

**T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

**TAHSİN YÜCEL'İN HİKÂYELERİNİN YAPI VE TEMA BAKIMINDAN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
FERHAN AKGÜN**

**DANIŞMAN
Dr. VEDAT KURUKAFA**

**NİSAN 2009
MUĞLA**

T.C.
MUĞLA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TAHSİN YÜCEL'İN HİKÂYELERİNİN YAPI VE TEMA BAKIMINDAN
İNCELENMESİ

HAZIRLAYAN
FERHAN AKGÜN

Sosyal Bilimler Enstitüsünde
“Yüksek Lisans”
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :

Tezin Sözlü Savunma Tarihi :

Tez Danışmanı : Dr. Vedat KURUKAFA

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. A. Cüneyt ISSI

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Yasemin Mumcu AY

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Nurgün OKTİK

NİSAN 2009

MUĞLA

TUTANAK

Muğla Üniversitesi Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre, Anabilim Dalı Yüksek lisans öğrencisi Ferhan AKGÜN'ün “Tahsin Yücel'in Hikâyelerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi” adlı tezini incelemiş ve aday/...../..... tarihinde saat'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna ile karar verildi.

Tez Danışmanı

Dr. Vedat KURUKAFA

Üye

Yrd. Doç. Dr. A. Cüneyt ISSI

Üye

Yrd. Doç. Dr. Yasemin MUMCU AY

YEMİN

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum ‘‘Tahsin Yücel’in Hikâyelerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi’’ adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Ferhan AKGÜN

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı : AKGÜN

Adı : FERHAN

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : Tahsin Yücel'in Hikâyelerinin Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi

Y. Dil : Analysis of Tahsin Yücel's Stories in Terms of Theme and Structure

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

O

Doktora

O

Sanatta Yeterlilik

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Üniversitesi

Fakülte :

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayımlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : KURUKAFA VEDAT

Ünvanı : Dr.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE
SAYISI:

TEZİN SAYFA

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

- 1. Öykü – Tahsin Yücel**
- 2. Yapı ve Tema**
- 3. Tahsin Yücel'in Öykülerinde Yapı ve Tema**

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

- 1. Tahsin Yücel**
- 2. Türk Öykücülüğü**
- 3. Birey**
- 4. Toplum**

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER:

- 1. Tahsin Yücel**
- 2. Turkish Short Story Writing**
- 3. Individual**
- 4. Society**

1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum

2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :

Tarih :/...../.....

ÖZET

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığımız bu çalışmada gerek bilimsel gerekse düşünsel pek çok eser veren Tahsin Yücel'in öyküleri ve öykücülüğü incelenerek değerlendirilmiştir.

İlk öyküsünü 1950 yılında yayınlayan Yücel'in bugüne kadar yedi öykü kitabı yayınlanmıştır. Bu öykülerinde doğumu ve ölümüyle, kederi ve sevinciyle, ayrılığı ve aşkıyla, herkeste benzer izler bırakan çoğunlukla soyut- ender olarak somut- kavramlar üzerinde duran Tahsin Yücel, insanlığın ortak meselelerine eğilir, bireyden hareketle topluma ve insanlığa yönelir.

Farklı bir dil ve üsluba sahip olan Yücel'in bu özelliği kurgu, olay örgüsü ve karakter yaratmadaki başarısına da yansır.

Günümüzün geçerli inceleme metotlarından faydalanarak yaptığımız bu çalışmayla Yücel'in yazarlık serüveninde öykücülüğünün konumunu belirlemeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, Türk öykücülüğü, birey, toplum.

ABSTRACT

In this study we conducted as a master thesis, we have tried to analyze and evaluate the short stories and short story writing of Tahsin Yücel who has written a lot of litric and philosophical art works.

So far, 7 books have been published by Yücel who published his first short story in 1950. Focusing on mostly abstract -rarely concrete- concepts in his short stories that have a similar impact on each person with birth and death, with joy and sorrow, with love and seperation Tahsin Yücel deals with the common matters of mankind and inclines from individual to community.

Yücel, having a dissimilar and influencial language, reflects his personal characteristics in his success creating persona.

With this study we tried to conduct by taking advantage of current up-to-date research methods, we tried to identify the position of his story writing within his authourship process.

Key Words: Tahsin Yücel, Turkish Short Story Writing, Individual, Society

KISALTMALAR

A.g.e.: Adı geen eser

Ank.: Ankara

AÖ: Aykırı Öyküler

BÖ: Ben ve Öteki

Bkz.: Bakınız

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

DÖ: Düşlerin Ölümü

DTCF: Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi

HY: Haney Yaşamalı

Haz.: Hazırlayan

İst.: İstanbul

K: Komşular

K.T.B.Y.: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları

s.: Sayfa

S.: Sayı

UD: Uçan Daireler

vb.: Ve benzerleri

VH: Vaka Halkası

Yay.: Yayınları

YKY: Yapı Kredi Yayınları

yy: Yüzyıl

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	III
GİRİŞ	1
1. TAHSİN YÜCEL'İN HAYATI VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ	7
1.1. HAYATI	7
1.2. ÖYKÜCÜLÜĞÜ	9
1.2.1. Doğal Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler	10
1.2.2. Entelektüel Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler	13

BİRİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI	18
1. OLAY VE OLAY ÖRGÜSÜ	18
1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü	20
1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü	30
1.3. Helezonik Olay Örgüsü	42
2. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI	49
2.1. Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı	50
2.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı	54
2.3. Çoğul Bakış Açısı ve Anlatıcı	58
3. ŞAHIS KADROSU	62
3.1. Başkişiler	65
3.2. Kart Karakterler	80
3.3. Norm Karakterler	87
3.4. Fon Karakterler	87
4. MEKÂN	90
4.1. Kapalı-Dar Mekân	96
4.2. Açık-Geniş Mekân	105
4.3. Ütopik Mekân	109

5. ZAMAN	111
5.1. Kronolojik Karakterli Metin Halkalarından Oluşan Öyküler	115
5.2. Akronik Karakterli ve Eşzamanlı Metin Halkalarından Oluşan Öyküler	118
5.2.1. Anlatma Zamanı ile Vaka Zamanının Ayır Olduğu Öyküler	119
5.2.2. Anlatma Zamanı ile Vaka Zamanının İç İçe Olduğu Öyküler.....	123

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE TEMA	128
1. YOKSULLUK/ZENGİNLİK.....	129
2. SİYASET	132
3. AŞK/CİNSELLİK.....	133
4. DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM.....	144
5. YABANCILAŞMA/YOZLAŞMA	150
6. YALNIZLIK.....	154
7. ÖLÜM.....	157

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE DİL, ÜSLÛP VE ANLATIM TEKNİKLERİ.....	161
1. DİL VE ÜSLÛP	161
2. ANLATIM TEKNİKLERİ.....	169
SONUÇ	183
KAYNAKLAR	186

ÖNSÖZ

Tahsin Yücel, modern Türk öykücülüğünde kendine has duruşu, estetik gayesi ve söylem farklılığıyla edebiyatımızda yer edinmiş önemli bir isimdir. Öykücülüğünü gözlem gücüne, duygusallığa, duyarlılığa, düşünceye ve akla dayanan bir temele oturtmaya çalışan Yücel, gerek olay örgüsü ve karakter oluşturmadaki başarısı, gerek zamanı ve mekânı sıfırlayarak ulaşmak istediği evrensellik, gerekse dil ve üslubuyla çağdaşlarından ayrılır.

Daha önce öykülerini severek okuduğum, lisans derslerimiz sırasında da birkaç öyküsünü değerlendirdiğimiz, “inandırıcılığı” ve “edebiliği” noktasında dikkatimizi çeken Tahsin Yücel’i, danışman hocamın önerisi ve teşvikiyle öykülerini ele alarak incelemeye karar verdik.

Öykücü, roman yazarı, denemeci, çevirmen ve bilim adamı olma gibi pek çok sıfatı üzerinde taşıyan bir yazarın ve özellikle bir bilim adamının edebiyatın içinde nasıl yer aldığını, durduğu yeri, ne söylemek istediğini ve bunu nasıl ortaya koyduğunu öğrenme gayretiyle hazırladığımız bu çalışma; kendi var oluşuyla yazma edimini aynileştiren Tahsin Yücel’in Türk öykücülüğündeki yerini belirlemeyi amaçlamaktadır.

Bu çalışma esnasında yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Kubilay ÜNSAL’a, maddi-manevi her tür desteği sağlayan aileme; çalışmamız süresince sık sık düşüncelerine ve ders notlarına başvurduğum, hoşgörü ve sabrını hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Dr. Vedat KURUKAFA’ya teşekkürü bir borç bilirim.

Ferhan AKGÜN

Muğla, 2009

GİRİŞ

Bu çalışmada hem bilimsel hem de düşünsel anlamda pek çok eser veren Tahsin Yücel'in öykücülüğü üzerine değerlendirmeler yapılacak, Yücel'in edebiyatımızdaki yeri tespit edilmeye çalışılacaktır. Ancak Yücel'in öykücülüğünü ele almadan önce "öykü" kavramı üzerinde durmakta yarar vardır.

"Öykü", Türkçe "öykünmek" fiilinden türetilmiş bir kelimedir. Öykünmek, *"taklit etmek, başkasının beğenilir, sevilir davranışlarına özenmek, başkasını izlemek, onun gibi görünmeye çalışmak ve benzeri anlamlara gelen bir fiildir."*¹ Öz Türkçe Sözlükte *"gerçek ya da tasarlanmış olan olayları kişinin ilgisini çekecek biçimde anlatan, romandan kısa düz yazı türü, anlatı"*² olarak tanımlanan öykü ile hikâye arasındaki farkı belirlemek açısından Yaşar Kaplan'a ait aşağıdaki değerlendirme dikkate değer niteliktedir:

*"Hikâye; kurgusal yapıtlardaki yani öykülerdeki ya da romanlardaki olaylar bütünü, olayların toplamı, olayların anası, temel entrika, lokomotif olgu gibi anlamlara gelmektedir. (...) Öyküye gelince; içinde bir hikâye, ya da birtakım hikâyeler taşıyan, roman olmayan, şiir olmayan, başka bir şey olmayan, ancak yalnızca öykü olarak anılmak isteyen bir tür, yazınsal türlerden bir türdür."*³

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere hikâye kurgusal metinlerdeki olaylar bütünüyle ilgili genel bir anlam ifade ederken, öykü daha özel bir anlamla "hikâye" anlatan edebi tür olarak karşımıza çıkar.

H. E. Bates *"kısa öykü tanımı gereği ele avuca sığmaz bir türdür."*⁴ cümlesiyle öykünün net bir tanımını yapamazken yazarın istediği her şeyi kısa öyküye dâhil edebileceğini de söyler.

Modern öykünün kurucusu sayılan Edgar Allen Poe'nun kısa öykü ile ilgili yaptığı tespitler bugün hâlâ geçerliliğini korumaktadır. *"Poe'ya göre kısa öykü: 1.*

¹ İsmet Zeki. Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Sosyal Yay., İst. 1995, s.539.

² Ali Püsküllüoğlu, *Öz Türkçe Sözlük*, Bilgi Yay., Ankara 1970, s. 273.

³ Yaşar Kaplan, *"Öykünün Çeşitli Çehreleri"*, *Mavera*, S. 46, Eylül 1980, s. 38.

⁴ H. E. Bates, *Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü*, (Çev. Gökçen Ezber), Bilge Sanat Kültür, İstanbul 2001, s. 9.

Okuyucunun kafasında 'tek bir etki' yaratacak bir biçimde planlanacak; 2. Bu 'tek bir etki'nin okuyucuda yaratacağı dramatik coşkunun ahlâken biçimlendirici bir deneyim haline gelebilmesi için öykü bir oturuşta okuyup bitirilebilecek kısalıkta olacak; 3. Yazar olayları, karakterleri ve durumları 'tek bir etki' etrafında kurgulayacak; 4. Tek bir etkinin yaratılması sürecinde yazar şiirsel bir dil kullanacak; yani öyküden tek bir cümle çıkarıldığında bile öykünün gücünden bir şeyler kaybettiği yoğun bir dil kullanacaktır.”⁵

Poe'nun yukarıda naklettiğimiz tespitlerinden özellikle, “etkinin tek bir noktada” toplanması meselesi, bugün Maupassant türü olarak bildiğimiz “olay hikâyesi”nin ilk biçimidir. Bu tür, hala rağbet görmesine rağmen, zamanla yerini etki/olaydan ziyade, olayın ele alınış ve işleniş biçimi üzerinde yoğunlaştıran ve Çehov türü olarak bildiğimiz “durum öyküleri” bir adım ötesinde de “kesitler” ve “an”larla ilgilenmeye başlar ve öykü modern bir anlatı türü olarak karşımıza çıkar.

Sevinç Özer, Poe'dan yaptığı alıntıda kısa öyküyü “bir olayın olduğu gibi anlatılması değil, önce o olayın bir söylem yaratacak biçimde yeniden düzenlenmesi”⁶ olarak tanımlarken burada da hareket noktasını aynı “tek etki” kuramıyla oluşturur.

Özer'in “*Modern kısa öykünün kurgusu yoktur, durağandır, parçalanmıştır, şekilsizdir, genellikle yalnızca bir karakter taslağı... Geçici tek bir anın anlatımı... Kısaca öykü anlatmaktan başka her şeydir.*”⁷ tespitleri hem Poe'dan günümüze kısa öykünün gelişimini vermekte hem de modern öykünün açılımına dikkat çekmektedir.

Aysu Erden'in “*Kısa öykü sanatsaldır, insanı ve toplumu anlatır. Kısa öykünün dili, yapısı ve içeriği durumsal bağlamdan etkilenir. Durumsal bağlamı ise, toplumun yapısı ve o toplumu oluşturan insanların düşünsel yapıları, duygu*

⁵ Sevinç Özer, “*Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe'nun 'Tek Etki' Kuralı*”, *Adam Öykü*, S. 23, Temmuz-Ağustos 1999, s. 83.

⁶ Sevinç Özer, “*Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde “initiation”, Yaşama Başlangıç Öyküsü, Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*”, *Adam Öykü*, S. 38, Ocak-Şubat 2002, s. 43.

⁷ Sevinç Özer, *Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım, Kısa Öykü Nedir? Ne değildir? Çağdaş Türk Dili*, S. 36, C. 3, s. 1116.

*dünyaları, ekonomik ve eğitim durumları etkiler. Yazar da o insanlardan biridir.*⁸ cümleleriyle kısa öykünün, insan ve toplum arasındaki bağlantısına dikkat çeker.

Bu noktalardan baktığımız zaman öykünün özellikle modern insanın yaşamıyla benzer bir ilerleme kaydettiğini söyleyebiliriz. Sanayileşme ve makineleşmeyle dünyamıza giren zaman kazanma yarışı modern insanın sanatsal tercihlerinde de etkili olur. Öykü her şeye yetişme ve her yerde olabilme düşüncesindeki bireyin isteklerine cevap verebilecek niteliklere sahiptir. Semih Gümüş'ün şu tespitleri dikkate değer niteliktedir:

*“Kısa öykünün günümüz dünyasının günlük yaşama biçimine, sabırsızlık üreten etkenlerine tam denk düştüğü için çok okunur ve işlevli olduğundan söz edilir. Gerek yaratma, gerek alımlama süreçleri bir de bu özelliğine göre yeniden kurulmalıdır da denir bu arada. Üstelik popüler ilgilere koşullanmış dünyamızda ne yazarın kocaman romanlar yazmaya, ne de okurun onları okumaya zamanı bulunmaktadır.”*⁹

Bu hareketliliğin içerisinde ister istemez statikleşen birey duygusallıktan uzaklaşarak kendi kabuğuna çekilir. Modern öyküde bu anlamda bireyin yaşamıyla paralel özelliklere sahiptir. Çünkü *“kısa öykü sistem tarafından çeşitli nedenlerle dışlanmış, kabul edilebilirlik sınırlarının dışına düşmüş, “yalnızlaşmış” insanların anlatıldığı bir biçimdir.”*¹⁰ Bireyin kendini bulma yönündeki arayışları ve öykünün özellikle bireyi ve toplumu tanıma çabası, ülkemiz öykü geleneği içerisinde ise 1950’li yıllara denk gelir.

1948’lerde ortaya çıkan Marshall planı, İMF ve Dünya Bankasına üyelik girişimleri, alınan dış borçlar, Demokrat Parti iktidarı ve baskıcı yönetimleri bu yıllara damgasını vuran gelişmelerdir. Özellikle alınan borçlarla hızlandırılan tarımsal faaliyetler ve sanayileşme ile hükümetin karayolları ağı üzerindeki çalışmalarıyla baş gösteren toplumsal hareketlilik ve şehirleşme olgusu toplumsal değişimleri de beraberinde getirir.

⁸ Doç. Dr. Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan Yay., Ankara 1998, s. 21.

⁹ Semih Gümüş, *“Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”*, *Adam Öykü*, S. 7, Kasım-Aralık 1996, s. 115.

¹⁰ Sevinç Özer, *“Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde “initiation”*, *Yaşama Başlangıç Öyküsü”*, *Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*”, *Adam Öykü*, s. 44.

Kırsal kesimden şehre göç eden bireyin karmaşık bir çevrede kendini koruma çabasıyla duygusallığı en aza indirip aklî olana önem vermesi yeni insan tiplerini de ortaya çıkarır. “*Küre genelinde, hayata güvenini kaybeder insan, bağlı olarak da Tanrı fikrinden kopar, inançsızlığa sürüklenir, yabancılaşıma serüvenine girer. Yalnızlaşır.*”¹¹ Dolayısıyla birey, tek başına kaldığı bu dünyada varlığını sorgulamaya başlar.

Toplumsal alandaki bu gelişmeler edebiyatta da yansımalarını gösterir. Köy enstitülerinin eğitim politikaları ve tercüme bürolarının etkinlikleriyle yeni edebi anlayışlar ortaya çıkar. Özellikle çeviri faaliyetlerindeki artış batılı yazarların tanınmasına ve yeni anlayışların benimsenmesine sebep olur. Böylelikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa’da hâkim olan “varoluşçuluk” ve “gerçeküstücülük” anlayışı Türkiye’de de taraftar bulmaya başlar. Kafka, Camus, Sartre ve Beauvoir gibi isimler dönemin yazarlarının dikkatini çeker. Bu isimlerden yola çıkan genç yazarlar Sait Faik ve Sabahattin Ali’nin de tesiriyle yeni biçim ve içerik arayışına girer.

Orhan Kemal ve kuşağının dış dünyayı anlatma geleneğini ve toplumculuğu yüzeysel bulan yazarlar, bu yıllarda “gerçek”in bir bütün olarak ele alınıp değerlendirilmesi gerektiğini savunan bir anlayışa sahiptirler. “*Bu anlayış, gerçeği tüm yönleriyle ortaya çıkarabilmek amacıyla nesnel gerçeklerin yanı sıra öznel gerçekleri de dikkate almak gerektiğine inanan, bunu gerçekleştirmek için yeni teknikler peşinde koşan bir anlayıştır.*”¹² Sait Faik’in öncülüğünü yaptığı bu anlayış “Alemdağ’da Var Bir Yılan” ile ilk örneklerini verir.

Ahmet Oktay’ın bu dönem öykücüleriyle ilgili tespitleri dikkate değer niteliktedir. 1950 kuşağı öykücüleri Sait Faik’in bireyin iç yaşamına odaklanmış öyküleri ve anlatımından etkilenmiş, “*geleneksel anlatı (tahkiye) kurallarından ve biçimlerinden sıkılmış olan genç kuşak yazarlarını büyülemiştir(r). Marksizm’in farkında olan, ama siyasal/kültürel koşulların yetersizliği dolayısıyla açıkça Marksizm’den yana tavır koyamayan, gelgelelim toplumsal adaletsizliği ve eşitsizliği*

¹¹ Necati Mert, “*Sait Faik ve 1950 Kuşağı*”, *Adam Öykü*, S. 57, Mart-Nisan 2005, s. 58.

¹² Fatih Altuğ, “*A*”: “*1950 Kuşağı*” *Öyküsünün ilk Harfi*”, *Adam Öykü*, S.42, Eylül-Ekim 2002, s. 102.

görmezden de gelemeyen genç yazarlar, iktidarın egemen ideolojik kavramlarıyla çeliştiği, onlara karşı çıktığı sezilen “dünyaya atılmışlık”, “özgürlük”, “seçme”, “korku” gibi bir dizi yeni kavram kullanan Varoluşçu felsefeyle söyleşiye girişmişti. Türk yazını, şiiri ve öyküsüyle, o yıllarda benimsenmiş olan bir deyişle, bunalıtı edebiyatına yönelmişti.”¹³

“Bunalım edebiyatı” ile birlikte yazarlar dış gerçeklikten iç gerçekliğe yönelmişler, bir nevi bireyin ruhsal bunalımlarını yansıtmışlardır. Dolayısıyla genelde edebiyatta özelde ise öyküde karamsar bir havanın ve umutsuzluğun hâkim olduğu, bireyin varoluşsal problemlerinin modernizmle birlikte artan yönlerinin gözler önüne serildiğini görmekteyiz. 1950’lerde başlayan bu değişimler özellikle 60’lara gelindiğinde bağımsız bir akım halini alır.

Tahsin Yücel de biçim ve içerik özellikleri bakımından bu dönem içerisinde ele alınması gereken bir isimdir. Özellikle 1950–58 yılları arasında yayımlanan öykülerindeki karamsar hava ve varoluşsal problemler bu tespitimizi doğrular niteliktedir. Zira Tahsin Yücel’in öykülerinde modern öykünün pek çok özelliğini bulmak mümkündür. Çalışmamızın amaçlarından birisi de Yücel’in öykücülüğündeki aşamaları belirlemek ve öyküleri arasında meydana gelen zamansal farklılıkları ortaya koymaktır.

Çalışmamız “Giriş” bölümünü müteakip üç bölümden oluşmaktadır.

“Giriş” bölümünde kısa öykünün tarihi gelişimi ve 1950 kuşağı öykücülüğünü genel hatlarıyla belirlemeye çalıştık. Çalışmamızın merkezini Yücel’in öykülerinin yapı ve tema bakımından incelenmesi oluşturduğu için Tahsin Yücel’in hayatı ve öykücülüğünü de bu bölümde değerlendirmenin uygun olacağına karar verdik. Bununla birlikte Yücel’in öykücülüğümüzdeki yerini belirlerken metinlerden hareket ederek “Doğal Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler” ve “Entelektüel Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler” olmak üzere iki ayrı başlık kullandık.

¹³ Ahmet Oktay, *Tahsin Yücel: Kesintisiz Borçlu*, Radikal Kitap, 24. 10. 2003.

“Tahsin Yücel’in Öykülerinin Yapı Bakımından İncelenmesi” adlı ikinci bölümde, öyküleri kendi içerisinde olay örgüsü, anlatıcı ve bakış açısı, şahıs kadrosu, mekân ve zaman unsurları açısından değerlendirmeye çalıştık.

“Tahsin Yücel’in Öykülerinin Tema Bakımından İncelenmesi” adlı üçüncü bölümde öykülerde yer alan temaları örneklerle açıklayarak genel değerlendirmeler yaptık.

“Tahsin Yücel’in Öykülerinde Dil, Üslup ve Anlatım Teknikleri” adlı dördüncü bölümde ise öykülerin dil ve üslup açısından değerlendirmesini yaparak yazarın ağırlıklı olarak kullandığı anlatım tekniklerini tespit ederek örneklendirdik. Klasik metotlarla yaptığımız bu incelemelerde Yücel’in dil ve üslubuna ait temel özellikleri belirledik.

Sonuç bölümünde ise Tahsin Yücel’in yayınlanan ilk öyküsünden bugüne uzanan “öykü yazma” serüvenini, öykülerde yapı ve temayı esas alarak, tekrara düşmemek adına genel hatlarıyla vermeyi uygun bulduk.

1. TAHSİN YÜCEL'İN HAYATI VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

1.1. HAYATI

17 Şubat 1933'te Kahramanmaraş'ın Elbistan ilçesinde doğan Tahsin Yücel, Gazi Paşa İlkokulu'nda başladığı öğrenim hayatını, parasız yatılı sınavını kazanarak gittiği İstanbul Galatasaray Lisesi'nde tamamladı (1945–1953).

Edebiyatla yakından ilgili olduğu için mesleğini farklı bir alandan seçmeyi düşünerek ilk tercihi olan mimarlık için Güzel Sanatlar Akademisi giriş sınavına müracaat etti. Sınavı geçemeyince ikinci tercihi olan iktisada yöneldi. 1953'te İktisat Fakültesi'ne girdi. Birkaç ay derslere devam etmesine rağmen bir yanılğı içerisinde olduğunu düşünerek fakülteden ayrıldı. 1954'te Edebiyat Fakültesi “Fransız ve Roman Filolojisi” bölümüne kayıt yaptırdı. 1960 yılında aynı bölümden mezun oldu. Aynı yıl Gülçin Arıcanlı ile evlendi.

Tahsin Yücel, 1961'de hocalarının talebi üzerine üniversiteye dönerek asistanlığa başladı. 1962'de Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucusu Algirdas Greimas'tan göstergebilim ve dilbilim üzerine dersler aldı. 1963'te Greimas'la birlikte Paris'e giderek çalışmalarına orada devam etti. 1965'te İstanbul'a dönerek; büyük çoğunluğunu Paris'te hazırladığı “L'Imaginaire de Bernanos” adlı çalışmasını doktora tezi olarak sundu. Özellikle 19. ve 20.yy Fransız yazını ve göstergebilim alanında uzmanlaşan Yücel, tarihsel anlamda Greimas'ın ilk öğrencisi oldu.

1954 yılında öğrenci olarak girdiği İstanbul Üniversitesi “Fransız ve Roman Filolojisi” bölümünde 1969'da doktorasını tamamlayarak, 1972'de doçent, 1978'de de profesör olan Yücel, 17 Ocak 2000'e kadar aynı üniversitede akademisyen olarak çalıştı.

Tahsin Yücel'in edebiyatla ilk tanışıklığı ağabeyi İhsan Yücel' in vasıtasıyla olur. Ağabey İhsan Yücel ilkokuldan sonra maddi imkânsızlıklar yüzünden eğitimine devam edememesine rağmen iyi bir “okur”dur. İhsan Yücel'in bu okumaları sayesinde Tahsin Yücel, “haması” ve “küçük çocuk dünyası”nı gözler önüne seren

şiiirler yazmaya başlar. Tahsin Yücel bu şiiirler vasıtasıyla daha ilkokul sıralarında müsamerelerin ve törenlerin aranılan ismi olur.

Tahsin Yücel'in ilkokul sıralarında başlayan edebiyat merakı lise döneminde de devam eder. O yıllara kadar şiiirle ilgilenen Yücel, Türkçe öğretmeni Necdet Kut'un tavsiyesiyle düzyazıya yönelir. O yıllarda Galatasaray Lisesi'nde Türkçe öğretmenliği yapan pek çok yazar ve şairden de ders alır. Bunların arasında Nemci Seren, Muvaffak Benderli, Esat Mahmut Karakurt ve Orhan Şaik Gökyay gibi isimler de vardır. Tahsin Yücel, 1945–53 yılları arasındaki bu süreci “*dili ve yazını sevmek ve anlamak için neredeyse tüm olanaklar(ın)*”¹⁴ sunulduğu bir dönem olarak ifade eder. Tahsin Yücel bu imkânları iyi bir şekilde değerlendirdiğini 1950'de henüz 17 yaşında bir lise öğrencisiyken “Dert Çok Hemdert Yok” adlı öyküsünü yayımlayarak gösterir. Yücel'in bu ilk öyküsü Yaşar Nabi'nin sahibi olduğu Varlık Yayınevi'nin her yıl çıkardığı “Yeni Hikâyeler” de yayımlanır. Varlık Yayınevi Tahsin Yücel'in hayatında önemli bir yer işgal eder. Tahsin Yücel, 1950'de yazar olarak girdiği yayınevinde 1953 sonlarına doğru çalışmaya başlar. Burada Behçet Necatigil, Orhan Veli, Ziya Osman Saba, Sait Faik, Yaşar Kemal ve Nurullah Ataç gibi edebiyatçılarla bir arada bulunma, onların sohbetlerine katılma imkânı bulur. Tahsin Yücel lise yıllarında kendine sunulan imkânların pek çoğunu Varlık Yayınevi sayesinde elde eder. İlk kitabı yayımlanana kadar “Varlık”, “Mavi”, “Beraber”, “Seçilmiş Hikâyeler” ve “Yeryüzü” adlı dergilerde adını duyurur. 1954'e geldiğinde ilk hikâye kitabı olan “*Uçan Daireler*” yayımlanır. Bunu bir yıl sonra ikinci hikâye kitabı “*Haney Yaşamalı*” takip eder. “*Haney Yaşamalı*”, 1956 Sait Faik Hikâye Armağanı ile Tahsin Yücel'e ilk ödülünü getirir. Bu ödüllerin devamı da gelir; 1958'de yayımlanan “*Düşlerin Ölümü*” ile 1959 Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü, 1984'te tüm çevirileri için Azra Erhat Çeviri Yazını Üstün Hizmet Ödülü ile birlikte Honore de Balzac'tan yaptığı “Yaşamda Bir Başlangıç” çevirisiyle Dünya Kitap Yılın Çeviri Kitabı Ödülü, 1993'te “Peygamber'in Son Beş Günü” ile Orhan Kemal Roman Ödülü, 1999'da “Söylemlerin İçinden” adlı denemesi ile Sedat Simavi Vakfı Edebiyat Ödülü, aynı yıl “Komşular” adlı öykü kitabıyla Dünya Kitap Yılın

¹⁴ Kaan Özkan, *Görünmez Adam “Tahsin Yücel Kitabı”*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2001, s. 42.

Kitap Ödülü, 2002’de “Yalan” ile 2003 Yunus Nadi Roman Ödülü ve 2003 Ömer Asım Aksoy Roman Ödülü’nü almıştır.

Tahsin Yücel akademisyenliğinin yanı sıra roman, öykü, masal, deneme, araştırma-inceleme ve çevirileri ile edebiyat dünyasında önemli bir yere sahiptir.

1.2. ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Tahsin Yücel, “*öykünün topluma, insana dönük yüzünün giderek etkin olduğu; öykü estetiğinin sürekli gözetildiği bir dönem*”¹⁵ olan “1950 Kuşağı” öykücülerindedir. Öykülerinde insanın gerçekliğinden yola çıkan Yücel, onun dikkatiyle toplumu gözler önüne serer. İnsanın varoluş serüveni ve özellikle ilerleyen dönemlerde toplumun ve çağın gereklerine uyarak değişimi, bireysel gerçeklikle toplumsal gerçekliğin iç içeliği öykülerinin temel meselesidir.

İnsanı/toplumunu “tanıma”, “anlama”, “tanımlama” ve “anlatma” gayreti Yücel’in yazma serüvenini açıklayan dört temel kavramdır. Yücel her şeyden önce insanı, toplumu ve hayatı bu kavramlardan yola çıkarak; ama insanı merkeze alarak anlatır. Bunu, “*Uçan Daireler*”¹⁶ adlı ilk öykü kitabında “*Ne yazdımsa insanlara dair yazdım şimdiye kadar. Fakat hiç bir zaman sermaye gözüyle bakmadım onlara, hiçbir zaman herhangi bir olay, her hangi bir insan karşısında “İyi bir hikâye konusu olabilir bu.” demedim çok şükür. Yine de hep gördüklerimi, yaşadıklarımı yazdım. Ama gördükten, yaşadıktan çok sonra yazdım, hikâye yazmak için değil, yazmadan edemediğim için yazdım.*” diye ifade eder. Bu alıntı Yücel’in hem öykülerinin merkezine insanı alma sebebini hem de yazma serüvenini okuruyla paylaşması bakımından dikkate değerdir.

Yücel’in insanı ele alış şekli öykücülüğünün de sınırlarını belirler. İlk öyküsünden itibaren insanın varlığı onun bulunduğu yere ve bakış açısına göre değişir. Özellikle 1950’li yıllarda yayımlanan öykülerinde, “*konularını toplumun alt ve orta tabakalarından alan hikâyelerinde kırık, ezik hayatlara yakılmış birer ağıt*

¹⁵ Feridun Andaç, *Öykünün Yüzyılı*, İstanbul 2005. (cetinkorkut.com/gunceloku.php?id=259 - 34k)

¹⁶ Tahsin Yücel, *Uçan Daireler*, Varlık Yayınevi, Ankara, 1954, s. 3. (Bundan sonraki alıntılar sayfa sayısı ile metnin içinde verilecektir.)

*acılığı*¹⁷ söz konusuysen sonraki dönemde yayımlanan öykülerde her kesimden insanın farklı yönleriyle ele alındığını; bununla birlikte ağtın yerini gülmeceye bıraktığı görülür. Bu ayırım Yücel'in öykü evreninin tek merkezden ancak iki ayrı koldan ilerlediğini de gösterir. Bu kollardan ilki Yücel'in içinde bulunduğu doğal çevre ve şartlarla ikincisi ise entelektüel çevrenin birikimiyle beslenir.

1.2.1. Doğal Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler

Bu dönem 1954–1958 yılları arasında yayımlanan “*Uçan Daireler*”, “*Haney Yaşamalı*” ve “*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan öykülerden oluşur. Bu üç kitap, kendi içinde bir bütünlük (sergileyen) sağlayan öykülerden oluşmakla birlikte tek tek ele alındığında bilinçli bir gelişim yönünde kat edilen mesafeyi gözler önüne sermesi bakımından dikkate değerdir. Her kitap birbirine benzer konu, izlek ve anlatım tekniklerinin kullanıldığı; her seferinde bir adım daha yaklaşılacak “arayış” öykülerinden oluşan basamaklardır. Sonuca varmak adına atılan adımları belirlemek için “tümevarım” yöntemini kullanarak -Yücel'in hemen her öyküsünde karşımıza çıkan ve bireyden topluma, özelden genele doğru giden çizgide- önce her kitabı kendi içinde değerlendirmeyi sonra her birini bir bütünün parçası olarak ele alıp genel söylemi yakalamaya çalışacağız.

Bu bağlamda Yücel'in yayımlanan ilk öykü kitabı “*Uçan Daireler*”, 1949–1954 yılları arasında yazılan “*Uçan Daireler*”, “*Vatandaşın Sesi*”, “*Fonguraf*”, “*Ötegeçe Çocukları*”, “*Şampanya*”, “*Dolma*”, “*Besleme*”, “*İnce Sanat*”, “*Dert Çok Hemdert Yok*”, “*Bit İlâcı*”, “*Sinema*”, “*Pazarlık*”, “*Rekor*”, “*Babuşka*” ve “*Mektup*” adlı on beş öyküden oluşur. Kitap, uçan dairelerle ilgili söylentilerin tesiriyle “*başka dünyalar hayaline dal(an)*” (s. 6) Kâmuran'ın öyküsüyle başlayıp adresi belli olmayan bir kocaya yazılan mektupla biter. Kitaptaki öykülerin büyük çoğunluğu bir Anadolu kasabasında yaşanan dramı, bir kısmı da büyük kentin keşmekeşine ayak uyduramayan bireyin hayatını gözler önüne serer.

¹⁷ Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1991, s. 337.

Tahsin Yücel'e göre “*Uçan Daireler*”, “*çok değişik etkileri yansı(tan), dolayısıyla bütünlükten yoksun*”¹⁸ olan öykülerden oluşur. Bu yüzden Yücel, kendince bu kitabı yürürlükten kaldırmış, ölümünden sonra yayımlamak isteyen çıkarsa ancak bu kitap hakkındaki düşüncelerinin açıkça ifade edilmesinden sonra yayımlanmasını istediğini dile getirmiştir.

Bu dönem içinde ele aldığımız ikinci kitap ilk kez “*Haney Yaşamalıdır*” adıyla yayımlanan ancak Yaşar Kemal'in de tesiriyle bugünkü adını alan “*Haney Yaşamalı*”¹⁹ dır. Yücel'e 1956 Sait Faik Hikâye Ödülünü de getiren “*Haney Yaşamalı*”, “*Sümüklüböcek*”, “*Bir Küçük Resim*”, “*Katuşa Masalı*”, “*Haney Yaşamalı*”, “*Resim ile Elişi*”, “*Dokuz Ay On gün*”, “*Kelepçe*”, “*Eski Hikâye*” ve “*Büyük Sarhoşluk*” adlı dokuz öyküden oluşur. Kitap, sonraları “*Anadolu Masalları*”na dâhil edilen sümüklüböceğin öyküsüyle başlayıp Mümtaz Zeytinoğlu'ya ithaf edilen ve bulunduğu kırmızı kaplı bir defterle “*büsbütün başkalaş(an)*” (s. 75) bir çöpçünün öyküsüyle sona erer.

Üçüncü kitap “*Düşlerin Ölümü*”²⁰ “*Düşlerin Ölümü*”, “*Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden*”, “*Yastık*”, “*Yeni Gelin*”, “*Sisli Ses*”, “*Bizim Orda Bir Kamyon Durdu*”, “*Akça Gölge*”, “*Para ile Burun*”, “*Erdemli Kargalar*”, “*Hayristan'ın Altın Çağı*” ve “*Üşümek*” adlı on bir öyküden oluşur. Kitap, herkesten farklı olmasıyla tanınan ancak “*birdenbire insanlara benze(yen)*” (s. 14) Süleyman'ın öyküsüyle başlayıp “yalnızlık”la “üşümek” arasında bir ayrım yapamayan yaşlı kadının öyküsüyle biter.

“*Haney Yaşamalı*” ve “*Düşlerin Ölümü*” daha sonra birleştirilerek 1991'de Can Yayınları arasında yayımlanır. Kitaba “*Leblebi*” adlı yeni bir öykü eklenirken “*Erdemli Kargalar*” ve “*Para ile Burun*” Yücel tarafından fazla yapay ve fazla zorlama bulunduğu için kitaptan çıkartılır.

¹⁸ Feridun Andaç, *Sözcüklerin Diliyle Konuşmak*, Dünya Kitapları, İstanbul, 2003, s. 50.

¹⁹ Tahsin Yücel, *Haney Yaşamalı*, Yenilik Yayınları, İstanbul, 1955. (Bundan sonraki alıntılar sayfa sayısı ile metnin içinde verilecektir.)

²⁰ Tahsin Yücel, *Düşlerin Ölümü*, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1958. (Bundan sonraki alıntılar sayfa sayısı ile metnin içinde verilecektir.)

Bu üç kitapta yer alan öykülerin hemen hepsi “*bir sıkıntı, bir bunalım, bir yoksulluk, karşılıksız sevgiler, düş kırıklıkları, aldatanlar ve aldanmışlar, zaman zaman gerçekliğin sınırlarını zorlayan uç durumlar*”²¹, aşırı duyarlılıklarla birlikte cinsellik ve gözyaşını da barındırır. Daha açık bir ifadeyle bu dönem, karamsarlığın hâkim olduğu toplumsal meselelerin sıkça işlendiği; “*biraz “acılı” ve “şiirli” öyküler*”²² den oluşur. Yücel, bir söyleşisinde bu karamsarlığın “yaşantılar” la alakalı olduğunu; bunun “*daha çok o dönemin yazınından, o dönemin gençliğinin eğilimlerinden kaynaklandığını*”²³ ve kendisinin de ister istemez bu havayı yansıttığını dile getirir. Bu hava, daha ziyade toplumsal meseleler esas alınarak gösterilmeye çalışılır.

Dolayısıyla öyküler tümüyle yaşam ve ölüm, yoksulluk ve zenginlik, açlık ve tokluk, köylülük ve şehirlilik gibi hem soyut hem de karşıt kavramlar üzerine oturtulurken; kurgu bu soyut kavramların somutlaşması ve karşıt kutuplarda yer alan bireylerin dramı ve çatışması ile temellendirilir. Genel anlamda ezen ve ezilen karşıtlığını da barındıran bu öyküler, yaşam hakkını “para ve güç” ile tanımlayan bireyleri de beraberinde getirir. Öyle ki bireyler, sadece yaşamak adına varoluşun da birer göstergesi olan “para ve güç”ü elde edebilmek için içinde buldukları mekânı, zamanı veya birlikte oldukları kişiyi terk etmeyi seçmiş; kalanlar da çaresizce, ama hiçbir uğraş göstermeden, olanı kabullenmişlerdir. Toplumsal meselelerden, önce bir birey olarak, uzak durmadığını; bunu da dönemin sosyal, düşünsel ve düşsel söylemlerini daha ziyade bireylerin iç dünyalarından aksedenlerle ifade ettiğini söyleyen Yücel ancak, bunu siyasal bir düşünceye hizmet etmek adına yapmadığını “*“yazınsal’ın gerçeği”*”²⁴ nin her şeyden önce geldiğini de belirtir.

Bu öyküler olaylardan çok bir durumu, bir düşünceyi, bir olguyu ve ânı yansıtan; hatıralar süzgecinden geçirilen bir fotoğraf eşliğinde hayatın farklı kesimlerinden görüntüler sunar.

²¹ Feridun Andaç, **a.g.e.** s. 31.

²² **A. g. e.**, s. 81.

²³ **A. g. e.**, s. 49.

²⁴ **A. g. e.**, s. 32.

Etkili bir anlatım arayışının hissedildiği; izlenimlere dayalı ve dışa dönük bununla birlikte “*aynı yönelimleri, aynı arayışları, hatta aynı zayıflıkları içer(en)*”²⁵ bu öyküler genç bir yazarın kendi dünyasından kurmacaya, kurmacadan da kendi dünyasına olan bakışını gözler önüne serer.

Yücel’in bu dönem içinde yer alan öykülerini “*yaşamla yazını birbirinden ayıran uzaklığın pek ayrımında*”²⁶ olmayan genç bir yazarın öyküleri olarak niteleyebiliriz.

1.2.2. Entelektüel Çevrenin Tesiriyle Oluşan Öyküler

Bu dönem 1983–99 yılları arasında yayımlanan “*Ben ve Öteki*”, “*Aykırı Öyküler*” ve “*Komşular*”da yer alan öykülerden oluşur. Bu üç kitap söylem açısından benzerlikler taşımaya rağmen her birinin kendi içinde değerlendirilmesi gerekir.

Tahsin Yücel bu dönem öyküleriyle okurda başka bir yazarla karşılaşmış gibi bir izlenim uyandırır. Yücel, düşünce ve duygu yaşamında belirgin değişiklikler, tersine dönüşler, kopmalar yaşamadığını; buna karşın duyarlılığının, bakış açısının yavaş yavaş geliştiğini, olgunlaştığını söyler. Yücel, ilk dönem öyküleri boyunca aradığı sese bu gelişim sonucunda ulaştığına inanır. Bu yüzden bu dönemi olgunluk devri olarak da adlandırmak mümkündür. Yücel bu dönem eserlerinde neredeyse edebiyattan kaçtığını; türlerin kendi doğasına uygun olarak sadece “anlat”tığını; bunu “*olabildiğince doğal, olabildiğince yalın, düz, bir de,(...), olabildiğince doğru bir biçimde anlatı söyleminin kendi iç gerçeklik, daha doğrusu kendi iç “geçerlilik” koşullarına uymaya özen göstererek*”²⁷ yapmaya çalıştığını söyler ve öykücülüğünü buradan başlatır.

Bu dönemde seçilen konular, kurgunun yapılanması, adlar ve diğer bütün öykü unsurlarının kullanımının değiştiğini görürüz. Artık karşımızda sadece bir yazar yoktur. Aynı zamanda dilbilim ve göstergebilim uzmanı, akademisyen Tahsin Yücel’le de karşılaşırız. Yazar, dilbilim ve göstergebilim alanında yaptığı çalışmalarını öykülerindeki kurguyla da gözler önüne serer. Öyküler, “işlevler

²⁵ Kaan Özkan, *Görünmez Adam “Tahsin Yücel Kitabı”*, s. 102.

²⁶ Feridun Andaç, *a. g. e.*, s. 28.

²⁷ *A. g. e.*, s. 50.

düzeıı”, “eylemler düzeıı” ve “öyküleme düzeıı”nden oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Her biri hem kendi düzeıinde anlamlıdır hem de başka bir düzeıde. Öncelikle her öykü yapısal çözümlenemin de genel ilkelerinden biri olan “biçimselleştirme (soyutlama)” ile başlar. Soyutlanan varlık, nesne ya da olay “ayırıcılık ilkesi” ne göre bir bakıma karşıtıyla anlamlandırılır ve söz konusu soyutlanan kişi, olay ya da eşya bu haliyle, genelin içindeki yerini bulur ve öykü tamamlanır.

Yücel’e göre bu bağlamda gerçek sesini yansıtabildiği ilk eser “*Ben ve Öteki*”²⁸ dir. Yazar, bundan önceki öykülerini “*bir çıraklık döneminin ürünleri*”²⁹ olarak değerlendirir. 1983 yılında yayımlanan kitap “Önü”, “Dizge”, “Öteyaşama”, “Yaşadıktan Sonra”, “Dönüşüm”, “Yürümek”, “Benlem”, “Giz”, “İkilem”, “Ötesi”, “Denge”, “Üçlem”, “Cuma”, “Bebekler”, “Oğul” ve “Sonu” adlı birbirini tamamlayan on altı öyküden oluşur.

Kitap varoluşunu, sahip olduğu her şeyi adlarla açıklamaya çalışan Memedali’nin öyküsü “Önü” ile başlayıp ayrıntıları ve gerçekliği sorgulayan “Sonu” ile biter. Bu kitap ile birlikte Tahsin Yücel’in değişimine ya da gelişimine öykü adlarıyla da tanıklık edebiliriz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Tahsin Yücel’in önce parçalara, birimlere ayırdığı sonra da bütüne göre değerlendirdiği öyküler ilk olarak burada karşımıza çıkar. “*Ben ve Öteki*” ismi de buna uygun olarak seçilir. Öncelikle “ben”liğini karşıtıyla açıklamaya çalışan bir yazar görürüz. Yaşamı tam karşıtı olan ölüm olduğu için anlamlandıran yazar, varlığı yoklukla; benliği de başka bir benlikle; “öteki” ile anlamlandırır. Yani önce somut olan “ben” kıyafetini çıkararak soyut bir varlık haline getirilir. Ortaya çıkan yeni “ben” “öteki”lerin varlığıyla kesinliğini gösterir. Son olarak da “ben”, genelin “öteki”lerin içindeki yerini bulur. Her öykü kendi içinde bu sıralamaya göre kurulur. Bu bağlamda “*Ben ve Öteki*” on altı ayrı bölümden oluşmuş bir roman gibi düşünülebilir. Anlatıcı, kişiler, mekân birbirini tamamlar niteliktedir. Bir öyküdeki kişi başka bir öyküde de karşımıza çıktığı gibi, bir öyküde muğlâk olan diğer öyküde belirlenebilir. Her öykü yapısal anlamda

²⁸ Tahsin Yücel, *Ben ve Öteki*, Can Yayınları, İstanbul, 2000. (Bundan sonraki alıntılar metin içinde sayfa sayısı olarak verilecektir.)

²⁹ Özkan, a. g. e., s. 101.

birbirine bağlanmış gibidir. Böylece birimlere ayrılan öyküler “Ben ve Öteki” ile tutarlı bir bütünlüğe, anlama ulaşır.

Bu dönem içinde ele aldığımız ikinci kitap “*Aykırı Öyküler*”³⁰ dir. 1989 yılında yayımlanan kitap “Büyükbaba”, “Tarih/Coğrafya”, “İktidar”, “Ağalar ve Beyler” ile “Ayna” adlı beş öyküden oluşur. Kitap, düzen tutkusuna sahip milliyetçi bir ilkokul başöğretmeninin öyküsüyle başlayıp, herkesin kendini tanıdığı bir dönemde kendisini tanıyamayan bir profesörün dramıyla son bulur. Yücel, “*Aykırı Öyküler*”in diğer kitaplarından farklı olduğunu şöyle açıklar:

*“Aykırı Öyküler’i öncekilerden ayıran özelliklerinin belki de en önemlisi her öykünün bir bildirisi, dolaylı da olsa bayağı açık bir bildirisi bulunmasıdır. Kuşkusuz, didactique dedikleri türden elden geldiğince uzak durmaya, olabildiğince canlı kişiler, olabildiğine inandırıcı olaylar içinde yansıtmaya çalıştım her şeyi, üstelik, bildirinin dolaylı olmasına ve daha çok durumlardan ve olaylardan yansımaya özen gösterdim, ama belirgin bir bildiri ya da ileti vardır hep. İlk öykü “Büyükbaba” düzen ve tören tutkunu, dediği dedik bir başöğretmenin gülünç öyküsüdür, ama her açıdan salak ve elbette sağcı bir diktatörü yansıtır; ikinci öykü “Tarih/Coğrafya” daha çok tutkulu bir öğrenci, Amerika hayranı bir coğrafya öğretmeni ve büyüklük meraklısı bir tarih öğretmeni çevresinde dönen, eğlenceli bir okul öyküsüdür, ama her şeyden önce Amerika hayranlığının ve Küçük Amerika olma düşlerinin zirvalığını, gülünçlüğü ve yozlaştırıcılığını göstermek ister; “Ağalar ve Beyler” bir mutsuz aşk öyküsü çevresinde Osmanlı/Anadolu karşıtlığını. Geri kalan ikisi de böyle. Ama son öykü anamal için çalışan bir profesörün yabancılaşmasını neredeyse gerçeküstü bir hava içinde yansıtır.”*³¹

Bu tespitlerden de anlaşılacağı gibi Tahsin Yücel “*Aykırı Öyküler*”de “12 Eylül dönemi ve sonrasında”³² tesiriyle toplumdaki çözülme ve yozlaşmayı, gittikçe

³⁰ Tahsin Yücel, *Aykırı Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul, 2006. (Bundan sonraki alıntılar metin içinde sayfa sayısı olarak verilecektir.)

³¹ Özkan, a. g. e., s. 115-116.

³² Andaç, a. g. e., s. 37.

kendinden uzaklaşan bireyin trajedisini “ölçülü bir biçimde düşünsel ve anlatsal gereklilikleri gözden uzak tutmadan”³³ vermeye çalıştığını ifade eder.

Tahsin Yücel, bu kitapta “güncel olaylar” ve “güncel sorunlardan” esinlenerek “sorular soran” öyküler kaleme aldığını belirtir. Toplumun, farklı yönelimlerinin, yabancı hayranlığının ve genel siyasî havanın tesiriyle toplumsal eleştirinin de çok yüksek seviyelerde olduğu bu öykülerde karşımıza çıkan bir farklılık da eleştirinin ince bir alayla gündeme getirilmesidir. İlk dönem öykülerinde de toplumsal eleştiriye ön planda tutan yazar o dönem içinde bunu aşırı duygusallıkla dile getirirken “*Aykırı Öyküler*”le birlikte bu tutumunu değiştirdiğini de gösterir. Böylece öykülerde gözyaşının yerini ince bir alayın, gülmecenin, kara mizahın aldığını görürüz.

Bu dönem içinde ele aldığımız üçüncü kitap ise “*Komşular*”³⁴ dır. 1999 yılında yayımlanan kitap “Komşular”, “Mektuplar”, “Aramak”, “Yapıt” ve “Oğuzlama” adlı beş öyküden oluşur. Öykülerde toplumsal yozlaşma, değişim ve yabancılaştırmanın bireyler üzerindeki etkileri alaycı bir tavırla gözler önüne serilir. Kitap, gürültü patırtıdan nefret eden Albay Atmaca’nın hikâyesiyle başlayıp gerçeği arayan bir halk ozanının hikâyesiyle son bulur. Yücel, “*Komşular*” ile birlikte “*Aykırı Öyküler*”de sergilediği politik tutumu bir kenara bırakır. Bu öykülerle birlikte yazarın “*okuru, başkaları aracılığıyla kendine bakmaya yönelttiği söylenebilir.*”³⁵

Her biri kendi içinde değerlendirilmesi gereken bu öyküler Yücel’in yazar kimliğinden ziyade, onun çoğul kimliğinin birer göstergesidir. “*Ben ve Öteki*” dilbilim ve göstergebilim uzmanı, “*Aykırı Öyküler*” eleştirmen, “*Komşular*” ise birey olan Tahsin Yücel’i yansıtır.

³³ Andaç, a. g. e., s. 37.

³⁴ Tahsin Yücel, *Komşular*, Can Yayınları, İstanbul, 2005. (Bundan sonraki alıntılar metin içinde sayfa sayısı olarak verilecektir.)

³⁵ Mustafa Durak, “*Tahsin Yücel’in Komşular Adlı Öykü Kitabında Aynalama*”, *Adam Öykü*, S. 30, Eylül-Ekim 2000, s. 73.

BİRİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL’İN ÖYKÜLERİNDE YAPI

1. OLAY VE OLAY ÖRGÜSÜ

Olay, “herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münâsebetlerinin tezâhürüdür.”³⁶ Alıntıdan da anlaşıldığı üzere olay, “olan” ya da “olması muhtemel” olan ‘şey’lerdir. Olay örgüsü ise anlatı metninin neden-sonuç ilişkisi bakımından biçimlendirilmesidir.

Olay yerine olgular ve bunların tesirleri üzerinde duran Yücel’in öykülerinde, harekete, maceraya ve sürprize rastlamak neredeyse imkânsızdır. Yücel “olan”ı olduğu gibi vermek yerine, onu bireyin duygu ve düşüncelerinde bıraktığı etkilerle ele alır. Blodgett’in, “(...) birçok büyük öyküde dış ‘fiziksel’ olay gerçek öykü değildir. Gerçek eylem içeridedir; gerçek dram karakterlerin zihinlerinde ve yüreklerinde yaşar. Poe’dan bu yana kısa öyküdeki en büyük gelişme ve bu gelişmenin katkıları ‘psikolojik’ olanakların tanınmasından gelmiştir.”³⁷ cümleleri Yücel’in öykülerindeki yapıyı ifade eder niteliktedir.

“Uçan Daireler”de bunun en yetkin örnekleriyle karşılaşırız. Öykülerde neredeyse “olay”lar göz ardı edilir; yoksulluğun ve dolayısıyla umutsuzluğun toplumun değişik kesimlerinden insanlar üzerindeki etkisi gözler önüne serilir. Bu öykülerde eylem en aza indirilir. Öyle ki on beş öyküden oluşan kitapta “Bit İlâcı” adlı öyküde Kevser’in vücudunu ilaçlatması ve “Fonguraf” ta açık olarak söylenmese de Yasin’in gramofonunu satması dışında fiziksel bir hareketlilik söz konusu değildir.

“Haney Yaşamalı”da “Uçan Daireler” ile başlayan duygusallığın devam ettiği öykülerden oluşur. Ancak burada “Uçan Daireler”de hissedilen toplumcu bakış açısının yerini bireysellik alır. Yoksulluğun getirdiklerinin yanına cinsellik, terk edilmişlik ve aldatılmışlık gibi bireysel sıkıntılar da eklenir.

³⁶ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara 2005, s. 46.

³⁷ H. Blodgett, “Kısa Öykü Tekniği”, (Çev. Kemal Atakay), *Adam Öykü*, S. 2, Ocak-Şubat 1996, s.69.

“*Düşlerin Ölümü*” ise bir taraftan ilk iki kitapta görülen duygusallığı devam ettirirken diğer taraftan da yavaş yavaş toplumsal değerleri sorgulamaya başlayan öykülerden oluşur. Burada da olayın en aza indirildiğini; duyguların ve düşüncelerin öne çıkarıldığını görürüz. Öykülerin tamamı anıların süzgecinden geçirilerek sunulur. Diğer iki kitaptaki maddi nesnelere ve karşıtlıkların yerini burada kavramlar alır. Değer yargılarıyla bir hesaplaşma söz konusudur. Her öykü başka bir dramın üzerine kurulmuştur. Hiçbiri mutlu sonla bitmez. Bu anlamda “*Düşlerin Ölümü*” bir tür geçiş dönemi eseridir.

“*Ben ve Öteki*”nde olaylar ortak bir mekân içinde bir mahallede yaşayan kişilerin başından geçer. Ancak, bu olaylar kurgu için yeterli olmaz. Bunun için de Yücel, başa gelen bu sıradan olayları iki anlatıcı yaratarak, -“çoğul bakış açısı”nı kullanarak- onların gözlem ve yorumları sonucu öyküleştirebilir. Böylece, olaylar hem sıradanlıktan kurtulmuş hem de anlatı içindeki sese uymuş olur.

“*Aykırı Öyküler*” daha önce de sözünü ettiğimiz gibi belli bir düşüncenin, özellikle bireysel/toplumsal meselelerin eleştirisi olunca burada da olaydan çok durumlar ve etkiler üzerinde durulur. Öyküler, yetersizliklerine rağmen kendi ideal toplumlarını oluşturmaya çalışan bireylerin olay ve olgular karşısındaki tutumlarının karşıtları yüceltilerek eleştirilmesi üzerine kurulur.

“*Komşular*” ise birbirinden bağımsız olay ve olay örgülerinden oluşan bir kitaptır. Öyküler birbirinden tamamen farklı bireylerin iç dünyaları üzerine kurulmuştur. Psikolojik öyküler olduğunu söylemek yanlış olsa da her biri farklı bir kişinin hayata bakışını, tutumlarını, korkularını ve arayışlarını içerir. Kitapta özellikle bireysel sıkıntı ve çelişkiler temel alınarak değerlerin sorgulanması söz konusudur.

Yıldız Ecevit, olay örgüsünü, “*yalnızca romanı oluşturan metin adacıklarının kurgulanabilmesi için bir araçtır, o kadar. İşlevi, bir duvarın örülmesi sırasında tuğlaları bir arada tutan harcın işleviyle çakışır.*”³⁸ diyerek olay örgüsünde “vaka”dan ziyade onun öyküdeki bağlayıcılığı üzerinde durur. Yücel’in öykülerinde

³⁸ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yay., İst. 2002, s. 44.

de olay örgüsü yalnızca okurun dikkatini canlı tutmak için değil, özellikle karakterlerin şekillenmesinde, düşünsel ve ruhsal tamamlanmalarında etkili olan bir unsurdur.

Yukarıda kitaplar bazında yaptığımız değerlendirmeler sonucunda Yücel'in olay ve olay örgüsünün teşekkülünde birden fazla yöntemi kullandığını görmekteyiz. İncelediğimiz 61 öyküden 39'u tek zincirli, 14'ü çok zincirli, 8'i de helezonik olay örgüsünden oluşmaktadır. Bu tespitlere göre olay örgüsünü en çok kullanılanından başlayarak sırasıyla ele almak yerinde olur.

1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü

Yücel'in öykülerinde büyük bir orana sahip olan tek zincirli olay örgüsünü incelediğimiz altı kitaptan vereceğimiz örneklerle açıklamak yerinde olur.

Bu bağlamda Yücel'in yayınlanan ilk öykü kitabı "*Uçan Daireler*"de yer alan on beş öyküden on dördü ("Uçan Daireler", "Vatandaşın Sesi", "Fonguraf", "Ötegeçe Çocukları", "Şampanya", "Dolma", "Besleme", "Dert Çok Hemdert Yok", "Bit İlacı", "Sinema", "Pazarlık", "Rekor", "Babuşka" ve "Mektup") tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur. Bu kitapta yer alan "Babuşka", tek zincirli olay örgüsüyle kurulan öykülerden biridir. "Babuşka" kayıp giden zamanın arasında yitirilenin "yaşamak" olduğunu hatırlatan ve bunu yaşlı bir kadının yaşamıyla gösteren şiirselliği yüksek, çarpıcı bir öyküdür.

Babuşka, çocuklarının ve torunlarının Madam Mariçka'ya verdiği isimdir. Madam Mariçka, "*yazdan kalmış kış günlerinde, gençliğinden kalmış hatıraları yeniden yaşa(yan)*" (s. 102) altmışlı yaşlarında bir kadındır. Yıllar önce kocası, başka bir kadını sevdiğini söyleyerek "*sisli bir günde*" (s. 103) evden ayrılmış, bir daha da geri dönmemiştir. Madam o günden sonra hayatını çocuklarına adanmış, onları mutlu etmek için uğraşmıştır. Seneler birbirini kovalar, Madam Mariçka büyük oğlunu evlendirir; oğlu, gelini ve torunuyla birlikte yaşamaya başlar. Öykü de bu ailenin yaşadığı sıradan bir günden kesitler sunarak oluşturulur. Madam Mariçka hayatı çok seven bir kadın olmasına rağmen, "*insanları uzaktan uzağa sever ancak, aralarına karışmak istemez*" (s. 104), hatta eşinin kendisini bırakıp gittiği sisli havalarda

odasından dışarı bile çıkmaz. “*her şeye rağmen eski günleri*” (s. 105) yâd etmekle birbirinin benzeri olan günlerini tüketir; “*bitişi yakın, dönüşü olmayan bir yolda*” (s. 106) ilerler.

Öyküdeki vaka halkalarını şu şekilde sıralayabiliriz.

Vaka Halkası 1: Madam ve sisli havalar arasındaki ilişkinin anlatıcı tarafından aktarılması

Vaka Halkası 2: Madam ve güneşli havalar arasındaki ilişkinin aktarılması

Vaka Halkası 3: Güzel havalarla birlikte madamın zihninde canlanan genç ve yakışıklı kocanın aktarılması (evliliklerinin ilk yılları),

Vaka Halkası 4: Havanın değişimiyle birlikte zihinde canlanan kocanın değişimi (genç ve yakışıklı koca tarafından terk ediliş),

Vaka Halkası 5: Sisli havalarda madamın odasından dışarı çıkmaması,

Vaka Halkası 6: Sabahla birlikte madamın güne başlaması,

Vaka Halkası 7: Öğle vakti madamın “saka”yı beklemesi ve sohbetle geçirilen dakikalar,

Vaka Halkası 8: Akşam karanlığıyla birlikte ailenin bir araya toplanması,

Vaka Halkası 9: Bir arada geçirilen saatlerin ardından herkesin odasına çekilmesi ve madamın bir günü daha tamamlaması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere, madamın bir gün içerisinde yaşadığı olaylar ve zihninden geçenler olay örgüsünü oluşturmaktadır. Madamın kocasının tanıtıldığı bölümlerde anlatıcı özetleme tekniğini kullanarak, özellikle madamın zihninde canlanan anılara yer verir ve günlük gidişatı sekteye uğratmaz.

İlk iki vaka halkası Madam Mariçka'nın güne nasıl başlayacağını belirleyen detaylardan oluşur. Üçüncü ve dördüncü vaka halkaları ilk iki vaka halkasına göre şekillenir. Eğer ikinci vaka halkası mevcutsa ve hava hakikaten güzelse madam için günlük sıralama beşinci halkadan sonra sekteye uğramadan devam eder. Fakat madam güne birinci vaka halkasıyla başlarsa olay beşinci vaka halkasıyla düğümlenir.

“*Haney Yaşamalı*”da dokuz öyküden dördü (“Sümüklüböcek”, “Kelepçe,” “Eski Hikâye” ve “Büyük Sarhoşluk”) tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur. Yücel'in kitabın daha sonraki baskılarında yer vermediği “Sümüklüböcek” adlı öykü tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur.

“Sümüklüböcek” babasını kaybetmiş, annesiyle birlikte yaşayan ama hep yalnız gezen, sürekli yalnız olduğu için yalnızlığın sıkıntısını bile bilmeyen bir sümüklüböceğin kelebeğe âşık olmasını ve aşkı için verdiği mücadeleyi anlatır. Sümüklüböcek kelebeğe karşılaşana kadar ağaçlar arasında, su kenarlarında tek başına dolaşır, ömrünü düşünmekle geçirir; hatta uykularında bile “*düşüncelerinin düşünüyü gör(en)*”,(s. 8) bir böcektir. Yine bir sabah kırlara çıkar, birden daha önce duymadığı garip bir ses işitir. Sese doğru ilerler ve sesin kozadaki bir kelebekten geldiğini anlar. Sümüklüböcek kelebek tanışır ve dost olurlar. Sümüklüböcek, kelebeğe vurulur; bir an bile olsun onun yanından ayrılmak istemez. Kozasında sıkılmaması için ona bildiği her şeyi anlatır. Gün gelir kelebek kozasından kurtulur, uçmaya, yeryüzünü yeniden görmeye ve yeni arkadaşlar edinmeye başlar. Kelebek, sümüklüböceği sevmiş olmasına rağmen yeni tanıdığı arkadaşlarının hiçbiri ona benzemez; “*hiçbiri sümüklüböcek gibi donuk renkli değil(dir)*” (s. 13). Kelebek “*uçmanın, görmenin, beğenilmenin tadını*” (s. 12) çıkarmaya “*kimseleri beğenmeyen yusufoçuk böceği*” (s. 13) ile arkadaşlık etmeye başlar. Kelebek yusufoçuk böceğine âşık olur. Yusufoçuk böceği zengin bir böcektir ama daha da zengin olmak için kelebeğin kanatlarındaki renkleri almak ister. Nihayetinde evlenirler. Başka bir şehre taşınırlar. Kısa bir süre sonra yusufoçuk böceğinin bir arının peşinden gittiği, kelebeği yüzüstü bıraktığı haberi duyulur. Bunun üzerine sümüklüböcek evini sırtına alıp kelebeğin peşine düşer.

Genel hatlarıyla olay örgüsünü verdiğimiz öyküde vaka halkaları şu şekilde sıralanabilir.

Vaka Halkası 1: Sümüklüböceğin fiziki özelliklerinin aktarılması,

Vaka Halkası 2: Sümüklüböceğin ailesi hakkında genel bilgilerin verilmesi,

Vaka Halkası 3: Sümüklüböceğin “düşünen” bir böcek oluşu ve diğer böceklerle arasındaki farkın aktarılması,

Vaka Halkası 4: Düşünen böceğin yalnız kalması ve yalnızlığını ormanda gezmeye çıkararak hafifletmesi,

Vaka Halkası 5: Sümüklüböceğin kozadaki kelebeği fark etmesi

Vaka Halkası 6: Sümüklüböcek ve kozadaki kelebek arasında aşkın başlaması,

Vaka Halkası 7: Kelebeğin kozadan çıkar çıkmaz yeni aşklara yelken açması,

Vaka Halkası 8: Sümüklüböceğin kelebeğe aşkını itiraf etmesi ve reddedilmesi,

Vaka Halkası 9: Kelebeğin yusufçuk böceğine âşık olması,

Vaka Halkası 10: Kelebek ve yusufçuk böceğinin evlenmesi,

Vaka Halkası 11: Sümüklüböceğin her şeye rağmen devam eden kelebek sevgisi ve kelebeği bekleyişi,

Vaka Halkası 12: Kelebeğin yusufçuk böceği tarafından terk edilmesi,

Vaka Halkası 13: Kelebeğin terk edilmesini öğrenen sümüklüböceğin yolla düşüp sevgilisini araması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü sümüklüböcek ve kelebek arasındaki aşkı merkeze alır. Vaka halkaları da bunu tamamlar şekilde sıralanır.

“*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan on bir öyküden dokuzu (“*Düşlerin Ölümü*”, “*Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden*”, “*Yastık*”, “*Yeni Gelin*”, “*Bizim Orda Bir Kamyon Durdu*”, “*Para ile Burun*”, “*Erdemli Kargalar*”, *Hayristan’ın Altın Çağı*” ve “*Üşümek*”) tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur.

Kurgusuyla diğer öykülerden ayrılan “*Para ile Burun*”, Semavi beyin ülkenin en ünlü romancısı, en ünlü eleştirmeni ve en ünlü ressamından oluşan bir kurul ile kızını evlendirmek üzere düzenlediği yarışmanın hikâyesidir. Semavi bey soylu ve zengin bir aileye mensuptur. Bu zenginlik ve soylulukla beraber aile burunlarının büyüklüğü ve eğriliği bakımından da ünlüdür. Semavi beye göre bu çok büyük bir problemdir. Çünkü Semavi beyin ailesine göre “*gelenekler soyun güzelleştirilmesini*” (s. 66) ister. Semavi bey de geleneklerine bağlı bir adamdır. Bu yüzden çok güzel bir kadınla evlenir, nur topu gibi iki çocuğu olur. Ama çocuklar karısına değil de Semavi beye benzerler. Onun gibi büyük ve eğri burunla dünyaya gelirler. Semavi bey çocuklarını bu durumdan kurtarmak için onları Avrupa’ya gönderir, burunlarına estetik yaptırır. Oğlan da kız da bambaşka bir yüzle geri gelir. Ancak kızın burnunda hafif bir eğrilik kalır. Bunu da çaresi bulunur: makyaj malzemeleri ve ışık oyunları ile eğrilik kamufle edilir. Sürekli soyunu güzelleştirmek ve yüceltmekle uğraşan Semavi Bey burun meselesini de bunun içine katar. Bu güzelliğin daimi olması için kızını isteyen taliplilerden hem en güzel burunlusunu seçmek hem de soyunu daha da ilerilere götürecek bir damat seçmek ister. Bunun içinde bir sınav düzenler. Sınav sorularını hazırlamak ve kâğıtları değerlendirmek üzere ülkenin en ünlü romancısını, en ünlü eleştirmenini ve en ünlü ressamını evine davet eder. Konu belirlenir: para. Adaylar “para” hakkında ne düşündüklerini yazacaklardır. Sınav yapılır, değerlendirme sonucunda Semavi beyin isteği üzerine kocaman bir burna sahip olan Hıyar Fikret seçilir. Hıyar Fikret’in burnu çok büyüktür, aynı zamanda da çok çirkindir ama paraya olan tutkusu Semavi beyin hoşuna gider. Zira Semavi beyin ailesinde her şeyin üstünde olan paraya değer verilir.

Vaka Halkası 1: Semavi Bey'in aile yapısının tanıtılması geleneklere bağlılığın ve burunlarındaki yamukluğun dikkatlere sunulması,

Vaka Halkası 2: soyuna yaraşır bir biçimde evlenmesi ve yaşamını buna göre şekillendirmesi,

Vaka Halkası 3: Çocuklarını da bu gelenekler doğrultusunda yetiştiren Semavi beyin çocuklarının burunlarındaki çarpıklığı gidermek için yurtdışında ameliyat ettirmesi,

Vaka Halkası 4: Semavi beyin kızının burnundaki çarpıklığın tam olarak giderilmemesi ve Semavi beyin bunu düzeltmek için yaptığı çalışmalar,

Vaka Halkası 5: Semavi beyin kızını hem güzel burunlu hem de zengin bir delikanlıyla evlendirme düşüncesi,

Vaka Halkası 6: Semavi beyin evlilik için ülkenin en ünlü romancısı, eleştirmeni ve ressamından yardım alması,

Vaka Halkası 7: Damat adaylarının tanıtımı,

Vaka Halkası 8: Yapılan sınav ve mülakatlar sonucu damadın belirlenmesi

Olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarından da görüldüğü üzere öykü sıralı bir biçimde ve tek bir noktada devam eder.

“*Ben ve Öteki*”nde yer alan on altı öyküden yedisi tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur. Bunlar “Önü”, “Öteyaşama”, “Yürüme”, “Ötesi”, “Cuma”, “Bebekler” ve “Sonu”dur. Bu öykülerden birini vaka halkalarını da tespit ederek inceleyelim.

“Ötesi”, aralarından su sızmayan, “*en çetin sınavları bile ‘bana mısın’ demeden atlatmış bir dostlukla*” (s. 166) birbirine bağlı olan Döndü Bacı ve Nevruz Bacı'nın arasında baş gösteren kavganın öyküsüdür. Bu iki dost arasındaki husumet, Döndü Bacılar ile komşuları Boş Osman arasındaki kavgadan sonra ortaya çıkar. İki komşu arasındaki bu kavga mahkemeye intikal eder. Döndü Bacı kendilerinin lehine ifade verecek olan Nevruz Bacı'yı da tanık olarak gösterir. Ancak Nevruz Bacı'nın

hükümet kapısına gitmeye niyeti yoktur. Bunun üzerine Döndü Bacı arkadaşının ismini tanıklıktan sildirmek istese de mahkeme günü Nevruz Bacı jandarmalar tarafından zorla hakim karşısına çıkarılır. Nevruz Bacı hem hâkim karşısında olduğundan hem de yüzündeki peçe açıldığından neye uğradığını şaşırır. Bir taraftan olan biteni anlatmaya diğer taraftan da ağlamaya başlar. Bu olaydan sonra Döndü Bacı ile Nevruz Bacı'nın arası açılır. Nevruz Bacı Döndü Bacı'ya beş lira borç verdiğini ve bunu geri istediğini söyler. Asıl münakaşa da bundan sonra başlar. Nevruz Bacı beş lirasını ister, Döndü Bacı da “yok” der durur. Ama kimse para mı yok yoksa Döndü Bacı'nın borcu mu yok bunu anlayamaz. İki eski dost arasındaki kavga büyüdükçe büyür; ailenin diğer üyelerine de sıçrar; bundan sonra beddualarla, sataşmalarla devam eder. En son yine büyük bir kavganın ardından Döndü Bacı evinden dışarı fırlar, herkesin gözü önünde soyunmaya başlar ve öylece çırlıçırplak kalakalır.

Yukarıda bir kompozisyon halinde verdiğimiz olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

Vaka Halkası 1: Döndü Bacı'nın ailesiyle komşuları Boş Osman'ın kavgası,

Vaka Halkası 2: Nevruz Bacı'nın bu kavgaya şahit olması,

Vaka Halkası 3: Olayın mahkemeye intikal etmesi ve Nevruz Bacı'nın şahitliği,

Vaka Halkası 4: Hâkim karşısında ne yapacağını bilemeyen Nevruz Bacı'nın her şeyi anlatması ve Döndü Bacı'nın ailesinin davayı kaybetmesi,

Vaka Halkası 5: Nevruz Bacı'nın hâkim karşısında yüzünün açılması ve düşmanlığın başlaması,

Vaka Halkası 6: Nevruz Bacı'nın düşmanlık sebebi olarak beş liralık borcu göstermesi,

Vaka Halkası 7: İki kadın arasındaki kavgaya ailelerin de müdahil olması,

Vaka Halkası 8: Döndü Bacı'nın eşini, oğlunu, gelinini kaybetmesi ve torunuyla tek başına kalması,

Vaka Halkası 9: Nevruz Bacı'nın kavgadaki ısrarı ve mücadele etmesi, Döndü Bacılardan Mustafa'nın kan dökmesi,

Vaka Halkası 10: Mustafa'nın dağa çıkması ve ölüsünün gelmesi, Döndü Bacı'nın kendini kaybetmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olaylar etki ve tepki ekseninde gerçekleşir. Dolayısıyla öyküde sürekli “ötesi” bir durum söz konusudur ve olaylar “var mı ötesi” dedirtecek noktaya kadar devam etmiştir.

“Ötesi” olabildiğince sıradan devam eden bir yaşamın en beklenmedik anlarda, hiç hesapta yokken nasıl değiştiğini gözler önüne sermesi bakımından dikkate değerdir. Belli bir sıralama dâhilinde başlayan olaylar yine aynı şekilde noktalanır. Bireyselleşmenin özellikle kentlerde olduğu günümüz dünyasında, Anadolu'nun ücra bir köyünde nasıl cereyan ettiğini göstermesi bakımından “Ötesi”, “öteki”nin yer aldığı öykülerde farklı bir boyutla karşımıza çıkar.

“*Nerdeyse her biri küçük bir roman*”³⁹ olan beş öyküden oluşan “*Aykırı Öyküler*”de ise “Büyükbaba” ve “Ayna” tek zincirli olay örgüsüyle kurulan öykülerdir.

“Büyükbaba”, beş yılını başöğretmenlikle geçiren bir adamın, büyükbabanın öyküsüdür. Öykü, başöğretmen olan Abbas Yücebaş'ın torunu tarafından anlatılmasıyla okuyucuya aktarılır. Sert bir mizaca sahip olan ve tam bir düzen tutkunu olan Abbas Yücebaş aynı tutkusunu başöğretmenlik yaptığı yıllarda da devam ettirir. Sert mizaç, ödün vermez kişilik ve düzen tutkusu “başöğretmenin” tek tip bireyler yetiştirme inancını da besler. Abbas Yücebaş, bu özelliğiyle geleceği mazinin şaşaalı günleriyle kurmak ister. Buna ulaşmak için de elinden geleni yapar.

³⁹ Mustafa Durak, *Her Yönüyle Tahsin Yücel*, Multilingual Yayınları İstanbul 2000, s. 104.

Vaka Halkası 1: Abbas Yücebaş'ın öğretmenliği ve torunun okula başlamasıyla büyükbabasının öğretmenliğine tanık olması,

Vaka Halkası 2: Abbas Yücebaş'ın başöğretmenliği ve düzen konusundaki tutkusunun ortaya çıkması,

Vaka Halkası 3: Abbas Yücebaş'ın kurduğu düzen içinde tek tip bireyler yetiştirme çabası,

Vaka Halkası 4: Abbas Yücebaş'ın düzeninin bozulması: Yaş haddinden emekliliğe ayrılması,

Vaka Halkası 5: Abbas Yücebaş'ın emekliliğin ardından kısa bir süre sonra ölmesi ve torunun büyükbabası hakkındaki düşünceleri.

Olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere vaka, aynı zamanda anlatıcı olarak da karşımıza çıkan torunun ilkokula başlaması ve büyükbabasını tanımasıyla şekillenir. Beş yıllık süre zarfında birbirini takip ederek şekillenen olaylar aynı tekdüzelikte Abbas Yücebaş'ın ölümüyle tamamlanır. Gerilimin neredeyse hiç olmadığı bu öyküde ziyadesiyle toplumsal eleştiri ve ironi mevcuttur.

“*Komşular*” adlı kitapta ise “Mektuplar”, “Aramak” ve “Yapıt” tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuş öykülerdir.

“Aramak”, Ötegeçe’ye gelen Postacı Münür’ün Gülbeyaz ile evli olmasına rağmen ikinci bir eş aramasının hikâyesidir.

Postacı Münür, Gülbeyaz’la “daha çocuk yaşta, babasının zoruyla evlendi(rilmesine)” (s. 74) rağmen karısını çok sever. Önceleri ikinci bir eş gibi bir düşüncesi de yoktur. Ancak nasıl olursa Münür ikinci bir evlilik yapmaya karar verir. Gülbeyaz da kocasının bu isteğine karşı gelmez. Bunun üzerine başta Urup Fadime ve neredeyse bütün köy halkı Postacı Münür’e eş aramaya başlar. Sırasıyla köyün bütün güzellerine, daha sonra da civar köylerdeki kızlara bakılır. Fakat Münür hiç birini beğenmez. Uzun süren bir arayıştan sonra Münür’ün Postaneden arkadaşı

Andırınlı Cemal, “*Andırın’da, ablasının mahallesinde*”(s. 70) tam Münür’e göre bir kız olduğunu söyler. Münür, şakacılığıyla tanınan Cemal’in kendisine oyun oynadığını düşünürken; köylüler de “*Albistan’da ve yakın köylerinde en güzelinden en çirkinine*” (s. 70) kadar pek çok kız görüp hiçbirini beğenmeyen Münür’ün bu kızı da beğenmeyeceğini düşünür. Münür arkadaşının ısrarıyla Andırın’a gider. Kızı görür ve çok beğenir. Hemen düğün dernek kurulur ve Münür evlenir.

Köylüler de anlatıcı da Postacı Münür’ün yeni karısı Gülbahar’ı görünce hayretler içerisinde kalır. Gülbahar, Münür’ün ilk karısına çok benzemektedir ve o da Gülbeyaz gibi güzellikten nasibini almamıştır. En sonunda anlatıcı şöyle bir yargıya varır: Münür, ilk güzelliği, ilk mutluluğu, ilk zevki ilk karısı Gülbeyaz’da görmüş; ikinci eşinde aradıklarını da Gülbeyaz’da bulduklarıyla özdeşleştirdiği için Gülbahar’la evlenmiştir.

Vaka Halkası 1: Postacı Münür’ün babasının ölümünden sonra eşini ve oğlunu da alarak Ötegeçe’ye taşınması,

Vaka Halkası 2: Postacı Münür’ün zengin bir adam olarak ikinci evliliğini yapmak istemesi,

Vaka Halkası 3: Kasabalıların Postacı Münür’ü evlendirmek için çalışması, Postacı Münür’ün hiç kimseyi beğenmemesi,

Vaka Halkası 4: Cemal’in Andırın’da Münür’e uygun bir kız olduğunu söylemesi,

Vaka Halkası 5: Postacı Münür’ün Urup Fadime’yle Andırın’a giderek kızı görmesi,

Vaka Halkası 6: Düğün dernek kurulması,

Vaka Halkası 7: Anlatıcı dâhil bütün Ötegeçeliler’in Postacı Münür’ün ikinci karısını görünce hayretler içinde kalması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü Postacı Münür'ün Ötegeçe'ye taşınmasıyla başlayıp ikinci evliliğini yapmasıyla tamamlanır. Vaka tek bir zincir halinde sıralı bir şekilde devam eder.

1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü

Aktaş, çok zincirli olay örgüsünü “*iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hâdise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir.*”⁴⁰ diye tanımlamaktadır. Vaka halkalarının parçalara ayrılıp yeniden birleştirilmesi şeklinde oluşturulan bu tarz olay örgüsü Yücel'in bu dönem içinde ele aldığımız otuz beş öyküsünden beşinde kullanılmaktadır.

“*Uçan Daireler*” de yer alan “İnce Sanat” çok zincirli olay örgüsüyle kurgulanmış bir öyküdür. Öykü, yılda birkaç koca değiştirmeyi âdet edinen, bir adamla üç aydan fazla evli kalamayan Kel Hüsne'nin yaşamı üzerine kurulmuştur. Hüsne, kocası Pısırık Osman'ı kaybettikten sonra oğluyla birlikte pek çok sıkıntı çekmiş, sonunda sefalete dayanamayarak etiyle ekmeğini kazanmaya başlamış; ama şeriatın gösterdiği yoldan da ayrılmayarak bunu iki üç ayda bir koca değiştirerek kılıfına uydurmuştur. Böylece Hüsne meteliğe kurşun atarken her kocadan bir ev, arazi ya da birkaç yüz liralık borç senetleri alarak her geçen gün zenginliğine zenginlik katar.

İşin ilginç tarafı ise Kel Hüsne'nin “*güzellikten zerre kadar nasib(ini)*” (s. 66) almamış, ağzı gözü başka yana bakan, etine dolgun bir kadın olmasına rağmen taliplilerinin hiç azalmaması; aksine Ötegeçe'nin erkekleri tarafından “*kasabanın en güzel kadını*” (s. 66) olarak ilan edilmesidir. Ötegeçelilerin gerekçesi ise hayli ilginçtir. Hüsne çirkin olmasına çirkindir ama onu diğer kadınlardan ayıran ve bu kadar gözde yapan şey; Hüsne'nin etine dolgun bir kadın olmasıdır. Zira Ötegeçe'de Hüsne gibi şişman bir kadın bulmak neredeyse imkânsızdır. Kısacası “*az bulunur şeyler daima kıymetlidir!*” (s. 69)

⁴⁰ Aktaş, a.g.e. s. 73.

Öykü, ilk etapta Kel Hüsne ve Hüseyin efendiyi ele alıyor gibi görünse de onlarla birlikte, Hüseyin efendinin çocuklarının yaşamından ve Ötegeçelilerden de söz ederek açılımlı bir boyutla karşımıza çıkar. Kel Hüsne ve Hüseyin efendiyle başlayan olay yine ikisiyle birlikte son bulur.

Vaka Halkası 1: Hüseyin Efendi'nin karısının ölmesi üzerine Kel Hüsne'yle evlenmek istemesi,

Vaka Halkası 2: Hüseyin Efendi'nin çocuklarının bu evliliğe razı olmayışları,

Vaka Halkası 3: Hüseyin Efendi'nin çocuklarının ve kasaba halkının Kel Hüsne hakkındaki düşünceleri,

Vaka Halkası 4: Kel Hüsne'nin ilk kocasıyla olan yaşamı ve kocasının ölümünden sonraki değişimi,

Vaka Halkası 5: Kel Hüsne'nin yeniden evlenmek istemesi ve Urup Fadime'ye başvurması,

Vaka Halkası 6: Hüseyin Efendi'nin oğlu Hasan'ın büyük şehirdeki okul yaşamı ve babasının evliliği konusundaki tutumu,

Vaka Halkası 7: Kel Hüsne'nin etiyle ekmeğini kazanması ve bunu meşrulaştırmak için nikâhlanması,

Vaka Halkası 8: Hüseyin Efendi'nin bütün malvarlığını bağışlayarak Kel Hüsne'yle evlenmek için diretmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü merkezi fonksiyondaki olayın dallanıp budaklanmasıyla çoğalmış, her bir vaka halkası yeni bir vaka halkasıyla birleşerek olay örgüsüne dâhil olmuştur. Vaka halkaları arasındaki bağlantıyı Hüseyin Efendi'nin Kel Hüsne'yle evlenmek istemesi ve bunun için gösterdiği çaba oluşturmaktadır.

VH 1 → VH 2 → VH 6 → VH 8 Hüseyin Efendi'nin yaşamını ele alırken, **VH 3 → VH 4 → VH 5 → VH 7** ise Kel Hüsne'nin yaşamından kesitler sunar.

“*Haney Yaşamalı*”da yer alan “Katuşa Masalı” “*Haney Yaşamalı*” ve “*Dokuz Ay On Gün*” çok zincirli olay örgüsüyle kurulan öykülerdir.

“Katuşa Masalı” adlı öykü, anlatıcının daima çocuk muamelesi görmesi üzerine içinde yaşadığı sıkıntıları paylaşmaya başlamasıyla şekillenir. Anlatıcının ergenliğe yeni girmesi ve yaşadığı yalnızlık onu meyhaneciyle karşı karşıya getirir. Zira anlatıcıyı büyük bir adam gibi önemseyen tek kişi meyhanecidir. Anlatıcı ve meyhaneci arasındaki dostluk vesilesiyle meyhanecinin öyküsü ve meşhur Katuşa Masalı da gün yüzüne çıkar.

Olay örgüsü, meyhaneci ile muhtemelen, bir öğrenci olan anlatıcı arasındaki Katuşa sevdası üzerine kurulmuştur. Meyhaneci ile Katuşa “*uzak bir ilke*” (s. 31) den kaçmaya çalışırken Katuşa vurulur. Meyhaneci onu bırakarak kaçmak zorunda kalır ve şu an çalıştırdığı meyhaneyi açar ve kendini içkiye verir. Burada da Katuşa’ya olan tutkusunu başka bir Katuşa’yla dindirmeye çalışır. Anlatıcı da meyhaneciden dinledikleriyle Katuşa’ya vurulur, ondan başka bir şey düşünemez olur. Bir kerecik de olsa Katuşa’yı görme hasretiyle tutuşur. Nihayet anlatıcı bir akşam ilk Katuşa’yı göremese de ikinci Katuşa’yı görme şerefine nail olur: ikinci Katuşa yeşil gözlü “*apak bir kedi*” (s. 34) dir.

Vaka Halkası 1: Ergenliğe yeni giren anlatıcın yaşadığı bunalım ve bunun dışı yansımaları,

Vaka Halkası 2: Anlatıcının bunalımdan kurtulmak için kendini sokaklara atması ve meyhaneyi bulması,

Vaka Halkası 3: Anlatıcı ile meyhaneci arasındaki dostluk ve paylaşımlar,

Vaka Halkası 4: Anlatıcının meyhanecinin Katuşa tutkusunu öğrenmesi,

Vaka Halkası 5: Meyhanecinin hayatına giren ikinci Katuşa ve anlatıcının Katuşa tutkusu,

Vaka Halkası 6: Meyhaneci ve ilk Katuşa’nın trajik öyküsü,

Vaka Halkası 7: Anlatıcının Kатуша tutkusu ve dünyadaki gззellikleri onunla 6zdeşleştirmesi,

Vaka Halkası 8: Anlatıcının meyhanecinin ikinci Kатуша'sıyla tanışması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere Kатуша sevgisi üzerine kurulan olay 6rgüsü diğer vaka halkalarıyla zenginleştirilerek bir arada sunulur.

“*Duşlerin 6lümü*” adlı kitapta yer alan “Sisli Ses” adlı 6ykü de, çok zincirli olay 6rgüsüyle kurgulanmıştır.

“Sisli Ses”, Durdu Memed'in buğulu sesine vurulduğu, aşık olduğu kadının 6ldürölmesi üzerine kurulur. Durdu Memed ile arkadaşları kasabanın bitirim delikanlılarındandır. İstediklerini yaparlar, istediklerini alırlar ve gönüllerince yaşarlar. Bu durum, bir gүн Durdu Memed'in bir kahvede t¼rk¼ söyleyen bir kadına aşık olmasına kadar devam eder. Durdu Memed kadını g6rd¼kten sonra, onun buğulu sesine hayran olur ve b¼t¼n işlerden elini eteğini çeker. Arkadaşları bu kadını alıp Durdu Memed'e getirmek isterler ama Memed buna karşı çıkar, kimsenin işine karışmasını istemez. Durdu Memed bu kadınla birlikte b¼t¼n babayiğitliğini kaybeder; s¼rekli arkasından konuşulur; Durdu Memed'in erkekliğini yitirdiği s6ylenir. Durdu Memed bu s6ylenenlere hiç aldırmaz. Fakat en yakın arkadaşı İbrahim buna daha fazla tahamm¼l edemez, kadınla konuşmaya gider. Kadının birine bağlanıp kalamayacağını s6ylemesi üzerine; Durdu Memed'e eski g¼c¼n¼ vermek isteyen İbrahim kadını 6ld¼r¼r. İbrahim asla bir kadını 6ld¼rd¼đ¼n¼ d¼ř¼nmez, ona g6re kadın sadece “*sisli bir sestir*” (s. 48), İbrahim de arkadaşını bu sisli sestem kurtarmak ister.

Vaka Halkası 1: Anlatıcıyla Durdu Memed arasındaki kavga,

Vaka Halkası 2: Anlatıcının Durdu Memed ile arasındaki dostluğun aktarılması,

Vaka Halkası 3: Anlatıcının Durdu Memed ile ilgili s6ylenenlere aldığı tepki,

Vaka Halkası 4: Durdu Memed'in hiç beklenmedik andaki değişimi,

Vaka Halkası 5: Anlatıcının Durdu Memed'in bir kadına aşık olduğunu öğrenmesi,

Vaka Halkası 6: Anlatıcı ve arkadaşlarının Durdu Memed'in sevdiği kadını alıp getirme ısrarları,

Vaka Halkası 7: Durdu Memed'in başarısızlıkla sonuçlanan kadınla konuşma girişimi,

Vaka Halkası 8: Anlatıcının kadınla ilgili düşünceleri,

Vaka Halkası 9: Anlatıcının Durdu Memed'in durumuna daha fazla dayanamayarak kadını öldürmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere bir taraftan Durdu Memed ve kadın arasındaki aşkı öğrenirken diğer taraftan da iki arkadaşın dostluğu farklı bir biçimde karşımıza çıkar.

“*Ben ve Öteki*”, Tahsin Yücel'in çok zincirli olay örgüsünü sıkça kullandığı kitaplardan biridir. Bu öykülerdeki dramatik gerilim, vaka halkaları arasında daha esnek geçişlere ve öykülerin hem zengin hem de çok zincirli bir yapıyla kurulmasına sebep olmaktadır. Bu kitapta yer alan “Dizge”, “Yaşadıktan Sonra”, “Giz”, “Denge” ve “Oğul” çok zincirli olay örgüsüyle kurulmuş diğer öykülerdir.

Bu öykülerden ilki olan “Dizge”, varlığın ya da durumun kesinliğini, olan biten her şeyin anlamını, geçmişin derinliklerine inerek “*girdiği sokağın anlamını çıktığı sokaktan*” (s. 16) sorarak kavramaya çalışan Memedali'nin ölümün ardından yaşama dair bir olguyu “düzen”i anlamaya/anlamlandırmaya çalıştığı bir öyküdür. Anlatımda zıtlıklara sıkça başvuran Yücel, bu öyküde de “düzen”i Yusuf, Altındış, Nurhaklı ve Topal Durmuş arasında yaşanan garip ve bir o kadar da karmaşık olan ilişkiler bütünüyle açıklar.

“Dizge” de düzen, Altındış'ın yılın belirli zamanlarında evini değiştirmesiyle sağlanır. Altındış, yılın altı ayını bir evde, diğer altı ayını ise başka bir evde geçirir. Zamanla kocalar değişmesine rağmen evler aynı kalır. Düzeni sağlayan Altındış'tır.

Çünkü bu gidiş gelişlerde değişmeyen tek şey Altındış'ın kendisidir. Önceleri Nurhaklı ve Yusuf'a arasında gidip gelen Altındış; Nurhaklı'nın ölümü üzerine, bozulan düzeni yeniden sağlamak için boşluğu Topal Durmuş ile doldurmaya karar verir. Artık yeni düzenin bir ucunda Yusuf'a, diğer ucunda da Topal Durmuş vardır. Bu ikisi arasındaysa, Altındış'ın o an bulunduğu eve göre zamanı ve yordamı belirlemek kaydıyla, neredeyse köyün tüm erkekleri vardır. Memedali de kısa zamanda bu düzen içinde kendine bir yer bulur ve sık sık Altındış'ın yanına gider.

Altındış, her iki evde de aynıdır. Donuk gözleri, kımlıtsız vücuduyla bir ölü soğukluğunda tekdüze bir işi gerçekleştirir gibi hareketsizdir. Dolayısıyla *“her seferinde, insandan başka bir varlıkmiş gibi bir izlenim uyandırır.”* (...) *“Böylece bir ‘son gün’ havasını yansıttı her şey: ortak yatakta kendisine yapışan insan da doğanın herhangi bir nesnesine sarılarak bir akıntı ya da bir yıkıntıdan sağlam çıkmaya çalışan bir canlıyı andırır.”* (s. 27).

Yokluk ile varlık arasında geçen sevişmelerde, öncesi ya da sonrasıyla dikkatlere sunulan *“kapağı yaldız işlemeli, kocaman bir albüm(dür)”* (s. 24) Albüm, Altındış'ın bebekliğinden, yapayalnız yollara düşüşüne kadarki sürede geçirdiği evreleri belgeleyen, ona gerçeklik kazandıran tek nesnedir. Albüm, ev sahibiyle konuklar arasındaki tek iletişim kaynağıdır. Bu albüm sayesinde *“Altındış bilinmeyen yüzden bildik yüze, kocadan sevgiliye, yabandan yurda doğru gelir”* (s. 25); albüm, Altındış'ın uzaklarda bıraktığı geçmişidir. Albüm, Altındış'le ilgili sorulara yanıt vermese de bir göstergedir aslında. Altındış, her bir resimle yabandan yurda, evine gelir; ama bu onu mutlu etmeye yetmez. Çünkü anayurdunu kaybetmiştir. Mutsuzluğu, kımlıtsızlığı, soğukluğu ve sessizliği de bu uzaklıktan kaynaklanır. Her seferinde *“‘Her şey burada yazılı,’ dercesine, konuğuna albümünü, en büyük, en vazgeçilmez zenginliğini”* (s. 25) yurdunu sunar. Anavatanına çağırır konuklarını.

Altındış, kadınlığı ve üretkenliğiyle toprağı simgeler: *“yıllar yılı, canlılardan uzaklarda, hep yağmurda, karda kalmış, sellerde sürüklenmiş, her doğa olayından bir başka iz alarak kabuklandıkça kabuklanmış bir biçimsiz nesne(dir).”* (s. 27) Daima taş gibi yatan Altındış'le tohumu bekleyen tarla arasında ne fark vardır ki! Memedali'nin Altındış'ın koynundayken *“insanı amansızca sürükleyip götüren, kör*

bir doğa gücü” (s. 27) sezinlemesi de bu yüzdendir. Varlık ile yokluk arasındaki sezişmeler de ölümle yaşam arasındaki çizgi kadar incedir. Tıpkı toprağın altı ve üstü olarak belirlediğimiz ilahi durumlar gibi. En nihayetinde “aşılmaz sınır”ı toprak belirliyor.

“Dizge” aynı zamanda gelenekten geleceğe uzanan aşk üçgenine cinselliğin de eklenmesiyle beraber Topal Durmuş, Altındış ve Yusufu arasındaki dönüşümü de ele alan bir öyküdür. “Dizge”de, varlık-yokluk, geçmiş-gün, doğum-ölüm karşıtlıkları aşk ile özdeşleşmiştir. Bu karşıtlıklar bıçak sırtı gibi birbirine ayrı noktalarda olsalar da öyküde olduğu gibi -hayatta da- düzenin işleyişini belirler, dizgeyi kesinlerler. Bu tıpkı cennet-cehennem karşıtlığında olduğu gibi hayatın da anlam kazanmasına yardımcı olur.

Yukarıda detaylarıyla ele aldığımız öyküde olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını da şu şekilde sıralayabiliriz.

Vaka Halkası 1: Topal Durmuşun cenazesinden sonra anlatıcı Memedali'nin olay örgüsünü kurmaya başlaması,

Vaka Halkası 2: Memedali'nin olay örgüsündeki dizge'yi kişileri de dahil ederek anlatması,

Vaka Halkası 3: Topal Durmuş'un hayatı, Altındış'le olan ilişkisi ve dizgedeki konumunun anlatılması,

Vaka Halkası 4: Dizgenin açılımı: Nurhaklı ve Yusufu arasındaki Altındış kavgası,

Vaka Halkası 5: Memedali'nin Altındış ile ilgili tespitleri,

Vaka Halkası 6: Altındış'in Nurhaklı'yla olan birlikteliği ve Yusufu'nun karşıtlığı,

Vaka Halkası 7: Nurhaklı'nın ölümünden sonra yerini Topal Durmuş'un alması,

Vaka Halkası 8: Dizgenin Topal Durmuş, Altındış ve Yusufâ arasındaki ilerleyişi,

Vaka Halkası 9: Yusufâ'nın kıyafetlerine yansıyan birlikteliği ve kasabalının tutumu,

Vaka Halkası 10: Altındış'in Topal Durmuş'un evinde geceleri eve yabancı erkekler alması,

Vaka Halkası 11: Yaşanan birlikteliklerde Altındış'in cansız bir nesne gibi olan tavırları ve elinden düşürmediği albümünü ortaya çıkarması,

Vaka Halkası 12: Altındış albüm ilişkisi ve Altındış'in geçmişi,

Vaka Halkası 13: Altındış, Topal Durmuş ve Yusufâ arasındaki dizgenin sarsılması,

Vaka Halkası 14: Kasabalı erkeklerin bu ilişkideki konumları ve çözülmüşlükleri,

Vaka Halkası 15: Topal Durmuş'un ölümünden sonra dizgenin bozulmasıyla Altındış'in de kasabadan ayrılması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü birbiriyle bağlantılı vakalardan oluşmaktadır. Olay örgüsünü oluşturan üç kahraman Altındış Yusufâ ve Topal Durmuş'un kendi yaşamları hem de bir aradalıklarıdır.

Dolayısıyla “Dizge” her bir kahramanın başından geçen olayların birbiriyle ilişkilendirilerek anlatılması, zaman ve mekânın eşdeğerliği gibi pek çok unsurun da etkisiyle çok zincirli olay örgüsüyle kurulan öykülerin içerisinde en dikkat çekici olanıdır.

“*Aykırı Öyküler*” de ise “Tarih/Coğrafya” ve “İktidar” adlı öyküler çok zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur.

“Tarih/Coğrafya”, tutkulu bir öğrenci olan Timur Tozkoparan, Amerika hayranı bir coğrafya öğretmeni olan Yusuf Pamukoğlu ve büyüklük meraklısı bir tarih öğretmeni çevresinde gelişen bir öyküdür. Öykü bir taraftan Amerika hayranlığının ve Amerikanvari düşlerin gülünçlüğünü ve yozlaştırıcılığını gösterirken diğer taraftan da Osmanlı hayranı tarih öğretmeniyle geçmişin şaşaalı günlerinden kopamayan insanların eleştirisine yer verir.

İki öğretmen arasında kalan Timur, pek çok yolu deneyerek küçük girişimlerle zengin olma ve küçük Amerika yaratma tutkusuyla yaşarken hiç beklenmedik bir tarzda tepetaklak olan hayatıyla dikkatleri üzerine çeker.

Öyküdeki yozlaşma ve eleştirinin yanı sıra Timur’un yaşça kendisinden büyük biriyle evlenmesi ve işportacılık yapması ise trajediyi doruk noktasına çıkaran bir durumdur.

Vaka Halkası 1: Anlatıcının ad takma ile ilgili düşünceleri,

Vaka Halkası 2: Tarih öğretmenin derste Timur’a “Lenk” ismini de ekleyerek seslenmesi ve Timur’un “Timurlenk” olması,

Vaka Halkası 3: Tarih öğretmenin ileri düzeyde olan geçmiş hayranlığı ve düzen tutkusu,

Vaka Halkası 4: Timurlenk’in isminin hakkını verircesine değişimi,

Vaka Halkası 5: Timurlenk’in kendinden yaşça büyük hemşire ile ilişkisi, aynı büyüklükle erkekliğe geçiş,

Vaka Halkası 6: Yusuf Pamukoğlu =Joseph Cotton Junior’un okula gelişi,

Vaka Halkası 7: Joseph Cotton Junior ve Timurlenk’in Amerika hakkındaki konuşmaları,

Vaka Halkası 8: Pamukoğlu ailesi: Amerika ve İngilizce hayranlığının ortaya çıkması,

Vaka Halkası 9: Joseph Cotton Junior'un öğrencilerini numaralarla adlandırması ve Timurlenk'in "03. C. 0029" a dönüşümü,

Vaka Halkası 10: "03. C. 0029" un zengin olma hayali ve okuldaki girişimciliği,

Vaka Halkası 11: Joseph Cotton Junior'un Timur'u teşvik etmesi, tarih öğretmenin ise bu girişime karşı çıkması,

Vaka Halkası 12: "03. C. 0029" un tüm baskılara rağmen girişimcilik/işletmecilik konusundaki ısrarları ve hemşire sevgilinin yardımları,

Vaka Halkası 13: "03. C. 0029" un yakalanarak ceza alması ve okuldan uzaklaştırılması,

Vaka Halkası 14: Timur'un girişimlerden de okuldan da vazgeçerek Timur Tozkoparan'a dönüşümü.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü, Timur, Yusuf Pamukoğlu ve tarih öğretmeni arasındaki ilişki üzerine kurulmuştur. VH 1 ile VH 5 arasındaki süreç Timur'un yaşamında bir dönemi, VH 6, VH 7, VH 9 ve VH 10 ise bir başka dönemi karşılarken VH 11 Timur'un yaşadığı çatışmanın en belirgin olduğu dönemi gösterir. Tüm bunların bir arada işlenmesi de çok zincirli olay örgüsünü oluşturur.

"*Komşular*" adlı kitapta ise "Komşular" ve "Oğuzlama" çok zincirli olay örgüsüyle oluşturulmuştur.

Kitapta yer alan aynı adlı öykü, kavgadan, gürültü ve patırtıdan nefret eden Albay Atmaca'nın tatil amacıyla gittiği bir kıyı köyünde komşusu olan bir karı kocanın kavgasına tanık olmasını anlatır.

Albay Atmaca, o güne kadar "*kendisinin de tam olarak tanımlayamadığı bir dinginli(ğın)*" (s. 15) peşinden gider. Sırf bu yüzden her şeyin koşulsuz bir düzen içerisinde cereyan ettiği askerlik mesleğini tercih eder. Albay Atmaca kavgadan,

kargaşadan ve belirsizlikten uzak durmak adına evlilikten kaçınır. Hayatı, “*kavgayı kendinden uzak tutmak*”(s. 17) ve “*dinginliği sürdür(mek)*”(s. 17) olarak algılar.

Ancak Albay Atmaca'nın bu algılaması tatil için geldiği kıyı köyünde değişir. Albay Atmaca tatilin ilk akşamı kiraladığı çatı katında hem bir kadeh rakı hem de “günün dördüncü ve son sigarasını” içmek için balkona çıkar. Hemen bitişiğindeki binada başka bir balkonda dört kişilik bir ailenin akşam yemeği yediğini görür. Ne yaptığının farkında olmadan sessiz sakin yemeklerini yiyen bu aileyi gıptayla izler. Ailedeki huzur Albay Atmaca'nın gözlerini yaşartır. Ancak aynı dakika ne olduğunu bile anlayamadığı bir sebeple karı kocanın tartışmaya başladıklarını, tartışma ilerledikçe karı kocanın ağza alınmayacak küfürlerle birbirlerine bağdıkları görür. Albay Atmaca bu kavgayı izlerken yemek masasındaki küçük çocuğun kendisine gülümsediğini fark ederek masasına oturur. Ancak kavganın sonunu da merak ettiği için dikkatle karı koca arasında söylenenleri de can kulağıyla dinlemeye başlar. Bir müddet sonra karı koca hem yemeği hem de kavgayı bitirerek yatak odalarına geçerler.

Ertesi akşam Albay Atmaca yine aynı kavgaya şahit olur. Kavgadaki sıralama aynıdır. Yine aynı sözler, aynı küfürler; adamın gittikçe yükselen sesine karşılık kadının sesinin kısılması ve sonunda ağlaması... Albay Atmaca hem “*yaşamını zehir eden bu korkunç geçimsizliğin gizini çöz(mek)*” (s. 17) hem de “*kavga karşıtı bir insan olarak, düşüncelerine yeni bir dayanak bul (mak)*” (s. 17) amacıyla kavgayı sonuna kadar izler. Kavga esnasında küçük çocuğun yine kendisine göz kırptığını, babasının önündeki rakı şişesini çekerek bardağına rakı koyup içtiğini ve hiçbir şey olmamış gibi tekrar kendisine gülümsediğini görünce masasına döner.

Sürüp giden bu kavgalar her akşam devam eder. Kavga biter, sofralar toplanır, karı koca yatak odasına geçer. Albay Atmaca da farkında olmadan kavgeden uzak durmaya çalışırken kendini kavganın ortasında bulur. Kavga esnasında her akşam alttan almak zorunda kalan kadının savunuculuğunu yapmaya, kadının yerine kendi kendine adama cevaplar vermeye başlar.

Albay Atmaca her akşam kavgalarına şahit olduğu bu aileyi bir gün hep birlikte denize giderken görünce şaşırır kalır, hatta kendisine kötü bir oyun

oynandığını düşünmeye başlar. Ancak daha sonra “*kavganın, yani bunca yıldır tiksindiği bir edimin, en azından başkaları için bir tür dinginlik nedeni de olabileceğini*” (s. 19) bu küçük ailede her şeyin “*kavga için, kavgaya göre düzenlen(diğini)*” (s. 32) ailenin bu kavgalarla sürekli bir dengeye kavuştuklarına inanmaya başlar.

Albay Atmaca için gürültü patırtıdan uzak bir hayat dinginlik ve denge kaynağıken komşuları içinse her akşam yemeğinde tutuşulan kavga bir denge kaynağı olur.

Vaka Halkası 1: Albay Atmaca’nın tatil için bir güney kasabasına gelmesi,

Vaka Halkası 2: Albay Atmaca’nın yaşamına ve kişiliğine dair bilgilerin verilmesi,

Vaka Halkası 3: Albay Atmaca’nın tesadüfen komşularının kavgalarına tanık ve farkında olmadan müdahil olması,

Vaka Halkası 4: Kavga eden ailenin yaşamı,

Vaka Halkası 5: Albay Atmaca’nın tekrar eden kavgalarda taraf olması,

Vaka Halkası 6: Arif ile Ayten’in kavgadan sonra normal seyrine dönen yaşamları,

Vaka Halkası 7: Albay Atmaca’nın kendindeki değişimin farkına vararak kasabadan ayrılması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere, bir taraftan Albay Atmaca’nın yaşamı anlatılırken diğer taraftan da komşularının yaşamı dikkatlere sunulur. Olay örgüsü de bu iki tarafın birleşmesiyle şekillenir.

1.3. Helezonik Olay Örgüsü

Yücel'in öykülerinde karşımıza çıkan fakat diğerlerine nazaran daha az kullanılan bir olay örgüsü biçimi de "Helezonik Olay Örgüsü"dür. Öykülerin çok yönlü bir biçimde ortaya çıkmasını sağlayan bu yöntem, vakaların iç içe geçmesi şeklinde oluşturulur. Çetişli, *"bu tür olay örgülerinde, bir öncekinde olduğu gibi dallanma değil, birden çok vak'a zincirinin iç içe geçmesi söz konusudur. (...) En dışta bir vak'a zinciri (çerçeve vak'a), bunun içinde de bir başka vak'a zinciri veya zincirleri (iç vak'a veya vak'alar) yer alır."*⁴² şeklinde açıklar. Şerif Aktaş da bu tür olay örgülerinde *"vaka zinciri yerine iç içe girmiş vakalardan söz etmek yerinde olur."*⁴³ diyerek açıklar.

Yücel'in bu dönem içerisinde ele alınan üç kitabından *"Uçan Daireler"* ve *"Komşular"*da bu tür olay örgüsü kullanılmamaktadır. *"Haney Yaşamalı"*da "Bir Küçük Resim" ile "Resim ile Elişi", *"Düşlerin Ölümü"*nde ise "Akça Gölge" helezonik olay örgüsü ile kurulmuştur.

"Haney Yaşamalı" da yer alan "Bir Küçük Resim" adlı öykü, emekli lise müdürü Zekeriyâ Bey'in ölümünden sonra cebinde bulunan bir resim üzerine kurulmuştur. Zekeriyâ Bey, *"hayat meselelerini çözmeye, gerçek mutluluğun maddeyle hiçbir ilgisi olmadığını göstermeye çalış(an)"* (s. 20-21) sessiz sedasız bir adamdır. Cenazeden bir hafta sora ailesi, Zekeriyâ Bey'in eşyalarını toplarlarken cüzdanını bulurlar. Cüzdanın içinde ne olduğunu anlamak için açtıklarında içinde açık saçık bir resim olduğunu görürler. Bu resim karşısında tüm ailenin tutumu değişir. Hâlbuki işin aslı başkadır. Resim bir öğrencide bulunmuş, resimle birlikte öğrenci müdüre sevk edilmiş, müdür Zekeriyâ Bey de ben gerekeni yaparım diyerek öğrenciyi göndermiş, resmi de cüzdanına koymuştur. Zekeriyâ Bey resmi yırtıp atmak için birkaç kere cüzdanından çıkarmış; ancak, *"bu resimde insanları en zayıf yerinden yakalayan bir şeyler"* (s. 28) olduğunu düşünerek resmi tekrar cüzdanına koymuş ve orada unutmuştur.

⁴² İsmail Çetişli, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 63.

⁴³ Aktaş, **a.g.e.** s. 74.

Öyküde olay örgüsünü Zekeriyâ bey'in ölümü üzerine anlatıcının bu ölümden hareketle geçmişte birbirine bağlantılı şekilde cereyan eden olaylar silsilesi oluşturur. Öyküde çerçeve vaka Zekeriyâ Bey'in ölümü ve geriye bıraktığı resimdir. İç içe geçmiş diğer vakalar ise Zekeriyâ Bey'in ailesi ve çevresindeki insanların küçük bir resim dolayısıyla şekillenen maceralarından oluşur. Öyküde karşımıza çıkan her isim bu küçük resim karşısında kendi öyküsünü dikkatlere sunar. Resim her el değiştirmesinde yeni bir vaka halkasıyla beraber öyküye eklenir.

Vaka Halkası 1: Zekeriyâ Bey'in ölümü ve ailenin bu kayıp karşısındaki tutumu,

Vaka Halkası 2: Zekeriyâ Bey'in eşinin ve çocuklarının ölümden sonraki kaygısız tavırları,

Vaka Halkası 3: Zekeriyâ Bey'in cüzdanından çıkan açık saçık resim ve ters yüz olan güven,

Vaka Halkası 4: Şevket'in arkadaşları arasında kabul görme arzusu ve ortaya çıkan küçük bir resim,

Vaka Halkası 5: Şevket'in içlerine girmek istediği arkadaşlarının okul içi ve okul dışı hayatları,

Vaka Halkası 6: Oktay'ın Şevket'ten resmi alması ve Hayrettin Bey'e yakalanması,

Vaka Halkası 7: Hayrettin Bey'in resmin karşısında iç geçirerek düşüncelere dalması,

Vaka Halkası 8: Hayrettin Bey'le Oktay'ın çatışması ve Hayrettin Bey'in Oktay'ı müdür yardımcısı İbrahim Bey'e sevk etmesi,

Vaka Halkası 9: İbrahim Bey'in küçük resme bakarken kendinden geçmesi,

Vaka Halkası 10: İbrahim Bey'in Oktay'ı okul müdürü Zekeriyâ Bey'e sevk etmesi,

Vaka Halkası 11: Zekeriya Bey'in resme bakarken içindeki cinsel isteği bastıramaması,

Vaka Halkası 12: Zekeriya Bey'in insanın varlığını cinsellikle açıklaması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere küçük resim kimin eline geçtiyse benzer hisler ve heyecanlara sebep olmuştur. Özellikle Zekeriya Bey, Hayrettin Bey ve İbrahim Bey'in resim karşısındaki tavırları olay örgüsünün merkezinde yer alan "cinsellik"le birleşince vaka halkalarının da birbirini takip etmekten öte iç içe girmesine sebep olur.

"*Düşlerin Ölümü*"nde ise "Akça Gölge" adlı öykü helezonik olay örgüsüyle kurulmuştur. "Akça Gölge" iki hikâyenin iç içe geçmesiyle kurulmuş bir öyküdür. Bunlardan birincisi Avşaroğlu ile eşi, ikincisi ise Avşaroğlu'dan kalan miras üzerine oturtulmuştur. Anlatıcının genç bir çocuk olduğu dönemlerde Avşaroğlu'yla yollarının kesişmesi de diğer vakayı oluşturur.

Avşaroğlu yiğit bir güreşçidir. Güreşe gittiği dağ köylerinden birinde güzel bir kız görür, Avşaroğlu kıza vurulur. Ailesini alır ve kızı istemeye gider, elçiler gönderir ama ne yaptıysa kızın ailesini ikna edemez. Bunun üzerine Avşaroğlu kızı kaçıtır. Ancak dağda yaşamaya alışkın olan gelin kasabanın havasına alışamaz. Hastalanıp yataklara düşer. Doktorlar, hocalar hiçbir şey kâr etmez; gelin günden güne sararır solar. Avşaroğlu geline "*alıştığı havayı geri vermek*" (s. 60) için dört katlı kerpiç bir ev yaptırır. Evin son katını dört tarafı pencerelerle çevrili bir oda olarak düzenler. Hasta eşini o odaya koyar. Ancak bu da çözüm olmaz; yeni gelin gencecik yaşında ölür gider. O günden sonra deliye dönen Avşaroğlu ölüyü vermek istemez, günlerce kimseyi odaya yaklaştırmaz; en sonunda karısının saçlarını keserek alır ve o saçlarla hayata tutunmaya çalışır. Elinde saçlarıyla bütün gününü o odada geçirir. Bütün ihtiyaçlarını da anlatıcıyla anası giderir.

Birinci olay kötü bir sonla biterken ikinci olay da buradan başlar. Ölüm döşeginde olan Avşaroğlu, karısının saçlarını anlatıcıya emanet eder; ne pahasına olursa olsun onu korumasını ve kendinden sonra çocuklarına bırakmasını ister. Anlatıcı saçlara gözü gibi bakar, kan davası güden kızın ailesi tarafından öldürülmek

pahasına bile saçları korur. Askere giderken de saçları yanında götürür. Herkes bu saçların anlatıcının nişanlığına ait olduğunu düşünür. Saçlar anlatıcının hayat kaynağı olur. Nasıl olursa bir gün komutanın eşi bu saçları görür ve onları alır. Saçlarını kaybettiğinin farkına varan anlatıcı deliye döner. Komutanına gider, saçları olmadan nefes bile alamadığını, saçlarına kavuşamazsa hayatını da yitireceğini anlatır.

Öykü üç kişinin hayatı üzerine kurulmuştur. Bunlardan ilki Avşaroğlu, ikincisi Avşaroğlu'nun güzeller güzeli eşi, üçüncüsü ise anlatıcıdır. Bu üç kişinin bir birinden farklı zamanlarda yaşadığı olaylar kurgudaki sarmallığı da gözler önüne serer.

Vaka Halkası 1: Anlatıcının sahip olduğu saçları kaybetmesiyle geçmişe dönüş,

Vaka Halkası 2: Geçmişte karşılaşılan Avşaroğlu ve güzeller güzeli karısının öyküsü,

Vaka Halkası 3: Avşaroğlu'nun karısının ölmesiyle yadigâr kalan saçların korunması,

Vaka Halkası 4: Saçların Avşaroğlu'ndan anlatıcıya miras kalması,

Vaka Halkası 5: Anlatıcının saçları koruma mücadelesi ve annesinin tutumu,

Vaka Halkası 6: Anlatıcının saçlar olmadan yaşayamama hissi,

Vaka Halkası 7: Anlatıcının askere gitmesi ve saçları da yanında götürmesi,

Vaka Halkası 8: Komutanın karısının anlatıcının saçlarını alması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere her vaka halkası kendi içinde iç içe girerek olay örgüsünü oluşturmuştur.

“Ben ve Öteki”nde yer alan “Dönüşüm”, “Benlem”, “İkilem” ve “Üçlem” helezonik olay örgüsüyle kurulmuş öykülerdir.

“Üçlem” üç olayın birbiri içerisinde kurgulanmasıyla oluşturulmuştur. Olay örgüsünü oluşturan ilk olay, çok eski zamanlara aittir. “*Takavut’ların oğuzlama bahçivanı Osmana*” (s. 195) konağın beslemesi Nasip’in evlilik hikâyesidir. Osmana ile Nasip evlenirler, gerdeğe girerler. Ancak Osmana gerdeğin, evliliğin ne demek olduğunu bilmez. İlk gece karısının yanına uzanarak uyur. Aynı şeyler ikinci ve üçüncü gün de devam edince Nasip yapılması gerekeni kendi bildiğince yapar ve bu tavırla da kocasının yıllar boyunca sürecektir olan hayranlığını kazanır. O geceden sonra Osmana’ya göre hiç kimse Nasip’in “eşsiz buluşunun” farkında değildir ve herkes ‘nasipsiz’ kaldığı için “*onlara biraz alay, biraz acıma, biraz da horgörüyle*” (s. 196) bakmaya başlar.

İkinci olay Ötegeçe’de yılda ancak bir iki kez tekrarlanan baklava yeme şölenidir. Ötegeçeli tüm çocuklar, buna Memedali de dâhil, baklavanın yalnız kendi analarının buluşu olduğunu ve yalnız kendi evlerinde piştiğini düşünürler; baklavalı gecelerin ardından diğerlerine “*tıpkı Osmana gibi acıyarak ya da küçümseyerek*” (s. 196) bakarlar. Baklavalı geceler, Ötegeçeliler için saklanması gereken bir sır gibidir. Çünkü Ötegeçe’de ölümlerin neredeyse yüzde doksan dokuzu kem gözlerden olurken ancak yüzde biri ecelden olur. Böylece baklava yiyenler kem gözlerden korunmak için bunu büyük bir gizlilik içinde yaparlar.

Üçüncü olay da Memedali’nin ailesinin, Hamida’yla Ziyet Bacı’nın bin bir hesaptan sonra “*besili bir keçi alarak kışlık kavurmaya*” (s. 199) dönüştürme kararını almaları üzerine kurulmuştur. Evde karar verilmiştir ama bu sefer de keçinin kesilip nerede hazırlanacağı tartışması ortaya çıkmıştır. Zira bütün işlem yabancı gözlerle gösterilmeden yapılmalıdır. Sonunda karar verilir bütün aile evli kızlarının yanına giderler. Kavurma hazırlanır, bütün işler bittikten sonra da aile Ötegeçe’nin yolunu tutar. Öyküdeki gerilim de bu noktada karşımıza çıkar. Memedali’nin küçük kardeşinin kavurmalı ekmek yeme arzusu, annesi tarafından kan revan içinde kalıncaya kadar dövülmesiyle sonuçlanınca, Memedali, kardeşinin hıncını herkesten gizlice yapılan kavurma tepsilerini ortadan kaldırarak alır. Nihayetinde herkesin bildiği bir şey olan kavurma, o andan itibaren bütün Ötegeçe’nin malı olur.

Vaka Halkası 1: Osmana ile Nasip’in evlenmesi,

Vaka Halkası 2: Osmana'nın evliliğin gereğini yerine getirememesi üzerine Nasip'in kendince evliliğe cinselliği katması,

Vaka Halkası 3: Osmana'nın cinselliği sadece kendi evliliğine has bir buluş olarak değerlendirip "göze gelmemek" için kimseyle bunu paylaşmaması,

Vaka Halkası 4: Anlatıcının kasabadaki "göze gelmek" ile ilgili yaygın inanışları aktarması,

Vaka Halkası 5: Neredeyse her evde yılda bir kez tekrarlanan baklava şölenleri,

Vaka Halkası 6: Ailelerin "göze gelmemek" için baklava şölenini kimseyle paylaşmaması,

Vaka Halkası 7: Memedali'nin ailesinin kışlık kavurma ihtiyaçlarını karşılama düşüncesi,

Vaka Halkası 8: "Göze gelmek" istemeyen ailenin kavurmayı başka bir kasabada olan kızlarının yanında yaparak önlem alması,

Vaka Halkası 9: Kışlık kavurmanın hazırlanması ve kasabaya geri dönüş,

Vaka Halkası 10: Mükerrerem'in kavurmalı ekmek yeme isteği ve annenin "göze gelmek" korkusuyla kavurmayı ortaya çıkarmayışı,

Vaka Halkası 11: Memedali'nin kardeşinin öcünü almak için annesine oyun oynaması,

Vaka Halkası 12: Artık murdar olan kavurmanın tüm kasabaya dağıtılması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşılacağı üzere, VH 3 – 6 – 8 ve 10 olay örgüsünün çekirdeğini oluşturur. Onun dışında şekillenen olaylar ise vaka olay örgüsünün çekirdeğini desteklemek üzere öyküye dâhil edilir.

Yine “*Aykırı Öyküler*” de yer alan “Ağalar ve Beyler” de helezonik olay örgüsüyle kurulmuştur.

“Ağalar ve Beyler”, Aybike ve anlatıcı arasında geçen aşk ilişkisini Osmanlı-Türk karşıtlığı üzerine kurgulayan uzun bir öyküdür.

Aybike kökü Osmanlılara dayanan zengin ve soylu bir ailenin kızı, anlatıcı ise, Anadolu’nun ücra bir kasabasında, zamanında padişaha bile kafa tutan bir ailenin İstanbul’a eğitim için gelen yoksul oğludur. Aybike ve anlatıcı arasında filizlenen aşk, Aybike’nin babasının reddetmesi sonucu hüsrarla biter. Fakat asıl mesele ne anlatıcının yoksul bir aileden gelmesidir (zira anlatıcı ilerleyen yıllarda iyi bir iş adamı olur) ne de aile tarafından sevilmeyen bir damat adayı olmasıdır. Aybike’nin babası Mükrimin beyin evliliğe karşı çıkma sebebi, yıllardır bir türlü orta yol bulamayan Osmanlı/Türk karşıtlığıdır. Zira Mükrimin Bey ve ailesi Osmanlı’yı temsil ederken anlatıcı ve ailesi ise Türklüğü sembolize eder.

Olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

Vaka Halkası 1: Mükrimin Bey’in eşi Müşfika Sadberk Konur-Alp’in ölümü,

Vaka Halkası 2: Anlatıcının eski dostu Mükrimin Bey’e taziyeye gitmesi,

Vaka Halkası 3: Anlatıcı ve Mükrimin Bey’in konuşmalarıyla geçmişe yolculuk,

Vaka Halkası 4: Anlatıcı ve Kültigin arasındaki dostluk ile anlatıcı ve Aybike arasındaki aşk,

Vaka Halkası 5: Mükrimin Bey’in evliliğe karşı çıkması,

Vaka Halkası 6: Anlatıcı ve Aybike’nin yollarının ayrılması,

Vaka Halkası 7: Anlatıcının Mükrimin Bey’den evliliğe karşı çıkma sebebini öğrenmek istemesi,

Vaka Halkası 8: Anlatıcı ile Aybike arasında alevlenen ve tekrar noktalanmış aşk.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü VH3 – 4 – 5 – 6 ve 8 de ayrı bir boyutla (Anlatıcı, Aybike ve Kültigin: geçmiş); VH 1 – 2 ve 7 de farklı bir boyutla (Anlatıcı, Mükrimin Bey) karşımıza çıkar. Dolayısıyla öykü, sıradan bir aşk macerasının çekirdeğe alındığı, diğer vaka halkalarıyla iç içe geçmiş bir şekilde kurulan helezonik olay örgüsüyle kurulmuştur.

2. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

Edebi eserin yapısını oluşturan unsurlardan biri de anlatıcı ve bakış açısıdır. Anlatıcı, “*Daha çok bir gözlemci veya katılımcı olarak az veya çok aksiyonla ilişkisi olan kişi, okuyucuya olup bitenler konusunda bir tür rehberlik eden bir ışık*”⁴⁴ olarak tanımlanır. Yazar ile okur arasındaki iletişimi sağlayan; “*öykü düzleminde öyküyü (ya da olayı) anlatan ‘kişi’*”⁴⁵ olan anlatıcı, “*kurgu metnin sesi, konuşanı(dır)*”⁴⁶

Bakış açısı ise anlatıcının tercih ettiği anlatma yöntemidir. Anlatıcının bu seçimi şüphesiz onun kurguya olan yaklaşımını da belirler. Çetişli “*Beş duyuya sahip olan insanoğlu, çevresindeki her türlü varlık, nesne, insan, tabiat ve olayları algılayıp aklıyla idrak edip değerlendirebilen bir varlıktır.*”⁴⁷ diyerek yaptığı tanım ile bakış açısının önemini vurgularken, Aytür ise “*Bakış açısı, roman ya da hikâyede olayların okuyucuya kimin gözünden ve ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili kavramdır.*”⁴⁸ diye açıklık getirir. Dolayısıyla anlatıcının konumu, yani bakış açısı edebi eserdeki biçim ve içerik özelliklerin belirlenmesinde önemli bir rol oynar.

Tahsin Yücel’in öykülerinde anlatıcı ve bakış açısı üç farklı biçimde karşımıza çıkar. Bunlar hâkim bakış açısı ve anlatıcı, kahraman bakış açısı ve anlatıcı ile çoğul bakış açısı ve anlatıcıdır. Yücel’in incelediğimiz altmış bir öyküsünden yirmi üçü hâkim bakış açısı ve anlatıcı, yirmi ikisi kahraman bakış açısı ve anlatıcı,

⁴⁴ Hasan Boynukara, *Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 100.

⁴⁵ Andaç, a. g. e., s. 32.

⁴⁶ Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yay., Ankara 1995, s. 30.

⁴⁷ Çetişli, a.g.e. s. 81.

⁴⁸ Ünal Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF Yayınları, Ankara 1977, s. 38.

on altısı ise çoğul bakış açısı ve anlatıcıyla kurulmuştur. Tespit ettiğimiz bu başlıkları kitaplar düzeyinde inceleyeceğiz.

2.1. Hâkim Bakış Açısı ve Anlatıcı

“*Uçan Daireler*” adlı kitapta “Fonguraf”, “Dolma”, “Besleme”, “Bit İlâcı”, “Sinema”, “Pazarlık”, “Rekor” ve “Babuška” adlı öykülerin üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından “hâkim bakış açısı” kullanılarak anlatıldığını görmekteyiz. Anlatıcı her şeyi bilir ve görür, geçmişten ve gelecekte haberler verebilir, aynı zamanda öykü kişilerinin duygu ve düşüncelerine vâkıftır. Yapacağımız alıntıyla anlatıcının konumunu belirlemek mümkündür.

“Güneşin, odasına bütün parlaklığıyla dolduğu sabahlar, madamın geçmiş günlere en çok daldığı zamanlardır. Böyle sabahlarda gözlerini açınca gülümser, tekrar kapar, sonra “Kırk yıl önce böyle bir gün!..” diye mırıldanır meselâ... Gerisi kendiliğinden gelir. Hayatında çok günler görmüştür böyle. Fakat kırk yıl önce böyle bir gün bambaşka bir gündür. Madam aşağı yukarı yirmi yaşındadır o zaman. Gözleri hayat ve ümit dolu, saçları altın sarısıdır. Dişleri yerindedir, romatizmadan habersizdir ve “O” yanındadır... Yine “O” bütün canlılığıyla gözlerinin önüne gelir. Daima mavi gözlü, kaytan bıyıklı, iri yarı, sarışın bir genç adamdır madamın düşüncelerinde. Muhakkak ki artık çökmüş, ihtiyarlamış, belki de ölmüştür. Fakat madam hep son defa gördüğü gibi düşünür onu. Hafızasına sarı saçları hep sarı, dik vücudu hep dik kalmıştır...” (Babuška, s. 102)

Yukarıdaki alıntı anlatıcının konumunu belirlemek açısından elverişli bir örnektir. Anlatıcı madamın bugününü aktarmak için geriye dönüş tekniğinden faydalanarak okurun aklındaki soru işaretlerini en aza indirir. Anlatıcı bu öykülerde “*Tanrı’nın sahip olabileceği zaman ve mekân boyutlarını aşan bir bakış açısından, merkezden, çeperden veya herhangi bir noktadan*”⁴⁹ bakmaktadır. Anlatıcı olay örgüsünün merkezinde yer alan bir karakter olmasa da, varlığıyla gerek olay örgüsünün merkezindeki kişi(ler), gerekse yardımcı nitelikteki karakterler hakkında detaylı bilgilere sahiptir, olayların/karakterlerin tanığı konumundadır.

⁴⁹ Philip Stevick, *Roman Teorisi*, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara 2004, s. 111.

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere anlatıcı karakterlerle ilgili bilgiler verirken sadece geçmiş ve bugün arasında değil, karakterin bilinçaltı ve bilinç dışında da seyahat eder, okura ipuçları verir. Zaman, mekân ve bireyler arasındaki ilişkiler ağını gözler önüne sererek edebi esere dahil olur.

“*Haney Yaşamalı*”da üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla kurulan öyküler “Sümüklüböcek”, “Bir Küçük Resim”, “Resim ile Elişi”, “Dokuz Ay On Gün” ve “Büyük Sarhoşluk” tur. Yukarıda bu tür anlatıcıyla ilgili kısa bilgiler verdiğimiz için burada sadece örnekler üzerinde durmak yeterli olacaktır.

“Sen güzel günlerin hayalini kuruyordun. Umut doluydu gözlerin. Gözlerin şehrin üstüne bütün yoğunluğuyla çökmüş sisin, sisler içinde donuk donuk, buğulu buğulu parlayan, renkli ışıkların ardında bir şeyler kovalar gibiydi. Hava da buz gibi soğuktu, titriyordun. Ama memnundun, gelecek günlere güveniyordun. Duru, tatlı bir genç kız sesi çınliyordu kulaklarında, “Hiç gelmez olur muyum?” diyordu, “Sen beklersin de ben hiç gelmez miyim?...” Gözlerinin önünde duru, tatlı sesli genç kızın esmer yüzü vardı. Yüzü de sesi gibiydi, güzeldi, çocuk düşlerindeki genç kızlardan bile güzeldi. Sen, ta çocukluğundan beri, böylesine güzel bir genç kız beklemiştin, kapının birdenbire aralanıvermesini, sarı saçları omzunda, gözleri gök mavisi bir genç kızın içeriye girmesini, “Nasılsın?” diye sormasını beklemiştin. Yıllar geçmişti aradan, vefasız hiç gelmemişti, başını dizlerine koyup ağlayamamıştın, “İyi ki geldin,” diyememiştin. Sonra anlamıştın: gelmeyecekti, güzel yüzlü genç kızların dudaklarındaki çağla tadını iliklerine sindiren delikanlılar gibi değildin, ne baban, ne paran vardı. Ama sesi kulaklarında çınlayan esmer kız gelmişti.” (Dokuz Ay On Gün, s. 50–51)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı kahramanın çocukluğundan başlayarak içinde bulunduğu ana; yaşadığı çelişkilerden, kurduğu düşlere kadar her anına şahit olmuş gibi davranır. Bu şahitlik sadece fiziksel atmosferde kalmamış, kahramanın zihinsel ve ruhsal faaliyetlerine de yansımıştır. Dolayısıyla anlatıcının konumu olay örgüsünün şekillenmesinden zaman ve mekâna dair özelliklere kadar uzanarak öykünün temelini oluşturur.

“*Düşlerin Ölümü*”nde “Yeni Gelin”, “Bizim Orda Bir Kamyon Durdu”, “Para ile Burun”, “Erdemli Kargalar”, “Hayristan’ın Altın Çağı” ve “Üşüme” adlı öyküler üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve hâkim bakış açısıyla oluşturulmuştur. Burada yer alan “Para ve Burun” adlı öyküden yapacağımız alıntı anlatıcının varlığını belirlemek açısından önemlidir.

“Semavi bey soylu bir kişiydi. Soyluluğu büyük dedesinden başlardı. Büyük dedesi pek iri, pek güçlü bir adamdı. Yanında çalıştığı adamı, ağasını, tek eliyle öldürmüştü. Dizini de işe karıştırmayı yufka yürekliliğindendi yalnız, adamcağız fazla çırpınmasın, fazla acı çekmesin diye bastırmıştı dizini göğsüne, yoksa bastırmadan da öldürebilirdi. Büyük dedenin yufka yürekliliği, ağasının karısını dul bırakmayışından da belliydi, karısını kocasız, mallarını sahipsiz bırakmaya yüreği el vermemişti. Bu insanca düşüncesi, bu soylu yüreği, en soylu kişiler arasına yükseltmişti onu birdenbire, birdenbire zengin etmiş, herkesin parmağını ağzında bırakmıştır. Böyle büyük işler başarmıştı işte!” (s. 65)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı bir hatip edasıyla olay kahramanı Semavi Bey’in büyük büyük dedesinin öyküsünü anlatırken dedenin fiziksel görünümünden sahip olduğu malvarlığına, yufka yürekliliğinden insancıl düşüncelerine kadar her şeyi bilen ilahi bir güç konumundadır. Öykünün ilerleyen bölümlerinde yine geçmiş günlere atıfta bulunarak bugünü anlamlandıran anlatıcı, varlığıyla öykünün belkemiğini oluşturur.

“*Aykırı Öyküler*” de yalnız bir öykü hâkim bakış açısı ve anlatıcı ile oluşturulmuştur. Anlatıcı olayın merkezinde yer alan kişinin hayatına dair her şeyi bilmekte, olay örgüsünün işleyişine göre bunu okura sunmaktadır.

Öyküde, Prof. Tarık Uysal’ın sadece bir günü anlatılmasına rağmen anlatıcı her şeye hâkim olduğu için biz de profesörün hayatı hakkındaki her şeyi öğreniriz. Bunu bir örnekle şu şekilde açıklamak mümkündür.

“(…) yıllardır büyük şirketlerin yasal ve sayısal işleriyle uğraştığından mıdır, nedir, profesör Tarık Uysal hiçbir düşlemi sonuna dek götüremezdi. Gene öyle oldu: tam Etiler’deki dairede sarışın kadınla yaşayacağı günlerin ve gecelerin

ayrıntılına gelmişken, eski karısının durumu öğrenince nasıl çıldıracağını gözlerinin önüne getirmeye çalıştı, hemen arkasından da yolladığı genç avukatla görüşmesini anımsadı.” (s. 178).

Yukarıda yaptığımız alıntıda anlatıcı bir taraftan profesör ile ilgili sorular sorup kendince yanıtlar verirken bir taraftan da onun düşüncelerini okuyabilmektedir. Sürekli hareket halinde olan anlatıcı hem geçmişe hem bugüne, hem zihne hem de ruha yönelebilmekte, sanki yeryüzünde değil de hem gökyüzünde hem de karakterlerin iç dünyasında yaşıyor gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

“*Komşular*” adlı kitapta ise “Komşular”, “Mektuplar” ve “Oğuzlama” hâkim bakış açısı ve anlatıcı kullanılarak aktarılan öykülerdir. Bu öykülerde anlatıcı her şeye hâkimdir. Bu anlatıcı ilâhi karakterli bir varlıktır. Anlatıcı, hem olay ve kahramanlar hakkında geniş bir bilgiye sahiptir hem de onların düşünceleri ve tutumlarına kadar her şeyi bilir. Aşağıdaki alıntıda anlatıcı öyküde darağacına gidecek olan Medet’in yıllar öncesinde kalan anıları ve hislerini aktararak olaya vakıf olduğunu gösterir.

“Eskiden, özellikle de kış günlerinde, anası çarşaflarını değiştirdiği zaman, Medet, serin ve neredeyse ıslak bir yeşil sabun kokusunun etkisiyle, kendi kendisinin de, yatağının da yabancıymış gibi bir duyguyla irkilir, hemen arkasından, ıslak yeşil sabun kokusunun içinde, kendi alışılmış kokusunu yeniden buluncaya dek, bir o yana, bir bu yana dönüp dururdu. Ama bu kez, bu mahpus yatağında, bir o yana, bir bu yana dönmek şöyle dursun, parmağını bile kıpırdatmadı, serin yeşil sabun kokusunu içine çektikçe de kendine, kendi yatağına yabancılaşmak şöyle dursun, bayağı kaynaştığını duydu, hücreyi, emri, urganı, her şeyi unuttu, gözlerini yumdu, başucuna yakın bir yerlerde bir gaz lambası üflendi, sonra hafif bir gazyağı kokusuyla gazyağı kokusuna karışmış bir yeşil sabun kokusu geldi burnuna, sonra hiçbir şey duymadı.” (Mektuplar, s. 49).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı Medet’in ruhuna doğru yolculuk yapmaktadır. Anlatıcı, o an hiç kimsenin bilme ihtimali olmadığı geçmiş günlere, Medet’in bilinçaltına inerek onun düşünsel ve ruhsal dünyasını keşfe çıkar.

2.2. Kahraman Bakış Açısı ve Anlatıcı

Öykünün şahıs kadrosu içinde de yer alan bu anlatıcı Nurullah Çetin⁵⁰'in ifadesiyle hem “aktarıcı özne” hem de “aktarılan özne”; Yücel’in deyimiyle “özöyküsel”^{*} anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Bu tip anlatıcı sınırlı bir gözlem gücüne sahiptir ve tanrısal bakış açısına sahip anlatıcıda olduğu gibi ilahi özelliklere sahip değildir. Anlatının merkezinde kendisi vardır ve bildiklerimiz ancak onun anlattıklarıyla sınırlıdır. Çetişli bu durumu şöyle ifade eder:

*“Kahraman anlatıcı ve onun sahip olduğu bakış açısı, hikâye ve romanın dünyasında olup bitenleri anlatmada, bir insanın sahip olduğu veya olabileceği bilme, görme, duyma, yaşama imkânları ile sınırlıdır.”*⁵¹

Bu özellikleri dolayısıyla burada karşımıza çıkan anlatıcı ilahi karaktere değil beşerî özelliklere sahiptir. Okurla kahramanlar arasında aracı görevini üstlenen bu anlatıcı çoğunlukla olay örgüsünün merkezindeki karakter olarak da karşımıza çıkar.

Bu hatırlatmaların ardından Yücel’in bu anlatıcı ve bakış açısını nasıl kullandığını inceleyelim.

“Uçan Daireler”de kahraman anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı öyküler “Uçan Daireler”, “Vatandaşın Sesi”, “Ötegeçe Çocukları”, “Şampanya”, “İnce Sanat”, “Dert Çok Hemdert Yok” ve “Mektup” tur. Bir örnek vererek incelememize devam edelim.

“Ben de sanatkârım kardeşlik, hem de sapına kadar... Şaka söylemiyorum, kendimi beğendiğim için söylemiyorum. Ben kendimi beğenmem. Beğenmeğe değer bir tarafım da yoktur pek. Ama iş sanata dökülünce beğenirim kendimi. Beğenirim,

⁵⁰ Aktarıcı özne ve aktarılan özne ile ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara 2003, s. 135.

^{*}“Özöyküsel anlatıcı” ile ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam*, YKY., İst. 1995, s. 29-49.

⁵¹ Çetişli, **a.g.e.** s. 85.

takdir ederim... Belki çok büyük bir eser vermedim ama bu büyük sanatkâr olmama engel değil ki..." (s. 16).

“Vatandaşın Sesi” adlı öyküden yaptığımız alıntıda anlatıcı aynı zamanda olay örgüsünün merkezinde yer alan karakterlerden biridir. Olay örgüsünde başkışı olarak da beliren anlatıcı okurla hasbıhal eder gibi kendini tanıtarak öyküye giriş yapar.

Bununla birlikte “İnce Sanat” ve “Rekor” adlı öykülerde karşımıza çıkan anlatıcı da “meddah” anlatıcıları gibi davranır. “İnce Sanat”ta öyküye geçmeden önce “*İnşallah sözlerimi dinlemek lûtfunda bulunur da tatmin edici cevaplar verirsiniz*” (s. 65) gibi dileklerde bulunarak okurla konuşur; onların düşüncelerini öğrenmek istediğini belirtir. Bunun ardından anlatıcı, “*Mesele şu:*” (s. 65) diyerek olayı anlatmaya başlar. Anlatıcı ilerleyen bölümlerde olay kişileri hakkında olumlu ya da olumsuz yorumlarda bulunarak okuru yönlendirir. Olayı anlattıktan sonra ise “*Şimdi sıra sizde beyler! Sizi dinliyorum, buyurun!..*” (69) diye hikâyeyi tamamlayarak hikâyeden ziyade bir masal anlatmış gibi dinleyenlerin/okurun yorumlarını bekler.

“Rekor”da anlatıcının okuru yönlendirdiği, araya girerek yorum yaptığı öykülerden biridir. Anlatıcı, olay kişisini haklı gösterecek sebeplerle öyküye başlar. Okurun ileride dinleyecekleri/okuyacakları karşısında olayın merkezindeki kişiyi suçlamamalarını, onu mazur görmelerini bekler. Bir nevi anlatıcı, kahramanıyla kendini özdeşleştirir. İlerleyen bölümlerde ondan “*Şu konuşmaya bakın, şu görüşe bakın beyim, şu görüşün derinliğine bakın!*” (s. 99) diye söz ederek başkışiyi yüceltir de yüceltir. Olayın sonunda anlatıcı başkışinin başına gelenleri vermeden önce “*Peki ne yaptı, diyeceksiniz, öve öve bitiremediğin Şakir bey hazretleri ne yaptı?*” (s. 101) gibi okurun merakını cezbedecek cümlelerden sonra öyküyü tamamlar.

“*Haney Yaşamalı*”da “Katuşa Masalı”, “Haney Yaşamalı”, “Kelepçe” ve “Eski Hikâye” kahraman bakış açısı ve anlatıcıyla kurgulanan öykülerdir. Bunu bir alıntıyla örnekleyelim.

“Meyhaneye ben gitmedim! Ayaklarım beni sürükledi. Sonra da olanlar oldu. Çarpıla çarpıla eve geldim. Akşamdı, Hanife bebeğe meme veriyordu. Bıraktı. Yüzüme baktı. Gözleri bir tuhaf olmuştu birden Hanife'nin. Hanife'nin her yanı titriyordu. Yine o bana bakıyordu, ben ona bakıyordum. Ellerim büzülüverdi birden, ellerim birdenbire havaya kalktı. Hanife'nin üzerine atıldım. Var gücümle vurmaya başladım.” (s. 60)

Olay örgüsünde başkahraman olarak yer alan anlatıcı yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere başından geçen olayı anlatmaya başlayarak içinde bulunduğu durumu okura göstermek ister. Yıllar sonra bir çocuğu olan anlatıcı karısının patronuyla ilişkisi olduğundan şüphelenmektedir. Ne var ki bu şüphesini kanıtlayamaz. Zira anlatıcı yukarıda sözünü ettiğimiz hâkim bakış açısına sahip değildir. Bildikleri gözlem ve tasarruflarıyla sınırlıdır. Zira olay örgüsü de anlatıcının bilmediği sırları önceleyerek entrik yapıyı zirveye ulaştırır.

*“Düşlerin Ölümü”*nde de aynı yaklaşımı tercih eden yazar *“Düşlerin Ölümü”*, *“Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden”*, *“Yastık”*, *“Sisli Ses”* ve *“Akça Gölge”* adlı öykülerde kahraman bakış açısı ve anlatıcıyla kurguyu oluşturmuştur. Aşağıda *“Sisli Ses”* adlı öyküden yaptığımız alıntı bu bakış açısını örnekler niteliktedir.

“Bana bıçak çekişinden belliydi, düştü, sarhoşluktan bunların hepsi. Yoksa beni öldürmek mi isterdi? Dosttuk, beni çok severdi. Ben de canım gibi severdim Durdu Memed'i. Ne yaptıysam onun için yaptım bu düş içinde. Yapmasam çıldıracaktım. “Durdu Memed öldü.” Diyordu bizim çocuklar. “Durdu Memed erkeklikten çıktı çıkıştı, Durdu Memed avrad oldu!” diyorlardı. Çok gücüme gidiyordu, “Durdu Memed avrad oldu” dediler mi deliye dönüyordum. Durdu Memed avrad olacak adam değildi ki! Bunu hiç düşünmüyorlardı. Gülenler bile vardı içlerinde. “Sen tut da bacım de elin karısına, başka bir söz yokmuş gibi bacım de. Sen kolundan tutup sürükleme de çocuklar gibi yalvar karıya. Avradlık değil de nedir bu?” deyip gülüyorlardı. Yanında da gülüyorlardı en kötüsü, yanında da söylüyorlardı bunları. Durdu Memed bir şey demiyordu ama ben kendi kendimi yiyordum, yumruklarım sıkılıyordu.” (s. 42).

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, kahraman bakış açısına sahip olmasına rağmen diğer örneklerden farklı olarak başkahraman değil de onun arkadaşı olarak karşımıza çıkar. Başkahramanın başından geçenleri ve kendi içinde bulunduğu durumu aktaran anlatıcı, kendi gözlem ve yorumlarıyla okuru metinle karşılaştırır. Olay örgüsü onun bakışı ve yorumuyla netlik kazanır.

“*Aykırı Öyküler*”de kahraman anlatıcı ve bakış açısıyla oluşturulan öyküler “Büyükbaba”, “Tarih/Coğrafya”, “İktidar” ve “Ağalar Beyler” dir. Burada yer alan öykülerin temel izlekleri (günümüz Türkiye’inde insanların içine düştüğü yabancılaşma) ortak olmasına rağmen her öykünün anlatıcısı farklıdır.

Bu öykülerde kahraman anlatıcı torun, öğrenci, yazar ve sevgili olarak karşımıza çıkar. Öykülerde olay örgüsü anlatıcıların bildiklerine göre şekillenir; onun bilmedikleri ise bir sır olarak kalır. Bazı öykülerde ise anlatıcı kendisinin de bilmediği bir şeyi öğrenmek için etrafındakilere sorular sorarak bu gizliliği ortadan kaldırmaya çalışır (Örneğin: “Ağalar ve Beyler”). Bunu “İktidar” adlı öyküden yapacağımız bir alıntıyla örnekleyelim.

“Neden böyle birdenbire değiştiğine ve bunca yıllık yaşamının yüzde yüz karşıtı olan bu donuk tekdüzeliğin başladığı gibi sürmesine nasıl boyun eğdiğine gelince, bu konuda kesin bir şey söylemek zordu. Belki sondan bir önceki serüveninde dalgın bakışlı kadından kaynaklandığını sandığı ölüm soğukluğundan kurtulabilmek umuduyla en çabuk erişebileceği genç kıza yönelmiş, sonra, aradığı sıcaklığı onun bütün bedene yayılmış dişiliğinde de bulamayınca, soğukluğun artık kendi içinde yuvalandığını sezinleyerek geldiği noktada demirlemeyi yeğlemişti; belki, bir düşünsel kargaşayı noktalamak düşüncesiyle, öcünü almaya çalıştığı emekli müsteşarın ister istemez yaptığını bilinçle yaparak, yani salt eylemsizliği seçerek en sonunda iktidarla özdeşleşmeyi denemişti; belki, büyüklerle açık açık alay etmesinin de gösterdiği gibi, ozan yanına her geçen gün biraz daha ters düşen bir iktidarın karşısında yer almanın en kestirme yolunun bu olduğunu düşünmüştü; belki de hiç kimsenin usuna getiremediği bir neden vardı işin içinde.” (s. 109–110)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere anlatıcı sözü edilen kişi (Müçteba Bey) hakkında yeterli bilgi sahibi değildir, kendince sorular sorarak onu tanımaya

çalışırken okurun da Müçteba Bey hakkında kafa yormasını ister. Zira olay örgüsü de Müçteba Bey'in netlik kazanmayan değişimi üzerine kurulur. Anlatıcı Müçteba Bey'le aynı ortamı paylaşmış olsa da bildikleri yalnızca onun anlattıkları ve kendi gözlemleriyle sınırlıdır.

“*Komşular*”da ise “Yapıt” ve “Aramak” adlı öyküler kahraman anlatıcı ve bakış açısıyla oluşturulmuştur. “Yapıt” adlı öykü aynı zamanda yazar da olan özne anlatıcı tarafından anlatılır. Olay, kurgu içinde önemli bir rolü olan anlatıcının etrafında şekillenir. “Aramak” adlı öyküde ise anlatıcı, köyden kente eğitim için giden bir delikanlıdır. Delikanlı gerek ailesi ile mektuplaşmaları gerekse yaz tatili için gittiği memleketinde Ötegeçe'nin temel meselesi olan Postacı Münür'ün kendine ikinci bir eş arama hikâyesini öğrenir. Aşağıda verdiğimiz alıntı, Postacı Münür'ün Ötegeçeliler nezdinde konuşan bir öğrenci/anlatıcıdır.

“Kasabaya atanmadan önce, babayurdu Karalbıstan'da oturur, at üstünde köyden köye mektup taşırdı. Kasabaya atandıktan sonra da en az iki yıl süresince ev değiştirmeyi düşünmemişti: Karalbıstan bilemedin bir saat çekerdi bizim buradan, ama atı bu süreyi bayağı kısalttığına göre, buralara taşınıp kira ödemeye değmezdi. Böyle diyordu. Ancak, babası ölüp de cebi biraz para görünce, azıcık daha rahat bir yaşam sürmek istedi: karısını ve yeni yeni dillenemeye başlayan oğlunu alıp bizim Urup Fadime'nin evine yerleşti.” (s. 62).

Bu başlık altında ele aldığımız öykülerde birinci dereceden işlevsel olan anlatıcı, gerek olay örgüsünün içindeki mahiyeti gerekse olay kişileri hakkındaki duygu ve düşünceleriyle anlatıdaki varlığını açıkça hissettirir. Aynı zamanda bir araştırmacı titizliğiyle çalışan anlatıcı sadece kendi gözlemlerinden yararlanmakla kalmaz, çevresini de sorgulayarak gerek olay örgüsü gerekse karakterler hakkında detaylı bilgiler vermeye çalışır. Bunu yaparken de hüküm vermek yerine sorular sorarak okurun zihnini çalıştırmasını ister.

2.3. Çoğul Bakış Açısı ve Anlatıcı

“Öykünün/ metnin anlatım düzlemini belirleyen” unsurlar arasında “anlatım tutumu] şekillendirme] resmetme] düşüncesinin/ yetisinin bir öykü evreninin

*kuruluşunda anlatıma ne denli canlılık kazandırdığı yadsınamaz bir gerçektir.*⁵² Özellikle modern anlatılarla birlikte birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatıcılı metinlerin zamanla yerini çoğul bakış açısıyla kurgulanan örneklere bıraktığını görmekteyiz. Çoğul bakış açısı, yukarıda sözü edilen bakış açılarının bir arada kullanılmasıyla oluşturulabildiği gibi *“tek bir anlatıcının esas olduğu eserde, olay örgüsünde yer alan kahramanlardan birkaçının da bakış açılarına yer verilmesi biçiminde”*⁵³ de gerçekleşebilir. Tahsin Yücel, bu bakış açılarından ikinci sırada sözünü ettiğimiz, gözlemci/kahraman bakış açısından oluşan çoğul bakış açısını “Ben ve Öteki”nde yer alan öykülerinde kullanmaktadır. *“Ben ve Öteki’nin tüm öykülerinin belkemiğini anlatıcıyla gözlemci oluşturur.”* diyen Yücel, bu yöntemin *“çok tutarlı ve doyurucu bir yol”*⁵⁴ olduğunu da belirtir.

*“Ben ve Öteki”*nde iki anlatıcı vardır. *“Öykülerin “ben” diye konuşan bir anlatıcısı vardır, ama gerçekte kendisinden çok daha araştırmacı, çok daha yorumlayıcı olan bir tanık anlatıcının, Memedali’nin anlattıklarını yansıtır yorumlar bize.”*⁵⁵. Burada yer alan öykülerin temeli anlatıcı ve gözlemci üzerine oturur ve kurgu bu ikisinin etrafında gelişen olayları anlatır. Olaylar bu iki anlatıcının gözlem, duygu ve düşüncelerine göre şekillenir; hatta olay olma özelliğini kazanır. Burada anlatıcı her şeye hâkim olan bir varlık değildir; gören ya da dinleyen ve bunu yorumlama özelliğine sahip olan kişilerdir. Bu görme ve yorumlama işi öyle baskındır ki bazı öyküler tamamen bunun üzerine kurulmuştur (“Dönüşüm”, “Benlem” ve “Oğul” gibi). “Ben ve Öteki”nde karşımıza çıkan bu anlatıcı türünü metinden örneklerle ifade etmek hem Memedali’nin her şeyi bilme tutkusuna hem de diğer anlatıcıyla birlikte anlatma serüvenine göz atmamıza yardımcı olur. Her şeyi adlarla anlamlandırmaya başlayan Memedali, bir gün mezarlıkta ölen oğluna ağlayan ve “Memedali! Memedali!” diye ağıt yakan bir kadın görünce hayatı değişir. Anlatı da anlatıcı da bir nevi bu değişim sonucunda belirir.

⁵² Feridun Andaç, *“1980’lerin Sonunda Öykücülüğümüzün Genel Görünümü I”*, *Hürriyet Gösteri*, S.117, 1996, s. 141

⁵³ Çetişli, *a.g.e.* s. 88.

⁵⁴ Kaan Özkan, *Görünmez Adam “Tahsin Yücel Kitabı”*, s. 106-107.

⁵⁵ Andaç, *a. g. e.*, s. 37.

“Belki artık tüm Memedali’lerin öldüğünü düşünüyordu, belki de, yeryüzünün tek Memedali’si kendisi olmadıktan sonra, kendisine “Memedali!” diye seslenenlere yanıt vermenin gereksiz olduğunu.

Söylemek bile fazla, daha ötesini düşünemezdim o sırada: her şeye, herkese birden yönelmiş bir açılımın, dönüşsüz bir atılımın eşiğinde bulunduğunu, bundan böyle ‘herkes’ olacağını nereden bilecektim?” (s. 13–14).

“Önü” adlı öyküden yaptığımız yukarıdaki alıntı, gerek özne anlatıcının kurguya dâhil edilmesi gerekse olay örgüsünde de yer alan Memedali’nin anlatıcı olarak devreye girmesini gösteren örneklerden biridir. Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi Memedali, anlatıcının sağ koludur. Kurgu onun etrafı tanıma ve anlamlandırma arzusu üzerine şekillenir. Bu açıdan bu bölümde hem özne anlatıcının hem de Memedali’nin ayrıntılarıyla işlenmesi öykülerin de daha iyi açıklanmasına yardımcı olacaktır.

Memedali ve anlatıcının “Dünyayı anlamlandırma işi, hem işlerin en doğal ve çaba gerektirmeyeni hem de en zoru ve hiç bitmeyecek olanıdır. İnsan sahip olduklarıyla yetindiğinde, yeni bir anlatıya hiç gerek kalmayabilir.”⁵⁶. Dolayısıyla Yücel, bu tavrıyla dünyayı anlama ve anlamlandırma serüvenini bu iki karakter vasıtasıyla yapar.

Kurgu içinde yer alan bu iki karakter öyküden öyküye geçildiği zaman reel dünyada olduğu gibi değişmekte, gelişip büyümektedir. Anlatıcı bunu, “Ben de, Memedali de sayıları yeni öğrenmiştik, sandıklardaki ölümlerin sayısını da bilmek istiyorduk.” (s. 12) diyerek ifade eder. Zamanla her ikisi de büyürler; sigara içmeye ve yazlık kahvelerde dolaşmaya, ilk cinsel tecrübelerini yaşamaya ve kendilerinden yaşça büyük insanlarla caminin örtmesinde oturmaya başlarlar. Bu olgunlaşma sürecinde ikisinde de fakat özellikle Memedali’deki “her şeyi bilme ve anlama” yetisi eksilmeden devam eder.

⁵⁶ Abdurrahim Karadeniz, *Anlatma Zorunluluğu*, Hece Öykü Özel Sayısı, S. 46-47, Ankara 2000, s. 108.

Bu durum anlatıcı için de Ötegeçe’de yaşayanlar için de yadırganacak bir tutum değildir. Zira anlatıcı bunu “*Biz Ötegeçe’de her şeyi Memedali’den sonra, Memedali’nin gözleriyle görmeye alışmıştık, ama buna bir eksiklik denilemezdi. Öyle ya, onun için giz olmayan bizim için de değildi: bize de gösterirdi gördüklerini.*” (s. 212) diye açıklar. Bu anlamda Memedali hem okur için hem de Ötegeçeliler için yol gösterici bir önder mahiyetindedir. Neredeyse bütün öykülerde Memedali’nin gözlemleri ve anlatıcının yorumlarıyla öykü açıklığa kavuşur. Fakat Memedali’nin hem olay kişisi hem de gözlemci olarak karşımıza çıktığı “Bebekler” adlı öyküde çok da başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Zira “*Ötegeçelilerin her şeylerini öğreneceğim diye geceleri saatlerce kapıları, pencereleri*” (s. 217) dinleyen Memedali, yaşı neredeyse beşe ulaşmasına rağmen kız kardeşi Meryem’in varlığından bile haberdar değildir. Bir gün tesadüfen Meryem’in sesini duyup da sesin sahibinin kim olduğunu öğrenmesi Memedali’nin gözlerini bu kez kendi evine çevirmesine sebep olur. Öykü de bu noktadan sonra öyküleme özelliğini kazanır. Bu noktada Kaplan’ın şu tespitine de göz atmak gerekir: Tahsin Yücel, “*Memedali’nin niçin her şeyi bilmek için kapıları bacaları dinlediğini ve biz denilen şahıslara aktardığını açıklamıyor. Öyküde Memedali adeta polis romanlarındaki dedektiflere benziyor.*”⁵⁷

Şu da bir gerçek ki, Yücel’in diğer bakış açılarını kullandığı öyküleri de dâhil olmak üzere, hiç birinde kesinlik söz konusu değildir. Yücel’in öykülerinde daima soru soran, sorduğu sorulara kimi zaman cevap veren kimi zaman da kendisi bile cevaplayamayan bir anlatıcı hâkimdir. Bu tutumu da Yücel’in “Tartışmalar” adlı kitabında yer alan şu sözüyle açıklayarak noktalamak yerinde olur:

*“Sorgulamak ve okurun sorgulamasını sağlamak. Kesin yanıtlar getirmek değil.”*⁵⁸

Bununla birlikte Memedali’nin de kendini aradığını söylemek mümkündür. Zira önceleri sadece merakını gidermek için Ötegeçe’nin ötesinde kalan İdiris’in evine giden Memedali, zamanla kendi korkularını da yenerek ona ulaşmayı başarır. Memedali’nin gözlemleriyle İdiris’i daha yakından tanıırken anlatıcının yorumlarıyla

⁵⁷ Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yay. , İstanbul 1986, s. 306.

⁵⁸ Tahsin Yücel, *Tartışmalar*, YKY, İstanbul 1993, s. 116.

da Memedali'yi anlamaya çalışırız. Aşağıdaki alıntı Memedali'nin içinde bulunduğu durumu göstermesi bakımından dikkate değerdir.

“Ama, doğrusunu söylemek gerekirse, Memedali sanki İdiris'e değil de kendi kendine ulaşmaya çabalıyordu burada: başka bir çocuğu izlercesine, kimi zaman var gücüyle bağırarak fırlayıp gitmek, kimi zaman bir daha kalkmamasına yığılıp kalmak üzere olduğunu seziyor, kimi zaman da yer ve gök bile silinip gidiyordu: hep burada, bu boşlukta yalpalanıp duracakmış gibi geliyordu Memedali'ye.” (s. 114)

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere anlatıcı ve Memedali arasındaki bu geliş gidişler hem öykü hem de öykülemedeki sağlamlığı da gösterir. Gerek Memedali'nin gözlemleri ve sorguladığı insanların tavırları gerekse anlatıcının yorumlarıyla birbirini takip eden öyküler, olaylar kadar onların yansıtılmasının da ne kadar önemli olduğunu vurgular.

Memedali ve anlatıcı ile ilgili tespitlerimizi noktalamadan önce sözü Yücel'e bırakmak yerinde olur:

Memedali, *“doğup büyüdüğü Ötegeçe'de bile, her şeyi bilmenin olanaksız olduğunu anlıyordu: en silik kişileri, en ufak nesnelere bile bütün evrene bağlayan nice bağlar vardı da biz bilmiyorduk, durmuşluğun, kapanmışlığın simgesi gibi görünen şeyler bile, derinden derine, başka yerlerin ve başka şeylerin türküsünü söyleyip duruyordu da biz duymuyorduk.”* (s. 69).

3. ŞAHIS KADROSU

Öyküde olayı meydana getirecek ya da kurguyu temellendirecek unsurlardan biri de şahıs kadrosudur. *“anlatı hiçbir zaman tek özneli bir edim değildir.”*⁵⁹ diyen Yücel, tek kişilik bir şahıs kadrosunun olmayacağını yahut olsa bile onun anlatı olarak nitelenemeyeceğini belirtirken, Çetişli *“Şahıs kadrosu; hikâye, roman ve tiyatrodan anlatılan/sahnelenen olayları var eden ve yaşayan insan ve insan*

⁵⁹ Tahsin Yücel, **a.g.e.**, s. 7.

hüviyetine büründürülmüş varlıklar”⁶⁰ olarak tanımlayarak olayın olması için bu varlıklara ihtiyaç duyulduğunu belirtir.

Yücel’in öykülerinde şahıs kadrosu/anlatı kişileri en genel anlamıyla iyi/kötü ve olumlu/olumsuz olarak zıtlıklarıyla karşımıza çıkar. İyi ve olumlu olan karakterler genellikle sosyal statüsü düşük, maddi imkânsızlıklar içinde yaşayan köylüler, işçiler ya da öğrenciler; buna mukabil olumsuz ve kötü olarak ise değişmez bir gerçek gibi zengin ve varlıklı, aynı zamanda sosyal statüleri yüksek kişilerdir. Bu öykülerde zengin ve varlıklı olmak olumsuz ve kötü olmak için yeterli bir sebeptir; iyi ve olumlu olmak içinse yoksul olmak kâfidir.

Yücel’in 1950-60 yılları arasında yayınlanan kitaplarında öykü kişilerinin sayısı, toplumun pek çok kesimini gözler önüne sermek için olsa gerek, çok geniş tutulmuş, buna karşın onları özel kılan durumlardan söz edilmemiştir. Bu da Tahsin Yücel’in öykülerinde “karakter”ler yerine “tip”leri seçtiğinin bir göstergesidir. Bu tipler genellikle sosyal statülerine ve malvarlıklarına göre anlamlandırılmışlardır. Buna göre zenginler derinlikten yoksun, her şeyi madde ile algılayan ve nesnelere tapan kişiler olarak karşımıza çıkarken yoksullar ikiye ayrılmıştır. Bunlardan birinci grubu zenginliği ve lüksü tercih ederek kaçanlar (aynı zamanda mutsuzluğu da yaşamak zorunda kalanlar) ikinci grup ise her şeye rağmen zenginliğin karşısında mücadeleyi sürdürenler (tepkisiz kalarak ya da olanı kabullenerek) olarak karşımıza çıkar. Sosyal tip olarak adlandırabileceğimiz bu kişiler genellikle meslek gruplarına göre sınıflandırılan işçi, köylü, öğrenci ve memur gibi ezilen kesim karşısında da patron, amir, fabrikatör ve şehirli gibi ezen kesimden oluşur.

Bu dönem içerisinde yer alan üç kitapta da ortak olan bir yan vardır ki o da kişilerin çok fazla acı çekmeleri, aşırı duyarlılıkları ve olanlar karşısındaki koşulsuz kabullenişle silik bir kişiliğe sahip olmalarıdır. Ancak yazar, bu kişilere karşı yapılacak eleştirileri önlemek için daha en başta anlatı arasında onları haklı gösterecek sebepler üreterek bu silikliği kabul edilebilir bir özellik olarak ve ezen/ezilen karşıtlığı içinde sunar. Burada amaç, var olan sosyal bir durum ya da olayı vermek olunca kişiler de vasıta olarak kullanılmıştır. Bireysel kaygılar

⁶⁰ Çetişli, a.g.e. s. 67.

toplumsal meseleler olarak algılanır ve temsil ettikleri gruba göre değerlendirilirler. Bu sınıflandırmada yukarıda sözünü ettiğimiz gibi ezen/ezilen, zengin/fakir ve köylü/şehirli karşıtlıklarıyla verilir.

Tahsin Yücel'in öykülerinde şahıs kadrosunu genellikle toplumun farklı kesimlerine mensup bireyler oluşturmaya rağmen iki öyküde -"Sümüklüböcek" ve "Erdemli Kargalar"- şahıs kadrosuna hayvanlar da dâhil edilir. "Sümüklüböcek"te birinci dereceden işlevsel kişi "sümüklüböcek", karşıt güç "yusufçuk böceği" ve "alıcı durumundaki kişi" kelebektir. Bu üç böcek arasındaki aşk üçgeni olay örgüsünü de oluşturur. Bu anlamda öykü, insan kadrosundan yoksun olsa da, aşkı diğer canlılar üzerinde de işleyerek *"değişik bir iklim açıyor gözümüzün önüne. Ama bir türlü arkasını getirmiyor, geliştirip genişletmiyor bu iklimi"*⁶¹

1960'tan sonra yayınlanan üç kitapta yer alan öyküler ise şahıs kadrosu bakımından ilk döneme benzer özelliklere sahip olmasına rağmen, bu dönemde kişilerin zihinsel faaliyetleri ve ruhsal problemleriyle de ele alındığını görmekteyiz. Yapıtlarını kendi iç dünyasının bir gereksinimi olarak üreten Tahsin Yücel'in öyküleri, özellikle düşünen, zihinsel ve ruhsal faaliyetleriyle benliğini sorgulayan insanları karşımıza çıkarır. Bu kişiler sadece aklın, mantığın ve yaşanmışlıkların yansımaları olarak değil de kişisel duyguların, özlemlerin, kaygı ve sıkıntıların ağırlıklarıyla, kısacası toplum içindeki teklikleriyle, bütünlüğün içinde yer alırlar.

"Ben ve Öteki"nde şahıs kadrosu Ötegeçe adlı bir semtte oturan her an karşılaşabileceğimiz sıradan insanlardan oluşur. İmamdan öğretmene, doktordan postacıya kadar hem belli meslek sahipleri hem de bağ bahçe sahibinden aylak gezenine, çoluk çocuğuna kadar geniş bir mahalle anlatılır. Bu kişiler bazen birden fazla öyküde yer alarak kurgunun geçerliliğinin yanı sıra ona gerçeklik de katar.

"Aykırı Öyküler"de ise tutum, tavır ve davranışlarıyla farklılaştırılan "aykırı" kişiler yer alır. Burada sosyal ve siyasî kabulleri olan, sıradanlıklarından sıyrılan üst düzey karakterler yer alır. Bunlar öğretmen, akademisyen, mühendis ve bakan gibi refah seviyesi yüksek belli bir kesimi temsil ederler. Onları aykırı yapan ise

⁶¹ Asım Bezirci, *1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz*, Evrensel Basım, İstanbul 2003 s. 51.

kendilerine has inançlarıdır. Bu kişiler, karşıtlarını yüceltmek için öykülerde yer almışlardır. Her biri ruhsal, ideolojik ve sosyal anlamda problemlili insanlardır.

“*Komşular*”da ise kişiler, belli bir dağılımı sergilemek üzere seçilmişlerdir. Askerden yazara, ozandan idam mahkûmuna kadar değişik sosyal grupları temsil eden, ancak öykülerde bireysel tutumları ile yer bulan karakterler karşımıza çıkar.

Yücel, bu üç kitapla birlikte kişiler hakkındaki tutumunu da değiştirir. İlk dönem öykülerinde genellikle sosyal tipleri tercih eden yazar bu dönemde yine belli sosyal grupları temsil eden kişilere yer vermesine rağmen her bir kişiyi bir karakter olarak da ele almıştır. Daha önce toplumsal eşitsizlikleri gösterme kaygısında olan yazar, kişi seçiminde de bu kaygısına göre hareket etmiş ancak daha sonra kaleme aldığı öykülerde kişilerin iç dünyalarına da yer vererek onları somut ve soyut birer varlık olarak da değerlendirmiştir.

Verdiğimiz bu genel değerlendirmelerin ardından Yücel’in öykülerinde şahıs kadrosunu “başkişiler”, “kart karakterler”, “norm karakterler” ve “fon karakterler” başlıkları altında yeniden inceleyelim.

3.1. Başkişiler

Edebi eserde kurgunun oluşmasında etkili olan karakterlerden ilki başkişilerdir. “*Metinde üzerinde daha ayrıntılı durulan, iç ve dış dünyaları daha kapsamlı irdelenen, diğer kişi ve nesnelere ilişkileri, içine girdiği olay/lar ve edinmiş olduğu tecrübeler, ruhsal ya da düşünsel çeşitli değişim ve dönüşüm/leri izleyen kişiye “başkişi” ya da “birinci dereceden işlevsel kişi”*”⁶² adı verilmektedir. Olay örgüsünün şekillenmesinde de birinci dereceden etkili olan başkişi aynı zamanda öyküde ele alınan temel meselenin gerçekleştirilmesinde oynadığı rolle de ayrı bir fonksiyon üstlenir. Dolayısıyla başkişi, “*hikâyenin içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir.*”⁶³ Öykülerde olayı sürükleyen karakterlerden ziyade kendi kendisiyle

⁶² A. Cüneyt İssı, *Bahaeddin Özkışı'nın Öykücülüğü*, Turkish Studies, Ankara 2008, s. 50

⁶³ Stevick, a.g.e. s. 173.

çelişen/çatışan kişilerin yer alması, aynı zamanda onların tematik bir güç mahiyetinde olduğunu da gösterir.

Yücel'in bu dönem içerisinde ele aldığımız öykülerinde yer alan "başkişi"leri "*Uçan Daireler*" adlı kitabından başlayarak sırayla inceleyelim.

Kitabın ilk öyküsü de olan "Uçan Daireler"de başkişi olarak karşımıza Kâmuran çıkar. Olay örgüsü onun etrafında şekillenmektedir.

Kâmuran, insanlardan uzak duran, farklı dünyaların hayaline dalarak o dünyalarda yaşamayı arzulayan bir adamdır. Yücel'in diğer öykülerinde de göreceğimiz üzere her anlamda bunalımın eşiğinde olan biridir Kâmuran. Nişanlısı tarafından terkedilmiştir, üstelik yoksuldu. Yaşamından memnun değildir. Fakat bunu değiştirmek için de herhangi bir çaba göstermez. Kendi adına yaptığı tek şey, güzel dünyalar hayali kurmaktır.

"Vatandaşın Sesi" adlı öyküde içinde bulunduğu bozuk düzene korkuları ve kimsesizliği nedeniyle alenen karşı çıkamayan bir adamın -aynı zamanda da anlatıcının- kendisine bir çıkış yolu olarak düşünerek yarattığı "Vatandaş"ın olay örgüsünün merkezinde yer aldığını görmekteyiz. Anlatıcı Vatandaş ile birlikte doğrunun, iyinin ve güzelin yılmaz savunucusu olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı/Vatandaş'ın gerçek adı hiçbir zaman kullanmaz, onun yerine kullandığı mahlas yani "Vatandaşın Sesi" karakterin belirleyici bir özelliği olur. Zira anlatıcı hem bu isimden hoşlanır hem de kendi mizacına yakın bulur.

"Vatandaşın Sesi", edebiyatla ilgilenen, kendini sanatkâr olarak gören bir adamdır. Tek bir türle yetinmediği gibi tek bir konuya da saplanıp kalmayan, yazılarında hatır gönül dinlemeyen, haksızlığa karşı duran, dobra dobra bir adamdır. Zira kendi cümleleriyle de yazma arzusunu şu şekilde ifade eder:

"içimden bir şeyler itiyordu beni, içimden bir şeyler dışarıya çıkmak, dökülmek, insanlara ulaşmak istiyordu. Beni yazı yazmaya, şiir yazmaya zorlayan tek şey buydu." (s. 18)

Bu cümlelerin ardından “Vatandaşın Sesi”nin baş koyduğu yolda durmadan ilerleyeceğini ve daima yazma işini sürdüreceğini de görürüz:

“Hep yazacağım. Her yanlış harekete, her kötülüğe, kendi çapımda, kendi usulümce karşı koyacağım. Basacağım altına imzama: Vatandaşın Sesi!...” (s. 25)

“Vatandaşın Sesi”, şöhret peşinde koşan biri değildir. O yüzden yazılarını dergilerde kitaplarda yayımlamak gibi bir kaygısı da yoktur. Tek başına verdiği mücadelede mekân olarak da tuvaletleri tercih etmesinin sebebi budur. Duvarlar, kapılar, her şey onun yazma serüveninde başvuracağı alanlardır.

“Vatandaşın Sesi” için yazma, kendini doyuma ulaştıracak bir araç niteliğindedir. Onun için herhangi bir siyasi değer hiçbir önemi yoktur. Dolayısıyla, birilerini mutlu etmek ya da kırmak gibi bir derdi olmaz hiçbir zaman. Sesi olabildiğince gür ve toktur; beğenilme/beğenilmeme gibi bir kaygısı olmadığı için de rahattır.

“Fonguraf” adlı öyküde ise Yasin olayın başkişisidir. Yasin ve karısı için hayat oldukça zordur. Günlerce aç kalabilecek kadar yoksuldurlar; ama yoksullukları Yasin için mutsuzluk sebebi değildir. Hayata dair daima iyi şeyler düşünmek ister ama karısının “*Dilenmez dilenci olduk, geberip gediciyik,*” (s. 29) lafı, çektikleri yoksulluğun da ifadesidir.

Yasin, yaşamayı seven, hayata sıkı sıkıya bağlı biridir. Her sabah uyandığında sağ yanında gramofon ve plaklar, sol yanında da Zübeyde olur. Horoz sesi ve müezzinin sabah ezanıyla beraber Yasin’in gramofonu çalıştırmasıyla başlayan günler Yasin için hayatın anlamını ifade eder.

Gramofon, Yasin’in sahip olduğu tek şeydir. Hayat gramofonla ayrı bir anlam kazanır. Fakat sabah akşam aç yatmaları ve karısının artık tahammülünün kalmaması Yasin’e tek malvarlığı olan gramofonunu sattırır.

“Şampanya”, adlı öyküde ise tematik bir güç olarak karşımıza çıkan kişi İlyas’tır. İlyas yukarıda da değindiğimiz üzere sosyoekonomik çatışmayı derin bir şekilde yaşayan kişidir. Yıllarını birlikte geçirdiği nişanlısı, fakirliğe dayanamayıp

kendisini terk eder. Bu gidiş İlyas'ın karakterinde de derin izler bırakır. O günden sonra insanları zenginlikleri ve yoksulluklarıyla değerlendirmeye başlar. Onun için zengin kişiler “züppe” ve “mirasyedi” olmakla beraber “yapmacık” ve “değersiz” dir.

“Dolma” da ise olayların merkezindeki kişi zabıt kâtibi olan Musa'dır. Musa, “*dolmasız yaşayamayan*” ve “*iki sözünden biri dolma olan, sofradan dolmasız kalkınca kendini aç hisseden*” (s. 51) bir adamdır. Musa, dolmaya olan tutkusu ve daha çok kazanma arzusuyla işinden istifa edip dolma ticaretine başlamaya karar verir. Fakat işleri umduğu gibi gitmez. Ömrünü adadığı dolma (eş seçiminden iş yaşamına kadar pek çok durumda ayırıcı özellik dolmadır) Musa'nın hayallerini suya düşürür.

“Besleme” adlı öyküde ise olayların merkezindeki kişi Huriye'dir. Huriye, Ötegeçe'de yaşayan yoksul bir kadındır. Kocasını yatağa düşünce çalışmak zorunda kalır ve kasabadaki doktorların evine besleme olarak girer. Huriye öncelikle yoksul/zengin karşıtlığıyla ele alınan, ardından doktorların yaşamında gördüğü yeniliklerle kendi içinde çelişkiler yaşayan bir karakterdir. Çalıştığı evde gördüğü zenginlik, onu hayal dünyasına sürükler, olmadığı biri gibi davranmaya, içinde bulunduğu durumu, mekânı yadırgamaya başlar.

“İnce Sanat”ta ise olayların merkezindeki kişi olarak Kel Hüsne çıkar karşımıza. Kel Hüsne, “*güzellikten zerre kadar nasib(ini)*” (s. 66) almamış, ağzı gözü başka yana bakan, etine dolgun bir kadın olmasına rağmen talipleri hiç azalmaz; aksine Ötegeçe'nin erkekleri tarafından “*kasabanın en güzel kadını*” (s. 66) olarak görülür.

Anlaşılabileceği üzere Kel Hüsne kasabanın en popüler kadınlarından biridir. Kocasını ölene kadar zor bir hayat yaşamasına rağmen, onun ölümünden sonra, ekmeğini etiyile kazanmaya başlar; bunu da şeriatın uygun gördüğü yöntemlerle yapar. Yılda üç dört kez evlenerek hem yaşamını değiştirir hem de evlendiği adamlardan aldığı bağ ve bahçelerle malvarlığını artırır.

“Bit İlacı”nın Kevser'i de hem olayların merkezinde yer alan kişidir, hem de Yücel'in değişmez mekânı Ötegeçe'de yaşayan güzel bir kızdır.

“Gözler öşek öşek, kaşlar çâmel çâmel, yanaklar alma gimi, dudaklar kiraz gimi, ağız güccüyecek, bel incecik!.. Hele saçları!.. Şeyle bir bıraktı mı kalçalarına kadar ener.” *Der, dudaklarını şapırdatırlardı...*” (s. 76) diyerek anlatıcının vurguladığı tüm bu özellikler Ötegeçelilerin Kevser’e hayranlık duymasının da sebepleridir.

Kevser, tüm bu güzelliğine rağmen başındaki bitlerden kurtulmak için kendini ilaçlatınca köyün delisi olarak anılmaya başlar. Bu davranışıyla Kevser, Yücel’in kitaptaki diğer öykü kişilerine pek benzemez. İçinde bulunduğu durumu sessizce kabullenmez, karşı çıkarak mücadelesini verir.

“Sinema”nın Sariye’si de yaşama boyun eğip onu olduğu gibi kabullenmez. Farklı bir yola başvurursa da mücadelesine devam eder.

Sariye, yoksul bir ailenin kızıdır. Annesi öldükten sonra babası ve erkek kardeşiyle birlikte yaşar. Çektiği sıkıntılar, içinde buldukları sefalet onun hayallerini engelleyemez. Sariye, sinema yıldızı olmak istemektedir. Bunu da evden kaçarak gerçekleştirir. Tabi bir taraftan da zengin sofralarına meze olmaktan kurtulamaz ve Sariye “Hümeyra Yıldız” olur. Fakat gerek anlatıcı gerekse aile açısından bu gidiş ciddi bir “namus meselesi” olarak görülmez.

“Pazarlık” taki Ahüzar Bacı ve kızı Elif de bu anlamda olayın merkezindeki kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Bu iki isim de diğer öykülerde rastladığımız yoksulluk ve cinsellik temleriyle öyküde yer alırlar.

Ahüzar Bacı yaşı geçkin bir kadın olarak artık erkeklerin gönlünü hoş tutamadığı için kendi yerine dokuz on yaşlarındaki kızını koyar. Elif, erkeklerin cinsel arzularını tatmin eden bir obje niteliğindedir. Anlatıcı, biri neredeyse çocuk olan bu iki kadını aynı objede birleştirir.

“Rekor”un Deli Şakir’i de birinci dereceden işlevsel bir aktör olarak öyküde yer alır. Deli Şakir, diğer öykülerde daima sosyoekonomik eleştiriyle karakterize edilen kişilerden farklı olarak siyasi eleştirinin simgesi halinde sunulur.

Şakir, avukat olmasına rağmen bir türlü işini yapamayan, fakat aç kalmamak için de dilekçe vs. yazarak geçimini sağlayan, yaşadığı sıkıntılardan uzaklaşmak için kendini alkole veren bir adamdır.

“*Baktığını gören ve sadece görmek ve göstermekle kalmayan bir adam*” (s. 99) olan Şakir, dünyanın değişeceğine ve düzeleceğine olan inancını asla yitirmez. Ne zaman ki tesadüfen de olsa belediye reisliğine atanır, o zaman Şakir’deki değişimler de ortaya çıkar. O güne kadar “sevimli” ve “mütevazı” bir adam olan Şakir, belediye reisliğinden sonra “*somurtkan ve gururlu*” (s. 100) biri olur.

Öykü, hem barındırdığı siyasi eleştiri hem de bireyin yaşadığı çelişkileri ele alması bakımından Yücel’in diğer öykülerindeki çizgisine yakın durur.

“Babuşka”da ise olayların merkezinde yer alan kişi, oğlu, gelini ve torunlarıyla bir arada yaşayan Madam Mariçka’dır. Madam, Yücel’in öykülerinde yer alan farklı etnik kimliğe sahip bir kadındır.

Madam Mariçka, sevdiği adam tarafından terk edilince ömrünü çocuklarına adayan vefakâr anne kimliğiyle öyküde yer alır. Kocası tarafından terk edilmek onu dipsiz bir uçuruma sürükler, yaşama çocuklarıyla tutunmaya çalışsa da ömrünü, evinde geçirerek tüketir. Madam da Yücel’in diğer öykülerinde rastladığımız silik kişilerden biridir. Tepkisizdir, çaresizliği olumsuzlayarak boyun eğişe çevirir.

Bunlarla birlikte aynı kitapta yer alan “Dert Çok Hemdert Yok” ve “Ötegeçe Çocukları” adlı öyküler “ben” anlatıcının merkeze alındığı kişilerden oluşur. “Dert Çok Hemdert Yok” adlı öykü Anadolu’dan İstanbul’a okumaya giden İsmail adında bir çocuğun yaşadığı sıkıntılar (yoksulluk, yalnızlık), “Ötegeçe Çocukları”nda da küçük bir kız çocuğu olan anlatıcının ölen ablasıyla yaptığı söyleşi üzerine kurulur.

“*Haney Yaşamalı*”da yer alan öykülerdeki başkışileri şu şekilde sıralayabiliriz:

“Bir Küçük Resim” adlı öyküde olayların merkezindeki kişi Zekeriya Bey’dır. Zekeriya Bey, emekli lise müdürüdür. Olay örgüsü Zekeriya Bey’in ölümü üzerine kurulmuştur.

Sessiz sakin bir adam olan Zekeriya Bey, anlatıcının tabiriyle “*Eski zaman adamıdır*” (s. 21). Ailesi tarafından hatırı sayılır biri gibi görülmesine rağmen ölümünden sonra asıl hatırın sigorta şirketinden gelen para olduğu anlaşılır. Zekeriya Bey’in hayatını trajikomik boyutlara getiren unsur, ölümünden sonra cüzdanında bulunan açık saçık bir resimdir. O güne kadar herkesin dürüstlük abidesi olarak gördüğü Zekeriya Bey, o eski saygısını yitirir, mezarında dahi rahat edemez.

“Haney Yaşamalı”nın merkezindeki kişi ise, Ötegeçe’nin en iyi “orospu”su olan Haney’dir. Haney, yaşlı ve çirkin olmasına rağmen, on on beş yaşındaki çocukların düşlerinin ve erkekliklerinin kadınıdır. Yatağına çocuklardan başkasını almaz. Büyükler ellerinden geleni yapsalar da Haney’in koynuna girmeye muvaffak olamazlar.

Haney, hem iyi bir “orospu”dur hem de ucuzdur. Her şeyin pahalılaştığı zamanlarda bile fiyatını çok arttırmaz. Zira çocukları mağdur etmek istemez. Bu anlamda Haney toplumcu bir kadındır. Bu işten geçinemeyince yine fiyatını arttırmaz ek iş yapmaya başlar. Evlere su taşır.

Dolayısıyla Haney de diğer öykülerde rastladığımız gibi “*durumunu kanıksamış, yaşantısından razı olmuş bir kadın olarak*”⁶⁴ öne çıkar.

“Resim İle Elişi” adlı öyküde merkezi kişi olarak Ahmet Elden vardır. Ahmet Elden, yaşadığı yalnızlığı ve ruhunu sarmalayan düşünceleriyle karşımıza çıkan farklı bir kişidir. Öyküde açıkça ifade edilmese de yaşadığı sıkıntılardan mastürbasyon yaparak uzaklaşmaya çalışmasıyla “kaçış”ı simgeleyen bir karakter olarak belirlenir.

“Dokuz Ay On Gün” adlı öyküde birden çok bebeğin etrafında yeni doğacak olan Yılmaz bebek, merkezi kişilik niteliğindedir. Birbirini seven iki genç, ailelerin karşı çıkmasına rağmen birlikte olurlar. Genç kız hamile kalır. Doğacak bebeğe Yılmaz adını vermek istemektedir. Yılmaz bebek, kurgusal anlamda ütöpik bir karakterdir. Henüz doğmamış olmasına rağmen annesinin kendisinden pek çok beklentisi vardır

⁶⁴ Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, Selis Kitaplar, İstanbul 2006, s. 250

“Büyük Sarhoşluk”ta ise, çocukluğunda genç bir öğretmenin yanına alıp okutmaya çalıştığı, fakat öğretmenin genç yaşta ölmesiyle tek başına kalıp eğitime devam edemeyen ve babası gibi çöpçü olan bir adam öykünün merkezinde yer alır.

Hayatı yokluklarla dolu olan çöpçü, çöplerin arasında bir defter bulunca geçmişte kalan okuma arzusu gün yüzüne çıkar. Bu sefer, çocukluğunda yaptığı gibi çaresizce boyun eğmez, işini kaybetme pahasına da olsa çocukluk düşlerini gerçekleştirmeye çalışır. Bu anlamda çöpçü, her ne kadar geç kalınmış da olsa mücadelecî yapısıyla okurun karşısına çıkar.

“Katuşa Masalı”, “Eski Hikâye” ve “Kelepçe” adlı öykülerde ise merkezi kişi “ben” anlatıcıdır. “Katuşa Masalı”nda ergenliğe yeni adım atmış bir delikanlının yalnızlığı ve ruhsal sıkıntıları, “Eski Hikâye”de teyzesinin kızıyla birbirlerini sevmelerine rağmen yeteri kadar maddî gücü olmadığı için derin acılar yaşayan Osman, “Kelepçe” de ise, karısının patronuyla girdiği yasak ilişki sonucu yıllar sonra baba olan bir adam yer alır. Bu üç öykü de üç farklı adamın dramını yansıtır. Anlatıcı konumundaki kişiler yine yoksulluğun içinden çıkmış, dürüst kişilerdir. Osman, içinde bulunduğu sıkıntıları ve sevdiği kadını kaybetmesine rağmen, sessizce durumu kabullenen silik bir kişilik, “Kelepçe”nin anlatıcısı ise patronu tarafından verilen tomar tomar parayı parçalayarak tepkisini belli eden güçlü bir karakterdir.

“*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan aynı adlı öyküde merkezi kişilik olarak karşımıza çıkan kişi Süleyman’dır. Süleyman, aynı zamanda anlatıcının en yakın arkadaşıdır.

Olay, okumayı çok seven fakat bunu bir gösteriş haline getirmeyen Süleyman’ın umutsuz bir aşka düşmesi ve bunun ardından bambaşka biri olması üzerine kurulur. Süleyman aşktan öncesi ve sonrası olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkar. Süleyman, sevdiği kadınla bir gece geçince kendini ağır bir yükün altında hisseder. Anlatıcı tarafından bu değişiklik o güne kadar, “*ünlû adlar üzerinde söz etmeyi sevmezdi, hiç ağzına almazdı o adları, başkaları alınca da gülerdi.*” (s. 8) diye tanıtılan Süleyman’ın, “*böyle değildi, ne yalandan hoşlanırdı, ne gösterişten: bildiğim insanlar gibi değildi. Birdenbire insanlara benzemişti, küçülüyormüştü, durmadan da küçülüyordu.*” (s. 14) cümleleriyle yaşadığı değişim yansıtılır.

“Yastık” adlı öyküde duruşuyla “süt dökmüş kedi” ve “sudan çıkmış sıçan(ı)” (s. 29) andıran Ahmet olayların merkezindeki kişidir. Ahmet, kimse tarafından seilmeyen zavallı, pısrık bir adamdır. Çocukluğundan beri yakasını bırakmayan pek çok talihsiz olayla karşı karşıya kalmıştır. Annesi daha iyi bir adam bulunca evi terk etmiş, babası da başka bir kadını eve getirince talihin kötü bir oyununa gelmiştir.

Ahmet talihsizliklerin peşini bırakmadığı bir adamdır. Son talihsizliği de sevdiği kadının zenginlerin masasını süsleyen bir kadın olmasıdır. Ahmet’in kadınla ilgili tüm düşleri masal havasındadır. Ama Ahmet’in yaşamı masalarda olduğu gibi güzel bir sonla noktalanmaz.

“Yeni Gelin” adlı öyküde olayların merkezinde on beşinde dul kalan yaşlı bir kadın yer alır. Yaşlı kadın çok sevdiği nişanlısını genç yaşında kaybeder. Bu yıkımın ardından eline erkek eli değmesini bile istemeyen kadın evlenmez. Ağabeyleriyle birlikte yaşamaya devam eder. Fakat bir gün yaşlı kadının ağabeyinin torununa küserek evden ayrılmasıyla, birkaç adamın tecavüzüne uğraması aynı güne denk gelir. Bu olay, yaşlı kadının o güne kadar koruduğu bekâretini kaybetmesine altmış yaşında gelin olmasına sebep olur.

“Yeni Gelin”, bu anlamda trajedinin zirveye tırmandığı öykülerden biridir.

“Sisli Ses” adlı öykü de yine bir aşkın esiri olan Durdu Memed adındaki bir delikanlı merkezi kişiliktir. Durdu Memed güçlü, yiğit bir adamdır. Tuttuğunu koparan, her istediğine sahip olan biridir. Ne zaman ki aşkı yüreğinde hisseder, o zaman Durdu Memed de değişmeye başlar. Arkadaşları tarafından “adamlıktan çıkmakla” suçlanmasına rağmen, Durdu Memed, aşkı karşısında boyun bükmez. Sessizce devam ettirir aşkını, ne sevdiği kadınla konuşabilir ne de ona yaklaşabilir. Durdu Memed de diğer pek çok kişi de olduğu gibi silik bir karakterle okurun karşısına çıkar.

“Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” geçmişiyle hesaplaşan Memed’i merkeze alan bir öyküdür. Yaşadığı sefalet, kaybedilen yakınlar Memed’i içinden çıkılmaz hesaplaşmalarla yüz yüze getirir. En hazini de “ölüm” düşüncesi olur.

Helezonik olay örgüsüyle kurulan “Akça Gölge”de ise olayların merkezindeki kişi olarak Avşaroğlu ve anlatıcı vardır.

Bir zamanlar yiğit bir delikanlı olan Avşaroğlu da “Düşlerin Ölümü” adlı kitapta sıkça karşılaştığımız aşk temiyile okurun karşısına çıkar. Gençliğinde iyi bir güreşçi olan Avşaroğlu, güreşmek için gittiği yabancı köylerden birinde güzel bir kıza vurulur. Ne yapar eder kızı alır. Evlenirler. Fakat aksilikler iki aşğın yakasını bırakmaz. Avşaroğlu genç yaşında güzeller güzeli karısını kaybeder. O günden sonra da yaşamı anlamsız bir sürece girer.

Anlatıcı ise, Avşaroğlu’nun son yıllarına tanık olan genç bir delikanlıdır. Avşaroğlu’ndan kendisine miras kalan saçları korumak pahasına silahların önünde kalan anlatıcı, askerdeyken komutanının karısının sözlerine aldanarak saçları elinden çıkarır. Asıl çelişkiler yumağı da bu esnada ortaya çıkar. Anlatıcı da farkında olmadan “saçları” yaşamının merkezine almış, hayatını ona göre şekillendirmiştir.

“Para ile Burun”da ise Semavi bey merkezi kişiliktir. Semavi Bey, geleneklerine ve ilkelerine bağlı soylu bir ailenin oğludur. Yaşamını bu ilke ve gelenekleri devam ettirmek, zaten çok iyi olan mali durumunu geliştirmekle geçirir. Diğer öykülerdeki kişilerle kıyaslandığı zaman “Para ile Burun” her anlamda ayrı bir yerde durur. Semavi Bey, hırslı bir kişiliğe sahiptir. Amacına ulaşmak için elinden geleni ardına koymayacak güçlü bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda neredeyse her öyküde karşımıza çıkan yoksul karakterlerden biri değildir. Aksine çok zengindir.

“Erdemli Kargalar”, “Sümüklüböcek” adlı öyküde olduğu gibi alegorik bir öyküdür. Öyküde insanların yanı sıra kargalar da şahıs kadrosuna dâhil edilir. Kargaların öyküdeki varlıkları eleştirel bir tutumla ele alınır.

Öykünün merkezinde ise yaşlı bir adam yer alır. Yaşlı adam, doğru yoldan haktan hukuktan ayrılmamış, bu yüzden hiçbir yerde tutunamamış, sonra doğduğu kasabaya gelip kendini hayvanları korumaya adanmıştır. Avcıların belalısı olmuştur fakat ölümü de onların elinden olur. Yaşlı adamın trajedisi kargalara yem olma korkusuyla had safhaya çıkartılır. Fakat pek çok insanın yapamadığını kargalar yapar ve yaşlı adam hak ettiği değere kavuşur. Öykü, yaşlı adamın hayatını yansıtarak

sosyal bir eleştiri mahiyetini de barındırır. Yaşlı adamdan yola çıkılarak bazı değerler sorgulanır, bireyler arası yozlaşma dikkatlere sunulur.

“Hayristan’ın Altın Çağı” farklı bir coğrafyada, özellikle -“Ortadoğu”yu anımsatan bir coğrafyada- yaşayan Zübeyrî’nin etrafında şekillenen olaylardan oluşur. Zübeyrî, kimsenin işine karışmayan, aklına estikçe resimler yapan ufak tefek, çelimsiz bir adamdır. Ülkede çıkan resim yasağı üzerine, yeni resim için oluşturulan topluluğun başkanı seçilince Zübeyrî’nin yaşamı başka bir hâl alır.

O güne kadar varlığıyla insanların dikkatini çekemeyecek kadar silik bir kişiliğe sahip olan Zübeyrî başkan olduktan sonra, üzerine yüklenen toplumsal misyonun da etkisiyle ortalıkta boy göstermeye başlar ve kendini yeni resmi kurtarmaya adar. Neredeyse bir halk kahramanı olur.

“Üşüme” adlı öyküde olay örgüsü kocası tarafından terk edilen yaşlı bir kadının etrafında şekillenir. Yaşlı ve zengin kadın kocası tarafından terk edilince bunalıma düşer. Yaşlılığı ve yalnızlığıyla kalakalır. Olay örgüsünün geçtiği an, geçmişin muhasebesine koyulan kadın yitirilmiş bir aşkın ve çaresizliğin içinde yaşama veda eder.

“Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden”, “ben” anlatıcının merkeze alındığı bir öyküdür. Öykü, yoksulluğun çarpıcı bir şekilde işlendiği bir ailenin oğlu olan anlatıcının, annesine verdiği söz üzerine eğitimine devam etmesi ve anıların süzgecinden geçirilerek çocukluğunun yansıtılması üzerine kurulmuştur.

“Ben ve Öteki”nde ise “Dizge” adlı öyküde olayların merkezinde bulunan ve dizgeyi sağlayan kişi Altındış’tır. Altındış Ötegeçe’de baş tacı edilen ve tüm erkeklerin bir arada olmak istediği bir kadın olarak kasabanın da öykünün de merkezindedir.

Altındış kasabalı erkeklerle birlikte olarak varlığını sürdürmeye çalışan, fakat yaşamı geçmiş günlerle anlamlandıran çelişkileri olan bir kadındır. Bir tarafta kadınlığıyla erkeklerin ihtiyacını gideren diğer tarafta ise kendi “ben”i ile çatışan Altındış maddeyle mananın karşıtlığını simgeler. Zira kadınlığıyla karşımıza çıkan

Altındış, para karşılığı erkeklerle birlikte olurken canlı bir varlık olmanın ötesinde “*uzak, kımiltısız, soğuk*” (s. 27) bir bedendir.

“Altındış’ın esmer, çopur yüzünde de, tombul bedeninde de kendi içgüdülerinden doğma hiçbir kımiltı görülmezdi, taş gibi yatarı hep. Böylece, her seferinde, insandan başka bir varlıkmiş gibi bir izlenim uyandırırdı.” (s. 27).

Yokluk ile varlık arasında geçen sevişmelerde Altındış, donuk gözleri, kımiltısız vücuduyla bir ölü soğukluğunda tekdüze bir işi gerçekleştirir gibi hareketsizdir. Zira Altındış yaşadığı bunalımın esiridir. Bedenin giysisinden kurtulup ruha erişememiş, kendi gerçekliğini tamamlayamamıştır.

“Öteyaşama”da olay örgüsünün merkezindeki kişi “*yaşamadan yaşama(nın)*” (s. 43) anlamını sorgulayan Fransızca öğretmeni Ebe’dir. Geçmişini tümünden yok sayarak âni yakalamak isteyen Ebe, insanlardan kaçan yalnız bir adamdır. Yalnızlığı ve anılarıyla baş başayken Memedali’nin dostluğuyla kendinden kaçamayacağını anlayan Ebe, yaşamına son vererek yaşadığı bunalımdan kurtulmak ister

“Cuma” adlı öyküde, otuz yıl önce “üç güne gelirim” deyip gelmeyen kocasını bekleyen Lemde Bacı olay örgüsünün merkezindeki kişidir. Kocasını kaçakçı olan Lemde Bacı altı aylık gelirken dul kalır. Adamın gelirim diye gitmesi Lemde Bacı’nın yaşamını sürekli bir bekleyişe iter. Yıllarca süren bu bekleyişlerde Lemde Bacı sevdiği adama kavuşmak için elinden geleni yapar. Özellikle başı sıkışan her Ötegeçeli’nin medet umduğu “Cuma falı”na bakar. Her cuma, Cahan’ın kıyısına gelir, Memedali’nin yazdığı kâğıdı dualar eşliğinde nehre atar, ardından kâğıt kaybolana kadar ırmağın kıyısında bekler. Böylece yıllardır haber alamadığı kocasına fallar bakar, onun dönüşünü bekler. Fakat giden geri dönmez, daha fazla beklemek istemeyen Lemde Bacı da her ayın üç cuması yaptığı gibi kendini ırmağa atarak kocasına varmak ister.

“Bebekler” adlı öyküde ise olayın merkezindeki kişi küçük Meryem’dir. Meryem, Memedali’nin tesadüfen konuşmasına tanık olup varlığından haberdar olduğu küçük kız kardeşidir. Meryem ana karnına düştüğünde annesi iki torun sahibi yaşlı bir kadındır ve kızıyla yarışmak gibi bir niyeti de yoktur. Meryem istenmeyen

bir bebektir: Anası “*zorlu sancular ardından, bir oğlan doğurmuş, onun ardından da Meryem gelmişti. Mükerrerem istenmiyordu ya hiç değilse bekleniyordu, üstelik erkekti: herkesçe sevildi. Meryem’e gelince doğumundan yarım saat önceye değin beklenmeyen, varlığından kuşkulanılmıyandı, istenmeyen bir çocuk bile sayılamazdı, fazladan, gereksiz bir nesneydi.*” (s. 213).

Hem ikiz eşi olarak hem de bir erkek çocuktan sonra dünyaya gelmesi Meryem’in “varlığından kuşkulanılmayan”, “gereksiz bir nesne” olarak algılanmasına sebep olmuştur. Memedali’nin Meryem beş yaşına gelene kadar onun farkına varmaması da bundan kaynaklanır. Özellikle kırsal kesimlerde kız çocuğuna yönelen bu olumsuz bakış Meryem’le birlikte öykünün merkezine de oturur. Meryem bu olumsuz yargıdan ve aile içindeki ezilmeden, hor görülmeden ninesi Meryemebe’nin yardımlarıyla kurtulur. İki Meryem Meryemebe’nin yaptığı bez bebeklerin sayısı iki yüze ulaşınca evden kaçmayı ve bu bebekleri satarak geçimlerini sağlamayı düşünürler. Kaplan, “*Çok çirkin olan bu bebekler küçük Meryem gibi karanlık köy evlerinde istenilmeden doğan, nesne yerine konulan çocukları temsil ederler.*”⁶⁵ diyerek aynı olumsuz yargıya dikkat çeker.

“Oğul” adlı öyküde de Emnebe, olay örgüsünün merkezinde yer alan karakterlerden biridir. Kocasının ölümünden sonra tek oğluyla bir başına kalan Emnebe’nin tüm hayali oğluyla bir ömür birlikte olacağı bir yaşamdır. Ne var ki Arifa’nın genç yaşta okumak için evden ayrılması ve bir daha yılda bir iki kez kısa ziyaretler dışında annesinin yanına gelmemesi Emnebe’yi derinden etkiler. Emnebe, bir taraftan oğulsuz yaşayamazken diğer taraftan da duyduğu özlemle karışık acısını hafifletmek için oğlunu kendinden soyutlar. Dolayısıyla Emnebe’nin bilincinde birbirine karşıt iki oğul oluşur. Emnebe “*Somut oğlu yalnızca doğurmuştu, soyut oğlu her gün yeniden yaratıyordu, ama, her yüzde başka türlü güldüğü, her gözde başka türlü baktığı için, belirmesiyle, dağılması bir oluyor, bir türlü sürekliliğe eremiyordu.*” (s. 242)

Emnebe’nin bu iki oğul arasında gelip giden düşünceleri onu çıkmaza sürükler. Oğlu uzaktayken her hafta mektuplar yazdırıp özlemini dile getiren

⁶⁵ Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s. 308.

Emnebe, oğlu yanına geldiğinde bir oğuldan ziyade misafir ağırlar gibi oğlundan uzak durmaya çalışır. Yakında ya da uzakta olan bu somut ve soyut oğlu bir araya getiremeyen Emnebe, ömrünü aynı gelgitler arasında tamamlar.

Bunların yanı sıra “Yaşadıktan Sonra”nın Karadede’si inançlarıyla yaşamın anlamını çözemeyen sürekli bir arayışın peşinde sürüklenen, “Yürümek”in Katiba’sı “yaşam”ı sevdiği kadına ulaşmakla eş değer gören, “Benlem”in İdiris’i geçmişte yaptığı hataların bedelini bugün yaşayarak “şimdi”yi yakalamaya çalışan, “İkilem”in Beşira’sı kendi içindeki çelişkileri, “Denge”nin Hamida’sı bozulan düzeni yeniden kurma çabası ve “Dönüşüm”ün Yarpızlı Hasana’sı insanlığa yönelmiş bir açılımın göstergesi olarak olay örgüsünün merkezinde yer alan karakterlerdir.

Adı geçen karakterlerin her biri gerek yaşadıkları çelişkiler gerekse “yaşam”ı anlamlandırma çabalarıyla benzer özellikler gösterirler. Onlar için “yaşam” kimi zaman inançlar ve kültürel değerlerle anlam kazanırken kimi zaman da içinden çıkılamayan bunalımların başlıca sebebi olur. Bu anlamda bu kişilerden ayrı tutulması gereken tek isim “Dönüşüm”ün Yarpızlı’sı olur. Zira o, “yaşam”ın anlamını kendini sınırlayıp çevreye kapayarak bulmak yerine, bütün insanlığa yönelerek bulmuş ve huzura kavuşmuştur.

“*Aykırı Öyküler*”de yer alan “Büyükbaba” adlı öyküdeki büyükbaba, Abbas Yücebaş da öykünün merkezinde yer alan bir karakterdir. Başöğretmen olmadan önce dünyanın en sessiz adamı olan Abbas Yücebaş, bu sessiz yaşamın başka bir boyutu olan “düzen” tutkusuyla öğrencileri gibi öyküyü de tek düze bir yapıya dönüştürür.

Mehmet Yalçın, “*Büyükbabanın yalnızca kendisinin koyduğu ve herkesi uymaya zorladığı basmakalıp kurallar dizgesi hemen bütün çocukların büyüklerde algıladığı bir durumdur.*”⁶⁶ diyerek toplumsal bir yargıyı da belirtmiş olur.

Abbas Yücebaş, başöğretmenliğe getirildikten sonra “*pısırick görünüşünden hiç mi hiç umulmayan bir çabaya girişerek bahçedeki oyun alanlarından kafaların*

⁶⁶ Mehmet Yalçın, “*Tahsin Yücel’in Aykırı Öyküler’i Gerçekten Ayır mı?*”, *Her Yönüyle Tahsin Yücel* içinde, (Haz. Mustafa Durak), Multilingual Yayınları, İstanbul 2000, s. 107.

içine, önlük ve yakaların biçiminden kap kâğıtlarının rengine değin her şeyi kapsayan bir şaşmaz düzen biçiminde beliren bir devrim gerçekleştirmiş (...) bir yandan da herkesi kurduğu düzenin bir parçası durumuna getirerek dilediği gibi yönlendirmeye” (s. 12) başlar.

Abbas Yücebaş, başöğretmenlik yılları boyunca devam eden bu düzen ve kurallar bütünü emekliliğinden sonra da devam ettirmek ister. Fakat bu isteğinde başarılı olamadan hayata veda eder.

Büyükbaba içine kapanıklığı ve katı kurallarla ördüğü duvarıyla kendi kendini aşamayan bir karakterdir.

“Tarih/Coğrafya” adlı öyküdeki Timur, öykünün merkezinde yer alan bir karakterdir. Yatılı okulda kalan bir öğrenci olan Timur, ayağının aksaklığı sebebiyle tarih öğretmeni tarafından “Lenk” takma adıyla “Timurlenk” e dönüştürülürken; coğrafya öğretmenin ilerici görüşleriyle de “03. C. 0029” rakamlarıyla sayısal bir değer haline gelir.

Bu iki kimlik karşısında bir seçim yapmak zorunda olan Timur, coğrafya öğretmenin düşüncelerini tarihinin düşüncelerinden daha yakın ve gerçekçi bulur. Dolayısıyla “*ünlü adaşından koparak tüm yeryüzüne yayılmış bir Amerika’ya doğru yol*” (s. 59) almaya başlar ve iyi bir girişimci olabilmek için ilk adımlarını atar. Fakat coğrafya öğretmeni dışında kimse tarafından benimsenmeyen bu girişimcilik hareketi önce Timur’un okuldan uzaklaştırma cezası almasına, ardından da zaten o güne kadar kendini aramakla geçirdiği yaşamın anlamsızlığına inanarak “Timurlenk” olmaktan da “03. C. 0029” adıyla anılmaktan da vazgeçerek Timur Tozkoparan olarak yaşamayı seçer ve okuldan ayrılır.

Yine “İktidar”ın Müçteba Bey’i, “Ağalar ve Beyler”in ben anlatıcısı ile “Ayna”nın Tarık Uysal’ı geçirdikleri değişimlerle olay örgüsünün merkezinde yer alır.

“*Komşular*”da yer alan “Aramak” adlı öyküdeki Postacı Münür, olay örgüsünün merkezinde yer alan bir karakterdir. Sadece mektup getirip götürmekle

uğraşmayan aynı zamanda gelen mektupları okuyup onlara cevaplar yazan ve tüm Ötegeçe'nin hayranlığını kazanan bir adamdır. Önceleri haftada birkaç kez geldiği Ötegeçe'de yolu gözlenirken babasının ölümünden sonra karısı ve çocuğunu da alarak kasabaya taşınır. Ötegeçeliler için mutluluk kaynağı olan bu taşınma Postacı Münür için -babasından kalan mirasın da etkisiyle- değişimin başlangıcı olur.

Kasabadaki diğer zenginler gibi o da ikinci bir eş almak düşüncesiyle Ötegeçelilerin yardımını ister. Öykü kasabalının Postacı Münüre eş arama olayı üzerine kurulur.

Postacı Münür'ün kasabanın tüm kızlarını görmesine rağmen hiç birini beğenmemesi, ardından civar köylere, kasabalara haber ulaştırılıp görücüye gidilmesi Postacı Münür'ü sadece öykünün değil kasabanın da merkezine taşır.

Tüm çabaların sonunda Postacı Münür'ün gösterilen onca güzel kız arasından her yönüyle ilk eşi Gülbeyaz'ı anımsatan Gülbahar ile evlenmesi ise herkesi şaşkınlık içinde bırakır. Postacı Münür'ün hem ikinci eş almak istemesi hem de ikinci eşin ilk eşinin tıpatıp benzeri olması onun sığ düşüncelerinin ve kapalılığının simgesi olur.

“Komşular”da ise Albay Atmaca, olay örgüsünün merkezinde yer alan başka bir karakterdir. Albay Atmaca, iç huzurunu bozmamak için yıllarca yalnız yaşayan, hiç kimsenin hayatına müdahale etmesine izin vermeyen “*dinginlik tutkunu*” (s. 15) bir adamdır.

Yine “Mektuplar”ın idam mahkûmu Medet'i, “Yapıt”ın ünlü bir yazar olan S.T.'si ile “Oğuzlama”nın Yaşlı Ozan'ı ve onun nazarından Kurban Ağa'sı olay örgüsünün merkezinde yer alan kişilerdir. Her karakterin bir birey olarak ele alınıp öyküye dâhil edilmesiyle, psikolojik derinliği ve şiirselliği yüksek öyküler ortaya çıkmıştır.

3.2. Kart Karakterler

Yalınkat bir özelliğe sahip olan karşı güç durumundaki kişiler ya da kart karakterler, metin içinde herhangi bir değişikliğe uğramadan “*hedef objeye varmayı*

engelleyen karşı güç grubunda yer alırlar.”⁶⁷ Çetişli, karşı güç durumundaki kişi ya da kişileri “Olay örgüsünün teşekkülünde ihtiyaç duyulan çatışmanın hayat bulabilmesi, olayların düğümlenebilmesi, entrik atmosferin oluşabilmesi ve asıl kahramanın çok daha belirgin hâle gelebilmesi için böyle bir kahramana ihtiyaç vardır.”⁶⁸ diye açıklar.

Olay örgüsünde başkişinin karşısında olan, onu harekete geçiren kahramanlar Yücel’in öykülerinde yok denecek kadar azdır. Özellikle “Uçan Daireler”de yer alan öykülerde tematik gücü ellerinde bulunduran kişileri harekete geçiren unsurlar kişiler değil yoksulluk, cinsellik, yalnızlık gibi soyut ve bireysel meselelerdir. Özellikle bireyselliğin yoğun bir şekilde işlendiği öykülerde “benlik” çatışmaları öykü karakterlerini harekete geçirir. Çoğunlukla bu hareketlilik karşı çıkma şeklinde olmayıp çaresiz kabullenişler olarak aktarılır.

Burada yer alan “Şampanya” ve “Besleme” dışındaki öykülerde karakterleri harekete geçiren karşı güç niteliğinde kişiler yoktur. Öyküler, özellikle yoksulluğun bireyler üzerindeki tesirleri üzerine kurulmuştur.

“Şampanya” adlı öyküde karşı güç durumundaki kişi adı verilmeyen ve Saime’nin sevgilisi olan sarışın “çıtı pıtı bir herif”tir. “Sarışınlık”, Yücel’in diğer öykülerinde de karşılaştığımız bir olgudur. Her sarışın bir zengini belirlemekte ve alelade biri olarak nitelenmektedir. Bu öyküde ise adam her şeyiyle zenginlerin dünyasına hitap eden ve anlatıcı tarafından da ikinci plana atılan bir karakterdir.

“Besleme”de ise Huriye’nin yaşadığı sefalet doktorların zenginliğiyle karşıt bir şekilde verilir. Gerek doktor gerekse eşi Cavidan Hanım, hem güzel hem de iyi bir hayat yaşamaktadırlar. Besleme Huriye de bu yaşama teğet geçerek kendi yaşamını irdeler.

“Haney Yaşamalı” ise daha ziyade cinsel eğilimlerin gündeme getirildiği, hatta getirilemediği, bilinçaltına atılmış duyguların patlak vermesiyle bireylerde gösterdiği etkiler üzerine kurulur. Burada da karşıt güç, kişiler yerine durumlarla

⁶⁷ Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, YKY., 1997, s. 300

⁶⁸ Çetişli, *a.g.e.*, s. 70

belirlenir. “Dokuz Ay On Gün” ve “Eski Hikâye”de hareketlilik sosyoekonomik göstergelerle, “Bir Küçük Resim”, “Haney Yaşamalı” ve “Resim İle Elişi” adlı öykülerde cinsel içerikli düşüncelerle, “Katuşa Masalı” ve “Büyük Sarhoşluk” adlı öykülerde ise bireysel eğilimlerle belirlenir.

“*Haney Yaşamalı*”da yer alan ve karşıt güç olarak karşımıza çıkan varlık, sümüklüböceği harekete geçiren kelebeğdir. Kelebek kozasının içindeyken sümüklüböcek ile gayet iyi anlaşırken kozadan çıktıktan sonra sümüklüböceği beğenmemeye ve yeni dünyalar, yeni arkadaşlar aramaya başlar. Aradığını da bulur kelebek. Ormanın en yakışıklı erkeği olan Yusufçuk böceğiyle birlikte olur. Yusufçuğa âşık olan kelebek onunla evlenir. Fakat mutsuz bir evliliği olur. Zira Yusufçuk böceği de kelebek gibi daima daha iyisini arayan bir erkektir. Alegorik olarak sunulmasına rağmen kelebek, doyumsuzluğuyla sümüklüböceği terk eden, onu yalnızlığa sürükleyen bir kadın gibi işlenir.

“*Düşlerin Ölümü*” de “Uçan Daireler” ve “Haney Yaşamalı”da olduğu gibi belirli düşüncelerin, sosyoekonomik değerlerin ve bireysel çatışmaların harekete geçirdiği durumların karşıt güç olarak kullanıldığı öykülerden oluşur.

“*Düşlerin Ölümü*” adlı öyküde Süleyman’ın karşısında karşı güç olarak sevdiği kadın çıkar. Kadın, çevresindeki insanlarla bambaşka bir dünyada yaşar. İsteddiği zaman Süleyman’ın yanına gelerek aslında erkin kendi elinde olduğunu gösterir. Süleyman’ın saf aşkına karşılık kadın maddi boyutuyla öyküde yer alır ve Süleyman’la birlikte onun hayatını içinden çıkılmaz buhranlara sürükler.

Aynı zamanda “Yeni Gelin”de yaşlı kadına tecavüz eden adamlar, “Sisli Ses”te Durdu Memed’in âşık olduğu kadın, öykünün merkezindeki kişileri harekete geçirip hayatlarını altüst eden karşıt güç olarak okura sunulur.

“*Ben ve Öteki*”nde yer alan öykülerde ise, karakterleri harekete geçiren ve çatışma yaşamasına sebep olanlar kişiler değil, çoğunlukla karakterlerin kendisidir. Öyküye adını veren “ben” ve “öteki” kavramları da bunu açıklar niteliktedir. Zira Yücel’in bu dönem öykücülüğünü oluşturan ve farklılığını hissettiren unsur da karakter yaratmadaki bu başarısındadır.

“Ben ve Öteki”nde yer alan “Önü”de başkişi Memedali’yi karşımıza çıkaran “bölünmüşlük” ve “parçalanmışlık” olarak da adlandırabileceğimiz dağılma duygusudur. Memedali’ye bunu hissettiren ise kendi içinde yaşadığı “ölüm” korkusudur. Zira Memedali’nin tepkisizlikle sonuçlanan ilk hareketliliği Gariplik’te gördüğü yaşlı kadındır. Kadının ölen oğluna “Memedali’im!” diye ağıt yakması, Memedali’ye dünyadaki tek “Memedali”nin kendisi olmadığını hatırlatır. Memedali’nin kendi içindeki ikiliği (“ben” ve “öteki” ben arasındaki çatışma) diğer insanlara yaklaşarak gidermeye çalışması, kendi içindeki uzaklığı dışarıda en aza indirmek olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Öteyaşama”nın Ebe’si için de durum çok farklı değildir. Ebe’yi yerinden eden de nihayetinde intihara sürükleyen de koparıp atamadığı “geçmiş” yaşamıdır. Ebe, ne geçmişte yaşamayı başarabilir ne geleceğe uzanabilir ne de bugünü anlamlandırabilir. Üç ayrı zaman dilimi arasındaki geçişleri ayarlayamayan Ebe, kendi “ben”inden uzak kalmak istedikçe kendine yaklaştığının farkına varır. Bu da onu bunalıma sürükler ve yaşam katlanılmaz olur.

“Yaşadıktan Sonra”nın Karadede’si içinse “inanç”ı hareket noktası olarak ele almak mümkündür. Zira Karadede’yi esarettayken bunalımın eşiğine sürükleyen de arkadaşıyla karşı karşıya getiren de inancı ve kapalılığıdır. Karadede birey olabilmenin önemini kavrayamamış sosyal bir unsurdur aslında. Kendi “ben”ini kavrayamayan Karadede için yaşam sürekli gelgitlerden oluşur. Dolayısıyla Karadede için “arayış” başsız sonsuz bir yolculuğa dönüşür ve yolun sonu netlik kazanmaz, çünkü Karadede ne aradığını bilmez; kendi içine bakmak yerine dışarı yönelir. Bu da onu kendinden uzaklaştırır.

“Benlem”in İdiris’i için de söz konusu çatışma “ben”lik kavramıyla açıklanabilir. İdiris’i harekete geçiren Memedali gibi görünse de, Memedali’nin yaptığı İdiris’i kendi “ben”iyle karşı karşıya getirmekten öte bir şey değildir. İdiris için kaos “iyilik/kötülük” arasında netlik kazanamayan insani duygulardır.

“Ötesi”nde Nevruz Bacı’yı öfkeliendiren de peçesinin açılması, yüzünün başkaları tarafından görülmesi gibi görünse de aslında onu harekete geçiren “köklerinden kopması”dır. Zira Nevruz Bacı ve onun gibi kapalı bir çevrede yetişip

belli değerler içinde yaşayan insanlar için geleneksel değerler hayati önem kazanır. Nevruz Bacı'nın peçesinin açılması, yaşadığı toplumun değer yargılarına terstir, öyle olduğu için Nevruz Bacı yüzünün görünmesini çıplak kalmakla eş değer görür. Nevruz Bacı'nın "kök"ünden kopması da yaşamını ters yüz etmiş, karşıt bir kişiliğe büründürmüştür.

Yukarıda ele aldığımız örneklerde özellikle yaşam, ölüm, geçmiş ve şimdi, inanç ve inançsızlık gibi belirlediğimiz kavram ve değerler, "Ben ve Öteki"nde karşımıza çıkan evrensel problemlerdir. Her biri olay örgüsünün merkezindeki kişileri harekete geçiren unsur olmanın ötesinde "insan" olmanın, varoluşun, yaşamın ve ölümün, insanlığın ortak kaderidir.

"Ben ve Öteki"nde karşımıza çıkan karşıt güç ve kavramlar "*Aykırı Öyküler*" ve "*Komşular*" da yerini kişilere bırakır.

"*Aykırı Öyküler*"de "Büyükbaba" ve "Ayna" adlı öykülerde "Ben ve Öteki"nde görüldüğü gibi olay kahramanını harekete geçiren unsur kişilerin içlerinde bulunduğu sosyal/psikolojik tavır ve tutumlardır. Büyükbaba'nın sıradan bir öğretmenken başöğretmenliğe atanması, onu içinde bulunduğu sosyal şartların içerisinden alıp farklı bir statüye taşımış bu da büyükbabanın belirgin özelliklerinden biri olan kuralcılığını gün yüzüne çıkarmıştır. "Ayna"da ise Prof. Tarık Uysal'ın sosyoekonomik statüsündeki değişimine karşın etrafında sürekli birilerine benzetilmesini, Tarık Uysal'ın değişim/benzemek kavramları arasındaki ilişkiyle açıklamak mümkündür.

"Ağalar ve Beyler" adlı öyküdeki Mükrimin Bey, çıkarları doğrultusunda insanları kullanan ve anlatıcı konumunda da olan başkahramanı harekete geçiren karşıt bir güçtür.

Eşinin ölümünden sonra "*kılıcı elinden alınmış tutsak bir komutan*" (s. 137) gibi olan Mükrimin Bey, Fransa ve Amerika'nın en ünlü üniversitelerinden birkaç diploması olan Osmanlı hayranı bir adamdır.

Anlatıcıyı harekete geçiren ise Mükrimin Bey'in Osmanlı hayranlığından ziyade, anlatıcı ile kızı arasındaki aşka müsaade etmeyen baba kimliğidir. Mükrimin Bey, anlatıcıyı, “*fazla yerli, fazla yerleşik, fazla kapalı bir çocuktun. Tek sözcükle fazla Türk'tün*” (s. 155) sözcükleriyle tanımlayarak kızına uygun olmadığını belirtir. Anlatıcı Türk kimliğiyle Mükrimin Bey'in karşıtıkken Mükrimin Bey de Osmanlılığıyla anlatıcının karşısında yer alır. Mükrimin Bey bunu, kızını bir İngiliz'e vererek “soy” ve “ırk” gibi meselelerle uğraşmayan Osmanlıcı düşüncesiyle de kanıtlamış olur.

“Tarih/Coğrafya” adlı öyküde ise yer alan tarih öğretmeni “*Osmanlı'nın karşısında ya da dışında görünen her şeye*” (s. 48–49) aşırı kin besleyen, “ağırbaşlı” ve “düzen” tutkunu; “*uğraşına, vatanına, bayrağına ve tarihine saygılı bir öğretmen*” (s. 49) olarak Timur'u harekete geçiren ilk karşıt güçtür. Kendi zamanının ötesinde tarihin derinliklerinde kalan bu öğretmen Timur'u geçmişle beraber yürümeye yönlendirir.

Öğrencilerinin tabiriyle “*Osmanlı zaptiyesi*” (s. 65) olan tarih öğretmeni Timur'a “Lenk” ismini verip onu “Timurlenk” ile eşdeğerde bir kahraman, iyi bir Türk yapmak ister.

Joseph Cotton Junior adıyla anılan Yusuf Pamukoğlu ise kendi değerlerinin farkında olmayan bir coğrafya öğretmeni olarak Timur'u “Timurlenk”likten çıkarıp “03. C. 0029” rakamlarıyla batılı ölçütlere göre değerlendirerek farklı yönden harekete geçiren bir başka karşıt güçtür. Tarih öğretmenine göre daha güçlü olan Yusuf Pamukoğlu, Amerikan hayranlığı ve “Küçük Amerika” kurma hayaliyle kendi dilini, kendi kültürünü ve tarihini hiçe sayan ve bunu “çağdaşlık” olarak niteleyen aslında kendi çıkarları doğrultusunda öğrencilerini yetiştiren bir adamdır.

<u>Timur</u>	{	<u>Tarih Öğretmeni</u>	<u>Coğrafya Öğretmeni</u>	}	<u>Timur</u>
		Osmanlı Zaptiyesi	Amerikan hayranlığı		
“Timurlenk”		Osmanlıcılık	Çağdaşlık		“03.C.0029”

Yukarıda tablo halinde verdiğimiz bu ilişkiler ağı bir tarafta şanlı tarihi bugüne taşımak isteyen diğer tarafta her şeyi yok sayıp yabancı olmayı seçen iki öğretmenin arasında kendini kaybeden Timur'un, bu iki karşıt güç karşısındaki değişimini gözler önüne serer. Bir nevi zamanla mekânın karşıtlığı olarak da ele alınabilecek olan bu iki karşıt güç tamamlanmanın da göstergesidir. Yazar iki ayrı düşünceyi birbirinin karşıtı olarak vererek sonucu çarpıcı bir şekilde verir.

“İktidar” adlı öyküde Müçteba Bey’i harekete geçiren kelimesi doğru olmasa da onu hareketsizliğe ve iktidarsızlığa sürükleyerek karşıt güç olarak yer alan karakter Sumru Hanım’dır.

Kusursuz bir vücuda ve oldukça güzel bir yüze sahip olan Sumru Hanım kasabaya gelişiyle tüm erkeklerin dikkatini çeker. Aynı dikkat Müçteba Bey’i etkisi altına almaz. Zira onun için genç ve güzel kadınlar “aşkın ve yaşamın geçiciliğini yoğun ve sınırsız bir haz biçiminde” (s. 90) hissettirmenin ötesine geçemezler. Ne var ki Müçteba Bey’in yaşadığı son aşk ona ölümün ürpertisini hissettirince artık hiçbir şeyin eskisi gibi olamayacağını anlayarak tersine bir dönüş yaşar.

Sumru Hanım gençliği ve güzelliğiyle bu dönüşe dâhil olur. Kasabada başlayan birliktelikleri Ankara’da evlilikle tamamlanır. Sumru Hanım tutarsızlığı ve baskıcı tavırlarıyla Müçteba Bey’e hayatı zindan eder, onun tüm benliğini “İktidar”ını elinden alır. Kasabalının Müçteba Bey’i Sumru Hanım’ın “Müçto” su olur.

“Komşular”da ise “Aramak”, “Mektuplar”, “Komşular”, “Yapıt” ve “Oğuzlama” adlı öykülerde karşı güç konumundaki karakterler yerine yine belli kavramların yer aldığını görmekteyiz. “Aramak” adlı öyküde asıl kahraman Postacı Münür’ün değişimiyle kurulan öyküde değişimin kaynağı, Münür’ün babasının ölmesi ve miras ile açıklanabilir. Münür, hem üzerindeki otoritenin kalkması hem de ekonomik olarak sınıf atlamasıyla olay örgüsünün merkezine yerleşir. “Mektuplar”, idam mahkûmu “Medet”in ölümü beklerken yaşadığı ölüm/yaşam karşıtlığı, “Komşular” da Albay Atmaca’nın tanık olduğu komşu kavgası sonrası geçirdiği değişim “Oğuzlama” da ise yaşlı ozan ve Kurban Ağa özdeşliğinden yola çıkılarak yaşlı ozanın özgünlük kavramı etrafındaki düşünceleriyle açıklamak mümkündür.

3.3. Norm Karakterler

Norm karakter edebi eserde başkişinin serüvenine yardımcı olan ve onu tamamlayan “*amaç olmaktan çok bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır.*”⁶⁹

Bu anlamda Tahsin Yücel’in “*Ben ve Öteki*”nde yer alan öyküleri dışında başkişiyi tamamlayacak yahut ona yol gösterecek norm karakterler yoktur. Zira öykülerde yer alan başkişiler bireysel, sosyal ya da ekonomik sebeplerle yaşadıkları çatışmalarla karşımıza çıkarlar. Başkişilerin bu çatışmaları kendi içlerinde yaşaması, onların dışarıdan yardım almasına izin vermez.

Burada yer alan öykülerde başkişilerin “*hikâyesini çeşitli şekillerde genişletmeye yarayan*”, değişim, dönüşüm ve olgunlaşma süreçlerinde bireylere kendilerini “*tanıma*” ve “*anlama*”da yol gösteren norm karakter Memedali’dir. Memedali iyi ile kötüyü birbirinden ayırt edebilen, gözlemleri ve yol göstericiliğiyle etrafını aydınlatan, dolayısıyla kendini tamamlamış olan bir karakterdir. Her öyküde farklı bir kimliğe de bürünen Memedali soruları, yorumları ve çevresinde olup bitenleri anlamlandırma arzusuyla olay örgüsünün merkezinde yer alan karakterlere eşlik eder, onların kendini bulmasına yardımcı olur.

Memedali, başkişilere yardımcı olan norm karakter olmanın yanı sıra olay örgüsünü şekillendiren anlatıcı konumundadır. Yukarıda çoğul bakış açısı ve anlatıcı kısmında Memedali ile ilgili bilgiler verdiğimiz için bu bölümde adını zikrederek diğer başlığa geçmek yerinde olur.

3.4. Fon Karakterler

“*Dekoratif unsur durumundaki kahraman, fon karakter veya figüran olarak da isimlendirilen bu kahramanlar, sadece anlatılan olay, durum, kahraman, zaman ve mekânın daha gerçekçi ve tabii bir görünüm kazanabilmesi için lüzumlu olan*

⁶⁹ W. J. Harvey, “*Romanda Sosyal Ortam*”, *Roman Teorisi* içinde (Haz. Philip Stevick), (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Akçağ Yayınları, Ankara 2004, s. 175.

sosyal atmosferi sağlamakta yükümlüdürler.”⁷⁰ Başkişi ve karşıt gücün yanı sıra olay örgüsündeki fonksiyonları bakımından daha az etkisi olan fon karakterleri şu şekilde sıralamak mümkündür.

“*Uçan Daireler*”de aynı adlı öyküde, “Cevdet”, “Dünder”, “Muhittin” ve “Küçük Turgut”, “Vatandaşın Sesi”nde, “nişanlı” ve “meyhanedeki adam”, “Şampanya”da “Nazmiye” ve “Küçük Sarışın Çocuk”, “Dolma”da “Musa’nın mesai arkadaşları” ve “sokaktaki insanlar”, “Dert Çok Hemdert Yok”ta “Ali ve Osman gibi İsmail’in arkadaşları”, “Sinema” da “Sariye’nin birlikte olduğu adam”, “Pazarlık” ta ise “Mustafa ve Halil gibi delikanlılar”, “Fonguraf”, “Ötegeçe Çocukları”, “Besleme”, “İnce Sanat” ve “Bit İlacı”nda ise yaşlısı ve genci, kadını ve erkeğiyle Ötegeçe’de yaşayanlar yardımcı karakterler olarak işlenir.

“*Haney Yaşamalı*”da yer alan öykülerden “Sümüklüböcek”te “ormandaki canlılar”, “Bir Küçük Resim”de “Zekeriya Bey’in mesai arkadaşları ve öğrenciler” ile “çocuklarının arkadaşları”, “Katuşa Masalı”nda “Niko” ve “meyhanedeki müşteriler”, “Haney Yaşamalı”da “Ali Rıza ve Uluk Osman gibi Ötegeçeliler”, “Resim İle Elişi”nde “Ahmet Elden’in mesai arkadaşları”, “Dokuz Ay On Gün”de “Adapazarlı Mualla, Cevriye ve Osman çifti ile hastanede bulunanlar”, “Kelepçe”de “Pertev Bey ve Süleyman’ın arkadaşları”, “Eski Hikâye”de “Haldun ile Ali’nin teyzesi ve eniştesi”, “Büyük Sarhoşluk” ta ise “çöpçü başı ve yoldan geçen çocuklar” yardımcı karakter olarak kullanılmışlardır.

“*Düşlerin Ölümü*”nde ise aynı adlı öyküde “Süleyman’ın annesi ve babası”, “Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden”de “öğretmenler ve anlatıcının okul arkadaşları”, “Yastık”ta “Ali Kenar ve Muhittin”, “Sisli Ses”te “Kerim ve Osman”, “Para ile Burun”da “Erol, Kalem Ali ve Hıyar Fikret”, “Erdemli Kargalar”da “delikanlı ve sevgilisi ile kargalar”, “Üşümek”te “Raşit’in sevgilisi ve Fatma abla”, “Hayristan’ın Altın Çağı”nda “bir ülkede karşımıza çıkacak her türlü karakter ile “Yeni Gelin”, “Akça Gölge” ve “Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” adlı öykülerde Anadolu’nun bir kasabasında yaşayan kişiler yardımcı karakter olarak kullanılmışlardır.

⁷⁰ İsmail Çetişli a.g.e., s. 71.

“*Ben ve Öteki*”, ortak mekân, ortak gözlemci ve anlatıcısıyla Anadolu’da bir kasaba ve orada yaşayan kişileri karşımıza çıkarır. Bunlar “Ürütsem, Nevzat, Hamdi, Hacer, Cumali, Hacı Durmuş, Kıymat Bacı, Darendeli, Tekelci Muharrem, Nevres Hanım, Hacela, Kabak Hacı, Yavan Osman, Minever Bacı, Leblebici Hacı, Osman, Halil Efe, Ömera, Emiş Bacı, Urup Fadime, Seyyar Bacı, Şerife, Eşe Bacı, Kumru Gelin, Hüsünü, Boş Osman, Ömera, Zeynet Bacı, Iraz Bacı, Meryemebe, Çeten Ali, Muttalip, Nasip, Mükerrerem, Cemile, Hacahmeda, imam ve öğretmen gibi Ötegeçe’de yaşayan halk” olay örgüsünde yardımcı fonksiyon üstlenir.

“*Aykırı Öyküler*”de “Büyükbaba”da “büyükanne, Zübeyde hala, Ali Rıza amca, Ceyhan Bey, Zülfü enişte, öğretmenler, öğrenciler ve veliler”, “Tarih/Coğrafya”da “Pamukoğlu ailesinin bayanları, öğretmenler ve öğrenciler”, “İktidar”da “yaşlı bir ozan, emekli doğa bilim öğretmeni, yaşlı bir kadın ve kasaba halkı”, “Ağalar ve Beyler”de “Mükrimin Bey’in eşi Müşfika Sadberk Konur-alp, kızlarının kocaları Michael A. Philipps, Jürgen Stockinge, Larry Garvin ve anlatıcının dedesi Hasan Ağa”, “Ayna”da ise “profesörün eşi Fikriye Hanım, profesörün çalışma arkadaşları, karşı apartmandaki genç çift ve profesörü tanıdığını söyleyen insanlar” olay örgüsünde birinci dereceden etkili olmasalar da öyküdeki bütünlüğe dâhil olurlar.

“*Komşular*”da ise aynı adlı öyküde “Tufan ve Oya ile kasabalılar”, “Mektuplar”da “Medet’in anası, hapisane müdürü, gardiyanlar ve jandarmalar”, “Aramak”ta “Postacı Münür’ün oğlu, ikinci eşi Gülbahar, eski postacı Halil, Cemal Urup Fadime, Minever Bacı ve Hasibe gibi Ötegeçeli halk”, “Yapıt”ta “son büyük Türk romancısı İ. K., yazar M. A, yayınevi çalışanları, S.T.’nin anne ve babası”, “Oğuzlama”da ise “Meryem, Kadir Ağa, Çeten Ali, Yahya, Adile Bacı, Mülayim Ağa, Urup Fadime, Salih Dayı, Minever Bacı, Nazmiye Bacı, kasap Mevlüt ve bakkal Hasana gibi Ötegeçeliler” olay örgüsünün kurulmasında yardımcı olan karakterlerdir.

Bu karakterler, olay örgüsünde aktif olarak yer almanın ötesinde “dekoratif unsur” olarak kullanılırlar ve başkışıye ait “sosyal ortamın daha somut bir şekilde

*dikkatlere sunulmasına yardımcı olurlar.*⁷¹ Olay örgüsü ve ele alınan meselenin toplumsal boyutlarını yansıtan bu karakterler öyküye geçerlilik katar. Toplumun çeşitli kesimlerini yansıtan bu kişiler, sahip oldukları sosyal ortam ve statülerine göre hareket ederek kurguya dâhil olurlar.

4. MEKÂN

Öykünün veya kurgunun bir temele oturmasını sağlayan mekân, olayların cereyan ettiği çevre, toplum ve karakteri belirlemek açısından önemlidir. *“Mekânsız bir öykü düşünülemez. Mekânsızlık dünyadan uzaklaşmayı gerektirir. Bu da düş gücünün üst düzeyde kullanımıyla sağlanabilir. Ancak insanoğlu ne düşünürse düşünsün, ne hayal ederse etsin düşlediği, kurguladığı gerçek, dış dünyada beş duyu organıyla algıladıklarının ötesine geçemez.”*⁷² *“Resim için çerçeve ne ise, öykü için mekân da odur. Mekân okuyucunun ilgisini yoğunlaştırmak için kullanılan kaçınılmaz bir ahlâki güçtür.”*⁷³ *“Kimin nerde olduğu, nereye gidip nereden geldiği, olayların nerde gerçekleştiği sorularının cevabı mekânın varlığıyla verilir. Konunun anlaşılması, kişileri tanımamız, onların iç dünyasına girmemiz çoğu zaman mekânın varlığıyla olur.”*⁷⁴

Modern anlatılarda mekânın kurgulanması özellikle bireyin ihtiyaçları ve algılamaları doğrultusunda mahiyet kazanır. *“Mekânın değişik işlevleri kişilerin yer değiştirmelerini (sürgün, göç, yolculuk vb...), görünümelerini, çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal durumlarını, karakterlerini açıklayabilir. Bunun yanında mekân (uzam) değişik eyleyen rolleri de oynayabilir: Özne (başkahraman), yardımcı ya da engelleyici gibi... Bütün bunların dışında mekân, kahramanların düşüncelerinin, duygularının dolaylı olarak anlaşılmasına da yardımcı olur.”*⁷⁵ Yücel’in öykülerinde de çok sık karşılaştığımız bu durum, öykü kişilerinin mekânı algılama ve var olma mücadelesinin de göstergesidir. Dolayısıyla Yücel’in öykülerinde mekânla ilgili

⁷¹ Ramazan Korkmaz, a.g.e., s. 300

⁷² Kemal Selçuk, “Öykü’de Mekân”, *Adam Öykü*, Mayıs-Haziran 2005, s. 8

⁷³ Sevinç Özer, “Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alan=Poe’nun ‘Tek Etki’ Kuralı”, s. 23.

⁷⁴ Hasan Boynukara, *Hikâye ve Hikâye Kavramları*, *Hece Dergisi*, 46/47, Ekim-Kasım 2000, s. 46

⁷⁵ Zeynel Kıran-Ayşe (Eziler) Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara 2000, s. 239.

bölümlerde ağır tasvirlerle yer verilmediği gibi, mekânın fiziksel boyutlarına ve ayrıntılarına da değinilmez.

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekânın; olay örgüsü, anlatıcının konumu ve kahramanların içinde bulunduğu durumlarla ilgili hususiyetler taşıyan, canlı ve fonksiyonel bir unsur olarak hem soyut hem de somut manada kullanıldığını görmekteyiz.

Tahsin Yücel'in özellikle 1960'tan sonra yayınlanan öykülerinde bireye ve onun içinde bulunduğu durumlara daha fazla önem verildiğini, mekânın da bu doğrultuda yapılandırıldığını görmekteyiz. Milan Kundera'nın "*Dünya insanın parçasıdır, onun bir boyutudur ve dünya değiştiğinde var oluş (in der-weltsein) da değişir.*"⁷⁶ cümlesinde olduğu gibi Yücel'in öykülerinde de değişimin eşiğinde yer alan bireylerin kendilerine ve dünyaya bakışlarına göre mekânın şekillendiğini görmekteyiz. Birey de dünya da sürekli bir değişim halindedir ve her geçen gün "*İnsanla dış dünya arasındaki bağlantının uygunsuzluğu artmaktadır.*"⁷⁷ İnsanla dünya arasındaki bu uyumsuzluk onu kendisiyle ve çevresiyle mücadele eder hale getirerek sınırlarını belirler. Her geçen gün artan şehirleşme ve doğal tahribat ya da mekân/çevredeki daralma, bireyin içindeki karmaşayı da gösterir. Dolayısıyla mekân fiziki atmosferin ötesinde, içinde yaşayan bireylerin ona verdiği anlama göre şekillenir, genişler ya da daralır.

"*Uçan Daireler*"de mekân olarak, İstanbul'da zengin ailelerin oturduğu semtler, Boğaz kıyıları bununla birlikte Balıkpazarı gibi yoksul ailelerin oturduğu arka sokaklar ve yukarıda sözünü ettiğimiz gibi Yücel'in değişmez mekânı olarak Ötegeçe tercih edilmiştir. Yücel bu öykülerde, mahalleler, caddeler ve sokaklar gibi geniş mekânların yanı sıra apartmanlar, yıkık dökük evler, dükkânlar ve otobüsler gibi daha dar alanları da kullanır. Zamanda olduğu gibi mekânda da bireylerin hem sosyal statülerine hem de iç dünyalarına uygun mekân seçimleri yapılarak zaman/mekân ve birey arasındaki ilişki vurgulanır. Örneğin "*Uçan Daireler*"de zenginlik ve güçlülük göstergesi olarak temeli sağlam apartmanların ve yalıların

⁷⁶ Milan Kundera, *Roman Sanatı* (Çev. Aysel Bora), Can Yay., İstanbul 2005, s. 48.

⁷⁷ George Lukacs, *Roman Kuramı* (Çev. Sedan Ümran), Say Yay. İstanbul 1985, s. 103.

kullanılması; yoksulluk ve güçsüzlüğün göstergesi olarak gecekonduların ve izbe odaların kullanılması gibi.

“Doktorlar, doktorların evi olduğu gibi gözlerinin önüne serildi: beyaz beyaz duvarlar, duvarlarda türlü türlü resimler... İnsan resimleri, ağaç resimleri, dağlar, tepeler, kuşlar... Döşemenin üstünde halılar... Halılar nakış nakış, rengârenk, yumuşacık... Okşasan okşamaya doyamazsın bir daha. Hem de ne temiz, ne temiz! Yağ döksen yalanır mübareklerin üstünde...” (UD, s. 59)

“Besleme” adlı öyküden yaptığımız yukarıdaki alıntıda mekânın sosyal statünün bir göstergesi olarak kullanıldığını görmekteyiz. Huriye’nin besleme olarak çalıştığı bu ev döşemelerinden duvardaki resimlere kadar detaylandırılmıştır. “Beyaz duvarlarve duvarlardaki resimlerin çeşitliliği” anlatıcının bakış açısına göre genişliği ve refahı belirlemek için kullanılırken, Huriye’nin evinin tasviri içinse farklı/karşıt kelimelerle anlam yoğunlaştırılmıştır.

“Sıvasız, bakımsız, düz damlı, toprak evler, tozlu ve çakır çukur yollar alabildiğine uzayıp gidiyordu...”

Huriye bir yandan kıvırmaya çalışıyor, bir yandan da evini düşünüyordu. Eski bir evdi Huriye’nin evi, evden çok kümese benzerdi. Bir tarafı uçup gitmişti. Küçük bir oda kalmıştı kala kala. Odanın içinde bir kara kilim, kilimin üstünde bir eski yatak, yatağın içinde Süleyman vardı.” (s. 60).

Doktorların evi tek başına bir yapıya karşılık gelmesine rağmen Huriye’nin ev tasvirinde genel gözlemler yer alır. Huriye’nin evi -Ötegeçe semti olarak düşündüğümüz- mahalledeki herhangi bir evden farksızdır. Evden ziyade daha çok bir kümesi andıran bu tek göz oda “eksikliği” ve “kara kilim”iyle doktorların evinin karşıtıdır. Anlatıcı vermek istediği mesajı –ki bu sosyoekonomik adaletsizliğin yarattığı huzursuzluktur- seçtiği kelimeler ve mekân tasvirleriyle temellendirmektedir.

“Haney Yaşamalı”daki mekân seçimleri de yine sosyoekonomik eşitsizlik ve bireysel etkenlere göre yapılandırılmıştır. Mekânın hem somut hem de soyut olarak

kullanıldığı bu kitapta yerine göre bir otel odası, küçük bir daire, meyhane, okul ve büro, yerine göre de sokaklar ve kırlar mekânı oluşturur.

Burada “Dokuz Ay On Gün” adlı öyküde geçen mekânlar Yücel’in mekân karşısındaki tavrını da belirler niteliktedir.

“Tarlabaşı’nda bir evde, dertli türküler kadar acı bir çığlık yükseldi. Yumuk gözlü, yumuk elli bir bebek dünyaya geldi ardından. Anasına Adapazarlı Muallâ derlerdi, babası belli değildi.” (s. 52).

Sıradan bir evde dünyaya gelen bebek annesinin yaşadığı hayatla anlamlandırılan bir isme sahip olur: Satılmış. Satılmış bebek, Mualla’nın yoksulluğunun ve ekmeğini etiyle kazanmasının bir bedeli olur.

Aynı öyküde yer alan ve farklı bir mekânda dünyaya gelen ikiz bebeklerin kaderi de çarpıcı bir şekilde aktarılır.

“Edirnekapi’da bir gecekonduda yarın yıkılacaktı. Yıkılacak gecekonduda iki bebek dünyaya geldi, biri kız, biri oğlandı. Çekirdekten yetişme mahalle ebesi Mukadder, cebinden bir eski makas çıkardı, göbeklerini kesti, ağladılar. Anaları saçlarını yoldu, babaları dizlerini dövdü, içini çekti, (...) ‘Saracak çaputumuz bile yok, bir kaşık tuzumuz bile yok, iki çocuk birden, olur mu bu?’” (s. 53).

Yoksulluğun faturasını evsiz barksız kalmakla da ödeyecek olan çift için bebeklerin dünyaya gelmesi neşe kaynağı olmaz. Zira çocukların akıbeti de dünyaya geldikleri gecekonduda gibi belirsizdir. Oysa ilerleyen bölümlerde karşımıza çıkan başka bir bebeğin doğum hikâyesi anlatıcının tutumunu gözler önüne serer.

“Maçka sokaklarından bir otomobil yel gibi geçti, Maçka sokakları titredi. Çok geçmedi, şehrin en kodaman doğumevinde bir bebek dünyaya geldi. Doğumevi yerinden oynadı, doktorlar, hastabakıcılar, ebeler, hemşireler birbirine girdi. Gözlüğü altın çerçeveli, ak gömlekli bir adam, bir oraya bir buraya giden şişman bir adamın önüne geldi, göbeğinin elverdiği kadar eğildi, ellerini ovuşturdu. “Beyefendi, müjde!” diye başladı, bir şeyler söyledi. Şişman adamın ağzı kulaklarına vardı, yerinden sıçradı, “Oğlumu göreyim” diye bağırdı, yol verdiler, bir kapıdan içeri

girdi. Karısı yatağında gülümsüyordu, kan-ter içindeydi, yüzündeki boyalar birbirine girmişti. Karısını tebrik etti, sonra bebeğe seğirtti. Bebek ağlıyordu, kucakladı havaya kaldırdı, “Sus, ağlama yavrucuğum,” diye başladı, “ağlamana hiçbir sebep yok. Sen gülmeye geldin bu dünyaya, her şeyin önceden hazırlandı, her şeyin tamam, yavrucuğum.” (s. 54).

Aynı öyküden alınmış yukarıdaki alıntılarda görüldüğü üzere sefalet içinde olan bir kadının etini satması ve babasız bir bebek dünyaya getirmesi ile yıkılmak üzere olan bir evde dünyaya gelen ikiz bebekler çaresizliğin ve yokluğun yansıtıcılarıdır. Hâlbuki son alıntıda gecekondü semtlerinde doğan bebeklerin karşısında özel bir doğum evinde dünyaya gelen fabrikatörün oğlu ve o an şekillenen yaşamı dikkatlere sunulur. Bu alıntılarda zengin/yoksul karşıtlığının ev ve bebekler ekseninde sunulduğunu görmekteyiz. Anlatıcı tercih ettiği mekânlar aracılığıyla bu karşıtlığı ideolojik söylemler yerine somut göstergelerle vererek objektifliğini korur.

“*Düşlerin Ölümü*”nde de yine ilk iki kitapta olduğu gibi mekânın bireysel/toplumsal farklılıkları gözler önüne sermek için kullanıldığını görürüz. Buna göre de yalılar, apartman daireleri, meyhaneler, yıkık dökük evler, ormanlar ve adı geçmese de Ötegeçe mekânı oluşturur. “Akça Gölge” adlı öyküden yaptığımız aşağıdaki alıntı mekânın belirgin bir şekilde kullanıldığı örneklerden biridir.

“*(...) Avşaroğlu kasabada bir ev yaptırmak istedi. Bir kat çıktı, bir kat daha çıktı, bir kat daha çıkarken ev yıkıldı. İki kattan fazlasına dayanmadı kerpiçler (...) En sonunda bir gencecik usta geldi, ağır ağır üç kat çıktı, üç katın üstüne bir oda yaptı, dört yanından dört pencere açtı. Gelini buraya yatırdılar. Ama bir ay bile oturamadı.*” (s. 60).

Başkişinin hasta eşini yaşama döndürme arzusuyla yaptırdığı bu ev, sonu hüsrarla biten bir aşkın zeminidir. Pek çok güçlüğü aşarak bir araya gelen çiftin mutluluğu uzun sürmez. Biri obalı diğeri ovalı olan gençler için yaşam, alışılmış düzenin terk edilmesiyle kaybolur. Dağlarda yaşamaya alışmış genç bir kızın ovaya inmesi kendi tabiatına karşı başkaldırı niteliğindedir. Zira ovada geçen birkaç ayın sonunda genç kadının hastalanarak yatağa düşmesi ve yaşamını kaybetmesi

kaçınılmaz olur. Genç kadının sağlığına kavuşması için ovanın en yüksek yerine yapılan evde genç kadının kurtuluşuna fayda etmez.

“*Ben ve Öteki*”nde yer alan mekânlar ise daha önce yayınlanan kitaplardan farklı olarak Yücel’in hem yaşamının hem de kurmaca dünyasının merkezinde olan Ötegeçe’dir. Burada yer alan öykülerin değişmez mekânı olarak karşımıza çıkan Ötegeçe, Elbistan’ın bir semtidir. Yücel Ötegeçe’yi bir semt gibi değil “büyük bir ev” olarak tanımlar, öykülerin temelini buraya bağlar ve yazarın tabiriyle orası adı zikredilmediği zamanlarda bile vazgeçilmez bir “uzam” olarak karşımıza çıkar. Elbistan ve Ötegeçe Yücel için sadece öykülerinin değil yaşamının da “*kökensel ve düşsel uzamıdır.*”⁷⁸

Ötegeçe*, “daracık sokakları” (s. 106), “köprübaşı”ndaki (s. 100), küçük küçük dükkânları ve çarşısı, Cahan boyunca sıralanmış “çatal kapılı avlu(dan)” (s. 105) sonra varılan hepsi birbirinin aynı iki katlı, tek odalı ve tek pencereci kerpiç evleri, yaşlıların zamanı “tahta döşemeli örtmesinde” (s. 49) oturarak geçirdikleri Aşağı Cami, “İpsiz’in kahvesi” (s. 48), “Darendeli’nin açtığı sinema(sı)” (s. 58), “tahtakurularının azgınlığıyla ün salmış” (s. 149) kasaba oteli, “Hacı Bey’in lokantası” (s. 196), “derme çatma ‘loca’lardan” (s. 157) oluşan pavyonu, “yüzde doksan dokuzu gözden, yüzde biri kendi eceliyle” (s. 197) ölenlerin gömüldüğü “çakur çukur yokuş(lar)” (s. 76) sonunda varılan Gariplik; dışı ise, “çukurlarında sarı sular göllenmiş, ıssız yollar(ı)” (s. 69), kavak ve söğütlerle dolu korusu, çayırları ve tarlaları “Battal köprüsü”, “Suçatı” ve “Çatalkapı”sıyla geniş bir semttir.

Ötegeçe’nin dışında Yücel’in öykülerinde kullanılan mekânları kitaplar bazında incelemeye devam edelim.

“*Aykırı Öyküler*” ve “*Komşular*” okyanus aşırı bir ülke, İstanbul ve Ankara gibi büyük şehirler, sahil kasabası, okul, meyhane, yalı, ev ve çalışma odası ile Ötegeçe gibi birbirinden ayrı mekânların kullanıldığı öykülerden oluşur.

⁷⁸ Feridun Andaç, **a. g. e.**, s. 28.

* Alıntılar “Ben ve Öteki” adlı kitaptan yapılmıştır.

Yücel'in öykülerinde mekân sosyal statünün, şahsî malvarlığının, yaşam standardının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Yukarıda genel hatlarıyla verdiğimiz mekân örneklerinden sonra Yücel'in öykülerinde yer alan mekânları aşağıdaki başlıklar altında incelemek mümkündür.

4.1. Kapalı-Dar Mekân

Yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi Tahsin Yücel'in öykülerinde mekân çoğunlukla bireysel yönelim ve tercihlere göre öykülerde yer almıştır. Öykülerde mekânın bireyin içinde yaşadığı psikolojiyi yansıtır nitelikte olduğunu görmekteyiz. Öykülerde yer alan bireylerin sıkıntılı ruh halleri, toplumsal dışlanmışlıkları ve yetersizlikleriyle karşımıza çıktığı bu öykülerde mekân da bireye eşlik eder nitelikte kullanılmaktadır. Yutucu ve dar gibi sıfatlarla belirginleştirilen bu mekânlarla ilgili Korkmaz'ın şu tanımı dikkat çekicidir:

*“kapalı-dar mekânlı hikâyelerde kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanları tahakküme almış durumdadır. Onu ezmektedir.”*⁷⁹

Bu tanımlamadan yola çıkarak Yücel'in öykülerinde kapalı-dar mekânları inceleyelim:

Yücel'in yayınlanan ilk kitabı olan “*Uçan Daireler*”de mekân, fiziksel özellikler dışında genellikle kişilerin içinde bulunduğu ruhsal durumu yansıtır nitelikte kullanılmaktadır. Özellikle yukarıda verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere bu kitapta sürekli karşımıza çıkan sosyoekonomik dengesizlik, mekânsal unsurlarda da karşımıza çıkar. Bireylerin sahip olduklarından ziyade sahip olamadıklarıyla yer aldığı öykülerde kapalı mekânlar yardımıyla, noksanlıklar ve eksiklikler gözler önüne serilir, mekân bireyin o an içinde bulunduğu duruma göre şekillenir.

⁷⁹ Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali*, s.170.

Bu bağlamda “*Uçan Daireler*”de ev, oda, meyhane, yazıhane, yurt, yatılı okul ve sokaklar kapalı mekân olarak öykülerde yer alır.

“Dert Çok Hemdert Yok” adlı öyküde aynı zamanda “ben” anlatıcı olarak karşımıza çıkan İsmail, Anadolu’dan İstanbul’a eğitim için gelmiş taşralı bir gençtir. Gerek ailenin yoksulluğu, gerekse İsmail’in taşradan gelişi onu yalnızlığa sürükler. Aklında daima “*memleket hatıraları*” (s. 71) olur. Onlara tutunarak yatakhanein ağırlığından, yalnızlığından uzaklaşmaya çalışır. Mümkün olduğunca kendini bahçeye (açık mekânlara) atar. Yurdun içine girmek istemez, fakat gideceği başka bir yerin olmaması İsmail’in kapana kısılmasına sebep olur. Bu kapan da yurdun koridorlarıdır. Zira koridorlar daima öğrencilerin hareketliliğini gösteren; İsmail’i yalnızlığından uzaklaştıran mekânlardır.

İsmail’in yurt, yatakhane ve koridorlar arasında devam eden hayatı Anadolu, sefalet ve yalnızlık üçgenini de vurgulayan çarpıcı mekân örneklerinden biridir.

“Sinema” ve “Şampanya” adlı öyküler ise yine yukarıdaki örnekte olduğu gibi bireylerin içinde bulunduğu sosyokültürel atmosferi yansıtması bakımından dikkate değerdir. Eserlerinde karşıtlıkları her yönüyle kullanan Yücel, bu iki öyküde mekânsal karşıtlıklarla öykü kişilerini harekete geçirerek kurguyu temellendirir.

“Sinema”da karşımıza çıkan aşağıdaki mekânlar açık olma özelliğine sahip olsalar da kişilerin bakış açısına göre kapalı mekân özelliği arz ederler.

“*İstiklâl Caddesi*” (s. 81) kalabalık, rengârenk bir yerdir. Sanki bayram yeri gibidir. Oradaki kalabalık da sanki bayramlıklarını göstermeye gelen zengin çocuklarından oluşur. Baba Ragıp’ın, kızı Sariye’nin zenginlerin malı olmasından sonra değişen düşüncelerle çıktığı cadde, Baba Ragıp’ın açmazlarını da yansıtır niteliktedir. Caddedeki kalabalık ve şıkır şıkır giyinen insanlar, Baba Ragıp’ın içini sikar. Mekânın geniş bir alana yayılmış olmasının o an hiçbir anlamı yoktur. Zira Baba Ragıp’ın içinde “*insanı yiyen, kemiren, eriten, deli eden cinsten bir hüziün*” (s. 82) vardır. İstiklâl caddesi Baba Ragıp’a kızı Sariye’nin Hümeysra oluşunu hatırlatır. Sadece bu özelliğiyle bile cadde Baba Ragıp üzerindeki ağırlığını derinleştirmeye yeter.

“Şampanya” adlı öyküde ise Saime’nin “doğum günü öncesi mekân” ve “doğum günü sonrası mekân” olmak üzere iki farklı mekân ile karşılaşırız. İlyas ile birlikteyken Saime’nin doğum günleri “*ılık ve mes’ut*” (s. 41) bir havası olan küçük bir evde kutlanır, Saime’nin yaşı kadar simit alınır ve dostlarla bir arada olunur.

İlyas’tan sonra ise Saime’nin doğum günü “*Büyük Cadde*” (s. 43) de bir odada kutlanır. Cadde o güne kadarki güzelliğinin ve ışıltısının aksine doğum günü gecesi İlyas’a “*korkunç, bayağı ve simsiyah*” (s. 44) görünür. Kutlamanın yapıldığı oda şımarık zengin züppelerin kahkahaları, çeşitli kokular süren kadınlar ve şampanya şişeleri ile okura verilir. Tüm bunlar İlyas’ı gerek caddede gerekse kısa bir zaman kaldığı partide hüsrana sürükler.

“Dolma” adlı öyküde ise, güne keyifle başlayıp akşam saatleri olduğunda elindeki dolma tepsiyle kalakalan Musa’nın deniz karşısındaki tavrı hayli farklıdır. Aşağıda geniş-açık mekân olarak ele alacağımız deniz, aynı öyküde akşam saatlerinde Musa’yı saran umutsuzluğun tesiriyle kapalı-dar mekân olarak karşımıza çıkar.

“*Deniz karşısındaydı. Genişti, sonsuzdu ama parlaklığını kaybetmişti, sular kararmıştı.*” (s. 57) Musa’nın umutları da öyle.

Yine “Rekor”un Deli Şakir’i de kendisi gibi eksiklikleriyle gözler önüne serilen bir yazıhaneye sahiptir. Yazıhanenin içinde “*topal bir masa, birkaç kırık iskemle ve külüstür bir yazı masasından başka hiçbir şey*” (s. 98) yoktur. Günlerini burada geçiren Şakir, mekânın ağırlığına daha fazla dayanamayarak kendini koyverir ve Deli Şakir olarak anılmaya başlar.

“*Haney Yaşamalı*”ya baktığımız zaman ise, öykülerde mekânın belirleyici özellikleriyle kullanılmadığını görürüz. Dağınık odalar, yıkık dökük gecekondular, meyhane ve okul gibi “*Uçan Daireler*”de de rastladığımız kapalı-dar mekânlar tercih edilir.

“Katuşa Masalı”nda ergenliğe yeni giren bir delikanlı olan anlatıcı “*Şehrin en kalabalık, en civcivli yerinde, dört bir yanı yüce yüce duvarlarla çevrili bir yerde*” (s.

30) yaşar. Bu yüksek duvarlarla kapalı mekânda herkesin anlatıcıya “küçük bey” diye hitap etmesiyle bir tezat oluşturur. Zaten yüksek olan mekânın duvarları anlatıcının daha da küçülmesine sebep olur. Ergenliğin de verdiği huzursuzlukla kendinden bile kaçmak isteyen anlatıcı, yüksek duvarlı mekânda kendini kapana kısılmış gibi hisseder.

“Eski Hikâye” adlı öyküde ise, mekânın yanı sıra eşyalarla ilgili de değerlendirmeler yapılır. Öykünün merkezinde yer alan kişilerden biri olan Ali, teyzesinin kızı Hacer’e âşıktır. Hacer de Ali’yi sevmesine rağmen ondan daha zengin birisiyle nişanlanınca Ali ve Hacer’in buluşma mekânı olan oda Ali’nin Hacer’in nişanlandığı haberini aldığı gün bambaşka bir hâl alır. Eskiden sımsıcak bir havası olan oda, nişan haberinden sonra Ali’ye “*asık suratlı, kendini beğenmiş, kof insanları*” (s. 64) düşündürmeye başlar. Aynı dikkatle odayı inceleyen Ali gerek “mincoz” adı verilen eski radyonun yerine büyük bir radyonun geldiğini, gerekse odadaki masa örtüsünden halılara kadar pek çok eşyanın değiştiğini ve odanın eski sıcaklığını yitirdiğini düşünür. Ali için oda, kendisini yutmaya hazır bir ejderha gibidir. Bir an önce oradan uzaklaşarak içinde bulunduğu durumdan da kurtulmak ister.

“*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan öykülerde ise diğer iki kitapta olduğu gibi, ev, oda, meyhane, han ve okul gibi mekânların kişilerin üzerinde bıraktığı tesirlere göre kapalı mekânlar olarak kullanıldığını görürüz.

“Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” adlı öyküde kamyon şoförü Memed’in yıllar önce yakarak yok ettiği ev bu anlamda çarpıcı bir örnektir. Memed, yıllar önce daha henüz küçük bir çocukken dedesini, babasını, annesini ve ağabeyini kaybettiği evde bir gün ölüm sırasının kendisine de geleceğini düşünerek yaşadığı evi ateşe verir ve kasabadan ayrılır. Ev, Memed için ölümle eşdeğerdir. Evi ortadan kaldırıncaya her şeyin normale döneceğine inanır. Fakat yıllar sonra kasabaya dönüp evin yerinde kalan boşluğu görünce Memed hiçbir şeyin değişmediğini hisseder. Geç de olsa Memed aslında içini kemiren düşüncelerin evi yok etmekle ortadan kaldıramadığını görür.

Yukarıda üç öykü kitabını ele alarak yaptığımız değerlendirmelerin ardından Tahsin Yücel'in asıl öykücülük serüvenini başlattığı “*Ben ve Öteki*” ile birlikte mekânın da farklı hususiyetleriyle ele alındığını görmekteyiz. Bu mekânlar fiziksel darlıklarından ziyade bireyin bilinçaltına ittiği düşüncelerin yansımaları olarak karşımıza çıkar.

Mekânı sadece bireylerle sınırlamanın yetersiz olacağını ifade eden Handan İnci, “*Mekân, toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünüdür.*”⁸⁰ diyerek, mekânı tek başına bireylerle anlamlandırmanın yanı sıra kolektif bir ortam ve bu ortama göre anlamlandırılan bir alan olarak da değerlendirir.

Bu anlamda Ötegeçe bu kolektif ruhu yansıtan ve ona göre şekil alan bir mekândır. Yukarıda metin içi alıntılarla fiziki özelliklerini belirlemeye çalıştığımız Ötegeçe, kapalı-dar mekânlarla da öykülerde yer alır. Bu anlamda ilk akla gelen ve Ötegeçe’de farklı bir adı da olan mezarlık, yani “Gariplik”, Ötegeçe’nin dar mekânlarından biridir. Ölünün ve ölümün soğukluğu gibi pek çok tabiri de bünyesinde barındıran bu kavram, yaşamın başlangıcı mı sonu mu bilinmez ama Yücel’in öykülerinde garipliğin simgesi olarak karşımıza çıkar. Sözlükte “*Kimsesiz, zavallı; gurbette, kendi memleketinin dışında bulunan, yabancı*” olarak tanımlanan “garip” kelimesi, hem ölümle birlikte insanoğlunu saran gurbet düşüncesiyle hem de dünyasal anlamda uzaklaşmayla karşılaşılır. Zira Memedali ve anlatıcının garipliğin yakınlarına geldikleri zaman üşümleri hem ölümün soğukluğunu yakından hissetmeleri hem de yaşamdan uzaklaşmanın verdiği tedirginlikle alakalıdır.

Bununla birlikte, aynı anlamda “*Ben ve Öteki*”nin değişmez mekânı Ötegeçe’de yer alan İdiris’in evi her anlamda yutucu ve dar bir mekândır. İdiris’in evi Ötegeçeliler için tümünden yok sayılan, önünden dahi geçilmek istenmeyen bir yerdir. “*İdiris’in evi de, evinin çevresi de Ötegeçe’den kesinlikle kopmuş yerlerdi bizim için.*” (s. 112) diyen anlatıcı bu evi aşılmaz sınırın ötesinde yer alan bir mekân olarak tanımlar. Aşılmaz sınır da taşkınlıklarıyla kasabalıya korku dolu anlar yaşatan

⁸⁰ Handan İnci Elçi, *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul 2003, s. 45.

Cahan'dır. Cahan'ın da Ötegeçe'nin de ötesine atılan bu ev, kenara itilmişliğin de sembolüdür.

Memedali'nin İdiris'e yaklaşma tutkusu olmasa tüm bu dışlanmışlık İdiris'in eviyle sınırlı kalacaktır. Fakat Memedali'nin İdiris'i yeniden Ötegeçe'ye getirmek arzusuyla sadece evin değil, İdiris'in de evle birlikte dışlandığını görürüz.

İdiris herkesin adını ilençle andığı bir adam olarak yaşadığı dönemlerde Ötegeçelilerin korkulu rüyası haline gelmiştir. Anlatıcının annesiyle arasında geçen dikiş makinesi olayı İdiris'i tümünden değiştirmiş, bambaşka bir kişi yapmıştır. Geçmişin acısını çıkarırcasına kilitli kapılar ardında zincirlere bağlanarak yaşamını devam ettirmektedir. Fakat İdiris için önemli olan, kendi içinin kapalılığıdır. Zira korkuluklu pencereler ya da bukağılı ayaklar değil, geçmişin vicdan azabı İdiris'i bulunduğu mekânda zorlamaktadır. Memedali'nin İdiris'in evine ve oradan İdiris'in yüreğine (ve kendi içine) yaptığı yolculuk, İdiris'i mekânın darlığından kurtarıp geçmişle yüzleştirmiş, onu Ötegeçe'nin ötesinden alarak kendi yurduna geri getirmiştir.

Yine “Bebekler” adlı öyküde Meryem ve Meryemebe için bir yaşam alanı olmaktan öte, kaçıışı vazgeçilmez olarak gösteren ev, kapalı-dar bir mekân olarak karşımıza çıkar. Aile içinde dışlanan ve hor görülen Meryemler, yaşadıkları evde yuva özlemine dindirememekte ve oradan kaçış planları yapmaktadırlar. Meryemler, o evin sakinleridirler ama onlarla birlikte değil onların “arasında” yaşamaktadırlar.

“Oğul” adlı öyküde ise yaşamla ölüm arasında sürekli gidip gelen Emnebe'nin tek gözlü odası da kapalı-dar mekân olarak kullanılmıştır. Emnebe'nin ölümünden sonra odasına giden Memedali ve anlatıcı şaşkınlıklarını gizleyemezler. Zira oda, *“yamadan görünmez olmuş kıl kilim, kırık dökük tahta sandıklar üzerine serilmiş, daracık pamuk yatak, rengini çoktan yitirmiş köşe yastığı, sıvası dökülmüş kerpiç duvarların şurasına burasına iri çivilerle tutturulmuş, kirli sarı ayetler ve Arifa resimleri”* (s. 225) *“boy boy tahta parçaları, tomar tomar kâğıtlar, zarflar, makbuzlar, deste deste kitaplar, defterler, dergiler, gazeteler, kat kat çocuk giysileri, çocuk çamaşırları, sonra, şurada burada, yapayalnız bir toplu tabanca, bir kırık ayna, bir havaneli, bir kahve fincanı, tabanı delik bir çocuk yemenisi, bir durmuş*

saat, bir kama, patlak bir top, bir okul kasketi, bir çakmaklı tüfek, bir yeşil topaç, bir meşin kemer, sarısı yeşile dönmüş bir divit, pembe gül göbekli bir tabak, paslı bir sigara tabakası, kısacası, yan yanalıkları bile bir son gün izlenimini uyandıran bir sürü ayrışık nesne” (s. 226) nin üst üste yığıldığı, bunaltıcı bir yer izlenimi uyandırmaktadır. O güne kadar defalarca Emnebe'nin evine giden Memedali, odayı hiçbir zaman bu kadar fazla eşyayla görmemiştir. Ortalıktaki pek çok şey de Emnebe'nin biricik oğlu Arifa'sının yadigârlarıdır.

Emnebe, oğul tutkusunu fazlasıyla yaşatan bir kadındır. Oğluna olan hasretini hiçbir zaman dindiremediği için onun öteberilerini saklayarak özlemine dindirmeye çalışır. Fakat, sadece evindeki darlık değil ruhundaki daralma da onu her daim “toplanmaya” yönlendirir. Zira Emnebe, dışarıda şen şakrak, neşeli cıvıl cıvıl bir kadinken evine girince tam karşıtı olur; oğlunu, özlemine, kısacası yaşamayı unuttur.

Emnebe'nin yaşam alanı olan bu tek gözlü oda, Arifa geldiği zamanlarda ev olma özelliğini kazanır. Yemekler pişer, ocaklar yakılır, etraf aydınlatılır. Fakat Arifa'nın olmadığı zamanlarda ev yaşam alanı olma özelliğinden sıyrılıp yalnızlığın, dünyadan uzaklaşmanın, ölümün bir göstergesi olur. Emnebe'nin ölümünden sonra eve giren Memedali ve anlatıcının ürpermesi de bu ölüm soğukluğu veren göstergeden kaynaklanmaktadır.

Farklı mekânların yer aldığı “*Aykırı Öyküler*”de ise “Büyükbaba”nın çalışma odası, “Tarih/Coğrafya”nın okulu, “İktidar”ın sahil kasabası, “Ağalar ve Beyler” in yalısı ile “Ayna”da profesörün evi kapalı-dar mekânlar olarak karşımıza çıkar. Bunların yanı sıra “İktidar”da diğerlerinden farklı olarak Yücel'in ilk defa uzun bir mekân tasviriyle öyküye başladığını görürüz. Burada mekânın çağla ve insanlarla özdeşleştirildiğini, insanlardaki değişimin mekânı da etkisi altına aldığını ve insanların isteğine göre şekillendiğini görürüz. Bu sahil kasabasındaki çarpıklığın en büyük sebebi, kişisel değişimler ve bireyin hem kendine hem de yaşadığı topluma yabancılaşması, doğallığını yitirmesidir.

“Yakınmaya hakkım yoktu: önümde uzanan masmavi ve dümdüz deniz, denizin üzerindeki birkaç çıplak ada, içimde nicedir özlemlerle kıvrandığım arı ve ilkel doğanın tam göbeğine gelmişim gibi bir duygu uyandırıyor, buna yanımdaki

insan ve onunla paylaştığım yaşam da eklenince, çoktandır, belki de hiçbir zaman tatmamış olduğum bir esenlik içinde yüzüyordum. Yazık ki, esenliğin sürebilmesi için, evden dışarı çıkmamak, yollarda dolaşmamak, kıyıya inmemek gerekiyordu. Bir zamanlar çok güzel olduğu anlaşılan küçük bir koyun çevresinde, üst üste yığılmış ak badanalı evler, söylendiğine göre, çevre yapılarının özelliklerini yansıtmak savında olmalarına karşın, köşelerinden yükselen üçgen kulakları, birer boynuz izlenimi uyandıran acayip bacaları, ölü gözlerini andıran kemerli pencereleriyle, birer insan konutundan çok, kim bilir nasıl bir yıkımın sonunda, taşın ve toprağın can çekişirken kustuğu tortular gibi görünüyor, en iyimser zamanlarda, bilinmeyen bir tanrıya tapınan, bilinmeyen bir halkın insanların yalnız ölümlerini gömmek için değil, aynı zamanda ölümün ürperticiliğini duyurmak için yaptıkları mezarları düşündürüyordu. Oyuncak bahçelerindeki azman kaktüsler, bodur ağaçlar, kavruk asmalar da kendilerine benziyordu, yirminci yüzyılın sonlarında, ünlü bir güney kasabasının birkaç kilometre ötesinde değil de çağın ve uzamın dışında bir yerlerde bulunuyormuş gibi bir yanılısama yaratıyordu insanda.” (s. 71-72).

Bu öyküde mekân sadece yaşanılır bir yer olmaktan çıkarılmış, bireysel değişimlerin tesirinden nasibini almış olarak karşımıza çıkar. Ancak bu olumlu bir değişim değildir. Kendine yabancılaşan birey doğayı bile doğalıktan çıkarmış; onu kendisi gibi yapaylaştırmıştır. Oraya akın eden insanlar da doğa gibi -aslında insanlar yüzünden- yapaylaşırlar. Hemen hemen hepsi sağlıklı ve güzel görünmelerine rağmen, hareketleriyle ve konuşmalarıyla “*analarından doğmuş gibi değil de analarının ya da babalarının kurtlanıp çürümüş köklerinden sürmüş gibi*” (s. 72) görünürler.

Anlatıcı mekânı tasvir ederken ilk başta “arı ve ilkel” bir doğanın kucağında “esenlik” içinde sevdiği kadınla birlikte güzel günler geçireceğini düşünür. Şehrin kargaşasından kaçan anlatıcı için bu güney kasabası sığınılacak bir liman özelliğindedir. Ne var ki, kasabayı gezmeye başladığında anlatıcının hisleri de değişir. “Arı ve ilkel” doğanın yerini “çağın ve uzamın dışında”, büyük bir “yıkım” sonucu ortaya çıktığı düşünülen ve insanda “ölümün ürperticiliği”ni hissettiren bir mekân alır.

“*Komşular*”da ise “Aramak” ve “Oğuzlama”da yine Elbistan’ın izlerini görürüz. Burada Ötegeçe hem somut göstergelerle tanımlanır hem de orada yaşayan insanların tutumlarıyla oranın genel havası hissettirilir. Bunun yanı sıra diğer öykülerde tatil köyü, hapisane ve ev gibi değişik mekânların kapalı-dar mekân olarak kullanıldığını görmekteyiz. “Mektuplar”da Medet’in hücresi, “Yapıt”ta S.T.’nin evi, “Komşular”da Albay Atmaca’nın yaşadığı çatı katı bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Burada yer alan “Oğuzlama”, Ötegeçeli Kurban Ağa ve yaşlı ozanın öyküsü üzerine kurulmuştur. Bu öyküde, “Ben ve Öteki”de anlatılan Elbistan ve Ötegeçe’yi hem orada yaşayanlarla hem de oranın değerleriyle tekrar görürüz. Fakat burada ele alacağımız mekân yaşlı ozanın okyanus kıyısındaki otel odasıdır.

Yaşlı ozan saatlerce süren bir yolculuk sonrası okyanus aşırı bir ülkeye gider. Tek başına kaldığı otel odasında onu uykusundan eden ve yıllar öncesine götüren bir ezginin kulağında yer etmesiyle mekânın da zamanın da ötesinde başka bir yerde uyanır. Bu yer, çocukluğunu geçirdiği bir köy evidir.

Hayatına dair pek çok şey başaran, kendi çapında “kendini gerçekleştirebilmiş” bir adam olan yaşlı ozanın bilinçaltının çok da sarih olmadığını görürüz. Yıllar öncesinde kalmış bir olayın her anlamda uzak bir otel odasında tekrar gün yüzüne çıkmış olması da bunun bir göstergesidir.

Yaşlı ozan, “*ilk kez geldiği bu küçük kentte, bu kimliksiz otel odasında, yani Ötegeçe’nin ve gençlik günlerinin çok uzaklarında,*” (s. 101) olmasına rağmen rahat bir yer yatağında yattığını düşünür. Derinlerden bir yerlerden geldiğine inandığı ezgi yaşlı ozanın bu hissini daha da kuvvetlendirir. Fakat karanlıkta sesini duyduğu karyola gıcirtısı “*bir sehpa, kapısı açık bir dolap, üstünde oturmakta oluğu tek kişilik yatak,*” (s. 93) onu çelişkilerle dolu geçmiş günlere götürür. O an bulunduğu kente de, otel odasına da yabancı bir yaşlı ozan olur.

Yıllar öncesinde kalan yer yatağı ve köy evi yaşlı ozan için düşlerde varlığı devam eden bir alan olarak varlığını gösterir. Orada yaşamanın huzurunu bilen yaşlı

ozan, her şeyiyle kendisine yabancı olan bu otel odasında geçmişiyile hesaplaşmaya başlar. Oda onu bu zamandan alıp farklı bir zamana ve farklı bir coğrafyaya götürür.

4.2. Açık-Geniş Mekân

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekânın bireyin ruh haline göre anlam kazandığını ve bireyin o an içinde bulunduğu ruh halini yansıtır nitelikte kullanıldığını söylemiştik. Yukarıda da söz ettiğimiz gibi Yücel'in, 1950-60'larda yayımlanan öykülerinde çoğunlukla kapalı mekânları tercih ettiğini görmekteyiz. Zira bu dönemde olay örgüsünde yer alan kişiler genellikle bireysel ve sosyal problemleri olan çoğunlukla yoksul kesimi temsil eden problemlili kişilerdir. Dolayısıyla, öykülerde yer alan mekânlar da bireylerin bu hususiyetleri doğrultusunda şekillenmektedir.

Özellikle yaşadığı mekânın içinde kendini kaybeden, aradığını bulamayan bireyler, kendi iç derinliklerine/huzura ulaşabilmek için yeni atmosfer arayışına girerler. Bu yeni atmosfer çoğunlukla bireyin yaşadığı alanı genişletmesiyle açıklık kazanır. İşte bu noktada bireye huzuru veren, ruhundaki daralmayı önleyen geniş-açık mekânlar karşımıza çıkar.

Bu açıdan baktığımız zaman "*Uçan Daireler*"de geniş-açık mekânın sadece birkaç öyküde kullanıldığını, bunların da kişilerin halet-i ruhiyeleri karşısında zaman zaman kapalı mekâna dönüştüklerini görmekteyiz.

"Babuşka" adlı öyküde Madam Mariçka'nın Boğaz'ın Anadolu yakasında yer alan evi her ne kadar geniş bir mekân özelliğine sahip olsa da, madamın kocası tarafından bu eve kapanmasıyla mekân madam için kapalı-dar bir özellik kazanır. Madamın çocukları için ev saadet kaynağı iken madam için terkedilmişliğin ve dışlanmışlığın simgesi olur.

Yukarıda kapalı mekân olarak ele aldığımız deniz bu sefer farklı boyutlarıyla karşımıza çıkar. Yine "Dolma" adlı öyküde Musa'nın günün ilk saatlerinde dolma satmak için sokağa çıktığı esnada dolaştığı sokaklar, sahil, pazar açık mekân özelliğiyle karşımıza çıkarlar. Teknik anlamda zaten geniş bir alana sahip olan bu

mekânlar Musa'nın o an içinde olduğu psikolojik durumla da alakalıdır. Musa yeni bir günün heyecanını yeni bir işle de perçinlemektedir. Aynı zamanda bu iş, Musa'nın ömrü hayatının vazgeçilmez tutkusu olan dolma ticaretidir. İlk iş gününe keyifle başlayan Musa gelecek güzel günlerin hayalini kurmakta, dolma satıcılığından dolma fabrikatörlüğüne doğru yol alacak ticaret hayatını düşünmektedir. Bu düşüncelerle oturduğu bankta sevmediği denizi izlerken bile ayrı bir keyif alır:

“Deniz masmaviydi, dupduruydu. Dakikalarca denizi seyretti. Denizden de, aydan da hoşlanmazdı aslında, ama deniz bu sefer sardı onu. Güzeldi, uçsuz bucaksızdı, insanın içine bir sıcaklık, bir uyşukluk veriyordu. Dertlerini unutturuyordu. İnsan denize baktı mı önemli şeyler önemini kaybediyordu, boş veriyordu her şeye.” (s. 52).

Bu anlamda gerek günün ilk saatlerinin olması gerekse mekândaki açıklık (denizin duruluğu ve insan içine verdiği sıcaklık gibi) Musa'nın içinde bulunduğu ruhsal durumu da açıklar niteliktedir.

*“Haney Yaşamalı”*da yer alan öykülerde ise açık mekân, olayın merkezinde yer alan kişilerin yaşadığı ruhsal sıkıntılar dolayısıyla neredeyse yok denecek kadar azdır. Alegorik bir öykü olarak karşımıza çıkan “Sümüklüböcek”, açık mekânın kullanıldığı ender örneklerden biridir. Diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de mekân merkezi kişinin bakış açısına göre anlam kazanır. Kelebeğe âşık olduğu ilk günlerde heyecanla bekleyen sümüklüböcek için orman, inanılmaz saatlerin geçirildiği bir yerdir.

Açık mekânın kullanıldığı diğer öykü ise “Katuşa Masalı”dır. “Katuşa Masalı”nda anlatıcının kaldığı ev ya da yurt onun için kasvetli günlerin ve bunalımların merkeziyken, tesadüfen gittiği ve uğrak yeri hâline getirdiği meyhane ise huzuru bulduğu bir yerdir. Öncelikle ergenliğe yeni giren delikanlının meyhaneci tarafından “buyur bey” diye karşılanması anlatıcının mekâna olan bakışını da güzelleştirir. Aslında meyhane, avuç içi kadar bir yerdir. Fakat anlatıcının kendini büyük bir adam gibi hissetmesi, mekânın ütöpik bir şekilde açılmasına vesile olur.

“*Düşlerin Ölümü*”nde ise açık mekânın nerdeyse hiç kullanılmadığını “Hayristan”ın Altın Çağı” adlı öykü dışında açık mekâna yer verilmediğini görürüz. Adı geçen öyküde de açık mekân ülkenin yönetimini elinde bulunduran kişilerin söylemiyle yaratılmaya çalışılır. Zira ülke siyasi bir krizin eşiğindedir. Şunu çok rahat söyleyebiliriz ki öyküde ülke vatandaşlarını rahatlatmak adına hayali bir şekilde verilen mekân zaten bu hususiyetleriyle de açık mekân olma özelliğini yansıtmaz.

Üç kitapta birkaç öykü dışında rastlamadığımız açık mekânlar Yücel’in o dönem içinde bulunduğu durumu da gözler önüne sermektedir.

Yücel’in özellikle bireysel eğilimler/yönelişlerle kurgulanan 1960’tan sonra kaleme alınan öyküleri içerisinde yer alan karakterlerin çoğunlukla kendi yaşadıkları değişimler etrafında mekânın da açılım gösterdiğini, bireyin kendini tamamlama serüveninde mekânın ona yardımcı olduğunu görmekteyiz. Çopuroğlu “*İnsan ihtiyaçlarının karşılanması insan-insan, insan-çevre ilişkileri çevresinde oluşan etkileşimler, bu etkileşimlerin oluşturduğu örüntüler ve bu örüntülerin meydana getirdiği*”⁸¹ yaşamın bireyin kendisi ve çevresiyle kurduğu ilişkiler bütünü olduğunu vurgular. Yücel’in öykülerinde de mekânın bireyin kendisi ve çevresiyle kurduğu bu ilişkilere göre şekillendiğini, dar mekânlar arasında sıkışıp kalan bireyin, hem bireysel hem de insani değerlerini yitirerek, kendilerini rahatlatmak için geniş alanlar arayışı içine girdiklerini görmekteyiz.

Bu açıdan tek bir öykü yerine özellikle “*Ben ve Öteki*”nde yer alan bazı öykülerde karşımıza çıkan “bahçe” geniş-açık bir alan olarak bireylerin üzerinde rahatlatıcı bir özellik oluşturur.

“Bahçe”, ilk olarak “Yaşadıktan Sonra” adlı öyküdeki Karadede ile birlikte karşımıza çıkar. “Oğuzlama”da Kurban Ağa ve “İkilem”de Beşira ise aynı zamanda iyi birer bahçıvan olarak ün salmış kişilerdir. “Yaşadıktan Sonra”nın Karadede’si kendisine yaşam alanı olarak yol boyundaki bahçesini seçmiş, hayatını o bahçede yetiştirdiği sebzelere adamıştır. Her ne kadar bu tutkusu zamanla değişecek olsa da

⁸¹ Cemalettin Çopuroğlu, “*İnsan-Çevre, Kültür Etkileşimi Çevresinde Barınma Kültürü*”, *Milli Folklor*, S. 57, Ankara 2003, s. 47.

Karadede için “bahçe” “yurt”la aynı anlamdadır. Beşira için “bahçe”, karısına ya da çocuklarına küstüğü zaman kendisine kucak açan sıcak bir yuvadır. Beşira, evinde bulamadığı sıcaklığı bahçesinde arar. “Oğuzlama”nın Kurban Ağası içinse “bahçe” yaşamın kendisidir. Her şeyden vazgeçip bahçıvanlık yapmak isteyince ailesi tarafından karşı çıkılmasına rağmen Kurban Ağa isteğinde kararlı olmuş ve nihayet bahçıvanlık yapmaya başlamıştır. Yetiştirdiği sebze ve meyvelerin bir benzerini bulmak mümkün değildir. Fakat Kurban Ağa için bahçıvanlık sadece en iyi sebze-meyveyi yetiştirmek değildir. Kurban Ağa için “bahçe”, yıllar önce yitirilmiş sevgiliye kavuşma alanıdır. Kaybedilmiş günlerin yeniden kazanılması, koşuk söylemeye başlama alanıdır. Zira, Kurban Ağa gerek bahçesiyle ilgilenirken gerekse koşuk söylerken “*hepsine kendinden bir şeyler katar, bakışını ve sevgisini*” (s. 102) ekler. Kurban Ağa için yaşam “bahçe” ve “koşuk” kelimelerinde saklıdır. Onların da ötesinde dizginlenemez bir “sevme” arzusu vardır.

Bahçeyle birlikte öykü kişilerinin geçmiş zamanlarda yaşadıkları alanlara yaptıkları dönüşler de sürekli geniş-açık mekân özelliğine sahiptir.

“Oğuzlama”nın yaşlı ozanı kendine yeni ve daha geniş bir mekân yaratarak bulunduğu alanı aşmaya çalışırken “Mektuplar”ın Medet’i de darağacını beklediği koğuşunda geçmiş günlere dönerek yaşadığı yeri değiştirmeye çalışır. Yaşadığı mekânın boğuculuğundan yeni bir mekân yaratarak (aslında zaten var olan bir alanın yerini değiştirerek) kendine geniş bir atmosfer kurar.

Yukarı tarafında küçücük bir pencere bulunan bir hücrede kalan Medet, idam mahkûmudur ve son günlerini yaşamaktadır. Hücre ölüm düşüncesiyle birleşince Medet’in korkuları daha da bir artar. Bulduğu odadan darağacına gitmek dışında çıkış yolu yoktur. Medet, her anlamda kapana kısılmıştır. Onun kurtuluşu ancak düşlerinde ulaştığı ve yine geçmişte yaşanan günlerde açıklanan bir alanda mümkündür. “Yeşil sabun kokusuyla” beliren bu mekân, Medet’e hücreyi, korkuyu ve ölümü unutturan ferahlatıcı bir alan olur.

“Büyükbaba” adlı öyküde okul öğrenciler için kapalı-dar bir alanken büyükbaba için geniş-açık bir mekândır. Zira büyükbaba okulda kendi istediği gibi kurduğu düzenle kendini tamamlayabilmekte, yaşı geçkince olmasına rağmen orada

işe yaradığını görmektedir. Bu yüzden büyükbaba için okulda atılan her adım neşe ve övünç kaynağı, kutlama sebebi olur. Kendini gerçekleştirme evreni olan okul, ayrı bir mahiyet kazanarak büyükbabanın bilinçaltını yüzeye getiren bir özellik kazanır.

4.3. Ütopik Mekân

Yücel'in öykülerinde kapalı ve açık mekânların yanı sıra ütopik mekânlara da yer verdiğini görmekteyiz. İçinde bulunduğu mekândan kaçmak isteyen bireyler, sık sık yeni mekânlar yaratarak orada yaşamının hayalini kurarlar. Bireysel problemler, cevaplanamayan arzu ve isteklerin arasında boğulup kalan birey için düşlerde yaratılan bu mekânlar vazgeçilmez alanlar olur. Bunu ele aldığımız öykülerden örnek vererek açıklayalım:

“*Uçan Daireler*”de yer alan aynı adlı öyküde ütopik bir mekân karşımıza çıkar. Burada kurgunun temeli olan uçan daireler ile ilgili olumlu özellikler mekân ile de özdeşleştirilir. Bu dünyanın sıkıntılarında, insanların vefasızlığından bıkmış olan anlatıcı, yaşadığı yerden uzaklaşmak hatta insanlardan kaçabilmek için farklı dünyaların hayalini kurar. Bir gün tesadüfen gazetede uçan daireler ile ilgili bir haber okuyunca, hayal dünyasını uçan dairelerin geldiğine inandığı bir ülkeye adar. Anlatıcıya göre uçan dairelerin dünyası, şu an yaşadığı dünyaya benzemez, zira orası “mesut insanların” diyarıdır. Varlıklar ve nesnelere yaşanan yerin aksine o dünyaya göre anlam kazanır. Aşağıdaki alıntı anlatıcının uçan daireler ülkesi ve orada yaşayan insanlar hakkındaki düşüncelerini ifade eder.

“*Uçan dairelerin geldiği ülkenin kadınları güzeldi. Dünyamızdan gelip geçmiş kadınlardan değil, dünyamızda yapılmış olan en güzel heykellerden, en güzel tablolardan da daha güzel olmalıydı onlar. Bu kadınları hayalimde canlandırmaya çalışıyor, canlandıramıyordum. Fakat kalplerinin temizliğini düşünüyordum. İyi kadınlardı o ülkenin kadınları, sadık ve vefalıydılar, alçak gönüllüydüler. Uçan dairelerde ancak böyle bir ülkede yapılabilirdi. Şimdi kim bilir o ülkenin kaç kadını yüzünü penceresinin camına dayamış, uçan dairedeki sevgilisini düşünüyordu. Tek derdi uçan dairedeki sevgilisiydi. Başka dert olmazdı o mes'ut ülkede, insanlar birbirlerini öldürmezlerdi, savaşlar masallarda kalmıştı, kötülük masallardan bile silinmişti. Orada yar üstüne yar da sevilmezdi...*” (s. 4).

Anlatıcının zihninde yarattığı “Uçan Daireler” ülkesinde bu dünyaya has sıkıntılar, kaygılar, yalnızlıklar; yozlaşmış değerler ya da ilişkiler de yoktur. Anlatıcı arzuladığı bu dünyayı, kendi hayallerinde yaratarak yaşama tutunmaya çalışır.

“Öyküde ve romanda genel itibariyle insan anlatılır. İnsanın hareketleri ve düşleri belirli bir mekân içinde gerçekleşir. Yazarın roman içinde anlattığı mekânlar ise düşsel olup, yazarın “düşsel–dilsel” olarak var ettiği kurguya dâhildirler.”⁸²

Tahsin Yücel bununla da yetinmeyerek zaten düşsel olan mekânı karakterlerin düşüncelerine yerleştirerek yeniden biçimlendirir.

Geniş-açık mekânda olduğu gibi Yücel’in bazı öykülerinde olayın merkezinde yer alan kişiler, bulunduğu alandan başka bir alana geçerek yer değiştirir. Fiziki anlamda bir yer değiştirme söz konusu olmasa da düşsel anlamda gerçekleştirilen bu yer değiştirmeler mekânı da farklılaştırır. Özellikle “Ben ve Öteki”ndeki “Dizge” ve “Yürümek” adlı öykülerde ütopyik mekanın varlığı hissedilir. “Yürümek” te Katiba’nın Zöhre Bacıya ulaşmak için sürekli yürümesi, bu yürüyüşü aynı zamanda Ötegeçe’yle özdeşleştirmesi, Ötegeçe’ye de Zöhre Bacı’ya da ulaşamaması mekânı ulaşılmaz hale sokar.

Katiba’nın düzenli bir şekilde devam eden yürüyüşleri onu varmak istediğine (Zöhre Bacıya ve dolayısıyla Ötegeçe’ye) ulaştırmadığı gibi, bu yürüyüşler hem aşkı hem de mekânı düşsellikten kurtaramaz. Nihayetinde ulaşılmak istenen varlık/nesne gerçeklik kazanamadan yaşamın son bulmasıyla yok olur.

“Dizge”de ise Altındış’in elinden düşürmediği “kapağı yıldız işlemeli” “albüm”ü ütopyik mekân özelliği kazanmış bir nesnedir. Albüm, Altındış’i geçmişte yaşadığı anılara ve yerlere taşıyarak bu dünyanın yaşanılır olmasına yardımcı olur. Altındış, albümle birlikte “*bilinmeyen yüzden bildik yüze, kocadan sevgiliye, yabandan yurda doğru gelir.*” (s. 25) Bu açıdan “albüm”, asıl yurt, yaşanılmak istenen düşsel bir mekândır. Yaşanılan mekân Altındış için “yaban el”dir. Altındış’in daima “*uzak, kımlıtsız, soğuk*” (s. 27) olması da kendini oraya ait hissetmemesinden kaynaklanır. Bu aidiyetsizlik, Altındış’in geçmişinden geçmişle eş değer tuttuğu

⁸² Gürhan Tümer, “Mimarlık Yazın İlişkileri”, *Kuram Dergisi*, S. 7, C. 3, İstanbul 1995, s. 45.

albümden uzaklaşmamasına sebep olur. “*Albüm, Altındış’ın geçmişte var ettiği “ben”in farklı bir dünyaya ait olduğunu gösteren, bir öteki Altındış’i simgeler ve şimdi gerçek yaşamda yanılısama olarak tüm varlığını oluşturur.*”⁸³

Altındış bir yanı geçmişte bir yanı hâlde olup da geçmişin hayaliyle yaşayan bir karakter olarak gerçekliğini tamamlayamamıştır. Bu yüzden, Altındış için önemli olan bir zamanlar yaşanılmış anları da içinde barındıran albümün varlığıdır.

Sonuç olarak, Tahsin Yücel’in bu dönem içerisinde ele aldığımız öykülerinde ütöpik mekân oluştururken öykü kişilerini esas aldığını görmekteyiz. Yazar, mekânı onların psikolojilerine göre kurgulamış ve yaşadığı alandan uzaklaşmak isteyen kişileri ütöpik mekanlara yönlendirerek kendilerini gerçekleştirmelerini sağlamış ve onları yeniden yaratarak var etmiştir

5. ZAMAN

Her anlatı kurguyu başlatmak ve bitirmek için bir zaman dilimine ihtiyaç duyar. Bu bazen bir gün gibi kısa bir süreye tekabül ederken bazen de koca bir asrın anlatıda yer aldığını görürüz. “*Zaman, bir öyküleme [anlatma] biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur.*”⁸⁴ Dolayısıyla zamanın anlatı metinleri içerisinde kurguyu oluşturan önemli etkenlerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Nbert Elias zamanı “*iki ve daha fazla, sürekli hareket halindeki olaylar içindeki dilimlerin başlangıç ve bitiş pozisyonlarını ya da bu pozisyonlar arasındaki süreleri birbirleri ile ilişkilendirmedi.*”⁸⁵ diye tanımlar. Bu hareketliliğin sadece düz bir çizgi halinde ilerlediğini düşünmek, zamanı sınırlamaktan öte gitmeyecektir. Özellikle son dönemlerde kaleme alınan eserlerde zamanın birey, toplum ve kültürün değer yargılarına göre şekillendiğini geçmiş, gün ve gelecek arasındaki sınırların en aza indirildiğini görmekteyiz.

⁸³ Ayla Gökmen, “Tahsin Yücel’in Öykü ve Romanlarında Aşk Denklemi”, Her Yönüyle Tahsin Yücel içinde (Haz. Mustafa Durak), Multilingual Yay., İstanbul 2000, s. 192.

⁸⁴ Paul Ricœur, Zaman ve Anlatı: Bir, Zaman Olay Örgüsü Üçlü Mimesis, (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat), YKY, İstanbul 2007, s. 108.

⁸⁵ Nabert Elias, *Zamanın Üzerine*, (Çev. Veysel Atayman), Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s. 382.

Bu sınır, modern öyküyle birlikte daha çok netlik kazanmaktadır. “Öykü türü, “zaman”ı daraltma, kısaltma eğilimindedir. Öykünün başından sonuna kadar geçen sürenin, modern öyküde elden geldiğince kısaltıldığını görmekteyiz.”⁸⁶

Modern öyküdeki bu değişim bireyin içinde bulunduğu durumla yakından ilgilidir. Sürekli bir yerlere yetişme ve zamanı yakalama gayretinde olan birey zamanla yarış halindedir. Birey bu yarışta ya geçmişe bağlanarak ya geleceği düşleyerek ya da ikisinin arasında mekik dokuyarak varlığını sürdürmeye çalışır. Rasim Özdenören’in çağdaş romanda zaman ve mekânın kullanışıyla ilgili şu tespiti bireyin bu yolculukta yeni bir boyutla da karşımıza çıktığını gösterir:

“Çağdaş roman zaman ve mekân boyutları dışında yeni bir boyut daha kazanmıştır: Bilinç, romana bu boyutun eklenmesiyle, zaman ve mekânın, geleneksel biçimdeki statik algılanması da değişmiş, dinamik bir kimlik kazanmıştır. Şöyle diyelim: zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. İnsan mekân ve bilincin hâsılası olarak ortaya çıkmıştır.”⁸⁷

Tahsin Yücel’in öykülerinde de zaman Özdenören’in sözünü ettiği gibi bireyin bilinçaltının yansımalarından izler taşır. Kimi zaman bu yansımalar kronolojik bir şekilde aktarılırken kimi zaman da kırılma ve sıçramalarla yön değiştirerek öykülerde yer alır. Kırılmalar geçmişe dönüşlerde yaşanırken sıçramalar (ileri atlamalar) olay örgüsündeki karakterlerin geleceğe dair duygu ve düşüncelerinin aktarılmasında kullanılır. Dolayısıyla Yücel’in öykülerinde zaman, hareketlendirilerek yeniden ve yeniden kurulur; “İşlevsel açıdan niteliksel (bireysel) zaman, niceliksel(kamu) zamana dönüşebilir, bu dönüşüm ve değişimi nesnel dünyasında da görebiliriz. Dolayısıyla nicelik bakımından zamanın mekâna ve kişilere yansımaları, onların üzerinde yapmış olduğu değişikliklerle belirginleşir.”⁸⁸

Genel olarak Yücel’in öykülerinde zamanın kullanımına göz attığımızda “Uçan Daireler”de “yazma zamanı”⁸⁹, başka bir ifadeyle nesnel zaman, 1949–54

⁸⁶ Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları 2*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1991, s. 242.

⁸⁷ Rasim Özdenören, *Ruhun Malzemeleri*, İz Yay., İstanbul 1997, s. 97.

⁸⁸ Mutlu Deveci, “Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açıdan İncelenmesi”, *Türk Kültürü*, S. 503–504, Mart-Nisan, Ankara 2005, s. 114.

⁸⁹ Şerif Aktaş, *a.g.e.*, s. 107

yılları arasında geçen süredir. Yazar bu kitapta her öykünün altına tarih atarak nesnel zamanı belirtmiştir. Kurguyu oluşturan vakalar geçmişte, bilinmeyen bir zaman diliminde yaşanır ve ilerleyen tarihlerde anlatıcı tarafından anıların arasından seçilerek aktarılır. Anlatıcı bunu yaparken olayı özetleyip, olayın bireyin iç dünyasındaki tesirlerini vermeye çalışır. Bu yüzden zaman ayrıntılarıyla kullanılmaz. Dolayısıyla önemli olan, olaydan çok bir durumu vermek olunca zamanda genellemeye gidilir. Anlatıda herhangi bir günün herhangi bir saatinde bulunan bireyin duygu ve düşüncelerinden kesitler sunularak sözü geçen olayın etkileri üzerinde durulur. Burada zamanın seçimi genellikle bireyin iç dünyasına göre şekillenir: Birey eğer sıkıntılı bir durum karşısındaysa genellikle günün akşam saatleri tercih edilirken karşıt bir durumda ise zamanın da karşıtı seçilir. Burada zaman ifadeleri “*Dokuz buçuğu beş geçiyordu..*” (s. 7), “*Bizim orada dokuzda işe başlanırdı.*” (s. 7), “*Sabahın ilk müjdesini horozlar verdiler...*” (s. 27), “*Etraf kararalı çok oldu*” (s. 34), “*O gün senin doğum günündü.*” (s. 41), “*Vakit öğleyi geçiyordu.*” (s. 54), “*karanlık iyice çökmüştü.*” (s. 57), “*Bir temmuz öğlesiydi.*” (s. 76), “*İki gün, iki gece*” (s. 80), “*Güneş de tam tepeye dikilmişti.*” (s. 88) gibi herhangi bir zaman dilimini ifade edebilecek kadar muğlak ve anlatı için gerekli olduğu kadarıyla kullanıldığını görürüz.

Söz konusu bu durum “*Haney Yaşamalı*” ve “*Düşlerin Ölümü*”nde de ortaya çıkar. “*Uçan Daireler*”den farklı olarak yazar, bu kitaplarda nesnel zamanı açıklamaz. Bunun yerine öyküler arasında “*Türkçe ezan*”dan “*gramofon*”dan söz ederek gerçek zamanı sezdirmeye çalışır. Bu iki kitapta da zaman seçimi olaya ve kişiye göre belirlenir. Anlatıcı olayı ele alırken özetleme tekniğini kullanarak olay yerine onun bireyin üzerindeki izdüşümleri üzerinde durur. Anlatı yine bir günlük bir zaman diliminden kesitler sunar. Bu kesitlerde zamanı yine gece/gündüz ve yaz/kış karşıtlığıyla görürüz.

“*Haney Yaşamalı*”da, “*Doludizgin bahar gelmişti.*” (s. 19), “*Birkaç yıl önceydi.*” (s. 21), “*Yakınlarda bir saat ikiye vuruyor*” (s. 41), “*Geçen yaz*” (s. 70) ve “*eskiden*” (s. 80); “*Düşlerin Ölümü*”nde ise, “*iki gündür*” (s. 7), “*eskiden*” (s. 13), “*Bir akşam*” (s. 29), “*Şimdi akşam.*” (s. 33), “*Şimdi sabah.*” (s. 35), “*Şimdi öğle.*” (s. 37), “*Şimdi ikindi.*” (s. 39), “*Yarın sabah*” (s. 40) , “*bir zamanlar*” (s. 59),

“Akşamüstü” (s. 97) ve “Birkaç saat sonra” (s. 112) gibi yine muğlak ifadelerle zaman sezdirilmeye çalışılır.

“Ben ve Öteki”nde nesnel zamanı belirleyecek ifadeler yer verilmemiştir. Anlatı olay bittikten sonra anıların süzgecinden geçirilerek aktarılır. Gözlemci/anlatıcı işbirliğine dayanan bu öyküler özellikle gözlem ve yorumlamaya dayandığı için zaman sadece anlatıya geçerlilik sağlamak için kullanılmıştır. Kitapta, “Şimdi” (s. 11), “ikindide” (s. 12), “Bir akşam” (s. 38), “Bir Cuma günü” (s. 50), “Ertesi gün” (s. 67), “Ertesi sabah” (s. 77), “Çok eskiden” (s. 90), “Bir hafta sonra” (s. 105), “Birkaç saat sonra” (s. 112), “ertesi gün” (s. 159), “Çok önceden” (s. 179), “Gecenin karanlığında” (s.189), “Bir mayıs akşamı” (s. 192), “Her ay” (s. 210), “Ertesi gece” (s. 220), “Akşamüstü” (s. 223) ve “İki yıl önce gene böyle bir güz sonu” (s.227) gibi yine genel ve muğlak ifadelerle zaman belirlenmiştir.

“Aykırı Öyküler”de de nesnel zamanı belirleyecek ifadeler yer verilmemiştir. Olay zamanı diğer öykülerden farklı olarak daha uzun bir dönemi içine alır. Olaylar bir süreç ifade eder. Anlatı olayın tamamlanmasından sonra başlar. Burada da diğer öykülerde olduğu gibi zamanın işlevsellikten çok geçerliliği sağlamak adına kullanıldığını görmekteyiz. Zamanı karşılayan, “birkaç yıl önce” (s. 21), “Beş yıl boyunca” (s. 44), “Ertesi gün” (s. 46), “pazartesi sabahı” (s. 68), “bu akşam” (s. 76), “ertesi sabah” (s. 86), “o günlerde” (s. 104), “nisan ortalarında” (s. 115), “Lisenin son yıllarında (...) liseyi bitirdiğimiz yıl” (s. 120), “O günlerde” (s. 154) ve “bir buçuk yıl önce” (s. 168) gibi yine muğlak ifadelerle karşımıza çıkar

“Komşular”da nesnel zaman “Yapıt” adlı öyküde ifade edildiği üzere 1996’lı yıllardır. Olay zamanı ise diğer bütün öykülerde olduğu gibi geçmişte bir tarihe tekabül eder. Anlatı, olayın bitmesinden sonra başlar. Zaman, Yücel’in ilk öykülerinde olduğu gibi burada da çok fazla ön plana çıkmaz. Herhangi bir yılın herhangi bir bölümü zaman olarak kullanılabilir. Zamanı karşılayan, “geçen yıl, temmuz ortalarında” (s. 9), “Ertesi gün” (s. 17), “İki saat sonra” (s. 34), “bu akşam” (s. 43), “Eskiden” (s. 49), “Birkaç yıl sonra” (s. 61), “birkaç ay sonra” (s. 70), “üç dört saat önce” (s. 93), “her akşamüstü” (s. 95) ve “boğucu bir güz günü” (s. 112) gibi genel ifadeler kullanılır.

Bu genel değerlendirmelerin ardından Yücel'in öykülerinde zamanı, "1- kronolojik karakterli metin halkalarından oluşan hikâyeler, 2- Akronik Karakterli ve eş zamanlı metin halkalarından oluşan hikâyeler"⁹⁰ olmak üzere iki ana başlık altında incelemeye devam edelim.

5.1. Kronolojik Karakterli Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

Olayların kronolojik bir sıra halinde aktarıldığı ve anlatma zamanı ile vaka zamanının çakıştığı bu öykülerde, vaka halkaları ve zamanın birbirini takip ederek ilerlediğini görmekteyiz. Olay örgüsünün başlangıç ve bitiş noktaları arasındaki çizginin düz bir biçimde devam etmesi olayların kronolojik olarak aktarılmasıyla alakalıdır.

Tahsin Yücel'in ele aldığımız 61 öyküsünden 22'sinin anlatma zamanı ile vaka zamanının bir arada olduğunu görmekteyiz. Bu öyküleri kitaplar bazında ele aldığımızda "Uçan Daireler"de "Uçan Daireler", "Vatandaşın Sesi", "Fonguraf", "Ötegeçe Çocukları", "Dolma", "Besleme", "Sinema", "Pazarlık", "Rekor", "Babuşka" ve "Mektup" "Haney Yaşamalı"da "Sümüklüböcek", "Resim ile Elişi", "Dokuz Ay On Gün" ve "Eski Hikâye" "Düşlerin Ölümü"nde "Düşlerin Ölümü", "Yeni Gelin", "Para ile Burun", "Erdemli Kargalar" ve "Hayristan'ın Altın Çağı"; "Ben ve Öteki"nde yer alan "Sonu" ile "Komşular" da yer alan aynı adlı öyküler anlatma zamanı ile vaka zamanının aynı olduğu kronolojik karakterli metin halkalarından oluşmaktadır.

"Haney Yaşamalı"da yer alan "Eski Hikâye" adlı öyküde genç çift arasındaki ilişki, zamanın kronolojik bir şekilde işlenmesiyle irdelenir. Aynı zamanda "kahraman anlatıcı" olarak da karşımıza çıkan Ali, "Kapıyı itip de içeriye girdiğim zaman şaşırıverdiler," (s. 63) cümlesiyle olay örgüsünü aktarmaya başlar. Ali'nin henüz bilmediği bir değişimin yaşandığı bu karşılaşma "eskiden böyle karşılanmazdım, beni severlerdi." (s. 64) cümlesindeki "eskiden" sözcüğüyle açıklık kazanır. Zamandaki ilerleme, olayın geçmişte başladığını ve karşılaşma anıyla yeniden gün yüzüne çıktığını gösterir.

⁹⁰ Detaylı bilgi için bkz. Ramazan Korkmaz, a.g.e., s. 155.

Bir zamanlar Hacer ve Ali için sıcak bir yuva izlenimi uyandıran ev artık “*eski havasını*” (s. 64) yitirmiştir. Zamandaki ilerleme sadece Ali’nin düşüncelerindeki değişimi göstermekle kalmaz aynı zamanda somut nesnelere vasıtasıyla geçmiş ve bugün arasındaki sınır belirlenir.

Evin geçmişteki hâli ve yansımaları	Evin şimdiki hâli ve yansımaları
- Sıcak bir yuva ve cana yakın insanlar	- Soğuk ve kendini beğenmiş, kof insanlar
- Mincoz: ufak tefek eski bir radyo	- Kocaman bir radyo
- Sıradan akşam yemekleri	-Değişen masa düzeni ve alkol

Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere olay örgüsündeki zamanın başlangıç ve bitişi geçmiş ve şimdi ekseninde ele alınır ve yaşanan değişim dikkatlere sunulur.

“Düşlerin Ölümü”nde yer alan “Yeni Gelin” zamanın hem kronolojik hem de belirgin bir şekilde kullanıldığı öykülerden biridir. Öykü, yirmi dört saatlik bir zaman dilimi içerisinde cereyan eden olaylardan oluşur. Burada günün bölümleri öykünün de bölümleri olarak kullanılmış, zamanın birey üzerindeki izdüşümleri yaşlı kadın üzerinden aktarılmıştır.

Öykü, “*Şimdi akşam. Hancı Dursun ovaya bakıyor.*” (s. 33) cümlesiyle başlar ve yaşlı kadının Hancı Dursun’un hanına varmasıyla devam eder. Aylardan temmuzdur. Anlatıcı, yaşlı kadının başından geçenleri özetleyerek aktarırken hem Dursun’un hem de okurun merakını giderir. Bu zaman diliminde Hancı Dursun yaşlı kadının kasabaya kil satmaya giderken yolda tecavüze uğradığını öğrenir.

“*Şimdi sabah, kadın oturuyor.*” (s. 35) diye başlayan diğer bölümde de yaşlı kadının bir önceki güne göre kendini biraz daha toparladığı görülür. Zaman reel bir

şekilde ilerlemeye devam eder. Bir taraftan yaşlı kadın yeni günle beraber yollara düşme sebebi olan kilini alarak kasabaya giderken, yine aynı zaman dilimi içerisinde iki adam Hancı Dursun'un hanına gelir. Bu bölümde de Hancı Dursun bu iki adamdan birinin yaşlı kadının kardeşi, diğerinin de adamın oğlu olduğunu öğrenir.

“*Şimdi öğle, dört bir yana kurşun gibi temmuz çökmüş.*” (s. 37) cümlesiyle başlayan ve günün bir başka bölümünü veren anlatıcı, öğle vakti ve yaz sıcaklığını bir arada kullanarak zamanı bireyin üzerindeki ağırlığıyla verir. Olay örgüsünün teşekkülünde kullanılan kişiler gözden kaybolur ve yaşlı kadının bilinçaltı dikkatlere sunulur. Öyküdeki olay durağanlaştırılarak bilinç ötesine ait durumlar zamanın potasından geçirilerek aktarılır.

“*Şimdi ikindi. Kil yarı yarıya bitti.*” (s. 39) cümlesiyle başlayan bölümde ise kişiler tekrar olaya dâhil olurlar. Olaydaki hareketlilik zamandaki canlılık ile birlikte ilerler. İki adam tekrar öyküye dâhil olur ve kasabaya gider. Ortalık birden kızılca kıyamet olur. Neredeyse tüm kasabalı sokağa dökülür. Yaşlı adamın kardeşini öldürüp öldürmeyeceği okurun da merakını tetikler. Olaydaki bu hareketlilik özellikle “ikindi” vaktiyle beraber verilir. Zira gerçek zamanda da bireylerin koşturmacasının en yoğun olduğu zaman, bu vakitlerdir.

Öykü yine başladığı gibi günün aynı saatleriyle noktalanır: “*Şimdi akşam. Bulut gibi bir toz çökmüş havaya.*” (s. 40) Öyküdeki olaylar kronolojik bir şekilde başlar ve yine aynı şekilde devam ederek tamamlanır.

“Ben ve Öteki”nde yer alan, aynı zamanda yaşamın da kendisi olan bir kuyruğu anlatan “Sonu” adlı öyküde olaylar kronolojik olarak devam eder. “*Biraz ilerledik,*” (s. 243) cümlesiyle başlayan öykü, başı sonu belli olmayan bir kuyrukta ilerlemeye çalışan insanları ele alır. Tek gerçeğin “bir karış ilerlemek” olduğu bu kuyruk hem zamansal hem de mekânsal boyutlarla öyküde yer alır. Zira gerçeklik olarak baktığımızda zamanın da “kuyruk” gibi bir başı ve sonu olduğu bilinmekte fakat nerede ve nasıl olduğu yanıtlanamamaktadır.

Kuyrukta yer alan Memedali de, diğer insanlar da hem zaman hem de yer kaybetmemek için ilerlemek dışında hiçbir şeye odaklanamazlar. Bazen aralarında

konuşmalar da hiç biri o anın dışına çıkmaz. Zira hiç kimse “*zamanını boşa harcamak istemez.*” (s. 249)

“Komşular” adlı öyküde de olaylar kronolojik bir zaman dilimi içinde cereyan eder. Öykü “*Albay Atmaca, geçen yıl, temmuz ortalarında, ilk kez geldiği kıyı köyünde, küçük bir lokantada balığını yiyip iki double rakısını içtikten sonra, daha o sabah kiraladığı çatı katına döndü.*” (s. 9) cümlesiyle başlayarak zamanı da belirler. Geçmiş özetlenerek verildikten sonra kronolojik bir şekilde öyküye devam edilir. Olay örgüsü zamanın devamlılığına göre kurulur, sırasıyla Albay Atmaca’nın yaşamı ve tanık olduğu kavga her gün yinelenen bir şekilde kurguya dâhil edilir. Anlatıcı Albay Atmaca ile ilgili bilgiler verirken bunları özetler ve zamana müdahale etmez. Nihayetinde Albay Atmaca’nın kasabaya gelmesiyle başlayan öykü, yine albayın kasabadan ayrılmak üzere yola çıkmasıyla tamamlanır.

Zamanı özellikle bireysel olarak işleyen Yücel’in öykülerinde kronolojiyi çok fazla takip ettiğini söyleyemeyiz. Mekânda olduğu gibi zamanda da kırılmalar yaşayan birey özellikle bilinç ve bilinçaltının etkisiyle karşımıza çıktığı için öykülerde devamlılığın sık sık bölündüğünü görmekteyiz.

5.2. Akronik Karakterli ve Eşzamanlı Metin Halkalarından Oluşan Öyküler

Olay örgüsünün kronolojik bir zaman dilimini takip etmediği bu öykülerde “*Anlatıcı olayları baştan başlayarak anlatabileceği gibi, orta ve sondan başlayarak da anlatabilir. Orta ve sondan başladığı zaman, ileriye ve geriye dönüşler yapabilir.*”⁹¹ Geriye dönüşler ve ileri sıçramalarla kurgulanan bu tarz öykülerde öykü zamanı ile öyküleme zamanı birbirinden farklı olur. Olay örgüsünü oluşturan metin halkalarının bir düzen dâhilinde işlemediği bu öykülerde anlatıcının bakış açısı fazlasıyla kendini hissettirir. Zira, “*Bilinç olarak hem şimdide bulunan anlatıcı, kurmaca dünyanın kendilerine sunduğu avantajlar sayesinde içinde buldukları şimdiden geçmişe ve geleceğe rahatlıkla geçiş yapar.*”⁹² Dolayısıyla anlatma zamanı

⁹¹ Zeynel Kiran-Ayşe (Eziler) Kiran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınevi, Ankara 2000, s. 53.

⁹² Şaban Sağlık, “*Kurmaca Âlemin Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir*”, *Hece Dergisi* (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 137.

ile vaka zamanı arasında gelgitlerin yaşandığı öykülerde zamanda kırılmalara ve sıçramalara çok sık rastlanır.

Yücel'in olay örgüsünün teşekkülünde zamanı çoğunlukla bu kırılma ve geçişlerle kullandığını görmekteyiz. Zira Yücel'in incelediğimiz 61 öyküsünden 39'u akronik ve eş zamanlı karaktere sahiptir. Anlatıcı ve bakış açısıyla alakalı olan bu zamansal değişim öykülerde iki farklı biçimde yer alır.

5. 2. 1. Anlatma Zamanı ile Vaka Zamanının Ayrı Olduğu Öyküler

Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında gelgitlerin yaşandığı öykülerde zamanda kırılmalara çok sık rastlanır. Tahsin Yücel'in Akronik karakterli 39 öyküsünden 21'inde anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında belirgin bir ayrım vardır. Bunlar: “Uçan Daireler”de “İnce Sanat”, “Dert Çok Hemdert Yok” ve “Bit İlacı”; Haney Yaşamalı”da “Bir Küçük Resim”, “Haney Yaşamalı” ve “Büyük Sarhoşluk”; “Düşlerin Ölümü”nde “Yastık”, “Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” ve “Akça Gölge”; “Ben ve Öteki”nde “Önü”, “Öteyaşama”, “Yaşadıktan Sonra”, “Giz”, “İkilem”, “Ötesi”, “Denge” ve “Cuma”; “Aykırı Öyküler”de “Büyükbaba” ile “Ağalar ve Beyler”; “Komşular” da ise “Mektuplar” ve “Oğuzlama”dır.

Olayın tamamen sonlandığı bu öykülerde anlatıcı geçmişe yönelerek olay örgüsünü oluşturur. Bu öykülerden 6'sında kahraman anlatıcı ve bakış açısı, 7'sinde hâkim bakış açısı ve anlatıcı, 8'inde ise çoğul bakış açısı ve anlatıcının konumu dikkate alınır.

“Uçan Daireler”de yer alan “İnce Sanat” anlatma zamanı ile vaka zamanının ayrıldığı öykülerden biridir. Öykü, “*Beyler, bir dakika beni dinleyin! Size basit bir olaydan ve bu olayın insanlarından bahsedeceğim*” (s. 65) diye kahvenin ortasında nutuk atan anlatıcının anlatma zamanı ile başlar. Anlatıcının olayı kurgularken geçmişe dönerek vakayı anlatmasıyla, ekmeğini etiyle kazanmasına rağmen işi şeriata uygun yapan Kel Hüsne adındaki kadınla karşılaşırız. Kısa bir girişin ardından kahraman anlatıcı “*Mesele şu: Geçenlerde*” (s. 65) diyerek vaka zamanına yönelir. Anlatıcı yalnızca okuru vaka zamanına yönlendirmekle kalmaz aynı zamanda “*Kocasının ölümünden birkaç gün sonra*” (s. 67) gibi ifadelerle vaka

zamanı içerisinde de hareket etmeye başlar. Öykü de bu noktadan sonra irticalen söylenen bir masal tadında şekillenir. Olayın anlatıldığı bölümlerde anlatıcı araya girerek okuru anlatma zamanına getirir. Bu gelgitler arasında anlatma zamanı ile başlayan öykü “*Şimdi sıra sizde beyler! Sizi dinliyorum, buyurun!...*” (s. 69) cümleleriyle yine anlatma zamanı ile noktalanır.

Aynı şekilde vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki ayrımın en belirgin olduğu öykü “*Haney Yaşamalı*”dır. Öykü, “*Haney öldü. Ama ben, “yaşayacak” diyorum var gücümle, “yaşamalı” diyorum. Bunu söylerken de ölümden sonra diriliş dedikleri, öbür dünya dedikleri kavramlar, cennet cehennem gibi masallar aklımın kenarından bile geçmiyor*” (s. 35) cümleleriyle başlar. Alıntıda da anlaşılacağı üzere vaka, Haney adındaki bir hayat kadınının ölümü üzerine kurulurken, anlatma da Haney’in ölümü üzerine vicdan azabı duyan anlatıcının Haney’i geleceğe taşıma arzusu ile şekillenir. Anlatıcı içinde bulunduğumuz anda var olmasına rağmen, Haney’in yaşamını vaka zamanına dönerek anlatır.

Haney’in dramatik bir şekilde ölmesi anlatıcıyı kadının anılarıyla karşı karşıya getirir. Geçmişin ve vicdan azabının ağırlığı altında kalan anlatıcı, bir zamanlar kasabanın tüm çocuklarına olduğu gibi kendisine de erkekliğini hissettiren bu kadını anlatma zamanında yeniden var ederek rahatlamak ister. Bu anlamda Heidegger’in “*ölüm ancak bir var olmadır.*”⁵⁹ cümlesi anlatıcının Haney’i yeniden yaratmasıyla eş değerdedir. Zira, anlatma zamanı ile vaka zamanını birbirinden ayıran sınırı ölüm belirler.

“*Ben ve Öteki*”nde bu ayrımın en belirgin olduğu öykü “*Ötesi*”dir. Öykü, “*Döndü Bacı’yla Nevruz Bacı arasındaki korkunç çekişme başladığı zaman, anam Ötegeçe’ye yeni gelin gelmişti daha,*” (s. 166) cümlesi ile başlar. Bu çekişmenin başlamasından sonra devam eden ve Döndü Bacı’nın soyunmasıyla sona eren süreç öykü zamanını gösterir.

Anlatıcının devreye girerek öyküyü anlatması ise çekişmenin sona erdiği soyunma anıyla başlar ve aynı hızla olayı meydana getiren “beş liralık borç

⁵⁹ Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman* (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yay. İstanbul 2004, s. 336.

meselesi”nden de geriye gidilerek iki kadının dostluğu aktarılır. Öykü içinde “*Yeter, hanım, yeter artık,*” dedi.” (s. 168) gibi cümlelere de yer vererek anlatma zamanından öykü zamanına atlar, ardından tekrar anlatma zamanına geçerek devam eder.

Yine aynı kitapta yer alan “Giz” adlı öykü de anlatma zamanı ile vaka zamanının farklı olduğu öykülerden biridir.

Anlatıcı, “*Ölümünden üç gün sonra, bacısının oğlu leblebici Hacosman’ın, yani kasabadaki biricik akrabasının ardından, Dudu Bacı’nın eşiğinden içeriye girdiğimiz sırada, Memedali, kolumu sıkıyordu. “Aç gözünü, kapalı bir kapıdan geçiyorsun, demişti.”* (s. 125) Cümlesiyle başlayarak anlatma zamanına giriş yapar ve “Aç gözünü kapalı bir kapıdan geçiyorsun” cümlesiyle de vaka zamanına dönerek olayı aktarmaya başlar.

Anlatma zamanında, Dudu Bacı ölmüş, o güne kadar kocaları dışında herkese kapalı olan evinin kapısı, ilk defa hem anlatıcı ve Memedali’ye hem de okura açılmıştır. Öykü isminden de anlaşılacağı üzere Dudu Bacı’nın yaşamına dair bir “giz” üzerine kurulmuştur. Bu giz öykünün sonunda açıklık kazanmasa da olay örgüsünün şekillenmesinde ve entrik yapının tırmanmasında etkili olur.

Vaka zamanı tek bir anı yansıtmaz, Dudu Bacı’nın yaşamından belli bir dönemi kapsar. Dudu Bacı’nın ilk evliliğinden ölümüne kadar geçen süre vaka zamanının tamamını oluşturur. Dudu Bacı’nın ölümünden sonra Memedali ve anlatıcı devreye girerek vakayı alır okurun önüne getirir.

Anlatma zamanı ile vaka zamanındaki farklılık anlatıcının ve Memedali’nin konumuna göre şekillenir. Vaka zamanının nakledildiği bölümlerde anlatıcı “*işimiz gücümüz buydu o yıllarda*” (s. 127) gibi cümlelerle vakayı anlatma zamanına taşır ve “*Ölmedi, kaçtı*”, diyordu Memedali, “*kocası gibi.*” (s. 141) cümlesiyle anlatma zamanını noktalar.

“*Aykırı Öyküler*”de yer alan “Ağalar ve Beyler” adlı öykü de anlatma zamanı ile vaka zamanının birbirinden farklı olduğunu görmekteyiz. Öykü, “*İstersiniz*

görüşlerini paylaşmayın, bütün yaşamı boyunca dincilik ve ulusçuluk ülküsünü savunmuş bir adamın biricik oğlunun ülkesini bir daha dönmemesiye bırakarak dini başka, dili başka bir ülkenin uyruğuna geçmesi, üç kızının üçünün de eşlerini dini başka, dili başka yabancılar arasından seçmesi karşısında gülemezsiniz.” (s. 112) cümlesiyle başlar.

Bu girişin ardından anlatıcı, Mükrimin Bey’in karısının ölümü üzerine taziye için eski dostunun evine gider. Bundan sonraki kısımda anlatıcının da dâhil olduğu olayların anımsandığı, geçmişe ve geleceğe dair planların yapıldığı, anlatıcının da öyküleme zamandan ayrılarak öyküye dâhil olduğu bölüm yer alır.

Anlatma zamanı Mükrimin Bey’in karısının ölümünden sonrasıken, öykü zamanı geçmişte anlatıcıyla Aybike arasında yaşanan aşka ve iki ailenin soylarına kadar giderek eklenir. Bu da olay örgüsündeki vakaların ve zamanın kırılmalara uğrayarak birbirine bağlanmasına sebep olur. Öykü zamanı birbirinden ayrılması zor halkalarla birbirine bağlanırken anlatma zamanı kronolojik bir sıralama takip eder. Öykü zamanının birbirine eklenerek sıçramalar yapması olayı anlatma zamanına da taşır. Zira geçmişte kalan anlatıcı ve Aybike aşkı, anlatıcının Mükrimin Bey’in evinde geçirdiği birkaç günden sonra yeniden yaşanmaya başlar. Fakat öykü zamanında yaşanan ve biten aşk anlatma zamanında da varlığını sürdürmez. Anlatıcının farkına varamadığı bir şekilde Aybike’nin gidişyle anlatma zamanı da tamamlanır.

“Büyükbaba”da ise yine anlatma zamanı ile öykü zamanının belirgin bir şekilde ayrıldığını görmekteyiz. Öykü, “*Babamın, Ali Rıza amcanın, Zübeyde halamın anlattıklarına bakılırsa büyükbabam başöğretmen olmadan önce dünyanın en sessiz adamıydı.*” (s. 9) cümlesi ile başlar. Bundan sonra da aynı zamanda torun olan anlatıcının öyküye dâhil olarak büyükbabasıyla geçirdiği beş yıl aktarılır. Anlatıcı anlatma zamanı ile öyküyü oluştururken genç bir adam, öykü zamanında ise beş altı yaşlarında bir çocuktur.

Vaka zamanı anlatıcının ilkokulda okuduğu beş yılı kapsar. Anlatıcı (torun) büyükbabasının başöğretmenliğine bu yıllarda tanık olur ve büyükbabanın

başöğretmenlikle başlayan öyküsü yine aynı misyonu yüklenmesiyle, büyükbabalığıyla noktalanır.

Zamanda kırılmaların çokça yaşanmasıyla eklemlenen öykü, büyükbabanın ölümünden sonra yazılırken, öykü zamanı Abbas Yücebaş'ın başöğretmen olduğu yıllardan cenazesine kadar geçen süreden kesitler sunar.

“*Komşular*”da yer alan “Mektuplar” ise “*Kapı birden açılıp da Abuzera içeriye girince, Medet sevinçle yerinden fırladı.*” (s. 35) cümlesiyle başlayarak öykü zamanından bir kesitle sunulur. Diğer öykülerde anlatma zamanını veren anlatıcı burada öykü zamanını yansıtarak öyküye farklı bir boyut katar. Anlatma zamanı ise Medet'in darağacında ölüme gidişinden sonraya rastlar. Hâkim bakış açısına sahip olan anlatıcı, her şeyi bilme vasfı sayesinde Medet'in çocukluğundan hücrede geçirdiği dakikalara kadar, onun bütün hayatına tanık olmuş ve Medet'i bu tanıklığa göre anlatma zamanına taşımıştır. Anlatıcı öykü zamanı ile anlatma zamanını birbirinden ayırarak öyküye müdahil olmaz. Dolayısıyla diğer öykülerde rastladığımız karmaşa burada yer almaz. Öykü zamanı ve anlatma zamanı birbirine paralel bir şekilde ilerler.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı üzere anlatma zamanı ile vaka zamanının birbirinden farklı olduğu bu öykülerde zaman anlatıcının, kişilerin ve mekânın da farklılaşmasına yol açar; zaman anlatıcının elinde şekillenerek öyküye dâhil olur ve kurgunun içerisinde kendine yer bulur.

5.2.2. Anlatma Zamanı ile Vaka Zamanının İç İçte Olduğu Öyküler

Öykü zamanı ile öyküleme zamanı arasındaki farkın yok denecek kadar az olduğu bu öykülerde zaman, helezonik yapılı olay örgüsünde olduğu gibi iç içe geçmiş bir sarmal niteliğindedir. Geçmişte yaşanan olay ya da durumlar, öyküleme zamanı ile birlikte verilir; “*Farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları hale taşınarak hikâye bünyesine yerleştirir.*”⁹³

⁹³ Ramazan Korkmaz, a.g.e., s. 163.

Başka bir ifadeyle öyküde yer alan olay ya da durumlar geçmişin ya da geleceğin elinden alınarak hâle taşınır. Bu öykülerde zaman yoğun ve işlevsel bir şekilde kurulur.

Tahsin Yücel'in Akronik karakterli 39 öyküsünden 18'inde anlatma zamanı ile vaka zamanı arasında belirgin bir ayrım yoktur. “*Uçan Daireler*”de yer alan “Şampanya”, “*Haney Yaşamalı*”da “Katuşa Masalı” ve “Kelepçe”, “*Düşlerin Ölümü*”nde “Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden”, “Sisli Ses” ve “Üşümek” “*Ben ve Öteki*”nde “Dizge”, “Dönüşüm”, “Yürümek”, “Benlem”, “Üçlem”, “Bebekler” ve “Oğul”; “*Aykırı Öyküler*” de “Tarih/Coğrafya”, “İktidar” ve “Ayna”; “*Komşular*” da ise “Aramak” ve “Yapıt” adlı öykülerde, anlatma zamanı ile vaka zamanı iç içe girmiş durumdadır.

“Üşümek” adlı öyküde yaşlı bir kadının kocası tarafından terk edilmesi çekirdek vakayı oluşturur. Öyküde çekirdek vakaya gelene kadar yaşlı kadının okul yıllarından, kocası Raşit’le evlenmesine; çevresindeki arkadaşlarının bu evliliğe karşı çıkmasından kadının ölümüne kadar, her metin halkası bu evliliği oluşturan ve tüketen unsurlar olarak işlenir.

“Kelepçe” adlı öyküde ise, “*Ben böyle sıkıntı görmedim! Boğazım kilitleniyor. Bunaltıyorum, dünyalar başıma yıkılıyor.*” (s. 57) cümleleriyle öykülemeye başlayan anlatıcının cinnet anı merkezi vakadır. Anlatıcının eşinin patronunun oğluyla yatması, yıllar sonra çocuklarının olması, patronun oğlunun anlatıcıya bir çanta dolusu para vermesi gibi olaylar çekirdek vakayı destekler niteliktedir. Sanki olaylar anlatıcının bilinçaltının yansıtılmasıyla şekillenir. Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki ayrım belirmez. Anlatıcı geçmiş zamanlarda kalan olaylarla bugün arasında ayrım yapamayınca gerilim başlar ve kurgu şekillenir.

“*Kamyon Hafız’ın kamyonu kendi kaldırdığı tozun içinde silinip de uzak bir sese dönüşünce, Memedali derin derin göğüs geçirdi,*” (s. 65) cümlesiyle başlayıp öykü zamanını veren ve “*Dönüşün dönüşü olmaz,*” (s. 98) cümlesiyle anlatma zamanında biten “Dönüşüm” zamandaki iç içeliğin en belirgin olduğu öykülerden biridir. Öyküye adını da veren “dönüşüm” olgusu bu durumu daha da belirgin hale getirir. Memedali ve anlatıcı vasıtasıyla yaşamı anlatma zamanına taşınan Yarpızlı

dönüşümü kendi içinde de yaşayan biri olarak karşımıza çıkar. Yarpızlı ile birlikte anlatıcı kimliğinden sıyrılıp olaylara dâhil olan Memedali anlatma zamanından olay zamanına geçerek zamandaki kırılmaları törpüler.

Yarpızlı'nın yaşamının anlatıldığı kısımlarda (tutsaklığı, Karadede'yle olan arkadaşlığı, esaretten dönüşten sonraki yaşamı vb.) öykü zamanını verirken, Memedali'nin sorgulamaları sonucu açığa çıkan "Dokuzuncu" tutkusu öyküleme zamanına geçişin yapıldığı bölümlerdir. Öyküde yoğunluğun en fazla hissedildiği kısım da bu bölümlere denk gelir.

Yukarıda parantez içinde verdiğimiz Karadede ve Yarpızlı dostluğunun anlatıldığı öykü bölümü, "Dönüşüm"den önce yer alan "Yaşadıktan Sonra" adlı öykünün de anlatma zamanına ait bir olaydır. Kısacası "Dönüşüm" sadece kendi içinde zamanı bütünselliğiyle ele almaktan çıkıp bir önceki öykünün de girdiği bir bütünlüğe ulaşır.

Yazarın anlatıcıyı olayların içine dâhil ederek hem olay zamanına hem de anlatma zamanına yön verdiğini görürüz.

"Üçlem" adlı öykü ise hem anlatıcı hem de olayın merkezinde yer alan bir karakter olarak karşımıza çıkan Memedali'nin geçmişte yaşanan olayları, anlatma zamanına taşıyarak öyküye masal izlenimi de vererek canlandırması üzerine kurulur.

Anlatıcı "*Çok eskiden, daha babalarımızın bile dünyada olmadıkları bir dönemde, Takavut'ların oğuzlama bahçivanı Osmana, konağın beslemesi Nasip'le evlenip ahırın üstündeki iki göz eve yerleşmek konusunda ne düşündüğü sorulunca, yüzünde en ufak bir çizgi bile oynamadan,*" (s. 195) cümlesiyle başlayarak öykü zamanını anlatma zamanına taşır. Osmana ile Nasip'in evlilikleri anlatma zamanına taşınan ilk vakadır ve olay örgüsünün temelini oluşturan "göze gelmek" deyiminin ilk örneği olarak öyküde yer alır. Bunun ardından aynı zamanda "Öteyaşama" adlı öykü ile kurguya dâhil olan Ebe vasıtasıyla gün yüzüne çıkan "baklava" şöleni anlatma zamanına dâhil edilen bir diğer vakadır. Bu iki olayla birlikte anlatma zamanını meydana getiren üçüncü olayda aktarılınca öykünün temel meselesi okura sunulmuş olur. Aynı içeriğe (göze gelmek) sahip olmakla birlikte birbirinden farklı

zamanlarda meydana gelen bu olaylar iç içe verilerek öykü zamanı ile anlatma zamanının arasındaki uzaklık giderilerek öyküdeki bütünlük sağlanmıştır.

“Yapıt” adlı öyküde ise sanatta kırk beşinci yılını kutlayan S.T.’nin yaşamöyküsünün yazılmak üzere aynı zamanda yazar da olan anlatıcının zamanda ileri ve geri doğru yaptığı atılımlarla anlatma zamanında ele alınır. Öykünün olay örgüsünü S.T.’nin yaşamöyküsü oluştururken anlatma zamanında olayın bu minvalde kalmadığını gerek S.T.’nin gerekse anlatıcının olay örgüsüne müdahil olarak zamanın döngüsel bir şekilde kullanılmasına vesile olduğunu görürüz.

“Tarih/Coğrafya” da yine anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki ayrımın keskin çizgilerle ayrılmadığı öykülerden biridir. Anlatıcı “*Sanırım, gene böyledir: ister güzel olsun, ister çirkin, takma ad karşısında herkes biraz direnirdi başlangıçta,*” (s. 48) cümlesiyle olay örgüsünün çekirdeğini vererek öyküye başlar. Timur Tozkoparan’ın geçmişte bir zamanda karşı karşıya kaldığı takma ad alma olayı ve bunu besleyen vaka halkaları arasındaki geçişlerle çekirdek vaka birbirine eklemlenir.

Bir tarafta “*Osmanlı zaptiyesi*” (s. 65) lakabıyla tarih öğretmenin tutumları diğer taraftaysa “*Joseph Cotton Junior*” (s. 51) lakabıyla coğrafya öğretmenin Timur üzerindeki baskıcı tutumları ve Timur’un ikisi arasında gelip giden yaşam öyküsü iç içe geçmiş bir şekilde verilir. Anlatıcının Timur’u yeniden var ettiği anlatma düzeyinde bu iki tutum eleştirilirken geçmişe atıflarda bulunulur ve geçmiş, hâl ve gelecek arasında zaman işlevsellik kazanır.

Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere Tahsin Yücel’in öykülerinde zamanı kronolojik olarak kullanmayı tercih etmediğini ve zamana insani değerler yükleyerek kurguya dâhil ettiğini söyleyebiliriz. Bu öykülerde zaman başlı başına devamlılığını sürdüren bir değer olmaktan çıkarılıp bireyin duygu ve düşüncelerindeki yansımalarına göre değerlendirilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL’İN ÖYKÜLERİNDE TEMA

Yapıyı şekillendiren unsur yazarın temel dünya algılaması, niyeti ve buna uygun örneklere yer vermesidir. Birbirinden ayrı tutamayacağımız yapı ve tema edebi eserin vücudu ve ruhu gibi birbirini tamamlar niteliktedir. Yapı belirli unsurlar aracılığıyla eserin belkemiğini oluştururken bunu tüm açıklığıyla yapar. Hâlbuki tema ya da izlek dediğimiz metnin içeriğini oluşturan kısım, meyvenin içindeki özsu gibi sıkılıp çıkarılması gereken bölümdür. “*Bir anlamda izlek, muhayyel, tasarlanmış bir dünyadan süzülüp ya da sağılıp gerçek dünyaya, yaşanan reel hayata geçip orada bir işlev üstlenerek anlam ifade etmeye başlar.*”⁹⁵

Ömer Lekesiz Foucault’dan yaptığı alıntıda “*gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir.*”⁹⁶ diyerek metinde içeriğin ne olduğunu ve nasıl ortaya çıkarılması gerektiğini ifade eder. Tahsin Yücel’in “*gerçek, söylemin bittiği yerde başlıyor.*”⁹⁷ dediği de metinde yazılanın ötesindeki anlamı, okur tarafından doldurulacak olan boşluğu cümlelerin ötesine atar. Zira, ele alınan metinlerde de anlamın açık bir şekilde ifade edilmediğini, belli şeylere değinilip ardının getirilmediğini görmekteyiz.

Yazılanın ötesini aramakla oluşturduğumuz bu bölümde Yücel’in öykülerini belli karşıtlıklar üzerine kurduğunu görmekteyiz. Varolanı zıttıyla açıklamayı yeğleyen Yücel’in kendi söylemlerini ele alarak temaları özellikle karşıtlarıyla birlikte incelemenin daha doğru olacağına karar verdik.

⁹⁵ Nurullah Çetin, **a.g.e.**, s. 151.

⁹⁶ Ömer Lekesiz, *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*, Selis Kitaplar, İstanbul 2006, s. 112.

⁹⁷ Tahsin Yücel, *Alıntılar*, YKY., İstanbul, 2007, s. 225.

1. YOKSULLUK/ZENGİNLİK

Çoğunlukla birinci dönem (1950-1960) içerisinde ele aldığımız öykülerde karşımıza çıkan “yoksulluk/zenginlik” temi genellikle köylüler ve kasabalılarla, köyden şehre göç eden insanların üzerinde yoğunlaşmaktadır. Yoksulluğun kişiler üzerindeki etkilerini işleyen Yücel’in, bunu daha çok sosyal adaletsizlik kavramıyla birlikte ele aldığını görmekteyiz.

Bu açıdan öyküleri incelediğimizde “*Uçan Daireler*”deki on beş öykünün tamamının sosyoekonomik çatışma ve adaletsizlik eksenine üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür. “Mektup” adlı öyküde yoksulluktan bir nebze de olsa kurtulabilmek için kocası Çukurova’ya çalışmaya giden kadının üç çocuğuyla birlikte çaresizce geride kalması “acılı” bir biçimde ele alınır. Sürekli “ekmek” diye ağlayan çocuklarını susturamayan genç kadın, onlarla birlikte ağlaya ağlaya gözlerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Gözlerinin ağrısına daha fazla dayanamayıp sağlık ocağına gider, fakat parası olmadığı için muayene olamaz. Günlerce doktorun kapısında bekleyip sıra kendisine gelince yerine “tekerlek şapkalıların” alınması ve doktorun en sonunda kadını hastaneye gitmesi konusunda uyarmasıysa gerilimi artırır. Zira kadın parası olsa çocuklarına ekmek alacaktır.

Aynı kitapta yer alan “Ötegeçe Çocukları” adlı öyküde ise, yoksulluk küçük bir kız çocuğu olan anlatıcının yaşamından kesitler ve zihninden geçenlerle verilir. Karşıtlıklar üzerine kurulan öykü, Ötegeçe’de yaşayan küçük bir kız çocuğu ve kasabaya gelen bir yabancının oğlundan hareketle yoksulluk ve zenginlik kavramlarını irdeler. Yabancı, hem Ötegeçe’ye dışarıdan gelmesi hem de Ötegeçeli çocukların o güne kadar bilmedikleri bir “zenginlik” ile varlığını göstermesiyle öyküde yer alır. Yabancının oğlu elbiseleri, oyuncakları ve ayakkabılarıyla anlatıcının hiç görmediği kadar göz kamaştırıcı ve alımlıdır. Fakat bu durum onun için bir kıskançlık sebebi değildir. Zira yoksulluğun “kader” olarak öğretildiği bir kasabada yaşayan anlatıcı, daha çocuk yaşında olmasına rağmen, kaderden ayrılmayacağını da bilmektedir. Küçük kız ve Ötegeçe’de yaşayanlar için “*Ekmek demek kader demektir, ekmek demek hayat, yaşamak demektir;*” (s. 38).

Çocuk yaşta yaşamı “kader” olarak görmesi öğretilen bu küçük kız çocuğu cehaletin de kurbanı olmaktadır. Okula hiç gitmemiştir ve öğrendiği ilk şey, Tanrı’ya şükretmek olmuştur:

“Anam bana Tanrı’ya şükretmeyi öğretti. Hamdolsun, Tanrı’ya şükür! Niçin üzülelim, niçin halimizden şikâyet edelim bacım? Ayakkaplarımız, tahta atlarımız, otomobillerimiz yok ama bizim de kendimize göre oyuncaklarımız var.” (s. 35).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere küçük çocuk mücadele etmek yerine kabullenmeyi öğrenmiş ve ilerleyen yıllarda ona göre hareket edecek bir yapı benimsemiştir.

Ötegeçe Çocukları	Yabancı Çocuklar
<ul style="list-style-type: none"> - Söğüt ağaçlarından yapılmış atlar, kamçılar, düdükler, saklambaç, körebe, - Karpuz kabuğu kağnılar, - Yalınayak, 	<ul style="list-style-type: none"> - Tahta atlar, otomobiller, rengârenk topaçlar, - Kâğıttan kayıklar - Pırıl pırıl elbiseler, beyaz çoraplar, parlak ayakkabılar,

Yukarıda tablo halinde de gösterdiğimiz üzere yoksulluk teması, küçük çocukların hayatından kesitler sunarak ve zenginliğin detaylı bir şekilde işlenmesiyle birlikte verilmiştir. Zenginliği çeşitli boyutlarıyla vurgulayan anlatıcı, yoksulluğu öykü kişilerindeki eksiklikleri söylemek yerine karşıtını betimleyerek gösterme yolunu seçer.

“Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden”de ise, anasına verdiği söz üzerine okuyup büyük adam olmak isteyen anlatıcının okula giderken giyecek elbise bulamayınca anasının kefenliğinden yapılan gömlekle okula gidişi trajik bir şekilde anlatılır.

Yukarıda verdiğimiz iki örnekteki yoksulluk temasını eğitim ekseni etrafında da değerlendirilmek mümkündür. Zira, “Ötegeçe Çocukları”nda anlatıcı başta olmak üzere bütün çocuklar koşulsuz bir kabullenişle hayatlarını benimsemekte, okuldan önce “kader”in ne olduğunu öğrenmektedirler. Bu öyküde çocuklar içlerinde buldukları sosyoekonomik koşulları değiştirmek için çaba göstermek bir yana durumu olduğu gibi kabullenmektedirler. Hâlbuki “Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden” adlı öyküde ise anlatıcı yaşadığı sefaletin karşısında durarak eğitimini tamamlamayı ve hayatını değiştirmeyi planlamaktadır. Öyle ki anlatıcı bu amacını gerçekleştirmek için tek malvarlıkları olan annesinin kefenliğinden yapılmış elbiseyle okula gitmeyi göze alabilmektedir.

Eğitimin yanı sıra yoksulluğun farklı boyutlarıyla da ele alındığını görmekteyiz. Özellikle yoksulluğa tahammül edemeyen kadınların yaşadığı hayattan kurtulmak için farklı sebeplerle de olsa ortak bir noktada fuhuş etrafında birleştiğini görmekteyiz. “*Uçan Daireler*”de aynı adlı öyküde Kâmuran daha iyi yaşamak için nişanlısı tarafından terkedilmiş, “Şampanya” da Saime yıllarca birlikte olduğu İlyas’ı terk etmiş ve kötü yola düşmüş, “Sinema”da Sariye artist olmak için evden kaçmış ama “*zenginlerin mali*” (s. 84) olmuş, “Pazarlık”ta Ahüzar Bacı, dokuz on yaşlarındaki kızı Elif’i erkeklere pazarlamaya, “*Haney Yaşamalı*”da ise aynı adlı öyküde Haney geçim şartları ağırlaşınca yaşı geçmesine rağmen köyün gençleriyle birlikte olmaya başlamıştır.

Sonuç itibariyle yoksulluk/zenginlik karşıtlığı arasında sosyal hayattan kesitler sunan Yücel, yiyecek ekmek bulamayan insanların karşısında (çoğunlukla kırsal kesimde yaşayan insanlar) özellikle şehirlerde lüks bir yaşam süren insanlara eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Yoksulluğun maddi boyutlarından ziyade bireyler üzerindeki etkileri üzerinde duran Yücel, özellikle ekonomik yetersizliklerin yol açtığı psikolojik meseleler üzerinde yoğunlaşarak, ideolojik bir tavır takınmanın ötesinde evrensel bir gerçekliği sorgular.

2. SİYASET

Siyaseti mümkün mertebe öykülerinin dışında tutan Yücel'in, yalnızca iki öyküsünde toplumcu yönü ağır basmaktadır. “Rekor” ve “Hayristan’ın Altın Çağı” adlı bu öykülerde siyasi eleştirinin ülke yönetimi ve siyasetçileriyle ilgili genel değerlendirmelerin ötesine geçmediği görülmektedir.

“Rekor”da on beş gün gibi kısa bir süre için de olsa belediye başkanlığı yapan Şakir’in değişiminden yola çıkan anlatıcı siyasi eleştiriye bireysel tutumlarla ele alır. Başkanlık koltuğuna oturmadan önce kasabayı baştan ayağa yenileyeceğini, enerjiden çevre düzenlemesine, fabrikalardan yolların yapılmasına kadar pek çok alanda planları olan Şakir’in, başkan seçilmesinden sonra yazıhanesiyle kendi evi arasındaki patika yolu yaptırmaktan öteye gitmeyişi kurguyu oluşturur.

Anlatıcı Şakir’in koltukla birlikte bambaşka bir adam olmasını yadırgamaz. “*Ötekiler ne yaparlar sanki? Tam dört yıl süren ikbal devrelerinde evlerinin yolundan başka ne yaparlar?...*” (s. 101) Anlatıcı için siyasetçilerin hepsi aynı düşüncededir. Şakir deli diye bilinen bir adam olmasına rağmen o da aynısını yapmış koltuk öncesindeki söylemlerini unutmuştur.

“Hayristan’ın Altın Çağı” adlı öyküde ise yoksulluk ve sefaletin yanı sıra baskıcı bir hükümetin yönetimi altında olan ülkenin inceden inceye eleştirildiğini görmekteyiz.

Hayristan, ülke basınında yoksulluğun uğramadığı, her şeyin güllük gülistanlık devam ettiği; bütün erkeklerin yakışıklı, bütün kadınların güzel ve bütün çocukların gülbüz olarak gösterildiği bir yer olarak tanıtılır. Hatta dünyanın ateş püskürdüğü, ikiyüzlü Hayristan başkanı dahi gazetelerdeki resimlerinde sevimli mi sevimli pozlar verir. Her ne kadar toz pembe tablolar çizilse de ülke gösterilenin aksine bir kaosun içindedir. Hükümetin baskıcı tutumu her geçen gün artmaktadır. Son olarak da ülkede “yeni resim”in yasaklanmış olması dünyayı ayağa kaldırır. Öykü de bu noktada ülkeye getirilen bu yasak üzerine kurulur. Anlatıcı dünya basınından örnekler vererek bu yasağın yanlışlığını anlatmaya, hükümetin hatasını göstermeye çalışır. Bunu yaparken çeşitli ülkelerden örnekler verir; dünyanın

tepkilerini gözler önüne serer. Bu bölümde anlatıcının Türkiye ile ilgili olan tespitleri ise dikkate şayandır:

“Böyle büyük bir olay karşısında Türk aydınları, Türk gazetecileri de eli kolu bağlı duramazlardı. Durmadılar elbet! Kendi kafalarından bir şey çıkaramadıysa da başka ülkelerde yayınlanan yazıları, bildirileri topladılar, kırpıp kırpıp dilimize çevirdiler, başladılar yayınlamaya.” (s. 90-91).

Öyküdeki siyasi eleştiri bununla da kalmıyor. Yasaklanan “yeni resim” başka bir eleştirinin merkezinde yer alıyor. Zira, sanatta yasağın sanatı öldürdüğüne inanan anlatıcı, hükümetin bu yasağın sınırlarını belirlememesini ve canı istediğinde canının istediği gibi kullanmasını da alaycı bir şekilde eleştirir. Siyasi eleştirinin temeli de sayılabilecek olan bu söylem, Yücel’in edebiyat, sanat, aydın vb. konulardaki düşüncelerini belirlenmesi açısından da dikkate değerdir.

3. AŞK/CİNSELLİK

Tahsin Yücel’in öykülerinde cinsellik ve aşk birbirine paralel şekilde ele alınan iki önemli temadır. Aşkın hem maddi hem de manevi boyutlarıyla öykülerde yer alması bizi bu başlığı oluşturmaya yönlendirdi.

Yücel’in öykülerinde aşkın evrensel boyutlarıyla ele alınan bir duygu hali olması öykülerin birey, toplum ve insanlığa yönelişine yardımcı bir değer olarak da dikkat çekmektedir. Bununla birlikte Yücel’in öykülerinde aşkın birleştiren, bütünleyen özelliklerinden ziyade, yıkıcı, sona erdiren bir unsur olarak menfi manada kullanıldığını görmekteyiz. Kahramanların hiçbiri mutlu sonla biten aşklar yaşayamaz. Dolayısıyla Yücel’in öykülerini “mutlu aşk yoktur” ibaresiyle değerlendirmek mümkündür. Öyküleri kitaplar açısından ele aldığımız zaman özellikle “*Uçan Daireler*”, “*Haney Yaşamalı*” ve “*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan öykülerde aşk ve cinsellik temi genellikle sosyoekonomik adaletsizliğin yansımaları olarak kurgulanmaktadır. Bununla birlikte, bazı öykülerde çerçeveyi yine sosyal adaletsizlik ve yoksulluk gibi meseleler oluştururken bunların ötesinde cinsel ve duygusal meselelere de göndermeler yapıldığını görürüz. Aşkın ve cinselliğin genellikle birbirinden ayrı işlendiği bu öykülerde aşk, tamamen duygusal bir olgu

olarak işlenirken cinsellik, açlık ve sefaletten kurtulmak gibi de görülmektedir. “*Uçan Daireler*” de yer alan “Şampanya” ve “Babuška” adlı öykülerin bu tema etrafında şekillendiğini görürüz.

“Babuška”, yıllar önce kocası tarafından terk edilen yaşlı kadının ihanet ve aşk arasında gidip gelen düşünceleri üzerine kurulan bir öyküdür. Madam Marička ve kocası yıllar önce uzak bir ülkede tanışmışlar ve birbirlerine âşık olarak evlenmişlerdir. Fakat adam, bir müddet sonra her şeyin anlamsızlaştığını ve bir başkasına âşık olduğunu söyleyerek Madam Marička’yı terk eder. Madamın kocasına duyduğu aşk hiçbir zaman azalmaz. Madam, bu ayrılıktan sonra kendini çocuklarına adar. Hayatını çocukları ve torunlarıyla bir arada yaşayarak devam ettirir. Fakat madam için asıl mesele de bu “yaşam” noktasında çetrefilleşir. Zira madam, kocası tarafından terk edildikten sonra sevmek ve nefret etmek arasında gidip gelen bir ruh haline bürünür.

Kocasıyla tanıştığı “güllük gülistanlık havalı” madamın anılarını canlandırırken terk edildiği “sisli bir sabah” odasından dahi dışarıya çıkamayacak kadar kendini ona adamıştır. Madamın hayatı, ömrünün son anına kadar bu şekilde devam eder. “*Akıp giden canım hayatın sadece hayat oluşu ve yalnız bir kere yaşandığı*” (s. 107) hiçbir zaman aklına gelmez.

“*Haney Yaşamalı*”da ise “Sümüklüböcek”, “Katuşa Masalı” ve “Eski Hikâye” adlı öykülerin duygusal yönünün ağır bastığını görmekteyiz. Sümüklüböcek ve kelebek arasındaki duygusal yakınlaşmanın ele alındığı “Sümüklüböcek” “davul bile dengi dengine çalar” atasözünü anımsatırken “Eski Hikâye”de ise yoksulluğu yüzünden sevdiği kadın tarafından terk edilen adamın acısı öykülenmektedir.

Bu açıdan “Katuşa Masalı” Yücel’in diğer öykülerinden farklıdır. Zira, bu öyküde karşımıza çıkan Avşaroğlu, sevdiği kızla evlenebilmek için her şeyi yapmış, ailesinin baskısına rağmen pes etmemiş, kızı kaçırmış ve onunla evlenmiştir. Her açıdan mutlu bir aşk izlenimi veren bu öyküde, diğer öykülerde çok sık rastladığımız sosyal adaletsizlik, yoksulluk ya da tek taraflı aşk gibi karşıtlıklar söz konusu olmamıştır. Fakat kızın bir dağ köyünden ovaya gelin gelmesine bu kez anlatıcıdan ziyade tanrı müsaade etmemiştir. Zira, genç kadın ovanın havasına bir türlü

alışmamış, Avşaroğlu'nun tüm müdahalelerine rağmen, hastalıktan kurtulamayarak ölmüştür.

Yücel'in bu öykülerinde aşk, uğruna ölünesi bir değer olmaktan ziyade, birbirine pamuk ipliğiyle bağlanmış gibi duran insanların yakınlaşması olmaktan öte gidememektedir. Özellikle yoksulluğun sebep olduğu ayrılıklar, bireylerin zayıflıklarını da göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Bununla birlikte “*Ben ve Öteki*”, “*Aykırı Öyküler*” ve “*Komşular*”da ise aşkın tutkuya eşdeğer bir şekilde işlendiğini söylemek mümkündür. Ne var ki bu öykülerde aşk, yukarıda da belirttiğimiz gibi birliktelik yerine ayrılıklarla varlığını gösterir. Zira “*Ben ve Öteki*”nde “Dizge”, “Öteyaşama” ve “Yürümek”; “*Aykırı Öyküler*”de ise “İktidar” ile “Ağalar ve Beyler” adlı öykülerde karşımıza çıkan aşk, hüsrarla biter.

“Dizge” adlı öyküde olay örgüsünün merkezinde yer alan Altındış, Nurhaklı, Yusuf ve Topal Durmuş arasındaki ilişki, çok iyi bildiğimiz âşık, maşuk, rakip üçgeninin farklı bir biçimde ele alınışıdır. Öyküde yer alan bu üç erkek hem âşık hem de birbirlerine rakip olarak maşukun etrafında dönerler. Her biri Altındış'ı kendine göre sevmektedir, fakat aşkıyla öne çıkan isim Yusuf olur. Yusuf sevgisi, bağlılığı ve sadakatiyle aşkı derinden yaşayan bir adamdır. Ne var ki duyduğu sevginin büyüklüğüyle maşukunu başkalarıyla paylaşacak kadar da fedakâr ve gözü kördür.

Yusuf'un Altındış sevgisi gizli kapaklı yaşanmaz. Tüm Ötegeçe onun aşkına şahittir. Ötegeçeliler Yusuf'un, “*aylardır ustura görmemiş sakalını kazıtıp da başında tepesi bastırılmamış, tekerlek şapkası, sırtında kocaman yakalı, daracık kara ceketi, bacaklarında çok geniş paçalı, kara pantolonu, ayaklarında sivri burunlu, kara kunduralarıyla dolaşmaya başladığını görünce*” (s. 16) Altındış'in Yusuf'un evinde olduğunu anlarlar. Yusuf'un özellikle kıyafetinde yaptığı bu değişiklikler, “koskoca kadı torunu” da olduğunu anladığı zamanlardır.

Yusuf'un Altındış'siz dolayısıyla aşksız olduğu zamanlarda ise giydiği kıyafet yine farklı olur. Yusuf, “*gölgeliği kopmuş, bez kaskete, önü tümüyle kapalı, cepleri körüklü, yakasız boz cekete, paçaları dizlerine dek düğmeli olmakla birlikte, hiç iliklenmediklerinden, bir o yana, bir bu yana yalpalanan, boz pantolona, arkaları*

terlik gibi ökçeyle bastırılmış, her zaman tozlu yemeniler(le)” (s. 16) dolaşmaya başladığı zamanlar Altındış’ın gidişine denk gelir. Bu dönemler Yusuf’a için yaşamın anlamının olmadığı/hissedilmediği zamanlardır. Zira, Yusuf’a yaşamını Altındış’ın varlığına göre kurmuştur. Altındış’ın tamamen gidişinden sonra ise yaşam Yusuf’a için sadece nefes alınıp verilen bir dünyayla anlamlandırılır.

“Öteyaşama”nın Fransızca öğretmeni içinse aşk, *“dudakları yürek biçiminde boyanmış bu uzun kirpikli, iri gözlü, dantela yakalı genç kadın”* (s. 42) resmiyle anlam kazanır. Yıllar öncesinde kalan ve sonu hüsrarla biten bu aşk Ebe’nin yakasını bırakmaz, gittiği yere peşi sıra gelerek Ebe’nin yaşamını başı sonu belli olmayan bir düşe dönüştürür.

Ebe, bin bir serüvenle geldiği Ötegeçe’de geçmişini yok ederek, yaşadıklarını yok sayarak yeniden yaşamak arzusundadır. Bunun için *“bir zamanlar gönül verdiği kentlerin, oyunların, gönül verdiği kadının ve genel olarak kadınların resimleri, hep evinde, gözlerinin önündeydi, ama anmak için değil, cansızlıklarını, yani kendisine karşıtlıklarını her gün yeni baştan keskinlemek için”* (s. 44) odasının duvarına asar.

Ebe’yi “yaşamadan yaşamaya” sürükleyen bu anılar her gece yeni baştan yok edilen nesnelere ve kavramlara olarak onu yeniden yaşama bağlar. Ebe, bir zamanlar kendi yaşamına bedel olan kadını (duvarda asılı duran kadın resmi) her gece öldürürken kendine yaşam alanı açar. Ebe, *“duvarın dibine gelir, yüreğinin üst yanını sağ eliyle avuçlar, sağ kolunu da bu dalgın bakışlı kadına doğru uzatır, uzanan kolun ucunda eğreti bir nesne izlenimi veren, yumuk eli üç dört kez, kısa, kesik devinimlerle inip kalkar, sonra beden gevşer, kol düşer, yumuk avuç açılırdı.”* (s. 41) Sevdiği kadına yüreğini sunan Ebe kendini öldürerek yeniden var eder. Yüreğinin ağırlığından kurtulduktan sonra Ebe için yaşam bambaşka boyutlara bürünür. Yeniden mutluluk olur, özlem olur, “yaşamak” olur.

Ne var ki Ebe’nin bu mutluluğu uzun sürmez. Dostluğuyla Ebe’yi yeniden geçmişe döndüren Memedali, Ebe’nin geçmişi, yaşanmışı yok edemeyeceği düşüncesiyle karşı karşıya getirir. Yüreğinin ağırlığına daha fazla dayanamayan Ebe, her gece yüreğini sunduğu kadının karşısında ölüme gider. Ölüm de Ebe için rahatlık

olmayacaktır, zira koparıp aldığı yüreği sevdiği kadına uzatmadan avucunun içinde kalır.

“Yürümek” adlı öyküde ise Kâtiba’nın Zöhre Bacı’ya doğru yürümesi aşkı anlamlandırmasıyla eşdeğerdir. Katiba Zöhre Bacı’ya doğru yürüyerek ona ulaşmak ya da ulaşamamak kaygısı gütmeyiz. Kâtiba için önemli olan Zöhre Bacı’ya doğru yürümenin güzelliğidir.

Henüz gençliğinde aşkına karşılık bulmak için Zöhre Bacı’nın yanına varan Kâtiba, kendince “*ayna göstermişti, Zöhre Bacı da ayna göstermişti; Kâtiba tarak göstermişti, Zöhre Bacı da tarak göstermişti; Kâtiba krem göstermişti, Zöhre Bacı da krem göstermişti. Bütün bunlar karanlıkta bir ışık yakmasa (da), ikisi de yakmıştı ışığını.*” (s. 104). Ne var ki Kâtiba Zöhre Bacı’nın ne demek istediğini anlayamamış, Zöhre Bacı’yla birleşmeden ayrılmışlardır.

Kâtiba, Zöhre Bacı’yla kavuşamayacağını anladıktan sonra “*ermişliğin, yani olağanüstünün, yani en yücenin eşiğinden geri dönüp yeryüzüne çivilenmesinden sonra*” (s. 104) babasının ısrarlarına dayanamayarak evlenir. Onun için evlendiği kadının kim olduğunun bir önemi yoktur. Zira hiçbir kadın Zöhre Bacı olmadığına göre herhangi bir kadınla evlenecek olması da bir şey değiştirmeyecektir.

Kâtiba bu evlilikten sonra karısı ve çocuklarıyla birlikte güzel günler geçirir. Hem karısını hem de çocuklarını sever. Ama asla karısına duyduğu sevgiyle Zöhre Bacı’ya hissettikleri aynı değildir. Karısıyla paylaştığı her şey doğal ve sıradanken Zöhre Bacı Kâtiba için doğaüstü bir mucize gibidir.

Kâtiba için Zöhre Bacı ve aşk çocukluğunda “aya doğru, güneşe doğru” (99) yürümesiyle aynı anlamdadır. Zöhre Bacı öyküde “Venüs” olarak da adlandırılan “Zühre” yıldızının karşılığı olarak da yer bulur. Zira birçoğumuzun çoban yıldızı olarak bildiği “Zühre yıldızı”⁹⁸ yönünü kaybedenlere yol göstermesiyle de bilinen bir yıldızdır. Kadının, güzelliğin ve aşkın sembolü olan bu yıldız Kâtiba’nın hem sevdiği kadın hem de çocukluğunda varmak istediği bir alan olarak karşımıza çıkar.

⁹⁸ Muhammed Esed, *Mekke’ye Giden Yol*, (çev. Cahit Koytak), İnsan Yayınları, İstanbul 1998 (s. 166-167 de Zühre yıldızı ile ilgili bilgilere ulaşılabilir).

Gerek Kâtiba'nın yürüyüşleri gerekse Zöhre Bacı'nın Zühre yıldızı gibi ulaşılmaz olması bu aşkı beşerilikten alıp ilahi boyuta taşır. Kâtiba'nın yürüyüşleri onu hiçbir yere götürmeyip sadece yönünü belirlemekle sınırlı kalınca yürüyüşüne son vermesi de kaçınılmaz olur.

Yücel'in öykülerinde duygusallığın karşısında cinselliğin de yer aldığını söylemiştik. Bu bakımdan “*Uçan Daireler*”de “Şampanya”, “İnce Sanat”, “Sinema” ve “Pazarlık”; “*Haney Yaşamalı*”da “Resim ile Elişi”, “Haney Yaşamalı” ve “Kelepçe” öykülerinde “*Düşlerin Ölümü*”nde ise “Yeni Gelin” adlı öyküde cinselliğin işlendiğini görmekteyiz.

“Şampanya” adlı öyküde, sosyoekonomik dengesizlik/yetersizlik sonucu sevdiği kadını yitiren İlyas'ın dramı anlatılır. Yoksulluk ve çaresizlik kelimeleriyle tanımlayabileceğimiz İlyas, Saime'ye âşıktır. Birbirlerini sevmişler ve geleceğe dair hayaller kurmuşlardır. Fakat Saime'nin yoksulluğa daha fazla tahammül edemeyip İlyas'ı terk etmesi, İlyas'ın hayata dair bütün umudunu kırar ve öykü de burada şekillenir. Aşkın en saf haliyle işlendiği bu öykü, Saime tarafından ise daha çok cinsellik boyutuyla ele alınabilir.

Zira Saime, İlyas'ı parasızlık yüzünden terk etmiş ve kendine zengin arkadaşlar da bulmuştur. Saime, zengin arkadaşlarına kendini vererek “samimiyetsiz” ve “yapay” insanlardan birisi olmuş, İlyas ise yoksulluğuna rağmen aşkını da kendini de değiştirmemiştir.

“Pazarlık” ve “Sinema”da ise “Şampanya”dan farklı olarak cinselliğin işlendiğini görmekteyiz. Bu iki öyküde duygusal anlamda herhangi bir tavır söz konusu değildir. “Pazarlık”ta sadece karınlarını doyurmak isteyen anne kızın para karşılığı erkeklerle birlikte olması işlenirken; “Sinema”da ise sinema yıldızı olmak isteyen, bunu başaran fakat zenginlerin kucağına düşmekten kurtulamayan genç bir kız ele alınır.

Bu açıdan “*Uçan Daireler*”de cinselliğe değinen öykülerin her birinde farklı kesimden olmasalar bile, farklı sebeplerle cinsel eğilimleriyle karşımıza çıkan bireyler öykünün merkezinde yer alırlar. Aslında her biri sosyoekonomik adaletsizlik

teması üzerinde düşünölebilecek olan bu öykülerde anlatıcının cinsellik karşısındaki tavrının taraflı olduğu görölr. Eğer kişi aç kalmak istemiyorsa bu ihtiyacını cinselliği devreye sokarak karşılayabilir; ama bulunduğu pozisyon ya da durumu beğenmeyip daha iyisini isteyen biri aynı yola başvuramaz. Başvursa da bu tavır anlatıcının tasvip etmeyeceği ve eleştireceği bir davranış olarak karşımıza çıkar.

“*Haney Yaşamalı*”da ise ekmeğini etiyle kazanan bir hayat kadını anlatırken öykü cinselliğin farklı bir boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Bu öyküde Haney, “*kafaları kötü kötü şeylerle dolmuş mahalle çocuklarına, gözlerinde öylesine büyüttüklerinin hiçte umdukları gibi olmadığını göstermeyi amaç*” (s. 39) edinen bir kadın olarak okura sunulurken yaptığı iş hafifletilmeye çalışılır. Anlatıcının Haney’e karşı tutumu gayet insancıldır. Zira Haney’in bu işi yapma sebebi para kazanmak değildir. Öyle ki her şeyin ateş pahası olduğu günlerde bile Haney, “*çocukları mağdur etmemek için*” (s. 37) fiyatını bile arttırmamıştır. Diğer öykülerde gördüğümüz gibi burada da cinsellik bir kadınla birlikte ele alınırken, diğerlerinin aksine bu işi meslek edinen kadın anlatıcıya göre hoş görölecek bir tavır sergilememektedir. Hâlbuki yoksulluğa daha fazla dayanamayan yahut daha çok para kazanmak isteyen kadınlar için anlatıcının tutumu Haney’e gösterdiği hoşgöröyle bir tutulamayacak kadar sert ve keskindir. Bu da anlatıcının adaletine ters gelmektedir.

“*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan “Yeni Gelin” adlı öyküde ise diğerlerinden farklı olarak cinsellik tecavüz ile birlikte işlenir. Kasabaya kil satmak için yola çıkan altmışlı yaşlarında bir kadın kasabaya varamadan önünü kesen beş adamın tecavüzüne uğrar. Zaten yeterince dramatik olan bu tecavüz sahnesinden sonra yaşlı kadının yıllar önce ölen nişanlısının aşkına sadık kalmak adına evlenmeyişiyle birleşince öyküdeki gerilim daha da artar.

Bu öykülerin tamamında (Yeni Gelin hariç) cinsellik özellikle kadınların yoksulluktan kurtulmak için başvurduğu yegâne yoldur. Bu açıdan gerek toplumsal değerler gerekse kadınlar açısından düşündüğümüz zaman cinselliğin fazlasıyla yapay ve tek taraflı olarak kullanıldığını söylemekten kendimizi alamayacağız.

“Ben ve Öteki”, “Aykırı Öyküler” ve “Komşular”da yer alan öykülerde ise cinselliğin “sınır, tabu tanımayan bir açıklıkla”⁹⁹ işlendiğini görmekteyiz. Bu öykülerde aşk, “karşı cinse yönelik bir duygulanmadan çok daha geniş bir anlam, önce karşı cinsle birleşme bütünleşme arayışı sonra aşk öznesinin somut (yaşam-madde-biçim) görüntünün ardındaki soyut değerler alanında ötelerde (imgesel-duyumsal-ölüm) nesnesiyle (öteki) bütünleşerek kendini var/etmenin göstergesi olmaktadır.”¹⁰⁰ Bu açıdan Yücel’in “Dizge”, “Giz”, “Cuma”, “İktidar” ile “Ağlar ve Beyler” adlı öykülerinde aşk duygusal bir değer olmaktan uzakta cinsel tatmin aracı, olarak da karşımıza çıkar. Bu öykülerde bedensel aşk kahramanları sınırlayan bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla aşkın maddi boyutunu yaşayan insanlar sürekli bir bunalımın ve acının eşiğinde yer alırlar.

Yukarıda Yusuf’a açısından ele aldığımız “Dizge” adlı öyküde karşımıza çıkan Altındış aşkın cinsel boyutunu temsil eden bir karakter olarak öyküde yer alır. Altındış bedensel aşkın çerçevesiyle sınırlandırılmış ve içi boşaltılmış ruhsuz halidir. Para karşılığı oluşan sevişmelerde Altındış’in cansız bir varlık gibi hareketsiz durması ruhunun esir olmasından kaynaklanır. Dolayısıyla sevişmelerde “bir ‘son gün’ havasını yansıttı her şey: ortak yatakta kendisine yapışan insan da doğanın herhangi bir nesnesine sarılarak bir akıntı ya da bir yıkıntıdan sağlam çıkmaya çalışan bir canlıyı andırırdı.” (s. 27)

Altındış sadece erkeklere bedenini sunmakla aşkın manevi yönünü tüketmemiş aynı zamanda mahremiyetine de gölge düşürmüş bir kadındır. Zira, kocası olarak görünen Topal Durmuş’un yanındayken bile başka erkeklerle cinsel ilişkiye girmesi Altındış’in aşkı insanî yönüyle değil de hayvanî yönüyle algılamasından kaynaklanmaktadır. Zira Altındış’le birlikte olmak isteyen erkekler Topal Durmuş’un evinde sıra beklemez, hep birlikte içeri girerler. Önce hep birlikte albüme bakılır, ardından bir kişinin cebinde toplanmış paralar yatağın üzerine serilir. Altındış gözleriyle paraları sayıp da yeterli gördükten sonra paraları yastığın altına koyarak yavaş yavaş soyunur, yatağa girer ve yatağını paylaşacağı ilk erkeği beklemeye başlar. Elini çabuk tutan Altındış’in yatağını paylaşır: “sonra herkesin

⁹⁹ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine Bir İnceleme 2*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1996, s. 36.

¹⁰⁰ Doç. Dr. Ayla Gökmen, “Tahsin Yücel’in Öykü ve Romanlarında Aşk Denklemi”, s. 206.

gözü önünde, coşkunluğu tekdüzeliğini hiçbir zaman yok edemeyen bir devinimdir başlar” (s. 27) Bu hareketliliğin daima tek taraflı olması Altındış’ın ruhsuzluğuyla alakalıdır. Zira buradaki birliktelik hazzın dışında hiçbir duyguya yer vermeyen tensel bir birlikteliktir. Hâlbuki gerçek manada aşk ruhların birlikteliğidir.

Yusufa’nın aşktan öncesi ve aşktan sonrası kıyafetine bile yansırken Altındış için bu birliktelik ya da ayrılıkların hiçbir önemi yoktur. Altındış daima, yeşil başörtüsü ve kahverengi mantosuyla belirir. İçi boşaltılmış bir kadın olarak sadece kadınlığını kullanan Altındış mutluluğa erişemez. Çünkü o ruhun en yüce noktası olan aşkı hiçe sayarak maddenin esiri olmuştur.

“İktidar” adlı öyküde ise aşkın cinsel boyutu Sumru Hanım ile birleşir. İktidar olarak da bilinen Müçteba Bey, kadınların “hayır” diyemediği bir adam olmasına rağmen yazdığı şiirlerde sürekli aşk acısını işleyen, aşkın maddi boyutlarını çokça yaşamış fakat manevi yönüne dair hiçbir fikri olmayan bir adamdır.

Müçteba Bey, bir gün kocasına ders vermek istediği bir kadınla birkaç gün birlikte olduktan sonra başka hiçbir kadına el süremeyeceğinin farkına varır. Müçteba Bey aşkın büyüsunü hissedince, bunun ağırlığına dayanamayarak kadından uzaklaşır. Sumru Hanım da dişiliği ve güzelliğiyle bu noktada Müçteba Bey’in hayatındaki yerini alır. Sumru Hanım aşkın cinsel boyutunu ortaya çıkarır.

Sürekli mutsuzlukları ve kendi içinde yaşadığı bunalımlarıyla öyküde yer alan bu karakterler aşkı “vücut” elbisesiyle giydirmişler, onun “ruh”una ulaşamadıkları için cansız birer nesne olmanın ötesine geçememişlerdir.

“Cuma” adlı öyküde ise cinsellik ergenliğe yeni giren Memedali’nin düşlerini süsleyen bir olgudur. Çocukluktan yeni kurtulan Memedali için erkeklik bir kadınla birlikte olabilmektir. Ergen olma psikolojisiyle cinsel deneyimleri yaşama arzusu bir araya gelince Memedali rüyalarında bir kadınla birlikte olarak cinsel açlığını doyumaya çalışır. Zira yaşadığı yerde ona cinsel hazzı tattıracak bir kadın yoktur. Dolayısıyla çevresindeki insanlardan mürekkep bir dünyayla bilinçaltında yaşanan anlar “cinselliğin” fantezi boyutuna erişir. Aşağıdaki alıntı Memedali’nin cinselliğe

adım attığı ve şaşkınlığını gizleyemediği ve “düşüm azmış” olarak tanımladığı ilk cinsel deneyimidir.

“Beş altı saat önce, karanlıkta gözlerini açtığı zaman, hem güzel, hem yabancı bir şaşkınlığın sınırını aşıp bilinç düzlemine gelememişti bir türlü. Neden sonra, bir yandan bir yana dönünce, yapışkan bir soğuklukla birlikte, alabildiğine kabarmıştı şaşkınlığı” (s. 208).

Bu deneyimden sonra Memedali'nin yaşamı bilinçaltı ve bilinç dışının karmaşıklığını gözler önüne serer. Düşünün ardından boy abdesti almak için Cahan'a giden Memedali suyun içinde batıp çıkan bir kadın kafası görünce *“Unutamam, o düş gibi bir şeydi bu da; unutamam,”* (s. 208) diyerek sudaki kadının “düşünü azdıran” Lemde Bacı olduğunu anlar. O an Memedali'nin bilinçaltıyla bilinç dışının yer değiştirdiğini görürüz. Birkaç saat önce rüyalarını süsleyen kadın birkaç saat sonra karşısındadır. Memedali, bilinçaltının kendine oynadığı oyunun farkına varamaz. Bilinçdışında yaşanan kargaşa Memedali'nin bilinçaltında yaşadığı cinselliği yüzeye çıkarır.

Zira, birkaç saat önce düşlerinde çırılçıplak ve olabildiğince sıcak olan kadın, o an soğukluğu ve donmuşluğuyla aynı kadındır. *“Memedali bu tipide, sırtında baygın ve sırsıklam bir Lemde Bacı'yla, yalınayak, çırılçıplak, dona dona yürürken, üzerinden buğular yükselen bir su kovası, bir de bu kovanın suyuyla boy abdesti alan Memedali görüyordu yalnızca, yalnızca bu suyla bu Memedali'ye doğru gittiğini duyuyordu.”* (s. 208)

Memedali her ne kadar o an düşünle gerçeği ayıramayacak durumda olsa da Lemde Bacı'yı kasabaya kadar taşımaya devam eder. Zira, Lemde Bacı Memedali'nin cinsel farkındalığını ortaya çıkararak ona yaşamın farklı bir boyutunu göstermiştir. Memedali'yle Lemde Bacı arasında yaşanan bu ilişki ve yaşanan doyum anı her ne kadar rüya motifiyle birleştirilmiş olsa da *“sonsuz bir açıklık, bir rahatlık, bir hafiflik”* (s. 211) olarak işlenir. Cinsellik yaşamın merkezindeki sıradanlığa ve doğallığa oturtulur. Anlatıcının Memedali'yi erotizmin kucağında şaşkınlık ve rahatlıkla tarif ederken cinselliği yaşamın devamlılığında olabildiğince doğal bir şekilde işleyerek gelebilecek tepkileri de bertaraf eder.

“Giz” adlı öyküde ise evli olmasına rağmen cinselliği ancak ikinci eşiyile beraber yaşayan Dudu Bacı geç gelen doyumla sürekli bir arzunun çatışması halindedir.

İlk kocası ömrünü İngiliz gâvuruyla Yunan gâvurunun kendisine komplo kuracağı düşüncesiyle yaşamını noktalayınca Dudu Bacı için ikinci evlilik kaçınılmaz olur. Nihayet kısa bir süre sonra ikinci evliliğini yapan Dudu Bacı için evlilikten öte birlikte geçirilecek olan “ilk gece”nin kaygısı baş gösterir. Dudu Bacı, *“daha dün karşılaştığı bir adamla karanlıkta kalmaktan çok, karanlıkla birlikte gelecek şeylerden çekiniyor, adamın lambayı üflemesiyle onun da avucunda hep sık sık tuttuğu kibriti çakarak, elleri yana yana lambayı yeniden yakması bir oluyordu. Aynı edim on kez yinelenmişti belki de, bizi bile sıkmaya başlamıştı. Neden sonra, lamba bir kez daha sönmüş, arkasından kısa süren bir boğuşma olmuştu. Çocuklardan birinin başına bir kibrit kutusu gelmişti. Sonra bir boğuşma daha duymuştuk, sonra Dudu Bacı'nın titrek ve güçsüz birkaç çığlığını.”* (s. 130).

İkinci evliliğiyle kadınlığa adım atan Dudu Bacı için hayat o günden sonra gecelerini süsleyen cinsel birliktelikle anlam kazanır. O günden sonraki tüm evliliklerde doyumsuz arzuları ve cinsel açlığıyla erkeğini baştan çıkarmak isteyip de yaşı altmışı bulan geçkin damatları uyanık tutmaya uğraşır. *“isli gaz lambası üflenir üflenmez bir körpe cilvedir tutturacaktı Dudu Bacı, çatlak bir çocuk sesiyle, ama hiçbir çocuğun akıl edip söyleyemeyeceği, bizim bile çoklarını ilk kez kedinden öğrendiğimiz, bir başka çağdan, bir başka dilden gelmişe benzeyen, ter kokulu sözcükleri sıralayacaktı art arda. Ama tüm bu yabancı sözcüklerin en büyük etkiyi sağladığı durumlarda bile oyun arkadaşı eninde sonunda horlamaya başlayacak, Dudu Bacı yerinden doğrulup zavallı adamı öfkeyle sarsacak, homurdanacak inleyecek, aralıklı oflar çekecek, sonra da umutsuzca uyuyacaktı.”* (s. 128).

Dudu Bacı için evlilik cinsellikle anlamlıyken kocaları içinse rahat bir döşek, huzurlu bir uyku, gelmiş geçmiş yorgunlukların atılacağı istirahatgahtır. Dudu Bacı yaşlı olmasına rağmen cinselliğin doruğunda olan bir kadın olarak kocalarından kendini tatmin etmesini bekler. Hazza ulaşamayınca da gelen kocayı geldiği gibi geri yollamakta gecikmez. Sonradan farkına varılmış bir yoğunlukla son günlerini

doyumsuz geçirmek istemeyen Dudu Bacı için art arda yapılan evlilikler kaçınılmaz olur. Zira bu doyum mutluluğu da beraberinde getirmektedir.

Dudu Bacı yıllardır bastırılan cinsel arzularını tekrar tekrar evlenerek meşrulaştırma yoluna gider. Böylece evlilik paylaşımların ötesinde sadece cinsellikle anlam kazanan bütünlük olarak kabul görür. Dudu Bacı kadın olmaktan öte “cinsel bir obje” konumundayken erkekler de onu hazzı yaşatacak “araç” niteliğindedir. Cinsellik Dudu Bacı’ya hayat vermiş, onun yenilenmesine sebep olmuştur. Vücudunun da ruhunun da bütün ağırlığından sıyrılmış yeni bir Dudu Bacı olarak yaşamının vazgeçilmezini bulmuştur.

Tahsin Yücel, cinselliği bireyin var oluşunda etkili olan bir olgu olarak ele alarak hem bedensel hem zihinsel hem de ruhsal tatmin aracı olarak işler. Öykülerde cinsellik bireysel, toplumsal ve evrensel yönelimleriyle ele alınarak hayatın bir gerçeği olarak sunulur.

4. DEĞİŞİM/DÖNÜŞÜM

Bireysel eğilimler, yönelişler ve çatışmaların çok fazla işlendiği bu öykülerde Maslow’un “İhtiyaçlar Hiyerarşisi”nde belirlediği ve en üst basamakta yer verdiği “Kendini Gerçekleştirme Gereksinimi” Tahsin Yücel’in öykülerinde yer alan ve olay örgüsünün merkezine oturan karakterleri tanımlamak için uygun bir örnektir. Zira sırayla ilerlenen her basamak nihayetinde bireyin arayışını tamamlamasına yardımcı olacak niteliktedir.

Tasavvufta da karşımıza çıkan “bezm-i elest”te ruhların yaratıcıyla sözleşmesi ve bu sözleşmenin ardından vücuda girerek dünyaya atılması da kendini tamamlamayla devam edecek olan döngüsellığı ifade eder. Bu açılardan baktığımız zaman Yücel’in öykülerinde “arayış” ve “kendini gerçekleştirme”nin tasavvufta belirlendiği gibi olmasa da devam ettiğini söylemek mümkündür. Genellikle bir psikolog gibi öykülerine dâhil ettiği karakterleri inceleyen Yücel anlatıcının soru, gözlem ve yorumlarından yararlanarak bireyin psikolojisini öyküye yansıtır. Bireyi değişime götüren sebepleri ve değişimin etkilerini bir araştırmacı titizliğinde inceleyen Yücel’in öykülerinde özellikle bireyin kendi içinde yaşadığı değişim

dikkatlere serilir. “*Uçan Daireler*”de “Rekor”, “*Haney Yaşamalı*”da “Büyük Sarhoşluk”, “*Düşlerin Ölümü*”nde ise aynı adlı öykü ile “Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” adlı öykülerde belirgin olmasa da özünde “değişim”in işlediğini görmekteyiz. Bununla birlikte “*Ben ve Öteki*”, “*Aykırı Öyküler*” ve “*Komşular*”da ise “değişim/dönüşüm”ün eşiğinde yer alan karakterleri görmek mümkündür. “*Ben ve Öteki*”nde “Dizge”, “Öteyaşama”, “Yaşadıktan Sonra”, “Benlem”, “Giz”, “İkilem”, “Ötesi” ve “Bebekler”; “*Aykırı Öyküler*”de “Büyükbaba”, “Tarih/Coğrafya” ve “İktidar”; “*Komşular*”da ise aynı adlı öykü ve “Oğuzlama” adlı öykülerde “değişim” karakterlerimizle beraber yürürken; “Dönüşüm”, “Oğul”, “Yürümek”, “Benlem”, “Denge”, “Ayna”, “Aramak” ve “Oğuzlama” “dönüşüm”ü ele alan öykülerdir.

Değişmeyen tek şeyin “değişim”in kendisi olduğu dünyamızda öykünün de merkezine değişimin girmesi kaçınılmaz olur. Burada değişim fiziksel özelliklerden ziyade zihinsel/ruhsal yönüyle karşımıza çıkar. Değişimin merkezinde ise yukarıda sözünü ettiğimiz gibi kendini gerçekleştirme ve tamamlama arzusu yatar. Bu tespitlerimizi öyküler bazında şu şekilde örneklemek mümkündür.

“*Uçan Daireler*”de “Rekor” adlı öyküde avukat olan Şakir’in yapacak iş bulamaması, yoksulluğu ve nihayetinde çare aradığı alkolle arzuhalci Deli Şakir olarak karşımıza çıkar. “*Haney Yaşamalı*”da yer alan “Büyük Sarhoşluk”ta çöpçü bir babanın çöpçü oğlunun, içinde kalan okuma hevesiyle çöplerin arasında bulduğu bir deftere resim yapma arzusunun gün yüzüne çıkması; “*Düşlerin Ölümü*”nde sevdiği kadınla birlikte olduktan sonra kendini kaybeden Süleyman ve “Bizim Orda Bir Kamyon Durdu”da evini her şeyini yakıp yıkarak kasabaya kaçan Memed’in geçirdiği değişim ve dönüşümleri anlatır.

Sıradan bir şekilde hayatlarına devam eden bu insanlar, hiç beklemedikleri anda karşılaştıkları olaylar karşısında kayıtsız kalamazlar. Memed, içine attığı ölüm korkusuyla, Süleyman yaşattığı aşkın boyut değiştirmesiyle, Şakir yoksulluk ve işsizlikle, çöpçü ise yoksulluğun engel olduğu okuma hayaliyle karşı karşıya kalınca bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kaderlerine müdahale ederler. Geçmişte yaşadıkları sebepsiz kabullenişlerin acısını şimdi hâlde çıkarmak isterler. Fakat yanlış zamanda

verilen tepkiler Şakir’i deliliğe, Süleyman’ı basitliğe, Memed’i pişmanlığa, çöpçüyü ise sefalete sürükler.

Nihayetinde bir değişim yaşanmıştır ve ne yazık ki bu öykülerde yer alan her karakter değişimin olumsuz sonuçlarına maruz kalmıştır. Yücel’in 1950-1960 yılları arasında yayınlanan öykülerinde bireysel eğilimler çok fazla irdelenmemiş, bu döneme hâkim olan sosyoekonomik eşitsizlik ve adaletsizlik kavramı karşısında bireyin pozisyonu belirlenmekle sınırlandırılmıştır. Oysa 1960’lı yıllardan sonra kaleme alınan öykülerinde “birey” ve “bireysellik” olgusu detaylarıyla irdelenmiştir.

“Ben ve Öteki”nde yer alan “Yaşadıktan Sonra” da Karadede’nin yaşamı değişim düşüncesiyle birlikte yürür. Öykü, *“Şimdi hiç değilse ben, bir tek insan gibi değil, birkaç insan gibi düşünürüm Karadede’yi. Oysa küçüklüğümüzde, kendisini hep öyle bulduğumuzdan, öyle kaldığını gördüğümüzden olacak, dünya kuruldu kurulalı var olan bir nesne gibi, zamanla niteliği değişse bile, hep göz önünde bulunduğu için, uğradığı değişimler kolay kolay sezilemeyen bir ulu ağaç, bir eski konak gibi tanırdık onu.”* (s. 47) cümlesiyle başlar. Böylece Karadede’nin uzun yıllar süren ve her seferinde farklı bir alanı belirleyen değişimleri okura hissettirilir.

Karadede’nin değişim ekseninde geçirdiği evreleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Tanınan Karadede’nin ilk niteliği sessizliktir.
2. Sessizlikten sese geçiş Karadede’nin yaşamının ikinci evresidir.
3. İkinci evredeki niteliğinden hareketle sürekli insanlara yönelen Karadede’nin tekrar yalnızlığa yönelmesi ve Hacca gitme düşüncesiyle ortaya çıkması.
4. Hac dönüşü sesinin de saygınlığının da artması (ih-lama).
5. “Ihlama”ların ardından Yarpızlı’dan ödünç aldığı gözlükle dünyaya yönelen gözlerle çevreyi tanıma arzusu,
6. Etrafındaki her şeyi gördükten sonra gözlükten uzaklaşma ve “boş” luğu anlama.

Yukarıda altı bölüm halinde incelenen bu evrelerde Karadede her adımında bir başka özelliği ve değişimiyle öykünün merkezindeki yerini alır. Karadede'deki değişim bölünmüşlüğü ve parçalanmışlığın da göstergesidir.

İlk iki evre Karadede'nin ne aradığını bilmeden “doğaya yönelişi”ni içerir. Ötegeçeliler için her şeyiyle yabancı olan Karadede'nin tek tutkusu yol boyundaki bahçesiyle ilgilenmektir. Karadede insanlarla karşı karşıya gelmekten bile imtina eder. Yerlere kadar uzanan kaputu, sarığı ve bastonuyla “korkuluk” gibi bir varlıktır.

Üçüncü evre Karadede'nin cansız bir varlık olmaktan çıkıp sese bürünmesi ve bir cuma günü camiye gelerek insanların arasına karışmasını ele alır. Bu dönem Karadede'de ilk dönemin aksine sürekli kalabalıkların içinde olduğu “toplum” a yönelişinin etkileri görülmektedir.

Dördüncü evre Karadede'nin dine/tanrıya yönelerek arayışına devam edişini anlatır. Bu dönem de tüm kasabalının Karadede'nin “mübarek” bir adam olduğunu düşündüğü ve ondan feyz almak için etrafında olduğu bir süreçtir.

Beşinci ve altıncı evreler ise Karadede için arayışın sona erdiği bölümlerdir. Ne aradığını bilmeden “doğaya”, “topluma” ve “dine” yönelen Karadede, kendini tamamlama/gerçekleştirme gereksinimini yerine getiremeden her şeyin “boş” olduğu kanaatine varıp dünyadan elini eteğini çeker.

“İkilem” adlı öyküde karşımıza çıkan Beşira ise kendi içindeki bölünmüşlikle öykünün merkezinde yer alır. Beşira'nın kişiliğinde yaşadığı ikilem yaşamını da iki farklı şekilde ortaya çıkarır. Beşira, akşam karanlığı çökmeye başladığı zamanlarda “çocuksu”, “çekingen”, “korkak” bir adam oluverirken; günün ilk saatleriyle beraber “astığı astık”, “kestiği kestik”, “barut gibi” öfkeli bir adam olur. Beşira'daki değişim gece ve gündüz ayrılığı gibi hem birbirine çok yakın hem de çok uzak yönleriyle karşımıza çıkar.

Beşira'nın değişimine yol açan unsurlar başta karısıyla yaşadığı küskünlükler olmak üzere tabiatla hesaplaşma, kendi inancı ve imamlarla çatışması olarak baş gösterir. Ne var ki Beşira da Karadede'nin “boş”luğuna karşılık “*Öyleyse, sıfır,*” (s.

161) diyerek kendi yanıtını verir. Sürekli bir değişimle yaşama tutunan Beşira kendine de yabancılaşarak ikileleriyle hayatını felakete sürükler. Hayatın dengesinin ne olduğunu anlayamayan Beşira için değişim kaybedilenlerle açıklanabilecek menfi bir kavramdır.

“Benlem” adlı öyküde ise hem İdiris hem de Memedali değişimin eşiğinde yer alır. İdiris’i tanıma ve kendine getirmek için yola çıkan Memedali aslında İdiris’e yaklaşarak kendine ulaşmak istemektedir: “*doğrusunu söylemek gerekirse, Memedali sanki İdiris’e değil de kendi kendine ulaşmaya çabalıyordu burada*” (s. 114).

İdiris için “değişim” geçmiş ve gün, iyilik ve kötülük kavramlarıyla ifade edilebilirken Memedali için kendi beni ve öteki ben ile tanımlanabilir. Çünkü Memedali, İdiris’le arasındaki uçurumu gördükten sonra “herkes” olma düşüncesinden uzaklaştığının farkına varır. Memedali için önemli olan yeniden insanlara yönelerek değişime devam etmektir. Bunu da önce İdiris’i yeniden yaşama getirerek ve İdiris’ten aldığı güçle kendi benliğini tamamlayarak başarır.

“*Aykırı Öyküler*”de yer alan “Tarih/Coğrafya”da ise tarih ve coğrafya öğretmeni arasında sıkışıp kalan Timur Tozkoparan’ın değişimi yine menfi özelliğiyle öyküde yer eder. Bireyden yola çıkarak ele alınan değişim toplumsal değişimin doğuracağı sonuçları göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu öyküde değişim bir taraftan eğitim sistemiyle kendini gösterirken bir taraftan da genç bir delikanlının hayatında yol açtığı kayıpları da gösterir. Değişimin her zaman olumlu yönleriyle karşımıza çıkmayacağını gösteren Yücel, öykülerinde çok sık başvurduğu zıtlığı tek bir kavram etrafında ele alarak yeniden dikkatlere sunar.

Değişimin karşısında varlığını sürdürmek isteyen birey için “dönüşüm” sınımlanacak bir limandır. Dönüşüm bazen nesne/varlık değişimi olarak karşımıza çıkarken Yücel’in öykülerinde çoğunlukla bireyin kendi benine yaptığı yolculuğa karşılık gelir. Bu yolculuklarda kimi zaman birey kendi kendine karşıt bir kişiliğe bürünürken kimi zaman da arayışı kendi kendinde tamamlanır.

Yücel “Dönüşüm”, “Oğul”, “Yürüme”, “Benlem”, “Denge”, “Ayna”, “İktidar”, “Aramak” ve “Oğuzlama” adlı öykülerinde dönüşümü ele alır.

“Dönüşüm” adlı öyküde Yarpızlı ile birlikte ele alınan dönüşüm kavramı Yarpızlı’nın geçmiş günlerine dönülmesiyle başlar. Yarpızlı’daki dönüşüm geçmişte kalan olaylarda ve anılarda gizlidir. Memedali’nin yardımıyla geçmiş günlere dönen Yarpızlı unutmak zorunda kaldığı pek çok şeyi hatırlayarak kendini yeni baştan var eder.

Geçmişte bir yerlerde esarete bedel olan savaşın sonunda yıllarca kaldığı yabancı koğuştta Yarpızlı esaretin ne olduğunu anlamaz. Ne var ki esaret son bulup da memlekete döndüğü zaman Yarpızlı için dönüşüm yeniden başlar ve Karadede’ye verdiği söz yüzünden kendi içindeki esarete kurban olur. Karadede’nin ölümüne kadar devam eden bu esaret, Karadede’nin ölümünden sonra yerini “Bu!, Bu!” olarak alan ıslığa bırakır. “Bu!, Bu!” Yarpızlı’nın esaretteyken dinlediği “Dokuzuncu Senfoni”nin melodisidir.

Yarpızlı “Dokuzuncu”yla birlikte kendi benine ulaşarak ve zihinsel ve ruhsal dönüşümünü tamamlar.

“Oğul” adlı öyküde ise Arifa’nın birbirine karşıt iki oğlana dönüşümü anlatılır. Henüz ortaokulu bitirmeden Ötegeçe’den ayrılan Arifa ve annesi arasındaki uzaklık beraberinde yabancılığı da getirir. Yanındayken bile yaklaşmadığı oğlu Arifa, Emnebe için varlığı *“sıcacık bir ekmek kokusu gibi sezilen, ama yüzü resimlere ve gözlere yansımayan bir başka Arifa(ya)”* (s. 237) soyut ve ulaşılmaz bir varlığa dönüşür. Arifa, bireyin tinsel ve tensel varlığının bütünlenememesiyle yaşadığı gerilimin sembolü olur.

“Oğuzlama” adlı öyküde yaşlı ozanın Kurban Ağa’dan yola çıkarak kendi benliğine yönelmesi ve özeleştiri yapması yine bir dönüşü vurgular. Bireyin kendini tanıma, kendi benindeki hesaplaşmayı bitirme arzusu dönüşümü kaçınılmaz kılar. Yaşlı ozan için önceleri sıradan bir halk ozanı olan Kurban Ağa, öykünün sonunda kendini gerçekleştirmiş biri olarak yaşlı ozana yol gösterir.

“Ayna”da ise Prof. Tarık Uysal’ın kendini ararken sürekli birilerine benzetilmesi yaşadığı çatışmanın gün yüzüne yansımış halidir. Aynanın karşısına geçerek kendi yaşamını sorgulayan profesör geçmişiyile bugünü arasında yaptığı

muhasabede geçirdiği dönüşümün farkına varamaz. Profesörün baktığı aynanın sırları dökülmüştür. Oysa kısa bir zaman önce kendisini artık tanıyamadığını söyleyen karısı tarafından terk edilmesi de dönüşümün tamamlanmasını göstermektedir.

Tahsin Yücel, bireyin kendi içinde yaşadığı bunalımların yol açtığı dönüşümleri ele alırken kimi zaman bireyin kendini tamamlamasına müsaade ederken kimi zaman da müdahale ederek insana ve insanlığa mesajlar verir.

5. YABANCILAŞMA/YOZLAŞMA

İnsanoğlu için dünyaya gelişle başlayan “yabancı olma” düşüncesi, yaradılış gerçeğinden uzaklaşmayla alakalıdır. Günümüz dünyasında bireyselleşmenin de etkisiyle sıkça karşılaştığımız bu kavramı önce bireyin yaşadığı dünyaya yabancılaşmasıyla açıklamak mümkündür. Bireyin kendine, tabiata, bir üyesi olarak (zira birey toplumun en küçük yapı taşıdır) topluma, kültüre vb. alanlara uyum gösterememesi, sürekli çatışma halinde olması modern insanın çok sık yaşadığı bir problemdir. Bu anlamda bireysel, toplumsal, kültürel, sosyal vb. pek çok alanda yabancılaşmadan söz etmek mümkündür. Bireyselleşme ve yabancılaşma beraberinde “yozlaşma” kavramını da getirir. “Yozlaşma, insanın meslekî ve ahlakî bakımdan kendisine, değerlerine ve bütün insanlığa yabancılaşmasından kaynaklanan bir problemdir. İnsanın en duyarlı, en soylu yanlarını tahrip eden, körelten bu problem, karşı güç grubunu temsil eden kahramanların en bariz özelliklerini teşkil eder.”¹⁰¹

Yabancılaşma/yozaşmanın her geçen gün arttığını göz önüne alırsak edebiyatın da bu mesele(ler)den uzak duramadığını görürüz. Özellikle modern metinlerle birlikte “yabancılaşma” ve “yozaşma” edebi eserlerde sıkça karşımıza çıkan kavramlar olur. Bireyin kendisinden, yaşadığı çevre, toplum ve kültürden uzaklaşması pek çok açmazı beraberinde getirir. Yücel’in öykülerinde de yabancılaşma/yozaşmanın öncelikle bireysel, toplumsal, kültürel ve sosyal boyutlarıyla ele alındığını görmekteyiz. Birey ve bireyin yaşadığı problemleri her

¹⁰¹ Ramazan Korkmaz, **a.g.e**, s. 116.

yönüyle ele alan Yücel, kendine ve topluma yabancılaşan, dolayısıyla hem kendisi hem de sosyal çevresiyle çatışan bireyi öykülerinin merkezine alır.

“İster bireysel, ister toplumsal, ister ekinse, ister siyasal ve ekonomik açıdan bakın, her yanda zorlu bir saptırma, yozlaştırma, dolayısıyla bir yabancılaştırma çabası görüyoruz.”¹⁰² diyen Yücel bu çabanın karşısında sessiz kalamayacağını vurgulayarak yabancılaşma ve yozlaşma kavramlarını hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla irdeler.

Yücel’in özellikle “*Ben ve Öteki*” ile “*Komşular*”da yer alan öykülerinde “yabancılaşma/yozaşma” meselesinin ele alındığını görmekteyiz.

“*Ben ve Öteki*”nde yer alan öykülerin ortak mekân ve kişileriyle bir mahalleyi ele aldığından söz etmiştik. Burada yer alan öykülerde bir arada yaşayıp da birbirinin farkında olmayan bireylerin kendi benliklerine yabancılıklarının yanı sıra birbirlerine olan uzaklığı işlenir. Yücel, genellikle şehirlerde yaşayan insanların çok sık karşılaştığı “yabancılaşma/yozaşma” olgusunu farklı bir coğrafyada işleyerek bu meselenin köyde ve kasabada da var olabileceğini gözler önüne serer.

Öyküler Anadolu’nun ücra bir kasabasında yaşayan Ötegeçeli’lerin farkında olmadıkları yalnızlıkları, birbirine olan uzaklıkları ve iletişimsizliklerini çarpıcı bir şekilde dikkatlere sunar. Zira, yaşlısından gencine bir arada yaşayan bu insanların anlatıcı ve Memedali’nin sorgulamalarıyla aralarındaki iletişimsizlik ortaya çıkarılır. Dolayısıyla öyküler bireysel yabancılaşmadan yola çıkarak toplumsal yozlaşmayı da işler. Bunu birkaç öyküden yola çıkarak şu şekilde ele almak mümkündür.

“Denge” adlı öyküde Hamida’nın kızı Cemile’nin evliliğiyle gün yüzüne çıkan denge tutkusu Hamida’nın kendine ve ailesine yabancılaşmasına sebep olur. Hamida için yaşam sükûnetle tamamlanması gereken, gürültü patırtının olmadığı bir düzen haliyken kızının evliliğiyle birlikte yaşadığı bunalımlara saplanma ve kendinden de çevresinden de uzaklaşma olarak yansımalarını gösterir. Önceleri sessizlik için etrafında terör estiren Hamida “*Zorunlu olmadıkça konuşmaması bir yana, karısının, çocuklarının gülüp eğlenmelerine de ses çıkarmıyor, kendi evinde*

¹⁰² Feridun Andaç, a.g.e. s. 87.

değil de bilmediği bir yabancı ortamda görünmez bir duvarın ardında deviniyorlarmış, deviniliri de kendisine seslerinden kopmuş, anlamlarını ve nedenlerini yitirmiş olarak ulaşıyorlarmış gibi uzak uzak bakmakla yetiniyordu.” (s. 183). Hamida'nın içinde yaşadığı bu kopuş, çevresiyle kendi arasına bir duvar örmesine, onlarla olan bağını kopararak yabancılaşmasına sebep olur.

Hamida için yabancılık yalnızlıkla beraber baş gösterir. Hamida'nın kendi beniyile hesaplaşması ve yalnız kalmasının sorumlusu damadı Çeten Ali'dir. Onun aileye girişiyle başlayan düzensizlik Hamida'nın hayatını *“başsız sonsuz bir boşluğa”* (s. 183) dönüştürür. Dolayısıyla Hamida için Çeten Ali'den intikam almak kaçınılmaz olur. Bu düşünce Hamida'nın insani değerlerini de yitirdiğini gösterir. Zira aile bireylerinden biri için hissettikleri onun yabancılığının da kanıtı olur.

“Komşular” adlı öyküde ise yabancılaşma bir karı kocanın arasındaki uzaklıkla gösterilir. Evli bir çift olmaktan öte birbirlerine düşman gibi duran Ayten ve Arif arasındaki iletişimsizlik her akşam başı sonu belli olmayan kavgalara yol açar. Karşılıklı gövde gösterisine dönüşen evlilik bireysel tatminin ötesine geçemez. Çift arasındaki yabancılığın değişimle mi yoksa bireylerin birbirini tanımamasıyla mı alakalı olduğu net olarak ifade edilmese de, açık olan bir şey vardı ki yitirilen saygı.

Özellikle yitirilen değerlerin, sevgi ve saygının, bir arada yaşayabilme erdeminin sorgulandığı bu öykü yabancılaşmanın aile kurumundaki etkilerini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

“Tarih/Coğrafya” adlı öyküde ise yabancılaşma kendi diline, kendi kültürel değerlerine ve geçmişine uzaklaşan bir öğretmen ile birlikte ele alınır. Öykü, öğretmenin “dil” konusundaki tutumuyla ironik bir şekilde başlar. Coğrafya öğretmeni Yusuf Pamukoğlu'nun “Joseph Cotton Junior” olması da “Bay Pamukoğlu” olarak adlandırılmak istemesi de dilsel yozlaşma ve yabancılaşmanın göstergeleridir. Yusuf Pamukoğlu, *“tüm uygar ulusların dillerinde yeri olan ‘Miss’/‘Misis’ ayrımının bizim geri kalmış dilimizde bulunmamasının yol açtığı ‘talihsiz’ karışıklığa, uygar ülkeler arasında ‘özlenen yerimizi’ alabilmemiz için”* (s. 54) en kısa zamanda bir çözüm yolu bulmanın gerekliliğini her fırsatta dile getirir.

İlk adımı da kendi atarak bütün uygar ülkelerde olduğu gibi kendisine “Bay Pamukoğlu” denilmesini ister.

Yusuf Pamukoğlu'nun dil konusundaki çabası sadece unvanlarla sınırlı kalmaz. Çağdaşlaşmanın bir gereği olarak bütün öğrencilerinin İngilizce öğrenmesini şart koşar. Bunu da kendi ailesinden örnekler vererek pekiştirir: “*birinci Bayan Pamukoğlu, on üç yaşında, (...) orta ikiye gidiyor, İngilizce öğreniyordu; üçünü ama, ama çocuklar düzleminde ikinci Bayan Pamukoğlu, dokuz yaşında, (...) ilkokul üçe gidiyor, her akşam babasından İngilizce dersleri alıyordu; dördüncü, ama çocuklar düzleminde üçüncü Bayan Pamukoğlu'ysa dört buçuk yaşında (dır), yaklaşık yüz elli sözcüklük bir İngilizce dağarcığı vardı(r).*” (s. 54).

Yusuf Pamukoğlu'nun dil hakkındaki bu görüşleri onun kendine ve yaşadığı topluma uzaklaştığının örnekleridir. Pamukoğlu'nun toplumsal ve kültürel değerleri uygar ülkelerin değerleriyle kıyaslaması ve ölçütü uygar ülkelere göre belirlemesi yaşadığı toplumla bağlarını kopardığını ve kendi toplumunu önemsemediğini gösterir. Anlatıcının “*Joseph Cotton Junior yıllar sonra büyüklerimizin coşkuyla savunup uygulamaya koyacakları bir görüşün öncüsü olarak çıkıyordu karşımıza*” (s. 56) cümlesi bugün yaşanan dil tartışmalarındaki safını belirlemesi açısından dikkate değerdir.

“İktidar” adlı öyküde ise güneyde bir sahil kasabasında yaşayan insanların kültürel değerler ve inançlar karşısındaki umarsız tavırlarıyla yabancılaşması işlenir. “Arı ve ilkel” bir doğanın kucağında tatile giden anlatıcı, kasabanın bürokrat ve müsteşar gibi zengin para babalarının uğrak yeri olduğunu anlamasıyla yaşadığı hayal kırıklığı ve izlenimleri; kendine yabancılaşan bireyin etrafını da kendisi gibi yabancılaştırdığını anlamasıyla trajik boyutlara taşınır.

Birbirlerini hiç tanımayan bu insanlar “*Tanrının güneşinin altında bile yapay bir biçimde yanmış tenleriyle, aynı ölçüde yapay devinileri ve konuşmalarıyla, analarından doğmuş gibi değil de analarının ya da babalarının kurtlanıp çürümüş köklerinden sürmüş gibiydiler, tıpkı kökleri gibi ürpertiyorlardı.*” (s. 72) cümleleriyle okura tanıtılır. Sıgılıkları ve yapaylıklarıyla çıkar ilişkileri dışında paylaşımda bulunmayan bu insanlar menfaatleri doğrultusunda hareket etmeleri sebebiyle

birbirlerine benzeyip de toplumdan uzaklaşmış yabancılaşmış tipler olarak karşımıza çıkar. Yalnızlıklarını sadece kendileriyle sınırlı kalmamış yaşadıkları yerleri de kendilerine benzetmişlerdir. Açık ve masmavi denizin ardında yer alan kasaba ve kasabadaki yapılar, *“köşelerinden yükselen üçgen kulakları, birer boynuz izlenimi uyandıran acayip bacaları, ölü gözlerini andıran kemerli pencereleriyle, birer insan konutundan çok, kim bilir nasıl bir yıkımın sonunda taşın ve toprağın can çekişirken kustuğu tortular gibi”* (s. 71) gibi görünür.

Burada yaşayan insanların çökmüşlüğü ve kokuşmuşluğu mekâna da yansır. Zira kendinden, kendi ruhundan uzak birinin mekâna verdiği değer de o ölçüde olur.

Tahsin Yücel’in öykülerinde yabancılaşma/yozaşmanın bireyin içinde yaşadığı problemler sebebiyle topluma ve çevreye de yansıtıldığını görmekteyiz. Dolayısıyla Yücel’in öykülerinde yabancılaşma/yozaşma bireysel ve toplumsal olarak iki ayrı yönelim olarak karşımıza çıkar. Yukarıda sıraladığımız öykülerin yanı sıra “Dizge”de Altındış, “Yaşadıktan Sonra”da Karadede, “Benlem”de İdiris ve “İkilem”de Beşira “kendi ben”leri içinde yaşadıkları çatışmalarla bireysel; “Uçan Daireler” de Kâmuran, “Şampanya”da İlyas ve “Büyük Sarhoşluk”ta Çöpçü” toplumsal yabancılaşmanın/yozaşmanın örneklerini barındırır. Bu öykülerde bireyin kendi benliğine yabancılaşması, onu kendi sosyal ve kültürel değerlerinden de uzaklaştırır. Yücel’in toplumdaki bu yozaşmışlık karşısında sessiz kalamayışı, onu öykülerine taşıyarak işlemesi bilinçaltında kalan pek çok değerlerin bilinç dışına taşınması gibi gözler önüne serilerek okura sunulur.

6. YALNIZLIK

Tahsin Yücel’in öykülerinde yalnızlık neredeyse bütün karakterlerin ortak kaderi gibidir. Bu kişiler ne kendileri ne de başkaları gibi olamamaları sebebiyle kendi kabuğuna çekilerek yaşam alanını darlaştırmışlardır. Önce ruhsal anlamda başlayan yalnızlık peşi sıra fiziksel yalnızlığı da sürükler. Şehir ya da köy, kasaba ayrımı yapmayan Yücel, yalnızlığı ortak bir kader olarak işler. Özellikle gittikçe kalabalıklaşan dünyada bireyin kendini yalnız hissetmesi daha sık karşılaşılan bir durum olmuştur. Yücel’in ele aldığı yalnızlık da çoğunlukla bu noktada yer alır.

Yücel'in "Büyük Sarhoşluk", "Resim ile Elişi", "Sümüklüböcek", "Yaşadıktan Sonra", "Dönüşüm", "Yürümek", "Ağalar ve Beyler", "Ayna", "Komşular" ve "İktidar" adlı öykülerinde olayların merkezinde yer alan karakterler yalnızlıklarıyla dikkat çekerler.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde Karadede, yalnızlığını yaşam biçimi haline getirmiş, çevresine kapalı bir adamdır. "*Karadede, beşer karışık duvarlarını yaşamının sınırları olarak belirlediği bahçenin*" (s. 92) içine geçmişi ve yalnızlığını da taşır; ta ki kendi duvarları arasında daralıp dışarıya çıkmaya karar verene kadar. Karadede'nin yalnızlıktan sıyrılıp insanlar arasına karışması bilinçaltının onu rahat bırakmamasıyla alakalıdır. Karadede yaşadığı huzursuzluğu etrafındaki insanlarla gidermeye çalışır; ancak hiçbir sonuca varamaz ve tekrar yalnızlığa bürünür. Karadede yalnızlığını "Şeyhdireği" adındaki çilehanede bir derviş gibi tüketmek ister.

Bu açıdan baktığımız zaman Karadede'nin yalnızlığını onu kemale erdirecek bir süreç olarak okuyabiliriz. Karadede'nin "Şeyhdireği"nde geçirdiği günler olgunluğun, geçmişle hesaplaşmanın, benlikle yüzleşmenin; büyümenin ve olgunlaşmanın tamamlandığı zamanlardır.

"Yürümek" adlı öyküde ise Kâtiba, Zöhre Bacı'ya doğru yürümesi ve sevgisiyle yalnızlığa göğüs gerer. Her ne kadar Kâtiba'nın yalnızlığı Zöhre Bacı'ya olan sevgisinden kaynaklansa da bir müddet sonra yalnızlığı Kâtiba'ya yaşamı dar eder. Zöhre Bacı'ya beslenen aşk, Kâtiba'nın ebedi yalnızlığına, tek başına yollara düşmesine sebep olur. Kâtiba'nın bu sonu gelmez yolculuğu yalnızlığını da pekiştirir. "*İnsanlar büyüdükten sonra ne kadar az karşılaşıyorlar! Kapı bir komşu olsalar ne kadar az karşılaşıyorlar!*" (s. 108) cümlesi Kâtiba'nın içinde bulunduğu durumu gösterir. Kâtiba yalnızlığı yaşlılıkla eşdeğer görür. Yalnızlığa daha fazla katlanamayan Kâtiba, yaşamını diğer insanlar gibi devam ettiremez. Yürümelerinin sonunda Zöhre Bacı'ya varamayacağı korkusu da yalnızlığa eklenince bunalımı her geçen gün biraz daha artar ve yaşamına son verir.

"Ağalar ve Beyler" adlı öyküde ise eşinin ölümünden sonra yapayalnız kalan Mükrimin Bey, içine düştüğü bunalımdan, anlatıcının dostluğuyla geçmiş günlerin

muhasabesini yaparak uzaklaşmaya çalışır. Anlatıcı hem Mükrimin Bey'in oğlu Kültigin'in arkadaşı hem de kızı Aybike'nin bir zamanlar birlikte olduğu adamdır. Anlatıcı her ne kadar geçmişin ağırlığından kurtulamamış olsa da Mükrimin Bey'in yalnızlığı karşısında derinden sarsılır ve ona eşlik eder.

Mükrimin Bey'in yalnızlığı fiziksel değildir. Zira geçmişten bugüne her şeyin birlikte yapıldığı ve ortak hareket edildiği *“bu evde biri bir şey söyleyip de herkesin ilgilenmediği, biri bir şaka yapıp da herkesin gülmediği, biri bir şey isteyip de herkesin gerçekleştirmeye çalışmadığı olmuyordu hiç; böylece, yedi yaşındaki Bengisu bile kendi özel dairesinde kendi bağımsız yaşamını sürdürür görünürken, Mükrimin beyin yalısında yaşam ortak ve uyumlu bir dans gibi”* (s. 116) gelişir. Fakat tablo görüldüğü gibi değildir. Madalyonun bir tarafı bir arada yaşayan geniş bir aileyi gösterirken diğer tarafı aile fertlerinin tek başınalığını gözler önüne serer.

İlk hareketi Mükrimin Bey'in tek oğlu Kültigin yapar. Aile fertleri arasındaki gösterme birlikteliği bir daha dönmek üzere Amerika'ya giderek zedeler. Bu gidiş Mükrimin Bey'i derinden etkiler, umudunu kırar. Yıllar sonra oğlunun arkadaşını eşinin cenazesinde görünce ona sımsıkı sarılıp evine davet etmesi de, evinde kalması için ısrarcı olması da bu yüzdendir.

“Rica ederim, saate bakma!” dedi. “Saati unut da önerimi dinle: Akşam yemeğini birlikte yiyelim. Hem de nasıl, biliyor musun: şuracıkta, baş başa, hiç rahatımızı bozmadan. İyi mi?” (s. 128).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere Mükrimin Bey, ruhsal anlamda dinmeyen yalnızlığını fiziksel anlamda gidererek hafifletmek ister.

“Ayna” adlı öyküde ise yalnızlık, Profesör Tarık Uysal'ın karısı tarafından terk edilince, yıllarca evli kalmış bir adam için yalnızlığın ne kadar zor ve aşılması güç olduğunu anlaması ile işlenir.

“Yalnız yaşamak gittikçe zorlaşıyor.” diye söylendi. Yalnız yaşamının zorlaştığını düşündükten sonra, karısını, daha doğrusu eski karısını anımsamamasına, eski karısını anımsadıktan sonra da sinirlenmemesine olanak

yoktu.” (s. 167) cümleleriyle aktarılan yalnızlık alışılmış düzenin kaybedilmesiyle alakalıdır. Zira, profesör ruhsal yalnızlığın yanı sıra fiziksel yalnızlığı da derinden hisseder. Gerek aynanın karşısına geçip kendi kendisiyle konuşmaları gerekse olağan bir şekilde devam eden işlerin sekteye uğraması profesörün yalnızlığını gözler önüne serer.

Aynı zamanda “Komşular”da her türlü kavga ve gürültüden uzak kalmak için yalnız yaşamayı seçen “Albay Atmaca”; “Oğuzlama”da yıllar önce memleketinden ayrılan “yaşlı ozan”; “Mektuplar”da tek başına ölümü bekleyen “Medet”; “Yapıt”ta ünlü yazar “S.T.”; “İktidar”da “Müçteba Bey”; “Oğul”da evlat hasretiyle ölüp giden “Emnebe” ve “Öteyaşama”da “Ebe” yalnızlığın acısını yaşayan karakterler olarak karşımıza çıkar.

7. ÖLÜM

Tahsin Yücel’in öykülerinde ölüm kaçınılmaz son olmanın ötesinde özellikle iç âlemlerinde bunalan bireylerin huzuru aradıkları başka bir dünya yahut kaçış olarak karşımıza çıkar.

Yücel, “Bir Küçük Resim”, “Haney Yaşamalı”, “Benlem”, “Akça Gölge”, “Sisli Ses”, “Önü”, “Dizge”, “Öteyaşama”, “Dönüşüm”, “Giz”, “Ötesi”, “Oğul”, “Büyükbaba”, “Ağalar ve Beyler” ile “Oğuzlama” adlı öykülerinde ölüm temasını işlemiştir.

“Önü” adlı öyküde ölümün soğuk yüzü anlatıcı ve Memedali’nin bakışıyla yansıtılır. Henüz çocuk denecek yaşta olan anlatıcı ve Memedali yukarı köyden getirilen ölüleri görmek için mezarlığa giderler. Ölüm, anlatıcının ağzından dökülen “*oyşa biz ikimiz donuyorduk*” (s. 12) cümlesiyle ifade bulur. İki çocuk için ölüm soğukluğu ifade eder. Memedali ve anlatıcının cesetler karşısında korkarak taşlaşmış bir şekilde durmaları ilk defa hissettikleri ölüm korkusunun dışı vurulmuş şeklidir.

“Dönüşüm” adlı öyküde ise Karadede’nin ölümü en yakın dostu Yarpızlı’nın düşüncelerinden aktarılır. Ölümü evrensel bir yıkılış olarak işleyen anlatıcı bunu da şu şekilde dile getirir:

“Bir ölü mezarlığa götürülürken, çok olağan bir iş yapar gibi şaşırtıcı bir hafiflikle, gider, tabuta omzunu verir insan, bir süre taşır, sonra aynı hafiflikle bir başkasına bırakır yerini. Tabuttaki bir yoksul ölüsü değilse, fazla fazla bir saniyelik iştir bu. İnsan, bu kısa sürede, omzunda bir ölü taşıdığını düşünse bile ürpermez, çünkü tabutun paylaşılmış ağırlığı bizim ölüm düşüncemizle oranlı olmadığından mıdır nedir, ölmüş bir insanı taşıma duygusu, hele ilk duyuluşu da değilse, kolay kolay omuzlardan yüreğe inmez.” (s. 74).

Ölüm her zaman insanda derin tesirler bırakmaz. Hele varlığı ve yokluğu kabul eden için ölüm bazen bir başlangıç olarak da algılanabilir. Fakat Yücel’in öykülerinde ya da öykülerin merkezine yerleştirdiği kişilerde ölüm yeni bir başlangıç olarak kabul görmez. Diğer uğraşların içinde ölüm de sıradanlığa dönüşür.

Ne var ki Yarpızlı’nın gözlerine yansıyan ölüm yalnızca evrensel bir yıkılışın acısı değil yeni bir doğumun da müjdesi olur. Karadede’nin mezarı kapatılırken Yarpızlı’nın *“arı bir toprak kokusu”* (s. 75) duyup ışığına sarılması ve *“Dokuzuncu”*ya kavuşması yeni bir var oluşun da sembolü olur. Bir tarafta ölüm diğer tarafta diriliş: İkisi de aynı anda ortaya çıkarak öyküde yer alır.

“Mektuplar” adlı öyküde ise ölüm mahkeme emri olarak işlenir. Hangi suçla yargılandığı belli olmayan Medet, idam mahkûmudur ve her an korkuyla ölümün kendisini alıp götüreceği anı bekler. Öyküde Medet, ölüm korkusunu hafifletmeye çalışırken, dönüp dolaşıp yine darağacını düşünmeden edemez. Medet için ölüm koğuştaki ampulün söndürülmesiyle aynı anlamdadır. Işık yaşamı karanlık ise ölümü temsil eder. Medet’in darağacında ölüme gidecek olması ampulün yerinden sökülmesiyle hissettirilir.

“Ağalar ve Beyler” adlı öyküde ise Mükrimin Bey’in eşi Müşfika Sadberk Konur-Alp’in ölümü birleştirici bir fonksiyon üstlenir. Gerek eski dostun yeniden ortaya çıkması, gerekse Mükrimin Bey’in anılara sarılıp geçmişi yâd etmesi olay örgüsünü de bir araya getirir.

“Öteyaşama”, *“Yürümek”* ve *“Cuma”* adlı öykülerdeyse ölüm, çaresizliğin içinde kalan bireyin intihar ederek yön/yer değiştirmesi olarak işlenir. *“Öteyaşama”*

da geçmişin ağırlığından kurtulmak isteyen Ebe, kendine yeni bir yaşam alanı belirlemişken, Memedali'nin müdahaleleri ve dostluğuyla geçmişi yok etmenin mümkün olmadığını anlayınca geleceği de unutarak intihar eder.

“Cuma” adlı öyküde ise gelmeyen kocasını bekleyen Lemde Bacı'nın sabrının tükenmesi ve beklenenin artık gelmeyeceğinin anlaşılmasıyla ölüme gidişi çarpıcı bir biçimde işlenir.

“Yürümek” adlı öyküdeyse Zöhre Bacı'ya ulaşmanın imkânsız olduğunu anlayan Kâtiba, -aynı zamanda bir yol olarak işlenen yaşamda- yürüyüşüne son verir. Kâtiba yüreğinin en uzak noktasına gizlediği Zöhre Bacı sevgisiyle yaşarken artık ona sahip olmak düşüncesi bütün benliğini sarınca bu düşünceden kurtulamaz. Ne var ki Zöhre Bacı Kâtiba'da öyle ulaşılmaz bir noktadadır ki gerçekliğini bile ayırt etmek çok zor olur. Kâtiba'nın Zöhre Bacı'ya eksiksiz varmak düşüncesi yolun sonuna getirir. Yıllarca bekledikten sonra kendi istediği gibi Zöhre Bacı'ya yaraşır bir adam olmadıktan sonra yürüyüşünün de bir anlamı kalmadığına inanan Kâtiba *“Kesin ve dönüşsüz bir duruş olarak değil dıştan gelme bir baskı altında”* (s. 99) temelli sürecek olan kısa bir mola verir.

Bunların yanı sıra “Büyükbaba”da ölüm Abbas Yücebaş'ın yıkılışı; “Dizge”de Topal Durmuş'un ölmesiyle dizgenin bozulması; “Giz”de Dudu Bacı'yla mezara giden sırrı; “İkilem”de Beşira'nın tanrıyla hesaplaşma sebebi; “Bebekler”de sarsılmaz dostluğun bitişi, “Oğul”da ise dinmeyen özlemin noktalanması olarak yer alır.

Yücel'in öykülerinde ölüm, tahammül edilemeyen yaşamın noktalanması, açıklığa kavuşturulamayan düşüncelerin baskısı ve çaresizlik etrafında trajik bir biçimde işlenir.

Yaptığımız incelemelerin sonucunda bireyin merkeze alındığı bu öykülerde bir anlamda var oluşu da belirleyen ana unsurları sosyoekonomik, cinsel ve duygusal, siyasal ve psikolojik olmak üzere dört boyut halinde değerlendirmek mümkündür. Tüm bunlar öyküde/yaşamda bir araya gelerek bireyin kendini gerçekleştirme ya da varolma sürecine eşlik eder.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL’İN ÖYKÜLERİNDE DİL, ÜSLÛP VE ANLATIM TEKNİKLERİ

1. DİL VE ÜSLÛP

Kurgunun özü “anlatmak” ve “yazmak” olunca dil ve üslûbun en başat öge olarak karşımıza çıkması kaçınılmazdır. Edebî eser için dil vazgeçilmez bir ögedir; ancak, onu okunur kılan da sadece dil olmaktan çıkar ve üslûp denen şey gündeme gelir. Öğrenim hayatından beri dile karşı çok hassas olduğunu belirten Yücel, Osmanlıca kelimeleri öğrenmemek için büyük bir gayret sarf ettiğini; bunun da ileride kendisini “arı dil”in savunuculuğuna doğru götürdüğünü belirtir.

Yazı “dil ile biçem arasında yer alan biçimsel gerçek, genel bir ‘hava’, bir ‘töre’, tarihsel bir dayanışma edimi, yaratım ile toplum arasındaki bağıntı, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal söylem, insansal amacı içinde kavranan böylece tarihin büyük bunalımlarına bağlanan biçim, yazarın ‘yazın’ı düşünme biçimi, biçimin aktöresi, yazarın kendi söylemini yerleştirmek istediği toplumsal alanın seçimi(dir).”¹⁰³ diyen Yücel, yazı ve dil arasındaki bağlantıya dikkat çekerken “dil, aynı topluluğa bağlı bireylerin benliğinde yer etmiş bir “gömü”, her beyinde gerektikçe olgu düzeyine çıkmaya hazır bir güç olarak var olan bir dizge”¹⁰⁴ olduğunu da ifade eder.

“Tahsin Yücel’in dilini öğrenmeden yapıtıyla ilişki kuramazsınız. Üşeniyorsanız, o dil ile öznel düzlemde başınız hoş değilse, kapıdan geri dönme özgürlüğü elbette ki size aittir”¹⁰⁵ diyen Batur, Yücel’in eserlerindeki dil hassasiyetini ve becerisini vurgularken okurun da eserler karşısında belli bir donanımına sahip olması gerektiğini vurgular.

Dil ve üslûp Yücel’in öykücülüğünü belirleyen temel unsurlardan biridir. Özellikle “arı bir dil”e ulaşmak yolunda gayret sarf ettiğini söyleyen yazar,

¹⁰³ Tahsin Yücel, *Yazın Gene Yazın*, Can yayınları, İstanbul 2005, s. 59

¹⁰⁴ Tahsin Yücel, *Tartışmalar*, YKY, İstanbul 1993, 57-58.

¹⁰⁵ Enis Batur, “Tahsin Yücel ve Vasatın Saldırısı”, *Hürriyet Sanat*, S. 121, Aralık, İstanbul 1990, s. 23.

“öztürkçecilik” akımının da yılmaz bir savunucusu olarak karşımıza çıkar. Yücel, “arı dil” kavramıyla Elbistan’ın dilini özdeşleştirir. Yücel için vazgeçilmez uzam olarak kullanılan Elbistan, diliyle de vazgeçilmez olur. Yücel, Elbistan’ın diliyle ilgili şu açıklamayı yapar:

“Bu dilin gerçeği yoğuruşu, gerçeğe bakışı benim de gerçeğe bakışımı biçimlendirmiştir. İlk öykülerimde, bu dil ham bir şekilde ortaya çıkar diyebilirim. Daha sonra, gerek öykülerimde, gerekse denemelerimde daha soyut, bazılarının dediği gibi, daha çetrefil bir dil kullandım, yine de bana kullandığım dil Elbistan’ın diliymiş, Elbistan dilinin bir bakıma özünün arayışımı gibi gelir, (...) Yani o dilin arılığına ulaşmaya çabalamışumdur.”¹⁰⁶

Elbistan’ın dili yazar için gerçekten çok önemlidir. Bunu öykülerde de görebiliyoruz. O yörede kullanılan deyimler, atasözleri, yöresel ağız bütün özellikleriyle öykülerde verilmeye çalışılır.

Tahsin Yücel, hem dilbilimci hem de bir yazar olarak dil ve üslûp konusunda çok özenli olduğunu dile getirir. Bu özen, Nurullah Ataç’ın da etkisiyle “*Uçan Daireler*”den sonra “*Haney Yaşamalı*” ile birlikte varlığını sezdirir. Yücel bu kitapta, “değil “dair”, bir tek “ve” bile”¹⁰⁷ olmadığını; “hem doğru, hem ölçülü, hem güzel, hem de arı bir dille yazmaya”¹⁰⁸ çalıştığını ifade eder.

Daha önce de belirttiğimiz gibi gaye anlaşılır olmak olunca üslûp da buna göre belirlenir. Özellikle “*Uçan Daireler*”, “*Haney Yaşamalı*” ve “*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan öykülerde seçilen kelimeler, anlatım tarzı hep bu anlaşılabilirliği ve açıklığı ortaya koyar niteliktedir. İfadelerde muğlâklığa yer verilmez. Olay örgüsü, kişiler ve mekân her şey olabildiğince yalın anlatılır. Basit ve anlaşılması kolay cümleler kullanılır.

¹⁰⁶ Feridun Andaç, a.g.e., s. 55-56.

¹⁰⁷ A. g. e., s. 31.

¹⁰⁸ A. g. e., s. 30.

Yücel, bunu “görüp gözlemlediklerimi daha dolaysız bir biçimde ve daha ham olarak aktarıyordum öykülerime; yani, deyim yerindeyse, yeterince yazınsallaştırmıyordum.”¹⁰⁹ diye açıklar.

1960’lardan sonra yayınlanan öykülerindeyse dil ve üslup konusunda daha hassas olan yazar, özellikle karakterlerin teşekkülünde bu hassasiyetini gözler önüne serer. Sözcük tercihi ile cümlelerin kuruluşundaki ustalık ve yoğunluk her öyküde kendini hissettirir.

Yücel, “*Ben ve Öteki*”nde hem arı dile ulaşma gayretini hem de dilbilimci ve göstergebilimci bir yazarın dil ve üslûbunu gözler önüne serer. “*Ben ve Öteki*”nde karşılıklı konuşmaların en aza indirildiği, halkın konuşma diliyle, olay ve durumlar karşısında tespitlerin yapıldığı uzun cümlelerden oluşan bir dil anlayışı hâkimdir. Yazar, dile canlılığını kazandırmak için sıkça yöresel kelime ve söz gruplarına, deyimlere ve atasözlerine yer yer de devrik cümlelere başvurur.

“*Ben ve Öteki*”nde olduğu gibi “*Aykırı Öyküler*”de de bol bol uzun cümleler kullanan Yücel, özellikle eleştirilen kişi, kavram ya da değerlerde bunu daha da ileri seviyelere taşır. Bu cümlelerde ince bir alay da varlığını hissettirir. Bununla birlikte “aykırı”, “ben/onlar”, “erişilmezlik”, “sakatlık”, “düzen” gibi kelimeler de sıkça kullanılır.

“*Komşular*” da diğer iki kitap gibi yazarın bol bol uzun cümleler kurduğu öykülerden oluşur. Bu cümleler özellikle kişilerin ruhsal çözümlemeleriyle ilgili bölümlerde ve anlatıcının konuşmalarında sıkça karşımıza çıkar. Burada bu uzun cümleler ve dil duyguların ve çelişkilerin yansıtılmasında bir ayna görevi görür.

Yukarıda genel özellikleriyle verdiğimiz incelemenin yanı sıra Yücel’in cümle düzeyinde dil ve üslûp incelemesini her kitaptan yaptığımız 100 cümle etrafında değerlendirdik. Bu değerlendirmenin sonucunda şöyle bir tablo ortaya çıktı.

¹⁰⁹ Kaan Özkan, Görünmez Adam Tahsin Yücel Kitabı, s. 98.

	Basit	Bileşik	Bağlı	Fil	İsim	Kurallı	Devrik	Olumlu	Olumsuz	Soru	Ünem
UD	84	8	8	69	31	76	24	79	21	4	11
HY	66	15	19	78	22	89	11	87	13	2	2
DÖ	38	20	42	72	28	82	18	82	18	2	3
BÖ	19	29	53	88	12	61	39	88	12	3	-
AÖ	18	25	57	80	20	78	22	80	20	6	-
K	20	43	37	80	20	72	28	84	16	8	2
Toplam	245	140	216	467	133	458	142	500	100	25	18
%	40.8	23.3	36	77.8	22.1	76.3	23.6	83.3	16.6	4.1	3

Yukarıdaki tablo, incelediğimiz altı yüz cümlelerin aritmetik ortalamasının alınmasıyla elde edilen sonuçları içermektedir. Cümlelerin yapısına göre yaptığımız incelemede Yücel'in % 40,8 basit, % 23,3 bileşik ve % 36 oranında bağlı cümle kullandığını görmekteyiz. Genel değerlendirmeden ziyade kitaplar düzeyinde bir inceleme yaptığımız zaman Yücel'in "*Uçan Daireler*" ve "*Haney Yaşamalı*"da yer alan öykülerinde çoğunlukla basit cümleler kurduğunu görmekteyiz. Öykülerde bazen sadece bir eylemden oluşan cümleler kullanılırken bazen de bir iki sözcüklük cümlelere de yer verilir:

"*Titriyordu.*" (UD, s. 43)

"*Delikanlılar aldırmadılar.*" (UD, s. 97)

"*Haney öldü.*" (HY, s.35)

"*Oturduk.*" (HY, s. 65)

Yücel'in "*Düşlerin Ölümü*" ile birlikte basit cümlelerin yerine bileşik ve bağlı cümleleri tercih ettiğini görmekteyiz. Şiirsel bir üslûba sahip olan bu cümleler, özellikle karakterlerin düşünsel ve ruhsal faaliyetlerinde sıkça kullanılır. Bu cümleler

bireylerin yaşadığı karmaşayı göstermenin yanında kimi zaman metnin anlaşılabilirliğini da zorlaştırmaktadır.

“Ama Memedali çok doğal buluyordu bunu: kendisinden dinlemişti: kişi tutsak edilip de yurdundan uzaklara sürüklendi mi beyin bitip tükenmek bilmeyen anı yüküyle, beden yıllardır alışılmış, şaşmaz devinileriyle dirense bile, el yurdu uykulara dek sızar, çirkin gerçekliğinin ağırlığını duyururdu; yastık, yatak, battaniye, iskemleler ve duvarlar, bedenin devinilerine sinsi sinsi yeni yönler verir, el yüzleri dost yüzlerin uzaklığını kesinlerdi, gerçek yurt düşe dönüşürdü böylece, ama bir de “Kalk bakalım, gidiyorsun!” dendi mi, isterse daha varılmamış olsun, yurt bütün görüntüleri, bütün yüzleri, bütün sesleri ve bütün kokularıyla yeniden ışıyverirdi.” (BÖ, s. 98)

Birbirine eklenmiş cümlelerden oluşan yukarıdaki alıntı anlamdaki muğlâklığı da gözler önüne sermektedir. Hele bir de bu düşüncelerin Anadolu'nun ücra bir kasabasında ergenliğe yeni girmiş genç bir delikanlıya ait olması tutarsızlığa yol açar.

Yüklemin türüne göre yapılan değerlendirmede ise % 77,8 fiil, % 22,1 oranında isim cümlesi kullanılmaktadır. Fiil cümlelerinin çokluğu Yücel'in tasvir yerine tahkiyeye dayalı bir tekniği benimsediğinin göstergesidir. Bu tercih yazarın olay örgüsünün teşekkülünde eylemselliği tercih ettiğini göstermektedir. Bu cümleler karakterlerin olay örgüsündeki aksiyonerliğini de belirler. Dolayısıyla durağanlıktan uzak duran karakterlerin sürekli bir değişim geçirmelerini fiil cümlelerinin çokluğuyla da açıklamak mümkündür.

Yüklemin yerine göre yaptığımız inceleme sonucunda Yücel'in % 76,3 oranında kurallı, % 23,6 oranında devrik cümle kullandığını görmekteyiz. Kuralsız cümlelerin azlığı Yücel'in sağlam bir dil bilincine sahip olduğunu göstermektedir. Öyle ki cümlelerin kuruluşunda neredeyse hiçbir aksamaya yer verilmediği gibi, kelimelerin özenle seçildiği görülmektedir. Devrik cümleler ise özellikle karşılıklı konuşmaların olduğu bölümlerle bilinç akımı ve iç çözümleme tekniklerinin sıkça kullanıldığı bölümlerde karşımıza çıkar. Özellikle karakterlerin bilincinden süzülen durumlar cümle düzenini bozar.

“- Kıs ıcık şu mereti,” (UD, s. 27)

“-Boş ver bre avrat,” (UD, s. 28)

“Yine gidip de dönmemiş olanın hayali gözlerinin önünde canlanır, geçmiş günlere dönüverir; onun: “Bir gün sana da babuşka denilecek Maria, çok tuhaf geliyor bana bu.” (UD, s. 105)

Anlamına göre cümleler olarak baktığımız zaman ise öykülerde % 83,3 olumlu, % 16,6 olumsuz, % 4,1 soru ve % 3 oranında ünlem cümlelerine yer verilmektedir. Bu da yazarın toplumsal hayatın doğal akışına müdahil olmaktan öte tarafsızlığının bir göstergesidir. Dolayısıyla Yücel okura “inisiyatif” alanı sunarak okuru düşünmeye yönlendirir.

Aynı zamanda Yücel, karakterlere yüklediği misyon doğrultusunda dil ve üslûp özelliklerini kullanarak öyküye gerçeklik kazandırır. Kimi zaman gramer kurallarını ihlal eden Yücel, özel olarak vurgulamak istediği ifadeleri büyük harflerle yazar. Örneğin “Büyükbaba” adlı öyküde başöğretmen Abbas Yücebaş’ın özlü söz tutkusunu bu şekilde yansıtan Yücel, hem görsel hem de anlamsal olarak vurguyu arttırır.

““ORMAN VATANIN CİĞERİ,
GÖĞSÜMÜZ SİPERİDİR.

Abbas Yücebaş
Başöğretmen”

ya da

“MİNAREDE EZAN,
CAMİDE NAMAZ,
OKULDA İRFAN.

Abbas Yücebaş
Başöğretmen”

ya da

“TURİST TÜRKÜN EFENDİSİDİR.

Abbas Yücebaş

Başöğretmen” (AÖ, s. 22)

Öykülerinde dil ile oynayan Yücel, İngilizce ve Fransızca cümleler kullanarak hem bilim adamı kimliğini metne dâhil eder hem de okuru zorlar. Bu cümlelerin kullanıldığı öyküler tematik olarak evrensel değerler üzerine kurulurken dil de bu anlama eşlik eder.

“*Dîner au restaurant avec Hans Peter. Entre la poire et le fromage, une femme américaine se précipite surlui, croyant reconnaître un de ses amis. Elle s’excuse, très confuse. “Ça recommence!” gémit Hans Peter. Ilm’explique ensuite que ce genre de méprise est devenu courant et l’indispose passablement. Les gens qui nous côtoient nous bombardent sans arrêt d’images – souvenirs que nous rejetons, sauvegardant ainsi Notre quant-à-soi. Hans Peter a donc la curieuse infirmité d’aaccueillir au contraire ces images-souvenirs, et de provoquer ainsi des réflexes de reconnaissance aberrants.*

Michel TOURNIER, *Le Vagabond immobile*.”(AÖ, s. 167)

“Hans Peter’le lokantada akşam yemeği. Yemeğin sonuna doğru, Amerikalı bir kadın, bir dostuna benzeterek üzerine atılıyor. Sonra da, utanç içinde, özür diliyor. “İşte gene başladı!” diye sızlanıyor Hans Peter. Sonra bana bu aldanmaların sıklaştığını ve kendisini bayağı rahatsız ettiğini açıklıyor. Yanımızdan geçen insanlar bizi durmamacasına anı-imgelerle bombalıyor, biz de bunları geri çeviriyor, böylece kendimizi koruyoruz. Demek ki Hans Peter’in bu anı-imgeleri çekmek ve böylece olmayacak korunma içgüdülerine yol açmak için tuhaf bir sakatlığı var.

Michel Tournier, *Le Vagabond immobile*.”¹¹⁰

“*Le premier qui bouge, je le descends comme un chien!*” (s. 32)

¹¹⁰ Tahsin Yücel, *Ayna*, Can Yayınları, İstanbul 2005, s. 7.

“İlk hamle, bir köpek gibi olduğunda vur!”

Yukarıdaki alıntılarda olduğu gibi yabancı dillerden yapılan bu alıntılar bir taraftan okuru yorarken diğer taraftan da Yücel’in dile hâkimiyetini gösterir.

Cümle düzeyinde yaptığımız değerlendirmelerin yanı sıra Yücel’in sözcük dünyasına da göz atmakta fayda vardır. Her öykü kitabından seçtiğimiz iki yüz sözcük üzerinde yapılan inceleme sonucunda aşağıdaki tabloyu elde ettik.

Kitabın Adı	İsim	Fiil	Sıfat	Zamir	Zarf	Edat	Bağlaç
UD	55	35	50	27	15	4	14
HY	69	64	19	8	29	5	6
DÖ	60	61	25	17	21	6	10
BÖ	66	56	26	12	16	16	8
AÖ	67	35	52	4	17	6	19
K	72	54	36	1	16	3	18
Toplam	389	305	208	69	114	40	75
%	32.41	25.41	17.33	5.75	9.5	3.33	6.25

Öykülerde isim ve isim soylu (isim, sıfat, zamir, zarf) sözcüklerin çokluğu Yücel’in dış dünyayı edebi esere taşırken bu sözcüklerin anlamlarından yararlandığını göstermektedir. Yücel’in bu tercihini özellikle ruhsal çözümlenelerde kullanması, onun insanı tanıma ve anlama gayretinin de bir çabasıdır. Bunun yanı sıra eşyanın renk, boyut, hacim gibi özellikleriyle itibarî âleme dâhil edilmesi yine isim ve isim soylu sözcüklerin kullanımıyla alakalıdır.

Yücel, özellikle Elbistan’ın yer aldığı öykülerde çeşitli deyim ve atasözleri ile sözcük gruplarını sıkça kullanır. Bu dilsel birlikler olay örgüsünün teşekkülünde yer alan karakterlerin olaylar karşısındaki tavır ve tutumları ile hayata bakışlarını

belirmede önemli rol oynar. Yücel'in sıkça kullandığı “gözüne dizine durmak, etiyle ekmeğini kazanmak, bir yumup on dökmek, altmışından sonra namaza başlamak gâvurun oruç bozmasına benzer, boyu devrilesi, ocağı batası, buluttan nem kapmak, uyanık uykulara dalmak” gibi sözcük grupları kültürel bilincin yansımaları olarak karşımıza çıkar. Özellikle verilmek istenenin kısa ve etkileyici bir şekilde aktarılmak istendiği bölümlerde yer alan bu söz grupları öykülerin hem anlatım hem de anlam yönünden zenginliğini gösterir.

Yücel'in sözcük dünyasıyla ilgili üzerinde durulması gereken diğer bir husus ise “öztürkçecilik” meselesidir. Yücel, halkın kullandığı kelimelere özellikle 1950-60'lı yıllarda kaleme aldığı öykülerinde sıkça yer verirken bu dönemden sonra yayınlanan öykülerinde “öztürkçe” kelimelere yer vermeye başlar. Dilbilim ve göstergebilim üzerinde çeşitli incelemeleri olan yazar “artsürem, eşsürem, uslamlama, dizge, yordam, güdük, yetke, alışkı, saltık, oluntu ve gönderge” gibi sözcüklere de yer verir. Bu da Yücel'in yazarlığını bilimsel ve düşünsel kimlikleriyle beslediğini göstermektedir. Sözcüklerin yaşadıkça anlam kazandığını ve kalıcılığını sağladığını bilmenin Yücel'i bu yola sevk ettiğini söylemek mümkündür.

2. ANLATIM TEKNİKLERİ

Bir “dil” ve “anlatma sanatı” olan edebiyatta, anlatılandan çok anlatma biçimi önemlidir. Genel anlamda edebiyatta özel anlamda da öyküde “*hükümden genellemeye, durumu açıklamaktan sergilemeye; hikâye etmekten, dramatik bir şekilde sunmaya; açıkça ifade etmekten, imâ yoluyla anlatmaya; soyut fikirlerle ifadeden, somut imajlarla canlandırmaya kadar pek çok teknik kullanılabilir.*”¹¹¹ Tekin “*sanatta veya edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, anlatım biçimi önemlidir. Önemlidir; çünkü, biçim anlatılacak şeyi (mesajı, maksadı, felsefeyi) anlatılana (okuyucuya, izleyiciye) ulaştıran bir vasıta.*”¹¹² diyerek tekniğin önemini vurgular.

Zira seçilen konular ya da temalar belli başlıklarla sınırlı olmasına rağmen eseri okunur kılan ve diğerlerinden ayıran yazarın üslûbu ve seçtiği “anlatım

¹¹¹ Norman Friedman, “*Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi*”, *Roman Teorisi* içinde, (Haz. Philip Stevik), s. 109.

¹¹² Mehmet Tekin, *Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004, s. 185.

biçimi”dir. Yazar ele aldığı konuyu aktarırken bazı anlatım tekniklerinden de yararlanarak nesnel, çarpıcı ya da etkili bir ifade yolu benimser. Bu anlatım teknikleri sayesinde eserine geçerlilik ve estetik kazandırır.

Bunu Tahsin Yücel’in ele aldığımız altı kitabından örnekler vererek inceleyelim.

1. Anlatma – Gösterme Teknikleri

Tahsin Yücel’in pek çok öyküsünde anlatma ve gösterme tekniğini sıkça kullandığını görmekteyiz. Yücel’in, özellikle 1950-60’lı yıllar arasında yayınladığı öykülerinde hâkim bakış açısıyla birlikte “anlatma” tekniği sıkça işlenirken kahraman anlatıcının bakış açısıyla ele alınan öykülerdeyse “gösterme” tekniğine ile karşılaşmaktayız. Bu öykülerde anlatma tekniği, anlatıcının dikkati kendi üzerinde toplamasıyla alakalıyken, gösterme tekniğinde anlatıcı okuru öyküye yönlendirir. Anlatıcı, ister üçüncü tekil isterse birinci tekil şahıs olsun, varlığı tartışılmaz bir unsur olarak karşımıza çıkınca, öykülerde en genel anlamda “anlatma” tekniğiyle de karşılaşırız. Bunu bir örnekle şu şekilde açıklamak mümkündür.

“Belediye reisi Şakir beyi bambaşka bir adam yaptı. Yürüyüşünden imzasına, içkisinden elbisesine kadar her şeyini değiştirdi. Sevimli ve mütevazı Şakir beyimiz somurtkan ve gururlu bir adam oldu. Hiçbir kimse şapkasını çıkarmadan, ceketinin önünü iliklemeden odasına giremedi. Fakat o meşhur, o muazzam projelerden ses seda yoktu. Dağ yine bütün azametiyle duruyor, nehir yine kendi halinde akıp gidiyordu...” (UD, s. 100–101).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatma tekniği ile Şakir’in içinde bulunduğu durum, geçmiş ve hâl anlatıcının dikkatinden okura sunulur. Genellikle hâkim bakış açısının egemen olduğu metinlerde sıkça başvurulan bu yöntem, bakış açısıyla anlatım tekniği arasındaki bağlantıyı da yansıtır.

Gösterme tekniğinde ise çoğunlukla diyalogların hâkim olduğunu görmekteyiz. Yücel öykülerinde anlatma ve gösterme tekniğini iç içe kullanarak okurun dikkatini korumasına yardımcı olur

“‘‘Şu camiyi görüyor musun, çavuş?’’ dedi, ‘‘Güzel cami, değil mi?’’

‘‘Ne yapalım güzelse, bize ne?’’

‘‘Bak ne söyleyeceğim sana, çavuş: iznin olursa resmini yapacağım bu caminin.’’

Çavuş kahkahayı koyverdi.” (HY, s. 80).

Çöpçü ve başçavuş arasında geçen bu konuşma okurun karşısında cereyan ediyormuş gibi bir izlenim uyandırır. Zira gösterme tekniği de okurun üzerindeki baskıyı en aza indirip anlatıya doğallık katar.

2. Tasvir Tekniği

Çetışli tasviri ‘‘insan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi; adeta görünür hale getirilmesi; okuyucunun gözü önünde tecessüm ettirilmesi’’¹¹³ olarak tanımlar. Yücel’in öykülerindeyse tasvirin çok fazla kullanılmadığını, özellikle 1960’tan sonra kaleme alınan öykülerde tasvirin, bireysel durumlar ve öznel yargılarla işlendiğini görmekteyiz. Daha önceki dönemde yazılan öykülerde ise tasvirin yazarın çok sık başvurduğu sosyoekonomik temelli çatışma unsurlarını öne çıkarmakta kullandığını görmekteyiz.

‘‘Küpçüler sokağında sıcak bir rüzgâr esiyordu. Her taraf toz-toprak içindeydi. Güneş de tam tepeye dikilmişti. Etrafta kimsecikler görünmüyordu. Evler bile bomboştu. Küpçüler sokağı zengin sokağıydı çünkü. Zenginler yaylalara gitmişlerdi. Yalnız bir köşede, kaldırımın üzerinde iki insan vardı: Ahüzar bacıyla kızı Elif! Ahüzar bacı delik deşik elbiseler içindeydi. Eli yüzü buruş buruş, saçları bembeyazdı. Uyuyordu. Önüne kirli bir mendil açmıştı. Mendilin dört köşesinde dört küçük taş, ortasında iki yüz -paralık, üç bir- kuruşluk vardı... Elif yalınayaktı. Yırtık ve kirli bir fistan giymişti. Dokuz, on yaşlarında var yoktu. Anasının yüzüne konan sinekleri kişeliyordu. Kucağında çamurlu bir karpuz kabuğu vardı...’’ (UD, s. 88).

¹¹³ İsmail Çetışli, *Metin Tahlillerine Giriş 2*, s. 100.

Yukarıda “Pazarlık” adlı öyküden yaptığımız alıntı öznel bir nitelikle karşımıza çıkar. Ahüzar bacı “buruş buruş eller”, “bembeyaz saçlar” ve “delik deşik elbiseler” le tasvir edilirken kızı Elif, “dokuz on yaş”, “yalınayak”, “kirli bir elbise” ve elinde tuttuğu “karpuz kabuğu”yla resmedilir. Yazar yaptığı tasvirde genç/yaşlı, zengin/fakir ve bireysel/toplumsal gibi karşıtıklardan yararlanarak ele aldığı meseleye dikkat çeker.

Yine “İktidar” adlı öyküden yaptığımız alıntı bir atmosferi gözler önüne sermesi bakımından çarpıcı bir örnektir.

“köy düğünlerini çağrıştıran bu ilginç toplantılara, çokları üzerlerinden dökülen, pahalı giysileri, yuvarlak, yağlı yüzleri, gür bıyıklarının altında parlayan altın dişleri ve kocaman göbekleriyle bakkal dükkânının kasasını yeni kapatıp gelmiş ya da, elde kadeh ve çatal, bir elde tabak ve sigara, ikide bir yenilenen yemeklerde didişmeleriyle kıtlıktan çıkmış gibi bir izlenim uyandıran insanlar arasında elinde yalnızca bir viski ya da rakı kadehi, dudaklarında kendine özgü bir gülümseme, topluluktan topluluğa giderken, bir yandan herkesle dost olma yeteneğini kullanarak yeni yapı kooperatifi tasarılarını gerçekleştirme aşamasına getirir, bir yandan da seçkin davranışları, tükenmez konuları ve neresinde gülüneceği hemen anlaşılan nükteleriyle, insanların göstereceği şeyin yalnızca giysi ve mücevher, konuşacağı şeyin yalnızca para, kat ve arsa olmadığını kanıtlardı.” (AÖ, s. 107).

Bir kokteylden görüntüler sunan yukarıdaki alıntı Yücel’in tasvir konusundaki başarısını dikkatlere sunar. Okur, kendini kokteylin bir köşesinden etrafı izler halde bulur.

3. Mektup Tekniği

Yücel, “Uçan Daireler”de yer alan öykülerden ikisinde bu tekniği kullanmaktadır. Okur üzerinde daha derin tesirler bırakmak adına kullanılan bu yöntem, “Ötegeçe Çocukları” ve “Mektup” adlı öykülerde okurla hasbıhal olarak karşımıza çıkar.

“Ötegeçe Çocukları” adlı öyküde küçük bir kız çocuğunun ölen ablasına yazdığı mektup olay örgüsünün merkezinde yer alır.

“Sen çok uzaklardasın ablacığım. Ama “sabırlı bağı yanık insanlar” semti Ötegeçe’yi bilirsin. İsmine uymuş bir semttir Ötegeçe. Dış görünüşü kasabanın diğer semtlerinden farksızdır ama bana hepsinden başka hepsinden öte gibi gelir. Çok severim onu... Uyumadığım yaz geceleri, yıldızları seyrederken seni de, kendimi de unuturum, hep Ötegeçe çocukları gelir aklıma. İçim onların yaralarını sarmak arzusuyla yanar tutuşur.” (UD, s. 34).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere öykü mektup tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Öyküde olaylar ve Ötegeçe semti küçük kızın samimi ve sıcak ifadeleriyle aktarılır. Anlatıcı konumundaki küçük kız yaşadıklarını ve hissettiklerini mektup vasıtasıyla okura aktarırken, öykünün içinde de merkezi konumda yer alan bir karakter olarak karşımıza çıkar.

“Mektup” adlı öyküde de aynı tekniği kullanan yazar, “-Yaz iste gardaş, bilmez dâalsin ya, mektep melmeket gördün bunca yıl! Nasıl münasib ise eyle yaz.” (s. 108) diyerek hem mektuba hem de olay örgüsüne giriş yapar. Konuşma dilini yansıtan ifadelerin kullanıldığı bu öyküde dil de kendine has yöresel özellikleriyle kullanılır. Basit cümleler ve yöresel söyleyişle zenginleştirilen anlatım sıcaklığı ve mektubun kendine has atmosferiyle okuru kendine bağlar.

4. Özetleme Tekniği:

Gereksiz ayrıntıların ortadan kaldırılarak okura sunulması şeklinde kullanılan bu teknik “bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatmanın tabii şeklidir.”¹¹⁴ Yücel, bu tekniği özellikle olay örgüsünde yer alan karakterlerin geçmiş yaşamlarına dair bilgiler vermek istediğinde kullanır.

¹¹⁴ Norman Friedman, “Romanda Bakış Açısı: Eleştiri Kavramının Gelişmesi”, *Roman Teorisi* içinde, (Haz. Philip Stevik), s. 110.

“Katuşa Masalı” adlı öyküde Katuşa ve meyhaneci hakkında bilgi vermek isteyen anlatıcı bu kişilerin geçmiş günlerini özetleyerek okura sunar:

“Uzak bir ülkede almıştı onu. Sonra o uzak ülkede hayatın tadını kaçırmışlardı. Onlar da kaçmak istemişlerdi. Ama olmamıştı. Kaçarken ateş etmişlerdi arkalarından. Katuşa’yı sol böğründen vurmuşlardı. O, bacağından yaralanmıştı. Katuşa, “*Sen durma, git.*” *Demişti, başka bir şey söyleyememişti. Baba da Katuşa’yı hayatında kırmamıştı.*” (HY, s. 31).

Yukarıdaki alıntı öykünün tamamına yayılan meyhaneci, Katuşa ve anlatıcı arasındaki bağın açıklık kazanması için geçmişin hâle taşındığını gösteren bir örnektir. Olay örgüsünün çok zincirli bir yapıda kurulduğu bu öyküde özetleme tekniği vaka halkalarının birbirine bağlanmasını sağlayarak bütünlüğü oluşturur. Anlatıcı olay örgüsünü belli bir mekân çerçevesinde, neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele alırken, olayın genel özelliklerini vererek okurun konu hakkında bilgi sahibi olmasını sağlar.

“Üçlem” adlı öyküde ise geçmişte yaşanmış iki olaydan yola çıkılarak oluşturulan kurguda olayların özetlenerek aktarıldığını görürüz. Vaka halkalarından biri olan Takavutlar’ın oğuzlama bahçıvanının evlilik hikâyesi anlatılırken bu yöntemle başvurulur.

“*Çok eskiden daha babalarımızın bile dünyada olmadıkları bir dönemde, Takavut’ların oğuzlama bahçıvanı Osmana, konağın beslemesi Nasip’le evlenip ahırın üstündeki iki göz eve yerleşme konusunda ne düşündüğü sorulunca, yüzünde en ufak bir çizgi bile oynamadan, “Ben bilmem, siz nasıl isterseniz öyle olsun,” demekle yetinmiş, Takavut’ların büyükleri de bunu olumlu bir yanıt saymışlar, Aradan bir hatta bile geçmeden, ot ve gübre kokan bir mayıs gecesi, zorlu kahkahalar arasında, Osmana’yı gerdek kapısından içeri itmişlerdi.*” (BÖ, s. 195).

Kendi içinde baktığımız zaman yukarıdaki alıntının da olay, şahıs, zaman ve mekân gibi öykünün temel unsurlarını barındırdığını görürüz. Böylece özet yapılırken öykünün atmosferi de dikkate alınmış olur.

5. Geriye Dönüş Tekniği

Ayrıntıların fazlaca yer almadığı bu yöntemde çoğunlukla kişi veya olayların geçmiş zamanlardaki durumlarının kabataslak aktarılması söz konusudur. Geriye dönüş tekniği “Şampanya” adlı öyküde birkaç ay içinde değişen sevgilinin doğum gününde anlatıcının araya girerek geçmişle bugün arasında bir köprü kurması şeklinde karşımıza çıkar. Anlatıcı bir doğum günü partisindedir.

“O gün senin doğum günündü.

Doğum günlerini ne güzel kutlardık eskiden! O küçük eve, bize benzeyen birkaç dost çağırırdık. Yaşının sayısı kadar simit alırdık. Sen öpülesi ellerinle salep yapardın. Konuşur, güler, eğlenirdik... Sonra akşam olurdu. Dostlarımız birer birer giderlerdi. Yalnız ikimiz kalırdık evde. Uçsuz bucaksız hayaller kurardık, gelecek güzel günlerden bahsederdik.” (UD, s. 41).

Doğum günü partisiyle ilgili verilen bu bilgiler, sevgilinin her anlamda değiştiğinin de göstergesi olur. Anlatıcı araya girip okura eski doğum günlerinden söz ederek bu düşüncesinin kabul görmesini bekler. Olay kahramanının bugünkü durumuna açıklık kazandırmak isteyen anlatıcı bu teknikten yararlanarak kurguyu şekillendirir.

“Ayna” adlı öyküde ise yalnız yaşayan Prof. Tarık Uysal’ in sıradan bir günü anlatılırken, ilerleyen paragraflarda profesörün yalnızlıkla baş başa kalmadan önceki sabahları geriye dönüş tekniğinden faydalanılarak anlatılır.

“Bir, hatta iki şey eksik kalmıştı gerçekten, ancak en az bir buçuk yıl önceki yaşama düzenine göre: karısı hep erken kalkar, daha kendisi uyurken gazetesini getirip başucundaki komodinin üzerine koyar, yatağında doğrulup başlıkları okumaya başladığı zaman da, hep bu dakikayı beklemiş gibi, hemen başında biterek “Tarık bey, çayınız!” derdi.” (AÖ, s. 168).

Yukarıdaki iki örnekten de anlaşılacağı üzere anlatıcı kimi zaman birkaç ay kimi zaman da birkaç yıl önceki olay/durumlara dönerek, gerek olay örgüsü gerekse karakterlerin oluşturulmasında bu teknikten faydalanır.

6. Montaj Tekniği

“İktibas” olarak da bildiğimiz montaj tekniği “*bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, “kalıp halinde” eserinin terkebine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir.*”¹¹⁵ Tahsin Yücel, montaj tekniğini kullanarak öykülerine derinlik ve zenginlik katarken, özellikle 1960’tan sonra yayınlanan öykülerinde bu tekniğe başvurur.

“Yaşadıktan Sonra” adlı öyküde Karadede’nin Kâbe dönüşü söylediği ilahi bu teknikten faydalanılarak öyküye alınmıştır.

“Kâbe’nin yolları bölük bölüktür,

Benim yreciğim delik deliktir,

Dünya dedikleri bir glgeliktir,

Canım Kâbe’m, gzeel Kâbe’m...” (B, s. 57).

Hac dönüşü yeni bir evreye giren Karadede, tamamen tanrıya yönelmiş bir isim olarak karşımıza çıkar. Anlatıcı, okurun Karadede’deki değişimi daha net görmesini istediği için böyle bir yönteme başvurur ve bir ilahiden yararlanarak öyküdeki ruhi atmosferi çekici hale getirir. Zira, Karadede’nin içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında, etrafındaki insanların beklentileri de önem kazanır.

Yine “Ayna” adlı öyküde “*Profesör Tarık Uysal Gemlik’e doğru denizi görmüş gibi şaşırıverdi birden.*” (A, s. 169) cümlesi ile Orhan Veli’nin

“Gemliğe doğru

Denizi göreceksin;

¹¹⁵ Mehmet Tekin, **a.g.e.** s. 244.

Sakin şaşırma.”¹¹⁶ şiirini düzyazıyla söyleyerek metnine yedirir.

Profesör için sıradan bir şekilde başlayan gün, pencereden dışarıya baktığı zaman olağanüstü güzel görünür. Hiç beklenmeyen bu olağanüstülük karşısında özellikle ironinin de desteğiyle profesörün psikolojisi okura yansıtılır hatta okurun metnin karşısında hazırlıklı olması vurgulanır.

7. Leitmotiv Tekniği

Leitmotiv “*herhangi bir tavır, hareket veya sözün eserde çeşitli vesilelerle birçok kez tekrar edilmesidir.*”¹¹⁷ Mehmet Tekin “*Leitmotiv tekniğinde a) Telaffuz farklılığı, b) Jest ve mimikler, c) Yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır.*”¹¹⁸ (252) diyerek leitmotiv tekniğinde başvurulan yöntemleri sıralar.

Tahsin Yücel’in birkaç öyküsünde karşılaştığımız bu teknik, özellikle olay kahramanlarının karakterini belirlemek için kullanıldığı izlenimini uyandırır.

“Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden” adlı öyküde “*Neden susuyorsun, söyle, neden susuyorsun?*” (DÖ, s. 17) cümlesi öykü boyunca yedi kez tekrarlanır. Bu cümle aynı zamanda anlatıcı olan kahramanın kişiliğinin de bir parçasıdır. Zor şartlarda eğitimini tamamlayıp -muhtemelen- iyi bir konuma geldiği hissedilen anlatıcının anılar süzgecinden geçirerek aktardığı öyküde, kahramanın yaşadığı sıkıntılar ve bunlar karşısındaki tavrını dikkatlere sunarken leitmotiv tekniğinden yararlanır. Anlatıcının ilkökul yıllarında karşılaştığı tutum kişiliğinin oluşmasında etkili olur. İlkokul öğretmenin anlatıcının başında bit bulması ve arkadaşlarının arasında rencide edilmesi, anlatıcının sessiz kalmasına ve yıllarca bu ezilmişlikle yaşamasına sebep olur.

“Üşümek” adlı öyküde ise “bazen artık, bazen artık bazen, bazen!”, “korkuyorum” ve “donuyorum” kelimeleri çok sık tekrarlanır. Yazar, bu kelimeler

¹¹⁶ Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 39.

¹¹⁷ İsmail Çetişli, *a.g.e.*, s. 112.

¹¹⁸ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 252.

vasıtasıyla kahramanın içinde bulunduğu çıkmazı, olay örgüsünün atmosferini ve düğüm noktasını bu kelimeler aracılığıyla verir.

8. İç Çözümleme Tekniği

Özellikle “Haney Yaşamalı”da yer alan öykülerde çok sık kullanılan bu yöntem, anlatıcının okur ile kahraman arasına girerek, kahramanın duygu ve düşüncelerini aktarmasına dayanır. Özellikle kahramanın zihninden geçenlerin okura aktarılmasıyla kullanılan bu yöntem anlatıma açıklık kazandırmak ve karakterlere derinlik sağlamak açısından etkilidir.

“Bizim Orda Bir Kamyon Durdu” adlı öyküde anlatıcı Memed’in düşüncelerini okura aktararak vaka halkalarını tamamlar.

“Adamın yüzü sarıydı, ağzı rakı kokuyordu. Aklında sayısız düşünceler vardı, dönüyor, dalgalanıyor, birbirlerine giriyorlardı. Bir düşünce hep duruyordu. Bazıları pek bulanıktı, kendi düşünceleriymi ama gene de seçemiyordu. Şimdi bir ihtiyarı düşünüyordu açık açık. Yalnız düşünmüyordu da kafasında bir yerlerde görüyordu.” (DÖ, s. 49).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere bu teknik kahramanın içinde bulunduğu psikolojinin ve aklından geçenlerin bir medyum titizliğiyle aktarılmasında kullanılır. Şayet bu teknik kullanılmamış olsa vaka halkaları eksik kalacak ve olay örgüsü tamamlanmayacaktır. Zira adı geçen öyküde olay örgüsü anlatıcının aktardıklarında gizlidir.

“Mektuplar” adlı öyküde ise idam mahkûmu olan Medet, emrinin geldiğinden şüphelenmekte; artık gitme zamanının geldiğine inanmaktadır. Ancak Medet’in ölümle ilgili hiçbir kaygısı hiçbir düşüncesi yoktur; aksine darağacında sallanırken yırtık çoraplarının görülecek olması onu ölüm düşüncesinden daha çok kaygılandırır. Aşağıdaki bölümde iç çözümleme tekniğinden faydalanılarak Medet’in bu kaygısı dile getirilir. Medet, “ökçeleri bastırılmış yemenilerle” darağacına gitmek zorunda kalacağı için çok endişelidir.

“(…) *urgan boynuna geçirilip iskemle çekilir çekilmez, yemeniler düşerdi ayaklarından, burnu ve topuğu delik çoraplarla sallanırdı havada: yırtıksız çorabı da kalmamıştı. “Şu emir çok zamansız geldi,” diye düşündü. Abuzera’yı fazla çabuk savdığına üzüldü. Ondan ödünç bir çift çorap isteyebilirdi. Ödünç mü? Tepeden tırnağa ürperdi birden. Yemenilerinden birini eline alıp uzun uzun baktı: emri gelmemiş olsaydı, daha üç yıl giyebilirdi bunları; taban yeniydi, yüzünde tek çizik yoktu: iskemle çekilince ayaklarından düşmeseler, darağacına giderken de giyebilirdi.”* (K, s. 48)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere anlatıcı okurla metnin arasına girerek kurguyu sağlamlaştırır. Özellikle Medet’in içinde bulunduğu durum etkileyici bir biçimde okura aktarılır.

9. İç Monolog Tekniği

Mehmet Tekin, “*İç monolog*” (*interior monologue*) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.”¹¹⁹ diyerek tanımlar.

Yücel’in öykülerinde çoğunlukla kahramanların yalnız kaldığında kullanılan bu teknik, aşağıdaki alıntıda kahramanın yaptığı otobüs yolculuğu esnasında karşımıza çıkar. Burada iç monolog tekniği “Uçan Daireler” adlı öyküde işe gitmekte olan Kâmuran’ın otobüste gördüğü bir kadını eski sevgilisine benzetmesiyle zihninden geçenleri aktarmada kullanılır:

“(…) *Hayatımın en mes’ut günlerini yeniden yaşıyordum. O günleri, o da bazan yaşardı muhakkak. Ama niçin gazeteme bakıyor da bana hiç bakmıyordu? Baksa tanır mıydı? Tanırsa ne yapardı? Tanımasa bile ben bir şeyler yapardım. Bir selâm nasıl olurdu? Evet bir selâm verirdim şöyle hafiften. Sonra derdim ki... ne derdim? Söyleyecek bir şey bulurdum muhakkak. Uçan dairelerden bahsedirdim. Bu konu çeker miydi ilgisini? Olmazsa uçan dairelerden başlar, başka şeylerden*

¹¹⁹ Mehmet Tekin, *a.g.e.*, s. 264.

bahsederdim. “Aldırma” diye başlardım. “Aldırmayın” diye başlayamazdım ya... Hiç “siz” dememiştim ki ben ona... “Aldırma” diye başlardım...” (s. 12).

Kâmuran’ın karşısında sevdiği kadın varmış gibi yaptığı bu konuşmalar anlatımdaki kuruluşu ortadan kaldırdığı gibi onun iç dünyasını da gözler önüne serer. Yaşadığı çelişkilerin cümlelerine de yansıdığını gördüğümüz Kâmuran, bu konuşmalarıyla ruhunun kapılarını okura açar.

Yine aynı tekniğin “Komşular” adlı öyküde de kullanıldığını görmekteyiz. Tatil için gittiği bir sahil kasabasında komşularının kavgasına tanık olmanın ötesinde dâhil olan Albay Atmaca’nın psikolojisi ve tavrı bu yöntemden faydalanılarak aktarılır:

“Adam, “Hayvan karı!” dedi mi o içinden, ama büyük bir öfkeyle, “Hayvan senin babandır!” diyor, adam, “Yeter be! Zirvalama artık!” diye bağırdı mı o hemen, “Ulan inek, senden fırsat mı kalıyor ki!” diye yanıtlıyordu. Sonunda (...) Bir kez daha, “Ne oluyor bana böyle?” dedi kendi kendine.” (s. 20).

Albay Atmaca’nın “Ne oluyor bana böyle” diye kendini sorgulaması yaşadığı çelişkilerin göstergesidir. Zira tüm yaşamını kavgadan uzak geçirebilmek için çabalamış biri olarak komşularının kavgasına dâhil olması anlamlandıramadığı bir tutumdur. Karşılıklı konuşma havasında geçen bu konuşmalar Albay Atmaca’nın iç âlemini yansıtır.

10. Bilinç Akımı Tekniği

Bilinç akımı, “*bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi(dir).*”¹⁰⁸ Öykülerinde yer verdiği karakterlerin iç âlemini sürekli irdeleyen Yücel’in bilinç akımı tekniğini ustaca kullandığını söylemek mümkündür. Sürekli bir değişimin eşiğinde olan karakterler bilinçaltı ile bilinçdışı arasında gelgitler yaşarlar.

¹⁰⁸ Tekin, a.g.e., s. 269.

“*Düşlerin Ölümü*”nde yer alan “Üşümek” adlı öyküde tek başına yaşayan bir kadının, yaşlılık, terkedilmişlik, yalnızlık ve korku gibi ruhsal kaygıları bilinç akımı tekniğinden faydalanılarak okura aktarılır:

““*Nasıl evlenmezdim, Fatma abla?*”

“*Evet, nasıl evlenmezdi? Mevsim gene güzdü böyle, yapraklar dökülüyordu, yalnızdı. Raşit gençti, kendisinden yıllarca gençti. Beş parası yoktu ama sonsuz sevgisi vardı, öyle söylerdi. Hem de çok güzel söylerdi. Ama sonra değişmişti, çok değişmişti, eski Raşit değildi şimdi. Onu unutmak istedi, bütün düşüncelerini kovmak istedi. Bedenini dinlerdi.*” (s. 105).

Kadının yıllar önce yaşadığı gelgitleri gösteren yukarıdaki alıntı yaşanan korkuların bugüne ait olmadığını bilinç akımı tekniğiyle ortaya çıkarır. Kadının bilinçsiz bir şekilde sayıklaması öykünün her anında kendini gösterir.

“*Haney Yaşamalı*”da yer alan “Resim İle Elişi” adlı öyküde ise Ahmet Elden’in düşleri, sayıklamaları ve karmaşıklığı bir saatlik bir zaman içinde yine bu teknikten yararlanılarak verilir.

“*Yakınlarda bir bebek ağlıyor. Ahmet Elden gözlerini yumuyor, ağlayan bebeği düşünüyor. Bebeğin elleri yumuk yumuk, sıkıyor. Gözlerini kırptıkça boncuk boncuk damlalar çıkıyor. Bebeği sırt üstü yatırmışlar, başı da eşiğe düşmüş, boncuk boncuk damlalar yüzünden akıyor, gözlerinin çukurunda birikiyor. Bebeğin anası babası uyuyor. Düşler adamına göre değişir. Kimi insanların düşleri koltuk altları gibidir. Bir kadın fazla terlemiş, yatak dar, yaz günleri iki kişiye az geliyor, bacağını yorganın üstüne atmış. Birinin göğsü açılmış. Kısa kollu, tombul kadın şimdi nerde kimbilir? Yatağı yumuşacıktır, tüy gibidir, tombul kadın biraz da Ahmet Elden’indir, bebeğin anası biraz da Ahmet Elden’indir. Ama yanlış anlamayın! Ahmet Elden’in düşündüğü başka şey. Bebeğin anası biraz da Ahmet Elden’indir ama...*” (s. 45)

Ahmet Elden’in bir bebek sesi duymasıyla değişen ruh hali birkaç dakika içinde, pek çok şeyin hatırlanmasına ve düşünmesine yol açar. Yaşanan bu

savruklu Ahmet Elden'in bilinçaltını gözler önüne sermesi bakımından dikkate değerdir.

Yücel'in bu dönem içerisinde sıkça başvurduğu anlatım tekniklerini yukarıda sıraladık. Yazarın dil ve üsluptaki başarısını anlatım tekniklerinde de gösterdiğini ve her tekniği ustaca kullanarak; "ne" anlatmanın yanı sıra, "neyi" "nasıl" anlatmak gibi bir gayesinin olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

1950’de “Yeni Hikâyeler”de yayımlanan “Dert Çok Hemdert Yok” adlı öyküsüyle edebiyatımızdaki yerini alan Yücel, tek bir türle yetinmemiş; roman, masal, deneme, inceleme, eleştiri ve çevirileriyle adından sıkça söz edilen bir isim olmuştur. Gözlerden uzak yaşamı ve spekülâsyonlara yer vermeyen tarzıyla devam ettiği yazın serüveninde çok yönlülüğüyle rüştünü ispatlayan Yücel, edebiyatı bir araç olmaktan öte bir amaç olarak benimsemiş; güzelin yanına estetik, yoğunluk ve yaratıcılığı da ekleyerek yeni bir öykü evreni oluşturmuştur.

Yazmayı “*bir sorgulama, bir paylaşma edimi olarak*”¹⁰⁹ ele alan Tahsin Yücel, oluşturduğu öyküleri de bu edimden hareketle kurgular. Yazmak içinde bulunulan ânı/durumu anlamak ve anlatmak için biçimlenir. Dolayısıyla Yücel’in öyküleri düşünsel bir etkinliğin kendi zihninde yaptığı betimlemelerin yorumu, bunun okurla paylaşımı olarak karşımıza çıkarken günlük yaşam ve gözlemler, Anadolu kültürü, batı kültür ve edebiyatı ile beslediği öykülerini birey ve onun yaşamı üzerine şekillendirir.

Yücel, genellikle doğduğu yöreyi ve insanlarını, yoksulluğu ve sebep olduğu hayal kırıklıklarını konu edinerek başladığı öykülerinde bireyin çelişkilerini, iç sıkıntılarını, yalnızlığını ve varoluş serüvenini gözlem yerine izlenimlere dayanarak; alışılmışın dışında bir üslupla sergiler. Bu öykülerde, “*belleğin katmanlarını açılmayan; “dün” e, “yaşanan” a, “yaşanmışlar” a, yaşamda gözden kaçan küçük “ayrıntılar” a, “insan ilişkileri” ne (yaşanan mekânda, coğrafyadaki) döndüren, baktıran bir yan var(dır).*”¹¹⁰

Yücel’in 1950-1960 yılları arasında yayımlanan öykülerinde çevresel faktörler ve karamsar bir hava hâkimken, takip eden yıllarda çevreden merkeze ilerleyerek daha derin kişilikler yarattığını görmekteyiz. Bu dönemle birlikte, insan ve insan ilişkilerinden yola çıkarak kurguladığı öykülerinde yaşamın içinde tutunacak bir yer

¹⁰⁹ Feridun Andaç, **a.g.e.**, s. 96.

¹¹⁰ **A. g. e.**, s. 259.

arayan bireyin, sıradanlığı ve bütünün içindeki teklığıyle varlığını sürdürme ve kimliğini koruma çabasını öykülerinin hareket noktası olarak görmek mümkündür. Dolayısıyla öykülerde yer alan kişiler de ruhsal ve düşünsel açılımlarıyla bireysel ve toplumsal olmak üzere çift boyutlu olarak karşımıza çıkarlar.

Yücel'in öykülerindeki ilerlemenin sadece karakterlerle sınırlı kalmadığını, bunu anlatıcı ve bakış açısıyla da devam ettirdiğini söylemek mümkündür. 1950'li yıllarda yayınlanan öykülerinde iki farklı anlatıcı ve bakış açısı kullanan Yücel'in, 1960'lardan sonra üçüncü bir bakış açısına daha yer verdiğini gördük. "*Ben ve Öteki*"yle karşımıza çıkan bu bakış açısının (çoğul bakış açısının) ise farklılığı ve kullanımdaki ustalığıyla ayrı bir yere oturtulduğunu tespit ettik. Yücel'in "özöyküsel" ve "elöyküsel" anlatıcı olarak tanımladığı ve daha önce incelemelerinde ele aldığı bu anlatıcıya öykülerinde de yer vererek, kimliğinden ziyade konumunun önemli olduğunu, dolayısıyla Yücel'in öykülerinde kendi tabiriyle "çok parçalı kimliğini" kullanarak bunu avantaja dönüştürdüğünü gördük.

Yücel'in temelinde insan olan her öyküsü zamanı ve mekânı sıfırlayan kurgusuyla geneli, evrenseli bulmaya yönelir. Mekân, bireyin ayağının yere basacağı bir alan olarak öykülerde yer bulurken fiziksel özelliklerinden ziyade bireyin düşünce ve ruh yapısının izlenimlerine göre şekillenir. Bu açıdan mekânı geniş-açık, dar-kapalı ve ütöpik olmak üzere üç başlıkta inceledik. Yücel, özellikle "*Ben ve Öteki*" ile gözü şehirlere ve orada yaşayan insanlara çevrilen okuru Anadolu'nun bir kasabasına yöneltir. Orada yaşayan insanların, dolayısıyla köylülerin, birbirlerine olan uzaklığını/yabancılığını ve bireyselliğini gözler önüne sermeye çalışır.

Zaman da mekânda olduğu gibi yaşanmışlığıyla öykülerde yer bulurken hem kronolojik hem de akronik olarak kullanılmıştır. Çoğunlukla geriye dönüşlerle boyut kazandırılan zaman işlevselliğiyle ön plana çıkar.

Öykülerde yer alan karakterlerin kendi benlikleriyle ve belli değer yargılarıyla olan çatışmaları aslında varoluşun çeşitli aşamaları olarak düşünülebilir. Öykülerin gösterdiği yolu takip ederek belli kavramlar ve değerlerle oluşturduğumuz tematik inceleme sonucunda, "yoksulluk/zenginlik", "aşk/cinsellik", "yalnızlık", "yabancılaşma/yozlaşma", "değişim/dönüşüm", "siyaset" ve "ölüm" gibi bireyin

varoluş serüvenine, kendi içinde yaşadığı çatışmalara ve bunun topluma yansımalarına şahit olduk.

Dil konusundaki hassasiyetini her fırsatta dile getiren Yücel'in, öykülerinde saf ve arı Anadolu Türkçesini kullanma gayretinde olduğunu söylemek mümkündür. Yücel'in özellikle 1950-60 yılları arasında yayınlanan öykülerinde olabildiğince sade bir dil ve anlatım ile karşılaşırken, 1960'tan sonra ise kendine özgü ve sıradan okur tarafından hemen fark edilemeyen bir dil ve üslup kullandığı görülür. Zira Yücel “*sıradan okuru ülküsel okur düzeyine*”¹¹¹ getirmek istemektedir.

Tahsin Yücel “*Aykırı Öyküler*”de “*bulmak en iyiyi aramayı bırakmak için bir neden değil(dir)*” (s. 10) diyerek aslında arayışının hâlâ devam ettiğini de ifade eder. Bu noktadan hareketle Tahsin Yücel ile ilgili yaptığımız tespitler Yücel'in bugüne kadarki yazın serüvenine ışık tutmaktan öteye gidememiştir. Yücel'in eser vermeye devam etmesi ve yeni arayışlar içinde olması başka çalışmalara da ihtiyaç duyulacağını işaretini vermektedir.

¹¹¹ Tahsin Yücel, *Yazın Gene Yazın*, Can Yayınları, İstanbul 2005, s. 177.

KAYNAKLAR

Tahsin Yücel'in Kitapları

Yücel, Tahsin (1954), **Uçan Daireler**, Varlık Yayın Evi (Yeni Matbaada Basılmıştır) İstanbul.

Yücel, Tahsin (1955), **Haney Yaşamalı**, Yenilik Yayınevi, İstanbul.

Yücel, Tahsin (1958), **Düşlerin Ölümü**, Ataç Kitabevi, İstanbul.

Yücel, Tahsin (1993), **Tartışmalar**, YKY, İstanbul.

Yücel, Tahsin (1995), **Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam**, YKY, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2000), **Ben ve Öteki**, Can Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2004), **Söylemlerin İçinden**, Arkın Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2005), **Komşular**, Can Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2005), **Yazın, Gene Yazın**, Can Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2006), **Aykırı Öyküler**, Can Yayınları, İstanbul.

Yücel, Tahsin (2007), **Alıntılar**, YKY, İstanbul.

Yararlanılan Diğer Kaynaklar:

Aktaş, Şerif (2005) **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Andaç, Feridun (1999), **Öykücünün Kitabı**, Varlık Yayınları, İstanbul.

Andaç, Feridun (2003), **Sözcüklerin Diliyle Konuşmak “Tahsin Yücel İle Yüz Yüze”**, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

Aytaç, Gürsel (1996), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İnceleme 2**, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Aytaç, Gürsel (1991), **Edebiyat Yazıları 2**, Gündoğan Yayınları, Ankara.

Aytür, Ünal (1977), **Henry James ve Roman Sanatı**, DTCF Yayınları, Ankara.

Bates, H. E. (2001), **Yazınsal Bir Tür Olarak Öykü** (Çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

Bezirci, Asım (2003), **1950 Sonrasında Hikâyecilerimiz**, Evrensel Basım Yay., İstanbul.

Boynukara, Hasan (1997), **Roman’da Bakış Açısı ve Anlatılış**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.

Çakır, Hasan (2002), **Öykü Sanatı**, Çizgi Kitabevi, Konya.

Çetin, Nurullah (2003), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Basımevi, Ankara.

Çetişli, İsmail (2004), **Metin Tahlillerine Giriş 2**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Demir, Yavuz (1995), **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Durak, Mustafa (2000), **Her Yönüyle Tahsin Yücel**, Multilingual Yayınları, İstanbul.

Ecevit, Yıldız (2002), **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Elçi, Handan İnci (2003), **Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev**, Arma Yayınları, İstanbul.

Elias, Nobert (2000), **Zamanın Üzerine**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Eyüboğlu, İsmet Zeki; **Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, Sosyal Yayınları, İstanbul, 1995.

Esed, Muhammed (1998), **Mekke'ye Giden Yol** (Çev. Cahit Koytak), İnsan Yayınları, İstanbul.

Heidegger, Martin (2004), **Varlık ve Zaman** (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.

ISSI, A. Cüneyt (2008), **Bahaeddin Özkîşi'nin Öykücülüğü**, Turkish Studies, Ankara.

Kaplan, Mehmet (1986), **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

Kıran, Zeynel-Ayşe (Eziler) (2000), **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali-İnsan ve Eser**, YKY, İstanbul.

Kundera, Milan (2005), **Roman Sanatı** (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul.

Lekesiz, Ömer (1998), **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 2**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Lekesiz, Ömer (2001), **Yeni Türk Edebiyatında Öykü 5**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.

Lekesiz, Ömer (2006), **Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları**, Selis Kitaplar, İstanbul.

Lukacs, George (1985), **Roman Kuramı** (Çev. Sedan Ümran), Say Yayınları, İstanbul.

Naci, Fethi (2007), **Yüz Yılın Yüz Türk Romanı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Narlı, Mehmet (2007), **Roman Ne Anlatır**, Akçağ Yayınları, Ankara.

Önertoy, Olcay (1984), **Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü**, Tisa Matbaası, Ankara.

Özdenören, Rasim (1997), **Ruhun Malzemeleri**, İz Yayınları, İstanbul.

Özkan, Kaan (2001), **Görünmez Adam “Tahsin Yücel Kitabı”**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Püsküllüoğlu, Ali (1970) **Öz Türkçe Sözlük**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1970.

Su, Hüseyin (2000), **Öykümüzün Hikâyesi**, Hece Yayınları, Ankara.

Stevick, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.

Tekin, Mehmet (2004), **Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1**, Ötüken Yayınları, İstanbul.

Veli, Orhan (1997), **Bütün Şiirleri**, Adam Yayınları, 30. Basım, İstanbul.

Wellek Rene, Warren Augustin (1983), **Edebiyat Biliminin Temelleri** (Çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal) KTBY, Ankara.

Wellek Rene, Augustin Warren (2001), **Yazın Kuramı** (Çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay), Adam Yayınları, İstanbul.

Sürelî Yayınlar:

Akçam, A. Alper (2003), **“Günümüz Öykücülüğü Üzerine Bir Deneme”**, **Adam Öykü**, S. 49, İstanbul.

Altuğ, Fatih (2002), **“‘A’: ‘1950 Kuşağı’ Öyküsünün İlk Harfi”**, **Adam Öykü**, S. 42, İstanbul.

Andaç, Feridun (1996), **“1980’lerin Sonunda Öykücülüğümüzün Genel Görünümü 1”**, **Hürriyet Gösteri**, S.117, İstanbul.

Andaç, Feridun (2004), **“Öykücülüğümüzde ‘1950 Kuşağı’”**, **Adam Öykü**, S. 53, İstanbul.

Ataseven, Haluk Şevket (1990), **“Dram Sanatında Kaos ve Düzen”**, **Hürriyet Gösteri**, S. 121, İstanbul.

Batur, Enis (1990), **“Tahsin Yücel ve Vasatın Saldırısı”**, **Hürriyet Sanat**, S. 121, İstanbul.

Blodgett, Harold (1996), **“Kısa Öykü Tekniği”** (Çev. Kemal Atakay), **Adam Öykü**, S. 2, İstanbul.

Boynukara, Hasan (2000), **“Hikâye ve Hikâye Kavramları”**, **Hece Dergisi**, S. 46/47 İstanbul.

Ceyhun, Demirtaş (2004), **“Biz 1950 Kuşağı Öykücülerini”**, **Adam Öykü**, S. 53, İstanbul.

Çopuroğlu, Cemalettin (2003), **“İnsan-Çevre, Kültür Etkileşimi Çevresinde Barınma Kültürü”**, **Millî Folklor**, S. 57, Ankara.

Deveci, Mutlu (2005), **“Cengiz Aytmatov’un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açısından İncelenmesi”**, **Türk Kültürü**, S. 503–504, Ankara.

Ertop, Konur (2004), **“Uzak Bir Geçmişte, Uzak Bir Kasabada”**, **Adam Öykü**, S. 54, İstanbul.

Friedman, Norman (2003), **“Yeni Kısa Öykü Kuramları: Tanımlama Sorunları”**, (Çev. Hivren Demir-Atay), **Adam Öykü**, S. 47, İstanbul.

Gariper, Cafer (2004), **“Nazım Hikmet’in Kerem Gibi Şiiri ile Çolpan’ın Otlı Suv Şiirini Aracılık ve Karşılaştırmalı Edebiyat Çerçevesinde Okuma-Anlamlandırma Denemesi”**, **Arayışlar**, S.12, Isparta.

Güler, Mehmet (2005), **“Öykü ve İmge”**, **Adam Öykü**, S. 57, İstanbul.

Gümüş, Semih (1996), **“Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”**, **Adam Öykü**, S. 7, İstanbul.

Karadeniz, Abdurrahim (2000), **“Anlatma Zorunluluğu”**, **Hece Öykü Özel Sayısı**, S. 46–47, Ankara.

Kaplan, Yaşar (1980), **“Öykünün Çeşitli Çehreleri”**, **Mavera**, S. 46.

Mert, Necati (2005), **“Sait Faik ve 1950 Kuşağı”**, **Adam Öykü**, S. 57, İstanbul.

Sağlık, Şaban (2002), **“Kurmaca Âlemin Sözcüklerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”**, **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, S. 65-66-67.

Selçuk, Kemal (2005), **“Öykü’de Mekân”**, **Adam Öykü**, Mayıs-Haziran İstanbul.

Selçuk, Kemal (2005), **“Öyküde Dramatik Yapı”**, **Adam Öykü**, S. 57, İstanbul.

Özer, Sevinç (1999), **“Kısa Öykü Kuramının Manyetik Alanı: Poe’nun Tek Etki Kuralı”**, **Adam Öykü**, S. 23, İstanbul.

Özer, Sevinç (2002), “Amerikan ve Türk Kısa Öyküsünde “Initation”,
Yaşama Başlangıç Öyküsü, Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım”, Adam Öykü, S. 38,
İstanbul.