T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİL VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN

HAZILAYAN
Veysel ŞAHİN

ELAZIĞ–2006

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİL VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Bu tez …… / ..... / …… tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile başarılı/ başarısız kabul edilmiştir.

Danışman **Üye** **Üye**

Bu tezin kabulü, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun ..... / ..... / ..... tarih ve ..... sayılı kararıyla onaylanmıştır.

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Tahsin Yücel'in Öyküleri Üzerine Bir İnceleme

Veysel ŞAHİN

Fırat Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Elazığ–2006, Sayfa: X + 341

Tahsin Yücel çağdaş Türk yazarları arasında önemli bir yere sahip olan çok yönlü bir sanatçıdır. Öykü, roman, deneme ve çevirileri ile Türk edebiyatını geleceğe taşıyacak yazarlar içerisindedir.

Öykülerinde insanın var olma boyutlarını işleyen ve insanı yücelten yazar, gerek kurgu gerekse kullandığı anlatım teknikleri açısından günümüzde beğenilen sanatçılar arasındadır.

Bireyin kendini keşfetme yolunda geçirdiği dönüşüm ve değişimi kendi zihin süzgecinden geçirerek öykülerinin içerisine yerleştiren yazar, böylece varlığını yazının gri duvarlarına kazır. Yücel, öykülerinde yarattığı sosyal ortamları ve bu sosyal ortamların, insanların içine oturuşunu kendi dil havzasındaki kelimelerle ifade eder.

Tahsin Yücel, öykülerinde kurgulama ve kullandığı teknikler açısından, küçük insanları büyüterek yeniden öykü evrenine davet eder. Bu yönüyle sanatçı ele aldığı konuları dilin kanına girerek, okuyucusunun kulağına başarılı bir şekilde fısıldar.

Anahtar Kelimeler: Tahsin Yücel, Ötegeçe, insan, yaşam, ben, öteki, kadın.

ABSTRACT

Master Thesis

A Study on Tahsin Yücel's Stories

Veysel ŞAHİN

University of Fırat
The Instute of Social Secience
And Postgraduate Study in Turkısh Literature
Elazığ–2006, Sayfa: X + 341

Among the contemporaay Turkish authors, Tahsin Yücel is an author of parts having an important place. He is among the authors to carry the Turkish Literature to the future with his stories, novels, essays and translations.

The author dealıng with the dimensions of the human existance and exaltatig the human is of the appreciantед ones both regarding the fiction and the narrantion tecniques he has used.

The author digs his personality on the grey-walls of the wirting by filtering from his brain the change and the canversion he has had on the way of exploring himdelf.

Yücel expresses the social environments he created in his stories and how these fit the humans with his own vocabulary.

Tahsin Yücel reinvites the small humans to the story world by makıng them big with respect to the fiction and the techningues used in his stories. With this aspect, he succuessfully whispers the subjects dealt with to the ears of the readers by using the language very successsfully.

Key Words: Tahsin Yücel, Ötegeçe, human, life ego the other, womann.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER III

ÖN SÖZ VIII

KISALTMALAR X

BİRİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1. HAYATI 3
   1.1. Öğrenim Serüveni 4
      1.1.1. İlköğretim Yılları / Ötegeçe'de Gecen Yıllar 4
      1.1.2. Anadolu Çocuğu İstanbul'da / Galatasaray Lisesi 5
      1.1.3. Üniversite Yılları/ Geleceği Hazırlayan Çalkantılı Yıllar 7
   1.2. Varlık Alanını Yazıya Dönüştüren Yücel/ Varlık Dergisindeki Yıllar 8
   1.4 Asistanlık / Paris / Askerlik Yılları 9
2. EDEBİ KİŞİLİĞİ 11
   2.1.Yazarın Öykü Dünyasının İzleri 13
3. ESERLERİ 15
   3.1. Öyküleri 15
   3.2. Romanlar 15
   3.3. Denemeleri 15
   3.4. İncelemeler 16
   3.5. Seçkiler 16
   3.6. Çeviriler 16

İKİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI

1. OLAY ÖRGÜSÜ 21
   1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü 22
      1.1.1. Uçan Daireler 22
      1.1.2. Haney Yaşamalı 29
      1.1.3. Ben ve Öteki 37
      1.1.4. Aykırı Öyküler 51

1.1.5. Komşular 52
1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü 54
1.2.1. Uçan Daireler 54
1.2.2. Ben ve Öteki 63
1.2.4. Komşular 78
1.3. Helezonik Olay Örgüsü 79
1.3.1. Haney Yaşamalı 80
1.3.2. Ben ve Öteki 89
2. ŞAHIS KADROSU 95
2.1. Kadın Kahramanlar 97
2.1.1.Genel Olarak Kadınlar 97
2.1.2. Sosyal Durumlarına Göre Kadınlar 100
2.1.2.1. Kasabalı Kadınlar 101
2.1.2.2. Köylü Kadınlar 103
2.1.2.3. Şehirli Kadınlar 105
2.1.2.4. Hayat Kadınları 106
2.1.2.5. Yabancı Kadınlar 110
2.1.3. Kişiliklerine Göre Kadınlar 111
2.1.3.1. Sevecen ve Onurlu Kadınlar 111
2.1.3.2. Çok Konuşan İhtiraslı/ Vamp Kadın Tipi 112
2.1.4. Yaşlarına Göre Kadınlar 114
2.1.4.1. Çocuklar 114
2.1.4.2 Genç Kızlar 116
2.1.4.3. Orta Yaşlı Kadınlar 116
2.1.4.4. Yaşlı Kadınlar 117
2.2. Erkek Kahramanlar 119
2.2.1. Genel Olarak Erkekler 119
2.2.2. Tiplerine Göre Erkek Kahramanlar 121
2.2.2.1. Küçük İnsan Tipi 121
2.2.2.2. İhtiraslı ve Dejenere Tipler 125
2.2.2.3. İdealist Tipler 127
2.2.2.4. Bohem Tipler 129
2.2.2.5. Serseri Tipler 134

2.2.2.6. Kaba, Sömürücü ve Asalak Tipler 135
2.2.3. Yaşlarına Göre Erkek Kahramanlar 136
2.2.3.1. Çocuklar 136
2.2.3.2. Gençler 139
2.2.3.2.1. Tutkulu- Fedakâr Tipler 140
2.2.3.2.2. İdealist Tipler 140
2.2.3.2.3. Bohem Tipler 140
2.2.3.2.4. Serseri Tipler 141
2.2.3.3. Orta Yaşlılar 141
2.2.3.4. Yaşlı Erkekler 142
2.2.4. Sosyal Durumlarına Göre 143
2.2.4.1. İşçiler 143
2.2.4.2. Memurlar 144
2.2.4.3. Öğretmenler ve Okul Müdürleri 146
2.2.4.4. Bürokratlar/Politikacılar 147
2.2.4.5. Doktorlar 148
2.2.4.6. Mahkûmlar 149
3. TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE MEKÂN 150
3.1. Yutucu Mekân (Dar Mekân) 152
3.2. Besleyici Mekân (Geniş- Açık Mekân) 165
3.3. Ütopik Mekân 174
4. TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE ZAMAN 178
4.1. Kronolojik Zaman Diliminden Oluşan Öyküler 180
4.2. Akronik Karakterde ve Eş Zamanlı Yapılardan Oluşan Öyküler 186
4.2.1. Anlatma Zamanı İle Vaka Zamanın Ayrı Olduğu Öyküler 187
4.2.2. Öyküleme ve Öykü Zamanının İç İçe Olduğu Öyküler 193
5. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI 196
5.1. Kahraman Bakış Açısı 198
5.2. Tanrısal Bakış Açısı 201
5.3. Çoğul Bakış Açısı 204

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE İŞLENEN TEMALAR

1. AŞK TEMİ/ BÖYLE BUYURDU AŞK 209
2. ARAYIŞ VE KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME TEMİ 218
2.1. Değişimin Eşiğinde İnsan/ Yaşam 218
2.2. Dönüşüm Aynasında İnsan ve Yaşam Manzaraları 223
3. CİNSELLİK TEMİ/ CİNSELLİĞİN KOYNUNDA VAROLMA 227
4. KORKU TEMİ/ İNSANIN İÇİNİ KEMİREN EN BÜYÜK FARE 236
5. ÖLÜM TEMİ/ İNSANI SONSUZA TAŞIYAN KAPI 244
6. YABANCILAŞMA/ ÖTEKİLEŞME TEMİ 254
6.1. Bireysel Yabancılaşma 254
6.2. Toplumsal Yabancılaşma / Ötekileşme 266
7. YALNIZLIK TEMİ / YALNIZLIK BAHÇESİNDE İNSAN GÖRÜNTÜLERİ .. 271

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE DİL VE ÜSLUP

1. DİL VE ÖTESİ 281
1.1. Tahsin Yücel'in Öykülerinde Anlatım Teknikleri 282
1.1.1 Anlatım-Gösterme Teknikleri 282
1.1.2.Tasvir Tekniği 285
1.1.3. Mektup Tekniği 287
1.1.4. Özetleme Tekniği 290
1.1.5. Montaj Tekniği 291
1.1.6. Leitmotiv Tekniği 293
1.1.7. Bilinç Akışı Tekniği 293
1.1.8. İç Monolog Tekniği 297
1.1.9. İç Çözümleme Tekniği 298
1.2. Tahsin Yücel'in Öykülerinin Anlatım Biçimleri 298
1.2.1. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslup 298
1.2.1.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslup İncelemesi 299
1.2.1.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslup İncelemesi 304
1.2.1.2.1. Yinelemeler Dünyası 305
1.2.1.2.2. İsim ve Sıfat Tamlamaları 306

1.2.1.2.3. Sembollerin Dili 308
1.2.1.2.4. Sözcüklerin Renkli Dili 311
1.2.1.2.5. Sözcük Hazinesi 314

SONUÇ 317

KAYNAKÇA 319

EKLER 331

ÖZGEÇMİŞ 341

ÖN SÖZ

Sanat, insanın kendini yeniden kurduğu bir iklimdir. Edebi eser ise ruhun ve aklın emanetçisi olan sanatçı tarafından bir defa yazılan ve her okuyucu tarafından her okunuşta farklı farklı yorumlanan mikro bir dünyadır. Bu yönüyle gümüşten bir aynaya benzeyen edebi eser, varlık âleminde görülen nesne ve canlıların yeniden yaratıldığı bir başka atmosferdir.

Günümüzde gençler tarafından beğenilerek okunan Tahsin Yücel, kendine mahsus özelliklerle öykülerinde renkli dünyalar kuran başarılı bir yazardır. İnsanın yaşantısını, değişen ve dönüşen özellikleriyle kendi zihin çarmıhında büyüten sanatçı, dili de o ölçüde sağlamlayarak kullanır. Bunun nedeni, insan yaşantısının çoğalması ve değişik renklere bürünmesidir. Her renk insanı ve dili yücelten bir sihirdir. Yücel'in yaratmış olduğu eserler, bu sihrin bir ürünüdür.

Çalışmamızda öyküleri incelemeden önce teorik anlamda yazılan, kitap ve makaleleri inceledik. Bu incelemeler sonrasında Tahsin Yücel'in öykü dünyasına yönelerek, Yücel'in elli dokuz öyküsünü ele aldık.

Tezimizi dört ana bölüm halinde düzenledik. Birinci bölümde yazarın hayatı, edebi kişiliği eserleri, çevirilerine yer vererek, sanatçının yaşam öyküsünü dört ana başlık altında "Öğrenim Serüveni, Varlık Dergisi'ndeki Yıllar, İçteki Animayı Buluş, Asistanlık/ Askerlik/ Paris Yılları" olarak değerlendirdik. Edebi kişiliğini ise "Yazarın Öykü Dünyasına Yansımaları" başlığı altında irdeledik. Eserler kısmında öyküleri, romanları, deneme ve seçkilerini yazılış tarihine göre, çevirilerini ise alfabetik sıraya göre verdik.

Tezin ikinci bölümünde öykülerdeki yapı unsurlarını değerlendirdik. Bu bölümün olay örgüsü ve bakış açısı kısmında öyküleri yazılış tarihlerine göre incelerken, zaman ve mekân gibi diğer yapı unsurlarında bu sıralamaya yer vermedik. Bu bölümde; olay örgüsü, şahıs kadrosu, mekân, zaman ve bakış açısı sıralamasını takip ettik.

Üçüncü bölümde ise öykülerde temaları işledik. Öykülerde üzerinde sıkça durulan temaları tespit edip fişlemeler yaptık. Yaptığımız fişlememeler sonrasında ortaya çıkan temaları, alfabetik bir sıraya göre değerlendirip, derinlemesine tahlil ettik.

Tezin dördüncü bölümde ise öyküleri dil ve üslup açısından değerlendirerek, yazarın bazı öykülerinde sade bir dil kullandığını ve bazı öykülerinde ise ağır, sembolik

bir dil kullandığını tespit ettik. Bu bölümü, yazarın öykülerinde kullandığı anlatım teknikleri ve biçimlerini tespit ederek çalışmamızı bitirdik.

Bu çalışma bana öyküye nasıl yaklaşılması gerektiğini öğretirken, aynı zamanda modern öykünün sıcak ve samimi yüzünü tanımamı sağladı. Tahsin Yücel'in öykü dünyasının ışığında yaptığım bu serüven, benim bu konuda derinlik kazanmama yardımcı oldu.

Çalışmam esnasında beni hep yüreklendiren sevgili Aysuda TABUR'a, tezin içindeki şekillerin çiziminde bana yardımcı olan Burcu ŞENOCAK, Selçuk ELİBAL'a ve benden yardımlarını esirgemeyen Taner NAMLI, Ahmet DOĞAN'a, Fatih KANTER ve mesai arkadaşlarıma, tez çalışmam süresince bana gerek güler yüzü ile gerekse sağladığı kaynaklar açısından sevgili oda arkadaşım Dr. Ebru ŞENOCAK'a teşekkür ederim.

Çalışmamda bana yardımcı olan Prof. Dr. İbrahim KAVAZ'a, benden hiçbir zaman yardımlarını esirgemeyen ve beni yüreklendiren değerli hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a ve tez süresinde bana zaman ayıran ve çalışma disiplini edinmemi sağlayan kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Tarık ÖZCAN'a teşekkürü bir borç bilirim.

Veysel ŞAHİN
Elazığ–2006

KISALTMALAR

Yay.: Yayınları.

Çev.: Çeviren.

C.: Cilt.

S.: Sayı.

s.: Sayfa.

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

K.B.Y.: Kültür Bakanlığı Yayınları.

F.Ü.: Fırat Üniversitesi.

C. G.: Carl Gustav.

YKY.: Yapı Kredi Yayınları.

K.B.Y.: Kültür Bakanlığı Yayınları.

T.İ.B.Y.: Türkiye İş Bankası Yayınları.

E.M.: Edward Morgen.

V.: Vaka.

a.g.e.: Adı Geçen Eser.

a.g.b.: Adı Geçene Bakınız.

BİRİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

“Ne yazdımsa insanlara dair yazdım şimdiye kadar.”
TAHSİN YÜCEL (1933-)

1. HAYATI

Tahsin Yücel, 1933 yılında Kahraman Maraş'ın Elbistan ilçesinde dünyaya geldi. Yücel, ailenin en küçük çocuğudur. Yazar, dünyaya geldikten üç yıl sonra babasını kaybeder. Babasını tanıyamamanın acısı hep içinde duyacak olan yazar, yaşama annesinin eteklerine tutunarak devam eder. Tahsin Yücel, babasının dördüncü eşi olan Nuriye hanımdan olan ve en uzun süre yaşayan tek çocuktur. Yücel'in babası dört defa evlenmiştir. En sonunda kendisinden epeyce yaş küçük olan Nuriye Hanım ile evlenir. Bu evlilikten iki oğlan, bir kız çocuğu olur. Fakat Ahmet Bey'in önceki hanımlarından bir kız çocuğu daha vardır. Yine annesinin önceki eşinden bir ablası vardır. Yücel, annesine bağlı, onu seven bir çocuktur. Annesiyle birlikte geçirdiği çocukluk yılları, Yücel'in hayatının unutulmaz anlarıdır. Ancak Yücel daha küçükken karşılaştığı ölüm acısını, önce ablasının kaybederek, tekrarda yaşar. (1924) Yazar, ablasının ölümünden yaklaşık yedi yıl sonra, (1945) ağabeyi İhsan Yücel'i kaybeder. Ölümün soğuk yüzünü hep etrafında hisseden Yücel ailesi, yoksulluk içinde hayatlarını devam eder.

Tahsin Yücel'in çocukluğu, Ötegeçe'nin dar sokaklarında geçer. Ötegeçe'deki bütün olaylara bir çocuk gözü ile vakıf olan yazar, çocukluğunda gördüğü her şeyi beynine resmeder. Çünkü Ötegeçe'de yaşanılan çocukluk yılları, sonraki yıllarda eserlerinde oldukça fazla rastlanacak bir uzama dönüşür. Ötegeçe'de yoksulluk içinde bir çocukluk süren yazar, Ceyhan Irmağı'nın su baskınları sonrasında ayakta durmasını bilen, güçlü bir aileye sahiptir. Yoksulluğu her yönüyle tadan yazar, her şeye rağmen annesinin gözbebeğidir. Bunun nedeni Nuriye Hanım'ın iki çocuğunun küçük yaşta ölmesidir. Bu yüzden Tahsin Yücel'in üzerine titreyen Nuriye Hanım, Tahsin Yücel'i adeta karantinaya alır. Fakat Yücel bir gün hastalanır. "Çok küçüktüm, üç dört yaşındaydım. Sanırım ağır hastaydım. Akrabalar ve komşular yatağımın çevresine toplanmıştı. Odanın her yanı insan doluydu. Annem "Yavrum diyor!" diye ağlıyordu, başka ağlayanlarda vardı. Eniştem hiç kımıldamadan, gözlerini bile kırpmadan bana bakıyordu. "Demek öleceğim" diye düşünüyordum. Ölümün ne olduğundan haberim yoktu herhalde. Yalnız bedenim ateş gibi yanıyordu, arada bir, sağ avucumu duvara bastırarak serinlemeye çalışıyordum. Uzun zaman sürdü bu. Sonra herhalde uyudum. Daha sonra biraz büyüyünce, o akşamı anımsadım mı ürperirdim. (Özkan, 2001: 23) Yazar, bu hastalığı yaşamından ölümün yansıması olarak hiç unutmaz.

Annesinin çocuklukta Yücel'in bilinçaltındaki dünyayı şekillendirmesi, onun bütün hayatını etkileyecektir.

Çocukken içe kapanık, sessiz biri olan Yücel, çevresi ile fazla ilişkiye girmeyen bir kişiliğe sahiptir.

Çocukluğunda en fazla etkilendiği kişinin ağabeyi olduğunu söyleyen yazar, hem ağabeyinden korkar, hem de ona özenir. Bunun nedeni, ağabeyi İhsan Yücel'in, sert bir kişiliğe sahip olmasıdır. Evin geçimini üstlenen İhsan Yücel, Tahsin Yücel'in çocukluğunda önemli bir yere sahiptir. "İaşe memuru" olarak çalışan, ailenin bütün yükümlülüğü üzerine olan ağabey, dürüst çalışkan bir kişidir. Görevi esnasında bir kaymakamın kendisine ahlaksız bir teklifte bulunması üzerine kaymakama kızan İhsan Yücel, görevden alınır. Görevden alındıktan sonra, 22 Eylül 1945 yılında dünyaya gözlerini yumar. Yücel ağabeyinin ölümünü benliğine kazır. Ağabeyi öldüğünde 12 yaşındadır. Bunu hiç unutmayacaktır. "Benim ilk etkilendiğim ve benzemek istediğim kişi O'dur, ağabeyimdir. Beklide bu yüzden, daha ilkokulun üçüncü sınıfında şiir yazmaya başladım," (Özkan, 2001: 30) diyen yazar, daha çocukluğunda edebiyatın belirli alanlarına ilgi duyduğunu da belirtir.

Yazarın, çocukluğunu geçirdiği Ötegeçe, kendini tanıdığı ilk yerdir. Yazar için Ötegeçe, büyük bir evdir. Bu evin etrafındaki her şey özellikle tabiat, yazarın doğayla bütünleştiği yerdir.

1.1. Öğrenim Serüveni

1.1.1. İlköğretim Yılları / Ötegeçe'de Gecen Yıllar

Yücel, ilkokula 1939 yılında Elbistan'da, Gazi Paşa ilkokulu'nda başlar. İlkokul yılları çok iyi başlamaz. Bunun nedeni, yazarın içe kapanık bir kişiliğe sahip olmasıdır. Ayrıca maddi yönden sıkıntı içinde olan ailenin durumu, Yücel'in eğitim yıllarını büyük ölçüde etkiler. Anne Nuriye Hanım, küçük Yücel'e giysi ve ayakkabıları hep büyük alır. "Ayakkabılarımı uzun süre giyebileyim diye öyle büyük yaptırırdı ki bunlar haftasında gökyüzünü gösterirdi ve yürümekten çok ayakkabılarımı sürüklerdim. Oyunlara katılmaktan çekinirdim. Birçok geçit törenine katılmamı da bu yandan çarıklı kunduralar önlemişti" (Özkan, 2001: 32).

Yazar, daha ilkokula başlamadan önce, okuma ve yazmayı ağabeyinden öğrenir. Bu yüzden öğretmenleri Yücel'i tahtaya kaldırmazlar. Yücel'de buna ses çıkarmaz. Bu

durum ilkokulun dördüncü sınıfına kadar böyle devam eder. Yücel'in üçüncü sınıfta yazdığı şiirler ve yazılar, öğretmenleri tarafından beğenilir. Böylece okulun tanınan simaları arasına girer. Öğretmenleri Yücel'in içinde barındırdığı enerjiyi keşfettikten sonra okulun en popüler öğrencisi olur. Okulun düzenlemiş olduğu törenlerde çıkıp şiirler okuyan yazar, yazdığı şiirlerle bütün kasabanın tanıdığı bir öğrenciye dönüşür. Bu yıllar da en çok sevdiği arkadaşı Ruşen Erten ile tanışır. Bu dostluk uzun süre devam edecektir.

Yazar, bu zorluklar içinde kendini yetiştirerek, 1944 yılında Gazi Paşa İlkokulu'nu bitirir. Her bitiş bir başlangıcı doğurduğu için yeni bir yaşam yolu, Tahsin Yücel için açılır. Böylece İstanbul ile tanışır.

1.1.2. Anadolu Çocuğu İstanbul'da / Galatasaray Lisesi

Küçük bir Anadolu kasabasından İstanbul'a eğitim ve öğretim için yürüyen yazar. Herkesten önce annesi karşısında bulur Anne Nuriye Hanım Yücel'in okumak için İstanbul'a gitmesine karşı çıkar. Ancak Galatasaray Lisesi'nde burslu bir şekilde eğitim görmek yoksul bir aile çocuğunun başına gelecek en iyi şeydir. Annesinin karşı çıkışları yurttan başka bir yurda taşınacak olan 12 yaşındaki bir çocuk için oldukça büyük bir olaydır. Ancak Tahsin Yücel'in vazgeçmeyeceğini ve bu yolda gerekirse tek başına İstanbul'a yürüyerek gideceğini belirtmesi annenin tüm umutlarını kırar. Yücel için yeni bir yaşamın başlangıcı sayılan bu durum Yücel'in İstanbul'a gelmesi ile büyülü bir ana dönüşür. Galatasaray Lisesi'nde parasız yatılı bursunu kazanan sekiz öğrenci arasına giren Yücel mutluluğun kanatlarıyla kendini erişilmez bir noktaya götürür. İstanbul'a gelen Yücel'in kısa bir zaman sonra mutlukları birer hüzne dönüşür. Bunun nedeni İstanbul'daki yaşamın farklılığından değil insanlardan kaynaklanır. İstanbul'da öncelikle yargıçlıktan emekli amcası Şükrü Yücel'in yanına sığınır. Ancak olumsuzluklar yakasını bırakmaz iki ay gibi bir süre sonra amcası Şükrü Bey ölür. Bunun üzerine Yücel ile amcasının oğlu Şevket Yücel ilgilenir. Okula kayıt yaptırmak için amcasının oğlu Şevket Bey'le yola koyulur. Okula ulaştıktan sonra Galatasaray Lisesi'nin doktoru Tahsin Yücel'i muayene eder. Muayene sonucunda parmaklarının arasındaki sivrisinek ısırıklarına uyuz teşhisi konur. Yücel, ne kadar ben uyuz değilim dese de doktorun fikrini değiştiremez. Doktor, Yücel'den uyuz olmadığına dair bir rapor ister. Tahsin Yücel, Şevket beyle bir doktor arkadaşının yanına gider ve Şevket beyin arkadaşı olan doktor bir kâğıt yazarak Yücel'i tekrar okula gönderir. Galatasaray

Lisesi'nin doktoru imzalı kâğıdı aldıktan sonra Yücel'in derslere girmesine izin verir. Gecikmeli olarak derslere girmeye başlayan Yücel sınıfa ilk girdiğinde arkadaşlarının Fransızca konuşmaya başladıklarını görünce biraz korkar, fakat aradan biraz zaman geçtikten sonra kendini yetiştirir "Sınıfın en iyileri" arasına girer. Lakin doktor, Yücel'in peşini bırakmaz. Yücel kötü bir şekilde hastalanarak, ateşlenir. Şişli Çocuk Hastanesi'ndeki doktorlar, Yücel'i muayene ederler, hiçbir şeyi olmadığına dair rapor yazdıktan sonra tekrar okul müdürüne gönderirler. Ne var ki okulun doktoru bu raporu ciddiye almaz, Yücel'i karantinaya alarak bir revire kapatır. Karanlık günler Yücel'in dünyasını iyiden iyiye sarsar. Revire gelen Türkçe öğretmeni Necdet Kut, Yücel'in aydınlığa kavuşmasını sağlayan en önemli mihenk taşıdır. Revire her ziyarete geldiğinde kitaplar getirerek Yücel'in dünyasını çok boyutlu bir hale getirmiştir. 1400 numaralı öğrencinin çalışkanlığı bütün öğretmenlerin dilindedir. Okula gelen okul müdürü Behçet Göçer'in emri ile revirden çıkartılır. Bu karanlık günlerin ardından Yücel, kendini toplayarak, aydınlık bir geleceğe doğru yol almaya başlar. Girmemiş olduğu dersleri çok çalışarak, iyi bir dereceye getirir. Galatasaray Lisesi'nde çıkan gazetede yazılar yazan, Tahsin Yücel sınıfın sevilen öğrencilerindendir artık. Yedinci sınıfa geldiğinde ünlü Pal Sokağı'nın Çocukları adlı eserin çevirmeni Necmi Seren ile tanışır. Sekizinci ve dokuzuncu sınıflara geldiğinde ünlü popüler romancı Esat Mahmut Karakurt ile tanışır. Daha sonra Orhan Saik Gökay ve Ahmet Kutsi Tecer ile tanışır. Ancak bu hocaların içinde Yücel'i lise yıllarında yazın hayatına yönlendiren en önemli isim yine Necdet Kut olacaktır. Necdet Kut sayesinde Shakspeare, Gogol, Puşkin ve Dostoyevski'yi tanır. Kendi ekinimizin ileri gelenleri ile Necdet Bey tarafından tanıştırılan yazar, Orhan Veli, Melih Cevdet, Anday, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Cahit Sıtkı Tarancı ve Sait Faik'le tanışması hep Necdet Kut sayesinde olur. Okulda bu şahsiyetlerin eserlerini işleyen Necdet Bey'in Yücel üzerinde yönlendirici olarak çok büyük etkisi vardır. Yücel'in şiirlerini değerlendiren Necdet Kut Yücel'e "Beni dinlersen, şiir yazmayı bırak, düz yazı yaz çok iyi bir öykücü ya da romancı olabilirsin." (Özkan 2001: 34) diyerek, Yücel'in öyküye yönelmesini sağlar. Yazar bu yıldan sonra hep romancı olmayı kafasında düşleyerek öykü denemeleri yapmaya başlar. Ortaokul ve lise yıllarındaki yazın girişimi yazarı, Sait Faik, Oktay Akbal ve Orhan Kemal'e ve yabancı yazarlara öykünmeye iteler. Ancak yazar, bu öykünmenin ötesinde hep kendine özgün bir şeylerin olması gerektiğinin farkındadır. Durmaksızın kitaplar okur. Özellikle Fransız yazının içinde bir gezgine dönüşen yazar, Balzac, Flaubert, Malraux, Andre

Gide, Giraudoux gibi yazarlarla bir bütün olur. Daha sonra Rus yazarlarının yazın evrenine yürüyüş yapan yazar; Faulkner, Kafka, Turgenief, Cehov ve Dostoyevski gibi yazarlarla kendine yeni bir okuma evreni kurar. Bazı arkadaşları bunu gösteriş için yaptığını söylese de okuma arzusunu hiçbir zaman öldürmez. Okulda edebiyat, yazı ve şiirle uğraşan arkadaşlarına ulaşarak edebiyat hakkında görüş alış verişinde bulunan yazar için artık yazmak ve okumak bir tutku haline dönüşmeye başlayacaktır. 1945 yılında başladığı Galatasaray Lisesi'ni 1953 yılında iyi derece ile bitirerek yazın hayatının kapısını çalmaya hazırlanır.

1.1.3. Üniversite Yılları/ Geleceği Hazırlayan Çalkantılı Yıllar

1953 yılında İstanbul Üniversitesi'nin İktisat Fakültesi'ne girdi. Hayalinde hep tıp öğrenimi yapmak isteyen yazar, hayatın geçim sıkıntısı omuzlarına bindiği için okuldaki derslerine iyi bir şekilde çalışmaz. Bir taraftan Varlık Dergisi'nde çalışır, diğer taraftan okumak zorunda olduğu için bu hayalinden vazgeçer. Böylece İktisat Fakültesi'nde okumayı seçer. Fethi Naci'yle bu konu üzerinde görüşür. Fethi Naci İktisat Fakültesi'ni bitirdiği için oradaki eğitimin iyi olduğunu belirtir. Derslere başlayan yazar, muhasebe derslerinden sıkılarak, okulu bırakır. Bu durumu Yaşar Nabi Bey'e anlatır. Yaşar Nabi Bey de seneye Fransız Filolojisi'ne gitmesini önerir. Ertesi yıl Edebiyat Fakültesi'nin Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne (1954) girer. 1954 yılarında başlayan üniversite hayatı, hızlı bir şekilde akıp gider.

Üniversitede de birçok ünlü hocayla tanışır. Nesterin Dirvana, Süheyla Bayrov, Adnan Berk, Leo Spitzer, Eva Buck ve Gariono gibi ünlü hocalarla tanışan yazar kendi edebiyatçı kimliğini her çiçekten polen derleyerek toplar. Bu yıllarda çeviri yapmaya başlar. Yazar, birkaç arkadaşı ile birlikte sessiz bir yaşam sürmeye ve kendini kanıtlamayı düşünür. Özellikle, Demirtaş Ceyhun, Oktay Günaydın, Fikret Hakan gibi dostları ile bir araya gelerek, içinde bulunduğu durumu aşmayı dener. Üniversite ikinci sınıfta iken "Haney Yaşamalı" adlı eseri ile (1956) Sait Faik Armağanını kazanır.

Yazar, üniversite yıllarında kendini tamamen yazına adamıştır. Bu yıllar hem bir arayış hem de kendini tamamlama düzlemine benzer. 1939 yılında başlayan okul hayatı 1960 yılında İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirmesi ile son bulur. Elbistan'ın Ötegeçe semtinden İstanbul'a gelen Tahsin Yücel, artık yeni bir hayatın içindedir.

1.2. Varlık Alanını Yazıya Dönüştüren Yücel/ Varlık Dergisindeki Yıllar

1953 yılında Galatasaray Lisesi'ni bitirdikten sonra Şükran Kurdakul ile İstiklal Caddesi'nde gezerken, Saik Faik'e rastlarlar. Sait Faik Yücel'in öykülerinden bir kaçını okuduğunu ve beğendiğini belirtir. Daha sonra öykülerini kitap haline getirmesini önerir. Yaşar Nabi beyle bu konuyu konuşmasını söyler ve Yaşar Nabi'nin bunu seve seve yapacağını belirtir. Ancak Yücel, buna cesaret edemez. 1953 yılının yazında tatil geçirmek için Elbistan'a döner. Elbistan'da Yaşar Nabi'ye bir mektup yazarak, liseyi bitirdiğini ve bir işe ihtiyacı olduğunu belirttikten sonra, öykülerinin kitap halinde basılarak maddi yönden bir katkı getireceğini düşündüğünü belirten yazar mektubu Yaşar Nabi'ye gönderir. Yaşar Nabi bu mektup üzerine yazarın ilk öykü kitabı olan "Uçan Daireleri" Varlık Yayınları'nda bastıracağını belirtir. Daha sonra bir iş teklifi yaparak kendisinin Varlık Yayınları'nda çalışmasını önerir. 1953 yılının sonlarında başlayan bu ilişki 1961 yılının sonlarına kadar devam eder. Yazar, 1953 yılında 150 liraya başladığı çalışma hayatının sekiz yıl boyunca yazı işlerinde seve seve geçirir. Çalışmaya başladıktan iki ay sonra Yaşar Nabi Yücel'in aylığını 200 liraya çıkarır. Yazarın çalışma hayatının ilk basamağını oluşturan Varlık, o dönemde Yücel'in edebiyatın önde gelen şahsiyetleri ile bir araya gelmesine sağlar. Dergide yazı işlerine bakan Yücel, işlerini bitirdikten sonra Fransızca'dan çeviriler yapar. "Madame Bovary" de çevirecek olan Yücel için edebiyatın kapısı sonuna kadar açılır, Sait Faik, Nurullah Ataç, Ziya Osman Saba, Yaşar Kemal, Oktay Akbal, Behçet Necatigil, Necati Cumalı, Sabahattin Kudret Aksal, Melih Cevdet Anday, Haldun Taner gibi sanatçıların sohbetlerini dinleyerek kendini yetiştiren yazar, büyük bir kaynağın ihtişamlı yaşantısını sürer. Bu yazarların arasında bulunarak, usta çırak ilişkisi içinde kendini bulan Yücel, eline geçen bulunmaz bu nimeti çok iyi bir şekilde ileride değerlendirecektir. Varlık yayınları'ndaki işine (1961) İstanbul Üniversitesi'nde asistan olması ile son verir. Ancak hiçbir zaman ilişkisini tamamen koparmaz. Çünkü Varlık Dergisi onun ikinci evidir.

1.3. İçteki Animayı Buluş: Evlilik

Yücel, 1960 yılında üniversiteyi bitirdikten sonra hemen evlenir. Bu evlilik, sevginin içinde büyüyüp filizlenen bir evliliktir. Üniversite yıllarında tanıştığı Gülçin

Arıncalı o yıllarda Arnavutköy Kız Koleji'nde okumaktadır. Yazar ile Gülçin Hanım, birbirlerini beğenirler. Daha sonra biraz arkadaş olarak kaldıktan sonra sevgilerini evlilikle süslerler. Mutlu bir aşkın ardından gelen evlilik, yazarın dünyayı yeniden anlamlandırmasına neden olur. Yazar söyleşisinde "Gülçin Arıncanlı Arnavutköy Kız Koleji'ni bitirdi, birbirimizi seviyorduk, bir ev kurmak benim aldığım aylıkla kolay iş değildi, gene de "Evlenelim" dedik, öylede yaptık" (Özkan, 2001: 90) diyerek evlenme kararını belirtir. Yazar Gülçin Hanım'la evlendikten bir yıl sonra evliliğin ilk gülünü koklar. Yani ilk çocuğu olan Elif dünyaya gelir. 1961 yılında dünyaya gözlerini açan Elif babasına da büyük şans getirir. Çünkü insan hayata gelirken birçok kısmeti de peşi sürükler. Elif'in dünyaya gelişi, Yücel'in İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne asistan oluşunu da simgeler. Yazar için iki büyük sevinç bu yılda olur. Yazar, baba olmanın mutluluğunu yüreğinin her yerinde hisseder. Gülçin Hanım yuvasına mutluluk gülleri serpiştirir. Uzun bir ömrün ilk güzelliğini eşi Yücel'e vermenin mutluluğu onu daha da mutlu eder. Elif, 1971 yılına kadar tek çocuk olarak kalır. Bunun nedeni Yücel ile Gülçin Hanım'ın yoğun çalışmalarına bağlanabilir. 1971 yılına geldiğinde Yücel çiftinin ikinci çocuğu olan Halime dünyaya gelir. Böylece ailenin bireyleri tamamlanmış olur. Yücel'in büyük kızı okur ve doktor olur. Onun doktor oluşu babasının hayalini ettiği fakat bir türlü gerçekleştiremediği gecikmiş hayalin gerçeğe dönüşmesidir. Elif doktor olarak babasının hayatındaki yaşanılmamış bir arzusunu gerçeğin ve hayatın yüzüne vurur. Yücel, bu yönüyle kendini hep şanslı sayar. Yücel'in ikinci kızı olan Halime ise Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Yazarın iki kızı da şuan evlidir. Baba evinden ayrı bir evde kalan Elif ile Halime babalarına karşı her zaman sevgi doludurlar. Yazar şuan hayatını İstanbul'da sürdürmektedir. İstanbul'daki Operatör Raif Bey Sok. No: 48–6 Şişli İstanbul ikamet etmektedir.

Birkaç kez ameliyat geçiren yazar, Gülçin Yücel ile yaşlılığı mutluluğa dönüştürerek, hayatlarını devam ettirmektedirler.

1.4 Asistanlık / Paris / Askerlik Yılları

Tahsin Yücel, çalışma hayatına 1953 yılında Varlık Yayınları'nda başlar ta ki 1961 yılında asistan olarak göreve başlamasına kadar orada çalışır. 1961 yılında Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde asistanlığa başlar. !961 yılı Yücel için bir dönüm

noktasıdır. Üniversiteye akademisyen olarak adım atan yazar, burada birçok ünlü Fransız düşünürü ve edebiyatçısı ile tanışır. Yazının önemli simalarından olan Leo Spitzer tarafından kurulan bu bölüm, birçok önemli şahsiyeti Yücel ile yüz yüze getirir. Eric Auerbach, Guy Michaud, Eva Buck, Süheyla Bayrav, Berke Vardar gibi hocaları bu bölümün tahtalarında iz bırakan hocalardır. Özellikle 1962 yılında İstanbul'a Paris Göstergebilim Okulu'nun kurucusu Algirdas Julien Greimas, Tahsin Yücel'in akademisyenlik hayatında mihenk taşı rolü oynar.

1963 yılına gelindiğinde yazar Paris'in çağrılarına kulak vererek öykü ve romanlarla tanıdığı bu şehri keşfe çıkar. Onun için Paris düşten güzel bir gerçektir. Yazar, Paris de Greimas ile göstergebilim üzerine çalışır. Greimas doktora çalışması yapmadan önce Yücel'in Fransızca bir çalışmasını görmek ister. Yücel bunun üzerine Bernanos'un üç romanındaki kullandığı imgeleri bir bitirme ödevini Greimas'a sunar. Greimas bu çalışmayı beğenir. Bernanos'un roman dünyasını çözümleme, Yücel'in hem Paris de doktora yapmasını sağlar. Hem de gösterge bilim ile tanışmasını sağlar. Ancak Greimas çalışmanın devam etmesi için Bernanos'un bütün eserlerini incelemesini önerir. Yücel'de hayatında unutulmaz bir yeri olan Bernanos ile iyice tanışmış olur.

Paris de çalışmalarına başlayan yazar, hem Fransız edebiyatını yakından tanıma fırsatına erer hem de dönemin ileri gelen edebiyatçılarından ders alma şansını edinir. Yücel Paris de kaldığı süre içinde, Ecole des Hautes Etudes, College de France, Roland Barthes ve Emile Benveniste'nin derslerini izleme fırsatını elde eder.

Yücel, 1965 yılında Paris'ten dönerek, İstanbul Üniversitesi'nde tezini savunur. Greimas "Semantique Structurale" adlı eserinin son bölümünü Yücel'in tezine ayırır.

Greimas ile Paris de iyice samimi olan Yücel artık Greimas'ın ayrılmaz bir ortağı olur. Greimas çalışmasında Yücel için şunları söyler: "Dost ve suç ortağım Tahsin Yücel için" (Özkan, 2001: 74) "Bu kitabın ortak yazarı Tahsin Yücel'e" (Özkan, 2001: 74) Greimas'ın ilk çalışma öğrencilerinden olan Yücel, Greimas tarafından çok beğenilen bir kişidir.

Yazar, (1965–1967) yılları arasında askerlik görevini yerine getirir. Elif bu yıllarda 4 yaşındadır. Tahsin Yücel, iki yıl askerlik yapar. Askerliğin ilk altı ayını Balıkesir, Ordu Donatım Okulu'nda geriye kalan on sekiz ayını ise asteğmen ve teğmen olarak ordu donatım taburunda yapar. Yazar, hayatın insanı yutan yüzüne karşı yaşamayı seçmiş bir kişidir.

Çalışmamızın bu kısmında Kaan Özkan'ın "Görünmez Adam" adlı eserinden faydalandık. Yazarın Kaan Özkan ile yaptığı söyleşiden hareketle oluşturduğumuz bu kısım yazarın hayatını tanıtıcı bir mahiyete dönüşmüştür.

2. EDEBİ KİŞİLİĞİ

Edebiyat, insanın var oluşsal kaynaklarını yazın evreninde yeniden var etmesidir. İnsanın kendini yazıya ve dile dönüştürmesi, hayatın düşten öte bir gerçek olduğunun kanıtıdır. Sanatçılar ise yazı ve dil ile edebiyatı usul usul işleyen, güzeli arayan serüvencilerdir. Tahsin Yücel'de edebiyatın uçsuz bucaksız evreninde, kendine iyi bir yer edinmiş önemli bir serüven kahramanıdır. Yazarın edebiyat yani yazı ile dil arasındaki serüveni çok küçük yaşlarda başlar.

Yazar Gazi Paşa İlköğretim Okulu'nda okuduğu yıllarda şiirler yazan ve yazdığı şiirler kasabada herkes tarafından bilinen bir kişidir. Daha küçük yaşta iken yazıyı /dile dili/ duyguya dönüştüren bir cevher taşır. Ağabeyi İhsan Yücel'in etkisi tabiî ki bu dönemlerde tartışılmaz bir gerçektir.

İstanbul'a geldikten sonra, yazının düşten güzel dünyası yazara bütün kapılarını açar. Galatasaray Lisesi'ndeki hocası Necdet kut, Yücel'i edebiyatın bahçesine çeker. Birçok yazarın, eserlerini derslerde işleyen Necdet Kut, bu yönüyle Yücel'in yolunu da çizer. Necdet Bey'in öğütlerine uyan ve şiiri bırakıp kendini öyküye, romana dönüştürmeye çabalayan yazar, yeni hayatın kapısını böylece aralamış olur.

Yücel, Varlık Yayınları'nda çalışmaya başladıktan sonra dönemin ünlü yazar ve sanatçıları ile tanışır. Sait Faik, Nurullah Ataç, Yaşar Kemal, Yaşar Nabi, Yücel'in öykü evrenine girmesini kolaylaştıran kimselerdir. İstanbul'daki, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Oktay Akbal, Necati Cumalı, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi yeni yazının önde gelenleri ile tanıştığı gibi; Ahmet Hamdi Tanpınar, Abdullah Şinasi Hisar, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Peyami Safa gibi sanatçılarla tanışır. Ayrıca, Sabahattin Eyüboğlu, Yücel'in üniversiteden hocasıdır. Fethi Naci, Şükran Kurdakul ve Haldun Taner ile daha lise yıllarında tanışmış olan yazar geniş bir edebiyat çevresinde bulunur.

Varlık Yayınları'nda çalışmaya başladıktan bir yıl sonra 1954 yılında ilk öykü kitabını yayınlayan yazar, öykü dünyasında tanınan bir şahsiyet olur. "Uçan Daireler"

adlı öykü kitabını Sait Faik'in önerileri üzerine kitaplaştıran Yücel, öykücü olarak kendini bütünler. Nurullah Ataç, "Uçan Daireler" adlı öyküsü hakkında şunları söyler.

"İlk karşılaşmamızdan birkaç ay önce Varlık'taki yazımdan övgüyle söz etmiş, "Uçan Daireler" adında bir öykü kitabı çıkmış, okuyacağım diye yazmıştı. Arkasından, Cumhuriyet gazetesinde kendisiyle yapılan bir söyleşide en beğendiği üç öykücü arasında beni de anmıştı, Orhan Kemal, Yaşar Kemal'den sonra. Bir süre sonra Varlık'ta karşılaşmıştık. Tanışmadan sonra ilk sözü, Uçan Dairelerin ilk tümcesine ilişkin bir eleştiriydi. "Ne yazdımsa insanlara dair yazdım, diyorsunuz. Dair Yerine Türkçe bir sözcük bulamadınız mı?" "Bulurdum herhalde" dedim. Bir daha hiçbir zaman, hiçbir yazımda "dair" sözcüğünü de "ait" sözcüğünü de kullanmadım. "Ataç "ve" yi de sevmezdi. Bu yüzden Haney Yaşamalı'da tek ve yoktur diyen yazar, Ataç ile anılarını dile getirir. (Özkan, 2001: 53)

Yazar, Nurullah Ataç ile yollarını hiçbir zaman ayırmaz. Bu yıllarda Fransızca'dan çeviriler yapan yazar, Varlık Yayınları'nın bir ferdi olur.

1955 yılında "Haney Yaşamalı" adlı öyküsünü yayınlar ve bir yıl sonra 1956 yılında Sait Faik Hikâye Armağanı Ödülünü alır. Öykü olarak ilk defa Dünya gazetesinin yazın sayfasında "Haney Yaşamalıdır" adıyla çıkan öykü, daha sonra Yaşar Kemal'in -dır ekini kaldırması isteğine uyularak "Haney Yaşamalı " şekline dönüşür. Yazmış olduğu diğer dokuz öykü ile "Haney Yaşamalı" başlığı altında Birleşen Öyküler 1955 yılında Yenilik Yayınevi tarafından yayınlanır. Bu yılardan sonra 1958'in Aralık ayında, Ataç Kitabevi'nde "Düşlerin Ölümü" adlı öykü kitabını çıkaran yazar, 1959 yılında Türk Dili Kurumu Öykü Ödülü'nü alır.

1961 yılında gelindiğinde İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitiren yazar, yine aynı yıl "Mutfak Çıkmazı" adlı eserini yazar. Yazar, bu yıllarda büyük bir değişim evresindedir. 1960 yılında Varlık Yayınları'nda çalışmakta olan yazar, 1961 yılında İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde asistan olur. Yeni işi onu edebiyatın, yazın ikliminin içine iyice yerleştirir. Burada birçok ünlü hocayla tanışan yazar, hem öykü alanında hem de akademik olarak çalışmalarına hız verir. 1963 yılında Fransa'ya gider. Orada Ecoledes Hawtes Etudes, Ronald Barthes ve College de France'ta büyük dilbilimci Emile Benveniste'nin derslerini izler. Birçok Fransız yazarı okuyarak, kendini donatır. Fransa da "L'maginaire de Bernanos" adlı doktora tezini bitirir. Daha sonra tezini savunmak için 1965 İstanbul'a geri dönerek tezini savunur.

Yazar, bu yıllarda, edebiyatın içinde kendi yerini iyice sabitler. Yazarın dil ile olan ayrılmaz bağları, 1968 yılında yazıya dökülür. 1968 yılında "Dil Devrimi" adlı eserini yayımlar.

Yazar, öykü ile olan ilişkisini "Yaşadıktan Sonra" adlı öykü kitabını yayınlayarak, öykü dünyasını iyice genişletir. (1969–1985) "Dönüşüm" adlı eserini bitirdikten sonra bu iki öykü kitabını 1983 yılında "Ben ve Öteki" adlı eserinin içinde birleştirir.

Yazarın dil ile yazını şekillendirdiği eserleri, yazarın varlığını iyiden iyiye pekiştirir. 1989'da "Aykırı Öyküler", 1998 "Komşular" adlı eserini yazması ile tamamlamış olur.

2.1.Yazarın Öykü Dünyasının İzleri

Yücel, dilin kanına girerek, öykü dünyasını dilin dünyasına taşır. Yücel öykünün dünyasına taşınırken dört dönemden geçen bir değişim ve dönüşüm çizgisi geçirir. Bu dönemler:

I. Başlangıç Dönemi

Uçan Daireler (1954)

II. Yenilik Dönemi

Haney Yaşamalı (1955)

Düşlerin Ölümü (1958)

Yazar, bu dönemde yazdığı "Haney Yaşamalı" ve "Düşlerin Ölümü" adlı eserlerindeki öykülerini "Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabının başlığı altında birleştirmiştir. Çalışmamızda biz bu kaynağı kullandık

III. Dönüşüm

Yaşadıktan Sonra (1969)

Dönüşüm (1975)

Ben ve Öteki (1983)

Yazar, bu dönemde "Yaşadıktan Sonra, Dönüşüm ve Ben ve Öteki" adlı eserlerindeki öykülerini "Ben ve Öteki" başlığı altında toplamıştır. Çalışmamızda "Ben ve Öteki" başlığı altında birleştirilen eseri kaynak aldık.

IV. Değişim

Aykırı Öyküler (1989)

Komşular (1999)

I.Başlangıç Dönemi

"Uçan Daireler", yazarın daha çok bireysel konuları ele aldığı bu öykü kitabında, yazın hayatına bir giriş yapar. Kullandığı dil ve işlediği konular, insanların içinde yaşadıkları düzenin öyküye aktarılmış biçimleridir.

II. Yenilik Dönemi

Yazar, bu dönemde "Haney Yaşamalı" ve "Düşlerin Ölümü" adlı eserlerini yazar. Bu eserleri "Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabının içinde birleştirir. Çalışmamızda bu iki kitaptaki öyküleri "Haney Yaşamalı" başlığı altında inceledik. Yazar işlediği konular bakımından, Uçan Dairelere nazaran daha fazla bireyselliğe yönelir.

III. Dönüşüm

Yazar, bu dönemde bireyin bilinç katmanlarına yönelerek, bireyin kendini yaratmasını sağlar. Öykülerde kullandığı teknik farklılık gösterir. Bakış açısı düzleminde dahi bir dönüşüm yaşayan yazar, Yaşadıktan Sonra, Dönüşüm ve Ben Ve Öteki adlı eserlerini bir kitap toplar. Bu öyküler "ben ve Öteki" adı altında toplanarak yeni bir dönüşümün tohumlarını öykülerinin içine serper.

İşlediği temalar da dahi bir dönüşüm yaşayan Yücel Anadolu'nun küçük bir kasabasında yaşayan insanların bireysel boyutlarını ele alır. Kasabada yaşayan köylü insanları, şehirli gibi düşündüren Yücel, kahramanlarına bireysel olarak derinlik kazandırır.

IV. Değişim

Aykırı Öyküler, yazar bu eserinde toplumsal konulara eğilir ve toplumun aksiyon yönlerini ironik bir şekilde işler. Aynı zamanda Yücel'in takındığı bu tavır

gerek öykülerdeki tema bakımından gerekse kullandığı dil bakımından son öykü eseri olan Komşular adlı öyküsü ise bu değişim yazıya yansıdığı en son noktadır.

Yazarın, edebi kişiliğini öykülerinden merkez alarak ele aldığımız bu bölümden yazar kendini yazının akışında büyütür.

3. ESERLERİ

3.1. Öyküleri

Uçan Daireler, Varlık Yay.,Nisan 1954.

Haney Yaşamalı, Yenilik Yayınları 1955; Milliyet Yay., 1981; Can Yay., 1991. (Sait Faik Hikâye Armağanı' Ödülü'nü aldı)

Düşlerin Ölümü, Ataç Kitabevi, 1958. (Türk Dili Öykü Ödülü'nü aldı.)

Yaşadıktan Sonra, Yankı Yay., 1969.

Dönüşüm, Bilgi Yayınevi, 1975.

Ben ve Öteki, Ada Yay., 1983; Can Yay., 1998, 2000.

Aykırı Öyküler, Can Yay., 1989, 1997.

Komşular, Can Yay., 1999, 2000. (Dünya Kitap 1999 Yılının Kitabı Ödülü'nü aldı.)

3.2. Romanlar

Mutfak Çıkmazı, Varlık Yay., 1960; Remzi Kitabevi, 1991.

Vatandaş, Bilgi Yayınevi, 1975; Can Yay. 1995.

Peygamber'in Son Beş Günü, Can Yay., 1992, 1993, 1994, 1998, 1999. (Orhan Kemal Roman Ödülü'nü aldı.)

Bıyık Söylencesi, Can Yay., 1995.

Yalan, Can Yay., 2003. (Yunus Nadir Ödülü ve Ömer Asım Aksoy Roman Ödülü'nü aldı.)

Kumru ile Kumru,(2005) Can Yay.,

3.3. Denemeleri

Yazım ve Yaşam, Çağdaş Yay., 1976; Yol Yay., 1982.

Yazının Sınırları, Adam Yay., 1982; YKY, 1999.

Eleştirinin ABC'si, Simavi Yay., 1991.

Tartışmalar, YKY, 1993,1999.
Yazım Gene Yazım, YKY, 1995.
Alıntılar, YKY, 1997.
Söylemlerin İçinden, YKY, 1998, 1999.
Salaklık Üstüne Deneme, YKY, 2000

3.4. İncelemeler

Dil Devrimi, Varlık Yay., 1968; Dil Devrimi ve Sonuçları (adıyla), Türk Dil Kurumu 1982: İyi Şeyler 1997.
L'Imaginaire de Bernanos, İÜ, Edebiyat Fakültesi Yay., 1969.
Figures et Messages dans la Comedie Humaine, Mame, 1972.(Türkçe Çevirisi: İnsanlık Güldürüsü'nde Yüzler ve Bildiriler, YKY, 1997)
Anlatı Yerlemleri, Ada Yay., 1979; YKY 1993, 1995.
Yapısalcılık, Ada Yay., 1982; Genişletilmiş olarak, YKY, 1999.

3.5. Seçkiler

Anadolu Masalları, Masallar, Varlık Yay., 1957, 1961, 1964; YKY, 1992,1997.
Büyük Şairler ve Şiirleri, Varlık Yay., 1961.
Balzac, Varlık Yay., Dünya Klasikleri, 1961.
Tolstoy, Varlık Yay., Dünya Klasikleri, 1962.
Roland Barthes, Yazı ve Yorum, Metris Yay., 1990, 1999.

3.6. Çeviriler

Alberto Moravıa, Evlilik, Roman, Varlık Yay., 1956, 1965.
Alberto Moravıa, Taşralı Kız, Öyküler, Varlık Yay.,1956.
Alphonse Daudet, Sapho, Roman, Varlık Yay., 1959; Görsel Yayınlar, 1992.
Alphonse Daudet, Taraskonlu Tatarin, Roman, Varlık Yay., 1954; Can Yay., 1981.
Anatole France, Kırmızı Zambek, Roman, Varlık Yay., 1959; Can Yay., 1983, 1984.
André Gıde, Ayrı Yol, Anlatı, Varlık Yay., 1960, Kuzey Yay., 1984.

André Gıde, Dünya Nimetleri, Varlık Yay., 1959, 1963; Dünya Nimetleri ve Yeni Nimetler, Can Yay., 1989, 2000.

André Gıde, Vatikan'ın Zindanları, Anlatı, Varlık Yay., 1958, 1966; Can Yay., 1989.

André Gıde, Yeni Nimetler, Varlık Yay., 1960.

Charles Perrauld, Kül Kedisi, Masallar, Varlık Yay., 1956.

Colette, Uzaktan, Roman, Varlık Yay., 1959; Duygusal Sürgün Adıyla, Can Yay., 1991.

Curzio Malaparte, Kan, Varlık Yay., 1955.

Francis Carco, Geçmiş Günler, Anı, Varlık Yay., 1955.

Georges Sımenon, Kaçak, Roman, Varlık Yay., 1959; Duygusal Sürgün Adıyla, Can Yay., 1991.

Georges Sımenon, Katil, Roman, Varlık Yay., 1956; Nisan Yay., 1997.

Gustave Flaubert, Madame Bovary, Roman, Varlık Yayınevi, 1956, 1960, 1967; Can Yay., 1983; Görsel Yayınlar, 1992.

Guy de Maupassant, Kartopu, Öyküler, Varlık Yay., 1958; Ay Işığı Adıyla, İyi Şeyler Yayıncılık, 1996.

Henry de Montherlant, Cüzamlı Kadınlar, Roman, Varlık Yay., 1956.

Henry de Montherlant, Genç Kızlar, Roman, Varlık Yay., 1955, 1964; Can Yay., !986.

Henry de Montherlant, İyilik Şeytanı, Roman, Varlık Yay., 1955.

Henry de Montherlant, Kadınlara Acıyın, roman, varlık Yayın Evi, 1955.

Herman Melvılle, Bir Horoz Öttü, Öyküler, Varlık Yay., 1955.

Jean Gıono, Büyük Sürü, Roman, Varlık Yay., 1956.

Joseph Kessel, Kanatlılar, Roman, Varlık Yayınevi, 1955.

Jules Romaıns, Bir Adam Öldü, Roman, Varlık Yay., 1955.

Julien Green, Yeryüzünde Bir Yolcu, Anlatı, Varlık Yay., 1955.

Marcel Ayme, Duvar Geçen, Öyküler, Varlık Yay., 1956; Yılmaz Yay., 1990.

Marcel Ayme, Kaz Baba, Masallar, Varlık Yay., 1956.

Marcel Ayme, Kedinin Masalları, Çocuk Öyküleri, Varlık Yay., !955; Can Yay., Kuğuların Türküsü, Yağmur Yağdıran Kedi, Sulu Boya Kutuları, Nuh'un Gemisi, 1989.

Pierre Louys, Kadın Ve Kukla, Roman, Varlık Yay., 1959; Gece Yay., 1989.

Prosper Merrımee, Colomba, Roman, Varlık Yay., 1958.

Roland Dorgeles, Ya Gerçek Olsaydı, Roman, Varlık Yay., 1956.

Rolant Dorgeles, Güzel Kadın Meyhanesi, Öyküler, Varlık Yay., !955.

Sigrid Undset, Yarına Dönüş, Anı, Varlık Yay., 1954.

Somerset Maugham, Malezya Tılsımı, Öyküler, Varlık Yay., 1954, 1959; Söylem Yay., 1985.

Somerset Maugham, Tehlikeli Geçit, Roman, Varlık Yay. 1957; Söylem Yay., 1985.

Stefan Zweıg, Amok, Anlatı, Varlık Yay., 1954, 1958, 1961.

Stefan Zweıg, Usta İşi, Öyküler, Varlık Yay., 1954.

Valléry Larbaud, Kolej Yılları, Roman, Varlık Yay., 1955

Jean Gıraudoux, Bela, Roman, Varlık Yay., 1960.

Alberto Moravıa, Diktatörün Karısı, Roman, Varlık Yay., 1960.

Guy de Maupassant, Ölümden Acı, Roman, Varlık Yay., 1960; Görsel Yayınlar, 1992.

Marcel Proust, Swann'ın Bir Aşkı, roman, Varlık Yay., 1961, Can Yay., 1983, 1989, 1990.

Honoré de Balcac, Eugénie Grandet, Roman, Varlık Yay., 1961; Can Yay., 1983; Görsel Yayınlar, 1992.

Honoré de Balcac, Goriot Baba, Roman, Varlık Yay., 1961, 1967; Can Yay., 1983; Görsel Yayınlar, 1992; Can Yay., 2000.

Henry de Montherlant, Bekarlar, Roman, Varlık Yay., 1962; YKY, 1996.

Honoré de Balzac, Vadideki Zambak, Roman, Varlık Yay., 1962, 1968, 1976; Can Yay., 1990.

André Gıde, Kalpazanlar, Roman, Varlık Yay., 1963; Can Yay., 1989.

Alexandre Dumas, Kamelyalı Kadın, Roman, Varlık Yay., 1963; Kaf Yayıncılık, 1999.

André Gıde, Kadınalr Okulu, Anlatı, Varlık Yay., 1967; Kuzey Yazınları, 1984.

Antoine de Saınt-Exupery, İnsanların Dünyası, Roman, Yankı Yay., 1970; Can Yay., 1992.

Marcel Ayme, Yeşil Kısrak, Roman, Milliyet Yay., 1970.

Claude Levı-Straus, Yaban Düşünce, Hürriyet Vakfı Yay., 1984; YKY, 1994, 1996, 2000.

J.C. Carlonı, J.C. Fılloux, Eleştiri Kuramları, Kuzey Yay., 1984; Multılıngual Yay., 2000.

Albert Camus, Sisyhphos Söyleni, Ataç Kitabevi, 1974; Adam Yay., 1983, 1988, 1992; Can Yay., 1997.

Albert, Camus, Baş Kaldıran İnsan, Varlık Yay., Ekim 1967; Bilgi Yayınevi, 1975, Verso Yay., 1987, 1990; Can Yay., 1995, 1998.

Andre Maurous, İklimler, Roman, Varlık Yay., 1967; Görsel Yayınlar, 1992.

Jean-Marrie, Domenach, Politika ve Propaganda, Varlık Yay., 1969, 1995.

Jean Anouılh, Becket, Oyun, Kuzey Yay., 1985.

Jean-Paul, Sartre, Sinekler, Oyun, Kuzey Yay., 1985.

Rolant ,Barthes, Yazının Sıfır Derecesi, Metris Yay., 1989.

Rolant, Barthes, Çağdaş Söylemler, Hürriyet Vakfı Yay., 1990; Metris Yay., 1998.

Rolant, Barthes, Bir Aşk Söyleminden Parçalar, Metris Yay., 1992, 1993, 2000.

Raymound , Queneau, Zazie Metroda, Roman, Can Yay., 1991.

Raymound, Queneau, Dostum Pieerot, Roman, Can Yay., 1991.

Albert, Camus, Tersi ve Yüzü, Can Yay., 1991.

Paul Valery, Eupalinos ve Öteki Söyleşimler, YKY, 1992.

Hans, Christian Andersen, Andersen Masalları, YKY, 1992, 1994.

Michel, Tournıer, Kısa Düzyazılar, YKY, 1993.

Raymound Roussel, Locus Solus, YKY, 1994.

Albert, Camus, Yaz, Roman, Can Yay., 1994.

Albert, Camus, İlk Adam, Roman, Can Yay., 1994, 1999.

Albert, Camus, Düğün ve Bir Alman Dosta Mektuplar, Can Yay., 1995.

Albert, Camus, Sürgün ve Krallık, Öyküler, Can Yay., 1996.

André Malraux, Altenburg'un Ceviz Ağaçları, Roman, YKY, 1996.

Charles, Baudelaire, Paris Sıkıntısı, Ataç Kitabevi,1961; Adam Yay., 1982, 1984, 1992, 1996, 1998.

Emile Ajar, Kral Salamon'un Bunalımı, Roman, Can Yay., 1985, 1998.

Antoine de Saınt-Expury, Kale, Seçme Parçalar, Yankı Yay.; Çaba Yayın Dağıtım, Kaknüs Yay., 1999.

Marguerrite Duras, Sevgili, Roman, Can Yay., 1986, 1992.

Gustave, Flaubert, Bilir Bilmezler, Roman, Can Yay., 1990.

Herveé Guıbert, Hastane Günlüğü, Anlatı, Can Yay., 1992.

Romain, Rolland, Tolstoy'un Yaşamı, YKY, 1995.

Rolandt Barthes, Göstergeler İmparatorluğu, YKY, 1996.

Alexandre Jardın, Zebrail, Anı, Can Yay., 1998.

Patrick Modıano, En Uzağından Unutuşum, Roman, Can Yay., 1998.

İKİNCİ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE YAPI

1. OLAY ÖRGÜSÜ

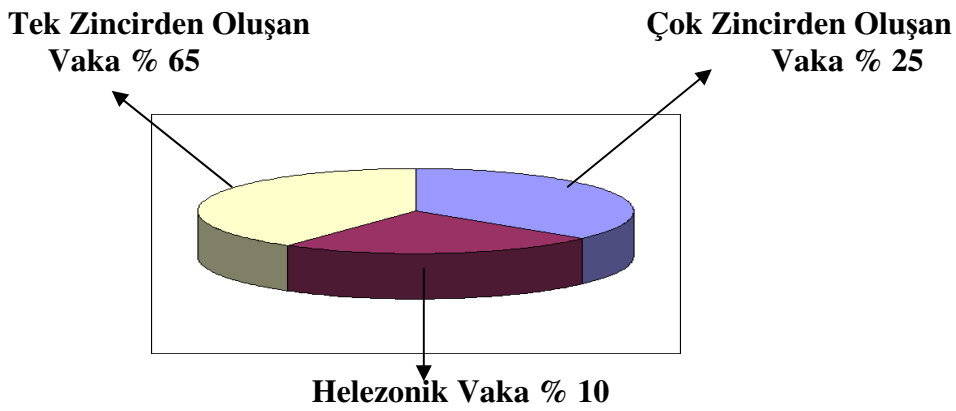
Olay örgüsü, öyküde yer alan olayların bir mekân, bir zaman içinde neden sonuç ilişkisi içerisinde sıralanış biçimidir. Öykü de vakalara birbirinin bütünleyerek, öykünün ana omurgasını oluşturur**.** Bu omurganın sağlamlığı, öykünün kurgusal açıdan bütüncül bir yapıya sahip olmasını sağlar. Foster, "Öyküyü olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması " veya " olay arasındaki neden sonuç ilişkisi" (Foster, 1985: 128) olarak tanımlanır.

Anlatma esasına bağlı türlerin içerisinde büyüyen şahıslar veya olaylar entrik kurgunun genişleyip çoğalmasını sağlar. Fiktif olarak, oluşturulan eserlerin bir gerilim oku gibi gerilip düğümlenmesi, öykü içerisindeki olayların birbirine bağlı olarak genişlemektedir. Bu genişlemeler ve sırçamlar vakaların birbirine bağlılığı sayesinde oluşur. Tabi ki vakaların oluşumda etken gücü unutmamak gerekir. Bu etken güç "herhangi bir alaka ile birada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertten en az ikisinin karşılıklı tezahürü" (Aktaş, 2000: 44) dür.

Tahsin Yücel'in öykülerine de kişilerin birbirleriyle olan münasebetleri öykülerin olay örgünsün oluşumun da çok önemlidir. Yazarın öykülerinde olay örgüsü kimi zaman bir sert gibi arka arkaya sıralarken; kimi zaman, iki paralelin üzerinde ilerleyen vaka halkalarında bütünleşip daha sonra ayrılan bir vaziyet gösterdiği gibi kimi zaman da bir sarmal hale dönüşerek okuyucuyu derin bir olay anaforu için çeker. Öykülerinde olay örgüsünü, eserlerin yayınlanış sırasına göre ele alarak, öykülerindeki olay örgüsünün dokusunu ortaya koyduk.

Tahsin Yücel'in elli dokuz öyküsünden 37 tanesi tek zincirli olay örgüsünden 14 tanesi çok zincirli 8 tanesi de helezonik (çerçeve vaka) olay örgüsünden oluşmaktadır.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki olay örgüsünü yüzdelik dilimde göstermek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacak



Yukarıdaki yüzdelik dilim şemasında da görüldüğü gibi Tahsin Yücel'in öykülerinde ağırlık olarsak tek zincirli olay örgüsü kullanmıştır. Yüzdelik dilimdeki oranlara göre olay örgüsünü sırasıyla, tek zincirli, çok zincirli ve helezonik olarak işledik. Bu incele esnasında eserlerin yayınlanış tarihi olay örgülerinin verilmesinde bize yardımcı olacaktır.

1.1. Tek Zincirli Olay Örgüsü

Tek zincirli olay örgüsü tek bir merkezden başlayıp genişleyen ve olayların birbirine bir şerit gibi bağlandığı görülür.

Tahsin Yücel'in öykülerinden yüzde yetmiş tek zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır.

1.1.1. Uçan Daireler

Tahsin Yücelin "Uçan Daireler" adlı öykü kitabındaki uçan daireler adındaki öyküsü tek zincirli olay örgüsüyle yazılmıştır. Uçan daireler adlı öyküde genç bir adamın işine gitmek için yola koyulmasıyla başlar. Ancak genç adam işe geç kalmıştır. Bunun sebebi ise elindeki gazetedeki uçan daireler adlı yazıyı okuduğu esnada zamanının geçtiğini fark etmez aceleyle bir otobüse biner. Otobüse bindiği esnada hep uçan dairlerin geldiği meçhul aileyi düşünür. Oradaki kadınları insanları merak eder. Ancak ne var ki şehrin bozulmuş yüzü ve iş endişesi onun yolculuğunu kâbusa dönüştürür. Otobüsten indiğin de çok geç kalmıştır ve tekrar evine döner. Vakalar genç

adamın evden çıkmasıyla başlar ve tekrar eve dönmesiyle devam eder. Bu yolculuk esnasında olan vakalar bir düz yol gibi dallanıp budaklanmadan devam eder.

"Otobüs bomboştu. Birkaç kişi vardı sadece içinde. En esaslı yerler dahi tutulmamıştı. Güzel bir yer seçtim. Kurulup oturdum rahat rahat yayıldım şöyle. Pencerenin camı buğulanmıştı. Sildim. Dışarıya bakmadım bile dışarısı umurunda değildi. Buz gibi soğuktu… uçan daireleri tekrar okudum." (Uçan Daireler: 5)

Vaka Halkası 1:genç adamın uçan daireler adlı yazıyı okuması: unutma

Vaka Halkası 2: Genç adamın okuduğu yazıdan etkilenmesi: Ütopik mekânlar kurmak.

Vaka Halkası 3: Genç adamın geç kalması ve otobüsü kaçırması: Geç kalmışlık.

Vaka Halkası 4: Genç adamın geç kalmasından dolayı ikinci otobüse binmesi: Yolculuk.

Vaka Halkası 5: Genç adamın işe gitmek için yaptığı yolculuk: Zamanın için de daralma.

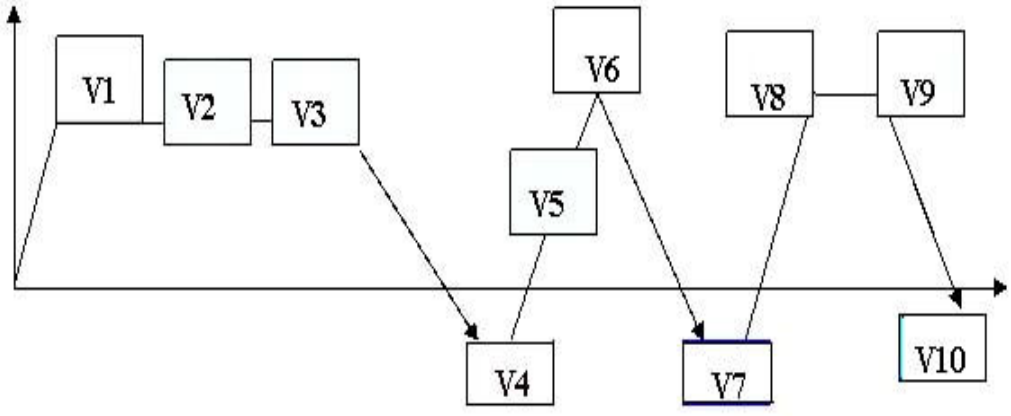
Vaka Halkası 6: Genç adamın işe zamanında ulaşma için endişelenmesi.

Vaka Halkası 7: Genç adamın geç kalmasını sıkıntısını Cevdet'e yansıtması.

Vaka Halkası 8: Genç adamın otobüsteki yeşil gözlü kadını fark etmesi.

Vaka Halkası 9: Genç adamın geç kalmasından dolayı iş yerine zamanında gelemeyişi.

Vaka Halkası 10: Genç adamın tekrardan evine dönmesi.



(V1) Genç adam sabah kalkar ve bir gazetedeki uçan daireler adlı bir makaleyi okur ve işini unutur. **(V2)** İşine gitmek için hemen bir otobüs durağına gelir ve otobüse binmek ister. **(V3)** genç adama bir önceki otobüsü kaçırmıştır. Fakat bunun üzerine bir sonrakine biner. **(V4)** Otobüsteki yolcuğu esnasında ise geç kaldığının farkına varır.

(V5-V6) Genç adamın bunun üzerine yolculuk esnasında durmadan zamanla ilgili karmaşası. **(V7)** Genç adam iş yerini düşünür ve müdür tavırlarını anımsar. **(V8)** Genç adam iş yerindeki olayları düşünürken yeşil gözlü kadının güzelliğinin farkına varır **(V9)** genç adam işine geç kalmışlığın ezikliği için de bocalar **(V10)** tekrar evinin yolunu tutar.

Öyküdeki genç adam vaka halkalarını bir saat gibi kurar. Olaylar genç adamın işi ile evi arasına sıkışmıştır. Ancak özellik evden işine gitmek üzere çıkmasıyla gerilim bir hayli yükselir. Vaka halkalarındaki gerilim birbiri ardına yükselmeye başlar. **(V5-V6)** Vaka halkalarında gerilimi uç noktaya ulaşır daha sonra hızlı bir düşüşe geçerek doğal akışı takip eder.

"Şampanya" adlı öykü de İlyas'ın sevgilisi Saime'nin değişimi ve İlyas üzerindeki değişimler anlatılmıştır**.**

"Birkaç ay içinde öyle değişmiştin öyle değişmiştin ki… Tanınmaz bir hale gelmiştin adeta. Omuzlarına kadar inen kestane rengi saçların vardı eskiden. O gün sapsarı ve kısacıktılar. Sonra yüzüne sürdüğün kokular… gözlerin bile değişmişti." (Şampanya: 40).

Öykünün vaka halkaları Saime'nin değişmesiyle gerilmeye başlar. Bu değişim İlyas'ın Saime'yi doğum günü için ziyarete gelmesiyle tepe noktaya ulaşır. Yücel, "olay, düşünce sanatçı yapıtta hepsini bağdaşık ve kolay birbirinden ayrılmaz öğelere dönüştürür." (Yücel, 2005: 33) ve öyküye bir olay bütünlüğü sağlar. Tabiî ki öykünün geçtiği yerde çok önem arz eder. Yazar, öyküyü bir şehrin duvarlarıyla çevreleyerek vaka halkalarının gerçekçi bir şekilde ilerlemesini sağlar. Saime'nin olumsuz yöndeki değişimi İlyas'ın kaçmasına bulunduğu ortamdan uzaklaşmasına neden olur.

Öyküdeki vaka halkaları şu şekilde sıralama yerinde olacaktır:

Vaka halkası 1: İlyas eski sevgilisi Saime ile karşılaşması.

Vaka halkası 2: Saime'nin değişimi fark edilmesi.

Vaka halkası 3: İlyas'ın Saime'nin değişimi üzerine oradan uzaklaşması.

Vaka halkası 4: İlyas Saime'nin değişimine dayanamayışı ve kendini şehrin caddelerine bırakması: Karmaşa.

Vaka halkası 5: İlyas'ın caddede Nazmi ile tanışması.

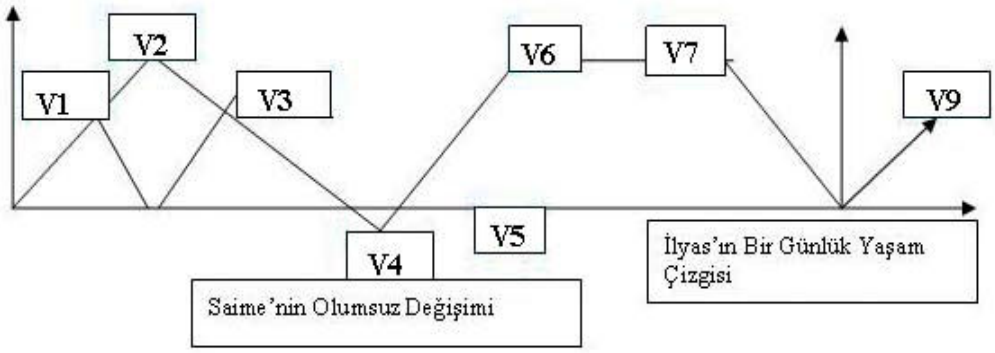
Vaka halkası 6: İlyas'ın Nazmiye'nin hayallerine bakışı: Kopma.

Vaka halkası 7: İlyas'ın yozlaşan toplum uyuşmayışı ve bundan dolayı topluma bakışının değişmesi: Ayrılma.

Vaka halkası 8: İlyas'ın cadde ortasında gördüğü çocuğu bozulmuş şehirden kurtarma girişimi.

Vaka halkası 9:Yozlaşan düzenin ve iletişim kopukluğunun derinleşmesi; İlyas'ın akıl hastanesine kaldırılması.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere yazar İlyas'ın bir günlük zaman dilimi içerisinde başından geçen olaylar neden sonuç ilişkisi bağlantısında incelemiştir



Öyküde vaka **(V1-V2)** halkaları aksiyonun yavaş yavaş yükseldiği bölümdedir. Yazar bu bölüm de İlyas ile Saime'nin ilişkileri üzerine yoğunlaşır. **(V3-V4)** Halkalarında ise olay, gerilim hızlı bir düşüş ile ilerlemeye devam eder. Olay örgüsün deki **(V3-V4)** halkaları aynı zamanda iki kahramanın arasında değişimi gösterir. Bu değişim hem İlyas için olumsuz hem de ahlaki olarak Saime için olumsuzdur. Fakat yazar **(V5-V6)** halkalarında olayları tekrar olumsuzluktan kurtararak İlyas'ı tekrar yaşa Döndürür. Ancak İlyas **(V7-V8)** toplumun bozulmuşluğu için de çaresizce dolaşır ve **(V9)** vaka halkasında görüldüğü üzere olay kaçış ve kutruma arzusuyla tırmanışa geçer ve grilim yükselir. Gerilim çok ani bir şekilde yükselmiştir. Bunun nedeni İlyas'ın yolda karşılaştığı bir çocuğun elinden tutarak onu bozulmuş olan bu ortamdan kurtarma arzusudur. Ne var ki çocuğun yakınları İlyas'ı polise şikâyet eder. Polis İlyas'ı tutuklar ve daha sonra hastaneye götürür. Öyküdeki gerilim noktası İlyas'ın hastaneye götürülmesiyle tepe noktaya ulaşır. Yazar, öyküde olayı esterim noktada sonlandırmıştır. Bunun sebebi okuyucuyu merak içinde bırakma ve düşünceye sevk etme olsa gerek.

Tahsin Yücel'in uçan daireler adlı eserindeki "Bit İlacı" adlı öyküsü tek zincirli olay örgüsünden oluşmaktadır.

“Bit İlacı” genç bir kız olan Kevser’in bir temmuz öğlesi sıcaktan ve sineklerden bunaldığı sırada D.D.T. tulumbası taşıyan bir gencin sesiyle irkilmesiyle başlar. Sineklerden bunalan Kevser’in evi ilaçlandıktan sonra kendine bitlerden kurtulmak üzere ilaçlanmasıyla öykü olay örgüsüne kavuşur.

“bir temmuz öğlesiydi…

Odanın içi sinekle Kevser’in içi bitle doluydu. Havada ölümüne sıcaktı o gün. Kevsercik avuç avuç terliyordu. Kaşına kaşına bitlene bitlene bir hal olmuş saatlerce sinek kişelemek kollarını tutmaz etmişti.” (Bit İlacı: 76)

“Bit İlacı” öyküde vaka zincirleri Kevser’in bitlerden (Çeşitli, 2000: 44) kurtulmak için “arzu etmek”, “iletişimde bulunmak” ve “iştirak etmek” üç fiilin yerine getirilmesiyle oluşur. Vakalar bu üç fiil ekseninde şekillenir. Şimdi bu üç fiil etrafında şekillenen vaka halkalarını inceleyelim:

Vaka Halkası 1: Kevser’in sıcaktan ve sineklerden bunalması.

Vaka halkası 2: Kevser’in sineklerden kurtulmak için D.D.T. tulumbası taşıyan kişiyle iletişime geçmesi.

Vaka halkası 3: Kevser’i evdeki sineklerden kurtulmak için evi ilaçlaması.

Vaka halkası 4: evdeki sineklerden kurtulan Kevser’in koynundaki bitlerden kurtulmak için kendini ilaçlaması.

Vaka halkası 5: Kevser’in fistanını kaldırarak kendisini bitlerden kurtarmak D.D.T. ilaçlatması ve bunu annesinin görmesi.

Vaka halkası 6: Iraz Bacı’nın (annenin) kızının yaptığı bu davranışa üzülmesi, kapıya çıkarak durumu komşulara haykırması.

Vaka halkası 7: Hatice ye Kevser’i bu durumdan kurtarmak için haber göndermesi.

Vaka halkası 8: Hatice’nin Kevser’in yanına gelerek onunla iletişime geçmesi ve ilacın etkilerinin geçirilecek yiyeceklerin yedirilmesi.

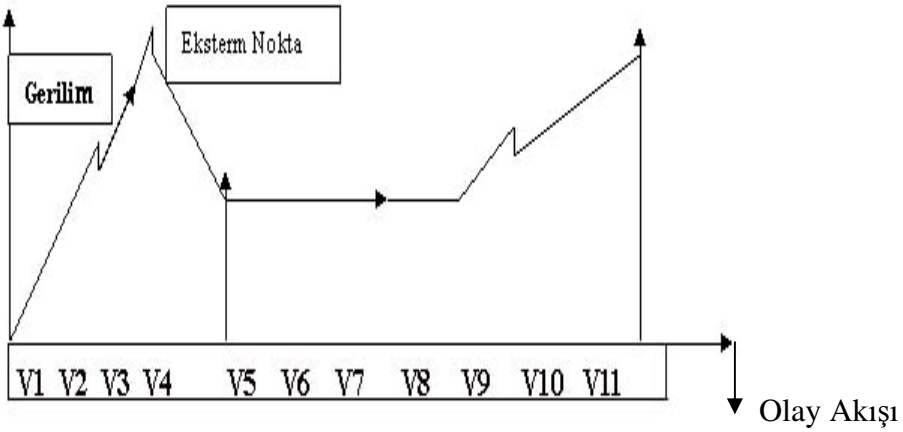
Vaka halkası 9: Kevser’in ilacın etkiyle vücudunun şişmesi ve bunun üzerine Kevser’in ölümden korkası.

Vaka halkası 10: Kevser’in iyileşmesi ve annesinin üzüntüsü, kızı artık kimsenin almayacağı korkusu.

Vaka halkası 11: Iraz Bacı’nın Kevser’e karşı isyanı: Bitlerin aile için önemi.

Öyküde vaka halkaları, sebep- sonuç düzleminde devam etmektedir. Yazar, öykünün olay kurgusunu, sebep sonuç düzleminde “arzu etmek” iletişimde bulunmak”

ve “iştirak etmek” fiilleri ekseninde oluşturmuştur. Kevser’in D.D.T. tulumbası taşıyan gençle iletişime geçmesiyle olay örgüsünün seyri yükselmeye geçmiş ve delikanlının Kevser’i ilaçlaması en üst düzeye ulaşmıştır. Böylece üçüncü fiil “iştirak etme “ aşağıdaki şekilde “Bit İlacı” adlı öykünün entrik yapısını ortaya konmuştur.



Yukarıdaki şekilde de görüldü üzere olaylar **(V1-V2)** Kevser’in sıcaktan terlemesi ve bunun sonucunda kendini D.D.T ile ilaçlatması ile tırmanışa geçer. **(V3-V4)** vaka halkaları olayın uç noktaya ulaştığı halkalardır. **(V5-V6-V7-V8-V9)** Daha sonra Kevser’in ilaçtan rahatsızlanması ve annesinin bu durama kızması ile tekrar durağan hale gelir. **(V10-V11)** İlaçtan zehirlenen Kevser’in ölüm korkusu ile tekrardan yükselir

“Mektuplar” adlı öykü, okuma ve yazması olmayan yoksul bir kadının kocasına göndermek için yazdırdığı bir mektubun içeriğinden oluşur. Öyküde, kadının gözünün ağrıması ve bunun üzerine doktora gitmesi ve doktorun zenginlerle ilgilenip kendisine bakmaması üzerine kurulur. Öyküde olay örgüsüne zıtlıkların-karşılıklı çatışmaları yön vermektedir.

“Tem üç yol geddim o zalım toktorun dayrasına elini bile değirmedi. Ağnadım ki bu dünya tekerlek şapkalıların dünyasıymış. Fikareliğnen kimsesizlik kapıya konacak bir şey daal imiş gardaş.” (Mektuplar: 108).

Öykü içerisindeki diğer zıtlıklar olay örgüsünü bir olay etrafında yoğunlaştırır.

Vaka halkası 1: Kadının kocasının çalışmak için Çukurova’ya gitmesi ve kadının kimsesiz kalması.

Vaka halkası 2: Kadının ailesinin fakirliği ve kadının ekmek kavgası.

Vaka halkası 3: Kadının kocasına mektup yazdırması ve içinde bulunduğu trajik durum.

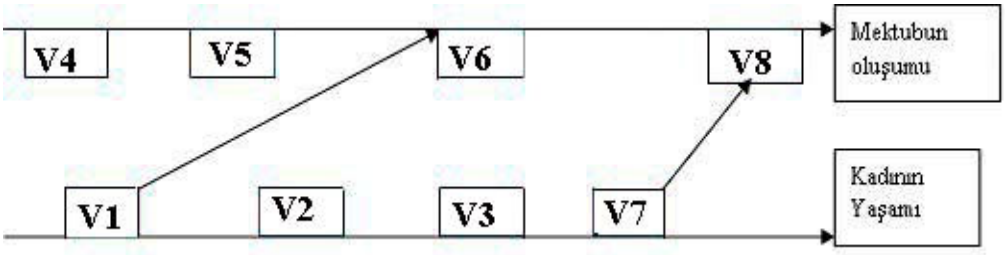
Vaka halkası 4: Kadının gözünden rahatsızlanıp doktora gitmesi.

Vaka halkası 5: Doktorların fakirleri muayeneden kaçması ve zenginlerle ilgilenmesi.

Vaka halkası 6:Camiden çıkanlardan birinin kadının ayakkabısını çalması ve kadının feryadı.

Vaka halkası 7: Kadının evine dönmesi ve sonrasında koca karıların ilaçlarından medet uması.

Vaka halkası 8: Hastalığından kutulamayan kadın tek çare olarak kocasına ulaşma arzusu.



Öykü şemadan da anlaşıldığı üzere zıtlıkların çatışmasıyla oluşur. “Mektuplar” adlı öyküdeki **(V1)** fakir kadının kocasına göndermek için yazdığı mektubun sesi acı ve yoksulluktur.**(V2)** Bu yoksulluk içinde gözünden rahatsızlanan kadın **(V3)** bir doktora gider **(V4)** ancak doktor sadece tekerlek şapkalı zengin insanlarla ilgilenir. **(V5)** Kadını muayene etmek yerine onu kovar. Kadın ovulmanın acısıyla dışarı çıkar. **(V6)** Fakat yeni aldığı ayakkabıları çaldırır. **(V7)** Çorapları ayağında eve gelir bu esnada ayakkabılarını çalanlara beddua eder.**(V8)** Gözünün vermiş olduğu acıdan kurtulmak için kocakarı ilaçlarına başvurur. Ancak kurtulamaz ve kocasına dönmesi için bu mektubu yazdırır.

Tahsin Yücel’in uçan daireler adlı öykü kitabındaki bazı tek zinciri olay örgüsü oluşturulmuş öykülerde olay örgüsünün kuruluşu inceledikten sonra yazarın “Haney Yaşamlı” adlı öyküsündeki tek zincirli olay örgüsüyle oluşan öyküleri ele alalım.

1.1.2. Haney Yaşamalı

Haney Yaşamalı adlı öykü kitabında on öykü tek zincirli olay örgüsünde oluşmaktadır.

Yücelin "Büyük Sarhoşluk" adlı öyküsünde olay örgüsü mekân ve hatıralar eşliğin de gelişir. Çöpçünün biri sokak ortasında bir defter bulur. Çöpçünün defteri bulmasıyla çocukluk hatıraları gözünün önünde canlanır ve deftere karşısında bulunan caminin şeklini çizmeye başlar. Öyküdeki olay örgüsü:

Vaka halkası 1: Çöpçünün sokağı temizlemek için sokağa çıkması.

Vaka halkası 2: Çöpçünün sokağı temizlerken defter bulması.

Vaka halkası 3: Defterin çöpçüyü çocukluğuna Döndüresi.

Vaka halkası 4: Çöpçünün defterdeki önlüklü çocuklara özenmesi / geçmişe yaşanmışa özlem.

Vaka halkası 5: Çöpçü başının çöpçünün yanına gelerek işini yapmasının söylemesi.

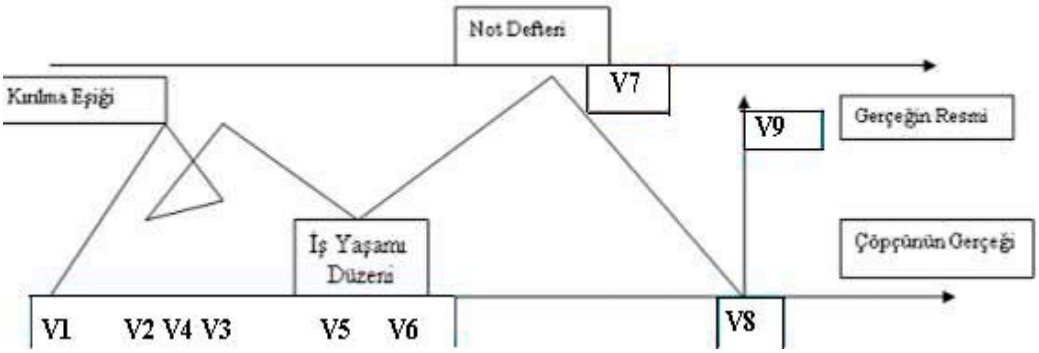
Vaka halkası 6: Çöpçünün amirine karşı gelmesi: bir köşe başına oturması.

Vaka halkası 7: Çöpçünün oturduğu yerden etrafının keşfi: çöpçü başının kadına bakışı.

Vaka halkası 8: Çöpçünün elindeki deftere karşısındaki camiyi çizme arzusu: İnat.

Vaka halkası 9: Çöpçünün kendi işini bırakarak resim çizmesine toplumun bakışı: Toplumsal tavır.

Vaka halkası 10: Çöpçü başı ile çöpçünün iş düzeni hakkında yargısı: Çöpçü başının camiyi çizmekte ısrarı.



Toplumun düzeni içerisin de bir yer edinmeye çalışan küçük bir çöpçünün bir günlük macerasının işlendiği bu öyküde **(V1)** çöpçü görevini yapak için sokağa çıkar. Etrafı temizlediği esnada **(V2)** bir not defteri bulur ve o gün yaşam değişir. **(V3)** Defterdeki çizimler resimler onu çocukluğuna geri götürür **(V4)** çünkü o resimlerde kendi çocukluğunu görür. Fakat insan ne kadar özlem dolu olsa da gerçek yaşam yakasını bırakmaz**.(V5)** çöpçünün bir işi bir de amiri vardır. Çöpçü başı çöpçüyü işini yapması hususunda uyarır. **(V6)** Düzenin devam etmesi için herkesin kendi görevini yapması gerekir. **(V7)** Çöpçü inat eder ve oturduğu yerden **(V8)** etrafındaki insanları seyreder ve çöpçü başının kızmalarına aldırış etmez. **(V9)** O, sadece karışışında duran camiyi her şeye inat elindeki deftere çizmek ister. Öyküdeki **(V3-V4)** vaka halkaları öyküdeki olay örgüsünün iç debisini oluşturur. Yazar, **(V3-V4**) vaka halkalarında çöpçüyü başka bir boyuta taşır. **(V5-V6)** Vaka halkalarında ise sokak ortasında insanların yaşam biçimi sunulur. Bu kısımda oluşan gerilimi azalır. Fakat her çıkışın bir inişi olduğu gibi **(V7)** öykünün tekrardan gerilimi yükselir ve çöpçünün hayat karısındaki direnci tepe noktaya ulaşır.

"Üşümek" adlı öyküde eşinden ayrılmak üzere olan bir kadının yanlılığı trajik durumu anlatılmaktadır. Trajik kökenli öykülerde gerilim devamlı tırmanıştadır. Vaka birbiri üzerine yükselir. Öyküdeki kadın kahraman trajik bir ayrılmanın arifesindedir. Öyküde olay örgüsünü oluşturan vakalar şöyle sıralanır:

Vaka Halkası 1: Kadının kocası Raşit ile olan ilişkisinin bozulma noktasına ulaşma: çözülme.

Vaka Halkası 2: Kadının Raşit i sevmesi buna rağmen Raşit in başka bir kadınla ilişkisi: kadının yalnızlığı.

Vaka Halkası 3: Yalnızlık içinde kadının korkularının büyümesi.

Vaka Halkası 4: Kadının evdeki bir nesneye yönelmesi nesneyi kişileştirme: Fatma abla (vazo)

Vaka Halkası 5: Kadınla Fatma abla (vazo) ilişki çemberi.

Vaka Halkası 6: Fatma ablayla hatıraların geçmişin dirilmesi.

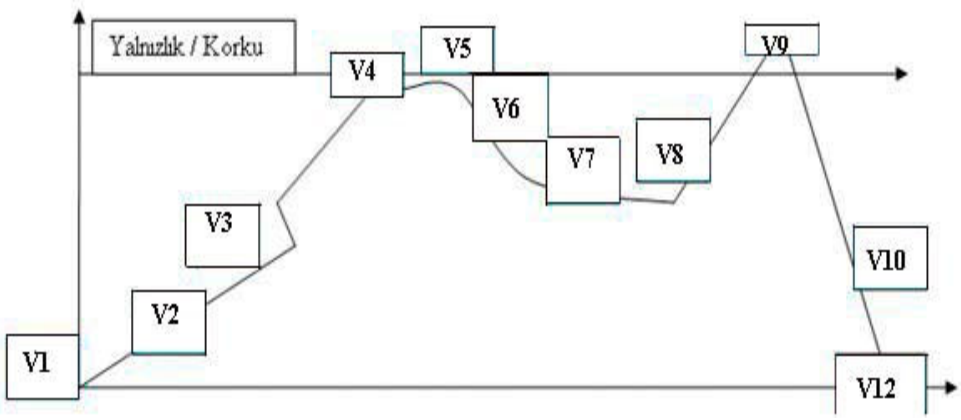
Vaka Halkası 7: Kadının hayallerden çıkarak reel âleme geçmesi.

Vaka Halkası 8: Raşit in sevgilisinin kadını geceleri araması ona hakaretler etmesi: kadının kâbusu.

Vaka Halkası 9: Kadının bir gece boyu süren hayat girdabından sabaha doğru kurtulması: gece sabah psikolojisi.

Vaka Halkası 10: Kadının yere düşmesi ve yangının çıkışı

Öyküde tek bir madde etrafında döner. Bir gece boyunca bir evin içerisinde tek başıma yaşayan kadının yalnızlığı ortaya konur.



Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere entrik yapı kandın Raşit'ten altı ay boyu uzak yaşamasıyla başlar ve **(V1-V2)** vaka halkalarındaki metin halkacıklarının **(V1-V2)** tamamlaması ile kadının Raşit ile olan ilişkisini ortay koyar. **(V3)** Raşit in eve gelmemesi yazlık içinde kadının korkularının **(V5-V6)** büyümesi ve kadının evdeki yalnızlığını eski bir vazoya yansıtmasıyla yalnızlığı durulur. Bundan dolayı olayın hızlı bir şekilde eksterm notaya **(V6-V7)** ulaştığı görülür. Raşit in yeni sevgilisinin gece boyunca kadını araması olaydaki gerilimi **(V9)** tekrardan yükselişe geçmesini sağlar. **(V10)** Kadının bulunduğu durumdan dolayı kendini yere atması ve " üşüyorum" diye haykırması tekrarda inişe geçer.

"Tanrı bile işitmedi belki. Yumruklarını sıktı "Donuyorum! Donuyorum!" diye bağırdı. Sonra bir taş gibi yere düştü. Yerde alevler üzerine gelirken, bir kez daha "Üşüyorum" diye söylendi (Üşümek: 35) son vaka halkasında olay **(V10)** karmaşa içerisinde kadının kendine dönmesiyle son bulur. Öyküdeki karakterin gelişim: değişim: Korkuları öykünün olay örgüsü çizgisi kullanılmasında önemli rol oynar." Özellikle çeşitli sosyal, psikolojik olgulara ve durumlara göre değişen " kadın kısa sürede olay örgüsünün komutanı konumuna geçer. (Arslan, 2005: 90) öykünün ana işleyişi kadının psikolojik olarak düğümlenip açılmasından oluşur.

Tahsin Yücel "Eski Öykü" adlı eserinde genç bir devlet memurunun teyzesinin evini ziyaret etmesiyle başlar. Ziyaret boyunca kahramanın teyzesinin evinde

gerçekleşen olaylar, öyküsünün ana yapısını oluşturur. Öyküde teyze kızı ile kahraman arasındaki sevgi bağı öykünün genişlemesini sağlar.

“Olmayacak bir şeydi sanki: kapıyı açıp içeriye girdiğim zaman öyle kala kaldılar oldukları yerde şaşkın şaşkın yüzüme baktılar.” “Hacer’e baktım. Hacer başını ön eğdi. Gözlerimi Hacer’den ayıramadım gerçekten çok güzeldi o akşam “ güle güle gene beklerim” dedi. “ ha bak be yakında evleniyorum.” (Eski Öykü: 36- 39- 43).

Vaka halkası 1: Kahramanın ziyaret için teyzesinin evine gelmesi ve teyzesinin ailesi kahramanı görünce şaşırılması: Eve giriş.

Vaka halkası 2: Kahramanın teyzesinin oğlu Osman’ın kendisine enişte diye hitap etmesi: Utangaçlık.

Vaka halkası 3: Kahramanın önceden de geldiği evdeki değişikliği fark etmesi: Keşif “Mincoz’un” yokluğu.

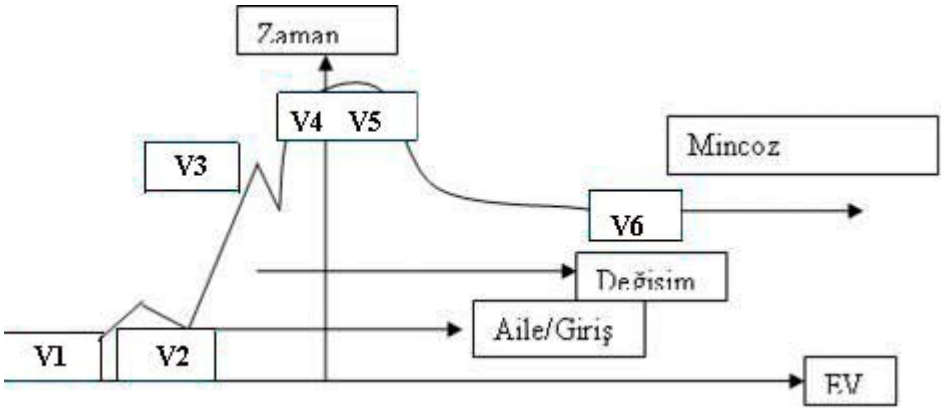
Vaka halkası 4: Kahramanın teyzesinin kocasının kahramana karşı aşağılayıcı tavrı, kahramanın vakurluğu: Küçümseme

Vaka halkası 5: Eniştenin yozlaşmışlığı ve hayatı algılayış biçimi: Körelen duygular.

Vaka halkası 6: Kahramanla teyzesinin kızının birbirlerine duydukları aşkın yavaş yavaş soluşu: Kahramanın evden çıkışı.

Öykü tek kişinin yani anlatı konumundaki kahramanın öyküsüdür. Kahramanın eski geleneksel yapının bozulmuşluğuna yaptığı giriş, bir boğumla sonuçlanır. Bozguna uğradığı bu ev de eskiden değeri olmasına rağmen, olayın geçtiği akşam saatlerin de evinin içindeki her şeyin herkesin değişimi öykünün dramatik aksiyonunun yükselmesine neden olmuştur. Öyküdeki değişim kahramanın sıradan yaşamını bıçak gibi parçalara bölmüştür. Öykü bölünen bu paçaların bir araya gelmesiyle entrik kurgusunu oluşturur.

Öyküdeki dramatik eğri aşağıdaki şekilde oluşmuştur:



Öyküdeki olay örgüsü bir basamak gibi sırasıyla üst üste sırayla ilerlemekte **(V1-V2-V3)** ve ilerledikçe **(V4-V5)** olayın dramatik eğrisi yükselmektedir. Öyküdeki "Micoz" adlı eski radyonun öyküdeki önemini unutmamak gerekir. Mincoz'un ortadan kaldırılması **(V6)** ve yerine yeni ve gelişmişinin konması kahramanla aynı kaderi paylaştığının bir göstergesidir. O da kahraman gibi bulunduğu yerdeki değişime metalaşmaya ayak uyduramamıştır. Bu yönüyle baktığımızda öyküdeki olaylar arasında küçük kesişimler görebiliriz. Eğer olay örgüsünde bir düzlem içinde bir kesişim olmasaydı öykünün dramatik aksiyonu bir eğrinin uzantısı olmak yerine kesik kesik noktacıklardan oluşurdu."Eski Öykü" adlı eserinde "Mincoz" dramatik eğrinin içinde yükselen bir duruma sahiptir.

"Hayristan'ın Altın Çağı" adlı öykü Hayristan da meydana gelen olaylardan oluşur. Öykünün olay örgüsünün şekillenmesinde mekânın ve zamanın çok büyük bir önemi vardır. Öyküdeki olaylar, mekânla (Hayristan) koyun koyuna büyür. Mekân adeta olaylara şekil veren bir ressam niteliği kazanırken, zaman ise olayların bir periyot içinde ilerlemesini sağlar. Böylece öyküde "süreklilik tekrar ve gerilim unsurları" (Erden, 2002: 37) sağlanmış olur. "Hayristan'ın Altın Çağı" adlı öyküde olaylar oldukça dinamiktir. "Bunun başlıca nedeni her anlatının belirli bir zaman dilimi içinde bir "hareketi" anlatması"ndan (Erden, 2002: 66) kaynaklanır. Öyküde hareketlilik mekân ve kişilerin elinde büyür. Öykü, Hayristan'da devlet tarafından alınan yanlış bir kararla filizlenir. Bu karar, Hayristan'da yaşayan ressamlarının tablo yapmalarını engellemek, onları hayatın gerçeklerini işlememeleri konusunda koşulsuz baskı niteliği taşır. Ressamlar, bu duruma şaşırırken, Hayristan'daki radyolar ve gazeteler hükümeti destekler nitelikte yayınlar yapar. Baskılar sonucu ressamlar, gerçek yaşamın izlerini taşıyan tablolar yapmak yerine soyut resimlere yönelir. Ancak bazı ressamlar gizliden gizliye Hayristan'da bir dernek kurarlar ve başına Zübeyri'yi geçirirler. Kahramanımız

böylece olay örgüsüne dâhil edilir. Zübeyri dürüsttür. O geceleri durmaksızın resimler çizer, tablolar yapar ve bunları gizliden gizliye Hayristan'da satmak ister. Fakat kimse tablo almak istemez. Zübeyri resimleri sattığı esnada Hayristan polisine yakalanır. Ve son çizmiş olduğu resim "ortasında ak bir yuvarlak, onun çevresinde kara bir halka vardır kara halkanın çevresinde sarılı yeşille başlıyor buradan sonsuza doğru uzanıyordu." (Hayristan'ın Altın Çağı: 56) ile polis onu karakola götürür. Oradan da hapishaneye atarlar. En sonunda hapishanede yaptığı resimden dolayı çok meşhur olur ve dış güçlerin yardımıyla Amerika'ya kaçar.

Öykünün olay örgüsünde vakalar dizilişi şu şekildedir:

Vaka Halkası 1: Hayristan'da resim yapma yasağı ve Hayristan'daki yayın organlarının umursamaz tavrı.

Vaka Halkası 2: Hayristan'daki ressamların, baskısı ve yasaklamalarından sonucunda gerçek yaşamdan uzaklaşması: Soyuta yönelme.

Vaka Halkası 3: Hayristan'daki ressamların gizli bir dernek kurması: Zübeyri'nin'in ortaya çıkma nedeni.

Vaka Halkası 4: Hayristan'da ressamların kurduğu bir dernek kurularak, Zübeyri'nin'in derneğin basına yönetici olarak seçilmesi.

Vaka Halkası 5: Zübeyri'nin yasağa rağmen resim yapması ve bunları sokakta satma isteği.

Vaka Halkası 6: Zübeyri'nin en son yaptığı tabloyla polise yakalanması: karakola götürülmesi: Sorgulanma.

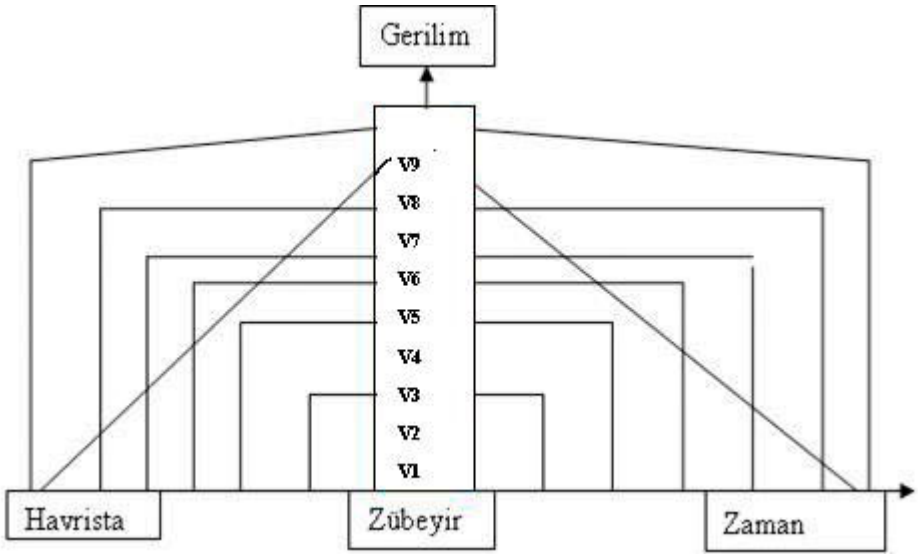
Vaka Halkası 7: Zübeyri'nin'in Hayristan'da bir hapishaneye kapatılması ve hapishanede yaptığı tablodan dolayı meşhur olması.

Vaka Halkası 8: Zübeyri'nin'in Hayristan'daki hapishaneden mahkemeye giderken kaçması: Amerika'ya kaçış.

Vaka Halkası 9: Zübeyri'nin Amerika da çok zengin olması ve bir sürü halkalardan oluşan tablolar yapması.

Vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere mekân, zaman ve insanlar arasındaki ilişki öyküyü keskin kırılmalar olmaksızın düzenli bir biçimde genişletmiştir. Öykünün entrik yapısı bu üç temel gücün sayesinde merkezden ileriye doğru hareket etmiştir. Öyküdeki hareketlilik "yakalanmayla" başlar. Daha sonra "çatışma" eşiğine çekilir. En sonunda "tutuklanma" ve "kaçma" olayları öykü ile zengin bir vaka denizine dönüşür.

Yazar, zaman, mekân ve kişiler arasındaki bağlantıyı sanki bir yapı ilişkisi gibi inceden inceye işler.



Yukarıda şekilde **(V1-V2-V3-V4-V5-V6-V7-V8-V9)** vaka halkaları, zaman, mekân ve Zübeyri'nin'in hareketliliğine göre yayılır. Zübeyri ve Hayristan'ın durumu ise öyküde olay örgüsüne canlılık kazandırmaktadır. Olayın bir düzen içerisinde dizilişi ise öyküye bir bütünlük ve işlevsellik kazandırmaktadır.

Tahsin Yücel'in "Haney Yaşamlı" adlı kitabındaki "Yeni Gelin, Haney Yaşamalı, Akça Gölge" gibi adlı öyküleri, aynı kurgu üzerine oturtturulur. Öykülerdeki olay/ olgu dizilimi "psikolojik ve ahlaki hususiyetleri karşı karşıya gelen şahıs kadrosundan" (Aktaş, 2000: 51) oluşur. Öyküdeki yaşlı kadının durumunun itibari metne yansıtılması olayın "merkezi fonksiyon" yüklenmiş çekirdeğini oluşturur. Tabiî ki yazarın anlatıcıyla olan münasebeti öykünün olay çizgisine yön vermesi bakımından önemlidir. Çünkü "anlatma esasına bağlı edebi metinlerde, müşterek olan vaka, mekân, şahıs kadrosu, zaman gibi değişmez. (Aktaş, 2000: 72) unsurlar anlatıcının olayı örgütlenmesini sağlar. Olay, bu fonksiyonel kaynaklar sayesinde yuvarlanır. "Yeni Gelin" adlı öyküdeki, yaşlı kadının içler acısı durumu, öyküye trajik bir olay atmosferi oluşturmaktadır. Anlatıcı, kadının ezilmişliğini ve çaresizliğini ortaya koymak için zamanı kurar, mekânı çölleştirir ve şahısları acımasız bir kimliğe büründürür. Öyküdeki başkahraman konumunda yaşlı kadın, büyük kardeşinin beş yaşındaki torunun sözüne kırılır ve kil satmak için köyünden ayrılır. Yolda, eşkıyalar tarafından tecavüze uğrar ve bitkin bir halde Hancı Dursun'un olan köyüne gelir. Hancı Dursun, kadının içler acısı durumuna üzülür. Onu hanına alır Böylece öykünün olay atmosferinin dış çerçevesi

oluşur. Hancı Dursun'un kadına tecavüz edelere karşı kini ve kadının içler acısı durumuna bakışı ise öykünün trajik derinlik eğrisini oluşturur.

Anlatıcı, köy insanın içinde bulunduğu kötü durumu öykünün içerisinde yeni vaka halkalarına gebe bırakır. Her vaka zinciri, öykünün içinde bulunduğu duruma eleştirişsel bir bakış niteliğindedir. 70 yaşındaki bir kadının yolda tecavüze uğraması gecikmiş bir gelin olan kadının yeni bir yaşama başlaması anlamına zıt bir durum yaratmaktadır. Bu yönüyle Tahsin Yücel, adeta köy kadının yaşamına bu öyküyle başka bir perspektif kazandırmıştır.

"Yeni Gelin" adlı öykünün olay örgüsü öykünün içinde yer alan dinamik güce ve kahramanların hallerine bakalım. Öykü, "şimdi akşam" "şimdi sabah" "şimdi öğle" "şimdi ikindi" "şimdi akşam" zamanın beş dilimi üzerine kurulmuştur. Zaman, öyküde entrik yapıyı peşi süre sürüklemektedir. Bu beş zaman periyodu için olaylar ve haller durmaksızın aksiyonel bir şekilde değişerek devam eder. Öyküdeki zaman dilimleri arasındaki bağ metin halkacıkları ile birbirine bağlanmıştır. Böylece öyküdeki iç çerçeve tamamlanmış vaka halkaları birbirini takip eden bir hal almıştır. Öykü aşağıdaki vaka halkalarından oluşmak tadır:

Vaka Halkası 1: Yaşlı kadının bir akşam köyünden ayrılarak, Hancı Dursun'un köyüne gelmesi: Hancı Dursun'un kadına acıması.

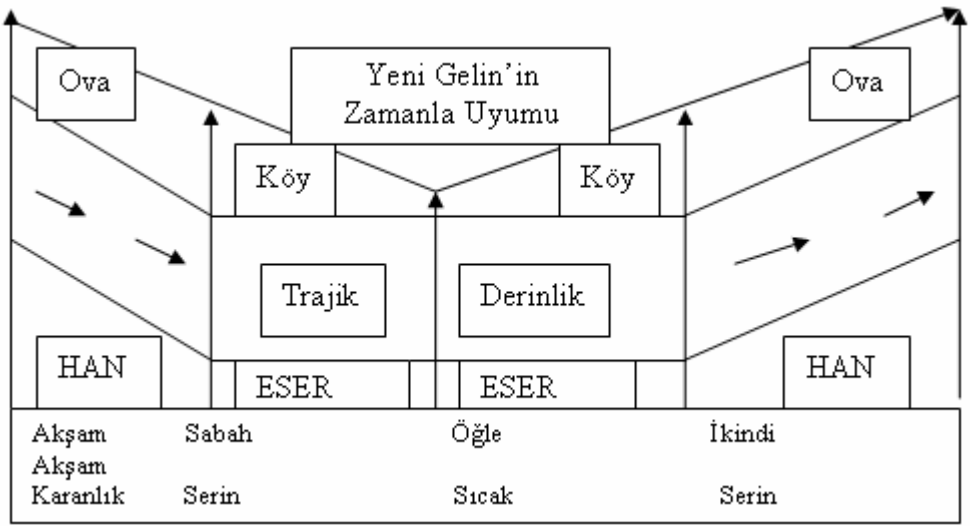
Vaka Halkası 2: Yaşlı kadının (Şimdi sabah) getirdiği killeri satmak için eşeğine binmesi ve köyün içine kil satmaya gitmesi: Kardeşinin oğlu ile Bacısını aramak için hancı dursunun köyüne gitmesi.

Vaka Halkası 3: Yaşlı kadının (şimdi öğle) kurşun gibi sıcak olan bir temmuz öğlesi köylü kadınlara kil satması. Trajedi.

Vaka Halkası 4: Ağabeyinin yaşlı kadının (Şimdi ikindi) üzerine saldırması: Kardeşinin tecavüz uğraması üzerine adamın onur mücadelesi.

Vaka Halkası 5: Yaşlı kadının (Şimdi akşam) bulut gibi toz çökmüş ovadan eşeğine binerek, tekrardan köyünün yolunu tutması: Ağabeyin namus davası yüzünden köyden ayrılması.

Yukarıdaki vaka halkalarının bir araya gelerek, oluşturduğu entrik yapının şemasını verelim.



Yukarıdaki şemada da görüldüğü üzere olay örgüsü bir daire biçimini almıştır. **(V1-V2-V3-V4-V5)** Öyküdeki olay örgüsünü oluşturan vaka halkalarını bir dairenin içine düz bir şekil yerleştirdiğimizde öyküdeki entrik yapıdaki başlangıç ve bitiş sonu olmayan bir evrene dönüşümü olarak ortaya çıktığını görürüz. Tahsin Yücel'in "Haney Yaşamlı" adlı kitabındaki zincir olay örgüsüyle oluşa diğer öyküleri beş tane öyküsünü inceledik. Bu öykülerdeki olay örgüsü yapısı zaman mekân ve şahısların birbirleri tamamlayıcı olarak bir merkeze doğru ilerlediği görülmektedir.

1.1.3. Ben ve Öteki

Öykü, insanın mimesinde yarattığı itibari bir âlemdir. İtibarî olarak yaratılan bu âlemde amaç evrenselin peşinde koşmaktır. Tahsin Yücel'in "Ben ve Öteki" adlı eserinde bir mekânın içinde yaşayan insanların öz: kendi formülasyonundan oluşan bir görünüm sergiler.

"Yürümek" adlı öykü, olay örgüsü bakımında tek zincirli olay örgüsüyle oluşturulmuştur. Öykü, yazılmadan önce reel dünyada var olan bir öğedir. (Çetin, 2004: 121) ve izlenim dolayısıyla reel anlamda itibarî âleme yürümek içsel olduğu kadar, görsel bir şölendir. "Yürümek" adlı öyküde, bu görsel şölenin gösterildiği bir evrendir**.** Öykünün başkahramanı Kâtiba, öykünün bütün vaka halkalarının merkezinde yer alır. Ancak anlatıcıyla gözlemci adeta bir dedektif gibi Kâtiba'nın peşindedir. Kâtiba, gençlik aşkı olan Zühre Bacı'nın aşkıyla kendini durmadan yollara vuran ve yürüdüğü her yerde Zühre Bacı'yı arayan bir kişidir. Zühre Bacı'yla evlenmek istemesine rağmen bunu başaramaz ve bunun sonucunda başka bir kadınla evlenir. Bu kısım öykünün

geçmişe dönmek zemini oluşturur. Fakat Katibâ, karısının ölümünden sonra Ötegeçe'de tek başına yaşama başlar "Yaşaması sonu gelmez bir yürüyüş olmuştu." (Yürümek: 99) Kâtiba'nın içinde bulunduğu durum ve Zühre Bacı'ya "yıllardık hep yürür gördüğü"ümüz yaşama uzaklardan gelen bir çağrı niteliğindedir. Bu çağrıdan kurtulmak isteyen Kâtiba, Elazığ ve Adana'da bulunan oğulların yanına gider. Ancak Zühre Bacı orada onu beklemektedir. Böylece Kâtiba'nın yaşamı sonu gelmez dönüşür.

Öyküde kronolojik bir zaman akışı vardır. Olaylar bu zaman akışı etrafından şekillenir. Kâtiba, Zühre Bacı'ya ulaşmak için gittiği her yerin sokaklarını durmadan adımlar. Ancak şunu açıklamada yarar var: Zühre Bacı kimdir? Zühre Bacı öykünün bütününden hareketle Zühre Yıldızı'dır. Kâtiba bu yüzden hiç durmadan yürür. Zühre Yıldızı yolunu kaybedenlerin yolunu bulmasını sağlayan bir yıldızdır. Halk hikâyelerin de "Zühre Yıldız "çok çeşitli anlamlar ifade eder. Yazar, öyküde Zühre Yıldızı'nı kişileştirerek, öyküye fantastik bir hava katar. Kâtiba'nın sonu gelmez yürüyüşlerinde ve gittiği her yerde Zühre Bacı ile karşılaşması bundandır. Elazığ'daki postacı oğlunun yanına geldiğinde veya Adana'daki oğlunun yanına gittiğinde tutunamayışının bir sebebi vardı. Bu sebep Ötegeçe'nin gecelerinin çok güzel olması ve özellikle Cahan kıyısında yürüyerek, Zühre Bacı'ya gitmek veya yükselmek öykünün entrik oluşturur. Çünkü Ötgeçe yazar için çok önemlidir. Yazar "Ötegeçe büyük bir evdi sanki" (Özkan, 2001: 8) diyerek, Ötegeçe'de Kâtiba'nın yürüme özlemine ışık tutar. Yazar bir söyleşinde, çocukluğunda yaz geceleri evin damının üzerine çıkarak, orada yattığı belirtir. Bu esnada yıldızlara bakarak, düşler kurduğunu ifade eder. Geçmişte yaşanmışlıklar, yazarın yeniden doğumudur. Eser ise bu doğumlar sonucunda yazarın kimliğidir. Özellikle "Yürümek " adlı öyküdeki Zühre Bacı beklide bu düş kurma anlarında yazarın belleğinde yer etmiştir "Yürümek" adlı öykü aşağıdaki vaka halkalarından oluşmaktadır.

Vaka Halkası 1: Kâtiba'nın gençliğinde Zühre Bacı'ya aşkı, Zühre Bacı'nın olumsuz tavrı.

Vaka Halkası 2: Kâtiba'nın evlenmesi ve çocuklarının olması.

Vaka Halkası 3: Kâtiba'nın karısının genç yaşta ölmesi ve Kâtiba'nın Zühre Bacı'ya dönmesi.

Vaka Halkası 4: Kâtiba'nın Elazığ'a ve Adana'da da Zühre Bacı'ya yönelmesi, Ötegeçe dönme sebebi.

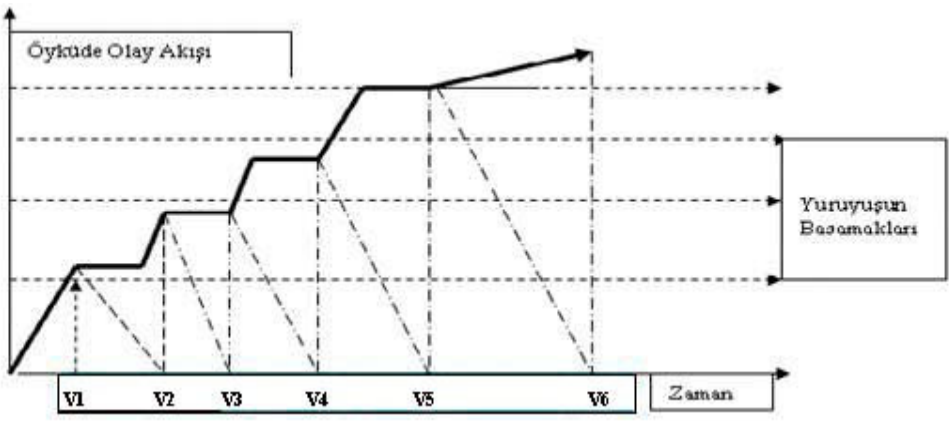
Vaka Halkası 5: Zühre Bacı'ya yürüme içsel olarak kendini tamamlama isteği.

Vaka Halkası 6: Ütopikleşen sevgiliye koşulsuz kavuşma arzusu / yürüme.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere Kâtiba kafasında ütopik kadına ulaşmak ve onun mekânlar anası kavuşturma- birleştirme aracı olmaktan çok içsel bir aşkın girdabına dönüştürdüğünü görüyoruz. Canlı olmayan bir nesnenin kişileştirilmesi sonu gelmeyen veya sonu olmayan bir yürüyüşün bir kavuşma arzusunun çıkıp bir saplantıya düşmesi öykünün entrik yapısını oluşturur.

"Bu havada yürünmezdi" diyordu Memedali.(99) Kâtiba durmamasına Zöhre Bacı'ya doğru yürüyordu ona göre, Zöhre Bacı önüne ister arkasına düşsündü.(99) Adana'da Elaziz'de bile, hep Zöhre Bacı'ya doğru yürüdü dururdu Kâtiba."(Yürümek: 100)

Öykünün dramatik tablosu aşağıdaki şekilde oluşmuştur.



Dramatik tabloda Kâtiba'nın Zöhre Bacı'ya yürüyüşü bir merdiven basamağı gibi ilerlemektedir. Her adımda, Zöhre Bacı'ya ulaşmayı arzulayan Kâtiba, bu arzusunu gerçekleştiremediği için bir diğer basamağa geçer. **(V1-V2-V3-V4-V5-V6)** Her basamak entrika yapının kırılmalarla beraber yükselmesini sağlamıştır. Aynı zamanda "öykünün zamanı" olay örgüsünün uzam ve kişilerinin daha da belirginleştirir. Tabi ki anlatıcı-gözlemci ikilisinin olayların okuyucuya iletilmesinde önemi vurgulamak, öykünün vaka halkaları arasındaki temel güç olduğunu belirtmek yerinde olacağı kanaatindeyiz.

"Ötesi" adlı öykü de tek zincirli olay örgüsüyle kurulmuştur. Öyküde, Nevruz Bacı İle Boş Osman'ın ailesi arasındaki kavga Döndü Bacı'yı olayın içine sürükler. Mahkemeye giden aileler, olaya şahit olarak, Döndü Bacı'yı gösterir. Mahkemede gerçekleşen olaylar, sonucunda Döndü Bacı her şeyi gördüğü gibi anlatır. Bunun

üzerine Nevruz Bacı'nın ailesi mahkemeyi kaybeder. Nevruz Bacı, dostu Döndü Bacı'nın yaptığı şahitlik sonrasında davayı kaybeder ve ona bu yüzden düşman olur. Öyküde olaylar böyle başlar. Daha sonra dostlar arasında düşmanlık olay örgüsü hızlı bir şekilde örülmesine neden olur.

Olaylar Ötegeçe'de gerçekleşir. Öyküde kahramanlarla, mekân öykünün gerçekliğini güçlendirirken aynı zamanda kurguyu da sağlamlaştır. Yazar, olay örgüsünü şekillendirirken bu iki unsuru her zaman ön planda tutar. "Döndü Bacı'yla Nevruz Bacı arasındaki korkunç çekişme başladığı zaman, anam Ötegeçe'ye yeni gelin gelmişti daha (Ötesi: 166) diyen anlatıcı, olay örgüsüne işlevsellik kazandırır.

Yazar, Ötegeçe'den seçtiği iki ailenin, beş lira alacak yüzünden dostlukların düşmanlığa dönüşmesini trajikomik bir şekilde öykünün içerisine yerleştirir. Öyküdeki çatışmalar bu yönüyle her karaktere "yaşam örgüsünde en düzensiz bileşimleri sunar." (Yücel, 1995: 49).

Tahsin Yücel, yaşamın durağanlığının en ufak şeylerde nasıl bozulduğunu bu öyküsüyle okuyucunun zihnine kazır. Öykü iki dostun, dostluklarının düşmanlığa dönüşmesi sonucundan aşağıdaki vaka halkalarını doğurur. Şimdi bu vaka halkalarını inceleyelim.

Vaka Halkası 1: Nevruz Bacı'nın ailesi ile Boş Osman'ın ailesinin küçük bir olay yüzünden Ötegeçe'de kavga etmesi.

Vaka Halkası 2: Nevruz Bacı'nın ailesinin Boş Osman'ın ailesi ile yaptığı kavgaya şahit olması.

Vaka Halkası 3: Mahkemeye giden iki ailenin Döndü Bacı'yı şahit olarak göndermesi.

Vaka Halkası 4: Döndü Bacı'nın mahkemede savcının baskılarından dolayı gördüğü her şeyi anlatması ve Nevruz Bacı'nın davayı kaybetmesi.

Vaka Halkası 5: Davayı kaybeden Nevruz Bacı'nın bütün hırsını Döndü Bacı'dan çıkarma arzusu: Dostluğun düşmanlığa dönüşmesi.

Vaka Halkası 6: Nevruz Bacı'nın beş lirayla kavgayı meşru hale getirme arzusu: Döndü Bacı'nın isyanı.

Vaka Halkası 7: Aileler arasında kavganın sıçraması ve bunun sonucunda Döndü Bacı'nın yenik düşmesi.

Vaka Halkası 8: Döndü Bacı'nın eşini, oğlunu ve gelinini hastalıktan yitirmesi ve küçük torunu ile tek başına kalması.

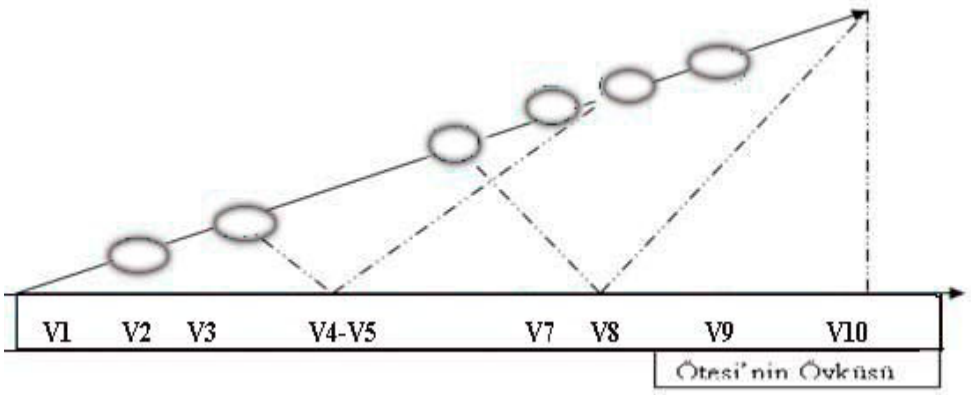
Vaka Halkası 9: Nevruz Bacı'nın hırsının ve kininin dinmemesi ve bunun sonucunda Döndü Bacı'nın yeğeni Mustafa'nın kan dökmesi.

Vaka Halkası 10: Mustafa'nın dağa çıkması ve dağda devlet güçleri tarafından vurulması: Döndü Bacı'nın Mustafa'nın ölümü sonucunda kendini yitirmesi.

Vaka halkalarından da anlaşılacağı üzere olayların hep bir ötesi vardır. Öykü bu yönüyle bir çekişmeler arenasına dönüşür. Çekişmeler kine kin ise ölüme, ölümlere sebep olur. Yazar, öykünün dokusunu Ötegeçe sakinlerinden oluştururken eylemsel varyasyonu Ötegeçe sakinleri üstlenmiştir. Yücel, "Her anlatıda yapıldığı gibi bende burada belli olayları ve kişileri anlattım, dolayısıyla belli bir çevrede girdi işin içine" (Özkan, 2001: 112) diyerek, öyküdeki olay yuvasının merkezine ışık tutmaktadır. Öyküdeki olay örgüsü, kişiler arasında anlaşmazlık ve iletişim kopukluğunu bir zincirin halkası gibi yavaş yavaş örmektedir. Köylü insanların içerisinde bulunduğu durum ve bu durumun kötü bir ilişki sonucu sonu gelmeyen "ötesi olmayan" bir tiksintiye dönüşmesi, öyküdeki birçok kişiyi öldürür. Köylü veya kasabalı insanların içerisinde barındığı kin ve yozlaşmışlık, bütün insanlığın bir problemidir. Yücel'de, bu probleme trajik bir örgüyle parmak basarak, evrensel bir sorunu okuyucuyla paylaşır. Biz, köylerde yardımlaşmayı, dostluğu görmeye alışmışken bu öyküyle yüreğimizde koca bir buz dağı oluşur. Yazarın bireyselleşme sürecinde ortaya koyduğu çevre, adeta bütün geleneksel ve insanî duygularını yitirmiş bir düzeydedir. Öyküde olaylar, birbirini sıra ile takip eder. Bir düzlemde başlar ve bu düzlemin sonunda biter. Bu düzlemde yazar, Anadolu köylüsü ve kasabalısının trajedisini anlatır. Öyküdeki olay, Tahsin Yücel'in hayatında çok uzak çocukluluk yıllarında oluşturduğu mekân etkisiyle ortaya konur.

Öykünün olay örgüsünde gerilim, Nevruz–Döndü Bacılar arasında ki ilişkiyle-çelişmeler ekseninde gerilip düşerken Mustafa'nın ortaya çıkmasıyla yeniden yükselir. Yine aynı zaman da Döndü Bacı'nın işi ve oğlunu yitirdikten sonra bir gelinin ölmesi ve diğer gelinin de kaçması gerilimi tekrar yükseltir. Öyküde ilginç bir nokta daha vardır. O da gerilimin düştüğü yalnızlığın ve kimsesizliğin ortaya çıkmasına neden olan Gariplik'tir. Gariplik Ötegeçe'nin mezarlığıdır. Yazar, Ötegeçe ve Gariplik'i Elbistan'dan almıştır. Gerçekte var olan bu mekânlar daha önce de belirttiğimiz gibi öyküye gerçeklik, yaşanabilirlik havası kazandırmaktadır. Öykü, yazarın hayatından büyük izler taşımaktadır. Yazar, Elbistan'ı özellikle Ötegeçe'yi ve Gariplik'i bu öyküsünde olduğu gibi diğer öykülerinde de fiziki bir çerçeve mekân olarak kullanmaya itinalı bir şekilde devam ettirir. Okuyucu bu çevreyi iyi tanımakla kalmaz adeta Ceyhan

Irmağı'nda durmadan yıkanan bir taşa dönüşür. Tek zincirli olay örgüsüyle oluşan " Ötesi" adlı öykünün dramatik eğrisini tablo ile gösterdikten sonra öykünün olay örgüsü zihnimizde tamamen yerini sağlamlayacağını düşünüyoruz.



Dramatik eğriden gerilimin devamlı yükseldiğini görürüz.**(V1-V10)** Bunun nedeni öykü içindeki kahramanların birbiriyle olan sonu gelmeyen "ötesi" olmayan çatışmalarından dolayıdır.

Öykülerdeki bir başka önemli hususta öykünün geriye dönük bir şekilde başlamasıdır. "Döndü Bacıyla Nevruz Bacı arasındaki korkunç çekişme başladığı zaman, anam Ötegeçe'ye yeni gelin gelmişti daha, Nevruz Bacı'nın Döndü Bacı'ya gerçekten beş lira borç verip veremediğine gelince, değil anam en eskiler bile kesin bir şeyler söyleyemiyordu bu konuda." (Ötesi: 166) Anlatıcı ve gözlemci veya ben-gözlemci ikilisinin yardımıyla sunulan öykü çoklu bir bakış açısı özelliği göstermesi dolayısıyla öykü geriye dönük bir şekilde başlar. **(V1- V2- V3-V4-V5-V6-V7-V8-V9-V10**) Anlatanın daha anam yeni gelin gelmişti gelinindeki ifadesi öykünün oluşumuna ve anlatıcının konumuna oldukça iyi bir şekilde ışık tutmaktadır. Öykü içinde bu ışık Memedali'nin ta kendisidir. Yine olayları onun gözünden görürüz adeta Nevruz Bacı'nın evine yerleşmiş bir misafir gibi diğer taraftan Döndü Bacı'nın evinden bir aile ferdi gibi olanlara vakıftır. Ötesi adlı öykü olayların merkezden ileriye doğru yani olay zamanında mekândaki durumlara kadar tek bir olay zinciri etrafında oluşmaktadır.

Yücel'in "Ben ve Öteki" adlı eserindeki "Cuma" adlı öyküsü tek zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır. Öykü "Unutamam o düş gibi bir şeydi bu da; Unutamam deyip duruyordu Memedali (Cuma: 208) diye başlar. Öykünün başkahramanı Memedali'nin bilinç ve bilinçaltı düzeyidir. Yine "Unutamam" diyordu yalnız Kim unutabilir ki?" (Cuma: 211) şeklinde biter. Unutmak insanın en büyük savaştır. Kahramanımız Memedali'de yaşamış olduğu düşsel gerçeği hayatın değişmez bir noktası haline

getirmiştir. Bu düşsel gerçek cinselliğin penceresinden bir boy abdesti şekline bürünse de içsel bir sıçramanın fiziksel bir şekle büründürülmesidir. Kahramanımız Memedali görmüş olduğu düş üzerine Suçatı'da boy abdesti almak üzereyken Ceyhun Irmağı içinde bir kadının bata çıka yüzdüğünü görür. Kadın, Lemde Bacı'dır. Onu kurtarmak için suya atlar ve sudan çıkartarak Ötegeçe'nin yolunu tutar. Öykü böyle trajik bir şekilde başlar. Lemde Bacı ise öyküde Memedali'ye kendi benliğini bulmasına yardımcı bir kadın niteliğindedir. Kadın, bu yönüyle öyküde tam bir düş animası niteliğindedir. Memedali, gençliğe yeni adım attığı için rüyalarında düşsel bir biçimde kadınlarla beraber olmak ister. Tabiî ki cinsellik, insanın yaşamsal olgularından birisidir. İnsan, ancak cinsel formlarla kendini tamamlayabilir. Freud; "cinsel dürtü" başlangıçta çok sayıda unsurlardan meydana gelen (Freud, 2003: 122) safhadan oluyor diyerek, Memedali'nin düşlerinde başka bir derinlik kazandırır.

Öykünün bir diğer kanadını, Lemde Bacı'nın aşkı oluşturur. Bu öyle bir aşktır ki sonu gelmeyen bir bekleyişe dönüşür. Artık buna dayanamayan Lemde Bacı kendini Cahan'ın soğuk sularına bırakır. Onun kendini sulara bırakılması, sevgiliye ulaşma arzusundandır. Lemde Bacı, böylece hem sevdiğine kavuşacağını hem de sevgisinin doğurucu ve üreyici bir kimlikte olduğunu haykırır. Lakin beklenen sevgili hiçbir zaman gelmeyecek ve Memedali'nin rüyalarında kadın imgesi olarak suya atlayan Lemde Bacı yeniden bir boyut kazanır. Bilinçaltında yeşeren kadın, Memedali'nin cinsellikle hem hal olmasını ve bu yüzden de durmadan abdest almasına sebep olur. "Olmaz Suçatı'ya giderim" diye söylenmişti Memedali Ama içi ürpermişti birden: dünya düşündeki gibi değildi şimdi, buzlanmış karlar üstünde yeni karlar yağıyordu her gün Cahan'a elini soksan, buza keserdi. Boy abdestini unutmak başka şeyler düşünmek istemişti bu yüzden," (Cuma: 210).

Kahramanın soğuk kış ayından düşten uyanıp boy abdesti alma zorunluluğu onu düşten uzağa götürür Çünkü geceki düşün tersine Lemde Bacı giyinik o çıplaktır. Düşle gerçek arasına sıkışan Memedali hep düşe sığınan bir kişi görünümündedir. Ancak Lemde Bacı'nın acılı öyküsü yazı yazıp ta her cuma Cahan'a bıraktığı mektuplar gibi sevgiyle ulaşmayı düşsel bir evrene büründürür. Memedali bu düşten kış soğuğunun etkisiyle kurtulur ancak gördüğü düşü hiç bir zaman unutamaz. Öyküde ki vaka halkaları Lemde Bacı'nın sonu gelmez bekleyişlerine Memedali'nin azan düşlerinin dâhil olması ile tek zincirli bir olay örgüsü formu kazanmıştır. Bilinçaltında büyüyen cinsel duyguların sonu gelmez bekleyiş yüzünden bozulması Memedali'yi düşe

yönelmeye gebe bırakır. Su ve kadın ve de bunların yanında cinsel dürtüler kişinin bilinç ve bilinçaltına düşe yönlendirmektedir. Düşe yönlenen kişi (Memedali) düşün vermiş olduğu gizemli ortamdan kurtulmak istemez. Çünkü düş insan sığındığı beslendiği bir barınaktır. Bu barınakta gelmeyen eşler sabırsızca beklenildiği gibi yeni yeni oluşan cinsel titreyişlerde yuvalanır.

Öyküde olay örgüsünün belkemiğini şu vaka halkaları oluşturur:

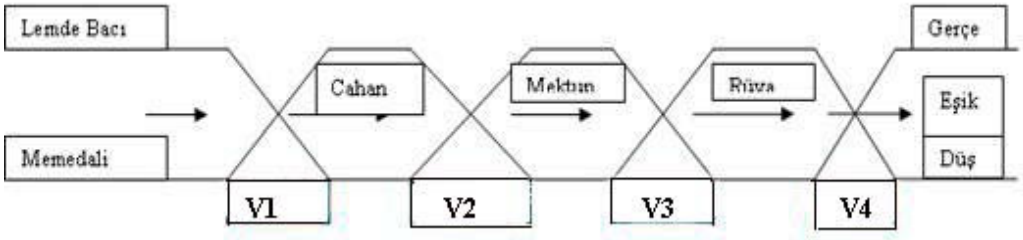
Vaka Halkası 1: Sonu gelmeyen bekleyiş ve kavuşma arzusunun ölüme sebep olması/Lemde Bacı.

Vaka Halkası 2: Düşü azan Memedali'nin düşsel dünyasında animaya kavuşması.

Vaka Halkası 3: Lemde Bacı'yla Memedali'nin düşsel evren buluşma noktaları: Gizli dünyanın fethi.

Vaka Halkası 4: Memedali'nin düşe sığınma havası gerçekten bilinçaltına çekiliş.

Tek zincirli olay örgüsünden meydana gelen öykü dört vaka halkasının birleşmesi ile oluşur. Gerçeğin "var olma" sonuçları hem bilinç düzeyinde sarsılmaya hem de bilinçaltı düzeyinde sarsılmaya uyuşmaya neden olur. Kahramanlarda mevsim ne kadar kış olursa olsun duygusal bir uyuşmanın eşiğinde bocalar durur. O yüzden Memedali "unutma diyordu yalnız. Kim unutabilir ki?" (Cuma: 211) diyerek kendini bu çıkmazlar eşiğinin pencerelerinden kurtarmayı amaçlar. Yazar, öyküde "arzusunun nesnesini" bulmayı hedef edinir. İki kişinin gerçeklik ve düşsellik arasında ki çıkmazlarını bilinç ile bilinçaltı düzeylerin geçişi simgeleyen nitelikte kullanmıştır.



Öyküdeki olay örgüsünün entrik kurgusu yukarıdaki gibidir. Lemde Bacı gerçeği simgelerken Memedali düşü simgeler.**(V1)** Lemde Bacı'nın sudan yani bilinçaltından çıkışıdır. **(V2)** Lemde Bacı'nın aşkının büyülüğü mektuplara döker. **(V3-V4)** Memedali kendi düş dünyasına sığınır.

"Ben ve Öteki" adlı eserdeki tek zincirli olay örgüsüne sahip bir diğer öykü "Bebekler" isimli öyküdür. Öyküde ele alınan yabancılaşma, Ötegeçe Kasabası'nda yaşayan bir ailenin bilinen ve sıradan yaşamından bir kesitle aktarılmaktadır.(Genç, 2005: 91) Öyküde olaylar tek zincir halinde Memedali'nin ağzından aktarılırken, Memedali'nin kendisi anlatıcı tarafından öykü içerisinde yer bulur.

Öyküde olay örgüsü, kişilerin arasındaki iletişim kopukluğu ve bunun sonucunda ortaya çıkan yabancılaşma üzerine kurulur. Yabancılaşma kişinin kendine yönelik olabileceği gibi etrafındaki kişilere de yönelik olabilir. "Yabancılaşma genel anlamıyla bir yabancılık veya başkaldırıdan ayrılık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu. Yabancılaşma kişinin kendi benliğine veya benliğinin çeşitli kısımlarına yönelik olabileceği gibi başkalarına da yapılabilir." (Budak, 2003: 813) Yabancılaşmanın olduğu yerde, mutlaka bir iletişimsizlik problemi vardır. Kişi, etrafındaki insanların farkına vardığında eğer şaşırıyorsa bu yabancılaşmanın ta kendisidir. Özellikle kendi ailesinin içinden birisinin farkına varmak aile içindeki yabancılaşmanın ve ötekileşmenin sınır tanımaz boyutlarını gösterir. Doğal bir sürekliliği itip kendi varlığının içinde oturma tıpkı Memedali'de de olduğu gibi öznel sınırlar içerisinde sıkışıp kalma anlamına gelir. Ancak bunun yazar tarafından bu boyutlarda gösterilmesi aslında toplumsal yaşandığı travmanın boyutlarını gösterir. "Tahsin Yücel'in Bebekler isimli öyküsünde de söz konusu olan bu farkındalık durumudur." (Genç, 2005: 84). Aile içindeki bireylerin birbirlerini tanıması iletişimsizliğin dolayısıyla yabancılaşmanın bir göstergesidir. Oysa aile insanın tüm yönleriyle kendini bulduğu sıcak samimi bir yuvadır. Ancak yazar, bu alışılmış durumu bozar ve yerine birbirlerinde kopuk bir yaşam sergileyen kasabalı bir ailenin; "Memedali'nin ailesinin" yaşamını okuyucuyla paylaşır. Öyküdeki küçük Meryem'in durumu unutulmuşluğun, itilmişliğin ve hor görülmüşlüğün adıdır. Bu yönüyle olay örgüsü, adeta Memedali ile küçük Meryem arasında geçen ilişkiler yumağı olarak kendini gösterir. Yazar, kasıtlı olarak Memedali'yi yabancılaşmanın merkezine çeker oysa Memedali Ötegeçe'de olan tüm olayları bilen, kişileri iyi tanıyan ve arkadaşlarına bunları anlatan bir kişidir. "Biz Ötegeçe'de her şeyi Memedali'den sonra, Memedali'nin gözleriyle görmeye alışmıştık, ama buna bir eksiklik denilmezdi" (Bebekler: 212) diyen anlatıcı, bir noktayı gözden kaçırmıştır. Gözden kaçırdığı nokta ise Memedali'nin kendi ailesidir. Memedali Ötegeçe'de herkesi her şeyi bilmesine rağmen ailesini tanımaz. Memedali gibi bir kasabalının yaşamış olduğu bu dram aslında kasabalılardan ziyade

şehirli insanların problemidir. Yazarın bu öyküde "köyün toplumsal yaşamını anlatmaz. Köy, okurun gözünün önünden "bir film gibi" geçmez" (Lekesiz, 1998: 505) adeta köylü bir şehirli kılığındadır. Kişiler kasabalı olmasına rağmen tıpkı şehirliler gibi davranış sergiler. Şehir/ şehirli kavramı çok karmaşık kavramlardır. Modern toplumların kültürel ve ekonomik nedenlerden dolayı sınıflara mahallelere ayrıldığı bir yerdir. İnsanlar, birbirini tanımaz ve soğuk ilişkilerin barınağıdır. Oysa Ötegeçe toplumsal sıcaklığın barındığı bir yer olması gerekirken yazar bu kalıbı bozar ve iletişim kopukluğu ve yalnızlık gibi şehirliye mahsus özellikleri ortaya koyar. Kasaba öyküde silinir ve "söz doğrudan doğruya boş kişilerin iç dünyalarına yönelir." (Lekesiz, 1998: 505) Memedali beş yaşındaki kardeşi Meryem olay örgüsünün dinamik güç kaynağıdır. Öykünün entrik kurgusu birbirine yabancı kalmış ve birbirinin farkına varmayan kardeşlerin edimleri üzerine kurulmuştur.

Memedali yağmurlu bir gün (Nisan) eve gireceği esnada küçük bir kız çocuğunun "Her şeye lazım, bereket toprakta büyür, toprak yağmurdan alır bereketini" (Bebekler: 212) dediğini duyar. Sesin geldiği yöne gider fakat orada sadece beş yaşında ve hiç konuşmayan kardeşini görür ve şaşırır. Böylece Memedali kız kardeşinin farkına varır. Öykü farkında lığın ortaya çıkması ile giriş kısmı tamamlanır. Memedali'nin kız kardeşinin konuştuğu beş yıl sonra fark etmesini zihnini allak bullak eder. Yazar, Memedali'ye adeta düşman olmuş gibidir. Memedali ile okuyucunun arasını açmak için elinden gelen her şeyi yapar. Memedali de öyküde yaptığı büyük gafın farkına varır. Ve küçük kardeşini takip etmeye başlar. Amacı küçük kardeşinin gizli kalmış yönlerini açığa çıkarmaktır. Nihayet araştırmaları yavaş yavaş sonuç vermeye başlar Memedali önce torun Meryem ile nine Meryem arasındaki ilişkiyi öğrenir. Bu ilişkinin sebepleri Memedali'yi şakına çevirir. Torun ile nine arasındaki ilişki " fiziksel olarak yakın tinsel olarak uzak ilişkiler." (Genç, 2005: 87) çıkmazıdır. Memedali'nin Meryemlere yabancılığı ve Meryemlerin birbirine tinsel uzaklığı öykünün gerilimine hızlı bir şekilde gerilim yönünde itelemektedir. Memedali'nin Meryemlerin arasındaki kaçış planını öğrenmesiyle öykünün olay örgüsü hızlı bir şekilde dokunmaya başlar. Olayların eş zamanlı bir şekilde devam etmesi sonucunda Memedali'nin yapmış olduğu kurnazlıklar gerilimi iyiden iyiye tırmandırır. Memedali'nin Meryemlerin planını bozması, planları bozulan iki ortaklığın birbirlerinden şüphelenerek dostluklarını bitirmelerine ve birbirlerine düşman olmalarına neden olur. Ninenin yatağa düşmesi ve bebeklerin

dağıtılması olayı sonuca getirir. Ölüm ve korku kardeşliği sayesinde ortakların arası tekrar düzelir böylece Memedali ailesinin farkına varır.

Olay örgüsünde dikkatin çekilmesi gereken bir başka önemli nokta kız çocuğuna bakış açısıdır. Öyküde Meryem, istenmeyen, bir fazlalık olarak dünyaya gelen bir kız çocuğudur. Anadolu insanının kız çocuğuna bakışına ışık tutan öykü, toplumun yazar tarafından eleştiriye tabi tutulduğu noktadır. Öyküde, olaylar Memedali'nin gözlemlerine göre sıralanmıştır. Memedali Bacı Meryem'in farkına daha sonra Meryemler arasındaki ilişkiyi keşfeder ve böylece olay örgüsü oluşturulur. Öykünün vaka halkaları şöyle oluşur.

Vaka halkası 1: Farkındalık: Memedali'nin kız kardeşini fark edişi.

Vaka halkası 2: Yabancılaşma: Memedali'nin ailesi ile olan kopuk ilişkisi.

Vaka halkası 3: Ortaklık: Memedali'nin büyükanne Meryem ile bacı Meryem arasındaki dostluğu keşfetmesi.

Vaka halkası 4: Bozulan plan: Memedali'nin büyükanne ve kız kardeşinin evden kaçış planını öğrenmesi ve paraları kahvede yemesi.

Vaka halkası 5: Oyuncu bebeklerin atılması: Çok çirkin dümdüz toparlak bacaklı ayağı vb. şekilde olan bebekler.

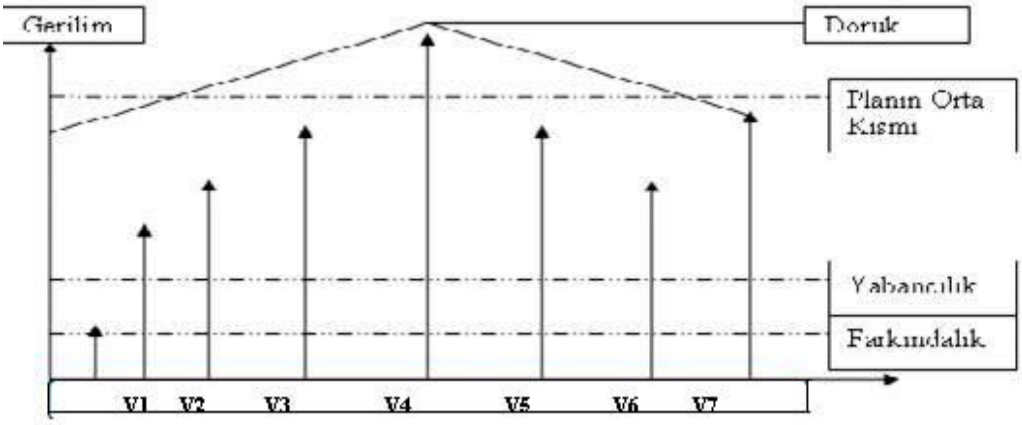
Vaka halkası 6: Büyük Meryem'le Bacı Meryem'in aralarının açılması: Ortaklığın bozulması.

Vaka halkası 7: Büyük Meryem'in hastalanması ve yatağa düşmesi ve bunun üzerine iki ortağın tekrardan barışması.

Yukarıda da görüldüğü üzere öykünün bel kemiği yedi vaka halkasından oluşur. Kaplan, yazar hakkında "hayata bakış tarzı karamsardır". (Kaplan, 1997: 307) diyerek, öyküden hareketle yazara gider. Ama Tahsin yücel bence bir karamsarlıktan ziyade hayatın gerçek yüzünü öykünün içine taşımıştır. "Öykü bir anlatıdır ve tüm anlatılar olayların dile getirilmesidir." (Blodgett, 1996: 61)Tahsin Yücel de bunu "Bebekler" adlı öyküsünde ortaya koymuştur. Vaklar arasındaki bileşkelik "olayların bir bütünlük oluşturacak biçimde bir araya gelmesine neden olmuştur." (Blodgett, 1996: 61)

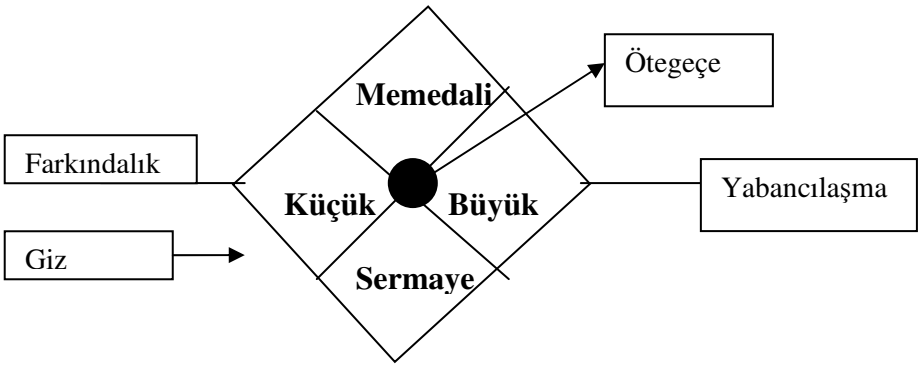
Öyküdeki dramatik gerilim Memedali'nin küçük kardeşinin farkına varmasıyla tırmanışa geçer. **(V1)** Ta ki büyük Meryem'in annesini dövdüğü yıllara dönmesine kadar devam eder. Öyküde olayların akışı geriye dönülerek " Bir zamanlar hiçte böyle değildi kocakarı, mum tuttururdu herkese, anasını bile döverdi. Kocakarının üzerine yürüyünce Memedali'nin anası başını korumakla yetinirdi." (Bebekler: 215)

kocakarının geçmişte anasıyla olan kavgalarını okuyucuya aktarır. Böylece olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi içerisinde kendisini sürükleyerek öykünün taslağının oluşmasına katkı sağlar. Belirli bir bölgedeki kişilerin sosyal yaşam tarzları eleştirel bir bakış açısıyla ortaya konmasıyla "öykü" olaylar ya da kişiler açısından değil mekân ya da zaman izlenimi açısından ilginç (Blodgett, 1996: 64) bir şekil almıştır. Öyküdeki kahramanların öykü içerisindeki durumları gerilimle eş anlamlı olarak bütüncül bir şekilde yükselişidir ve ansızın gerilim düşmesiyle sağlandığını dramatik bir eğri tablosuyla gösterelim.



Yukarıdaki dramatik eğride görüldü üzere olay örgüsünün aksiyonerliği vaka haklarının gerilim düzlemindeki yükseklikleri ile paraleldir.**(V1-V2-V3)** Öyküde doruk **(V4-V5)** noktasıdır. Öyküdeki gerilim burada doruk noktasına ulaşır. Okuyucu adeta öykünü içine dâhil olmakta kendini zor tutar. Yazarda bunu iyi bilir ve gerilim birden eğildi yavaş yavaş tekrardan düşürür **(V6-V7)**ve öyküyü beklemedik bir anda bitirir.

Yazar öyküdeki olay örgüsünü üç kişi, bebekler ve mekânın üzerine kurmuştur. Bunlar aşağıdaki şekilde öykü bağıntılarıyla gösterdik.



Şekilde görüldüğü üzere olay merkezinde Ötegeçe bulunurken onun etrafında vaka halkalarına işlevsellik kazandıran kişiler bulunur. Bu kişiler arasındaki yabancılaşma farkında olmayış ve iletişimsizlik sayesinde durmadan olay örgüsü döner. Memedali'nin olayın merkezine yönelmesiyle Ötegeçe ikinci palana itilir ve kişilerin psikolojik derinleri üzerinde durulur. Öyküde bir kasabalının öyküsü olmaktan çıkar ve evrensel bir boyut kazanır. Çünkü insan yeryüzünde her yönüyle evrensel olan tek varlık konumundadır. Jean-Paul Sartre " Evrensel insan evrensel değerlerden başka bir şey düşünmez; o insanoğlunun geri alınmaz haklarının katkısız ve soyut bir olumlamasıdır." (Sartre, 2005: 88) diyerek yücelin evrensel bir olumlama yaprak yazdı öykünün ne kadar değer taşıdığını gösterir.

"Yazının bir üst basamağı olan yazınsalı, yazıdan ayıran niteliksel bir özellik iletişim konumudur." (Bolat, 2005: 22) işletişim konumu okuyucunun metinle olan bağlantısı ve olaya karşı tavrı dolayısıyla genişlik kazanır. Çok katmanlı bir yapıya sahip olan anlatı türleri özellikle öyküler var olma yani yaratılma sürecinde bir olay örgüsünün peşi sıra ortaya çıkar. Metnin ana dokusunu oluşturan vaka halkaları olay örgüsünün irdelenmesini ve gerçekle uydurma olarak yaratılan dünyaların karşı karşıya getirilmesiyle meydan gelir. Tahsin Yücel "Sonu" adlı öyküsünde gerçekten yaşanabilir bir olaya parmak basmıştır. Öyküde olay örgüsü taslağı Memedali'nin bir iş için girdi sırada insanların sonu gelmeyen bir kopukluk içinde birbirlerini takip etmelerini anlatır. Öyküde insanların hayat içerisinde devamlı olarak kuyruğa girmek zorunda oldukları ve insanların birbirine yabancılığı öykünün genel yapısını anlatır. Yazar bu öyküsünde toplumsal bir eleştirel bakış sergiler. Kuyrukta bulunan insanların ne önündekini ne de arkasındakini tanımayışı toplumun içindeki çöküşü gösterir. Aynı zamanda mizah yönü de bulunan "Sonu" adlı öykü bir kuyruk gibi tek zincirli olay örgüsünden oluşmuştur. Memedali kuyrukta yaşadığı olayları arkasındaki kişinin olaya dâhil olmasıyla derinlik kazanır. Kuyruğun içindeki boşlukların doldurulması ve günün zaman dilimi içerisindeki sıradan bir olay haline gelir. Kuyruklar insanların bunalmasına neden olmaktadır. "Bütün bunlar beni ilgilendirmez. Bir tek gerçek var elimde bu gerçeğe sarılacağım az önce bir karış ilerledim insanlar yorulup zayıflayacaklarına göre daha da ilerleyeceğim." (Sonu: 246) diyen Memedali, öykünün olay örgüsü kurgusunu ortaya koyar. Vaka halkaları kuyruk içindeki kuyrukların tek tek doldurulması ve yarım metrelik boşlukların doldurulması üzerine kurulur.

Öykünün dramatik eğrisi şu vakalar halkaları sayesinde oluşur.

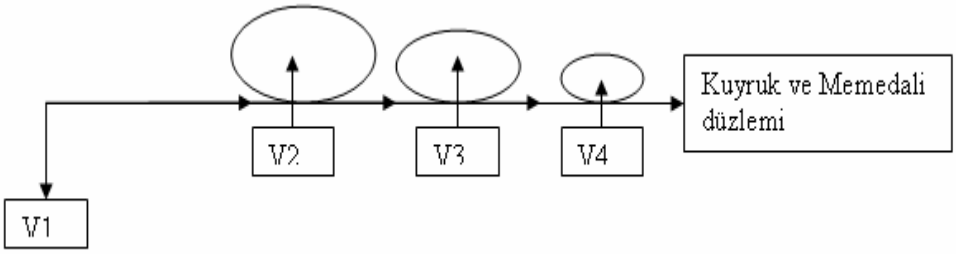
Vaka Halkası 1: Memedali'nin kuyruğa girmesi: Bir yaz günüdür ortalık sıcaktır. İnsanlar terler.

Vaka Halkası 2: Kuyruktaki insanların psikolojik durumları ve insanlar arasındaki iletişim kopukluğu.

Vaka Halkası 3: Memedali'nin kuyruktaki sıkışmalara ve boşluk doldurmalara bakışı.

Vaka Halkası 4: Memedali'nin arkasındaki kişiliğiyle kuyruğun durumunu tartması

"Sonu" adlı öyküde olay örgüsü bu vaka halkaları üzerine kurulur oylalar bir kuyruk gibi tek zincir hailinde birbirine bağlanır. Eş zamanlı olarak gerçekleşen ve vaka halkaları aşağıdaki dramatik eğride şekillendirilmiştir.



Yukarıdaki dramatik eğride de görüldüğü üzere öyküde tek bir zincir vardır. Olay örgüsünde bu tek zincir sayesinde entrik kurgusunu oluşturur. **(V1-V2-V3-V4)** Memedali'nin arkasındaki kişi ilke münasebeti öyküde aksiyonerliği sağlayan başlıca etkendir. Olay örgüsünde mekân tam olarak belli değildir fakat kahraman her hangi bir yerde değil kitabım elinden yola çıkarak Ötegeçe de bir devlet dairesi olabileceği düşüncesi biz de ağır basmaktadır. Olay örgüsünün ekşileşmesine yardımcı olan bir diğer durum ise zamandır. "İnsanlar bekleye bekleye yoruldular. Yorgunluktan ter dökmekten zayıfladılar böylece oyunları azaldı, küçük küçük boşluklar doldu aralarında." (Sonu: 245) alıntı metninde anlaşıldığı üzere mevsim yazdır. İnsanların terlemesi ve bunalması ancak yaz aylarında olur. Yazar öyküde zamanı kullanarak öykünün gerçekçi bir elbise giymesini sağlamıştır. Yazın insanlar kuyruğa girmeyi sevmezler. Girseler dahi insanlar çok sinirli ve karamsar bir durum sergilerler. Öykü böyle bir atmosfer içinde gerçekleşen olaylar silsilesini Memedali ve anlatıcı gözüyle okuyucuya getirir.

"Ben ve Öteki" adlı eserde tek zincirli olay örgüsüyle yazılan Onu adlı eserde unutmak gerekir. Ancak bu kitaptaki tek zincirli olay örgüsü verdiğimiz örneklerin

yeterli olduğunu düşünerek "Aykırı Öyküler" adlı eserdeki tek zincirli olay örgüsünü sergilemeye karar verdik.

1.1.4. Aykırı Öyküler

"Aykırı Öyküler", Tahsin Yücel'in önemli eserlerinden biridir. Yücel, bu kitabında beş öyküsüne yer vermiştir bu öykülerden "Büyükbaba", "İktidar" ve Ayna" adlı öyküleri tek zincirli olay örgüsüyle yazılmıştır. Öykülerin bir merkez etrafında döndüğü ve her dönüşünde bir zincir gibi kendi bünyelerinde olay örgüsünü tamamladığı görülmektedir. Bu öykülerde "olay kişilikten doğar, doğduktan sonrada kişiliği değiştirir. İnsanlar ile olaylar birbirine sıkıca bağlıdır." (Gilbert,1964: 159) ve olay örgüsünün tek bir zincir halinde birbirine sıkıca bağlanması ile gerçekliğin mikro dünya dediğimiz eserin içerisine kesit kesit yuvalanmasına neden olur. Yücel, bu üç öyküsünde olay örgüsüyle kişileri durmadan çatışma eşiğine çekerek, topluma mesaj vermeyi bir görev olarak üstlenir. Öykülerin üçünde de ince bir ironi kokusu vardır. Bu ince koku sayesinde öykülerdeki olay örgüsü ekseni mantıklı bir çerçeveye oturtturulur. Böylece okuyucu yaşama aykırı olarak ortaya koyduğu davranışları ve tutumları Yücel'in sahnesinden alaylı bir şekilde izler. Bu sahnede kahramanların yaşamı "bakışık (simetrik) düzenli bir faydan damlaları dizisi değildir; ışıl ışıl ayladır (hale) yaşam, bizi bilincin başladığı yerden bittiği yere değil çepeçevre saran yarı-geçirgen bir örtüdür." (Woolf, 1964: 258) şeklindedir.

Şimdi bu üç öyküde "Büyükbaba", "İktidar" ve "Ayna" tek zincirli olay örgüsünü işleyelim.

Tahsin Yücel'in "Büyükbaba" adlı öyküsü tek zincirli olay örgüsü sahnelendiği uzun bir evredir. Öykü sonu kısa romanı andırır. "Tahsin Yücel'in bu öyküleri Türk yazınındaki alışılmış öykü boyutlarına göre oldukça uzun sayılır: Nerdeyse her biri küçük bir roman" (Durak, 2000: 104) şeklinde ifade eder. Tabiî ki öykü bu yönü ile olay örgüsünü bir dizi çoğalmalara gebe bırakacaktır. Yücel, "yapıl geliştikçe, hiç kuşkusuz yazarın birikimi ve yönetimi doğrultusunda gerek içerik, gerek biçim bakımından, kendi iç gereklerine uymaya başlar." (Yücel, 2005: 46) diyerek, yapıtın sayfa çokluğundan ziyade içeriği ve biçiminin önemli olduğunu vurgular. "Büyükbaba" adlı öyküde de biçim ve içerik bir bütün halinde dizgisel bir biçimde işler. Öykü, Abbas Yücebaş'ın torunu tarafından anlatılmasıyla varlığını ortaya koyar. Anlatıcı öyküyü uzun bir zaman dilimi içerisine yayarak ve bu zaman dilimi içerisinde gerçekleşen olayları bir düzen

halinde okuyucuya sunar. Öykünün entrik kurgusunu Başöğretmen Abbas Yücebaş şekillendirir. Abbas Yücebaş'ın olduğu her yerde düzenli intizamlı bir hareket vardır. Abbas Yücebaş tıpkı ismi gibi sert, katı, ödün vermez bir kişiliğe sahiptir. Onun hayata karşı takındığı tavır, insanları bir yönde ilerlemeye çalışan tek gözlü bir dev tutumudur. Ona göre bir düzen vardır. Oda okulda kurduğu kendi düzenidir. Büyükbaba, Başöğretmen Abbas Yücebaş'ın okulda kurduğu şaşmaz düzen sevdası onun değişmez bir insan yaratma çabasına hizmet etmekten başka bir şeye yaramaz. Etrafında bütün insanları sindiren ve öykü üstüne öykü, gerçekleştiren geleceği mazide bulmayı savunan tek yönde duyuları oluşmuş bir görüntüye sahiptir. Öykü Torunun ilköğretime başlaması ile Abbas Yücebaş'ın Başöğretmenlik yaptığı yılları ve emeklilik dönemini anlatır. Olay örgüsü de torunun ilköğretime başlaması ve büyükbabası tanıması ve tanıması üzerine kurulur. Başöğretmen olarak okula getirdiği tek düze kuralların öğrenci, öğretmenler ve veliler üzerindeki değişimler üzerine kurulur. Tabiî ki bu sırada Abbas Yücebaş da kendisi görevinin gereği koyduğu kurallar doğrultusunda değiştirir. Öyküdeki dramatik aksiyon eğrisi fazla yükselmez. Bunun nedeni öyküdeki aksiyonu sağlayan gerilimin az olmasındandır. Öyküdeki vaka halkalarına bakarsak bu bize söylememiz doğru olduğunu gösterecektir. Öyküdeki vaka halkaları aşağıdaki şekilde oluşur:

Vaka halkası 1: Abbas Yücebaş'ın öğretmenliği ve torunun büyükbabasını tanıması.

Vaka halkası 2: Abbas Yücebaş'ın Başöğretmen olması ve okula oluşturduğu tek düzen eğitim anlayışı.

Vaka halkası 3: Başöğretmen Abbas Yücebaş'ın emekli olması ve içine kapanması.

Vaka halkası 4: Abbas Yücebaş'ın ölmesi ve torunun Büyükbabasına karşı duyduğu acıma hissi.

Öyküde olay örgüsü, özellikle **(V1 –V2)** gelişir. **(V3-V4)** Halkalarında Abbas Yücebaş'ın düzen tutkusu öykünün gerilimini tırmandırır.

1.1.5. Komşular

"Komşular" adlı eseri kitabı Tahsin Yücel'in en son öykü kitabıdır. Yücel, bu kitabında beş öyküsüne yer vermiştir bu öykülerden "Mektuplar" ve Aramak" ve "Yapıt" adlı öyküleri tek zincirli olay örgüsüyle yazılmıştır.

Mektuplar adılı öyküde bir mahkûmun öyküsü anlatılmıştır. Öyküdeki kahraman Medet işlediği bir suçtan dolayı idam cezasına çarptırılmıştır. Medet'in içinde bulunduğu durum onu düz bir çizgide idam götürür. Öyküdeki olay örgüsü tek zincirli bir şekilde ilerleyerek Medet'in boğazında bir idam ipine dönüşür. Öyküdeki vaka hakları aşağıda şekilde oluşur.

Vaka halkası 1: Medet'in işlediği bir suçtan hapishaneye düşmesi.

Vaka halkası 2: Medet'in okuma yazma bilmemesi ve annesinden gelen mektupları hapishanede çalışan temizlikçi Abüzera'ya okutma serüveni.

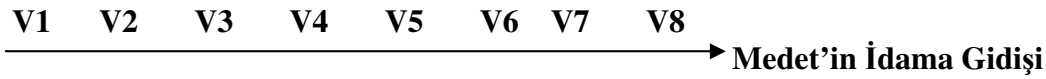
Vaka halkası 3: Abüzera'nın okuryazarlığının olmayışının ortaya çıkması ve Medet'in hayal kırıklığına uğraması.

Vaka halkası 4: Medet'in idam korkusuna yenik düşmesi ve etrafındaki olayları kendi idamı ile ilişkilendirmesi.

Vaka halkası 5: Medet'in idam kararının gelmesi ve Medet'in idam darağacına götürülmesi.

Vaka halkası 6:Medet'in son isteği mektupların okunması ve idamı.

Yukarıdaki vaka halkalarında oluşan öykü Medet'in korkularıyla aksiyonerlik kazanarak tek bir zincir etrafında oluşur. Öykünün dramatik tablodaki görünümü aşağıdaki aşağıda şekilde verilmektedir.



Yukarıdaki dramatik eğri tablosundan da anlaşıldığı üzere Medet yavaş yavaş ölüme doğru gitmektedir. **(V1)** Onun hapishane düşmesi sona doğru giden hayatın bir ipe dönüşmesi sağlar. Kendini teselli etmek için **(V2-V3)** annesinden gelen mektupları okutma arzusu onun kendini avutmasıdır. Öykünün bu kısmında gerilim düşüktür. Ancak Medet'in içine ölüm/ idam korkusun düşmesi ile gerilim tırmanışa geçer. **(V4-V5-V6-V7)** Ölüm trajik bir olaydır. Fakat idam ise ölümün kirlenmiş trajedisidir. Öykü Medet'in darağacına getirilmesi **(V8)** okuyucu kendine çeker. Medet'in bu iç burkan yaşantısı insanların kendilerini sorgulamasına sebep olur.

Yücel'in "Arama" ve "Yapıt" adlı eserleri de tek zincirli olay örgüsü ile kurulmuştur. Her iki öyküde de kahramanlar olayların merkezindedir. "Aramak" adlı öyküdeki Postacı Münür, kendine ikinci bir eş almak içi hayatını tek bir çizgiye

dönüştürür onun kendine tatmin etmesi, kendini kurma çabasından gelir. Öykü bu yönüyle tek bir olay etrafında şekillenir.

"Aramak" adlı öyküde bir sanatçının yaşamı konu edilir. Anlatıcı konumundaki kahraman, çok meşhur olan S.T'nin yazın hayatını irdeler. Öyküde olaylar oldukça sığdır bunun neden öykünün bir durumu anlatmasından kaynaklanır. Anlatıcı S.T'nin eserlerini değerlendirerek S.T edebi eserlerle ilgili tespitlerini okuyucuya iletir.

1.2. Çok Zincirli Olay Örgüsü

1.2.1. Uçan Daireler

Çok zincirli olay örgüsü, öyküdeki entrik kurguyu sağlayan vaka halkalarının paralel olarak ayrılıp tekrardan birleşmesi yoluyla oluşur. Aktaş, bu tür vaka zincirini "iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunların bazı noktalarında kişiler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir." (Aktaş, 2000: 73) diye tanımlanmaktadır.

Çok zincirli olay örgüsü, Tahsin Yücel'in öykülerinde özellikle "Haney Yaşamalı" ve "Ben ve Öteki" adlı kitaplarındaki öykülerinde görülmektedir. Ancak çalışmamız gereği çok zincirli olay örgüsünü biz bütün eserlerinde değerlendireceğimiz için Tahsin Yücel'in 59 öyküsünde 14 tane öyküsü çok zincirli olay örgüsü ile yazılmıştır.

Yücel'in "İnce Sanat" adlı öyküsü çok zincirli olay örgüsü ile kurulmuştur. Karısının ölümü üzerine evlenme kararı alan Hüseyin Efendi'nin evlenme sürecinde başından geçen olayların anlatıldığı ve evlenmek istediği kadının yaşam düzeni üzerine kurulmuş bir olay kurgusu vardır.

Öykü'de birden çok olay vardır. Yazar öykü içinde durmadan başka kişilerin yaşadığı ve düşündüğü olaylara yönelir ve tekrar Hüseyin Efendi'yle Kel Hüsne'nin olayına döner.

Kel Hüsne'nin yaşamı, Kel Hüsne'in oğlu'nun yaşamı, Hüseyin Efendi'nin evlatlarının yaşamı ve ahalinin olay örgüsüne durmadan çeşitlik kazandıran tutumları olay örgüsünün dallanıp budaklanmasını sağlamıştır. Öyküde entrik kurgu Hüseyin Efendi'nin evlenme arzusu merkezinde oluşur.

"Geçenlerde Hasan'ın anası ölmüş. Hasan'ın babası Hüseyin aradan bir hafta bile geçmeden "evleneceğim!" diye tutturmuştu." (İnce Sanat: 65) Diyen anlatıcı

öyküdeki olay örgüsü hakkında merkezi fonksiyonel çekirdeği ortaya koyar. Öyküdeki diğer kahramanların olay örgüsüne dâhil edilmesi ile olay örgüsü çok zincirli bir yapıya dönüşür. Şimdi bu olay zincirlerini vaka halkaları etrafında inceleyerek öykünün entrik yapısını ortaya koyalım.

Öyküdeki vaka halkaları:

Vaka Halkası 1: Hüseyin Efendi'nin karısının ölmesi ve bunun üzerine Hüseyin Efendi'nin Kel Hüsne ile evlenme arzusu.

Vaka Halkası 2: Hüseyin Efendi'nin çocuklarının babalarının evlenme arzusuna bakışı: Kel Hüsne ile evlenmenin sakıncaları.

Vaka Halkası 3: Ahalinin Kel Hüsne'ye bakışı ve onu yüceltmeleri: Ahalinin kadına bakışı.

Vaka Halkası 4: Kel Hüsne'nin yaşamı ve kendisini cinsel bir odak noktasına çekişi.

Vaka Halkası 5: Kel Hüsne'nin Pisik Osman la olan evliliği ve Pisik Osman'ın aile çemberi.

Vaka Halkası 6: Pisik Osman'ın ölümü ve Kel Hüsne'nin evlenme serüveni.

Vaka Halkası7:Urup Fadime'nin insanlara dizgesel olarak getirdiği hizmet ve bunun sonu cunda evlendirme desturu.

Vaka Halkası 8: Hüseyin Efendi'nin oğlu Hasan'ın İstanbul'daki yaşamı ve öğrenciliği.

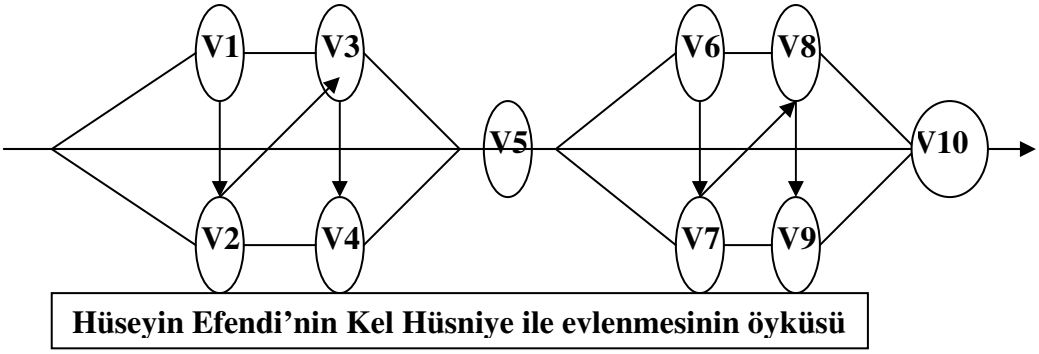
Vaka Halkası 9: Kel Hüsne'nin evlenmeyi servet etme yolunda meşrulaştırması "Modern ve namuslu bir orospudur." (İnce Sanat: 67).

Vaka Halkası 10: Hüseyin Efendi'nin bütün malını Kel Hüsne'ye vererek onu elde etme arzusu.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere olay örgüsü bir merkezden hareketle kendini çoğaltmıştır. Hüseyin Efendi'nin durumu, Kel Hüsne'nin yaşama biçimi ve geçmişi, Urup Fadime'nin hizmetleri olay örgüsüne hayli çeşitlilik kazandırmıştır. Yazar, bir merkezden hareketle olay örgüsünü durmadan yeni olaylara gebe bırakır. Okuyucu da öykü içinde bu yeni doğum sancılarını durmadan takip ederek öykünün temel yapısına ulaşmış olur. Hüseyin Efendi'nin Kel Hüsniye ile evlenme arzusu diğer vaka halkalarının birbirine bağlanmasını sağlayan genel dokuyu oluşturur.

Öyküdeki entrikalara bağlı aksiyonerliği anlatıcı vaka halkalarını eş zamanlı ve paralel olarak öyküye dâhil eder. Böylece okuyucu durmadan başka evrenlere taşınır ve

tekrardan merkez fonksiyonellik özelliğe sahip olan vaka halkasına döner. Öykü dünün dramatik tablodaki tabloda ki görüntü ekseni aşağıdaki gibidir.



Dramatik tabloda görüldüğü üzere bütün vaka halkaları kendi içinde bir bütünlüğe, bir giriş, gelişme ve sonuca bağlıdır. **(V1)** deki olaylar kendi içinde ki çekirdek güçten ortaya çıkar ve metin düzlemindeki olay bileşenleri ile kendi evrenini kurar. Her vaka evreni bir diğer vaka evrenine paralel olarak kendini çoğaltır.

Hüseyin Efendi'nin öyküsünün anlatıldığı **(V1, V5, V10)** vaka halkalarıdır. Yitirilen bir eşin ardından hayata tutunmak için alışılmış düzeni yaşama tutkusu onun bütün kusurlarını örter. Çünkü hayat, insana hep dizgesel bir yaşam sunar. Alışkanlıklar ve bunların doyurulması Hüseyin Efendi gibi insanların hayata karşı yapabildikleri tek şeydir. Hüseyin Efendi'nin kendini yeniden kurması için, **(V2-V3-V4)** Kel Hüsniye ile evlenmesi gerekir böylece yazar okuyucuya hayatın değişmeyen yüzünü sunar. Tabi ki bunu sunarken öykünün bir bütünlük kazanması içinde Kel Hüsniye'nin, Pişik Osman'ın ve Urup Fadime'nin öykülerine de ihtiyaç vardır. Her insanın başlı başına bir öyküsü olduğunu düşünürsek, öyküdeki çok zincirli olay örgüsünü kavrayabiliriz. Hüseyin Efendi'nin Kel Hüsniye ile evlenme isteği olay örgüsünün iç öyküsünü oluşturur. İç hikâye "gerçekten olanların değil yalnızca bu olaylarla ilgili anılarım ya da izlenimlerimin toplamı bir bir olayların değil yalnızca kişisel olarak yaşadığım olayların toplamıdır." (Randall, 1995: 58) diyen Randall, Hüseyin Efendi'nin öykü içindeki konumunu belirler. **(V6-V7-V8-V9)**

Yücel'in "Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabında çok zincirli olay örgüsü ile yazdığı bir diğer öykü "Dokuz Ay On Gün" adlı öyküsüdür. Anlatıcı, bir kentte dünyaya gözlerini açan çocukların ve ailenin trajik yaşam biçimlerini öykünün genel dokusuna uygun bir şekilde kurar. Öyküdeki olay örgüsü dünyaya gelen çocukların

kendi ellerinde olmadan içine düştüğü ortamdan nasıl şekil alarak büyüdüğü öykünün çekirdek vakasını oluşturur. Anlatıcının vakalara hakim konumundaki tutumu ve yanındakine bunu bir projektör gibi aktarması ve hatta şehrin her yerinde gerçekleşen olaylara vakıf olması öykünün olay örgüsünü şehrin karmaşasına uygun bir şekilde çoğaltarak okuyucuya sunmuştur. Öyküdeki vaka bu yönüyle dünyaya gelen çocukların öyküleri üzerine kurulur. Özellikle "vaka, şahıs kadrosu ve mekâna ait hususiyetler okuma ve yazma zamanına bağlı kalınarak nakledildiği ve tanıtıldığı için tabii olarak diachronigue (art-zamanlı) karakterlidir." (Aktaş, 2000: 70) böylece öyküdeki kişiler ve mekân arasındaki bağlayıcı fonksiyonları öykünün vaka halkaları ve mana birlikleri arasında sağlamlılığı sağlar. Öykünün ismini, öykünün olay örgüsü ile sıkı bağlantı içindedir. Bu bağlantıyı öykünün vaka halkalarını vererek açıklamaya çalışalım:

Vaka halkası 1: Şehirde çocuk özlemi çeken insanların umutlu bekleyişi. Gelecek günlerde yeşerecek olan umutlara tutkunluk.

Vaka halkası 2: Yıllarca arzulanan ve dokuz ay sonra dünyaya gelen bebeklerin dünyadaki bütün kötüleri dağıtmak için dünyaya geliş öyküsü.

Vaka halkası 3: İstemeden dünyaya gelen çocukların dünyaya geliş öyküsü ve Irzına geçilen kadınların dünyaya getirdiği çocukların içine düştüğü durum.

Vaka halkası 4: Hayat kadını Adapazarılı Mualla'nın hayata getirdiği babasız çocuğun hazin öyküsü.

Vaka halkası 5: Dünyaya gelen çocukların dünyaya kazandırdığı anlam ve bunun sonucunda insanlığın her doğan çocukla aydınlığa koşması.

Vaka halkası 6: Edirne kapıdaki gecekondu da dünya gelen Osman ve Çevriye'nin ikizlerinin yoksulluğun koynundaki çıkmazları.

Vaka halkası 7: Dünyanın değişmeyen yüzü ve çocukların dünyaya geldikten sonra kötülük ve kirlenmişliğe karşı saflığın sembolü olan çocukların düzene ayak uydurma zorunlulukları.

Vaka halkası 8: Dünyaya zengin birinin çocuğu olarak gelen çocukların yaşam biçimi ve hazır buldukları zengin dünyanın nimetlerine bakışları.

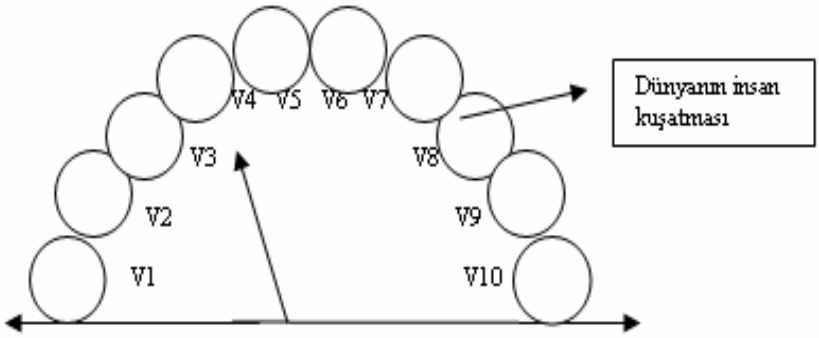
Vaka halkası 9: Zengin aile çocukları ile yoksul kimsesiz olan çocuklar arasındaki kıyaslama ve bunun sonucunda hayatın çocuklara sunduğu yaşam biçimleri.

Vaka halkası 10: Bebek özlemi ve bütün güzelliklerin Yılmazla beraber büyüme arzusu.

Öyküdeki her vaka halkası kendi içinde mana birliklerine sahiptir. Anlatıcının şehirde dünyaya gelen çocuklara karşı takındığı tavır, Adapazarlı Mualla ile Maçka da dünyaya gelen zengin çocukların bozulan dünya karşısındaki görünümleri açısından önemlidir. Adapazarlı Mualla'nın erkek çocuğu Satılmış öykünün trajik boyutunu ortaya koyar.

"Anasına Adapazarlı Mualla derlerdi., babası belli değildi. Adapazarlı Mualla ekmeğini etiyle kazanırdı., yazgısı samanlıkta ırzına geçilen kadınınkine benzerdi. "Oğlan mı, kız mı ?" diye sordu gözlerini açar açmaz. "Oğlan" dediler, gülümsedi. Adapazarlı Mualla ekmeğini etiyle kazanırdı ama her şeyden önce anaydı, garip bir sevinç içindeydi. "Adını Satılmış koysak," dedi."(Dokuz Ay On Gün: 80).

Öyküdeki Mualla'nın hayatı kendi içinde zengin bir yapıya sahiptir. Onun makûs talihi dünyaya getirdiği çocuğun ta kendisi olacaktır. Bu y önüyle öykü tam bir trajedidir. İnsanoğlunun elinde olamadan dünyaya gelmesi gibi Satılmış'ın da annesini seçmesi gibi bir lüksü yoktur. Öyküdeki bozulmuş ortamdan kendini kurtaramayan kahraman " arkada bir yerden dertli bir türkü yükselmişti. Dinledin, samanlıkta ırzına geçilmiş bir kadından söz ediyordu. İçindeki dünya sarsıldı, dertli türkü bir roman oldu kafamda" (Dokuz Ay On Gün: 80) diye öykü içinde olayları durmadan dallandırıp budaklandırarak çoğaltır. Kahramanın duyduğu türkü tecavüze uğrayan bütün kadınların başından geçen olayların türküsüdür. Öyküdeki çoklu vaka halkaları, olayın entrikasını canlı tutarak, öykünün akıcılık kazanmasını sağlar. "Dokuz Ay On Gün Sonra" dünyaya gözlerini açan bebekler aldatmıyorlardı, kötülüğün, ikiyüzlülüğün adını dahi bilinmeyen bir diyardan kötülüğün, acının, ıstırabın kol gezdiği bir dünyaya gelir. Özellikle öyküdeki fakir aileyi temsil eden Osman ve Çevriye ikizleri yoksul bir dünyaya gözlerini açmıştır. Anlatıcının onların duygularını okuyucuya sunması öyküdeki olayları çoklu bir yapıya dönüştürme arzusunun nedenidir. Öykünün olay örgüsü aşağıdaki dramatik tabloda belirtildiği gibi şekillenir. Öyküdeki vaka halkaları aşağıdaki şekilden de anlaşıldığı üzere zincirleme olarak ilerler.



Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi öykudeki zincirleme olay örgüsü hem dünyanın düzenini hem de kahramanın dünya ve çocuklar için bilincinde oluşturduğu evreni simgeler.

Kahramanın arzuları ve gelecekten beklentileri onun bilinçaltında gizlediği düşleridir. Öykudeki her vaka halkasında kahramanın kendi bilinçaltında oluşturduğu dünyanın bir rengi vardır. Onun bilinçaltında oluşturduğu çocuk özlemi bütün kötülüklere rağmen durmadan artan bir düzeydedir. Öykünün olay örgüsünü kahramanın bilinç düzeyine göre ayarlayan yazar öykudeki vakaları birbirine zincirleme bir şekilde bağlayarak öykünün aksiyonunu güçlendirir **(V1-V2-V3**) de olaylar arasında geçiş hızlı ve seridir. Zaman ve mekân arasındaki bölünmüşlük öykudeki olaylar bir çeşitlilik kazandırır. (**V4-V5-V6-V7**) olaylar dünyanın penceresinden seyredilir. Çocukları istemeden atıldığı dünya onları atıldığı andan itibaren kendine benzeten bir canavar niteliğine bürünür. Samanlıkta ırzına geçilen kadının çocuğu Yılmaz işte bu kötülüğün bir meyvesidir. Ancak ne var ki o bu kötülükleri ortadan kaldırmak için dünyaya gelmiş saf bir düzenin temsilcisidir. Öykudeki zengin insanların tutumu yaşamın değişmeyen yüzü öykudeki gerilimi düşürerek olay durağan bir hale gelir. **(V8-V9-V10)**

"Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabında çok zincirli olay örgüsü ile kurulan bir diğer öykü "Haney Yaşamalı" adlı öyküdür. Öyküde başkahraman yani "ben" öykünün olay örgüsünü kuran kişidir. Biz Haney'i onun algılaya bildiği kadar tanırız. Kahramanın Haney'in ölümü üzerine kendi düşünce dünyasında oluşturduğu olay titreşimleri öykünün temel unsurunu oluşturur. Biz Haney'in dünyasını kahramanın dünyasından izleriz. Öykünün olay örgüsü Haney'in ölümü ile başlar. Anlatıcı Haney'in hazin öyküsünü bir kasabanın duyu tarzına göre kurar. Kasabadaki kimsesiz ve yaşlı

kadının (Haney'in) ölümü kahramanı, geçmiş-gelecek ve öykünün anlatıldığı zamanda var etme işlemi oranında kurulur. Entrik kurguyu tetikleyen ana unsur Haney'in ölümüdür. Haney'in ölmesi ile öyküdeki vaka halkaları zincirleme bir şekilde birbirini takip eder. Şimdi zincirleme biçiminde kendini oluşturan olay örgüsündeki vaka halkalarını vererek öykünün olay örgüsünü verelim.

Vaka halkası 1: Haney'in ölümü ve kahramanın kendi bilincinde oluşturduğu çatışma.

Vaka halkası 2: Kahramanın Haney'in kasaba için önemini vurgulaması ve Haney'in kimsesizliğinin vurgulanması.

Vaka halkası 3: Haney'in geçmiş yaşantısına yolculuk ve geçmiş yaşantısındaki olaylar dehlizi.

Vaka halkası 4: Haney'in fakirliği ve geçimini etiyle kazanmasının öyküsü.

Vaka halkası 5: Haney'in genç erkeklerin erkeliğe adım atmasındaki önemi.

Vaka halkası6:Geçmişten olay zamanına dönme ölümün hayatın gerçekliliği ile bağlantısı.

Vaka halkası 7: Geçmişe yolculuk ve cinselliğin bedenlerde uyandırdığı heyecan.

Vaka halkası 8: Haney'in cinselliğe adım attırdığı gençlerle olan münasebetleri ve buluğ çağına giren gençler için önemi.

Vaka halkası 9: Haney'in kahramanın düşünsel dünyasını saçtığı ışık ve kahramanın bilincine yansıyan duygusal bağ.

Vaka halkası 10: Kahramanın Haney'i yaşatma arzusu.

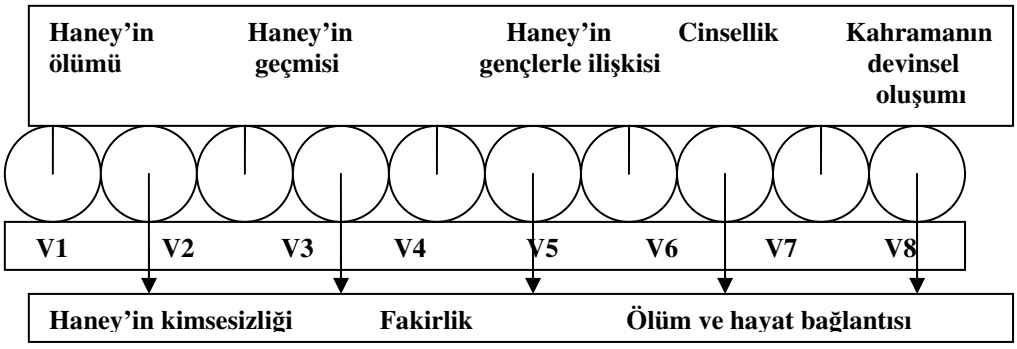
Yukarıdaki vaka halkalarından oluşan öykünün olay örgüsü zincirleme bir şekilde devam eder. Öyküde vaka halkalarının kırılma noktaları öykünün dramatik aksiyonunu tetikleyen önemli unsurlardır. Özellikle öyküde Haney'in kasabalı gençler için ifade ettiği anlam cinsel duygu ve yaşantıların eşliğinde yükselir. Öyküde dramatik eğri Haney'in geçmişi ile ölümü arasında yükselir ve vaka halkaları olayın genel dokusunu yönlendirir. Kasabadaki gençlerin cinselliğe adım attığı noktada Haney'i tanımaları ve Haney'in bu gençlere gösterdiği itina bir çıkardan ziyade bir yaşam biçimidir. Haney, gençler için cinsel deneyimin ilk yaşandığı ilk kadındır.

"Haney yumuşacık bir sesle konuşurdu, hep tatlı sözler söylerdi. İçeriye girdiniz mi bir tuhaf olurdunuz gene de, başka bir insan olurdunuz, korkunç başınız dönerdi.

Haney sizi rahatlatmak için elinden geleni yapar gibi görünürdü, ama aynı baş dönmesi ile çıkardınız yatağından." (Haney Yaşamalı: 66).

Haney'in kasabalı gençlere gösterdiği şefkat, ölümden sonra dahi yaşatılması gerektiren bir durumdur. Anlatıcı konumundaki kahraman, bunu şöyle ifade eder: "Geç de olsa borcumuzu ödemeye çalışmalı, adını dilimizden düşürmemeliyiz. Bu ermiş kadının ömrünce anlatmaya çalıştığını herkese anlatmalıyız., yaşatabildiğimiz kadar yaşatmalıyız onu. Haney Yaşamalı." (Haney Yaşamalı: 67)

Haney'in geçmişte fakirlik ve yoksulluk içindeki yaşantısı çocukluğunda, gençliğe cinselliğe adım attırdığı gençler tarafından önemli bir hizmet bir değer olarak görülür. Öykünün dramatik tablodaki eğrisi aşağıdaki gibidir



Dramatik eğri tablosunda da görüldüğü gibi öyküde **(V1-V2-V3-V4-V5-V6-V7-V8-V9-V10)** vaka halkaları Haney'in kahraman ve yanındaki arkadaşları üzerinde oluşturduğu etki öykünün vaka halkaları arasında yapıcı bir fonksiyon üstlenir. Öyküde bir diğer konu ise insanların cinsellik hakkında yaşadığı deneyim silsilesidir.

"Haney Yaşamalı" adlı eserdeki çok zincirli olay örgüsü ile kurulan önemli eserlerden bir tanesi "Katuşa Masalı" adlı öyküdür. Öyküde genç bir delikanlının, kendisine küçük bir çocuk gibi muamele edilmesi üzerine yaşadığı psikolojik bunalımlar öykünün vaka halkalarının başlamasını ve olayların zincirleme bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar. "O zamanlar sen yoktun, beni bu dünyaya bağlayan hiç bir şey yoktu. İnsanların bir yüzlü, özgürlüğün sonsuz olduğu bir dünya dönerdi içimde, içimdeki dünyanın özlemiyle yanıp tutuşurdum. Bu özlem deli ederdi beni, öldürürdü, dünyayı başıma yıkardı." (Katışa Masalı: 122) diyen kahraman, kendi içindeki dünyanın ışıklarını kendi sözleri ile ifade eder. Öyküdeki anlatıcı konumundaki kahraman, hem

ergenliğe yeni yeni adım atan bir kişi hem de yalnızlığın içinde debelenen bir kişi görünümündedir. Bunun n edeni ergenlik dönemine giren çocukların kendini kanıtlama ihtiyaçlarından kaynaklanır. Öyküdeki gence değer veren meyhane sahibi gence olgun bir adam gibi davranır. Meyhanecinin bu tavrı gencin tatmin olmasını sağlar. Çünkü meyhaneci "Kentin en civcivli yerinde, dört bir yanı kalın duvarlarla çevrili bir yerde yaşayan gence "yaşamının tutsaklarınkine benzer" (Katuşa Masalı: 122) şekilde olmasından kurtaran bir görev yüklenir. Öykünün olay örgüsü, böylece hem vaka halkalarını kendi içinde büyütür, hem de metin halkaları arsındaki anlam derinliğini kazandırır. Meyhanecinin başından geçen olayların anlatıcıcının, kahramanın biçimlendirmesi ile sağlam bir kurguya dönüşür. Özellikle mekân, olayların ve vakaların bir biri ardına zincirleme bir şekilde sıralandığı bir alandır. Okuyucu bu alanda geçmişteki olayların ayak izlerini zincirleme bir şekilde öykü içinde takip eder. Tabi geçmişte yaşanan trajik olaylar ve sıçramalar öykünün geriliminin yüksek olduğu noktalardır. Meyhanecinin meyhanede kurduğu çalışma biçimi ve mutfakta çalışan Niko'yla olan ilişkisi, olay örgüsünün estetik bir değerden ziyade kapanık ve kısıtlı bir iletişim dönüştürür. Fakat aşağıdaki vaka halkalarında da belirteceğimiz gibi öykünün olay örgüsüne vaka halkası olarak eklenen Katuşa aşkı, öykünün entrik kurgusunu sevgi ve aşk iklimine büründürür. Katuşa kimdir? Nasıl öyküye dâhil oldu? Öykünün genelinden hareketle vaka halkalarını vererek öykünün çok zincirli olay örgüsünü örelim. Bu öyküdeki vaka halkaları, mana birlikleri ve metin halkaları öykünün sunilikten kurtulmasını sağlayan en önemli etkenler olduğunu belirtikten sonra vaka halkalarına geçelim.

Vaka halkası 1: Kahramanın ergenlik döneminde yaşadığı içsel bunalım ve kendi bilinçaltında yarattığı çatışmalar denizi.

Vaka halkası 2: Kahramanın şehrin kalın duvarlarla çevrili çıkmazında meyhaneye yönelmesi. Kendisini bulmak için sığınılan yer.

Vaka halkası 3: Meyhanecinin kahramanla kurduğu ilişki ve Katuşa tutkusunu doğuşu.

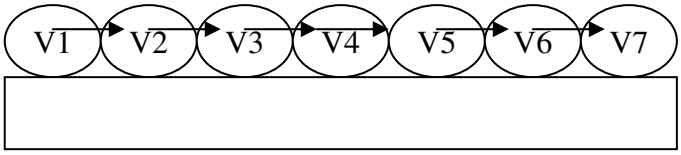
Vaka halkası 4: Meyhanecinin hayatına giren ikinci Katuşa'nın meyhaneci tarafından sevilmesi, kahramanın Katuşa'yı tanıma arzusu.

Vaka halkası 5: Meyhanecinin uzak bir diyarda evlendiği eşi olan Katuşa ile ilişkilendirilmesi. Meyhanecinin ve eşinin trajik öyküsü.

Vaka halkası 6: Kahramanın dünyadaki güzellikleri Katuşa ile özleştirmesi.

Vaka halkası 7: Meyhanecinin ikinci Katuşası ile kahramanın tanışması. Katuşa'nın bir kedi olduğunun ortaya çıkması.

Metin vaka halkalarından meydana gelir. Bu vaka halkaları arasındaki birleştirici güç, kahramanın ve meyhaneci Baba'nın içlerinde taşıdığı sevgi bağıdır. Kahramanın ve Baba'nın hayatlarından ödünç alınan öyküler olay örgüsünü cazibe merkezine dönüştürmesini sağlamıştır. **(V1-V2)** Kahraman ve meyhaneci Baba'nın tanışmaları aslında öykünün doğum kısmıdır. Öyküde entrik kurgu bu tanışma üzerine başlar. **(V3-V4)** Anlatıcının Katuşa ile tanışma arzusu öyküyü sürükleyici güçtür. Öykünün dramatik tablodaki görüntüsü aşağıdaki şekildedir.



Dramatik eğri tablosunda vakalar arasındaki geçiş kahramanın öz öyküleri ile gelişir. Entrik kurgu böylece vaka halkaları arasında bütünlüğü sağlamış olur. Vaka halkaları arasındaki bütünlüğü sağlayıcı olan şey ise metin halkalarıdır. Örneğin **(V1-V2)** arasında kurguyu bütünleyen metin halkaları: Kahramanın psikolojik durumu ve yalnızlığıdır. Kahramanın **(V1)** halkasında kendini tanıması için, **(V3-V4-V5-V6-V7)** vaka halkası içinde metin halkaları kullanılır. Öykünün olay örgüsü bu yönüyle zincirleme bir şekilde örülmüştür.

"Sisli Ses" adlı öyküde çok zincirli olay örgüsü ile kurulmuştur. Bu öykünün olay örgüsü iki arkadaşın arasında geçen olaylardan kurulur.

1.2.2. Ben ve Öteki

Tahsin Yücel'in "Ben ve Öteki" adlı eserindeki öykülerde çok zincirli olay örgüsü diğer öykülerine nazaran daha fazla vaka halkasına sahip olan öykülerdir. Bu öykülerdeki dramatik aksiyon vaka halkaları arasındaki sürekli olarak geçişlerle öyküyü vaka halkası bakımından zengin ve çok zincirli bir yapıya dönüştürür. Yücel'in, "Ben ve Öteki" adlı eserinde, çok zincirli olay örgüsü ile yazılan ilk öyküsü "Dizge" adlı öyküsüdür. Öyküdeki kahramanlar, zaman ve mekân, öykünün olay örgüsünün çok zincirli bir şekilde örülmesine yardımcı olan fonksiyonlardır. Öykünün içerisindeki kahramanların yaşamlarındaki dizgesellik, zıtlıkların varlığı ile ortaya konmaktadır. Nasıl ki iyiyi tanımlaya bilmek için kötüyü anlatmamız gerekiyorsa düzeni anlatmak

içinde karmaşayı-kargaşayı anlatmamız gerekmektedir. Özellikle öyküdeki kahramanlar arsındaki bağlantı, anlatıcının ve gözlemci kahraman olan Memedali'nin olayların içine girmesi ile daha da bir gerçeklik kazanır. Öyküde olaylar geriye dönülerek anlatılır. Topal Durmuş'un ölümü öykünün sebep-sonuç ilişkisi açısından üzerinde durulması gereken hususlarındandır. Öyküdeki Nurhaklı'nın Topal Durmuş'un ve Altındiş'in hayat öyküleri öykünün içi-dışı, geçmişi-geleceği, değişimi-dizgeselliğini tamamen ortaya koyacak biçimdedir. Anlatıcı konumundaki Memedali'nin ve dizgenin yaşandığı çevrenin bu dizgesel yaşam karşısındaki takındıkları tavır öykünün vaka halkaları arasında geçişlerin rahatça sağlandığı kısımlardır.

Öyküdeki "üç kişinin birbirlerine göre konumları ve bağıntılarıyla oluşan üçlü bir dizge konu edilir. Ancak bu üç öğeli dizgenin temelinde de ikili karşıtlar yer alır." (Durak, 2000: 99). Özellikle Altındiş'in Topal durmuş ve Yusuf arasındaki ilişki çemberi Nurhaklının ölümüyle daha da belirginleşir. Öncelikle öykünün olay örgüsünü şekillendiren vaka zincirlerini belirterek öykünün olay örgüsü ortaya koymanın yerinde olacağını düşünmekteyim. Daha sonra bu vakalar arsında olay örgüsünü değerlendirmek. Öykünün dizgeselliğine ve kahramanların öykü içindeki konumuna büyük katkı sağlayacaktır. Öyküde olay örgüsünü oluşturan vaka halkaları aşağıdaki biçimde oluşur.

Vaka halkası 1: Topal Durmuş'un cenazesinden sonra anlatıcı konumundaki Memedali'nin öykünün mekân, zaman ve karakterini tanıtması.

Vaka halkası 2: Anlatıcının öyküde dostu olan ve aynı zamanda öyküye anlatıcı olarak dâhil olan Memedali'nin anlatıcı tarafından tanıtılması: Memedali'nin kişiliği ve öyküde yüklendiği görev.

Vaka halkası 3: Memedali'nin öyküdeki yaşanan dizgeselliğe, kişilerin geçmişini katarak öyküleme çabası ve dizgenin oluşum biçimi.

Vaka halkası 4: Topal Durmuş'un öykü içindeki hayatı ve yaşanan olayların Topal Durmuş'un üzerindeki etkileri.

Vaka halkası 5: Topal Durmuş ile Altındiş arasındaki ilişki çemberinin ortaya çıkışı ve Topal Durmuş'un dizgeye girişi.

Vaka halkası 6: Nurhaklı ile Yusuf arasındaki Altındiş kavgası ve dizgenin geçmişteki derin temelleri.

Vaka halkası 7: Altındiş'in öyküsünün Memedali'nin gözüyle öyküdeki merkezi gücü. Kadının erkeklerin dünyasına girişi.

Vaka halkası 8: Altındiş'in Nurhaklı ile evliliği. Yusufa'nın Altındiş'i sonu gelmez elde etme çabaları. Yusufa'nın hapse düşmesi.

Vaka halkası 9: Altındiş'in Nurhaklı'nın ölümünden sonra Topal Durmuş'a sığınması; Topal Durmuşla evlilik aynı zamanda Yusufa ile Altındiş arasındaki ilişki yalıtımı.

Vaka halkası 10: Yusufa'nın hapisten çıkışı ve Topal Durmuş, Altındiş ve Yusufa arasındaki dizgenin örülmeye başlaması.

Vaka halkası 11: Topal Durmuş ile Yusufa'nın ortaklığı: Topal Durmuş'un Altındiş ile yaşadığı ölü ilişki dünyası.

Vaka halkası 12: Yusufa'nın giyimi ile sembolize ettiği Altındiş birlikteliği ve kasabalıların bu ilişkiye şahit oluşu. Topal Durmuş'un, hayatın dizgeselliğine isyanı.

Vaka halkası 13: Altındiş'in Topal Durmuş'un evine yabancı erkekleri alması ve para karşılığında yabancı insanlarla beraber olması.

Vaka halkası 14: Altındiş'in cinsel hazdan ziyade varlığını maddi olarak genişletme arzusu. Altındiş'in trajik geçmiş yaşantısının izleri.

Vaka halkası 15: Altındiş'in evine aldığı erkeklere karşı tavrı ve hiç elinden düşürmediği albümdeki, geçmişi yaşama arzusu.

Vaka halkası 16: Albümdeki dizgeselliğin merkezinde yer alan Altındiş'in, şimdiki zamandan geçmişe dönüşü. Kişilik parçalanması.

Vaka halkası 17: Topal Durmuş ile Yusufa arasında köprünün sarsıntıya uğraması. Altındiş'in sonu gelmez dizgeyi devam ettirme arzusu.

Vaka halkası 18: Ötegeçeli halkın kültürel ve toplumsal alana bölünmüşlüğü ve Memedali'nin bu bölünmüşlüğü trajik bir şekilde ortaya koyması.

Vaka halkası 19: Altındiş'in Topal Durmuş'un evinde kurduğu sistemin gece ve gündüz düzeneği içinde ilerleyişi ve Altındiş'in ziyaretçilerinin Topal Durmuş'un evinde varlık ve yokluk arasında sıkışmış kadına bakışları.

Vaka halkası 20: Topal Durmuş'u yitiren Altındiş'in kasabadan ayrılışı. Yusufa'nın Topal Durmuş'a karşı duyduğu saygı.

Öykü, yukarıdaki vaka halkalarının zincirleme bir şekilde birbirine takip etmesi sonucunda bir olay örgüsüne kavuşur. Vaka halkaları arasında üst düzeyde bağlantı "Anlatıcı – Gözlemci" anlatıcı Memedali yardımı ile olur. Özellikle Memedali'nin öyküde üstlendiği görev, öykünün olay örgüsünü art zamanlı olarak derinleştirir. Bu derinliği sağlayan en önemli husus, Memedali'nin yardımıdır. Bu sayede Altındiş,

Nurhaklı, Yusufa ve Topal Durmuş'un öykülerini olay örgüsünün içine yerleştirilir. Yücel'in öyküde kullandığı anlatım biçimi öyküdeki kişi ve olayları sürekli düzenleyen ve gören bir konumdadır. Yani anlatıcı, öykünün olay örgüsünü kurarken bir yandan "Memedali'nin uslamlarını düzenler, öte yandan da bu yorumların birer erken anlatı gibi göründüğü ya da karmaşık bir nitelik kazandığı durumlarda anlamsal bütünlüğü sağlayacak parçaları da öyküye katmak amacıyla geri sapımlara başvurur." (Durak, 2000: 98). Geriye dönüşler, öyküdeki olayların neden-sonuç bağlantısı ile Memedali tarafından aktarılması ile olay örgüsüne başvurur. "Zavallı Durmuş dedi birden Memedali hiçbir zaman anlamamıştı düzeni." (Dizge:15).

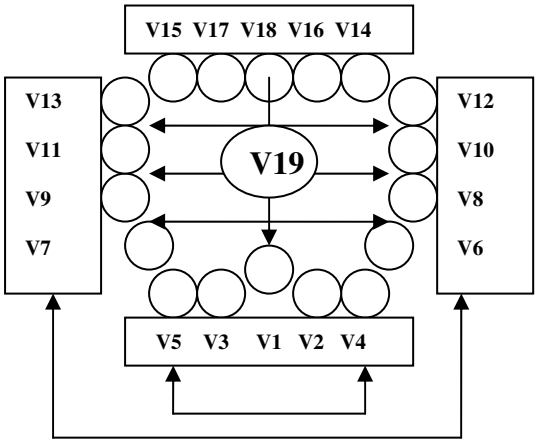
Topal Durmuş ve Yusufa'nın ortaklığı, Altındiş'in yaşam karşısında takındığı dizgesel tavrın bir düzene dönüşmüş halidir. Durmadan iki erkek arasında gelip-giden Altındiş cinselliğin, arzunun bütün evreni yıkmış ve mahremiyet denizini kurutmuştur. Bu yönüyle Altındiş geçmişte yaşadığı özlem dolu dünlere dönmek için erkeklerin zaaflarını değerlendiren bir vamp kadın niteliğinde öykünün dramatik aksiyonunu süslemiştir. Özellikle Nurhaklı'nın ölümü Topal Durmuş'un Altındiş tarafından dizgeye sokulması ile trajik bir boyut kazanır. "Yani Altındiş ile oturmaya başladığı zaman, sıra çoktan Yusufa'ya gelmiş bulunduğuna göre, yalnız Nurhaklı'nın değil Yusufa'nın da yerini almış demekti; ama gene bu sıra karışıklığı dolayısıyla, yalnız Yusufa'nın ya da yalnız Nurhaklı'nın değil her ikisinin de karşısına dikiliyordu." (Dizge: 15).

Özellikle öyküde kasabadaki insanların bu dizge karşısında gösterdiği umursamaz tavır kasabadaki değerlerinin de ne düzeyde olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Tahsin Yücel'in kasabada yaşayan insanları bir şehirliye büründürmesi öyküdeki kurgunun kasabalı-şehirli ikilemi arasına sıkışmasına neden olmaktadır. Öyküdeki kasabalılar şehirde yaşayan insanların içine düştüğü yozlaşmışlık ve bozulmuşluluğu adeta benimsemiş bir durumdadır. Bu yönüyle öykünün dramatik aksiyonunu kasabalıların bozulmuşluğu da kurgusal açıdan etkiler niteliktedir.

Öyküde kahramanların iç dünyalarındaki çalkantılar öykünün gerçek anlamda bir kurguya sahip olmasını sağlamıştır. Özellikle Memedali'nin düşünce dünyası yazar tarafından sürekli desenlenmektedir. Bunun nedeni öyküye yön verici konumdaki Altındiş, Yusufa ve Topal Durmuş üçgeninde gerçekleşen gerilim dolu trajedinin sürekli uç noktada tutulma çabasından kaynaklanır. Burada olay bu üç kahraman tarafından sürekli olarak sürüklendiği gibi olaylarda peşi sıra kahramanları sürükler bir vaziyettedir. "Öte yandan, gene Memedali'ye göre; Altındiş'in bu iki adam arasında

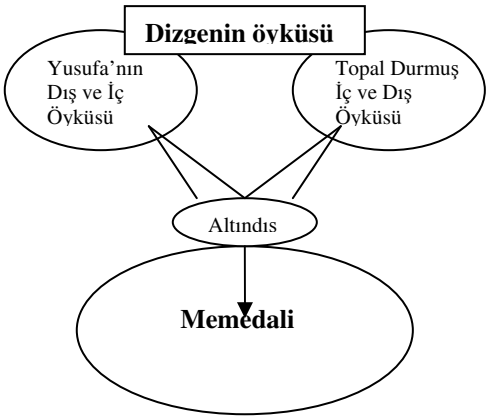
gidip-gelmekten çok, iki ev arasında gidip geldiğini söylemek daha doğru olurdu. Kocalar değişiyor evler değişmiyordu. Bu evlerin her birinde sürdürülen düzenler de öyle. Öyle ya, o bulanık geçiş evresi bir yana bırakılırsa, birbirinden farklı olmakla birlikte hiç değişmeyen birer düzen sürdürülüyordu evlerin her birinde" (Dizge: 23).

Yukarıdaki alıntı metininde anlaşıldığı üzere kahramanların peşi sıra sürüklenen vaka halkaları öykünün olay örgüsünü zincirleme bir şekilde sürükler. Kahramanların kişilik olarak sığlığı ilişkinin sadece Altındiş tarafından bir nesneye dönüşmesini sağlamıştır. Öyküdeki entrika Yusufa ve Nurhaklı arasında geçen Altındiş çekişmesinin sonra tamamen art zamanlı bir yapıya dönüşmüştür. Öykünün entrik yapısında meydana gelen zincirleme olay öykünün dramatik aksiyonunu aşağıdaki şekilde oluşturmuştur.



Öyküdeki zincirleme vaka halkaları, Altındiş'in içinde taşıdığı bunaltı ve yaşam karşıda takındığı tavır, insan ve yaşamının bir dizgeye dönüşümü andırır. Bu dizgeselliğin dairesel bir şekil olması sonu gelmeyen tekrarların aynı daire içerisinde gerçekleşmesinden kaynaklanır**. (V2-V4-V6-V8-V10-V12-V14)** vakaları öykünün karşıt eğri olaylarını oluştururken **(V1-V3-V5-V7-V9-V11-V13-V15)** öykünün dramatik yönünü kucaklayan halkalardır. **(V1-V6-V17-V18-V19)** öykünün entrik kurgusuna dizgeselliği kazandırır.

Öyküdeki Altındiş, Yusufa ve Topal Durmuş öykünün iç ve dış hikâyesini oluşturan karakterlerdir. Öyküdeki "iç-dış hikâyeler de dış-iç hikâyeler de dış hikâyenin gelişimini doğrudan doğruya etkiler." diyen William Randall, bu üç kahramanın öykü içindeki fonksiyonunu açıklar biçimdedir. Öyküdeki iç içe geçmiş bağlantıları aşağıdaki tabloda vermeye çalıştık.



Yukarıdaki şekilde olay örgüsünü şekillendiren bu üç kahramanın öykü içinde oluşturduğu dünyaların iç-dış, dış-iç öyküleri açısından vakaları zenginleştirmiştir.

Yücel'in "Yaşadıktan Sonra" adlı öyküsü çok zincirli olay örgüsü ile yazılmış bir diğer eseridir. Öyküde Karadede'nin başından geçen olayların anlatıldığı zincirleme olaylardan oluşur. Karadede'nin değişim ve dönüşümleri, anlatıcı konumundaki Memedali tarafından okuyucuya sunulur. Karadede'nin Yarpızlı'yla geçmişte yaşadığı trajik olaylar, anlatıcı tarafından geriye dönülerek, öykünün içine dâhil edilir. Özellikle öyküde Karadede'nin kendini başka kimliklere dönüştürme çabası, Ötegeçe sakinleri tarafından yadırganır. Yazarın öyküdeki karakteri değiştirme ve dönüştürmesinin nedenini şöyle açıklar: "Ne olursa olsun, yavaş yavaş daha yoğun, daha dolambaçlı, ama umuyorum, düşüncesi duyguyu ve olayı daha yakından saran bir anlatıma yöneldim. Asıl önemlisi "Yaşadıktan Sonra"yla birlikte Memedali girdi işin içine, önce silik bir kişiyken ağırlığını gittikçe arttırdı. Bakış açılarını çoğaltıp, katmanlaştırdı, kurgudan içeriğe kadar her şeye yön vermeye başladı." (İleri, 1981: 16).

Öyküdeki olay örgüsünün kurgusunu şekillendiren Karadede öyküde vaka halkalarının çok zincirli şekilde aşağıdaki gibi oluşmasını sağlar.

Vaka halkası 1: Karadede'nin ilerlemiş kişiliğinin tanıtılması.

Vaka halkası 2: Karadede'nin Yarpızlı ile olan münasebetlerinin ortaya konması.

Vaka halkası 3: Karadede'nin yaşadıklarından sonrasında yaşadığı değişimler ve çatışmalar.

Vaka halkası 4: Karadede'nin Yarpızlı ile hapishanede yaşadığı talihsizlikler.

Vaka halkası 5: Toplumsal değişimlere ironik bakış ve modern yaşama karşı sergilediği tavır.

Vaka halkası 6: Dine yönelmesi, kendini bulma arzusu.

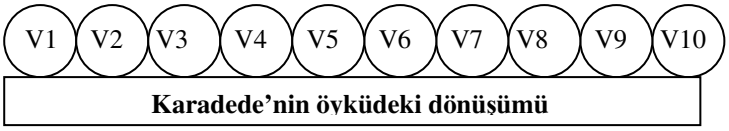
Vaka halkası 7: Kasabadaki insanların değişen insanlara karşı takındığı tavır.

Vaka halkası 8: Dine kendini veren kişinin varlığını bulma çabası ve toplumun varlığını bütünüyle insanlara yüklediği görev.

Vaka halkası 9: Toplum tarafından yüklenen misyonun: Karadede'ye kazandırılan dervişlik mertebesi.

Vaka halkası 10: Karadede'nin kendini hattan soyutlaması-toplumdan kaçış.

Yukarıdaki vaka halkalarından oluşan öykünün entrik kurgusunu gösteren dramatik tablo öykünün olay örgüsünü bize özetler.



Dramatik tabloda da görüldüğü üzere öykünün olay örgüsü Ötegeçe'de yaşayan bir kişinin anlatıcı konumundaki Memedali'nin yardımıyla kendini bulma yolunda geçirdiği dönüşümleri açıklar. **(V1- V2-V3- V4-V5-V6-V7- V8-V9-V10)** Anlatıcı; Yarpızlı Ötegeçe halkının belirli bir zaman diliminde geçirdiği değişimleri açıklar. Öykünün olay örgüsü, kurgusunu yazar geçmişe dönerek, sebep-sonuç ilişkisi içerisinde zincirleme bir şekilde birbirine bağlar.

Yücel'in "Giz" adlı eserinde, çok zincirli olay örgüsü ile kurgulanmıştır. Öyküde, kocasının ölümünden sonra yalnız kalan bir kadının başından geçen evlilikleri anlatılır. Kocasının ölümünden sonra yalnız başına kalan Dudu Bacı, geçmişteki yaşadığı olayları kocası Halil Efe'nin trajik öyküsü ile daha da hazin bir hale getirir. Yazar, öyküyü Dudu Bacı'nın ölümü üzerine geriye dönük bir şekilde kurar. Bunun nedeni Dudu Bacı'nın evi ile olan şaşılmaz gerçektir. Memedali bunu şöyle ifade eder: "Ölümünden üç gün sonra, Bacısının oğlu leblebici Hacı Osman'ın yani kasabadaki biricik akrabasının ardından, Dudu Bacı'nın eşiğinden içeriye girdiğimiz sırada Memedali kolumu sıkmıştı. "Aç gözünü, kapalı bir kapıdan geçiyorsun."demişti."(Giz: 125).

Dudu Bacı'nın evinin Memedali tarafından gecikmiş olarak keşfi öyküde evin ne kadar önemli olduğunu göstermesi bakımından çok önemlidir. Dudu Bacı ilk kocası Halil Efe'nin etkisi ile ev artık bir kale gibidir. Çünkü Halil Efe Yunanlılarla yapılan savaşın etkisinden kurtulmamış ve psikolojik bir sarsıntı yaşayan kişidir. Onun psikolojik olarak yaşadığı bu korkulu sarsıntı Dudu Bacı'nın hayatını bir esir hayatına

döndürür. Öykünün olay örgüsünün bu saplantılı kişinin ölümü üzerine hızlı bir şekilde kurgulanması da Dudu Bacı'nın geç kalan kadın kompleksinin baskısından kaynaklanır. Yazar "Giz" adlı öyküde yaşlı kadınların gecikmiş olarak buldukları aşk-sevgi ikilemi karakterlerden ziyade o çevrenin ortak problemi haline getirmiştir. Ötegeçe'deki yaşlı kadınların ikinci defa evlenme arzuları sevgiyi bulma ihtiyacından daha çok cinsel doyuma ulaşma arzularından kaynaklanır. Küçük bir kasabada kadınların cinsel hazları ile meşgul olmaları bizim toplumumuzda pek görülmeyen bir şey olmasına rağmen Yücel "Ben Ve Öteki" adlı eserindeki bazı öykülerinde bu tema üzerinde durmuştur. Kasabadaki yaşlı kadınların cinsel hazlarını tatmin etmek için evlenmeleri hatta bunu bir meziyet haline getirmeleri ise öyküdeki toplumsal çevrenin yaşattığı kültürel kırılmaları ortaya koyması açısından önemlidir.

"Emiş Bacı, Dudu Bacı'dan en az on beş yaş büyük olması bir yana tam beş yıldır kocasız yaşıyordu; ayrıca bu beş yıl boyunca "Bir daha evlenmeye kalkarsan, seni delik deşik ederim," deyip durmuş olan torunu Hacı'nın askere gidişinin haftasına rastlıyordu gerdek gecesi"(Giz:127).

Yukarıdaki alıntı metninde de anlaşıldığı üzere kasabadaki yaşlı dul kadınların evlenme serüvenleri öykünün entrik kurgusuna aksiyonerliği sağlayan en önemli etkendir. Tabiî ki bizim için öykünün değişmez kahramanı olan Dudu Bacı ve onun hayatında gerçekleşen evlilikler hiç kuşkusuz çok önem arz eder. Öykünün gizli bir çehreye bürünmesi, onun hayat karşısındaki takındığı tavır sayesinde olur. Öykünün genel dokusunu oluşturan vaka halkalarını vererek, hem Dudu Bacı'yı ve öykünün kendi içinde oluşturduğu çok zincirli olay örgüsünü işleyelim.

Vaka halkası 1: Anlatıcı konumundaki gözlemci kahraman Memedali'nin, Dudu Bacı'nın ölümü üzerine Dudu Bacı'nın geçmişteki yaşantısını öykülemesi.

Vaka halkası 2: Dudu Bacı'nın kocası Halil Efe'nin ölümü üzerine dul kalması. Anlatıcının Halil Efe'nin öyküsü atlaması.

Vaka halkası 3: Halil Efe'nin yaşadığı savaş travması ve trajik hayat öyküsü.

Vaka halkası 4: Dudu Bacı ile Halil Efe'nin yaşadığı buhranlı günler

Vaka halkası 5: Dudu Bacı'nın dulluğu ve evlendirme uzmanı Urup Fadime'nin dul kadını evlendirmesi

Vaka halkası 6: Değişen düzen ve yaşlı dul kadındaki cinsel hazın yüzeye çıkışı

Vaka halkası 7: Memedali ve arkadaşlarının Ötegeçe'de yaşanan olaylara karşı tavrı.

Vaka halkası 8: Dul kadın birinci evliliği ve Halil Efe'nin kurduğu kısır kalenin yıkılışı. Dudu Bacı'nın kendini tanıması ve kasabalılara cinsel yaşantısını anlatması.

Vaka halkası 9: Cinsel haz peşinde koşan kadının ikinci evliliği.

Vaka halkası 10: Ömera'nın Dudu Bacı'ya karşı sönük kalması.

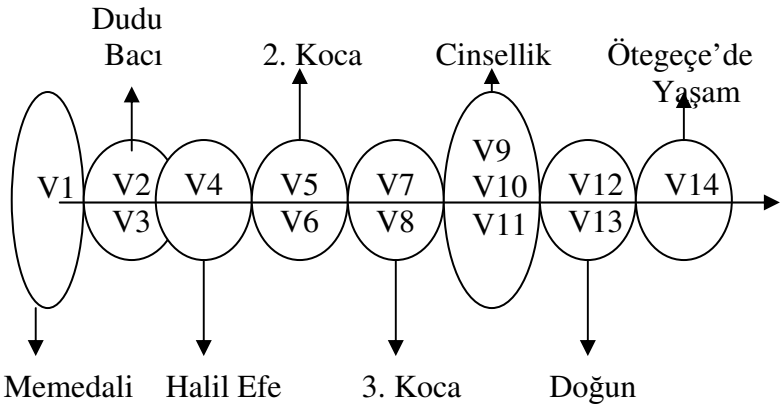
Vaka halkası 11: Yaşlı dul kadının üçüncü kocası: Gizin oluştuğu an, Dudu Bacı'nın değişimi

Vaka halkası 12: Kasabalıların Dudu Bacı'nın son eşi hakkında bilgisizliği, Memedali'nin ve kasabalının merak çemberi

Vaka halkası 13: Dudu Bacı'nın evinde meydana gelen sessiz değişim

Vaka halkası 14: Dudu Bacı'nın eşinin ortadan kaybolması, dul kadının kendi içine kapanması: Gizin cazibe merkezine dönmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından oluşan öykü, kara kuru bir kadının başından geçen evlilik problemlerini anlatır. Yaşlı olan ve güzel olmayan Dudu Bacı "tam iki yıl süresinde aynı sessiz yaşamını sürdürmüştü, daha da sessizleştiği bile söylenebilirdi. Üstelik gittikçe eriyip ufalıyor diyeceği gelirdi insanın kara kuru bir kadındı oldum olası, kocasının ölümünden sonra daha bir incelmiş, bir deri bir kemik kalmıştı." (Giz:128) Fiziki görünümünden ziyade kocaları ile yaşadığı ilişkiler tam bir zıtlık çemberidir. Özellikle en son kocasının Dudu Bacı ile olan ilişkisi öykünün olay örgüsünün eksterm noktaya ulaştığı kısımdır. Cinsel hazların doyuma ulaştığı, Memedali ve arkadaşlarının bu kısım entrikanın düğümlenip kaldığı kısımdır. Bu düğüm Ötegeçe sakinleri tarafından ne kadar çözülmek istense de bir "giz" olmaktan kurtulamaz. "Bir ipucu olabilecek başka bir şey daha vardı: Dudu Bacı yeni kocasını evine aldıktan bir hafta, on gün sonra eskiden beri sürdürüle geldiği, şaşmaz alışkanlığın tersine, birtakım adamlar, kadınlar, çocuklar girip-çıkar olmuştu evine" (Giz: 137) Dudu Bacı'nın evinde yaşanan bu değişim çözüm bulunmayan gizin görsel işaretleriydi. Memedali bu değişimi gize dönüştürürken Dudu Bacı'nın değişim düzenini de ortaya koyar. Öykünün dramatik tablosu aşağıdaki gibidir.



Yukarıdaki dramatik tabloda da görüldüğü üzere **(V1)** Memedali'nin öykülemeye başladığı kısımdır. **(V2-V3-V4-V5-V6-V7-V8-V9-V10-V11-V12-V13-V14)** ise Dudu Bacı'nın merkez fonksiyon olarak alındığı ekseni oluşturur. Ötegeçeli insanlar ise bu ekseni zenginleştiren aktörlerdir. Öykünün Gariplikle başlayıp Gariplikle bitmesi ise hayatın gerçek anlamıdır. Burada garipliğin Ötegeçe'nin Mezarlığı olduğunu belirtmek faydalı olacaktır. Gariplik ile geniş bilgiyi öykülerde mekânı işlerken geniş bir şekilde vereceğiz.

"Denge" adlı öyküde bir babanın kızının evliliği sonucunda psikolojik bir saplantıya kapılması ve damadından (Çeten Ali) öç almak için damadının annesiyle birlikte olması üzerine kurulur.

Vaka halkası 1: Hamida'nın kızına karşı duyduğu sevgi ve bu sevginin hastalık boyutuna ulaşması.

Vaka halkası 2: Cemile'nin evlenme yaşına gelmesi fakat Hamida'nın kızını evliliğe karşı çıkışı.

Vaka halkası 3: Zeynep Bacı'nın Cemile'yi evlendirme girişimleri.

Vaka halkası 4: Çeten Ali ile Cemile'nin yasak ilişkileri ve Cemile'nin hamile kalışı.

Vaka halkası 5: Cemile'nin Çeten Ali ile evlenmesi Hamida'nın psiklojik olarak bunalıma düşmesi.

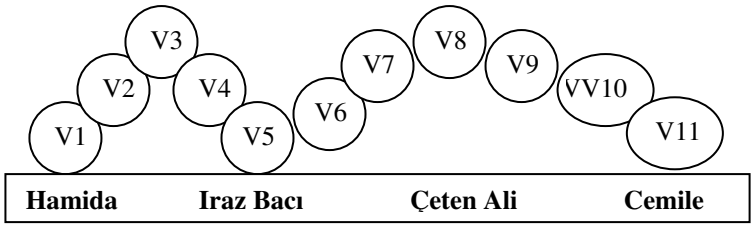
Vaka halkası 6: Hamida'nın kızı Cemile'ye karşı tavrının değişmesi ve Cemile'nin babasını kazanma arzusu.

Vaka halkası 7: Çeten Ali'nin aileye kabul edilmeyişi.

Vaka halkası 8: Hamida'nın Iraz Bacı'ya yönelişi, dengenin kurulma çabaları. Çeten Ali'den alınan öç.

Vaka halkası 9: Iraz Bacı'nın dengeye kurban gidişi, Memedali'nin babası Hamida'yı dengenin kuruluşu esnasında tanıması.

Vaka halkası 10: Memedali'nin dengenin kuruluşuna şahit oluşu, Hamida'nın düzene uyuşu.



Denge, insanların her zaman sahip olmak istedikleri bir durumdur. İnsan bütün işlerde olduğu gibi bütün davranış ve ilişkilerinde hep dengeli olmak ister. Fakat öykümüzde kurulan denge,**(V6-V7-V8-V9-V10)** bir intikam alma arzusunun yerine getirilmesinden başka bir şey değildir. **(V1-V2-V3-V4-V5)** Kızının evliliği üzerine bunalıma giren babanın, damadının annesi ile olan yasak ilişki, babanın ezikliğini giderici bir husus olarak ortaya konur. **(V11)** Memedali'nin babasının içine düştüğü dengeleme problemi baba ile oğul arsındaki mesafeyi göstermesi açısından ilgi çekicidir.

Toplumumuzda kız evlendirme yazarın "Denge" adlı öyküsünde ifade ettiği gibi kolay bir şey değildir. Kız babalarının yaşadığı bu psikolojik bunalım hayatın gerçek yüzüdür.

Yücel'in "Oğul" adlı öyküsü de çok zincirli olay örgüsü ile kurulmuş bir öyküdür. Öyküde bir annenin uzakta yaşayan oğluna karşı duyduğu özlem ön plandadır. Fakat öyküdeki evlat özlemi annenin oğlunu "Arifa" öteki ve beriki olarak güdümlemesi anne ve oğul arasındaki yabancılaşmayı gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Emnebe'nin evladının çalışmak için yanından ayrılarak şehre gitmesi kadının makûs talihini yalnızlığa mahkûm etmektedir. Ötegeçe'de tek başına yaşayan Emnebe Memedali'nin yardımıyla oğluna mektup yazar ve onu ne kadar özlediğinden bahseder. Fakat oğlunun yanına geldiği vakit onunla bir yabancı gibi bir ilişkiye girer.

Öyküde olaylar Emnebe'nın ölümü üzerine şekillenir. Biz öykünün içindeki vaka halkalarını Memedali'nin refakatini görürüz. Öyküde zincirleme olay örgüsünü oluşturan vaka halkaları aşağıdaki gibidir.

Vaka halkası 1: Emnebe'nin geçmişine dönüşü hazırlayan sebepler.

Vaka halkası 2: Emnebe'nin ölümü ve oğlu Arifa'nın Ötegeçe'ye dönüşü.

Vaka halkası 3: Emnebe ile oğlu Arifa'nın geçmişteki öyküleri.

Vaka halkası 4: Arifa'nın kasabadaki çocukluk günleri ve kasabadaki çocuklardan farklılığı.

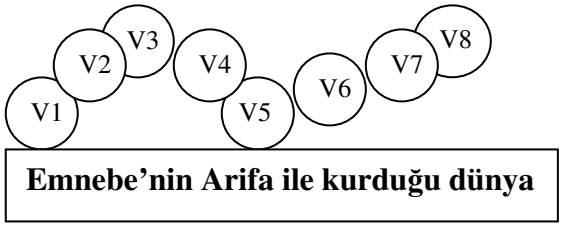
Vaka halkası 5: Arifa'nın çalışmak için şehre gidişi. Emnebe'nin yalnızlık sendromu.

Vaka halkası 6: Emnebe'nin Arifa'ya yazdığı mektuplar ve bu mektupların öyküsü.

Vaka halkası 7: Arifa'dan her defasında istenen para ve Emnebe'nin gelen paraları dağıtması.

Vaka halkası 8: Emnebe'nin oğlu ile kurduğu basit ve karmaşık ilişkiler ikilemi.

Öykünün olay örgüsü aşağıdaki dramatik eğri tablosundaki gibi şekillenir.



Emnebe'nin ve Arifa'nın anlatıcı konumundaki Memedali'nin anlatımlarıyla yükseldiği görülür**. (V1-V2-V3-V4-V5-V6-V7-V8)** Memedali Ötegeçe ve bu iki kahramanın geçmiş yaşantılarını geriye dönük anlatarak öykünün entrik kurgusunu zincirleme bir şekilde kurar.

1.2.3. Aykırı Öyküler

Yücel'in "Aykırı Öyküler" adlı eserinde "Tarih/Coğrafya ve İktidar" isimli öyküleri çok zincirli olay örgüsü ile kurgulanmıştır. Biz bu iki öykülerden "İktidar" isimli öykünün olay örgüsünü kapsamlı bir şekilde işleyerek çok zincirli olay örgüsü ile çalışmamızı tamamlayacağız. Ömer Lekesiz "Aykırı Öyküler" deki beş öyküde yozlaşmış bir toplumun yozlaşmış insanlarını anlatıyor. İnsan ilişkilerinin yerini para ve çıkar ilişkileri almış" (Lekesiz, 1998: 515) diyerek, eserdeki öykülerin olay örgülerinde işlenen temel konuya ışık tutar. Yozlaşmışlığın ve bozulmuşluğun içinde insanların

ironi havuzuna batırıp çıkaran yazar "İktidar" isimli öyküsünü de bu düzlemde kurgulamıştır.

Yücel "İktidar" isimli öyküsünde, "İktidar" isimli kişinin başından geçen olayları öykülemiştir. Öykü hal zamanın da gerçekleşen olayların, küçük bir tatil kasabasına gelen bir gencin, tespitleri ile ortaya konur. Genç, İktidar'ın küçük tatil kasabasındaki etkilerini gözlemlerken okuyucu adeta olayın içinde kendini yaşar bir şekilde bulmaktadır.

İktidar takma adıyla kasabada bilinen Müçteba Bey, gerek yaşam biçimi gerek düşünce biçimi tam anlamıyla bir zıtlıklar yumağıdır. Hem bir siyasetçi hem bir şair hem de bir sporcu kimliği ile öykü içinde sıyrılan Müçteba Bey öykünün vaka halkaları peşi sıra sürükleyen bir kişidir. Öyküdeki olaylar Müçteba Bey'in başından geçen olaylar dizgesidir. Fakat bu dizge düzgün bir çizgi yerine dallanıp budaklanan ve tekrar merkeze dönen bir yapıdadır. Şimdi bu yapıyı vaka halkalarını vererek tanıyalım.

Vaka halkası 1: Anlatıcı konumundaki gencin tatil kasabasına eşi ile gelmesi.

Vaka halkası 2: Gencin eşi ile deniz kenarına inmesi orada emekli coğrafya öğretmeninin yüzme konusundaki tespitleri.

Vaka halkası 3: İktidarın öyküye dâhil olması. İktidar'ın denizden yüzerek çıkması. İktidar'ın yüzme konusundaki başarısı.

Vaka halkası 4: İktidar'a kasabalı tarafından verilen değer.

Vaka halkası 5: İktidar'ın gençle ilgilenmesi ve onu evine davet etmesi.

Vaka halkası 6: Şairliğin ortaya çıkışı, iktidarın eleştirilmesi.

Vaka halkası 7: İktidar'ın kadınlar tarafından beğenilmesi ve iktidarın kadınlara olan ilgisi.

Vaka halkası 8: Yaşlı kadınların İktidar'ın cinsel duygularına kattığı anlam.

Vaka halkası 9: Kasabaya yeni gelen göbekli, dazlak kafalı, zengin magandalarla olan çatışma. Bunun üzerine iddiaya girme.

Vaka halkası 10: Çatışmaya giren Müçteba beyin göbekli, dazlak kafalı magandalardan birinin şişman karısıyla girdiği gizli cinsel ilişki. İktidar tarafından iddianın kazanılması.

Vaka halkası 11: Şişman yaşlı kadınla yaşanan cinsel birliktelikten sonra Müçteba beyin(iktidar) içine düştüğü dağınıklık ve bulanıklık.

Vaka halkası 12: Müçteba beyin bulanıklıktan ürpererek genç kızlara yönelmesi. Bunun sonucunda genç Sumru ile evlenme.

Vaka halkası 13: Genç kızla evlenen Müçteba beyin kendisini çevresinden soyutlaması. Bakanlıkta neşe saçan ve iş bitiren kişinin ortadan kaybolması. Dönüşüm.

Vaka halkası 14: Genç Sumru'nun Müçteba beyi terk etmesi ve anlatıcının İktidar beyden aldığı olumsuz haberler.

Yukarıdaki vaka halkalarından meydana gelen öykü Müçteba Bey'in iktidarlıktan iktidarsızlığa doğru gittiği yolu gösterir.

Ayla Gökmen "İktidar sözcüğü; Devlet yönetimini bulundurma gücü, siyaset; Bir işi yapabilme gücü erk, erkeklik gücü anlamına gelen kelimenin öykü içerisindeki bağlantısını şöyle açıklar: "İktidar" takma adıyla söz edilen Müçteba bey, devlet yönetiminde yer alan, bir siyasetçiyi yansıtır. Özü düzen eleştirisine yönelik olan öyküde siyasi güç ile erkeklik (cinsel) gücü anlamları örtüştürülerek kurgulanmıştır." (Durak, 2000: 195).

Kadınların sürekli ilgisinden dolayı aşk acısı çektiği belli olmayan ünlü çapkın, aşkın dayanılmaz sarsıntılarını kendi içinde yaşar. Müçteba Bey'in içinde büyüttüğü aşk evreni sadece yaşlı kadınların geçim merkezinde odaklaştığı görülür. Cinsel arzu "İktidar'ın" kendini güç olarak gösterdiği önemli bir noktadır. İktidar, kendi cinsel hazlarını yaşlı kadınlarda tatmin etmeyi yeğlemesinin altındaki saplantıları öykünün hem cinsel açıdan hem de düzen açısından bastırılan yanlarını ortaya koyması açısından önemlidir. "İktidar" ismi ona halk tarafından verilmiş bir takma addır. Bunu kendisi ortaya atmamıştır. Fakat kasaba giriştiği iddia onun geçmişteki öykülerini hal zamanına taşıyarak çok zincirli bir yapıya dönüştürmüştür.

Çoklu zincirli olayı örgüsünü, Müçteba Bey'in evreninde çözümleyerek öykünün olay örgüsünü açığa kavuşturalım. Müçteba Bey her şeyden önce mutsuz bir insandır. Bunun nedenini kendisi şöyle ifade eder: "İktidar diye bir şey yoktur," diye atıldı. "Benim geçtiğim yollardan geçmiş olsaydı, bilirdin; iktidarda mutlu aşk gibidir, başladığı yerde biter, bir düştür yalnızca, bir güçsüzlüktür."(İktidar: 80).

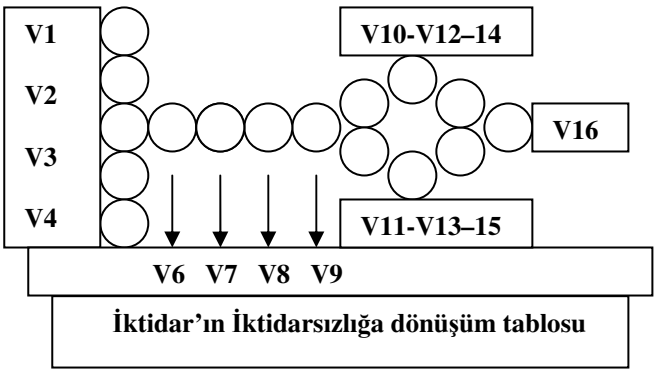
Bütün mutlu aşkların bitmesi gibi gücün kuvvetin ve iktidarın da bir gün biteceğini bilinçaltına yerleştiren Müçteba Bey kendini siyasi bir güç olmaktan çok duygusal bir girdabın gelgitleri içinde bulur.

İktidar, öykü içinde ikili bir kişilik sergiler. "ben" ve "öteki" arasındaki aykırılıklar öykünün olay örgüsünü zenginleştirir.

Aşk ile sevgi benin arzuladığı gizli edimler iken cinsellik ve siyasal iktidar görünen değerlerdir.

Siyasi iktidarla cinsellik erkekliğin güce dönüşen yapısını oluştururken, aşk varlığı merkeze çeken bir sır arz eder. Müçteba bey de aşktan kaçarak, erkekliğin simgesi olan cinsellik ve bedensel arzularla, siyasi gücü kendine kılıf olarak giydirmiştir. Bu ikilem ta ki şişman yaşlı kadını tanıyana kadar devam etmiştir. "Çok değişik kadınlar tanımış, çok değişik davranışlarla karşılaşmıştı, tuhaflıklara alışkındı; üstelik gerçekliğine her geçen gün biraz daha inandığı kuramının etkisiyle kendisini de duyularını hep aynı odakta yoğunlaştırmaya yöneldiğinden, genellikle seviştiği kadınların tuhaflıkları üzerinde durmazdı; ama kadının insana derin bir keder, dipsiz bir umutsuzlukla bakan gözleri her türlü sevinci bastırdığı için mi, bütün damarları dışarıya vurmuş, ama kanı çekilmişçesine, her zaman buz gibi soğuk elleri bu yaz sıcaklığında bile içini ürperttiğini mi, göğsünü kaplayan irili ufaklı çiller yıllar yılı sandık dibinden çıkarılmamış çeyizlerin yarasız eskimişliklerini anımsattıklarından mı, bilinmez." (İktidar: 97).

Müçteba beyin bu yaşlı kadınla yaşadığı duygu sağaltımı "İktidar'ın" iktidarsızlığa yönelmesini sağlar. Öykünün dramatik eğrisi aşağıdaki gibi şekillenir.



Öykünün dramatik eğri tablosunda da anlaşıldığı üzere Müçteba Bey içine düştüğü düzenin sürekliliği içinde kendini yokuşa götüren bir kişi olarak görünür. Vaka halkaları arasındaki bağlantı öykünün olay örgüsünü sürekli olarak genişletir.**(V1-V2-V3-V4-V5)** Öyküde olaylar dikey bir boyuta derinliğe karmaşaya gömülerek, öykünü yaşanılmışlıkları anlatılır. Müçteba Bey'in kendini kadınlardan uzak tutması ile gerilim **(V6-V7-V8-V9)** düz bir boyut dönüşür. Müçteba Bey'in zıtlıkları ile savaşması **(V10-V11-V13-V14-V15)** ve en sonunda aşkın ve arzuların denizinde boğulması Müçteba Bey'in bu savaştan yenik olarak çıkmasına neden olur.**(V16)** Gökmen, İktidar'ın "ben"

salt eylemsizliğini seçerek iktidarla özdeşleşmesi iktidarın" (Durak, 2000: 198) siyasi ve cinsel bağlamda iktidarsızlaştığının bir göstergesi olarak değerlendirir.

1.2.4. Komşular

"Komşular" adlı eserdeki "Komşular" adlı öyküdeki Albay Atmaca'nın bir tatil kasabasına gelerek bir çatı katı kiralaması ile başlar. Öyküde bir Albay Atmaca'nın hayatı ve içinde bulunduğu durum anlatılırken diğer taraftan da yan dairelerde kalan bir ailenin kavgaları anlatılır. Öykü hâkim bakış acısına göre yazıldığı için anlatı bir taraftan Albay Atmaca'nın hayatı yönelir bir taraftan da yan da kalan Arif Bilgin'in evine konuk olur. Öyküdeki olaylar örgüsü Albay' Atmaca'nın kiraladığı çatı katına taşınması ile başlar. Vaka halkaları hem Albay Atmaca ve hem de Arif Bilgi'nin hayatı ve kavgalarının anlatılması ile dallanıp budaklanır. Albay Atmaca'nın kavgayı dinlemeye başlaması ile öyküdeki gerilim tırmanışa geçer. Arif Bilgin'in cahilliği ve karsına karşı takındığı tavır onun kart bir karaktere dönüşmesine neden olur. Çift arasında sonu gelmeyen kavga, çiftin cinsel ilişkiye girmesi ile iyice tırmanışa geçer.

Öyküdeki vaka halkaları aşağıdaki gibidir.

Vaka halkası 1: Albay Atmaca'nın tatil yapmak için bir tatil kasabasına gelmesi.

Vaka halkası 2: Albay Atmaca'nın geçmiş yaşamından kesitler sunularak öykünün akışının kırılması

Vaka Halkası 3: Albay Atmaca'nın bir atmaca gibi oturduğu yerden yan taraftaki aileyi izlemesi ve ailenin kavgalarına taraftar olması.

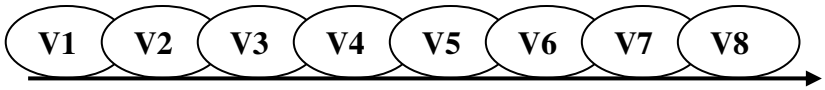
Vaka Halkası 4: Arif Bilgi'nin karısı ile olan kavgası ve kavga sonrasında ortaya çıkan kimlikler.

Vaka Halkası 5: Yan dairedeki çiftin çocukları Tufan ve Oya'nın kavganın içindeki içler acısı durumu.

Vaka halkası 6: albaya Atmaca'nın Arif ile olan kavgaları.

Vaka halkası 7: Arif ile Ayten'in cinsel bir aşk yaşamaları hayatın tekrardan düzenlenmesi.

Yukarıdaki vaka halkalarından oluşan öykü kendi içinde çoğalarak dallanıp budaklanmıştır. Anlatıcı bir taraftan Albay Atmaca'yı anlatırken diğer taraftan da yan dairede kalan çiftlerin hayatlarını anlatır. Öyküdeki olaylar aşağıdaki dramatik eğeri tablosundaki gibidir.



Öykü Albay Atmaca'nın tatil köyüne gelmesi ile **(V1)** başlar. Gerilimin en üst düzeyde olduğu kısımlar **(V2-V3- V4-V5-V6-V7)** vaka halkalarıdır.

Öyküde özellikle (V6-V7) vaka halkalarında gerim ve aksiyon eksterm noktadır. Çiftin bir taraftan kavga etmeleri ve bir taraftan Ayten istekli olmasa da sevişmeleri aynı zamanda Albay Atmaca'nın da onları izleyerek olayların içine girmesi olay örgüsü çok zincirli bir yapıya dönüştürür.

"Oğuzlama" adlı öykünün de olay kurgusu Komşular adlı öykünün olay örgüsü ile paralellik göstermektedir.

1.3. Helezonik Olay Örgüsü

Tahsin Yücel'in olay örgülerinde en az olarak kullanılan olay örgüsü biçimidir. Yazar öykülerinde vakaları bir geniş halka içerisinde oturtarak öykülerini entrik kurgusunu şekillendirir. Öykülerin içindeki vakarın kırılmalar ve sıçramalar yaparak birbirlerini sarmalaması biçimindeki ortaya çıkan bu olay örgüsü biçimi öykünün çok yönlü olmasını sağlamaktadır. Yücel de öykülerine derin bir mikro dünya kurmak istediğinde helezonik olay örgüsünü kullanır. Çetişli, "helezonik" olay örgüsü "bu tür olay örgülerinde bir öncekinde olduğu gibi dallanma değil birden çok vaka halkalarının iç içe olması söz konusudur. En dışta bir vaka zinciri (çerçeve vaka) bunun içinde de bir başka vaka zinciri veya (iç vaka) veya vakalar yer alır." (Çetişli, 2000: 22) şeklinde tanımlar. Öykü içerisindeki bağıntıların sağlanması ise çerçeve vakanın iç içe girmiş vaka halkalarının entrik kurguyu bütünleyici bir şekilde birbirine merkezi bir enerji ile bağlanması ile şekillenir. Tabiî ki helezonik olay örgüsünde yazarın olaylara bakışı vaka halkalarının birbirine bağlanışı yazarın veya onun adına öyküde konuşan anlatıcının en büyük görevidir. Şerif Aktaş'ın ifade ettiği gibi " Vaka halka zincirleri veya iç içe girmiş vakalar arasındaki münasebetleri düşünmek, vaka zincirlerinin hangi noktalarda niçin ve nasıl birleştiklerini izah etmek araştırmacıya düşer." (Aktaş, 2000: 74) diyerek olay örgüsünü öyküler eşliğinde derinlemesine inceleyelim. Çalışmamızın bu kısmında Yücel'in "Haney Yaşamalı" adlı eserindeki öykülerden başlayacağız. Bunun nedeni Yücel'in "Uçan Daireler" adlı öykü kitabında helezonik olay örgüsünün olmayışından

kaynaklanmaktadır. Ayrıca "Komşular" adlı öykü kitabında da helezonik olay örgüsü yoktur. Bu iki eserdeki öyküler tek zincirli ve çok zincirli olay örgülerinden oluşmaktadır.

1.3.1. Haney Yaşamalı

"Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabındaki "Ahmet Elden" adlı öyküsü helezonik olay örgüsü ile kurulur. Öykünün entrik kurgusu, Ahmet Elden'in bir odada durmadan kendini ve hayatı sorgulaması şeklinde kurulmuştur. Öyküde vakalar, Ahmet Elden'in Şazine ile arasında var olan ilişki çemberi arasında sıkıştırılır. Anlatıcı, öykünün dramatik yapısını bu ilişkinin gidişatı üzerine kurar. Yazar, kahramanı bir odaya hapsederek onu anlatıcının eşliğinde yeniden var etmeye çalışır. "Yakınlarda bir saat ikiyi vuruyor., sonra susuyor. Vuruşunu Ahmet Elden duydu, tıkırtıları hiç kimse duymuyor, herkes uykuda, Ahmet Elden in hiç uykusu yok" (Rasim Elişi: 22) yukarıdaki alıntı metninden de anlaşıldığı üzere anlatıda vaka halkaları Ahmet Elden in kurduğu çerçeve vakanın içine konuşlandırır. Ahmet Elden'in evinde odasında gece yarısı içinde bulunduğu durum; "düşle-gerçek, ben-öteki, sevgili-âşık, cinsellik-çocuk" gibi ikili ilgileşim eşliğinde karşımıza çıkar. Öyküdeki vaka birimleri arasındaki bağıntı gücü düş gerçek karışımı olayların zamansal bir olguya düşmesine neden olur. Öykü bir gece yarısı, saat iki ile üç arasında Ahmet Elden'in girdaplaşan düşüncelerinin ve vakalar arsındaki gelgitlerinden oluşur. Öyküdeki vaka halkaları iç içe bir vaziyette derin bir bağıntı anaforu oluşturur. "Resim ve Elişi" adlı öyküdeki dramatik eğri aşağıdaki vaka halkalarından meydana gelir.

Vaka halkası 1: Ahmet Elden'in gece yarısı uyanık olması ve hayatı ve zamanı bireysel olarak kurma çabası.

Vaka halkası 2: Ahmet Elden'in yalnızlığa kafa tutması ve gece yarısı geçmiş ve hal zamanında değişim ve dönüşümleri.

Vaka halkası 3: Ahmet Elden'in dış dünya ile gözlemleri ve arzuların eşliğinde dirilişi.

Vaka halkası 4: Ahmet Elden'in gece yarısında Düşünen Adam'a dönüşümü: Ben ile öteki arasında sorgulamalar

Vaka halkası 5: Resimlerdeki kadınlara ulaşma arzusu, cinselliğin fethine yolculuk

Vaka halkası 6: Kadın, resim ve Ahmet Elden'in geçmişe dönüşümü ve orada yaşam ve yaşama arzusu

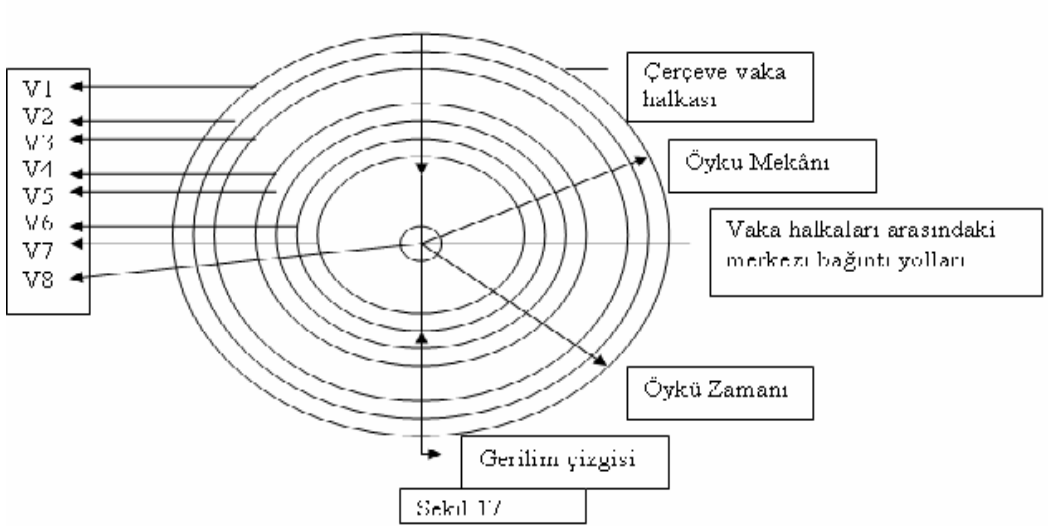
Vaka halkası 7: Ahmet Elden'in Hz İsa'ya yönelişi ve geçmişi diriltme isteği. "Tuhaf şey, İsa geliyor aklına. İsa'yı gözlerinin önünde canlandırmaya çalışıyor Armut sapı gibi ince boyun üstünde incecik sapsarı bir yüz. (Resim ile Elişi: 26)

Vaka halkası 8: Şazine'nin anılara kattığı hazin öykü ve dostluğun büyüklüğü.

Yukarıda vaka halkalarında da görüldüğü üzere olay birimleri birbirini bütünler biçimde, birbirlerine bağıntılı bir şekilde işler. Özellikle Ahmet Elden'in kadına, hayata, zamana ve mekâna bakışı anlatıcın duyuları ile iç içe eklenmiş bir görüntüdedir.

"Ahmet Elden gözlerini açıyor. Masadaki kâğıt kadın gülümsüyor. Ahmet Elden'in gözleri dumanlı, başını çeviriyor. Ahmet Elden gene değişti. Dumanlar yoğunlaşıyor. Yoğun dumanlar ardında biri var. Solgun silik bir yüz. Yüzler yüreklere hiç benzemiyor. İyileşmiş, kabuk bağlamış, kabukları dökülüp yeri belli belirsiz olmuş yaralar bazı bazı iğne batmış gibi sızlayıverir." (Resim Elişi: 25).

Öyküden alıntı olarak aldığımız ifadeler çerçeve vakayı ve bu vakanın merkezinde yer alan bağıntıları göstermesi açısından önemlidir. Ahmet Elden'in içinde bulunduğu psikolojik durum, öykünün olay örgüsünü genel çerçeveden içe doğru kırılmalar yaparak ilerletmektedir.**(V1-V2-V3-V4)** Öyküde, Ahmet Elden'in halleri ve içinde bulunduğu durum, öykünün dramatik aksiyonunu sürükleyici bir hale getirir. Eylemlerden ziyade içinde bulunulan durum, öykünün vaka halkaları arasında aksiyonu yüksek bir seviyede tutulmasını sağlar.**(V5-V6-V7-V8)** Yazar, Ahmet Elden'in hayat karşısında tavrını, yalnızlık içinde debelenen bir karaktere dönüştürerek verir. Ahmet Elden, vaka halkaları arasında hep iştirak eden, kendini dönüştüren, eyleme geçen bir perspektifle okuyucunun karşısına çıkar. Bu durum öykünün entrik kurgusunu dikkat çekici bir hale getirir. Öykünün vaka halkaları arasındaki ilişki aşağıdaki dramatik eğri tablosundaki gibidir.



Şekil 17

Yukarıdaki dramatik eğride görüldüğü üzere Ahmet Elden'in hayata bakışı ve Zaman ve mekânı algılayışı öykünün çerçevesini oluşturmaktadır **(V1)** çerçeve vaka halkasından Ahmet Elden'in öyküsünün merkezine doğru inin gerilim eğrisi aynı mekân, zaman ve uslamında gerilir. Resim ve Elişi adlı öyküdeki kahraman bir gece yarısı kendi ile hesaplaşır bir vaziyette okuyucunun karşısına çıkar. Bu kahramanın, hayatın durmadan devam eden duranlığı karşısında kendini geçmiş ile hal zamanı arasında sıkıştırması yaşamın insanı tek düze yaşamaya yitmesinden kaynaklanır. Ahmet Elden hayatı tek elden yaşayan bir kişi görüntüsündedir. Onun hayatı yalnız bir biçimde tek elden yaşaması öyküdeki vaka halkalarının zaman, mekân düzleminde birbirleriyle yumuşak bir geçiş düzlemi oluşturmuştur. Bu geçişler sayesinde çerçeve vakadan meydana gelen olay örgüsünün kurgusu, kendini durmaksızın çoğaltır. Her vaka kendisinden sonra gelen vaka halkasına çerçeve vaziyetine dönüşerek, öykünün içindeki kahramanın hallerine, dönüşümlerine ve kırılmalarına ışık tutan bir vaziyetle örtüşerek örülür. Vaka halkaları arasındaki kırılmalar ve çoğalmalar Ahmet Elden'in içinde bulundu vaziyetle örtüşerek durmadan başka vaka halkalarına gebe kalır. Özellikle yalnızlık, öykünün gerilimini kamçılayan bir değerdir. Ahmet Elden'in yalnızlığı hem psikolojik hem de gerçek bir yaşamın dehlizinden koparılmış bir düzeydedir. "Tuhaf Şey İsa geliyor aklıma. İsa'yı gözlerinin önünde canlandırmaya çalışıyor. Armut sapı gibi bir ince boyun üstünde incecik, sapsarı bir yüz. Sakalları seyrek uzamış. Yeryüzüne yabancı, uçtu uçacak. Ama nasıl karıştırmış yeryüzünü, uğrunda ne çok insan ölmüş İncil de "size ben söylüyorum", diyor, "toprağa düşen

tohum ölmezse yalnız kalır, ölürse meyvalar verir" Ahmet Elden acı acı gülüyor "Laf" diyor (Resim Elişi, 1991, 26)

Yukarıdaki alıntı ibarelerinde de anlaşıldığı üzere yazar, olay örgüsünü kahramanın yalnızlık içinde kendini zaman ve tarihsel gerçeklerle boğuşur durumda tutmaya davet eder. Bunun nedeni yazarın Ahmet Elden'in bocalamaları eşliğinde yeni derin vaka halkaları yaratma çabasında olduğunu kanıtlar niteliktedir. Öyküden alıntı yaptığımız metinde, Ahmet Elden arzularından, yaşantısından, tarihi ve dini oluşumları arasında sıçramalar yaparak olay örgüsünün helezonik bir olay örgüsüne dönüşmesini sağlamıştır. Öykünün kahramanı Ahmet Elden'in baktığı resimler ve vücudun da hissettiği değişimler bir insanın hayat karşısındaki trajik akışkanlığının bir mahsulüdür

Ahmet Elden'in kimliğindeki "usyarılımının yalnızca" zihinsel değil, tam anlamıyla dirimsel-bedensel bir hastalık olduğu (Reich, 1997: 441) ortaya çıkar. Onun kendini var etme çabası kimi zaman bedensel bir hazın doyurulması boyutunda iken kimi zaman, hayatın insanın üzerine yüklediği sorumlulukların ağırlığıdır. Onun hayata karşı üstlendiği her sorumluluk ve takındığı her tavır, çerçeve vaka halkası içindeki diğer vaka halkalarının meydana gelmesine neden olur. Anlatıcı, Ahmet Elden'in bütün çıkmazlarını ve hayatla ilgili bütün bağlantılarını iç içe girmiş vaka halkaları vasıtasıyla okuyucuya sunar. Okuyucu Ahmet Elden'in trajik yaşantısını her vaka halkasında biraz daha derinlemesine tanır. Çünkü içe doğru derin anaforlar çizen Ahmet Elden'in yaşantısı, her vakadan sonra başka bir görüntüye bürünür. Bu görüntüler, bir sebep-sonuç ilişkisi içinde toplumun içinde yaşayan bir bireyin varlığını yayma ve yüceltme arzusundan başka bir şey değildir. Yazar, öyküde, toplumun yapı taşı olan bir bireyin (Ahmet Elden'in) öyküsünü geniş bir sahneye taşıyarak, onun öyküsünü sahnelemiştir.

Tahsin Yücel'in "Haney Yaşamalı" adlı kitabındaki "helezonik" olay örgüsü ile yazılan bir diğer öykü "Bir Küçük Resim" adlı öyküdür. Öyküde işlenen temel meseleye bağlı olarak şekillenen olay örgüsü, Zekeriya Bey'in ölümünden sonra gün yüzüne çıkan olaylar silsilesidir. Öyküde, olay örgüsünü şekillendiren ana unsur, Zekeriya Bey'in ölümüdür. Fakat öykünün kurgusu kişi, mekân ve zaman bakımından ele alındığında, anlatıcının konumu gerçekten çok önemlidir. Anlatıcı, Zekeriya Bey'in ölümünden sonra harekete geçerek, geçmişte cereyan eden olayları iç içe bağlantılı bir şekilde okuyucuyla aktarmayı yeğler. Anlatıcının bu tutumu öykünün entrik kurgusunu derin ve sürükleyici bir hale getirir. Zekeriya Bey'in yaşantısındaki olaylar ve kişiler arasında durmaksızın meydana gelen gelgitler öykünün derin bir dinamizm

kazanılmasını sağlar. Öyküde olaylar arasındaki ilişki, öykünün içinde "sürekli dönüp dururken, birbirleriyle bir an tamamlayıcı bir şekilde, bir an sonra ise rekabetçi bir tarzda etkileşim kurarken görüntülenebilir, birbirleriyle karmaşık ilişkiler sonucunda, mizah, ironi ve kendini kandırma gibi görünse de yalnız insana has" (Randall, 1999: 64) olgularla bütünleyici ve derin bir yapıya dönüşür. Zekeriya Bey'in etrafında meydana gelen olayların, öykünün iç içe girmiş olay dizgesine dönüştüğünü görmekteyiz. Olayların iç içe girmesi ve olaylar arasında bağlantının geriye ve hal zamana ilişkili olması öykünün "helezonik" bir yapıya dönüşmesini neden olur.

Öyküde esas çerçeve vaka, Zekeriya Bey ölümü ve arkasında bıraktığı bir resim şekillenir. Bu vaka halkası, öykünün en dışında yer alarak, diğer vaka halkalarına şekillenmesini sağlar. Böylece öyküdeki iç-vakalar, dış vakanın (çerçeve vakanın) tematik bütünleyiciliğinde yükselir. Zekeriya Bey'in öyküde üstlendiği görev, öykünün çerçeve vakasını ayakta tutma ve öyküdeki vaka halkaları arasında ilişki canlı tutmadır.

"Emekli lise müdürü Zekeriya beyin dünyasını değiştirmesi silik bir öğrencinin okuldan ayrılması, sıradan bir adamın bir kenti bırakıp başka bir kente gitmesi gibi bir şey oldu." (Bir Küçük Resim: 44).

Zekeriya Bey'in emekli olduktan sonra ölmesi, öykünün entrik kurgusunun oluşmasında büyük bir önemi vardır. Anlatıcı, öykünün trajik yönünü ilk başta vererek, öykünün olay örgüsünü sürükleyici hale getirir. Zekeriya Bey'in ve etrafındaki insanların bir küçük resimle başlayan maceraları öykünün diğer vaka halkalarını oluşturur.

Tabiî ki öyküdeki diğer kahramanlar "Nazife Hanım (eşi) ve çocukları, lisedeki örgenciler Oktay, Şevket ve mesai arkadaşları Hayrettin Bey ve İbrahim Bey çerçeve vaka halkasının içine girmiş olanın iç vakaları oluşturan ve iç vakaların kendi içinde yeniden doğmasını sağlayan aktif güçleridir. Öyküdeki vaka halkaları aşağıdaki şekilde verilmiştir. Vaka Halkası 1: Zekeriya Bey'in ölmesi ve ölümden sonra ortaya çıkan geçmiş yaşantıların izi.

Vaka Halkası 2: Evin reisinin ölmesi ve çocuklarının ve karısının hayatı algılamaları: Babaya karşı saygı ve güven-güvensizlik.

Vaka Halkası 3: Okul müdürü Zekeriya Bey'in cüzdanından çıkan açık kadın resmi ve yıkılan sadakat duvarı.

Vaka Halkası 4: Küçük resmin ortaya çıkışı: Şevket'in yeni okulunda arkadaşlarına kendini sevdirme arzusu

Vaka Halkası 5: Okuldaki öğrencilerin okul içinde ve okul dışındaki yaşantı biçimi.

Vaka Halkası 6: Hayrettin beyin 154 numaralı öğrenci olan Oktay'ın elindeki küçük Resmi alması ve Oktay'ın Hayrettin beye cinsel dürtülerinden dolayı kafa tutması.

Vaka Halkası 7: Hayrettin Beyin küçük resimdeki kadına kendini kaptırması ve bocalama eşiğine çekilişi.

Vaka Halkası 8: Hayrettin Bey'le öğrencinin çatışması ve bunun sonucunda Hayrettin beyin Oktay'ı müdür yardımcısı İbrahim bey'e şikâyeti. Küçük resmin, İbrahim Bey tarafından keşfedilmesi.

Vaka Halkası 9: İbrahim Bey'in küçük resme bakarak kendini kaybetmesi.

Vaka Halkası 10: İbrahim Bey'in Oktay'ı Zekeriya beye sevk etmesi ve Zekeriya bey'in küçük resimle karşılaşması: Zekeriya Bey'in küçük resimdeki görüntüye kendini kaptırması.

Vaka Halkası11:Cinsel duyguları yüzeye çıkışı ve insanın varlığını bulması.

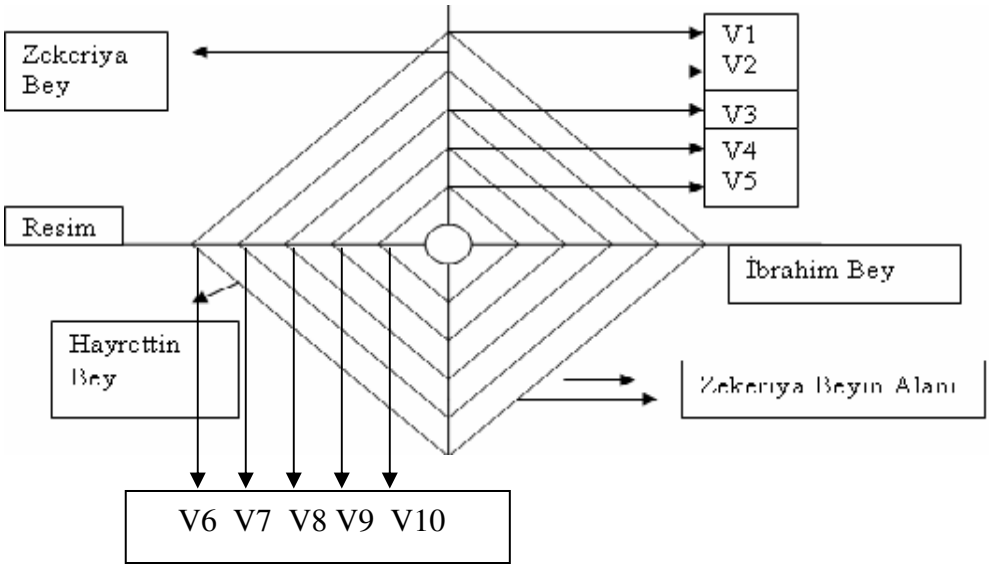
Yukarıdaki vaka haklarında küçük resmin ve kahraman üzerin de uyandırdığı duygu coşkunluğu öykünün olay örgüsünü kendi içinde iç içe girmesine neden olmuştur. Her kahraman resmi gördüğünde kendi iç dünyasına yolculuk yapmış ve dürtü ve arzularının öyküsü okuyucuyla paylaşmıştır. Özellikle Zekeriya, İbrahim ve Hayrettin Beyler arasındaki bağlantı, öykünün olay örgüsünün helezonik bir yapıya dönüşmesine neden olmaktadır. Bu üç erkeğin küçük resim karşısında hissettiği duygular, aslında bu üç kahramanın hayatı algılayışlarına ışık tutacak şekildedir "Hayrettin bey baka kaldı. Bir zamanlar kendisi de bunun gibi bir sürü resim toplamış, ama böylesini hiç görmemişti. Fotoğrafı kürsünün üstüne bıraktı." Ne yapmalı şimdi diye?" düşündü. Başka bir zaman da olsa "Bir daha görmeyeyim",der geçerdi, ama durum şimdi başkaydı." (Bir Küçük Resim: 41)

"İbrahim Bey, gözlüğünü burnun üstüne yerleştirdikten sonra, mümessilin varlığına aldırmadan, fotoğrafın üzerine eğildi. Vay anasına bel "dedi içinden "herifler amma da kavramış be!" (Bir Küçük Resim: 43).

"Zekeriya Bey önündeki resmi iyice gözden geçirdikten kendini alamadı, resimdeki adamları o da kıskandı.''(Bir Küçük Resim: 51).

Yukarıdaki öyküden alıntı yaptığımız bölümlerde, her kahraman küçük resimle kendi hayat öykülerini öykü içine yerleştirir. Küçük resmin her el değiştirmesinde öykü

kendine yeni bir vaka halkası ekler ve genel çerçeve vaka halkası kendi içindeki iç vaka halkalarını zenginleştirerek büyük ve derin bir yapıya dönüşür. Öykünün olay örgüsünün entrik kurgusu, resimle insanların karşılaşmasında ortaya çıkar. Öykünün dramatik eğri eksenini aşağıdaki şekilde geniş bir şekilde verilmiştir.



Yukarıdaki dramatik eğri tablosunda olay örgüsünün yatay ve dikey boyutta gerilimi öykünün şimdiki ile geçmiş arasında oluşturulan ve kişilerin resimle ile olan ilişkilerini açıklar niteliktedir. Bu ilişkilerin ortak noktası cinselliktir. Cinsellik bütün insanların doğasında mevcut olan bir şeydir. Zekeriya beyin ölümü ile ortaya çıkan insanlığın bu trajedisi belki de Zekeriya beyin''Adam sende: dedi 'saklarım, insanların zayıf yanı küçük yanı diye saklarım'(Küçük Bir Resim,1991,51)diye ifade etmesi ile gizli olmaktan çıkar. Öyküde vaka halkalarından **(V2-V3-V4-V5)**Çerçeve vaka içindeki iç içe giren vakalardır. (**V5)** ten sonra **(V6-V7-V8)** kendi içlerinde de vaka halkaları büyüten olaylara sahiptir. Öykü bu yönüyle olayların bir genel çerçeve vaka içinde birleşerek iç içe giren vaka'lardan oluşması dolayısıyla "helezonik" olay örgüsüne sahiptir. Yazar, olayları birbirinin bütünleyici olarak iç içe yerleştirerek öykünün genel dokusunun entrik kurgusunu güzel bir şekilde kurmayı başarır.

"Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabındaki bir "helezonik" olay örgüsü ile kurulan bir diğer öykü ise "Akça Gölge" adlı öyküdür. Öykünün olay örgüsü genç bir çocuğun komşusu Avşaroğlu ile yollarının kesişmesi ile oluşur. Öykünün entrik kurgusu oldukça sağlam ve sürükleyicidir. Bunun nedeni, öykünün teması ve öyküdeki kahramanların başından geçen trajik olaylardır. Anlatıcı, konumundaki kahraman, öykünün kurgusunu ortaya koyan ve öyküdeki olaylardan tetikleyen bir kişidir. Öykünün içindeki vaka halkaları, anlatıcı-kahraman ve Avşaroğlu'nun güzel kızın saçlarına duydukları trajik

aşk ve sadakat duyguları ile öyküye vaka halkası bakımından zenginlik kazandırır. Avşaroğlu'nun ve bir dağ köyünde görüp ve daha sonra da kaçırdığı güzel kızın hazin öyküleri öykünün olay örgüsüne dramatik yönden hız kazandıran en önemli unsurdur. Bu yönüyle öykünün temel izleği aşktır. Yazar, öykünün olay örgüsünü bu izi takip ederek çizer. Anlatıcı ve geçmişteki yaşantılar hal zamanına taşınarak, Avşaroğlu ile güzel kızın trajik öyküleri öykünün odak noktasına taşınır. Öyküde Avşaroğlu'nun güzel kızı kaçırarak köyüne getirmesi ve daha sonra güzel kızı kendine eş yapması, toplumsal çarpıklığın trajik bir şekilde iğnelenmesidir. Yazar, özellikle öyküde üstü kapalı olarak okuyucuya bunu vermeyi amaçlar. Bu sorun, toplumumuzun iyileşmez bir yarasıdır. Ne var ki bu yara her açıldığında birçok insanı ölüme sürükler. Avşaroğlu düşmanlarından eşini korumak için girdiği savaştan sevdiği insanı kaybederek çıkar. Bu savaş ölüme düşmanlara karşı açılmış bir savaştır. Avşaroğlu, ölümün yüzünü güzel kızın saçları ile örtmeyi amaçlar. Öykü bu yönüyle okuyucuya insanın var oluşsal yönlerini iğneler bir düzeydedir. Anlatıcı konumundaki genç de öyle yapar. Anlatıcı konumundaki genç, ölümü "Bizim oraların dağ köylerinde, gelinlerin, gelinlik kızların saçları ta bellerindeydi. Gün olurdu, yumuşak olurdu, güzel olurdu. Ama ölüm aç kurtlara benzerdi, ne gelin bilirdi ne gelinlik kız kapıp kapıp götürürdü." (Akça Gölge: 117) bir kutra benzetir. Sevdiğini bir hastalığa kaptıran Avşaroğlu güzel eşinin uzun saçlarını keser ve onları saklar öleceği sırada da o saçları kahraman-anlatıcıya bırakır ve vasiyette bulunarak saçın kızın kardeşlere geçmemesini ve saçları oda çocuklarına bırakmasını ister. Öykü başlangıcı budur. Fakat anlatıcı geçmişi ve geçmişteki olayları öykünün olay örgüsüne dâhil ederek vakaların iç içe girmesini sağlar. Öykünün vaka halkalarını verelim:

Vaka Halkası 1:Anlatıcı-kahramanın saçlara sahip olması ve saçları muhafaza etmesi: Avşaroğlu'nun geçmişine dönüşün sebebi.

Vaka Halkası 2: Avşaroğlu ile güzel kızın hazin öyküsü.

Vaka Halkası 3: Kahramanın, Avşaroğlu'nun vasiyetini yerine getirme çabası: Akça gölgeye bağlanma serüveni

Vaka Halkası 4: Kahramanın annesi olan ilişkisi annenin Avşaroğlu ile güzel genç kızın hazin öykülerine bakışı.

Vaka Halkası 5: Evlat sevgisi, evladını koruma içgüdüsü.

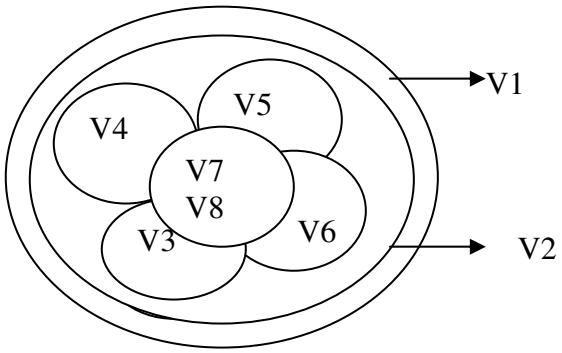
Vaka Halkası 6: Anlatıcı-kahramanın saçlara bağlanması ve onlarsız olmayışı.,

Vaka Halkası 7:Kahraman Hapishaneye düşmesi ve hapishanedeki yaşamı: Öykünü anlatıldığı mekân. Çekirdek vaka halkasıdır.

Vaka Halkası 8:Saçlara hapishanede başkası tarafından el konulması: Kahramanın acizliği ve yakarışlar ve yalvarışlar. Öykünün yaratıldığı ve anlatıcının öykünün içine öykü yerleştirdiği yer, zaman ve haldir.

Yukarıdaki vaka halkalarından da anlaşıldığı üzere her vaka halkası kendi içinde yeni bir vaka halkası oluşturarak öykünün iç içe girmiş bir olay dizgesine dönüştürür.

Helezonik olay örgüsü ile kurulan öykü üç kişinin hayat öyküsü ile örülmüştür Üç kişi, Avşaroğlu'nun güzel eşi, Avşaroğlu ve anlatıcı konumundaki kahramandır. Bu kişilerin hayatlarında cereyan eden olaylar, öyküdeki aksiyonerliği taşıyıcı özellik arz eder. Özellikle Avşaroğlu ve severek kaçırıp evlendiği ve daha sonra bir hastalık nedeni ile kaybettiği eşinin öyküleri, kendi içinde bir bütünlük oluşturduğu gibi kahramanla Avşaroğlu arasındaki ilişki öykünün çekirdek vaka birimcikleri arasında yönlendirici güçtür. Öyküdeki entrik kurgu, dış vaka yani çerçeve vakadan içeriye kayarak derinleşir. Öykü, derinleşen her vaka haksından sonra başka bir durumun ve yaşanım öyküsünü anlatır bir duruma gelir. Öykünün olay örgüsü aşağıdaki dramatik eğri tablosundaki gibidir.



(V1) Çerçeve vaka halkasıdır. Anlatıcı-kahraman saçları elde eder ve bir hapishane düşer ve orada saçları elinden alınır**. (V7-V8)** Vaka direk olarak etkiler ve bu yüzden dış merkezdeki vaka ile iç merkezdeki vakalarda birbirini direk olarak bütünler. **(V2-V3-V4-V5-V6)** öykünün iç içe dallanması ve öykünün olay örgüsünün zenginleşmesini sağlar. Vaka halkaları arasındaki bağlantı aşkın ve sadakatin ta kendisidir. Öyküdeki vaka halkası arasında merkezi vaka bağlantı yolu bunun üzerine kurulmuştur.

1.3.2. Ben ve Öteki

Tahsin Yücel, bu öykü kitabında helezonik olay örgüsüyle kurulmuş çok güzel öyküler kaleme almıştır. Yücel Ben ve Öteki adlı eserinden şöyle bahsediyor "Her anlatıda olduğu gibi, ben de burada belli olayları ve belli kişileri anlattım, dolayısıyla belli bir çevre de girdi işin içine. Bütün bunları anlatırken, toplumsal gerçekler dolaylı bir biçimde göndermede bulunmuş ve ister istemez toplumsal yapıdan, yerel yaşama biçiminden birçok şey yansıtmış olabilirim." (Özkan, 2005: 112) diğer "Ben ve Öteki" adlı öykü kitabındaki öykülerin genel dokusu hakkında bize genel bir bilgi vermiştir. Yücel'in belirli bir çerçeveden ve belirli kişilerden oluşturduğu bu kitaptaki öyküler olay örgüsü ve işlediği temalar açısından gerçekten çok başarılıdır. "Ben ve Öteki" adlı öykü kitabındaki helezonik olay örgüsü ile oluşan öykülerden bir tanesi "Dönüşüm" adlı öyküsüdür. Eserin başlığı ile olay örgüsü arasındaki bağlantı, öykünün olay örgüsünü yansıtacak bir şekildedir. Öykü içindeki kahramanların, değişim-dönüşüm ve arayışları öykünün olay örgüsünü zenginleştiren hususlardır. Öyküde gözlemci-anlatıcı-kahraman konumundaki Memedali'-nin öykünün olay örgüsünü dönüştürücü bir konumda yadsınamaz bir gerçektir. Memedali öykünün entrik kurgusunu şekillendirir ülkü karakterdir. Öykü içinde meydana gelen dönüşüm-değişim, arayış ve keşifler onun gözüyle vaka halkalarının içine eklenir. Onun öykü içinde her keşfi, öykünün olay örgüsüne yeni bir vaka zinciri ekler. Vaka halkaları iç içe girerek, içeriden dışarıya doğru kendi içinde bir bütünlüğe sahip olarak ilerler. Memedali'nin Yarpızlı ile Karadede arasında keşfettiği her olay, kendisinden sonra gelen, yani kendisinden sonra keşfedilecek olan vaka halkasının çerçevesini oluşturur. Yücel, "Dönüşüm" adlı öyküsünde adeta kendini durmadan başka şeylere dönüştüren insanın evrensel problemini işler. Öykü de bunu olay örgüsünün kendi içine doğru yönelmesinden açıkça anlayabiliriz. Yarpızlı'nın, Karadede kopmaz bağları, öykünün çekirdek vaka halkasının oluşturur. Merkez çekirdek vaka halkasının, anlatıcı tarafından keşfedilmesi geçmiş yaşantıların insanın ayrılmaz bir parçası olmasındandır. Goston Bachelard "Yanlızca anılarımız değil unuttuklarımızı da içimizde barındırılmıştır." (Bachelard, 1996: 28) diyerek Yarpızlı'nın değişimine ve dönüşümüne doğru giden vaka halkalarının gerekliğini ortaya koyar. Anlatıcı-kahraman konumundaki Memedali, yazarın isteği doğrultusunda Yarpızlı ve onun öyküsünü olayların geçmişini ve içeriğini Yarpızlı'nın dönüşümlerine göre vaka halkalarına ayırdığını rahatlıkla görülebilir. Öykü içindeki her

vaka, yani her dönüşüm, kendi içinde kurulmuş olan entrikaya göre çeşitli mana birlikleriyle desteklenir. Böylece öykünün dış çerçevesi yani temel halkası, farklı şekillerde öykünün genel kurgusunu oluşturur. Memedali'nin keşifleri, ana vakanın yani dış çerçevenin oluşumuna zenginlik kazandırır. Özellikle öykünün zamanın elinden kurtarılması, öyküde bu kesitler sayesinde olur. Memedali'nin öykü içinde her keşifleri, zaman içerisinde geçmişe, geçmişten hal zamanına öyküyü durmadan sürükler bir hale getirir. Geçmişte olan her olayın sonucu hal zamanında ortaya çıkarken, hal zamanın olan her olayında geçmişteki sebeplerin çekirdek vakanın yayılgan bir vaka halkasına dönüşmesini sağlar. Böylece Yarpızlı, Karadede ve Dokuzuncu denklemi geçmişin tozlu raflarından sıyrılarak, öykü içinde iç içe geçerek yeni hadiselerin büyümesin neden olur. Öyküdeki her kahramanın bir öyküsü vardır. Özellikle "Yarpızlı/ Karadede=Dokuzuncu" denklemi öykünün olay örgüsüne içi içe giren olaylar sunarken Memedali-Yarpızlı-mekân (Elbistan- Ötegeçe) denklemi kendisi ile birlikte birçok vaka halkasını da helezonik bir yapıya dönüştürerek, öykünün kurgusunu ve aksiyonerliğini zenginleştirir.

"Dönüşüm" adlı öykü aşağıdaki vaka halkalarından meydana gelmiştir. Şimdi bu vaka halkaları vererek öykünün olay örgüsünü ortaya koyalım.

Vaka halkası 1: Yarpızlı'nın dokuzuncuyu dinlemek üzere Ankara'ya gitmek üzere hafızın kamyonuna binmesi ve Memedali'nin Yarpızlı'yı keşfetme serüvenin başlaması.

Vaka halkası 2: Kahraman gözlemci anlatıcı Memedali'nin Yarpızlı'yı tanıtmak için geçmişe dönmesi ve Yarpızlı'nın geçmişteki yüzüne yolculuk.

Vaka halkası 3: Yarpızlı'nın Karadede ile geçmişteki esirlik günleri ve dokuzuncuyla karşılaşma.

Vaka halkası 4: Yarpızlı'nın dokuzuncuya karşı hisleri, Karadede'nin Yarpızlı'nın tutumuna isyanı.

Vaka halkası 5: Yarpızlı'nın dokuzuncuya dönüşümü ve dokuzuncunun ıslığa dönüşümü.

Vaka halkası 6: Yarpızlı ve Karadede'nin esir hayatından kurtulması ve eve dönüş.

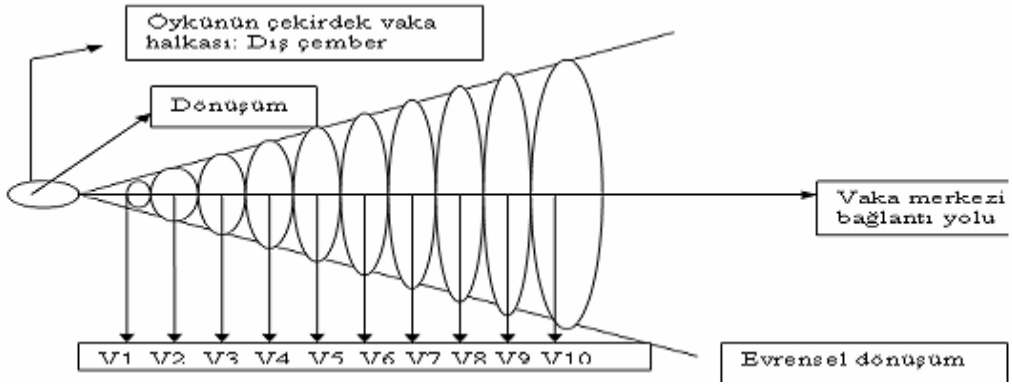
Vaka halkası 7: Karadede'nin Yarpızlı'yı kendi kültürüyle olan bağları yüzünden uyarması. Yarpızlı'nın içine kapanması ve dokuzuncuyu geçmişe ve ıslığa gömmesi.

Vaka halkası 8: Eve dönüş ve Yarpızlı ile Karadede'nin geçmişteki birlikteliği sürdürme çabaları. İpsizin kahvesinde saatlerce sessiz bir şekilde oturma. Hal zamanında öyküyü geçmişe taşıma.

Vaka halkası 9: Yarpızlı'nın Memedali tarafından keşfedilmeyen yönlerinin ortaya çıkarılması. Yarpızlı'nın dönüşümü.

Vaka halkası 10: Yarpızlı ile Memedali arasındaki dostluk ve dostluğun içinde yeşeren değişimler: Yarpızlı'nın tekelci Muharrem'in evindeki gramofona yönelmesi. Dokuzuncu'nun yeniden ortaya çıkarılması.

Öykünün olay örgüsü yukarıdaki vaka halkalarından oluşur. Öykünün giriş kısmı "Kamyon hafızın kamyonu kendi kaldırdığı tozun içinde silinip de uzak bir sese dönüşünce, Memedali derin derin göğüs geçirdi."hadi bizde gidelim" dedi." (Dönüşüm: 165) demsi ile başlar ve Yarpızlı'nın Dokuzuncu Senfoni'yi dinlemek üzere Ankara'ya gitmesiyle gelişir. Anlatıcı konumundaki Memedali yanındaki arkadaşına Yarpızlı ile ilgili düşüncelerini ile okuyucu Yarpızlı'nın ve Karadede'nin yaşadıkları olay kümeciklerine vakıf olurlar. Öyküdeki dramatik aksiyon içeriden dışarıya doğru büyür ve çerçeve halkanın merkezini oluşturur. Öyküdeki ana vaka Yarpızlı'nın, Memedali'nin gözüyle durmaksızın öyküye dönüşmesidir. Özellikle ünlü müzisyen Beethoven eseri Dokuzuncu Senfoni ile öyküyü bir nokta çizelgesinde ki anahtar işaretler gibi kendini kendi içinde kırılmalara labirentleşmelere gebe bırakır. Öykü içindeki bu labirentler her vaka halkasının sarmal bir yapıya dönüşmesiyle merkezden dışa doğru ilerler. Aslında öykünün entrik kurgusundaki bu ilerleyiş öykünün kendini tanıyan insana bakışıdır. Öykünün dramatik eğri tablosundaki görünümü dönüşümün sembolik boyutunu ortaya koyar.



"Dönüşüm" adlı öykünün dramatik eğri tablosundan da anlaşıldığı üzere vaka halkaları "Yarpızlı/Karadede=Dokuzuncu" denklemi açıklar niteliktedir. Yarpızlı'nın

Karadede'yi kaybetmesi ve Karadede'nin mezarı başında geçen olaylar bu denklemin çözüm alanıdır. Yarpızlı'nın düşünsel düzeyde gerilimini Memedali burada keşfeder.

Yukarıdaki tabloda vaka halkalarının içinde iç mana birimcikleri her vaka halkasının kendi içinde çoğalmasını sağlar. Örneğin **(V2-V7-V8)** de mana birimcikleri Yarpızlı'nın Karadede'nin baskıları yüzünden içe dönmesi ve kendini toplumdan soyutlamasını görürüz. Öyküdeki (V1) çerçeve vaka ana temanın etrafında dönen (dönüşüm) olay örgüsü Memedali'nin Yarpızlı ve Karadede arasındaki "Dokuzuncu" şifresinin çözülmesi ile son bulur.

Tahsin Yücel'in helezonik olay örgüsü ile yazdığı bir diğer öykü de "Benlem" adlı öyküsüdür. Öyküde olaylar belirli bir çerçeveden içeriye doğru derinleşerek devam eder. "Benlem" adlı öykü kişinin kendi içindeki beni ile öteki beni arasındaki karanlık ilişki yumağını ortaya koyan bir yapıya sahiptir. Öyküdeki mekân ve kişiler "Ben ve Öteki" adlı kitabı bütünleyen bir bölüm niteliğine dönüşmesini sağlamıştır.

Memedali'nin o hiç atılmaz sanılan şaşırtıcı adımı atmasından önce İdiris'in evi de evinin çevresi de Ötegeçe'den kesinlikle kopmuş yerlerdi bizim için: bu evin önünden geçmek söyle dursun yakınına gelmek bile düşünmeyeceğimiz şeydi. (Benlem: 122).

Öyküden yaptığımız alıntıdan da anlaşıldığı üzere öykü Elbistan'ın Ötegeçe mahallesinde gerçekleşir. Özellikle (Benlem) adlı öyküde Memedali'nin içindeki "öteki ben"i olan İdiris ile çatışmaları öykünün gerilimini üst düzeye çıkarır. Öykünün içindeki "ben" ile "öteki" arasında çıkan çatışma aşağıdaki vaka halkaları ve öykünün olay örgüsünü oluşturur.

Vaka Halkası 1: Memedali'nin İdiris'in evine gitmesi ve İdiris'le iletişime geçmesi

Vaka Halkası 2: İdiris'in evinin korkutucu yanı: Memedali'nin kendi bilinçaltını keşfi ve bilinçaltındaki öteki benin İdris'le ilişkileri.

Vaka Halkası 3: Bilinçaltındaki "öteki ben"in yani İdiris'in keşfi. Memedali'nin dostlarının İdiris'ten korkması. Yani Memedali'nin dostlarının kendi benleriyle yüz yüze gelme korkuları

Vaka Halkası 4: Memedali'nin bilinçaltının karanlık alanında yerleştirdiği "öteki ben"i olan İdiris ile çatışma. İdiris'in saldırganlığı, kendini karanlığa hapsetmesi.

Vaka Halkası 5: Memedali'nin "öteki ben"ine İdiris'e ulaşma öyküsü.

Vaka Halkası 6: “Öteki ben”iyle, İdiris ile girilen çatışmada bireyin (Memedali’nin) içsel bunaltıları kendini ve bulma edimi.

Vaka Halkası 7: Memedali’nin “ben”in “öteki”ni yani İdiris’in duygularını dizginlemesi. Ağa’nın “öteki ben”i ile kavgaları ve “öteki ben”in “öz ben”den korkması.

Vaka Halkası 8: Memedali’nin kendi benlik alanlarında oluşturduğu ikilemelerden kendini kurtarması. Dikiş makinesinin tamiri.

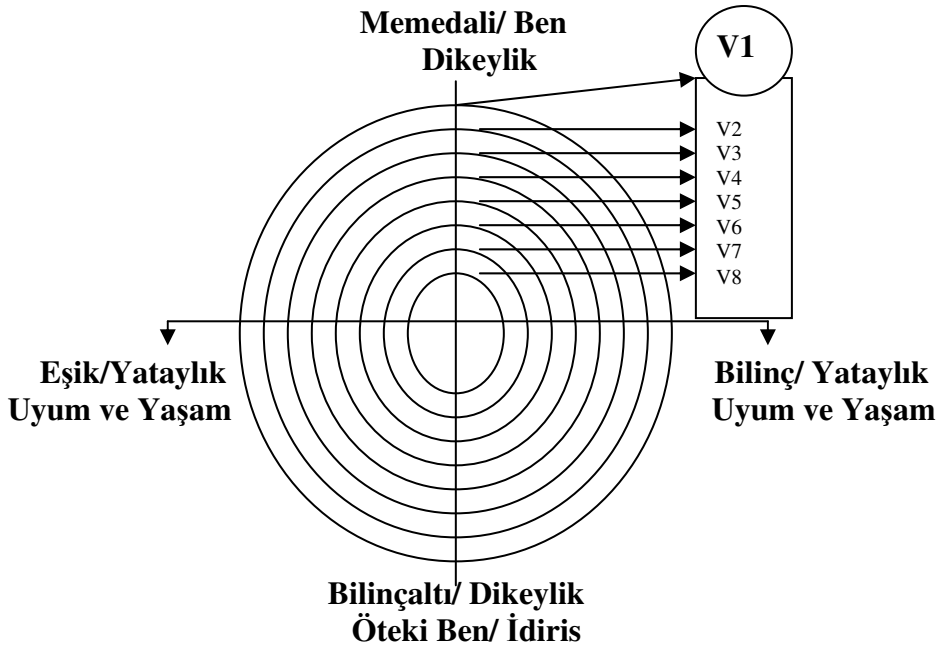
Yukarıdaki vaka haklarından da anlaşıldığı üzere “Benlem” adlı öykü kişinin beni ile öteki beni arasındaki kavganın yaşandığı bir alandır. Memedali Ötegeçe’de kendi beni ile öteki beni arasında savaş veren bir kasabalı gençtir. Kendini bulma yolunda kendini benlerine bölen Memedali “öteki ben”i gün yüzüne çıkarmak için çetin bir savaş verir.

“Ötegeçe’nin Ötegeçe’den olabildiğince uzaklaşmış parçasına yeniden girdiği böylelikle hiç değilse kendi açısından kopmuş bir bayağı yeniden düğümlendiği günlerde, İdris’i de nicedir uzak kaldığı yere yaşatan, duyan, konuşan susmayı ve uyumayı bilen insanların yurduna getirmek istiyordu, ne desek boştu: en azından günde iki üç kez, İdiris’in penceresinin önüne çökerek insanın iliklerini donduran o çetrefil dertleşmeyi bir kez daha başlatmak.” (Benlem: 116).

Memedali’nin kendi “öteki ben”iyle olan dertleşmesi bireyin içsel olarak kendini tanıma evresidir. Öyküde sembolik olarak kurgulanan olay örgüsü, bireyin kendini bölerek çoğaltması ve böldüğü parçalardan tekrardan kendini yaratmasıdır. İdiris ile Memedali’nin mücadelesi “Ne zamandır İdiris’le iyi kötü bir yeryüzü bağlantısı kurabilen tek insandı ama bu üstünlük onu ezerdi.” (Benlem: 166) “ben”in yani ağanın “öteki”ni tanıması ile “ben”i ezici bir hale getirir. “Öteki ben”in yani İdiris’in “ben” ile çatışması Memedali’nin bütün duyularını işgal eder. Öykünün entrik kurgusu, Memedali’nin kendi içindeki benliğiyle kavgası üzerine kurulur.

Bu yönüyle öykü, bireyin içsel kırılmaları dışarıdan içeriye doğru öykülemesiyle dramatik bir aksiyonerlik kazanır. Öyküdeki olaylar, dış çerçeveden içeriye doğru yeni bilinçaltına doğru yapılan sembolik bir yolculuktur. Yazar, zaten bunu eserin ismiyle ortaya koymuştur. Öyküde olaylar, helezonik bir yapıdadır. Vaka halkaları iç içe girmiştir. Bunun nedeni bireyin kendi “ben”i tanıma yolunda yaptığı sembolik yolculuğun derine doğru anaforlar çizerek gitmesindendir. Öyküdeki entrik kurgu, okuyucunun zihnini oldukça karıştırmaktadır. Öykünün olay örgüsünün anlaşılması için

bunu dramatik eğri tablosunda göstermenin yerinde olacağını düşünmekteyiz. Öykünün dramatik eğri tablosu aşağıdaki gibidir.



Yukarıdaki tabloda da görüldüğü üzere öykünün vaka halkaları yatay ve dikey boyutta kendini bütünler bir derinliğe sahiptir. Çerçeve vaka **(V1)** halkasından içeriye doğru giren vaka halkaları öykünün dramatik aksiyonunu yönlendiren bir unsur niteliğindedir. (**V2-V3-V4-V5-V6-V7-V8**) arasındaki vakalar Memedali'nin "beni" ile "öteki ben"i arasındaki iletişim alanının kendisidir. Memedali, bu vaka zinciri arasında durmaksızın çatışma eşiğine çekilerek kendini bulma yolunda yol kat eder. Öykü bu yönüyle çok girift bir yapıya sahiptir. Vaka halkalarının iç içe girerek bir derinliğe ulaşması öykünün entrik kurgusunu güçlendirir. Öykünün en sonunda Memedali galip gelir ve yaşam ülkü değerler eşliğinde bilinç düzeyinde sürer.

Diğer bir öykü "ikilem" adlı öyküsüdür. Bu öykünün ana teması ikilemeler arasında kalan insanların hayat karşısındaki yenilgileridir. Yücel bu öyküsünde Beşira'nın ailesi ve kendisi ile yaşadığı ikilem yumağını öykü içinde durmadan başka olaylara bağlayarak öykünün helezonik olay örgüsüne dönüşmesini sağlamıştır. Beşira evde ailesi ile camide insanlarla sürekli bir çatışma halindedir. Bu çatışmanın nedeni de kendi içinde tutarsız yönleridir. Öykünün entrik kurgusu Beşira'nın Ötegeçe'deki tutarsız davranışları üzerine kurulur.

Yücel'in "helezonik" olay örgüsü ile yazdığı bir diğer öyküsü ise "Üçlem" adlı öyküsüdür. Bu öyküde gözlemci anlatıcı konumundaki Memedali'nin gözüyle

okuyucuya sunar. Olay yine Ötegeçe' de meydana gelir. Öyküdeki olay örgüsünün "helezonik" olay örgüsüne dönüşmesi Memedali'nin öykü içinde akıcılığı kazandırmak için öykü sıkıştırmasından kaynaklanır. Ötegeçe'de yaşayan Memedali'nin ailesi fakir bir ailedir. Memedali kendi ailesinin başından geçen olayları süsleyerek öykü içinde öykü anlatır. Öykünün olay örgüsü Memedali'nin babası Hamida'nın ve annesi Zeynep Bacı'nın kontrolünde gerçekleşir. Hamida yoksulluğun vermiş olduğu sarsıntı ile öykünün vaka halkalarını çoğaltıcı bir güçtür. Kasabadaki yoksulluğun öyküsü bu yoksulluğun içinde Hamida'nın ailesinin öyküsü, öykü halkalarının iç içe girerek "Üçlem" adlı öykünün helezonik yapıya dönüşmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak; Tahsin Yücel'in öykülerin olay örgüsünü vermeye çalıştığımız bu bölümde öykülerin entrik kurgusunun nasıl kurulduğu ve öyküye kazandırdığı işlevsellikleri şekiller yardımıyla açıklamaya çalıştık.

2. ŞAHIS KADROSU

Tahsin Yücel öykülerinde şahıs kadrosu oldukça zengindir. Yazar, öykülerinde insanın dünyadaki yaşam karşısında takındığı maskeleri karakterlerin yüzüne takarak, öykülerindeki şahıs kadrosunu oldukça zengin bir temele oturtur. Yazar, öykülerinde insanın yaşam karşısında takındığı tavrı, şahsiyetlerinin dilinden okuyucusuna fısıldamıştır. Yazarın öykülerinde okuyucunun kulağına fısıldadığı her isim, öyküde insanların evrensel değerlerini sahneleyen karakter görünümündedir. İnsan evrenselliğin ta kendisi olduğuna göre; kendini bulamayanları, kendini kendi hallerinden tanımlayanları, kendini tanımak ve bulmak için dönüşüm geçirenleri, öykülerin içindeki mekânlara oturtturan yazar bunda oldukça başarılıdır.

Tahsin Yücel, öykülerinde insanı evrenselliğini temel merkezi sayar ve insanı en büyük hazine olarak algılar. Bireylerin içinde barındırdığı diğer tablosu, öykülerin temel yapısını oluşturur. Ancak bu oluşumda dikkat edilmesi gereken önemli bir husus vardır. Öykülerdeki kişilerin bir alt katı birde üst katı vardır. Kişiler "karakterler" bu katlar arasında durmaksızın hareket halindedir. Kendi benliklerinin kalelerinde bilinç-bilinçaltı "ben" ve "öteki" arasında çıkmaz duvarını aşındıran kişiler Tahsin Yücel'in öykülerinde oldukça sık görülür. "Tahsin Yücel insancı bireydi, hayata, bireye (insana) yakın duruyordu." (Andaç, 1999: 3) diyen Feridun Andaç, Tahsin Yücel'in bireyle olan ilişkisini daha da iyi gözler önüne serer.

Tahsin Yücel öykülerindeki kişileri, kendi dünyalarının ikilemine göre yaratır. Özellikle kişilerin kendilerini sorgulamaları, karakterin bireyselleşme sürecinde geçirdikleri merhaleleri, anlatması bakımdan incelemeye değerdir.

"Haney Yaşamalı" adlı öykü kitabındaki "Sümüklüböcek" adlı öykünün dışında, bütün öykülerde insanlar öykünün temel omurgasın oluşturur. "Sümüklüböcek" adlı öyküde ise ormanda annesi ile birlikte yaşayan bir sümüklüböceğin hazin aşk öyküsü anlatılır. Sümüklüböcek, ormanda dolaşırken bir kelebek kozası ile karşılaşır ve kelebeğin dünyaya gelişine şahit olur. Öykü, insan kadrosundan yoksun olsa da; "değişik bir iklim açıyor gözümüzün önüne. Ama bir türlü arkasını getirmiyor, geliştirip genişletmiyor bu iklimi" (Bezirci, 2003: 51) diyen Bezirci, Tahsin Yücel'in öykülerinde oluşturduğu şahıs kadrosunun geliştirilebilecek bir özelliğe sahip olduğunu vurgular.

Öncelikle şahıs kimdir ve öyküde şahısın veya şahısların önemi nedir? Soruları öykü yazarları ve kuramcıları tarafından oldukça fazla tartışılan bir konudur. Tahsin Yücel'in karakter yaratmadaki başarısı özellikle psikolojik boyutun rüzgârında gelişir. Birkaç öykünün dışında kahramanlar fizikî olarak ortaya konmaz. Bu yüzden öykülerdeki karakterler hem bir anlatıcı, hem de varlıklarını tanımaya ve bulmaya çabalayan bir kişi görünümdedir. Öykülerdeki kişilerin, kendilerini bulma yolunda hayata karşı takındığı tavır, kişiden kişiye farklı anlam derinliğine sahiptir. Bunun nedeni, doğanın insanları içinde bulundukları konuma getirirken aralarına derin ayrılık setleri çekmesidir. Öyküdeki, kadın-erkek-genç-yaşlı gibi farklılık bildiren durumlar insanı insandan her yönüyle ayırabilecek özelliklerdedir. Tahsin Yücel, öykülerinde şahıs kadrosunu oluştururken kişilerin hem bedensel hem de tinsel derinliklerini bir soru işaretinin arkasından vermeye çalışır. Neden ve niçin şahısların varlıklarını açımlamaya olanak sağlayan bağıntı şartlarıdır. Bu yüzden Tahsin Yücel, öykülerinde şahıslara düzenin işleyişini sağlayacak görevler yüklemiştir. Bu görevleri yerine getiren her şahsı Tahsin Yücel ayrı bir varlık olarak algılamış ve onlara yaşaması için ayrı bir dünya kurmuştur. Tahsin Yücel, yarattığı şahıslar için genellikle kasaba ortamını seçse de öykülerdeki şahıslar, bir kasabalı gibi davranmaz. Bunun nedeni, şahısların davranış biçimlerine, eğilimlerine, yeteneklerine ve yönelişlerine göre şekillenmesindendir. Öykülerdeki kişiler, kendine özgü davranışlarıyla kendilerini tanımlayabilen ve psikofiziksel bir sistemle kendi iç dinamiklerini örgütleyen bir durumda karşımıza çıkmaktadır.

Tahsin Yücel “Haney Yaşamalı”, “Ben ve Öteki” ve “Aykırı Öyküler” adlı öykü kitaplarında, kişileri karakter yapabilmek için oldukça büyük bir çaba içindedir. “Uçan Daireler” ve “Komşular” adlı öykü kitaplarında ise sosyal bir ortamın ağına düşen bireyler bu sorunu veya sorunları çözme eğiliminde belirir.

Bu yüzden öykülerin genelini dikkate alarak öykülerdeki şahıs kadrosunun incelenmesinde insanların cinsiyetlerine yaşlarına ve sosyal durumlarına göre bir sınıflandırma yapacağız.

2.1. Kadın Kahramanlar

2.1.1.Genel Olarak Kadınlar

Tahsin Yücel’in öykülerinde kadınlar oldukça önemlidir. İnsanın varlığını büyüten ve dünyaya doğumu müjdeleyen kadınlar, Tahsin Yücel’in öykülerinde hep başköşededir. Kadın, insanın kendini tanımasında ve kendini bulmasında önemli bir yere sahiptir. Kadınlar “hayatı ve erkeği tamamladıkları gibi, hikâyedeki olayları da daha iyi yorumlamasına yardımcı olurlar.” (Korkmaz, 1997: 188).

Her edebî eserde bir yaşam havuzu vardır. Bu havuzu renklendiren ise erkek ve kadınlardır. Jung, bu havuzu renklendiren iki cins için anima ve animus isimlerini vermiştir. Jung’a göre her erkeğin içinde bir anima, her kadının içinde bir animus vardır. “Her erkek kendi içinde salt bu veya şu kadına ait olmayan, edebî bir kadın tasviri, belirli bir kadınlık imgesi taşır. Bu tasvir temelde bilinç dışıdır ve başlangıçtan beri var olan kaynağın kalıtsal bir faktörüdür.” (Stevens, 1999: 72) diyen Jung, kadının insanlık tarihi için önemi vurgular. Tahsin Yücel de kadına aynı perdeden bakar. Tahsin Yücel öykülerine kadınları genel olarak, olumlu tipler olarak öykülerine yerleştirir. Ancak hayat düz bir çizgiden ibaret olmadığı için Tahsin Yücel de, kadınları bazen hayata tutunmaya çalışan bir birey, bazen yokluğun içinde dönenceleri sayan bir kimse olarak çizdiği gibi; kimi zaman bir anne, bir bacı elbisesi ile okuyucunun önüne sunar.

“İktidar” adlı öyküde kadının anlamını vurgularken bunu şöyle ifade eder:

“Müçteba beyi alt üst eden bu sarılışta işte. Çok değişik kadınlar tanımıştı tuhaflıklara alışkındı; üstelik, gerçekliğine her geçen gün biraz daha çok inandığını kavramının etkisiyle, kendiside duyularını hep aynı odakta yoğunlaştırmaya yöneldiğinden, genellikle seviştiği kadınların tuhaflıkları üzerinde durmazdı; ama, kadının insana derin bir keder, dipsiz bir umutsuzlukla bakan gözleri her türlü sevinci

bastırdığı için mi, bütün damarları dışarıya vurmuş." (İktidar: 92) diyen yazar, öykülerinde genelde kadınları geçkin bir yaş ortalamasına göre vererek kadınların karşısındaki deneyim ve özlemlerini yüzeye çıkarır.

"Ben ve Öteki" adlı öykü kitabındaki öykülerde kadınların çoğu yaşlıdır. Bu kadınlar, yaşamın onlara sunduğu değişmez düzenin içinde etrafındakiler tarafından gizli bir hatıra defterinin sayfalarının geri çevrilmesi gibi yaşamları anlatıcının refakatinde anlatılır. Yazar, öykülerini onulmaz olayların dünyasına yerleştirir. Yazar, Ötegeçe kadınlarının içine yaşadıkları kültürü bir motif gibi öykünün daracık odalarına sıkıştırır. Bunu yaparken, kadınlar hayatın karşısında duyulan ıstırapları bir türkü eşliğinde söyler. "Ben ve Öteki" ve "Haney Yaşamalı" adlı öykü kitapları, yaşlı ve fakir kadınların oturduğu bir evrendir. Bu eserlerde kadınlar tabiatın işlevselliğini yüklenerek etrafındaki özlemleri ve sevgileri büyütmüşlerdir. Yazar kadınlar hakkında düşündüklerini anlatıcıya söyletirken aslında kendi dünyasını okuyucuya sunar.

"Ben "Haney Yaşamalı" derken yeryüzünde, insanların arasında olmasa da dilinde, belleğinde, türküler gibi, kitaplar gibi yaşaması gerektiğini belirtmek istiyorum. Haney dilden dile dolaşmaya, övülmeye değer bir kadındır. Haney'in hakkı bu Haney'e karşı işlediğimiz günahları ödemeliyiz."(Haney Yaşamalı: 44) diyen anlatıcı, Haney'in yani bir kadının toplum içindeki önemi vurgular.

Yazar, kadınların değerinin bilinmediğini ve onların hayat karşısında birçok olumsuzlukla karşılaştığını neredeyse bütün öykülerinde vurgular. Haney, kasabanın gençlerinin erkekliğe adım atmasını sağlayan ve geçimini kendi vücudunu pazarlayarak kazanan bir kadındır. Yazar, bu tip kadınların unutulmaması gerektiğini vurgulayan bir düzeyde okuyucuya seslenir.

"Yeni Gelin" adlı öyküde yazar, fakirliğin içinde kıvranan ve yetmiş yaşında olmasına rağmen bekâr olan kadının zamanın ve düzenin dişlileri arasında ezilmişliğini şu şekilde ifade eder:

"Eşek içeriye girdi. Kadın kucağında. Tüy gibi bir kadın, sanki içi boşaltılmış da derisi kalmış. Ama bir yanıyor bir yanıyor, temmuz gibi! Temmuz gibi toza toprağa batmış her yanı. Basma donu dönmüş, topuklarına yığılmış "Teyzeciğim, uçkurun kopmuş" diyor hancı Dursun." (Yeni Gelin: 89).

Kadının içinin boşaltılması yazara göre bütün değerini ve anlamını yitirmesinden kaynaklanır. Ancak ne var ki yazar, bu durumla fazla ilgilenmez**.** Yazarın asıl amacı. "Yeni Gelin"in 70 yaşında, kadınlığa ilk adımı atmasından ve hayatın tozlu bir geçmişle

bütünleştirmesinden kaynaklanır. Öykünün başkahramanı konumundaki bu kadın, yitirilmiş hayatın türküsünü söyler.

"Dizge" adlı eserinde olayların merkezinde yer alan yine bir kadındır. Olaylar ve diğer kişiler, Altındiş'in etrafında dönen uydular gibidir. Yazar, öyküde kadının hayatın merkezinde yer aldığını ve insanların bir dizgeye nasıl dönüştüğünü oldukça iyi bir şekilde gösterir.

"Öte yandan Altındiş'in Yusufa'yı bırakarak kendisine dönmesi, Topal Durmuş'un kılığında gözle görünür bir değişiklik yaratmasa bile, bu mutlu dönüşün yaşamı ve çalışması üzerindeki etkileri en azından bir kılık değiştirme oranında belirgindi." (Dizge: 17).

Yazarın yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, kadının erkekler üzerindeki gücünü nasıl kullandığını, erkekleri nasıl değiştirdiğini göstermesi, kadına karşı takındığı tavrı ortaya koyması açısından önemlidir. Bunun yanında Tahsin Yücel, öykülerindeki kadınları "ben" ve "öteki" olarak ikiye rahatlıkla böler ve kadınları "ben"in ve "öteki"nin ikliminde göstermeyi amaçlar. "Dizge" adlı öyküde Altındiş öyküye yön veren başkahraman'dır. Bu yüzden yazar başkahramanı bölerek ona öyküde derin bir boyut kazandırır.

ALTINDİŞ "BEN"	**"DİZGE" Hayatın Tek Düze Dizgeselliği ve Kişinin Kendini Kuramaması**	**ALTINDİŞ "ÖTEKİ"**
Sadakat		İhanet
Özlem		Duyarsız
Aşk		Cinsellik
Mutluluk		Acı/ Sıkıntı
Ruh		Madde

Altındiş bir kadın olarak bu değerler arasında yaşamını sürdüren bir kadın tipiyle karşımıza çıkar. Altındiş bu yönüyle adeta bir çatışma yumağına dönüştürmüştür. Altındiş'in "ben"i sadık olmayı, mutluluğu, aşk emrederken; "öteki" ihaneti, cinselliği, duyarsızlaşmayı kendine görev edinmiştir.

"Giz" adlı öyküdeki Dudu Bacı, varlığını etrafındakiler ve kendi içindeki çatışmalarla büyüten bir kadın olarak öykülerde yerini alır.

Tahsin Yücel'in incelediğimiz 59 öyküsünden "Ötegeçe Çocuklar", "Besleme", "Bit İlacı", "Pazarlık", Babuşka", "Mektuplar", "Üşümek", "Haney Yaşamalı", "Yeni Gelin", "Leblebi", "Dizge", "Giz", "İkilem", "Ötesi", Üçlem", "Cuma", "Bebekler" ve "Oğul", adlı öykülerinde kadınlar birinci derecede rol oynayarak öykülerdeki olay örgüsünü şekillendirir.

Yukarıdaki öykülerde kadınlar; genellikle fakirliğin, yalnızlığın, özlemin ve korkunun içerisinde debelenen kişiler görünümündedir. Bu öykülerde kadınlar, erkekleri değiştiren ve dönüştüren bir karaktere sahip oldukları gibi, kendilerini "ben" ve "öteki" olarak açımlamaya çalışan kişilerdir.

Yukarıdaki öykülerden 4 tanesi fakirliğin ve ezilmişliğin içinde kendini var etmek için çabalayan kişileri; 2 tanesinde ise geçimlerini bedenlerini satarak karşılayan ve yaşarken etrafındaki insanların farkına bile varmadığı kadınlardır. Özellikle "Haney Yaşamalı" adlı eserdeki "Haney", bütün varlığı ile insanlara hizmet eden bir kadın görünümündedir. Haney yaşadığı yerde herkes tarafından tanınan, kasabanın bütün gençlerini erkekliğe adım attıran ve bunu sadece karnını doyurmak için yapan bir kadındır.

"İkilem" ve "Üçlem" adlı öykülerde ise kadınlar çok zalim ve etrafındaki insanları özellikle erkekleri kendi tahakkümü altına alan kadınlardır. "Cuma" adlı öyküde ise; sevdiğine kavuşmaya çalışan ve kavuşmak için bir sürü çareye başvuran, vefakâr kadınların sembolü haline dönüşen Lemde Bacı'yla karşılaşırız.

"Ötesi" adlı öyküde yaşlı kadınların içine düştüğü çatışma denizini, fakirliğin ve kötü kederin birleşmesiyle yaşama karşı savaş veren bir kadın tipi olan "Döndü Bacı" karşımıza çıkar.

Sonuç olarak; Tahsin Yücel'in öykülerinde kadınlar çok önemli bir fonksiyona sahiptirler. Adeta bütün öykülerde yönlendirici bir güç durumundadır. Tabiî ki kadınların olumsuzluğu (karşıt gücü) temsil ettiği de olur. Fakat öykülerde kadınlar genellikle olumlu tipleriyle karşımıza çıkmaktadır.

2.1.2. Sosyal Durumlarına Göre Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde sosyal durumlarına göre kadınları, dört ana başlık altında inceledik.

2.1.2.1. Kasabalı Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde kasabalı kadınlar, ön plandadır. Kadınlar, kasabadan çok bir şehirli gibi düşünen ve davranan kimselerdir. Kadınlar genellikle yardımsever karaktere sahiptir. Ancak bazı öykülerindeki kadınlar olumsuz kişiliğe sahiptir. Bu kadınlar, kendi içlerinden düzenin işleyişini sağlamak için savaşan kadınlardır.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki kasabalı kadınlar, genellikle yoksuldur. Geçimlerini sağlamak için, hayatın bütün zorluklarına karşı direnen tiplerdir. Genellikle yaşlı kadınların içerisinde oturduğu kasabalar, kendi sosyal imkânları doğrultusunda kadınlara hükmeder. Kadınlar, kasabalı olmasına rağmen şehirli gibi düşünür. Bu yüzden kasabanın sıcak ve samimi yanı bazı öykülerde bu özelliğini yitirir ve bireysel bir derinlik kazanır.

Kadınlar arasındaki yozlaşmış ilişkiler ve çekişmeler kadınların gözleriyle seyredilir. Özellikle Elbistan Kasabası ve Ötegeçe Mahallesi, öykülerin bu hususta bel kemiğinin oluşturur. Elbistanlı/ Ötegeçeli kadınlar, varlıklarını hayatın çıkmazları ile boyutlu bir hale getirir. "İnsanoğlu, yaşamak ve varlığını için doğa ile sosyal/kültürel çevresiyle savaşmak ve bu amaçlarla örgütlemek zorundadır." (Güvenç, 1996: 264) diyen Güvenç, kadınların varlıklarını kasabada sürdürebilmeleri için doğa-kültür ve sosyal çevre ile sıkı bir savaş içinde olması gerektiğinin üzerinde durur**.**

Tahsin Yücel'in öykülerindeki kasabalı kadınlar, o muhitin dışına taşan bir davranış eğrisi göstermesi bakımından çok önemlidir. Kasabalı kadınlar, yokluğun pençesinde kıvranırken cinsel arzularını da keskin bir şekilde ortaya koyar. "Giz" adlı öyküde Tahsin Yücel, yaşlı bir kadının, geç kalmışlığının acısını kasabalıların kulaklarına fısıldaması, kasabalı kadınların psikolojik olarak yaşadıkları macerayı anlatması bakımından önemlidir. Dudu Bacı, kasabada kendi halinde biri olarak bilinmektedir. Kuru zayıf bir kadındır. Ancak kocasının ölmesiyle Dudu Bacı'nın kadınsı yanı ortaya çıkar ve kendini tatmin etmek için durmaksızın koca değiştiren bir canavara dönüşür. Dudu Bacı bu yönüyle mahremiyetin bittiği, iki insan: kadın-erkek arasındaki ilişkiyi kasaba çeşmesinde parmak hesabına döken bir kadın tiplemesi ile karşımızda belirir. Dudu Bacı'nın bu yönü ülkü değerlerinin çözülmesine ve değerleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmasına neden olmuştur. Biz bu tür kadınlara "wamp kadın" (Korkmaz,1997: 197) diyoruz. Wamp kadınlar, kendi duygularını tatmin

etmek için bütün değerleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kimselerdir. Kasabada yaşayan Dudu Bacı da kendi cinsel duygularını tatmin etmek için erkekleri kurban eden bir kadındır. Ancak Dudu Bacı'nın bu davranışı, küçük bir kasabanın genel yaşam kurallarına zıtlık teşkil etmektedir. Yazar, öyküdeki kadınları bu zıtlık içinde bir birey konumuna yükseltmek ve bir karaktere dönüştürmek için bu yola başvurur. Dudu Bacı öyküdeki fonksiyonuna göre hem birinci derece başkahraman, hem de yaptığı eylemlerle karşıt değerleri temsil eden bir birey konumundadır.

"Dudu Bacı'nın evliliği uzun sürmüyordu artık adamlar ondan bıkıp gidiyorlar ya da yetersiz oldukları gerekçesiyle Dudu Bacı onlara yol veriyordu. Gene de uzun süre boş kalmadığı olmuyordu hiç." (Giz: 132).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Dudu Bacı kendini tatmin etmek için bütün erkekleri kapı dışarı eden kasabalı bir kadın konumundadır. Yine "Dizge" adlı öyküde Altındiş erkekleri kendi çıkarlarını gözeterek kullanan bir kadın olarak karşımıza çıkar. İki erkek arasında gelip giden Altındiş, kasabada tacı edilen bir kadın görünümündedir. Kasabalılar, onun yatağın üzerinde bir cansız nesne gibi durmasını ve hayatı kendi özlemleri doğrultusunda harcamasını, duyarsızlaşan bir kasabalı kadın dizgesiyle ifade ederler.

"Neden sonra kulağına pek de yabancı olmayan bir ses duymuştu. "Bize yiyecek, içecek bir şeyler getir." Geriye döndüğü zaman karısının kımıltısız yüzünden önce, yatakta oturan delikanlının çıplak omuzlarını görmüştü Durmuş." (Dizge: 21). Kadın etrafındaki insanları silen bir kimlikte ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle kart bir karaktere sahiptir. Kasabalı erkekler tarafından Altındiş'e gösterilen ilgi "Tepkisel oluşumlara tepkisel eylemlerin yayılması cinsel enerji durgunluğunun gittikçe artmasına" (Reich, 1997: 194) neden olur.

"Besleme" adlı öyküde yoksulluğun amansız kollarında kıvranan Huriye, doktorun temizliğini yapan, kasabalı kadın olarak öykünün başkahramanı konumunda karşımıza çıkar. Çalıştığı evin düzeni ile yaşadığı kasabanın-mahallenin durumu arasındaki tezat amansız bir oyunun sebebi olarak görür. Doktorun karısı ve sürdükleri yaşam, kasabalı (Ötegeçeli) Huriye'yi adeta esir alır. Esirlik süreci evden Ötegeçe Mahallesi'ne kadar devam eder. Kasabanın zenginlerini temsil eden doktor ve eşi yoksulluğun kollarında kıvranan Huriye'yi çatışmalar ikilemine sürükler.

"Huriye Ötegeçe'deydi…

Ötegeçe bir fakir semtiydi. Kupkuru bir dağın eteğinde coşkun bir derenin kıyısındaydı. Ötegeçe serindi de ama bu güneş… Bu güneş Ötegeçe'yi de kavuruyordu. Huriye hala kurduğu hayallerle sarhoştu." (Besleme: 62).

Kasabanın semtleri arasındaki farklı yaşam biçimlerini anlatıldığı bu öyküde; zenginliğin ve gösterişin tutkulu ateşi kadını sarhoş eder. Ötegeçe kasabasının öte tarafı yaşam biçimi olarak yoksulluğun kapı kapı gezdiği bir muhittir. Huriye'nin beri taraftan, öte tarafa, Öte/geçye geçmesi bütün değerlerinin olumsuz bir duruma dönüşmesini neden olur. Huriye, bu yüzden kendi mahallesine geldiği vakit içinde yaşadığı burukluk orayı kurak bir çöle dönüştürür. Bu yönüyle kasabalı Huriye arzularının peşi sıra yürüyen bir kadın görünümü ile karşımıza çıkar. Öyküdeki aksiyonerliği sürükleyici hale getiren husus Huriye'nin çatışmalar denizinde boğulduğu yaşamın ta kendisidir. "Bit İlacı" adlı öyküde muhit olarak bir kasaba seçilmiştir. Öyküde, Elbistan'ın Ötegeçe semtinde fakirliğin ve bilinçsizliğin kollarında kıvranan genç bir kızın başından geçen olaylar anlatılır. Bitlenen Kevser'in bitlerinden kurtulmak için başvurduğu D.D.T ilacı onun içinde yaşadığı makûs durumu anlatması bakımından yeterlidir. Olaylar öykünün başkahramanı olan Kevser ve bitleri etrafında örülür.

"Bebekler" adlı öyküde kendini yeniden var etmeye çalışan babaanne bütün benliği ile içinde yaşadığı ortamdan uzaklaştırmak ister. Ev sakinleri tarafından hor görülmesi, onun bütün hislerini öldürmüştür. Nitekim bütün her şeye rağmen onun oyuncak bütün bebekler yaparak bunları satması büyük Meryem'e bir kazandırmıştır. Sartre, "Karakter ya da kahraman olmak insanın elindedir." (Sartre, 2001: 49) diyerek büyük Meryem'in korkularının üzerine gitmesinin önemini vurgulamıştır. Aile içindeki yozlaşmanın veya yabancılaşmanın ve kadınlar arasındaki geçmişteki ilişkilerin ortaya konması ile büyük Meryem'e norm karakter fonksiyonu yüklemiştir.

Ötegeçe'nin kadınlarının içerisinde bulunduğu düzlem bu şekilde verilir. Kadınlar ya çok iyi ya da çok kötü dür. Örneğin "Nevruz Bacı "Ötesi "adlı öyküde kasabalı kadınların kinci ve yıkıcı yüzünü sergilerken, yazar bu kadının karşısına yoksulluğu ve kimsesizliği ile Döndü Bacı'yı çıkarır.

2.1.2.2. Köylü Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde köylü kadınlara oldukça az rastlamaktadır. Bunun nedeni Tahsin Yücel'in öykülerinin çoğunda Elbistan'ın Ötegeçe semtini anlatmasından kaynaklanır. Köylü kadınların trajik hayat öykülerinin anlatıldığı öykülerinden bir

tanesi "Yeni Gelin" adlı öyküdür. Öyküde yaşlı bir kadın öykünün entrik kurgusu sürükleyici konumdadır. Kadın üstlendiği bu görevinden dolayı öyküde birinci derecede bir karakterdir. Bu yaşlı kadının başına gelen trajik olaylar ile öyküyü oldukça zengin yapıya dönüştürmüştür.

Yaşlı kadın, köylü kadınıdır. Büyük kardeşinin torunu kadını kızdırır ve kadın bundan dolayı bir eşek bularak üzerine biraz kil yükler ve köyü terk eder. Köyü terk eden kadın kil satmak için kasabanın yoluna koyulur. Yolda 70 yaşındaki kadına tecavüz edilir ve kadının bakireliği bozulur. Olayın ilginç yanı da buradadır. 70 yaşındaki bir kadın "Yeni Gelin" olmuştur. Yazar bu öyküde köylü kadınların yaşadığı olumsuzlukları ironik bir şekilde anlatarak kadınların çekmekte olduğu sıkıntılara ışık tutmayı amaçlar. Yaşlı kadının yolda dövülmesi ve ırzına geçilmesi toplumun değer yargılarının tekrardan gözden geçirilmesi gerektiğini düşündürür.

Elembey Köyü'nden kil satmak için çıkan yaşlı kadın bütün değerlerini kilin sermayesi olarak kullanır. Küçük bir çocuğa kızıp evden ayrılması ise yaşlı kadının ne kadar bilinçsiz olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Yazar, olayları her ne kadar yaşlı kadının etrafında geliştirse de yaşlı kadın bilişsel olarak kendi bireyselliğini tanımlayamamış yaşlı bir köylü kadınıdır.

"Esmer kadın, "kilim" diyor. "Kilim nerede?" diye soruyor, şaşkın bakışıyorlar. Kadın hıçkırmaya başlıyor. Elembey Köyü'nden bir heybe kil getirdi. Kasabada satacak üç tas kil verecek bir tas bulgur alacak işte bu kili soruyor." (Yeni Gelin:90).

Köylü kadının fakirlik yüzünden çıktığı yolculuk sonunda Hancı Dursun'un hanına varır. Ancak Hancı Dursun'un kasabasına geldiği vakit "Eşek içeriye girdi. Kadın kucağında. Tüy gibi bir kadın sanki içi boşalmış da bir derisi kalmış. Ama yanıyor, bir yanıyor temmuz gibi! Temmuz gibi toza toprağa bulanmış" (Yeni Gelin: 89) bir durumdadır. Kadının içinde bulunduğu durum, kadının öykü içindeki fonksiyonu açıklaması bakımından önemlidir.

"Akça Gölge" adlı öyküde Avşaroğlu'nun yaşadığı muhit bir köydür. Avşaroğlu'nun karısının başına gelen talihsiz olaylar kadının ölümüne neden olmuştur. Bu yönüyle Tahsin Yücel'in öykülerinde köylü kadın, yokluğun içinde eriyen bir kişilik görünümündedir. Köylü kadınlar, hayatın ağırlığı ve yok ediciliği karşısında aciz bir kimlikle ortaya çıkar. Bunun yanında tabiî ki sevgiyi kültürel değerleri baş tacı eden köylü kadınlarına da rastlamaktayız.

2.1.2.3. Şehirli Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde şehirli kadınlar genellikle toplumun dokusuna göre şekil almışlar. Şehirdeki karmaşa ve yozlaşmışlık, şehirli kadınların kimliklerinde de değişmelere neden olur.

Özellikle "Aykırı Öyküler ve Komşular" adlı öykü kitaplarındaki kadınlar, kadının sembolize etiği değerleri şehrin soğuk duvarlarının altına gömmüşdür. "Ayna" adlı öyküdeki Tarık Uysal'ın eşi kocasını terk ederken, kendi duygularının peşinden koşan bir kadın kimliği ile ortaya çıkar. Kocasını yalnızlığın ortasında tek başına bırakan Fikriye Hanım bütün değerlerini de peşi sıra götürür.

Şehirde yaşayan kadınların bir başka özelliği ise "Fikriye Hanım'da olduğu gibi" evin bir yuva olarak anlamını yitirmesi, yuvanın sıcaklığının tüketilmesine kadınların neden olmasıdır. Fikriye Hanım şehirde kurduğu düzeni, Tarık Uysal'ın yaşam biçimlerinden dolayı bırakıp gitmiştir. Bu gidiş aslında şehirde yaşanılan hayatların kadınlar üzerinde bıraktığı etkilerin görülmesi açısından çok önemlidir.

"Bunca yıldır güzel güzel yaşayıp gidiyorlardı, hiçbir şeyleri eksik değildi. Eksik değildi de söz mü? Karısının aylık terzi parasıyla koca bir yıl koca bir aile geçinirdi. Oğlanla kızını Amerika'ya yollayınca, gerçekleştirilmemiş tek düşleri kalmamıştı." (Ayna: 156) diyen anlatıcı kadınla erkek arasındaki doyumun ortadan kalkması ile kadın bütün düşlerini yitirmiş bir nesneye dönüşür. Kadının düşlerini yitirmesi, kadının aile ile bağlarının kopmasına neden olmuştur. Şehir tıpkı bir çark gibi kadının soylu duygularını öldürmüştür. "Ağalar ve Beyler" adlı öyküde Aybike şehrin yetiştirdiği bir kadındır. O da şehrin düzenine ve işleyişine uyarak mahremiyetini kapı dışına bırakan bir kimliğe sahiptir.

"Dokuz Ay On Gün" adlı öyküde şehirli kadınların içine düştüğü batak kadınların yokuşa gitmesini sağlar. Ancak ne var ki bu öyküdeki kadınlar yaşamak için onurluca savaşan bir kimlikle karşımıza çıkar. Şehrin kenar mahallesinde yaşayan kadınlar daha insancıl ve sevecendirler. Çocuklarına ve etrafındaki kişilere daha fazla sahip çıkarlar. Adapazarlı Mualla ve Çevriye onurlarıyla hayat karşısında savaşan kimselerdir. Ancak bunların karşısında zenginlik ve gösterişle büyüyen dünyanın insanları bir duvar gibi durur. Şehrin semtleri kadınların duygularını yaşam biçimlerini belirleyen bir harita niteliğini taşır.

"Sisli Ses" adlı öyküde yazar kadını şöyle tanıtır: "bir elimle ellerini tuttum, bir elimle gırtlağına çöktüm, titremeye başladı sonra titremesi bana da geçti. Sonra onun titremesi kesildi, benimki dinmek bilmedi. Gene de içim rahattı, yarı karanlıkta yüzünü görmüştüm gerçek bir kadın değildi, ölüye benziyordu." (Sisli Ses: 26).

Yazar kadının karanlığın içinde ölüme gitmesini bitmişliğin bir göstergesi olarak kullanır. Böylece şehirde yaşayan kadınlar ölüme koşan, yokluğun çemberinde dönen bir görünüme bürünür.

Şehirli kadınlar, Tahsin Yücel'in öykülerinde aşağıdaki değerlerin etrafında dönüşüm, değişim ve varlık gösterirler:

Fakir Kadınlar	**Zengin Kadınlar**
Kimsesizlik	Duyarsızlaşma
Yalnızlık	İletişime Kapalı/ Kalabalık
Sevecen	Kaba/ İhtiraslı
Onurlu	Çıkarcı
Evsiz	Çok Katlı Binalar

Yukarıdaki karşıt değerler, şehirli kadınların kişiliklerini şekillendiren değerlerdir. Fakir kadınlar, sevecenliği yaşatırken; zengin şehirli kadınlar ihtirası, çıkarcılığı kabullenen tiplerdir. Aynı zamanda aktif ve girişkendirler. Bu özelliklerini kendilerini tatmin etmek için kullanmaktan hiçbir zaman çekinmezler. Oysa şehrin kenar mahallesinde oturan şehirli kadınlar ise sevgiyi, değeri ve diğer ülkü değerleri de taşırlar.

2.1.2.4. Hayat Kadınları

Tahsin Yücel'in öykülerinde düşkün hayat kadınları sevecen olduğu gibi tüm duygularını yitirmiş bir kişilikte görülür. Tahsin Yücel'in düşkün hayat kadınlarını işlediği 4 öyküsü vardır. Bu öyküler: "Haney Yaşmalı", "Dizge", "Dokuz Ay On Gün" ve "Şampanya" adlı öykülerdir. Bu öykülerden özellikle "Dizge", "Haney Yaşamalı" ve "Dokuz Ay On Gün" adlı öykülerinde çok trajik bir olay örgüsü vardır. Düşkün hayat kadını tipiyle karşımıza çıkan kadınlar oldukça derin bir şekilde ele alınır ve öykülerin

aksiyonerliği bu kadınların sayesinde sağlanır. Şimdi bu öykülerden yola çıkarak düşkün hayat kadınlarının tipolojisini ortaya koyalım:

Tahsin Yücel'in en başarılı öykülerinden bir tanesi "Haney Yaşamalı" adlı öyküsüdür. " Haney Yaşamalı" da ölmüş bir taşralı hayat kadınının öyküsü anlatılır. Öyküde " Özel bir kişilik, psikolojik derinlik kazanıyor." (Bezirci, 2003: 45) diyen Bezirci, Haney'in bir kadın olarak öyküdeki önemini çok iyi bir şekilde ifade eder. Cinsel bir nesne olarak ortaya çıkan Haney, kimliğini kasabalılar tarafından farklı kılınır. Kasabadaki genç erkeklerin cinsel deneyim kazanmaları bakımından önemli bir yere sahip olan Haney, bedenini satarak geçimini sağlar. Fakat bunu yapmaktaki amacı sadece para kazanmak değil, aynı zamanda köyün genç erkeklerine cinsel ilişkinin derinliğini öğretme arzusu da vardır. Haney'in bu davranışı gençlere cinsel ilişkinin, ilk deneyimin önemini vurgulamasından kaynaklanır. Psikologlara göre; "cinsel ilişki bir toplumun çekirdeğini oluşturan ailenin temelinde yatar." (Cüceloğlu, 1993: 326). Bu yüzden gençlerin yuva kurduklarında bu deneyimin sahibi olmalarını isteyen "Haney" duyarlılığı ile ön plana çıkar. Bizim toplumumuzda bedenini satarak yaşayan kadınlara iyi bakılmamasına rağmen yazar, Haney'i öykünün merkezine yerleştirerek, tematik güce yön veren bir karakter konumuna getirmiştir. Bireysel yönden derinliği olan Haney yuvarlak bir tiptir. Yuvarlak tipler "yapısından birden çok nitelik girdi mi kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya" (Foster, 1985: 108) başlayan kişilerdir. Haney'in köydeki fakir ve parası olmayan gençlere gösterdiği davranış Haney'in birinci dereceden bir kahraman ve yuvarlak kişiliğe sahip bir kadın olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır.

"Haney ucuz olduğu kadar da iyiydi. "Pahalı olsaydı, hava alırdı; demeyin almazdı. Piyasayı on beş kuruştan yirmi beş kuruşa, hatta elliye yetmiş beşe çıkarabilirdi pekâlâ. Ama o bunu yapmamıştı. Her şeyin ateş pahasına çıktığı günlerde en insaflı zammı o yapmıştı. On kuruştan on beş kuruşa çıkarmıştı yalnızca. Çocukları mağdur etmek istememişti. Bu yüzden geçinmek için başka işler tutmak zorunda kalmış, evlere su taşımaya başlamıştı. (Haney Yaşamalı: 64).

Bir kadının sevecenliği insanlara yardım elini uzatması hayatın ta kendisidir. Ancak Haney yokluğun pençesinde kıvranmasına rağmen bedenini daha ucuz bir fiyata satarak kasabadaki gençlerin duasını ve iyi niyetlerini üzerine toplamıştır. Kasabalı gençler tarafından eli öpülen bir yaşlı kadın niteliğine bürünürken, maddeyi evinin kapısından içeriye hiç sokmamıştır. Bu yönüyle "Haney" hayat kadınlarının en onurlusudur.

"Dizge" adlı öyküdeki Altındiş'in durumu Haney' den biraz farklılık gösterir. Altındiş Haney'in tam karşıtıdır. Haney olumsuz bir eylem yapmasına rağmen ülkü değerler kısmında yerini alırken; Altındiş tam bir kart karakter olarak karşımıza çıkar. İki hayat kadınının arasındaki bu farklılık yazarın olaylara farklı bir bakış açısı kazandırmasından kaynaklanır.

Altındiş Ötegeçe'nin erkekleriyle para karşılığında yatarken sadece mutlu olduğu günlerine dönme arzusundadır. Bu yönüyle insanları ve maddeyi kendi çıkarları doğrultusunda kullanan bir karakter konumundadır. Yazar, kasabalı bir kadının kasabadaki erkekleri bu şekilde kullanmasını aslında ironik bir şekilde ele alır. Altındiş, kart bir karakter olarak öyküdeki olay örgüsünü yuvarlaması, öykünün dramatik ve karışık bir düzleme oturmasını sağlamıştır. Kendi "ben" ile çatışan Altındiş varlığını sürdürmek için paraya, bedene, cinselliğe ve kadınsı yanlarına güvenir. Öteki "beni" onun insanî yönlerini öldürerek onun bir soğuk duvara dönüşmesini sağlar. Bu yüzden eve para karşılığında aldığı erkeklerle hiçbir zaman konuşmaz. Bir makine gibi sadece para karşılığında erkeklerle beraber olur.

"Altındiş bunları da aynı soğuk bakışlarla değerlendirip yatağın içine oturur, bir yandan soyunurken, bir yandan da paralarını yatağın üstünden altına koydurur, sonra yorganı burnuna kadar çekerek sırt üstü uzanır yatağını ilk paylaşacak olanı beklemeye başlardı. Hiçbir zaman fazla bekletilmezdi doğrusu. Elini çabuk tutmasını bilenlerden biri kaşla göz arasında yatağa dalar, sonra herkesin gözü önünde, coşkunluğunu tek dizeliğini hiçbir zaman yok edemeyen bir devinim başlardı." (Dizge: 27)"

Yukarıdaki alıntı metninden de anlaşılacağı gibi Altındiş" insanların ruhlarıyla değil sadece bedenleri ile birlikte olan bir hayat kadınıdır. Kasabanın erkekleri ile yatarak onların erkeklik ihtiyaçlarını giderir. Bir canlıdan çok bir cansız varlık gibidir. Bunun nedeni Altındiş'in bedenini para kazanmak için satmasındandır. İnsanlarla çıkarları doğrultusunda birlikte olduğu için birlikte olduğu erkekleri kansız bir varlığa dönüştürür.

Tahsin Yücel'in "Dokuz Ay On Gün" adlı öyküsündeki Adapazarlı Mualla tipi de bir hayat kadınıdır. Geçimini etini satarak kazanan Adapazarlı Mualla, bu işi fakirliğinden, hayata tutunmak için yapan bir kadındır. Bu işi yaparken bir kaza sonrasında bir oğlan çocuğu dünyaya getirir. Bu çocuğun babası belli değildir. Ekmeğini kazanmak için çalışırken babası olmayan bir çocuğu dünyaya getiren Mualla analığın verdiği dürtüyle evladını bağrına basar. Hayat kadını Mualla'nın bu davranışı

çok onurlu bir davranıştır. Bundan sonrada etini evladını geliştirmek için satacak olan Mualla oğlunun adını "Satılmış" koyar. Toplumsal bir bozulmuşluk denizi içerisinde kendi güçlerini aşan şartlara karşı koyan bu tip kadınlar, aynı zamanda da çok koruyucudurlar. Hayatı ve hayatın çekilmez yüküne karşı etrafındaki sevdiklerini korumak için kendilerini feda eden bu kadınlar hayatın kendileriyle dalga geçen bir yaşam haritasına sahiptir. Mualla da bu yüzden içinde tutunmaya çalıştığı hayatın kollarına bıraktığı oğluna "Satılmış" ismini koyar.

"Unutmuştun bile dertli türküyü, dertli türküyü söyleyen adam da çoktan susmuştu, ama Tarlabaşı'nda bir evde dertli türküler kadar acı bir çığlık yükseldi. Yumuk gözlü, yumuk elli bir bebek doğdu ardından. Anasına Adapazarlı Mualla derlerdi, babası belli değildi. Adapazarlı Mualla ekmeğini etiyle kazanırdı, yazgısı samanlıkta ırzına geçilen kadınınkine benzerdi. "Oğlan mı, kız mı?" diye sordu gözlerini açar açmaz "Oğlan" dediler, gülümsedi Adapazarlı Mualla ekmeğini etiyle kazanırdı ama her şeyden önce anaydı, garip bir sevinç içindeydi, "Adını Satılmış koysak "dedi." (Dokuz Ay On Gün: 80).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı gibi hayatın geçim darbeleriyle yere kapanan bu tip kadınlar, hayatı fazla sorgulamayan tiplerdir. Mualla da bu yüzden başına gelen olayı garip sevinçle karşılar. Çünkü her ne olursa olsun bütün kadınlar annelik duygusunu evrensel bir duyguyla sevince dönüştürürler.

"Şampanya" adlı öyküdeki Saime de bu tip kadınları andıran davranışlar sergiler. Bunu para karşılığında yapmasa bile hayatta iyi bir mevki edinmek için tanımadığı insanların koynuna ve kolları arasına kendini atmaktan alıkoyamaz. Dostları tarafından şehvetin doyumunu gideren Saime bu yüzden dostu İlyas'ı kaybeder. İlyas ise Saime'yi kaybetmenin acısı ile kendini şehrin karanlık sokaklarında bulur. Fakat burada üzerinde durulması gereken durum Saime'nin neden kendine böyle kötü bir yolu seçtiğidir. Kadın her zaman bir erkek tarafından sevilmek ve korunmak ister. Ancak ne var ki kendini yitiren kadınlar sevgi ve aşkı tanımazlar. Onlar için madde ve ihtiras erişilmezliğin en önemli sermayeleridir. Saime de bu sermayeleri çoğaltmak için kendini dostlarının kollarına bırakarak tipik şehirli hayat kadını görünümünü kazanır.

"Dostların yerinden sıçradılar. Uzun uzun alkışladılar seni. Sonra sıraya girdiler. En başta o çıtı-pıtı herif vardı. Seni kendine doğru çekti. Sonra dudaklarını dudaklarına yapıştırdı. Uzun uzun emdi dudaklarını. Kalbi bozmadan öpse yanmazdım" (Şampanya: 43) diyen İlyas, Saime'yi bir hayat kadını gibi resmeder. Anlatıcı konumundaki İlyas

kadınların kendilerini bu türlü bitirmelerine isyan eder. Fakat bu tip kadınları sevgiyle beslemenin aslında imkânsız olduğunun farkına varmaz.

Tahsin Yücel, hayata karşı tutunma noktası olarak bedenlerini kullanan kadınları her cepheden ele almış bir yazardır. Her yönüyle varlıklarını öykülerinde kesinlemeye çalışan yazar kadınların her ne amaçla olursa olsun tükettiklerinin mesajını verir.

2.1.2.5. Yabancı Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde, yabancı kadınlara çok az rastlanır. "Katuşa Masalı" adlı öyküde sevgili kimliği ortaya çıkan bir kadın öykünü yönlendirici gücünü oluşturur. Katuşa, masallara konu olan bir kadındır. Sevdiğinin yakalanmaması için kendini ölümün kollarına yalnız bir şekilde atar. Bu yönüyle yabancı kadın, sevginin anlamını bilen sadık bir kişilikle karşımıza çıkar. Yazar, kadının göstermiş olduğu davranıştan dolayı öyküyü onun masalı haline dönüştürür. Sevecen ve sadık kimliği ile öyküde ikinci dereceden kendini tamamlamaya bilmiş bir kadın karakteri olarak kendine yer edinen Katuşa, adeta özlemi çekilen bir dünya gibidir. Baba'yı derinden etkileyen yabancı kadın, yeri doldurulamayacak kadar özel bir kişiliğe sahiptir. Onun bu yönünü öyküden yaptığımız şu alıntı daha da iyi kavramamızı sağlar:

"Evet ikimizde Katuşa'yı seviyorduk ben hiç görmemiştim, o birlikte yaşıyordu. Benim biricik Katuşa'mdı onun ikinci Katuşa'sıydı. Birinci Katuşa'nın öyküsü uzundu, bitmedi kolay kolay. Bir uzak ülkede evlenmişti onunla. Sonra o uzak ülkede yaşamın tadını kaçırmışlardı. Kaçmak istemişlerdi, ama olmamıştı. Kaçarken ateş etmişlerdi arkadan Katuşa'yı sol bağrından vurmuşlardı, o bacağından yaralanmıştı. Katuşa "Sen durma git demişti, başka bir şey söylememişti. Baba da Katuşa'yı ömründe kırmamıştı. Gene tutmuştu sözünü." (Katuşa Masalı: 123).

Baba'nın sevgisini kazanan bu yabancı kadın, Baba'nın onun isteklerini reddedemeyecek kadar içine işlemiş bir kişiliğe sahiptir.

"Babuşka" adlı öykudeki Madam yabancı bir kadındır. Değişen dünyanın düzenine ayak uydurmaya çalışan Madam kendisini mutlu kılması için evlenmiş çocukları olmuş bir kadındır."

Tahsin Yücel bu iki öyküsünde de yabancı kadınların öykülerini anlatmıştır. "Babuşka" adlı öykudeki "Madam" başkarakterdir. Yücel, bütün olayların merkezini Madam alırken "Katuşa Masalı" adlı öyküde yabancı kadına ikinci dereceden bir karakter görevini vermiştir.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki yabancı kadınlar sevecen, cana yakın fedakâr kişiliklere sahip kadınlardır. Etrafındaki insanlara mutluluğun ışıklarını bir güneş gibi hediye eden kişilerdir.

2.1.3. Kişiliklerine Göre Kadınlar

2.1.3.1. Sevecen ve Onurlu Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinin bazılarında kadınlar sevecen, cana yakın ve onurlu kişilik özelliklerine sahiptir. Erkekler bu kadınların peşinden durmaksızın koşan ve onları elde etmeye çalışan kimseler olarak öykülerde yerini alırlar. Yücel'in öykülerinde sevecen ve onurlu kadınlara hem şehirde hem de kasabada rahatlıkla rastlarız.

Tahsin Yücel, öykülerindeki onurlu ve sevecen kadınları yaratırken, onların dillerini de iyi bilir. Onları bütün edimleri ile öykünün genel dokusuna yerleştirir. Tahsin Yücel'in öykülerindeki sevecen ve onurlu kadınları hayatın işleyişini kavramış tiplerdir. Kendi ruhlarından ve bedenlerinden hareketle etrafındaki insanları tanımaya çalışırlar. "Kendi bedenimizin dışında deneyim elde edilemez." (Molcho, 2000: 71) diyen Molcho, Yücel'in onurlu kadınlarının deneyim kaynaklarını açıklayıcı bir açıklama getirir.

"Mektuplar" adlı öyküdeki Medet'in annesi, adeta yüce bir kişiliğe sahip kadın görünümündedir. Oğluna aralıksız olarak yazdığı mektuplara anne sevgisinin ne kadar kutsal olduğu göstermesi açısından çok önemlidir.

"Komşular" adlı öyküdeki genç kadın ailesinin ve yuvasının ayakta durması için kocasından yediği azarlara direnmesi kadının onurunu ve yüceliği bir kat daha arttırmaktadır.

"Tarih/Coğrafya" adlı öyküdeki hemşire, sevgisi uğruna birçok tehlikeyi göze alan onurlu bir kadındır. Onun Timur'a gösterdiği sevgi ve sadakat Timur'un ona dönmesini sağlamıştır.

"Üşümek" adlı öyküdeki kadın ise sevecenliğin, bağlılığın onurun bir timsali şeklinde öyküye yön veren bir başkahramandır. Kadın kocasının kendisini terk etmesine rağmen, kocasını tekrardan kazanmak için her yolu deneyen bir kimlikle karşımıza çıkar. Gece yarılarında kocasının metresi tarafından rahatsız edilse de Raşit'e deli gibi bağlı olan bir kadındır. Bu bağlılığın ve sevginin bedelini yanarak ödeyen bir kadındır.

"Haney Yaşamalı" adlı öyküdeki kadın yani Haney çok sevecen ve yardım sever bir kadındır. Kasabadaki bütün gençlere yardım eden bir tiptir.

"Cuma" adlı öyküdeki Lemde Bacı sevecen ve onurlu davranışı ile günümüzde yitirilen aşkların ağıtını tekrardan söyleyen onurlu bir kadındır. Sevdiğini yani kocasını yıllarca bekleyen ve ona her Cuma mektuplar yazan, gelmesi için dualar eden, onurlu sadık bir kadındır.

"Oğul" adlı öyküdeki "Emnebe" oğlu Arifa'nın gönderdiği paraları kasabalıya dağıtması ve kasabalının Emnebe hakkındaki düşünceleri Emnebe'yi ölümünden sonra yüce kimliği ile ortaya koymuştur.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki kasabalı kadınlar ve şehirli kadınlara insanlara yakın yardım sever kadınlardır. Urup Fadime, Emiş Bacı, Iraz Bacı bütün sevecenlikleri öyküleri renklendiren kadınlardır.

2.1.3.2. Çok Konuşan İhtiraslı/ Vamp Kadın Tipi

Bu tip kişiliğe sahip olan kadınlar, öykülerde genellikle karşıt gücü temsil ederler. Toplumun değer yargılarına zıt hareket eden bir kişiliğe sahiptirler. Kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederler ve istediklerini elde edemeyince kavga çıkaran kimselerdir. Eğer istediklerine ulaşamazlarsa durmaksızın konuşarak öykünün içinde seslerini her yerden duyururlar. Bu tip kadınlar bilişsel olarak oldukça zayıf kadınlardır. Genellikle istediklerini elde etmek için insanların zayıf yanlarına saldırırlar. "Ötesi" adlı öyküdeki Nevruz Bacı, Döndü Bacı'yı sözleri ve davranışlarıyla öldüren kart bir karakter olarak öyküde yerini alır. Nevruz Bacı Ötegeçe'nin zengin ailelerine mensup bir kadındır. Öykünün başlarında iki dost olan bu kadınlar olayların gelişmesi ile düşmana dönüşmüşlerdir. Nevruz Bacı, kasabadaki davranışları ile çok konuşan, acımasız bir wamp kadındır. Wamp kadınlar, kendi haklarını ve varlıklarını aciz insanlar üzerine baskı ve zulüm yaparak, öyküde karşıt bir güç haline dönüşür. Nevruz Bacı'nın, Dudu Bacı'ya ettiği dualar acımasız ve çok konuşan bir kadının ağzından dökülen ilençlerdir.

"Nevruz Bacı'ya gelince, bu tür inceliklere kafa yormayacak kadınlardan değildi o. Bayrağı açmıştı bir kez, ne pahasına olursa olsun, on beş lirasını koparmaya çalışıyor, koparmadıkça da köpürüyordu. Yolladığı, aracılar yetmiyormuş gibi, kendiside iki de bir Döndü Bacı'nın kapısında bitiyor, bin bir küfür, bin bir ilenç arasında parasını istiyordu." (Ötesi: 169).

Yukarıdaki alıntıda anlatıldığı üzere Nevruz Bacı, kendini üstün göstermek ve bunu kabul ettirmek için eskiden arkadaşı olan Döndü Bacı'ya amansızca saldırır. Döndü Bacı, sevdiği insanları ölümün pençesine gönderdikçe Nevruz Bacı zevkten dört köşe olarak etrafındaki insanlara haklılığını kesinlemeye çalışır. Hatta daha da ileriye giderek "aklına estikçe de pencerenin önüne, altına giderek çevresinde topladığı komşu kadınlarla birlikte borçlarını ödemeyen namussuz, alçak insanların öbür dünyada nasıl hesap verecekleri konusunu" (Ötesi: 170) işleyerek, okuyucunun gözünde daha da düşmüştür. Yazar, Nevruz Bacı'yı öyle bir canavara dönüştürmüştür ki Nevruz Bacı katil kadın tipine dönüşmüştür. Ayrıca bu öyküdeki Boş Osman'ın anası da çok konuşan ve insanları rahatsız eden kadın görünümündedir.

"Giz" adlı öyküdeki Dudu Bacı da çok konuşan ve erkekleri kendini tatmin etmek için kullanan bir kadın karakterine sahiptir. Cinsel dürtülerinin peşinde erkeklerle yaşadığı her şeyi kasabalıyla paylaşan Dudu Bacı hayatın bütün mahremiyetini sona erdirmiştir. Kasabalı kadınlar onun anlattıklarını doğrulamasa bile onu dinlemekten kendilerini alıkoyamamışlardır.

"İktidar" adlı öyküdeki Sumru Hanım gösterdiği tutarsız ve baskıcı tavırları ile Müçteba Bey'in hayatını karanlık bir dünyaya dönüştürmüştür. Genç Sumru Müçteba Bey'in bütün benliğini ele almış ve en sonunda onu terk ederek bir başka erkekle kaçmıştır. Oysa Müçteba Bey onu mutlu etmek için bütün benliğiyle her şeye göğüs germişti. Sumru Hanım göstermiş olduğu bu davranışı ile tam bir wamp kadın örneğidir. Yazar öyküde Sumru'yu şöyle tarif eder:

"Sumru hanım onun gibi mutluydu kuşkusuz, ama yürüyüşünden sesine, her şeyinde bir katılık seziliyor, komşular, her "Mücto!" diye seslenişinde Müçteba beyin hazır ola geçtiğini gördükçe kocasıyla konum değiştirdiğini düşünmekten kendilerini alamıyorlardı." (İktidar: 96).

Kocasını kendi buyruğu altına alan Sumru sevginin kullanıldığı bir arenada başköşededir. Müçteba Bey artık iktidar olmaktan bıkarak, Sumru emrinde çalışan bir görevli konumuna gelmiştir.

Kadınların kahramanların bu onursuz davranışların altında yatan nedenler, Tahsin Yücel'in öykülerinde önemli bir yere sahiptir. Kirlenen dünyanın tozlarının kadının üzerine serpilmesi kadınların evrensel değerlerini yitirmelerine neden olmuştur. Büyük bir kaosun içinde değer yitimine uğrayan kadınlar gerek davranışları, gerek düşünce biçimleriyle, hayatın devam etmesi için kendi kimliklerini öteki benliklerinin

emrine veren tipler olarak karşımıza çıkar. Yücel'in öykülerindeki ihtiraslı ve çok konuşan kadınlar "insanı sevmekten, anlamaktan ziyade; onu sorgular ve güçsüz taraflarına saldıran." (Korkmaz, 1997: 197) bir yapıdadır. Bu tip kadınlar yazarın hayata bakış tarzını ve kadının yaşam içerisinde geçirdiği değimi göstermesi açısından önemlidir. Wamp kadın tabiriyle ifade ettiğimiz bu kadın tipleri öykülerde genelde bir değişim sonrasında karşıt güç olurlar. Bu kadın tipler, bütün ülkü değerleri hayatın çıkarlarına bulayarak; arkadaşlıklarını, sevdiklerini ve eşlerini kullanan ve onları zor durumda bırakan tipler olarak öyküler içerisinde yer almışlardır.

2.1.4. Yaşlarına Göre Kadınlar

2.1.4.1. Çocuklar

Tahsin Yücel'in öykülerinde kız çocukları oldukça azdır. . Yazar kız çocuklarını genellikle ailenin iç dekorunu oluşturmak için kullanır. Kızların kişilikleri üzerinde derin bir bilgi vermek yerine onları fon karakter olarak kullanır. Yalnız kız çocuklarının fon karakter kullanılmadığı iki öyküsü vardır. Bunlar "Ötegeçe Çocukları" ve "Bebekler" adlı öykülerdir. "Bebekler" adlı öyküde küçük Meryem olayların merkezinde yer alan bir kişilikle karşımıza çıkar.

Küçük Meryem, beş yaşında olmasına rağmen hiç konuşmayan ve ailedeki diğer bireylerin sevgisinden yoksun olarak büyüyen küçük bir kızdır. Yazar, küçük Meryem'le öyküde o kadar çok ilgilenir ki küçük Meryem ikinci dereceden bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Yazar torun Meryem'in öyküsünü anlatırken kız çocuklarının kırsal kesimlerde neden hiçbir önemi olmadığını dile getirir. Öykü sosyal içerik taşıması açısından oldukça önemlidir. Günümüzde özellikle kırsal kesimlerde kız çocuğuna bakış, olumsuz bir yargının penceresinden izlense de bunun yavaş yavaş değiştiğini hissetmekteyiz. Kız çocuklarının toplumca aşağılanması toplumun yanlış değer yargılarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden Küçük Meryem dünyaya geldiğinde istenmez. Onun ikizi Mükerrem aile tarafından çok sevilir bundan dolayı küçük kız tamamen bir yokluğun içine düşer. Zeynep Bacı'nın geç gelen bu çocuğa karşı hiç de içten davranmaması kız çocuklarının aile içinde oturduğu yeri gösterir.

"Sonra zorlu sancılar ardından, bir oğlan doğurmuş, onun ardından da Meryem gelmişti. Mükerrem istenmiyordu ya hiç değilse bekleniyordu, üstelik erkekti: herkesçe sevildi. Meryem'e gelince doğumundan yarım saat önceye değin beklenmeyen,

varlığından kuşkulanılmayandı, istenmeyen bir çocuk bile sayılmazdı, fazladan, gereksiz bir nesneydi.” (Bebekler: 213).

Meryem’in fazladan bir nesneye dönüşmesi ve anlatıcının Meryem’in üzerine bakışlarını çevirmesi, fazladan bir nesne olan kız çocuğunu öykünün merkezine taşımıştır. Aile sakinlerinin Meryem’e bakışı çok trajiktir. İnsan hangi cinsten olursa olsun yaşamayı sonuna kadar hak eden bir varlıktır. Onun bu haktan mahrum bırakılması veya bir nesne gibi algılanması bütün kız çocuklarının başına gelebilecek bir durumdur. Yazar, bu yüzden istenmeyen bir canlıyı öykünün tematik gücü olarak kullanmıştır.

Meryem karakter olarak, içe kapanık bir kız çocuğudur. Yazar, Meryem’in içe kapanıklığından yararlanarak öyküdeki genel dokuyu oldukça zengin tutmuştur. Meryem, kendi bireyselliğini kazanma yolunda attığı her adımda yazar tarafından takip edilmiştir. Bu takip sırasında küçük Meryem’in farkına varılabilmiştir. Böylece “figüratif bir kişi olmakla birlikte kendi dünyalarını yalnızca bedensel nitelikleriyle donattıkları “Özne”likleriyle inşa ederler ve tutumlarıyla kendi(ler)ine ait bir dünya ile birlikte yürüyen” (Orhanoğlu, 2000: 51) bir kişilik özelliği kazanır.

Meryem’in ailedeki insanlar tarafından tam olarak tanınmaması ile içindeki yabancılaşmayı da gözler önüne serer.

“Komşular” adlı öyküdeki Oya bir fon karakterdir. Tatil köyündeki yazlıklarının balkonunda oturduğu masa Oya’nın bir dekor olarak kullandığı bir yerdir. Oya anne ve babasının kavgalarını sadece izler ve hiçbir girişimde bulunmaz ve “olayları yorumlayan bir kara görevi” (Stevick, 2004: 173) üstlenir.

Oya ailenin en küçük çocuğudur. Annesini sever ve babasından korkar. Masanın etrafını süsleyen ve olayların gerçekçi görünmesini sağlayan bir kız çocuğudur.

“Küçük kız ayağa kalktı birden, kararlı adımlarla balkon kapısına yöneldi, ama hem annesi hem de babası, neredeyse aynı anda “sen otur yerine!” diye bağırdılar. Annesi kolundan tutup geriye doğru çekti, yerine oturup saçlarını okşadı. (Komşular: 26).

Olayların etrafında büyüyen Oya yukarıdaki alıntıda da anlatıldığı üzere hiçbir olayın içine derin bir şekilde dâhil olmaz.

Tahsin Yücel kız çocuklarını olayları yönlendirilen bir unsur olarak öykülerinin içine yerleştirir. Kız çocukları genellikle yalınkat bir kişiliğe sahiptirler. Psikolojik bir derinlik kazanan öykülerde sade torun Meryem önemli bir konuma sahiptir.

2.1.4.2 Genç Kızlar

Genç Kızlar, öykülerde kendilerini göstermeye çalışan bilgisiz tipler olarak karşımıza çıkar. Bu tipte olan kızlar daha çok wamp yani karşıt gücü sembolize eder ya da norm bir karakter özelliği gösterir. Norm karakter konumundaki genç kızlar, eserde başkahraman yardımcı olan kişilerdir. Her zaman kahraman yakın dururlar ve kahramanı desteklerler.

Yücel'in öykülerindeki genç kızlar, bu yönüyle hep uç noktada bulunurlar. Kendi varlıklarını ortaya koymak için çabaları öykülerde genç kızlara kısmi bir derinlik kazandırır. Ancak bu derinlik genç kızların sadece birey olma yolunda giriştiği çabadan ibarettir.

"Bit İlacı" Kevser, "Şampanya", Nazmiye "İktidar" Sumru Hanım "Ağalar ve Beyler" Aybike, "Önü" Hacer, "İkilem" Şerife, "Denge" Cemile gibi kişiler, öykülerde genç kız tipolojisine uyan karakterlerdir. Bu öykülerdeki genç kızlar varlıklarını etrafındaki erkeklere bağlı olarak sürdürürler.

2.1.4.3. Orta Yaşlı Kadınlar

Tahsin Yücel'in öykülerinde orta yaşlı kadınlar, genelde öykülerde başkahramana yardımcı konumdaki kadınlardır. Orta yaşlı kadınlar, yeri geldiğinde olaylara müdahale edebilen ve başkahramanları şekillendiren yardımcı fonksiyon özelliği üstlenen kadınlardır. Bu tip özelliğe sahip olan kadınlar, kendilerini ailesi için feda eden kadın tipidir. Yoksullukla savaşan, kocasına aile işlerinde yardımcı olan kadınlardır. Tahsin Yücel orta yaşlı kadın kahramanları genellikle kasaba ve köylerden seçerek öykünün aksiyonerliğine sürükleyici bir güç kazandırmıştır.

Orta yaşlı kadınlar aşağıdaki öykülerin genişlemelerine ve doyuma ulaşmasını sağlamışlardır. Bu öyküler:

"Fonguraf" Zübeyde, "Şampanya" Saime, "Besleme" Huriye, "Pazarlık Ahuzar Bacı, "Resim ile Elişi" Şazine, "Üşümek" Kadın Kahraman, "Eski Öykü" yaşlı kadın, "Kelepçe" Hanife, "Leblebi" Kumru, "Ayna" Fikriye Hanım, "Komşular" Ayten "Aramak" Gülbeyaz, Gülbahar, "Dizge" Altındiş, "İkilem" Seyyar Bacı, ve "Denge" Zeynep Bacı, kişiler orta yaş gurubuna girer. Yazar, orta yaşta kadın kahraman yaratmakta oldukça başarılıdır. Öykülerin çoğunda orta yaşlı kadınları görebiliriz.

"Aramak" adlı öyküdeki Gülbeyaz ve Gülbahar Postacı Münür'ün karılarıdır. Orta yaşta olan Gülbeyaz kocasının ikinci defa evlenmesinde hiçbir sakınca görmez hatta köy köy dolaşarak kocasına ikinci eş arar. Bu yönüyle Gülbahar tam bir norm karakterdir. Postacı Münür'ün ikinci defa evlenerek kendini doyurma arzusuna hiçbir tepki vermediği gibi ona yardımcı olması ve kocasına ikinci eşini kendi beğenmesi, Gülbahar gibi orta yaşlı kadınların içinde bulunduğu durumu yansıtması açısından oldukça önemlidir.

Tahsin Yücel öykülerinde orta yaşlı kadınları yaratırken "İkilem" adlı öyküde olduğu gibi acımasız kadınları da öykülerine yerleştirmiştir. Kocası Beşira'nın evden kopmasını, ailenin içinden dışlanmasını sağlayan kadın tipini ortaya koyabilmiştir. Yazar, karakter yaratmada özellikle orta yaştaki kadınları yaratmada oldukça başarılıdır.

2.1.4.4. Yaşlı Kadınlar

Yücel'in öykülerinin çoğunda yaşlı kadınları rahatlıkla görebiliriz. Yaşlı kadınlar, öykülerde hem anlatıcı açısından hem de yaşadıkları uzun hayat maceraları açısından önemlidir.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki yaşlı kadınlar, başkarakter, norm karakter, karşıt karakter, fon karakter olarak karşımıza çıkar. Öykülerdeki yaşlı kadınlar varlıkları ile öyküye zenginlik katar. Bu kadınlar hem acınacak halleriyle hem de hırslı kişilikleriyle öykülerde yer alırlar.

Öykülerindeki yaşlı kadınlar ailenin içinde genellikle fon bir karakter görevini üstlenirler. Fon karakter, olayların akışında dekor vazifesi gören kişilerdir. Öyküde hiçbir zaman olayın merkezinde değildirler. Olayların gerçek bir sosyal kurguya ulaşmasında sadece ara bir renktirler. Fakat bazı öykülerde başkahraman olarak da görülürler.

Başkahraman göreviyle öyküde yer alan yaşlı kadın kahramanlar, genellikle güçlü bir yapıya sahiptirler. Öyküdeki diğer kişileri yönlendiren güç konumundadırlar. Öykünün entrik kurgusu bu yaşlı kadınların davranış ve düşüncelerine göre gelişir.

"Oğul" adlı öyküdeki Emnebe, öykünün önemli kahramanlarından biridir. Yaşlı bir kadındır. Evladını seven, ona canı gönülden bağlı olan bir kadındır. Oğlunun, onu yalnız bırakarak küçük yaşta Ötegeçe'den ayrılması Emnebe'yi derinden etkilemiştir. Bundan dolayı ana hem özlem duymakta hem de kendi benliğinden onu soyutlamaktadır. Onun benliğinden evladını soyutlaması, oğlu Arifa'nın yitik bir varlığa

dönüşmesini sağlamıştır. Öyküde, evladın varlığında onu yokmuş gibi algılayan bir kadının çıkmazları vardır. Oğluna mektuplar yazdıran ve durmadan para isteyen Emnebe, oğlunun gönderdiği paraları kasabaya dağıtan yardımsever bir kadındır. Ölümü üzerine oğlu Arifa kasabaya gelerek annesinin mezarını ziyaret eder.

Emnebe'nin psikolojisi tam bir çatışmalar girdabıdır. Oğlunu özleyen ve oğlunun yanına geldiği vakit ondan uzakta duran bir kadının, kendi içinde yaşadığı gelgitleri yaşaması, Emnebe'nin psikolojik bir derinliği olduğunu gösterir. Onun gelgitleri yaşlılığın vermiş olduğu yalnızlık korkusundan kaynaklanır. İster genç, ister yaşlı olsun, yalnızlık insanın içini kemiren en büyük hastalıktır. Emnebe bu hastalığın pençesinden kurtuluşu Arifa'da bulur.

"Emnebe'nin bedeninin yorganın altında güçlükle belli olan yükseltilerine, çizgileri daha bir sıklaşıp daha bir derinleşmiş, zayıf yüzüne baktıkça, saatlerdir yaşadıklarının bir kuruntu olmadığını görüyordu. Korkunç ve çelişkin yolculuğun açık izlerini taşıyordu Emnebe, bütün gece üzerine yağan topraklar onu gözle görünür bir biçimde örtüp eritmiş, yüzünü ellerini, bedenini gözle görülür biçimde küçültmüş gibiydi." (Oğul: 230).

Anlatıcı yaşlı kadının ölüm anından kesitler sunarken tek başına kalan Emnebe'nin içine düştüğü durumu trajik bir halde sunar.

"Yeni Gelin" adlı öykünün kahramanı yine yaşlı bir kadındır. Olaylar bu yaşlı kadının içine düştüğü aciz durumu ortaya koymak için derinlemesine incelenmiştir.

"Leblebi" adlı öyküdeki "Şifa Bacı" öykünün başkahramanıdır. Anlatıcı Şifa Bacı'nın üzerine yoğunlaşarak içine düştüğü trajikomik olayı bir düzen halinde işler. Şifa Bacı, yemek yemesini çok seven ve durmadan yemek yiyen bir yaşlı kadındır. Bir Temmuz ishal hastalığına tutulur. Bunun herkesten saklar. Fakat kasabadaki ahali bunu öğrenir. Öykü hastalığından dolayı güçsüz duruma düşen Şifa Bacı'nın hastalığının üzerine temellendirilir. Ancak öyküdeki önemli bir husus yaşlı kadının hastalığını gizlemesidir. Hastalığını iyileştirmesi için durmadan leblebi tozu yemesi kadının kendine göre hastalığını gizleme sebeplerini açıklaması bakımından önemlidir. Öyküdeki yaşlı kadın Şifa Bacı, içine kapanıklığı ve utangaçlığı ile bu tip yaşlı kadınların bir sözcüsü konumundadır.

"Haney Yaşamalı" adlı öyküdeki Başkahraman Haney yine yaşlı bir kadındır. Etrafındaki insanlara yardım etmek için kendi bedenini satan yaşlı bir kadın olarak

karşımıza çıkar. Onun yardımseverliği ve insanlara özellikle gençlere karşı gösterdiği iyi niyet bu yaşlı kadının öldükten sonra dahi unutulmamasını sağlamıştır.

Tahsin Yücel başkahramanı olarak yaşlı kadınlardan oluşan diğer öyküleri; "Babuşka" Madam, "Cuma" Lemde Bacı, "Yürümek" Zühre Bacı, "Giz" Dudu Bacı, "Ötesi" Döndü Bacı gibi kahramanlar birinci dereceden yaşlı kadın kahramanlardır.

Norm karakterli yaşlı kadınlar. "Ağalar ve Beyler" Müşfika Sadberk Konur-Alp, "Denge" Iraz Bacı, "Bebekler" Büyük Meryem gibi öykülerdeki kahramanlar olayın başkahramanına yardımcı olan ve olayın derinlik kazanmasını sağlayan kahramanlardır. Yukarıda norm karakter olarak belirttiğimiz yaşlı kadınlar varlıklarını öykünün içinde hissettiren ve olaylara kısmi olarak yön veren yaşlı kadınlardır.

Kart karakterli yaşlı kadınlar: "Ötesi" adlı öyküdeki, Nevruz Bacı yaşlı bir kart karakterdir. Döndü Bacı'yla aralarında çıkan kavgadan sonra insanî yönlerini yitiren ve eski dostuna amansızca saldıran bir kadındır. Tahsin Yücel'in öykülerindeki yaşlı kadınlar olumu tipler olduğu için kart karakter özelliği göstermezler. Ancak Nevruz Bacı bir istisnadır.

Fon karakterli yaşlı kadınlara öykülerde oldukça fazla rastlanır. Tahsin Yücel'in kasaba çevresinde geçen bütün öykülerinde fon karakterli yaşlı kadınları rahatlıkla görebiliriz. Bu öyküler şunlardır: "İnce Sanat" Kel Hüsne, "Dokuz Ay On Gün" Mukadder, "Giz" Emiş Bacı, "Oğuzlama" Meryem Bacı, Fadik Bacı, Nazmiye Bacı, Urup Fadime, Münevver Bacı gibi öyküdeki yaşlı kadınlar fon karakterlidir. Bu yaşlı kadınlar olayların gerçekçi bir yapıya oturması için fon görevinde kullanılmışlardır. Öyküye bir derinlik kazandırmazlar.

2.2. Erkek Kahramanlar

2.2.1. Genel Olarak Erkekler

Tahsin Yücel, öykülerinde bolca erkek kahraman yaratan ve kullanan bir yazardır. 59 öykünün 47 tanesinde erkek kahramanlar olay örgüsünü oluşturur. Diğer 11 öyküden bir tanesini, hayvan kahraman olan "Sümüklüböcek" oluştursa da sümüklüböcekte erkek olarak öyküde yerini alır. Bu 11 öyküden "Yürümek", "Bebekler" adlı öykülerde kadın-erkek arasında denge tam sınırda kalmıştır. "Yürümek" adlı öyküde Zöhre Bacı'ya ulaşmayı arzulayan Kâtiba, Zöhre Bacı'yla bir bütünlük kurar. Zöhre Bacı'nın kocaları ve öyküye kattığı aksiyonerlikle kahramanların

eşit bir dengede olduklarını gösterir. Yazar bir yandan Kâtiba'yı derinleştirirken diğer yandan Zöhre Bacı'nın kişiliğini zenginleştirir.

"Bebekler" adlı öyküde anlatıcı-kahraman konumundaki Memedali ile eşdeğerde görev üstlenen Meryemler öyküde olay örgüsünün entrik bakımdan zengin bir yapıya dönüştürür.

"Sümüklüböcek" adlı öyküde ise ormanda gezen bir erkek sümüklüböceğin başından geçen bir aşk öyküsünü anlatır. Yazar erkek kahramanları hem şehirli hem köylü hem de kasaba muhitinden seçerek öykülerin zengin bir coğrafyaya yayılmasını sağlamıştır.

Tahsin Yücel öykülerindeki erkek kahramanları tek tek ele alarak onların yaşadığı değişim, dönüşüm ve arayışları oldukça etkili bir biçimde okuyucuya sunar. Erkek kahramanlar, yaşadığı çevreden karşıt bir değer olarak kendilerini var etmeye çalışır. Bu karşıtlığın tek bir nedeni vardır. O da erkek kahramanların bulunduğu durumdan başka bir duruma sıçramak istemeleridir. Öykülerinde erkek kahramanların sosyal durumları, fazla geniş bir şekilde verilmez. Kahramanlar, kendi psikolojik durumlarına göre etrafındaki varlık ve nesneleri şekillendirdiği için yaşanılan mekân, zaman ve yaptıkları meslekleri ikinci plana itilmiştir. Özellikle "Aykırı öyküler ve Komşular" adlı eselerinde sosyal durumlar belirirken, "Uçan Daireler", "Haney Yaşamalı" ve "Ben ve Öteki" adlı kitaplarında bu durum daha sönük bir şekilde işler.

Erkek kahraman, öykülerde genellikle içe kapanık, kendi içlerindeki dünya ile savaşan kişilerdir. Bu durumdan sıyrılan erkek kahramanlar, hayatı doya doya yaşamak için hayatın tek düzeliğiyle çatışma halinde olan tiplerdir. Bu tip insan daha çok kendi varlık alanı ile tezat oluşturan kişilerdir. Etrafındaki diğer insanlardan uzak durmak onlar için önemli bir husustur.

Tahsin Yücel'in yarattığı öykülerindeki erkekler, özellikle belirli bir yaşı geçtikten sonra büyük bir değişim yaşar. Değişim sonunda ya dengelerini yitirirler ya da başka bir kişiliğe bürünerek o kişiliğin altında yeni bir düzen kurarlar. Hayatın durmaksızın değişmesi ve toplumların çeşitlenmesi, dış oluşumlarla ilişki içerisinde olan erkekleri, öykünün odağına taşır. Özellikle anlatıcı konumundaki kahramanlar, öykülerin genel dokusuna şekil veren önemli karakterlerdir. Bu karakterler, gerek meslekleri olsun, gerek yaşam biçimleri olsun öykünün dışa açılan penceresi gibidirler. Okuyucular bu karakter sayesinde öykünün kapısından içeriye girerler.

Tahsin Yücel'in öykülerinde erkekleri mesleklerine göre, yaşlarına göre, kişiliklerine göre bir ayrıştırmaya tâbi tutacağız. Tabiî ki bunu yaparken erkeklerin öykü içerisindeki fonksiyonlarını da belirteceğiz. Bunları belirtirken. Erkeklerin ilişki içerisinde olduğu değer toplamını ve psikolojik durumlarını da inceleyeceğiz.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki erkek kahramanlar genellikle olumlu bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Tabiî ki bunun yanında karşıt güçler de vardır. Fakat karşıt gücü temsil eden erkek daha azdır. Şimdi öyküdeki erkek kadrosunu inceleyelim:

2.2.2. Tiplerine Göre Erkek Kahramanlar

2.2.2.1. Küçük İnsan Tipi

Küçük insan tipi, hayatın durmadan insanı öğüten dişleri arasında kaybolan insanlardır. Bu insanlar, varlıklarını zenginlikleri ile değil, nefes alış verişleriyle kesinlerler. Küçük insanlar, bütün toplumların içinde bulunan bir insan tipidir. Hayattan beklentileri azdır. Elindekiyle yetinebilen ve etrafındaki insanlara yardımcı olmak için durmadan savaş veren yoksul ve onurlu insanlardır. Bu tip insanlar, toplumun diğer fertleri ile konuşurken kendilerini inşa ederler. Bunun nedeni insanların yoksul olması ve kendilerini nesneyle ifade edememelerinden kaynaklanır. Günümüzde insan, ellerindeki varlık veya nesneler ile toplumun içinde bir yer tutarlar. Küçük insan tipinin özelliklerini gösteren insan ise; "birbirleri ile konuşurken, dünyaları inşa ederler." (Arkonaç, 1999: 29). Buradaki birbirilerinden kastettiğimiz toplumun tabakalarıdır. Her toplum istese de, istemese de farkında olmadan kendini tabakalara ayırır. Bu tabakaların en altında ise küçük insanlar bulunur. Toplumsal olarak dışlamadan ziyade hayatın onlara sunduğu olumsuzluklar, onların mutsuz bir hayat sürmesini sağlar. Fakat bu insanlar bütün olumsuzluklara rağmen hayata dört elle tutunurlar. Onlar hayata dört elle tutunmayı hiçbir zaman bırakmazlar; ama hayat onlara hep adil olmayan, haksızlıklarla dolu bir dünya sunar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde küçük insan tipi her köşe başında rahatlıkla karşılaşabiliriz. Öykülerin geçtiği yerler kasaba, köy ya da şehrin kenar mahalleleridir**.** Özellikle yazın hayatına başladığı ilk yıllarda, Anadolu insanın içinde bulunduğu durumu anlatması bakımından öyküleri çok önemlidir. Kasabada ve köyde yaşayan erkekler, şehrin yaşam biçimi ve düşüncesiyle hayatın kirli iplerinden tutmaya çalışırlar.

“Uçan Daireler” deki şehirli genç, “Fonguraf” Yasin, “Şampanya” İlyas, “Dolma” Musa, “İnce Sanat” Pişik Osman, “Sinema”, “Baba” Ragıp, “Büyük Sarhoşluk”, “Çöpçü”, “Yeni Gelin” Hancı Dursun, İbrahim, “Leblebi” Deli Mevlüt, “Kamyon” Kamyoncu, “Dizge” Topal Durmuş, Nurhaklı, “Giz” Halil Efe, Ömera, “Ötesi” Baş Osman, “Üçlem” Osmana, “Aramak” Halil Efendi, Postacı Münür, “Oğuzlama” Kadir Ağa gibi kahramanlar küçük insan tipi özelliklerine göre çizilmiştir.

Bu kişilerin öyküde içindeki sosyal ortamları göz önüne alındığında toplumun içinde pek bir ağırlıkları olmadığı gibi statüleri de yoktur. Öykünün genel dokusuna derinlik kazandırmaları açısından önemlidirler. Fakat bunlar toplumun içinde kaybolmuş sıradan insanlardır. Çalışmamızda küçük insan tipini fonksiyonlarına göre inceleyerek, öykülerindeki görevler belirtik. Bunu yaparken yazarın her öykü kitabından bir öyküsünü inceleyerek bu durumu açığa kavuşturmanın daha iyi olacağını düşündüğümüzden dolayı öncelikle “Uçan Daireler” adlı öyküdeki kahramanı ele aldık. Öykünün kahramanı “ben”dir. Aynı zamanda “ben” bir anlatıcıdır. “Uçan Daireler” adlı öyküdeki kahraman şehrin tek düze yaşantısı içerisinde yalnız kalan ve hayata tutunmaya çalışan bir kişidir. Bir gün gazetede bir yazı okur ve hayatı değişir. Onun hayat hakkındaki düşünceleri ve çıkmazları onu öykünün başkahramanı haline getirir.

“Alaylı alaylı etrafıma baktım Dişlerini sıkıyorlardı öfkeden. Öfkeleri beni eğlendiriyordu. Ne zamandır kızıyordum insanlara, ne zamandır bütün insanlar sinirime dokunuyordu. İnsanlardan soğumasam, iğrenmesem başka dünyaların hayaline dalar mıydım zaten.” (Uçan Daireler: 6) diyen kahraman içinde yaşadığı toplumun kendine yabancılaşmasından dolayı bir iletişimsizlik ağına takılır. Onun kimseyle iletişime girmemesi toplumun içinde yitik bir varlığa dönüşmesini sağlar. Otobüste yolculuk ederken hiç kimse onun farkında değildir. Bu yüzden otobüsteki insanlardan kurtulmak için oradan kaçmak ister. Küçük insanların tipinin en büyük özelliği; hayatta hiçbir şeyle savaşmamaları, zoru görünce hep kaçmalarıdır. Kahramanımız da insanlarla anlaşmak yerine başka bir dünyaya kaçmak ister, Onun kaçışı acizliğinin ve mutsuzluğunun bir göstergesidir. Kaçmak, kurtulmak veya yaşamla alay etmek bu tip insanların sıradanlaşan tavırlarıdır. Öyküde her ne kadar kahraman fonksiyonuyla karşımıza çıksa da takındığı tavır ve eylemleri tipik küçük insan davranışının bir göstergesidir.

“Aramak” adlı öyküdeki Postacı Münür, öyküde birinci dereceden bir kahramanıdır. Öykünün aksiyonerliği Postacı Münür’ün düşünce eylemlerine göre

hareket kazanır. Postacı Münür**,** Karalbistan'dan kasabasından Ötegeçe'ye atandıktan sonra bir değişim geçirir. Malının, mülkünün olduğunu ve ikinci bir eş almak istediğini belirtir. Bunun üzerine Ötegeçe'de Postacı Münür'e ikinci bir eş aranır. Fakat Postacı Münür kızları beğenmez ve eski eşine benzeyen bir kadınla evlenir. Postacı Münür'ün ikinci defa evlenme arzusu onun düşünce olarak gelişmediği ve sadece duygularıyla kendini tatmin etmeye çalıştığının bir göstergesidir. Küçük insanlar, kendilerini daha güçlü ve kuvvetli göstermek için etrafındaki insanları bir basmak olarak kullanabilir. Bazıları buna ihtiras dese de bu küçük insanın gösterebileceği bir davranış türüdür. Kendi kimliğini bulamayan ve çok dar düşünen insanlar ancak Postacı Münür gibi davranabilirler.

Ötegeçe'de herkes tarafından sevilen kahraman, evlenmek için bütün Ötegeçeli kızlara bakar ve onları beğenmez. Bunun üzerine başka köylere gidilir. Bir insanın ikinci bir eş almak için bütün kasabayı işin içine katması, kasabadaki yaşayan insanların cahilliğini ironik olarak törpülemek için yapılır. Böylece Postacı Münür, hem küçük insan tipine dönüşür hem de kasabada yaşayan ve Postacı Münür'e yardım eden insanlar, küçük insan tipine dönüştürülür. "Postacı Münür'ü tüm Ötegeçe için artık evlendirilmesi gereken bir oğlan, bir küçük kardeşe ya da ağabeye dönüyordu. Diyeceğim, istediğini dile getirmesinden bir süre sonra, he Postacı Münür'ün evlenme tasarısını hem de pek aykırı bulmaz olduk, hem de gözlerimiz dışarıya dikildi. Büyük küçük hepimiz, Urup Fadime'nin uzun, gezilerinin ardından Ötegeçe'ye dönüşlerini sabırsızlıkla bekler olduk." (Aramak: 65) diyen anlatıcı, Ötegeçe insanının içine düştüğü trajikomik olayı dile getirir.

Bütün Ötegeçe'nin Postacı Münür'le ilgilenmesi onu merkeze taşırken olayın toplumsal bir boyut kazanmasını sağlamıştır. Küçük bir postacı için yapılan bu davranış hem Münür'ü hem de Ötegeçe'yi küçültmüştür.

"Dizge" adlı öyküdeki Topal Durmuş, öyküde birinci dereceden önemli bir erkek karakterdir. Topal Durmuş'un, kimsesizliği, fakirliği ve Altındiş'le yaşadığı ilişki, kasabalılar tarafından alaya alınabilecek düzeydedir. Topal Durmuş'un, bir piyon gibi Altındiş tarafından kullanılması, onun acizliğinin bir göstergesidir. Kendini içinde bulunduğu durumdan kurtarmak isteyen kadın, Topal Durmuş gibi yoksul ve kimsesiz küçük insan tipini kullanır.

"Büyük Sarhoşluk" adlı öyküde çöpçü, küçük bir insan tipine özelliği gösterir. Şehrin kirli sokaklarını temizlerken kendinin nasıl bir silik kişiliğe dönüştürdüğünü

anlatıcının gözleri ile görürüz. Sokağın pisliğini temizlediği bir anda olayın fonksiyonel yönlendirici konumuna yükselen çöpçü, unutulmuşluğun vermiş olduğu ıstırapla bir köşeye çekilir. Bu çekiliş, sokak ortasında bulduğu bir defter sayesinde olur. Defter, onu geçmişe döndüren bir ayna görevi üstlenir. "Kalktı süpürgeye, küreğe nefretle baktı. Yerdeki çöpe nefretle baktı. Süpürgeyi gelişi güzel sallamaya başladı. En sonunda dayanamadı. Küreği de süpürgeyi de fırlatıp attı. Sırtı kambur, suratı buruş buruş bir adam yaklaştı yanına "yoruldun galiba, evlat, haklısın kolay değil, dedi." (Büyük Sarhoşluk: 17).

Yukarıdaki alıntı metninden de anlaşıldığı üzere şehrin dar sokaklarında kaybolan çöpçü sıkıntının ve acizliğin elinde durmadan savrulmaktadır.

Tahsin Yücel öykülerinde küçük insan tipine norm karakter özelliklerini de verir. "Yeni Gelin" adlı öyküdeki Hancı Dursun, kahramana yardımcı olan bir insan tipiyle karşımıza çıkar. Kasabaya, Elembey köyünden gelen yaşlı kadın, Hancı Dursun'un şefkatli kollarında gözlerini açar. Hancı Dursun'un yardımseverliği ve içtenliği ona öyküde bir olumlu değer kazandırırken; yoksulluğu ve içinde yaşadığı yer ona küçük insan tipi elbisesi giydirir. Hancı Dursun öykünün kahramanına yardım ederek onu iyileştirmesi küçük insan tipinin içinde barındırdığı sevgi tohumunu göstermesi açısından çok önemlidir. Küçük insanlar yardım severdir. Tıpkı Hancı Dursun'da olduğu gibi diğer insanlara karşılık beklemeden yardım ederler. Tanımadığı bir insana bütün samimiyetiyle el uzatma küçük insanların bir başka önemli özelliğidir.

"Hancı Dursun ürperiyor, eşeğe doğru seğirtip önüne dikiliyor, kolları açık "Çüş" diyor. Eşek dinlemiyor, yana sapıyor. Hancı Dursun'u geçti hana doğru yürüyor. Hancı Dursun arkadan bakıyor sonra birden var hızıyla koşuyor. Tam kapıda yetişiyor, kadının beline sarılıyor. "Tutmasam başını vuracaktı", diyor soluk soluğa" (Yeni Gelin: 89).

Hancı Dursun'un göstermiş olduğu davranış, küçük insan tipinin içinde barındığı yardım severlik içgüdüsünden başka bir şey değildir. Bu tip özelliğe sahip olan insanlar, kendilerinden yardım istenmese de kendilerini insanlara yardım etmek mecburiyetinde hissederler.

Yücel'in öykülerinde küçük insan tipi, bütün öykülerin penceresinden dışarıya bakar bir vaziyettedir. Yazar fakir, kimsesiz ve acizliğin pençesinde kıvranan, küçük insan tipini, erkekler üzerine oldukça başarılı bir biçimde oturtur. Sanat, hayatın bir yansıması olduğuna göre yazarın küçük insanları işlemesi de hayatın gerçekçi yüzünün

öykülere yansımasını sağlar. Diğer insanlar tarafından her nerede olursa olsun sömürülen bu insanlar, hayatın kendilerine sunmuş olduğu rahatsızlık karşısında yaşama dört elle sarılan kişilerdir. Hayat devam ettiği müddetçe adaletsizlik ve haksızlık bu insan tipini hep ezecektir.

2.2.2.2. İhtiraslı ve Dejenere Tipler

İhtiraslarına gem vuramayan bu tipler, kendi çıkarları doğrultusunda hayatı dizginlemeye çalışan tiplerdir. İhtiras bu tip insanların içlerinde taşıdığı en güçlü kaynaktır. Fakat bu kaynak insanın kirli yönlerini belirleyen bir çark gibidir. Kendi ihtirasları peşinde koşan, dünyayı ve insanlığın anlamını hiçe sayan, karşıt güçlerle donatılmış bu tip insanlar, hayatın olumlu yönlerini kendi arzularına göre zehirleyen kimselerdir. Tahsin Yücel'in öykülerinde bu tip kişiler, kendi ihtiraslarını, hırslarını tatmin etmek için insanların zayıf yönlerini kullanan kişilerdir,

Para, mal, mülk bu tipler için en önemli değerlerdir. Bu sunî değerleri elde etmek için etrafındaki insanlara kötülük yapmaktan hiç çekinmeyen bu tipler, toplumun ahlak değerlerini de hiçe sayan dejenere olmuş kişilerdir.

Tahsin Yücel'in aşağıdaki öykülerinde bu tipleri rahatlıkla görebiliriz. Bu öyküler: "Uçan Daireler" Cevdet, "Şampanya" Çıtı-Pıtı Herif, "Mektup" Doktor, "Eski öykü " Enişte Halil, "Kelepçe" Pertev Bey, "Dizge" Yusufa, Öteyaşama" Hacı Durmuş, Ötesi" Boş Osman, "Tarih/Coğrafya" Yusuf Pamukoğlu, "İktidar" İktidar "Ağalar ve Beyler" Mükrimin Bey, "Oğuzlama" Sarhoş Yahya, gibi karakterler ihtiraslı ve dejenere olmuş insanların özelliklerini üzerilerinde taşımaktadırlar.

"Mektup" adlı öyküdeki doktor, zengin insanlarla ilgilenip yoksul insanlara değer vermeyen bir karakterdir. Kadın kahraman doktoru şöyle tanımlar:

"Sabahtan gene gettim. Daha kimseler yuğudu. Kapının dibine çömelip oturdum. Ben oturduktan sonra da toktur geldi. Bana bakmadı bile, evvela tekerlek şapkalıları, sonra da başkalarını çağırdı. Epeyce bekledim gene. Beni çağırana kadar öylen oldu. Çaarıp da eyicene muayene etmedi ya! Şeyle uzaktan bir baktı." (Mektup: 108) diyen aciz kadın, toplumun dejenere olmuş yönünü trajik bir şekilde okuyucuya sunar. Doktorun tekerlek şapkalı "zengin, güçlü" insanlarla ilgilenmesi ve diğer insanları yok sayması, toplumun değer yargılarının ne hale geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Etrafındaki zengin ve varlıklı insanlarla ilgilenme, ihtiraslı ve dejenere olmuş

insan tipinin en önemli özelliğidir. Bu insanlar iyiliği ve yardımseverliği, paranın penceresinden gören tiplerdir.

"Eski Öykü" deki Enişte Halil, şehrin kirlenmişliği içinde sevgiyi, aşkı ve diğer insanî değerleri öldürmüş bir tip olarak karşımıza çıkar. Madde ve parayla içli-dışlı olan insan "Ahlaki ölçülerin şehirde zayıflaması" (Bingöl, 2004: 66) ile kendini bütün olumlu değerlerinden uzak durmaya mecbur hissetmektedir. "Eski Öykü" adlı öyküde kahramanımızın insanî yönleriyle alay eden bir tip niteliği ile karşımıza çıkar. Kahramanımızdan borç para alan ve her defasında borcunu ödemeyen dejenere olmuş bir insan tipidir. Bu tip insanlar verdikleri sözü yerine getirmeyen güvenilmez insanlardır. Enişte Halil de her defasında borcunu ödeyeceğini söyler fakat bir türlü borcunu ödeyemez.

"Tarih ve Coğrafya" adlı öyküdeki coğrafya hocası Yusuf Pamukoğlu, dejenere olmuş bir eğitimcidir. Her şeyi batının değerlerine göre düzenleyen ve kendi tarihî ve geçmişi ile dalga geçen bir tiptir. Eğitimci olmasına rağmen geleneksel değerleri yitiren Yusuf Pamukoğlu bu yönüyle eğitime ihtiyacı olan bir öğretmendir. Öğrencilerinde Amerika hayranlığı uyandırmak için kendi dilini ve değerlerini unutmuş bir tiptir. Ahlakî yönden bozulmuştur. Çıkarları doğrultusunda kendi dilini unutan ve İngilizce'nin önemini her yerde vurgulayan bir zihniyete sahiptir. İnsanları isimleri yerine numaralar olarak gören bir tiptir. "İnsanları zihinsel olarak dönüşüme uğratabilmesi gerekirken" (Yavuz, 1999: 18) o sadece etrafındaki insanların sosyal bir düzene dönüşmesini sağlamıştır.

"Çağdaşlık ve olgunluksa eskimeye yüz tutan her şeyi atarak yerine yenisinin almak, böylece yurttaşlarından daha çok üretip daha çok satmalarını, bir yandan da ceplerini doldururken, bir yandan da her geçen gün biraz daha yenisini, biraz daha iyisini, biraz daha güzelini yapmalarını sağlamaktı. Bunun en güzel örneğini "Amerika veriyordu bize. Bizde büyümek ve ilerlemek istiyorsak, Amerika'nın izinden gitmek, gerçek birer Amerikalı olmak zorundaydık. Ama, "sık sık ve önemle" belirtildiği gibi, Amerikalı olmak için Amerikan uyruğuna girmeye gerek yoktu." (Tarih ve Coğrafya: 53) diyen düşünce bozulmuşluğun dejenere olmuşluğun açık bir delilidir. Zaten onun dejenere olmuşluğunu öğrenciler en güzel şekilde sembolleştirmişlerdir. Öğrenciler onun Amerika hırsına ve hayvanlığına ona "Jaseph Cotton Junior" diyerek, yozlaşmış kişiliğini ve benliğini her yönüyle gözler önüne serpiştirmişlerdir. Kendi değerlerini bir

yana bırakan insanlar hayranı olduğu değerlere ihtirasla ve körü körüne bağlanırlar. Bu insanlar inandıkları değerlerden dolayı kendi benliklerini körelten insanlardır. Birey olma yolunda yabancı olmayı seven bu kişiler bu yolda bütün onurlarını ve benliklerini yitiren kimselerdir.

2.2.2.3. İdealist Tipler

İdealist tipler, varlıklarını bütün yönleriyle kabul etmiş olan tiplerdir. Bireyselleşme sürecini iyi bir şekilde tamamlamış, iç derinliği olan, olaylara ve hayata geniş bir perspektiften bakan insanlardır. İdealist tipler, hayatın durmadan değişen ve gelişen paradokslarını sancılı da olsa atlatabilen bir kimliğe sahiptirler. Zengin bir çevreye sahip oldukları gibi kendi ideallerinin peşinden amansızca koşmaları neticesinde kimsesiz tek başına yaşayan bir durumda da karşımıza çıkabilirler. Fakat bu tiplerin asıl bir amacı vardır. Bu amaç, genellikle toplumun aksayan yönlerini tedavi etmek, toplumun düzenini korumak ve insanlara bir disiplin kazandırmadan ibarettir. Kendilerini bu ideallere adayarak durmadan bunlar uğrunda savaş verirler. Tahsin Yücel'in öykülerinde bu tip kahramanları rahatlıkla görebiliriz. Özellikle anlatıcı-kahraman konumunda kahraman bu tiplere uyan kimselerdir. Örneğin "Ben ve Öteki" adlı eserdeki Memedali idealist bir tiptir. Eserin neredeyse bütün öykülerinde Memedali bu kimliği ile karşımıza çıkar. Onun yaşantısı Ötegeçe'nin yazgısı haline gelmiştir. Memedali ise Ötegeçe'nin yazgısını düzeltmek ve Ötegeçe'yi daha iyiye götürmek için bütün öykülerde bir savaş içerisindedir. Kasaba'nın yaşantısını bir kamera düzeneği gibi okuyucusuna sunan Memedali aynı zamanda öykülerin olay örgüsüne dâhil olarak diğer kahramanları değiştirip dönüştürebilen bir kahramana dönüşür. Tahsin Yücel Memedali sayesinde "Ben ve Öteki" adlı eserinde olayları idealist bir noktaya çeker. Memedali öykülerde iyi ile kötüyü ayırt eden kendini tamamlamış bir karakterdir. Küçük yaşta olmasına rağmen olaylara kısa zamanda vakıf olan ve olayları çözebilen bir kişiliğe sahiptir.

"Neden? Bilinmez. Belki artık tüm Memedali'lerin öldüğünü düşünüyordu, belki de yeryüzünün tek Memedali'si kendisi olmaktan sonra, kendisine "Memedali" diye seslenenlere yanıt vermenin gereksiz olduğunu. Söylemek bile fazla, daha ötesini düşünemezdim o sırada: Her şeye, herkese birden yönelmiş bir açılımın, dönüşsüz bir atılımın eşiğinde bulunduğunu bundan böyle "herkes" olacağını nereden bilecektim?"

(Önü: 14) diyen anlatıcı, Memedali'nin herkese dönüşmesi ile çok boyutlu bir kişiliğe dönüştüğünü bize kesinler.

Tahsin Yücel, "Ben ve Öteki" adlı kitabındaki öykülerinde ortak karakter yaratmıştır. Bu kişiler, bütün öykülerde idealleri peşinden koşan kişiler olarak, karşımıza çıkmıştır. "Yaşadıktan Sonra", "Dönüşüm", "Benlem", "İkilem", "Öteyaşama" ve "Oğul" gibi öykülerde Memedali'nin idealist kimliği net bir şekilde görülür. Okuyucu Memedali'yi tanıdığı için, onun ismi öyküde geçer geçmez kurtarıcı bir kahraman varlığı ile kendilerine gelirler. Karadede'nin, Yarpızlı'nın, Beşira'nın, Hamida'nın, İdiris'in, Dudu Bacı'nın; içinde bulundukları durumdan varlıklarını bütünleyerek çıkmaları, Memedali'nin onlarla olan ilişkisinden ortaya çıkar. Bu yönüyle "Ben ve Öteki" Tahsin Yücel'in kurmaca anlatılarının odağındadır." (Andaç, 1999: 2) diyen Andaç, yerinde bir tespit yapmıştır. Tabiî ki kişilerin dönüşüm, değişim ve arayışları "ben" ve "öteki" arasındaki çatışmaları bunda çok etkili olmuştur. Kişilerin yaşadıkları bu durumlar Memedali'nin varlığı ile ortaya çıkmıştır. "Öte yandan, bunca bölünmüşlüğün, parçalanmışlığın ve dağılmışlığın içinde Memedali, uslamlarıyla öykülenen her anlatıda, her zaman bütünlüğe ulaşmayı başaracaktır." (Durak, 2000: 102) diyen Mehmet Özdoğan, Memedali'nin idealist tipler, insanların eksik yönlerini bütünleyen bu uğurda hiçbir fedakârlıktan çekinmeyen insan tipi olduğunu belirtir.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküdeki Karadede, yaşadığı dönüşüm ve değişimlerden sonrasında idealist bir tipe dönüşür. Bütün kasaba ona ulaşmak, onunla birlikte olmak için çabalar. Hacca gittikten sonra ideal bir tip olarak ortaya çıkan Karadede evinin altındaki Şeyhdireği'nde varlığını iyice derinleştirir. Ruhu olgunluğa ulaşan Karadede, hem bireysel açıdan hem de toplumsal açıdan kendini tamamen bütünlemiş bir kişi olarak öykü içerisinde yer alır.

"Karadede", "Bedir'in bir aslanı" gibi öne fırlayarak "Arkamdan gelin, sinemaya gidiyoruz!" diye bağırınca sinemayı görmeye mi, yoksa yıkmaya mı gittiğini düşünmeden, başta imam olmak üzere, tüm cemaat ardına düşmüştü hemen" (Yaşadıktan Sonra: 59).

Yukarıdaki alıntı metninden de anlaşılacağı üzere Karadede, kasabalıları etkileyen bir kişiliğe sahiptir. Kasabalılar için arkasından sorgusuz sualsiz gidilecek bir karaktere sahiptir. Onun bu özelliği, kendisini toplumun içerisinde saygın bir şekilde kabul ettirmesinden kaynaklanır.

"Bir Küçük Resim" adlı öyküdeki Zekeriya Bey gerek yaşantısı gerekse davranışlarıyla kendini tamamlamış bir karaktere sahiptir. İnsanları doğru yola sevk etmek için çalışan Zekeriya Bey çalıştığı okulda herkes tarafından saygı duyulan bir kişidir.

"Hayristan'ın Altın Çağı" adlı öyküdeki Zübeyri çok idealist bir tiptir. Zübeyri bir ressamdır. Hayristan da alınan karar sonucunda resim çizmek yasaklanır. Buna rağmen Zübeyri, kendi ideallerinin peşinde koşarak, bütün sanatçıların bir sözcüsü konumuna gelir. Bir derneğin başına geçen Zübeyri sanatçıların hepsine çağrıda bulunur. Ancak Sanatçı Arkadaşları Hayristan'da meydana gelen baskılar sonucunda ona yardım etmek yerine kendi içlerine çekilirler. Zübeyri insanların içinde bulunduğu bu duruma hem üzülür hem de kızar. Bunun üzerine resim yapmak yasak olmasına rağmen her gün resim çizer. Kendi düşüncelerini resimlerine işler. Fakat bir gün devletin görevlileri tarafından yakalanır ve hapishaneye gönderilir. Yaptığı resimlerden ve cesaretinden dolayı öykünün sonunda idealist bir karakter olarak karşımıza çıkar. "Arkadaşlar, sanatımızı halka ulaştırmak istiyorsak, sokaklardaki karaborsacıları örnek almak zorundayız", dedi. "Karaborsacılar ne yaparlar? Yasak malları çantalarına ya da ceplerine koyup sokak köşelerinde insanlara gösteriyorlar. Biz de böyle yapalım.

Ressamlar gene alaya aldılar ama Zübeyri kararından döndüremediler yumruğunu masaya vurdu." (Hayristan'ın Altın Çağı: 56).

Zübeyri, kendi düşünceleri doğrultusunda savaşabilecek bir karaktere sahiptir. Kendi varlığını ve insanları doğruya götürmek ancak idealler uğruna savaş açıldıkça gerçekleşebilir. Zübeyri de öyküde yanlış işleyen düzene savaş açarak düzenin işleyişini değiştirmeye çalışır.

Tahsin Yücel'in "Öteyaşama", Ebe, "Ağalar ve Beyler", Hasan ağanın torunu, "Komşular" Albay Atmaca, "Oğuzlama" Kurbana gibi tipler idealist tiplerdir.

2.2.2.4. Bohem Tipler

Bireyleri kendi psikolojik dünyalarından dışarıya sızdıran yazar, bunu yaparken kişilerin içsel bunaltılarını da dışarıya yansıtır. Tahsin Yücel, bohem tipli karakterleri oldukça başarılı bir şekilde yaşatır. Onun bu başarısı bu tipteki kişilere oldukça geniş bir boyut kazandırır. Boyutluluktan kastımız; bu tipteki bireylerin her yönüyle öyküde kendilerini var etmelerinden dolayıdır. Tahsin Yücel'in öykülerinde bohem tipler, başkahraman fonksiyonuyla karşımıza çıktığı gibi, fon karakter, karşıt güç gibi

fonksiyonlarla da karşımıza çıkarlar. Bu tipler "yarını düşünmenden günü güne tasasız, derbeder bir yaşayışı olan" (Türkçe Sözlük, 2005: 295) kimselerdir. Hayata karşı hiçbir sorumluluk duymayan bu kişiler, bir düzene bağlı olmaktan nefret ederler. Etrafındakileri karamsarlıklarıyla bunalıma iteleyen bu kişiler, adeta salgın bir hastalık gibidir. Bazen içe kapanık olurlar, bazen de tam tersine oldukça saldırgan tiplere dönüşürler. Bu karakterin özelliklerini gösteren kişilerin, günü güne uymaz. Bir saat içinde mutlu-mutsuz, nefret-sevgi vb. gibi zıt duyumları yaşayabilen kimselerdir. Tahsin Yücel'in öykülerinde bohem tipler ağırlıklı bir yer tutar. Kaos içinde kendini yeniden dönüştürmeye çalışan bu kişiler, öyküleri bir bunalım bir karamsarlık çukuruna dönüştürür. Kahramanlar bu çukurdan: "Yarpızlı, İdiris, Ahmet, Ahmet Elden" gibi kişilere dönüşür, ortaya çıkarlar. Yazar, öykülerinde bu kişilerin psikolojilerini öyle derin bir boyut içinde vermiştir ki bazı öykülerde olay örgüsü silinmiş ve bir kişinin içine düştüğü bir durum öyküsüne dönüşmüştür. Şimdi bu öykülerin isimlerini ve kişilerini vererek bu öykülerden bazılarını tahlil edelim:

"İnce Sanat" Hüseyin Efendi, "Şampanya" İlyas, "Resim İle Elişi" Ahmet Elden, "Kelepçe" Hanife'nin eşi ve sinemanın sahibi, "Yastık" Ahmet, "Akça Gölge" saçların sahibi olan genç , "Sisli Ses" Durdu Memet, "Dönüşüm" Yarpızlı, "Yürümek" Kâtiba "Benlem" İdiris, "İkilem" Beşira ve "Büyükbaba" Abbas Yücebaş, gibi kahramanlar bu guruba girer.

"Resim ile Elişi" adlı öyküdeki Ahmet Elden, yalnızlığın pençesinde kıvranan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yazar, Ahmet Elden'in kimliğini tamamen ortaya çıkarabilmek için onu bir odada gece yarısı tek başına yakalar. Ahmet Elden 38 yaşında bir adamdır. Yalnızlığın verdiği karamsarlıkla durmadan etrafındaki nesnelere saldırır. Hayatı, kendini sorgulayan fakat bu işin sonucunu bir türlü getiremeyen bir kahramandır. Gece sabahlara kadar içine düştüğü yalnızlıktan kurtulmanın yollarını arayan Ahmet Elden, kendini bir çatışmanın eşiğinde bulur. Etrafında mutlu insanları gördükçe kendi içine kapanır ve geçmişini sorgular. Onun kendisini ve geçmişini sorgulaması kendi içinde yaşadığı ruhsal kırılmaların bir göstergesidir. Kişi kendi psişik alanı çatışmalar arenasına dönüştürdüğü vakit, tıpkı Ahmet Elden gibi zamanı, mekânı ve düzeni hiçe sayar. Düşünsel olarak, birine veya bir yere ait olamama kişiyi bilinçaltına iter. Kişi orada tek başına yaşamaya başlar. Buradan mutlu bir şekilde gerçek hayata dönen insan, mutluluğun ve uyuşmanın anahtarını da beraberinde getirir. Ne var ki Ahmet Elden, kendi ile giriştiği iç sorgulama savaşından eli boş dönmüştür.

Ahmet Elden bundan dolayı hayatın acımasızlığına ve hayatın kendi elinden aldıklarına bir türlü dayanamaz. Hayatı durmadan suçlar. Adler **"**Bu gibi bir gizli öç alma arzusu ve suçlamalarıyla, insanlarla ve kurallarla mücadele ederken toplumsal aktiviteyi dışlayarak doyumsuzluklardan biraz olsun kurtu(lan)" (Adler, 2004: 21) insanlar kendilerini dışlanmışlığın verdiği sancıyla ileride daha da kötü hissederler. Doyuma ulaşma anı geçici bir saplantının başladığı andır. Ahmet Elden de eski evraklarını karıştırırken bulduğu resim ile doyuma ulaşır. Ancak doyum anı kısa ve geçici olduğu için tekrar karamsar ve bedbin kişilik görünümüne döner. Resimdeki kadınla ortaya çıkan ani cinsel istek, bohem tiplerinin, günü birlik yaşamak için başvurduğu bir yoldur. Bu tipler içkiye, kadına veya dürtülere yönelerek kendilerini tatmin ederler.

"Şimdi masadaki kadına bakıyor. Başı dönüyor. İçinde duygular Arap saçına dönmüş, karmakarışık bir parça yorgunluk bir parça kırgınlık, bir parça utanç, bir parça sıcaklık, bir parça soğukluk, bir parça gerginlik, bir parça tiksinti, bir parça sıcaklık daha, bir parça çaresizlik, bir parça umut." (Resim ve Elişi: 24).

Ahmet Elden masadaki kadının resmine bakarken cinsel bir boşalma yaşar. Onun bu başıboş davranışı onu öykünün başkahramanı yaptığı gibi "içe atılmış isteklerin bir resim karşısında elişi (masturbation) yoluyla dışa vurulması olgusu" (Bezirci, 2003: 46) ortaya koyar. Ahmet Elden'in ruhsal bir dalgalanma yaşaması onun kişisel yaşamını insancıl bir yaşama bağlama çabasından kaynaklanır. Ancak Ahmet Elden'in yalnız coğrafyasında gezindikçe onun psişik dünyasındaki nevroz halkaları genişleyerek devam edecektir.

"Dönüşüm" adlı öyküdeki "Yarpızlı" "Dokuzuncu"nun peşinden koşan ve onu her yerde arayan bir tip olarak karşımıza belirir. Yarpızlı, uzak bir ülkede tutsak edildiğinde "Dokuzuncu"yla karşılaşır. Beethoven Dokuzuncu Senfonisi Yarpızlı'nın dilinde "Dokuzuncu"ya dönüşür. Karadede'nin baskıları sonucunda Yarpızlı "Dokuzuncu"yu bir ıslığa dönüştürür. Islığa dönüşen "Dokuzuncu" ta ki Tekelci'nin küçük oğlu Muharrem'in gramofona Dokuzuncu Senfoni'yi koyması ile ortaya çıkar. "Dokuzuncu"nun Yarpızlı üzerindeki etkisi onun bilişsel olarak, dönüşmesini neden olur. Varlığını kesin çizgiler ile bulamayan insan, başka varlıklara dönüşmek ister. Yarpızlı da bu yüzden kendini yeniden yaratmak için bir bunalımlı hava içerisine girer.

"Yarpızlı hep aynı konunun çevresinde dönüp durduğuna göre, hangi yoldan giderse gitsin, bu çocuk da kendi aradığı bahçeyi arıyor demekti, öyleyse kendi

düzleminde bocalayan, bir bakıma kendisi ile özdeşleşen bir insandı, baskılarından farklıydı kendisine doğru yürüyen değil kendisiyle yürüyendi. (Dönüşüm: 83).

Kendisiyle yürüyen kişi görünümündeki Yarpızlı, bu yürüyüş esnasında hiç kimseyi göremeyecek kadar kendi içinde kaybolmuş bir başkahramandır. Olayların aksiyonerliği onun kendi içindeki çatışmalarından kaynaklanır. "Bütün insanların ortak bir bahçede buluşma arzusu", aslında Yarpızlı'nın ayrışmışlığının etkisiyle söylenmiş bir ifadelerdir. Onun ayrışmışlığı, içine düştüğü çatışmalar denizinden kaynaklanır. Kendisiyle bir türlü ortak bir paydada buluşamayan Yarpızlı, bütün anılarını ölü bir teneşire serer. Onun ölü anıları, etrafındaki insanlardan kapması, kendi hayatını kendi içinde yaşamasını sağlar. Bohem tiplerinin en önemli özelliklerinden bir tanesi sadece kendi egolarını tatmin etme arzularıdır. Bu yüzden devamlı kendilerini sorgulayarak içine düştükleri durumu daha da vahim bir hale dönüştürürler. Ancak bu kendilerini tatmin etmekten başka bir şey değildir.

"Yürümek" adlı öyküdeki Kâtiba, sevdiği insana ulaşmak için kendini bütün yaşamın işleyişinden soyutlar ve sadece Zöhre Bacı'nın arkasından gider. Onun içine düştüğü karşılıksız sevgi bunalımı hayatını dar bir yola dönüştürür. Yaşamı bir gelgite dönüşür. Kâtiba, gittiği hiçbir yere tutunamayışı Zöhre Bacı'nın karşılıksız sevgisiyle iyice trajik boyut kazanır. Mekânları oturma yeri olmaktan çıkan kahraman ruhsal bir bunalım yaşar. Bu yüzden hiçbir yere tutunamaz ve kendisini yurtsuz ve sahipsiz hisseder. Bilinçli olmasa da Kâtiba sonu gelmeyen yürüyüşleri ile kendini ölümün eşiğine sürükler. Tahsin Yücel; "Kâtiba da çok basit nedenlerle kendini öldürtüyor. Bir de şu var bunu yalnız ruhbilimsel açıdan değerlendirmemek gerekir. Anlatıcının eltililiği açısından da intihar her zaman çarpıcı bir olaydır." (Durak, 2000: 292) demesi Kâtiba'nın ruhsal bir ölümün eşiğine neden getirildiğini açıklar niteliktedir.

"Yaşamı sonu gelmez bir yürüyüş olmuştu, durmayı düşünmezdi. Yıllardır. Hep yürür görürdük onu çarşıda, köprübaşı'nda. Cahan kıyılarında Ötegeçe'nin daracık sokaklarında, kasabanın uçlarında sessiz, kısa adımlarıyla yürür dururdu sabah akşam, ağır ağır, yerden toz kaldırmadan koşarcasına, gözleri uzak bir boşlukta." (Yürümek: 99).

Kâtiba'nın sonu gelmeyen yürüyüşü, onun sorunlu bir kişiliğe sahip olduğunu bize gösterir. Yalnız başına sokaklarda dolaşması, kimsesizliği ve içine düştüğü sevgi darboğazı onun kişilik bunalımına düşmesine neden olmuştur.

“Büyükbaba” adlı öyküdeki Büyükbaba, Abbas Yücebaş öykünün başkahramanıdır. Abbas Yücebaş, kişiliği ile öyküyü karamsar, boğucu ve tek düze bir yapıya dönüştürür. Onun okulda yapmak istediği düzen öğrencilerin tek tipe dönüşmesini sağlamaktan ibarettir. Başöğretmenliğe atanmadan önce içine kapanık bir kişiliğe sahip olan Abbas Yücebaş, başöğretmen olduktan sonra kendini bölen, böldükçe de başka bir dünyanın insanına dönüşen bir tip olur. Kendine karşı gelinmesini (tiranlaşma) istemez ve etrafındaki insanların körü körüne ona bağlanmasını ister. Bunun nedeni kendi benliğinde oluşturduğu katı dünyasının etrafında insanları çevrelemesinden kaynaklanır. “Büyükbabanın yalnızca kendisinin koyduğu ve herkesi uymaya zorladığı basmakalıp kurallar dizgesi hemen bütün çocukların büyüklerde algıladığı bir durumdur.” (Durak, 2000: 107) diyen Yalçın, bu tip insanların toplumda ne sıklıkta bulunduğunun üzerinde durur. Ayrıca kendini tatmin etmek için durmadan başka kişilerin imzalarına öykünmesi, onun bireysel olgunluğa ulaşamadığını gösterir. “İmzaya öykünme, bize Büyükbaba’nın içindeki çelişmeyi, olduğu biçimiyle yetinmemişliği, başkaca olmamışlığı yansıtır. Ancak bu yetinmezlik; öykünme gibi görünmekten olmaya dönüşmediği için dönüşemeyeceği için bir dengesizlik biçiminde sürer. İmza onun için bir olma biçimidir. Nasıl bir tiyatro oyuncusu rolden role, kişilikten kişiliğe girip çıkıyorsa, o da imzadan imzaya girip çıkar.” (Durak, 1996: 99) Büyükbaba’nın içinde bulunduğu durum özellikle imza dönüşlerinin sonunda benimsediği kişiliklerle ortaya çıkar. Emeklilik, onun yalnız tek başına yaşamayı yeğlediği bohem tipin oluşumunu sağlar. Büyükbaba’nın emekli olarak kendi iç dünyasına çekilmesi olaylara karamsar bir gözle bakmasına sebeb olmuştur.

“Ama aynı günün akşamı, bizim evde, babamla amcamın ortasında, sessiz sessiz otururken, o kocaman, yakışıklı adamın tam karşıtı olup çıkmıştı. Koltuğunda büzülüp küçülmüş, değişmez bir noktaya bakıyor, annemin, babamın, yengemin, halamın bütün konuşma girişimlerini baş ve soğuk bir bakışla geri püskürtüyordu. Babamın bütün aileyi bizim evde bir araya getirerek emekliliği bir de kendi aramızda kutlama tasarısı tersine dönmüştü böylece.” (Büyükbaba: 38).

Büyükbaba’nın emekli olduktan sonra kendi içine kapanması büzülüp ufalması onun ne kadar bohem bir kimliğe büründüğünü gösterir.

2.2.2.5. Serseri Tipler

"Komşular" adlı öyküdeki Arif Bilgin karısı ve çocukları ile durmadan kavga eden serseri bir tiptir. Bu tip insanların, ne zaman ne yapacakları belli olmaz. Arif Bilgin anormal çıkışlar yaparak, Ayten ile kavga eder ve ona küfür eder. Onun bu davranışları kendi kişiliğini kirletici etkilerdir.

Serseri kişiler, toplumun değer yargılarını önemsemeyen, kendilerini tatmin etmek için hem kendilerine hem de etrafındaki insanlara zarar veren, bir karaktere sahiptirler. Bu tipler karşıt güç (kart karakter) olarak karşımıza çıkarlar.

"Ağır ol, daha şimdiden şişeyi yarılayıverdin!" diye bağırdı. Adam, bu söz kendisine söylenmemiş gibi boşalmış kadehine rakı koydu, üstüne su ekledi, karışımı denemek istercesine küçük bir yudum alıp uzaklarda bir ses dinler gibi bekledi, sonra ağır ağır, ama sesini gittikçe yükselterek:

"Ne ulan rakı içeceğimi sana mı soracağım?" diye konuştu. "Ben senin içtiğin inek sidiğinin hesabını tutuyor muyum?"

"Bu sarhoş kafayla nereden bileceksin ki?"

"Ben mi sarhoşum?"

"Yok babam" (Komşular: 22).

Arif'in yemek masasında durduk yere kavga çıkarması ve eşini durmadan aşağılaması onun kendini bilmeyen bir serseri olduğunun kanıtıdır. Karısını durduk yere azarlayarak yaptığı yemekleri beğenmemesi ve onunla alay etmesi onun kendini yitiren bir kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Aynı zamanda oldukça saldırgan bir kişiliğe de sahip olan Arif, kendini üstün gören kibirli bir kişidir. Eşiyle tartıştıktan sonra onunla cinsel ilişkiye girmeden önceki davranışları, insanın kabalığını en üst düzeyde olan şeklidir. Çocuklarını azarlaması ve onlara kötü örnek olması ise serseriliğinin etrafa verdiği zararlardan en büyüğüdür.

Serseri kişiler kaba güç kullanmaktan asla çekinmeyen tiplerdir. Nitekim bunu Arif'in kişiliğinde rahatlıkla görmekteyiz.

"Dizge" adlı öyküdeki kasabalılar, Topal Durmuş'un evine saygısız bir şekilde girerek onun mahrem alanını işgal etmişler. Topal Durmuş'un evinde Topal Durmuş'a emirler veren bu kişiler, serseri bir kimliğe sahiptir.

2.2.2.6. Kaba, Sömürücü ve Asalak Tipler

Bu tipteki kişiler, insanlığın bütün değerlerini kullanan ve karakter olarak çok zayıf olan kişilerdir. Elde etmek istediklerini her ne pahasına olursa olsun almaya çalışan; bu yolda, her türlü davranış ve düşünceyi mubah sayan kişilerdir. Kafalarının içinde tilkiler dolaşan ve durmadan entrikalar kuran insanî yönü kuraklaşmış tiplerdir. Toplumun değerlerini kendi çıkarlarına göre ayarlayan, "yardımseverlik" diye bir kavram tanımayan bu tipler, etrafındaki insanlara, her zaman acı, ıstırap ve sıkıntı veren bir kişiliğe sahiptirler.

Tahsin Yücel'in öykülerinde bu yönü gelişmiş olan kişiler, genellikle devlet memurları, bürokratlar, politikacılardır. "İktidar" adlı öyküdeki politikacılar toplumun çıkarlarını gözetmek yerine kendi çıkarlarını gözetirler. Bu yüzden etrafındaki insanlara durmadan zarar verirler. Kendilerini daha da zengin etmek için, yazlıklarına bir yazlık, katlarına bir kat daha eklemek için kamunun malını kendi çıkarları doğrultusunda kullanırlar.

"Dokuz Ay On Gün" adlı öyküde zengin aileler kaba sömürücü güçler olarak karşımıza çıkar. Yazar bu kişileri anlatırken ironik bir üslup kullansa da onların zenginliği emek karşılığında oluşturulmuş bir zenginlik değildir.

"Sen gülmeye geldin bu dünyaya, her şeyin önceden hazırlandı, her şeyin tamam, yavrucuğum. Ama sen elindekileri daha da çoğaltacaksın, apartmanlar dikeceksin benim gibi, her semtte mağazalar açacaksın hiç zor değil bütün bunlar, merak etme, ben sana öğretirim yolunu. Aldatmayı, eğilmeyi bileceksin yerine göre, gerekirse sert, gerekirse yumuşak olacaksın, iki yanı idare edeceksin, dikeceğin apartmanları düşüneceksin yalnız, gerekirse boş vereceksin anladın mı tontonum." (Dokuz Ay On Gün: 82) diyen bir baba, evladına sömürücü bir güce nasıl döneceğini öğütler.

Babanın evladına verdiği öğüt, aslında babanın karakterini yansıtma açısından önemlidir. Baba, toplumun değerleriyle dalga geçer. Hem de bu değerler üzerinden toplumu sömürür. Bu sömürü sonunda her köşe başında bir tane dairesi, mağazaları olan bir sülüğe dönüşür.

Bu tipler genellikle elde ettikleri mal varlığını erkek evlatlarına aktarmak için elinden gelen her şeyi yaparlar ve çocuklarını da bu yönde yetiştirerek pisliğin içine bulaşmalarını sebep olurlar. Bu tipteki insanlar, hayata bakış açısı tamamen çıkar

amaçlıdır. Kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederek hayatın bütün olumlu yönlerini tahrip eden, aksaklık meydana getiren kimselerdir. Karşıt gücü simgeleyen bu tipler kart karakter olarak öykünün dokusuna yerleşir. Bu tiplerin yapmış olduğu etki ile başkahramanlar kendi kimliklerini daha da derinleştirirler.

2.2.3. Yaşlarına Göre Erkek Kahramanlar

2.2.3.1. Çocuklar

Tahsin Yücel, öykülerinde çocuk kahramanlara oldukça fazla yer verir. Yazar çocukları öykünün içine yerleştirirken hem psikolojik olarak bir zenginlik kazandırır hem de sosyal yaşayış biçimlerine göre bir derinlik verir. Tahsin Yücel, çocukları aile ortamı içinde bir dekor olarak da kullanır. Bu tür öykülerde çocuklar fon karakter olarak karşımıza çıkarlar.

Başkahraman konumundaki çocuklar: Başkahraman konumunda karşımıza çıkan erkek çocuklar, kendilerini bireysel yönden tamamlamaya çalışan bir özelliğe sahiplerdir. Olaylar genellikle bu çocukların gözüyle okuyucuya anlatılar. Bunun nedeni, yazarın çocuklara düşkünlüğüdür. Çocuklar olaylara tarafsız yaklaşan ve hayatın kirlenmiş yüzü ile henüz karşılaşmamış olan bireylerdir. Yazar, bazı öykülerinde kahramanları çocuklardan seçerek düzenin işleyişini tarafsız bir gözle iletmeyi amaçlamıştır.

"Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden" Bitki Çocuk, Önü Memedali, "Öteyaşama" Memedali, "Benlem" Memedali, "Denge" Memedali "Cuma" Memedali, "Büyükbaba" Torun, "Tarih/Coğrafya" Timur gibi kahramanlar öykülerde başkahraman konumunu veya başkahramanın yardımcısı konumunda karşımıza çıkar. Bu çocuk öykünün aksiyonunun sağlanmasına önemli bir şekilde hizmet ederler.

Biz özellikle Ben ve Öteki" eserdeki ortak karakter olan Memedali ve "Tarih/Coğrafya" adlı öyküdeki Timur üzerinde duracağız. Memedali genç bir çocuktur. Tam olarak yaşını belirleyemesek de öykülerindeki hal ve davranışlarında 13-16 yaşları arasında bir yaşa sahip olduğunu tahmin etmekteyiz. Özellikle "Ben ve Öteki" adlı kitapta Memedali kaldırdığımız bütün taşların altından çıkarak: "ben buradayım, ben sizin için her şeyi yapmaya hazırım." diye seslenerek karşımıza çıkar. Öykülerdeki ortak karakter olarak karşımıza çıkan bu çocuk bilişsel yönden oldukça donanımlı yardımsever bir kişiliğe sahiptir. Kasabada olan bütün olaylar Memedali'nin olaylara

dâhil olup olayları yönlendirmesi ile hem olaylar ortaya çıkar, hem de öykü olay bakımından zengin bir görünüme kavuşur. "Önü" adlı öyküde Memedali arkadaşları ile Ötegeçe'yi, Gariplik'i gezerken karşımıza çıkar. Yukarı köylerden zehirlenme sebebiyle Gariplik'e getirilen cenazeler neticesinde, Memedali'nin kimliği daha belirginleşir.

"Tarih/Coğrafya" adlı öyküdeki Timur, öykünün olaylarına yön veren bir kahramandır. Timur bir öğrencidir. Okulda yatılı kalmaktadır. Bir ayağı aksaktır. Bu yüzden tarih öğretmeni ona "Lenk" takma adını takarak ismini Timurlenk haline dönüştürür. Fakat bu takma ismi alması kullanması fazla sürmez. Bunun nedeni okula yeni gelen coğrafya hocası Yusuf Pamukoğlu'dur. Amerikan hayranı olan Yusuf Pamukoğlu bu yüzden Jaseph Cotton Junior ismini alır. Fakat kendiside okuldaki öğrencileri bir değişime sokarak, onlara numaralar verir ve o numaralarla göre çağırır. Timur'un kişiliği burada ortaya çıkar. Tarih öğretmeni Timur'u Timurlenk haline getirirken, Jaseph Cotton Junior ise 03. C. 0029 rakamlarına dönüştürür. Bir öğrenci olarak Timur bir kimlik karmaşası içerisine düşer ve kendini bu durumdan başka bir insana dönüştürerek çıkar.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki erkek çocuk başkahramanlar, devamlı bir değişim ve dönüşüm içerisindedir.

Norm karakter olarak erkek çocukların kullandığı öyküler: "Dizge" Memedali, "Yaşadıktan Sonra" Memedali, "Dönüşüm" Memedali, "Giz" Memedali, "Üçlem" Memedali, "Oğul". Memedali görüldüğü üzere tek bir karakterdir. Öykülerde başkahramana yardımcı olan Memedali olayların gelişmesine ve başkahramana yardım eder bir konumdadır.

"Dönüşüm" adlı öyküde Memedali, Yarpızlı'nın dönüşüm ve değişimlerine yardımcı olan bir erkek karakterdir. Yaşına göre oldukça iyi bir davranış sergileyen Memedali Yarpızlı'nın karakterinin ortaya çıkmasında çok önemli bir yere sahiptir.

"Öte yandan, gene Memedali'ye göre, birlikte başkalarına doğru gittikleri sonu gelmez yolculuktan, yan yana yürüdükçe birbiri ile özdeşleştikleri, birbirlerine silinip gittikleri için, Yarpızlı hiçbir düşüncesini, hiçbir anısını gizlemiyordu kendisinden. Kendisiyle konuştuğu sıralarda, başkalarının karşısında tüm varlığını saran o ezici çabayı harcadığı da söylenemezdi." (Dönüşüm: 83) diyen anlatıcı Memedali ile Yarpızlı arasındaki bağıntıyı açıklar. Memedali Yarpızlı'nın varlığını öykü içinde derinleştiren en önemli karakterdir. Bir çocuk olmasına rağmen yazar Memedali'yi oldukça iyi şekilde donatmıştır.

"Oğul" adlı öyküde Memedali Dudu Bacı'ya yardım eden bir görevle karşımıza çıkar. Dudu Bacı'nın mektuplarını yazarak, öykünün entrik kurgusunu zenginleştiren Memedali yardımseverliği ile de insanın gönlüne hizmet eder. Yalnız başına yaşayan Dudu Bacı oğlunun yokluğunda Memedali'yi yanına alır. Memedali Dudu Bacı'nın bütün sıkıntılarını çok iyi bilir. Arifa'ya yazdığı mektuplar Memedali'nin Dudu Bacı'ya karşı yaptığı en önemli görevdir.

Tahsin Yücel öykülerinde çocukları norm karakter konumunda kullanarak öykünün akıcılığına ayrı bir tarz ve hava kazandırmıştır.

Fon karakter olarak erkek çocukların kullanıldığı öyküler: "Dokuz Ay On Gün" Satılmış, "Önü" Ürütsem, "Dönüşüm" Muharrem, "Yürümek" İlhami Zeloş, "İkilem" Mustafa, "Denge" Muttalip, "Üçlem" Mükerrem, "Ayna" Tarık Aydın'ın Oğlu gibi kahramanlar öykülerde fon karakter olarak kullanılmıştır. Erkek çocuk kahramanların fon karakter olarak kullanılması, öykünün gerçekçi bir düzleme oturmasını sağlamıştır.

Kart karakterli çocuk kahramanlar: "Bebekler" Memedali, "Komşular" Tufan, "Öteyaşama" Hancı Durmuş gibi erkek çocuk kahraman öykülerde kart karakter olarak kullanılmıştır.

"Bebekler" adlı öyküde Memedali, küçük kız kardeşini döver, hatta onun kaçmak için biriktirdiği paraları bularak çalan bir kimlikle karşımıza çıkar. Memedali diğer öykülerin tümünde olumlu bir kişilikle karşımıza çıkarken bu öyküde karşıt bir güç olarak karşımızda belirir. Evde iletişim ağının kopması ve aile fertlerinin birbirlerinin farkına varamamaları Memedali'yi ötekileştirmiştir. Küçük kız kardeşinin varlığının farkına varılması Memedali'nin takipleri sonrasında olsa bile Memedali öyküde karşıt güç olarak varlığını kesinler. Küçük Meryem'le Büyük Meryem (Babaanne) arasındaki gizli ilişki, Memedali tarafından tespit edilir. Memedali bunun üzerine gizliden gizliye onları takip ederek, onların mahrem alanlarına saldırır. Bu saldırılar sonucunda Meryemlerin bütün yönlerini tahrip edilir. Öykünün birinci dereceden ve ikinci dereceden başkahramanlarının karşısında karşıt güç olarak beliren Memedali böylece kart bir karaktere dönüşür.

Meryemler	Memedali
Dostluk	**Bozucu**
Ortaklaşma	**Teklik**
Birikim	**Harcama**
Kaçış	**Engelleyici**
Öyküyü yapıcı güç	**Karşıt güç**

Memedali'nin değerler tablosundaki anlamı tam bir karşıtlıktır. Onun karşıtlığı öyküde kart bir karaktere dönüşmesini sağlar. Kart karakterler, öykünün kahramanının karşısında durarak kahramanın kendini gerçekleştirmesini engelleyen kişilerdir. Nitekim Meryemlerin kaçış planı Memedali'nin karşıt tutumu üzerinden gerçekleşmez.

"Komşular" adlı öykudeki Tufan kart bir çocuk karakterdir. Babasının masadan kalkması ile masadaki sigara ve alkole yönelen Tufan, bozulmuş bir aile düzeni için yetişen çocukları temsil etmesi bakımından önemlidir. Onlardan etkilenmiş gibi bir kişi varsa, o da kıvırcık saçlı oğlandı. Kendisine sokulan kardeşinin yüzüne bile bakmadan, bardaktaki suyu içti, sonra dalgınlıkla yapıyormuş gibi yarısına kadar rakı doldurdu. Ağır ağır yudumlamaya başladı." (Komşular: 24).

Çocuğun yapmış olduğu bu davranış, onun ileride nasıl bir insan olacağını gösterir niteliktedir. Tufan fırsatçı, riyakâr ve yalancıdır. Ailesini kandırarak onları aldatır. Fakat yaptığı davranış ahlak dışı bir davranıştır. Ailesi tarafından ilgilenilmeyen çocuklar tıpkı Tufanın yaptığı gibi kendilerini zararlı değerlerin kollarına atarlar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde çocuk kahramanlar, öykülerin olay örgüsünün şekillenmesinde en önemli yere sahiptirler.

2.2.3.2. Gençler

Genç erkek kahraman genellikle öykülerin genel dokusu içerisinde kendilerini göstermek için durmadan çabalayan bir kişiliğe sahiptirler. Özellikle ilk öykü kitaplarında genç erkek kahramanlarla her ortamda karşılaşabiliriz. Tahsin Yücel'in genç erkek kahramanları tiplerine göre anlatmanın yararlı olacağını düşünerek genç erkek kahraman tiplerine göre değerlendirdik.

2.2.3.2.1. Tutkulu- Fedakâr Tipler

Bu tipler, hayalini ettiği şeylere ulaşmak için her fedakârlığı yapan kişilerdir. (Vatanın Sesi) kahraman anlatıcı, "Fonguraf" Yasin, "İkilem" Çetin Ali, "Oğul" Arifa gibi kahramanlar bu tiplere girer.

"Üçlem" adlı öyküdeki Çeten Ali, sevdiği kadını almak için her fedakârlığa katlanırlar. Hamida'nın, yaptığı bütün olumsuzlukları onu yıldırmaz. Eşi olacak kadın için dayak dahi yiyen Çeten Ali, bu yönüyle tutkulu-fedakâr bir tiptir. Bu tiple insanlar, elde etmek istediği şeye tutkuyla bağlanan ve bunun sonucunda her fedakârlığı yaşamları boyunca yapan kimselerdir.

2.2.3.2.2. İdealist Tipler

Tahsin Yücel'in öykülerindeki bu tip gençler, kendi idealleri uğruna durmaksızın savaşan kimselerdir. Tahsin Yücel, öykülerinde idealist tip olarak, genellikle genç kahramanları görevlendirir. Bu kahramanlar sayesinde öykülerindeki aksiyonerlik daha iyi sağlanır. Tahsin Yücel'in öykü dünyasındaki genç idealist tipler şu öykülerde ortaya çıkar: "Şampanya" İlyas, "Öteyaşama" Ebe, "Eski Öykü" Şehrin bozulmuşluğu içinde yaşayan genç, gibi kahramanlar bu tip guruba girer. Örneğin "Şampanya" adlı öyküdeki İlyas, çok İdealist bir tiptir. Saime'nin değişimi karşısında kendini şaşkınlıktan alamaz. Bu yüzden içinde bulunduğu ortamdan kaçarak yeni bir dünya kurmak ister. Bu idealini gerçekleştirmek içinde şehirdeki bozulmuş düzene kafa tutar. İdealist tipler genellikle içinde yaşadıkları mekânı "ortamı" veya zamanı düzeltmek için etrafındaki kurulu düzenle savaşırlar. Tıpkı İlyas da olduğu gibi devamlı bir savaş içerisindedirler.

2.2.3.2.3. Bohem Tipler

"Şampanya" İlyas, "Akça Gölge" saçların ikinci sahibi olan genç, "Sisli Ses" Durdu Memet gibi kişiler bu guruba girerler. Bohem tipler genellikle kendi idealleri peşinde koşup fakat bunu başaramayarak içe dönen kişilerdir. Özellikle "Şampanya" adlı öyküdeki İlyas, toplumun bozulmuşluğunu düzeltmek için sokaklarda Donkişot vari savaşır. Fakat toplum çoğul bir güce sahip olduğu için İlyas'ı yener. Bu yüzden İlyas

kendi içine kapanır. Bu kapanış öykünün son sayfalarında gerçekleşir. İlyas'ı bu iki tipin içerisine almamızın nedeni değişken bir kimliğe sahip olmasından kaynaklanır.

2.2.3.2.4. Serseri Tipler

"Komşular" adlı öyküdeki Arif Bilgin serseri bir tiptir. Evde estirdiği soğuk rüzgâr ve tutarsızlıkları onun kendini bulamayan bir kimliğe sahip olduğunun gösterir. "Denge" adlı öyküdeki kasabalı gençler kendilerini tatmin etmek için insanların mahrem alanlarını işgal eden bir kimliğe sahiptirler.

Sonuç olarak, Tahsin Yücel öykülerinde gençlerle ve gençlerin dönüşüm, değişim ve bilişsel dünyaları ile yakından ilgilenen yazardır. Gençlerin içine düştüğü bunalımları, verdikleri savaşlar, tutku ve fedakârlıkları öykülerin dokusuna sezdirmeden işlemiştir. Yazarın karakter yaratmadaki başarısı gençlerin üzerinde oldukça sağlam ve güzel bir elbise gibi durmaktadır. Tahsin Yücel'in genç erkeklere sunduğu hayat öykülerde oldukça çetindir. Bu yüzden gençler, yaşamın gerçek yüzüyle tıpkı hayatta olduğu gibi sert ve ani değişimler sonucunda karşılaşır. Yazar, hayatın gerçek kokan soluğunu, psikolojik, sosyolojik ve kültürel değerler olarak gençlerin yüzüne üfler. Bu yüzden yazar gençlerle çok iyi anlaşan, onları çok iyi anlayan, duyan bir karakterle karşımıza çıkar.

2.2.3.3. Orta Yaşlılar

Öykülerdeki orta yaşlı erkekler, hayatın içinde yaşama tutunmak için savaş veren kişilerdir. Genellikle bir aileye sahip olan bu kişiler. Ailesinin geçimini temin etmek için durmadan didinen insanlardır. Aynı zamanda bu kişiler, öykülerde değişimin ve dönüşümün de merkezinde ye alırlar. Bireysel olarak kendilerini sorgulayan bu kimseler. Bazen yalnızlığın içinde bocalayan bir insan tipi olarak karşımızda belirirler.

Orta yaşlı erkeklerin öykülerde değişik fonksiyonlarla görevlendirilir. Şimdi orta yaşlı erkeklerin öykülerde üstlendiği fonksiyonel görevi açıklayarak inceleyelim.

Başkarakter olarak öykülerde ortaya çıkan orta yaştaki erkek kahramanlar. "Uçan daireler" anlatı-kahraman, "Büyük Sarhoşluk" Çöpçü, "Resim ile Elişi" Ahmet Elden, "Hayristan'ın Altın Çağı" Zübeyri, "Kamyon", "Komşular" Kamyonun Şoförü Albay Atmaca gibi kişiler bu guruba girer. Öykünün entrik kurgusunu orta yaştaki bu erkekler yönlendirir.

Norm karakter olarak öykülerde ortaya çıkan orta yaşlı erkekler “Uçan Daireler” Müdür, “Besleme” Doktor. “İnce Sanat” Hüseyin, “Büyük Sarhoşluk” Çöpçü başı, “Bir Küçük Resim” Hayrettin Bey, İbrahim Bey “Yeni Gelin” Hancı Dursun, “Tarih/Coğrafya” Yusuf Pamuk Oğlu, “Aramak” Postacı Münür ve “Mektuplar” kahramanlar norm karakterdir.

Kart karakter olarak öyküler “Uçan Daireler” Cevdet, “Şampanya” Çıtı-pıtı herif, “Kelepçe” Pertev Bey “Akça Gölge” Koğuştakiler, gibi kahramanlar bu guruba girer.

Fon karakterli orta yaşlı kahramanlar ise; genellikle bekâr konumunda olan kişilerdir. “Mektuplar” adlı öyküdeki imam, hapishanenin müdürü, vb. gibi kişiler bu guruptadır.

Tahsin Yücel’in öykülerindeki orta yaştaki erkekler gerek fonksiyonları gereği gerek sosyal durumları gerekse tiplerine göre çok çeşitlidir. Bu kişiler çok görevde öykülerin içinde yer edinirler.

Özellikle başkahraman konumundaki orta yaşlı erkekler, psikolojik kimlikleri ile öykülerde ele alınır. Hayatta tek başına kalan ve yaşlılığın kapılarından girmek üzere olan bu kişiler, bir bocalama içerisindedir. Kendilerini bir yere ait kılmaya çalışan bu kişiler, bu yönleri ile öykülerin entrik kurgunun zenginleşmesini sağlar. Mekân ve zaman düzleminde bir savaşın hep eşiğinde olan insanlar. Tahsin Yücel’in süzgecinden geçirilerek değişik bir yüzle hayatın gerçek yüzü ile oyun oynarlar.

2.2.3.4. Yaşlı Erkekler

Toplumun içinde hayatın değişen yüzüne ayak uydurmaya çalışan bu kişiler, genellikle çocukları ile kavgalı veya kendilerini toplumdan dışlayarak yeni bir dünya yaratmaya çalışan insanlardır. Kendi varlıklarını sorgulayan ve geç kalmışlığın ezikliği içinde yitirilmiş alanların peşimde koşan bu kişiler; bazen aşırı hassas, bazen çok düzenci bazen de yenik düşmüş bir savaşçı edası ile öykülerin içerisinde dolaşır. Yazar, yaşlı insanların dünyasına uzanarak, onların anılarından veya geçmişteki yaşadığı olaylardan rahatlıkla yararlanır. Geçmişte yaşanmışlıklar anlatıcının geriye dönük anlatımı ile öykülere bir başka hava kazandırır.

Tahsin Yücel’in aşağıdaki öykülerinde yaşlı erkek karakterlerden yararlanmıştır “Bir Küçük Resim” Zekeriya Bey, “Yaşadıktan Sonra” Karadede, “Dönüşüm” Yarpızlı,

“Yürümek” Kâtiba, “İkilem” Beşira, “Denge” Hamida, “Büyükbaba” Abbas Yücebaş, “İktidar” Müçteba Bey, “Ayna” Prof. Dr. Tarık Uysal gibi karakterler bu guruba girer.

2.2.4. Sosyal Durumlarına Göre

Tahsin Yücel’in öykülerinde kahramanların sosyal durumları açıkça ortaya konmamıştır. Yazar, kahramanların sosyal durumu hakkında fazla bilgi vermez. Ancak öykülerden hareketle kahramanları sosyal durumlarını belirli başlıklar altında incelemenin çalışmamıza derinlik katacağını düşünerek, Yücel’in öykülerinde kahramanlarının sosyal durumlarını belirgin kılmaya çalıştık.

2.2.4.1. İşçiler

Tahsin Yücel’in öykülerinde işçi sınıfı oldukça azdır. Yazar kahramanların içinde bulunduğu sosyal durumu çok kısıtlı verdiği için işçilerin kimlikleri ve sosyal durumları pek belirginleşmemektedir.

“Büyük Sarhoşluk” adlı öyküdeki çöpçü bir işçidir. Çöpçü şehrin çöplerini temizlerken karşımıza çıkar. Geçimini sağlamak için yaşadığı şehrin sokaklarını temizleyen çöpçü, ezilmişliğin bir sembolüdür. Şehirde hiç kimsenin farkına varmadığı çöpçü, geçimini sağlamak için çalışır. Geçim derdi ona bütün hayallerini unutturmuştur. Bunun nedeni işçi sınıfının içinde bulunduğu ekonomik dar boğazdır. Karnını doyurmak için kendi yaşamını feda eden bu insanlar toplumda kaybolan insanlardır. Kalabalıkta tamamen kaybolan ve maddi durumları zayıf olan bu kişiler kendilerini geçmişleri avutan kimselerdir. Nitekim “Büyük Sarhoşluk” adlı öyküdeki çöpçü de yitirilmekte olan bir hayatı geri kazanmak için didinen bir insandır.

“Mektuplar” adlı öyküdeki Abüzera, hapishanede koğuşunu temizleyen bir temizlik işçisidir. Abüzera iyi niyetli bir insandır. Okuryazarlığı yoktur. Fakat insanları seven bir insandır. Yazar, Abüzera’nın nezdinde işçilere olumlu bir kimlik yüklemiştir. Öykülerde işçiler yardımsever insanlardır. Etrafındaki insanlara yardım etmeyi severler. Bunu yaparken hiçbir zaman bir karşılık beklemezler. Bazıları bunu toplumda alaya alsa da toplumun en önemli değerlerini kendi yaşamlarında devam ettiren bir sınıftır. Günümüzde toplumların ilişkilerin belirleyen en önemli nokta kişilerin sosyal durumları olmuş olsa da işçi sınıfı toplumun efendisidir. Örneğin “Mektuplar” adlı öykülerdeki Abüzera yukarıda da belirttiğimiz gibi toplumun insani yüzünü yansıtır. Bu yönüyle işçi

sınıfına sıcak, yardımsever demek yerinde olacaktır. Abuzera hapishanede idam yemiş Medetle dertleşir onun bütün sıkıntılarına ortak olmak ister. Ancak onun okuryazar olmayışı Medet ile olan ilişkilerini yıpratan bir unsur olmuştur. Bu sorun genel olarak işçi sınıfının en büyük problemidir. Yazarın Abüzera'yı okuryazar yapması işçi sınıfının bu yönünü ortaya çıkarması bakımından önemlidir.

"Yarın öğle yemeğinde" diye yineledi Medet. "Yarın öğle yemeğinde nerede olurum kim bilir!" Gözlerini Abüzera'nın gözlerine dikti birden, kımıltısız, kaşları çatık, bir süre baktı böyle. "Abüzera sen okuma yazma bilmiyordun" dedi. "Nasıl düşünemedim? Sen okuma yazma bilmiyorsun"

Abüzera kıpkırmızı kesildi. Karşı çıkmak, bu sözleri yalanlamak istedi, ama birden bunca yalan ortasında, bu yalanın yalanlığını gizlemeye pekte gerek bulunmadığını anladı. Boynunu büktü." (Mektuplar: 44).

İçine düştüğü durumda kendini küçük düşmüş hisseden Abüzera, bütün işçi sınıfının okuryazarlık ile ilgili içine düştüğü durumu içler acısı bir şekilde yaşar. Bunun ezikliğini kendini işe vererek kapatmaya çalışan Abüzera bunu rahatlıkla başarır.

Tahsin Yücel'in öykülerindeki işçiler onurlarına düşkün cana yakın kimselerdir. Etrafındaki insanlara yardım ederek kendilerini kanıtlamaya çalışan bu kişilerin insani yanı oldukça genişlemiştir.

2.2.4.2. Memurlar

Memurlar öykülerde başkahraman olarak görevlendirildiği gibi fon karakterler olarak da karşımıza çıkar.

Başkahraman olarak, "Uçan Daireler, Aramak, Eski Öykü" gibi öykülerde memurlar görevlendirilir. "Uçan Daireler"de şehirde tek başına yaşayan kahramanın bir günlük yaşantısı aktarılır. Öyküde şehrin bozulmuşluğu içinde işine geç kalan bir memurun durumu anlatılır. Öyküde memur ile amirler arasındaki ilişki trajik bir şekilde ele alınır. Bu durum öyküde içinde yer yer yerilerek memur amir arasındaki çatışma gündeme getirilir. Büyük şehirde yaşamak için çalışmak zorunda olan insanın içler acısı durumu, okuyucuyla paylaşılır.

Kahraman memuriyet yaşamının çıkmazlarını şöyle ifade eder. "Otobüsü kaçırdığımı ikinci otobüse bindiğimi bile fark etmemiştim… bir dolmuşa atlamak vardı… Cevdet müdüre neler anlatıyordu acaba? Cevdet daha da yükselirdi bu gidişle. Cevdet'te bu pis huy olduktan sonra müdür bile olurdu…" (Uçan Daireler: 9).

Memurların terfi etmek için arkadaşlarını gammazlamaları, yazarın memurlara bakışının olumsuz olduğunu gösterir. Öyküdeki memurlar, içinde yaşanılan hayatın çıkmazlarından kurtulmaya çalışan bir durumdadırlar. Fakat bu zıtlıklar ile dolu olan yaşamın, bir cephesini oluştururken, diğer taraftan iyi bir mevki elde etmek için arkadaşını feda eden kişiler olarak kendilerini tanıtırlar.

"Eski Öykü" adlı öyküdeki kahramanımız ezilmişlikten ziyade küçük görülmenin ıstırabını yaşayan bir kişiliktir. Kahramanımız memur olmasından dolayı teyzenin kocası tarafından küçük görülür. Hatta teyzenin kızına duyduğu sevginin ölmesine neden olur.

"Anlatsana, delikanlı, ne var ne yok?" dedi.

"Ne olsun enişte" dedim

"Hiçbir şey yok mu?"

"Birden büyük olay usuma geldi:

"Aylığım otuz beş lira arttı," dedim

Teyzem dudak büktü.

"Eh," dedi, "iki odalı bir ev tutabilirsin belki"

Eniştem de dudak büktü:

"Memurluk düşman başına!"

Hacer bu tür konularla hiç mi hiç ilgilenmediğini göstermek istercesine pencereden dışarıya bakıyordu, gene de söyledi söyleyeceğini: "Üç yıl sonra otuz beş lira artar." (Eski Öykü: 33).

Yukarıdaki alıntı metninden de anlaşıldığı üzere devlet memurlarının aldığı maaş memurların içinde bulunduğu durumu özetler. Teyzesi, eniştesi ve Hacer tarafından aşağılanan memur (kahramanımız) bunun ezikliğini çok derinden hisseder. Fakat buna rağmen, hiç kimseye gücenmez. Yaptığı işle ve kendisiyle gurur duyar. Öyküdeki memurun bu yönü memurların mütevazı insanlar olduğunu gösterir. Oysa "Uçan Daireler" deki Cevdet onurunu yitirmiş bir karşıt güç olarak karşımıza çıkar.

Yücel'in bazı öykülerindeki memurlar, onurlarına düşkün, saygılı, mütevazı bir kimliğe sahip olan kişilerdir. Etrafındaki insanlara yardım etmeyi seven bu kişiler öykülerde genellikle diğer karakter tarafından veya sosyal çevre tarafından dışlanan ve aşağılanan bir ortamın içinde var olmaya çalışırlar.

Yücel'in bazı öykülerinde memurlar fon karakterlidir. "Mektuplar"adlı öyküdeki hapishane müdürü ve gardiyanlar, "Yaşadıktan Sonra"daki camii imamı, "Aramak"taki Postacı Halil gibi kahramanlar fon karakterli kişilerdir.

2.2.4.3. Öğretmenler ve Okul Müdürleri

Tahsin Yücel'in öykülerinde öğretmenler ve okul müdürleri sosyal durumları en geniş ele alınan guruptur. Yazar, birçok öyküsünde öğretmen ve okul müdürlerine yer verir. Biz bunun nedenini yazarın bir eğitimci olmasına bağlıyoruz. Okul- öğretmen-müdür ve öğrenci ilişkileri öykülerde zengin bir şekilde işlenir. Bu kişiler, idealist bir kişiliğe sahip olup, bireysel olarak topluma yarar sağlamaya çalışan kimselerdir. Varlıklarını diğer insanların varlıkları ile bütünleştiren bu kişiler, mücadeleyi seven ve çalışkan insanlardır. Yücel öğretmenleri ve müdürleri iki cephede ele alır. Bunların birincisi: mesleğini ve kültürel değerlerini seven kimselerdir. Bu tipteki öğretmen ve müdürle oldukça hırslı e çalışkandır. Hedefleri doğrultusunda durmaksızın çalışan bu kişiler sosyal yönleri çok gelişmiş olduğu gibi bunun tam karşıtı olanlarda yok değildir. Yücel'in "Bir Küçük Resim" adlı öyküsündeki kahramanlar, Zekeriya Bey, İbrahim Bey, Hayrettin Bey bu tip öğretmenlerdir. Her ne kadar içlerinde taşıdıkları "id" ile kavgaya tutuşsalar da öğrencilere doğru yolu göstermeye çalışan insanlardır.

"Hayrettin bey baba adamdı. Sınıfta her şeyden konuşurdu, bu görüntünün içerdiği olgulardan bile konuşurdu; üstelik öğrencilerine yararlı olabilmek için yapmayacağı olmadığını söylerdi saygı gösterilmeyecek hoca değildi." (Bir Küçük Resim: 47).

Hayrettin Bey sınıfın sevdiği ve saydığı bir öğretmen olarak öyküde belirir. Onun bu yönleri yazarın öğretmenlerde bulunması gereken yönleri ortaya koyması bakımından önemlidir. Norm karakter olarak öyküde başkahramana yardımcı olan Hayrettin Bey, başkahraman Zekeriya Bey'in okulda verimli çalışmasını sağlayan uyumlu ve sevilen bir kimsedir. Matematik derslerini öğrenciye sevdirerek, öğrencilerin sevgisini kazanır. Onun bu yönü öyküde kişiliğinin yücelmesini sağlar. "Kişilik" ise bireyin iç ve dış çevresiyle kurduğu, diğer bireylerden ayırt edici tutarlı ve yapılanmış ilişki biçimidir." (Cüceloğlu, 1993: 405) diyen Cüceloğlu Hayrettin Bey'le onun gibi insanların kurduğu ilişki düzlemini açığa kavuşturur.

Yine aynı öyküdeki Zekeriya Bey iyi niyetli bir okul müdürü olarak, öykünün genel dokusunu zenginleştiren ve olaylara yön veren güç konumundadır. Yazar

Zekeriya Bey ile birlikte hayatın içinden koparılmış anları bir müdürün yaşamının beşiğine yükler. Onun deneyimleri, toplumun şekillenmesine yardımcı olacak değerlerdir. Bir yaşamın başlangıcı ile sonu arasındaki yaşam insanın kod adıdır. Gürsel Aytaç "İnsanın her türlü eyleminin başı ve sonu, onun günlük yaşayışıdır" (Aytaç, 2003: 191) diyerek Zekeriya Beyin okulda ve aile ortamındaki davranışlarının sosyal çevreye önemini dağılışındaki vurgular.

"Tarih/Coğrafya" adlı öyküdeki Yusuf Pamukoğlu, yabancılaşmış bir neslinin ürünü olan bir öğretmendir. Kendi değerlerinin önemini unutan bu öğretmen öğrenciler üzerinde yarattığı etki bakımından karşıtlığı simgeler. Öğrencilerin bir sayısal tabloya dönüşmesini öngören bu öğretmen karşıt güç olarak öyküyü sürükleyici hale getirir. Kendi dilini ve değerlerini unutup bunun yerine başka milletlerin yaşamlarını öğrencilere vermeye çalışan bu öğretmen eğitim düzeninin içine düştüğü durumu göstermesi bakımından çok önemlidir.

Büyük baba adlı öyküdeki başöğretmen Abbas Yücebaş öğrencileri tek tipe dönüştürmeye çalışan parçalanmış bir kişiliktir. Kendini etrafındaki insanlarla bütünleyemeyen başöğretmen kendini simgeye dönüştürme arzusu içindedir. Bu yüzden Atatürk'ün, Kenan Evren'in imzaları taklit ederek kendini bulmaya çalışır aynı zamanda başöğretmen Abbas Yücebaş okuldaki öğrencilere baskı yapması, zorlayıcı tedbirler alması bakımından karşıt bir güç konumuyla karşımıza çıkar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde en fazla işlediği sosyal gurup olan öğretmenler ve müdürler, idealist kimlikleriyle ön plana çıkarlar. Yücel bu sosyal gurubu hem ülkü değerleri temsil edenler hem de karşıt değeri temsil edenler olarak ele almıştır. Aşağıdaki şekilde bu sosyal gurubun değerler açısından çizelgesi verilmiştir.

2.2.4.4. Bürokratlar/Politikacılar

Tahsin Yücel, öykülerinde ironik olarak ele aldığı konuların başında bürokratlar ve politikacılar yer alır. Özellikle "Aykırı Öyküler" adlı kitabındaki öyküleri bürokratların ve politikacıların toplumun içindeki yaşayışları üstü kapalı ve alaycı bir şekilde ele alınır. Yücel, bürokratları yozlaşmış, çıkarcı insanlar olarak öykülerinde işler. Madde hırsları, toplumun değerlerini hiçe saymaları yazarın eleştirdiği en önemli özellikleridir. Yazar, bürokratları kendi dil evrenine göre alaya alarak onları küçük düşürür.

"Ağalar ve Beyler" adlı öyküdeki Mükrimin Bey kendi çıkarları doğrultusunda insanları kullanan karşıt bit güçtür. Yazar Mükrimin Beyin kişiliği karşı bir güç olarak ortaya koyar. Kahramanın karşısında kart bir karakter olarak duran Mükrimin Bey çıkarcılığı, insanları kullanması ve ikiyüzlülüğü ile okuyucunun nefretini üzerine toplar.

"İktidar" adlı öyküde politikacılar, siyasetçiler ve bürokratlar yazar tarafından bir hayli eleştirilir. Bürokratların toplumun düzenini nasıl bozdukları ve kendi çıkarları doğrultusunda devletin malını nasıl yağmaladıklarını dile getiren yazar burada oldukça başarılı bir anlatım yakalamıştır. Bir tatil köyünde tatil yaparken ortaya çıkar:

"Hiç kuşkusuz, sönmüş gözleri sarkık yanakları ve kocaman göbekleriyle, isteseler, hatta istenseler bile, çapkınlığa kalkışmaları söz konusu olamazdı, ama İstanbul'un, Ankara'nın en gözde semtlerindeki gösterişli dairelerin, değişik denizlerin değişik koylarındaki yazlık evlerin, kapılarındaki çifte çifte arabaların da gösterdiği gibi, hiçbir memur aylığıyla zengin olma uygulamalarında Müçteba beyden geri kalmadığına üstlerini pohpohlama konusunda hiç bir eksiklikleri bulunmadığını da hemen her gün birbirlerinden parlak örneklerle kanıtlarına göre, gerek yükselme sürecinde çapkınlık öğesine böylesine önemli bir işlev yüklemeleri, gerekse yakışıklılığı ve dinçliği dışında kendilerinden pek de farklı görünmeyen," (İktidar: 72-73)

Yukarıdaki alıntı metninde bu tip insanların hem fiziki hem de sosyal statüleri vermiştir. Genellikle kısa boylu ve kilolu olan bu kişiler piknik tip olarak psikolojide tanımlanırlar. Bu kişiler maddi yönden rahat olan bu insanların kendi çıkarları doğrultusunda kullanan kimselerdir. Yücel öykülerinde bu kişilerin olumsuz yönlerini ortaya çıkararak, onları kapalı bir şekilde eleştirir.

2.2.4.5. Doktorlar

Tahsin Yücel'in "Besleme", "Mektup" adlı öykülerinde doktorların sosyal durumları ele alınır. "Besleme" adlı öyküdeki "Doktor" zenginliği ile kasabadaki insanların imrendiği bir durumdur. Bu sosyal gurubuna giren kişiler, iki karakter özelliği gösterirler. Öyküdeki doktor pozitif bir karakterde karşımıza çıkar; "Besleme" adlı öykü buna iyi bir örnek teşkil eder. Etrafındaki insanlara yardım eden bir tiptir. Öyküde fon karakterli olarak kullanılmış.

"Huriye doktorlardan dönüyordu bugüne bugün… eski fistanla bir tabak patlıcan sulusu vardı patlıcan eti yağı bol cinsindeydi. Artık filan da değildi… kazandan alınmıştı, doğrudan doğruya… Doktorlar başkalarına benzemezlerdi, doktorlar artık

yemek yedirmezlerdi, adama, doktorlar iyi insanlardı. Hem iyi hem de mes'utturlar. Ne isterseler yerine getirilirdi…" (Besleme: 59).

Bu sosyal gurup içine giren kişiler, toplumun üst düzeyi yani sosyal tabakanın en üstünde bulunan insanlardır. Yazarında belirttiği gibi hem katı ve soğuk hem de yardım sever kimselerdir. Bu meslek gurubundaki kişiler genellikle aşırı kuralcı olurlar. İnsanlar bu meslek gurubunun yanına varırken çekinir. Yücel doktorların öykülerindeki yerini bu şekilde belirler.

"Mektup" adlı öyküdeki doktorun gözünü para bürümüştür. İnsanlara paraları ve malları kadar değer veren kart bir karakterdir. "Tem üç yol geddim o zalım toktorun dayırasına elini bile değdirmedi. Ağnadım ki bu dünya tekerlek şapkalıların dünyasıymış, fıkareliğnen kimsesizlik kapıya konacak bir şey dâal imiş gardaş! Tekerlek şapkalıların canı can, hastesi haste, gözü göz…" (Mektup: 108) diyen kadın, doktorun insani yönünün olmadığını dile getirir. Toplum tarafından en çok saygı duyulan bu meslek kişilerin kendi menfaatleri doğrultusunda mesleklerini kullanan kişilerin eline düştüğü görülmektedir. Fakir insanlara parası olmadığı için değersiz bir eşya gibi gören doktor yazarın eleştirisine tabii tutulur. Yazar öyküde "doktoru" yererek tüm doktorların ve insanların ilgisini çekmeye çalışır.

Yazar doktorların bu yönlerini tasvir ederken olumsuz bir tablo çizerler.

"Besleme" Adlı Öykü		**"Mektup" Adlı Öykü**
Ülkü Değerler		**Karşıt Güçler**
Doktor		Doktor
İyiliksever		Çıkarcı
Saygılı		Acımasız

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere bu meslek gurubunda çalışan kişilerin iki tipi bulunur. Bu kişiler ya çok iyi ya da çok kötüdürler.

2.2.4.6. Mahkûmlar

Tahsin Yücel'in "Yaşadıktan Sonra", "Akça Gölge", "Hayristan'ın Altın Çağı", ve "Mektuplar" adlı öykülerinde mahkûmların yaşamları anlatılmıştır.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde Karadede ve Yarpızlı uzak bir ülkede (Rusya) esir hayatı yaşamışlardır. Hapishanede bir müddet yattıktan sonra serbest bırakılırlar. Ancak bunu ömürleri boyunca unutamazlar. Hayatın gerçekleri ile dolu dolu olan hapis hayatı yazarın olayları trajik bir havaya büründürmesi ile okuyucunun ilgisini daha fazla çeker. Karadede ve Yarpızlı'nın içine düştüğü ortam kendilerinin yabancı olduğu bir çıkmazdır.

"Mektuplar" adlı öyküdeki Medet öykünün başkahramanıdır. Medet okuma yazması olmayan bir kişidir. Annesinden gelen mektupları başkalarına okutarak yaşadığı yerleri mektuplar sayesinde tekrar yeşertir. İyi, sakin ve yardımsever bir kişidir.

"Medet, akşamdan beri ilk kez, geldiğinden kuşku duymadığı"emrin içerdiklerini somut olarak gözlerinin önüne getirmeye çalıştı. İnsanları nasıl asarlardı, hiç görmemişti. Koğuşta kaldığı sırada, arkadaşları anlatmıştı yalnız." (Mektuplar: 46).

Medet, korku ve yalnızlığın pençesinde kıvranırken hayata tutunamayışının ve ölüm emrinin kendine usulca sokulduğunun farkındadır. Mahkûmlar genellikle psikolojik olarak bir bunalımın içerisinde olan kişilerdir. Yücel, öykülerinde mahkûmların psikolojilerini oldukça iyi yansıtır.

Bu öykülerde kişilerin çalıştıkları meslek grupları kişilerin kimliklerine sahip olan, onları bir kalıba sokan bir durumdadır. Yücel, kişilerin mesleklerini verirken aslında hem toplumsal hem de bireysel olarak insanları dâhil etmiştir. Meslek grupları bir mekân, zaman ve kültürel dokunun içine yerleştiren yazar burada oldukça başarılıdır.

Sonuç olarak öykülerdeki şahıs kadrosu zengin bir yapıya sahiptir. Yazar, karakterleri derin bir kişilik boyutu ile öykülerinin içine yerleştirir.

3. TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE MEKÂN

Sanat, insanın var oluşsal kaynaklarını belirli bir zaman dilimi içerisinde yeniden var etmesidir. Anlatma esasına bağlı edebi türlerde ise insanın varlığını tamamen ortaya koyması için bir mekâna ihtiyaç vardır. Belirli bir ortam olmaksızın insanoğlu, her zaman bir mekâna bağlı olma arzusundadır. Tabiî ki anlatma esasına bağlı olan metinlerde de mekâna bağlı olmamak imkânsızdır. Öykü ve roman vb gibi edebi türler, insan yaşantısından ödünçlemeler alarak, ortaya konur. Hal böyle olunca nasıl ki

dünyada insanın bir oturma yerine ihtiyacı varsa roman ve öykülerdeki olayların ve kahramanların da bir mekânda ihtiyaçları vardır.

Mekân, itibari eserlerde, öykünün gerçeğe yakın olmasını sağlayan en önemli yapı unsurudur. özelliktir. Kurgulanan eserlerin, bir olay etrafında, bir yerde geçmesi okuyucunun aradığı en önemli hususlardan biridir. Öykudeki kahramanlar, bir zaman dilimi içerisinde durmaksızın bilişsel, duyusal olarak devamlı bir kaçış içerisindedir. Kaçışın yörüngesini belirleyen her ne kadar kahramanlar olsa da vardıkları yer her zaman mekândan başka bir şey değildir. Günümüz anlatı türlerinde, mekânın kurgulanması, insanların ihtiyaçlarına, yazarın donanımına ve bağlı olduğu sanat akımına göredir**.** Modern olguların insan hayatına girmesi, yazarları etkilediği gibi yazılan eserleri de etkiler. "Düşünce ve hayat eyleme dönüşen fikrin akışında birleşir." (Kantarcıoğlu, 2004: 14) diyen Scott, insanların değişimi ve gerçeği kavramasını düşünce potası olarak belirtir. Düşünerek ve birleştirerek zamana ve mekâna gerçekçi bir biçimde ulaşmanın yolu nesne ve özne arasındaki bağlantının kavranılmasına bağlıdır. Bir edebi eserde, bu bağlantının sağlanması, mekâna gerçekliğe kazandırır. Mekândaki, nesne-varlıklar ve kişiye göre bu nesne- varlıkların konumu, nesne ve varlığın insana uzaklığı, mekânı "gerçek kavramı" ile bağdaştıracak en önemli husustur. Kişilerin, bu gerçeklik içinde; dönüşüm, değişim, ruhî olgunluğa erişmeleri, bilişsel olarak uyuma ve uyanıklıkları, öyküde mekânın ruhunu canlandıran değerlerdir.

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekânın ruhu ile kahramanlarının ruhu arasındaki bağlantı, öykülerdeki değişim ve bilişsel uyanma vb. hallerde kendini aktif hale getiren bir yapıdadır.

Tahsin Yücel'in öykülerinde oluşturduğu mekân iklimi adeta gerçeğin ta kendisidir. Öykülerdeki kahramanlar, yazarın oluşturduğu mekân iklim içerisinde, bireyselleşmelerini süreçlerini tamamladıkları gibi, kimi zaman kaybolur, kimi zaman da kaçan ve kendi kurdukları mahzenlere sığınan mekân evreninde yaşarlar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde oluşturduğu mekân evrenini biz üç başlık altında inceleyeceğiz. Bu başlıklar;

a) Yutucu Mekân (Dar Mekân),
b) Besleyici Mekân (Geniş- Açık Mekân),
c) Arzulanan Mekân (Ütopik Mekân).

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekânı yukarıdaki ana başlıklar altında derinlemesine bir incelemeye tâbi tutacağız ve öykülerde mekânın nasıl kurulduğunu, mekânla insan arasındaki ilişki, mekânla-nesne arasındaki bağlantı ve mekânın öykülerinde fonksiyonelliğinin hangi seviyede kurulduğunu belirteceğiz.

3.1. Yutucu Mekân (Dar Mekân)

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekân, üstlendiği görev bakımından çok önemli bir yere sahiptir. Öykülerde, kahramanların ruhlarından bir parça taşıyan mekân, adeta öykülerin oturduğu gösterişli bir arena yerini andırmaktadır. Yazar, köy- kasaba- kent üçgeninde mekânı kimi zaman karanlık, basık ve yutucu bir çehreye büründürür. Biz bu tür mekânlara yutucu (labirent- dar) mekân diyoruz. Korkmaz "kapalı-dar mekânlı hikâyelerde kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır. Mekân, onun karşısında hayatın olumsuz yönlerini temsil eder. Adeta, kahramanları tahakkümü almış durumdadır. Onu ezmektedir." (Korkmaz, 1997: 170) diyerek kapalı-dar mekânı tanımlar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde yutucu (dar) mekân genellikle insanı sıkan insanı bulunduğu ortamda öldüren, yok edici ve yutucu ölü mekânlardır. Kahramanlar, bu ölü mekânlarda ruhlarını yitirerek, durmadan bir kargaşa ve bocalama içerisinde kendilerini bulurlar. Özellikle yazarın "Ben ve Öteki" adlı kitabındaki öykülerinde çizmiş olduğu yutucu mekânlar çok ilginçtir. Yazar, bu eserindeki bütün öykülerinde Ötegeçe Mahallesi'ni (semtini/ kasabası) ve Elbistan'ı mekân olarak seçmiştir. Öykülerdeki ortak mekân, kimi zaman yutucu bir konumda karşımıza çıkmaktadır. Yazar'ın "Dizge" adlı öyküsünde Nurhaklı'nın evi ile Yusufa'nın evlerinin üstlendiği görev çok ilgi çekicidir. Bu evler, öyküde dar bir mekân vardır. Mekânın soğukluğu "bundan yılarca önce, karlı bir kış günü, tam altı ay soğuk ve ışıksız bir koğuşta pinekledikten sonra, sırtında yazdan kalma, yırtık, pırtık ve incecik bir giysi ile sokağa bırakıldığı zaman da böyle yapmıştı. Sabahın alaca karanlığında, Nurhaklı'nın damına çıkıp bacasının kepengini söküvermiş, ayaklarını bacanın deliğinden aşağıya sarkıtıp ağır ağır kaymaya başlamıştı… Ama başı baca düzeyini aşar aşmaz sıkışıp, kalmıştı içeride" (Dizge: 19) Yusufa'yı kuşatmıştır. Artık Yusufa için bu hep yutucu, dar ve sıkıştırıcı bir özelliği içinde barındıracaktır. Yusufa'nın, tekrar hapishaneye düşmesi ve Nurhaklı'nın ölümü, Altındiş'i bu evde yapa yalnız bırakır. Yalnızlığın içinde kendini evde bulamayan

Altındiş' Topal Durmuş'u bu eve alarak, evin soğuk ve karanlık yanlarını adeta öykünün içine kazıyacaktır. Altındiş'in sıcak ve samimi bir anlam taşıyan evi, soysuzlaştırması, Topal Durmuş'un "ölü doğmuş sevinciyle birlikte bilincini de yitirmişçesine, hiç sesini çıkarmadan" (Dizge: 18) olduğu yerde donakalmasını sağlar. Eve yabancı erkekleri alan Altındiş, "evi, yaptığı ayıpların mahremiyetini kapatan dört duvara" çevirmiştir. Altındiş'in, eve tanımadığı erkekleri alarak, onlarla para karşılığı ilişkiye girmesi, mekânı ölmesine ve soysuzlaşmasına neden olur. Kavaklar arasındaki bu küçük mabedin, bir genelevine dönüşmesi, içinde barınan kahramanının onu yok etmesindendir.

"Geriye döndüğü zaman karısının kımıltısız yüzünden önce, yatakta oturan delikanlının çıplak omuzlarını" (Dizge: 21) gören Topal Durmuş için ev, bütün mahremiyetini yitirmiştir. Ayrıca Altındiş'in, Topal Durmuş ve Yusufa arasındaki gelgitleri bir dizge halinde evden eve taşınma halinde devam eder. Yazar, öyküde Yusufa'dan çok onun evi ile Altındiş'i bağdaştırır. Bunun nedeni, mekândaki değişimleri tek düzen haline getirme çabasıdır. İki evdeki düzen de aynıdır.

Topal Durmuş	**Ev/Oda** **Buluşma Noktası** **Anlamsız/ Boş**	**Yusufa**
Altındiş		**Altındiş**
Yusufa		**Nurhaklı**

Düzenin her iki evde de aynı olması evin bütün sıcak değerini yitirmesine sebep olur. Altındiş için ev, hiçbir anlam ifade etmez. Çünkü ev onun için toprağın üzerine atılmış ölü bir çocuktur. Bu çocuğun hiçbir geleceği yoktur. Sadece onun orada olması dizgenin devam etmesi için gerekli olan bir ihtiyaçtır. Altındiş'in etrafındaki insanlarla iletişim problemi, mekânı büyük bir karadeliğe dönüştürür. Bu öyle bir karadelik ki içindeki insanları ve nesneleri yutan büyük bir güce sahiptir. Bu yüzden Altındiş, evde ilişkiye girdiği hiçbir erkekle konuşmaz. Altındiş, gizli ve karanlık bir mekânın mahremiyet duvarını yıkarak, sadece seyreder ve bu yönüyle ölü bir kişilik sergiler. Aslında onun bu ölü yanı, gerçek anlamda bir yalnızlığın, bir özlemin ifade biçimidir. Onun kendi bilişsel dünyasındaki bu yalnızlığı, onu içsel olarak, bir mekâna bağlı kılar. Eski yaşamıyla, içinde yaşadığı ortam, birbiriyle tam bir tezat oluşturur. Bu yüzden

kendini içinde yaşadığı ortamda yitik sayar ve sesini yitiren bir kişi olarak mekânda var olur.

"Kapıyı itip giren konuk kendi eliyle sürgüyü sürer, sonra dizlerinin üzerine kapağı yaldız işlemeli, kocaman bir albüm, bir köşede dalgın dalgın Altındiş'in karşısına dikilir, cebinden çıkardığı paraları kerevetin üzerine yayardı. Altındiş uzaktan paraları sayar, yeterli bulmuşsa, albümünü özenle bırakıp kalkar, yatağın içine oturup soyunduktan sonra, yorganı üzerine çekerek uzanırdı. Hiçbir zaman en ufak bir konuşma olmazdı konukla ağırlayıcı arasında…" (Dizge: 24).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, ölü ilişkilerin sahnelendiği bir mekân vardır. Mekânın mezarlığa dönüşmesi, yaşamın cehenneme dönüşmesi anlamına gelir. Oysa mekâna anlam veren insan, etrafındaki canlılarla ne kadar çok ilişkiye girerse mekân o boyutta genişler ve kendini çoğaltır. Fakat Altındiş'in dışa kapalı kişiliği, onu kendi içine, kendi geçmişine (albümüne) dönüştürmüştür. Öyküdeki albüm, Altındiş'in yaşadığı ve kendini tamamladığı bir yerdir, bir atmosferdir. Onun, albümüne yönelmesi gerçek dünyanın yüzüne atılmış, sert tokattır.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde, Ötegeçe evleri dar bir yapıda karşımıza çıkar. Tahsin Yücel, köy ve kasaba evlerini darlaştırırken, kahramanlarını da kasaba ve köyden çok uzaklaştırmıştır. Yarpızlı'nın, Karadede'nin ve Memedali'nin değişim ve dönüşümleri mekânın özünü de değiştirmiş bir vaziyettedir. Karadede'nin değişimi, mekânın değişimini de sağlar. Kimsenin evine girmediği Karadede, yaşam alanını olan mekânı dar bir mahzene dönüştürür. Ötegeçe sakinleri Karadede'nin evini ulaşılamayan gizli bir mekân olarak tanımlarken, aslında mekânla kişinin uyumunu gözler önüne sererler. Karadede'nin bilinçaltına tekâmül eden ve zamanla Karadede'nin değişimi sonunda aydınlığa kavuşacak olan bu mekân, öykünün başlarında yutucu ve gizlidir. Bu mekân, öykünün ilerleyen kısımlarında geniş mekâna dönüşmesi dolayısıyla geniş mekân kısmında kapsamlı bir şekilde işleyeceğiz.

"İkilem" adlı öyküde Beşira'nın evi onun için bir zindana dönüşmüştür. Evde, kendini çatışmaların kucağında bulan Beşira, evinden kaçarak, içinde bulunduğu ikilemi bütün dünyanın tozlu duvarlarına yansıtır. Beşira'nın, mahremiyetliğinin sona erdiği evin kapısı, onun geniş bir mekâna kaçtığı eşiktir. Oysa Gaston Bachelard "Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve "evler" "odaları" sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz" (Bachelard, 1996: 28) diyerek, Beşira'nın ruhun oturduğu yerdeki ikilemin derin boyutlarını mekânın tinsel boyutuna taşır. Evdeki Seyyar Bacı ve çocuklar

mekânın içinde kendilerini konuşlandırmış bir haldedir. Ancak Seyyar Bacı ve Şerife'nin durumlarındaki değişim, mekânı, oturma yeri haline getiren Beşira için mekânı bir hapishane konumuna getirir. Beşira, evindeki ilişki dehlizini, onu odasına ve evine bir tavır almasıyla mekâna, eve kötü bir rol verir. Kişinin ikilem içinde olması ve zamanı bu ikilem vadisinde yaşaması, içinde oturulan bütün sığınakları karşıt bir konum haline getirir. Beşira'nın içine düştüğü bu ikilem gayyası, evde gördüğü insanları ve algıladığı olayları, olumsuzlamasına sebep olmuştur. "Gündüz başka, gece başka bir adam" (İkilem: 142) olan Beşira, gecenin sisli ve soğuk yanını evinin sıcak ortamına serper. Geceyle gelen içe kapanış eve ve yatak odasına bir tavır alış biçimine dönüşür. Eve karşı alınan tavır, kişinin kendi benliğine karşı aldığı bir tavırdır. Evin benliği sembolize etmesi, evin ülkü değerleri içinde barındırmasındandır. Beşira'nın kendine karşı aldığı bu olumsuz tavır, Beşira'nın bütün ilişkilerini tek tek savaş alanına dönüştürür. "Tanrının varlığını tartışabilirdi, karısından istediğinin varlığı tartışılmazdı. Tanrıyı unutabilirdi, Tanrı'nın evine uğramayabilirdi, ama karısı kendi evinde, gözlerinin önündeydi, çocuklarının anasıydı: Küsmezdi de ne yapardı" (İklim: 146) diyen anlatıcı, Beşira'nın karısına ve çocuklarına karşı takındığı tavrı mekâna yönlendirmesi ile mekânın içinde barınan her şeyin karşıt bir varlığa dönüşmesini neden olur. Böylece ev, Beşira'nın üzerine bütün karşıtlığı ile saldırır. Bu saldırılar sonucunda Beşira, evden kaçar. "Gecenin ilerlemiş saatlerinde, tabanca patlar gibi kapanan bir kapı gürültüsü duyarak pencereye çıkan komşular, yıllardır eskimek bilmeyen tekerlek şapkasının altında sinirinden tir tir titreyen Beşira'yı görüyorlardı." (İkilem: 149). Evden gece yarılarında kaçış, yazarın ve anlatıcının mekânın, kahraman üzerindeki etkisinin ne derce önemli olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir. Bütün olayların şekillendiği ev, bu öyküde gelişimini karmaşık bir sahneye dönüştürür. "Kızının beş aylık gebe olduğunu öğrenince, Beşira yemek bile yemeden kilimi itip uzanmıştı döşemeye. Çok geçmeden omuzları, beli kalçaları ağrımış, bu yüzden de sık sık uyanmıştı" (İkilem: 148) Beşira'nın evdeki hali evi kaçılan bir mezara çevirir.

Tahsin Yücel'in "Ben ve Öteki" adlı eserindeki; "Benlem" adlı öyküsünde evin, dar bir mekâna büründüğünü görmekteyiz. İdiris'in yaşadığı ev, kasabalılar tarafından korkunç bir şekilde tanımlanmaktadır. "İdiris'in evi de, evinin çevresi de Ötegeçe'den kopmuş yerlerdi bizim için bu evin önünden geçmek şöyle dursun yakınına gelmek bile düşünemeyeceğimiz bir şeydi" (Benlem: 112) diyen anlatıcı, İdiris'in evini, korkunç ortam olarak, tasvir eder. Evin "Fiziki mekânın sembolik anlamlarından arındırılmış

boş bir mekân olmadığını, ancak "kültürel gözlüklerle okunabildiği"ne (Önce–Weylard, 2005: 31) göre anlatıcının İdiris'in evini sembolik olarak bir korku denizine dönüştürmesi, Ötegeçe'de yaşayan gençlerin bakış açısındandır.

Evi ölü bir ortam olarak gören gençler, evin kendi dünyalarındaki görünümünü şöyle ifade ederler:

"Alt kattaki büyük odanın pencere demirlerinin son derece sağlam, kapısının her zaman kilitli olduğunu bilirdik, ama pencereden dalga dalga ortalığa yayılan, katlanılmaz kokuyu, ta nerelerden duyulan insan dışı sesleri ikide bir pencerede beliren tüyler ürpertici görüntüyü de bilirdik." (Benlem: 112).

Evin, kasabanın dışında kalması, orada yaşayanların toplumla iletişiminin olmadığını gösterir. İletişimin olmadığı yerde insanlar, mekânı karanlık bir yapıya dönüştürür. Memedali'nin, bu korkunç eve, korkmadan yaklaşması, pencereleri demirli evi okuyucuyla paylaşma isteğinden kaynaklanır. Alt kat, Memedali'nin bilinçaltıdır. Memedali, bu eve yaklaşmaktan çekinir. Çünkü orası karanlık ve boğucu bir havaya sahiptir. İnsanların bilinçaltı karanlık bir kuyu gibidir. İnsan, oraya her girdiğinde, öteki ile karşı karşıya gelir. "İnsanın dönüşüm ve oluşumunda, mutlaka bilinçaltıyla hesaplaşması gerekir" (Doğan, 2006: 120). İnsanın hesaplaşma ve kendini yeniden yaratmasındaki gerekliliği vurgular. Öteki, ise bu dönüşüm alanının "düşünsel olarak" dar ve yutucu bir yapıya dönüşmesini sağlar. Memedali, bilinçaltında oturttuğu "ötekini", İdiris'i bilinçaltının, dar ve karanlık koridordan kurtarmak ister. "Memedali de çekiniyordu bu donmuş evin önünden geçmekten, donmuş ev, yaklaştıkça yoğunlaşıp ağırlaşan, korkunç koku, insan dışı, anlaşılmaz, zehir gibi acı sesler onu da tepeden tırnağa sarmıştı her zaman…" (Benlem:13).

Memedali'nin, arkadaşlarının kendi bilinçaltında yarattıkları dünyadan korkmaları ve Memedali'ye de bunu yansıtmaları, mekânın boğuculuğunu daha iyi bir şekilde ortaya koyma çabasıdır. Memedali, donmuş evin karşısında adeta büzülüp ufalır. Mekânın, insanların ruhlarına hücum etmesi ve insanların bilişsel alanlarına saldırması, kişiyi ürkek bir hale getirir. Memedali de kendi bilinçaltı dünyasına girmekten ürkerek, oradan yayılan zehir gibi kokuları solumaktan korkan bir kişiliği sahiptir. Onun içinde duyduğu korku evin karanlık, donmuş ve acı kokularının sonucudur. İdiris'i telkin etmek için, boğucu mekâna sembolik olarak yolculuk yapan kahraman, her defasında İdiris'in, mekânı körletmesinden dolayı acı çeker. İdiris'in, bilinçaltına yaptığı saldırılar sonucunda oturduğu yeri zehirlemesi, mekânın düşüsel olarak yok olmasını,

labirentleşmesini sağlar. Memedali'nin bütün düşlerini istila eden İdiris, düşlerinin oturduğu yeri korkudan kurutarak, bir çöle dönüştürür. Oysa Bachelard; "Ev, insanın kafasında kalımlık, nedenleri ya da düşleri yaratan bir "yapı"dır." (Bachelard, 1996: 45) diyerek Memedali'nin düşlerinin oturduğu yerin önemini vurgular. Öteki'nin, kokuşmuş yaşam biçimi, bilinçaltını cehennemî bir uzama dönüştürmüştür.

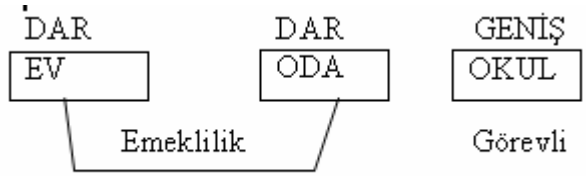
Yazar göre; insan, anılarının sığınağı olarak gördüğü bilinçaltını, kötü bir şekilde yapılandırmaktan vazgeçmelidir. Bireyin bilinçaltı, toplumun kültürel mahzeni olmalıdır. Bu mahzenin "öteki ben" İdiris/ler tarafından işgal edilmesi tıpkı "Benlem" adlı öyküdeki kahraman gibi bireyin kendine karşı savaş açmasına, çatışmana sebep olur.

"Bebekler" adlı öyküde; Meryemler'in çıkmaza düştüğü ve kurtulmak için planlar yaptığı ev; kaçışın ve ezilmişliğin en büyük sebebidir. Büyükanne Meryem ile torun Meryem arasındaki ilişkinin derin bir yapıya dönüşmesi, Hamida'nın ve Zeynep Bacı'nın evde Meryemler üzerine yaptığı baskı sonucunda, evi bir barınak olmaktan çıkararak, bir hapishaneye dönüştürür. Bu hapishaneden kurtulmak ve kendi benliklerini yeniden kurmak için evden kaçma arzusu ise mekânı yeniden kurma arzusundur. Evde dövülen ve dışlanan Meryemler, yaptıkları bebekleri satarak, yeniden bir dünya kurmak isterler. Meryemlerin insanî değerlerini bitiren ev, aslında ailenin bu iki kişiye karşı takındığı tavrın, mekâna yansımış şeklidir. Öncelikle insan, evinden neden kaçmak ister? Kaçışı ne etkiler? Bunların üzerinde durmak, mekânın bilişsel ve fizikî olarak nasıl kurulduğunu bize daha iyi açıklayacaktır. Yazar, kahramanların içinde barındığı mekânı, fizikî görünümünden ziyade içinde yaşayan insanların oraya kattığı anlam doğrultusunda ferahlık veya yutuculuk özelliği kazandırır. Heideigger " ev şöyle veya böyle barındığımız fizikî bir yapı değil, insanın dünyada ve varlık içinde temel bulunma biçimidir." (Elçi-İnci, 2003: 45) diyerek, evin içinde varlıklarını bulan bireylerin, kendilerini ülkü değerler yönünde tamamlarlar. Oysa bizim öykümüzdeki, kahramanlar evin içindeki baskılardan dolayı evi, ölü bir ortama dönüştürmüşlerdir. "Mekân, toplumsal süreçlerin aynı anda hem ortamı hem de ürünüdür." (İnci-Elçi, 2003: 45) diyen Handan İnci, mekânı toplumu oluşturan bireylerin yaşadığı bir ortam, hem de o ortamın içinde ortamın desenine göre şekil alan bir alan olarak değerlendirir. Memedali'nin, kardeşi ve büyükannesinin içinde bulunduğu ortam, Hamida'nın ailesinin şekillendirdiği bir ortamdır. Meryemler de bu ortamın ürünüdür.

"Meryemlerden başka hiç kimse kalmadı içeride çıt yoktu. Ama az sonra iki kardeşi girdi odaya, girmeleriyle Meryem'leri tekmelemeleri de bir oldu. Bir zamanlar anasının yaptığı gibi, seslerini çıkarmadan başlarını korumakla yetindiler." (Bebekler: 217).

Meryemlerin, evde dövülmesi evi, Meryemler açısından kapalı bir yapıya dönüştürmüştür. Dayak, ev ortamının bir ürünü olduğu için mekân, yutucu bir ortama dönüşmüştür.

"Aykırı Öyküler" adlı eserdeki "Büyükbaba "adlı öyküde de ev, dar bir mekân olarak karşımıza çıkar. Büyükbaba okulda bütün duyularını canlı tutarken, emekli olması sonucunda eve sığınır. Ancak büyükbaba "Abbas Yücebaş" bu sığınmayı bir bitmişlik olarak algılar. Onun, emekli olması ve kurduğu düzeni yitirmesi, evde kendi içine kapanmasına neden olur. İçe kapanma sonucunda, kendini yeniden var etmek yerine mekânı, ev ortamını, kendine dönüştürmüştür.



Yukarıdaki şekilde; Abbas Yücebaş'ın içine düştüğü dar mekânların çizelgesi verilmiştir.

"Bizim evde, babamla amcamın arasında, sessiz sessiz otururken, o kocaman, yakışıklı adamın karşıtı olup çıkmıştı: koltuğunda büzülüp küçülmüş değişmez bir noktaya bakıyor." (Büyükbaba: 38) Abbas Yücebaş'ın, içinde büzüşüp kaldığı ev, onun için içinden çıkılmaz bir mekândır.

Tahsin Yücel'in "Haney Yaşamalı" adlı eserindeki birçok öyküsünde; "ev" "oda" dar mekân olarak, karşımıza çıkar. "Resim ile Elişi" adlı öyküde Ahmet Elden'in içine düştüğü bunalım evi ve içinde yaşadığı ortamı içsel bir labirente dönüştürür. Gece yarısında, evinde tek başına uyanık halde bulunan Ahmet Elden'in, düşünce girdapları, Ahmet Elden allak bullak eder. Ahmet Elden, bu yüzden durmaksızın kendi kendisiyle konuşan ve hayatı sorgulayan bir kişiye dönüşür. "Akşamüstü pencerenin önüne oturmuş, dışarıya bakıyordu. Sokak daracıktı, tozluydu ıssızdı." (Resim Elişi: 22).

Gelen giden yoktu diyerek, evin içinde bulunduğu yeri sıkıştıran anlatıcı, evle birlikte Ahmet Elden'i de tek başına, daracık bir adanın içine sığdıracaktır. Evin, içinde yalnızlığın soğuk melekleri olan anılarla boğuşan kahraman, içinde barındırdığı bütün yalnızlığı ve anıları, evin yutucu ortamına kusmak ister. Eski anılarını, dışa vurdukça içe yönelen kahraman, düşüncenin boyutlarını yalnızlığın sembolü olan odayla çerçevelemeye çalışır.

"Ahmet Elden uzun uzun baktı. Sonra kalktı, kâğıdı masanın üzerine koydu. Bir süre daha baktı. Sıcaktı, terliyordu. Soyundu iskemlesine oturdu. Ayaklarını iskemlesinin üstüne çekti, yumruğunu çenesine dayadı, Düşünen Adam'a benzedi. Düşündü, yiteni eksik olanı bulamadı. Bir arabulur gibi olduysa da beğenemedi, yanılmayı yeğledi. Bir sigara yaktı." (Resim Elişi: 23).

Odanın içinde devamlı düşünen ve kendi kendine konuşan Ahmet Elden bir çıkmazın içinde debelenmektedir. Gecenin karanlığı ve mekânda insanın yokluğu mekânın insanı silmesine, kendi içine doğru yönelmesine neden olur. Böylece, odayı içe dönüştürerek, kendini mekânsal açıdan bir eş değeri haline getirir. "İnsan, çeşitli şekillerde tüm döngüleri etkilemekte" (Kışlalıoğlu, 1990: 147) ve bütün döngüleri kendine benzetmektedir.

Ahmet Elden'in, mekândaki bütün varlıkları kendi düşünsel dünyasına göre boyaması, mekânı bulanık bir sona götürür. Oda ve ev bütün çirkinliği ile Ahmet Elden'i yalnızlığın koynuna iteler. Evin, çirkinliği yani gerçek âlemin çirkinliği, Ahmet Elden'in, masadaki resme yönelmesini sağlar. Masadaki resim ile bulunduğu mekânı terk etmeye çalışan Ahmet Elden, kaçış için attığı her adımda gerçeğin kendisiyle karşılaşır. Ahmet Elden, karşılaşma anında, içinde yaşadığı ortamın ruhunu kirletir ve ortamı soysuzlaştırır.

Tahsin Yücel'in öykülerinde dar mekân olarak, karşımıza çıkan bir başka ortam okuldur. Okul, gençliğimizin kendini yetiştirdiği bir mabettir. Fakat Tahsin Yücel'in bazı öykülerinde okul, karşımıza boğucu bir ortam olarak çıkar. Özellikle "Aykırı Öyküler" adlı eserde, okul yaşamının öğrenciler üzerindeki tek düze olarak kurduğu yaşam biçimi, okulu, cansız ve soğuk bir ortama dönüştürür. Yazar, öykülerinde bu durumu ironik bir tarzda ifade eder. Yazar, "Büyükbaba" adlı öyküsünde okulu, öğrenciler üzerine abanan bir askeri koğuş dönüştürerek işler. Okulun, kendi sıcak ve eğitici anlamının dışında bir mekâna dönüşmesi, öğrencilerin tek yönlü geçlere dönüştürür. Abbas Yücebaş kendi düzenini oturtmak için, okulu bir kurallar yumağına

dönüştürür. Öğrenciler tek düze olarak kurulmuş düzenin için tutunma yeri olarak, okulu sıkı sıkı kuşatırlar. Okulun, öğrencileri kuşatması öğrencileri tek tip haline getirmiştir. Mekânın, insanı kuşatarak tek tip haline getirmesi, bireylerin bütün yönlerinin yok olmasına neden olur.

"Hiç kimsenin elini kolunu sallayarak başöğretmenin karşısına çıkamadığını, çıkınca da "okulun en büyüğü"ne gösterilmesi gereken saygının belirtisi olarak, yaklaşık bir metre uzağında durup iki ellerinin orta parmağı pantolon ya da etek dikişinin üzerinde, gözlerde "en içten bir saygı ve sevgi" anlatını, askerce hazır ola geçerek konuşmaya izin çıkmasını beklemek." (Büyükbaba: 21).

Öğrencileri bir asker gibi yetiştirmek ne kadar güzel görünse de okulun bir nizamiyeye dönüşmesini okulun fonksiyonlarını olumsuz yönde etkilemektedir. Öğrenciler, uygulanan baskıdan dolayı okulu dar ve yutucu bir mekân olarak algılarlar.

"Tarih/Coğrafya" adlı öyküde sınıf korkutucu olaylara sahne olması açısından kapalı-dar bir ortama dönüşür. Timur'un içine düştüğü durum okulu bir çıkmazlar sokağına dönüştürür. Öğretmenlerin kendi düşünceleri doğrultusunda öğrenciye yön verme çabaları öğrencilerin çatışmalar yaşamalarına neden olur. Yine "Öteyaşama" adlı öyküde okulda yaşayan olaylar okulun yutucu bir ortama dönüşmesine neden olur. Memedali'nin gözüyle anlatılan öyküde Ebe'nin sınıfta öğrencilerin üzerine silah doğrultması sınıfın öldürücü, korkutucu bir görünüme bürünmesine sebep olmuştur.

"Kurşun seslerini duymakla kalmamış, yere düşen tabancanın çıkardığı sesi de duymuştum, ama neden bilmem tepeden tırnağa titreyerek küçük pencereye bakarken en azından bu sesler o kadar canlı, bununla birlikte, zamanca da, uzamca da bir görüntü beliriyordu gözlerimin önünde: oraya buraya koşanların, birbirlerine tebeşirler, ayakkabılar fırlatmaların, tozuna, toprağına batmış sınıfta birden bire, can bağları kopmuş gibi donakalıyordu." (Öteyaşama: 31).

Yukarıdaki alıntı metinden de anlaşıldığı üzere, Fransızca öğretmeni Ebe tarafından tabancanın sınıfa getirilmesi ve daha sonra öğrencilere doğrultulması, sınıfın korku verici bir mekâna dönüşmesine neden olur. Kişiler, korkularıyla ve endişeleriyle mekânın içini karanlığa boğar. Öyküde mekân olarak seçilen sınıf, öğrencilerin korku ve endişeleri doğrultusunda korku sahnesine dönüşmüştür. Mekânın, insanla büyümesi ve yok olması, onun insanla algılanmasından dolayıdır. Sınıftaki öğrencilerin, sınıfı bir siper hattına dönüştürmesi tabancayla insanın trajik hayat hikâyesini gözler önüne koyar. İnsan, tabancayla girdiği bütün ortamlarda kan döker. Mekân yani ortam, kanın

dökülmesi ile bir mezar görünümü kazanır. Bu yüzden, sınıftaki öğrencilerin korkarak donakalmasına neden olur.

Tahsin Yücel'in öykülerinde dar mekân olarak kullandığı başka ortam, şehir-şehrin sokaklarıdır. Şehir, yapısı gereği sığ ilişkilerin sergilendiği bir alandır. Kişi, bu alan içerisinde öncelikle iletişim problemleri yaşar. Birbirini tanımayan insanların bir araya gelerek kurduğu bu ölü ortam, insanların yalnızlık içinde, kendileriyle kavgalı hale gelmesine neden olur. Yapılan soğuk yüzlü binalar ve binaların karanlık yanları, kişilerin bir labirent içerisinde olduğu hissini verir. Şehirde her şey tek düzedir. "Bu labirent mekânlar, kahramanların kaderini" (Özcan, 1999: 409) yönlendiren bir düzene sahiptir. Bireyler, şehirlerde düştükleri kaosun boyutlarını fark edemezler. Tahsin Yücel'in öykülerinde de şehir, kahramanların asil duygularını öldüren, körelten ve tahrip eden bir görev üstlenir. Kahramanlar bu tür mekânlardan kurtulmak için hep bir kaçış içerisindedir. Kaçış, kimi zaman kişinin benliğine yönelmesini sağlar, kimi zaman uzaklara yelken açmak anlamına gelir. Öykülerde, şehrin kaosu içinde yer edinemeyen kişiler, hep bir bunalımın eşiğindedir. Bunalım, ise şehirde yaşayan insanların korku sıtmasına tutulmasına neden olur. Öykülerde, şehirli insanların korkuları, binaların ve sokakların içine saklanmıştır. Şimdi Tahsin Yücel'in öykülerinde şehri mekân olarak seçtiği birkaç öyküsünden örnekler vererek şehrin, dar sokaklarını anlatıcı-yazar eşliğinde gezelim. Tahsin Yücel'in; "Aykırı Öyküler" adlı kitabındaki "Ayna" isimli öyküsü mekân olarak şehri seçmiştir. Şehir, Profesör Tarık Uysal'ın yaşadığı trajik olayların sahnelendiği bir alandır. Şehirde karısının onu terk etmesi ile yalnız kalmıştır. Gerçek dünyanın çıkmazları Tarık Uysal'ı bir başına şehrin ortasında yakalamıştır. "İnsan yaşamı boyunca reel dünyada bütünlenemeyen bir varlık" (Ataseven, 1990: 85) olduğunu düşünürsek, kahramanımızın şehrin sokaklarında kendini nasıl bütünlemeye çalıştığını dramatik bir şekilde görebiliriz.

Evindeki aynanın karşısında kendi kendisiyle konuşan "kişiliğinde simgeleşen ve soyuttan somuta her düzlemde bir yüzü sergileyen" (Durak, 200: 108) Tarık Uysal, dar bir mekânın içinde dolaşır. Yalnızlığın vermiş olduğu içsel sıkıntıyla evinden çıkarak, kendini İstanbul'un yollarına vuran Tarık Uysal, şehrin mekân olarak nasıl görüntü içinde olduğunu bize seyrettirir. Arabası ile yolculuk yaptığı esnada, tanımadığı insanlarla karşılaşan Tarık Uysal şehrin, kirlenmiş ilişkilerine adeta ayna tutar.

"Yirmi dakika sonra, ağır ağır Küçük Bebekten Hisar'a doğru ilerliyordu. Arabayı böyle ağır sürdüğü zamanlarda, Şahin'lerle Serçe'lerle caka satmaya kalkan

birtakım görgüsüz delikanlılar, solundan hızla geçerken, yüzüne alaylı bir hor görüyle bakarlardı, hatta BMW'nin tek işlevi hızla gitmek, tek yazgısı şımarık zengin çocuklarınca kullanılmakmış gibi, arabalarından başlarını çıkararak "Bu araba böyle mi kullanılır, bey amca, "diye bağırdıkları bile olurdu. Beyamca! Arkasından üst üste korna sesleri gelince, gene böyle birilerine çattığını düşünerek suratını buruştururdu, dikiz aynasına baktı öfkeyle, "Olur şey değil" diye söylendi. Şahin ya da serçe değil, kocaman bir Mercedes'ti arkasındaki…" (Ayna: 60).

Tarık Uysal'ın şehirdeki insanlarla ilişkisi mekânın soğukluğunu okuyucunun ruhuna fısıldar. Şehirde, nesnelerin dünyası ile ilişki kuran insan, artık nesnelerin durum ve görüntüleriyle toplumda kendilerine yer edinir. Zengin insanlar, çevrelerini hızlı bir değişime tabiî tutar. Fakat insanlar, çevrelerinin değişme hızından daha az bir süratle değişmektedirler. Bu yüzden Tarık Uysal şehrin köksüz değişim ve dönüşümlerine sığ bir şekilde bakar. Çünkü bu tip değişimler şehirli insanların madde ve yaşamlarını kendi keyfiyetleri doğrultusunda anlamlandırmalarından kaynaklanır. İnsanın ruhu ile mekânın ruhu arasındaki ilişki şehrin, binaların camlarından bir göz gibi sokaklara akar. Bu akış kişilerin labirentleşen sunî bir ortam içinde kendi benliklerini aramaya yönlendirir. Tarık Uysal'ın ayna karşısına geçip kendine bakması içe dönmenin başlangıcı olsa da Küçük Bebek'ten Hisara doğru yaptığı yolculuk dünyanın motifleri ile doludur.

"Kartal'da çirkin bir sokakta, bütün ötekiler gibi çirkin bir apartmanın kapısında durdular, zaman bu sıradan tümce benliğinin çevresinde anlaşılmaz bir duvar oluşturmuştu sanki: daha yarım saat önce büyük bir yakınlık duyduğu ileride sık sık aramayı düşündüğü sınıf arkadaşını şimdi küçümsüyordu." (Ayna: 185).

Anlatıcı, Tarık Uysal'ın İstanbul'un bir semti olan Kartal'daki durumunu sıkışmışlığını ve bunalmışlığını sokakların görünümüyle ortaya koyar. "Çirkin bir sokakta" ibaresi mekânın olumsuzlanması, Tarık Uysal'ın mekâna giydirdiği kirli bir kaftan gibidir.

Tahsin Yücel'in öykülerinde genel olarak seçtiği sahne, Ötegeçe'dir. Yazarın öykülerinde Ötegeçe, adeta büyük bir ev gibidir.

"Ötegeçe her şeyden önce özgün mü özgün bir insan ortamı. Ortasından geçen arada birde evlerine giren Ceyhan'ıyla kerpiç evleri, dar sokaklarıyla, özellikle insanlarıyla yeri doldurulamaz bir insan ortamı, tüm öykülerin ortak uzamı" (Özkan, 2001: 108) diyen Tahsin Yücel Ötegeçe kasabasını bir muhit olmaktan çıkartarak, ortak

bir uzam haline getirir. Ötegeçe, Elbistan'ın bir semti olmasına rağmen öykülerde bir şehirli panoraması çizilir. Ötegeçe sakinleri mekânın tipolojisini değiştirmesine neden olur. Ötegeçe'de yaşayan kişiler, bir kasabalıdan çok, bir şehirli gibi düşünen insan topluluğunun içinde barındığı bir uzam haline gelir. "Başka uzamlardan da söz ederim kuşkusuz, ama uzam bir öykü konusu geldi mi neredeyse kendiliğinden Elbistan ortamına yerleştiririm onu" diyen (Özkan, 2001: 108) Tahsin Yücel, Ötegeçe'nin neden bazı öykülerde dar yutucu bir ortama dönüştüğünü açıklar. Tabiatın koynundaki bir semtin kimi öykülerde özellikle "Ben ve Öteki, Uçan Daireler" adlı eserlerde bozulmuş, kirlenmiş duygu ve yaşamların kaynağına oturma yeri olması, kişilerin mekâna bakış açılarından kaynaklanır.

"Ben ve Öteki" adlı eserin ilk öyküsü, "Önü", fakirliğin pençesinde kıvranan insanların içinde bulunduğu durumu gözler önüne koyması bakımından çok önemlidir.

"O soğuk ikindide, Gariplik'le Ötegeçe arasındaki bahçelere doğru yürüdüğümüz sırada aynı konuyu işliyorduk, sıcak giysilerimiz yoktu." (Önü: 12).

Yazar, mekânın soğukluğunu ve insanı gasp edici özelliğini daha ilk öyküde okuyucuyla yüz yüze getirir. Ortamın soğuk olması ve kişilerin üzerinde bir şeyin olmaması mekânın insan üzerindeki tahakkümünü daha iyi bir şekilde ortaya koyar. Öyküde kasabanın mezarlığı "Gariplik" öykünün mekân açısından daha da karamsar bir atmosfere büründürür.

Gariplik, Yücel'in bazı öykülerinde ortak mekân olarak karşımıza çıkar. Elbistan'ın en eski mezarlığıdır. Mezarlık, Yücel'in öykülerinde Gariplik ismiyle anılır. Peki, neden "Garip" Garip; hayatta kimsesi olmayan, tek başına yaşayan kimselere denir. Gariplik ise isimden isim yapan ekle bir yerin ismi olmuştur. Gariplik, kimsesi olmayanların yaşadığı yerdir. Mezarlık, herkesin tek başına taşındığı bir mekândır. Ölümle başlayan yolculuk, son durak olan mezarlıkta yani Gariplikte biter. Gariplik insanları tek başına kendisine çağırdığı ve ölümü insanlara hatırlattığı için kapalı bir mekândır.

"Yaşadıktan Sonra ve Dönüşüm" adlı öykülerde Ötegeçe'nin dönüşümlere ve değişimlere nasıl sebep olduğunun ortaya konması Ötegeçe'nin dar mekâna dönüşümünü açıklamamıza yeterli olacak kanaatindeyim.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde, kişilerin dönüşüm ve değişimleri, öykünün yabancı bir ortama dönüşmesine neden olmuştur. Özellikle Karadede ile Yarpızlı'nın mekân içindeki durumları mekânın ruhu okşamak yerine, kendini Ötegeçe'de

bulamayan ve durmadan arayan karaktere büründürür. “Karadede bahçesinden ayrıldığı ender zamanlarda ve kaputunun uzunluğundan çok, bu uzaklık, bu yabancılık yüzünden, yerden bir karış yukarıda, boşlukta yürüyormuş gibi bir his uyanırdı içimizde.” (Yaşadıktan Sonra: 48) diyen Memedali, Karadede’nin Ötegeçe’deki yerini belirler. Karadede içine kapanık olmasından dolayı evine de kimseyi almaz. Ötegeçe’deki ilişkiler düzlemi, Ötegeçe’nin kapalı bir mekâna dönüşümünü kanıtlar niteliktedir, “Tahsin Yücel’in betimlediği toplumsal çevreler, tam bir kokuşmuşluk içinde.” (Andaç-Gümüş, 1996: 25) olduğunu söyleyen Andaç ve Gümüş anlatılarındaki ortak mekânın kısa bir tanımını yapar.

Tahsin Yücel her ne kadar doğduğu yerlere kökensel olarak bağlı kalsa da “Elbistan/ Ötegeçe” düşünce ve yaşam biçimi olarak oradan çok uzaklardadır. Bu uzaklığın sebebi düşünsel boyutta bir karmaşayı da beraberinde getirir. Ötegeçe, bu karmaşanın içinde yukarıda ifade ettiğim gibi dar bir panoramaya dönüşür. Her dönüşüm bir sancıyı da beraberinde getirdiği için kimi kahramanlar, Ötegeçe’nin sokaklarında, tek başına dolaşan ve durmaksızın iç’le/dış, beri ile öteki arasında yürüyen kişilere dönüşür. Her yürüyüş de Ötegeçe de biraz daha karanlık bir manzara sergiler. “Dönüşüm” adlı öyküde Yarpızlı Memedali’nin gözüyle anlatılırken, Ötegeçe’nin merkezine oturur. Yarpızlı’nın Ötegeçe’de “Dokuzuncu”yu inşa etme çabaları tüm Ötegeçe halkını bir seferberliğe iter. Ancak Karadede’yi yitiren Yarpızlı, Ötegeçe’nin her yerinde bir kaybolmuşluğun içinde debelenir.

“Ölüsüyle, dirisiyle acı ve sevinciyle koca kasabayı avucunun içi gibi bildiğini sanırdı Memedali, oysa şimdi her zaman gülünç ve yüzeysel bulduğu, gösteriş düşkünlüğüne güldüğü şu adam, Tekelciyi dinlerken, doğup büyüdüğü Ötegeçe’de bile her şeyi bilmenin olanaksız olduğunu anlıyordu.” (Dönüşüm: 69) diyen Memedali, Ötegeçe’nin karmaşık bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. Aynı zamanda “Memedali, kasabanın dışında, çukurlarında sarı sular göllenmiş, ıssız yollarında, tek başına, bir uyurgezer yürürken” (Dönüşüm: 69) Ötegeçe’nin fiziki olarak, yapısını ortaya koyar. Çukurlarla ve çamurlu sularla dolu olan Ötegeçe ve etrafı tıpkı Memedali’nin üzerinde uyandırdığı his gibi okuyucunun da üzerinde sıkıcı ve bunaltıcı intiba bırakır. “Ötegeçe’nin daracık sokaklarında, kasabanın uçlarında, sessiz kısa adımlarla yürür dururdu sabah akşam ağır ağır, yerden toz kaldırmaktan” (Yürümek: 99) korkarcasına yürüyen Kâtiba, Ötegeçe’nin kapalı ve yutucu ortamlarında kendini yeniden var etmeye çabalar. Zöhre Bacı’ya ulaşmak için Ötegeçe’nin tüm dar sokaklarını dolaşan ve

emeline ulaşamayan Kâtiba, çareyi ilk önce kaçmakta bulur. Bu kaçış, mekâna yönelik olduğu gibi mekândaki kişilere de yöneliktir. Elaziz'i bir kurtuluş olarak görmesi ve daha sonra orda da kendini yitik görmesi, mekânın insanlarla kurduğu münasebetin ikili bir uyum içinde olması gerektiğini ortaya koyar. Ötegeçe, Tahsin Yücel'in öykülerinde dar-yutucu mekân olarak bu şekilde karşımıza çıkar. Ancak yazar hiçbir zaman bu mekândan kendini uzakta tutamaz. Tahsin Yücel Ötegeçe'ye, Elbistan'a adeta göbeğinden bağlıdır.

3.2. Besleyici Mekân (Geniş- Açık Mekân)

Tahsin Yücel'in öykülerinde mekânın insanlarla olan münasebeti, kopmaz bir bağ halindedir. Kahramanlar, öykülerde ruhî büyüme süreçlerine paralel bir şekilde genişleyen mekân, kahramanların bireyselleşme ve dönüşümlerine yardımcı konumundadır. "İnsan ihtiyaçlarının karşılanmasının insan-insan, insan-çevre ilişkileri çevresinde oluşan etkileşimler, bu etkileşimlerin oluşturduğu örüntüler ve bu örüntülerin meydana getirdiği" (Çopuroğlu, 2003: 47) yaşamın önemine değinen Çopuroğlu, insanın kendisi ve çevresi ile kurduğu örüntüler ağının insan hayatındaki girintilerini vurgular. Mekânın insanla birlikte oluşturduğu örüntüler, dünya ve insanın yeniden bir anlama bürünmesini sağlar. Dar mekânın içinde evrensel değerlerini yitiren insan, kendini bulmak ve feraha ermek için devamlı uygun bir atmosfer arayışı içindedir. Kendi ruhuyla bütünleşen atmosfer-mekân içerisinde bireyler-kahramanlar bütün yetilerini kuşanmış bir görüntü çizerler. Kaostan-düzene, düzenden-genişe, bir dünyanın kapılarını aralayan birey-kahramanlar artık kendilerini bulma yolunda büyük bir yol kat eder. Geniş mekânda, tinsel büyümenin olması insanı kendine çeker. Bachelard; "tinsel dünya, yepyeni aydınlıklarla dolu engin perspektifler açar"(2004:201) diyerek geniş mekânın insan hayatındaki enginliğine değinir. "İnsanla dış dünya arasındaki bağlantının uygunsuzluğu artmaktadır." (Lukacs, 1985: 103) diyen Lukacs, geniş mekânların azalmasıyla insan ruhunun içine düştüğü bataklığı gösterir. Ancak ne var ki günümüzde bu bataklıkların yanında, güller açan, insanı coşturan, onları huzurlu ve rahat kılan mekânlarda vardır. Tahsin Yücel'in öykülerde şimdi bu bahçenin nasıl ve nerelerde inşa edildiğini öykülerinden hareketlerle inceleyelim. Yücel öykülerin geniş-besleyici mekânı oluştururken kahramanlarını bütün yönlerden doyuran, onlara rahatlık ve huzur veren bir evren kurar. Bu evrenlerin başında ev gelir.

Yücel'in öykülerinde ev, dar mekân olarak belirdiği gibi bazı öykülerine geniş, sıcak ve koruyucu bir rol üstlenerek kahramanların erginleşmelerini sağlar. "Dünya insanın parçasıdır, onun bir boyutudur ve dünya değiştikçe var oluş (in der-weltsein) da değişir." (Kundera, 20005: 48) diyen Kundera, insanın değişiminin, dünyanın değişimi olduğunu ifade eder. Yücel'in öykülerinde de evin geniş bir mekâna dönüşmesi, insanın psikolojisi ile yakından ilgilidir. Yücel evi, bir yuva olarak öykülerinin içine kurar. Bu yuva aileyi koruyan küçük bir kaledir. İnsanın kaleye dönüştürdüğü ev, yatay ve dikey boyutlarıyla, kişini mahremiyet alanını koruyan sıcak bir ortamdır. Ev mekân olarak Yücel'in öykülerinde kişisel bir mekândır. Mahremiyet sığınağı içerisinde yaşayan insanlar, kendi aralarında evin diliyle konuşurlar. Edward T. Hall "Her kültürün insan ilişkilerini düzenleyen bir dil (silent language) olduğunu söyler. Bu dilin bir parçası olarak insanların birbiriyle etkileşerek, aralarındaki uzaklığı" (Cüceloğlu, 1993: 274) ayarladığını dile getirir. Evin içindeki kültür ve yaşam biçimi, evin dilini kişisel bir dünyaya dönüştürür. Yücel öykülerinde bu dil sıklıkla kullanılarak, evin geniş-besleyici bir mekâna dönüşmesini sağlar. Yazar, evin ruhuyla kahramanın ruhu aynı perde de yansıyan iki gölge gibi resmeder.

Yücel'in "Giz" adlı öyküsünde bu perde şu şekilde sahnelenir. Memedali, Halil Efe'nin kurduğu evi bir kaleye benzetir. Bunun sebebi Halil Efe'nin savaş yıllarında "Yunan Gâvuru" ile yaşadığı savaşlardır. Ev, koridorları ve odalarıyla sanki bir kaleyi andırır. Yazarın ev ile kale arasında benzerlik kurulması, evin korunak/barınak olmasındandır.

"Dudu Bacı'nın ilk kocası Halil Efe, nereden geldiği bilinmeyen bir esintiyle, İngiliz gâvuruyla Yunan gâvurunun sıkı bir ilişki kurarak kendine saldırmaya karar verdiklerine Tanrı'ya inanırcasına inanıp da belki aylar, belki yıllar boyunca, tek başına didinerek bu şaşırtıcı savunma düzenini kurarken saldırıların yalnızca kapıdan gelebileceğini düşünmüştü." (Giz: 126) diyen Memedali, Halil Efe'nin eve verdiği anlamı gözler önüne serer. Türkler için "ev" bir kaledir. Yazara göre ev, yatay ve dikey boyutuyla manevi bir değer taşır ve bir ailenin varlığını, canlılığını simgeler.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde ev dönüşümünün, bireyselleşmenin merkezi konumuyla karşımıza çıktığını görürüz. Karadede bütün varlığıyla evinin içinde yeniden var olur. Onun ruhsal yönden ulaştığı seviye, evinin de tinsel yönden vardığı noktayı göstermesi açısından önemlidir. Kasabalılar tarafından Karadede'nin evi yoğunlaşmış bir varlık olarak algılanır. Evinin alt katındaki "Şeyhdireği" Karadede'nin ruhunun

oturduğu bir mekâna dönüşür. Karadede yaşamında kazandığı her şeyi burada barındırarak, geçmişini ve yaşadığı değişimi bu mekânla görselliğin koynunda sürekli kılar. Buraya gelen (Ötegeçe) kasabalılar Karadede'nin yaşamı boyunca elde ettiği değerleri görürler. Bu karşılaşma esnasında Şeyhdireği herkesi etkiler ve içinde barındırdığı varlığın ruhunu bütün ihtişamıyla sergiler. Mekânın, kişileri büyülemesi ve onları duygusal ve düşünsel yönden beslemesi, Karadede'nin evine tarihî bir boyut kazandırır. Karadede'nin evinin daha önceden bir şeyh evi olduğu öyküleri de uydurulur. Bunun nedeni mekânın insanların düşlerine yön vermesinden kaynaklanır. Bachelard "Ev, düşü barındırır, düş kuramı korur; ev dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar." (Bachelard, 1996: 34) diyerek, mekânın "evin" kasabalılar üzerindeki etkisinin sonuçlarını doğrular. Karadede'nin değişimi ve dönüşümünün mekândaki izi:

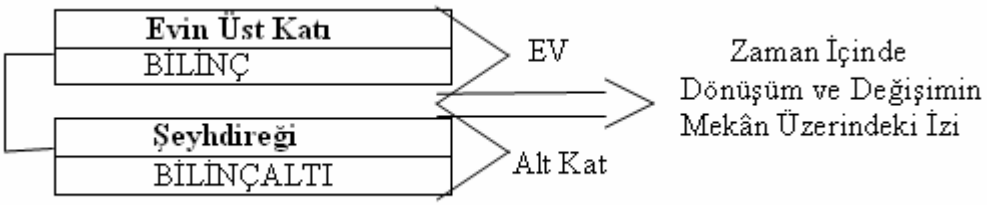
"Şimdiye değin bir iki akraba dışında herkes kapalı kalmış kapısının, tam yedi gün süresince, tüm kasabaya açık tutulmasının da bunda büyük etkisi olmuştu kuşkusuz. Evinin bütün alt katını kaplayan Şeyhdireği adlı yeri görme olanağına ilk kez böyle kavuşmuştuk. "Burada şimdi kimseciklerce bilinmemekle birlikte, bir zamanlar çok etkili olan bir şeyhin yaşamış olduğu söylenirdi. Karadede uzun yolculuğundan dönmeden önce, adağı olanlar mevlit okuturmuş burada. Sesleri daha bir göksel duyurmak, insanları tanrısallığından kuşku duyulmayacak bir başka dünyaya götürmek gibi bir özelliği varmış." (Yaşadıktan Sonra: 54).

Memedali'nin, Karadede'nin evindeki izleri bu şekilde okuması evin adeta kutsal bir mabede dönüştüğünü gösterir. Ayrıca evin alt katı, her zaman düşlerin saklandığı bir mahzendir. Kişi evin en karanlık yeri olan alt katı insanlarla başlaması kişinin benliğinin oturduğu yeri göstermesi açısından önemlidir. Jung, kişinin bilinçaltını bir alt kat olarak ifade eder. Kişi bu alt katta kendi evrensel değerlerini saklar. "Bilinçaltı, bir yaşamın yarısını oluşturan gizli bir betimlemeler alanıdır." (Jung, 1997: 68). İnsan, bu alana tıpkı Karadede gibi bütün bir yaşamının içinde gizlediği değerleri saklar. Bunun bilinç düzeyine ulaşması ile de Şeyhdireği ortaya çıkar. Yazar, burada hem sembolik olarak hem de fiziki olarak, bir ev kurar. Karadede'nin değişimi ve ruhi olgunluğa ulaşması dikkate alındığında, evin sembolik bir anlam kazandığı ortaya çıkar. Evin alt katı adeta bireyselleşme sürecinin kuluçkaya yatırıldığı bir alandır. Karadede bu mekânda kendini tanır, kendisiyle ilgili çıkmazlarını burada sona erdirir.

"Eskiliğiyle parlayan, emektar bir orta direği çakılmış, birkaç çingene çivisine asılmış bir semerle bir baston, direğin dibinde kocaman bir post görmüştük., dip köşede

de içlerini örümcek ağları örmüş bir ocak çarpmıştı gözümüze, geri yanı kerpiçle kara topraktı. Ocağın üst yanına asılmış bir gaz lambasıyla aydınlanan bu penceresiz odada Karadede bir zamanlar herkesin alay konusuyken şimdi çocuklardan bile saygı gören Deli Yusuf'un elinden tutmuş, uzun boyuyla karşılaştırılamayacak oranda küçük ayaklarının üzerinde, ikide bir "Allah" diye haykırarak şaşırtıcı bir hızla dönüyordu." (Yaşadıktan Sonra: 54).

Karadede'nin evinin alt katı, karanlık içinde geniş mekâna dönüşmesi, mekânını insanlar üzerindeki değişim ve dönüşümlerinin önemini vurgular niteliktedir. Evin besleyiciliği ve doyuruculuğu, Karadede'yi ruhî olgunluğa eriştirdiği gibi, kasabadaki kadınları da bilinç düzeyine çeker. Evin üst katı, kasabalıların gece yarılarına kadar ilahi söylediği bir iklime dönüşür. Yazar, Karadede'nin evinin alt katını ve üst katını onun ruhi olgunluğa eriştiği bir renkli bir evrene çevirir.



Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere, Karadede'nin evi, hem bilinç-bilinçaltı, hem de alt kat-üst kat olarak, insanların zaman içerisinde kendi ruhlarını bulmalarını sağlayan bir özelliğe dönüşür.

Yücel'in "Büyük Sarhoşluk" adlı öyküsünde çöpçünün bulduğu defterdeki resimler geniş mekânın insan üzerinde uyandırdığı hisler açısından çok önemlidir. Çöpçü defterdeki resimlere bakarken kendi içsel dünyasının resmini defterin içinde oluşturur.

"Açık mavi bir gökyüzüne doğru mor dağlar yükseliyordu. Mor dağların eteğinde, çatısı kırmızı kiremitli bir ev vardı, duvarlarına sarmaşık tırmanmıştı, bacasından döne döne bir mavi duman yükseliyordu. Çevresine yeşil ağaçlar serpilmişti. Yeşil ağaçların arasında incecik bir yol kıvrılıyordu. Derede yeşilbaşlı ördekler yüzüyordu." (Büyük Sarhoşluk: 13).

Çöpçünün kafasında kurduğu ev, her yönüyle açık bir mekândır. Bu mekânda yaşama arzusu içinde, yaşanılan zaman ve ortamdan kaçma arzusunun bir sonucudur. Şehrin dar sokaklarında kendi yaşamsal ve evrensel değerlerini bir kenara bırakan çöpçü, sokak ortasında bulduğu bir defterle, geçmiş yaşantısına ve çocukluğuna döner.

Bu dönüş, mekânsal açıdan değerlendirildiğinde dar mekândan, geniş mekâna doğru bir yolculuk niteliğindedir. Zamansal açıdan değerlendirildiğinde ise hal zamanından geçmişe ve düşler zamanına bir yolculuktur. Kirlenen hayat karşısında dimdik duran caminin, çöpçü tarafından tekrardan çizilmek istenmesi caminin bir ortamın değişmeyen inançlar dünyasını simgelemesi açısındandır. Sokağın bir köşesine oturarak, camii ile ilişkiler dünyası kurmak, mekânın yeniden geçmişe döndürülmesini sağlar. Aynı zamanda öykünün kahramanının adı "çöpçü" dür. Çöp-cami bir birine zıt iki değerdir. Cami temizliği, dini, inançları temsil ederken; çöp şehrin bütün pisliklerinin toplandığı gayya kuyusudur. Şehirli insanların bütün günahlarının arada birikir. Bu günahların öykünün başkahramanı tarafından temizlenmesi, öykünün mekân ve uzam olarak zıtlıklar dünyasına dönüşmesini sağlamıştır. " İki öğe arasında görünüşte var olan ve belirli bir var oluşsal düzeyde göreli bir gerçekliğe sahip olan zıtlığın sentez ya da tümleşme ile yüksek bir düzeye geçerek, uyum içinde çözülmesi ya da yok olması gerekir." (Yıldırım, 2005: 128) diyen Yıldırım zıtlık içinde yok olan değerlerin varlığını ortaya koyması caminin ve sokak çöpçüsüsün mekânsal açıdan karşı karşıya gelmesini açıklar.

Yücel'in öykülerinin bazılarında geniş mekân olarak camiyi görmekteyiz. "Yaşadıktan Sonra, Dönüşüm" adlı öykülerde camii geniş mekân olarak karşımıza çıkar. Camii avlusunda ya da camiinin herhangi bir yerinde, kahramanlar kendi ruhsal dönüşümlerini sağlar. Böylece cami besleyici bir mekâna dönüşür. " Ötegeçe'nin tüm yaşlı erkekleri gibi o da günün büyük bir bölümünü Aşağı Camii'nin tahta döşemeli örtmesinde oturmakla geçiriyordu. Cami bizim ilgi alanımıza girmezdi, ama özel olarak ilgilenmeyecek kadar iyi tanıdığımız komşular arasında Karadede'yi sık sık görmeye başlayınca Memedali'nin baskısı, biraz da sümüklü çocuk yaşını atlatmış olmanın bilinciyle biz de aynı örtmede oturur olmuştuk." (Yaşadıktan Sonra: 49) diyen anlatıcı camii'nin çocukların bilinç düzeylerindeki erginleşme sonucunda mekânsal anlamda vardığı değerler düzlemini açığa kavuşturur. Kasabanın bütün yaşlıları tarafından ziyaret edilen camii örtmesi yaşlıların tek uğrak yeridir. Fakat Memedali ve arkadaşları için "bilinç" düzeyine eriştikten sonra bir uğrak yeri haline dönüşerek, kasabadaki bütün yaşlı ve genç erkekler için besleyici, dönüştürücü bir rol üstlenir**.** Çocukken bunu fark edemeyen bilinç "sümüklü çocuk yaşını atlatmış olmanın bilinciyle" (Yaşadıktan Sonra: 49) mekâna hak ettiği değeri verir. Bireylerin ilahî mabedi olan cami tinsel açıdan

insanın dünyadaki yaşamını bir kenara bırakarak, dinsel dönüşüme geçtiği bir sığınaktır. Karadede kendi ruhsal bütünlüğünü buralara uğrayarak bütünler.

Tahsin Yücel'in öykülerinde deniz de mekânsal açıdan geniş mekânların içerisinde yer alır. Özellikle suyla Tahsin Yücel'in kopmaz bir bağı vardır. Bu bağı Cahan; (Ceyhan Irmağı) ve deniz tutkusu olarak açıklamak daha iyi olacaktır. Yücel Elbistan'ın ayrılmaz bir parçası olan Cahan'dan (Ceyhan Irmağı'ndan) hiçbir zaman kopamamıştı. Ceyhan Irmağı, neredeyse bütün öykülerinde mekânı geniş bir ortama dönüştüren dekor niteliğindedir. "Uçan Daireler, Haney Yaşamalı, Ben ve Öteki" adlı eserlerinde Ceyhan Irmağı'na sık sık rastlarken; "Aykırı Öyküler ve Komşular" adlı eserlerinde deniz mekânsal açıdan geniş mekânı sembol eder. Ceyhan Irmağı Elbistan'ı ve Ötegeçe'yi bir baştan diğer başa sessiz ve sakin bir biçimde dolaşır. Dolaşım sırasında Elbistan ve Ötegeçe sakinlerinin hayat türküsünü durmaksızın söyler. Bu şarkıyı işiten hiçbir Elbistanlı ve Ötegeçeli bu şarkının namelerini unutamaz. Bu yüzden Ceyhan Irmağı yazarın öykülerinde durmaksızın akan, dinlendiren, doyuran ve hayaller kurduran bir kimlik kazanır. Özellikle "Ben ve Öteki" adlı eserde Cahan (Ceyhan Irmağı) ortak mekân unsurları arasında yer alır.

"Kâtiba bizim buralardan uzaklarda duramazdı, o zaman kalkar, ıssız evine gelirdi, gene Cahan kıyılarında, çarşıda Ötegeçe de sürdürürdü yürümesini." (Yürümek: 100). Kâtiba, dar mekândan kaçar kendini besleyen Cahan muhitine sığınır. Cahan bütün yönleriyle Kâtiba'nın yürüyüşüne eşlik eder bir şekildedir. Kâtiba'nın Cahan'a ve Ötegeçe'ye dönüşü, aslında yuvaya dönüştür. Cahan, Kâtiba'yı kendi değerlerine döndüren en önemli mekânlar arasında gelir. Cahan Kâtiba'nın kökünü-kökenini ve yürüyüşünü adeta bir çembere dönüştürür. Bu çemberin merkezinde Cahan, bütün gücüyle anaforlar çizer ve Kâtiba'yı kendine çağırır. Çağrıya Kâtiba nerede olursa olsun hep cevap verir. Zöhre Bacı'ya ulaşmak için varılacak en yakın nokta Cahan ve çevresidir. Durmaksızın akan Cahan, Ötegeçe sakinlerinin içine doğru akarak onların içsel bir yürüyüş yapmasını sağlar. Su insanı hep düşe davet eder. İnsan su kenarına gelerek kendini yeniden kurar veya yaratır. Öyküde Cahan, Kâtiba'nın Zöhre Bacı'yla kurduğu aşk iklinin daha da derinleşmesini sağlar. Elaziz'de ve Adana'da aradığını bulamayan Kâtiba Zöhre Bacı'ya yeri olarak öyküde Cahan'ı seçer.

"Benlem" adlı öyküde Cahan bir sınır vazifesi görür. Cahan İdiris'in evi ile Ötegeçe'yi ayıran bir siper görevi üstlenir. İdiris'in fenalıklarına karşı set görevi üstlenen Cahan, Ötegeçe halkını İdiris'in korkunç emellerinden korur.

"En iyisi İdiris'in evini yok saymaktı bu durumda, biz de öyle yapardık. Bu nedenle bir öğle üzeri dostumuz Cahan'ın karşı kıyısında, korkunç pencerenin önünde rahat rahat oturur görünce, tepeden tırnağa titremiştik hepimiz acıyarak bakmıştık ona" (Benlem:112).

İdiris'in "öteki" olduğunu düşünecek olursak ve "ben" de Memedali'nin ülkü değerlerini temsil eden yanı olarak ortaya çıkar. Cahan, fizikî mekân olmaktan çıkarak ben ve öteki arasında özel bir alan oluşturur. Jung, "bilinç yapı olarak bir tür yapay kattır; Okyanuslardakine benzer derinlere yayılmış bilinçaltının üstünde yüzen bir üst tabakadır."(Jung, 1997: 68) der. Bu yönüyle Cahan, "bilinç ile bilinçaltını" "ben ile ötekiyi" ayıran bir uzamı sembolize eder. Ayrışma alanında "ben"in "öteki"den uzaklığı ve uzak sembolize ettiğinden dolayı Cahan, geniş bir mekân alanına dönüşür. Çevremizdeki varlıklar tıpkı Cahan gibi bizim benliğimizi düzenler. Benliğimizde oturttuğu yeri kendi isteği doğrultusunda renklendirir.

"Cuma" adlı öyküde Lemde Bacı her cuma Cahan'ın kıyısına gelerek, bütün dertlerini Cahan'ın sularına fısıldar. Cahan bu öyküde Lemde Bacı'nın dert ortağı olmuştur. Aynı zamanda kocasına yazdığı mektupları ulaştırmak için postacılık görevini de üstlenir.

"Lemde Bacı her cuma öğleyin, halk namazdan çıkarken, iki eli kanda olsa da, kalkar, Cahan kıyısına, kara taşın başına gelir, gözlerini suya dikip beklerdi. Kımıltısız, yeryüzüyle ilgisini kesmiş gibi." (Cuma: 209).

"Allah'ım, sabrım kalmadı artık, taş da olsa çatlardı: ıssız evde daha fazla kalamam." diye inlerdi, durumunu anlatırdı, dileğini söylerdi: "Otuz güne kalmaz gelirim diye gidip de otuz yıldır gelmeyen kaçakçı kocasını, altı aylık yani gencecik kocasını geri isterdi Tanrıdan. Ertesi gün, sabah sabah Suçatı'nın yolunu tutar, varıp Söğütlü'nün Cahan'a karıştığı yere çömelir, içinden bir takım dualar okuyup havaya üfledikten sonra, bir gün önce Memedali'ye yazdırdığı kâğıdı koynundan çıkarıp usulca suya bırakır, görünmez oluncaya dek ardından bakardı." (Cuma: 210).

Cahan, atmosfer olarak, bir kültürün değerlerinin toplandığı, çağlar ötesinden günümüze kadar değerlerin saklandığı bir ırmaktır. Elbistan'ın ve Ötegeçe'nin varlığını kendi üzerinde taşıyan Cahan, değdiği bütün mekânlara kendi imzasını atmıştır. İnsanlar Cahan'nın etrafında varlıklarını sürdürürken onu bir mekân olarak değil; bir mekânı nasıl şahsileştirdiklerini görmekteyiz. Lemde Bacı'nın Cahan'nın yanına giderek, yazdığı mektupları, Cahan'nın sularına bırakması, Cahan ile Lemde Bacı arasında

ruhsal bir alan oluşturmuştur. İnsan toprağı oturma yeri yaparken (Elbistan); suyun da (Cahan'nın) kollarından sımsıkı tutar. Böylece insan, hem toprağın hem de suyun üzerinde bir oturma yerine sahip olur. Cahan'nın Ötegeçe için bir oturma yerine dönüşmesi suyun: " Bütün bir varlık olarak görünecek, bir bedene bir ruha, bir sese sahip" (Bachelard, 2004: 23) olmasından kaynaklanır. Cahan bu özellikleriyle Yücel'in bazı öykülerinde geniş mekân olarak karşımıza çıkar. Kahramanlar Cahan'nın etrafına giderek, orada düşler kurar. Bu özelliği ile Cahan, mekân olarak besleyici bir mekândır. Kahramanlar Cahan'la çoğalır, büyür ve kendilerini beslerler. Kâtiba, Beşira, Hamida, Lemde Bacı ve diğer kahramanlar anlatıcı-Memedali ile birlikte devamlı Cahan'nın serin sularında dolaşır. Bu dolaşma esnasında Cahan'nın engin coğrafyasında kimi zaman kendi içlerine dönerler, kimi zaman onun kollarında çok uzaklara taşınırlar.

Yücel'in son yazdığı öykülerinde mekân olarak deniz karşımıza çıkar özellikle "İktidar" adlı öyküde deniz bütün zenginliği ve gösterişi ile insanları kucaklayan bir ortamdır. Müçteba Bey'in denizden yüzerek çıkması ve küçük tatil kasabasındaki insanların yüzlerini denize dönmesi, denizi açık bir mekân haline getirmiştir. Deniz, Yücel'in öykülerinde kahramanların kendilerini bulma aşamasında yöneldikleri bir mekândır. Maviliği ve sonsuzluğu insanları durmadan düşlere iter. Denizde "insan kendini öldürmeyi tasarlayamaz**."** (Blanetot, 1993: 96) ancak ve ancak yeniden doğmayı düşür.

Yücel mekân olarak denizi kullandığı öykülerinde kahramanları zenginliği ve gösterişi ile öykünün içine yerleştirir.

"Emekli doğa bilim öğretmenine gelince, güleç ve sevimli yüzü, rahat ve kıvrak deviniliriyle, sanki insanın doğal da olabileceğini kanıtlamak için gelmişti buraya. Kanıtladığı başka bir şeyde denizin yalnızca kıyısında yağlanıp yatılan arada bir serinlemek için dalınıp çıkılan ruhsuz bir su değil, istedin mi kendisiyle bütünleşilebilen bir temel öğe olduğuydu." (İktidar: 67).

Deniz insanları her yönüyle ruhsal doyuma ulaştıran bir mekândır. Emekli doğa bilimi öğretmeni mekân olarak denizle bütünleşmiştir. Bu bütünleşme denizin insan üzerinde yarattığı psikolojik rahatlıktan kaynaklanır. Bütün zengin insanlar yazlarını geçirmek için uğradığı deniz kenarındaki bu tatil köyüne gelirler Burasının kahramanları dinginleştirici bir özellik arz etmesinden dolayı kahramanlara rahatlık verir. Bunun sebebi insanların denizle kurdukları münasebetten kaynaklanır. Eğer deniz olmasaydı bu tatil köyüne kimseler gelmez ve bu tatil köyü cazibe merkezi olmaktan

çıkardı. Tatil köyüne anlam kazandıran denizdir. Deniz, etrafındaki toprağı beslediği gibi insanları da kendine çeker. Yazın gelmesi ile çekim merkezi kuvvetine kavuşan denizin "zaman ve mekân, asıl olarak zaman-dışı ve mekân-dışı bir sosyoloji kurmaya hizmet eden ayrımlar çevresinde biçimlenmiş, önceden var olan misyonları "(Urry, 1999: 13) ile kendini bütünleyen bir yapı arz eder. Zamanın mekânı ön plana çıkarması ile deniz; güneşin altında gidilecek en geniş bir atmosferdir.

Yücel'in öykülerinde kullandığı açık mekânların başında Ötegeçe gelir. Bazı öykülerinde dar mekân olarak çizilen Ötegeçe, bazı öykülerinde de açık mekân olarak çizilir. Geniş mekân olarak Ötegeçe bütün öykü kitaplarında (Komşular hariç) yer alan bir mekândır. Kahramanlar Ötegeçe'nin sokaklarını bir kadastro memuru gibi dolaşarak parsel parsel öykünün içine taşır. Toprağı ve insanlarıyla öykülerinde huzurun ve mutluluğun bir yuvası haline gelen Ötegeçe, kahramanların kökensel değerlerini taşıyan en önemli alandır. Kahramanlar bu mekânın üzerinde oturarak öykü içinde olay örgüsünü temellendirirler. Yazar "Elbistan yalnız yazdıklarımın değil, yaşamın da kökensel ve düşsel bir uzamıdır." (Andaç-Gümüş, 1996: 25) diyerek Ötegeçe Mahallesi'nin ve Elbistan'ın öykülerde mekân olarak önemli bir yer tutmasının sebeplerini ortaya koyar. Ötegeçe Mahallesi ve Elbistan, öykülerin dış çerçevesini oluşturur. Ötegeçe de yaşam oldukça güzel geçer. İnsanlar, geniş mekâna dönüştürdükleri mekânı yıldızların, Cahan kenarında dolaşarak daha da genişletirler. Sabahın ışıkları ile yazar bütün Elbistan'ı anlatmaya başlar ve Elbistan'ın bütün güzelliklerini öykülerinin içine fısıldar. Her fısıldayış Ötegeçe-Elbistan için yeni bir doğum, yeni bir anlamdır. Ötegeçe'deki hayvanlar ve bitkiler kimi öykülerde insana mutluluk veren geniş-açık bir mahiyettedir.

Yücel'in "Fonguraf" adlı öyküsünde Yasin'in karısıyla yaşadığı mekân sabahla oldukça geniş bir boyut kazandırarak verir. Yasin Ötegeçe de yeni bir sabaha horozların ve ezanın sesiyle uyanarak Ötegeçe'yi değerler cennetine dönüştürür. Mekânın dönüşümü ve değişimi tıpkı zamanda olduğu gibi gecenin karanlığından sıyrılarak gündüzün aydınlığına erişir. Bu yüzden Yasin Ötegeçe'ye tutkuyla bağlı bir yaşam sürer.

"Sabahın ilk müjdesini horozlar verdiler, sonra ufuklarda kül rengi aydınlılar belirdi. Yıldızlar körleşmeye ve yavaş yavaş kaybolmaya başladılar. Sonra aşağı caminin ince minaresinde gür sesli müezzin ezan okudu. Yasin "Bismillah" diyerek yatağından kalktı." (Fonguraf: 26) anlatıcı, Ötegeçe'de sabahın oluşunu fantastik bir

hava yaratarak tanımlar. Sabahın oluşu ve Ötegeçe insanlarının üzerinde yarattığı duygu mekânı genişletir.

Yücel, öykülerinde Ötegeçe'yi bütün renkleri ile canlı bir olay yerine dönüştürmüştür. Ötegeçe'nin bütün ışıkları ve sokakları öykülerin içinde kahramanları besleyerek büyütür.

3.3. Ütopik Mekân

Yücel'in öykülerinde ütopik mekân, kahramanların sığındığı düşünsel bir mekândır. Kahramanlar, içinde bulundukları mekândan kaçarak, düşünsel olarak yeni mekânlar yaratırlar. Kahramanların yarattıkları bu tür mekânlar hem egzotik hem de fantastik bir yerdir. Yücel, içinde yaşanılan anın sıkıntılarına dayanamayan kahramanlarını bilinmeyen bir ülkeye yolculuğa çıkarır. Kahramanlar bu ülkeye yolculuğa çıkmalarının nedeni, kendilerini silik ve boğucu bir ortamın içinde kirlenmiş olarak görmelerinden dolayıdır.

Tahsin Yücel, öykülerinde ütopik mekân yaratmada oldukça başarılıdır. Bunun nedeni kahramanlarının psikolojilerinin buna müsait olmasındır. Kahramanlar: "Ruhun ütopyaya olan özlemi, düzene konmuş bir dünyanın orta noktasına konmuş "(Lukacs, 1985: 113) bir nokta değildir. Kişilerin içsel özlemleri, gerçek dünyada aradıkları oturma yerinden çok uzaklarda bir mekândır. Aranan oturma yeri mekânla arasındaki mesafeyi açtıkça Yücel kahramanlarını soyut bir dünyanın kapılarının önüne iteler. Bu iteleyiş Yücel'in öykülerindeki bazı kahramanları yeni bir mekâna taşınmak zorunda bırakır. Varlığın taşınması ruhun oturduğu yeri terk etmesi anlamına geldiği gibi, düşünsel olarak da yeni bir dünya edinme anlamına gelir. Yenidünya, kahramana oldukça geniş ve besleyici bir oturma yeri sunar. Oradaki insanlar ve varlıklar gerçek dünyadaki edimlerinden çok farklıdır. Varlık ve insanların farklılığı, yazarın ve anlatıcının kahramanı doğurması ile tinsel bir değişime dönüşür. Mekânın insanları değiştirmesi, mekân ile insan arasındaki ilişki birlikteliğine bağlıdır. Bu tür mekânlarda Yücel kahramanları ütopik mekânın varlıkları ile giydirir. Nesneler ve canlılar varılan ve arzulanan mekânın diliyle konuşur. Arzulanan mekân ise çok uzaklardadır. Yücel hayalî mekânları arzuların nesnesine dönüştürerek, yeni düzenler inşa eder. Orada öznelliğin ve keyfiyetin sesini kahraman her yerden duyar. Bu ses Yücel'in kahramanlarını içinde yaşanılan mekâna karşı çatışmaya iteler. Her çatışmaya itiliş kahramanların başkaldırılarına ve reel dünyanın tiksintisine sebep olur. Tiksinilen ve

oturma yeri olmaktan çıkan bu tür mekânlar, bütün güçleri ile kahramanların üzerine abanır. Zaman öznelliğin suyu ile durmadan yıkanır. Zaman, bu tür mekânlarda çok hızlı bir akışa sahip olduğu gibi, kimi zaman da bir cehennemi ana dönüşür. Fakat ütopik "arzulanan" mekân ise zamanı ortadan kaldırır, orada zaman yoktur. Kahramanlar orada kendilerini zamandan soyutlamak isterler.

Yücel'in "Uçan Daireler" adlı öyküsünde yaratılan ütopik mekân, oldukça başarılı bir yaratılmıştır. Kahraman, gazete de "uçan daireler" adlı bir yazı okur ve çok etkilenir. İçinde yaşadığı dünyanın tozundan kurtulmak için uçan dairelerin geldiği mevcut ülkeye gitmeyi amaçlar. "Bir yazı okudum, hayatım değişti." Türünde bir olaydır. Kahraman bir makale okur ve dünyası değişir. Bu değişim esnasında anlatı konumundaki kahraman kendini düşünsel olarak kurduğu, arzuladığı mekâna taşır. Aslında taşıma yazarın kurguladığı dünyanın kendisidir. Anlatıcı konumundaki kahramanla el ele kendisi de yeni bir mekâna kavuşmayı amaçlar. Arzulanan ve oturma yeri olarak seçilen mekânı yazar öyküde şu şekilde tanımlar:

"Uçan dairelere dalmıştım ben. Uçan dairelerin geldiği mesut ülkeyi düşünüyordum. Gazete uçan dairelerdeki insanların dış görünüşünü anlatıyordu. İri yarıymışlar aklımda kaldığına göre, saçları sarıymış, heykel gibi vücutları varmış… Tabii bunlar erkeklerin tarifiydi. Hâlbuki kadınlar daha çok ilgilendiriyordu beni." (Uçan Daireler: 4).

Uçan dairelerin geldiği ülkeyi "mesut" kelimesi ile birlikte kullanan yazar, mekânı arzulanan yuvaya dönüştürme arzusundadır. Böylece kahraman "gerçek dünyanın üstüne gerçek dışı dalgalar yollayarak" (Bachelard, 1996: 17) mekânı gerçek dışılığın vermiş olduğu hevesle yeni bir denize dönüştürür. Şehrin kirliliğinden ve iş hayatının vermiş olduğu sıkıntıdan dolayı kahraman, uçan dairelerin geldiği gerçek dışı mekâna ulaşma yolunda gem vurulamaz bir isteğe sahiptir. Şehrin sınırlığı içinde sınırsız ve mesut olan bu ülkeye sığınma, kahramanımızın yeni düşler kurmasına neden olur. Ütopik "arzulanan" mekânla kurulan düşler hep gerçeğin bir adım ilerisinde koşar. Kurulan düşlerde ise varlık ve insanlar yeni bir düzenle işler. Bu düzeni, anlatıcı konumundaki kahraman koyar. Varlıklarda güzelliği ve çirkinliği onun gözlerine göre hisseder. "Erkeğin güzeli çirkini" (Uçan Daireler: 4) bu ülkede aranmazdı. "kadınların da çirkin olsa bir şey değişmezdi." (Uçan Daireler: 4) bu ülkede.

"Uçan dairelerin geldiği ülkenin kadınları güzeldi. Dünyamızdan gelip geçmiş kadınlardan değildi, dünyamızda yapılmış olan en güzel heykellerden, en güzel

tablolardan daha güzel olmalıydı onlar. Bu kadını hayalimde canlandırmaya çalışıyor, canlandıramıyordum. Fakat kalplerinin temizliğini düşünebiliyordum. İyi kadınlardı o ülkenin kadınları, sadık ve vefalıydılar, alçak gönüllüydüler." (Uçan Daireler: 4).

Kahraman ütopik olarak kurduğu, "Uçan Daireler" adlı ülkeyi aradaki insanları dünyanın bozulmuşluğuna nispet edercesine daha temiz, daha vefalı ve alçak gönüllü olarak yaratır. İçinde yaşanılan yerin ironik olarak yerilmesi insanların insani meziyetleri yitirmesi kahramanın "Uçan Daireler" adlı ülkeyi inşa etmesini sağlamıştır.

Dert, sıkıntı ve acı bizim yaşadığımız dünyanın insana sunduğu olumsuz değerlerdir. Oysa o mesut ülkede anlatıcı bunların hiçbirini kapıdan içeriye sokmaz. Çünkü orası bütün temizliği ile insanların kendi varlıklarını korumak için sığınılan bir mabettir. Bu mabedin içinde her zaman bahar vardır. Bu bahara ulaşmanın tek bir yolu vardır o da şehrin kirliliğini, bitmişliğini insanın karşısına alıp onlarla amansız bir savaşa girmeyi gerektirir. Fakat bu savaştan galip çıkan hep şehir olacaktır. Çünkü şehir insanların pazarlandığı dar mekânlardır. Nesnelerin dünyasına açılan en büyük meydandır. Sabahın ışıkları ile kendini bu meydan içinde bulan insanlar buradan kurtulmak için hep bir kaçış içindedirler. Biz bu kaçışın ismini mekâna, yuvaya, arzuya dönüş olarak tanımlarsak kişinin neden ütopik bir mekân yarattığını daha da iyi kavrayabiliriz. Yaratılan bu tür mekânlar durmaksızın insanların anılarından koparılmış parçalar taşır. Geçmişten koparılmış ve gizli bir kuyunun içine sıkıştırılan düşler ve anılar kendini bitirmek korkusuyla oradan uzaklaşmayı ister. Kahramanımızda yeni bir mekânı "yaşayabilmek" (Bachelard, 1996: 220) için uzun uzadıya yeniden kurar, içine düştüğü kirli kurtulmayı amaçlar

Yücel'in bazı öykülerinde Ötegeçe kasabası ütopik bir mekân olarak karşımıza çıkar. Kahramanlar içine düştükleri durumdan kurtulmak için hep Ötegeçe'yi düşünürler ve yaşadıkları yerden kalkarak Ötegeçe'ye yürürler.

Kâtiba'nın "Yürümek" adlı öyküde Zöhre Bacı'ya ulaşmak için yürümesi ve bu yürüyüş sonunda Zöhre Bacı'ya ulaşamaması, Zöhre Bacı'nın oturduğu yerin ütopik bir mekâna dönüşmesini sağlamıştır. Kâtiba'nın içinde barındırdığı Zöhre Bacı sevdası ve mekân olarak Zöhre Bacı'nın ulaşılmayan diyarı, ütopik mekânın özelliklerini göstermektedir. Elindeki aynası, tarağı ve eşyaları ile onun mekânına taşınmak isteyen Kâtiba bunu hiçbir zaman başaramamıştır. Bu başarısızlık Kâtiba'yı durmaksızın kamçılayarak Zöhre Bacı'nın peşinde koşmasına neden olmuştur. Şehir şehir dolaşan ve

bir türlü Zöhre Bacı'ya ulaşamayan Kâtiba bu yürüyüşün kendi içine doğru olduğunu fark ettiği zaman, kendi yuvası olan Ötegeçe'ye dönmüştür.

"Kâtiba'nın yürümesi gibi. Evet, doğru yürümek dönüp durmaktı bir bakıma. Ne var ki, bu türlü karşılaşmadan, bu türlü yorumlardan sonra bir başka yürüyüş düşü kuruyordu o: Ötegeçe gözünde tütüyordu. Ötegeçe başkaydı! Ötegeçe'yi düşünmek bile herkese yukarıdan bakmasına yol açıyordu." (Yürümek: 102).

Kâtiba'nın, Ötegeçe'yi düşlemesi ve onu düşlediği için anlatıcı tarafından üstün görülmesi Ötegeçe'nin ütopik bir mekâna dönüşmesini sağlamıştır. Ötegeçe'deki yürüyüşler Zöhre Bacı'ya ulaşmanın tek yoludur. Cahan kenarına oturarak düş kurmak, Ötegeçe'nin Kâtiba'ya sunduğu önemli bir özelliktir. Kurulan düş-âşık olunanı büyüttüğü için yürüyüşün düzenli olmasını sağlar. Ayrıca "Zöhre Bacı'nın" bir kadın olmasının yanında Zühre Yıldızı da olabileceği öykünün konusundan çıkarılabilecek bir yargıdır. "Zühre Yıldızı" ve "Yürümek" bir birini tamamlayan kavramlardır. Zühre Yıldızı insanlara yol göstericiliği ile bilinir. Gece yolunu kaybeden kişiler gökyüzünde Zühre yıldızı ile yollarını bulurdu. Kâtiba'da bu dünyada aradığını bulamamış ve bu yüzden Zöhre Bacı'nın peşinden gitmeyi seçmiştir. Bir sevgiliyi de sembolize eden Zühre Yıldızı sevgiye karşılık vermeyen amansız sevgili kişiliği ile de ortaya çıkar. Zöhre Bacı'ya ulaşmak onun mekânına varmak demek olduğu için Kâtiba'nın Zöhre Bacı'ya ulaşamaması onun oturduğu yeri ütopik-arzulanan bir mekâna dönüştürür.

Yücel'in "Dizge ve Sümüklüböcek" adlı öykülerinde ütopik ortamlar kurar. Özellikle "Dizge" adlı öyküde Altındiş'in odasında elinden düşürmediği albüm, onun geçmişteki yaşadığı ortama tekrardan dönüşüşünü simgeler. Nesnenin insanların içindeki anıları diri tutmasını sağlar. "Albüm, Altındiş'in geçmişte var ettiği "ben"in farklı bir dünyaya ait olduğunu gösteren, bir öteki Altındiş'i simgeler ve şimdi gerçek yaşamda yanılsama olarak tüm varlığını oluşturur." (Durak, 2000: 192)

"Kerevete yerleşip şundan bundan konuşur, hep birlikte hem de büyük bir ağırbaşlılıkla, ünlü albümü birkaç kez gözden geçirir, sonra dumanlı gözlerle, derin derin göğüs geçirerek Topal Durmuş'a dönerlerdi." (Dizge: 26).

"Ne olursa olsun, Altındiş bilinmeyen yüzden bildik yüze, kocadan sevgiliye, yabadan yurda doğru gelirdi bu resimlerde; yanında da oymalı konsollu evi, kendisini yitirenle birlikte hep sürdürürdü geçerliliğini bu kadarla kalmazdı: gene kendini yitirenle birlikte yanıtsız sorunların gizemsel boyutlarını kazanırdı." (Dizge: 25).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere albüm Altındiş'in geçmişe taşındığı bir nesnedir. Albümdeki resimler onun "ben"in oturduğu yerdir. Altındiş oraya her döndüğünde kendini hep mutlu hisseder. Bu mutluluğu evine gelen diğer erkeklerle paylaşmak ister. Altındiş'in evine para karşılığında ilişkiye girmek için gelenler erkekler albüme bakmadan yatağa giremezler. Altındiş bu yönüyle albümde yeni bir ortam yaratır. Bu ortamın kökleri anıların barınağıdır. Anılar ise "ben"in yüzeye çıktığı yerdir. "Öteki" Nurhaklı'nın evinde kendine yer bulmuş olmasına rağmen Altındiş Öteki'nin ortaya çıktığı kirli mekândan kaçar ve ütopik olarak yarattığı mekâna yani albüme sığınır. Albümdeki resimlerde Altındiş mutludur ve hep merkezdedir. Onun bu mutlu ortama dönme arzusu mekânın sığınılan bir anı barınağına dönmesine sebep olur. Altındiş bu barınakta kendi "ben"ini besler.

Sonuç olarak, Tahsin Yücel öykülerinde ütopik "arzulanan" mekân yaratırken kahramanların psikolojilerini adeta yarattığı mekânın duvarına yansıtmıştır. Kahramanlar içinde oturdukları mekânın kirlenen ruhundan kurtulmak için yeni mekânlara yelken açar. Ütopik mekân için atılan her adım, kişinin kendini doyurmasını sağlar. Yücel kahramanlarını ütopik ortamlara sürerek bütün onları düşleri ile yeniden var eder.

4. TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE ZAMAN

Zaman insanın içinde düşünsel ve eylemsel olarak sürüklendiği anlık noktacıklardan oluşur. Kişi, zamanın düz bir çizgide oluştuğunu düşünse de aslında bu bir yanılgıdır. Zaman; bireyin, toplumun ve kültürün değer yargılarına göre uzayan, kısalan geçmiş-şimdiki (an)-gelecek arasında sıçramalar yapan bir var olma düzlemidir. Norbert Elias "iki ve daha fazla, sürekli hareket halindeki olaylar içindeki dilimlerin başlangıç ve bitiş pozisyonlarını yada bu pozisyonlar arasındaki süreleri birbirleri ile ilişkilendirmedir." (Elias, 2000: 382) diyerek, zamanın tanımını yapar. Belirli iki nokta arasındaki olayların veya durumların birbirlerine göre konumu, zamanın birleştirme-bütünleştirme özelliği ile geçmişten hal zamanına, hal zamanından gelecek zamana taşınarak olayların bir süreç içinde tekrardan oluşmasını sağlar. Edebi esrelerde, anlatıcının durumuna göre, bir mekân içinde ilerleyen zaman, çok boyutlu bir şekilde kendini gösterir.

Öyküler içinde zamansal birlik zamansal bağ ile kurulur. Kurulan zamansal bağ itibarî bir bağdır. Kahramanlar kurulan bu bağ vasıtasıyla öyküdeki olaylar arasında sıçramalar, gelgitler yaparak öykünün genel dokusunu oluştururlar. Kahramanların olaylar arasındaki iletişimleri ve ilişkileri öykünün zaman boyutları ekseninde meydana gelir. Bu boyutlar öykülerde şu şekilde oluşur: "Maceranın kendi zamanı" (öykü zamanı), "yazıya geçirme zamanı"(öyküleme zamanı), "Lektür Zamanı"(okuma zamanı)." (Bourneur, 1989: 120). Bu tasnif zamanın öykü içindeki durumunu belirler.

Metin içinde zamanın ilk boyutu, öyküdeki kahramanların yaratıldığı ve olayların içine dâhil olduğu kısımdır. Genel olarak bu bölüm öykünün dinamik bir yapıya dönüşmesini sağlar. Olayların gerçekleştiği ve belirli bir aksiyon içine girdiği bu boyut okuyucunun merakının en üst düzeyde tutulduğu zaman boyutudur. Okuyucu öyküdeki olaylarla ilk defa bu boyutta karşılaşır. Öykünün gerçekleştiği ve gerilimin üst düzeye çıktığı anlar öyküde bu zaman dilimlerine tekâmül eder. Okuyucu bu boyut içerisinde vakaların soluklarını ensesinde hisseder. Adeta yeni bir durumun ve dünyanın kurulduğu bu itibarî zaman dilimi okuyucuyu da tetikler. Okuyucu yeniden düzenlenmiş bu sosyal ortam ve sosyal zaman diliminde olayın ileriye ve geriye dönüklüğünden ziyade, vakanın kökenine inerek olayın içinde kendini bulur. Böylece olayların gerçek kimliği bu zaman diliminde ortaya çıkar. Fakat şu da unutulmamalıdır ki itibarî âlemde yaratılan olaylar her ne kadar gerçeğe yakın olsalar da gerçeğin hiçbir zaman kendisi olamaz. Yaşanılan her an geçmişte kalmıştır. Geçmişte kalan her şey gerçekliliğini yitirmiştir. Yitirilen gerçeklik ise sadece olayların tarihi bağlantı noktasında bir anlam kazanır. Zaman, bu yönüyle tarihe sıkı sıkıya bağlı asil bir kahramandır. Edebi eserin gerçek ile bağlantısı; tarihe bağlı olan bu asil kahramanın gerçeğe en üst düzeyde, benzer bir şekilde, yeniden kurulması ile bir anlam ifade eder. Yeniden kurulan bir dünyanın içindeki nesne ve varlık hayata bir zamanın perdesinden ne kadar gerçek bir şekilde bakarsa, yaratım o derecede önemli bir zenginliğe kavuşur. "Sanat eseri dış gerçekliğin bir tanığı değildir, onun kendine özgü bir gerçekliği vardır." (Grillet, (1989: 36) diyen Grillet, sanat eserinin onurlu bir gerçekliğinin olduğunu ifade eder. Bu onurlu gerçekliğin yegâne ruhu eserin bir tarihe olan bağlantısı boyutundadır. Ancak tarihle olan bağlantı anlatıcının psikolojisine, bakış açısına ve donanımına bağlı olarak zamanın algılanışı veya öyküdeki yeniden ayarlanmasında önemli bir yeri vardır.

Öykülerdeki olaylar bir zaman dilimine bağlandıktan sonra anlatılacak olaylar kronolojik bir zaman dilimi içerisinde verilebileceği gibi öyküdeki meydana gelen olayların geçmişteki köklerini ortaya koyup okuyucuyu meraktan kurtarmak da zamanın işlemesi ile olur. Yazar öyküdeki olayları geçmişteki parçalarıyla birlikte vermek için geriye dönüşler yapar, geriye dönülerek okuyucuya sunulan bu olaylar art zamanlı bir tablo niteliğindedir. Yazar her geriye dönüşünde bütünün bir parçasını yani tablonun bir kesitini okuyucunun dikkatine sunar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde zaman olgusu oldukça bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Yazar her öyküsünde zamanı durmadan yeniden kurar. Olaylar bir zaman dilimi içerisinde şerit gibi akarken, bazen yazarın geriye dönerek bu şeritte kırılmalar yaptığını rahatlıkla görebiliriz. Yücel'in öykülerinde zaman: "İşlevsel açıdan niteliksel (bireysel) zaman, niceliksel(kamu) zamana dönüşebilir, bu dönüşüm ve değişim nesneler dünyasında da görebiliriz. Dolayısıyla nicelik bakımından zamanın mekâna kişilere yansıması onların üzerinde yapmış olduğu değişikliklerle belirginleşir." (Deveci, 2005: 114).

Tahsin Yücel'in öykülerinde zaman unsurunu iki ana başlık altında inceleyerek, zamanı kullanma becerisini gözler önüne sermeye çalışacağız. Bunu yaparken zamanı " **1)** Kronolojik karakterli metin halkalarından oluşan hikâyeler, **2)** Akronik karakterli ve eş zamanlı metin halkalarından oluşan" (Korkmaz, 1997: 155) öyküler şeklinde sınıflandırarak işleyeceğiz.

4.1. Kronolojik Zaman Diliminden Oluşan Öyküler

Edebi eserlerde olaylar bir zamana bağlıdır. Öykülerdeki olayların bir sıra dâhilinde aktarılması zamanın düz bir çizgiye dönüşmesini sağlar. Zamanın düz bir çizgiye dönüşmesi olayların kronolojik bir zaman takip edilerek anlatılmasından meydana gelir. Bu tür öykülerde olayın zamanı ile anlatıma zamanı çakışır. Olay bir taraftan kendine vaka halkaları yaratırken diğer yandan da zamanı peşi sıra sürükler. Bu sürükleniş ne kadar gerçeğe yakın ve düz olursa zaman o derece düzenli bir akış seyreder. Tahsin Yücel'in anlatma zamanı ile vaka zamanı beraber yürüyen öyküleri; "Uçan Daireler", "Vatandaşın Sesi", "Fonguraf", "Ötegeçe Çocukları", "Dolma", "Besleme", "Sinema", "Pazarlık", "Rekor", "Resim ile Elişi", "Hayristan'ın Altın Çağı"

, “Dokuz Ay On Gün”, “Yeni Gelin”, “Leblebi”, “Sümüklüböcek”, “Sonu”, “Kamyon”, “Mektup” , “Komşular” adlı öykülerde yazar kronolojik bir zaman kullanır.

Yazarın incelemiş olduğumuz elli dokuz öyküsünde yirmi tanesi, kronolojik zaman ile kurulduğu göz önüne alınacak olursa yazarın, zamanla bağlarını hep aktif tuttuğu görülür.

Yazarın “Yeni Gelin” adlı öyküsünde kronolojik zamanlı bir anlatım takip edilir. Yazar, öyküyü 24 saatlik bir zaman dilimi içerisine oturtur. Yaşlı kadın, bir akşam vakti köyünden ayrılarak Hancı Dursun’un kasabasına gelir. Öyküde, olaylar bu zaman diliminde içerisinde başlar.

“Şimdi akşam”

Hancı Dursun ovaya bakıyor. Ovanın üstüne bir toz çökmüş bir toz bulutu gibi, ötelerde öteler de şeyçikler seçilmiyor.” (Yeni Gelin: 89) cümlesi ile başlayan öykü, yukarıda belirttiğimiz gibi 24 saatlik bir zaman dilimini kapsar.

Öyküde 24 saatlik zaman dilimi içerisinde yaşlı kadının başından geçen olay, günü belirli aralıklar dâhilinde kronolojik bir şekilde anlatılır. Yazar ile okuyucu olayların geçtiği zaman diliminde buluşur. Anlatıcı, olayı bir temmuz günü anlatmaya başlar. Gün yavaş batmaya başlarken anlatıcı “şimdi akşam” diyerek, öykünün başlangıcını belirler. Yaşlı kadının kil satmak için yola çıktığını, Hancı Dursun’un tespitlerinden anlarız. Anlatıcı Hancı Dursun, kadının başından geçenleri akşam öğrenir. Kadının yolda başından geçenler özetleme tekniği ile aktarılır:

“ Sonra kadın “Kilim!” diyor. “Kilim Nerede?” diye soruyor. Şaşkın şaşkın bakıyorlar. Kadın çığırmaya başlıyor. Elem bey köyünden bir heybe getirdi. Kasabada satacak, üç tas kil verecek bir tas bulgur alacak işte bu kili soruyor.”(Yeni Gelin: 90).

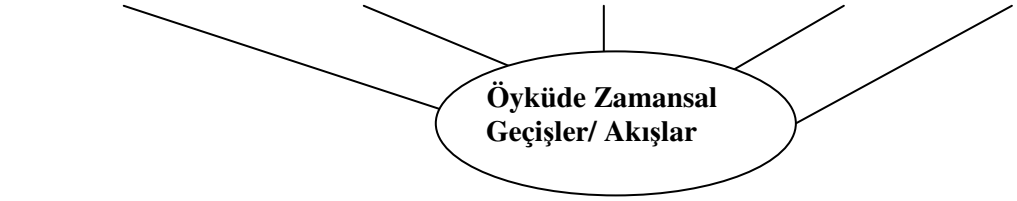
Anlatıcı, kadının neden Hancı Dursun’un kasabasına geldiğini özetleyerek, zamanda geriye dönüş yapmaktan kurtulmuş öyküde zaman kronolojik akışını kırmaktan kurtarmıştır. Ayrıca yine özetleme tekniği ile kadının yolda tecavüze uğradığı anlatıcı tarafından okuyucuya iletilir. Tabiî ki özetlemeler yapılırken zaman devamlı işler. Öykünün bir başka kronolojik belirleyicisi olan “şimdi sabah, kadın oturuyor.”(Yeni Gelin: 90) cümlesi zamanın kronolojik olarak sürüklendiğini kesinleyen bir cümledir. Kadının başından geçen olaylar, gece öğrenilir ve kadın biraz iyileştikten sonra artık sabah olur. Kadın amacını gerçekleştirmek için kilinin içinde bulunduğu heybeyi alarak kil satmaya gider. Tabiî ki anlatıcı olayları ve olayın geçtiği zamanı anlatım ile çakıştırarak, birlikte vermeye devam eder. Zaman biraz ilerledikten

sonra Hancı Dursun'un karşısına iki kişi dikilir. Kadının kilini satmak için kasabaya gitmesi ve ardından iki kişinin Hancı Dursun'un karşısına dikilmesi, öyküdeki anlatımın aksiyonerliğinin zamana bağlı bir unsur olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Günün vakitleri kronolojik olarak, olayın entrik kurgusunu da değiştiren bir yapıya sahiptir. "Şimdi Öğle" (Yeni Gelin: 92) diyen anlatıcı, olayın iyice yavaşlamasını sağlar. Bunun nedeni kahramanların psikolojileri ile anlatıcının psikolojisinin çakışmasıdır. "Şimdi Öğle" dört bir yana kurşun gibi bir temmuz çökmüştü. Köpeklerin dili dışarıda tavukların kanatları düşük (Yeni Gelin: 92) diyen anlatıcı, zamanı iyiden iyiye boğucu ve baskıcı bir yapıya dönüştürür. Temmuz öğlesinin insanın üzerine bir kurşun gibi çökmesi, zamanın bireysel olarak, algılanmasıdır. Kahramanlar, kurşun gibi ağır bir temmuz öğlesinde zamanın bitmek ve tükenmek bilmeyen anlarına sıkı sıkıya bağlanır. Bireylerin hareketleri yavaşladığı gibi öyküdeki olayların akışkanlığı da iyice yavaşlar. "Şimdi sanki gözyaşları konuşuyor, çizgi çizgi iniyor gözlerinden yüzüne. Terli yüzde akça yollar çizmişler ağır ağır iniyor mor mor beneklerle geliyorlar. "(Yeni Gelin: 93) diyen anlatıcı, olayları ve zamanı o kadar yavaş ilerletmedeki kahramanın yüzünden ağır ağır inen terler dahi buna şahit olur. Öyküdeki beş ana vaktin en geniş olarak alındığı ve olayların en yavaş ilerlediği kısım "şimdi öğle" öğle vaktidir. Öğle sıcağı etkisini yitirirken, ikindi vakti öyküde yüzünü gösterir. Okuyucu ikindi vaktinin geldiğini öğrenince adeta rahatlar. Serinliğin çökmesi ile olaylar hızlanmaya başlar. "şimdi ikindi". Kil yarı yarıya bitti."(Yeni Gelin: 94).

Zamanın insan üzerindeki etkisi bu bölümde de kendisini hissettirir. Öğle sıcağının altında körelen insan "insan psikolojisi" durağanlar ile zaman bireysel olarak algılanır. Zaman geçmeyi bilmezken ikindi vaktinin gelmesi ile öyküde aksiyon hızlanır. Kahramanlar olay örgüsüne hızlı bir şekilde vaka halkaları dokumaya başlar. Bu da bize gösteriyor ki günün zamanı içinde insan psikolojisi vakitten vakide değişiyor. Buradaki vakitten kastımız insanın zamanı bölerek, günü dilimlere ayırması anlamındadır. Öğle vaktini durağan kılan ve zamanı durma noktasına getiren, öyküdeki kahraman ve anlatıcının tutumudur. Oysa ikindi vaktiyle zaman insanları peşinden sürükleyen bir koşucu gibidir. Olaylar birbirini kovalar gerilim ve yoğunluk en üst düzeye çıkar. Kasabaya gelen yaşlı adamla genç, öykünün ikindi vakti tepe noktaya ulaşmasını sağlar ve akşam vaktinin gelmesi ile zaman tekrardan yavaşlar. Yazar öyküde zamanı kahramanların psikolojileri eşliğinde işleyerek "şimdi akşam" ibaresi ile başlayan öykü "şimdi akşam" ibaresi ile son bulur. Öyküdeki olaylar tam bir kronolojik

sıra ile birbirini takip etmektedir. Aşağıdaki şekilde de görüldüğü üzere öykünün kronolojisi düz bir çizgi halindedir.

Akşam	**Sabah**	**Öğle**	**İkindi**	**Akşam**
Olayların ve Zamanın Akışı ***Hızlı***	*Olayların zaman Akış Hızı* ***Vasat***	**Temmuz/ Sıcak** *Olayların Zamansal Akışı* ***Yavaş/*** *Bireysel Olarak Zamanın* ***Uzaması***	*Olayların ve Zamanın* ***Hızlanması***	*Olayların ve Zamanın Akış Hızının Düşüşü*
"Şimdi Akşam" Akşam-Gece	**"Şimdi Sabah" Gece- Sabah**	**"Şimdi Öğle" Sabah- Öğle**	**"Şimdi İkindi" Öğle- İkindi**	**"Şimdi Akşam" İkindi-Akşam**



Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere öyküde olayların hızlı bir şekilde kronolojik olarak ilerlemesi, öyküde zamanın hızlı bir şekilde akmasını sağlarken vasat bir hızla veya yavaşlama durumunda da öyküde eylemlerin ve zamanın durağan bir görüntüye dönüştüğünü görmekteyiz. Yaşlı kadının başından geçen olayların, bu beş ana vaktin içine yerleştirilmesi ve daha sonra da kadının zamanın dilimlerine göre öykü içinde değişik olaylarla karşı karşıya bırakılması yazarın zamanı kurma cabasıdır.

"Resim ile Elişi" adlı öyküde yazar bir kişinin içine düştüğü yalnızlık girdabını bir küçük saatlik zaman dilimi içerisinde zamanı durağan bir halde tutarak anlatmıştır. Anlatıcı, olayları kronolojik bir zaman dilimi içerisinde aktarır. Öykü "Yakınlarda bir saat ikiyi vuruyor, sonra susuyor. Vuruşunu Ahmet Elden duydu, tıkırtıları hiç kimse duymuyor, hele uykuda. Ahmet Elden'in hiç uykusu yok" cümlesi ile başlar. Gece vakti uykusu kaçan Ahmet Elden saat ikide uyanır. O saatte herkes uykudadır. Anlatıcı tanrısal bir bakış açısıyla Ahmet Elden'i avuçlarına alır. Anlatıcı zamanı olayın geçtiği vakitte başlatır. Aynı zamanda zamanı göreceli yani niteliksel açıdan bireyin psikolojisine göre bir anlık noktacıklardan meydana gelen uzun bir ikileme dönüştürür. Anlatıcı Ahmet Elden'in psikolojisini derin bir şekilde okuyucuya sunarken zaman niceliksel özelliklerini yitirmiştir. Bu yüzden zaman öyküde durma noktasına gelirken Ahmet Elden'in öykudeki hareketliği ve vaka halkalarındaki çoğalmalar en üst düzeye

çıkmıştır. Yazar olayların "öykü ve öyküleme" zamanlarını çakıştırarak öykünün hal zamanında akışını sağlamıştır. Şimdiki zaman kipiyle kullanılan fiiller zamanın durağan bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır. Ancak olayların daha da hızlı bir şekilde gerçekleşmesine de sebep olmuştur.

"Bakıyor, düşünüyor, gülümsüyor, çözülmüyor, esniyor" gibi fiiller, öykü zamanı ile öyküleme zamanının kesiştiğini gösteren fiillerdir. Fakat burada bizim için önemli olan; olayların kronolojik düzlem içerisinde verilmesidir. Öyküde, zaman Ahmet Elden'in yalnızlığına göre düzenlenir. Kişilerin psikolojilerinin öyküye yansıması, zamanı gerçek bir işleyişin dışına taşır. Bunun nedeni yazarın kahramanların bilinç katmanlarında gezinmesinden kaynaklanır. Kahramanların bilinç katmanlarındaki olayların çalkantısı öyküdeki akış hızını artırırken, gerçek yani reel zamanı durma noktasına getirir. Yazarın "Resim ile Elişi" adlı öyküsünde bütün olaylar bir saat içerisinde olur. Ahmet Elden bu zaman dilimi dâhilinde kendi içindeki büyük dünyanın keşfini tamamlar. Bu keşif, kronolojik bir şekilde gerçekleşir. Öyküde olayların zaman kronolojisi aşağıdaki gibidir:

Z*.1. Ahmet Elden'in gece yarısı saat ikide uyanması.

Z.2. Ahmet Elden'in yataktan kalkarak camın önüne gelmesi.

Z.3. Gece yarısı sokaktaki hayatın devam etmesi.

Z. 4. Ahmet Elden'in sigara üstüne sigara yakması. Sigara içme sıklığı.

Z.5. Ahmet Elden'in cebinden çıkardığı resimdeki kadına uzun uzun bakması.

Z.6. Ahmet Elden'in psikolojik olarak çöküşleri ve yeniden düzelişleri.

Z.7. Ahmet Elden'in düşleri.

Z.8. Ahmet Elden'in resimdeki kadına tekrardan yönelmesi ve arkadaşlarıyla yaşadığı günleri özetlemesi.

Z.9. Ahmet Elden'in Resim ve Elişi'ni tamamlaması.

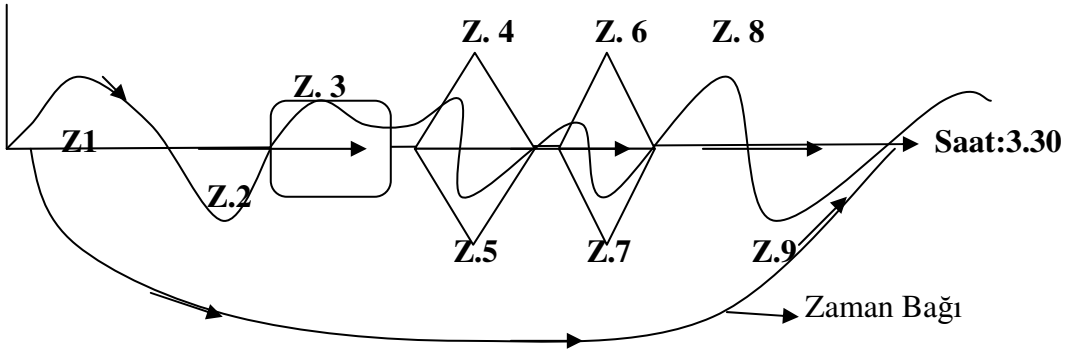
Öyküde kahramanın uyanması ile cinsel yönden boşalması öykünün zaman aralığını oluşturur. Gece saat ikideki uyanış aslında bedensel uyanışın kendisidir. Evin içindeki yalnızlık ise Ahmet Elden'in mekânla daralıp genişleyen zamanın kişiye yansımasıdır. Einstein; "Zaman mekânda bir düğüm (knof) çok üzün süre sabit kalabilir ve bir parçacık gibi hareket edebilir ve bir başka düğümle çarpışabilir."(Feat, 1996: 74) şeklindeki açıklaması bu durumu tanımlar. Öyküdeki olayların hiçbir kırılmaya tabi

* Öyküde zaman

olmadan yatay bir şekilde ilerlemesini sağlarken dikey boyutta da gerilimin eş değeri şeklinde yükselir. Öyküdeki olayların kronolojik bir zamanla akışı yavaş bir hıza sahiptir. Yukarıdaki dokuz zaman perdesinden oluşan kronoloji, mekânın ve zamanın insanın içine yaşayış biçimi olarak yansımış şeklidir. Aşağıdaki şekilde öykünün kronolojik zaman perdelerinin ilerleyişi anlatılmıştır.

Olay Akışı

Saat: 2. 00



Öyküde "uzaktan bir saat üçü vurdu. Zaman çok çabuk geçiyor! Ahmet Elden yarın erken kalkacak." (Resim ile Elişi:26) Şeklindeki cümleler olayların bitme zamanı olarak görünmektedir. Fakat yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere saat üçü göstermesine rağmen olaylar tahmini yarım saat daha sürmekte, bu yarım saatlik zaman dilimi içerisinde Ahmet Elden'in boşalmasına kadar geçen kronoloji "bağlayıcı kesit" bulunmaktadır. Öyküde bağlayıcı kesit ile olayların sonucu kahramanların davranışları ile daha da hızlanır. Bu yüzden anlatıcı "zaman çok çabuk geçiyor." ibaresini kullanarak zamanı aktif bir şekilde tutmaya çalışır. Yukarıdaki şekilde öyküde zaman **(Z1)** ile başlar. Saat ikidir. Kahraman **(Z2, Z5, Z7, Z9)** zamanlarda kendi içine doğru bir kırılma yaşar. Ancak zamanda bir kırılma olmaz öykü zamanı kronolojik bir şekilde devam eder. **(Z3, Z4, Z6, Z8)** gibi zaman perdelerinde reel zamanın düz bir ilerleyiş gösterir. Anlaşıldığı üzere öykünün kronolojik bir zaman dilimi içerisinde, zaman perdelerini sıraladığını görmekteyiz. Zamanın her perdesi kendi içinde zamanın akışını daraltıp genişleten bir özelliğe sahiptir. Ahmet Elden'in evin içindeki konumu zaman perdelerinin ortak gücünü oluşturur. Mekânla-zaman arasındaki bağ kahramanın ve öyküdeki olaylarının akışını yavaşlatmıştır. Anlatıcı bu yavaşlatmayı yani reel zamandaki yoğunlaşmayı özetleme, bilinç akımı, iç monolog gibi tekniklere başvurarak oldukça etkili bir şekilde anlatmıştır. Tabi ki Yücel'in öyküdeki zamanı, bir ritim

halinde usulca yürütmesi zamanın varlık üzerindeki tasavvuru şeklinde algılansa da aslında bu durum öyküde tam bir tezat gösterir. Zaman yazar tarafından değişik teknikler kullanılarak, öyküdeki kahramanın durumuna ve isteğine göre kronolojik bir biçimde biçimlendirilmiştir.

"Komşular" adlı öyküde olaylar kronolojik bir şekilde işlenir. Öyküde, Albay Atmaca "geçen yıl temmuz ortalarında, ilk kez geldiği kıyı köyünde, küçük bir lokantada balığını yiyip iki duble rakısını içtikten sonra, daha o sabah kiraladığı çatı katına durdu." (Komşular: 9) cümlesiyle başlar. Bu cümle, anlatıcı tarafından olayların kısaca özetlendiği bir kesiti içerir. Kahramanın bir temmuz öğlesinde geldiği tatil köyü, zamanın başlangıcını ifade eder. Anlatıcı, böyle bir özetten sonra öykünün kronolojik zamanını dokumaya başlar. Her şey birbirine bağlı, kırılmalar olmaksızın devam eder. Albay Atmaca'nın ve balkondan izlediği aile, yazarın kronolojik bir zaman dokumasına yardımcı olan en önemli hususdur. Fiiller bakımından olayların akışını: "ağır ağır odasına çıktı.(9) (…) olağanüstü bir şeylere gebeymiş gibi bakıyordu.(10) (…) kalkıp tuvalete gitti:(15) (…) homurdandığını duymuştur.(16) (…) kalkıp içeriye gitti (19)…" (Komşular: 9, 10, 15, 16, 19).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere Albay Atmaca, kiraladığı çatı katının balkonundan ailelerin kavgalarını bir kamera gibi aktarır. Olaylar kronolojik bir şekilde okuyucuya sunularak, öykünün kurgusu zamanın işleyişine göre düzenlenir. Akşamın olması ile başlayan kavga, her gece yemek bitimine kadar sürer. Böylece olayların geçtiği her gece öykünün örüldüğü bir zaman dilimine dönüşür.

Tahsin Yücel öykülerinde zaman insanların psikolojisine göre yuvarlanan kronolojik bir sıra takip eder**.** Anlatıcı mekân ile zaman arasındaki ilişkiyi her zaman sıkı bir bağlantı içinde tutar. Öyküde zamanın, mekânın ve kahramanların değişimini de bir kronoloji eşliğinde ilerletmiştir.

4.2. Akronik Karakterde ve Eş Zamanlı Yapılardan Oluşan Öyküler

Tahsin Yücel, bazı öykülerinin olay örgüsünü akronik ve eş zamanlı bir şekilde kurar. Öykülerde zaman; kırılmalar yaparak, öyküleme zamanından öykü zamanına bir dönüş özelliği gösterir. Öyküdeki metin halkaları (vaka) bir düzen takip etmez. Öyküdeki vakalar geriye dönük sıçramalar yaparak, vakanın yani maceranın olduğu zamana döner. Öykülerde olaylar, kronolojik zamanı düzeni kırar ve yerine gelgitler yaşayan bir zaman düzeni oluşturur. Buradaki düzen öyküdeki olayların birbirine

bağlanması esnasında sıçramalar göstermesine neden olur. Bu bakımdan öyküdeki maceranın; kendi zamanında geriye dönüşler, hal zamanında gerilmeler ve gelecek zamanda titreşimlere neden olur**.**

Tahsin Yücel'in 59 öyküsünden 39 tanesi akronik ve eş-zamanlı karaktere sahiptir. Yazar bu 41 öyküsünde zamanı kronolojik bir karakterin dışına iteleyerek, olayları öyküleme zamanı ile vaka zamanı arasında sürüklenir. Zamandaki bu kırılmalar, bakış açısı ve anlatıcı ile ilgili problemlerden kaynaklanır.

4.2.1. Anlatma Zamanı İle Vaka Zamanın Ayrı Olduğu Öyküler

Anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki fark öykülerdeki zamansal kırılmaların en fazla olduğu durumdur. Bu tür öykülerde öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki zaman birbirinden ayrı olarak yapılandırılmıştır. Tahsin Yücel'in akronik ve eş-zamanlı 39 öyküsünün 20 tanesi de anlatma zamanı ile vaka zamanı faklıdır. Jean Ricardou "Eğer romansı yapıtlar kendilerini meydana getiren öykülemeye bağlı değillerse, zamansallıkları (temporalite), öyküleme zamanı ile öykü zamanını karşı karşıya getiren iki ayrı düzenden geçirilmelidir."(Ricardou, 1971: 596) diyerek anlatma zamanı ile vaka zamanının üzerinde ayrı ayrı durulması gerektiğini belirtir. Yücel'in öykülerinde anlatıcı ile vaka zamanı arasında ilişki, anlatıcının olayı ileriye ve geriye hareket ettirerek, öyküde anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki farkı belirginleştirmesi ile ortaya çıkar.

"İnce Sanat", "Dert Çok Dert Yok", "Bit İlacı", "Büyük Sarhoşluk", "Bir Küçük Resim", "Haney Yaşamalı", "Yastık", " Akça Gölge", "Önü", "Öteyaşama", "Yaşadıktan Sonra", "Giz" , "İkilem", "Ötesi", "Denge", "Cuma", "Ağalar ve Beyler", "Büyük Baba", "Mektuplar" ve "Oğuzlama" adlı öykülerinde yazar, öyküleme ile öykü zamanı arasında zamanı ayrı ayrı kurmuştur.

Yücel'in, "Haney Yaşamalı" adlı öyküsü, öyküleme zamanı ile öykü zamanı farklı olan öykülerinden bir tanesidir. Anlatıcı, Haney isimli bir kadının yaşamını anlatırken, öykü zamanına dönüşler yapar. Öyküde, bir hayat kadının öyküsü anlatılır. Haney, küçük bir kasabada yaşayan bir kadındır. Geçimini bedenini satarak kazanır. Anlatıcı, Haney'in yaşam öyküsünü Haney öldükten sonra anlatmaya başlar. Öyküleme zamanı, içinde bulunduğumuz andır. Ancak anlatıcının, Haney'in öyküsünü anlattığı bölümler ise öykü zamanına dönüş niteliği taşır. Anlatıcının içinde yaşadığı zaman, acının ve sıkıntının barındığı bir uzamdır. Kasabalı insanların, geçmiş yaşantılarının yüzeye

çıkarıldığı bir andır. Öykünün başlangıç noktası şimdidir. Ancak Haney ve anılar, geçmişte yaşanmış bir gerçektir. Ölüm bu gerçekliğin anlaşılmasında bir kapıdır. Heidegger e göre "Varlık karakterindeki bir şey olarak ölüm ancak bir var olmadır**.**" (Heidegger, 2004: 336) Anlatıcının hal zamanında Haney'in var etmek için zamanı geriye döndürmesi, ölümün zamanda insanı yeniden var etmesi anlamını gelir. "Eğer zamansallık oradaki varlığın kökensel varlık- anlamını oluşturmuyorsa, ama eğer bu var olan şey için varlığında bu varlığın kendisi önemli ise o zaman kaygı "zamanı" kullanmalı ve buna göre "zaman" hesaplanmalıdır. "Zaman hesaplaması"nı oradaki varlığın zamansallığı oluşturur." (Heidegger, 2004: 337) diye düşünür. Bu yönüyle Haney, öyküde vaka halkalarının oluşturan ve zamanı tek kişidir. Ölüm ile varlığını kanıtlayan hayat şimdi de yaşanılan (an) zamanında bitmişliği gösterir. Ancak anlatıcının etrafındaki insanlara, Haney'in insanlığını, geriye dönük kırılmalar yaparak, anlatması onu zamansallığın içinde diri tutar. Bu yüzden Haney için zamanı hesaplamak oldukça zordur. Öykü, ölüm ekseni ile şimdi boyuta taşınır ve Haney'le vaka zamanı, "öykü eksenine" taşınır. Anlatıcı, öyküye şu şekilde başlar:

"Haney öldü. Ama ben "yaşayacak" diyorum var gücümle, "Yaşamalı" diyorum. Bunu söylerken de ölümden sonra diriliş dedikleri, öbür dünya dedikleri kavramları, cennet cehennem gibi masallar aklımın ucundan geçmiyor." (Haney Yaşamalı: 63).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere anlatıcı, önce öyküleme zamanı ortaya koyar. Öyküleme zamanı, şimdiki zamandır ve "diyorum, geçmiyor" fiilleri öyküleme zamanı belirleyen fiillerdir. Anlatıcı, öyküye şimdiki zaman kipiyle başlar. "Yaşayacak" fiili ile zamanı ileriye fırlatarak, gelecek ile ilgili özlem ve umutlarını belirtir. Öykü, başlangıçta şimdiki ve gelecek zaman arasına konuşlandırılır. "Yaşamalı" kelimesi şimdiden geleceğe taşınan bir kelimedir. Bir gerekliliği ifade eder. "Haney Yaşamalı" "Nerede, nasıl yaşamalı?" soruları zamanın bir şeyleri insanların elinden çaldığının göstergesidir. Bu yüzden anlatıcı, şimdiki zamanda öyküyü kurarken, öyküdeki birinci zaman eksenini oluşturur.

"Ali Rıza o ölmeden kaç yıl önce söylemişti. Unuttunuz mu? Birçoklarınız oradaydınız. Konuşacak hiçbir şeyimiz kalmamıştı. Yoldan gelip geçenlere bakıyorduk. Öbür masalarda tavla ya da pişpirik oynuyorlardı." (Haney Yaşamalı: 63).

Ali Rıza, anlatıcının bakış açısı ile olayın geriye dönmesini sağlayan bir aktördür.

"O ölmeden kaç yıl önce söylemişti." ibaresi öyküleme zamanını gösterse de "yoldan gelip geçenlere bakıyorduk" cümlesi öykü zamanına geçişin olduğunu gösteren bir delil niteliğini taşır. Öyküde vaka zamanı kesin dönüşler yaparak öyküleme zamanı iyice belirginleşir.

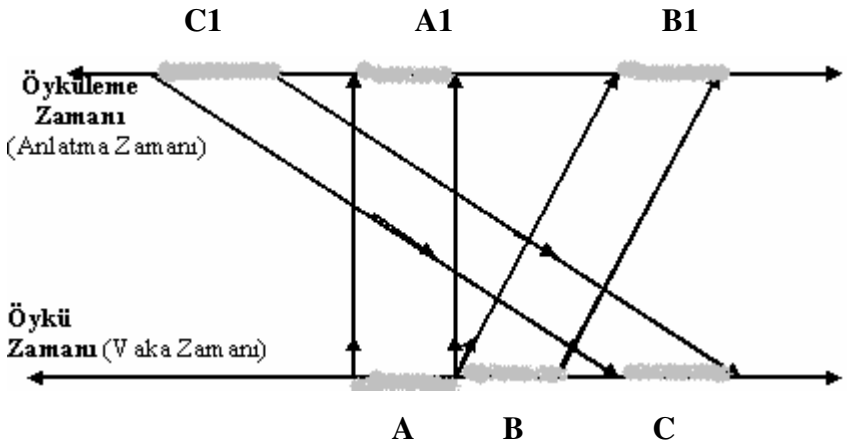
"Geçmiş günleri unutmayın, on iki, on üç, on dört, on beş bir anımsayalım bakalım! O zamanlar hiçbiriniz "dağın ayısı" demezdiniz"

"Ya bayramlar? Bayramları unuttuk mu? Daha horozlar bile ötmeden bütün gözler açılıverirdi." (Haney Yaşamalı: 65).

Haney'in hayattayken zamanı düzenleyişi, aslında kişilerin varlıklarını ortaya koyar. Ölen birinin tekrardan canlandırılması ve yaptıklarının öyküye tekrardan dâhil edilmesi öyküde geçmiş zamanını yeniden diriltme anlamına gelir.

Bayramlar, sosyal zamanın işlediği anlardır. Yazar; öykü zamanın da tekrardan yaşatılan olayları bir bayram kavramı etrafında toplayarak toplumun sosyal zaman ile olan ilgilerini ortaya koyar.

Öyküdeki iki eksen şu şekilde belirginleşir.



Yukarıdaki şema, zaman öğelerinin düzensizlik içinde, iki düzeyde nasıl birbirine karıştırılmadan öykünün seyrine devam edildiği gösterilmektedir. Öyküleme eksenine, öykü zamanın kendi birimlerini uyarlayarak, zamanın ilkeleri bir düzeye bağlanır. Öykü, Haney'in ölümü üzerine başlar**. (C1)** Anlatıcı Haney'in ölümünü geçmişe dönerek sona erdirir. Haney zamandaki kırılma ile öykü zamanında tekrardan dirilir. **(C)** Haney'in yaşarken gençler için yaptığı yardımseverlikler **(B)** oluşturur. Anlatıcı tekrardan şimdiye döner ve kasabalının Haney'i unutmasını sorgular **(B1)**. Sorgular zamanda tekrar **(B)** dönüşü doğurur. Haney'in toplumsal hayattaki önemi ve

geri öykü zamanında yaptığı davranışlar ortaya konarak **(A)** tekrardan öyküleme zamanına **(A1)** geçilir. **(C1-A)** arasındaki ilişkiyi gösterir. Yazar öyküde zamanı iki ayrı perdeden vererek öyküye ayrı bir soluk kazandırmıştır.

"Büyükbaba" adlı öyküdeki zaman kurgusu öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki ayrımı belirgin bir şekilde gösteren bir yapıya sahiptir.

Öykü, "Babamın, Ali Rıza amcanın, Zübeyde halamın anlattıklarına bakılırsa büyükbabam başöğretmen olmadan önce dünyanın en sessiz adamıydı." (Büyükbaba: 7) cümlesi ile başlar. Anlatıcı konumundaki torun, hal zamanında büyükbabanın kişiliksel özelliklerini belirginleştirir. Daha sonra, öykü zamanına bir dönüş yapar. Bu dönüş zamanda oldukça büyük bir kırılma meydana getirir. Büyükbabanın başöğretmen olması ve okuldaki yaptığı bütün değişim ve dönüşümleri içine alan bir kırılmadır. Öykü zamanı, Abbas Yücebaş'ın kendini yeniden var ettiği bir zaman dilimidir. " Ders yılının ortasında kendisini pek de onurlandırmayan bir rastlantı sonucu getirilmişti yeni görevine, kentin en seçkin semtinin fazlasıyla ayrıcalıklı ilkokulunun başöğretmeni, yerine iyiden iyiye ısınınca," (Büyükbaba: 9) kendini zamanın içinden kurtaran kahraman, zamanın geriye dönük ilerleyişinde tekrardan öykülenmeye başlanır.

Başöğretmen olduktan sonraki hayat ise öykü zamanının ortaya konduğu kesitler olarak belirginleşir. Torun, yani anlatıcı, öyküleme zamanından ayrılır ve büyükbabanın başöğretmenlik yaptığı ilk yıllara döner. Abbas Yücebaş bu ilk yıllarda başöğretmenliğin verdiği heyecan ve gururla durmaksızın Gazi Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Hasan Ali Yücel imzalarını atar. Onun bu davranışları öykü zamanını gösteren önemli ipuçlarıdır. Aynı zamanda büyükbabanın 23 Nisan, 29 Ekim ve 19 Mayıs gibi önemli günlerde yaptığı konuşmalar öyküde sosyal zamanın ilerleyişini göstermesi bakımından önemlidir. Yazar öykü zamanında yaptığı bu etkinlikleri öyküde aksiyonu hızlandırdığı gibi vaka zamanının akışını da belirgin bir halde hızlandırmıştır.

"Büyükbaba" adlı eserdeki öykü zamanı ile öykünün yazıldığı zaman arasındaki bağıntı olayların içeriği bakımından oldukça önemlidir. "Büyükbaba" adlı öykü 1980'li yıllarda yazılmış ve yayınlanmış bir öyküdür. Bu dönemler 12 Eylül darbesinin yaşandığı ve Kenan Evren'in cumhurbaşkanlığı ile ülkeye hâkim olduğu yıllardır. Öykünün olay örgüsünün şekillendiği öykü zamanı ile yazma zamanı arasındaki bağlantı olay örgüsünü şekillendirdiği gibi yazarın öyküleme zamanı belirgin bir hale getirir. Öyküleme zamanı olaylardan sonra gerçekleşmiştir. Öykü zamanı ile yazma zamanı arasındaki benzerlik öyküleme zamanını ileriye taşımıştır. Anlatıcının bir çocuk

olduğu hatırlanırsa çocuğun büyükbabanın geçmişini bilmesi imkânsız bir durumdur. Ancak yazar, burada anlatıcıya yaşından büyük bir görev vererek, büyükbabanın yaşantısı yani öykü zamanını ortaya koyar.

"Oğuzlama" adlı öyküde olaylar zincirleme bir şekilde birbirine bağlanırken, zaman her vaka halkasında kırılmaya uğrar. Böylece öyküde, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında bir ayrılık meydana gelir. Anlatıcı, bir otel odasında kahramanımızı yakalar. Öyküde öyküleme zamanı burada başlar. "Önce karyolanın gıcırtısı ele verdi yanılsamayı, sonra başucu lambası yakınca, bir göz kamaşmasının ardından hızla belirginleşen eşyalar, bir sehpa, kapısı açık bir dolap üstünde oturmakta olduğu tek kişilik yatak, ilk kez bu gece, yani daha üç dört saat önce yerleştiği otel odasının bilincine getirdi onu. (Oğuzlama: 93) Anlatıcı kahramanımızı bir otelde gece yarısında yakalar ve böylece öyküleme zamanı başlar. Daha sonra kahramanımız "Ozan" kendi çocukluğuna, eski günlere dönerek Kurban Ağa'yı anlatmaya başlar. Öykü zamanı Kurban Ağa'nın ortaya çıktığı durumlarda iyiden iyiye ortaya çıkar. "Ozan" kendi bilincinde geriye keskin dönüşler yaparak vaka zamanına geçer. "Kurban Ağa'nın görüntüsü belirdi gözlerinin önünde" (Oğuzlama: 94) ibaresi öykünün vaka zamanını döndüğü eşiktir. Anlatıcı bu eşikten içeriye girerek, öyküleme zamanı yani maceranın kendi zamanını anlatmaya başlar. "Öyle ya her akşamüstü, belki bir, belki iki saat süresince ortalık iyiden iyiye kararıncaya dek öyle oturup Cahan'a bakardı Kurban Ağa." (Oğuzlama: 25).

Kurban Ağa'nın yaşam serüveni, vaka zamanının kendisidir. Olaylar, geriye dönülerek zincirleme bir şekilde birbirine bağlanır. Zaman öyküleme zamanının tersine öykü zamanı doğru ilerler. Öyküdeki vaka zincirlerini incelemek hem öykünün kurgusunu hem de zamanın ilerleyişini gösterir:

V1:Genç Ozan'ın bir otele gelişi ve gece otelde uyuyamayışı

V2: Genç Ozan'ın Kurban Ağa'yı hatırlaması Kurban Ağa'nın Ötegeçe ve Cahan'la bütünleşmesi

V3: Kurban Ağa'nın Meryem'e aşık olması.

V4: Meryem'in Kurban Ağa'yı beğenmemesi, Sarhoş Yahya ile evlenmesi.

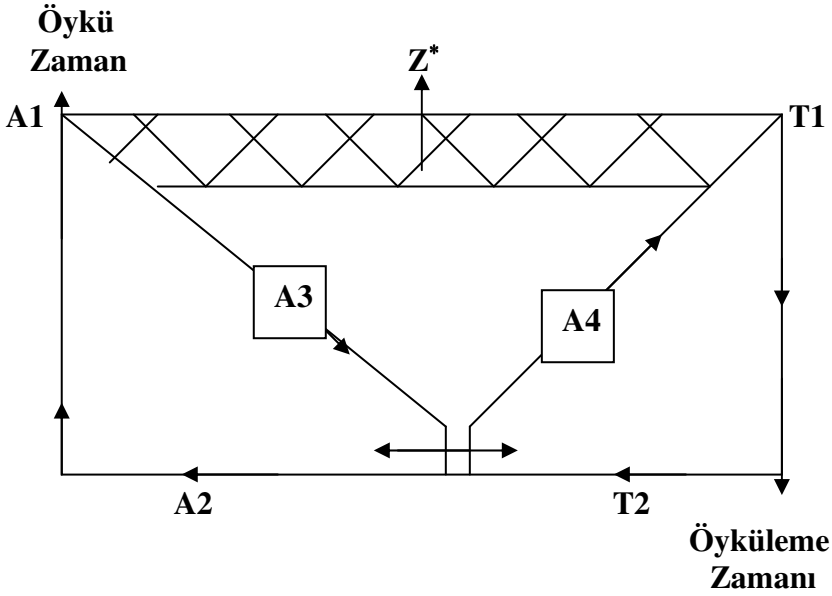
V5: Kurban Ağa'nın buna üzülmesi ve türküler, şiirler yakması.

V6: Kurban Ağa'nın Adile Bacı ile evlenmesi.

V7: Adile Bacı'nın ölmesi Kurban Ağa'nın yalnızlığa gömülmesi ve ozanlığını yitirişi.

V8: Genç Ozan'ın kendi yaşadığı zamana dönüşü.

Öyküdeki **(V1-V2-V3)** öyküleme zamanının ortaya çıktığı bölümlerdir. **(V3,V4,V5,V6,V7,V8)** vaka halkaları ise öykü zamanını ortaya çıktığı bölümlerdir. Yücel'in öykülerindeki öyküleme ve öykü zamanı arasındaki fark genellikle bu görüntüye sahiptir. "Oğuzlama" adlı öyküdeki zaman unsuru diğer öykülerde olduğu gibi aynı düzlem üzerine kurulmuştur. Aşağıdaki şekilde asıl vaka zamanı ile olayın anlatıldığı zaman arasındaki ayrım Yücel'in bu zaman unsuru ile kurduğu bütün öyküleri için geçerli olan bir durumu özetler:



A1, A2, A3: öyküdeki vaka zamanı yani öyküleme zamanının işleyiş sırasını gösterir. **T1-T2-T3:** Öyküleme zamanı yani anlatıcının öyküyü okuyucu ile paylaştığı kısımdır.**T1, T2,T3, (V1,V2,V3)** vaka halkalarının ortaya konduğu bölümlerde ortaya çıkarken **A1-A2-A3 (V3,V4,V5,V6,V7,V8)** vaka halkalarının ortaya konduğu bölümlerde işlevsellik kazanır.

Tahsin Yücel'in öykülerinde (anlatma zamanı ile vaka zamanı) öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasında farkın belirgin olarak ortaya konduğu durumlarda mekân ve kişilerde de farklı bir durum ortaya çıkar. Yücel'in öykülerinde zaman; mekânı, kişileri ve anlatıcıyı peşi sıra sürükler

* Z: zaman boşluğu, öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki zaman mesafesi

4.2.2. Öyküleme ve Öykü Zamanının İç İçe Olduğu Öyküler

Tahsin Yücel'in öykülerinde akronik karakterli 39 öyküsünden 19 tanesinde öyküleme zamanı ile öykü zamanında belirgin bir ayrım yoktur. Öykülerde, öyküleme zamanı ile öykü zamanı koyun koyunadır. Öykülerdeki olaylardaki geriye dönüşler, ileriye atlamalar, zamanda ileriye doğru veya geriye doğru kopmalar yaparak devam eder. Öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki bu bağlantı, öykünün genel bir bütünlüğe kavuşmasını sağlamak için yapılır. Öykünün genel dokusunu ortaya koymak için geçmişte kalan veya önceden yaşanılmış anlar, olayların öyküleme zamanında içi içe girmesi ile okuyucuyla yüz yüze getirilir. Korkmaz, "Farklı zaman boyutlarında kalan ve çekirdek vakayı açıklayıcı unsurları hale taşınarak hikâye bünyesine yerleştirilir." (Korkmaz, 1997: 163) bu durumu ifade eder. Öykülerdeki olayların geçmiş, gelecek zamanın elinden alınarak hal zamanına taşınması öyküleme zamanının çok yoğun bir şekilde işleyişine ve kırılmalarına neden olur. Anlatıcı yeni bir dünya kurarken kahramanlar geçmiş yaşantıları ile dünyada yer edinir. Kahramanların yaşadıkları olayın hale taşınması kişinin ve öykünün zenginleşmesini sağlar. Z. Tül Akbal Süalp "Dünyayı kavrarken, kendimizi dünyayla ilişkilendirirken, yeniden ve yeniden kurar, tahayyül ederken tasavvurlar geliştirirken, bildiğimiz zaman içinde oluşturduğumuz ilişkiye gireriz." (Süalp, 2004: 13) diyerek zamanın içinde kalan resimlerin tekrardan canlandırılması öykü zamanının ilişkiye girmesi anlamına gelir.

Öyküleme zamanı ile öykü zamanının içi içe girmişlik öykülerdeki kişilerin, olayların, mekânın derinleşmesini sağlayan önemli unsurlardan biridir. Öykülerde geçen olaylar hem toplumsal hem de bireysel olarak bu sayede öykülerinin içine yerleştirilir. Yazar, öyküleme zamanı ile öykü zamanı aynı eşikte tutarak zamanın geriye doğru kopmalar yapmasına neden olur.

Yücel'in öyküleme zamanı ile öykü zamanın iç içe girdiği öyküleri şunlardır: "Şampanya", "Üşümek", "Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden", "Kelepçe", "Katuşa Masalı", "Sisli Ses", " Dizge", "Dönüşüm", "Yürümek", "Benlem", "Üçlem", "Bebekler", "Oğul", "Tarih/Coğrafya", "İktidar", "Ayna", "Aramak" ve "Yapıt" gibi öykülerinde, öyküleme zamanı ile öykü zamanın iç içe olduğunu rahatlıkla görebilir.

Tahsin Yücel'in "Dönüşüm" adlı öyküsü çoğul bakış açısı ile yazılmış öykülerindendir. Yarpızlı'nın yaşantısı hem gözlemci anlatıcı hem de kahraman anlatıcı tarafından aktarılır. Kahraman anlatıcı ile gözlemci anlatıcı olayları hem öyküleme

zamanına hem de öykü zamanına taşıyarak zamandaki kırılmaları yumuşak bir şekilde yapar. Memedali anlatıcı kimliği ile olayları yorumlarken kahraman kimliği ile zamanın içinde yuvarlanan bir özelliğe sahiptir.

"Bununla birlikte, sözlerinin gerisini dinlettikten sonra, Memedali'ye yek hak vermemek kolay değildi: şu dünyada her şeyin başı rastlantıydı gerçekten."(Dönüşüm: 65).

Memedali, olaylar hakkında yorum yapan bir konumda karşımıza çıkar. Öyküdeki öyküleme zamanı gözlemci ile kahramanın öykünün olay kurgusunu yönlendirdiği kısımlardır. Yarpızlı'nın hal zamanında yaşamı öykünün, olay yoğunluğunun en fazla olduğu kısımdır. Geriye dönüşler ise Memedali'nin edindiği bilgiler sayesinde olur. Yarpızlı'nın "Dokuzuncu" sevdasının anlatıldığı kısımlar, öykü zamanına geçişin olduğu kısımlardır. Öyküde, öyküleme zamanı ile öykü zamanının iç içeliğini şu şekildedir.

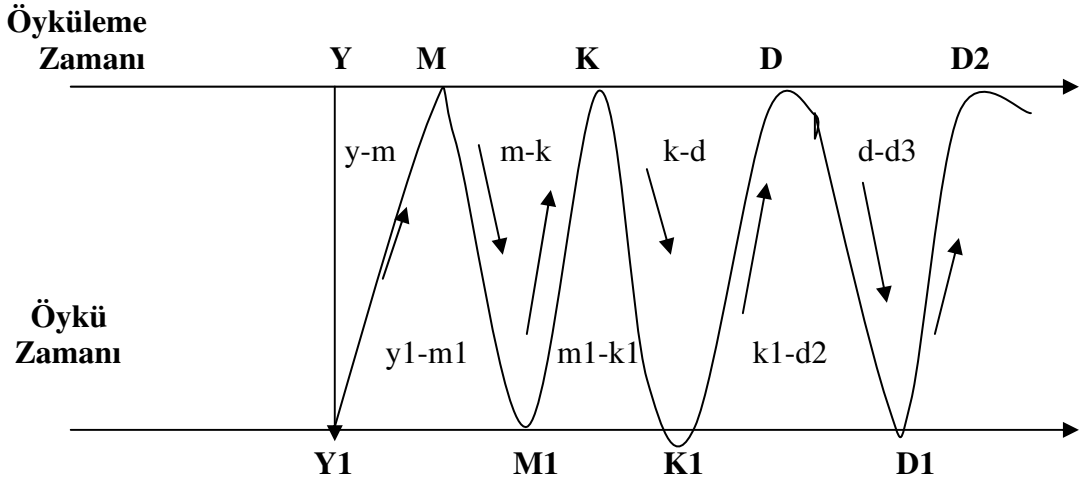
"Kızılcaoba'daki evin damı birkaç yerden akmaya başlamış, Nevres Hanım bir sürü kap kaçağı damlayan yerlere dizmişti. Eline ilk gelen kaplardı bunlar, bir seçme yaptığı söylemezdi."(Dönüşüm: 66) şeklindeki ifadeler, öyküleme zamanında geçen olayların verildiği bölümdür. Memedali ve gözlemci hal zamanında Kızılcaoba'da olan olayları okuyucuya sunarken, gerilimi yükseltir. Bunun nedeni gerilimin yüksek olduğu noktalarda zamanda kırılmaların daha hızlı ve kısa bir şekilde gerçekleşmesinden kaynaklanır.

Yarpızlı ile Karadede'in öyküleri, öykü zamanını verildiği yerlerdir, daha geçmişte kalan unsurları içerir. Öyküleme zamanında Karadede'nin ölümü ve Yarpızlı'nın yalnızlığı öykü zamanına dönerek daha da belirgin bir hale getirilir.

"Karadede ile Yarpızlı da, ayda bir gün İpsiz'in ıssız kahvesinde, karşı karşıya tespih çekerken, fazla fazla yarım saatte bir "Ee daha daha nasılsın?" diye söyleşirken, basit ve değişmez sorunlardı sonsuzu içerir. (78)… Karadede'nin her şeye kapanmış yüzünde, Yarpızlı'nın duyduğu şeyde olsa olsa dağılıp gitmiş bütünün bir parçası olabilirdi." (Dönüşüm: 78, 79).

Öykü zamanına geçişin olduğunu gösteren alıntı kısmı; vakaların sıralanışı öykü zamanı ile birlikte verir. Yazar, anlatıcıyı olayların içine dâhil ederek, bir yandan olay zamana sıçrar, diğer yandan öyküleme zamanında olayların akışına yön verir. Karadede ile Yarpızlı'nın geçmişte yaşadığı günler, Memedali'nin çözmeye uğraştığı karmaşık bir problemdir. Problemin çözümü öyküleme zamanında gerçekleşmesine rağmen, deliller

öykü zamanından seçilir. Yarpızlı'nın "dokuzuncu" ile ilişkisi, öykü zamanında kurulur. Yarpızlı'nın ve Karadede'nin uzak bir ülkede esir düştüğü yıllar, öykü zamanını gösterirken, "Dokuzuncu"nun bireyin dünyasına akışını ifade eder. Yarpızlı "iki gâvur subayının arasında yan yana Dokuzuncu'yu dinlerken, ikisi de büyülenip kalmış oldukları yerde, ilk dakikadan sonra, ne ölümü düşünmüşlerdi ne de başka bir şeyi." (Dönüşüm: 84). Çoğul bakış açısıyla yeniden ortaya konan yaşanmış olaylar öykü zamanı, Karadede ve Yarpızlı'yı gençleştirerek ortaya konur. Öyküde öyküleme zamanı ile öykü zamanı arasındaki bu geçişler aşağıdaki şekilde verilmiştir.



Y: Yarpızlı — Y1: Öykü zamanında Yarpızlı

M: Memedali — M1: Öykü zamanında Memedali

D, D2: Dokuzuncu — D1: Öykü zamanında Dokuzuncu

K: Karadede — K1: Öykü zamanında Karadede

y-m, m-k, d-k, d-d3: Öyküleme esnasında zaman akışı/ kopmaları

y1-m1, m1-k1, k1-d2: Öykü zamanındaki zaman akışı/ kopmaları

Yarpızlı **M, Y** aralığında olaylar anlatıcının tarafından anlatılır. **Y1, K1** ekseni öykü zamanında geçen olaylar ve zaman gösterir. **(M-D)** arasındaki zaman boyutu dokuzuncunun (Dokuncu Senfoni'nin) keşfedildiği, öyküleme zamanındaki boyutunu gösterir. Bu zaman boyutu öyküleme zamanında akışın en az olduğu bölümdür. Olayların akış hızı hızlanırken zaman boyutu daralır. Memedali bütün zamanı Yarpızlı-Karadede-Dokuzuncu arasındaki bağıntıyı çözmeye çalışırken **(D1)** döner. Dokuzuncu'nun uzak bir ülkede Yarpızlı ile Karadede'nin karşısına çıkan bir olgu

olduğunu geçmişten beslenerek ortaya **(D3)** koyar ve Yarpızlı'nın dokuzuncu gizemini çözmüş olur. Öyküdeki öyküleme ile öykü zamanlarının içi içe girmesi, ferdi ve sosyal olayların açığa çıkmasını sağlayan en önemli etmen olarak belirir.

"Üçlem" adlı öyküde Memedali'nin geçmişteki olaylara dönük anlatımları, olayların öyküleme zamanında canlandırılmasını sağlar. Okuyucu, öyküleme zamanında öykünün ana konusu hakkında bilgilendirilir. "Çok eskiden, daha babalarımızın dünyada olmadıkları bir dönemde Takavut'ların oğuzlama bahçıvanı Osmana konağın beslemesi ile Nesip'le evlerini ahırın üstündeki iki göze yerleştirmek konusunda ne düşündüğünü sorulunca yüzünde en ufak bir çizgi bile oynamadan" (Üçlem: 195) sözleri öykü zamanının öyküleme düzleminde ortaya çıktığı kısımlardır. Memedali'nin geçmişteki olaylara dönerek öykünün dokusu hakkında bilgi vermesi öykünün akronik karakterli bir hüviyet kazanmasına neden olur.

Tahsin Yücel, öykülerinde bireysel zamanı adımlayan bir yazardır. Yücel, öykülerinde sosyal zaman, bireysel zamanı ile örtüşen bir görünümdedir.

5. BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI

Edebi eserler arasında özellikle roman, öykü vb türler için anlatıcı çok önemli bir noktadadır. Her şeyden önce anlatı türlerinde anlatıcının düzeyi ve konumu anlatılan olayın derinlik kazanmasını sağladığı gibi yazara da üslup estetiği elbisesi giydirir. Yazar, okuyucu ile anlatım paktının elverdiği müddetçe bütünleşebilir. Bu bütünleşme esnasında öyküde olaylar kimin gözünden aktarılıyorsa okuyucu "o" anlatan kişinin gözüyle, ağzıyla olayların içine dâhil olabilir. Kurgusal eserlerin ritmik bir şekilde akıcılığı "kim" anlattı veya "nasıl" anlattı sorusuna verilen cevaplarla bulunabilir.

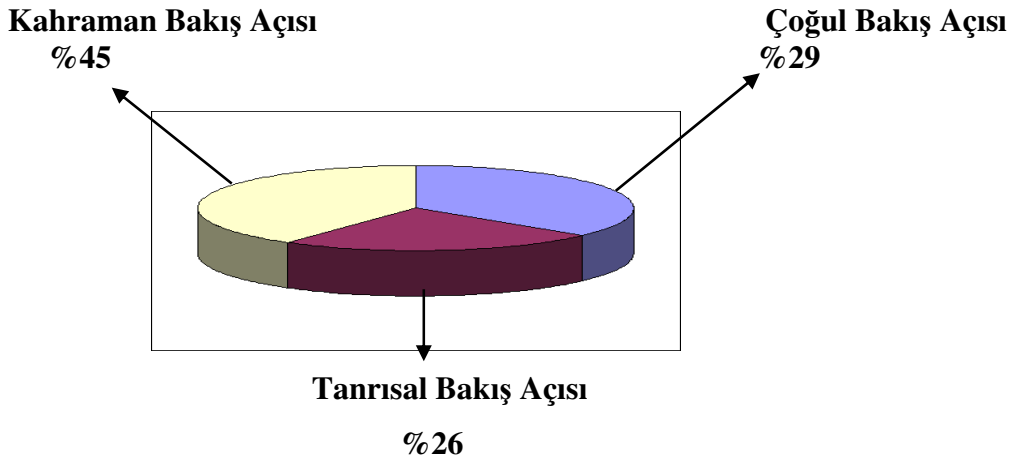
İtibari âlemlerin yaratılmasında bakış açısının çok önemli bir yeri vardır. Yazar, oluşturmuş olduğu itibari âlemi, kendi bakış açısıyla şekillendirir. Ancak bunu yaparken, yaratmış olduğu itibari âlemin içine kendini direkt olarak koyamaz. Bunun yerine sözünü birisine emanet eder. İşte yazarın sözünü emanet ettiği kişi anlatıcı yani bakış açısıdır. Yazarın sözünü emanet ettiği kişi "ben", "o" itibari âlemin bütün yönleri psikolojik boyutu çözümleyen tanrısal bir güce sahip olan "Tanrısal Bakış Açısı" kişi veya kişilerdir**.** Çetişli: "Beş duyuya sahip olan insanoğlu, çevresindeki her türlü varlık, nesne, insan, tabiat ve olayları algılayıp aklıyla idrak edip değerlendirebilen bir varlıktır." (Çetişli, 2000: 29) diyerek bakış açısının tanımını yapar.

Kurgusal eserlerin akıcılığı, canlılığı, psikolojik derinliği ve inandırıcılığı bakış açısının esere üflediği kadar değer kazanır. Gerçek dünyanın bir uzantısı veya aynadaki bir yansıması olan kurgu evreni, bakış açısının rehberliğinde keşfedilir. Bu keşif esnasında yazar, itibari olarak yaratılan bu gizemli evreni ya eser içerisinde bir kahramana (ben)-(o) veya o gizemli evrenin dışında duran ve yaratılmış olan o evrenin geçmişini, geleceğini, bütün kıvrımlarını bilen bir anlatıcıya teslim eder. "Daha çok bir gözlemci veya katılımcı olarak az veya çok aksiyonla ilişkisi olan kişi okuyucuya olup bitenler konusunda bir tür rehberlik eden bir ışık" olarak görev üstlenir. (Boynukara, 1997: 100).

Tahsin Yücel'in öykülerinde bakış açısı, çok değişken bir yüzle karşımıza çıkar. Yücel, öykülerinde anlatıcıyı adeta bir projektör gibi konumlandırır. Bu konum itibariyle anlatıcı ile eserlerin arasında sıkı bir iletişim ağı kurulur. Yücel anlatıcıyı kendi kanı ve proteinleriyle besleyerek, anlatıcının Ötegeçe Mahallesi'ndeki (kasabası) coğrafyayı analiz ettirir. "Ne yazdımsa insanlara dair yazdım şimdiye kadar." (Yücel, 1954: 3) diyerek bakış açısının merkezinde yer alan sorunsalı gözler önüne serer.

Tahsin Yücel'in öykülerinde bakış açısının üç ana başlık altında inceleyeceğiz. Öncelikle öykülerde anlatıcı ve anlatım tekniklerini ortaya koyup farklılıkları belirteceğiz. Bu farklılıkların esere kazandırdığı değerler ve etkileri üzerinde duracağız.

Tahsin Yücel'in üzerinde çalıştığımız elli dokuz öyküsünden 26 tanesi kahraman bakış açısıyla, 18 tanesi çoğul bakış açısıyla ve 16 tanesinin de tanrısal bakış açısıyla oluştuğunu tespit ettik. Bakış açısının eserlere göre dağılım oranını %45 kahraman bakış acısı, 29 % çoğul bakış acısı ve %26 ise tanrısal bakış acısı şeklinde oran oluşturmaktadır. Aşağıdaki yüzdelik dilim şemasında bakış açılarının incelemiş olduğumuz elli dokuz öykünün sembolik gösterdik.



Öykülerdeki bakış oranını tespit ettikten sonra yüzdelik oranlarına göre eserdeki bakış açısını inceleyeceğiz.

5.1. Kahraman Bakış Açısı

Kahraman bakış açısı, roman ve öykudeki itibari olarak yaratılan eserin içersinde bir kahraman veya bir gözlemci olarak kendini gösterir. Anlatıcı olayları, kahramanın gözüyle veya şahit ağzıyla aktarır. Diğer bakış açılarına göre kahraman bakış açısı, daha sınırlıdır. Bunun nedeni anlatının bir kişinin ağzından anlatılmasındandır. Ancak sınırlıklarının yanında okuyucuya daha gerçekçi bir hava sunar. Bundan dolayı Tahsin Yücel de öykülerinin çoğunda tekil bakış açısını kullanır.

Tahsin Yücel'in kahraman bakış açısıyla oluşturduğu "Uçan Daireler" adlı eserinde kahraman, genç bir adamdır. Genç adam, sabah uyanır ve eline bir gazete alır. Gazetede "Uçan Daireler" adlı bir makale vardır. Genç kahraman, bu yazıyı okuduğu için işine geç kalır ve otobüsü kaçırır. Genç adam, işine yetişmek için ikici seferdeki otobüse biner ve otobüsteki yolcuları tasvir eder. Durmadan elindeki gazetedeki "Uçan Daireler" adlı yazıya ve saatine bakar. Genç bu esnada Uçan dairelerin geldiği mesut ülkeyi hayal eder ve oradaki kadınların ve insanların farklı olduklarını düşünür. Bu yüzden işe tam saatinde yetişemez ve tekrar eve döner.

"Hep uçan daireler sebep oldu bu işe Uçan Daireler yüzünden geciktim. Öylesine şaşırtmış meret beni... Uçan dairelere dalmıştım ben... Uçan dairelerin geldiği mesut ülkeyi düşünüyordum." (Uçan Daireler: 3–4).

Kahraman	Uçan Daireler
Uçan daireler Kendi Bilinçaltı	Ben (Kahraman) Bilinci

Yukarıda şekilde görüldüğü üzere kahraman uçan daireleri kendi bakış açısına göre algılamakta ve algılayabildiği kadar okuyucuya sunmaktadır.

Yücel'in kahraman bakış açısı ile kaleme aldığı "Büyükbaba" adlı öyküsünde olayları küçük bir çocuğun ağzından öğrenmekteyiz. "Büyükbaba" adlı öyküde okula yeni başlayan küçük bir erkek çocuk, büyükbabasının öğretmenlik daha sonra başöğretmenlik yaptığı bir ilkokula öğrenci olarak gider. Çocuk, büyükbabasının yıllardır okulun içerisinde kurduğu tek düze yaşamın ve onun değişmez düzen sevgisi içinde yer bulmaya çalışan, küçük bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Büyükbaba yetmiş yıllık ömrünün son yirmi yılında başöğretmenlik yapmış ve emekli olduktan sonra kendi içine kapanmıştır. Kahramanın öyküde gerçeği kendi gözlemleri ile ortaya koymasının yanında öykü içinde başka kahramanların da seslerini duyurarak anlatımını gerçeksi bir yapıya dönüştürür. Gülnihal Gülmez "Bunun yanı sıra, özgür dolaylı anlatım yoluyla tırnak içindeki sözcükler yoluyla, aktarılan söylem yoluyla, anlatıcının üst söylemi yoluyla, açımlama yoluyla gerçekleştiriliyor ayrı ayrışık söylem." (Durak, 2000: 117). Öyküde görüşlerini ve algılamalarını okuyucunun gözleri önüne koyuyor.

Aynı zamanda anlatıcı fırsat buldukça babasıyla büyükbabası arasındaki ilişkiye de öznel yorumlar getirerek kendini ortaya koyar.

"Kısacası; Büyükbabamın daha birkaç yıl önce başöğretmen odasının penceresinden bahçede sokak çocukları gibi çığlık koparan öğrencilere, eller cepte, fosur fosur sigara tüttürerek dolaşan öğretmenlere bakarken kurduğu büyük düş nerdeyse tümüyle gerçekleşmişti şimdi." (Büyükbaba: 18).

Kahraman bakış açısıyla oluşturulan "Aramak" adlı öyküde anlatıcı genç bir adamdır. Öyküde anlatıcı konumunda olan kahraman etrafındaki arkadaşlarının yardımıyla postacı Münir'in öyküsüne vakıf olur. Anlatıcı konumundaki genç adam adeta Ötegeçe'nin bir topografyasını çizerek oradaki kişileri ve olan olayları okuyucuya sunar. Yazar kahraman bakış açısıyla kahramanın diyaloglarını, iç monologlarını

okuyucunun kulağına fısıldayarak Münür'ün ikinci eşini ararken yaşadığı olayları okuyucuya aktarır.

"Ötegeçe kadınlarının bundan böyle ona içimizden biri gibi bakmaları, bunun sonucu olarak da eski tutumlarını değiştirmeleri gerekti. Birkaç hafta süresince, belli bir sarsıntı geçirmediklerini, örneğin ünlü mektup okumalarında, en azından genç kadınların, yalnız karısını kıskandırmak korkusuyla bile olsa, çemberin çapını olabildiğince uzun tutmaya özen göstermedikleri de söylenemezdi." (Aramak: 62).

Anlatıcının Ötegeçe'deki "Dünyayı anlamlandırma işi, hem işlerin en doğal ve çaba gerektirmeyeni hem de en zoru hiç bitmeyecek olanıdır. İnsan sahip olduklarıyla yetindiğinde, yeni bir anlatıya hiç gerek kalmayabilir." (Karadeniz, 2000: 108) Bundan dolayı yaşanan hayatı kendi gözüyle hiçbir zorlamaya tabii tutmadan aktarmaktadır. Anlatıcının göstermiş olduğu bu tavır, öyküye bu yönüyle geniş bir derinlik kazandırmaktadır. Tahsin Yücel, anlatıcılarına merkez bir güç yükler ve öykülerinde sanatsal bir anlamla, kendince bakış evreni oluşturur.

"Haney Yaşamalı" adlı öyküsünde anlatıcının olaylara dâhil bir konumdadır. Anlatıcı, Haney'in yaşamını adım adım okuyucuya aktarır. Haney'in zamansal ve mekânsal dönüşümlerini kendi düşünce dehlizinden sıyırarak ortaya koyar. Kahraman genç bir adamdır. Genç adam, Haney'in yaşamını ilgili "Hikâyeye malzeme teşkil edecek her şeyi tam olarak görebilmesi için kendisi merkezi bir sağlaması gerekir." (Boynukara, 1997:150) Zaten anlatıcı konumundaki genç adam da öykünün merkezindedir. Öyküdeki anlatıcı, bir hayat kadınının hayatını da anlatmıştır. Kötü bir hayat kadının geçmişini anlatmasının sebebi ise Haney'in ölmesi ve hiç kimsenin bunu önemsememesidir. Bunun üzerine genç adam, mahalledeki genç erkeklere eleştirilerde bulunur. Oysa Haney, gençliğe yeni adım atan bütün erkeklerin cinsel duygularına yön veren ilk deneyim merkezidir. Anlatıcı da arkadaşlarının bu olayı önemsememesine eleştiride bulunur.

"Geçmiş günleri unutmayalım on iki on üç on dört on beş yaşlarını anımsayın bakalım! O zamanlar hiçbiriniz "dağınayısı" demezdiniz ona, yaşlılığı, kirliliği, çirkinliği çapar yüzü midenizi bulandırmazdı.

"Hepimize emeği geçti, hepimiz elinde büyüdük...

"Haney öldü ama ben "Yaşayalı" diyorum var gücümle "Yaşamalı" diyorum." (Haney Yaşamalı: 63- 64- 65).

"Haney Yaşamalı" adlı öykünün alıntılarında anlatıcı konumundaki genç adam hatıralarına yani geçmişe dönmektedir. Kahraman bakış açısıyla yazılmış eserlerde anlatıcı öykü içerisinde zamansal kırılmalar yaparak geriye döner. Kahraman böylece olayın, kişilerin ve mekânın hakkında bildiklerini kendi görebildiği ve yaşadığı olaylar çerçevesinde okuyucuya aktarır.

5.2. Tanrısal Bakış Açısı

Sanat estetik bir değerin hükümranlığında yücelen bir alandır. Yazarlar bu estetik hükümranlığı okuyucu ile paylaşmak için dili durmaksızın işler. Durmadan yeniden işlenen dil sanat için bir nesne göstergesi olur. Okuyucu da bu göstergenin kullanım düzeyine göre sanatçının eserinde iz arar. Günümüzün modern öyküleri, yazarların nesnelere, kişilere veya varlıklara bakış açısıyla şekillenir. İşte bu bakış açılarından biri de tanrısal bakış açısıdır. Tahsin Yücel de öykülerinde tanrısal bakış açısından faydalanmaktadır**.** Temel itibariyle "her şeyi bilme esasına dayanan bu bakış açısı yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (Teçhiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta "Tanrı gibi" her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten gelecekten haber verir." (Tekin, 2002: 50) yazar olayların ve karakterlerin psikolojisini ve mekânın fiziki özelliklerini bu kişi yardımıyla okuyucuya iletir. Üçüncü tekil şahıs ağzıyla konuşan anlatıcı yazarın üslubunu kullanır.

Tanrısal bakış açısıyla okuyucuya aktarılan "Komşular" adlı öykü, kişilerin dünyasına gizli bir yolculuktur. Yazarın anlatıcıya verdiği güç eserdeki bütün insanların keşfedilmesini salar. Tatil yapmak için bir küçük bir sahil köyüne gelen Albay Atmaca bir temmuz ortasında kalmak için bir çatı katı kiralar. Albay Atmaca kiraladığı bu çatı katından, bir atmaca gibi etrafını gözlemler. Anlatıcı bu esnada Atmaca'nın psikolojisini, iç monologlarını sanki kendisi yaşıyormuş gibi üçüncü tekil şahıs ağzından okuyucuya aktarır. Atmaca'nın yan dairedeki evli çiftin kavgasına kulak vermesi ve Arif'in dengesiz hareketleri onu bulunduğu yerden kavganın içine dâhil eder. Durmaksızın kadını düşünen ve aile içi geçimsizliği ironik bir şekilde işleyen bir öyküdür. Anlatıcı bu kavga esnasında kendisini Ayten ile özleştiren ve onun yerine Arif'le bilişsel olarak kavga eden Albay Atmaca'yı zamansal, mekânsal ve kişisel olarak ortaya koymaya çalışır.

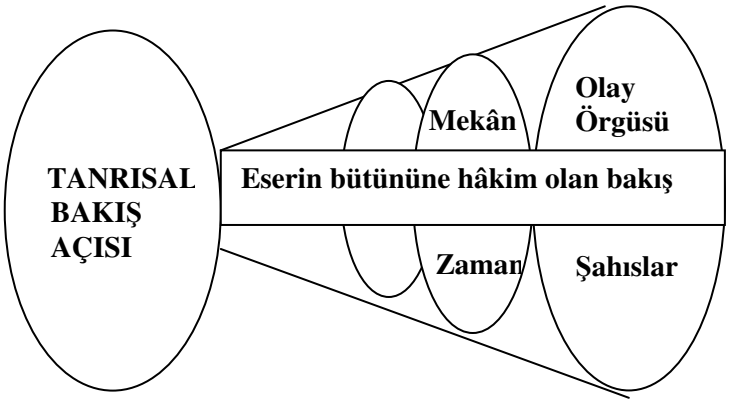
"Albay Atmaca geçen yıl temmuz ortalarında ilk kez geldiği bir kıyı köyünde küçük bir lokantada balığını yiyip iki duble rakısını içtikten sonra, daha o sabah

kiraladığı çatı katına döndü. Birdenbire, çok güzel bir ezgi dinlemiş gibi içinden bir yerlerin derinden derine titrediğini gözlerinin yaşardığını duydu.” (Komşular: 9)

“Albay Atmaca kavganın her türlüsünden tiksinir, ne olduğunu kendisinin de tam olarak tanımlayamadığı bir dinginlik arkasından koşup dururdu. Düşüncelerini ilk kez dinleyenlerin yüzünde beliren şaşkınlık geldi gözünü önüne, gülümsedi.” (Komşular: 15).

Öyküden alıntı yaptığımız bölümlerden de görüldüğü gibi anlatıcı, Albay Atmaca’yı adeta bir psikolog gibi analiz etmek ve onun düşüncelerini bir film şeridi gibi okumaktadır. Anlatıcı, Albay Atmaca’nın bu sahil köyüne ilk kez geldiğini bilir. Adeta Albay Atmaca’nın içinde yaşayan bir varlık gibidir. Bu yönüyle tanrısal bakış açısı, yazar ile tinsel olarak bir bağlantıya sahiptir. Philip Stevick’e göre “Yazar, böyle bir metot kullanarak bizden kendisine inanmamızı beklemektedir. Ruhsal olayları bütün ayrıntılarıyla bildiğinden ve bu olaylardan kendi seçtiklerine eserinde yer verdiğinden hiç şüphe etmememizi sağlar.” (Stevick, 2004: 96).

Tahsin Yücel’in “Komşular” adlı öyküsündeki Albay Atmaca; Arif’i, Ayten’i, Tufan’ı ve Oya’yı bütünüyle tanımakta anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya aktarmaktadır.



Yukarıdaki şekilden de anlaşıldığı üzere anlatıcı, öykü içindeki zamana, olay örgüsüne, şahıslara, dil ve üsluba yön verici bir konumdadır. Adeta anlatıcı bu öyküyü daha önceden yaşamış, her şeyi bilen bir düzeydedir. Tahsin Yücel’in dediği gibi “Biçim ile içerik aynı özdedir, aynı çözümlemeye bağlanır. İçerik gerçekliği yapısından alır.” (Yücel, 2004: 11) özün ortaya çıkmasından anlatıcı bize bütün kudretini gösterir.

Tahsin Yücel’in tanrısal bakış açısını kullandığı bir başka öyküsü “Ayna”dır. “Ayna” adlı öykü “Aykırı Öyküler” adlı kitabının son halkasını oluşturur. Yazar, bu

öyküde tanrısal bakış açısını kullanarak, Profesör Tarık Uysal'ın belirli zaman kesitleri içindeki hayatını anlatır. Profesör Tarık Uysal, hukuk profesörüdür. Orta yaşlı ve karısından ayrılmış oldukça ünlü biridir. Bir pazar sabahı tıraş olur. Havanın güzel olması nedeniyle, BMW markalı arabasına biner ve Küçük Bebek'ten Hisar'a doğru gezmek için yola koyulur. Yola koyulduğu esnada başından birçok olay geçer. Anlatıcı bu olayların olduğu esnasında Tarık Uysal'ın konuşmalarını, aklından geçirdiklerini adeta kendisi yaşıyormuş gibi anlatır. Anlatıcı, özellikle Tarık Uysal'ın karısı tarafından terk edildiği bölümlerin aktarılmasında ön plana çıkar.

"Karısı gittikten sonra Profesör Tarık Uysal kahvaltılarını mutfakta geçirmeye başlamıştı, ama bu kez hazır zamanı da varken, güne daha güçlü başlamak üzere bir sabah keyfi yapmak istedi." (Ayna:159).

Öyküden alıntı yaptığımız kısımda Profesör Tarık Uysal'ın karısının onu terk ettiğini anlatıcıdan öğreniyoruz. Anlatıcı, Tarık Uysal'ın hayatını iyi bilmektedir.

"Birden az önceki uzun boylu sarışın kadın geldi gözlerinin önüne, gülümsemeye başladı:" (Ayna: 159).

Anlatıcının Tarık Uysal'ın düşündüklerini okuyucuya aktarması, yine anlatıcının konuyu tanrısal bakış açısıyla ifade edebileceği bir edimdir.

Tahsin Yücel'in "Haney Yaşamalı" adlı kitabındaki" Sümüklüböcek''adlı öyküsü tanrısal bakış açısıyla yazılmıştır. "Sümüklüböcek" adlı öykünün, öznesi bir sümüklüböcektir. Sümüklüböcek'in olgularını ve yönelimlerini yazar, tanrısal bakış açısının yardımıyla ortaya koyar. Sümüklüböcek annesiyle yaşayan ve küçük yaşta babasını kaybeden bir kahramandır. Küçük, cılız ve çirkindir. "Sümüklüböcek içli bir böcekti. Zayıftı, güçsüzdü sessizdi. Öksüz büyümüştü. Babasını vurmuşlardı. Şu koca dünyada anacağından başka kimsesi yoktu." (Sümüklüböcek: 107).

Anlatıcı sümüklüböceğin ailesini iyi tanır. Babasının vurulduğunu bilir. Ayrıca annesinin sümüklüböcek için tasalanmasının sebeplerini de okuyucuya bir bir aktarır.

Sonuç olarak; Tahsin Yücel öykülerinin birçoğunda tanrısal bakış açısını kullanmıştır. Yücel, "Nesne –öznenin yazgısı, söylem düzleminde de eylem düzleminde de, görüntü düzleminde de bir kendi kendine bağlılık sürekli bir biçimde başa, yani kendi kendine dönüştür. (Yücel, 1997: 50) diyerek öykünün anlatıcısının nesne yardımı ile özneyi ortaya koymaktadır. Tahsin Yücel öykülerdeki evrenini, görüntüleri ve manaları tanrısal bakış açısı yardımıyla okuyucuya adeta enjekte edilmektedir.

5.3. Çoğul Bakış Açısı

Tahsin Yücel'in öykülerinde anlam katmanlarını oluşturan önemli bakış açılarından biri de çoğul bakış açısıdır.

"Öykünün/ metnin anlatım düzlemini belirleyen" önemli unsurlar arasında "anlatım tutumu] şekillendirme] resmetme] düşüncesinin/ yetisinin bir öykü evrenini kuruluşunda anlatıma ne denli canlılık kazandırdığı yadsınamaz bir gerçektir." (Andaç, 1997: 141).

Yazar, öykünün içerisindeki herhangi bir olayı, yeri veya canlıyı birden fazla bakış açısı ile anlatmaya kalkıştığı zaman çoğul bakış açısını kullanmış olur.

Özellikle günümüz öykülerinde yazarlar ya hâkim bakış açısı / kahraman bakış açısını ya da kahraman bakış açısı / gözlemci bakışı birlikte kullanmaktadır. Tahsin Yücel ise çoğul bakış açısını kullanırken genellikle ikinci saydığımız kahraman / gözlemci bakış açısından oluşan çoğul bakış açısını kullanmıştır. Özellikle kahraman bakış açısı / gözlemci bakış açısı ikilisi "Ben ve Öteki" adlı öykü kitabında kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Yücel, bunu bir söyleşisinde şöyle açıklamaktadır: "Hepsi de iki temel kişi: anlatıcı ve gözlemci üzerine kurulmuş olan" öykülerden oluşmakta olduğunu söyleyerek "Ben ve Öteki" adlı eserinin bakış açısı hakkında bize bilgi verir. (Özkan, 2001: 104). Yazar çoğul bakış açısında anlatıcı, kahraman, biz; gözlemci, Memedali yardımıyla Ötegeçe'de meydana gelen olayları okuyucuya iletir.

Tahsin Yücel'in "Önü" adlı öyküsünde anlatıcı-kahraman arasındaki ilişki çoğul bakış açısını yansıtması bakımından önemlidir. Yazar, "Önü" adlı öyküde entrik kurguyu, Memedali ve anlatıcının yakın arkadaşlarının gözlemleri ile dizgisel ifadeleriyle ortaya koyar.

Memedali Ötegeçe'de yaşayan bir çocuktur. Ötegeçe'nin varlıklı ailelerinden olan Ürüstem'in yerine geçmek ister. Fakat bunu başaramaz. Annesine durmadan "Neden benim adım Ürüstem değil?" "Cuma değil?" diyerek, kendini Ötegeçe'deki bütün çocukların yerine koymaya hazırlanır. Ancak ne var ki sandıklar içinde Gariplik'e gelen cenazeleri görmesi ve kadının "Memedalim" diye haykırması ile Memedali şaşkına döner. Bu olaydan sonra "daha ötesini düşünemezdim o sırada her şeye herkese yönelmiş bir açılımın, dönüş bir atılım dönüşsüz bir atılımın eşiğinde bulunduğunu bundan böyle "herkes" olacağını nereden bilecektim?" (Önü: 14) diyerek, anlatıcının gözlemciyi entrik kurguya dâhil ettiğini görmekteyiz.

Yazar “Dizge” adlı öyküsünde de kahraman–gözlemci anlatıcı ikilisini kullanarak, öyküyü hem anlatıcı gözüyle hem de olayların içinde yer alan kahraman gözüyle okuyucuya iletmeyi amaçlar. Tahsin Yücel “Anlatı Yerlemleri” adlı çalışmasında “anlatıcının içkin varlığı sürekli olarak sezilir, ama bu anlatıcı hiçbir zaman bir anlatı kişisi görevini yüklenmediği, varlığını dağınık bir varlık olarak kaldığı için, bu parçaların öz-öyküsel değil el-öyküsel anlatılar olarak nitelenmeleri” (Yücel, 1995: 32) gerektiğini ifade eder. ”Dizge” adlı öyküde anlatıcı / gözlemci veya kahraman-anlatıcı ilişkisini ortaya koyması bakımından çok önemlidir. “Dizge“ adlı öyküde “hem bir tanık hem de bir yorumcu olmak isteyen bir anlatım” (Yücel, 1995: 32) düzeyi karşımıza çıkar. Yukarıda anlattığımız bakış açısı bileşkesini “Dizge” adlı öyküden örnek vererek açıklamak konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Öykü Topal Durmuş’un ölümü üzerine Memedali’nin geçmişe dönerek, olayların entrik kurgusunu ortaya koyması ile şekillenir. Altındiş, Ötegeçe’de yaşayan bir kadındır. Ancak Ötegeçli değildir. Diğer kahramanlar ise; Topal Durmuş, Memedali, Nurhaklı Ötegeçli’dir. Anlatıcı, Ötegeçe’yi iyi tanır. Çünkü o da Ötegeçe sakinlerinden birisidir. Altındiş, Topal Durmuş ve Nurhaklı arasında yaşanan gelgitleri dizgesel bir biçimde durmadan tekrarlar. Memedali ise olayları yaşayan bir kahramandır. Memedali “Dizge” adlı öyküde olduğu gibi “Ben ve Öteki” adlı eserin bütün öykülerinde de yani “Önü-Sonu’’ arasındaki öykülerin hepsinde aynı görevi yüklenmektedir. Bu görev, yazar tarafından kendisine verilmiştir. Memedali’nin öykülerdeki bu görevi durmadan, bir öyküden diğerine sıçramalar yaparak devam etmektedir.

Gönderge metnimize dönerek “Dizge” çoğul bakış açısının anlatım düzeyini şu şekilde oluşturulabilir.

Topal Durmuş, Altındiş ve Yusufa öykünün entrik kurgusunu yönlendirir. Memedali ise anlatının yanında öyküde olayların dizgisel bir biçimde sunulmasına yardımcı olur. Altındiş’in, Topal Durmuş’la ve Nurhaklı arasında yaşam ekseni köylülerin de dâhil olması ile gizemli bir gel git oyununa dönüşür. Özellikle kahraman/ Memedali- gözlemci kendisini köylülerin Topal Durmuş’un evine geldiği sırada yoğun bir şekilde hissettirir. Altındiş’le Memedali’nin cinsel birleşme esnasındaki durumları, anlatıcının ağzından aktarılırken; Köylülerle, Nurhaklı ve Topal Durmuş üçgeni Memedali tarafından aktarılır.

	ANLATI EKSENİ	ÖYKÜLEME EKSENİ
Anlatıcı	**Gözlemci / Kahraman**	**Tanrısal Bakış Açısı Her Yerde**
Memedali	**Kahraman**	**Gözlemci**

Yukarıdaki iki açılımda da görüldüğü üzere, öykü hep kahraman tarafından kurulur. Birinci düzeyde anlatıcı yani gözlemci anlatımcı silinir, kahramanın bakışı ortaya çıkar. Böylece Memedali olayların içine dâhil olmuş olur.

Tahsin Yücel'in "Bebekler" adlı öyküsü de çoğul bakış açısı ile yazılmıştır. Kahraman-gözlemci anlatıcı eşliğinde sunulan öykü şöyle şekillenir. Gözlemci anlatıcı, Ötegeçe'de her şeyi bilmek için oradan oraya koşan, pencere altında Ötegeçe sakinlerinin gizemli yaşamlarını ortaya koymaya çalışan, Memedali'nin öyküsünü anlatırken, bir yandan da Memedali'yi öykü kahramanı ve anlatıcısı olarak, öykünün içerisine yerleştirir. Kaplan, Memedali'nin öyküdeki konumu şöyle ifade etmektedir: " Memedali'nin niçin her şeyi bilmek için kapıları bacaları dinlediğini ve biz denilen şahıslara aktardığını açıklamıyor. Öyküde Memedali adeta polis romanlarındaki dedektiflere benziyor." (Kaplan, 1997: 306) diyerek yazarın bakış açısını sorgular. "Bebekler" adlı öykünün entrik kurgusu şu şekilde oluşur. Memedali yağmurlu bir günde eve döner. Fakat eve tam gireceği esnada örtmenin üzerinde bir çocuğun konuştuğunu duyar. (Gözlemci anlatıcı yardımıyla bu durumu öğreniyoruz.) Daha sonra örtmeye çıkar, örtmede beş yaşında olan ve hiç konuşmayan kız kardeşi Meryem'i görür. Ancak bunun imkânsız olduğunu düşünür. Kendi kendine bu konu hakkında düşünsel yorumlarda bulunur. Öykünün ilerleyen kısmında kahraman anlatıcı, öykünün olay örgüsünün anlatımını tamamen ele alır. Küçük Meryem ile babaanne Meryem'in kendi aralarında yaptıkları gizli kaçış planını öğrenir. Babaanne Meryem ile torun Meryem'in yaptıkları bebeklerin hangi amaca hizmet ettiğini öğrenen Memedali bunu durumu öğrendikten sonra iki ortağın arası bozulur ve büyük Meryem hastalanarak yatağa düşer.

Öyküde anlatıcının kimliğini gösterdiği yerler:

“Biz Ötegeçe’de her şeyi Memedali’den sonra, Memedali’nin gözleriyle görmeye alışmıştık ama bu bir eksiklik değildi. Öyle ya onun için giz olmayan bizim içinde giz değildi. Bize de gösterirdi gördüklerini. Meryemlerin dostluğu hakkında hiçbir şey bilmemiz Memedali’nin hiçbir şey bilmemesindendi.” (Bebekler: 212).

Yukarıda alıntıda görüldüğü üzere “biz” Ötegeçeli gözlemcilerdir. “Biz” zamiri Ötegeçe sakinleridir. Ötegeçe sakinleri, Memedali’nin önderliğinde olaylara dâhil olabileceklerinin önemi vurgularlar. Ancak ne var ki “biz” yani Ötegeçe sakinleri olmadan (gözlemciler) Memedali tek başına bir şey yapamaz.

“Memedali şaşkın şaşkın başını salladı, sonrada geldiği gibi gitti. Ama işte, beş yaşını bulmuş bacısının konuştuğunu bugün öğreniyordu.”(Bebekler: 213).

Ötegeçe sakinlerinin her şeylerini öğreneceğim diye geceleri saatlerce kapıları, pencereleri dinlemesi durmadan oraya buraya koşması boşunaydı belki,” (Bebekler: 213- 217).

Memedali’nin gözlemci eşliğinde Meryemlerle ilgili olan sırları birleştirmesinin öyküye başka bir boyut kazandırdığı tartışılmaz bir gerçektir. Öyküdeki bakış açısı düzeyini aşağıdaki şekille vermek konunun daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

	Anlatı Ekseni	**Öyküleme Ekseni**
Anlatıcı	**Biz / Kahraman**	**Olayları aktaran güç**
Memedali	**KAHRAMAN**	**GÖZLEMCİ**

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü üzere gözlemci, “biz” Ötegeçe sakinlerinden birileri özneyi, yani kahramanı var eder. Memedali’de öykü içinde varlığını kesinledikten sonra kendi gözüyle Meryem’lerin gizli küçük evrenini okuyucuya aktarır. Anlatı ekseni gözlemci ve kahramandan oluşurken, öyküleme ekseni olayları aktaran gücün ortaya çıkması ile kahramana dönüşür.

Sonuç olarak; Yücel, öykülerini tekil bakışı, tanrısal bakış açısını ve çoğul bakış açısını kullanarak oluşturmaktadır. Yazarın reel âlemde gördüğü nesnel gerçekleri, öznel bir dünyaya dönüştürmesi esnasında kullandığı bakış açısı süzgeci, ritmik bir

şekilde işlemektedir. Yazar böylece okuyucu ile metin arasındaki göbek bağını yani bakış açsını güzel bir konumlandırır. Zaten yazarın amacı da budur. "Ne yazdımsa insanlara dair yazdım." (Uçan Daireler: 3) diyerek, insanların yani okuyucuların problemlerini kendi uslamından hareketle ortaya koyar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE İŞLENEN TEMALAR

1. AŞK TEMİ/ BÖYLE BUYURDU AŞK

İnsan, sözden sonra aşkın eteklerine sarılan yegâne varlıktır. İnsanın aşkla bütünleşmesi ve kendini tamamlaması varlığın ilahi bir tecellisidir. Yaratılıştan beri, aşkın sesini içinde duyan insan, kendini evresel bir dönüşün ve yükselişin içinde bulur. İnsanın bu devinim içinde kendi tinsel ve bedensel olarak, sürekli yeniden yaratması, aşkın gücündendir. Sözün, insanla can bulduğu gibi, insan da aşkın içinde kendini bulur. Kendini bulan insan, böylece varlığını aşkın bir hale getirir. Aşk, yaratanın insanda bir yansımasıdır. Bunun için insan, her zaman aşka meyilli bir varlık konumundadır. İnsan, hayatta her şeye karşı aşk duyabilir. Aşk bazen bir çiçek olur, bazen bir kadın, bazen de ilahi bir elbise giyer. Aşkın kılıktan kılığa girmesi, onun insanın içinde taşınan bir güç, bir ışık ve bir titreme olmasındandır. Aşk, insanda evrenseldir. Kolektif bilinçdışında şifrelenen ve insanın baskıları ve ehilleştirilmesi ile bilinçaltında yaşayan bir özelliğe sahiptir. İnsan toplumsal bir varlık olduğu için, aşkın sihirli yüzünü her yerde göstermekten çekinir. Çünkü insan, gizli olandır. Onun gizli oluşu, kendine dönük olmasındandır. Pürcevâdi, "Aşk, renkleri birbirine mezcedip hakikati mecaz rengine sokan bir süsleyicidir" (Pürcevâdi, 1998: 195) der. Aşkın bütün renkleri içinde barındırması, insana özgü niteliğinden kaynaklanır. Tahsin Yücel'in öykülerinde aşk, kendini evrensel boyuta taşıyan bir değerdir. Yazar, aşkı hem maddi hem de manevi olarak ele alır. Bir ruhta birleşme arzusuyla yanan insanların, kendilerini birbirlerine adamaları, yazarın aşk için biçtiği en iyi kaftandır. Bunun için yazar, öykülerinde âşık ile maşukun birbirlerine doğru yürüyüşlerini ahenkli bir şekilde işler. Zaten aşkın özünde, ruhsal bir ritim vardır. Yazar, sadece bu ritmi, kendi hayat anlayışına göre renklendirir. Çünkü aşk yazarın "ruhunu besleyen ana kaynak konumundadır." (Özcan, 2005: 136) diyen Özcan, aşkın ritmini yazarın ruhundan aldığını belirtir.

Tahsin Yücel, "Uçan Daireler", "Şampanya", "Resim ile Elişi, "Üşümek", "Eski Öykü" , "Sümüklü böcek", "Akça Gölge", "Katuşa Masalı", "Öte yaşama", "Yürümek" "Giz", İktidar" ve "Ağalar ve Beyler" adlı öykülerinde aşk temini işler.

Yazar, öykülerinde aşkı, bedensel aşk olarak, "Resim ile Elişi", "İktidar" ve "Dizge" gibi öykülerinde işler. Bedensel aşk, insanın varlığını kısıtlayan ve insanı geren bir yapıya sahiptir. Sanatçı, aşkın büyüsüne değil, gerilim yaratmasına ve insanı

fizyolojik olarak dikey boyutta bir dizgeye dönüştürmesine dikkat çeker. Yazara göre aşk, anlıktır ve doyuma ulaştığı an kendini içten içe yer ve tüketir. Tükeniş, bedensel bir tükeniş olduğu gibi, aşkın durağan bir konuma geçmesi ile yataya dönüşür. Yücel, kendini bedeni ile aşka bağlayan insanlara, asla hoş bir gözle bakmaz. Bu tip insanlar öykülerde, hep acının eşiğinde duran insanlardır.

Yazar, bu tip insanların kendilerini sıkıştırmalarını, aşkın ruhuna inmemelerine ve sadece bir madde olarak aşka inanmalarına bağlar. İnsanların, kendilerini aşkın bedensel boyuta bağlamaları, kahramanların bütün yönlerini silerek, onları ruhsuz bir nesneye dönüştürür.

"Dizge" adlı öyküdeki Altındiş'in; Nurhaklı, Yusufa ve Topal Durmuş arasında yaşadığı gelgitleri tek taraflıdır. Nurhaklı, Yusufa ve Topal Durmuş; aşkın, sevgi, özlem ve bağlılık gibi manevi yönünü oluşturur. Altındiş ise bedensel bir aşkın ruhsuzlaşmış bir bunaltısını yaşar. Bedensel aşk yaşayan insanlar, ruhsal bir kırılma yaşayamadıkları için dünyayı sadece bir oturma yerine dönüştürürler. Etrafındaki kişi ve canlılar bu tip insanlar için hiçbir anlam taşımaz. Oysa aşk, ilahi bir ışıktır. İki ruh arasında görünmez bir yolda ilerler. Altındiş için bu yol kapalıdır. Çünkü Altındiş için ışık, sadece geçmiştedir. Onun gelecekte tekrardan bir yaratılışı yoktur. Çünkü "aşk", ruhun ebediyete doğru yaptığı bir yolculuktur." (Özcan, 2004: 178). Aşkını ebedileştiremeyen Altındiş, etrafındakileri devamlı aşkın bunalımı içine hapseder. Yusufa'nın Altındiş'e doğru yürüdüğünde, kılığındaki değişim, hem bir bunaltı ve korkunçluk yayar, hem de aşkın ilahi gücünü ortaya kor.

"Bu kılığa girdi miydi her yanı toza ya da çamura batar, saçı sakalı birbirine karışırdı. İşleri bozuldu gene" derdik. Yaşlı kadınlar, "Koskoca kadı torunu bu durumlara mı düşecekti?" diye konuşurlardı. Karayı giydiği zamanlarda bir kadı torunu olmanın bilincini sürdürüyorsa, yanı bilinci o asker ya da bekçi giysisinden bozma boz giysiye büründüğü zaman da sürdürmemesi için bir neden var mıydı? Böyle bir nedeni kuyudan su çeker gibi, geçmişinden çıkardığımıza göre, öncelikler bu iki giysinin belirttiklerine çevirmeliydik gözlerimizi: Kara evlilik boz bekârlık kılığıydı Yusufa'nın (…) Kara takımını her giyişinde Yusufa'nın evine bir başka kadın girse, her çıkarışında da evinden bir başka kadın çıksa, gene koyu gölge düşerdi. Memedali'nin bel bağladığı göstergelere. Ama gelen de giden de hep aynı kadındı, Altındiş'ti yani" (Dizge: 17).

Yusufa'nın kılığındaki değişim, Altındiş için hiçbir anlam taşımaz. Altındiş, bunun farkında bile değildir. O sadece kendini tatmin etmek için Yusufa'nın yanına

gelir. Fakat Yusufa, Altındiş'i bütün yönleri ile seven fedakâr bir âşıktır. Aşkı yüzünden, Altındiş'i Topal Durmuş ile dahi paylaşmayı göze almıştır. Altındiş'in, içine düştüğü bu aşk çukuru, onu soysuzlaştırır. Çünkü aşk, ruhların izdivacında büyür. Ruh izdivacı ile bütünleşemeyen insanlar, yaşamın durağanlığa dönüşmesine neden olur. Altındiş, Ötegeçe Kasabasına düştüğü andan itibaren sevginin sıcaklığını öldüren, erkeklerle ruhsuz bir şekilde beraber oluşu, onun maddesel bir aşk ilişkisi içinde olduğunu gösterir. Kasabada Nurhaklı ve Topal Durmuş ile yapılan evlilik, kadının içindeki dünyanın dışa yansıması ile birçok evliliğe dönüşür. Altındiş, içinde büyük bir bozulmuş aşk tohumu taşır. Oysa "İç dünyanın derinlikleri benliğimizin ışığının bulunacağı yerdir." (Lee, 2002: 65) Altındiş içerideki ışığı söndürdüğü için kımıltısız, hissiz bir varlığa dönüşür. Bu yüzden içtenliği olmayan bir kadın olarak Yusufa ile topal Durmuş arasında mekik dokur. Aynı zamanda Ötegeçe'deki erkeklerin de para karşılığında bu dokunun içine karışması aşkı sonu olmayan bir cansızlığa iteler.

"Yusufa bu işi kolayca yapardı ya yapmasına ya bakalım Altındiş böyle tek yönlü bir gidişe boyun eğer miydi? Altındiş iki koca arasında serbestçe gidip gelebildiğine göre, hiç kuşkusuz Yusufa da bilincindeydi dizgenin (…) Memedali'ye göre, Altındiş'in bu iki adam arasında gidip gelmekten çok iki ev arasında gidip geldiğini söylemek daha doğru olurdu: Kocalar değişiyor, evler değişmiyordu.(…)" (Dizge: 24).

Altındiş evleri bir oturma yeri haline getirmesi, mekânın anlamını yitirmesine neden olur. Eğer Altındiş evleri, sevdikleri için bir oturma yeri haline getirseydi yaşam aşkın kanatları altında yükselecekti. O bunu yapmak yeni evin içindeki insanları öldürerek cansız evler konumuna getirmiştir. Bu iki insan onun için bir ev, bir oturma yerinden başka bir şey değildir.

Altındiş'in eve yabancı erkekler alarak, para karşılığında onlarla birlikte olması aşkın ölmesine, bedenin ruhsuzlaşmasına sebep olur.

"Kapıyı itip giren konuk kendi eliyle sürgüyü sürer, sonra dizlerinin üzerine kapağı yaldız işlemeli, kocaman bir albüm, bir köşede dalgın dalgın oturan Altındiş'in karşısına dikilir. Cebinden çıkardığı paraları kerevetin üzerine yayardı. (…) Hiçbir zaman en ufak bir konuşma olmazdı konuklar ağırlayıcısı arasında. Konuğun sözlü bir ilişki kurma yolunda harcadığı tüm çabalar boşa giderdi. (…) (Dizge: 103).

Yazar, aşkı iletişimsiz bir ağa dönüştürür. İnsanların tinselliğini yok eder ve insanları birbirine yabancılaştırır. Öyküde Altındiş'in geçmişteki yaşantısını albüm

simgeler. Albümdeki kişi ise Altındiş'in ben'idir. Albümdeki resimlerde hep mutlu ve merkezdedir. Ayla Gökmen "Albüm, Altındiş'in geçmişte var ettiği "ben"in farklı bir dünyaya ait olduğunu gösteren, bir öteki Altındiş'i simgeler ve şimdi gerçek yaşamda yanılsama olarak tüm varlığını oluşturur. Geçmişin gizemi, tüm yaşanılanları, bir zamanların var olan ancak şimdi yok olan mutluluk, sevgiye ve güzele değin ne varsa iç benliğinde, görünmeyen (soyut) dünyasında devinim (aşk, tinsel enerji) halindedir. "Öteki ben'i simgeler, düşsel"dir. Somut, dış dünyada ise, kendi var ettiği sevgi, aşk, mutluluk olmayınca, "ben" ölmüş, ya da "beden kalmıştır yalnızca" (Durak, 2000: 192) diyerek Altındiş'in aşk denklemini ortaya koyar.

Altındiş'in aşk denklemi aşağıdaki şekilde belirtildiği gibidir:

ALBÜM (BEN)	**BEDEN (ÖTEKİ)**
Aşk-Sadakat	Cinsellik / Sevişme
Mutluluk- Huzur	Maddi/ İçgüdüsel
Değerli	Boş
Soyut	Somut

Altındiş, kendini ve duygularını erkeklerin içinde bedensel bir tükenişe çeker. Onun kendini bedensel tükenişe çekmesi; Nurhaklı'yı, Topal Durmuş'u ve Yusufa'yı tüketir. Topal Durmuş'un ölümü ile de bedeni maddi değerler ile birlikte kasabaya terk eder. Aşkı maddi düşündüğü için geride kalan hiçbir insan onun için anlam ifade etmez.

Yücel'in "İktidar" isimli öyküsünde de aşk, insanları birbirine bağlayan değil, çözücü bir niteliğe sahiptir. Mahremiyetin aşkın elinden kurtulması, insanları hangi yaşta olursa olsun bir bitişe çeker. İktidarın kendini yaşlı kadınlarla var etmeye çalışması, onun aşktan korktuğunun bir kanıtıdır. Gerçek ve sevgi dolu olan aşk, erkeğin bağlanmasına giden yolda en önemli merhalelerdir. İnsan, kendini var edilmiş bir düzenin işleyişinde tutuklu hissetmesi aşkın kirlenmesinden dolayıdır. Böyle insanlar, genellikle kendini parçalara bölen insanlardır. "Benliğin dağılması (parçalanması) benliğin direk olarak bireyin ifade ve hareketlerinde kendini göstermediği ve herhangi bir şeyi kendiliğinden veya hemen tecrübe etmediği anlamında gelir." (Laındg, 1993: 81) diyen Laıng, İktidar'ın, Müçteba Bey dönüşümünde, kadınlar konusunda kendini

parçalara böler. Yaşlı kadınlar, İktidar'ı aşkın merkezine doğru taşırken, aşk bulanık bir yaşamın biçimine dönüştürür.

"Uzun deneyimler sonucunda vardığı konuya göre, kadınlar belirli bir yaştan sonra çekmeye başlardı. Evet, böylesi beden yavaş yavaş uç noktalardan merkeze, yani kalçalara doğru çeker, yüz, eller, ayaklar, göğüs, kollar ve bacaklar kuruyup buruşurken merkez gittikçe genişleyip yuvarlaklaşırdı. Nedeni açıktı bunun her şeyi yozlaştıran zaman karşısında bağırsal bir korunma içgüdüsüyle, bedenin neredeyse bütün öz suyu aynı odakta toplanmaya yönelir, varlığı ardından sürükleyerek önlenemez çürümeden önce, burada uçun süre direnirdi." (İktidar: 82).

İktidar'ın kadınlara karşı duyduğu aşk, cinsel bir görüntüye sahiptir. Aşkın cinsel boyutu, insanın bedensel yanını ortaya koyar. İktidar, kendini aşkın ruhsal alanından korur. Çünkü tinsel aşk, bedenin bir işlevi değil ruhun ve bedenin bütünleşmesidir. Yazar, İktidar'ı genç kadınlardan uzak tutarak, mutsuzluğu mutluluğa dönüştürür. Yaşlı kadınların kendini merkeze doğru çekmeleri, zamanın insanın büyüsünü bozmasındandır. Bu yüzden, İktidar, geçmişe toplanmışa yönelik bir aşk duyar. Onun aşkı, kendini güçlü tutmadır. Varlığını yaşça olgun kadınlarla bütünlemeye çalışan İktidar, aşkı "iktidar"da kalmak için kullanır. Ancak Sumru Hanım'ın ortaya çıkması ile İktidar, güçten düşer ve iktidarsızlaşır. Genç kadını duyulan aşk, içeriye doğru çekme ve kapanma yerine dışarıya dönük ve ateşlidir. İktidar, bu ateşin karşısında eriyerek çözülür ve Müçteba Bey olur. İktidar'ın aşkla Müçteba Bey'e dönüşmesi, aşkın insan üzerindeki dönüştürücü gücünün bir kanıtıdır.

"Hiç kuşkusuz güzel bir kızdı baktığı, gerek her yanı eşit biçimde yanmış kusursuz bedeni, gerek yaşça ve bedence olduğundan çok daha büyük görünmesine neden olan duruşu ve devinimleri çekiciliğini tuhaf bir biçimde artırıyordu ama iki avucun içine sığacak kadar dar kalçalarının şimdilik çekme olgusunun çok uzaklarında bulunduğunu kanıtlaması bir yana, boynunda kollarında şakırdayan iki kilo boncuğun boyutları indirgenebildiğince indirgenmiş kara bikinisini ya da eteğini hiçbir zaman dizlerinin bir karış yukarısına inmeyen." (İktidar: 94).

Sumru Hanım görünümü, Müçteba Bey'i kendine durmaksızın çağırır. Güzellik ve gençlik, aşkın ikiz kardeşidir. Güzellik, aşkın tohumlarını dünyanın üzerinde dalgalandırır. Müçteba Bey'in gençliğin getirmiş olduğu bedensel devinimlerden korkması, Sumru Hanım'ın aşkın taşıcısı olmasına neden olur. Cinsel dürtülerini bilinç düzeyinde tartan İktidar, Sumru' ya yönelerek, aşkın ve kadını eseri olur. İktidar'ın

yaşamı boyunca koktuğu şey, Sumru hanımla birlikte yavaş yavaş hayatının içine girer. İktidar, aşkı iki yönlü yaşar. Bunlardan birincisi bedenseldir. Tatmin olmak ön plandadır. Bu tip aşklar, geçicidir. Yazar, geçici aşk iksirini İktidar'ın tanıştığı yaşlı kadınlara bulaştırır. Suyun çekilmesi gibi kendilerini içe doğru çeken kadınlar, aşkın geçiciliğini simgeler. Çünkü yaşlı kadınlar için zaman çoktan geçmiştir. Bu tip kişiler, yaşamı aşktan ziya de yitirilmiş yıllar olarak görür ve etrafına umarsızca bağlanır. Hem İktidar hem de yaşlı kadınlar, gelecekten ve gençlikten korkar. Onların korkusu, aşkı yitirme, bedensel olanı kaybetmedir. Bunun karşısında Sumru bütün güzelliği ile belirir. İktidar, Sumru ile gerçek aşkın ortaya çıkması sonucunda "ben"leşir ve kendi olur. Onun kendiliği Müçteba Bey olmasına bağlıdır.

"Yücel' in 1960–1995 yılları arasında yayınlanmış yapıtlarında aşk,(…) karşı cinse yönelik bir duygulanmadan çok daha geniş bir anlam, önce karşı cinsle birleşme-bütünleşme arayışı sonra aşk öznesinin somut (yaşam-madde- biçim) görüntünün ardındaki soyut değerler alanında ötelerde (imgesel-duyumsal-ölüm) nesnesiyle (öteki) bütünleşerek kendini var/etmenin göstergesi olmaktadır." (Durak, 2000: 206) diyen Ayla Gökmen, İktidarın Müçteba Beye dönüşümünün nedenlerini yazarla bağlantılı bir şekilde ortaya koyar. Kadınların ilgisinden dolayı bunalan İktidar, mutsuzdur. Bu yüzden mutsuzluk bildiren aşk şiirleri yazar. "İktidar diye bir şey yoktur, diye atıldı" Benim geçmiş olduğum yollardan geçmiş olsaydın, bilirdin iktidar da mutlu aşk gibidir, başladığı yerde biter, bir düştür yalnızca bir güçsüzlüktür." (İktidar: 80) diyerek, yaşadığı aşkların başladığı an bittiğini belirtir. Nitekim İktidar, Sumru ile evliliği vakit aşkın gölgesinde değil, yalnızlığın gölgesinde kendini bitirecektir. Bitiş anında "ben"ine dönen Müçteba Bey, "öteki ben"ini İktidarı iktidarsızlığın güçsüzlüğün eline bırakır.

İKTİDAR		**MÜÇTEBA BEY**
Cinsellik		*Aşk*
Güç	**Aşkın**	*İktidarsızlık*
Kaçış	**Dönüşümü**	*Bağlılık*
Somut		*Soyut*
Mutsuzluk		*Sevgi*
Yaşlı Kadın		*Genç Kadın/ Sumru Hanım*

Yukarıdaki kavramlar arasında durmaksızın dönüşen İktidar/ genç kadınla evlenmesinden sonra gücü yitirir ve "Müçteba Beye dönüşür. Bu dönüş İktidar'ın bütün yönlerini tahrip ederek, onu güçsüz bir insan konumuna getirir. Çünkü aşkta mantık yoktur. Âşık olan insan yüreğin aklına tercih eder. Müçteba Bey de Sumru ile evlenerek aklını, düşüncelerini geriye itelemiştir.

"Resim ile Elişi" adlı öyküdeki Ahmet Elden de İktidar gibi bedensel bir aşk yaşar. Elindeki resimlere bakarak, resimlerdeki kadınlarla düşünsel olarak bir birliktelik yaşayan Ahmet Elden, eski bir dostuyla yaşadıkları ilişkiyi aşkı okuyucuyla paylaşır. Onun etkileri ile kendini kadınlarla birleştirme arzusunda olan Ahmet Elden, aşkı cinsel bir olgu olarak ortaya koyar. Geceleri sabahlara kadar aşkın ateşi ile ayakta durur. Ahmet Elden'in aşka duyduğu özlem, hem bedensel hem de ruhsal bir dönüşümün başlangıcıdır.

Yazar, aşkın büyüsünü, sevginin kollarında büyütür. Ancak hayat aşkın yüzünü her zaman yıkamaz. Çünkü hayat, acının ve mutluluğun ta kendisidir. Günümüz insanındaki ihtiyaçlar, aşkı ve sevgiyi ötelere taşıyan bir tarza dönüşmüştür. "Uçan Daireler" adlı öyküde kahraman aşkı yaşadığı dünyada bulamaz. Aradığı aşka ulaşmak için, içinde yaşadığı dünyayı değiştirmeyi arzular. Aşkın olmadığı yer, insanın cesede, robota döndüğü yerdir. Dünyanın metalaşan yüzü, insanları değiştirdiği gibi, duygu ve hisleri de değiştirir. Çünkü insan, değişimle varolan bir varlıktır."Uçan Daireler"deki kahraman, aşkı aradığı evrende bulamayan bir kişidir. Aşkı bulmak ve sevdiği insana ulaşmak için uçan dairelerin geldiği mesut ülkeye gitmeye çalışır. Aşk, bir ulaşmadır. Sevgiliye ulaşma yolunda alınan mesafe ne kadar uzaksa aşkın derecesi de o derece büyük olur.

"Uçan dairelerin geldiği ülkenin kadınları güzeldi. Dünyamızdan gelip geçmiş kadınlardan değil, dünyamızda yapılmış olan en güzel heykellerden, en güzel tablolardan da daha güzel olmalıydı onlar. Bu kadınları hayalinde canlandırmaya çalışıyorsa canlandıramıyordum. Fakat kalplerinin temizliğini düşünemiyordum. İyi kadınlardı o ülkenin kadınları, sadık ve vefalıydılar, alçakgönüllüydüler. Şimdi kim bilir o ülkenin kaç kadını yüzünü penceresinin camına dayamış, uçan dairelerdeki sevgilisini düşünüyordu." (Uçan Daireler: 14).

Yazar, aşkı, sevgiyi bulamayan insanları içe dönerek, nasıl kaçış yaşadıklarını dile getirir. Aşk, özgür bir ülkenin kadınlarını sevgiyle büyüten bir değerdir. İnsan eğer yaşadığı yere âşık değil ise yaşanılan ortam yutucu bir ortama dönüşür. İnsan böyle

ortamlarda aşkı bulamaz ve itip bir aşk ortamı yaratır. Öyküde kahramanımız da ütopik mekân yaratarak kadınları orada düşler. Kahraman için aşk, düşlediği mekân kadar uzaktır.

"Şampanya" adlı öyküde şehrin aşkın üzerine saldıran yapıya dönüşmesi ve insanları bitirmesi aşkın da anlamını yitirmesine neden olur. İlyas, Saime'nin davranışlarındaki değişimi aşkın bitmişliğine yorar. İlyas'ın sevgilisi Saime'ye duyduğu aşk, saf bir aşktır. Saime ise aşkın özünü anlayamamış bir kadındır. İlyas'ın aşkı babanın kızına duyduğu gibi hem sevgi dolu hem de özlem doludur. İnsanın sevdiğine bu türlü bağlanması, aşkın insanı birbirine görünmez bir bağ ile bağlanmasından kaynaklanır.

"-Hayır balam- sana yine balam diyeceğim!- buhran filan geçirmiyordum. Sarhoş da değilim. İkram ettiğin içkiyi içsem, sarhoş olsam da akşama kadar yanında kalsam bunların hiçbiri olmayacaktı."

Fakat bunu nasıl yapabilirdim balam, bütün bunlardan sonra nasıl kalabilirdim senin yanında…" (Şampanya: 40).

İlyas'ın, Saim'e karşı duyduğu aşk onun değişimini sindirmeyene kadar yücedir. Eğer aşk gerçekten derin bir şekilde yaşanırsa âşık olunanın değişimi kolay kolay kabullenilmez. Değişim, aşkın kanununa aykırıdır. Aşkın yönünde ters bir dönüş olursa, insanlar birbirinden uzaklaşır. Saime'nin değişimi İlyas'ın bütün duygularını yıkmıştır.

"Eski Öykü"deki Hacer, teyzesinin oğluna ilgi duyar. Teyze oğlu yani kahraman da Hacer'i sever. İki teyze çocuğunun arasındaki aşk, metanın araya girmesi ile parçalanır. Yazar, öyküde maddece kısaltılmış insanların, kendi özlerini yitirmelerini aşkın ve sevginin penceresinden dışarıya yansıtır.

"Osman bana "enişte" diyor diye kızıyordu. Oysa Osman'ın pek suçu yoktu bu işte. Daha yani dillenirken "enişte" demişti bana, kim bilir belki de Hacer öğretmişti. Sonra böyle sürüp gitmişti (…) Hava da çok güzeldi" dedi Hacer. Ne güzel eğlenmiştik! Senin de tontonluğun üzerindeydi. Tüvit taklidi giysisini ilk o gün giymiştin, bayağı yakışmıştı. Gene öyle ucuz bir şeyler yaptırtsan, kendine bir çeki düzen versen iyi olacak. Evet, uydur gene öyle bir şeyler, kapıp koyverme kendini. Şimdiki insanlar…"

"Allahaısmarladık, Hacer" dedim.

"Güle güle. Gene beklerim" dedi. "Ha bak, ben yakında evleniyorum. Bizim eve de gelirsin. Çekinmene bir neden yok. Haldun alçakgönüllü çocuktur, göreceksin…" (Eski Öykü: 43).

Hacer'in Haldun'la evlenmesi, Haldun'un zengin olmasından dolayıdır. Meta bütün gücüyle insanın üzerine saldırarak insanların geçmişini silmektedir. Geçmişi silinen bireyler, aşkın anlamını hatırlamakta çok zorlanırlar ve bu yüzden madde ile gelen yeni hayatın peşinde koşarlar. Hacer'in kendini maddenin peşinde bulması ile aşk kahramanımız gibi kapı dışarı edilir.

Sümüklüböcek" adlı öyküde trajik bir aşkın çığlıkları vardır. Sümüklüböcek bir kelebeğe âşık olur. Ancak kelebek sümüklüböceğin aşkına karşılık vermez ve Yusufcuk böceği ile evlenir. Öyküde aşk trajik bir boyuta çekilir. Sümüklüböceğin sevdiği için, bütün fedakârlıkları yapması, bunun karşılığında sevdiğine ulaşamaması, aşkın trajik bir olaya almasını sağlar.

"Sümüklüböcek birdenbire vurulmuştu, kara günler yaşamasına gönlü izin vermedi, sevdiğine karanlığını unutturmak istedi. Başardı da. Ne delerse desinler, kelebek en iyi günlerini karanlık kozada geçirirdi. Sümüklü böcek kelebeğin bir dakika dertlenmemesi için canını bile verirdi. Hiç ayrılmıyordu yanından, umut dolu, yaşam dolu güzel şeyler söylüyordu." (Sümüklüböcek: 110).

Sümüklüböcek, kelebeğe âşık olduktan sonra yaşamı tamamen değişir. Çünkü aşk, mutluluk, güzellik kokularıyla gelir. Birden bire kelebeğe vurulan sümüklüböcek, yaşamanın anlık var oluşlarına şahit olur. Aşk, zamanla sevgiye dönüşür, ancak âşıklık bir çarpılma sonrasında anlık bir şeydir. Kelebeğin sesini duyduktan sonra ona aniden âşık olan sümüklüböcek, aşkın insanın elinde olmadan gerçekleştiğini bütün dünyaya seslenir.

"Akça Gölge" adlı öyküde aşkın ölümle boğuşması vardır. Avşaroğlu sevdiğini ölümün pençelerine kaptırır. Ancak aşkını ölümsüzleştirmek için elinden gelen bütün çabayı gösterir. Eşinin saçlarını keserek onu ölümsüzleştiren Avşaroğlu aşkın büyüklüğünü, gücünü ortaya koyar

Tahsin Yücel, öykülerinde aşkı, bedensel bir dönüşümün veya birleşimin kucağında ortaya koyar. Bireylerin "ben" ile "öteki ben"i arasındaki mücadeleler, aşkın soyut ve somut bir şekilde ortaya konmasına neden olur. "Ben" soyutu arzularken, "öteki ben" bedensel olan aşkı ister. Yücel, insanların elinde olmadan verilen aşk hissini, insanı yeniden yaratması ve dönüştürmesi şeklinde yorumlar.

2. ARAYIŞ VE KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME TEMİ

İnsan, evrenin boşluğuna indiğinden beri sürekli bir arayış içindedir. İnsanın kendini araması ve kendini gerçekleştirmesi, yaşamın en önemli döngüsüdür. Vaat edilen yaşamı, bir zaman dilimi içinde yok oluşa çekmek, sadece hayvanlara özgü bir davranıştır. İnsan ise kendisine emanet edilen ruh ve bedeni kendini aramak yolunda harcayarak, hayatı bir yürüyüş olmaktan çıkartır. Bu yolculukta kişi, birçok imtihandan geçer. Kimi zaman beden, insana bir zindan, kimi zaman ruh, insanı boğan bir yapıya dönüşür. İnsan bu döngü içinde hayatı yeniden değiştirip, dönüştürmekle, beden ile ruh arasındaki oturma yerini "ben ve öteki" olarak ikiye böler. İkiye bölünen insan, hem değişimin peşinde koşar, hem de kendini bir başka varlığa dönüştürerek, kendini yeniden gerçekleştirir. Tahsin Yücel'in öykülerinde "arayış ve kendini gerçekleştirme" sorununu değişim ve dönüşümün omuzlarında gerçekleşir.

2.1. Değişimin Eşiğinde İnsan/ Yaşam

Yücel, birçok öyküsünde insanları değişimin peşinde koşan kişiler olarak karşımıza çıkarır. Yazarın, öykülerinde değişim, fiziki bir değişimden ziyade, düşünsel-zihinsel bir değişimdir. Kişiler, (kahramanlar) yaşamın onulmaz sahillerini bir bir gezerek, kendilerini tanımayı amaçlar. Her kendiliğe atılan adım, değişimi de peşi sıra getirir. Değişim, dönüşümü hazırlayan bir unsurdur. Değişimin insanın benlik alanlarına yönelik oluşu, insanın kendi bilincinde oluşturduğu yaşam biçimini yıkıp, yerine yeni bir yaşam biçimini almasıdır. Dünyada değişmeyen tek şey, değişimin kendisi olduğuna göre, insanın değişmemesi de imkânsızdır. İnsanın, dünyayı içinde barındıran bir mikro dünya oluşu, onun değişimini de zorunlu hale getirmektedir. "İnsan toplumun bütününde görülen şeyleri kendi küçük ölçeğinde yansıtan sosyal bir mikro kozmostur veya tersine, en küçük sosyal birim olarak çoğala çoğala toplumsal ayrışmayı oluşturur." (Jung,1999: 97) diyen Jung, insanın çoğalarak ve bir ayrışımın eşiğine geldiğini ve bu ayrışımın sonrasında da değişime giriştiğini ifade eder. Yücel, insanların benlik alanlarındaki değişimleri, bir psikolog gibi usul usul ortaya koyar. Bireyleri, değişime iten nedenleri ve değişimin sancılarını ve değişimin sonuçlarını titizlikle ele alır. Öykülerde değişim, içten dışa doğru bir gerçekleşme takip eder. Bireyler, değişimi ilk önce kendi içlerinde yaşar.

“Şampanya”, “İnce Sanat”, “Büyük Sarhoşluk”, “Eski Öykü”, “Hayristan’ın Altın Çağı”, “Kelepçe”, “Sümüklüböcek”, Sisli Ses”, “Dizge”, “Öteyaşama”, “Yaşadıktan Sonra”, “Benlem”, “Giz”, “İkilem”, “Ötesi”, “Bebekler”, “Büyükbaba”, “Tarih/Coğrafya”, “İktidar”, “Komşular” ve “Oğuzlama” adlı öykülerinde değişim, insanların hep arkasındadır.

“Hayristan’ın Altın Çağı” adlı öyküde Zübeyri, dönemin baskılarından kurtulmak için kendini bireysel olarak, değişimin eşiğine çeker. Kişinin değişimini zorunlu kılan baskı, onun yeni bir kimliğe bürünmesini sağlar. Geceleri sabahlara kadar, kendi değerlerini sorgulayan kahraman, toplumun içine düştüğü bunalımlı durumdan kendini dışlayarak, başka bir kişiliğe başka bir yaşam biçimine sığınarak, kurtulmayı amaçlar. Öyküde değişimi zorunlu kılan şey eskiye göre yaşam biçiminin değişmiş olmasındır. Öyküde geçmiş ile hal zamanı arasındaki değişim, toplumun fertlerini kendi kıskacına alır. Zübeyri’nin kendini değiştirmek zorunda oluşu, değişimin ne derece gerekli olduğunu gösterir. Çünkü insan, yaşama sadece değişerek tabi olur. Her değişim Zübeyri’de olduğu gibi ilk önce düşüncede başlar. Daha sonra eylemlere yansır. “Her şey değişir, evren kalır. Doğmayan ve yok olmayan ancak odur.” (İlin-Segal, 1998: 138) diyen İlin ve Segal, varlığın değişimin zorunluluğunu hem düşünsel olarak hem de eylemsel olarak vurgularlar. Zübeyri’nin değişimi, yaşadığı evrenin değişmemesi sonucunda daha trajik bir boyut kazanır. Gerçeğin kendisinin değişmediği fakat insanların kendi gerçeklerinin değişmesi, insanları gerçek olmayan bir yaşama iteler. Zübeyri’de bu değişimi karanlığın kollarında, gizliden gizliye yaşar. Kendi düşünsel dünyasında gergiye alınan düşünce perdeleri, onun sanatının halkalara dönüşmesine sebep olur. Sanattaki değişim, Zübeyri’nin renge tabloya yansımış şeklidir. Rene Wellek- A. Warren “Sanat eserinin, esere ait bütün geçmiş ve mümkün yaşantıların toplamı” (Wellek- A. Warren, 1993: 125) olduğunu belirtir.

Zübeyri’nin sanatına kendi değişimini yansıtması varlığını dönüştürme arzusunun bir neticesidir.

“Ne var ki, geleneksel Hayristan resminin yarattığı bu gönenç ve mutluluk patlaması içinde, bir türlü yazgıya boyun eğmek istemeyen bir takım yeni resim tutkuları sanatlarını yeniden canlandırmak için fırsat kolluyordu. Ülkede başka birçok şeyler gibi fırça, yağlıboya, resim kâğıdı alımı da “vesikaya bağlanmış olduğundan, yeni ressamların resim gereçleri edinmeye kalkmaları kıskıvrak yakalanmaları demekti. Gene de direniyorlardı.” (Hayristan’ın Altın Çağı: 65).

Hayristan'daki baskı insanları kuşatarak, onları değişmek zorunda bırakır. Bu yüzden Zübeyri kendi bilişsel alanında bir değişim yaşar. Kendini sanatı ile yeniden var etmeye çalışır.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde Karadede büyük bir değişim içinde sallantıdadır. Onun değişimi, düşünsel alanda yaşadığı çalkantı ile büyük bir gösteriye dönüşür. Kendi varlığını, yeniden bir başka varlık olarak doğurmayı amaçlayan Karadede yaşamış olduğu düşünsel değişim sonunda yeniden var olur.

"Orası öyle ya, Karadede'nin bunca yıldan sonra kendi kendine karşıt bir insan olmak pahasına, sessizlikten sese geçişine ne demeliydi? Tutarlı bir açıklama bulmak zordu doğrusu." (Yaşadıktan Sonra: 49).

Kişi sessizliğini ruhsal bir dolmanın sonucunda, ileriye itilerek sese dönüşmesini sağlar. Sessizliğin sese dönüşümü, insanın yaşamış olduğu ruhsal kırılmanın eylemsel bir düzeyidir. Karadede'nin duygularının sessizlikte yuvalanması ve daha sonra Karadede'nin kendini bulması, değişimin başlangıcını ifade eder. Kişi, kendine doğru yaklaştıkça değişimin kırılmaları artar. İçteki yaşam, değişimi her zaman zorunlu kılar. Bu yüzden Karadede içteki sessizliği sese dönüştürerek kendini değişimin kollarına bırakmaya hazırlanır. Geçiş evresinde insan tutunacak bir nokta arar. Bu nokta hem tutarlı olmayı hem de eskiye meydan okumayı gerektirir. Karadede eski yaşamını, içinde barındığı zamana taşır ve bunun sonucunda yeni bir benlik yaratır. Karadede'nin bu değişimi etrafındaki insanlara çok yabancı gelir. Çünkü her değişim bir yabancılaşmadır. "Yabancılaşma..sosyolojik değil, temelde psişiktir. İnsanlar arasında var olan bir yol ayrımı değil..daha çok bütün insanların içine kök salmış bir hastalıktır." (Jacoby, 1996: 35). Bu hastalığın içten dışa doğru, yataydan-dikeye doğru sıçrayışlar göstermesi değişim sancısına göre ivme kazanır. Karadede, değişimi ilk önce etrafındaki insanlara hissettirir. Dinî olgular ve değerler üzerindeki değişim, tikelleşmenin genişlemesi ile sancılı bir duruma neden olur.

"Bir Cuma günü birden bire, hiç yapmadığı bir şeyi yaparak, yani camiye, öğle namazına gelerek insanlar arasına katılmış, böylece yaşamına yepyeni bir yön vermişti, ama topluma mı yoksa tanrıya mı yöneliyordu, yoksa gene doğa tutkusunu mu sürdürmekteydi, buna kesin bir yanıt vermek zordu." (Yaşadıktan Sonra: 49).

Karadede'nin değişimi kendini bütünleme ve parçalama ikilemi üzerine kurulur. Bu tür değişimlerde kişi kendini bir nesne olarak algılar. Ancak nesne olmaktan kurtulup özneye dönüşmek asıl amaçtır. Karadede'de varlığını öznel bir denize

dönüştürmek için Hacca gider ve orada kendini tamamen değiştirerek döner. Değişim bir, dönmek noktasından sonra başlar. Karadede için dönme noktası Hacca gitmedir. Hac ziyareti sonrası büyük bir değişim ile Ötegeçe'ye dönen kahraman, kendi bilincindeki değişmez tabuları yıkarak varlığını iyiden iyiye güçlendirmiştir. Kendi bilincinde yaşadığı değişim onun bütün yönleri ile kasabalı tarafından benimsenmesine neden olur. Bunun nedeni değişimin, kişiyi başka bir boyuta taşıyarak kişiyi yönetmesinden kaynaklanır. Karadede'nin yaşamış olduğu değişim kişiyi aşkın bir karakter konumuna getirmiştir.

"Benlem" adlı öyküde Memedali büyük bir değişim yaşar. Değişimin nedeni, kişinin kendi "ben" ile "öteki ben"i arasındaki uçurumun fark edilmesidir. Birey, kendini farklı hissettiği an eksik yönlerini gizlemekten kaçınır. Memedali ise bunun tam tersini yapar ve kendi bilinç katmanları arasına sığdırdığı yaşamı yeniden gözden geçirir. Her gözden geçiriş, kişinin uyanmasına "ben" ile "öteki ben" arasındaki ilişkiyi yeni bir düzleme taşımasına neden olur. Memedali de kendi farkına vararak, büyük bir değişime kalkışır.

"Ama doğrusunu söylemek gerekirse, Memedali sanki İdiris'e değil de kendi kendine ulaşmaya çabalıyordu burada: başka bir çocuğu izlercesine, kimi zaman var gücüyle bağırarak fırlayıp gitmek, kimi zaman bir daha kalkmamasıya yığılıp kalmak üzere olduğunu seziyor kimi zaman yer gök bile siliniyordu." (Benlem: 114).

Memedali, içinde bulunduğu bu durum onun değişimi ne kadar sancılı yaşadığının bir kanıtıdır. Değişimin sancılı yaşamasının nedeni, kişinin kendi benlik alanlarını daha önce parçalamış olmasındandır. Her parçalanmış kimlik, bir değişimin kalıntısını da içinde taşır. Taşınan bu parçalar, benliklerin tortulaşmasına daha sonra da kalıp haline gelmesine neden olur. "Önü" adlı öyküde de Memedali kendini bütün Ötegeçe sakinlerinin yerine koyar. Zamanı Ötegeçe'nin sokaklarında değişmeye tabi tutar. Her sokak ve olay onun benliğine yeni bir inşaat alanı kurarken, geride bıraktığı yaşanılmış olumsuz olayları da bir harabeye dönüştürür. Bu sonu gelmez dönüşümler, değişimlerin sürekli ve sancılı olmasına neden olur.

"Benlem" adlı öyküde de benliği işgal eden olay ve durumlar Memedali'nin değişmesine hız veren unsurlardır. "Öteki ben"i İdiris'in köpekler gibi Memedali'ye bakışı Memedali'nin değişimini daha da trajik duruma getirmiştir. Artık Memedali'nin değişimi, zorunlu bir hal alır.

“Memedali bu kadarının bile insansı bir yanıt sayılabileceğini düşünüyordu: hiç değilse kendisine saldırmıyordu İdiris: Öte yandan, iyice dinlenince varlığından yayılan seslerin de hep aynı kalmadığını, durmadan değiştiğini sezinliyordu: İşte şimdi, son sorudan sonra yaralı bir hayvan gibi inlemeye başlamıştı: evet, yalnız inliyordu sönük sönük, alçacıktan bir “Bir köpek gibi” diyordu Memedali, “geri gelmiş bir köpek gibi.” (Benlem: 115).

Memedali’nin değişimini zorunlu kılan parçalanmışlık, onun “ben” ile “öteki ben”i arasında ilişkinin düzeyli bir seviyeye çekilmesi ile değişimin alanlarını tamamlar. Memedali’nin kendi içinde bütünlüğü, değişimin kişiyi yeniden yaratması sonucunda gerçekleşir. Kendi içinde taşıdığı köpeği evcilleştirme arzusu onun bütünlüğe ulaştığının bir göstergesidir.

“İkilem” adlı öyküde Beşira kendini ikiye bölen bir kişilik sorunu ile karşımıza çıkar. Kişinin kendini ikiye bölmesi demek yaşamın iki değişik sahnede farklı biçimde canlandırılması demektir. Beşira’yı bu bölünmüşlüğün pençesine iten değişimin kendisidir. Değişimin hızlı bir şekilde yaşanması insanın sosyal ilişkilerinin kopmasına neden olur. Kopmanın nedeni, kişiyi genişletmek, çoğaltmak anlamına gelir. Birey kendini her çoğaltışında değişimi de beraberinde yaşar.

“Böyle işte: gündüz başka, gece daha başka bir adamdı Beşira. Bununla birlikte geceki Beşira’nın gündüz ki Beşira’yı gündüz ki Beşira’nın geceki Beşira’yı hiç mi hiç bilmediği de söylenemedi.” (İkilem: 142).

Beşira’nın psikolojik olarak değişimin eşiğinde duruşu onun yaşamı sürekli değişir bir vaziyette kavramasına neden olur. Sürekli hayat karşısında “ikilem” içinde kalan Beşira, kendine yabancılaşarak, olumsuz yönde bir değişim yaşar. Kişinin bilişsel olarak yaşadığı olumsuz değişim, kişiyi felakete götürür. Çünkü insanlar, değişimin ardından mutlu olmayı amaçlarlar. Ancak Beşira mutluluğun ötesinde, hayatını bir zindana çeviren bir değişim yaşar. Yaşanılan değişim bir uyum içinde olmaz. Onun kendi yaşamı ile uyuşmazlığı kendini yitik bir nesneye dönüştürür. Oysa uyum “karmaşık bir örgütlemeyi oluşturan bütün canlı yapıların iç ve dış dünya ile kurmaya çalıştıkları dengeye denir.” (Teber, 2001: 269). Beşira hayatında dengeyi değişim geçirerek tamamen yitirmiştir. Onun değişiminin arifesinde kaybettikleri değişimin olumsuz yönde olduğu vakit insanlara verdiği zararı gösterir.

Tarih/Coğrafya adlı öyküde bir milletin değişmeyle yaşadığı sancılar anlatılır. Değişimin toplumsal boyutu yayılgan bir hastalık olarak, bireylerin üzerine abanarak

bireyleri değişime zorunlu kılar. Bireyler kendi değerlerini unutarak kökeni olmayan bir değişimin içine girer. Kişilerin, dıştan bir zorlama ile değişime zorlanmaları değişimin dıştan bir güçle de olacağını gösterir. Yazar bu öyküsünde okuldaki eğitim sisteminin değişimi zorunlu kılmasına tepki göstererek eğitimin değişimi beslediğini ortaya koyar. Türk eğitim sisteminin yabancı bir anlayışın elinde yabancı bir şekle

Büründürülmesi geleceğin içine düştüğü durumu gösterir. Bir milletin eğitim sisteminin sancılı bir değişim yaşaması yazarın sunileştirilen özsüz değişime tepkisini gösterir.

Yazar, öykülerinde değişim olgusunu, bireyleri tamamlama veya bireyleri parçalama ekseninde ortaya koymuştur. Anlamı yitirilen yaşam biçimlerinin yeniden değişimle düzenlenme arzusu değişimin çift kutuplu bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır.

2.2. Dönüşüm Aynasında İnsan ve Yaşam Manzaraları

Dönüşüm bireyin veya toplumun değişim sonrasında vardığı noktadır. "Dönüşüm değişim şekillerinin bir yönüdür." (Şenocak, 2005: 299) İnsan hayat karşısında kendini durmaksızın dönüştürmek zorundadır. Bireylerin kendini dönüştürmesi, toplumun dönüşmesi anlamına gelir. Dönüşüm insanın hayata karşı kullandığı en büyük silahtır. Çünkü hayat an be an kendini yeni şeylere dönüştürerek yaşamı renklendirir, insan da yaşamın en büyük emanetçisi olduğu için kendini dönüştürmek zorundadır. Tahsin Yücel'in öykülerinde dönüşüm kendini arayan bireyin vardığı son noktadır. Bireyler kendilerini bir nesneye dönüştürdükleri gibi, başka kimliklere de dönüştürürler. Ancak dönüşüm sıradanlaşan yaşamın insanın yüzüne yansıyan tarafı olduğu için birey ilk önce kendine doğru dönüş yapar. Yazar, bireyin kendine dönüşünü çok uzun bir yolculuk sonrasında gerçekleştirerek okuyucunun dönüşüm sürecini kavramasını sağlar. Toplum ve bireyin kendini tamamlama arzusu toplumu ve bireyi değişime iterek, onların dönüşüm yaşamalarını sağlar.

Yücel'in "Uçan Daire", "Besleme", " Resim Elişi", "Üşümek", "Katuşa Masalı", "Dönüşüm", "Yürümek", "Benlem", "Denge", "Oğul", "Ayna","Aramak" ve "Oğuzlama" gibi öykülerinde dönüşüm temini kullanır.

"Dönüşüm" adlı öyküde, Yarpızlı kendini yeniden var etmek için "Dokuzuncu"ya sarılır. Dokuzuncu, Yarpızlı'nın kendine dönüşünü sağlar. Yazarın öyküsünde dönüşüm:

1. Bireyin geçmişine dönüşmesi.

2. Bireyin kendi bilinç katmanlarına dönüşmesi.

3. Bireyin sese dönüşmesi şeklinde gerçekleşir.

Yarpızlı'nın geçmişine dönmesi, onun dönüşümünün merkezdeki gücünü oluşturur. Birey, geçmişindeki yaşanılmışlıkları hal zamanına taşıyarak, kendini yeniden var eder. Geçmişteki yaşanılmışlıklar bireyin hafızasında gizli bir bölmede saklanır. Bu bölme, kişinin varlığının gizlendiği, gizil bir alandır. Bu alanda, yalnız anılar değil, bireyin unuttukları da saklanır. İnsanın geçmişteki anılarına dönüşmesi, kişinin kendini yeniden var etme arzusunun sonucudur. Yarpızlı da Memedali sayesinde geçmişte kalan yaşanılmışlıklarına dönüşür ve kendini hal zamanında yeniden yaratır.

"Memedali'ye hak vermemek kolay değildi: şu dünyada her şeyin başı rastlantıydı gerçekten, belki yüce bir usun belirlediği, ama kaçınılmaz bir gidişin değil, beklenmedik biçimlerde birbirini izleyip, beklenmedik biçimlerde kesişen, dağılmış yumaklar gibi kaşla göz arasında dolaşarak yüzlerce yerinden düğümlenen rastlantıların sonucuydu her şey, hiç değilse Yarpızlı'nın yaşamında nicedir kanı çekilip iyice soğumaya yüz tutmuş uzun bir savaşın son günlerinde sağ ayağındaki nasır yüzünden pisi pisine esir düşüp o uzak ülkeye götürülmesi." (Dönüşüm: 65).

Yarpızlı'nın geçmişteki yaşamına dönmesi onun yaşamındaki unutulmaz bir dönüşümdür. Bir esire dönüşen Yarpızlı ayağındaki nasırın unutulmaz ağrıları ile kendini hem geçmişte hem de şimdiki zamanda bir tutsağa dönüştürür. Onun tutsaklığı anılarına dönüşmesi ile ortaya çıkar. Çünkü anılarımız, bizi kendimize dönüştüren en önemli şeylerdir. İnsanın anılarına dönüşmesi, zamanın silik bir yapıya dönüşmesine de neden olur. Zaman kendini geçmişe dönüştürerek, olayların akışını hızlandırır. Yarpızlı'da kendini geçmişinde bulur. Yaşadığı esir hayatı, onun kendini yeni bir insana dönüştürmesini sağlar. Geçmişte yaşanılmışlıklar Karadede'nin baskıları ile kendini bilinçaltının mahzenine gizlemiştir. Yarpızlı esir hayatının bitmesi ve Ötegeçe'ye gelmesi ile yeni bir insana dönüşür. Kendi varlığına giden yol, "Dokuzuncu"nun ortadan kaldırılması ile karanlık bir geceye dönüşür. Bunun nedeni, esir olduğunda dinlediği Beethoven'in "Dokuzuncu Senfoni" adlı eseridir. Yarpızlı, kendi "ben"ini "Dokuzuncu"ya dönüştürerek "geçmişi" ve "beni" arasında bir ıslık duvarı oluşturur. Islık, Yarpılı'nın geçmişe ve Karadede ile yaşadıklarına dönüşümünü sağlayan en önemli anahtardır.

“İlk şaşkınlık geçtikten sonra arkasından koşmaya başlayan oğlu, ta mezarlığın dışında, Ötegeçe’ye inen; incecik yolda yetişebilmişti Yarpızlı’ya. Sonra eve varıncaya dek, ayağına ayak uydurmakta bayağı zorluk çekmişti: yüzünde o yepyeni, artık iyiden iyiye kök vermiş görünen gülümseme, dudağında hiç kimsenin hiçbir ezgiye benzetemediği o ıslık, uçar gibi gidiyordu eve doğru.” (Dönüşüm: 76).

Yarpızlı’nın geçmişini ıslığa dönüştürmesi, kendi benliğini keşfedip kendine döndüğü anın başlangıcıdır. Kendine dönüş, Yarpızlı’yı dokuzuncuya doğru iten, onun kendini yaratmasını sağlayan bir durumdur. Kendiliğin ilk adımı olan sese dönüş, canlılığın kendiliğin ilk işaretidir. İnsan sese dönüşerek, varlığını evrenin sonsuz boşluğunda yankılandırır. Böylece; kendini her yerde çoğaltır ve yitirilmiş olduğu geçmişini tekrardan benlik alanlarına sıkıştırır.

“Ne olursa olsun yavaş yavaş kendi doğal evinden insan ortamına doğru ilerlerken, çıkardığı doğal sesler içinde arada bir anlamlı seslerde beliren bir bebeğin mırıldanmalarına benzeyen dolaşık söylemlerinden anlaşıldığı kadarıyla, Memedali’nin varsayımı her gün yeni baştan doğrulanıyordu: burada, yani Yarpız da ya da Albistan’da yolunu her şeyin gösterdiği, ama kapısına hiçbir şeyin götürmediği yitik bahçe Dokuzuncu’ydu, doğrudan doğruya olmasa da dolaylı olarak, gösterge düzleminde, her şey Dokuzuncu’yla birleşiyor, Dokuzuncu’da bütünlüğe ererek bildik bir yüzle gülümsüyordu. Yarpızlı işte o zaman bubulayıp ıslığını çalıyordu.” (Dönüşüm: 84).

“Dokuzuncu”yla bütünleşen Yarpızlı, artık geçmişini ıslığa dönüştürmüştür. Onun sese dönüşümü, eylemselliğinin bir göstergesidir. Çünkü her dönüşümün sonrasında, kişi kendini eyleme büründürmek zorundadır. Eyleme dönüşen insan, düşünsel olarak dönüşümünü tamamen tamamlamış demektir.

“Oğul” adlı öyküde insanın somut ve soyut olarak dönüşümü, bireyin kendini gerçekleştirme yolunda yaşadığı uzun ve meşakkatli serüveni anlatır. Anne ile oğul arasındaki yabancılık çocuğun uzak bir dünyaya dönüşmesine neden olur. Kişiler arasındaki iletişim kopukluğu insanların varlığını tehdit eden en büyük şeydir. Birey fizyolojik bir dönüşümden ziyade, bilişsel olarak yabancı bir kişiliğe dönüşmesi toplumun geçirdiği değişim sonrasına vardığı noktadır. Tıpkı iktidar adlı öyküdeki tatil köyünde yaşayan insanların kendi değerlerini yitirerek paraya ve maddeye dönüşleri kısmi olarak insanın kendini istediği şeye dönüştürme isteminden kaynaklanır. “Oğul” adlı öyküde bir canlı olarak dünyada yaşayan evladını doğurmuşluğun verdiği hissiyatla somuta dönüştüren kadın zihninde soyutlaştırdığı oğlunu durmadan farklı yüzlere

dönüştürür. İnsanın farklı yüzlere dönüşmesi, bireyin kimliğini tamamlayamamasının bir sebebidir. Onun annesine uzaklığı onun soyut bir kimliğe dönüşmesini sağlamıştır.

"Bakıyordu da, somut oğlu yalnızca doğurmuştu, soyut oğlu her gün yeniden yaratıyordu, ama her yüzde başka türlü güldüğü, her gözde başka türlü baktığı için, belirmesiyle dağılması bir oluyor bir türlü sürekliliğe eremiyordu." (Oğul: 242).

Emnebe'nin, oğlunu kendi düşünsel dünyasında dönüştürme arzusu aslında gerçeğe bir başkaldırıdır. İnsanın başka bir yüze dönüştürülmesi kişinin gerçek kimliğinin yitik sayılmasına neden olur. Arifa'da bu yüzden kendini dönüşümden kurtarmak için uzakta yaşamayı yeğler.

"Ayna" adlı öyküde yazar, bir profesörün ayna karşısında kendini bulma yolunda takındığı dönüşüm maskelerini gösterir. Profesör Tarık Uysal, kendini yeni bir insana dönüştürmek için aynanın karşısına geçer ve kendini sorgular. Öyküde ayna sembolik olarak kullanılmıştır. Ayna aslında kahramanın kendi benliğidir. Tarık Uysal kendi benliğine bakarak, yitirdiği eski güzel günleri geri çağırır. Ancak geçmiş çok uzaklarda kalmıştır. Artık o eski Tarık Uysal değil işinin alaveresini bilen bir kimsedir. Yeni bir kimliğe dönüşümü ailesini ve yakınlarını elinden alarak onu yalnız başına bırakır. Yalnız başına kalan kişi, kendini tanımak ve başka insanlara dönüştürmek zorundadır. Ancak öyküde bunun tam tersi olur. Tarık Uysal'ı etrafındaki insanlar onu ünlü kişilere benzeterek onun dönüşümünü gerçekleştirdiğini belirtirler. Tarık Uysal ise buna karşı çıkar. Çünkü o kendi benliği ile savaş halindedir. Onun başka yüzlere dönüştürülmesi Tarık Uysal'ın farkına varmadan başka yüzlere dönüştüğünü kanıtlar. Aslında aynaya baktığı an bunu fark eder. Lakin kendi ile hesaplaşmaktan korkar. Gezmek için evden ayrılışı, onun tanıyamadığı ve kendini toplumun dışında bir varlığa dönüştürmesine sebep olur.

"Seni tanıyamıyorum" diyordu. Derin derin içini çekti; şu kadın sorununu en kısa zamanda sonuçlandırmak gerektiğini düşündü." (Ayna: 158) Tarık Uysal'ın, eşi Fikriye Hanım Tarık Uysal'ın değişerek başka bir insana dönüşmesini bu cümleler ifade eder.

Yücel'in öykülerinde dönüşüm, bireyin düşünsel alanında gerçekleşerek, bireyin varlığını yeni bir varlık alanına taşımasına neden olur. Özellikle bireysel olarak, kendini bölen ve parçalayan insanların kendi benliklerini yeniden inşa etmeleri bireysel olarak bir dönüşümün gerçekleşmesine neden olur. Yazar, toplumun en küçük bedeni olan bireyi kendine dönüşme, ötekine dönüşme, dile, sese dönüşme olarak ele alarak hem

toplumun hem de bireyin kendi varlığını evrensel boyuta taşır. Özellikle bir değişim sonrasında gerçekleşen hızlı dönüşümler, bireyi ve toplumu yok oluşun eşiğine çeker. Hayatı yaşanılmaz bir duruma sokar. Yazar, öykülerinde insanın varlıksal alanını yeni dönüşümlere gebe bırakarak bireye ve topluma mesaj verir. Kendini değişim ve dönüşümün eşiğinde arayan birey ve toplumun hayatla olan mücadelesi yazarın kaleminden değişim ve dönüşüm renkleriyle yansıtılmıştır.

3. CİNSELLİK TEMİ/ CİNSELLİĞİN KOYNUNDA VAROLMA

Sanatın insan varlığına verdiği anlam, insanın durmaksızın yeniden keşfedilmesini sağlar. Sanat yapıtları ise insanın davranış ve edimleri ile yeniden yaratıldığı bir evrendir. Marks'a göre, "Sanat yapıtı, gerçeklik karşısında, sanatçının sübjektif ve yaşantılarından, duyum ve duygularından oluşturduğu bir varlıktır ve bu varlık gerçekliğin sübjektif karşılığını gösterir." (Tunalı, 1993: 57). Tahsin Yücel de insanları kendi evrenleri içinde yaratan bir yazardır. İnsanların davranışları veya tepkileri, yazarın dünya görüşüne göre yeniden düzenlenerek, estetik bir biçimde öykülere damıtılır. Öykülerinde, insanın arzuları ve bu arzuların peşinde koşmaları, öykülerin ana omurgasını oluşturur. Bu açıdan ele aldığımızda insanın hayvansı yanlarından olan cinsellik, bireylerin derinlerde besledikleri kaba gücün ortaya çıkışını simgeler. Freud'a göre cinsellik yaşamın ayrılmaz bir parçasıdır. İnsanın arzuları, cinselliğin penceresinden doyurulur. "Cinsellik idealleştirilmiş ötekine bir an önce yakınlaşmaya yönelik heyecan yüklü arzuları meşrulaştıran savunmadır." (Tura, 2002: 22). Yücel'in cinselliği ön plana çıkardığı öykülerinden olan "Dizge" adlı öyküsü, Altındiş'in sıradanlaşan yaşam içinde takındığı tavrı yansıtması bakımından önemlidir. Altındiş, kendini istediği yere taşımak için cinselliğin kadınsı yanını kullanan bir kişidir. Cinsel yönden girdiği ilişkiler, aşktan,ve sevgiden yoksundur. Arzu ve fantezi yönünden kurak bir döngüye sahip olan kadın, sadece bedenini kullanan bir tip olarak karşımızda belirir. Vücudunun cinsel organlarını erkeklere para karşılığında veren, kirlenmiş bir kadındır. Kadının kendi arzularını ve sıcaklığını yitirmesi, cinsel ilişkinin bir dizgeye dönüşmesini sağlamıştır. Onun içinde bulunduğu ruhsal bunaltı, cinsel hayatını da kendine benzetmiştir. Kendini satarak para kazanması, onun fahişe olduğunun bir kanıtıdır. "Her kadında güçlü bir fahişelik yoktur ama fahişelik dişisel davranışın bir sonucudur." (Bataille, 1993: 145) diyen Bataille, kadınların içinde taşıdığı canavarı

vurgular. Kadınlar, bu durumda sadece arzunun nesnesi olur ve kendilerini erkeğe bir nesne gibi sunar. Kocası Topal Durmuş'un yanında dahi yatağına başka erkekleri alan ve sadece bir nesne gibi davranan Altındiş, varlığını cinsel arzularını yok ederek tamamen silmiştir.

"Dışarıdaki kalabalık umudunu kesip uzaklaştı mı Altındiş yeniden uzanırdı yatağa, Durmuş'a sırtını dönerdi, tek sözcük çıkmazdı artık ağzından. Topal Durmuş bu kesin sessizlikleri yataktaki delikanlının varlığıyla birleştirirken, birden bire ezici bir soru belirmişti kafasında. (Dizge: 22).

Altındiş'in tanımadığı kişileri sıra ile yatağına alması cinsel hayatının mahremiyetinin sona erdiğini gösterir. Cinsel hayatın, bir dizgeye dönüşmesi, kadının mahremiyetliğinin sona erdiğinin göstergesidir. Kadın nesneleştiği an bütün sıcaklığını yitirerek, arsız ve duygusuz bir hayvana dönüşür. Bunun nedeni bedenin sadece cinselliğe ve paraya giden yolda bir madde olarak kullanılmasından kaynaklanır.

"Kapıyı itip giren konuk, kendi eliyle sürgüyü sürer, sonra dizlerinin üzerinde kapağı yaldız işlemeli, kocaman bir albüm, bir köşede dalgın dalgın oturan Altındiş'in karşısına dikilir, cebinden çıkardığı paraları kerevetin üstüne yayardı. Altındiş uzaktan, gözleriyle paraları sayar, yeterli bulmuşsa albümünü özenle bırakıp kalkar yatağının içine oturup soyunduktan sonra yorganı üzerine çekerek uzanırdı. Hiçbir zaman en ufak bir konuşma olmazdı, konukla ağırlayıcısı arasında. Konuğun sözlü bir ilişki kurma yolunda harcadığı tüm çabalar boşa giderdi." (Dizge: 24).

İletişimin olmadığı bir cinsellik, ölü bir cinselliktir. Ruhların ilişkilerden yalıtılması, ilişkinin maddeden ibaret olduğunu gösterir. Kadınla erkeğin cinsel yönden birleşmesi, ilahi bir emirdir. Ancak gayri meşru bir halde bedenlerin haz almak için kullanılması bedenleri çamurlaştırır. Altındiş, para kazanmaktan haz alırken konuk Altındiş'in bedenindeki soğukluğunu bir bulanıklık olarak tadar. Bu yüzden Altındiş, gelen konukla hiçbir konuşma yapmaz. O kendi varlığını sadece bedensel bir obje olarak ortaya koyar. Bedensel olarak, hiçbir irkinti duymayan Altındiş, bir insandan ziyade sadece vücut olarak erkeklerle birlikte olur. "Vücut" kavramı evrensel ihataya sahip, her şeye uygulanabilen ve fakat son derece zayıf muhtevaya haiz soyut bir kavramdır." (İzutsu, 2003: 103), Altındiş'in beden olarak, maddeye düşkünlüğü manevi olarak zayıf, yetersiz olduğunun kanıtlar.

"Altındiş'e ilk gelenler, onun donuk gözlerinde, gülmeyi unutmuş dudaklarında, kımıltısız ve duygusuz bedeninde, bir türlü biçimlendiremedikleri, bulanık bir sorunun

karşılığını bulmaya gelirlerdi. Altındiş ise kımıltısız bedeninde devinen bedene, verdiği karşılık hep yetersiz kalacağına göre "Her şey burada yazılı" dercesine konuğa albümünü, en büyük, en vazgeçilmez zenginliğini sunardı." (Dizge: 25).

Yazara göre, Altındiş'in soğukluğu cinsel soğukluğundan kaynaklanır. Erkekler ile cinsel birlikteliği yaşadığı sırada, kadın olmayı unutarak, taşlaşan Altındiş, bütün arzu ve hislerini yitirmiştir. Kadının cinsel arzularını yitirmesi, aslında bir sönmedir. Kadınsı hormonların içteki ruhsal kanamayı ateşlememesi kadının bedene maddeye dönüşmesine neden olur. Erkeğin hareketleri ve davranışları erotizmin evrenine kayarken, her ikisinin davranışı pornografiye dönüşür. Bedenlerin birbirine teması, bedensel birleşmenin pornografik özelliklerini yansıtır. Yazar, Altındiş'in konuklarını hareketli ve dışa dönük olarak yaratır. Bunun nedeni, erkeğin kadına bir nesne olarak saldırmasının ironik bir şekilde vurgulanmasıdır. Erkek, kadını saldırgan tavırlarla isterken, kadın içe dönük, soğuk bir nesne olarak okuyucunun karşısında belirir. Cinsellik, insanlar için en kötü duygulardan biridir. Altındiş bunu kullanarak, kendini parasal yönden doyurmaya çalışır.

"Cuma" adlı öyküde yazar, erkekliğe yeni adım atan bir gencin rüyalarında gördüğü kadınla yaşadığı cinsel ilişkileri anlatır. Memedali, çocukluktan ergenliğe yeni adım atan bir gençtir. Bu dönem hem bedensel açıdan hem de psikolojik açıdan, birçok temel değişimin yaşandığı bir dönemdir. Gençlerin bedensel değişimleri, onların psikolojilerini etkileyerek, etraftaki canlı ve nesneleri farklı bir şekilde yorumlamasına neden olur. Ergenliğe yeni giren gençler, cinsel yönden de bir değişim arifesindedirler, ancak bu gelişim, toplum tarafından bir baskı oluşturulduğu için daha gizli ve mahrem bir şekilde yaşanır. Memedali, düşlerindeki kadınla olan cinsel hazları keşfederken, unutulmaz bir fantezi ve arzunun eşiğindedir. Görülen rüyalar, onun bütün benliğini kendi güdümüne alarak, ona haz veren bir şekle bürünmüştür. Freud "İnsan, cinsel malzemelerin rüyada gösterilmesi bağlamında yoğun sembolizmi tanıdığında, kendini yeniden keşfeder ve bilinç dışındaki dünyanın gerçek yüzü ile karşılaşır" (Freud, Sigmund, 2001: 99) Rüya Yorumları (çev: Akın Kanat) İlya Yay., İzmir). Memedali rüyadaki hazzını ergenliğe girmesi ile tatlı bir doyuma ulaşır. Bunun sonucunda etraftaki insanları cinsel davranışları ile adlandırmaya çalışır. Cinsel yönden bir irkilmenin ve değişimin içinde olduğu için bu değişim esnasında etrafındaki insanları da bu cinsel edimi yapar bir durumda ortaya koyar. Yazar, Memedali'nin cinsel yönden

kendini doyurmasını rüya yolu ile yapmasına izin verir. Bunu da toplumsal yaşayışın ve bireysel yaşamanın gereksinimi olarak ele alır.

"Unutmam, o düş gibi bir şeydi, bu da, unutmam' deyip duruyordu Memedali. Gerçekten de Suçatı'da boy abdesti almak üzere ağır ağır soyunurken, birden bire suda bir batıp bir çıkan ak bürgülü bir kadın başı görünce, uyanık insan bilincini yitirivermişti." (Cuma: 208).

Memedali'nin bilinçdışında meydana gelen çalkalanma, Memedali'nin bilinçaltında bastırılmış duyguların açığa çıkmasına neden olur. Her insan, bilinçaltında cinselliği dizginleyerek durdurur. Ancak Memedali rüyasında, bilinçaltında bastırılmış dünyayı serbest bırakır. Onun cinsel arzularının şehvetinde, ak bürgülü kadını yani Lemde Bacı'yı ortaya çıkarması, cinsel yönden doyuma ulaşmanın bilinçaltındaki sancılarıdır. Freud, rüyaların "id"in emrinde olduğunu ve onun ihtiyaçlarını karşılamak için kullanıldığını belirtir. Freud'a göre "İd: Kişiliğimizin öyle kısmı vardır ki bu kısım insanların en kaba, en ilkel kalıtımsal dürtü arzularını içerir." (Cüceloğlu, 1993: 407) diyerek "id"i tanımlar. Memedali'nin düşlerinin azması, onun bilinçaltında dizginleyemediği id'in arzularının ön plana çıkmasına neden olmuştur.

"Öte yandan Memedali bu tipide, sırtında baygın ve sırılsıklam bir Lemde Bacı'yla yalınayak, çırılçıplak, dona dona yürürken, üzerinden buğular yükselen bir su kovası bir de bu kovanın suyuyla boy abdesti alan Memedali görüyordu yalnızca, yalnızca bu suyla bu Memedali'ye doğru gittiğini duyuyordu.

"Ne kadar saçma değil mi?" diyordu.

O kadar saçma değildi. Beş altı saat önce, karanlıkta gözlerini açtığı zaman, hem güzel hem yabancı bir şaşkınlığın sırrını aşıp bilinç düzlemine gelmişti. Neden sonra, bir yandan bir yana dönünce, yapışkan bir soğuklukla birlikte, alabildiğine kabarmıştı şaşkınlığı, her şeyi saracak gibi olmuştu, ama bir çift sözde eritivermişti onu "Düşüm azmış." Sonra soluk soluğa bir ışıkta titreyen bir kadın belirmişti, gözlerinin önünde. Gözlerini yummuştu. Onu görmek istemediğinden değil, tam tersine, daha yakından görmek istediğinden." (Cuma: 209).

Memedali'nin düşünde gördüğü rüya, onun cinsel hazza ulaşmasını sağlayan bir etmen haline gelmiştir. Gece Lemde Bacı'yı sırtında taşıyarak dolaşması, Memedali'nin rüyasında Lemde Bacı ile ilişkiye gireceğinin anlamına gelir. Ergenlik çağındaki bireyler, genellikle kendinden büyük kadınlara ilgi duyarlar. Bunun nedeni bireylerin kendilerini cinsel yönden doyuracak kimsenin hem cinsel bir doyum aracı hem de

sığınılacak bir anne kucağı özelliği göstermesinden dolayıdır. Memedali, Lemde Bacı'yı bir kış günü sabaha karşı rüyasında görür. Onu rüyasında gördükten sonra, bedeninde tatlı bir gevşeme olur. Cinsel yönde boşalma, onu şaşkınlığa iter. Bunun nedeni kendi içinde barındırdığı içgüdünün farkına varmasıdır. "Her insan belli bir içgüdüsel enerjiyle doğar." (Tuna, 2002: 55). Bunun farkına varış insanın kendisini yeniden keşfetmedir. Rüyasında Lemde Bacı ile cinsel ilişkiye giren kahraman cinsel organından salgılanan meniyi gördüğü an hem şaşırır hem de varlığının mükemmel işleyişine hayranlık duyar. Kahraman yabancısı olduğu bu durumu uykuda devam ettirir. Ne zamanki bilinç düzeyine geldi o zaman rüyasında yaşadığı deneyimin sonuçlarını görür. Kahramanın rüyasında boşalması, cinsel yönden yeni bir hayatın başladığını simgeler. Uykusundan uyandığı an rüyasına tekrar dönmek için çabalar.

Ergenliğe yeni giren gençlerin rüyalarında yaşlı kadınları görmesi oldukça sıradan bir durumdur. Bunun nedeni, çocukluk yıllarında anne veya yaşlı bir kadını yıkanırken görme veya anne ile olan ilişkinin çocukluk döneminde erkeğe çocuğa etkilemesinin sonucunda meydana gelir. Oidupus kompleksinde, erkek çocuğun annesiyle olan münasebeti, çocuğun korkularının eşliğinde büyür. Bu yüzden cinsel yönden arzu edilen yaşam, baskı altına alınır. Ergenlik döneminde ise bu kadınlar ya bekâr ya da dul kadınlara yönlendirilerek giderilmeye çalışılır. Bunun nedeni baba veya karşıt bir erkeğin olmayışındandır. Rüyaya gelen kadının, dul bir kadın olması kahraman Oidupus kompleksinden kaynaklanır. Oidupus içinde erkek, çocuğun annesine yönelik, cinsel arzuları ve babasıyla ilgili kıskançlık, öfke duyguları nedeniyle babası tarafından penisi kesilerek cezalandırılacağı korkusu erkek çocuğun rüyalarına davet ettiği kadınların seçiminin kaynağını teşkil eder. (Tuna, 2002: 92) Memedali de bu yüzden Lemde Bacı'yı rüyasında görür. Yaşlı kadının şefkatli kolları ergenlik çağına giren erkeklerin prova yaptığı bir sahneye dönüşür.

"Öyle ya biliyordu şimdi, bu gece yaşamında ilk kez, düşünü azdıran kadının bu ak saçları omuzlarına dökülmüş, göğüsleri upuzun sarkmış, bir deri bir kemik, sırtı kambur, ama yüzü güleç, gözleri mavi. Düşünün sıcak yazında, bu kadına doğru koşmuştu işte "Geldin mi?" demişti kadın. "Evet geldim" demişti Memedali. Kadın tümden çıplak, Memedali tümden giyinikti. Gene de olmuştu her şey, yolunca, yordamınca, gönülden."(Cuma: 209).

Kadının ihtiraslı bir şekilde erkeğin karşısına dikilmesi, erkeğin saldırganlaşmasını sağlar. Kadınlar arzu ve dürtüleri ayaklandıran bir rüya gibidir. Bu

yüzden Memedali, Lemde Bacı'nın kendisini ilişkiye davet edişine asla hayır demez. Freud, "İnsan yaşadıklarıyla kendisine en büyük doyumu cinsel sevginin (cinsel organların) verdiği deneyimini elde etmiş, bu yüzden de yaşamdaki her tür mutluluğu cinsel ilişkiler yoluyla aramaya, cinsel erotizmi yaşamın merkezi olarak görmeye sürüklenmiştir" der (Fromm, 2001: 103). Memedali'nin çıkmazı, girdiği cinsellik kuyusunda aldığı hazdır. Düşünde kendine sunulan davetli kadın, hiç kimsenin baskısı ve koruması altında olmadığı için Memedali bu davete hemen icabet eder. Kadının rüyada çıplak oluşu, erkeğin cinsel yönde uyanmasını sağlar. Cinsellik eğer çıplaklıkla görsel bir şölene dönüşürse, ilişkiye giren kişiler, hazzın doruğuna ulaşır. Yazara göre çıplak bir şekilde rüyaya gelen bir kadın, saldırıya açık bir nesnedir. Güçsüzdür. Erkek ise bu çıplaklık, güçsüzlük karşısında hem şefkatli hem de yer yer saldırgandır. Yazar, Memedali'nin düşte Lemde Bacı'yla seks yapmasını sadece bir boşalma değil, bir dönüşümün de başlangıcı haline getirir. Yazarın, Memedali'nin boşalmaları ve irkilmeleri "sınır, tabu tanımayan bir açlıkla, işlemiş" (Aytaç, 1996: 36) olması cinselliğin insanî dönüşümlerinin merkezinde yer aldığını gösterme çabasındandır. (Yazarın öykülerde cinselliği sanatsal bir gaye güderek işlemesi, sanatın insanı durmaksızın yeniden keşfetme arzusundan kaynaklanır. Rene Wellek- A. Warren, "Aslında sanatkâr içgüdülerinden kaynaklanan isteklerin tatmininin reddedilmesi hususundaki dıştan gelen zorlamaları başlangıçta kabul edemediği için gerçeğe sırtını çeviren ve tatmin yoluna koyulan bir kimse" (Wellek- A. Warren, 1983: 104) olarak yazarı tanımlar.

Yazarın Memedali'yi düşlerinin kucağında erotik yansıtırken bulması yazarın ergenlik döneminde insanın evrensel sorunlarını ve yaşayış biçimini dile getirme olarak algılamak daha yerinde olacaktır. İnsanın içine düştüğü çıkmaz, cinsel açıdan bir gerginliğin peşi sıra sürüklenir.

Yazar, cinsel oluşumları, hayatın devamlılığını ve sıradanlığını ortaya koymak için de kullanır. Yazara göre kadın, cinselliğin yakasını bırakmıyor ve hep arzulayandır. Sanatçı, kadını gizemli, içine kapanık bir ateşe benzetir. Bu ateş her zaman içten içe yanan ve kendini söndürmeyen bir yapıya sahiptir. Stefan Zweig "Nerede olursa olsun, ne zaman olursa olsun, bakıştaki bir kıvılcım, çevresinde bulunan kadının uzaktan yaptığı herhangi bir fiziki etki, yorulmak nedir bilmeyen bu cinsel gücün hemen alevlenmesine ve harekete geçmesine yeter." (Zweig, 1995: 58) der. Zaman ve kültüre göre cinsel davranışlar, farklılık gösterse bile insan bu gücü içinde bir ateş gibi taşır.

Sanatçı da bu ateşi öykü içinde tekrardan üfler ve kor haline dönüştürerek, okuyucunun zihnine ve yüzüne serper. "Giz" adlı öyküde Dudu Bacı cinsel doyuma geç yaşlarda ulaşan bir kadındır. Onun, içinde yaşadığı cinsellik ateşi, kadının dünyasının yeniden keşfedilmesi gerektiğini ortaya koyar. Yaşlı, kadının durmadan evlenerek, evliliği meşru olarak sıradanlaştırır. Bataille "Evlilik, her şeyden önce meşru cinselliğin çerçevesidir. Bedensel eylem ancak evlilikte tamamlanır." (Bataille, 1993: 120) der. Dudu Bacı, evliliği sadece cinselliği meşrulaştıran hale getirir. Evliliğin, ruhunu bitiren Dudu Bacı, sadece cinselliğe giden yolda evliliğe koşar. Onun tatmin edilmemiş ihtirasları, büyük ve doyumsuz bir kara deliğe dönüşmüştür. Özgür kimliğini yitirerek, bir kadın olmanın ötesinde "cinsel bir nesne" olarak ortaya çıkar. Dudu Bacı'nın cinsellikle ilişkisi genellikle, "hayatın zorlukları"yla eşteş yürür, egemen-ezen dikotomisinde, kadınlar hep cinsel kimliklerini kullanan kimselerdir." (Yıldırım, 2006: 96). Bu yüzden geç yaşta cinselliğin denizine yolculuk eden Dudu Bacı, doyumsuz bir nesneye dönüşür. Erkeler, onun için sadece seksi gerçekleştirmede kullanılan bir araçtır.

"Biz gene de Dudu Bacı'yla o zamanki kocasını bir kez daha dinlemeyi yeğlemiştik. Biliyorduk çünkü: isli gaz lambası üflenir üflenmez bir körpe cilvedir tutturacaktı Dudu Bacı, çatlak bir çocuk sesiyle, ama hiçbir çocuğun akıl edip edemeyeceği, bizim bile çoklarını ilk kez kedinden öğrendiğimiz, bir başka çağdan, bir başka dilden gelmişe benzeyen, ter kokulu sözcükleri sıralayacaktı ardı ardına. Ama tüm bu yabanıl sözcüklerin en büyük etkiyi sağladığı durumlarda bile oyun arkadaşı eninde sonunda horlamaya başlayacak, Dudu Bacı, yerinden doğrulup zavallı adamı öfkeyle sarsacak, homurdanacak inleyecek, aralıklı "of"lar çekecek sonra da umutsuzca uyuyacaktı." (Giz: 128).

Dudu Bacı'nın doyuma ulaşması, onun psikolojisini de bozar. Erkeğinin ilgisini çekmek için cinsellik kokan sözcükleri birbiri ardına sıralar. Kadının cinsel arzularına ulaşmasında, söz çok önemlidir. Çünkü söz "İnsan(ın) tarih boyunca kendisini yaratır." (Plehanov, 1987; 213) diyen Plehanov, sözün bireyin hazinesi olduğunu belirtir.

Dudu Bacı'nın da kendisini cinsel bir obje olarak yaratma arzusu, kendini erkeğine sunuşunda önemlidir. Söylediği sözlerle erkeğini baştan çıkararak, erotik bir hava yaratmaya çalışan kadın, cinsel yönden yeniden doğmayı amaçlar.

Cinsellikte hayvansı bir yan vardır. Kadın ve erkek ne kadar birbirini tamamlasa da bu tamamlanış, hayvansı yönlerin tamamlanması ve bedenin ihtiyaçlarının görülmesidir. Cinsel birleşme öncesinde, kadının ürkmesi ve kendini sıkması hayvansı

yönlerin ortaya çıktığı anlardır. Dudu Bacı, ikinci kocası ile evlendiğinde cinselliğin ürkütücü yanını okuyucu ile paylaşır.

"Dudu Bacı'ya gelince daha dün karşılaştığı bir adamla karanlıkta kalmaktan çok, karanlıkta gelecek şeylerden çekiniyor, adamın lambayı üflemesiyle onun da avucunda hep sık sık tuttuğu kibriti çakarak, elleri yana yana lambayı yeniden yakması bir oluyordu. Aynı edim on kez yinelenmişti, belki bizi bile sıkmaya başlamıştı. Neden sonra lamba bir kez daha sönmüş, arkasından kısa süren bir boğuşma başlamıştı. Çocukların başına bir kibrit kutusu gelmişti. Sonra bir boğuşma daha duymuştuk, sonra Dudu Bacı'nın titrek ve güçsüz birkaç çığlığını." (Giz: 130).

Yazar, Dudu Bacı ile ikinci eşinin cinsel ilişkilerini bir boğuşmaya benzetir. Birbirini tanımayan iki insanın, ruhsal kaynaşma olmadan, iki ayrı nesne gibi birbirilerini bütünlemeleri sadece bedensel bir bütünleşme olur. Yazar, Dudu Bacı'nın cinsel arzu ve ihtiraslarını durmadan tırmandırır. Dudu Bacı cinselliğin zirvesinde dolaşan, yaşlı, ama diri bir kadına dönüşür. Cinsel ilişki esnasında yaşadığı devinimleri yazar bize pornografik bir şekilde aktarır. Yazarın Dudu Bacı'nın titremelerini okuyucuya hissettirmesi, cinselliğin kokusunu öykünün her yanına dağıtır. Ancak "Ruh ve düşüncenin dışlandığı, duyu ve cinselliğin ön plana çıktığı bu tür anlatım tarzının teni ve insanı kirleteceğine inanmaktayız" (Özcan, 2004: 103) diyen Özcan, ruhun bir ilişki esnasında dışlanmasında hayatın anlamını kirlettiğini ifade eder. Dudu Bacı'nın geç gelen bu cinsellik tutkusu, Dudu Bacı'nın yeniden dirilmesini sağlar. Beden olarak girilen bir ilişkinin ardından insan, rahat duygusuna kapılır.

"Dudu Bacı, kapısının önünden geçen ırmakta yüzünü yıkamak için dışarı çıktığı zaman, sırtı yıllarca taşınmış, ağır bir yükten kurtulmuş yeni giysiler içinde beli doğrulmuş gibiydi, yüzünde oldukça derin kırışıklıklarda bile yeni bir gençlik izlenimi uyandıran bir ışıltı vardı. Keklik gibi seke seke girmişti içeri." (Giz: 131).

Dudu Bacı'nın cinsel doyumdan sonra rahatlaması, yazara göre yıllardır yapılmayan bir işin yapılması gibi mutluluk vericidir. Yıllardır cinsel bir bulamayan Dudu Bacı, cinsel birleşme sonrasında vücudundaki bütün ağırlığı atmıştır. Onun kendini yeniden bulmasında yardımcı olan cinsel ilişki, bu yönüyle yaşamın olmaz ise olmazlarındandır. Dudu Bacı'nın ikinci kocası ile evliliği cinsel birleşmenin zirveye çıktığı bir noktadır. Hem erkek hem de kadın bedensel bir birleşmenin doyumsuzluğunu şu şekilde yaşar.

“Dudu Bacı, birinciden bile hiçbir şey anlamadığını unutmuş gibi, “Ömer Ağam, Tanrı hakkı üçtür” diye anlattıkça, Ömer’e “peki, peki” diye yanıtlamaktan geri durmamakla birlikte, Tanrı’nın tanıdığı hakkı gençliğinde fazlasıyla kullanıp tüketmiş olması bir yana, Tanrı’nın da kulunun da hakkını veremeyecek kadar uykuluydu, soluyup duruyor, bunca yıllık ünüyle birlikte kendisi de ağır ağır eriyip ufalıyordu sanki. Şıpır şıpır terleyişini yalnızca kafamızda değil bedenimizde de duyuyorduk. Dudu Bacı’nın o çok iyi bildiğimiz gece sesiyle, “De hele, kurban olduğum, de hele” türünden yalvarmaları da türlü cilveleri de “Ömer Ağam, bu ne biçim Ömer Ağa’lık” türünden kışkırtmaları da hiçbir sonuç vermemişti.” (Giz: 133).

Dudu Bacı’nın, Ömer Ağa’nın cinsel duyularını uyandırmak için gösterdiği çaba, cinsel ilişki anını görsel bir şölene dönüştürür. Anlatıcı durumundaki Memedali ve arkadaşları Dudu Bacı ile Ömer Ağa’nın cinsel birlikteliğini adeta kendi içlerinde yaşar. Ömer Ağa’nın, ilişki anında terlemesine paralel olarak, Ötegeçe’deki pencere ve kapıları dinleyen gençler de terler. Burada yazar, anlatımını en üst düzeye çıkararak anlatıcı-kahraman ve okuyucuyu aynı potada eritir.

Yazar, “Resim ile Elişi” adlı öyküsünde cinsel doyuma mastürbasyonla ulaşan bir adamın öyküsünü anlatır. Gece yarısı uyanan ve resimleri karıştırırken dikkatini çeken bir kadın resmi Ahmet Elden’in cinsel yönden uyanmasına neden olur.

“Dolabı açtı. Çamaşırlarını kaldırdı. Altından kitapları çıktı. Kırk kadar vardı. Hepsini yatağının üstüne yığdı, karıştırmaya başladı. Birisinin içinde, dörde katlanmış bir kâğıt buldu, açtı. Güzel kadındı. Dudakları cam gibi parlıyordu, gözleri de. Yan oturmuş, başını Ahmet Elden’den yana çevirmişti. Göğsü dimdikti. Bacakları ile bedenin birleştiği yerde el kadar yeşil bez parçası vardı. Dizlerini kırıp oturmuştu, yeşil bezin örttüğü bir yanı, topuklarına dayanıyordu, ayağının parmakları bir hoş kıvrılmıştı, tırnakları boyalıydı. (Resim ile Elişi: 23).

Yazar, resimdeki kadının tasvirini yaparken, erotik bir şekilde yapmaktadır. Ahmet Elden için resimdeki kadının bedeni, erotizm ve cinsellik kokmaktadır. Kadının gözlerinin parlayışı, dışarıya açık bir arzunun göstergesidir. Bu yüzden Ahmet Elden, kadını cinsel bir obje olarak görmektedir. Özellikle pornografik resimlerdeki kadınları, gözleri ile insanın üzerine saldıran bir görünüm çizer. “Görmenin sağladığı fiziksel imkânlar, kalbin yani metafizik temaşanın devreye girmesiyle bir mana kazanır.” (Yıldırım, 2006: 93).

Ahmet Elden'in resimdeki kadını görmesi, onun cinsel yönden fiziki bir şekilde uyanmasını sağlar. Aynı zamanda kadının gözlerinin ve dudaklarının erotik bir açıdan tasvir edilişi, kadının cinsel haz kaynağı olmasını sağlar. Yazar, kadını cinselliğin ve erotizmin denizinde durmaksızın dolaştırır.

"Ahmet Elden öksürmüyor artık. Kadına bakıyor. Kadın geriyor göğsünü, açıyor sanki omuzlarını arkada birbirine değdirecek, yaklaştırabildiğince yaklaştırıyor.

Ahmet Elden, eskisini aramıyor artık, buldu. Belki öyle uzun boylu aramaya gerek yoktu, belki isteseydi hemen bulurdu." (Resim ile Elişi: 24).

Ahmet Elden'in kendini cinsel yönden doyuracak kadını bulması, onun seçiciliğini de ortadan kaldırır. Oysa insan, birlikte olacağı insanı her zaman arar. Elindeki bir resimden diğer resimlere sıçramalar yapan Ahmet Elden, cinsel yönden doyuma ulaşmak için bilinçaltındaki bastırılmış duygularını eylemsel bir davranışa dönüştürür.

Tahsin Yücel'in öykülerinde cinsellik, bireylerin var olma süreçlerinde hem psikolojik hem de bedensel olarak bir var oluşa sürükler. Cinselliğin, insan yaşamındaki yerini vurgulayan yazar, cinselliği dönüşümün ve bireyselleşmenin bir boyutu olarak ele alır.

4. KORKU TEMİ/ İNSANIN İÇİNİ KEMİREN EN BÜYÜK FARE

İnsan, hayat karşısında tutku ve korkularıyla büyüyen karmaşık bir varlıktır. İçinde yaşanılan dünyanın, insanı kendine benzetme çabası, insanı kendi kimliğinden uzaklaştırmıştır. Kendi kimliğinden, kendi evreninden uzaklaşan insan, hayat karşısında hep korku içindedir. Çünkü korku hissi, bize yaradan tarafından verilmiştir. İnsan, kendine zarar gelecek şeylerden her zaman korkar. Bu yüzden, korkuyu bekleyen insan, hep tetiktedir. Yücel'in öykülerinde korku, insanları değişime zorlayan bir yapıdadır. Yücel, korkuyu insanların yüreğine bir kum gibi serper ve daha sonra geriye çekilerek, kahramanlarının çarpınışlarını izler. Her çırpınış korkunun diyarına gizliden gizliye bir taşınmadır.

Yücel'in "Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden" adlı öyküsünde, kahraman bitlenir. Bunun sonucunda okulda öğretmenler tarafından aşağılanır. Aşağılanma, insanı diğer insanların arasında silme onun insanlar arsında kaybolmasına neden olur. Aşağılan kişi, etrafındaki insanlardan çekinir ve korkar. O ortamda bulunmak istemez. Çünkü içinde hep aşağılanma korkusu vardır. Korkunun içinde eriyen insan kendini bitir. Bu yüzden

korku, insanın bünyesinde derin bir yapıya sahiptir. İnsanın korkuları, insanı tedirgin eden en büyük düşmandır.

"Çamaşırlarımı çekiştirip bakıyordu. Kaşları çatılıyordu birden, elleri daha sıkı kavrıyordu yakamı, çekiyordu. Korkunç bir gülümseme yayılıyordu yüzüme, sarı dişlerini gördükçe içim ürperiyordu. " (Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden: 69).

İnsan bir başka insan tarafından kuşatıldığını hissettiği zaman, içten bir korku duyar. İçten ve aniden gelen bu his insanın çevresi ile ilişkisinin zayıflamasına neden olur. İlişki ne kadar zayıflarsa, korkunun ve ürpertinin etkisi insanı tamamen kuşatır. Korku tarafından kuşatılan insan, artık tek başınadır. Bu yüzden, hep kendini dinler. Korkunun ve ürpertinin kaynağı insanın bilinçaltında, baskı altında tuttuğu zaaf ve isteklerinin bilinç düzeyine taşınmasıdır. Bitlenme veya bitlenmişlik korkusu, bireyin bütün yönlerini zafiyete uğratır ve insanın tek bir noktaya dönüşüp kalmasını sağlar. Bitlenme, toplum tarafından hoş karşılanmaz. Toplum bitli insanlara aşağılayıcı bir gözle bakar. Bundan dolayı kendini bireysel olarak bir titreme, bir yok olma düzeyine çeker. İnsan korkularıyla yaşlanan bir canlıdır. Ne kadar ürperirse ürpersin, her ürperişte evrensel olan döngü yeniden kurulur. Bu döngüyü tetikleyen yine insandan başkası değildir. Bitlenen insana gülünmesi, insanın bireysel olarak bir dubura uğramasına neden olur. Bu durum, insanın biran için donmasına neden olur. Donmuşluk anında insanın bedenindeki eklemlerde bir kitleme olur ve iç organlarda bir gerilme meydana gelir. Bu durum insanın içten titreme yaşamasına neden olur. Böylece içsel bir gerilme duyar. Bu gerilmeyi de göz bebeklerinden, yüzünden ve titreyerek dışarıya yansıtır.

"Dikiş yerlerini aralarken ellerim titriyordu. Biti düşüneceğim diye ödüm kopuyordu, bulacağım diye ödüm kopuyordu. En sonunda bir kırmızı nokta parlıyordu. Bakakalıyordum. (Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden: 70).

Korku, her şeyden önce içten dışarıya doğru yürüyen bir karanlıktır. Kişi bu karanlığın kendi üzerine yürüdüğü an ilk önce bir şaşkınlık duyar. Şaşkınlık insanın donmasına neden olur. Donan kişi korkunun bütün parçalarını kendi üzerine dağıtır. Montaigne "Korku kimi zaman topuklarımıza kanat takar kimi zamanda ayaklarımızı yere çiviler" der (Montaigne (1997: 180). Yazar, kahramanı korku denizine taşıyarak, içten yani bilinçaltından, kişinin öteki yüzünün dışarıya çıkmasına neden olur. İçteki ürpermeler ve titremeler dıştan gelen bir etki ile yüzeye çıkar. Bu yüzden öyküdeki kişinin, kendini bırakmasına ve biran şuurunu yitirmesine neden olur. Bilinç ile

bilinçaltı eşiğinde kalan birey, şuur ile şuursuzluk arasında kalır ve bu yüzden de dona kalır. Kahramanımız da dışarıdan gelen etkiden dolayı varlığını bir an dünyadan siler.

"Şimdi kendisi bekliyordu. Ama Raşit telefonu çoktan kapatmıştı, çok da sert kapatmıştı, suratına çarpar gibi ses gelmeyecekti artık, iyi biliyordu. Gene de kulağına basıyordu telefonu. Gözleri büyük büyüktü, bir şeyden korkar gibi. Korkak korkak çevresine bakıyordu. Bir yuvarlak masanın üstünde bir garip vardı, bir ucu kırıktı" (Üşümek: 91).

Kadın kocasının telefonunu beklerken, kendini büyük bir buhranın içinde hisseder. Kocasının ona vefasızlığı ve onu yalnız bırakması onun içindeki korkuyu gözbebeklerine yansıtır. Kadının korkusu, kocasının kendine yabancılaşması ve yalnızlığıdır. "Korkunun oluşumunda rol oynayan, hazırlayıcı işleve sahip bazı yan faktörlerin de varlığını göz ardı edemeyiz. Bu faktörlerden ikisi yalnızlık ve yabancılık duygudur. " (Kınış, 2000: 74) diyerek kadının içine düştüğü korku batağını nedeni açıklar. Korku, insanın gözbebeklerinde büyümeye başladığı an kişi kendini farklı bir dünyaya taşır. Bu taşınma kısa ve çok hızlı bir şekilde gerçekleşir. Fakat korku kısa olmayıp sürekli yaşanıyorsa, kaygı devreye girer. Öyküdeki kadın kahraman, kocasının olmayışı ve gecenin karanlığının onu içine çekmesi ile içten bir irkilme sonucunda korkar bir vaziyette bulur. Karanlık, korkunun en büyük dostudur. Çünkü varlıkların somuttan soyuta doğru bir görünüm kazanmasını sağlar. Kadında etrafındaki nesneleri karanlığın ellerinde aramaya ve bulmaya çalışır. Karanlığı ilginç hale getiren, korkunun ta kendisidir. Kişi, korktuğu an kendini yitirir ve etrafındaki nesneleri başka varlıklara dönüştürür. Nesnelerin gerçekteki kimyalarını yitirerek, yeni bir varlık ve anlam âlemine taşınması korkuyu yaşayan insanın sancılarına bağlıdır. Çünkü içteki "İçgüdüsel tepkilerin bir o kadar ruhsal işlev oluşturduğu da kuşku götürmez" (Jung, 1997: 29) diyen Jung, insanın içindeki ruhsal kırılmaların korkuyla tepkisel olarak daha da derinlik kazandığını dile getirir. İnsanın gece yalnızken sevdiklerinin sesini duymaması, acı bir korkudur. Bundan dolayı alışkın olduğu sesleri etrafında duymak ister. Ancak etraftaki seslerin olmayışı "İnsanın yitirilmiş olan birliğini" (Fischer, 1995: 42) iyiden iyiye ortadan kaldırır. İnsan, yitirdiği birliğini her zaman korku içinde arar. Bu arayış korkunun elinde büyümeyi, hatta ölmeyi gerektirir.

"Sigara dumanları döne döne yükseliyor, olmadık biçimlere giriyordu: kimileri alaca karanlıkta uçuşan yarasalara benziyordu, kimileri üşüyenlerin gırtlaklarına doğru uzanan acımasız kollara. Korkmaya başladı birden, sanki dumanların arasında bir çift el

çıkacak, gelip gırtlağına sarılacakmış gibi, ölümüne korkmaya başladı boğulacak gibi oldu. ” Çıldıracağım bu böyle giderse çıldıracağım, ” diye düşündü. ” (Üşümek: 34).

Kadının kendini sigaraya vermesi, terk edilmişliğin ve korkunun insan üzerindeki ezici baskısındır. Kadın, kendini içine düştüğü korku girdabından kurtarmak için durmadan debelenir. Ne var ki, onun debelenişi, kendini korkunun içine iyice gömer. Kadın, korkmaya başladığı andan itibaren, zaman kirlenir ve uzar. Çünkü korku, zamanı durdurur. İnsan korktuğu an, zamanın boynuna adeta kement takar ve bağlı kaldığı yerden bir düşman gibi korkan kişiye bakar. Zamanın korkuyla bütünleşmesinde, bireyin zamanı boğması söz konusudur. Birey, korku ipini zamanın boğazına geçirir ve zamanın hızlı bir şekilde ilerlemesini durdurur. Tabiî ki bunun tersinin olduğu durumlarda vardır. Bazen zaman çok hızlı bir ivme yakalar ve olaylar çok hızlı gerçekleşir. Burada söz konusu olan, korkunun zaman ilerisinde mi gerisinde mi olduğudur? “Üşümek” adlı öyküde zaman öykünün ilerisindedir ve kadının ileriye kendine dönmesine izin vermez. Çünkü korku zamanı sağır ve dilsiz yapmıştır. Kadın korkulu gözlerle ne kadar baksa da kendini korku evreninden kurtaramaz.

Korkan kişiler, yalnız başlarına kaldıkları vakit, arkalarında hep bir el veya ayak sesi duyar veya görürler. Arkada duyulan bu ses ve görülen görürtüler, korkunun ta kendisidir. Korkan insan, kendini tek olmaktan her zaman men eder. Kişinin tekliği men edişinin sebebi, kişinin bilinçdışında yuvalan korku edimidir. Kişi bilinçdışına kotlanmış bu edimi, hiçbir ders almadan, hiçbir insandan öğrenmeden duyar ve hisseder. Farkında olmadan korkuyla tanışır. Tanışmanın başlangıcı önemli değildir. Önemli olan sıklığı ve şiddetidir. Yazar, öyküde kadını korku ile boğmaya çalışır. Korku kadının ölümü olacaktır. Kadının dişlerinin birbirine vurması ve kendini boğulacak gibi hissetmesi, yaşamın insanlara sunduğu aciz ve gerçek bir sondur. Kadın böyle bir sona korkunun önderliğinden gider.

“Telefonu duyar duymaz, sigarayı fırlatıp attı. Eliyle dizlerinin üzerine sürüklene sürüklene ilerledi, hemen kapıp kulağına götürdü telefonu.” Korkuyorum yetişin! Donuyorum korkuyorum!” diye bağırdı var gücüyle. Aynı anda korkunç kadın sesini duydu:” Boşan artık boşa, boşan, boşan!” ilikleri ürperdi.” Şimdi bunu bırak” diye bağırdı, daha doğrusu yalvardı.” Bunu sonra konuşuruz, bırak, şimdi beni” Gözlerinden yaşlar boşandı. Gözyaşlarının arasından dumanlara baktı.” Yalvarırım bir dakika dinle beni” dedi. Ama korkunç sesli kadın sanki duymadı.” (Üşümek: 35).

Yazar, kadının korkusunu bunalımlı bir yapıya dönüştürür. Kadının bunalımı yazar için korkuyu büyüten en büyük şeydir. Korkunun kaynağı insanın kendisidir. İnsan içinde büyük bir korku ve kaygı hazinesi taşır. Bu hazinenin harcanması kaygı ve korku duyan insanın kişilik yapısına bağlıdır. Kierkegaard "Korku ve kaygı çevresinde her şeyin döndüğü bir eksen olarak sahneye çıkarır. İman, ruh ile beden inin bir sen tezidir" der (Kierkegaard, 2003: 57). Kadının ruhundaki bunalım bedenine yansıyarak, tutum ve davranışlarının değişmesine neden olur. Kadının korkusu etrafındaki bütün nesnelerin ve varlıkların masumiyetini ortadan kaldırır. Masumiyetini yitiren yaşam artık parçalanmış ve kirlenmiştir. Telefondan gelen ses, korkunun sese dönüşmüş halidir. Kadın boşan sözcüğünü her duyuşunda korku şaha kalkar ve kadını her yerden kuşatır. Korku kuşatması, altındaki kadın içsel ürpermeler duyar ve kendini yitirir. Yitirilen her kimlik, korkan kişinin yeni bir nitelik kazanmasını sağlar. Öyküdeki kadın da psikolojisi alt üst olmuş bir kadın kimliğine bürünür.

Yazar, öyküde kadına korkuyu yaklaştırır. Kadının titremeleri, ürperişleri hayatın sıradanlığını bozan edimlerdir. Kadın korkusundan her titreyişinde hayatın çekilmez yüzünü, durmaksızın yeniden avuçlar. Ancak hayat, korkunun kendisidir. İnsanın karşısına; nerde nasıl, ne biçimde çıkacağı belli değildir. O yüzden korku çok bencildir. Kendini asla nerde ne biçimde olduğunu olacağını söylemez. İnsan ancak korkuyu yaşadığı an, onun soyutluğunu fark eder. Kadın korkuyu ne kadar göz bebeklerinde büyütse de kendi varlığının farkına varamaz. Kadının göz bebeklerinde büyüyen ve gözlerinden yaş olarak dökülen kadın kendisidir. Korkuyorum, korkuyorum diye bağırmaları kendi yaratma arzusudur. Özgürlüğü tatmak için korkuyu korkutmayı amaçlayan kadın aslında kendini yitirmiştir olduğunun da farkında değildir. Öyküde korku, bireysel yaşamın kendisi haline gelir. Bunun nedeni kadının kendini sonsuz bir taşınma tabi tutmasıdır.

Yazar, korkuyu insanı donduran bir edim his olarak algılar. İnsan korkuyu hep soğuk bir his olarak muhayyilesinde canlandırmıştır. Korkunun soğuk olmasının nedeni, insanın içine gizli bir şekilde ürperti titreme salmasından kaynaklanır. Bu yüzden insanoğlu korkuyu bir ürperme veya terleme olarak dışa yansıtmıştır.

"Neden sonra, bu izlenimi anlattığım zaman," çok tuhaf, o sırada bende aynı şeyleri görüyordum," demişti Memedeki "aynı korkuyla donmuştuk da ondan belki ya da gene oyun oynadığını düşünmek istiyorduk." (Öteyaşama: 31).

Alıntı metninden de anlaşıldığı üzere yazar, korkuyu soğuk, dondurucu bir edim olarak algılar. Yazara göre insan korku karşısında hem tedirgindir. Bu tedirginlik insanın bütün bilinç katmanlarını sarar. Kökünü bilinç dışının evrensel değerlerinden alarak bilinç katmanlarının her yerine dağılır. Bilinç dışı'' türdeş yapılara denk düşen ve canlıların birbirinden ayrı evrelerini kuran özellikte simgesel bir işleve indirgenir, bu evreler organik süreçler, bilinçdışı psişizm, sözel ve hareketsel davranışlardır." (Charrıer, 2000: 105). Bütün yönleri ile insanı saran bilinç dışı korkunda kaynağın kökeni oluşur. Ancak korkunun beslendiği en önemli yer ise bilinçaltının dar ve karanlık koridorlarıdır. İnsan korkularını bunu da büyütür. Korkularını buradan insanın üzerine salar: Korkudan donma, korkunun insan üzerindeki eylemsel bir dönüşümdür. Birey, kendini çaresizlikten sabitleyerek, acizliğini bitmişliğini gösterir. İnsan, eğer kendini bu sabitlemeden kurtarırsa kendini yeniden kurmuş olur. Yeniden kurulan ve düzenlenen insan, kendini tamamlamıştır. George Madonald "İçindeki korkuyu yenmeyi bilen, insan en büyük kahramandır." (Addington, 2000: 173) diyerek korku ile insan arsındaki ilişkiyi açıklar.

"Donmuş gibi ayakta kalanlar da bu fırsattan yararlanarak, yerlerine dönmüşlerdir. Ama daha hiç kimsenin korkusu geçmemişti doğrusu. Hele kürsüden atlayıp da üzerimize doğru yürüdüğünü görünce, hepimiz sap sarı kesilmiştik. Ne var ki, az öncekine hiç mi hiç benzemeyen bir sesle, üstelik o sesi de söylediğini unutmuş gibi:" (Öteyaşama: 32).

"Neden yapıyordu bunu? Neden böylesine güçsüz bir öğretmen olarak kalıyordu?" Kim bilir?" diyordu Memedali Anlaşılmaz bir kaygı, Bir uzak korku vardı sesinde şimdiye değin Ebe konusunda hiç konuşmamayı yeğ tutmuş olan dostumun şimdi sık sık ondan söz açması da bu kaygı, bu uzak korku yüzündendir belki. (Öteyaşama: 40).

Yazar, öyküde bir öğretmenin davranışlarından dolayı korkan öğrencileri ön plana çıkarır. Öğrencilerin, öğretmenlerinden korkmaları, onların derse karşı değil de öğretmene ilgi duymaları neden olmuştur. Sınıfa girdiği andan itibaren öğrencileri tedirgin eden Ebe, yaşamının karmaşasını öğrencilerin kimliklerinin üzerine kurmuştur. Öğrenciler ile kendi arasında görünmez bir korku duvarı örerek, öğrencilerin psikolojileri darmadağın etmiştir. Ebe'nin yaptığı davranışlardan dolayı korkudan yüzleri sap sarı olan öğrenciler, korkuyu hem yüreklerinde hem de yüzlerinde

hissetmiştir. Yazar, korkuyu öğrencilerin yüzlerine sarı bir renkte çizerek hastalığın, bozulmuşluğun küllerini üflemiştir.

Yücel, öğretmen ile Memedali arasındaki anlaşılmaz korku girdabını kaygının ekseninde şekillendirir. Memedali'nin kaygıları yer yer korkuya dönüşerek insanın çıkmazlarının resmini çizmiştir. Yazar, kaygı ile korkuyu bir cümlede kullanarak korku ile kaygı arasındaki ayrımı okuyucuyla paylaşır. Memedali'nin öğretmeni Ebe hakkındaki kaygıları uzun bir zaman dilimi içinde cereyan eder. Oysa bu kaygıların korkuyu doğurması yer yer ve an ve an olur. Memedali'nin Ebe'nin yaşamından kaygılanması, onun sona doğru gidişin bir göstergesidir. Sona gidiş ise Memedali'yi korkutan onu düşünmeye sevk eden nedendir.

İnsan, kendini aşan bir varlıktır. Doğadaki bütün güzellikleri kendi içinde barındırdığı gibi özgürlüğünü de kendi kurar. Bunun nedeni özgürlüğün aşkın bir gereklilik hüviyetine sahip olmasıdır. İnsan özgürlüğünü, korku gibi dehşet verici bir durum karşısında yitirebilir. O vakit özgürlük, bir aşkın varlık olmaktan çıkar ve bir esarete dönüşür. Böylece korku esaretin içinde gece gündüz filizlenen bir canlı olur. Korkunun canlılığı insanın kendisine bağlıdır.

İnsan bazen kendisiyle karşılaşmaktan korkar. Özellikle birey, "öteki ben"i ile karşılaştığın da büyük bir sarsıntı yaşar. Sarsıntının şiddeti" öteki ben" in yabaniliğine bağlıdır. Eğer "öteki" çok yabancıl ise kişi kendisiyle buluşmaktan korkar. "Benlem" adlı öyküde, Memedali kendi "ben"i ile "öteki ben"i arasında çatışma yaşayan bir kişidir. Memedali'nin "öteki beni"i olan münasebeti etrafındaki insanları hem korkutur, hem de şaşırtır korku ve şaşırmışlık içinde olan insanlar, devamlı bir kaçış acelesindedir. Kendi ileri ile yüzleşmekten korkan kişiler Memedali'nin "öteki ben"i İdiris ile bir araya gelmesinden korkarlar.

"Ürüstem gibi düşünüp bayılmasak da bir an olsun kendimizi tutabilsek bile bu korkunun, bu sesin, bu görüntünün gecelerce uykularımızı kaçıracağı kuşku götürmezdi. En iyisi, İdiris'i evini yok saymaktı bu durumda biz de öyle yaptık. Bu nedenle bir öğle üzeri dostumuzu Cahan'ın karşı kıyısında, korkunç pencerenin önünde, rahat rahat oturur görünce, tepeden tırnağa, titremiştik hepimiz, acıyarak bakmıştık ona: (…) İdiris'i yeniden Ötegeçe'ye getirmek, böylelikle, orta yerde kocaman bir yara gibi duran, taş kesilmiş bir boşluğu doldurmak üzere olduğunu nereden bilecektim? Kaçarcasına uzaklaşmıştık oradan." (Benlem: 112).

Yazar, insanların "öteki ben"i ile karşılaşma anında korku içine düştüğünü ve bu korkudan kurtulmanın yolunu da kaçışta bulduklarını ifade eder. İnsanları kendi ürkütücü yanlarından korkması, korkunun kaynağını teşkil eder. İnsan, korkuyu her şeyden önce kendi içinde hisseder. Ölüm de korkuyu çağıran bir fenomendir. İnsan, ölümle beraber korkuyu da yaşar. Ölüm, korkunun tiranlaşmış boyutudur. Fakat bütün insan bu korkuyu insanlar tadacaktır. Korkunun ecele faydası yoktur. İnsan ölümden ne kadar korkarsa, ona o kadar yaklaşmış olur. Yaklaşmışlık insanın içindeki bitmişiliğin de kendisidir. Kısa bir yaşam süren insan, ölüm korkusunu hep içlerinde yaşar. Cahit Sıtkı:

"Beşikten başlayıp mezara mezara uzanan,
Tenha ve korkulu bir köprüdür ömrüm" (Korkmaz: 2000: 215).

Şair, ömrünü yalnızca korkunç bir köprüye benzetir. Çünkü yaşam, korkularla birçok köprüden oluşan bir yoldur. İnsan bu köprüler üzerinde elinde olmadan yürümek zorunda bırakılmıştır. İnsan, yaşamı bir sürçme sonunda kabul edendir. Sürçme esnasında bütün değerlerini, dünyalaştırmıştır. Bunun için yaşam, acısı ve tatlısı ile hep korkunun gizeminde büyür.

"O sırada ediminin bilincinde değildi ya herhalde korkudan sıyrılmak istiyordu böylece, ama istemeden içgüdüyle iki soluk arasında yaptığı karşılaştırma sonucu, Emnebe'nin ölümünün iyice yaklaştığını düşünüyor, ilikleri, ne dek ürperiyordu. En kötüsü, böylece bir korkuya kapılmak bir bakıma korkulanı beklemek, beklemekse boz bayağı istemekmiş gibi geliyordu Memedali'ye." (Oğul: 228).

Yazar, kurtulmak isteyen insanın, bilincini yitirerek, sıra dışı davranmasını korkuya bağlar. Korku bu yönüyle, insanın hem bedensel hem de ruhsal dengesini bozan bir hastalıktır. Memedali'nin korkunun vermiş olduğu tedirginlikten dolayı bilicini yitirişi, onun korku karşısında çaresizliğini gösterir.

Tahsin Yücel, öykülerinde korkuyu, insan bedenin ayrılmaz bir uzvu haline getirir. Ona göre korku, insanın değişmez yanlarından biridir. İnsan, korkuyla her an karşılaşabilir. Korku karşında insan, ya telaşlanır ya dona kalır ya da kısa bir süreliğine şuur yitimine uğrar. Ancak korku, insanı kamçılayan en büyük fenomendir. Yazarın korkuyla kahramanları büyüterek, kişilerin kendilerini değişimin eşiğine çekmesini sağlar. Yazar, insanı korkunun soğuk yüzü ile her an karşı karşıya getirir. Böylece insan içinde taşıdığı insanî değeri yeniden keşfederler.

5. ÖLÜM TEMİ/ İNSANI SONSUZA TAŞIYAN KAPI

İnsan, varlık ile yokluk arasında kendini aşan bir canlıdır. İnsanın bu yönü, onu diğer varlıklardan ayırarak, onun ölümün ötesine geçmesine sağlar. Çamuroğlu: "İnsan varlık ile yokluk arasında bir salınıma giriyor." (Çamuroğlu, 1992: 62) diyerek, insanın, varlığını yokluğa çekmesinin arkasındaki sebepleri ortaya koyar.

İnsanın ölümle yüzleşmesi, insanın doğumu ile başlar. Doğum, ölümle buluşmanın başlangıcını ifade eder. Dünyaya ölmek üzere gelen insanoğlu, ölümü acı bir çığlık gibi anımsar. Bunun nedeni, ölümün insanları oturduğu yerden alarak, başka yere, başka bir boyuta taşımasıdır. Kişi kendi varlığını, dünyada ebedîleştirmek için ölümle durmadan savaşır. Fakat ölüm, insanın yaşayacağı kaçınılmaz gerçektir.

Tahsin Yücel'in öykülerinde ölüm, insanları kaçınılmaz sona götüren trajik bir olaydır. Yazar, ölümü bir taşınma olarak algılar. Ancak yazar taşınmadan çok, taşınmanın nedenleri ve sonrasını irdeleyerek ölümün insan üzerindeki psikolojik ve fizikî değişimlerini açıklığa kavuşturmaya çalışır. İnsanın trajik bir şekilde dünyadan kopuşu, zamanın insanı ölüme taşımasındandır. Çünkü zaman, ölümün en büyük dostudur. Yazar, zamanın elinde yıpranan yüzleri ölümle tekrardan anımsamaya çalışır. Böylece ölen kişi varlığını öyküye katar.

Yazarın, "Bir Küçük Resim" , "Hanay Yaşamalı", "Benlem", "Akça Gölge," "Sisli Ses", Onu", "Dizge", "Öteyaşama", "Dönüşüm", "Giz", "Ötesi", "Oğul", "Büyükbaba" , "Ağalar ve Beyler" ve "Oğuzlama" adlı öykülerinde ölüm temasını işlemiştir.

"Bir Küçük Resim" adlı öyküde, ölümün geride bıraktığı izler, yazarın açımlamalarıyla yeni bir duygu evrenine dönüşür. Yazar, ölümü bir geçiş anı olarak ele alır. Ölümün insanı bu dünyadan öteki dünyaya taşıması hayatın gerçek yüzünü insanın vücuduna serpiştirir.

"Emekli lise müdürü Zekeriya Bey'in dünyasını değiştirmesi, silik bir öğrencinin okuldan ayrılması, sıradan adamın bir kenti bırakıp başka bir kente gitmesi gibi bir şey oldu. Yalan değil, evinde iki gün ağlayıp sızladılar ama gözyaşlarının, acılı sözlerin, üzgün üzgün boyun bükmelerin gösteriden başka bir şey olmadığı çabuk anlaşıldı". (Bir Küçük Resim: 44).

Yazar, Zekeriya Bey'in ölümünü, bir taşınma olarak görür. Ölümün sıradan bir olaya dönüşmesi, yazarın ölümü kucakladığını gösterir. Ölüm, yazar için insanı usulcü

bu dünyadan ayıran bir görüngüdür. Ancak insanın silik bir kişiliğe büründürülmesi, ölümü güçlü kılarken, kişiyi aciz bir varlığa dönüştürür. Yazar, ölümü hayat ve insan karşısında yücelterek geçişin, taşınmanın sıradan bir olay olduğunu anlatmaya çalışır. Ölüm, Zekeriya Bey'i bir kentten diğer kente taşıyarak, onun varlığını sürekli kılar. Ölümün insanı sürekli kılışı, yazarın ölümden sonraki yaşamı kabullenişindendir. Terk edilen dünya, kendisinden daha güzel bir âlemle insanın yeniden karşısına çıkar. Geçici olarak oturma yeri haline getirilen yaşam, büyüsü yitirildiği için insanı siler. İnsan, bu silinmişliğin karşısına ancak ölümle karşı çıkar. Her karşı çıkış bir kopuşu, bir ayrılışı peşi sıra getirir. Ölüm insanı somut bir kentten alarak, soyut bir kente taşır. Bu kentler arasındaki iletişim, ölüm olgusu ile sağlanır. "Soyut âlem olan yukarı âleme göre sadece bu âlemin gölgemsi ve gelip geçici bir varlık taşıması değil; yukarı âlemin de her şeyden münezzeh olan İlahî Zât'a göre gelip geçici olması söz konusudur." (Pürcevâdi, 1998: 54) yaratan için insanın oturduğu her iki âlem de geçicidir. Geçici olmayan tek şey, Yaratan'ın kendisidir. Zekeriya Bey'in ruh ile beden arasındaki ilişkisinin kopması, onun, dünyadan silinmesine neden olur. Erkan Yar, "Ölüm fenomeni, ruh ile beden arasındaki arızı ilişkinin sona ermesi" neden olur der. (Yar, 2000: 88) Bundan hareketle Zekeriya Bey'in taşınması, bu ilişkinin kopması sonucunda gerçekleşir. Ancak yazar, Zekeriya Bey'in ölümüne bir bitmişlik, bir yok oluşluk gözüyle bakmaz, her insan gibi yaşamın büyüsünü tatmak ölmek anlamına geldiği için yazar ölümün sıradan bir olgu olduğunu vurgular. Yazara göre ölüm, yaşamın son durağıdır ancak amacı değildir, sonu, bitmişliğidir ancak asla konusu değildir. Çünkü geride kalanlar yaşama dört elle sarılır. Eğer yazar için ölüm son ve amaç olsa idi Zekeriya Bey'in yakınları yaşamın işleyişine baş kaldırması gerekirdi. Oysa yazar, ölümü bir amaç olarak görmediği için geride kalanlar yaşama sıkı sıkı bağlanır. Yücel kendi varlığını ölümle çoğaltan bir yazardır. Kahramanlarını ölümden uzaklaştırma yerine ölümün yanına çeker. Bu da gösteriyor ki yazar, ölümü bir hastalık, bir yok oluş olarak algılamamaktadır.

"Haney Yaşamalı" adlı öyküde yazar, ölüme başkaldıran bir kimlikle karşımıza çıkar. Haney yaşamalıdır diyerek bir gerekliliğin altını çizer. Haney'in ölümü, beden olarak onu bu dünyadan taşımıştır. Ayrılık anında kişinin çıkmazları ölümü zifiri bir karanlığa dönüştürür. Çünkü ölüm karadır. Yaşam ise aydınlıktır. Haney aydınlık olandan karanlık olana doğru yürümüştür. Ancak geride bıraktığı miras, ölümün insanları yok etmesine karşı bir duruş sergiler. Yazarın, insanları tekrardan dirilme arzusu onun ölümünün insanlar üzerinde bıraktığı sihirli etkiden kaynaklanır. Mevlana,

“Dirilme gününün gelmesine şart, önce ölmektir” (Kanar,1992: 40) diyerek, ölümün insana verdiği kaçınılmaz sonu dile getirir. Yazar, Haney’i dünyada ebedî kılmak arzusundadır. Bunu da anlatıcı konumundaki kahramana söyletir. “- Haney öldü. Ama ben “yaşayacak” diyorum var gücümle, “yaşamalı” diyorum. Bunu söylerken de ölümden sonra diriliş dedikleri, öbür dünya dedikleri kavramlar, cennet, cehennem gibi masallar aklımın ucundan bile geçmiyordu. Ben kendimi bildim bileli böyle şeyler üzerine kafa yormaya yanaşmadım. Bu dünyanın sorunları yeterdi, çözemeyeceğimi önceden bildiğim sorunlar üzerinde kafa patlatmam budalalık olurdu. (Haney Yaşamalı: 63).

Yazar, ölümünden sonrasını sorgulamayan, ölümü bir taşınmanın ötesinde gizli bir fenomene dönüştürür. Ölüm, insanların idrakinin alamayacağı kadar büyük bir dünyanın insanı çağıran sesidir. Yazar, bu yüzden kendi inançlarını yargılamak yerine onları basit, düşünmeye değmeyen bir olgu olarak algılar. Ölümden korkmayan kişilerin umursamazlığı kahramanın benliğine iyice sinmiş bir durumdadır. Oysa korku, ölümü büyüten en büyük avdır. Ölüm korkuyla beslendikçe insana verilmek istenen mesaj anlamlı hale gelir. Cenneti ve cehennemi düşünmeyen bir kişi çatışma alanlarının dışında tutan bir yapıya sahiptir. Oysa hayat, ölüm ve dirilme ile gerçek, anlamlı yapısına kavuşabilir. Haney’in ölümü bedensel bir ölümdür. Ancak yazar, bedensel ölümü yaşamın sıradanlığı saydığı için, onu ölümün insanı basitleştiren yapısından kurtarmak ister. Dirilmenin olması ölümle gerçekleştiği için yazar Haney’i tekrardan diriltmeye çalışır.

“Ben, Haney yaşamalı derken, yeryüzünde insanların arasında olmasa da dilinde, belleğinde, türküler gibi, kitaplar gibi yaşaması gerektiğini belirtmek istiyorum. Haney dilden dile dolaşmaya, övülmeye değer bir kadındır.” (Haney Yaşamalı: 63).

Yazar, insanın bedensel ölümünün muhakkak bir zaman dilimi içerisinde olacağını ifade ederek, insanın dünyadan ayrılışının gerekliliğini dile getirir. Ölümü bedensel bir son olarak görse de ölümün aslında insanı ölümsüzleştirdiğini belirtir. Çünkü hiçbir insan yaşamadan önce ölmez. Bunun nedeni insanın zamana hükmedememesinden kaynaklanır. Ne geride kalan zaman ne de önceden yaşanılmış zaman insanın kendisine ait değildir. İnsan ruh ile bedenin iletişimine geçtiği andan itibaren yaşam ile ölüm arasında bir çizgide zamanı yiyerek bitirir veya bitirmek mecburiyetinde kalır. Yazar, zamansızlığın kıskacında ölümün yüzünü sıcak bir fenomene büründürür. Bunun nedeni ölümün içten bir kabulleniş olmasıdır. Ölen insan,

yazara göre yaptıkları ile veya dönüştükleri ile ölüme karşı durur. Öyküde Haney'in türkülere ve kitaplara dönüştürülmesi onun ölümsüzlüğü tatması gerekliliğinin altını çizer. Eğer insan sese veya yazıya dönüşürse, ölüm bedensel olarak gerçekleşir. Ancak asla ölen kişi insanların belleğinden silinmez. Ölen insanın belleklerde diri tutulması, anıların, yaşanmışlıkların ve yaşanılacakların devamlı iletişim içinde olmasını sağlar. Yazar, bu yüzden Haney'i türküye ve yazıya dönüştürerek, onu ölümsüzleştirme çabasındadır. Böylece "ölüm, kötü ve korkunç bir son olmaktan çıkar." (Korkmaz, 1989: 226). Bir dönüşümün, bir sonsuzluğun adı haline gelir.

İnsan, dünyaya tıpkı Haney gibi yaptıklarıyla tutunur. Haney'in fahişe oluşu onun ölüm ile arasındaki uzaklığı tezat bir şekilde ortaya koyar. Geçimini bedenini satarak kazanması, ona emanet edilenleri kötü yolda kullandığını gösterir niteliktedir. Ancak yazar, Haney'in yaşarken insanlara yardım edişini (gençlerin erkekliğe ilk adımlarını atmalarını sağlarken) kendini bedensel ve ruhsal bir yangının içine çekişi vardır. Yokluk, insanı ölüme bedensel olarak yakın kılar. Bu yüzden Haney, öbür dünyasını ve ölümü düşünmek yerine gençlere ilk cinsel deneyimlerini kazandıran soğuk ve karanlık bir geceye dönüşür. Onun soğukluğu geleneksel değerlerdir. Ancak etrafındaki insanlar ve Uluk Osman Haney'in yaşamdan koparılmaz bir insan olduğunu düşünür. Ölümden sonra bir yok oluşu ona yakıştırmazlar. Yazar, zıtlıklar yumağını bedensellik ve ölüm üzerine kurarak, hayatla gelen yaşama savaşının ölümden sonra devam ettiğini belirtir.

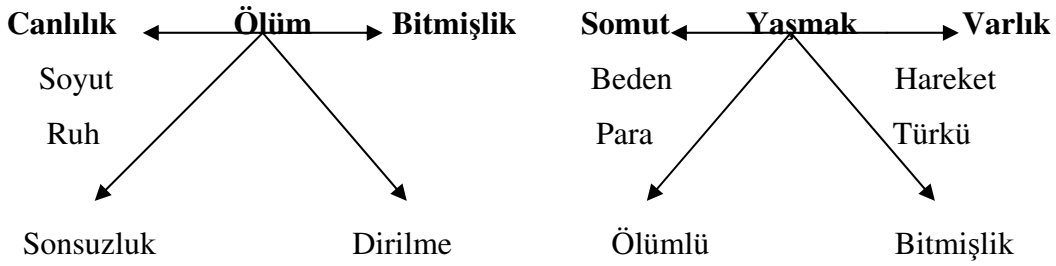
"Haney'in durumu daha mı aykırı? Sonra, bir şey söyleyeyim mi size: Orospular ucuzladıkça iyileşir. Haney ucuz olduğu kadar da iyiydi. "Pahalı olsa hava atardı" demeyin olmazdı. Piyasayı on beş kuruştan yirmi beş kuruşa hatta elliye yetmiş beşe çıkarabilirdi pekâlâ. Ama o bunu yapmamıştı. (Haney Yaşamalı: 64).

Yazar, ölümün karşısına bedeni çıkararak okuyucuyu ölümün insanın aciz sonu olduğunu belirtir. Bir orospunun ölümsüzleştirilmesi aslında yazarın dünya görüşünü yansıtır. Çünkü ölüm karşısında bütün insan eşittir. Ölüm ister zengin olsun, ister fakir olsun bütün insanları kucaklar. Ancak insan dünyada yaptıkları işler ile gideceği yerde ağırlanır. Bir orospunun kendini insanlığa adaması, hayatın gerçeğini yansıttığı gibi zıtlıklarını da yansıtır.

Kavramsal açıdan soyut ile somutun mücadelesine dönüşen öykü, ölümün insanı soyut bir şekilde yeniden zihinlere kazıması ile trajik bir döngüye dönüşür. İnsana

kendisine ait olmayan bir yaşamın sunulması, yaşamın gerekliliklerle dolu talihsiz sonun da kavranmasını gerektirir.

Öyküde ölüm zıtlıkların uyumu ile kendini büyütür.



Yazar için ölüm, yaşamın anlamlı kılınmasını ne olursa olsun her zaman sağlayan en önemli unsurdur. İnsanların yaptıkları her şey ölümle yeniden dirilir.

Yazar, ölümün sürekliliğini ve durmadan insanın üzerine yağacağını şöyle ifade eder: "Ölümüne gülenler bile çıktı. Oysa ölüm derler bunun adına, bugün onu bulduysa yarın seni bulur, bir bakarsın iki eli yakandadır. Ölüme gülünmez, ölüm alaya alınmaz, hele böyle bir ölüm, böyle bir insanın ölümü hiç alaya alınmaz." (Haney yaşamalı: 64).

Yazarın ölümle ilgili düşüncelerini belirttiği bu paragrafta "ölüm, insana usulca sokulan ve ne zaman insanın karşısına çıkacağı belli olmayan bir sondur. Çünkü insan, ölüm karşısında zavallı bir aktördür ve herkes bu oyunu oynamak zorundadır. (Şahin, 2006: 50) Bu oyunun insan tarafından nerde ve ne zaman oynanacağı meçhuldür.

Yazar, ölümün kaçınılmaz bir son, insana yetişen tek şey olduğunu vurgulayarak, sıranın her an kendisinde olduğunun farkındadır. Yazar, ölümü insanı kuşatan bir çembere benzetir. İnsan nereye giderse gitsin, hep bu çemberin içindedir. Bu yüzden ölüm kuşatması altında olan insan, ona isyan etmekle belki ikinci defa ölmektedir. İnsanın ölümle alay etmesi, ölümü sonsuz kereler yaşamasındandır. Çünkü ölüm asla insanla alay etmez. Yazar bunun farkındadır. Yazarın ölümün farkında oluşu, onu içten içe kırbaçlayan bir döngüye sahiptir. Bütün insanlar bu kırbacın sesini içlerinde duyar. Bunun nedeni ölümün insanların mayasında olmasından kaynaklanır. Montaigne bunu şöyle ifade eder: "Ölmek yaratılışınızın koşuludur; ölüm sizin mayanızdadır." (Montaigne, 1997: 146). İnsanın kimyasında büyüyen ölüm, insana kendi beni kadar yakındır. Bu yüzden kişi, ölümle asla alay etmemelidir. Özellikle Haney'in ölümü ile bu durum iyiden iyiye trajik bir sahneye dönüşerek insanları, zamansal bir yok oluşa çeker.

"Akça Gölge" adlı öyküde yazar, ölümü hazin bir ayrılığın başlangıcı olarak görür. Ölümün insanları birbirinden ayırması ölümün soğuk yüzüdür. Ölüm bir kopuştur. Bu kopuş anında insanlar korkarak kendi içlerine veya sevdiklerine dönerler. İnsanın sevdiklerine dönüşü, ölümden bir kaçıştır. Ancak insan ne kadar kaçarsa kaçsın "bütün bekleyişlerimiz gerçekte ölümü karşılamak içindir. (Okay, 1998: 50) İnsanların ölümü sadece yaşlandığında beklenmez. Bekleyiş ezelîdir, başlangıcı bekleyenin kendisidir. Yazar, ölümü bekleyişi kemiren kurtlara benzetir.

"Bizim oraların da köylerinde, gelinlerin, gelinlik kızların saçları ta bellerindeydi. Gür olurdu, yumuşak olurdu, güzel olurdu. Ama ölüm aç kurtlara benzerdi, ne gelin bilirdi ne gelinlik kız, kapıp kapıp götürürdü. Yürek durup, ölü gelin yatağında yatarken, gür saçları diri diri yüzüne düşerdi. Teneşirde sabunlarla yununca diri saçlar bütün bütün gürleşirdi, ele avuca sığmazdı." (Akça Gölge: 117).

Yücel'e göre ölüm bir aç kurttur. Ölüm doyumsuzluğu onun sürükleyici özelliğinden kaynaklanır. Ölüm, insanları merkezine doğru çektikçe açlık hissi hiçbir zaman dinmez. Onun tokluğu yine kendisidir. Genç yaşlı demeden insanların ruh ve bedenine yapışan ölüm fenomeni dünyada yaşayan bütün canlıların özünü kemirir. Yazarın ölümü aç bir kurda benzetmesi, ölümün insanlar üzerine yaptığı gizli baskıdan kaynaklanır. Ancak genç, gelinlik kızların ölüm tarafından tüketilmesi, yazarın ölüme başkaldırmasına neden olur. Her genç ölüm, insanlık için trajik bir olaydır. İnsanlar ölümü hiçbir zaman genç insanlara yakıştırmaz. Yazar burada toplum adına konuşarak, gençlik ile ölüm arasındaki uyuşmazlığı ortaya koyar. Bizim toplumumuzda ölüm yaşlıkla insana yaklaşan bir olgudur. Yaşlılık, insanların zihninde her zaman ölümle birlikte anılır. Oysa gençlerin ölümü ölümün insanı erken yaşta yiyip tüketmesi anlamındadır.

Ölümün, insanlar karşısında eşitleyiciliği, zamanın soyut bir işleyişe dönüşmesini sağlar. Zaman, her şeyden önce insanın yaşamının kendisidir. Zamanın genç yaşta bir insan için tükenmesi, ölümü daha da trajik bir yapıya dönüştürür. Genç olarak ölen gelin, hayatın bütün güzelliklerini de kendisi gibi alıp mecaza taşımıştır. Taşıma işlemi, karanlık ve ıstırap vericidir. Çünkü ölüm, insana derin ıstıraplar verir. Bu ıstırabın sebebi ölen insanın dünyayı bedensel olarak terk etmesindendir. Geride kalanlar, ölen insanı sonsuz bir yolculuğa uğurlarken hem ayrılmanın hem de geride bırakılmışlığın acısını içlerinde duyar. Öyküde sevgilinin saçlarının kesilerek, alınması, âşık ile maşukun sevgilerini ölüm karşısında diri tutma arzularındandır. İnsan, öleni

yaşatmak için, onu ya bir nesneye dönüştürür ya da ondan bir parça alarak ölüm karşısında direnmeyi düşünür. Bunun nedeni ölümün her şeyi anılara, unutulmuşluklara gömmesinden kurtarma çırpınışlarıdır.

"Duyuyorum; taramak gelirdi yaşayanların içinden günlerce, gecelerce taramak gelirdi. Dipleri saçların toprak olmasını istemezdi. Kesip alır, saklardı, ikide bir bohçasından çıkarır, öper, koklar, ağlardı, bazı bazı güldükleri de olurdu. Geçmişler saçlarla geri gelirdi, zaman yön değiştirirdi, çok şeyler görürlerdi." (Akça Gölge: 118).

Saçlar, ölen kimsenin, insanın zihninde tekrardan doğmasını sağlayan bir semboldür. Saçların taranması, topraktan arındırılması, ölümü kabullenmeyişin, insanın kendini zamanın ve ölümün elinden kurtarma çabasıdır.

Ölümün bir diğer yüzü de ölen insanın, ölümünün geride kalanları da öldürmesidir. Ölen eğer uğrunda can vermeye değerse, geride kalan insan, bedensel bir ölüme doğru yürüyüş geçer. Etrafındaki insanlar ile iletişimlerini koparark, ruhsal bir ölüm yaşar. Ruhsal ölüm, kişinin yaşarken çökmesine neden olur.

"Avşaroğlu gençliğinden beri burada böyle kapalı… Gözleri yaşardı, "Karısı öleli beri böyle işte" dedi. "Karısı öldü öleli burada kapalı… Kimselere vermedi ölünce. Dört gün mü beş gün mü bilmem, ölünün başında bekledi, yemeden, içmeden, deli gibi. Gözlerini göğe dikip anlamsız şeyler mırıldanıyordu." (Akça Gölge: 118).

Avşaroğlu'nun içine üştüğü durum, ölümün geride kalanlar üzerindeki ezici durumunu gösterir. İnsan, ölüm karşısında aciz kaldığı için değişen durum karşısında sadece elem oluyor. Elem ise insanı dış dünyadan koparan acı bir çığlıktır.

"Önü" adlı öyküde yazar, ölümün soğuk ve buzlaştırıcı yanını ortaya koyar. Yazar ölümü, insanlara sokulan bir buzdağı gibi düşünür. Yaşamın sıradanlığına acı bir çığlık olarak saldıran ölüm, insanları soğuk, boyutsuz varlığa dönüştürür. Ölümün soğukluğu, beden ateşinin sönmesi ile insanları buzdan bir gemiye dönüştürür.

"Kadın 'Memedali! Memedali!' diye haykırmakla kalıyordu, başını kaldırıp bakmıyordu bile Memedali'ye. Bir de ölünün taşlaşmış yüzünü öpüyordu, durmadan. Durmadan çırpındığı için, ölü de çırpınır gibiydi ama başka türlü, tüm bedeniyle, kalçadan bükülmüş bacakları bir yerde, bir havada. Ölü olan Memedali'ydi sanki donmuş gibi duruyordu karşılarında." (Önü: 13).

Memedali'nin ölüm karşısında korku duyması, kişinin kendini ölüme yakın hissetmesindendir. Ölümü beklemeyen veya onu görmezden gelen insan, ölümü bir taşlaşmaya benzetir. Memedali'nin taşlaşması ve korkması, ölen Memedali'ler ile ruhsal

bir bütünlük kurmasındandır. Ölen insanları gören Memedali, ruhsal bir daralmanın eşiğine gelir. Jung: "Ruhumuz yeterince geniş değilse, nesnemizin büyüklüğü ile asla baş edemez" (Jung, 2003: 53) diyerek, ruhun ölüm karşısında büzülerek nesne, beden karşısında aciz bir duruma düştüğünü belirtir. Memedali ruhsal bir daralma yaşayarak bedeni büyük bir taşa benzetir. Yazarın, ölümü Memedali'nin gözünde taşa benzetmesi, ölümün insanları taşlaştırdığının bir kanıtıdır. Yazara göre ölüm, insanın taşa dönüşümüdür. Taş soğukluğu ve cansızlığı ile ölümü iyiden iyiye kımıltısız bir duruşa götürür. Ölen insan da bütün sıcaklığını yitirerek, sabit bir görünüme dönüşür. Sabitlik, ölümü çağıran en büyük göstergedir. İnsan, hareketleri ve sıcaklığı ile ölüme meydan okur. Sıcaklığın ve hareketliliğin olmadığı bir bedende ölüm ve uyku ikiz bir kardeş gibi dolaşır.

Yarpızlı'nın, dostu Karadede'yi mezarlığa taşıdığı sıradaki ölüm ile ilgili düşünceleri, ölüm yolculuğunu uğurlanan insanların, üzerindeki derin etkisini gösterir.

"Bir ölü mezarlığa götürülürken, çok olağan bir iş yapar gibi şaşırtıcı bir hafiflikle gider, tabuta omzunu verir insan, bir süre taşır, sonra aynı hafiflikte bir başkasına bırakır yerini. Tabuttaki bir yoksul ölüsü değilse, fazla fazla bir saniyelik iştir bu. İnsan, bu kısa sürede, omzunda bir ölü taşıdığını düşünse bile ürpermez, çünkü tabutun paylaşılmış ağırlığı bizim ölüm düşüncemizle oranlı olmadığından mıdır nedir, ölmüş bir insanı taşıma duygusu hele ilk duyuluşu da değilse, kolay kolay omuzlardan yüreğe inmez… Karadede evin avlusunda teneşirde yunurken, kefenine sarılırken Aşağı Camii'nin önünde namazı kılınırken, eller ve omuzlar üstünde ağır ağır Gariplik'e doğru ilerlerken, Gariplik'te aynı usta eller üstünde mezara inerken, Yarpızlı hep aynı biçimde, sessiz sessiz ağlıyordu. (Dönüşüm: 74)

Ölüm, Yarpızlı'nın ve Karadede'nin dönüşümüne etki eden en büyük unsur olarak karşımıza çıkar. Ölümün insanın yüreğine inişi, zamanla sıradanlığa dönüşür. Ölen insanın tabutunun omuzlarda taşınması, yolculuğun başlangıcıdır. İnsanın, sevdiğini kendi eliyle mezara götürmesi, yaşamın bir kuralıdır. İnsan, ölen kişiyi ne kadar çok sevse de onu mezara götürmekten kendini alıkoyamaz. Bunun nedeni, insanın ayrılık anını geciktir isteğidir. Kişi ölüyü elleriyle sıkı sıkı tutarak, onu yaşama geri çekmeye çabalar. Bu yüzden ölümün, insanın omuzlarından yüreğine indirilmesi gecikir. Yarpızlı da Karadede gibi büyük bir dostu ölümün kollarına terk ederken, kendi bilincinde büyük bir boşluğun içine düşer. Ölüm, öyküde kavramların yardımı ile derin bir mezarlığa dönüşür. Öyküde "tabut, mezar, Gariplik" gibi kavramlar, ölümü

çağrıştıran kavramlardır. Simgesel olarak taşıma, bir göçün, bir değişimin anlamına gelir. Bu yüzden Yarpızlı, Karadede'nin ölümü ile kendi bilincini de öldürür. Her ölümün ardından bir doğum muhakkak gerçekleşir. Yarpızlı da kendi bilincinde, kendini yeniden düzenlemeye karar verir. Yazar, bu yönüyle ölümü, tetikleyici bir görevle yükümlendirir. Karadede'nin ölümü, Yarpızlı'nın tekrardan doğumunu da beraberinde getirir. Çünkü her insan, her an doğumla ölüm arasındadır. Karadede ölürken, ölüm Yarpızlı'yı yeniden var eder.

"Benlem" adlı öyküde "ölümden öteye yol yok" (Benlem: 113) diyen yazar, ölümü son nokta olarak görür. İnsanın bedensel olarak varacağı son nokta, insanın varlığı bir zaman parantezi içine alır. Bu parantez doğum ile açılır ve ölüm ile kapanır. İnsan tıpkı diğer varlıklar gibi hayatta ölmekten başka bir şey yapmaz. Bütün insanlar, doğumla bu yol üzerine yürümek zorundadır. Tıpkı dünyaya gelmemizin elimizde olmadığı gibi ölüm de elimizde olmadan, bize sorulmadan gerçekleşen bir şeydir. İnsanın ölümü yaşamaktan başka hiçbir çaresi yoktur. Hayat bütün yönleri ile ölüme akmaya programlanmış bir gösteridir. Yazar da bunun farkındadır. Dünya hayatının gelip geçici oluşunu ölümün anlamlı kıldığını belirtir.

"Mektuplar" adlı öyküde, hapishane ölüm emrini bekleyen bir insanın ölümden korkması, onun yaşamını yaşanılmaz bir duruma getirir. Ölüm, insanın içine düştüğü an, zaman uzar, dünya anlamını yitirir. Öyküde Medet, bütün varlığını ölüm korkusunun içinde yeniden yaratmaya çalışır. Öyküde koğuşun ışığı, yaşamayı sembol ederken, ışığın söndürülmesi ölümü çağrıştırır.

"Abüzera, ışığı neden söndürdün?" dedi Medet.

"Ampul çok kirlenmiş, sileceğim" dedi Abüzera.

"Peki, neden silmiyorsun?"

"Soğumasını bekliyorum"

"Tamam anladım"

Medet, nereden geldiğini bilmediği bir hüzünle içini çekti. Sonra, yukarıdaki küçücük pencereden vuran belli belirsiz ışıkta, Abüzera'nın gözleri yukarıda, sönmüş ampulde, kımıldamadan oturuşuna bakınca, arada hiçbir benzerlik bulunmadığını bile bile, boynundan asılıp öylece kalmış bir adam olarak düşledi onu, iliklerine dek ürperdi. (Mektuplar: 37)

Medet ölümden, korkarak etrafındaki bütün değişimleri onun bir göstergesi olarak algılar. Medet'in bilinçaltı ölüm korkusu ile dolu olduğu için karanlığı ölüm,

ışığı yaşam olarak bilinç düzeyine yerleştirir. Medet'in ölümü bekleyişi, onun bütün yönlerini tahrip eder. İdam ipi, onun için kızgın bir çölden farklı değildir. Yanan koğuş lambası bu çölüm güneşidir.

Medet'in, Abüzera'nın koğuştaki ampulü sökmesi ile ürpertiye düşmesi, idam edilecek olan insanın sembolleştirilmesidir. Ampul, Medet'in yaşamını simgeler. Ampulün sökülmesi ise insanın başının koparılması, insanın bedeninden ruhunun ayrıştırılması anlamındadır. İnsanlar ışığı-nuru her zaman yaşama yakıştırmışlardır. Bunun nedeni insanların yaşamı aydınlıkla tanımalarından kaynaklanır. Işık, her zaman ölümün karşısında, ona direnen konumdadır. Ölüm ise bir gecedir. İnsanı bilinmezliğe, karanlığa götüren bir soğuk gecedir. Ampulün sökülmesi Medet için varlığının veya başının gövdesinden ayrılarak son bulması anlamına gelir. Medet bu yüzden büyük bir korku duyar.

"Ağalar ve Beyler" adlı öyküde ölüm, geride kalanları birbirine yaklaştırıcı bir fonksiyon üstlenmiştir. Mükrimin Bey, eşi Müşfika Sadberk Konur-alp'in ölümünden sonra kendini geçmiş ile yüzleşir bir halde bulur. Çünkü ölüm acısıyla, hüznüyle anıları bağrında besleyen bir topraktır. Ölüme doğru yavaş yavaş yaklaşan Medet ölümün ne olduğunu bilmez ama ölümden çok korkar. "Ölüme doğru yürüyenin, ölüm karşısında hiçbir düşüncesi yoktur" (Özcan 1999: 431) Bundan dolayı sadece kendini bekleyen sonu korkunun beşiğinde sallar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde ölümü, yalnızca bir değişimi kaçınılmaz kılan ve buna karşı insanın yapacak bir şeyi olmayan trajik bir son olarak görür. Yazarın öykülerinde ölüm, birçok yüzle karşımıza çıkar. Bazen soğuk bir taş, bazen insanı kemiren bir kurt gibidir. Yazar, ölümle insanları somut bir dünyadan alarak soyut bir dünyaya taşımayı düşler. Bunun nedeni olarak ölümü bir taşınma aracı olarak görmesidir. Yazarda bir canlıyı veya bir nesneyi öldürme arzusu her zaman kör olarak kalmıştır. Ancak insan bütün insanlar için eşitleyici olduğu için, öykülerdeki kahramanların da bunu yaşamasını sağlar. Kaplan: "Ölülerin yalnız kendileri değil, hatıraları da ölüdür" (Kaplan, 1991: 234) der. Ancak yazar, ölüleri nesnelere dönüştürerek ölümsüzleştirmeyi seçer. Unutmak, ölümün kârı olsa da yazar için unutulmamalı, yaşatılmalı savı hep ön plandadır. Ölüm yazara göre insanı kemiren en büyük aç kurttur.

6. YABANCILAŞMA/ ÖTEKİLEŞME TEMİ

Yabancılaşma, birey ve toplumun içine düştüğü bir çatışmalar beşiğidir. Kişinin kendi ve kendi dışındaki varlık veya değerlerle uyuşamaması sonucunda ortaya çıkan bu durum, kişi veya toplumun kendini yitirmesiyle son bulur.

Yabancılaşma, genel itibariyle hem bireye hem de topluma yönelik bir saldırıdır. Bireyin kendi varlığını karşıt değerlerin düzeye çekmesi, yaşamın düzeninin yitirilmesine neden olur. Edebî metinlerde insan yaşantısından ödünçleme olduğu için yazarlar bireyin ve toplumun içine düştüğü çıkmazları karmaşık bir evren içinde verir. Tahsin Yücel'in öykülerinde yabancılaşma, bireyin kendi benliğine veya değerlerine yönelik olduğu gibi toplumun kültürüne, yaşam biçimine, tarihine de yönelik bir saldırı, çatışma ekseninde ortaya çıkar. Öykülerinde yabancılaşmayı iki ana başlık altında inceleyeceğiz:

- **Bireysel yabancılaşma.**
- **Toplumsal yabancılaşma.**

Yazar, öykülerinde insanların barındırdığı dünyayı sadece yaşanılacak geçici bir sosyal ortam olarak görmez. Yazara göre bireyin iç-dış dünyası ile toplumun gelenek-görenek-yaşam biçimleri bu dünyanın içini dolduran ana değerlerdir. Bu değerlerin hem birey hem de toplum tarafından çatışma eşiğine çekilme öykülerde aksiyonu hızlandırır.

6.1. Bireysel Yabancılaşma

Birey, varlığını değerleri ile bütünleştirdiği sürece kendini tamamlayabilir. Kendi değerleri ile örtüşemeyen kişiler, içinde bulundukları ortamları ölü ortama dönüştürürler. Ortamların ölü bir görünüme bürünmesi bireyin bilişsel dünyasını tahrip eder. Kişi değerlerine ne kadar uzak durursa kendine yabancı olur. "Yabancılaşma genel anlamıyla bir yabancılık veya başkalarından ayrılık, başkalarıyla sıcak ilişkiler yoksunluğu duygusu, Yabancılaşma kişinin kendi benliğine veya benliğinin çeşitli yönlerine yönelik olabileceği başkalarına da yönelik olabilir. (Budak, 2003: 813)

Bireyin kendi benliğine yönelik yabancılaşması, o bireyin kendi içinde barındırdığı değerlerle uyuşamaması anlamına gelir. Yücel'in öykülerinde kendi

benliğine yabancı olan kişiler, kendi bilinç düzeylerini tahrip ettiği gibi etrafındaki insanlara da zarar veren bir yapıdadır.

"Dizge" adlı öyküde Altındiş kendi benliğini ikiye bölerek kendine yabancı kimlikler ortaya koymaktadır. Altındiş'in kendi "ben"i ile "öteki ben"i arasında yitik bir kişilik sergilemesi, kırılma anının zirveye çıktığı noktadır. Kişi bu çatışma eşiğinin zirvesindeyken ya ben'ini kurtarır ya da ötekini besleyerek karşıt değerler düzlemine geçer. Altındiş'in Topal Durmuş ile yaşadığı durum Altındiş'in yabancılaşmanın bireysel alanında gerçekleşir. Altındiş'i salt olarak ele aldığımızda kendi ben'i ile çatışan bir kişilik sergiler. Kendi ben'i geçmişi yaşatmayı arzularken öteki ben'i cinselliği, parayı kendine hedef olarak seçer. "Öteki, ister istemez negatif bir alter ego olduğuna göre, ötekini inşa ederken zorunlu olarak ben'i de inşa etmek durumunda olan insan, bu kurgulamanın yara izlerinden bir türlü kurtulamamaktadır. Yani ötekileştirme aynı zamanda suçluluk kompleksi yaratmaktadır." (Kılıçbay, 2000: 79) Altındiş'in kendi ben'i ile öteki ben'i arasındaki zıtlık ötekinin etrafında ötekileştirme kavramının çerçevelenmesini sağlar.

"Memedali, hem üzerine çöken bu izlenimi biraz olsun silebilmek hem de Altındiş'in boyutsuz bir görünüş mü, yoksa gerçek mi olduğu bilinmeyen duymazlığının derecesini ölçebilmek umuduyla, gıdıklayıp çimdiklemedik yerini bırakmamıştı, gene de gözle görülür bir haz ya da acı belirtisi yakalayabildiği söylenemezdi. Altındiş hep aynı Altındiş olarak kalırdı: uzak, kımıltısız soğuk." (Dizge: 27).

Altındiş ile Memedali'nin arasındaki iletişim kopukluğu kişilerin kendi aralarındaki yabancılaşmayı göstermesi açısından önemlidir. Altındiş buz gibidir. Onun bu soğukluğu Memedali'yi korkutur. Korku ise kişiler arasındaki yabancılaşmayı büyüten en önemli etkendir. Kişi sıcaklığını yitirdikçe berikiler için öteki olur. Altındiş "öteki ben"i öyküde dolaştırdığı esnada ben'in Altındiş'in albümünün içinde uyumaktadır. Benliğin cansız bir nesnenin içinde uyutulması, bireyin etrafındaki insanlara duyarsızlaşması anlamına gelir. Altındiş uyuşma yüzünden kendi benlik alanları arasındaki "ötekileşmeyi" hiçbir zaman fark etmez. Fromm "İnsanın kendi yaşamına yabancılaşmış olduğu önermesi, her insanın öteki insanlara yabancılaştığı ve ötekilerden her birinin de insansal yaşam aynı şekilde yabancılaştıkları anlamına gelir." (Fromm, 2001: 56) diyerek kişinin kendi çevresindeki bireylerin durumunu ortaya koyar. Memedali'nin, Altındiş ile ilişkiye girdiği an Memedali'nin, kendine öteki olarak ortaya çıktığı andır. Ayrıca Altındiş'in her şeyi para için yapması, yaşam karşı duyulan

inançsızlığın kendisidir. İnsanları bir madde gibi kendine davet eden Altındiş, yozlaşmışlığın pençesinde "öteki" ile "ben" arasında durmaksızın gel git yaşayan bir dizgeye dönüşür. Altındiş'in tanımadığı insanları evine davet edip, onlarla ilişkiye girmesi yabancılaşmanın eylemsel boyutudur. Eylemler, kişinin düşünce dünyası ile paralel şekilde çoğalır. Altındiş''in yaptığı bu eylem, yabancılaşmanın eylemsel boyuta taşındığını gösterir. Doğanın, emek karşılığında dışlanması doğa düzenin ölümüne neden olur. "Emek, insanın yaşamını ve aynı zamanda tür özelliği olarak düşünsel doğasını yabancı bir varlığa ve kendi bireysel var oluşu için bir araca dönüştürür". (Fromm, 2001: 56) Böylece yabancılaşmış bir emeğin, yozlaşmışlığa, ötekileşmişliğe hizmet ettiği kesinlik kazanır.

"Kapıyı itip giren konuk kendi eliyle sürgüyü sürer, sonra dizlerinin üzerindeki kapağı yaldızlı işlemeli, kocaman bir albüm, bir köşede dalgın dalgın oturan Altındiş'in karşısına dikilir, cebinden çıkardığı paraları kerevetin üzerine sayar, yeterli bulmuşsa albümü özenle bırakıp kalkar yatağın içine oturup soyunduktan sonra, yorganı üzerine çeker uzanırdı. Hiçbir zaman ufak bir konuşma olmazdı konukla ağırlayıcısı arasında. Konuğun sözlü bir ilişki kurma yolunda harcadığı tüm çabalar boşa giderdi." (Dizge: 24).

Altındiş ile konuğu arasındaki yabancılık soğuk bir savaşın hazırlığı gibidir. "İnsanların kendi aralarındaki savaş (yabancılık), evrendeki yaşam dengelerini altüst ettiğinden, tüm canlılar, bu hastalıklı bilinç yansımasından ürkmektedir." (Korkmaz, 2004: 35) Altındiş ile konuğu arasındaki uzaklık yabancılaşmanın ortak mekâna taşınması ile mekânın bütün değerlerini öldürür. Elindeki albüm ve aldığı paralar onun çift yönlü bir bocalama içinde olduğunu kanıtlar. Onun bu çift kişiliği etrafındaki insanlar nesneye dönüşmesini sağlar.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde Karadede, kendini dışarıdaki yaşama kapatmıştır. Etrafındaki insanların varlığını dışlayan Karadede, kendi bilinç katmanları arasında kendini yeniden yaratmaya çalışan bir kimliğe sahiptir. İnsanın kendini yeniden yaratma ihtiyacı, kişinin içine düştüğü zaman çatışmalar arenasının yüzeye çıkmasını neden olur. Çatışma eşiğine çekilen birey, (Karadede) varlığını benlik alanlarında kurmaya çalışır. Oysa "çatışma, bir toplumu yenilemenin yegâne aracıdır." (Ergil, 2002: 19) bu yüzden dönüşümü tetikleyici unsur da sayılır. Karadede'nin, kendini tanıyamayışı, onun yitikleşen "ben"lerini derin ve gizli yapıya dönüştürür. Anlatıcı Karadede'yi şöyle anlatır:

"O kadar ki, bizlerden pek de büyük, pek de güçlü olmayan bir torunun yanına yaklaşmak bile bizim için bir gözü peklik göstergesiydi. Öyle ya, yalnız kendisi değil, karısı, çocukları, torunları da her şeyleriyle yabancı, her şeyleri ile üstün yaratıklar gibi gelirdi. Bize bu izlenimi silmek içinde hiçbir şey yapmazlardı." (Yaşadıktan Sonra: 47).

Karadede'nin yabancılaşma boyutu, etrafında genişleyerek, ailesine sıçrar. Bu yüzden anlatıcı, Karadede'nin ailesine bakarken onları, ötekiler olarak göründüğünü belirtir. Çocuklarının, karısının ve torunlarının başka yaratıklara benzetilmesi etrafıyla iletişimi kopmuş insanlara atfedilen bir özelliktir. Kişilerin yaratıklara dönüşmesi, insanın dünya ile bağının olmadığını gösterir. "İnsan ile yaşamın ikilemleri arasındaki bağı kopartan bir dünya görüşü ya da toplum düzeni, bir kültür olmakla kalmaz, giderek bir hapishaneye ya da bir ahır haline gelir." (Jung, 2003: 32) Etrafındaki kişilerin onun ailesinden korkması, kişileri tedirgin eder. Her tedirginlik damlası, Karadede'yi iyice karanlığa gömer. İsim, kişilik arasındaki bağ, onun karanlıkta yüce birey olma yolunda aldığı mesafeyi gösterir.

"Yalnız, aynı gün, onunla konuşurken, "Yaşa, yaşa, yetti be!" gibi bir söz ettiği göz önüne alınınca, bilinçsiz bir özlemin birden bire karaya vurmuş bir belirtisi sayılabilirdi bu düşünce. Ama bir dışta kalmışlık, bir yabancılık duygusunun belirtisi sayılabilirdi." (Yaşadıktan Sonra: 62).

Kişinin dışta kalmışlığı, kendi benliğindeki özlemlerin büyümesine sebep olur. Özlem, bireyin gelişiminde, kişilik karmaşası yaratır. Karadede'de bu yüzden kendini, bilinçsiz bir özlemin beşiğinde sallanır bulur. Karadede'nin kendi özlemlerinin farkına varmaması bireysel olarak kendini tanıyamayışından kaynaklanır.

"Benlem" adlı öyküde İdiris ile Memedali arasındaki ilişki "ben" ile "öteki" arasında savaşı gözler önüne serer. "Ben" Memedali'nin hayata tutunmasını sağlarken, "öteki" bütün gücüyle insanların üzerine saldırır. İnsanın bilinçaltında kendine yer bulan öteki kişilerin öteki yüzünü gösterir. Ben ile öteki arasındaki mesafe kişinin dünyayı algılayış biçimine göre kendini besler. Öteki, karanlık bir mahzenin içerisinde dolaşan bir düzlemdedir. Kişi öteki ile ben arasında durmadan gelgitler yaşar. Memedali de kendi "beni" ile "öteki ben"i arasına sıkışmış bir kahramandır. Ancak; Memedali hep uzlaşmayı seçer. Uzlaşma, zorunluluğu ise yabancılaşmanın sonucunda gerçekleşen bir eylemdir.

"Memedali'nin o hiç atılmaz sanılan şaşırtıcı adımı atmasından önce, İdiris'in evi de evinin çevresi de Ötegeçe'den kesinlikle kopmuş yerlerde bizim için: bu evin

önünden geçmek şöyle dursun, yakınına gelmek bile düşünemeyeceğimiz bir şeydi. Alt kattaki büyük odanın pencere demirlerinin son derece sağlam, kapısının her zaman kilitli olduğunu bilirdik, ama pencereden dalga dalga ortalığa yayılan katlanılmaz kokuyu, ta nereden duyulan, insan dışı sesleri, ikide bir pencerenin önüne beliren tüyler ürpertici görüntüyü de bilirdik." (Benlem: 112).

Memedali, o hiç atılmaz sanılan adım attıktan sonra, kendisinin karanlıkta kalan yönlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Memedali'nin tutumu, kendini tamamlama arzusudur. Yapılan ilişkiler girdisi, sadece Memedali'nin bilinç/altı/dışı tabakaları arasında bir sıçrama değil adeta bilinç ile bilinçaltındaki değerlerin karşılıklı bir denge düzeyinde tutularak yitirilen ve öteki olarak görülen duygu ve düşünceleri yeniden var edilmesidir. İnsanın karanlık tarafları, bilinçaltının labirent duvarları arasına sıkıştığı için insan, bilinçaltında büyüttüğü (İdiris) "öteki ben"i dışarıya çıkartmaktan korkar. Bilinçaltının karanlık havuzuna atılan her edim ve his "öteki ben"i büyüterek insanı tanınmayan bir varlığa dönüştürür. Kişi, yaşamın karşısında kendini durmadan kurarak şu üç şeyi yaşar. "1. İnsan kendini yitmiş, çevresindeki şeylere gömülüp batmış gibi duyar, ötekileşmedir bu. 2. İnsan güçlü bir çabayla kendi iç dünyasına çekilerek çevresindeki şeyler ve onlara egemen olma olasılığı üstüne fikirler oluşturur; bu benliğe dalmadır. (…) 3. İnsan yeniden dünyada belirerek önceden tasarlanmış bir plana göre harekete geçer; bu da eylem, aktif yaşam pasiftir. " (Gasset, 1995: 38).

Memedali kendini yaşam karşısında yitirdiği için "öteki ben"i ölümüne neden olur. Bu ölüm ruhsal bir kırılmanın ardından eskisinden daha güçlü bir şekilde yeniden bir doğuma neden olur. İdiris, kendini kafesten kurtarmak için garip garip sesler çıkarır. Böylece kendisinin hâlâ orada olduğunu gösterirler. "Öteki ben" İdiris alt katta pencereleri sağlam, kapısı her zaman kilitli olan bir yerde tutsak edilir. Onun tutsaklığı, kişinin kendiyle olan savaşlarının sonrasında gerçekleşen bir olaydır. Memedali İdiris'i bilinçaltının en alt katına hapsetmiş ve kapıları da sıkı sıkıya kapatmıştır. Kapatılan her kapı, Memedali'nin öteki yüzünü biraz daha müphem hale getirmiştir.

İdiris'in bilinçaltından kötü kokular yayması, onun içinde yaşadığı ortamı bir çöplüğe çevirdiğinin göstergesidir. Çünkü "öteki" hep pislikle beslenir. Yaşamın iyi niyetine hep kötü ve bireysel olarak cevap verir. Bu yüzden dışarından bakıldığında tüyler ürpertici ve korkunçtur. Memedali'nin dostları da kendi "öteki ben"lerini hapsetmiş insanlar olarak öyküde belirir. Memedali'nin "öteki ben"ine yönelmesi onları ürkütür. Bunun sonucunda onlar Memedali gibi davranmazlar ve ötekiye hep öteki

olarak kalırlar. “En iyisi İdiris’in evini yok saymaktı bu durumda biz de öyle yaptık.”(Benlem: 112) diyerek kendi içlerinde taşıdıkları öteki evini yok sayarlar. Ötekiyi yok sayış, kişinin kendi benlikleri arasında yabancılaşmaya / ötekileşmeye neden olur. Öteki ben’in yaşamdan men edilmesi, kimi düşünürlere göre insanı kemale götürür.

Sağlam bir benlik kurmak isteyen kişi “öteki ben”i ile durmadan savaşmalıdır. Savaş ne kadar korkunç olursa yenen taraf daima kendini formda tutar. Ötekine uzak kalmak, onu yok saymak, yabancılaşmanın ve yenilginin ta kendisidir. Memedali, bunu durumu fark ettiği için, içinde taşıdığı ve yabancı kaldığı ben/lem/lerini tekrardan ortaya çıkararak yabancılaşmışlığının / ötekileşmişliğinin boyutunu ortaya koyar.

“Bu nedenle bir öğle üzeri, dostumuzu Cahan’ın karşı kıyısında, korkunç pencerenin önünde, rahat rahat oturur görünce, tepeden tırnağa titremiştik hepimiz, acıyarak bakmıştık ona tıpkı şimdi bulunduğu yer gibi onunda bizlerden koptuğunu bizlere yabancı bir evrene göçtüğünü düşünmüştük. Bizlerden kopmak şöyle dursun, tüm çevresiyle birlikte İdiris’i yeniden Ötegeçe’ye getirmek böylelikle orta yerlerde kocaman bir yara gibi duran, taş kesilmiş bir boşluğu doldurmak üzere olduğunu nereden bilecektik.” Koşarcasına uzaklaştık ardından.” (Benlem: 112).

Memedali’nin arkadaşlarının onun İdiris ile olan ilişkisi sonrasında kendini etrafından koparması onun gerçek anlamda yabancı olarak belirmesine neden olur. Bunun nedeni insanın kendi “ben”inden “öteki ben”ine doğru yaptığı ruhsal yolculuktur. Bu süreç, zaman olarak anlık bir sıçrama halinde olabileceği gibi, uzun bir zaman diliminde de gerçekleşebilir. Memedali, uzun bir sürecin sonrasında, kendi içindeki yabanlığı keşfettiği için onun “ben”den ötekine yolculuğu uzun sürer. Bu sırada gerçek yaşamdan kopar ve arkadaşlarına yabancı bir insan olarak ortaya çıkar.

“Ötegeçe’nin Ötegeçe’den olabildiğince uzaklaşmış parçasına yeniden girdiği, böylelikle, hiç değilse kendi açısından, kopmuş bir bağı yeniden düğümlediği bu günlerde, İdiris’i de nicedir uzak kaldığı yerde yaşayan, duyan, konuşan, susmayı ve uyumayı bilen insanların yurduna getirmek istiyordu, ne desek boştu: en azından günde iki-üç kez İdiris’in penceresinin önüne çökerek insanın iliklerini donduran çetrefil dertleşmeyi bir kez daha başlatmak onun için kaçınılmaz bir dostluk göreviydi.” (Benlem: 116).

Ötegeçe’nin öbür yüzünde gerçekleşen bu olay Ötegeçe’nin kimliğini de “öte” olarak bölmüştür. İdiris ile dertleşmek için “öte”ye gidin Memedali bütün yaşamını

"öte"yi tekrardan doğurmak için kullanır. Ancak öte'ye daha önceden ve öte'nin coğrafyasını bilen bir kişi daha vardır. O kişi Memedali'nin 'Ağası'dır. Memedali'nin "Ağası" bilinç düzeyinde kendi ben'idir. Ağa'nın güçlü yapısı İdiris'i korkutarak onun karanlığa gömülmesini sağlar. Aynı zamanda karanlıkta İdiris'in yaşamasını sağlar.

"Ağamın da bir bildiği vardı kuşkusuz.

Ne zamandır İdiris'le iyi kötü bir yeryüzü bağlantısı kurabilen tek insandı, ama bu üstünlük onu ezerdi. Nerede olursa olsun, İdiris'in karısının sarı yüzü belirdi mi tepeden tırnağa titrerdi ağam. Gene de, çağırdığı zaman hiç nazlanmazdı nedense kasketini gözlerinin önün indirir hiçbir şeyi görmeden, hiçbir şeyle ilgilenmeden, bir uyurgezer gibi giderdi ardından." (Benlem: 116).

Memedali'nin bilincinin ötekinin mekânına taşınması, bilinçaltında yatan duyguların yüzeye çıkışına neden olur. Ağanın baskısı İdiris'in gizlenmesine ve yabancı kalmasına neden olur.

"İkilem" adlı öyküdeki Beşira bireysel olarak kendi ile kavgalı kendi hislerine yabancı bir kişidir. Yabancılaşma kıskacı arasına düşen Beşira kendini yeterince tamamlayamamış ve bireysel olarak yabancılaşmanın eylemsel görünümünü sergileyen bir kişidir. Onun içine düştüğü her ikilem düşünsel olmaktan çıkarak eyleme dönüşür. Bunaltı bir yaşamın kıskacında debelendikçe kendi yabancılaşmış bir birey olarak ortaya koyar. Bunaltı "kalabalıklaşan ve yığınlaşan toplum içinde benlik bocalamasına giren bireyin, içsel sancısıdır." (Şahin, 2005: 18) Bundan dolayı Beşira kendi varlığına bunalımlı bir bakışa sahiptir. Kendi kimliğinde durmadan çatışma yaşayarak kişilik bölünmesi yaşar."

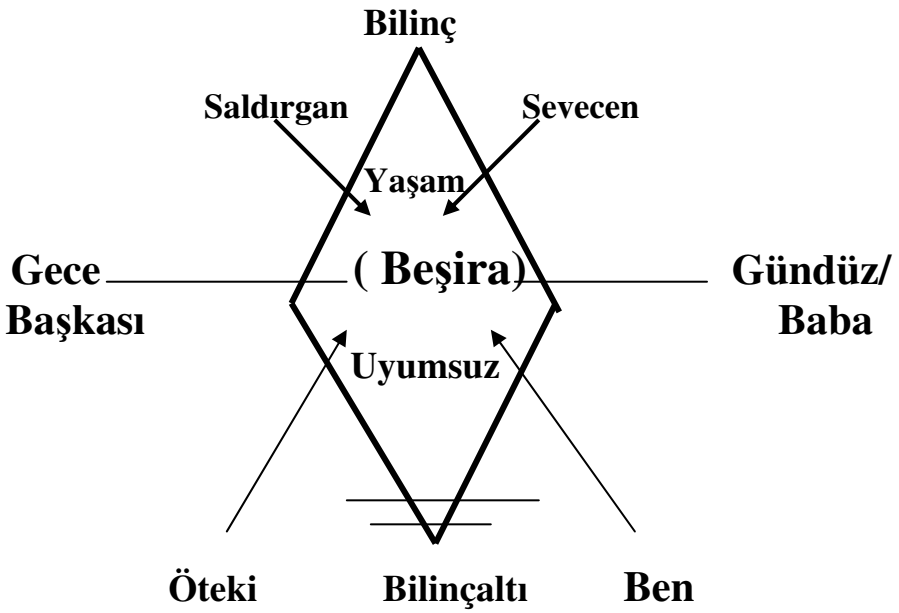
"Böyle işte gündüz başka gece başka bir adamdı Beşira. Bununla birlikte geceki Beşira'nın gündüz ki Beşira'yı, gündüz ki Beşira'nın geceki Beşira'yı hiç mi hiç bilmediği de sözlenemezdi." (İkilem: 142).

Beşira gündüz başka gece başka bir kimliğe bürünerek, parçalanmış bir kimlik sergiler. Birey, kendini parçalanmış bir kimlikle var ettirmeye çalıştığı müddetçe kendine hep yabancı kalacaktır. Aynı zamanda, etrafındaki insanlara da yabancı kalır. Belirli bir zaman diliminde başkalaşan insan, başkalaşımın sancısı ile etrafına saldırır. İnsanları dışlamaya, korkutmaya kalkar. Beşira'da eşini ve çocuklarını korkutarak başkalaşımı ve bölünmüşlüğü bir başkaldırı boyutuna dönüştürür. Camus, "Her başkaldırmada, haksıza karşı tiksintiyle birlikte insanın kendi benliğinin herhangi bir yanına tam ve birden bire bir katılış vardır." (Camus, 1977: 116) Beşira, benliğinin

hiçbir alanına tutunmayı seçmez çünkü onun başkaldırı kendi bütünlüğünedir. O kendini parçalara bölmek için gece ve gündüz bir ayraç olarak kullanır. Kişinin kendini sosyal yaşam alanlarından koparak parçalaması nörotik bir sorundur. Dış etkenlerin baskıları ile hem kendine hem de sosyal yaşam biçimine bir ötekileşme bir tikelleşme vardır. Etrafındaki varlıkları fenomonolojik olarak dönüştürüp bütünleştirememe kişinin kendi ile olan bağlarının kopmasına neden olur. Gece ve gündüz durmadan kimlik ve kişilik değiştiren Beşira gece sergilediği kişiliğe gündüz yabancıdır. Ayrıca etrafındaki insanlara davranış biçiminde dahi bir farklılık vardır. Farklılık arasındaki mesafenin uçuruma dönüşmesi, parçalanmışlığı yabancılaşmaya dönmüştür.

"Korkunç gerçeği gündüz gözüyle öğrenmiş olsaydı kızını da karısını da çatlatıncaya kadar döverdi. Kuşkusuz sırtlarında odunlar kırardı. Sağlam işleri severdi o, bu işin de sağlam olması için elinden geleni yapmıştı." (İkilem: 143)

Alıntı metninde de anlaşıldığı üzere gece ve gündüz farklı bir kimlik kartı takan Beşira, ailedeki diğer insanlara yabancılaşmıştır.



Yukarıdaki şekilde, ikilemleri her parçalanmada yaşayan Beşira, aynı zamanda bireysel olarak dinî değerleri de bu parçalanma esnasında yeniden yaratmaya sorgulamaya kalkışır. Dinî kaidelerle bireysel olarak alay eden Beşira, bu yüzden Ötegeçe sakinleri tarafından dışlanır. Onun, din ile bu şekilde alay etmesi, yabancılaşmanın söze dönüşmüş biçimidir.

"Bir tutumluluk kaygısı bir meydan okuma tiksintisiyle kıldığı öğle namazından sonra, Seyyar Bacı'dan çok, Tanrı ve ölüm sorunları bozmaya başlamıştı kafasını. Bunu

da bir türlü kendine yediremiyordu: rakı kadehini eline almasıyla öbür dünyaya alaya başlaması bir oluyordu ya rakının etkisi çok çabuk geçiyor, doğaötesi kuşkular hep kalıyordu." (İkilem: 154).

Tanrı ve ölüm ile ilgili çıkmazları onun dine karşı yabancılaşmanın hatta kendini alkole vermesine neden olur. Bireyin inançlarına öteki olarak ortaya çıkması yabancılaşmanın ve başkaldırının hem eylemsel hem de düşünsel olarak en üst düzeye çıktığı durumlardır. Kişi kendini inançları ile bütünleştiremediği için çevresindeki insanlarla da bütünleşemez. Hatta daha da ileriye giderek tiksinti, bunaltı duymasına neden olur. Tiksinti ve bunaltının en önemli besleyici gücü ise kaygıdır. Çoşturoğlu "Kişi, bütün çabasıyla ve bazen gerçek dünya ile bağlarını kurmaya çalışır; ama baskının biçimine ve ağırlığına göre bağlı olarak direnmesi gittikçe yetersiz olur. Kendisine egemen olan aşırı kaygı nedeniyle en sonunda baş eğer ve gerçek dünyasıyla arasında kopmalar baş gösterir." (Çoşturoğlu,2001: 141) diyerek, Beşira'nın gerçek yaşam ile olan çatışmalarının nedenini ortaya koyar. Çatışmanın, en asi yönü Tanrı'ya karşı olan yönüdür. Kişi, kendini bütünleyemediği zaman, Tanrı'ya yönelerek, onun değerlerini sorgular. Tanrının değerlerini her sorgulayış yabancılaşmanın kirli yüzünün ortaya çıktığı hastalıklı dönemdir. Kişiler bu dönemlerde eşe, çocuklara ve çevresindeki insanlara durmaksızın saldırırlar ve en sonunda da Tanrı'ya saldırarak, asi ve başkaldırıcı olurlar. Beşira'nın hayatı sorgulaması, onun kendi ve tanrıyla olan bağlarının çözülmesinden dolayıdır. Bu çözülüş hızlı ve devamlı dikey bir doğrultu da yükseldiği için kendine "yeni bir bilinç" oluşturur. (Camus, 1997: 119) ve orada oturur. Yabancı olduğu oturma yeri onu kaygıya nefrete bölünmeye iteler.

"Denge" adlı öyküde Hamida, kendini ailesinden dışlayarak, yeni bir denge kurmaya çalışır. Damadın alınmak istenen intikam Hamida'nın aileden uzaklaşmasına sebep olur. Damadı Çeten Ali'nin annesi, Iraz Bacı'dan alınan intikam, aslında bir intihardır. Her intiharın bir haklı yanı olduğuna göre Hamida da kendini haklı göstererek, insanî değerlerine yabancı bir kimseye dönüşür.

"Zorunlu olmadıkça konuşmaması bir yana, karısının, çocuklarının gülüp eğlenmelerine de ses çıkarmıyor, kendi evinde değil de bilmediği bir yabancı ortamda görünmez bir duvarın ardında deviniyorlarmış, deviniliri de kendi seslerinden kopmuş, anlamlarını ve nedenlerini yitirmiş olarak ulaşılmıyormuş gibi uzak uzak bakmak yetiniyordu." (Denge: 183).

Kendi içine gömülüp kalma ve etrafa kulak asmama duyarsızlaşmadır. Aynı zamanda kişinin etrafı ile kendi arasında duvar çekmesi, bireyin kendini soyutlaması anlamına gelir. Birey, kendini etrafındaki insanlardan ne kadar yalıtır ve iletişimi koparırsa, o derece yabancılaşmış olur. Hamida gibi kişiler, yabancılaşmayı yalnızlığa, yalnızlığı içteki intikam ateşine dönüştüren insanlardır. Her intikam ateşi, yabancılaşma kuyusuna atılan bir ölümü doğurur. Hamida, kendini çevreden soyutlayarak, bilinçaltına sığınır. Bilinçaltında kendisiyle yüzleşen kişi "kendine ait hiçbir şeyi inkâr edemez, yok edemez." (Korkmaz, 2002:198) ve böylece asi bir intikam doğar. Bilinçaltı ile yabancılaşma arasında bağ bireyin düşünsel olarak bir düzeye çekildiği sıralarda yeşerir. İd- öteki hep insanî değerleri yutmayı silmeyi amaçlar. Nitekim Hamida da bilinçaltına attığı bastırılmış intikam ateşini yakarak, eyleme geçer. Böylece insanî yönleri ölür ve kendi değerlerine ve benine yabancı ve asi olarak sürüklenir gider.

Meta ile insanın kopmaz bağları, insanın çalışarak, ürettiğini kullanmasıyla başlar. İnsan hayatını kolaylaştırmak için yapılan maddeler emeğin nesneye dönüşmesi ile gerçek bir yapıya dönüşür. Metanın alımında veya satımında bir oranın ortaya konması para ile insan arasındaki samimiyeti çölleştirmiştir. Madde bütün ağırlığı ile insanın üzerine abanırken insanlar yaşamın insanî yanlarını terk etmişler paraya mevkie yönelmişlerdir. Kirlenmiş bir yaşam biçiminin düzenleyicisi olan bu etkenler, insanın yaşamını kuşatmıştır. Bireyin içinde barındığı toplum, bireyi çıkmaz bir yola iterek onun nesnelere ilişkiye girmesine neden olur. Birey bu yola girdikten sonra ne kadar çok çalışır ve çabalarsa çabalasın yoksulluğun, yozlaşmanın büyümesini engelleyemez. Yazar "Eski Öykü" adlı eserinde paranın, mevkiin esiri olan bireyleri yozlaşmışlığın penceresinde debelenirken karşımıza çıkarır. Maddeye yönelen duyular, akrabalığı, dostluğu sönük bir ateşe dönüştürür. Teyze ve eniştenin yozlaşmışlığı maddenin insanı kirletmesinden kaynaklanır. Etrafındaki insanları para olarak algılayan teyze, enişte ve Hacer, metanın peşinde yürüyen kuklalardır. Bütün değerlerle bağlarını koparmışlar maddeleşmiş insanlardır. Serdar "İnsan emeğine yabancılaşınca, tüm yaşamı üzerindeki denetimini yitirir. Emek üretilen üründe nesneleşir. İnsanın yarattığı ürünü (nesneyi) elinden kaçırması, onu insandan bağımsız hale getirir. Savaşan bu bağımsız varlık insanın karşısında onu ezen, egemenliği altına alan, tutsak eden ve sonunda yozlaştıran bir güç olarak dikilir. (Serdar, 1996: 30) diyerek, insanın ürettiği nesnelerle olan mücadelesini gözler önüne koyar.

"Anlatsana, delikanlı, ne var ne yok!" dedi

“Ne olsun, enişte!” dedim.

“Hiç bir şey yok mu?”

Birden büyük olay usuma geldi:

“Aylığım otuz beş lira arttı” dedim

Teyzem dudak büktü

“Eh”, dedi “iki odalı bir ev tutabilirsin belki.”

Eniştem de dudak büktü:

“Memurluk mu düşman başına!”

Hacer bu türlü konularla hiç mi hiç ilgilenmediğini göstermek istercesine pencereden dışarıya bakıyordu, gene de söyledi söyleyeceğini:

“Üç yıl sonra otuz beş lira daha artar.”

Hacer’den beklenecek şey değildi böylesi, ama burun kıvırışını görsen.

“Seninle alay ediyor, basbayağı küçümsüyor.” derdin.” (Eski Öykü: 38).

Kahramanın maddi yönden aşağılanması ve alaya maruz kalması Hacer’in ailesinin maddeye bakışını bize özetler. Parayla yaşamı bir paralelde tutan aile, yaşamın anlamının parayla sağlanacağını düşünmektedir. Maddenin, insanı kendine çekmesi, sonsuz bir döngüye sahiptir. Bu döngünün insanlar tarafından sahiplenilmesi, metalaşmadır. Metalaşmanın sosyal ve bireysel boyuta yansıması parçalanma, yozlaşma ve yabancılaşma şeklindedir. Hacer ve ailesinin insanî yönlerinin madde tarafından kuşatılması, onların mevki peşinde koşmasına sebep olur. Hacer’in sevgi beslediği kişiye ötekileşmesi ise madde hastalığının bir sonucudur. Madde ve onun gücü insanın bilinç katmanlarını tahrip ederek bireyin sevgiden yoksun, aşkı ve sadedi tanımayan bir varlığa dönüşmesi neden olur. Bir hiçliğe doğru çekilen Hacer, maddenin peşinde koşan, yabancılaşmış bir birey olarak varlığını sürdürür.

“Komşular” adlı öyküde yazar bir karı kocanın arasındaki kirlenmiş ilişkiler yumağına yabancılaşma elbisesini giydirerek okuyucu ile yüzleştirir. Ayten ile Arif arasında geçen olaylar, bir aile kavgasından çok birbirine yabancı olan iki bireyin içine düştükleri durumu gösterir. Aile bireylerinin mekânı paylaşma noktasında birliktelikleri aynı zamanda ilişkilerin de düzenlemesini sağlar. Karı ve kocanın bireysel olarak birbirleri ile çatışmaları, eylemden ziyade, önce düşünsel bir çatışmadır. Fikir olarak birbirleri uyuşamayan insanlar, “Bireysel ruhun korkutucu bir şekilde dıştaki ötekileşenle çatışması, yabanileşmesi dış ve içtekinin birbirine yabancılaştığının bir göstergesidir.” (Lukes, 1995: 146) Böyle bireylerde kişilik çatışma had safhadadır.

Kendilerini tamamlayamamış insanların, güçsüzü ezmesi, kişinin kendine, insanî yönlerine de ötekileşmesi anlamına gelir. Arif'in, karısına ve çocuklarına davranış biçimi, insanî değerlerden yoksun bir zihnin yabancılaşmış çığlıklarıdır. Kadına bir mal gibi davranan Arif, Albay Atmaca'nın da tepkisini çeker. Albay Atmaca bu yüzden ona karşı tavır alır ve ona küfür eder. Albay Atmaca ile Arif'in arasındaki çatışmalar yumağı, bireysel olarak, farklı düşünce biçimlerinin izlerini yansıtır. Arif'in ailedeki bireyleri ezmesi ise onun ötekileşen yanlarını yansıtır.

"Bir süre baktılar daha. Sonra, adam hoşgörüyle karısına dikti gözlerini:

"Ben ömrümde senin gibi sakar bir kadın görmedim" dedi.

"Sen ömründe benden başka karı görmedin ki sakarını göresin!

"Sakarını gördüm, salak: seni gördüm!

"Salak diye sana derler!" (Komşular: 10).

Karı koca arasındaki bireysel uzaklık, insanların birbirlerini yeteri kadar tanıyamayışından kaynaklanır. Ayrıca zaman içinde insanların değişmesi, bireyler arasında farklılıkların artmasına ve yabancılaşmanın boyutlarının diğer paylaşım alanlarına sıçramasına neden olur. Arif Bilgin'in bir bilginden çok, kaba bir zihniyeti temsil etmesi, onun cahilliğin pençesinde kıvrandığını gösterir. Bireyler arasında yabancılaşmanın en ağır boyutlarından bir tanesi, cahiller ile aydınlar arasında olan farklılıklardır. İnsan, kendini mensubu olduğu tabakanın içinde durmaksızın var etmeye çalışır. Arif de aile içinde kendi yerini sabitlemek için umarsızca zayıf insanlara saldırır. Onun saldırganlığı yıkıcılığın göstergesidir.

Lorenz ve Freud'a göre "İnsan, saldırganlığı, sürekli akan bir enerji pınarını beslediği bir içgüdüdür ve dış uyarılara karşı bir tepki'nin sonucu olması gerekmez." (Fromm, 1984: 45) diyerek bir sebep yokken insanların birbirleri ile kavga etmelerinin nedenlerini açıklarlar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde bireyler, kendi var oluşsal kaynaklarını sorgular ve neden yabancı olduklarını, neden öteki ile kavgalı olduklarını araştıran bir araştırıcı kimliği ile karşımıza çıkar. Bireylerin, kendi benlikleri ile çatışma yaşayarak, ötekileşmeleri bireyleri düşünsel olarak, hastalıklı bir yapıya dönüştürür, hem de eylemsel olarak yabancılaşmanın kucağına düşmelerini sağlarlar.

6.2. Toplumsal Yabancılaşma / Ötekileşme

Toplum, insanların içerisinde yaşadığı bir havuzdur. Bireylerin bir araya gelmesi oluşan bu havuz o toplumun kültürünü değerlerini ve inançlarını da içinde barındırır. Modern toplumlarda yaşamın ortak bir alanına dönüştürülmesi, insanların belirli merkez etrafında birleşmelerini sağlamıştır. Özellikle insanların yerleşim yerlerini bir yaşam alanı olarak kullanmaları, toplumun yabancılaşmasını sağlayan önemli etmenler arasında yer alır. Metalaşan insan, kendine ölü yaşam alanları yaratarak, toplumun kolektif olarak değerlerini yitirmesine neden olur.

Toplumun yabancılaşması, o toplum kendi tarihine, kültürüne, dinine, diline yabancılaşması anlamına gelir. Tahsin Yücel'in öykülerinde toplumsal yabancılaşmanın izleri, insanların bir arada bulundukları anlarda ortaya çıktığı gibi yaşam biçimlerinin yapaylaştırılması, özü yitirmesi şeklinde de görülür.

"Uçan Daireler" adlı öyküde yazar, toplumun içinde yaşayan bireylerin birbirlerine yabancılaşmasını bireyin başkaldırı ve kaçması şeklinde bir düzene dönüşür. Kahraman, şehrin ve metalaşmış yaşamın içinde kendi değerlerine tutunamamış bir kişi olarak karşımıza çıkar. Özellikle işe gitmek için otobüse bindiğinde insanların birbirine yabancılaştığını fark eden kahraman, toplumun yabancılaşmış yüzünü okuyucu ile paylaşır.

"Bir züppe delikanlı çekti dikkatimi. Kazağının üstüne bir kartal havalanmıştı. Kolunda zincirle bilezik arası bir şey, sırtında naylondan bir pardösü vardı. Bu bir şey değildi. Yanında genç kadına sürtünüp duruyordu. Bu da bir şey değildi. Kadınla berabermiş yapıyordu kerata. Başını, yüzünü eğiyordu, gözlerinin içine bakıyordu." (Uçan Daireler: 6).

Otobüsteki insanların birbirlerine yabancılığı, insanların yozlaşmasına neden olur. Kalabalık mekânlar, insanların yabancı olarak görünüşü daha da belirgin kılar. Birbirini tanımayan ve iletişim kopukluğu yaşayan bireyler, kendi insanî değerlerini yitirirler. Toplum, tarafından kendi insanî değerlerini yitiren insanlara tepki verilmediği için kültürel değerler de zaman içinde unutularak, sıradan bir yaşam biçimine dönüşür. Ayrıca delikanlının kendi varlığını soysuzlaştırması toplumun içine düştüğü yabancılaşmışlığın mekâna yansımış şeklidir.

"Şampanya" adlı öyküde İlyas'ın içine düştüğü durum, toplum değer yargılarının nasıl sancılı bir durum aldığını gösterir. Toplumun yozlaşmışlığı, toplum içindeki bireylerin değerlerini silerek, onları boyutsuz insanlar haline getirir. Nitekim Saime'nin toplumun değer yargılarını hiçe sayarak ötekileşmesi, toplumsal olarak gelinen durumu gösterir.

"Birbirinize bakıp gülümsediniz. Yanındaki çıtı pıtı, sarışın herifin kolunu sıktı, "Oynayalım" yine? Dedi.

"Oynayalım şekerim" dedin.

Fiyakalı bir kadeh getirdin. Masanın üstüne koydun. Bana döndün,

"Sen bu oyunu bilir misin?" diye sordun

"Bilmem" dedim.

"Güzel oyundur bu, dedin, bu kadehi şimdi döndüreceğim. Baş tarafı kimin önünde durursa hepimiz onu öpeceğiz." (Şampanya: 42)

Toplumun içinde yaşadığı ortam yozlaştığı için Saime, kendin yitik bir kişiliğin arkasına gömer. Onu İlyas'a karşı takındığı tavır, toplumun yaşam biçimi haline gelmiş, bir düzendir. Kendi inançlarını unutarak, kendi değerlerine ötekileşen birey, toplumun bozulmuş dokusunu oluşturur. Kendi değerlerini tam anlamadıkları için, kendi inançlarına yabancılaşırlar. Toplumun değerlerini yitirmesi ve bunun yerine yeniden değer bütünü kurma çabası yabancılaşmışlığın topluma yansımış şeklindedir. Çoşturoğlu "Yabancılaşma, toplumların evrimleri ile ortaya çıkan toplumsal bir hastalıktır, daha düşünce de belirir, düşünceden de eyleme dönüşür." (Çoşturoğlu, 2001: 77) diyerek toplumun, yaşadığı her değişimin ardından bir yabancılaşma kıskacı olduğunu belirtir.

İlyas'ın şehirdeki insanların yaşam biçimine bakışı, bir başkaldırı niteliği gösterir. Sokakta yürürken, etrafındaki insanların korkunç varlıklara dönüşmesi, bireysel bir yabancılaşmadan çok toplumsal bir yabancılaşmadır. Şehrin, insanları kuşatması şehirde yaşayan insanların, kendi değerlerinden uzaklaşarak, yabancı bir yaşam sürmelerine neden olur.

"Kadınlar gördüm, vücutları insan değil, sabun değil leş gibi lavanta kokuyordu, yüzlerinin asil rengi boyalar altında kaybolmuştu, adımlarını atışlarından gözbebeklerine kadar her şeylerinden yapmacıklık, samimiyetsizlik, iki yüzlülük akıyordu." (Şampanya: 44).

Şehirdeki insanların kendi değerlerinden kopuşu, adeta yüzlerine yansımaktadır. Yüzlerini boyalarla gizleyen insanlar, kendi kimliklerini maskeler ardına gizler. Aslında bu gizlenilmişlik toplum değer yargılarına karşı takınılan tavrın ta kendisidir. Kişilerin gözbebeklerine kadar yaşadıkları değişim, düşünsel olarak bilinçaltında yaşadıkları değişimin, yabancılaşmışlığın görsel bir alana taşınmasındır. Toplumun yüzünün değişmesi, şehirde yaşayan insanların anlamsız varlıklara dönüşmesine neden olur. Değişim, hızlı ve temelsiz olduğu için İlyas, buradan kurtulmak ister. Giderken yanına küçük bir erkek çocuğunu da alıp gitme arzusundadır. Erkek çocuk, toplumun yozlaşmamış, bozulmamış yönünü temsil eder. Çocuğun öteki olmaktan kurtarılması, toplumun geleceğinin inşası anlamına gelir.

"Çocuğu anasının uzun tırnaklı ellerinden kapıp kucaklamamla koşmağa başlamam bir oldu. Bu şehirden çok uzaklara, kimsenin olmadığı bir yere götürecektim onu. Her şeyden önce bir güzel yıkayacak ne içinde ne dışında şehrin pisliğinden bir iz bırakmayacaktım." (Şampanya:50).

Şehrin kirlenmişliği ve çocuğun temizliği, birbirine tezat teşkil eden durumdur. Toplumun içine düştüğü tezatlar, toplumun çatışmaya girdiğini gösterir. Çatışmanın en ileri boyutu ise yabancılaşmadır. Şehirde yaşayan insanların birbirine öteki olması sunileşen yaşamında kendisidir.

"Büyük Sarhoşluk" adlı öyküde de çöpçünün şehrin ortasında yapayalnız kalması ve geçmişine dönme arzusu toplumun, bireyleri dışlamasındandır. Çöpçü, kalabalıklaşarak insan yığını haline gelen şehirden uzaklaşır. Onun toplumun yaşam biçimine karşı takındığı tavır, toplumun yabancıl kimliğinden kaynaklanır. Bireyin toplum tarafından kabul edilmesi ve bireyin geçmişe duyduğu özlem, toplumsal bir kargaşanın ta kendisidir. Toplumun anlaşmasını sağlayan dil, insanların kendi değerleri ile de yüzleşmesini de sağlar. Korkmaz "Evrenin boşluğuna bırakılan ruh, ilk önce söze tutundu, sonra kendini sözde (kelamda) açarak bu "tutunma noktası"nı bir oturma mekânına dönüştürdü. Böylece dil, ruhun evi yuvası, barınağı oldu."(Korkmaz, 2004: 151) diyerek dilin önemini vurgular. Tahsin Yücel' "Tarih / Coğrafya" adlı öyküsün de bu tezi doğrular niteliktedir. Öykü ironik bir şekilde dilin önemini belirtir. Dilin oturma yeri olmaktan çıkması, oturma yeri olarak tutunma noktası olmaktan uzaklaşma dilde yabancılaşmayı doğurur. Yazar, öyküde dilin asimile oluşunu ve bireyleri de asimile edişine dikkat çeker. Yusuf Pamukoğlu'nun kendi değerlerini Joseph Cotton Junior'a dönüştürmesi, bir milletin varlığını büyüten en büyük değer olan dile ihanettir. Her

ihanetin arkasında, yabancılaşmanın uğultulu sesi gelir. Çünkü ihaneti yabancılaşma doğurur. Joseph Cotton Junior'un, okulundaki öğrencileri İngilizce'ye özendirmesi, onun geçmişini sildiğini ve amaçsız bir insana döndüğünü gösterir. Dil bir ferdin kullanımı ile değil bir toplumun onu işlemesi ile büyür. Ne var ferdin dil ile olan münasebeti onu kirletme, onu öldürme eksine girdiği vakit fert toplumun değerleri ile oynamış olur. Özellikle bir öğretmenin çocukları yabancı dil havzasına taşıması dilin özgürlüğüne kelepçe vurmaktır. Yazar, fertlerin dile verdiği zararı toplumsal bir platforma taşıyarak dilin kullanılma biçimlerini eleştirir.

"Pamukoğlu neredeyse soluk bile almadan dinlediğimiz bu ilginç tanışım konuşmasının ardından, istemeyerek kullanmak zorunda kaldığı "çocuklar düzleminde" deyimin yetersizliğini vurgulamış, oradan da tüm uygar ulusların dillerinde yeri olan "Miss"/"Misis" ayırımının bizim geri kalmış dilimizde bulunmamasının yol açtığı "talihsiz" karışıklığa uygar ülkeler arasında "özlenen yerimizi" alabilmemiz için köy türkülerini çok seslendirmek gibi yararsız işlerle uğraşmak yerine, bu önemli boşluğu en kısa zamanda doldurmanın kaçınılmazlığını geçmişti." (Tarih / Coğrafya: 49).

Pamukoğlu'nun toplumsal değerlerle, uygar ülkelerin değerlerini kıyaslaması ve toplumun değerlerinin küçümsenmesi, toplumun içinde yaşayan bireyin, toplumla bağlarını kopardığını gösterir. Yazar, kahramanla toplumun adına kavga eder. Ancak bunu ironik bir şekilde, Yusuf Pamukoğlu ile alay ederek yapar.

"İktidar" adlı öyküde tatil köyünde yaşayan insanların kültürel değere ve inançlara ötekileşmeleri, toplumun içine düştüğü kirlenmişliği göstermesi bakımından önemlidir. Küçük bir tatil köyünün bürokratlar ve zenginler tarafından işgal edilmesi, oradaki ilişkilerin sığlaşmasına neden olur. Tatil köyündeki insanlar, birbirlerini yeteri kadar tanımamalarına rağmen, çıkar ilişkileri yüzünden birbirlerine şirin görünürler. Her yönüyle birbirlerine yabancı olan bu insanlar, sadece varlıkları ile yaşama tutunurlar. Toplumsallaşma yolunda başarısız olan bu yabancı kimlikler, toplumun çürümesine zemin hazırlayan insan topluluklarıdır.

"Köşelerinde yükselen üçgen kulakları, birer boynuz izlenimi uyandıran acayip bacaları, ölü gözlerini andıran kemerli pencereleriyle, birer insan konutundan çok, kim bilir nasıl bir yıkımın sonunda taşın ve toprağın can çekiştiren kustuğu tortular gibi görünüyor, en iyimser zamanlarda, bilinmeyen bir tanrıya tapan, bilinmeyen bir halkın insanlarının yalnız ölülerini görmek için değil, aynı zamanda ölümün ürperticiliğini duyurmak için yaptıkları mezarları düşünüyordu." (İktidar: 65).

İnsanların, mekânı ölü bir mezarlığa çevirmesi, mekâna yabancılaşan insanın ölümü olur. Boyutsuzlaşan mekânlar, boyutsuzlaşan insanların çizgilerini taşır. Mekânla ruh ortaklığı kuramayan insanlar, sadece yaşamayı düşünen canlılardır. Mekânla iletişime geçmek, insanın büyümesini çoğalmasını sağlar. Fakat birbirine yabancı olan insanların şekillendirdiği bir mekân, taşın ve toprağın kustuğu ölü bir tortudur.

Hayatın yaşanabilirliğini güç, kuvvet, iktidar kavramlarla öldüren insanlar, yaşamın varlıkla olan münasebeti yıpratan kişilerdir. İktidar'ın çevresindeki insanların, diğer insanlara karşı tavırları, onları öteki yapar. "Şu var ki, bir sürü güçlü ve ünlü kişiler, eski yeni politikacılar, müsteşarlar, genel müdürler, paşalar, gazeteciler, para babaları bu küçük koya üşüşmüşlerdi. Böylece, en güçlülerinin çevresinde çözülüp çözülüp yeniden birleşen halkalar oluşturan orta güçlüler, ortalama çok güzel uyan garip tapını deviniliriyle tanlarını yabancılardan korurken, yılların kenara ittiği eski güçlüler, (…) (İktidar: 66).

Toplumun üst tabakasının bir araya geldiği bu tatil köyü, insanların kendi menfaatleri doğrultusunda inançlarını insanların emrine verdikleri yerlere dönüşmüştür. İnsanın kendi değerini çıkar ilişki için harcaması, kendi değerlerine yabancı olduğunun kanıtıdır.

"Bebekler" adlı öyküde Ötegeçe'de yaşayan insanların içine düştüğü yabancılaşma problemi ele alınır. Kasabalı insanlar, şehirli gibi kendilerini zamanın içinde kurarken bir yandan da etrafındaki insanları tanımaya çalışır. Kasabalı insanların içinde düştüğü değer yitimi, toplumun içine düştüğü durumu göstermesi bakımından çok önemlidir. Bir ailenin içinde büyüyen yabancılık, bireylerin kendilerini bulma yolunda attıkları adımla su yüzüne çıkar. Türk aile yapısının bozulmuşluğu, ailedeki bireylerin kendi içine gömülmüşlüğü ile toplumsal bir sorun haline gelir.

Memedali'nin kardeşi Meryem'in sesini tanımayışı Meryem ile Memedali arasındaki uçurumun büyüklüğünü gösterir. Aile içinde yabancılık, toplumun bütün kesimi için aynı özelliği gösterir. Yazar, küçük bir aileden yola çıkarak, sesini yitiren ve tanımayan Türk insanının sözcüsü konumuna gelir. Çağımızda yabancılaşma sorunu, sadece bir ailenin değil bütün ailelerin yaşadığı bir problemdir. Bunun sebebi insanların kendini değiştirerek yeniden hayata başlama arzusudur. Marks, "Her kişi, kendi bencil gereksinmesini orada doyurabilmek için, ötekiler üzerinde yabancılaşmış bir etki yerleştirmeye bakar. Bu yüzden de nesnelerin kitlesiyle birlikte, insana yüklenilmiş

yabancılaşmış varlıkların alanına artar. (Fromm, 1982: 73) diyerek insanların içine düştüğü durum trajik durumu ortaya koyar.

Tahsin Yücel'in öykülerinde yabancılaşma/ötekileşme, bireyin etrafında döndüğü gibi toplumun içine düştüğü çıkmazları da yansıtır. Bireyin kendi benlik alanlarına ötekileşmesi ve bunun sonucunda kendi kültürel değerlerine yabancılaşması, yazarın üzerinde durduğu en önemli hususdur. Yazar, bireyin kendini tanıma yolunda attığı her adımı "öteki/leşme ile çatıştırarak hem düşünsel hem de eylemsel olarak bir başkaldırıya dönüştürür.

Toplumsal olarak, değerlerin yalıtıma uğraması, manevî değerlerin, insanî değerlerin ve kültürün çökmesine neden olur. Toplumun çürümeye doğru giden değer dizgesini yeniden canlandırmaya çalışan yazar, toplumun varlığını yabancılaşmanın pençelerinde hırpalar. Okuyucu, yabancılaşmanın pençesinde acı bir şekilde kıvranan kahramanlara bakarak, yabancı olmak veya olmamak sorunu kendi kafasında çözmeye çalışır.

Yazar, varlığını bireylerin bilinç katmanlarında yeniden yaratarak, toplumun kendi değer bahçesinde büyümesini arzular.

7. YALNIZLIK TEMİ / YALNIZLIK BAHÇESİNDE İNSAN GÖRÜNTÜLERİ

Tahsin Yücel'in öykülerinde yalnızlık, bireyin içini kemiren, onu soysuzlaştıran bir görünümdedir. Yazar yalnızlığı, insanın ruhsal alanından, fiziksel alanına taşır. Özellikle şehir hayatı içinde kendine bir tutunma yeri arayan insanın çıkmazları, yalnızlığı kamçılayan değerler arasındadır. İnsanın sosyal bir varlık olması, onun yalnız olmasının veya yalnız kalmasının önüne geçmemektedir. Yazara göre yalnızlık, bir çalar saat gibidir. Ancak bu saatin ne zaman nerede çalacağı belli değildir. Çünkü yaşam, insanlara her şeyi sunan, bir o kadar da insanların elinden her şeyi alan bir şeydir. Yücel için yalnızlık, hem psikolojik hem de bedenseldir. İnsanın kalabalıklaşan ortamlarda kendini dışlanmış hissetmesi veya etrafındaki inanlarla iletişime geçmemesi, yalnızlığın psikolojik yönünü oluşturur. Yazar, bu tip yalnızlığı, yüreğinin karanlık kuyularına dışarı çıkarak, bedensel bir yalnızlık girdabına dönüştürür. Bu tür yalnızlık, insanı silen, yok eden veya dışlayan bir yapıya sahiptir. Oysa insan bütün canlıların efendisidir. Onun bu özelliği, onu diğer canlılardan farklı kılar. Bir ağaç veya bir bina

gibi bir yerde yalnız başına kalmak, insana yakışmaz. "İnsan, başka insanlarla birlikte yaşar ve toplum halinde yaşama ihtiyacı duyar." (Özakpınar, 2002: 41) Yücel, insanları yalnızlığın kollarına atan bir yazardır. Ona göre yalnızlık, insanın değişimini sağlayan en önemli etkendir. "Büyük Sarhoşluk" adlı öyküde çöpçü, kalabalıklaşan insan yığını içinde kendini yalnız hisseder. Onun yalnızlığı, psikolojik bir çökme ve daha sonrasında bir değişimin ve dönüşümün başlangıcı olur. Yazar, çöpçünün yalnızlığını, kirlenmiş hayatın insana sunduğu bir san olarak görür. Yazar için insanın bir topluluk içinde tekilleşmesi bireyin yalnızlık kabrine girmesine neden olur.

"Sesini çıkarmadı. Yürüdü. Süpürgesini sallamaya başladı. Ama az sonra, çevresine bakıp da ortalıkta çöpçü başını göremeyince, gene oturup defterini kalemini çıkardı. O sırda bir kahkaha çınladı kulaklarımda. Sonra bir daha, bir daha. Başını kaldırdı. Büyüklü küçüklü bir sürü çocuk sarmıştı dört yanını, az önce kovaladığı çocuk da tam ortalarındaydı. Bu kalleşlik onun işiydi."Yuh!" diyordu," Çöpçüye bak resim yapıyor." O ne derse ötekiler yineliyor, koca cadde "Yuh!" sesleriyle inliyordu. Süpürgeye davranacak oldu, ama çocuklar aldırmadılar; başa çıkılacak gibi değillerdi. Kolları yanına düştü. Sonra, gözleri kendiliklerinden camiye dikildi. (Büyük Sarhoşluk: 20)

Yazar, insanların içinde yalnızlılığın ve kaybolmuşluğun acısını, insanın yeniden dirilmesi için bir tetikleyici unsur olarak görür. Yalnızlık, insanın doğasına ne kadar aykırı olsa da hayatta zıtlıklar, hayatın anlamlı bir hava bürünmesine katkıda bulunur. Çöpçünün maddi ve manevi olarak kendini yalnızlığa itelemesi, yazarın yalnızlığa bakışını daha belirgin kılar. Yazar göre; insan nerede olursa olsun yalnızlığı yanı başında hisseder. "Resim ile Elişi" adlı öyküde, Ahmet Elden'in yalnızlığı hem bedensel bir yalnızlık hem de psikolojik bir yalnızlıktır. Yücel için bedensel yalnızlığın kaynağı, ruhsal bir kırılmadan sonra ortaya çıkar. Gece yarısı ruhsal bir kırılma yaşayan Ahmet Elden, kimsesizliğin vermiş olduğu eziklik ile kendini sorgulamaya başlar. Yazar için Ahmet Elden'in kendini sorgulaması, yitirilmiş gerçeklerin yalnızlığa dönüşmüş bir halidir. İnsanın geçmişteki yaşantılarına kaçması, yazara göre ruhsal yani psikolojik yalnızlığın başlangıcıdır. Kaçış ise dönüştür. İçe dönen insan kendi kendisi ile tek başınadır. Bunun için yazar, Ahmet Elden'i kendi içine doğru döndürerek, varlığını tekrardan ortaya çıkarmaya çalışır.

"Yakınlarda bir saat, ikiyi vuruyor, sonra susuyor. Vuruşunu Ahmet Elden duydu, tıkırtılarını hiç kimse duymadı, herkes uykuda. Ahmet Elden'in hiç uykusu yok.

İçini çekip duruyor, karşıdaki duvara bakıyor. Karşıki duvarda çıplak bir adam yumruğunu çenesine dayamış düşünüyor, "Düşünen Adam" diyor Ahmet Elden, gülümsüyor, arkasından dudak büküyor. Düşünen Adam düşünüyor, Ahmet Elden düşünüyor''(Resim ile Elişi: 22).

Yazar, insanın düşünce boyutunu, yalnızlığın bir basamağı olarak görür. İnsan düşünen bir canlıdır. Ne var ki düşünceli olan insan, yalnız olan veya kalan insandır. Düşünme edimi esnasında insan, her zaman yalnız kalmak ister. Yazar da kahramanı Ahmet Elden'i gecenin karanlığında, tek başına ayağa kaldırarak, onun düşünce gel gitlerini yalnızlığa bir yürüyüş olarak ortaya koyar. Gecenin karanlığı, insanı kendi içine iter. Ahmet Elden'in kendi içine dönüşü, karanlığın insana zihnindeki çağrışımı yalnızlıkla dillendirmesine neden olur. Yazar karanlığı, yalnızlığı büyüten bir değer olarak kullanır. Karanlık, insanı silinmiş, kaybolmuş yanlarını iyice silmeye çabalarken, insanın buna direndiği görülür. Çünkü insan, hem yalnızlığın hem de karanlığın tek aydınlatıcısıdır. İnsandan başka varlık için, yalnızlığın hiçbir anlamı yoktur. Bunu anlamlı kılan, insanın duyguları düşünceleri ve edimleridir. Ahmet Elden'in "Düşünen Adam"a dönüşümü, onun karanlıkta yalnız kalmasının bir sonucudur. Ahmet Elden, yazara göre psikolojik olarak bir karanlığın içinde tek başına dolaşmaktadır. Karanlık, onun çıkmazlarını simgeler. "Karanlık, bütün ayrıntıları incelikleri ve hassasiyetleri silen, yutan, yok eden ve eşya üzerinde kurduğu mutlak hâkimiyetle her şeyi tek boyutlu olmaya mecbur eden bir "karşı değer"dir (Korkmaz, 2002: 150). Yazar, karanlığın insanı iteleyen yönlerini, düşünen adamaları yalnızlık içinde bocalanırken kullanır. Gece ve karanlık yazar için, yalnızlığın korkuya dönüştüğü bir çıkmazdır. Çünkü anılar ve arzular, insanı yalnız olduğu vakit kuşatır. Yazar bu kuşatmayı, resim ve kadınla çözmeyi hayal eder. Her hayalin içinde arzu, bir yalnızlık şeklinde görülür. "Arzu, her şeyden önce ve esas itibari ile kişinin kimliğinin öteki tarafından tanımlanması ile gösterilir." (Wright, 2002: 76).

Yalnızlığını arzuları ile gidermeye çalışan Ahmet Elden, artık cinsel bir yalnızlık kıskacı içindedir. Etrafında gördüğü nesneleri, kendi anlamları dışında algılar. Yalnızlığın bir boyutu da insanların varlıkları kendi anlamı dışında yorumlamasına neden olmasıdır. Bunun nedeni sinirsel bir yorulmanın insanı köreltmesidir.

"Masadaki kadın, hep gülümsüyor. Masadaki kadına göz kırpıyor. Bedeni gevşek değil, bedeninin sıcaklığı artıyor. Yeniden canlanıverdi. İnsanların dirilmesi boşuna değil, bunca insan boşa çene patlatmamış: "Yaşamak güzel! Düşler güzel!"

Gerçeğe boş ver. Masadaki kadın, güzel mi güzel. Ama Ahmet Elden şimdi masadaki kadına bakmıyor. Masadaki kadın, dört bir yerinden bükülmüş kâğıtta yalnız. (Resim ile Elişi: 27).

Ahmet Elden'in eski resimleri tekrardan canlandırması, onun yalnızlığın içinde kıvrandığının bir gösterir. Beden-cinsel açıdan yalnızlık içinde olan birey, kendini nesnelere yönlendirerek, onları görmek istediği gibi görür.

Yazar, yalnızlığı terk edilmişliğin arkasında büyüterek, insanların yok oluşunu hızlandıran bir yapıda ortaya koyar. İnsan kendini kimsesiz hissettiği an, aciz bir varlığa dönüşür. İnsanın aciz oluşu, onun sosyal bir varlıktan çıkarak tek yönlü bir varlık haline getirir.

"Çok ama çok beklemişti. Pencereden oturup denize bakmıştı bütün gün. Deniz koyu bulutlu rengindeydi."Yağmur yağacak," demişti, ikide bir "Yağmur yağacak" demişti. Bedeninden biliyordu. Şafakta bir yağmur başlamıştı bedeninde. Önce çevresine belirsiz bir huzursuzluk, uzak bir sızıydı. Yavaş yavaş gerginleşip yaklaşmıştı, sonra birden sol omzuna saplanıvermişti, sol omzunu oyup sol böğrüne girmişti… Sonra donuk bir akşam inmişti gökten, karşı kıyıda ışıklar yanmıştı. (Üşümek: 30).

Kadının kendini yalnız hissetmesi, onun bireysel olarak bir bunalıma girmesine neden olmuştur. "Yalnızlık, yalnız olma durumu, kimsesizlik, ıssızlık, tenhalık anlamlarına gelmektedir. İnsanlar, yaratılış itibari ile yalnız kalmaktan hoşlanmazlar, yalnızlık insan ruhuna korku verir." (Balcı, 2004: 41) diyen Balcı, kadının camın önüne gelerek yaşadığı duyguları, bize özetler.

Yazar, kadının içinde bulunduğu yalnızlık çıkmazını kendi içine dönerek durdurur. Kadının kendi içine dönüşü, yalnızlık âleminden kurtulma çabasıdır. Ancak kendi içine gömüldükçe, yalnızlığın lanetli kolları arasına iyice gömülür. Yalnızlık, insanları sonsuz kereler kucaklayabilecek bir güce sahiptir. Ürküntü verici bir özelliği olan yalnızlık, bedenin donmasına, insan yüreğinin kirlenmesine de neden olur

Bir başına pencereden denize bakan kadın, yalnızlığın kollarından uzaklaşarak, özgürlüğe ulaşmayı amaçlar. Deniz, insanın düş kurmasını sağlayan mavi bir sonsuzluktur Aynı zamanda insanın bilinçdışını sembolize eder. İnsan denizle birlikte, bilinçdışının sonsuz sahillerinde dolaşır. Yalnızlığı kendi suyunda boğan deniz, durmaksızın hayallere, mutluluklara gebe kalan bir imgedir. Yalnızlığın düşe dönüşü, bir noktada kadın kendinin bütün yönlerini pencerenin önünden dışarıya akıtır. Pencere ise kadının bilincidir. İnsan dünyayı oradan yorumlayarak, hayata tutunur. Kadının

yalnızlıktan kurtulma çabası, pencereden rüyalara ve oradan da gerçeğe akma arzudur. Gariper, "Özellikle, anlamın açık olarak söylenmediği, sembolik anlatımlarla ve gizli göndermelerle gizlendiği örtük anlamlı metinlerde, okuyucunun doldurması gereken boş alanlar geniş yer tutar. Edebi metin her şeyi söylemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister." (Gariper, 2004: 3). Kadının yalnızlığı, pencereden denizin üzerine bir yağmur gibi çöker. Pencere yağmur ve deniz, kadının varlıksal tabakalarını oluşturur. Öyküde bu semboller kadının yalnızlığa gidişini sembolize eder. Yazar direkt olarak, kadının yalnızlığı dile getirmese de bu semboller sayesinde kadının yalnızlık travmasını biz ortaya koyuyoruz.

Yalnızlık duygusu, evrensel ve ontolojik bir hakikattir. İnsanlar zaman zaman bu hakikatin gerçek yüzüyle karşılaşır. Çünkü gerçek olan ile karşılaşmak muhakkak gerçekleşmesi gerekendir. Yazar öykülerinde yalnızlığın, evrenselliğin bir kökeni olduğunu farkındadır. Çünkü yalnızlık Allah'a mahsustur. İnsanlar ise kendilerini bulmak ve tanımak için yalnızlığa kaçarlar. Yalnızlık, kimi zaman bir arınmadır.

"Fakat hiçbiri olmamıştı daha bunların. "Onu kurtaracağım", dedim içimden, onu da kendilerine benzetmelerine meydan vermeyeceğim…" İleriye atıldım. Çocuğu anasının uzun tırnaklı ellerinden kapıp kucaklamamla koşmağa başlamam bir oldu. Bu şehirden çok uzaklara, kimsenin gelmeyeceği bir yere götüreceğim onu. Her şeyden önce bir güzel yıkayacak ne içinde ne de dışında, şehrin pisliğinden bir iz bırakacaktım." (Şampanya: 50).

Yazar, şehrin kirliliğinden ve bozulmuşluğundan kurtulmak için kaçışı bir kurtuluş olarak görür. Fakat her kaçış, hem bir başkaldırı hem de yalnızlığın doruklarında bir gezintidir. Yalnızlığa kaçış, yazara göre bir temizlenmedir. Temiz olmak için kalabalıklaşan şehirden uzaklaşmak gerekir. Çünkü şehir, insan yığınları haline gelen bir kaybolunmuşluktur. İnsan, şehirde kendi varlığını yitirdiği için psikolojik bir yalnızlık içinde sürüklenir. İnsanın bu yığın içinde sürüklenmesi, onu bedensel bir yalnızlığa doğru iteler. Her yalnızlığa itelenme, kendini bir an içinde yitirmedir. İnsan, kirlenmişliğin içinde kurtuluşu, yalnız kalmak ve olmak ile çözmeyi deneyen bir işleyişe sahiptir. Yazar "İleriye atıldım, çocuğu anasının uzun tırnaklı ellerinden kapıp kucaklamamla koşmağa başlamam bir oldu. Bu şehirden çok uzaklara, kimsenin gelmeyeceği bir yere götüreceğim onu. Her şeyden önce bir güzel yıkayacak ne içinde ne de dışında, şehrin pisliğinden bir iz bırakmayacaktım" ibaresinde yalnızlığın kolunda yürüyen bir insanın dışlanmışlığını dile getirmiştir.

"Uçan Daireler"deki kahraman da şehrin bozulmuşluğundan kurtulmak için insanların olmadığı, yeni bir dünyaya kaçmayı hayal eder. Orada, mutlu olacağını düşünür. Kahramanı bu düşünceye iten şey, içine düştüğü yalnızlık kuyusudur. Kendini yeniden yaratmak için insanın, yalnızlığına son vermesi gerekir. Çünkü yalnızlık, korku doludur. Korkan insan, bütün yetilerini uykuya almış insan demektir. Yalnız kalma korkusu, insanın sosyal yanını baltalayan karşıt bir güçtür.

"Sümüklüböcek, içli bir böcekti. Zayıftı, güçsüzdü, sessizdi. Öksüz büyümüştü. Babasını vurmuşlardı. Şu koca dünyada, anacığından başka hiç kimsesi yoktu. Sümüklüböcek kimsesizdi. Anası üstüne titrer dururdu, ama sümüklüböceği değiştiremezdi, herkesin içine getiremezdi onu, sümüklü böcek de hep yalnız gezerdi… Hep yalnız yaşamıştı, bunun için yalnızlığın acısını iyi bilemezdi, yalnızlığın acısını bilmediği için mutlu bir böcek olduğu söylenebilirdi. Ne var ki o da bütün yalnızlar gibi düşünürdü. Uykular bir yana, düşünmediği an yok gibiydi. Pek öyle uyku da uyumazdı, geceleri gözlerini yıldızlara diker, saatler boyunca düşünür dururdu." (Sümüklüböcek: 107).

Yazar, öyküde kimsesiz yaşayan bir sümüklüböceğin öyküsünü anlatmıştır. Öykü, fantastik bir hava içinde kurgulamıştır. Sümüklüböceğin bir insan kimliğine bürünmesi, yazarın konuyu daha ilgi çekici ve trajik bir boyuta çekmesinden kaynaklanır. İnsan hayatı, trajik olayların çukurları ile doludur. Öyküde, yalnız, kimsesiz kalan Sümüklüböcek'in trajik yalnızlığı, onun okuyucu tarafından sevilmesini sağlar. Yazar, örtük bir ifade ile kimsesiz ve yoksul insanların yaşam biçimlerini, bu öykünün genel havasının üzerine serpiştirmiştir. Yoksul ve kimsesiz olan insanlar, hep yalnız kalan insanlardır. Özellikle babası ve annesi olmayan insanlar, toplum tarafından bazen dışlanırlar. Dışlanmışlık, bireyin kendini insanların olmadığı alanlara taşımasına neden olur. Taşınma iki türlü olur. Bunlardan birincisi, bireyin kimsesizliğin dolayı kendini toplumdan dışlayarak, yalnızlığı kabullenmesi şeklindedir. Sümüklüböcek, babasızlığın vermiş olduğu sancı ile bireysel olarak yalnızlığı seçer. Zaten güçsüz, cılız bir böcek (insan)dır. İkincisi toplumun, insanın güçsüzlüğünü ve kimsesizliğini yargılayarak dışlamasıdır. Her halükarda birey, yalnızlığın etkisinde büyür. Yalnızlığın ellerinde büyüyen sümüklüböcek (birey), yalnızlığın acısını bilmez. Yalnızlığın acısının bilinmemesinin sebebi, bireyin yalnızlık içinde pişmesindendir. Ne var ki insanoğlu, yalnızlığı hep sorgulayan bir yapıya sahiptir. Sümüklüböcek de gece gündüz yalnızlığını sorgular. Onun kendi yalnızlığını sorgulaması, bir arayıştır. Yazara göre yalnızlık,

insanın bazen farkında olmadan yaşadığı bir olaydır. İnsan, kendisini ne kadar mutlu hissetse de yalnızlık girdabını yine de içinde taşır. Sümüklüböceğin (küçük insanın) hep yalnız yaşaması, onun yalnızlığın acısını tatmasına mani olmuştur. Ontolojik olarak, kendini tamamlama konusuna gelince, tedirginlikten sadece, uykularında yakasını bırakır. Yalnız kalan insanların yaptığı gibi, sümüklüböcek de gece düşünür ve hayaller kurar. Gecenin karanlığında, düşünceler ve rüyalar yalnızlığın kuşatması altındadır.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde, Karadede, ruhi olgunluğa yalnızlığın insanı dönüştürmesi sonucunda varır. Etrafındaki insanlar, Karadede'nin yalnızlık evreninden etkilenir. Böylece Karadede erişilmez bir noktaya ulaşır. Overstreet, "Önce karşınızdaki insanda istek uyandırın. Bunu yapabilirseniz dünyayı yanınıza çekersiniz, yapamazsanız yalnız kalırsınız." (Carnegre, 2001: 48) diyerek, Karadede'nin yalnızlığın merkezinden insanların üzerine doğru akışını görebiliriz. Karadede, kasabada içe kapanık bir hayat yaşar. Onun içe kapanıklığı yalnızlıkla birleşerek, onun bilinçaltındaki dünyasının yüzeye çıkmasına neden olur. Bilinçaltında oluşturduğu çilehane, onun yalnızlığına şahitlik eden bir ortamdır. Öyküde şeyh direğinde kendini büyüten Karadede, orada tek başına bir bireyselleşme süreci yaşar. Öyküde Karadede'nin yalnızlığı, onun ruhi olgunlaşmaya ermesini sağlayan bir büyüdür.

"Yaşamın son evresinde, kimselerle görüşmeden, konuşmadan, tek başına yaşadığı şeyh direğinden çıkıp da güvelenmiş tozlu bir eşya gibi, bir duvar dibinde güneşlendiği ender zamanlarda, ak-sarı yüzünü gördüm mü hep bu son sözü gelirdi usuma, sonra sözü kendi kendime sorardım: Üç "boş" bir araya gelince, usa sığmaz bir doluluk mu belirtirdi?" (Yaşadıktan Sonra: 64).

Yaşlı insanlar, yaşamlarının son evrelerinde kendini dinlemek için yalnız kalmayı isterler. Yalnız kaldıkları an, kendi kendileriyle hesaplaşırlar. Geçmişteki yaşanılmışlıklar yalnızlığın insana sunduğu dinginlikte yeniden bilinç düzeyine gelir. Hayatı yaşadıktan sonra, geriye sadece anılar ve belleklerdeki izler kalır. Yaşam, bu devinim içinde durmadan devam eder. "Devinim durumunda olan her cisim, hareketini aynı doğrultuda sürdürür." (Descartes, 2002: 12) Karadede'nin durağanlığı, onun yalnızlığa gömülmesinden dolayıdır. Şeyh direğindeki güvelenmiş eşya gibi dinlendiği zamanlarda, yalnızlığın ona sunduğu dinginlik kendini güçlü bir şekilde yeniden yaratır. "Dönüşüm" adlı öyküde de eskideki yaşanılmışlar yalnızlığın, kimsesizliğin sayesinde gün yüzüne çıkar. Memedali, Yarpızlı'nın çıkmazlarını, yalnızlığını bir kafes olarak

görmekten ziyade, yalnızlığın Yarpızlı'daki etkilerini olumlu bir dönüşüm olarak yorumlar

"Yürümek" adlı öyküdeki Kâtiba, Zöhre Bacı'ya ulaşmak için gece gündüz Ötegeçe'nin sokaklarında dolaşır. Onun sevgisi, yalnızlığını kamçılayan bir değerdir. İnsan sevdiğine ulaşamadığı zaman, büyük bir yalnızlık boşluğu içine düşer. Bu düşüş, onun kendini yollara vurmasına neden olur. Kâtiba, Zöhre Bacı'yı aşırı derecede idealleştirerek, kendini ruhsal bir yalnızlığın kompleksi içinde bulur. Onun, Zöhre Bacı'ya yürüyüşleri ona ulaşma arzusunun, sonu gelmez bir yolculuğa dönüşmesidir. Birey, sevdiği insanı ne kadar çok idealleştirirse, ona ulaşması için yürüdüğü yol uzar. Yolun uzaması, insanın yalnızlıkla olan birlikteliğini ve münasebetini girift bir yapıya dönüştürür.

"Yaşaması sonu gelmez bir yürüyüş olmuştu, durmayı düşünmezdi. Yıllardır hep yürür görürdük onu; çarşıda, Köprübaşı'nda, Cahan kıyılarında, Ötegeçe'nin daracık sokaklarında, kasabanın uçlarında, sessiz, kısa adımlarla yürür dururdu, sabah akşam, ağır ağır, yerden toz kaldırmaktan korkarcasına, gözleri uzak bir boşlukta." (Yürümek: 99).

Kâtiba'nın sonu gelmez yolculuğu, kendini yalnızlığa sürüklemesine neden olur. Zöhre Bacı'ya ulaşmak, bir görev anlamına dönüşür. Sevginin çağrısına, gezdiği her yerde bir anlam vermeye çalışır.

"Yürümesine gelince, nerede olursa olsun, ay gibi değişmeyen, ay gibi eski bir Zöhre Bacı'ya yöneldiğine göre, her zaman aynı yürümeydi, anlatılmaz bir büyüme, sonsuzluğa doğru bir genişlemeydi, her zaman her yerde güzeldi." (Yürümek: 100)

Yürüyüşü sonsuz bir genişlemeye dönüştüren yazar, Kâtiba'yı sevginin kollarına yalnız bir şekilde gönderir. Aramak, bulmak, yalnızlığın büyümesini sağlayan eylemlerdir. Bu yüzden sevdiğini tek başına arayan Kâtiba, bulduğu noktada dahi yalnızdır. Çünkü onun araması ve bulması, içinde kaybolan kadını yeniden yaratma arzusudur.

İktidar, izole edilmiş bir kadın sevgisinin yalnızlığa dönüşümünü yaşayan bir erkektir. Kadınları yalnızlığın temeli olarak gören İktidar, kendini kadınlardan uzak tutarak ayak tutar. Kirlenmiş çıkar ilişkileri, insanın diğer inanlardan korkmasına neden olur. Bulunduğu mevkii korumak için hiç kimseyle konuşmama, insanın hayatı izole etmesinin bir sonucudur. Etrafındaki insanları kendine yaklaştırmayan ve genç kadınlardan uzak duran İktidar, yalnızlığın merkezinde büyük bir güce dönüşür Yaşlı

kadınlarla ilişkiye girerek kendini tehlikeden uzak tutma çabası, onu karmaşık bir kişiye dönüştürür. İçinde yaşadığı bunalım, sevginin bir genç bayana verilmesi ile iyiden iyiye yıkılır. Çünkü genç kadın, yalnızlığı yutan, öldüren bir yapıya sahiptir. Bu yüzden İktidar, iktidarsızlaşarak hem gücünü yitirir hem de Müçteba Bey'e dönüşür.

"Ağalar ve Beyler" adlı öyküde, Mükrimin Bey, eşini kaybettikten sonra yalnız kalır. İçine düştüğü yalnızlığı, oğlu Kültigin'in arkadaşı ile eskiye dönerek gidermeye çalışır. Onun yalnızlığı, bedensel bir yalnızlıktan ziyade ruhsal bir yalnızlıktır.

"Denize bakan pencerelerden birinin önüne gittim. Zorunlu bir lodos çıkmıştı, kıyıya vurarak adam boyu yükselen dalgalar, insanın içini ürpertiyor, bir yalnızlık, bir her şeyden kopmuşluk duygusu veriyordu. Mükrimin Bey, kalkıp yanıma geldi, damdan düşer gibi." (Ağalar ve Beyler: 117).

Korku, insanın içinde yalnızlığı büyütür. Mükrimin Bey de kendini içindeki kopmuşluğu, bitmişliği, yalnızlığın soğuk ve sessiz sokaklarında adımlar. Yalnız kalmaktan korkan Mükrimin Bey, kahramanımıza yaklaşarak onun yanından gitmesini istemez.

"Rica ederim, saate bakma!" dedi. "Saati unut da önerimi dinle: Akşam yemeğini birlikte yiyelim. Hem de nasıl, biliyor musun, şuracıkta, baş başa, hiç rahatımızı bozmadan, iyi mi?" (Ağalar ve Beyler: 118).

Yalnızlıktan korkan Mükrimin Bey, bunu kahramanla paylaşarak, bu baskıdan kurtulmak ister. Onun korkusu evde tek başına kalmaktır. Evde tek başına kalan kişi, etrafına insanları toplayarak kendini yalnızlığın kollarından kurtarmayı amaçlar.

"Ayna" adlı öyküdeki Profesör Tarık Uysal, karısının kendisini terk etmesi ile büyük bir yalnızlık boşluğuna düşer. Yalnızlığın zorluklarını bir bir gören kahraman, bu durumla savaşır.

"Yalnız yaşamak gittikçe zorlaşıyor." diye söylendi. Yalnız yaşamanın zorlaştığını düşündükten sonra, karısını, daha doğrusu eski karısını anımsamamasına, eski karısını anımsadıktan sonra da sinirlenmemesine olanak yoktu." (Ayna: 157).

Kişinin sevdiği birinden ayrılması veya eski düzenini yitirmesi, onun bunalıma girmesine neden olur. Tarık Uysal da karısının kendisinden boşanması ile yalnızlığın zorlukları ile karşılaşır.

Tahsin Yücel, öykülerinde yalnızlığı, hem psikolojik hem de bedensel bir görünümde ortaya koyar. Yazara göre yalnızlık, insanın hayatını değiştiren önemli etmenlerden birdir. Ruhi bir yalnızlık içinde debelenen bireyler, varlıklarını dönüşüm

geçirerek veya bir kaçış içine girerek korurlar. Yazara göre yalnızlık, insanın içini ürperten bir yağmur gibidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TAHSİN YÜCEL'İN ÖYKÜLERİNDE DİL VE ÜSLUP

1. DİL VE ÖTESİ

Dil kelimelerin, sözlerin dünyasına ışık veren en büyük güçtür. Bu gücün değişik renk ve desenlere girerek, işlevsellik kazanması onun içerdiği fonksiyonlardan kaynaklanır. Varlığın canlılığına ve hareketliliğine şahitlik eden dil ve söz kendini kullanan kişinin kimliğine göre büyür. Ferdi dil kullanımından doğan dilin iç fonksiyonlarına üslup diyoruz. Aktaş, "Üslup, ferdidir, kaynağını yazarın mizacından ve tecrübesinden alır. O "yazarın gizli ve şahsi mitolojisine uzanan kendi kendine yeten bir dildir." (Aktaş, 2002: 58) diyerek dilin yazarla ile olan bağlantısını ortaya koyar. Yazar ile dil arasındaki bağ, üslubun ikliminde yeni renk ve kokular yayar. Dil, esneyerek estetik bir kimliğe bürünür. Biz bu kimliği sanatçıların yazdığı eserlerde ortaya çıkarırız. Tabiî ki yazar ve dil arasındaki bağlantı yazının refakatinde ortaya çıkar. Tahsin Yücel bu bağlantıyı şu şekilde açıklar. "Yazı dil ile biçem arasında yer alan biçimsel gerçek, genel bir 'hava', bir 'töre', tarihsel bir dayanışma edimi, yaratım ile toplum arasındaki bağıntı, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal söylem, insansal amacı içinde kavranan böylece tarihin büyük bunalımlarına bağlanan biçim, yazarın yazın'ı düşünme biçimi, biçimin aktöresi, yazarın kendi söylemini yerleştirmek istediği toplumsal alanın seçimi"dir. (Yücel, 2005: 59).

Yazıyla büyüyen edebî eserler, yazarların dili kullanımı ile üslup elbisesini giyer. Üslup bu yönüyle yazarın bedeninden ve geçmişinden doğup beslenir. Aynı zamanda toplumun kökensel olarak, geleneksel mirasını da içinde yuvalandırır. Yazarın konuşma biçimi, kelime dağarcığı, söylem açısından yazarın zenginliğini ortaya koyduğu bir alandır. Tahsin Yücel'in üslup dünyası, onun kelimelerin kullanma biçimine göre büyük bir yetkinlik kazanır. Yazar, dili yazının eteklerinde büyüterek ona kendi ruhunu üfler. Yazarın yazı aracılığı ile dile üflediği ruh sanatçının üslubudur. Sanatçılar, kendi üslupları ile ayakta durur. Üslup dil içerisinde ferdi ve dikey bir boyutta yükselir. Üslubun dil ile bütünleşmesi üslubu yatay bir konumdan çıkartarak söylemsel açıdan yazarın tinsel bir bağlantısı konumuna gelmesine neden olur. Böylece yazar, sözüyle dünyayı yeniden kurar.

Biz bu bölümde Tahsin Yücel öykülerinde dil ve üslubu iki ana başlık altında inceleyeceğiz. Bu başlıklar şunlardır.

1) Tahsin Yücel'in Öykülerinde Anlatım Teknikleri

2) Tahsin Yücel'in Öykülerinin Anlatım Biçimleri

Yukarıdaki ana başlıklar altında yazarın dil ve üslup dünyasını aydınlatmaya çalışarak sanatçının dil ile olan izdivacını gözler önüne sereceğiz.

1.1. Tahsin Yücel'in Öykülerinde Anlatım Teknikleri

Anlatım teknikleri, bir konunun en etkili bir biçimde aktarılmasını sağlayan önemli unsurlardan biridir. Yazar, sanatını icra ederken yazıyı dilin kanı ile canlandırır. Bu canlandırma esnasında sanatçı yarattığı eserin hem anlamsal açıdan hem de estetiksel açıdan mükemmel olması için dilini ve üslubunu tekniklerin yardımı ile dizginler. Sanatçının dil ile bütünleştiği alan üslubun teknikle bütünleştiği noktadır. Rene Wellek- A. Warren, "Bir yazın yapıtının başarılı olması için, bu haz ve yararlılık "belirtileri"nin yalnızca bir arada bulunmakla kalmaması, kaynaşmış da olması gerekir. (Wellek- A. Warren, 2001: 37) diyerek, tekniğin bir edebi yapıt için önemi vurgular. Yapıttaki bütünlük "anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırır. Böylece yazar, anlattığı varlıkla sıcak bir ilişkinin kurulmasını sağlar. Varlıkla kurulan ilişki dilin estetik bir değer kazanmasıyla anlatım örgüsü okuyucuyla daha hızlı bir şekilde bütünleşir.

Tahsin Yücel, öykülerinde anlatımı sağlamlaştırmak, dili esnetmek ve konuyu çekici hale getirmek için birçok anlatım teknikleri kullanmıştır. Yücel, öykülerinde dili dizginleyerek, olayın aksiyonerliğini dilin kanallarında yuvalamıştır. Yazar bu yuvarlama esnasında dilin boynu şu anlatım tekniklerini geçirir.

1.1.1 Anlatım-Gösterme Teknikleri

Tahsin Yücel, bazı öykülerinde anlatma-gösterme tekniğine başvurarak dilin konunun bünyesine kimlik kazanmasını sağlamıştır. Anlatıma-gösterme tekniği öykünün olay örgüsünün okuyucuya sunulması anında gerçekleşir. Yazar bu tekniği kullanırken öyküyle okuyucu arasında aktif bir halde bulunan olaylar okuyucuya doğrudan aktarılır.

Tahsin Yücel'in "Bit İlacı" adlı öyküsünde yazar anlatma-gösterme tekniğine başvurmuştur. Öyküde:

"Bir temmuz öğlesiydi.

Odanın içi sinekle, Kevser'in boynu bir ile dopdoluydu. Hava da ölümüne sıcaktı. O gün Kevsercik avuç avuç ter döküyordu. Kaşına kaşına bitlene bitlene bir hal olmuştu. Saatlerce sinek kişlemek kollarını tutmaz etmişti. Burnunu sıksan canı çıkacaktı… Fakat şanslı kızmış doğrusu! Cezbeye tutulmuş kadınlar gibi çırpınmaya başladığı bir sırada hızlı hızlı kapı çalındı ve yeni kalınlaşmış bir erkek sesi" (Bit İlacı: 76).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, yazar anlatma tekniğiyle Kevser'in içinde bulunduğu çıkmazı gözler önüne serer. Kevser'in terlemeleri ve hissettiği duygular okuyucunun bilgisine sunulur. Okuyucu gözlerini Kevser'in gözlerine çevirerek onun içinde bulunduğu durumu anlatıcının ağzından öğrenir. Tanrısal bakış açısıyla yazılan öykü bu yönüyle öyküye bütünlük kazandırmıştır. Kevser'in psikolojisi ve düşünceleri tanrısal bakış açısıyla verildiği için anlatma tekniği öyküde önem arz eder.

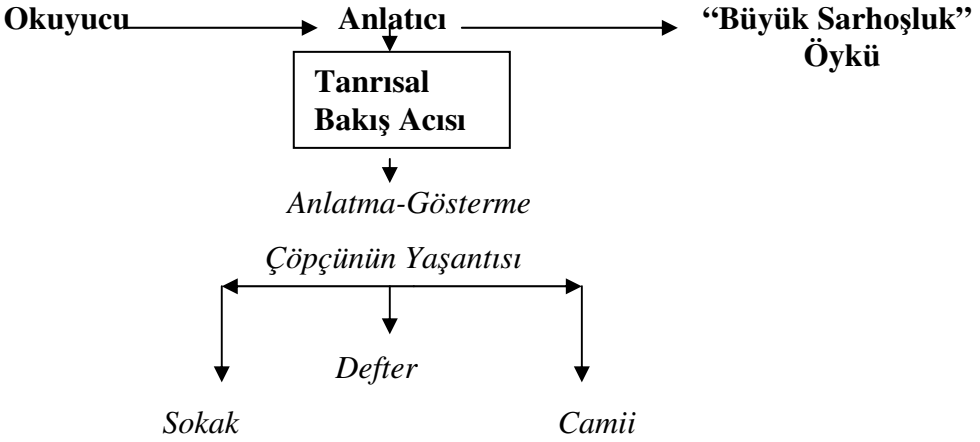
Tanrısal bakış açısında genelde egemen olan yöntem anlatma yöntemidir. Bu bağlamada bakış açısıyla anlatma tekniği arasındaki sıkı bir bağlantı vardır. Öyküde anlatma tekniği olayların okuyucuya sunuluşunda oldukça derin bir yapıya sahiptir. Kevser'in yaşadığı yer anlatıcı kendi bakış süzgecinden geçirerek verir. Kevser'in başından geçen olayları mekân ve zaman dizisi halinde aktarılır. Okuyucu anlatıcının anlattıklarından yola çıkarak başkişinin kimliğine hâkim olur.

"Büyük Sarhoşluk" adlı öyküde, çöpçünün başından geçen olaylar anlatma ve gösterme tekniğiyle okuyucunun önüne konur. Okuyucu çöpçünün sokakta yaşadıklarını anlatıcının sağduyusuna göre öğrenir. Anlatıcı, sokakta olan bütün olayları egemen olduğu için olayın akışını çokgen bir şekilde aktarır. Okuyucu olayların vaka halkalarını anlatıcının anlattıkları kadar egemen olur. Bunun nedeni ise anlatma-gösterme tekniğin öykünün dokusuna dışarıdan bir bakış sayesinde sokulmuş olmasından kaynaklanır.

"Kalktı, süpürgeye, küreğe nefretle baktı. Yerdeki çöplere nefretle baktı. Süpürgeyi gelişigüzel sallamaya başladı. Ama aklı fikri camideydi. Başını kaldırıp uzun uzun bakıyordu ikide bir. Camiden uzaklaşmıyordu. Daha öteye gitmiyordu bir türlü ayakları. En sonunda dayanamadı: küreği de süpürgeyi de fırlatıp attı." (Büyük Sarhoşluk: 17).

Anlatıcı çöpçünün sokak ortasındaki durumunu hem psikolojik hem de fiziksel olarak ortaya koymak için onun içinde bulunduğu durumu okuyucuya aktarır. Ancak ne var ki gerçek yaşamın renklerini bireyin edebi metinlerin içinde canlandırılması zor

olduğu için hayatın bazı renkleri biraz soluk olarak verilmiştir. Çöpçünün cam karşısında takındığı tavır, çöpçünün hayata karşı duyduğu çelişkiler dünyasının okuyucuya yansımış yüzüdür.



Sokak ortasında kendini yitiren çöpçü geçmiş günlerin peşinde koşar. Anlatıcı geçmişteki yaşantıyı; çöpçünün zihnine girerek bir defterden okur gibi anlatır. Sokağın durumu ve çöpçünün durumunu anlatarak okuyucuya gösterirler. Çöpçünün içine düştüğü çıkmazlar onun ağlama ve sıkılmaları olmadan hissettirilir. Ayrıca deftere bakarken onun düşünsel dünyası da anlatma-gösterme tekniğiyle okuyucuya iletilir. Eser ile okuyucu arasındaki ortak bağ anlatma tekniği ile verilir. Eseri bir sahne olarak ele aldığımızda çöpçünün bu sahnede üzerinde tutum ve davranışları geçmişteki yaşantıları şimdiki zamana taşınarak çöpçünün yaşantısı sahnede sahnelenen dramatik bir oyuna dönüşür. Okuyucu anlatım ve gösterim başarısı sayesinde çöpçüyle caminin etrafında dolaşan bir karakter konumuna dönüşür.

Yücel anlatma ve gösterme tekniğini kullandığı öykülerinde olayları bir perdenin üzerinden aktarır. Okuyucu bu perde sayesinde sahnelenen olayın içine dâhil olur. Yazar hayatın yaşanılmışlığını ve yaşanacaklarını anlatıcının bakış açısına göre okuyucuya iletir. Anlatıcı ise öykülerinde gerçeğin kendisini anlatma çabasındadır. Çöpçü ve Kevser'in trajik yaşamları anlatma-gösterme tekniğiyle okuyucunun kulağına fısıldanmıştır.

1.1.2.Tasvir Tekniği

Edebi metinler, gerçeğin peşinde koşan kahramanlardır. Hayatın kendisini tekrardan yaratmaya çalışan metinler dünyanın gerçekliğini mikro bir evrenin içinde yeniden yaratmaya öykünür. Gerçeği bulmak için açılan her kapı amacını gerçekleştirmek için yeni bir doğuma sebep olur. Edebi metinlerde gerçeği bulmak veya gerçeği gerçeksi bir biçimde aktarmak için öyküdeki dünyaya yeni bir atmosfer yaratma amacındadır. Yaratılan bu yeni atmosferin amacı ise okuyucuya öykünün kurmacasındaki kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları sanatın sağladığı ölçüde eserin içine yansıtmalıdır. Tahsin Yücel, öykülerinde kişi, mekân, olay örgüsü ve zaman gibi unsurları kendi mizacına göre çizerek gerçeğin izini öyküde tekrardan canlandırır.

Yücel, "Komşular" adlı öyküsünde Albay Atmaca'nın eşliğinde balkonlardan yan dairede kalan ailenin resmini çizer. Yazar, anlatıcıyı öyle bir noktaya konuşlandırır ki burası olayların ve çevrenin görüleceği bir yerdir. Yani Albay Atmaca'nın tatilini geçirmek için kiraladığı bir çatı katıdır. Kahramanımız bir Atmaca gibi etrafını süzerken yan dairde kalan ailenin kavgalarına şahit olur. Kavga esnasında kişileri bir masa etrafına toplar. Daha sonra bu masayı şu şekilde tasvir eder:

"Albay Atmaca, sanki koca köyde tüm yaşam bitişikteki balkona çekilmişçesine, gene az aşağıdaki masaya çevirdi gözlerini; masanın tam ortasında ak örtünün üstünde tersine dönmüş bir cam tabak, çevresine dağılmış bir yeşil salata, domates parçaları, turp ve salatalık dilimleri görüldü." (Komşular: 10).

Yukarıdaki alıntı metninde de anlaşıldığı üzere anlatıcı bir masanın etrafında meydana gelen olayları anlatırken, masayı tüm renkleriyle eserin içine taşımıştır. Masada gereksiz hiçbir şey yoktur. Bunun nedeni öykünün "hikâyenin, yoğunlaşmış, damıtılmış, simgeleşmiş bir dille anlatmasından dolayıdır" (Tosun, 2002: 243) masadaki eşyaları gerçek dünyanın kokuları ve renkleriyle anlatan yazar estetik bir form düzeyi yakalamıştır. Albay Atmaca'nın bir Atmaca gibi nesneleri ve varlıkları eser içinde çizmesi eserdeki nesne ve varlıklara derin bir işlevsellik kazandırmıştır. Masanın etrafında oturan kişilerin masayla bütünleşmesi oradaki tabakların durumundan hissedilir. Tabakların devrilmiş veya tersine çevrilmiş olması ailenin içine düştüğü durumu insanlara hissettirecek durumdadır. Tabakların içindeki "salata","domates" ve "turp"ların dökülmüş bir şekilde tasviri, bozulmuşluğun sembolik düzeyde tasviridir.

"Albay Atmaca kadının yüzünü pek seçemiyordu ama bayağı uzun boylu olduğunu tabaklarındaki artıkları tek bir tabakta toplamak gibi sıradan bir iş yaparken bile devinimlerinin anlatılmaz bir uyum ve seçkinlik izlenimini yarattığını gördü. Adama gelince bu benzersiz devinimleri izleyerek mutlu olmak varken sigarasını kül tablası yerine yeni boşaltılmış tabaklardan birine söndürdükten sonra kalkıp kapıya yöneldi. Karısından daha uzundu, incelikte de ondan aşağı kalmıyordum. (Komşular: 14).

Alıntı metninde dilin ferdi bir şekilde kullanılarak, olayların anlatıldığı görülür. Kadın ve erkeğin tasvirleri anlatıcının dili kullanma biçimine göre kavramaktayız. Konuşan kişi Albay Atmaca'nın pozisyonu belirlerken Albay Atmaca da yazarın sözcüsü olarak, öyküde işlevsellik kazanır. Kadın ve erkeğin tanıtımlarındaki ifadeler, anlatıcının dil ile münasebeti doğrultusunda bir kıvraklık kazanır. Anlatıcı kadının hareketlerindeki inceliği okuyucuya yönelik ve bir amaç doğrultusunda yapar. Bunun nedeni kadının ince ve narin yanlarının ortaya çıkarılmasından kaynaklanır. Kadının uzun boylu olması ve tabaktaki artıkları dökerken sıradan bir iş yapmadığını ifade eden anlatıcı bu eylemleri yapan kişinin hareketlerine uygun kelimeler seçmiştir. Örneğin "uyum" "seçkinlik" "devinim" gibi kelimeler yazarın üslubunun bir seçkisidir. Yazar, kadını kendi dil dünyasının elverdiği ölçüde, dile büründürmüştür. Burada kadının okuyucu zihninde uyanışı yazarın niyetiyle ölçüşür. Bu yüzden kadını olumlu kelimelerin ikliminde yansıtır. Diğer taraftan koca yani Arif Bilgin, ismiyle örtüşmeyecek davranışların içinde yüzer. Kart bir karakter yaratma çabasında olan yazar Arif'i tarif ederken "sigara" "kül tablası", "boşaltmak" gibi kavramlar eşliğinde tasvir eder. Kül tablası onun için boşaltılmış varlığını okuyucunun zihnine kazır. Yarın amacı Arif'in kötü bir insan olduğunu söylemeden bunu hissettirmektir.

Ayten –Eş	**Arif Bilgin-Koca**
İnce	Sigara
Benzersiz	Kül tablası
Anlatılmaz	Boşaltılmış
Uyum	Sönmek

Kadını ortaya koyan göstergeler, gösterenin kendi içindeki uyumu üslubun kelimeye dile dönüşmüş şeklidir. Arif Bilgin'de ise kelimelerin olumsuz seçimi kötüyü

anlatırken kullanılan kelime ve üslup dizgesini gösterir. Aktaş, "Tasvir üslup incelemesi bir kavramı, bir fikri, bir duyguyu veya bir hali ifadeyle vazifeli dil unsurlarının sahip olduğu değerleri incelemektedir."(Aktaş, 2002: 82) diyerek bir durumun dile ferdi bir şekilde aktarılışındaki unsurları dile getirir. Yazarın "Benlem" adlı öyküsünde İdiris'in evi, korkunun ve ürküntünün vermiş olduğu psikolojik durumla okuyucuya tanıtılır. Anlatıcı evi tasvir ederken insanın zihninde korku uyandırıcı kelimeler seçer. Yapılan tasvir maksadına ulaşmasına sağlanır. Korkuyu ve ürküntüyü okuyucunun yüreğine salmak için korku ve ürküntü uyandıran kelime ve cümleler kullanan yazar, bu sözcük ve kelimeleri eş anlamlarıyla daha güçlü bir hale getirir.

İdiris'in evi de evinin çevresi de Ötegeçe'den kopmuş yerlerdir. Bizim için bu evin önünden geçmek şöyle dursun yakınına gelmek bile düşünemeyeceğimiz bir şeydi. Alt kattaki büyük odanın pencere demirlerinin son derece sağlam kapısının her zaman kilitli olduğunu bilirdik. Ama pencereden dalga dalga ortalığa yayılan, katlanılmaz kokuyu ta nerelerden duyulan insan dışı sesleri ikide bir pencereden beliren tüyler ürpertici görüntüyü de bilirdik. (Benlem: 112).

İdiris'in evini tasvir ederken evin görünümünü korkuyla boyar. Evi korku verici bir ortama dönüştürmek için kelime seçimini korku uyandıran kelimelerden seçer. "alt kat, pencere demiri, sağlam kapı, kilitli, katlanılmaz, insan dışı sesler, tüyler ürpertici görüntüler gibi sözcük veya ibareler yazarın korkuyu tanımlarken eve sembolik olarak yüklediği değerlerdir. Yazar bu sözcüklerin seçimini yaparken kendi mizacının verilerinden yararlanmıştır. Metin parçasından korkuyu çağrıştıran kelimelerin arka arkaya sıralanışı evin karanlık yönlerini daha da belirgin kılmak için seçilmiştir. Yazar "tüyler ürpertici görüntüler" ibaresinin yerine "korku" ibaresini kullanabilirdi. Fakat yazar bazı sözcüklerin yan anlamlarını kullanarak evin tasvirini gerçeksi bir hava içinde aktarmayı yeğlemiştir. Tabiî ki bu yazarın en doğal hakkıdır. Sanatçı, her tasvirde kendi ruhunda bir parça yoğurur. Tahsin Yücel'in öykülerinde kullandığı tasvir tekniği de yazarın dili, kendi mahzeninde süzerek okuyucuya iletmesi açısından önemlidir.

1.1.3. Mektup Tekniği

Mektup tekniği, yazarlara birçok anlatım tekniklerinin sağlayamayacağı özellikler kazandırmıştır. Mektup tekniğiyle yazılan eserlerde okuyucu, kahramanların duygu, his ve konuşmalarıyla çok yakın bir ilişki duyar. Kahramanın yazdığı ve

okuyucusunun ağzından dinlediğimiz bu tür eserler okuyucunun oldukça fazla ilgisini çeker.

Bu teknik sayesinde öykü okuyucusu olayların kahraman üzerinde bıraktığı izleri daha samimi bir şekilde duyar. Yücel'in "Ötegeçe Çocukları", "Mektup" ve "Mektuplar" adlı öykülerinde mektubun bireysel ve toplumsal açıdan değerler gözler önüne serilir. "Ötegeçe Çocukları" adlı öyküde bir küçük kızın ağzından yazılmış bir mektup öykünün genel dokusunu oluşturur. Öyküde olaylar mektup tekniğine göre aktarılır. Genç kız Ötegeçe'nin yaşam biçimi geçmişini kendi sıcak ifadeleriyle okuyucuya taşır. Yazar, öykünün dili anlatıcı konumundaki kahramanın yani genç kızın dil dünyasına göre şekillerdir. Genç kız çocukluğunu özlediği için mektup özlem kokan kelimelerin sıcaklığında okuyucunun ruhuna siner. Yazarın amacı hem Ötegeçe'yi hem de kahraman anlatıcıyı, sıcak bir atmosfer içinde okuyucu ile yüz yüze getirmektir. Ablaya yazılan mektup, Ötegeçe'nin bütün yönlerinin açığa çıkmasını sağlayan bir rapor niteliğindedir. Ancak bu rapor terimlerden veya kavramlardan meydana gelmemiştir. Sadece Ötegeçe'nin kendi kanından kendi dilin ifadeleriyle yazılmıştır. Yazar, Ötegeçe'yi ve küçük kızı trajik bir boyutta mektubun içine sokar.

"Sen çok uzaklardasın ablacım. Ama sabırlı bağrı yanık insanlar semti Ötegeçe'yi bilirsin. İsmine uymuş bir semttir. Ötegeçe. Dış görünüşü kasabanın diğer semtlerinden farksızdır. Ama bana hepsinden başka hepsinden öte gibi gelir. Çok severim onu uyumadığım yaz geceleri, yıldızları seyrederken seni de kendimi de unuturum. Hep Ötegeçe çocukları gelir aklıma." (Ötegeçe Çocukları: 34).

Anlatıcı, konumundaki kişi içinde duyduğu hisler ve uyanışları mektuba dökerek okuyucuya sunar. İçinde duyduğu kırılmaları ve hisleri mektuba döken kahraman, kendi varlığını yazının evrenine taşır. Bu taşınma sadece duygusal bir taşıma değil aynı zamanda dinsel bir taşınmadır. Sözcüklerin elinde edebi eser içine taşınan yaşanmışlıklar, anlatıcının mizacına göre okuyucunun karşısına çıkar. Anlatıcı Ötegeçe'den biridir. Dili de duyguları da Ötegeçe'nin kendisidir. Yazar, özünü emanet ettiği kişi iyi bir şekilde Ötegeçe'li yapmıştır. Anlatıcı yazarın elçiliğini öyküde iyi bir şekilde yapmıştır. Kullandığı ibareler, sözcükler ve cümleler Ötegeçe'nin hasretiyle kokar.

"Göz kapaklarım ağırlaştı. Yıldızlara eskisi gibi bakamıyorum. İşte biri daha da kaydı! Tam üstümden geçti! Bu bir Ötegeçe'nin yıldızı mı mola, bir Ötegeçe'li öldürdü

mü mola şu anda? Neyse Allaha ısmarladık bacım. Sana Ötegeçe'den Ötegeçe'nin bütün çocuklarından selamlar." (Ötegeçe Çocukları: 39).

Küçük kız ablasına Ötegeçe'nin durumunu kendi içli dünyasına yansıdığı biçimde aktarır. Alıntı metninde küçük Ötegeçe'deki inanışları ve dil kullanımını sıcak bir şekilde verir. Yerel bir dil ile anlatılan olay ve durumlar anlatıcının dil süzgecinden geçerek estetik bir değere dönüşmüştür.

Yazar, "Mektuplar" adlı öyküsünde yaşlı bir kadının kocasına yazdığı mektubu konu edinir. Yaşlı kadının sıkıntılarını kocasına ulaştırmak için mektuba yazar. Okuyucu mektubun yazıldığı an öykünün içine dâhil olur. Olaylar, mektubun yazılmasıyla başlar ve yine mektubun bitmesiyle son erer. Yaşlı kadın içinde bulunduğu durumu okuma yazması olmadığı için bir kişiye yazdırır. "-Yaz işte gardaş, bilmez dâalsin ya mektep memleket gördüm bunca yıl! Nasıl münasib ise öyle yaz "Evvela mahsus selam ederim" de," (Mektup:108) anlatıcının dünyayı algılayış biçimine göre şekillenen dil öykünün kavramsal açıdan yüzeysel bir boyuta dönüşmesini sağlarken olay örgüsü yaratmada oldukça başarılıdır. Yazar, yaşlı kadının içine bulunduğu çıkmazı kocasına aktarırken, kadını kendi yerel diliyle anlatır. Kadının gözünden dolayı doktora gittiği anları mektupta kocasına anlatması kadının trajik durumunu iyiden iyiye okuyucunun yüreğinde hissettirir. Öykudeki mektup, olayın kırılma anında yazıldığı için kadının başından geçen her olay, öyküde aksiyonunun yükselmesine sağlar. Özellikle kadının:

"Ben?" Dedim…

"Sıra gelmedi n'iyniyek?" dediler…

"Tekerlek şapkalılar sıra mıra tanımıyor amma, kafalarını uzattılar mı toktur hemen çağırıyor." dedim.

"Bas!" Dediler… (Mektup: 109).

İfadelerinden oldukça basit bir üslupla olayların konuşma diliyle aktarıldığı göze çarpmaktadır. Günlük dilin kuralları dâhilinde gelişen öykü-yerel kullanımların eşliğinde öyküye çok sıcak bir hava kazandırır.

Yazar, mektup tekniğini kullanarak, öykülerinin dilene sıcaklık katmıştır. Günlük konuşma diliyle ifade edilen olay ve durumlar bir kahraman ağzından dile getirilir. Kahramanın eğitim düzeyi veya içinde bulunduğu soysa-kültürel ortam öykünün dilini ve sözcük kullanımlarını çok yakından ilgilendiren bir unsur olarak karşımıza çıkar.

1.1.4. Özetleme Tekniği

Özetleme tekniği belirli bir konu veya bir kişinin hakkında kısa bilgi vermek amacı için kullanılır. Verilen bilgi, belli bir zaman ve belli bir mekân içerisinde olayın genel biçimini yansıtacak biçimde aktarılır. Bu teknik, gereksiz ayrıntıları ortadan kaldırarak, okuyucunun konuya hemen vakıf olmasını sağlar. Stevıck özetleme tekniğini "hikâyede özetleme, bir zaman sürecin içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatımının tabi şeklidir." (Stevıck, 2004: 110) diyerek tanımlar. Yazar, öykülerinde bu tekniği, kişi, mekân ve olayların geçmişte yaşanmış bağlantılarını okuyucuya bildirmek için kullanır.

"Önü" adlı öyküde yazar, özetleme tekniğine başvurarak kahramanın içinde bulunduğu psikolojik durumu geçmişten hal zamanına taşıyarak özetlerler. Memedali'nin içinde bulunduğu bölünmüşlüğün sebebi neden sonuç ilişkisi içinde özetlenir..

"Şimdi daha iyi anlıyorum: o dönüp dolaşıp kendi kendine gelmeleri de kendi kendinden kopmanın, başka başka insanlara bölünmenin başka başka insanlarda parçalanıp ufalanmanın başlangıcıydı gerçekte. Ama bunu kendisi de bilmezdi. Çok küçüktü hem de çok dar bir alanda dönüyordu. En kolayın en rahatın alanında her şeyi adlara bağlıyordu." (Önü: 11).

Öyküde anlatıcı, olayları belirli bir süre dâhilinde, belirli bir neden sonuç ilişkisi için özetler. İletim bağı, sözcüklerin anlam bağının bir bütün içinde kısa ve öz bir şekilde verilmesi, tekniğin öykü kurgusunda ne kadar önemli olduğun gösterir. Memedali'nin kendini bölmelerini dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmelerini anlatıcı kendi dil dünyasıyla anlatır. Aynı zamanda Memedali tanık anlatıcı olması sebebiyle geçmişte olan vakaları kendi mizacına göre özetler. Özet tekniğinde bir amacın olması gerektiğini ve bu amacın **"acar ibareler"** sayesinde öyküyü açıp bütünleştiğini ifade etmek öyküye derinlik kazandıracaktır.

"Üçlem" adlı öyküde geçmişte yaşanmış olayın okuyucuya aktarılması esnasında özetleme tekniği kullanılır. Yazar, özetleme tekniğini çok sık kullanır. Böylece öyküdeki olayın uzayıp gitmesini bir ölçüde azaltır ve okuyucunun sıkılmasını engeller. Takavut'ların oğuzlama bahçıvan Osmana'nın yaşantısı öyküye aktarılırken

özetleme tekniğine başvurulur. Öyküde, kesin ve açık cümleler kullanılır. Okuyucunun konuya hemen hâkim olması sağlanır.

"Çok eskiden daha babalarımızın bile dünyada olmadıkları dönemde Takavut'ların oğuzlama bahçıvanı Osmana konağın beslemesi nasiple evlenip ahırın üstündeki iki göz eve yerleşme konusunda ne düşündüğü sorulunca, yüzünden en ufak bir çizgi bile oynamadan, "ben bilmem, siz nasıl isterseniz öyle olsun" demekle yetinmiş. Takavut'ların büyükleri de bunu olumlu bir yanıt saymışlar. Oradan bir hatta bile geçmeden ot ve gübre kokan bir mayıs gecesi, zorlu kahkahalar arasında, Osmana'nın gerdek kapısından içeri itmişlerdir." (Üçlem: 195).

Yazar, Takavut'ların bahçıvanı Osmana'nın evlenmesini okuyucuya iletmek için özet tekniğine başvurur. Özetleme tekniği ile okuyucuya iletilen mesaj, okuyucunun öykü hakkında bir yargıya varmasına neden olur.

Zaman olarak, eskiden ibaresi kullanılır. Böylece zaman bağlamında çok kısa bir bilgi verildikten sonra olayın geçtiği yer kısaca tanıtılır. Mekân ahırın üstündeki iki göz oda, kişilerin tanıtımı "yüzünden en ufak bir çizgi" bile şeklinde okuyucuya iletilir. Okuyucuya iletilen mesajdaki sözcükler anlatıcının mizacına göre sıralanır ve küçüklük bildiren kelimeler kullanılır. "eskiden, iki göz ev", "ufak bir çizgi bir hafta bile geçmeden ibareleri özetin gerçeksi bir hava içinde verilmesini sağlamıştır" tekniğine uygun örnek verecek olursak…

1.1.5. Montaj Tekniği

Montaj tekniği, yazar, eserinin dokusuyla örtüşen diğer yazarların eserlerinden bir bölümü veya bir metni kalıp halinde kendi eserinin içinde bir amaç doğrultusunda kullanılmasına montaj tekniği denir. Tahsin Yücel, öykülerinde montaj tekniğini yazarların dilinden kendi eserlerini bünyesine ekleyerek, öykülerin dokusuna bir

çeşitlilik kazandırır. Yazar, öykülerinin genel yapısını kurmak ve güçlendirmek için öykülerde bu tekniğe başvurur.

"Yaşadıktan Sonra" adlı öyküde Karadede'nin etrafındaki insanları etkilemek için söylediği ilahi, Karadede'nin psikolojisini yansıtan bir şiirdir. Karadede kendi kimliğini iyice ortaya koymak için şiire başvurur. Öyküde, Karadede'nin kendi Yüceliğini göstermek için okuduğu şiir, yazarın Karadede'ye verdiği görevin anlamını iyiden iyiye pekiştirir.

"Kâbe'nin yolları bölük bölüktür
Benim yüreğim delik deliktir,
Dünya delikleri bir gölgeliktir.
Canım Kâbe'm, güzel Kâbe'm…"(Yaşadıktan Sonra: 57).

Karadede'nin okuduğu ilahi yazarın bir öykücüden ziyade şair edasıyla öykünün içinde dolaşmasını sağlamıştır. Karadede'nin Kâbe ziyaretinden sonraki ruhî değişimi, şiirin penceresinden okuyucuya gösterilir. Okuyucu da şiir (ilahi) ile bütünleşerek, yazarın dil ekseninde şiirsel bir yolculuk yapmıştır. Yazar, ilahi formundaki bu dörtlüğü öykünün içine montaj ederek, öyküdeki ruhî olgunlaşmayı güzel, çekici ve sağlam bir biçimde okuyucuya aktarır. Öyküyü büyütmek için ve olayları süslemek için kullanılan bu teknik, şiirin dünyasını öyküye taşır. Konuşma diline yakın bir üslupla yazılan metin, konunun kavranmasına zemin hazırlar. Aksan "Konuşulan dilden yararlanma, içtenliği pekiştirdiği gibi okuyan dinleyenin kendi konuştuğu dili bulmasına, şiiri kendisine yakın hissetmesine de yol açar." (Aksan, 2003: 29) diyerek, yazarın montaj tekniğini kullanarak öyküleğiği metnin üslubundaki samimiyeti dile getirir.

"Yürümek" adlı öyküdeki Kâtiba Zöhre Bacı'ya ulaşmak için bir gezgine dönüşürken Elaziz'de bir türkü dillere dolanır. Kendi içindeki bunalımı türkünün içtenliğiyle ifade eden kahraman dili, bir türkü tadına dönüştürür. Böylece kendi içindeki daralmayı, aşkın acısıyla türküye yansıtır. Yazarın da ifade ettiği gibi; "Yazının varlığı dilin varlığına karışır. İkisini birbirinden ayırmak için" (Gürel, 1999: 9) dilin varlığını büyüten yazı türlerinde yeniden bir iklime bürünmesini sağlamıştır. Yazar, Elazığ'a özgü bir türküyü dilin varlığıyla bütünleşerek kahramanın psikolojisini özetler:

Elaziz uzun çarşı, dükkânlar karşı karşı." (Yürümek: 100) adlı mısraı montaj tekniğiyle öykünün içine yerleştirilmiştir. Kahramanın psikolojisiyle örtüşen türkünün

bu mısraı, mekânın insan üzerindeki baskısını, insanın mekâna tutunamayışının bir ifadesidir. Yazar Kâtiba'nın mekâna tutunamayışını kendi üslubuna göre bu şekilde ifade eder.

Yücel öykülerinde montaj tekniğini kullanarak, zamanın, mekânın ve kahramanların olay örgüsünü içinde derinlik kazanmasını sağlar. Kahramanların dünyaya bakış açılarını kendi akıl süzgecinde büyüterek onları kendi üslubuna göre dillendiren yazar, öykülerini dilin omurgası üzerinde büyütür.

1.1.6. Leitmotiv Tekniği

Yücel'in öykülerinde "leitmotiv" örnekleri genellikle kelime tekrarları veya karakterlerin mimik veya jestleri doğrultusunda ortaya çıkar. Leitmotiv tekniği, kurguya, kahramanın mimik, jest veya tekrarlarıyla akıcılık kazandırdığı gibi doğanın özelliklerinin anlatıldığı yansıma köklü sözcüklerinin yinelenmesiyle de önemli bir katkı sağlar. Tekin "Leitmotiv tekniğinde **a)** Telaffuz farklılığı, **b)** Jest ve mimikler, **c)** Yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır." (Tekin, 2002: 252) diyerek kısa bir tanımını yapar.

Öykülerinde kelime tekrarı ile meydana getirdiği leitmotiv tekniğiyle kullandığı öyküler şunlardır; Ötegeçe Çocukları: "pul" , "pul", "pırıl", "pırıl" , "gümbür", "gümbür", "bacım", "mola" sözcükleri öykü içinde tekrarlarına yönlenmiş ve öykü ses bütünlüğü açısından bir şarkıya dönüşmüştür. Yansıma köklü sözcüklerin tekrarlanmasıyla, öykü içinde ses patlamaları öykünün olay örgüsünü okuyucunun zihnine kazır.

"Üşümek" adlı öyküde yazar "bazen artık, bazen artık bazen, bazen!' Cümlesinde leitmotiv tekniğini kullanmıştır. Aynı cümlenin içinde "bazen" sözcüğünü üç defa tekrarlanır. Bunun nedeni yazarın vermek istediği mesaj daha da belirgin kılar. Kadının içine düştüğü çıkmaz durum tekrarlanır. Peş peşe sıralanması ile derin bir yapıya dönüşür.

1.1.7. Bilinç Akışı Tekniği

Bu teknik öyküdeki bir karakterin zihnen geçirdiği şeylerin sentaks açısından bir bağlantı olmadan serbest şekilde iç konuşma halinde dile getirmesidir. Hıldick "bilinç akışı- ya da zaman zaman söylenildiği gibi "iç konuşma"- yöntemi, bir öykünün

karakterin zihninden geçen düşünceler izlenimler ve duygularla ile anlatılması demektir." (Hıldick, 2002: 35) diye tanımlar.

Bu anlatım tekniğinde okur, öyküdeki karakterin bilinç ve bilinçaltındaki eşiği kendi kendine açar. Kişinin kendi içsel dünyasını, sayıklamalar veya düzensiz cümleler biçimde okura sunması, öykünün gerçeğe yakın bir havaya bürünmesini sağlar. Okur, karakterin zihninden geçirdiği düşünceleri sanki kendisi düşünüyormuş gibi hissederek öyküdeki karakter ile bir kişilik birleşimine gider. Yazarın öyküdeki karakter ile okuyucuyu bir pota erittirmek için kullandığı bu teknik, modern edebiyatın sınırlarını daha da geliştirmiştir.

Tahsin Yücel, öykülerinde "bilinç akımı tekniği"ni oldukça başarılı şekilde kullanan bir yazardır. Bunun nedeni, öykülerdeki karakterlerin psikolojik derinlikleri ile durmaksızın uğraşmasındır. Yücel'in karakterleri bir değişim ve dönüşümün eşiğinde olduğu için, kendilerini tanımlamak için hep içe, bilinçaltına doğru yönelirler. Bilinç ile bilinçaltı arasındaki eşiği durmaksızın kullanan ve bu eşiğin dikey bir boyutta açılmasına neden olan kişiler, düşünsel dünyalarındaki olayların yatay bir boyuta dönüşmesi ile bilinçaltındaki evrenlerini okuyucunun kulaklarına fısıldarlar.

Yücel'in "Üşümek" adlı öyküsündeki yalnız başına yaşayan kadın, "Resim ile Elişi", "Benlem" ve "Uçan Daireler" gibi öykülerde yazar, kahramanların düşündüklerini okuyucunun zihninde taşır.

"Üşümek" adlı öyküde, tek başına yaşayan kadın, yalnızlığın trajedisini, korkunun ıstırabını, düşünsel dünyasında kırılmaları ve sayıklamaları okuyucunun zihnine taşımaya başarır. Kadın, başından geçen olayları bize aktarmak için zamanı zihinsel süreçte yavaşlatır. Kendi bilinç akışıyla karşı karşıya koymak için belleğindeki olayları okuyucunun zihnine akıtır. Kadının yalnızlığın verdiği korkuyla şuursuz bir şekilde sayıklaması bilinçaltı akışının tekniğinin ortaya koyduğu bölümlerdir.

"Nasıl evlenmezdim Fatma abla?"

"Evet nasıl evlenmezdim? Mevsim gene güzdü böyle, yapraklar dökülüyordu, yalnızdı. Raşit gençti, kendisinden yıllarca gençti. Beş parası yoktu, ama sonsuz sevgisi vardı. Öyle söylerdi. Hem de çok güzel söylerdi. Hem de çok güzel söylerdi. Ama sonra değişmişti, çok değişmişti, eski Raşit değildi. Ona ilişkin bütün düşünceleri kafasından söküp atmak isterdi. Bedenini dinlerdi." (Üşümek: 31).

Yazar, öyküde direk olarak kadının belleğine yönelir. Kadının içindeki dalgalanmaları okuyucunun bilinç düzeyine kaydırır. Yazar, bunu yaparken kocasını

yitirme korkusuyla yüz yüze kalan kadının, şuursuz sayıklanmalarını olaya aksiyonerlik kazandırmak için kullanılır. Okuyucu, kadınla yekvücut olarak, kadının şuursuz sayıklanmalarını gecenin karanlığında takip eder. Yazar, ruhsal bunaltı içindeki kadının psikolojisini, bilinç akışı tekniği kullanarak ortaya koyar. Böylece kadının bilinci, bilinç akışı tekniği sayesinde bir sahne dönüşür.

"Korkmaya başladı birden. Sanki dumanların arasında bir çift el çıkacak. Gelip gırtlağına sarılacak gibi ölümüne korkmaya başladı. Başı dönmeye, dişleri birbirine vurmaya başladı. Boğulacak gibi oldu. "çıldıracağım bu böyle giderse çıldıracağım" diye düşündü. (Üşümek: 34).

Kadının sigaranın dumanlarının yükselmeye başlamasıyla büyük bir bunaltı üzerine düşer. Yazar, bu bunaltı esnasında yazarın bilinci yönelerek bunun korkuları karşısında düşündüklerini yani sayıkladıklarını okurun gözü önünde canlandırır.

"Çıldıracağım bu böyle giderse çıldıracağım" diye düşündü ibaresi, kadının korkularının bir doğrultuda ilerlediğini ve kadının çıldırma noktasına getirdiğini çıkarıyoruz. Bütün olayları kendi bilincinde yeniden harmanlayan kadın, çıkmazın eşiğinde bitkin bir kadın olarak şuursuz bir şekilde sayıklar**.**

Yazar, "Resim ile Elişi" adlı öyküsünde, okuru sıkmadan, öykünün içinde sürüklemeyi başarır. Özellikle öyküde, "reel zamanın" durma noktasına gelmesi, yazarın bilinçli olarak yaptığı bir şeydir. Zaman dururken, Ahmet Elden'in bilinçaltındaki dünyası olayların sahnelendiği perdeye dönüşür. Yazar, olayların okuyucuya ulaşmasını, Ahmet Elden'in sayıklamaları veya zihinsel olarak kırılma noktalarını, dışa yansıtarak başarır. Ahmet Elden'in kendi geçmişini ve hal zamanındaki durumunu parçalara ayırır. Bilinç akışı tekniği, hayatın bütünleştirici yapısına karşı kişiyi böler ve çoğaltmasına neden olur. Ahmet Elden, öykü içinde aklının doğrularını görmezden gelir ve kendi kişisel dünyasını mantığın dışında daha gerçekçi bir durumda nakletmeye yönelir. Sazyek "Zihnin serbest işleyişinin birebir metne dönüştürümü olarak tanımlayabiliriz. Bu uzaklığı yaratan temel öğe ise çağrışımdır. Bir düşünce bir başkası çağrıştırır." (Sazyek, 2003: 23) Ahmet Elden'in elindeki resmin çağrışım değerine ışık tutar. Ahmet Elden, gece yarısı uyanarak konuşmaya başlar. Yazar, Ahmet Elden'in ruhsal dünyasındaki çalkantıyı zihnin şuursuz bir şekilde başlatılması sonucunda öğrenir. Ahmet Elden, gece yarısı kendi mantığını şuursuz bir şekilde parçalara ayırarak bu parçalardan okuyucunun kendisini

bulmasını sağlar. Okuyucuya şuursuz bir şekilde fırlatılan her parça okuyucunun kendiyle bütünleşmesini sağlar.

"Şimdiki masadaki kadına bakıyor. Başı dönüyor. İçindeki duygular arapsaçına dönmüş karmakarışık bir parça yorgunluk, bir parça kırgınlık, bir parça utanç, bir parça sıcaklık, bir parça soğukluk, bir parça gerginlik, bir parça tiksinti, bir parça sıcaklık daha, bir parça çaresizlik, bir parça umut. Hani kimi akşamüstleri dolmuş beklersin de gelmez, gelirsin de dolu gelir. Geçer ardından bakarsın. Dolu dolu geçer gider dolmuşlar. Boşu gelir umutlanırsın. Dolmuş boştur ama senin dolmuş yolcusuna benzer yanın yoktur, durmaz. Ardından bakarsın, içinde olmadık duygular kabarır, iteler seni. Daha fazla bekleyemezsin artık çok beklemişsin, bitmişsin, çarnaçar tramvaya sarılırsın. Tramvay dolmuşa benzemez, ayaktasın, oturamazsın, tramvaya binmek taşıta binmek sayılmaz. Ama olsun, gitmesine gidersin ya! Böyle işte tamamıyla böyle. Ahmet Elden'in başı dönüyor." (Resim ile Elişi: 24).

Ahmet Elden'in kendini parçalara bölmesi, zihnindeki bölünmüşlüğün bir göstergesidir. Ahmet Elden kendini parçalara ayırarak, kendini zihninde yeniden doğurmaya çalışır. Anlatıcı, Ahmet Elden'in kendini parçalara ayırmasına sadece seyirci olarak kalır. Okuyucu ise Ahmet Elden'in kendi zihinsel süreçte şuursuz bir şekilde parçalara ayırmasına eşlik eder. Metnin sonundaki "başı dönüyor" ibaresi şuursuz bir çatışmanın kişi üzerindeki baskısıdır. Ahmet Elden'in şuursuz bir şekilde kendini ifade etmesi, yazarın dili, yazının bedeninde dolaştırmasındandır. "Benlem" adlı öyküdeki bilinçaltındaki "öteki" şuursuz bir şekilde kendini kurmaya çalışan bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Yazar, anlatıcı kahraman konumundaki "Memedali"yi "öteki ben"i ile şuursuz bir şekilde konuşurken, okuyucu ile karşılaştırır. Özellikle öyküde, İdiris'in kendini dışlaması ve "öte tarafta" kalması "beri tarafta" kalanları korkutur. "Beri tarafta" kalanlar, korkunun hükümranlığında kendi benliklerini arayanlar olarak, ortaya çıkar.

Yücel, öykülerinde bilinç akışı tekniği ile dili genel formunun dışında estetik bir şekilde işler. Zihnin olaylara bakışı, mantıksızlığın gerçeğe yakın bir düzlemde ifade edilmesiyle öykülere ayrı bir dil tadı verir.

1.1.8. İç Monolog Tekniği

Edebi eserde, dilin gücü üslup elbisesini giyerek büyür. Söz ise dilin içinde varlığını çoğaltan aktif bir güç ve insanın varlığına şahitlik eden asil bir kahramandır. Öykülerde dilin üsluba; üslubun söze dönüşmesi kahramanların ağzından gerçekleşir. Anlatım dizeyinde söz, kahramanların sese dönüştürmesini sağladığı gibi sesin kişinin içinde, kişinin iç dünyasında dolaşması şeklinde olur. İnsan bir yandan dış dünyasını dile dönüştürürken diğer taraftan da iç dünyasını dil ile yansıtır. İçteki dünyanın dile dönüşmesi, edebi eserlerde iç monolog tekniği kullanılarak sağlanır. Tekin, "İç monolog" (interior monologue) okuyucusu, kahramanın iç dünyası ile karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın daha doğrusu anlatıcının varlığı ortadan kalkar, muhtemelen yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakır" (Tekin, 2002: 264)diyerek tanımlar.

Yücel'in öykülerinde iç monolog kahramanların yalnız kaldıklarının başvurdukları bir durum olarak karşımıza çıkar.

"Komşular" adlı öyküde Albay Atmaca tatil yapmak için geldiği tatil köyünde, kendisini bir kavganın içinde bulur. Bu yüzden durmadan kendi içinde bu kavganın neden sonuç ilişkilerini sorgulayan bir karaktere dönüşür. Albay Atmaca kavganın kendi iç dünyasındaki yansımalarını, iç monologları ile bir sonuca vardırmaya çalışır. Olaylara pasif bir şekilde dâhil olan, ancak kavgadan dolayı kendi içinde çatışmaya girer. Bu yüzden içindeki çatışmaları ve dalgalanmaları iç monolog sayesinde okuyucu ile paylaşır.

"Gene de belki odanın sıcaklığının, belki kavganın tek düzeliğinin etkisi ile, hem sıkıldı, hem de yaptığının yakışıksız bir şey olduğunu düşündü. "N'oluyor bana böyle?" diye geçirdi içinden" ben buraya izlemeye mi geldim tatile mi?" (Komşular: 20).

Albay Atmaca'nın kavga hakkında kendini sorgulaması, öznel gerçekçiliği yakalama çabasından kaynaklanır. Aytaç "öznel gerçekçiliği yakalama çabasında en çok yararlanılan model anlatım yöntemi olan iç monolog" dur (Aytaç, 1985: 21) diye ifade eder.

Albay Atmaca'nın konuşma edasında içinde yaşadığı öznel dünyayı sesli bir şekilde okuyucuya aktarması, öznel dünyanın dile dönüşmesini sağlar. Konuşma diliyle içinde bulunduğu durumu sesli bir şekilde düşünene kahraman olarak karşımıza çıkar.

1.1.9. İç Çözümleme Tekniği

İç çözümleme yöntemi, anlatıcının okuyucu ile kahraman arasına girerek, kahramanın duygu, düşünce ve psikolojisini aktarmada kullanılır. Tahsin Yücel'in "Ben ve Öteki" ve "Haney Yaşamalı" adlı eserinde oldukça sık kullandığı bir yöntemdir. Kahramanların zihninden geçenlerin yazarın sözcüsü konumundaki anlatıcı tarafından okunması ile öyküdeki kişiler, derin bir kişilik sergilerler. "Ben ve Öteki" adlı kitabındaki öykülerindeki anlatıcı konumundaki Memedali öykülerindeki kişilerin zihinlerin okuyarak bunları okuyucuya iletir.

"Neden sonra, bir mucize olmuş gibi yüreği alışılmış vuruşlara kavuşunca burun direğini sızlatan kokusunda sonu gelmez çığlıkların anlatılmaz homurtularında pek öyle katlanılmaz şeyler olmadığını düşünmüştü. "Neredeyse alışmıştım" demişti içinden" (Benlem:114).

Memedali, aynı zamanda alıntı metninden de anlaşıldığı üzere kendini okuyucuya tanıtmaya çalışan bir kişi olarak karşımıza çıkar. Hem etrafındakilerini çözer, hem de anlatıcı tarafından çözümlenmeye çalışılır. Yazar, Memedali'nin İdiris hakkındaki düşüncelerini tarafsız bir şekilde izlerken Memedali kendini okuyucuya tanıtır.

Tahsin Yücel, öykülerinde birçok tekniği kullanarak, öykülerinde dili estetik bir düzeyde yeniden işler. Anlatım teknikleriyle öykülerindeki dil dünyasının bir form bütünü şeklinde okuyucuya sunması okuyucunun öyküyle daha çabuk bütünleşmesini sağlar.

1.2. Tahsin Yücel'in Öykülerinin Anlatım Biçimleri

1.2.1. Cümle ve Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslup

Dil, insanı sözcüklerin gücü ile cümle kanallarında dolaştıran evrensel bir değerdir. Bireyin söz ile birleştiği noktada büyüyen üslup, sanatçıyı ölümsüzleştiren en büyük güçtür. İnsanın kendini dile ve yazıya dönüştürmesi esnasında dil ve yazı kılıktan kılığa girer. Bunun nedeni dilin bireysel kullanımıdır. Enis Batur, Yücel'in, bireysel olarak yaratığı dil dünyasını şu cümlelerle açıklar. "Tahsin Yücel'in dilini öğrenmeden yapıtıyla ilişki kuramazsınız. Üşeniyorsanız, o dil ile öznel düzlemde başınız hoş değilse, kapıdan geri dönme özgürlüğü elbette ki size aittir" (Batur, 1990: 23) diyen Batur, yazarın dil kullanma ustalığını dile getirir. Kendine göre bir dil evreni olan yazar,

kendi içine doğru yöneldikçe evrenselliğin değerlerini kendi dil dünyasında yeniden bir anlama büründürür. Bu yüzden Batur, Yücel'in dilini öğrenmenin çaba gerektirdiğini ifade eder.

Yazar, dile sonsuz bir sevgiyle bağlıdır. Öykülerinde olduğu gibi, romanlarında, denemelerinde de dili paylaşılmaz yüce değerde tutar. Şennur Sezer, bunu şöyle özetliyor. "Tahsin Yüceli "dil tutucusu, dil bağımlısı, diye anışın, onun dile sonsuz güvenin belirtmek için yapılmış bir abartma" (Sezer, 1997: 2–3) diyerek, bu abartmanın aslında çok yerinde bir ifade olduğunu belirtir.

Çalışmamızın bu bölümünde yazarın öykülerindeki dil dünyasını cümle ve sözcük düzeyinde işleyerek, öykülerindeki kahramanların dile dönüşlerini ele alacağız. Her kahramanın kendini öykü içinde "yegâne ifade etme vasıtası dil" (Çetişli, 2004: 165) ile olur. Dili cümle ve sözcük düzeyinde kurma ve forma sokma çabası Yücel'in en önemli özelliklerindendir. Kurulan cümleleri, konuşan kişinin mizacına göre bir hüviyet kazanırken, yerel dilin evrenine durmadan giriş çıkışlar yapar. Yazar, kendini dilin elinde genel normlardan sapmadan büyütür. Cümleleri ve sözcükleri birbirine uzun olaylar silsilesi doğurucu bir şekilde kullanarak, dilin dünyasını büyük geniş bir evren doğru sürükler. Yazar, bu yönüyle dili kendi üslubuna göre çoğaltan, onu bir çocuğu gibi gören bir kişiliğe sahiptir.

1.2.1.1. Cümle Düzeyinde Dil ve Üslup İncelemesi

Yazı ile bir kimliğe bürünen dil, konuşma dilinde farklı bir yapıda karşımıza çıkar. Yazının dil ile olan ilişki cümle ve sözcük düzeyinde ayrılmaz bir bağa sahiptir. Yazar, "Yazının varlığını gerçekten dilin varlığına" (Yücel, 2005: 57) karışır diyerek yazı dil arasındaki mesafeyi belirler. Bu durum konuşma dili ile aynıdır. Ancak konuşma esnasında dil, kendini kişinin emrinde hisseder. Öykülerde yazı dil bağlantısı cümleler düzeyinde ele alınarak yazarın yazı ile olan münasebeti dilin onulmaz kıyılarında seyredilecektir. Yazar, nesneleri veya olayları yazıya dönüştürürken dil mükemmel bir şekilde kullanır. Bu yüzden anlattığı olaylar kişiler, mekânlar ve diğer unsurlar okuyucuya düzgün bir şeklide görülür. Yazarın öykülerinde, cümle düzeyinde dil ve üslup incelemesini, öykü kitaplarını belirli sayfaların cümle tahlillerini yaparak ortaya koyacağız. Bu tahlil esnasında öykü kitaplarını 25, 50, 75, 100 sayfalarında ilk 25 cümle seçilerek öykülerindeki cümleleri tahlil edeceğiz.

CÜMLE ÇEŞİTLERİNİN ÖYKÜLERDEKİ ORAN TABLOSU

Öykülerde Cümle Biçimlerinin Oranı	**Sayılan Cümle**	**İsim Cümlesi**	**Fiil Cümlesi**	**Soru Cümlesi**	**Ünlem Cümlesi**	**Olumsuz Cümlesi**	**Olumlu Cümlesi**	**Basit Cümle**	**Bileşik Cümle**	**Kurallı Cümle**	**Devrik Cümle**
Uçan Daireler	100	20	76	2	2	76	24	81	17	70	35
Haney Yaşamalı	100	11	80	4	5	86	14	72	26	67	33
Ben ve Öteki	100	16	78	3	2	70	29	65	30	62	37
Aykırı Öyküler	100	12	79	4	3	80	20	63	35	65	32
Komşular	100	16	81	2	2	83	17	80	25	72	28
Toplam	500	76	394	15	14	396	104	361	133	335	165
Yüzde %	100	15,2	78	3	2,8	79	20.5	72	36	67	33

Yukarıdaki tabloda cümle tahlilleri yüz cümle üzerinden yapılmıştır. Tablodaki oranlar, rakamların aynısı olup sadece beş öykü kitabındaki örnek alınan cümlelerin genel aritmetik ortalaması alınarak öyküdeki cümle düzeylerin yüzdesi alınmıştır. "Uçan Daireler"de adlı öyküsünde cümle kurgusunun % 76'sı fiil cümlelerinden oluşurken %12 si isim cümlelerinden meydana gelir. İsim cümlelerinin öyküde az oluşu öykülerin olaylara eylemsel bir işlevlik kazandırmıştır. "Haney Yaşamalı" adlı öyküde fiil cümleleri % 80, "Ben ve Öteki" adlı öyküde %78, "Aykırı Öyküler"de %79 "Komşular" adlı öykü kitabının %81 civarında eylem cümleleri bulunmaktadır. Yücel, öykülerinde eylem cümleleri kullanma oranı genel olarak %79 civarındadır. Eylem cümlelerin öykülerinde fazlaca kullanılması öykülerin olay örgüsü bakımından aksiyonerliğini üst düzeyde tutmuştur. Yazar kesin eylem cümleleriyle öyküde vakaların belirgin bir biçimde akışını sağlamıştır. Öykülerdeki eylem cümleleri kahramanların vakanın içinde durağanlıktan kurtulduklarını gösterir. Bu yüzden kahramanlar öykü içinde devamlı bir değişim dönüşüm ve yürüyüş biçimindedir. Yazarın öykülerindeki kahramanları eylemler bir yerden başka bir yere yürütmesi

yazarın fiil kullanımında tasarrufunu gösterir. Yazar, fiil cümleleri kısa olarak kurduğu gibi uzun bir şekilde bağlı bir cümle yapısını da kurar.

"Evet, ne diyorum, çok isterdim uyandırdığım etkiyi. Yalnız güç bir şey bu. Bazen daha çok Pazar günleri matrak yazılar yazıyorum. Sonra bir kenara çekilip birinin içeri girmesini girince de çıkmasını bekliyorum. Büyük bir merakla yüzüne bakıyorum. Gülümsemesini gördüm mü içim gidiyor." (Uçan Daireler: 85) yazar, dili öykü içinde muallâk bir yapıdan kurtarmak için yüklem özne ilişkisini dikkat eder ve vermek istediği mesajı dolaysız bir şekilde verir. Fiilin sonda öznenin başta oluşu, öykünün dil bakımından bir forma bürünmesini sağlamıştır. Aynı zamanda öyküde verilmek istenen mesaj, doğrudan ve etkili bir şekilde verilir.

"Gene mi sen? Diye haykırdı İbrahim bey "Ne zaman kurtulacağım senin elinden? Ne zaman adam olacaksın? Amerikalar atom yaptı, senin yaptığına gelince o kadar iğrenç ki…O kadar olur..." (Bir Küçük Resim: 50).

Yazar, kısa ve kuvvetli cümleleri fiil cümlesi şeklinde dizginleyerek öyküde anlamın muallâk bir yapıya dönüşmesini engellemiştir. Öykülerdeki isim cümleleri, her eserde ortalama %15 civarındadır. Yazar, cümleleri isim cümlesi olarak kurarak, vurgu ve mesajı daha etkili bir şekilde yapar. Anlam olarak, cümledeki anlam kırılmaları belirtme kipleriyle okuyucuya bildirir. Yazar, isim cümleleriyle öykülere ayrı bir tat verir ve dilin yeniden işlenmesini sağlar. Özellikle yüklem ve özne arasındaki ilişki, öznenin sona gitmesiyle dili üslup düzeyinde sağlamlaştırır.

"Öylesine dalıp gitmiş, çevresiyle ilgisini öylesine kesmişti ki ömrünün sonuna dek hep burada bu durumda, bu ıslığı çalacakmış gibi geliyordu insana" (Ben ve Öteki: 75) "Bu nedenle Adana'da Elaziz'de bile hep Zöhre Bacı'ya doğru yürür dururdu Kâtiba". (Ben ve Öteki:100)

"Açtım demişti Kâtiba" (Ben ve Öteki: 103).

"Kaçarcasına uzaklaşmıştı, oradan." (Ben ve Öteki: 112).

Yüklem ile öznenin yer değişimi, yazarın vermek istediği mesajı belirgin bir şekilde ortaya koyduğu gibi bazen cümlenin anlaşılmaz bir niteliğe bürünmesine neden olur. Özellikle uzun cümlenin isim cümlesi şeklinde konulduğu cümleler anlamın bozuk olmasını sağlar.

"Büyük babamın varlığını nasıl konuştukça art arda öğütler ve buyruklar sıralandıkça kesinliyorsa kendisini dinleyenler de dinleyip alkışladıkça öğütleri ve buyrukları yerine getirdikçe kesinliyorlardı varlıklarını" (Büyükbaba: 16).

“Bu nedenle, durup dinlenmeden, Kars’tan girip Alaska’dan çıkıyor, bir çırpıda Raman’dan Teksas’a, Çukurova’dan Alabama’ya atlayıveriyordu, sanki her konu, her sözcük, her durum “en mutlu bir altı ay” geçirdiği benzersiz ülkeyi övmesi için bir fırsattı.” (Tarih/Coğrafya: 51).

Alıntı metinlerinde görüldüğü üzere yazar, uzun cümleleri birbirine bağlayarak, cümleyi uzun soluklu bir yapıya dönüştürür ve cümleyi isim cümlesi olarak bitirir. Yazarın cümleleri birbirine bağlayarak olayları anlatma çabası, öykünün anlam tabakasını karmaşık hale getirirken, dili zorlayıcı ve suni bir yapıya dönüştürür. Yazar, bunu bilinçli bir şekilde yapar. Öykülerdeki, kahramanların psikolojisi dilin ve anlamın karmaşık bir şekilde ele alınmasını gerektirir.

Yarım bırakılmış öznesiz ve yüklemsiz cümleler, yazarın anlatım tekniğini ortaya koyduğu bölümlerde ön plandadır. Şuursuz sayıklamalar, cümlelerin özneden yoksun veya yüklemsiz bir şekilde kullanılmasına neden olur. Özellikle bilinç akımı ve iç çözümleme tekniklerinin kullanıldığı öykülerde, cümlelerin özne ve yüklem uyuşmazlığı gösterdiği gibi cümlelerin öğelerinin dizilişinde de farklılık gösterir. Kahramanın bilincinden, okuyucunun bilincine sunulan hal ve durumlar, cümlelerin kopuk ve kuralsız bir biçimde oluşmasına neden olur.

“Ahmet Elden titriyor, Şazine, gözlerinden incecik bir duman çekiliyor, koptu kopacak! Bir karanlık çökmüş dört bir yana. Şazine nerdesin? Ahmet Elden kımıldamadan duruyor. Bedenin sıcaklığı başladı. Ahmet Elden üşüyor şimdi. Ahmet Elden çökmüş, gevşemiş. Ahmet Elden şimdi tıpkı Düşünen Adam: düşünmüyor: bütün düşünceler uçmuş beyninden. Bilincinde topal bir cümle dolaşıyor yalnız.” (Resim ile Elişi: 23).

Öyküde Ahmet Elden’in şuursuz şekilde sayıklamaları ve iç monologları cümlenin konuşma dilinde ifade ediliş düzenine göre sıralanır. Kahramanın zihinsel faaliyetleri, cümlelerin devrik yapıya dönüşmesine neden olur.

Öykülerde devrik cümle yapısı % 33 oranındadır. Yazar, kahramanların durumlarını devrik cümleyle ifade ederken onların içsel karmaşıklığını da öykülerin içine ilave eder.

“Neden Dokuzuncu? Bunu bile araştırmak gelmemişti usuna. “Neden neden!” diyordu: Mustafa neden Mustafa’ysa, Yarpız neden Yarpız’sa, Dokuzuncu da onun için Dokuzuncu’ydu işte.” (Dönüşüm: 81).

Yücel, öykülerinde öykülerin dili ile oynar. Öykülerde özellikle İngilizce ve Fransızca cümleler kullanarak okuyucunun muhayyilesini zorlar ve okuyucunun dil mantığını geliştirmeyi amaçlar. Öykünün dili ile oynayarak değişik bir dil dünyası yaratmaya çalışan genel dilden saparak İngilizce ve Fransızca sözcüklerden oluşmuş cümleleri öykülerin içerisine yerleştirir. Özellikle öykülerde bir dönüşüme girdikten sonra yazar dilin kanına girerek dili evrensel değerlerle karşı karşıya getirir.

"Le premier qui bouge, je le descendes comme un chien" (Öteyaşama: 32).

"Birinci hareket ediyor, ben onu köpek olduğu zaman öldürüyorum."

"Diner au restaunt avec Hans Peter. Entrala poire et le formage, une femme ame ricaine se sprecipite sur lui croyant recannaitre un de ses amis. Elle si excuse, tres confuse. "Ca recommence!" gemit Hans Peter. II m'expligue ensuite quece genre de meprise est devenu courant et l!indipose pauselement. Les genes qui nous cotoient nous bombardent sans arret d'images-souvenirs que nous rejetons, sauvegardant ainisi Notre quanta-soi." (Ayna: 155).

"Hans Peter ile birlikte akşam yemeğindeyiz. Peynir ve armut arasında bir Amerikan kadını onun üzerine acele ediyor. Tanıdığı arkadaşlarından biri inanıyor. O çok karışık bir şekilde özür diliyor. Hans Peter yeniden başlıyorum diye inledi. Sonra açıkladı ki bu tip yayımlar oldukça rahatsız ediyor."(Ayna:155) gibi yabancı dilde yapılan ifadeler öykünün dilinde sapımlarına neden olur ve öykünün dilini zorlar.

Yücel'in öykülerinde dil sapmaları, dile ait kullanım biçimlerinin kırılması sonucunda ortaya çıkar. "Dilyetisi düzleminde, sonlu sayıda kuraldan oluşan dil ile bu kuralların altında yer alan ve gerçekte sonsuz sayıda olan "sözler" arasında çok büyük bir oransızlık vardır." (Barthes, 1979: 24) diyen Barthes, sözcüklerin orantısız kullanımından doğan bozukluğu dilin dünyasındaki yansımalarını ifade eder. Sözcük düzeyinde oransız bir şekilde kullanılan bozukluklar, noktalama işaretleri düzeyinde de meydana gelir.

"Günaydın Marişka, derler." (Babuşka: 104).

"Toktor ba…" dedim. (Mektup: 104).

"İskemlesine oturdu. Ayaklarını iskemlenin üstüne çekti. Yumruğunu çenesine dayadı, Düşünen Adama benzedi." (Resim ile Elişi: 23).

"Ama masanın üstünde Yedigün'den kesilmiş kadın var, kadın Ahmet Elden'e gülümsüyor. Ahmet Elden de kadına." (Resim ile Elişi: 24–25).

"Minçozda ya Ankara'yı bile alırdı." (Eski Öykü: 36).

“N’oldu sonra böyle yavrum?” (Gene Ağlatmışlar Kara Gözünden: 70).

“Evlerinde, yazın yeşil, kışın kuru soğan eşliğinde gırtlaktan geçirilmesine çalışılan yarı-yavan bulgur pilavının çevresinde toplandılar mı son bayramda yedikleri yemek gelirdi hemen gözlerinin önüne sonra Ürüstem’lerin evinde yeni bir bayram yemeği yenildiğini düşünür.” (Önü: 11).

Yukarıdaki alıntı metinlerinde yazar dilin yazın alanında sapınlar yaparak okuyucuyu üst bir dile davet eder. Okuyucu yazın ikliminde yapılan bu davete asla hayır demez. Bunun nedeni üst dilin öyküyü başka bir anlam tabakasına taşımasından kaynaklanır. Barthes, “Gerçek anlamıyla dil, iki temel sürecin yardımıyla tanımlanabilir: Birimler (Benveniste’e göre biçimdir bu) üretken ekleme ya da bölümleme; bu birimleri bir üst düzeyin (anlamdır bu) birimleriyle bir araya getiren bütünleştirme”dir. (Barthes, 1993: 107) diyerek öyküdeki dil sapımlarını, öykü içinde meydana getirdiği vaka halkalarını zaman kişi ve mekân arasında dilin anlamsal olarak örtüşmesini sağlar. Ancak bunun yanında yazar, dil anlamsal yapısını üst düzeye taşır. Dilin kurallarını esnetir ve yeni yazım kuralları yaratır. Okuyucu bu yaratımlar karşısında şaşırır hatta bazen anlamsal olarak karmaşa yaşar.

“Önü adlı öyküden yaptığımız alıntı metninde “Ürüstem’lerin” ibaresinde noktalama işaretinde bir sapım yaptığı gibi yazım kurallarını da ihlal eder.

“Rakısını yenilemeye gelen garson kulağına eğilip de arkadaki derme çatma “loca’lardan, bu “loca’lardaki oldukça geniş dokunma özgürlüğünden söz edince.” (İkilem: 157).

“Güler yüz-küskünlük-öfke döngüsü böyle başlamıştı işte.” (İkilem: 146).

Yazarın öykülerindeki sapmalar okurun bilişsel düzeyde öyküyle bağlantı kurmasını zorlayan unsurlardır. Yazar dil düzleminde cümleleri kullanarak dilin içinde saklı olan anlam cevherlerini okuyucu ile paylaşır. Bireysel olarak düzenlenen dilin cümle bağlantısı dilin her yönüyle işlemesi ile dilin yapısını canlı tutar. Yazar da bir araştırmacı titizliğinde dili titizlikle işler.

1.2.1.2. Sözcük Düzeyinde Dil ve Üslup İncelemesi

Tahsin Yücel’in, öykülerinde sözcük kullanımı oldukça zengindir. Yazar, öykülerinde kelimeleri bir anlam havuzunda besleyerek sözcüklerin gerçek anlamlarının yanında yan anlamlarını kullanır. Sözcük, dağarcığı bakımından oldukça verimli bir ekine sahip olan sanatçı bütün öykülerinde bu servetin gösterisini yapar. Türkçe’nin

sözcük dağarcığını zengin bir vahaya dönüştürmek için öykülerde durmaksızın avlayan yazar konuşma dilinin vermiş olduğu avantajlarla bunu oldukça üst bir düzeyde tutar. Yazar, üslubunu kurarken bunu sözcüklerin eliyle yapar. Kelime seçimi yazarın kendisidir. Marx "üslup insanın kendisidir" (Marx, 2001: 67) der. Buradaki kendilik yazarın dili sözcüklerle kendileştirmesi anlamındadır.

Sözcüklerin diliyle okuyucuyu kucaklayan yazar "Dilin fitil gerçeğini" hem açık hem kapalı hem doğal hem de kişisel olarak ortaya koyar. (Yücel, 2006: 61). Yazar dili kendi sözcük servetiyle büyütürken kelimeleri kimi zaman bir sembole dönüştürür. Kimi zaman yineler anlamı, pekiştirir.

Öykülerde sözcük kullanımı olarak inceleyeceğimiz bu bölüm yazarın sözcük servetinin tespiti niteliğini taşır. Yazarın sözcük tasarrufunu aşağıdaki genel başlıklar halinde inceleyeceğiz.

1.2.1.2.1. Yinelemeler Dünyası

Yazar öykülerde yinelemeler sık sık kullanır. Bunun nedeni yazarın konuşma diline yatkınlığından kaynaklanır. Yazar, öykülerinde anlamı pekiştirmek için yinelemelere başvurur. Doğan Aksan "sözcük ve öbeklerinin, bütün bir düzenin yinelenmesi ses açısından bir etkileşme, sağlamakta bir uyum bir ritim oluşturmakta" (Aksan, 1995: 218) diye tanımlar.

Anlatım düzeyinde sözcüklerin dizilişi biçimi okuyanın dünyasını açan bir anahtar gibidir. Yazar tarafından "yatay ve dikey kullanılan yinelemeler" (Özcan, 2002: 861) dilin ayrı bir iklime dönüşmesi sağlar. Yazarın, sözcük düzeyinde anlatımı pekiştirip okuyucuya öyküye davet etmesi yinelemelerin öyküde olayı veya bir durumu pekiştirmesi sonucunda oluşur.

Yinelemeler, sözcük düzeyinde olabildiği gibi harf düzeyinde de olabilir. Yücel öykülerinde genel olarak kelime veya cümle tekrarıyla sözcük kullanımındaki tasarrufunu kullanır

"Büyük serüveni konusunda bütün bildiği bir **sözcüktür**. Dokuzuncu(…)

Kimi zaman **dertli dertli** içlerini çekerek, **sözcüklerinin** ancak binde biri anlaşılabilen çetrefil dilerinden **bir** "gelmeyen kadın" **bir** de "**dokuzuncu**" **sözü** etmişlerdi durmadan, (…) dört **bir** yandan kulaklarına gelen konuşmalarda hep bu, "**Dokuzuncu**" **sözcüğü** yineleniyordu adı **Dokuzuncu** olacaktı. **Neden Dokuzuncu**? Bunu bile araştırmak gelmemişti usuna. "**Nedense Neden**!" diyordu: Mustafa neden

Mustafa'ysa Yarpız **neden** Yarpız'sa **Dokuzuncu** da onun için **Dokuzuncuydu** işte. (Dönüşüm: 81).

Alıntı metninde yinemleler hem ses düzeyinde hem de sözcük düzeyinde yinelemelerden meydana gelmiştir.. "ses düzeyinde **"d"** sesi 25 defa, **"n"** sesi 28 defa kullanılmıştır **"d-n"** seslerinin, öyküden aldığımız metinde bu kadar sık kullanılması öyküde ses açısından bir ritim sağlamıştır. Ayrıca **"dert" "neden", "dokuzun" "sözcük"** kelimelerinin sık sık tekrarlanması verilmek istenen mesajı pekiştirme çabasından kaynaklanır. Özellikle **"dokuzuncu"** sözcüğü öyküde tekrarlanmak suretiyle öyküde anlamın ve vurgunun tırmanmasına neden olmuştur. Bu tür yinelemelerde "climax" dediğimiz duygu tırmanmasıyla karşılaşırız. Anlatıcı her **"dokuzuncu"** sözcüğünü kullanışında kahramanın olaylara bakışı dikey bir konum olarak yükselişe geçer. **"Neden**"ler ile bu yoğunluk tekrar yatay düzleme çekilir.

"Demek ölmemi istiyorsun, Raşit? Çok yazık! Diye hıçkırdı "Peki, peki, peki… Sonra sensiz ne yaparım?" dedi. Bula bula bunu mu buldun, Raşit?" (Üşümek: 27).

Yazar, öyküde kadının kocası Raşit'e seslenirken sık sık tekrarlara başvurur. Her tekrar öykünün anlamı zenginleştirecek anlam düzlemini pekiştiren durumdadır.

1.2.1.2.2. İsim ve Sıfat Tamlamaları

Tahsin Yücel'in öykülerinde fiil kökenli cümlelerin %80 oranında olduğu önceki bölümlerde tespit etmiştik. İsim ve sıfat köklü kelimeler dünyasının oranını gösterir. Gerçek dünyanın itibarı dünyaya taşınması esnasında varlıkların adları, biçim ve şekilleri cümlelerin isim ve sıfat kullanım şeklini gösterir. Yazar, nesneleri bir uzam içine yerleştirirken renk, koku ve şekilleri sıfat ve isim soylu sözcüklerin kullanımı ile daha belirgin bir şekilde resmeder. Öykülerdeki varlıkların isimleri, yazarın düşünsel dünyasının renk ve kokusuna göre öykü içinde yer alır.

Öykülerdeki isim ve sıfat tamlamasının kullanılan dilbilgisi kurallarına uygun bir şekilde yapmıştır. Bunun sonucu okuyucu öykülerdeki varlıkları daha belirgin bir şekilde kendi zihninde canlandıran. Özellikle yazarın, üslubunun yerelleştiği kısımlar tamlamaların oluşumunda çok büyük bir etkiye sahiptir.

"**Kapının dibine** çömelip oturdum. (Mektup: 109).

"Ağnadım ki bu dünya tekerlek **şapkalıların dünyası** imiş, fikareliğnen kimsesizlik kapıya konacak bir şey daal imiş gardaş!" (Mektup: 108).

Yukarıdaki alıntı metninde isim tamlamasının yerel konuşma ekseninde kullanış biçimleri gösterilmiştir. "Kapının dibine" ibaresi isim tamlaması şeklinde kurulmuştur. Belirli bir bölgenin ağzını yansıtan cümle tamlama sayesinde kendi kökenini daha da belirli kılar. İsim ve isim soylu kelimeler bir dilin en önemli bulgularıdır.

"Mukadder hanım **görmüş geçirmiş kadın**dı, "üzülmeyin diye yanıtladı. "üzülme **garip Osman'ım** üzülme **çilekeş Cevriye'm** garip kuşun yuvasını Allah yapar, deldiği boğazı aç koymaz" dedi. Sen sesi kulaklarında anlayan esmer kızın adını mırıldandın, özlemiyle dolu yüreğin ağır ağır yürümeye başladın.

Öyküde isim tamlamaları ve sıfat tamlamaları iç içe kullanılmıştır. Yazar isim tamlamaları arasında sıfat köklü bir kelime sokarak sıfat tamlaması yapar. Ayrıca zincirleme isim tamlaması ve sıfat tamlaması da kullanmak suretiyle cümlelerin zengin bir olanağa sahip olmasını sağlamıştır.

"görmüş geçirmiş/ kadın", "garip/ kuşun/ yuvası" örneklerde sıfat tamlamaları ile oluşmuştur **"görmüş/ kadın" "geçirmiş/ kadın"** ibareleri ayrı ayrı sıfat tamlaması kurulabilir. Oysa yazar, anlamı pekiştirmek için iki sıfat fiil ile bir isimi bir araya getirerek kaydıyla tamlama oluşturur.

Alıntı metninden aldığımız ikinci ibarede "garip kuşun yuvası" sıfat tamlaması ile isim tamlaması iç içe girmiştir.

"garip/ kuşun yuvası": Sıfat tamlaması

"**kuşun/ yuvası"**: İsim tamlaması

Yazar burada garip kuşun yuvasını Allah yapar atasözünü kullanarak dilimizin zenginliğini okuyucuya bir kez daha hatırlatır. Anlam olarak kimsesizlere Allah yardım eder. Allah'ın yardımı bu insanlara sonsuzdur. Manasındaki bu söz sıfat ve isim tamlamasının bir arada kullanılmasından oluşur.

"Ötegeçe'de **ilk horoz seslerinin** yükseldiği saatte ilk dilimlerini tadıp yatmalarından sonrada sürerdi düşleri; üstelik, şimdi bir uçları geçmişte, bir uçları gelecekte olduğu için daha da yoğunlaşırdı." (Üçlem: 118).

İlk horozun / sesleri: İsim tamlamasıdır. Aynı zaman da **ilk/ horoz**: Sıfat tamlamasıdır.

"**Oyuncak bahçelerindeki/ azman kaktüsler/ bodur ağaçlar/ kavruk/ asmalar** da kendilerine benziyordu, **yirminci yüzyılın/ sonlarında ünlü bir güney/ kasabasının birkaç/ kilometre** ötesinde değil de çağın ve uzamın dışında bir yerlerde bulunuyormuş gibi bir yanılsama yapıyordu insana. (İktidar: 65).

Yazar öyküde isim ve sıfat tamlamalarını kullanarak tatil kasabasının resmini çizer. Özellikle kullandığı sıfat tamlamaları mekânın durumunu adeta okuyucuya resmeder.

Yazar öykülerinde sıfat ve isim tamlamaları öykünün genel dokusunu bütünleyici bir şekilde kullanarak okuyucu ile öykü arasında bir anlam bağı kurmuştur.

1.2.1.2.3. Sembollerin Dili

Yazar, kurmaca dünyaların kapılarını sembollerle örerek öykünün gizemli bir dil evrenine dönüşmesini sağlar. Gerçeği sembollerin diliyle anlatan yazarın gerçekleştirmek istediği amaç, insan doğasını yeniden şifrelemektir. Ünal "simgeleme, iki ayrı yapı arasındaki varlık bilimsel ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaçlar. Söz konusu yapılar, Hartmann'ın "ön" ve "arka" diye nitelediği iki ayrı gerçeği içerir. Ön yapı özdeksel olarak kendi başına var olma özelliği taşırken, arka yapı tinsel özelliği olan varlığın düşünce ile oluşan yönüdür" (Ünal, 1984: 168) diyerek, sembolün barındırdığı anlam çevresini tanımlar.

Tahsin Yücel, öykülerinde sembollerle örtük bir yapının gizemli dünyasını okuyucuya hissettiren bir yapıdadır.

Yazar, gerçek dünyasındaki nesne ve varlıkları tinsel bir tabakada yeniden anlamlandırarak nesne veya varlığın gerçeğin ötesindeki benzeşimlerini çağrışımlarını okuyucunun zihnine üfler. Özellikle öykülerde sembollerin çok sık kullanılması öykülerde kullanılan dilden kaynaklanır. Öykülerdeki anlatım şiire yakın bir düzlemde olduğu için yazar vermek istediği mesajı gizli bir kod yardımıyla ulaştırır. Okuyucunun düzeyi öykünün vermek istediği özü cümle veya kelimelerin kanallarında yakalar. Yücel kelimeleri cümle içinde bir anlam deryasına dönüştürerek kelimelerin canlı bir ruha sahip olmasını sağlar.

Öykülerde mekânlar sembolik değer taşıyan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Yazar mekânları kahramanların ruh ve yaşayış biçimlerine göre sembolik bir anlama büründürür. Baudelaire "Ben, soluklu ve kalıcı bir yapıtın simgeden doğabileceğine inanıyorum" Baudelaire, 1981: 190) diyerek yazarın neden mekânı bir bedene büründürdüğünü özetler.

Sanatçının yapıtında "Ötegeçe" kahramanlarının kimlikleriyle bütünleşmiş bir mekândır. Kahraman Ötegeçe'yi bir insan gibi algılar. Ötegeçe'den kopmak bir sevgiliyi yitirmek kadar acı iken ona ulaşmak onda yaşamak kahramanların yaşamlarını

yeniden yaratması anlamına gelir ve kendine özgü bir mekânın canlı bir ruha bürünmesine neden olur. Bu ruhun dilini çözmek gerekir. Aras "Mekânın dilini çözmek kadar sizin de onunla aynı dili konuşmanız." (Aras, 2005: 21). Mekânla duygu birlikteliği kurmak anlamına gelir. Kahramanların içinde yuvarlandıkları Ötegeçe onları ruhi olgunluğa eriştiren bir yüce birey konumundadır. Ötegeçe yazarın bütün öykü kitaplarında karşımıza çıkar. Adeta bir insan gibidir. Öykülerde Ötegeçe'nin" içinde yuvarlanan kahraman(lar) benin(in) eşiğinden çıkarak, kolektif bilinç dışında uzandığı sevinçlerinde erginlenme döneminin aşamalarını başarıyla tamamlandığı" (Özcan, 2003:112) bir yeri sembolize eder.

"Benlem" adlı öyküdeki Katiba, Zöhre Bacı'ya Ötegeçe'de ulaşma arzusundadır. Ötegeçe'ye Katiba'nın varlığını Zöhre Bacı'yla birleştirici bir arabulucudur. Ötegeçe'nin bu kimliği onu bir mekân olmanın ötesine taşımıştır. Zöhre Bacı'nın Ötegeçe ile bütünleşmesi mekânın insanı beslemesinden kaynaklanır.

"Katiba'nın yürümesi gibi. Evet, doğru yürümek de dönüp durmaktı bir bakıma. Ne var ki, bu tür karşılaştırmalardan. Bu türlü yorumlardan sonra bir başka yürüyüş düşü kuruyordu o Ötegeçe gözünde tütüyordu. Ötegeçe başkaydı! Ötegeçe'yi düşünmek bile, herkese yukarıdan bakmasına yol açıyordu." (Yürümek: 101- 102).

Katiba'nın Ötegeçe ile bütünleşmesi mekânın kendine yeni kimlikler katmasından kaynaklanmaktadır. Kişinin kendini bulduğu yerin tinsel olarak gerçeğin ötesinde bir anlam bağı vardır. Yazar kahramanlarını bir daire biçiminde sokmuştur.

Yazar öyküde Zöhre Bacı adlı Zühre Yıldızı ile eş bir kimlikte kullanmıştır. Zöhre Bacı, Zühre Yıldızı'nın kendisidir. Gece insanların yolunu bulmasını sağlayan Zühre Yıldızı, sevgilinin acımasızını yolunun kendisini simgeler. Öyküde "tarak, ayna" güzelliğin simgesidir. Kadınlar bu aletleri kullanarak kendilerine çeki düzen verirler. Ancak öyküde geri dönüşün bitmişliğin adı haline gelirler.

Öykülerde Cahan (Ceyhan Irmağı) kullanımı özgür bir dil ile ifade edilir. Ceyhan Irmağı, sevgililerin diyarını mektup taşıyan bir postacı görevini üstlenerek suyun ulaştırıcı kimliğini ortaya koyar. Ötegeçe sakinlerinin Ceyhan Irmağı ile bütünleşmesi ve bütün dertlerini Ceyhan ırmağı ile paylaşması ırmağın örtük anlamlarını ortaya koyar. "Dönüşüm", "Yürümek", "Benlem" ve "Cuma" adlı öykülerde Ceyhan Irmağı farklı görevleri yerine getiren bir varlık olarak belirir. Her öyküde başka bir değer taşıyan Ceyhan Irmağı, bir anahtar görevindedir.

Eliade "Sular gerçek hale geçmemiş mevcudiyetlerin evrensel toplamını simgelemektedir, sular fast et origo, tüm varlık olasılıklarının hazinesidir." (Eliade, 1992: 181) diyerek, Ceyhan Irmağı'nın öyküdeki ontolojik olarak içerdiği anlamı ortaya koyar. Yazar, Ceyhan Irmağı'nı kişilerin bedenleri ile örtüşerek bütün dert, acı, mutluluk, yalnızlık ve anıların beşiği konumuna getirir.

"Allahım, hiç sabrım kalmadı artık, taş olsa çatlardı ıssız evde daha fazla kalamam" diye inlerdi Lemde Bacı. Durumunu anlatırdı, dileğini söylerdi: "Otuz güne kalmaz, gelirim," diye gidip be otuz yıldır gelmeyen kaçakçı kocasını geri isterdi Tanrı'dan. Ertesi gün sabah sabah, Suçatı'nın yolunu tutar, varıp Sögütlü'nün Cahan'a karıştığı yere çömelir, içinden bir takım dualar okuyup havaya üfledikten sonra, bir gün önce Memedali'ye yazdırdığı kâğıdı koynundan çıkarıp usulca suya bırakır, görünmez oluncaya değin ardından bakardı. Başı dara düşen her Ötegeçeli'nin yaptığı bir şeydi bu kimse cumadan fazla dayatmazdı." (Cuma: 210).

Ceyhan Irmağı bu öyküde birleştirici, ulaştırıcı bir anlamı sembolize eder. Lemde Bacı'nın mektup ve duaları Ceyhan Irmağı'nın elinde çok uzaklara götürülür.

Yücel günümüzde kullanılan eşyalarının dili metalaşan yüzler olarak karşımıza çıkarır.

"Üşümek" adlı öyküde telefon, "Eski Öykü" de Mincoz (Radyo) ve "Ayna" adlı öyküde "BMW" gibi araçlar, maddenin yüzünün ortaya konduğu öykülerdir.

"Eski Öykü" adlı eserde "Mincoz" geçmişi sembolize eder. Kahraman "Mincoz"la bütünleşmiş bir değerler dizgesini teyzesinin evinde bütünleştirir.

Sol kesede kocaman bir radyo duruyordu. Çokta açmışlardı, gümbür gümbür ötüyordu. Sanırım, Hamiyet söylüyordu. Neden, bilmem, hemen çevirdim başımı. Osman da çevirdi. Göz göze geldik. Susuyorduk ama konuşur gibiydik. Osman o kocaman radyoyu sevmemişti, anlıyordum. Ben de sevdim diyemezdim doğrusu. Eskiden ufak bir radyo dururdu onun yerinde sevimli bir şeydi. Teyzem adını "Mincoz" koymuştu… Kısacası çok alışmıştık Mincoz'a, onun yerinde böyle lenduha gibi bir nesne görmek bayağı koyuyordu. Çok eskiden, yoğurt pekmez horozumu kestikleri zamanda böyle üzülmüştüm" (Eski Öykü: 36–37) diyen kahraman "Mincoz"u geçmişi ile özdeşleştirir. Öyküde "Mincoz" geçmişi, çocukluğu sembolize eder. Yeni radyo ise büyük kaba hiçbir anlamı olmayan bir nesneyi sembolize eder.

"Ayna" adlı öyküdeki "BMW", Tarık Uysal'ın dünyasını başka dünyalara taşıyan bir maddeyi sembolize eder. Şehrin bozulmuşluğu ve kalabalığı içinde kendine

yer edinen taşıtların dile dönüşümü "BMW" harfleri ile olur. Şehrin kirliliğini ve modernitenin yüzü haline gelen BMW gençler için bir metanın adıdır. Korkmaz "Modernleşen ve aklileşen dünya da, maddi manevi kirlenme insanın kendisine ve dünyasına yabancılaşmasını sağlar." (Korkmaz, 2000: 317) diyerek maddeye dönüşen varlıkların insanın insani yönünü tahrip ettiğini ortaya koyar.

"Arabayı böyle ağır sürdüğü zamanlarda şahinlerle, serçelerle caka satmaya kalkan bir takım görgüsüz delikanlılar solundan hızla geçerken, yüzüne alaylı bir hoşgörüyle bakarlardı, hatta "BMW"nin tek işlevi hızlı gitmek, tek yazgısı şımarık zengin çocuklarınca kullanılmakmış gibi, arabalarından başlarını çıkararak, "Bu araba böyle mi kullanılır bey amca!" diye bağırdıkları bile olurdu." (Ayna: 160).

Öyküde BMW bir meta olmaktan çıkmak zenginliğin gösterişin hızın kendisini simgeleyen bir nesneye, makineye dönüşmüştür. Toplumu arabaya sadece bir ulaşım aracı olarak değil de zenginliğin gösterişin simgesi olarak görürler.

Yazar öykülerinde sembollerin dilini kullanarak, üstü örtük ikincil bir anlam dünyası yaratmıştır. Özellikle ironi yönü ağır basan öykülerde sembol çok canlı bir şekilde kullanılmıştır.

1.2.1.2.4. Sözcüklerin Renkli Dili

Yazar, kurmaca dünyaların kapılarını sembollerle örerek öykünün gizemli bir dil evrenine dönüşmesini sağlar. Gerçeği sembollerin diliyle anlatan yazarın gerçekleştirmek istediği amaç, insan doğasını yeniden şifrelemektir. Ünal "simgeleme, iki ayrı yapı arasındaki varlık bilimsel ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaçlar. Söz konusu yapılar, Hartmann'ın "ön" ve "arka" diye nitelediği iki ayrı gerçeği içerir. Ön yapı özdeksel olarak kendi başına var olma özelliği taşırken, arka yapı tinsel özelliği olan varlığın düşünce ile oluşan yönüdür" (Ünal, 1984: 168) diyerek, sembolün barındırdığı anlam çevresini tanımlar.

Tahsin Yücel öykülerinde sembollerle örtük bir yapının gizemli dünyasını okuyucuya hissettiren bir yapıdadır.

Yazar, gerçek dünyasındaki nesne ve varlıkları tinsel bir tabakada yeniden anlamlandırarak nesne veya varlığın gerçeğin ötesindeki benzeşimlerini çağrışımlarını okuyucunun zihnine üfler. Özellikle öykülerde sembollerin çok sık kullanılması öykülerde kullanılan dilden kaynaklanır. Öykülerdeki anlatım şiire yakın bir düzlemde olduğu için yazar vermek istediği mesajı gizli bir kod yardımıyla ulaştırır. Okuyucunun

düzeyi öykünün vermek istediği özü cümle veya kelimelerin kanallarında yakalar. Yücel kelimeleri cümle içinde bir anlam deryasına dönüştürerek kelimelerin canlı bir ruha sahip olmasını sağlar.

Öykülerde mekânlar sembolik değer taşıyan önemli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Yazar mekânları kahramanların ruh ve yaşayış biçimlerine göre sembolik bir anlama büründürür. Baudelaire "Ben, soluklu ve kalıcı bir yapıtın simgeden doğabileceğine inanıyorum" Baudelaire, 1981: 190) diyerek yazarın neden mekânı bir bedene büründürdüğünü özetler.

Sanatçının yapıtında "Ötegeçe" kahramanlarının kimlikleriyle bütünleşmiş bir mekândır. Kahraman Ötegeçe'yi bir insan gibi algılar. Ötegeçe'den kopmak bir sevgiliyi yitirmek kadar acı iken ona ulaşmak onda yaşamak kahramanların yaşamlarını yeniden yaratması anlamına gelir ve kendine özgü bir mekânın canlı bir ruha bürünmesine neden olur. Bu ruhun dilini çözmek gerekir. Aras "Mekânın dilini çözmek kadar sizin de onunla aynı dili konuşmanız." (Aras, 2005: 21). Mekânla duygu birlikteliği kurmak anlamına gelir. Kahramanların içinde yuvarlandıkları Ötegeçe onları ruhi olgunluğa eriştiren bir yüce birey konumundadır. Ötegeçe yazarın bütün öykü kitaplarında karşımıza çıkar. Adeta bir insan gibidir. Öykülerde Ötegeçe'nin" içinde yuvarlanan kahraman(lar) benin(in) eşiğinden çıkarak, kolektif bilinç dışında uzandığı sevinçlerinde erginlenme döneminin aşamalarını başarıyla tamamlandığı" (Özcan, 2003: 112) bir yeri sembolize eder.

"Benlem" adlı öykudeki Katiba, Zöhre Bacı'ya Ötegeçe'de ulaşma arzusundadır. Ötegeçe'ye Katiba'nın varlığını Zöhre Bacı'yla birleştirici bir arabulucudur. Ötegeçe'nin bu kimliği onu bir mekân olmanın ötesine taşımıştır. Zöhre Bacı'nın Ötegeçe ile bütünleşmesi mekânın insanı beslemesinden kaynaklanır.

"Katiba'nın yürümesi gibi. Evet, doğru yürümek de dönüp durmaktı bir bakıma. Ne var ki, bu tür karşılaştırmalardan. Bu türlü yorumlardan sonra bir başka yürüyüş düşü kuruyordu o Ötegeçe gözünde tütüyordu. Ötegeçe başkaydı! Ötegeçe'yi düşünmek bile, herkese yukarıdan bakmasına yol açıyordu." (Yürümek: 101- 102).

Katiba'nın Ötegeçe ile bütünleşmesi mekânın kendine yeni kimlikler katmasından kaynaklanmaktadır. Kişinin kendini bulduğu yerin tinsel olarak gerçeğin ötesinde bir anlam bağı vardır. Yazar kahramanlarını bir daire biçiminde sokmuştur.

Yazar öyküde Zöhre Bacı adlı Zühre Yıldızı ile eş bir kimlikte kullanmıştır. Zöhre Bacı, Zühre Yıldızı'nın kendisidir. Gece insanların yolunu bulmasını sağlayan

Zühre Yıldızı, sevgilinin acımasızını yolunun kendisini simgeler. Öyküde "tarak, ayna" güzelliğin simgesidir. Kadınlar bu aletleri kullanarak kendilerine çeki düzen verirler. Ancak öyküde geri dönüşün bitmişliğin adı haline gelirler.

Öykülerde Cahan (Ceyhan Irmağı) kullanımı özgür bir dil ile ifade edilir. Ceyhan Irmağı, sevgililerin diyarını mektup taşıyan bir postacı görevini üstlenerek suyun ulaştırıcı kimliğini ortaya koyar. Ötegeçe sakinlerinin Ceyhan Irmağı ile bütünleşmesi ve bütün dertlerini Ceyhan ırmağı ile paylaşması ırmağın örtük anlamlarını ortaya koyar. "Dönüşüm", "Yürümek", "Benlem" ve "Cuma" adlı öykülerde Ceyhan Irmağı farklı görevleri yerine getiren bir varlık olarak belirir. Her öyküde başka bir değer taşıyan Ceyhan Irmağı, bir anahtar görevindedir.

Eliade "Sular gerçek hale geçmemiş mevcudiyetlerin evrensel toplamını simgelemektedir, sular fast et origo, tüm varlık olasılıklarının hazinesidir." (Eliade, 1992: 181) diyerek, Ceyhan Irmağı'nın öyküdeki ontolojik olarak içerdiği anlamı ortaya koyar. Yazar, Ceyhan Irmağı'nı kişilerin bedenleri ile örtüşerek bütün dert, acı, mutluluk, yalnızlık ve anıların beşiği konumuna getirir.

"Allahım, hiç sabrım kalmadı artık, taş olsa çatlardı ıssız evde daha fazla kalamam" diye inlerdi Lemde Bacı. Durumunu anlatırdı, dileğini söylerdi: "Otuz güne kalmaz, gelirim," diye gidip be otuz yıldır gelmeyen kaçakçı kocasını geri isterdi Tanrı'dan. Ertesi gün sabah sabah, Suçatı'nın yolunu tutar, varıp Sögütlü'nün Cahan'a karıştığı yere çömelir, içinden bir takım dualar okuyup havaya üfledikten sonra, bir gün önce Memedali'ye yazdırdığı kâğıdı koynundan çıkarıp usulca suya bırakır, görünmez oluncaya değin ardından bakardı. Başı dara düşen her Ötegeçeli'nin yaptığı bir şeydi bu kimse cumadan fazla dayatmazdı." (Cuma: 210).

Ceyhan Irmağı bu öyküde birleştirici, ulaştırıcı bir anlamı sembolize eder. Lemde Bacı'nın mektup ve duaları Ceyhan Irmağı'nın elinde çok uzaklara götürülür.

Yücel günümüzde kullanılan eşyalarının dili metalaşan yüzler olarak karşımıza çıkarır.

"Üşümek" adlı öyküde telefon, "Eski Öykü" de Mincoz (Radyo) ve "Ayna" adlı öyküde "BMW" gibi araçlar, maddenin yüzünün ortaya konduğu öykülerdir.

"Eski Öykü" adlı eserde "Mincoz" geçmişi sembolize eder. Kahraman "Mincoz"la bütünleşmiş bir değerler dizgesini teyzesinin evinde bütünleştirir.

Sol kesede kocaman bir radyo duruyordu. Çokta açmışlardı, gümbür gümbür ötüyordu. Sanırım, Hamiyet söylüyordu. Neden, bilmem, hemen çevirdim başımı.

Osman da çevirdi. Göz göze geldik. Susuyorduk ama konuşur gibiydik. Osman o kocaman radyoyu sevmemişti, anlıyordum. Ben de sevdim diyemezdim doğrusu. Eskiden ufak bir radyo dururdu onun yerinde sevimli bir şeydi. Teyzem adını "Mincoz" koymuştu… Kısacası çok alışmıştık Mincoz'a, onun yerinde böyle lenduha gibi bir nesne görmek bayağı koyuyordu. Çok eskiden, yoğurt pekmez horozumu kestikleri zamanda böyle üzülmüştüm" (Eski Öykü: 36–37) diyen kahraman "Mincoz"u geçmişi ile özdeşleştirir. Öyküde "Mincoz" geçmişi, çocukluğu sembolize eder. Yeni radyo ise büyük kaba hiçbir anlamı olmayan bir nesneyi sembolize eder.

"Ayna" adlı öyküdeki "BMW", Tarık Uysal'ın dünyasını başka dünyalara taşıyan bir maddeyi sembolize eder. Şehrin bozulmuşluğu ve kalabalığı içinde kendine yer edinen taşıtların dile dönüşümü "BMW" harfleri ile olur. Şehrin kirliliğini ve modernitenin yüzü haline gelen BMW gençler için bir metanın adıdır. Korkmaz "Modernleşen ve aklileşen dünya da, maddi manevi kirlenme insanın kendisine ve dünyasına yabancılaşmasını sağlar." (Korkmaz, 2000: 317) diyerek maddeye dönüşen varlıkların insanın insani yönünü tahrip ettiğini ortaya koyar.

"Arabayı böyle ağır sürdüğü zamanlarda şahinlerle, serçelerle caka satmaya kalkan bir takım görgüsüz delikanlılar solundan hızla geçerken, yüzüne alaylı bir hoşgörüyle bakarlardı, hatta "BMW"nin tek işlevi hızlı gitmek, tek yazgısı şımarık zengin çocuklarınca kullanılmakmış gibi, arabalarından başlarını çıkararak, "Bu araba böyle mi kullanılır bey amca!" diye bağırdıkları bile olurdu." (Ayna: 160).

Öyküde BMW bir meta olmaktan çıkmak zenginliğin gösterişin hızın kendisini simgeleyen bir nesneye, makineye dönüşmüştür. Toplumu arabaya sadece bir ulaşım aracı olarak değil de zenginliğin gösterişin simgesi olarak görürler.

Yazar öykülerinde sembollerin dilini kullanarak, üstü örtük ikincil bir anlam dünyası yaratmıştır. Özellikle ironi yönü ağır basan öykülerde sembol çok canlı bir şekilde kullanılmıştır.

1.2.1.2.5. Sözcük Hazinesi

Tahsin Yücel'in öykülerinde sözcük kullanımı yazının altın işlemeli bir sülüsüne benzer. Yazar, öykülerinde çeşitli sözcük türlerini kullanarak, kelime hazinesini okuyucu ile yüz yüze getirir. Kullandığı kelimeler, halkın kullandığı kelimeler olduğu gibi kimi zaman bazı öykülerde üst düzeyde bir sözcük sarfiyatında bulunur. Cümlelerin en küçük yapı taşı olan kelime "sözcük" yazarın dilinden, uzun soluklu ve anlamlı bir

şarkı gibi okuyucunun zihnine damıtılır. Sartre "Dil içinde tıpkı bedenimizdeki gibiyizdir; tıpkı ayaklarımızı ve ellerimizi hissedişimiz gibi onu da erekler uğruna aşarken hissederiz; konuşan başkası olduğu zaman, dili, tıpkı başkalarının elini kolunu salladığımız gibi duyarız."der (Sartre, 2005: 29). Dilin içinde büyüyen insan, sözcüklerin zenginliği ile kendine bir oturma yeri bulur. İnsan bazı sözcükleri söylemediği için değil, sözcükleri bir amaç doğrultusunda kullandığında için insandır. Sözcük, kullanıldıkça kendini canlı tutar. Bu yüzden, yazarlar sözcükleri canlı tutan en büyük kahramanlardır. Yücel de tam bir sözcük avcısıdır. Sözcükleri, bir bir yakalayarak onları ölümsüz bir varlığa dönüştürür.

Yazarın öykülerindeki sözcük hazinesini belirlerken "Uçan Daireler" Haney Yaşamalı" "Komşular ve Aykırı Öyküler" adlı eserlerinin 23, 46, 76, 87, 96. sayfalarındaki ilk yüz sözcüğü sayacağız. "Ben ve Öteki" adlı eserindeki sözcük hazinesini ise 40, 80, 120, 160, 200 sayfalarındaki ilk yüz sözcüğünü ele alarak yazarın sözcük kadrosunu ortaya koyacağız.

SÖZCÜK ORAN TABLOSU

Öykü Kitapları	**İsim**	**Fiil**	**Sıfat**	**Zamir**	**Zarf**	**Edat**	**Bağlaç**
Uçan Daireler	**210** %42	**147** %30	**60** %12	**16** %3	**36** %7	**21** %4	**13** %2,5
Haney Yaşamalı	**232** %46	**118** %23	**71** %14	**17** %3	**45** %9	**10** %2	**7** %1,5
Ben ve Öteki	**241** %48	**132** %26	**55** %11	**12** %2.3	**30** %6	**17** %3	**11** %2
Aykırı Öyküler	**267** %53	**117** %23	**63** %12	**6** %1	**24** %5	**14** %3	**9** %2
Komşular	**285** %57	**128** %25	**50** %1	**6** %1	**20** %4	**7** %1.5	**4** %1
Toplam	**1235**	**642**	**289**	**57**	**155**	**69**	**44**
Yüzde	%49	%26,	%12	%2	%6	%4	%2

Tahsin Yücel'in öykülerinde sözcük servetinin %49 isim, %26 fiil, %12 sıfat, %6 zarf, %3 edat, %2 zamir, %2 bağlaçtan oluşan bir sözcük kadrosu vardır. Yazar dış dünyanın varlık âlemini içteki âleme taşırken sözcüklerin anlam güçlerinden yararlanmıştır. Öykülerin genel kurgusunun en küçük yapı taşı olan sözcükler, "Dil, düşünceyi ifade eden ettiği kadar, onun gelişimini de sağlayarak çift yönlü bir işlevi yerine getirmiş olur" (Korkmaz, 2000:319) Dilin, işlevselliğinin en önemli gücü kelimelerin varlık alanı olanlarıdır. Bir yazarın sözcük kadrosu o yazarın dil evreninde varlık alanını gösterir. Tahsin Yücel dili, büyüten ona estetik değerler kazandıran bir yazardır. Öykülerindeki dil mantığı, kelimelerin üzerine kurulmuş bir anlam denizidir.

Sonuç olarak yazar, dili kendi kimliği ile bütünleştiren bir sanatçıdır. Öykülerinde dilin kanına giren yazar, kendi üslup dünyasını öykülerin kıvrımlı düz ve sokaklarında bir rüzgâr gibi dolaştırmıştır.

SONUÇ

Tahsin Yücel, çağdaş Türk edebiyatının beğenilerek okunan, tanınmış simalarındır. Yazın hayatına öykü yazarak giren sanatçı, öykü, roman, inceleme, deneme ve çevirileri ile kendini Türk edebiyatın da yetkin kişiler arasına taşımıştır. 1960 sonrasında öykümüze yeni bir soluk getiren Yücel, Reşat Nuri'nin de ifade ettiği gibi kendi devrini kuran yeni yazarların başında gelir. Üst düzeyde kullandığı anlatım teknikleri ve dili işleme biçimiyle kendi öykü dünyasını erişilmez bir noktaya getiren yazar, varlığını yazının ve dilin sonsuz boşluğuna iz bırakacak bir noktaya taşımıştır. Edebiyatı güzelin ötesinde bir havaya büründüren yazar, estetik, duyumsama ve yaratma açısından oldukça başarılı bir sanatçıdır.

Tahsin Yücel, bütün benliğini öykülerinin içine yoğurur. Yazar, öykülerindeki kahramanlar gibi yazın hayatının içinde durmaksızın bir yürüyüş halindedir. Yazarın öykülerdeki bu yürüyüşü hem kendine hem insana hem de yaşama doğru bir yürüyüştür. Çünkü sanatçı, yaşamı kendinde mezceden bir kahramandır. Yazar da kendinden yola çıkarak, yaşamın içinde büyüyen insanın trajedisini öykü evrenine yerleştirir. İnsanın, değişim, dönüşüm ve aykırılıklarını bir komşuya aktarır gibi okuyucusuna taşıyan. Yücel her taşınmada kendi öykü evrenini yeniden kurar.

Çalışmamızın birinci bölümünde hayatını, edebi kişiliğini ve eserlerini ele aldığımız Tahsin Yücel, yazmayı yaşamında en önemli uğraşlar arsına alan ender kişilerdendir. Yazarlık ile yaşamı arasındaki kopmaz bağ, ilkokul yıllarında başlayan sanatçı Galatasaray Lisesi'ndeki yılların vermiş olduğu avantajlarla kendini Varlık Dergisi'ne taşımış bir yazardır. Varlık Dergisi'ndeki yılları onun yazın hayatında kendini bulmasını sağlar.

Tezimizin ikinci bölümünde Yücel'in öykülerindeki yapıyı oluşturan unsurları inceleyerek, farklı sonuçlar elde ettik. Öykülerinde ele aldığız olay örgüsünü, öykülerin yazılış sırasına göre bir inceledik. Bu inceleme sonrasında öykülerde en fazla tek zincirli olay örgüsünü daha sonra çok zincirli olay örgüsü ve an az da helezonik olay örgüsünü kullandığını tespit ettik. Olay örgüsü kısmında her öykünün vaka halkalarını tespit edip şekiller eşliğinde grafiğe döktük.

İkinci bölümde yapıyı oluşturan unsurlarda bir tanesi olan şahıs kadrosunu, detaylı bir şekilde ele aldık. Öykülerdeki şahıs kadrosunu öncelikle kadın ve erkek olarak iki ana başlık altında değerlendirdik. Daha sonra bu ana başlık altında şahısları

tiplerine yaşlarına ve sosyal durumlarına göre bir değerlendirdik. Bu inceleme sonrasında öykülerde kahramanların daha çok kasabalı ve orta sınıftan insanlar olduğunu tespit ettik.

İkinci bölümün üçüncü ana başlığında Yücel'in öykülerinde mekânı değerlendirerek, mekânı Yutucu (dar) mekân, Besleyici (geniş) mekân ve ütopik mekân olarak üç ana başlık altında inceledik. Yazarın öykülerde mekân olarak daha çok kasabayı (Elbistan'ın Ötegeçe mahallesi) kullandığını belirledik. İkinci bölümün diğer bir alt ana başlığı olan zaman kısmında ise yazarın öykülerde kullandığı zaman tasarrufları belirledik. Bu bölümde öykülerdeki zaman akışını hem kronolojik hem de akronik olarak değerlendirdik ve bu değerlendirmeler sonrasında yazarın zamanı öykülerinde başarlı bir şekilde kullandığını tespit ettik. İkinci bölümün son ana başlığı olan bakış acısı kısmında yazarın öykülerinde kullandığı bakış açılarını ortaya koyduk. Yazarın öyküleri en fazla kullandığı bakış acısının çoğul bakış açısı olduğunu ve daha sonra bunu çoğul ve tanrısal bakış acısını takip ettiğini belirledik.

Tezin üçüncü bölümünde Yücel'in öykülerinde işlediği temaları belirledik. Yaptığımız tespitler sonucun bu bölümde yedi ana temaya yer verip, Yücel'in öykülerindeki temaları kapsamlı bir şekilde tahlil ettik. İnsanın merkeze alındığı bu bölümde var olmanın boyutlarını aşkın, arayışın, cinselliğin, yalnızlığın, korkunun, ölümün, yabancılaşmanın penceresin vermeye çalıştık.

Tezin dördüncü bölümünde, Yücel'in dil ve üslup dünyasını ortaya koymaya çalıştık. Bu bölümde yazarın bazı öykülerinde dilinin sade olduğu gibi bazı öykülerinde ise bu sadeliğin yerini ağır ve ironik bir anlatıma bıraktığını tespit ettik.

Bu bölümde yazarın öykülerinde dili işlevsel bir hale getirmek için birçok altım tekniğini kullandığını belirledik. Aynı zaman da cümle sözcük çalışması yaparak, yazarın sözcük dünyasını ortaya koyduk. Öykülerdeki dil mükemmelliği yazarın okuyucuyla okuyucunun eserle bütünleşmesi sağladığı belirleyerek çalışmamıza son verdik.

KAYNAKÇA

A. TAHSİN YÜCEL'İN ESERLERİ

Yücel, Tahsin (1954),**Uçan Daireler**, Varlık Yay., İstanbul.

____,_____ (1991), **Haney Yaşamalı**, Can Yay., İstanbul.

____,_____ (1995), **Anlatı Yerlemleri**, Y. K. Y, İstanbul.

____,_____ (1997), **Alıntılar**, Y.K.Y., İstanbul.

____,_____ (2000), **Komşular**, Can Yay., İstanbul.

____,_____ (2005), **Yazın Gene Yazın**, Can Yay., İstanbul.

____,_____ (2006), **Göstergeler**, Can Yay. İstanbul,

____,_____ (1997), **Aykırı Öyküler**, Can Yay., İstanbul.

____,_____ (1998), **Ben ve Öteki**, Can Yay., İstanbul.

____,_____ (2004), **Söylemlerin İçinden**, Arkın Yay., İstanbul

B. DİĞER KAYNALAR

1. KİTAPLAR

Addington, Jack Ensign (2000), **%100 Düşünce Gücü**, (Çev. Birol Çetinkaya), Akasya Yay., İstanbul.

Adler, Alferd (2004**), Nevroz Sorunları** (Çev. Ali Kılıçoğlu), Say Yay., İstanbul.

Aksan, Doğan (1995), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Engin Yay., Ankara.

Aksan, Doğan (2003), **Cumhuriyet Döneminden Bugüne Şiir Çözümlemeleri**, Bilgi Yay., Ankara.

Aktaş, Şerif (2000), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yay., Ankara.

Aktaş, Şerif (2002), **Edebiyatta Dil ve Üslup Problemleri**, Akçağ Yay., Ankara.

Aras, Lerzan (2005), **Mekânın Ruhu**, Kozmik Kitaplar, İstanbul.

Arkonaç, Sibel (1999), **Psikolojide İnsan Modelleri**, Alfa Yay., İstanbul.

Aytaç, Gürsel (1996), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İnceleme**, Gündoğan Yay., Ankara.

Aytaç, Gürsel (2003), **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yay., İstanbul.

Bachelard, (1996), **Mekânın Poetikası** (Çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul.

Bachelard, Gaston (2006), **Su ve Düşler** (Çev. Olcay Kunof), Y.K.Y, İstanbul

Barthes, Roland (1979), **Gösterge Bilim İlkeleri** (Çev. Berke Vardar-Mehmet Rıfat), K.B.Y., Ankara.

Barthes, Roland (1993), **Gösterge Bilimsel Serüven** (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), Y.KY., İstanbul.

Bataille, Georges (1993), **Erotizm** (Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu), Onur Yay., İstanbul.

Bezirci, Asım, (2003), **1950 Sonrasında Hikayelerimiz**, Evrensel Basım Yay., İstanbul.

Bilgin, Arif (2005), **Terk Eden Elbistan–1**, Göçer Matbaacılık, Elbistan.

Blanchot, Mavrice (1993), **Yazınsal Uzam** (Çev. Sündüz Öztürk Kasar), YKY., İstanbul.

Bolat, Salih (2005), **Öykü Yazma Teknikleri**, Papirüs Yay., İstanbul.

Boynukara, Hasan (1997), **Roman'da Bakış Açısı ve Anlatış**, Boğaziçi Yay., İstanbul.

Budak, Selcuk, (2003), **Psikoloji Sözlüğü, Bilim ve Sanat Yay**., Ankara.

Camus, Albert ,(1997)**, Başkaldırma Felsefesi** (Çev. Ali Osman Gündoğan), Birey Yay., İstanbul.

Carnegre, Dale (2001), **Dost Kazanma Sanatı** (Çev. Zülfi Yarbaş), İlya Yay., İzmir.

Charrıer, J.P. (2000), **Bilinçdışı ve İnsan,** (Çev. Hüseyin Portakal), Çem Yay., İstanbul.

Cüceloğlu, Doğan (1993), **İnsan ve Davranışı**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Çamuroğlu, Reha (1992), Dönüyordu, Om Yay., İstanbul.

Çeşitli, İsmail (2000), **Metin Tahlillerine Giriş**, Kardelen Kitapevi, Isparta.

Çetin, Nurullah (2004), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Basımevi, Ankara.

Çetişli, İsmail (2004), **Memduh Şevket Esendal**, Akça Yay., Ankara.

Çoşturoğlu, Mustafa (2001), **Sosyal Şizofreni ve Yaratıcı Düşünce**, Gültekin Yay., Ankara.

Descartes, René (2002), **Felsefenin İlkeleri**, (Çev. Mesut Akın), Sosyal Yay., İstanbul.

Durak, Mustafa (2000), Her Yönüyle Tahsin Yücel, Multılıngual, İstanbul**.**

Eliade, Mircea (1992), **İmgeler Simgeler** (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Gece Yay., Ankara.

Elias, Nabert (2000), **Zamanın Üzerine**, Ayrıntı Yay., İstanbul.

Erden, Aysu (2002), **Kısa Öykü Dilbilimsel Eleştiri**, Gendaş Kültür Yay., İstanbul.

Ergil, Doğu (1994), **Toplum ve İnsan**, Turhan Kitapevi, Ankara.

Feat, F.David (1996), **Eş-Zamanlılık** (Çev. İsmail Boz), İnsan Yay.,İstanbul.

Fischer, Ernst (1995), **Sanatın Gerekliliği** (Çev. Cevat Çapan), Panel Yay., İstanbul.

Foster, E.M (1985), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), Adam Yay., İstanbul.

Freud, Sigmund (2001), **Rüya Yorumları** (Çev. Akın Kanat) İlya Yay., İzmir.

Freud, Sigmund (2003), **Sevgi ve Cinsellik Üzerine** (Çev. Akın Kanat), İlya Yay., İzmir.

Fromm, Erich (1982), **Psikanalizin Bunalımı** (Çev. Bedirhan Üstün-Cengiz Güleç) Dost Yay., İstanbul.

Fromm, Erich (1984), **İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri** (Çev. Şükrü Alpagut), Panel Yay., İstanbul.

Fromm, Erich (2001), **Sevme Sanatı** (Çev. Özden Saatçi Karadana) İlya Yay., İzmir.

Fromm, Erich, (2001), **Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum** (Çev. Necla Arat), Say Yay., İstanbul.

Gasset, Jose Ortegay (1995), **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yay., İstanbul**.**

Grillet, Alan Robbe (1989),**Yeni Roman** (Çev. Asım Bezirci), Ara Yay., İstanbul

Güvenç, Bozkurt (1999), **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

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

İlin, M.-Segal, E. (1998), **İnsan Nasıl İnsan Oldu** (Çev. Ahmet Zekeriya), Say Yay., İstanbul.

İzutsu, Tashıhıko (2003), **İslâm'da Varlık Düşüncesi** (Çev. İbrahim Kalın), İman Yay., İstanbul.

Jacoby, Russel (1996), **Belleğini Yitiren Toplum** (Çev. Hakan Atalay) Ayrıntı Yay., İstanbul. Jung, C.G. (2003), **Dört Arketip** (Çev. Zehra Aksu Yılmazer), Metis Yay., İstanbul.

Jung, C. G. (1999), **Keşfedilmemiş Benlik**, İlhan Yay., İstanbul**.**

Jung, C.G. (1997), **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi** (Çev. Engin Büyükünal) Say Yay., İstanbul.

Kanar, Yüksel (1992), **Mevlana C. Rumi/ Eserlerinden Seçmeler**, Mopa Kültür Yay., İstanbul.

Kanat, Akın (2001), **Renk ve Duyu Psikolojisi**, İlya Yay., İzmir.

Kantarcıoğlu, Sevim (2004), **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, Akçağ Yay., Ankara.

Kaplan, Mehmet (1991), **Nesillerin Ruhu**, Dergâh Yay., İstanbul.

Kaplan, Mehmet (1997), **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay. , İstanbul.

Kınış, Mustafa (2000), **Arayış ve Kendini Gerçekleştirme Sorunu**, İnsan Yay., İstanbul.

Kışlalıoğlu, Mine- Berkes, Fikret (1990), **Çevre ve Ekoloji**, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Kierkegaard, Seren (2003), **Kaygı Kavramı** (Çev. Türker Armaner), Kültür Yay., İstanbul.

Koçak, Orhan (1992), **İmgenin Halleri Mithan Şen'in Kamire Doğru Üç Deneme**, Metis Yay., İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (1997), **Sabahattin Ali İnsan ve Eser**, Y.K.Y., İstanbul.

_____, _____ (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü**, Akçağ Yay., Ankara.

_____, _____ (2004), **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Türksoy Yay., Ankara

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

Laındg, R.D. (1993), **Bölünmüş Benlik** (Çev. Selçuk Çelik), Kabalcı Yay., İstanbul.

Lee, Llewellyn Vaughan (2002), **Çağrı ve Yankı**, (Çev. Enise Ergün), İnsan Yay., İstanbul.

Lekesiz, Ömer (1998), **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, Kaknüs Yay., İstanbul.

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

Lukes, Steven (1995), **Bireycilik** (Çev. İsmail Serin), Ark Yay., Ankara.

Marks, Engels (2001), **Sanat ve Edebiyat Üzerine** (Çev. Murat Belge), Birikim Yay., İstanbul.

Molcho, Samy (2000), **Beden Dili** (Çev. E. Tülin Batır), Gün Yay., İstanbul.

Montaıgne (1997), **Denemeler** (Çev. Sabahattin Eyüboğlu), Cem Yay., İstanbul.

Okay, Morhan (1998), **Necip Fazıl Kısakürek**, Şule Yay., İstanbul.

Orteya, Y. Gasset (1995), **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyriye Gül Işık), Metis Yay., İstanbul

Öncü, Ayşe Weyland, Petra (2005), **Mekân Kültür İktidar** (Çev. Leyla Şimşek-Nilgün Uygur), İletişim Yay., İstanbul.

Özakpınar, Yılmaz (2002), **İnsan Düşüncesinin Boyutları**, Ötüken Yay., İstanbul.

Özcan, Tarık (2005), **Şair ve Sözün Mahşeri**, Akçağ Yay., Ankara.

Pürcevâdi, Nasrullah (1998), **Can Esintisi / İslâmda Şiir Metafiziği**, İnsan Yay., İstanbul.

Randall, William (1995), **Bizi Biz Yapan Hikâyeler** (Çev. Şen Sürer Kaya), Ayrıtı Yay., İstanbul.

Reich, Willhelm (1997), **Kişilik Çözümleri** (Çev. Bartan Onaran), Panel Yay., İstanbul.

Roland Bourneur-Real Qyellet (1989), **Roman Dünyası ve İncelemesi** (Çev. Hüseyin Gümüş) K.B.Y., Ankara**.**

Sartre, Jean Paul (2005), **Edebiyat Nedir** (Çev. Bertan Onaran), Can Yay., İstanbul.

Satre, Jean Paul (2001), **Varoluşçuluk** (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul.

Stevens, Anthony (1999), **Jung** (Çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yay., İstanbul.

Stevick, Philip (2004), **Romanın Teorisi**, (Çev. Prof. Dr. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yay., Ankara.

Süalp, Z. Tül Akbal (2004), **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yay., İstanbul.

Teber, Şenol (2001), **Davranışlarımızın Kökeni**, Say Yay., İstanbul.

Tekin, Mehmet (2002), **Roman Sanatı**, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Tuğcu, Tuncar (2002), **Yabancılaşma Problemi**, Alesta Yay., Ankara.

Tura, Murat Saffet (2002), **Şeyh ve Arzu**, Metis Yay., İstanbul.

Turalı, İsmail (1993), **Marksist Estetik**, Altın Kitaplar Yay., İstanbul.

Türk Dil Kurumu(2005), **Türkçe Sözlük,** Ankara.

Urry, John (1999), **Mekanları Tüketmek** (Çev. Rahmi G. Öğdül), Ayrıntı, İstanbul.

Wellek Rene, Agustın Warren (1993), **Edebiyat Teorisi** (Çev. Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel), Akademik Kitabevi, İzmir.

Wellek Rene, Agustın Warren (2001), **Yazın Kuramı** (Çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay), Adam Yay., İstanbul.

Wellek Rene, Waren Agustin (1983), **Edebiyat Bilimlerinin Temelleri** (Çev. Prof. Dr. Ahmet Edip Uysal) K.T.B.Y., Ankara.

Wittgenstein, Ludwig (2003), **Estetik Betimleme Din ve Freud Hakkında Dersler** (Çev. Zeki Algün), İlya Yay., İzmir.

Wright, Elizabeth (2002), **Locan ve Post Feminizm** (Çev. Ebru Kılıç), Everest Yay., İstanbul.

Yar, Erkan (2000), **Ruh-Beden Açısından İnsanın Bütünlüğü Sorunu**, Ankara Okulu Yay., Ankara.

Yavuz, Hilmi (1999), **Denemeler**, Boyut Yay., İstanbul.

Zweig, Stefan (1995), **Kendi Hayatının Şiirini Yazanlar** (Çev. Dr. Ayda Yörükan), T.İ.B.Y., İstanbul.

2. MAKALELER

Andaç, Feridun (1996), "1980'lerin Sonunda Öykücülüğümüzün Genel Görünümü 1", **Hürriyet Gösteri**, S.117, s.60–62, İstanbul

_____, _____ (1997), "Öyküde Anlamsal Yapı Anlatım Düzleminin Kuruluşu", **Adam Öykü**, S. 10, s.140–143 Mayıs/Haziran, İstanbul.

_____, _____ (1999), Tahsin Yücel Ben ve Öteki, **Varlık Kitap Eki,** S. 1110, s.2–6, Mayıs, İstanbul.

Andaç, Feridun- Gümüş, Semih (1996), "Tahsin Yücel ile Dünden Bugüne", **Adam Öykü**, Temmuz-Ağustos, S.5, s.23–37, Aralık, İstanbul.

Ataseven, Haluk Şevket (1990), "Dram Sanatında Kaos ve Düzen", **Hürriyet Gösteri,** , S. 121, s.84–85, Aralık, İstanbul.

Balcı, Yunus (2004), "Necip Fazıl ve Cahit Sıtkı'dan Yalnızlık ve Kaçış Duygusu", **Arayışlar,** S.12, s.41–50, Isparta.

Batur, Enis (1990), **"**Tahsin Yücel ve Vasatın Saldırısı"**, Hürriyet Sanat,** , S.121, s.21–23, Aralık, İstanbul.

Baudelaire, Charles (1981), "Evrensel Benzeşimimin Gizleri," (Çev. Tanju İnal-Özkan Göksu) **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı,** S.349, s190–193, Ocak, Ankara.

Bingöl, İlyaz (2004), "Osmanlı'da Bir Cinsellik Mekânı Kahvehane", **Varlık,** S.158, , s.66–68, Mart, İstanbul.

Blodgett, Harold (1996), "Kısa Öykü Tekniği", **Adam Öykü**, S. 2, s. 58–83, Ocak/Şubat, İstanbul.

Buford, Bill (1997), "Öykü Anlatımının Çekiciliği", **Adam Öykü**, S. 8, s.59–62, Ocak/Şubat, İstanbul.

Çopuroğlu, Cemalettin (2003), İnsan-Çevre, Kültür Etkileşimi Çevresinde Barınma Kültürü, **Milli Folklor,** S. 57, s. 47–57, Ankara.

Deveci, Mutlu (2005), "Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Mekânın İşlevsel Açıdan İncelenmesi", **Türk Kültürü**, S. 503–504, s.109–123, Mart/Nisan, Ankara.

Doğan, Ahmet (2006), "Bireyleşim/ Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar", **Bilig,** S.37, s.115–130, Bahar, Ankara.

Durak, Mustafa (1996), "Tahsin Yücel'in Büyükbaba Öyküsünde Kişiliksel Olma ve Bölünme", **Adam Öykü,** S.6, s.99–112, Eylül-Ekim, İstanbul.

Elçi- İnci, Handan (2003), "Bir Toplumsal Dönüşümün Simgesi olarak Türk Romanında "ev", **Varlık,** S. 1153, s. 45–51, Ekim, İstanbul.

Gariper, Cafer (2004), "Nazım Hikmet'in Kerem Gibi Şiiri İle Çolpan'ın Otlı Suv Şiirini Aracılık ve Karşılaştırmalı Edebiyat Çerçevesinde Okuma-Anlamlandırma Denemesi", **Arayışlar**, S.12, s.1–20, Isparta.

Genç, H. Nalan (2005), "Tahsin Yücel'in "Bebekler" İsimli öyküsünde Yabancılaşma Sorunları Üzerine Bir Çözümleme Denemesi", **Hece Öykü**, S. 10, s. 83–91, Ağustos/Eylül, Ankara.

Gilbert, Stuart (1964), "Odisea ile Ulysses" (Çev. Murat Belge), **Türk Dili Roman Özel Sayısı II**, C. XIV, S. 159, s.277–279, Aralık, Ankara.

Günel, Burhan (1999) "Yücel'e Dil Devrimine İlişkin Sorular", **Çağdaş Türkü Dili,** C.12. S.134, s.7–9, Nisan, Ankara.

Gürsel Aytaç (1985), "Günümüz Türk Romanında Gerçekçilik ve Gerçekçilik"**, Çağdaş Eleştiri,** S. 5, s.21–25, Mayıs, İstanbul.

Hıldick, Wallce (2002), "Düzensiz Düşünce: Bilinç Akışı" (çev. Salih Bolat), **Adam Öykü**, S.38, s.35–40, Ocak/Şubat, İstanbul.

İleri, Selim (1981), "Tahsin Yücel Bir Yazar Dünyasını Yaşamdan ve Yazıdan Kurar…", **Hürriyet Gösteri,** S.2, s.15–16, Ocak, İstanbul.

Karadeniz, Abdurrahim (2000), "Anlatma Zorunluluğu", **Hece Öykü Özel Sayısı**, S. 46–47, s. 108–110, Ekim/ Kasım, Ankara.

Kılıçbay, Mehmet Ali (2000), "Negatif Kimlik Ya Da Ötekinin Zıddı Olarak Ben"**, Karizma,** Eylül, s. 77–79, Temmuz-Ağustos, İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (1989), Derviş ve Ölüm Romanı Üzerine Bir Deneme, Fırat Üniversitesi **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C.3, S. 2, s.225–243, Elazığ.

_____, _____ (2000), " Kara Kitaptaki Simgesel Dönüş İmgelerinin Postmodernist Açıdan Yorumu", **Türk Yurdu**, C. 20, S. 153–154, s.311- 317, Mayıs- Haziran, Ankara.

_____, _____ (2000), "Dil bilincimizin Serüveni veya Bir Varlık Alanı Olarak Türkçe ve Atatürk", **Türk Dili**, S. 580, Nisan, s.319–326, Ankara.

Orhanoğlu, Hayrettin (2000), "Anlattığı Kişilerinde 'Özne' Tavrının işlevsellikleri Yahut Ben'in Halleri", **Hece Öykü Özel Sayısı**, S. 46–47 s.48–70, Ekim/ Kasım, Ankara.

Özcan, Tarık (2003), "Osmancık Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlenmesi" **Bilig,** S.26, s.103–115, Ankara.

_____, _____ (2004), "Denizin Çağrısı", **Türk Dili**, S. 632, , 174–178, Ağustos, Ankara.

_____, _____ (2002), "Cemal Süreyya'nın Şiirlerinde Yinelemeler", **Türk Dili**, S.610, s. 853–861, Ekim, Ankara.

Özkan, Kaan (2001), Görünmez Adam, T.İ.B.Y., İstanbul.

Ricardiou, Jean (1971), "Öyküleme Zamanı" (Çev. Salah Birsel), **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı. II,** C. XXIII, S.234, s. 596–603, Mart, Ankara.

Safre, Jaw-Paul (1964), Modern Roman, **Türk Dili Roman Özel Sayısı (11)**, C. XIV, S. 159, s. 257–260, Aralık, Ankara.

Sazyek, Hakan (2003) "Romanda Temel Anlatım Yöntemler Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması", **Adam Sanat**, S.213, s.83–98, Ekim, İstanbul"

Serdar, Mehmet (1996), "Yabancılaşma" **Adam Sanat**, S.126, s. 28–34, Mayıs, İstanbul

Sezer, Şennur (1997), "Tahsin Yücel Alıntılar", **Varlık Kitabevi**, S.1077, s.2–3, Haziran İstanbul.

Şahin, Veysel (2006), Ötekileşen Küçük Adam, **Ada**, S. 6, s. 47–51, Trabzon.

Tosun, Necip (2002), "Öykü ve Romanın Farklılaşması Üzerine Notlar", **Hece Roman Özel Sayısı**, S. 65/ 66/ 67, s.240–246, Mayıs/Haziran/Temmuz, Ankara.

Ünal, Tanju (1984), "Simgecilik", **Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı**, S.349, s. 168–218, Ocak, Ankara.

Van Eckard, Wolf (1969), "Şehircilik ve Toplum- Bir Toplumun Fikri", **Ufuk Kültür ve Fikir Dergisi,** C.1, S. 4, s.51–55, Haziran, Ankara.

Woolf , Virgina (1964), "Modern Roman" (Çev. Akşiy Göktürk), **Türk Dili Roman Özel Sayısı** II, C. XIV, S. 159, s.257-260, Aralık, Ankara.

Yücel, Tahsin (2

Yıldırım, Ali (2005), "Zıtlık Kavramı ve Divan Şiirinde Zerre-Güneş Sembolizm"i, **Bilig**, S.25, s. 125–128, Bahar, Ankara.

Yıldırım, Ercan (2006), " İnsanın "Ol"ması ve "Öl"mesi Süresinde Aşk ve Cinsellik"**,** **Hece Öykü,** S. 14, s. 93–101, Nisan/Mayıs, Ankara.

3. TEZLER

Arslan, Fatih (2005), İlhan Tarus/ İnsan ve Eser, F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ.

Özcan, Tarık (1995), İlhan Berk Hayatı Şiirleri, F.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ.

Özcan, Tarık (1999), Oktay Rıfat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının incelenmesi, F. Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezinin Yayınlanmamış Bölümü), Elazığ

Şahin, Veysel, (2005) “Oğuz Atay’ın Romanlarında Yabancılaşma / Ötekileşme Temi”, F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Semineri, Elazığ

Şenocak, Ebru (2003), İbn-i Sina Hikâyeleri Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma, F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ

EKLER

Albüm

1. Fotoğraflarla Tahsin Yücel

(*a.g.e.,) Nüriye Yücel yazarın annesi.

a.g.e.,17.02.1951 Yılarında Yücel.

a.g.e., Oğul ile anne Ötegeçe'deki evin önünde. (1951)

a.g.e., Çok okuyan bir liseli.

*a.g.e.: (Resimler Alınmıştır) Özkan, Kaan (2001), Görünmez Adam, T.İ.B.Y., İstanbul.

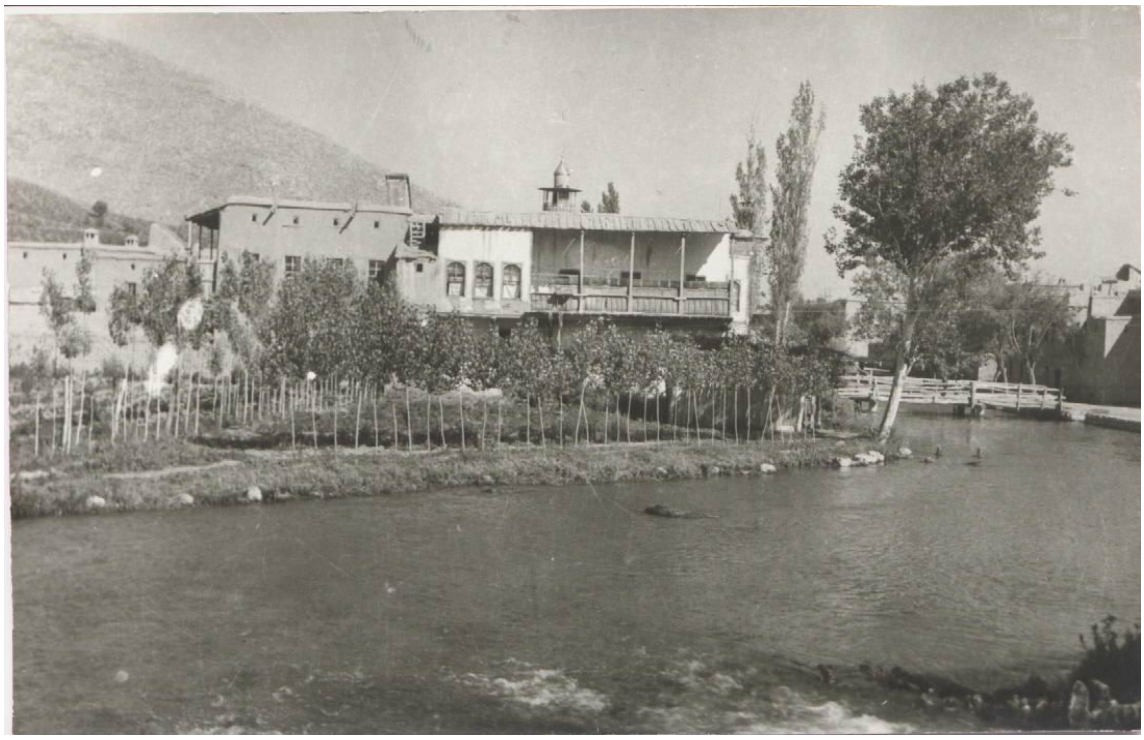
a.g.e.,Çiçeği burnunda bir asker. (1967)

a.g.e.,Askerlik günlerinden bir manzara. (1966)

(a.g.e.) Erdal Öz ve Konur Ertop'la Yaşar Kemal Günleri/ Anakara.

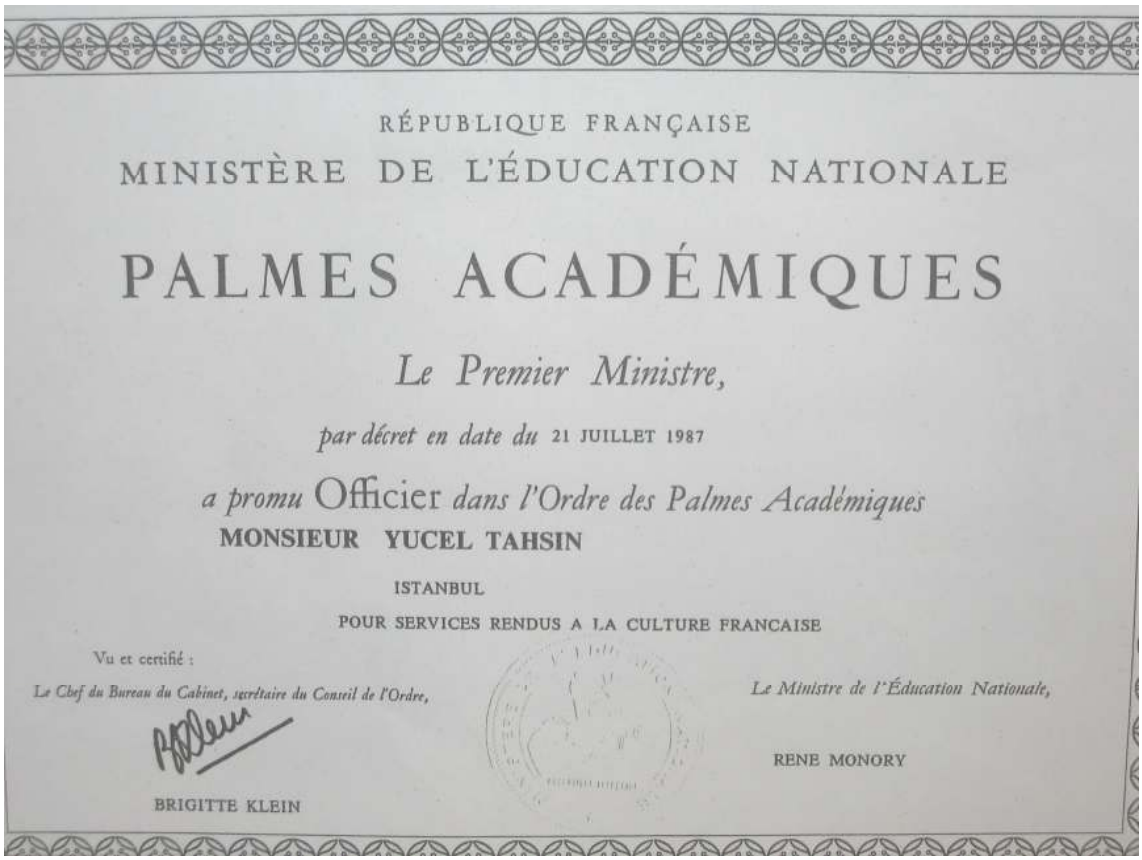
(a.g.e.) Teo ve Erol Günaydın'la Galatasaray Lisesi'nde bir "Pilav Günü" buluşması.

Tahsin Yücel ve eşi Gülçin Yücel düğünlerinde. (*a.g.b.,)Arif Bilgin'in Arşivinden)



Ceyhan Nehri ve Ötegeçe'nin güney tarafı başlangıcı. (1960'lar Atilla Özcan'ın Arşivi'nden.)

* a.g.b.: Bilgin, Arif (2005), Terk Eden Elbistan–1, Göçer Matbaacılık, Elbistan



RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

PALMES ACADÉMIQUES

Le Premier Ministre,

par décret en date du 21 JUILLET 1987

a promu Officier *dans l'Ordre des Palmes Académiques*

MONSIEUR YUCEL TAHSIN

ISTANBUL

POUR SERVICES RENDUS A LA CULTURE FRANCAISE

Vu et certifié :

Le Chef du Bureau du Cabinet, secrétaire du Conseil de l'Ordre,

BRIGITTE KLEIN

Le Ministre de l'Éducation Nationale,

RENE MONORY

Fransız hükümeti tarafından verilen kültür elçiliği unvanı. 21 Temmuz 1987

TÜRKİYE CUMHURİYE
MİLLÎ EĞİTİM BAKANL
DEVLET OLGUNLUK İMTİHA
DİPLOMASI

DİPLOMA NUMARASI: 5642

Adı ve soyadı	Tahsin Yücel
Baba adı	Ahmet
Doğum yeri	Elbistan
Doğum yılı	1933
Diplomayı veren okul	Galatasaray Lisesi
İmtihanı bitirme öğretim yılı ve dönemi	1952-53 YAZ
Varsa mecburi hizmet süresi	Sekiz yıl

Ahmet Oğlu Tahsin Yücel

Galatasaray

Lisesini 6-VII-953 tarihli ve 4851 sa
diploma ile bitirdikten sonra Edebiya
kolundan Devlet Olgunluk imtihanı
çirerek İyi derece ile diploma alı
ğa hak kazanmıştır.

10 Temmuz 1953

Milli Eğ. Müdürü y. Okul Müdürü

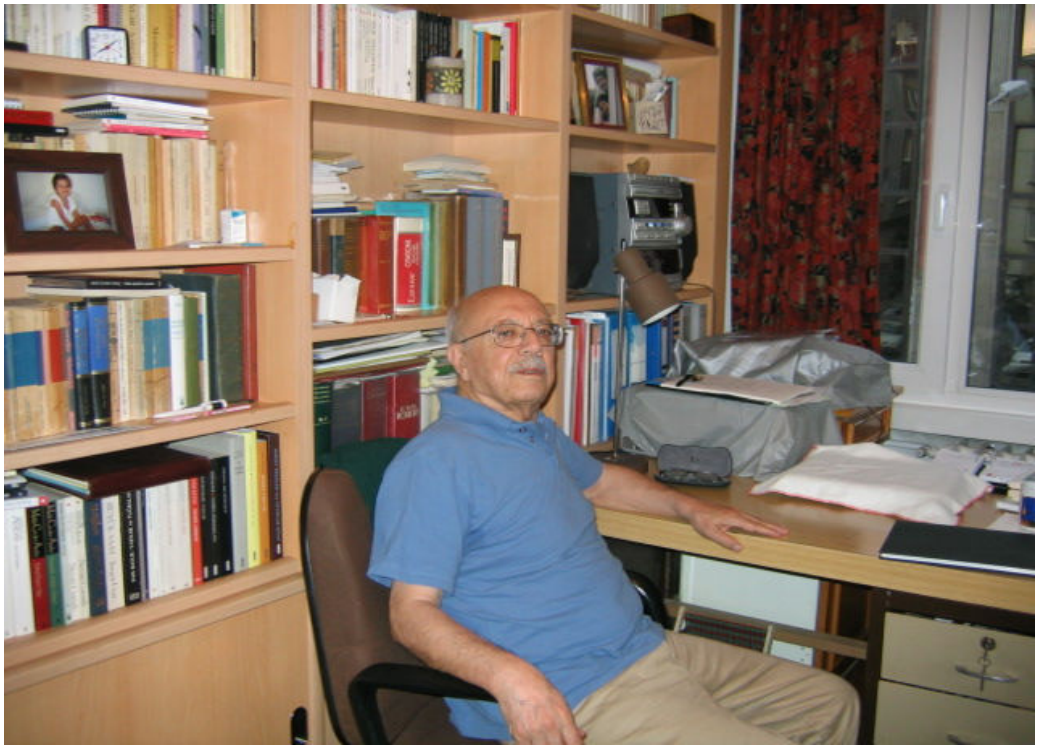
Pul

Galatasaray Lisesi'nden ayrılış nişanesi. 10 Temmuz1953

a.g.e., Dede ve torun.

a.g.e., Sıcak bir aile ocağı.

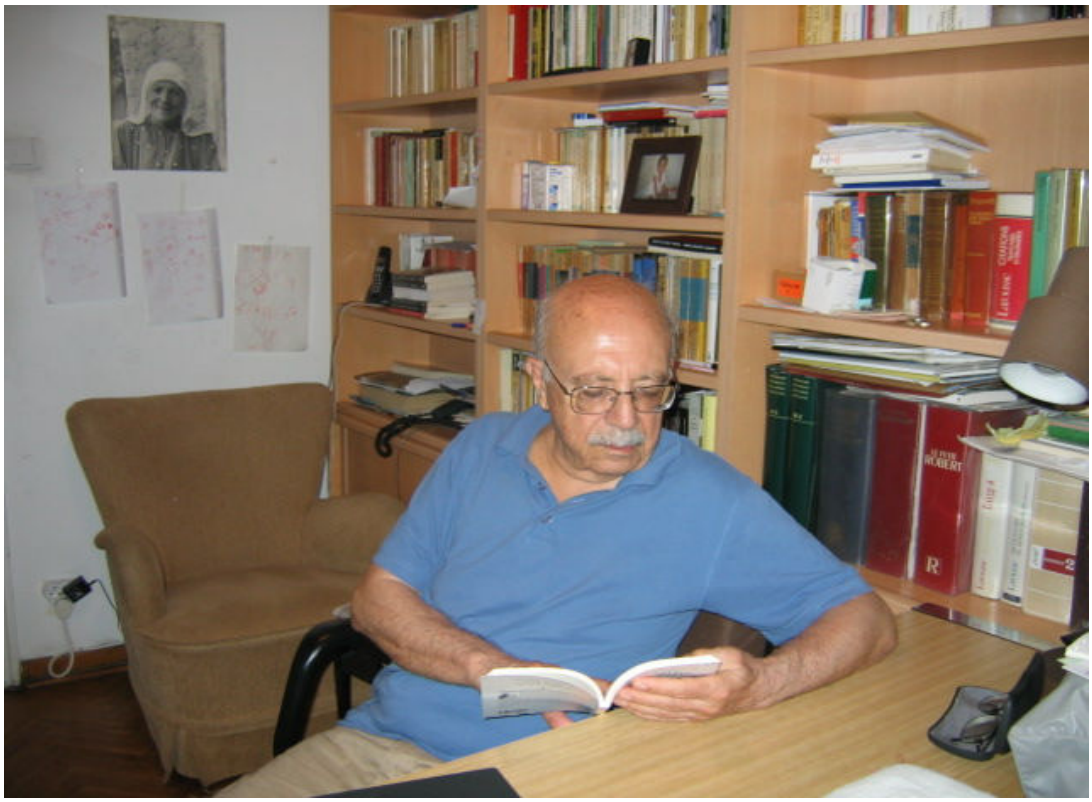
Tahsin Yücel'in doğduğu ev; güney cephesi.([*]Arif Bilgin Arşivi'nden)



Tahsin Yücel kendi evindeki çalışma odasında. (27.07. 2005)

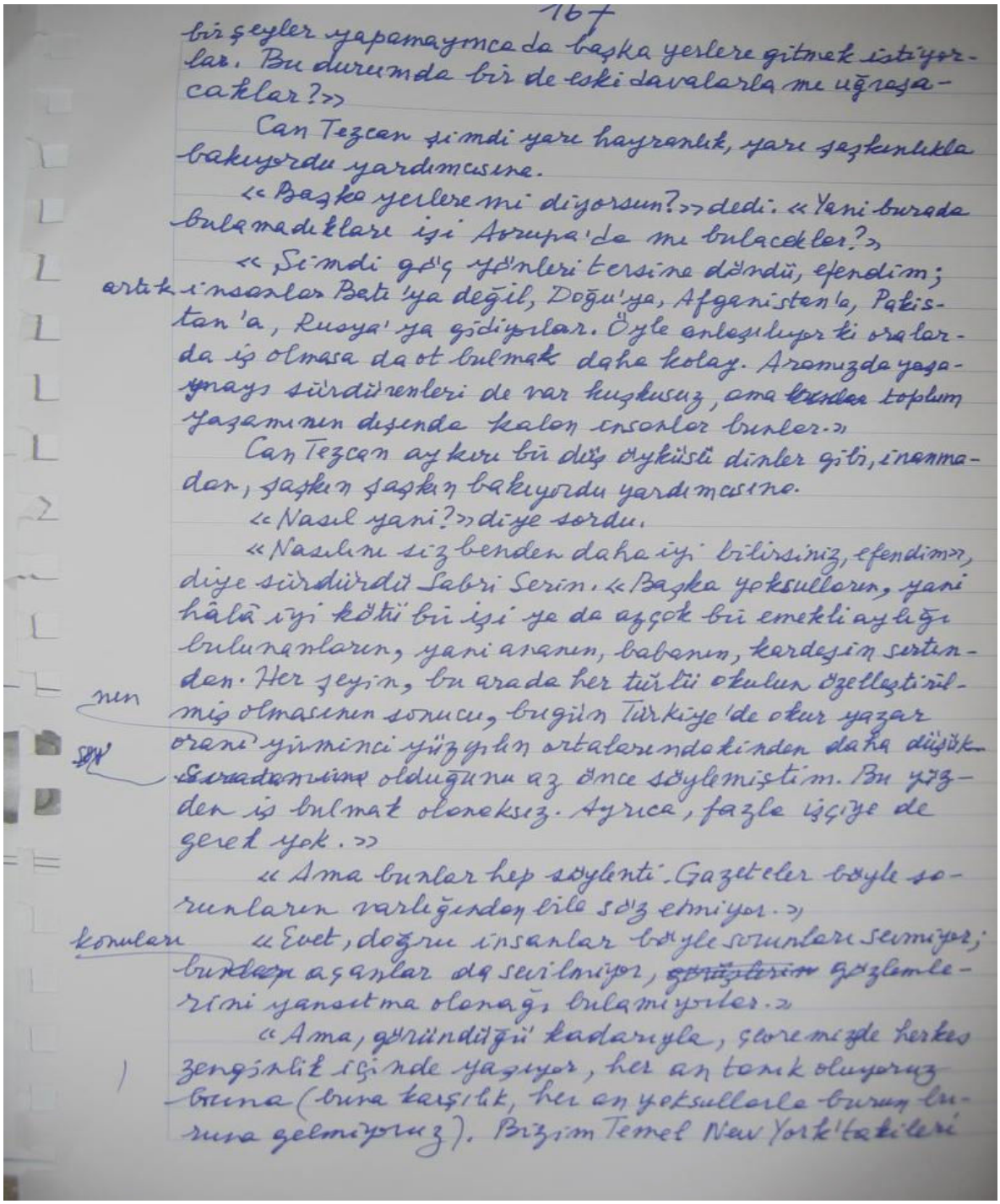
[*] Bilgin, Arif (2005), Terk Eden Elbistan–1, Göçer Matbaacılık, Elbistan.

Tahsin Yücel eşi Gülçin Hanım'la çalışma odasında. (27.07.2005)



Tahsin Yücel Ronald Barthes'den okuyor. (27.07.2005)

Tahsin Yücel ile Veysel Şahin. (27.07.2005)



167

bir şeyler yapamayınca da başka yerlere gitmek istiyorlar. Bu durumda bir de eski davalarla mı uğraşacaklar?»

Can Tezcan şimdi yarı hayranlık, yarı şaşkınlıkla bakıyordu yardımcısına.

«Başka yerlere mi diyorsun?» dedi. «Yani burada bulamadıkları işi Avrupa'da mı bulacaklar?»

«Şimdi göç yönleri tersine döndü, efendim; artık insanlar Batı'ya değil, Doğu'ya, Afganistan'a, Pakistan'a, Rusya'ya gidiyorlar. Öyle anlaşılıyor ki orada iş olmasa da ot bulmak daha kolay. Aramızda yaşayış sürdürenleri de var kuşkusuz, ama bunlar toplum yaşamının dışında kalan insanlar bunlar.»

Can Tezcan ayıkır bir düş öyküsü dinler gibi, inanmadan, şaşkın şaşkın bakıyordu yardımcısına.

«Nasıl yani?» diye sordu.

«Nasılını siz benden daha iyi bilirsiniz, efendim», diye sürdürdü Sabri Serin. «Başka yoksulların, yani hâlâ iyi kötü bir işi ya da azçok bir emekli aylığı bulunanların, yani ananın, babanın, kardeşin sırtından. Her şeyin, bu arada her türlü okulun özelleştirilmiş olmasının sonucu, bugün Türkiye'de okur yazar oranı yirminci yüzyılın ortalarındakinden daha düşük durumuna olduğunu az önce söylemiştim. Bu yüzden iş bulmak olanaksız. Ayrıca, fazla işçiye de gerek yok.»

«Ama bunlar hep söylenti. Gazeteler böyle sorunların varlığından bile söz etmiyor.»

«Evet, doğru insanlar böyle sorunları sevmiyor; bunlardan açanlar da sevilmiyor, ~~görüşlerin~~ gözlemlerini yansıtma olanağı bulamıyorlar.»

«Ama, göründüğü kadarıyla, çevremizde herkes zenginlik içinde yaşıyor, her an tanık oluyoruz buna (buna karşılık, her an yoksullarla burun burna gelmiyoruz). Bizim Temel New York'takileri

Tahsin Yücel'in el yazısıyla bir başka güzel (25.06.2006)

ÖZGEÇMİŞ

1979 yılında Aksaray'ın Ortaköy İlçesi'nin Namlıkışla Köyü'nde doğdum. İlköğretimi Namlıkışla İlköğretim Okulu'nda tamamladım. Ortaokulu, Cumhuriyet Ortaokulu'nda, liseyi ise Ortaköy Ticaret Lisesi'nde bitirdim. 1998 yılında Doğu Akdeniz Üniversitesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazanıp, burslu bir şekilde okudum. 2002 yılında lisans öğrenimimi tamamladım. 2004 yılında Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans öğrenimime başladım. Yine aynı anabilim dalına araştırma görevlisi olarak atandım. Halen Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktayım.

Veysel ŞAHİN