



T.C

BATMAN ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

SEMA KAYGUSUZ'UN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bahar ERSOY

Danışman

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

Ağustos-2022

BATMAN

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
BATMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL VE ONAYI

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ danışmanlığında Bahar ERSOY tarafından hazırlanan “**Sema Kaygusuz’un Öykülerinde Yapı ve Tema**” adlı tez çalışması .../.../20... tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği ile Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri

İmza

Başkan

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ (Danışman)

.....

Üye

Doç. Dr. Ahmet EVİS

.....

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Murat KARA

.....

Yukarıdaki sonucu onaylarım.

Prof. Dr. Osman PAKMA
Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez ve Seminer Yazım Kılavuzu kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

DECLARATION PAGE

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules/ethical conduct and Batman University Institute of Social Sciences' Thesis and Seminar Writing Guide. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Bahar ERSOY
Batman- 2022

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SEMA KAYGUSUZ'UN ÖYKÜLERİNDE YAPI VE TEMA

Bahar ERSOY

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

2022, 248 Sayfa

Jüri

Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

Doç. Dr. Ahmet EVİS

Dr. Öğr. Üyesi Murat KARA

1990'lı yıllarda yazın hayatına başlayan Sema Kaygusuz; öykü, roman, oyun, senaryo gibi pek çok türde eser veren üretken bir yazardır. Edebiyat dünyasına öykü türüyle giriş yapan Kaygusuz, gerek eserlerinin biçim ve içerik özellikleri gerekse aldığı ödüllerle Türk edebiyatının dikkat çeken yazarları arasında yer alır. Bu çalışma, Sema Kaygusuz'un *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası*, *Esir Sözler Kuyusu* ve *Karaduygun* adlı öykü kitaplarını yapısal ve tematik bakımdan incelemeyi ve yazarın Türk öykücülüğündeki yerini saptamayı amaçlamaktadır.

Karakter ve durum ağırlıklı öyküler yazan Sema Kaygusuz, öykülerinde sıradan insanların yaşamlarından hareketle genel insanlık hâllerine ve toplumsal meselelere değinir. Kendine has oluşturduğu düşünsel ve kavramsal dünyasını sanatına taşıyarak öykücülüğü noktasında özgün ve sanatsal bir söylem diline ulaşır. Kaygusuz, öykülerinin yapı özelliklerini sahip olduğu düşünsel ve yazınsal duyarlıklar paralelinde oluşturur. Öykülerindeki kurmaca kişileri, anlatıcı ve odaklanma tercihleri, zamanı ve mekânı konumlandırışı ve son olarak kullandığı anlatım teknikleri doğrudan doğruya yazarın duyuş ve düşünüş tarzından esinlenir. Bu açıdan Kaygusuz'un kurmaca metinleri, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, doğa ve kadının ortak kaderi, modern bireyin yalnızlığı ve insanın doyumsuzluğu gibi temalar ekseninde şekillenir. Yazarın özellikle öykülerini çoğunlukla eko-feminist bakışla temellendirdiği çalışmanın ulaştığı önemli bulgulardan biridir. Kaygusuz'un öykü anlayışı onu Türk öykücülüğü alanında modernist bir yazar olarak değerlendirmeye imkân verir.

Anahtar Kelimeler: Sema Kaygusuz, öykü, yapı, tema.

ABSTRACT

MS THESIS

STRUCTURE AND THEME IN SEMA KAYGUSUZ'S STORIES

Bahar ERSOY

**THE GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE OF
BATMAN UNIVERSITY**

THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE

IN POSTGRADUATE EDUCATION

Advisor: Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ

2022, 248 Pages

Jury

Assoc. Dr. Mustafa KARADENİZ

Assoc. Dr. Ahmet EVİS

Doctoral Lecturer Murat KARA

Sema Kaygusuz, who started her literary career in the 1990s, is a prolific writer who produces works in many genres such as short stories, novels, plays and screenplays. Kaygusuz, who entered the world of literature with the genre of short stories, is among the remarkable young writers of Turkish literature, both with the form and content features of her works and the awards she received. This study aims to examine Sema Kaygusuz's storybooks named *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası*, *Esir Sözler Kuyusu* and *Karaduygun* with the structural and thematic analysis method and to determine the place of the author in Turkish storytelling.

Sema Kaygusuz, who writes stories based on characters and situations, touches on general human conditions and social issues based on the lives of ordinary people in her stories. She reaches an original and artistic language of discourse in terms of storytelling, by conveying her unique intellectual and conceptual world to her art through the story. Kaygusuz creates the structural features of her stories in parallel with her intellectual and literary sensitivities. The fictional characters in her stories, the narrator and focus preferences, her positioning of time and space, and finally the narrative techniques she uses are directly inspired by her way of feeling and thinking. In this respect, her fictional texts are shaped around themes such as gender inequality, the common destiny of nature and women, the loneliness of the modern individual and the insatiability of human beings. It is another important finding of the study, in which the author mostly bases her stories on the eco-feminist perspective she has. Kaygusuz's understanding of story allows her to be evaluated as a modernist writer in the field of Turkish storytelling.

Keywords: Sema Kaygusuz, Story, structure, theme.

ÖN SÖZ

Hikâye anlatma geleneği, insanlığın var olduğu ilk günden bu yana varlığını sürdüren bir olgudur. Tarihsel, toplumsal ve kültürel koşullar paralelinde sürekli bir dönüşüm ve gelişim gösteren hikâye, modern dönemle birlikte müstakil ve bağımsız bir tür hâline gelerek öykü adını alır. Modern dünyada hızla ilerleyen teknolojiyle birlikte zaman, değişen dünyanın en önemli ihtiyaçlarından biri hâline gelir. Doğal olarak zaman tasarrufunun mühim olduğu bu çağda kısa bir tür olan öyküye de talep artar. Bu bağlamda öykülere duyulan ilginin şaşırtıcı olmadığı bir gerçektir. Zira her dönem koşulları ihtiyaç olunan edebî türü üretmiş ya da var olan türü ön plana çıkarmıştır. Böylece kısa anlatılardan, olaylardan, kısa soluklu mesellerden oluşan öykü türünün günümüz şartlarında popülerleşmesi olağan bir durumdur denebilir.

Öykü türünün rağbet gördüğü dönemde Sema Kaygusuz da edebiyat ortamına öyküyle giriş yapar. 1990 kuşağı öykü yazarları arasında klasik anlatım tarzını tercih eden yazarların yanı sıra yeni dil anlayışı geliştiren, özgün anlatım yöntemlerini deneyen yazarlar da vardır (Kahraman, 2015, s. 408). Bu noktada Kaygusuz, gerek kendine has dil anlayışı gerek öykücülük anlayışıyla doksan kuşağı Türk öykü dünyasındaki varlığını modernist bir yazar olarak kabul ettirmiştir. Yazarın hâlihazırda bulunan beş öykü kitabı, benzer yapısal özellikler ve tematik ortaklıklar barındırır. Öykü anlayışını kişisel çabasıyla oluşturan yazarın; özgün üslubu, kelime dağarı ve şiirsel dili her öyküde kendisini gösterir. Yaratılan karakterlerin benzer sorunları, insan-mekân-eşya bağlamında olayların konumlanması ve öykülerin kısa oluşu öykülerin ortak yapısal özelliklerindendir. Öte yandan kendine dert edindiği konuları öykü aracılığıyla anlatmaya çalışan yazar; modern insanın yalnızlığını, iletişimsizliğini, doyumsuzluğunu ve eril zihniyetin kadın/doğa üzerindeki olumsuz etkilerini öyküleştirir. *Sema Kaygusuz'un Öykülerinde Yapı ve Tema* başlığıyla hazırlanan bu çalışma giriş, yapı ve tema olmak üzere iki ana bölüm ve sonuç kısımlarından oluşur.

“Giriş” bölümünde, çalışmanın konusu, amacı, kapsamı ve yöntemi belirtilmiştir. Yazar hakkında literatürde bulunan çalışmaların niteliği ışığında tezin gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Bu tez, metin merkezli bir inceleme yöntemini esas aldığı için incelemeye destek olacak öykü türünün tarihsel gelişimine, yazarın biyografisine, eserleri ve edebî kişiliğine dair bilgiler giriş kısmında verilmiştir. Ayrıca hikâye türünün hem dünya hem Türk edebiyatındaki kırılma noktaları, öncü yazarların

arayışları sonucunda hikâyenin gelişip modern öykü türüne evrilme serüveni ele alınmıştır. Ardından çağdaş bir yazar olan Kaygusuz'un eserlerinden, edebî kişiliğinden ve diğer türlerde yayımlanan eserlerden söz edilmiştir.

Birinci bölümde yazarın yayımlanan toplam beş öykü kitabında bulunan öyküler yapı bakımından- bakış açısı ve anlatıcı, olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, dil ve üslup unsurları- irdelenmiştir. Yapı incelemesinde öncelikle yapı kavramı açılmış, ardından teorik bilgiler ışığında her yapı unsuru ayrı ayrı ele alınmıştır. İncelemenin kuramlara ve kuramsal çerçeveye uygun gerçekleşmesine ve özellikle konu kapsamı dâhilindeki öykülerin yapısal özelliklerine uygun teorilerle incelenmesine dikkat edilmiştir. Olay örgüsü, zaman, bakış açısı ve anlatıcı başlıkları çoğunlukla Gerard Genette'nin *Anlatının Söylemi* çalışmasındaki tasniflere dayandırılarak incelenmiştir. Kişiler tasnifi de Gennadiy Nikolayeviç Pospelov'un *Edebiyat Bilimi* çalışmasında yer verdiği heyecansal bağlanım türleri kapsamında ele alınmıştır. Yine aynı şekilde dil ve üslup unsuru çoğunlukla Pospelov'un "Sanatsal Söylem" başlığının altında bulunan bilgiler ışığında incelenmiştir. Bu yöntemlerle söz konusu tespitlerin daha somut, makul ve akademik bir düzeye konumlandırılması amaçlanmıştır. Her başlığın sonunda söz konusu inceleme unsuru hakkında kısa değerlendirmelere yer verilmesine özen gösterilmiştir.

Çalışmanın ikinci ana bölümünü oluşturan "Sema Kaygusuz'un Öykülerinde Tema" başlığı altında yazarın öykülerinde ağırlıklı olarak ele aldığı temel temalar incelenmiştir. Öykülerinde, toplumsal cinsiyet eşitsizliği, doğa ve kadın, modern bireyin sorunları ve doyumsuzluk temaları belirgin olmak üzere öteki/ötekileştirilme, ölüm, kolektif bellek, sokak kültürü gibi alt temalar da tespit edilmiştir. Başat temalar ele alınırken yeri geldikçe alt temalara da değinilmiştir. Söz konusu temalar incelenirken öncelikle konu hakkındaki temel kaynaklardan istifade edilmiştir.

Sonuç kısmında, elde edilen bulgular ışığında Kaygusuz'un öykücülüğü ve öykülerinin yapısal ve tematik özellikleri hakkındaki değerlendirmeye yer verilmiştir. Çalışmada istifade edilen eserler, "Kaynaklar" başlığı altında alfabetik sıraya göre sıralanmıştır. Tez hazırlanırken ilk olarak Kaygusuz'un öyküleri, kendisiyle yapılan röportaj ve söyleşiler esas alınarak çalışma yürütülmüş; gerekli yerlerde edebiyat araştırmacıları tarafından hakkında yazılmış olan tezler, makaleler ve monografilere başvurulmuştur. Kuramsal kitaplardan G. Genette'nin *Anlatının Söylemi*, Necip

Tosun'un *Modern Öykü Kuramı*, Philip Stevick'in editörlüğünü yaptığı *Roman Teorisi*, G.N. Pospelov'un *Edebiyat Bilimi* adlı eserlerden sıkça faydalanılmıştır. Tematik inceleme kısmında ise Erich Fromm, Carl Gustav Jung ve Sigmund Freud'un eserlerinden yeri geldiğinde ve gerektiğinde istifade edilmiştir.

Çalışmanın gerçekleşmesinde emeği olan insanlara bu kısımda teşekkür etmek isterim. Özellikle çalışmanın hazırlanma aşamasında engin bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen, edebî bakışı ve derinliği sayesinde çalışmamı yönlendirebildiğim ve kendi çalışma disiplininin feyz aldığı değerli danışmanım Sayın Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ'e minnettarlığımı belirtmek isterim. Ayrıca zamanın paha biçilemez bir değere sahip olduğu bu dönemde, değerli vakitlerini ayırarak çalışmamı değerlendirip yapıcı eleştirileriyle teze katkı sağlayan jüri üyeleri Doç. Dr. Ahmet EVİS'e ve Dr. Öğr. Üyesi Murat KARA'ya müteşekkirim.

Bu çalışma vesilesiyle uzun zamandır kavramsal, ruhsal ve düşünsel dünyasına kitapları ve çeşitli platformdaki konuşmaları aracılığıyla misafir olduğum -kendisinin tercih ettiği adlandırmayla- zanaatkâr Sema Kaygusuz'a, bir okur olarak teşekkürlerimi arz etmek isterim.

Son olarak bu çalışmanın arka planında büyük emeği olan, yazım aşamasında zorlandığım, yorulduğum zamanları yönetebilmemi sağlayan; zafere de yenilgiye de varlığa da yokluğa da sabır ve sakinlikle aynı mesafeden bakabilme ilkesini kazandırdığı için babam Seyfettin Ersoy'u büyük bir şükran duygusuyla anmak isterim. Bu süreç de dâhil olmak üzere; hayatımın her aşamasında en büyük motivasyonum olan ve bana anneliğin kutsallığını derinden hissettiren Hayat Ersoy'a ve daima yanımda olan aile üyelerime sonsuz saygı ve şükranlarımı sunarım.

Bahar ERSOY

BATMAN-2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ	v
KISALTMALAR	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Öykünün Tarihsel Serüveni	4
1.2. Sema Kaygusuz'un Hayatı	10
1.3. Eserleri ve Edebî Kişiliği.....	11
İKİNCİ BÖLÜM.....	18
2. SEMA KAYGUSUZ'UN ÖYKÜLERİNDE YAPI	18
2.1. Anlatıcı ve Odaklanma	19
2.1.1. Anlatıcı Türleri	20
2.1.1.1. Dışöyküsel Anlatıcı.....	21
2.1.1.2. Benöyküsel Anlatıcı.....	24
2.1.1.3. İçöyküsel Anlatıcı	27
2.1.2. Odaklanma Türleri.....	29
2.1.2.1. Sıfır Odaklanma	30
2.1.2.2. İç Odaklanma	33
2.1.2.3. Dış Odaklanma.....	35
2.2. Olay Örgüsü	37
2.3. Kişiler Dünyası.....	52
2.3.1. Kadın Karakterler.....	56
2.3.1.1. Geleneksel-Kırsal Yaşamdaki Kadın Karakterler.....	56
2.3.1.2. Modern Yaşamdaki Kadın karakterler.....	64
2.3.2. Erkek Karakterler.....	70
2.3.3. Çocuk Karakterler	77
2.3.4. Doğa Unsuru Olan Karakterler	85
2.4. Mekân	90
2.4.1. Kapalı/Dar Mekânlar	91
2.4.1.1. Ev ve İlişkili Mekânlar.....	91
2.4.1.2. Geçici Mekânlar.....	100
2.4.2. Açık/Geniş Mekânlar	104
2.4.2.1. Semt/Mahalle/Sokak	104

2.4.2.2. Doğa ve İlişkili Mekânlar	107
2.5. Zaman	114
2.5.1. Anakronik Dizilimin Kullanıldığı Öyküler.....	116
2.5.2. Normal Dizilimin Kullanıldığı Öyküler.....	122
2.6. Dil ve Üslup	129
2.6.1. Sözcüklerin Değişmeceli Gösterim ve İfade Gücü	131
2.6.1.1. Metaforlar ve Simgesel Görüngeler	132
2.6.1.2. Söz Dizimsel Sapmalar	135
2.6.1.3. Alışılmamış Bağdaştırmalar.....	137
2.6.1.4. Kelime Dağarı	140
2.6.2. Cümle Tercihleri	142
2.6.3. Konuşma Dili ve Argo	143
2.6.4. İsim Sembolizasyonları.....	146
2.6.5. Şiirsel Üslup ve Ritim.....	147
2.7. Anlatım Teknikleri	151
2.7.1. Ruhsal Boyutun Sunuluş Yöntemleri.....	152
2.7.1.1. İç Monolog.....	153
2.7.1.2. İç Çözümleme	155
2.7.1.3. Bilinç Akışı	158
2.7.2. Diyalog.....	160
2.7.3. Üstkurmaca	162
2.7.4. Özkurmaca	164
2.7.5. Metinlerarasılık	165
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	169
3. SEMA KAYGUSUZ’UN ÖYKÜLERİNDE TEMA	169
3.1. Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği	170
3.2. Eko-feminizm Bağlamında Doğa ve Kadın.....	176
3.3. Arayışla Kayb/oluş Arasında Modern Bireyin Çıkmazları	188
3.4. Sosyal Bir Engel Olarak “Kentleşme”.....	198
3.5. Çocukluk Kalıntılarıyla Özerkleş(e)meyenler	204
3.6. Açlık ve Doyum Arasındaki Ruhsal Salınımlar	213
SONUÇ	220
KAYNAKLAR	227
ÖZ GEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

KISALTMALAR

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

Çev. : Çeviren

S. : Sayı

s. : Sayfa

Yay. : Yayınevi

C. : Cilt

Haz. : Hazırlayan

Vb. : Ve başkası ve benzeri

Vs. : Vesaire

A.g.e. : Adı geçen eser

b. : Baskı

bk. : Bakınız

Ed. : Editör

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

TRT : Türkiye Radyo Televizyonu

TDK : Türk Dil Kurumu

Eriş. tar. : Erişim Tarihi

Prof. : Profesör

Doç. : Doçent

Dr. : Doktor

Öğr. : Öğretim

1. GİRİŞ

Bu çalışma, çağdaş Türk edebiyatının dikkate değer yazarlarından biri olan Sema Kaygusuz'un *Ortadan Yarisından*, *Sandık Lekesi*, *Esir Sözler Kuyusu*, *Doyma Noktası* ve *Karaduygun* adlı beş öykü kitabını yapı ve tema özellikleri bakımından incelemeyi konu edinir. Çalışmada *Karaduygun* eserinde bulunan Birhan Keskin'in anlatıldığı anlatı formundaki kısımlar kapsam dışı tutularak eserde yer verilen yedi öykü incelemeye dâhil edilmiştir. Bu inceleme yoluyla Sema Kaygusuz'un Türk öykücülüğündeki yeri saptanmaya çalışılarak Türk öykü eleştirisi literatürüne katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Çalışmada Kaygusuz'un öykülerinde bakış açısı ve anlatıcı unsurları, Gerard Genette'in anlatıcı ve odaklanma tasnifine göre incelendi. Bu tasnifin özellikle anlatıcıya ve odaklanmaya ilişkin kritik ayrımlarından istifade edilerek söz konusu unsurlar farklı başlıklar altında irdelendi. Bu yöntemle yazarın, hangi kurgu tarzlarında hangi anlatıcı ve odaklanma tiplerine ağırlık verdiğine ilişkin tespitlerin daha anlaşılır ve belirgin olarak ortaya konması sağlandı. Yine öykü karakterleri, cinslere yönelik kategorilere ayrılarak dört alt başlık hâlinde incelendi. Karakterler, özellikle yazarın cinsiyetlere karşı tavrını ve yaklaşımını daha somut bir düzlemde ortaya koyabilme adına G. Pospelov'un heyecansal-bağlanım türleri kapsamında değerlendirildi. Mekân incelmesinde Nurullah Çetin'in tasnifinden faydalanarak yazarın mekânı ağırlıklı olarak hangi işlevleriyle kullandığına ilişkin somut tespitlerin yapılabilmesi amaçlandı. Dil merkezli bir yazar olarak anıldığı için dil ve üslup incelemesinde Pospelov'un "Sanatsal Söylem" başlığı altındaki detaylı ve işlevsel bilgilerden istifade edildi. Bu yolla yazarın dil ve üslup özellikleri ile alakalı derinlikli bir inceleme yapılabilmesi amaçlandı.

Kaygusuz'un sahip olduğu entelektüel birikimin yanı sıra toplumsal meselelere, modern bireyin sorunlarına, erkek egemen toplumda kadın ve doğanın ötekileştirilmesi gibi konulara duyarlı olması ve tüm bunları kendine özgün bir üslupla öykülerine konu etmesi onu edebiyat camiasında görünür kılan değerlerinden biridir. Yazar, öykülerinin biçimsel ve içerik niteliğiyle Türk öykücülüğünde dikkate değer yazarlar arasına girmeyi başarır. Nitekim kendisi hakkında yazılan ve yazılmaya devam eden tezler, makaleler ve diğer akademik çalışmalar da bu değerlendirmeyi destekler mahiyettedir.

Yazar hakkında ilk kez 2010 yılında Leylan Yener tarafından *Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana* adlı bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Çalışmaya yazarın sadece ilk üç öykü kitabı olan *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi* ve *Doyma Noktası* kitapları, akabinde *Yere Düşen Dualar* ve *Yüzünde Bir Yer* adlı iki romanı dâhil edilmiştir. Söz konusu çalışmada, Kaygusuz'un öykü ve romanları tema ve biçim unsurları açısından ele alınmaya çalışılmıştır. Ancak incelemede metin merkezli bir yaklaşımdan ziyade betimleyici bir inceleme yöntemiyle yetinilmiştir.

2014 yılında Hüseyin Paksoy tarafından *Sema Kaygusuz'un Hikâyelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı* adıyla tematik bir çalışma hazırlanmış, yazarın öykülerinde öne çıkan “yalnızlık” temasına dikkat çekilerek modern insanın yalnızlığı bağlamında bir inceleme amaçlanmıştır. Tematik bakımdan yapılan ilk çalışma olması bakımından değerli bir çalışmadır. Paksoy'un çalışmasında, çocukluk travmaları ve kentleşme özelinde modern bireyin sorunları gibi başat temalara gerektiğince yer verilmediği görülmektedir.

2019 yılı içerisinde Gülcan Küçükatalay tarafından *Sema Kaygusuz Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans tezinde ise Kaygusuz'un *Karaduygun* kitabı hariç diğer öykü kitapları yapı ve tema bakımından incelenmiştir. Yapı ve Tema bakımından hazırlanan ilk çalışma olmasıyla hasebiyle dikkate değerdir. Ancak söz konusu çalışmada hem yapı hem tema unsurlarının çoğunlukla bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerinin harmanlanamadığı ve özellikle de tematik incelemede yazarın başat temalarına ağırlık verilmediği görülmektedir. Örneğin, Kaygusuz'un çoğu öyküsünü üzerinde temellendirdiği eko-feminist bakışın çalışmada tespit edilememiş olması birçok yorum ve değerlendirmenin makul sonuçlara ulaşılmasını engellemiştir. Bunun yanı sıra Sema Kaygusuz'un dil ve üslup özelliklerinin önemli göstergelerinden olan metaforlar, simgesel görüngeler ve şiirsel üsluba ağırlık verilmediği söylenebilir.

Bütün bu hususlar göz önünde bulundurularak çalışmada, Sema Kaygusuz'un öykülerinin biçimsel ve içerik özellikleri, biçimsel niteliğin içeriği nasıl etkilediği, toplumsal hassasiyet ve duyarlılığının temalar üzerindeki etkisi ve yazarı özgün kılan tutumun ne olduğu sorularına cevap aranmaya çalışılmıştır.

Öykü eksenli çalışmaların yanı sıra yazarın roman türündeki eserleri hakkında da literatürde iki yüksek lisans tezi bulunmaktadır. 2019 yılı içerisinde Mahfuz Kutlu, Kaygusuz'un romancılık anlayışını *Yere Düşen Dualar*, *Yüzünde Bir Yer* ve *Barbarın*

Kahkahası adlı üç romanı yapı, kurgu, anlatım ve tema unsurları bağlamında ele alarak *Sema Kaygusuz'un Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı tez çalışması ortaya koymuştur. Ardından Muhammed Lütfü Güney, 2020 yılında *Sema Kaygusuz'un Romanlarında Yapı ve Tema* adlı bir çalışma hazırlamıştır. Çalışmada söz konusu tezlerden istifade edilmiştir. Kaygusuz'un öykülerine yönelik yapı ve tema incelemesini esas alan bu çalışmanın temel motivasyonu, daha önce yapılan çalışmaların bıraktığı boşlukları ve eksikleri giderme düşüncesidir.

Tez çalışmalarının yanı sıra yazar hakkında çok sayıda makale de yazılmıştır. Bunlardan biri yazar hakkında hiç şüphesiz en kapsamlı ve derin incelemelerden biri olan Özcan Kaya'nın 2016 yılında hazırladığı *Bir Açmış, Bir Tokmuş: Sema Kaygusuz Öykülerinde Dönüşümün Hâlleri* adlı çalışmasıdır. Kaya, yazarın *Doyma Noktası* kitabında yer alan bütün öykülerini doyumsuzluk teması kapsamında incelemeyi amaçlamıştır. Çalışmanın kapsamı gereği "Sülün" öyküsünü de -alt tema olarak değinilen- doyumsuzluk bağlamında ele almıştır. Söz konusu öyküye annesiyle ayıramayan yetişkin bir erkeğin sülün avlama tutkusu konu edinmiştir. Dolayısıyla öykü psikanalist bir okumaya açık olduğu için bu çalışmada Kaya'dan farklı olarak "Sülün" öyküsü, psikanaliz bir yaklaşımla incelenmiş ve özerkleşemeyen birey başlığı altında ele alınmıştır.

Monograf dergisinin aynı sayısında Erhan Kıvanç tarafından *Sema Kaygusuz'un "Engereğin Oğlu" Hikâyesinin Psikanalitik Çözümlemesi* adlı makalesine de değinmek gerekir. Çalışmanın odağa aldığı öykü, bahçede yoğurt yiyen iki yaşındaki Âzem'e, bir yılanın yaklaşması ve Âzem'in de onu boğarak öldürmesi anlatılır. Kıvanç, öyküdeki yoğurt ve yılan metaforlarının simgesel değerini psikanalist bir yaklaşımla şöyle yorumlamıştır:

"Yoğurt, hikâyede anne ile erkek çocuk arasındaki süt ilişkisini imleyen bir metafordur; tıpkı eril kimliğin metonimisi olan "gecenin en koyu yerinden" bir gömlek giyerek yoğurda ulaşmak isteyen yılan gibi: Yılan, Âzem'in babasıdır. Âzem'in, annesiyle dış dünyaya set çekip kurduğu ilişkiyi, yoğurdu elinden almaya gelerek bozmak isteyen babası" (Kıvanç, 2016, s. 248).

Pasajda görüldüğü üzere Kıvanç, yılan ve Âzem arasındaki ilişkiyi oidipus karmaşasıyla açılanmaya çalışmıştır. Bu çalışmada ondan farklı olarak söz konusu öykü tamamen farklı bir perspektifle değerlendirilmiştir. Nitekim Kaygusuz'un öykülerine bütünlüklü bir gözle bakıldığında onun eril güç karşısında doğa ve kadını daima farklı konumlandığı görülecektir. Kıvanç'ın özellikle çıkarımını desteklemek için öne sürdüğü babanın yokluğu durumu Kaygusuz'un bütün öykülerinde var olan bir

durumdur. O, zaten baba faktörüne genel olarak yer vermez ya da babayı silik bir karakter görünümünde ele alır. Dolayısıyla yılan imgesinin babadan ziyade kadını/doğayı simgelediği kuvvetle muhtemeldir. Çünkü söz konusu öyküde simgesel değerler, yazarın eko-feminist bakışıyla okunmaya son derece müsaittir. Öykü çalışmanın “Eko-feminizm Bağlamında Doğa ve Kadın” başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Ayrıca literatürde Fethi Demir tarafından yazılan *Sema Kaygusuz’dan Dersim Trajedisine Dair Modern Bir Roman: Yüzünde Bir Yer* adlı bir makale çalışması ve Zeynep Tek tarafından kaleme alınmış *Mizahı Argoya Yükleme: Sema Kaygusuz’un “Tacettin” Adlı Hikâyesinde Külhanbeyi Argosu* adlı bir kitap yazısı da bulunmaktadır. Son olarak Yeşim Vesper tarafından yazılan *Sema Kaygusuz’un Romanı Yere Düşen Dualar’da Gözün Serüveni* adlı çalışmasını da kaydetmek gerekir.

Sema Kaygusuz’un katıldığı söyleşilerden; Cem Alban ve Semih Gümüş’ün yönettiği “*Ağacın Gözüne Bakmak*”, Semih Gümüş ve Ömer Türkeş’in sunduğu *Sözünü Sakınmadan* adlı programdaki söyleşisinden, *Odak Yazar Dergisi* tarafından yönetilen söyleşisi ve yayın yazarları tarafından hazırlanan *Odak Yazar: Sema Kaygusuz* başlığı altında yapılan röportajlardan ve yazılardan da yoğun şekilde istifade edilmiştir.

1.1. Öykünün Tarihsel Serüveni

İnsan olmanın temel alametifarikalarından biri olan düşünme ve ifade etme ihtiyacı, insanoğlunun yeryüzündeki uygarlık serüveniyle koşutluk taşır. İnsan; zihinsel, ruhsal ve duygusal bir varlık olarak düşünme, ifade etme, anlama ve bilmeye muhtaçtır. Düşünme ve ifade yetisine sahip olan insanın kurguyu keşfetmesi öncelikle sözlü kültür akabinde yazınsal kültür ürünlerinin ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Ortaya çıkan bu kültürün bir sonucu olan hikâyenin kelime anlamı ise sözlükte “gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü” (TDK, 2011, s. 1100) olarak geçmektedir. “Sözlüklerde ‘öykü’ ve ‘hikâye’ terimleri eş anlamlı olarak gösterilse de, bugün, artık edebiyat dünyasının bu iki terimin anlamlarını ayırtırmaya çalıştığı ve giderek bu ayırtırmanın yerleştiği görülmektedir” (Harmancı, 2010, s. 67). Çoğu araştırmacı/yazarların mutabık olduğu görüş, hikâye sözcüğünün geleneksel halk hikâyelerini ifade ettiği ve öyküden farklı olarak iskeletinin daha sistemli ve oturaklı olduğudur. Öykü ise 19. yüzyılda hikâye türünün devamı olarak başlayan ve giderek yeni bir türe dönüşen daha kısa anlatılardır. En belirgin ayrışma tarihsel kökenleridir.

Söz gelimi Ömer Lekesiz “[h]ikâye Âdem’den bugüne kadar var, öykü ise daha yüz yaşında” (2003, s. 23) diyerek hikâye ve öykünün ayrışmasındaki tarihsel farklılığa işaret eder.

Hikâye türünün doğuşu çok eski tarihlere dayandırılmaktadır. İlkel dönemlerde kimi zaman uzun kış gecelerini hoşça geçirmek kimi zaman eğlenmek kimi zaman da uzun yolculuklara tahammül edebilmek için masallar, meseller, hikâyeler anlatılır. Yazılı kültürün başlamasıyla nesir hikâye ilk olarak kendini İtalya’da gösterir. Hikâye türü, bütün dünyaya oradan yayılır ve bugüne kadar varlığını dönüştürerek koruyup her devrin duygu ve görüşünü anlatan edebî bir tür olarak kalır. Gece sohbetlerinde, yolculuklarda, köy meydanlarında söylenen masallardan, anlatılan hikâyelerden alınarak edebî bir türe dönüşen hikâyenin başında Giovanni Boccacio’nun (1313-1375) *Decameron (On Gece)* adlı eseri gelir. (Özön, 1985, s. 18). İngiltere’de 14. yüzyılda Geoffrey Chaucer tarafından yazılan *Canterbury Hikâyeleri* (1392), Fransa’da Rönesans Dönemi’nde İtalyan edebiyatının da etkisinde kalarak Marguerite de Navarre’nın kaleme aldığı hikâye koleksiyonu *Heptaméron* (1558), François Rabelais’in kaleme aldığı fantastik hikâyelerden oluşan *Pantagruel* (1532) ve *Gargantua* (1534), son olarak François Fénelon’un *Telemaque* (1699) adlı eserleri türün Batı’daki ilk örnekleri olarak değerlendirilir.

Farklı coğrafyalarda giderek artan hikâye türü sürekli dönüşüp yeni anlayışlarla yazılarak yeni formlar kazanır. Söz gelimi Nikolay Gogol, küçük insanların hayatlarını, acılarını hikâyelerine ekleyerek bir tip yaratır. Edgar Allan Poe, hem yapısal hem tematik değişikliklere ön ayak olarak hikâyelerin kısa tutulması gerektiğini savunur. Poe, aynı zamanda fantastik türde öyküler yazarak farklı bir bakış açısı oluşturur. Guy de Maupassant, olay örgüsüne vurgu yaparak olay öykücülüğünün başlatıcısı olur; Anton Çehov ise öyküye sadelik, yalınlık kazandırır. Katherine Mansfield, Çehov’un izinden giderek öyküye bilinç akışı tekniğini uygular. James Joyce, türe bir karakter olarak şehri yerleştirir. Franz Kafka, modern insanın bunalımlarını, çaresizliğini ve psikolojik sorunlarını öyküye katar. Ernest Hemingway, biçimsel değişikliğe giderek sadece diyaloglarla öykü yazılabileceğini gösterir (Tosun, 2011, s. 13-15). William Faulkner, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez gibi öncü yazarların arayışları neticesinde hikâye türü giderek değişmiş, olgunlaşmış ve günümüz öykü anlayışına doğru evrilmiştir.

Kurucu yazarların katkılarıyla birikime dönüşüp değişerek ilerleyen ve hikâye türünden ayrışarak yeni bir tür olarak varlığını kabul ettiren öykü, en temel anlamıyla var olan veya olabilecek bir gerçekliğin kurgusal boyuta taşınıp yazılı veya sözlü olarak aktarılmasıdır.

“Wells, kısa öyküyü, yarım saat içinde okunabilen kısa bir kurmaca metin olarak tanımlamıştır. Kimi zaman kısa öykünün babası olarak anılan Edgar Allen Poe, tüm kompozisyon içinde, gerek doğrudan, gerek dolaylı biçimde, daha önceden tasarlanmış tek bir sözcük bile bulunmamalıdır, diye belirtmiştir. Çehov’un görüşüne göre de, bir öykünün başlangıcı ya da sonu olmamalıydı. Fakat yazarlara hep şu anımsatmada bulunmuştur: Eğer öykünün başında, duvara asılı bir silahtan söz edilmişse, bu silah eninde sonunda patlatılmalıydı. John Hadfield’in kısa öykü tanımı ise, ‘uzun olmayan bir öykü’ biçimindeydi” (Bates, 2005, s. 7).

Dünya edebiyatında Maupassant ve Çehov dönemi olmak üzere iki farklı dönüm noktasından söz edilebilir. Türk edebiyatını da etkileyen bu öykü tarzları dönem yazarlarınca da benimsenmiştir. Memduh Şevket Esenal, Sait Faik Abasıyanık Çehov tarzını benimseyip Türk edebiyatına kazandırırken Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay da Maupassant tarzını benimser ve Türk edebiyatındaki temsilciğini yapar.

Fransız yazar Guy de Maupassant’ın temsilcisi olduğu Maupassant tarzı hikâye; olayların sistemli bir şekilde belli bir düzen çerçevesinde anlatıldığı hikâyelerdir. Anlatılacak olayın sırasıyla serim, düğüm, çözüm bölümleriyle kurulduğu Maupassant tarzında esas olan olaydır. Hikâyeye konu olan olay genellikle kronolojik bir şekilde anlatılır. Burada metnin ana unsuru olaydır. Bu tarzda önemli olan bir diğer husus karakterlerin sıradan insanların aksine “büyük ihtiraslar, tezatlar, çatışmalar, entrikalarla dolu müstesna hayatları” (Çetişli, 2014, s. 244) olan insanlar olmasıdır. Bu insanların yaşadığı yerler de onlar gibi “müstesna” mekânlardır. Geniş mekân ve doğa tasvirleri yapılır. Sonuç olarak Maupassant tarzı hikâyeler, olay ekseninde gelişen giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle klasik bir yapıya sahiptir.

Rus yazar Anton Çehov’un temsilcisi olduğu öykücülük anlayışı ise Maupassant tarzının aksine belli bir sistem ve düzenden oluşmaz. Maupassant tarzının en önemli özelliklerinden olan giriş, gelişme ve sonuç bölümleri bu tarzda bulunmaz. Giriş ve sonuçtan arındırılmış olan bu hikâyeler olay değil, durum ağırlıklıdır. Söz konusu durum, hayatın herhangi bir kesitinden alınır ve yazarın gözlem gücüne bağlı olarak yorumlanır ama sonuçlandırılmaz. “Klasik hikâyedeki şaşırtıcı son bu hikâyelerde yer almaz” (Kahraman, 2015, s. 387). Çehov tarzı hikâyelerin yapı unsurları, klasik hikâyenin aksine karmaşık ve daha girift bir yapı ve düzen içinde verilir.

Modern öykü ise diğer iki tarzdan farklıdır. Geleneksel hikâye türünün aksine bireyselliği ön plana çıkarır. Ağırlıklı olarak kısa zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylara yer verir, karakterlerin psikolojilerine ve olaylar karşısındaki tutumuna dikkat çeker. Modern öykülerde az sözle çok şey anlatma hedeflenir:

“Anlatımın daha etkin, tutarlı, vurucu olabilmesi için yapı, biçim, ses peşinde koşan öykücüler; keşif, dönüştürme, inşa hareketiyle yeni biçimler, yeni imkânlar aramışlardır. Yaratıcı etkinliğin doğası da budur zaten: kuralları, beğenileri, oluşları sürekli sorgulamak. Bu süreçte öykücüler, bazen şiirin (imge/akıcılık/anlam yoğunluğu), bazen resmin/sinemanın (gösterme/kurgu), bazen de müziğin (ritim) olanaklarından yararlanarak öykünün evrenini genişlettiler. İnsanı, hayatı, eşyayı kimi açık ve yalın, kimi kapalı ve soyut yansıtmaya yoluna gittiler” (Tosun, 2011, s. 12).

Görüldüğü üzere öykü için net bir tanım yapmak ve öyküye dair bir ölçüt koymak oldukça zordur. Her öykücü öyküyü kendi sanat anlayışına uyarlayarak tanımlamıştır. Ama tüm görüşlerin ortak noktası, ifade etmek, anlatılmak istenenin minimalist bir anlayışla eksilterek yoğunlaştırarak yazılması gerektiği yönündedir.

Türk edebiyatında ise hikâye türünün iki farklı kulvarda değerlendirilebilecek bir gelişime sahip olduğu söylenebilir. Halk hikâyeleri; aşk, kahramanlık, savaş, göç, vatan gibi toplumsal konulardan beslenirken hedef kitlesi halkın kendisidir. Kırsal kesimlerin yaşayış ve inanç sistemlerine uygun olarak tasarlanıp genellikle ozan ve âşıklar tarafından köyler, köy meydanları, kahvehaneler, kasabalar vb. mekânlarda anlatılır. Divan edebiyatında ise halk hikâyelerinin aksine yüksek zümre diye nitelendirilen kesime hitap eden alegorik ve sembolik hikâyeler (mesneviler) söz konusudur. Genellikle dini-tasavvufi, aşk, tarih, siyasi konulara yer veren bu hikâyeler kimi zaman da önemli bir şahsiyetin hayatını konu alır. Gerek kahramanlık gerek felsefi metinlerin ortak noktası “doğa betimlemelerinin belli şemalar içinde kaldığı, kurmaca dünya oluşturmaktan çok ders vermeyi” (Emiroğlu, 2015, s. 281) amaçlayan metinler olmasıdır. Dolayısıyla bu ikilikten kaynaklı olarak Tanzimat yazarlarını iki farklı okur kitlesi beklemektedir denebilir.

Yeni Türk edebiyatının ortaya çıktığı Tanzimat Dönemi’ne gelindiğinde toplumda aydın ve halk olmak üzere iki farklı kümeleme oluşur. Ahmet Mithat Efendi, aydın olmayan zümrenin Avrupai tarzı yadırgamaması için modernleştirme ve bilinçlendirme adına yerli unsurların fazlaca kullanıldığı eseler kaleme alırken; aydın kesim için de Namık Kemal doğrudan doğruya Batılı olan hikâye ve romanlara yönelir (Akyüz, 1979 s. 48). Yeni Türk edebiyatı alanında ilk hikâyeler olarak kabul görülen; *Muhayyelât*, *Letaif-i Rivayet*, *Müsâmeretnâme* ve *Hayalat-ı Dil* Tanzimat Dönemi’nde

kaleme alınır. Geleneksel hikâyeden modern hikâyeye geçişin ilk aşaması olan bu eserler, gelenekten olabildiğince beslenmişlerdir.

Muhayyelât; Giritli Aziz Efendi tarafından 1796'da kaleme alınmış sözlü kültürle yazılı kültür arasında bir geçiş özelliği taşıyan bir eserdir. *Muheyyalât* üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Andreas Tietze, eserin *Binbir Gece* ve *Binbir Gündüz Masalları*'yla organik bağını açıkça ortaya koyarak benzerlikleri ve farklılıklarını karşılaştırmalı olarak sergiler. Arap masallarıyla benzerlikler göstermesine rağmen Tietze, Aziz Efendi'nin eseri yazış-yaratış çizgisini temel alarak *Muhayyelat*'ı özgün bir eser olarak değerlendirir (Gökalp, 1999, s. 192). *Muhayyelât*'tan sonra çerçeve anlatımla yazılan ilk eser olan Emin Nihat'ın 1870-1871 arası cüz cüz yayımlanan *Müsâmeretnâme* adlı eseri ise yine “*Binbir Gece Masalları*’nın iç içe geçmiş hikâyelerini andıran bir yapıdadır. Dış çerçeve *Müsâmeretnâme* adıyla toplanan hikâyelerin anlatıldığı kış sohbetleridir” (Enginün, 2014, s. 184).

Arap masallarından ve Türk halk geleneğinden beslenerek Türk hikâyeciliğine öncülük eden dönem yazarlarından bir diğeri Ahmet Mithat Efendi'dir. Bilindiği üzere ilk hikâye denemelerinden biri olan *Letaif-i Rivayet* eseri diğer eserlerinde de olduğu gibi “meddah geleneğinden gelen unsurlar, onun Batı edebiyatından aldıklarıyla da birleştirilerek eğitime ve eğlendirme amacına bağlanır” (Enginün, 2014, s. 183). Türk hikâyeciliğinin inşa edildiği ve yeni bir form kazandırılmaya çalışıldığı bu dönemde halk hikâyelerinde görülen tematik unsurlar dönem eserlerine yansır. Söz gelimi Hasan Tevfik Efendi'nin 1868 yılında yayımlanan *Hayalat-ı Dil* hikâyesi, halk hikâyeleri geleneğinde bulunan “âşık olma, ayrılık, sevgiliye kavuşmak için aşılması gereken zorluklarla mücadele, kavuşma aşamalarından meydana” (Gökalp, 1999, s. 192) gelir. Türk hikâyeciliğine örnek olarak verilebilecek bu öncü eserler, kendinden sonra gelen yazarlara yol göstermiş ve hikâye anlayışı giderek günümüz modern öykü türüne evrilmiştir.

Türk edebiyatında ilk modern öykü tespiti ise problemlidir. Kimi araştırmacılar modern Türk öyküsünü Nabizâde Nâzım'ın *Karabibik* eseriyle başlatırken, kimi araştırmacılar da Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* eseriyle başlatır.

“Eserler incelendiğinde modern Türk öyküsünü, Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler* başlıklı eseri ile başlatmanın daha isabetli olduğu anlaşılr. Zira Nabizâde Nâzım'ın *Karabibik* başlıklı eserinde geleneksel unsurların fazlalığı onu ilk modern öykü yazarı olarak kabul etmeyi güçleştirir. Modern kelimesiyle Avrupa tarzı öykü kast edildiğine göre, Türkiye’de Avrupa tarzı kısa öykünün ilk örneği Sami Paşazade Sezai'nin ‘*Pandomima*’ başlıklı öyküsüdür. Bu öykü

aynı zamanda Türk edebiyatında öykü ile romanların farklı türler olduğunu gösteren ilk örnek olarak da kabul edilir” (Emiroğlu, 2015, s. 294).

Öte yandan modern Türk öyküsünü Sait Faik Abasıyanık ile başlatan araştırmacılar da vardır. İlk modern eser belli olmamakla birlikte bu dönem eserleri yapı, içerik ve teknik olarak birtakım kusurlar barındırmaktadır. Servet-i Fünûn edebiyatında bu kusurlar az da olsa giderilmiş ve öyküler yapı, içerik ve dil bakımından geliştirilmiştir. “Türk roman ve hikâyeciliğin ustası” Halit Ziya bu dönemde birbirinden özenli ve değerli hikâyeler kaleme almıştır. *Bir Yazın Tarihi*, *Solgun Demet*, *Bir Hikâyeye-i Sevda* yazarın örnek olarak gösterilebilecek hikâye kitaplarından sadece birkaçıdır. Yanı sıra Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet, Safveti Ziya aynı dönemde bağımsız olarak yazan Ebubekir Hazım, Hüseyin Rahmi Gürpınar bu dönem hikâyecilerine örnek olarak verilebilecek diğer kalburüstü isimlerdir (Enginün, 2014, s. 325-394).

Türk edebiyatı tarihinde Milli Edebiyat Dönemi tam anlamıyla hikâye ve öykünün ayrışma noktasıdır denebilir. Milli Edebiyat, Ömer Seyfettin, Memduh Şevket Esenal, Refik Halit Karay, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Aka Gündüz, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin gibi dikkate değer yazarların yetiştiği dönemdir. Tanzimat’tan bu yana sadeleştirilmeye çalışılan Türkçe, Yeni Lisan hareketinin başlamasıyla açıklık ve sadelik kazanır. Bu dönem yazılan öyküler; yalın, anlaşılır, somut ve genellikle milli duyguları konu edinen bir yaklaşıma sahiptir. Görüldüğü gibi Türk öykücülüğünün gelişim seyrini yönlendirip değiştirmekte dönem yazarlarının her birinin ayrı ayrı katkısı bulunur. Bunun yanı sıra bu gelişimde dünya edebiyatındaki gelişimler de önemli bir yere sahiptir.

Modern öykü, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren önem kazanmış birçok yazarın başvurduğu bir tür hâline gelir. Söz gelimi Cumhuriyet’in ilk yıllarında Sadri Ertem öncülüğünde Refik Ahmet, Bekir Sıtkı, Kenan Hulusi gibi isimlerden oluşan *Vakit* gazetesinde bir araya gelerek bir hikâye ortamı oluşturan bir grup oluşturulmuştur. O dönemde anılan yazarların yanı sıra Sabahattin Ali, Necip Fazıl Kısakürek, Reşat Enis, Samet Ağaoğlu, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Bilbaşar, Cahit Sıtkı Tarancı, Ziya Osman Saba, Orhan Kemal, Aziz Nesin, Haldun Taner, Tarık Buğra, Oktay Akbal, Yahya Kemal, Yusuf Atılgan gibi önemli isimler de vardır. Daha güncel yazarlarımızdan ise; Fakir Baykurt, Demir Özlü, Leyla Erbil, Adnan Özyalçınar, Ferit Edgü, Orhan Duru, Onat kutlar, Bilge Karasu, Tahsin Yücel,

Erdal Öz, Adalet Ağaoğlu, Rasim Özdenören Sezai Karakoç, Tomris Uyar, Selim İleri, Nazlı Eray, Nursel Duruel, İsmet Tokgöz, Ali Haydar, Hüseyin Su, Ramazan Dikmen, Ayfer Tunç, Murat Yalçın, Murat Gülsoy, Nazan Bekiroğlu, Cihan Aktaş, Sema Kaygusuz öykü türünde eserler vermişlerdir (Kahraman, 2015,386-410). Biçim ve içerik olarak büyük bir mesafe kat eden hikâye, geldiği son mertebeye öyküleşmiş modern özellikler kazanmış ve özellikle konusu itibarıyla bireyselleştirilmiş bir tür olarak Türk edebiyatındaki yerini Cumhuriyet Dönemi'nden sonra iyice sağlamlaştırmıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Sema Kaygusuz'un öyküleri de çoğunlukla modern öykü anlayışı doğrultusunda şekillenir.

1.2. Sema Kaygusuz'un Hayatı

Sema Kaygusuz, 1972 yılında Samsun'da göçmen bir ailede hayata gözlerini açar. Sebahat ve Yusuf Kaygusuz çiftinin kızı olarak dünyaya gelen Sema Kaygusuz, çocukluk ve gençlik yıllarını babasının mesleği -subay- gereği Türkiye'nin farklı illerinde -Kars, Gaziantep ve İzmir- geçirir. Dolayısıyla farklı iklim ve kültüre sahip bu şehirlerde yaşamış olmak yazara farklı kültürleri, insanları, doğayı tanıma fırsatı verir. Nitekim o da, sürekli olan bu yer değişikliğini “çok farklı coğrafyalarda yaşamak zihnimdeki doğayı ister istemez çeşitlendirdi” (Altuğ, 2016, s. 272) şeklinde değerlendirir. Aynı zamanda içinde yetişmiş olduğu aile yapısı, edebî kişiliği, zihinsel duruşu ve ontolojik sorgulamaları üzerinde oldukça etkili olur. Bilhassa ailesinin kadın üyeleri, özellikle de babaannesi doğrudan ya da dolaylı olarak düşünsel gelişimine önemli katkılar sağlar. Kaygusuz yetiştiği evi “tanrısız, sosyalist değerlerin baskın olduğu, dindarlığın taassup sayıldığı bir ev” (Altuğ, 2016, s. 272) olarak tanıtır. Yazarın eserleri incelenirken bu görüşlerin örtük ya da açık bir şekilde yansımaları görülür. Dolayısıyla Kaygusuz'un düşünsel alt yapısı doğal olarak aile içinde temellenmiştir denebilir. Semih Gümüş ve Ömer Türkeş'in sunduğu “Sözünü Sakınmadan” adlı programda, entelektüel bir aileden gelmiş olmanın kendisine hem edebî hem felsefi bir bakış açısı kazandırdığını ifade eden yazar, aynı programda küçük yaşlarda şiirler yazdığını ve yazarlık cesaretini şiirden aldığını dile getirir (Gümüş ve Türkeş, 2011). Yazarlık cesaretini şiirden alsa da edebiyat dünyasına öyküyle giriş yapan Kaygusuz, ilk öykülerini lise yıllarında yazmaya başlar. İlk öykülerini "kemiksiz, duyusal anlatılar" (Alpan ve Gümüş 2009) olarak nitelendiren yazar, *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitabının ön sözünde “gerçek şu ki, bundan sonra yazacaklarıma kaynak oluşturan bu öykülere sırtımı dönmektense, onları sırtlanmayı yeğledim. Çocuksu öykülerdeki dil,

benim şu an kurmaya çalıştığım, salt gövdeyle biçimlenen dile analık ediyor” (Kaygusuz, 2017a, s. 13) diyerek lise yıllarında yazdığı ve kendi deyimiyle “kusurlu” bulduğu öyküleri de yayımlar.

İlk olarak 1990’lı yılların başında *Varlık*, *Kitaplık*, *Adam* ve *Öykü* dergilerinde öyküleri yayımlanmaya başlayan Kaygusuz, söz konusu dergilerde yavaş yavaş yetiştiğini ve bu dergilerin yeni yazarları bir araya getiren güçlü bir dinamiği olduğunu ifade eder. 1990’lı yılları sürekli öykü üzerine düşündüğü öykü sanatını tartıştığı kendi biçimciliğini keşfettiği verimli yıllar olarak değerlendirir (Altuğ, 2016, s. 270).

Kaygusuz “1994 yılında Ankara Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler Bölümü’nden mezun olur. Üniversite yıllarında radyo oyunu, koreografi vb. metinler yazmıştır. Bu metinler sayesinde kurguyu, monolog ve diyalogu daha iyi kavramıştır” (Koyuncu, 2019, s. 1). Öykü türündeki başarısını kanıtlayan yazar, daha sonra roman, senaryo ve tiyatro türlerinde de eserler vermeye başlamıştır. Kaygusuz, farklı mesleklerde çalıştığını hayatının bir kısmında reklam yazarlığı yaptığını ancak yazarlık dışındaki bütün işlerin kendisini hasta edip, ruhunda derin yarılmalara sebep olduğunu belirterek yaşamını tam zamanlı bir yazar olarak Burgazada’da idame etmeyi seçmiştir.

1.3. Eserleri ve Edebî Kişiliği

Sema Kaygusuz, 1994 yılında *Varlık* dergisinin öykü yarışmasına katılarak Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülü’ne layık görülür. 1996 yılında üç yeni öyküyle Gençlik Kitabevi’nden ikinciliği alır. Öykülerini çeşitli dergilerde yayımlayan Kaygusuz’un ilk öykü kitabı *Ortasıdan Yarısından* 1997’de yayımlanır. *Sandık Lekesi* adlı öykü kitabı ise 2000 yılında yayımlanır ve Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’ne değer görülür. 2002 yılında *Doyma Noktası*, 2004 yılında *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitapları yayımlanır. Roman türünde de eser vermeye başlayan yazarın ilk romanı, *Yere Düşen Dualar* 2006 yılında yayımlanır ve birçok dile çevrilir. Çevrildiği başka dillerde ilgi gören Kaygusuz’un, ikinci romanı olan *Yüzünde Bir Yer* ise 2009 yılında yayımlanır ve Avusturya KulturKontkt kurumu tarafından onurlandırılır. Öykülerinden derlenen ve Lal Laleş’in çevirmenliğiyle hem Türkçe hem Kürtçe yayımlanan *Üşüyen/ Efsiri* 2008 yılında yayımlanır. Yine öykü türünde 2012 yılında *Karaduygun* kitabı yayımlanır. 2013 yılında *Sultan ve Şair* adında bir oyun (tiyatro) yayımlar. Son romanı olan *Barbarın Kahkahası* 2015’te yayımlanır ve 2016 Yunus Nadi Roman Ödülü’nü alır.

(Koyuncu, 2019, s. 1). 2019’da çeşitli konferans ve dergilerdeki yazıları *Aramızdaki Ağaç* adıyla kitaplaştırılır. Yazın hayatına öyküleriyle giriş yapan yazar, öykü türü dışında; roman, oyun, senaryo, deneme gibi farklı türlerde eserler verir. Yine 2019’un Eylül ayında Deniz Gündoğan İbrişim ile birlikte hazırladığı kendileriyle birlikte toplam on altı yazarın yazılarıyla katkıda bulunduğu *Gaflet* adlı derleme eser yayımlanır. “Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sinir Uçları” alt başlığından da anlaşılacağı üzere derleme, kadın ve cinsiyet kavramlarını odağına alan yazılardan oluşur.

Üretken bir yazar olan Sema Kaygusuz’un yazarlık perspektifi türler arasında farklılık gösterse de temel düşünce ve üslup bakımından kendini korumaktadır. Bu yüzden Kaygusuz’u sadece bir öykücü veya romancı olarak nitelendirmemek gerekir. Kendisi farklı türlerde eser vermiş, üreten ve üretme gücünü bünyesinde taşıyan bir yazardır. Sema Kaygusuz’un edebî kişiliğini yakından tanıma adına tüm eserleri, türler esas alınarak tanıtılacaktır.

Ortadan Yarısından adlı ilk öykü kitabı Can Yayınları tarafından 1997 yılında yayımlanmıştır. Eser sırasıyla, “Üşüyen”, “Siyah Top”, “Yılanlar”, “Dilenci”, “Televizyon Çocuklarım”, “Çöp Torbası Evren”, “Azrail”, “Çitlembik Yiyen Ölüler”, “Sarhoş”, “Bir Dolmuş Şoförü Sevmiştim”, “Nehir’in Gelmediği Yer”, “Hediyeler”, “Düş Kentinin Kuşları” ve “Koza” adlı toplam on dört öyküden oluşmaktadır. Kaygusuz’a göre bu eser “bir haberci kitap olma özelliğinin ötesine geçememiştir” (Kaygusuz, 2017a, s. 11). Genel olarak ölüm temasıyla şekillenen bu öyküler Kaygusuz’un öykü, dil ve üslup anlayışının temellenmeye başladığı yıllarda yazılmıştır.

Sandık Lekesi ilk olarak 2000 yılında Doğan Yayınları tarafından basılmış ve yayımlandığı yıl Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nü almıştır. 2004 yılından itibaren Metis Yayınlarından yayımlanan eser “Ortadan Yarısından”, “Tacettin”, “Elif’in E’si”, “Engereğin Oğlu”, “Kadın Sesleri”, “Oğul”, “Sarhoştuk Yıldızların Altında”, “Sarı”, “Yülerzik”, “Aşkâr”, “Selametle Kalın Hanımefendi”, “Küllük” ve “Kırlangıç” adlı on üç öyküden oluşmaktadır. Ölüm, ihanet, doğa, ataerkil yapı gibi temalarının işlendiği bu öyküler, Kaygusuz’un var olan öykü, dil ve üslup anlayışının geliştirdiği öykülerdir.

Doyma Noktası adlı kitap 2002 yılında Metis Yayınları tarafından basılmıştır. Eser “Sandık Lekesi”, “Şeftali”, “Kılçık”, “Yaprak ve Tüy Zamanları”, “Çatlak Yerlerin Kuyusu”, “İnsan Dipleri”, “Çalıntı Yüreker”, “Sülün” ve “Çöpçüler” olmak üzere

dokuz öyküden oluşmaktadır. Doyum, açlık, otoriter güç ve yalnızlık temalarından beslenerek yazılan bu öyküler Kaygusuz’un diğer öykü kitaplarındaki öykü sanatıyla benzerlik gösterse de yazarlığının gelmiş olduğu noktayı, kendi biçimciliğini tam anlamıyla oluşturup ortaya koyduğu “daha olgun, daha derinlikli” öykülerdir (Alphan ve Gümüş, 2009, s. 74)

Esir Sözler Kuyusu 2004 yılında Metis Yayınları tarafından basılan kitapta “Esir Sözler Kuyusu”, “Yüzeysel Şeyler”, “Üzüntü Avcısı”, “Sessizlikler”, “Kayıp”, “Soyunuk”, “Sokak Kadını”, “Sen Çalmadan Önce”, “Yılanlar”, “Gölde”, “Zilşan’ın Ayakları”, “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” ve “Üşüyen” olmak üzere on üç öykü bulunmaktadır. Kaygusuz’un ilk gençlik yıllarına ait bu öyküler yazarın deyimiyle “kendi diline analık eden” (Kaygusuz, 2017a, s. 13) ilk öyküleridir. Diğer öykü kitaplarına nazaran bu kitaptaki öykülerin daha dinamik bir olay örgüsüne sahip olduğu söylenebilir. İlk gençlik yıllarında yazmış olduğu öykülerin bir araya getirilmesiyle oluşan eser, tematik anlamda birbirinden bağımsız öykülerdir. Kaygusuz’un ilk öykü çalışmaları olmalarına rağmen üslubu, dile olan hâkimiyeti öykülerde varlığını hissettirir. Kaygusuz, kitabın ön sözünde *Esir Sözler Kuyusu* kitabındaki öykülerini “kız çocuğundan genç kadına geçiş evresini, tek başına hayata başlama tedirginliğini açımlayan, dişiliğin kimyasını çözmeye uğraşan kimi grotesk kimi ironik olan öyküler...” (Kaygusuz, 2017a, s. 12) olarak yorumlar. Öykülere kişi kadrosu açısından bakıldığında “Sen Çalmadan Önce” öyküsü hariç diğer öykü kişilerinin genç kızlardan ya da kadınlardan oluştuğu görülmektedir.

Karaduygun adlı eser ise 2012 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eserde Birhan Keskin’in hayatından kesitler bunun yanı sıra “Çağrılan Musa”, “Köpek Çağı”, “Adak”, “Musallat”, “Birkaç Kişi”, “İki Değişik Lokma” ve “Kelebeğe Düşmeden” adlı yedi öyküden oluşur. Öykülerinin yazılış sürecini de esere dâhil eden Kaygusuz farklı bir teknik kullanarak biçimcilik arayışının devam ettiğini gösterir. Nitekim yazar “dünyadaki her şeyle kurduğu ilişkilerin kırılıp yeni biçimlerini icat etmeye başladığı bir dönemde eseri yazdığını dile getirir” (Ezik, 2017, s. 95). Hem çok katmanlı bir yapıya sahip oluşu hem de üstkurmaca, metinlerarasılık gibi tekniklerinin sıkça kullanılması esere postmodern bir özellik kazandırır. Aynı zamanda Kaygusuz’un düşüncelerini, siyasi ve toplumsal eleştirilerini en açık şekilde dile

getirdiği kitabıdır. Yazarın deyimiyle *Karaduygun* “bir uygarlık eleştirisi”dir.¹ *Karaduygun*’daki çoğu öykü -“Çağrılan Musa”, “Köpek Çağı”, “Birkaç Kişi”, “Kelebeğe Düşmeden”- Kaygusuz’un kendi görüşlerini, kurguladığı karakterler aracılığıyla sunduğu tezli öykülerdir.

Türler arasında dolaşmayı seven Kaygusuz, roman türünde de dikkate değer bir üretkenlik sergiler. *Yere Düşen Dualar* adlı ilk romanı, 2006 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanır. “Sözlü kültürün olanaklarından faydalanarak masalımsı bir dil ve üslupla yazdığı öyküleriyle ‘öykücü’, günümüzde ise bu kimliğini muhafaza etmekle beraber, sözlü kültür ürünlerine ek olarak; mitoloji, kutsal metinler ve tarihî şahsiyetlerle zenginleştirdiği romanlarıyla da ‘romancı’ olarak karşımıza çıkmıştır” (Koyuncu, 2019, s. 1). Eser yayımlandıktan sonra Almanca, Fransızca, Yunanca, İsveççe dillerine çevrilerek uluslararası düzeyde ilgi görür. Öyle ki Fransa Comité France-Turquie (Fransa-Türkiye Komitesi) tarafından France-Turquie Ödülü, Kasım 2009’da ise Fransa’da ünlü yazar Tahar Ben Jelloun başkanlığında toplanan jüri kararıyla Ecrimed-Cultura/Akdeniz Edebiyatı Çeviri Ödülü’ne layık bulunur (Kutlu, 2019, s. 1). Eleştirmenler tarafından da ilgi gören roman hakkında çok sayıda eleştiri ve değerlendirme yazılır. Söz gelimi Yıldız Ecevit ve Ömer Türkeş roman hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirirler:

“Sema Kaygusuz’un, dünyayı ve oradaki en karmaşık canlı türü insanı -onun en doğal duruşundan en giziline- dile dönüştürme gücü şaşırtıcı. İmge-yoğun, şiirsel, mitik/mistik/kozmik fırça darbeleriyle büyümlü renkler kazanmış bir dil bu. Yazar, genç yaşına karşın sahip olduğu yaşam bilgeliği ve güçlü kültürel donanımını, okura bilgiçlik taslamadan, akıl hocalığına soyunmadan metne dokumuş; yeni edebiyat estetiğinin bilincinde; edebiyat sanatçısının asal ediminin ‘biçimlendirmek’ olduğunu biliyor. *Yere Düşen Dualar*’ın, Türk edebiyatının en iyi romancılarından birinin doğuşunu belgelediğini düşünüyorum” (Ecevit, 2006, s. 64).

“Bugüne dek hikâyeciliği ile tanıdığımız Sema Kaygusuz’un ilk romanı *Yere Düşen Dualar*, bir adaya kısırlanmış insanların yalnızlık, iletişimsizlik, sürgünlük, kopuş gibi genel bir yabancılaşma parantezine alacağımız sıkıntılarını -yabancılaştırma yoluyla- anlatıyor. Ve hemen ekliyorum; çok da iyi anlatıyor. Romanların parlak bir hikâyeye indirgendiği bir dönemde, edebiyatın aslında dil olduğunu hatırlatıyor Kaygusuz” (Türkeş, 2006).

Her iki görüş de romanın özgün dil ve anlatım tarzına işaret eder. Yazarın, *Yüzünde Bir Yer* adlı ikinci romanı 2009 yılında yayımlanır. “Tüh” ve “Ah” adlı iki bölümden oluşan roman, 1938’deki Dersim olaylarını ve buna bağlı olarak yaşanan zorunlu göçleri, acıları ve insanlık dramını konu edinir (Kutlu, 2019, s. 48). Bu roman da uluslararası bir ilgi görerek farklı dillere çevrilir ve Avusturya KulturKontkt Kurumu tarafından onurlandırılır.

¹ (<https://www.ntv.com.tr/video/sanat/-kaygusuz-karaduygun,MavU-btgO0CfY9wmcilma> Eriş. tar.: 05.06.2022).

Yazarın üçüncü ve son romanı *Barbarın Kahkahası* adıyla 2015 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanır. 2016 Yunus Nadi Roman Ödülü'ne değer görülen eser, bir motelde bir araya gelen, toplumun farklı kültürel ve toplumsal kesimlerine mensup insanların etkileşimini, eleştirel ve çok yönlü bir üslupla irdeler. Çok katmanlı ve sembolik bir yapıya sahip olan romana hâkim olan temel düşünce, toplumsal eleştiridir. Kaygusuz, ironinin eşlik ettiği özgün bir dil ve anlatım tutumuyla toplumsal bir panorama sunar.

Kaygusuz'un 2013 yılında yayımlanan *Sultan ve Şair* adlı eseri ise bir tiyatro oyunudur. Oyun, Galata Köprüsünde lüfer balığı avına çıkmış bir şair ile dönemin padişahı arasında geçen felsefi, sosyal ve politik diyaloglar üzerine kuruludur.

Kaygusuz'un senaryosunu yönetmen Yeşim Ustaoglu ile birlikte yazdığı *Pandora'nın Kutusu* adlı film 2008 yılında gösterime girmiştir. Dokuz ayrı dalda ödül alan film üç kardeşin kaybolan annelerini bulmak için bir araya gelip İstanbul'dan Batı Karadeniz'e yaptıkları yolculukla başlar. Yolculuk süresince üç kardeş de bu mecburi seyahatten hoşnut değillerdir. Herkesi kontrol altında tutmaya çalışan büyük abla Nesrin, oğlu Murat'ın ortadan kayboluşunu düşünüp onun için endişelenirken, sevilmediği bir ilişkiye tutunmaya çalışan Güzin, erkek arkadaşıyla iletişime geçmeye çalışır. Filmdeki sessizliği, bohem bir hayat sürdüren Mehmet bozar ve böylelikle üç kardeşin hayatlarındaki ve ilişkilerindeki birçok çarpıklık gün yüzüne çıkar. Alzheimer hastası olduğu anlaşılan anneleri Nusret Hanım'ı bulup köyden İstanbul'a getirirler. Annelerini getirdikten sonra kendi hayatları ve sorunlarıyla meşgul olan üç kardeş anneleriyle ilgilenemez ve onu bakımevine bırakırlar. Murat anneannesini bakımevinden kaçırıp köyüne geri götürür ve anneannesinin dağda ölmek istediğini fark edip onu özgür bırakır. Film Nusret Hanım'ın dağa gidişiyle son bulur.

Pandora'nın Kutusu “geleneksel aile anlayışının modern hayatta geçirdiği dönüşümleri, içinde yaşanılan çağın aile bireylerini nasıl savurduğu, nasıl yabancılaştırdığı, kent hayatının bireysel hayatları nasıl olumsuz yönde etkilediği üzerine bir filmidir. Karakterler çok iyi çizilmişlerdir” (Özkan, 2012, s. 6). Sema Kaygusuz öykülerinde olduğu gibi senaryoda da modernleşme/iletişimsizlik, yabancılaşma, yalnızlık temalarını işlemiştir. Ortak temaların yanı sıra karakterlerin yalnızlığı, kendilerini bir yere bir türlü ait hissedemeyişleri, modernizm karşısında benliğini kaybedip boşluğa düşmeleri, filmin çarpık kentleşmeye dikkat çekmesi

Kaygusuz'un birçok öyküsünde dikkat çeken hususlardır. Özellikle filmdeki bir sahne Kaygusuz'un imzası niteliğindedir. İstanbul Tarlabası'nda kediye işkence yapan çocuklar vardır ve birkaç sahne sonra filmin esas karakterlerinden Nesrin, harabe bir yerde ölü bir kediyle karşılaşır. Böylelikle yazar, doğa karşısındaki hassasiyetini senaryoda da taşımıştır.

Kaygusuz, öykülerinde genel olarak; alelade hayatı ve aşına olduğumuz sıradan insanları ele alırken bu yaşamın psikolojik yansımalarını, toplum-birey-doğa ekseninde irdeler. İnsanların yanı sıra karakterlerine dâhil ettiği hayvanlar, bitkiler yazarın doğa karşısındaki hassasiyetini de gösterir. Hayvan-insan çatışmasını alışılmışın dışına çıkaran Kaygusuz için doğanın bir ruhu vardır ve insan bu doğa için bir tehdit unsurudur. Doğanın ve doğadaki canlıların merhameti, üreticiliği ve bereketi karşısında insan; zalim, duyarsız ve doyumsuzdur. Yazara göre “faşizmden önce cinsiyetçilik, cinsiyetçilikten önce türcülük var. Doğayı evlilik yapılabilen dışı bir alan gibi gördüğümüz için zapturapt altına alıyoruz. Bunu tek tanrılı dinler de yapıyor! Kâinatı insana emanet edilmiş bir şey olarak görmek, biraz yüzeysel bir okumayla firavunlar yaratmaya yol açıyor” (Gümüş ve Türkeş, 2011). Örneğin; “Engereğin Oğlu” öyküsündeki engerek yılanı, merhametli bir görünümde ve ruhu olan bir yılandır. Ancak o, buna rağmen bir bebek tarafından öldürülür. Hayvanların ötekileştirilmesine karşı olan yazar, öykülerinde de hayvanların aslında sanıldığı gibi tehlikeli canlılar olmadığı mesajını verir. Ona göre hayvanların da bir ruha vardır ve yaşam alanında insanlara yardımcı olurlar. Hatta yazar, dili insanlara hayvanların öğrettiğini ve birçok konuda insanların hayvanlara öykündüğünü iddia eder: “Önceden hayvana öykünme vardı” (Gümüş ve Türkeş, 2011) der. Kerpiç yapmayı kırlangıçtan öğrendiğimizi, manda ve inek gibi hayvanlarınsa insanlara yaklaştığında dile bile etki ettiğinin altını çizer: “Anne anlamındaki 'mama' seslenişini, kendi yavrusunu çağıran inekten öğrendik” (Gümüş ve Türkeş, 2011). Kaygusuz, bu iddialarını öyküleştirerek eserleri aracılığıyla dikkatlere sunar.

Kaygusuz'un öykü kitapları ve içerdiği öyküler, tematik açıdan paralellikler sergiler. Söz gelimi *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası*, *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitapları yapı ve tema özellikleri bakımından birbirinin devamı niteliğindedir. Yer yer farklılıklar gösterse de öykülerdeki temel düşünce ve temalar yazarın imzasını taşır. Ancak 2012'de yayımlanan *Karaduygun*, diğer dört öykü kitabından yapı bakımından farklılaşır. Yazarın, şair Birhan Keskin'i de kurguya dâhil

ettiği bu anlatı kitabı, kurgu ve gerçeklik arasında gidip gelmektedir. Öte yandan yazarın öykülerinde metinsel bir süreklilik göze çarpar: “Birinci kitapla aynı adı taşıyan öykü, ikinci kitabın başında yer alır. Yani yazarın ilk yayımladığı kitaba ismini veren öykü, o kitaptan sonra yayımlanan öykü kitabının içinde yer alır. İkinci kitaba adını veren öykü ise üçüncü kitabın içinde yer alır” (Kaya, 2016, s. 217). Sarmal hâlde ilerleyen metinsel süreklilik *Doyma Noktası* adlı kitabının ardından son bulur. Öykü isimleri arasındaki bağlantıyı “hınzır bir oyun” olarak tanımlayan yazar, bu oyunun bozulmasını ise şu şekilde izah eder:

“Başından beri kurgu olduğu için hınzır bir oyun olarak da nitelendirilebilir. Benim için daha sonra sıkıcı gelen bir oyun ama. Gelgelelim *Esir Sözler Kuyusu*, yani o ilk sözler ortaya çıktığında bu oyun henüz icat edilmediği için bence o metinler daha farklı bir yerde duruyor” (Altuğ, 2016, s. 270).

Kaygusuz’un öyküleri genellikle kısa soluklu, anlara/kesitlere dayalı, durum ağırlıklı ve kısa olaylardan oluşur. Örneğin, *Sandık Lekesi* on üç öyküden oluşmaktadır. En uzun öykü dokuz en kısa öykü iki sayfadan oluşmaktadır. Fahri Öz’ün de belirttiği gibi “öyküler Poe’nun kısalık konusunda söyledikleriyle örtüşür nitelikte, yani tek oturuşta okunabilecek uzunluktadır” (Öz, 2016, s. 2). Öykülerin kısa hacimli tutulmaması; modern öykü ilkelerinin en önemli unsurlarından olan anlamsal derinliğe ulaşma ve az sözle çok şey anlatma düşüncesinin sonucudur.

Kaygusuz, yazarlık cesaretini şiirden alan bir yazara yaraşır şekilde yazdığı diğer türlerde de şiirsel bir üslup kullanır. Entelektüel bir birikime ve alt yapıya sahip olmasının bir sonucu olarak son derece üretken, çalışkan ve ortaya koyduğu çalışmalarla adından söz ettiren Sema Kaygusuz, üretmeye ve ürettiklerini yayımlamaya devam etmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. SEMA KAYGUSUZ’UN ÖYKÜLERİNDE YAPI

Bu bölümde Sema Kaygusuz’un *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası*, *Esir Sözler Kuyusu* ve son olarak *Karaduygun* adlı öykü kitapları, kurmaca eserlerin en temel unsurlarından biri olan “yapı” bakımından incelenecektir. İncelemeye geçmeden önce; teorik ve akademik çalışmalarda sıkça kullanılan “yapı” kavramının tanım, kapsam ve içeriği tespit edilecektir. Kaygusuz’un öykülerindeki yapı, bu tespit doğrultusunda ele alınacaktır.

Anlatmaya bağlı edebî eser incelemelerinde genel olarak bakış açısı ve anlatıcı, olay/durum örgüsü, karakterler, zaman, mekân, dil ve üslup yapı kavramı ekseninde ele alınan temel unsurlardır. *Roman Teorisi* adlı derleme çalışmasında R. S. Crane tarafından yazılan “Yapı Kavramı” adlı denemede yapı kavramı şu şekilde tanımlanır: “Yapı, romanda öz, hikâye, görünen olaylar dizisi, eserdeki formül, iskelet, mekanizma, düzenleme, anlamlarına gelebilir. Yapı, bir hikâyenin varoluş sebebi, temasının özü [dür]” (2017, s. 131). Crane yapıyı “eserde sunulan öz, bu özü ifade eden lengüistik ortam ve bu özü ifade etmek için kullanılan teknikler” (2017, s. 132) olarak tanımlanır. Ona göre bir romanın yapısı olaylar dizisi, karakter ve düşünce unsurlarından oluşur. Ayrıca o, bu üç unsuru olay yapıları, karakter yapıları ve düşünce yapıları olarak sınıflandırıp ayrı ayrı inceler. Bunun yanı sıra bir hikâye; olaylar, karakterler, kültürel atmosfer ve tema gibi çeşitli unsurlardan meydana gelir diyen Norman Freidman, Crane’in tasnifini esas alarak çalışmalar yapar (Freidman, 2017, s. 136-155).

Metinleri yapısalcı kuramla incelemenin gereksinimini Crane şu şekilde açıklar. “Yapı Kavramı, bir eserin bütünü, kendine has karmaşık yapısını ve gücünü tanımladığı zaman, faydalı bir eleştiri kategorisidir” (2017, s. 131). Karmaşık olan metni parçalara ayırıp ayrı ayrı incelemek çoğu araştırmacılar tarafından benimsenmiş ve faydalı bulunmuştur. “İsminden de anlaşıldığı üzere yapısalcılık yapılarla ilgilenir ve özellikle de bu yapıların işlemlerini sağlayan genel yasaları inceler” (Eagleton, 2004, s. 123). Şerif Aktaş’a göre de “yapı incelemesi bir sistemi meydana getiren, onu oluşturan unsurlar arasındaki ilişki ağının özelliklerini belirlemeyi hedefler” (Aktaş, 2007, s. 140). Dolayısıyla inceleme ilk olarak bütünü oluşturan unsurların tespitiyle başlar.

Peki, hangi unsurlar yapıya dâhil edilebilir? R. S. Crane’nin tanımı esas alınacak olursa yapı; öz yani olaylar, özü dile getirmek için kullanılan dil ve olayı anlatırken

yazarın kullandığı tekniklerden oluşmaktadır. Ancak araştırmacıların bir kısmı bu konuda fikir ayrılığına düşmektedir. Söz gelimi Aktaş’a göre yapı “olay örgüsü ve bu örgünün oluşmasında vazgeçilmez unsur durumundaki kişiler, mekân ve zamandan ibarettir” (Aktaş, 2007, s. 141). Bazı edebiyat araştırmacıları tarafından dil, üslup, bakış açısı ve anlatıcı unsurları yapıya dâhil edilirken bazıları da bunların ayrı başlık altında incelenmesi gerektiğini vurgulanır.² Crane ise, dil unsurunu yapı başlığı altında sınıflandırır. Bu çalışmada da yapı unsurları; anlatıcı ve odaklanma, olay örgüsü, karakterler, zaman, mekân, dil ve üslup başlıkları altında incelenecektir.

Kaygusuz’un *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası*, *Esir Sözler Kuyusu* ve *Karaduygun* olmak üzere beş öykü kitabı yukarıda tespit edilen yapı kavramı ışığında incelenecektir. *Ortadan Yarısından* adlı öykü kitabında bulunan “Üşüyen”, “Yılanlar”, “Azrail”, “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküleri, 2004 yılında yayımlanan yazarın lise ve gençlik yıllarında yazdığı öykülerin toplamından oluşan *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitapta da geçmektedir. Yazar öykülerini birkaç kelime değişikliği dışında düzeltmeler yapmadan yayımlar. Ayrıca *Ortadan Yarısından* kitabında “Azrail” olarak geçen öykünün ismi, *Esir Sözler Kuyusu*’nda “Gölde” olarak değiştirilmiştir.

2.1. Anlatıcı ve Odaklanma

Edebî eserlerde yapı unsurlarının, -olay örgüsü, kişiler dünyası, zaman ve mekânın- kim tarafından; kime, nasıl, hangi düzlemde ve hangi anlatım teknikleriyle sunulduğu sorularına verilen cevap, anlatıcı ve bakış açısını ortaya çıkarır. Olaylar, okura belli bir perspektifle, bir “anlatıcı” aracılığıyla aktarılır. Böylece kendisi de kurgusal bir karakter olan anlatıcıya önemli bir işlev yüklenir. Mehmet Tekin, anlatıcının görevlerini, “okur ile eser arasındaki alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmak” (2009, s. 23) olarak sıralar. Kurmaca metinlerde karakterin ruhsal ve zihinsel durumunu, mekânın-eşyanın konumlanışını ve nesnelerin görünüşünü ortak bir çizgide buluşturan anlatıcının bakış açısıdır (Tosun, 2011, s. 97). Dolayısıyla sağlıklı bir çözümleme için öncelikle öykü metnine okura öyküyü anlatan kim ve öykü hangi bakış açısıyla aktarılmakta soruları yöneltilmelidir (Friedddman, 2017, s. 110).

² Nurullah Çetin *Roman Çözümleme Yöntemi* adlı kitabında dil ve üslup konularını ayrı bir başlıkta incelemiştir. Şerif Aktaş ise *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı çalışmada dil üslup konularını yapı başlığı altında incelemiştir. Bu çalışmada yapı unsuru olarak ele alınmıştır.

Yazarların yaratma sürecinde faydalandığı birtakım yazınsal teknikler bulunur. Her teknik unsur, kurmaca dünyanın inşasında ve aktarılmasında önemli bir işleve sahiptir. Özellikle karakterlerin psikolojik ve zihinsel süreçlerinin ön planda olduğu modern anlatılar, ne anlattığından ziyade nasıl aktarıldığı kaygısıyla şekillenir. Buna paralel olarak yazar, birçok farklı teknikle karakterin ruhsal dünyasını okura sunmayı amaçlar. Böylece geleneksel terminoloji modern anlatıların çözümlemesi noktasında kimi zaman yetersiz kalır (Çıraklı, 2015, s. 18). Hâlihazırda bu anlatıların incelenmesi için edebiyat kuramcısı ve eleştirmenlerinin geliştirip kullandığı çeşitli modern yöntemler mevcuttur. Bu kuramcılardan biri olan Gerard Genette, çağdaş anlatılarda bakış açısı ve anlatıcı unsuru için kapsamlı ve işlevsel bir yöntem sunar. Modern öyküler yazan Sema Kaygusuz’un öykülerine uyarlanabilir olması göz önünde bulundurularak incelemede Genette’in söz konusu yöntemi ve bu doğrultuda şekillenen tasnifi esas alınacaktır.

2.1.1. Anlatıcı Türleri

Genette, *Anlatının Söylemi* adlı eserinde bakış açısı ve anlatıcı unsurlarını “Anlatım Edimi” başlığı altında ele alır. Burada dikkat çektiği en önemli nüans “anlatıcı” ile “odaklayıcının” yani bakış açısının birbirinden farklı olduğudur. Ona göre “ses” anlatıcıyı “mod” başka bir ifadeyle görünen ise bakış açısını ortaya çıkarır (2011, s. 266-270). İlk olarak anlatıcıyı tespit etmeye yönelik metne “kim konuşuyor” ve “anlatı sesi kime ait” sorularını yöneltir. Burada önemli olan anlatıcının öyküyle olan ilişkisi ve öyküdeki konumudur. O, temelde iki farklı anlatı türünden söz eder: “Biri anlatıcının, anlattığı hikâyede yer almadığı anlatılar, diğeri ise anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatılar[dır]” (2011, s. 266-270). Eğer öyküdeki eylemler veya durumlar kurgunun içinde yer alan bir karakter tarafından aktarılıyorsa buna homodiegetik (iç-anlatıcılı) anlatı adını verir. Ancak burada öykünün başkışı tarafından aktarılması durumunda otodiegetik (ben-anlatıcılı) anlatı olur, diyerek özel bir ayrıma gider. Diğer anlatı tipi olan heterodiegetik (dış-anlatıcılı) anlatıda ise olaylar, metnin dışından bir sesle okura aktarılır. Ardından “şahıs” başlığı altında bu anlatı düzeylerini temel alarak üç farklı anlatıcı tipinden söz eder. Sınırsız bir bilgiye sahip olarak öyküyü dışarıdan aktaran dışöyküsel (extradiegetik) anlatıcı, sınırlı bir bilgiyle öyküde yer alan ikinci dereceden bir karakterin anlatıcılığı üstlendiği içöyküsel (intradiegetik) anlatıcı tipi ve başkarakterin odakta olduğu ve olayların onun sesiyle aktarıldığı benöyküsel (homodiegetik) anlatıcı (2011, s. 266-270) tipleridir.

Modern bir öykücü olan Sema Kaygusuz'un öyküleri olaylardan ziyade durum ağırlıklıdır. Kaygusuz, kimi zaman çok kısa bir ânı, karakterin ruhsal dünyasını, sahip olduğu dilin zenginliğinden ve yoğunluğundan faydalanıp derinleştirerek anlatır. Yazar, ağırlıkta olan bu tarz öyküleri de genellikle her şeyi bilen dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarmayı tercih eder.

2.1.1.1. Dışöyküsel Anlatıcı

Roman teorisi söz konusu olduğunda genellikle hâkim ya da tanrısal olarak da adlandırılabilen bu anlatıcı, anlatıdaki olay ve durumları dışarıdan bir sesle okura aktarır. “Sahip olduğu bilgi karakterlerden ve okurdan” daha fazla olduğu için verdiği her bilgi “mutlak anlamda doğru” kabul edilir. Bu sunum tarzında anlatıcı, okuru kendi bakış tarzı ve algısıyla yönlendirir. Her şeyi bilen, “anlatıya tamamen hâkim, olayları her yönüyle” görüp algılayabilen bu anlatıcı tipi, aynı zamanda aktardığı durumları da değerlendirebilen ve yorumlayabilen bir güce sahiptir (Çıraklı, 2015, s. 45). Böylece bu tip, modern dönemde özellikle karakterin ruhsal dünyasını merkez alan anlatılarda işlevsellik kazanır.

Bu tarz anlatılara sıkça yer veren Sema Kaygusuz da çoğunlukla söz konusu anlatıcı tipini tercih eder. Örneğin, *Ortadan Yarısından* adlı kitabında bulunan “Sarhoş” öyküsünde, kadın karakterin içsel sancılarını ıskı tutabilmek için dışöyküsel anlatıcı kullanılır. Anlatıcı, isimsiz olan bu kadın için üçüncü şahıs zamirini kullanır ve onun duygularından sıkça söz eder: “Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hali kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak” (Kaygusuz, 1998, s. 80). Burada özellikle karakterin duygu durumu, anlatıcı tarafından yorumlanır. Bu noktada anlatıcı ses ile karakterin sesi birbirine yaklaşır. Yani, karaktere ait “külçe gibi” hissetmek, “içinin burkulması” ve “dünyadan silinerek uyumak” istemek gibi soyut duygular, anlatıcının, beş duyu organıyla sahip olabileceği bilgiler değildir. Dolayısıyla burada “bakış açısı karaktere aittir ancak bunun üçüncü şahıs anlatıcının anlatımıyla çerçevelendiği de unutulmamalıdır” (Çıraklı, 2015, s. 48). Anlatıcının bu tutumu, özellikle karakterin ruhsal sancılarını okur nezdinde daha görünür ve inandırıcı kılmaya hizmet eder.

Yine aynı şekilde iç çözümlemenin ağırlıkta olduğu *Esir Sözler Kuyusu* kitabında yer alan “Gölde” öyküsünde de bu anlatıcı tipi tercih edilir. Bir çiftin sandal

gezisinden kısa bir kesit sunan anlatıcının odağı; kadın, doğa ve adam arasında sürekli olarak gidip gelir. “Kar tanelerini andıran kristal çiçekler” sözleriyle aktardığı kadının karşısına, “ınnnh, diye sesler çıkaran gürültülü bir adam” yerleştirir. “Kusursuz” ve “beyaz köpükler”le (Kaygusuz, 2017a, s. 67-69) görünen gölün içinde gezinen bu çiftin ve doğanın yorumlanış tarzı, anlatıcının sübjektifliğini gösterir. Kuşkusuz bu öyküde anlatıcının kadın ve doğayı bir paydada birleştirerek erkeği farklı bir yerde konumlandırması tema ve anlatıcı birliğini de güçlendirir. Çünkü anlatıcının önemli bir görevi de yazarın iletmek istediği mesajı okura aktarmaktır (Tekin, 2009, s. 23). Bu da biçim ve içerik birliğini sağlayan bir unsurdur.

Sandık Lekesi adlı öykü kitabında bulunan “Engereğin Oğlu”nda ise özellikle anlatıcının sesi ön plandadır. O, mekânda ve zamanda istediği odak değişikliğiyle giderek hem evin içini hem dışını okura aktarır. Anlatıcı, evin içini “arap sabunu” ve “belli belirsiz süt kok[an]” dışını ise “sarmaşıklarla kaplı” ifadeleriyle tasvir eder. (Kaygusuz, 2018, s. 30). Huzurlu ve sessiz olan bu atmosfer, eş zamanlı olarak yılanın eve girişiyle değişime uğrar. Örneğin, ilk olarak ocaktaki erik kaynayıp fokurdamaya başlar. Zilver’in, bahçeye çıkıp oğlunun elindeki yılanı görmesiyle anlatıcı, anlatımın hızıyla oynayarak gerilimi yükseltir:

“Çocuk engereği başından tutmuş, onunla oyun oynuyor. Engereğin güzel başını bütün gücüyle sıkıyor. Yüzünde neşeli bir gürültü, ağzının suyu çenesinden akıyor. Kenetlenmiş küçük parmaklarını yoğurda sokuşturup yılanın ağzına bulaştırıyor, sonra kendi ağzına götürüp şeker gibi emiyor. Âzem anasına dönüp önündeki siyah yarattığı gösterdi, sonra biraz daha sıkı engereği. Kütür kütür bir ses geldi engerekten, kendi dişleri kendi etine girdi. Zilver’in gözleri buz tutmuş, dişleri kenetlenmiş, dudakları kanıyor, için için inliyor, onu bir tek engerek duyuyor” (Kaygusuz, 2018, s. 30).

Anlatıcı, yukarıdaki pasajda özellikle kısa ve sıralı cümlelere yer vererek gerilim atmosferi yaratır. Yanı sıra buradaki tutum, açık bir şekilde okurun duygularını yoğunlaştırmaya yöneliktir. Yazar, dilsel ve söz dizimsel imkânlarla duyguyu geçişken hâle getirir. Ayrıca yılan ve çocuğun karşı karşıya olduğu sahneyi şimdiki zaman kipiyle aktarması, sahnenin canlılığını ve netliğini artırma çabası şeklinde yorumlanabilir.

Doyma Noktası adlı kitapta yer verilen “Sülün” öyküsü de karakterin ilk çocukluk evresinde, annesi tarafından aldığı hasardan kaynaklanan ruhsal bunalımını, geniş bir perspektifle serimlemek için dışöyküsel anlatıcının imkânlarından faydalanır. Öykünün hemen girişinde anlatıcı, odağı karakterin zihnine çeker: “[Ö]nünde uzanan rengârenk kuşun ölüsüne birkaç saniye bakarak, barut kokulu av tutkusunu, onu

vurduğu ilk ânı, kuşun ağaç dallarına çarpa çarpa düşüşünü bir kez daha anımsadı” (Kaygusuz, 2016, s. 87). Anlatım, uzun bir süre karakterin zihnine odaklı hâlde ilerler. Bu süre içerisinde anlatıcı onun geçmişini, av tutkusunun kaynağını ve mutsuzluğunu okura yine onun zihninden faydalanarak aktarır.³ Yukarıdaki “Sarhoş” öyküsünde olduğu gibi burada da anlatıcı ses ile karakter sesinin birbirine karışıp, yakınlaştığı söylenebilir. Bu tarz sunumlar, aslında anlatıcının sahip olduğu “perspektifi çoğunlukla seçtiği bir karakterle paylaş[tığı]” durumlardır (Çıraklı, 2015, s. 47). Bu teknik, sunulan bilgileri okur nezdinde daha inandırıcı ve gerçekçi kılmaya hizmet eder. Duyguların ve geçmiş yaşantıların birincil kaynak olan karakterin zihninden aktarılmasıyla okur, bilgileri mutlak ve sorgulanamaz kabul eder.

Öte yandan öyküde anlatıcı verdiği bilgilerle karakterin geçmişine hâkim olduğunu ispatlar ve geçmişten sadece belli başlı olayları aktarır:

“Oysa onu avcılığa sürükleyen, güzelliğiyle onu çocukluğuna tutsak eden iki kanatlı arzuyu, kâbuslarındaki kuşu vurmuştu (...) Çocukken kutuda saklanan pırlanta yüzüklere, elmas küpelere, tedavülden kalkmış bozuk paralara göz atmak yerine, kapaktaki sülünü, sülünün sanki yeryüzünde görüldüğü o biricik ânı incelemiş; onu mineli ahşap yüzeyden kazıyıp kendi yüreğine işleyerek, avlamak istediği sülünü asla aklından çıkaramamıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 89).

Burada sülünü -öyküde kullanılan sembolik anlamıyla annesini- avlama tutkusunun nedeni verilir. Bu açıdan anlatıcının sahip olduğu bilgiyi doğru yerde ve doğru şekilde kullanması olay halkaları arasındaki anlamsal bağı da kuvvetlendirir. Örneğin, anlatıcın verdiği bu bilgiyle, karakterin bütün ruhsal sorunlarının aslında çocukluğundan bir başka deyişle annesinden kaynaklandığı ortaya çıkar.

Karaduygun kitabında, “Çağrılan Musa” öyküsünde ise anlatıcı, karakterin akıbetine yönelik yaptığı imalarla ön plana çıkar. Anlatıcının aktarımıyla, uzlaştırmacı bir misyona sahip olan Musa, ara buluculuk yapması için bir yere çağrılır. Onun, çağrılan yere gidene kadarki ruh hâlini odağa alan anlatıcı, ölümü çağrıştıran ifadelerle sıkça yer verir. Özellikle öykü boyunca saatine bakıp “yaşadığı zamanı yelkovanın hareketiyle saymaya çalışması” ve yine anlatıcının kullandığı “[z]aten herkesin öldürülebilir olduğu bir yere aitti Musa.” (Kaygusuz, 2017b, s. 17) cümleleriyle öyküde güçlü bir ölüm sezgisi uyandırılır. Nitekim öykünün sonunda da adam öldürülür. Kurmaca-gerçek birlikteliğiyle inşa edilen öykü, esasen Musa Anter’in suikasta uğramasını konu alır.

³ Bu husus -bilinç akışı, iç monolog gibi- anlatım teknikleriyle karıştırılmamalıdır. Nitekim bu tekniklerde karakterin zihninden geçenler olduğu gibi doğrudan aktarılır. Ancak söz konusu sunum tarzında anlatıcı, dolaylı olarak karakterin zihnini odağa alıp ondan faydalanır.

Öyküde gerçek bir kimliğin kurmacaya taşınması ve olaya karşı anlatıcının tutumu, bir bakıma yazarın ideolojik görüşlerini doğrudan yansıtır. Ayrıca tarihsel bir olayı temel alması öykünün inandırıcılığını da kuvvetlendirmeye hizmet eder. Bu tavır, gerçeklik ve kurmaca arasındaki mesafenin kısa tutulduğunu göstermesi bakımından ayrıca önemlidir.

Kimi zaman karakterlerin bilmediği olayları anlatıcı bilir ve okura aktarır. Örneğin *Sandık Lekesi*'ndeki "Ortadan Yarısından" öyküsünde "çoğu kimse, Gülümser Hanımteyze'ye başsağlığına gitmeye gerek duymayacaktı. Çünkü öğrenilecek yeni bir şey kalmamıştı. Bilemeyecekleri tek şey Gülümser Hanımteyze'nin uykusuz kaldığı geceydi" (Kaygusuz, 2018, s. 5) ifadeleriyle anlatıcı; karakterlerin duygu durumlarına, psikolojilerine, niyetlerine hakimdir ve bunları tanrısal bir güç düzleminde okura sunar. Yine aynı kitapta bulan "Elif'in E'si" öyküsünde Neriman için kullandığı "eve sessizlik çökünceye, el ayak çekilinceye dek bu küçük dertlerini içinde bekletmiştir. Üstelik tüm bu bekletmeleri, 'diyelim ki' diye başlayan cümleciklerle kurgulayıp, uykuyu kaçıran ağır tatlılar yapmış, ona göre koyu kahveler pişirmiş, ona göre gereğinden fazla güler yüz, hoşgörü göstermiştir." (Kaygusuz, 2018, s. 24) cümlesiyle anlatıcı, Neriman'ın eşine karşı özellikle o günkü hoşgörüsünün nedenselliğini güçlendirir.

Kaygusuz'un çoğunlukla dışöyküsel anlatıcının hâkim olduğu öykülerine bakıldığında birkaç ortak nokta göze çarpar. Yazarın, özellikle bir mesaj verme kaygısıyla ele aldığı kadın-doğa ve erkek eksenli öyküleri genellikle bu anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Yine karakterin ruhsal ve iç çözümlemelerine yer verdiği kimi öykülerinde de geniş imkânlar ve kuşatıcı bir perspektife sahip olduğu için bu anlatıcı tipini tercih eder. Öte yandan bu tip anlatıcının zihin okuma, geçmiş hakkındaki geniş malumatı, gelecek hakkındaki kehanetleri ve istediğinde zamanda ve mekânda yapabildiği odak değişimlerinden de sıkça faydalanır.

2.1.1.2. Benöyküsel Anlatıcı

Ben öyküsel anlatıcı, başkarakterin odakta olduğu ve kendi ekseninden aktarım sağladığı sunum tarzıdır. Burada anlatıcı kendi dışındaki şeyler hakkında sınırlı bir bilgiye sahiptir. Kahraman ya da karakter anlatıcı olarak da bilinen bu anlatıcı tipi, anlatıda başına gelen ya da şahit olduğu olay/durumları içerden bir sesle -birinci şahıs zamirle- okura aktarır. Öyküde söz konusu edilen "her şeye en son anlamını veren ve kahramanın bir ayrıcalığı olarak kalan ruhsal bir deneyimi kişisel olarak üstlenebilecek,

doğrulayabilecek ve kendi yorumlarıyla aydınlatabilecek bir” (Genette, 2011, s. 276-280) anlatıcıdır. Bunu yaparken özellikle aktardığı öyküde aldığı rol ve o rolle diğer öykü karakterleriyle olan ilişkisini ortaya koyar. Bu tarz öykülerde anlatıcılığı üstlenen karakterin, gözlem kabiliyeti, deneyimleri ve bilgileri önemlidir. Çünkü öykünün yapısı ve üslubunda “anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur” (Aktaş, 1991, s. 100).

Kaygusuz, söz konusu anlatıcı tipine, dışöyküsel anlatıcıya nazaran daha az yer verir. Niceliksel olarak somutlaştırmak gerekirse kitaplarında bulunan toplam elli iki öykünün otuzunda dışöyküsel anlatıcıya yer verirken sadece on üç öyküde benöyküsel anlatıcı kullanılır.⁴ Yazarın bu tercihi farklı şekillerde yorumlanabilir. Örneğin, benöyküsel anlatıcının sınırlı bilgiye sahip olması onu bu duruma yönlendirmiş olabilir. Yine dilin geniş imkânlarından fazlaca yararlandığından ya da -yukarıda da belirtildiği gibi bir mesaj verme kaygısı taşıdığı için- anlatımda daha geniş bir alan sunan dışöyküsel anlatıcıyı kullanmış olabilir. Çünkü yazar, sınırlı anlatıcıları kullanmış olmasına rağmen bazen sınırı ihlal ederek anlatıcı karakteri bilemeyeceği bilgilerle donatır.

Ortadan Yarısından kitabındaki “Üşüyen”⁵ öyküsünde başta anlatıcı kendi hayatını bir başkasına aitmiş gibi okura aktarır. Odak daima -kendi yansıması olan- karşı dairedeki kız ile kendi arasında gidip gelir. Anlatıcı, “pencerenin kenarına” yerleştirdiği “bambu koltuğu[n]da otururken, evin içindeki eşyaların hayatı[n]daki yerini düşün[ür]” ve bu koltuğa oturup “yıllardır” (Kaygusuz, 1998, s. 10) karşı dairedeki kızı izlediğine dair bir bilgi verir. Odak geçişleri arasında kendisiyle izlediği kız arasında birtakım benzerlikler vererek muğlak olan varlığını netleştirmeye çalışır. Örneğin, “[ü]zerinde camgöbeği yeşil havlu elbisesi var. Çocukluğumda annemin diktiği plaj elbisemi andırıyor. Çok severdim o elbiseyi, bayramlarda bile giymek isterdim, saatlerce sürerdi annemle didişmem. Bu renk, ona da çok yakışmış” (Kaygusuz, 1998, s. 10) cümlesiyle anlatıcı ile izlenen karakter birbirine yaklaşır. Öykünün devamında da bu örneğe benzer birçok söyleme yer verilir.

Esasen bu tarz bir kullanım, benlik bütünlüğü parçalanmış olan anlatıcı karakterin arayışı ve kendisiyle yüzleşmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla anlatıcının

⁴ Söz konusu olan anlatıcıların özelliklerini ve işlevlerini belirgin olarak taşıyan merkezi öykülerin seçilmesine ve ayrıntılı olarak incelenmesine dikkat edilmiştir.

⁵ Aynı öykü *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitapta da yer alır.

muğlak ve belirsiz bir sınırdan olması tema ve anlatıcı birliğini güçlendirmeye yönelik bir tutumdur denebilir. Nitekim öyküde de yüzleşme sahnesinde yani anlatıcı ile maddi benliğinin ilk kez bir arada bulunduğu sahnede, anlatıcının gerçek kimliği ortaya çıkar. Anlatıcı, o ana kadar, yüzleşmeden hep korkmuş ve kaçmıştır. Kaçmak, “mevcut bilginin ertelenmesidir bir bakıma. Orada içimizde bir yerde duran ya da bize dışarıdan yansıyan bir bilgiyle karşılaşmak, yüzleşmek, ödeşmek bundan sonuç çıkarmak, çıkardığımız sonuçlara katlanmak” (Mungan, 2006, s. 25) zordur. Öyküde bu bağlam, anlatıcı kimliğinin belirsizliğiyle sağlanır. Özellikle intihar ettiği sahnede kimliğe dair belirsizliğin netleşmesi ise sembolik anlamda karakterin kendine olan uzaklığını simgelerken, anlatımı da dramatikleştirir.

Doyma Noktası kitabındaki “Yaprak ve Tüy Zamanları” öyküsünde ise anlatıcı, kendi varoluş sürecini ve sancısını okura aşamalar hâlinde aktarır. Öykünün başında bir ardıç tohumu olan anlatıcı, bir kuşun onu yemesiyle kuşa, ardından kuşun dışkısına, toprağa ve en sonunda da bir ardıç ağacına dönüşür. Böylece okur, onun dönüşümüne tanıklık eder. Öykünün başında oluşa hazır olan anlatıcının varlığının tamamlanma sürecine ilişkin tüm aşamalar, bizzat olayı yaşayan anlatıcı tarafından verilir. Bunu yaparken anlattığı olayda bulunduğu konum ve o konuma ilişkin diğer karakterlerin etkisini ön plana çıkarır (Genette, 2011, 280). Örneğin, tohum hâlindeyken onu yiyen ardıç kuşuna şöyle seslenir:

“Artık kokum yoktu. Onu çalıp kendi dokularının içine süzmüştün. Bundan böyle sen de bir avdın artık. Benimle aranda kurduğun en tehlikeli bağ, güzelliğini benim gizli tadıma batırmak oldu. Yanlış anlatıyorum biliyorum, ama inancın o koyu körlüğüyle diyorum ki, o günden sonra sen bir ardıç tohumuydun” (Kaygusuz, 2016, s. 54).

Pasajda özellikle kendisi ile kuş arasındaki bağı, birbirine karışan ve dönüşen bir imgede buluşturur. O, bu şekilde bir nevi kümülatif bir anlatıcıya dönüşür. Çünkü karıştığı her şeyin duygusunu hissetmeye ve onunla aynılaşmaya başlar. Sonuç olarak varlığını bir ardıç kuşu olarak tamamlar. Bireysel bir eylem ya da durum olan varoluşun söz konusu edildiği bu öyküde, özellikle benöyküsel anlatıcının tercih edilmesi duygu ve gerçeklik geçişini de kolaylaştırır.

Özellikle bu minvalde kurgulanan “Soyunuk”, “Esir Sözler Kuyusu”, “Sessizlikler”, “Musallat”, “Birkaç kişi” ve “Kışlangıç” öykülerinin tematik açıdan benzer oluşu dikkat çeker. Çoğunlukla varoluş, benlik arayışı, yüzleşme ve dönüşüm ekseninde işlenen bu öykülerde benöyküsel anlatıcı kullanılır. Çünkü eylemin, bizzat eyleyen ya da etkilenen tarafından verilmesi diğer anlatıcıların kolaylıkla sunamadığı

bir alan yaratır ki Genette bu alanı “öznellik” olarak tanımlar. Dolayısıyla, dışöyküsel anlatıcıda söylem ile eyleyen arasında “nesnellik” olarak tanımladığı bir mesafe vardır ve bu mesafe, karakterin duygularını doğrudan aktarmayı engeller (Genette, 2011, s. 275). Bu bilgiler ışığında, Kaygusuz’un özellikle birey özelinde ele aldığı kimi öykülerde işini kolaylaştırma ve okurla anlatıcı arasındaki mesafeyi saydamlaştırma işlevlerinden dolayı bu anlatıcı tipini tercih ettiği söylenebilir.

2.1.1.3. İçöyküsel Anlatıcı

İçöyküsel anlatıcı, öyküde yer alan ikinci dereceden bir karakterin olayları, durumları ya da odağa aldığı bir karakteri kendi sınırlı perspektifinden aktarmasıdır. Bu yönüyle gözlemci olarak da adlandırılan bu anlatıcı, genellikle ben zamiriyle sözü devralsa da esasında onun görevi gördüklerini olduğu gibi kendi algısıyla yansıtmaktır. Dolayısıyla o, kurguda daha çok “tanıklık işlevi”yle yer alır. Nitekim öyküde yer almasına karşın olaylar ya da karakterler üzerinde ciddi bir etkisi olduğu söylenemez. Ancak anlattığı olayla ilgili doğrudan müdahalede bulunamasa bile “eylem hakkında yetkili yorumlar” ve değerlendirmeler yapabilir. Bu da anlatıcının “ideolojik işlevi” olarak tanımlanır (Genette, 2011, s. 281).

İçöyküsel anlatıcı, Sema Kaygusuz’un öykülerinde en az rastlanan anlatıcı tipidir. Yazar, bu tipe toplam sekiz öyküde yer verse de ideolojik işlevin sunduğu imkânlardan faydalanarak sahip olduğu sınırlı bilgilik ilkesini ihlal eder. Kimi zaman da anlatıcı değişikliği yaparak verilmek istenen duygu ve bilgileri devredilen anlatıcı aracılığıyla aktarır. Bu anlatıcı tipi, özellikle karakter ağırlıklı öykülere yer veren ve sıkça ruhsal çözümlemelere giden Kaygusuz’un benimsediği öykü ve dil anlayışını sınırlar. Örneğin *Ortadan Yarısından* kitabında bulunan “Dilenci” öyküsünde Kaygusuz, iç öyküsel anlatıcı kullanmasına karşın çoğu yerde anlatımı dışöyküsel anlatıcıya devrederek karakterlerin zihnine ve geçmişine ışık tutar. Öyle ki çoğu pasajda anlatıcının varlığı silikleşerek yerini tamamen dışöyküsel anlatıcıya bırakır. Söz gelimi odakta bulunan Berfu’nun geçmişine dair bilgilerinin verildiği kısımda bu kullanım açıkça görülür:

“Yıllar önce, sırtına inen uzun örgülerine kocaman saten kurdeleler takıldığı o gün, topladığı çekirgeleri naylon torbaya sokup bütün gün evin içinde beyaz tutkalı aramıştı. Sonra onları tavan arasına çıkarıp canlı canlı tutkala bulayarak, beyaz kâğıtlara yapıştırmıştı. Tavan arası ölenlere yapılan ziyaretlerde konuk odasıymışçasına öylece beklerdi” (Kaygusuz, 1998, s. 35).

İçöyküsel anlatıcının, karakterin çocukluğuna dair oldukça ayrıntılı sayılan bu bilgiye sahip olması terminolojik açıdan mümkün değildir. Dolayısıyla anlatıcının sıkça verdiği

bu tarz bilgiler okurda gösterene ve gösterilene ilişkin kuşku yaratır. Örneğin, okurun zihninde, ikinci dereceden bir anlatıcı olarak bilgiyi nereden aldı, nasıl bu kadar çok şey biliyor, aktardıkları kendi varsayımları mı yoksa gerçek mi gibi sorular (Mendilow, 2017, s. 237) canlanması muhtemeldir. Bu tavrı öykünün sonuna kadar sürdüren anlatıcı, son pasajda Berfu'nun aslında onun çocukluk aşkı olduğuna dair bir bilgi vererek tüm kuşkuları bertaraf etmeyi ve netlik kazanmayı başarır. Ayrıca bu tutum, Berfu'nun müphem kişiliğiyle de doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla öyküde, anlatıcının yorumları, değerlendirmeleri ve bilinçli bir seçim olan muğlak varlığı, odadaki karakteri daha güçlü yansıtmayı hedefler. Çünkü anlatıcının netlik kazanmasıyla birlikte kızın da -öykü boyunca merak unsuru olarak kullanılan- dilenirken ne söylediği eşzamanlı bir şekilde açığa çıkar.

Sandık Lekesi'ndeki "Sarı" adlı öyküde Seda Hanım'a, ölen yeğeni Nazan için başsağlığına giden anlatıcı karakter, izlenim ve hislerini okurla paylaşır. Evin içinde gördüklerini ve Seda'yla arasında geçenleri olduğu gibi aktarır. Okur, anlatıcının tanıklık ettiği her şeye yine onun perspektifiyle onunla aynı anda tanık olur. Bu da Genette'in vurguladığı "tanıklık işleviyle" doğrudan örtüşür. Öte yandan gördüklerinden yola çıkarak çok fazla öznel yorum ve ifadeler kullanır:

"Bu tozlu mahallede bir benjamin çiçeği gibi duran evin büyüleyici renk uyumu aklıma karıştırdı. Benim için Nazan demek, Fransız danteline kemik rengi incilerle işlenmiş bir nişan elbisesi demektir. Oysaki bu ev Nazan'ın maharetli terziliğini epey aşmıştı, geleneksel mobilyalarla, çağdaş sanatsal nesnelerin bir araya geldiği son derece kişilikli, sıcacık bir yerdirdi" (Kaygusuz, 2016, s. 54).

Anlatıcı, burada da içöyküsel anlatıcının sahip olduğu "ideolojik işlevin" (2011, s. 281) imkânlarından faydalananarak karakteri tanıtmaya ve onun neden öldüğü sorusuna verilecek cevap için bir nevi ön hazırlık yapmaya çalışır. Çünkü olay örgüsünün temel çatışması Nazan'ın, beklenmedik ölümünün ardında yatan sırdır. Bu noktada sınırlı bilme hakkına sahip olan anlatıcı, her şeyi tek başına aydınlatamayacağı için diyalog tekniğinden faydalananarak birçok bilgiyi teyzesi aracılığıyla aktarır. Kızın "sarıya dokunam[adığını] kimi müşteriler dore rengi kumaşlarla, sarı taftalarla geli[nce] de, elim dolu yapamam, diye geri çevir[diğini]" (Kaygusuz, 2016, s. 56) doğrudan teyzeye söyler. Böylece anlatıcı, anlatımı kendi tekelinden kurtararak bilgileri nesnel ve inandırıcı bir düzeye çeker.

Öykünün sonunda ise odağına aldığı duvardaki bordürün desenleri arasında bulanık sarı rengini görür ve "o belirsiz sarıları gördüğümü kimseye söylemedim.

Söyleyemedim.” (Kaygusuz, 2016, s. 58) ifadelerini kullanarak ölümün, desenlerdeki renkten kaynakladığını ima eder. Ayrıca bu bilgiyi kimseyle paylaşmadığını belirtmesi ise okurla anlatıcı arasındaki bağa/mesafeye yapılan vurgudur.

Kaygusuz’un bu anlatıcı tipini kullandığı “Kayıp”, “Yüzeysel Şeyler”, “Üzüntü Avcısı”, “Selametle Kalın Hanımefendi” “Siyah Top” ve “Televizyon Çocuklarım” adlı diğer öykülerinde “Dilenci” öyküsünde olduğu gibi sıkça sınırlar ihlal edilir. Her ne kadar birtakım tekniklerle bu ihlali normal düzeye çekse de bu anlatıcı tipinin yazarın öykü anlayışını sınırlandırdığı gerçeğini değiştirmez. Nitekim dikkat edilirse bu anlatıcı tipini sadece ilk öykülerinde kullandığı, son öykü kitaplarında hemen hiç kullanmadığı da açık bir şekilde görülür.

2.1.2. Odaklanma Türleri

Genette, bakış açısı yerine odaklanma teriminin daha kapsamlı ve kuşatıcı olduğunu öne sürer. Odaklayanı tespit etmeye yönelik de olayları “kim görüyor ve kim algılıyor” sorularını tercih eder. Odaklanma daha çok olayların anlatıcı tarafından “nasıl algılandığıyla ilgi[lenir]. Anlatıcı ile benzer özelliklere sahip olmasına rağmen ikisini birbirinden ayıran şey odaklanmadaki algısallıktır” (Yerlikaya, 2020, s. 106). Bu ifadelerden hareketle odaklanma, anlatıcının olayları nasıl yorumladığı hangi düzlem ve perspektifle aktardığıyla doğrudan ilintilidir denebilir. Bu, “işlevsel açıdan, anlatıyla ilgili bilgileri seçme ve sınırlama, olayları ve olayların gidişatını birinin bakış açısından gösterme, odaklanan kişiyi ön plana çıkarma ve odaklayıcıya empatik ve ironik bir görüş kazandırma aracıdır” (Jahn, 2015, s. 69). Genette, odaklanmaları, anlatıcının sahip olduğu vasıfları ölçüt alarak üç farklı başlık altında sınıflandırır. Sıfır odaklanmada anlatıcı; her şeyden, herkesten haberdardır ve olayları tepeden bir perspektifle okura aktarır. Burada “her şeyi bilen anlatıcı[nın]” bilgisi okurdan ve öyküdeki karakterlerden daha fazladır. Anlatıcının öyküde bir karakter olarak yer aldığı ve sınırlı bilgiye/bakışa sahip olduğu “iç odaklanma” ve son olarak anlatıcının “karakterden daha az şey bildiği” dış odaklanma olarak tanımlanabilir (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98-99).

Türler arasındaki ayırım, anlatıcının aktardığı “öznel ve nesnel” bilgiler doğrultusunda da tespit edilebilir. Örneğin, dış odaklayımda anlatıcı hemen hiç öznel bilgilere ya da yoruma yer vermez. Bu durum iç odaklayımda biraz daha esnektir. Zaten aralarındaki en büyük fark da budur. Öte yandan odaklanmada, anlatıcının ve karakterin

algısal yapısı ön plana çıkar. Çünkü örtük de olsa “bir algı bize hem algılanan kişi hem de algılayan kişi hakkında bilgi verir. Nesnel bilgi algılanan kişiye dair” bilgi verirken “öznel bilgi” de onu algılayan kişiye dair birtakım ipuçları verir (Todorov, 2014, s. 70).

2.1.2.1. Sıfır Odaklanma

Sıfır odaklayım, anlatı dışında bulunan dışöyküsel anlatıcının öykü içindeki her şeyden, herkesten haberdar olduğu ve olaylara tepeden odaklanabildiği bir sunum tarzıdır. Burada anlatıcı, kurgusal karakterler hakkında her şeye hâkim olabildiği gibi zihinlerinden geçenlere, niyetlerine ve düşüncelerine de odaklanabilir. İç seslerini duyar ve aktarılması gereken tüm bilgileri seçici bir filtreden geçirerek okura üçüncü tekil adıyla aktarır (Jahn, 2015, s. 68). Anlatıcı ile odaklanma birbiriyle benzer özellikler gösterse de çok ince bir nüansla birbirinden ayrılır. Bu farkı somutlaştırma adına şöyle bir metafor kullanılabilir. Eline bir kamera alan ve gördüklerini seslendiren kişi anlatıcı, kadrage aldığı görüntüler ise odaklanmadır (Çıraklı, 2015, s. 49).

Sema Kaygusuz, öykülerini ağırlıklı olarak dışöyküsel anlatıcı ve sıfır odaklanma düzleminde inşa eder. Yukarıda da vurgulandığı gibi bu durum, şüphesiz ki yazarın dil ve öykü anlayışından kaynaklanan bir tercihtir. Dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan “Koza” öyküsünde anlatıcı, odağı sırayla dört farklı karaktere çeker. İlk olarak kayınbabanın odakta olduğu kısımda ona dair bilgiler verir ve gelini Nazan’la olan ilişkisine değinir. Gelin, ölüme yaklaşan kayınbabasının “omurgasını ser[er] yere. Korkak. Düğmelerini açıp göğsünü sıvazla[r]. Çırpınan yüreği al[ır] ellerine. Göğsüne, beyaz tüylerine dokun[ur]. Gizli. Sev[er].” (Kaygusuz, 1998, s. 108). Özellikle bu sahnenin filtrelenmesi, daha sonra odağa alınacak olan Nazan ve Oğul arasındaki gerilimin nedenselliğini ortaya koyar. Anlatıcı yine sabit bir noktada kalarak bu kez babasının mezarında ağlayan Oğul’a odaklanır. Burada “babam olmadan ben ne yaparım şimdi? Babam olmayınca ne yapacağım Nazan’ı” (Kaygusuz, 1998, s. 109) diyerek yakaran Oğul dikkat çeker ve Oğul’la Nazan arasındaki ilişki ön planda tutulur. Bunun yanı sıra bu ilişkinin temel dinamiğinin de baba faktörü olduğu açığa çıkar. Gösterilen ve örtük olarak ima edilen tüm şeyler, anlatıcı tarafından doğrudan söylenmez. O, sadece gördüklerini okura olduğu gibi yansıtır. Okur da gösterilenleri takip eder ve bunlardan hareketle birtakım çıkarımlarda bulunur ve boşlukları doldurarak öyküyü anlamlandırmaya çalışır. Dolayısıyla öyküde anlatıcının sesi kısık tutularak onun özellikle yansıtmaya yani odaklayıcı ve hâkimiyet özelliğinden faydalanılır. Bu, anlatıcının “karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini, tanrı gibi

her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi” (Demir, 1995, s. 57) gibi özelliklerinin sunduğu imkânlarla sağlanır.

Görüldüğü gibi onun, aynı anda iki farklı mekânı, zamanı ve karakteri odaklama yetisi vardır. Bu durumun en belirgin olarak görüldüğü *Sandık Lekesi*’ndeki “Kadın Sesleri” öyküsünde anlatıcı, iki kadın karakterin telefon konuşmalarını aktarırken eş zamanlı olarak farklı mekânlarda bulunan kadınların duygu ve davranışlarını kendi perspektifiyle okura yansıtır. Örneğin, Berna ile Ayşe telefonda konuşurken her ikisinin de aynı anda ne yaptığını ve ne düşündüğünü/duygularını şöyle aktarır:

“Ayşe'nin ellerindeki nem kurudu bile. Evin içinde dolanan çamaşır suyu kokusunun keskinliğini ilk kez fark etti. Parmak uçlarındaki hissizliğe üzüldü biraz. Buzdan bir yontu gibi kaskatı duyumsadı kendini. İçinde, sıcacık bir nokta bulup oradan ısınmak istedi, beceremedi. Berna ise sert bir kahve hazırlamaya karar vermişken, enginar yaprağı gibi kat kat açılan kızgınlığı ile bir an önce telefonu kapatmak istedi, istemeden de olsa aceleyle söyledi son sözlerini” (Kaygusuz, 2018, s. 37).

Olay örgüsüne dışarıdan odaklanan anlatıcı, iki kadın arasında sürekli olarak odak değiştirir. Bir önceki öyküde olduğu gibi kendisi sabit kalır, sadece okura sunduğu sahneyi değiştirir. Özellikle kurgusal mekânların psikoloji üzerindeki etkisinden faydalanarak kadınların yaşadığı mekâna sıkça odaklanır. Böylece iki kadının da yaşadığı duygusal yoğunluğu dolaylı yollarla kuvvetlendirerek okura verir. Bütün bunları yaparken sıfır odaklayımın anlatıcıya sunduğu sınırsız imkânları kullanır. O, “hâkim bir noktadan bütün olayları, kişilerin bağlantılarını” (Demir, 1995, s. 58) görür. Böylece “okur, odaklayıcı unsurun (bu anlatıcının bizzat kendisi ya da bir karakter olabilir) iç dünyası, psikolojik durumu, hayal gücü ve zihin yapısına nüfuz edebilir” (Çıraklı, 2015, s. 27) hâle gelir.

Odağın kişiler arası değiştiği bir diğer öyküye *Doyma Noktası*’nda bulunan “Çatlak Yerlerin Kuyusu” örnek olarak verilebilir. Bu öyküde odak, bir yılını öldürerek lanetlenen ihtiyar ve o lanetten etkilenen doğa ve Sedef arasında sürekli olarak gidip gelir. Her şeye hâkim olan dışöyküsel anlatıcı, kimi zaman dedenin kimi zaman Sedef’in kimi zaman da doğanın gözünden öyküye sıfırlanır. Aynı mekân ve zamanda, aynı sorunu paylaşan karakterler arasındaki görüş farkı ve etki alanı net bir şekilde verilir: Söz gelimi “düpedüz mavi atlastan bir küslük serilmişti üstlerine (...) Yer, sessizce çatlıyor böyle olunca gök, *uzun zamandır yitirdiği kardeşine o derin çatlaklıkların arasından bakıyordu*” (Kaygusuz, 2016, s. 59; italik vurgular bana ait) cümlesindeki ilk kısımda anlatıcı, karakter unsuru olarak kullanılan doğaya dışarıdan bakar. Yani küskünlüğünü ve çatlamış olduğunu görmesi muhtemeldir. Ancak vurgulu

olarak gösterilen kısımda dış odak, doğrudan doğanın duygularına içerden bir bakışla yaklaşır. Anlatım bu seyirde üç karakter arasında devam eder.

Olay örgüsünde eyleyen ihtiyarken, etkilenen de doğa ve Sedef'tir. Bu açıdan söz konusu anlatıcı ve odak türü, yazarın elini güçlendiren isabetli bir tercih olarak değerlendirilebilir. Çünkü kurguyu tekdüze olmaktan kurtaran bu tarz “odak değiştirmeler okuru hep teyakkuz durumuna davet eder, onun olayları farklı açılardan değerlendirmesini talep eder” (Öz, 2016, s. 2). Nitekim yazar, dinamik ve karmaşık sayılabilecek bu olay örgüsü tekeline, kendisinin sahip olduğu doğa ve kadın hassasiyetini, eko-feminist görüşlerini bizzat karakterlerin zihninden ve tutumlarından hareketle her yönüyle tartışma, değerlendirme ve sonuçlandırma imkânı bulur. Okurdan da kendisine yansıtılan görüngüleri takip edip sorgulamasını ister. Bu noktada odaklayıcının okur üzerindeki önemi su götürmez bir gerçektir denebilir. Bu kaygıyla yazılan öykülerde anlatıcı, karakterin zihnini, davranışlarını ne kadar dolaysız ve şeffaf aktarabilirse okur, o denli sağlıklı bir okuma gerçekleştirip verilen bilgiler doğrultusunda isabetli çıkarımlarda bulanabilir.

Kaygusuz'un öykülerinde odağın değişmediği ve olay örgüsünün tek karakter üzerinden yönlendirildiği anlatımlara da sıkça rastlanır. Örneğin, yine aynı kitap da yer alan “Şeftali” öyküsünde odak genel olarak kadın karakter üzerindedir. Burada anlatıcı sadece amacına yönelik dar bir alanda odak değiştirir. Söz gelimi, kadının cinsel açlığını serimlemek için önce onun rüyasına, daha sonra eylemsizliğini ve mutsuzluğunu göstermek için bedensel yorgunluğuna ve yaşadığı eve odaklanır. Öte yandan söz konusu odak türü, metin içinde geçmişe ve geleceğe rahatlıkla odaklanabilir. Özellikle *Sandık Lekesi*'nde bulunan “Ortadan Yarısından” adlı öyküde anlatıcı, gelecek zaman kipiyle aktarılan olay örgüsünde okuru gelecekte haberdar eder: “Bornova'nın yüksek mahallelerinde Tenekeçiler'de, şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan kötü bir koku hissedilecekti” (Kaygusuz, 2018, s. 11). Aynı şekilde anlatıcı, *Karaduygun* kitabında yer verilen “Çağrılan Musa” ve *Esir Sözler Kuyusu*'ndaki “Gölde” adlı öykülerde de benzer şekilde geleceği bilen kehanet sahibi bir bakışa sahiptir.

Genel olarak bu odak türünün kullanıldığı öykülerde anlatıcının konumu sabit kalırken sadece odak değişir. Odağın değişebilmesi anlatıcının kurgu sınırları içinde sahip olduğu egemenlikle ilişkili bir durumdur. Nitekim Genette, amaca göre

“odaklanmaya bağlılı[ğın] tüm bir anlatı boyunca süreklilik” ya da değişkenlik gösterebileceğini belirtir (2011, s. 205) . Ayrıca Kaygusuz’un öykülerinde sıkça kullanılan bu odaklanma türü, yazarın dil ve öykü anlayışıyla doğrudan uyumludur. Çünkü o, karakterlerin içsel süreçlerine yoğunlaşırken onları zaman ve mekân unsurlarıyla konumlandırarak anlatmayı tercih eder. Öte yandan bu tür; yazara, onun dert edinip etrafında döndüğü temel sorunları da daha geniş bir alanda sunma ve tartışma olanağı sağlar.

2.1.2.2. İç Odaklanma

İç odaklanma, genellikle içöyküsel anlatıcı bakışıyla olay örgüsünün yönlendirildiği anlatımdır. Öyküde yer alan ancak olay örgüsüne ya da karaktere herhangi bir müdahale hakkı bulunmayan bu anlatım tarzında anlatıcı, genellikle gördüklerini yansıtmak ve aktarmakla görevlidir. Onun kurgudaki temel varlığı ve işlevi, olayları/durumları ve odaktaki karakteri, sınırlı bir bakış ile okura sunmaktır. Burada “anlatıcı, odak noktasındaki karakter kadar bilgi sahibidir” fakat dış odaklanmadaki kadar nesnel değildir. O, sınırlı perspektifini yorumlama ve değerlendirme özelliğiyle genişletmeye çalışır (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98).

Genette iç odaklanma özelinde farklı bir ayrıma giderek sabit, değişken ve çoklu odaklanma⁶ olmak üzere üç farklı alt türden söz eder. Sabit odaklanmada, anlatıcı ve odak hiçbir şekilde değişmez. Öykünün içinde yer alan içöyküsel anlatıcı, öykü boyunca belli bir durumu ya da kişiyi kendi bakış açısından anlatır. Burada belirgin olan ayırım odağın sürekliliğidir. Değişken odaklanmada ise anlatıcı kimi zaman birden çok karakteri odaklayarak onların da bakış açısından faydalanır ya da anlatıcılığı kısa bir süre odaklanan kişiye devreder. Burada da odağın değişkenliği söz konusudur. Son olarak -Sema Kaygusuz’un öykülerinde hiç rastlanmayan- çoklu odaklanma ise tek bir olayın/durumun eş zamanlı olarak farklı bakış açılarıyla sunulmasıdır (2011, 203).

Değişken odaklayıma örnek gösterilebilecek “Ortadan Yarısından” kitabındaki “Siyah Top” adlı öyküde anlatıcı, bir grup terapisinde tüm danışanlara ayrı ayrı odaklanır ve hayat hikâyelerini onlardan aldığı bilgilerle okura aktarır. Kendisinin o çemberde oturan bir danışan olması ona, karakterler hakkında sübjektif değerlendirme

⁶ Değişken ve çoklu odaklanma türleri, yukarıda söz edilen odak değişimleriyle karıştırılmamalıdır. Genette, söz konusu sınıflandırmayı sadece içöyküsel anlatıcılı iç odaklanma tarzı ile sınırlandırır. Diğer türlerde değişken odak, tamamen anlatıcının sahip olduğu güç alanlarıyla alakalıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Genette, Gerard (2011) Anlatının Söylemi, Çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul

yapma olanağı sağlar. Örneğin odak, mal varlığına oğlu tarafından el konulan yaşlı adamdayken anlatıcı şunları söyler:

“Tüm mal varlığının üzerine oturan, hatta ona el kaldıran kötü yürekli oğlunu, cansız altın bir heykele dönüştürdüğü vakit, en büyük öcünü alacağını, bıyıklarından taşıyan haince bir gülümseyişle söylüyor. Saçma! Bir öc kararıyla uzaktan yakından ilgisi yok bunun. Hayal etmekle, karar arasındaki farkı, biri bu böğürtlen çalısına anlatsın” (Kaygusuz, 1998, s. 21).

Anlatıcı, karakterden duyduğu bilgiyi okura dolaylı bir şekilde aktarırken kendi yorum ve yargısını da bildirir. Ayrıca “haince bir gülümseyiş” ifadesiyle de kendi görüş alanı ve algısını yansıtır. Ama bu sıfır odaklayımdaki kadar özgür bir tutumla gerçekleşemez. O yüzden bu tarz odaklanmalarda anlatıcı, çoğunlukla görüşlerini gerekçelendirerek verir. Örneğin, odak “[saçlarıyla] sarı dalgaları savurarak, köpükler saçan kadın”a yönelince “ondan korktuğumu itiraf etmeliyim” der. Bu korkuyu ve kadın hakkındaki diğer görüşlerini kadının “asansörde burnu[na] sokmaya çalıştığı göğüslerinden” (Kaygusuz, 1998, s. 21) kaynaklandığını göstererek gerekçelendirir. Bu aynı zamanda Todorov’un işaret ettiği “algılayanın algısı”nı (2014, s. 70) ortaya koyduğu ilkeyle de bağdaştırılabilir. Nitekim öyküde anlatıcının korkusu; onun, kadının dişiliğinden ve kendi eril duygularından kaçtığını gösterir. Anlatıcının algısı odak, intihar etmek isteyen gence yönelince daha belirgin hâle gelir. Gencin intihar etmeye çalışmasını son derece sakın karşılar ve ona engel olanlara karşı çıkar. Kuşkusuz bu algı ve tutum, onun psikolojisini yansıtır. Genel olarak bu öyküde anlatıcı, dışarıdan bir gözle bakıp gördüklerini/duyduklarını kendi algısal süzgecinden geçirerek Genette’in ifadesiyle “ideolojik işlevden” (2011, s. 281) faydalanarak aktarır.

Yukarıda içöyküsel başlığı altında incelenen “Dilenci” ve “Sarı” öyküleri ise sabit odaklanmaya örnek gösterilebilir. İlk öyküde anlatıcının odağında baştan sona dek Berfu vardır. Öykünün sınırlı bir bakışla aktarılması okurun merak duygusunu körükler: “Keşke benimle aynı durakta inse, hatta izlese yanıma gelip neden dilendiğini bir bir anlatsa, istediklerini verebilsem. O izin vermediği, yaklaştırmadığı, dilenirken neyi ne kadar istediğini söylemediği için, herhangi bir dilenci olmadığından, böyle huzursuz ediyordu beni” (Kaygusuz, 1998, s. 39). Yansıtılandan hareketle okurda, Berfu’nun tuhaf kişiliğine, neden dilencilik yaptığına ve sokaklarda gezerken kimsenin anlayamadığı o sözlerinin ne olduğuna dair bir merak oluşur. Böylece bir kez daha kurmaca dünyada gösterilenin önemine vurgu yapılmış olur.

“Sarı”da da öykü boyunca gösterilenler Nazan’ın karakterine ve ölümüne ilişkin bilgilerdir. Kurgudaki odak, yalnızca Seda ve anlatıcı arasında gidip gelir.

Özellikle kızın sarı renge olan hassasiyeti, bilinçli olarak vurgulanır. Çünkü aktarılan bütün bilgilerin ışığında anlatıcının son sahnede odaklandığı tablo, öyküdeki kilit noktadır. Bu odak türüyle ele alınan öykülerdeki ortaklık, okurla anlatıcının birçok bilgiyi eşzamanlı şekilde birlikte öğrenmesidir. Örneğin, anlatıcı tablodaki sarıları fark edince okur da onunla birlikte kızın ölümüne bu tablonun sebep olduğunu öğrenir. “Dilenci” nin son sahnesinde de Berfu’nun “çekirge... çekirgelerim lütfen” (Kaygusuz, 1998, s. 42) demesi üzerine anlatıcı ve okur onun neden dilendiğini aynı anda anlar.

Söz konusu odak tarzının tespit edildiği bu öykülerde olaylar, kurmaca dünyada bulunan bir karakterin bakışıyla sunulur. Anlatıcı karakter, kimi zaman başkarakter kimi zaman da ikinci dereceden bir karakter olarak öyküde yer alır. Okur, anlatıcı karakterin bildikleri, gördükleri ve algısıyla metni anlamlandırır. Kaygusuz’un öykü kitaplarına kronolojik olarak bakıldığında bu odak türüyle ele alınan öykülerin çoğunlukla erken dönem öykücülüğüne ait olduğu görülür. Nitekim özellikle son iki öykü kitabı olan “Doyma Noktası” ve “Karaduygun” da bu odak türüne hemen hiç rastlanmaz.

2.1.2.3. Dış Odaklanma

Dış odaklanmada anlatıcı, iç odaklayımdaki gibi öyküde yer alan karakterlerinden biridir. Ancak diğer odaklanma türlerinden farklı olarak bu türde anlatıcı daha nesnel ve somut bilgilere sahiptir. Hatta kimi zaman karakterlerden de daha az şey bilir. O sadece gördüğünü duyduğunu aktarır. Bir diğer farkı ise bu anlatım tarzında anlatıcı çok az ve nesnel bilgilere sahip olduğu için yorum yapmaktan kaçınır. Dış odaklayım bakışında aktarılanlar genellikle somut ve gözlemlenebilir durum/olaylardır. Dolayısıyla bu türde, anlatıcı, öykü karakterinin öznel duygularından uzak, sadece yansıtıcı görevi gören bir kamera gibidir. (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 98-99).

Dış odaklayıma örnek teşkil eden “Yüzeysel Şeyler” adlı öyküde askerî lojmanda yaşayan anlatıcı çocuk, çoğunlukla nesnel bilgilerle lojman hayatına, subay eşlerinin tutumlarına ve bu kadınların karşılıklı ilişkilerine değinir. Olay örgüsündeki temel çatışmayı başlatan tartışmayı şöyle aktarır:

“Nuriye teyzeyi öyle ağlamaktan mosmor görünce, annem bir ölüm haberi alacağını sanarak hemen göğsünü tuttu. Ancak Nuriye teyzenin üzüntüsü bambaşkaydı. Meğerse para hırsı yüzünden cimrilikte sınır tanımayan Güngör teyze, kendi kızı Ebru ile Nuriye teyzenin kızı Filiz anaokulunun bahçesinde tahterevallide karşılıklı oynarlarken, yine bir subay hanımı olan anaokulu müdürü Nihan hanıma demiş ki: ‘Bir şu Nuriye’nin kızına bak, ne kadar da kara, bir de benim kızıma bak, hem sarışın hem de akça pakça’” (Kaygusuz, 2017a, 26).

Pasajda tamamen nesnel bir aktarım söz konusudur. “[P]ara hırsı yüzünden cimrilikte sınır tanımayan” söz grubu öznel bir yorum olarak görünse de aslında Nuriye’ye ait bir ifadedir. Anlatıcı, karakter vasıtasıyla öğrendiği bilgiyi özetleme tekniği ile dolaylı bir şekilde okura aktarır. Odağın Güngör’e yöneltildiği kısımda nesnellik kırılarak anlatıma sübjektif ifadeler karışır. Örneğin onun odaya girişini betimlerken kullandığı “sözün sahibi cimri Güngör elinde çiçek kursunda yaptığı aptal atatürkçicekleriyle” (Kaygusuz, 2017a, 27) ifadesindeki “cimri ve aptal” sözleri ona ait yorumlardır. Daha önce Nuriye’den alıntılacağı cimri sıfatını kullanması ise bir açıdan anlatıcının algısını ve yanlılığını ortaya koyar. Bütün bunlar, Genette’in kavramlaştırdığı “tanıklık işleviyle” (2011, s. 281) doğrudan örtüşen niteliklerdir. Çünkü bu öyküde ikinci dereceden karakter, ağırlıklı olarak tanıklık ettiği olayları aktarır.

“Düş Kenti’nin Kuşları” öyküsünde bir kafede oturup çay içen anlatıcı, karşı masasındaki adamın kendisine bakıp bir şeyler çizdiğini fark etmesi üzerine onu odağına alır. Öykü boyunca okura kendi perspektifinden onu anlatır: “Küçük yeşil gözleri var Ressam’ın, bembeyaz teni, damarları mavi, sakalları az, saçları seyrek, dudakları fazla kırmızı, elleri hafif” (Kaygusuz, 1998, s. 104). Anlatıcı, sadece karakterin fiziksel portresini verir ve devamında da yorum yapmaktan kaçınır. Çünkü o, misyonu gereği sadece dışsal bir görüş alanına sahiptir.

Yapılan bu inceleme sonucunda Kaygusuz’un öykülerinde, anlatıcıların ve odaklanmaların önemi ve işlevine ilişkin şunlar söylenebilir: Yazar, çoğunlukla durum ve karakter ağırlıklı öyküler yazdığı için karakterlerin zihnini, duygularını ve düşüncelerini göz önüne rahatlıkla serebileceği anlatıcıları tercih eder. Onun öykü anlayışı, genellikle her şeyi bilen ve gören dışöyküsel anlatıcının sıfır odaklayım bakışını zorunlu kılar. Bu durum, aynı zamanda yazara özel hassasiyetlerini, görüşlerini ve vermek istediği mesajı her yönüyle tartışma, değerlendirme ve sonuçlandırma olanağı da sunar. Ayrıca karakterin ruhsallığını derinleştirmek, onu bütünüyle okura tanıtmak istediği kimi öykülerinde de benöyküsel anlatıcı tipini tercih eder. Söz gelimi “Üşüyen” öyküsünde okur, kadının zihinsel dünyasını dolaysız ve net bir şekilde görme imkânı bulur. Okuru, gerilim ya da kuşku atmosferine çekmek istediği öykülerde ise genellikle içöyküsel anlatıcıyı tercih eder. Çünkü burada bütün bilgiler birden verilmez. Olaylar, anlatıcının tanıklık etmesiyle okura aşamalar hâlinde verilir.

2.2. Olay Örgüsü

Kurmaca metinlerin ana unsurlarından biri olan olay örgüsü, gerçek hayatta karşılaşılabilecek olay ve durumlardan esinlenerek yazarın kurguladığı; insana, doğaya, hayata dair toplumsal veya bireysel düzlemdeki muhtelif hadiseleri neden-sonuç bağlamında bir araya getirdiği olaylar dizisidir. Mehmet Tekin'e göre olay örgüsü; hayatta rastladığımız, yaşadığımız ve yaşayabileceğimiz her şey[dir] (2009, s. 69). Vakaların kurgu metinlerine tezahüründe ise mühim olan “olayların sıralanış ve düzenleniş sistemidir. Yani olaylar silsilesinden oluşan vakadılar. Olayların belli bir anlayış, mantık ve esasa göre edebî değer gözetilerek düzenlenişidir” (Çetin, 2013, s. 189). Bu noktada yazarın kurguyu sistemli ve bütünsel bir formda inşa etmesi son derece önemlidir. Nitekim olay örgüsü “ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor” (Chatman, 2009, s. 18) sorusunu verilen yanıttır. Yazar, kurguda geçen eylemleri neden-sonuç ilişkisini gözeterek vermek durumundadır ki okur, bir dizi olayları tamamlayıp anlamlı bir bütünlüğe ulaşabilsin. Çünkü kurgunun en cezbedici yanlarından biri, kurguyu “bir tür netlikle ve açığa çıkarmayla bitireceğimize duyduğumuz güvenle, bilgi parçalarını yüzeylerin altını görmek için bir dedektif gibi birleştirmektir” (MacKay, 2018, s. 138). Anlatılan ne, nasıl anlatılıyor ve nasıl bitecek sorularına verilecek cevaplar olay örgüsü unsurunun kendisidir. E. M. Forster da, kurgunun belli bir düzen ve kronoloji içinde dizilmesi gerekliliğine vurgu yaparak olay örgüsünü şöyle tanımlar:

“Öyküyü, ‘olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması’ biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,’ dersek, öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,’ dersek olay örgüsü olur.” (1985, s. 128).

Forster’a göre; olayların birbiriyle ilintili hâlde, neden sonuç ilişkisi bağlamında kurulması, yalın ve özlü bir olay örgüsünün sunulması okurda “derli toplu sanatsal bir güzellik duygusu” (Forster, 1985, s. 128) uyandırır. Öte yandan olay örgüsü, her biri tek başına müstakil olarak bulunan eylemlerin birbirine bağlanarak olaylar kümesinin meydana gelmesini sağlar. Bu durumda eylemlerin nedenselliği diğer eylemlerin sonucunu anlamlandırır. Çünkü “[a]nlam, olayların kendi içinde değil, geriye dönüşlü olarak anlatılaştırılmalarında ve yorumlanmalarında saklıdır” (MacKay, 2018, s. 154). Aristoteles, bunu olasılık ve zorunluluk ilkeleri kavramıyla açıklar. Ona göre olay örgüsü, bütün ve tamamlanmış bir eylemin taklididir:

Bütün ise “başlangıcı, ortası ve sonu olan şeydir. Başlangıç; zorunlu olarak başka bir şeyin ardından gelmeyen şeydir; ama ondan sonra başka bir şey doğal olarak var olur ya da meydana gelir. Sonuca gelince, tersine zorunlu olarak, bir şeyden sonra olagelen şeydir ama ondan sonra

başka şey meydana gelmez. Orta da bir şeyin peşinden gelen ve başka bir şeyin izlediği şeydir” (Aristoteles, 2017, s. 33)

Olasılık kavramıyla kastedilen bir eylemin doğurabileceği muhtemel sonuçlar, anlatıcının okura ne olduğunu değil neler olabileceğini düşündürmesidir:

Örneğin “bir karakter hakkında söylenenlerden yola çıkarak sınırsız sayıda ek ayrıntı tasarlayabiliriz. Eğer bir kız ‘sarışın’, ‘mavi gözlü’ ve ‘zarif’ olarak tarif ediliyorsa, onun ak ve lekesiz bir cildi olduğunu, yumuşak ve nazik sesle konuştuğunu, ayaklarının görece küçük olduğunu ve bunlara benzer ayrıntıları varsayabiliriz. Bu kız hakkındaki gerçekler farklı olabilir ancak bunun bize anlatılması gerekir, böylece sonuç çıkarma kapasitemizden bir şey yitirmeden, kızdaki ‘uyumsuzluğun’ nedeni olan bir dizi ayrıntıyı çıkarsamaya devam ederiz” (Chatman, 2009, s. 24-25).

Zorunluluk ise olabileceklerin ardı ardına gelen eylemlerin bileşiminden çıkması gereken sonudur. Başlangıç bölümünde sorulan sorulara ve akla gelen ihtimallere son bölümde cevap bulunur. Başlangıç bölümü ile sonuç bölümünün yaklaşım şekli, olay örgüsünün ana hatlarını ortaya çıkarır (Bourneur ve Quellet, 1989, s. 45).

Okur; karakterlerin betimlenmesinden, olayların nerede, ne zaman geçtiğinden ve olayların sunuş tarzından yola çıkarak belli çıkarımlarda bulunabilir. Dolayısıyla olay örgüsü diğer yapı unsurlarıyla iş birliği içindedir. Terry Eagleton’a göre; olay örgüsü, hikâyenin öne çıkan aksiyonudur. Karakterlerin, olayların ve durumların birbirine nasıl bağlandığını gösterir. Anlatının mantığı yahut iç dinamiğidir (2016, s. 165). Bu doğrultuda olay örgüsü diğer yapı unsurlarına göre daha kuşatıcı bir unsurdur denebilir. Olay, en az iki kişinin ya da onlar yerine geçen iki unsurun farklılıklarından dolayı çatışması veya karşı karşıya gelmesi sonucu belirliyorsa “olayın ortaya çıkması için kişilere, mekâna ve zamana ihtiyaç vardır. Öyleyse olay çevresinde kişi, mekân ve zaman adı verilen unsurların birleşmesiyle bir birim oluşur” (Aktaş, 2007, s. 141).

Olay örgüsü bağlamında üzerinde durulması gereken bir diğer husus olay örgüsü “nasıl olmalıdır?” sorusuna verilecek cevaplardır. Forster’a göre olay örgüsü, “yalın ve özlü olmalı. İçindeki her davranışın her sözün bir önemi bulunmalıdır. Tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalıdır. Olay örgüsü kolay anlaşılır olabilir, olmayabilir; içinde gizem bulunabilir ve bulunmalıdır da” (Forster, 1985, s. 131). İlk bölümde duvarda asılı bir silah varsa ikinci veya üçüncü bölümde o silah patlamalıdır (Çehov’dan Aktaran Chatman, 2009, s. 59). Öyküye yerleştirilecek her öge yalınlık ve duruluk ilkesi doğrultusunda yerleştirilmelidir. Çünkü öyküyle ilgisiz unsurlar, okuru yanlış yönlendirebilme potansiyeli taşır. Aktaş ise “yaratıcı durumdaki yazar[ın], okuyucu üzerinde estetik tesir uyandırmak, onun merakını tahrik etmek için kurduğu itibarî âlemi mümkün olduğu

kadar tam olarak dikkatlere sunmak ve zamanın modasına, yani mensup olduğu edebî grubun anlayışına uyma” (1991 s. 47) zorunluluğuna işaret eder. Her iki araştırmacının da ortak olduğu nokta okurda merak ve gizem yaratmanın önemidir. Aktaş’ın değindiği bir diğer önemli husus ise, kurgulanan ve aktarılan olayın içinde bulunduğu zamana, gündeme, egemen anlayışa ve dönemin değerler dünyasına hitap etme zorunluluğudur.

Gelişen ve değişen edebiyat dünyası içinde zamanla olay örgüsünün de işlev ve özellikleri değişerek farklı bir boyut kazanır. Söz gelimi “Yeni Roman hareketi içinde vaka ilk nazarda asgariye indirilmiş ve hatta alıştırılmış, ölçüler içerisinde kaldırılmış gibidir. Ancak ‘Yeni Romancı’ların eserleri okunduğunda vakanın kaldırılmadığı, tasvirlerle gizlendiği, okuyucunun keşfine bırakıldığı anlaşılır” (Aktaş, 1991 s. 11). Alımlama estetiğinin başat olduğu modern edebiyatta okur bir olay dizgesinden çok zihnini daima canlı tutabileceği olgulara ve boşluklara merak sarar. Boşlukları kendisinin doldurabileceği olaylar, durumlar ona daha cazip gelir. Modern öyküde olay örgüsündeki vurgu başka bir yeredir; birçok soru cevapsız kalabilir, olay örgüsünün ucu açık bırakılarak kurguyla oynanabilir. Asıl vurgu eylemden ziyade karakter ve durum ayrıntılarındanadır. Modern bir öykünün olay örgüsünde şunları görmek mümkündür:

“Kısa zamanda şeylerin hemen hemen aynı kalacağını anlarız. Olaylar mutlu ya da trajik biçimde çözüleceklerine, bir ilişkiler durumu açığa çıkar. Açığa çıkaran olay örgülerine kıyasla çözümlenen olay örgülerinde güçlü bir zamansal düzen duygusu belirgindir. Gelişmeler ilkinde sergilenirken, ikincisinde çözümlenir. Olay örgüleri daha belirgin bir biçimde karakter merkezlidir, olay örgüsü varlıkların sonsuz ayrıntılarıyla ilgilenirken olaylar görece küçük, betimleyici bir role indirgenir” (Chatman, 2009, s. 44).

Geleneksel anlatıların dinamik olay örgüsü yerini, daha durağan ve ayrıntıların odakta olduğu kurgulara bırakmıştır. Her ne kadar olay önemsiz bir noktaya çekilse de olay örgüsü olamayan bir kurgu düşünülemez. (Tekin, 2009, s. 71). Öte yandan geleneksel metinler çözüm odaklı ve genellikle bir sona erme eğilimindeyken modern anlatılar da sonlar muğlak ve açık uçlu bırakılır.

Diğer teorisyenlerden farklı olarak Genette olay örgüsünü müstakil bir yapı olarak değil, anlatı ve anlatım kavramları altında birleştirip inceler. Ona göre anlatıda birbirinden farklı düzeyler vardır.⁷ Bu düzeyler, yazarın kurguya eklediği küçük diğer

⁷ Diegetik düzeyler olarak da adlandırılan anlatı düzeyleri kavramı, bir anlatıdaki birden fazla sayıda, yani iç içe geçmiş anlatılar arasındaki dikey ilişkileri betimlemek amacı taşıyan analitik bir kavramdır. Anlatı düzeyi sırasıyla şunlardır:

olaylardır. Ana öyküye eklemlenen küçük olaylar, farklı anlatıcılar tarafından da aktarılabilir. Böylelikle anlatıcının konumu anlatı düzeyini belirler. Genette, “Anlatı Düzeyleri” başlığı altında ele aldığı bölümde, üç farklı anlatı düzeyinden söz eder (2011, s. 247-251). “Birinci seviyedeki anlatı, extradiegetictir. Birinci seviyedeki anlatı, yine kendisiyle ilgili başka öyküleri ortaya çıkarır. Bu da extradiegetic anlatının ortaya çıkardığı intradiegetic anlatıdır. Birinci seviye anlatılar içine ilâştirilmiş ikinci seviyedeki anlatılar ise metadiegetictir” (Yeşilyurt, 2014, s. 23).

Modern bir öykücü olarak Sema Kaygusuz’un öyküleri de durum ve karakter merkezlidir. Öyküleri genel itibariyle sade, yalın, kısa ve tek bir çatışmadan oluşan olay örgülerine sahiptir. Bu bilgiler ışığında incelemeye alınan yazarın tüm öykülerinden söz etmek çalışmayı gereksiz bilgilere ve tekrarlara düşüreceğinden her öykü kitabından iddiaları destekleyebilecek birkaç merkezi öykü seçilecektir. Bu seçkide, öykünün; hem incelenen yapı unsuruna uygun olmasına hem yazarın öykücülük özelliklerini kapsar nitelikte olmasına dikkat edilecektir.

Ortadan Yarısından adlı öykü kitabında toplam on dört öykü bulunmaktadır. Öykülerin olay örgüleri tek bir çatışmadan meydana gelir. Çoğunlukla yalnızlık ve varoluş sancısı yaşayan, çeken karakterlerin kısa anlarından oluşur. Öyküler sırasıyla; “Üşüyen”, “Siyah Top”, “Yılanlar”, “Dilenci”, “Televizyon Çocuklarım”, “Çöp Torbası Evren”, “Azrail”, “Çitlembik Yiyen Ölüler”, “Sarhoş”, “Bir Dolmuş Şoförü Sevmiştim”, “Nehir’in Gelmediği Yer”, “Hediyeler”, “Düş Kenti’nin Kuşları” ve “Koza”dır.

Ortadan Yarısından adlı öykü kitabında bulunan “Üşüyen”, kendine yabancılaşan bir genç kadının oturup kendi hayatını uzaktan izlemesi, kendine acıması ve en sonunda da hayatına son vermesiyle biten kısa bir öyküdür. Anlatıcı, kurgu boyunca kendi hayatını bir yabancıya aitmiş gibi izler. Durum ve karakter merkezli bir öykü olduğu için olay örgüsü durağandır. Öykü, karakterin sahnelenişi ile başlar. “Omuzlarımda garip bir ağrı var. Kaplumbağaların yorgun yürüyüşleri beni andırıyor sanki. Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe

Ekstradiegetik (öykü-dışı) düzey: Diegetik düzeyin dışındaki düzeydir; yani öykü dünyasının dışındadır. İntradiegetik (Öykü-içi) ya da diegetik (Öykü) düzey: Birinci anlatıda sunulan olayların yer aldığı düzeydir; yani öykü dünyasının ait olduğu düzeydir. Metadiegetik(Öykü-üstü) düzey: İntradiegetik düzeyin içerisine ilâştirilmiş bir anlatının söz konusu olduğu düzeydir” (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 82).

ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor” (Kaygusuz, 1998, s. 9). Olay örgüsünü oluşturan halkalar ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Anlatıcı karşı dairede oturan kadını izler. İçeriye iri yarı beyaz gömlekli bir adam girer.
2. Anlatıcı minibüse binerken, sürekli izlediği kadınla karşılaşır ve ona günaydın der.
3. Anlatıcı, karşıdaki kadını izlerken onun yaptığı telefon görüşmeleri üzerine tahminler yürütür.
4. İzlenen kadın, anlatıcıyı yanına çağırır.
5. Anlatıcı aldığı davet üzerine kadının dairesine gider.
6. Daireye girdiğinde kadını uyurken bulur.
7. Beyaz gömlekli içeriye girip anlatıcıya sarılıp af diler.
8. Anlatıcının intihar etmiş olduğu anlaşılır.

Olay örgüsünün son halkasında anlatımın seyri değişir. Okur, son halkaya kadar ipuçları verilmesine rağmen izlenen kişinin aslında yine anlatıcının kendisi olduğundan emin olamaz. 6. vaka halkasından sonra anlatıcı kendisiyle yüzleşmeye başlar. Bu yüzleşmenin sonunda intihar ettiği metinden çıkarılabilir. “Beyazgömlekli odaya girip telaşla bağırmaya başladı. Ağlıyor, bana sımsıkı sarılıyor. Onu affetmem için yalvarıyor. Bulanık yüzüne öfkemiz, öylece bakıyorum. Aslında ona hiç öfkelenmedim. Keşke biraz olsun öfkelenecek kadar ısınsaydım dünyaya” (Kaygusuz, 1998, s. 18). Okur, bu cümlelerle kuşku atmosferinden çıkarılıp gerilim atmosferine çekilir. Hüzünlü bir giriş cümlesiyle başlayan öykü, hüzünlü bir kapanışla biter: “İlk kez ısınmayı özlemeden üşüyorum. Çok güzel üşüyorum” (Kaygusuz, 1998, s. 19). Yalnızca karakterin ruhuna ve içsel sancılara odaklanarak kasvetli bir atmosferle sunulan bu öykü dramatik bir cümleyle biter. Öykü boyunca mutsuz olan, “öfkelenecek kadar bile dünyaya ısınamayan” anlatıcının ağzından ilk kez güzel hissettiğine dair bir cümle geçer. “Çok güzel üşüyorum” (Kaygusuz, 1998, s. 19) anlatıcının öykü boyunca mutlu olduğu ve kendi varlığını hissettiği tek andır. Vaka halkaları tek bir düzlemde kronolojik olarak birleştirilir. Son vakanın nedenselliği, diğer vaka halkalarında sebep-sonuç bağı içerisinde sunulur. İzleme eylemi üzerinden kurgulanan öykü, anlatıcının kendisi ile gerçek benliği arasındaki çatışmayı açığa çıkarma eğilimindedir.

İç odaklı bakış açısıyla kurgulanan öykü, benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılır. Öykü, Genette’in anlatı düzeyi sınıflandırmasına göre extradiegetic (öykü-dışı)

düzyededir. Birinci vaka halkasından sonra geriye dönüş tekniği ile anlatıcı tarafından küçük bir olay öyküye eklenir: “Çocukluğumda annemin diktiği plaj elbisemi andırıyor. Ne severdim o giysiyi, bayramlarda bile giymek isterdim. Annemle didişmem saatler sürerdi” (Kaygusuz,1998, s. 11). Bu noktada ana öyküye küçük bir anlatı iliştilirerek anlatı metadiegetic (öykü-üstü) düzeye çekilir.

Karakterin odağa alındığı bu öykü aynı zamanda bir portre öykü olarak da değerdendirilebilir. Özellikle karakter merkezli öykülerde vurgu, olaydan ziyade ele alınan karakterin iç dünyasına yöneliktir. Bu tür öykülerde asıl amaç, söz konusu kişiyi okur nezdinde daha görünür kılmaktır (Yivli, 2016, s. 89). *Ortadan Yarısından* adlı öykü kitabında portre öykü olarak değerdendirebilecek “Azrail”, “Sarhoş”, “Dilenci” ve “Çitlembik Yiyen Ölüler” öykülerini saymak mümkündür. *Doyma Noktası*’nda “Şeftali”, “Sülün”, *Esir Sözler Kuyusu*’nda; “Soyunuk”, “Sen Çalmadan Önce”, “Üşüyen”, *Karaduygun*’da “Çağrılan Musa”, “Köpek Çağı”, “Birkaç Kişi”, “Kelebeğe Düşmeden” adlı öyküler portre öykü türündendir.

Esir Sözler Kuyusu kitabındaki “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküsü kadının toplumsal hayattaki sorunlarını odağa alan bir kurguya sahiptir. Vaka halkaları ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Karakter dolmuşa biner.
2. Karakterin yanına bir adam oturur.
3. Karakter dolmuş şoförüyle konuşmaya başlar, onu izler ve onunla alakalı hayaller kurar.
4. O sırada, yanında oturan adam tarafından taciz edilir ve tepki veremez.
5. Taciz eden adam dolmuştan iner ve karakter, yolcuların konuşmasından tacizcinin aslında bir asker olduğunu, kolunu Diyarbakır’da kaybettiğini öğrenir.
6. Karakter ilgi duyduğu dolmuş şoförünün aslında onu sevmediğini anlar ve yaşamış olduğu tacizden dolayı insanlara sitem eder.

Yazarın 1995 yılında İstanbul Mecidiyeköy’de yazdığı bu öykü, mekân tasviriyle başlar. İşi gereği kenar mahallede yaşayan kadının hayatı oldukça monotondur. Yazarın iç monologlardan fazlaca yararlandığı bu öykü, okura iç odaklayım bakış açısı ve benöyküsel anlatıcı ile extradiegetic (öykü-dışı) anlatı düzeyinde aktarılmıştır. Kronolojik bir düzlemde ilerleyen kurguda kadın tecavüzlerine ve çarpık kentleşmeye vurgu yapılır. Öykü karakteri, kadınların toplumdan, insanlardan korkarak yaşamasına

sitem eder: “Daha ne kadar korkarak yaşayacağım böyle. Kapıcılardan, piyangocularıdan, gişe memurlarından, jetoncularıdan, bütün yabancılarından, hatta bir zamanlar sevdiğim dolmuş şoföründen” (Kaygusuz, 1998, s. 91). Alıntıda kadının itirafı dikkat çekicidir. Yaşamış olduğu tacizden hemen sonra artık sevmemeye başlaması hatta korkması istismarın kadın hayatı üzerindeki etkisine yönelik öne çıkarılan vurgudur. Öykü nihai bir sona kavuşmaz. Olay örgüsü kısa bir yolculukla başlar ve yolculuk henüz devam ederken öykü biter.

Sandık Lekesi; on üç öyküden oluşmaktadır. En uzun öykü “Kadın Sesleri”dir. En kısa öykü olan “Oğul” ise iki sayfadan oluşur. *Sandık Lekesi* genel olarak farklı toplumdan insanları, mekânları ve kültürleri konu alsa da yarattığı karakterlerin ortak noktaları sessiz ve gizemli yönlerinin oluşudur. Olay örgüleri çoğunlukla durağandır. Öyküler sırasıyla “Ortadan Yarısından”, “Tacettin”, “Elif’in E’si”, “Engereğin Oğlu”, “Kadın Sesleri”, “Oğul”, “Sarhoştuk Yıldızların Altında”, “Sarı”, “Yülerzik”, “Aşkâr”, “Selametle Kalın Hanımefendi”, “Küllük” ve son olarak “Kışlangıç”tır.

“Engereğin Oğlu”, insan-doğa eksenı etrafında şekillenen ve insanın doğaya/kadına yönelik tahakkümünü ele alan kısa bir öyküdür. Vaka halkası şu şekilde sıralanabilir:

1. Yılan eve gelir.
2. Yılan evin bebeği Âzem’e yaklaşır.
3. Âzem’in annesi Zilver, yılanı fark eder.
4. Âzem, yılanı boğar.
5. Zilver, yılanı gömer.

Öykü sıfır odaklayım bakış açısı ve dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılır. Tek bir ana olaydan oluşan öykü extradiegetic (öykü-dışı) anlatı düzeyindedir. Olay örgüsü - Âzem’in yılanla karşılaşp, yılanı boğması ve Zilver’in yılanı gömmesi- kısa bir zaman diliminden oluşur. Ayrıntılarla, betimlemelerle zenginleştirilen olay, kısa bir süreçte çözümlenir. Yılan ile Âzem’in karşılaştığı sahnede yazar, gerilim unsuru olarak kullanır ve cümleleri kısa tutar. Şiirsel bir dil ile inşa edilen öykü olayların gelişim seyrine göre de değiştirilir. Söz gelimi, engerek yılanı öykünün başında “soktu mu kurşun sızısıyla inleyen zehirli yılan” (Kaygusuz, 2018, s. 29) olarak tasvir edilirken, Âzem’in canını bağışlamasıyla anlatım değişir: “Gümüş bir ışık yatıyordu yerde, pırıl pırıl siyah

incilerle işlenmiş bir kuyu prensi, bir kadın sesi, tatlı bir kış uykusu, koca bir engerek, köyün en güçlü hayvanı” (Kaygusuz, 2018, s. 31).

Anlatmaya bağlı edebî metinlerin baştan sona doğru, kronolojik bir düzlemde aktarılma özelliği modern eserlerde kırılmaya başlanır. Nitekim Sema Kaygusuz’un *Sandık Lekesi* adlı kitabının ilk öyküsü “Ortadan Yarısından” prolepsis⁸ düzlemde işlenir. Vaka halkaları ise şu şekilde sıralanabilir:

1. Bir eylül sabahı, Tenekeçiler mahallesi sakinlerini rahatsız eden kötü bir koku yayılır.
2. Gülümser Hanımteyze’nin dışarı çıkması üzerine kokunun Gülümser’in kocası Ömer Bey’den kaynaklandığı anlaşılır.
3. Ömer Bey’in göbeğinde bir yara çıkmış ve çıkan yara çürümeye başlamış.
4. Mahalle sakinleri onu ziyaret eder.
5. Ömer Bey ölür.
6. Her şeyin başladığı ilk güne yani ağustos ayına geri dönülür ve Gülümser Hanımteyze yarına kahvaltılık bir şey kalmadı diye söylenir.

Olayları meydana çıkaran eylemler, gelecek zaman kipiyle çekimlenir. Anlatılan her şeyden evvel bir varsayım şeklinde aktarılır. Öykünün sonuna gelindiğinde ise anlatıcı, aktüel zamana geçer ve olayın başladığı günü dile getirerek gerçekleşenlerin iç yüzünü okura sunar. Bir eylül sabahı Bornova’nın Tenekeçiler mahallesinde kötü bir koku yayılacaktır. Bu kötü kokudan rahatsız olan mahalleliler kokunun nereden geldiğini anlama çalışacak, öykünün başkışisi olan Gülümser’in bir aydan sonra ilk defa dışarıya çıkmasıyla kokunun Gülümser’in kocası Ömer Bey’in çürümeye başlamasından kaynaklı olduğu anlaşılacaktır. Ömer Bey’in karnındaki yaranın çürümeye başlamasıyla etrafa yayılan koku, çok keskin ve öfkeli bir koku olarak tasvir edilir. Mahalleli Ömer Bey’i büyük bir isteksizlikle, hasta ziyareti maksadıyla görmeye gidecektir. Geleneksel kültürün bir dayatması olan bu hasta ziyareti, temelde biraz dedikodudan biraz da olan biteni anlama merakından kaynaklanır. Gülümser Hanımteyze gelenlere içilmeyeceğini bile bile şerbet ikram edecek, yaşadığı trajedinin büyüklüğünü sergilemek istercesine kocasıyla ilgilenecek ve sorulmadığı hâlde olanı biteni ezberlenmiş bir şekilde anlatacaktır:

“Bir ay önce başladı komşum bir sabah kalktım, söylemesi ayıp evde bir gram kahvaltılık kalmamış. Ne yağ var, ne zeytin... Önceki gün tansiyonum fırladıydı da pazara çıkamadıydım.

⁸ “Sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılmak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevralarına prolepsis” (Genette, 2011, s. 28) denir.

Herif kızacak diye alelacele koydum çayı. Dedim en iyisi menemen yapmak. İçine biraz maydanoz doğradım, bir baş soğan, azıcık da peynir kalmıştı. Söylenmesin diye iyice pişirdiydim ateşte. Getirdim sofraya, ortadan ayırdım koydum önüne, yarısını ben yedim yarısını o. Hatta Ömer Efendi hepsini bitiremedi bile... Ondan sonra başladı kıvranmaya! Önce midesi bozuldu sandım. Yumurta on günlüktü ya, belki bayattı da adama dokundu. Ama ben de yedim, bana bir şey olmadı. Kendini yerlere atıyor, karnıma bıçaklar saplanıyor diyor, elim kolum bağlı ne yapacağımı şaşırdım” (Kaygusuz, 2018, s. 12).

Öykünün devamında, Ömer Bey’in herkes tarafından, en çokta karısı Gülümser tarafından beklenen mucizevi ölümü gerçekleşecektir. Okur, bu noktaya kadar metinden şu çıkarımlarda bulunabilir. Ömer Bey, öfkeli bir adamdır, hastalığına ne karısı ne de mahalleli üzölmüştür; dolayısıyla sevlmeyen bir adamdır. Gülümser ile sorunlu bir evlilikleri vardır. Maddi sıkıntılar yaşayan ataerkil toplumun devamı niteliğinde işlenen geleneksel bir aileyi temsil eder. Alıntılanan kısımda Gülümser, bıkkınlığını her ne kadar gizlemeye çalışsa da içten içe kocasının hastalığına sevindiğı kolaylıkla anlaşılır. Anlatıcının çift mana taşıyan bazı cümleleri okura, Ömer Bey’i Gülümser’in zehirlemiş olabileceğı ihtimalini düşündürür: “Olanı biteni sallana sallana anlatmak, gündelik işlerinden biri olacaktı. Yalanını ezberlemiş bir suçlu gibi, aynı sözcükleri aynı tonlamalarla, kurduğı cümleciklerde aynı sesleri vererek, hatasızsa hikâyesini anlatıp yutkunarak, ağlama kısmına geçecekti” (Kaygusuz, 2018, s. 12). Anlatıcı, cümlelerine gizem katar ve böylelikle okurun düşünerek gerçeğe ulaşmasını ister. Olaylar her yönüyle açığa kavuşturulmaz. Çünkü modern öykülerde “olay örgüsü anlatının bir parçasıdır, tamamı değildir” (Eagleton, 2016, s. 127). Söz gelimi yine okuru şüpheye düşüren cümlelerden biri şöyledir: “Çoğu kimse, Gülümser’e başsağlığına gitmeye gerek duymayacaktı. Çünkü öğrenilecek yeni bir şey kalmamıştı. Bilemeyecekleri tek şey Gülümser’in uykusuz kaldığı geceydi” (Kaygusuz, 2018, s. 5). Yazar, Gülümser’in uykusuz kaldığı geceden söz ettikten sonra anlatımı aktüel zamana çeker. Ağustos ayının başında Gülümser, aynı bıkkınlıkla, mutsuz bir hâlde, evinde “yarına kahvaltılık bir şey kalmadı” (Kaygusuz, 2018, s. 5) diye söylenir ve öykü muğlak bir sonla biter. Anlatılan her şeyin Gülümser’in hayalleri ve düşlerinden ibaret olabileceğı de güçlü bir ihtimaldir. Metnin hem varsayım cümleleriyle örölmüş olması hem de esas olayın ağustosta başlaması ve gelecek zaman kipiyle okuyucuya sunulması yapılan tespiti destekler niteliktedir.

Özetle, yazarın olay örgüsünde bıraktığı boşlukları, okur tamamlar. Öykü sıfır odaklayım bakış açısıyla, dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılır. Olay örgüsündeki esas vurgu Ömer ile Gülümser’in ilişkisidir. Bütün kurgu Gülümser’in zihninden geçenler üzerine kuruludur. Dolayısıyla ana olay aslında ağustos ayında Gülümser’in “yarına

kahvaltılık bir şey kalmadı” (Kaygusuz, 2018, s. 15) dediği noktada başlar ki bu da birinci seviye extradiegetic (öykü-dışı) düzeydir. Öte yandan öykü boyunca anlatılan her şey Gülümser’in zihninden geçen ikinci seviye intradiegetic (öykü içi) anlatıdır.

Doyma Noktası adlı öykü kitabı ise dokuz öyküden oluşur. “Sandık Lekesi” öyküsü hariç diğer tüm öyküler yapısal ve tematik anlamda birbirine bağlıdır. Farklı anlatıcılar, farklı zaman ve mekânlar kullansa da özü itibarıyla Kaygusuz, bu öykü kitabında doyumunu esas alır. Açlık-tokluk-doğa temaları etrafında bir araya gelen bu öykülerin olay örgüleri genellikle durağandır. Kitabı oluşturan öyküler sırasıyla şu şekildedir: “Sandık Lekesi”, “Şeftali”, “Kılçık”, “Yaprak ve Tüy Zamanları”, “Çatlak Yerlerin Kuyusu”, “İnsan Dipleri”, “Çalıntı Yürekler”, “Sülün”, “Çöpçüler”. Ayrıca *Doyma Noktası*, Kaygusuz’un öykü türündeki yetkinliğini ispatladığı kitaptır denebilir.

“Sandık Lekesi”, Kaygusuz’un dinamik bir olay örgüsüne yaslanan öykülerinden biridir. Beş yakın arkadaşın hayat hikâyesi, Ferhan karakterinin zihninden okuyucuya aktarılır. Merkezi olay Ferhan’ın etrafında gerçekleşir. Öykü, zamanda sapmalar yaparak analepsis⁹ tekniği ile oluşturulur.

Toplam otuz iki sayfadan oluşan “Sandık Lekesi”nin olay örgüsü sırasıyla şu şekildedir.

1. Ferhan çocukluğunun geçtiği mahalleden geçerken çocukluk anıları gözünde canlanır.
2. Sevil apartmanın önünde duran ve çocukluk arkadaşı Harun’a çok benzeyen çocuğu görüp geçmiş günlere gider. Arkadaşı Harun uzun uzun tasvir edilir.
3. Ferhan, ordu evindeki askerlerin oyun oynadığını görünce tekrar geçmişini anımsar.

Arkadaşı Harun’un ikiz kardeşi Hüma tasvir edilir. Hüma’nın sürekli gördüğünü iddia ettiği ve adını Zeliha koyduğu bir kumrusu vardır; ama kimseyi Zeliha’nın varlığına inandıramaz. Öyküde Ferhan, Harun, Hüma, İpek ve Oğuz’dan söz edilir ve tanıtılır. Hüma ile İpek apartman boşluğunda oynarken Hüma duyduğu kuş seslerine koşar. Kumrusunu görüp sokağa fırlar. Sokakta oturan Oğuz, Ferhan ve Harun’a, Zeliha’yı gösterir. Harun, Zeliha’nın aslında bir kumru değil karga olduğunu anlar. O

⁹ “Hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışımı ise analepsis olarak adlandırılır” (Genette, 2011, s. 28).

sırada Zeliha (karga) uçar ve Hüma onu yakalamak için caddeye atlar. Bu esnada Zeliha'ya da Hüma'ya da araba çarpar ve ölürlür.

4. Ferhan gözlerini açar, kendini sıkışık bir trafiğin içinde bulur. Karşısında sandviççi görüp obur olan arkadaşı Oğuz'u hatırlar. Oğuz yiyeceklere olan düşkünlüğü ve iştahıyla tasvir edilir.
5. Ferhan çocukluğundaki adsız parka varması ve teleferiği görmesi yeniden Oğuz'u hatırlatır.

Teleferik üzerine iki arkadaş konuşur. Oğuz'u en çok seven İpek tasvir edilir. Bulduğu böcekleri, karıncaları toplayıp ölünceye kadar kavanozlarda bekleten İpek, bir mayıs günü Oğuz'u alıp kimselere bir şey söylemeden kaybolurlar. Döndüklerinde ikisi de yara bere içinde kalmış, sakatlanmışlardır. Oğuz'un kırılan kaburgası, iç kanamaya sebep olur ancak fark edemedikleri için Oğuz ölür.

6. Ferhan acı çeker, anılardan kaçmak ister ama kutulamaz. Tekrar geçmişe gider.

Ferhan ve ailesi yeni bir mahalleye taşınır. Ferhan orada sokağın popüler çocuğu Mercan'la tanışır ve misket oyununda Mercan'ı yenmek için sürekli pratik yapar. Miskette ustalaşır ve Mercan'ın tüm misketlerini kazanır. Ferhan, Mercan'dan kazandığı tüm misketleri evin penceresinden aşağıya -Mercan'ın gözleri önünde- sokaktaki arkadaşlarına dağıtır. Tam o sırada annesinin yaptığı telefon konuşmasından arkadaşı İpek'in de öldüğünü duyar.

7. Ferhan anılardan sıyrılıp Selvi Apartmanının önünde duran, arkadaşı Harun'a çok benzeyen çocuğun yanına gidip onunla konuşur.
8. Sokaktaki simitçinin etrafına üşüşen güvercinleri görünce Ferhan, çocuğa “biliyor musun güvercin ne zaman öleceğini bilen tek hayvandır” (Kaygusuz, 2016, s. 39) der. Bunun üzerine çocuk Ferhan'a “güvercin değil o, kardeşimin kumrusu adı Zeliha” (Kaygusuz, 2018, s. 40) der.

Ferhan'ın özellikle yolda olması; geçmişe yapmış olduğu zihinsel yolculuğu da sembolize eder. Olay örgüsünde, paralel bir yolculuk söz konusudur. Ferhan, anılar alanına yolculuk yaparak gördüğü mekânlar vasıtasıyla da geçmişe gider. İlk sapma Ferhan'ın, çocukluk arkadaşı Harun'a benzeyen bir çocuğu görmesiyle gerçekleşir. Öykü daha çok, anımsamalar ve anılar yoluyla okuyucuya aktarılmıştır. Harun'a benzeyen çocuğu görmek ile başlayan anımsama zinciri Ferhan'ın Harun'a benzeyen

çocuğun yanına gitmesi ve konuşmasıyla son bulur. Extradiegetic (öykü-dışı) düzeyde olan öyküye geçmişteki olayların eklendiği kısımlarda anlatım metadiegetic (öykü üstü) düzeye çekilir. Olay örgüsü anımsamalarla birbirine bağlanır.

Doyma Noktası’ndaki bir diğer öykü “Çalıntı Yürekler”, “Sandık Lekesi” öyküsünde olduğu gibi anımsamalardan oluşur. “Çalıntı Yürekler” öyküsünde hem olayların ayrıntısı hem karakterlerin tanıtılması geriye dönüşlerle sağlanır. Öykü, yaşlı bir adamın tasviriyle başlar. Vaka halkaları ise şu şekildedir:

1. Güçten düşmüş yaşlı bir adam olan İlyas, Zeynep’e, bu güçsüz hâlde görünmek istemez. Analepsis tekniği ile İlyas’ın çok yardımsever bir adam olduğunu anlatılır.
2. İlyas güçlkle yataktan çıkıp, yirmi gündür gelmeyen eşi Zeynep’in gelip gelmediğini kontrol etmek için pencereden dışarıya bakar.
3. Sokakta Zeynep’i görür, telaşlanır ve geçmişi hatırlar.

İlyas bir yıl önce yalnızlığına yoldaş olsun diye genç; fakir bir kızla hayatını birleştirmek ister ve Zeynep’le evlenir. Adam, evliliğin ilk gününde kıza tatmadığını düşündüğü yemekleri getirip pişirir ve yedirir. İlk akşam yemeklerinde eşi Zeynep’in ürkekliği İlyas’ın hoşuna gider. Daha sonra Zeynep, ilk gece için hazırlanıp İlyas’ı bekler. Ancak İlyas, Zeynep’e rahat etmesi gerektiğini, bir genç kıza dokunmanın kendine yakışmayacağını söyler. Zeynep’e, asıl amacının öldükten sonra malını mülkünü ona bırakmak olduğunu ayrıca ölene kadar da kendisine bir yoldaş, can sıkıntısını gideren bir arkadaş olabileceğini söyler. Ama Zeynep’in konuşkan olmaması, İlyas’ın ona sağlamış olduğu rahatlıkla birlikte sürekli odasında yalnız kalmak istemesi, çok yemek yemesi İlyas’ı rahatsız eder. Zeynep’in gün geçtikçe evin hâkimiyetini alıp İlyas’ı kendi evinde yabancı hissettirmesi üzerine İlyas daha fazla ezilmemek için ve Zeynep’in merhametine muhtaç olmamak için onu ablasının evine gönderir.

4. Zeynep eve çıkmadan kendine çeki düzen verip karşısına dinç çıkmak ister.
5. Zeynep eve çıkar ve İlyas’ın korktuğu o ezici şefkati gösterip ona çorba içirir.

Vaka halkaları incelendiğinde asıl olay örgüsünün dinamiğini oluşturan unsurun geçmişte olduğu anlaşılır. Karakterlerin geçmişi, okura sunularak kısa bir metinden okurun bütüne ulaşması hedeflenir. Vaka halkasındaki iç öykü; okurun bütünü

anlamasını sağlayan bölümdür. Aynı zamanda anlatımın metadiegetic (öykü üstü) düzeye çekildiği kısımlardır.

“Esir Sözler Kuyusu” öyküsünün kurgusu fantastik bir düzlem üzerinde inşa edilmiştir. Fantastik ve felsefi derinliği olan bu öykünün olay örgüsü kalıplaşmış masalların içeriğiyle de benzerlik gösterir. Özellikle öykünün henüz başında bir torunun babaannesine yemek ve elma götürmesi *Kırmızı Başlıklı Kız*¹⁰ masalını anımsatır.

1. Her öğlen hasta babaannesine üç tas yemek götüren bir torunun babaannesine olan anıları ve babaannesinin bir yılanla konuştuğu bilgisi aktarılır.
2. Anlatıcı yola çıkar.
3. Yolu uzatıp her zamanki yoldan farklı bir yola girer.
4. Uzattığı yolda kuyularla konuşabilen Nermin ile karşılaşır sohbet eder.
5. Nermin’den ayrılıp hasta babaannesinin yanına gider.
6. Anlatıcı babaannesinin yıllar önce ölmüş olduğunu fark eder.

Metinlerarasılığın kullanıldığı bu öykü; *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının kurgusuyla benzerlik gösterdiği gibi ünlü halkbilimci Vladimir Propp’un çalışmaları sonucu oluşturduğu masal iskeletiyle de benzerlik göstererek metinlerarası bir kullanıma dönüşür.

- i. Aileden biri evden ayrılır.
- ii. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
- iii. Yasak çiğnenir.
- iv. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
- v. Geri dönüş

(Vladimir Propp, 1985)

V. Propp’ın yapısal çözümleme yönteminin bir kısmı, öyküyle karşılaştırma amacıyla verilmiştir. Görüldüğü gibi öyküde karakter evden ayrılır ve her zaman gittiği yoldan çıkarak farklı bir yola girer. Böylelikle yasağı çiğnemiş olur. Yolda Nermin adında bir kadınla karşılaşır ve öykü burada kırılma yaşar. Çünkü hem kırmızı başlıklı kızın, hem de V.Propp’un saldırgan/kurt/kötü kalıplarından ayrılır. Nermin, öyküde

¹⁰ Charles Perrault’nun (1628- 1703) “Kırmızı Başlıklı Kız” masalı, daha sonra Grimm Kardeşlerden Jacob (1785- 1863) ve Wilhelm (1786-1859) tarafından yeniden ele alınır. İlk kez Fransa’da 1698 yılında yayımlanmış olan “Kırmızı Başlıklı Kız” masalı, Avrupa’da tanınması, Fransa’da XIV. Lui döneminde çocuk kitaplarının babası olarak nitelenen Charles Perrault’ya, Almanya’da ise Grimm kardeşlerin derleyip çoğalttığı çevirilere borçludur. Masalın ilk kez Perrault tarafından yazılı hâle getirildiği bilinmektedir. Bk. Özlem Baş- Işıl Uğur Yalçın, *Kırmızı Başlıklı Kız Masalı ve Varyantaları Üzerine Bir İnceleme*, Okuma Yazma Eğitimi Araştırmaları, 2017, 5 (1), 26-42

iyi/zararsız bir karakter olarak yer alır ancak hayvanlara karşı saldırgan oluşu dikkat çeker. “Yılanı gömdüm, ama istersen koca bir kertenkeleyi ezdim demin. Veya büyücek bir örümcek de var, görmek istersen” (Kaygusuz, 2017a, s. 19) Nermin’e ait olan bu sözler, Kaygusuz’un doğa karşısındaki hassasiyeti düşünüldüğünde yeterince saldırgan bir karaktere ait sözler olabilir. Son olarak Nermin’den ayrılıp babaannesine gitmesi de dönüşü simgeler. Bir diğer benzerlik ise *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi anlatıcının da erginleşme dönemine yakın olup, isminin de metinde verilmemiş olmasıdır.

İç odaklanma bakış açısıyla sunulan öykü benöyküsel anlatıcı tarafından aktarılır. Öykü sonunda karakterin, “Meğer babaannem öleli yıllar olmuş.” (Kaygusuz, 2017a, s. 24) sözü tüm kurgunun aslında bir düş yahut anı olabileceğini düşündürür. Dolayısıyla öykü intradiegetic (öykü içi) düzeydedir. Çünkü esas olayın öykü karakterin babaannesinin öldüğünü hatırladığı noktadır ki bu extradiegetic (öykü-dışı) düzlemidir. Dördüncü vaka halkasından sonra öyküye Nermin ile ilgili küçük olaylar iliştilir ki burada metadiegetic (öykü üstü) düzey söz konusu olur.

Karaduygun adlı öykü kitabı yazarın ilk dört öykü kitabından tamamen ayrılır. Kitapta yedi öykü ve Birhan Keskin’in hayatından kesitlerin yer aldığı gerçek-kurgu karışımı yedi anlatı vardır. Kitap; bir öykü, bir anlatı olmak üzere sarmal bir şekilde biçimlenmiştir.

“Adak” öyküsü bir terzi olan Helin ile Sanat Tarihçisi olan Bora arasında geçer. Olay örgüsü ise şu şekildedir:

1. Bora sahilde bir şişe görür. Şişede mektubu bulana ücretsiz bir takım elbise dikileceğine dair bir not ve adres yazılıdır.
2. Bora bir hafta sonra şişede yazılı olan adrese gider.
3. Gittiği adreste Terzi Helin’le tanışır.
4. Helin ile Bora uzun uzadıya entelektüel sohbetler ederler.

Öyküde Terzi Helin okur karşısına âdeta Kaygusuz’un sözcüsü olarak çıkar. Dördüncü vaka halkasından sonra öykü diyalog tekniği ile devam eder. Doğa, devlet-toplum ilişkisi, öteki ve ötekileştirilme, hayvan-insan ilişkisi iki karakter arasında geçen diyaloglarla okura aktarılır. Öyküde özellikle Helin’in dikkat çeken sözleri Kaygusuz’un iddia ettiği “insan önce hayvanı ötekileştirdi” (Gümüş ve Türkeş, 2011) teziyle örtüşür:

“[H]ayvanlara ne yaptıysak, birbirimize de aynı muameleyi yaptık biz. Katliamdan işkenceye, sürgünden sömürüye ne yaşadıysak, aynı azabı önce hayvanlarda denedik. Kötülüğü önce doğada temrin ettik, sonra birbirimizde. Aklına gelebilecek her şeyi, uçmayı, tırmanmayı yüzmeyi yuva yapmayı onlardan esinlendik. Sonra haince uygarlığın dışına attık onları” (Kaygusuz, 2017b, s. 51).

Sözünü Sakınmadan adlı programda Semih Gümüş ve Ömer Türkeş’in sorularını cevaplayan Kaygusuz; hayvanların da ruhları olduğunu, bunun insanlara yaşam alanında birçok konuda dolaylı yollarla bile olsa fikir verdiğini, hatta dili hayvanlardan esinlenerek kullanmayı öğrendiklerini, insanların ilkel çağlarda hayvanlara öykündüğünü iddia eder (Gümüş ve Türkeş, 2011). Dolayısıyla yazar, kurguladığı Helin karakterine öyküde sözünü emanet etmiştir denebilir. Dış odaklanma bakış açısıyla ele alınan ve dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan öykü extradiegetic (öykü-dışı) düzeydedir. Analepsis tekniği ile Bora’nın geçmişinin anlatıldığı kısımlarda anlatı metadiegetic (öykü üstü) düzeye çekilir.

Postmodern bir anlatı olan bu kitaptaki “Çağrılan Musa” adlı öykü, Musa Anter’e ithafen yazılmıştır. Gerçekle kurgu arasında gidip gelen öykü; 20 Eylül 1992 tarihinde Musa Anter’in tuzağa düşürülüp öldürülmesini konu alır. Öyküde olay örgüsü şu şekildedir:

1. Dijvar, düşmanı ile arasını düzeltmesi için otelde kalan Musa’yı arar.
2. Musa Dijvar’dan şüphelense de teklifini kabul eder.
3. Musa otelin lobisinde Dijvar’ın gelip kendisini almasını beklerler.
4. Dijvar gelir. Musa’yı alıp barışmak istediği hasmının evine götüreceğini söyler.
5. Karanlık bir sokakta Musa’yı silahla vurup, öldürür.

Gerçekte de yaşanmış bu olayı Kaygusuz, kendi kelimeleri ve üslubuyla kurgulayıp öyküleştiren, Musa Anter’in *Hatıralarım* adlı eserinden de faydalanarak öyküyü üstkurmacaya taşır. Musa, öyküde “ülkede yaşanan acıların yeminli şahidi, şahitlik ettikçe yargılanan sanığı, nihayetinde mahkûmu” (Kaygusuz, 2017b, s. 17) olarak tanıtılır.

Kronolojik bir düzlemde aktarılan öykü sıfır odaklanma bakış açısı ve dışöyküsel anlatıcı tarafından sunulmuştur. Anlatıcının tercih ettiği kelimeler ve kullandığı betimlemeler vasıtasıyla okur Musa’nın tuzağa düşürülüp öldürüleceğini sezer. Bu durum da Genette’nin prolepsis kavramıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü yazar sonradan olacak olayı okura çağrışım yoluyla sunar.

Karaduygun'da değinilmesi önem arz eden bir diğer husus, Kaygusuz'un bu kitabındaki öykülerini genellikle kronolojik düzlemde inşa etmesidir. Diğer öykü kitaplarındaki olaylara ortadan yahut sona yakın bir noktadan başlayan Kaygusuz, *Karaduygun*'daki öykülerin olay örgülerini baştan başlatır. “Bir de önemli aksiyonun gerçekleşip gerçekleşmediğinden emin olamadığımız için olay örgüsünün olup olmadığını anlayamadığımız anlatılar vardır” (Eagleton, 2016, s. 127). Kaygusuz'un “Hediyeler”, “Kışlangıç”, “Yülerzik”, “Şeftali”, “Yaprak ve Tüy Zamanları”, “Çöpçüler”, “Soyunuk”, “Gölde” öyküleri Eagleton'ın söz ettiği olay örgüsünden emin olamadığımız anlatılara örnek olarak verilebilir.

Genel olarak Kaygusuz, öykülerinde olaydan ziyade olayın kırılma anlarına ve karakter üzerindeki etkisine değinir. Dolayısıyla yazarın bir olay öykücüsünden çok durum/karakter öykücüsü olduğu söylenebilir. Nitekim kimi öykülerinde olaya ya da herhangi bir eyleme hiç yer verilmeden sadece bir anın odağa alınıp öyküleştirildiği kurgular da vardır. *Sandık Lekesi*'nde yülerzik bitkisinin dile gelerek okura seslendiği “Yülerzik” öyküsü söz konusu kurgulardan bir tanesidir. Öte yandan kimi öykülerinde de yazar geriye dönüş tekniğiyle kurguya bir dinamizm kazandırır. Başka bir ifadeyle olaylar sabit bir mekân ve zaman düzleminde olan karakterin zihninden geçmişe dönülerek verilir.

2.3. Kişiler Dünyası

Kurmaca eserlerde anlamlı ve estetik bir dünyanın inşa edilebilmesinde kişi unsuru önemli bir yer tutar. Yaratılmaya çalışılan dünyanın inandırıcılığı, öykü karakterlerin canlılığı, tutarlılığı ve anlatılan olaylara uygunluğu ile sağlanır. Mehmet Tekin'e göre kişi unsuru; anlatıdaki eylem ve anlatımın biçimlenmesinde rol oynayan temel unsurdur. Yazarın görevi; bu unsuru, anlatının özüne uygun olarak çizmek, psikolojik yapı itibarıyla ona gerçeklik kazandırmaktır (2009, s. 98). Aktaş'a göre ise kişi “itibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklardır” (1991, s. 148). Yazar, anlatacağı olaya, duruma ya da düşünceye uygun kişiler yaratıp onları kendisiyle okur arasında bir vasıta olarak kullanır. Pospelov'a göre “meydana getirilen karakterlerin yazar tarafından düşünsel yorumlanması ve bundan çıkan düşünsel-heyecansal değerlendirme, birlik hâlinde, bir eserin içeriğinin aktif yanlarını oluştururlar” (2014, s. 124). Kurgulamadaki doğru seçimler metni daha inandırıcı ve okunaklı hâle getirirken yazarın anlatmak, göstermek istediği duygu dünyasını ya da tezi okura iletmeyi sağlar.

Kurgusal kişiler birçok araştırmacı tarafından farklı terimlerle değerlendirilmiş ve ortaya birbirinden farklı tasnifler çıkarılmıştır. Bu yüzden kesin ve tartışılmaz bir kişi veya kişiler tasnifinden söz etmek son derece zordur. Söz gelimi Pospelov kişiler için kullanılan kahraman kavramının “olumsuz çizgileri ağır basan kişilere” (2014, s. 214) yakışmadığını iddia ederek karakter ya da kişi denmesini daha uygun bulmaktadır. Bahar Dervişcemaloğlu, genel olarak gerçek dünyadaki insanlar için kişi, kurmaca dünyadakiler için ise karakter teriminin kullanıldığını öne sürmektedir (2016, s. 133). Bunun yanı sıra kişilerin sınıflandırılmasında “tip ve karakter” olmak üzere iki temel ayırmadan söz edilir. Tip, “hikâye, roman, tiyatro gibi uzun anlatıma dayalı edebî eserlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, topluluğun zihniyetini ve ideolojinin temsilciliğini yüklenen kişi[dir]” (TDK, 2011, s. 2357). Temsili bir kimlik işlevi taşıyan tipler, temsil ettiği kesimle özdeşleşen belli özellikleri bünyesinde barındırır. Kendi içsel dünyasından ziyade kendisinden yapılması beklenen sıradan davranışları sergileyen kişilerdir. Karakter ise, “antik Yunan’da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Sonra bir bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır” (Eagleton, 2016, s. 58). Terimi etimolojik kökeninden yola çıkarak değerlendiren Terry Eagleton’a göre karakter; hareketleri kolay tahmin edilemeyen, nevi şahsına münhasır bireyin, zihinsel ve ahlaki nitelikleri anlamına gelmektedir (2016, s. 58). Tiplerin aksine karakterler; iç dünyası göz önünde bulundurulmuş, kendinden beklenmeyen davranışları sergileyerek okuru şaşırtan kendine has bir kişiliği bulunan kurmaca kişilerdir. Ayrıca tip ve karakter terimleri yerine farklı kavramlar da kullanılmaktadır. Örneğin, Marina MacKay, tip ve karakteri “düz/dairesel, ana/ara, şeffaf/ şeffaf olmayan” (2018, s. 116) kavramlarıyla ele alır. Tip; düz, ana, şeffaf kavramları tipe karşılık gelirken dairesel ara ve şeffaf olmayan kavramlar karaktere karşılık gelmektedir. Yine Watt, yuvarlak kişiler için “tikel”; yalınkat kişiler için “tikel olmayan” (tümel) (2018, s. 20) kavramlarını tercih eder

Yaratılan kurgusal şahısların duruşu, kişiliği, kurgu içerisindeki konumu esas alınarak karakterler çoğu araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Söz gelimi Forster, kurmaca dünyadaki karakterleri yalınkat (flat) kişi ve yuvarlak (round) kişi olarak ikiye ayırır. Yalınkat kişilere; tip ya da karikatür de denilmektedir. Yalınkat kişiler, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yuvarlak kişiler ise; yalınkat kişilerin tersi özellikler taşırlar. Olay örgüsünü sırtlayacak kadar güçlü yapıları, çok yönlü kişilikleri ve okuru şaşırtan yönleri vardır (1985, s. 108). Ne olursa olsun

karmaşık bir yapıya sahip olan kurmaca eserlerde hayatın çeşitliliğini anlamlandırabilme adına her iki karaktere de ihtiyaç duyulur.

Pospelov ise karakterleri figürler sistemi başlığı altında, esas kişiler ve yan kişiler olarak ikiye ayırır (2014, s. 214). Esas kişiler metnin odağında yer alırken yan kişiler hem esas kişinin hem de kompozisyonun bütünlüğüne yardımcı olur. Öte yandan Pospelov karakterleri heyecansal bağlanım başlığı altında ele alır. Ona göre, gerçek yaşamda var olan farklılıklar gibi kurmaca eserlerde de kişiler heyecansal bağlanım kapsamında çeşitlilik göstermek zorundadır. Bunları; kahramanlıkçı, trajik, dramatik, içli-duygulu, romantik, mizahçı ya da yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımlar olarak sınıflandırılmıştır. (2014, s. 130). Bu karakter türlerinin temel özellikleri aşağıdaki şekilde ifade edilebilir:

1. Kahramanlıkçı heyecansal bağlanımdaki kişiler, ulusun kurtarıcılığını üstlenmiş toplum yararına eylemde bulunanlardır. Tüm insanlığın çıkarı için büyük önem taşıyan işleri gerçekleştirirler.
2. Dramatik heyecansal bağlanım noktasındaki kişiler ise toplumsal ve kişisel çıkarlar arasına sıkışmışlardır. Bunlar genellikle toplum tarafından baskılanır ve bu baskı sonucunda korku, gerginlik ve üzüntü gibi duygularla baş etmeye çalışır.
3. Trajik ve dramatik kişi özellikleri birbirine çok benzer olmasına karşın önemli bir farkla birbirinden ayrılırlar. Trajiklerin toplum baskısından ziyade kendi içsel sorunları vardır. Bu yüzden içsel çatışmalar yaşar ve melankolik kişilik özelliği gösterirler.
4. İçli-duygulu heyecansal bağlanım ise kendine dönük, düşünen, sorgulayan aydın kişilerdir. Sıradan yaşamayı tercih ederler. Bunlar genellikle doğayla iç içe yaşar ve toplumla çatışmayı reddeder.
5. Romantikler ve içli-duygulu kişiler de yine benzerlik gösterir. Bu ikisi arasındaki fark ise romantiklerin yüce bir ideali ve ruhsal yükselişi hedeflemeleridir. Romantikler bu hedef doğrultusunda toplumla çatışmaktan, otoriteye başkaldırmaktan çekinmezler.
6. Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımdaki kişiler, toplumun aksayan yönlerini, sert biçimde eleştirirler ve bunları alaya alarak karşı çıkarlar.
7. Mizahçı bağlanım ile arasındaki fark ise mizahın daha zararsız, içinde komik çelişkiler bulunduran olayları ele almasıdır (Pospelov, 2014, s. 130-166).

Görüleceği üzere bu sınıflandırmanın temel hareket noktası yazarın yaratma sürecinde karaktere yüklediği anlam ve yorumlama tarzıdır. Yazar, yarattığı kişileri amacına hizmet edecek niteliklerle donatır ve okura tanıtır. Bu noktada Pospelov'un heyecansal bağlanım kapsamında ele aldığı türler, karakter incelemesi yapabilmek için işlevsel ve modern bir yaklaşım imkânı sunmaktadır.

Modern edebiyatla birlikte kişilerin özellikleri ve işlevleri değişir. “20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gündeme gelen modern romanda 'hikâye' ögesinin süksesi sarsılır, zayıflar. Bu durum, doğal olarak kahramanın, geleneksel romanda mutlakçı bir anlayışla belirlenen konumunu da değiştirir” (Tekin, 2009, s. 94). Çağdaş dönemde gerek filozoflar gerekse de yazarlar, Ian Watt'ın deyimiyle tikel kişilere yani yuvarlak kişilere büyük ölçüde önem atfetmişlerdir (2018, s. 20). İnsana, bireye ve bireyin iç dünyasına odaklanan kurgusal eserlerde kişilerin psikolojik yanı daha belirgin hâle gelir. Pospelov bu durumu ruhsallaştırma kavramıyla açıklar. Ona göre karakterlerin, “ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışına” (2014, s. 219) ruhsallaştırma denir. Başka bir ifadeyle karakterlerin zihinsel yapısına, dönüşümüne, eylemlerinin sebep ve sonuçlarının iç dünyalarındaki yankılarına dikkat çekilmesi ve okura sunulmasıdır. Yazar, karakterin bir eylemi gerçekleştirme nedenini, yine onun zihni ve iç dünyası yoluyla okura sunar ve gerekçelendirir.

Sema Kaygusuz, öykülerinde genel olarak alelade hayatı ve aşına olduğumuz sıradan insanları ele alırken bu yaşamın psikolojik yansımalarını, toplum-birey-doğa ekseninde irdeler. İnsanların yanı sıra öykülerine dâhil ettiği hayvanlar, bitkiler yazarın doğa karşısındaki hassasiyetini de gösterir. Hayvan-insan çatışmasını alışılmışın dışına çıkaran Kaygusuz için doğanın bir ruhu vardır ve insan bu doğa için bir tehdit unsurudur. Doğanın ve doğadaki canlıların merhameti, vericiliği ve bereketi karşısında insan zalim, duyarsız ve doyumsuzdur. Yazarın iddiasına göre “faşizmden önce cinsiyetçilik, cinsiyetçilikten önce türçülük var. Doğayı evlilik yapılabilen dişi bir alan gibi gördüğümüz için zapturapt altına alıyoruz. Bunu tek tanrılı dinler de yapıyor! Kâinatı insana emanet edilmiş bir şey olarak görmek, biraz yüzeysel bir okumayla firavunlar yaratmaya yol açıyor” (Gümüş ve Türkeş, 2011). Öyküleri incelendiğinde yazarın bu yargılarını doğa ve kadını sık sık özdeşleştirip ortak bir paydada buluşturarak savunduğu görülür. Ona göre, doğa dişildir ve dişil olan her varlık dış/eril güçler tarafından baskılanıp zarar görmektedir.

Kaygusuz, öykülerinde ağırlıklı olarak tiplerden ziyade karakterleri odağa alır. Bu yüzden Kaygusuz'un bir karakter öykücüsü olduğu söylenebilir. Öykü kişilerinin seçimi konusundaki bu tercih, onu modern bir öykücü olarak değerlendirmeye de imkân tanır. Yukarıda verilen teorik bilgiler ışığında yazarın öykülerinde öncelikle ağırlıklı olarak yer alan kadın ve sonra erkek, çocuk ve doğa unsuru ekseninde bir kişi/karakter incelemesi, dört alt başlık hâlinde yapılacaktır. İncelemede, Pospelov'un heyecansal-bağlanım türleri eksen alınacak, ilaveten analize katkı sunacağı göz önünde bulundurularak yeri geldiğinde ve gerektiğinde E. M. Forster'ın tasnifine de başvurulacaktır.

2.3.1. Kadın Karakterler

Sema Kaygusuz, öykülerinde toplumun hemen her sınıfından, her yaş grubundan kişilere yer verir. Onun öykü dünyasında hem ataerkil ve modern toplumsal durumlarla hem de doğal yaşam alanlarıyla karşılaşmak mümkündür. Ataerkil toplumu konu edindiği öykülerde genellikle kırsal mekânlar tercih edilirken öykü karakterleri de geleneksel aile yapısına uygun şekilde çizilir. Kaygusuz, bu öykülerde toplumun kadına bakışına ve toplumun kadınlığa yüklediği rollere, bir kadın yazar nazarında dikkat çekmektedir.

2.3.1.1. Geleneksel-Kırsal Yaşamdaki Kadın Karakterler

Kaygusuz'un toplum, doğa ve kadın eksenini etrafında işlediği “Yılanlar” adlı öyküde karakterler; doğuramayan, kısırlıktan mustarip kırsal yaşam kadınlarıdır. Masalsı bir anlatım ve şiirsel bir dilin hâkim olduğu bu öyküde tek bir şahıstan söz edilmez. Kişi kadrosu, kadınlar, dişi yılanlar ve toplum olmak üzere üç tümel varlıktan oluşur. Kadınlar “yumurtaları ölü düşen kadınlar. İçleri ölü, tenleri diri, saçları yaprak, dudakları dut, kolları asma, elleri güvercin kadınlar... İncirin dibinde beklesen, kaşıyan, acı süt veren, tane tane kadınlar... Bir türlü doğuramayanlar” (Kaygusuz, 1998, s. 38) olarak tasvir edilir. Öyküde özellikle ve öncelikle yazarın kullandığı imgeler dikkat çeker. Söz gelimi dut, bu ilgi çekici imgelerden biridir. “Dut yemiş bülbüle dönmek” deyiminden yola çıkan anlatıcı bunların, suskun ya da susturulan kadınlar olduğunu ima eder. Geleneksel toplumlarda kadınların az konuşması ve suskun olması makbul görülür. Çünkü “ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder” (Parla-Irzık, 2011, s. 7). Dışsal bir otorite tarafından baskılanan karakterler metni dramatik heyecansal bağlanım çizgisine çeker. Üreyemeyen ve toplum

tarafından annelik rolü ile baskılanan kadınların çare olarak yılan yumurtasını bulup yemeleri kendi ve toplum istekleri arasındaki sıkışmışlığını gösterir. Eşlerini sevmemelerine ve yılan yumurtasını yemek istememelerine rağmen toplumun beklentilerini karşılamak adına kendi isteklerinden vazgeçmeleri onları dramatikleştirir. Hem kadınların hem de yılanların esas kişi olduğu bu öyküde toplum yan kişi olarak kabul edilebilir. Esas kişilerin bu çatışma içerisinde yaratılması Kaygusuz'un geleneksel toplum eleştirisine hizmet eder. Dolayısıyla bu karakterlerin sunumunda Pospelov'un ruhsallaştırılma (Pospelov, 2014) olarak kavramlaştırdığı içe bakış kavramı önemli bir işleve sahiptir. Çünkü gerçekleşen eylemden sonra kadınların duygusal değişimleri ve dönüşümleri olay akışı içerisinde gerekçelendirilerek sunulur. Böylelikle karakterler yazarın tezi veya eleştirisi için tutarlı bir argüman niteliği kazanır.

Öyküde dikkat çeken bir diğer unsur tüm benzetmelerin doğa unsurlarıyla ilişkili olmasıdır. Kadın ve doğayı özdeşleştiren yazar, öykünün devamında dişi yılanları ve kadınları ortak bir paydada -annelik duygusunda- buluşturur. Kadınların tiksindirici ve iğrenç bulmalarına rağmen sunulan çareyi kabul edip yumurtayı yemeleri üzerine “Yılanlar ağla[r]. Kabukların kırılışını duy[ar]lar öteki tepeden. Yetişeme[z]ler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağla[r]lar... Kadınlara benze[r]ler” (Kaygusuz, 1998, s. 32). Yılan figürü kişileştirilerek ona bir insan hüviyeti kazandırılır. Yılan daha doğmamış çocuklarını kaybettiği için ağlayarak acı çeker, bu yönüyle kadına benzetilir. Zaman geçtikçe kadınlaşan yılanlar suskunlaşırken, yılan yumurtası yedikten sonra hamile kalan kadınlar yılanlaşır. “Kadınlar ve yılanlar arasında kurulan özdeşlikle beraber, insan ve hayvan tahayyülü, dişil arzular ve ortak olunan ‘analık’ kaygıları üzerinde birleşir. Saf bir duygudaşlık kadın bedeni ve yılan bedenini aynı imgede birleştirir” (Kaya, 2016 s. 231). Öykünün devamında içtikleri yılan yumurtasından sonra kadınların da karnı şişecek ve onlar da yılanlaşacak en sonunda tıslayarak zehirlerini dökeceklerdir. Aslında kocalarını hiç sevmediklerini itiraf edip kurtulacaklardır. Bu noktada kadınların dönüşümü, topluma başkaldırması onları Pospelov'un romantik heyecansal bağlanım dediği gruba dâhil etmeye de imkân verir. Çünkü “o güne kadar baskın olan ahlak kavrayışının donmuş kurallarını aşabilecek ve kendi duygu dünyası içindeki coşkuyla yüce idealine yaklaşabilecek durumda olduğunu [görürler]. Bireyin, kendisine dayatılan katı ahlak kurallarından, eski toplumun zorlayıcı gerekliliklerinden ve geleneklerinden kendini kurtarma yönünde” (Pospelov, 2014, s. 165) atılımında bulunurlar.

Öykünün başında onlar eşlerini sevmeyen, sadece soy devamlılığı için evlendirilen kadınların temsilciliğini üstlenir. İç monolog tekniği ile karakterlerin iç dünyasından söz edilse de karakterlerin üstlendiği temsili kimlik, başta onları belli bir kesimin tipi hâline getirir. Öyküde kadınlar, kocalarını sevmediklerini itiraf edene kadar yalınkat kişilik özelliği gösterir ve sonra yuvarlaklaşırlar. Yılanlar ise en başından yuvarlak kişilik özelliği taşırlar. Çünkü yazar, tarih boyunca anlatılan yılan imajını okurun gözünde bertaraf eder. Her daim korkutucu, zalim, gaddar, zehirli ve akıl çelen olarak bilenen yılan figürü, Kaygusuz tarafından insanın zalimliği karşısında savunmasız ve masum bir çerçevede aktarılır. Böylece yılanı yüklenen geleneksel ve yerleşik anlamlar ters yüz edilir.

Geleneksel toplum eleştirisi doğrultusunda kurgulanmış bir diğer karakter “Ortadan Yarısından” adlı öyküdeki Gülümser’dir. İlk olarak kocasının hastalığı karşısındaki tutumuyla okuru şaşırtır. Ömer Bey’in ölümünü beklemesiyle dikkat çeken Gülümser daha sonra anlatıcının verdiği ipuçlarıyla kocasını kendi zehirlemiş olabileceği ihtimalini akla getirir. “Gelenler sormadan, gözlerini boşluğa dikerek olanı biteni sallana sallana anlatmak, gündelik işlerinden biri olacaktı. Yalanını ezberlemiş bir suçlu gibi aynı sözcükleri aynı tonlamalarla, kurduğu cümleciklerle aynı esleri verecek, hatasızca hikâyesini anlatıp yutkunarak, ağlama kısmına geçecekti” (Kaygusuz, 2018, s. 12). Dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan öyküde Gülümser, mutsuz bir ev kadını temsil eden yalınkat bir kişidir. Ancak kocasını zehirleyebilme ihtimali, onu tip olmaktan çıkarıp karakter özelliğine yaklaştırır.

Ataerkil toplum yapılarındaki kadının erkeğe hizmet etmesi ve tüm hayatını erkeği memnun etme üzerine kurma algısı kadında zamanla tükenmişlik, depresyon, psikolojik ve fiziksel sağlık sorunlarına sebep olur. Nitekim karakterin de bu algı yüzünden mutsuz olduğu metinde belirtilir. “Önceki gün tansiyonum fırladıydı da pazara çıkamadıydım. Herif kızacak diye alelacele koydum çayı. Dedim en iyisi menemen yapmak. İçine biraz maydanoz doğradım, bir baş soğan, azıcık da peynir kalmıştı. Söylenmesin diye iyice pişirdiydim ateşte” (Kaygusuz, 2018, s. 12). Yukarıdaki öyküde olduğu gibi bu öyküdeki kadın karakterin de toplumun yüklediği rol ve sorumluluk karşısındaki mutsuzluğu onu dramatik heyecansal bağlanım çizgisine taşır. Esas karakterin iç dünyası, duygusal yoğunluğu onun ağızından okura aktarılır. Kadının, komşularla konuşurken hissettiği suçluluk, kocasına hizmet ederken yaşadığı

mutсузлук karakterin duygu durumunu somutlaştırır. Öte yandan anlatıcı da imge ve çağrışımlarla ruhsallaştırmayı derinleştirir:

“Tenekeçiler’de ışıkları ilk sönen ev, gene Gülümser Hanımteyze’lerin evi oldu. Vakit sabaha yaklaşıyor, bir cırcır böceği tatlı çınlamasıyla ortalığı okşamaya başladı. Gülümser onları dinlemedi. Göğün en güzel yerinde duran dolunay uzun parmaklarını sarkıtmış, ortalığı tatlı bir kızılığa boyuyor. Ne yazık ki Gülümser ayı görmedi. Verandasına doluşan fareler, asmalara tırmanıp korukları çiğnerken, evin yakınlarına bir baykuş uhladı. Gülümser duymadı. Güneşin cılız ışığı ufka kızıl bir çizgi atarken, Gülümser gözlerini tavana dikerek derin bir iç çekti. “Ömer Bey, o gürültülü uykusuyla bütün odayı kaplayarak karısını bir kenara sıkıştırıyordu. Gülümser Hanımteyze, kimsenin duymadığı o lanetli cümleyi kendi kendine söylendi, -yarına kahvaltılık bir şey kalmadı” (Kaygusuz, 2018, s. 15).

Öyküdeki yan kişiler komşuları ve hastalık hastası Tatlıcı Naci’dir. Komşular kendinden beklenen davranışları sergileyen düz tiplerdir. Öyküde mahalle kültürünü yansıtan Kaygusuz, gelenek ve göreneklerin zorunluluk ve baskısını komşuları üzerinden verir:

“Komşular, Gülümser Hanımteyze ile Ömer Bey’in evine gitmeye yalnız bir kez cesaret edecekti. Ömer Bey’i son nefesini vermeden yakalamak, duyduklarının kabasını alıp ince ayrıntıları gözleriyle görmek için, yaşlılara öncelik vererek, teker teker hasta evine doluşacaklardı.. Hastalık hastası Tatlıcı Naci bile, şöyle kapıdan Ömer Bey’e bakıp ağlaya ağlaya dışarı kaçacaktı” (Kaygusuz, 2018, s. 12).

Hasta ziyaretine isteksiz bir şekilde giden komşuların kimi dedikodu için kimi merak ettiği için gider. Aralarında -Tatlıcı Naci gibi- Ömer Bey’i o hâlde görüp hâline şükretmek için gidenler de vardır. Ancak hepsi ziyareti, toplumsal zorunluluk dolayısıyla gerçekleştirir. “Kişiler kendilerine dıştan karşıt olan güçlerle yüz yüze gel[ir]” (Pospelov, 2014, s. 499) ve bu dolayımila eylemi gerçekleştirirler. Ayrıca öyküdeki yan kişiler de dramatik heyecansal bağlanımı kuvvetlendirir.

“Elif’in E’si” öyküsündeki kadın karakterler Neriman, Neriman’ın kızı ve Elif Öğretmendir. Yine bu öyküde, ataerkil toplum yapısında kadının erkeğın onayını alma zorunluluğu vurgulanır. Neriman, bu onayı almak için tavizler verir, hiç izin vermediği yatak odasında sigara içme yasağını bile unuttur. Neriman’ın ürkekliği dikkat çeker. Anlatıcının Neriman Hanım için kullandığı, “[s]on beş altı yıldır Ahmet’ten pek korkmuyor” (Kaygusuz, 2018, s. 26) cümlesi, Neriman Hanım’ın da tıpkı “Ortadan Yarısından” öyküsünün başkişisi Gülümser gibi psikolojik şiddet gördüğünü akla getirir. Ömer Bey ve Ahmet Bey de sinirli ve öfkeli erkek tipini temsil etmektedir. Anne/kadın figürü bu öyküde de uyumadan önce kahvaltılık düşünen bir imajla aktarılmıştır. Nitekim Neriman Hanım da eşi uyuduktan sonra “her zamanki kıvrık yüzüyle buzdolabındaki kahvaltılıkları sayarak gevş[er]” (Kaygusuz, 2018, s. 27).

Anne/kadın, geleneksel hayata değinen her iki öyküde de yaşamlarından memnun değildir.

Öyküde esas kişi, tipik bir Anadolu kadını temsil ettiği için yalınkat özellik gösterir. Yan kişiler olan Neriman'ın kızı, Elif Öğretmen ve Ahmet Bey de aynı şekilde düz ve yalınkat kişilik özelliği gösterirler. Elif Öğretmen'in sadece ismi geçmektedir. Geçmişte misafir olarak evi ziyaret etmiş ve beğenilmiş, akıllı bir genç kızdır. Ona duyulan sempatiden dolayı torunlarının adını da Elif koymak isteyeceklerdir. Neriman'ın kızı da öyküde silik bir tip olarak yer alır. Ahmet Bey odaya girince süt emziren kızının göğsünü kapatıp, toparlanması yine Türk aile yapısının gelenek ve göreneklerinin tipik bir yansımasıdır.

Sandık Lekesi'inde yer alan "Engereğin Oğlu" adlı öyküde de Anne Zilver'in kişilik özellikleri insan-mekân ilişkisi bağlamında okura aktarılır:

"Islak döşemelerden arap sabunu kokusu geliyordu, bir de belli belirsiz süt kokusu. Sundurmanın sınırlarını çizen taş yığınları arsız sarmaşıklarla kaplanmış. Sarmaşıklar belli belirsiz hışırıyordu. Evin oğlu Âzem iki yaşında. Gözüne çarpan her şeye sürekli gülümsüyordu, başında bir tutam saç, yüzü mermer kadar beyaz. Gözlerinde çakıl taşları, kendi kendine mırıldanarak kahkahalar atıyordu. Oturtulmuş tahta sedire, annesi Zilver onun sağına soluna yastıklar döşemiş, avluda bir başına sanki ana kucağında oturuyordu. Önündeki bir tas yoğurdu yemeğe çalışırken her yanına bulaştırmıştı." (Kaygusuz, 2018, s. 29).

Pasajda geçen ıslak döşemelerin arap sabunu, evin de süt kokması onun titiz bir ev kadını olduğunu gösterir. Mutfakta erik kurusu kaynatırken sessizlikten işkillenip bir anda koşması, Âzem'in elinde yılan görünce çılgılık atıp dona kalması, oğlu yılanı boğduktan sonra ona tokat atması gibi davranışlar içgüdüselidir. Pospelov'un da işaret etmiş olduğu gibi son dönem yazarları insan davranışlarının içsel güdülerine hızla ilgi duymaya başlamış karakteri ruhsallaştırma noktasında bunlardan faydalanmışlardır (2014, s. 220). Zilver, bir anne olarak kendisinden beklenen tüm davranışları sergiler ve bu yönüyle tiptir. Ancak metnin sonunda engerek yılanının cesedini alıp okşaması, acısını hissetmesi, ona acıması ve köyün en güzel manzaralı yerine bir mezar kazıp gömmesiyle birlikte yuvarlaklaşır. Karakter, bu eylemden öncesine kadar hiçbir heyecansal bağlanım grubuna dâhil edilemezken yılanı karşı takındığı tutum onu içli-duygulu heyecansal bağlanım noktasına taşır. Çünkü bu bağlanımın en güçlü yanı köyde, kırdaki yaşayan insanların evrensel ahlak yasasına uygun davranmasıdır. Pospelov'un sözünü uyarlayarak söylemek gerekirse, burada "en basit köylüler [bile], yüksek duygular taşıyan insanlar[dır]" (Pospelov, 2014, s. 160). Karakterin yılanı karşı hassasiyeti onun ahlaki yüceliğini kanıtlar. Yılan boğulurken Zilver'in "gözleri buz

tut[ar], dişleri kenetlen[ir], dudakları kan[ar], için için inl[er], onu bir tek engerek duy[ar]... Zilver'de ağıl[ar], engerek de. Her ikisinin de ağıtı ibadet kadar sessizdi[r]" (Kaygusuz, 2018, s. 30).

Öte yandan "Yılanlar" öyküsünde olduğu gibi burada da kadın ile yılanın özdeşleştirildiği görülür. Yazar, karakterin yaşadığı acıyı tasvir ederken Zilver'i yılanlaştırır. Âzem'in elleri arasında boğulan sadece yılan değildir; yılanla birlikte Zilver'in de dişleri kenetlenmiş, dudakları kanamıştır. Her iki öyküde de kadınların yılanla özdeşleştirilmesi toplumun yılanla karşı yanlış tutum ve zalimliğinin aynı şekilde kadınlar içinde geçerli olduğu savını akla getirir. Söz konusu öyküler, yılanla atfedilen olumsuz özellikleri ve kadına yüklenen geleneksel bakış açısını eleştirir. Bu karakterle benzerlik gösteren "Esir Sözler Kuyusu" öyküsündeki Nermin ve babaanne de içli-heyecansal bağlanıma örnek gösterilebilir. Öyküde Nermin üst bir bilince ve ahlak anlayışına sahip olarak ruhsallaştırılmıştır. Her iki kadın karakter de yılanlarla, kuyularla konuşup arkadaşlık yapabilen, doğada yaşayan ve "kimsenin duymadıklarını duyan, bilmediklerini bilen" (Kaygusuz, 2017a, s. 18) kişilerdir.

Yine köy yaşamının ele alındığı "Oğul" adlı öyküde geleneksel bir Anadolu kadını olan Hanım'ın, oğlunu bu yaşamdan kurtarmak için şehre göndermeye karar verme sürecindeki içsel çatışması yansıtılır: "Kendi çevresinde dönendi. Bir ağırı girdi beline. Güçsüzleşti sonra ağrıyı kovdu. Yüreğinde çarpıntı. Damağında kuruluk. Ossaat elindeki tarhana torbalarını yere çalıp koştu. Yüklüğe vardığında geri dönüş yoktu artık." (Kaygusuz, 2018, s. 44). Annenin yaşadığı kararsızlık aynı zamanda id ve süper egonun çatışmasıdır: "Fedakârlık fikrinde kendinizden bir şey vermek olduğundan gerçek fedakârlığı yapanı yönelten süper egodur. Fedakârlık hakkında bir hikâyede vereceğiniz o şey epey pahalıya mal olmalıdır. Bu belki kişisel güvenlik, belki aşk, belki de yaşamın kendisidir." (Tobias, 1996, s. 234). Öyküde eylemi gerçekleştirme sürecinde yaşadığı kararsızlık, korku ve içsel çatışma karakterin zihninden okura aktarılır. Böylelikle ruhsallaştırma daha belirgin hâle getirilir. Anne, hasret kalacağını bile bile daha iyi bir gelecek için oğlunun iyiliğini gözetip fedakârlık yapar. Üstelik "ya herifi kızarsa? Kızsın! Söverse? Sövsün!" (Kaygusuz, 2018, s. 44) diye düşünerek kocasının bu işe kızacağını bildiği hâlde bu kararı verir. Bu karar, aynı zamanda hem köy yaşamına hem de koca otoritesine bir başkaldırıdır.

Anne ise öyküde hem romantik hem de trajik heyecansal bağlanım özelliği gösterir. Söz konusu köy ve koca otoritesine başkaldırı, karakteri romantik heyecansal bağlanıma dâhil etme imkânı verir. Çünkü romantik bağlanımda “bilinç özgürlük idealini gerçekleştirmenin çabasıyla doludur” (Pospelov, 2014, s. 164). Öyküde de esas karakter, bu yolda mücadele etmeye, önüne çıkan engellerle savaşılmaya hazırdır. Oğlunun özgürlüğü için ilk olarak annelik duygularıyla baş etmeye çalışır. Bu çatışma, karakterin trajik heyecansal bağlanıma dâhil edilebilmesini sağlar. Yanı sıra köy hayatını sevmemesi, mutsuz olması da bu bağlanımı kuvvetlendirir. Zaten “değişik heyecansal bağlanım çeşitlerini değişik düzeylerde uyandırabilen çelişkiler de çoğu kez birbirleriyle ilintilidirler, birbirleriyle girişim ya da etkileşim durumundadırlar. Dolayısıyla, heyecansal bağlanımın ayrı ayrı belirttiğimiz çeşitleri de her zaman birbirinden bıçak gibi ayrılamaz” (Pospelov, 2014, s. 135). Bu durum öykü karakterinde de belirgin olarak görülmektedir.

Söz konusu duruma “Aşkâr” öyküsünde de rastlanır. Tecavüze uğrayan Canan da, intikam için cinayet işleyen annesi Gülsüm de mutsuz ve içe dönük bir görünüme sahiptir. Öykü hem dramatik heyecansal bağlanım hem de trajik heyecansal bağlanım grubu içinde gösterilebilir. Canan’ın saçlarının sırtında duran ağır bir ele benzetilmesi, iç çekip dudaklarını kemirmesi hüznü ve depresif bir ruh hâli içinde olduğuna işaret eder. Canan ile annesi arasında gerçekleşen diyalogdan, Canan’ın tecavüze uğradığı ve mütecaviz Asım’ın öldürüldüğü bilgisi verilir. Canan, “Asımı bir saniye düşünüp gözünü açtı, ossaat onun yanında uzanmakla uzanmamak arasında bir fark var mıydı, bilemedi” (Kaygusuz, 2018, s. 69). Asım gibi biyolojik ölümü gerçekleşmese de Canan, yaşamış olduğu cinsel travma sonrası psikolojik ve sosyal bir ölüm yaşamaktadır:

“[S]ımsıkı bitştirdiği bacaklarını rahatça ayırdı nihayet, açılmış çiçeğine baktı, tüylerini okşadı azıcık, gene de fazla dokunmadan ellerini kaçırdı. Omuzlarında ağır bir el gibi duran örgülerini çözmeye koyuldu... Gözlerini ovuşturdu, derin derin esnedi, iç çekmeyi bırakıp dudaklarını kemirmeyi bıraktı” (Kaygusuz, 2018, s. 65).

Canan’ın mutsuzluğu, annenin öfkesi ve içe dönüklüğü trajiktir. Asım cinayetini işleyen Gülsüm olabileceği ise örtük bir şekilde okura sezdirilir:

“-Babam söyledi, bıçaklamışlar değil mi?

-Bıçaklamışlar.

-Kalbinden mi?

-Tam kalbinden.

-Kimse görmüş mü?

-Kim görecektir kızım, gecenin bir yarısında... iki sokak köpeğinden başka.

Anasının bütün ağırlığını omuzlarında hissetti, bir suçluluk, bir iğrenme, bir öfke bindi sırtına.

-Öldü işte! Bitti gitti... gitti! Kurcalama artık, otur aşağı, kapa çeneni” (Kaygusuz, 2018, s. 68-

69).

Canan öyküde mağdur kişi olarak yer alırken annesi Gülsüm, sert ve güçlü bir kadın olarak aktarılır. Metni dramatik heyecansal bağlanıma taşıyan da Gülsüm'ün bu duruşu ve toplumsal baskı sonucu işlediği cinayettir:

“-Ben gelmem sen de gitme!
Gülsüm, lifi tokatlarcasına kızın sırtına vurdu.
-Olmaz öyle şey millet laf eder sonra...
-Ederlerse etsinler... Söylemek istediği en güçlü cümleyi, uzata uzata, dudaklarını oynata oynata söyledi.
-Geberdi de kurulduk Asım köpeğinden!”
-Ölünün arkasından öyle konuşulmaz kızım. Ölüm olunca kızgınlık biter” (Kaygusuz, 2018, s. 67).

“Millet”in lafından korkması, ölünün arkasından konuşulmaması ve ölüm olunca kızgınlığın bitmesi gerektiği düşünceleri de yine dramatik bağlanımı güçlendirir. Kadın, kızının gözünden okura şu şekilde aktarılır:

“Kan çanağı gözlerindeki çatallı ağırlarla Gülsüm’ü seyretti. Hatta ilk kez gördü anasını, ilk kez ona öyle baktı. Kamburu çıkmış, beli çökmüş, köpekdişleri dökülmüş, kaşını çatmaktan alınının ortasında derin bir yarık açılmış, memelerini karnında taşıyan bir anne... Her şeyi çürümüş de bir tek parmak uçları canlı kalmış... O etli ayakların kaygan taşlara nasıl da sağlam bastığını gördü. Arası açık ayak parmaklarının her birinin bir kanca gibi nasıl da yere yayılıp yapıştığını.” (Kaygusuz, 2018, s. 68-69).

Gülsüm'ün sadece el ve ayaklarının diri kalmış olması dikkat çekici bir metaforudur. Çünkü bu uzuvlar, bütün dişil özelliklerini kaybetmiş olmasına rağmen bir anne olarak Gülsüm'ün hâlâ çocuğunu koruyacak kadar güçlü olduğunu simgelemektedir. Annelik “aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri[dir]” (Jung, 2005, s. 22). “Oğul” öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de anne karakteri fedakâr, güçlü ve dirayetli bir Anadolu kadını olarak kurgulanmıştır. Bu yönüyle anne tipik bir misyon taşımaktadır. Uğruna cinayet işlediği kızı Canan’a karşı ise son derece mesafelidir. Soğukkanlılığını korumaya çalışan Gülsüm, kızının saçlarını beslemesi için, öyküye de ismini veren aşkâr suyunu yedirirken soğukkanlılığından ödün vererek gizli gizli kızını sever. Yıkınma (arınma) eyleminin son bulmasının ardından Canan saçlarını uzun uzun tarar ve keser. Budayıcıoğlu’na göre “saç kestirme işi aslında iyiye alamet değildir... Saç kesmek, sembolik olarak kendini kesmeyi, yani intiharı çağırıştırır” (Budayıcıoğlu, 2015, s. 84).

Esas kişi konumunda olan Canan ve Gülsüm'ün ruh hâli ve dönüşümleri okura diyalog tekniği ile aktarılır. Öyküde hem karakterlerin söylemleri hem de dış anlatıcının araya girip betimlemeleriyle güçlü bir ruhsallaştırma yoluna gidilir. Her iki karakterin

de iç dünyası, zihinleri üzerinden aktararak kurgusal canlılık sağlanır. Burada ruhsallaştırmanın “en önemli işlevi, gerçekliğin içindeki çelişkileri açığa çıkarmak, yani çatışmaları” (Pospelov, 2014, s. 231) ortaya çıkarmaktır. Öyküde iki merkezî eylemden söz edilebilir: Birinci eylem tecavüz, ikincisi ise cinayettir. Olay akışı içerisinde bu eylemler neden-sonuç bağlamında açığa kavuşturulur. Gülsüm, kızına tecavüz eden Asım’dan intikam almak için onu öldürür. Böylece eylemin gerekçesi okura verilirken Gülsüm’ün dönüşümü de gözler önüne serilir.

Yazar, yaratma sürecinde asıl söylemek istediğini karakterler vasıtasıyla gösterir. Bu da karakter ile yazar arasında bir bağ yaratır. Pospelov bu bağı heyecansal değerlendirme olarak kavramlaştırır:

“Gösterilen karakterlere ilişkin düşünsel-heyecansal değerlendirme, iki temel olanağı içinde taşır. Yazar bu yolla belli niteliklerden hoşnutluğunu, onları istediğini, o nitelikleri beğendiğini, kısacası, yaşam üstüne kendi düşünsel-olumlama’sını dile getirebilir. Ya da tersine, belli görüngülerden hoşlanmadığını ifade edebilir, onları mahkûm edici yargılar getiripo görüngülere karşı öfkesini, protestosunu, kısacası kendi düşünsel-yadsıma’sını dile getirebilir” (2014, s. 120).

İncelenen öykülerde Kaygusuz, kadın ile doğayı yer yer özdeşleştirerek kadının da doğa gibi fedakâr, merhametli, besleyen, koruyan ve yeri gelince de isyan edebilen yönleri olduğuna işaret eder. Bunu yaparken de söylem dilinden hareketle kadın ve doğa eksenli karakterlere Pospelov’un deyimiyle düşünsel-olumlayıcı yaklaştığı görülür. Erkekler ve toplum ise öykülerde yadsıyıcı bir değerlendirme ile ele alınır. Bu durum Kaygusuz’un düşünce dünyası hakkında da birtakım işaretler barındırır. Yazarın doğa ve kadın kavramları konusundaki hassasiyetini etkili bir şekilde serimlemeye imkân verir.

2.3.1.2. Modern Yaşamdaki Kadın karakterler

Sema Kaygusuz’un öykülerinde, modern yaşam içerisinde ele alınan kadın karakterler, ağırlıklı olarak psikolojik sorunlar ve ruhsal çalkantılarla yer alır. Genel olarak kendisine yabancı, gerçek benliğinden uzak, kimlik bunalımı gibi modern bireyin tipik sorunlarını yaşarlar. Yazar bu durumu daha çok iletişimsizlik, aidiyet hissinin kaybı, yalnızlık, bunalım gibi belirimlerle verir. Bu durum, Pospelov’un karakter tasnifi bağlamında değerlendirildiğinde öykülerin çoğunu trajik heyecansal bağlanım noktasına taşır. Kaygusuz’un çoğu öykü karakterlerinde bu duygu durumlarına rastlanır.

Yazarın “Üşüyen” adlı öyküsü, bireyin kendi varlığına yabancılaşmasını konu edinir. Söz konusu öykü; kendi varlığına ve bedenine yabancılaşan bir genç kadının oturup kendi hayatını uzaktan izlemesi, kendine acıması ve en sonunda da hayatına son vermesiyle son bulan kısa bir öyküdür. Benöyküsel anlatıcının aktardığı öyküde okur,

öykü boyunca anlatıcının hislerine tanıklık eder. Anlatıcı, daha öykünün başında hayata bakışını şu sözlerle okura aktarır: “Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor” (Kaygusuz, 2017a, s. 87). Hayatı, farkına varmadan kendisine verilen bir yük olarak gören anlatıcı âdeta “kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır ne de dışında tutunacak bir dal” (Sartre, 2010, s. 36). Öykünün devamında anlatıcının, kadın karakter olduğu anlaşılır. Yani öyküde tek bir karakter vardır. İzleyen de izlenen de aynı kişidir.

Karakterin özellikle isimsiz olması varoluşsal sorunların ve kimlik yitiminin en belirgin işaretidir. Yalnız ve toplumdan soyutlanmış olan öykü karakteri, aylarca karşı dairedeki kızı gözetlemektedir. Ancak öykünün sonlarına doğru izlediği kızın aslında kendi benliği olduğu anlaşılır. İzlediği karakter üzerinden anlatıcının kendi maddi benliği ile sürekli bir çatışma hâlinde olduğu söylenebilir. Bu noktadaki zorlu çabalarla dolu olan ruhsal mücadelesi, içindeki o trajik duygu yaşantılarının gerçekten bilincinde olması ve onları kendi sırtında taşıması trajik çatışmayı yaratır. Beyazgömlü adam ile yaşadığı duygusal ilişkinin samimiyetsizliğine ve yapaylığına rağmen ilişkiyi bir görev gibi sürdürmesi de bu çatışmanın tezahürlerinden biri olarak gösterilebilir. “[K]endini, aslında hiç gerçekleşmeyen bir dostluğa, olanaksız bir sevgililiğe mi inandırıyordu?” (Kaygusuz, 2017a, s. 89) sorusu da bu kafa karışıklığına işaret eder. Yalnız kalmamak için sürdürdüğü ilişkide duygusal yalnızlık yaşayan karakter yine kendi benliğiyle çatışır. Eric Fromm’a göre “kişinin kendi dışındaki dünyayla bağlantılı olması gereksinimi, yalnızlıktan kaçınma gereksinimidir. Fiziksel açlık nasıl bedeni ölüme götürürse, tümünden yapayalnız ve soyutlanmış hissetmek de aynı şekilde insanın zihnini parçalanmaya götürür” (1996, s. 32). Öykünün sonlarına doğru izlediği kız (maddi benliği) ile göz göze gelip hazır olmadığı hâlde korkarak onunla yüzleşen karakter, çatışmayı yok ederek intihar eder. Trajedinin şiddeti kişiyi bazen bir zafere ama “çoğu kez [de] ölüme dek götürü[r]. Eserlerinde böyle trajik çelişkileri yansıtan ve tipikleştiren yazarlarsa, eserin temelinde yatan çelişkili olay ve duygu yaşantılarına, kendi yorum ve değerlemeleri yoluyla genelde daha da büyük bir ağırlık kazandırırılar (Pospelov, 2014, s. 150). Nitekim bu ağırlık karakterin metindeki konumlanışı, sunumunda kullanılan imgesel dil yoğunluğuyla kendini gösterir. Söz gelimi karakterin yaşadığı içsel karmaşa, ruhsallaştırmanın derinliğine işaret eder. MacKay’ın belirttiği gibi “[k]arakterin kafası karışıkça, hatta kendisi kafa karıştırıcıysa, muhtemelen yazara, insan motivasyonunun karmaşıklıklarını toplumsal ve psikolojik yönden inanılır bir

biçimde keşfetme imkânı sağlayan türde bir karakterle (‘daireysel’, ‘şeffaf olmayan’) karşı karşıyayız demektir” (2018, s. 119). Kaygusuz da, odağa aldığı yabancılaşma temini karakterin psikolojisi üzerinden sunar ve okura keşfettirir. Ruhuna ve içsel sancılara odaklanarak karakterin duygusal karmaşıklığını gözler önüne serer. Böylelikle öykünün sonundaki intihar eylemini de makul bir gerekçeye dayandırmış olur.

Nihayetinde intihar eden karakter “kendi bilincine varmış olduğu için, güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlamalarını algılamaktadır. Kendi sonunu yani, ölümü gözünün önüne getirmektedir. Varoluşunun ikiye-bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz” (Fromm, 1994, s. 90). Ancak ikiye bölünmüşlüğü kısı kacından kendini yok ederek kurtulur. İfade edilen bütün bu içsel sancılar, trajik heyecansal bağlanım kapsamında okunabilir.

Aynı bağlanımla ele alınabilecek ”Şeftali” öyküsünde benzer bir karakter yer alır. Yine isimsiz bir kadın karakterin, içsel sancıları doyum/doygunluk teması üzerinden öyküye konu edilir. Öykü, kadın karakterin karanlık bir denizde yol alan gemide, dizlerinin arasında inleyen bir adamı rüyasında görüp kendi tokadıyla uyanması ile başlar. “Rüyalar, kişinin kendisini anlayıp tanıyabilmesi için bilinçaltının imkânlar sunduğu bir ayna gibidir” (Karadeniz, 2020, s. 12). Dolayısıyla gördüğü rüya, kadının ruhsal sorunlar yaşayan bir karakter olduğuna işaret eder. Çünkü “rüyada kişiye özel bir şeyler vardır: Rüya, öznenin psikolojik durumuyla uyum içindedir” (Jung, 2015a, s. 12). Öykü, kadın karakterin güçlkle hareket ederek, mutfağa gitmesi ve buzdolabında duran şeftaliyi cinsel bir haz nesnesi hâline getirip yemesi ile yaşadığı cinsel ve fiziksel doyumun ardından kâbusa geri dönmesiyle biter.

Açılış sahnesinde, kadın karakterin kaburgalarının iç içe geçecek kadar uyuması, karakterin yaşadığı ruhsal bunalımı ve mutsuzluğu yansıtır. Sosyal ve duygusal yalnızlık yaşayan karakterin özellikle uyku ile uyanıklık hâli arasında çizilmesi metaforik bir anlam taşır: “Ya uyanacak, üstünde gittikçe kararan bulutu terk edecek, ya da boğulana kadar yatacaktı” (Kaygusuz, 2016, s. 41). Uyanıklık yaşamı simgelerken uyku ölüme işaret eder. Trajik heyecansal bağlanımda da kişi yıkım hâlindeyken yaşam ve ölüm arasında gidip gelmektedir. Bu noktada, gördüğü rüya karakteri “maddi hayata yönlendiren bir çağrıdır” (Karadeniz, 2020, s. 11). Öyle ki uyandıktan sonra kadın emekleyerek güçlkle gittiği mutfakta yaşam için bir enerji arar. Hem fiziksel ve cinsel

hem de duygusal açlık yaşayan kadın, plastik çöplerin, çelik tepelerin, porselen kırıntıların arasında gördüğü şeftaliyi alır. Yapaylığı simgeleyen plastik, çelik, porselen arasında kadının doğaya ait olan şeftaliyi seçmesi dikkat çekicidir. Karakterin yaşam kaynağı olarak seçtiği şeftaliyi yemeye başlamasıyla birlikte onda bir hareket, istek ve canlanma görülür. Şeftaliyi yedikçe âdeta yaşama geri döner. “Cinsel etkinlik ölümle yaşamın, zaman, oluş ve sonsuzluğun geniş ufkunda yer alır. Ve bu etkinlik, birey ölmeye koşullu olduğundan ve bir anlamda onun ölümden kurtulabilmesi için de gerekli kılınmıştır” (Foucault, 2007, s. 220). Yeme edimi, yani cinsel eylem bittiğinde kadının ağzından şeftali çekirdeği yerine kâbusta gördüğü adam düşer. Dolayısıyla şeftali, kâbustaki adamın yerine geçen sembolik bir nesneye dönüşür: “Adam, etinde ne varsa, kadına vermiş olsa da, o muhteşem gülümsemesiyle çok ağırdı hâlâ. Bir şeftali kadar daha.” (Kaygusuz, 2016, s. 43). Cinsel eylemden hemen sonra, adama yine “bir şeftali kadar daha” imasıyla bakması kadının yaşadığı cinsel doyumsuzluğa işaret eder. Özcan Kaya, *Doyma Noktası* adlı öykü kitabı üzerine yapmış olduğu çalışmada şeftali meyvesini yaratılış mitiyle bağdaştırır:

“Âdem ve Havva’nın yediği yasak meyvenin sembolik önemine değinebiliriz. Mitteki ‘yasak meyve’, salt sözlük anlamıyla tanımlanabilecek bir meyve olmanın ötesinde çok farklı sembolik anlamlara gebedir. En başta, insanın dizginleyemediği benliğini, daha fazlasını isteyen dipsiz arzularını ve aşırılığını simgeler” (2016, s. 226).

Karakterin hazlarına ve arzularına odaklanan bu öyküde, esas kişinin içsel aksiyonu öyküyü trajik heyecansal bağlanım boyutuna taşır. Kaya’nın kullandığı “dizginlenemeyen benlik”, “daha fazlasını isteme” ve “aşırılık” ifadeleri de bu bağlanıma işaret eder. Çünkü öyküde kadınla doyum arasındaki ilişki “üst bir istence aykırı düşen kişisel-üstü bir anlam taşı[r]” (Pospelov, 2014, s. 146). Bu anlam da yaşanan durumun trajik ve çelişkili doğasını yansıtır.

“Zilşan’ın Ayakları” adlı öyküde modern hayata adapte olamayan ve geleneksel yaşamı sürdüren fakir bir genç kızın öyküsü anlatılır. Bu kız, şehir hayatında yaşıyor olmasına rağmen şehir kültüründen uzak bir yaşam sürdürmektedir. Gerek kıyafetleri, gerek davranışları geleneksel yaşam tarzını yansıtır. Kaygusuz’un diğer öykülerine nazaran dinamik bir olay örgüsüne sahip olan bu öykü, modern yaşam ile geleneksel yaşam arasında sıkışan bireyi konu edinir. Öyküde hem dramatik hem de içli-duygulu iki farklı heyecansal bağlanım görülmektedir. Zilşan, modern yaşam alanlarının makbul gördüğü bir genç kız değildir. Modern yaşamı simgeleyen dev alışveriş merkezine girebilmek için kararlılıkla günlerce beklemesi, yine bu modern yaşam karşısındaki

duruşunu imler. Sonunda modern yaşama adım atmaya cesaretlense de o yaşama ait olmadığını, olamayacağını kötü bir şekilde deneyimler. Alışveriş merkezi (modern yaşam) ise sevdiği adamı (Murat) son derece değiştirmiş ve köreltmıştır. Murat, arkadaş grubuyla birlikte alışveriş merkezinde gelen geçen tüm kızları izlemektedir. Böylelikle Kaygusuz, modern yaşamın bireyi duygusal açıdan doyumsuz hâle getirdiğine ve insani ilişkileri sıradanlaştırıp yüzeyselleştirdiğine dikkat çeker. Bunu da düşünsel yadsıma (Pospelov, 2014) ile kurguladığı Murat üzerinden gerçekleştirir.

Öykü boyunca kendine has bir duruşu olan Zilşan'ın, öykü sonunda tıpkı Seher Halası gibi kendi kendine konuşması ve aile üyelerinin onu anlamayıp delirdiğini düşünmeleri yine toplum tarafından anlaşılamayan bireyin yalnızlığını vurgular. Modern yaşamla çatışma sonucunda karakterin benliği, tehdit altındadır. Zilşan'ın gerçekliği ile modern yaşamın insanlara sunduğu yapay gerçeklik çatışır. Modern toplum, kendine benzemeyeni dışlamaya, farklılıkla yaftalayarak toplum dışına atmaya meyillidir. Dolayısıyla Zilşan, kendisi olarak yaşamak konusunda ısrar ettiği için yalnızlığa mahkûm olur. Öyküdeki bir diğer kadın karakter olan Seher Hala da, Zilşan gibi farklı bir benliğe sahip olduğu için yalnız bir ömür yaşamıştır. Zilşan'ın, halasıyla olan güçlü bağın temel nedeni de aralarındaki bu benzerliktir. İki kadın karakter de toplumdan dışlanmış ve soyutlanmış olarak öyküde yer alır. Her ikisi de modern yaşam karşısında kendi gerçekliklerinde direnen yuvarlak kişilik özelliklerini taşır.

Öyküde modern yaşam dış güç olarak her iki kadın karakteri de baskılar. Bu yönüyle öykü dramatik heyecansal bağlanımla başlar; çünkü ortada bir çatışma vardır. Bu çatışmadan doğan içsel sorgulama ve karmaşıklık karakterleri sonunda yalnızlaştırır. Dış güç tarafından gelen baskıyı reddederek benimsedikleri değerler doğrultusunda bir yaşam tarzında karar kılmaları, onları içli-duygulu heyecansal bağlanım boyutuna taşır.

“Gölde” adlı öykü, doğa-kadın-erkek üçgeninde imgelenen bir kurguya sahiptir. Öykü, Kaygusuz'un daha önceki kurgularında da varlığına sıkça rastlanan dişile/doğaya karşı erkeğin/erilliğin ilkelliği veya zalimliği teması etrafında şekillenir. Sandalda gezintiye çıkmış kadın ile erkek aynı sandalda iki farklı dünyayı yaşarken öykü boyunca birbirleriyle hiç konuşmazlar. Kadın kendini gölün okşayışına, doğanın sesine bırakırken, erkek küreklere “innh” (Kaygusuz, 2017a, s. 68) sesi çıkara çıkara asılmış, kürek çekmektedir. Daha ilk paragrafta kadınla erkeğin doğaya karşı farklı yaklaşımlarına dikkat çekilir. Kadın karakter, öykü boyunca doğayla iç içe geçmiş ve

bütünleşmiştir. Buna karşın erkek doğaya karşı son derece kayıtsız bir tavır sergiler: “Eline gelen diri yaprakların çıtırtılı kopuşlarıyla kabardı içi. Elbette, kürekteki adam bu sesi duymadı” (Kaygusuz, 2017a, s. 68). Farklı sesleri duyan birbirine yakın ama yabancı olan bu iki insan aynı zamanda duygusal bir yalnızlık içindedir. Kadın kendini doğaya bırakmışken, doğaya karşı duyarsız olan adamın, kadını suda boğup öldürmesiyle öykü son bulur.

Doğa karşısındaki hassasiyeti kadını içli-duygulu heyecansal bağlanım içinde değerlendirmeye imkân verir. Bunun yanı sıra karakter, bağlanımın en belirgin özelliği olan sorgulayan aydın insan (Pospelov, 2014) profili ile kurgulanmıştır. Ayrıca her pasajın sonunda felsefi bir sorgulama da bulunur:

“Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çıt sesiyle kabardı içi. Elbette, kürekteki adam, bu sesi duymadı. Ölümün cılızlığından mı, yoksa adamın aldırışsızlığından mı bilinmez? Bir bitkinin, çıt diye ölümü de ölümdür oysa. Peki, bir göl nasıl ölür? Hüzünlü bir ses çıkarmadan, azar azar buharlaşıp mı, yoksa tümüyle unutursak mı bir gölü?”

“İnsanı ne öldürür? Durduk yerde, kazasız? Bir düşman. Üzüntünü iyi tanıyan biri.”

“Bir kaya yok olur mu bölünerek? Ya bir insan, suya vuran yansısında bulabilir mi çürümekte olan yüzünü?”

“Bir adam kopkoyu bir yalnızlığa düşer mi? Yalnızca gölde ölebilen bir kadının yanında” (Kaygusuz, 2017a, s. 67-69).

Öykü boyunca kadın karakterin özellikle doğanın tüm seslerini duyuyor olması ve en sonunda da gölün kendisiyle konuşması içli-duygusal bağlanımı kuvvetlendirir: “Gölden çıkmak istercesine çırpındı, görüntü. İyice yaklaştı aslına. Ürpertici bir esintiyle birleşti sesi. ‘Boooooğğğğuyuyor seeniiii bu adammmmm...’” (Kaygusuz, 2017a, s. 69).

Bu öyküde doğa da kadın da aynı kaderi paylaşır. İki dişil varlık bir erkek tarafından zarar görür ve yok edilir. Yine buna benzer bir kurguyla inşa edilmiş “İnsan Dipleri” adlı öyküde de aynı bağlanım söz konusudur. Öyküde kadın ve doğa ortak bir paydada buluşturulur. Karşı güç ise yine doğayı egemenliği altında sanıp doğaya karşı yaptığı her kötülüğü kendinde bir hak olarak gören erkek/eril güçtür.

Sonuç olarak özellikle hemen tüm kadınların iyi, fedakâr ve muhakkak bir dertten mustarip olmaları, öbür taraftan doğayla özdeşleştirilmesi onların ortak özelliklerindendir. Genel olarak geleneksel-kırsal yaşam alanında kurgulanan ve çoğunlukla geleneksel Türk aile yapılarının ele alındığı öykülerde kadın karakterler esas kişiler olarak kurgulanmıştır. Kimi zaman okuru şaşırtan davranışlarıyla -Gülsüm’ün işlediği Cinayet, Zilver’in yılanı sevmesi, Gülümser’in kocasını öldürmüş olma

ihhtimali- kimi zaman da iç dünyalarındaki karmaşayla -“Yılanlar” öyküsündeki kadınların dönüşümü, “Oğul” öyküsündeki Hanım’ın kararı- yuvarlak karakter özelliği gösterirler. Bu aynı zamanda Pospelov’un ruhsallaştırma tanımına karşılık gelir. Kaygusuz söz konusu öykülerde, özellikle dramatik ve trajik heyecansal bağlanım kapsamında kadın karakterler yaratma yoluna gitmiştir. Toplumsal baskı karşısında yaşadıkları mutsuzluğun kadınları dramatik olay ve durumların içine sürüklemesi, yazarın öykülerinde savunduğu temel tezlerden biridir. Kadın karakterler, birçok öyküde (“Yılanlar”, “Engereğin Oğlu”, “Şeftali”, “İnsan Dipleri”, “Esir Sözler Kuyusu”, “Gölde”) olduğu gibi doğayla özdeşleştirilir. Bu noktada kadın karakterin düşünsel olumlayıcı bir noktadan ele alınması Kaygusuz’un doğa hassasiyetini de açığa çıkarır.

Modern yaşamdaki kadınların ise genel olarak yaşadığı sorun yalnızlık ve iletişimsizliktir. “Üşüyen” öyküsünde benlik arayışında olan kadın duygusal yalnızlık sonucu intihar eder. “Şeftali” de fiziksel ve cinsel açlık yaşayan kadının yine yalnızlığı söz konusu edilir. Öz benliğini koruduğu için toplumdan dışlanan Seher Hala ve Zilşan yine yalnız ve toplumdan izole hâlde olan karakterlerdir. Yazarın birçok öyküsünde doyumsuzluk yaşayan erkek karakter yüzünden duygusal yalnızlık yaşayan kadınlar bulunur. Öykülerde benmerkezci zihniyetteki erkeklerin doğa ve kadın üzerindeki kısıymı söz konusu edilir.

Geleneksel toplumda yaşayan kadınlar dramatik heyecansal bağlanımda ağırlıklı ele alınırken modern toplumda yaşayan kadınların özellikle trajik heyecansal bağlanımda ağırlık kazandığı tespit edilmiştir. Kaygusuz’un öykülerinin ağırlıklı olarak kadın karakterlere sahip olması, kadınların yaşadıkları sorunları ve çatışmaları dile getirmesi geleneksel ve modern hayatı sorguladığına işaret eder.

2.3.2. Erkek Karakterler

Her kesim ve yaştan erkek karakterleri kurgusuna dâhil eden Sema Kaygusuz’un öykülerinde geleneksel yaşamda varlığını sürdüren erkekler genellikle olumsuz tiplerdir. Çoğunlukla kadın karakterin psikolojisini serimlemek için birer araç olarak, onların yanında konumlandırılan, varlığı ile yokluğu belirsiz, edilgen erkekler söz konusudur. Söz gelimi “Ortadan Yarısından” adlı öyküdeki Ömer Bey silik bir karakterdir. Pospelov’a göre “[y]azarın esas kişilere oranla çoğu kez daha az dikkat çektiği yan kişiler, birçok durumda yardımcı bir işlev görürler” (2014, s. 215). Ömer’in

de bu öyküdeki işlevi, esas karakter olan Gülümser'in hayattan bıkkınlığını gerekçelendirmektir. Kendisinden çok söz edilmeyen Ömer Bey yalınkat bir karakter özelliği taşımaktadır. Sadece öfkesinden söz edilen sinirli bir erkek tipini temsil etmektedir.

Yine “Elif’in E’si” adlı öyküde Ahmet Bey, karısı Neriman’ın çok konuşmasından bıkip evdeki otoritesinden vazgeçmiş bir adam olarak görünür. Geleneksel aile yapısının gerekliliğini yerine getirmeye çalışarak otoriter baba rolünü oynar. Torununa vereceği ismi karısı seçmiş olmasına rağmen Ahmet Bey “torunumun adını Elif koyuyorum. Boşu boşuna aranızda yeni bir ad düşünmeyin” (Kaygusuz, 2018, s. 28) diyerek sahte bir güç gösterisine başvurur. Karısının baskın kişiliği altında kendi gerçek kimliğini kaybeden ancak dışarıda farklı görünmeye çalışan Ahmet Bey “masadaki başköşeye geç[er], bir tahtın yükseltisinde oturmuşçasına Neriman’a yukarıdan bak[ar]. Neriman, ıslıklı çaydanlığın alaycı buharıyla ona yaklaşmasına rağmen yine de konu[r]: ‘Çayımı koy kadın!’” (Kaygusuz, 2018, s. 28). Hem masada başköşeye oturması hem de özellikle ev halkının önünde Neriman’la emrivaki bir üslupla konuşması onu mizahi heyecansal bağlanım öznesi hâline getirir. Çünkü yatak odası ile mutfaktaki eylemsel farklılık bir iç çelişkiye sebep olur. Kişi öznel olarak masadaki eylemde bir önemlilik, anlamlılık iddiası gösterirken gerçeklikte yatak odasında güçsüzdür. Gerçekte kof ve boş olma arasındaki oransızlığı ise mizahı doğurur. Bu mizah, komik ve alaycı yaklaşımlara sebep olur (Pospelov, 2014, s. 156). Zaten kurgudaki söylem dili, tercih edilen kelimeler, diyaloglar Ahmet’i alaycı ve komik bir zemine oturtur. Aynı zamanda bu yaklaşım kendiyile birlikte bir acıma, bir üzüntü de getirir. Okur, karakterin kendini aldattığını görür. Bu ilk başta gülümsemeyle karşılanırsa da sonraları ona karşı bir çeşit acıma ve üzüntü duygusu yaratır.

“Siyah Top” adlı öykü, grup terapisinde intikam duygularını anlatan bir grup insan arasındaki diyalogun aktarıldığı bir öyküdür. Öyküde anlatıcı, o çemberde oturan ve dinleyiciye karşı çocukluğundaki bir anıyı çağrıştırdığı için kin besleyen erkek karakterdir. Yazarın diğer öykülerinden farklı olarak bu öyküsünde dinamik bir olay örgüsü ve çok sayıda karakter vardır. Ancak esas kişiler, dinleyici ve anlatıcı konumunda bulunan erkeklerdir. Öyküde ilk olarak yaşlı bir adamın mal varlığına el koyduğu için oğlunu altın bir heykele çevirmeyi hayal ettiği bilgisi verilir. Yaşlı adamın, intikam planında maddiyatı simgeleyen altın sözcüğünün geçmesi önemli bir detaydır. Yaşlı adamın cimri bir karakter yapısına sahip olduğu çıkarımında

bulunulabilir. Öyküde yan karakter olarak bulunan yaşlı adam aynı zamanda maddi varlık için kendi oğlunu öldürmek isteyecek kadar duygu yoksunu bir karakter olarak verilir. Öyküde geçen bir diğer yan karakter, her gece elleri kolları bağlanan ve konuşmak istemeyen defalarca intihar teşebbüsünde bulunup başarısız olan gençtir. Çemberde konuşup kendini anlatmak istemeyen karakterin, defalarca teşebbüs etmesine rağmen ölmemesi önemli bir ayrıntıdır; çünkü intihar eylemi fiziksel koşullarla önlenemez. Kendini ifade edemeyen delikanlı için intihar, kendini ifade etme, varlığını kanıtlama ve mevcudiyetini ispat etme yoludur. Anlatıcı, delikanlının intihar etmeye çalışmasını son derece sakın ve anlayışlı bir tavır içinde okura aktarır: “İntihara eğilimli olanlarımız için öylesine tanıdık ve anlaşılabilir bir eylemdir ki bu! Tüm acılara son veren en makul ve en rahatlatıcı çözüm gibi görünür” (Jamison, 2004, s. 174). Dolayısıyla öykünün esas karakteri olan anlatıcının intihar düşüncesine karşı tutumu, psikolojisi hakkında önemli ipuçları verir. O da mutsuz bir karakterdir.

“Her gece, elleri, ayakları bağlanan delikanlı konuşmak istemediğini söyledi. Bugüne kadar on yedi kez intiharı denemesine rağmen beceremedi ya da becermeyi pek istemedi. Onun, kimden ne şekilde öd almak istediğini gerçekten çok merak ediyorum. Ama Beyazgömlü, fazla üzerinde durmadı. Kendinden nefret edenlerin kimse üzerinde durmuyor zaten. Bileklerindeki dikiş izlerinde, küçük bir köye doğru giden tren raylarını görüyorum. İlk durakla son durak arasında birkaç nehir var yalnızca. İşte o yolu bir kez daha, bir kez daha deniyor. Onu durdurmamalılar, bu kadar eminse, ömrünü böyle bir inatla özetlemişse onu kimse durdurmamalı. Canından bezmiş birinin, canını kurtarmanın anlamı ne?” (Kaygusuz, 1998, s. 21).

Burada yan kişi, esas karakterin trajikliğini ortaya çıkarma işlevi taşır. İntikam planını anlatma sırası anlatıcıya geldiğinde herkesi şaşırtarak öykü boyunca olumsuz bir karakter olarak yansıtılan dinleyiciyi işaret eder ve ondan intikam almak istediğini dile getirir. Hem çemberdekileri kendinden farklı görüp ötekileştirdiği için hem de çocukluğunda yaşamış olduğu olumsuz bir anıyı çağrıştırdığı için ona öfke duyar:

“Benim yarattığım bir düşmanım yoktu, ben hayatın getirdiklerine değil, hayatın kendisine kızgıyım çünkü. Herkesi anlamaya çalışarak, kendime karşı adil olmadığım, kendimi kıskanmadığım için öfkeliyim. İçim içimi yiyor. Penisi kesilecek bir koca, altın heykele dönüşecek bir oğul yok, biliyorum! Olsalar, bu çemberde görünürlerdi. Kendi yarattıklarımız, çoktan bağışladıklarımızdı öd. Öd, sevmenin bir ölçüsü hatta birini sevmemek demek, eskiden seviyor olmak demek, biliyorum. Ben, kahrolası, gıcık Beyazgömlü’ye kayıtsız kalamıyorsam, onu bir zamanlar sevdiğimden, ama şimdi nefret ettiğimdendir” (Kaygusuz, 1998, s. 24).

Güçlü bir ruhsallaştırmayla ele alınan karakterin bu sözleri içsel çatışmanın göstergesidir. Bu da trajik heyecansal bağlanımı kuvvetlendirecek bir durumdur. Pospelov’un sözlerine uyarlanacak olursa onların, “durumlarını ve duygu yaşantılarını trajik yapan şey, temelinden, insanların kendi bilinçlerinde meydana gelen iç çelişki ve çatışmalarla bağıntılıdır” (2014, s. 146). Çünkü trajikler karşı bir güçle değil kendi

benliğiyle savaş hâlinde dirler. Beyazgömlü (dinleyici) ise düşünsel yadsıyıcı bir perspektifle ruhsallaştırılmadan işlenmiştir. Anlatıcı tarafından olumsuz imgeler ve söylemlerle aktarılması yazarın düşünsel değerlemesini açığa çıkarmaya yarar. Mahkûm edici yargılarla sunduğu karakterden hoşlanmadığını Pospelov'un tanımıyla kendi “düşünsel-yadsımasını” dile getirir (2014, s. 120).

Öyküdeki bir diğer erkek karakter ise, intikamını almış ve intikam duygusundan kurtulmuş tek karakter olan kadının, eski erkek arkadaşındır. Kadın, onu şu sözlerle anlatır:

“Erkek arkadaşım bana bilardo oynamayı öğretirken, benimle sürekli alay ediyordu. Öğretmekten çok beceriksizliğimi seyretmek sevindiriyordu onu. Ondan daha akıllıydım çünkü daha dayanıklı, daha sorumlu. Kendi arenasında yakışıklı bir matador edasıyla kasılıyor, bu sınırlı zaferi kutluyordu kendince. Çünkü bilardo salonunda düşüncelerim, öngörülerim, yorumlarım işe yaramıyordu. Bilardo için gereken, yalnızca beceri, alışkanlıktı” (Kaygusuz, 1998, s. 27).

Erkek, kadını duygusal ve psikolojik baskıyla ezerek kendi aşağılık kompleksini, başarılı olduğu bir alanda düzenlediği kurmaca bir zaferle baskılar: Çünkü kimi insanların yalnızca “günlük yaşantısındaki başarısı değil, kendine olan saygısını, güvenini koruyup koruyamayacağı, ya da aşağılık duygusunun uçurumuna yuvarlanıp yuvarlanmayacağı buna—popüler olup olmadığına— bağlıdır” (Fromm, 1996, s. 106-107). Ayrıca karakterin, bu kurmaca zaferi düzenlemesi eril duygularını tatmin etmeye yöneliktir.

Kadın karakter ise, intikamını erkeğin popülerliğini yok ederek almayı başarır. Erkeğin başarısıyla bilindiği bilardo salonunda erkek arkadaşıyla bir maç düzenler ve tek atışla bütün topaları deliklerden geçirmeyi başarır, geriye sadece siyah top kalır:

“Delice siyah topu rahatlıkla sokabilirdim. Salondakiler ellerini şıklatarak beni kutlamak için hazırlanıyordu. Gözlerinin içine bakarak siyah topu elime aldım. ‘Ama bu faul!’ diye mızıktı hemen. ‘Biliyorum tatlım,’ dedim. Siyah topu elimle delice gönderdim. Anlam veremedi, salak salak bakıyordu. Alnı boncuk boncuk terlemişti. Yanına yaklaştım. ‘Sen kazandın,’ diyerek onu öptüm” (Kaygusuz, 1998, s. 29).

Kadın, erkeği bilardoda değil, özgüven yoksunluğunu baskıladığı salonda küçük düşürerek yener. Bu noktada olay örgüsü hem acıma hem de alaycı bir yaklaşımla ilerler. Gerçekte erkeğin iddia ettiği başarı ve güvenin temelsiz olması onu mizahi heyecansal bağlanım öznesi hâline getirir.

Diğer öykülerden farklı bir kurguya sahip olan “Koza” adlı öykünün odağında bir kayınpeder, oğul ve gelin vardır. Babasının sevdiği kadınla evlenen adam, babası ölünce onun mezarında kendi karısına tecavüz eder ve bunu babası için yaptığını söyler.

İlk olarak öyküdeki bu aşk üçgeni Freud'ın oidipus karmaşasıyla değerlendirmeye açıktır. Erkekteki “bilinçdışı bütünüleyici öge olarak yer alan dişi imgesi” (Jung, 2005 s. 13) animayı oluşturur. Bu dişi imge küçük yaşlarda annenin karakteristik özelliklerinden oluşur. Daha sonra bilinçdışı dişi imgeyi karşılayan kadını, yani anneye en çok benzeyen kadını bularak eş seçimini gerçekleştirir. Olay örgüsüne bakıldığında erkek, annesine en çok benzeyen kadını yani Nazan'ı eş olarak seçer ve kayınbaba Nazan'ı, eşi, oğulun annesi olarak görür. Öyle ki öyküde kayınbabanın Nazan'a “koskoca kadın oldun, hâlâ küçük ellerin” (Kaygusuz, 1998, s. 108) ifadesini kullanması bu çıkarımı destekler. Baba da oğul da kendi bilinçdışı istemleriyle çatışır. Bu yönüyle öyküde belirgin bir trajedi söz konusudur.

“Tacettin” adlı öyküde, hırsızlık olayıyla hastaneye kaldırılan Tacettin kabadayı tipine uygun özellikler gösterir. Öykü boyunca hem fiziksel hem de kişilik özellikleri uzun uzadıya tasvir edilir. Dolayısıyla öyküde yoğun bir ruhsallaştırma söz konusudur. Kısa boylu ve iri olan Tacettin aynı zamanda güçlü, sert bir adamdır. Küçük olan ayaklarından utanması ise hâkim zihniyetin cinsiyetlere yüklediği baskıyı simgeler. Toplum tarafından kabul görmek için; 38 numara olan ayaklarına 41 numara ayakkabı giyer. Aynı şekilde karakteristik özelliklerini de yaşadığı topluma göre şekillendirir. Gerçek benliğini gizleyip ait olduğu mahallenin kolektif benliğine bürünür. Bu durum karakteri dramatikleşir. Gerçekte duygusal bir yapıya sahip olan Tacettin'in kendi olabildiği tek yer ise Necla hemşirenin yanı olmuştur. Hayatta bir tek Necla hemşirenin yanında ağlaması öyküde özellikle vurgulanır. O, her ne kadar kaba ve saldırgan olayların içinde konumlandırılrsa da okur; onun merhametini, inceliğini ve duygusallığını metne serpiştirilen cümle ve imgelerle sezer. Bu yönüyle karakter, düşünsel-olumlayıcı bir bakışla şekillendirilmiştir denebilir.

Doyum teması etrafında şekillenen öykülerin bir arada bulunduğu *Doyma Noktası* adlı eserde bulunan “Kılçık” öyküsünde iki erkek karakter de esas kişi olarak öyküde yer alır. Öykü, tiksindirici bir şekilde yemek yiyen Kadir Bey ve onun tarafından varlığı yok sayılan Sezgin karakteri etrafında kurgulanır. Sezgin, bir restoranda hafta içi her öğlen Kadir Bey için bir masa hazırlamak ve rahat edebileceği bir ortam yaratmakla görevlidir. Üç kat yevmiye almış olmasına rağmen Kadir Bey'in ürktücü yeme alışkanlığı ve yarattığı kasvet nedeniyle kendisini “mutsuz bir budala gibi hisseder” (Kaygusuz, 2016, s. 45) Yine bir öğlen yemeğinde Kadir Bey için hazırlık yapar ve onu karşılar. Karşılaşma sahnesi, Kadir Bey'in kişilik özelliklerini

yansıtan bir anlatımla aktarılır: “Kadir Bey, başıyla selam vermekle yetinip elindeki çantayı, pardösüyü uzattı hemen. Her zamanki gibi aç gözlerle sofraya baktı. ‘Bugün ne yiyeceğiz?’” (Kaygusuz, 2016, s. 45). Sezgin’i görmezden gelen ve egemenlik altına alan tavırlarıyla onda benlik yitimine, özgüven yoksunluğuna sebep olur. Ona hep “Kadir Bey demek isterdi ama onun böylesi bir yakınlıktan kesinlikle hoşlanmayacağını bildiği için bir türlü söylemeye cesaret edemezdi. İster istemez ‘efendim’ sözcüğü, ağzından çıkan yayvan bir ses oluyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 46). Aslında Kadir Bey’in, Sezgin’e olan yaklaşımı yine Kadir Bey’in güçsüzlüğünden ve yalnızlığından kaynaklanır. Çünkü “insan, güçsüz olduğu zaman dünyaya olan bağlılığı, başkalarına sanki onlar eşya imiş gibi baskı yapmak ve onlar üstünde üstünlük kurmak isteğine dönüştürülür” (Fromm, 1994, s. 91). Benmerkezci zihniyete sahip olan Kadir Bey önüne gelen Lipsos balığına da aynı şekilde yaklaşır, “öyle ürkütücü ve tiksindirici” bir şekilde yer ki sonunda lipsos balığı âdeta intikam alırcasına Kadir Bey’i kılıcıyla boğar.

Öyküde hem dramatik hem de mizahi heyecansal bağlanım iki farklı karakter üzerinden verilmiştir. Dramatik heyecansal bağlanım Sezgin’in düşünceleri yoluyla belirgin hâle getirilir:

“Sezgin, mutfak kapısının ince aralığından onu seyrederken, eliyle ağzını kapatmaktan kendini alamıyordu. İki yıldır süren bu öğle yemeği cinayetlerinden hala bir şey anlamamış, bir şey öğrenememişti. Her defasında mavi gözleri sulanıyor, o kapının ardındaki yalnızlığı yaşam boyu sürecektir bir yazgı olarak algılayıp katlanılması güç korkulara kapılıyordu. Kendini pişmiş bir şey gibi hissediyor, etinin her yanının ısırıldığı duygusuyla kasılıp kalıyordu. Bir insandan bu kadar çok korkmanın ağırlığıyla orada öylece bükülüp siyahlaşarak Kadir Bey’in çiğnediği lokmalar gibi biçimsizleşiyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 48).

“Öyle ki ‘yeter bel!’ deyip karşısına oturmak, bu yok sayılmayı reddederek onu süzmek, kayıtsız bir bakışla Kadir Beyin ince bedeninden bir boşluk yaratmak istiyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 46).

Sezgini dramatikleştiren dış güç Kadir Bey’dir. Öykünün sonunda çok büyük ve güçlüymüşçesine bir tutum sergileyen bu adamın bir balık kılıcıyla ölmesi ise mizahi heyecansal bağlanımı başlatır. Öte yandan o, yok sayan kaba ve tahripkâr bir adam olmasıyla düşünsel yadsıyıcı bir bakışla ele alınmıştır denebilir.

“Çalıntı Yüreker” adlı öyküde, başkarakter yaşlı ve yalnız olan İlyas’tır. İyiliksever, güçlü ve fedakâr biri gibi görünmeye çalışan bu adamın asıl amacı iyilik yaptığı insan üzerinde kurduğu hâkimiyetten aldığı hazdır. Söz gelimi evliliklerinin ilk akşamında Zeynep’e tatmadığını düşündüğü ne varsa almış ve akşam yemeğini ona elleriyle yedirmiştir:

“İlyas, kızın bir tane daha almaya utandığını görünce bu utanişi birkaç saniye daha bekletmiş, yağlı dudaklarını parmak uçlarıyla temizleyen küçük karısını süzmüştü uzun uzun. Sonra bir tane

daha, bir tane daha bırakmıştı önüne. Yavaş yavaş, lokmaları boğazına dizercesine doyummuştu kızı. Zeynep çiğnedikçe İlyas da doyuyor, doydukça yeryüzünde kapladığı oylumu iyice genişliyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 77).

Zeynep doyma hissinden yoksun bir şekilde yedikçe o yaptığı iyilik karşısında kendini iyi ve üstün hisseder. Öykünün esas kişisi İlyas, yaptıklarıyla insanı egemenliği altına almaya çalışan, insanın ezilip güçsüzleşmesinden zevk alan, sadist bir karakter olarak öyküde yer alır. Fromm’a göre sadizm kendisini çoğunlukla sevgi kılığında gösteren iyiliksever baskı kurma eğilimindedir. Aynı zamanda “iyiliksever sadist objesinin zengin, güçlü, başarılı olmasını istediği hâlde, bir tek şeyi, objesinin özgür ve bağımsız hâle gelmesini ve bu nedenle onun olmaktan kurtulmasını tüm gücüyle engellemeye çalışır” (1994, s. 110). Öykü bu noktaya kadar trajik heyecansal bağlanım çizgisinde ilerler. İlyas’ın içsel çatışmaları ve üstünlük isteği onu trajikleştirir. Yaptığı iyilikler karşısında Zeynep’in kendisine bağlanmasını ve minnet duygusuna kapılmasını beklerken o, iyice uzaklaşır ve İlyas’ın kendisine sunduğu imkânları kullanır. İsteddiği hâkimiyeti kuramayan İlyas, giderek Zeynep’in tahakkümü altına girer ve ondan çekinmeye başlar. İşte bu noktada heyecansal bağlanımın boyutu mizaha dönüşür.

“Sen Çalmadan Önce” adlı öyküde başkarakter Selahattin Bey, yalnız ve takıntılı bir adamdır. Hayatındaki tek mutluluk ve tutku takip ettiği ödül törenlerine katılıp ödül sahiplerini izlemektir. Ödül törenlerinin alanı hakkında hiçbir şey bilmemesine rağmen her törene muhakkak katılır ve özellikle tek sayılı koltuklarda oturur. Ödül verilir verilmez de törenden ayrılır. Katıldığı bir törende ödül verildikten hemen sonra kalkıp gidecekken sahneye gelen kadını görür ve yarım saat süren gösteriyi hiç kımıldamadan izler:

“Salon fısıltılı bir kaynaşmayla boşaldığında, Selahattin bey 5 numaralı koltukta taşlaşmış bir biçimde hâlâ öylece duruyordu. Harp sanatçısı genç kadının beyaz kollarını bir kez daha görme umuduyla öylece beklerken, yaşamında ilk kez, birinin parmaklarına bu denli dikkatle baktığını hayretle anlayarak, yüzünü pençeledi. Selahattin beyin, harp sanatçısı kadın çalmaya başlamadan önce zihnine toplamış olduğu bütün ödüllü yüzler, bir bir silinmeye başladı” (Kaygusuz, 2017a, s. 64).

Gösteride gördüğü kadın ona kendi arzularını hatırlatır ve tek tutkusu olan ödüllüleri unuttur. Öykü sonunda, karakter yüzeysel yaşamından çıkıp gerçeklerle yüzleşerek bir dönüşüm yaşar.

“Adak” adlı öyküde olay örgüsünü Bora ve Terzi Helin arasında geçen sosyo-politik ve felsefi tartışmalar yönlendirir. Genel itibariyle kurgu, diyaloglar üzerine inşa edilir. Helin, Sema Kaygusuz’un sözcüsü olarak öyküde yer alırken, Bora sorgulayan bir entelektüel konumundadır. Kaygusuz, bir nevi modern toplumda ihtiyaç duyduğu,

tasvip ettiği ve arzuladığı karakterleri kurgular. Kurmaca dünyadaki “model şahısların temsil ettiği değerler, kimlikle ilişkilendirilmiş olsalar bile, kimliklerinden soyutlanınca aynı zamanda evrensel değer oldukları görülür” (Şengül, 2003, s. 19). Bu yönüyle Kaygusuz’un öyküsündeki her iki karakter de düşünsel olumlayıcı bir değerlenmeyle ele alınmıştır.

Helin ile Bora’nın ortak küresel kaygılara sahip oldukları aralarında geçen diyaloglara sirayet eder. Söz gelimi:

“Uyuyamadım, kitap okudum sabaha kadar. Clifford Geertz diye bir antropolog var, çok güzel yazmış. Bir yerinde diyor ki, aklımda kaldığı kadarıyla söylüyorum, başkalarının bizimle aynı doğayı paylaştığını bilmek, basit bir terbiyedir. Sonra ekliyor hemen: Kendimizi yerel bir örnek, dünyalar arasında bir dünya olarak görmek ise terbiyenin en zor aşamasıdır” (Kaygusuz, 2017b, s. 49).

Alıntılanan pasaj Bora adlı karaktere ait bir konuşmadır. Konuşmanın içeriğine bakıldığında Bora’nın doğa karşısındaki hassasiyetinin yanı sıra küresel dünyaya yaklaşımı da son derece nitelikli bir karaktere sahip olduğuna işaret eder. Tüm bunlar, doğaya duyarlı, aydın insanları kapsayan içli-duygulu heyecansal bağlanımı referans eder. Her iki karakterde de bu özellikler belirgin olarak mevcuttur.

Genel itibarıyla Kaygusuz’un öykülerinde farklı sosyal çevrelerden, farklı kişilik özellikleri gösteren erkek karakterler çoğunlukla düşünsel-yadsıma ile ele alınır. Kimi benlik sınırlarını keşfedememiş, kimi modern hayatın içerisindeki varlığını unutup, törenlerdeki ödül anlarıyla haz bulmaya çalışır (“Sen Çalmadan Önce”). Öte yandan toplum tarafından kabul görmek için olmadığı biri gibi davranmak zorunda kalıp dramatikleşen (“Tacettin”) karakterler de söz konusudur. Kimi zaman da zayıflığını erkeklerin kurduğu hâkimiyetle bastıran (“Çalıntı Yürekler”, “Kılçık”) karakterlere yer verilmiştir. Ancak çoğunlukla kendini merkeze alarak doğaya ve insanlara karşı saygısız ve tahripkâr davranmalarına vurgu yapılmıştır. Kaygusuz’un diğer öykü kitaplarından tematik ve yapısal açıdan farklı olan *Karaduygun* adlı öykü kitabında yer alan “Adak” adlı öyküde ise; alışılmadık bir şekilde olumlu ve rol model olabilecek Bora diğer erkek karakterlerden farklılık gösterir. İçli duygulu heyecansal bağlanımla, olumlayıcı olarak ele alınan tek erkek karakterdir.

2.3.3. Çocuk Karakterler

18. yüzyıla kadar dünya edebiyatında çocuk karakterlerden söz etmek pek mümkün değildir. O tarihe kadar eserlerde çocuklar yok denecek kadar azdır. Ancak değişen dünya anlayışı edebiyatta da bir değişim yaratmış ve 18. yüzyıldan itibaren

çocuk karakterler de edebî eserlerde görülmeye başlanmıştır. Batı’da aile kurumunun etkin duruma gelmesi, sanayileşme, kentleşme süreçleri çocuğa bakışı değiştirir. Bu değişim edebiyata da yansımış ve çocuk edebiyatı alanını yaratmıştır (Demiryürek, 2019, s. 15). Bir taraftan eserler çocukların okuyup hayal gücünün genişlemesine katkı sağlaması için onlara uygun hâle getirilip yayınlanmaya başlanmış diğer taraftan çocukların da karakter olarak yer aldığı metinler yazılmaya başlanmıştır. “Çevirilerle başlayan Türkçe çocuk edebiyatının ilk örnekleri arasında La Fontaine’den fabllar, *Telemak* (Fenelon), *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe), *Güiver’in Seyahatleri* (Jonathan Swift), *Seksen Günde Devr-i Âlem* (Jules Verne) sayılabilir” (Demiryürek, 2019, s. 13). Türk edebiyatında Tanzimat Dönemi’nde başlayan çocuk edebiyatındaki ilk eserler olarak Ahmet Mithat Efendi’nin *Hâce-i Evvel* (1870) ve *Kıssadan Hisse* (1871) adlı eserleri örnek olarak verilebilir. Yine Recaizade Mahmut Ekrem’in *Tefekkür*, Muallim Naci’nin *Ömer’in Çocukluğu* adlı eserleri de bu alandaki dikkate değer erken örnekler olarak öne çıkar. Yine dünya edebiyatında çocuk karakterlerin yer aldığı başlıca eserlere *Küçük Prens* (Antoine de Saint-Exupéry), *Küçük Kara Balık* (Samed Behrengi), *Alice Harikalar Diyarında* (Lewis Carroll) örnek olarak verilebilir. Türk edebiyatında ise *Şimdiki Çocuklar Harika* (Aziz Nesin), *Sevdalı Bulut* (Nazım Hikmet), *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* (Yaşar Kemal) *Fadiş* (Gülten Dayıoğlu) verilebilecek örnek kitaplardan birkaçıdır.

Sema Kaygusuz, eserlerinin kişiler kadrosunda çocuk karakterlere sıkça yer verir. Öykülerinde modern dönemle istismara daha açık hâle gelen ve kimi zaman da masum dünyalarında yaşayan çocuklar söz konusu edilir. Öte yandan çocuk-ebeveyn ilişkisinde ihmal edilen çocukları da kurgu dünyasına dâhil ederek çocuk psikolojisine dikkat çeker. Bunların yanı sıra dünyanın en masum varlığı olduğu hâlde doğaya zarar verebilen çocuk karakterler de öykülerde görülür.

“Televizyon Çocuklarım” adlı öyküde, popüler kültürün çocuklar üzerindeki olumsuz etkisi ele alınır. Reklam ajansında çalışan kadın, yeni açılacak kanal için televizyon dünyasına uygun çocuk yüzleri seçip, onlara sunuculuk eğitimi vermekle görevlendirilir. Kadın için oldukça zor bir iş olan bu seçimin ardından, patronunun kendi ekonomik menfaati için çocukları canlı yayına çıkartacak olması, onu hayal kırıklığına uğrattırırken bu durum kadın karakter dışında kimsenin umurunda değildir:

“Ne televizyona ortak olan holding, ne işim, ne de yapılan reklam anlaşmaları umurumdaydı. Başarısız olurlarsa, Televizyon çocuklarım defalarca telefonla arayarak tembihledikleri

arkadaşlarına, öğretmenlerine, takım arkadaşlarına, yeni yeni öpüştükleri sevgililerine rezil olacaklardı. Sihirli kutu sandıkları şeyin içinde üzgün bir fotoğraf olarak kalmak, onlar için korkunç bir deneyimdi” (Kaygusuz, 1998, s. 50).

Bu konuda hassasiyet gösteren, çocukların benliklerini kaybedeceği bir işe girmekten son derece rahatsız olan kadın uzun uzun düşünür ve patronunu zarara uğratacak bir karara varır. Çocukları eve toplayıp onlarla konuşur ve durumu anlatır. Çocuklara “[s]izden çok özel olmanızı bekliyorum... yani... nasıl diyeyim. Bir tavrınız olsun, kendinize ait bir duruş. Bir türün canlıları gibi davranmayı bırakın artık. Farklı küstahlıklar yapın, birbirinizden farklı gülün, içinde rahat edeceğiniz yürüyüşleri deneyin” (Kaygusuz, 1998, s. 54) diyerek kendi öz benliklerine sahip çıkmalarını sağlar. Canlı yayın günü geldiğinde hepsi aynı anda canlı yayından özgür bir şekilde koşarak çıkar ve yayını terk eder.

Kaygusuz, televizyon dünyası ve popüler kültürün kendi çıkarları doğrultusunda çocukları nesneleştirip yok saymasına eleştirel şekilde yaklaşır. Modern zamanın yarattığı güzellik algısı ve tek tipleştirilen insan modelinin bireysel ve toplumsal düzlemdeki yıkıcı etkilerine dikkat çeker. Öyküde, popüler kültürün özellikle parçalanmış ailelerin çocuklarını daha kolay yutup yok ettiği olgusu da vurgulanır. “Tek ortak noktaları, ailelerinin dağılmış olması ya da anne-babalardan birinin hayatını yitirmiş olmasıydı. Benim televizyon çocuklarım, aslında ağlamak üzereydiler” (Kaygusuz, 1998, s. 47). Dolayısıyla öyküde ebeveyn ile sağlıklı duygusal bir bağ kuramayan çocukların istismara daha açık olduğu gerçeğine de işaret edilmiştir.

Bunun yansısı kapitalizmin yarattığı çatışmanın sonucunda doğan dram, kadın karakterin farkındalığı üzerinden belirgin hâle gelir. Çünkü çocuklar televizyona çıkma isteklerinin bilinçdışı bir çatışmadan kaynaklandığının farkında değillerdir. Nitekim kimi zamanlarda kişi farkına varmadan kendi bilinci ve istemlerini etkileyen dış güçlerin tehdidi altındadır. Bu durum iki farklı şekilde sonuçlanabilir; kişi ya bu istediğinin kendisine ait olmadığını fark ederek geriye iter ya da farkına varmadan yozlaşır. (Pospelov, 2014, s. 141). Kurguda da kadın, bu durumu yönlendirip çocukların özgürleşmesine, kendi istemleri dışında hareket etmemelerine ön ayak olmuştur.

İstismarın işlendiği bir diğer öykü “Yüzeysel Şeyler”dir. Askerî lojmanda yaşayan kadınların tartışmaları arasında çocukların psikolojisi ihmâl edilir. Tartışma Güngör Teyze’nin; Nihan Hanım’a, kendi kızı ile Nuriye Teyze’nin kızını kıyaslayıp kendi kızının daha güzel olduğunu, Nuriye’nin kızı Filiz’in de kara ve çirkin olduğunu

söylemesi ile başlar. Nihan Hanım'ın bunu Nuriye Teyze'ye yetiştirmesiyle ortalık karışır. Nuriye Hanım olanı biteni açıklamak için anlatıcının annesine gider. Sonra da tüm subay eşleri o evde toplanıp tartışmaya başlar (Kaygusuz, 2017a, s. 25-31).

Kaygusuz bir önceki öyküde olduğu gibi bu öyküde de yaratılan güzellik algısının insanoğlu için yıkıcı sonuçlara sebep olduğuna işaret etmiştir. Filiz'in ten rengiyle başlayan tartışma, bir sürü kadının bir araya gelip çocuklarının gözleri önünde tartışarak psikolojilerini istismar etmeleriyle biter.

Kaygusuz, çocuk karakterlere yer verdiği öykülerin çoğunda istismar, ihmalkârlık gibi olgulara yer vermiştir. Söz gelimi “Sessizlikler” adlı öyküde Sema, ebeveynleri tarafından ihmal edilerek, kendi özerk alanına müdahalede bulunmalarıyla, bireyselleşememenin sancısını yaşar. Bir Japon balığı bulan ve yalnızlığını gidermek için onu eve getiren Sema, öykü boyunca kendisi ile balık arasında bir özdeşim kurar:

“Japon balığımı görünce, aynı böyle boşaldı içim. Sağırлаştım. Daha önce gördüklerimi unuttum. Aklımdaki bütün biçimler tokmak kafalı bir japon balığının altın parıltısı yaldızlandı. O zaman hayal kafesim dar geldi göğsüme. İşte hıncımın kaynağı buydu benim. Darlık, bunaltı! Hayali bir şey olamamak. Elime alıp bütün gücümle sıkasım geldi onu. Ha yüreğim, dedim, ha balık... Bu Japon balığı kadar küçük müyümdür? Tutunacak mantıklı bir neden uydurdum hemen: bunu yaparsam beni döverler! (...) Kime ne nasıl süzıldığı daracık suyun içinde, bir aşağı bir yukarı yüzerek. Yüzme değil çabalama, hırpalamak kendini boşuna. (...) Bu boğuntuyu tanıyorum bir yerden. Soluksuz kalıp başını yukarı, en yukarı uzatmayı” (Kaygusuz, 2017a, s. 41-43).

Balık ile aralarındaki duygudaşlık, Sema'nın kendi iç dünyasındaki yalnızlığından ve bunaltısından kaynaklanır. Zihninden aktarılan düşüncelerden hareketle ailesinin onu henüz bir birey olarak görmediği ve kendi benliğinin oluşmasına ket vurduğu sonucuna ulaşılabilir. Jung'un da belirttiği gibi “Ne yazık ki, birçok ebeveyn yaşlanmak ve ebeveyn otoritesi ve güçlerinden vazgeçmek istemedikleri için çocuklarını bebek gibi tutar. Bu şekilde çocukları bireysel sorumluluk alma fırsatlarından mahrum bırakmış oldukları için çocukları üzerinde aşırı derecede kötü bir etki bırakırlar” (2015b, s. 68). Kontrolcü davranış sergileyen bu ebeveynler çocukları üzerinde çeşitli nevrozlara sebep olurlar. Bu grup ebeveynler “her zaman çocuklarındaki nevrozların temel sebebinin kendileri olduğu gerçeğinin bilincinde olmalıdırlar” (Jung, 2015b, s. 54). Ancak Sema'nın ailesi bu farkındalığa sahip olamadığı gibi çocuğun iç dünyasında yaşadığı çatışmaların da farkında değildir. Aile için Sema henüz bireyselleşemeyen küçük bir çocuktur. Öykünün sonundaki pasaj bu durumu yansıtır: “Sema kıyıda durma! Sema oğlanlarla kayalıklara gitme! Sema sala yüzmek yok! Sema çakıl kesecek ayağını! Denizkestaneleri batacak sana, mor denizaneları çarparsa

uyuşacak bacakların! Bak kramp girerse haa!” (Kaygusuz, 2017a, s. 44). Ailesiyle isteksiz olduğu hâlde sahile giden Sema’ya sürekli müdahale edilir. Oysa duyguları ihmal edilen ve birey olduğu unutilan Sema’nın aklında yalnızca evde ölmekte olan Japon balığı vardır. Ancak bunu kimse umursamaz. Semanın içsel çatışmalarının güçlü bir ruhsallaştırmayla verilmesi öyküyü trajik heyecansal bağanım noktasında değerlendirilmeye imkân verir.

“Kayıp” adlı öyküde ihmal edilen çocuk ise Suat’tır. Anlatıcı olan kız çocuğu ise saklanma alışkanlığından dolayı Suat’a kızgınlık besleyen, ailesi tarafından ilgi gören ve sevilen bir çocuk karakterdir. Suat kayboldukça kendi annesi Feyman’dan değil, anlatıcı kızın annesinden ilgi görmeye başlar ve anlatıcı kızın Suat’a olan öfkesi daha da büyür. Ancak yine de anlayış gösterir. Bu noktada kız duygularını yönetip trajediden kurtulacak kadar güçlüyken Suat, varlığını yok olma eylemiyle anlamlandırmaya ve anlatmaya çalışarak trajedinin öznesi hâline getirir.

Öyküde iki farklı yaklaşımla yetişen çocukların dünyaları ele alınırken ebeveynlerin çocuklar üzerindeki tutumunun önemine bir kez daha vurgu yapılır. Feyman, Suat ortadan kaybolurken bile “tırnaklarına yeni sürdüğü ojeleri sağa sola bulaştırmamaya gayret” (Kaygusuz, 2017a, s. 45) ederken, anlatıcının annesi, Suat’ı balkonun altında saklanmış, kirli bir hâlde bulunca kucakladığı gibi eve götürüp yıkar. İki farklı kişilik özelliği gösteren anne, iki farklı çocuk modelini doğurmuştur. Dolayısıyla “ebeveyn neredeyse her zaman çocuğun nevrozunun ya doğrudan sebebi ya da en azından en önemli unsuru olur” (2015b, s. 84) diyen Jung’ın görüşü doğrulanmış olur.

İhmal edilen çocukların yanı sıra Kaygusuz’un öykülerinde doğa bilincinden ve sevgisinden yoksun çocuk karakterlere de yer verilir. Söz gelimi “Engereğin Oğlu” adlı öyküde iki yaşındaki Âzem bir şekilde engerek yılanını öldürür. Âzem’in iki yaşında bir çocuk olarak öyküde yer alması yazarın tezini ispatlaması açısından bilinçli bir tercihtir. Hayatının en masum ve dışa bağımlı evresi olan bebeklik döneminde bile insan doğaya zarar verebilecek bir varlık olarak gösterilmiştir. Bilinçdışı bir edim söz konusu olduğu için öyküde dramatik heyecansal bağlanım ön plana çıkar. Çünkü iki yaşındaki bir çocuğun yılanı öldürmesi ancak Jung’un, kolektif bilinçdışı kavramı bağlamında değerlendirilebilecek kalıtsal beyin kavramıyla açıklanabilir. Jung’a göre “kalıtsal beyin, atalardan kalma yaşamımızın bir ürünüdür. Atalarımızın yaşamında sayısız kere

tekrarlanmış yapısal birikintileri ya da psişik aktivitelerin muadillerini içerir” (Jung, 2015b, s. 137). Yani tarih boyunca süregelen kötücül, gaddar yılan figürü Âzem’e de atalarından yansımış ve yılanı bilinçaltından gelen dürtülerle öldürmüştür. Doğanın bir parçası olan yılan ise iki yaşındaki bir bebeğe kendi canı pahasına zarar vermeyerek insanlardan daha merhametli ve fedakâr bir görünümde tasvir edilmiştir.

“Sandık Lekesi” adlı öyküde beş yakın arkadaşın hikâyesi anlatılmaktadır. Ferhan, Harun, Hüma, Oğuz ve İpek karakterlerinin yer aldığı öykü, Kaygusuz’un diğer öykülerinden yapısal anlamda farklılık gösterir. Olay örgüsü başlığı altında da genişçe ele alınan bu öykü, geriye dönüş tekniği ile oluşturulmuş hacimce en uzun öyküdür. Beş yakın arkadaşın hayat hikâyesi Ferhan karakterinin çocukluk anılarından kesitler verilerek aktarılır. Modern insanın yalnızlığını simgeleyen Ferhan, çocukluğunun geçtiği Gümüşsuyu’ndan geçerken çocukluk arkadaşı Harun’a benzeyen bir çocuk görür. Daha sonra bir köpek görür “Leke” adı verilen bu köpek bir çağrışım unsuru olarak öyküye yerleştirilmiştir. “Lekenin anıştırdıkları, Ferhan’ın bir tek fotoğrafla bile kanıtlayamadığı anıların mor görüntüleri... Anımsamanın en çileden çıkaran yanı, anımsamaya bir türlü son verememek.” (Kaygusuz, 2016, s. 11). Ferhan, aktüel zaman içerisinde kendine yabancılaşan ve benliğini kaybeden bir yetişkin olarak yer alırken anımsamak istemediği çocukluğunda farklı travmalar yaşayan ve erken yaşta ölüm olgusuyla karşılaşan, arkadaşlarını kaybeden bir çocuk olarak okura aktarılır. Bilindiği üzere yetişkinlikteki birçok nevrozun esasında çocukluktaki travmatik deneyimlerden kaynaklandığı tartışılmaz bir gerçektir (Jung, 2015b, s. 131). Dolayısıyla çocukluğunda yaşadığı travmaların yetişkinlikte bireyleşmesine ve kendi benliğini kazanmasına engel olduğu çıkarımına varılabilir:

“Ferhan, kentin merkezine doğru kavis çizen caddenin ışıksız kaldırımlarına bakar bakmaz, unutmaya uğraştığı anıların içinde buldu kendini. Çocukluğunda birkaç mevsim de olsa buralarda yaşamıştı. Oysa yaşadığını değil, günden güne yutulduğunu anımsıyordu şimdi. Akılina gelenler, kurgusal, belli belirsizdi. Gerçekliğinden emin olduğu tek şeyse, çevresine ürkek gözlerle bakan kendi çocuk yüzüydü. Kendini bildi bileli o yüze çok acıyordu. Sanki yalnızca adını paylaşıyordu onunla. Şimdi göbek bağlamış, sabahları uyandığında gördüğü düşleri anımsamayan bir yetişkin olarak, anlatamadığı düşlerin karanlığına terk etmişti o yüzü” (Kaygusuz, 2016, s. 10).

Yine karakterin düşlerini anımsayamaması, kişiliği hakkında okura ipuçları verir. Çünkü rüyalar, “rüya sahibinin iç dünyasını tarif eder” (Jung, 2015a, s. 44). Öyküde Ferhan’ın da rüyalarını hatırlamayışı karakterin kendi benliğine ve iç dünyasına yabancılaştığını imler. Ferhan ilk olarak arkadaşı Hüma’nın ölümüyle ilk travmasını yaşar. Bu kayıpla öyküdeki trajedinin de kaynağı açığa kavuşturulur. Ardından Oğuz’un

ölümü, arkadaşlarından ayrılarak farklı bir yere taşınması ve son olarak İpek'in de ölümü, Ferhan'ın nevrotik bir kişilik özelliği kazanmasına neden olmuş ve mevcut trajediyi kuvvetlendirmiştir.

Öyküdeki diğer çocuk karakterlerinden Harun; ürkek, çelimsiz bir çocuk olarak aktarılırken, ikizi Hüma ise; küçülmüş bir kadın olarak tasvir edilir. İki kardeş, Hüma'nın gördüğünü iddia ettiği kuş yüzünden sürekli tartışır. Burada, Hüma'nın diğer çocuklardan farklı olarak doğaya, gökyüzüne daha duyarlı olması onun içli-duygulu bir karakter çizildiğinin göstergesidir. Nitekim öyküde de Hüma “onunla ilgilenen herkesi, sevimsiz, çatık bakışlarla donduran küçülmüş bir kadın. Bilmiş, cımcime, cıvıl cıvıl bir kız çocuğu değil de, porselen gelin bebek. Büyük olasılıkla, onun çocukluğunu iğdiş eden bu erken çöken kadınlık hâliydi” (Kaygusuz, 2016, s. 13) ifadeleriyle betimlenmiştir. Zeliha adını verdiği kuşu da sadece Hüma'nın görmesi yine diğer çocuklardan farklı bir varlık âleminde yaşadığını sembolize eder. Nihayetinde ise Hüma gördüğünü iddia ettiği kuş yüzünden ölür.

Oğuz adlı çocuk karakter ise *Doyma Noktası*'ndaki öykülerin ortak teması olan açlık/doyum olgusu etrafında işlenir. Kaygusuz'un birçok öykü kişisinde (“Kılçık”, “Çalıntı Yüreklere”, “İki Değişik Lokma”, “Üzüntü Avcısı”) olduğu gibi Oğuz da yemeyi çok seven, doymak bilmeyen, “durmadan tıkanan” (Kaygusuz, 2016, s. 20) bir karakterdir. Nitekim metinde de Oğuz için çağırışım unsuru olarak lokantalar seçilmiş, ana karakter Ferhan'ın gördüğü lokantalar ona çocukluk arkadaşı obur Oğuz'u hatırlatmıştır.

İpek adlı çocuk karakter ise, *Ortadan Yarısından* adlı eserde bulunan “Dilenci” öyküsündeki Berfu'yu ve “Engereğin Oğlu”nda geçen Âzem'i hatırlatır. Berfu gibi çekirgeleri toplayıp çekirgeler ölene kadar saklar. İpek de böcekleri toplayıp onları inceler ve ölünceye değin onları saklar. İpek'in, doğanın dengesini bilinçdışı bir istemle bozan bir çocuk olarak kurgulanması onu dramatikleştirilen önemli bir göstergedir. Tıpkı Âzem de olduğu gibi o da kolektif bilinçdışı dürtülerle hareket ederek dramatik heyecansal bağlanımı derinleştirir. Öte yandan Pospelov'un belirttiği üzere dramatikler durumun farkına vardığında bundan kurtulma şansına sahiplerdir (2014, s. 141). Ancak öyküde her iki karakter de bunun farkına varamayarak yozlaşmıştır.

“İki Değişik Lokma” adlı öyküde iki farklı kurgu yer alır. İki farklı çocuk karakter etrafında şekillenen hikâyeler iletişimsizlik teması etrafında şekillenir. İlk

hikâyede; babası ölünce askeri lojmanda yaşayan teyzesine gönderilen Zühal'in yeme edimi üzerinden teyzesi ve çevresiyle yaşadığı çatışma aktarılmıştır. O, okulda, ailede ve çevresinde fazla yemek yemesi ve geçirmesiyle dikkat çekerek Borazan Zühal olarak anılır. Zühal'in fazla yemesi tüm orduda gündem olunca bu onun kulağına gider ve ağlayarak teyzesine “bana payımı göster teyze, ben bölmeyi bilmiyorum ki” (Kaygusuz, 2017b, s. 93) demesi üzerine asıl sorunun iletişimsizlik olduğu açığa çıkar. Geniş bir ailede büyüyen Zühal, muhtemelen o yaşa kadar kardeşleriyle yemeklerini paylaşarak yemiştir. Yeni yaşam alanında ise yemeği nasıl yiyeceğini bilemez ve bu konuda uyarılmaz. Dolayısıyla iletişimsizlikten kaynaklanan küçük bir sorun, tüm okulun ve orduvevinin gündemi olacak kadar büyür. Anlaşılmayan ve yalnızlığa itilen “Zühal'in çevresinden kopuk hâli, benlik bütünlüğünün bozulmasına neden olmaktadır. Benlik bütünlüğü bozulan Zühal, çevresiyle sürekli çatışma hâlidir. Kardeşlerinin onu sürekli itip kakması Zühal'i kendi dünyasına çekmekte ve çevresinden koparmaktadır” (Paksoy, 2014, s. 64). İletişimsizlikten doğan çatışma karakteri dramatikleştirir.

İkinci hikâyede ise teyzesinin getirdiği balı yemesi üzerine bal tutkunu olan ve bal dışında hiçbir şey yemeyen Ezel'in ve onu tedavi eden Şifacı Veysel'in öyküsü işlenir. Zühal'in hikâyesiyle aynı temayı paylaşan Ezel ve Veysel'in hikâyesi de iletişimsizlik üzerine kuruludur. Ezel'in bal sevdasından kimse onu alıkoyamamıştır. “Ne nezaket ne şiddet işe yaramış” (Kaygusuz, 2017b, s. 20) konu komşu ezelin bal yemesini engellemek için seferber olur ancak bu amaçlarında başarılı olamamışlardır. Hastaneler, psikiyatrlar işe yaramayınca ailesi günden güne eriyen Ezel'i, Veysel'e götürürler ancak Veysel çocuğu gönderip üç ay sonra gelmelerini istemiştir. Bu süre içinde Veysel de sadece balla beslenir ve aç bir şekilde çocuğun karşısına çıkar. Ezel'e ancak bu şekilde yemek yedirmeyi başarır. Burada Veysel, Ezel'i anlamak ve aktif bir iletişim kurabilmek için aç kalır. Çünkü “acı duymak, anlamının tek kaynağıdır.” (Dostoyevski, 2017, s. 54). Ezel, Zühal gibi anlaşılmayan ve yaşadığı içsel sorunla yalnızlık çeken bir çocuk karakterdir.

Karakterlerin yalnızlığı ve kendi dünyasına çekilmesi akla trajik heyecansal bağlanımı getirse de dikkatle incelendiğinde öyküde kendi içsel çatışmalarından ziyade çevreyle yaşadıkları çatışma söz konusu edilmiştir. Dolayısıyla öykü dramatik heyecansal bağlanım noktasında ele alınmaya müsaittir. Nitekim trajik ve dramatik bağlanımlar birbirinden çok küçük ayrımlarla ayrılır: “Trajik durumda insanların çoklukla sıkıntıları, dramatik durumlarda olduğu gibi, çıkarlarını hatta yaşamlarını

tehdit eden ve dolayısıyla buna karşı direnmelerini de birlikte getiren herhangi dış güçlere çatmış olmaları değildir” (Pospelov, 2014, s. 146). Ancak öyküde karakterler çevreye karşı direnir ve onlarla çatışır. Bu durum da onları dramatikleştirmeye olanak sağlar.

Kaygusuz’un söz konusu öykülerinde çocuklar hep esas karakter olarak konumlandırılmıştır. Çocukların ortak karakter özelliklerinden biri ebeveynlerin ilgisizliğinden kaynaklanan nevrotik kişilik özelliği göstermeleridir. “Televizyon Çocuklarım” adlı öyküde ailesi parçalanmış çocuklar söz konusu edilir. “Sessizlikler” adlı öyküde ailesi tarafından bireyleşemeyen Sema, yine “Kayıp” adlı öyküde annesi tarafından varlığı onaylanmayan Suat ortak karakteristik özellikler gösterir. Yazarın, kadın ve doğaya yaklaşımındaki tutumu çocuk karakterler için de aynıdır. Onları da genellikle mağduriyetleri ve dış güçle çatışmalarıyla ele almayı tercih etmiştir. Öte yandan bilinçdışı istemlerle doğaya zarar veren “Engereğin Oğlu”nda Âzem, “Sandık Lekesi”nde İpek gibi karakterler de çizilmiştir. Son olarak, öyküler çoğunlukla dramatik heyecansal bağlanım özelliği gösterir.

2.3.4. Doğa unsuru olan karakterler

Sema Kaygusuz’un öykülerinde insan dışı varlıklarla sıkça karşılaşılır. Hayatı ve yaşamı yansıtan tüm kurgusal metinlerde sadece insana değil, insan dışı varlıklara da yer verilebilir. Mehmet Tekin’in de işaret ettiği gibi “[e]yleyenin mutlaka insan olması gerekmez. (...) İnsan kimliği kazandırılmış teşhis edilmiş, her şey ve canlı, cansız her varlık, kişi olarak kabul edilir, edilmelidir” (2009, s. 80). Yazar, kurguladığı dünyayı okura sunmak için kurmaca karakterler yaratır. Kurguladığı bu karakterler insan, hayvan, bitki veya bir eşya olabilir. Kaygusuz’un da “her canlının bir ruha sahip olduğu” (Gümüş ve Türkeş, 2011) tezi, onun öykülerindeki kişi kadrosunun çeşitlilik kazanmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda Fahri Öz şunları söyler:

“Kaygusuz yazı aracılığıyla nesnelerle ya da insan-dışı doğayla çarpıcı bir ilişki kuruyor. Bir meyve ya da hayvan onun elinde konuşma yetisine sahip bir varlığa dönüşüyor. Yılan manalı bakışlar fırlatıyor, yaralı sülün acıyla kıvranıyor, ardıçkuşu ile ardıç tohumu dille/dilde buluşuyor, başkalarıyla iletişiyor. Bu nesne ya da canlılar insanlarla diyaloga giriyorlar ya da kendi öykülerini anlatma yoluna gidiyorlar ama insan biçimci bir teknik gösterisi içinde değil, kendileri olarak” (2016, s. 1).

Öz’ün de belirttiği gibi Kaygusuz, doğa unsuru olan karakterleri, öz benliklerine dokunmadan, insanileştirmeden sadece o varlıklara ruh kazandırarak anlatabilmektedir. Bu da Pospelov’un vurguladığı ruhsallaştırmaya paralellik arz eden bir durum yaratır.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öyküde anlatıcı konumundaki ardıc tohumu dile gelir. Tohum, ardıc kuşu tarafından yenildikten sonra kuşungeriye kalan artığı toprağa bırakmasıyla ağaca dönüşür. Yazar bu ekolojik devinimi, yani tohumun, kuşun ve ağacın birbirlerine nasıl karıştıklarını, nasıl dönüşümlerden geçtiklerini şiirsel bir üslupla ardıc tohumu aracılığıyla aktarır. Başka bir deyişle, yoğun ve güçlü bir ruhsallaştırma yoluna gider. Öykünün odağındaki doğa varlıklarını, birer karakter gibi, ruhsal/duygusal yönden dinamik ve karşılıklı bir ilişki içinde anlatır. Ardıc tohumuna ruh verip onun yaşadığı ekolojik serüveni, zihninden geçenleri, duygularını okura yansıtır. Dönüşümüne yardım eden ve aynı özü paylaştığı ardıc kuşuna minnet duyan ve ona âşık olan ardıc tohumu, ağaca dönüştükten sonra dalların arasında onu korur. Bir aşk öyküsü olarak ele alındığında ardıc tohumunun, ardıc kuşuyla bütünleşerek bir ağaca dönüştüğü sonucuna ulaşılır.

Ekosistemdeki biyolojik varlıkların dönüşümünün ele alındığı bir diğer öykü “Yülerzik”tir. Başkarakter olarak metinde yer alan yülerzik bitkisi Kaygusuz’un kendi türettiği bir sözcük olsa da “halk arasında “üzerlik olarak bilinen bitki” (Küçükatalay, 2019, s. 26) olduğu düşünülmektedir. Durağan ve geniş zaman kipiyle ilerleyen öyküde, âdeta okura seslenen ve onun doğaya yaklaşım biçimini şiirsel bir üslupla şekillendirmeye çalışan bir söylem dili vardır.

“Onu bulduğunda, kendini nasıl hissedersen, yülerziği öyle göreceksin. Olur ya o an kıvrak bir merak dolanıyorsa içinde, bitkiyi milim milim inceler, yaprakların kafesli dokularını fark edersin. Daha önce bir bitkiye böylesi yakından bakmadığın için hayıflanır, ondan bir yaprak koparır, çiğner, yeşil acısını korkmadan yutarsın.” (Kaygusuz, 2018, s. 60).

Ardıc tohumu gibi yülerziğin de dönüşüm alanları çok fazladır. Bir insan tarafından yenip insana karışabilir, nazardan koruduğuna inanıldığı için nazarlık yapıp evin en aydınlık köşesine asılabilir ve yahut güneşte kurutulup işlendikten sonra aşkâra dönüşebilir. Anlatıcı, yülerziği aşkâra dönüştürme taraftarıdır ki dönüştürme işlemini de anlatır. Yazar, böylelikle hemen ardından gelen “Aşkâr” öyküsüyle de bağlantı kurar. Dolayısıyla “Yülerzik” bir sonraki öykü için anlatılmış bir ön metin görevi üstlenir denebilir. “Aşkâr” adlı öyküde ise yülerzik bitkisinin işletilmesiyle elde edilen aşkâr, Canan’ın saçlarıyla bütünleşerek dönüşüme uğrar.

“Şeftali” adlı öyküde dönüşümden ziyade bir bütünleşme söz konusu edilir. Şeftali, ismi verilmeyen kadın için, cinsel bir haz nesnesi hâline gelerek kadınla iç içe geçer, birbirlerine karışarak bütünleşirler. Yaşadığı cinsel ve fiziksel açlık yüzünden yaşam enerjisini kaybetmiş, uykuyla uyanıklık arasında olan kadın, şeftaliden bir ısırik

alır almaz canlanır, hızlanır ve tutkuyla şeftaliyi yemeye başlar. Şeftali de kadınla birlikte canlanır ve kadına karşılık verir: “Utanmamıştı şeftali, öptü kadının ortaparmağının ikinci eklemine. Bir gıdıklanma geldi kadına, bir istek, bir cesaret” (Kaygusuz, 2016, s. 42). Burada şeftali, kadına yaşam enerjisi veren, fiziksel ve cinsel açlığını gideren metaforik bir anlama denk düşmektedir: “Kadın şeftaliyi yiyip bitirir; fakat anlatıcı bunu, adamın etinde ne varsa kadına vermesi olarak aktarır. Anlatıcının sözleriyle, biten şeftali değil, adamın etinin suyudur. Böyle üç boyutlu bir kurguda, şeftali çoklu anlamların ve göndermelerin öbeği olarak sembolleşir” (Kaya, 2016, s. 226). Yeme edimiyle gerçekleşen bu cinsel eylem ve doyum, şeftali meyvesi üzerinden aktarılmış ve şeftali metinde canlı bir karakter olarak yer almıştır.

İki farklı anlatıcının yer aldığı “Kırlangıç” adlı öyküde bir kırlangıcın hikâyesi anlatılır. Tabiatları gereği iki farklı bölgeden gelerek birbirine âşık olup birleşen kırlangıçlar yumurtlar. Ardından anne kırlangıç ölür, baba kırlangıç ise farklı bir sürüye gönderilir. Kırlangıç yumurtasının dile geldiği ve anlatıcılığı üstlendiği bölümde, annesizlikten ve kimsesizlikten kaynaklanan duygulanımlar aktarılır. Kırlangıç, dostluğun ve şefkatin simgesi olan bir kuş türüdür. Uygur Türkleri tarafından insanları kazadan ve beladan kurtardığına inanılarak bu kuşa kutsallık atfedilmiştir (Öger ve Köse, 2014, s. 164). Öyküde ise şefkate muhtaç olan bir karakter konumundadır. Bu yönüyle kırlangıç bir bakıma modern insanı simgeler. Bir zamanlar şefkatin temsili konumundayken öyküde şefkate muhtaç bir durumdadır. Aynı şekilde konuşma yetisini kendisinde bulunduran tek canlı olan insan da modern zamanda iletişime muhtaç durumdadır. Nitekim metin de bu yoruma açık şekilde yazılmıştır. Kırlangıç yumurtası dile gelir ve yaşadıklarını anlatır:

“Çok üşüdüm, annemi istedim... Yaşamam için yapay ısı verdiler. Önceleri sağırdım, iki hafta geçti, uğultuları duymaya başladım. Yüreğimin ritmini hissettim, büyümeye başladım, büyüdükçe korktum. Pembelik kırmızıya, kırmızı karanlığa dönüştü. Kendimi yedim durdum, yedikçe bir sıkıntı düştü içime, gün geçtikçe geriliyordum. Ağrılı bir çatırtıyla hayatımın duvarına yaklaştım” (Kaygusuz, 2018, s. 84-85).

Modern insanın yaşadığı yalnızlığı metaforik anlamlarla karşılayan öykünün kapanışında anlatıcı değişir. Kırlangıç gökyüzüne uçup gitmiş, “sokakta oynayan çocuklar üşümesin diye anneleri onlara hırka” (Kaygusuz, 2018, s. 85) giydirmiştir. Öykü, hayvanın da insan gibi doğanın bir parçası olduğuna gelişim evrelerinin benzerliğine dikkat çekmiş; anne imgesi üzerinden her canlının anne sıcaklığına ve şefkatine ihtiyaç duyduğuna işaret etmiştir. “Yapraklar ve Tüy Zamanları” öyküsünde

olduğu gibi bu öyküde de kırlangıç, zihninden geçen düşünceler ve duygular gösterilerek ruhsallaştırılır.

Kaygusuz'un öykü metinlerinde en çok yer verdiği doğa unsurlarından biri de yılanlardır. "Engereğin Oğlu", "Yılanlar", "Esir Sözler Kuyusu", "Çatlak Yerlerin Kuyusu" adlı öykülerde alışılmışın dışında bir yılan figürüyle karşılaşılır. Söz gelimi "Engereğin Oğlu" adlı öyküde doğanın en masum varlığı olan çocuk karşısında merhamet sahibi, dişil duygulara sahip bir yılan figürü yaratılır. Öykünün sonunda öldürülen yılan ise köyün en güzel manzaralı yerine gömülür. Çünkü Zilver yılanı "kendi atasına, biricik anasına nasıl hürmet ederse, işte öyle göm[er]" (Kaygusuz, 2018, s. 31). Böylelikle öyküde yılan, kutsal bir mahiyet kazanır. Öyle ki "eski Yunan'ın Klasik Çağ'ında yılan simgesel olarak üç temel metaforik anlama işaret etmekteydi: yerin verimliliği, ölü atalardan biriyle kurulan bağlantı ve ölümden hayata geri dönerek soyunu sürdürme" (Naskali, 2014, s. 20). Öyküde de Zilver'in yılanı, atasına hürmet eder gibi saygı duyması Yunan mitolojisindeki yılanın ölü atayla kurulan simgesel bağına işaret eder.

"Yılanlar" öyküsünde ise yılanın doğurganlığı mitine gönderme yapılır. Kısır kadınlar yılanların yumurtasını çalıp yiyerek doğurganlık özelliği kazanır. "Çatlak Yerlerin Kuyusu" adlı öyküde ise doğayı mülkleştirip kendi egemenliği altına alan ve doğaya zarar vermeyi kendine hak sayan zihniyet karşısındaki mağduriyetiyle konu edilir. İhtiyar adamın yılanı öldürmesiyle toprağın verimliliği bitmiş ve kuraklık başlamıştır. Dolayısıyla bu öyküde de yılan figürü bereket ve toprak verimliliği mitiyle ele alınmıştır.

Kaygusuz'un öykülerinde yılan, bilinenin aksine masum, merhametli ve insanlar karşısında mazlum bir konumda yer alır. "Bu noktada ayrıca, yılanı Arapçada 'hayya' denildiği ve bunun aynı zamanda 'yaşayan', 'diri ve daim olan' anlamına da geldiği ve aynı sözcük köküne dayanan 'el-Hayy' sözcüğünün Allah'ın sıfatlarından biri olduğu bilgisi de not edilmelidir" (Özbay, 2013, s. 47).

Sonuç olarak Sema Kaygusuz, öykü kişilerini genellikle kendine has, içe dönük, okuru şaşırtabilen şahıslardan; çeşitli statüden, kırdan, kentten, yaş grubundan farklı karakterler yaratmayı tercih etmiştir. Kimi öykü kişilerini yalnızlık, doyumsuzluk, kendine ve topluma yabancılaşma, ötekileştirme/ötekileştirilme temaları bağlamında çizmiştir. Doğaya ait unsurlara da yer veren Kaygusuz, karakter seçiminde herhangi bir

cinse özellikle odaklanmaz. *Odak Yazar Dergisi* tarafından yönetilen söyleşide “benim yazımda kadınlar, erkekler ve çocuklar ve atlar ve üzüm kütükleri ve köpekler, pisi balıkları ve rüzgâr türleri ve dağlar eşit ağırlıklı olarak kelimelere dağılır” (Ezik, 2017, s. 95) diyen Kaygusuz’un, öykülerinde bu düşüncelerinin yansımaları açıkça görülür. Öykülerinde belirgin bir cinsiyet ayrımı olmamakla beraber yazarın cinsiyetinden ötürü kadın karakterlerin sayısı, erkek karakterlere oranla daha fazladır denebilir. Ayrıca öykü anlatıcıları genel olarak kadınlardan seçilmiştir. Geleneksel toplumda yaşayan kadınlar ağırlıklı olarak dramatik heyecansal bağlanımda değerlendirmeye uygundur. Modern toplumda yaşayan kadınların ise özellikle trajik heyecansal bağlanımda ağırlık kazandığı tespit edilmiştir. Öte yandan tasnifin diğer bağlanım türlerinden olan kahramanlıkçı, mizahçı, taşlamacı-yergici heyecansal bağlanımlara rastlanılmamıştır. Kaygusuz’un öykülerinde kadın karakterlerin ön planda olması, kadınların yaşadıkları sorunları ve çatışmaları dile getirmesi, onun geleneksel ve modern hayatı sorguladığını gösterir. Nitekim yarattığı kurgularda da yer yer bu konular üzerinde eleştiri ve çıkarımlarda bulunur.

Erkekler ise dramatik, trajik ve ağırlıklı olarak mizahi heyecansal bağlanımda ele alınmıştır. Bütünlüklü bir gözle bakıldığında kadınların genel olarak dış bir güçle çatışıp dramatikleşmesi söz konusuysa erkekler genelde bu kadınların karşısında bulunan dış güç olarak konumlandırılmıştır. Dolayısıyla erkeklerin mizahi bağlanımla ön plana çıkması kaçınılmaz olur. Çünkü yazar, çoğunlukla güçlü ve otoriter görünüp gerçekte böyle olmadığı anlaşıncaya komik ve alaycı bir duruma düşen erkekler kurgulamıştır. Dolayısıyla öykülerdeki erkek tipolojisi ironik bir tavırla eleştirilmiştir, denebilir. Öte yandan kadınların aksine özellikle erkeklerin düşünsel yadsıyıcı bir tercihle şekillenmeleri Kaygusuz’un cinsiyet eşitsizliği üzerindeki görüşlerini de açığa çıkarır. Doğa eksenli karakterler ise Pospelov’un bağlanım türlerinden ziyade ruhsallaştırılma kavramı dâhilinde değerlendirilmeye uygundur. Kaygusuz, yoğun bir ruhsallaştırmayla bitkileri, kuşları, tohumu, yılanı dile getirir. Zihinlerini okura açar ve duygularını görmelerini sağlar. Bazen onları hayat kaynağı hâline getirirken bazen de kadın ve doğayla özdeşleştirir. Onun için doğa dışıdır. Kaygusuz’un özellikle doğa, kadın ve çocuk karakterleri ağırlıklı olarak düşünsel olumlayıcı bakışla şekillendirmesi şaşırtıcı değildir. Dişil varlıklar gibi çocuk karakterler de ihmal edilerek dramatikleştirilen ya da nevrotik bir kişilik özelliği kazanıp trajikleşen tipler olarak yer alır.

2.4. Mekân

Yazarın olay örgüsü, kişiler dünyası ve zaman unsurunu konumlandırabilmesi için işlevsel bir mekâna/çevreye ihtiyacı vardır. Anlatıyı esas itibarıyla bir terkip olarak değerlendiren Mehmet Tekin'e göre; mekân da diğer birçok yapısal unsur gibi bu terkipi meydana getiren önemli unsurlardan biridir. Çünkü "terkipte asıl unsur konumunda bulunan vak'anın, gerçek veya muhayyel hatta ütopik mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır. Mekân unsuru, bir tanıtım veya takdim sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır" (2009, s. 129). Yazarın kurgulayacağı mekân; olay, kişiler ve zaman ile uyum içinde olmalıdır. Mekân, yazarın tezini desteklemeye hizmet edecek önemli bir unsurdur. Çünkü okur, aktarılan kurguda bir uyumsuzluk yakalarsa olaylar inandırıcılığını kaybeder.

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı eserinde, yazarların sözcüklerle okurun hayalinde bir mekân tasavvur etmesi gerektiğini dile getirir. Bachelard'a göre "hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır" (2014, s. 28). Bachelard'ın şiir poetikası üzerine kurduğu bu cümleler öyküye de uyarlanabilir. Anlatıcının tasvir ettiği mekân okurun gözünde canlanır. Yazar tarafından "mekân/manzara/çevre/doğa olduğu hâliyle değil, yazarın/anlatıcının gördüğü hâliyle öyküye yansıtılır. Bir başka deyişle görülen şeyi, bilgi objesi olarak kabul edersek bu bilgi objesi, yazarın yorumuyla estetik objeye" (Tosun, 2011, s. 88) dönüşür. Dolayısıyla mekân modern eserlerde çoğu kez algısaldır denebilir.

Yazarın, ihtiyacı doğrultusunda kurgulayacağı ve yorumlayacağı mekân; olay, kişiler ve zamanla uyumlu ve kurgusunu destekler nitelikte olmalıdır. "Mekânın oluşturduğu atmosfer ve tesirin olay örgüsüne ve kişilere hâkim bir durumda olması gerekir" (Wellek-Waren, 1993 s. 196). Dolayısıyla, söz konusu edilen diğer yapı unsurları gibi mekân unsuru da okuru kurguya inandırma fonksiyonu taşır. Mekânın diğer işlevleri ise şu şekilde sıralanabilir: "Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak, atmosfer yaratmak" (Tekin, 2009, s. 129). Modern eserlerde mekân unsuru geleneksel öykülerde olduğu kadar kesin ve net sınırlarla çizilmese de varlığını bütünüyle kaybetmez. Sadece fonksiyonel anlamda birtakım değişimler gösterir. Geleneksel metinlerde olayların geçtiği yer olarak

değerlendirilen mekân, zamanla karakterlerin iç dünyasını, ruh durumunu, kişilik özelliklerini açımlayan önemli bir araca dönüşür (Tekin, 2009, s. 129).

Kaygusuz'un öykülerinde kurgusal mekânlar, öykü kişisiyle ilişkili bir biçimde kurgulanmış ayrıca diğer yapı-izlek unsurlarıyla da uyumlu bir atmosferde çizilmiştir. Öykülerdeki kurgusal mekânlar; Nurullah Çetin'in kapalı/dar-açık/geniş mekân tasnifi (2013, s. 134) esas alınarak incelenecektir.

2.4.1. Kapalı/Dar Mekânlar

Kapalı mekânlar; ev, oda daire gibi kapalı alanları kapsayan bir adlandırmadır. Mekân, kurgusal metinlerde karakterin ruh hâlleriyle ilintili olarak ya da öykünün tematik yapısına uygun olarak seçilen simgesel bir işleve sahiptir. Özellikle içe dönük, mutsuz, varoluş sancısı yaşayan, yalnız ve toplumdan izole hâlde olan kişiler çoğunlukla kapalı mekânlarda konumlandırılır. (Çetin, 2013, s. 134).

Sema Kaygusuz'un öykülerinde benlik arayışı, varoluşsal sancı, yalnızlık gibi bireysel sorunlar yaşayan kişiler özellikle ev, oda gibi mekânlarda konumlanırken, doyumsuzluk temasının hâkim olduğu öykülerde mutfak, ağırlıklı olarak sembolik değeriyle kullanılan bir mekâna dönüşür.

2.4.1.1. Ev ve İlişkili Mekânlar

Ev, ilk insandan bu yana canlıların kendini dışarıdaki kötülüklerden, doğa olaylarından koruma adına barındığı çeşitli ihtiyaçlarını giderdiği bireyin doğal ve özel yaşam alanıdır. Mimari bir terim olan ev, tarihsel süreçte hâkim kültüre paralel olarak şekillenerek mağaradan günümüz ev anlayışına doğru evrilir. Dolayısıyla evlerin yapılanma biçimi, toplumların kültür anlayışları hakkında ipuçları taşır. Öte yandan ev, bireyin doğal yaşam alanı olma vasfıyla kişinin iç dünyasını da açımlama işlevi taşır: “Çünkü ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev, gerçek bir kozmostur” (Bachelard, 2014, s. 34). Bireyin ilk evreni olan ev, bireyin kişilik özellikleriyle de ilintili hâldedir. Edip Cansever'in de şiirinde dile getirdiği gibi “insan yaşadığı yere benzer” (Cansever, 2011, s. 49). Yine bu bağlamda “coğrafya kaderdir”¹¹ söylemi de mekânların, coğrafyanın insan üzerindeki etkilerini anlama adına önemli bir ifadedir.

¹¹ İbn-i Haldun'a isnad edilen “coğrafya kaderdir” ibaresinin kime ait olduğu tartışmalı bir konudur. Ayrıntılı bilgi için bk. Okşar, Y. (2018). Din ve Coğrafya İlişkisi: Şemsü'd-Din es-Semerkindî ve İbn Haldûn'un Yedi İklim Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 18 (2), 1035-1069.

Kaygusuz'un öykülerinde de ev; insan-mekân ilişkisi çerçevesinde kurgulanır. "Üşüyen" adlı öyküde karakterin ruh hâli, iç dünyası ve varoluşsal kaygıları mekân-insan ve eşya-insan ekseninde aktarılır:

"Pencerenin kenarına yerleştirdiğim bambu koltuğumda otururken, evin içindeki eşyaların hayatımdaki yerini düşünüyorum. Antrede patlayan ampulün yerine, hiç kullanmadığım yatak odamdaki abajurun ampulünü geçici bir süre için takabilirim aslında. Ama bu düşünce, antreyi karanlık kullanmaktan daha sıkıcı geliyor. Mutfaktaki açılıp genişleyebilen yemek masamı küçük olduğu için almıştım. Yemeğe çok sayıda konuğum gelse bile, öyle kullanmak istemiyorum. Çünkü onun işi küçük bir masa olmak" (Kaygusuz, 1998, s. 9).

Anlatıcının eşyalara karşı tutumu bir nevi kendi hayatı ve iç dünyasındaki yansımaların izdüşümüdür. Değişime kapalı olması ve her eşyayı yerleştirdiği ilk gün gibi bırakmak istemesi, karakterin yaşamda değişimlere kapalı olduğu monoton ve rutin bir hayata/ruh hâline sahip olduğunu imler. Antreyi karanlık kullanmanın her ne kadar sıkıcı olduğu söylene de değişimin vereceği sıkıntının karanlığın sıkıcılığına tercih edilmesi önemli bir ayrıntıdır. Çünkü evin girişini aydınlatmaya yarayan antrenin karanlık kullanılması karakterin kasvete meyyal ruhunu simgeler. Öte yandan öyküde iç-dış, ruh-beden arasında bir özdeşim kurulur. Öyküde karakterin pencerenin kenarında oturup karşı dairedeki kızı izlemesi içten dışa doğru bir izlenmenin yani ruhtan bedene doğru bir bakışın simgesel ifadesidir. Anlatıcı kendisini içten dışa doğru izlerken aynı zamanda kendi iç dünyası hakkında da okura bilgiler sunar:

"[B]alkonunda, toprağında yaprak döküntüleri olan birkaç saksı var. Neden atmadığını düşünmek bile istemiyorum. Soluğu tükenmiş yüzlerce eşya öylece bekleşebilir çünkü. Cesetlerin yüzlerine alışıncasına soğuk soğuk bakıyorum saksılara. Oysa beni ilgilendirmeliydiler. Özel sıvı gübrelerle canlandırabilirdim. Benim onları seyrettiğim gibi, onlar da beni seyredebilirdi. Umursayabilirdim. Özleyip merak edebilir, kuruyan yaprak uçlarına sitem edebilirdim" (Kaygusuz, 1998, s. 10).

Anlatıcı da cümleleriyle soluğu kesilip bekleşen eşyaya dönüşür. Anlatıcı karakter, soluğu tükenmiş, cesede dönmüş ölü saksılarla özdeşleştirilirken istediği ve arzuladığı ruh hâli de dile getirilir. Öykü bu seyirde devam ederken kurguya Beyazgömlü adında bir erkek karakter dâhil edilir. "Bazen, beyaz gömlek giyen iri yarı bir adam geliyor evine. Yaşlılık hâlini hemen andıran biri. Kendi anahtarı var" (Kaygusuz, 1998, s. 11). Beyazgömlü'nün kendi anahtarının oluşu otoriteyi, dışarıdan içeriye doğru özgür bir geçişi, yani bedenden ruha geçiş özgürlüğünü simgeler. Dolayısıyla öykü boyunca karamsar ve kötü bir ruh hâliyle sunulan karakterin, bir yönetim ve baskı altında kendi sınırlarını koruyamayan bir kişiliğe sahip olduğu gerçeği de ortaya çıkar. Anlatıcı bir gün yine karşı dairedeki kızı yani kendini izlerken kızla göz göze gelip yakalanır. Kız, anlatıcı karaktere eliyle yanına gelmesini işaret eder.

Metaforik bir yapıya sahip öyküde bu durum, aslında ruhla bedenın yüzleşmesidir. Anlatıcı, yüzleşmeye giderken varlık-yokluk mücadelesine gider gibidir. Bu noktada anlatıcı karakter bir kopuşla yeni bir oluş arasındadır. Bu örtük anlatımda neredeyse öyküye giren her nesne bir simgeye dönüşür. Nitekim kurgusal metinlerde mekânlar ve nesneler, anlatımda oluşturulmak istenen atmosfere ve karakterin ruh hâlini tasvire hizmet eder (Tosun, 2011, s. 25).

“Bu gölgeden kurtulmak için ya tırmanacağım ya da duvar boyunca yürüyeceğim. Ondan uzaklaşmayı göze alamam. Çünkü pencerenin kenarına yerleştirdiğim bambu koltuğumun yerini değiştirmeye cesaretim yok (...) hiçbirini ortalamalara yerleştirip anları çoğaltmadım. Oturma odası yastıkları, abajur ampulleri gibi bu kıza hapsettim kendimi. Şimdiyse bacaklarımdaki bu acelecilik boğazımı kurutuyor. Onunla bir an önce halletmeliyiz. Her şeyi!” (Kaygusuz, 1998, s. 16).

Anlatıcı yüzleşmeye giderken yaşamını, geçmişini sorgular ve öykü boyunca mutsuz bir yaşamın içinde olduğunu farkına varır. Gittiği mekânın; karanlık, uzun, bitmek bilmeyen hastane koridorlarına benzetilmesi yine karakterin durumunu yansıtır. Öyküdeki bu yüzleşme, anlatıcı karakterin intiharıyla sonlanır.

“Üşüyen” öyküsünde mekân-eşya olgusu, karakterin iç dünyasını simgeleme işleviyle kullanılır. “Dilenci” öyküsünde ise ev, âdeta günahların saklandığı bir mezarlık gibidir. Öykü karakteri Berfu, topladığı ve tavan arasına götürüp tutkalla kâğıtlara yapııştırarak ölümlerine sebep olduğu çekirgeleri evin bahçesine gömer. Ardından babaannesinin tülbentlerini yakarken evin yanmasına sebep olur: “Tutuşan tülbentlerden sonra, tavan arası, eski şapkalar, annesinin çeyiz giysi dolabı, saçları, ipek karnı, yeni doğmuş kardeşinin özel el yapımı beşiği, babasının yeni giydiği robdöşambırı, pipo takımları ile birlikte yandıkları günkü gibi dileniyordu işte” (Kaygusuz, 1998, s. 41). İsmi anılan eşyalar Berfu’nun varlıklı bir aileye sahip olduğunu gösterir. Berfu, bu suçluluk duygusuyla öykü boyunca yollarda kaybettiği şeyleri, çekirgeleri ararken dilencilikle anılacak ve dilenci muamelesi görecektir. Berfu’nun boynundan çıkarmadığı fular, fetiş; elinden atmadığı hasır şapkası ise suçluluk ve özgürlük yoksunluğunu imler. “Fularında, bizden akıtılmış, yaşamayı beceremediğimiz sevdaları; ürkek boynunda, şah damarında, kesip attığımız, kanını görmediğimiz insanların cesetlerini; narinliğinde çocukluğumuzu; içinde bozuk paralar olan hasır şapkasında hak etmediklerimizi, hak ettiklerimizin verilmediği günleri” (Kaygusuz, 1998, s. 40). Eşya-insan ilişkisinin bu öyküde de görüldüğü açıktır. Yine “Ortadan Yarısından” adlı öyküde de evin erken sönen lambaları ev içi hayatı hakkında ipuçları verir. “Tenekeçiler’de ışıkları ilk sönen ev, gene Gülümser Hanımteyze’lerin evi oldu”

(Kaygusuz, 2018, s. 15). Bu lambalar monoton, sıradanlaşan bir ev hayatının belirtisi olarak kullanılır.

Mekân tasvirlerine sıkça yer verilen “Sarı” adlı öyküde, hiçbir hastalığı olmadığı hâlde günden güne eriyerek ölen terzi Nazan’ın, iç mimar olan kardeşi Bahadır tarafından dizayn edilen evi betimlenir:

“Bu tozlu mahallede bir Benjamin çiçeği gibi duran evin büyüleyici renk uyumu aklımı karıştırdı. Benim için Nazan demek, Fransız danteline kemik rengi incilerle işlenmiş bir nişan elbisesi demektir. Oysaki bu ev Nazan’ın maharetli terziliğini epey aşmıştı, geleneksel mobilyalarla, çağdaş sanatsal nesnelerin bir araya getirildiği son derece kişilikli, sıcak bir yerdi” (Kaygusuz, 2018, s. 54).

Bakım isteyen ve gösterişli Benjamin çiçeğine benzetilen ev, Nazan ve onunla birlikte yaşayan teyzesi Seda’nın karakterleriyle uyuşmadığı gibi mahallenin diğer evleriyle de uyum sağlamaz. Dolayısıyla ev başlı başına bir yabancılığı ve zıtlığı temsil eder. Öykü boyunca ev dekorunun tasvir edilir ve ilerleyen sayfalarda, Nazan’ın sarı renge dokunamadığı ve hayatı boyunca sarı renginden uzak kaldığı bilgisi verilir. Kardeşi Bahadır tarafından özenle dekore edilen eve taşınır taşınmaz Nazan’ın hastalandığı ve günden güne eridiği ifade edildikten sonra anlatıcı karakter odağına bir bordürü alır ve tasvir etmeye başlar:

“Bahadır’ın çiçeğine baktım, baktım, baktım... O çiçeğin başını yana kırışını, bordürün kenarlarını süsleyen gri renkli çiğ damlalarını seyrettim. Bahadır’ın çiçeğine baktım baktım... İşim olduğunu söyleyerek apar topar kalktım. Renklerin öç aldığı o koca evden çıkıp can sıkıcı yokuşu tırmanırken, olanaksız çiçekteki mor eşeyleri, mor eşeylerin uçlarına kondurulan o belirsiz sarıları gördüğümü kimseye söylemedim. Söyleyemedim” (Kaygusuz, 2018, s. 58).

Öykünün sonunda Nazan’ın ölüm sebebi kardeşi Bahadır’ın onun için özel olarak tasarladığı bordürdeki sarı renkten kaynaklandığı açığa çıkar.

Nazan’ın sarı renginden korkması ve hayatı boyunca sarıdan uzak durması ve sonunda da sarıdan kaynaklı bir hastalık yaşayıp, ölmesi; psikolojideki nocebo etkisiyle açıklanabilir. Nocebo, bana iyi gelir inancıyla ortaya çıkan iyileşmeleri destekleyen plasebo etkisinin tam aksi yöndedir. Burada kişinin ilacın yahut başka bir şeyin kendisine zarar vereceğine inanması ve inandığı şeyin gerçekleşmesi söz konusudur (Göka, 2002, s. 58). Nitekim söz konusu öyküde de Nazan adlı karakterin sarı renginin kendisine zarar vereceğine olan inancı kendini gerçekleştiren kehanete dönüşür. Öte yandan yazarın özellikle sarı rengini tercih etmesi, birçok farklı anlama atfediliyor olabilir. Öncelikle halk arasında bilinen ve hastalığı çağrıştıran bir renk olduğu için tercih edilmiş olabileceği gibi güneşi temsil ettiği için de tercih edilmiş olabilir. Aynı şekilde sarının, şiddet ve çürüme anlamına geldiğini iddia eden araştırmacılar (Işık ve

Kadıoğlu, 2020, s. 38) referans alındığında uğursuz bir renk olduğu için de tercih edilmiş olabilir. Diğer tüm renkler gibi sarı renginin de insan psikolojisi üzerinde etkili olduğu doğrulanmıştır. Dolayısıyla karakterin psikolojisini yansıtmaya adına da sarı renginin tercih edilmiş olması kuvvetle muhtemeldir. Bu bilgiler ışığında öykü karakterinin hayatı boyunca mutlu olamamış, ailesini erken yaşta kaybedip kardeşiyle bir başına kalmış ardından evlenip boşanmış ve kendini işe adanmış bir işkolik olması, sarı rengine karşı olumsuz tutumunu anlamlandırır.

Eve yeni birinin gelmesiyle değişen dengelerin ele alındığı “Çalıntı Yürekler” adlı öyküde mekân unsuru, İlyas ve Zeynep arasındaki otorite mücadelesini yansıtmaya hizmet eder. İşler, Zeynep eve ilk geldiği gün iyilik ve merhamet kisvesi altında onu ezen ve böylelikle üzerinde bir hâkimiyet, otorite kurmaya çalışan İlyas’ın düşündüğü gibi gitmez. Eve ilk geldiği gün utangaç ve mağrur olan Zeynep, gün geçtikçe değişir ve İlyas’ın istemediği bir kadın tipine dönüşür. İlyas “[k]ızın utanmayı bırakıp korkutucu bir arsızlıkla önce banyoyu sonra da mutfağı işgal etmesine tanık ol[ur]. Öyle güçlü bir benliği vardı ki, İlyas, yavaş yavaş evin bir köşesine itilip olduğu yerde sıkışmaya başla[r]” (Kaygusuz, 2016, s. 81). Bu öyküde güç dengelerinin değişimi mekân üzerinden yansıtılır. Zeynep’in işlerini bitirir bitirmez odasına çekilip dinlenmesi, İlyas’la oturup, konuşmaması yine otoriteyi imler. Günler geçtikçe İlyas ile Zeynep sadece kendileri için ortak mekân olan mutfakta bir araya gelir. Böylece İlyas’ın elinde bulundurduğu mekânsal hâkimiyet ve otorite, Zeynep tarafından zamanla sarsılır.

“Sessizlikler” adlı öyküde yine mekân-insan özdeşimi söz konusudur. Aile bireyleri tarafından benliği ihmal edilen, kendi özerk alanına müdahalede bulunulan anlatıcı çocuk Sema, doğal olarak bireyselleşememenin sancısını yaşar. Bir Japon balığı bulur ve yalnızlığını gidermek için balığı bir naylon poşete koyup eve getirir. Sema, öykü boyunca kendi ile kavanozda yaşayan balık arasında bir özdeşim kurar.

“Ha yüreğim, dedim, ha balık... Bu Japon balığı kadar küçük müyümdür? Kime ne nasıl süzülüyor daracık suyun içinde, bir aşağı bir yukarı yüzerek. Yüzme değil çabalama, hırpalamak kendini boşuna. (...) Bu boğuntuyu tanıyorum bir yerden. Soluksuz kalıp başını yukarı, en yukarı uzatmayı” (Kaygusuz, 2017a, s. 41-43).

Balık ile aralarındaki duygudaşlık, Sema’nın kendi iç dünyasındaki yalnızlığından ve bunaltıdan kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda kavanozdaki balığın mekânı ile Sema’nın psikolojik mekânı birbiriyle örtüşür. Dolayısıyla söz konusu öyküde mekân unsuru bireyin yalnızlığını ve iç dünyasını yansıtmaya işleviyle kullanılır.

Doyum/doyumsuzluk temaları etrafında şekillenen birçok öyküyü kaleme alan yazar için mutfak, doğal olarak önemli bir mekân hâline gelir. Nitekim Kaygusuz da öykülerinde yemeği çağrıştıran mutfak unsurunu kullanmaktan geri durmamış, birçok öyküsünde temayı destekleme adına mekân olarak mutfağı tercih etmiştir. Bu doğrultuda tespit edilen “Şeftali”, “Sülün”, “İki Değişik Lokma”, “Elif’in E’si” adlı öyküler konu bütünlüğü gözetilerek sırasıyla irdelenecektir.

“Şeftali” öyküsü genel itibarıyla mutfakta geçer. Öykü karakteri güçlükle yatağından kalkıp sürünerek mutfağa doğru ilerler. Burada bedensel açlık çeken öykü kişisi için mutfak, bir yaşam kaynağı hâline gelir.

“Emekleyerek mutfağa girdi, gücünü toplayarak ağır ağır kaykıldı, yaprak yaprak açıldı bel. Önce sürahiye baktı, su sallanıp dalgalandı, sen uyurken, dedi, bayat bir koku sardı havayı, sonra yavaş yavaş aktı içime, içme beni, tekrar zehirlenir tekrar kapanırsın içine. Buruk baktı suyun gözüne. Sonra buzdolabına döndü, onun kocaman yüzüne dokunduğunda metal tadında bir esrime, bir ferahlık aktı içine” (Kaygusuz, 2016, s. 42).

Karakter, mutfağa girer girmez kendine gelmeye başlar. Eşya-insan münasebetinin söz konusu edildiği bu pasajda, sürahinin konuşmaları ve günlerdir süren eylemsizlikten, havasızlıktan bayatlaması öykü karakteri hakkında okura ipuçları verir. İçinde yiyeceklerin saklandığı buzdolabına dokunduğu an karakterin ferahlaması yine açlığı simgeler.

Buzdolabını açınca plastik çöplerin, çelik tepelerin, porselen kırıntıların arasında şeftaliyi görür ve şeftaliyi alır. Karakterin yaşam kaynağı olarak seçtiği şeftaliyi yemeye başlamasıyla birlikte karakterle şeftali arasında bir hareket, istek ve canlanma görülür. Şeftaliyi yedikçe karakter de şeftali de âdeta yaşama geri dönerler. Hem bedensel, hem de cinsel açlığını mutfakta yediği şeftaliyle gidermeye çalışan kadın karakter için mutfak kurtarıcı bir mekân özelliği taşır.

Bir üst başlıkta da değinildiği gibi “Çalıntı Yüreklere” öyküsünde mekânsal güç gösterimi söz konusudur. Zeynep’in eve geldiği ilk gün İlyas ona mükellef bir sofraya hazırlar. Sofrada, özellikle maddi durumu kötü olan Zeynep’in bugüne kadar yemediği yiyecekleri ona güçlü ve zengin görünmek için bulundurur. Bu İlyas’ın güç gösterimini simgeler. Öte yandan sofrada Zeynep’in, çekingen tavrı onun üzerinde hâkimiyet kurmak isteyen İlyas’ı tatmin eder. “İzgarada kızaran etlere yan gözlerle bakmıştı, Zeynep. Ortılığı saran tereyağlı et kokusu başını döndürse de, kocası yemeye başlamadan elini uzatamamıştı bir türlü. İlyas açılışı yapmak için bir kalem pirzola alıp kızın önüne bırakmıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 77). Ancak güç dengeleri değiştikçe

İlyas'ın mekânsal iktidarını simgeleyen mutfak, Zeynep'le bir araya geldikleri tek ortak mekâna dönüşür.

Yine mutfak/sofra unsuru “İki Değişik Lokma” adlı öyküde de benzer bir bağlamda ele alınır. Zühal'in kendi payını bilmemesiyle tüm yemekleri yiyip kimseye bir şey bırakmaması iletişimsizliği imlerken, Ezel'in de bal dışında bir şey yememesi ve onun gibi aç olan şifacı Veysel ile aynı sofraya oturup yemek yemeye başlaması sofranın olgusundan hareketle modern yaşam tarzına has iletişimsizliği simgeler.

“Sülün” adlı öyküde de mutfak bir hesaplaşma mekânına dönüşür. Karakter, avladığı sülünü mutfak mermerine yatırıp tüylerini tek tek yolarken sülün -bir çağrışım unsuru olarak- onu geçmişe götürerek âdeta ondan intikam alır. Ona kendi duygularını hatırlattığı için kuş, adama acı verir. Tüyleri yollarken hayallere dalan adam, bir anda etrafına bakınca tüm mutfağın sülün tüyleriyle dolu olduğunu görür. Başını kaldırdığı an; başında, göğsünde, sakalında, saçlarının arasında, mutfak dolaplarında, perdelerde ve mutfağın dört bir yanında uçuşan sülün tüylerini görür. Böylece öyküde mutfak, avın, avcıdan intikamını aldığı bir mekâna dönüşür.

Mutfak/sofra tüm aile bireylerinin bir arada olduğu, modern zamanda değişen dünya algısı ile konuşulması gerekenlerin dile getirildiği tek ortak mekândır. Nitekim “Elif'in E'si” adlı öyküde de sofranın işleviyle kullanılır:

“Torunumun adını Elif koyuyorum. Boşu boşuna aranızda yeni bir ad düşünmeyin. Sonra masadaki başköşeye geçiyor, bir tahtın yükseltisinde oturmuşçasına Neriman'a yukarıdan bakıyor. Neriman, ısıklı çalan çaydanlığın başında. Çaydanlığı sofraya getirip herkese tek tek çay döküyor, alaycı bir buhar salınıyor sofrada” (Kaygusuz, 2018, s. 28).

Ahmet torununa verdiği ismi kahvaltıda açıklar. Neriman tüm gece kocası Ahmet'i yeni doğmuş torununa istediği ismi vermesi için ikna ettikten sonra kahvaltı bir zafer meydanına dönüşür.

Genellikle istirahat için kullanılan yatak odası/yatak her insanın ihtiyaç duyduğu kişisel ve özel bir mekândır. George Perec'in de belirttiği gibi yatak; “boğazına kadar borca batmış bir insanın bile sahip olma hakkının bulunduğu, bedeninin asal mekânıdır. İcra memurlarının yatağınıza el koyma hakkı yoktur” (Perec, 2017 s. 31). Dolayısıyla yatak bireyin hayattaki varlığını tescillerken günün sonunda kendine ayırdığı zamanı orada geçirdiği önemli bir yerdir. Kimi zaman günün yorgunluğunu, kimi zaman arzularını ve kimi zaman mutluluğunu kısacası ruhsal evrenini olduğu gibi yansıttığı en önemli mekânlardan biridir.

Anlatıcı karakterin benlik arayışını konu edinen “Üşüyen” adlı öyküde ve geçmiş ilişkilerinden yorulan bir kadının işlediği cinayeti konu alan “Sarhoş” öyküsünde yatak, benliği simgeler. Her iki öyküde de karakterler yatakta değil, salondaki koltukta uyuyakalır. İnsanın biricik varlığını tescilleyen yatak yerine, değişken rahatsız edici, güvenli olmayan, ortak alandaki oturma koltuklarını kullanılır. Dolayısıyla yatak yerine, koltukların tercihi her iki öyküde de varoluşsal kaygıyı simgeler.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde ise Gülümser Hanım, hastalanan Ömer Bey’in yatağını salona taşır. Mutsuz bir evliliğe ve ev içi hayatına sahip olan Gülümser Hanım’ın bu eylemi Ömer Bey’in varlığını yok sayma isteğine atfedilebilir. Öte yandan öykünün sonlarına doğru geriye dönüş tekniğiyle Ömer ve Gülümser’in aynı yatağı paylaşmadığı da anlaşılır: “Ömer Bey, o gürültülü uykusuyla bütün odayı kaplayarak karısını bir kenara sıkıştırıyordu. Gülümser Hanımtayze, kimsenin duymadığı o lanetli cümleyi kendi kendine söylendi, -yarına kahvaltılık bir şey kalmadı” (Kaygusuz, 2018 s. 15). Ömer Bey için başlarda yatak, hâkimiyet kurduğu bir alanken sonradan varlığının yok sayıldığı bir alana dönüşür. “Çalıntı Yüreklere” benzer şekilde bu öyküde de mekânsal (yatak) güç gösterimi söz konusudur.

“Elif’in E’si” adlı öyküde yatak odası; Ahmet ve Neriman Hanım’ın konuşup, tartıştığı başat mekândır. Yatak odasına dair ayrıntılı bir bilgi verilmez. “Neriman yatak odasında sigara içilmesini istemediği hâlde şimdilik ses etmiyor” (Kaygusuz, 2018, s. 26) ifadesinden, Neriman Hanım’ın titiz bir ev kadını olduğu anlaşılır. Dolayısıyla yatak odası temiz bir mekândır, çıkarımında bulunulabilir. Mekân, her iki karakter için de gerilimin olduğu kasvetli bir mekândır. Neriman torununa vermek istediği ismi onaylatma telaşındayken Ahmet, kafasını meşgul eden bu kadından kurtulup uyuma derdindedir. Neriman, amacına ulaştıktan sonra mekân daha ferah bir hâl almıştır. İkisi de bu mekânda huzurlu bir uyku uyumuşlardır.

Farklı yorum ve okumalara açık olan “Birkaç Kişi” adlı öykü, anlatıcı karakterin uyumaya çalışırken komşudan gelen yapmacık ağlama sesinden rahatsız olup kendini dışarı atmasıyla başlar. Öykünün sonlarına doğru karakter eve döndüğünde beklenmedik bir sonla karşılaşır.

“Yatak odama girdiğimde kanlı gözlerle buldum onu. Çökmüştü. Ağzı gereğinden fazla büyümüş, inleye inleye bozmuştu bedenini. Yavaşça yanına uzandım onun. Okşamaya kalkıştım ama içimden gelmedi (...) dışarıda hayat bütün hızıyla akarken, biz ikimiz birkaç kişi, bin kişiymiş gibi kalabalık, milyonların uykusuna daldık” (Kaygusuz, 2017b, s. 79).

Öykünün sonunda anlatıcı karakterin, ağlayan kişiyi yatak odasında bulması kafa karıştırırken ağlayan kişinin aslında anlatıcının kendisi olabileceği ihtimalini de akla getirir. Dolayısıyla bu öyküde yatak, öykü kişinin kendi evrenini, mutsuzluğunu ve yalnızlığını yansıttığı bir mekân olarak kullanılmıştır denebilir.

Banyo; arınmayı, temizlenmeyi simgeleyen tek başına kalınabilecek özel bir mekândır. Nitekim Kaygusuz'un "Aşkâr" adlı öyküsünde de tecavüze uğramış Canan için banyo hem korunaklı bir mekân hem de kendisini, uğradığı tecavüz saldırısından arındırabileceği simgesel bir mekân olarak kurgulanır. Banyonun uzun uzun tasvir edildiği bu öyküde anlatıcının ifadeleriyle okur, olayın bir köy evinde geçtiğini alımlar.

Öte yandan "Çalıntı Yürekler"de banyo, Zeynep'in güç kazandığı bir mekâna dönüşür. Kendinden yaşça büyük kocasının ona dokunamayacağını vermiş olduğu güvenle, banyoda karşısında çıplak olmaktan çekinmemiş hatta alaycı bir gülüşle kocasına bakmıştır: "Ağır ağır başını çevirdi adama, sonra tamamen döndü, al işte bak, der gibi. Isıracak gibi açtı ağzını, kocaman gülümsedi" (Kaygusuz, 2016, s. 81). Zeynep bu bedensel güç gösterisiyle âdeta hâkimiyetini ilan etmiştir.

Bir nevi sınır olan kapı, bir ayrımın ve kesinliğin çizildiği; bireyi dışarıdaki, insanlardan, hayvanlardan ve kötülüklerden koruyan önemli bir sınır çizgisidir. Bir yanda birey ve bireye ait ev, mahrem, yuva, öbür yanda ötekiler, yabancılar, başkaları, dünya, toplum, politika. Birinden diğerine geçmek için dışarıdan gelenin izne ihtiyacı vardır. Geçmek isteyen kapının ötesindekiyle iletişim kurmak, parolayı söylemek, izin belgesi alıp eşiği aşmak zorundadır (Perec, 2017, s. 60). Metaforik bir düzlemde kapı, insanın ruhuna giriş çıkışın sağlandığı bir simge olarak da düşünülebilir. Eşik ise, aralanan kapı arasında hangi yöne gidileceği konusunda seçim yapılması zorunlu alandır. Var oluşun ya da yok oluşun, yeni bir oluşumun yahut eskiye vedanın gerçekleştiği simgesel bir alandır. "Eşik sözcüğünün kendisi de gündelik kullanımda zaten eğretilmeli bir anlam barındırır ve yaşamın bir kopuş noktasıyla, krizle, dönüm anıyla, bir yaşamı değiştiren kararlar (ya da bir yaşamı değiştirmede başarısızlığa uğrayan kararsızlıkla, eşiğin ötesine adım atma korkusuyla) bağlantılıdır" (Bakhtin, 2001, s. 322).

"Sarhoş" öyküsünde kadın karakterin kapısına bir demet gülle gelen sarhoş adam, içeriye alınmadığı gibi kapıdan da gitmesi istenir. Adam ile kadın arasındaki kapı; iki farklı dünyayı paylaşan ve farklı hayallere sahip iki insanı imleyen simgesel bir

nesneye dönüşür. Kapının eşiğinde duran kadın, bir seçim yapmak durumundadır. Evin içinde sigarasını içip dolaşarak düşünen kadın, mutfaktan ekmek bıçağını alıp kapının diğer eşiğinde duran adamı bıçaklar. “Eşik her zaman dönüşümlere gebe bir konum olduğu için, anın açık uçluluğunu, zamanın doğurganlığını da içinde taşır” (Bakhtin, 200, s. 27). Bu noktada eşik; her iki karakter içinde bir yok oluşun, eskiye vedanın ve yeni bir oluşumun gerçekleştiği önemli bir mekâna dönüşür.

Yine eşikte işlenen bir cinayetin anlatıldığı “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öykünün açılışında ihtiyar bir adam, eşikte yılan öldürür. Yılan öldürülürken iki damla kan izi avlunun girişine sızar ve bir daha hiç geçmez. Kan ve ölüm ilişkisi kalıcılıkla bağdaştırılarak sembolik okumaların önünü açmıştır. Eşikte gerçekleşen bu cinayet, hem ihtiyar için hem de köy halkı için yeni bir yaşamın başlangıcı olur. O günden sonra köy kuraklıkla savaşmaya başlar. Bu, bir nevi yılanın, doğa tarafından alınmış intikamı olarak yansıtılır. İhtiyar, doğal yaşam alanında yılanı zarar verdikten sonra köy, insanlar için korunaksız ve kurak bir yaşam alanına döner.

“Musallat” adlı öyküde kapı, dış dünya ile iç dünyayı ayıran güvenlik nesnesi olarak yer alır. Anlatıcı karakter, sabah telaşla çalınan kapı ziline uyanır ve kapının zincirini takıp daracık bir aralıkta kapıyı kimin çaldığına bakar. Bu, anlatıcı karakterin kendi güvenliğinden vermiş olduğu ilk taviz olur. Kapıyı çalanın kalaycı bir kadın olduğunu gören karakter, kapıyı kapatmak ister ancak kalaycının elini kapının arasına sokmasıyla engellenir. Daha sonra yakasını bırakmayan kadına, mutfağında kalaylanabilecek tüm eşyaları verir. Eşyalar beklediği saate gelmeyince telaşlanır ve onu bulmak için dışarı çıkar. Ancak onu bulamadan eve döner ve evde beklemeye devam eder. Kapı zili çalar çalmaz kapıyı derhal açar. İlk, kapıyı aralıklı açmış olan karakterin, alacaklı durumdayken kapıyı ardına kadar açması duyduğu beklentiden kaynaklanmaktadır. Ancak bu da kalaycı kadına verilmiş ikinci taviz olur. Öykünün sonunda kalaycı, terliğini çıkarıp kadının evine girer.

2.4.1.2. Geçici Mekânlar

Kıyafetleri dışında bireye ait hiçbir şeyin bulunmadığı oteller, geçiciliğiyle çağırışımsal değer taşıyan mekânlardır. Bir yönüyle yurtsuzluğu ve köksüzlüğü temsil ederler. Oteller, gecelik ya da birkaç günlük duraksamaların, kalıcı yurtsuzluğun geçici yurdu, evrenidir. Dolayısıyla içtenliği, doğallığı ve kişiselliği barındıracak bir ev atmosferinden uzaktır. Bu iğreti mekân; evin, varlığı koruyan “gerçek bir kozmos”

niteliğinden yalıtılmıştır. Bu yüzden içinde yaşayan insanı koruyabilecek güvenliğe sahip değildir (Korkmaz, 2005, s. 142).

Otel tekinsiz ve geçici mekân en belirgin hâliyle Kaygusuz'un "Çağrılan Musa" adlı öyküsünde belirir. Öykü kişisi Musa'nın otelde yaşaması, Musa'nın yurtsuzluğunu simgeler. Musa'ya ulaşmak isteyenlerin onu, otelden araması onu almaya gelecek olan Dijvar'ı beklerken lobideki görevlilerle konuşması otelin Musa için geçici bir yurt olduğunun göstergeleridir. Şöyle ki Musa geçici yurdundan (otelden) alınıp, tuzağa düşürülerek öldürülür.

"İnsan Dipleri" adlı öyküde otel, iki genç sevgilinin tatil için gittiği bir mekân olarak kurguda yer alır. Büyük bir aşkla gittikleri otelde sabah uyanan kadın, sevgilisinin çirkin ayaklarını fark eder ve ona olan aşkını sorgulamaya başlar. Burada da otelin geçiciliği ile kadının adama duyduğu aşkın geçiciliği özdeşir demek mümkündür.

Kaygusuz'un öykülerinde yer alan belli başlı şehirlerden -İstanbul, İzmir, Kars, Adana- bir tanesi olan Kars, babasının tayini sebebiyle çocukluğunun bir kısmını geçirdiği şehirdir. Mekân olarak Kars'ın seçildiği tüm öyküler, askerî lojmanda geçer. Nitekim "Yüzeysel Şeyler", "Kayıp", "İki Değişik Lokma" adlı öykülerde askerî lojman hayatından, komşuluk ilişkilerine, subay ve memur eşlerinin ast-üst eksenli statü kıyaslamalarına, arkadaşlıklara, dedikodulara, dostluğa, dertleşmeye, çocukların hayatlarına kadar birçok konuyu ele alan dinamik öykülerdir. Yazarın gerçek hayatında geçen mekânlardan esinlenerek yazdığı bu öyküler, Kaygusuz'un askerî lojmanlara ve Kars'a dair bakış açısını, dolayısıyla yazarın bilinçdışını yansıtır, denebilir.

Hastane, esasında olumsuz çağırışimler uyandıran bir mekân olsa da aynı zamanda yaraların tedavi edildiği acıların dindiği ve hastaların iyileşmek için başvurduğu bir alandır. "İyileşme, bireyin kendini tamamıyla iyi hissetme hâli olarak görülebilir. Bu kavram ruhsal, fiziksel ve sosyal bütünlüğü" (Özgen, 2018, s. 87) içerir. Bu noktada hastane iyileştirici bir mekân olarak edebî eserlerde kullanılabilir.

Kaygusuz'un "Tacettin" adlı öyküsü de bir hastanede geçmektedir. Mekân hakkında hemen hiç bilgi verilmeyen bu öyküde, mekânın önemi; Tacettin'in toplumda kabul görme adına kendi olamadığı, bastırıldığı duygularını ve benliğini hemşire Necla'nın yanında döküp açabilmesidir. Tacettin, Necla hemşirenin yanında yıllardır tuttuğu ve biriktirdiği gözyaşlarını bir anda bırakır ve hüngür hüngür ağlamaya başlar. Dolayısıyla bu öyküde mekânla ilintili olan hemşire, öykü kişisinde bir katarsis etkisi

sağlar. Böylelikle hastane, ruhsal bir iyileşmeyi sağlayan simgesel bir mekân işlevi kazanır.

Öte yandan “Üşüyen” adlı öyküde de kör ve karanlık olan evin koridorları, hastane koridorlarına benzetilmiş burada da hastanenin olumsuz çağrışımından faydalanılmıştır.

Doyum teması etrafında şekillenen öykülerinde genellikle çok yemek yiyen¹² doyumsuz en az bir karakter yaratmayı tercih eden Kaygusuz, “Kılçık”, “Sandık Lekesi” adlı öykülerde de bu özellikte karakterler kurgular. Restoran, lokanta bu insanlar için gelip geçici haz mekânlarıdır. Bu mekânlar, bireysel ve korunaklı olmadığı gibi aynı zamanda birçok yabancıyla aynı anda paylaşılan ortak mekânlardır.

“Sandık Lekesi”nde lokanta, bir çağırışım unsuru olarak kullanılır. Ferhan, çocukluk arkadaşı Oğuz’un büyülü dünyası olan lokantayı, göz göz yemeklerin konduğu servis tepsileri, baharatlı, bol sulu, bulamaca benzeyen yemekleri görünce arkadaşı Oğuz’u hatırlar. Ardından mekân uzun uzun tasvir edilir. Restoranlarda yemek yiyen insanların telaşı, zamanı dar insanların, yemeklerini burada kısacık bir zamana sıkıştırdığı ifade edilir. Öte yandan öykünün devamında Oğuz’un, arkadaşı Hüma’nın ölümünden sonra kendisini Çin ve Rus restoranlarına kaptırdığı bilgisi verilir. Rus restoranı, karanlık bir mağara, sessiz, sıkıcı şaşırtmacası olmayan bir mekân olarak tasvir edilir. Restoran tasvirleri karamsar ve kapalı çağrışımlarla aktarılırken bu atmosferi seven ve kendini bu atmosfere kaptıran karakterin, ruh hâli ve psikolojisi hakkında da okura ipuçları vermektedir:

“Oğuz, Rus ve Çin restoranların büyüüne kaptırmıştı kendini. Karanlık bir mağaradan farkı olmayan Rus restoranı, sıkıcı sessizliğiyle en aydınlık sabahlarda bile bir loşluk hissi uyandırır. Tınısız, şaşırtmacası olmayan, karaltıların girip çıktığı, kapısının ne zaman açılıp ne zaman kapandığı bilinmeyen bir gölgeler sofrası” (Kaygusuz, 2016, s. 22).

“Kılçık” adlı öyküde sembolik düzlemde mekân, korkunç yemek yeme alışkanlığına sahip Kadir Bey’in Lipsos Balığıyla birlikte ölüm kalım savaşı vermesiyle bir cinayet mahalline dönüşür. Son derece doyumsuz ve kibirli bir karakter olarak çizilen Kadir Bey, restorana girdiğinde her seferinde yok saydığı garson Sezgin, masayı onun için hazırlamıştır. Yemek servisi yaparken Kadir Bey aceleci ve sabırsız davranır. Garsonun masaya bir damla şarap dökmesi üzerine lekeden nefret eden adam, sinirlenir. Masa örtüsünü değiştirmeye yeltenen Sezgin’e, çatalı tuttuğu elini sertçe kaldırarak

¹² “Çalıntı Yürekler” de Zeynep, “Sandık Lekesi”nde Oğuz, “Kılçık”ta Kadir Bey, “İki Değişik Lokma”da Zühal bu kişilere örnek olarak verilebilir.

kalsın, der. Daha sonra ürkütücü bir şekilde başını kopardığı lipsos balığını yerken boğazına bir kılçık takılır ve öksürmeye başlar:

“Göğsünde bir ağrı belirdi, ağrı yavaş yavaş büyüyerek sol yanına, oradan sırtına dolandı. Kalp atışları düzensizleşince bağırmaı denedi. Gar-son! Gar! Devrilen şişeden akan şarap kravatını ıslattı. Masaya tutunmaya çalışırken, salata tabağı devrildi. Üstü başı maydanoz, sos içinde kalmıştı. Boğazına yerleşen yaratığı tutmak istercesine boynunu sıkı. Güçlölkle soluk alıyordu. Ayağı kalkıp zıplamaya çalıştı. Salonda soluksuz bir dövüşün adımları çınlarken saygı görmeyen yemek müziğı çalmaya devam ediyordu. Kadir Bey sarsılarak düştüğünde yaşamı boyunca ilk kez başka bir şeyin dokusunu, hatta ısını hissetti, yer döşemesinin seramik soğukluğunu kemiklerine kadar duyumsadı” (Kaygusuz, 2016, s. 48).

Öykünün başında düzen ve tertibiyle dikkat çeken Kadir Bey, boğazına kılçık takılmasıyla masayı can havliyle yere devirir. Bu öyküde balık gibi mekân da Kadir Bey’den âdeta intikam alır.

Modern kentleşmenin bir sonucu olan gökdelenler, kentsel yapılaşmanın değişimiyle birlikte kültürel ve sosyal yapıyı da etkilemiştir. Kaygusuz, “Küllük”, “Zilşan’ın Ayakları” “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öykülerinde gökdelenlerin, yüksek binaların, kentleşme yolundaki yanlış ve denetimsiz yapılanmaların yarattığı çarpık kentleşmeye değinir. Yazar, yanlış yapılanmaların, orada ikamet eden insanlar üzerinde gerek sosyolojik gerek psikolojik yönlerdeki olumsuz etkilerini öyküleştirir.

“Küllük” adlı öyküde gökdelenin yaratmış olduğı ihtişam ve mükemmellik karşısında insanda oluşan yetersizlik duygusuna dikkat çekilir. CIA’ya Türkiye Cumhuriyeti ABD Başkonsolosu olmak için başvuran Andrew Stanley mülakat için gittiğı yerde bir gökdelenle karşılaşır:

“27 yaşına gelene kadar bir kez olsun adalet kavramını tartışmamış bir adamın, dev bir gökdelenin kapısına geldiğinde, kendisi ile gökdelen arasındaki yükseklik farkının adaletsizlik olarak algıladığını düşünürseniz, bundan sonraki yaşamında ona hiçbir başarı şansı tanımazsınız. Ne yazık ki Mr. Andrew Stanley bu doğrultusuzluğun eğrisinde gayet başarılı oldu(...) bir görevli tarafından karşılanarak asansöre binerken, asansörün ışıklı uğultusuyla yukarı çıkarken rastladığı her cam kapıda, her aynada, her parlak yüzeyde kruvaze ceketinin üstünde nasıl durduğunu kontrol etti (...) 37. Katta asansörden çıktığı vakit fûme rengi o büyük salonda, lacivert bir fırça darbesi gibi kaldı” (Kaygusuz, 2018, s. 77).

Yeterlilik sınavına gökdelende giren A. Stanley bu ihtişam karşısında kendisini yetersiz ve küçük hisseder. Bu noktada mekân, insanoğlu karşısında yapay fakat ezici bir güce dönüşür.

Yine “Zilşan’ın Ayakları” adlı öyküde kenar mahallenin yakınlarında inşa edilen gökdelenin geleneksel mahalle kültürüyle yetişip, yaşayan yoksul bir kız olan Zilşan’ı ötekileştirdiğini konu alır. Şehir kültüründen uzakta olan genç kız, sevdiği genci görebilme umuduyla alışveriş merkezine girer. Ancak gerek kıyafeti gerek

davranışlarıyla kendini oradaki yaşama yabancı hisseder ve koşar adım gökdelenlerden ayrılır. Bir önceki öyküde olduğu gibi burada da mekân insanoğlu karşısında bir güce dönüşür. Çünkü Zilşan, hem sevdiği genci bu mekânda kaybeder hem de o mekâna girerek ruhsal bir çatışma yaşar.

Kaygusuz, “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öyküde de gecekondu mahallesinde yaşamak zorunda kalan karakterin yakındığı çıkmaz sokaklarla, ölüm çukurlarıyla, kaçak elektrik direkleri ve öcü gibi duran çinko evlerle çarpık kentleşmenin yarattığı görüntü kirliliğini vurgular.

Genel olarak Sema Kaygusuz, öykülerinde modern bireyin yaşadığı aidiyet problemi, benlik yitimi varlık arayışı gibi problemleri olan yalnız ve mutsuz karakterleri kapalı mekânlarda konumlandırır. Kimi öykülerinde özellikle eşya-insan ilişkisi üzerinden karakterin içsel dünyasını serimler. Doyumsuzluk teması özelinde ele aldığı çoğu öyküde ise simgesel bir mekân olarak mutfağı tercih eder.

2.4.2. Açık/Geniş Mekânlar

Metin tahlillerinde semt, sokak, köy, şehir gibi mekânlar, teoride genel olarak açık ve geniş olarak tanımlanır. Özellikle dinamik olay örgülerinde daha sık tercih edilen bu mekânlar kimi zaman da karakterin dışa dönüklüğünü, aktifliğini ve sosyal yönlerini serimlemek için tercih edilir (Çetin, 2013, s. 134).

Kaygusuz’un öykü metinlerinde genel olarak açık mekânlar karakterin ruhsal duygu durumlarına göre işlerlik kazanır. Özellikle zaman ve mekân unsurlarının aynı düzlemde konumlandırılması mekânın açıklık-kapalılık işlevlerini gölgelendirir. Örneğin kimi öykülerde karakter, açık mekânda olmasına rağmen geriye dönüşler yaparak zihinsel bir yolculuğa çıkar ve dolayısıyla mekân daralır.

2.4.2.1. Semt/Mahalle/Sokak

Sokak, birçok evin karşılıklı iki sıra hâlinde bulunduğu kısa ve dar yerleşim alanlarıdır. Koruyucu kozmos niteliğinde olan evden çıkar çıkar çıkmaz bireyi karşılayan ilk açık ve belirsizliklerle dolu mekândır. “Ev, doğurmanın, beslenmenin, uyumanın, şefkatin, korunmanın, içsel olanın, bahçe ve sokak da dışa açılmanın, hayatı öğrenmenin yeri[rid]” (Göka, 2001, s. 98). Bireyin sosyalleştiği, kendine benzeyen diğer insanlarla bir araya gelebildiği birçok insanın ortak kullandığı sokak, aynı zamanda içindeki evlerin; kültürü, sosyolojisi ve ekonomisi hakkında da ipuçları taşır. Bu yerleşim alanları aşağı yukarı aynı toplumsal kültürü paylaşır ve yılların izini

bünyesinde taşır. Yollar ve ağaçlar o mekânda yaşanan olaylarının tanığıdır. Dolayısıyla sokaklar, insan ömrünün belleği niteliğindedir (Göka, 2001, s. 89).

Konumun tespit edilebilirliği açısından semte, sokağa isim verilir ve sokaktaki evler belli bir sitem dâhilinde numaralandırılır. “Sokakların isimlendirilmesi üzerine çok sayıda kitap yazılabilecek, son derece karmaşık, çoğunlukla zahmetli bir konudur” (Perec, 2017, s. 75). Dolayısıyla isimlendirilen sokak, orada yaşayan insanlara ortak bir kimlik kazandırırken farklı numaralandırılmış evler kişilerin özerkliğini onar. Sokakların bir araya gelmesiyle de mahalleler oluşur. Perec ilginç bir tespit yaparak insanların, ikamet ettikleri alanı mahalle olarak kabul görürken mesleğini icra ettikleri alanı mahalle olarak görmediklerine işaret eder (2017, s. 91). Bu düşünceden yola çıkarak mahalle kavramının daha çok özel yaşamı ve aidiyeti karşıladığı söylenebilir.

Kaygusuz’un bu doğrultuda tespit edilen “Ortadan Yarısından”, “Tacettin”, “Sokak Kadını”, “Selametle Kalın Hanımefendi”, “Sandık Lekesi”, “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öykülerinin ilgili bölümleri incelenecektir.

“Ortadan Yarısından” adlı öykü İzmir’in Bornova ilçesine bağlı yüksek mahallelerinden olan Tenekeçiler’de geçer. Öyküde, Tenekeçiler Mahallesi kapı önüne çöplerin yığıldığı, kentin kuzeyinden kanalizasyon sularının yüzeye çıkıp kokuttuğu, yan mahallelerde plastik yakan çingenelerin oturduğu kenar bir mahalle olarak yansıtılır. Anlatıcı, öyküye mekânı tasvir ederek başlar. Tasvir edilen bu mekânın yarattığı kötü izlenim ve hayalden sonra okur, öykünün gidişatını az çok anlar. Anlatılan hikâyenin, bu tasvirden sonra iç acıcı olması güç bir ihtimaldir. Okur, mekân tasvirinden yola çıkarak şu çıkarımda bulunabilir: Öykü, kötü şartlarda yaşayan, küçük insanların hikâyesi olabilir. Nitekim öykünün devamında anlatılan hikâyenin, iç karartıcı, huzursuz bir aile hikâyesi olması, mekân-tema ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde yazarın başarılı olduğu kanaatine varılabilir.

Mahallenin konumu ve tasvirleri, okura mahalle sakinlerinin yaşamı hakkında bilgi verir. Alelade insanların yaşadığı bu yer, komşuluk ilişkilerinin sürdüğü, sosyal ilişkilerin devam ettiği, sosyoekonomik açıdan orta dereceli ailelerin bulunduğu bir mahalledir. Mahallenin komşuluk ilişkilerinin eski zamanlardaki gibi devam ettiği bilgisi de komşuların, Gülümser Hanım’ı ziyaret etmesiyle anlaşılır. Öte yandan mahallenin tek düze yaşama ve hatta ölüme bile alıştığı ifade edilir: “Çoğunlukla kalp krizlerinden, sinsi kanserlerden, atalarından miras aldıkları astım krizlerinden ötürü bu

dünyayı terk eden (...) mırıltılı, sessiz ölümlere alışkın olan Tenekeçiler Mahallesi” (Kaygusuz, 2018 s. 13-14). Bu betimlemeler, yukarıda sözü edilen mekânın belleğine dair önemli ifadelerdir. Ortak bir mahalle kimliğine sahip olan bu bireyler, aynı zamanda ortak acılara, geçmişe ve duygulara da sahiptir.

Mekân unsuru açısından söz konusu öyküyle benzerlik gösteren “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” adlı öykü için de benzer çıkarımlarda bulunabilir. Kenar bir mahallede yaşamak zorunda kalan anlatıcının gözlemlerinden yola çıkılarak mahalle hakkında birçok bilgiye ulaşılabilir. Yazar, kimi öykülerinde mekân hakkında bilgi vermez, onun yerine “Tacettin” öyküsünde olduğu gibi olay örgüsü bağlamından yola çıkarak mekân üzerinde yorumlar yapılabilmesini sağlar. Söz gelimi “Tacettin” öyküsünde mekân olarak Beyoğlu sokakları tercih edilir. Bu öyküde mekân tasvirine hemen hiç yer verilmemesine rağmen okur, olay örgüsünden yola çıkarak mekânın, tekin ve güvenli bir yer olmadığı çıkarımında bulunabilir.

Kaygusuz’un öykülerinde, içinde ironi barındıran birtakım sokak isimleri de kullanılmaktadır. Örneğin “canı sıkılan ve sessizliğe alışkın olmayan” (Kaygusuz, 2017a, s. 55) Yarasa Sokak’ının yer aldığı “Sokak Kadını” ve sokak sakinlerinin soğuk, mesafeli olduğu Tatlıcılar Sokak’ının yer aldığı “Selametle Kalın Hanımefendi” öykülerinde anılan sokak isimleri öykülerin olay örgüleriyle doğrudan ilintilidirler.

Yazar, her iki öyküde de sokağa (mekân) insan hüviyeti verir. Öyle ki öyküde, olağanüstü sessiz dört hafta geçirdiğinden dolayı canı sıkılan Yarasa Sokak’ı, Pazartesi günü çöp arabalarından arta kalan ağır kokuyla bir süre idare edebilmiş, sonra uykudan uyanan aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğup kurban olarak seçilen bir evde yangın çıkmasına sebep olur. Yangın çıkarıp herkesi telaşlandırdıktan sonra da sokak, yeni bir şeyler başlatmanın kıpırtısıyla zevkten dört köşe olur. kişileştirilen sokak, özünde içinde yaşamını sürdüren sokak sakinlerinin ortak duygularını yansıtır (Kaygusuz, 2017a, s. 55).

Tatlıcılar Sokak’ı ise, yarasa sokağın tam tersi sessiz, durağan ve yeni bir şeyi kabul etmeyecek kadar dar, yabancı bir yer olarak betimlenir. Öykü, Cevat Bey’in taşınması için gelen bir nakliye kamyonunun dar olan bu sokağa girebilme çabasını metaforik bir anlatımla aktarır. Kamyon, sokağa girmeye çalışırken, 7 numaralı evin bahçe demirlerin, çöp varillerin ona boyun eğmesiyle sokağa girmesi kolaylaşır. Anlatıcı kamyonun sokağa girebilmesini şu sözlerle yorumlar: “sokak yıllardır ilk kez

bir sokak gibi konuşuyordu. Kaldırımlardaki rehavet, duvarları saran rutubet mantarları, ucuz bir kolonya gibi uçarak kayboldular.” (Kaygusuz, 2018, s. 74). Sokak için ifade edilen tüm sözler özünde sokak sakinlerini yansıtır. Bu noktada sokak, sakinlerinin iç dünyasını yansıtan bir mekân özelliğinde kullanılır.

“Sandık Lekesi” İstanbul’un en renkli, en hareketli ilçelerinden biri olan Beşiktaş’ta geçer. İş hayatının yoğunluğundan ve özel yaşantısında sorunlardan kaçan Ferhan, çocukluğunun geçtiği Gümüşsuyu caddesinden geçerken geçmiş ile şimdi arasında gidip gelir. Böylelikle, Gümüşsuyu Caddesi, mekân-bellek bağlamında öyküde geçen temel çağrışım unsurlarından biri hâline gelir. Gözlerini kapatıp çocukluk arkadaşı Hüma’yı acıyla düşünen Ferhan, gözlerini açtığında saç spreyi kokan sokaklar, parlak buluşlarla donatılmış vitrinler, zevzek beyaz dişli sırtışlar görür. Modernizmi imleyen bu semtin çocukları Hüma, İpek, Oğuz sudan sebeplerle hayatlarını kaybederken Harun ve Mercan’ın akıbetinden ise hiç söz edilmez. Öykünün başkarakteri Ferhan ise mutsuz biri olarak hayatını sürdürmeye devam etmektedir. Modern hayatın, kalabalığın merkezi olan Beşiktaş’ta yaşayan bu çocukların mutsuz ve bir süre sonra da yok olmaları modern hayatın birey üzerindeki olumsuz etkilerini simgeler. “Modern insan, kalabalıklar içerisinde karaltı hâline gelmektedir. İnsanın karaltı hâline gelmesi, nesneleşmenin ve hayattan kopuşun belirtileridir. (Paksoy, 2014 s. 75). Nitekim Ferhan dışındaki öykü karakterleri de zamanla silikleşip yok olmuşlardır.

2.4.2.2. Doğa ve İlişkili Mekânlar

Köy, iktisadi gelirin çoğunlukla tarım ve hayvancılıkla elde edildiği, kente oranla insan gücüne daha fazla ihtiyaç duyulduğu, nüfus oranlarının daha düşük olması sebebiyle genellikle gelenekçi hayat anlayışının ve ataerkil aile yapısının sürdürüldüğü bir yerleşim birimidir. “Köy, ayrı bir coğrafi ve ekolojik noktada yerleşmiş olan, kendisine özgü bir iş-güç biçimi, toplumsal örgütü, kültürü, özel adı ve tarihi bulunan genellikle az nüfuslu bir insan birliğidir” (Geray, 1968, s. 277). Özellikle toprak kavramının önemli olduğu kırsal yaşamda hem sosyolojik hem ekonomik bakımdan köy toprağa bağlı bir zümre” (Demirkan, 1962, s. 20) olarak tanımlanabilir. Köy yaşamını sürdüren insanlar genellikle benzer ortak hayatları yaşar ve kente oranla daha iyi insan ilişkilerine sahip olurlar. Öte yandan köy hayatı doğayla iç içe bir yaşam sunarken, kent yaşamı insanı makinaya ve hıza sevk eden, kalabalıklar arasında silikleşen hayatlara ve yüzeysel ilişkilere iter. Ancak gerek ekonomik kaygılar, gerek sosyal-kültürel

faaliyetlerin yoksunluğu, köy insanlarının kente göç isteğini artırır. “Okuma yazması olamayan, herhangi bir şehir merkezinden kilometrelerce uzaktaki bir köylü, naif bir biçimde devinimsiz ve kendisi için sarsılmaz bir gündelik dünyaya gömülür” (Bakhtin, 2001, s. 73).

Bu bilgiler doğrultusunda Kaygusuz’un tespit edilen “Oğul”, “Yılanlar” ve “Engereğin Oğlu” adlı öykülerinin ilgili bölümleri irdelenecektir.

“Oğul” adlı öykü bir annenin ekonomik kaygılardan, tekdüze devam eden köy yaşamından oğlunu kurtarmak için zor da olsa oğlunu köyden kente gönderme hikâyesini ele alır. Damda tarhanaları torbalara dolduran annenin zihninden geçenler köy yaşamı hakkında birtakım ipuçları barındır:

“Fasulyeleri iki çuval bezinin arasına koyup sedir dalıyla ince ince dövmeye koyuldu. Zarından sıyrılan her fasulye için bir ıhlama koptu içinden. Vur ha vur! İncitmeden, kırmadan, incilerin ışığı söndürmeden, fasulyelerden gelen her sese kulak vererek, kol gücünüzü dizginleyerek, vur ha vur! Ardından ikinci çuval gelecek, onun ardından üçüncü, sonra yarınki mahsul, ondan sonra kışlık... Dört yıl sonra askerlik, bir kadın, arkasından bebeler, vur ha vur.” (Kaygusuz, 2018, s. 43).

Köy insanın, sahip olduğu ortak kadere ve tekdüzeliği işaret eden anlatıcı, aynı zamanda bu hayatın içinde bulunduğu kısır döngüyü vurgulamak için de “vur ha vur” ifade kalıbını tekrar tekrar kullanma yoluna giderek anlatımı güçlendirir. Oğlunu hasretlik korkusuna rağmen kente göndermeye karar veren anne doğruca yüklüğe gidip oğlu için bir bohça hazırlamaya başlar. O sıra kocası gelir aklına, kocası bu işe ya kızarsa, ya söverse diye geçirir aklından ancak aldığı karardan vazgeçmez. Kocanın/babanın öyküdeki konumu ataerkil baba figürüyle örtüşür (Kaygusuz, 2018, s. 44). Dolayısıyla öyküde köy yaşamında varlığını sürdüren geleneksel aile yapısına yer verilmiştir denebilir. Ayrıca oğlunu, köye düzenli olarak gelip giden kamyonla göndermeye karar veren anne için kamyon önceleri olumsuz çağırışimler uyandırırken, kurtarıcı pozisyona geçince olumlu bir nesne hâline dönüşür. Mekân-eşyan algısındaki değişimi yansıtan bu durum, bireyin psikolojisiyle ilintili hâlde sunulur.

Masalsı bir üslupla inşa edilen “Yılanlar” adlı öyküde mekânın köy oluşu, olay örgüsünden hareketle anlaşılandırılır. Mekândan hemen hemen hiç söz edilmeyen bu öykünün şahıs kadrosu da tikel varlıklardan oluşmaz. Öykü kişileri, tümel olarak kadınlar, yılanlar ve toplum olarak belirlenir. Kırsal bir yerleşim alanında geçen bu öyküde, yazarın kişileri kadınlar, onlar ve yılanlar olarak adlandırması doğrudan köy

hayatının birbirine benzeyen insanlarına, benzer olaylara ve ortak kadere atıfta bulunmasıdır.

“Engereğin Oğlu” adlı öyküde incelenmeye alınan öykülerdeki mekânların en ferah ve açık olanı Zilver’in köydeki evinde geçer. Köyün en güzel Zilver’indir. Öyküde dil ve üslup mekânla eşdeğer şekilde değişir. Anlatıcı, Âzem’in yüzünü mermer beyazlığına, gözlerini ise çakıl taşlarına benzetir. Yazar, taşra yaşamını çağrıştıran “mermer beyazı” ve “çakıl taşları” (Kaygusuz, 2018, s. 29) benzetmeleriyle köy atmosferini okurun zihninde canlandırmaya çalışır. Ayrıca ferah bir atmosferde sunulan ev, bireyi kötülüklerden koruyan güvenli kozmos niteliğindedir. Annenin, çocuğunun sağına soluna yastıklar döşeyip, avluda sanki ana kucağında oturuyor gibi onu tek başına bırakıp gitmesi, avlunun güvenli ve huzurlu bir mekân olduğunu simgeler.

Parklar, doğadan, yeşilden gittikçe uzaklaşan modern insanının sosyalleşme, dinlenme ve hoş zaman geçirme gibi ihtiyaçlarını giderme amacıyla kentlerde inşa edilen kamusal mekânlardır. “Tarih boyunca park ve bahçelerin ortaya çıkışı ile toplumların uygarlık düzeyleri, yaşam biçimleri, mülkiyet ve sosyoekonomik güç ilişkileri arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır.” (Uyanık, 2016, s. 23). Dolayısıyla inşa edilen parklar, kentin kimliğini ve o kentte ikamet eden insanların kültürünü, ihtiyaçlarını gösterir niteliktedir.

“Sandık Lekesi” adlı öyküde isminin bilinmeyen, ancak daha sonra anlatıcı tarafınca Adsız Park olarak isimlendirilen ve Beşiktaş’taki Maçka Park olmak üzere toplam iki parktan söz edilir. Adsız park, kimsenin adını bile bilmediği kuytu, karanlık bir mekândır. İpek, sürekli olarak buraya gidip adını bile bilmediği tuhaf böcekleri, örümcekleri toplayıp gelir. Mekânın özellikle isimsiz verilmesi modern hayatta kaybolan ve varlığı unutilan insanları simgeler. İnsan-mekân bağlamında adsız park modern insanı imlerken, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen Maçka Park’ı ise Ferhan karakteriyle özdeşleştirilir:

“Hep böyle kimsesizdir buralar... Maçka Parkı’ndaki o saçma sapan havuz geldi aklıma: bayağı bir göz zevkiyle tabanı cırtlak cam yeşiline boyanmış havuzun günbegün çürüyen suyuna suörümceklerinden başka kimse değer vermez. Parkın içerisindeki nikâh dairesine gelen kalabalıkların dışında, çevreden çok az insanın uğradığı parkta, yılda bir kez gelen ikinci sınıf bir sirkin hayvanlarından bile ses soluk çıkmaz geceleri. Park dediğin bol yıldızlı otellerin altında uzanan tenekeden bir saksı!” (Kaygusuz, 2016, s. 20)

Ayrıntıları verilen içinde tiyatro gibi sosyal faaliyetlerin de düzenlendiği, insanların ihtiyaçlarının göz önüne alınarak son derece özenle inşa edilmiş bu yer,

Ferhan’a göre varlığı ile yokluğu eşdeğer bir mekândır. Burada mekân karakterin psikolojine göre değişim sağlar. Göka’nın da ifade ettiği gibi, mekâna bakış onu ele alıp yorumlama biçimi, hatta mekân düşü, aynı zamanda bireyin kendini nasıl algıladığı konusunda önemli ipuçları verir (Göka, 2001, s. 41). Ferhan’ın içinde bulunduğu varoluşsal sancılar, tekdüze yaşamı, mutsuzluğu, iş yoğunluğu ve modern yalnızlığı düşünüldüğünde Maçka Parkı’nı kimsesiz, sularının bile çürüdüğü, örümcekler dışında kimsenin değer vermediği bir mekân olarak görmesi insan-mekân ilişkisi bağlamında anlam kazanır.

Anlatıcının, yan komşudan gelen yapmacık ağlama sesinden rahatsız olup kendini dışarı atmasını konu alan “Birkaç Kişi” adlı öyküde park, bir kaçış temi olarak kullanılır. Yazar, mekân olarak yine Beşiktaş yakınlarındaki bir parkı tercih eder. Parktaki bir banka oturan anlatıcı, yıllar önce bu bankta biriyle tanıştığını hatırlar. Böylelikle bank bir çağırışım unsuru haline gelir. Öte yandan bankta oturan anlatıcının aktarımıyla park kalabalık ve renkli bir mekân olarak tasvir edilir: “Günlerden pazar... Parktaki taflanların dibine kurulmuş mangal yakan ailelerden kızarmış et kokusu yayılıyor, park yerindeki otomobillere dolmuş bira içen erkek gruplarından kahkahalar yükseliyordu” (Kaygusuz, 2017b, s. 77). Mekân tasviri, kent insanlarının, yaşamı ve sosyokültürel yapısı hakkında okura ipuçları verir.

Silindir biçiminde toprağa derince kazılan ve içinden çıkarılan sudan faydalanılan “kuyular, bilinmeyenlerin, karanlıkların dünyasıdır. İnsanın göremediği, çoğu zaman sadece psişik edim ve sezgileriyle anlayabileceği bir bilinmezlik alanıdır. Bu normal sınırların ötesinde bilinçten bilinçdışına yapılan bir yolculuktur” (Balkaya, 2014, s. 56). Kaygusuz’un öykü isimlerinden de anlaşılacağı gibi “Esir Sözler Kuyusu” ve “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öykülerinde kuyu, öyküyü şekillendiren temel mekân olarak öne çıkar.

“Esir Sözler Kuyusu” adlı öyküde kuyu sembolik düzlemde bireyin varlığını ve bilinçdışını yansıtmak için kullanılan bireysel bir mekân olarak kullanılmıştır. Öyküde babaannesine yemek götürmek için her zamankinden farklı bir güzergâh kullanan çocuk, yolda ahşap bir ev ve kuyu görür. Kuyunun başında bir kadın vardır. Gidip kadından su ister ancak kadın bu sudan içemeyeceğini, yılan öldürüp kuyuya attığı için kuyu suyunun mundar olduğunu dile getirir. Çocuk, son derece gizemli Nermin adındaki bu kadına sorular sormaya başlar:

“Bu ev sizin mi, teyze? Benim değil babamın. Peki, bu cevizlik? Orası da ağabeyimin? Ya bu kuyu? Kuyu benimdir, yalnızca benim” (Kaygusuz, 2017a, s. 19). Nermin’in, kuyuyu sahiplenışı önemli bir ayrıntıdır. Sembolik anlamlara sahip kuyu, Nermin’in bu hayattaki varlığını imleyen tek nesnedir. Çocuk sormaya devam eder. “Onlar neredeler, baban, ağabeyin? Gittiler. Nereye? Uzaklara, büyük şehirlere.” (Kaygusuz, 2017a, s. 19). Aile köyden kent yaşamına göç etmiştir, ancak burada dikkat çeken unsur, kadının köyü tercih edip köyde bir başına yaşamayı göze alışıdır. Bu noktada Nermin’in yaptığı tercih, kendi öz benliğini simgeler. Kadın, ait olduğu yerde kalmayı tercih ederek özünü seçmiştir. Çocuk, kuyu dışında hiçbir varlığı olmayan kadına sıkılınca ne yapıyorsun, diye sorunca Nermin “[k]uyuyla konuşuyorum. Sahi mi senin kuyu konuşabiliyor mu? Evet, tuhaf bir sesi var, uğultu gibi. Yalnızca seninle mi konuşur? Benden başka kimse onu anlamaz ki” (Kaygusuz, 2017a, s. 20) diyerek kuyuyu bir kez daha sahiplenir. Öyküde Nermin ile kuyu arasında bir özdeşim kurulur. Aynı zamanda kuyu Nermin’in varlığıyla beraber bilinçdışını da simgeler.

İhtiyar tarafından öldürülen yilandan sonra kuraklıkla savaşılan köyün hikâyesini anlatan “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde kuyu, bir kurtuluş temi olarak tasarlanır. Doğa, ihtiyardan ve köyden öldürülen yılanın intikamını alırcasına köyü kuraklıkla cezalandırır. Köyün bir kısmı dualar edip kalmayı, vatanını bırakmamayı seçerken bir kısmı da bu kuraklığa daha fazla dayanamayıp köyü terk eder. Bir türlü kuraklıktan kurtulamayan köy için, İhtiyar; bir kuyu bulmayı ümit ederek aylarca bulduğu her yeri kuyu bulma umuduyla kazar. Ancak kuyuyu bulamaz en sonunda torunu Sedef’in gördüğü rüya üzerine Sedef’in gösterdiği toprağı kazmaya gider. İhtiyar toprağı öyle bir inançla kazar ki derinleşebildiği kadar iner, derinleştikçe iner. Hava kararana kadar ihtiyar kazdığı çukurda, toprak çıkartmaya devam eder. Çukur, iyice derinleşmiştir. Havanın kararmasıyla birlikte aniden yağmur yağmaya başlar ihtiyar şaşkın bir şekilde kazdığı çukur su dolmadan çıkmaya çalışır ama başaramaz. Köyün yağmur sevincinin gürültüsü arasında da kimseler sesini duyamaz. Öyküde doğal yaşam alanından ihtiyar tarafından dışlanan yılanın intikamı söz konusudur. Kuyu bu noktada köy için bir kurtuluşu simgelerken, ihtiyar için mekânsal bir güç hâline gelerek bedel ödeten bir mekâna dönüşür. Kuyu unsurunun kullanıldığı her iki öyküde de gizem ve psişik doğa olayları söz konusudur.

En genel anlamıyla yol, bir yerden bir yere giderken kullanılan, aşılması gereken ulaşım şerididir. Sözlükte temel anlam olarak “karada, havada, suda bir

yerden bir yere gitmek için aşılacak uzaklık; karada insanların, hayvanların gidip gelmesi için yapılan ya da kendi kendine oluşmuş, yürümeye uygun yer” (TDK, 2011, s. 2602) şeklinde tanımlanır. Yol sözcüğünden türeyen, yolcu sözcüğü ise yolda olan anlamına gelmektedir. Yolcunun yolda olma sürecini karşılayan yolculuk kavramı ise “gidiş çabukluğu, hız; bir ereğe ulaşmak için başvurulması gereken çare, yöntem; gidiş ya da davranış biçimi; uyulan ilke; amaç, uğur; elverişli durum, çözüm, olanak, çare” (2011, s. 2604) olarak tanımlanır.

Edebî eserlerde yol ve yolculuk teması özellikle karakterin dönüşümünü ele alma noktasında başvurulmuş önemli motiflerden biridir. Çünkü metaforik anlamda yol, birey yaşamının simgesi olarak da işlenebilir ve birey bu süreçte devinim hâlinde olan yolcudur.

“Yol/yolculuk anlatısının hiç bulunmadığı bir edebiyat sahası yoktur. Bilakis, dünya edebiyatlarının ilksel metinlerinden bu yana yolculuk hem tema hem motif olarak sıklıkla kendine yer bulmuştur. Çünkü edebiyatın çıkış noktası harekettir. O, değişim ve dönüşümden, şeylerin seyir hâlinde oluşundan, zamanın akışından alır kaynağını” (Coşkun, 2020, s. 49).

Bu doğrultuda Kaygusuz’un “Sandık Lekesi”, “Sülün”, “Esir Sözler Kuyusu” adlı öykülerinde geçen yol ve yolculuk motifleri incelenecektir.

“Sandık Lekesi” öyküsünde çocukluğunun geçtiği Beyoğlu sokaklarında, arabayla yolculuk yapan Ferhan, yolda ilerledikçe geçmişe gider. Bu bağlamda yol, çift yönlü ilerleyen zıt bir mekâna dönüşür. Karakter, otomobille ilerledikçe geçmişe bir yolculuk yaparak gerisin geriye doğru ilerler. İleri-geri bağlamında kurulan bu düzlem, temelde sembolik eylemler ve ifadelerdir. İleri-geri gitme durumları bilinçdışına yapılan yolculuğu, aktüel zaman diliminde yol için kullanılan kavis, yokuş betimlemeleri de karakterin iç dünyasını ve yaşamındaki zorlukları simgeler. Aynı şekilde “Sülün” adlı öyküde de karakter, yolculuk ilerledikçe çocukluğuna dolayısıyla bilinçdışına doğru yol alır. “Esir Sözler Kuyusu”nda yol motifi söz konusu iki öyküden de farklı olarak yeniliği ve farklılığı simgeler. Her zamankinden farklı bir yoldan gitmeyi seçen çocuk, yolda yeni bir şeyler öğrenir, yeni bir insanla tanışır. Dolayısıyla bu öyküde yol, bilinmezliği ve geleceği imler.

İnsanlık tarihinde su kenarları her zaman önemli yerleşim alanları olmuştur. Deniz, ırmak, nehir, göl, ada gibi sulak alanlar birçok medeniyetin doğmasına olanak sağlamıştır. Aynı zamanda su insan yaşamında başat kaynaktır. Bu yönüyle tarih boyunca birçok medeniyette suya kutsallık atfedilir:

“İnsanların inanç ve kültür dünyasında su, hayat, sonsuzluk, bereket ve kutsallığı ifade eder. Sahip olduğu bu anlam zenginliği dolayısıyla o, birçok mitoloji ve dinî düşünce içerisinde her zaman var olagelmıştır. Ayrıca su, belli bir şekle sahip olmadığından tüm şekilli varlıklardan daha güçlü kabul edilir. Çünkü su, hem her şeyi değiştirir ve yeniler hem de su içindeki hiçbir şey önceki hâlini devam ettiremez ” (Kıyak, 2013, s. 23).

Öte yandan su hem gerçek hem de mecazen arınmayı ve temizlenmeyi simgelenir. Kirlenen bir nesne yahut insan, suyla kirlerinden arınabilir ve yenilenebilir. Dolayısıyla su, hem yenileyici hem de arındırıcı bir işleve sahiptir. Bunların yanı sıra suyun boğma, nefessiz bırakma gibi olumsuz özellikleri de vardır.

Sema Kaygusuz’un “Azrail” adlı öyküsünde mekân olarak tercih ettiği göl açık, ferah bir mekân olsa da sembolik olarak sınırlılığı, tutsaklığı simgeler. Denize veya okyanusa nazaran göl, daha sınırlı bir alana sahiptir. Nitekim öyküde de göl ile kadın karakter arasında bir özdeşim söz konusudur. Kadın karakter bir adama tutsaktır. Adam ise ne doğaya ne kadına saygı duyan, doğayı da kadını da hükmü altına alan benmerkezci bir zihniyete sahiptir. Öykü boyunca doğa ve göl için yapılan betimlemeler ölümü çağrıştırır. Burada amaç fiziki atmosfer ile ruhi atmosferin uyum içinde devam etmesini sağlamaktır. Çağrışımlarla sağlanan ölüm atmosferi, okuru öykü sonunda adamın kadını suda boğması gerçeğine hazırlar. Bu noktada göl-kadın aynı adam tarafından kıyıma uğrayarak ortak paydada buluşturulur. Yaşam kaynağı olan sulak mekân öyküde simgesel olarak yok oluş mekânına dönüşmüştür.

Sakinliği ve doğa yaşamını simgeleyen ada bireye daha natürel bir yaşam sunarken, birtakım doğa olayları konusunda da olumsuzluklar arz eder. Kaygusuz’un “Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküsünde bir ada yaşamı anlatılır. Fırtınanın gelme ihtimaline karşı adalı insanlar, burayı terk etme kararı alır. Ancak öykünün başkarakteri Nehir, adayı terk etmeye ikna olmaz ve adada bir başına kalır. Bu noktada verdiği kararlar diğerlerinden ayrılan Nehir, doğayı ve kendi öz benliğini yalnız kalma, fırtınaya tutulma pahasına seçer. Halk, adayı terk edince ada, Nehir’in egemenliğine geçer. Sembolik düzlemde Nehir, modernizmin (Kent) yarattığı güven ve konforu reddederek, kendini ait hissettiği kozmosta tehlikeye rağmen kalarak öz benliğini korumuş, benliğine uzaklaşıp yabancılaşmaktan kurtulmuştur. Ayrıca bu öyküde de su, ada halkı için bir tehdit unsuru görünümündedir. Öyküde kaçınılan durum, fırtına sonucu suyun yükselmesi ve bir doğa olayı olan tufana sebep olmasıdır. Tufan gerçekleşirse oradaki herkes yok olacaktır. Nehir dışındaki herkes bu durumdan korktuğu için yaşadıkları adayı terk eder. Bir tek Nehir yok olmayı göze alır ve adada tek başına kalır.(Kaygusuz, 1998, s. 89) Böylelikle öyküde mekân sembolik düzlemde var oluşu ve yok oluşu imler.

Kaygusuz'un "Çitlembik Yiyen Ölüler" adlı öyküsünde mekân olarak mezarlık tercih edilir. Öyküde mezarlık bireyin yaşadığı kayıptan ötürü çaresiz kaldığı ve acı duyduğu bir yüzleşme mekânı işleviyle yer alır. Kişi, kaybettiği insanın cansız da olsa toprağın altında olduğunu bilmesi ile teselli bulur ve bir bakıma onunla konuşarak iç döker. Mezarlık, aynı zamanda insanın ölüm karşısındaki çaresizliğine bir isyan ya da sığınak misyonu da taşır. Nitekim öyküde de bir yıl önce ölen annesinin mezarı başında ağlayan gencin annesiyle konuşması, dertleşmesi aktarılır. Mezarlık, bu düzlemde gencin hayattan kaçışını simgeleyen bir mekân hâline gelir.

"Mezarlık bir simge ya da kutsal alan olmanın ötesine geçerek soy bağının yaşatıldığı, ata kültü izleğinin görüldüğü bir alan olarak ölüleri anmanın geriye ve ileriye dönük amaçlarını da üzerinde taşır. Geriye dönük anlamında grubun ölmüş üyeleriyle birlikte yaşadığı ve soy bağını devam ettirdiği görülürken ileriye dönük anlamında, eser bırakma, unutulmaz olma ideali bulunur" (Assmann, 2018, s. 70).

"Koza" adlı öyküde ise mekân olarak tercih edilen mezarlık, öfke boşalımını sağlayan bir mekâna dönüşür. Babasının âşık olduğu kadınla evlenen oğul, babası ölünce babasının mezarında Nazan'a tecavüz edip "bunu babam için yaptım" (Kaygusuz, 1998, s. 106) diyerek gider. Faklı alımlara açık olan "Koza" öyküsünde aynı zamanda mekânsal bir güç gösterimi söz konusudur.

Açık mekânlar incelenen öykülerde genel olarak daraltılarak kapalı mekân işlevleriyle kullanılır. Yazarın özellikle kendi dünya ve ideolojik görüşlerinden esinlenerek yazdığı öykülerde açık mekânlar tercih ettiği söylenebilir. Yani eko-feminist eleştiriyiyle temellendirdiği öykülerde köy, göl, ada ve kuyu gibi doğal yaşam alanlarından faydalanır. Ancak bu mekânlar özellikle yazarın iddia ettiği eril zihniyet karşısında doğa ve kadının ötekileştirilip baskılandığı düşüncesinin bir uzantısı ve simgesi olarak öykülerin sonunda kapalılık özelliği verilerek darlaştırılır.

2.5. Zaman

Kurgunun okur tarafından anlamlandırmasını destekleyen en önemli unsurlardan biri de zamandır. Kurgusal metinlerde zaman unsuru, gerçek hayattaki gibi geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zamanın temelleri üzerine kurulur. Ancak kimi yazarlar, anlatıyı kronolojik bir sırayla verirken kimileri de kronolojik sırayı bozarak zamanın yorumunu okurun algısına bırakır. Okur, metinde karmaşık olarak verilen zamanı zihninde kronolojik bir şekilde sıralar ve anlamlandırır. Anlatıda karışık olarak verilen zamansal ilişkiler, okur tarafından anlam kazandıkça olaylar anlaşılır ve yorumlanır hâle gelir:

“Çağlar ve kuşaklar arasındaki süreklilik ilişkisini olabildiğince eksiksiz biçimde açığa çıkarmak için ve insan karakterlerinin biçimlenişinin zor ve karmaşık yollarını görünürleştirmek için, yazarlar, çoğu kez kahramanların (oldukça da uzak olabilen) geçmişleriyle bugünlerinin bir çeşit “montaj”ına başvuruyorlar: Aksiyon, belirli aralıklarla bir zamandan bir başka zamana taşıyor” (Pospelov, 2014, s. 245).

Modern döneme ait edebî eserlerdeki klasik zaman anlayışının niteliksel bir değişime uğradığı görülür. Kronolojik akışın ihlal edilerek zamanda sapmalar meydana gelmesi, zamanın parçalanması, olayların başlangıç ve bitiş noktalarının değişmesi bu değişimin dikkate değer göstergeleri olarak öne çıkar. Değişimler, zaman kavramı üzerine düşünen ve üreten kimi yazar, filozof ve araştırmacıların düşünceleri paralelinde gelişip olgunlaşır. Söz gelimi Henry Bergson’un zaman anlayışı birçok yazarı etkilemiş ve kurmaca dünyadaki zaman anlayışına yeni bir boyut kazandırmıştır. Zamanın parçalanmaz bir akışa sahip olduğunu, geçmişin bugünde yani belleğimizde var olduğunu ifade eden Bergson’un anlayışına göre; geçmişi belleğimiz vasıtasıyla bugüne taşımak mümkündür. Ona göre, zamanın özü, onun akıp gidiyor olmasıdır; zaten akmış olan zaman geçmiştir ve zamanın aktığı anı şimdiki zaman olarak adlandırırız (2007, s. 103). Kaygusuz’un kurmaca dünyasında da geçmişle şimdi arasında devamlı mekik dokuyan, birikim hâlinde gelişerek geçmişi şimdiye taşıyan bir zaman anlayışının hâkim olduğu söylenebilir.

Kurgusal metinlerde temel olarak üç farklı zamandan söz edilebilir. Nesnel zaman, vaka zamanı ve anlatma zamanıdır. Anlatılacak olayın gerçek takvim zamanı birinci katman (nesnel zaman), kurguda geçen olayların kurgusal zamanı ikinci katman (vaka zamanı) yazarın anlatacağı olayı yazıya geçirdiği zamanı üçüncü katman (anlatma zamanı) olarak düşünülebilir (Çetin, 2013, s. 126).

Değinilmesi gereken bir diğer husus ise -anlatma zamanı olarak bilinen- söylem zamanı ile -vaka zamanı olarak bilinen- öykü zamanı arasındaki farktır. Söylem zamanı, “ortalama bir okurun bir pasajı okurken ya da daha kapsamlı düşünürsek, metnin tamamını okurken harcadığı zamandır.” Öykü zamanı ise, “metindeki bütün eylemin işgal ettiği kurgusal süredir” (Jahn, 2015, s. 100).

Gerard Genette *Anlatının Söylemi* adlı eserinde, zaman unsurunu teknik açıdan incelenmiş ve kurgusal zamana dair tasnifler yapmıştır. Gennet zamanı “düzen”, “süre”, “sıklık” olmak üzere üç farklı başlık altında incelemiştir. İlk olarak öykü ve söylem zamanının sıralamasından yola çıkarak söylem zamanını normal dizilim ve anakronik dizilim diye ikiye ayırır. Olayların kronolojik bir düzlemde ilerlediği kurguları normal

dizilim, zamansal sıçramaların olduğu kurguları ise anakronik dizilim şeklinde kavramlaştırır (Genette, 2011).

İlerleyen başlıklarda söz konusu edilen bu kavramlar açıklanacak ve Kaygusuz'un öykü metinleri Genette'in kurgusal metinler için sınıflandırdığı zaman anlayışı esas alınarak irdelenecektir. Anlatıbilim alanında çalışmaları bulunan ve Genette'in tasnifini anlaşılr, açık bir dil ile aktaran Manfred Jahn'ın *Anlatıbilim* adlı eserinden de yeri geldikçe faydalanılacaktır. Ayrıca terminolojik karışıklığa sebebiyet vermemek adına incelemede Genette'in terimleri kullanılacaktır.

Sema Kaygusuz, öykülerinde ağırlıklı olarak anakronik dizilime yer verirken daha çok döngüsel bir zaman tarzını benimser. Yazar, çoğunlukla öyküyü başlattığı anı durdurarak geriye dönüşlere yer verir ve olay örgüsünü genişletir.

2.5.1. Anakronik Dizilimin Kullanıldığı Öyküler

Genette, düzen başlığı altında anakronik zaman olarak kavramlaştırdığı analepsis ve prolepsis olmak üzere iki kavramdan söz eder. Bu kavramlarla anlatının düzeni, kurgudaki durumu veya olayların hangi zaman ve sırayla okura sunulduğu kast edilir. Kronolojik olmayan zaman “hikâye ile anlatının iki düzenlenişi arasındaki uyumsuzluk türleri, zıtlık ya da uyumsuzluk ilişkisi” (2011, s. 24) anakroniyi meydana getirir. Ayrıca “öngörü” ya da “geriye dönüş” terimlerini öznel bulup, öngörü yerine “prolepsis”; geriye dönüş terimin yerine de “analepsis” tanımını kullanır. Prolepsis, “sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatmak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevraları[dır.]” İleriye atlama ise sonradan anlatılacak olan bir olayı önceden okura sezdirmekle yahut direkt olarak aktarmakla gerçekleşen bir tekniktir. Genette'in ifadesiyle “ileriye atlama tekniği; sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılmak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan bir anlatı manevrasıdır” (2011, s. 28). Bu kavram, önsürümsel anlatım olarak da bilinir.

Analepsis, “hikâyede verili bir anda bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olay meydana geldikten sonraki çağrışım[dır]” (2011, s. 21-28). Genette tam ve kısmi olmak üzere iki farklı analepsis yönteminden söz eder. Tam analepsis yönteminde; olay ortadan, zirve noktadan başlatılır ve anlatının bütün geçmişini geri getirmeyi amaçlar. Böylelikle bu geriye dönüş anlatının önemli bir bölümünü oluşturur. Kısmi analepsis ise; özgül bir anının kavranması için okura kaçınılmaz olan bilgiyi sunmaya hizmet eden kısa geriye dönüşlerdir (2011, s. 55). Modern bireyi ele alan ve genellikle bireyin

ruhsal dünyasını, çatışmalarını metinlerine konu eden Kaygusuz'un öykülerinde her iki yöntem de kullanılmıştır.

Anakronik zaman da; zaman unsuru dün, bugün, yarın düzleminde değil de parçalanmış bir zaman anlayışına göre kurgulanır. Kurgu, geleneksel metinlerde olduğu gibi en başından değil, olayın en zirve noktasından yahut olayın bitimine yakın başlatılır ve devamında karakterin geçmişi, geriye dönüş tekniğiyle aktarılır. Öykünün bitişi genellikle başlangıç noktasıyla aynı ana denk düşer. Dairesel zamanın kullanıldığı bu tarz öykülerde, olayın başlangıç noktası ile bitiş noktasının kesişmesi, aktarılan öykü zamanının tek bir “an”dan ibaret olduğunu gösterir. Ayrıca bu zaman biçiminde, söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki mesafe de artar. Geriye dönüş tekniği, yazarın şimdiki söylem anından geçmişe gittiği, aktüel zamanı durdurup zamanda sapmalar yaparak karakterin geçmişine dair bilgiler verdiği zaman biçimidir. Çoğu modern eserde görülen bu zamansal teknik, karakterin tanıtılmasında, olayların iç yüzünü aydınlatmada yahut eylemi sebep-sonuç ilişkisi bağlamında anlamlandırmada son serece işlevsel bir tekniktir.

“Siyah Top” grup terapisinde bir araya gelerek kendilerine acı veren insanları anlattıkları bir öyküdür. Kendilerine acı veren insanlardan almayı düşündükleri intikam planlarını da oluşturdıkları çemberde sırasıyla paylaşırlar. Herkes sırası gelince aktüel zamandan geçmişe giderek anılarını anlatır. Yazar bu noktada özetleme ve geriye dönüş tekniklerinden faydalanırken intikam planlarını anlattıkları zamanda ileriye atlama tekniğini kullanır: “Onu, yeniyetme genç kızlarla aldatan [kısmi analepsis] kocasının penisini bir hamlede koparıp kavanozdaki kuru çiçeklerin yanına yerleştirmeyi tasarladığından[prolepsis] söz ediyor[aktüel]” (Kaygusuz, 1998, s. 21). Aktüel zamanda başlayıp üç zamansal düzlemde (geçmiş, gelecek ve şimdi) gidip gelen öykü aktüel zamanda sonlandırılır. Öyküde toplam altı defa zamandan sapılır ve altı karakterin geçmişi okura aktarılır. Dolayısıyla öykü zamanı ile söylem zamanı arasında mesafe ortaya çıkar. Yazar, uzun ve geniş olan öykü zamanını hızlandırma tekniğiyle aktararak söylem zamanını en aza indirger.

İronik bir dil ve fantastik bir kurguya sahip olan “Çöp Torbası Evren” adlı öyküde yarattığı mavi dünyanın insanlarını memnun edemeyen tanrının kendini asmadan önceki hâliyle konuşmaları aktarılmıştır. Kurgunun başlangıç noktası ile bitiş noktası aynı ana denk düşer. Öykü, aktüel zaman içerisinde geçmişe gider ve yine

aktüel zamanda biter: “Kendini asmadan önceki hâliyle konuştu” (Kaygusuz, 1998, s. 59) cümlesiyle başlayan öykü “milyarlarca yıl sonra çöp torbası evrende birkaç artık kaldı... Kendini asmış bir Tanrı” (Kaygusuz, 1998, s. 63) cümlesiyle biter.

Asım tarafından tecavüze uğrayan Canan’ın hikâyesinin anlatıldığı “Aşkâr” adlı öyküde kurgu aktüel zamanla başlatılır. Söylem zamanı Canan’ın banyoda yıkanması ve annesinin gelip ona yardım etmesinden ibaretken öyküleme zamanı çok daha geniştir. Kurgu ilerledikçe öykü zamanı genişler. Kurgu, zamanda yapılan sapmalar ve anne-kız arasında geçen diyaloglarla gelişir. Kurgunun okura aşamalarla verilmesi merak unsurunu da devreye sokar. Tekin’e göre kurmacalarda “[a]radan bir süre geçtikten, okurun merak duygusu kamçılandıktan sonra, bahse konu olan kahraman veya olayla ilgili bilgiler -geçmişe dönülerek- verilir” (2009, s. 234). Kurgudaki geriye dönüşlerle Canan’ın, Asım tarafından tecavüze uğradığını ve annesi Gülsüm’ün de intikam için Asım’ı öldürdüğü anlaşılır. Öte yandan öyküde gelecek zaman kipi de kullanılır: “Yarın Gülizar’a başsağlığına gideceğiz. Karılar bir şey sorarsa, sesini çıkarma. Dua etmesen bile dudaklarını oynat. Sakın ağlama ha şüphelenirler, sakın delleniş de güleyim deme! [prolepsis]” (Kaygusuz, 2018, s. 69-70). Üç farklı zaman diliminin kullanıldığı bu öykü aktüel zaman içerisinde nihayetlendirilir.

Aktüel zaman düzleminde otuz yıl geçmişe gidilerek gerçekleşen zamansal sapmalarla beş yakın arkadaşın hayatlarının anlatıldığı “Sandık Lekesi” adlı öykü, Ferhan adlı karakterin zihninden aktarılır. Ferhan çocukluğunun geçtiği Gümüşsuyu Caddesi’nden otomobille geçerken öyküde çağrışım unsuru olarak kullanılan köpeği görünce çocukluğunu anımsar. Zamansal ilk kırılma, Leke adındaki köpeği görmesiyle başlar. İkinci kırılma ise Sevil Apartmanı’nın önünde oturan ve çocukluk arkadaşı Harun’a çok benzeyen çocuğu görmesiyle gerçekleşir. Geriye dönüşlerle Harun ve ikizi Hüma anlatılır. Ardından yemeğin yaptığı çağrışımla Oğuz, İpek ve misketlerle de Mercan anlatılır. Âdeta bir anımsama zinciriyle Ferhan’ın bütün çocukluğu okura aktarılır. Öykü, toplam sekiz manevrayla, geçmiş ve şimdiki zaman arasında gidip gelerek ilerler:

“O çocuk Harun’a ne kadar da benziyordu (...) Arlarındaki en oturaklı, çocuğu [analepsis] Harun (...) Yıllar önce kırmızı yanaklı tombul bir çocuğun adımlarına dikkat etmeksizin, neredeyse yuvarlanarak kendine yaklaşmasını [analepsis] anımsayınca [aktüel]. Oğuz’un yiyecekler dışında ilk kez başka bir şeyden heyecan duyduğunu daha şimdi, otuz yıla yakın bir zaman sonra fark etti. (...) Kravatını gevşettikten sonra, torpido gözünün derinliklerinden çıkardığı yüzeyi puslanmış kemik misketi hafifçe tükürüp kolunda parlatmaya çalıştı [aktüel]. Mercan gözünü kırpmadan kapçığını vermiş, arkasına bakmadan gitmişti [analepsis]” (Kaygusuz, 2016, s. 11-34).

Anlık duyuların ve çağrışımların, karakterin zihninde yarattığı imgelemlerle geriye dönüş başlatılır. Bu noktada çağrışım unsurları önemli bir yer kaplar. Ferhan'ın arabanın içinde olması, ilerleyen otomobilin aksine geriye dönmesi, nesneleri gördükçe geçmişini anımsaması ileri-geri, iç-dış, insan-nesne bağlamında kurulan sembolik eylemler ve ifadelerdir. Kurgudaki sembolik eylemlerden hareketle Ferhan'daki ruh-beden, geçmiş-şimdi ilişkisinin de yukarıda verilen ikilikler gibi zıt olduğu sonucuna varılabilir.

“Çalıntı Yürekler” adlı öyküde İlyas ile Zeynep'in ilişkisi yine geriye dönüş tekniğiyle okura sunulur. Öykünün başlangıç noktası ile bitiş noktası hemen hemen aynı ana denk düşer. Öykü, bitmeye yakın bir anda başlatılıp İlyas'ı odağa alarak geriye doğru ilerler ve ardından tekrar başlangıç noktasına dönüp kaldığı yerden devam eder. Döngüsel bir zaman biçimiyle inşa edilen kurguda, reel/kronolojik zaman bir saati geçmezken öykü zamanı bir yıl öncesine kadar uzanır. Güçlülükle yatağından çıkıp, doğrulan İlyas'ın, pencereden karısı Zeynep'i görmesiyle ilk zamansal kırılma gerçekleşir: “Eve doğru yaklaşıyor [aktüel]. Onu görünce kahroldu, kendini taşıyamadı İlyas, yılgınlıkla başını cama dayadı [aktüel]. Bir yıl önce aynı böyle güneşli bir günde nikâhlanmışlardı [analepsis]” (Kaygusuz, 2016, s. 77). Cümlesinden itibaren İlyas ile Zeynep'in arasındaki ilişki, İlyas'ın Zeynep'e görünmeden ölmeyi istediği geriye dönüş tekniğiyle okura aktarılır ve kurgu aşama aşama tamamlanıp anlam kazanmaya başlar. Geçmiş zaman aktarılırken aktüel zaman âdeta dondurulur, öyle ki Zeynep apartmana yaklaşınca “İlyas irkilerek geri kaçıldı” (Kaygusuz, 2016, s. 77) cümlesiyle dondurulan zaman tekrar başlatılır. Zeynep'in, İlyas'ın yanına çıkması ve ona çorba içirmesiyle de öykü sonlandırılır.

Farklı okumalara açık olan “Sülün” öyküsü, temelde bir anne-oğul ilişkisi üzerine kurgulanmış ve öykü boyunca çocuğunun, çocukluğundan kalan sülün imgesinden dolayı sülün kuşunu avlayıp tüylerini yolması anlatılmıştır. Söz konusu öykünün daha giriş cümlesinde ilk zamansal kırılma yaşanır: “Tüyleri yolmaya başlamadan önce, önünde uzanan rengârenk kuşun ölüsüne birkaç saniye bakarak [aktüel], barut kokulu av tutusunu, ona vurduğu ilk ânı, kuşun ağaç dallarına çarpa çarpa düşüşünü [analepsis] bir kez daha anımsadı” (Kaygusuz, 2016, s. 87). Yazar, geçmiş zamanda ilerlerken bir manevra daha yapıp bu kez karakterin çocukluğuna gider: “Kuşun sızlanması, çocukluğundan bu yana sürekli işittiği, sinir bozucu bir biçimde kulaklarında çınlayan tanıdık bir kadın sesiydi” (Kaygusuz, 2016, s. 87). Geriye dönüş

teknığının sağladığı bir diğer işlev ise eylemlerin sebep-sonuç bağlamında çözümlenebilmelerini sağlamaktır. Söz gelimi yazar, karakterin sülünleri avlama tutkusunun, çocukluğuna dayandığını okura geriye dönüşlerle bildirir:

“Çocukken, kutuda saklanan pırlanta yüzüklere, elmas küpelere, tedavülden kalkmış bozuk paralara göz atmak yerine, kapaktaki sülünü, sülünün sanki yeryüzünde görüldüğü o biricik ânı incelemiş; onu mineli ahşap yüzeyden kazıyıp kendi yüreğinde işleyerek, avlamak istediği sülünü asla aklından çıkaramamıştı” (Kaygusuz, 2016, s. 89).

Zamanın iç içe geçtiği bu öyküde yine dairesel zaman biçimi kullanılmış ve öykü başlangıç noktasına yakın bir zamanda bitmiştir. Dolayısıyla öykü zamanı ile söylem zamanı arasında açık bir mesafe vardır. Mutfakta avladığı sülün kuşunun tüylerini yolması ve dağılan tüyleri toplarken içeriye annesinin gelip konuşması kadar kısacık bir zamandan oluşan öykü, geriye dönüşlerle geniş bir zamana yayılır.

Bir ardıç ağacının anlatıcı konumunda olduğu “Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öyküde ardıcın, tohumluktan ağaca dönüşüm serüveni anlatılır. Öykü, aktüel zaman düzlemindeyken geçmiş zaman kipiyle başlatılır: “Güzel gözlüm[aktüel], geldiğinde ne kadar aç, nasıl da yalnızdın [analepsis].” Ardıç ağacı, bir ardıç tohumuyken, onu avlayıp ağaca dönüşmesini sağlayan ardıç kuşuna minnetle seslenerek geçmişi anlatılır. Son derece durağan olan bu öyküde aktüel zaman dondurulmuş ve geriye dönüş tekniğiyle geçmiş eylemler aktarılmıştır. Öykünün sonlarına doğru dondurulan aktüel zaman tekrar aktifleşir “Buluşabilmemiz için. İşte bu yüzden ne zaman gelip dallarıma birine tünese, aramızdaki o kanlı yolculuğun hatırına koruyorum [aktüel] seni” (Kaygusuz, 2016, s. 55). Öykü, aktüel zaman içerisinde sonlandırılır.

“Ortadan Yarısından” adlı öyküde prolepsis zaman biçimini kullanan Kaygusuz, aynı zamanda gelecek zaman kipiyle öyküye başlayıp aktüel zamanda öyküyü bitirmesiyle iki anlatı düzlemini bir araya getirir. Öykü, bir eylül sabahı gelecek zaman kipiyle başlar: “Bornova’nın yüksek mahallelerinde Tenekeçiler ’de, şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan kötü bir koku hissedilecekti [prolepsis]” (Kaygusuz, 2018, s. 11). Aynı seyirde devam eden anlatım dördüncü paragrafta değişir. Bu paragrafta Gülümser, başından geçen olayları geçmiş zaman kipiyle anlatır. Anlatının kipi değişse de olayın düşünsel zamanı okurun algısında değişmez. Gülümser’in geçmiş zaman kipiyle yaptığı uzun konuşmadan sonra anlatım öngörülen, varsayım cümleleriyle devam eder. Öykünün son paragrafı olan sekizinci paragrafta anlatım aktüel zamana göre sürdürülür. Eylülde başlatılan öykü aslında ağustos ayında Gülümser’in kurguladığı ve öngördüğü olaylardan oluşur: “Ağustos ayının başındayız,

geçmiş yıllara göre bu yaz daha serin geçiyor [aktüel]” (Kaygusuz, 2018, s. 15). Bu cümleden sonra olaylar tamamen tersine döner. Öldüğü varsayılan Ömer Bey aslında ölmemiştir: “Ömer Bey, o gürültülü uykusuyla bütün odayı kaplayarak karısını bir kenara sıkıştırıyordu [aktüel]” (Kaygusuz, 2018, s. 15). Öykü zamanı, aslında Gülümser’in, ağustos ayında sabaha karşı yatağında, kahvaltılık bir şeyin kalmadığını düşündüğü o andan ibarettir. Tüm olaylar, karakterin zihninde geçen ve birer öngöründen ibaret olan meselelerdir. Söylem zamanı ise beş sayfadan oluşan ortalama on dakika içinde okunabilecek kısa bir süreden oluşur.

“Elif’in E’si” adlı öyküde de ileriye atlama tekniği kullanılmıştır. Neriman’ın kocasıyla konuşacağı konuyu kafasında kurgulaması ve öykünün bir varsayım bağlacı olan “diyelim ki” ile başlaması anlatının prolepsis zaman biçimiyle inşa edildiğini gösterir: “Diyelim ki gece. Evde yeni doğmuş bir bebeğin uykusu her odada yavaş yavaş yayılıyor (...) Diyelim ki sülale aşiret kadar geniş, beli bükük büyükler bebeğe ad vermek için birbirleriyle yarıştıklarından, bebek o geceye dek adsız kalmış [prolepsis]” (Kaygusuz, 2018, s. 23). Öykü, bu varsayım cümleleriyle ilerler. Neriman gün boyunca zihninde tasarladığı konuşmayı gerçekleştirirken kocasının sinirlenmesi üzerine kocasından korktuğu günler hatırlatılır ve anlatıcı “son beş altı yıldır Ahmet’ten pek korkmuyor [analepsis]” (Kaygusuz, 2018, s. 26) diyerek Neriman ve Ahmet’in geçmişini geriye dönüş tekniğiyle okura bildirir. Sekizinci paragrafta öykü boyunca kullanılan varsayım bağlacı kullanılmaz ve anlatım aktüel bir düzlemde devam eder. “Gece bitti, günün berrak ışığıyla uyanıyor[aktüel] herkes. Evde bir curcuna bir şenlik başlıyor [aktüel]” (Kaygusuz, 2018, s. 27). Öyküde üç farklı zaman söz konusudur. Hem geçmiş zaman hem şimdiki zaman hem de gelecek zaman kullanılmıştır. Diyelim ki bağlacı ile kurulan cümleler ileriye dönük bir zamanı işaret ettiği için bunu prolepsise dâhil etmek yerinde olacaktır.

“Gölde” adlı öykü, aktüel zaman düzleminde aktarılırken anlatıcı, ileriye dönük bilgileri çağrışımlarla okura sezdirme yoluna gider. Bir kadınla erkeğin sandalda gezintiye çıkmasını konu alan öyküde adam kötücül bir profilde aktarılırken sözcüklerle yaratılan atmosferde de kaosu, tehlikeyi ve ölümü çağrıştıran imgelemler kullanılır:

“İnnnh diye bir ses çıkaran gürültülü bir adamdı yanındaki. Gözünü bir açtı ki, adam kan ter içinde. Burun delikleri genişlemiş, alnında güneş yanığı. Bu tekinsiz sessizlikte[prolepsis] kadın ile adam tek söz etmeden ilerliyorlardı. (...) İnsanı ne öldürür? Durduk yerde, kazasız? Bir düşman. Üzüntünü iyi tanıyan biri” (Kaygusuz, 2017a, s. 67-68).

Öykü, sonuna kadar kadının başına kötü bir şey geleceği beklentisi korunarak okunur. Nitekim öykü sonunda da okura sezdirilen ölüm gerçekleşir. Ayrıca son derece durağan olan öykünün hem söylem hem de öykü zamanı çok kısa tutulmuştur.

Temelde eşzamanlı bir zaman düzleminde inşa edilen “Çağrılan Musa” adlı öyküde prolepsis zaman biçimi, sonradan anlatılacak eylemi okura önceden sezdirme işleviyle kullanılmıştır. “Dijvar’ı görür görmez hiç hoşlanmadı Musa. Gözüne baktı, içinde bir şey göremedi. Dijvar gerçekte hiç yaşamayan soluksuz bir şeydi. İçini başka yerde bırakmış, uzaktan bakıyordu” (Kaygusuz, 2017b, s. 19). Okur, öykünün sonunda Musa’nın öldürüleceğini atmosferden ve kullanılan imgelerden sezer.

2.5.2. Normal Dizilimin Kullanıldığı Öyküler

Düzen ile kastedilmek istenen, olayların hangi zamansal sıralamayla verildiği, süre ile kastedilen ise anlatının içerdiği olayların hangi hız ve sürede aktarıldığıdır. Yazarın belirli bir zamansal sıralama ekseninde kurguladığı olayları hangi hızda ve nasıl aktardığı süre kavramının ilgilendiği temel sorudur. Manfred Jahn’ın da ifade ettiği gibi kurgusal bir metnin hızını ya da temposunu belirlemek için, öncelikle öykü zamanıyla söylem zamanı karşılaştırılmalıdır. Bunun sonucunda aşağıdaki temel ilişki tipleri ortaya çıkacaktır: Eşzamanlı/eşsüreli/eşit sunumda, hızlandırma/ivme kazanma, yavaşlatma, eksiltile/atma/çıkarma ve son olarak duraklama olmak üzere toplam beş farklı temel ilişki tiplerinden söz edilebilir (2015, s. 99-102).

Eşzamanlı sunumda öykü zamanı ve söylem zamanı birbirine yakın, hatta neredeyse birbirine eşit durumdadır. “Bu durum tabii ki diyalogların çoğunlukta olduğu ya da eylemin ayrıntılı bir şekilde sunulduğu kısımlarda görülür” (2015, s. 101). Yazar, olayları olduğu gibi nakleder. Hızlandırma/ivme kazandırma öyküleme tipinde ise söylem zamanı, öykü zamanından yani söylem, eylemden daha kısadır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu tip öyküleme tipinde yazar, olayı hızlandırır ve okura bir çırpıda olayı özetleyerek anlatır. “Hızlandırılmış sunum özellikle özet ya da panoramik tarzda anlatımda karşımıza çıkar” (2015, s. 101). Kimi zaman yazar, bir yıllık süreyi tek bir cümleye indirger. Bu tip öykülemelerde zamansal teknikler, anlatım tekniklerinin şekillenmesinde de rol oynar. Yavaşlatma zaman tipinde söz konusu bölümün söylem zamanı, öykü zamanından oldukça uzun tutulur. Öykülerde yavaşlatma nadiren karşılaşılan bir durumdur (2015, s. 101).

Eksilteli öyküleme tipi, öykü zamanına ait bit kısmın metinde temsil edilmemesi, atlanması yahut çıkarılmasıdır. Yazarın, özellikle geriye dönüş tekniğinde aktüel zamanı durdurup farklı bilgiler verdiği süre içerisinde arka planda devam eden aktüel zamanın anlatılmamasıdır. Jahn'ın aktarımıyla ifade etmemiz gerekirse, bazı eleştirmenler; eksiltiyi özel bir hızlandırma durumu olarak görür (2015, s. 101). Son olarak duraklama öyküleme tipinde ise yazar, söylem zamanını betimleme ya da yorumlama tekniğiyle genişletir ve zamanı durdurur.

Normal dizilim başlığı altında ele alınan bir diğer inceleme yöntemi ise sıklıktır. Anlatıcının bir olayı ne sıklıkta anlattığı ise sıklık kavramını karşılar. Bu analiz, anlatıcının özetleyici ya da tekrarlayıcı anlatma stratejilerini araştırır. Sıklıkla ilgili temel üç kip şu şekildedir: Tekil anlatma, tekrarlanan anlatma, tekrarlayan anlatma. Tekil anlatma, bir kere olan şeyin bir kere anlatılması durumudur. Tekrarlanan anlatma; bir kere olanın birkaç kere anlatılmasıdır der. Tekrarlayan anlatma; birçok kere olanın bir kerede anlatılması durumudur (Jahn, 2015, s. 102). Bu öyküleme tipinde öykü zamanı ve söylem zamanından ziyade kullanılan kipler esas alınır.

“Sarhoş” adlı öykü kronolojik bir zaman düzleminde aktarılır. Eski sevgilisinin kapısına sarhoş bir şekilde dayanan adamın bıçaklamasını konu alan öyküde eylemler sırasıyla şu şekildedir: Kadının uyuması, zil sesiyle uyanması, kapısına gelen adamı fark edip kapıyı açmadan mutfağa gidip bir sigara içmesi ardından eline bir ekmek bıçağı alıp gidip adamı bıçaklaması ve tekrar dönüp uyuması. Bütün bu eylemler ayrıntılı bir şekilde verilerek söylem zamanının uzaması ve kadın karakterin iç dünyasının yansıtılması sağlanmıştır: “Kadın usulca kapıyı açtı. Bıçağın madeni sırtı, güneşin yeni yüzüyle kızardı hemen. Büyüdü, büyüdüğü keskinleşti bıçak, bir topuz kadar ağırlaştı, öfkelenildi. Kızgın bir kor olup girdi sarhoşun böğrüne” (Kaygusuz, 1998, s. 82). Öte yandan, “anlatı zamanında kendine yer bulan, ‘an’lar ya da ‘süre’lerin karakterin subjektif dünyasını yansıtmaya amacıyla özellikle uzatıldığı görülür” (Çıraklı, 2015, s. 38). Öyküde de kısa anların karakterin iç dünyasına ışık tutarak söylem zamanının uzatıldığı görülür. Söz gelimi “ çenesi takır takır titrerken, kendini koltuğa attı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak” (Kaygusuz, 1998, s. 80) cümlesi kısa bir andan oluşur; ancak söylem zamanı uzun tutulmuştur. Öykü boyunca zamansal bir sıçramaya rastlanılmaz. Aktüel zamanda başlayan öykü yine aktüel zaman içerisinde son bulur.

Diyaloglarla inşa edilen “Kadın Sesleri” de yine eşzamanlı bir biçimde oluşturulmuş, öykü zamanı ile söylem zamanının paralel ilerlediği bir öyküdür. Öykü zamanı, sevgilisinin karısını arayan Berna ile Ayşe’nin telefon konuşmalarından ibarettir. Doğrusal zaman biçimiyle ilerleyen öyküde betimlemelerden faydalanılarak kısmi duraklamalar kullanılmıştır. Bu duraklarda şimdiki zaman durdurulur ve anlatıcı araya girer:

“-Sen de kimsin? Telefonumu nereden buldun?!”
 Ne kaba, e’leri a’lara karıştırarak, Kabarık kabarık söylüyor.
 Dirsekleriyle tuvalet masasına dayandı Be Hanım. Konuşurken teklememek için, aynadaki gözlerinden gözlerini kaçırdı.
 -Numaranızı gelişi güzel çevirdim. Merak etmeyin adınızı, adresinizi sormayacağım. Siz soruları yanıtlayın yeter...
 -E iyi madem konuşalım.
 Fazla bekledi, ürkütmeden yavaş yavaş
 -Teşekkürler, hemen sorularına geçiyorum. Kaç yaşındasınız?
 Ayşe, alnından düşüp burnuna yapışan bir tutam saç, geriye doğru götürüp kafasına sokuşturdu. Saçının yağı avuçlarına geçti.
 -Otuz iki yaşındayım ama daha genç görüldüğümü söylüyorlar.
 Berna’nın yüzünde, buruk, kırışık bir gülümseme. Dudağını kemirdi” (Kaygusuz, 2018, s. 34-35).

Bu noktada duraklamalar hem karakter analizini kolaylaştırma hem de kurgudaki atmosferi gerçeğe taşıma işlevi üstlenir. Bu seyirde devam eden öyküde zamansal bir kırılma yaşanmaz.

Yine aynı şekilde diyalogların fazlaca kullanıldığı söylem zamanı ile öykü zamanının birbirine yakın olduğu “Üzüntü Avcısı” adlı öyküde de benzer öyküleme tipi kullanılmıştır. İki bölüm ve altı sayfadan oluşan öykü, doğrusal ve kronolojik bir akışta sunulur; kilolarından dolayı mutsuz olan Nilüfer’in okulda arkadaşı Serpil ile gerçekleştirdiği diyalogla başlayan birinci bölüm ve okuldan eve geç dönen Serpil ile annesi arasında geçen diyalogun olduğu ikinci bölüm. Her iki bölümde de toplam iki cümlede geçmiş zamandan söz edilir:

“- Ben o hastaneye gitmem!
 Sabırsızca ‘Niyeymiş?!’ diye soruyorum. Aptalca bir yanıt alacağımdan emin olduğum için küçümseyiciyim de.
 -Kardeşim o hastanede öldü.
 -Senin kardeşin mi öldü?!!
 -Evet, dört yaşındaydı daha, sarışın, yumak gibi...
 -Neden neden peki ?!!
 -Bilmiyoruz, ateşi yükseldi önce, sonra gözlerinin akı döndü. Yalnızca gözlerinin akını hatırlıyorum şimdi. Gözleri ne renkti... acaba?” (Kaygusuz, 2017a, s. 36).

Öykü boyunca anlatım şimdiki zaman kipiyle sağlanmış. Bu zamansal tercih kurguyu hem canlı hem de akıcı kılmıştır.

Sahneleme anlatım tekniğiyle tasarlanan “Sokak Kadını” adlı öyküde Yarasa Sokak’taki bir evde çıkan yangın ve söndürülüşü esnasında yaşananlar ele alınmıştır. Hem öykü hem de söylem zamanı kısa olan bu öykü de doğrusal zaman biçimine örnek olarak verilebilir. Öykü “Yarasa Sokak’ın canı sıkıldığı bir gündü yine [Tekrarlayan]. Olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti [Hızlandırma]” (Kaygusuz, 2017a, s. 55) cümlesiyle başlar. Öykünün girişinde hem tekrarlayanı anlatma hem de zamana ivme kazandırma söz konusudur. Ardından kurgu geçmiş zaman kipiyle oluş sırasına göre sıçramalar olmadan aktarılır.

Geriye dönüş tekniğiyle oluşturulan “Çitlembik Yiyen Ölüler” adlı öyküde bayram gününde anlatıcının bir yıl önce ölmüş olan annesinin mezarı başında oturup yaptığı konuşmalar aktarılır. İlk hızlandırma biçimi ikinci paragrafta görülür: “Bayram günlerinin kalabalığı buralara kadar taşmış. Bizi hiç baş başa bırakmazlar zaten. Eski günlerde, hayallerini, küfürlerini, çalgılarını, kaçırdıkları kızları, çekişmelerini, çocuklarını, dövdükleri karılarını biriktirip gelirlerdi. Şimdi ise mermerleri ovalayıp dualar okuyarak apar topar gidiyorlar” (Kaygusuz, 1998, s. 67). Özetleme tekniğiyle hızlandırılan söylem, sözü geçen eylemlerden daha kısa sürede tamamlanır. Öyküye genel bir çerçeveden bakıldığında, tek oturuşta okunabilecek kısalıkta olan öyküde anlatıcı, annesiz geçirdiği bir yılı, âşık olduğu Berna’nın hayatına dair bilgileri ve onunla olan ilişkisini panoramik bir tarzda sunar. Uzun bir öykü zamanı olmasına rağmen söylem zamanı kısadır. Yaşanan tüm olaylar özetleme ve hızlandırma tekniği ile anlatıcının zihin arşivinden aktarılmıştır.

“Siyah Top” adlı öyküde de karakterlerin geçmişleri hızlandırma tekniği ile verilir: “Her gece, elleri, ayakları bağlanan delikanlı, konuşmak istemediğini söyledi. Bugüne kadar on yedi kez [Hızlandırma] intiharı denemesine rağmen beceremedi ya da becermeyi pek istemedi” (Kaygusuz, 1998, s. 22). Tek bir cümleyle on yedi kere gerçekleştirdiği intihara teşebbüs eylemini anlatılmıştır. “Erkek arkadaşım bana bilardo oynamayı öğretirken, benimle sürekli [Tekrarlayan] alay ediyordu (...) Her maçımızda [Özetleme] onu yenemeyeceğimden o kadar emindi ki, oyun açıldığında, toplarımdan birkaçını deliğe sokup beni öne geçirirdi” (Kaygusuz, 1998, s. 27-28). Öykü boyunca tüm geriye dönüşlerde hızlandırma, özetleme ve tekrarlayanı anlatma tekniklerinden faydalanılmıştır.

“Yılanlar” adlı öyküde de aynı durum söz konusudur. Masalsı bir üslupla aktarılan iki sayfalık öyküde, hamile kalamayan kadınların şifa olarak kendilerine yılan yumurtası yemelerini tavsiye edenlere uyup dağa gitmeleri, yılan yumurtasını bulup yemeleri ve hamile kalıp yılan doğurmaları anlatılır:

“Tek şifası budur dediler. Diye dağlara gittiler. Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgâra değip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar, kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar. Gölgelelerin dibe vurduğu saatte uyuyan yumurtaları buldular. Yılanların yumurtasını; yılların serin, özenle dokunmuş haznesinde bekleyen kıvrımlı akıntıları içtiler” (Kaygusuz, 1998, s. 32).

Anlatımda tüm eylemin, hızlandırılmış bir biçimde özetleme tekniğiyle sunulması söylem zamanının öykü zamanından daha kısa olmasını sağlamıştır. Yılan yumurtasının bir şifa kaynağı olduğunun kadınlara söylenmesi, kadınların dağa gitmeleri, yumurtaları çalıp hamile kalmaları ve sonunda doğurmaları uzun bir takvim zamanını gerektirir. Öyküde ise tüm bu zamanlar kısa bir söylemle özetlenmiştir.

Modern hayatın kargaşası içinde kaybolan ve silikleşen hayatları konu alan, bu hayat içerisinde çöpçülerin konumunu sorgulayan “Çöpçüler” adlı öyküde eylem hemen hiç yoktur. Geniş zaman düzleminde ilerleyen öykü, baştan sona söylemlerden oluşur: “Gürültüyle sokağımıza sokulanın, tam uyanma eşiğindeyken gördüğümüz karmaşık düşlere çelik gürültülerle dadanan, yatak odalarımıza dalarak uykularımızı delen bir çöp kamyonu olduğunu, yalnızca bir an için biliriz” (Kaygusuz, 2016, s. 93). Bu seyirde devam eden öykü yine geniş zaman kipinde sonlandırılır.

“Çalıntı Yüreker” öyküsünde İlyas’ın pencereden bakıp karısı Zeynep’i görmesiyle aktüel zaman durdurulur ve Zeynep’le olan ilişkisi geriye dönüş tekniğiyle anlatılmaya başlanır. O süre içerisinde aktüel zamanın ilerleyişi söylem zamanından atılır ve anlatılmaz. Genette’in da belirttiği gibi “analepsislerin sonunda, kalınan noktadan devam etmelerin bu eksiltili niteliği, dikkatli okur için, hiçbir bağlaca ihtiyaç duymaksızın zamansal bir kırılmanın altını çizmektedir (2011, s. 74). Söz konusu öyküde de aktüel zaman başlatıldığında söylem kaldığı yerden devam eder. Aynı şekilde “Sandık Lekesi” adlı öyküde eksiltili öyküleme biçimiyle sunulmuştur. Aktüel zamanda Ferhan otomobille ilerlerken anlatım sürekli zamansal kırılmalarla kesilir ve aktüel zaman durdurulur. Durdurulan bu zaman içerisinde geçen eylemler anlatılmaz; okurun tahminine bırakılır.

Öksüz bir kırlangıç yaşamının ele alındığı “Kışlangıç” adlı öyküde de özel hızlandırılmış bir anlatım söz konusudur. Dolayısıyla eksiltili anlatım olarak

sınıflandırabileceğimiz anlatımlar görülür. Söz gelimi “annem yumurtaladıktan hemen sonra öldü. Babamı kendi sürüsüne geri gönderdiler.” (Kaygusuz, 2018, s. 84) cümlesinde olduğu gibi eylem son derece kısaltılarak ve hızlandırılmış bir şekilde verilmiştir. Zaten yazar ne yaparsa yapsın anlatım eksilteli olmaktan kurtarılamaz. Dolayısıyla her kurguda eksilteli anlatım söz konusudur denebilir. Bu doğrultuda da örnekler çoğaltılabilir. Örneğin “Koza” adlı öyküde anlatıcının odağı her paragrafta farklı bir karaktere geçer. Anlatıcı ilkin kayınbabayı, sonra Oğul’u, sonra da Nazan’ı odağa alırken birçok eylemi eksilteli bir şekilde aktarır. Odak kayınbabadayken baba hasta düşmüştür. Ardından odak oğula geçince oğul, doğrudan mezara kapanık hâlde tasvir edilir. Bu noktada kayınbabanın nasıl, ne zaman öldüğü eksilteli anlatıma örnek olarak verilebilir. Öyküde, kayınbabanın ölümüne dair bilgiler söylem zamanından atılmıştır. Öte yandan babanın aslında gelini Nazan’ın âşık olduğu kadın olduğu, buna rağmen oğlunun Nazan’la evlendiği bilgileri de anlatım da örtük ve hızlandırılmış bir şekilde verilir.

Kaygusuz’un öykülerinde duraklama öyküleme tipi de çok sık görülür. Örneğin “Gölde” adlı öyküde kadın, doğa ve erkek uzun uzun betimlenir. Öykü metninde, sandaldaki gezinti sırasında sevgilisi tarafından boğulan kadının öyküsün ayrıntılı bir biçimde verilmesi söylem zamanında duraklamaları ortaya çıkarır: “Sonra bir ağaç vardı. Gölün bir çayla buluşan boğazınsa, kusursuz bir bakışımın önlerine dikili, bir yandan yeşillenirken, bir yandan çürüyen. Suyun içinde yükselen bir beceriksiz büyücüydü ve gözleriydi ağacın, en fazla birkaç dakika sonra olacakların kehanetini söyleyebilen” (Kaygusuz, 2017a, s. 67). Öykü bu seyrinde devam ederken, adamın kürek çekmesi ve kadını boğması dışında hemen hiç eylem görülmez. Böylelikle söylem zaman genişletilirken zaman yer yer durdurulur. Özellikle betimlemelerin ve öykülemelerin fazlaca kullanıldığı öykülerde bu yöntemle daha sık karşılaşılır:

“Çayın pırıltılı yansımasının, gözkapaklarından giren kırmızı ışıltısını seyrederek gülümsedi. Gözünün içine sıra sıra dolaşan kar tanelerinin, kristalize olmuş çiçek görüntüleriyle oyalandı. Sınırsız bir mahmurluk kapladı bedenini. Sandalın sallantısı, doğadan gelen seslerin alçalıp yükselmesi, uyanmak üzere gelen düşleri süsledi. Özgürlük! Başının üzerinde uçuşan yusufluğun kanat çırpıntılarıyla tatlı tatlı kaşındı alını. (...) Çayın yatağına bıraktı kendini. Gözlerini açtığında bir selvinin, çaya eğilmiş kollarının altından geçtiklerini fark etti, doğrulup başına üşüşen dalları çekiştirdi. Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çıt sesiyle kabardı içi” (Kaygusuz, 1998, s. 61).

Aktüel zaman düzleminde ilerleyen “Oğul” adlı öyküde de betimleme ve öyküleme tekniğiyle toplam üç duraklama görülür. İlk duraklama annenin oğlunu görmesiyle gerçekleşir: “Oğlunu gördü. Oğlunun kollarını, oğlunun belini, sırtının

oluğundaki teri, omuz başlarındaki kızarıklığı kenetlenmiş çenesini, yanağındaki dal çizliğini, saçlarını, saçlarını... Bir hasretlik korkusu sonra” (Kaygusuz, 2018, s. 43). Alıntılanan kısımda görüldüğü gibi öykü zamanı betimlemeyle durdurulmuştur. Bir annenin oğlunu şehre göndermeye kendini ikna etmesini ve ona bohça hazırlamasını aktaran kısa öyküde betimlemelerle sağlanan duraklamalar duygusal yoğunluğun okura geçişini sağlar.

“Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküde “Nehir gelmiyormuş” ifadesi öyküde sık sık farklı kiplerle tekrarlanır. “Nehir gelmiyormuş” ifadesi dört kez, “Nehir gelmiyor” ve “Nehir gelmeyecek” ifadeleri birer kez olmak üzere toplam altı kez Nehir’in gelmeyeceği tekrarlanır (Kaygusuz, 1998, s. 92-98). Farklı anlatım tekniklerinin kullanıldığı bu öyküde nazımla da toplam dört kez aynı dörtlük tekrarlanır. “Nehir gelmiyormuş/ Nehir neden gelmiyor?/ Nehir bizimle gelmeyecek/ Burada kalacakmış” (Kaygusuz, 1998, s. 92-98). Öykü metninde tekrarlanan anlatma kiplerine yer verilmesi ise vurguyu arttırmaya hizmet etmektedir.

“Kılçık” adlı öyküde Kadir Bey’in her öğlen tekrarladığı yemek şöleni tek bir kerede anlatılır. “Sezgin, Cuma geceleri karnaval yerine dönüşen bu büyük restorana cehennem tedirginliği katmaktaki alışkanlığıyla, ama en önemlisi isteksizce işini bitirmişti. Artık onun işi hafta içi her öğlen [tekrarlayan] insansız, ruhsuz, kasvetli bir ortam yaratmaktı” (Kaygusuz, 2016, s. 45). Bu öyküde her gün tekrarlanan olay, özetleme tekniğiyle okura sunulmuştur. Kiplerle ve birtakım yardımcı edatlarla sağlanan bu yöntem yazarın işini kolaylaştırdığı gibi metni de daha bütünlüklü hâle getirir. Söz gelimi “Üşüyen” adlı öyküde defalarca tekrarlanan izleme ritüeli anlatıcının “karşı dairedaki kızı seyrediyorum; saatlerce, aylardır” (Kaygusuz, 2017a, s. 87) cümlesiyle okura aktarılır. Okur bu izleme hâlinin bir takıntıya dönüştüğünü anlar. Kurgunun devamında anlatılacak olan tüm duygu durumlarını daha anlaşılır olmasına yardımcı olacaktır.

“Sen Çalmadan Önce” öyküsünde ise hayatını ödül törenlerine giderek geçiren, Selahattin Bey’in tekrarlanan yaşamı şu sözlerle özetlenir: “Selahattin Bey, hiçbir ödül törenini kaçırmaz. Her gün satın aldığı onlarca gazeteyi bir araştırmacı titizliğiyle özenle tarayarak bir ödül haberi arar” (Kaygusuz, 2017a, s. 59). Tekrarlayanı tek bir cümleyle aktaran bu cümle, olay örgüsünde okurun sebep-sonuç ilişkisi kurmasını da

kolaylaştırır. Bu bilgidan sonra Selahattin Bey'in son katıldığı törende dans eden kadını tesadüfen görmesi üzerine törenden neden ayrılamadığı anlaşılır hâle gelir.

Modern bir kısa öykü yazarı olarak Kaygusuz'un öykülerinde hem anakronik dizilimin hem normal dizilimin tercih edildiği görülmektedir. Öykü zamanının kısa tutulduğu öykülerde yazar, zamanda sıçramalar yaparak söylem zamanını genişletir. Kimi zaman geriye dönüşlerle kimi zaman ileriye sıçrayışlarla zamanı genişletmiştir. Bunun yanı sıra öykü ve söylem zamanın eşit zamanla sunulduğu doğrusal ve normal dizilimle inşa edilen öyküler de vardır. Özellikle yazarın şiirsel bir üslupla kaleme aldığı öykülerde zaman unsuru süre ve sıklık bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda eşzamanlı, hızlandırma, yavaşlatma, eksilti ve son olarak duraklama tipi öykülemeler tespit edilmiştir. Anlatımdaki sıklık ise öykü metinlerinde genel itibarıyla tekrarlanan anlatımlar, kullanılan birtakım zaman kipleri, zaman zarfları ve edatlarla sağlanmıştır.

2.6. Dil ve Üslup

Çağlar boyu değişmeyen en temel gereksinimlerinden biri olan düşünme-ifade etme ihtiyacı insanlığın yeryüzüne gelişiyle başlar. İnsan, zihinsel ve ruhsal olarak düşünmeye ve düşündüğünü ifade etmeye, anlamaya ve Aristoteles'in deyiimiyle bilmeye muhtaçtır (2007, s. 306). Dolayısıyla bir iletişim aracı olan dil, ilkel çağlardan bu yana insanlığın varlığını onayan ve kültürel mirasın kalıcılığını sağlayan vazgeçilmez bir unsurdur. Sözlükte ise dil, dört farklı şekilde tanımlanır:

“(1) İnsanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma, lisan, zeban. (2) Bir çağa, bir gruba, bir yazara özgü söz dağarcığı ve söz dizimi. (3) Belli mesleklere özgü dil. (4) Düşünce ve duyguları bildirmeye yarayan herhangi bir anlatım aracı” (TDK, 1998, s. 586).

Dil, kullanım alanı ve amacına uygun olarak çeşitlilik gösterir. Bu söylem çeşitlerinden biri olan edebî dilde; günlük konuşma dilinin yanı sıra daha estetik, süslü ve soyut, görünenin ardından görünmeyeni verme arzusundaki anlatımla edebiyat sanatının kendine mahsus ilkelerine uyma durumu söz konusudur (Önal, 2008, s. 25). Dolayısıyla edebî dilin hem işleyişi, hem de işlevi farklıdır, çıkarımında bulunulabilir. Söz gelimi bu dilin “tesirli, kendine has bir ifade özelliği vardır. Konuşan veya yazan kişinin havasını ve tutumunu taşır. Gene bu dil söyleyeceğini sadece söylemek veya ifade etmekle yetinmez, okuru etkilemek, ikna etmek ve nihayet değiştirmek ister” (Wellek ve Warren, 1993, s. 10).

Üslup ise, en genel manasıyla yazarın tarzı ya da dili kullanma biçimidir. Aktarılan durum/olayın okura hangi tarzda ve dilsel tercihlerle sunulduğu sorusuna verilebilecek cevaptır. G. Pospelov'a göre sanat eserlerinin biçimi, bir imgeler sisteminden oluşur. Eserde imgesel ayrıntı ve usuller, belli bir düşünce ve anlam barındırır. Böylece eserdeki biçimin ve bütün imgesel ifadeli ayrıntıların, içeriğe uygun bir estetik birlik ile meydana gelmesi beklenir. (2014, s. 428). Üslup, dilin sunduğu imkânlarla kişiselleşerek, özgün bir dil biçimi hâline gelir. Böylece yazarın sahip olduğu üslup ve dil evreni onu diğerinden ayıran en önemli özellik olur.

Öte yandan yazar; okuru, sahip olduğu dil ve üslup özellikleriyle metne çeker. Necip Tosun'un da belirttiği gibi, öykü atmosferini yaratmanın birincil aracı dildir. Yazar, kullandığı dil/üslup ile olay, mekân ve duyguları arasındaki bağı geliştirerek sözcük ve cümlelerle bir yapı kurar ve okura sunar. Ayrıca anlatacağı olay ne kadar ilgi çekici olursa olsun en nihayetinde bu aktarımı yalın ve anlaşılır bir şekilde gerçekleştiremiyorsa yazar, olay örgüsünü oluşturmakta, atmosfer yaratmakta başarısız olacaktır (2011, s. 134).

Modern yazarlar, olabildiğince az sözle çok şey anlatabilme ve anlatımı olabildiğince yoğun tutma kaygısı taşır. Dolayısıyla “[s]anat, önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır.” (1975, s. 61) diyen Lukacs ile “içindeki her davranışın her sözün bir önemi bulunmalı.” (1985, s. 131) diyen Forster'in ortak ilkelerinden hareketle modern öykülerin olabildiğince az sözle anlatılması, sadece verilmesi gerekenin verilmesi hem dil hem de atmosfer yaratım açısından önemli bir başarı ölçütü sayılır denebilir.

Çalışmaya konu olan Sema Kaygusuz da, nevi şahsına münhasır bir dil ve üsluba sahiptir. Üslubu, öykü atmosferiyle bağlantılı olarak değişiklikler gösterse de temelde tercih ettiği dil ve üslup şiirsel ve yoğundur. Az sözle çok şey anlatma, anlatabilme ölçütünü sağlayan Kaygusuz, “dil bir varlık alanıdır ve ortaya koyarken felsefi, etik bir seçim yaparız. Sözcükler mutlak ya da somut değil, yazarın yeniden anlam kurduğu, ürettiği ve hatta tasfiye edip bozduğu şeylerdir. Dolayısıyla elli sözcükle edebiyat yapılmaz, dile hâkimiyet kuramayan yazarın başarılı olabileceğine inanmıyorum.” (Gümüş ve Türkeş, 2011) diyerek dile hâkimiyeti bir yazarın özgünlük ve başarısının temel ölçütü olarak değerlendirir.

Çok yönlü ve hemen her türde her konuda eser veren, eserlerinin anlam ve dil bütünlüğüne önem veren Kaygusuz, dil merkezli bir yazar olarak anılmaktadır. Semih Gümüş ve Ömer Türkeş'in sunduğu *Sözünü Sakınmadan* adlı programda Kaygusuz “edebiyatın her şeyden önce dil içinde yaratıldığının, onun içinden çıkarak öyküye ve romana dönüştüğünün bilincinde bir yazar” (Gümüş ve Türkeş, 2011) olduğunu dile getirir. Zengin bir kelime dağarcığına sahip olan yazar, öykülerinin duygu atmosferini okura şiirsel dilin sağladığı imkânlar ile aktarır. Öykülerine bakıldığında yazarın, şiirsel dilinin yanı sıra kimi öykülerinde, argoya, konuşma sadeliğine varan gündelik bir dile yer verdiği görülür.

2.6.1. Sözcüklerin Değişmeceli Gösterim ve İfade Gücü

Edebî metinlerde kimi zaman yazar, vermek istediği anlamı ya da mesajı doğrudan söylemek yerine farklı söylem çeşitleriyle aktarmayı tercih eder. Bunu yaparken de “sözcüklerin gösterim ve değişmeceli ifade gücünden” (Pospelov, 2014, s. 345) faydalanır. Yazar, kelimeleri gerçek anlamı dışında farklı bir anlama taşıyarak veya var olan anlamıyla oynayarak okura iletmeyi amaçladığı; anlamsal derinliği, “heyecansal-düşünsel yönsemeyi” ve estetik hazzı güçlendirir (Pospelov, 2014, s. 346). İlk(s)el metinlerden bu yana o çağın düşünsel formuna uygun olarak yazarlar, böyle bir söylem çeşidine başvururlar.

Söz gelimi klasik Türk edebiyatında kullanılan edebî sanatlar, bir bakıma o dönem sanatçılarının algılayış ve duyuş biçimlerinin temsili mahiyetindedir. Bu sanatlar, modern dönemde varlığını, birtakım yeniliklerle, yani bir nevi formunu dönüştürerek sürdürür. Örneğin, en genel tanımıyla, benzeyenle benzetilen arasındaki anlam ilişkisine göre “bir sözün başka bir sözün yerine kullanılması” (Aksoyak ve Macit, 2012, s. 278) ile yapılan edebî sanata istiare denir. Bu sanat, günümüzde sınırlarını esneterek sadece edebî metinlerde ya da konuşma dilinde değil, psikoloji disiplininde de önemli bir yere ve işleve sahip olan metafora dönüşür. Kuşkusuz “psikanaliz için metaforun ayrıcalıklı bir yeri vardır” (Karaş, 2019, s. 11). Dolayısıyla bu perspektifle bakıldığında hem modern anlatılarla psikoloji arasındaki yakın ilişkiden hem de sınırların esnekliği bakımından metafor; benzetme, ad aktarması, mecaz ve istiare gibi sanatları tek bir elden kuşatabilecek kapsamlı bir kavramdır denebilir. Böylece çağdaş metin analizlerinde buna benzer yönelimler gösteren sanatlar daha işlevsel bir alan sunar.

2.6.1.1. Metaforlar ve Simgesel Görüngeler

Metafor, yukarıda da belirtildiği gibi benzetme, ad aktarması, mecaz, gibi edebî sanatları bünyesinde barındıran bir kavramdır. Antik Yunan'dan günümüze taşınan bu kavram, meta (öte) ile Pherein (taşımak) kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşur. Birçok disiplinde yeri olan metaforun sanatsal söylemdeki işlevi, en basit tanımıyla bir şeyi gerçek anlamından soyutlayarak ona yeni bir anlama kazandırmaktır (Cebeci, 2013, s. 9). Zaten temelde “[s]anat, metaforik bir dünyada soluk alır” (Ecevit, 2012, s. 59). Bu noktada dış dünyadaki görüngeler, metaforla yapılan gerçeklik ve anlam düzeylerindeki değişikliğin en başat malzemesi hâline gelir. Genellikle bu anlam değişiklikleri, Sema Kaygusuz'un da sıklıkla başvurduğu doğa unsurlarından faydalanarak, benzetmeler, kişileştirmeler veya parça-bütün ilişkisiyle yapılır. Bu, kimi zaman görüngelerin, “çağrışımsal bağıntılarıyla” kimi zaman da tamamen sanatçının algısına özgü, imgesel ve karışık anlamlarla kurulur (Pospelov, 2014, 334).

Kaygusuz'un öykülerinde metaforlar çoğunlukla doğa unsurlarına yaslanır. O, metinlerinde doğayı sıkça kişileştirerek ona bir insan hüviyeti kazandırır. Buna paralel olarak -benzer kabul edilen- dişil ve doğa arasındaki çağrışımsal ilintilerden yola çıkarak kadını da doğadaki unsurlarla ele alır. Öte yandan özellikle eleştirel yaklaşımla yazdığı öykülerinde, parça-bütün ilişkisi üzerinden metaforlara yer verir. Her iki kullanımı da belirgin olarak gösteren “Gölde” öyküsünde Kaygusuz, hem doğa/kadın benzerliğine hem de parça bütün ilişkisinden yola çıkarak toplumsal eleştiriye yer verir. Öykü boyunca göl kadına, kadın da doğaya benzetilir. Örneğin kadın, “sudaki yansımaların nasıl kenar çizgisi yoksa öyle dağılmak ve bir şeye benzemek istedi; kurbağa, yaprak, damla gibi, dilini iyi bildiği bir şeye... Yaprak kırılğanlığında hayattan çıt diye kopmak, ama bir süreliğine ölmek” (Kaygusuz, 2017a, s. 68). Öykünün geneline hâkim olan bu anlatım kadınla doğayı ortak bir imgede buluşturma çabasıdır. Göl ise, sevişen bir kadın imgesiyle metaforik bir düzleme çekilir: “Hani bir kadın, ancak çırlıçılakken yapabilir ya birtakım olanaksız hareketler. Aynı anda başka başka yönlere eğilebilir, bükülebilir acı çekmeksizin! Tam da böyle yarılıyordu göl” (2017a, s. 68). Bu sahnede kadın göle, göl de kadına dönüşmek ister. Yazar da her ikisini aynı paydada, toplumun ve erkeğin eril tahakkümüne maruz kalan ortak bir kaderde birleştirir.

Kadının, sandal gezisine birlikte çıktığı adam “[k]üreklere her asılışında ‘innh’ sesi çıkaran gürültülü bir adam” ve “ kan ter içinde burun delikleri genişlemiş, alnında

güneş yanığı” (Kaygusuz, 2017a, s. 67) olarak betimlenir. Bu metaforik anlatımla yani adamın kürek çekerken ki hâliyle verilmek istenen “heyecansal-düşünsel” (Pospelov, 2014) aktarım, erkeğin gölü kürekle yararak ona bir bakıma acı çektiğiğidir. Öykü, adamın kadını gölde boğarak öldürmesiyle sonuçlanır. Öyküde her iki karaktere isim verilmemiş olması da simgesel bir değere sahiptir. Bu tercih, karakterlerin toplumun tümünü yansıtan anonim kişiler olduğu mesajını içerir. Burada şüphesiz özelden genele yapılan bir eril zihniyet eleştirisi söz konusudur. Öykünün aktarılışındaki söylem tercihi hem anlamsal derinliği ve yoğunluğu hem de yazarın iddiasını sanatsal bir söylem biçimiyle aktarmasını destekler. Öte yandan bu tutum, verilmek istenen duygunun ve mesajın kalıcılığını ve etki alanını kuvvetlendirir. Nitekim metaforların en önemli işlevlerinden biri de okura “sözün gücü/büyüsü aracılığıyla açılan bir içsel göz, nesneleri de, yaşamı da başka türlü” (Ecevit, 2012, s. 56) algılayan bir alan sunmaktır.

Kaygusuz’un kimi öykülerinde de aradaki benzerlik ilgisinin tamamen kaldırılarak kadın ve doğanın özdeş tutulduğu görülür. Örneğin, “Yılanlar” öyküsünde kurgu boyunca arada benzetme edatı olmadan kadın/yılan özdeşliğine vurgu yapılır. Öykünün sonunda ise “tıssslaya[n]” kadın imgesiyle metaforik anlatım güçlenir. Yine “Engereğ’in Oğlu”nda kadın, yılan acı çektikçe eşzamanlı olarak o da acı hisseder. Âzem elindeki yılanı sıktıkça onun, “gözleri buz tut[ar], dişleri kenetlen[ir], dudakları kan[ar], için için inl[er], onu bir tek engerek duy[ar]... Zilver’de ağıl[ar], engerek de” (Kaygusuz, 2018, s. 30). Alıntılan kısımda da söz konusu ilinti bağı kuvvetli bir şekilde sağlanır. Yazarın, bu öykülerde özellikle soyut ve fantastik görüngelere yer vermesi yaratmak istediği düşünselliği ve duyguyu somutlaştırma çabasıdır.

Bunların yanı sıra mekân özelinde parça-bütün ilişkisinin söz konusu olduğu öyküler de vardır. Örneğin yazar, “Sandık Lekesi”nde kenti/İstanbul’u simgesel bir çizgide ele alarak modern hayatın ve insanların yıkıcılığına vurgu yapar ve öyküde sıkça mekân tasvirlerine başvurur: “[K]angren olmuş kaldırımlar”, “doyup doymadığını bilemeyecek denli hissiz olan [kent] ve kentliler” ve “[h]ep böyle kimsesiz” olan “Maçka Parkı” (2016, s. 36). Öyküde imgelerle sağlanan metaforik anlamın temelinde kentin ve içindekilerin doyumsuzluğu aktarılmaya çalışılır. Nitekim üç çocuğun da birbirinden bağımsız ve ayrı yerlerde ölmesi söz konusu çıkarımı destekler. Çünkü kent, “seksek dairelere, biraz sağır az çok kör, doyp doymadığını bilemeyecek denli hissiz olan ve kentlilerin en işlek caddelerinince sakatlanan çocukların kısa ömürleri gibi” dir (Kaygusuz, 2016, s. 36).

Aynı minvalde ele alınabilecek bir diğer öykü “Selametle Kalın Hanımfendi”dir. Kurguda, kamyon ve sokak modern hayatın simgesi olarak kullanılır. Yabancılaşan bireyin yalnızlığını ve iletişimsizliğini “öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir. İçine hiçbir yabancıyı almayan bu yabani sokak” cümlesiyle ifade eder. Öte yandan bu dar sokağa “narayı andıran bir sesle” girmeye çalışan “gösterişli bir kasası” ve dikiz aynaları olan kamyon, en sonunda evleri “kağıt gibi buruşturarak” (Kaygusuz, 2016, s. 73-75) duvarları zorlayarak girer. Tamamen metaforik bir anlatımla inşa edilen öyküde kamyon, modern hayatın gösterişini ve gücünü simgeler. Yazar, evlerin buruşması ve sokağın kamyon nedeniyle darmadağın oluşunu birer imge olarak kullanır ve dolaylı olarak çarpık kentleşmeyi de eleştirir. Vermek istediği mesajları dışsal görünelere soyut anlamlar yükleyerek aktarır. Zaten metaforlar da “dış dünyadan alınmış görüntü/gerçek parçacıklarıyla oluş[ur], simge gibi, alegori gibi. Ancak bu parçacıklar, dış dünyaya öykünme, onu anıştırma gibi bir amacın dışında, özgür/özgün/özgül bir yeni gerçeklik düzlemi yaratmak için bir araya” (Ecevit, 2012, s. 63) getirilir. Yine aynı bağlanım “Sessizlikler” öyküsünde genç kızın tutsaklığını simgeleyen akvaryum üzerinden sağlanır. Öykünün, hem Kaygusuz’un sıkça yaptığı kadın doğa özdeşliği hem de mekânın simgesel boyutuyla ele alındığı görülür.

1997 yılında yayımlanan *Ortadan Yarısından* kitabındaki “Dilenci” öyküsünde Berfu’nun utanç ve suçluluk duygusundan kaynaklanan nevrotik hâlleri önemli bir metafordur. Küçükken bulup ölümüne sebep olduğu çekirgeleri bütün aile üyelerini yanlışlıkla yaktıktan sonra hatırlaması ve delirmesi, yazarın birtakım politik görüşlerinin yansımalarıdır. Anlatıcı, sürekli olarak karakter üzerinden bazı toplumsal eleştiriler yapar. Örneğin, anlatıcı Berfu’ya bakarken şunları görür: “[ü]rkek boynunda, şah damarında, kesip attığımız, kanını görmediğimiz insanların cesetlerini; narinliğinde çocukluğumuzu; içinde bozuk paralar olan hasır şapkasında hak etmediklerimizi, hak ettiklerimizin verilmediği günleri” (Kaygusuz, 1998, s. 40). Olay örgüsündeki temel çatışmayı bir yangının oluşturması ve pasajdaki “kanını görmediğimiz insanların cesetleri” (1998, s. 40) cümlesi göz önünde bulundurularak yazarın 1992’de gerçekleşen Madımak Olayına gönderme yaptığı kuvvetle muhtemeldir. Hem tarihsel uygunluk hem yazarın muhalif tutumu bu çıkarımı güçlendiren bir diğer önemli unsurlardır.

Sema Kaygusuz’un hemen bütün öykülerinde güçlü ya da zayıf ilintilerle metaforlara yer verdiği söylenebilir. Söz gelimi “Üşüyen” öyküsünde kadının evine

gelen adamda anahtar bulunması gücü ve hâkimiyetin onda olduğunu simgeler. Yine aynı öyküde televizyon ışığı kadının benliğine uzaklığını simgelemek için kullanılır. Mavi ışık yanıp söndükçe izlenen kadın görünür hâle gelir ki bu da bulanıklığı ve karmaşayı simgeler. “Çalıntı Yüreklere”de yemek bir güç nesnesi hâline gelir. Bu örnekler, metaforları sıkça kullanan Kaygusuz’un öykülerinde daha çok arttırılabilir.

2.6.1.2. Söz Dizimsel Sapmalar

Yazar, kendi dil ve anlatım evrenini oluştururken birtakım özgürlüklere sahiptir. Doğal olarak bu özgürlük kimi zaman yazarın ulusal dil normlarını ve sınırlarını ihlal etmesine yol açar. Edebiyat eleştirmenlerince “sapma” olarak kavramlaştırılan bu durum en genel anlamıyla kelimelerin anlam, ses ve biçimsel “özelliklerinde bilinçli veya bilinçsiz olarak değişiklik yapmak, alışılmışın dışında dilbilgisel veya anlamsal değerlerde kullanmak anlamına gelir.” Böylece yazar ulusal dilin dışında kullanılan yeni sözcükler “türetebilir, sözcük içinde seslerle oynayabilir, sözdizimini bozabilir, akıldışı betimlemeler yapabilir.” (Demir ve Kılıç, 2014, s. 47).

Sema Kaygusuz’un öykülerinde dilbilimsel sapma çeşitlerine sıkça rastlamak mümkündür. Özellikle kimi öykülerinde, tekrarlanan noktalama ve yazım kurallarındaki ihlal belirgin sapmalardır. Ayrıca yazar, metinlerinde kullanımda olmayan kendisinin türettiği birtakım kelimelere de yer verir. Genel olarak kendi üslubunu bireysel çabalar ve deneylerle oluşturan yazar, dil ile yaratıcılık arasındaki ilişkiye vurgu yaparak “asla dilimi evcilleştirmem, sözcüklerle ilişki biçimimden vazgeçmem. Dilimi sınırlarsam görüş alanımı da küçültmüş olurum.” (Alphan ve Gümüş, 2009, s. 75) der. Böylece o, dildeki farklı kullanımlar hakkındaki tavrını açıkça ortaya koyar.

Kaygusuz’un *Sandık Lekesi*, *Esir Sözler Kuyusu* ve *Doyma Noktası* kitaplarındaki öykülerinde dikkat çeken en belirgin sapma, öykü girişlerinin ilk cümlesinin ya da kelimesinin tamamen büyük harflerle yazılmasıdır:

“BORNOVA’NIN yüksek mahallelerinden...” (2018, s. 11).

“İKİ TANE ADAMDAN BOZMA hıyarto...” (2018, s. 17).

“DİYELİM Kİ GECE.” (2018, s. 23).

“HER ÖĞLEN üç tas...” (2017a, s. 17).

“HER YÜZ METREDE BİR...” (2017a, s. 25).

“FEYMAN TEYZE TELAŞLI.” (2017a, s. 45).

“KENTİ TOZA BOĞAN kirli...” (2016, s. 9).

“ÖYLECE YATİYORDU.” (2016, s. 41).

“KADİR BEY’İN GELMESİNE birkaç dakika...” (2016, s. 45).

Öykülerin tematik yapısı incelendiğinde bu kullanımın içerikle herhangi bir bağlantısının olmadığı görülür. Dolayısıyla bu tercihin simgesel değeri hakkında net bir

yorum yapmak oldukça güçtür. Ancak yazarın şiirselliğe ve müzikaliteye eğilim gösteren üslubundan hareketle bu tercih; form, vurgu ve tonlama çabası olarak değerlendirilebilir. Ancak tamamen yazarın kendi kişisel tercihi olarak da yorumlanabilir. Asıl dikkate değer husus, ilk ve son kitaplarında benzer kullanımın görülmemesidir. O, ilk kez *Sandık Lekesi*'de böyle bir kullanıma gider ve akabinde yayımladığı diğer iki öykü kitaplarında da sürdürür. Son kitabı olan *Karaduygun*'daki öykülerinde ise böyle bir kullanıma yer vermez. Bu şüphesiz onun dil ve anlatım evrenini geliştirme ve olgunlaştırma çabasını gösterir. Dil üzerinde düşündüğünü ve değişiklikler yaparak özgün bir form yakalamaya çalıştığını, başka bir deyişle üslup ve dil arayışının devam ettiğini açık bir şekilde gösterir. Yine kimi öykülerinde söz dizim ihlali vurgu ve tonlama kaygısıyla yapılır. Örneğin, “Boooooğğğguyor seeeniii bu adammmmm...” (Kaygusuz, 2017a, s. 69). Ya da “Berna...ber...ber...na...an...naber...abe...b...e...r...n...a berna” (Kaygusuz, 1998, s. 71) cümleleri bu emsaldeki kullanımlardır.

Yazarın özgün tavrı kelime tercihlerinde de görünür. Örneğin, özellikle taşrada geçen “Aşkâr” ve “Oğul” öykülerinde ağırlıklı olarak “o saat” demek yerine “ossaat” yazımını, geleneksel aile yapısının konu edildiği öykülerde yer alan ev kadınları için de “Hanımteyze” yazımını tercih eder. Benzer minvalde tespit edilen dilbilimsel sapmalara şunlar örnek olarak gösterilebilir: “antepişi”, “Nuriyeanim” “Ağbi”, “sakilleştiren” (2017a, 26-28-72-76), “elyazısı”, “dellenip” (2018, 33-67), “yosunlanmış”, (2017b, s. 37) “kapçığini” (2016, s. 34). Sapmalar, genellikle öykünün tematik yapısıyla yakından ilişkilidir. Tercih edilen söz konusu kullanımlar, dili karakterin sosyokültürel yapısına uygun hâle getirme çabası olarak yorumlanabilir. Ayrıca, yazarın kullandığı ama ulusal dilde yer almayan “kışlangıç”, “yülerzik” ve “aşkâr” onun türettiği kelimelerdir. Yazarın dil dünyasında kışlangıç kırlangıcı, yülerzik üzerlik bitkisini, aşkâr da üzerlikten yapılan bir ürünü karşılar.

Kaygusuz, kimi öykülerinde birtakım yansıma sözcükler kullanarak aktarılan sahneyi daha canlı ve görünür kılar. “Gölde” öyküsünde olumsuz erkek tipini yansıtan adamı betimlemek için “Innnh diye bir ses çıkaran gürültülü bir adamdı” (Kaygusuz, 2017a, s. 67-68) ifadesindeki yansıma sözcüğü sahneye canlılık kazandırır. Bu doğrultuda kullandığı diğer birkaç yansıma sese örnek olarak şunlar gösterilebilir: “şıklatarak” (1998, s. 29), “baykuş uhladı” (2018, s. 15), “tak tak” (2017a, s. 25) , “tak tuk tak” (2017b, s. 35) “hım’lamaya benzer” (2016, s. 47).

Öte yandan yazarın özellikle ihlal ettiği imla kurallarından biri üç noktadan sonra büyük harfle değil küçük harfle cümleye devam etmesidir. Söz gelimi “Durdu... durdu... durdu... ‘kızma’, dedi çekirdek çıtlayarak, ‘o şimdi zamanı işaretliyor” (Kaygusuz, 2017b, 78), “Lime lime etlerin içinde... bir kemik dizilişi ki... sedefli. Meğerki babaannem öleli yıllar olmuş” (Kaygusuz, 2017a, s. 24) cümleleri bu kullanıma örnek gösterilebilir. Bu, bütün kitaplarında tekrar eden bir sapmadır.

Yine noktalama ihlalinin bariz bir şekilde yapıldığı “Soyunuk” öyküsünde noktalamalara hiç yer verilmez ve baştan sona küçük harfler kullanılır. Buradaki temel amaç karakterin bilincinden geçenleri doğrudan okura aktarabilmek ve bilinç akışı tekniğini aktif kullanabilmektir.

Nurullah Çetin, kurmaca metinlerde parantez içi ifadeler gösterilmesini norm dışı kabul eder (2013, s. 270). Bu doğrultuda Kaygusuz’un “Yüzeysel Şeyler” ve “Kışlangıç” öykülerinde de söz dizimsel bir sapmadan söz edilebilir. “Annem her zamanki şefkatiyle (zaten Nuriye teyzeyi çok sever) kadıncağızı teskin ederken misafir odasına buyur etti” (Kaygusuz, 2017a, s. 27). Öykü boyunca anlatıcı bu şekilde araya girip bilgiler verir. “Kışlangıç”ta ise yazar yazma sürecine ilişkin yaşadıklarını parantez içiyle gösterir. Burada her iki metninde ortak noktası üst-kurmaca öyküler oluşudur. Yazar parantez içi gösterimleri sözü kendi devraldığında kullanır.

2.6.1.3. Alışılmamış Bağdaştırmalar

Alışılmamış bağdaştırma, en basit tabiriyle iki kavram arasındaki anlam uyumsuzluğudur. Bu söylem çeşidinde çoğunlukla birbiriyle herhangi bir ilintisi olmayan ya da zayıf bir bağlılık ya da benzerliği olan soyut ve somut kavramların bir araya getirilmesiyle kişiye/duruma özgü bir bağdaşım yaratılır. Doğan Aksan’ın da belirttiği gibi alışılmamış bağdaştırmalar, temelde “anlam belirleyicileri ve anlam ayırıcıları arasında uyum bulunmayan birleşimlerdir” (Doğan, 1998, s. 83-84). Bu, özellikle anlam kökenli bir farklılaşma arayışına giren sanatçıların başvurduğu bir yoldur. Nitekim Türk edebiyatında da böylesi bir farklılaşmayla anılan İkinci Yenici’lerin özellikle özgünleşme yolunda başvurdukları bir yol da alışılmamış bağdaştırmalarla kendilerine özgü bir söylem çeşidi oluşturmaktır. Konu bağlamında Mustafa Karadeniz, Cemal Süreya’nın *Folklor Şiire Düşman* denemesinden hareketle, bu farklılaşma çabasının kimliksel bir kaygıdan ileri geldiğini söyler. Sanatçının birtakım söz dizim ve anlamsal “sapmalar, alışılmamış bağdaştırmalar, kelime” ve

anlam “deformasyonları yoluyla” “bireysel bir dil anlayışı” geliştirmeye çalıştığını ifade eder (2021, s. 326). Nitekim Aksan da alışılmamış bağdaştırmaları, “şairin muhayyile ve imgelem gücünün bir çeşit dışa vurumu” (Aksan, 1974, s. 568) olarak değerlendirir. Verilen bilgiler ışığında, yazarın kullandığı alışılmamış bağdaştırmaları tespit etmek bir bakıma onun zihinsel duruşunu ve kimliğini anlamaya hizmet eder denebilir.

Sema Kaygusuz öykülerinde sıkça bu söylem çeşidine yer verir. Kuşkusuz bu durum, şiirsel bir dile meyyal olan Kaygusuz’dan beklenen olağan bir tutumdur. Çalışmada sıkça vurgulanan yazarın dil özelinde bir özgünlük arayışında olduğu gerçeği, burada da kendini gösterir. Özellikle şiirsel üslupla ele aldığı öykülerde dili alışılmışın dışına çıkarma çabası bariz bir şekilde görülür. Yine de bunlar, bir şiir türünde görülebilecek kadar karmaşık ve anlaşılmaz bağdaştırmalar değildir. Öykü türü ekseninde düşünüldüğünde incelemeye değer olduğu görülecektir.

Sandık Lekesi kitabında yer alan “Sarhoştuk Yıldızların Altında” öyküsü söz konusu özellikleri belirgin olarak gösterir:

“**Anason Bulutu** bahçeli meyhanede her masaya uğrayıp bir bir anı toparlarken bir Kemal yudumlamış, bir Muhsin. Yan masalardan **bozuk bir kahkaha** duyulmuş, (...) ortalık yerde **kötü bir şiirin ezgisi yırtılmış**, iki yanlış anlama olmuş, anlamı dışında tüketilmiş güzel bir **sözcük ölü doğmuş**, mesela kader, mesela keder, (...) **gökyüzü sözün arasına girince** (...) **rakının küsmesine** aldırış etmeden (...) gecenin **kaygan siyahlığında** (...) **yaslı bulut** bulamamışlar.” (Kaygusuz, 2018, s. 47, vurgular bana ait).

Alıntıda vurgulanan sözlere dikkat edildiğinde yazarın, dışsal görüntülere içsel bir bakışla yeni anlamlar yüklediği görülür. Aralarında herhangi bir anlam bağı olmayan “şiirin ezgisi” ve “yırtılmak” sözlerinin bir araya gelmesi girift, soyut ve yeni bir anlama imkân tanır. Yazarın burada tam olarak neyi kast ettiğini anlamaya çalışmak ise bir yorumlamadan öteye geçemez. Söz gelimi şöyle bir yorum yapılabilir: Şiir ezgisi, hayatın simgesi olarak kabul edilirse olay örgüsündeki karakterlerin hayatına dair bir çıkarım yapılabilir. Karakterlerin betimlendiği pasajda geçen bu bağdaşım onlarla ilişkilendirilebilir. Sonuç olarak onların kötü ve mutsuz bir hayat yaşadığını düşündürür. Öte yandan yazar, “sözcük ölümü” bağdaşımını, birbirine yakın seslerden oluşan kader ve keder kelimelerinin anlamsal farklılığından yola çıkarak kurar. Sözlükte “(1) Alın yazısı, (2) genellikle kaçılmaz kötü talih” (TDK, 1998, s. 1148) anlamını karşılayan kaderin, kökteş olduğu “güçlü, gücü yeten, etkili” (TDK, 1998, s. 1150) kadir kelimesiyle ilintisinden dolayı yanlış anlamda tüketilip sözcüğün öldüğünü ima eder. Ayrıca yine bu seslere yakın keder kelimesiyle bağlantı kurar. Kaygusuz, bu kullanımla katmanlı bir anlam yaratır. Öyküde örtük bir şekilde Muhsin’in aslında gençken,

arkadaşı Kemal’le hâlihazırda evli olan Emel’e âşık olduğu ama bunu hiçbir zaman itiraf edemediği için onunla Kemal’in evlendiği bilgisi verilir. Dolayısıyla kader ve keder sözcüklerinin burada taşıdığı anlam katmanlarından biri, kötü bir yazgıya sahip olan Muhsin’in hayatıyla ilişkilendirilmesidir. Tıpkı yanlış anlaşılacak ölüme uğrayan sözcükler gibi Muhsin de bir bakıma ölüme uğramış hayatı tüketilmiştir. Sözcüğün ölümü bağdaşımının farklı anlamları da karşılaşması özellikle alışılmamış bağdaştırmaların bir özelliği olan “sözün azlığı, buna karşılık anlamın fazlalığı” ilkesiyle doğrudan örtüşür. Burada “söz sadece ince ve dar, gizli ve garip değil, aynı zamanda [tek] bir cümle içinde” (Demirel, 2005, s. 6-7) çokça anlam barındırır. Tüm bunların da kader ve keder kelimeleri üzerinden aktarılması öyküye hem yoğunluk hem de anlamsal bir derinlik kazandırır.

Ortadan Yarısından kitabında yer alan “Çöp Torbası Evren” de de bu tarz bir üslup söz konusudur.

“Milyarlarca yıl sonra çöp torbası Evrende birkaç artık kaldı.
Mavi Dünya,
Yeşil Dünya,
Herkesin benzer olduğu Turuncu Dünya.
Çift cinsiyetli insanların yaşadığı Gümüş Dünya.
Tıpatıp kadınlardan, tıpatıp erkeklerden kurulan Altın dünya.
Görünmeyenlerin yaşadığı Su Küre.
Ruhların dünyası, Rüzgâr Küre.
Kendini asmış bir Tanrı...” (Kaygusuz, 1998, s. 63)

Söz konusu öyküde de birden çok alışılmamış bağdaştırmaya yer verilir. Öyküde Mavi Dünya, tanrının yarattığı ilk dünyadır. Ancak insanları memnun edemeyince fiziki özelliklerini onların seçimlerine bıraktığı yeni bir uygulamaya geçer ve bu da Yeşil Dünya olarak adlandırılır. Pasaja bütünlüklü olarak bakıldığında dikkate değer olan en önemli şeyin dünyaya verilen isimlerin renklerden maddelere, daha sonra da maddelerden doğaya doğru bir geçişin olmasıdır. Burada yazar doğallık/yapaylık karşıtlığı üzerinden yaptığı eleştiriyi seçtiği sözcüklerin simgesel değerinden faydalanarak aktarır. “Gümüş”, “Altın” adlandırmaları yapaylığı ve maddeciliği simgelerken, “Su” ve “Rüzgâr Küreleri” doğallığı simgeler. Bu imgeler öte yandan yazarın içsel dünyasından da izler taşır. Çünkü “zihinsel görüntü” anlamına gelen imgede, yeni bir yaratım oluşturulur. Yaratılan ya da olanlarla yeni baştan meydana getirilen görünüm yeni bir görme biçimi demektir (Berger, 2016, s. 9). Dolayısıyla yazarın, ruhların olduğu dünyayı “Rüzgâr Küresi”, görünmeyenlerin dünyasını da Su Küresi olarak adlandırılması Kaygusuz’un tinsel duyarlılığını ortaya koyar.

Yazarın hemen tüm öykülerinde az ya da çok bu tarz bağdaşımlarla rastlanır. Örneğin “Esir Sözler Kuyusu”nda torun ve babaannenin sohbeti şöyle özetlenir: “Gerisi salçalı bir söyleyiş” (Kaygusuz, 2017a, s. 17). Öykü taşra hayatında geçtiği için bu bağdaşım babaannenin ev kadınlığını simgelemek için kullanılmış olabilir. Ya da yemeklere tat vermek için kullanılan bir sos olarak torunun sohbetten aldığı hazzı da işaret ediyor olabilir. Yine “Ortadan Yarısından” öyküsünde “şurup gibi bir eylül sabahı” ve “öfkeli koku” (Kaygusuz, 2018, s. 11) bağdaşımlarıyla öykü karakterleri arasında bir bağ kurulabilir. Öykü karakteri Ömer’in yarısını “öfkeli koku” olarak adlandırarak karakteri bir bakıma örtük bir şekilde tanıtmaya yoluna gider. Eylül ayının şurup gibi tanımlanması da Gülümser’in kocası Ömer’in ölümünden duyduğu mutluluğu göstermek için kullanılır.

Genel olarak Kaygusuz, bir öykü türü için girift ve karmaşık sayılabilecek bağdaşımlara sıkça yer verir. “Doğanın kanı”, “ham yemişli erkek incirlerinin gölgesinde”, “küflü yaşamaklar”, “yılan yutan kadın” (Kaygusuz, 2017a, s. 66) “meyvelerde öfke özenmiştir” “yarı erkek yarı dağ bir varlık” (Kaygusuz, 2016, s. 57-58) “kendini kendinden sökmek” (Kaygusuz, 2016, s. 41). Bunlar öykülerde geçen söz konusu söylem çeşidi örneklerinden yalnız birkaçıdır.

2.6.1.4. Kelime Dağarı

Teorisyenlerin dil ve üslup analizinde üzerinde durdukları bir diğer konu da yazarın kendine has kelime dağarının tespit edilmesidir. Bu, yazarın hangi kelimeleri ne kadar sıklıkla kullandığı ve kendisine ait bir kavram sözlüğü oluşturup oluşturmadığı sorularıyla açığa kavuşturulur. Söz konusu tespitler, yazarın öne çıkan kelimelerinden yola çıkarak onun düşünce atmosferini ortaya çıkarmaya yardımcı olur (Çetin, 2013, s. 271).

Sema Kaygusuz’un kavramsal dünyasında bazı kelimelerin ağırlıklı olarak yer aldığı söylenebilir. Nitekim bu durum yazı ve konuşma dilinde de kendini gösterir. Söz gelimi öykülerinde “anımsama”, “duyumsama”, “sanmak”, “sezgi”, “hafıza”, “kimlik”, “bilinç”, “varlık”, “boşluk”, “ölüm”, “dirim”, “cinayet”, “tanrı”, “ruh”, “dua”, “uyku”, “düş”, “öfke”, “huzursuz”, “hüzün”, “utanç”, “dişil”, doğa ve doğaya ilişkin; “yaprak”, “incir”, “ağaç”, “yılan”, “köpek”, “gök” gibi kavramlara sıkça rastlanır. Burada dikkat çekici olan özellikle kelimelerin birbirine yakınlık ve anlamsal bağlılık içermesidir.

Kişinin tercih ettiği sözcükler ve dili kullanırken gösterdiği hassasiyet zihin ve düşünce dünyasından birçok iz taşır. Dolayısıyla Kaygusuz'un kelimelerindeki bu anlamsal bağlılık; onun dert edinip etrafında döndüğü temel sorunları yansıttığını düşündürür. Örneğin; “anımsama”, “hafıza”, “kimlik”, “bilinç”, “utanç”, “cinayet” gibi kavramlar -öykülerinde yer vermese de- romanlarına konu ettiği ve çeşitli platformlarda dile getirdiği Dersim olaylarının ve tarihte yaşanan birtakım yıkımların bugünkü insan üzerindeki etkisine dair görüşlerinin yansımasıdır. Bunun yanı sıra doğayı ve dişili çağrıştıran kavramları sıkça kullanması da eko-feminist bakışın izleri şeklinde okunabilir. O, öykülerinde “tanrı” kavramını muhafazakârlıktan ziyade egemen gücü ve hâkim sistemi işaret eden metaforik boyutuyla kullanır. Böylesi bir tercih, onun muhalif tavrının bir göstergesi biçiminde yorumlanabilir.

Zengin bir kelime haznesine ve dil hassasiyetine sahip olan Kaygusuz, kelimelerle arasındaki ilişkisinin yazma süreci üzerindeki etkisine ilişkin şu ayrıntıları verir:

“Dil konusuna gelince, şimdiye kadar her metnimi sözcük sözcük yazdım, öyle sayfa sayfa değil. Her bir tınının yerini aradım. Sözcükleri, yalnızca paylaşılan bir hafızanın yüklü simgeleri olarak görmedim. Onlarla aramda bir ahit var. Ses ve anlam örüntüsünden başka, bence gövdeleri de var sözcüklerin” (Alphan ve Gümüş, 2009, s. 75).

Gerçekten de yazarın bu iddiasını metinlerinde görmek mümkündür. Söz gelimi 2004 yılında yayımlanan *Esir Sözler Kuyusu* kitabında yer verdiği “Üşüyen” öyküsünde “boyun eğilmiş bir iğfaldi bu” (Kaygusuz, 2017a, s. 88) cümlesinde kullandığı “iğfal” sözcüğünü, 2019 yılında kuruculuğunu üstlendiği kolektif bir ürün olan *Gaflet* kitabında tekrar anar. Nitekim kitabın ön sözünde de gafletle iğfal arasındaki etimolojik bağlantıya, anlamsal derinliğe ve kuşatıcılık derecelerine uzun uzadıya değinerek meseleyi şöyle sonuçlandırır: “İğfalin sözlük anlamı gaflete düşürüp, yanıltmak, zor kullanmak, hileyle elde etmek yaygın kullanımıysa tecavüz. Bu anlamda gaflet, eril zihniyetin, en hafiften en şiddetlisine birçok özelliğini kapsaması açısından oldukça elverişli.” (Kaygusuz ve İbrişim, 2019, s. 24). Görüldüğü üzere bu, yazarın kullandığı her kelimeyi titiz bir çalışmayla ve üzerine uzun uzun düşünerek seçtiğini gösterir. Ayrıca Kaygusuz'un sözcüklerle “aramda bir ahit var. Ses ve anlam örüntüsünden başka, bence gövdeleri de var sözcüklerin” (Alphan ve Gümüş, 2009, s. 75) ifadesinde “sözcüğün gövdesi” ile kastettiği kişi ile kelime/dil arasındaki psikolojik bağdır. Böylece o, yazarın kişiliği ve bilinçaltı dünyasını kullandığı dil ile okura yansıttığını kabul eder.

Genel olarak Kaygusuz'un zengin ve simgesel ifadelerin gücüyle donatılmış bir kelime dağarına sahip olması entelektüel birikiminin göstergesidir. Ayrıca sık kullandığı kelimeler de onun zihinsel duruşunun ve içsel karmaşalarının görüneye taşınmış hâlidir denebilir.

2.6.2. Cümle Tercihleri

Sema Kaygusuz'un üslubunda belirgin olan bir diğer özellik ise tercih ettiği cümle çeşitleridir. Yazar, ağırlıklı olarak sıralı, birleşik, bağlı, eksilteli ve devrik cümle çeşitlerini kullanır. Bu tercihi özellikle yazarın, konuşmak ve anlatımı kesintiye uğratmama istediği olarak görülebilir. Yanı sıra cümlelere derinlik kazandırmak ve anlatmak istediklerini daha güçlü ifadelerle aktarmak için başvurduğu bir yol olarak da değerlendirilebilir. Ancak bu durumun, esasen Kaygusuz'un estetik dil kaygısının bir sonucu olduğu ihtimali daha yüksektir. Ritme ve müzikaliteye meyilli bir üslubun sonucu olarak bu cümle çeşitliliği olağandır. Söz konusu kullanımlara örnek teşkil etmesi için aşağıdaki cümleler incelenebilir:

“Düşsel yaratıkların oynadığı değil, gerçek insanların yaklaştığı bir yüzeysellik benimki.” (2017a, s. 29). [Sıralı Cümle]

“Tacettin sarhoş, buram buram rakı tütüyor, gene de o kalın bileğini yılan misali fırlattığı gibi, tüysüzden birini boğazından yakaladı, çocuktan katır kutur sesler gelince, kuzucuk yılışp ağladı.” (2018, s. 17). [Sıralı Cümle]

“Bil ki Ardıç Kuşu, bana bir ağaç olmayı armağan etmişsen bile, üstelik senin içinde soyunup öğütülmüş olmanın bedeliyse bu görkem, bu vadinin en güzel Ardıç Ağacı olarak verdim karşılığını.” (2016, s. 54). [Bağlı Cümle]

“Az sonra gireceği kuytu caddede, kentin akışını durduran o kangren olmuş kaldırımlarda kiremit parçası ile çizilmiş seksek daireleri olsa bile, o seksek daireleri, biraz sağır az çok kör, doyup doymadığını bilemeyecek denli hissiz olan ve kentlilerin en işlek caddelerince sakatlanan çocukların kısa ömürleri gibi çok geçmeden silinecektir.” (2016, s. 36). [Birleşik Cümle]

“İşlerini en çok güçleştiren şey, et yanığı, meyve çürüğü, kan pıhtısı, yemek küfü gibi daha bir sürü kötü görüntüyü anıştıran bu öfkeli kokunun, mahallenin her yerini, aynı ağırlıkta, aynı yoğunlukta sarmış olmasıydı.” (2018, s. 11). [Birleşik Cümle]

“Tanıdık taksi şoförlerine; yalnızca üst yarısından tanınan, ayağa kalkınca yabancılaştıran banka memurlarına; kuaförler, market kasiyerlerine, dışçilere, yalnızca o an için, yalnızca orada, onların yanındayken inceden inceye yakınlık duyulduğunu; gündelik yaşamın tekrarından bizi bu uzak ve tehlikesiz yüzlerin kurtardığını, biliyorum.” (2017a, s. 82). [Birleşik Cümle]

“Bütün insan yüzlerinin ve şeylerin toplamını tutuyordu elinde; kendi imgesini” (2016, s. 61) [Devrik Cümle]

“Ağzının içinde dili, oradan oraya vurdu kendini.” (2016, s. 43). [Devrik Cümle]

“Bahçelerin arasındaki toprak yollarda, birdenbire beliriverirdi Bahçıvan.” (2017b, s.27). [Devrik Cümle]

“Kendini asmış bir Tanrı...” (1998, s. 63). [Eksilteli Cümle]

“Bir şeftali kadar daha.” (2016, s. 43). [Eksilteli Cümle]

“Kime ne nasıl süzöldüğü daracık suyun içinde, bir aşağı bir yukarı yüzerek.” (2017a, s. 43).
[Eksiltili Cümle]

Örnek mahiyetinde verilen bu cümleler, öykülerinin geneli için geçerlidir. Genel olarak yazarın üslubu ve cümlelerin yapısal tercihleri bu doğrultudadır. Pospelov, “söylemlerinde daha etkili bir ifadelilik kazandırma çabası” içindeki yazarların “geleneksel biçimlerin” dışına çıkarak özgün davrandıklarını dile getirir (2014, s. 356). Kuşkusuz bu tanım, yenilikçi ve deneysel bir üsluba sahip olan Kaygusuz için de geçerlidir. Ancak bu tavrı, kimi öykülerinde yer yer dilin akıcılığını kaybetmesine de sebep olur. Estetik dil kaygısından kaynaklanan bu yoğun ve derinlikli ifade kullanımı bazen anlamın netliğini gölgeler. *Sandık Lekesi* kitabında, meyhanede oturan iki arkadaşın konu edildiği “Sarhoştuk Yıldızların Altında” öyküsündeki kimi pasajlar buna örnek gösterilebilir:

“Gökyüzü sözün arasına girince, yağmurun tıptırları gevezeliğe boğmuş bahçeli meyhaneyi, bir Muhsin sıkılmış bir de Kemal. Elden gelen bir şey yok, rakının küsmesine aldırış etmeden masanın hesabını ezberden kesip, kaplumbağalar gibi giysilerin içlerine çekilerek önden Muhsin çıkmış, arkadan Kemal” (Kaygusuz, 2018, s. 47).

Burada kullanılan aşırı imge ve metaforlar cümlelerin akıcılığını bozar. Ayrıca bu öyküde karakter, atmosfer ve anlatıcı dili arasında da bir uyumsuzluk söz konusudur. Yani, olay örgüsünü meyhanede oturan iki sarhoş adamın yönlendirdiği bir öykü için dil fazla şiirseldir denebilir. Ancak son kitabı *Karaduygun*’daki öykülerde bu duruma hemen hiç rastlanmaz. Bu eserde Kaygusuz’un diğer öykülerinde de var olan sanatsal söylemini koruyarak daha kısa, net ve güçlü ifadeler kullandığı söylenebilir.

2.6.3. Konuşma Dili ve Argo

Bir ulusal dil içerisinde yerel kullanımlardan kaynaklanan alt dil türleri ortaya çıkar. Bu tür kullanımlar genellikle standart dilin dışına çıkılmasına zemin hazırlar. Örneğin, konuşma dili, söyleyiş özellikleri bakımından yazı dilinden ayrılır. Bu dil, bölgelere sosyal gruplara ve kişilere göre değişiklik gösterir (Eker, 2011, s. 41). Yazarlar da çoğu zaman yarattığı kurmaca dünyadaki karakterlerin sosyokültürel özelliklerine bağlı kalarak metinlerde standart dilin dışına çıkar. Anlatma esasına dayalı kurgusal metinler, genellikle ele aldığı toplumun yaşantılarını, kültürünü ve o kültürün temsilcileri olan karakterleri yansıtır. Yazar, kurmacadaki kişilerin konuşma biçimini, diyaloglarını hedeflediği toplumsal karaktere benzetir. Öykü kişilerine, ele aldığı toplumu temsil edebilecek kişilikler verir. G. Pospelov bu gerekliliğe “yansıtılış ilkesi” adını verir ve bu ilkeyi esas alarak eserin yansıtılış gerçekçi mi, değil mi sorusunu sormak ve bu yönde bir inceleme yapmak için temel alır. Çünkü ona göre, “yazar

gerçekçilikten ne kadar uzaksa kahramanlarının eylem, düşünce ve duygularından olduğu gibi söylemlerinden de” (2014, s. 311) o denli uzaktır. Buna karşılık yazar, gerçekçiliğe ne kadar yakınsa ve ele aldığı toplumun yaşantılarına ne kadar hâkimse, onun kişileri de kendi toplumsal karakterlerinin temsili noktasında o derecede başarılı olur.

Sema Kaygusuz da kimi öykülerinde karakteri daha iyi yansıtabilme adına farklı kültürel düzeylerde bir dil kullanır. Öykünün diğer yapı unsurlarıyla da paralel olarak dili dönüştürür. Örneğin, taşranın konu edildiği öykülerde yazar, o coğrafyanın ağız özelliklerini kullanır. Aynı şekilde külhanbeyi tavırlı, maço bir karakteri tanıtmak için sokak kültürünü temsil eden bir dil tercih eder. Nitekim yazarlar, “farklı kişilerin zihin ve bilinç perspektifinden” baktıkları için onları “farklı açılardan, farklı bir dil ve üslupla, hatta farklı bir felsefeyle anlatmalıdır” (Tekin, 2011, s. 39).

Sandık Lekesi kitabındaki “Tacettin” karakteri kabadayılığıyla ön plana çıkan bir erkek karakteri konu alır. Henüz öykünün girişinde bu dil kendini gösterir: “İKİ TANE ADAMDAN BOZMA hıyarto jüt olmuş Titiz Tacettin’in devede gider gibi sallana sallana geldiğini görünce, Tacettin’i çaparize getirip, cüzdanını çalmaya kalktılar” (Kaygusuz, 2018, s. 17). Öykü bir hırsızlık vakasıyla başlar. Kullanılan argo kelimeler, standart dilde şu anlamları karşılar. “Hıyarto” kaba, niteliksiz anlamında (Aktunç, 1990, s. 135); “jüt olmak” aşırı sarhoş olmak, “devede gitmek” yine yürüyemeyecek kadar sarhoş olmak (Aktunç, 1990, s. 151) “çaparize gelmek” hileye aldanmak, tuzağa düşmek (Aktunç, 1990, s. 66). Yazarın, burada özellikle argo kelimeler kullanması öykünün içeriğiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu, öykü karakterinin kişisel özelliklerinin yanı sıra içinde yaşadığı sosyal grubu da temsil eden bir dildir.

Belirtilen konu özelinde Kaygusuz’un “Kadın Sesleri” adlı öyküsü dikkate değerdir. Berna, sevgilisinin karısı Ayşe’yi evliliğine dair bilgi almak için onu telefonla arar. Görüşme sırasında her iki karakterin kullandığı dil birbirinden farklıdır. Yazar, son derece başarılı bir şekilde yarattığı karakterlere özgü bir dil tercih eder. Örneğin; Berna modern, Ayşe geleneksel kadın tipini ve buna uygun şekilde dilini temsil eder. Berna’nın “[o]nu yakışıklı buluyor musunuz?” sorusuna, Ayşe “[b]ulmasam koynuna girer miyim? Ben sevdalandım da vardım ona. Ama bazen şöyle bir süzüyorum da ne bileyim... öyle güçlü, yağız bir delikanlı gibi değildir. Nazenindir biraz, yemek seçer, taşta bassa karnı ağrır” (Kaygusuz, 2018, s. 36) şeklinde cevap verir. Özellikle Ayşe’nin

kullandığı, “koynuna girmek, varmak” konuşma dilinde evliliği karşılayan ifadelerdir. Öykünün devamında da “sikoloji, oruspu” (2018, s. 39) gibi argo kelimeler kullanır. Bu bilgiler ışığında öyküde iki farklı kültür ve eğitim düzeyini temsil eden bir dil kullanılmıştır denebilir. Yine “Sarhoştuk Yıldızların Altında” öyküsünde de benzer şekilde argo kelimeler kullanılır: “İyi bok yedin böyle dımdızlak kaldın işte”, “kırmızı kafalı oruspu” (Kaygusuz, 2018, s. 48).

“Oğul” adlı öyküde de taşra da erkek evladın anne için, aile için ne denli kıymetli olduğu vurgusu yine anlatıcı karakter tarafından ait olunan kültürün dili ve kültürel motifleriyle aktarılır:

“Oğul, bir kadının şakağındaki kirli can damarı. Gerdanındaki gösterişli beşibiryerde. Bahçenin en ulu ağacı. Yârin gençliği oğul. Evdeki sessizlik, köydeki uğultu, tütün kokusu, ter ekşisi, toprak sevdası oğul. Karanfil Dağı’nın gölgesi, Ecemiş’in taşkın suları, keçiboynuzunun ağdalı tadı.. Bir kadının dirsekli kaşı... Toroslar gibi delikanlı, taşığına kurban oğul!” (Kaygusuz, 2016, s. 44).

Anlatıcının Oğul için kullandığı tüm betimlemeler köy yaşamına ait unsurlardır. Böylelikle köy yaşamını ait kurmaca dünya, kelimeler ve imgelerle bütünleşerek metinde köy atmosferi başarıyla inşa edilir. Ayrıca Kaygusuz, kimi öykülerinde kullandığı argo kelimeleri bu öyküde de kullanır. Anadolu’da yiğitlik, erkeklik anlamlarını karşılayan sözcüğün argo dille ifade edilmesi, yine yazarın dilini, coğrafyaya paralel şekilde kullandığını gösterir. Nitekim “sözlü kalıplarla düşünme ve anlatım biçimi, bilincimize ve bilinçdışına derinden işlediği için” (Ong, 2013, s. 40) ne yazar ne de okur içinde bulunduğu sözlü kültürden soyutlanabilir. Dolayısıyla “bilincimizin evrimi için hem sözlü kültür, hem de sözlü kültürden doğan okuryazarlık gereklidir” (Ong, 2013, s. 205).

Geleneksel ağız özelliklerinin kullanıldığı bir diğer öykü “Zilşan’ın Ayakları”dır. Özellikle, Selvi’nin askerdeki abisine yazdığı mektup baştan aşağı ağız özellikleri gösterir: “Şimdi ayağına hiçbir şey giymiyor. Her gece yaralarından kanlı irin akıyo. Korkuyoz tabii kangren olacak diye.” (Kaygusuz, 2017a, s. 76). Dikkat edildiğinde yazar, daha çok ek kullanımdaki farklılıkla standart dilden sapar. Örneğin, ataerkil aile yapısının konu edildiği “Ortadan Yarısından” öyküsünde Gülümser’in kullandığı “önceki gün tansiyonum fırladıydı da pazara çıkamadıydım.” (Kaygusuz, 2018, s. 12) cümlesindeki “-DIydI ekinin yazı dilinde kullanımdan düştüğünü” ve bu ekin “coğrafi olarak ağızlarda standart dilin dışında” (Demir, 2015, s. 99) kaldığı bilinir. Sonuç olarak yazarın, söylem tarzı ve biçimleriyle standart dilin dışına çıktığı söylenebilir.

2.6.4. İsim Sembolizasyonları

Kimi yazarların karakteri tanıtmaya adına başvurdukları yöntemlerinden biri de o karaktere kişiliğine uygun isim vermesidir. Onun kişilik özelliklerini, ruhsallığını yansıtacak isimler seçmeye çalışır (Çetin, 2013, s. 183).

Sema Kaygusuz'un öyküleri biçim ve içerik yönünden organik bir bütünlük taşır. Nitekim bağlam bütünlüğü, karakterler için tercih edilen isimlerde de kendini gösterir. Yazar, kimi öykülerinde yarattığı karakterin öne çıkan özelliğiyle çoğunlukla taban tabana zıt isimler kullanır. Örneğin, *Doyma Noktası*'ndaki "Kılçık" öyküsünde doyumsuzluğu ve yeme alışkanlığıyla öne çıkan, kendisi dışında her şeyi yok sayıp tahakküm altına almaya çalışan karaktere Kadir isminin verilmesi ince bir ironi barındırır. Öykünün başında gerçekten güçlü ve her şeye egemen bir tavır takınan adama "[d]eğer, kıymet, itibar. 2. Parlaklık. 3. Kudret sahibi kudretli, kuvvetli, güçlü" (Dilipak ve Meriç, 1993, s. 100) anlamlarına gelen isim verildikten sonra boğazına takılan balık kılçığıyla ölmesi ise onu trajikomik ve mizahi bir özne hâline getirir.

Esir Sözler Kuyusu kitabında yer alan "Aşkâr" öyküsündeki mütecavize, Asım isminin verilmesi de şüphesiz tesadüf değildir. Çünkü Asım "1. Yasak, yanına yaklaşılamayan. 2. Günahtan, haramdan çekinen. 3. iffetli, afif, ismetli" (Dilipak ve Meriç, 1993, s. 21) anlamlarına gelir. Bu da tezat bir bağdaşımdır.

Yine "Çalıntı Yürekler"de karısı Zeynep'i hâkimiyeti altına almaya çalışan adama "[y]ağmurlara hükmeden İsrail peygamberi" (Dilipak ve Meriç, 1993, s. 97) olan İlyas adı verilir. İnsanların kendisine karşı güçsüz ve düşkün olmasından haz alan İlyas, öykünün sonunda güçsüz bir şekilde karısına muhtaç olur. Bu da, diğer isim-karakter sembolizasyonuna benzer şekilde tezat bir bağdaşımdır. Dikkat edilirse sembolizasyon özellikle erkeklerin isimleri üzerinden ironik bir tavırla sağlanır. Özellikle bu konuda dikkate değer en önemli isim "Üşüyen" ve "Siyah Top" öykülerindeki erkeklerin aynı şekilde "Beyazgömlü" olarak isimlendirilmesidir. Bu bilinçli adlandırma, Kaygusuz'un eko-feminist bakışıyla doğrudan ilişkidir. Çünkü Kartezyen sistemin yarattığı egemen erkekler, "beyaz" efendi erkek olarak anılırlar (Plumwood, 2017, s. 39). Nitekim diğer isimler de aynı şekilde söz konusu görüşün yansımalarıdır.

Kadın karakterler için de genellikle olumlu çağırışım yapan Canan, Gülsüm, Gülümser, Seda, Zeynep, Nuriye, Neriman gibi isimler tercih edilir. Bu isimlerle karakteristik özellikleri arasında doğrudan bir bağdaşım kurulmaz. Ancak tercih edilen

Nazan ve Nehir isimlerinin simgesel bir değere sahip olduğu söylenebilir. *Ortadan Yarısından* kitabındaki “Koza” öyküsünde kadın karaktere “nazlı, hoş edalı, narin ince yapılı, değer verilen sevgili” (Dilipak ve Meriç, 1993, s. 137) anlamlarına gelen Nazan adı verilir. Öyküde isimleri belirtilmeyen kayınbaba ve oğul arasında kalan Nazan, kocası tarafından kayınbabasının mezarında tecavüze uğrar. Yazar, nazlı ve narin bir varlığa, erilin nasıl kabaca bir haz düşkünlüğüyle yaklaştığını öne sürmek için bu ismi tercih eder. Öte yandan kadının karşısında konumlandırılan erkeklerin isimsiz olması onları anonimleştirir ve kısmen değersizleştirir. Öyküde Kaygusuz’un sıkça yaptığı dişil ve karşısındaki eril gücün eleştirisi söz konusudur.

İsimlerin sembolik değerlerinden hareketle Kaygusuz’un düşünsel dünyasının yanı sıra öykülerin tematik yapısı hakkında da birtakım çıkarımlar yapılabilir. Bu açıdan isim sembolizasyonun metin incelemelerindeki yeri yadsınamaz bir öneme sahiptir denebilir.

2.6.5. Şiirsel Üslup ve Ritim

Edebî metinlerin en önemli ereğinden biri de okurda estetik bir haz ve izlenim yaratmaktır. Bu bağlamda kaygısı olan sanatçılar, ifade ve söylemlerini olabildiğince süslü, etkili ve daha güçlü bir şekilde kullanmaya çalışır. Özellikle modern sanatta bu kaygı üst düzeydedir. Metinde aktarmak istenen her neyse yazar/sanatçı bunu doğrudan söylemek yerine betimlemelerden, alışmamış bağdaştırmalardan, şairane ifadelerden vs. faydalanarak okura duygusal bir düzlemde veya dolaylı bir şekilde iletmeyi tercih eder. Özellikle şiirde belirgin olan bu üslup, kimi yazarlar tarafından nesirde de tercih edilir. Bu üslubu benimsemiş bir yazar, örneğin yarattığı kurmacada “mekân ve kişi tasvirlerinde gerçek özellikleri olduğu gibi değil; şairane süslemelerle, abartmalarla, coşkun duygularla” (Çetin, 2013, s. 294) aktarabilir. Yazar, bunu yaparken çoğunlukla dilsel ölçü birimlerinden faydalanır. “Dilsel ölçü birimleri” bu başlık altında şimdiye değin incelenen, yazarın sözcük/cümle kuruluş tercihleri, seçtiği kelimeler, vurgu/tonlamaları ve dilbilimsel tercihleridir (Pospelov, 2014, s. 413).

Yazar ve okur arasındaki en başat iletişim aracı kuşkusuz ki sözcüklerdir. O nedenle yazar, metne yoksun olduğu “ses” niteliğini sözcüklerle, sözcük oyunları ve aliterasyonlar ve asonanslarla kazandırmaya çalışır: “Öykü okunmaya başlandığında okur, o sesi hemen duyar o sesin peşinden gider.” Böylece yazarın ses değerleriyle oynaması ve metne dilsel bir ritim kazandırması bir bakıma kendi sesini yaratmasını

sağlar denebilir. “Burada dilsel ifade daha çok müziğin sessel gücüne yaslan[ır]. Okur da çağrışımlarla, görüntülerle bu akışkanlığın peşine düşer. Bu öykülerde okur, sanki yazar ona yazılanları okuyormuş hissine kapılır” (Tosun, 2011, s. 320).

Bu bağlamda çalışmaya konu olan Sema Kaygusuz’un da öykülerinde kendine has şiirsel bir üslup ve dilsel bir ritim geliştirdiği söylenebilir. Özellikle yazar, sahip olduğu zengin kelime dağarcığının imkânlarını kullanarak çoğu öyküyü şiirsel bir forumda inşa eder. Böylece onun öykülerinde estetik bir izlenim ve haz yaratan ses, en az anlam kadar ilgi çeken bir unsur hâline gelir. Örneğin, *Esir Sözler Kuyusu* kitabındaki “Gölde” öyküsünde söz konusu söylem çeşidi belirgin olarak kendini gösterir:

“Sonra bir ağaç vardı. **Gölün bir çayla buluşan boğazında, kusursuz bir bakışımın önlerinde dikili, bir yandan yeşillenirken, bir yandan çürüyen. Suyun içinde yükselen bir beceriksiz büyücüydü ve gözleriydi ağacın, en fazla birkaç dakika sonra olacakların kehanetini söyleyebilen.** Öyle karanlık, öyle uğursuz gözler... Kadın uzanıp ağacın dalına asıldı. Eline gelen diri yaprakların çıtırtılı kopuşlarıyla kabardı içi.” (Kaygusuz, 2017a, s. 67, vurgu bana ait).

Pasajda vurgulanan cümlede ahengi ve ritmi ağırlıklı olarak sık kullanılan “n, l, y” sesleri aliterasyonu sağlar. Dördüncü cümlede “uğursuz gözler” sözcükleri arasında s-z aliterasyonu vardır. Bunlara ilaveten “buluşan”, “boğazında”, “bakışım” sözleri ve “çıtırtılı kopuşlarıyla kabardı içi” cümlesi de ses birim benzerlikleriyle ahengi güçlendirilir.

Özellikle sıfat-fiil sözcük gruplarının (buluşan, yeşillenirken, çürüyen, yükselen, söyleyebilen) art arda ve aynı ekle kullanılmış olması da metne şiirsel ve estetik bir duyuş katar. Yazarın tercih ettiği cümle çeşitleri de son derece önemlidir. Pasajda isim cümlelerine daha çok yer verildiği açıktır. Bu, yazarın betimlediği atmosferin duygusunu aktarabilmek için başvurduğu bir yoldur. Söz gelimi fiillerin az kullanılması okura, karakterlerin eylemsizliğini, sessizliğini ve sakinliğini hissettirir. Ayrıca kullanılan eksilteli ve devrik cümleler şiirsel anlatımı kuvvetlendirir: “Öyle karanlık, öyle uğursuz gözler...” cümlesinin eksilteli bırakılmış olması anlama aşırılık katar. Aynı şekilde cümledeki “öyle” zarfı da anlamı güçlendirme işlevi görür. Bunun yanı sıra olay örgüsü ve tema göz önüne alındığında dilin; tema, olay ve karakterlerle yapısal bir birlik hâlinde olduğu bunlara paralel şekilde yapılandığı ve öyküye bütünlüklü bir ritim kattığı da görülür.

Mutsuz bir ilişkiyi ele alan “Gölde” öyküsünde, çiftin birlikte çıktığı sandal gezintisi esnasında kadının odağından aktarılan bu pasaj, bir nevi onun içsel dünyasının somutlaştırılmış hâlidir. O da ağaç gibi gölü izlerken canlanır ama yanındaki adama

baktıkça da mutsuz olur. Dolayısıyla bu öyküde ses ve anlam örüntüleri; ritmin ve ahengin yanı sıra tema ve yapı birliğini de sağlar. Çünkü “bir üslupta dil unsurlarının oluşturduğu ağ veya desen, aynı zamanda hem duygularımızı tahrik eder, hem de mantığa hitap eder.” bunu da yazar “cümlelerin ima ettiği ve geliştirdiği anlamlar arasında doyucu bir ses dengesiyle” (Stevenson, 2017, s. 196) yapar.

Kaygusuz, *Sandık Lekesi* kitabında bulunan “Engereğin Oğlu” öyküsünde de dilsel ölçü birimlerinin imkânlarından faydalanır. Örneğin, bir yılanla çocuğun karşı karşıya kalışını ve çocuğun yılanı öldürüşünü konu alan öyküde yazar, “s-z” aliterasyonlarıyla yılan sesini okurun işitme duyusuna hitap ederek ona duyumsatmaya çalışır: “Islak döşemelerden arapsabunu kokusu geliyordu, bir de belli belirsiz süt kokusu. Sundurmanın sınırlarını çizen yaş yığınları arsız sarmaşıklarla kaplanmış. Sarmaşıklar belli belirsiz hışırdıyordu.” (Kaygusuz, 2018, s. 29) cümlesinde baskın olan “s-z” sesleri sesli okunduğunda art arda gelen bu sesler yılan sesini çağrıştırır. Ayrıca karakterlere içinde “z” sesinin baskın olduğu “Âzem ve Zilver” isimlerini vermesi de bu bakımdan anlamlıdır. Öte yandan öyküde de şiirsel dil belirgindir. Öyküdeki duygusal atmosfer, bu dilin imkânlarıyla sağlanır: “Âzem anasına dönüp elindeki siyah yarattığı gösterdi, sonra biraz daha sıkı engereği. Kütür kütür bir ses geldi engerekten, kendi dişleri kendi etine girdi. Zilver’in gözleri buz tutmuş, dişleri kenetlenmiş, dudakları kanıyor, için için inliyor, onu bir tek engerek duyuyor” (Kaygusuz, 2018, s. 30). Belirtilen kısımda, aynı seste “gösterdi, sıkı, geldi, girdi; tutmuş, kenetlenmiş; kanıyor inliyor duyuyor” kip ekleri kullanılarak bir ritim oluşturulmuştur. Ayrıca “elindeki, engereği, kendi dişleri, kendi eti, gözleri, dişleri” sözcüklerindeki “i” sesinin tekrarı da aynı şekilde metne bir armoni kazandırır. Kullanılan “kütür kütür” yansıma sözcüğü ise yılanın parçalanış sesini daha canlı ve duyulur kılar.

Verilen pasajda dikkat çeken bir diğer husus, yazarın olay akışına bağlı kalarak deyim yerindeyse sesi yükseltip alçaltabilmesidir. Örneğin, öykünün girişinde daha uzun cümleler ve olumlu çağrışımlarla sessiz ve sakin bir atmosfer yaratılır: “Evin oğlu Âzem iki yaşında. Gözüne çarpan her şeye gülümsüyordu, başında bir tutam saç, yüzü mermer kadar beyaz gözlerinde çakıl taşları kendi kendine mırıldanarak kahkahalar atıyordu” (Kaygusuz, 2018, s. 29). Öyküde yılanla Âzem karşı karşıyayken daha kısa cümleler kullanarak bir gerilim atmosferi oluşturulur: “Kütür kütür bir ses geldi engerekten, kendi dişleri kendi etine girdi. Zilver’in gözleri buz tutmuş, dişleri kenetlenmiş, dudakları kanıyor, için için inliyor, onu bir tek engerek duyuyor”

(Kaygusuz, 2018, s. 30). Yılan öldükten sonra yani gerilim bittikten sonra ses, öykünün girişindeki volüme geri döner: “Dayanamadı bastırdı koynuna, aklına gelen bütün dualar karmakarışık döküldü ağzından, ağzına yaşlar doldu. Sonra o ağır ölüyü toparlayıp bahçenin derinliklerine, böğürtlen çalılarına götürdü” (Kaygusuz, 2018, s. 31). Öyküye bütünlüklü olarak bakıldığında aynı düzlem üzerinde söz konusu edilen ritimsel iniş çıkışlar daha belirgin olarak görünür.

Yazarın *Ortadan Yarısından* kitabındaki “Koza” öyküsünde her paragrafın açılışında kullandığı benzer yapı ve sözcükler bir araya getirildiğinde ortaya hem ses hem de anlamsal bir örüntü çıkar.

“Kayınbaba.

Düştü. Nazan, onun başının altına bir yastık koydu hemen, topuklarından tutup ayaklarını uzattı yavaşça.”

(...)

“Oğul.

Düştü. Mezara kapanıp yüzünü yıkadı ölümle. Toprağın nemlenmiş kokusunu, çiçeklerin öksürten göbeklerini çekti içine.”

(...)

“Nazan.

Düşürüldü. Sırtına batan taşları, henüz dua kokan toprağı umursamadı Oğul.”

(Kaygusuz, 1998, s. 108-109).

Pasajda özellikle yazarın vermek istediği ana temayı güçlendiren bir kullanım söz konusudur. Erilin yıkıcılığını ele aldığı bu öyküde özellikle erkeklerin fail olduğu düşüncesi etken çatılı “düştü” fiili üzerinden verilir. Nazan/kadın ise diğerlerinden farklı olarak edilgen yapıli “düşürüldü” fiiliyle aktarılır. Burada da tema ve biçim arasında güçlü bir ilişki söz konusudur. Böylelikle hem biçimsel hem anlamsal açıdan bir ahenkten söz edilebilir. Öte yandan söylemdeki şiirselliği güçlendiren bir diğer unsur öykünün kimi tekrarlar etrafında tasarlanmasıdır.

Genel olarak yazarın öykülerine bütünlüklü olarak bakıldığında özellikle ilk dönem öykülerinde çok daha belirgin şairane bir söylem çeşidi tercih ettiği görülür. Öte yandan son dönem öykülerinde de aynı üslubu korumasına karşın anlamın ilk öykülere oranla biraz daha ön plana çıkarıldığı görülür. Kaygusuz’un anlam ve dil bütünlüğünü başarıyla sağlaması, doğal olarak öykülerin edebî niteliğini de arttırır. Dolayısıyla Kaygusuz’un, öykülerinde metafora, simgelere ve alışılmamış bağdaştırmalara yer vermesi şiirsel üslubunun en temel gösterenleri olarak kabul edilebilir. Onun, dilin bütün imkânlarından faydalanarak metinlerinde kendine özgü bir ses ve duyuş tarzı oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim bunda yazarın, kelime dağarı, sık kullandığı sesler ve bilinçli olarak yaptığı dilbilimsel sapmaların büyük bir etkisi vardır. Öte

yandan kelimelerini ve cümle tercihlerini öykünün diğer unsurlarını gözeterek seçmesi - karakter, mekân, olay- öykülerinde dil ve tema ekseninde organik bir bütünlüğe zemin hazırlar.

2.7. Anlatım Teknikleri

Anlatmaya bağlı edebî eserlerin yapısal-kurgusal bütünlüğünü sağlayan önemli faktörlerden biri de yazarın kurguladığı dünyayı hangi anlatım teknikleriyle sunacağına ilişkin tercihleridir. Sanatta ya da sanatın özel bir alanı olarak edebiyatta anlatılardan çok, yazarın anlatmak istediğini nasıl bir anlatım biçimiyle sunduğu daha önemlidir. Edebî eserlerde biçim, anlatılacak şeyi sağlıklı şekilde okura ulaştıran en önemli araçlardan biridir. Dolayısıyla biçimsel bir bütünlüğe sahip olması bir metnin yazınsal niteliğinin ve başarısının temel ölçütlerinden biri olarak değerlendirilir. Çünkü biçim, yaratılan kurmaca dünyanın okurda derli toplu bir izlenim bırakmasını ve okurun metni daha kolay alımlamasını sağlar. Doğal olarak böyle bu özelliklere sahip olmayan eserlerde, metinle okur arasında sağlıklı bir iletişimin, kurmaca ile yapı arasında da hedeflenen bütünlüğün sağlanması mümkün değildir (Tekin, 2009, s. 185).

Kurmaca eserlerdeki temel anlatım teknikleri “somuttan soyuta (görülen yaşantıdan görülmeyen yaşantıya) doğru bir düzenlemeyle, ”sahneleme”, ”özetleme”, ”anlatma” ve ”gösterme”dir. Öykülemeye dayalı bir metindeki diğer teknik öğelerin hemen hepsi bu dört temel yöntemden birine aittir. Belirtilen bu dört temel yöntemler arasında kendi aralarında belli bir mantık ve sisteme göre sınıflandırılan anlatım tekniklerinin bir kısmı şunlardır: Tasvir, mektup, geriye dönüş, montaj, otobiyografik anlatım, leitmotiv, diyalog, iç diyalog, iç çözümleme, iç monolog, bilinç akışı (Sazyek, 2014, s. 2).

Yeni anlatım biçimleri arayışının altında yatan temel sebeplerden biri de değişen kurmaca ve edebî anlayışlardır. Yazar, kurguya uygun biçimler yaratarak eserini kurgusal ve yapısal anlamda bütünleştirip okura sunmayı hedefler. Bu noktada yazarın özgün teknik arayışları, bir bakıma “bütüncül zamanı kavrayabilmesi için yeni olanaklar yaratmaktır. Söz gelimi bilinç akışı, iç konuşma, farklı kişi adılarını bir arada kullanma, geriye dönüşler... Bütünü kavramak için bulunmuş parçalama teknikleridir (Gümüş, 2011, s. 51). Özellikle bireyi merkeze alan karakter ağırlıklı metinlerde yazar, karakterin ruhsal ve psikolojik yönlerini serimlemek için -Nurullah Çetin’in “ruhsal boyutun sunuluş yöntemleri” (Çetin, 2013, s. 175) başlığı altında sınıflandırdığı- iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı tekniklerini sıkça kullanır.

Olay örgüsünden ziyade karakter öykücüsü olarak değerlendirilebilecek Sema Kaygusuz da söz konusu yöntemleri öykülerinde ağırlıklı olarak kullanır.¹³ Bunun yanı sıra öykülerinde kimi postmodern -parodi, pastiş, kolaj, mizanpaj gibi- tekniklere hemen hiç rastlanmaz.

2.7.1. Ruhsal Boyutun Sunuluş Yöntemleri

Modern öykülerde çoğunlukla karakter analizlerine ağırlık verilir. Olaylardan/ eylemlerden çok bunların karakter üzerindeki etkisi, onun iç dünyası ve zihinsel süreçleri ön plandadır. Yazar bunları iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı yöntemleriyle okura sunar. İç konuşma, dolaylı iç monolog, monolog vs. gibi kavramlarla da bilinen iç monolog, anlatma esasına dayalı metinlerde karakterlerin düşüncelerini, duygularını açığa çıkarma tekniğidir. Çünkü “iç monolog karakterin düşüncelerinin anlatılması değil dışavurumlarıdır (Chatman, 2009, s. 160). Doğal olarak iç monologlarda anlatıcı silikleşir, hatta yok olur. Psikolojik analizler yapma noktasında son derece önemli olan bu anlatım tekniğinde “anlatıcı devreye girse de girmese de iç monologda dil (deyim, söyleyiş, sözcük ve sözdizim seçimi) belirgin bir biçimde karaktere aittir” (Chatman, 2009, s. 171).

Bu minvaldeki anlatım tekniklerinde anlatıcının konumu, benzer anlatım tekniklerinin ayrımına ulaşma noktasında son derece önemlidir. Modern eserlerde sıkça kullanılan iç monolog, iç çözümleme ve bilinç akışı teknikleri benzerlikler gösterse de aralarında belirgin ayrımlar vardır. Söz gelimi iç monolog, araçsız, doğrudan karakterin düşüncelerini açığa çıkarırken iç çözümleme tekniğinde anlatıcı devrededir ve karakterlerin iç dünyasını okura aktarır. Hakan Sazyek’in ifadesiyle, iç monologu, yapı bakımından, doğrudan iç çözümlemenin fazlalıklarından arındırılmış bir benzeri olarak niteleyebiliriz (Sazyek, 2004, s. 108). Bilinç akışının, iç monologdan farkı ise düzen ve mantıksal düşünce sıralamalarıdır. İç monologda belli bir sistem ve mantık hâkimken, bilinç akışı tekniğinde mantık ve sıralama olmaksızın düşüncelerin geldiği gibi araçsız bir şekilde dışa vurulması söz konusudur. “İlk örnekleri 19. yüzyılın son çeyreğinde verilmekle birlikte 20. yüzyılın başlarından itibaren Marcel Proust, James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Franz Kafka gibi modernist yazarlar tarafından sistemli olarak uygulanmaya başlamış” (Sazyek, 2004, s. 112) olan bu teknik, günümüz çağdaş yazarların sıkça başvurduğu bir tekniktir.

¹³ Çalışmada söz konusu edilen tekniğin en belirgin kullanıldığı öyküler üzerinden bir inceleme yoluna gidilecektir.

Her üç tekniğin de temel ereği, karakterin psikolojik-ruhsal hâllerini derinleştirmek, okur nezdinde onların iç dünyasını canlı, dinamik, gerçekçi ve görünür kılmaktır. Nitekim Kaygusuz'un öykülerinde de bu çaba belirgin bir şekilde görülür. Yazar, hemen her öyküde odağa alınan karakterin içsel dünyasını okura yansıtmaya ve onu ruhsal yönleriyle görünür kılmaya çalışır. Modern edebiyatın temel amaçlarından biri bireyin iç dünyasını gerçekçi şekilde sunmaktır. Kaygusuz'un modernist çizgide yazması bu bakımdan anlamlıdır.

2.7.1.1. İç Monolog

Bu teknikte yazar, öykü karakterini doğrudan onun iç konuşmalarıyla tanıtır. Karakterin kendi kendine konuşması ve anlatıcıdan ziyade onun ön planda olması okurla arasında dolaysız bir düzlem yaratır. Dolayısıyla iç monologda yazarın elini kolaylaştırdığı için genellikle benöyküsel anlatıcı tipi daha sık tercih edilir. Zira karakter, kendi içsel dünyasını daha kolay bir şekilde okura aktarma fırsatı bulur. Çünkü bu teknikte “yazarın, izah ve yorum tarzında hiçbir müdahale olmaksızın” doğrudan öykü kişinin “iç hayatına sokulması ve şuur altına en yakın, en içten düşüncelerin anlatımı” (Wellek ve Warren, 1993, s. 215) söz konusudur. Böylece kurgulanan karakterin ve aktarılan olayın/durumun inandırıcılığı artar.

Çoğunlukla birey merkezli öyküler yazan Sema Kaygusuz, doğal olarak iç monolog tekniğinden sıkça faydalanır. Özellikle karakter psikolojilerinin ön planda tutulduğu öykülerinde yazar benöyküsel anlatıcı tipini kullanarak anlatımda iç monolog tekniği için geniş bir alan yaratır. Örneğin, *Ortadan Yarısından* adlı kitabında yer verdiği “Üşüyen” öyküsü baştan sona karakterin iç konuşmalarıyla sunulur: “Omuzlarımda garip bir ağrı var. Kaplumbağaların yorgun yürüyüşleri beni andırıyor sanki. Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor” (Kaygusuz, 1998, s. 9). Duyguların birinci ağızdan, doğrudan aktarılması duygusal geçiş ve karakterin okur üzerinde bir etki yaratmasına hizmet eder. Öyküde karakter tamamen kendi iç dünyasına odaklı ve dış dünyadan soyutlanmış bir görünümde. Benlik arayışında olan öykü karakterinin yaşadığı bütün ruhsal çalkantılar onun zihninden izlenir. Dolayısıyla öykünün bu tekniğe göre ilerlemesi öz ve içerik uyumu noktasında da son derece isabetli bir tercihtir.

Doyma Noktası kitabında bulunan “Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öykü de baştan sona dek anlatıcının duygu ve düşüncelerini iç monolog tekniğiyle sunar. “Benim gibi bir ardıç tohumunun kısacık yaşamında yapabileceği en iyi şey, dönüşümün kendisi olmaktır. Ne yazık ki sen gelene kadar bunu anlayamamıştım” (Kaygusuz, 2016, s. 51). Öyküde okur, bir ardıç ağacının zihninden geçenlere tanıklık eder. Kurgu boyunca ardıç ağacı, ardıç kuşuna ve kendine dair duygularını aktarır:

“Ne tür bir gelenekse bu ya da ne tür bir öğretiyse, canımı cansız bir dokuyla örüp korumuştum. İçeride uyanık durup dışarıdan uykulu görünmenin ne güç olduğunu anlatamam! Ben yalnızca böyleydim, o kadar. Doğanın onca devinimi arasında bir yaprakla bile göz göze gelmemiştim” (Kaygusuz, 2016, s. 52).

Alıntılanan pasaja dikkat edildiğinde karakterlerin, karşılarında biri varmış gibi kendi kendilerine doğal bir konuşma havasında oldukları görülür. Ardıç tohumunun hisleri, düşünceleri ve ardıç kuşuna olan sevgi ve minnettarlığı yine onun ağzından aktarılır. Bu durum, iç monolog özellikleriyle doğrudan örtüşen bir sunum tarzıdır. Çünkü bu teknikte esas olan “kişinin o anki psikolojisine göre, telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre” (Tekin, 2009, s. 259) dilin şekillenmesi ve olay/durumun okura sunulmasıdır. Böylece yazar, doğa unsuru olan karaktere gerçekçi bir nitelik ve ruh kazandırmış olur.

“Düş Kenti’nin Kuşları” adlı öykü, yine öykü karakterinin şimdiki zaman kipiyle dışsal olaylar üzerinden kendi düşüncelerini ve duygularını okura doğrudan sunduğu bir öyküdür. Burada, karakterin yaşadığı olay karşısındaki tavır ve tutumu göz önüne serilir: “Ressam beni çiziyor, ama neden? Onun dikkatini nasıl çekmiş olabilirim? Burada birçok kız var kitap okuyan, saçlarını öylesine toplamış, salaş giysiler giyinmiş. Hele biri dimdik oturuyor. Yeni bir günce dökümü için, sözcüklerini sanki büyütecine altına koyup dikkatlice diziyor” (Kaygusuz, 1998, s. 105). Bu noktada iç monolog tekniği metne objektiflik katar. Çünkü olay, bizzat karakterin duygu dünyasıyla yorumlanır. Nitekim iç monologda “hayat karşısında takınılan tutum veya söz konusu dünyada hissedilen ton[u] ya da atmosfer[i]” (Wellek ve Warren, 1993, s. 200) büyük oranda karakterin zihninden dökülenler şekillendirir. Öyküde, kafede oturan anlatıcı da karşısındaki masada resim çizen adamı odağa alarak kendi algısıyla onu değerlendirir. Böylece okur, baştan sona öykü kişinin algısıyla, monologları ve yorumlarıyla yönlendirilir. Bu anlatım tarzı; metni, objektif bir düzleme çekerken olayların da daha somut görünmesine katkı sağlar.

Karaduygun kitabındaki “Birkaç Kişi” adlı öykü de iç monolog tekniğinin belirgin olarak kullanıldığı bir anlatıma sahiptir. Önceki öyküye benzer şekilde yaşanan olayın karakter üzerindeki etkisi karakterin düşünceleriyle okura sunulur. Yan daireden ağlama sesleri duyan anlatıcı yaşadığı bu olayı şöyle yorumlar:

“Onun geceye hükmeden korkunç inleyişini duyduğumda, *yanına gidip gitmemekte tereddüt ettiğim bir an, acıya duyduğum yakınlık tiksindirdi* beni. Kapıdan çıkıp apartmanın merdivenlerini inene değin geçen sürede, *bu hüznü titreşimin pek inandırıcı olmadığını* da geçirdim aklımdan. (...) *acıya hastalıklı bir biçimde eğilimli olmam* bir yana, bana çok tanıdık gelen sesin *yapmacıklığını anlayacak kadar deneyimliyim* de.” (Kaygusuz, 2017b, s. 75, vurgular bana ait).

Özellikle bu pasajda Tzvetan Todorov’un *Poetikaya Giriş* çalışmasında belirttiği dışsal olayların aktarılmasında öznel bilgilerin dolaylı olarak algılayan kişinin algısını ortaya koyduğu ilkesinden söz edilebilir (Todorov, 2014, s. 70). Bu pasajda karakter, yaşadığı olayı yorumlarken bir bakıma kendi kişiliğini ve algısını örtük bir şekilde okura yansıtır. Vurgulanan kısımlardan hareketle, onun acıya meyyal kişiliği ve acı gösterisini de yakından tanıyor oluşu bu yapmacık acı gösterisini kendisinde de deneyimlediğini gösterir. Bu noktada söz konusu tekniğin önemli bir işlevi daha devreye girer. İnsanların, başkalarına söylemekten çekindiği ve söyleyemeyeceği birtakım şeylerin bu teknikle, araçsız bir şekilde sunulması okurun, karakteri bütün saydamlığı ve gerçekliğiyle görmesini sağlar (Çetin, 2013, s. 178). Böylece karakter kendi algısıyla okura aktardığı olay üzerinden kendi karakterini ve kişiliğini de ele vermiş olur.

Genel itibarıyla Kaygusuz’un öykülerinde iç monolog tekniği öykü kişilerinin tanıtımı noktasında önemli bir işleve sahiptir. Karakterlerin duygu ve düşünce dünyası, sahip oldukları kültürel perspektifleri ve algılarıyla okura yansıtılır. Bu durumun da anlatıma objektiflik ve dinamizm kattığını söylemek mümkündür. Öte yandan iç monolog tekniğinin baskın olduğu tüm öyküler benöyküsel anlatıcı tipi ile kurgulanmıştır. Okur, odak noktadaki karakterin iç dünyasını, yine onun araçsız ve dolaysız bir şekilde sunulan bilinci üzerinden doğrudan deneyimler.

2.7.1.2. İç Çözümleme

Karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtmaya noktasında yazara kolaylık sağlayan bir diğer anlatım tekniği iç çözümlemedir. Bu yöntem, “en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okura aktarması demektir” (Tekin, 2009, s. 260). İç monolog tekniğinden farklı olarak bu teknikte anlatıcı figürü ön plandadır. Olay/durumlar, duygu ve düşünceler doğrudan karakterin zihninden değil,

anlatıcı aracılığıyla okura aktarılır. Burada esas olan anlatıcının objektif olması ve inandırıcılık ilkesini sağlamasıdır (2009, s. 260).

İç çözümleme, Sema Kaygusuz'un öykülerinde sık kullandığı tekniklerin başında gelir. Yazar özellikle bu tekniğin kullanıldığı öykülerde dış anlatıcılı, sıfır odaklayım anlatımı tercih eder. Bu tercih ona, karakteri kapsamlı ve derinlikli bir şekilde ele alma imkânı sunar. Böylece yazar sınırsız bir odaklanma gücüyle karakterin içsel dünyasını görür ve okura aktırır.

Ortadan Yarısından adlı kitabındaki “Sarhoş” adlı öyküde anlatıcı, odağa aldığı kadın karakteri, okura kendi cümleleri ve izlenimleriyle sunar: “Çenesi takır takır titrerken, kendini koltuğa attı. Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hali kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak” (Kaygusuz, 1998, s. 80). Alıntıda karakterin duyguları, ruhsal ve fiziksel ağırları anlatıcı bakışının sıfıra çekilmesiyle görünür hâle gelir. Böylece yazar, karakterin ruhsal çalkantılarını, içsel dünyasını iç çözümleme tekniğiyle okura sunabilme imkânı yaratır. Öykü geneline bakıldığında anlatıcı, kadının içinde bulunduğu psikolojik durumu, mutsuzluğunu ve sıkışmışlığını objektif bir şekilde okura sunar:

“Kadın, kapının göz deliğinden ayrılarak mutfağa gitti. Hararetini bastırmak için bir bardak su içti, eline bir ekmek bıçağı aldı sonra. Kısık, hırlamalı, kendine yabancı gelen bir sesle söylendi: ‘Ah keşke bir büyücü olsaydım, hemen bir kedi yapardım seni! Ha sarhoş bir adam olacak hayatımda, ha artık yemekten bıkmayan bir kedi’” (Kaygusuz, 1998, s. 81).

Bu pasajda özellikle iç çözümlemenin anlatma ve gösterme işlevlerinden belirgin şekilde faydalandığı görülür. Kadının huzursuzluğu ve tedirginliği aktarıldıktan sonra doğrudan onun sesiyle okura onun zihninden geçenler sunularak psikolojik derinlik artırılır. Burada “söylendi” fiili yazarın iç çözümleme tekniğinden sapmasını engellediği gibi öykü kişinin iç dünyasının inandırıcılığını da güçlendirir.

“Oğul” adlı öyküde de aynı şekilde anlatıcı, annenin oğluna bakarken hissettiği düşündüğü, içsel çatışmalarını ve karar verme aşamasını kısacası karakter hakkında her şeyi bilir ve okura kendi cümleleriyle aktarır. Burada yazarın anlatıcı tipi tercihi bir kez daha önem kazanır. Kadının oğlunu kente göndermeye karar vermesi sırasında yaşadığı sıkışmışlık ve çaresizlik hissi iç çözümleme tekniğiyle okura sunulur:

“Oğlunu gördü. Oğlunun kollarını, oğlunun belini, sırtının oluğundaki terzi, omuz başlarındaki kızarıklığı, kenetlenmiş çenesini, yanağındaki dal çizgisini, saçlarını, saçlarını... bir hasretlik korkusu sonra (...) Ardından ikinci çuval gelecek, onun ardından üçüncü, sonra yarınki mahsul,

ondan sonra kışlık... dört yıl sonra askerlik, bir kadın, arkasından bebeler, vur ha vur... bu güç bir gün bitecek! Kaç sedir dalı değişecek böyle, kaç çuval bezi yırtılacak” (Kaygusuz, 2018, s. 43).

Alıntılanan kısımda kadının oğlunu, şehre gönderme isteği iç çözümleme tekniği ile gerekçelendirilir. Bunun yanı sıra kararının zorluğu da öykünün geneline bakıldığında şiirsel bir dille aktarılır:

“Hanım, Saimbeyli’den gelen kamyonu fark etti. Kamyon, onun için bir sesti önceleri. Hırıltılı bir boşboğaz. Su isteyen, it bakışlı şoför. Ağır ağır yaklaşan bir toz bulutu. Akşamı boğan egzoz kokusu... Her şey o akşam oldu işte! Kamyon yoldan gelir, yola gidermiş meğer. Yük taşırmış, terlermiş, kana kana su içermiş, cırmalayan kornasıyla selam verir, selam almış, güçlüymüş, gün gelir güçsüz düşermiş, kimi hızlı kimi yavaş gidermiş, boş geçer, dolu dönermiş, boş geçer, dolu dönermiş...” (Kaygusuz, 2018, s. 44).

Oğlunu, köye gelen kamyonla şehre göndermeye karar veren anne için kamyon, kötücül bir nesne hâline gelir. Bu durum özellikle yaptığı seçimin onun psikolojisi üzerindeki etkisini yansıtmaya işlevi taşır.

Doyma Noktası’ndaki “İnsan Dipleri” öyküsünde anlatıcı, odağa aldığı kadının yaşadığı cinsel doyum sonrası pişmanlık ve suçluluk duygusunu iç çözümleme tekniğiyle okura aktarır: “Adamın çıplak ayaklarını görünce, başını -böyle çirkinlikte bir adamdan hoşlanmasını sağlayan, ona kösnül edimler emreden o ahmak kafasını- yastığa atıp içli bakışlarla sevgilisinin ayaklarını inceledi” (Kaygusuz, 2016, s. 67). Pasajda ve öykünün genelinde kadının bu minvaldeki duyguları okura sunulur. Böylece söz konusu karakterin yaşadığı cinsel açlık giderildikten sonraki tutumlarından hareketle, kadının duygusal yalnızlık yaşadığı çıkarımına rahatlıkla ulaşılır. Bu noktada karakterin iç çözümlemelerle aktarılması yani davranış ve tutumlarının okura gösterilip anlatılması da gerçekçiliği güçlendirir.

Yine aynı kitapta bulunan “Kılçık” öyküsünde söz konusu teknik, garson Sezgin’in iç dünyasını serimlemek ve bu vesileyle Kadir Bey’in de karakterini derinleştirmek için kullanılır. Kadir Bey’in onu yok sayışını ve görmezden gelişini içselleştiren garson, kendisini onun karşısında “bir budala gibi” hisseder:

“Her defasında mavi gözleri sulanıyor, o kapının ardındaki yalnızlığı yaşam boyu sürececek bir yazgı olarak algılayıp katlanılması güç korkulara kapılıyordu. Kendini pişmiş bir şey gibi hissediyor, etinin her yanının ısırıldığı duygusuyla kasılıp kalıyordu. Bir insandan bu kadar çok korkmanın ağırlığıyla orada öylece bükülüp siyahlaşarak Kadir Bey’in çiğnediği lokmalar gibi biçimsizleşiyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 48).

Bu öyküde iç çözümleme, Kadir’in, Sezgin üzerindeki etkisini göz önüne sermek için işlevsellik kazanır. Ayrıca bu anlatım tarzı, dolaylı olarak Kadir Bey’i de okura tanıtır. Garsonun, onun için hissettikleri ve ona bakarken düşündükleri özellikle

onun da kişiliğini ve karakterini derinleştirir. Böylece okur, onun garsonu ezmesinden ve yok saymasından tahakküm sahibi bir adam olduğunu anlar.

Özetle yazar bu tekniği, karakterlerini tanıtmaya, ruhsal dünyasını ortaya koymaya ve yaşadıkları problemlerin nedenselliğini ortaya koymaya amacıyla kullanır. Bu öyküleri özellikle sıfır odaklanma ve dışöyküsel anlatıcı aracılığıyla aktarır. Böylece anlatıcı, karakterlerin ruh hâlleri hakkında her şeyi bilen bir konuma yükselir. Bu anlatım tercihinin karakterizasyon noktasında öykünün derinlik kazanmasına hizmet ettiği söylenebilir.

2.7.1.3. Bilinç Akışı

Bilinç akışı, öykü karakterinin duygu ve düşüncelerinin dolaysız, akıcı ve mantıksal bir düzen gözetmeksizin verilmesidir. Bu teknikte temel amaç kişinin zihinsel süreçlerini en saydam ve şeffaf hâliyle okura sunmaktır. Yazarlar özellikle bu tekniğin kullanıldığı kimi öykülerde dilbilimsel ihlaller yaparak anlatımın sekteye uğramasını engeller. Kişinin iç dünyasını ortaya koymayı hedefleyen bu teknikte noktalamaların kullanılmaması bilinç akışının aktif tutulmasına da hizmet eder (Tekin, 2009, s. 270-271). Karakterin düşünceleri “daha çok çağrışım ilkesine göre akar” ve ayrıca “yalnız düşünceler değil duyumlar imgeler de yer alabilir ve tam bir bilinç akımı tekniği ile okura bir sahne gibi sunulan, bilincin altına en yakın kesimdir” (Moran, 2015, s. 82). Öte yandan “bilinç akımı tekniği, insanın gerçek hayatta olduğu gibi, her aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine” (Aytaç, 2016, s. 44) geçişin olduğu bir anlatım tarzıdır.

Sema Kaygusuz’un öykülerinde bu tekniğe çok az rastlanır. Yazar, bu tekniği kullandığı öykülerde de çoğu zaman anlatımı söz konusu teknikle çok benzer olan iç monoloğa yaklaştırır. Bu tekniğin belirgin olarak kullanıldığı tek öykü *Esir Sözler Kuyusu* adlı kitapta yer alan “Soyunuk”tur.

“Soyunuk” adlı öykü yapı ve oluşum itibarıyla yazarın diğer öykülerinden ayrılır. Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bu öyküde noktalama işaretlerine ve büyük-küçük harf kullanımına dikkat edilmeksizin salt bir şekilde karakterin bilincinin sunumu söz konusudur:

“çarçabuk attım başımdan herkesi öte yana geçmek için silkelendim kendimi başkalarından baktım üstümde bir şey kalmamış ellerimle örttüm memelerimi ellerim yetmedi kendimi kaplamaya büyük olasılıkla kâbus görüyorum hiçbir şey bu kadar korkunç olamaz bu kadar korkutucu bu kadar kara babam ölse böyle korkmazdım yalnızlıktan herkes giyinikti bir ben bir ben” (Kaygusuz, 2017a, s. 51).

Kalabalığın içinde çırılçıplak olan genç bir kadının zihninden aktarılan bu pasajda bütün dilbilimsel tercihler bilinç akımının ilkeleriyle doğrudan uyuşur. Yazar, karakterin bilincinden geçenleri araçsız ve dolaysız bir şekilde okara aktarmaya çalışır. Ancak yer yer düşüncelerin belli bir sıralama ve sitem dâhilinde ilerlediği de görülür. Bu noktada anlatım iç monoloğa yaklaşır. Yazarın bu tekniği az kullanmasının sebeplerinden biri de bu olabilir. Yazar, anlatımı kendi tekelinden bırakmak istemez. Örneğin, “herkesin işi gücü var aynı benim gibi ve herkes bir yana savrulmakta kendi bedenini ruhlarımız arkadan yetiştiriyor hayata yere düşürdüğümüz ukdeleri toplaya toplaya bir ruhun gözle görünür en dokunaklı halidir saydam eliyle bir ümidi kavraması” (Kaygusuz, 2017a, s. 52) ifadede görüldüğü gibi yazar, şiirsel dile olan yatkınlığından anlatımda bilinç akışı tekniğinin ilkelerinden biri olan konuşma havasını ve düzensizliğini vermez. Bu durumda da öykü teknik açıdan bilinç akışı özelliği gösterirken, içerik olarak iç monolog tekniğini andıran bir anlatıma sahip olur.

Belirtilenlerin haricinde yazar, kimi öykülerinde de içerik olarak da yer yer bilinç akışına kayar. Örneğin, aynı kitapta yer alan “Sessizlikler” öyküsünde bu durum görülür. Öyküde baştan sona anlatıcı karakterin duygu ve düşünceleri söz konusu edilir:

“Sağırlaştım. Daha önce gördüklerimi unuttum. Aklımdaki bütün biçimler tokmak kafalı bir japon balığının altın parıltısıyla yaldızlandı. O zaman hayal kafesim dar geldi göğsüme. İşte hincımın kaynağı buydu benim. Darlık, bunaltı! Hayali bir şey olamamak... Elime alıp bütün gücümle sıkasım geldi onu. Ha yüreğim, dedim, ha balık... Bu japonbalığı kadar küçük müyümdür? Tutunacak mantıklı bir neden buldum hemen: bunu yaparsam kesin beni döverler!” (Kaygusuz, 2017a, s. 41).

Burada da söz konusu durum geçerli olmakla beraber anlatımın serbest bırakıldığı da söylenebilir. Karakterin bilincinden aktarılan bu sahnede anlatım kısmen akıcı ve düzensiz ilerler. Karakter, bir çağrışım unsuru olan Japon balığından hareketle kendi iç dünyasını okura aktarır.

Ortadan Yarısından kitabında da bu anlatıma benzer olarak “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküsü örnek gösterilebilir. Öykü, yine karakterin kendi duygu ve düşüncelerini dolaysız bir şekilde okura sunduğu bir anlatıma sahiptir: “Dolmuşa yine ilk ben biniyorum. Beynimi sarmalayan gözbağıyla, çoktan evlerine dönmüş oyun arkadaşlarına bağırın çaresiz biriyim. Sooooobe! Sobe! Sobe! İşe yaramıyor...” (Kaygusuz, 1998, s. 85). Bu pasajda da yukarıdaki öyküde söz konusu olan durum görülür.

Sonuç olarak Kaygusuz'un özellikle ilk öykü kitaplarında bu tekniği denediği söylenebilir. İncelenen öykülerde de yazarın dil anlayışından kaynaklı olarak anlamdan sapmama ve anlatımı elden bırakmama gibi endişelerinin yer aldığı açıkça ortadadır. Bu durumda da anlatım daha çok iç monolog ve bilinç akışı tekniğinin karışımı olarak görünürlük kazanır denebilir.

2.7.2. Diyalog

Karşılıklı konuşma anlamına gelen diyalog, kurgusal düzlemde sahne oluşturma ve anlatımı çeşitlendirme işlevleriyle kullanılan önemli bir tekniktir. Özellikle dramatik yöneme dayalı eserlerde “diyalog”, kurmaca kişilerini tanıtmanın ve onlara canlılık kazandırmanın en kolay yollarından biridir. Bu noktada anlatıcı aradan çekilerek silikleşir. Böylece olay örgüsü doğrudan karakter tarafından yönlendirilmiş olur. Burada esas olan yazarın, karakterleri “araçsız” ve “dolaysız bir şekilde konuşturmasıdır” (Frieddman, 2017, s. 110-117). Çünkü “sahne icra edilen bir oyunu izleyen ve tiyatro seyircisinin hissettiği etkiyi uyandıran uzun diyaloglarla okuyucunun olayları yaşaması” ve olaylara dâhil olması istenir (Mendilow, 2017, s. 245).

Öte yandan bu teknik “edebî bir kişinin somut bir karakter halini almasının önemli bir aracı olduğu kadar, durum ve eylemin de bir bileşenidirler. Diyalog, bildirim, kişilerin konuşması, bütün bunlar, canlandırmadaki duyusal somutluğa, şimdileştirmeye, ‘o anda ve orda’ tasarımına önemli katkıda bulunan şeylerdir” (Redeker, 1986, s. 155). Sonuç olarak diyalog, okurun kurgudaki olayı, duygusal etkileşimi, karakterin ruh hâlini ve kişilik özelliklerini daha canlı ve yakından görebilmesi ve tanıyabilmesi adına kullanılan işlevsel ve önemli bir tekniktir.

Sema Kaygusuz özellikle geleneksel aile ve taşra yaşamını ele aldığı öykülerinde diyalog tekniğinden faydalanır. Söz gelimi, ataerkil yapının anne-baba rolü üzerindeki etkisine değindiği “Elif’in E’si” adlı öyküde Neriman Hanım ile Ahmet Bey arasındaki otorite ilişkisi diyaloglarla okura aktarılır:

- “On gün oldu şu kıza bir ad vermedik halâ (...)
- Her kafadan bir ses çıkıyor, ne yapalım!
- İyi de ona ad vermek sana düşer. O senin ilk torunun, hem de sen kız babasısın. Ahmet birkaç saniye düşünüyor. Gözünün beyazını fosforlu bir balık gibi döndürerek, bir ad söylüyor.
- Tamam, Ayşen koyalım o zaman. Ayşen güzel isim. Diyelim ki Ahmet teslim oldu artık, Neriman bu safça başlayan cümlemin kuyruğundan tuttuğu gibi çekiyor.
- Ayşen mi, sen bilirsin ama, Ruşen de torunun adını Ayşen koydu.
- Hangi Ruşen?
- Bizim eski mahalledeki mobilyacı Ruşen.

- Onun torunu mu oldu?
- Oldu, oldu... Öyle duydum.” (Kaygusuz, 2018, s. 24-25).

Söz konusu öyküden alıntılanan pasajda da görüldüğü gibi yazar, diyalog tekniğinden faydalanarak sahneye ve öykü kişilerine canlılık kazandırır. Böylece okurun gözünde karakterlerin duyguları ve kişilik yapıları somutlaştırılır. Konuşmalar dikkate alındığında cinsiyetler arasındaki farklar da öyküde gerçekçi bir şekilde yansıtılır. Erkek, kendinden bir şey talep eden kadın karşısında kayıtsız ve son derece umursamaz davranırken kadın istediğini yaptırabilme adına erkeği konuşmalarla sıkıştırarak amacına ulaşır.

“Kadın Sesleri” öyküsünde de yazar, aynı şekilde karakter tanıtımını ve öykü atmosferini diyaloglarla sağlar. İki kadının telefon görüşmesi dışöyküsel anlatıcı ve sıfır odaklanmayla öyküleştirebilir:

- “-Demek evin yükü çoğunlukla sizin sırtınızda?
- Benim kocam bir kargo şirketinde çalışıyor. Gecesi gündüzü yok anlayacağın. Alışveriş, ev işleri, oğlanın dersleri, bütün angaryalar benim üstümde. Bizimki haftalık para bırakır, gerisine karışmaz.
- Hep geç mi gelir eve?
- Çoğunlukla... önceleri cama kapıya çıkar yolunu beklerdim, ama yapmıyorum artık. Vurup kafayı yatıyorum. Geldiğini bile duymuyorum” (Kaygusuz, 2018, s. 36)

Kadınlar arasında geçen bu konuşmalar, anlatımı nesnel bir noktaya çektiği gibi onların duygu dünyasını da daha somut ve görünür kılar. Nitekim diyalog tekniğinin en önemli işlevlerinden biri de Mehmet Tekin’in belirttiği gibi; okurun kurmacada “yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık ol[masıdır]” (2009, s. 194). Böylece yazarın göstermek istediği ve okuru dâhil etmek istediği olaya/duyguya okurun dâhil olması daha kolay sağlanır.

Yazar, yine aynı şekilde “Esir Sözler Kuyusu” öyküsünde de çoğunlukla diyalog tekniğinden faydalanır:

- “-Nermin teyze sana selam söyledi... dedim. Sözü ağzımda yuvarlayarak.
- Kim?!
- Nermin teyze diyorum! Sana selam söyledi!
- Babaannemin gözleri bir anda boşaldı.
- Nermin mi, hangi Nermin?
- O beni hatırlar, dedi. Ellerinden öpüyormuş.
- Sağ olsun da, kimmiş bu Nermin çıkaramadım?
- Genç bir kadın, annemden genç sayılır.
- Kimin gelini?
- Herhalde hiç evlenmemiş, kocam da çocuğum da yok, dedi.
- Evlenmemiş demek...
- Hani şu cevizlikteki evde yaşayan..
- Cevizlik mi?
- Küçük ahşap bir evi var.

-Ahşap ev haa... Kuyusu var mı peki?" (Kaygusuz, 2017a, s. 22-23)

Bu pasajda konuşmaların günlük dil sadeliğinde verilmesi ve karakterlerin yaş aralığına göre kurgulanması kurmacayı gerçek hayata yakınlaştırma çabasıdır. Özellikle diyaloga yaslanan öykülerde konuşmalar; cinsiyet, yaş, etnik yapı, kültürel özellikler gözetilerek oluşturulur. Böylece olay örgüsündeki olay ve eylemler diyalog tekniğinin yardımıyla gerçeklik kazanır. Öte yandan okur, anlatıcının öyküdeki tanıklık işlevinden yararlanarak olaylara tanıklık eder.

2.7.3. Üstkurmaca

Üstkurmaca yazarın, gerçekle kurmaca arasında gidip gelmesidir. Yazar, anlatı düzeyleri arasında geçişler yaparak okura, okuduklarının kurmaca olduğunu ve bir yazar tarafından kurgulanıp yazıya döküldüğünü hissettirmeye çalışır. Özellikle postmodernist eserlerde kullanılan bu teknik, anlatıyı bir oyuna dönüştürme çabasının bir tezahürüdür. Bu teknikte esas olan kurmacanın bir "oyun ve aldatma" ürünü olduğunu okura duyurmak ve metin içerisinde anlatılanların "uydurma" olduğunu birtakım deşifreler ve ipuçlarıyla okura duyurmaktır (Demir, 2002, s. 18). "Postmodernist anlatılarda artık kurmaca karakterlerin yerini okur alarak eserin gerçek kahramanı ve yaratıcısı konumuna geçer. Böyle bir yer değiştirme beraberinde farklı okur tiplerinin ortaya çıkma ihtiyacını doğurur" (Evis, 2017, s. 776).

Sema Kaygusuz'un öykülerinde nadir de olsa rastlanan bu teknikte yazar, daha çok kurguda araya girerek ya da kendi varlığını okura bir şekilde göstererek yapar. Örneğin, Kaygusuz, *Sandık Lekesindeki* "Tacettin" öyküsünde hastanede Tacettin ile ilgilenmeye gelen hemşirenin adına öyküde karar verir:

"Kakanoz hemşire adı neydi bilmiyorum ki, ona Necla diyelim, ayıp olmasın ablama, saçında azıcık kır, gözünün kenarında üç kırışık vardı ya, belli ki ununu elemiş eleğini duvara asmış. Baykuş tipli soğuk soğuk bakıyor. Öyle bir kadına olsa olsa Necla yakışır. Necla'nın ne'si, Necla'nın ce'si değil mi ya... Şarkıya, şiire yakışacak bir ad, bir üflemede, bir ahlamada çıkacak içinden, işte öyle bir Necla" (Kaygusuz, 2018, s. 20).

Bu pasajda da görüldüğü gibi yazar, âdeta metin üzerinden okurla diyaloga girer ve okura okuduğu metnin bir kurmacaya ait olduğunu mizahi bir üslupla hissettirir. Üstkurmaca, yazar-okur temasının en üst seviyede olduğu teknik olarak yorumlanabilir.

Aynı öykü kitabında bulunan "Kışlangıç" adlı öyküde de aynı şekilde yazar, okura öyküyü kaleme alma sürecini anlatır:

"Bugün, gayet iyi anladım. Kışlangıç'ı hiçbir zaman yazamayacağım. İki yıldır uğraştığım bu sözcük gün gün çekiciliğini kaybetti. Sevimsiz bir pop şarkısı gibi takıldı dilime. Öykünün bana

değil de ‘bize’ ait olduğu duygusundan kurtulamadığımdan mı ne, bir türlü Kırılmaç’la baş başa kalamadım” (Kaygusuz, 2018, s. 81).

Söz konusu tekniğin burada daha belirgin olduğu açıktır. Yazar, yazmayı düşündüğü öyküyü neden yazmadığını okurla doğrudan paylaşır. Ayrıca pasajda “bize” zamirini kullanarak doğrudan okura hitap eder. Bir göç ve varoluş hikâyesini konu alan “Kırılmaç” tematik yapısı itibarıyla ortak bir acıyı ve sorunu konu edinir. Yazar, kurguda dolaylı olarak okurla ortak acıları olduğunu ve bir yazar olarak bunları yazmaktan kendisini sorumlu tuttuğunu vurgular. Tüm bunlar, okur-yazar temasını yüksek bir düzeye çeker.

Karaduygun adlı anlatı kitabında yer alan “İki Değişik Lokma” öyküsüne ise yazar, “size iki hikâye anlatacağım. Bunlardan birini duydum, öbürünü uydurdum” (Kaygusuz, 2017b, s. 87) ifadesiyle öykünün daha başında metni üst kurmacaya taşır. Yazar, öykü boyunca okuru yönlendirir ve okurla temasını sürdürür: “Zühal diye bir kız düşünün. Alnı daracık, kara saçları yüzünü perdeliyor” (Kaygusuz, 2017b, s. 87). Aynı seyrinde devam eden anlatım, öykü boyunca kurgu-gerçeklik arasında devamlı olarak gidip gelir. Yazar, bir bakıma hikâye anlatıcısı gibi okura hitap ederek öyküyü inşa eder.

Esir Sözler Kuyusu kitabında yer alan “Yüzeysel Şeyler” öyküsünde ise yazar parantez içi ifadelerle yer vererek öykü boyunca araya girerek okuru metne dâhil eder:

“Süttiye hanımla birlikte içeri girdi (isim uydurmak da ne zormuş!) (...) Yarım saat içinde gelişen bu acayip patırtıyı ayrıntısıyla anlatmak için, herhalde bir sürü parantez açmam gerek. Oysa bu parantezler, parantez parantez içindeler, acemiliğimi iyice yüzüme vuruyor; yazmanın insanı çaresizliğe sürükleyen bu garip serüveninde, uzun cümlelerin gösterişine kapılarak düşüncemi yüzeye taşıyan bütün parantezlerimi unutturmak istiyorum aslında.” (Kaygusuz, 2017a, s. 29).

Pasajda “Tacettin” öyküsünde olduğu gibi yine karakter ismine metinde karar verilir. Okurla temasa geçerek isim vermenin güç bir durum olduğunu okurla paylaşır. Kurgunun devamında ise yazma sürecine ilişkin bilgiler verir.

Genel olarak Kaygusuz’un ilk öykülerinde rastlanan bu durum okura bir oyun sunma ya da aldatma gibi bariz amaçlar göstermez. Aksine yazar, doğal ve akıcı bir şekilde herhangi bir amaç gütmeksizin kimi öykülerinde okurla temasa geçer. Öykülerinde üstkurmaca kullanımı yazarın belli kalıplara sıkışmadan yazdığını göstermesi bakımından önemlidir. Sanat anlayışı bakımından modernist olsa da bu teknikle post-modern bir eğilime kayar.

2.7.4. Özkurmaca

Otobiyografik anlatım olarak da bilinen özkurmaca, adından da anlaşılacağı üzere yazarın kaleme aldığı eserler ile gerçek hayatı arasındaki benzerliklerdir. Yazarın kendi hayatından, tecrübelerinden, edindiği deneyimlerinden oluşturduğu kurgulardır. Tekin'in de belirttiği gibi özkurmaca, biyografi eksenli bir aktarım ve bir anlatım biçimidir (2009, s. 249). Bu teknikte genellikle benöyküsel anlatıcı tipi tercih edilir.

Sema Kaygusuz'un özellikle Kars'ta geçen öykülerinde bu anlatım tekniği görülür. Asker çocuğu olan Kaygusuz, çocukluğunun bir kısmını geçirdiği Kars'ı ve askerî lojmanları kimi öykülerinde mekân olarak tercih eder. Özellikle “Yüzeysel Şeyler” adlı öyküde bu durum belirgin olarak görünür. Kars'ta, askerî bir lojmanda geçen “Yüzeysel Şeyler” adlı öyküde anlatıcı, yazı yazmayı seven genç bir kız çocuğudur. Bu yönüyle anlatıcı karakter, yazarla özdeşleştirilebilir. Ayrıca öyküde annesine “Menekşe” diye hitap etmesi ve babasının da subay olması kurgunun otobiyografik bir öykü olduğu çıkarımını güçlendirir. Çünkü Kaygusuz, *Gaflet* kitabındaki “Failin Son Arzusu” yazısında annesi için şunlar söyler:

“Annemi iri yeşil gözlerinden ötürü meneksem gide lakaplandırıldığımı okurdan -elbette kendimden- sakınarak, onu doğrudan saksıda yetişen bir menekşe gibi betimlemiştim. Ataerkil düzende kadın ve doğanın çifte sömürsünü ima eden dirençli bir menekşe değil benimki. Kırılgan bakım ve ilgiye muhtaç, hava akımlarından, gereksiz sulamadan korunması gereken, güzelliğiyle kıskançlık uyandıran, sohbet edilen eviçi bir menekşeydi” (Kaygusuz ve İbrişim, 2019, s. 17).

Söz konu öyküde doğrudan “kendi evlerine çıkmadan önce abartılı kahkahalar eşliğinde birer birer bizim evde buluşup benim sevgili meneksecik annemle bir çift sohbet ederler.” (Kaygusuz, 2017a, s. 25) cümlesi metne özkurmaca niteliği kazandırır.

Özkurmaca niteliği gösteren bir diğer öykü, *Ortadan Yarısından* kitabındaki “Televizyon Çocuklarım”dır. Öyküde de reklamcı olan kadın karakter, medyanın çocukları ve insanları istismar ettiğini anlayınca işinden istifa ederek ayrılır. Kaygusuz'un da “reklam yazarlığı da yaptım ama ruhumda bir yarılma hissettim, hasta oldum. Benimkisi sadece okuma ve yazma odaklı bir yaşam” (Gümüş ve Türkeş, 2011) sözünden hareketle öyküdeki kadın karakter ile yazar arasında bir bağdaşım kurulabilir. Öyküde kadın istifa mektubunu hazırladıktan sonra okura şu sözleri aktarır:

“Yayın gecesi yaklaştıkça halsizleştım, arkasından kâbuslar, iştahsızlıklar, dumana boğulmuş öksürükler geldi. Yapabileceğimin en iyisini yaptığımı düşünmüştüm ama, kendime bile yardımcı olamıyordum. Ölümün soluğunu ürküntüyle bekleyen birinin vasiyetini karalaması gibi istifa mektubumu hazırlamıştım” (Kaygusuz, 1998, s. 56).

Dolayısıyla bu öykünün de yazarın gerçek hayatından izler taşıdığını söylemek mümkündür. “Adak” adlı öyküde ise yazarın hayatından ziyade düşünceleri ve siyasi görüşleri sözünü emanet ettiği Terzi Helin aracılığıyla okura sunulur. Öyküde Terzi Helin âdeta Kaygusuz’un sözcüsü olarak yer alır. Doğa, devlet-toplum, hayvan-insan ilişkisi, öteki ve ötekileştirilme gibi konulardaki görüşleri Bora ve Helin karakterleri arasında geçen diyaloglarla okura aktarılır. Özellikle öyküde dikkat çeken Helin’in şu sözleri doğrudan yazarın ekolojik eleştirilerinden biri olan “insan önce hayvanı ötekileştirdi” (Gümüş ve Türkeş, 2011) söylemiyle örtüşür:

“Hayvanlara ne yaptıysak, birbirimize de aynı muameleyi yaptık biz. Katliamdan işkenceye, sürgünden sömürüye ne yaşadysak, aynı azabı önce hayvanlarda denedik. Kötülüğü önce doğada temrin ettik, sonra birbirimizde. Aklına gelebilecek her şeyi, uçmayı, tırmanmayı yüzmeyi yuva yapmayı onlardan esinlendik. Sonra haince uygarlığın dışına attık onları” (Kaygusuz, 2017b, s. 51).

Bu yönüyle “Adak” öyküsünde de otobiyografik anlatım tekniğinin kullanıldığını söylemek mümkündür.

2.7.5. Metinlerarasılık

Bir yazarın kendi metninde, başka bir metne veya esere gönderme yapması anlamını karşılayan metinlerarasılık “genel anlamıyla yeniden yazma işlemi” olarak tanımlanabilir. Bu teknikte “bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden-yazar.” (Aktulum, 2000, s. 17). Gök kubbede söylenecek yeni bir şeyin kalmadığı varsayımına dayanan metinlerarasılık fikrine göre “her bir yeni metin hem ev sahibidir hem de misafir. Hem metindir hem de metinlerarasıdır” (Antakyalıoğlu, 2013, s. 178). Yenidir çünkü yeni bir söylemle yeniden inşa edilmiştir, eskidir çünkü konusunu geçmiş metinlerden alır (2013, s. 178). Genellikle postmodernizmle ilişkilendirilerek anılan bu teknik, Sema Kaygusuz’un, “Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküsünde bariz bir kullanım düzeyine sahiptir.

Ortadan Yarısından adlı kitapta yer alan “Nehir’in Gelmediği Yer” öyküsünde kutsal metinlerde geçen Nuh Tufanı hadisesinden izler görülür. Öyküde sessiz ve sakin bir yaşam süren insanların tufan tehlikesine karşı yaşadıkları adayı terk etmesi konu edilir. Diğerlerinden farklı olarak Nehir, bütün ısrarlara rağmen adayı terk etmeye ikna olmaz ve adada bir başına kalır. Öykünün sonunda ise “belediye cübbesini giymiş, sıkıntıyla kutsal sakallarını sıvazla[yan]” Nuh, onu ikna etmeye çalışır: “İslanmışsın yavrum, ama bu seni ateşten korumayacak. Yerin dibinden gelen ateşler girecek koynuna. Yaşamın boyunca birkaç şeyi deneyebilirsin Nehir, ama boğulmayı ya da köz

olup soğumayı?” Kadın karakter de bu soruya karşılık “Siz neyi denemeye gidiyorsunuz?” diye sorar. (Kaygusuz, 1998, s. 97). Kurgusal düzlemde özellikle Nuh’un “belediye cübbesine” ve “kutsal sakallara” sahip olması kutsal metinlerdeki Nuh peygamberle önemli paralelliklerdir. Bunun yanı sıra öyküde geçen tufan tehlikesi ve gemi imgesi de bu paralellikleri güçlendiren diğer önemli unsurlardır.

Kur’ân-ı Kerîm’de bu hadise hakkındaki ayette Nuh peygamber ve kavmi için şunlar söylenir: “Andolsun ki Nuh’u kavmine gönderdik te, onların arasında bin seneden elli yıl eksik kaldı. Onlar zalim kimseler iken nihayet tufan onları yakaladı. Fakat Nuh’u ve gemi halkını kurtardık. Ve bu hadiseyi âlemler için bir ibret kıldık” (Kur’ân-ı Kerîm, Ankebut: 14-15). Öyküde Nehir, gemiye binmeyen tek kişi olarak “koca bir adanın tek sahibi” (Kaygusuz, 1998, s. 99) ifadesiyle tanımlanır. Bu yönüyle yazarın egemenliğe karşı olan açık tavrı burada da kendini gösterir denebilir. Öte yandan öyküdeki peygamberlik konumu da simgesel bir değere sahiptir. Yazarın öykülerine bütünlüklü olarak bakıldığında “tanrı” kavramıyla hâkim sistemi; peygamber ve efendi kavramlarıyla da eril gücü kast ettiği anlaşılır. Özellikle eko-feminist yaklaşımla ele aldığı öykülerde de bu kavramlara sık rastlanır. Dolayısıyla söz konusu öyküde de yazar, modernizm eleştirisini metinlerarasılık ilişkisiyle dinî bir kimlik üzerinden gerçekleştirir.

“Düş Kenti’nin Kuşları” adlı öyküde de anlatıcı karakter, kafede otururken Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* adlı kitabını okumaktadır: “Saklanmak için gelmişim buraya: tanıdık kimseye rastlamadan uzun soluklu bir okumayla dinlenmek, İvan Karamazov’un alnından akan boncuk boncuk terleri ışıltılı bilyelere dönüştürerek oynamak, oynaşmak için” (Kaygusuz, 1998, s. 104). Öyküde kadın karakter, karşı masasında oturup resim çizen bir adamın kendisini çizdiğini düşünür ve kitabı okumayı bırakır. Ancak öykünün sonunda çizilenin o değil, arkasındaki martı olduğunu anlar. Öyküdeki olay örgüsü ile Dostoyevski’nin kitabı arasında doğrudan bir ilişki kurulmaz; öyküde sadece kitabın ismi anılır.

Sandık Lekesi’ndeki “Sarı” öyküsünde ise öykünün atmosferine uygun olan *Uğultulu Tepeler* adlı eserle güçlü bir metinlerarasılık ilişkisi kurulur: “O aralık pencerede oynaşan dantel perdeler falan, bir *Uğultulu Tepeler*’in fon müziği eksikti” (Kaygusuz, 2018, s. 55). Annesini erken yaşta kaybeden Nazan, terzilik yaparak hem teyzesine hem de erkek kardeşi Bahadır’a bakar. Erkek kardeşi mimar olduktan sonra

ona özel bir ev dizayn eder. Olay örgüsünü oluşturan temel çatışma ise Nazan'ın gün geçtikçe hastalanıp en sonunda nedeni bilinmeyen bir şekilde ölmesidir. Ancak öykünün sonunda sarı rengine karşı bir hassasiyeti olan Nazan'ın, erkek kardeşi tarafından tasarlanan bordürün içindeki silik renkten açığa çıkar.

Uğultulu Tepeler adlı romanın yazarı Emily Jane Bronte, altı çocuklu fakir bir ailenin kızıdır. Kardeşlerinin üçünü küçük yaşta kaybeder. Annesini de erken yaşta kaybeden Emily'nin geriye bir kız ve bir erkek kardeşi kalır. Yatılı okulda eğitim gören bu çocuklar birlikte sürekli hayali yerler düşler ve şiirler yazar. *Uğultulu Tepeler* ilk yayımlandığında büyük bir tartışma yaratır. Çünkü 19. yüzyıl İrlanda'sında erkek egemen bir sistem hâkimdir ve “kadının bağımsız olma, kendi kaderini tayin etme, özgürleşme ve elbette gerçek aşkı bulma mücadelesi, yerleşik düzene ve değerlere bir isyan olarak” (Bronte, 2004, s. 19) algılanır. Bu yüzden kitap hakkındaki eleştirilerden biri de bu kitabı Emily'nin değil, erkek kardeşi Branwell'in yazdığı yönündedir. Bu iddiayı ise diğer kız kardeşleri Charlotte Brontë, yalanlayarak kitabın Emily'e ait olduğunu doğrular. Yazar Emily, tek romanı olan *Uğultulu Tepeleri* yayımladıktan sonra vefat eden erkek kardeşinin cenazesi sırasında soğuk algınlığına yakalanır ve tedavi olmayı reddeder. Daha sonra 19 Aralık 1848'de tüberkülozdan ölür (Urgan, 2010, s. 1126). “Sarı” öyküsünün olay örgüsünde Nazan'ın, özellikle öz yaşamı ve ölüm sebebiyle Emily Jane Bronte'yle doğrudan benzerlikler taşıdığı görülür. Öyküdeki karakter de, annesiz ve acılı bir hayatta kadın olarak yaşamını sürdürmeye ve erkek kardeşine bakmaya çalışır. Onun da ölüm sebebi Emily'de olduğu gibi erkek kardeşiyle ilişkilendirilir. Bunun yanı sıra olay örgüsünde de *Uğultulu Tepeler* romanın içeriğiyle kısmen örtüşen yerler vardır. Örneğin öyküde anlatıcı, Nazan ve teyzesi Seda'nın yaşadığı evi “Nazan'ın maharetli terziliğini epey aşmıştı, geleneksel mobilyalarla, çağdaş sanatsal nesnelerin bir araya geldiği son derece kişilikli, sıcacık bir yerd” (Kaygusuz, 2016, s. 54) şeklinde yorumlar. Metinlerarasılık kurulan romanda da anlatıcı, Bay Heathcliff'in oturduğu evi benzer şekilde şöyle yorumlar:

Bu oda ve eşyalar, tozluklu kısa pantolonuyla, irikiyım, kendi halinde inatçı bakışlarıyla kuzeyli bir çiftçiye ait olsaydı, doğrusu hiç şaşırmazdım. Çünkü bu dağlık bölgede, öğle vakti uygun bir saatte, yedi sekiz kilometrelik bir çevrede nereye giderseniz gidin, böyle bir adamı koltuğuna oturmuş önündeki masada bir bardak birayla görebilirsiniz. Ama Bay Heathcliff'le bu ev ve bu yaşam biçimi arasında hiçbir bağlantı yoktu. Heathcliff'in yüzü karayağız bir çingeneye benziyordu. (Bronte, 2004, s. 26).

Pasajda görüldüğü gibi her iki eserde de ev, ev sahipleriyle uyumlu olmayan mekânlar olarak görülür. Bunun yanı sıra romanda sarı saç imgesi de birkaç yerde

geçer. Sarı saç, romanda iyiliği, zarifliği, eğitimi simgeleyen Linton ailesiyle ilintili olarak kullanılır. Koyu saç ise, Earnshaw ailesinin simgelediği uğultulu tepeleri, hırsı, gücü, tutkuyu işaret eder (Bronte, 2004). Böylece öykü kişisi Nazan'ın sarıya karşı olan hassasiyetinin de tutkusundan ve hırsından kaynakladığı gibi bir çıkarımda bulunabilir.

Musa Anter'e ithafen yazılan "Çağrılan Musa" adlı öyküde Kaygusuz, Musa Anter'in *Hatıralarım* adlı eserinden faydalanıp öyküde esere gönderme yaparak metinlerarası bir ilişki kurar. Modern bir öykücü olarak Kaygusuz, karakter psikolojinin sunuluş yöntemlerine daha çok yer verir. Özellikle postmodern eserlerde kullanılan birtakım yöntemlere öykülerinde rastlanmaz. O daha çok iç monolog, iç çözümleme ve diyalog tekniğini kullanmayı tercih eder.

Genel olarak yazarın öyküleri yapısal özellikleri bakımından organik bir bütünlük teşkil eder. Olay örgüsü çoğunlukla modern öykülerde olduğu gibi kısa anlardan oluşan tek bir kişi etrafında gelişen olaylardır. Özellikle bu olay karşısında karakterinin tutumuna onun üzerindeki etkisine dikkat çekilir. Bu yönüyle yazarın çoğu öyküsü alt türlerinden biri olan portre öyküye dâhil edilebilecek özellikler taşır. Yazar, anlatıcı ve odaklanma tercihlerini de bu tutumundan dolayı genellikle sıfır odaklayım ve dışöyküsel anlatıcı tiplerinden yana kullanır. Bu noktada onun odağa aldığı karakteri/durumu her yönüyle görebilme ve sunabilme imkânına sahip olur. Özellikle kurmaca karakterleri vermek istediği mesajlar ve yaptığı eleştiriler doğrultusunda kurgular. Örneğin, doğa ve kadını ele aldığı öykülerde erkekler genel olarak olumsuz erkek tipini yansıtır ya da özerkleşemeyen bireylerde anne olumsuz bir tip olarak görünürlük kazanır. Bunun yanı sıra mekân ve zaman unsurları da söz konusu yapısal özelliklerle paralel şekilde inşa edilir. Mekânlar karakterin ruhsallığını ve temanın önemini serimleyen simgesel değerlerle inşa edilir. Zaman unsuru ise çoğunlukla olay örgüsüyle işbirliği içerisinde yönetilir. Durağan öyküler yazan Kaygusuz, zamanı geriye ya da ileriye sıçrayışlarla genişletme imkânı bulur. Yine bütün bu unsurlarla bütünlüklü bir birlik gösteren dil ve üslup konusunda yazar özgünlüğünü ortaya koyar. Bunu gerek denediği yeni dil anlayışı gerek sahip olduğu geniş kelime dağarıyla yapar. Özellikle kelime tercihleri simgesel ve güçlü ifadelerin kullanımı yönündedir. Yazarın bu konu özelindeki arayışı, öykülerinde belirgin bir şekilde öne çıkar. Ancak anlatım teknikleri konusunda aynı arayıştan söz etmek oldukça zordur. O, genel olarak karakter merkezli öyküler ele aldığı için ruhsal boyutun sunulmuş yöntemlerini -iç monolog, iç çözümleme ve diyalog- daha çok kullanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SEMA KAYGUSUZ'UN ÖYKÜLERİNDE TEMA

Anlatmaya bağlı edebî eserlerde tema, metnin geneline hâkim olan temel düşünce ve duygudur. Yazar, yaratmış olduğu kurmaca dünyayı belli bir fikir ve düşünce zeminin üzerine temellendirerek kurgular. Dolayısıyla edebî metinlerde kurgu-tema birliği son derece önemlidir. İzlek, ana düşünce, öz, mesaj gibi kavramları karşılayan tema; yazarın eserinde “söz konusu ettiği gerçek ya da kurgusal ama özel, tekil bir olaydan genel için geçerli olduğunu iddia ettiği bir hükümdür” (Çetin, 2013, s. 121). Henry James ise, *Daisy Miller*'in ön sözünde tema kavramını en genel anlamıyla “güzel ifade edilmiş yorum” ve “özel şartlar meselesi” olarak açılar:

“Tema, bir ilgi ve değerlendirme meselesidir. Eserin bütününe dayalı olarak hayatı bütün yoğunluğuyla hissettiğimiz bir ana belli belirsiz hissettiğimiz bir lezzet katan herhangi bir duruma veya bölüme uygun bulduğumuz bir addır. Bunun için tema, en güzel ifadesiyle bir yorum ve özel şartlar meselesidir (2017, s. 64).

Kavram hakkında yapılan değerlendirmelerin temel vurgusu ise temanın tikel bir durumdan tümele doğru bir yönelim içermesidir. Yani yazarın özel bir olay ve durumdan hareketle evrensel bir konuya ışık tutması temanın en temel özelliği olarak belirtilmiştir. Temanın sahip olduğu bu özellik, onu sanatın temel işleviyle de ortaklaştırır. Aristoteles'in de belirttiği gibi sanat/edebiyatın başat fonksiyonu, özel durum/olaylardan hareketle genel insanlık hâllerine dair bir sonuca varabilmektir (2017, s. 37).

W. C. Booth, yazarın tek bir öykü içinde birden fazla temayı barındırabilmesinin mümkün olduğunu dile getirir. Tek bir öyküde çok sayıda mitolojik, metaforik ya da simgesel benzeşim görülebilir (2012, s. 83). Nitekim Sema Kaygusuz'un öykülerinde de bu durum görülmektedir. Örneğin, modernleşme teması etrafında şekillenen öykülerinde aynı zamanda modernleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma, yol ve yolculuk, içsel arayış izleklerinden de söz etmek mümkündür. Öte yandan doğa temasını temel aldığı öykülerde ötekileştirme, statü/güç, cinayet, intikam gibi benzer temalar da insan-doğa eksenini etrafında verilir. Yine açlık/doyum teması etrafında oluşturulan öykülerinde kadınlık/erkeklik, cinsellik temalarından söz edilebilir. Pospelov bu durumu tematik kavramıyla açıklar:

“Konu (tema), bilginin temelidir, bir başka deyişle, bilginin nesnesidir (Yun: Thema- [İşlenmek üzere] öne konulan). ‘Tematik’ ise, bir eserdeki ya da bir yazarın yaratışındaki konuların (tema’ların) bütünüdür. Bunlar belli bir ifade veya bir makale içinde ya da bir sanat eserinde - özellikle sanatsal edebiyatta- yansıtılan yaşam görüngüleridir” (2014, s. 106).

Kaygusuz’un incelenen öykülerinde kendi hayat görüşü ve düşünsel yapısıyla ilintili olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği, doğa ve kadın, yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik, kentleşme, çocukluk travmaları, doyumsuzluk gibi temalar sıkça işlenir. Bunların yanı sıra dolaylı olarak değindiği ötekileştirilme, statü/güç, çocukluk/erginlik, cinsellik, benlik arayışı, ölüm, cinayet ve intikam gibi konulara da yer verir. Çalışmada başat temalar ele alınırken bu tali temalara da uygun bağlam içinde değinilecektir.

3.1.Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği

Temelde iki farklı cinsten oluşan toplum, kadın ve erkek cinsiyetlerine doğdukları andan itibaren kabul edilmiş ve yerleşmiş belli başlı rolleri ve normları kodlar. İnsanlar da kendilerine yüklenen bu hâkim kod ve rollerle yaşamlarını sürdürür. Bir nevi ata zihniyetini devam ettirmeye yönelik davranışlar sergilerler; çünkü cinslerden doğdukları toplumun bir uzantısı olmaları beklenir. Bu hâkim zihniyetlerin ve rollerin başlıca kaynağı olan ataerkil yapı, çoğunlukla kadını baskılayan ve toplumdan, kamusal ve sosyal alandan soyutlayan bir anlayışa sahiptir. Zira ataerkil yapı köken itibariyle erkek egemenliğini destekleyen bir sistemdir.

Ataerkil yapıdaki “toplumsal cinsiyet düzeni içinde erkeklerin güç ve iktidarla özdeşleşmeleri, toplumun güçlü grubunu oluşturan erkeklerin kadınlardan bakım, beslenme gibi belli hizmetleri almaları gerektiği gibi bir kabulü de içermektedir” (Sayer, 2011, s. 20). Öte yandan bu zihniyetten doğan bir düşünceyle erkekler, “erkekliğe dair rollerini içselleştirmiş yetişkin birer birey olduklarında, toplumsal cinsiyetten kaynaklanan ayrıcalıklarla daha fazla hak ve egemenliğe sahip olduklarına ve sonuç olarak kadınların beşikten mezara dek kendilerine hizmet etmeleri gerektiğine bilinçli veya bilinçsiz olarak inanmaktadırlar” (Sayer, 2011, s. 21). Doğal olarak ataerkil bir toplumsal düzende kadın; sömürülen, baskılanan ve aşağı çekilen bir konuma düşer. Söz konusu yapıdan kaynaklanan toplumsal cinsiyet eşitsizliği, 18. yüzyıla gelindiğinde belli örgütler, filozoflar ve kadın yazarlar tarafından gündeme getirilip eleştirilir ve cinsiyet eşitliğinin sağlanması adına mücadeleler verilir. Hiç şüphesiz bu mücadeleyi sürdüren en önemli hareketlerden biri de feminizm hareketidir. Feminizm, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve Wollstonecraft’ın *Kadın Haklarının Savunusu* adlı eserinde çizmiş olduğu talepler üzerine inşa edilmiştir (Parla ve Irzık,

2011, s. 21). Toplumdaki cinsiyet hiyerarşisine karşı ortaya çıkan feminist hareket, edebiyat alanında da yerini almış ve özellikle kadın yazarlar tarafından eserlere konu edilmiştir.

Feminist dilden ziyade her türlü ayrımcılığa, ırkçılığa, ötekileştirmeye ve ötekileştirilmeye karşı bir dil geliştiren Sema Kaygusuz'un eserlerinde, ataerkil yapının yaratmış olduğu cinsiyetçi baskı ve hiyerarşinin eleştirisine sıkça yer verilir. Söz gelimi *Aramızdaki Ağaç* adlı eserinde, Pınar Selek için yazdığı "Üç Kelebek" yazısında Kaygusuz'un "bu yangınlarda neler neler gördüm ben. Kaç kişinin yerine yandım, bilsen. Kimin dilini duymazdan gelmişlerse o dilde konuşup, kimin adını değiştirmişlerse onun adını aldım." (Kaygusuz, 2019, s. 25) şeklindeki sözleri, benimsediği edebî dil anlayışını yansıtır. Öykülerin tematik yapısından hareketle de yazarın ötekileştirilenler için âdeta bir sözcü görevi üstlendiği söylenebilir. Dolayısıyla bir feminist yazar olarak değil, ancak haksızlığa uğrayan kesimin yazarı olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğine de kayıtsız kalmaması Kaygusuz'dan beklenen olağan bir tutumdur. Hemen tüm öykülerinde az ya da çok bu tavrın yansımalarına rastlanır.

Sandık Lekesi'nde yer alan "Ortadan Yarısından" ve "Elif'in E'si" öykülerindeki her iki kadın karakter de eril tahakkümün yarattığı bedensel ve ruhsal baskının etkilerini yoğun olarak yaşar. Bu kadınlar, fiziksel ve psikolojik olarak sağlıklı bir görünümünden uzaktır. Özellikle Gülümser'in tansiyon hastası olması ve kocasını zehirleyebilecek kadar nevrotik eğilim göstermesi işaret edilen durumun tipik bir göstergesidir. Neriman'ın kocasından eskisi gibi korkmadığının vurgulanması aralarındaki güç dengelerinin eşitsizliğini gösterir. Yine kocasına isteğini onaylatmak için akşama kadar "diyelim ki" ile başlayan varsayım cümlelerini kafasında döndürerek tekrarlaması, bu uğurda her çabayı göstermesi de söz konusu etkinin tezahürleridir. Nitekim cinsiyet eşitsizliğinin en belirgin yansımalarından biri, kadınların erkeklere göre yaşam kalitelerinin daha düşük olması ve daha fazla psikolojik/fizyolojik rahatsızlıklar yaşamalarıdır (Bal, 2014, s. 16). Öykü karakterlerinde de bu durum belirgin bir biçimde görülür.

Her iki öyküde de özellikle kadının mutfakla ilişkilendirilmesi önemli bir detaydır. Bu öykülerde mutfak/kahvaltı geleneksel aileyi simgeleyen bir metafor olarak yer alır. Nitekim geleneksel toplumlarda iş bölümü cinsiyet gözetilerek tasarlanır. Erkekler tamir, bahçe bakımı gibi işlerden; kadınlar ise yemek pişirme, bulaşık yıkama

ve ev temizliği gibi işlerden sorumludur. Söz konusu öykülerde kahvaltı vurgusu kadınların bir nevi toplumun kendilerine atfettiği rolü kanıksayıp bu yükü sırtlandıklarına dair bir göstergedir. Belirtilen düşünce sistemine göre geleneğin devam edip etmemesi kadının üzerine düşen sorumlulukları yerine getirip getirmemesiyle yakından ilişkilidir. Böylece aile kurumunda kadına biçilen roller, onu geleneği sürdürme noktasında kilit bir konuma taşır. Ancak bu cinsiyetçi yaklaşım; kadınların sorumluluk altında ezilmesine, mutsuz olmasına ve Kaygusuz'un da bu tema etrafında yarattığı karakterlerde olduğu gibi sonunda duygu-davranış bozukluğuna kadar giden olumsuz etkilere yol açar.

Bu yaklaşımı metinleriyle sorgulayan ve eleştiren Kaygusuz “Ortadan Yarısından” ve “Elif’in E’si” öykülerinde mizahî bir anlatımı tercih eder. Oysa bu tema etrafında kurgulanan birçok öyküsünde daha yüksek sesli bir eleştiri dili ve trajik durumlar yaratır. Örneğin, farklı bir anlatım tekniğinin kullanıldığı “Koza” öyküsünde baba ve oğul arasında kalan Nazan karakteri üzerinden erkek egemenliğinin yıkımına dikkat çeker. Babasının sevdiği kadınla evlenen oğul, babası ölünce onun mezarında Nazan’a tecavüz eder ve bunu babası için yaptığını söyler. Kurguda oidipus karmaşasının yansımaları açık bir şekilde görülür. Fallik dönemde, “erkek çocuk, gerçekleştirmenin imkânsız olduğu üç arzusunun himayesi altındadır: Ötekinin (annenin) bedenine sahip olma arzusu; ötekinin, özellikle babanın, bedeni tarafından sahip olunma arzusu; ötekini, özellikle babayı, ortadan kaldırma arzusu” (Eliuz, 2016, s. 341) içindedir. Öyküde de oğul ötekinin (Nazan) bedenine sahip olma ve babanın yerine geçme arzusundadır. Hatta mezarında ağlarken bile babası ile yaşadığı çatışmayla var olmayı başardığı için ondan ziyade kendi yok oluşuna ağlar. Çünkü babanın ortadan kalkmasıyla çatışma sonlanmış, özdeşleşebileceği kimse de kalmamıştır: “Babam olmadan ben ne yaparım şimdi? Babam olmayınca ne yapacağım Nazan’ı? diye yakar[ır]. Nazan’ı babasının aşkına rağmen çalmıştı[r] çünkü” (Kaygusuz, 1998, s. 109). Sonunda öteki -yani Nazan’ın bedenine sahip olabilmek- onun için anlamsız hâle gelir. Mezarlıkta ona tecavüz edip bunu babası için yaptığını söylemesi de belirtilen durumu yansıtır:

“Nazan.

Düşürüldü. Sırtına batan taşları, henüz dua kokan toprağı umursamadı oğul. Rızasını almadan, o gıcırtyı iyice dürterek, dürtüp sürükleyerek girdi aralıktan. Siyah saten şal, kıskanç bir yatak oldu mezarın üstünde. Siyah saçları koptu öbek öbek, sonra siyah ipek bluz indi Nazan’ın omuzlarından yırtılarak. Yaprak yaprak rüzgârın uçuşuna katıldılar Nazan’dan ayrılarak. Avına atlayan bir kurttu Oğul, avlanan keklüklerin çığlığını duymayan bir dağdı Kayınbaba. Dağlanan bir gönül burkulması, burkulup batması Nazan’ın karnında. Bitsin bitsin hemen bitsin diye

örselenen, kapanmak için kasılan leğen kemiklerinin kırımlarında hissetti acısını. Diş gıcırtilarından sonra, Oğul'un hırıltıları bastı her yeri. Bu zorba seslere karışmaktansa, çıplaklığın mora boyandığı sapkın bir aşk olmaktansa, rengi bulanmış, kirden balçıklanmış bir kıyıda boğulmaya değerdı ölmek. Artık kalmış bir aşk olmaktansa. Oğul, dizlerinin üzerinde bir hayvan duruşuyla baktı Nazan'a, Nazan'ın siyah saçlarının düğümlendiği başına, ayaz bir üflemeyle kızarmış yüzüne. Kapanan fermuarın, karlı radyo cızırtısı yayıldı Kayınbabanın mezarında. Konuştu. Bir buz çıtırtısı kadar. Keskin. 'babam için yaptım' ” (Kaygusuz, 1998, s. 106-107).

Pasajda “Ayaz bir üfleme”, “karlı radyo cızırtısı” ve “buz çıtırtısı” imgeleri dikkat çekicidir. Öyküde toprak kokusu birkaç yerde vurgulanır. “[T]oprağın nemlenmiş kokusunu, çiçeklerin öksürten göbeklerini çekti içine” (Kaygusuz, 1998, s. 109) cümlesiyle olayın ilkbahar mevsiminde geçtiği anlaşılır. Dolayısıyla tecavüz eyleminden hemen sonra bu imgelerin verilmesi geçmiş, çocukluğu, bir açıdan bilinçaltını çağırıştırır. Burada bir kez daha yaşanan trajedinin erkek çocuğunun başarısız fallik döneminden kaynaklandığı sezilir. Zaten çağdaş edebî metinlerde ataerki yapının kadın üzerindeki egemenliğine yapılan eleştirilerin temel dinamiğini çoğunlukla fallik dönem karmaşası oluşturur (Özbay, 2013, s. 47). “Koza” öyküsü de cinsiyet eşitsizliğinin kadın üzerindeki tahribatını oidipus kompleksini temel alarak eleştirir. Bireyselleşememiş, babasıyla ayrışamamış bir adamın kendi karmaşası içerisinde kadını nasıl araçsallaştırdığını vurgular. Oğul için Nazan; kadından, eşten ziyade babasıyla arasındaki çatışmanın görünürdeki nesnesidir. Babayı devirip kendi erkekliğini onamak için sahip olmak istediği bedendir. Erilliğini ispat yolunda onun işine yarayan bir metadır. Bu algı, kadını/kadınlığı yok sayan bir zihniyetin uzantısıdır denebilir.

Eril zihniyet eleştirisi doğrultusunda ele alınabilecek bir diğer öykü “Kadın Sesleri”dir. Aynı tema etrafında kurgulanan bu öykü de bir adamın iki kadını ortak bir sevgiye mecbur bırakarak bilinçsizce sömürmesini konu edinir. Berna, sevgilisinin karısı Ayşe'yi telefonla arayarak anket bahanesiyle ondan evliliğine dair bilgiler alır. Onun bu tuhaf merakı, sevdiği adamın evli olduğu kadınla kendisi arasında bir kıyaslama yapma arzusundan kaynaklanır:

“-Teşekkürler, hemen sorularıma geçiyorum. Kaç yaşındasınız?
Ayşe, alnından düşüp burnuna yapışan bir tutam saç, geriye doğru götürüp kafasına sokuşturdu. Saçının yağı avuçlarına geçti.
“-Otuz iki yaşındayım ama daha genç göründüğümü söylüyorlar.
Berna'nın yüzünde, buruk, kırışık bir gülümseme. Dudağını kemirdi. Benden beş yaş küçük, dansözler gibi uzundur saçları, rengini perhidrol ile açıyor olmalı... hıh küçük görünüyormuş, eli ayağı kocamandır bunun, dudakları etlidir, gülerken bir karış boşluk açılır yüzünde” (Kaygusuz, 2018, s. 35).

Görüşme boyunca mutlu bir evliliği ve sağlıklı bir cinsel hayatı varmış gibi cevaplar veren Ayşe, görüşme sonunda mutsuz olduğunu sebepleriyle birlikte söyler:

“Dört yıldır, bir başka kadınla benimki. Kadınlığımı unuttum artık, içim kurudu, kupkuru bir kadın oldum. Ne hocalar kaldı gitmediğim, ne kadın doktorları. Gözümün yaşı kalmadı bu yaşta. Gençliğim daha, dimdik göğüslerim. Beni bekâr sanıp oğullarına beğeniyor kocakarılar. Yalan söyledim tabii! Benimkini bir oruspuya kaptırdım mı deseydim?!” (Kaygusuz, 2018, s. 39).

Ayşe; aldatıldığını bildiği, mutsuz ve yalnız hissettiği hâlde bu evliliği kurtarmaya çalışır. Berna ise evli biriyle mutsuz olmasına rağmen birlikteliğini devam ettirir. Kurgudan hareketle toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin, erkeğin sınırlarını esnetmeye yönelik tutum sergilediği söylenebilir. Bu iddiaya göre geleneksel yapı, kadın ve erkek cinselliğine farklı özgürlükler tanır. Doğduğu ilk andan itibaren ihtiyaç ve istekleri her şeyden önde tutulan erkeğin cinsel dürtüleri, anlayışla karşılanırken kadının cinselliği yasaklanmaya ve bastırılmaya çalışılır. Dolayısıyla kendi ihtiyaçlarının birincil öneme sahip olduğu düşüncesiyle yetişen erkek bu uğurda kadını, hazlarını gerçekleştirebileceği bir nesneye dönüştürür. Geleneksel yapının kendi lehine geliştirdiği esneklikten dolayı katı yaptırımlara da maruz kalmaz; aksine aldatılan kadın, erkek için görünür olmaya, onu kazanmaya çalışır. Öte yandan erkeğin yanılsı, kadın-kadın düşmanlığı yaratır. Öykü, belirgin olarak bu yargıyı savunur. Birbirini hiç görmeyen bu kadınlar, paylaşmak zorunda kaldıkları adamın sadakatsizliği yüzünden birbirinden nefret eder ve birbirlerine düşmanlık besler.

Söz konusu cinsiyet eşitsizliğini birçok defa doğrudan ya da dolaylı olarak eleştiren Kaygusuz, ana temanın yabancılaşıma olduğu “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmişim” öyküsünde de kadınların toplum içerisinde gerek ekonomik gerekse sosyal hayatta var olmaya çalışırken yaşadığı zorluklara değinir. Karakter, işten eve dönerken yolculuk sırasında şoförle konuşur:

“Sıkıntıyla, ‘öyle öyle ekmek parası kazanmak zor’ diyor. Bu sözler çok uzak geliyor bana. Sanki ben ekmek parası için değil de, İngilizce kursu, sinema bileti, giysi, tatil parası, yalnız yaşama ehliyeti için çalışıyorum. Çalışmak zorunda değilim de kendi kendime kaşınmışım. Bu semtteki bütün yoksulluktan tek sorumlu benmişim gibi suçluluk duyuyorum. Nedensiz bir utanç” (Kaygusuz, 2017a, s. 81).

Kadın, geleneksel anlayışın cinsiyet temelli iş bölümüne ve toplumsal rollere aykırı davrandığı için suçluluk hisseder. Öykünün devamında ise yanında oturan adam tarafından taciz edilirken platonik bir ilgi duyduğu şoförün onu kurtarmasını bekler. Ancak beklediği kurtarıcı onu fark etmez ve tacize uğradığı için yine suçluluk hisseder. Ayrıca ataerki toplum tarafından kadının silik bir kişiliğe büründürülmesi de bu suçlulukta etkilidir denebilir. Bütün bunlar aslında kadının, toplum tarafından belirlenen rol ve kalıp düşünceleri içten içe benimseyip kabullendiğine işaret eder. Çünkü “toplumsal cinsiyet rolleri gereği erkek güçlü, aktif, yaratıcı gibi özelliklere sahipken

kadın ise zayıf, narin, pasif ve kırılımandır. Erkek koruyan, kadın ise korunmaya muhtaç” (Kurttaş, 2021, s. 188) hâlde olandır. Öte yandan öyküde sık sık güzellik olgusuna vurgu yapılır:

“Dışarı bakarken, hızla geçen görüntülerin üstüne düşen yansımama bakıyorum. Çok yorgunum, saçlarım darmadağınık, gözaltlarım mosmor, avurtlarım çökük. Bugün nasılsın, diye sorsalar, istesem de kimseyi iyi olduğuma inandıramam. Şu kota belası yüzünden iş arkadaşlarımla yarışmak tüketiyor beni. Aslında bu yaşta daha güzel olmam gerekirdi. Müşteriler için yapılan tanıtım kokteyllerinde sırtımdan, günde birkaç kez diş fırçalamaktan, kimi ihtirash iş arkadaşlarıma ‘bak ben kendi kenarımda iyiyim, sana bir şey yapmayacağım merak etme’ manalı tavırlar göstermekten (...) bıktım usandım! Sabah uyandığımda patlak gözlerime makyaj yapmaktan, her geçen gün çirkinleştiğimi görmekten de!” (Kaygusuz, 2017a, s. 81).

Toplumun kadınlığa yönelik bir diğer müdahale ve denetimi güzellik olgusu adı altında yapılır. Belirlenen güzellik ölçütlerine kadının uygun olması onu sosyal, kültürel, ekonomik gibi birçok alanda görünür kılar. Böylece modern dönemde başlayan bu güzel görünme zorunluluğu zamanla âdeta bir buyruğa dönüşür (Kurttaş, 2021, s. 188). Nitekim kadın karakterde de bu zorunluluk, ağır bir yük ve mutsuzluk olarak kendini gösterir.

Kaygusuz anılan anlayışı “Üzüntü Avcısı”, “Yüzeysel Şeyler” öykülerinde de kız çocukları üzerinden sorgular ve eleştirir. “Yüzeysel Şeyler” öyküsünde Güngör Teyze’nin; kendi kızı ile Nuriye’nin kızını kıyaslayıp kendi kızının daha güzel olduğunu Nuriye’nin kızı Filiz’in de kara ve çirkin olduğunu söylemesi ile ortalık karışır. Filiz henüz bir kız çocuğu olmasına rağmen standart güzellik ölçütlerine uymadığı için dışlanır. Tıpkı “Üzüntü Avcısı”nda kilolarından dolayı dışlanan ve mutsuz olan kız çocuğu Nilüfer gibi. Filiz’in ten rengiyle başlayan tartışma, bir sürü kadının bir araya gelip çocuklarının gözleri önünde atışmasıyla biter. Yazar, bu öykülerde yaratılan güzellik algısının kadın için yıkıcı sonuçlara sebep olduğuna işaret eder ve ataerkil düzende kadının topluma kişiliğinden ziyade ancak dişiliğiyle dâhil olabileceği mesajını verir.

Kaygusuz, cinsiyet eşitsizliğinin erkekler üzerindeki yıkımına da Tacettin ve Ahmet karakteri üzerinden değinir. Özünde duygusal nahif olan Tacettin, toplum nazarında kabul görmek için toplumun belirlemiş olduğu erkeklik ölçütleri doğrultusunda bir görünüm kazanmaya çalışır. Örneğin küçük ayaklarını gizlemek için büyük numara ayakkabı giyer. Duygularını bastırarak güçlü ve kabadayı bir duruş sergiler. “Elif’in E’si”ndeki Ahmet Bey ise toplumun kendisinden beklediği babalık rolüne uygun davranabilmek için kendini olmadığı biri gibi gösterir. Bütün bu örneklerle Kaygusuz, cinsiyet eşitsizliğinin aslında her iki cinsiyet üzerinde de benlik

bütünlüğü sağlamada olumsuz sonuçlar doğurduğunu öne sürer. Öte yandan yazarın bu konuları doğrudan ele aldığı ve feminist değerlerle yönlendirdiği *Gaflet* adlı bir çalışması da bulunur. Kaygusuz, Deniz Gündoğan İbrişim’le birlikte feminist eleştiri bağlamında incelenen metinlerin derlendiği *Gaflet* adlı kitabın kuruculuğunu yapar. Kitabın açılışında “Failin Son Arzusu” başlığı altında cinsiyetçi yaklaşımın hayatı ve yazarlığı üzerindeki etkisini anlatır. Kitaba neden *Gaflet* adını verişini ise şu şekilde açıklar:

“Arapçadan taşınan gaflet ile iğfal bağlantılı. İğfalin sözlük anlamı gaflete düşürüp, yanıltmak, zor kullanmak, hileyle elde etmek yaygın kullanımıysa tecavüz. Bu anlamda gaflet eril zihniyetin, en hafiften en şiddetlisine birçok özelliğini kapsamı açısından oldukça elverişli” (Kaygusuz ve İbrişim, 2019, s. 24).

Kitapta; Ahmet Hamdi Tanpınar, İhsan Oktay Anar, Kemal Tahir, Suad Derviş, Orhan Pamuk, Şule Gürbüz, Atilla İlhan, Elif Şafak gibi isimler ve eserleri üzerinden cinsiyetçi yaklaşım eleştirisi yapılır. Kaygusuz, kolektif bir çalışma ürünü olan kitabın hedefini şöyle yorumlar: “Eleştiri dâhil kimi edebiyat metinlerinin istemsizce de olsa incelikli bir yoldan eril zihniyete hizmet edebileceğini göstermek, uygarlığı sarmalayarak gündelikleşen eril reflekslerin üstüne ışık düşürmek istedik” (Kaygusuz ve İbrişim, 2019, s. 24). Çalışma, yazarın bu konudaki hassasiyetini doğrudan kanıtlar niteliktedir.

Eril sistem, toplum-erkek-kadın üçgeninde bir otorite savaşına, kişiler arası çatışmaya sebep olur. Dolayısıyla yazar tarafından bu algı sıkça sorgulanıp eleştirilir. Bunu bazen kadını mutfakla ilişkilendirerek bazen sosyo-ekonomik varlığının önündeki engelleri göstererek yapar. Kimi öykülerinde güzel görünme zorunluğunun kadın için buyruğa dönüşümündeki yıkıcılığını vurgular. Çoğu öyküde de erkeğin zalimliği karşısında kadının yok sayılmasına dikkat çeker. Kadınların yanı sıra erkeklerin de kimi zaman toplum baskısı altında ezilebileceğini de gösterir.

3.2. Eko-feminizm Bağlamında Doğa ve Kadın

Evrende bulunan canlı cansız tüm varlıkların birbiriyle ilişkisini ortaya koyan ekoloji bilimi, modern dönemde çevresel sorunların arttığına ve gezegenin giderek yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığına dikkat çeker. Bu durum, bilimin yanı sıra iklim aktivistleri, çeşitli dernek ve kuruluşlar tarafından sorgulanır ve soruna yönelik çözüm önerileri sunulur. Bu toplumsal hareketlerden biri de ekolojik sorunlara feminist bakış açısıyla yaklaşp bu perspektifle çözümler getiren eko-feminizm hareketidir. Eko-

feminizm “Fransız feminist Françoise d’Eaubonne tarafından 1974 yılında” (Türk, 2017, s. 379) kavramlaştırılır. Doğa-insan ilişkisi temelli olan bu yaklaşım; tarihsel süreçte küresel ekolojik sorunların, ırkçılığın, sömürgeciliğin, kadın şiddetiyle ilintili olduğu görüşünü öne sürer ve her türlü ötekileştirmeyi reddeder. Eko-feministler “ekolojik sorunların toplumsal ve kültürel sorunlar olduğunu savunur ve bunu yaparken toplumsal cinsiyet kategorileri arasında eşitlikçi bir yaklaşımın ekolojik olarak sağlıklı bir toplum idealine de hizmet edeceğine inanır” (Türk, 2017, s. 386).

Bilim, felsefe, sanat gibi alanlardan geleneksel toplumlara kadar birçok düşünce modeli, erkeği akıl ve zihin; kadını ise duygu ve fedakârlık olgularıyla bağdaştırır. Söz konusu yaklaşımın iddiası da “bu bağlamda sömürgecinin akıl ve zihin, sömürülenin ise duygu ve beden” (Türk, 2017, s. 384) olduğudur:

“Kontrol mekanizmasının öznesi aklın sahibi erkek, kontrol edilen nesne ise doğa ve dolayısıyla kadın olarak tanımlanmaktadır. Aristoteles’in ve Platon’un felsefesi; akıllı, doğaya üstün olarak yapılandırılan ve baskıya dayalı hiyerarşik ikilikler üreten bir yaşamı işaret etmektedir. İkilikler yani eril/dişiş gibi zıtlıklar; bilgelik, güzellik, sanat, eğitim gibi hemen hemen her yaşam olayı içinde kendine yer bulmaktadır. Bu noktada dişiş olan bedenle ve doğayla, eril olan ise akılla bütünleştirilmektedir” (Plumwood, 2017, s. 38).

Bu minvalde Kaygusuz’un cinsiyet eşitsizliği, ötekileştirilme gibi temalara sıkça yer vermesinin sahip olduğu ekolojik duyarlılıktan bariz etkiler taşıdığı söylenebilir. Yazarın, ekolojik kaygı ve sorunlar etrafında düşündüğü, sorgulamalar içinde olduğu, öykülerinde belirgin bir biçimde görülür. Nitekim yazar da kendi bakış açısını şöyle ifade eder: “Biz doğaya aیتiz. Benim biraz eko-feminist bir bakış açım var. Taşı, toprağı, kendi azabını çeken hayvanlar âlemini görmezden geldikçe kendi şehirlerimize sığamayan, birbirini mahveden varlıklar hâline geliyoruz. Bizim uygarlıkla olan ilişkimiz yanlış. Kumsaldaki taşların bile hakkını savunarak başlamalıyız canlılığı kutsamaya” (Aktaş, 2009). Hemen her öyküde doğaya aیت bir unsur veya imgeye rastlanır. Kadınla doğa sıkça özdeşleştirilir. Eko-feminist yaklaşımla ele aldığı bu öykülerde hem doğanın hem kadının eril sistem kurucuları tarafından tahakküm altına alındığını iddia eder.

Söz gelimi doğa ve kadın eksenli öykülerden biri olan “Yılanlar”da kadınlar, doğa unsurlarıyla ilişkilendirilir: “[S]açları yaprak, dudakları dut, kolları asma, elleri güvercin kadınlar... İncirin dibinde bekleşen, kaşıyan, acı süt veren, tane tane kadınlar” (Kaygusuz, 1998, s. 38). Özellikle doğaya aیت “yaprak”, “dut”, “asma”, “güvercin” ve “incir” imgelerinin kullanılması yazarın, kadını doğaya yaklaştırma çabasıdır. Dikkat edilirse pasajda benzetme edatına yer verilmeden doğrudan kadın uzuvları ile doğa

unsurları birleştirilerek özdeşlik sağlanır. Doğaya ilişkin bu benzetmelerle kadın, doğanın bir parçası, doğa da kadının bir uzantısı hâline gelir. Dolayısıyla burada bütünleşen bir varlıktan söz edilebilir.

Esasen öyküde kullanılan her bir imge Kaygusuz'un kadına/doğaya bakış tarzını yansıtır. Örneğin, saçların “yaprak”la ilişkilendirilmesi, mitolojideki hayat ağacını akla getirir. Mitolojide bu ağaca “dünyanın düzeni üzerinde, insanların yaşayışlarını tertiplemede ve toplumla bir bağ kurma konusunda misyonlar yüklenmiştir” (Arslan, 2014, s. 63). Dudakların “dut”la imgenenmesi şifayla, bir yönüyle de -dut yemiş bülbül deyiminden hareketle- suskunlukla bağdaştırılabilir. Kolların “asma” olması ise kuşatıcılığı, bereketi ve şaraptan gelen sarhoş edici özelliğiyle neşeyi (Sağlam, 2018, s. 7) ifade eder. Eller için güvercin imgesinin kullanılması ise saflığı (Armutak, 2008, s. 49) simgeler. Birçok kutsal metinde, mitolojide çeşitli simgesel değerlere sahip incir ise “kutsallık, varlık, güç, bilgelik, aydınlık, doğurganlık, verimlilik, bereket-bolluk” gibi anlamlar taşır (Koçak, 2011, s. 14). Öte yandan incir dalı kırıldığı zaman içinden süte benzer bir sıvı akar. Bu sütün, “hayat ve çoğalmayla ilgisi dolayısıyla Universal enerji olarak düşünülmekte ve ana rahmindeki suyla bu süt arasında benzerlik üzerinde durulmaktadır” (Koçak, 2011, s. 13). İmgelerin hemen hepsi kadının/doğanın doğurganlık ve verimlilik yönüyle ilintilidir. Yazarın ifade ediş tarzından hareketle, ekolojik sistemde doğanın ve kadının çarpıcı bir biçimde ortak bir kümede kesiştiği görülür. Kadın/doğa özdeşliği, simgelerin anlamsal işlevlerinden faydalanarak güçlendirilir. Yazar, her ikisine de tinsel bir varlık gibi yaklaşıp kutsallık atfeder.

Öte yandan yazar, doğayı betimlerken de kişileştirme yoluna gider: “Güneşin yaktığı, susuz dudaklar gibi rüzgâra değip çatlayan tepelere vardılar. Çalılar, kemikli ellere benziyordu. Kuytulara, kendilerinden daha kuytu deliklere girdi kadınlar. Gölgelelerin dibe vurduğu saatte uyuyan yumurtaları buldular” (Kaygusuz, 1998, s. 32). Tepelerin dudaklar gibi çatlaması, çalıların kemikli ellere benzemesi, yumurtaların uyuması gibi insana ait özelliklerle doğanın tasvir edilmesi yine söz konusu özdeşliği destekler.

Yazar, bütün bu benzeşimlerin yanı sıra öykünün devamında yılan ile kadını iç dünyalarıyla ve sahip oldukları içgüdülerle bir araya getirir. Her ikisini de doğurganlık özelliğinden yola çıkarak annelik duygusunda birleştirir. Kadınların, anne olabilmek için yılan yumurtalarını bulup yemesi üzerine “yılanlar ağla[r]. Kabukların kırılışını

duy[ar]lar öteki tepeden. Yetişeme[z]ler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağla[r]lar... Kadınlara benze[r]ler” (Kaygusuz, 1998, s. 32). Yılanlar intikam duygusuna kapılmadan sabırla kadınların pişman olup dönmesini bekler. Öyküde yılan bu yönüyle asil ve bilgin bir görünümündedir. Nitekim kimi kutsal metinlerde de yılan akılla ilişkilendirilir: “İşte sizi kurtların arasına koyunlar gibi gönderiyorum; şimdi yılanlar gibi akıllı ve güvercinler gibi saf olun” (Matta 10/16’dan Aktaran Armutuk, 2008, s. 49). Öykü girişindeki güvercin imgesi bu noktada daha anlamlı hâle gelir. Çünkü kadınlar bu yumurtaları kendi isteği ile değil toplumun baskısı ile yer. Bu yönüyle yılanla aynı mağduriyeti yaşar. Gerçekte yılanı da kadını da mağdur eden toplumdur. Böylece aralarında hem bu mağduriyetten hem de annelik içgüdülerinden kaynaklanan yoğun bir duygudaşlık söz konusu olur.

Bu bağlamda “Engereğin Oğlu” öyküsü de dikkat çekicidir. Anne Zilver ve engerek yılanı önce karşı karşıya getirilir. Oğlunun elinde engerek yılanını gören “Zilver’in gözleri buz tut[ar], dişleri kenetlen[ir], dudakları kan[ar], için için inl[e]r, onu bir tek engerek duy[ar] (Kaygusuz, 2018, s. 30). Yılan ve oğlu arasında kalan kadının anneliği yine onunla duygudaş olan yılan tarafından ona bağışlanır. Metaforik düzlemde öykü, eril gücün (oğul) hem doğaya (yılan) hem de kadına (Zilver) nasıl bilinçsizce ve umursızca zarar verdiğini gösterir:

“Âzem yılanı kıvırıyor, sallıyor, çılgın kahkahalarla gelişigüzel silkeliyor, engerekse kuyruğunu kaldırıp oğlanın boynuna dolanmıyordu. Zilver de ağlıyordu, engerek de. Her ikisinin ağdı ibadet kadar sessizdi. Âzem, bu tutmaca oyununun sarhoşluğuyla bir anasına çınladı, bir elindeki engereğe, parmaklarını biraz daha sıkı, ateşli avcuyla onu biraz daha kavradı. Zilver düştü düşecek, engerek de. (...) Âzem, önündeki yoğurttan, elindeki yilandan sıkılıp mızızlanırken, Zilver bacaklarını yerden söküp oğlanın yanına vardı.” (Kaygusuz, 2018, s. 30).

Âzem’in yılanı bir oyunmuş gibi eline almasıyla doğada devinim hâlinde olan her şey durur. “İşte o zaman her şey susuyor. Sessizlik çok keskin. Kuşlar birdenbire sustu (...) Köyün minaresi yerli yerinde nasıl duruyorsa Zilver de öyle durdu. Engerek de. Sanki kadının bacakları yerin üç kat dibine uzanmıştı” (Kaygusuz, 2018, s. 30). Yazar, tahakkümün başladığı noktada doğayı ve kadını eylemsiz, sessiz bir görünümle ele alır. Bu bilinçli tercih, eril sistemin yıkıcılığını eleştirmeye hizmet eder. Öykünün sonunda Zilver’in yılanı karşı tutumu ise son derece dikkat çekicidir:

“Altın bir zinciri alır gibi aldı engereği, kız kardeşini sever gibi, engereğin derisindeki ayazı çekti içine ürperdi, tiksindi, acıdı ona. Engereğin başına bulaşmış yoğurdu eliyle sildi, temizledi, oğlunun ellerini okşarcasına okşadı. Dayanamadı bastırıp koyununa, aklına gelen bütün dualar karmakarışık döküldü ağzından, ağzına yaşlar doldu. Sonra o ağır ölüyü toparlayıp bahçenin derinliklerine, böğürtlen çalılarına götürdü; güzel manzaralı bir mezar kazdı ona, boylu boyunca sıkıştırmadan yatırdı toprağa. Kendi atasına, biricik anasına nasıl hürmet ederse, işte öyle gömdü onu” (Kaygusuz, 2018, s. 31).

Pasajda özellikle yılanın kız kardeşle ve atası kabul ettiği anneyle aynı imgede buluşması dışılığın ortak kaderine tekabül eder. Böylece engerek de ataerkil zihniyetin bir kurbanı gibi gömülür. Bu öykü aynı zamanda eko-feminist yaklaşımın iddia ettiği eril zihniyetin Batı dünyasındaki rasyonel düşünceyi yücelterek kadın ve doğanın ikincilleştirildiği ve böylece akılla ilişkilendirilen erkeğin doğayı aşma, çözme ve denetim altına alma hakkına sahip olduğu (Plumwood, 2017, s. 40-41) düşüncesinin kurguya taşınmış hâlidir.

Kaygusuz'un, birçok öyküsünde kadın-yılan ilişkisine belirgin olarak yer vermesi bu yaklaşımın tezahürüdür. Örneğin, yine yılan figürünün ön planda olduğu "Esir Sözler Kuyusu"nda kadın-yılan, kadın-kuyu ilişkisine vurgu yapar. Öyküde Nermin kuyuyla Esmâ da yılanla konuşabilen kişilerdir. Anlatıcı çocuk ile Nermin arasında geçen diyalogda Nermin'in kuyuyu sahiplenmesi metaforik bir anlam taşır:

"-Bu ev sizin mi teyze?
-Benim değil babamın.
-Peki bu cevizlik?
-Orası da ağabeyimin.
-Ya bu kuyu?
-Kuyu benimdir, yalnızca benim" (Kaygusuz, 2017a, s. 19).

Maddiyatı, dolayısıyla gücü simgeleyen evin ve cevizlik bahçesinin erkeğe; gizemi ve yeraltı dünyasını simgeleyen kuyunun da kadına ait olması bilinçli bir söylemdir. Bu bağlamda erkekler özdeksel, kadınlar tinsel bir düzlemde görünür. Nitekim öyküde de her iki kadın mistik yönüyle ele alınır. Esmâ, her sabah taş avlusuna tıslayarak gelip bir hikâye anlatan yılanın sırlarını dinleyerek "yılanın bıraktığı esaret"le "yapayalnız" bir ömür yaşar. Çünkü yılan ona "işittiklerin tamı tamına doğrudur ama yalnız duyana aittir" diyerek ona "kimsenin duyamadığı" ve "bilemediği," şeyleri anlatır (Kaygusuz, 2017a, s. 18). Nermin ise kırdaki ahşap bir evde yalnız yaşayan sadece kendisine ait bir kuyusu olan tuhaf bir kadındır. O da Esmâ gibi "çocukluğundan beri. Kuyudan çıkan sözleri" duyar. Kuyuyla konuşur orada "ölen yılanların son sözlerini" sır gibi saklar ve o ölü yılanları çıkarıp gömer (Kaygusuz, 2017a, s. 20-23). Diğer öykülerde yılan-kadın ilişkisi duygudaşlık ve özdeşlik üzerine kurulurken bu öyküde söz konusu ilişki metafizik boyutuyla ele alınır.

Doyma Noktası kitabında yer alan "Çatlak Yerlerin Kuyusu" öyküsünde ise kız çocuğu, yılan ve dede arasında örtük bir ilişki söz konusudur. Eve kız çocuğunun doğması ile kapı eşiğindeki yılanın ihtiyar adam tarafından öldürülmesi aynı ana denk düşer. Doğumda annesini kaybeden kıza ihtiyar dedesi tarafından Sedef adı verilir. O,

“bir dirimi yırtarak gel[ir] dünyaya, ilk soluğunda annesi son soluğunu ver[ir]. Üstelik bir yılan öldüğünde doğ[ar]” (Kaygusuz, 2016, s. 60). Dedenin yılanı öldürmesi her şeyi başlatan ana eylemdir. Buna paralel olarak doğumda annenin de ölmesi dedeye daha sonradan yüklenilecek laneti kuvvetlendirmeye hizmet eder. Çünkü ana eylemden yani cinayetten sonra köy âdeta lanetlenmiş gibi kuraklıkla savaşmak zorunda kalır. Cinayet, örtük bir şekilde kuraklığın nedenselliği olarak gösterilir.

Kurguda kıza Sedef isminin verilmesi de bilinçli bir adlandırmadır. Çünkü Sedef’in kelime anlamı “midye, istiridye vb. deniz hayvanlarının kabuğunda bulunan sedefçilikte kullanılan, pırıltılı, beyaz, sert bir madde”dir (TDK, 2011, s. 2055). Kuraklığı merkeze alan öyküde denizle dolayısıyla suyla ilintili olan bu ismin kız çocuğuna verilmesi ana temayı destekler. Başarılı bir isim sembolizasyonunun yanı sıra kızın, dedesiyle ilişkisi de dikkat çeker: “Doğduğu ilk günden beri bildiği bir şey vardı o yüzde. Her sevilisinde, her kucaklanıp omuzlara kaldırılışında tuhaf bir huzursuzluk hissedirdi” (Kaygusuz, 2016, s. 60). Sedef’in dedesine güvenmemesi ve onun yanında kendisini huzursuz hissetmesi aslında bilinçaltının dışavurumudur. O, bilinçdışı bir dürtüyle dedesinin suçlu olduğunu bilir. Öyle ki onu elinde bıçakla görünce zihnindeki eksik dede imgesi tamamlanır:

“Sedef’in gözleri kamaştı. O elin bıçağı kavrayışı, bileğinin kuvveti, çukur gözlerde beliren kararlı ışık, ah o şişinen avurtlar, kabaran mavi damarlar. Çocuk anı bir ürpermeyle geriye çekildi. Onca yıl dedesini bulanık görmesinin tek nedeni, onun bıçaksız olmasıymış meğer. Kaskatı kesilip mahzun baktı dedesine, gözünde ilk kez tamamlandı Sakal’ın gövdesi ve geriye ölümcül bir tortu bırakan muğlak bir anı belirdi. Ne anımsadığını bilmeyen Sedef, tanımlayamadığı bir duyguyla bakıyordu dedeye” (Kaygusuz, 2016, s. 60).

İhtiyarın yılanı öldürdükten sonra kuraklıkla sınanması, doğanın ona ilk tepkisidir. Ancak o, bu tepkiye önce pişmanlıkla karşılık verir. Dualar eder, yalvarır ama yine de kurtulamaz. Sonunda elindeki bıçakla elma dalını yontarak bir değnek yapar ve bu değnekle kuraklığa engel olabilecek bir kuyu aramaya başlar. Bu noktadan sonra onun bütün eylemleri âdeta doğayla girdiği bir düelloya dönüşür:

“Bunca yıl kırık dökük yalvarışlarla toprağın önünde küçük düştüğü için hayıflanıyordu. Niçin daha önce akıl etmedi bunu susuz yerlerin kulu olmaktansa kendi öz bilgisiyle kuyuların efendisi olmayı. Göğün altında eğilip tapınmak yerine, kendi peygamberliğini kanıtlayacak alelade bir değnekle pekâlâ bulabilirdi suyun yolunu” (Kaygusuz, 2016, s. 61).

Özellikle bu pasaj, eko-feministlerin eleştirdiği erkek modelinin temsili noktasında önemlidir. Çünkü bu yaklaşıma göre, Batı düşüncesinde ortaya atılan “kültür/doğa, erkek/kadın, zihin/beden ” gibi ikilikler toplumda bir hiyerarşi yaratır. Bu hiyerarşi doğal olarak “efendi/köle” üstünlüğünü de doğurur. Bu durumda kültür

doğadan, erkek kadından, zihin bedenden üstündür. Kartezyen düşünce sisteminin de zihni ve kültürü erkeklerle bağdaştırması onun üstünlüğünü pekiştirerek efendi (erkek) modelini ortaya çıkarır (Plumwood, 2017, s. 65). Bu yaklaşımdan hareketle ihtiyar adamın toprağın önünde küçük düştüğünü düşünmesi, susuzluğa kul olmaktansa kuyuların efendisi olmayı istemesi ve göğe tapmak yerine peygamberliğini kanıtlamaya çalışması üstün/efendi erkek tavrının belirgin yansımalarıdır denebilir. Ancak doğaya, doğadan elde ettiği değnekle hükmetmeye yeltenmesi onu mizahi bir düzleme çeker. Nitekim öykünün sonunda da Sedef'in rüyasında gördüğü yeri kazar, o anda yağmur yağmaya başlar ve ihtiyar kuyuda kalır. Bu, hem kadının/Sedef'in hem doğanın erkeğe/ihtiyara galip geldiği son noktadır. Yazar öyküde, kadın/doğa üzerinde hâkimiyet iddia eden üstün/efendi erkek modelini kurgusal boyutta yenilgiye uğratarak eleştirir.

Söz konusu efendi modelini Kaygusuz, yine aynı kitapta yer alan “Kılçık” ve “İnsan Dipleri” öykülerinde de eleştirir. Ana teması doyumsuzluk olan “Kılçık” öyküsünde Kadir Bey, “ürkütücü yeme alışkanlığı”yla yemek yiyen “aç gözlerle sofraya bak”an (Kaygusuz, 2016, s. 45) kasvetli bir adamdır. Restorandaki klasik müziğe duyarsızlığı öykünün girişinde örtük bir biçimde verilir. Bu, bir yönüyle mekânı tahakküm altına aldığına işaret eder. Öte yandan hem garson Sezgin’e hem önüne gelen Lipsos balığına karşı takındığı tavır da onu efendi modeline dâhil etme imkânı verir. Balıkla karşı karşıya geldiği ilk an balık şöyle aktarılır:

“Balık tabağının kapağını kaldırdığında ikisi de hayretler içinde bakan balığı süzdüler. Lipsos denizdeki kıvrımıyla donakalıp kavrulmuş, üzgün dudaklarını uzatıp son çılgılığıyla kızarmıştı. Kötücül bir Tanrıya kurban gitmenin sersemliğiyle uzanmış, Karadeniz’i unutmuştu. Belleksiz, tarihsiz, halsiz duruşunda, ölümü kabullenmeyen bir hayalet tütüyordu” (Kaygusuz, 2016, s. 46).

Burada zihnin, bedenden üstün görülme düşüncesi eleştirilir. Yazarın, özellikle balığı betimlerken “belleksiz”, “tarihsiz”, “kötücül tanrı” gibi kavramları kullanması bu yaklaşımı işaret eder. Çünkü Kartezyen düşünce sistemine göre akıl en büyük üstünlüktür. Dolayısıyla akıldan yoksun olan balık bu sisteme göre üstün olana/insana hizmet etmekle görevlidir. Nitekim Kadir Bey de mekândan, kendinden aşağı gördüğü garsondan ve balıktan bu hizmeti bekleyen üstün bir tavır takınır. Ancak yazar, hem balığı hem mekânı tinsel bir varlık olarak ele alır. Bir önceki öyküde olduğu gibi burada da Kadir Bey trajikomik bir kurguyla mağlup edilir:

“Kadir Bey, balıktan kopardığı büyük bir parçayı ağzına tıkıp ustaca bir boyun hareketiyle yutmaya kalktı. Saydam bir kılçık gırtladığına saplandı. Geri çıkaramadığı lokmayı yutmak için kendini zorladı. Kılçık, saplandığı o ezici kasları boydan boya yırtıp yay gibi gerilerek o daracık

yere kuruldu. Kadir Bey, kızarmaya başladı. Paniğe kapılmak istemiyordu, daha önce de olmuştu. Şarap şişesine uzanırken öksürmeye çalıştı. Göğsünde bir ağrı belirdi, ağrı yavaş yavaş büyüyerek sol yanına, oradan sırtına dolandı. Kalp atışları düzensizleşince bağırmaı denedi. ‘Gar-son! Gar!..’ devrilen şişeden akan şarap kravatını ıslattı. Masaya tutunmaya çalışırken, salata tabağı devrildi. Üstü başı mayonez, sos içinde kalmıştı. Boğazına yerleşen yaratığı tutmak istercesine boynunu sıktı. Güçlkle soluk alıyordu. Ayağa kalkıp zıplamaya çalıştı. Salonunda soluksuz bir dövüşün adımları çınlarken saygı görmeyen yemek müziğı çalmaya devam ediyordu. Kadir bey sarsılarak düştüğünde yaşamı boyunca ilk kez başka bir şeyin dokusunu, hatta ısıısını hissetti, yer döşemesinin seramik soğukluğunu kemiklerine kadar duyumsadı. Kafasının içinde tuhaf bir uğultu başladı. Salonun görüntüsü bulanıklaşırken, en son yavaş, düzenli adımlarla yaklaşan garsonu gördü” (Kaygusuz, 2016, s. 48).

Kendini iktidar olarak konumlandırın adamın boğulurken masaya tutunması, üstünün başının salata ve mayoneze bulanması ve son olarak yere yığılıp seramiğın ısıısını -ilk kez- hissetmesi tamamen simgesel bir anlatımdır. Kaba ve tahripkâr olan bu adamın yine yok saydığı varlıklar tarafından alaşağı edilmesi daha sonra kurtulmak için öykü boyunca kendinden aşağı bir yerde konumlandığı bu varlıklara muhtaç kalışı onu mizahi bir özne hâline getirir.

Kaygusuz özellikle “Çatlak Yerlerin Kuyusu”, “Kılçık” ve “Çalıntı Yürekler” adlı öykülerinde yer verdiği bu erkek modelini yenilgiye uğratarak eleştirir. Söz gelimi yılanı öldüren dede, kuraklıkla sınanıp kuyuda ölür. İktidar tavrına sahip ve ürkütücü bir şekilde yemek yiyen Kadir, balık kılçığıyla ölür. “Çalıntı Yürekler”deki İlyas yaptığı iyiliklerle insanı egemenliğı altına almaya çalışın, iyilik karşısında insanın ezilip güçsüzleşmesinden haz alan bir karakterdir. Daima insanlara “kibirli bir merhamet” ve “ezici bir şefkat” (Kaygusuz, 2016, s. 83) duygusuyla yaklaşp onların mahcubiyetinden beslenerek güçlenir. Ancak o da, öykünün sonunda yardıma muhtaç kalarak o ezici duyguyu yaşar ve bu şekilde yenilgiye uğrar.

Temelde yine doyumsuzluk temasını merkeze alan “İnsan Dipleri” öyküsünde de erkeğın, erkekliğini hissedebilme ve onama arzusuyla doğaya nasıl hedonist bir anlayışla zarar verdiği gözler önüne serilir. Adam, sevgilisine “kendisini bütün erkeklerden ayıracak, hatta dünyadaki tek erkek kıldırarak çok özel, ayrıcalıklı bir şey vermek” ister. Tam bu noktada “istediğı gibi, adam boyunu geçmemiş, beşini doldurmamış” küçük bir çam ağacı görür. Ağaca yaklaşımı dikkat çekicidir: “Ağacın çevresinde dolanarak hayranlıkla incele[r], tek tek dallarına dokun[ur], burnunu dayayarak dokusunu kokla[r]. Ama sonra, arka cebinden boynuz kabızalı, çelik bir çakı çıkar[ır]. Hiç duraksamadan, çakının keskin sırtını ağacın dibine dayayarak elma soyar gibi çamın kabuğunu yavaş yavaş kaldırmaya başla[r]” (Kaygusuz, 2016, s. 72). Adam, ona önce dingin, şefkatli ve dokunsal bir yakınlık gösterir. Ama bu yakınlık, avına önce

sahte bir güven aşılayarak onu tanıma ve izini sürme fırsatı yaratan daha sonra da onun en zayıf anında saldırıya geçen sinsi bir avcı tuzağıdır.

Öte yandan ağacın anlatıcı tarafından “adam boyunu geçmemiş” olarak nitelendirilmesi yine eko-feministlerin eleştirdiği hiyerarşiyi işaret eder. Descartes’ın beden ve ruh ayrımını temel alan dünya görüşünün Batı tarafından benimsenmesinden sonra insan, doğal çevreden, daha üstün ve ayrıcalıklı tutulur. Böylece doğa ve doğadaki canlılar aleyhinde gelişen bir doğa/kültür karşıtlığı ortaya çıkar (Oppermann, 2006, s. 2). Nitekim öykü karakterinin doğaya bakışında bu düşünce sisteminin uzantıları kendini belirgin olarak gösterir. O, benmerkezci bir tutumla “dudaklarını yalayarak bir insanın derisi nasıl yüzülüyorsa tıpkı öyle ince ince ağacı soy[ar]” (Kaygusuz, 2016, s. 72). Ağacı sadece -üstün olan- kendisine hizmetle görevlendirilmiş bir nesne gibi görür. Aynı zamanda “doğayı mülk olarak gören ve kendini onun hâkimi/sahibi sanan” bu adamın özellikle “anonim bir kimlikle sadece “adam” olarak temsil edilen ve düalist fikre yaslanan bu bilinç[i], insan bedenini ekosistemden kopardığı gibi diğer canlılardan daha üstün bir mekanizma olarak görür (Kaya, 2016, s. 234).

Dikkat çeken bir diğer husus Kaygusuz’un öykülerinde sıkça başvurduğu doğa-kadın özdeşliğidir. Adam, ağacı soyarken, odak değişir ve anlatımda kadın-doğa özdeşliğine gidilir. Yazarın kurgularken özellikle dişil varlıklara yüklediği ekolojik duyarlılık bu öykü karakterinde de kendini gösterir. Ağaç soyulurken “kadın ve ağaç, ağaç ve kadın arasında titrek bir çığlık kop[ar]. Ne kadın, ne ağaç adama karşı direnebili[r]” (Kaygusuz, 2016, s. 72). Bu noktada her ikisi de erkek zulmü karşısında ortak bir yerde birleşir. Bu ortaklık, eril yapı içerisinde kadının ve doğanın hiyerarşik düzlemde erkekten aşağı bir yerde konumlanmasından doğar.

Yazar “Gölde” ve “Sülün” öykülerini de benzer bir perspektifle şekillendirir. Anılan metinlerde de yukarıda detaylıca incelenen erkek modelini sorgular ve eleştirir. Bunu yaparken yine doğa-kadın eksenli bir çatışmadan yola çıkar. “Gölde” öyküsünde doğayla kadını özdeşleştirir ve karşısına hem doğaya hem kadına zarar veren erkek tipini yerleştirir. Öykünün sonunda adam, kadını gölde boğarak öldürür. “Sülün” de ise annesine kendi varlığını onaylatmak için her bahar sülün avına çıkan bir adam kurgulanır. Genel olarak şimdiye kadar bu tema altında ele alınan öyküler, ekolojik eleştiriye erkeklik-kadınlık ve doğa-kültür karşıtlığı üzerinden işler. Yazar kimi öykülerinde de doğrudan ekolojik dengeyi ve ekosistemdeki dönüşümü ele alır. Bu

bağlam doğrultusunda “Kışlangıç”, “Yaprak ve Tüy Zamanları” ve “Yülerzik” verilebilecek örnek öykülerdir.

Söz gelimi “Kışlangıç” öyküsü, kışlangıç kuşunun doğum öncesi ve sonrası gelişim evrelerine odaklanarak doğadaki bütün varlıkların aslında benzer dönüşümlerden geçtiğine dikkat çekilir:

“Sihirli bir salgının içinde, pembe ışıkların arasında, kendi akıntımın kendimi yarattım. Artık bir kışlangıç yumurtasıydım. Çok üşüdüm, annemi istedim... Yaşamam için yapay ısı verdiler. Önceleri sağırdım, iki hafta geçti, uğultuları duymaya başladım. Yüreğimin ritmini hissettim, büyümeye başladım, büyüdükçe korktum. Pembelik kırmızıya, kırmızı karanlığa dönüştü. Kendimi yedim durdum, yedikçe sıkıntı düştü içime, gün geçtikçe geriliyordum. Ağrılı bir çatırtıyla hayatımın duvarlarına yaklaştım. Bedenime yer açtıkça, beni sarmalayan akıntıyı kurttum. Büyüdükçe soluğum kesildi. Artık dayanamadım dışarı çıktım (Kaygusuz, 2018, s. 85).

Üstkurmaca tekniği ile yazılan bu öykü, iki farklı katmandan ve anlatıcıdan oluşur. Gerçekle kurgu arasında inşa edilen metnin ilk pasajında yazar, iki yıldır bu kurgu üzerine düşündüğünü ancak bir türlü yazamadığını söyler. Ardından yazma sürecine ilişkin olarak metnin kendini var ettiğini ve er ya da geç ortaya çıktığını ifade eder. Daha sonra kuluçkadaki kuş, anlatıcı olarak kendi oluşum sürecine dair bilgiler verir. Bu noktada kuşun, yazarın ve yazının oluşum sürecindeki benzer döngü dikkat çekicidir. Öykünün sonunda kuş uçarken odağın sokakta oyun oynayan çocuklara üşümesin diye hırka giydiren annelere yönelmesi de bu çıkarımı kuvvetlendirir. Bu, tıpkı kışlangıç yavrusu gibi onların da üşürken annelerine ihtiyaç duyduğuna yapılan bir vurgudur. Yazar, hayattaki birçok varlığın -bu kimi zaman bir öykü ya da fikir dahi olsa- varlığını tamamlamaya çalışırken benzer süreçlerden geçtiğini gösterir.

“Yaprak ve Tüy Zamanları” adlı öykü ise anlatıcı konumundaki ardıç tohumunun dönüşüm hâllerini konu alır. Söz konusu dönüşüm, ardıç tohumunun rüzgârla savrulup bir kaya oyuğuna sürüklenmesi ve oradan bir ardıç kuşuna av olmasıyla başlar. O andan itibaren ardıç tohumu kendi varoluş olasılıklarını okura aktarır:

“Ağrıkescici bir ilacın kimyasına karışabilirdim örneğin. Ya da nefis bir sos olurdu benden. Avcıyla arandaki tutkulu korkuya karışabilirdim. Senin ateşe düşen etini lezzetlendirebilir, yanık göğsünün üstünde tüten bir ölüm duası olabilirdim. Belki de bir içki kadehine düşen birkaç damlaydım şimdi. Yıldızları sayan sarhoşun gözüydüm. Benim kokuma karışan esrik bir anının görüntüsü olarak da kalabilirdim. Kim bilir, bir kadın, damağındaki keskin tadımla bakacaktı aşığına. Ağzından çıkan her sözcüğü benim ruhuma bulayıp yemin edecekti aşkı için” (Kaygusuz, 2016, s. 51).

Varoluş olasılıklarına bakıldığında ekolojik döngünün her şeyi bünyesinde yeniden var ettiği, doğadaki hiçbir şeyin yok olmadığı ve sonsuza kadar bir değişim hâlinde varlığını sürdürdüğü görülür. Nitekim ardıç tohumu da avcı konumunda olan

ardıç kuşu tarafından yendikten sonra ardıç kuşuna kokusunu ve tadını bırakır. O andan itibaren tohum öğütülmüş, kuşa karışmış böylelikle kuş da ardıç tohumuna dönüşmüştür. Yani avcı konumunda olan ardıç kuşu sonunda ava dönüşmüştür:

“Artık kokum yoktu. Onu çalıp kendi dokularının içine süzmüştün. Bundan böyle sen de bir avdın artık. Benimle aranda kurduğun en tehlikeli bağ, güzelliğini benim gizli tadıma batırmak oldu. Yanlış anlatıyorum biliyorum, ama inancın o koyu körlüğüyle diyorum ki, o günden sonra sen bir ardıç tohumuydun” (Kaygusuz, 2016, s. 54).

Benzer dönüşüm “Yülerzik” öyküsünde de görülür. Burada da bitki, okura seslenerek ekosistemdeki var oluş döngüsünü ve oluş olasılıklarını aktarır. Kendi dönüşüm hâllerini okura sunarak onun doğaya yaklaşım biçimini yönlendirir:

“Kökte iç içe girmiş kıvrım kıvrım beyaz uzantıların arasındaki böcekleri azat et, onlar bir işine yaramaz. Kökü güneşin altında bir iki gün kurut. [...] Yülerzikten sana kala kala bir avuç lif kalacaktır. Bundan sonrası senin el becerine kalmış. Bir tek onun için büyük bir ateş yak. Bu öyle büyük bir ateş olsun ki içinde kendini de pişirebilesin. Gene Oldukça temiz bir sac bulup ateşin üstüne bırak. Sac ısınıp ateşin üstünde kızarınca, başla kökü kavurmaya” (Kaygusuz, 2018, s. 60).

Özellikle “böcekleri azat et”mesini istemesi Kaygusuz’un doğa hassasiyetini bir kez daha gösterir. Öyküde, yülerzik de ardıç gibi birçok farklı hâllere dönüşebilir. Çiğ yenilebilir, nazarlık yapılabilir veya güneşte kurutulup Aşkâra dönüştürülebilir. Yazar, bu öyküden hemen sonra “Aşkâr” öyküsüne yer verir. Bu öyküde yülerzik, bir önceki öyküde tarif edildiği gibi kurtulup kızın saçlarını beslemesi için kullanılan bir bakım ürününe dönüşmüştür. Yazar, böylece her iki öykü arasında kurgusal boyutta bir dönüşüm sağlayarak bir açıdan dönüşümün her yerde olduğuna dair bir mesaj verir. Bu, süreklilik ve kitap içerisinde sağlanan bilinçli döngü, Kaygusuz’un diğer öykülerinde ve öykü kitaplarına verdiği isimlerde de belirgin bir şekilde görülür.

Ortadan Yarısından kitabında yer alan ve gerçeküstü bir kurmaca olarak tasarlanan “Çöp Torbası Evren” de doğal döngünün bozulmasıyla insanlığın yok olması arasındaki güçlü ilişki gözler önüne serilir. Alegorik bir anlatım tarzıyla yazılan öyküde anlatıcı Tanrı, mavi dünyadaki insanları memnun edememiştir. Bu yüzden yeni bir uygulama geliştirerek yaratacağı yeşil dünyadaki insanlara fiziksel görünümeleri hakkında seçimler sunma kararı alır. Döngüsel kırılma bu kararla başlar ve yeşil dünya doğallıktan çok uzak bir evrene dönüşür:

“Kadınlar, kopmak üzere olan belleri, taşıyamadıkları göğüsleri, eğilemedikleri parmak uçlarıyla ne kuğu, ne ceylan, ne de papatyaydılar. Erkekler fil kadar güçlü, aslan gibi çevik, yunus balığı kadar estetik, çınar ağaçları gibi ihtişamlı değildiler. Hepsi yumru yumru kaslarıyla, yerlere kadar uzanan cinsel organlarıyla çok tuhaflılar” (Kaygusuz, 1998, s. 62).

Burada özellikle kadınların “kuğu”, “ceylan”, “papatya” erkeklerin; “fil”, “aslan” “yunus” ve “çınar” gibi doğa unsurlarıyla nitelendirilmesi yine insan ve doğa arasındaki benzerliğe dair göndermelerdir. Ancak yeşil evrendeki bu insanlar, seçtikleri fiziksel özelliklerle bütün bu doğa benzeşimlerden uzak ve yapay bir varlığa dönüşür. Yapay olanı -yani maddeyi- önceleyerek duygularını ve ruhsal yönlerini kaybederler. “Ulaşamadıkları bir güzellik” olmadığı için de hiçbir şeyi beğenmez, önemsemez ve hiç âşık olamazlar. Hatta “yakıştıramadıkları için sevişeme[zler]”. Kuş, balık, çiçek gibi doğaya ait unsurları fark edemezler. Hayvanlar onların bu hâllerinden çok korkar. Çünkü “insanların doğalarına yakışan hiçbir halleri yoktu[r]. Maymun gibi ağaca tırmanmıyor, kedi gibi pusu kurmuyor, kırlangıçlar gibi birbirlerine kur yapmıyor, doğayı denemiyor, doğaya öykünmüyorlar” (Kaygusuz, 1998, s. 62). Nihayetinde insanlık bu hâliyle hayvanlar tarafından korkunç görünür. Özellikle pasajdaki hayvana ve doğaya öykünme vurgusu, yazarın birçok platformda sıkça dile getirdiği bir tezdır: Ona göre insanlar “önceden hayvana öykünürdü”. Hatta kerpiç yapmayı kırlangıçtan, “anne anlamındaki 'mama' seslenişini de kendi yavrusunu çağıran inekten öğrendik” der. (Türkeş ve Gümüş, 2011). Bu tezden hareketle yeşil dünyadaki bu insanların, doğaya ve hayvana öykünen ideal insan tipinden uzak olduğu, söylenebilir.

Tek tipleşen ve duygudan yoksun bir robota dönüşen insanlarla dolu bu evren, bir yönüyle modern çağı simgelemektedir. Sonunda başarısız olan tanrı kendini asarak öldürür. Bu, bir yönüyle maneviyatın, ruhsallığın ve doğanın, madde karşısında yenilgiye uğramasıdır. Ne var ki bu yenilgiden sonra evren, bir “çöp torbası” hâline gelir:

“Milyarlarca yıl sonra çöp torbası Evrende birkaç artık kaldı.
Mavi Dünya,
Yeşil Dünya,
Herkesin benzer olduğu Turuncu Dünya.
Çift cinsiyetli insanların yaşadığı Gümüş Dünya.
Tıpatıp kadınlardan, tıpatıp erkeklerden kurulan Altın dünya.
Görünmeyenlerin yaşadığı Su Küre.
Ruhların dünyası, Rüzgâr Küre.
Kendini asmış bir Tanrı...” (Kaygusuz, 1998, s. 63)

Pasajda “Su Küre”sinin görünmeyen, “Rüzgâr Küre”sinin de ruhların dünyası olarak nitelenmesi dikkat çekicidir. İnsan eliyle doğaya, doğallığa yapılan her müdahale özün kaybolmasıyla sonuçlanır. Nitekim öyküde de yazar, okura doğallık-yapaylık karşıtlığı üzerinden, doğal döngüye müdahalenin doğurduğu sonuçları sorgulatır. Onun bu hassasiyeti, birçok öyküde az ya da çok kendini gösterir/hissettirir. Söz gelimi

Karaduygun kitabında yer verdiği “Adak” öyküsünde Helin, Bora’yla sohbet ederken Birecik Nehri’ne kurulan barajdan sonra Halfeti’ye özgü olan karagüllerin yok olduğunu, ağaçların kuruduğunu söyler. Önce iklimin nasıl değiştiğini, daha sonra da bu değişimin insanları nasıl etkilediğini anlatır: “İklim büsbütün değişmiş. Hava nemli. Kuytularda kurbağalar vıraklıyor. Sivrisinekler akınlar hâlinde uçuşuyor (...) o benim fıstık ehli akrabalarım baraj gölünde alabalık avlıyorlar şimdi. Gölle uyuşmuşlar ama, uyurgezer gibiler. Yaşamak değil onlarınki. Hayatta kalmak” (*Kaygusuz*, 2017b, s. 42). Anlatıda insanın doğaya müdahalesi ve bu müdahale sonucunda hem doğanın hem insanın olumsuz etkilendiği vurgulanır.

Bu tema altında ele alınan öykülerde *Kaygusuz*, kimi zaman kadın/doğa özdeşliğiyle kimi zaman erkek-kadın karşıtlığıyla ekolojik kaygılarını okura aktarır. Eko-feminist bir yaklaşımla erkeğin hem kadını hem de doğayı tahakküm altına aldığını ve tahrip ettiğini savunur. Bu iddiasını savunurken özellikle doğayı dışıl kabul ederek doğayla kadını aynı düzlemde konumlandırır. Ona göre kadın/doğa tinsel bir varlıkken, erkek -akılla ilişkilendirildiği için- maddeci bir varlıktır. Bu ayrım, erkeğin egemenliği kendinde hak görmesine ve ikincilleştirdiği doğaya/kadına istediği gibi yaklaşma hakkına sahip olduğunu düşünmesine imkân sunar. *Kaygusuz*, söz konusu tema başlığı altında ele alınan öykülerde vurgulanan düşünce sistemini detaylıca sorgulayıp, eleştirir. Ayrıca ekolojik döngünün doğrudan ele alındığı öykülere de yer verir. bu öykülerde ekosistemdeki bitkiler, hayvanlar dile gelerek var oluşunu anlatır. Son olarak bütün bu doğal döngülerin hayatî derecede önemli olduğunu ve döngüdeki en ufak bozulmayla her şeyin alt üst olabileceğini gösterir.

3.3.Arayışla Kayb/oluş Arasında Modern Bireyin Çıkmazları

Modern zamanlarla birlikte değişen dünya ve geniş teknolojik imkânlar içinde kendini bulan insan, bu maddesel değişimlere paralel olarak ruhsal ve düşünsel değişimler göstermiştir. Maddi ve manevi değişimler, bireyde ontolojik sorgulamaları kaçınılmaz kılar. Aynı zamanda teknolojik imkânların hayatı kolaylaştırması, insan gücüne daha az ihtiyaç duyulması bireyin varlık problemini körükler. Nitekim bazı düşünürler, teknolojinin birey üzerindeki olumsuz etkilerine gerekçe olarak bireyin makine karşısında nesneleşmesini ve giderek hiçleşmesini gösterir: “Bir yandan, insan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Neredeyse dönen çarkın bir vidası hâline geliyor,

nesneleşiyor” (Sartre, 2010, s. 12). Modern çağda giderek nesneleşen birey bu durumdan kurtulmak için ontolojik bir anlam ve benlik arayışına girer.

20. yüzyılın başlarında kendini göstermeye başlayan varoluşçuluğun çıkış noktası da bireyin varlık ve anlam problemidir. Bu felsefî yaklaşım için tam olarak kabul edilen ortak bir tanım veya savunucuları tarafından fikir birliğiyle ortaya atılmış bir doktrin bulunmamasına karşın varoluşçuluk özünde “belli bir düşünce biçimi” “özel bir davranış” ya da “ruhsal bir akım” olarak görülür (Sartre, 2010, s. 11). Ünlü Fransız düşünür ve yazar Sartre, varoluşçuluğu şöyle tanımlar: “Varoluş özden önce gelir. Bu demektir ki insan önce vardır sonra şöyle ya da böyle olur. Çünkü o, özünü kendi yaratır. Nasıl mı? Şöyle: Dünyaya atılarak, orada acı çekerek, savaşarak yavaş yavaş kendini belirler” (2010, s. 11). Tanımdan hareketle insan, iradesi dışında önce dünyada varlık kazanır. M. Heidegger’in ifadesiyle bu “saf var olma” hâli “hiçin içine bırakılmak”tır (2009, s. 73). Bu düşünce, insana hiçliğin içerisinde kendi özünü yani varlığının anlamını bulma sorumluluğu yükler. Bu sorumluluk ve özgürlük ise insanı yoğun bir sıkıntıya ve bunalıma sürükler: “Varoluşçuların bunalıtıyı özgürlük içinde bırakılmışlığın bir belirtisi gibi görmeleri bundandır. Bunalıtı gelip bir yerde sorumluluk duygusuna yani eyleme ve ahlâka dayanır” (Sartre, 2010, s. 73).

Böylece modern yazarlar, kurmaca kişileri genellikle “hiçliğin içine bırakılmışlığın” yarattığı yalnızlık, bulantı, çaresizlik, umutsuzluk, iletişimsizlik, güvensizlik ve benliğe yabancılaşma gibi durumlar etrafında şekillendirir. Bu duyguları yenip kendini tanıması, özünü yaratması ve baskıdan kurtulması, karakterin arayışa girmesi ve kendini bulmasına bağlıdır (Sartre, 2010, s. 13). En önemli malzemesi insan olan edebiyat, bu arayışın başat görünümlerinden biri hâline gelir. Modern anlatılarda çoğunlukla, sancılı olan bu arayışın sonucu muğlak bırakılır.

Sema Kaygusuz’un öykülerinde de modern insanın çıkmazları, bireyin gerçek benliğinden uzaklaşarak zamanla bir kimlik yitimine uğraması ve ardından yaşadığı iletişimsizlik, aidiyet hissinin kaybı, yalnızlık, bunalım sonucunda hiçleşmesine varan bir süreç olarak görünürlük kazanır. Mutsuz, yalnız ve toplumdan soyutlanmış bu kişilerin benlik arayışı genel olarak bir sonuca ulaşmaz.

Esir Sözler Kuyusu adlı kitabında yer alan “Üşüyen” öyküsü, isimsiz genç bir kadını odağa alır. Kurmaca metinlerde isim, kimlik kazandırma ve bireyselleştirme işlevi taşıdığına (Tekin, 2009, s. 76) göre bu noktada karakterin isimsiz olması,

varoluşsal sorunlara ve kimliksizliğe işaret eder. Öykünün hemen girişinde, anlatıcı karakterin “omuzlarımda tuhaf bir ağrı var. Bazen kendimi kaplumbağa gibi hissediyorum. Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor.” (Kaygusuz, 2017a, s. 87) sözleriyle de ilk varoluşçu esinti hissedilir. Hayatı, “farkına varmadan kendisine verilen bir yük” olarak görmesi, Heidegger’in, insanın istemi dışında dünyaya fırlatılmış bir yabancı olduğu (2011, s. 362) düşüncesini çağrıştırır. İnsanın yalnız başına tehdit edici bir dünyaya bırakılması, onda “derin bir güvensizlik, güçsüzlük, kuşku, yalnızlık ve kaygı” (Fromm, 1996, s. 64) yaratır. Nitekim öykü karakterinde de bütün bu duygu durumları belirgin bir biçimde görünür.

Mutsuz ve yalnız olan anlatıcı karakter, aylarca karşı dairede oturan kızı gözetler. Onun davranışlarını sorgular, eleştirir ve onu kendince anlamlandırmaya çalışır. Nihayetinde başından beri izlenen ve izleyenin aslında tek bir kişi olduğu anlaşılır. O, aslında kendi hayatını dışarıdan bir gözle izler ve yorumlar. Kurgunun izleme eylemi üzerinden ilerlemesi, karakterin kendine olan uzaklığını ve yabancılığını somutlaştırma çabası olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla öykü, metaforik bir okumayla çok farklı bir yöne evirilebilir. Söz gelimi öykü boyunca devam eden “pencerenin önüne oturup karşı dairedeki kızı izl[eme]” (Kaygusuz, 2017a, s. 87) hâli, simgesel düzlemde içten-dışa doğru bir bakışı simgeler. Başka bir deyişle karakterin yaşadığı ruh/beden ve zihin/duygu çatışması, iç-dış karşıtlığı üzerinden verilir: “Onu izlediğimi bildiği hâlde, şimdiye değin perdeleri yüzüme çekmedi. Önüne geçemediğim rahatsız ediciliğime, yüzüzlüğüme, hatta zorbalığıma karşın son derece kayıtsız” (Kaygusuz, 2017a, s. 87). Bu ifadeler izlenen kız (yani kendi bedeni) için söylenen sözlerdir. Dolayısıyla burada, içsel çatışmaya rağmen bedenin eylemsizliği, ruh ve beden bütünlüğünün bozulduğunu gösterir. Bölünmüşlüğün içerisinde kendini izleyen karakter, davranışlarını sürekli sorgular ve eleştirir. Bu, bir bakıma kendi benliğini arama ve anlamlandırma çabasıdır. Örneğin; kadın, ara sıra evine gelen Beyazgömlü adamı sevmediğini ve onunla sevişirken mutlu olmadığını bilir ama ilişkiye neden devam ettiğini anlamlandıramaz. Bu noktada zihin ve duygu çatışması söz konusu olur. Ayrıca bu anlamsız ilişki, kendi benliğinin karmaşasını bir başka benliğin varlığıyla bastırma çabasıdır. Zihninden geçenleri dile getirmeyen, eyleme dökmeyen karakter, ilişki hâlinde olan insanlara ve en önemlisi kendine dair yalancı bir benlik yaratır. Gerçek benlikten uzaklık ise onu nevrotik belirtilerden biri olan düşlem dünyasına çeker (Fromm 1996, s. 120).

Böylelikle kurgu boyunca karakterin; hareketlerini, bedenini, kıyafetlerini, duygularını, eşyalarını hatta seviştiği anları bile bir yabancıya aitmiş gibi izleyip anlatması bu düşlem dünyasının içinde olduğunu ve benliğine ne kadar yabancı kaldığını gösterir. Öykünün sonlarına doğru izlediği kızla (maddi benliği) ilk kez göz göze gelir ve kız onu yanına çağırır:

“Gözlerini bana dikti. Bir anda göz göze geldik. Bana geriye çekilecek zaman bırakmadı bile. Daha koltuğa oturmadan bana bakmaya karar verdiğini yeni anladım. Niçin hep ben gecikiyorum? Benden birkaç saniye önde olmasına karşın, onun egemenliği neden bu kadar erken çöküyor üstüme? Aylardır bambu koltuğumda otururken, onunla yüz yüze gelmeyeceğimize eminken! (...) Şimdi bir şey söyleyecek, onu duymamama karşın ne dediğini hemen anlayacağım. Dünyayı hep bu biçimde dinlemedim mi zaten? Hem gecikmiş bir algı hem de sezgisel bir oyunla (...) bana çok yaklaştı, bana çok hazır” (Kaygusuz, 2017a, s. 91).

Gitme kararı, gerçek benliğiyle yüzleşme kararıdır. “Kapkaranlık” ve “bitmek bilmeyen” dar bir koridordan geçerek kızın yanına gider. Ancak kızı koltukta uyur hâlde bulur: “uyuyor olmasından çok hoşnutum. Ne büyük şans ki konuşmak zorunda kalmadık” cümlesi ile yüzleşmenin gerçekleşmediği anlaşılır. Sonra “biraz olsun öfkelenecek kadar dünyaya ısınamayan” (Kaygusuz, 2017a, s. 92) karakter, intihar eder. İntihardan sonra anlatımın seyri değişir, başından bu yana izlenenin, anlatıcı karakterin kendisi olduğu açığa çıkar. O, benlik arayışından, ikiye bölünmüşlükten ve içsel çatışmadan kendini yok ederek kurtarır.

Kurgusal mekânın bir apartman dairesi olarak tercih edilmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Yazar, kentleşmenin bir sonucu olan apartman hayatının insanın ruhsal sağlığı üzerindeki olumsuz etkilerini göz önüne serer. Anlatımda vurgulanan “toprak”, “sakı” ve “çiçek” gibi doğa unsurları, betonlaşan hayat içerisinde kaybolan doğallığa işaret eder. Özellikle anlatıcının “balkonunda, toprağında yaprak döküntüleri olan birkaç sakı var. Onları neden atamadığını düşünmek bile istemiyorum” (Kaygusuz, 2017a, 87) cümlesinden hareketle, tıpkı bir çiçek gibi insanın da doğal alanından ve beslendiği kaynaklardan uzakta kalması gelişimini sekteye uğratar denebilir. Bireyin gelişim noktasında en çok beslendiği kaynaklardan biri olan insani ilişkiler, kentleşmeyle birlikte giderek zayıflar. Bu iletişim zayıflığı ise bireyin anlam ve varlık problemini körükler. Çünkü insan, özünde tabiata ait bir varlıktır; doğadan ve doğal alanından uzaklaştıkça kendisiyle olan ilişkisi aksar ve mutsuzlaşır (Göka, 2001, s. 22). Nitekim öykü karakteri bütün bu çıkarımlarla tutarlı bir şekilde iletişimden yoksun, yalnız ve anlaşılabilme inancını yitirmiş bir görünümündedir.

Ortadan Yarısından adlı kitapta yer alan “Sarhoş” öyküsü de yine isimsiz bir kadın üzerinden kurgulanır. Yukarıda incelenen öykü karakteriyle benzer bir görünümde olan bu kadının da içsel dünyası ve ilişkileri karmaşıktır. Örneğin, her iki karakter de özellikle yatakta değil salondaki koltukta uyuyakalır:

“Çenesi takır takır titrerken, kendini koltuğa attı. Saçını kurutmak istedi, ama kolunu kaldıracak hâli kalmamıştı. Kendini külçe gibi hissetti. Her yanı acıyor, içi burkuluyordu nedense. Bir an önce uyumak istedi, dünyadan silinerek, yok olarak uyumak. Telefonun fişini çekti. Bir kadeh konyak içti, sonra bir kadeh daha. Çok geçmeden huzursuz bir uykuya daldı (Kaygusuz, 1998, s. 80).

Yatak, insanın bu hayattaki en doğal, en gerçek hâliyle kalabildiği kişisel ve özel bir alandır. Her insanın, üzerinde yatabileceği “yalnızca tek bir yatağı” vardır. Çünkü o “bedenin asal mekânıdır.” Böylece bedenin ve zihnin kendi olarak konumlanabileceği bireysel alan oluşuyla “insana yalnızca kendi yatağı huzur” verir (Perec, 2017, s. 31). Dolayısıyla yatak yerine ortak alandaki koltukların kullanılması benliğe uzaklığı ve varoluş problemini simgeler. Ayrıca kadının yok olmak istemesi ve iletişim araçlarını yok ederek kendini sosyal dünyadan soyutlaması da varoluşsal kaygıyı işaret eder.

Kadın, eski sevgilisinin sarhoş bir vaziyette kapıya dayanıp zili çalmasıyla uykudan korkuyla sıçrar. İlk bakışta tanıyamadığı “başıbozuk bir tanışmadan kalma” bu adamı “ayık kalmış bir aşka emanet ettiği yüreğini soğutmak için” hayatına almıştı. Bu noktada yine modern bireyin anlamsız ve kopuk ilişkileri öyküde de açık bir şekilde eleştirilir. “Gözü kapalı birliktelikler, bile bile yapmalar, yapmacık anlamlandırmalar, içtensizlik sözcükler, katmalar, uydurmalar” (Kaygusuz, 1998, s. 81) gibi nitelemelerle aslında modern ilişkilerin samimiyetten yoksun oluşu vurgulanır. Bu yoksunluk, bireyin özünden uzaklaşmasına, kendine yabancılaşmasına, duygusal karmaşıklığa ve eksilmelere yol açar (Ocak, 2018, s. 91). O yüzden kadın eski sevgilisine bakınca kendine acır. O aslında gerçek benliği ile ilişkideki insanlara sunduğu yalancı benlik arasında uçurumun farkındadır.

Sarhoş adam elinde kırmızı güllerle, kadına kapıyı açması için yalvarır. Kadın büyük bir karar alma eşiğindeki bir insan gibi “öfkeyle dolan[ır] evin içinde bir sigara yakar” geçmişini düşünür. Metaforik düzlemde bu gerçek ve yapay benliği arasındaki sıkışmışlığı ve geçmişte yaşadığı anlamsız ilişkilerin ruhunda yarattığı tahribatın farkına vardığı andır. Dolayısıyla aradaki kapı; iki farklı dünyaya, insana ve iki farklı benliğe açılan, simgesel bir nesneye dönüşür. Böylece kapının eşiğinde duran kadın, aslında kendisiyle olan ilişkisine dair bir seçim yapmak zorundadır. Bu çaresizlikle kadın bir

büyücü olup adamı bir kediye dönüştürmeyi ister. Ancak sonra eline aldığı ekmek bıçağıyla kapıyı açar ve adamı bıçaklayıp öldürür. Sonra kadın “kapıyı iyice kilitleyip (...) geceliğini çıkarıp yatağına yatar” (Kaygusuz, 1998, s. 82). Metaforik boyutuyla bir varlık ve öze dönüş savaşı veren kadının öykünün sonunda huzurlu ve mutlu bir şekilde kendi yatağında uyuması varoluşunu kazanmasıyla ilişkilidir. Çünkü öldürdüğü, aslında eski sevgilisi değil kendi yalancı benliğidir. Nitekim bunun fiziksel bir cinayet olmadığı sembolik bir anlatımla okura sezdirilir: “Uyanınca her şey değişmiş olacak, diye mırıldanarak uykuya daldı kadın. Bu arada göğüs kafesi yarılmış bir kedi, sürüne sürüne indi merdivenden. Bir gonca gül yaprağı kopardı kan lekeleri, çok kırmızıydı” (Kaygusuz, 1998, s. 83).

“Sen Çalmadan Önce” öyküsünde de kendinden ve arzularından bîhaber yaşayan Selahattin Bey’in dönüşümü anlatılır. “Gelecek kaygısı” ve “sorumluluk ezikliği” ile yaşayan bu adam geleceğin “enkazından” törenlere gitme alışkanlığıyla kaçmaya çalışır. Nevrotik sayılabilecek tuhaf bir alışkanlıkla o, “hiçbir ödül törenini kaçırmaz. Her gün satın aldığı onlarca gazeteyi bir araştırmacı titizliğiyle özenle tarayarak bir ödül haberi arar. Ola ki gazetelerden iş çıkmazsa mahalle dergilerine, meslek odaları bültenlerine, üniversite dergilerine bakar” (Kaygusuz, 2017a, s. 59). Hayatındaki en büyük mutluluk, izlediği ödül sahibinin o anlarındaki gururunu ve mutluluğunu hissetmektir. Başka hiçbir sosyal aktivitesi ve ilişkisi olmayan bu adam son derece yalnız ve her şeyden soyutlanmış bir hâldedir. Çünkü o, hep “çoğunluğun arasına katılmak için hakiki bir nedene gereksinim duy[ar]” (Kaygusuz, 2017a, s. 61). Bu durum, teknolojik ve modern çağın kusursuzluk yanılsamasından doğan insandaki yetersizlik duygusuna işaret eder. Yapay bir güç karşısında nesneleşen ve sadece hayatta kalabilmek için çalışan modern birey, kendi özüne yabancılaşır. Bu “karar alma süreçlerinden dışlanan sıradan insanların hüsrandır. Kendi kaderlerini şekillendirme ve tayin etmede haklı olarak gerçek bir söz hakları olmadığını hisseden insanları saran umutsuzluk ve çaresizlik duygusudur” (Swain, 2013, s. 3). Selahattin ise şikâyet etmeden âdeta sistematik bir makine gibi rutin bir hayat yaşar. Hatta mutlu olduğu tek yer olan ödül törenlerinde de oturacağı yerin “tek sayı olmasına dikkat ettiği bir koltuğa yerleşir” ve töreni ancak öyle izleyebilir. Temelde bu anlamsız alışkanlık kaygıdan kaçış çabasıdır. Nitekim kaçış da varlığının anlamını bulmasını ketler. O, gelecek kaygısıyla ve başarısızlık korkusuyla hayatı yaşamayı değil, izlemeyi tercih eder. Böylece o da yukarıda incelenen öykü karakterleri gibi kendi gerçekliğine yabancı ve

uzak bir hâldedir. Öykünün sonunda ise, ödül verildikten sonra sahneye çıkan harp sanatçısı kadın, adama unuttuğu arzuları hatırlatır:

“Kadın beyaz kollarını tatlı bir kıpırtıyla kaldırarak, bir sarmaşık gibi enstrümanın çehresini sarıverdi. O hantal müzik aleti, küçük bir çekme hareketiyle, kadının çıplak omzuna bir tüy gibi konduğunda, 5 numaralı koltuğun ödül vampiri Selahattin bey, bulunduğu yere iyice gömülerek gözlerini kıstı. Kadının parmakları tellerin arasında gezindikçe biri kendisini okşuyormuş gibi hissetti” (Kaygusuz, 2017a, 63).

Adam ilk kez bir insanın “parmaklarına bu denli dikkatle baktığını hayretle anlayarak yüzünü pençele[r]” ve o güne kadar zihnine kazdığı bütün “ödüllü yüzler, bir bir silinmeye başla[r].” (Kaygusuz, 2017a, 63). Bu varoluşsal bir aydınlanma anıdır. Hayatında ilk kez bir insanla duygusal bir temasa geçer. İstem dışı gerçekleşen bu izleme hâli, adamın farkında olmadığı ya da bastırdığı arzu veya tutkularını gün yüzüne çıkararak içsel dünyasında bir dönüşüme kapı aralar. Yazar, karakter üzerinden modern bireyin kendine ve topluma karşı duyarsız, kayıtsız ve ilgisiz oluşunu trajikomik bir kurguyla göz önüne serer. Adam, hayatı boyunca farkına varamadığı, sorgulamadığı ve istemeyi bile akıl edemediği duygulara zorunlu olarak kaldığı bir sahnede tanıklık eder. Engin Geçtan’ın, dünyada iki tür insan vardır: yaşayanlar ve yaşayanları seyredip eleştirenler. Seyretmek ölümü, katılmak ise yaşamı simgeler, tespitinden hareketle öykü karakterinin yaşamı sadece seyrettiği çıkarımı yapılabilir (2018, s. 161).

Selahattin Bey, modern toplum içerisinde kaybolmuş ve kendine yabancılaşarak sadece başkalarının başarı anını izleyip mutlu olmaya çalışan insan tipini temsil eder. Modern hayatın insanı makineleştirdiği ve nesneleştirdiği sistematik hayat içerisinde insan kendi ihtiyaçlarını bile anlayamayacak kadar kendine uzaktır. Nitekim Selahattin Bey de monotonlaşan hayatı içinde duygusal yalnızlığını törenlerle gidermeye, törenlerde kalabalıklaşmaya çalışır. Tüm sorumluluklarını, mutsuzluklarını, arzu ve isteklerini törenlerle bastırır. Ancak son katıldığı ödül töreni her zamankinden farklıdır. Bu durum onda varoluşsal bir sorgulamaya yol açması bakımından dikkate değerdir.

Baştan sona sembolik bir anlatımın hâkim olduğu “Soyunuk” öyküsü, isimsiz bir kadının şehrin ortasında çıplak kaldığını fark etmesiyle başlar. Düşle gerçeklik arasında şekillenen öyküde, kadının zihninden geçenler bilinç akışı tekniğiyle aktarılır:

“[Ç]arçabuk attım başımdan herkesi öte yana geçmek için silkeledim kendimi başkalarından baktım üstümde bir şey kalmamış ellerimle örttüm memelerimi ellerim yetmedi kendimi kaplamaya büyük olasılıkla kâbus görüyorum hiçbir şey bu kadar korkunç olamaz bu kadar

korkutucu bu kadar kara babam ölse böyle korkmazdım yalnızlıktan herkes giyinikti bir ben bir ben”

Utanç içinde köşe bucak saklanarak herkesten kaçan kadın, çıplaklığına çözüm üretmeye, kıyafet bulmaya çalışır. Pasajda özellikle çıplak olduğunu başkalarına bakarak anlaması ve biran önce o yana (giyinikler) geçmek istemesi sembolik bir değer taşır. Yazar, bireyin duygusal ve ruhsal dünyasını yaşama konusunda kendini kısıtlayarak her zaman mutlu ve iyi görünme çabasını sorgular. Çıplaklık, aslında duyguların istemsiz bir şekilde dışa yansıma hâlini simgeler. O da, duygusal çıplaklığı ve saydamlığıyla diğerlerinden ayrılarak yalnız kalır. Bu durumu da “korkunç” “hatta babasının ölümünden” bile daha korkunç olarak görür. Bu hâlde görünmekten çekinen ve herkesten kaçan kadını, kimsenin fark etmemesi de içinde ince bir ironi barındırır. Çünkü “herkesin işi gücü” olduğu bu hız çağında “herkes bir yana savurmakta kendi bedenini ruhları [onlara, ancak] arkadan yetişi[r]” (Kaygusuz, 2017a, s. 52). Bu noktada gün geçtikçe tinselliğini kaybeden ve bir yığın içinde kendini -benliğini- yitiren modern insan eleştirilir. Benliğin yitirilmesi ise öykü karakterinde belirgin bir biçimde gösterildiği gibi çoğunluğa uyma, kalabalığa karışıp silikleşme gerekliliğini arttırır. Çünkü Fromm’a göre kişi kendi kimliğinden ve özünden kuşkuya düştüğü için herkes gibi olup aykırılıktan uzak durmayı tercih eder (1996, s. 202). Öyküde dikkat çeken bir diğer husus ise iletişim güçlüğüne vurgu yapılmasıdır. Anlatıcı, bu zorluğu sembolik bir anlatımla şöyle aktarır:

“konuşamıyorum yahut ne zaman ağzımı açsam bir eldivenimi kaybediyorum örneğin ya da bir mendili bütün şeylerim düşüyor kendiliğinden konuştukça bir yaprak dökümüne tutuluyorum üşüme duygusunu bilmeyen bir ağaç denli sonunda üniformalılar bu memur kılıklı az soru soran adamlar bu gözleri mor halkalı öğrenciler bir de yüksek ökçeli kadınlar koşturdular vapura” (Kaygusuz, 2017a, s. 52).

Kadının konuştukça üstünde bulunan kıyafetlerden bir parça kaybediyor olması yine sembolik olarak iletişimin içsel dünyayı saydamlaştırdığı anlamını taşır. Dolayısıyla insanlar birbiriyle iletişim kurmaktan ziyade dış görünüşleriyle birtakım çıkarımlarda bulunur ve onları belli bir sınıfa dâhil eder.

Kaygusuz, *Karaduygun* kitabında bulunan “Birkaç Kişi” adlı öyküsünü de iletişim ve yalnızlık olguları ekseninde inşa eder. Kitap, daha önce de belirtildiği gibi Birhan Keskin’e dair anlatılardan ve peşi sıra gelen öykülerden oluşur. Yazar, bu öyküden hemen önce yer verdiği Birhan Keskin’in bir anısı üzerinden iletişimsizliği sorgular. Birhan, komşusu İsmet Bey’in evinden “tak tuk tak” gibi tuhaf sesler duyar ve

kapısına gidip ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Ancak adam, böyle bir ses duymadığını söyler. Bunun üzerine Kaygusuz, bu olayı doğrudan şöyle yorumlar:

“Aynı kökten türeyen ‘duymak’ ile ‘duygu’ yer değiştirince sözcüklerin zalimane anlamlara evrilmesi kaçınılmazdır. Kaldı ki İsmet Bey duymuyordu sahiden, duymadığı için duyumsayamıyordu da. Sağırlığa değil, benliğe içkin bir kayıtsızlıktı onunki. ‘Sizin ağrınızı ben ağrımıyorum’ der gibi demişti diyeceğini. Sizli bizli konuşmasıyla yeterince uzak kalabiliyordu gürültüden” (Kaygusuz, 2017b, 67).

Ona göre bu ses aslında İsmet Bey’in hüznünden gelir. Duyarlı ve güçlü sezgisel yapısıyla Birhan, bu sesi duyabilen bir insandır. İsmet Bey ise “kendi hüznünü, mülkiyetindeki bir arazi gibi çevresine çit çekerek gizemli ayrıksılığının parçası kıl[ar]” (2017b, 68). Görüldüğü üzere yazar için iletişimsel kalite, yüzeysellikten arındırılmış ve tinsel bir algıyla sağlanabilir. Şu ana kadar incelenen bütün öykü karakterlerinin hem toplumsal hem -İsmet Bey gibi- kendiyle olan iletişim ağlarındaki problemlerden biri de yazarın burada vurguladığı derinlikten ve tinsellikten yoksun oluşudur. Bu yorumdan sonra yazar, arkadaşı Birhan’ın söylediği “hüzün ile keder arasındaki ayrım sınıfsal bir meseledir.” (2017b, 67) cümlesinden hareketle hüzün ve keder arasındaki farkı varoluşsal kaygıyı temel alarak ortaya koyar:

“Türkçe Sözlükler, melankoli ile hüznü eş anlamlı gösterse de -ne büyük gaflet- kendi varlığına anlam arayan melankolikleri hüznübazlardan ayıran derin bir hiçlik duygusudur. Melankolikler varlığın karşı konulamaz mayhoş cezbeleriyle hiçlik acısını peş peşe tadabilirler. Var olan her şey soluk soluğa acılaşabilir çünkü. Güzellik aslında yoktur, bir anlık ışık çakımında ortaya çıkar yalnızca. Hüznübazlar yoksunlukla debelenirken, melankolikler boşluğun olası güzelliğini açıklığa çevirmeye yeltenip sürekli yenilenirler. Seyir hâlindeki lütuflara aldanıp solgunlaşmaları an meselesidir” (Kaygusuz, 2017b, 69).

Onun iddiasına göre varoluş sancısıyla kederlenen insanlar bir boşluğa sahiptir. Bu boşluk ise, aslında varoluşçuların savı olan insanın seçim özgürlüğünü işaret eder. Bu felsefi akıma göre, insan kaderine ve ne olacağına -kimlik- kendi karar verir. Kişinin değerini belirleyecek olan şey eylemleriyle ve ürettikleriyle benliğini var edebilmesidir. Nitekim pasajda da bu insanların boşluğu açıklığa çevirebilme ve yenilenme özelliği vurgulanır. Yazarın tabirindeki hüznübaz insanlar da eylemsizlik hâlinde olanlardır. Bunlar için de bir değerden veya benlikten söz etmek mümkün değildir. Onlar, Sartre’nin kendini var edemeyen, otoriter güç ve yığın kültürü için sadece bir nesneye dönüşen insanlar diye tanımladığı sınıfa dâhil edilebilecek tiplerdir (2010). Yazar, iki sınıf arasındaki ayrımı uzun uzadıya yaptıktan sonra şöyle bir tespitte bulunur: “iyi bir

hüzünlünün bir kederliye faydası olmadığı gibi zararı da olmaz, iyi bir kederli ise kendi derdi yetmiyormuş gibi hüzünlüyü de iyileştirmeye kalkar. Hüzünlüler dünyada *Birkaç Kişi* olduklarını sanırken, kederliler milyonlarca olduklarının bilincindedirler” (Kaygusuz, 2017b, 72). Pasajda özellikle hüzünlülerin bencil, kederlilerin de diğerkâm insanlar olduğu örtük bir şekilde ifade edilir. Bütün bu ayrımlardan sonra yazının başında geçen olay değerlendirildiğinde Birhan’ın kederliler, İsmet Bey’in ise hüzünlüler sınıfına dâhil olduğu söylenebilir.

Bu yazının hemen ardından gelen “Birkaç Kişi” öyküsü ise bu düşüncelerin kurguya taşınmış hâlidir. Öyküye “[h]üzünlü” ve yalnız bir kadının, “kederlileşme” yolundaki dönüşümü konu edilir. Kadın, yan daireden gelen ağlama sesinden rahatsız olup dışarı çıkar. Sahile doğru yürürken “telaşla kaçışan kedilerin arasından her zamanki yersizlik duygusuyla aşağı bırak[ır] kendini”, “o kadar hızlı yür[ür] ki topukları[nın] sancısını göğsünde” (Kaygusuz, 2017b, 77) hisseder. Özellikle sahile gidiş yolunda anlatım bu seyirle devam eder. Kadın kendi his ve düşüncelerine odaklı bir hâlde sahile varır ve bir banka oturur. Yıllar önce bu bankta tanıştığı bir adamı hatırlar. Kadın “konuşkan” biri olmadığı için bu adamla aralarında pek bir diyalog olmaz. Karakterin yalnız oluşu ve özellikle bankta onunla konuşmaya çalışan adama karşı kayıtsız kalışı modern bireyin iletişimsizliğine vurgudur. Sadece aynı bankı paylaşırlar. Kadın, kitabını okurken adam “kollarını iki yana sermiş” denizi ve İstanbul’u izler. Sonra motosikletli bir adam gelip onların önünde durur. Park ettiği motorun üstünde son sesle müzik dinleyerek manzarayı kapatır. Bunun üzerine kadın yanında “oturan genç adama duyurarak öfkeyle” (2017b, 78) söylenir:

“ -Şunun yaptığına bak, saygısız!

Durdu... durdu... durdu... ‘kızma’, dedi çekirdek çıtlayarak, ‘o şimdi zamanı işaretliyor’” (2017b, 78).

Geçmişteki bu diyalogu hatırladıktan sonra onun eve dönüşü, sahile inişinden farklı olur. Yolda insanların yüzüne bakar, onları ve yaşadığı zamanı hisseder. Dolayısıyla bu karakter için bir dönüşümden söz etmek mümkündür. Eve vardığında sesin sahibini kendi yatağında ağlarken bulur. Ona sarılır ve onu sakinleştirmeye çalışır. Öykü “dışarıda hayat bütün hızıyla devam ederken, biz ikimiz birkaç kişi, bin kişiymiş gibi kalabalık, milyonların uykusuna daldık” cümlesiyle muğlak bir şekilde biter. (Kaygusuz, 2017b, 80).

Ana teması doğa ve kadın olan “Gölde” öyküsünde iletişimsizliğe ve duygusal yalnızlığa dolaylı bir şekilde vurgu yapılır. Gölde sandal yolculuğuna çıkan çift birbiriyle hiç konuşmaz. Kadın, adamdan ziyade âdeta doğayla söyleşir. Yine ana temanın doyumsuzluk olduğu “İnsan Dipleri” öyküsünde de ilişki, söz konusu samimiyetten ve gerçeklikten yoksundur.

Modernist bir öykücü olan Kaygusuz’un öykülerinde bu temanın yansımaları; aidiyet problemi, yabancılaşma, sorgulama ve yüzleşme gibi olgularla görünürlük kazanır. Bu olgulara, kimi zaman kendi arzu ve isteklerini unutan ve sistemin içinde kaybolan yalnız insanlar üzerinden kimi zaman iletişim kuramayan ve melankolik bir ruh hâli taşıyan insanlar üzerinden yer verir. Yazar, bütün öykülerinde iletişime ve yalnızlığa doğrudan ya da dolaylı olarak vurgu yapar. Örneğin “Esir Sözler Kuyusu”nda Nermin ve Esmâ yalnız ve kimseyle iletişim kuramayan insanlardır. Yine “Tacettin”nde içinde olduğu topluma uyumlanmak adına kendi benliğinden vazgeçen bir adam söz konusu edilir. Bu başlıkta, özellikle modern bireyin sorunlarını belirgin olarak yansıtan öykülere yer verilmesine ve bunların ayrıntılı bir okumayla ele alınmasına dikkat edilmiştir.

3.4.Sosyal Bir Engel Olarak “Kentleşme”

Sanayi Devrimi’nden sonra üretimin köylerden fabrikalara taşınmasıyla kent merkezleri, köyden göç almaya başlar. Önceleri, genellikle azınlıkların tercih ettiği bir yaşam alanı olan şehir, sanayileşmeyle birlikte büyük bir rağbet görür ve nüfusu hızla artar. Bu plansız ve programsız nüfus artışı, kentleşmenin bir olgu olarak ortaya çıkmasına neden olur (Yılmaz, 2010, s. 252). Kentleşmeyle birlikte kırsal ve şehir nüfusunun ortak bir alanda buluşmasıyla bir kültür karmaşası oluşur. Bu durum edebî eserlere tematik bir kullanım olarak yansır.

Kültür karmaşasından ve plansız yapılaşmadan doğan kentleşme olgusu, çağdaş edebî metinlerin de temel meselelerden birini oluşturur. Kentleşmeyle birlikte, insan kendi bireyselliğini daha etkin yaşama fırsatı bulur. Bu açıdan toplumsal normlardan ve sosyal ilişkilerden soyutlanma imkânı kırsala oranla daha olasıdır. Ancak doğal yaşam alanından uzaklaşan her şey gibi sosyal bir varlık olarak ilişkilerden beslenen insanın aşırıya kaçan izolasyon hâli ve iletişimi yadsıması iyi sonuçlanmaz: “Doğayla insanın iç içe oluşu ilişkileri sıklaştırıp sıcaklaştırırken, kentte doğadan kopukluk ilişkileri seyrekleştirip soğuklaştırmaktadır” (Göka, 2001, s. 22). Bu durum edebî metinlerde, söz

konusu yapının giderek iletişimin önünde bir engel olması yönüyle eleştirilir. Öte yandan kimi yazarlar da estetik kaygıdan doğan hassasiyetle bu yapılaşmaya karşı çıkar. Sema Kaygusuz da öykülerinde bu duyarlılığı yansıtır. Doğayı ve doğal yaşamı destekleyen biri olarak kent yaşamının, insan ruhuna zarar verdiği düşüncesini yer yer okura sezdirir. Bunu yaparken, kentleşmenin hem estetik bir görünümünden uzak oluşunu hem de sosyal ilişkilere verdiği zararı temel alır.

Kentleşme özelinde modern bireyin çıkmazlarından biri olan iletişimsizliğin ve yalnızlığın vurgulandığı “Selametle Kalın Hanımefendi” öyküsü de bu minvalde kurgulanır. Öykü, dar bir sokağa girmeye çalışan kamyonun tasviriyle başlar:

“Tatlıcı Sokağı, öyle dar bir sokaktır ki ancak kedilerle çocuklar sığabilir. İçine hiçbir yabancıyı almayan yabancı bir sokağa soğuk bir şubat sabahı, korkunç soluğuyla bir kamyon girmek istedi. Kışın ayazına çıkmak istemeyen bizler, sıcacık yataklarımızda, senaryosunu kendi yazdığımız düşleri tembelce seyrederken, narayı andıran bir ses duyarak uyandık” (Kaygusuz, 2018, s. 73)

Anlatıcının özellikle “biz” zamiriyle kurguyu yönlendirmesi, modern hayatta bireysel kimliğini kaybederek kitle kültürüyle aynılaştan insan tipine bir göndermedir. İnsan zamanla, mekâna uyum sağlayarak içinde bulunduğu kültürel yapıya meyilli hâle gelir. Böylelikle mekâna has oluşan bu insan tipleri kendi grupları içinde birbirleriyle aynılaşır ve kimlikleri silikleşir (Göka, 2001, s. 169). Zaten anlatımda da bu durum insan isimleri yerine, ev ve kat numaraları verilerek vurgulanır. O sokağı paylaşan herkes tehdit edici kamyonu aynı şekilde camın ardından bakmakla yetinir. Burada iletişimi sağlayan birey değil, evlerin camı ve perdeleridir. Kamyon sokağa girmekte zorlanırken anlatıcı kendisinin de dâhil olduğu sokak sakinlerini şöyle anlatır: “Evlerimiz eğilip bükülerek ona yol verdi, pencerelerimizin önünde bir tablo gibi asılı, sağa sola sallandık” (Kaygusuz, 2018, s. 74). Bu noktada “tablo” canlılığın ve gerçekliğin temsili olmaktan yoksun bir nesne oluşuyla modern insanı simgeleyen bir metafor olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla birbirleriyle sağlıklı iletişim kuramayan bu insanların bir diğer ortak yanı da canlılıktan, gerçeklikten uzak ve donuk oluşudur.

Zorlanarak da olsa kamyon sokağa girer ve Soylu Apartmanı’nın önünde Cevat Bey’in evini taşımak için durur. Eşyalar kamyonu yüklenir ve “o güne kadar hiç rastlamadıkları bir ferahlıkla” (Kaygusuz, 2018, s. 75) o sokaktan ayrılırlar. Adam ise kurtulmuş ve memnun bir tavır içinde yalnız başına sokaktan çıkar:

“Cevat Bey Soylu Apartmanı’ndan çıkarak, kahverengi paltosunu yakasına kadar ilikledi, başındaki kasketi çıkararak saçlarını yatıştırıp kulaklarını sevdi, sonra kasketi tekrar giydi. Elindeki küçük deri çantayı koltuğunun altına sokuşturup sokağımıza son bir kez bakmadan,

önündeki dik yokuşa doğru yol aldı. O giderken, üçüncü katın penceresinde bir tek tül oynamadı” (Kaygusuz, 2018, s. 75).

Öyküde ismi geçen tek apartman ve tek karakter olması yönüyle diğer karakterlerden ayrılırlar. Özellikle Cevat Bey’in eşyalarının, duruşunun ve hareketlerinin ayrıntılı olarak betimlenmesi onu, söz konusu “tablo”nun dışında tutan önemli bir ayrıntıdır. Ayrıca apartmana “tanınmış, köklü bir aileden gelen” (TDK, 2011, s. 2146) anlamını karşılayan “soylu” isminin verilmesi kinayeli bir kullanım olarak yorumlanabilir. Öncelikle herkesin aynı olduğu bu sokaktaki apartmana bu ismi vermek güçlü bir ironidir. Ama aynı zamanda o insanlardan farklı olan tek adamın yaşadığı yer olarak da isim-kimlik tutarlılığı açısından doğru bir tercihtir.

Yazar, aynı eksen etrafında şekillenen “Sokak Kadını” öyküsünde de yalnızlıktan bunalan Yarasa Sokağı’nı ve Seda’yı merkeze alır. Gecekondu mahallesinde bulunan bu sokaktan canlı bir varlık gibi söz edilir. Ama yukarıda da belirtildiği gibi bu tutum, sokak sakinlerini mekâna has özellikler taşıyan kimliksiz bir insan yığını olarak gösterme çabasıdır:

“YARASA SOKAK’IN canı sıkıldığı bir gündü yine. Olağanüstü sessiz dört hafta geçirmişti. Pazartesi günü çöp arabalarından kalan ağır kokuyla bir süre idare etmiş, sonra uykudan uyanan aç bir ayı gibi pençelerini kaldırarak canhıraş bir haykırıyla çevreyi korkuya boğmuştu. Bir şey bulamazsa ağlayacaktı. İşte yangın bu nedenle çıktı” (Kaygusuz, 2017a, s. 55).

Sokağın tasviri özellikle çarpık kentleşmenin yarattığı kaosu çağırıştırır. Nitekim “yeni kentleşmiş köylülerin oluşturduğu, maneviyatı çökmüş, suç yuvası gecekondu bölgelerinde geleneksel ufuk kaybolunca geride salt kuralsızlık kalır” (Taylor, 2011, s. 25). Ürkütücü bir sokak tablosu çizildikten sonra orada yaşayan insanların çıkan yangına karşı tutumu odağa alınır:

“[s]okağın insanları, görkemli bir hıdrellez şenliği seyredermişçesine, evin acısını yok sayarak, çemberi gitgide daraltıyorlardı. Güçleri yetse üç dilek tutup üstlerinden atlayacaklardı. Ama bu azgın hislerini dışa vurmamak için, ağlayan çocukların başlarını okşayarak ve evin yoksul sahiplerini teskin ederek, ikiyüzlülüklerini küle batırıyorlardı” (Kaygusuz, 2017a, s. 55).

Özellikle bu pasajda mahalle sakinlerinin ilişkilerinin samimiyetten ve empatiden yoksun oluşuna dikkat çekilir. Âdeta kaostan beslenen bu insanlar için yangın, sıkıcı bir haftanın ardından gelen heyecan verici bir olaya dönüşür. Charles Taylor *Modernliğin Sıkıntıları* adlı kitabında toplumsal ilişkilerin bozulmasının ana kaynağı olarak bireyselliği gösterir. Ona göre “bireyciliğin karanlık yanı benlik üzerinde odaklanmadır; bu da yaşam[1] tatsızlaştırır ve daraltır, anlamını azaltır, başkalarına ya da topluma karşı daha kayıtsız hâle getirir ve herkes kendi derdine düşer” (2011, s. 20).

Öyküde de söz konusu bu durum belirgin olarak görünür. Komşular, evi yanan insanlara yapay/sahte bir yakınlık gösterir.

Sosyal bir varlık olan insan, çevresiyle kurduğu ilişkilerle içsel dünyasını oluşturur ve kişiliğine yansıtır. “Lacan’ın ‘iç, dışta var olur’ savını özetlemek adına kullandığı “extimacy” tanımı, İngilizce exterior (dış) ve incimacy (samimiyet) kelimelerinin birleşiminden oluşur (Kamhi, 2018, s. 70). Dolayısıyla bu insanların dış dünyaya böylesine yapay davranışlar sergilemesi esasen gerçek benliklerine olan uzaklığı gösterir. Kendinden kaçan, kendi özüne yabancılaşan insanların doğal olarak ilişki ağları da kopuktur. Öyküde kimliği ve ismi belli olan tek kişi Seda’dır:

“Kalabalığın arasına karışarak kendinden emin o dik duruşuyla bir şef edası takındı. Oyuncakları yanan çocukları karnına doğru çekti, isteksizce saçlarını okşadı, birkaç dakika sorulması gerekenleri sorup gene gençten bir itfaiye erinin yanına geçti. Siyahtı, iriydi, yangın umurunda değildi” (Kaygusuz, 2017a, s. 56).

Ancak Seda da diğerleri gibi duygusal menfaatlerini gözeterek davranır. Onun asıl maksadı yardım etmek değil, itfaiye erlerinin ilgisini çekerek duygusal bir yakınlık kurmak ve bir nebze de olsa yalnızlıktan kurtulmaktır. O da yangının ortasında, Taylor’un ifadesiyle “herkes gibi kendi derdine düşer” (2011, s. 20). Böylece o, kimliği ve maksadı açık olan tek kişi olarak sokağın temsilcisi konumundadır. Kaygusuz’un bu öykülerinde sokaklar açık bir mekân olmasına karşın insanın yalnızlığına, iletişimsizliğine ve duyarsızlığına açılan bir kapı olarak yer alır. Dolayısıyla sokak labirent mekan örneğidir.

Kaygusuz “Zilşan’ın Ayakları” öyküsünde ise modern yaşam karşısında öz benliği tehdit altında olan Zilşan üzerinden çarpık kentleşme sorununa vurgu yapar. Geleneksel bir yaşam süren genç kız kenar bir mahallede yaşar. Bu mahalleye inşa edilen alışveriş merkezini anlatıcı şöyle betimler:

“Dev bir alışveriş merkezi. Zilşan’ın gözlerindeki yansımada titreşen. Sivasız bir mahallenin en işe yaramaz görüntüsü. Üstüne kurulduğu tepenin yamacındaki varoşu iyice sakilleştiren, iyice şehirsizleştiren devasa bir korkuluk. Öyle büyüktür ki oradan yıkılsa, Zilşan ta buradan altında kalır ta oradan güneşini keser bir göçerler ülkesinin. Zilşan çamura bata çıka koşar adımla ancak yarım saatte varabilir gökdelen. Ama bir türlü içine giremez” (Kaygusuz, 2017a, 72).

Gökdelen, estetik bir görünümünden uzak oluşuyla ve orada yaşayan insanları sıradanlaştırmasıyla eleştirilir. Bu tarz plansız yapılaşmalar “kentten ortak alanlarını ve ortak değerlerini” (Göka, 2001, s. 166) yok ettiği gibi insanlar üzerinde de olumsuz etkiler yaratır. Öyküde de bu olumsuz etki iki karakter üzerinden somutlaştırılır. Öncelikle alışveriş merkezi, kızın erkek arkadaşı Murat tarafından açıldığı ilk günden

beri büyük bir ilgi görür. Sabah çıkar ve akşama değin orada oturup, kızlara bakarak zaman geçirir. Zilşan onu gizlice “seyreder. Bir zamanlar kimi ayıp sözler ederek kalbini hoplatan sevgilisinin, şimdi ayıpsız ve çakısız hâinden kendine dair en küçük bir işaret göremez. Koca bir boşluk açılmıştır Murat’ın yüzünde” (Kaygusuz, 2017a, s. 74). Adam, kendisine sunulan bu görsel dünyanın büyüüne kapılarak yozlaşır. Gökdelenen yalın ayak kaçan Zilşan ise bir daha hiç ayakkabı giymez, kendi kendine konuşmaya başlar ve herkesten soyutlanır. Fromm’a göre yalnız ve dayanılmaz bir soyutlanmışlık duygusu sınırı fazla aşarsa şizofrenik rahatsızlıklar başlar (1996, s. 32). Doğal olarak toplum tarafından anlaşılmayan ve modern yaşamın yapaylığıyla çatışan Zilşan’ın durumu da delilikle sonuçlanır. Delilik ise “insanın algılayabildiği kendi gerçeğiyle ilgilidir” (Foucault, 1992, s. 47). Genç kız da modern dünyanın yapaylığıyla kendi gerçekliği arasında sıkışır ve kendi özünde kalmaya direnir.

Yazar, modern yapılaşma ve yapay zekânın biyolojik bir varlık olan insan üzerindeki egemenliğine ve tehdidine “Küllük” adlı öyküde de dikkat çeker. ABD Başkonsolosu olmak için dev bir gökdelende mülakata alınan Andrew Stanley, kendisini bu modern yapı karşısında yetersiz ve küçük hisseder:

“27 yaşına gelene kadar bir kez olsun adalet kavramını tartışmamış bir adamın, dev bir gökdelenin kapısına geldiğinde, kendisi ile gökdelen arasındaki yükseklik farkının adaletsizlik olarak algıladığını düşünürseniz, bundan sonraki yaşamında ona hiçbir başarı şansı tanımazsınız. (...) bir görevli tarafından karşılanarak asansöre binerken, asansörün ışıklı uğultusuyla yukarı çıkarken rastladığı her cam kapıda, her aynada, her parlak yüzeyde kruvaze ceketinin üstünde nasıl durduğunu kontrol etti (...) 37. Katta asansörden çıktığı vakit fûme rengi o büyük salonda, lacivert bir fırça darbesi gibi kaldı” (Kaygusuz, 2018, s. 77).

Hayatı boyunca adalet, eşitlik duygusunu tartışmamış ve düşünmemiş bir adamın, yapay bir güç karşısında haksızlığa maruz kaldığını düşünmesi ince bir ironidir. Mülakatta ona bir sigara ikram edilir. Ancak o sigarayı yaktıktan sonra “kendini tertemiz bir ortamı dumana boğan koca bir sanayi bacası gibi hisse[r]”. Hem bu hissi hem de adamın salonda “lacivert bir fırça darbesi”ne benzetilmesi yapay dünyanın ihtişamı karşısında silikleşen ve görünmez olan doğallığı işaret eder. Adam, aslında kusursuz olan bu ortamda küllük olmadan ve etrafı kirlilemeden sigara içmekle sınanır. Bu sınavı “sigaranın külünü pantolonun duble paçasından içeri silkeleme becerisini göster[erek], bunu yaparken de hiçbir küçük espriyi, milliyetçi duyguları kabartan tumturaklı cümleleri kaçır[mayarak]” (Kaygusuz, 2018, s. 80) geçer. Bu sınanma modernizm “sıkı sıkıya akılcılaştırma fikriyle bağıntılı” (Touraine, 2002, s. 24) oluşunu temel alır. Adamın orada hissettiği bütün olumsuz duygulara karşın aklını kullanarak bir

sorunun üstesinden gelebilmesi modernizmin istediği insan profilidir. Modern çağda iş ortamları, daha düzgün, temiz ve etkin olmasına karşın buralarda insan doğasına ait olan duyguya ve kişiliğe yer verilmez (Pappenheim, 2002, s. 31).

“Nehir’in Gelmediği Yer” adlı öyküye fırtına tehlikesine rağmen adayı terk etmeyen Nehir’in şehre karşı takındığı tavır konu edilir. Adadaki uğultudan sonra herkes fırtına tehlikesinden korkup adayı terk etme kararı alır. Ancak bütün ısrarlara rağmen Nehir, adayı terk etmeye bir türlü ikna olmaz. Diğerleri ise gizli bir istek ve heyecanla “bilmedikleri yolu çok iyi bildiklerini savunarak, birinci mevki biletleriyle sınıf atladıklarını düşünerek” ve “sonunu bilmedikleri ama çok önceden belirlenmiş kaderlerine doğru yol arkadaşlarıyla birlikte sallana sallana gide[rler]” (Kaygusuz, 1998, s. 92). Anlatıcının bu cümleleri özellikle modern sistem eleştirisine yöneliktir. Sistemin yarattığı kentli/kırsal gibi bir sınıf ayrımı, insanlara kenti daha cazip kılar. Öyküde bu ayrıma karşı insanların tutumuna dikkat çekilir. Örneğin, herkes Nehir’i ikna etmeye çalışırken önce bir eş bulmasını sonra da onlarla birlikte kente gelmesini isterler. Ama Nehir bu konuşmaları dinlerken şöyle tepki verir: “Hiçbir yere gitmiyorum, diyerek ağaçları buda[r] (...) umarsızca kırmızı boyayı sulandırıp bir yaprak çiz[er] (...) Nehir, turuncu bir çiçek kondur[ur] cama” (Kaygusuz, 1998, s. 92-96). Onun bu tepkisi, metaforik anlamıyla kente karşı doğal yaşamın savunusudur. Ayrıca bu, onun yalnız kalma ve fırtınaya tutulma pahasına sistemin dışında kalmayı ve modern çağın kendisine dayattığı istemleri reddederek özünü -kendini- tercih ettiğini simgeler. Öte yandan anlatımda taraflı bir dil kullanılır. Anlatıcı, Nehir’i ve onun eylemlerini genelde doğayla ilintili bir şekilde aktarır. Buna karşın kenti terk edenleri odağa aldığında “makyaj”, “kıyafet”, “tırış makinası”, “valiz”; “çelik kumaş”, “uzay gemisi” gibi maddesel varlıkları kullanır. Onlar “evlerini dağıtıp talan ederek” adayı terk eder. “Koca bir adanın tek sahibi kalan” Nehir’in ise “yatağını değiştiremediler” ve “kendi içindeki denize akmasını engelleyemediler” (Kaygusuz, 1998, s. 99).

Yazar, genel olarak birçok öyküsünde çarpık kentleşmenin yarattığı olumsuz sonuçlara değinir. Kimi zaman estetik bir görüntüden uzaklığıyla kimi zaman sosyal ilişkileri olumsuz etkileyişiyle bu olguyu sorgular ve eleştirir. Örneğin, ana teması doğa ve kadın olan “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküsünde anlatıcı, eve giderken yolda gördüğü “çıkamaz sokakları”, “ölüm çukurları”, “kaçak yapan elektrik direkleri”, “yoksul varoşları”, “öcülü evleri”, “çinko çatıları”, “mat ışıklar saçan evleri” (Kaygusuz, 2017a, s. 79) anlatır. Yine “Ortadan Yarısından” öyküsünün girişinde de

Tenekeçiler Mahallesini şöyle anlatır: “Bornova’nın yüksek mahallelerinden Tenekeçiler ’de şurup gibi bir eylül sabahı, nereden geldiği belli olmayan kötü bir koku hissedilecekti. Başlangıçta kapı önlerine yığılmış çöplerden, kentin kuzeyinde yüzeye çıkan kanalizasyon sularından, yan mahallede lastik yakan Çingenelerden kimse şüphelenmeyecekti” (Kaygusuz, 2018, s. 11). Yazar dolaylı da olsa -kimi zaman tek bir cümleyle de olsa- bu konuya birçok öyküsünde yer verir.

3.5. Çocukluk Kalıntılarıyla Özerkleş(e)meyenler

İnsanların yetişkinlikteki davranış ve tutumları, hayatı algılayış tarzı ve içsel dünyasının bütünlüklü ya da parçalanmış olması, çocukluk yaşantılarıyla doğrudan ilişkilidir. Psikoloji de bu ilişkinin boyutunu ve yetişkinliğe etkisini çeşitli kuram ve teorilerle ortaya koymaya çalışır. Genel olarak bu disiplindeki çalışmalar, insanın ruhsal ve psikolojik olgunluğa erişebilmesi için başarılı bir bebeklik ve çocukluk deneyiminden geçmesi gerektiğine işaret eder. Çünkü bebeklik dönemi hayatla ilk temas anı olmakla birlikte temas biçimlerinin de kalıcı olarak öğrenildiği ilk evredir. Dolayısıyla bu gelişim evresinde yanlış kodlanan her bilgi, bireyin yaşadığı ruhsal sıkıntıların kaynağı olarak kabul edilebilir. Gelişim çağındaki yaşantılar, deyim yerindeyse kendiliğin -benliğin- tohumu niteliğindedir. Bu noktada benliğin sağlıklı bir şekilde bütünleşmesinin en etkin faktörü anne ile kurulan ilişkidir. Kişiliğin ve kendiliğin gelişmesi, annenin bebeğe yaklaşımı ve ona sunduğu çevre ile alakalıdır. Anne kucağı ise çocuğun bedenini ve kendini algılaması ve daha sonra bütünleşmiş bir kendilik yaratması noktasında sunulan en önemli çevre olarak yorumlanabilir (Winnicott, 2013, s. 10-11).

Çocuk psikolojisi alanında birçok çalışması bulunan Donald W. Winnicott göre anne-çocuk ilişkisinin sağlıklı olması psikopatolojik sonuçlara sebep olur. Bu da çocuğun “hakiki kendilik”ten uzaklaşarak “sahte kendilik” geliştirmesine yol açar. Çocuk, ihtiyaç ve isteklerinden vazgeçerek sadece anne ve çevreye uyumlu bir kimlik oluşturur. Böyle bir kimlik de sürekli olarak insanları ve çevresini önceleyerek kendi gerçekliğine yabancı ve uzak kalır (Winnicott, 2013, s. 15). Sahte ve gerçek kendilik arasında kalan bireyin de mutsuzluğu ve yalnızlığı kaçılmaz olur.

Çocuklukta deneyimlenen her olumsuz yaşantı travmaya dönüşebilir ve ileriki yaşamda bir şekilde gün yüzüne çıkabilir. Sema Kaygusuz’un öykülerinde sıkça rastlanan bazı karakterlerin bunalımlı ve mutsuz oluşu, çocuklukta yaşanan birtakım

travmatik olay ve durumlara dayandırılır. Bazıları anneye ayrışamamış ve geçmişte yaşadığı olumsuz yaşantıların etkisinden çıkamamış kişilerken bazıları ailenin tahakkümü altında ezilmiş kişilerdir. Yazar, bunların yaşamlarına ışık tutarak travmaların insanın ruhsal dünyasındaki etkisini kurgusal metinlerle vurgular.

Doyma Noktası adlı kitapta yer alan ve farklı okumalara açık olan “Sülün” öyküsünde, bir erkeğin eril bağımsızlığını kazanma yolundaki trajik çabası işlenir. Otoriter ve güçlü bir annenin egemenliği altında baskılanan oğul, annesine varlığını ve erkekliğini kanıtlamak için her bahar sülün avına çıkar. Bu av tutkusunun kaynağı, öykünün girişinde şu sözlerle belirtilir:

“Kuş ölümcül bir yara almadığından olacak, hem avcı, hem av, gitgide şiddetlenen bir ağrıyı birlikte çekerek, aynı dayanılmaz sızlanışın birer parçası oldular. Avcı, kuşu avlamak yerine acı vermek niyetiyle yaralamıştı sanki kendi kanayışını, dünyalar güzeli başka bir canlının narin gövdesinde seyretmek için (...)Kuşun sızlanışı, çocukluğundan bu yana sürekli işittiği, sinir bozucu bir biçimde kulaklarında çınlayan tanıdık bir kadın sesiydi.” (Kaygusuz, 2016, s. 87).

Sülün, içsel dünyasında tasarladığı anne imgesini karşılar. Ayrıca çocukluğunda annesinin “pırlanta yüzüklerini”, “elmas küpelerini” ve “tedavülden kalkmış bozuk paralarını” (Kaygusuz, 2016, s. 89) sakladığı ahşap mücevher kutusu üzerindeki sülün ikonu da bu özdeşliği sağlayan güçlü bir çağırışım unsurdur. Dişiliği simgeleyen yüzüğün, elmas küpenin ve gücü simgeleyen paranın bir kutu içinde saklanıyor olması da psikanalist bir bakışla değerlendirmeye açık bir detaydır. Bu, özellikle fallik dönemde anneye arzulanan ilişkinin ulaşılmazlığını simgeler. Dolayısıyla kapalı kutunun kapağındaki ikon, bir nevi arzulanan erotik ilişkinin sembolik değeri hâline gelir. Bu açıdan bakıldığında sülün avlama tutkusu, anneyi avlama arzusuna karşılık gelir. Adamın, eve vardığında kuşun cansız bedeni ile düşlediği kadın imgesi de bu çıkarımı destekler: “Sülünün kanı iplik inceliğinde akarken annesini düşün[ür]. Rengârenk kuş tüyleri üstünde yarı çıplak, cansız bir biçimde uzanan, saman sarısı bir kadındı[r] hayalindeki”. Daha sonra kuşun tüylerini yormaya başlar. Bu yolma eylemi, erotik bir anlatım ve imgesel çağırışimlarla aktarılır. Yolduğu rkuşun “iki kanadı[nı] tutup genişçe açınca göğü sarmalayacak kemikli bir kucağın içinde bul[ur] kendini” ve bu hisle hızlanır, kuşu “tutam tutam” yormaya başlar. “Görmemesi gereken bu gizil çıplaklığın karşısında” “istenci dışında gelişen ve hazla acıyı bir arada hissettiren bir devinime” girer. Cinsel hazza dönüşen bu eylem sonlanınca çok büyük bir utanç ve suçluluk hisseder (Kaygusuz, 2016, s. 88). Karakterin, sülünü bir fetiş nesnesi hâline getirmesi ve ardından hissettiği suçluluk ve utanç, fallik dönemle açıklanabilir. Çünkü başarısız fallik dönem karmaşası, yetişkinlikte sapkın fanteziler olarak açığa çıkar. Bu

durum aynı zamanda kişide cinsel kökenli yoğun bir suçluluk ve aşağılık duygusu yaratabilir. Baş edilmesi çok güç olan söz konusu duygular, yetişkinlikte de sürer ve akranlarıyla sağlıklı ilişkiler kurmasını engeller (Storr, 1992, s. 28). Öte yandan sülünü avlaması bu gizil ve utanç verici isteğini yok etme arzusu olarak da yorumlanabilir. O, kendisiyle annesi arasında parçalanmış benliğinden kurtulmak ve annesinin egemenliğinden çıkarak annesini yenmek isteyen bir erkek olarak değerlendirilebilir. O; sülün avlamayı, gücünü yok sayan annesine erilliğini ifade etmenin bir yolu olarak görür. Ancak annesinin her seferinde avlara kayıtsız kalması onu bu kısır döngünün içinde tutar. Öykünün devamında adam, yaşadığı cinsel hazdan sonra gözünü açtığında mutfağı ve bedenini âdeta işgal edercesine her yerde uçuşan sülün tüyleri ile karşılaşır. “Tüy girdabıyla” boğuşurken mutfağa giren annesine “suçlu” ve “oyunu kaybetmiş küçük bir oğlan” gibi bakar. Annesi ise ona “alaycı” ve “umarsız” bir şekilde yaklaşır saçına takılan bir tüyü “abartılı ince bir el hareketiyle” alır ve “alçak bir sesle “her yeri dağıtmışsın, topla hemen” der. Arkasını dönüp giden kadın, oğlunun duymaya katlanamadığı son bir şey daha söyler: “Sen de yıkan artık, temizlen! Leş gibi ter kokuyorsun” der. (Kaygusuz, 2016, s. 91). Annenin, “yaşını başını almış meslek sahibi bir erkek” olmasına rağmen oğluna hâlâ küçük bir çocukmuş gibi yaklaşması ve oğlunun da bu tutumdan kendini kurtaramaması psikoza tetikleyen önemli bir etkidir:

“Her erkek çocuk için annesiyle ilişkisi onun için bir güvenlik gerekmesini karşılar ama aynı zamanda da bir tehdit ögesi oluşturur. Başlangıçta çocuğun sevgi dolu bir korumaya gerekmesi vardır; büyüdükçe kendisini kurtarmaya yönelmesi gerekir, yoksa âdeta hadım edilmiş gibi, kendi erilliğini gerçekleştiremeyerek, annesinin önlük bağlarına bağlanır ve öylece yaşar” (Storr, 1992, s. 98).

Anthony Storr’un, erkek çocuğun anneye ayrışmasına yönelik vurgusundan hareketle öykü karakteri için şu söylenebilir: Onun bu kısır döngüden kurtulmasının biricik yolu kendisinde benlik yitimine sebep olan annesi tarafından eril varlığının onaylanması ve anne imgesinden kurtulmasıdır. Öykü boyunca av-avcı ilişkisi üzerinden devam eden bu varlık hesaplaşması, adamın yenilgisiyle sonuçlanır. Başlangıçta avcı konumundayken öykünün sonunda hem sülünün hem annesinin avına dönüşür.

Ayrıca yazarın böyle bir kurgu için renkli oluşuyla dışılığı çağrıştıran ve Moğol Türkleri arasında da cesaretle ilişkilendirilen sülün kuşunu kullanması da isabetli bir tercihtir. Bir zamanlar Köktürk Hanedanlığı’nın üst düzey askerlerinin şapkalarına işlenen sülün, can verinceye dek düşmanına göz açtırmayan bir kuş olarak bilinir (Stark, 2009, s. 121). Nitekim öyküde de kuş, bu özellikleri taşır. Örneğin, adam mutfakta

uçuşan tüylerle boğuşurken sülün onun karşısında “avcıyla hesabını kapatmamış, gözleri hafif aralık, kesik boynu aşağı sarkık, benden kurtulamayacaksın dercesine” (Kaygusuz, 2016, s. 90) durur. Bu bir açıdan anneyle olan çatışmanın sonlanamayacağına ve böylece hiçbir zaman benlik bütünlüğünün tamamlanamayacağına referans eder.

Ortadan Yarısından kitabındaki “Çitlembik Yiyen Ölüler” öyküsü de benzer şekilde erkeğin anneyle kurduğu yanlış özdeşimin yetişkinlikteki aşk hayatına yansıyan etkilerini örtük bir dille gösterir. Adam, ölmüş annesinin mezarı başında âşık olduğu kadınla arasındaki sorunları bazen kendini bazen sevdiği kadını suçlayarak anlatır. Ancak yazar, geriye dönüşlerle çocukluk yaşantısına ve annesinin ölümünden duyduğu üzüntüye de yer vererek onun şimdiki mutsuz hayatının aslında ona sağlıklı bir çevre sunamayan annesinden, geçmişteki olumsuz deneyimlerinden, utançlarından ve suçluluk duygusundan kaynaklandığını okura sezdirir:

“Gömülürken yüzünü görmek istedim, ama enişterim izin vermediler. Son halinle anımsamak isterdim seni. Dingin, daha dayanıklıydın belki her şeyi unutmuş, bağışlamış, terk etmiştin. Önce burnunun düşeceğini söylediler. Eminim ilk önce gözlerin erimiştir, çünkü sen çok ağlamıştın anne. Gömüldüğün gün her şey berbattı. Papatyaların sapları, domates çorbasının buharı ütülenmiş gömleklerin kol ağzları, helvanın bayat fıstığı leş gibi kokuyordu. (...) Banyo yapamadığımız, iç içe yattığımız o iki odalı gecekonduda bile böyle kokular almamıştım inan” (Kaygusuz, 1998, s. 67).

Pasajdan hareketle annesinin yalnız, kırgın ve acı dolu bir hayat yaşadığı çıkarımına ulaşılabilir. Dolayısıyla hayata tutunmayı öğrendiği ilk çevre olan - Winnicott’un tabiriyle- “anne kucağının” (2015, s. 15) sağlıklı ve bütünlüklü bir ruhsallıktan uzak oluşu onun benlik gelişimini olumsuz etkilemiştir. Çünkü çocuk, ilk olarak kendini annede görür ve onunla özdeşlik kurar. Bu, “ebeveynlerinin psikolojik durumundan”, aralarındaki “çözülmemiş problemlerden” ve “evdeki huzursuz atmosferden” kendine bir pay çıkarmasına ve ebeveynle birlikte aynı şekilde acı çekmesine sebep olur (Jung, 2015b, s. 145). Bu “özdeşlik psikolojisi, çocuğun ebeveynler vasıtasıyla ne olduğunu” anlaması ve görmesi açısından belli bir süreye kadar sağlıklı kabul edilir. Ancak çocuk doğru zamanda anneyle ayrışamazsa, özerkleşemez (Jung, 2015b, s. 53). Pasajın devamında da annesinin öldüğü, anlatıcının tabiriyle “burnunun düştüğü” gün çocuğun özellikle kokuya karşı takındığı tavır ve artık kuşkucu, korkak, “pısrık, ıslak, kimsesiz, dayanıksız” (Kaygusuz, 1998, s. 68) hissetmesi anneden ayrışmadığının bariz göstergeleridir.

Bireyleşemeyen bu adam doğal olarak sağlıklı bir ilişki de kuramaz. Berna'nın bir başkasını unutmak için kendisiyle birlikte olduğunu bildiği hâlde kızıdan vazgeçmez. Berna'ya kendini sevdirmeye, ağladığı zamanlarda yanında olmaya ve onu anlamaya çalışır. Bu anlamsız ve saplantılı aşk, adamın aslında annesiyle olan ilişkisinin uzantısıdır. Çünkü o mutsuz ve yalnız olan annesine teselli vererek büyür. Böylece hayatına aldığı kadına da aynı tutumla yaklaşır. Annesi öldükten sonra var olan özdeşlik Berna'ya yönelir. Onu iki farklı kadın olarak görür: “Bazen iki ayrı kadındı Berna: bir yanı çitlembik, bir yanı denizkızı Fûm. Bu adları ben koydum ona” (Kaygusuz, 1998, s. 72). Çitlembik bitkisi, bazı yörelerde lohusa dönemindeki anneye sütünün artması için yedirilir (Uğur, 1948, s. 9). Denizkızı ise birçok mitolojide “cinsel cazibeyi, şehveti, dünyeviliği ve tenselliği sembolize eder” (Erol, 2009, s. 219). Bu kavramlardan birinin annelikle diğerinin de kadınlıkla bir şekilde ilintili olması bu çıkarımı doğrular niteliktedir. Daha sonra anne mezardan hortlar ve oğluna Berna'yı ulaşılmaz gördüğü için sevdiğini ve onunla kendisi sevişemediği için seviştiği erkekleri küçümsediğini söyler. Bu yine oidipus karmaşasıyla açıklanabilecek bir durumdur. Öte yandan kadınla gerçekten sevişememiş olması, çocukluktan kalan cinsel kökenli bir utançtan da kaynaklanır. Şöyle ki, çocukluğunda annesi, onu arkadaşı Fuat'la birlikte mezarlıkta uygunsuz bir biçimde görür ve sonra oğluna hep kuşkulu gözlerle bakar. Ancak ona “bunun bir keşif oyunu olduğunu hiç anlata[maz]” (Kaygusuz, 1998, s. 68). Bu cinsel utancı yaşayan kişilerden kimi ilerideki yaşamlarında “cinsel ilişkiden kaçınır, cinsel ilişki eyleminin yerine başka eylemler koyar” (Storr, 1992, s. 13). Hortlamış olan anne, devamında oğluna “söylesene, dünyada gecekonduda büyüyüp, düğünlerde darbuka çalan, aylarca gelmeyen babasının yerine evi geçindiren, bütün kavgaları durduran (...) şimdi ise büyük bir şirketin ortaklarından biri olan kaç insan var” (Kaygusuz, 1998, s. 76) diyerek oğluna kızar.

Annenin ifadelerinden hareketle oğulun her zaman annesinin iyiliğini gözeterek yaşamış olduğu, düşünülebilir. Hatta yine annesinin eşcinselliğe dair kuşkularını bertaraf etmek için kendisine hiç yakıştıramadığı ve gülünç görüldüğünü düşündüğü hâlde bıyık bırakması da bunu gösterir. Sonuç itibarıyla çocuk, annesinin gözündeki imajını yine annenin istekleri doğrultusunda düzenler. Bu bağlamda öykünün son cümlesi de çok çarpıcıdır: “Öyle bakma anne, haklısın çok yalan söyledim” (Kaygusuz, 1998, s. 79) cümlesiyle okur, kuşkuya düşer ve ucu açık bir şekilde öykü biter. Bütün bunlar ise Winnicott'un işaret ettiği “sahte kendilik” (2013, s. 15) tanımıyla doğrudan

örtüşür. Yoğun semboller ve kapalı bir anlatımla şekillenen bu öykü, Necip Tosun'un da belirttiği gibi bir “yüzleşme” öyküsü olarak değerlendirilebilir (2015, s. 321).

Yazar; söz konusu edilen karakterlerdeki nevrotik davranışları, ruhsal bunalımı ve parçalanmayı anne-çocuk ilişkisi üzerinde temellendirerek, insan tutum ve davranışlarında belirleyici temel dinamiklerden biri olan bebeklik evresinin önemine işaret eder. “Dilenci” ve “Sandık Lekesi” adlı öykülerinde ise gelişimde anne-çocuk ilişkisi kadar etkin olan çocukluk dönemini ve yaşantılarını referans alır. Bu kurgularda aileden ziyade çocukluk çağında yaşanan acı kayıpların ve tecrübelerin yansımaları izlenir. Örneğin, “Dilenci” adlı öyküde Berfu'nun dilencilik yapmasını, çocukluk travmasıyla ilişkilendirir.

Çocukken çekirge toplayıp “acıyı tatmayan bütün çocuklar gibi acı vermekten kork[madan]” onları tutkala bulayarak ölmelerine sebep olur. Öykü boyunca duyduğu vicdan azabıyla ön plana çıkan kızın, öldürdüğü çekirgeleri, “çocukken ellerine ucu kızdırılmış iğneler batıran” babaannesinden intikam almak için onun tülbentlerini yaktığı sırada evin tutuşmasına ve bütün aile üyelerinin ölümüne sebebiyet verdikten sonra hatırlaması örtük bir mesajdır. İstemsiz de olsa o, ufak bir yaramazlığın bedelini tüm ailesini kaybederek öder. Verdiği büyük bedelden sonra ise “unuttuklarını yeniden anımsayınca, çok değerli bir şey kaybettiğini sanıp çekirgelerini arar[ıp] durur. Öldürdüğü, gömdüğü çekirgelerini (...) kendini temize çıkarmak adına, kaybettiğini varsay[dığı]” (Kaygusuz, 1998, s. 36) çekirgeleri psikopatolojik davranışlar sergileyerek arar. Freud'un ifadelerine uyarlamak gerekirse bu, ötekinin acısıyla kendi acısı arasında kökten farklı bir tutum benimseyen ilkel insan tavrıdır (2004, s. 74). Dolayısıyla onun özellikle acıyı tanıdıktan sonra çekirgeleri araması yazarın, sıkça yer verdiği ekolojik duyarlılığın bariz yansımasıdır.

Kocasının bütün ısrarlarına rağmen Berfu, çekirgelerini aramak için her gün çıkıp “bindiği otobüslerde, tramvaylarda, vapurlarda, sokak aralarında, üst geçitlerde, duraklarda, insanların koşuşturduğu her yerde” dilenci gibi gezer. Şehirdeki herkes dilenciye andırmayan kılık kıyafetiyle, sessiz ve tuhaf müphemliğiyle ondan rahatsız olur: “Dilenci, diye birbirlerine fısıldayıp eline aldığı hasır şapkanın içindeki bozuk paralara bak[arlar]. Güzel giyimini, boyalı saçlarını, incecik temiz ellerini görenler, onun dilenci olmadığını anlayıp neyi dilendiğini kestiremez[er]” (Kaygusuz, 1998, s. 38).

Bu noktada özellikle Ahmet Hâşim'in *Frankfurt Seyahatnamesi* adlı kitabında yer verdiği "Dilenci Estetiği" yazısında; "[m]erhametli hanım ve efendi, sadakaya muhtaç adamın kendisine bu kadar benzer oluşuna tahammül edemez." (2020, s. 53) tespitinden hareketle, Berfu'ya bakanların da onun gözünde kendi günahlarına dair benzer izler gördüğü çıkarımına ulaşılabilir. Çünkü o, "açılmış elleri, sürekli kıpırdayan dudakları, omuzlarından düşmek üzere olan ipek fularıyla vicdanları[nı] koy[ar] karşı[larına]" (Kaygusuz, 1998, s. 40). Nitekim öykü, bu çıkarımı destekleyen bir sözle nihayetlenir: "Kendi ellerine sığamamış, taşmış dilenen bir çocuktur o. En masum çağımızda işlediğimiz, cam kavanozlara kapatıp hava aldırmadığımız suçlarımızdı. Elimizde olmadan yaşanmışlıklardı" (1998, s. 41).

Doyma Noktası kitabında yer alan "Sandık Lekesi" öyküsü, yol ve yolculuk motifi üzerinden Ferhan'ın geçmişle bugün arasındaki sıkışmışlığını merkeze alır. Ferhan, çocukluğunun geçtiği Beyoğlu semtleri arasında yolculuk yaparken birtakım çağırışım unsurlarıyla geçmiş yıllarını ve arkadaşlarını -Harun'u, Hüma'yı, İpek'i, Oğuz'u ve Mercan'ı- hatırlar. İlk çağırışım unsuru olan köpek, öykünün hemen girişinde yaşama yabancılaştırmış bir şekilde betimlenir:

"[C]addenin aşağısından yokuş yukarı sürünerek, yaşama üvey, yorgun bir köpek gelmişti (...) kulakları düşmüş, kaburgaları cisimleşmiş, ezgin bakışları Gümüşsuyu'nun ıslak kaldırımlarını çok kanlı görmüştü o gün. Derin diş izleri vardı boynunda, belli ki ölümcül bir sokak dövüşünden canını zor kurtarmıştı. Bir yeri terk edip gelmemiş, düpedüz kovulmuştu. Öyle olmasa bir soyluluk olurdu salınışında, kara tüylerinin arasına gömülü, dili dışarı sarkık ölgün ölgün yürüyeceğine, yeni bir ad takınmaya istekli atılğan bir köpek gibi alır başını gelir, insanların yüzüne korkusuzca bakardı. Ama o, tam bir uyuzdu. Her şeyi unutmaya zorunlu çaresizin teki" (Kaygusuz, 2016, s. 9).

Öykü boyunca pasajda verilen bütün bu duygu durumlarını aslında Ferhan'ın da yaşıyor olması dikkat çekicidir. Köpekle Ferhan arasında duygusal yönden bir özdeşlik mevcuttur. Dolayısıyla köpeğin onun yaşama olan yabancılığını serimlemek için öyküye yerleştirilmiş bir karakter olduğu söylenebilir. Çocukluk arkadaşı Harun'a çok benzettiği Leke adlı çocuğu görmesiyle zihinsel yolculuk tam olarak başlar. Harun'un kız kardeşi Hüma'nın, Zeliha adını verdiği bir kuşun peşinden giderken ölmesi, ardından Oğuz'un ve İpek'in ölmesi ve bütün bunların sonucunda o mahalleden taşınmaları onda bir çocukluk travması yaratır. Bu bilgiler ışığında pasaja tekrar bakınca, bu özdeşlik daha anlaşılır hâle gelir. Köpeği betimlerken kullanılan; "yaşama üvey ve yorgun", "ezgin bakışları Gümüşsuyu'nun kaldırımlarını çok kanlı görmüştü", "ölümcül bir sokak dövüşünden canını zor kurtarmıştı", "her şeyi unutmaya zorunlu

çaresizin teki”, “bir yeri terk edip gelmemiş, düpedüz kovulmuştu” gibi ifadeler, aslında Ferhan’ın içinde olduğu ruhsal bunalımı açımlar.

Öte yandan yaşadığı hayattan, karısından ve iş yoğunluğundan bunalan karakterin mutsuzluğu cümleler arasına serpiştirilerek verilir. Yolculuğa, toplantıya yetişmek için çıkmasına rağmen o, farklı yollara -çocukluğunun geçtiği- saparak kaybolur. “Üşüyen” öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de bireyin yaşadığı yalnızlık, bunalım ve güçsüzlük onda aktüel zaman ve mekândan kaçış isteği doğurur:

“Gözünü açtığında, saç spreyi kokan bu sokaklarda parlak buluşlarla donatılmış vitrinlerin arasında kısıtlanmış önce kol saatine baktı. Tutsak kaldığı otomobilin içinde bir akvaryum balığı gibi başını kaldırarak soluk alabiliyordu ancak. Şu anın güçlüğü, bir göz kırptırmasıyla bile kolayca puslanan bir anımsayış sahneleri kadar çabucak değiştirilememesiydi. Sünmeyen ya da kısa kesilemeyen “şimdi” kişileri bir arada tutmak için tasarlanmış renkli caddelerde dakikası dakikasına hissedilmeliydi” (Kaygusuz, 2016, s. 18).

Ancak Ferhan, diğer öykü karakterinden farklı olarak düşlem dünyasına değil, zihinsel yolculukla geçmişe sığınır. Her iki karakterin vurgulanan ortak noktası ise yaşanan hayat, zaman ve öz benlikle dolayısıyla gerçeklikle aralarındaki aşılmaz uçurumdur. Onlar, kendine yabancılaştıkça gerçeklikten o derece kaçarlar: “Yaşadığını değil, günden güne yutulduğunu” hisseden Ferhan’ın, hayatta “gerçekliğinden emin olduğu tek” bir şey var o da “çevresine ürkek gözlerle bakan kendi çocukluğuna” acıması ve ona yabancı olmasıdır (Kaygusuz, 2016, s. 10). Sartre’ın ifadelerine uyarlanacak olursa tek başına bırakıldıkları bu güvensiz dünyada onların içinde ve çevresinde dayanacakları bir desteği ve tutunacak dalları yoktur (2010, s. 36).

Kaçış özelinde karakterin özellikle yolda olması dikkate değer bir metafordur. Bu aynı zamanda fiziki bir yolculuk olduğu kadar ruhun/zihninin ve geçmişin derinliklerine doğru ilerleyen simgesel bir yolculuktur. Yazar, karakterin ruhsal karmaşasını, varoluşsal kaygılarını, bulunduğu ortamdan kaçma isteğini, benlik ve aidiyet arayışını yol ve yolculuk motifiyle güçlendirir. Otomobille ilerledikçe zihin geçmişe gider. Böylece hem zihinsel hem fiziksel olarak çift yönlü bir yolculuk gerçekleşir. Ayrıca geçtiği caddelerde, sokaklarda kendini şimdiki değil, geçmiş hâliyle konumlandırması, onun zaman ve mekândan soyut yaşadığını imler. Amaçsız bir şekilde sokakları arabayla gezer, farklı yollara sapar ve kaybolur. Yol için kullanılan kavis, yokuş betimlemeleri karakterin iç dünyasını ve zorlu yaşamını, çocukluğunun geçtiği yollarda kayboluşu ise kendi benliğine yabancılığını simgeler. Öykünün sonunda ise başlangıç noktasına, yani arkadaşına benzettiği Leke adlı çocuğun olduğu yere döner. Çocukla konuşmaya çalışır ve konuşma esnasında çocuğun Harun’un kendisi

olabileceğine dair emareler sunulur. Bu noktadan sonra karakter sarsılır ve “dövüle dövüle kovulan kara köpek gibi kimseyle göz göze gelmeden” (Kaygusuz, 2016, s. 40) oradan ayrılır. Öykü, yolculuk nihayetlenmeden muğlak bir sonla biter.

Yukarıda vurgulanan köpek ve Ferhan özdeşliği, kapanışta önemli bir detayla somutlaştırılır. Başta isimsiz olduğu vurgulanan bu köpeğin metnin sonunda “kara köpek” olarak anılması dikkat çeker. Yine isimsiz olan çocuğun da Leke ismiyle anılması yazarın, kara ve leke sıfatlarına sembolik bir değer yüklediğini gösterir. Kaygusuz, öyküye de adını veren “Sandık Lekesi” için şu ifadeleri kullanır:

“İçerde olanla dışarıda olan arasındaki tek fark, dışarıdakinin yıkanabilir, ütülenebilir, onarılabilir olmasıdır. Oysa sandıktaki, yıllar içinde koyulaşan lekesiyle öylece durur; söylememek için içimizde gizlediğimiz bir sözcük kadar soylu, anlamlı ve ağırdır. O lekenin varlığına her ne kadar içerlesek de, onu yok sayamayız. Her ne kadar istemesek de katlaya katlaya sandığa yerleştirdiğimiz insanlık hallerini anımsamak zorundayız. Sandıkta ne olduğunu sezinlesek de, onu dışarı çıkarmanın tek yolu başka birinin kapağı açmasıdır” (Aktaran; Yener, 2010, s. 23).

Bu ifadelerden hareketle, Ferhan’ın içsel dünyasını yansıtmak için köpeğin ve çocuğun öyküye yerleştirilen simgesel karakterler olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, Ferhan’ın mutsuzluğu, yalnızlığı ve melankolik ruh hâli çocukluk yıllarının bir kalıntısıdır. O, geçmişte şahit olduğu ölümlerle, fani bir varlık olduğunun bilincine erişen ve hayatta kalmanın suçluluğunu derinden hisseden bir insan olarak mutsuzdur.

Kaygusuz, *Esir Sözler Kuyusu* kitabında art arda yer verdiği “Sessizlikler”, “Yüzeysel Şeyler” ve “Üzüntü Avcısı” öykülerinde ise henüz ergenlik çağındaki çocukların içsel dünyasını ele alır. “Sessizlikler”de ebeveynlerinin koruyucu ve baskıcı tutumundan bunalan Sema’nın sıkışmışlık duygusu ile özerkleşme isteği arasındaki sancılı sürecini anlatır. Diğer iki öyküde ise yaratılan güzellik algısının kız çocukları üzerindeki yıkımına dikkat çeker.

Yazar, genel olarak bu tema başlığı altında ele alınan öykülerinde, kendiliğin oluşum ve gelişim sürecinde yani ben ve öteki ayrımının yapılmaya başlandığı ilk çocukluk evresinde alınan hasarların yarattığı ruhsal bunalımı ve psikopatolojik sonuçları göz önüne serer. Her dört karakterin de bütünlüklü bir benlikten ve içsel dünyadan uzak olması belirgin ortak noktalarıdır. Dikkate değer bir diğer ortaklık ise hepsinin hasar aldığı ilk yere hem fiziksel hem zihinsel bir geri dönüş sağlayarak hesaplaşma ve yüzleşme yoluna gitmeleridir. “Sülün”de annesi tarafından onaylanmayan, ezilen, yargılanan, küçümsenen ve tehditkâr bir tutumla yetişen çocuk; yetişkinlikte annesiyle hesaplaşmaya çalışır. “Sandık Lekesi”ndeki Ferhan ilk hasar

adlı çocukluk yıllarında ondan arkadaşlarını alan şehirle yüzleşmeye gider. “Çitlembik Yiyen Ölümler”de sağlıklı bir sevgi ve sıcak bir aile ortamından yoksun kalarak yetişen çocuk, yine büyüdükten sonra annesinin mezarına bir nevi yüzleşmeye gider. Her üç öyküde de karakterler belli bir yaşa gelmiş, meslek sahibi insanlar olmasına rağmen mutsuz ve yalnızdır. Bütün bu hesaplaşma ve yüzleşme eylemleri ise Nurdan Gürbilek’in, çocukluktaki evin önemine ilişkin ileri sürdüğü bir tespitle açıklanabilir:

“Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sınımlanacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?” (2019, s. 63).

Özellikle “Çitlembik Yiyen Ölümler”de adamın önce ölmüş annesine sığınmaya çalışması ancak daha sonra ani bir ruh değişikliğiyle annesine söylediği “toprağın içinde liflenmiş kemiklerin, önce düşen burnun, böceklerin yediği etin, kafamı koyduğum kucağın umurumda değil!” (Kaygusuz, 1998, s. 72) sözleriyle, Gürbilek’in işaret ettiği noktaya gidilebilir. Yani o, oraya bir tek Berna’yı anlatmak -dolayısıyla geçmişiyile yüzleşip, hesaplaşmak- için gitmiştir. Söz konusu durum, diğer öykü karakterlerinin tutumlarında da bariz bir şekilde görülür.

3.6. Açlık ve Doyum Arasındaki Ruhsal Salınımlar

Açlık ve tokluk canlılığın sürdürülebilmesi için insanın hem bedensel hem ruhsal olarak hissettiği iki işlevsel duygu durumudur. Açlık kavramı, gerçek anlamıyla “aç olma durumu” anlamını karşılarken mecazi boyutta “kıtlık, aşırı istek içinde olma” (TDK, 1998, s. 18) hâli anlamına gelir. Biyolojik bir varlık olan insan, ruhsal ve bedensel yönden eş güdümlüdür. Böylece bedensel açlık ile ruhsal açlık arasında doğal bir bağdan söz edilebilir. İnsan, yeme edimi ve biçiminden kişiliğine ve ruhuna dair izler yansıtır. Kimi zaman psikolojik bir açlığı, oral doyum vasıtasıyla kapatmaya çalışır ki bu haz kısa bir süre sonra geçer ve açlık tekrar hissedilir. Bu davranış, bir açıdan ruhsal açlığını doyuma ulaştırma yolunu keşfedememiş insanın kısa süreli haz ve doyunlukla bu açlığı giderme çabasıdır. Bu noktada kişi bir kısır döngüye girer ve doyumsuzluk hâli ortaya çıkar.

Sema Kaygusuz, *Doyma Noktası* kitabında yer verdiği bütün öykülerde açlığı ve doyumsuzluğu sorgular. Kitap, aynı tema etrafında dönen öykülerden oluştuğu için öyküler arası organik bir bütünlükten rahatlıkla söz edilebilir. Nitekim yazar, bu

öyküleri cezaevlerindeki “açlık grevleri sırasında yazdığını” dile getirerek anılan tematik duyarlılığı ve bütünlüğü, “yaşantı” içinde yazarın “[r]uhsal ve zihinsel” izleğinin metne yansıyan gölgesi olarak tanımlar (Altuğ, 2016, s. 270). Kendisi de öykülerin “her birinde yeme edimi olduğunu” görünce o sıralar “farkına varmaksızın” “kişilerin kendi duyuşsal açlığıyla hesaplaşmaya girip girmediği” sorusu üzerine çok düşünmüş olduğunu söyler. Kaygusuz, bu öykülerde “bir doyum noktası var mı” düşüncesini sorgular. Bunu yaparken “ruhun da -insan gövdesinden farklı olsa da- bir gövde, bir ölçüde sınırsız, çizgileri belli olmayan bir figürler toplamı olduğunu” tasarlayarak insanın “ruhsal çatışma[ların]dan” faydalanır (Yener, 2010, s. 38).

Yazar, söz konusu öykü kitabında çoğunlukla psikolojik olgunluğunu ve ruhsal bütünlüğünü sağlayamamış karakterler üzerinden ruhsal açlığın yarattığı psikopatolojik semptomları odağa alır. Bu kişilerde belirgin olan ortak özellik ise daima daha fazlasını istemeleri ve hedonist bir yaklaşıma sahip olmalarıdır.

Bu özellikler “Kılçık” öyküsündeki Kadir Bey’de de bariz bir biçimde görünür. O, kendisi için “her öğlen” hazırlanan “gümüş balık çatalın[a]” varıncaya dek “parlatı[lan]” “insansız, ruhsuz, kasvetli bir ortam[da]” tiksindirici bir iştahla yemek yer. Kusursuz bir “simetriyle” donatılan restorana ve kendisini hoşnut etmekle görevlendirilen garsona son derece kayıtsız kalarak sadece “aç gözlerle sofraya” bakar (Kaygusuz, 2016, s. 45). Onun bu denli özelleştirilmiş bir mekânda yemek yeme isteği, bedensel açlığından ziyade otorite ve güç açlığını simgeler. Gizil bir şekilde ulaşmayı arzuladığı şey, fiziksel doyumun yanı sıra narsistik bir doyumdur. Bu tip kişiler, “ilerde yaşanabilecek hoşlukları yok farz ederek, bütün zevkleri hemen tatma yönünde güçlü bir dürtü[yle]” (Geçtan, 2018, s. 259) hareket eder. Bu haz ve yoğun istek dürtüsü kimi zaman saldırganlık ve yıkıcılık boyutuna ulaşır. Nitekim Kadir Bey de bir haz kaynağı hâline getirdiği yeme eylemi sırasında önüne gelenleri sabırsız, açgözlü ve saldırgan bir tutumla yer:

“Lipsos’un kırılgan gözlerine aldırmandan kafayı bir bıçak darbesiyle ayırdı. (...) Çatalı, bıçağı bırakıp balığın karnına soktu parmaklarını, gözleri büyümüş, burun delikleri genişlemişti. Bir yandan yiyor öte yandan hım’lamaya benzer tıkanık bir solumayla müziğin sesini bastırıyordu. (...) Bütün salonu gözleriyle yutmak istiyordu. Dirseklerine doğru sıyan zeytinyağını yalayarak temizledi, sonra burnuna kadar şarap kadehine daldı. Kadeh boşaldığında şişeyi boynundan yakalayarak emmeye başladı” (Kaygusuz, 2016, s. 47).

Onun, kıtlıktaymışçasına aç hissedip can havliyle yemeğe saldırması aslında içsel açlığını maddeyle tamamlama çabasıdır. Ancak bu tutum söz konusu açlığı daha

da körükleyerek bir kısır döngüye sebep olur. Anlatıcının aktarımıyla, o böyle yaparak “büyük mağaranın içini aslında açlıkla dolduru[r] (Kaygusuz, 2016, s. 47). Çünkü hissettiği fiziksel bir dürtüden ziyade bilinçdışı bir arzudur ve bu arzu oral doyumla asla tatmin edilemez. Tam aksine doyum yolunda giriştiği her eylem onu kendinden biraz daha uzaklaştırır. Bu paradoksal durum, uyuşturucu ve keyif verici maddelerdeki döngüyle aynıdır. Kişi, bu maddesel tatmini kısa süre için yaşar ve çok geçmeden fiziksel olarak tekrar o hazza ihtiyaç duyar. Böylelikle doyum hiçbir zaman gerçekleşmez ve kişi bitimsiz bir açlığa sürüklenir.

Mekânı kendi için şahsileştirmesi, özel bir garsonun ona hizmet etmekle görevlendirilmesi ve bütün bunlara son derece kayıtsız kalması belirgin bir narsistik açlık göstergeleridir. Çünkü bu tarz kişiler, “mutlak güç arzuları” ile yöneldikleri nesneyi, doğayı ya da insanı tahakkümü altına alma amacıyla yıkıcı içgüdülerle davranır. Bu “narsistik haz ile bağlantılı” (Freud, 2019, s. 78) bir tatmin yoludur. Bu noktada öykü, dikkate değer bir kinayeye nihayetlenir. Adamın, büyük bir güç gösterisiyle ve üstünlük iddiasıyla girdiği restoranda bir balık kılçığıyla ölmesi anlatımı trajikomik bir düzleme çeker. Öte yandan doyum teması etrafında şekillenen bu öyküde, doyma hissinden yoksun olan bir canlı olarak balığın tercih edilmesi Kadir Bey’in doyumsuzluğunu vurgulama noktasında isabetli bir tercihtir.¹⁴

“Çalıntı Yürekler” öyküsünde ise İlyas ve Zeynep üzerinden iki farklı açlık ve doyum alanı söz konusu edilir. Anlatıcının sözleriyle İlyas, “bilebildiği dünyanın en iyi insanı” ve “[k]endi merceğinden baktığı içbükey fanusun merhametli kralı”dır. (Kaygusuz, 2016, s. 75). Altmış yıllık hayatı boyunca etrafındaki insanlara iyilikler yapmış ve karşılığında hiçbir şey istememiştir. O, son olarak “çocukluğunu haşlamış patates, ekmek arası salçayla” geçirmiş fakir bir genç kız olan Zeynep’e yardım etmek ister. Bu yüzden hem kendi yalnızlığına ortak olması hem de öldükten sonra mal varlığını bırakabilmesi için onunla evlenir. Onun tek arzusu, iyilik yaptığı insanlar üzerinde gizli bir egemenlik kurmak ve onların güçsüzlüğü karşısında güçlü hissetmektir. Ölüme yakın, güçsüz ve yalnız zamanlarında da böyle bir ruhsal açlık dürtüsü ile fakir bir kıza “kibirli bir merhamet” ve “ezici bir şefkat” (Kaygusuz, 2016, s. 83) ile yardım eder. Özellikle evlendikleri ilk gece adam, “kızın tatmadığını düşündüğü her şeyi” alır ve ona kendi elleriyle yemek yedirir. Anlatıcıya ait “Zeynep çiğnedikçe

¹⁴ Özellikle “bir doyum noktası var mı” düşüncesinden çıkış yapan bu kitabın kapağına doyma hissinden yoksun olan bir canlı olarak -Emine Bora’nın tasarladığı- balık resminin tercih edilmesi dikkat çekicidir. Bu hem kitabın içinde yer alan “Kılçık” öyküsüyle hem de kitabın çıkış sorunuyla doğrudan ilintilidir.

İlyas da doy[ar], doydukça yeryüzünde kapladığı oylumu iyice genişl[er].” (Kaygusuz, 2016, s. 77) cümlesiyle adamın bilinçdışı güç arzusu okur nezdinde görünür hâle gelir. O, “sevgi” ve “iyiliksever kılığında” fakir ve güçsüz bir kız üstünde kurduğu hâkimiyetle tatmin olmaya çalışır. Bu tip insanlar, egemenlik kurduğu kişilerin “özgür ve bağımsız hâle gelmesini ve bu nedenle onun olmaktan kurtulmasını tüm gücüyle engellemeye çalışır” (Fromm, 1994 s. 110). Çünkü beslendikleri ana kaynak, iyilik gören insanın, onlar karşısında hissettiği mahcubiyeti ve bağlılığıdır. İlyas da bu duyguyu daha yoğun yaşamak adına ilk gece yatak odasına girip -sahte babacan bir tavırla- kıza şunları söyler:

“Ağlama kızım, sen yaşta çocuğun kanına... girer miyim... hem de benim gibi bir adam. Yakışmaz! Sen yoksulsun diye... ben ölünce, herkes gibi ölücem elbet... bu ev senin olacak... maaşım da (...) İlyas’a kalsa başka şeyler de söylemek isterdi ama, kızın gözlerini görmeden konuşmanın onun için pek anlamı yoktu. Geç olmuş, Zeynep yorgun. Kızın burun çekişlerini birkaç saniye dinledikten sonra karanlık holde yitip gitmişti” (Kaygusuz, 2016, s. 79).

Şüphesiz “kızın gözlerini görme[diği]” için bu konuşmayı anlamsız bulması ve “burun çekişlerini” dinlemesi şimdiye kadar yapılan çıkarımları doğrudan destekler. Esasında İlyas, sahip olduğu maddi güçle ruhundaki boşluğunu ve iktidar açlığını doyurmaya çalışır. Bu iyilikler karşısında kızın minnet duygusuna kapılmasını ve onu kendinden daha üstün görmesini arzular.

Zeynep ise gün geçtikçe “utanmayı bırakıp korkutucu bir arsızlıkla önce banyoyu sonra da mutfakı işgal” eder. Kızın “öyle güçlü bir benliği vardır ki, İlyas, yavaş yavaş evin bir köşesine itilip olduğu yerde sıkışmaya başla[r].” (Kaygusuz, 2016, s. 81). Metaforik düzlemde bu evlilik zamanla açlık-tokluk üzerinden bir otorite savaşına dönüşür. Kız, öncelikle banyonun kapısını açık bırakarak adamın cinsel iktidarsızlığı üzerinden bedensel bir güç ilan eder. İlyas, onu büyük bir arzuyla banyo kapısından izlerken “gücünün tükendiğini ilk kez hisse[der]” (Kaygusuz, 2016, s. 80). Kız, daha sonra -yemekle ilişkilendirilen- mutfakta hâkimiyet sağlar. Çocukluğunda yoksun kaldığı bir bolluk içinde kendini bulunca kontrolsüz ve aşırıya kaçan bir iştahla yemek yemeye başlar. O güne kadar karşılanmayan arzu ve isteklerin bir anda gerçekleşmesi ise tatminkâr olmasını engeller. Dolayısıyla bitmek bilmeyen bir açlıkla sürekli yemek yer: “Örneğin, dört çeşit reçelle oturu[r] kahvaltıya. Yemeğin yanında tatlıyı, garnitürü unutmadan eksiksiz sofralar kur[ar] önüne. Bugün ne istersin, diye sormadan canı ne çekerse pazardan getiri[r], denemediği yemekleri özenle pişirip bir günde tüketi[r]. Zeynep, doyma hissinden yoksun bir şekilde yiyip güçlendikçe İlyas, zayıflar ve güçten düşer. Öykünün sonunda, baştaki güç dengeleri tamamen değişir. Bu

sefer ezici bir şefkat duygusuyla yemek yediren adam değil, kızdır. Bu öyküde yeme ve yedirme edimi sembolik olarak gücü temsil eder.

Gerçekle düşün birbirine karıştığı “Şeftali” adlı öyküye, canlılığa dair bütün emarelerini kaybeden mutsuz bir kadının açlık ve doyumsuzluk arasındaki salınımı konu edilir. Kadın, “karanlık denizde yol alan, bir geminin içinde dizlerinin arasında” inleyen ve yakaran bir adamı rüyasında görür ve “kendi tokadıyla, çırpınarak uyan[ır] (Kaygusuz, 2016, s. 41). Anlatıcı, onun uyanışını şu ifadelerle betimler:

“Burnu kupkuruydu, tut beni düşücem, diye sarkıyordu. Zorla kaldırdı elini, zorla. Burnunu ovalayarak, kalan son sıcaklığıyla onu kurtardı. Kâğıttandı karnı, yırtılmasın diye yavaşça yüzüstü döndü, göğüsleri gömüldü, göğüsleri çırpındı, göğüsleri söndü. Kalkması gerekliydi. Ya kalkacak, ya da kırk bacaklı bir ahtapot gibi ruhunun oyuklarına kollarını uzatacak, yanlış yerlerinden tutup karmakarışık, kara-sarı bir kadın olacaktı” (2016, s. 41).

Kadın, simgesel bir anlatımla âdetâ ölüme yakın bir noktada çizilir. Özellikle onun mutsuzluğunu, açlığını ve duygusal boşluğunu imleme noktasında pasajda geçen “kupkuru”, “son sıcaklık”, “kâğıttan karın” ve “ruhun oyukları” ifadeleri önemlidir. Bu ifadelerden hareketle ruhsal bunalım sonucunda günlerdir uyuduğu ve aç kaldığı söylenebilir. Gördüğü erotik rüyadan sonra kalkmaya çalışması ise onu harekete geçirenin aslında cinsel açlığı olduğunu gösterir. Nitekim güç bela ulaştığı mutfakta - toplumda cinsel anlamı ve çağışımı bulunan- şeftaliyi eline alır almaz “parmak uçları tekrar hissetmeye baş[lar].” Yeme eylemi erotik çağrışımlarla anlatılır. Kadın, yedikçe cinsel arzuları canlanır. Öyle ki “kadından taşan şeftalinin suyu, ağır ağır süzül[ür] bileklerine. Beli çukurlaş[ır], omuzları ürper[ir], mermer kadar beyazla[r] kalçaları” (Kaygusuz, 2016, s. 41- 42).

Anlatıcı, karakterin cinsel açlığı ile fiziksel açlığı arasında bir haz bağlantısı kurar. Kadın, bu hazla hem bedensel hem içsel olarak tatmin olmaya çalışır. Sonunda bitirdiği meyvenin çekirdeğini tadını daha çok hissetmek için damağına alır ve ağzından çıkardığında çekirdek yerine arzularını harekete geçiren rüyadaki o adam düşer. Bu noktada Özcan Kaya’nın da belirttiği gibi öykü, gerçekle düş arasındaki belirsizlikle başlar ve biter: “Kadının düş görüp görmediği, uyanık olup olmadığı belirsiz olduğu gibi karakterler arası sınırlar da muğlaktır” (2016, s. 226). Böylelikle adam, kadın ve meyve arasındaki bu simgesel bağ, birbirine karışmış bir biçimde verilir. Şeftali bir yönüyle kadının cinsel arzularını simgelerken bir yönüyle de adamı simgeleyen bir nesne görünümündedir. Her hâlükârda öykü, kadının içindeki boşluğu cinsel hazla doldurmaya çalıştığını vurgular. Öykünün sonunda ise anlatıcının “adam, etinde ne

varsa, kadına vermiş olsa da, o muhteşem gülümsemesiyle çok ağırdı hâlâ. Bir şeftali kadar daha” (Kaygusuz, 2016, s. 43) cümlesiyle kadının adamı bir kez daha arzuladığı anlaşılır. Bu, “kadim bir açlığa yazgılı beden bitimsiz arzularını görünür kılar ve sona ermez. Daha doğrusu, sona eremez, tam tersine başa döner. Bir döngüyü tamamlar, bir diğerini başlatır” (Kaya, 2016, s. 227). Diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de kişi doyuma ulaşamaz.

“İnsan Dipleri” adlı öyküde söz konusu döngü, farklı bir boyutla ele alınır. Kadın, ilk bakışta çok beğendiği ve arzuladığı erkek arkadaşıyla sevişip doyuma ulaştıktan hemen sonra adamın çıplak ayaklarını görür ve çirkinliğine takılır. Anlatıcının ifadeleriyle “böyle çirkinlikte bir adamdan hoşlanmasını sağlayan, ona kösnül edimler emreden o ahmak kafasını yastığa atıp içli bakışlarla sevgilisinin ayaklarını incele[r]” (Kaygusuz, 2016, s. 67). Bu durum, kadının gerçek sevgiden yoksun olarak sadece şehvi duygu ve coşkularla temas kurduğunu gösterir. Bir açıdan bilinçdışındaki sevgi ve duygusal açlığın maddi arzularla giderilme çabasıdır. Ancak özümsemeyen, soğuk ve sadece bir arayış nesnesi hâline gelen her temas asıl ihtiyacı karşılamasını engeller. Öte yandan bu arayış onu, anlatıcının ifadeleriyle “kösnül” duygularla eyleme geçen açgözlü bir insan hâline getirir. Nitekim kadın da geçici haz kaybolunca gerçeklerle yüzleşir. Üstelik bunu ilk kez yaşamaz; daha önce de “gün geçtikçe merak edilen ten kokusunun, kuytuda bekleyen gizemin birdenbire çözülürmesinden kaynaklı o doymunluk duygusunun cezasını birkaç kez çekmişti[r]. Hatta doymadan da öte, ayakta tıkinmanın yarattığı sindirim sıkışıklığı[dır] başına gelenler” (Kaygusuz, 2016, s. 69). Burada, yapay ve haz odaklı temasların onu sürekli farklı bir arayışa yönelterek açgözlülük döngüsüne sürüklediği konu edilir.

Doyma Noktası kitabında doyumsuzluğun belirgin olarak işlendiği bu öyküler dışındaki diğer kurgularda yeme, haz ve doymun farklı konular üzerinden ele alınır. Örneğin, “Sülün” öyküsünde annesinden ayrışamayan ve özerkleşemeyen bir adamın ruhsal çalkantıları sülün avlama eylemi üzerinden aktarılır. Bu noktada öyküdeki açlık ve doyumsuzluk belirginliği muğlak kalır. Çünkü öykünün odağında bulunan esas konu adamın içsel sancılardır (Kaygusuz, 2016, s. 87) Yine aynı şekilde doğa ve insan eksenli bir öykü olarak şekillenen “Çatlak Yerlerin Kuyusu” adlı öyküde de susuzluktan kaynaklanan kıtlık karşısında insanın hedonist tutumu odağa alınır. (2016, s. 57) Her iki öyküde de belirgin hatlarla çizilen bir açlık ve tokluk durumundan söz etmek oldukça zordur. Yine çok fazla yemek yemeleriyle ön plana çıkan “Sandık Lekesi”ndeki

Oğuz 2016, s. 9) ve “İki Değişik Lokma”ndaki Zühal karakterleri de (2017b, s. 87) henüz birer çocuk oldukları için sadece kolektif bir kimliğin yansıması olarak öyküde yer alırlar.

Yazar, ayrıntılı olarak ele alınan öykülerinde genellikle içsel boşluğunu maddesel varlıklarla doldurmaya çalışan karakterlere yer verir. Örneğin Kadir Bey, görünür ve güçlü olma arzusuyla “ürkütücü” bir şekilde yemek yer. İlyas, gücünü onaylatmak için karşıdaki insana maddi olanaklarını hesapsızca sunar. Fakir bir ailenin çocuğu olan Zeynep ise o yaşa kadar yoksun kaldığı bolluk karşısında açgözlü olmaya başlar ve bitimsiz bir açlıkla yemek yer. Kaygusuz, kimi öykülerde de cinsel açlığa ve doyumsuzluğa değinir. Genel olarak bu temanın belirgin olduğu öykülerde karakterler, nevrotik bir tutuma sahiptir. Onlar daima daha fazlasını isteyen ve doymayan bir döngü içinde yaşar.

Özetle yazar, öykülerine konu ettiği temalarla hem toplum hem birey merkezli meselelere karşı duyarlı bir tavır sergilediği izlenimi uyandırır. O, cinsiyet eşitsizliği, erkeğin doğa ve kadın üzerindeki egemenliği ve kentleşme gibi toplumsal sorunların yanında modern bireyin yalnızlığını, iletişimsizliğini, doyumsuzluğunu ve ruhsal bunalımları gibi bireysel konuları da öykülerinde işler. Bunların yanı sıra ele aldığı başat temalarla dolaylı olarak değindiği ötekileştirilme, statü/güç, çocukluk/erginlik, cinsellik, benlik arayışı, ölüm, cinayet ve intikam gibi konulara da yer verir. Özellikle ölüm olgusuna yazarın hem öykülerinde hem romanlarında rastlanır. Yazar, katıldığı bir programda da insanın ölüm ve ölümsüzlük arzusu arasında daima bir salınım hâlinde olduğu düşüncesini “sinir sistemimiz, duygularımız hem dirilmek isteyen sonsuz özlü bir canlı hem de kozmosun içerisinde eriyen, düşen, başka canlı varlıklara bölünen bir organizma” olarak “bu iki duygu arasında salınır.” (Burak Delier, 2022) sözleriyle ifade eder. Böylece Kaygusuz’un hem kavramsal hem düşünsel dünyasının, eserlerinin tematik yapısını şekillendirdiğini ve bu temalarında türler arasında paslaşarak tutarlı bir şekilde metinlere konu edildiği rahatlıkla söylenebilir. Sonuç olarak Kaygusuz’un ele aldığı temalardan ve bunları aktarış biçiminden yola çıkarak onun iyi bir hâl izleyicisi ve yorumlayıcısı olduğu söylenebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada çağdaş Türk edebiyatının genç yazarlarından biri olan Sema Kaygusuz'un beş öykü kitabı, yapı ve tema özellikleri bakımından incelenerek öykülerinin biçimsel ve içerik özellikleri üzerinden yazarın öykücülüğüne dair genel bir değerlendirme yapıldı. Çalışmanın çıkış noktası olan öykülerdeki yapısal ve tematik özelliklerin neler olduğu, biçimsel niteliğin içeriği nasıl etkilediği, yazarın toplumsal hassasiyet ve duyarlılığının temalar üzerindeki etkisi ve yazarı özgün kılan tutumun ne olduğu soruları bu kısımda genel bir değerlendirmeye ortaya konacaktır.

Öykülerin yapısal incelemesini konu alan birinci bölümde, yazarın kurgularını hangi düzlemde okura sunduğuna, kurmaca dünyasına dâhil ettiği olayların/durum ve karakterlerin özelliklerine, zaman ve mekân unsurlarını hangi işlevleriyle kullandığına, kurguları okura hangi söylem çeşitleri ve anlatım teknikleriyle aktarmayı tercih ettiğine ilişkin şu bulgulara ulaşılmıştır:

Sema Kaygusuz, öykülerinde çoğunlukla genel insanlık hâllerine yer vererek olayın/durumun insan psikolojisi üzerindeki etkisine dikkat çeker. Öykülerdeki kurgular, genellikle durağan ilerleyen tek bir olay halkasını konu alır. Yazar, birden çok olay halkasına yer vermek yerine tek bir olaya/duruma odaklanarak hem olayın karakter üzerindeki etkisini derinleştirmeyi hem de olay örgüsündeki nedensellik bağıını güçlendirmeyi tercih eder. O, bu yolla gündelik hayatın içerisinde gerçekleşen sıradan ve küçük olayların insan/toplum üzerindeki görünmeyen duygusal/ruhsal boyutlarını ve etkilerini göstermeyi hedefler. Söz gelimi genç bir kadının işyerinden eve dönüşünü konu alan “Bir Dolmuş Şoförünü Sevmiştim” öyküsünde olay örgüsü yok denecek kadar azdır. Burada daha çok otobüste, kadının yanında oturan adam tarafından tacize uğradıktan sonraki psikolojisine ve olayın toplumsal yönüne vurgu yapılır. Kadın tacize uğradıktan sonra bu olaya tepkisiz kalan insanlara kızar ve platonik bir şekilde ilgi duyduğu şoförü de artık sevmemeye karar verir. Dolayısıyla Kaygusuz, öykülerinde geniş bir zaman dilimine yer vermekten ziyade olayın kırılma anına ve sadece o an üzerinden olay örgüsünü zenginleştirmeye yönelik bir tutum sergiler. O, titizlikle bir olayın bütün yönlerini serimlemeyi önceler. Bu da çoğunlukla olay örgüsünün aktif bir zaman düzleminden ziyade karakterin zihnindeki düşüncelerden/duygulardan ya da

geriye dönüşlerden oluşmasına yol açar. Bütün bu hususlar kuşkusuz yazarın durum/karakter öykücüsü olduğunun belirgin göstergeleridir. Dolayısıyla onun anlatıcı ve odaklanma tercihleri de bu doğrultuda şekillenir.

Kaygusuz, özellikle eleştiride bulunma ya da mesaj verme kaygısıyla inşa ettiği öykülerinde her şeyi bilen, gören ve sınırsız bir bakışa sahip olan dışöyküsel anlatıcı ve sıfır odaklayım türlerini tercih eder. Ayrıca odağa alınan karakterlerin bütün ruhsal sancılarının nedensellik bağıyla güçlendirilip o düzlemde sunulduğu öykülerde de söz konusu anlatıcı ve odaklanma türlerine rastlanır. Örneğin, kurgularına en çok konu ettiği kadın, doğa ve erkek arasındaki ilişkiye dair hiyerarşik eleştirinin yapıldığı öykülerinden biri olan “Gölde” öyküsünde dışöyküsel anlatıcının kurguya sıfırlandığı görülür. Bu, hem karakterlerin duygu ve düşüncelerine egemen olması hem de istediği anda istediği odak değişikliğine gidebilmesi açısından yazarın elini güçlendiren bir tercihtir. Öte yandan yine özellikle odağa alınan karakterin ruhsal bunalımlarının geçmişte aldığı hasarlara dayandığı öykülerde yazar, bu anlatıcı ve odağı kullanır. Örneğin annesinin yaklaşım ve tutumlarından dolayı özerkleşemeyen “Sülün” öyküsündeki karakterin nevrotik davranışlarının nedenselliğini güçlendirmek ve onu bütün yönleriyle serimlemek amacıyla her şeyi bilen ve gören bu perspektiflere başvurur. Dolayısıyla bu anlatıcı ve odak türüne, bir durum ve karakter öykücüsü olan aynı zamanda toplumsal meselelere duyarlı ve bir bakıma muhalif bir tavra sahip yazarın öykülerinde ağırlıklı olarak rastlanması olağandır. Çoğunlukla birey özelindeki varoluş sorunu, benlik arayışı, yüzleşme ya da dönüşümün söz konusu edildiği öykülerde Kaygusuz benöyküsel anlatıcının iç odaklayım bakışını kullanır. Bu öykülerde, özellikle karakterin niçin ruhsal bunalımlar yaşadığından çok nasıl bir bunalımda olduğu ve bunun nasıl sonuçlandığı gözler önüne serilir. Söz gelimi “Üşüyen” öyküsüne mutsuz, yalnız ve iletişimden yoksun bir kadın konu edilir. Anlatıcı karakter olarak öyküde yer alan bu kadının söz konusu sorunlarının kaynağı net bir şekilde belirtilmez. Okur, yalnızca onun içsel sancılara ve varlık problemine yine onun perspektifiyle tanıklık eder. Dolayısıyla bu tarz öykülerde bir gerilim ve kuşku atmosferi de hâkimdir. Bu atmosfer, özellikle sınırlı bilgi ve bakışa sahip iç öyküsel odaklayım türünün görüş açısının darlığından kaynaklanır. Okura olayları/durumları sınırlı bir alandan aktarması olay örgüsünde birtakım boşluklar yaratır ki bu da kuşku ve gerilim unsurunun oluşmasına zemin hazırlar. Ancak özellikle kuşku üzerine temellendirilen öykülerde yazar, daha çok içöyküsel anlatıcı dış odaklayım türlerine

yönelir. Çünkü burada okur ve anlatıcı olaylara bir nevi birlikte tanıklık eder. Genellikle söz konusu öykü tarzlarında bu anlatıcı ve odaklanma türü isabetli bir tercih olarak değerlendirilebilir. Ancak anlatıcının çok sınırlı ve hemen hiçbir bilgiye sahip olmaması ve yorum/değerlendirme gibi öznel bilgilere yer verememesi Kaygusuz'un sahip olduğu öykü ve dil anlayışını sınırlandırır. Bu nedenle öykülerinde bu tür anlatıcı ve odaklanmalara sık rastlanmaz. Yazar çoğunlukla ilk öykülerinde bu anlatıcı ve odaklanma türüne yer verirken son öykü kitaplarında bu türlere hemen hiç yer vermez. Dolayısıyla bu tespitler ışığında Kaygusuz'un söz konusu tercihleri, özellikle ele aldığı tema ve karakter unsurları doğrultusunda yaptığı açıkça anlaşılır. Örneğin geleneksel yaşamı temsil eden kadınların konu edildiği öykülerde genellikle dışöyküsel anlatıcı tipi tercih edilir. Ya da kartezyen düşünce sistemini eleştirdiği öykülerde yine aynı anlatıcı ve sıfır odaklayım bakışı görülür. Özetle yazarın sahip olduğu dil ve öykü anlayışının söz konusu anlatıcı ve odaklanma türlerinde ağırlık göstermesini zorunlu kıldığı rahatlıkla söylenebilir.

Kaygusuz'un öykü karakterleri cinsiyetlere yönelik bir incelemeyle ele alındığında onun cinslere karşı takındığı tavır ve yaklaşımın farklı olduğu görülür. Öykülerinde geleneksel yaşamdaki kadınlar, toplumsal normdan ya da cinsiyet eşitsizliğinden kaynaklanan bir mağduriyete ve mutsuzluğa sahiptir. Bu kadınların yer aldığı öykülerde yazarın diğer kurgularına nazaran daha dinamik bir olay örgüsü söz konusudur. Ayrıca bunlar çoğunlukla dışöyküsel anlatıcı ve sıfır odaklayım bakışıyla ele alınır. Modern yaşamdaki kadınlar ise daha çok kendi içsel sorunlarıyla baş etmeye çalışan ve benlik/kimlik arayışı gibi problemlerle ön plana çıkan özellikler gösterirler. Bu tarz öykülerde olay örgüsü durağanlaşır ve benöyküsel anlatıcı tipi ve sınırlı odaklanma türleri ağırlık kazanmaya başlar.

Genel olarak onun kadın karakterlerinin kafası karışıktır ya da kendileri kafa karıştırıcıdır. Bu da Kaygusuz'a insanın karmaşıklıklarını toplumsal ve psikolojik yönden keşfetme ve eleştirme imkânı sağlar. Nitekim yazar toplumsal eleştirilerini belirgin olarak karakter ve tema unsurları üzerinden sorgular ve tartışır. Bu sebeple onun erkek karakterleri genellikle kadını ve doğayı tahakküm altına alan kartezyen düşünce sisteminin temsili olarak öyküde konumlandırılır. Erkek tipler, sadece kadına değil aynı zamanda doğaya da hedonistçe yaklaşan ve yeryüzündeki her şeyi kendisine hizmetle görevlendirilmiş varlıklar olarak algılayan olumsuz tiplerdir. Öykülerde geçen doğa unsurları ise alışılmışın dışında özelliklerle donatılmış olarak görünürlük kazanır.

Yazara göre yılan, ağaç, kuş, göl gibi varlıklar dışıdır ve buna paralel olarak derin bir ruhsallığa sahiptirler. Bunlar karşısında insanlar, özellikle de erkekler son derece yıkıcı, gaddar ve zorba olarak çizilir. Tüm bu düşünceleri belirgin olarak yansıttığı ve bu eleştirileri kurguya taşıdığı öykü ise “Engereğin Oğlu”dur. Orada henüz iki yaşında olan erkek çocuğu yılanı boğarak öldürür. Bu, yazarın erkek ve doğa arasındaki ilişkiyi bariz şekilde ve güçlü metaforlarla eleştirdiği öyküsüdür. Öykü kişinin çocuk olması simgesel bir değere sahiptir. Çünkü yazara göre güç ve şiddet kolektif bir bilincin ürünü olarak insanları, toplumu ve yaşamı şekillendirir. Vurgulanan düşüncenin uzantısı olarak öykülerinde söz konusu şiddeti gösteren iki çocuk karaktere daha rastlanır. Bunlardan biri çekirgeleri, diğeri böcekleri toplayıp ölümlerine sebebiyet veren kız çocuklarıdır. Ancak temelde onun çocuklara yaklaşımı farklıdır. Genellikle istismar edilmeye açık oldukları için onları masum ve güçsüz olarak kurgular. Bu durum daha çok özerkleşemeyen bireylerin çocukluk yıllarını ele aldığı öykülerde daha belirgin olarak verilir. Bu kişilerin mutsuzluğunun nedenselliğini göstermek için yazar zamansal kırılmalar yaparak onların çocukluk yıllarına ışık tutar. Görüldüğü gibi karakter, zaman, tema hatta anlatıcı ve odaklanma unsurları arasında güçlü bir işbirliği söz konusudur.

Kaygusuz’un öykülerinde zaman genel olarak bu işlevle kullanılır. Onun zaman anlayışı Bergson’un birikerek ilerleyen zaman algısıyla paraleldir. Çünkü o, öykülerine genellikle aktüel zamanla başlayıp dairesel bir düzlemde geçmişe gider ve öyküyü tekrar aktüel zamanda bitirir. Dolayısıyla öykülerinde şimdiki zaman, geçmiş zamanın kalıntıları ve birikimlerinin etkisiyle bütünlüklü yer alır. O, çoğunlukla karakterlerin aktüel zamandaki eylemlerinden ziyade onların yaşadığı mutsuzluğun ve içsel çatışmanın kaynağına işaret etmeyi tercih eder. Böylece öykülerinde dinamik bir zamandan söz edilemez. Çoğunlukla öykü kişileri, sabit bir aktüel zaman ve mekânda konumlanır. Bu durum yazarın kullandığı anlatım tekniklerini de doğrudan etkileyen bir faktör hâline gelir. Nitekim yazar, karakter ve duruma ağırlık verdiği için daha çok bunların duygu ve düşüncelerini rahatlıkla sunabileceği iç monolog, iç çözümleme ve diyalog tekniklerini sıkça kullanır. Çoğu öyküsünde deyim yerindeyse okura bir fotoğraf sahnesi gösterir ve o fotoğrafta yer alan karakterleri detaylandırmaya ve ruhsallaştırmaya çalışır. Örneğin, “Çalıntı Yüreklere” öyküsünde baştan sona pencerede duran yaşlı bir adama yer verir. İlyas öykü boyunca, sadece pencereden dışarı bakar. Dışöyküsel anlatıcı burada devreye girerek onun zihnine ışık tutar ve şimdiki

korkusunun, çaresizliğinin kaynağını iç çözümleme yöntemiyle göz önüne serer. Yazarın bu anlayışı nedeniyle öykülerinde postmodern anlatım tekniklerine çok rastlanmaz. Genellikle insan ve toplum psikolojisini serimlemek için yazan Kaygusuz, ruhsal boyutun sunuluş yöntemlerinden faydalanır. Burada da kuşkusuz onun öykülerinde içeriğin, biçimi etkilediği açıkça görülür. Yalnız bu unsurlar arasında değil bütün yapısal ögeler birbiriyle son derece girişik ve etkileşim hâlinindedir.

Söz gelimi mekân unsuru özellikle temada verilmek istenen mesaj doğrultusunda simgesel değerler ve metaforlarla inşa edilir. Yazar, reel düzlemde hem kapalı hem açık mekânlara yer verse de onun öykülerinde kullanılan hemen bütün mekânlar, karakterlerin ruhsallığını doğrudan yansıttığı için kapalı ve dar mekân özelliği taşır. Örneğin kimi açık mekânlar, içinde konumlandırılan erkeğin yıkıcılığıyla kapalı ve kasvetli bir alana dönüşür. Yazar, öykülerinde bu tür durum dönüşümlerini net olarak gösterebilmeyi son derece güçlü bir şekilde başarır. Görüngelerdeki bu anlamsal dönüşümleri, özellikle dil ve ifade gücüyle bunun yanı sıra çok fazla kullandığı simgesel değer ve imgelerle sağlar. Kaygusuz’un sahip olduğu öylesi bir dil ve üslubun yazarlıktaki en güçlü yönlerinden biri olduğunu öne sürmek ve onu edebiyat/sanat camiasında görünür kılan en önemli faktörlerden birinin de bu olduğunu söylemek, sanırız, çok abartılı bir tespit olmayacaktır.

Yazar, sürekli sözcüklerin ve dışsal görüngelerin anlamlarıyla oynar ve bu şekilde hem sözcükleri hem görüngeleri kendi hizmeti altına alarak vermek istediği mesajları olabildiğince güçlü ve somut bir düzlemde aktarır. Örneğin mekânı/eşyayı/nesneyi karakterin ruh hâline göre dönüştürerek aynı öykü içerisinde birden çok izlenimlerle sunabilir. Söz gelimi “Engereğin Oğlu” öyküsünde yılan başta çok farklı ve olumsuz bir görünümdeyken öykü sonunda bir kahraman görünümü kazanır. Bu şüphesiz Kaygusuz’un dile olan hâkimiyetinin göstergelerinden biridir. Bunun yanı sıra öykülerinde onun sözlük bilgisi de kendini belirgin bir biçimde gösterir. O, aktarmak istediği duyguyu ya da mesajı tam olarak kuşatan ve kapsayan sözcükleri bulur ve öyküye yerleştirir. Doğal olarak bu, hem ifadenin anlamsal gücünü hem de karakterin/durumun ruhsallığının yoğun ve derin bir şekilde duyumsanmasını kuvvetlendirir. Öte yandan Kaygusuz, öyküye konu ettiği karakterin sosyokültürel durumuna, eğitimine ya da psikolojik durumuna göre dil ve üslup özelliklerini şekillendirir. Bu durum özellikle söz konusu değişiklik karakterin öyküde temsil ettiği konum ve konu/mesaj doğrultusunda dönüştüğü için yine biçim ve içerik birliğinin açık

bir göstergesidir. Kaygusuz'un kelime dağarı, onun görüş ve ideolojik yaklaşımlarıyla, dolayısıyla ele aldığı temalarla doğrudan doğruya örtüşür denebilir.

Yazarın öykülerinde, içeriğin açık bir şekilde yapısal özellikleri şekillendirdiği bariz olarak görülmektedir. Bu durum onun daha çok biçimi; temaları ve mesajı ulaştırma aracı olarak kullandığını gösterir. Aynı zamanda bu metinlerin organik bir bütünlüğe sahip olmasını sağlayan, dolayısıyla öykülerinin edebî görünürlüğüne arttıran önemli bir tutumdur. Kaygusuz, bu şekilde sanatı toplumsal/kişisel konulardaki duyarlılık ve hassasiyetlerini aktarabileceği bir işlevle kullanır. Ayrıca bunu biçimciliği ötekileştirmeden özellikle de dil ve üslup konusunda özgün bir tutum sergileyerek yapar. Böylelikle o, sanatsal bir söylemle hassasiyetlerini ve toplumsal eleştirilerini sanatın sunduğu imkânlarla tartışan, sorgulayan bir yazar izlenimi uyandırır.

Çalışmada öykülerin tematik incelemesini konu alan ikinci bölümde yazarın dert edinip etrafında döndüğü temel sorunlara, kurgulara konu ettiği temalara ve dolaylı olarak yaptığı toplumsal eleştirilere ilişkin şu bulgu ve çıkarımlara ulaşılmıştır:

Genel olarak Kaygusuz'un öykülerinde ele aldığı konulara bakıldığında yazarın özellikle aynı ya da benzer temel sorunlar etrafında döndüğü görülür. Niceliksel olarak öykülerinin büyük bir kısmını eko-feminist bir bakış üzerine temellendirir. Bu bakış, doğal olarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği sorununu da bünyesinde barındırır. Yazar, çoğu öyküsünde insanın özellikle de erkeğin yıkıcılığına, baskısına ve kendine hak gördüğü tahakküme dikkat çekerek bu zihniyeti eleştirir. Bu algıdan kaynaklı kadınların ve doğanın onarılmaz yaralar aldığı ve söz konusu baskının sonucu olarak özellikle kadınların psikolojik/fizyolojik sorunlara maruz kaldığı iddiasını somutlaştırarak gösterir. Yazar, bu tutumla yazdığı öykülerde eril güce, akla, insan eliyle müdahaleye, yapaylığa ve maddeciliğe karşı dişiliği, duyguyu, ekosistemin kendi döngüsünü, doğallığı ve tinselliği savunur. Böylece yazar iddia ettiği söz konusu sorunlara karşı kendi tasvip ettiği çözüm yollarını da sunar.

Öykülerde ağırlıklı olarak ele aldığı bir diğer tema, modern dünyanın yarattığı birey sorunlarıdır. Bu konu özelinde bireyin yaşadığı iletişimsizlik, yalnızlık, özerkleşememe, doyumsuzluk ve kimlik bunalımı gibi temalara öykülerinde sıkça yer verir. Bu, yazarın hem bireysel hem toplumsal sorunlara karşı kayıtsız kalmadığının en önemli göstergelerinden biridir. Onun öykücülük anlayışında tamamen toplum ya da birey merkezli bir anlayıştan söz etmek mümkün değildir. Kaygusuz, toplumsal

meslelere yakın olduğu kadar bireysel sorunları da kurgu düzlemine aktararak ele alır ve tartışır. Öykülerine bütünlüklü olarak bakıldığında yazarın bu durumu dengeli bir şekilde ilerletip hem toplumsal hem bireysel sorunlara karşı aynı şekilde duyarlılık gösterdiği açık bir şekilde görülür. Şüphesiz bu hassasiyet, onu belli bir kesime ya da belli bir konuya ait temsili yazar olmaktan kurtarır. Bütün bu nedenlerle onun modernist bir yazar olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aksan, D., 1974, Dilbilim Açısından Şiir. *Türk Dili Dergisi*, Ankara, s. 558-573.
- , 1998, Anlambilim, *Engin Yayınevi*, Ankara.
- Aksoyak, İ. H. ve Macit, M., 2012, Edebî Sanatlar. (Ed.). Mustafa İsen, Eski Türk Edebiyatı: El kitabı, *Grafiker Yayınları*, Ankara.
- Aktaş, B., 2009, *Bildiğim Bir Ağrıyı Yazdım, Sema Kaygusuz ile Söyleşi*. <http://www.radikal.com.tr/kitap/bildigim-bir-agriyi-yazdim-957266/> [erişim tar. 25.05.2022].
- Aktaş, Ş., 1991, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, *Birlik Yayınları*, Ankara.
- , 2007, Edebî Metinleri Çözümleme Metodolojisi ve Yapı Tema İlişkisi Üzerine - Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (38. : 2007: Ankara, Türkiye) s. 137-145.
- Aktulum, K., 2000, Metinlerarası İlişkiler, *Öteki Yayınevi*. Ankara.
- Aktunç, H., 1990, Büyük Argo Sözlüğü, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Akyüz, K. 1979, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, *Ankara Üniversitesi Basımevi*, Ankara.
- Alphan, C. ve Gümüş, S., 2009, Ağacın Gözüne Bakmak. *Notos Dergisi*, Ekim-Kasım 2009, 18. Sayı, ISSN 1307-1181.
- Altan, A., 2008, Yahudi ve Hristiyan Dini Kutsal Kitaplarında Hayvan Hakları, *İstanbul Üniversitesi Veteriner Fakültesi Dergisi*, 34(1) s.39-55.
- Altuğ, F. 2016, “Fark, Yeryüzünün Bence En Büyük Dersidir.-Sema Kaygusuz ile Söyleşi”. *Edebiyat Eleştiri Dergisi*: 269-283, ISSN 2148-3442.
- Antakyalıoğlu, Z., 2013, Roman Kuramına Giriş, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Aristoteles, 2007, Nikomakhos’a Etik. Çev. Saffet Babür, *BilgeSu Yayınları*, Ankara.
- , 2017, Poetika. Çev. Samih Rifat, *Can Yayınları*, İstanbul.
- Arslan, S., 2014, Türklerde Ağaç Kültü ve Hayat Ağacı. International Journal of Social and Educational Sciences *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi Cilt: 1 Sayı: 1 / Volume: 1 Sayı: 1*, Haziran.
- Assman, J., 2018, Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik. Çev. Ayşe Tekin, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Aytaç, G., 2016, Çağdaş Türk Romanı. *Doğu Batı Yayınları*, Ankara.

- Bachelard, G., 2014, Mekânın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, *İthaki Yayınları* İstanbul.
- Bakhtın, M., 2001, Karnavalın Romana, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Balkaya, Â., 2014, Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma, *Millî Folklor Dergisi*, Sayı 26 s. 53-64.
- Bates, H. E., 2005, Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü, Çev. Alp Tümertekin, *İthaki Yayınları*, İstanbul.
- Berger, J., 2016, Görme Biçimleri. Çev. Yurdanur Salman, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Bergson, H., 2007, Madde ve Bellek, Çev. Işık Ergüden, *Dost Kitapevi*, Ankara.
- Booth, W. C., 2012, Kurmacanın Retoriği. Çev. Bülent O. Doğan, *Metis Yayınları*. İstanbul.
- Bourneur, R. ve Quellet, R., 1989, Roman Dünyası ve İncelemesi, Çev. Hüseyin Gümüş, *Kültür Bakanlığı*. Ankara
- Bronte, E., 2004, Uğultulu Tepeler, Çev. Osman Çakmakçı, *Bordo Siyah Yayınları*. İstanbul.
- Budayıcıoğlu, G., 2015, Kral Kaybederse, *Remzi Kitabevi*, İstanbul.
- Cansever, E., 2011, Gelmiş Bulundum, *Yapı Kredi Yayınları*. İstanbul.
- Cebeci, O., 2013, Metafor ve Şiir Dilinin Yapısı, *İthaki Yayınları*, İstanbul.
- Cevat, G., 1968, Türkiye'de Orman Köyleri. *S. B. F. Dergisi Cilt 23*, No: 1. s. 277.
- Chatman, S., 2009, Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, Çev. Özgür Yaren, *De Ki Basım*, Ankara.
- Coşkun, B., 2020, Yol Metaforu Bağlamında Mustafa Kutlu ve Rasim Özdenören Hikâyesi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Crane, R.S., 2017, Yapı Kavramı. Stevick Philip (Ed.). *Roman Teorisi*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu. *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Çetin, N., 2013, Roman Çözümleme Yöntemi, *Öncü Kitap*, Ankara.
- Çetişli, İ., 2014, Batı Edebiyatında Edebi Akımlar, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Çıraklı, M. Z., 2015, Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar, *Hece Yayınları*, Ankara.
- Demir, D. Ö. ve Kılıç, A., 2014. Murat Mentesh'in Dublörün Dilemması Adlı Romanında Dil Sapmaları. *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, S. 12, ss. 47-56.

Demir, İ., 2015, Türkiye Türkçesinde -diydi ve -mİştİ Biçim Birimleri Üzerine. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 37, ss. 97-119.

Demir, Y., 1995, Anlatıcılar Tipolojisi. *Akçağ Yayınları*, Ankara.

—————., 2002, Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Bir Üstkurmaca Olarak Müsâhedât, *Dergâh Yayınları*, İstanbul.

Demirel, Ş., 2005, 17. Yüzyıl Sebk-i Hindî Şairlerinden Nâilî ve Fehîm'in Şiirlerinde Somutlaştırma veya Alışılmamış Bağdaştırmalar, “Sebk-i Hindi Sempozyum Bildirileri,” Yıldız Teknik Üniversitesi: İstanbul.

Demirgöz B. M., 2014, Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Genel Bakış, *KASHED*, 2014, 1(1):15-28.

Demiryürek, M., 2019, Türkçede Çocuk Edebiyatı Algısı Üzerine Bazı Düşünceler, https://www.researchgate.net/publication/335676875_Turkcede_Cocuk_Edebiyatı_Algisi_Uzerine_Bazi_Dusunceler.

Dervişcemaloğlu, B., 2016, Anlatıbilime Giriş, *Dergâh Yayınları*, İstanbul.

Dilipak, A. ve Meriç, N., 1993, Ansiklopedik İsim Sözlüğü *Risale Yayınları*, İstanbul.

Dostoyevski, 2017, Yeryüzünden Notlar. Çev. Ergin Atalay, *Can Yayınları*, İstanbul.

Eagleton, T., 2016, *Edebiyat Nasıl Okunur*, Çev. Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y., 2006, Sema Kaygusuz'dan Postmodern Bir Roman: Yere Düşen Dualar, *Hürriyet Gösteri*: S. 283, s. 64-65.

—————., 2012, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, *İletişim Yayınları*, İstanbul.

Eker, S., 2011, Çağdaş Türk Dili, *Grafiker Yayınları*, Ankara.

Eliuz, Ü., 2016, Eşikteki Erkeklik: ÇC Hikâyesinin Erkekliklerine Psikanalitik Bir Yorum. *Turkish Studies*, Volume 11/4 Winter, p. 329-346.

Emiroğlu, Ö., 2015, Türk Edebiyatında Gelenekten Moderne Değişim, *Akçağ Yayınları*, Ankara.

Enginün, İ., 2014, Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimattan Cumhuriyete, *Dergâh Yayınları*, İstanbul.

Erol, B., 2009, The Forsaken Mermaid In Nazlı Eray's "A Night At The Police Station; The Moon, The Stars And The Sky". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, s. 217-226.

Evis, A., 2017, Postmodern Anlatıların Çok Kimlikli Kahramanı Olarak Okur: Beyaz Kale Örneği. (*SOBİDER*) *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science / Yıl: 4, Sayı: 11, Haziran 2017, s. 763-777.*

Ezik, A., 2017, Biz Ulu Orta Severiz, Odak Yazar: Sema Kaygusuz ile Söyleşi. İAN Edebiyat Odak Yazar Söyleşileri, İstanbul: MSGSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi.

Forster E. M., 1985, Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, *Adam Yayınları*, İstanbul.

Foucault, M., 1992, Deliliğin Tarihi 1, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. *İmge Kitapevi*, Ankara.

—————., 2007, Cinselliğin Tarihi, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.

Freud, S., 2004, Uygarlık Toplum ve Din, Çev. Emre Kapkın, *Payel Yayınları*, İstanbul.

—————., 2019, Uygarlığın Huzursuzluğu. Çev. Haluk Barışcan, *Metis Yayınları*, İstanbul.

Fromm, E., 1994, Kendini Savunan İnsan. Çev. Necla Arat, *Say Yayınları*, İstanbul.

—————., 1996, Özgürlükten Kaçış, Çev. Şemsa Yeğin, *Payel Yayınları*. İstanbul.

Geçtan, E., 2018, Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar, *Metis Yayınları*, İstanbul.

Genette, G., 2011, Anlatının Söylemi, Çev. Ferit Burak Aydar, *Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi*, İstanbul.

Göka, E., 2002, Plasebo Kavramı ve Plasebo Etkisi, *Türk Psikiyatri Dergisi*: 13(1):58-64.

Göka, Ş., 2001, Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü: İnsan ve Mekân, *Pınar Yayınları*. İstanbul.

Gökalp, G., 1999, Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 16, Özel Sayı, s. 185-202.

Gümüş, S., 2011, Yazının Sarkacı Roman, *Can Yayınları*, İstanbul.

Gürbilek, N., 2019, Ev Ödevi, *Metis Yayınları*, İstanbul.

Harmancı, A., 2010, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Öyküleri ve Öykücülüğü, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi.

Hâşim, A., 2020, Frankfurt Seyahatnâmesi, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.

Heidegger, M., 2011, Varlık ve Zaman, Çev. Kaan H. Ökten, *Agora Kitaplığı*, İstanbul.

—————., (2009). *Metafizik Nedir?*. Çev. Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

<https://istanbullife.com.tr/roportajlar/sema-kaygusuz-roportaji/>[erişim tar.: 15.07.2020]

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://www.metiskitap.com/catalog/text/86018>[erişim tar.: 17.07.2020].

<https://www.ntv.com.tr/video/sanat/sema-kaygusuz-karaduygun> ,MavU-btgO0CfY-9wmcilmA [erişim tar.: 05.06.2020].

<https://www.youtube.com/watch?v=DzGrHVyEVQo&t=1655s> Burak Delier-“Ölüm/Hayat Olasılıkları” Sema Kaygusuz Sunumu “Canlının Asabı” [eriş. tar. 15.07.2022].

<https://www.youtube.com/watch?v=mRwl8mW9bdA> Semih Gümüş ve Ömer Türkeş-Sözünü Sakınmadan [erişim tar. 15.07.2021].

Işık, N. ve Kadioğlu, M., 2020, Dini ve Milli Sembolizme Giriş, İstanbul: Google Play Books.

Jahn, M., 2012, Anlatıbilim, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, *Dergâh Yayınları*, İstanbul.

James, H., 2017, Tema. (Ed.). Philip Stevick. Roman Teorisi, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, *Akçağ Yayınları*, Ankara.

Jamison, K. R., 2004, Erken Çöken Karanlık İntiharı Anlamak, Çev. Emine Bademci, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.

Jung, C.G., 2005, Dört Arketip, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, *Metis Yayınları*. İstanbul.

—————., 2015a, *Rüyalar*, Çev. Aylin Kayapalı, *Pinhan Yayıncılık*, İstanbul.

—————.. 2015b, Kişiliğin Gelişimi, Çev. Duygu Olgaç. *Pinhan Yayıncılık*. İstanbul.

Kahraman, Â., 2015, Cumhuriyet Döneminde Türk Hikâyesi, (Ed.). Âlim Gür ve Ertan Engin, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. *Akçağ Yayınları*, Ankara.

Kamhi, L., 2018, Empatinin Varoluşcu Hâli, Ben Beden ve Diğeri. *Psikeart: Empati, Psikeart Dergisi*, Temmuz- Ağustos Sayı 58, ISSN 1308-70450-1.

Karadeniz, M., 2020, Hermann Hesse’in Siddhartha’sını Kahramanın Yolculuğu ve Arketipsel Sembolizm Bağlamında Okumak. *Mukaddime*, 2020, 11(1), s. 1-17. DOI: 10.19059/mukaddime.642369.

—————., 2021, Ben Bir Ara: Cemal Süreya Şiirinde Poetik Sadakat, *Kriter Yayınları*, İstanbul.

Karaş, H., 2019, Psikanaliz ve Metafor. *Psikeart: Metafor, Psikeart Dergisi*, Eylül-Ekim, Sayı 65, ISSN 1308-70450-1.

Kaya, Ö., 2016, Bir Açmış Bir Tokmuş: Sema Kaygusuz Öykülerinde Dönüşümün Hâlleri. *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi* s. 216-241.

Kaygusuz, S., 1998, Ortadan Yarısından, *Can Yayınları*. İstanbul.

—————., 2016, Doyma Noktası, *Metis Yayınları*, İstanbul.

- ., 2016, Yüzünde Bir Yer, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2017, Sultan ve Şair, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2017a, Esir Sözler Kuyusu, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2017b, Karaduygun, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2018, Sandık Lekesi, *Metis Yayınlar*, İstanbul.
- ., 2018, Yere Düşen Dualar, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2019, Aramızdaki Ağaç, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- ., 2019, Gaflet: Failin Son Arzusu, der. Sema Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Kıvanç, E., 2016, Sema Kaygusuz'un Engereğin Oğlu Hikâyesinin Psikanalitik Çözümlemesi. *Monograf Edebiyat Eleştiri Dergisi*, S. 6, s. 242-252.
- Kıyak, A., 2013, Geleneksel Türk İnanışlarındaki Su Kültü ve Elazığ'daki İzleri. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2013/2, c. 2, sayı: 4
- Koçak, A., 2011, Bilgelik Varlık Bereket Sembolü İncirin Serüveni. *Bilge Seyidoğlu Kitabı*, (Ed.). Düzgün Dilaver, Atnur Gülhan, *Dergâh Yayınları*, İstanbul.
- Korkmaz, R., 2005, Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel. *İlmi Araştırmalar*, Sayı 20, s. 139-148.
- Koyuncu, İ., 2019, Sema Kaygusuz, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü [erişim tar. 15.07.2021].
- Kur'ân-ı Kerîm Meâli, 2010, Çev. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları: Ankara, Ankebut Suresi, 14/15.
- Kurdaş, E. M., 2021, Kadınların Omuzlarındaki Ağır Yük: "Güzellik". *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, ISSN: 1308-9196.
- Kutlu, M., 2019, Sema Kaygusuz'un Romanları Üzerine Bir İnceleme, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Tezi.
- Küçükatalay, G., 2019, Sema Kaygusuz Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyat Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Lekesiz, Ö., 2003, Öyküce Konuşmalar, *Meneviş Yayınları*, Ankara.
- Lukacs, G., 2003, Roman Kuramı. Çev. Cem Soydemir, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- MacKay, M., 2018, Roman Nedir, Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, *Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi*, İstanbul.

- Mendilow, A.A., 2017, Romandaki Şimdiki Zaman. Stevick, P. (Ed.). Roman Teorisi. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Moran, B., 2015, Türk Romanında Eleştirel Bir Bakış 1, *İletişim Yayınları*. İstanbul.
- Mungan, M., 2006, Yüzleşme Korkusu. *Birikim Dergisi*, S. 210, s.25-26.
- Naskali, E. G., 2014, Yılan Kitabı, *Kitabevi Yayınları*, İstanbul.
- Norman F., 2017, Romanda Yapı Şekilleri. Stevick, P. (Ed.). Roman Teorisi. Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Ocak, G., 2018, Kendinden Ayrı. Psikeart: Empati, *Psikeart Dergisi*, Temmuz-Ağustos, Sayı 58, ISSN 1308-70450-1.
- Okşar, Y., 2018, Din ve Coğrafya İlişkisi: Şemsü'd-Din es-Semerkindî ve İbn Haldûn'un Yedi İklim Anlayışlarının Karşılaştırmalı Analizi. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18 (2), 1035-1069.
- Ong, W. J., 2013, Sözlü ve Yazılı Kültür, Çev. Sema Postacıoğlu Banon. *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Oppermann, S., 2006, Doğa Yazınında Beden Politikası. *Littera: Edebiyat Yazıları*, 18, s. 75-85.
- Öger, Â. ve Köse, S., 2014, Uygur Kültüründe Tufan'ın Kuşları: Kırlangıç ve Güvercin. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 3: s. 163-175.
- Önal, M., 2008, Edebî Dil ve Üslup, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 36, Erzurum.
- Öz, F., 2016, Sema Kaygusuz'dan Yaralı İnsan Öyküleri: Doyma Noktası, *Post Dergisi*.
- Özbay, E., 2013, Âdem - Havva - Lilith Figürleri İzleğinde Bir Olanaksızlık Miti: Aşk, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. DOI: 10.7816/idil-02-10-04. s. 40-58.
- Özgen, E., 2018, İnsan-Mekân Etkileşiminde Sağlık Yapıları ve Mekânın İyileştirici Rolü. *Sanat & Tasarım Dergisi* Yıl 2018, Cilt 8, Sayı 2, s. 184-195.
- Özkan, M. A., 2012, Türk Sineması'nda Bireysellik Okumaları: Kaybedenler Kulübü ve Pandora'nın Kutusu Örnekleri, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi.
- Özün, M. N., 1985, Türkçeden Romana, *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Paksoy, H., 2014, Sema Kaygusuz'un Hikâyelerinde Modern İnsanın Yalnızlığı. Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Papenheimer, F., 2002, *Modern İnsanın Yabancılaşması*, Çev. Salih Ak, *Phoenix Yayınları*, Ankara.

- Parla, J. ve Irzık, S., 2011, Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet, *İletişim Yayınları*, İstanbul.
- Perec, G., 2017, Mekân Feşmekân, Çev. Ayberk Erkay, *Everest Yayınları*, İstanbul.
- Plumwood, V., 2017, Feminizm ve Doğaya Hükmetmek, Çev. Başak Ertür, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Pospelov, G. N., 2014, Edebiyat Bilimi, Çev. Yılmaz Onay, *Evrensel Basım Yayın*, İstanbul.
- Propp, V., 1985, Masalın Biçimbilimi, Çev. Mehmet-Sema Rıfat, *Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları*, İstanbul.
- Redeker, H., 1986, Edebiyat Estetiği, Çev. Aziz Çalışlar, *Kuzey Yayınları*. Ankara.
- Sağlam, Ö. ve H., 2018, İnsanlık Tarihinde Üzümün Önemi, *Journal of Agriculture*, 1 (2) , s. 1-10.
- Sartre, J. P., 2010, Varoluşculuk, Çev. Asım Bezirci, *Say Yayınları*, İstanbul.
- Sayer, H., 2011, Toplumsal Cinsiyet Eşitliğine Erkeklerin Katılımı. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, Uzmanlık Tezi, Ankara
- Sazyek, H., 2004, Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması, *Folklor-Edebiyat Dergisi*, S.37, 2004/1, s.103-118.
- ., 2014, Roman Terimleri Sözlüğü, *Hece Yayınları*, Ankara.
- Demirkan, S., 1962, Köy Sosyolojisine Hazırlık, *Die Yayınları*, Ankara.
- Stark, S., 2009, Some Remarks on the Headgear of the Royal Turks. *Journal of Inner Asian Art and Archaeology*. 4: 119-133.
- Stevenson, R. L., 2017, Doku: Öz-Biçim Uyumu, Stevick, P. (Ed.). Roman Teorisi, Çeviren: Sevim Kantarcıoğlu, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Storr, A., 1992, Cinsel Sapmalar, Çev. Kemal Berk, *Yılmaz Yayınları*, İstanbul.
- Swain, D., 2013, Yabancılaşma: Marx'ın Teorisine Bir Giriş, Çev. Hande T. Urbarlı, *Marx 21 Yayınları*, İstanbul.
- Şengül, A., 2003, Tahkiyeli Eserlerde “Model Şahıs” Meselesi ve Ömer Seyfettin’in Hikâyelerindeki Model Şahıslar Üzerine Bir İnceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.1.
- Taylor, C., 2011, Modernliğin Sıkıntıları, Çev. Uğur Canbilen, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Tekin, M., 2009, Roman Sanatı 1, *Ötüken Yayınları*, Ankara.

- Tobias, R. B., 1996, Roman Yazma Sanatı, Çev. Mehmet Harmancı, *Say Yayınları*, İstanbul.
- Todorov, T., 2014, Poetikaya Giriş, Çev. Kaya Şahin. *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Tosun, N., 2011, Modern Öykü Kuramı, *Hece Yayınları*, Ankara.
- , 2015, Günümüz Öyküsü, *Dedalus Yayınları*, İstanbul.
- Touraine, A., 2002, Modernliğin Eleştirisi, Çev. Hülya Tufan, *Ayrıntı Yayınları*, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu, 1998, Türkçe Sözlük, *Türk Tarih Kurumu Basımevi*, Ankara.
- , 2011, Türkçe Sözlük, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara.
- Türk, M. S., 2017, Ekofeminizm ve Dualizm Fikri. FLSF, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, sayı: 24, s. 377-392, ISSN 1306-9535.
- Türkeş, Ö., 2006, Sema Kaygusuz'dan Postmodern Bir Roman: Yere Düşen Dualar, *Hürriyet Gösteri*: S. 283, s. 64-65.
- Uğur, S., 1948, İçel Folkloru. C. II, *CHP Halkevleri Yayınları*, Ankara.
- Urgan, M., 2010, İngiliz Edebiyatı Tarihi, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul.
- Uyanık, H. N., 2016, Yeni Kent Kurgusunda Rekreatif Yeşil Alanlar Ve Parklar Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Watt, I., 2018, Romanın Yükselişi Defoe Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler, Çev. Ferit Burak Aydar, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Wellek, R. ve Warren, A., 1993, Edebiyat Teorisi, Çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel, *Akademi Kitapevi*, İzmir.
- Winnicott, D. W., 2013, Oyun ve Gerçeklik, Çev. Tuncay Birkan, *Metis Yayınları*, İstanbul.
- Yener, L., 2010, Sema Kaygusuz: Hikâyeden Romana. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Yerlikaya, Y., 2020, Ayfer Tunç'un Eserlerinde Anlatı Tipolojisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Yeşilyurt, Ş., 2014, Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığı, *Akçağ Yayınları*, Ankara.
- Yılmaz, N., 2010, Farklılaştıran ve Ayrıştıran Bir Mekanizma Olarak Kentleşme . Journal of Social Policy Conferences , 0 (48) , . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusskd/issue/890/9893>
- Yivli, O., 2016, Modern Türk Öyküsünde Alt Türler, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. Sayı.70. s. 85-103.