak bir bebek satın alır:

“... Adam birden döndü. “ Bana bak, buraya geldin ya, paran varsa bir bebek alırsın, yoksa gene alırsın da parasını bir daha gelişte getirirsin. Bizim dükkâna gelip almamak olmaz” (TÖV, s.26).

Satın aldığı bebeğin köpekler tarafından parçalanması üzerine anlatıcı, bebeğin parçalanmış halinden tiksinti duyar ve evine döner. Öyküde bundan sonra

neler olacağına dair herhangi bir ipucu olmadığından öykü, ucu açık bir şekilde sonlandırılır.

#### **4.1.21. Odalardan Biri**

“Odalardan Biri” öyküsü, Müşfik’in bir günün sonunda eve geç kalması nedeniyle Sarıkum’da bir otel odası kiralaması üzerine kurgulanmıştır. Müşfik’i bu öyküden itibaren öne çıkartan anlatıcının Müşfik’in otel odasındaki düşüncelerini ve ruh halini yansıtmaya olay olarak değerlendirebileceğimiz tek noktadır.

Müşfik ve Suat balık tutmaya gittikleri denizden eve dönmek için geç kalınca Müşfik, otelde kalmaya karar verir ve bir otel odası kiralar. Otel odasında kaldığı sürece Müşfik’in iç dünyasını daha yakından tanıma fırsatını buluruz.

Öyküde otel odasında kaldıktan sonra neler olacağına dair herhangi bir ipucu olmadığından öykü, ucu açık bir şekilde sonlandırılır.

#### **4.1.22. Oda Oda Dünya**

“Oda Oda Dünya” öyküsünde olaylar, anlatıcının gençliğini geçirdiği İstanbul’da gerçekleşmekte ve Rum asıllı arkadaşı olan Aleko ile ilgili münasebetleri üzerine kurgulanmıştır. Öyküde Aleko’yu çeşitli yönleriyle anlatan anlatıcı, Aleko’nun babasının belli olmadığı için toplumdan dışlanmasına vurgu yapar.

Öyküde olaylar iki kısımda incelenebilir. Bunlardan ilki dinî inanın sorgulanmasıdır. Aleko, önceleri babası belli olmayan bir çocuk olduğu gerçeğini bilmezken bu gerçeği öğrendikten sonra dinî inancını sorgulamaya başlar. Aleko’nun bu durumu öğrenmesinin ardından kiliseye gitmemesi de dinî inanın zayıflaması ya da dinden soğuması olarak değerlendirilebilir.

Olayları değerlendirmemiz açısından önem taşıyan bir başka nokta ise Aleko’nun babasının belli olmayışının ortaya çıkması üzerine mahalleden taşınmak zorunda kalan Aleko ve ailesinin, toplumsal dışlanmanın sonucunda insanların başına neler geleceğine örnek teşkil etmeleridir.

Toplumun Aleko’yu dışlaması sebebiyle annesiyle beraber Sarıkum’u terk etmesi öyküde trajik bir sonun ortaya çıkmasına neden olmuştur.

#### 4.1.23. Kavruk

“Kavruk” öyküsünde, anlatıcının çocukluk döneminde, Sarıkum’da gerçekleşen büyük bir yangın ve sonucunda gerçekleşenler hikâye edilir.

Öykü, zaman bakımından kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılır ve bu doğrultuda geliştirilerek sonuçlandırılır.

Yangının çıkışı, öyküde, düşmüş bir kadın olan Meryem’le ilişkilendirilir. Sarıkum halkı tarafından kötü kadın olarak nitelendirilen Kör Meryem, birkaç erkek ve bir kadınla beraber gecenin geç saatlerine kadar içki alemi yaptıktan sonra sızıp kalır. Kör Meryem’in bahçesinde yanan mumların çıkartmış olduğu büyük bir yangın mahalleye yayılır. Bu yangın sonucunda Kör Meryem yanarak ölür. Ayrıca öyküde dikkat çeken nokta ise anlatıcının ve Sarıkum halkının, yangının çıkışı üzerinde sıklıkla durmasıdır:

“... Ben, geldiğini duydum, o saatte. Uykum hafiftir. ‘Ya Meryem, dedim.’ İşte, anlaşılıyor arkası. Arkadaşları gittikten sonra sızmış olacak. Yanında mumlar varmış ya, işte onlar otları tutuşturmuştur. Meryem de yandı, evler de. ‘Peki bağırmadı mı yanarken?’” (TÖV, s.52).

Ayrıca halkın yangın üzerindeki düşünceleri çok fazla farklılık göstermez. Bunun sebebi ise Meryem’in kötü kadın olması ve çevresindeki insanların Sarıkum ahalisi tarafından sevilmemesidir:

“Meryem, evlerin arkasındaki arsanda mısırlığın tam karşısında dört beş erkekle oturmuş, rakı içiyormuş. Yanlarında da şey Zehra varmış, o-o-oruşpu Zehra. Hepsi sarhoşmuş adam akıllı” (TÖV, s.51).

Öykü, evleri yanan kişilerin Sarıkum’u zorunlu olarak terk edip İstanbul’a gitmeleri ve Meryem’in yanarak ölmesiyle trajik bir şekilde sona erer.

#### 4.1.24. Çatal

“Çatal” öyküsünde, anlatıcının gençlik döneminde babasının işi nedeniyle Sarıkum’dan taşınmalarının, kendisi ve arkadaşı Suat üzerindeki etkileri anlatılır.

Öykü, Romen rakamıyla bölümlere ayrılarak her bölümde olayların gerçekleşmesi kronolojik sıraya uygun bir şekilde aktarılır. Olaylar anlatıcı tarafından baştan başlatılıp geliştirilir ve sonuçlandırılır.

Müşfik, babası Reşit Bey’in işleri dolayısıyla Sarıkum’dan İstanbul’a göç etmek zorunda kalır. Bu olay, kendisi ve en yakın arkadaşı Suat ile olan ilişkilerinde



sorunlara neden olur. Suat, Müşfik'in Sarikum'dan ayrılınca bir daha dönmeyeceğini bilir ve bunu Müşfik'e söyler:

“ ‘Gelmezsin,’ dedi, “ unutursun beni. Çocukluk arkadaşı bile değiliz. Yan yana büyüdük ama ikimiz de yanlı, ikimizde ayrı. Birlikte oynadık. Birbirimizin içini de biliyoruz... Dışını da belki. İki yıldır her gece bir aradayız... Balığa da çıktık... Gene de...” (TÖV, s.63 ).

Olayların gelişimine bağlı olarak anlatıcının İstanbul'a gitmesinden sonra neler olduğunu ve tekrar Sarikum'a dönüp dönmediğini bilemediğimizden öykü, ucu açık sonla biter.

#### 4.1.25. Nereden de Andım Şimdi

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde, anlatıcı olarak karşımıza çıkan Dilâver Hanım'ın, doğumundan başlayarak o ana kadar oğlu Müşfik'le yaşadıkları problemler hikâye edilir.

Öyküde olaylar sondan başlatılarak anlatılır. Gerçekleşenler açıklanırken de zamanda geriye dönüş tekniği kullanılır.

Annesiyle ilişkilerinde sorunlar yaşayan Müşfik, arkadaşlarından ayrılınca ruhsal bir çöküntüye uğrar ve psikolojik sorunlar yaşar. Dilaver Hanım, oğlunun yaşamış olduğu bu sorunları onun çevresindeki arkadaşlarına bağlar. Dolayısıyla Dilâver Hanım, oğlu Müşfik'in arkadaşlarını sevmez. Müşfik ise annesinin bu tutumunu kendisini kıskanmasına bağlar:

“... kavgaya tutuşmuştuk şimdi hatırladım, bir arkadaşı yüzündendi, ciğeri beş para etmez bir arkadaşını bana yeğ tutuyordu o zamanlar, şimdi de öyle belki ama sevdiği insanları artık gelip bana anlatmıyor, artık kıskanmadığımı sanıyor da onun için olacak...” (TÖV, s.78 ).

Müşfik, daha sonra yaşamış olduğu psikolojik sorunlardan kurtulur ve annesiyle arasını düzeltir. Ardından Müşfik'in, Dilaver Hanım'la olan ilişkilerinin çocukluğundaki halini almasıyla öykü sonlanır.

#### 4.1.26. Anahtar

“Anahtar” öyküsünde bir yaz mevsiminde, İstanbul'da yaşayan Müşfik ve ailesinin başında geçenler hikâye edilir.

Zaman bakımından öykü kronolojik sıraya uygun olarak devam eder. Öyküde baştan başlatma yönteminin kullanıldığı görülür. Öykü, iki kısma ayrılarak incelenebilir. Birinci kısımda Reşit Bey'in Dilaver Hanım'a ihanetini anlatılır.

Aslında ihanetin ortaya çıkışı tesadüften ibarettir. Reşit Bey'in Müşfik'ten sigara ister. Müşfik, Reşit Bey'in cebinde Tijen Hanım'ın evinin anahtarını bulur. Olaylar buna bağlı olarak gelişir ve ihanet ortaya çıkar.

İkinci kısımda ise ihanetin aile üzerindeki etkisi dikkat çeker. İhanetin ortaya çıkışıyla Reşit Bey ve Dilâver Hanım hiçbir zaman eskisi gibi olamazlar. Sürekli aile içerisinde bir soğukluk vardır: "... bir daha ayrılmam diyen adam, bu kez hiçbir şey yapmadı, ölümüne değin anamla kavga ettiklerini duymadım, ölüm dolmuştu eve" (TÖV, s.93).

Öykü, üvey baba Reşit'in ölümüyle trajik bir şekilde sona erer. Ayrıca Reşit Bey'in ölümden sonra Müşfik'in annesine olan bağlılığının artması da dikkat çeker: "Ama benim için artık her şey geçti. Şimdi o var, adı her yazımın başına yazdığım. Benim dirimim onunla başladı. Gerisi, her şey, ulaşılmaz, kavuşulmaz bir geride..." (TÖV, s.93).

Kısacası Müşfik üvey babasının kaybını, annesine olan sevginin artmasıyla telafi eder.

#### **4.1.27. Acı Kök Yağmuru Tadında**

"Acı Kök Yağmuru Tadında" öyküsünde, İstanbul'da Müşfik'in orta yaş döneminde, çevresindeki insanlarla olan münasebetleri hikâye edilir.

Öykü, yazar tarafından kişi adlarının başlık şeklinde verilerek bölümlendirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu bölümlerde kişilerin Müşfik'le olan ilişkileri anlatılır. Ayrıca Müşfik'in kişiler hakkındaki değerlendirmeleri de her kişi başlığının altında tekrar Müşfik başlığıyla verilir:

"Talha'ya sordum dedim oda seni uyandırmamı istemedi, sormayacaktın dedi ne zaman sordun şimdiye değin dedi Talha için ölüm döşeğinden yekinebileceğimi bilmiyor musun sanki dedi kapının ötesinden..." (TÖV, s.109).

"Anama güvenmem doğru olmadı. Bu küçük kıskançlığı ondan beklemeydim ama yapabileceğini de düşünmeliydim" (TÖV, s.111).

Öykü, Müşfik ve Talha'nın bir konu hakkındaki düşüncelerini söylerken kesin bir yargıya varılmadan bitirilir. Ayrıca bundan sonra bu kişilere ne olduğu ya da neler gerçekleştiği bilinmediğinden öykü, ucu açık sonla bitirilmiştir.

## 4.2. TEMALAR

Öykü ve romanın vazgeçilmez unsurlarından olan tema, olay ve şahıslar arasındaki bağı güçlendiren, konunun işleniş tarzını çeşitlendiren ve eserin başarılı bir şekilde vücuda gelmesini sağlayan en önemli faktörlerden biridir.

Nurullah Çetin'e göre tema, tem, ana düşünce ya da izlek;

“Romancının romanında söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür”. Tema, romanın asıl hedefi, romancının asıl amacıdır. Romanı ve öyküyü oluşturan temel taşlardan biri olan tema, nesnel bir konunun yazarların öznel bakış açılarıyla ele alınıp yorumlanmasıdır. İzlek, “romancının romanında sergilediği kurgusal dünya iletişimi yoluyla gerçek dünyanın insanı olan okuyucuya sunduğu bir iletidir”. Yazar, öykü ya da romanın tamamında belirli görüşlerini okuyucuya kabul ettirmeye çalışır. Bunu açıkça yapmak yerine, ima eder, dolaylı yollardan hissettirir. Okuyucunun romanı ya da öyküyü okuduktan sonra muhayyilesinde kalan öz, romancının anlatmak istediği asıl şeydir. Yani izlektir.<sup>9</sup>

Temalar, daha çok kişinin iç dünyası üzerine yoğunlaşan, olaylardan çok durumları öne çıkartan eserlerde daha fazla görülür. Yani tema sayısının fazlalığı eserde işlenen konuyla ve işleniş tarzıyla ilişkilendirilebilir.

### 4.2.1. Ölüm ve Yaşam Arasında İnsan

#### 4.2.1.1. Korku, Kaygı ve Arzu Kısacasında Ölüm

“Ada” öyküsünde ölüm teması daha çok ölümden duyulan korku şeklinde yansıtılmıştır. Andronikos'un adaya kaçışının en büyük sebeplerinden birini ölüm korkusu olarak gösteren anlatıcı, onun bu kaçışını, cesaretsiz olmasıyla bağdaştırır. Ayrıca anlatıcı, Andronikos'un adaya gelmesinin ardından kendisini kahraman olarak gösterenlere de karşı çıkar: “Kahraman falan değil. Kahramanlığın tamamıyla ötesinde bir yerde” (USBGA, s.21).

Andronikos'un yeni inanışa karşı çıkanların ölümle cezalandırılma ihtimalini göze alamaması da ölüm korkusunu yansıtan bir başka noktadır.

Bunun dışında Andronikos aracılığıyla ölüme farklı şekilde bakıldığı görülür. Özellikle Andronikos'un iç çatışmalarında bu farklılıkları görürüz: “Oysa ölüm yararsız bir şey, boş bir şey. Ağzındaki lokmayı unutuyor Andronikos. Ölüm kaçınılma sı gereken bir şey” (USBGA, s.17). Bunun yanında Andronikos'un dinî

<sup>9</sup> Nurullah Çetin. (2005). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, s.121.

inancısını sorgulaması esnasında ölümü arzuladığını da görmekteyiz: “... Andronikos, inancının gevşekliğini kavradığı zaman gözünü sıkı sıkı yummuş, Tanrım, beni yerin dibine geçir, beni şimdi öldür, canımı al, diye yakarmıştı” (USBGA, s.37).

Görüldüğü üzere Andronikos’un iç çatışmaları ve kendini sorgulaması, ölüm hakkındaki düşünceleri üzerinde anlık değişimlere sebep olur.

“İnsanlar Kitabı”nda ölüm korkusu daha çok kişinin sevdiklerinin ölümünden korkması şeklinde karşımıza çıkar:

“Gide döne, çok girip çıktık bu ulu kapıdan... öyle demiştik bir zamanlar. Ulu kapının taşları çözülmeye başlar gibiydi, bu kapıdan bir daha geçmemegi de geçirmişiz usumuzdan o sıra. Taşları başımıza düşer diye değil, uzun sürebilecek bir can çekişmenin acıdan kaçmak istediğimiz için... Ölümün yaklaştığını seziyorduk.

Oysa, sevdiklerimizin can çekişmesini sonuna dek yaşamamız, onlarla birlikte ölmeği yaşamamız gerektiğini sonraları öğrenecek, iyice anlayacaktık” (NİG, s.63).

Anlaşılabacağı üzere anlatıcı, ölümü, sevdiklerini kaybetmeyle bağdaştırıp bu durumdan duyduğu korkuyu dile getirir; fakat anlatıcı tarafından ölümü kabulleniş de bu korkunun hemen ardından belirtilir.

“Avından El Alan” öyküsünde ölüm korkusunun derinlemesine işlendiğini görürüz. Öyle ki, olayların düğümleme noktasının da buradan kaynaklandığına şahit oluruz.

Balık, Balıkçı’nın kolunu kaptıktan bir müddet sonra Balıkçı, balığa karşı ilgi duymaya başlar. Ona karşı bir çeşit sevgi geliştirir; ama bu sevgi, Balıkçı’nın ölümü göze alabilmesini sağlayacak bir yoğunlukta değildir:

“Balıkçı renkten, ışıltıdan, yosunlaşmış ölümlerle kayalaşmış yapı taşlarından korkmuyor; yeşilin her çeşidinin şenliğine çoktan hazır gibi. Yeter ki diyor, yeter ki diye düşünüyor orfinozun da bunu anlayacağını umarak, bilerek, yeter ki diye diyor-düşünüyor, ölümün sultanıyla yüz yüze gelmeyeğim. Ona hazır değilim” (GKB, s.22).

Balıkçı, sevgi beslediği balık için çeşitli tehlikeleri göze alabilmiş; ama ölümle yüz yüze gelmeye çekinmiştir. Balıkçı’nın bu durumu bize, onun ölümden korktuğunu düşündürür. Yahut ölüm Balıkçı için o kadar zor bir durumdur ki ancak ölümden bile beter bir durumda ölüm göze alınabilir, düşüncesi vardır.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde ölüm korkusunu yaşayan iki kişi vardır. Bunlardan biri Abdal, diğeri ise handaki adamdır. Abdal, farenin aç kalması sebebiyle bedenini kemirmesi dolayısıyla ölüm korkusu duyar ve bu durumdan kurtulmaya çabalar. Handaki adamsa abdalın ölümle pençelediğini görüp bir ön korku duyar. Sonrasındaysa farenin kendisine yapışıp vücudunu kemirmesiyle bu

korkuyu daha fazla duyumsamaya başlar. Bu sebeple handan çıkmak istemez. Çıktığındaysa korktuğu başına gelir ve fareye yeniden yakalanır. Ondan ne kadar kurtulmak istese de başaramaz ve ölür.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde ölüm korkusunu bireyin kendisinin değil de sevdiğinin ölümünden korkması şeklinde görürüz. Ustasının yaşlanmasına üzülen genç, ardından da Ustasının öleceğine dair belirtilerin ortaya çıkması üzerine ölümün yaklaştığını hissederek korkmaya başlar. Aslında korkulan ölüm değil onun gelmesiyle beraberinde götüreceklidir.

“Tepe” öyküsünde anlatıcı ölüm kavramına sıkça değinmiştir. Bu bağlamda İoakim’in, ölümü önemseyen bir tip olduğunu görürüz.

Öyküde anlatıcı, İoakim’in ölüme bakış açısını farklı boyutlarda yansıtır. Bunlardan ilki özellikle İoakim’in, Andronikos’un ölümüne şahit olmasından sonra ölüme bakış açısının değişmesi üzerinedir. Ayrıca anlatıcı, düşüncelerini, işkencede olan Andronikos’un yavaş yavaş öldüğü süre boyunca İoakim aracılığıyla ifade eder: “Andronikos ölmüştü azar azar bu dokuz gün içinde. Kahramanlığın kocaman, uçsuz bucaksız gereksizliğini, boşluğunu göstere göstere, kahramanlaşıp ölmüştü” (USBGA, s.99).

Ölüm hakkında değineceğimiz bir diğer nokta da ölümün kabullenışı ve arzulanışıdır. Ölümün kabullenmesi Andronikos’un cezasını çekeceği hücreye atıldığı yerden anlarız: “...Oysa ölümü yalnız Andronikos değil, İoakim de, baştan kabul etmiş gibiydi” (USBGA, s.102).

Ölümün arzulanışı öykünün sonlarına doğru kendini iyice belli eder. İoakim’in dünyadaki yaşantısından koparak Tanrıya kavuşmayı arzu ettiğini “Yoruldu artık, diye düşünüyor İoakim. Yoruldu. Tanrı canımı almayacak mı daha?” (USBGA, s.121) ifadesinden anlarız.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde biri dul diğeri evde kalmış iki kız kardeşin çaresizlik içindeki hayatları hikâye edilirken onların sürekli bir bekleyiş içerisinde oldukları görülür. Bu bekleyiş bazen bir şahsı bazen de bir durumu bekleyiş şeklinde karşımıza çıkar:

“Pencereye biraz daha yakın bir ayaklı lamba ile biraz daha gerideki bir lambanın değişik sarı ışıklarında bir şey bekler gibi duruyorlar. Besbelli, bekledikleri bir şeyler var” (KB, s.10).

“Bir şey bekler gibiler, besbelli. Belki camın önünde belirivereceğini bildikleri birini, belki bir çılgınlığı...” (KB, s.12).

Anlatıcı, bekleyişi bir kavramla veya bir kişiyle sonuca bağlamaya çalışırken kendi iç dünyasında tartışarak beklenenin bir kişi olduğunu ifade eder: “Bir şey değil bekledikleri; birini bekliyorlar, evlerinin karanlığında” (KB, s.15).

Beklenen kişi öyküde genç olarak belirtilse de aslında ölüm kişileştirilmiştir. Kadınların bekledikleri aslında ölümden başka bir şey değildir. Öykünün sonunda kadınlardan birinin ölmesi de bekleyişin nasıl sonuçlandığını gösterir.

“Usta Beni Öldürsen E!”de öykünün hemen başında ölümün aslında öncelikle yaşlı insanların başına gelmesi gerektiğine vurgu yapılır: “Analarının ölüsünü törenle kaldırabilmeleri için çocukların sağ kalması gerekir. Kalmadıkları da görülür ama” (GKB, s.106).

Öykü içerisinde sıklıkla ölümün farklı şekillerde görünebilme ihtimaline değinen anlatıcı, yaş ile ölümü ilişkilendirirken de yaşın ilerlemesiyle ölümün yaklaşmasını, kabullenilmek istenmeyen bir düşünce olarak görür: “... Gerçi insan, sevdiğinin büyüdüğünü ister de, yaşlandığını, ölüme yaklaştığını istemez” (GKB, s.114).

Her ne kadar ölüm düşüncesini insanlar, kendisine ve sevdiklerine yakıştıramasa da sonuçta her nefisin bunu tadacak olması da öyküde anlatıcı tarafından vurgulanır.

“Avından El Alan” öyküsünün ölüm konusu etrafında bulunan temalarından biri de “ölümü göze alış”tır. Balıkçı, önceden balık için ölümü göze alamaz ve kendini geri çeker. Zaman geçtikçe öyküde ölüm korkusunun körelir ve Balıkçı'nın balığa olan sevgisi artar. Balığa duyulan sevgi arttıkça ölüm korkusu da hafifler. Öykünün bir noktasından sonra Balıkçı için balığı kaybetme korkusu, ölüm korkusundan daha fazla ürkütücü gelir:

“Ne bileyim, göze alamadım işte. Belki de sensiz edemediğimi anlıyorum, biliyorum; ondan korktum belki; seni benden ayırırlar diye korktum... Durdu. İlk olarak böyle şeyler düşünebiliyor, söylüyordu. Sevi, ilk olarak, bu sözlerin kılığına giriyordu ağzından çıkarken. Seninle her yere giderim artık, oraya, denizin dibindeki ölüme bile... Hazırım, şimdi hazırım, ölümün bile yanına varabiliriz...” (GKB, s.27).

Balıkçı'da belirli bir değişim oluşur. Bu değişim de Balıkçı'nın hayatındaki önceliklerin farklılaşmasına; korku ve sevgi duygularının beden değiştirmelerine yol açar. Balıkçı böylece sevginin, ölüm kadar değerli olduğunu anlamakla beraber onu bir anda kaybetmenin kişiyi ölümden bile beter duruma sokabilecek kadar tehlikeli olduğunu anlar.

#### 4.2.1.2. Ölümün Bireylerdeki Yansımaları

“Tepe” öyküsünde İoakim üzerinde ölümün bir başka yansıması ise ölüm korkusu ve intihar düşüncesidir. Bir iç çatışma şeklinde gerçekleşen intihar düşüncesi, öykünün birçok yerinde kendini gösterir:

“Birçok zamanlar, çeşit çeşit yerlerde, çeşit çeşit durumlarda, canına kıymağı düşündüğüne gülüyor.

Düşündüğüne, vazgeçtiğine, vazgeçebildiğine, vazgeçmekten yılmadığına gülüyor.

Tanrı korkusundan ötürü vazgeçmişti çoğu zaman, kendini öldürmekten korktuğu için vazgeçmişti bir iki kez; kendini öldürmeği alçaklık diye gördüğü de olmuştu, düzmece bir kahramanlık diye de. “Saçma”da demişti, “öldürsem neyi çözerim” diye de sormuştu kendi kendine” (USBGA, s.97).

İntiharı bir korkaklık olarak nitelendiren İoakim, kimi zamanda intihardan vazgeçişini ölümden korkmasıyla açıklar.

“İki Kadının Işığı Götide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde ölüm kavramı birçok yerde çeşitli yönleri ve etkileriyle karşımıza çıkar. Anlatıcının sıklıkla bu kavramı dile getirmesi temelde öykünün ölüm üzerine kurgulanmış olmasındandır.

Ölümün karşımıza ilk çıktığı yer anlatıcının, dul kadının kocasının ölmesiyle hissettiklerini belirttiği “... Ölüp gittiği, kendisini bu atılmazlık, satılmazlık denizinin ortasında dımdızlak bıraktığı için kocasına kızıyor, ileniyor olabilir” (KB, s.14) ifadesidir.

Ayrıca öykü içerisinde ölümle ilgili bir başka öykünün anlatılması da dikkat çeker:

“Kaza yerinde toplananlar arasında, hep, ölüye ya da ölülere, biraz gülümser, biraz sevinçli, biraz gururlu bir yüzle bakan bir kadın, yaşlıca, saçı ağarmış, güzelce, cana yakınca bir kadın görülüyormuş. Aynı kadın. Yıldan yıla, yerden yere, değişmeyen bir kadın. Her yere yetişen, her ölüye gücünün de utkusunun da bilinci içindeymişçesine bakan bir kadın...” (KB, s.16).

Ölüm, öyküde beklenen bir kavram olarak karşımıza çıkarken anlatıcı, ölümü kişileştirmiştir. Ölüm, öyküde genç bir delikanlı olarak yansıtılır. Delikanlının eve gelişiyse dul olan kız kardeşin öldüğünü fark ederiz.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde, yasaklara uymamanın ve bilinmeyen mekânlara girişin, beraberinde ölüm getirdiğini görürüz. Öyküde gencin, önünde “GİRMEYİNİZ” yazan bir tabelaya rağmen bir mağaraya girmesi sonucunda öldüğü görülür.

Anlatıcı, öykünün birçok yerinde ölüme vurgu yapar. Bu durum, ölümün yansımalarından, öykünün başkişisi üzerindeki etkilerinden ve onun düşüncelerinden anlaşılır:

“ ‘Öleceğimi,’ dedi bir ara, ‘ bu yol insanları öldürmek için yapılmış olacak...’  
Ölmüyordu. Ölmemek için koşuyordu da hızını durmadan artırıyordu” (GKB, s.99).  
“ ‘Ölüler, içinden soğumağa başlar galiba,’ dedi...” (GKB, s.101).

Ölüm, öykünün birçok yerinde göze çarparken istenmeyen ve korkulan bir kavram olarak karşımıza çıkar.

“Kavruk” öyküsünde, ölüm kavramı istenmeyen bir durum olarak karşımıza çıkar. Bireyler ölümden farklı şekilde etkilenirler. Şahıslar, ölümü yorumlarken de kişisel görüşlerini belirtmekten kaçınmazlar:

“ ‘Sızmıştı dedik Fikret, sızınca ölü gibi olurmuş insan, duymazmış. Hem önce entarisini tutuşturmuştur otlar, sonra da saçları tutuşmuştur. Sıcaktan bayılmıştır üstelik. Hem, canı yandıysa da oh olsun...’ Fikret, ‘ayıp Müşfik,’ diye atıldı, ‘Ölü o...’  
Günahtır Müşfik, dedim. Müşfik hınkırdı. ‘Oturup içmesi günah değil mi?... Tıksındım, tıksındım ama gene de bakardım...’ (TÖV, s.52).

Ayrıca alıntıdan da anlaşılacağı üzere ölen kişinin toplumda sevilen ya da sevilmeven biri olması, insanların ölüm hakkındaki düşüncelerinde farklılık oluşmasına sebep olur.

#### 4.2.1.3. Cinayet ve Pişmanlık İkilemi

“Tepe” öyküsünde İoakim’in manastırdaki çok sevdiği tilkiyi kendi elleriyle öldürmesi, ölüm kavramı üzerinde durabileceğimiz önemli bir noktadır. Öldürülen bir hayvan olsa da aslında gerçekleştirilen eylem, öykü içerisinde bir cinayet olarak gösterilir. Anlatıcı, öldürmenin sonucunda ortaya çıkan suçluluk duygusunu çeşitli sebeplere dayandırmaya çalışır:

“Tilkiye kimse işkence etmeyecekti, işkence cezası vermemişti kimse. Çok çok, ‘yemiyordu, hastaydı, ne yapabiliirdik’ denilebilirdi bir hayvanın ölüsünün ardından. Ama açlıktan öleceğine sudan ölsün demek acımak demek değildi. Öldürmekti. Tanrının verdiği canı almaktı. Kimsenin veremeyeceği bir izni istemeden, hiçbir şeyin veremeyeceği bir yetkiyi hakmış gibi kullanmağa kalkarak...” (USBGA, s.103).

Öyküde cinayetten duyulan pişmanlık bir din adamı gözünden değerlendirildiği için İoakim’in kendi inancını sorgulamasına ve kendisine olan saygısını yitirmesine sebep olur. Bu da cinayete bağlı pişmanlık duygusunun inançla ikilemini ortaya çıkarır:



“... Bunu yapan insan, dolayısıyla insan katili olmuştu ama bu hayvanın doğrudan doğruya katili olacaktı. Bunu bile bile, isteye isteye yapan adam hayatında herhangi bir önem kazanmak, başkaları kendisine saygı duysa bile kendi kendine saygı duymak olanağını yitirirdi” (USBGA, s.103).

Cinayeti masum göstermek ya da açıklamayı faydasızdır. Bu düşüncelerin anlamsızlığı, Tilki'nin öldürülmesinin ardından İoakim'in hissettiği vicdan azabıyla açıklanabilir.

#### 4.2.1.4. Gençliğin ve Yaşlılığın Bireylerin Üzerindeki Etkisi

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde gencin davranışlarındaki ve düşüncelerindeki acemilikler, anlatıcı tarafından yaşıyla ilişkilendirilir. Onun yaşı gereği hayata bakışındaki acemiliklere rağmen ustasına gösterdiği saygı, yaşın ve deneyim vurgulanması üzerine dikkat çeken noktalardan biridir.

Öykü boyunca ustasına saygı gösteren genç, gerek kendisini eğitmiş olması gerek onu babası gibi görmesi gerekse de kendini onun gibi deneyimli ve olgun biri olarak görmemesi gençlik ve yaşlılık kavramlarının bireyler üzerindeki etkisini gösterir.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde, heyecan kavramı gençlikte gelen heyecan olarak belirir. On dokuz yaşındaki bir gencin normal yoldan evine dönmektense hiç kimsenin kullanmadığı bir dehlize girerek karşı kıyıya çıkmayı istemesi, ondaki heyecan ve macera arayışının göstergesidir.

Öyküdeki macera arayışı, gencin ölümüyle sonuçlanırken Gencin uyarıları dikkate almayıp yine de dehlize girişi yaşının gereği ortaya çıkan bireysel hareket etme ve kuralları umursamamasıyla açıklanabilir.

#### 4.2.1.5. Doğum ve Varoluş

“Doğum” öyküsünde varoluşun doğumla ilişkilendirildiği görülür. Kadın ve erkeğin doğumdaki ve bir canlının ortaya çıkmasındaki rolü üzerinde durulması dikkat çeker. Öyküde anlatıcı, kadının doğurganlığı ve erkeğin cinsellikteki işlevselleğine dikkat çeker:

“Dişilik kokusu. Tozlu kavuruculuğun aralarında sızan, et, çıplak, ekşimiş et kokusu. Tazelik uzakta. Taş serinliği esip esip erimede. Sıkışma atmanın ardında, daralıp atma, genleşip atma-atma-atma...

Doğumun büyüündeki erkek aç. Kıyasıya aç. Bir başka doğuruşun, bir başka kısırlığın açlığında bitirici, öldürücü” (TÖV, s.8).

Öyküde doğumla ölümün bir arada verilmesi de canlının birden var olup aniden ölmesiyle ilişkilendirilerek yaşama anlam kazandırma da kullanılmıştır. Ölüm kavramının öyküdeki bir başka önem taşıyan noktası, kendisinden sonra gelen ve birbirleriyle ilişkili olan öykülerin bir bütünlük taşımasında kullanılmış olmasıdır. Çünkü öyküler bir bütün halinde düşünüldüğünde II.Dünya Savaşı ile bağdaştırılan ölümler sıkça karşımıza çıkar.

#### 4.2.2 Bireysel Soyutlama

“Ada” öyküsünde yalnızlık arzusu insanlardan uzaklaşma şeklinde gözükse de aslında Hıristiyanlıktaki yeni inanıştan uzaklaşma olarak karşımıza çıkar. Bu uzaklaşma Andronikos’un bir ev ya da daha dar bir mekândan ziyade hiçbir insanın yaşamadığı ıssız bir adaya gidişiyle sonuçlanır. Bu da bize yalnızlık arzusunun ne kadar büyük olduğunu gösterir. Andronikos yalnızlığı, gerek kişilerden gerek inanışından gerekse de yetiştiği manastırdan uzaklaşmak şeklinde arzular. Öykü içerisinde Andronikos’un kendisini yeni yaşantısına alıştırmak istemesi nedeniyle planlar yapması da tek başına yaşama arzusunu gösterir.

“İnsanlar Kitabı”nda yalnızlık kavramının bireyler üzerinde çeşitli yansımalarının olduğu görülür. Daha çok toplumdaki uzaklaşma isteği şeklinde beliren yalnızlık arzusu, bir içe kapanma değil de kişinin sevdikleriyle tek yaşama isteği olarak göze çarpar:

“Hamburglu yaşlı kadın, konuşmasının orta yerinde sesini yükseltip yazdırmağa başlıyor kendini: ‘ Emekliliğinin bir yıl öncesinden başlayarak ölümüne dek, yani altı yıla yakın bir süre yaşamımızın belki en rahat, en zevkli dönemini yaşadık. Sürdürülmesi gereken ilişkilerimiz vardı insanlarla, bunları en aza indirmeği başardık; görüşmek istediklerimizle bol bol görüştük, gönlümüzün istediğini yapmağa baktık” (NİG, s.91).

Ayrıca yalnız kalma isteği anlatıcı tarafından mutlulukla ilişkilendirilir. Öyküdeki bu ilişkilendirme kişiler üzerinden aktarılır:

“ ‘Oysa anladığım kadarıyla Süheylâ hanım yılın yedi sekiz ayını burada geçiriyor.’ Diyor Bayan von Schimnhoff. ‘Evini seviyor, sokağa pek az çıkıyor. Çiçekleriyle uğraşıyor, yemek pişiriyor, konuklarını ağırlıyor, kitap okuyor...’ ” (NİG, s.94).

Öyküde yalnızlık kavramı toplumdaki kendini soyutlama şeklinde görünse de kişi, sevdiklerinden uzak durmaz ve zamanını onlarla geçirmeyi amaçlar.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünün üzerine kurgulandığı iki kız kardeşin sürekli bir yalnızlık içerisinde oldukları görülür.

Kardeşler her ne kadar beraber yaşasalar da yalnızlık onların bir parçası haline gelmiştir.

Yalnızlık kavramı kendisini öykünün hemen her yerinde hissettirir. Bireyler üzerinde görülen yalnızlık, farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, kız kardeşlerden birisinin dul ötekinin evde kalmış olmasıdır. Bu noktada her ikisinin de bir hayat arkadaşının olmayışı onlarda yalnızlık duygusu oluşturur:

“... Ölüp gittiği, kendisini bu atılmazlık, satılmazlık denizinin ortasında dımdızlak bıraktığı için kocasına kızıyor, ileniyor olabilir. Kendilerini eskiden haftada üç akşam yemeğe çağıran dostlarının, kızlarını nişanlayalı, artık yalnız haftada bir gün çağırmaları karşısında, öfke ile incinmişliği yarıştırmak, onlara bundan böyle nasıl davranması gerekeceğini düşünüyor olabilir” (KB, s.14).

Öyküde yalnızlık duygusunun bireyler üzerindeki bir başka etkisi de onların iç dünyasında karmaşalara yol açmasıdır. Bu karmaşalar, bireylere, genellikle, toplumdaki diğer insanlara nefret duymaları şeklinde yansır:

“Belki bunlardan daha çok, tıkalı boruları açtırmağa yanaşmadığı halde, ince bir küf kokusunun bürüdüğü bu odalar karşılığında her ay paralarını etlerinden et koparır gibi alan ev sahibine içinden sövüyor olabilir” (KB, s.14).

Görüldüğü üzere yalnızlık bireylerin hem iç dünyasını meşgul eder hem de topluma karşı bir nefretin oluşmasına sebep olur. Zaten öykü boyunca yalnızlık kavramının öne çıkması, yalnızlığa bağlı olarak çaresizlik, arayış, bekleyiş gibi kavramların ortaya çıkmasına neden olur.

“Avından El Alan” öyküsünde Balıkçı'nın zamanını büyük bir kısmını denizde geçirdiğini görürüz. Bununla beraber ara sıra kahveye de giden Balıkçı, kahvede sorulan sorulara cevap verirken kahvedekilerin kendisini anlamayacağını düşünür ve açıklama yapmanın gereksizliğine inanır: “Deli derlerdi, görmezlerdi. Dokundurmak... Görmedikleri bir kolun yerinde bir balığa mı dokunurlardı?” (GKB, s.27). Sonuç olarak kimseyle diyaloga girmeyen bir tipe dönüşen Balıkçı, zamanla, farkında olmadan kendini toplumdaki soyutlar.

“İncitmebeni” öyküsünde öğretmenin kent yaşamından uzaklaşıp küçük bir adaya gelmesini çıplaklık olarak algıladığı görülür. Büyük kentlerde yaşamının sıkıntılarını üstündeki kıyafetlere benzeten öğretmenin, bu kıyafetlerden kurtulmak için soyunma isteği, öykünün birçok yerinde kendini gösterir: “Soyunup gelmişti bu ülkeye. Çıplaklığını bu sıcak adada hiç değilse yadırgamazlar, olmayacak sorularla kendisini canından bezdirmeğe kalkmazlar diye düşünerek” (GKB, s.130).

Öğretmenin arzuladığı çıplaklık uğrunda çabalaması, maddiyattan uzak durması, kalabalıklardan uzaklaşıp basit ve sıradan yaşaması, üzerindeki kenti simgeleyen kıyafetleri çıkararak saflığa ulaşmak uğraşı, öykü boyunca anlatıcı tarafından vurgulanır.

#### 4.2.3. Siyasal ve Toplumsal Baskıya Bireysel Tepki

“Ada” öyküsünde, baskı ortamından kaçış, olayların kurgulanmasında önemli yer tuttuğu için sıklıkla vurgulanır.

Hıristiyanlık dinindeki yeni inanın kabulüyle birlikte bu inancı benimsemeyen ve bunun sonucunda toplumdan dışlanacağını ve çeşitli zulümlere uğrayacağını farkında olan Andronikos, çevrenin kendisine uygulayacağı baskıdan çekinir ve şehrin yakınlarındaki تنها bir adaya kaçar. Dolayısıyla anlatıcı, Andronikos’un, adaya kaçış sebebini de bu bağlamda açıklar:

“Andronikos için tek yol kalıyordu. Kaçmak. Gitmek. Kendini de başkalarını da aldatamayacağı, aldatmak zorunda kalmayacağı bir yere kaçmak, bir yere gitmek. Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da istenmesin” (USBGA, s.38,39).

Ayrıca Andronikos, kaçışı da kendi kişiliğinin ve inancının zaafi olarak da görür. Dolayısıyla denilebilir ki baskıya karşı dirençsizlik ve kaçış, öyküde Andronikos’un kişiliğinin bir parçası olarak yansıtılır. Bu durum da tipin tanıtılmasında ve işlevselliğinin yansıtılmasında önem taşır.

Öyküde, Andronikos’un adaya kaçışın ardından meydana gelen sorunlar iki boyutta karşımıza çıkar. Bunlardan ilki bireyin iç dünyasında ortaya çıkan sorunlardır. Kişinin ruhsal yapısında değişmelere sebep olan kaçış, bireylerde tutarsızlığa sebep olur:

“Yeni bir yalan mı yaratayım; eski yalanı aydınlığa çıkardığım gün, yalan söyleme olanlıklarına mı son vereyim?

Bu düşünce epey uğraştırmıştı onu” (USBGA, s.37).

Ortaya çıkan bir diğer problem ise toplumun kaçan kişiye bakış açısının olumsuz yönde olmasıdır: “Belki de kaçtığı söylenince, anlaşılınca, onu sevemeyen arkadaşları “alçak” diyecek, onu sevenler ise kahraman diye düşünecekler. Sevmeyenler...” (USBGA, s.20).

Dolayısıyla oluşan ortamdaki kaçışla birlikte ortaya çıkan problemler kişiyi olumsuz yönde etkilemiştir denilebilir.

“Dutlar” öyküsünde toplumsal anlamda isyan, kendini öykünün sonlarına doğru gösterir. Anlatıcını eleştirdiği savaş, ırkçılık ve faşist uygulamalar belli bir müddet sonra nefrete dönüşerek toplumsal anlamda bir isyanın ortaya çıkmasına sebep olur.

Öyküde, insanların dinlerinden ya da ırklarından ötürü dışlanmalarına toplumun karşı çıkışı birçok yerde dikkat çeker: “Nisan sonunda, birer gün arayla, İstanbul’da, Ankara’da, ateş açılmıştı. Öfke kabarmıştı. İnsanlar gene yürüyor, gene de şarkı söylüyordu.” (USBGA, s.134) ifadesi de yapılan baskıya rağmen kitlesel direnişin devam ettiğini gösterir.

Şiddet unsurunun öykü boyunca sıklıkla karşımıza çıktığını görürüz. Uygulanan şiddetin hem toplumsal hem de bireysel yönü vardır.

Toplumsal anlamda uygulanan şiddete baktığımızda sırf güç gösterisi yapmak için İtalya’nın Habeşistan’a açtığı savaşı görürüz. Anlatıcının bu durumu belirtirken söylemiş olduğu “ ... İtalyanların yok yere adam öldürdüklerini daha önceden bildiğim için mi açıklayabildim, bilemiyorum.” (USBGA, s.128) ifadesi yapılan zulmün toplumsal boyuttaki yansımalarını gösterir.

Bireysel anlamda uygulanan şiddet ise metin içerisinde birçok kez karşımıza çıkar. Bireylere uygulanan şiddetin öyküde daha çok darp, yaralama, dayak vb. tarzda gerçekleştiği görülür:

“Her gün, dayak yemiş, gece evine dönerken bir köşede sıkıştırılıp sopalanmış, ya da sopa korkusuyla, tabanca korkusuyla koca bir hintyağını içmek zorunda bırakılmış bir arkadaşlarının haberini alıyorlardı. Kimi ölüyor, kimi sakat kalıyordu” (USBGA, s.135).

Öykü içerisinde şiddet, sıkça vurgulanırken olayların neticelendirilmesinde de önemli bir paya sahiptir. Çünkü yapılan zulüm bir süre sonra isyana dönüşmüştür.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde gerek abdal gerekse de handaki adam, fare karşısında çaresiz kalır. Abdal, bu durumu kabullenir ve onu besleme kararı alır. Handaki adamsa fareden kurtulamadığını gördükçe hiddetlenip kurtuluş yolu aramaya çalışır ve çareyi de fareyi öldürmekte bulur. Handaki adamın fareye karşı duyduğu hiddet öyle bir derecede artar ki, onun bu hiddetini gören arkadaşları, adamın bu yaptığının ne kadar gereksiz bir davranış olduğunu belirtirler. Adam, fareye karşı hiddet duyup onu öldürmeye çalışmasına rağmen arkadaşlarının onu engellemesi nedeniyle fareden yine kurtulamaz.

#### 4.2.4. Gurur, Kıskançlık, İhanet ve Sadakat Arasında Aşk

“Avından El Alan” öyküsünün başlarında Balıkçı’nın aşkta gurur yaparak balıktan uzak durması dikkat çeker. Bu gurur her ne kadar pişmanlıkla sonuçlansa da Balıkçı’nın gurura kapılması öykünün işleyişi yönünden önemli bir yer tutar.

Balıkçı, öyküde usta bir avlayıcı olarak göze çarpar. Onun bu defa hem avlayıp hem kendisinin av konumuna düşmesi gururuna dokunur. Bununla beraber balığa karşı sevgi de besler. Balıkçı bu durumu hisseder ve gurura kapılmaması gerektiğini sezer: “Balığın dişleri omuzuna saplanıyor. Onu unutmaması gerek. Gurura hele, hiç kapılmaması gerek” (GKB, s.25).

Balıkçı, öykünün sonlarına doğru gururunu bir kenara bırakıp gönlünün sesine kulak vermesi gerektiğini düşünür; fakat aşkta gurur yapmasının hata olduğunu sevdiğini kaybedince anlar.

“İnsanlar Kitabı”nda aşk, daha çok kişilerin birbirlerine karşı hissettikleri duygu şeklindedir. Öyküde karşımıza çıkan farklı iki aşk ilişkisi vardır. Bunlardan birisi Kerim Bey’in Eren’e, diğeri ise Ulla McLeod’un kocasına olan aşkıdır. Bu aşkların ortak noktası ise âşıkların birbirlerine olan sadakatleridir.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde Rana, kocasını severek evlenir. Fakat zamanla yeni arayışlar içerisine girer. Müşfik’i tanmasıyla ona aşk duyar; ancak kocası Sadun’a karşı bağlılığı azalmaz:

“Müşfik’i sevdim, daha doğrusu istedim. Sadun’u böylesine sevdiğim halde, elimden kaçırmamak için hayatımı çekinmeden ortaya koyabileceğim halde, o eğlenti gecesi Müşfik’i sevdiğimi anladım, onu istediğimi duydum. Bana yüz vermiyordu” (TÖV, s.133).

Rana’nın, sevdiği iki erkekte biri olan Müşfik’ten aşkına karşılık alamaması sonucu, kocası Sadun’a olan sevgisi ve bağlılığı artar. Bunun ardından da Müşfik’e olan aşkı azalır ve onu unutmak ister:

“Sadun da artık evlendiğim, beğendiğim, sevdiğim Sadun olacak. Müşfik yok, olmayacak. Belki yıllar sonra... Hayır o kapıyı bile açık bırakmamalı. Yok. Bu kadar. Ne de kolaymış, aradan bir buçuk yıl geçince ne de kolay geldi... Müşfik yok. Kurtuldum ondan” (TÖV, s.134).

Anlaşıldığı üzere Rana’nın kocasına duyduğu aşk, olayların değişimine göre farklılaşır. Bu da ikili ilişkilerin bireylerin davranışlarına göre şekillendiğini gösterir.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde kıskançlık, Rana’nın Müşfik’e duyduğu aşkın karşılıksız kalmasıyla ortaya çıkar. Çünkü Rana, Müşfik’in çok samimi olduğu arkadaşı Sadun’un eşidir. Müşfik, Rana’yı abla gözüyle görmektedir.

Dolayısıyla aşkına karşılık bulamayan Rana, iki iyi dost olan Sadun’la Müşfik’in arasını bozmaya çalışır:

“Evden uzaklaşması için kurduğum oyunda hepimiz çalıştık. O bile bu çalışmaya katıldı. Bilmeden. Uzaklaştırdım ama bir gün gene geldi. Sadun’suz yapamıyor edemiyordu. Bunu anladım, Sadun’u ele geçirmem gerektiğini bildim. Bir su gibi sızıyordu aramıza artık. Ördek tüyleri suyu emiyordu. Sadun’un benim olması için Müşfik’in bir kusuru çıkmalıydı ortaya. Çıktı da, daha doğrusu, çıkardım da...” (TÖV, s.112,113).

Rana’nın çabaları sonucu Müşfik’le Sadun’un arası açılır. Bu durum da kıskançlığın insanlar üzerindeki etkisini gösterir.

“Anahtar” öyküsünde ihanet, Reşit Bey’in karısı Dilâver Hanım’ı aldatması şeklinde görülür. Reşit Bey, Müşfik’in özel ders aldığı Tijen Hanım’la ilişkiye girer.

Bu durum ortaya çıkınca Reşit Bey’in, karısı Dilaver Hanım’la arası bozulur ve hiçbir zaman düzelmez.

Bununla birlikte öyküde, aldatma, arkadaş ihaneti olarak da karşımıza çıkar. Tijen Hanım, arkadaşı Dilâver Hanım’ın kocasını baştan çıkartarak onunla ilişkiye girer. Bu olayı öykünün tamamında irdelediğimizde aslında öykü, arkadaş gibi görünen insanların ne tür kötülükler yapabileceği hakkında bilgi verir.

#### **4.2.5. Dinî Kuralların Farklılaşması ve İnanç Sorgulaması**

“Ada” öyküsünde, insanların ve toplumların önemli bir parçası olan din, hakim olan kavramların başında gelir. Hıristiyanlıkta kutsal olarak kabul gören bazı dinî kuralların insanlarca değiştirilmek istenmesi, öykünün kurgulanmasında kullanıldığı için bu kavram anlatıcı tarafından sıklıkla vurgulanır. Ayrıca anlatıcı, dinî kuralların değiştirilmesini siyasi etkenler ve kişisel çıkarlar gibi çeşitli sebeplere dayandırır.

İlâhi dinlerdeki değişiklikler toplumda farklı yansımalar göstermiş ve bunların yanlılığı da zamanla ortaya çıkmıştır. Öyküde dinî kabullerin değiştirileceğinin duyulması üzerine toplumun bazı kesimlerindeki insanların bu yeni inancı benimseyen kiliselere saldırdığını görürüz. Bunun yanında din adamlarının yeni inancı kabullenmeyişinin sonucunda yaşadığı sıkıntılar da öykü boyunca dikkat çeker.

Dinî kurallar farklılaştıkça fikir ayrılığına düşen insanlar çeşitli şekillerde ya cezalandırılmış ya da ödüllendirilmiştir. Bu ödüllendirme veya cezalandırma kişilerin

toplumdaki mevkileri fark etmeksizin yapılmıştır. Bu bağlamda kişinin din adamı, sıradan bir kişi ya da yönetici olması önem taşımaz. Önemli olan yeni buyruklara uyup uyulmadığıdır. Zaten öykü içerisinde kaçış, kahramanlık, alçaklık vb. kavramların ortaya çıkışı da dindeki kuralların değiştirilmesiyle açıklanır.

Öykü boyunca kişilerin dine bakışının farklılaştığını görürüz. Bunu çeşitli sebeplere dayandıran anlatıcı, dinî inanışın sorgulamasını farklı kişiler üzerinden yapar. Bunlardan en dikkat çekenini ise din adamlarıdır. Keşiş olan Andronikos'un dinî inanışındaki değişimler de bu sorgulayışın sonucunda ortaya çıkar:

“İnancı uğruna zindana atılmağı bile göze alamayan adamın inandığı söylenebilir mi? O halde, gerçekte, inanmıyorum. O halde, yıllarca, bilmeden, farkına varmadan, yalan söyledim. Yalanımı yaşattım, yaşattım başkalarına da. Kendimi aldatmakla kalmamışım, herkesi de aldatmışım” (USBGA, s.38).

Anlatıcı, Andronikos'un kendi inancını sorgulamasının ardından Hıristiyanlık dinindeki değişimleri de yorumlar. Bu sorgulamadan sonra Andronikos'un kendi inanışının doğruluğundan şüphe ettiğini belirtir:

“Sanki bunlar yitirdiğini düşündüğü inancın sonuçları, sorguları değil mi? Sanki bunlar, inancın bir başka türüsü, yeni bir inanış saplantısının değişik yüzleri değil mi? Kendini bir takım sözlerin büyüüne düşünmeksizin kaptırmak değil mi? (USBGA, s.48).

Sonuç olarak din adamları üzerinde bile olumsuz etkilere ve dinî inanışlarında değişikliklere sebep olan yeni kurallar, dinî inanışın sorgulanmasında temel sebeptir diyebiliriz.

Öykünün temellendirildiği Hıristiyanlık dininde yeni kabullerin ortaya çıkışı, aslında Doğu dinlerinin etkisiyle gerçekleşir. Çünkü anlatıcı, resimlerin karşısında tapınmanın “puta tapıcılık” olarak değerlendirilmesini Doğu dinlerindeki inanışların etkisi olarak açıklamıştır. Ayrıca Hıristiyanlıktaki değişikliğin sebebinin siyasi boyutunu açıklarken de bu durumu öne çıkartır.

#### **4.2.6. Açlık, Hastalık ve Eziyetin Olumsuz Etkileri**

“Kısmet Büfesi” öyküsünde korku kavramı, Ferdane Hanım'ın ve diğer kadınların hastalıktan korkması şeklinde görülür. Muayenehaneye tedavi için giden kadınların sohbeti sırasında bu korku dile getirilir:

“... Kurul üyeliğinden, topluluk içerisindeki tanışıklık bağlarından öte bir bağ kurulmuştur aralarında. Ferdane Hanım, öbürlerinin gerçekten hasta olması ya da, olmak korkusundan bütün bütün sıyrılmamış bulunmasına bakarak birazda utancın karıştığı bir sevinç duymaktadır içinde...” (KB, s.96).



Ayrıca öyküde hastalık korkusu, insanların neşesini kaçıran bir kavram olarak görülür: “...tam otuz yedi dakika sonra hekimin yanından çıktığında sevinci silinmiş, utancı da unutulmuş, daha doğrusu, ince bir öfkeye dönüşmüş olacaktır” (KB, s.96).

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde en çok işlenen tema korku temasıdır. Korku duygusunu ilk önce anlatıcının kendini kirpinin yerine koyup yazdığı öyküde görürüz. Bu öyküde kirpinin annesi, yaşadığı kötü durumları anlatır. Onun bu halini gören kirpi de acaba aynı şey bizim başımıza da gelir mi diye korku duyar: “Evime dönmem gerekiyordu. Gözüm korkmuştu. Ya bizim arsada da insanlar ev yapmağa kalkarlarsa diye kaygılar girdi yüreğime” (GKB, s.61).

Öyküde ikinci kez korku duygusuna kapılan yine kirpidir. Kirpinin duyduğu korku, anlatıcı vasıtasıyla açıklanır. İnsanların kirpiyi dürtüklemesi, rahatsız etmesi, öldürmeye çalışmaları, kirpinin kabarıp korku duymasına sebep olur.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde Abdal, hana varmış; ama girememiştir. Onun bu durumunu o sırada handa kalmakta olan bir adam önceden görür ve ona yardımcı olmak ister. Adamın yardım etme duygusu, ona, han duvarlarındaki zedelenmiş bir kısmı bulmasını sağlar. Abdal da burayı bulur ve buradan hana girer. Yardım etme duygusunu, adamda görürüz. Abdal ile fare, burada yardım edilen kişiler kategorisindedir. Adam, Abdalın aç olduğunu fark eder ve yine ona yardım eder. İçinde et ve peynir olan ekmekler ikram eder. Abdal, böylece hem kendi karnını hem de farenin karnını doyurur; fakat adamın bu yardımı, güzellik getireceği yerde bela getirir.

Abdal, uzun süredir yolculuk yapar. Bir yerden sonra acıkır ve bitkin düşer. Acıkan sadece kendisi değildir, aynı zamanda kuşağında beslediği fare de aşırı derecede acıkır ve her acıktığında yaptığı gibi Abdal’ın bedenini kemirmeye başlar. Burada açlığın hem abdal hem de fare üzerindeki etkisini görürüz. Açlıktan dolayı abdal çok yorgun düşer ve yine farenin acıkmasından dolayı Abdal acı çeker. Faredeki bedensel açlık, Abdal’ın organlarının deşilmesine de sebep olur. Abdal, bu durumdan kurtulmak için hana ulaşmaya ve girmeye çalışır.

“Alsemender” öyküsünde, Bilgin’in doğruluğu temsil ettiği görülür. Küçüklüğünden beri yalan söylememesi doğrultusunda yetiştirilen Bilgin’in yalana karşı çıkışı öykü boyunca dikkat çeker. Sadece bir kere yalan söyleyen Bilgin, bunu

da kendileri hakkında dedikodular çıkaranların yalanlarını ortaya çıkartmak için yapar ve amacına da ulaşır.

Bilgin'in hayatı boyunca sadece bir kez de olsa yalan söylemesi, yalana karşı çıkmasıyla çelişki gösterse de bu davranışı anlatıcı tarafından yadırganmaz ya da bu yönü vurgulanmaz.

Öyküde kararlılık kavramı, birçok yerde kendini gösterir. Bilgin'in kararlılığı, alsemender bitkisini bulmak için yollara düşmesi, yaptığı çalışmaların sonunu getirme ve en önemlisi hayatı boyunca yalan söylememesi kişilerin düşüncelerindeki kararlılıklarının, davranışlara yansımaları şeklinde de açıklanabilir.

#### 4.2.7. Bireyin Kararlı Duruşu: Güven

“Kısmet Büfesi” öyküsünde kişinin kendine güven duyması iki kişi üzerinden aktarılır. Bu kişiler, öykünün merkezindeki Ferdane Hanım ve annesidir:

“ ‘Ferdane'nin, anasının düzenine beslediği bu inanç, o düzeni evdekilerin hepsine eksiksizce kabul ettirebileceği yolundaki bu güvenci... Şaşar kalırım her kezinde... Bu inancın, bu güvencin onda biri bende olsa...’ ” (KB, s.92).

Ayrıca öyküde, şahısların kişilik özellikleri yansıtılırken Ferdane Hanım ve annesinin kendine güvenen bir yapıya sahip olması onları tutarlı davranışlar sergileyen tipler haline getirir.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde bir adamın efsaneleşmiş olan ve herkesin gitmekten korktuğu bir tepeye çıkmak için yapmış olduğu yolculuk anlatılır. Köylüler, adamı bu yolculuktan vazgeçirmeye çalışır. Yapılan baskıya rağmen adamın hedefine ulaşmak amacıyla çabalıyışı öykü boyunca öne çıkar. Bu doğrultuda adamın önce düzlüğü geçip ardından tepeye ulaşması, kendine güvenin, çabalayışın ve inancın başarısıdır denilebilir.

“Avından El Alan” öyküsünde hayal kırıklıklarının iki kişi üzerinden verildiği görülür: Balık ve Balıkçı. Hayal kırıklığına ilk önce balık uğramıştır. Zira Balıkçı onun için ölümü göze alamamıştır:

“ ‘Hazır değilim,’ diyor balıkçı; kapanıveren çatlağın kıştırdığı yüzgecini yırtarak kurtuluyor. Canının acısı içinde kolundaki ağırlığı yeniden duyarak, zokanın dayandığı yerde etinin yırtıldığını bilerek uyanıyor. Koluna asılı balığın yüzgeci yırtılmış, kanamakta. Gözünde bir damla yaş titrer gibi” (GKB, s.22).

Balığın, Balıkçı'dan beklediği tepkiyi alamaması nedeniyle bir hayal kırıklığı yaşadığı ve bu sebeple gözlerinin dolduğu söylenebilir.

Öyküde hayal kırıklığı yaşayan diğer kişi ise Balıkçı'dır. Balığın hayal kırıklığına uğramasının sebebi Balıkçı, Balıkçı'nın da aynı duruma düşmesinin sebebi de balıktır. Yani karşılıklı olarak birbirlerini hayal kırıklığına uğratmışlardır:

“Kolundaki ağırlığın yeğnileşmesini önce gönlünün gücüne bağlıyor ama biraz sonra anlıyor ki balık küçülüp kurumakta, etleri yarılıp kopmağa başlamakta. Dişleri hala omzunda ama balık hızla bir gelmişe dönüşüyor. Çıldırarak gibi oluyor balıkçı; çıldırmamışsa daha. Anlamıyor, anlamak istemiyor. Balık eriyip parça parça döküldükçe kolunun kemiği çıkıyor ortaya, kendi etini de götürüyor balık. Kendi kemikleri dökülüyor balığınkilerin ardından. Balığın başından arta kalanla birlikte kol kemiği omuzundan koptuğunda ne yapacağına karar vermiştir artık. Sandalını, kıyıya vuracak gibi çeviriyor, sonra kendini suya bırakıyor. Adımız Seviydi diye düşünüyor, ama bulamadım bu adı, seçemedim vaktinde. Gürültüye kulak verdim gereksiz yere, gürültünün gizlediğini işitmeğe çalışmalıydım” (GKB, s.27).

Dolayısıyla denilebilir ki Balıkçı'nın, balık için yapacağı fedakârlıklarda gecikmesi, Balığın ölmesine sebep olur. Bu da Balıkçı'da büyük bir hayal kırıklığı meydana getirir.

“Gecedен Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde adam, düşüncesinde kurguladığı Sazandere'yi gerçekte de bulur; ama burası adamın idealize ettiği yerden çok uzaktır. Özellikleri neredeyse tam tersinedir. Adam, Sazandere'nin bu durumunu görünce hayal kırıklığına uğrar. Hayalindeki Sazandere'de deniz vardır; ama gerçekte Sazandere'de deniz adına hiçbir şey yoktur. Adam, kumsal bulmayı umduğu yerde kendini çöldeymiş gibi hissetmeye başlar. Bu uyuşmazlık, adamın beklentilerini bütün boşa çıkarmış ve hayal kırıklığına sebep olmuştur. Bu noktada adam, hayatının geri kalanını nasıl geçeceği konusunda bir belirsizliğe düşer. Bu da onun kafasında cevaplayamayacağı sorular oluşmasına sebep olur. Kısaca öyküde vurgulanan hayal kırıklığı adam aracılığıyla aktarılmıştır.

#### **4.2.8. İnsanın ve Nesnenin Gerçek Dışı Bir Hal Alması**

“Düş Balıkçıları” öyküsünde insan, gerçekten farklı bir şekilde anlatılır. Balıkçıların vücutlarının ateşten olması, bir top haline dönüşebilmesi ve birkaç hamlede bir kıydan ötekine atlayabilmesi gerçekte insanda olmayan özelliklerin onlara yüklenmesiyle açıklanabilir.

Ayrıca bir sesin anlatıcıcıyı yönlendirdiğini de görmekteyiz. Bu ses, mekânın her yerini ayrıntılarıyla bilen ve herkesi görebilen bir yapıdadır. Dolayısıyla bu yapının insana aktarılması da onun gerçek dışı bir hal almasını kanıtlar:

“...Sonra bir ses: ‘İnceğiz, dikkat edin,’ dedi. Bu sesin keskin gözleri olmalıydı. Karanlıkta, inilecek yeri –bile bile- görmek, inilecek yere gelindiğini bilmek, herkesin harcı değildi doğrusu...” (KB, s.20,21).

Sonuç olarak öykü boyunca metafiziksel unsurların insana aktarıldığı görülür.

Nesnelerin de insanlar gibi gerçek dışı bir hal aldığını görürüz. Bu durum heykellerin konuşmasıyla örneklendirilebilir: “... Heykellerden biri, başını bizden yana çevirmeden ‘yarın pazara götüreceğ kadar var çok şükür,’ gibi bir şey söyledi. (KB, s.24). Dolayısıyla nesnelere, kişileştirilerek insan özelliği gösterir. Bu da öyküde, doğaüstü olayların bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Öyküde nesnelere dışında mekânlar da gerçekliklerinin yanında doğaüstü özellikler taşır. Bu mekânlar tanrılar katına benzetilerek gerçek dışı varlıkların bu mekânlarla ilişkilendirildiği görülür: “Dünyanın karanlığını, arabaların farları ışıltımasız bir kesinlikle bölüyordu şimdi; bu ışıltıda yolu yiyen, yutan arabalar, tanrılar katından, Beyşehir’e ilerletiyordu bizi” (KB, s.24).

Ayrıca anlatıcının, gerçek dünyaya doğaüstü bir mekân özelliği katmasını, gerçek dışı varlıkları burada vermesiyle açıklayabiliriz.

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde Sazandere, bir imge hüviyetindedir. Öyküdeki adam, Sazandere isimli bir yeri, kafasında idealize eder. Hayatı boyunca da oraya gitmenin hayaliyle yaşar. Sazandere’ye olan özlem, tüm öykü boyunca ayaktadır. Denize olan özlemin söndüğü zamanlarda bile Sazandere’ye olan özlem hala devam eder. Adam, denizin kendisinde oluşturduğu heyecanları kaybettiğinde bile Sazandere’ye gitmeye çalışır.

“Usta Beni Öldürsen El” öyküsünde ölümün farklılaşarak karşımıza çıkması söz konusudur. Gittikçe belirginleşen bu farklılık, gencin, kimsede olmayan bir özelliği kendinden fark ederek insanların önceden öleceklerinin işaretlerini yüzlerinde bir ben halinde görmesiyle açıklanır. Ölümün önceden bu tür işaretlerle bilinme ihtimalinin bulunmaması öykünün masalsi yanını ortaya çıkartırken öyküde olayların kurgulanmasında ise metafiziksel unsurları öne çıkartmıştır

#### **4.2.9. Hayat Şartlarının Zorladığı Ayrılıklar**

“Kavruk” öyküsünde ayrılık, yangın sonucunda insanların yaşadıkları yerden zorunlu olarak göç etmesi şeklinde gerçekleşir. Ayrılık öyküde istenmeyen ve

üzüntüyle karşılanan bir durumdur. Bu üzüntü öyküde iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki halkın oradan ayrılanlara üzülmeleridir:

“Sofraya oturduktan biraz sonra, babam çıkageldi. Günün cumartesi olduğunu o zaman hatırladık. Bekledik onu. Oturdu, yemeğe başladık. Konuştu sonra... ‘Rahmi Beylerle istasyonda konuştuk. Yolları açık olsun...’ Lokmalar dizildi araya. ‘Bir şey değil, çocukların korktuğuna acırım. Onlara çok yazık oldu. Sersem gibiydiler hâlâ; o cin gibi çocuklar’ (TÖV, s.53).

Bir diğer üzüntü şekli ise Sarıkum’dan ayrılan bireylerin duymuş olduğu üzüntüdür. Bunu, öykü içerisindeki “Nazmiye Teyzenin gözleri yaşlıydı” (TÖV, s.47) ifadesinden de anlayabiliriz.

“Çatal” öyküsünde, dostluk kavramı anlatıcı ve arkadaşı Suat’ın birbirleriyle olan münasebetlerinden anlaşılır. Birbirleriyle sıkı dost olan bu ikiliden Suat, Müşfik’in Sarıkum’dan ayrılınca buraya dönmeyeceğini ve kendisini unutup dostluklarının biteceğini düşünür. Müşfik ise Suat’ın aksine buraya tekrar geleceğini ve arkadaşlıklarının bitmeyeceğini Suat’a söyler. Ama sonuçta Suat haklı çıkar. Bunu da Müşfik’in söylediği “Sarıkum’a bu gece, yarın sabah, ertesi gün, ertesi gece dönmeyeceğiz. Biliyorum. Biliyordum” (TÖV, s.74) ifadesinden anlarız. Anlatıcının çocukluğunu geçirmiş olduğu Sarıkum’dan babasının işleri nedeniyle zorunlu olarak İstanbul’a gitmesi öyküde, memleketten ayrılık kavramını örneklendirir.

Bunlarla birlikte ayrılığın, bireyler üzerinde farklı etkileri olduğunu görürüz. Bunlar daha çok kişilerin ruhsal yapıları üzerinedir. Yaşadığı yer olan Sarıkum’dan ayrılmak istemeyen anlatıcının, taşındıktan sonra arkadaşlarıyla görüşemeyecekleri düşüncesi onların birbirleriyle olan ilişkilerini de olumsuz yönde etkiler.

#### 4.2.10. Deniz ve Doğa Tutkusu

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde denize olan sevgi çok belirgindir. Öykünün başkişisinin denize tutkuyla bağlıdır ve bu, onun kişiliğinin bir parçası gibidir:

“Deniz dendi mi, kimi oraya kimi buraya akan sular durmaz, tersine, hep bir olur, bir kıyıya yönelirdi, ister kumluk, ister çakıllık bir kıyıya... Durmaz olurdu delikanlı. Denizi öylesine severdi” (GKB, s.93).

Karasu’nun birçok öyküsünde olduğu gibi bu öyküsünde de deniz ve deniz sevgisi öne çıkar. Karasu’nun denize verdiği önemi, öyküyü bu doğrultuda kurgulamış olmasından anlarız.

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde yer alan temaların hepsinin kökeninde aslında adamın denize duyduğu sevgi mevcuttur. Deniz, adamın hayatında çok önemli bir yere sahiptir. Adam, hayatını hatta hayallerini bile deniz üzerinden kurgular. Öykünün her yerinde bu sevgiye fazlasıyla rastlanır. Denize karşı olan sevgisi kaybolma seviyesine bile geldiğinde yine de adamın denizde kopmadığını, kendini denize bıraktığını görürüz.

Öyküde denize duyulan sevgiden kaynaklı bir deniz özlemi görülür. Öyküdeki kişi, özellikle denizden uzaklaşır. Bunun sebebi sürekli denizle beraber olmanın denize olan sevgisini azaltacağını düşünmesidir. Adam, denizden uzaklaşarak denizle arasındaki bağı güçleneceğini düşünür. Fakat adam, bu düşüncesinde yanılmıştır. Beklediğinin aksine denize olan sevgisi artmamış, zamanla azalmıştır. Hatta bir noktadan sonra denizle ilgili bir imgenin adamı heyecanlandırmadığı bile olur. Tüm bunlara rağmen adamın denizden uzaklaşmasıyla bir yerden sonra tekrar denize özlem duyduğunu da görürüz. Öyle ki adam, denizle ilgili imgeler oluşturur, hayal dünyasında kendini denizde yüzer görür:

“O zaman, içtiği sulara tuz ekmeye başlardı düşünde, gövdesinin bütün uzunluklarını mersin balıklarına, bütün yuvarlaklıklarını denizanelerine dönüştürür, yosun ormanlarında dolanır, dalıverirdi palamut corumlarının içine. Sonra, bir sabah, uykusundan sıyrılıverir, denizin yolunu tutardı” (GKB, s.32).

Adamın denize özlem duyması, oradan uzaklaşmasıyla başlar ve onun yokluğuna alışmasıyla da son bulur.

“Alsemender” öyküsünde doğaya duyulan sevgi, Bilgin’in alsemender bitkisine ilgi duyması ve bu bitkiyi bulmak için yollara düşmesi şeklindedir. Ayrıca Bilgin’in mavi gül yetiştirmesi, lâleye olan ilgisi de onun doğaya olan sevgisini gösterir.

#### **4.2.11. Sevginin Bencilliği**

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde anne-çocuk sevgisi üzerinde önemle durulur. Öyküde, Müşfik’le Dilâver Hanım üzerinden verilen anne-çocuk sevgisi, bazen sorunlar yaşansa da sonuçta hiçbir annenin çocuğunu sevmekten vazgeçmeyeceği şeklinde öne çıkartılır:

“... korkma yavrum dedi yavrunu kimse alamaz elinden, bir kadın oğlunu kime kaptırdı ki şimdiye değin, ben böyle bir şey duymadım, kadın ölür ama yavrusunu vermez, sonra yüzüne baktı...” (TÖV, s.81 ).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere anneler evlatlarını canları pahasına korurken onlara olan sevgileri her zaman çıkarsız ve korumacı bir tutum etrafında şekillenir.

Ayrıca öyküsünde kıskançlık kavramı üzerinde sıklıkla durulur. Bu kıskançlık bir annenin evladına olan aşırı sevgisinden doğar. Öyküde kıskançlık kavramı, Dilâver Hanım ve Müşfik üzerinden okuyucuya aktarılır. Bunu Dilâver Hanım'ın metin içindeki ifadelerinden anlarız:

“...kıskanıyorsun diyordu o zamanlar, kıskanıyorsun ayıp sana diyordu, oysa kıskandığımı kendime bile açmıyordum o zamanlar, nasılda söyleyebilmişti o sözleri, siz kadınlar diye...” (TÖV, s.79).

Öyküde kıskançlık, bireylerin yakınlık derecesi ne olursa olsun ikili ilişkilerinde olumsuzlukların yaşanabileceğini göstermesi yönüyle önem taşır.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde bencillik farklı şekillerde işlenir. Özellikle öykünün başkişi Müşfik'in sevdiği arkadaşı Talha'dan ayrılmak istememesi öyküde bencillikle ilişkilendirilir:

“Bencilliğin ötesine geçtiğimi, geçtiğimizi anlatmak istedim, gereksizdi biliyorum ama edemedim söylemeden.

...

Ama onun olmadığı bir yere gitmektense ömrüm boyunca yerimden kıvıldamak istemediğimi biliyor...” (TÖV, s.145).

Öyküde, Talha'nın ise bencilliği gereksiz gördüğünü fark ederiz. Bunun sebebini de bu konuyu sevdiği arkadaşı Müşfik'ten duymasıyla açıklar:

“Bencillikten neden açtı bu gece? Bencillikten uzak olduğumuzu o bilmezse kim bilecek? Ben de biliyorum bencillğe benzeyen bir sürü davranışın altından bencillik değil bambaşka bir şey olduğunu” (TÖV, s.144).

Bencillik, öyküde daha çok iki arkadaşın birbirinden ayrılmayı kabullenememesi ve birbirinden kopamaması şeklinde karşımıza çıkar.

#### **4.2.12. Acıma ve Koruma Duygusunun Yönlendirdiği Hayvan Sevgisi**

“Hayvanlar Kitapçığı”nda neredeyse öykünün tamamında anlatıcının hayvanlarla olan ilişkisi üzerinde durulurken birçok hayvanın kullanılması da bu ilişkinin kuvvetlenmesini sağlar. Anlatıcının hayvanlara karşı tutumu olumlu yöndedir. Sıklıkla üzerinde durulan bir başka nokta ise hayvanların insanlar üzerindeki etkisidir:

“Başkalarının attığı peynire, zeytine ancak yüz verdiği halde bizim orada kahvaltı ettiğimiz sabahlar peynirimize, zeytinimize bayağı bayağı ortak kesildi. Ama alışverişimiz, çoğu zaman, sevgi, dostluk alışverişi oldu yalnız” (NİG, s.22).

Bunla beraber öykü boyunca hayvanlar anlatılırken insanların hayvan üzerinde etkileri de öne çıkar: “Kahveye gidiş saatlerimizde değişiklik yaptığımızda Güdük’ün “nerede kaldı bunlar?” diye burnunu arada bir havaya diktiğini düşünmek hoşumuza gidiyordu” (NİG, s.21,22).

Denilebilir ki hayvan-insan ilişkisi bu bağlamda çift yönlü gerçekleşir ve bu canlılar üzerinde çeşitli psikolojik etkiler oluşturur.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde anlatıcının kirpiyi ilginç bulması, onun macerasını merak etmesi, anlatıcının kendisini kirpinin yerine koymasını, yani empati kurmasını sağlar. Anlatıcı, bu duygu sayesinde kirpiyi daha iyi anlamaya başlar, ona karşı daha fazla ilgi duyar ve ona yardım eder.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde acıma duygusuna anlatıcının kirpiyi ikinci görüşünde rastlarız.

İnsanlar kirpinin etrafına doluşup içlerinden birinin de elinde sopayla onu dürtüklemesi anlatıcıyı etkiler. Anlatıcı, kirpiyi önce gözlemler. Sonrasında ona karşı acıma duygusu geliştirir. Kirpiye yapılanları vicdanı kaldırmaz.

Koruma duygusuna yine anlatıcının kirpiyi ikinci görüşünde rastlarız. Anlatıcı, kirpinin haline önce acır, sonrasında da daha fazla dayanamayıp ona yardım eder, onu korumaya çalışır:

“Genç kadın yaşlısına ‘örtünüzü verin anne,’ diyordu. ‘Başka bir şey yok ki... Sarıp bağlamamız gerek.’ Adam kirpiyi dürtüp duruyordu sopasıyla; kabarmasını, kaçmayıp yerinde durmasını sağlıyordu; ondan sonra yine sopayla dürterek, uğraşa uğraşa, sırtüstü çevirdi onu. Öylece, kolaylıkla öldürebileceklerdi kirpiyi. Demin de yapmağa çalıştıkları buydu, besbelli. Niye öldürsünlerdi? Haykırdım: ‘Bırakın onu! *Per favore*, bırakın hayvanı!’ ” (GKB, s.62).

Öyküde kişinin hayvanı koruma arzusu aslında canlı bir varlığın zulme uğrayışı karşısında hissettiği acıma duygusuyla açıklanır.

### 4.3. KİŞİLER

Roman ve öykünün temel unsurlarından olan kişiler (şahıs kadrosu), öykünün kurgulanmasında önemli yer tutar. Gerek olayların anlatılması gerekse de şahıslar arasındaki iletişim, kişiler aracılığıyla sağlanır. Mehmet Tekin, kişiler kadrosunun önemini şu şekilde açıklar:



“Gerek dünyada, gündelik hayatta, iletişim ve etkileşim ağı nasıl insan etrafında kurulmuşsa, gerçek dünyayı yansıtmak iddiasında olan romanın kurmaca dünyasında da insan, veya insanî nitelik kazandırılmış herhangi bir figür, aynı konumdadır.”<sup>10</sup>

Öykünün veya romanın vazgeçilmez unsurlarından olan şahıs kadrosunun bir diğer önemli yönü ise mekân ve zaman unsurlarıyla bütünleşerek anlatılanları anlamlı ve bir bütün haline getirmesidir.

### 4.3.1. Tipleri Bakımından Öykü Kişileri

#### 4.3.1.1. Erkek Tipi

##### 4.3.1.1.1. İsyankâr erkek tipi

“Dutlar” öyküsünde Gigi, Pozzi’nin kocasıdır. Pozzi gibi o da siyasi ve dinî baskıya gelemeyen birisidir; fakat yine onun gibi siyasi karşıtlık sergilemeyen, mücadele etmeyen biri değildir. Pozzi’de siyasetten çok sanat sevgisi vardır. Gigi’de ise aslolan siyasi mücadeledir. Pozzi ile beraber İstanbul’a gelmesine rağmen dayanamaz ve sırf bu sebeple İtalya’ya geri döner. Dönüşünden sonra İtalya’daki baskıcı ortam onu Arjantin’e sürükler. Oraya yerleşir ve bir müddet çalışır. Fakat sonunda yine ülkesine, Mussolini’nin adamlarıyla rahatça uğraşabileceği İtalya’ya geri döner.

Gigi, yakın arkadaşı olan Guilea’dan kendisiyle beraber yurduna geri dönmesini ister. isteğini reddedince Gigi’nin söylediği “Güzeldi, yığitti, şakacıydı, şendi ama Mussolini’nin adamlarıyla dünyanın öbür ucundan nasıl uğraşır? Bunu anlayacak akli mi yoktu, yoksa...” (USBGA, s.137) ifadesi onun Mussolini’ye karşı verdiği mücadelesinde ne kadar kararlı olduğunu gösterir.

Öyküde Guilea; Pozzi ve Gigi’nin ortak arkadaşıdır. Beraber acı çekmiş ve Mussolini’nin adamlarından köşe bucak kaçmışlardır. Guilea da tıpkı Gigi gibi baskıcı yönetime daha fazla dayanamamış ve yurt dışına çıkmıştır. Gigi ile aynı ülkede yaşamışlardır. Orada iş bulmuştur. Bununla beraber Gigi, bir müddet sonra Arjantin’den ayrılmış ve ülkesine doğru yola çıkmıştır. Gigi’nin deyişine göre bir yıl sonra isterse o da ülkesine geri dönebilecektir; ama geçen zaman Guilea’yı değiştirmiş, siyasetten soğutmuş, yaşam kaygısı içerisine sokmuştur. Bu sebeple de

<sup>10</sup> Mehmet Tekin. (2008). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*. Ötüken Neşriyat, İstanbul, s.70.

ülkesine geri dönme gibi bir düşüncesi kalmamıştır. Zira Gigi'nin de ülkesine geri dönmesinin baş etkeni Mussolini'nin adamlarıyla mücadele etmek istemesidir.

#### 4.3.1.1.2. Baba tipi

“Dutlar”da baba, öyküdeki başkişinin babasıdır. Öykü boyunca adı geçmez. Baskıcı rejim karşıtı bir tiptir. Aynı zamanda babanın sanata önem verdiğini de görürüz. Zira çocuğuna özel piyano dersi aldirmektedir. Bunun dışında metin içerisinde babayla ilgili çok fazla bilgi verilmemektedir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde ismi verilmeyen baba, anlatıcının babası olması yönüyle dikkat çeker. Anlatıcının babasının öyküdeki işlevselliği ise ninesi gibi Almanlara nefret duymasıdır. Ancak baba, bu nefretini ninesi ve annesi gibi dile getirmez. Tek tepkisi Almanya-Polonya Savaşı'nın başlamasıyla her gece yaptığının aksine şarkı söylemeyiştir. Baba, karşımıza diğer şahıslardan daha olgun bir tip olarak çıkar. Bu durumu aileyi korumasından ve anlatıcıya cesaret vermesinden anlarız:

“Bekledim, konuşmadı. Çayırdan konuşmadan geçiyorduk. Annem, evin kapısında durup bize el sallayan nineme doğru hızlı hızlı yürüdü. Babam o zaman konuştu: “korkacak bir şey yok oğlum,” diyordu, “her harp istiklal harbi olmaz. Almanlar kötü insanlar. Polonyalılar dayanabilirse ne âlâ. Yoksa bizim için bile kötü olabilir. Korkma. Erkekler harpten korkmamalı. Güç bir şeydir harp. Geçer ama...” (TÖV, s.22).

Anlatıcı, baba hakkında fiziksel özelliklere değinmez. Bu durum anlatıcının, öyküde babanın daha çok işlevselliği üzerinde yoğunlaşmasıyla açıklanabilir.

“Kavruk” öyküsünde, evi yanan Nazmiye'nin babası Çuhacı Hasan Bey zalim bir babadır. Nazmiye, Hasan Bey'in istemediği bir evlilik yaptığı için babası tarafından sevilmez.

Hasan Bey, Nazmiye'nin evi yandığı sırada yangını söndürmek amacıyla yardıma gitmek isteyen Nazmiye'nin kardeşlerine engel olur.

“... hala dargın kızına felaketteyken bile koşmuyor kurtarmağa ağabeyleri bile gelmedi, ne gelmesi dedi babam ne gelmesi Hasan Bey engel olmuş onlara kapıyı tutmuş ölümü görürsünüz demiş gidemezsiniz demiş evini bile yakmağa razı baksana...” (TÖV, s.59).

Öyküde babanın zalimliği, kızı bir felaket yaşıyorken değil yardımına gitmek gidenleri de engellemeye çalışması şeklinde görülür.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde Reşit Bey, Dilâver Hanım'ın ikinci eşidir. Müşfik doğmadan önce ilk eşini kaybeden Dilâver Hanım, Reşit Bey'le

evlenir. Dilâver Hanım'ın Reşit Bey'i sevmediğini ancak onun iyi ve anlayışlı bir insan olduğunu öykü içindeki ifadelerinden anlarız.

“Beşinci Gün” öyküsünde Reşit Efendi, öykünün başkışisi olan Müşfik'in üvey babasıdır. Reşit Bey olayların şekillenmesinde önemli bir role sahiptir. Ayrıca anlatıcının üvey baba tipini bu kişi üzerinden vermesi de Reşit Efendi'nin öyküdeki işlevselliğini arttırır.

“Anahtar” öyküsünde Müşfik'in babası Reşit Bey, eşi Dilâver Hanım'a ihanet eder. Ayrıca eşine yalanlar söylemesi, dış görünüşüyle fazlaca ilgilenmesi, eve birçok kez içkili gelmesi de ihaneti göstermede anlatıcı tarafından vurgu yapılan noktalardır.

#### 4.3.1.1.3. Gezgin erkek tipi

“Hayvanlar Kitapçığı” öyküsünde, ismi verilmeyen anlatıcı, öykünün başkışisidir. Anlatıcı, öyküde olaylara direkt müdahil olurken adı verilmez. metin içerisinden anlatıcının gittiği yerlerde seçici olması ve gezmeyi seven bir tip olduğu vurgulanır:

“ ‘Görürsünüz,’ dedi Refik, ‘pardesünüzün cebine elinizi atınca orada bulursunuz. Ben de orada gülerim.’ (Sözünü ‘inşallah’ diyerek bitirmediği kaldı. Oysa dolapta asılı duran pardesüyü ancak günler sonra, belki Afyon’da mola verdiğimde giyerdim)” (NİG, s.26).

Öykü boyunca anlatıcı ile ilgili herhangi bir fiziksel özelliğe rastlanmaz. Daha çok kişinin düşünceleri ve gözlemleri üzerine yoğunlaşmıştır.

“Hayvanlar Kitapçığı” öyküsünde Refik, öykünün başkışisinin yakın arkadaşıdır. Refik'in gezgin bir tip olduğunu anlatıcıyla sürekli beraber olmasından anlarız:

“Side'nin kekiğini topluyoruz anıtsal çeşmenin yuvarlanıp birbirine karışmış oymalı taşlarının dibinden.”

(...)

“Taşlar arasında ilginç bir taş görmüştük birkaç yıl önce; yanayı uzaktan uzağa bir kuşunkini andıran yüzüyle Jean'ın eğilip baktığı, devimi ağır bir hayvancık olsa gerek, diye düşünmüştüm ilkin” (NİG, s.15).

Anlatıcı, Refik'in fiziksel özelliklerine değinmezken kişilik özellikleri üzerinde kısmen de olsa durur. “Refik'in gözleri konuşkandır. Refik, sırasında, burnuyla bile konuşur ya, burnunun dilinden herkes anlamasa gerek” (NİG, s.26).

“Geceden Geceye Arabayı Kaçırın Adam” öyküsünde ismi verilmeyen Adam, öykünün başkişisidir. Adam’ı denize bağlılığını ve denize duyduğu sevgiyi kişilik özelliği haline getirmiş bir tip olarak görmekteyiz:

“Denize tutkundu kendini bileli. Kulaç atarken, kollarının suya saplanıp kaydığını, suyun yüzünde açar gibi olduğu yaranın tükenmez bir dirençle kapandığını gördükçe, gövdesinin, bacaklarının bu serin renkli peltenin içinde sallanmasına baktıkça, dirimi bütün varlığıyla duyar, kavrardı. Denizsiz kalmamak için, gittiği her kıydan çakıllar, kavkılar taşırdı evine” (GKB, s.31).

Adam her sene mutlaka denize kıyısı olan bir yere gider. Her gidişinde de büyük heyecan yaşar. Fakat bu o sene bu heyecanı duyamaz. Sebebini de açıklayamadığı bu durum, onun yıllardır gitmeyi istediği Sazandere’ye gitmesini sağlar:

“Adam gönlündeki bu değişikliği farkettiler ama neye yoracağını bilemedi. Çok da deşmedi duygularını. Bir değişiklik sezdiğine göre, en iyisi, şu yıllardır gidemediği Sazandere’ye gerçekten gitmek olamaz mıydı?” (GKB, s.32).

Adam’ın dikkat çekici bir diğer özelliği de azimli olmasıdır. Adam, yaptığı işin arkasında duran bir tip olarak karşımıza çıkar: “Ertesi gece gelecekti gene. Sazandere’ye gitmemeye düşünemezdi artık” (GKB, s.39).

Öykü boyunca adam, içinde bulunduğu olaylardan hem etkilenmiş hem de bu olayları değerlendirmiştir. Dolayısıyla öykünün bir bütünlük içinde anlamlandırılması ve değerlendirilmesi, bu kişi üzerinden sağlanmıştır. Öyküde anlatılanlar da yaşananlar da bu tipin yapısına uygun olarak yansıtılmıştır.

#### **4.3.1.1.4. Aydın erkek tipi**

“İnsanlar Kitabı”nda öykünün başkişisi Kerim Bey, kitapları yayımlanmış ve yeni bir kitap yazmayı amaçlayan bir tip olarak karşımıza çıkar. Kerim Bey’in yazar olduğunu öyküdeki “ ‘Senden de hiçbir şey gizlenmiyor! Senin gibi akl-ı evvel okurlarım, dilerim, az olur.’ ” (NİG, s.95) ifadesinden anlarız.

Ayrıca gözlemlere önem vermesi ve yazılarında bunları kullanması yazar tipine uygun bir davranıştır. Yapmış olduğu gözlemlere bağlı olarak notlar alması ve oluşturmaya çalıştığı kitabı kurgulaması da bu tipe uygun bir davranıştır.

Bununla birlikte Kerim Bey, Eren’e olan duygularını sevdiği bir vişne ağacı aracılığıyla anlatır.

“ ‘Sana, pencereimin önünde duran o vişne ağacını anlatmıştım. Karanlıkta bile ona bakmak bir mutluluktur, bolatırdı gönlümü. Sen o vişne ağacı gibisin, demek isterim sana...’ ” (NİG, s.124).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere bu anlatım, herhangi bir kimsenin yapacağı tarzda değildir. Bu durum da Kerim Bey’in sanatçı kimliğinin bir göstergesidir denilebilir.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde Hüsametdin Bey, Ankara’da muayenehanesi olan iç hastalıkları uzmanıdır. Ayrıca kadın hastalıklarındaki hastalıkların tespitinde meşhurdur. Yardımlaşma kurulunun yönetim kurulundaki tek erkek üyesidir. Öyküde doktorun fiziksel özelliklerinden çok işlevselliği üzerinde durulmuştur.

“Alsemender” öyküsünde Bilgin, ilimle uğraşan, çok okuyan, yalandan kaçınan ve bunu yaşam felsefesi haline getiren bir tip olarak karşımıza çıkar. Okuduğu bir kitapta, alsemender bitkisinin özellikleri dikkatini çeker ve bitkiyi bulmak için yollara düşer. Bu durum da onu bu tip içerisinde gösterir. Anlatıcı, Bilgin’in fiziksel özelliklerden çok kişiliğine dayanır. Bu durum da onun aydın tipine girmesiyle ilişkilendirilir.

“Alsemender” öyküsünde Bilgin’in laboratuvarındaki araştırmalarında kendisine yardımcı olan başyardımcısını, bilim adamı olmasıyla aydın tipine sokmamız mümkündür. Başyardımcının fiziksel özellikleri hakkında pek fazla bilgiye rastlayamayız. Bu durum öyküde, işlevselliğinin ön plana çıkartılmasından kaynaklanır.

#### **4.3.1.1.5. Genç erkek tipi**

“Dehlize Giden Adam” öyküsünün başkişisi, ismi verilmeyen fakat anlatıcı tarafından delikanlı olarak nitelendirilen on dokuz yaşındaki genç, öyküde genç erkek tipi olarak karşımıza çıkar. Onun da birçok genç gibi heyecanlarının peşinde koşması bu tipe uygun bir davranış olarak nitelendirilebilir.

Öyküde, gencin fiziksel tasviri hakkında neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Bu durum onun daha çok işlevselliğinin ve olayların içerisinde bulunmasının sonucudur.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde ismi verilmeyen genç, hayatı acemiliklerle dolu, ailesinden ayrı ve ustası karşında hep kendini küçük gören bir tiptir. Öykü boyunca ustasıyla olumlu yöndeki ilişkileri gencin ölümüne dek devam eder. Hatta son gösterilerinde genç, ustasının hata yapacağını düşünerek sadece onu

kurtarmaya odaklandığından kendisi ipten düşerek can verir. Bu durum aslında onun, gençliğinin ve henüz tam anlamıyla olgunlaşmadığının bir göstergesidir.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde ismi verilmeyen adamın, henüz orta yaşa girmiş genç bir erkek olduğunu metinde geçen “Orta yaşa girerken” (s.204) ifadesinden anlarız. Ayrıca adamın yolculuğa çıkması ve herkesin vazgeçirmeye çalışmasına rağmen tehlikeli olarak görünen bir yolculuğa tek başına çıkması bu tipe uygun özellikler olarak göze çarpar. Bu durum gençliğin getirdiği deneyimsizlikle ve toplumdaki insanların tavsiyelerine aykırı davranmasıyla açıklanabilir.

Adamın yolculuğu boyunca anlatılanların aslında abartıdan ibaret olduğunu göstermesi, tepeye ulaşması sonrasında gördükleri ve düşünceleri, adamın öyküdeki işlevselliğini gösterir.

“Sarikum’a Giriş”te anlatıcının yakın dostu olan Müşfik, öykünün başkişisidir. Öyküde Müşfik’le ilgili ayrıntılı bilgi verilmemiştir. Öyküde dikkat çeken tek nokta, Müşfik’in psikolojik rahatsızlığının olduğu söylentileridir: “...Müşfik’i düşünüyordum. Deli oldu, hastaneye yatırdılar diye bir şeyler duymuştum bir aralar” (TÖV, s.14).

Ayrıca öyküde, Müşfik’in, anlatıcıyla olan yakın dostluğu da dikkat çeker.

“Sarikum’a Giriş” öyküsünde Fikret, Müşfik’in çocukluk arkadaşıdır. Sarikum’a geldikten sonra Müşfik, Fikret’le karşılaşır. Anlatıcı, okuyucudaki merak unsurunu Fikret aracılığıyla sağlar. Fikret’in öyküdeki işlevselliği Müşfik’in çocukluğuna dönüşünü sağlamasıdır.

“Odalardan Biri”nde genç bir erkek Müşfik, öykünün başkişisidir. Anlatıcı, Müşfik’in fiziksel özelliklerinden çok ruhî yapısını öne çıkartır. Bu bağlamda Müşfik’in, insanlarla tanışmaktan hoşlanmayan, genellikle yalnızlığı seven bir yapıya sahip olduğunu görürüz. O, çevresindeki insanların kendisi için yeterli olduğunu düşünür:

“... Beni tanıyanlar arasında bu da olacak. Olmaz ama unuttur o. Benim tanıdıklarım arasında bu da olacak. Gelmeseydin keşke, hiç gelmeseydin. Tanımayıverir, geçerdim. Şimdi o da var” (TÖV, s.33).

Müşfik’in ruhî yapısının dışında fiziksel özelliklerinden de çok az da olsa bilgi sahibi oluruz. “... Gözleri gözlerim gibi yeşil”, “...Tuzlu kıvrıkcıkları içindeki saçıma...” (TÖV, s.31).

Ayrıca anlatıcı genç erkek tipinin yaşamış olduğu bunalımları ve yalnızlık kavramını Müşfik üzerinden anlatır.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde Aleko, Rum ve Hıristiyan bir gençtir. Babası belli olmadığı için toplum tarafından piç olarak nitelendirilen Aleko; cesur, kendi kararlarını veren ve bunların arkasında durabilen bir tip olarak karşımıza çıkar: “... kiliseden çıkarken demişti, bende çıktım, bir daha girmemeğe karar vererek...” (TÖV, s.34).

Aleko, toplumdan dışlanışına rağmen yalnızlıktan korkmayan bir tiptir. Bunu “İsa’nın kanını çevreleyenleri gölgesinde büyümüş bir çocuk, böyle söylüyor. Yalnızlıktan, teklikten korkmuyor” (TÖV, s.36) ifadesinden anlarız. Dolayısıyla anlatıcı, Aleko’nun fiziksel özelliklerinden çok kişilik özelliklerinden bahseder. Bu durum olayların anlatış tarzının doğal sonucudur.

“Çatal” öyküsünde genç bir erkek olan Suat, Müşfik’in yakın arkadaşıdır. Öykünün merkezinde olan iki kişiden biri olması yönüyle önem taşır. Anlatıcı, öyküde Suat’ın fiziksel özelliklerine pek fazla değinmezken bu tipin kişisel özellikleri üzerine yoğunlaşır.

#### 4.3.1.1.6. Erkek arkadaş tipi

“Beşinci Gün” öyküsünde olayların gelişmesinde önemli yer tutan Müşfik, anlatıcının yakın arkadaşıdır. Anlatıcı, öyküde Müşfik’in fiziksel özelliklerine ayrıntılı olarak olmasa da değinmektedir: “... Kıpkırmızıydı yüzü. Alnında sular parlıyordu. Ter” ,“Göğsü bembeyaz...” (TÖV, s.23).

Müşfik, öyküde insanlardan kopuk bir tip olarak göze çarpar. Bunu da, tüm zamanını okuldan kaçarak yalnızca Bebekçi Osman ve beraberinde gezdirdiği köpekleriyle geçirmesinden anlarız.

Ayrıca Müşfik hırçın bir yapıya sahiptir. Anlatıcıyla arasında geçen diyaloglar bu durumu açıkça göstermektedir:

“... Üç gün kaldı tatile. Onun için kaçtım. Anneme söyleme. Isırtırım yoksa. Barut!” (TÖV, s.24).

“Öteki bacak sağlam. Müşfik eğildi. Sağlam bacağı aldı, denize döndü, kolunu açtı, hızla fırlattı. Köpekler suya atıldı. Kulübenin içinden kalın kalın “ Sağlamını atmadın inşallah,” dedi biri. “onu attım,” dedi Müşfik. (...) “Sağlamını atmayacaktım da ne yapacaktım,” dedi Müşfik, çekti kolumdan, girdik” (TÖV, s.25).

“Beşinci Gün” öyküsünde ayrıntılı olarak anlatılan Bebekçi Osman, Müşfik’in çocukluk döneminde önemli bir yer tutar. Çünkü Müşfik, Osman’ı, babasının yanında yamaklık yaptığı zamanlardan beri tanır. Müşfik, zamanının

büyük bir kısmını kendisi gibi insanlardan uzak ve kopuk bir yaşam sürdüren Bebekçi Osman ile geçirir.

Bebekçi Osman'ın insanlardan kopuk bir tip olmasının bir nedeni de insanların, onu, sattığı bebekler yüzünden dışlamasıdır:

“ ‘Uzun bir zaman görmemişler onu. Sonra bebek yapmağa başlamış.’ Bilirim o zamanı. O zamanı önce pazarda satmağa kalktı. Cüce Râhime, büyüdü dedi bunlar, pazardan kovdular.” (TÖV, s.28).

Bebekçi Osman ile Cüce Râhime arasında bir düşmanlık vardır, bu iki tip birbirini pek sevmezler. Cüce Râhime, Sarıkum'da yaşayanlara, Bebekçi Osman'ın yaptığı bebeklerin büyüdü olduğunu söyler:

“ râhime geldi mi  
geldi  
ne dedi  
her zaman dediğini  
büyü yapıp satıyorsun  
bu bebekleri çocuklara  
evini barkını sen yıktın  
istanbullunun diyor  
karısı ötekine kaçtığı gün  
kızının elinde senin  
bebeklerden varmış” (TÖV, s.25)

İki yakın arkadaş olan Osman ve Müşfik, kişiliklerindeki zayıflıklarından ve toplumdaki uzak tipler olmaları yönüyle benzerlik gösterirler.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde Talha, Müşfik'in yakın arkadaşıdır. Yaşça Müşfik'ten büyük olmasına rağmen aralarında sıkı bir dostluk vardır. Müşfik'in Talha'yı çok sevmesi öyküde dikkat çeker. Talha'nın Müşfik'ten ayrılmak istemeyişi de bu durumun bir başka göstergesidir:

“Ama onun olmadığı bir yere gitmektense ömrüm boyunca yerimden kılmamak istemediğimi biliyor. Geçen gün, gene gitmekten, gezmekten konuşurken ben gitmem nedenini bilirsin dediğimde bende gelirim birlikte gideriz demedi mi?” (TÖV, s.145).

Öyküde, Talha'nın fiziksel özelliklerine fazla yer verilmez. Onun daha çok Müşfik'le olan ilişkileri üzerinde durulur.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde Sadun, Müşfik'in yakın arkadaşıdır. Müşfik'le hemen hemen yaşıtlardır ve aralarında sıkı bir dostluk vardır. Müşfik, Sadun için çok değerlidir. Öyküde Sadun'un Müşfik'ten ayrılmak istemeyişi de bu durumun bir başka göstergesidir.



“Odalardan Biri” öyküsünde Suat, Müşfik’in yakın arkadaşıdır. Suat, Çuhacı ailesinin bir ferdi ve Müşfik’in beraber vakit geçirdiği ender insanlardan biridir. Öyküde Suat’ı önemli kılan, Müşfik’le balık tutmaya gitmeleridir. Çünkü otel odasını kiralamasına sebep olan şey, balık tutmanın sonrasında eve geç kalmalarıdır.

#### 4.3.1.1.7. Erkek çocuk tipi

“Dutlar” öyküsünde Karasu, öyküsünün başkişi ve anlatıcısıdır. Olaylar bu kişi üzerinden kurgulanmıştır. Yazarın kişiye kendi soyadını vermesi de dikkat çeker. Olaylar genelde bu kişinin düşünceleri üzerinden anlatılır. Bu düşünceler bir çocuğa ait olması anlatıcının, olayları yansız bir şekilde anlatılması bakımından önem taşır:

“Ellerinde bıçaklı bıçaklı tüfekler vardı. Şapkası türlülere “bersaglieri” dendiğini, bıçaklı tüfek demekten vaz geçip süngü takılı, kasatura takılı tüfek demem gerektiğini sonradan öğrenmiş olacağım” (USBGA, s.128).

Çevrenin Karasu üzerindeki etkisi dikkat çeker. Bu da bize Karasu’nun çevreye duyarlı bir tip olduğunu gösterir. Olaylar değerlendirirken bu etkilenmenin yansımaları da görülür. Öykü de adını bu etkilenmeden almıştır diyebiliriz.

Öyküde baskıcı ortam üzerinde düşüncülerin aktarılması ve dolayısıyla öykünün kurgulanması Karasu üzerinde yapılması dikkat çeker. Öyküdeki bir diğer önemli nokta ise olanları sonuca bağlarken de bu kişinin kullanılmasıdır: “... Şarkılar arttı. Anılı olacak şarkılar. Olmayacak bir şeyi, Tuna’nın akmayacağını, akmaktan vazgeçebileceğini söyleyen şarkılara karşılık veren, utkulu şarkılar...” (USBGA, s.138).

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde Müşfik, annesinin kendisine göstermiş olduğu aşırı sevgiden, arkadaşları ile olan ilişkilerini kıskanmasından rahatsız olan ve bu yüzden annesiyle sorunlar yaşayan bir evlattır. Müşfik, bu sorunlar sonucu psikolojik rahatsızlık geçirir. Ancak rahatsızlığından kurtulduktan sonra tekrar annesine yakınlaşan ve onunla ilgilenen bir evlat davranışları sergiler. Müşfik, öyküde anne-çocuk ilişkisinin anlatmasında kullanılmıştır.

“Anahtar” öyküsünde Müşfik, asi bir çocuktur. Diğer çocuklardan ruhsal yönleriyle farklılık gösteren Müşfik, öyküde yalnızlık çeken bir çocuk olarak görünür.

#### 4.3.1.1.8. Keşiş tipi

“Ada” öyküsünün başkişisi Androkinos, manastırda yetişmiş, dinî inancı kuvvetli bir keşiştir. Genel olarak kararlarında tutarlıdır. Ayrıca yalnızlık arayışı içerisinde, kendisini sorgulamaktan ve eleştirmekten çekinmeyen bir tiptir.

Adadaki su arayışı esnasında o güne kadar kutsal sayılan resimlerin kutsallığının değiştirilmek istenişinin doğruluğunu sorgulayan Andronikos, yer yer dini inanışından uzaklaşır. Yazar, Andronikos’a, bu uzaklaşmayı bir din adamı hüviyetinde değil de sadece sıradan bir kişi çerçevesinde yaptığı sorgularda düşündürür. Her ne kadar bu tür düşüncelere girse de inanışından kopmaz ve bu düşüncelerden sıyrılıp sadece yeni yaşayışına odaklanmayı amaçlar:

“Belki resimleri, belki yeni inanca bağlanmağı kabul etmeyen keşişlerin manastırlarını, kiliselerini, belki de ilk günlerde homurdanmış olan mahallelerdeki evleri yakıyorlar. Hep bir inanç uğruna.

Oysa onu ilgilendirmemeli artık bunlar. İnanç uğruna yakılanlarla İnanç uğruna yakanlar onu ilgilendirmemeli artık” (USBGA, s.31).

Keşişin adaya geliş sebebi üzerine sık sık vurgu yapan anlatıcı, Andronikos’un iç çatışmalarını kişinin karakterine uygun olmayacak tarzda tutarsızlıklarla dile getirir. Bununla birlikte onu, inanışının arkasında duran bir tavır ve düşünce içinde vermekten de geri durmaz.

Andronikos’un bir diğer dikkat çeken özelliği de sürekli yalnızlık arayışıdır. O, yalnızlığı hayatının bir parçası olarak görmektedir. Adaya çıkışından itibaren insanlardan uzak durmayı amaçlar. Andronikos’un kendi dini inanışı ve yaşayışındaki zayıflıklardan uzaklaşmak ve daha önce beraber yaşadığı halktan kopmak isteği yalnızlığı arzuladığını gösterir:

“Andronikos için tek yol kalıyordu. Kaçmak. Gitmek. Kendini de, başkalarını da aldatamayacağı, aldatmak zorunda kalmayacağı bir yere kaçmak, bir yere gitmek. Öyle bir yer ki kendisinden yalnız inancını değiştirmesi değil, eski inancına göre hareket etmesi, davranması da istenmesin. Öyle bir yer ki, bugüne dek topluluk içinde Androkinos neyi simgelemişse, orada öyle bir şeye yer olmasın” (USBGA, s.38,39).

Anlatıcı, Andronikos’u diğer keşişlerden farklı tutmaktadır. Çünkü Andronikos kalabalığın söylediğine göre değil kendi doğrularına ve inançlarına göre hareket etmektedir:

“Andronikos, önceleri korku duymuştu içinde. Bu tartışmalar katılmıyor, katılmak istemiyor, katılamıyordu artık. Daha kötüsü, katılması için içinden gelen bir dürtü, bir istek yoktu. Yoktu, çünkü -işte burası korkutucuydu- çünkü tartışılanların önemine,

gereğine inanmıyordu. Böyle şeylerin tartışılması saçmaydı. Herkes temeli bırakıp çatının kiremidinden söz açıyordu. İki oluk mu, üç oluk mu oldu?” (USBGA, s.21).

Andronikos, kendini cesur olarak görmeyişi de dikkat çeken bir diğer noktadır. Yeni inanıştan sonra şehirde kalıp bu inanışa karşı çıkmaması, işkenceyi veya dayatmaları göze alamaması kendisini korkak olarak nitelendirmesine sebep olmuştur:

“Serüven seven, serüvene atılmak isteyen bir insan olmadığını düşünüyor. Serüvenin ardından koşabilmek için yürekli olmalı, yiğit olmalı alışkanlıklarından her an kopabilmeli, daha doğrusu alışkı edinmekten kaçından bir kişi olmalı. Oysa öyle değil Andronikos” (USBGA, s.44).

Her ne kadar kendini cesaretsiz olarak görse de dini inanışların değişikliğine baş eğmeyişi bu düşüncesini içselleştirmesini engeller. Çünkü Andronikos çoğunluğa göre hareket etmemiş, yüreğinin ve mantığının sesine kulak vermiştir: “İnancını değiştirmeyecekti. Yeni inancı kabul etmeyecekti... (USBGA, s.35).

Andronikos bir din adamı olarak işinde ne kadar başarılı ve dürüst olduğunu değerlendirir. Adaya kaçıışı esnasında kendisine yardım edenleri kutsamasını da doğru bulmaz. Dolayısıyla dinî yetkilerini kötüye kullandığını düşünür:

“Yolun ilk saatinde, bu adamcağızı kutsamakla ne kadar ne kadar yanlış bir iş yaptığını düşünmüştü. Yanlış, yalan bir iş. Kendi, inanmadığı için, dışarıdan gelen inancın baskısından kaçıyor, buna karşılık, gerçekte inanmadığını anladığı bir duyguyu, başkasını aldatmakta kullanıyordu. Üstüne başına baktı” (USBGA, s.42).

Andronikos’un fiziksel özellikleriyle ilgili öykü içerisinden neredeyse hiçbir bilgiye rastlayamayız. Bu durum onun daha çok iç dünyasının anlatılmasından kaynaklanır.

Öyküde olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisini öykünün başkışisi olan Andronikos üzerinde anlatırken onu “neden” kısmıyla ilişkilendirmiştir.

“Ada”da Andronikos’un ardından göze çarpan en önemli şahıs Andreas’tır. Andronikos’un manastırda sevdiği ender keşişlerdendir. Anlatıcının, Andreas’ı tasvir etmesi onun, öyküdeki kişilerden farklılığını gösterir:

“Andreas, az konuşan, doğru söyleyen, söylediğini tartan bir insandı. Çok heyecanlanmazdı bir şey tartıştığı zaman. Ama söylediğini inanarak söylediği, içten söylediği belli olurdu” (USBGA, s.26)

Yapılan bu tasvir Andreas’ın bir din adamı tipine uygun özellikler taşıması şeklinde açıklanabilir.

“Ada” öyküsünde, İoakim, Andronikos’un manastırdan arkadaşıdır. Anlatıcı, İoakim’in fiziksel veya kişisel özelliklerini sınırlı bir şekilde verir. Keşiş

olan İoakim, Andronikos kadar tutarlı ve kararlı birisi olmasa da bu yeni düzene ayak uydurmada sıkıntı yaşamıştır:

“İoakim, genç olduğu halde, yumuşak başlı. Sarı, kıvrımlarının gölgesinde kumrallaşan kıvrıkcık saçıyla sarıdan kıza her türlü rengi bir araya getiren kıvrıkcık sakalı, bıyığıyla, yumuşak başlı. Manastıra girdiği günlerde herkesten uzak duran, çekingen, sonra sonra, yavaş yavaş, dudağının ucunu gülümsemek ister gibi kıvrırmağı öğrenen, gülümsemeği bile öğrenen, kendisine yaklaşan, kendisine sorular sormağa alışan, dediğini biraz tarttıktan sonra kabul eden İoakim” (USBGA, s.22).

Çocukluğundan itibaren manastırda büyüyen İoakim, Andronikos ile adaya kaçmamıştır. Bunun sebebi hem kendisinde yeterli cesareti bulup bulamayacağını bilmeyişi bir başka ifadeyle kararsız oluşu hem de Andronikos’un kendisini çağırmasıdır.

“Tepe” öyküsünde İoakim’in yaşının bir hayli ilerlediğini görmekteyiz. Bu durum İoakim’e olgunlaştırmıştır. İoakim, din adamı olmasının dışında birey olarak da olaylara farklı yaklaşır: “Her şey şaka gibi gelmişti. Kocaman bir şaka, Bir manastırın Baş Keşişine, bir manastırın ağırbaşlılığına yakışmayacak, sığmayacak bir şaka” (USBGA, s.83).

İoakim’in fiziksel özelliklerine çok az değinen anlatıcı, öykünün başında yaşlanmış olduğunu ve buna bağlı olarak fiziksel gücünün azaldığından bahseder. İoakim’in fiziksel tasvirinden çok ruhî tasvirlerine değinmiştir. Zaten olay örgüsü, iç çatışmalar ve kişinin kendisini sorgulaması üzerine kurgulandığından anlatımın bu şekilde olması da gayet doğaldır.

Öyküde Andronikos’un manastıra döndükten sonra Hıristiyanlıktaki yeni inancı tekrar reddettiği için cezalandırılması anlatılır. “Ada” öyküsündekinin aksine bu öyküde Andronikos’u yeni inancıya karşı duran ve bu uğurda ölmeyi göze alan bir tip olarak kendini gösterir. Anlatıcı, onu bu davranışından ötürü kahramanlaştırır. Ancak Andronikos’un İoakim’in karşısında ölmesi olaylara farklı bir boyut katar. Andronikos, yakın dostu İoakim ile aynı hücrede ölümü beklerken ölümden korkmadığını ve ölümü kabullendiğini görürüz:

“... Andronikos, belki de o anda aklından geçenle dünya arasında köprü kuran, kurabilen son sözlerini söylemişti. “Yemek,” demişti, “yemek yemek, beni, canlandırdığı, ölçüde, bana, güç, verdiği, ölçüde, beni, ölümden uzaklaştırıyor, bu, işkencenin, sonu, öyle, kolay, kolay, geleceğe, benzemediğine, göre, ya, ölmemi, ya, çıldırmamı, beklediklerine, göre, beni, herhalde, sağ, bırakmamağa, kararlı,

göründüklerine, göre, ölmeyi, kabul, etmekliğim, daha, akıllıca, olur, oyunu, oynamağa, karar, verdik, ama, uzatmamız, için, sebep, yok, değil, mi, İoakim” (USBGA, s.101).

Manastırın baş keşişi, öyküde olumsuz bir kişilik (hasım güç) olarak karşımıza çıkar. Manastırdaki Baş Keşişin varlığı dinî bir lideri simgelese de bu liderlik simgesi beklenenin aksine kişiler üzerinde olumsuz bir etkiye sahiptir. Anlatıcının İoakim aracılığıyla söylediği “... Kocaman bir şaka, bir manastırın baş keşişine, bir manastırın ağır başlılığına yakışmayacak, sığmayacak bir şaka” (s.83) ifadesi de buna örnek gösterilebilir.

“Tepe” öyküsünde manastırdaki ismi verilmeyen diğer keşişler, genç ve tecrübesizlerdir. İoakim, tecrübelerini anlatarak bu keşişleri eğitir. Bu eğitim hakkında çok fazla ayrıntı da karşımıza çıkmaz.

#### 4.3.1.1.9. İmparator tipi

“Ada”da imparatorun ismi verilmemesine rağmen olayların gerçek hayattan alınmış olması ve tarihte sadece bir kez gerçekleşmiş olması bize imparatorun III. Leon olduğunu gösterir.

Bunların dışında imparatoru, baskıcı, isteklerini halka çeşitli dayatmalarla yaptırmaya çalışan zorba bir tip olarak görmekteyiz. Zaten emirlerine karşı gelinmesi halinde yapılacaklar anlatıcı tarafından açıkça dile getirilmiştir:

“İmparatorla, İmparatorun buyruklarına karşı gelenlerin, din konusundaki kararlara, inanç üzerine çıkarılan yarığlara uymayanların, karşı koyanların, ölmeden önce bu davranışlarından ötürü sonsuz pişmanlık duymaları için hiçbir şeyin esirgenmediğini Andronikos çok iyi biliyordu. Yapılan işkencelerin çeşitlerini, sokakta oynayan çocuklar bile bilirdi. Çocukken sokakların kuytu uçlarında, arsalarda, mezarlık kıyılarında işkence oyunlarını az mı oynamışlardı?” (USBGA, s.35).

İmparatorun bir diğer olumsuz yönü de İmparatorun kendisini İsa Peygamber yerine koyma çabası ya da öyle algılanışıdır.

“Başkaları da vardı. İmparatorun bu girişimini, o güne dek en yüce varlık, asıl efendi sayılmış olan İsa’nın yerine kendini saltık hükümdar olarak göstermeğe yöneltilmiş bir hareket diye görenler...” (USBGA, s.29).

Sonuç olarak denilebilir ki imparator öyküde hasım güçtür. Bu durum onun baskıcı ve menfaatçi tutumlarından rahatlıkla anlaşılabilir.

“Tepe” öyküsünde imparator, “Ada” öyküsündeki misyonundan farklılık göstermemektedir. Emirleri kesindir ve uymayanlar bu öyküde de cezalandırılmaktadır. Ancak bu öyküde imparatorluk makamının el değiştirmesiyle

dinî değişikliklerin ve buna bağlı ortaya çıkan yasakların kalkmasından olayların akışını değiştirdiğini görmekteyiz: “... Oysa Roma, o gün efendi değiştirmişti görünüşe bakılırsa. Oysa, Bizans’ta, o zamandan bu yana değişen bir şey vardı” (USBGA, s.116). Anlatıcı, bu öyküde imparatorun gücüyle toplumsal ve dinî kabullerin aynı doğrultuda olduğunu vurgular. Çünkü İmparatorun ülkenin başında olduğu süre zarfında Hıristiyanlıkta ortaya atılan yeni inanış, hemen hemen herkese dayatmalarla da olsa kabul ettirilmiştir. Ancak imparatorun tahttan indirilmesinden sonra yeni inanış yerini tekrar eski inanışa bırakmıştır.

#### 4.3.1.1.10. Yardımsever tip

“Ada” öyküsünde Nikolaos, Andronikos’un en sevdiği dostlarından biridir. Çok eski arkadaşıdır. Andronikos’a adaya kaçışında yardım etmiştir. Kaçış için gerekli parayı ondan alır Andronikos. Nikolaos parayı ne için istediğini bile sormaz. Dolayısıyla denilebilir ki Nikolaos yardımsever bir tip olarak karşımıza çıkar.

Nikolaos hakkında öyküde çok kısa bilgi verilir. İsmi sadece bu öyküde geçer. Hikâyedeki tek rolü Andronikos’a adaya kaçışındaki yardımıdır.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde İyi niyetli, yardımsever, saf fakat cesaretsiz bir tip olarak karşımıza çıkmaktadır. Hanın kapılarının kapanmasının ardından dışarıda kalan abdala yardım etmek isteyen adam, abdalın içeriye alınması için han ağasıyla konuşsa da bu isteği gerçekleşmez. Bunun üzerine abdalı içeriye sokmak için bir şeyler düşünürken abdal han duvarlarının birinde rastladığı gedikten içeriye girmesiyle adam abdala yakınlık göstererek ona yardım eder. Bu noktada adamın iyi niyetli, yardımsever bir tip olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Abdal yemek yediği sırada onun resmini çizen Adam, Abdal’ın rahatsızlanması üzerine panikler ve Abdal’ı içeriye kendisinin aldığı düşüncelerinden korkarak oradan uzaklaşır. Ancak bu olaydan sonra abdalın faresi adamı rahat bırakmaz ve öykü bu noktadan itibaren adam-fare yaşantıları üzerine yoğunlaşır.

Adam’ın fiziki görüntüsü öyküde kısmen de olsa değinilmektedir: “Genç sayılır daha; saçı sakalı ağarmamış, omuzları çökmemiş, belini dik tutuyor. Ama uyuyamadığına da bakılırsa, gençlikten epey uzaklaşmış olmalı” (GKB, s.48).

Adam’ın fareyi Abdal gibi sabır gösterip taşımaması ve ondan kurtulmak için öldürmeye çalışmasının ardından adam’ın elinden kaçan fare, geceleyin Adam’ı

öldürür. Sonuç olarak denilebilir ki nefret, umulmadık bir yerden gelen ölümle sonuçlanır.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde adı verilmeyen usta, bir ip cambazı olan daha önceleri de çıraklar yetiştirmiş olgun bir tip olarak karşımıza çıkar. Çırağı olan genci küçüklüğünden alıp yetiştirmiş, kimsesiz olmasına rağmen ona bir baba gibi yaklaşmıştır. Bu davranışlarda onun olgun bir kişi ve işinde usta olduğunun bariz göstergeleridir. Bu yönüyle usta, yardımsever bir tip olarak değerlendirilebilir.

“Alsemender” öyküsünde kitaplık yöneticisi, kütüphanede yönetici olarak karşımıza çıkar. Bilgin’in alsemender bitkisi hakkında bilgi edinmesine yardımcı olur. Anlatıcı, öyküde kitaplık yöneticisi olan adamın tasvirine az da olsa yer verir: “Genç yöneticinin güzel yüzünde...” (GKB, s.176). Ayrıca yöneticinin 30 yaşında olduğunu da metnin içerisindeki “Doğru bilmişti. Yönetici 30 yaşında olduğunu söylüyordu” (GKB, s.172) ifadesinden anlıyoruz.

#### **4.3.1.1.11. Abdal tipi**

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde Abdal, inançlı, sessiz, mütevazı ve olgun bir tip olarak karşımıza çıkar. Yazar, bize kısa da olsa abdalın dış görünüşü hakkında bilgiler verir:

“Abasına sarılmış, yıprana yıprana asal soyutluğunu yitirip başının biçimini alan başlığının altında gözleri görünmez olmuş, yalın ayakları koca koca morarmış bir ortaçağ abdalı” (GKB, s.46).

Bununla birlikte anlatıcı, abdalı o çağın insanlarından farklı tutmaktadır. Böylelikle abdal, dönemin insanından farklı yapıda, farklı kimlikte bir tip olarak karşımıza çıkar: “Handa geceleyecek olanlarsa, başka bir çağın insanları, bu gece. Topluca gezip tozan, gürültülü, tuzu kuru bir sürü adam bunlar” (GKB, s.47).

Abdalın diğer insanlardan farklı bir tip olduğunu da yanında gezdirdiği faresinden anlarız. Bu hayvan insanlar tarafından sevilme de abdal onu yıllardır yanında taşır ve ekmeğini suyunu onunla paylaşarak diğer insanlardan farkını ortaya koyar.

#### **4.3.1.1.12. Değnekçi tipi**

“Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam” öyküsünde dikkat çeken bir diğer tiptir. Değnekçi ile ilgili herhangi bir tasvire rastlamayız. Değnekçi'nin

öyküdeki rolü Adam'ı Sazandere'ye giderken oyalaması ve daha sonraları ona bunun sebebini açıklamasıyla bu gecikmenin nedenini açıklığa kavuşturmasıdır.

#### **4.3.1.1.13. Hayvan sever insan tipi**

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde hayvan sever insan tipi olarak karşımıza anlatıcı çıkar. Onun hayvan sever biri olduğunu, kirpiyi korumasından anlarız. O, hayvanlara zarar verilmesinden hoşlanmayan bir tiptir: “Haykırdım: ‘Bırakın onu! *Per favore*, bırakın hayvanı!’” (GKB, s.62).

Anlatıcı, hayvanlara karşı ayrı bir ilgi duymaktadır. Bunu, kirpi ile ilgili bir arkadaşının anısını aklında tutmasında ve kendi gördüğü kirpiyi bir arkadaşına anlatmasından anlarız. Tüm bunların yanı sıra kirpinin öyküsünü yazmayı düşünmesi bize, anlatıcının hayvanlara ilgi duyan birisi olduğunu düşündürür.

Anlatıcı, hayvan sever olmasının yanında yardımsever biridir. Onun kirpiye yardım edip onu koruması; bu durumu açıkça gösterir.

Kirpiyi yolda görüp onun öyküsünü yazan anlatıcı, aynı zamanda gözden kaçmış, pek ilgi çekmeyen bir olaydan öykü ortaya çıkarabilmeyi başaran birisidir.

#### **4.3.1.1.14. Köylü tipi**

“Bir Başka Tepe” öyküsünde adamın tepeye ulaşmak için yolculuğu esnasında bir köye uğradığı görülür. Burada yaşayanlar misafirperver, güler yüzlü ve yardımsever insanlardır. Ayrıca içlerinden en yaşlı olana saygı göstermeleri de dikkat çeker. Bu yönleriyle burada yaşayan insanlar köylü tipine uygundurlar.

Öyküde, köylüler önemli yer tutar. Özellikle adamın tepeye çıkışı için ona erzak vermeleri, evlerini açıp onun dinlenmesini sağlamaları, öyküde kurguyu sağlamlaştırmış ve olayların gerçekçi bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır.

#### **4.3.1.1.15. Genç öğretmen tipi**

“İncitmebeni” öyküsünde uzak şehirlerden bir adaya göç eden ve burada öğretmenlik yapan genç bir erkek eğitmenin hayata bakışı, öğrencileriyle olan münasebetleri ve ders ortamı öykü içerisinde pek çok kez verilir:

“Adamın oturduğu ev, kıyı mahallelerinin okullara en yakın bir yerindeydi. Adam bu okulların hepsinde öğretmenlik ederdi değişik konularda. Bilgisini başkalarına aktarmak, aktarılmamış bir bilgisi kalmasın diye türlü alanlarda öğretim yapmak da bir çeşit soyunmaydı çünkü” (GKB, s.131).



Ayrıca küçük yerlerde öğretmenlerin sadece ders anlatmak dışında farklı görevlerinin olduğu da görülür. Çünkü halk içerisinde onlar kadar eğitilmiş hemen hemen hiç kimse yoktur: “Öğretim dışında bir de resmi yazışmalar istenirdi kendisinden. Yazısı işlek, deyişi akıcı olduğu için” (GKB, s.131).

Genç adamın birçok konuda idealist davranması, utkularının arkasında koşması ve öğrencilerin en ufak huzursuzluklarını fark edip onlarla ilgilenmesi onun öğretmen tipine uygunluğunu gösteren başka belirtilerdir.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde Süreyya Öğretmen anlatıcının çocukluğundaki öğretmenidir. Öğrenciyken öğrendiği bir bilgiyi o an ki yaşantısıyla ilişkilendiren anlatıcı bu vesileyle öğretmenini anar:

“Hepsini çiğneye çiğneye geçtim çayırın içinden: Karasarı ot kuruları, Süreyya Öğretmenin daha o zamanlar bana kıraç yer bitkisi diye tanıttığı, etli yeşil yaprakları yıldız yıldız kümelenmiş, dikenli, dikensiz, düz, yamrı yumru, değişik birtakım bitkiler; boş bir içlilikle bitivermiş sıska sapların ucundaki mor, pembe, mavi, irili ufaklı çiçekler... Hepsini, büyük bir dikkat, bir azgın istekle çiğnedim, çamura gömdüm” (TÖV, s.12).

Süreyya Öğretmen, öykü içerisinde çok fazla işlevsellik taşımasa da öğretmen tipinin yansıtılmasında eğitimci kimliğinin kullanılması yönüyle önem taşır.

#### **4.3.1.1.16. Ozan tipi**

“İncitmebeni” öyküsünde ada halkı içerisinde ozanların saygı gören ve toplumda önemli bir yere sahip tipler olduğu görülür. Birçok yerde ozanlardan bahsedilmesi ve onlar hakkında bilgiler verilmesi de bunun göstergesidir:

“... Bu ozanların sayısı değişmemişti. Yedi kişiydiler. Her biri bir gecenin anlatılarını üzerine alırdı. Aynı şeyi art arda iki kere anlatmaları yasak olduğundan her biri yedi yıl içinde bütün destan çevresini bitirir, sekizinci yıl baştan başlardı” (GKB, s.141, 142).

Görüldüğü üzere ozanların destanlar masallar anlatması geçmişleri hakkında halkı bilgilendirmesi onların bilimsel anlamda olmasa da eğitici yönlerini ortaya koyar.

### 4.3.1.2. Kadın Tipleri

#### 4.3.1.2.1. İsyankâr kadın tipi

“Dutlar” öyküsünde Pozzi, olayların merkezinde olan kişilerden biridir. Bununla beraber yaşananlardan duygusal anlamda pek etkilenmez. Yaşananlar, onda daha çok isyan duygusu uyandırırken Karasu’da bu durumların duygusal bakımdan etkiler uyandırdığını, hatta onun bu durumları imgeleştirdiğini görürüz. Pozzi, Mussolini’nin faşist tutumunun oluşturduğu baskı ortamına dayanamayıp kaçarak İstanbul’a yerleşmiştir. Pozzi’nin tavrı siyasi değildir. O, karşıt bir düşünceye sahip değildir. Sadece baskıya gelemeyen bir tiptir. Zira İstanbul’a yerleştikten sonra İtalya’daki arkadaşlıklarını bile askıya almıştır. Öyküde Pozzi, olayları düz bir bakış açısıyla anlatmıştır. Görevi, şahit olduklarını aktarmak gibidir. Kocasını çok seven Pozzi, yine siyasi durumdan dolayı ondan ayrı kalmıştır. Öyküde Pozzi, sanata önem veren, önemli olanın siyaset değil, sanat olduğunu düşünen bir piyano hocasıdır. Öyle ki, Karasu’nun faşist yönleriyle tanınan Giovinezza’yı çalmasını istemesine karşı Pozzi verdiği: “Niye olmasın? Şarkı güzel, hoşuma gidiyor. Faşistler söyler diye şarkıyı niye çalmayayım?” (USBGA, s.133) cevap, onun mantıklı bir tip olduğunu da gösterir.

#### 4.3.1.2.2. Sevilen kadın tipi

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde Eren, Kerim Bey’in sevgilisidir. Beraber tatile çıkarlar. Anlatıcı Kerim Bey’in sevgilisi olduğunu da Eren’in kendi ağzından söylemiş olduğu “ ‘Esirgeme bunu benden / benim pinti sevgilim.’ ” ifadesinden anlarız.

Öykü içerisinde anlatıcı, Eren’in fiziksel özellikleri hakkında bilgi vermezken daha çok onun düşüncelerinden faydalanmıştır.

#### 4.3.1.2.3. Dul kadın tipi

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde anlatılanların merkezinde olan iki kız kardeşten dul olanıdır. Anlatıcı, onun daha çok kız kardeşi ve mahalleliyle olan ilişkileri üzerinde yoğunlaşır.

Öyküde ismi verilmeyen dul kadının fiziksel ve kişisel özelliklerine ayrıntılı olarak yer veren anlatıcı, onu daha yakından tanıyabilmemizi sağlar:

“Ama koltukta, koyu kırmızının neftiye, karaya dönüştüğü koltukta kurulmuş oturan kadın, sert, acımasız, saldırgan. Evin dışarıyla kavgalarını, delici, yırtıcı, çatlak –

olduğunu düşündüğüm- sesiyle yürütme görevini bu kadın yüklenmiş olsa gerek” (KB, s.13).

Dul kadını öykü boyunca genelde eve kapanık pencere kenarında insanları izleyen bir tip olarak gözlemleriz. Bu noktada denilebilir ki kadın, sosyal ilişki bakımından kendini halktan kısmen de olsa soyutlamıştır.

#### 4.3.1.2.4. Evde kalmış kız tipi

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde anlatılanların merkezinde olan iki kız kardeşten evde kalmış olanıdır. Anlatıcı, kadının ismini vermez. Onun evde kalış sebebini ve kişilik özelliklerini metin içerisinde verirken daha çok evdeki işlevinden bahseder:

“Ya beğenmediği, ya beğendirilemediği için, ya da kısmeti çıkmışken bağlanıverdiği için, ağır ağır kurumuş; önceleri evli, sonraları dul bacısının yanında, yaşamı boyunca eremediği bir yatak gizinin gölgesinde, evin kaba sayılan işlerine bakar olmuş. Bulaşık yıkar, alışverişe çıkar, yemek pişirir, yerleri siler, ağız dalaşlarına bulaşır” (KB, s.11).

Anlatıcı evde kalmış kadın tipi yaratırken sıradan bir hayat yaşayan bir kadının yaşantılarından yola çıkar. Zaten öykünün işlenişi de bunu gerektirir. Çünkü evde kalmış kadın; sıradan, yalnızlık, çaresizlik ve arayış içerisinde olan bir insanın davranışlarını sergileyebilir.

#### 4.3.1.2.5. Aydın kadın tipi

“Kısmet Büfesi”nde aydın insana ait özelliklerden olan bilgili, görgülü, hoşgörülü ve topluma etkinlikleri ile yön verebilme özellikleri üç kadında görülür. Bunlar Ferdane Hanım, Hikmet Hanım ve Şefika Hanım’dır.

Ferdane Hanım kırk yaşını geçmiş, evli, elit tabakada bulunan, maddi durumu iyi ve sanatla ilgilinen bir kadındır. Bir yardım derneğinin yönetim kurulu üyelerinden biridir. Bu yönleriyle Ferdane Hanım bilgili ve entelektüel bir tiptir.

Hikmet Hanım ise altmışlı yaşlarda Ankara’da yaşayan ressam bir kadındır. Bunun dışında Hikmet Hanım’da yardım derneğinin yönetim kurulu üyelerinden biridir. Ressam olan Hikmet Hanım arkadaşlarıyla sohbetlerinde genellikle bu konuda yoğunlaşır. Zaten öykünün resim sanatı ve tarihi üzerine kurgulanmış olması bu durumun doğal sonucudur. Hikmet Hanım hakkında pek fazla fiziksel tasvire rastlanmaz.

Şefika Hanım öyküde adı geçen kadınlar içerisinde en genç olanıdır. Şefika Hanım'ın gazeteci-yazar olması onu aydın tipi olarak karşımıza çıkartır. Şefika Hanım evli ve bir çocuk annesidir. Anlatıcı Şefika Hanım'ın fiziksel özellikleri hakkında pek fazla bilgi vermez, daha çok onun sanatçılığı üzerinde durur.

#### 4.3.1.2.6. Düşmüş kadın tipi

“Kavruk” öyküsünde Kör Meryem, erkeklerle beraber olan, içki âlemlerine katılan ve Sarıkum halkı tarafından seilmeyen, düşmüş bir kadındır. Çünkü Meryem'in düşmüş bir kadın olması sadece söylentilerden değil bizzat görülenlerden kaynaklanır:

“... Sonra, Müşfik, okur gibi, ‘Meryem günahkar bir kadındı. Öylededi annem. Oruspuydu...’

.midem bulanıyordu.

‘... Cehennemde yanacak dedi annem...’” (TÖV, s.56).

Anlatıcı, Meryem'in dış görünüşü hakkında fazla bilgi vermez. Ancak yangının ardından cesedinin almış olduğu hali tasvir eder:

“Kör Meryem yanıştı yangında. Buydu Meryem. Hava birden kokmağa başladı. Meryem'in, kapkara, yanık, yarık etlerinin kokusu göğe ağıyordu. Yarıklar kıpkırmızı, kanlı gibiydi. Kara deri, toprak gibi çatlamıştı; fenerin yakınlarındaki toprak gibi” (TÖV, s.50).

Nadiren de olsa yapılan bu tarz tasvirler anlatıcının olaydan etkilenmesiyle açıklanabilir.

#### 4.3.1.2.7. Mağdur kadın tipi

“Anahtar” öyküsünde Dilâver Hanım, kocası tarafından aldatılmış, mağdur kadın tipi olarak karşımıza çıkar. Öyküde, Dilâver Hanım'ın fiziksel tasvirinden çok yaşadığı bu olayların onun üzerindeki etkilerinden bahsedilir. Dilaver Hanım her ne kadar aldatılmış olsa da kocasından ayrılmaz. Bu da onun mağdur kadın tipine uyduğunu gösterir.

#### 4.3.1.2.8. Hain kadın tipi

“Sarıkum'a Giriş”te Kurşuncu Kadın Safiye, öyküde anlatıcının olumsuz bir kişilik olarak karşımıza çıkarttığı tek tiptir. Kurşuncu Kadın Safiye genel olarak öyküdeki kişiler tarafından seilmeyen bir tiptir. Bunu Dilaver Hanım'ın Kurşuncu

Kadın Safiye hakkındaki düşüncelerinden anlamaktayız. Ayrıca anlatıcı, öyküde Kurşuncu Kadın Safiye'nin kötü birisi olduğundan bahsederken sebebini belirtmez:

“Asmalar yalnızdı. Ölüm içindeydiler, kötüydüler. Bir zamanlar buralarda, bir kulübede oturan cüce kurşuncu kadına benziyorlardı. Safiye Hanım da kötüydü, çok kötülük etmişti hayatında. ‘Ölmüştür şimdi...’ diye düşündüm” (GKB, s.11).

Öykü boyunca silik bir tip olarak görünen Kurşuncu Kadın Safiye hakkında anlatıcı herhangi bir tasvir veya kişilik özellikleri ile ilgili ayrıntılı şekilde açıklama yapmaz.

“Anahtar” öyküsünde Tijen Hanım, arkadaşı Dilâver Hanım'ın kocası Reşit Bey'i baştan çıkarttığından hain kadın tipindedir. Öyküde, Tijen Hanım'ın fiziksel tasvirinden çok hainliği üzerinde durulur.

#### **4.3.1.2.9. Evli kadın tipi**

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde Rânâ, Sadun'un karısıdır. Kocasına olan bağlılığı onun dikkat çeken özelliğidir. Ayrıca Sadun'dan çocuğunun olmasını istemesi de onun evli kadın tipine girdiğini gösterir.

Öykü boyunca Rânâ'nın tasvirine yer verilmez. Bu durum onun daha çok işlevsel yönünün anlatılmasıyla alakalıdır.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde Lerzan, Talha'nın karısıdır. Lerzan kocasına bağlıdır ve onu Müşfik'ten kıskanır. Ancak zaman geçtikçe Müşfik'e alışır ve iki arkadaşın aralarındaki dostluğu kabullenir. Öykü boyunca Lerzan'ın tasvirine yer verilmez. Bu durum onun daha çok işlevsel yönünün anlatılmasıyla alakalıdır.

#### **4.3.1.2.10. Anne Tipi**

“Sarıkum'a Giriş” öyküsünde Dilaver Hanım, öykünün başkişisi olan Müşfik'in annesidir. Anlatıcı, Dilaver Hanım'ın kişisel veya fiziksel özelliklerini ayrıntılı olarak anlatmazken onun daha çok annelik yönüne vurgu yapar.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde ismi verilmeyen Nine, yaşlanmış ve evlat acısı çeken bir anne olarak karşımıza çıkar. Bu tipin en belirgin özelliği savaşa duyulan nefreti yansıtmasıdır. Bunun sebebi oğlunu savaşta kaybetmiş olmasıdır. Bunun dışında anlatıcının ninesine kendisini çok yakın hissetmesi dikkat çeker:

“O gün yalnız ninem vardı evde. Onun saçımı başımı kurulaşığı, annemin paylaşmasından da daha sert gelirdi bana. Sert gelirdi ya, beni tartaklayacak elin, yalnız onun eli olmasını isteyecek kadar da severdim onu” (TÖV, s.16).

Öyküde anlatıcı, Nine hakkında hiçbir fiziksel özelliğine değinmemiştir. Onu, savaşın getirdiği ölümü ve nefret kavramını anlatmak için kullanmıştır.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde adı verilmeyen anne, anlatıcının annesidir. Anlatıcı, annesinin fiziksel özellikleri hakkında bize bilgi vermez. Onun da Almanlara karşı duyduğu nefret dikkat çeker. Bu nefretin sebebi erkek kardeşini I.Dünya Savaşı’nda kaybetmesi ve bunu Almanlarla ilişkilendirmesidir.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde Aleko’nun annesi, dindar bir kadın olarak yansıtılır. Kilisedeki ayinlerin hemen hepsine katılır. Herhangi bir fiziksel özelliği anlatılmayan annenin öyküdeki rolü ise Aleko’nun babasının belli olmayışının ortaya çıkışının ardından mahalleden taşınma kararını vermesidir.

#### 4.3.1.3. Sembolik Tip\*\*\*

“Düş Balıkçıları” öyküsünde balıkçılar, sembolik tipler olarak karşımıza çıkar. Bunu, bu kişilerin bedenlerinin ateşten olmasından ve bir top haline gelebilmelerinden anlarız:

“... Ateş bir yüzü aydınlattı: Kaba yünden örülü kirli beyaz bir atkının sarıp kuşattığı bir başın onaltı, onyediyedi yaşlarındaki utangaç yüzünü... ateş iyice yükselmişti şimdi başın üzerinde...” (GKB, s.22).

Balıkçıların öyküde tasvirine ayrıntılı olarak yer veren yazar ayrıca onların ruhsal yapılarıyla ilgili de ipuçları verir:

“Güneşte yanmış, esmerleşmiş yüzle boynun altında pembe bir gövde iyice seçiliyordu karanlığa karşı. Genç kasları, paçaları butların ortasından da yukarıya dek sığanmış, uçkuru kalça altından gevşekçe bağlanmış ıpslak bir don örtüyordu yalnız. Islak donla gövdenin, bacakların turuncumsu pembeliği arasında renk ayrımı yok gibiydi” (s.23).

Hiçbir insanın böyle bir tipin özelliklerini sergileyemeyecek olması da bu kişileri sembolik bir tip haline getirir.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde heykel, sembolik bir tip olarak karşımıza çıkar. Anlatıcının heykeli konuşurken görmesi de onun kişileştirildiğini gösterir.

Öykü boyunca heykelin ismi sadece bir yerde geçerken anlatıcı tarafından heykelle ilgili herhangi bir tasvire yer verilmemiştir.

“Avından El Alan” öyküsünde Balıkçı, denizdeki kırgınla denizin vurgunundan başka şey bilmeyen; sevgiyi, olsa olsa bir balıkta tanıyabilecek, denizi seven ve denizin de kendisini sevdiği; ama umutsuz bir aşkla sevdiği bir kişidir.

\*\*\* Doğaüstü özellikler taşıyan insan dışı varlıkların temsil edildiği tiplerdir.

Balıkçı, aynı zamanda Balık'a kolunu kaptırınca bir acıma duygusu geliştirir. Balıkçı, güzelliklere ve farklılıklara karşı hassas birisidir. Aynı zamanda çeşitli hatalar yapar ve bu yaptığı hatalardan pişman olur. Bazen de duyduğu pişmanlıktan bile pişmanlık duyar. Balıkçı, yaşamı sorgulamaya meyilli biridir ve çeşitli değişimlere açıktır; ama bu açıklık Balıkçı da ani bir gelişme şeklinde gerçekleşmez, yavaşça gerçekleşir. Balıkçı, hayatın zorluklarına, ağırlıklarına; eğer kendisini çeken bir şeyler de varsa rahatlıkla katlanabilir, hatta bundan zevk bile alabilir: “Balığın ağırlığı üstümden kalkmadı; ama uçar gibiyiz.” (GKB, s.24)

Balıkçı, aynı zamanda kendini fazlasıyla güçlü olarak görmektedir. Özellikle de avlarına karşı; ama öykünün sonunda anlarız ki, aslında Balıkçı, gizli den gizliye zaafı olan biridir aynı zamanda. Hatta balık'ın kendisini terk etmesini de kendi karşısındaki güçsüzlüğünü görmesine bağlar:

“Orfinozun balıkçıyı güçlü sandığı sürece sevmiş, güçsüzlüğünü –insanlar arasındaki neyse de, kendi karşısındaki güçsüzlüğünü- gördüğü anda parçalanıp dağılmış olduğunu kim anlatacak balıkçıya?” (GKB, s.28).

Öyküde, Balıkçı'nın balığa aşk duyması onu gerçek bir tip olmaktan uzaklaştırarak sembolik bir tip haline getirir.

“Avından El Alan” öyküsünde balık, bir orfinoz balığıdır ve sembolik bir tiptir. Orfinoz, her Balıkçı'nın şu ana kadar oltasına gelmesini çok istediği; ama şimdiye kadar kimsenin oltasına takılmamış, kimsenin bilmediği, görmediği ve hiç duymadığı bir balıktır. Bununla birlikte yolunu şaşırılmış, genç, toy, tor, torlak bir balıktır. Balık, kırgınmış, karmış, baygınlıkmış nedir bilmez. Bilmediği bir şeyle karşılaştığıdaysa hemen oracıkta zokayı yutar ve yeniliğin peşini bırakmaz; ona karşı bağıllık geliştirir. Balık, tuttuğunu koparan, inatçı; bununla beraber sevimli ve diğer balıklardan çok farklıdır. Öyle ki karşısındakine acı vermesine rağmen onu kendine acındırabilmektedir. Hatta Balıkçı'ya yakalandığı zaman, “incitmeden, yırtmadan al” der gibidir.

Balık, macerayı, farklılıkları sever, Balıkçı'yı ölümün çatlağına kadar götürmeye çalışır; ama reddedilir. Tam burada, balığın başka bir özelliğine şahit oluruz: Engellenmeye karşı duyarlılık. Balıkçı tarafından engellenen balık'ın bazı duyguları içinde kalır ve bu durum zamanla Balıkçıdan soğumasına yol açar. Balık, baştan bağıldır, zamanla bu bağıllığını yitirir, hayal kırıklığına uğrar. Bu yönüyle balık'ın zorluklara karşı mukavemet gösteremediğini söyleyebiliriz.

#### 4.3.1.4. Hayvan Tipi

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde farenin öykü boyunca olayların şekillenmesinde büyük önemi vardır. Fare, öyküde yalnızca bir hayvan olarak yansıtılmamıştır. Abdal ile bir bütünmüş gibi gösterilen fare, abdalın rahatsızlanması üzerine kaçan adama musallat olması ve onu öldürmesi yönüyle de farklı bir kimlikte karşımıza çıkar. Farenin adamı öldürüp abdala dönmesi onun abdala olan bağlılığının da bir göstergesidir.

Fare, diğer farelerden farklıdır. Zaten yanından ayrılmadığı adamın da diğer insanlardan farklı olan bir abdal olması da bununla ilişkilendirilebilir. Abdalın fareyle tanışıklığı da metinde şu şekilde geçer: “... Gençliğinde, bir dağ başında bulduğu kovukta gecelerken kuşağına girip yerleşmiş hayvanı yıllar yılı taşır yanında” (GKB, s.47).

Öyküde farenin dış görünüşü anlatılırken: “... yarı cırboğa, yarı firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etobur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha” (GKB, s.47) ifadeleri kullanılmıştır.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde kirpi, öykünün meydana çıkışındaki temel güçtür. Anlatıcının aktardığı her şey kirpinin anlatıcısı etkilemesi dolayısıyla. Zaten öykü, kirpinin maceraları üzerine kurgulanmıştır. Onun şehirde gezinmesi, anlatıcısı tetikleyerek onun hikâyesini yazmaya karar verir. Bu yönüyle Kirpi, öykünün genelinde işlevseldir denilebilir.

#### 4.4. ZAMAN

“Öykü ve roman gibi anlatma esasına dayanan eserler sosyal (dış/aktüel/kronolojik) zaman ve ferdî (iç/psikolojik) zaman üzerine bina edilirler”. Kişiler arasında meydana gelen olay belli bir zaman çerçevesinde gelişir. Romanda anlatılan olaylar da insanoğlunun macerasıdır. “Anlatma esasına dayanan edebî eserler”de kişi, her zaman önemlidir. Her edebî eserde, ferdî zaman, belli bir sosyal zaman içerisinde bulunur. “Ferdî zamanın belli bir sosyal zaman zeminine oturtulması, mesajın çok daha sağlıklı bir biçimde okuyucuya ulaştırılmasına hizmet edecektir”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Özpay, Ahmet. (2004). *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, s.652.



Roman ve hikâyede zaman kavramının önemini Mehmet Tekin şu şekilde ifade eder:

“Anlatılan her şey zaman içinde vücut bulduğuna göre, romancı, anlatı dünyasındaki roman kategorilerini mantığa uygun olarak biçimlendirmelidir. En azından biçimlendirmek zorundadır. Çünkü zaman, olayları doğrulayan, olayların, okuyucu zihninde gerçeğe bir izle yerleşmesini sağlayan bir süreçtir.”<sup>12</sup>

Sosyal (tarihî) zaman ve ferdî zaman dışında vaka ve anlatma zamanı da öykü ve romanda incelemelerinde zaman unsuru içerisinde göz önünde bulundurulmalıdır.

#### 4.4.1. Sosyal Zaman

“Ada” öyküsünde sosyal (tarihî) zamanı, metnin içerisindeki ipuçlarından bulabiliriz. Olaylar Bizans Devleti döneminde geçer: “Bunu kiliseler çapında ondan sonra da başkent çevresinde topraklar çapında, bütün Bizans devletinin, imparatorun bütün topraklarının çapında düşünmeğe çalışmıştı” (s.33) ifadesi bizim yaklaşık bir tarih tespitinde bulunmamızı mümkün kılar. Dolayısıyla bu tespit bizi M.S. 395’te kurulan daha doğrusu Doğu-Batı şeklinde ikiye bölünen Bizans Devleti dönemine götürür. Daha net bir tarih tespitinde bulunacak olursak öyküde anlatılan resim-kırıcılık döneminin 717-843 arasında gerçekleştiğini görürüz. Zamanı daha da özele indirgeyecek olursak, öyküde anlatılan kiliseye saldırı olayının gerçekte 726 yılında gerçekleşmiş olması tam tarihi tespit etmemizi sağlar.

“Tepe” öyküsünde sosyal (tarihî) zaman, metin içinde verilen ipuçlarıyla tespit edilebilir. “Ada” öyküsünün devamı niteliği taşıyan bu öykü ilk öykü olan “Ada”da 726 yılında gerçekleşen olayların üzerinden yaklaşık kırk beş yıl geçtiğini metnin içinde geçen çeşitli ifadelerden anlarız: “Gerçi aradan geçen otuz yıl, her türlü kahramanlığı...” (USBGA, s.74) , “Yani kendi buraya geleli on, on beş yıl dolduktan sonra doğmuş çocuklar” (USBGA, s.95) geçmektedir. Bu ifadeler de bizi 770’li yıllara götürür.

“Dutlar” öyküsünde sosyal (tarihî) zaman, 1922-1945 arasına denk gelir. Bunu olayların İtalya’nın başında olan Mussolini döneminde gerçekleşmesinden anlarız.

<sup>12</sup> Mehmet Tekin. (2008). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*. Ötüken, İstanbul, s.117.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde sosyal (tarihî) zamanla ilgili herhangi bir ifade bulunmasa da öykünün başlığındaki 1955 ifadesi, bu tarihin sosyal (tarihî) zaman olabileceği ihtimalini ortaya çıkarır.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde sosyal (tarihî) zamanla ilgili net bir bilgi ya da herhangi bir ipucu verilmemiştir. Öykünün isminden yola çıkarak sosyal zamanın ortaçağ olduğu tahmininde bulunabiliriz.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde sosyal (tarihî) zaman, metin içinde verilen ipuçlarıyla tespit edilebilir. “Alman orduları Polonya’ya girmiş dedi” (TÖV, s.17) ifadesi bizi 1939’daki Almanya-Polonya Savaşı’na<sup>13</sup> götürür. Ayrıca Atatürk’ün ölüm töreninin de bu yıla tekabül etmesi sosyal zamanı doğrulamamızda katkı sağlar:

“Demişti ya, Almanlar Ata’yı dinleyecek miydi? Pekâlâ, geçmişti ama alman askerleri geçen yılki cenaze töreninde; bacıklarını bir tuhaf atarak öne; büyük amcamın kel başını hatırlatan miğferleriyle... Umursamıyor değillerdi demek” (TÖV, s.19).

Her iki olayın tarih olarak birbiriyle örtüşmesi tam tarihe yakın bir zaman dilimini bulmamızı sağlamıştır.

“Odalardan Biri” öyküsünde sosyal (tarihî) zamanın olayların gelişimine bağlı olarak 1940–1945 yılları olduğu tespit edilebilir. Bu tespit Müşfik’in gençlik yıllarında olması ve olayların başlangıç tarihiyle ilişkilendirilmesi ile yapılabilir.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde sosyal (tarihî) zaman 1940–1945 yılları arasındadır.

“Anahtar” öyküsünde sosyal (tarihî) zaman II. Dünya Savaşı sonlarıdır. Bunu “ikinci savaş bile yorgundu...” (s.85) ifadesinden anlarız. Bu ifade bizi 1945-1950 arasına götürür.

“Hayvanlar Kitapçığı”, “İnsanlar Kitabı”, “İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin”, “Kısmet Büfesi”, “Avından El Alan”, “Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam”, “Korkusuz Kirpiye Övgü” “Dehlize Giden Adam”, “Usta Beni Öldürsen E!”, “İncitmebeni”, “Alsemender” “Sarıkum’a Giriş”, “Beşinci Gün”, “Bir Başka Tepe”, “Kavruk”, “Çatal”, “Nereden de Andım Şimdi”, “Acı Kök

---

<sup>13</sup> Polonya Seferi, Polonya topraklarının Almanya, Sovyetler Birliği ve Slovakya tarafından işgal edilmesidir. 1 Eylül 1939’da başlamış ve 6 Ekim 1939’da Almanya ve Sovyetler Birliğinin Polonya’nın tamamını işgal etmeleriyle son bulmuştur.

Yağmuru Tadında” öykülerinde sosyal (tarihî) zamanla ilgili herhangi bir ifade ya da ipucu bulunmaz.

#### 4.4.2. Ferdî Zaman

“Ada” öyküsünde, ferdî zaman birkaç günden ibarettir. Fakat Andronikos’un adaya gelişinin öncesinin anlatılması, yani öykünün başlangıcında özetlenen olaylara kadar gitmemiz bu süreyi çok daha uzun olarak kabul etmemizi gerektirecektir. Ayrıca “Ada”nın sosyal (tarihî) zamanına baktığımızda, öykünün devamı niteliğini taşıyan “Tepe” öyküsündeki sosyal (tarihî) zamanla arasında yaklaşık elli senelik fark vardır. Bu fark öyküde sık sık geriye dönüşlerin kullanılması ile birkaç seneye indirilir. Bu durum da vaka zamanında süreyi uzatma gerekliliğinin bir başka nedeni olacaktır. Vaka zamanında birkaç günlük süreyi öne çıkartmamızın sebebi ise “Ada” öyküsünün büyük bir kısmının adaya gelişten bir iki gün öncesi ve adaya geçen tek bir günden ibaret olmasıdır.

Olayların gerçekleşmesi ve anlatılması dikkate alındığında vaka zamanının öne çıktığını görmekteyiz. Çünkü öyküde, bireyin iç çatışmaları ve kendini sorgulaması vaka zamanı içerisinde verilmektedir. Vaka zamanındaki bağlantılar, “o gece”, “ dün gece” (USBGA, s.38), “bütün gün” (USBGA, s.34) gibi ifadelerle sağlanır.

Öyküde anlatma zamanının vaka zamanıyla uyduğu görülür. Çünkü anlatıcı olayları Andronikos’un o anki düşüncelerinden yola çıkarak aktarır. Bununla beraber yazılma zamanının 1963 (USBGA, s.57) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz.

“Tepe” öyküsünün ferdî zamanı yaklaşık birkaç gündür. Çünkü anlatıcı geçmişte yaşananları her gün Aventinus isimli bir dağın eteklerinde yaptığı yürüyüşleri esnasında İokaim’in düşünceleri aracılığıyla anlatmaktadır. Bu noktada denilebilir ki geçmişe dönüşlerle anlatılanlar çok uzun gibi görünse de aslında günün belirli saatleriyle sınırlandırılmıştır. Öykünün kurgulanışına göre geçmişte gerçekleşen olaylara ayrıntılı olarak değinilmiş olması vaka zamanını öne çıkartmaktadır.

Öyküdeki olay ve konuşmaların, anlatıcılar tarafından farklı zamanlarda aktarılır. Bunun sebebi asıl anlatıcının İokaim aracılığıyla geçmişteki olayları yorumlaması ve içinde bulunduğu anı anlatmasıdır. Bir başka şekilde ifade edecek olursak anlatıcının, İokaim’in geçmişte gerçekleşenleri anmasıyla yani geriye dönüş

teknikini kullanmasıyla ‘sonradan aktarma’, İoakim’in düşünceleri üzerinden olup bitenleri anlatırken ise ‘anında aktarma’ yaptığı görülür.

Öykünün belli yerlerinde anlatıcı tarafından anında aktarma yapıldığı görülür. Anlatıcı, gördüklerini birer birer anlatır. Anlatıcının aktarma yaparken “–yor” şimdiki zaman ekini kullanması vaka zamanıyla anlatma zamanının aynı olduğunu gösterir:

“Şimdi gülüşüne biraz şaşkınlık da karışıyor. Bu çocukça pazarlıklar, bir çilenin, bir hesabın, niye olmasın, niye öyle demesin, bir hesaplaşmanın başlangıcı olacaksa, bu işte gereğince ağırbaşlı davranmayacağına benzemiyor mu? Kolaylığın ölçüsünü biraz taşırmıyor mu?” (USBGA, s.97).

Anlatıcının bu öyküde sonradan aktarma yöntemini de kullandığını görürüz. Bu da geçmiş zaman eklerinin kullanılmasından anlaşılır: “Andronikos’un kahramanlığı ise kaçışıyla başlamıştı” (USBGA, s.73).

Vaka zamanındaki bağlantılar, “bu akşamdan önce”, “her akşam” (USBGA, s.80), “sabaha” (USBGA, s.120) gibi ifadelerle sağlanır. Öykünün sonunda ise yazılma zamanının 1964-65 (USBGA, s.121) yılları olduğunu görmekteyiz.

“Dutlar” öyküsünde ferdî zaman birkaç gündür. Ancak öykü, 1960’tan başlar ve geriye dönüşler yapılarak işlenir. Anlatıcı, bugünü anlatırken bir anda Pozzi’nin gençliğine, 1935’e kadar gider. Buradan sonra yavaş yavaş Pozzi, Gigi ve Guilea’nın hikâyelerine şahit oluruz. Öyküde gerçekleşenler 1936’dan 1960’a doğru bir sıra takip eder. Hâlden başlayıp geriye dönüşle öykünün vaka zamanı başlangıcına, oradan da tarih verilmeden tekrar hâle (1960) ulaşılır. Bu çerçeveden bakıldığında öyküde vaka zamanının, 1935-1960 yılları arasını kapsadığı kabul edilebilir. Dolayısıyla öykünün anlatma zamanı ile vaka zamanı uyuşmaz.

Metinde çeşitli zaman ifadeleri görülür: 1935, 1936, 1937’nin güzü, 1938 Mayısı, iki üç gün, şimdi, o gün, şu an, 1943, bir gece, o zamanlar, yirmi dört gün sonra, geceleri, çok geçmeden, saatlerce... Bu ifadeler vaka zamanının bir bütünlük taşımasını sağlar.

Öyküde zamanla ilgili ifadelere fazlasıyla yer verilmiştir. Zamana bu kadar önem verilmesini de öykünün tarihi bir dönemi odağına almasına bağlayabiliriz. Zira öykü, tarihi öykü türüne yakın bir tarzda kaleme alınmıştır. Yazar, öyküsünü kurgusal açıdan tam olarak oturtmak için zamana ayrı bir önem atfetmiştir.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda ferdî zaman yaklaşık bir aydır. Bu süre metin içerisinde verilmezken vaka zamanındaki “ertesi sabah” (NİG, s.18), “dördüncü

sabahtı” (NİG, s.27), “ertesi akşam” (NİG, s.32) gibizaman kavramlarının sıkça kulanılmasından olayların gerçekleşme süresinin bir aya yakın olduğunu anlarız.

Anlatıcı, her hayvanı gözlemlemesi farklı zaman dilimlerinde gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda vaka zamanı hayvan sayısının çokluğuna göre uzar.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda anlatma zamanı ve vaka zamanının birbiriyle uyduğunu görürüz. Çünkü anlatıcı o an gördüklerini anında aktarır. Ayrıca öykünün anlatma zamanının 1978-1979 olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz. (NİG, s.37).

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde ferdî zaman yaklaşık bir aydır. Bu süre metin içerisinde verilmezken vaka zamanındaki “iki üç haftalığına” (NİG, s.96), “geçen hafta” (NİG, s.120), “bir ay” NİG, (s.125) gibi bağlantıların sıkça kulanılmasından olayların gerçekleşme süresinin bir aya yakın olduğunu anlarız.

Olayların gerçekleşmesi ve anlatılması dikkate alındığında vaka zamanın öne çıktığını görmekteyiz. Çünkü anlatılan olayların gözleme dayandırılması ve geçmişle ilişkisi olmamasından öyküde vaka zamanı öne çıkar. Öyküde anlatma zamanı ile vaka zamanı uyur. Bu durum, anlatıcının olayların içinde olmasıyla açıklanabilir.

Öykü boyunca anlatıcı anında aktarma yapar. Bunu, anlatıcının “-yor” şimdiki zaman ekini kullanmasından anlarız: “Sağa doğru sapıyoruz”, “Omzunu hafifçe sıkıyorum” (NİG, s.71). Anlatma zamanının 1989 (NİG, s.132) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz.

“İki Kadının Işığı Gîtide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünün ferdî zamanı yaklaşık bir gün hatta birkaç saattir. Anlatıcı, öyküde olaydan çok kişiler ve onların ruh halleri üzerinde yoğunlaşır. Dolayısıyla anlatıcı, dışarıdan bakarak yorumladığı ve hikâyesini kurguladığı tablo üzerinde ferdî zamanı uzun tutmaya ihtiyaç duymaz.

Zaman kavramlarına öykü boyunca neredeyse hiç rastlanmaz. Sadece “haftada bir gün”, “bu akşam” (NİG, s.17) gibi vaka bağlantılarını sağlayan ifadelere rastlarız. Ayrıca anlatma zamanıyla vaka zamanının örtüşüğünü görürüz. Çünkü anlatıcı o anda aklından kurguladığı bir olayı anlatır. Ayrıca öykünün anlatma tarihinin de 1973 (NİG, s.18) olduğunu öykünün sonunda görürüz.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde ferdî zamanın yaklaşık bir gün olduğu görülür. Olaylar bir grup insanın tarihî harabelerin olduğu bir yeri ziyaret etmesi ve gece yaşadıkları olayların ardından oradan ayrılmasıyla sonlanır. Olayların tümü aynı gün içerisinde gerçekleşmesi vaka süresinin bir gün olduğunu gösterir.

Olay ve konuşmaların, anlatıcı tarafından anında aktarılır. Anlatıcı, gördüklerini birer birer anlatır. Anlatıcının aktarma yaparken “-yor” şimdiki zaman ekini kullanması vaka zamanıyla anlatma zamanının aynı olduğunun kanıtıdır: “Üçgenin genç gövdelerden yapılı köşeleri karşımızda duruyordu şimdi” (KB, s.23). Anında aktarmanın dışında anlatıcının değişmesine bağlı olarak kimi zaman sonradan aktarma yöntemini de kullandığını görürüz. Bunu da geçmiş zaman eklerinin kullanılmasından rahatlıkla anlayabiliriz: “Ateşler gene belirdi havada, ışığı kovaladı” (KB, s.22).

Öykünün büyük çoğunluğunda anlatma zamanıyla vaka zamanı uyuşurken anlatma zamanının ise 1962 (KB, s.121) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde ferdî zaman bir gündür. Bunu muayenehanede başlayan öykünün pastanede sonlanmasından anlarız. Çünkü kadınlar muayenehanede karşılaşırlar. Oradan sohbet etmek amacıyla pastaneye giderler ve öykü burada son bulur. Dolayısıyla olayların tamamı bir gün içinde gerçekleşir.

Vaka zamanındaki bağlantıların kısa olması da ferdî zamanın bir günle sınırlandırılmasıyla açıklanır. Vaka zamanındaki bağlantılar, “otuz yedi dakika”, “saat tam dörtte” (KB, s.96), “bir iki gün” (KB, s.97) gibi ifadelerle sağlanır.

Ayrıca öykünün anlatma zamanıyla vaka zamanı uyuşmaz. Çünkü anlatıcı, yer yer olayları keserek olacakları söyler kendi görüşlerini dile getirir. Öykünün vaka zamanı bilinmezken anlatma zamanının 1973-1974 (KB, s.125) olduğu öykünün sonunda belirtilmiştir.

“Avından El Alan” öyküsünde ferdî zaman yaklaşık olarak birkaç gündür. Öyküdeki olayın tamamının birkaç gün içerisinde gerçekleşmesi vaka zamanını öne çıkartmıştır:

“...Balığı görmedikleri besbelli, ama balığın içindeki kolunu da görmüyorlar. Günlerdir nerede olduğunu soruyorlar, kazaya uğradın diye merak ettik, diyorlar. Hiçbiri, kolun asıl koptu, diye sormuyor. Hakları da yok değil ya... Bir kolu koparsa, kesilirse, birkaç günde iyileşmez insan”( GKB, s.26).

Vaka zamanındaki bağlantılar, “gece” (GKB, s.21), “şu anda” “sabah” (GKB, s.26), gibi ifadelerle sağlanır.

Öyküdeki olay ve konuşmaların, anlatıcı tarafından anında aktarıldığı görülür. Anlatıcı, gördüklerini birer birer anlatır. Anlatıcının aktarma yaparken “–yor” şimdiki zaman ekini kullanması anında aktarma yapıldığını kanıtlar: “Düşünmeğe çalışıyor: Ava çıktım, avımla iç içe geçmiş durumda döndüm...”, “Düşünmekten vazgeçiyor balıkçı. Çünkü şimdi güne doğru ağıyorlar.” (GKB, s.24)

Öykünün anlatma zamanının farklı olduğu görülür. Bunu, öykünün sonundaki yazılma zamanından anlamaktayız: “1968-1972-1976-1977” (GKB, s.28).

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde ferdî zaman yaklaşık olarak yirmi gündür. Bu süreyi metnin içerisinde görebilmekteyiz. “On altıncı gece Sazandere otobüsünü, bir hayvanı köşeye kısıtırır gibi kısıtırdı” (GKB, s.125). Ferdî zamanın biraz uzamasının sebebi ise Adam’ın yolculuğunun düşündüğü gibi gerçekleşmeyişidir. Adam’ın Sazandere’ye giden otobüsleri bir türlü bulamaması veya bu otobüslere yetişememesi ferdî zamanın uzamasına sebep olmuştur.

Vaka zamanındaki bağlantılar, “yarım saat önce” (GKB, s.36), “on dakika oluyor”, “ertesi gece” (GKB, s.39) gibi ifadelerle sağlanır.

Kişilerin genel özelliklerinin belirtilmesi, olayların gerçekleşmesi ve anlatması dikkate alındığında ferdî zamanın öne çıktığını görmekteyiz. Zaten öyküdeki olayların kurgulanışı da sosyal (tarihî) zamandan çok ferdî zaman üzerinedir.

Öyküde olaylar kronolojik sıraya göre ilerletilmiş ve anında aktarma yapılmıştır. Öykünün vaka zamanıyla aktarma zamanı uyumluluk gösterir. Öykünün anlatma zamanıysa 1968-1972’dir.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünün ferdî zamanı yaklaşık bir haftadır. Bunu “Adam dört gün dört gece handa kaldı. Beşinci günün sabahı maden kaplı binitine bindi, herkesle esenleşip kapıdan çıktı” (GKB, s.51) ifadesinden anlarız. Öyküdeki olayın tamamının bir haftaya yakın bir süre içerisinde gerçekleşmesi ve sosyal (tarihî) zamandan hiç söz edilmemesi ferdî zamanı öne çıkartmıştır. Vaka zamanındaki bağlantılar ise “ertesi sabah”, “öğle üzeri” (GKB, s.51), “gece” (GKB, s.52) gibi ifadelerle sağlanır.

Öykünün aktarılmasında anında aktarma yöntemi kullanılmıştır. Anlatıcı, olanları görür ve nakleder. Naklederken de zamanda herhangi bir geri dönüş veya sondan başlatma gibi yöntemler kullanmaz. Olaylar, kronolojik sıraya uygun biçimde aktarılmıştır. Öykünün anlatma zamanıysa 1969’dur.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünün ferdî zamanını iki kısma ayırarak incelememiz doğru olacaktır. Birisi anlatıcının bizzat müşahede ettiklerini bize aktardığı, diğeriye anlatıcının hayal dünyasında kirpinin öyküsünü kurgulayıp anlattığı kısımdır.

İlk kısmın ferdî zamanı yaklaşık olarak bir haftadır. Öykü, bir ilkyaz gününde başlar. Başlangıçta anlatıcı kirpiyi görür. Onu ikinci görüşüye dört gece sonradır. Bundan sonrasında geçen süre de “birkaç gün” tabiriyle verilmiştir. Buradan bakıldığında, ilk kısmın ferdi zamanı için “yaklaşık bir hafta” tabirini kullanmamız doğru olacaktır.

Öyküde ikinci kısım da yine aynı şekilde başlar. Kirpi, annesini görmek amacıyla yola koyulmuş ve annesinde üç gün kaldıktan sonra yolculuğa başlamıştır. Bunların hepsini, anlatıcının kirpiyi dışarıda gördüğünü de göz önünde bulundurduğumuzda, ilk görüşünde kirpi, annesine gitmekte, son gördüğündeysen annesinden dönmüş, yolculuktadır. Buradan kirpinin öyküsünün ferdî zamanını beş gün olarak ele alabiliriz. Bununla beraber, anlatıcının bizzat müşahadesiyle alakasız olarak kurguladığı öyküde kirpiyi bir anda yaşlılığına götürür. Arada geçen zamanı bu öykünün ferdi zamanı içerisine almayışımızın sebebi gerçek öykü ile bağdaşım noktasının bulunmayışdır. Vaka zamanındaki bağlantılar, “üç gün” (GKB, s.61), “dört gece sonra”, “geçen akşam” (GKB, s.62), gibi zaman ifadelerle sağlanmıştır.

Anlatıcı öyküde anında aktarma yapar. “-yor” şimdiki zaman ekini kullanması da anında aktarma yapıldığını kanıtlar: “Duvarın ardında kalıyordu sopanın ucuyla yaptığı bu iş. Göremiyordum” (GKB, s.62). Ayrıca öykünün anlatma zamanıysa 1968-1969 yıllarıdır.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde ferdî zaman net olarak tespit edilemez. Bunun sebebi gencin dehlize girmesinin ardından içeride ne kadar zaman geçirdiğinin bilinmemesidir. Genç adamın saatinin işlemesine rağmen sürekli on ikiyi göstermesi, dehlizin içinin karanlık olması nedeniyle günün battığını veya tekrar güneşin doğup doğmadığının bilinmemesi ferdî zamanın tespitini zorlaştırır. Gencin mağara içinde uyuyup tekrar kalkması, sakallarının her uyanmasından sonra tekrar kısılması, zamanın, anlatıcı tarafından gerçekçi bir şekilde verilmediğini gösterir. Ayrıca metin içerisinde ferdî zamanın tespitine dair zaman ifadelerinin bulunmaması da dehliz içerisinde geçen zamanın ne kadar olduğunu belirlememizi zorlaştıran bir başka etkidir.



“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde ferdî zaman net olarak belirli değildir. Tahmini olarak ustanın yüzündeki benin büyümesinden ve “Ne zamandır, bıraktıkları o pek tehlikeli talancıktan güreşme numarasına dönmüşlerdi birkaç gündür” (GKB, s.119) ifadesinden ferdî zamanı bir haftaya yakın bir süre olarak tahmin edebiliriz.

Öyküde anlatıcının sonradan aktarma yöntemini kullandığı görülür: “Aklı başından gitti. Ne yapacağını bilemiyordu...” (GKB, s.119). Öyküde geriye dönüşler olduğu için ve anlatıcının olaylara müdahil olmamasından anlatma zamanıyla vaka zamanı birbirine uyuşmaz. Anlatma zamanının da 1970 (GKB, s.120) olduğu öykünün sonunda görülür.

“İncitmebeni” öyküsünde ferdî zaman net olarak bilinmemekle beraber tahmini olarak bir aydır. Olayların gerçekleştiği bu süre zarfında geçmişe dönük bilgiler de verilir. Adamın adaya gelişinin üzerinde başlarda sıkça duran anlatıcı bu süreyi de metin içerisinde “yıllardır” (GKB, s.135) ifadesiyle vermiştir.

Öykünün vaka zamanı da sosyal zamanı gibi net değildir. Ayrıca öykünün anlatılma zamanı ve vaka zamanı birbiriyle uyuşmaz. Çünkü anlatıcı olayları önceden görmüş gibi anlatır.

Kısaca öyküde, vaka zamanı ve sosyal (tarihî) zaman net olarak bilinmezken sadece öykünün sonunda anlatma zamanının 1971-1975 (GKB, s.155) olduğu görülür.

“Alsemender” öyküsünde ferdî zaman yaklaşık bir yıldır. Fakat anlatıcının Bilgin’in çocukluğundan başlayıp olayları geliştirmesi ferdî zamanı daha uzun kabul etmemizi gerektirecektir. Vaka zamanındaki bağlantılarının “iki haftadır”, “o gece” (GKB, s.174), “sabah”, “bu gece” (GKB, s.176) gibi ifadelerle sağlanması da ferdî zamanın tespitinde önem taşır.

Anlatma zamanıyla vaka zamanının uyuşmadığını anlatıcının geçmişte yaşanmış bu olayı hikâye etmesinden anlarız: “Belediyenin yazısını alması üzerinden otuz saat geçmişti” (GKB, s.187).

Öykünün vaka zamanı net olarak bilinmese de anlatma zamanının 1969/1972/1975 (GKB, s.190) olduğunu öykünün sonundan anlarız.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde ferdî zaman yaklaşık üç-dört gündür. Bu süreyi adamın gece olunca uyuyup sabah tekrar uyandığını belirtmesinden ve güneşin batıp tekrar doğmasından anlarız: “İlk geceyi de, sonraki geceleri de, bulduğu tek tük, bulduğu irice taşların yanına çökerek geçirmiş...” (GKB,

s.195), “Gözlerini açtığında, uyanmasını bekleyen on beş yirmi köylü vardı çevresini almış” (GKB, s.196).

Öyküde anlatıcının direkt olaylara müdahil olduğu görülür. Bu da bize anlatma zamanıyla vaka zamanının örtüştüğünü gösterir:

“Buraya gelmem kolay olmadı.

Ama biliyorum ki bundan sonrası çok daha güç olacak.

Çıkışın, tırmanışın güçlüğünden değil, doğrudan doğruya çıkışın kendisinden ötürü” (GKB, s.197).

Öyküde sosyal (tarihî) ve vaka zamanı bilinmezken yazılma zamanıyla vaka ve anlatma zamanının uyduğu söylenemez. Bu zamanlar içerisinden tek bilineni anlatma zamanıdır: 1972/1973 (GKB, s.207).

“Sarıkum’a Giriş”te ferdî zaman yaklaşık bir haftadır. Zamanın kısa oluşunun sebebi olayların Sarıkum’da düzenlenecek bir festivale denk gelmiş olmasıdır. Zaten metnin içinde anlatıcının ağzından da bu bir haftalık süreyi “üç-beş gün” olarak tespit edebiliriz. Ayrıca vaka zamanındaki bağlantılar, “ Gece”, “daha altı saat önce”, “güneş doğar doğmaz” (GKB, s.9), “saat on bire doğru” (GKB, s.10) gibi ifadelerle sağlanır.

Bir diğer dikkat çeken nokta ise anlatıcının bu öyküde hem yaşadığı anı hem de geçmişi anlatmasıdır. Bu durumda denilebilir ki zaman, geçmiş ve günümüz içerisinde incelenebilir. Anlatıcının farklı zaman dilimleri içinde olayları dile getirmesi, vaka zamanı ile anlatma zamanının farklı olmasına sebep olmuştur. Ayrıca öykünün vaka zamanının II.Dünya Savaşı yıllarının başları olması ve kaleme alınış anlatma zamanının 1953 olması da tarih konusunda bir başka uyumsuzluğa örnek gösterilebilir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde ferdî zamanı bir gündür. Olaylar sabah başlayıp akşam bitmektedir. Bu öyküde anlatıcı ferdî zamanı kısa tutmuştur.

Vaka zamanındaki bağlantılar, “o sabah” (TÖV, s.16), “o gece” (TÖV, s.22) gibi ifadelerle sağlanmaktadır. Anlatıcı, olaylar ve tipler üzerine yoğunlaşarak ferdî zamanı öne çıkartmıştır.

“Beşinci Gün” öyküsünde ferdî zamanını yaklaşık bir gün olarak değerlendirebiliriz. Çünkü olaylar sabah başlayıp öğleden sonra bitmektedir. Öyküde anlatıcı, ferdî zamanı kısa tutmuştur. Vaka zamanındaki bağlantılar, “bugün”( TÖV, s.26), “ögle vakti gelmiştir.” (TÖV, s.29) gibi ifadelerle sağlanmaktadır.

Anlatıcı, olayın tipler üzerindeki etkisini ferdî zamanla bağdaştırarak olayı ve ferdî zamanı öne çıkartmıştır.

“Odalardan Biri” öyküsünde ferdî zamanını yaklaşık bir gün olarak değerlendirebiliriz. Çünkü olaylar akşamüzeri başlayıp bir sonraki gün sabahı bitmektedir. Bu öyküde anlatıcı, ferdî zamanı kısa tutmuştur.

Vaka zamanındaki bağlantılar, “saat bir buçuğa geliyor.”( TÖV, s.31), “gündüzün” (TÖV, s.32) gibi ifadelerle sağlanmaktadır.

Anlatma zamanı ile vaka zamanının uyuştuğunu Müşfik’in anlatıcı olduğu bu öyküde “Denize bakan bir odada ilk yatışım bu.” (TÖV, s.32) ifadesinden de anlarız. Müşfik’in bir otel odasında ilk kez kalışının hikâye edilmesi öyküde, ferdî zamanı öne çıkartmıştır.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde ferdî zamanı yaklaşık birkaç saat olarak değerlendirebiliriz. Çünkü anlatılanlar gece ayininde başlayıp ayinin sonunda biter. Öyküde anlatıcı, ferdî zamanı kısa tutmuştur. Vaka zamanındaki bağlantılar, “bir saat kırk dakika”( TÖV, s.39), “otuz yedi dakika oldu” (TÖV, s.36) gibi ifadelerle sağlanmaktadır.

Öyküde anlatma ve vaka zamanının anlatıcıların ben dilini kullanmalarına bağlı olarak uyuştuğu görülür

“Kavruk” öyküsünün ferdî zamanını ise yaklaşık iki gün olarak değerlendirebiliriz. Bu durum yangının çıkışı ve ardından gerçekleşen olayların anlatılmasıyla açıklanır. Öyküdeki olayların sadece birkaç gün içerisinde gerçekleşmiş olması ferdî zamanı öne çıkarır.

Öyküdeki olay ve konuşmaların, anlatıcı tarafından anında aktarıldığı görülür. Anlatıcı, gördüklerini ve işittiklerini birer birer anlatır. Anlatıcının aktarma yaparken “-yor” şimdiki zaman ekini kullanması vaka zamanıyla anlatma zamanının aynı olduğunun kanıtıdır:

“Annenle toplamışlar çamaşırı sen hala uyuyormuşsun” (TÖV, s.48).

“Kıs kıs gülüyordu” (TÖV, s.49).

“Annem öyle diyor, sızdı diyor” (TÖV, s.52).

Öyküde zaman ifadelerine sıklıkla yer verilmiştir. Bu ifadeler daha çok vaka zamanındaki bağlantıları sağlar: “gece” (TÖV, s.51), “cumartesi” (TÖV, s.53), “bu sabah” (s.60). Öykünün anlatma zamanının 1954 (TÖV, s.60) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz.

“Çatal” öyküsünün ferdî zamanını iki gün olarak değerlendirebiliriz. Ferdî zamanın kısa olmasının sebebi ise Müşfik’in Suat’ı ziyaretinden iki gün sonra İstanbul’a gitmesidir. Vaka zamanındaki bağlantılar ise “iki gün sonra” (TÖV, s.63), “yarın sabah”, “altıda” (TÖV, s.65) gibi ifadelerle sağlanır.

Öykü boyunca anlatıcı, olaylar üzere yoğunlaşır. Öykünün temelde Müşfik’in Sarıkum’dan İstanbul’a taşınması üzerine kurgulanması vaka zamanını öne çıkarır. Öykünün anlatma zamanının 1963 (TÖV, s.57) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz..

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünün ferdî zamanını birkaç saat olarak değerlendirebiliriz. Ferdî zamanın kısa olmasının sebebi ise Dilâver Hanım’ın uyumaya çalışırken geçmişte yaşananları düşünmesidir. Ayrıca göze çarpan bir başka nokta ise vaka zamanının öyküdeki olayların anımsanmasından uzamasıdır. Öykü boyunca anlatıcı, olaylar üzerine yoğunlaşır. Öykünün temelde Dilâver Hanım’ın oğlu Müşfik’e olan aşırı sevgisi ve bunun ilişkileri üzerine yansımalarının kurgulanması vaka zamanını öne çıkarır. Öykünün anlatma zamanının da 1954-1956 olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz. (TÖV, s.82)

“Anahtar” öyküsünde ferdî zaman, yaklaşık bir haftadır. Bunu olayların anlatılırken öyküde geçen zaman ifadelerinden rahatlıkla anlarız: “bu anahtarı daha birkaç gün önce görmüştüm bir yerde, daha birkaç gün önce...” (TÖV, s.86), “Dört gün sonra akşam üzeri eve birlikte döndüler” (TÖV, s.92).

Öyküdeki olay ve konuşmaların, anlatıcı tarafından sonradan aktarıldığı görülür. Bunu da geçmiş zaman eklerinin kullanılmasından rahatlıkla anlayabiliriz: “Yalnızlığım benden başka kimsenin çare bulamayacağını anlardım ama elimden ne gelebilirdi? Bilmiyordum” (TÖV, s.85). Dolayısıyla öykünün anlatma zamanıyla vaka zamamının uyuşmadığı görülür. Ayrıca öykünün anlatma zamanının 1957 (TÖV, s.57) olduğunu öykünün sonunda görmekteyiz.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde ferdî zamanın ön plana çıktığını görmekteyiz. Olayların gerçekleşme süresi incelendiğinde vaka süresinin uzaması dikkat çeker. Bunu, öykünün kimi yerlerinden verilen zaman ifadelerinden anlarız: “Ne de kolaymış, aradan bir buçuk yıl geçince ne de kolay geldi...” (TÖV, s.134). Görüldüğü üzere olayların geçmişten anlatılma anına kadar getirilmesi vaka zamanı uzatır.

Öykünün anlatma zamanı ile vaka zamanı birçok yerde uyuşur. Bu da öyküde anında aktarma olduğunu gösterir. Öykü, sadece bazı yerlerinde geriye dönüşlerle kesilse de bu çok sürmez ve anlatıcı tekrar olayların içine girer. Anlatıcının geçmişe dönüşleri de o an yaşadığı olayları anlamlandırmasıyla açıklanır.

Öykünün, sosyal (tarihî), ferdî zaman ve vaka zamanı net olarak bilinmezken anlatma zamanınının 1956 (TÖV, s.145) olduğunu öykünün sonunda görürüz.

#### 4.5. MEKÂN

Roman ya da öyküde mekân unsuru kuşkusuz ki olayların gerçekleşeceği ve şahısların bulunacağı yer olarak karşımıza çıkar. Mekânın önemi Mehmet Tekin tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Mekân unsurunun ‘gerçek’ veya ‘hayali’ olması işin özünü değiştirmez: Mekân, anlatı sisteminde yer alan vak’anın somutlaşmasında önemli rol oynar. Okuyucuyu –masal ve destan için dinleyici- mekânın devreye sokulmasıyla anlatılanları daha iyi ve daha kolay anlar. Mekân, açıklamaya çalıştığımız üzere, sadece olayın değil, romanın diğer elemanlarının çizim ve tanıtımında rol oynayan önemli, hatta vazgeçilmez bir unsurdur.”<sup>14</sup>

Her yazarın öyküde veya romanda mekânı kullanım tarzı değişiklik gösterebilir. Ayrıca eserlerdeki mekân sayısının azlığı ve mekânların tasvirine fazla yer verilmemesi mekân unsurunun işlevselliğini kaybettirmez.

##### 4.5.1. Geniş Mekânlar

Bilge Karasu’nun öykülerinde geniş mekanlar işlevsellikleri yönüyle öne çıkar. Olayların çoğu geniş mekanlar üzerinde şekillenirken bu yerlerin hemen hepsi çeşitli yönleriyle benzerlik gösterir. Yazarın hemen hiçbir bir öyküsünde bu mekanların tasvirine ayrıntılı şekilde yer vermemesi de dikkat çeker.

“Ada” öyküsünde geniş mekân, Ada ve Bizans’tır. Bu mekânlar farklı boyutlarla karşımıza çıkar. Bizans, Hıristiyanlıktaki yeni inanın kabulünün temsili yönüyle önem taşır. Adanın önemi ise bu kabullenişe karşı çıkışın temsil edildiği mekân olmasıdır. Bu mekânların dışında manastır, şehir ve adadaki mağara işlevsel mekânlar olarak dikkat çeker.

<sup>14</sup> Mehmet Tekin. (2008). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) I*. Ötüken Neşriyat, İstanbul, s.150.

“Tepe” öyküsünde geniş mekân Ravenna tepesinin olduğu yer ve Bizans’tır. Bizans, yeni kuralların etkilerinin nasıl sonuçlandığını ve bu sonucun etkisinin anlatıldığı mekân olarak öne çıkar. Tepe, yeni inancın kabullenişinin ardından buna karşı çıkan Andronikos’un manastıra dönmesiyle başına gelenlerin anlatıldığı ve İoakim’in olanları değerlendirdiği yer olması bakımından önem taşır. Bu mekânlar dışında manastır, Kayırcı Yargılayıcı Meryem manastırı, tepe, Kapadokya, şehir ve vadi işlevsel mekânlar olarak dikkat çeker.

“Dutlar” öyküsünün geniş mekânı öncelik sırasına göre İstanbul, İtalya ve Arjantin’dir. Öykü, şimdiden geriye dönüş yapılarak anlatıldığında ilk olarak İstanbul’u görürüz. İstanbul, öykü kişilerinde belirgin değişikliklere yol açmıştır. Artık eski yaşamlarından vazgeçmiş, buradaki hayata uyum sağlamışlardır. Hatta Pozzi, burada belirli bir düzen kurmuş, kocasından ayrı kalmayı bile göze almıştır. Geçmişe doğru gittiğimizde karşımızda bu defa İtalya’yı görürüz. İtalya, hem Pozzi hem Gigi hem de Guilea’nın buluşma noktasıdır. Aynı zamanda da ayrılmalarına sebep olacak yerdir. Siyasi görüşlerini ifade ettikleri, mücadelelerini verdikleri mekândır. Burada baskı altında, şiddete maruz kalmış ve sonunda dayanamayıp kaçmışlardır. İtalya, özellikle Gigi için o kadar önemlidir ki sürekli oraya bir dönüş planı vardır.

Geniş mekânlar içerisinde en sönük kalan yer Arjantin’dir. Burası, Gigi ve Guilea’nın yaşadığı, çalıştığı yerdir. Gigi, buradan çok etkilenmez ve sonunda yine İtalya’ya dönüş planları yapar. Mekân, Guilea’yı etkilemiş ve onun burayı terk edip kendi yurduna dönmesini engellemiştir.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda geniş mekân Side’dir. Öyküde anlatılan hayvanların çoğu Side antik kentinde yaşarlar. Tatil için geline bu mekân, insanların hayvanlara bakışını yansıtması yönüyle önem taşır.

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde geniş mekân Side’dir. Bu mekânın önemi Kerim Bey’in yazmayı planladığı kitabının kişilerini buradan seçmesi ve onları burada gözlemlemiş olmasıdır. Side dışında lokanta, pansiyon, sahil, kahve ve halıcı dükkânı işlevsel mekânlardır.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde geniş mekân, anlatıcının dışarıdan tabloya baktığı dış (gerçek) dünyadır. Anlatıcı zaten onların gerçek olmadıklarını, sadece bir resim olduklarını öyküde belirtir:

“Bakarsınız, bekledikleri bizizdir. Kendilerini bir resmin içinde görerek onlara varlıklarını kazandıracak olan, karanlıkta kalmış ilgimizdir, bekledikleri. Bizim karanlık güzelliğimiz, oylumumuzdur. Yani gerçekliğimiz...” (KB, s.12).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere aslında geniş mekân, anlatıcının resmi yorumladığı, içinde bulunduğu yani yaşadığı dünyadır. Çünkü öyküde bahsi geçen mekânlar gerçekliğin dışında sadece hayalî mekânlardır.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde geniş mekân Tol (KB, s.19) olarak verilir. Bu mekânın nerede olduğunu ya da gerçekte var olup olmadığı hakkında net bir bilgi yoktur. Fakat öykünün sonunda anlatıcının sözünü ettiği Beyşehir’in Konya civarında olması da geniş mekânın Konya’daki Tol köyü olabileceği ihtimalini arttırır. Ayrıca Tol dışında balıkçıların bulunduğu yer ve oraya gidişteki tepelik alan da işlevsel mekânlardandır.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde geniş mekân Ankara’dır. Olaylar Ankara’da gerçekleşir. Ankara’nın içindeki muayenehane ve pastane işlevsel olarak görülen diğer mekânlardır.

“Avından El Alan” öyküsündeki geniş mekân denizdir. Öyküde deniz farklı boyutlarla karşımıza çıkar. Öyküde, deniz dışında bir diğer mekân ise kahvedir. Aynı zamanda deniz ve kahve işlevsel mekânlardır.

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsündeki geniş mekân Sazandere ve ismi verilmeyen bir kenttir. Bu mekânlar dışında otobüs garajı ve Sazandere’deki ev işlevsel mekânlarken pazar yeri ve otobüslerin gittiği ancak sadece adı geçen birçok ilçe pek fazla işlevselsik taşımayan mekânlardır.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde geniş mekân birkaç kenttir. Fakat bu kentlerin isimlerinin öyküde verilmediği görülür. Kentler, handaki adamın arkadaşlarıyla ticaret amacıyla uğradıkları yerlerdir. Bu kentlerin öykünün ilerlemesinde çok fazla bir işlevsel değillerdir. Bununla beraber belirli olayların buralarda yaşanması bu yerleri önemli kılar.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde geniş mekân Ankara’dır. Olayların hepsi buranın çeşitli yerlerinde meydana gelir. Ankara, Türkiye’nin başkenti olması yönüyle önemlidir. Ayrıca hem büyük bir şehir olup hem de denizinin olmaması, olayların kurgulanmasına bağlı olarak bu kentin tercih edilmesini sağlamıştır.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde geniş mekân, genç adamın tatilini yaptığı adadır. Öyküde bu ada hakkında fazla bir bilgiye rastlayamasak da yer yer tasvirlerin olması da dikkat çeker: “...kayalığın hemen üstünde sivrilen, tepesine tırmanır,

tepeden denize doğru inen bu kaya damarın öte yanından kıyıya ulaşacak bir yol arardı” (KB, s.93).

Ada dışında öyküde işlevsellik taşıyan mekânlar karşı kıyı ve gencin içine girdiği dehlizdir.

“Usta Beni Öldürsen E!”de geniş mekân olarak nitelendirebileceğimiz yerler sadece sirkin gittiği fakat hiçbirinin adının geçmediği şehirlerdir. Bu doğrultuda denilebilir ki geniş mekân ile ilgili pek fazla bilgi yoktur. Öyküde işlevsellik taşıyan tek mekân gösterilerin yapıldığı yerdir.

“İncitmebeni” öyküsünde geniş mekân adadır. Tüm öykünün odağında olan ada, öğretmenin şehirden ve ona bağlı tüm yaşantılardan kaçıp geldiği yerdir. Bu mekânda yaşanan ilginç olaylar sonucunda adanın yok olması, buradaki herkesin ölmesi bu mekânı öyküde öne çıkarır. Ada dışında yukarı mahalle, kıyı mahalleleri, okul, kumla ve dükkânlar öyküde işlevsellik taşıyan mekânlardır.

“Alsemender” öyküsünde geniş mekânla ilgili herhangi bir bilgi bulunmazken Bilgin’in yaşadığı yerde belediye bulunması, bilimsel araştırmaların yapılabildiği laboratuvarın bulunması geniş mekânın bir şehir olduğunu tahmin etmemizi sağlar. Burası dışında laboratuvar, kitaplık, kitaplık yöneticisinin ve Bilgin’in evi öyküdeki işlevsel mekânlardır.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde geniş mekân adı verilmeyen ülkedir. Buranın ülkenin önemi kimsenin çıkamadığı tepeyle ilişkilendirilir. Tepeye ulaşılmasıyla ülkenin her köşesinin bu tepeden görünebileceğine inanılır. Öykü içerisinde işlevsellik taşıyan diğer mekânlar düzlük, tepe ve köyüdür.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde geniş mekân İstanbul ve Sarıkum’dur. Ancak bu öyküde İstanbul’a pek fazla değinilmemiştir. Anlatıcı, İstanbul Yalıburnu’ndan sadece, Sarıkum’a gelirken bahsetmektedir. Ayrıca Müşfik’in çocukluğunu geçirdiği ev, Dilaver Hanım’ın, Fikret ve Nebahat’lerin evi ve istasyon, öykü içerisindeki işlevsel olan mekânlardır.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde tek geniş mekân Sarıkum’dur. Sarıkum, anlatıcının çocukluğuna dönmesinin ardından olayların gelişiminin başladığı yer olması bakımından önem taşır. Sarıkum dışında anlatıcının evi ve çayırılık, işlevsel mekânlardandır.

“Beşinci Gün” öyküsünde geniş mekân Sarıkum’dur. Sarıkum dışında Bebekçi Osman’ın kulübesi, çayırılık ve sahil işlevsel olan mekânlardır.



“Odalardan Biri” öyküsünde geniş mekân Sarıkum’dur. Öyküde Sarıkum dışında işlevsellik taşıyan bir diğer mekan Müşfik’in kaldığı otel odasıdır.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde geniş mekân İstanbul ve semtleri olan Taksim ve Yalıburnu’dur. Anlatılanların birbiriyle ilişkilendirmesi bakımından bu iki semt farklı işlevsellik taşırlar. Yalıburnu, anlatıcının ve Aleko’nun mahalleden taşınmadan önce yaşadığı yerken Taksim, çevrenin dışlaması üzerine Aleko ve ailesinin taşındığı yerdir.

“Kavruk” öyküsünde geniş mekân Sarıkum’dur. Sarıkum, yangının çıktığı yer olması bakımından önem taşır. Sarıkum dışında Kör Meryem’in bahçesi, istasyon, anlatıcının ve Nazmiye’nin evi işlevsel olan mekânlardır.

“Çatal” öyküsünde geniş mekân, Sarıkum’dur. Sarıkum’da çıkan yangın sonucu İstanbul’a zorunlu olarak göç edilmesinde anlatıcı, ayrılığa sürekli vurgu yapar. Sarıkum’la ayrılık kavramının ilişkilendirilmesiyle mekân işlevsellik kazanır..

Sarıkum dışında fener ve Çuhacı Hasan Bey’in evi de işlevsel mekânlara olarak dikkat çeker.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde geniş mekân hakkında bilgi verilmez. İstanbul’un geniş mekân olduğunu “Çatal” öyküsüyle bağlantı kurarak tespit edebiliriz. Bu tespit, Müşfik’in Sarıkum’dan ayrılıp İstanbul’a gelmesi üzerine yapılır.

“Anahtar” öyküsünde geniş mekân İstanbul’dur. Bu mekânın önemi Müşfik ve ailesinin başından geçen olayların burada geçmesiyle açıklanır. Burası dışında Tijen Hanım’ın evi ve apartmanın bahçesi işlevsel mekânlardır.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde geniş mekân İstanbul’dur. Olayların tamamı burada geçer ve şahısların hepsi İstanbul’dadır. Ayrıca öykü içerisinde işlevsellik taşıyan diğer mekânlara Talha’nın, Sadun’un ve Müşfik’in evidir.

#### **4.5.2. Ana Mekânlara**

Ana mekânlara Karasu’nun öykülerinde en öne çıkan mekanlardır. Çünkü yazar olayların ana düğümlerinin çözümünde genellikle bu mekanları kullanır. Ana mekânlara tasvirinin pek olmaması da dikkat çeken bir başka noktadır.

“Ada” öyküsünün ana mekânı olan manastır, keşişlerin yetiştiği, dini eğitimlerini aldıkları, yeni ve eski inanın mukayese edildiği yer olması bakımından önem taşır.

Hristiyanlıktaki yeni inanın kabulünü temsil eden din kanadı, manastırdaki keşişlerle ve manastırla ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle manastır, öykünün genelinde Andronikos tarafından dinî misyonundan uzaklaşmış, yeni inanın temsil edildiği ve imparatora hizmet eden bir mekân olarak göze çarpar.

“Tepe”de Kayırcı Yargılayıcı Meryem manastırındaki hücre ve tepe ana mekânlar içerisinde. Kayırcı Yargılayıcı Meryem manastırındaki hücre, Andronikos’un cezalandırıldığı, tepe ise İoakim’in olanları ve iç çatışmalarını anlattığı mekân olması yönüyle dikkat çeker.

“Dutlar” öyküsünde ana mekânlar öncelik sırasına göre İstanbul, İtalya ve Arjantin’dir. Öykü, geriye dönüşler yapılarak anlatıldığında İstanbul’u görürüz. İstanbul, öykü kişilerinde belirgin değişikliklere yol açar. Artık eski yaşamlarından vazgeçerler, buradaki hayata uyum sağlarlar. Hatta Pozzi, burada belirli bir düzen kurmuştur ve kocasından ayrı kalmayı bile göze almıştır.

Geçmişe doğru gittiğimizde karşımızda bu defa da İtalya’yı görürüz. İtalya, Pozzi, Gigi ve Guilea’nın buluşma noktasıdır. Aynı zamanda da ayrılmalarına sebep olacak yerdir. Siyasi görüşlerini ifade ettikleri, mücadelelerini verdikleri mekândır. Burada baskı altında kalmış, şiddete maruz kalmış ve sonunda dayanamayıp kaçmışlardır. İtalya, özellikle Gigi için o kadar önemlidir ki sürekli oraya bir dönüş planı vardır.

Ana mekânlar içinde en sönük kalan yer Arjantin’dir. Burası, Gigi ve Guilea’nın yaşadığı, çalıştığı yerdir. Gigi, buradan çok etkilense de sonunda yine İtalya’ya dönüş planları yapar. Mekân, Guilea’yı da etkiler ve onun burayı terk edip kendi yurduna dönmesini engeller.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda ana mekânlar tatil köyü, kahve, lokanta, sahil ve oteldir. Bu mekânlar öykünün kurgulandırılmasında farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Anlatıcı özellikle hayvanları gözlemlerken farklı mekânları kullanır. Kedi lokanta ve kahvede, köpek tatil köyünde, yengeç ise sahilde tanıtılır.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde ana mekân anlatıcının yorumladığı tablodaki evdir. Buranın önemi öykün kurgulandığı yer olmasıdır. Öykü boyunca kadınların ruh halleri ve davranışları bu ortama göre

anlatılır. Öyküde ev, anlatıcı tarafından farklı yönleriyle tanıtılırken evin içi yani kadınların bulunduğu oda ayrıntılı şekilde tasvir edilir:

“Bu, el işlemeli örtülerden, çömlek bebekler, duvarlardaki sehpalardaki, çerçeveli fotoğraflar, gümüşünden melaminine dek çeşitli küllüklerden, camlı dolaplarda duran takım takım bardaklarla kadehlerden, kaplaması kabarmış, dökülmüş koltuk çerçeveleri, masa ile sehpalardan, solmuş, eprimiş kadifeler, eskimek bilmez halılar...” (TÖV, s.14).

Ayrıca anlatıcı, öyküdeki diğer mekânlardan bahsederken evi kullanması bu mekânın önemini artırır.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde ana mekânlar balıkçıların bulunduğu yerdir. Anlatıcı bu mekânla ilgili tasvire girmezken sadece balıkçılara ulaşılması, bu mekâna işlevsellik kazandırır.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde ana mekânlar muayenehane ve pastanedir. Bu mekânların önemi kadınların karşılaşp sohbet ettikleri yerler olmasıdır. Öyküde anlatılmak ve vurgulanmak istenenler daha çok düşünceler üzerine olduğundan bu mekânlar sohbet etmek için uygun yerlerdir. Dolayısıyla bu mekânların işlevselliği öykü boyunca ön plana çıkar.

“Avından El Alan” öyküsündeki ana mekân kahve ve denizdir. Deniz, öyküde önemli yer tutar ve farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Bunlardan ilki yazarın hayatını kazandığı yer olmasıdır: “...Denizi karşısında görmek, onu ekmek kapısı (günü gelince de ölüm döşeği) diye düşünmekle yetinirdi” (GKB, s.16).

İkincisi aşkına ulaştığı yerdir. Çünkü aşkının, hayatında önemli yer tutan denizden gelmesi de gayet doğaldır:

“Kıyı ile karşı adalar arasından deniz, balıkçıyı sürükleyecek sürükleyecek, yolunu şaşırılmış bir orfinoz yavrusunun açgözlülükle dolandığı yere getirip bırakacak diye düşünelim şimdi” (GKB, s.16, 17).

Sonunda işi sonuca ulaştıran da yine denizdir. Zira Balıkçı, ölümü denizde tadar, kendini denize atar. Böylece deniz de sonsuza dek sevdiğine kavuşmuş olur:

“Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini, döllyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere” (GKB, s.28).

Öyküde deniz dışında bahsedilen mekân kahvedir. Bu mekân, öykü içerisinde tasvir edilmezken sadece Balıkçı'nın buraya gidişlerinden söz edilir: “Balıkçı, şu anda arkadaşlarının arasında, kahvede oturur görüyor kendini” (s.26).

Kişilerin kararları ve psikolojik durumları üzerinde yoğunlaşan anlatıcı, öyküde olayların bu doğrultuda anlatılmasını mekân tasvirinin önünde tutar. Dolayısıyla mekân sayısının ve tasvirinin bu öyküde de zayıf kaldığını görürüz.

“Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam” öyküsündeki ana mekânlar Sazandere ve otobüs garajıdır. Sazandere’nin gidilmek istenen yer, otobüs garajı’nın ise oraya gidilmek için kullanılan mekân olması, bu mekânları öyküde önemli kılar.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünün ana mekânı “han”dır. Olaylar burada başlar ve düğümler burada atılır. Han, abdalın açlığını giderdiği, yorgunluğunu attığı ve ölümlle pençeleştiği yer olması bakımından önemlidir. Handaki adam, burada abdala ve fareye yardımcı olur, fareyle tanışır ve fare tarafından yakalanıp ölüm kokusunu duyumsar.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde ana mekânlar Çankaya ve anlatıcının evidir. Çankaya, anlatıcının kirpiyi gördüğü yer olması bakımından önem taşır. Yine, insanların kirpiyi bulup sopayla dürtüklediği, öldürmeye çalıştığı ve anlatıcının onu bu durumdan kurtardığı yerdir. Gerçek yaşamdaki aktarmaların hepsi Çankaya’da geçer. Bir diğer ana mekânsa anlatıcının evidir. Buranın önemi de öykü içerisinde yer alan kirpinin kurgulanmış öyküsünün burada yazılmış olmasıdır.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünün ana mekânı adadaki mağaradır. Öyküdeki olayların neredeyse tamamı bu mekânda geçer. Gencin buraya yasak olmasına rağmen girişi, bu mağarada yaşadığı olaylar ve öykünün sonunda ölmesi bu mekânın önemini artırır.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde ana mekân olarak dikkat çeken yer usta ve çırağın çalıştıkları sirkadır. Öykü, bu mekân üzerine kurgulanır. Her iki cambazın yaşadıkları yerin burası olması ve gencin burada bir ip cambazlığı gösterisinde ölmesi sirkın öyküdeki fonksiyonelliğini artırır.

Sirk dışında göze çarpan işlevsel mekân pek yoktur. Sadece, sirkte gösterilerin yapıldığı alan ile ilgili birkaç ifade mevcutken bunun dışında gencin gitmeyi arzuladığı adı verilmeyen bir mekânın varlığından da söz edilir.

“İncitmebeni” öyküsünde, kumla, okul, adadaki yukarı ve aşağı mahalleler ana mekânlardır. Anlatıcı bu mekânların hemen hiçbirinin tasvirine girmezken daha çok işlevsellikleri üzerinde yoğunlaşır. Kumlada adanın genişlemesinden sonra neler yapılacağı yönünde karar alınması, bu genişlemeyi ilk fark eden kişinin okuldan bir

öğrenci olması, aşağı mahalle ve kıyıda yaşayan halkın genişlemeye karşı birlikte çalışmaları bu mekânların işlevselliğini öne çıkarır.

“Alsemender” öyküsünde kitaplık yöneticisinin ve Bilgin’in evi, güney deniz kıyıları ve laboratuvar ana mekânlardır. Bu mekânların öykü içerisinde önemi farklı şekillerde karşımıza çıkar. Örneğin güney deniz kıyıları alsemender bitkisini bulduğu, laboratuvar bu bitki üzerinde çalışmalarını gerçekleştirdiği, Bilgin’in evi ise öykünün sonunda kendisi hakkında dedikodu çıkartanlardan intikam aldığı yer olması bakımından önem taşır.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde ana mekânlar tepe, düzlük ve köydür. Bu mekânların işlevselliği öykünün kurgulandırılmasıyla ilişkilendirilir. Çünkü tepeye daha önce hiç kimse çıkamamış, çıkan olmuşsa da dönememiştir. Ayrıca adamın tepeye yolculuğu süresince kendini sorgulaması da bu mekânı önemli kılar. Tepeye ulaşmak için yolculuğu esnasında içinden geçtiği düzlük ve köy ana mekânlar içersindedir. Çünkü bu mekanlar, tepeye ulaşmak için mecburen geçilmesi gereken yerlerdir. Düzlük, içerisinden geçenlerin ölme ihtimalinin yüksek olduğu söylentilerinin yanlış olduğunu göstermede kullanılırken köy ise adamın istirahat edip tepeye tırmanmadan önce erzak aldığı yer olması bakımından önem taşır.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde bahsedebileceğimiz tek ana mekân Sarıkum’dur. Sarıkum’un önemi, anlatıcının çocukluğuna dönerek olayları anlatmasıyla açıklanabilir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde ana mekân olarak iki yerden bahsedebiliriz. Bunlar ev ve Sarıkum’dur. Olayların Sarıkum’da geçmesi, savaşın başlamasının ardından evdeki kişilerin düşüncelerinin ve ruh hallerinin yansıtılması bu mekânları öykü içerisinde öne çıkartır.

“Beşinci Gün” öyküsünde ana mekânlar Bebekçi Osman’ın kulübesi ve Sarıkum’dur. Bu mekânlar öyküye anlam bütünlüğü kazandırmaları yönüyle önem taşırlar.

“Odalardan Biri” öyküsünde ana mekân olarak değerlendirebileceğimiz tek yer otel odasıdır. Buranın önemi, mekân-insan ilişkisi bağlamında, Müşfik’in ruhi yapısı ile ilişkilendirilmesidir. Öyküde otel odasının fiziki yapısının Müşfik üzerindeki etkisinin sıklıkla vurgulanır: “Denize bakan bir odada ilk yatışım bu. Sıra sıra gelen çarpma sesinde, alışmadığım bir sertlik var. Alışmadığım” (TÖV, s.32).

Ayrıca otel odasıyla ilgili tasvirleri değerlendirdiğimiz zaman, tasvirin zayıf kaldığı görülür.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde kilise ve fener olmak üzere farklı iki ana mekân vardır. Bu mekânlardan kilisenin işlevselliği, etnik kökeni farklı insanların dinî inanışını yansıtılmasıyla fenerin işlevselliğiyle günlük yapılan geziler esnasında kişilerin konuşmalarının aktarılmasında kullanılmasıdır.

“Kavruk”ta ana mekânlar; Kör Meryem’in bahçesi, anlatıcının Nazmiye’yi misafir ettiği ev ve Nazmiyelerin ve Haluk Bey’in yanarı evidir. Öykü içerisinde öne çıkan ana mekân Kör Meryem’in bahçesidir. Düşmüş bir kadın olan Meryem’in tanıtılmasında bu mekân kullanılır. Kör Meryem’in bahçesi, erkeklerle beraber olduğu ve içki alemleri yaptıkları yerdir. Mahalleyi saran yangının burada başlaması ve Meryem’in yanarak can vermesi bahçenin öyküdeki işlevselliğini gösterir.

“Çatal” öyküsünde ana mekânlar fener ve Çuhacı Hasan Bey’in evidir. Bu mekânların işlevselliği Müşfik’in bizzat buralarda bulunmasıyla açıklanır. Müşfik’in Suat’la olan sohbetlerinin büyük bir kısmı fenerde geçerken Suat’ın annesi olan Nimet’in, Müşfik’le dertleşmesi de Çuhacı Hasan Bey’in evinde geçer. Bu da mekânların fonksiyonunun hangi doğrultuda olduğunu gösterir. Ayrıca öyküde ana mekânların tasvirine fazla yer verilmez. Bunu, anlatıcının daha çok olay üzerinde yoğunlaşmasıyla açıklayabiliriz.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde ana mekân olarak verebileceğimiz tek yer Dilâver Hanım’ın geçmişi hatırladığı ve değerlendirdiği evidir. Bu ev hakkında öyküde herhangi bir bilgiye rastlanmaz. Anlatıcı, geçmişte yaşanan olaylar üzerine yoğunlaştığından mekânların tasvirine fazla yer vermez.

“Anahtar” öyküsünde ana mekânlar Tijen Hanım’ın evi ve apartmanın bahçesidir. Bu mekânların önemi farklı şekilde karşımıza çıkar. Tijen Hanım’ın evi Reşit Bey’in Dilâver Hanım’ı aldattığı yer olması bakımından önem taşıırken apartman bahçesi ise Müşfik’in üvey babası Reşit’in cebinde anahtarı bulmasıyla ilişkilendirilebileceğinden öykü içerisinde işlevsellik gösterir.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde ana mekânlar Talha’nın, Sadun’un ve Müşfik’in evidir. Bu evlerin önemi olayların burada gerçekleşmiş olması ve öyküde işlevsellik taşıyan kişilere ait olmalarıdır. da dikkat da gerçekleşmiş olmasıdır. Örneğin Müşfik, Talha ve Sadun kendi evlerinde birçok konu üzerine konuşurlar. Bu da onların arkadaşlık ilişkilerini şekillendirir.

### 4.5.3. Açık Mekân

Karasu, öykülerinde açık mekânların sayısının azlığı dikkat çeker. Ayrıca mekânların tasvirine pek yer verilmemesi de bu mekânla ilgili dikkat çeken bir başka husustur.

“Ada” öyküsünde şehir, Galata, Pendik, Halkedon ve ada açık mekânlardır. Bu mekânlar içerisinde sadece ada tasvir edilmiştir. Anlatıcının ada üzerinde ayrıntılı olarak durmasının sebebi olayların adada geçmesindedir. Adadaki tasvirler öykünün başkişisi Andronikos’un buraya kaçışının ardından su ve yeni yaşam ortamı arayışı esnasında karşımıza çıkar:

“... Yerde kayadan başka taş yok. Görmüyor. Var ama onlarda kaya kırıntısı. Gerçi güney yamacına doğru indikçe iri kayalar göze çarpıyor birbirine yakın, kimi de tek başına, sökük, yere bağlı değil... (USBGA, s.40).

Şehir, Hıristiyanlıktaki yeni inanın kabullenilişinin etkilerinin yansıdığı mekân olarak karşımıza çıkar. Galata ise sadece adaya geçişte uğranılan bir mekândır. Dolayısıyla anlatıcı; Pendik, Halkedon, Galata ve şehrin tasvirine fazla girmez. Açık mekânlar öykü boyunca dikkat çekerken bu mekânlar işlevsellik yönünden farklılık gösterir.

“Tepe” öyküsünde Kapadokya, şehir ve vadi açık mekânlar olarak göze çarpar. Bu mekânlar içerisinde tepenin tasvirine ayrıntılı olarak rastlamasak da kısmen tasvirin olduğunu da görmekteyiz. Bu durum diğer mekânlar için söz konusu değildir. Kapadokya ve vadi yeni inana karşı gelenlerin kaçtıkları yer olarak belirir. Şehir ise “Ada” öyküsündeki gibi yeni inana özdeşleştirilmiş bir mekândır.

“Dutlar” öyküsünde İstanbul, İtalya, Arjantin, sokaklar ve park açık mekânlardır. Öyküde bu mekânların tasvirine çok önem verilmediği görülür. Bu durum daha çok öykünün olay ve düşünceler üzerine yoğunlaşılmasına bağlanabilir.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda açık mekânlar sahil, tatil köyü ve Side Antik Kenti’dir. Bu mekânların işlevselliği daha çok hayvanların tanıtılmasıyla ilişkilendirilebilir.

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde sahil ve kahve açık mekânlardır. Öyküde bu mekânların tasvirine çok önem verilmez. Bu durum daha çok Kerim Bey’in kurgulamakta olduğu kitabının kişilerini gözlemlemeye yoğunlaşmasıyla açıklanır.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde neredeyse hiçbir açık mekâna rastlanmaz. Açık mekân olarak söyleyebileceğimiz tek

yer kadınların evlerinin önündeki sokaktır. Bu sokağı da sadece kadınlar görebilmektedir.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde açık mekânlar harabelerin olduğu yer ve balıkçıların bulunduğu sahildir. Buralar öyküdeki olayların çoğunun gerçekleştiği yerler olması bakımından önem taşır.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde açık mekân olarak değerlendirebileceğimiz tek yer, kadınların fotoğraf çektiklerileri kısmet büfesinin önüdür. Bu mekânla ilgili neredeyse hiç tasvir yoktur.

“Avından El Alan”da açık mekân olarak dikkat çeken tek mekân denizdir. Denizin kişiler ve olayların kurgulanması üzerindeki etkisi bu mekânı öykü boyunca öne çıkartır.

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde açık mekânlar Sazandere ve otobüs garajıdır. Bu mekânlar dışında açık mekân olarak pazar yeri ve kent vardır. Otobüs garajı, adam’ı Sazandere’ye götürmeye vesile olduğu için işlevsellik taşır. Sazandere ise, adamın ulaşmaya çabaladığı, uğruna birçok zorluklara göğüs gerdiği yer olması yönüyle işlevseldir.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde açık mekân olarak Abdal’ın hana giderken kullandığı تنها yol ve sonradan handaki adam ve arkadaşlarının buluşmak için sözleştikleri kent kullanılmıştır. Öyküde açık mekânların çok fazla bir işleve sahip oldukları söylenemez. Bununla beraber öyküdeki açık mekânlar hep olumsuz olayların yaşandığı yerlerdir. Abdal, açık bir mekânda aç kalır ve fare tarafından kemirilir. Handaki adam, yine açık mekânda çok korktuğu fareye yakalanır. Bu yönleriyle açık mekânlar işlevseldir; ama asıl önem verilen mekânlar daha çok kapalı mekânlardır.

“Korkusuz Kirpiye Övgü”de açık mekân olarak Çankaya’yı görürüz. Çankaya, olayların gerçekleştiği yer olması bakımından önem taşır.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde açık mekân ada ve karşı kıyıdır. Bu mekânların işlevselliği daha çok gencin dehlize girmesiyle ilişkilendirilir. Çünkü ada; dehlizin olduğu, karşı kıyı ise gencin ulaşmak istediği yerdir. Dolayısıyla genç, adayken karşı kıyıya gitmek için dehlizi kullanmak istemesiyle bu mekânlar öykü içerisinde önem kazanır.

“Usta Beni Öldürsen El!”de kentin dışındaki söğütlük ve gencin çocukluğuna yaşadığı evin önü açık mekânlardır; ancak bu mekânlar öyküde pek öne çıkmazlar.



Bunun sebebi öykünün kurgulanmasında önem taşıyan olayların kapalı mekân olan sirkte geçmesidir.

“İncitmebeni” öyküsünde ada, kumluk, kazının yapıldığı yerler ve mahalleler açık mekânlar olarak dikkat çeker. Öyküde bu mekânların hemen hemen hiçbirinin tasvirine yer verilmez.

“Alsemender” öyküsünde açık mekân olarak sadece güney deniz kıyıları göze çarpar. Bu mekânla ilgili ayrıntılı bilgi verilmezken mekânın daha çok işlevselliği üzerine vurgu yapılmıştır. Bu da Bilgin’in alsemender bitkisini burada bulmasıyla açıklanabilir.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde açık mekânlar tepe, düzlük ve köydür. Anlatıcının öykü boyunca açık mekânlar üzerinde yoğunlaşmış olması da dikkat çeker. Açık mekânlardan olan düzlük ve tepe, adamın yolculuk esnasında kendini sorgulamasıyla ilişkilendirilir.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde Sarıkum, istasyon, Dilaver Hanım’ın evinin bahçesi ve Bostan Sokak açık mekânlardır. Anlatıcı bu mekânlar içinde Sarıkum üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşma daha çok buranın eski haliyle yeni halinin mukayese edilmesi şeklinde gerçekleşir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde işlevsellik taşıyan tek açık mekân Sarıkum’dur. Burası bir ailenin yaşamından kesitler sunulduğu yer olması yönüyle önem taşır.

“Beşinci Gün” öyküsünde dikkat çeken açık mekânlar Sarıkum, çayırılık ve sahildir. Anlatıcının bu mekânlar içerisinde sadece sahili tasvir eder:

“Koca koca, cilalı, mor, sarı, tektük yeşil, tozlu, damarlı çakılların  
üzerinden  
yürüdük yürüdük  
baktım

Bir kayalığın dibine bittiği yerde bayağı büyük bir kulübe vardı...” (TÖV, s.24).

Anlatıcının birçok mekân içerisinde sadece birini kısa bir şekilde tasvir etmesi öyküde, tasvirin zayıf kaldığını gösterir.

“Odalardan Biri” öyküsünde açık mekân olarak Sarıkum ve sahil göze çarpar. Bu mekânlarla ilgili tasvir yok denecek kadar azdır.

“Oda Oda Dünya”da açık mekânlar fenerin önü, Taksim ve Yalıburnu’dur. Öyküde anlatıcı tasvire fazla yer vermese de Yalıburnu’yla ilgili tasvirlerin olduğu da görülür:

“Yalıburnu’nda tepeler mavimsi aktır bu dört ay içinde. Önceleri kar vardır, daha sonra, papatyalar. Karların eridiğinin toprağın yeşerdiğinin farkına bile varamazsın. Beyazdır ortalık, beyaz kalır... Bulutlar vardır sonra; altına yatılan, masmavi göğü hep daha uzağa atan, apak bulutlar...” (TÖV, s.35).

Yapılan tasvirlerden de anlaşılacağı üzere anlatıcı için Yalıburnu’nun özel bir mekândır.

“Kavruk” öyküsünde açık mekânlar Kör Meryem’in bahçesi ve istasyondur. Buraların önemi, ölüm ve ayrılık kavramlarının bu mekânlar aracılığıyla anlatılmasıdır. Öyküde bu mekânların tasvirine çok önem verilmediği görülür.

“Çatal” öyküsünde açık mekânlar Sarıkum ve fenerdir. Anlatıcı tarafından bu mekânların tasvirine çok fazla yer verilmez. Bu mekânlar daha çok olayların açıklanmasında kullanılır.

“Nereden de Andım Şimdi”de inceleyebileceğimiz bir açık mekân göze çarpmaz. Bunun sebebi öykünün tamamının Dilaver Hanım’ın geçmişte yaşanan olayları anlattığı evde gerçekleşmesidir.

“Anahtar” öyküsünde açık mekân olarak sadece apartman bahçesi dikkat çeker. Bunun dışında öykü içerisinde işlevsellik taşıyan herhangi bir açık mekâna rastlayamayız.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde açık mekâna pek rastlayamayız. Bunun sebebi konuşmaların genellikle kapalı mekân olan evde geçmesidir. Açık mekân olarak nitelendirebileceğimiz tek yer sokaktır. Bunu da Müşfik’in diğer şahıslarla sokakta karşılaşmaları ve bazen gezintiye çıkmalarıyla açıklarız.

#### **4.5.4. Kapalı Mekânlar**

Bilge Karasu kapalı mekânlar da gerek sayılarının az olması gerek se de tasvire pek değinilmemesi yönüyle açık mekânlarla benzerlik gösterir.

“Ada” öyküsünde kapalı mekânlar manastır, mağara ve hücredir. Bunlar içerisinde ayrıntılı olarak tasvir edilen mekân yoktur. Kapalı mekânlar içerisinde bulunan manastır, din adamlarının yeni inanış üzerindeki düşüncelerinin yansıtıldığı ve çeşitli dinî meselelerin tartışıldığı yer olması bakımından bu mekânı öne çıkarır. Ayrıca manastırdaki Andronikos’un hücresi de onun adaya kaçışına karar verdiği yer olması yönüyle manastırın işlevsel yönlerinden birini gösterir.

Kapalı mekânlar öykü boyunca dikkat çekerken bu mekânlar işlevsellik yönünden farklılık gösterir.

“Tepe” öyküsünde manastır ve manastırdaki hücre kapalı mekânlardır. Anlatıcının öykü boyunca bu mekânlarla ilgili fazla bir bilgi vermediğini ve tasvir yapmadığını görmekteyiz. Öyküde manastır ve hücre, burada yaşayan insanların ruh hallerini yansıtması yönüyle önem taşır.

“Dutlar” öyküsünde ev ve konsolosluk kapalı mekânlardır. Öyküdeki tüm mekânlar işlevsel bir özelliğe sahiptir. Tasviri yapılan tek kapalı mekânın ev olduğu görülür. Öykü, daha çok olay ve düşünceler üzerine kurgulandığı için tasvire pek yer verilmemiştir.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda kapalı mekânlar lokanta, otel ve kahvedir. Bu mekânların işlevselliği daha çok hayvanlarla ilişkilendirilmelerinden kaynaklanır.

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde pansiyon odası, lokanta ve halıcı dükkânı kapalı mekânlardır. Bu mekânlar içerisinde öne çıkanı pansiyon odasıdır. Kerim Bey’in sevgilisi Eren’le kaldıkları bu oda, yazmakta olduğu kitabın kurgusunun tartışıldığı ve sonuca bağlandığı yerdir. Bu durum pansiyon odasını önemli kılar.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde tek kapalı mekân kadınların bulunduğu odadır. Anlatıcının özellikle üzerinde durduğu bu mekânın aslında gerçek bir oda olmadığını, sadece bir resimden ibaret olduğu da vurgulanır. Ama öyküdeki tüm olayların bu mekânda geçmesi ve odanın tasvirine sıkça yer verilmesi buranın işlevselliğini artırır.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde adı geçen ya da işlevselliği olan herhangi bir kapalı mekâna rastlanmaz. Öyküde sadece adı geçen bir mağara kapalı mekân olarak kabul edilebilir.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde kapalı mekânlar muayenehane ve pastanedir. Bu mekânlar kadınların resim sanatı ve birbirleri hakkında düşüncelerini dile getirdikleri yerler olması bakımından önem taşırlar. Öyküde, pastaneyle ilgili az da olsa tasvir varken muayenehaneyle ilgili tasvir neredeyse hiç bulunmaz.

“Avından El Alan” öyküsünde kahve tek kapalı mekândır. Bu mekânı incelediğimizde tasvir yok denecek kadar azdır.

“Gecedен Geceye Arabayı Kaçırان Adam” öyküsünde Sazandere’deki ev kapalı mekân olarak dikkat çeker. Öykü, aynı zamanda burada sona ermektedir. Bu ev, “varılan yer”dir. Adamın tüm çabalarının sonucu da burada gizlidir.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde kapalı mekân “han”dır. Hanın kapalı mekân olması, handaki adamın, fare korkusunu daha fazla duyumsamasına neden

olur. Bununla beraber farenin hanın dışına atılmasıyla adam, handan dışarı çıkmayarak bu mekânı bir korunma yeri olarak da kullanır.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” kapalı mekân olarak anlatıcının evini görürüz. Anlatıcı, burada, Çankaya’da gezindiğine şahit olduğu kirpinin öyküsünü yazar. Anlatıcının evi, öykünün hayali, kurgulanmış kısımlarının oluşturulduğu yerdir: “Bilemeyecek, anlayamayacaktım. Eve gittim, soyundum, yattım. Sonra, kirpinin yerine koydum kendimi, şöyle konuşmağa başladım” (GKB, s.59).

Bunlarla beraber anlatıcının evinden pek bahsedilmemiş, sadece öykünün orada yazıldığı vurgulanmıştır.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünde tek kapalı mekân dehlizdir. Bu mekânın dışında kapalı mekân olmamasının nedeni öyküde geçen olayların kurgulanmasında bu mekân üzerinde yoğunlaşmış olmasıdır.

“Usta Beni Öldürsen E!”de kapalı mekân olarak dikkat çeken yer öykünün neredeyse tamamının geçtiği sirtir. Öyküde genç, çocukluğundan itibaren burada yaşar, ip cambazı olur ve olaylar bu doğrultuda gerçekleşir. Burası dışında gencin çocukluğunda yaşadığı ev de kapalı mekânlar içerisinde gösterilebilir.

“İncitmebeni” öyküsünde okul, öğretmenin evi ve dükkânlar kapalı mekânlardır. Kapalı mekânlar içerisinde en çok öğretmenin evi dikkat çeker. Çünkü öğretmen burada kendini sorgular ve çeşitli kararlar alır. Öyküde, kapalı mekânların hemen hiçbirinin tasvirine yer verilmemiştir. Daha çok işlevsellikleri üzerinde durulmuştur.

“Alsemender” öyküsünde kapalı mekânların sayısının fazla olması dikkat çeker. Bilgin’in evi, laboratuvar, kitaplık yöneticisinin evi ve kitaplık bu mekânlar içerisinde. Ayrıca kapalı mekânların önemi, öykünün şekillenmesinde önemli yer tutmalarından kaynaklanır.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde kapalı mekân olarak nitelendirebileceğimiz tek yer adamın köyde kaldığı odadır. Bu mekân üzerinde tasvire girmeyen anlatıcı, odanın daha çok yolculuktan önce istirahat ettiği yer olmasına vurgu yapar.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde kapalı mekânlara, anlatıcının Sarıkum’a gelmesinin ardından yerleştiği otel, Sarıkum Sevenler Derneği, Fikret’in, Dilaver Hanım ve Nebahat’ın evi örnek verilebilir. Söz konusu kapalı mekânlarla ilgili verilen ayrıntılar da çok azdır. Bunların içerisinde sadece otel odasıyla ilgili birkaç ayrıntı vardır:

“Bu otel odası yeniydi ama üç-beş günlüğüne benim olacaktı; beri yandan bu üç-beş gün içinde karşılaşacağım her dost, her ahbab beni eski günlere, eski odalara çekip götürecekti” (TÖV, s.10).

Öyküdeki kapalı mekânların önemi daha çok mekân-insan ilişkisinin öne çıkartılması yönündedir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde Dilaver Hanım’ın evi ve ekmek fırını kapalı mekânlar olarak göze çarpar.

“Beşinci Gün” öyküsünde tek işlevsel kapalı mekân Bebekçi Osman’ın kulübesidir. Osman’ın yaptığı oyuncak bebekler, öykünün kurgulanmasında önemli yer tuttuğu için anlatıcının, bu mekânı tasvir ederken bebek yapımında kullanılan malzemeleri öne çıkartır:

“...Çepeçevre raflar vardı duvarlarda. Üstleri dolu. Çanak, çölek, ipler, kese kâğıtsarı, içleri pamuk, paçavra dolu kese kâğıtları, tavanın köşesinde, kapıya yakın bir yerde, salkım salkım kollar bacaklar, bir ipliğe bağlı, asılı” (TÖV, s.25).

“Odalardan Biri” öyküsünde kapalı mekân olarak dikkat çeken tek yer Müşfik’in kaldığı otel odasıdır. Bu mekân daha çok mekân-insan ilişkisinin ortaya çıkmasında işlevsellik gösterir.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde kapalı mekân olarak işlevsellik taşıyan tek yer kilisedir. Bu mekân, Aleko’nun Hıristiyanlıktan uzaklaşması ve annesinin dindar oluşu ile ilişkilendirilmiştir.

“Kavruk” öyküsünde kapalı mekânlar anlatıcının evi, Nazmiye’lerin ve Haluk Bey’in yanan evidir. Bu mekânların tasvirine fazla rastlayamayız. Bunun sebebi anlatıcının daha çok buraların işlevselliği üzerinde durmasıdır.

“Çatal” öyküsünde kapalı mekân olarak değerlendirebileceğimiz tek mekân Çuhacı Hasan Bey’in evidir. Bu ev, Müşfik ve Nimet Hanım’ın Suat hakkında konuştukları mekân olması yönüyle önem taşır.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde kapalı mekân olarak değerlendirebileceğimiz tek mekân Dilaver Hanım’ın geçmişte yaşanan olayları anlattığı evdir. Evin işlevselliği de bu doğrultudadır. Öyküde ev ile ilgili herhangi bir tasvire yer verilmez.

“Anahtar” öyküsünde kapalı mekân olarak Müşfik’in ve Tijen Hanım’ın evi vardır. Bu evler öyküde farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Müşfik’in evi aile içi ilişkilerin anlatıldığı yerken Tijen Hanım’ın evi ise aldatmayı ve ihaneti temsil eder.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde kapalı mekânlar Talha’nın, Sadun’un ve Müşfik’in evidir. Bu evlerin tasvirine fazla yer verilmezken sadece işlevsellikleri üzerinde durulur.

#### 4.5.5. Mekân-İnsan ve İnsan- Eşya İlişkisi

Bilge Karasu öykülerini oluştururken mekân-insan ilişkisine insan-eşya ilişkisinden daha fazla önem verir. Çalışmamızda sadece son iki öyküde insan-eşya ilişkisinin olması da bu durumu örneklendirir.

“Ada”da mekânlar mekân-insan ilişkisini öne çıkartmada kullanılmıştır. Öyküdeki olaylar, daha çok şahısların -özellikle Andronikos’un- iç çatışmaları ve kendini sorgulamaları üzerinden anlatıldığı için mekânlar da bu sorgulamalar çerçevesinde şekillendirilmiştir.

Manastırın mekân olarak önemi keşişlerin ikiyüzlülüğünün anlatılmasında kullanılmıştır. Manastırdaki toplantıları, adadaki gezintileri esnasında düşünen Andronikos, keşişlerin kişilik yönünden zayıflıklarından da bahseder:

“Büyük toplantı da, manastır başının başkanlığında, sabah ayininden sonra, -nasıl olmuştur ki bu ayin, değişiklik yapılmış mıdır?- herkesin ortaya çıkıp herkesin önünde eski inancı yadsıyıp yenisine katıldığını, gözlerin bugüne dek işlenen puta tapıcılık günahının korkunçluğunu artık açıkça gördüğünü, bundan böyle kimsenin böyle bir günah, böyle bir suç işlemeyeceğini söylemesi, buna söz vermesi, ant içmesi yapılacaktı” (USBGA, s.20).

Bu bağlamda görüldüğü gibi anlatıcı, mekân-insan ilişkisini anlatırken manastırı, keşişlerin riyakarlık yapmalarına sebep olan yer olarak gösterir.

Bir diğer mekân-insan ilişkisinin göze çarptığı yer de Andronikos’un manastırdaki hücrelidir. Adaya kaçışa burada karar veren Andronikos’un, dinî inancını sorgulaması da bu mekânla ilişkilendirilir:

“‘Yeni’ ile ‘inanç’ sözlerini birbiriyle çatıştırmıştı sabaha dek. Bir ilişli kuramıyordu bu iki söz arasında. Kimse kovalamıyordu ardından. Kimse, ‘yeni’ sözü ile ‘inanç’ sözü arasında ilişki görmesini, kurmasını istememişti. Kimse sıkıştırmıyordu onu. Ama Andronikos, sabaha dek bu sıkıntıları çözmeliymiş, ne yapacağını kararlaştırmalıymış gibi uğraşmıştı kafasındaki bu düşüncelerle” (USBGA, s.30).

Bilge Karasu, “Ada” öyküsünde kişilerin kendilerini sorgulamalarını ve iç çatışmalarını, mekân tasvirinin önünde tutmuştur. Dolayısıyla öyküde mekân sayısı ve mekân tasviri zayıf kalmıştır denilebilir.

“Tepe” öyküsünde mekân-insan ilişkisinin göze çarptığı yer Andronikos’a verilen cezanın uygulandığı Kayırıcı Yargılayıcı Meryem manastırırır. Andronikos’a yapılan işkencenin manastırırır ilişkendirilmesi dikkat çeker. Çünkü bu mekân herhangi bir yer değildir. Kayırıcı Yargılayıcı Meryem manastırırır özellikle seçilmiş ve manastırırır içerisinde seçkin bir manastırırırır:

“Kayırıcı Yargılayıcı Meryem’de her şey hazır, herkes yapacağı işi biliyor gibiydi. Kendi manastırırırında bu ceza yerine getirilemezmiş gibi, sarayın en gözde manastırırırına göndermişlerdi” (USBGA, s.85).

Bilge Karasu, “Ada” öyküsünde olduğu gibi “Tepe” öyküsünde de kişilerin kendilerini sorgulamalarını, iç çatışmalarını ve olayların anlatılmasını mekân tasvirinin önünde tutar. Dolayısıyla mekân sayısının ve tasvirinin bu öyküde de zayıf kaldığını görmekteyiz.

“Dutlar” öyküsünde sokaklar, Pozzi, Gigi ve Guilea’nın baskı döneminde bol bol zikredilen mekân olması yönüyle önemlidir. Park ise, öyküde simgeleştirilen ağaçlarla birlikte zikredildiği için öykünün anlamının sökülümünde önemli bir yere sahiptir.

Konsolosluk, Pozzi’nin İstanbul’da yaşadığı dönemde çağırıldığı ve kendisine çeşitli soruların sorulduğu yerdir. Pozzi, bu olaydan etkilenmiş ve bunları Karasu’nun babasına anlatmıştır.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda anlatıcının side antik kentine gitmesiyle buranın kendisi üzerinde etkisi olduğunu “Yoksa yıkıntıdan arta kalanlar sevgiyi, dostluğu nasıl yeniden üretir, sürdürürdü?” (s.24) ifadesinden anlarız. Ayrıca mekân-insan ilişkisini, anlatıcının geçmişte burada yaşayan toplumları düşünüp buradan etkilemesiyle de açıklayabiliriz:

“Asıl sur gövdesinin, kulelerden birinin bugüne kadar kalabilmiş tek duvarıyla bitiştiği yere yakın. ( Kule değil, surun bir çıkıntısı karşısında olduğumuzu biliyorum ama orayı bir kule olarak düşünmek istiyorum nedense).” (NİG, s.23).

Antik kentin önemi, insanlar tarafından çekirge, kertenkele ve yılan gibi sevilmeyen hayvanları karşımıza çıkarmasıdır. Ayrıca anlatıcı, Side antik kentini bu hayvanları geri plana atmak için kullanır. Çünkü anlatıcı kedi ve köpeği insanlarla iç içe verirken çekirgeyi, kertenkeleyi ve yılanı antik bir kentin yıkıntıları içerisinde anlatır:

“Surlara yaklaşan, Narlar Şehrinin kapısından içeri girmeğe hazırlanan yolcuyu soluna baktıracak anıtsal çeşme bin şu kadar yüzyıldır, kupkuru. Su çağılması buralarda çoktan

kesilmiş. Yerdeki taşlar arasında yılanlar, kertenkeleler ışıldıyor, çekirgeler çıtırdıyor” (NİG, s.15).

Ayrıca Side antik kentini anlatıcı, hayvanlarla insanları ilişkilendirirken kullanır. Bununla birlikte anlatıcı, antik kent ile ilgili tasvirleri metnin içerisinde yer yer verir:

“Kulenin ayakta kalmış tek duvarı diye düşünmek istediğim, gerçekte surun bir çıkıntısı olan, denize doğru dikine atılmış dört adım enindeki büyük yüzeyin üzerinde iki karış boyunda bir güzelim kertenkele dikkatle, başını aşağı yukarı sallayarak merakla(kaygıyla), korkuyla, umursamazlıkla...” (NİG, s.23, 24).

Mekân-insan ilişkisi değerlendirilirken mekânın insanlar üzerinde etkisi, öyküde adı geçen hayvanların mekânlarla ilişkilendirilmesiyle açıklanır. Zaten bu durum, öyküde, mekânların bolca verilmesinin doğal sonucudur.

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde mekân-insan ilişkisinin göze çarptığı yer sahilidir. Kerim Bey ve sevgilisi Eren’in sahile gelişleri onlar üzerinde çeşitli duyguların ortaya çıkmasına yol açar:

“...Havanın tatsızca olmasının yararları az değil. Burada bulunuşumuz, her şeyden önce, yüzmek için. Esintili, denizi kabartan, kumları savuran bir havayı artık sevinçle karşılıyoruz. İlkel tepiler göstermemize şaşmamalı...” (NİG, s.99).

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde mekân-insan ilişkisi, odanın kadınlar üzerinde olan etkisi şeklinde görülür. Kadınları sıradan tipler olarak aktaran anlatıcı, onları bu doğrultuda evin içinde ve eve uygun bir ruh hali içerisinde tasvir eder. Ayrıca ev, dış dünyaya karşı savunmasız görünen, yalnız, erkeksiz ve çaresizlik içerisinde olan kadınların sığındıkları tek mekândır:

“Buna karşılık önleri, artları açık. Sokağa, dirime, başkalarının gürültüsüne, saldırganlığına açık, ölüme açık.

Camdaki yansidan anlıyoruz: İnsanlar geçiyor önlerinden, sokak lambaları yanıyor tepelerinde. Hortumgözler, hortumkulaklar, yalnız içeriden dışarıya uzattıkları kendi uzantıları değil; dışarıdan içeriye doğru da uzanabilen, başkalarının uzantıları. Bu kale bu kadınları hiç de korumuyor” (KB, s.15).

Öyküde mekân-insan ilişkisinde dikkat çeken bir başka nokta ise ölümün sözü geçen evde gerçekleşmiş olmasıdır. Sürekli ölüm arayışı ya da bekleyişi içerisinde olan kadınların burada ölmesi de mekân-insan ilişkisinin farklı bir yansımasıdır.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde mekân-insan ilişkisinin gerçek mekânlara ütöpik mekân özelliği yüklenmesiyle sağlandığı görülür. Harabeler arasında geçmişte



yaşayan insanların anlatılması mekân-insan ilişkisinin hangi fonksiyonda gerçekleştiğinin göstergesidir.

“Kısmet Büfesi”nde mekân-insan ilişkisi, pastanenin tasvir edilmesiyle açıklanır. Çünkü pastanenin tasviri yapılırken buranın insan üzerinde nasıl etkiler uyandırdığı anlatılır:

“Şarap tortusu rengi halının örttüğü taban, koyu kahverengi tahta kaplamalı duvarlar, koyu kırmızı koltuk minderleri ile ceviz koltuk çerçeveleri arasında, korkusunun sessiz durmasını biraz daha kolay sağlayacaktır” (KB, s.100).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere pastanenin iç tasarımının kişiyi sakinleştirici bir etkisi vardır.

“Avından El Alan” öyküsünde mekân-insan ilişkisini değerlendirecek olursak denizin Balıkçı üzerinde çeşitli yönlerden etkisine rastlarız.

Balıkçı'nın serüvenindeki en büyük pay denize aittir. Öyle ki, Balıkçı sevgiye ulaşacaksa, bunu denizde bulacaktır. Deniz, onun için yaşamının anlamıdır. Denizle aralarında farklı bir bağ mevcuttur. Sonunda aşkı da orada tadacaktır. Anlatıcı, bir noktada her şeyi denize bağlar:

“Sonra ‘vurgun’ diyor içinden balıkçı, ‘vurgun yedim, bilmeliydim öyle olacağımı,’ diye düşünüyor –ya da, düşünmeğe vakit bulabiliyor- belki... Kendisini vuranın deniz olduğunu hiç usuna getirmeden” (GKB, s.22).

Deniz, Balıkçı'ya umutsuz bir aşk beslemektedir. Böylelikle denizin Balıkçı'yı oyuna getirdiğini de düşünebiliriz. Balıkçı denizi sever, orada güzel vakit geçirir ve yeni güzellikleri orada tadar. Fakat balıkla rastlaşınca denize olan sevgisi balığa yönelir. Denizin Balıkçı üzerinde olan etkisi balığın denizci üzerindeki etkisine dönüşür.

Sonunda olayları sonuca ulaştıran da yine denizdir. Zira Balıkçı, ölümü denizde tadacak, kendini denize atacaktır. Böylece deniz de sonsuza dek sevdiğine kavuşmuş ve onu bir daha kaybetmemek üzere elde etmiştir:

“Aşağıda, şimdi, ölümün kayası yavaş yavaş aralanmaktadır kendisine doğru süzülüp gelen balıkçıyı karşılamak için. Deniz, analar gibi, sevdiğini, dölyatağında tutup saklayacaktır, bir daha doğurmamak üzere” (GKB, s.28).

“Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam” öyküsünde insan ile mekân arasında sıkı bir bağ olduğunu görürüz. Adamın denize duyduğu sevginin ve özlemin değişime uğramasındaki sebep, denizden uzak bir kentte yaşamasıdır. Yaşadığı kent, adamı değişime uğratmıştır. Denizin olduğu bir kentte yaşadığında buranın etkisiyle denize fazlasıyla bir ilgi beslemiş; ama mekânın değişmesiyle bu durum körelmiştir.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde mekân ile insan ilişkisinin çok sıkı olduğunu söyleyemeyiz; fakat her mekânın çeşitli yönleriyle kişilerde bazı davranışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Hana giden yolun تنها ve uzun olması, Abdal ve farenin acıkmasına, yorulmasına sebep olmuştur. Hanın işlevinin barınma ve karın doyurma olduğu düşünüldüğünde Abdal, fare, handaki adam ve handaki adamın arkadaşlarına bu yönüyle etki etmiştir. Ayrıca han, adamın Abdal’a yardım edebileceği donanımda bir yerdirdir. Bu donanımı sebebiyle fare ile handaki adam arasında bir ilişki başlar. Yine, yolda farenin cebine girmesiyle adam, onu rahatlıkla öldürebileceği bir yere ulaşması gerektiğini düşünür ve planlar kurar. Kente varıp arkadaşlarının yanına gelince de planını uygular. Dolayısıyla denilebilir ki mekân, öyküde bazı davranışların sergilenmesi için uygun ortam oluşturmak amacıyla kullanılmıştır.

“Korkusuz Kirpiye Övgü” öyküsünde mekân ile insan arasında pek bir bağ kuramayız. Zira mekân, olayların gelişimini herhangi bir şekilde etkilemez. Sadece anlatıcı tarafından kurgulanıp anlatılan kirpinin öyküsünde kısmen etkili olmuştur.

“Dehlize Giden Adam”da mekân-insan ilişkisinin göze çarptığı yer dehlizin genç adam üzerindeki etkisidir. Gencin dehlize girişiyle bu mekân farklı bir boyut kazanır ve doğaüstü olayların gerçekleştiği bir yere dönüşür. Genç adamın ölümüne kadar uzanan dehlizdeki yürüyüşü esnasında bu mekânın gencin üzerindeki etkilerini yine onun ağzından öğreniriz: “ ‘Öleceğimi,’ dedi bir ara, ‘ bu yol insanları öldürmek için yapılmış olacak...’ ” (GKB, s.99). Ayrıca bu mekânın mistik bir boyut taşıması da öyküde, anlatıcı aracılığıyla açıkça ifade edilir:

“Denizin, çevren çizgisinin saltık yataylığına baka baka dünyada bir başka boyut olduğunu unutmuştu sanki. Duvar, karşısına çıkınca, bu unuttuğu boyut yeniden bir gerçeklik oluvermişti, hem yüzüne çarpacak denli yakın, anlaşılmaz, gönül bulandırıcı... Şimdi şimdi anlıyordu bu duyguyu. Çünkü ne zamandır boyutsuz, kimsesiz bir dünyada ilerlemekte olduğu düşüncesi yavaş yavaş kafasında, gönlünde, biçimleniyor, bilinçleniyordu” (GKB, s.97).

Öyküde mekânın insan üzerindeki etkisi tasvirlerle değil, mekânının mistik bir boyut kazandırılmasıyla yapılır.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünde insan-eşya ilişkisinde, ustanın her gösteriden sonra topladığı o günkü gösteriye ait el ilanları ve içine konuldukları sandık dikkat çeker. Bu sandık ustanın ve gencin yaşantılarıyla hatta hayatlarıyla özdeşleştirilir:

“Bunlar anı değil, ipimizden arta kalacak tek im; yaşayışımız; yaşadığımız, yaşantılarımız düpedüz, demişti. Her günle, her gösteriyle sırtımıza biraz daha binen ölümün yükü, bu sandığı artık kaldırıp taşıyamadığımız gün, tamam olacak, bizi çökertecektir, bunu iyi bil; bunlarda sen varsın, ben varım; yaşadığımızı gösterecek başkasına olsun, bize olsun, gösterecek bir şey var mı elimizde, bu kâğıt yığından başka?” (GKB, s.114).

Anlaşılabacağı üzere sıradan bir el ilanıyla sandık, yaşam ve ölümle ilişkilendirilmiştir. Bu da biza eşyanın insan üzerindeki etkisini gösterir.

“İncitmebeni” öyküsünde insan-eşya ilişkisi dikkat çeker. Öğretmenin fazla masrafı olmadığı için farkında olmadan parasının çoğalması onu rahatsız eder. Çünkü onun adaya geliş sebebi salt saflığa ulaşarak kentteki yaşantıdan, maddiyattan uzaklaşmak istemesidir. Belli bir süre sonra paranın varlığıyla huzuru kaçan öğretmen, uğrunda çabaladığı soyunma kavramına engel gördüğü parayı toprağa gömer.

“Alsemender” öyküsünde mekân-insan ilişkisine pek rastlanmaz. Bu da öykü içinde geçen mekânların tasvirinin azlığıyla ve pek fazla işlevsellik taşımamalarından kaynaklanır.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde mekân-insan ilişkisi, adamın tepeye yolculuğu esnasında daha önce öğrendikleriyle o an gördüklerini ilişkilendirerek bunlar üzerine yorum yapması şeklinde karşımıza çıkar:

“ ‘İplik gibi uzanan yollar.’ Bir kalıp bu dillere yerleşmiş. Kafam takılıyor. Ya da kafama takılıyor. İplik gibi...  
Çocukların oynamağa bayıldığı  
daha doğrusu çocukken oynamağa bayıldığım bir iplikler vardı hani. Hiç de yol gibi değildi. Şimdi de aynı şeyi der miyim, diyebilir miyim?” (GKB, s.198).

Adamın tepeye çıkarken düşündükleri, yaptığı benzetmeler mekânın kendisi üzerindeki etkisi olarak açıklanabilir. Tepeye çıktıkça altında kalan düzlüğü bir savaş alanına benzetmesi, çıkışını bir çıkırıyla ve tekerlekle ilişkilendirmesi bu durumuna örnek gösterilebilir.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde mekân-insan ve mekân-eşya ilişkileri bağlamında, mekânın insan üzerindeki etkisini değerlendirdiğimizde, anlatıcının, mekânı, insanı değiştiren bir faktör olarak kullanır:

“Hiçbirini benzetememişim tanıdıklarına. Sarıkum’a, biz gittikten sonra, yerleşmiş olacaklardı. Asfalttan çayıra saptığımda kadınları unutmağa çalıştım. Sarıkum, kendine benzetiyordu insanları, böyleydi bu” (TÖV, s.12).

Anlatıcı, ana mekân dışında kalan diğer mekânları tasvir ederken ana mekânda göstermiş olduğu özeni diğer mekânlarda göstermemiştir:

“Odalardan Biri” öyküsünü, mekân-insan ilişkisi bağlamında değerlendirdiğimizde otel odası ön plana çıkar. Çünkü bu mekân, anlatıcı tarafından Müşfik’in ruhî yapısı ile ilişkilendirilir. Öyküde otel odasının fiziki yapısının Müşfik üzerindeki etkisi dikkat çeker: “Denize bakan bir odada ilk yatışım bu. Sıra sıra gelen çarpma sesinde, alışmadığım bir sertlik var. Alışmadığım” (TÖV, s.32).

Mekânla ilgili tasvirleri değerlendirdiğimiz zaman anlatıcı, bu öyküde az da olsa mekân tasviri yapmıştır; ancak öyküde mekân tasvirini genel olarak değerlendirdiğimizde tasvire gereken önemi vermemiştir denilebilir.

“Kavruk” öyküsünde mekân-insan ilişkisi Kör Meryem’in erkeklerle ilişkiye girdiği bahçenin işlevselliği üzerinedir. Anlatıcı bu mekânı, ahlâka aykırı ilişkilerin yaşandığı ve bu tür ilişkilerin çirkinliğinin anlatıldığı yer olarak kurgular. Ayrıca halkın bu yangın sonucunda birbirleri hakkındaki düşüncelerini dile getirmesi de bahçenin insanların gerçek yüzlerinin ortaya çıkarmak için kullandığını söylemeyi mümkün kılar.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde mekân-insan ilişkisi incelendiğinde evin odasının Müşfik üzerindeki etkisi öne çıkar. Müşfik, psikolojik sorunlar yaşarken odasına çekilir. Odanın, Müşfik üzerindeki etkisi dış dünyadan kendisini soyutlamasıyla açıklanır.

“Anahtar” öyküsünde mekân-insan ilişkisi ihanetten sonra ailedekilerin evdeyken birbirinden uzak durmalarıyla açıklanır. Çünkü ihanetin ortaya çıkmasından itibaren evde gergin bir ortam oluşur ve sürekli devam eder. Ayrıca bireylerin birbiriyle pek fazla iletişim içinde olmamaları da dikkat çeker.

Öyküdeki mekânların tasvirine çok fazla yer verilmemesi de mekân-insan ilişkisinin öyküde zayıf kaldığını gösterir.

#### 4.6. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Bakış açısı ve anlatıcı öykünün anlatılmasında ve şekillenmesinde öykücü tarafından farklı şekillerde kullanılabilir. Anlatıcının görevi, öykü kaleme alınırken kurgulanmış olan olayları anlatmasıdır. Nurullah Çetin anlatıcının öyküdeki işlevselliğini şu şekilde dile getirir:

“Anlatıcı, romanda bulunan her şeyi okuyucuya aktaran, sunan kişidir. Bunu yaparken öznel ya da nesnel davranabilir. Aktardığı olayı takdir ettiğini ya da tasvip etmediğini

hissettirebilir. Olayları ve şahısları olduğu gibi vermenin yanı sıra araya girip yorumlar yaparak ya da ek bilgiler vererek sunabilir.”<sup>15</sup>

Şerif Aktaş öykü ve romanda kullanılan “bakış açısı” ögesi üzerine düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir”.<sup>16</sup>

Öykücünün seçtiği bakış açısı, kendisinin değil anlatıcının bakış açısıdır. Dolayısıyla anlatılanların hepsi bu kişinin konumuna göre şekillenir.

#### A.Anlatıcı Tipleri<sup>17</sup>

##### 1.Gözlemci Anlatıcı

- Nesnel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı
- Öznel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı
- Tanrısal Konumlu Gözlemci Anlatıcı

##### 2. Özne (Kahraman) Anlatıcı

##### 3.Çoğul Anlatıcı

“Ada” öyküsünde ‘çoğul anlatıcı’<sup>18</sup> vardır. Bunlardan ilki ‘öznel tutumlu gözlemci anlatıcı’<sup>19</sup> özelliği taşır. Bu anlatıcı öykünün birçok yerinde kendini gösterir. Zira öyküde anlatıcının, olayları gözlemlediğini, gözlemlerini aktarırken kendi düşüncelerini de belirttiğini görürüz. Anlatıcının varlığını, öykünün her yerinde fark ederiz. Kendisini gizleme ihtiyacı hissetmez. İnsanların içinden geçenler üzerine konuşmaktan çekinmez. Zaman zaman araya girerek kendi görüşlerini de okuyucuya söyler:

<sup>15</sup> Nurullah Çetin. (2005). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, s.103.

<sup>16</sup> Şerif Aktaş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara, s.78.

<sup>17</sup> Nurullah Çetin. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, s.104-113.

<sup>18</sup> Roman kişilerinin kendilerini ayrı ayrı anlatması ve kendi kendilerini ayrı ayrı ifade etmeleridir. Ayrıca bir romanda birden çok anlatıcı tipine yer verilmesidir. Nurullah Çetin. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, s.113.

<sup>19</sup> Bu yöntemde bir gözlemci anlatıcı vardır bir de ‘yansıtıcı bilinç’ olarak seçilen roman kişisi. Gözlemci anlatıcı, olayları roman kişilerinden birinin görüş açısıyla, onun bakışı ve değerlendirmesi açısından aktarır. [Nurullah Çetin. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, ss. 105,106.]

“Çiçek yetiştirmek... İnanç konusunda baskıdan kaçan adamın, din adamının, her işi bir yana bırakarak çiçek yetiştirmesi gülünç değil de ne? Gene de, burada yapamayacağı, ama şehirde her gün yüzlerce insanın yaptığını gördüğü bir takım işlerden iyi: İçip içip sarhoş olmaktan, dayak atıp dayak yemekten, soygunculuktan, yankesicilikten, pezevenklikten, büyükler hesabına kundakçılıktan, bu gibi bir sürü işlerden iyi...” (USBGA, s.43).

Anlatıcı, bazen iç monolog ve iç çözümleme<sup>20</sup> yöntemini kullanmıştır:

“Sıra İoakim’e gelmişse, çekingen adımlarla ortaya çıkmış, önce gıcıklı, çatlak bir sesle, sonra da kesin ama gene de yumuşak bir tını bularak, andı içmiştir.

Belki o da kızıyorur Andronikos’a” (USBGA, s.22).

Bunun dışında anlatıcının bazen öykünün başkişisi olan Andronikos olduğunu da görmekteyiz. Ancak bu durum, öykünün genelinde değil sadece bazı yerlerinde görülür:

“... Her şeyden önce korkum yaptırmadı mı bunları bana? Korkum benden yana, benim parçam, belki en önemli parçam. Korkup neyi korumağa kalktım, hayatımın neresi korumağa değer?” (USBGA, s.41).

Öykünün anlatım tutumu, Andronikos’un dinî inancı üzerinde yaptığı sorgulamaların, aslında Hıristiyanlığın kural ya da kabullerinin değiştirilmesinin doğruluğu üzerine olduğunu görürüz. Öykünün tezi ise zulüm karşısında kaçışın korkaklık değil; bir başkaldırı olduğudur.

“Ada” öyküsü genelde bir keşişin kaçışının öyküsü gibi görünse de özelde kişinin kendini birçok yönden sorgulamasının öyküsüdür.

“Tepe” öyküsünün anlatıcısı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı özelliğine sahiptir. Zira anlatıcının, olayları gözlemlediğini, gözlemlerini aktarırken de kendi düşüncelerini de dile getirdiğini görürüz. Anlatıcının varlığını, öykünün her yerinde fark ederiz. Anlatıcı, kendisini gizlemez. İnsanların içinden geçenler üzerine konuşmaktan çekinmez. Öyküde birçok yerde araya girerek kendi görüşlerini de okuyucuya söyler:

“İoakim, cezayı paylaştığını düşünmekle haksızlık etmişti. Cezayı paylaşmış değildi ki! Tek bir şey yapmıştı, o kadar: Cezanın serpintileriyle kendine bir şeyler kattığı sanısına kapılmıştı. Bir de, bir, bir buçuk gün kadar, Andronikos’a dayanıklılık etmişti belki. Ama bir buçuk gün geçtikten sonra, dayanağı da gereksemez olmuştu adam” (USBGA, s.88).

<sup>20</sup>Tahlil/iç çözümleme; olay örgüsü içerisinde yer alan kahramanların iç dünyalarını (duyguları, psikolojileri, ruh dünyaları) anlatıcı tarafından bütün derinliği ve çıplaklığı ile irdelenip gün yüzüne çıkarılmasıdır. [İsmail Çetişli. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Akçağ Yayınları, Ankara, s.106].

Bu öyküde bazen iç monolog ve iç çözümleme yönteminin kullanıldığı görülür. Anlatıcının kişilerin iç konuşmaları üzerinden çıkarımlarda bulunarak çözümlenmeler yapması da bu yöntemleri örneklendirir:

“Ayık gezmeyen, şaraptan başka besin bilmez hale gelmiş adamları, yaşamaktan, düşkünlük içinde yaşamalarını tüketmekten çekinmedikleri, korkmadıklar için bugün birdenbire anlar, hiç değilse, anlar hale gelebilecek mi?” (USBGA, s.75).

İoakim, şunu anlamıştı yıllar sonraları: Gençliği, toyluğu, böylesi bir işte kendisini en güvenilebilecek insan haline getiriyordu. Baş Keşiş, ömrü boyunca İoakim’in kurtulamayacağı bir yük yüklüyordu omuzlarına” (USBGA, s.85).

Öykünün anlatım tutumu, İoakim’in Hıristiyanlıktaki yeni inanın sonuçlarını ve geçmişte yaşanılanları o an değerlendirmesi üzerinedir. Öykünün tezi ise insanlar tarafından dinde yapılan değişikliklerin ne kadar yanlış olduğunun anlatılması ve bu değişikliklerin kayıptan başka bir şey olmamasıdır.

“Tepe” genelde, bir keşişin geçmişini hatırlayarak kendisini sorgulaması gibi görünse de özelde, ölümün ve ilahi düşüncenin dışında kalan herkesin ve her şeyin anlamsızlığının belirtilmesinin öyküsüdür.

“Dutlar”da öykünün anlatıcısı, özne anlatıcı (kahraman anlatıcı)<sup>21</sup> özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Ayrıca anlatıcı, ben diliyle konuşmaktadır: “...oturunca piyanonun kenarı göğsüme geliyordu...” (USBGA, s.126).

Bunun dışında anlatıcının değişerek nadiren de olsa öykü içerisindeki kişilere döndüğünü görürüz. Pozzi’nin anlatıcı olduğu bir yer metinde şöyle geçmektedir: “Neredeyiz Allah aşkına? Burası bir konsolosluk odası. Kilisede değiliz, siz papaz değilsiniz. Hem bu konuda hiç kimse...” (USBGA, s.131)

Öyküde dikkat çekici en önemli noktalardan biri de anlatıcının, yazarın soyadını taşımasıdır. Yani denilebilir ki yazar, anlatıcı olarak kendisini öykünün içine katmıştır. Yazarın ismi de öykü içerisinde geçmektedir: “...signor Karasu...” (s.125,126).

Anlatım tutumuna baktığımızda, baskıcı ortama karşı mücadele ve bu ortamdaki kaçış dikkat çeker. Öykünün tezi ise gerçekleşenlerden anlaşılacağı üzere

---

<sup>21</sup>Anlatıcı, olayın hem yapıcısı hem de anlatıcı, aktarıcı olan bir kişidir. Kişi, başından geçenleri, bizzat yaşadıklarını, gördüklerini, izlediklerini, duygu ve düşüncelerini değerlendirme ve yorumlarını kendisi anlatır. [Nurullah Çetin. (2008). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Öncü Kitap, Ankara, s.112.]

faşist, ırkçı veya baskıcı zihniyetin hiçbir zaman kabul görmediği, eninde sonunda bu ortamın ve bu ortamı yaratanların değişeceği üzerinedir.

“Hayvanlar Kitapçığı”nda anlatıcının özne anlatıcı olduğunu görürüz. Buradaki anlatıcı direkt olarak öykü içerisinde bulunan kişidir. Bunun bir diğer göstergesi de anlatıcının öykü boyunca “ben dili”ni kullanmasıdır:

“Refik’e bakıyorum, onunla konuşuyorum. Bir evin ikinci katından denizde uzaklaşan, yiten başına sevinçle –bir an kaygıyla, sonra onu yeniden görebilmenin sevinciyle-bakıyorum. Onca uzaklardan birbirimize el sallıyoruz” (NİG, s.24).

Öyküde anlatım tutumunu incelediğimizde öykünün realist bir yapıda olduğunu görmekteyiz. Çünkü anlatılanlar, hayvanların gözlemlenmesi, insanlara etkisi ve bu hayvanlardan bazılarının sosyal hayatla olan ilişkileri üzerinedir.

“İnsanlar Kitabı” öyküsünde farklı iki anlatıcı vardır. Anlatıcılar farklı kişiler olmasına rağmen hepsi özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Ayrıca anlatıcılar, öykü boyunca ben diliyle konuşur: “İrkiliyorum. Dalmış olacağım. Yaşlı kadın bir sayfa çeviriyor. Eren uyuyor. Geviş getirmeden düşünmeğe çalışmalı” (NİG, s.105,106). Anlatıcının değişerek öykü içerisindeki farklı kişilere döndüğünü görürüz: “ ‘Aman yarabbi! Ne kadar da çok şey anlattın! Merakımı giderdin bayağı... Kerim bey, siz beni çocuk falan mı sandınız?’” (NİG, s.130).

Anlatıcının öyküde, kişilerin iç dünyasını aktarırken iç monolog yöntemini kullanıldığını görürüz:

“Yazıyı yazarken her tümceyi , tümce parçasını, sırasında her sözcüğü, arkasından gelecek olan tümceden, parçadan, sözcükten ayıran, uzun ya da kısa, bir süre vardır; ikircikle, olasılıkların, olanakların gözden geçirilmesi, tartılması, seçilmesiyle, verilen kararın bir daha, bir daha düşünülmesiyle doldurduğum bir süre...

Okur, bu süreyi bilmez, yaşamaz” (NİG, s.89).

Öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde insanların ikili ilişkilerinin farklılaşarak birbirleri üzerindeki etkileri dikkat çeker. Öykünün bu yönüyle realist bir yapıda olduğu söylenebilir. Çünkü olayların anlatılışı ve kişilerin tasvir edilişi yönüyle öykü, gerçek hayatın gözlemlenmesi ve kurgulanması şeklinde kaleme alınmıştır.

“İki Kadının Işığı Gitgide Azalan Bir Resim Üzerine Metin” öyküsünde Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı vardır. Anlatıcının bir tabloya bakarak onunla ilgili bir hikâye kurgulaması bu durumu kanıtlar. Anlatıcı, olacakları önceden bilir ve



istediği gibi yönlendirir. Ayrıca öyküde gerçekleşen olaylar hakkında ve kişiler üzerinde sık sık düşüncelerini belirtir:

“Bir şeyler düşünüyor olabilirler, bir şeye dalmış olabilirler; niye öyle düşünmeyelim sanki? Ama öyle olmadığını, olamayacağını belli eden bir şey var sanki yüzlerinde, duruşlarında. Arada düşünüyor, dalıyor da olsalar, düşünür, dalar gibi de olsalar, bir şey beklediklerine kalıbımı basarım” (KB, s.10).

Anlatım tutumu açısından öyküyü değerlendirdiğimizde, romantizmin etkileri görülür. Özellikle ölüm, yalnızlık, bekleyiş gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşan anlatıcı, kişileri de bu çerçeveye uygun şekilde romantik bir yapıda sunar. Öykünün tezi ise yalnızlığın ve çaresizliğin bireyler üzerindeki yansımalarıyla yaşanabilecek sıkıntıların ölüm gibi istenmeyen sonuçlar doğurabileceğidir.

“Düş Balıkçıları” öyküsünde çoğul bakış açısı vardır. İlk anlatıcı özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşıırken ikinci anlatıcı olan ses, Tanrısal konumlu gözlemci anlatıcı özelliği taşır. Adı verilmeyen özne anlatıcının ben diliyle konuştuğu görülür: “Nereye gittiğimizi, nerede yürüdüğümüzü bilmeden, gidiyordum karanlıkta” (KB, s.20).

Öyküde bir diğer anlatıcı olan ses, birçok yerde kendini gösterir. Öyküdeki bütün mekanları bilmesi ve kişileri de bu doğrultuda yönlendirmesi dikkat çeker: “Şimdi de sola. Dikkat, tırmanacağız” (KB, s.21).

Anlatım tutumu yönüyle öyküyü icediğimizde olaylarda, şahıslarda ve mekânlarda gerçekdışı unsurlara rastlarız. Dolayısıyla öykü, kaleme alınırken sürrealizmin etkisinde şekillenmiştir denilebilir. Öykünün tezi yaşanabilecek beklenmedik olay ve durumların her zaman kötü şekilde sonlanmayabileceğidir.

“Kısmet Büfesi” öyküsünde birden fazla anlatıcı vardır. Bunlardan ilki öznel tutumlu gözlemci anlatıcıyken bir diğeri özne anlatıcı özelliği taşır. Öznel tutumlu anlatıcının öykünün genelinde hakim olduğunu görürüz. Olayları gözlemlediğini, gözlemlerini aktarırken kendi düşüncelerini de belirtir:

“Oysa, resmi çekenin hekimin kendisi olduğunu düşünebiliriz. Hekim, yönetim kurulunun tek erkek üyesidir. Fotoğrafçılıktan enikonu anlar; o sabah da resmin güzel çıkması için esirgemezlik göstermiş, ‘resimde görünmesem ne çıkar? Makine kullanmayı bilmeyen birine mi bırakacağız bu işi?’ demiştir” (KB, s.94).

Anlatıcı öyküde, iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanır. Bu yöntemle anlatıcı, düşüncelerini açıkça dile getirir:

“Şefika’nın evine gidip bakmak isterdim şimdi. Kalıbımı basarım, oturma odası, salonu, yemek odası, banyosu, ayakyolu, her neyse, yatak odaları kadar dağınıktır. Benim içim

neyse dışım da o diyor... Yaaa, öyle mi? Bak sen... Bak sen haspaya... Kimsenin gizlisi, kirlisi olmasın... Hıh! Olacak şey mi?" (KB, s.117,118).

Ayrıca öykü içerisinde bazen anlatıcının öyküdeki kişilere dönüştüğü görülür. Öykünün merkezindeki kadınlardan olan Ferdane Hanım'ın öykünün bazı yerlerinde anlatıcıdır. Ancak bu durum, öykünün genelinde değil sadece belirli yerlerinde görülür: "Bu evin içinde olan, bu evin içinde kalır, diye öğretilip durdum günlerce" (KB, s.122).

Anlatım tutumu açısından öyküyü değerlendirdiğimizde kişilerin hastalık, sanat, endişe gibi kavramlar hakkındaki düşüncelerinin farklılık göstermesi, öyküde çokselsliliği<sup>22</sup> gösterir. Bununla birlikte öykünün verdiği mesajı da anlatım tutumuyla ilişkilendirmek mümkündür. Çünkü kadınların bir muayenehanede karşılaşarak birbirleriyle düşüncelerini paylaşmaları kötü durumlar karşısında insanların birbirlerinden destek alma çabalarını yansıtır.

"Avından El Alan" öyküsünün anlatıcısı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı özelliğine sahiptir. Zira öyküde anlatıcının, olayları gözlemlediğini, gözlemlerini aktarırken kendi felsefi çıkarımlarını verdiğini de görürüz. Anlatıcının varlığını, öykünün her yerinde fark ederiz. İnsanların içinden geçenleri felsefi çıkarımlar yaparak ya da kendi hayat deneyiminden yola çıkarak tahmin eder. Zaman zaman kendi görüşlerini de okuyucuya aksettirir: "Deniz, kişioglunun kimi şeyi anlamamakta gösterdiği direnimi bilirdi, kendisine göre alıklık olan şeyin kişioglunda neredeyse zeyreklik sayıldığını bilirdi. Bilenler, susar" (GKB, s.16).

Anlatıcının öyküde, kimi zaman iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanır:

"Düşünmeğe çalışıyor: ava çıktım, avımla iç içe geçmiş durumda döndüm. Saçmaladığımı biliyor. Avım değil ki, diyor; ne ben bunun ardına düştüm, ne bu benim karşımda sıkıştı kaldı; bir rastlantıydı buluşmamız" (GKB, s.24).

Anlatıcı, Balıkçı ile balığın meselesini anlatırken bunu aydınlatmak için temsili bazı metinler de verir. Bu metinlerle normal metinlerle arasında sadece olayın felsefesi yönünden bir benzerlik vardır: "At, masal atı değil. Parçalanmış yatıyor

<sup>22</sup> Çokselslilik: Dostoyevski romanlarının başlıca karakteristiği, bağımsız ve kaynaşmamış seslerin ve bilinçlerin çokluğu, tamamen meşru seslerin sahici bir çokselsliliğidir. [Mihail M. Bahtin. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Metis Yayınları, İstanbul, s.68]

yerde. Bey güzüne dayanıp bakıyor. Parsın kafası kanlar içinde. Bey bu parsi sevmeydi ki... Sevmiş olamazdı hiç..." (GKB, s.18).

Öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde, aşk uğruna ölümün bile göze alınabileceği görüşüne varırız. Öykünün tezi ise anlatıcının da metinde ifade ettiği gibi "sevmenin simgesel olarak da, gerçek olarak da yemekten başka bir anlama gelmediği..." (GKB, s.15)dir.

"Geceden Geceye Arabayı Kaçıran Adam" öyküsünün anlatıcısı, geçmiş ve geleceği bilen hâkim bakış açısına sahip bir anlatıcıdır. Anlatıcının varlığını, öykünün her yerinde fark ederiz. Anlatıcı, kendisini gizlemez ve insanların içinden geçeni bilir. Zaman zaman kendi görüşlerini de okuyucuya aksettirir: "...Bir çeşit kurnazlık etmişti sanki; kendi kendini aldatmağı gereksinirmiş gibi, bunu yapmanın boşluğunu anlamadan..." (GKB, s.32).

Öyküde bilinç akımı tekniğinin kullanıldığını görmekteyiz:

"Yoksa Sazandere, ya da başka neresiyse burası, gerçekte bir çöl müydü? Güldü. Ama inceden inceden bir tedirginlik yayılıyordu yüreğinden karnına, kollarına doğru. Biraz daha yürüdü" (GKB, s.41).

Adam, çok farklı kimliklerde karşımıza çıkar. Anlatıcı, Adam'ın bu farklı kimliklerini metnin içerisinde direkt olarak verirken farklı anlarda kendisini rüyada gibi dışarıdan gördüğüne de vurgu yapar:

"Üç dört zamanı birbirine kattığının bilincine vardıkça usu büsbütün karışıyordu. Geldiği otobüs buralara yaklaşırken, yol yorgunluğundan olsa gerek, ımızgandığı yerde, pazar yerinde yürüyen adamla yukarıdan bu adamın filmini çeken adama bölünmüştü. Garajın gürültüsüne daldığında, bu geçiş yakasını bırakmamıştı. O sırada garajın içinde yürüyen adamla birlikte üç kişi olmuşlardı" (GKB, s.37).

Öykünün tezi, arzulan durumların veya olayların gerçekleşince beklenenden farklılık göstermesiyle insanlar üzerinde nasıl sonuçlar doğurduğu üzerinedir.

"Korkusuz Kirpiye Övgü" öyküsünde anlatıcı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcıdır. Öykünün ilerleyişine göre anlatıcının değişerek özne (kahraman) anlatıcıya dönüştüğü görülür. Bu durum, öykü içerisinde öykü anlatılmasıyla açıklanabilir.

Anlatıcının, öznel tutumlu anlatıcı olduğu zaman gerçekleşen olaylar üzerinde yorum yapması ve çıkarımlarda bulunması dikkat çeker: "Kirpiliğine bakmadan, şehirde yuvarlandığı için yiğit; bir gece, yuvasından çıkıp dünyayı

öğrenmeğe kalktığı için de delice yürekli...” (GKB, s.58). Anlatıcının değişerek kirpinin olayları anlatması üzerine özne anlatıcı özellikleri karşımıza çıkar:

“Biz kirpiler için bu dünyada yaşamak pek güç. Başkaları için pek kolay olsa gerek. Köpeklerin, kedilerin bundan yana bir sıkıntıları yoktur ki! Kim saldırabilir onlara? Kimden kaçamazlar ki! Neyse, gene de bilmeliyiz biz kirpiler böyle şeyleri...” (GKB, s.65).

Anlatım tutumuna göre öyküyü incelediğimizde anlatıcının kirpiye acıması ve bir kirpinin hayata tutunuşu öne çıkar. Çünkü öyküde anlatıcının insanların kirpiye eziyet etmesine dayanmadığı ve kirpinin, dünyayı keşfetmek üzere dünya turuna çıktığı görülür. Öykü, bir adamın yolda gördüğü kirpi üzerine düşünceleri gibi görünse de aslında her canlının değerli olduğu ve bir hikâyesi olduğu üzerinedir.

“Bir Orta Çağ Abdalı” öyküsünde anlatıcı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı özelliği taşır. Zira öyküde anlatıcının, olayları gözlemlediğini, gözlemlerini aktarırken kendi düşüncelerini belirttiğini de görürüz. Arada bazı davranışlardan yola çıkarak şahıslar üzerinde kişilik çözümlemesi de yapar: “...uyuyamadığına da bakılırsa, gençlikten epey uzaklaşmış olmalı” (GKB, s.48).

Öyküde genel olarak iç çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Anlatıcı, kişilerin davranışlarını inceler ve bunlardan çıkarımlar yapar. Davranışların çözümlenmesi ve gözlem, bu öyküdeki en önemli anlatım unsurudur. Meselelerin hepsini, anlatıcının aktarmasıyla anlarız. Öyküdeki kişilerin konuşmalarını bile kendi ağızlarından öğrenemeyiz. Konuşmalar bile anlatıcının sözlerinin arasında eritilmiş olarak kullanılmıştır:

“Elini cebine attı, hayvanı herhangi bir güçlük çekmeden cebinden çıkardı. Sofraya yatırdı; bıçağı kapıp boğazlayacakken arkadaşları bapırıp çağrıştılar. Elinden kolundan tuttular. Onu tımarhaneye kapatacaklarını söylediler” (GKB, s.52).

Öyküyü anlatım tutumu bakımından incelediğimizde yapılan iyiliklerin devamlı olamamasının iyilik yapılan kişi üzerinde olumsuz etkisinin olduğu ve bu etkiden iyilik yapan kişinin de büyük zararlar görebileceği için iyilik yapıldığında bunun devamının getirilmesinin doğru olacağı üzerinedir. Öykünün tezi ise yapılan iyiliklerin karşılığının her zaman beklenildiği gibi sonuçlar doğuramayabileceğidir.

“Dehlize Giden Adam” öyküsünün anlatıcısı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı özelliği taşır. Anlatıcının varlığı, öykünün her yerinde fark edilir. Anlatıcı, kendisini gizlemez. İnsanların içinden geçenler üzerine konuşmaktan çekinmez. Ayrıca öykünün bazı yerlerinde araya girerek kendi görüşlerini de okuyucuya belirtir: “Gel gelelim, bu delikanlı akıllıca bir kişi değil, besbelli...” (GKB, s.94).

Anlatıcı bazen iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanmıştır. Bunu, öyküdeki kişilerin düşünceleri üzerinden çözümlemeler yapmasından anlarız: “‘Öleceğimi,’ dedi bir ara, ‘bu yol insanları öldürmek için yapılmış olacak...’ Ölmüyordu. Ölmek için koşuyordu da hızını durmadan arttırıyordu” (GKB, s.99).

Öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde, yazarın gerçekdışı unsurlarla gerçeklik bağına kurmayı amaçladığı görülür. Öykünün tezi ise verilen yanlış kararların ve yasaklara uymayışın kişinin hayatında felaketlere sebep olabileceği üzerinedir.

“Usta Beni Öldürsen E!” öyküsünün bakış açıcı Tanrısal (hâkim) bakış açıdır. Çünkü anlatıcı hem geçmişte olanları hem de gelecekte olacakları bilir:

“O gün büyük bir ölünün yası tutuluyordu” (GKB, s.116).

“Ama böyle şeyler düşünmek ustalığı hak etmediğini düşündürmez miydi? Ustası karşısında yitip gitmek üzereyken...” (GKB, s.120).

Anlatıcı birçok yerde araya girerek kendi görüşünü verir ve bunu yaparken kendisini gizlemez. Zaten öykü boyunca anlatıcının düşüncelerinin öne çıkması da bundan kaynaklanır. Sonuç olarak birçok yerde anlatıcının şahsi görüşlerine rastlarız: “İkisi de bu duruma üzülüyordu ya, yaşayışlarını başkalarıyla paylaşmak zorunda kalmamağa da artık iyice alışmışlardı anlaşılan” (GKB, s.112).

Anlatım tutumu açısından öyküyü değerlendirdiğimizde, ölümün kabullenilmesi gerekliliği öne çıkar. Çünkü gencin ustasının ölümünü engellemek için kendini ihmal etmesi onun ölümüne sebep olur. Bu durum da gösteriyor ki ölümün kabullenışı farklı acıların ortaya çıkmasını engeller.

“İncitmebeni” öyküsünde bakış açısı Tanrısal (hâkim) bakış açıdır. Anlatıcı, her şeyi bilir: “Oysa üçüncü günün sabahı adalılar bekleyemeyeceklerini anladılar” (GKB, s.141).

Anlatıcı, bazen iç monolog yöntemini ve iç çözümleme yöntemini kullanmıştır: “Kaygı, korku çeşidinden bir duyguya kapılıp kapılmayacağını düşünebilecek ölçüde yorgundu hâlâ” (GKB, s.155).

Öyküdeki anlatım tutumu, öğretmenin şehir yaşantısının getirdiği yüklerden uzaklaşıp daha sade bir hayat yaşamak istemesi üzerine bir adaya gitmesi ile açıklanabilir. Öykünün tezi, verilen yanlış kararların kişiler ve toplum üzerindeki yıkıcı etkileri üzerinedir.

“Alsemender” öyküsünde öyküsünün bakış açıcı Tanrısal (hâkim) bakış açıdır. Çünkü anlatıcı hem geçmişte olanları hem de gelecekte olacakları bilir.

Ayrıca anlatıcının kişilerin düşüncelerinden yola çıkarak kendi görüşlerini de verdiğini görürüz:

“Eğitimin de, yaşamın da her katında, ikisi bir arada, başlıca erdem diye gösterilirdi. Ama gerçekten doğruyu söylemek, neredeyse kusur sayılıyordu gündelik, küçük işler yaşamında. Başından beri bunun da farkında değil miydi sanki? Az mı kınanmıştı bu yüzden?” (GKB, s.169).

Anlatım tutumu açısından öykü incelediğinde doğruluğun ön plana çıktığı görülür. Olayların anlatılırken doğruluk kavramı üzerinden şekillendirilmesi, öykünün bu kavram üzerine kurgulanmış olmasının göstergesidir. Öykünün tezi ise doğruluğu, insanların yaşam felsefesi haline getirmelerinin gerekliliği üzerinedir.

“Bir Başka Tepe” öyküsünde farklı anlatıcılar dikkat çeker. İki bölüme ayrılmış olan öykünün ilkinde anlatıcının öznel tutumlu anlatıcı olduğu görülür. Olaylara dışarıdan bakan anlatıcı, adamın düşüncelerden yola çıkarak çeşitli yorumlarda ve çıkarımlarda bulunur:

“Esenleşmişti bunlarla, yürüyüp gitmişti sonra; ama arkasından baktıklarını biliyor gibiydi. İşin başındaydı daha, gene de koltukları kabarmıştı.

Çabuk alışmıştı beklenmedik şeylere...” (GKB, s.194).

İkinci bölümünde ise anlatıcının Adam olduğu görülür. Bu noktadan sonra anlatıcı, özne (kahraman) anlatıcıya dönüşür. Anlatıcının ben diliyle konuşması da bunu destekler niteliktedir:

“Aşağıda, köyün evleri, boz, kirli beyaz, kirli sarı birtakım dörtgencikler haline gelmiş görünüyor baktığımda. Her dörtgenciğin bir kıyısında, göze bacalardan ince ama koyu bir su kaynar gibi” (GKB, s.200).

“Bir Başka Tepe” öyküsünü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde adamın herkese karşı çıkarak çok tehlikeli olarak nitelendirilen ve gidenlerin geri dönmediği bir yolculuğa çıkması dikkat çeker. Öykünün tezi ise mekânlara karşı oluşan ön yargı ve korkunun kırılarak kişinin amaçlarına ulaşması üzerinedir.

“Sarıkum’a Giriş” öyküsünde anlatıcı, ben dilini kullanarak aktarma yapar. Dolayısıyla öykünün anlatıcısı, özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı ise bu doğrultuda şekillenir. Yaşanılan olaylar ben diliyle anlatılırken geriye dönüş yöntemiyle anlatıcının, çocukluk dönemine de gittiği görülür. Yani anlatıcı, hem yaşanan zamanı hem de zamanda geriye dönerek geçmişte yaşanılan olayları anlatır:

“Gece, yatmadan önce perdeleri çekmemişim. Güneş, denizin açıklarında doğar doğmaz gözlerime saplandı. Saat beş buçuğu ancak geçiyordu. Bir ara hemen denize girsem diye düşündüm; vazgeçtim sonra” (TÖV, s.9).

“...Artık yağmurdan değil gölleşen sulardan, sıçrayan çamurdan kaçabileceğim bir yer arıyordum. Eve bu ara dönmek iki kat azar işitmektir. Kapıyı da çalamazdım bu saatte...” (TÖV, s.13).

Öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde, Sarıkum’a duyulan özlem dikkat çeker. Öyküdeki vurgu, Sarıkum’a dönüşle beraber anlatıcının geçmişine dönmesi ve kendisi için özel bir yer olan Sarıkum’daki yaşantılarından bahsetmesi üzerinedir.

“Şarkısız Gecelerin İlki” öyküsünde özne anlatıcı vardır. Anlatıcı olayları anlatırken ben diliyle aktarma yapar. Çocukluğuna dönerek yaşadığı olayların ve bu olayların kendisi, annesi, babası, ninesi ve Fikret üzerindeki etkilerini kendi ağzından anlatır: “Babam, eve girdiği andan beri şarkı söylememişti o gece, ilk olarak...” (TÖV, s.22).

Anlatım tutumuna baktığımızda realizmin etkileri görülür. Çünkü anlatıcı, ailesindeki kişileri gözlemleyerek olanları olduğu gibi gerçekçi bir şekilde anlatır. Öykünün tezi ise savaşın insanlık açısından kötü bir olay olarak değerlendirilmesidir. Anlatıcı, bu noktayı direkt olarak metnin içinde de ifade eder:

“Oysa harp, olamayacak bir şeydi, olmamalıydı...” (TÖV, s.19).

“Yemekten sonra, harpta ölenlerin, harpta ölenlerinin kanının, kanlı sargılar, sargılı kollarla alınların, kafalarla kolların kopup yığıldığı kaya dipleri, çadırlar, borular, yıkık duvarların, kitaplarla dergilerdeki resimlikleri ile kafamda kovalıştığını hatırlarım” (TÖV, s.21).

Öykü boyunca farklı tipler üzerinden verilen nefret duygusu da savaş ve götürdükleri üzerinedir. Bir anne ve kız kardeş olarak evlerinden bir erkeğin ölümü de bu duyguyu ortaya çıkarmak için kullanılmıştır.

“Beşinci Gün” öyküsünde anlatıcı özne (kahraman) anlatıcıdır. Anlatıcı ben diliyle aktarma yapar. Öykü boyunca dikkat çeken bir başka önemli nokta ise anlatıcının bazen değişmesidir. Anlatıcı değiştiğinde olaylar öyküdeki kişiler aracılığıyla dile getirilir:

“Râhime geldi mi  
geldi  
ne dedi  
her zaman dediğini  
büyü yapıp satıyorsun

bu bebekleri çocuklara  
 evini barkını sen yıktın  
 istanbullunun diyor  
 karsı ötekine kaçtığı gün  
 kızının elinde senin  
 bebeklerden varmış” (TÖV, s.25).

Bunlarla beraber öykünün birçok yerinde bilinç akışı yöntemlerinin kullanıldığı görülür. Ayrıca öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde, toplumdan kopuk iki insanın birbiriyle olan alâkaları dikkat çeker.

“Odalardan Biri”nde anlatıcı özne (kahraman) anlatıcıdır. Anlatıcı o an yaşadıklarını ve gördüklerini dile getirir. Öyküdeki bakış açısı da bu doğrultuda şekillenir. Olaylar ve durumlar Müşfik’in ağzından anlatılır. Metin içerisinde sadece Müşfik’in görüşlerine veya düşüncelerine rastlanır: “Sesim çok sert çıktı. Birden gözleri çenesiyle birlikte yukarıya bakıyor. Onsuz olmaz ki diyecek gibi. Sorarsın söylerim dedim, yabancıysa değilim buranın” (TÖV, s.32).

Öyküyü anlatım tutumu açısından değerlendirdiğimizde, yeni bir mekâna girişle yeni tecrübelerin yaşanmasıdır. Öykünün neredeyse tamamında da bu durumun etkilerini görürüz.

“Oda Oda Dünya” öyküsünde bakış açısı “hâkim bakış açısı”dır. Öyküde dikkat çeken bir diğer nokta ise anlatıcı ile Aleko’nun anlatıcı olarak düşüncelerini ve olayları karşılıklı yorumlamalarıdır:

“Durudu gene. Sesi zaten ancak duyuluyor. Bir şey söylememi bekliyor gibi.

“Annem burada tanınmamızdan memnun. Yalıburnu’nda ise beni, bizi, çekiştirip duruyorlarmış daha...” (TÖV, s.35).

Öykünün anlatım tutumu toplum baskısının bireyler üzerindeki olumsuz etkiler doğurabileceği üzerinedir. Öykünün tezi ise dinî inanışından ya da ailevi ilişkilerinden ötürü insanları dışlamanın yanlış olduğudur.

“Kavruk” öyküsünün anlatıcısı, özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Ayrıca anlatıcı, ben diliyle konuşmaktadır: “Başım üzüm tabağının içinde, uyuyakalmışım”, “...Önce kapkaranlık bir gök gördüm” (TÖV, s.60).

Bunun dışında anlatıcının değişerek nadiren de olsa öykü içerisindeki kişilere döndüğünü görürüz. Müşfik’in anlatıcı olduğu bir yer metinde şöyle geçmektedir: “... Büzüldüm. Adamın pantolu gevşedi, sarktı...” (TÖV, s.56).



Öyküdeki anlatım tutumuna baktığımızda realizmin etkileri görülür. Anlatıcının duyduklarını ve gördüklerini objektif bir biçimde anlatması ve buna bağlı değerlendirmeler yapması bu durumu kanıtlar. Öyküde verilmek istenen mesaj, düşmüş bir kadın ve onunla zaman geçiren erkeklerden yola çıkarak bu tarz bir hayat yaşayan insanların hem kendisine hem de çevresindekilere zarar verebileceğidir.

“Çatal”da çoğul anlatıcı vardır. Öyküde anlatıcılar yer yer farklılaşsa da hepsi özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Dolayısıyla bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Ağırlıklı olarak anlatıcının Müşfik olduğunu görmekteyiz. Ayrıca anlatıcı, öykü boyunca ben diliyle konuşmaktadır: “Yeşillerin içine baktım”, “gece onu evde bekledim” (TÖV, s.74).

Anlatıcı, bazen iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanmıştır. İç monolog yönteminde kişilerin iç konuşmalarına rastlarken anlatıcının araya girerek bu konuşmalar üzerinde çözümlemelere gitmesi de iç çözümleme yönteminin kullanıldığına bir örnektir: “Gece onu evde bekledim. Ağacın altına gitmek istemedim. Eminim ağaca da gelmemiştir” (TÖV, s.74).

Çok sık olmasa da öykü içerisindeki kişiler anlatıcı olduğunu görürüz. Suat’ın anlatıcı olduğu bir yer metinde şöyle geçmektedir: “... Çocukluk arkadaşı bile değiliz. Yan yana büyüdük ama ikimizde yalnız, ikimizde ayrı” (TÖV, s.56).

Öyküdeki anlatım tutumuna baktığımızda realizmin etkileri görülür. Anlatıcının duyduklarını ve gördüklerini objektif bir biçimde anlatması ve buna bağlı değerlendirmeler yapması bu durumu kanıtlar.

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünde özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Öykünün anlatıcısının Dilâver Hanım olduğu görülür. Ayrıca anlatıcı, ben diliyle konuşmaktadır: “nereden de andım şimdi o günü” (TÖV, s.78), “Tanrım başıyla beni, kadınsam ana değil miyim?” (TÖV, s.82).

Anlatıcı, bazen iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanmıştır. İç monolog yönteminde kişilerin iç konuşmalarına rastlarken anlatıcının araya girerek bu konuşmalar üzerinde çözümlemelere gitmesi de iç çözümleme yönteminin kullanıldığına bir örnektir:

“... Reşit’ten gördüğüm en büyük iyilik bu, geçecek kadar para getiriyor bu ev, Allah rahmet eylesin Reşit bana çok iyilik etti günahına giriyorum doğrusu ama hayatımın bütün yükünü de ondan biliyorum, neyse Reşit’in sırası değil...” (TÖV, s.78).

“Nereden de Andım Şimdi” öyküsünü anlatım tutumu açısından incelediğimizde realizmin etkileri görülür. Çünkü geçmişte yaşananlar anlatıcı tarafından hatırlanarak olduğu gibi anlatılır.

“Anahtar” öyküsünde anlatıcısı, öznel tutumlu gözlemci anlatıcı özelliğine sahiptir. Zira öyküde anlatıcının, olayları gözlemler, gözlemlerini aktarırken kendi düşüncelerini de belirtir: “Bu anahtar o anahtar anne, dedim, şimdi artık yemin bilen edebilirim...” (TÖV, s.90).

Anlatıcı, bu öyküsünde de iç monolog ve iç çözümleme yöntemini kullanmıştır:

“Şimdi elimde yalnız cıgara kutusu vardı. Yabancı bir şey gibi, bir yol kıyısından topladığı taşlar arasından bir taş gibi. Bir taş gibi demek doğru olacak. Ne olduğunu, ne için içeriye götüreceğimi düşünecek denli aklım kalmamıştı” (TÖV, s.86).

Öyküdeki anlatım tutumuna baktığımızda realizmin etkileri görülür. Anlatıcının geçmişte yaşadıklarını birebir anlatması ve buna bağlı değerlendirmeler yapması bu durumu kanıtlar.

“Acı Kök Yağmuru Tadında” öyküsünde öykünün anlatıcısı, çoğul anlatıcıdır. Öykünün başkişisi olan Müşfik, özne anlatıcı (kahraman anlatıcı) özelliği taşır. Öyküdeki bakış açısı da bu anlatıcıya göre şekillenir. Ayrıca anlatıcı, ben diliyle konuşmaktadır: “...Müşfik’ten bazen sıkılır gibi oldum ama yanışımı çabuk anladım...” (TÖV, s.137).

Bunun dışında anlatıcının sık sık değişerek öykü içerisindeki kişilere döndüğünü görürüz. Bunun sebebi öykünün kurgulanışından ve bölümlendirilişinden kaynaklanır. Her bölümde öyküdeki kişilerin Müşfik’le olan ilişkisi anlatılırken anlatıcı bu kişilere dönüşür. Örneğin Lerzan’ın anlatıcı olduğu bölüm, yine Lerzan başlığı altında verilmiştir:

“...Talha’yı güneş gibi severim, toprak gibi, ağaç, su gibi. Onu kıskanmağa hakkım yok. Birbirimize bağlıyız çünkü. Her şeyimiz birbirine bağlı ben onsuz o bensiz edemeyiz. Alın yazımız kenetlenmiş...” (TÖV, s.135).

Öyküde dikkat çekici önemli noktalardan biri de anlatıcının Müşfik’in her kişiden sonra o kişi hakkında yorum yapması ya da yaşantılarından bahsetmesidir. Öyküde bu durum birçok yerde görülür. Rana’nın anlatıcı olduğu bölümden sonra Müşfik başlığı altında, Müşfik’in Rana hakkında konuşmaları görünür: “Rana gibi. Anlayamadım onu. Yahut, anlamaktan korkuyorum” (TÖV, s.106).

Anlatım tutumuna baktığımızda birçok yerde realist ve romantik unsurlarla karşılaşırız. Kişilerin birbiriyle olan yaşantılarını anlatması ve anlatılanların çeşitli açılardan değerlendirilmesi bu durumu örneklendirir.

Öyküyü bir bütün halinde değerlendirdiğimizde öykünün tezi, insanların birbirine karşı düşüncelerinin aktarılması ve kişilerin bu doğrultuda değerlendirilmesidir.

## SONUÇ

Türk öykücülüğünün usta kalemlerinden biri olan Bilge Karasu, yazmış olduğu öykülerin birçoğunda geleneksel hikâyeciliğin dışına çıkarak kendine has bir tarz oluşturmuştur. Ayrıca Karasu'nun birçok dil bilmesi, ona, Batı edebiyatındaki eserleri orijinal dillerinden okuma ve anlama olanağı vermiştir. Dolayısıyla bu durum, yazarın, öykülerini oluştururken Batı edebiyatı unsurlarından faydalanmasını ve bunları eserlerinde kullanmasını sağlamıştır.

İlk öykülerini gazete ve dergilerde yazan Karasu, sonraları onları kitap haline getirmiş; özellikle *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* ve *Gece* eserleriyle edebiyat dünyasında haklı ve saygın bir yer edinmiştir. Ayrıca eğitimci kimliği onu, bu alanda da öne çıkartmıştır.

Genel olarak Bilge Karasu'nun öykülerini olay örgüsü, tema, kişiler, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı unsurlarıyla incelediğimizde öne çıkan noktalara değinecek olursak;

Olaylar, kişilerin düşünceleri üzerinden aktarılır. Kişilerin iç dünyasındaki çatışmalar, bunalımlar ve arayışlar olayların şekillenmesinde önem taşır. *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öyküsünde İoakim'in intihar etmeyi düşünmesi, ölümü arzulanması bu çatışma ve bunalımların yansımalarıdır.

Öykülerin birçoğunda olaylar kesin bir sonuçla bitirilmezken bazı öykülerinin de ölümle sonuçlandığı görülür. Dolayısıyla ölüm kavramı, öykülerinin birçoğunda önemli yer tutar. Ölümle sonlanmayan birçok öyküde olayların kurgulanmasında bu kavramı kullanılmıştır.

Karasu'nun kullandığı temalarda çeşitlilik göze çarpar. Bunların içinden en dikkat çekenleri ölüm, yalnızlık, inanış, sevgi ve aşk konuları etrafında şekillenen temalardır. Bu temalar içerisinde ölümün öykülerde farklı şekillerde gerçekleşmesi de yazarın bu kavram üzerinde sıkça durmasıyla açıklanabilir. Ayrıca yazar, korku, aşk, endişe ve hayal kırıklığı gibi kavramları da ölüm temasını kullanarak öne çıkartır.

Öykülerinde kişi sayısının azlığı, seçilen kişilerin genelde genç erkekler olması ve kişilerle ilgili fiziksel tasvirlerle yer vermemesi dikkat çeker. Yazar, olayları anlatılırken öykünün başkişisi üzerinde yoğunlaşır. Böylelikle, kendi düşüncelerini de bu kişi üzerinden okuyucuya aktarır. Kullanılan tipler içerisinde klasik insan tipleri dışında sembolik tipler ve hayvan tipinin olması da Karasu öykülerini geleneksel Türk öykülerinden farklı kılar.

Zaman kavramını öykülerinde itinayla kullanılmıştır. Yazarın eserlerinde genel anlamda sosyal (tarihî) zamana pek rastlayamayız. Daha çok metin içerisinde verilen ifade ya da ipuçlarından yola çıkarak sosyal (tarihî) zamanın tespitinde bulunuruz. Öykülerinde sosyal zamandan ziyade ferdî zamanın öne çıktığı görülür. Bu durum, yazarın olayları sosyal zamana göre daha dar bir zaman dilimi içerisinde anlatmasıyla açıklanabilir. Ayrıca, zamanın kullanımını farklı yöntemlerle gerçekleştirir. Birçok öyküde zamanda geriye dönüşler ve ileri sıçramalar vardır.

Karasu, öykülerinde mekâna, mekân sayısına ve mekân tasvirine pek önem vermez. Bunun nedeni ise yazarın mekânlardan çok olayı ön plana çıkartmasıdır. Bununla birlikte eserlerinde kullandığı mekânların çoğu açık mekânlardır. Bunlardan en öne çıkanı ise denizdir. Yazarın hemen her öyküsünde deniz vardır. Ayrıca yazar, öykülerinde kullandığı mekânları seçerken kişilerin daha çok mekânlardaki işlevsellikleri üzerine vurgu yapar. Bu bağlamda mekân-insan ilişkisi de öykülerinde önem taşır.

Yazarın öykülerinde bakış açısı ve anlatıcı benzerlik gösterir. Anlatıcı genellikle üçüncü tekil şahıs ağzıyla<sup>1</sup> olayları aktarırken kimi zaman anlatıcının değiştiği gözlemlenir. Bu durum daha çok öykü içerisinde öykü kurguladığı eserlerinde görülür. Ayrıca anlatıcının sık sık araya girerek kendi düşüncelerini okuyucuya aktarması da dikkat çeker. Karasu bunu yaparken daha çok iç monolog, iç çözümleme veya bilinç akışı yöntemlerini kullanır.

Eleştirileri, öyküleri, çevirileri, tefrikaları, kendisiyle yapılan söyleşi, soruşturma ya da röportajlar *Dost, Türk Dili, Gösteri, Forum, Tan, Gergedan, Çağdaş Şehir, Vatan, Argos, Kedi, Pazar Postası, Yazko Edebiyat, Vatan ve Milliyet gazeteleri, Seçilmiş Hikâyeler, Hürriyet* gibi süreli yayınlarda yayımlanmıştır.

<sup>1</sup> İçerisinde yazarın hikâyeyi anlattığı üçüncü şahıs, yazarın üzerine aldığı bilgi veya her şeyi bilme (*omniscience*) derecesine göre tekrar alt başlıklara bölünebilir. [Hasan Çakar. (2000). *Öykü Sanatı*. Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya, s.162].

Bilge Karasu, sanat hayatı boyunca beş öykü kitabına imza atmıştır. Bu kitaplardaki öyküler geçen yıllar boyunca değer kazanan ve öne çıkan eserlerdir. Ayrıca iki romanı, birçok eleştiri ve sanat yazısı bulunan yazar, hem Türk hem de Batı edebiyatında önemli yer tutar. Bu açılardan son söz olarak Bilge Karasu, Çağdaş Türk Edebiyatı'nın önemli yazarlarından denilebilir.

## KAYNAKLAR

- Akatlı, F. ve Sökmen, M. G. (1997). *Musiki-Yazı-Resim. Bilge Karasu Aramızda*. Metis Yayınları, İstanbul, s.17.
- Akatlı, F. (2008). Bir Bilge Karasu fotoğrafı yazmak: Mario Levi. *Öykülerde Dünyalar*. Kırmızı Yayınları, İstanbul, ss.75,76.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Akçağ Yayınları, Ankara, s.78.
- Alan, İ. (1995). *Bilge Karasu'nun Hikâyeciliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s.15.
- Burhan Arpad, Çevirenin sorumluluğu. *Vatan*. (17 Mayıs, 1954).
- Çağdaş Türk romanı, *Vatan*. (24 Ocak, 1954).
- Çakar, H. (2000). *Öykü Sanatı*. Çizgi Kitapevi Yayınları, Konya, s.162.
- Çetişli, İ. (2004). *Metin Tahlillerine Giriş/2*. Akçağ Yayınları, Ankara, s.106.
- Doğan, M.H. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*, Metis Yayınları, İstanbul, s.54.
- Enginün İ. (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.329.
- Enginün İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.183.
- Gökberk, Ü. (1997). *Bilge Karasu Aramızda*. Metis Yayınları, İstanbul, s.124.
- Gümüş, S. (1991). "Kılavuz: Kendini Yazan Yazı". *Adam Sanat*, 69:37-43.
- Gümüş, S. (1992). *Kısa Öyküler*. Adam Yayınları, İstanbul, s.247.
- Güzel, C. (2011). Bilge Karasu kaynakçası. [http://www.felsefe.hacettepe.edu.tr/b\\_karasu/](http://www.felsefe.hacettepe.edu.tr/b_karasu/) (21.04.2011).
- Hızlan, D. (1996). Bilge Karasu'yu okuma teşebbüslerim. *Saklı Su*. YKY, İstanbul, s.82.
- Karasu, B. (2002). *Halûk'a Mektuplar*. Devin Yayınları, İstanbul, s.9.
- Karasu, B. (2009). *Troya'da Ölüm Vardı*. Metis Yayınları. İstanbul.
- Karasu, B. (2010). *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı*. Metis Yayınları, İstanbul.

- Karasu, B. (2006). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Karasu, B. (2004). *Kısmet Büfesi*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Karasu, B. (2009). *Narla İncire Gazel*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Karasu, B. (2009). “Niye Masal ?” dediniz de... *Susanlar*. Metis Yayınları, İstanbul, s.175.
- Karasu, B. (2010). *Gece*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Karasu, B. (1954).Sanat eleştiricilerinin v. kongresi. *Forum*,13:15,16.
- Karasu, B. (1955). Üsluplar üzerine. *Forum*, 2:22.
- Karasu, B. (1956). Tutuma övgü. *Forum*, 61:22.
- Karasu, B. (1957). Bay Süreya'nın 'Tehlikeli Alâkalar'ı. *Pazar Postası*, 5:6.
- Karasu, B. (1957).Çağdaş Türk kültürünü tanıtmaya haftası. *Forum*, 89:22,23.
- Karasu, B. (1957). Yazar okurun defteri. *Forum*, 91:21,22.
- Karasu, B. (1958). Sözdən, dilden, *Forum*, 95:23,24.
- Karasu, B. (1958). Tutuma yergi. *Forum*, 94:20,21.
- Karasu, B. (1958). Tükenmiyecek Kitap-Tüketim için kitap. *Forum*, 106:23,24.
- Karasu, B. (1958). Kısaca. *Forum*, 108:22.
- Karasu, B. (1958). Takıldıklarım. *Forum*, 107:20.
- Karasu, B. (1958) Yaşamamız çevresinde dolanı. *Forum*, 92:8.
- Karasu, B. (1973). Ne okudular sorusuna yanıt. *Türk Dili*, 256:359,360.
- Karasu, B.(1974).Yazar, Yazı, Dil (Bildiri). *Felsefe Kurumu Seminerleri*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara. ss.19-24.
- Karasu, B. (1975). Öykü nedir? öykü anlayışınızı anlatır mısınız?. *Türk Dili*, 286:32.
- Karasu, B. (1961). Kedili Meryem. *Son Çağ*, İstanbul, 13:40.
- Karasu, B. (2010). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz*. Metis Yayınları, İstanbul, s.29
- Karasu B. (2010). *Öteki Metinler*. Metis Yayınları, İstanbul, s.116.
- Karasu, B. (1975). Soruşturma: sizin için öykü nedir?. *Türk Dili*, 286:139.
- Karasu, B. (1972). Konuşma. *Türk Dili*, 252:491.
- Karasu, B. (1954). Deneme. *Forum*, 12:16.
- Kaya. Ömer. (2009). Buhranlar dönemi ve ikona kırıcılık akımı, *Mostar*, 52:65.
- Korkmaz R. (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. 2.Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara, s.321.
- Lekesiz, Ö. (2000). Öykücülüğümüzde dönemler. *Hece*, 46-47:17,18.
- M. Bahtin, Mihail. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Metis Yayınları, İstanbul, s. 68.



- Matur, R. (2004). Rasim Özdenören ile öykü üzerine. *Hece*, 89:67-68.
- Özpay, A. (2004). *Kemal Bilbaşar'ın Romancılığı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, ss.652,662.
- Pegasus Edebiyat Ödülü'nü Bilge Karasu'nun Gece'si aldı. *Milliyet*. (14 Kasım, 1991).
- Shirer, W. (2011). Polonya seferi. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Polonya\\_Seferi](http://tr.wikipedia.org/wiki/Polonya_Seferi) (20.04.2011).
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*. Ötüken Neşriyat, İstanbul, ss.51-55.
- Uzuner, Buket. (2002). Bilge Karasu. *Hece*, 65,66,67:742.
- Uygun, H. (Haziran 2011). Türkçe edebiyata sığmayan bir bilge. [http://mavimelek.com/bilge\\_karasu.htm](http://mavimelek.com/bilge_karasu.htm) (07.06.2011).

## **ÖZGEÇMİŞ**

Ahmet Evis 10.08.1984 tarihinde Mardin’de doğdu. İlköğrenimini Gaziantep Fatih Sultan Mehmet İlkokulu ve Gazi Ortaokulunda tamamladı. 1998 yılında Gaziantep Şehitkâmil Ayten Kemal Akınal Anadolu Lisesine kayıt yaptırdı ve 2002 yılında mezun oldu. 2003 yılında Gaziantep Üniversitesi K.M.R. Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği bölümüne kayıt yaptırdı. 2007 yılında Gaziantep Üniversitesi’nden mezun oldu. 2008 yılında Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans öğrenimine başladı.

## **VITAE**

Ahmet EVİS was born on August 10, 1984 in Mardin. He completed his primary education at Gaziantep Fatih Sultan Mehmet Primary School and his secondary education at Gazi Secondary School. He started Gaziantep Şehitkâmil Ayten Kemal Akınal Anatolian High School in 1998 and graduated there in 2002. He started Gaziantep University K.M.R. Education Faculty, Department of Turkish Teaching in 2003. He graduated Gaziantep University in 2007. In 2008, he started his Master of Arts in the Department of Turkish Language and Literature, at School of Social Sciences, Gaziantep University.