

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



ZEYYAT SELİMOĞLU’NUN ÖYKÜ VE
ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

HAZIRLAYAN
Mine KARATAŞ

ELAZIĞ-2018

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

ZEYYAT SELİMOĞLU’NUN ÖYKÜ VE
ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ

HAZIRLAYAN
Mine KARATAŞ

Jürimiz,tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans/doktora tezini oy birliği/oy çokluğu ile başarılı sayılmıştır.

Jüri Üyeleri:

1:.....

2:.....

3:.....

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Ömer Osman UMAR
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Zeyyat Selimoğlu'nun Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek****Mine KARATAŞ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı****Elazığ 2018; Sayfa VII+163**

Türk edebiyatının üretken yazarlarından biri olan Zeyyat Selimoğlu; roman, hatıra ve çeviri alanlarından eserler vermesine rağmen öykücülük yönüyle ön plana çıkar. Eserlerinde insan başta olmak üzere tüm canlıların meselelerini aynı hassasiyetle ele alan Selimoğlu, ağırlıklı olarak deniz ve denizcilerin yaşamlarını merkeze koyar. Edebiyatımızda, Halikarnas Balıkcısı ile Sait Faik'le birlikte deniz insanlarının kara insanlarından farklı yönlerini, onların duygu dünyalarını inceliklerle işler.

Bu çalışmada, Zeyyat Selimoğlu'nun öykü ve romanları yapı ve tema yönüyle incelendi. Giriş ve üç ana bölümden oluşan çalışmanın giriş bölümünde, Türk edebiyatında roman ve öykünün tarihi gelişimi; birinci bölümde yazarın özel hayatı ve yazın hayatı; ikinci bölümde öykü ve romanların yapısı ve izlekleri; üçüncü bölümde yazarın edebî dili ve eserlerindeki üslûbu ele alındı.

Çalışmanın sonuç bölümünde çalışmaya dair genel bir değerlendirme yapıldı. Kaynakça bölümünde ise çalışmanın hazırlandığı süreçte yararlanılan kaynakların listesi sıralandı. Bunların yanı sıra Zeyyat Selimoğlu'yla ilgili belge ve yazara ait fotoğraflar çalışmanın sonuna eklendi.

Anahtar Kelimeler: Zeyyat Selimoğlu, Öykü, Roman, Deniz, Yapı, İzlek

ABSTRACT

Master Thesis

Zeyyatselimoğlu's Stories and Novels in Structure And Theme

Mine KARATAŞ

Fırat University

The Institute of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Elazığ- 2018; Page VII+163

Zeyyat Selimoğlu, one of the productive authors of Turkish literature. Although giving works in fields as novel, memory and translation, he comes to the fore front as story teller. Selimoğlu, who took all the affairs of all living things, especially man with sensitivity, mainly centers the lives of the sean and seafarers. In our literature with Halikarnas Balıkcısı and Sait Faik, he treats the different aspect of the seapeople from the land ones with delicacy.

In the present work, Zeyyat Selimoğlu's stories and novels are viewed by means of structure and theme. In the introduction part of the study, which consist three main part with an introductory, in Turkish literature is given. In the first chapter is devoted to the author's private and literary life. In the second and third chapters the structures and themes of the stories and novels and the author's literary language and literary style are discussed, respectively.

In the conclusion part, a general assesment of the study was made. In the bibliography part, the list of the utilized resources was listed. Besides all above, the documents and photographs belonging to the author Zeyyat Selimoğlu was added.

Key Words: Zeyyat Selimoğlu, Story, Novel, Sea, Structure, Theme

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖN SÖZ	VII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAZARIN YAŞAMI- YAZIN YAŞAMI- ESERLERİ	5
1.1. Yazarın Yaşamı	5
1.1.1. Doğumu ve Ailesi.....	5
1.1.2. Eğitimi ve Çalışma Hayatı.....	5
1.1.3. Mizacı.....	6
1.1.4. Ölümü	6
1.2. Yazın Yaşamı	6
1.3. Eserleri	8
1.3.1. Öyküleri.....	8
1.3.2. Romanları	8
1.3.3. Çocuk Romanları.....	8
1.3.4. Anı	9
1.3.5. Çevirileri.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZEYYAT SELİMOĞLU’NUN ÖYKÜLERİNDE YAPI ve İZLEK.....	10
2.1. Öykülerde Yapı ve İzlek	10
2.1.1. Öykülerde Yapı	10
2.1.1.1. Öykülerde Anlatıcı ve Bakış Açısı	10
2.1.1.1.1. Kahraman Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	10
2.1.1.1.2. Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı	13
2.1.1.1.3. Tanrısal Anlatıcı ve Bakış Açısı	16
2.1.1.2. Öykülerde Zaman	23
2.1.1.3. Öykülerde Mekân	29
2.1.1.3.1. Açık/ Geniş Mekânlar	30
2.1.1.3.2. Kapalı/ Dar Mekânlar.....	34

2.1.1.4 Öykülerde Kişiler Dünyası	38
2.1.1.4.1 Başkişiler.....	38
2.1.1.4.2. Norm Karakterler	45
2.1.1.4.3. Kart Karakterler	47
2.1.1.4.4. Fon Karakterler	50
2.1.2. Öykülerde İzleksel Kurgu.....	50
2.1.2.1 Yozlaşma	50
2.1.2.2. Sosyal Adaletsizlik	58
2.1.2.3. Şiddet	62
2.1.2.4. Yalnızlık.....	67
2.1.2.5. Ölüm Korkusu/ Yaşama Sevinci.....	69
2.1.2.6. Kadın.....	74
2.1.2.7. Cinsel Sapkınlık.....	78
2.1.2.8. Başkaldırı ve Özgürlük	80
2.1.2.9. Aşk.....	83
2.2. Romanlarda Yapı ve İzlek.....	85
2.2.1. Deprem Romanında Yapı Ve İzlek	85
2.2.1.1. Deprem Romanında Yapı	85
2.2.1.1.1. Romanın Kimliği.....	85
2.2.1.1.2. Romanda Olay Örgüsü	85
2.2.1.1.3. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı	88
2.2.1.1.4. Romanda Zaman	90
2.2.1.1.5. Romanda Mekân	93
2.2.1.1.6. Romanda Kişiler Dünyası	97
2.2.1.1.6.1. Başkişi	97
2.2.1.1.6.2. Norm Karakterler.....	99
2.2.1.1.6.3. Kart Karakterler	102
2.2.1.1.6.4. Fon Karakterler.....	106
2.2.1.2. Romanda İzleksel Kurgu	106
2.2.1.2.1. Yozlaşma.....	107
2.2.1.2.2. Değerlere Dönüş.....	108
2.2.1.2.3. Kadın	110
2.2.2. Tutkunun Köşeleri'nde Yapı Ve İzlek	112

2.2.2.1. Romanda Yapı	112
2.2.2.1.1. Romanın Kimliği.....	112
2.2.2.1.2. Romanda Olay Örgüsü	112
2.2.2.1.3. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı	114
2.2.2.1.4. Romanda Zaman	116
2.2.2.1.5. Romanda Mekân	118
2.2.2.1.5.1. Açık/Geniş Mekânlar.....	119
2.2.2.1.5.2. Kapalı/ Dar Mekânlar	122
2.2.2.1.6. Romanda Kişiler Dünyası	124
2.2.2.1.6.1. Başkişi	124
2.2.2.1.6.2. Norm Karakterler.....	126
2.2.2.1.6.3. Kart Karakterler	128
2.2.2.1.6.4. Fon Karakterler.....	131
2.2.2.2. Romanda İzleksel Kurgu	131
2.2.2.2.1. Yabancılaşma	133
2.2.2.2.2. Yozlaşma.....	134
2.2.2.2.3. Kaçış.....	136
2.2.2.2.4. Kültürel Farklılık ve Gelişmişlik	138
2.2.2.2.5. Hırs/ Açgözlülük	139

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZEYYAT SELİMOĞLU ANLATILARINDA DİL VE ÜSLÛP	141
3.1. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslûp	141
3.1.1. İç Monolog	142
3.1.2. Dış Diyalog.....	142
3.1.3. İç Çözümleme.....	143
3.1.4. Montaj.....	143
3.1.5. Leitmotiv	144
3.2. Öykü ve Romanlarda Ortak Yapı.....	144
SONUÇ	148
KAYNAKÇA.....	150
EKLER	156
Ek 1. Orijinallik Raporu.....	156
Ek 2. Yazara Ait Fotoğraflar	157
ÖZ GEÇMİŞ	163

ÖN SÖZ

Edebiyat, bireyin varoluşundan süregelen anlatma sıkıntısını estetize eden ve bu sıkıntıyı sözlü ya da yazılı metne dönüştürme sanatıdır. Yazar; anlatma misyonunu üstlenen, bireyin varoluşundan bu yana kendiyile birlikte yaşayan kaygı, sevinç, başkaldırı, aşk gibi sınırsız meseleyi ince işçilikle ele alan sanatçıdır.

Zeyyat Selimoğlu, Türk edebiyatının öykü, roman ve çeviri alanlarında önde gelen kalemlerindendir. 1955 yılında yayımlanan ilk öykü kitabının (Kavganın Sonu ve Başı) ardından, aktif yazın yaşamına adım atar. Yayımladığı eserleriyle Türk edebiyatının önemli ödülllerinden Yunus Nadi Armağanı, Sait Faik Öykü Ödülü, Haldun Taner Öykü Ödülü gibi ödüllere layık görülür. Ömrünün sonuna kadar devam ettirdiği yazın yaşamına on iki hikaye kitabı, iki roman, bir anı kitabı, üç çocuk romanı ve çok sayıda çeviri eser sığdırır.

Çalışma üç ana bölüm ile sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Birinci bölümde, yazarın doğumu ile eğitimi, özel yaşamı ve yazın yaşamı hakkında bilgiler verildi. İkinci bölümde, öykü ve romanları yapı ve izlekler yönünden incelendi. Üçüncü bölümde yazarın dili kullanım hassasiyetleri dikkate alınarak dil ve üslup incelemesi ile eserlerindeki ortak yapıyı ele alındı. Sonuç bölümünde, tüm bu bölümler üzerinden genel bir değerlendirme yapıp Zeyyat Selimoğlu'nun edebiyatımız açısından önemi üzerinde duruldu. Kaynakça bölümünde, çalışma hazırlanırken yararlanılan kaynakların genel listesi sıralandı.

Tezimi hazırladığım süreçte bilgi, deneyim ve anlayışıyla bana rehberlik eden danışman hocam Doç. Dr. Mutlu Deveci beyefendiye, lisans ve yüksek lisans eğitimimde ders aldığım bölüm hocalarıma ve anabilim dalı hocalarıma, ilgi ve yardımlarını gördüğüm sevgili ağabeyim Doç. Dr. Ahmet Karataş'a, Dr. Öğr. Üyesi Muhammed Hüküm ve Dr. Öğr. Üyesi Nilüfer Yıldırım'a ve Arş. Gör. Pelin Budak'a teşekkür ederim. Son olarak, eğitim hayatım boyunca maddî ve manevî destekleriyle daima yanımda olan, sevgi, şefkat ve sabrını eksiltmeyen sevgili aileme teşekkür ederim.

GİRİŞ

Anlatmaya dayalı edebî türlerin kökeni destanlara dayanır. Manzum biçimde söylenen destanlar, ezberlenebilme ve aktarılabilme kolaylığı açısından tercih edilen bir türdür. Bunun yanında masal, efsane, halk hikayesi gibi türler öykü ve roman işlevi görür ve modern anlatıya kaynaklık eder. Ancak, yazılı kültürün yaygınlaşmasıyla beraber bu anlatı türleri, okurun ihtiyacını karşılayamaz olur. Gariper; destan, masal, efsane gibi anlatıların gerçeklik duygusundan yoksun, kahramanların psikolojik derinliğini gözetmeyen, zaman ve mekân unsurunun dekoratif öge olarak kaldığını tespit eder. (Gariper, 2006: 57)

Toplumsal şartların değiştiği 19. yüzyılda, gelişen edebî zevkin de tesiriyle Batılı tarzda öykü ve roman denemeleri başlar. Emin Nihat'ın "Müsâmeretnâme"si ve Giritli Aziz Efendi'nin "Muhayyelât-ı Aziz Efendi"si bu denemelerin ilk örneklerindendir. Ayrıca yabancı eserlerin dilimize tercümesiyle, modern edebiyat sahasındaki gelişmeler hız kazanır. Yusuf Kâmil Paşa'nın 1859'da Fransız yazar Fenelon'dan çevirdiği "Telemaque", edebiyatımızın ilk tercüme romanıdır.

Öykü ve roman tercümeleri, yazarların fikir dünyasına ve bakış açısına yenilik getirdiğinden bu dönemden sonra telif eserlerin sayısında artış görülür. Ahmet Mithat Efendi, "Kıssadan Hisse" ve "Letâif-i Rivâyât" adlı eserlerini 1870'te neşreder. Ancak, bu dönemde tam olarak oturmayan edebî üslûp söz konusudur. Dönemin en üretken kalemelerinden Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde sıkça lafa girerek okuru yönlendirir. Okurla diyaloga girerek olaylardan ders çıkarmasını öğütler.

1872'de Şemsettin Sâmî "Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat"ı yayımlayarak Batılı anlamdaki ilk roman örneğini edebiyatımıza kazandırır. İlk olması nedeniyle yapısal kusurları göze çarparsa da konu bakımından yenilikçi yönleri vardır. Esaret ve hürriyet çatışmasının merkezde olduğu bu eser, geleneksel aile yapısını da eleştirmesi bakımından bir ilktir ve önemlidir.

Yine bu dönemde Namık Kemal güçlü edebî yönüyle öne çıkan yazarlardandır. 1876'da, edebiyatımızda ilk edebî roman kabul edilen "İntibah"ı yayımlar. "İntibah", konu olarak çok orijinal çok yeni olmasa da teknik bakımdan dönemin en iyilerindendir. Kahramanların psikolojik tahlilleri, uzun tasvirleri ve konusunu günlük yaşamdan almasıyla dikkat çeker. Yine edebiyatımızdaki ilklerden biri olan, ilk tarihi roman "Cezmi", Namık Kemal'e aittir. Cezmi hem bir savaş hem de aşk öyküsüdür. Namık

Kemal, İntibah'taki eksiklerini bu romanda azaltır, fakat özellikle süslü dili bu eserin kusurlu sayılabilecek yanlarındandır.

Servet-i Fünûn döneminde olgun bir noktaya gelen roman ve öykü tekniği, asıl meyvelerini vermeye başlar. Bu dönemin sanatçıları okumuş, yurt dışını görmüş kişiler olduğundan konuları ele alış biçimleri de kendinden önceki sanatçılardan farklıdır. Psikolojik tahlil ve mekân tasvirleri dönemin öykü ve romancılarının sık kullandığı tekniklerdendir.

Bu dönem sanatçıları toplumsal konulardan uzaklaşıp bireysel konulara yönelir. Dönemin baskıcı siyasi şartlarının yanı sıra sanatçıların mizacındaki kötümser ve hüznü yönün ağır basmasıdır. Namık Kemal'le başlayan ağır ve süslü dil kullanımı, Servet-i Fünûn sanatçılarında üst noktaya ulaşır.

Dönemin hem öykü hem roman alanındaki öncü ismi Halit Ziya Uşaklıgil'dir. Modern öykünün temelini atan yazarın asıl başarısı "Aşk-ı Memnû" romanıdır. Bundan önce yazdığı "Sefile", "Nemîde", "Bir Ölünün Defteri" ile "Ferdi ve Şürekâsı" romanları hazırlık dönemi romanları olduğundan kusurlu yönleri vardır. Ancak "Mai ve Siyah"la, yazarın yetkin edebî yönünü öne çıkar. "Aşk- ı Memnû" ise yazarın ustalık eseridir. Karakterlerin derin analizi, tasvirleri ve konusuyla o vakte dek yazılan en kusursuz romandır. Mehmet Rauf da, Halit Ziya gibi Servet-i Fünûn döneminin en önemli yazarlarındandır. "İhtizar", "Aşıkane", "Hanımlar Arasında", "Aşk Kadını" gibi öykü kitapları olan yazarın konuları trajik sonlu aşklar, evlilik, aldatma ve kötümserliktir. Bu öyküler, romanlarının kaynağını teşkil eder. "Eylül" romanı, Mehmet Rauf'un başyapıtıdır. Kahramanların kendini tanıma, otoriteye başkaldırma ve aşkın peşinden gitme süreçlerini anlatan bu roman, psikolojik roman türünün temsilcisidir. Servet-i Fünûn öykü ve romanında kötümserlik, kaçış, hastalık gibi bireysel konular işlendiğinden anlatılara konu olan mekânlar da boğucu, yutucu işlevdedir.

Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un bireysel ağırlıklı temalarının yanı sıra, aynı dönemde öykü ve romanlarıyla tanınan ve daha çok toplumsal konulara yönelen Hüseyin Rahmi, Hüseyin Cahit ve Ahmet Hikmet de eserleriyle edebiyatımıza katkı sağlar.

Dünyadaki siyasi gelişmelerin etkisiyle Osmanlı Devleti'nde, Türk milliyetçiliği politikası doğup yayılmaya başlar. Şüphesiz, bu politikanın yaygınlaşmasında en büyük pay Yeni Lisan hareketi ve onların yayın organı "Genç Kalemler" dergisidir. Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Ali Canip Yöntem'in öncüleri olduğu bu hareket, Türkçe'yi

Arapça ve Farsça'nın boyunduruğundan kurtarıp sade dili kullanmayı savunur. Kendinden önceki dönemlerde verilen eserlerin edebî dilini ağır ve anlaşılmaz bulan bu anlayış, edebiyatımızı taklitten kurtarmayı hedefler.

Bu anlayışın yerleşmesinde özellikle Ömer Seyfettin'in katkıları büyüktür. Konularını günlük hayattan, çocukluk anılarından ve Türk tarihinden alan öyküleri, sade dil ve mizahi anlatımla şekillenir. "Pembe İncili Kaftan", "Başını Vermeyen Şehit", "Topuz", "Kütük" gibi öyküleri tarihî; "Kaşağı", "Falaka", "İlk Namaz" gibi öyküleri çocukluk anılarına dayanan öyküleridir. Ayrıca yazar, Türklük bilincini geliştirmek için "Hürriyet Bayrakları", "Primo Türk Çocuğu", "Beyaz Lale" gibi öyküleri yazar. Yazarın öykü tarzı Maupassant tarzı dediğimiz olay öyküsüdür.

Millî edebiyatın roman öyküdeki diğer temsilcileri Halide Edip ve Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Refik Halit'tir. Milli Mücadele'yi yakından takip eden bu yazarlar, gazete ve dergilerde yayımladıkları yazılarıyla milli bilinci uyandırma ve Türk milliyetçiliğini yayma görevi görürler. Bu yazarlar, eserlerinde mekân olarak Anadolu'ya açılır ve Anadolu insanının yaşamlarını yansıtır.

1930- 1945 arası dönemde yaşanan politik gelişmeler, öykülerin konularını belirler. Kimi yazarlar, Cumhuriyet felsefesini yansıtan inkılâpları halka tanıtmak için yazar, kimi yazarlar taşra insanının sorunlarını ele alır. Özellikle Sadri Ertem, köy ve kasaba insanının geri kalmışlığını, ezilmişliğini eserlerine konu eder. Sabahattin Ali'nin öyküleri hem gerçekçi hem de romantik unsurlar taşıması bakımından önemlidir. Yazar, başından geçen ya da çevresinde gözlemlediği olayları öyküleştirebilir. Mutsuz aşklar, sosyal adaletsizlik, sevgi temalarını yoğun kullanır.

Yine bu dönemde Memduh Şevket Esenal ile Sait Faik Abasıyanık, Çehov tarzında öyküleriyle öne çıkar. Konu sade, kişiler sıradan, küçük insan tipidir. Memduh Şevket; yozlaşma, aile içi ilişkiler, küçük insanın sorunlarını ele alırken Sait Faik, deniz adamlarını, balıkçıları geçim kaygısındaki sıradan insanın sorunlarını işler. Her iki öykücünün eserlerinde gözlem gücü yüksektir.

1940 sonrasında Orhan Kemal, toplumsal yönü ağır basan temalarla öyküler yazar. Yaşam koşulları güç insanların verdiği ekmek mücadelesini, onları sömüren işverenleri, kötü yola düşen genç kızları, küçük yaşta çalışmak zorunda kalan çocukları, işçileri, mahkumları gerçekçi bakış açısıyla anlatır. Romanlarında da bu temalara ağırlık veren yazar, eserlerinde sade bir dil kullanmayı tercih eder. Orhan Kemal gibi toplumcu

gerçekçi çizgide eser veren, bu alanın diğer büyük isimleri Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'dir.

Yaşar Kemal, eserlerinde folklorik unsurlara geniş yer verir. Toprak sahiplerinin, köylünün emeğini sömürmesi, köylüye zulüm gibi konuları eserlerinde işler. Yaşar Kemal'in bu sorunları ele aldığı en önemli roman serisi "İnce Memed"de, gördüğü baskı ve zulme sessiz kalmayıp ağa ve onunla işbirliği içindeki hükümet adamlarına başkaldıran eşkıya tipi doğar. Bu romanlardaki eşkıya, haksızlığa boyun eğmeyen ve bunun için dağlara çıkmayı göze alan, yazarın olumladığı bir tiptir.

1960 sonrasında köy romanı furyası başlar. Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar, Talip Apaydın köy ve köylünün sorunlarını ele alan yazarlardandır. Bu eserlerde batıl inançlar, gelenekler, töre, çarpık ilişkilerin yanı sıra köydeki su sıkıntısı, tarımsal gelişmeler ve köylünün bu gelişmelere bakışı anlatılır.

Bu dönemde toplumsal sorunların yanında bireysel sorunları ele alan yazarlar da yetişir. Tarık Buğra bu yazarlardan biridir. Aydınların sorunları, ahlaki yozlaşma, geçmişle hesaplaşma ve aşk konularına eğilen yazarın kahramanları orta halli insanlardır. Kasaba insanların sosyal yaşamına dair izlenimlerini eserlerinde yansıtır.

1960'tan itibaren farklı anlatım yolları yazarlarımızca denenir. Postmodern anlatım tarzı bunlardan biridir. Postmodern anlatıda roman ve öyküdeki klasik algı tamamen reddedilir. Roman ve öykünün güzeli anlatma çabası yerine insanın çıkmazları, umutsuzluğu, yalnızlığı işlenir. Bu tarzın uygulayıcıları Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Murathan Mungan, Selim İleri, Nazlı Eray gibi sanatçılardır.

Kökeni destan, masal, efsane, halk hikayesi gibi geleneksel anlatılara dayanan öykü ve romanların Tanzimat'tan günümüze sürekli yenilenerek, tekniğini geliştirerek geldiği görülür. Dönemin sosyal ve siyasî şartlarının da etkilediği konular zaman zaman toplumsal bazen de bireyseldir. Öykü ve romandaki gelişimde yazarların kendilerini sürekli yenilemeleri, yeni bakış açılarına açık, gözleme yatkın olmaları etkili olur. Zeyyat Selimoğlu, 1950'den sonra başladığı öykü yazarlığını 1970'lerden itibaren öykü ve roman alanında geliştirerek edebiyatımızın hak ettiği değeri görememiş fakat yetkin isimlerinden biri olur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. YAZARIN YAŞAMI- YAZIN YAŞAMI- ESERLERİ

1.1. Yazarın Yaşamı

1.1.1. Doğumu ve Ailesi

Zeyyat Selimoğlu'nun yaşamına dair bilgilere başta eski eşi Muhterem Pekgöz, ablasının torunu Şule Kulein ve yazarın yakın dostlarının röportaj ve yazılarıyla ulaşıldı. Zeyyat Selimoğlu 1922'de İstanbul'da dünyaya gelir. Karadenizli bir aileye mensuptur fakat yaşamı İstanbul'da geçer. Bir ağabeyi ve bir ablası olmak üzere toplam üç kardeşler.

Selimoğlu, 1963'te İstanbul Hukuk Fakültesi'nden mezun, avukat Muhterem Pekgöz'le tanışır ve tanışmadan altı ay sonra onunla evlenir. Bu evlilik yazarın ilk, Muhterem Pekgöz'ün ikinci evliliğidir. Muhterem Hanım'ın ilk evliliğinden dünyaya gelen bir kızı vardır, yazarla ortak çocukları olmamıştır. Muhterem Hanım'ın verdiği bilgiye göre yazarın çocuk özlemi yoktur. 1978'de Muhterem Pekgöz'ün isteğiyle boşanan yazar, bir daha evlenmez.

1.1.2. Eğitimi ve Çalışma Hayatı

Yazarın babası maliye ve hukuk mezunu olmasına rağmen, yabancı dil öğrenmemenin pişmanlığını yaşar. Bu yüzden üç çocuğunu da yabancı dille eğitim veren okullara gönderir. Yazar 1936-1944 yılları arasında Alman Lisesi'nde, ağabeyi Galatasaray Lisesi'ne, ablası ise Notre Dame De Sion'da eğitim görür.

Alman Lisesi'nde öğrenciyken devam eden İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle, okulda yoğun Nazizm propagandası yapılır. Selimoğlu'nun edebiyata düşkünlüğü, derslerine giren Türkçe öğretmenleri tarafından açığa çıkar. Hüseyin Siret ve Zeki Ömer Defne, Selimoğlu'nun edebiyata bakışını etkileyen öğretmenlerdir. Yazar, Alman Lisesi'nin ardından İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni kazanır ve buradan mezun olur. Ancak hiçbir zaman avukatlık mesleğini yapmaz. Yaşamını yazarlık ve çevirmenlikle sürdürür.

1.1.3. Mizacı

Yazar; neşeli, aydınlık yüzlü fakat çoğunlukla içe dönük, alıngan bir mizaca sahiptir. Yazar, evinde konuk ağırlamaktan hoşlanan ve dostlarıyla sıkça vakit geçiren biridir. Çok fazla konuşmaktan kaçınan yazar, bu özelliğiyle içine kapalı olarak değerlendirilir. Selimoğlu bazen hüzün bazen de sevinçli mizafta olduğunu söyler. (Başer, 2011: 19) Şule Kulein'in verdiği bilgiye göre yazar, kendisine herkesin "Zeyyat" şeklinde hitap edilmesini tercih eder.

1.1.4. Ölümü

Zeyyat Selimoğlu yazları Heybeliada'da, kışları Nişantaşı'nda yaşamını sürdürür. Yazar, yakalandığı akciğer kanseri sebebiyle 2000 yılının temmuz ayında Nişantaşı'nda vefat eder. Ölümü Rauf Mutluay, Doğan Hızlan, Hilmi Yavuz gibi yazarlarca gazetelerde geniş yankı uyandırır. Doğan Hızlan, 2 Temmuz 2000 yılına ait Hürriyet'teki köşesinde "Penceredeki Yalnız Adam" başlığıyla Selimoğlu'nun ölümünden duyduğu üzüntüyü *"iyi, usta bir hikayeciyi, köşesinde yaşayan bir dostu kaybettim. Edebiyatı sevenlerin başı sağ olsun."* (Hızlan, 2000) ifadeleriyle belirtir. Refik Durbaş, yine 2 Temmuz 2000 tarihli Sabah'taki köşesinde "Öyküler Öksüz Kaldı" haberiyle Zeyyat Selimoğlu'nun vefatını duyurur. Selimoğlu'nun yetkin edebiyatçı yönüne değinen Durbaş, *"zaman geçiyor, geçecek; bu değil de ağabeylerimi kaybetmek ağrıma gidiyor. Ağrıma gidiyor..."* (Durbaş, 2000) ifadeleriyle Selimoğlu'nun vefatından duyduğu derin üzüntüyü anlatır.

1.2. Yazın Yaşamı

Zeyyat Selimoğlu'nun edebî serüveni resmî olarak Cumhuriyet Gazetesi'nin düzenlediği, Yunus Nadi Armağanı yarışmasına gönderdiği "Rize'nin Köylerinden" başlıklı yurt yazısıyla başlar. 4 Temmuz 1950'de Cumhuriyet Gazetesi'nde yayımlanan bu yazı, 60 yazı içinden birinci seçilerek 1949-1950 Yunus Nadi Armağanı'na layık görülür. Ancak bunun öncesindeki bir Yunus Nadi Armağanı yarışmasına gönderdiği hikayesi kabul edilmez.

Resmen bu yarışmayla tanınsa da Selimoğlu, edebiyatla lise sıralarında tanışır. Yabancı yazarlardan Steinbeck, Zweig, Panait Istrati; yerli yazarlardan Orhan Kemal, Halide Edip, Yakup Kadri ve Sait Faik'i severek takip eder. Yazarın eski eşi Muhterem Pekköz ve ablasının torunu Şule Kulein, Selimoğlu'nun etkilendiği bir yazar olmadığını

söyler. Aynı zamanda Kulein'in verdiği bilgiye göre yazarın çok zengin bir kütüphanesi mevcuttur. Yazar, birçok eseri takip eder fakat kimseden etkilenmediğini, özgün bir yazar olduğunu hissettirir.

Selimoğlu, yarışmadan ödül kazanınca yazma isteği kamçılanır. Bundan sonra ağırlıklı olarak öykü türünde eserler vermeye başlar. Babasının işleriyle meşgul olduğundan 1952'den 50'li yılların sonuna kadar yazmaya ara verir. Bundan sonraki süreci Selimoğlu şöyle aktarır:

“... Sonra babamın işleri tasfiye olunca, ben de kendimi tamamen yazmaya verdim. Zaten içimde bir birikim vardı. Gemi adamlarıyla birlikte yaşamış olmanın verdiği bir birikim. Bu da öyle kendiliğinden olmadı. Yazdıkça birer birer ortaya çıkmaya başladı hikayeler.” (Durbaş, 1989)

Selimoğlu 1955 yılında “Kavganın Sonu ve Başı” isimli öykü kitabını yayımlar, fakat asıl çıkışını 1969'da yayımladığı “Direğin Tepesinde Bir Adam” eseriyle yapar. Bu eser, 1970 Sait Faik Hikaye Armağanı'na layık bulunur. Yazar; roman, hikaye, çeviri gibi çok geniş bir sahada eserler vermesine rağmen özellikle öykücülüğüyle ön plana çıkar. Selimoğlu, bir tür olarak öyküyü kendine daha yakın bulur. Romanın hazırlık safhası çok detaylı olduğundan Selimoğlu bu türe mesafelidir. Öyküyü az sözle çok şey anlatma sanatı olarak gören yazar, öyküye “yüz metre koşucusu” benzetmesi yapar.

Yazarın Alman Lisesi eğitimi, kendisini çeviri alanında yetiştirmesine katkı sağlar. İleri derecede Almanca bilgisi sayesinde Alman edebiyatının seçkin eserlerini dilimize kazandırır.

Selimoğlu, dönemindeki eleştirmenlerce az yazmakla eleştirilir. Oysa Selimoğlu, öykü yazmak için ısrarlı çabaya girmez. Onun, olgunlaşınca kendisini gelip bulacağını söyler. Yazar, bu alanda yetkin eserler vererek alanının önemli ödülleriyle layık görülür. “Koca Denizde İki Nokta” eseriyle 1974 Türk Dil Kurumu Hikaye Ödülü, “Derin Dondurucu İçin Öykü” eseriyle 1994 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazanır. Yine “Koca Denizde İki Nokta” isimli radyo oyunuyla 1973 TRT Başarı Ödülü'nü hak eder.

Zeyyat Selimoğlu çoğunlukla deniz adamlarının yaşantısını öyküleştirir. Onların tutkularını, özlemlerini, başkaldırılarını anlatmaya değer bulur. Durbaş, Selimoğlu'nun edebiyatımızdaki önemini şu ifadelerle vurgular:

“Yaşar Kemal, Çukurova'nın rengidir. Kemal Tahir, bozkırın rengi idi, Bekir Yıldız Güneydoğu'nun... Zeyyat Selimoğlu ise Karadeniz'in, özellikle de “deniz”in

rengi idi. “Deniz”i yazarken kahramanları “gemi” adamlarıydı. Bu yüzden olsa gerek, edebiyatımızda da “direğin tepesinde bir adam” kimliğiyle yaşadı.” (Durbaş, 2000)

Zeyyat Selimoğlu yalnızca deniz insanlarını anlatmakla kalmaz, kara insanlarının da yaşamını anlatmaya değer bulur. Aşk, yozlaşma, sosyal adaletsizlik gibi daha birçok konuyu titizlikle işler.

1.3. Eserleri

1.3.1. Öyküleri

1. Kavganın Sonu ve Başı (1955), Yenilik Yayınları, İstanbul
2. Direğin Tepesinde Bir Adam (1969), Can Yayınları, İstanbul
3. Kıçüstünde Toplantı (1971), E Yayınları, İstanbul
4. Koca Denizde İki Nokta (1973), Can Yayınları, İstanbul
5. Karaya Vurdu Deniz (1975), Can Yayınları, İstanbul
6. Soyunanlar (1980), Hür Yayın, İstanbul
7. Çiçekli Dağ Sokağı (1982), Can Yayınları, İstanbul
8. Gemi Adamları (Toplu Gemici Öyküleri)(1984), Can yayınları, İstanbul
9. Bir Şarkı Gibiydi (1987), Can Yayınları, İstanbul
10. Aramızdaydı O Gün (1990) Can Yayınları, İstanbul
11. Denizlerin İstanbul (1992) Can Yayınları, İstanbul
12. Derin Dondurucu İçin Öykü (1995), Varlık Yayınları, İstanbul
13. Bahar Yorgunluğu (1998), Can Yayınları, İstanbul

1.3.2. Romanları

1. Deprem (1976), Sander Yayınları, İstanbul
2. Tutkunun Köşeleri (1982), Yazko, İstanbul

1.3.3. Çocuk Romanları

1. Martılar Adası, (1979), Cem Yayınları, İstanbul
2. Yavru Kayık, (1980), Doyuran Yayınevi, İstanbul
3. Uyumsuz Nuri, (1981), Can Yayınları, İstanbul

1.3.4. Anı

1. Yeni Defterden Eski Deftere, (1999), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

1.3.5. Çevirileri

1. Altı Çağdaş No Oyunu, (Yukio Mişima), (1991), Can Yayınları, İstanbul
2. Dalgaların Sesi, (Yukio Mişima), (1995), Varlık Yayınları, İstanbul
3. Bunlar Da Mı İnsan (Primo Levi), (1996), Can Yayınları, İstanbul
4. Bir Maskenin İtirafı, (Yukio Mişima), (2010), Can Yayınları, İstanbul
5. İlk Yılların Ekmeği, (Heinrich Böll), (1998), Can Yayınları, İstanbul
6. Kardeşim Rüzgâr Kardeşim Deniz, (Jose Mauro De Vasconcelos), (1999), Can Yayınları, İstanbul
7. Kurnaz Tilki, (Goethe), (1998), Can Yayınları, İstanbul
8. Trenin Tam Saatiydi, (Heinrich Böll), (1996), Can Yayınları, İstanbul
9. Âdemoğlu Neredeydin, (Heinrich Böll), (2009), Can Yayınları, İstanbul
10. Azizler Kampı, (Tadeusz Novakowski), (2003), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
11. Karşı Çıkmak Gerekiyordu, (Wolfdietrick Schnurre), (1999), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
12. Pal Sokağı Çocukları, (Ferenc Molnar), (2000), Can Yayınları, İstanbul
13. Sıkı Kontrol Edilen Trenler, (Bohumil Hrabal), (2007), Everest Yayınları, İstanbul
14. Şüphe, (Friedrich Dürrenmant), (2006), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
15. Bosna Hikayeleri, (İvo Andrić), (1994), Varlık Yayınları, İstanbul
16. Yankı, (Hans Erich Nossack), (1970), Yankı Yayınları, İstanbul
17. Tanrı Sevenleri Korur, (Mario Simmel), (1971), E Yayınları, İstanbul
18. Tracy'nin Kaplanı, (William Saroyan), (1999), İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
19. Silah Arkadaşları, (Konstantin Simonof), (1971), E Yayınları, İstanbul
20. Bin Beyaz Turna, (Kavabata Yasunari), (1968), Cem Yayınları, İstanbul
21. İşgal Altında, (Siegfried Lenz), (1982), Can Yayınları, İstanbul
22. Vatan Sağolsun, (Mario Simmel), (1985), İnkılâp Yayınları, İstanbul
23. Sayın Başkan, (Miguel Angel Asturias), (1967), 20. Yüzyıl Yayınları, İstanbul

İKİNCİ BÖLÜM

2. ZEYYAT SELİMOĞLU'NUN ÖYKÜLERİNDE YAPI ve İZLEK

2.1. Öykülerde Yapı ve İzlek

2.1.1. Öykülerde Yapı

2.1.1.1. Öykülerde Anlatıcı ve Bakış Açısı

2.1.1.1.1. Kahraman Anlatıcı ve Bakış Açısı

Öykünün içinde yer alan, olan biteni bizzat yaşayan kahraman anlatıcı, aynı zamanda öykünün başkişisidir. Diğer yandan “*kendisi, diğer kişiler ve olaylar hakkında tek bilgi kaynağıdır.*” (Boynukara, 2000: 45) Zeyyat Selimoğlu’nun bu tarz bakış açısıyla kurguladığı öykü sayısı oldukça azdır.

“*Kan Grubu: Sıfır Tarih Negatif*” öyküsü, kahraman bakış açısıyla kurgulanır. Anlatıcı, bir sinema filmi seyredirken bizzat yaşadığı ve tanık olduğu olayları anlatır. Filmin konusundan etkilenen başkişi, filmi kendi zihninde yeniden kurgular. Filmin konusu ve kahramanları, daha tanıdık, kendi tarihimizden kişilerdir.

“*Lavta sesleri gittikçe zayıflayıp sönmeye yüz tutarken bir kanun taksimidir başlıyor ağırdan ve gittikçe yükselerek, bize yansırken müzik sesi, Kraliçe Catherine de Medici Virna Lisi’nin bir değişime uğradığını, Osmanlı Sarayı’nda 1. Ahmed’in kadını olarak kimlik değiştirdiğini, şimdi daha bir cana yakın ama yine tutkulu bir dişi kadın kimliğiyle filme yerleştiğini görüyorum;... Osmanlı Saray entrikalarının başoyuncusu Virna Lisi Kösem Sultan, beyaz perdede...*” (D.D.İ.Ö., “Kan Grubu: Sıfır Tarih Negatif”, s. 7)

“*Senfoni Prostatoral*” öyküsü de kahraman anlatıcı ve bakış açısıyla kurgulanır. Bu öyküde anlatıcı “*eserin vakasını hem yaşayan, hem de değerlendiren anlatan insan durumundadır.*” (Aktaş, 2005: 95) Öykü başkişisi olan kahraman anlatıcı, prostat ameliyatı olmak için hastaneye gider. Ameliyat olacağı günün sabahından itibaren yaşadıklarını aktarır. Anlatıcı, vakayı bizzat yaşayan olarak tüm detaylara değinir. Bu sayede metnin inandırıcılığı artar ve metin bir film boyutu kazanır. Okur da bu filmin seyircisi gibidir.

“*Kapının önünde kırk numara ayakkabılarımı çıkarıyor, steril ameliyat odasına girebilmem için ayaklarıma geçirmem gerekli seksen numara pantuflamsı bir şeyleri*

giyiyorum, içeriye giriyorum... Dört bir yanımda ameliyathane görevlileri!” (D.D.İ.Ö., “Senfoni Prostatoral”, s. 30)

Kahraman anlatıcının bakış açısı; bulunduğu mekân, yaşadığı zaman ve çevresindeki insanlarla sınırlıdır. Ameliyat sırasını bekleyen başkışı, kendisiyle beraber bekleyen hastaları gözlemler. Onların ruhsal durumları hakkında çıkarımlarda bulunur.

“Burada, ameliyat adayı en azından sekiz, on kişi, Araf’tayız, loş, soğuk, eşyasız bir dikdörtgenin duvarları dibindeki alçak kerevetlere yan yana dizilmiş sekiz, on kişi, karşılıklı oturmuş, birbirlerine bakacakken bakmamayı yeğliyor, gözler tam buluşacakken birbirinden ayrılıyor. Sanki her birimiz bir karşımızdakinin ameliyat olmasından, belki sakat kalacağından, belki hayatta kalmayacağından suçluymuşuz gibi.” (D.D.İ.Ö., “Senfoni Prostatoral”, s. 29)

“Kara Bir Şey Denizde” öyküsü, başkışı Süvari Bey’in ağzından aktarılır. Denize açılan geminin sorumlusu olan kahraman, sefer sırasında mayınlı bölgeye rastlar. Mayına değmeden yola devam etmenin çarelerini ararken büyük bir sorumluluk bilinciyle hareket eder.

“Uykuda çocuklar geliyor gözlerimin önüne... Bu mayını böyle başıboş komak... Hemen ardımızdan gelen bir gemi belki... Mayın karşıda hâlâ, bir batıp bir çıkıyor... Kapkara bir tehdit gibi... Eyüp’le Ayı artık gemiye yanaşmışlar. Uşaklar filikayı çekmeye başlıyorlar. Kararı vermek artık yalnız bana kalıyor.” (D.T.B.A., “Kara Bir Şey Denizde”, s. 50-51)

Büyük bir özveriyle çalışan Süvari Bey ve ekibi, mayının zararsız olduğunu, herhangi bir tehlike yaşamadan geçebileceklerini öğrenir. Süvari Bey, emrindeki çalışanların can güvenliğinden sorumlu olduğu için, bu haberle büyük sevinç ve rahatlama yaşar.

“Palto” öyküsü, kahraman bakış açısıyla anlatılan bir başka öyküdür. Öykünün kahramanı, ismini bilemediğimiz bir erkektir. Kahraman, Suriye gezisi sırasında otobüsteki turist bir kadına aşık olur. Kahraman, kadının otobüste çok üşüdüğünü fark eder ve ona kendi paltosunu verir. Bu vesileyle aralarında bir yakınlık başlar. O andan itibaren palto, kişisel bir nesne özelliğinden sıyrılıp soylu bir duygu olan aşkın simgesi haline gelir. Kahraman anlatıcı, bedenlen üşüse de ruhen ısındığının farkındadır. Aşk, kendinden geçme halidir. O, üzerindeki paltoyu çıkararak adeta görünen kişiliğini de üzerinden çıkarır ve bambaşka birine dönüşür. Yeniden aşık olduğunu kendi kendine itiraf eder.

“*Mezarcı Yorgo’nun Almanya Çapkınlığı*” bizzat başkişinin ağzından aktarılır. Oğlu ve gelini Almanya’da yaşayan Yorgo, çocukların daveti üzerine eşini İstanbul’da bırakarak Almanya’ya gider. Tren istasyonunda, hiç tanımadığı genç bir kızla göz göze gelir. Kız, eteğinin yırtmacından bacağını göstererek Yorgo’nun dikkatini çekmeye çalışır. Yorgo kızdan etkilenir ancak olup biteni kendi çekiciliğine bağlar.

“...Kendi kendime vre Yorgo diyorum, yetmiş yaşındasın ama pek de göstermezsin. Hem kuzum yaşlılardan hoşlanan kızlar da vardır, üstelik sen yıllar yılı ortodoks ve müslüman mezarlıklarının o temiz, çam kokulu, selvi kokulu havasını alıp vermişsin vre! Çok ölen görmüşsün, yaşamanın değerini anlamış, hiçbir şeyi dert edinmemişsin. İşte seni geçkin yaşında genç gösteren sır be Yorgo, diyorum kendi kendime, şimdi şu Alman kız sana bacağını neden gösteriyor sanıyorsun? Sen yaşını göstermiyorsun da ondan.” (Ç.D.S., “Mezarcı Yorgo’nun Almanya Çapkınlığı”, s. 63-64)

Yorgo, iç monolog tekniğiyle yaşadıklarını anlatır. Genç kızın kendisinden etkilenmesini yaşamdan aldığı keyfe ve buna bağlı olarak genç ve dinç kalmasına yorar. Kahraman anlatıcının kendi hikayesini kendi anlatması metne hem inandırıcılık kazandırır hem de başkişiyle okur arasında samimi bağ oluşmasını sağlar.

“*Sesler ki Unutulmaz*” öyküsü, bir durum öyküsü olup öykünün başkişisi tarafından anlatılır. Başkişi, bir pasajın önünden geçerken pasajdan gelen müzik sesine kulak kesilir. İçeriden gelen müzik sesi onu çok etkiler. “*Kalbime prangayı vuruyor.*” dediği bu ses, onu olduğu mekândan soyutlar ve başka bir âleme götürür. Bundan sonra, kahraman anlatıcı, dönemin ünlü sanatçıları görür. Bazen çocukluğuna döner, çocukken dayısının evinde gördüğü Hafız Sami’den ne çok etkilendiğini anlatır.

“*İşin inceliklerini anlayacak yaşta değildim, şimdi de öyle bir iddiam yok, ama o sesi, çocukluk kulağımı çınlatan o tiz ve yırtıcı sesi şimdi de alıyor gibiyim şu pasajın içinde. Bölme kapılarının camları mı titriyordu Hafız Sami okurken, içimiz mi?*” (B.Y., “Sesler ki Unutulmaz”, s.29-30)

Kahraman anlatıcı, hem çocukluk hem de gençlik döneminin sanatçılarından ve onların yaptığı müziğin kalitesinden bahseder. Bu durum, anlatıcının müziğe ve sanatçılara hayranlığını vurguladığı gibi geçmişe özlem duyduğunu da ifade eder.

2.1.1.1.2. Tanık Anlatıcı ve Bakış Açısı

Zeyyat Selimoğlu, birçok öyküsünü tanık anlatıcı ve bakış açısıyla kurgular. Anlatıcılar, çoğunlukla öykü kişileri olup başkişinin eylemlerini, kendilerine çizilen sınırlar dahilinde, aktaran konumdadır.

“*Saçları Sarı Tütün*” öyküsü tanık anlatıcı ve bakış açısıyla aktarılır. Anlatıcı, genç bir erkektir. Öyküleme zamanından öykü zamanına dönerek çocukluğunda tanık olduğu hadiseleri aktarır. Anlatıcının amcası, aynı zamanda öykünün başkişisi, bir tütün kaçakçısıdır. Günün birinde, devlet onun hakkında yakalama emri verir. Jandarmalar onu yakalamak için eve gelince, amca jandarmaları atlatır ve evden gizlice kaçır. Anlatıcı, olanları görebildiği/gözlemleyebildiği kadarıyla okura aktarır. Jandarmalar, amcaı aramak için çevreyi dolaşır. Anlatıcı da gördüklerini anlatır.

“*Neden sonra, bir haykırma, giderek uzaklaşıp, şiddetini arttırmış yağmur sesi içinde giderek zayıflıyor: ‘Sen ordan git, ben şu yanı arayım, sen ordan git, ben şöyle. Sen oradan, sen oradan...’ Yağmur araya giriyor. Başkaca ses duyulmuyor. Ortalık kararmada. Yalnız, iri damlaların tıkırtısı var damda. Ses o kadar.*” (D.D.İ.Ö., “*Saçları Sarı Tütün*”, s. 58)

Hava koşullarının kötü olması sebebiyle anlatıcı, yalnızca yakın mesafede olanları görür. Jandarmalar uzaklaşıncı anlatıcının bilgisi de azalır. Nitekim zamanla görüntüler yok olur, geriye ses kalır.

Amca, uzun bir süre dağlarda yaşadıkdan sonra, tehlikenin geçtiğini düşünerek yeniden köyüne döner. Aradan kısa bir zaman geçer ve devlet yeniden amcanın peşine düşer. Amca, bir kez daha kaçır ve dağlara sığınır. Amca, kendisini yakalamaya gelen iki jandarma erini öldürür. Bunun haberini başkalarından alan anlatıcı, olaylara yine mesafeli biçimde yaklaşır.

“*Üç ay önce bir gece, düşümde gördüğüm şey gerçekleşmişti. Tabancanın namlusundan çıkan duman ardında amcamın yüzü görünmez olmuştu ya, doğrudu. Bundan böyle göremezdik artık onun yüzünü. Aramızda kalın bir duvar yükselmişti bir çırpıda. O duvarın dibinde iki jandarma erinin kanlı başları ve duvarın öbür yanına sürülmüş amcam vardı. Bizden kaçacaktı artık herkesten kaçtığı gibi, duvarın öbür yanında kalacaktı.*” (D.D.İ.Ö., “*Saçları Sarı Tütün*”, s. 79)

Anlatıcı, amcasının geleceğiyle ilgili yalnızca tahminde bulunur. Bakış açısının sınırlılığı onu kesin hüküm vermekten alıkoyar.

“*Cankurtaran*” öyküsünde anlatıcı, bir kamera vazifesi görür gibi tavır alır. Eski denizci Ayı, çalıştığı gemi battıktan sonra cankurtaran olarak çalışmaya başlar. Ancak, bu görev onun sevip alılabileceği bir görev değildir. Denize tutkun bir denizciyken karada yaşamayı garipser ve gözü daima denizdedir. Tanık anlatıcı, Ayı’nın karadaki bir gününü hiçbir duygusunu katmadan, tarafsızca anlatır. Başkişi hakkındaki bilgisi, tanık olduğuyla sınırlı olan anlatıcı, Ayı’nın öyküsünü başkasından duyar ve okura bu şekilde aktarır.

“*Duydum ki, gemi battıktan sonra yağcı ve ateşçi Ayı’nın bacağına bir mayo geçirmişler, sırtına soluk bir havlu gömlek çekmişler, gömleğin arkasına CANKURTARAN diye yazmışlar kocaman, kıpkırmızı harflerle, ‘işin budur’ demişler, bir plaja dikmişler!*” (G.A., K.V.D., “Cankurtaran”, s. 313)

“*Aramızdaydı O Gün*” öyküsünde tanık anlatıcı aynı zamanda öykü kahramanıdır. Başkişi Sotiri zayıf, hastalıklı bir çocuktur. Doktorlar tedavisi mümkün olmayan kara dizanteri teşhisi koyar. Tanık anlatıcı, Rum vatandaşların hac çıkarma törenine katılır. Sotiri’nin hastalığına bağlı olarak o gün aralarında Azrail’in olduğunu da düşünür.

“*Artık aramızdaydı, hiç kuşku yoktu. Yoksa gün ortasında birden üzerimize çöken, hepimizi içine alan bu garip, tekinsiz karanlığın anlamı neydi? Alçalan bulutların? Sise pusa gömülen denizin? Karşı kıyılar neden ölgünleşip göze görünmez olmuştu, neden dünyadan uzaklaşmış?*” (A.O.G., “Aramızdaydı O Gün”, s. 90)

Tanık anlatıcı, olaylara müdahalesizliği ve mesafesiyle varlığını hissettirirken çıkarım yapmaktan kaçınmaz. Ona göre, doğadaki olumsuzlukların, doğanın ölü vaziyeti alma sebebi, ölüm meleği Azrail’in orada olmasıdır. Sotiri’nin ölümü beklendiği için Azrail’in orada olması normaldir. Ancak Sotiri, kimsenin kendisinden beklemediği bir çeviklikle denize atlayıp denizden hacı çıkarır. O günden sonra da hiç hastalanmaz. Bütün bu anlatılanları tanık anlatıcı, olduğu gibi, kahramanın ağzından çıktığı şekliyle iletir.

“*Binikinci Gecenin Öyküsü*”, yazarın tanık anlatıcı ve bakış açısıyla kurguladığı bir öyküdür. Öyküde, Karadeniz’de yer alan Mitari köyünde, fırtınalı bir gece, teknesi kayalıklara vurup denizde mahsur kalan denizcilerin yaşadıkları anlatılır. Tanık anlatıcı, öyküye okura seslenerek başlar.

“*Ey okumaya durmuş okur, şimdi sana anlatmaya çalışacağım Doğu Karadeniz bölgesinin eski bir köyünde... Ama ne yazık ki gecenin ileri bir saati ve ortalık*

kapkaranlık, hiçbir şey görünmüyor; sözcüklerin yardımına sığınıp “katran bidonu gibi bir geceydi” diyelim, yazmaya başlayalım!” (D.D.İ.Ö., “Binikinci Gecenin Öyküsü”, s.39)

Alıntıladığımız bölümde tanık anlatıcı, okuru öykü yazma sürecine dahil eder. Gecenin katran bidonuna benzetilmesi, yaşananların yarattığı ağır ruh halinin belirtisidir. Gecenin ilerleyen bir vaktinde başlayan öyküde anlatıcı, Salim Kaptan ve ailesini okura tanıtarak giriş yapar.

Tanık anlatıcılı bakış açısı, sınırlı bir bakış açısıdır. “*Öyküde, yapıp-etmeleri gördüğü ve duyduğu gibi aktaran tanık anlatıcı, olaylara müdahalesizliği ile dikkat çeker.*” (Deveci, 2013: 26) Bir kamera gibi sadece görüş açısındakileri anlatan tanık-ben, daha fazlasını anlatmak için yetkisizdir.

“Fırtınanın göbeğinde darda kalmış bir teknenin içindeki adamlar geceyle sarmaş dolaş, kıyıda kayalıklara düşmenin korkusunu yaşarlarmış şu anda. Bakalım ve görelim, ama görmeyiz ki, yalnız seslerini duyuyoruz, az bir açıktan gelen.” (D.D.İ.Ö., “Binikinci Gecenin Öyküsü”, s. 40)

Tanık anlatıcı, gemicilerin ruhsal durumuyla ilgili net bir hüküm veremediği için tahminde bulunur. Olayı gözlemleyen anlatıcı, gemicileri gecenin karanlığında görmediğini, sadece seslerini duyduğunu ifade ederek öyküdeki sınırını ve mesafesini ortaya koyar.

“Othello Abdi ile Desdemona Despina” öyküsü tanık anlatıcı tarafından aktarılan, tiyatrocuların aşkını işleyen bir öyküdür. Liseli bir tiyatro hayranı gencin tanıklığıyla anlatılan öykünün başkışisi Arap Abdi isimli tiyatrocudur. Tanık anlatıcı, Abdi ve Abdi’nin sevgilisi Despina’nın aşkını, birlikte oynadıkları tiyatro oyunlarını, Ada halkının onlara duyduğu sevgi ve ilgiyi kendine has sınırlı bilgisiyle okura aktarır. Abdi ile Despina bir ihanet söylentisi yüzünden ayrılır ve ikisi de bir daha Ada’da görünmez.

“Despina mı? Despina’yı bir daha hiç görmedim. Olayın ardından Yunanistan’daki hısımlarının yanına gittiğini söyleyenler oldu, doğru mu bilmiyorum. Arap Abdi de öyle, bir daha hiç görünmedi Ada’da.” (B.Y., “Othello Abdi ile Desdemona Despina”, s.15)

Tanık anlatıcı, yaşananları tıpkı diğer Ada sakinleri gibi sınırlı bir çerçeveden görür ve yorumlar. Onun bilgisi de gördüğü ya da duyduğuyla sınırlıdır. Yukarıdaki

bölümden de anlaşılacağı üzere anlatıcının bilgisi teyite muhtaçtır. O, sadece başkasından duyduğunu değiştirmeden, tarafsız biçimde ifade eder.

2.1.1.1.3. Tanrısai Anlatıcı ve Bakış Açısı

“*Derin Dondurucu İçin Öykü*”, Tanrısai anlatıcı ve bakış açısıyla kurgulanır. Öykü, yaşanmış bir olayın kurgulamasıdır. 13 Mart 1994’te İstanbul Boğazı’nda bir petrol tankeriyle kuru yük gemisinin çarpışması sonucu yaşanan faciayı konu alan öykünün kahramanları tanker ve gemidir. Tanrısai anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönerek faciaya zemin hazırlayan şartları her şeyi bilen konumuyla aktarır. “*Aynı zaman diliminde, farklı mekânlarda, farklı kişilerce yaşanmış olayların hepsini görmüş, izlemiş gibi aktaran*” (Çetin, 2007: 109) anlatıcı eleştirel ve ironik anlatımı tercih eder.

“*Sancak iskele derken kuru yük gemisi hızla ilerleyip dev tankerin üstüne, Boğaz gecesine atarak şehvetengiz nârayı, bodoslama budur deyip bindirerek tankere, deldi geçti, yırttı açtı sezaryen yöntemiyle, bravo, başarılı müdahale doğrusu!*” (D.D.İ.Ö., “Derin Dondurucu İçin Öykü, s.14)

Tanrısai bakış açısını kullanan anlatıcı her an her şeye hâkimdir. Öykü kişilerinin içinden geçenleri okuma yeteneğiyle devlet görevlilerinin yangına karşı duyarsız olduğunu belirtip onları eleştirir. Halkın gözünde küçük düşmemek için durumla ilgileniyormuş gibi yapan görevliler, aslında denizin keyfini çıkarma düşüncesindedir.

“*Vincent Adında Biri*” başlıklı öykünün başkışisi ressam Van Gogh’tur. Postmodern anlatı özelliklerinin açık şekilde görüldüğü öykü, Tanrısai anlatıcının Von Gogh’un evindeki kendisine ait “Gece Kahvesi” adlı tabloyu tasviriyle başlar. Anlatıcı, kendi yorumlarını katarak okura tabloyla ilgili fikir vermeye çalışır. Kim olduğunu anlamadığımız, kendisi hakkında fazla bilgi verilmeyen bir kadın ziyaretçi Van Gogh’un evine gider ve tabloyu uzun uzun inceler. Anlatıcı, görüleni tüm detaylarıyla bildiği gibi görünmeyeni de bilir ve yorumlar. Öykü kişileri, kahve içmeye hazırlanırken öykü orada biter. Tanrısai anlatıcı, Van Gogh ve arkadaşının “Gece Kahvesi” tablosunda yolculuğa çıktığını söyler. Öyküdeki kadın karakter bir anda kendini Van Gogh’un tedavi gördüğü hastanede bulur. Anlatıcı, kadının iç dünyasına hâkimdir ve onun belleğini okur.

“*Hasta yatağında yatan Vincent’e bakarken, hani o sinemada, yanındaki koltuğun hemen bir ötesinde oturan kadını anımsıyor. O kadın, film süresince Kirk*

Douglas'ı Van Gogh için ağlayarak izlemişti. Ve tiyatrodaki Müşfik Kenter tabancayla kendi göğsüne ateş etmiş, oyundaki Van Gogh göğsüne ve ayakta ölmüştü.” (D.D.İ.Ö., “Vincent Adında Biri”, s. 24)

Anlatıcı, postmodern anlatının da imkanlarını kullanarak aynı anda hem öykü kişinin zihnini okur hem de farklı mekânların hepsini görür ve orada yaşananları okura iletir.

“*Husrev'in Adı Var Artık*” öyküsü Tanrısal anlatıcı tarafından aktarılır. Tanrısal anlatıcı, öykü kişilerinin “*yaşama bakış açılarını, geçmişlerini ve bugünlerini bil(ir).*” (Eliuz, 2004: 248) Norm karakterlerden Mehmet Usta, marangozdur. Onun için marangozluk bir meslek değil bir yaşam biçimidir. Tahtalarla uğraşırken dünyanın en keyifli işini yapar gibi mutlu olur. Tanrısal anlatıcı, iç çözümleme yöntemiyle Mehmet Usta'nın meslek aşkına dair zihninden geçirdiklerini okurla paylaşır. Öykünün başkışisi Husrev, sürekli güldüğü için arkadaşları onu “Sırtık” lakabıyla çağırır. Husrev'in bu durumdan rahatsız olduğunu Tanrısal anlatıcı bilir ve söyler. Mehmet Usta, geminin diğer çalışanlarından farklı olarak onu ismiyle çağırır.

“*Sırtık birden adının anıldığını kulağında duymaz mı, kim sevinmez adını duyar da başkasının ağzında, sevinçten suratı öyle bir asılıyor, öyle bir bozuluyor. Öyledir, suratı gülmüyorsa Husrev'in çok sevinmiş demektir. Sırtık sırtmazsa anla ki keyfine diyecek yok.*” (K.T., “Husrev'in Adı Var Artık”, s. 47)

Görüneni ve görünmeyeni sınırsız bilme yeteneğine sahip anlatıcı, başkışinin içsel dünyasından haberdardır. Kahramanın mekâna aidiyet hissini pekiştiren ismiyle çağırılma, kendinin farkına varması ve kendini önemli hissetmesi anlamına gelir. Tanrısal anlatıcı, psikolojik çözümlemeyle başkışinin anlık değişimlerini, duygularının seyrini aktarır.

“*Birleşmemiş Milletlerin Bahtsız Genel Sekreteri*” isimli ironik öykü, Tanrısal bakış açısıyla kurgulanır. Anlatıcı, kahramanların geçmişleri ve gelecekleriyle ilgili her türlü bilgiye sahip olduğu için onların başarıları ya da başarısızlıklarıyla ilgili yorum yapar.

“*Birleşmemiş Milletler Genel Sekreteri Perez de Cuellar'ın ilerde ne biçim bir iş tutamayacağı daha çok küçük yaştan belli olmuştu.*” (D.İ., “Birleşmemiş Milletlerin Bahtsız Genel Sekreteri”, s. 59)

Genel Sekreter'in çocukluğuna inen anlatıcı, elindeki bilgilerle geleceği yorumlar. Perez, küçükken annesinin dolabından onun mavi beresini alıp başına takar.

Her defasında annesinin öfkeli tavrıyla karşılaşsa da bu huyundan vazgeçmez. Çocuk Perez, ileride Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri olacağını bilmez ancak Tanrısal anlatıcı gelecekte haberdar olduğu için, bu seçimin tesadüf olmadığını, Birleşmiş Milletlere bağlı askerlerin mavi bereli olduğunu söyler. Böylece, öngörüsünün ne kadar isabetli olduğu ve her duruma hakim olduğunu kanıtlar.

Bir filmin öyküsü “*Psycho*” anlatısı, Tanrısal anlatıcının yorumuyla okuyucuya aktarılır. 1960 Amerikan yapımı “Psycho” filminden esinlenilen öykünün başkışisi müze uzmanı C.Y.’dir. C.Y., Kültür Bakanlığı tarafından, ölmüş bir yazarın evini incelemek üzere görevlendirilir. Başkışinin, yazarın evine gitmek için çıktığı yolculuktan itibaren Tanrısal anlatıcı belirgin biçimde varlığını hissettirir. “*Tanrısal/yazar anlatıcı, öykü dışında*” (Deveci, 2012: 53) olmasına rağmen başkışinin eyleme dönüşmeyen düşüncelerini okur, eylemlerini tüm ayrıntılarıyla görür. C.Y., vapurda okumak için sinemanın yüzüncü yılı onuruna hazırlanan bir kitabı çıkarır çantasından ve karşısına çıkan ilk film öyküsü “Psycho”ya aittir. Müze olarak düşünülen eve vardığında ise tıpkı “Psycho”dakine benzer bir evle karşılaşır. Tanrısal anlatıcı, C.Y.’nin korkularını, çekincelerini kendine has bilme yeteneğiyle görür ve aktarır.

“Biraz kendine gelince kalkıp lambayı söndürdü, gidip oda kapısını açtı, dışarı çıktı, kapıyı arkasından kapadı. Bir an önce çıkıp gitmek niyetindeydi artık. İçinde neler olup bittiğini bilmediği bu evden kurtulmak istiyordu.” (B.Y., “Psycho”, s.23)

Tanrısal anlatıcı, C.Y.’nin zihnini okur. Kahraman, henüz yolculuğa başlamışken karşısına “Psycho”nun öyküsünün çıkması tesadüf değildir. Anlatıcı, başkışinin filmdeki motel ve evle gideceği evi sürekli karşılaştıracığının işaretlerini önceden verir. Öykünün ilerleyen bölümlerinde onun iç dünyasının tek hakimi Tanrısal anlatıcıdır. Anlatıcı, korkunun dozunu giderek arttırır. Güçlü çözümlemeleriyle başkışinin ruhsal problemleri olduğu izlenimini yaratır ve nihayet öykü bitiminde bir not düşerek C.Y.’nin psikiyatrik vaka olduğunu belirtir.

“Kraliçe Lear”, iktidar eleştirisi yapılan bir öykü olup Tanrısal bakış açısıyla kurgulanır. Öykü başkışisi Kraliçe Lear, bir arıdır. Tanrısal anlatıcı, sıradan bir arının kraliçe arıya dönüşme sürecini ve hemen ardından aynı hızla değersizleşip kaçınılmaz sonunu anlatır. Tanrısal anlatıcı, “Kraliçe Lear” olarak isimlendirdiği arının yaşamını tüm ayrıntılarıyla bildiği için okura arının hem geçmişi hem de öyküleme zamanındaki durumuyla ilgili bilgi verir. Öykünün odağında yer alan güç yitimi, Kraliçe Lear’ın

şahsında ele alınır. Anlatıcı, iktidar sahiplerini ve onların etrafında kümelenen geçici dostları eleştirir. Kraliçe Lear, güçlü günlerini geride bırakıp bedenen yorgun düşünce ona yakın olan arılar, ondan habersiz toplantılar yapar. Tanrısal anlatıcı, tüm olup biteni hem fikirsel hem eylemsel açıdan tüm yönleriyle görür ve bu yüzden onları sert biçimde eleştirir. Öyküde anlatıcı, başkişinin düşüncelerinden ve korkularından haberdardır.

“Gece sıkıntılar, korkular, yalnızlıklar içinde geçti, gün ağardı; yeri göğü, ufku kararmış Kraliçe Lear’in üzerine güneş doğdu. Ama aydınlık? O neredeydi? “Yoksa güneş de mi esirgiyor aydınlığını benden artık?”” (B.Y., “Kraliçe Lear”, s. 37)

“Ambulans” öyküsünde Tanrısal anlatıcı daha öykünün başından itibaren varlığını apaçık hissettirir. Öyküde ismi verilmeyen genç pratisyen hekim bir dispanserde göreve başlamak üzere Ümraniye’ye gider. Genç hekimin her adımını okura anlatan Tanrısal anlatıcı, ilerleyen bölümlerde genç hekime adeta her şeyi bildiğini ispat edercesine onun hem gözle görülen hallerini hem de iç dünyasına dair bildiklerini ortaya koyar.

“Kapıyı açan adam seni içeri buyur etti. Uykusuz kalmış gibi bir hali vardı. ‘Herhalde,’ dedin içinden, ‘geç vakit bir acil vaka gelmiş olacak, hademe de sonraki saatlerde uykusuz kalmış.’” (B.Y., “Ambulans”, s.42)

Tanrısal bakış açısıyla yazılan bu öykülerde geriye dönüş, özetleme, bilinçakımı sık kullanılan tekniklerdir. Yazar, bu bakış açısını tercih ederek kişi, kurum ya da yerleşik düzen eleştirisini rahatlıkla yapar. Böylece hem tarafsızlık ilkesini korumuş hem de iletmek istediği mesajları iletmış olur.

Öykülerde Olay Örgüsü

Öykülerdeki olayların sebep- sonuç ilişkisi ve bir düzen içinde kurgulanması olay örgüsünü oluşturur. Olay örgüsü, öyküdeki olayları *“anlamlandırma, aralarında birtakım bağlantılar kurma, ilişkilendirme faaliyetidir.”* (Çetin, 2006: 190) Öykü kahraman(lar)ının başından geçen olaylar, gerilimler olay örgüsünü oluşturan zincirin halkalarıdır. Olay örgüsünü oluşturan her bir birim arasında anlamlı bir ilişkinin olması gerekir. Yani, olay örgüsünü oluşturan zincirin her bir halkası, kendisinden sonra yaşanan olayın sebebi olmalıdır.

Öykülerde olay örgüsü; tek zincirli olay örgüsü, çok zincirli olay örgüsü ve helezonik olay örgüsü olmak üzere üç farklı biçimde kurgulanır. Tek zincirli olay öyküsünde, zinciri oluşturan olaylar karmaşık değildir. Olaylar, çoğunlukla başkişinin

etrafında gelişir. Çetişli'ye göre yazarın bu tarzı tercih etme sebebi, anlatıda başkişiyi görünür kılma ve okurun dikkatini onun üzerine çekme arzusundan kaynaklanır. (Çetişli, 2009: 62)

Çok zincirli olay örgüsü birden çok kişinin, birden çok olayın sebep- sonuç ilişkisiyle birbirine bağlandığı olay örgüsü çeşididir. *“Halk masallarında sık sık yer alan ‘padişahın küçük oğlu Kafdağına gidedursun biz haberi ortanca oğuldan verelim’ cinsinden anlatımlar çok zincirli olay örgüsü örneğine girer.”* (Kolcu, 2006: 21) Bu tarz anlatımın benimsendiği öykülerde okur, kişilerin eylemlerine, başından geçenlere ayrı ayrı tanık olur. Çok zincirli olay örgüsünün hakim olduğu öykülerde, kişilerin birbirleriyle ilişkili olması ve yaşanan olayların belli bir noktada çakışması gerekir.

Helezonik olay örgüsü, iç içe geçmiş metinlerden oluşur. *“Hikâye içinde hikâye, oyun içinde oyun”* (Çetişli, 2009: 63) niteliğindeki bu tarz bir kurgu, metni sürükleyici kılarak okurun gerilimi hissetmesini ve metne olan ilgisini arttırmayı amaçlar.

Zeyyat Selimoğlu'nun öykülerinde en sık görülen olay örgüsü tercihi tek zincirli olay örgüsüdür. Yazar; *“Bir Dede Soyunuyor”*, *“Kişnemeler”* ve *“Saçları Sarı Tütün”* öykülerinde çok zincirli olay örgüsünü tercih ederken, geriye kalan tüm öykülerde tek zincirli olay örgüsünü kullanır. Dolayısıyla yazarın helezonik olay örgüsü kullanımına rastlanmaz. Öykülerinden örneklerle yazarın olay örgüsü kullanımları şöyledir:

1. Tek Zincirli Olay Örgüsü

Zeyyat Selimoğlu'nun öykülerinin büyük çoğunluğu tek zincirli olay örgüsüyle kurgulanır. Yazar, olay örgüsünü oluşturan olayları başkişi üzerinden anlatarak onun etkili olmasını sağlar. Bu tarzın benimsendiği öykülerde, olaylar basittir; başkişinin yaşadıkları üzerinden öykü akışı sağlanır.

“Psycho” öyküsünde tek zincirli olay örgüsü görülür. Başkişi C.Y.'nin, ölmüş bir yazarın evini inceleme göreviyle eve doğru giderken yaşadığı gerilim dolu dakikalar, okurun merakını arttıracak biçimde aktarılır. C.Y., yolda meşhur filmlerin yer aldığı sinema yıllığını incelerken *“Psycho”* filminin afişini görür ve filmdeki sahneler gözünün önünde canlanır. Filmdeki olaylara ev sahipliği yapan mekânla görev gereği gittiği ev arasında bağlantı kuran başkişi, korku dolu anlar yaşar.

“Yokuş aşağı ana caddeye doğru koşarken, müze yapılması istenen evin, arkasından onu kovaladığı duygusuna kapıldı panik içinde. Evin kaba adım sesleri

kafasının içinde uğultular doğuruyordu. Dönüp arkasına bakamıyor, vakit yitirirse ev ardından yetişir korkusuyla koşabildiğinde hızlı koşuyordu.” (B.Y., “Psycho”, s. 25)

“Psycho” filminde, başrol oyuncusu ruhsal sorunları olan biridir ve evine gelen herkesi öldürür. Öykünün başkışısı C.Y. de müzeye dönüştürülecek evde öldürülme korkusuna kapılır, çünkü evin ıssızlığını filmdeki evle bağdaştırır. Neden- sonuç ilişkisiyle birbirine bağlanan olaylar zinciri, başkışının eylemlerini anlamlandırmada yardımcıdır. C.Y., filmde yaşanan tüm olaylardan etkilendiği için, filmdeki oyuncuların yaşadıklarını kendisinin de yaşayacağından endişe duyar.

“Bir Kişi Daha” öyküsünde olay örgüsü, başkışısı Cahit Bey’in etrafında gelişir. Cahit Bey’in başladığı her meslekte ancak birkaç gün tutunması, olay örgüsünün seyri hakkında ipucudur. Başkışısı ya beceriksizlikten ya da yaptığı işten sıkıldığından hiçbir işi tam anlamıyla yürütemez. Onun yaşamı “*sermayesini, aldığı çok eksikine satıp ekmeğini başka yerden çıkarmağa karar verdi.*” (K.S.V.B., “Bir Kişi Daha”, s. 54) cümlesiyle özetlenir.

Fotoğrafçılık mesleğine başlayan başkışısı, fotoğraf çekmeyi bilmediği için bu mesleği bırakıp otomobil üreticiliğine başlar. Mahallesindeki demirciyle saçtan yaptığı otomobiller, herhangi bir işe yaramadığından bu yatırımından da zararlı çıkan Cahit Bey, meyve satıcısı olur. Mahalleli çocuklar, her gün meyvelerin karşısında iştahlı ve kederli oturunca başkışısı onların bu durumuna dayanamaz ve meyveleri çocuklara dağıtır. Zamanla, çocuk sevgisinin ve merhamet duygusunun ona esnafılık yaptırmayacağını anlar ve bu işi de bırakır. Cahit Bey’in bundan sonraki ve en son işi posta dağıtıcılığı olur. Kışın en çetin günlerinde, üstelik kendine ait olmayan mektupları taşımak kendisine akıllıca gelmediğinden, başkışısı tüm mektupları eve götürüp sobada yakar ve sobanın önünde uzanarak bu işin keyfini çıkarır. Olay örgüsünün son halkası ise Cahit Bey’in işini yapmayıp mektupları yaktığının anlaşılması ve bu sebeple işten çıkarılmasıdır. Olaylar arasındaki anlam birlikleri, olay örgüsünün mantıklı ve anlaşılır olmasını sağlar.

“Ödeşme” öyküsünde başkışısı İlyas’ın serüveni aktarılır. Öykünün giriş bölümünde İlyas’ın karakteri ve maddî yetersizlikleri hakkında bilgiler verilerek olay halkalarının anlamlandırılması amaçlanır. İlyas para düşkünü ve para için her şeyi yapmayı göze alan biridir. İşsizlikten kaynaklanan maddî sıkıntıları, çevresindeki çıkar sahiplerinin onu rahatlıkla kullanıp yönetmesine sebep olur. Hilmi Kaptan tıpkı İlyas gibi paraya düşkün biri olup büyük bir servetin sahibidir. Kazandıkça daha fazlasını

ister, öyle ki haksız kazanç yolları arar. Eski gemisini dinamitle batırıp kaza süsü vermek ve sigorta şirketinden para almak için İlyas’a iş teklif eder. Öykünün giriş bölümü bu şekilde kurgulanır. Öykünün gelişme bölümünde ise İlyas, Hilmi Kaptan’ın iş teklifini yüklü bir para sözü karşılığında kabul eder. Dinamit patlatarak geminin batmasını sağlayan İlyas ve Hilmi Kaptan, sigorta şirketinin zararı ödemesini bekler. Ancak şirket, geminin normal şekilde batmadığını, hileyle batırıldığını fark eder ve Hilmi Kaptan’a ödeme yapmaz. Gerilim ve merak unsurunun arttığı bu bölümden sonra öykünün sonuç bölümü şekillenir. İlyas, Hilmi Kaptan’dan yaptığı işin karşılığında alacağı parayı istese de Kaptan zarar ettiğini ve kendisine ödeme yapmayacağını söyler. İlyas, kullanıldığını fark edince öfkelenir ve Hilmi Kaptan’ı öldürür.

Tek zincirli olay örgüsünün özellikleri öykü örneklerinden anlaşılabileceği üzere; karmaşık olayların olmaması, olayların başkışı etrafında başlayıp gelişmesi ve başkışiyi görünür kılması şeklinde açıklanır.

2. Çok Zincirli Olay Örgüsü

Çok zincirli olay örgüsüyle kurgulanan öykülerde, en az iki farklı öykü kişinin serüvenleri ve onların belli bir zaman diliminde yollarının kesişmesi anlatılır. Selimoğlu’nun bu özellikteki öykü sayısı oldukça azdır.

“*Bir Dede Soyunuyor*” öyküsünde, başkışı Dede yaşamını haksız kazanç ve buna bağlı olarak işlediği suçlar üzerine kurar. Cinayet, yağmalama gibi yollarla elde ettiği kazancı arttıkça artar fakat Dede, harcama yapmayı hiç sevmez. Çok paraları olduğu halde bundan faydalanamayan Dede’nin oğulları Dede’yle bu yüzden sık sık çatışma yaşar. Dede, bütün ömrünü parasını istiflediği kasasını çocuklarından korumaya adanır. Dede ölünce, küçük oğlu odaya gizlice girip kasayı kırar ve kasadaki her şeyi toplayıp kaçar. Dede’nin ortanca oğlu ise “*babasının ölümü karşısında öylesine istif bozmamış adamdır ki, cenazenin kalktığı günün akşamı arkadaşlarıyla her akşamki kağıt oyununa hoş beşle katılmaktan geri kalmaz, böylesine duygusuz olabilir bu ölüm karşısında.*”(S., “Bir Dede Soyunuyor”, s. 18) ifadeleriyle anlatılır. Ortanca oğul, babasının cenazesine gitmez fakat eşini gönderir. Kasanın boşaltıldığını öğrenince eşini azarlar, onu o eve ağlamak için değil kasayı koruması için yolladığını ifade eder. Böylece yozlaşmış ahlakını da ortaya koyar.

“*Kışnemeler*” öyküsünde Zerzevatçı Bayram’ın atıyla mahalledeki başka bir atın aşkı ele alınır. Atların birbirlerini görünce verdikleri tepkiler, vücutlarındaki

değişimler gözle görülür biçimde belirgin ve coşkun bir aşkın habercisidir. Atlar, birbirlerine olan aşkını kişneyerek ilan eder. Onların aşkına şahit olan Zerzevatçı Bayram ve mahallenin temizlikçisi Mustafa, hayatlarını sorgular. Kendilerinin böylesi tutkulu bir aşka niçin fırsat bulamadıklarını, çocukluk günlerine dönerek anlatırlar. Mustafa, küçük deneyimlerle de olsa aşkı tatmış olsa da Bayram, çocukluğundan beri işe koşturulduğu için sevmeye ve seilmeye vakit bulamadığını ifade eder.

2.1.1.2. Öykülerde Zaman

“*Kan Grubu: Sıfır Tarih Negatif*” öyküsünde zaman bir günlük süreyi kapsar. Öykünün anlatıcısı ve başkışisi sinemaya gider. Seyrettiği film, tarihî bir filmidir. Filmde yaşananları kendi yaşadığı çağla ilişkilendirerek aktardığı sırada senenin 1994 olduğunu söyler. Bu öykü üstkurmaca bir metindir. Üstkurmaca metinlerde klasik zaman algısı görülmez. Bu öyküde de zaman karmaşıktır. Kahraman anlatıcı, seyrettiği filmi zihninde başka bir filme dönüştürür. Böylece zaman da karmaşık bir hal alır.

Öykü zamanıyla öyküleme zamanının paralel olduğu metinde anlatıcı, filmi seyrettiği sırada konuşmaya başlar. Filmde Katolikler ve Protestanlar arasında yaşanan kavga işlenir. Tarihe “Barthelemy Kıyımı” olarak geçen bu olay, film seyircisi olan kahraman anlatıcıyı çok etkiler. Film, onu başka dünyalara götürür. Anlatıcı, filmin başkışisi Kraliçe Virna Lisi’yi, Kösem Sultan olarak görür. Zihninde tasarladığı filmin sonunda anlatıcı, yine gerçek dünyaya ve gerçek zamana döner.

“*Derin Dondurucu İçin Öykü*”de anlatıcı, öyküleme zamanından öykü zamanına doğru geri dönüşle anlatıma başlar. Gerçek bir olaydan esinlenerek yazılan öykü, İstanbul Boğazı’nda Nasia adlı bir petrol tankeriyle kuru yük gemisinin çarpışmasını ve çarpışmanın şehirde yarattığı maddi ve manevi kirliliği anlatır. Tanker ve geminin kişileştirildiği öyküde olay, gece vakti yaşanır.

“*Bir dedi, iki dedi susam açıldı, devcileyin Nasia attı adımını içeri, aman gece de bir gece ki, eşsiz Boğaz gecelerinden, hani şair eder, sarhoş eder gemileri...*” (D.D.İ.Ö., “Derin Dondurucu İçin Öykü, s. 13)

Gece vaktinin etrafı karartması sebebiyle birbirlerini göremeyen araçlar çarpışır ve çarpışma, tüm İstanbul’u kapsayan bir tehde dönüşür. Tankerde çalışan iki kişi, kendilerini kurtarmaya çalışır. Fakat çarpışma ve patlamanın şiddetinden olay yerinde can verirler.

“Çok yoğun, kızgın, kara bir duman, çanaklığın önüne gelip birikiyor, iki adam görünmez oluyor artık. Öykünün kamerası hiçbir şey göremez oluyor ondan sonra, köreliyor; her şey karanlığa gömülüyor.” (D.D.İ.Ö., “Derin Dondurucu İçin Öykü”, s. 19)

Gece, yeryüzünü karanlığa bürüten bir zaman dilimidir. Tanker çalışanlarının psikolojik yönden karanlığa boğulduğunu görürüz. Facianın gece vakti yaşanması, kişilerin kurtarıma ümitlerini yitirmesine sebep olur. Ortalığı saran dumanların karalığı ve vaktin karalığı birleşerek, onların yazgısını etkiler.

“Senfoni Prostatoral” öyküsünde, öykü zamanıyla öyküleme zamanı paralel ve sıradizimseldir. Anlatıcı ve aynı zamanda öykü başkışısı prostat ameliyatı olmak üzere hastane odasında hazırlanmaktadır. Ameliyathanenin bekleme salonunda kendisi gibi ameliyat sırası bekleyen hastaları gören anlatıcı, korku ve telaşı aynı anda yaşar. Herkes, tedirgindir. Herkes, ameliyattan sağ çıkıp çıkamayacağını düşüncesi içerisinde korkuyla sıralarını bekler.

“Dikdörtgenin kapısından içeri giren bir bakıcı, gözleriyle bizi tarıyor, karşı kerevette oturan bir bayan hastada karar kılıyor, onu istiyor. Bayan hasta kerevetten doğrulurken, onun değişime uğradığını, kurbanlık bir koça dönüştüğünü görüyorum aniden, bakıcının ardından kuzu kuzu ilerleyen bir kurbanlık koç olduğunu, kesilmeye gittiğini, kapıda yok olduğunu...” (D.D.İ.Ö., “Senfoni Prostatoral”, s. 29-30)

Can korkusu taşıyan hasta/kahraman, mekânın soğukluğu ve insanların korkuları yüzünden gerilir. Zaman, niceliksel boyutu aşp niteliksel hal alır. Kahraman anlatıcı, zamanın psikolojik baskısından dolayı ameliyata giden hastaları kurbanlık hayvanlara benzeterек iç dünyası hakkında fikir sahibi olmamızı sağlar.

“Ertesi Gündü, Ayda Yürüdüler” öyküsünde öykü zamanıyla öyküleme zamanı birbirinden ayrılır. Yaşanıp bitmiş bir olay, Tanrısal anlatıcı tarafından geriye dönüş tekniğiyle anlatılır. Sabah erken bir saatte buluşan dört arkadaşın ilginç gezisini konu alan bu öyküde, kahramanlardan biri evin yakınındaki eski gazino pistine dikkat kesilir. O pistte birkaç köpek uyumaktadır. Pist, kahramanı geçmişte yolculuğa çıkarır.

“Eskiden burada tangoyla dans edilirdi, teypten tangonun sesi yükseldiğinde gazinonun ışıkları söner, yalnız tek tük, karanlık kırmızı, karanlık mavi ampuller kalır, tango eşliğinde dans edilirken kız arkadaşlarımız vücutlarını bize sımsıkı yapıştırırlar, litrelik UHU zamkıyla yapıştırılmış gibi kalırdık öyle; o zaman dışımız karanlıktayken,

içimiz beşer yüz mumluk halojen lambalarla aydınlanırdı.” (D.D.İ.Ö., “Ertesi Gündü, Ayda Yürüdüler”, s. 34)

Günün çıkmazından geçmişe sığınarak tazelenen kahraman, geçmiş zamanın saflığını arzular. Bugünün ilişkileri yapay ve geçicidir. Geçmiş, onun için “*bir hülya evreni*” (Özcan, 2005: 222)dir. Gece, fiziksel bir karanlık yaratsa da aşkın ve birlikteliğin ışığı kahramanın içini aydınlatmaya yeter. Kişi, mekân ve zaman birlikteliğinin uyumu geçmişe özlemi arttırır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarındaki acımasız Nazi uygulamalarını konu alan “*Cephe Gerisinde*” öyküsü, zıtlıklar üzerinden anlatılır. Bir yandan tüm haksız ve kirli yüzüyle savaş, öte yandan masumiyet ve barışı sembolize eden çocuklar aynı düzlemde buluşur. Sorumlu olduğu geminin kaptanıya diyaloga giren Nazi subayı, savaş döneminin verdiği gerginlik ve bunaltıyla sıcak bir yaz günün bunaltısı arasında boğuşur. Karşısında, küçük bir kayıkta iki Yunan çocuğun balık tuttuğunu gören subay oldukça sinirlenir ve “*ben muzaffer Alman ordularının subayı burada sıkıntıdan kendimi yiyip bitirirken şu aşağılık, yenilmiş milletin piçleri keyif sürüyorlar.*” (K.S.V.B., “Cephe Gerisinde”, s. 35) diyerek duruma tepki koyar. Bu ifadeler, zamanın niteliksel boyutunu işaret eder. Yıkım ve ölümün simgesi savaş, subayın psikolojisini alt üst ederken çocuklar her şeye rağmen yaşamlarına devam eder. Çocuk, umudun ve geleceğin somutlaşan yüzüdür. Kirlenmemiş dünyasıyla zamanın acımasızlığına direnen çocuklar, subayın hedefi haline dönüşür. Subay, çok doğal bir şey gibi tabancısını çıkarır ve çocukları öldürür. Aynı zamanı ve mekânı yaşayan kişileri karşı karşıya getiren, zamanı algılayış biçimidir.

“*Yeni Bir Yıla Girerken*” de öykü zamanına dönen anlatıcı, yeni yıla girmek için son saatleri sayar. Anlatıcı ve arkadaşları denizci olduklarından, yeni yıla ailelerinden ve memleketlerinden uzak girmenin hüznünü taşırlar.

“*Ortalığı yoğun bir sis basmıştı sanki. Uzaklardaki analardan, eşlerden, çocuklardan ayrı geçirilen bu yılbaşı, sevgililerden ayrı kalınmış bu yılbaşı gecesi, tüm bu denizcilerin Mamma Roza’nın sevgisine sığındığı bir geceydi.*” (Ç.D.S., “Yeni Bir Yıla Girerken”, s.16-17)

Çoğu zaman evinden ve sevdiklerinden ayrı kalan denizciler, özlemini çektiği sevgi ve şefkati barın işletmecisi Mamma Roza’da arar. Geçmiş günlerin sıcaklığıyla gelecek günlerin umudu Mamma Roza’nın anaç kişiliğinde buluşur.

“Çiçekli Dağ Sokağı” öyküsü, kahraman anlatıcının yaşadığı yerin öyküsüdür. *“Havada bir ikindi vaktinin sessizliği ve bir Temmuz gününün sıcağı. İndirilmiş yelkenler gibi bir gün.”* (Ç.D.S., “Çiçekli Dağ Sokağı”, s. 54) ifadesiyle öykü zamanına dikkat çeken anlatıcı, sokağın dingin ortamıyla uyumlu bir zaman diliminden bahseder. Bir huzur merkezi gibi tasvir edilen sokak, tarihi dokusu ve kültürel çeşitliliğiyle diğer yerlerden farklıdır. Gündüz, ılık hava sokağa huzur verirken geceyle birlikte hüznün ve melankoli hakim olur. Karanlık, insanları sokaktan evlere çeker. Bu yüzden sokak yalnızlaşır. Anlatıcı, sokağa canlı bir varlık bakışıyla yaklaşır. Karanlıkla beraber rengini ve neşesini kaybeden sokak, yalnızlaşır ve sadece kendi sesini dinler.

“Şeytanminareleri Zararsız Hayvanlardır” öyküsünde anlatıcı, öyküleme zamanından geriye dönerek sıradizimsel şekilde yaşadıklarını anlatır. Tanık anlatıcı, öykünün başkışısı Mehmet Kaptan’la sohbet ederken Mehmet Kaptan’ın torunu denizden avladığı şeytanminarelerini dedesine getirip gösterir. Kaptan, büyük bir öfkeyle torununa bağırır ve o hayvanları alıp odadan çıkmasını söyler. Anlatıcı, Mehmet Kaptan’ın öfkesine anlam veremez ve şeytanminarelerinin zararsız hayvanlar olduğunu söyler. Bunun üzerine Mehmet Kaplan, geçmişte yaşadığı ve unutamadığı bir anısını anlatır. Genç bir denizciyken sefer sırasında şiddetli bir fırtınaya yakalanırlar. Kaptan’ın arkadaşı Dursun, gemiden denize düşer ve boğulur. Cesedi bulamayan Mehmet Kaptan için zaman darlaşır. Mekânın ve zamanın bir olup Kaptan’ı kuşatması ondaki suçluluk hissini arttırır. Kısa bir süre sonra arkadaşının cesedine ulaşan Mehmet Kaptan, şeytanminarelerinin Dursun’un gözlerinin üzerinde toplanıp gözlerini yemeye başladığını görür.

“Bir bir kopararak, nerdeyse zorla ayırdım şeytanminarelerini. Şölenin sonu geldi böylece, ama benim de. Dursun’un bir az ötesine dizüstü çöktüm, koyverdim kendimi, bıraktım. Son dehşet sahnesini silmek için kafamdan, ölümden önceki Dursun’un gözlerini düşündüm hep, başka bir şey düşünmedim, hep ölümden önceki gözlerini, hep önceki gözlerini, önceki gözlerini, hep önceki gözlerini.” (G.A., K.V.D., “Şeytanminareleri Zararsız Hayvanlardır”, s. 266)

Mehmet Kaptan belleğinin derinliğine ittiği bu kötü anısını, torununun getirdiği şeytanminareleri yüzünden yeniden hatırlar. İstenmeyen olaylar, belleğin mahzeninden çıkınca bireyi huzursuz eder. Şeytanminareleri şimdi de Kaptan’ın zihnini kemirmeye başlar. Dursun’un ölmeden önceki yüzünü hatırlamaya çalışması işte bu huzursuzluğun yok olup zamanın kuşatmasından kurtulma çabasını gösterir.

“*Othello Abdi ile Desdemona Despina*” öyküsü artsürel zaman anlayışıyla kurgulanır. Tanık anlatıcının “*daha önce yaşadığı veya öğrendiği vakayı hatırlamanın ölçüsü çerçevesinde sun(duğu)*” (Can, 2013: 120) öyküde vaka yaz sonlarına doğru gerçekleşir. Anlatıcı ve ada halkının Çayır’da oynanan “Arabın Gazabı” oyununa ilgisi müthiştir. Yine bir gün oyunun oynanacağı saatte kalabalık toplanır. Abdi ile Despina’nın oyun şeklinde başlayan, gerçekte ise cinayetin eşiğinden dönülen gösterisi adadaki son gösterileridir. Tanık anlatıcı, havanın bunaltıcı yönüne değinerek bir bakıma felaketin habercisi olduğuna dikkat çeker.

“*Ada’nın hastalıklı havası lodos, olanca boğmacası ile Çayır’ın üzerine yüklenmekteydi sanki. Gökyüzü kapalıydı, kasvet rengi bir gökyüzü, sinirleri bozup bırakan bir basınç, yağmur mevsiminin öncüsü alçalmış kurşun rengi bulutlar!*” (B.Y., “*Othello Abdi ile Desdemona Despina*”, s.12)

Gergin hava, gergin başlayıp biten oyun ve hemen ardından yağın şiddetli yağmur merak ve keyifle Çayır’ı dolduran halkı bir anda dağıtır. O günkü hava koşulları, öykü zamanından öyküleme zamanına dönen anlatıcının zihninde kötü bir hatıra olarak yer alır.

“*Sesler ki Unutulmaz*” öyküsü zaman odaklı bir öykü olup başkişinin geçmişe özlemine anlatır. Öykü zamanıyla öyküleme zamanının paralel olduğu öyküde başkişi bir pasajın önünden geçerken Whitney Houston’un şarkısını duyar. Bu andan itibaren gerçek mekân ve zamandan soyutlanır. Bundan böyle pasaj; yazar-anlatıcının ruhuna dinginlik veren, sevdiği seslerin yer aldığı kutsal bir mekâna dönüşür. Öykünün yazılış tarihi 23 Mayıs 1996’dan sonradır. Çünkü anlatıcı, öyküde Tanju Okan’dan bahsederken onun artık aramızda olmadığını ifade eder. Bu da öykünün yazılış tarihi hakkında aşağı yukarı fikir sahibi olmamızı sağlar.

Öyküde yazar-anlatıcı, aynı zamanda başkişi an’dan geriye döner. Whitney Houston, Pink Floyd, Sezen Aksu, Nükhet Ruacan, Tanju Okan, Jose Feliciano, Aşık Veysel, Arif Sağ gibi yerli ve yabancı sesler belleğinde canlanır. Çok geçmeden, anlatıcı kendini çocukluk yıllarında bulur. Hafız Sami’nin, bir akraba evinde icra ettiği eserler gözünde canlanır. Bazı hatırlarını aktaran anlatıcı “*Müzik Perisi ile Doğduyıldız*” isimli bir öykü anlatır. Öyküde Müzik Perisi isimli hayali bir kahraman bir bebeğin doğumuna şahit olur. Dünyanın en güzel seslerinden birinin bebek sesi olduğunu vurgulayan anlatıcı, Müzik Perisi’nin bu sese hayranlığına da dikkat çeker. Öykünün bir bölümünde sürekli geçmişe dönüp o yıllardaki seslerin kalitesini, özgünlüğünü dile

getiren yazar öykünün bir sonraki bölümünde bir bebek sesinin ümit veren, neşelendiren yönünü anlatır. Bir bebeğin dünyaya gelişi geçmişle gelecek arasındaki zamana anlamlandırır. Anılan tüm güzel seslerle bebeğin sesi, yazarın geriye “bir hoş sadâ” bırakma arzusunu da işaretler.

“*Kraliçe Lear*” öyküsünde öyküleme zamanıyla öykü zamanı farklıdır. Yazar anlatıcı, bir bal arısının kraliçe arı olma sürecini ve onun hızlı düşüşünü anlatır. Anlatıcı, masalsı bir üslûpla anlattığı öyküde, kullandığı zaman ifadeleriyle ve zamanda atlamalar yaparak olay akışını hızlandırır.

“*Gün oldu, gece oldu, günler geceler oldu, zaman geçti zamanlar ve tüm bu zaman dilimleri boyunca yaşlanan, gücünden düşen, yıpranan tüm yaratılışlar gibi Kraliçe Arı da zamana yenik düştü, yıprandı.*” (B.Y., “Kraliçe Lear”, s.35)

Kraliçe Arı’nın zamana yenik düşen fiziki güzelliği ve gücü çevresindekiler tarafından fark edilir. Onun güçsüzlüğünden istifade eden arılar “*Kraliçe Arı’nın, Balyasa’nın dördüncü maddesine göre Kovansaray’dan elbirliğiyle uzaklaştırılmasına*”(K.L., s.36) karar verir. Öyküde zaman unsuru başkişinin kendisiyle yüzleşmesine yardımcı olur. Kraliçe Arı’nın güç ve iktidarını kaybedip yalnızlaşması, onu bir iç hesaplaşmaya götürür. Kraliçe Arı, aslında hep yalnızdır, çevresindekiler sadece onun destekçisi gibi görünmüş fakat daima kendi çıkarlarını korumuşlardır.

“*Yaz Başında Ölü Pazar*” öyküsünün zamanı bir pazar günüdür. Deniz ve yeşillikten uzak, betonlarla örülü bir semtte yaşayan başkişi, semtin özellikle pazar günü sıkıcı, monoton ve biraz da tekinsiz olduğunu söyler. Oysaki mevsim yazın başlarıdır. İnsan kalabalığının, canlılığın hakim olması gereken bir dönemde bankalar, mağaza vitrinleri, balkonlar içine kapanık şekilde insanların gelip gitmesini bekler. Semtte pazar gününün tek olumlu yanı trafiğin rahatlamasıdır.

“*Şu ‘Ölü Pazar’ gününde trafik ne kadar da rahatlamış. Geniş cadde üzerinde ne araba ne otobüs keşmekeşi; tüm bir hafta boyunca bir araba kasırgası yaşayan cadde, şimdi ‘Ölü Pazar’ onuruna rahat soluk alıyor. Tam da sırası gelmişken şuraya oturtalım mı bir özdeyiş: ‘Ölüler rahatlatır!’*” (B.Y., “Yaz Başında Ölü Pazar”, s. 61)

Başkişi, pazar gününü ölüye benzeterek semtin hareketsizliğini ve yaşamsal işlevi bitmiş bir varlıktan beklentinin yanlış olduğunu sezdirir. Trafiğin sakinliğine dikkat çekse de, ironik tavrıyla bu durumdan memnuniyetsizliğini ifade eder. Aslında başkişi keşmekeşi, keşmekeşin içindeki o canlı ruhu istemektedir.

Başkişi ‘ölü pazar’ sebebiyle rengini, canlılığını yitirmiş semttten çıkıp doğanın tüm renklerinin hakim olduğu semtlere doğru ilerledikçe keyiflenir. Temiz hava, deniz ve orman, çevredeki neşeli insanlar sayesinde kahramanın huzursuzluğu yerini sevince bırakır. Kahramanın ifadeleri, öykü zamanının niceliksel yönünden çok nitelikselliğini vurgular.

“*Bahar Yorgunluğu*” öyküsünde tarih 1997 olup öykü zamanı ve öyküleme zamanı paraleldir. Tanrısal anlatıcı tarafından ironik bir üslupla aktarılan öykü, kışın sonu baharın başları gibi bir zaman diliminde, ismi verilmeyen bir semtte yaşayanların mevsim değişikliğinden etkilenmesini anlatır. Kış mevsimi semt sakinlerinin sıkça hastalanmasına sebep olmuştur. Hastaneler, eczaneler ve çiçekçilerin kârlı olduğu bu dönemin kapanacağını müjdeleyen Tanrısal anlatıcı, baharın gelmesiyle doğanın dirileceğini, bu dirilişle hastaların iyileşeceğini söyler.

2.1.1.3. Öykülerde Mekân

Edebi eserlerde vakanın daha iyi anlatılması ve anlaşılması bir mekânın varlığını gerekli kılar. Mekân; fiziksel bir alan olmanın ötesinde “*karakter, olay ve diğer tüm unsurlar açısından varoluşu simgeleyen bir kavram haline getirilir.*” (Zambak, 2007: 2) Kişilerin psikolojilerini doğrudan etkileyen, eylemlerine yön veren ve dramatik aksiyonun kaderini belirleyen işlevleriyle mekân; anlatıların önemli öğelerinden biridir.

Zeyyat Selimoğlu’nun öykülerinde mekân, çok baskın bir öğedir. Bazen kahramanların eylemlerine sıradan bir dekor olur bazen kahramanın arayış ve farkındalık sürecinde işlevsel rol alır, ancak Selimoğlu’nun öykülerinde mekân çoğunlukla kahramanların önüne geçebilecek ölçüde anlam barındırır. Örneğin “*Çiçekli Dağ Sokağı*” ve “*Bir Ada Soyunuyor*” öykülerinde mekân, başlı başına öykü kahramanıdır.

Zeyyat Selimoğlu deniz tutkunu olduğu için denizcilerin yaşamını öykülerinin odağı yapar. Bu yüzden öykülerde temel mekân denizdir. Deniz, simgesel bir anlam ve önem taşır. Bunun dışında, çevresel mekân olarak İstanbul, Rize, İtalya, Almanya gibi ülke ve şehirler öykü mekânlarından bazılarıdır. Öyküdeki mekânları işlevsel bakımdan açık/ geniş mekânlar ve kapalı/ dar mekânlar olmak üzere iki bölümde inceleyeceğiz:

2.1.1.3.1. Açık/ Geniş Mekânlar

Öykü kişilerinin kendini rahat, özgür ve sağlıklı hissettiği, nefes aldığı ve eylemlerini anlamlı kılan her türlü mekân, açık mekândır. Açık mekânlar aynı zamanda bireylerin kendini güvende hissettiği mekânlardır. Anne rahminin esenliğinden dünyaya adım atan birey, tıpkı anne rahminde olduğu gibi korunaklı ve güvenli mekân arayışındadır. *“Mekânın bu güvenli sığınak algısı, üzerinde yaşayanları kendi içlerinden çıkmaya ve etrafı/dünyayı görmeye davet eder.”* (Korkmaz, 2015: 95)

“Külhanların Önünde” öyküsünün başkışısı Tekel Hamza, geminin külhan kısmında çalışır. Görevi, külhan adı verilen geminin yakıt bölümünde ateş yakmaktır. Yüksek sıcaklığı sebebiyle çalıştığı bölümü cehenneme benzeten Hamza, işini ciddiyetle yapar. Dolayısıyla cehennemi, kendine cennet eder. Hamza, çoğu kişinin kolay kolay dayanamayacağı bu sıcak yerde kendini güvende hisseder. Hamza, ateşin dilini çözer ve ateşin tanrısı gibi davranarak elindeki güce dikkat çeker. Suyu hükmeden geminin ilerlemesi, Hamza’nın ateşi devamlı canlı tutmasına bağlıdır. Ateş ve su, birbirine zıt iki unsurdur. *“Ateş, tanrısal gücünü kullanarak, suyun üzerine kendi kurallarını ve hırçınlığını yayar. Böylece kudretli ve hükmedici olan ateş, zıtlıkların uyumunu sağlayan bir vazife üstlenir.”*(Şahin, 2006: 5) Ateşin gücünü ortaya koyması Hamza’nın gücüyle alakalıdır. Hamza, bu zamana kadar kimsenin ateşe böylesine hükmettiğini görmediğini söyler ve kendine pay çıkarır.

Mekânı anlamlı kılan özelliklerden biri, nesnelerin insan üzerinde bıraktığı etkidir. Hamza küreğine aşkla bağlıdır. Zamanla onun organlarından biri gibi gerekli ve işlevsel bir hal alan kürek, Hamza’nın en yakın dostudur.

“Ölümde bir bozukluk var... Yakışanı bulunmamış, adam marangoz bakıyorsun, doğdu doğalı tahta rendelemiş, basbayağı ölüveriyor, olmaz; marangoz rende olmalı, plânya olmalı ölürken, kitapçı kitap olmalı, ressam tablo haline girmeli, cellât darağacı olmalı. Ölüsü bile işe yaramalı adamın, yararlı olmalı.” (D.T.B.A., “Külhanların Önünde”, s.64)

Eşyalar, birey ve mekân arasında aidiyet bağı yaratan varlıklardır. Hamza için küreği yalnızca bir nesne değil, kendi ruhundan izler taşıyan, onun kişiliğini şekillendiren bir ustadır. Bir kitapçı, kitabıyla varolur, bir marangoz rendesiyle. Hamza da küreğiyle varolmuştur. Deniz adamı olmak, yalnız olmaktır. Sevdiklerini geride bırakmak demektir. Hamza, tüm sevgisini küreğine verir. “Nikahlı karıdan da beter” diye nitelendirdiği bağlılığını, öldükten sonra onunla gömülme isteğiyle perçinler.

Cehennem sıcaklığı veren bir ortamı zevkli bir yaşam alanına dönüştüren kürek; ruhu olan, anlam taşıyan, içselleştirilen canlı bir varlık haline gelir.

“Taş İskele Üzerinde Ayaklar, Ve...” öyküsünde mekân bir iskeledir. Selimoğlu’nun birçok öyküsünde olduğu gibi, bu öyküsünde de mekân bireyin yaşamını biçimlendiren, işlevsel bir varlıktır. *“Tahkiyede çevrenin belirlenmesine gereğince önem veren Selimoğlu, varsa olanı, yoksa olması gerekeni, varla-yok arasındaysa maziye dillendirerek bizim de o çevreye ısınmamızı, o çevreyi benimsememizi sağlamaya çalışır(r).”* (Lekesiz, 1999: 109)

Taş İskele, Osmanlı döneminde yaşayan bir valinin yazları zaman geçirdiği köyde yaptırdığı bir iskeledir. Çevresindeki birçok yapı, zamana yenik düşse de Taş İskele, hâlâ canlı ve yaşama isteğiyle ayaktadır. Köy; yaz mevsiminde kalabalık, diğer mevsimlerde sakin bir yerleşim alanıdır. Taş İskele, sakin yaşamdan memnundur. Üzerinde gezen ayak sayısı azaldıkça, onun huzuru artar. Yalnızlıktan keyif alan Taş İskele, kış mevsiminin soğukunda adeta dirilir.

“İşte şimdi başlayan, Taş İskele’nin aylardır can attığı yalnızlığıdır. Başlıyor. Sirtından bütün ayaklar, bütün yalnız ayaklar, bütün kokmuş midye kabukları, yosunlar, kopuk ipler, kırık iskarmozlar çekilip de kuzey dalgaları bütün bir yazın ter ve pasını yıkayınca, derin, içini açan bir yalnızlık soluğu alıyor Taş İskele.” (G.A., K.V.D., *“Taş İskele Üzerinde Ayaklar Ve...”*, s. 245)

Taş İskele, köy sakinlerinin/ ayakların kendi üzerinden geçmesinden yorulur ve yıpranır. Yalnız kalınca denizle yakınlaşma fırsatı bulur. Deniz, onu besler, canlandırır. Onu ayakların kirinden arındırır. İnsanlar, kalabalıklar kirli yüzleriyle onu yıpratırken deniz sağıltıcı gücüyle ona zindelik verir.

“Eksi Sonsuza Doğru” öyküsünde tanık anlatıcı ve Hızır kaptan, öykünün başkişisi Rızvan hakkında konuşurlar. Rızvan hakkındaki bilgileri bu sohbetten ediniriz. Rızvan, kan davasından kaçan bir denizcidir. Öldürülme korkusuyla kimsenin kendisini bulamayacağı yerlere gizlenir. Çalıştığı gemi battıktan sonra bir kömür ocağında çalışmaya başlar. Rızvan burayı güvenli bir sığınak gibi görür. Kömür tozu yüzünü karartacak fakat düşmanlarıyla arasına kara bir duvar örecektir. Yer altı, günışığından mahrum bıraktığı halde Rızvan’a güven ve esenlik verdiği için açık mekân işlevindedir.

“Gözleri karanlıkta görüyor, kulağı karanlıkta duyuyor, karanlığı çekip içine, karanlığı soluyor. Dışarıda, çirkin açık havada, o çiğ güneş altında, o çiğ, çirkin güneşin aydınlığında gözleri görmez olur, kulakları işitmez, soluğu tıkanır da açık hava

boğar onu belki, boğar bırakır. Geceler ki suçu bağrında besler, suçluya omuz verir, Rızvan geceleri seviyor, yirmi dört saatte yirmi dört saat, maden gece üzredir.” (G.A., K.V.D., “Eksi Sonsuza Doğru”, s.279)

Rızvan, suç ve korkudan dolayı günü/günüşiğini sevmez. Gece /karanlık tüm kainatı gizlediği gibi Rızvan’ı da gizler. Zaman dilimi olarak gecenin, mekân olarak da yeraltının seçilmesi ve sevilmesi gizlenme, izini kaybettirme eğiliminden kaynaklanır. Zaman ve mekânın uyumu, başkişinin niyetine ve arzusuna hizmet eder. Yeraltı, tıpkı gökyüzü gibi sınırsızdır. Ancak yeraltı, eksiye doğru gitmektir. Sonu bilinmeyen karanlık, Rızvan’ı kalabalıklardan yalıtsa da onun için “karasevda”dır.

“*İstanbul Bize Doğru Gelirken*” isimli öyküde başkişi memleketi İstanbul’dan uzun zaman ayrı kalan bir denizcidir. Dünyanın çeşitli ülkelerini gezip benzersiz güzelliklerle karşılaşsa da İstanbul’a özlemi dinmez. Görevi biter bitmez İstanbul’a dönen başkişi sevinç ve heyecan içerisinde.

“Ve ufuktan kopup gelen o kadın, tahtı ve görkemiyle, çevresine dolmuş onca kadın ve erkeği, onca çoluk çocuğuyla yanımızdan hızla geçip gidiyor, denizin üzerine inmiş de az yukardan ilerleyen koca bir bulut gibi, çevresine dolmuş karınca kararınca boyutlarda insanlarla, çelişkiler zincirini yanından ayırmadan, sırayla emzirerek, hızla geçip gidiyor.” (B.Ş.G., “İstanbul Bize Doğru Gelirken”, s. 111)

Gemide arkadaşı Markoni Zeki’yle İstanbul üzerine sohbet eden başkişi, İstanbul’un tarihi yapılarını hayal eder ve memleketine kavuşmanın sevincini daha yoğun hisseder. Kent, tüm keşmekeşine rağmen hâlâ çekici ve güzeldir. Üstelik kendi koynunda barındırdığı insanların emziren yani onlarla organik bağ kuran bir anne gibidir.

“*Aramızdaydı O Gün*” öyküsünde ana mekân denizdir ve başkişiyi rahatlatan görünümüyle geniş mekâna örnektir. Sotiri, amansız bir hastalığa yakalanmış olup günden güne kötüleşir. Bir Hristiyan geleneği olan haç çıkarma töreni için tüm mahalleliyle birlikte o da deniz kenarındadır. Haç suya atıldıktan sonra kimsenin anlamadığı bir şekilde Sotiri suya düşer. Herkes onun ölü çıkacağını düşünürken o sapasağlam şekilde denizden çıkar. Tanık anlatıcı, o günden sonra Sotiri’nin her gün denize girdiğini ve bu sayede hastalığını atlattığını söyler. Sotiri, hastalığını denizde bıraktığına inanır. Temiz su, onu kirlerinden arındırır ve ona yeni ve taze bir hayat verir. Bachelard’a göre berrak sular arınmanın yanı sıra yenilenme de sağlar. (Bachelard, 2006: 163) Sotiri de hastalığından arındığı denize bundan böyle yenilenmek ve zinde

kalmak için girer. Deniz, Sotiri'nin ölümüne meydan okuma yeridir. Arındıran, iyileştiren ve inancı pekiştiren işlevleriyle deniz açık/geniş mekândır.

“Bir Ada Soyunuyor” öyküsünde Heybeliada ve sakinleri ele alınır. Ada temiz havası ve bol yeşilliğiyle genişçe tasvir edilir. Ada sakinlerinden Mezarıcı Yorgo, mekâna farklı bir bakış açısıyla bakar. Yıllarca mezarlıkta çalıştığı için orayla bütünleşir, bağlanır.

“Mezarlıkta çalıştım mı beyim, hani nasıl diyorsun, mutluluk duyuyorum. Patırtısız, kavgasız, gürültüsüz bir dünya. Ölüm dediğin, insanların aklını başına getiriyor, yani, ölmüş insanların! Mezarlıktaki barış havasını başka hiçbir yerde bulamazsın. Barış gücü diyorlar ya, işte asıl barış gücü orada.” (S., “Bir Ada Soyunuyor”, s.33)

Hırs ve kavgalarıyla dünyayı kaosa sürükleyen insanların yerini mezarlıkta ebediyen sessiz ve tok gözlü ölümler alır. Yorgo, mezarlıkta esenlik içinde çalışır. Çünkü ölümler hiçbir şeyden şikayet etmez. Hiçbir yeri kirletmez. Oysa diriler, tüketim ve kirliliğin vücut bulmuş halidir. Mezarlık, bireye farkındalık kazandıran ya da farkındalık düzeyini yükselten açık mekânlardır. Çünkü birey nefes aldığı ve sözü olduğu sürece canlıdır. Ölümler, yaşamla ilgili tüm haklarını yitirmiş dolayısıyla söyleyecek sözlerini de yitirmiştir. Yorgo, mezarlıktaki işini bitirip eve gidince yaşama daha sıkı sarıldığını söyler. Nitekim o, henüz dünyadayken yaşamın bilincine varır ve bu açıdan geride bıraktığı ölümlerden daha şanslıdır.

“Yaz Başında Ölü Pazar” öyküsünde mekân ve zaman birlikteliği öyküye yön verir. Başkişi, kalabalıktan ve hareketli bir yaşamdan hoşlanır. Aynı zamanda yaz mevsimini de çok sever. Bir pazar günü sokağa çıktığında karşılaştığı تنها ve sıkıcı manzara onun sinirlerini bozar. Ancak yürüdükçe mekân değişir ve aradığı ortama gittikçe daha çok yaklaşır. Nihayet, denizin ve göğün mavisi, yeşilin farklı tonlarının hakim olduğu bir mekâna gelince güzel havanın tadını çıkaran kalabalığa rastlar. Başkişinin içinde biriken sıkıntılar bu sayede dağılır ve mekân açık mekâna dönüşür.

“Sesler ki Unutulmaz” öyküsünde mekân çok güçlü biçimde tasvir edilir ve öykünün en önemli unsuru olarak karşımıza çıkar. Öyküdeki mekân bir pasajdır. Başkişi, önünden geçtiği bir pasajın içerisinden gelen müzik sesiyle olduğu yerde kalakalır. İçeriden gelen ses Whitney Houston'un sesidir. Başkişi, tutkuyla pasajdan içeri girer. Bu andan itibaren zaman ve mekândan soyutlanır, bambaşka bir âleme gider. Orada yerli ve yabancı meşhur, sevdiği sanatçıları bir arada görür. Müzik, bir ses

olmaktan çıkıp farklı coğrafya ve kültürleri birbirine bağlayan bir köprüye dönüşür. Müzik bu bağlamda ülkü değer bir simgedir. “*Bir sesin güzelliğinde dünya bütünleşiyor. Şu küçük pasaj bütün dünyayı nasıl sığdırıyor daracık mekânına?*” (B.Y., “Sesler Ki Unutulmaz”, s.28) ifadeleriyle başkişi, mekânın fiziksel anlamının önemsizleşip barındırdığı rahatlatıcı ve birleştirici anlamına dikkat çeker. Müziğin evrensel gücü, mekânsal sınırları kaldırır; yaşanan evreni ferah ve açık bir alana dönüştürür.

2.1.1.3.2. Kapalı/ Dar Mekânlar

Öykü kahramanlarını psikolojik anlamda kuşatan, çıkmaza sürükleyen, devamlı eksiklik duygusu hissettiren kapalı mekânlar, vakanın boyutunu etkileyecek güçtedir. Kapalı mekânlarda birey, kendini gerçekleştirme imkanı bulamaz, hem kendiyle hem çevredekilerle çatışmaya girer. Kapalı mekânlardaki kişiler çoğunlukla mutsuz, umutsuz ve dış dünyadan yalıtılmış görünümündedir. Zeyyat Selimoğlu’nun öykülerinde kapalı mekân sayısı açık mekânlara oranla daha azdır. Mevcut kapalı mekânlar da fiziksel boyutundan çok simgesel anlamlarıyla ön plandadır.

“*Kıyadaki O Köy*” öyküsü, tamamıyla bir kapalı mekân öyküsüdür. Fiziksel olarak başlayan yokluk giderek psikolojik bunalım ve çaresizliğe dönüşür. Öyküdeki mekân, bir Karadeniz köyüdür. Kıyıda bir köy olmasına rağmen balıkçılık yapılamaz. Toprakları verimsizdir ve havası daima kapalı ve soğuktur. Köyün etrafını denizin içindeki üç büyük kaya sarmıştır. Köy halkı bu kayaları orayı terk edip gitmemeleri için nöbet tutan askerlere benzetir. “*İnsanın dünya ile uyumsuzluğunu, yalnızlığını ve mutsuzluğunu simgele(yen)*” (Korkmaz, 2016: 330) bu köy, daima tedirgin ve düşüncelidir.

“...geceleri uykusu yer yer bölünüyordu bir yerlerinden. Bir kıyı köyünün çektiği uykusuzluk iç kesim köylerinin uykusuzluğuna benzemez. Denizin, kimi zaman uğultusu, kimi zaman iççeğişi, iniltisi, çağlaması bu uykusuzluğu daha da besler, körükler. Uykuya dalamadı mı, düşünceye dalıyordu köy: Neden? Şu deniz neden esirgiyor balığını benim kıyılarımdan?...” (Ç.D.S., “Kıyadaki O Köy”, s. 23)

Köydeki insanlar ve hayvanlar köyün bahtsızlığından paylarını alır. Örneğin, tavuk ve horozlar öter ötmesine fakat yorgun ve zayıftırlar. O köyde yaşamaya mahkum edilmiş gibi sinirli ve hastalıklıdırlar. Çocuklar çelimsiz, hastalıklı olup oyun oynamayı bilmez. Güneşin yüzünü yeterince göstermemesi meyvelerin tatsız ve ham kalmasına sebep olur. Erkekler ellerindeki kısıtlı imkanlarla çalışır fakat yine de eksiklik bir türlü

tamamlanmaz. Köyde bol olan tek şey karalahanadır. Köyün yazgısı tıpkı bu bitkiler gibi karadır. Köydeki toprağın çoğunu kaplayan karalahana, köye tekinsiz ve yabani bir görünüm katar. Köyün fiziksel imkansızlıkları, köydeki tüm canlıların kaderini etkiler. Çocuklar mutsuz, babalar mahcup, anneler çaresiz bireyler olarak bu yoksunluğun mağdurlarıdır.

“*Bir Çöplüğe Bakar Öyküdür*” kirlenen değerler dünyasının çevresel yansımaları konu edinir. Annesini kaybetmiş bir çocuk, babasıyla gezmeye çıkar. Bulundukları yerin yakınında büyük bir çöplük vardır. Çocuk, bu çöplüğü görmeyi çok ister, babası da onu oraya doğru götürür. Çöplerin kokusu, çevredeki bitki örtüsünün ve denizin kokusunu bastırır.

“*Çöpler dünyası, yeryüzünde bir ölümler dünyasıydı aslında: Eskiden bir değer taşımış, ama artık işe yaramaz ne varsa burada toplanmış, ortada kalmış cenazelerinin kaldırılmasını bekliyor gibiydiler.*” (D.İ., “Bir Çöplüğe Bakar Öyküdür”, s. 28)

Çöplük hem görüntüsü hem kokusuyla insanlarda tiksinti yaratır. Bir mekân olarak çöplük, bir zamanlar bizden bir parça olup görevi ya da ömrü tükendiğinde hayatımızdan çıkardığımız nesneler dünyasını da temsil eder. Tükettiğimiz her şey çürümeye mahkumdur. Ve insan, çürümeye ve kokmuşluğa tahammülsüzdür. Tüm bu çağrışım alanlarıyla çöplük bir kapalı mekândır. Ayrıca, temizliğin ve masumiyetin simgesi çocukla tükenmişliği ve kokmuşluğu sembolize eden çöplüğün bir arada kullanılması yaşamın kendi özünde barındırdığı zıtlığın ifadesidir.

“*Denizlerin, İstanbul*” öyküsü, “çağdaş ve bulaşıcı hastalık mikrobu” olarak tanımlanan deniz kirliliğini konu eder. Kirliliğin faili de mağduru da insanoğlunun kendisidir. Ardında bıraktığı çöplerle yalnızca kendine zarar vermekle kalmaz, diğer canlıların yaşam alanlarını da ihlal ve ifsal eder. Başkışı, durumdan şikayet edenleri sert biçimde eleştirir. Denizdeki kirliliği de ironik bir üslûpla dile getirir.

“*Meduzalar, Sazlar ve Yosunlar Karnavalı, artık İstanbul denizlerinin önde gelen eğlencesi olmuştu. Her türden ve her tipten, yeşil, kahverengi ve kara giysileriyle deniz çöpleri ve çöpün artıkları da bu karnavalın gediklileri artık, meduzalarla, yosunlarla, sazlarla sarmaş dolaş. Rüzgar da bir çıkmazsa, bütün gün boyu karnavalı sürdürür, keyfine doyamazlar eğlence ve eğlenmenin.*” (D.İ., “Denizlerin İstanbul”, s.112)

Deniz, rengi itibarıyla tıpkı gökyüzü gibi dinginliği, umudu simgeler. Kirliliği yaratan insanoğlunun doğaya verdiği zararı yine doğanın kendisi onarır. Denizde

karnavala dönüşen kirlerin çoğalmasını, rüzgar kendi nefesiyle bir nebze durdurur. Denizin kirlenmesi başkışının geleceğe dair umudunu yitirmesine neden olur. Çünkü *“kirli su bilinçaltı için kötülüğün kabul yeridir, bütün kötülüklere açık bir toplanma yeridir.”* (Bachelard, 2006: 157) İnsanoğlu, özünü su oluşturur. Kirli su onun yaşamsal özünü tehdit eden bir düşmandır. Başkışı, gelecek nesle böylesi bir tehdidi miras bırakmanın endişesini taşır ve bu boyutuyla kirli denizler kapalı mekândır.

“Kotor’un Fabrika Bacaları” öyküsünde fabrika, kapalı mekân işlevindedir. Üç arkadaş, Adriyatik’e yakın bir liman kasabası olan Kotor’u tepeden seyrederek. Kotor, denizi ve yeşilliğiyle eşsiz bir manzaraya sahiptir. Ancak, göğü yoğun bir duman kaplamıştır. Bu duman fabrika bacasından tüter. Kahramanlardan biri daha önce fabrikada çalışmıştır ve o mekânla ilgili olumlu fikri yoktur.

“Duyduk duymadık demeyin, şu gördüğünüz vücudu ben fabrikaya teslim etmeye gidiyorum. Oraya varınca, kendim kendimin değilim artık. Fabrikanın malıyım orada. Gücünün kuvvetinin canına okunacak bir mal.” (Ç.D.S., “Kotor’un Fabrika Bacaları”, s. 129-130)

Medeni dünyanın simgesi fabrikalar, aslında bir yandan çalışanlarını sömüren düzenin de temsilcisidir. Öykü kahramanı, kendini fabrikaya teslim edeceğini söyleyerek bu mekânın kurduğu egemenliğe işaret eder. Fabrikanın dolayısıyla modern dünyanın bireyleri iradesizleştirip mekânikleştirdiği bir egemenlik alanı, mutsuzluktan başka bir şey vadetmez. Bir mekân olmanın ötesinde, simgesel bir değer olan fabrika hem bireyin gücünü hem özgürlüğünü sömürür. Tüm bunların yanında doğayı kirleterek tüm canlıların yaşamını tehdit eder.

“Tekel Hamza’nın Yeni Dünyası” öyküsü yine başkışının Tekel Hamza olduğu başka bir öyküdür. Gemideki işinden sonra bir hastanenin kalorifer dairesinde çalışmaya başlar. Yine kendisiyle özdeşleşen küreği yanında ve yine ateşi yakma görevi ondadır. Ancak Hamza, yıllarca yaşadığı denizden ayrılmanın hüznünü taşır ve rahatsızlığını her fırsatta dile getirir. Hamza’ya hastanede yere/ toprağa yakın bir oda verirler. Bu odanın küçük bir penceresi vardır. Bu pencere, onu dünyaya/dışarıya açmak yerine, kirli bir duvarı göstermekten başka işe yaramaz. Oysaki pencere, insanın gökyüzüyle irtibatını sağlayan dolayısıyla onu özgür hissettiren bir değerdir. Kalorifer dairesini birey açısından darlaştıran ve kapalı mekân haline getiren sebepler, pencerenin duvara bakması ve denizden ayrı kalma halidir. Hamza, gemide kömürü tutuşturup tazeledikçe gemi uzun yollar aşar, denizler geçer. Ancak, hastanede kömürü yaktıkça hastane

olduğu yerde kalmaya devam eder. Üstelik ateşi tazelemesi hastaları bunaltır ve rahatsız eder. Hamza'ya göre, işinde başarılı olduğunu gösteren ölçüt harekettir. Oysa hastane, gemi gibi değildir; o, sabit, hareketsiz ve ruhtan yoksundur. Hastalara şifa veren bu mekân başkişinin ruhunu tutsak eden hastalıklı bir dünyadan öteye geçemez.

Zeyyat Selimoğlu'nun "Bahar Yorgunluğu" eserindeki öykülerin birçoğunda kapalı mekânın hakim olduğunu görürüz. Mekânlar, kahramanlara baskı yapar, onları zaman zaman korkutur, çaresizliklerini onların yüzüne vurur. "*Psycho*", *Kraliçe Lear*", "*Ambulans*", "*Manken Atın Öyküsü*" kapalı mekânın hakim olduğu öykülere örnektir.

"Psycho" öyküsünün başkişisi C.Y., ölmüş bir yazarın evini müzeye dönüştürme projesi kapsamında yazarın evine doğru yola çıkar. Yolda ünlü filmleri konu alan bir kitabı incelerken "Psycho"nun başrol oyuncularını Anthony Perkins ve Janeth Leigh'in fotoğraflarını görür. Çok sevdiği filmlerin başında geldiği için bu filmle ilgili bölümü dikkatle inceler. Yolculuğunu tamamladıktan sonra proje eve doğru yürür ama nedense zihninin bir köşesinde "Psycho" vardır.

"Kapalı havanın, yağmurun altında birden irkildi, iliklerini donduran bir soğğun içini kapladığını duydu. Şu anda tam karşısında, biraz yüksekte duran ev 'Psycho'daki motelin bir eşiydi. Bu ev insanın içini donduran o filmde çıkıp gelmişti buraya sanki ve şimdi "buyur içeriye!" diyordu." (B.Y., "Psycho", s. 19)

Tıpkı meşhur filmde olduğu gibi burada da hava yağmurlu ve soğuktur. Fiziki koşulların olumsuzluğu yazarın seçtiği fiillerle paraleldir. İrkilme, korkma, üşüme gibi durumlar kahramanın üzerindeki baskıyı gösterir. Tüm bu baskılar sonucu C.Y., yazarın evini filmdeki motele benzetir. Öykünün devamında C.Y., her hareketini film sahneleriyle özdeşleştirir. Merdivenlerden çıkarken filmdeki dedektifin suratından bıçaklanma sahnesi gözünde canlanır. Başkişi, her adımda daha çok korkar, o korktukça mekân onu daha çok sıkar. Mekân; tüm ıssızlığı ve korkunçluğuyla başkişiyi ele geçiren, sindiren ve varlığını tehlikeye atan bir öykü ögesidir.

"*Kraliçe Lear*" öyküsünde iktidarını yitiren kraliçe arı, fırsatçı çevresi tarafından yok edilir ve mekân yutucu işleviyle karşımıza çıkar. Güçten iyice düşen ve umudunu yitiren kraliçe arı, bir karınca ordusunun kendisine doğru yaklaştığını görür. Karıncalar, arının çevresini sarar. Kraliçe Lear'ın ne kurtulma şansı vardır ne de ümidi. Tanrısal anlatıcı mekânın darlığını "*Çember gittikçe daralıyordu. Çember gittikçe daralıyordu.*" (B.Y., "Kraliçe Lear", s.39) ifadeleriyle anlatır. Bu tekrarlı ifadelerle öykü biter. Mekânın darlaşması iktidarın ve yaşamın sonunu hazırlar.

“*Manken Atın Öyküsü*”nde tanık anlatıcı mahalleye özdeşleşen, mahallenin demirbaşı haline gelen kalaycının atını ve atın gidişiyle mahallenin kaybolan neşesini anlatır. Mahalleli atı o kadar sever bir o kadar da kıskanır ki kadınlar o at gibi yürümek ister erkekler de eşleri kalaycının atı gibi yürümediği için onlardan sürekli şikayet eder. Kalaycı, malzemelerini taşımak için kullandığı atıyla bir gün kaybolur. Tanık anlatıcı başta olmak üzere mahalleli bu duruma çok üzülür. Yine bir gün kalaycı İbrahim mahalleye geri döner ama yanında at yoktur. Mahalleli bir yandan atın bir daha gelmeyecek olmasını kabullenmeye çalışacak öte yandan onun yarattığı boşluğu çeşitli çarelere başvurarak doldurmaya çalışıp avunacaktır.

2.1.1.4 Öykülerde Kişiler Dünyası

2.1.1.4.1 Başkişiler

Edebi eserlerde, olay örgüsünün kendileri etrafında şekillendiği, “*iç dünyaları ve hayatları ayrıntılarla anlatıldığından diğer karakterlerden kolaylıkla ayrıl(an)*” (Korkmaz, 2016: 335) başkişiler, metne yön veren olayların merkezinde yer alır. Diğer anlatı kişilerinin varlığı onların konumuyla anlamlıdır. Çoğunlukla hem iç dünyasıyla hem toplumla çatışmalar yaşayarak değişim ve dönüşüme uğrayan başkişiler, metnin iletisini taşımakla yükümlüdür.

Zeyyat Selimoğlu öykülerinin vazgeçilmez kişileri denizcilerdir. Ancak Selimoğlu’nun denizcileri sabah denize açılıp akşam eve dönen kişiler değildir. Doğan Hızlan bu konuda şöyle der: “*Selimoğlu deniz adamlarını anlatıyor ama Sait Faik’in anlatığı balıkçıları, kıyı adamlarını değil, uzak deniz adamlarını... Köyünden kasabasından, Karadeniz’inden ayrılıp uzak denizlere, yad ellere açılan adamları.*” (Hızlan, 1996: 451)

Durum böyle olunca, kahramanlar denizi ev gibi beller, geride kalan sevdiklerinin yerini denizle doldurmaya çalışır. Köse, Pire Mahmut, Hızır Kaptan, Beton Rıza, Ruşen, Husrev, Rızvan, Tekel Hamza gibi daha birçok denizci, deniz sayesinde boyut kazanır. Hepsinin bir öyküsü vardır ve hepsinde ortak olan memleket ve aile özlemidir.

“*Köse*” öyküsünün başkişisi, geminin bakım ve onarımından sorumlu Köse adlı kişidir. Köse’nin öykü boyunca ismi verilmez. O, fiziksel yoksunluklarıyla tasvir edilir. Küçükken annesinin kucağından yere düşer ve yüzü tanınmaz hale gelir. O günden

sonra da çirkin sayılabilecek bir görüntüyle gezer. Ancak, becerisi sayesinde fiziksel yoksunluğunu kapatmaya çalışır ve kendi sektörünün aranan ismi haline gelir.

“On, on beş Köseyi üst üste koyup sıralasan yine bir gemi bordası etmez. Ama çekiç var elinde Köse’nin, Köse çekicini sapını kavrar kavramaz bir dev kesiliyor ki... Gemi bordalarına meydan okuyan bir dev... Çirkinliğin, kekemeliğin, bücürlüğün öcü işte böyle alınır, böyle pasları çekiçleye çekiçleye, vura vura, döke kıra pasları...” (K.T., “Köse”, s. 25)

“Çirkinlik”, “kekemelik” ve “bücürlük” sözcükleri, toplumsal kabul görmeyen fiziki yetersizlikler olarak dile getirilse de Köse, mesleğinde ilerleyerek kendini topluma kabul ettirir. Çekiç, Köse’nin fiziksel kusurlarını örten bir maske işlevi görürken diğer yandan geminin paslarını da dökerek çirkinliği yok eder ve onun güzel yüzünü meydana çıkarır.

“Pire Mahmut’un Sevdası” öyküsünün başkışisi, geminin hizmetlisi Mahmut’tur. Elli yaşlarında olmasına rağmen bir çocuğun yüzünü andıran ifadelere sahiptir. Gemideki arkadaşları onunla şakalaşır, çoğu zaman alay eder fakat Pire Mahmut hiçbirine cevap vermez ve onlara saygısızlık etmez. Pire Mahmut, uzun seferlere çıkmadan önce Roza adlı bir hayat kadınına aşık olur. Gemideki arkadaşları, Roza’nın hikayelerini dinleyerek Mahmut’la alay ederler. Mehmet Kaptan, Mahmut’un sözlerinden Roza’nın onu aldattığını anlar ve bunu Mahmut’a söyler. Mahmut, durumun farkındadır fakat yine de kendi zihninde bu aşk temiz ve gerçektir. Bu sebeple kimseyle tartışmaya girmez. Hayalindeki kadın algısını Roza’nın kimliğinde somutlaştırarak muhafaza eder.

“Eksi Sonsuza Doğru” öyküsünün başkışisi gemici Rızvan’dır. Yıllarca süren kan davasından dolayı öldürülme korkusu yaşayan Rızvan, çareyi gemilerde çalışarak memleketten uzaklaşmakta bulur. Çalıştığı gemi batınca, bir maden ocağında işe başlar ve bundan sonra toprağın altında yaşamını sürdürür. *“Bir kürek mahkûmudur, yeraltında ölesiye kalmaya hüküm giymiş.”* (K.V.D., “Eksi Sonsuza Doğru”, s. 281) ifadesiyle ölüm korkusunun boyutu gösterilen Rızvan, aldığı bunca tedbire rağmen, kötü talihten kaçamaz.

Gün ışığında dışarı çıktığı bir gün, kan davalısı tarafından öldürülür. Yıllarca süren kaçış ve saklanma, birkaç dakika içinde ziyan olan bir emeğe dönüşür. Yaşamını yer altında sürdüren Rızvan, dış dünyaya karıştığı anda ait olduğu yer altına yeniden gönderilir. O; henüz ölmeden yer altına, dolayısıyla ölüme mahkum edilir. Korkuyla

yaşamak, tabiattan ve insanlardan kopuk yaşamak, ölümün dünyada deneyimlenen bir biçimi olduğuna göre Rızvan aslında hiç yaşamamıştır. Yer altı, onun için kaçınılmaz bir yazgı halini alır.

Selimoğlu'nun denizci kahramanlarının çoğunlukla lakapları vardır ve günlük yaşamda isimleriyle değil, bu lakaplarla çağırılırlar. Lakaplar, ya fiziksel bir yetersizlikten (ör. Köse) ya bir beceriden ötürü verilir. Bazı kahramanlar, lakaplarla çağrılmaktan rahatsız olmasa hatta bununla gurur duysa da bazıları ismiyle çağırılmamaktan dolayı sinirlenir, içe kapanır, küser. “Ayı” öyküsünde, lakapla çağrılmaktan hoşlanmayan başkişinin isyanı anlatılır.

Gemideki arkadaşlarının gerçek ismini bilmediği ve merak etmediği Ayı, iri vücudu nedeniyle bu lakapla çağırılır. Kimseyle konuşmaz, sadece yemek vakti geldiğinde arkadaşlarının yanına gelir ve yemeğini alıp yeniden çalıştığı yere döner. Yalnız başınalığına kimse anlam veremez. O mu kimsenin yanına gelmez, diğer insanlar mı ondan kaçır, etraftakilerce sorgulanan bir meseledir. Güvertede oturduğu bir gün, Hopalı'yla kavga ettiğini gören arkadaşları onu sakinleştirir. Kavganın sebebini ilkin gizlese de sonra, ağlayarak “*ayı diyorlar bana, demesinler ayı, bana ayı demesinler... Ayı demesinler...*” (K.T., “Ayı”, s. 37) ifadesiyle duruma isyan eder. İsim, bireyin kimliğidir. İsmiyle anılmamak, bireyin tanınmaması, yok sayılması anlamına geldiğinden Ayı, şikayet eder. İnsanlardan kaçışı, kimliğinin görmezden gelinmesi, insanî değerlerinin fark edilmeyip yalnızca bedensel özellikleriyle tanınmasından kaynaklıdır.

“*Mehmet Kaptan'ın Ekmek Testi*” öyküsünde başkişi, Deli Tahsin lakaplı denizcidir. Geminin kaptanı Mehmet Kaptan'ın gözü kapalı güvendiği Deli Tahsin; hırslı, çalışkan ve açık sözlüdür. Mehmet Kaptan, bir gemiciyi işe almadan önce onları ekmek testinden geçirir. Yemekhaneden yemek alıp yemeye başlayan gemicileri gözleyen Mehmet Kaptan, ekmeği hırsıyla koparıp kaşığına dolu dolu ağzına koyanı işe alır. Deli Tahsin, Mehmet Kaptan'ın bu testini başarıyla geçer. Deli Tahsin, işini tutkuyla yapan başarılı bir denizcidir. “... Onu işin üstüne yürürken görmelisin, büyür büyür büyür, kocaman bir dev olur işin üstüne üstüne yürürken, saldırır işe be, saldırır deli herif.” (K.T., “Mehmet Kaptan'ın Ekmek Testi”, s. 66) sözleri onun hırsını başarıya dönüştürdüğünün ifadesidir. Her işini tutkuyla yapması, gemideki gözde denizcilerden olmasını kolaylaştırır.

“Yano” öyküsünün başkişisi Yano’dur. Selimoğlu kahramanlarının çoğunda görülen özellik “*iyi ve güzel olanı bulabilecekleri bir dünya hayâli*”dir. (Kavaz, 1999: 81) Kişiler düzleminde ülküdeğeri temsil eden Yano da böyle bir kahraman olup kanaatkar ve ümitvar yönüyle Ada’nın sevilen sakinlerindendir. Üç çocuğu vardır ve hiçbirini kucağından indirmeyecek kadar çocuk sevgisiyle doludur. Fakat o, sevgisini sadece kendi çocuklarına göstermez. Mahallenin tüm çocuklarına sevgi ve şefkatle yaklaşır. Yano, “*dünyanın en faydalı ilmini, matematik, fizik, hukuk, siyaset gibi bir ilmi değil, onların hiçbirinin başaramadığı, insanı mesut etme ilmini*” (K.S.V.B., “Yano”, s.64-65) öğreten, yalnızca kendini değil çevresindekileri de mutlu etmeyi bilen biridir. Kanaatkar yönünü “Allah verir beyim” ifadesiyle sık sık göstererek en büyük servetin sevgi ve paylaşmak olduğunu gösterir.

“Bahar Yorgunluğu”ndaki kişilerin birçoğu gündelik yaşamda sıkça karşımıza çıkan, geçim derdi, yaşam telaşı içindeki kişilerden oluşur. “*Othello Abdi ile Desdemona Despina*” öyküsünün başkişisi Arap Abdi’dir. Shakespeare’nin “Othello” oyunundan esinlenerek yazılan bu öyküde Abdi, Othello’yu canlandırır. Tanık anlatıcının ifadeleriyle tanıdığımız Abdi, başarılı bir tiyatro oyuncusudur. “Arap” lakabı, esmer tenli olduğu ve Othello da esmer tenli bir kahraman olduğu için kendisine verilir.

Abdi fiziksel özellikler bakımından yakışıklı olarak tanımlanır. Ancak tanık anlatıcının ona duyduğu hayranlık, fiziksel özelliklerinden ziyade onun oyunculuktaki başarısından kaynaklanır.

“*Bakardın ortalık günlük güneşlik; mavi gök, yeryüzü aydınlığı ‘Çayır’ın üzerine inmiş kalmış, ama Othello “Gökteki yıldızlar şahidim olsun ki...” diye söze başladı mı gökyüzünü işaret ederek, öylesine inanarak söylerdi ki bunu, yıldızların yukarıda gerçekten parıldadığını görmek için başımı kaldırmam yetecektir, diye düşünürdüm. Ardından “Atı alan Üsküdar’ı geçti...” diye seslenirdi Venedik kuvvetlerinin komutanı zenci Othello. Öylesine güçlü bir oyunculluğu vardı ki Abdi’nin ‘Othello’da Üsküdar’ı Shakespeare’e mal etmesini de yadırgamazdım. Othello Abdi ne diyorsa öyledir de başka bir şey değildir idi.*” (B.Y., “Othello Abdi ile Desdemona Despina”, s. 10)

Abdi, Othello oyununda Desdemona’yı canlandıran Ada’nın güzel kızlarından Despina’ya aşiktir. Abdi, Desdemona’yla birlikteyken Ada halkından Despina’yla ilgili dedikodular kulağına gelir. Söylentiye göre Despina, Abdi’yi bir deniz subayıyla aldatır. Abdi, söylentilere inanır. Othello’yu Ada’da canlandığı son temsilde tıpkı

Othello'nun Desdemona'ya yaptığı gibi, ihanet gerekçesiyle Abdi de Despina'yı boğmaya çalışır. Olup bitenin oyun değil gerçek olduğunu gören tanık anlatıcı, oyunu seyredenlerin yardımıyla Despina'yı Abdi'nin elinden kurtarır. O günden sonra ne Abdi ne Despina Ada'da görünür.

Öyküde tanık anlatıcı, Abdi'nin karaderili olduğunu birçok yerde hatırlatma gereği duyar. Farklı bir ten rengini belli ki fiziksel kusur ya da eksiklik olarak görür. Öyle ki anlatıcı, orijinali "Othello" olan oyunu, "Arabın Gazabı"; Abdi'yi ise "Arap Abdi" şeklinde anar. Abdi'nin Despina'ya aşkını da karaderililerin sarışınlara karşı zaafi olarak yorumlar.

"Daha birkaç gösteri geçmiş geçmemişti ki, Othello Abdi'nin Despina'ya sırlıslık vurulduğu dedikodusu Ada'yı çalkalamaya başladı. Karaderili erkeklerin sarışın kadınlara düşkünlüğü bilinmez bir şey değil. Çoğu erkeklerin, çoğu kadınların kendilerinde bulunmayanı karşı cinste bulmalarının onlara tutkulu bir doyum sağladığı bir gerçek değil midir?" (B.Y., "Othello Abdi ile Desdemona Despina", s. 11-12)

Abdi, Ada halkının hayranlık duyduğu Despina'yı öldürme teşebbüsünde bulunmuş olsa da onların gönlündeki yeri sağlamdır. Özellikle tanık anlatıcının dünyasında ayrı bir öneme sahiptir. Anlatıcı, Abdi'nin oyunculuktaki üstün yeteneğini sık sık tekrarlar. Malum günden sonra birçok kez Othello'yu seyreder fakat hiç kimsenin Abdi kadar başarılı olmadığını söyler.

"Çekim" öyküsünün başkışısı, gecekonduda yaşayan bir genç kızdır. Kendi evlerinde çekilen bir sinema filminin setinde hayran olduğu oyuncuyu görünce işini gücünü bırakır, çekimleri seyreder. Her sahnede, başrol oyuncusunun karşısındaki kadının yerinde kendini hayal eden genç kız, gerçekte imkansız olan bir durumu düşlerinde imkanı kılar. Adler'e göre düş kurmanın temelinde *"geleceği ele geçirmek isteyen, bir sorun karşısında kalıp bunun altından kalkmaya uğraşan bir kişinin güç sahibi olma özlemi saklı yatar."* (Adler, 2012: 82) Yoksulluğun, yalnızca maddî olanaklardan değil sevgi ve şefkat noktasında da kendini hissettirdiği bu gecekonduda genç kız, ailesinden göremediği sevgiyi, başkalarından almaya çabalar. Fakat, büyükannesi tarafından horlanarak uyarılan genç kız, gerçekliğin soğuk ve acımasız yüzüyle bir kez daha karşılaşır. Düşlerinde kurduğu sevgi ve zenginlik dolu dünyası, gerçeğin tahakkümüne yenilir.

"Ambulans" öyküsünün başkışısı Dr. Zekeriya Adem'dir. Tutunamayan, yersiz yurtsuz, gelecek kaygısı taşımayan bir göçmen olan başkışısı ruhsal bozukluklarıyla göze

çarpar. Hiç kimsenin uğramadığı bir dispenserde çalışan Zekeriya Adem çoğu zaman çoğu şeye tepkisizdir ve günün büyük bir bölümünü uyuyarak geçirir. Anksiyete tedavisinde kullanılan Diazem'in de bağımlısı olmanın yanı sıra garip yeme içme alışkanlıkları vardır. “*onulamaz bir çay bağımlısı*” (B.Y., “Ambulans”, s. 43) olan Zekeriya Adem, çayı kaşıkla yudum yudum içer, yemeklerin üzerindeki tüm yağı toplar daha sonra yemeği yer. Kimsesiz ve göçmen kimliği sayesinde arkadaşları onu kayırır, görevini düzgün yapmayışını mesele etmezler.

“*Cephe Gerisinde*” öyküsünün başkışisi, yaşama, doğaya ve insanlığa düşman bir Nazi subayıdır. İşgal ettikleri bölgede, esirlerin kontrolünü üstlenen subay, kendilerine yakın bir yerde oyun oynayan iki çocuğu öldürür. Canı sıkıldığı için cinayet işleyen subay, kendi zihniyetinde olmayan hiç kimseye yaşam hakkı tanımaz. Savaşların daimi kaybedeni olan çocuklar, herhangi bir fikre taraf ya da savunucu olamamasına rağmen subayın hedefi olur. Subay, “*hayatla barışma imkanlarını kökünden yok etmiş sefil ve marazi tabiatıyla*” (Gürbilek, 2010: 66) nefretin vücut bulmuş halidir.

“*Saçları Sarı Tütün*” öyküsünün başkışisi bir tütün kaçakçısıdır. Öykü anlatıcısının amcası olan başkışinin dünyaya bakışı, kadın ve çocuğa yaklaşımı oldukça sığdır. Kadını neslin devamı için bir aracı ve hizmet için tutulmuş bir köle gibi gören amca, eşine çizdiği dar dünyanın aksine kendisi için sınırsız özgürlükte bir dünya yaratır. Köydeki birçok kadınla aşk yaşar, onlarla yaşadığı hatıraları gururla çevresine anlatır. Başkışı, yasak olmasına rağmen kaçak tütün ticaretiyle uğraşır. Defalarca yakalanıp kaçmayı başaran başkışı, özgürlüğüne çok düşkündür. Hatta özgürlüğü uğruna evini terk edip cinayet işler ve bundan böyle kaçak yaşamaya başlar.

Zeyyat Selimoğlu, anlatılarında yalnızca insanı ve onun sorunlarını merkeze koymaz. Onun başkışileri bazen hayvanlardır. Kaplan'a göre “*onlar da anlatılmaya değer özellik ve güzelliklere sahiptir.*” (Kaplan, 2004: 191) “Bahar Yorgunluğu” öykü kitabında “Kraliçe Lear” ve “Manken Atın Öyküsü” başlıklı öyküleri hayvanların başkışı olduğu öykülerdir. “Kraliçe Lear” öyküsü, alegorik anlatı örneği olup bolca mesaj taşıyan içeriğe sahiptir.

“*Kraliçe Lear*” öyküsünde başkışı, öyküye ismini veren kraliçe arı Lear'dir. Selimoğlu, metinlerarasılık yöntemiyle Shakespeare'in “Kral Lear” isimli oyunundan yeni bir metin oluşturur. Fakat öykünün içeriği oyununkinden farklıdır. Kraliçe Lear, Kovansaray ülkesinin kraliçesidir. Güçlü, çalışkan ve tebaasına hakim bir yaşam sürer.

Ancak her canlı gibi Kraliçe Lear de zamana yenik düşer, gücü kuvveti zayıflar, fiziksel görünümü değişir. Lear'deki değişimi fark eden yakın çevresi, ülkenin selameti için onun tahttan ve ülkeden uzaklaştırılmasına karar verir. Bundan sonra Kraliçe Lear için sancılı bir yalnız kalma süreci başlar.

Kraliçe Lear, yalnızlığın verdiği karamsarlıkla kendini bekleyen tehlikeleri de az çok tahmin eder. Nitekim otların arasında saklandığı bir gün bir yaban arısının saldırısına uğrar. Vücudunda ağır hasar oluşur. Yaşam ve ölüm arasında gidip gelen Lear, eski günleri anımsar. El üstünde tutulup her dediğinin emir sayıldığı günlerden Kovansaray'dan kovulup sırtına indirilen tekmelere dek ömrü bir film seyrederek gibi gözünün önünden geçer. Kraliçe Lear, artık sona yaklaştığının farkındadır. Lear, bir karınca sürüsünün saldırısıyla hayatını kaybeder ve bir iktidar hikayesi sona erer.

Kraliçe Lear'ın yaşam öyküsü, içinde acı ve hüznü barındırır. Fakat bu durum trajik olarak açıklanamaz. Çünkü trajik, bilinçli tercihlerin sonucunda katlanılan acıyı ifade eder. Nurdan Gürbilek Kraliçe Lear'ın yaşadığı durumu “patetik” olarak yorumlar. Gürbilek'e göre patetik “*daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş ve aşağılanmış olanın acısını anlatır.*” (Gürbilek, 2008: 59) Öyküde Kraliçe Lear'ın yönetimi altındakilere herhangi bir baskısı, zulmü görülmez. Lear, böylesi haksız ve acı bir sonu hazırlayacak eylemde bulunmaz. Ancak kendini bekleyen felaket silsilesine karşı herhangi bir direniş de göstermez. Her şeyi kabullenir ve yazgısının kurbanı olur.

“*Manken Atın Öyküsü*”nde başkişi kalaycı İbrahim'in atıdır. At, sokağın demirbaşı olarak anılır. Atın güzelliği ve zarafeti sokak sakinlerini kendine hayran bırakır.

“*Bizim sokağın demirbaşı bir attı. Bu uzun boyunlu, gözlerinin üzerine sarı perçemler inmiş, yürüyüşü kıvrır kıvrır, yerinde duramayan sarı bir at! Bir de yürür ki köpek, hani bir de çalımlı, sağrılarını kıvıra kıvıra bir de yürür gider ki... Ey ünlü modacılar, Lagerfeld'ler, Dior'lar, Chanel'ler, Versace'ler... Mankenler koleksiyonunuz için buyurun bir aday daha!*” (B.Y., “Manken Atın Öyküsü”, s. 51-52)

Tasvirden anlaşıldığı üzere bir manken gibi alımlı ve etkileyici at, sokak sakinlerinde hayranlık uyandırdığı kadar kıskançlığa da sebep olur. Kadınlar onun güzelliğini ve yürüyüşünü kıskanır. Sokak sakinleri bir gün atın görünmediğini fark eder. Ancak ne İbrahim'in ne de atın nerede olduğunu bilen vardır. Kalaycı İbrahim uzun bir zaman sonra sokağa geri döner fakat yanında atı yoktur. Soranlara, durumu

geçıştiren cevaplar veren İbrahim hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam etse de sokak sakinleri için atın yokluğu bir yıkım olur. At, sokağın huzur ve güzellik simgesi anlamını taşıdığından onun yokluğuyla sokak büyük boşluğa düşer, değer yitimine uğrar.

2.1.1.4.2. Norm Karakterler

Anlatılarda başkişiden sonra en önemli karakter olan norm karakter, “*herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve ferdiyet kazanmış bir karakterdir.*” (Stevick, 1988: 184) Başkişinin eksik yönlerini açığa çıkararak, onun kendini keşfetmesi/ tanımada yardımcı olan norm karakter, dramatik aksiyonu yönlendirme işlevi görür.

“*Othello Abdi ile Desdemona Despina*” öyküsünde tanık anlatıcı konumundaki ismi belirtilmeyen Ada sakini norm karakterdir. Başkişi Abdi’nin oyuncululuğuna hayran olan tanık anlatıcı, Abdi’nin en büyük hayranlarındanır. Othello rolünü onun kadar başarılı canlandıran başka birini görmediğini belirten tanık anlatıcı, Ada’nın en güzel kızı Despina’nın Abdi’yle birlikte olmasını biraz kıskanır. Fakat bu kıskançlık Ada halkındaki zararsız, genel bir tavidır. Çoğunluk gibi tanık anlatıcı da Despina’yla Abdi’yi birbirine yakıştırır.

Tanık anlatıcı, Despina hakkında çıkan dedikodulara inanmaz, hatta bu duruma üzülür. Oyunun son temsilinde, Abdi’nin Othello rolünden çıkıp gerçek kin ve öfkesini Despina’ya yansıttığını fark eden anlatıcı, oyunu seyredenlerden yardım alıp sahneye fırlar ve Despina’yı Abdi’nin elinden kurtarır. Gösterdiği bu çaba, Abdi ve Despina’ya duyduğu sevgi ve hayranlıktan kaynaklanır. Öykünün norm kişisi tanık anlatıcı, iyi niyetli yaklaşımıyla Abdi’yi cinayet işlemekten, Despina’yı da ölmekten kurtarır.

“*Bir Terzi Soyunuyor*” öyküsünde başkişi terzi Dimo’nun eşi, Madam norm karakterdir. Başkişi “*ruhsal anlamda bütünleyen*” (Kanter, 2008: 94) Madam, onu sevgisiyle beslemenin yanında işlerinin de en büyük yardımcısıdır. “*İlk evlendiğim günler, bizim madam yalnız karımdı, şimdi hem de kocam.*” (S., “Bir Terzi Soyunuyor”, s. 84) ifadesiyle Madamın başkişinin eksiklerini tamamlamadaki rolü görülür. Madam, eşiine çok aşık olduğundan onun yapacağı işleri de kendi üstlenerek Dimo’nun yükünü hafifletir. Öyle ki kiliseye ibadete gidince önce kendi yerine, sonra da Dimo’nun yerine ibadet eder. Dimo’yla Madam arasında kuvvetli bir güven bağı vardır. Bir karar alırken karşılıklı fikir danışarak meselelerini çözüme kavuştururlar.

Norm karakter, başkişiyi duygusal ve düşünsel anlamda besleyerek mutlu ve sağlıklı bir birey olmasına katkı sağlar.

“*Yeni Bir Yıla Girerken*” öyküsünde Mamma Roza norm karakterdir. İtalyan bir bar işletmecisi olan Mamma Roza, İtalya’ya sefere giden Türk denizcilerin en büyük yardımcısıdır. Fiziksel olarak dikkat çeken bir yapıda olmasına rağmen kimsede cinsel istek uyandırmaz, aksine herkes onun anaç yapısı ve ortamı idare etme kabiliyetine hayrandır. Yeni yıla memleket özlemiyle giren Türk denizciler, onun iyiliksever yönünü bildiklerinden taleplerini çekinmeden iletir.

“*Hadi madamcığım, bizim Mustafa Kandıralı’dan bir klarnet havası koy bizim için. Şöyle oynak bir hava. Yeni yıla giriyoruz be madamcığım, yurdumu getiriver şuraya, iki üç dakikalığına, memelerinin başı için!*” (B.Ş.G., “Yeni Bir Yıla Girerken”, s. 15)

Mamma Roza, onların gurbetteki annesidir. Yabancı memlekette, yaşamın güçlüklerine katlanan denizciler kimsesizliklerini onun şefkatli ve anlayışlı kişiliğinde unuttur. Onun dil, din ya da etnik köken ayırmaksızın insanı olduğu gibi kabul etmesi ve sınırsız sevgisi, kahramanların eş, çocuk özlemini bastırmasına yardımcı olur.

“*Çarmıha Gerilenler*” öyküsünde denizci Markoni Zeki norm karakterdir. İkinci Dünya Savaşı’ndan yenik ayrılan İtalya’ya makarna yardımı yapan gemide işçiye rihtimde kalabalık erkek grubuyla karşılaşır. Bu erkekler, savaşın getirdiği yoksullukla mücadele edebilmek uğruna her yolu deneyen çaresiz kız babaları, amca ve dayılarıdır. Bu erkekler, kızlarını gemicilere para karşılığında kiralayıp geçinme derdindedir. İçlerinden bir kız babası, Markoni Zeki’ye kızını teklif eder. Markoni Zeki, babaya para yardımı yapıp kızını istemediğini belirtse de kızın babası bunu reddeder. Babayla birlikte kızın yanına Zeki, onun gözlerindeki çaresizliği ve vücudundaki yılgınlığı fark edince kızı zarar vermeden odanın bir köşesinde oturur.

Kendi iradesi dışında gerçekleşen bir sosyal facianın kurbanı olan genç kız hem beden hem de psikolojik olarak bir yılgınlığın içindedir. Bunu fark eden Markoni Zeki, “*başkahramanın eksiklerini, ezilmişliklerini mümkün olduğunca dengelemeye çalış(ır).*” (Arslan, 2005: 126) Genç kızın çaresizliğini görüp krizi fırsata çevirmenin ahlaksız bir davranış olacağının bilincindeki kahraman, taşıdığı insanî özün bozulmadığını ispatlar.

Zeyyat Selimoğlu öykülerinin en belirgin özelliklerinden biri, bazı öykülerinde kahramanların ortak olmasıdır. Mehmet Kaptan da bu özellikte olup birçok öyküde görülen norm karakterdir.

Husrev'in Adı Var Artık” öyküsünde, norm karakter olan Mehmet Kaptan, kaptanlığın yanı sıra usta bir marangozdur. Emrindeki tüm gemicilere eşit mesafede, babacan yapıdaki Mehmet Kaptan “*okumamış öyle kitapları kara kalın kaplı koca kitapları devirmemiş ama, doğuştan bir sezgi gücü mü var her neyse, yoksa o sağduyusu çok kuvvetli dengeli rendesinden mi almış kapmış bilgeliği bilinmez...*” (K.T., “Husrev’in Adı Var Artık”, s. 49) ifadeleriyle tanıtılır. Gemideki her işi bilge kişiliği sayesinde başarıyla yürüten Kaptan, gemiciler arasındaki sorunları da bu sayede çözer. Nitekim, gemici Husrev, arkadaşları arasında “Sırtık” lakabıyla anılır ve kimse onu ismiyle çağırılmaz. Bu durumdan çok rahatsız olan fakat tepki göstermeyi başaramayan Husrev, sıkıntısını, üzüntüsünü ancak sırtıkan bir yüz ifadesiyle yansıtır. Bunu fark eden Mehmet Kaptan, kendisini seviyorlarsa hiçbirinin bundan böyle Husrev’e lakap takmayacağını söyler. Gemiciler, Kaptan’a saygıda kusur etmediklerinden Kaptan’ın sözünü dinler ve başkışının mustarip olduğu bu sorun çözüme kavuşur.

“Saçları Sarı Tütün” öyküsünde tanık anlatıcı konumundaki Ali, norm karakterdir. Annesi doğumda, babası ise bir gemi kazasında vefat eden Ali’yi amcası ve yengesi büyütür. Ali; sağduyulu fikirleri, haklı müdahaleleriyle öyküdeki dengeyi sağlayan kişidir. Amcası tütün kaçakçılığıyla uğraşır. Evli ve çok çocuklu olmasına rağmen eşini sürekli başka kadınlarla aldatan amcayı Ali sürekli uyarır, ona hata yaptığını hatırlatır. Amcasının dünyaya bakış tarzı sığ ve sağlıksızdır. Özellikle eşini hayvanlarla bir tutan, onu her fırsatta aşağılayan amcaya, düşüncelerinin yanlışlığını gösterip fren işlevi görür.

Yine aynı öyküde yer alan kadınlardan amcanın eşiyle ablası Futika Hala da norm kişilerdir. Tüm ezilmişliğine rağmen evini ve çocuklarını bırakmayan anne, kaçakçılıktan aranan kardeşinin yerini kimseye söylemeyip jandarmanın ona ulaşmasını engelleyen hala, başkışının en büyük yardımcılarıdır.

2.1.1.4.3. Kart Karakterler

Anlatılarda karşıt güç düzeyindeki kişilerin temsilcisi olan kart karakter “*değişim ve gelişim içermeyip sadece taraf olma eğiliminde olan*” (Arslan, 2005: 132)

kişilerdir. Başkişinin hareket alanını daraltan, onun düşünsel gelişimini engelleyen bu karakterler, çürümüş anlayışın ürünleridir.

“Çekim” öyküsünde kart karakter başkişinin büyükannesidir. Gecekonduya yaşamını sürdüren ailenin evinde sinema filmi çekilir. Başkişi konumundaki genç kız, yoksulluğun pençesinde bir yaşam sürdürürken filme konu olan fakir kızın zengin yaşama kavuşma süreci onu çok etkiler. Genç kız, çekimlerde kadın oyuncunun yerinde kendini hayal edip yoksul dünyadan bir anlığına kaçsa da büyükanne sürekli onu uyararak hiç değilse düşlerinde kurduğu güzel hayatı bozmaya çalışır. “Kız hâlâ orda mısın? Çabuk getir kafana indirmeden tepsiyi! Ölü toprağı mı ektiler yoksa üstüne?” (Ç.D.S., “Çekim”, s. 39) ifadeleriyle genç kızını engellemeye çalışır. Empatiden yoksun büyükanne, anlayışsız kişiliğiyle kötülüğün temsilcisi konumundadır.

“İlişkiler” öyküsü, cinsel sapkınlığın ensest boyutuyla işlendiği bir anlatıdır. Bu öyküde baba, kızına defalarca cinsel istismarda bulunur. Mahkeme salonundaki stajyer avukatın ifadeleriyle tanıtılan baba, “rezil... ırz düşmanı, namus düşmanı hayvan” (Ç.D.S., “İlişkiler”, s. 103) nitelemeleriyle anılır. Böylece işlediği suçun tiksindirici yönüne vurgu yapılır. Baba; eşine, çocuklarına fiziksel ve psikolojik şiddet uygular. Alkolün de etkisiyle eşini evden atar, kızını sapkın cinsel isteklerini tatmin etmede kullanır. Baba sevgisiz bir ortam yaratıp herkesin hayatını felakete sürükleyerek kart karakter işlevi görür.

“Bir Dede Soyunuyor” öyküsünde başkişi Dede’nin çocukları, kart karakter olarak yer alır. Dede, hayatını hile ve hırsızlıkla geçirip büyük bir servetin sahibi olur. Ancak bu servetten kimsenin faydalanmasına izin vermez. Çocukları da tıpkı babaları gibi, kendilerine ait olmayan malın alacaklısı olur. Dedenin erkek çocukları ondan her fırsatta, türlü bahanelerle para koparmanın yolunu bulur.

Dede, parasının eksildiğini düşünerek oğullarını hırsızlıkla suçlar. Çocuklar, bunu kabul etmeseler de inkar da etmezler. “Çalarsak haksız mıyız? Ya ne yapalım dersin? Seni öldürelim mi? Bizi ortak etsen ne olur?” (S., “Bir Dede Soyunuyor”, s. 17) sözleriyle mirastan faydalanmak için gözlerini kararttıklarını hissettirir.

“Bir Büyük Soyunuyor” öyküsünde anlatıcı konumundaki bakanın arkadaşlarının tamamı kart karakterdir. Başkişi olan bakan, sosyal adaletsizlik ve yozlaşmaya hizmet eden eylemleriyle öne çıkan biridir. Çevresi de doğal olarak kendisi gibi, menfaatlerini önemseyen, adam kayırmacılıkta önde giden, her türlü hukuksuzluğu bizzat eliyle yapıp yerleştiren yoz kişilerdir.

Gümrük bakanı, odasından hiç dışarı çıkmaz, ortalarda az görünerek kendini çevresine saydırmayı amaçlar. Emri altındaki çalışanlar, ona bir şey danışmaya gidince kıyameti koparıp küfürler savurur. Ekonomi bakanı ise tamamen ortadan kaybolarak para kazanır. Bakanlık yaptığı iki dönem, köşkünden çoğu zaman çıkmayarak, bahçesinde yeşillikler ekip ürün olarak zaman doldurur. Öykünün anlatıcısı bakan, metresi tarafından aldatılınca onu öldürür. Adalet bakanı arkadaşından ne yapacağına dair fikir isterken adalet bakanı, deli raporu aldirtarak arkadaşını cinayet suçundan kurtarır. *“İşin üzerine hasırı çekelim.”* (S., “Bir Büyük Soyunuyor”, s. 74) ifadesiyle adaletsizliği bizzat eliyle uygulayan adalet bakanı da diğer bakan arkadaşları gibi kart karakterdir.

“Ödeşme” öyküsünde kart karakter, bireysel yozlaşmanın kişiler düzlemindeki temsilcisi Hilmi Kaptan’dır. Eski gemisini mayınla batırarak sigorta şirketinden para almak ve bu yolla gemisini yenilemek isteyen Hilmi Kaptan, gemici İlyas’ın işsizliğini ve paraya zaafını kullanarak bu işi ona yaptırır. İş bitirdikten sonra İlyas’a söz verdiği parayı ödemeye yanaşmayan Hilmi Kaptan, hırslı ve sahtekar kişiliğinin bedelini canıyla öder. İlyas, parasını temin edemediğinden Hilmi Kaptan’la tartışarak onu öldürür. Hilmi Kaptan, kahramanların iyi olma yolundaki ihtimali öldürerek kötülüğe hizmet eder. Emek sömürüsü, haksız kazanç gibi kirli yollarla para kazanmaya çalıştığı için yazar onu bu şekilde cezalandırır.

“Kraliçe Lear” öyküsündeki kart karakter, Lear’in soytarısı olan arıdır. Lear’in zamana yenik düşen bedeni, gücünü de zayıflatır. Çevresinde en güvendiği arılar, onun bu durumundan istifade ederek gizli toplantılar yapar. Neticede Kovansaray ülkesinin yönetim hakkını Kraliçe Lear’den almaya ve onu ülkeden uzaklaştırmaya karar verir.

Kraliçe Lear, yurdundan uzak, bilmediği bir dünyaya doğru kimsesiz bir şekilde giderken hemen ardından uçarak gelen soytarısı, Lear’e güçlü bir tekme atarak onu kovandan şiddetle uzaklaştırır. *“Al bakalım, bu da benden, asıl soytarı sensin şimdi.”* (B.Y., “Kraliçe Lear”, s. 37) ifadesiyle Lear’e olan kinini kusar.

Shakespeare’in “Kral Lear” öyküsünden metinlerarası yöntemle oluşturulan bu öyküde yazar, Shakespeare’in aksi hareket eder. Kral Lear’in soytarısı, efendisi saraydan kovulunca fırtınalı, yağmurlu gecelerde onu aramaya koyulur. Epey güç zamanlardan sonra nihayet Kral Lear’i bulan soytarı, onun en büyük yardımcısı ve yol göstericisidir. Onun hatalarını kendisini incitmeden söyler, bir yandan da ona eski

itibarını kazandırmak, onu zor durumdan kurtarmak için çabalar. Kraliçe Lear'ın soytarısı ise tam tersi davranarak, Lear'e en büyük darbeyi indirir.

2.1.1.4.4. Fon Karakterler

Anlatılarda birinci derecede önemi olmayıp, anlatının zenginleşmesini sağlayan fon karakterler anlatıların “*sosyal ortamına gerçeklik kazandırırılar.*” (Deveci, 2012: 418)

“*Davlumbazda*” öyküsünde Ermeni gemici Ohannes, iyimser tavırları ve yaşamdan aldığı keyifle başkışının kendini rahat hissetmesinde katkı sağlar. “*Gemici Rızvan Üstüne Söylentiler*” öyküsünde geminin aşçısı Osman, gemici Ali, gemi katibi Muzaffer, Yunus ve Ohannes başkışı Rızvan'ın daha görünür kılınmasını sağlar.

“*Çekim*” öyküsünde, gecekonduda film çeken set çalışanları; “*Yeni Bir Yıla Girerken*” öyküsünde Mamma Roza'nın barında kimi içki içen kimi konsomatris kızlarla eğlenen konuklar; “*Yano*” öyküsünde Yano'yu çok seven komşuları ve mahalle arkadaşları; “*Palto*” öyküsünde geziye giden yolcular ve yolculara yardımcı olan Arap rehber fon karakterdir.

“*Bir İki Tanıdık*” öyküsünde başkışiyi dışlayan mahalle halkı, ihtiyar aşçı kadın, mahalle çöpçüsü; “*Cephe Gerisinde*” öyküsünde esir Yunan halkı ve küçük bir teknede oyun oynayan çocuklar; “*Balayı*” öyküsünde Çarkçıbaşı ve diğer gemiciler anlatıma zenginlik katan fon karakterlerdir.

2.1.2. Öykülerde İzleksenel Kurgu

2.1.2.1 Yozlaşma

Bireyin içindeki insani özü yok sayan, bulaşıcı bir hastalık gibi bireyden başlayıp toplumu kemiren yozlaşma sirayet ettiği alanları çürütür ve yok olmaya mahkum eder. Karşıt güce ait kişi ve kavramlarla görüngülenen bu izlek Selimoğlu öykülerindeki temel izleklerden biridir . Kötüyü gösterip iyinin bulunması ve sahiplenilmesini amaçlayan öyküler aracılığıyla kişisel ve toplumsal çarpıklıklar eleştirilir.

Zeyyat Selimoğlu'nun eserlerinde yozlaşma izleği; güçlülerin güçsüzler üzerindeki tahakkümü, cinayetler, menfaate dayalı ilişkiler, birey ve toplumun özünü oluşturan değerlerin hiçe sayılması gibi konularda, geniş bir bakış açısıyla ele alınır. Selimoğlu, bireyden başlayıp toplum ve kurumlara sıçrayan bozulmayı bazı öykülerinde

ironik bir tarzda yorumlar ve çoğu zaman kahramanlarına karşı acımasızdır; onlarla alay eder. Yozlaşan bireyleri toplum içinde gülünç duruma düşürerek cezalandırır. “*Derin Dondurucu İçin Öykü*”, “*Bir Büyük Soyunuyor*”, “*Bir Dede Soyunuyor*”, “*Cephe Gerisinde*”, “*Manken Atın Öyküsü*”, “*Çekim*”, “*Ödeşme*”, “*Denizlerin, İstanbul*” öykülerinde bireysel ve toplumsal yozlaşma ele alınır.

Öykülerde çocuklara masumiyetin temsilcisi olarak sıkça yer verilir. Çocuklar nesillerin devamında yapı taşı vazifesi görmenin yanında insani değerlerin yaygınlaşıp etkinleşmesinde rol oynayan unsurdur. Selimoğlu öykülerinin birçoğunda çocuklar neşe kaynağı, huzur ve bereket sebebi olarak yer alırken kimi öykülerde de ezilir, horlanır ve yok edilir. “*Cephe Gerisinde*”, “*Manken Atın Öyküsü*”, “*Olmaması Gereken*”, “*İlişkiler*” gibi öykülerde çocuklar büyükler tarafından mağdur edilir.

“*Cephe Gerisinde*” öyküsü bir savaş dönemi öyküsü olup her savaşta olduğu gibi en masum ve savunmasız kişileri, çocukları, hedef alan sistemi eleştirir. İkinci Dünya Savaşı sırasında görev yapan bir Nazi subayı bir yandan emrinde çalışan Yunan esirleri kontrol ederken diğer yandan yanındaki gemi katibine can sıkıntısından yakınır. Çevresine göz gezdirirken bir kayıkta oyun oynayan iki çocuk görünce onların neşesini kıskanır. “...*Ben muzaffer Alman ordularının subayı burada sıkıntıdan kendimi yiyip bitirirken şu aşağılık, yenilmiş milletin piçleri keyif sürüyorlar.*”(K.S.V.B., “*Cephe Gerisinde*”, s.35) ifadesiyle içindeki kını kusar. Belinden silahını çıkarınca tehlikeyi fark eden çocuklardan biri telaştan dengesini kaybedip denize düşer, öteki çocuk ise kayığın küreklerine yapışıp oradan uzaklaşmaya çalışır. Fakat subay silahını ateşler ve kaçmaya çalışan çocuğu öldürür. Her türlü kirli menfaatin yarattığı kaostan doğan savaşlarda tehlikenin odağındaki kişiler yine çocuklardır. “*Çocuklar makro düzeyde devletin, mikro düzeyde ise ailenin gelecekteki emanetçileri olarak*”(Karaca, 2013: 42) varlık göstermeliyken onların en temel hakkı olan yaşam hakları bile gasp edilir. Alman subay; boş ideolojinin gözünü ve vicdanını köreltmış yoz temsilcisidir. Savunduğu ideolojiyi cebir ve şiddetle yaymaya çalışan ilkel mantığın yaşamı öncelemek gibi bir derdi yoktur. Herhangi bir gerekçe olmaksızın, kendisinden olmayanı dışlamak daha da ötesi onu yok etmek ancak mankurtlaşmış, öfkesinin kölesine dönüşen bir zihniyetin ürünüdür. Kendini savunamayacak kadar küçük, zayıf ve masum insanların yaşamsal tehdit altında bulunduğu bir toplumun geleceği de endişe vericidir.

“*Manken Atın Öyküsü*”nde karşıt gücün kişiler düzeyindeki temsilcisi kalaycı İbrahim, hem atını hem de kendi çocuğunu emek yönüyle sömürür. Gücünü, kendinden

zayıflar üzerinde kullanan İbrahim hayatını bu şekilde idame ettirmekten rahatsız değildir. Mahallenin gözbebeği at, İbrahim için herhangi bir özel değer taşımaz. Nitekim bir süre atıyla birlikte kaybolur ve bir süre sonra tek başına mahalleye döner. Bu kez işlerinde kullanmak için kendi çocuğunu çalıştırır. Kendisine atı soranlara “*at yok artık beyim, at yerine bu eşeği kullanıyoruz.*” (B.Y., “Manken Atın Öyküsü, s. 58) cevabını vererek ne denli sığ bir düşünce yapısı olduğunu ortaya koyar. Ekonomik refahını hayvanların ve çocukların onur ve refahından üstün görüp önemseyen İbrahim’in bu tavrı efendi-köle ilişkisinin bir yansımasıdır. Onların varoluşunun ön koşulu kendisiymiş gibi hisseden ve buna göre davranan İbrahim, emrinde çalıştırdıklarının özgürlüğünü ve söz söyleme hakkını elinden alır. İster hayvan ister insan olsun herhangi bir canlının böylesi bir güç dengesizliği içinde sömürülmesi yozlaşan ahlakın göstergesidir. Tüm bunların yanı sıra toplumun bu duruma sessiz kalması, topluluktaki bireylerde bozulma olduğuna işaretler. Bir haksızlık karşısında hiçbir şey yapmadan o haksızlığın ortadan kalkması beklenemez. Selimoğlu’nun bu tarz öykülerinin kahramanları hatayı, haksızlığı gören fakat buna karşı hiçbir tepki vermeyen, hiçbir önlem almayan bireylerden oluşur.

Şüphesiz toplumda en sık rastlanan yozlaşma örneklerinden biri; devleti, kurumları temsil edenlerde görülen yozlaşmadır. “Derin Dondurucu İçin Öykü” ve “Bir Büyük Soyunuyor” öykülerinde bireyden kuruma, sisteme yayılan yozlaşma ele alınır. Politikacıların menfaatleri doğrultusunda kurduğu düzeni eleştiren Selimoğlu’nun üslubu her iki öyküde de ironiktir. Yazar, “*sert bir eleştiri yapmak yerine, üstü kapalı bir üslupla ve ironi yöntemiyle eleştirmeyi yeğle(r), böylece olayların alınılanmasını ve yorumlanmasını okura bırak(ır).*” (Günday, 2007:80) Makamlarını millete faydalı olmak yerine kendine faydalı olmak için kullanan bu dejenere tipler toplumsal düzenin işleyişindeki en büyük engeldirler.

“*Bir Büyük Soyunuyor*” öyküsü eski bir bakanın bizzat anlattığı ironik bir yaşamdan kesitler, itiraflar silsilesidir. Bakanın da mensubu olduğu “büyükler grubu” isimli oluşum, her türlü hile ve ahlaksızlığa onay verip bunu hoş gören yoz insanlar topluluğudur. Onların bu kokuşmuş düzeni oturtmalarında tek parti döneminin muhalefetsiz, denetimsiz yapısı işlerini kolaylaştırır. Bakana göre bakan olmanın temel şartları yeme içmeye ve gösterişe düşkün olmaktır. Oysa bakan ve arkadaşlarının davranışlarına bakılınca yeme içmeden kastedilenin başkasının hakkını yemek olduğu görülür. Ankara’nın değerli arazilerini vatana hizmet bahanesiyle yok pahasına satın

alıp yatırım amaçlı kullanan bakan bu eylemini de yüksek öngörülü oluşuna bağlar. Bakanın arkadaşı olan diğer bakanlardan ekonomi bakanı işe hiç gitmeyerek, ticaret bakanı da işe gidip işlerle hiç ilgilenmeyerek maaş alır. Korkmaz'a göre toplumsal sorunların temelinde bu tür insanların devlet gücünü ele geçirip kendi çıkarları için kullanmaları yatar.(Korkmaz, 2016: 248)

Toplumsal normların göz ardı edildiği bir ortamda kötülük ve onun taraftarları çoğalırken emek ve dürüstlük doğrultusunda yaşayanlar yalnız kalır, itibarsızlaştırılır. Ekonomik sıkıntılarla birlikte başlayan temel tüketim malzemelerinin azalıp karaborsaya düşmesi fırsatçıların işini kolaylaştırır. Bakan, ekonomik sıkıntıyı fark edince yakın dostuna şeker stoku yaptırır ve kendine de kâr payı ister, fakat dostu ona pay vermeden ortadan kaybolur. Adam kayırmacılığı normal sayan bakan, yaptığını da iyilik olarak değerlendirir. Sadece çevresindekilere kazandırmak istemediği için kısa bir zaman sonra karaborsacılığı bizzat kendi yapar:

“...Birkaç yıl sonra, yani şeker kıtlığı olayından birkaç yıl sonra da bir kahve kıtlığı baş göstermesin mi? Bilirsin, biz ulusça her şeyimizden vazgeçsek de keyfimizden vazgeçemeyiz. Kahve bu, başka şeye benzemez. Şeker beyaz altınsa kahve de kahverengi altın. Tuttum bu kez, kahve darlığı çekileceğini hiç kimseye söylemedim... Yığdım kahve çuvallarını bir kenara. Çekirdek kahve, çuval çuval... at bir kenara, at bir kenara bekle... Hani şey gibi, “bekleyen derviş muradına erermiş” gibi. Kahvesizlik geldi dayandı, gırtlaklar kurudu kahvesizlikten, yudumu yok, tiryakiler kıvranıyor. Eh işte bir tüccara devrettim çekirdekleri, o da kazandı, ben de.”(S., “Bir Büyük Soyunuyor”, s.63)

Bakan, yaptığı iş toplumsal ahlak ve kurallara uygunmuş gibi davranıp kendine iyiliksever, halkı düşünen bir imaj çizmeye çalışsa da içindeki kötüye engel olamayıp gerçek yüzünü gösterme fırsatını da kaçırmaz.

Elindeki güç ve yetkiyi şahsi menfaatleri için kullanan bakan, bir de cinayet işler; kendisini aldatan sevgilisini öldürür. Olaydan sonra adalet bakanı arkadaşını arayıp durumu izah eder. Adalet bakanı deli raporu aldırarak onu bu suçtan kurtarır. Adalet bakanı adaleti tesis eden mekânizmanın temsilcisiyken adaletsizliği kendi eliyle yapar; haklının hakkı, suçlunun gücüne kurban verilir.

*“Derin Dondurucu İçin Öykü”*de eleştirilen durum, politikacıların duyarsızlığıdır.Boğaz’da petrol yüklü tankerle bir şilebin çarpışması sonucu tonlarca petrol boğaz sularını kirleterek hem insanları hem de çevreyi tehdit eder. Halk endişe

içinde yetkililerden bir açıklama beklerken onlar bu durumu hafife alır. Gazeteciler, bilgi almak için bakana gider fakat bakan, gazetecilerin orada bulunmasından bile rahatsızdır. Boğaz'da herhangi bir tehlike olmadığını, hatta Boğaz'dan tutulan balığı da yediğini ifade eden bakana yazar *“afiyet olsun sayın bakan, siz balığı yerken Boğaz da ayvayı yememiştir inşallah”*(D.D.İ.Ö., “Derin Dondurucu İçin Öykü”, s.17) cevabıyla hem endişesini ifade eder hem de bakanla alay eder. Öyküde politikacı tipi güvenilir bir tip olarak yansıtılır. Oysa halkın seçimle iş başına getirdiği bu insanlardan beklenen halkın çıkarları doğrultusunda hareket etmesidir. Kendi mevki ve menfaatlerini korumak için bu makamları işgal edenler hiçbir olumsuzlukta kendilerine pay biçmedikleri gibi aksine kamu vicdanını rahatlatma görünümü altında geçici, günü kurtarıcı açıklamalar yapar fakat onlar bu tavırlarıyla koltuklarına daha sıkı tutunur ve çürümüş kişiliklerini kurumlara yansıtarak halkın bu kurumlara duyduğu güveni azaltır.

“Madde 455 Canına Kıymayı Düşünüyor” öyküsü, adaletteki yozlaşmayı ele alır. Taksirle birinin ölümüne sebep olmayı ve bu suçun karşılığındaki cezayı içeren eski Türk Ceza Kanunu maddesinin öyküleştirelmesi, yöneticiler ve karar vericilerin eliyle çürütölen hukuk sistemine eleştiridir. Ceza kanunu maddesinin anlatıcı olduğu öyküde madde, görevini yapamamanın verdiğı huzursuzlukla, adaletin işlemeyişinden şikayetçidir:

“Yalancı çıktım gene şu salonda ben. Yıllardır kendimi aldattığım, avuttuğum bir kez daha kanıtlandı bugün şurada. Ve hüküm giymesi gereken, hüküm giymedi. Bir yerde keyfindedir. Sık sık kazanıyor suçlular. Buradan görüyorum. Buradan izliyorum. Önümden geçiyorlar yakayı kurtararak. Elimden hiçbir şey gelmiyor, karşı duramıyorum.” (Ç.D.S., “Madde 455 Canına Kıymayı Düşünüyor”, s. 84)

Adalet; zayıfı güçlüye karşı koruyan, savunan, güçlünün haklı olduğı mantığını yıkan yegane sığınaktır. Herkes için eşit şekilde işlemeyince, mağduriyetler ortaya çıkar ve toplumun dengesi bozulur. 455. maddenin işlevsiz bırakılmayla karşı karşıya kalması ve bunu dile getirmesi, toplumun sessiz çığılığının dışa yansımasıdır. Adam kayırmak suretiyle adaleti halkın hizmetinden alıp menfaatlerinin hizmetine sunan mekânizma, toplumun tüm değer yargılarını çürümeye mahkum eder. Adaletin bir gün herkese lazım olacağı bilincinden yoksun olan kanun uygulayıcılar, haklıyı suçlunun karşısında suskun bırakınca bireylerin hukuka olan güvenini sarsar.

İşverenin tedbirsizliğı sonucu zarara uğrayan öykü kişisi, özel bir kliniğın onun aleyhinde sahte evrak düzenlemesiyle adaletsizliğın kurbanı olur ve davayı kaybeder.

“Hukuk, kolektif gücü, hiçbir risk ve sorumluluk yüklenmeden başkalarının kişilik, özgürlük ve mülkiyet haklarını istismar edenlerin eline terk e(der).” (Tosun, 2018: 158) Böylece hukuk, kendisinden beklenenin aksine, özel şahısların hizmetine sunularak amacının dışına çıkar. 455. madde iş görememenin utancını daha fazla taşıyamayacağını söyleyip en iyi yolun canına kıymak olduğunu belirtse de anlatıcı, *“Yapamıyor!”* (Ç.D.S., “Madde 455 Canına Kıymayı Düşünüyor”, s. 89) ifadesiyle maddenin akıbeti hakkında okuru bilgilendirir. Bu ifadeden anlaşılan, güç ve yetki sahiplerinin buna da izin vermediği ve kendi keyfî hükümleriyle adaleti yönlendirdiğidir.

Yozlaşma temalı öykülerden *“Bir Dede Soyunuyor”* ve *“Ödeşme”* öyküleri kart karakterlerin emeksiz zenginleşme emellerini ve emellerine ulaşmada masum, çaresiz insanları basamak olarak kullanmalarını eleştirir. *“Bir Dede Soyunuyor”* öyküsünün başkışisi Dede’nin hikayesi öyküleme zamanından öykü zamanına geri dönüşle uzunca anlatılır. Dede hayatının son zamanlarını dine, ibadete çok düşkün şekilde geçirse de aslında çok büyük suç geçmişine sahiptir. Genç bir denizciyken Rusya’ya gider ve Petrograd’da halk devriminin yapıldığını, devrim sonucunda halkın devlet sarayını yağmaladığını görür. Dede bu ihtişamlı yağmanın büyüüne kapılarak halkın arasına karışır, sarayın değerli mallarından eline geçirdiğini alarak kaçır. Yağmacılıkla başlayan kötülük kariyerine insan kaçakçılığı ve cinayetle devam eder. Dede ve arkadaşı Ali Kaptan, Rusya’daki devrimden zarar görmek istemeyip ülke dışına çıkmak isteyen Rus vatandaşlarını kaçak yollardan taşıyacaklarını söyler. Rus vatandaşlardan yüklü miktar para alır ve denizin ortasında onları suya atarak öldürür. Dede’nin yıllar sonra namaza başlayıp kendini dine adanması yaptığı kötülükleri bağışlatma çabasından kaynaklanır. Dede haksız kazancın, kendine ait olmayanı elde etme/tutma tutkusunun sağladığı parlak istikbalin tadını çıkarırken hiç hesapta olmayan vicdan müessesesinin çılgınlığını bastıramaz. O, samimi bir tövbekar değildir aksine sakal uzatıp namaza başlamakla yalnızca çevresinin kendisine olan sevgi ve inancını sömürür. Dini duyguları istismar yoluyla gayri ahlaki işlerini legal bir çerçeveye oturtma arzusunda. Böylece vicdanını rahatlattığını hisseder. Yazar, parayı insan yaşamından üstün görüp gücünü zayıflar üzerinde kullanan Dede’yi cezasız bırakmaz. Dede’nin üç oğlu ile arasında güvensiz, kopuk bir bağ vardır. O, çocuklarının kendi malına konmaması için adeta savaş verir fakat yazgısının önüne geçemez. Elbette bu durum bir yazgı değil, Dede’nin edimlerinin doğal karşılığıdır. Dede’nin sonu:

“Oy dede uy dedeyi ölüm döşeğinde şöyle bulmuşlar: Sırtüstü yatıyormuş, başı sağ yanına dönükmüş, tam kasasının bulunduğu yöne doğru çevrilmiş, ve gözleri açılmış. Büyük oğula göre, son soluğunu verirken bile böyle üzerine titrediği kasasını kollamaktan geri kalmamış. Ama hali olmadığı için ki, altınlarının gitmesine engel olamamışmış, gözleriyle izlemişmiş yürüyüşe çıkan altınlarını.” (S., “Bir Dede Soyunuyor”, s. 24)

İfadeleriyle nakledilir. Beşeri adaletin işlemesinden kurtulan Dede, ilahi adaletin kıskacından kurtulamayarak işlediği suçların cezasını çeker. Bu öykü, kötülüğün karşılığının kötülük olduğu mesajıyla yozlaşan ve toplumu yozlaştıran bireylere gözdağı niteliği taşır.

“Denizlerin, İstanbul” öyküsü diğer öykü örneklerindeki bireysel yozlaşmanın aksine toplumsal yozlaşmayı işler. Kolektif yaşam bilincinin gittikçe zayıfladığı büyük şehirlerde, tüm değerler tüketim nesnesine dönüşür. Ortak kültür, ortak ahlaki değerlerin yanı sıra ortak yaşam alanları da işgal ve tahrip edilir. Plansız şehirleşme, toplu yaşam kültürünün özümsememesi gibi durumların kaçınılmaz sonuçlarından biri çevre kirliliğidir. Öyküde bu durum eleştirilirken doğal dengenin bozulmasında pay sahibi olsun, olmasın herkesin ağır bedel ödeyeceği endişesi de kendini yoğun biçimde hissettirir. Öykü kahramanları Kilyos sahilinde denizi seyrederken başkişi denizin kirliliğinden yakınıp. Ona göre kirli deniz *“tehdit ve şantaj, cinnet ve isteri karışımı psikonevrozlu bir ruhsal durum”*(D.İ., “Denizlerin, İstanbul”, s. 96) arz eder. Sevdği kadınla ortak bir gelecek hayali kuran anlatıcı, etrafına bakındıkça karamsar ruh haline bürünür. Çocukluk günlerinin temiz İstanbul’u yok olmuş, yerine çöp yığını kirli bir kent meydana gelmiştir. Başkişi deniz kirliliğine duyarsız kalamaz çünkü şehirle arasında aidiyet bağı vardır. Bireyler, yaşadıkları coğrafyanın yazgısına ortaktır. Orada başlayan bozulma, zamanla bireye ve oradan topluma sıçrar. Şehirleri, doğal kaynakları kirlüten ve tüketen insanın kendisiyken ortaya çıkan sonuç karşısında sorumluluk hissetmeyip başka suçlu arayan da yine insandır. *“Çöpler hep insan artığı nesnelerdi, görüyordu; kuşlar, balıklar, bulutlar değildi denizleri kirlüten, insanoğlu kendisi kirliliyor, oturup kendisi söviyordu.”* (D.İ., “Denizlerin, İstanbul”, s.116) ifadesiyle başkişi toplumu eleştirir. İstanbul’un suları sanayi atıkları, bireysel çöplerle mücadele ederken bir yandan da gemi kazalarının ana mekânı olur. Koyun yüklü bir geminin Boğaz’da kaza yapması ve koyunların denize dökülmesi başkişinin kaygılarını artırır.

Denize dökülen koyunlarla toplumdaki bencil bireyler arasında benzerlik kuran başkişi, insanoğlunun kendi eliyle kendi felaketini hazırlamasına dikkat çeker:

“Üzerinden çok geçmeden o gemi çatmasının, ölmüş koyunların leşleri geminin dibindeki yarıktan fırlayarak, bütün şişmişlikleriyle, bütün kokuşmuşlukları ve bütün mikroplarıyla, tüyleri yapış yapış, bacakları gerilmiş, dilleri dışarıda, gözleri görmez olmuş, kulakları hiç duymaz. Boğaz sularını korkudan ürpertmek için yukarıya vurdular. Her bir koyun leşi vurdukça yukarıya, Boğaz tiksintiyle öğürdü, öğürdü koyun leşleriyle yan yana, sarmaş dolaş; silkinerek kurtulmak istedikçe sularının ne kadar ağırlaşmış olduğunu, yağların, tortuların, yabancı maddelerin, sularında nasıl da yoğunlaşmış olduğunu dehşet içinde kalarak algıladı; içine düştüğü bataktan kurtulmak isteyip de silkindikçe, leşlerden yükselen koku daha bir yayılıyor, daha bir güçleniyordu dört bir yanında...” (D.İ., “Denizlerin, İstanbul”, s.122-123)

Koyunla kastedilen toplumdaki duyarsız, bencil ve doğa düşmanı bireylerdir. Özgürlük alanı bilincinden yoksun, nemelazımcı, sürü psikolojisiyle hareket eden kitle yalnızca kendilerine ve çevredekilere zarar vermekle kalmaz; aynı zamanda gelecek nesillerin yaşam kaynağını da yok eder. Doğanın hoyratça kirletilmesinde sorumluluk hissetmeyen bu bireylere doğa tepkisini öğürerek gösterir, ancak zehrini dışarı atamaz. *“Arındırılmış dünya bilincinin de ana kaynağı su”* (Arslan, 2015: 60) imgesi, barındırdığı kirlilik karşısında yetersiz kalır. Çünkü artık tedbir ve tepki için geç kalınmıştır. Bu durum; iyinin kötü karşısında verdiği mücadeleyi kaybettiğini, ümidin yerini karamsarlık ve geç kalınmışlık hissinin aldığını gösterir. Toplumsal yozlaşmanın en tehlikeli boyutları, fail ve mağdurun ortak cezaya mahkum edilmesi ve telafisi mümkün olmayan kayıplara sebep olmasıdır.

“Ödeşme” öyküsündeki Hilmi Kaptan, eski gemisini elden çıkarıp daha yeni bir gemi almak için hileli bir yola başvurur. Gemiye bir mayınla batırıp sigorta şirketinden para koparmayı kafasına koyar. Bunun için de işsiz kalıp paraya sıkışan gemici İlyas’ı kullanır. Hilmi Kaptan, ahlakî düşkünlüğü hayat felsefesi edindiğinden ne haksız kazançtan ne de çaresiz insanları kirli işlerinde maşa olarak kullanmaktan çekinir. Hilmi Kaptan, sadece kazanç konusunda değil ailenin kutsallığı konusunda da cemiyyetle ters düşen yozlaşmış bir ahlaka sahiptir. *“İş hayatının ancak sabırlı ve temkinli bir çalışma ile verebileceği mütevazî kâr haddine razı olmayan”* (Ülgener, 1991: 160) başkişi, sırf malından istifade etmek için zengin dul bir kadınla evlenir. Eşini çirkin ve dırdırcı bulduğu için kaptanlığı bırakmaz, uzak seferlere çıkar. Seferleri bitirip planını işletir;

İlyas mayını patlatıp gemiyi batırır ancak sigorta şirketi hileyi çözer ve Hilmi'ye para ödemez. Dolayısıyla Hilmi de İlyas'ın parasını ödemez. *“Ve çok geçmeden, İlyas böyle kura kura, içinden pazarlıklı, pusuda, bir oç alma silahı olup çıkıyor, ortalıkta serbest dolaşan”* (K.V.D., “Ödeşme”, s. 307) ifadesiyle öfkesinin boyutu serimlenen İlyas, yaşanan tartışma sonucu Hilmi Kaptan'ı öldürür. Böylece karşıt değerlerin temsilcisi konumundaki gücün kaynağı oç duygusuna mağlup edilerek cezalandırılır.

Zeyyat Selimoğlu öykülerinde yozlaşma izleği, özellikle mevki ve servetlerini kendinden güçsüz bireyler üzerinde kullanan kart karakterler üzerinden anlatılır. Yazar, birey ve toplumda gördüğü kusurlu yönleri gösterir fakat gidişatı düzeltecek herhangi bir öneri sunmaz. Yozlaşmış karakterler bazen kurnazca oyunlar sayesinde kendini kurtarır, bazen de toplum dengesinin bozulmasında sorumlu olduğu için cezasını çeker.

2.1.2.2. Sosyal Adaletsizlik

Zeyyat Selimoğlu'nun öykülerinde sosyal adaletsizlik temi; emek-ücret eşitsizliği, menfaat ilişkileri, haksızlık karşısında suskun kalınması gibi konularda eleştirel bir tavırla işlenir. Devlet gücünü arkasına alıp menfaati için çalışan politikacılar, kaba kuvvet örgütlenmesiyle başkasına çalışma olanağı tanımayan meslek grupları, hileli yollarla kazanç sağlamaya çalışan yoz kişiler aracılığıyla anlatılan sosyal adaletsizlik, yozlaşmanın temel sebebidir. Sosyal adaletin tesis edilmesinin önündeki en büyük engel olan güç ve sermaye sahipleri, yoksulluktan kurtulmak için her şeyi yapabilecek kişileri maşa olarak seçer ve bunları sömürür. Bu insanlar *“adil olmayana karşı direnç gösterip savunma geliştiremediği için çaresizce boyun eğici konumuna düşer.”* (Deveci, 2013: 261) Ancak sömürülen, mağdur edilen kahramanlar bazen boyun eğmek yerine direnme ya da başkaldırma yoluna gider ve bu kahramanlar aracılığıyla sosyal adaletsizliği yerleştiren düzen imha edilir, cezalandırılır.

“Ödeşme” öyküsünün başkişisi İlyas, paraya çok düşkündür ve para için her şeyi göze alır. Hilmi Kaptan, İlyas'ın bu yönünü bildiği için kurtulmak istediği eski gemisini mayınla imha ettirip sigorta şirketinden para almayı planlar. Planını işletmek için İlyas'ı kullanır. Nitekim gemi imha edilir fakat sigorta şirketi durumu anladığı için Hilmi'ye ödeme yapmaz. Böylece İlyas da yaptığı işin karşılığında alacağı ücreti alamaz. Yoksulluğunun ve para düşkünlüğünün sömürüldüğünü anlayan İlyas, Hilmi Kaptan'ı öldürür. Maddî üstünlüğünü kullanıp ezilen bir sınıf çıkarmaya çalışan güç sahipleri çoğu zaman son sözü söyleyen olsalar da bu kez adalet farklı şekilde tecelli

eder. Hukuksuz, gayri ahlaki yaşam biçimleri onları kendi kurdukları düzeninin kurbanı eder. İlyas, sosyal adaletsizliğin pençesinde can çekişen mağduru oynasa da onu suçla iten tamahkâr tutumudur. *“Bu adam, bu İlyas, rotasını paraya göre çizen bir adam, pusulası parayı gösteriyor, rüzgarları paradan esiyor hep.”*(G.A., “Ödeşme”, s. 300) biçiminde tanıtılan İlyas, onurlu bir yaşamdan vazgeçip parayı öncelediği için toplumsal adaleti bozanlarca kullanışlı bir suç makinesine dönüştürülür. Horlanan, görmezden gelinen ve hakkı yenilen bireylerde öç alma duygusu oluşur. Nitekim İlyas, aldatıldığını ve hakkının yenildiğini anlayınca öç duygusuyla hareket eder. Güçlü ve güçsüz arasındaki gelir adaletsizliği bazen ezilenin kendi adaletini sağlamasıyla sonuçlanır. Herkesin kendi adaletini sağlaması ise toplumda kaosa neden olur.

“Bir Büyük Soyunuyor” öyküsünde sosyal adaletsizliğe sebep olan kişi, toplumsal adaleti koruyup yaygınlaştırması gereken politikacının bizzat kendisidir. Ucuz fiyata değerli arsalar alıp halka fahiş fiyatlarla satar, ekonomik krizlerde önemli gıda maddelerini stoklayıp karaborsacılık yapar, yakınlarını kayırıp onlara iş imkanı sunar. Bencil düşünce ve davranışlarla yerini sağlamlaştırıp geleceğini garantilemek isteyen bakan, *“eh bakansın, bakan olmuşsun. Fedakarlık ister. Gerektiğinde sağlığını bile tehlikeye atacaksın. Herkes bu yaşlarda yemeyi azaltırken, sen çoğaltacaksın. Ne yaparsın, bakan olmuşsun madem, bakanlığa lââyık olacaksın, yiyeceksin.”* (S., “Bir Büyük Soyunuyor”, s. 58) ifadeleriyle kendisine verilen makamı kötüye kullandığını, başkalarının hakkını yediğini övünerek anlatır. Bakan, ekonomik krizlerde şeker ve kahveyi karaborsaya düşürüp satış yaparak yine kendi çıkarını korur ve toplumun alım gücü üzerinde kendi tahakkümünü kurar. Kağıtçıbaşı, bireysel faydanın toplumsal fayda karşısında öncelenmesi hakkında *“sosyal kuralların bireyden çok toplumu düşünerek kondukları düşünülürse, demek ki birçok kere kendi yapmak istediklerimizle toplum için doğru olanı yapmak arasında bir seçim yapmak zorunda kalı(rız).”*(Kağıtçıbaşı, 2008: 344) görüşüyle toplum menfaatlerinin daha önemli olduğunu vurgular. Devletin bir kademesinde başlayan bozulma, bulaşıcı bir virüs gibi diğer organları da etkiler. Adaletsiz yollarla kazanç elde edip güç ve yetkiyi kendi lehinde kullanmanın cezai yaptırımları olsa bile, kendi ikbali için çalışan bakan ve onun gibiler kanunları da kendilerine hizmet için kullanır. Nitekim bakanın cinayet işleyip adalet bakanı arkadaşından yardım istemesi, adalet bakanının da deli raporu önerisi bu suistimalin en açık örneğidir. Sonuç olarak devletin ve milletin emanet ettiği ortak millet sermayesini, kendi çıkarları için kullanıp şahsi servet biriktirme gayretine giren karşıt güç

konumundaki bu kişiler toplumdaki gelir adaletsizliğinin ve her türlü toplumsal bozulmanın mimarıdır.

“*Kavganın Sonu ve Başı*” öyküsünde başkişi, evin ortanca oğlu, bir kavga sonrasında eve gelir. Husumetli olduğu minibüs hattı mafyasıyla kavga eden ortanca oğul, ailesini kaygılandırır. “*Bize ekmek yedirmeyecek dürzüler, diye tekrarladi, eğer onları sindirmezsek, bize iş kalmıyacak buralarda.*” (K.S.V.B., “Kavganın Sonu ve Başı”, s.45) sözleriyle bir yandan kaygısını dile getiren başkişi diğer yandan karşı tarafla mücadelesinde kararlılığını ifade eder. Sosyal adaletsizliğin hüküm sürdüğü bir ortamda, güç sahiplerince ezilmek istenen bireyler daha fazla çaba gösterip hayata tutunmak zorundadır. Başkişinin annesi, annelik içgüdüsüyle bu işte ısrar etmenin faydasız olduğunu savunur ve oğlunun hayatından endişe eder. Fakat ortanca oğul maruz kaldığı adaletsizlikle mücadelede kararlıdır:

“*Yaptığım her şeyi senin için, sizin için yapıyorum, dedi, eğer yapmazsam – sofrayı işaret etti- şu ekmeği bulamıyacaksınız. Korkmadığımızı göstermezsek bize iş yoktur buralarda. Anlamıyor musunuz? Çalışmazsak, otobüs de çıkar gider elimizden. O kadar emek verdim onun için. Onu kaybetmek istemiyorum. Dağ başlarında yıllarca kamyon şoförlüğünü niçin yaptım? Han köşelerinde elin itiyle, bitiyle beraber niçin yattım?..Eğer onları sindirmezsek halimiz haraptır.*” (K.S.V.B., “Kavganın Sonu ve Başı”, s.46-47)

Başkişi, verdiği hayat kavgasında sinip boyun eğmek yerine başkaldırıp cesaretle olayın üstüne gider. Bu tutumun ardındaki sebeplerden biri aileyi, özellikle anneyi, rahat ettirme düşüncesidir. Ortanca oğlun hayali; annesini iyi bir evde yaşatmak, ona iyi eşyalar almak, kısacası insanî standartlara uygun kaliteli bir yaşam sürdürmektir. Oysa savaştırmak zorunda kaldığı düzen, yaşam eşitsizliği ve kaba kuvvetle sindirme üzerine kuruludur. Başkişi, maruz kaldığı her türlü şiddeti göze alarak haklı mücadelesini sürdürmekle hem mevcut adaletsizliğe karşı durur hem de kimliğini, kişiliğini boyunduruk altında kalmaktan kurtarır. O, her türlü olumsuzluğu giderecek yegane gücün kendisinde olduğunu, değişim ve dönüşümün kişinin irade ve azmiyle ilgili olduğunu bilen, farkındalığı yüksek bir bireydir.

“*Çarmıha Gerilenler*” öyküsünde, İkinci Dünya Savaşı’nın toplumsal etkilerinin çok başka bir yönü üzerinde durulur. Başkişi, arkadaşı Markoni Zeki’ye acı bir hatırasını anlatırken savaşın kazananının olmadığını fakat kaybedeninin daima masum insanlar olduğuna dikkat çeker. Başkişi, İtalya seferinde bir gemi dolusu zayıf, bezgin

ve çaresiz erkeklerle karşılaşır. Bu erkekler savaşın yarattığı açlıkla baş etmeye çalışan ve bunun için kızlarını para karşılığı satmaya gelen kişilerdir.

“Çoğu işi pişkinliğe vurmıştu ama, içlerinde tek tük utananlar da vardı. Profesyonel bir pezevengin yırtıklığından yoksundular. Yitirilmiş bir savaşın yarattığı, açlığın zorladığı zoraki pezevenklerdi. Titrek sesleriyle ‘güzel kızım var’ derken, kimilerinin suratı sapsarı kesiliyor, kanları çekiliyor; yüzümüze bakamıyorlardı. Sanki cehennemin dibine girip çıkıyorlardı bunu söylerken.” (B.Ş.G., “Çarmıha Gerilenler”, s. 34)

Savaştan yenik çıkmış bir milletin, insanlık onuruyla bağdaşmayacak biçimde sınındığı bir ortamda, hayatta kalabilmek adına her şey yapılır. Nitekim babalar, amcalar, dayılar ellerinde kalan son seçeneğe utanarak da olsa başvurur. Çünkü açlığın önünde durabilecek güçleri yoktur. Çocuklar, gözlerindeki ümitsizlik ve çaresizlik ifadesiyle durumun trajik boyutunun en önemli tanığıdır. Başkişi, gemideki adamlardan birine para verip gitmek istese de kız babası dilenci olmadığını söyleyerek bunu reddeder. Ardından, ikisi birlikte adamın evine gider. Başkişi, savaşın yarattığı yıkımın, yoksulluk ve sefaletin en acı yüzünü bu evde görür. Para karşılığı satılmak istenen kız, zayıf, çökmüş küçücük bir çocuktur. Çocuk, küçük yaşına rağmen şartları kabullenen ve tahammüllü bir tavır sergiler. Tura’ya göre “*bilgelik anlamak ve boyun eğmektir. Zaten mevcudiyeti anlamak boyun eğmektir. Başka çaresi olsa olgunlaşmazdı insan. Bir başka deyişle keyfinden değil, çaresizlikten olgunlaşır insan.*” (Tura, 2008: s. 92) Yaşam deneyimi pek az olan küçük kız, kendi iradesi dışında oluşan düzene teslim olmak zorunda kalır. Küçük kızın olgun biri gibi teslimiyetçi ve bir o kadar da hissiz bir şekilde kendisini beklediğini gören başkişi ona dokunmaz, yatağın bir köşesinde oturup odayı inceler. O sıra, çarmıha gerilmiş İsa tablosu gözüne çarpar. İsa’nın gözleri yere bakmaktadır. Birdenbire İsa’nın yüzü, başkişinin gözünde küçük kızın babasının yüzüne dönüşür. Bu yüz; eli kolu bağlı, mahzun ve çaresiz babanın yüzüdür. Savaşlar, sosyal adaletsizliğin en acımasız yönünü temsil eder. Öyküde bu izlek; ailelerin dağılması, insan onurunun yok sayılması, masum insanların daima bedel ödemeye mahkum edilmesi gibi geniş bir perspektifte ele alınır.

“*Bir Şarkı Gibiydi*” öyküsünde başkişi Markoni Zeki’nin sevdiği kadın Antonella’nın savaşın getirdiği yoksulluk sebebiyle genelevde çalışması; “*Manken Atın Öyküsü*”nde kalaycı İbrahim’in, oğlunu bir yük hayvanı gibi kendi işlerinde çalıştırıp

onu özgürlüğünden ve yaşlılarının sahip olduğu haklardan mahrum bırakması da sosyal adaletsizlik temalı diğer öykülerdendir.

Toplumun ve ona ait değerlerin güç, mevki ve paraca üstün insanlar tarafından yok sayılıp değersizleştirilmesi, sosyal adaletsizliğe sebep olur. Sömüren ve sömürülen, ezen ve ezilen, haklı ve haksız, zengin ve yoksul gibi derin sınıfsal ayrımlar yaratan sosyal adaletsizlik, toplumsal normların işleyişine zarar verir. Bu durum, bazen sömürülen tarafın sindirilip susması ve yazgısını kabullenmesiyle sonuçlanır, bazen de adaletsizlik karşısında boyun eğmeyip kendi adaletini sağlamaya çalışan ve illegal yollarla tepkisini koyan bireylerin türemesine yol açar.

2.1.2.3. Şiddet

Zeyyat Selimoğlu öykülerinde geniş yer tutan şiddet temi, fiziksel ve psikolojik boyutlarıyla ele alınır. Bireyler üzerinde üstünlük kurma, suçluyu cezalandırma, toplum tarafından dışlanmışlığın yarattığı kin ve nefretin dışavurumu gibi çeşitli perspektiflerde görüngülenen şiddet olgusu; öykü kahramanlarının sıkça başvurduğu kendini ifade ve ispat yöntemidir. Şiddet, Dünya Sağlık Örgütü'nce *“yaralanma, ölüm, psikolojik zarar veya kayıp ile sonuçlanan veya bunlarla sonuçlanması muhtemel olan, kişinin kendisine, başka bir kişiye, bir gruba veya topluluğa karşı fiziksel şiddet ve gücün tehdit veya fiili olarak kasıtlı kullanımı şeklinde”* (Güleç, vd., 2012: 113-114) tanımlanır. Şiddetin temeli, kişilerarası iletişim problemine dayanır. Bunun yanında, kendini diğer bireylerden üstün görme, insanî değerlerden yoksunluk ve kötülük meyli şiddeti olağanlaştıran yan sebeplerdendir. *“Kavganın Sonu ve Başı”, “Ödeşme”, “Çekim”, “Çuval”, “Ambulans”, “Othello Abdi ile Desdemona Despina”, “Cephe Gerisinde”* öyküleri fiziksel ve psikolojik şiddeti ve bunun nedenlerini irdeler.

“Çuval” öyküsü, başkişi tarafından bizzat planlanıp uygulanan bir cinayet öyküsüdür. Yurtdışında eğitim görmüş, başarılı bir ressam olan Erol Danar, sevgilisi Oya'yı büyük bir aşkla sever. Fakat Oya'nın annesi Erol'u hiçbir zaman sevmez, benimsemez ve daima onu küçümser. Bu dışlanmışlık hissi, Erol'da nefret duygusunu körükler; anneyi tüm kötülüklerin kaynağı, hasım ve yok edilmesi gereken bir kötülük unsuruna dönüştürür. Anne ve kız, Erol'un onaylamadığı bir yaşam sürdürür. Yeraltı dünyasıyla işbirliği yapıp antika eser kaçakçılığıyla geçim sağlar, abartılı makyaj ve giyimle davetlerde boy gösterirler. Erol, Oya'yı yakıştıramadığı bu çirkin dünyadan alıkoymak istese de Oya, *“tevarüs eden yazgı”* (Korkmaz, 2006: 155)sına kurban gider

ve aniden ortadan kaybolur. Günahlarının bedelini muhtemel bir cinayete kurban giderek ödeyen Oya, başkişinin intikam duygusuyla bilenip buna göre adım atmasına neden olur. Erol, Oya'nın kaybindan sonra olaylardan sorumlu tuttuğu anneye karşı nefretini arttırır. Ona göre anne, artık yaşama hakkı olmayan ve bir an önce cezalandırılması gereken tehlikeli bir virüstdür. Daha fazla yaşaması, daha çok kötülük yapmasına yol açacaktır. *“Hastalık ve yozlaşma taşıyıcılarını, bakterileri ya da virüsleri öldürür gibi öldürmek yaşam kurtarıcı ve geliştirici bir uygulamadır. Bu uygulama bir cinayet gibi değil, yaşam kurtarmak gibi görülür. Yok edilen yaşamlar “değerden yoksun yaşamlar”dır; bunlar aynı zamanda yaşama düşman olan yaşamlardır, öldürmelerine engel olmak için öldürülmesi gereken yaşamlar.”* (Bauman, 2012: 192)Annenin yok edilmesi, kirletilmiş değerler dünyasının temizlenmesine yönelik kutsal bir eylem ve başkişi bu kutsal misyonun eyleyicisidir.

Başkişiyi şiddete yönelten nedenler, onun kişiliğindeki iyiyi ve kötüyü açığa çıkarır. Cinayet fikri, başkişinin kendisinin de o an fark ettiği, içinde taşıyıp büyüttüğü “ben”e aittir.

“Dışarda, benim içimdeki nefretle eşdeğerde bir soğuk var, hiç mi hiç duymuyorum soğuğu “ben”. Kararı verdikten sonra öylesine sakınım ki, dışarıdan yönetilen, uzaktan kumandalı bir robottan farkım yok.” (A.O.G., “Çuval”, s. 34)

Erol, nefretten uyuşmuş, hissizleşmiş ve bu yüzden sakinleşmiş bir noktada kendini bulur. Bu duygularla annenin evine gider ve soğukkanlılıkla kadını boğarak öldürür. Cinayetten sonra rahatlayan Erol, tüm insanlık adına faydalı bir iş yapmanın verdiği iç huzurunun ardından, cesedi bir çuvala koyarak arkadaşı Zihni'nin yardımıyla denize atar. Su; kirleri, kusurları, suçları örten işleviyle başkişinin en büyük yardımcısıdır. Fakat, çok kısa bir zaman içinde suyun dibinden üste çıkan çuval bulunur ve ceset morga teslim edilir. *“En ufak bir kirlilik bir arı suyun bütünüyle değerini düşürür.”* (Bachelard, 2006: 157) Yaşamı boyunca tükenişin ve çözülüşün simgesine dönüşen ve anneliğin kutsiyetini zedeleyen bedeni, su reddedip tepkisini ortaya koyar. Erol'a göre annenin cesedini kendinden uzaklaştıran su, Oya'nın kayıp bedenini muhafaza edip, onu kötü niyetlilerden ebediyen korur.

Bireyleri sevgisizliğe maruz bırakıp ötekileştirme, ortak iletişim dilini yok etme, yıkıcı eylemlerde ısrarcı olup iyinin dengesini bozma gibi sebepler başkişiyi şiddete yönlendirir; başkişi, şiddeti biriken nefret ve öfkenin akıtılmasında tek yol, tek çözüm reçetesi olarak görür. Bu yüzden, olayın faili olan başkişi pişmanlık ve suçluluk

hissetmek yerine, insanlık onuru için savaşıyor ve bu misyonu başarıyla tamamlamış bir kahraman rolü üstlenir.

“*Ambulans*” öyküsündeki şiddet kullanımı, tıpkı Erol Danar’ın maruz bırakıldığı gibi sevgisizliğe tepki niteliğindedir. Ancak, öykünün başkışısı Zekeriya Adem kendi adına değil toplum adına bu tepkiyi verir. Başkışısı, İstanbul’a zorunlu göç ettikten sonra bir dispenserde çalışır. Fakat, kendini dış dünyadan tamamen yalıtır. Aslında Zekeriya Adem’in toplumdan yalıtılmışlığının altında ciddi sebepler yatar. Nazi işgali sırasında Yugoslavya’daki bir hastanede çalışır. Savaşın getirdiği yokluk ve hastalığın tüm acımasızlığıyla kendini hissettirdiği bu dönemde acı manzaralara tanıklık eden Zekeriya Adem, hastaların yemek yiyemediğini, olan yemeği de doktorların yediğini söyler. Dispanserde yemek yedikleri bir gün, odadaki maket iskeletin kendisini izlediğini ve bundan çok rahatsız olduğunu ifade eder. Anksiyete ilacını içer ve bir süre sonra öfkeyle yerinden kalkar. Yerden aldığı bir tabureyle iskeletin kafasını bedeninden ayırır ve uyumaya gider. Bu hareketin altında bir savaşın tanığı olmanın bilinci ne ölçüde yaraladığı görülür. Birçoğu açlıktan iskelete dönüşen hastaların, yokluktan yemek yiyemediğini “*Biz yiyorduk. Hep biz yiyorduk...*” (B.Y., “*Ambulans*”, s. 48) ifadeleriyle hatırlayan ve bu hatıranın vicdan azabına dönüşmesine engel olamayan Zekeriya Adem, vicdan çığlığını öfke ve saldırganlıkla susturur. Savaş bitse bile, bilinçaltına yerleşen yok etme dürtüsü uygun bir ortamda kendini gösterir.

Erich Fromm, davranış kaynaklarına göre şiddeti sınıflandırır. Öç alıcı, tepkisel, ödünleyici, gıptadan kaynaklanan birçok şiddet biçiminden bahseder. Zekeriya Adem’in geçmiş yaşantıları ve son eylemleri göz önüne alındığında tepkisel ve öç alıcı şiddetin belirtileri görülür. Tepkisel şiddet “*ölümün değil yaşamın hizmetindedir; amacı da yıkım değil korumadır.*” (Fromm, 2016: 19) Zekeriya Adem’in cansız bir varlığın kendisini denetlediğini iddia etmesi ve bu durumdan rahatsız olması şiddete sebep olur. Bu şiddetin altyapısında kendini koruma, dış güçlere karşı savunma amacı yatar. Oradaki iskelet maketi geçmişi hatırlatan bir tehdit unsurudur. Zekeriya Adem, bu düşmanı yok etmek zorundadır. Aksi halde düşman/tehdit onu yok edecektir. Zekeriya Adem, bir savaş mağduru olup belleği savaşın yok olmayan izleriyle kaplıdır. Geçmişte iyiye dair hatıralarını kaybeden başkışısı, geleceğe dair ümidini de kaybeder. “*Gelecek tasarımı olmayan birini, yaşamın anlamına ve kutsallığına inandırmak oldukça güçtür.*” (Korkmaz, 2015: 182) Zekeriya Adem, sevgi ve şefkatten yoksun, yurtsuz ve inancı yıkılmış kimliğiyle iskeleti yok ederek dününü/an’ını/geleceğini yok edenlerden öç alır.

“Othello Abdi ile Desdemona Despina” öyküsünde, yine fiziksel bir şiddet olayı ve bunun sonuçları işlenir. Arap Abdi ve Despina, Shakespeare’in “Othello” oyununun başrol oyuncularını Othello ve Desdemona’yı canlandırır. Oyundaki birliktelik, zamanla aşka dönüşür. Abdi, Despina’yı tutkulu bir aşkla sever. Bu aşkın başlangıç günlerinde, Ada’da Despina’nın, Abdi’yi bir yüzbaşıyla aldattığına dair dedikodular çıkar. Despina’nın işveli ve pervasız tutumundan dolayı dedikoduların gerçek olduğunun düşünen Abdi, oyunun son temsilinde intikam duygusuyla hareket eder.” Othello” oyununda Othello da tıpkı Abdi gibi, söylentilere kanıp aldatıldığını düşünerek Desdemona’yı öldürür. Abdi, oyunun gerçek yaşantısıyla birebir örtüşmesinden faydalanarak ihanetin intikamını Despina’dan almaya çalışır:

“Oyunun sonuna doğru konuşanlar Othello ile Desdemona değil, Arap Abdi ile Despina’yıdır artık. Onlar artık kendi heyecanlarıyla, kendi duygularıyla konuşuyor, öyle var oluyordular. Özellikle Arap Abdi bir daha hiçbir tiyatrodaki göremeyeceğim gerçek bir kıskançlık, öfke, nefret havası içinde oyunculuğunun doruklarında dolaşıyordu.” (B.Y., “Othello Abdi ile Desdemona Despina”, s. 13)

Oyunun çığırından çıktığını ve Abdi’nin Despina’yı öldürmeye çalıştığını gören Ada halkı izleyicileri, sahneye koşarak Despina’nın ölümüne engel olur. “Othello”daki gibi bir trajedi yaşanmadan olaya müdahale dilir fakat o günden sonra ne Despina ne Abdi, Ada’da görülür.

“İnsan, gelecekteki gerçek tehlikeleri önceden görme yeteneğine sahip olmakla kalmaz; önderleri tarafından gerçekte var olmayan tehlikeler görmeye ikna edilebilme ve koşullandırılabilme özelliğine de sahiptir.” (Fromm, 1993: 248) Abdi; Despina’ya büyük ve yalın bir aşk beslediği ve ihaneti, aşkı için büyük tehlike olarak algıladığı için dedikoduların gerçek olduğuna kendini inandırır. Kıskançlık duygusu oldukça güçlü ve sahibini yıpratıcı bir duygudur ve genellikle dışavurumu saldırgan ve şiddet eğilimli davranışlardır. Aşk ilişkisinde üçüncü kişi ihtimali, sevilenin yitirilme korkusu ve güven zedelenmesi bireyi kanıt aramaksızın saldırgan davranışlara iter. Nitekim düş kırıklığına uğrayan Abdi, öfkesini kontrol edemez ve bulduğu en yakın fırsatta Despina’nın hayatına kastederek rahatlamaya çalışır. Abdi, bireyin en önemli ihtiyaçlarından biri olan sevmeye ve sevilme ihtiyacını doyuramadığı Ada’da durmaz, olaydan sonra kaçır. Kaçış, incinen gururu ve ruhsal çöküntüyü onarmak için başkışının doğal ve gerekli tepkisidir.

“Çekim” öyküsünde, bundan önceki öykü örneklerinden farklı olarak duygusal şiddet olgusu ele alınır. “Anlayış, sevgi ve sempati görememe demek olan duygusal-psikolojik şiddet” (Zara Page, İnce, 2008: 82) yaygın şiddet türlerindendir. Dönemin en ünlü erkek oyuncusunun rol aldığı sinema filmi, bir gecekonduda çekilir. Gecekonduda yaşayan genç kız, komşu evlerdeki televizyonda gördüğü bu oyuncuyu yakından görmenin heyecanıyla işlerini bırakıp çekimleri seyreder. Evde yaşayan büyükanne, genç kızın çekimleri seyretmesine her defasında müdahale ederek ona duygusal şiddet uygular.

Genç kız, filmdeki kadın başrol oyuncusunun yerinde kendini hayal eder. Erkek, zengin ve yakışıklıdır. Gecekonduda yaşayan kıza aşık olur, onunla evlenir ve onu gecekondudan kurtarıp lüks bir yaşama kavuşturur. Tüm bu sahnelerin öznesi olarak kendini düşleyen genç kız, büyükannesinin uyarılarıyla düşünden uyanır ve gerçek yaşamın boğucu atmosferinde nefes almaya devam eder:

“ – Aa, üstüme iyilik sağlık. Kahve fincanları hâlâ duruyor. Kız sana ne oldu bugün? Mâlihülyalara mı kapıldın nedir? Başıma gelen! Topla fincanları da getir hadi, çabuk ol.

....

-Susss be kadın!

- Sen de torunun gibi bir genç kız olmadın mı? Düşünüp anlasana!” (Ç.D.S., “Çekim”, s.35- 36)

Genç kızın, ağır yaşam koşulları arasında nefes alabileceği kısa bir molayı bile çok gören, onun kendini gerçekleştirmesini engelleyen kart karakter işlevindeki büyükanne, empati duygusundan yoksundur. Öyküde, leitmotiv olarak kullanılan “Sus be kadın! Sen de torunun gibi bir genç kız olmadın mı? Düşünüp anlasana!” ifadesiyle bu yoksunluk sıkça vurgulanır. Duygusal şiddet uygulayanlarda görülen kontrol altına alma dürtüsü; onlarda daima haklı çıkma, yönlendirme, onaylama gibi istekler yaratır. Bu yüzden büyükanne, genç kızın yaşı itibarıyla yaşamakta olduğu hayale bile tahammülsüzdür. O; her an, her şeyin kontrolünün kendisinde olması gerektiğine inanır. Duygusal şiddet mağduru genç kız, kendini savunacak ya da bir şekilde ifade edecek hiçbir şey söyleyemez. Çünkü fiziksel şiddetin aksine duygusal şiddetin etkileri ruhsaldır.

“Kavganın Sonu ve Başı” öyküsünde başkişi, yaşam mücadelesindeki ısrarı uğruna, otobüs hattındaki rakipleri tarafından şiddete uğrar. Bu şiddetin amacı, karşı

tarafıta caydırıcı etki yaratmak ve rakibi yıldırmasıdır. “Ödeşme” öyküsünde, sosyal adaletsizliğin çarkları arasında ezilen, yoksulluğundan yararlanarak kötü emellerde kullanılan İlyas’ın, yaptığı işin maddî karşılığını alamaması sonucunda, alacaklı olduğu Hilmi Kaptan’ı öldürmesi intikam amaçlı şiddet kullanımına örnektir.

Bireyin toplumla iletişiminin zayıf ya da kopuk olduğu durumlarda ilkel bir güç gösterisinin ifadesi olan şiddet, hem bireye hem topluma zarar veren bir olgu olarak öykülerde ele alınır. Selimoğlu öykülerinde, kahramanların şiddet eğilimi çoğunlukla bir mağduriyetten kaynaklanır. Mevcut mağduriyeti gidermenin tek yolu olarak düşünülen ve çoğu, rakibini yok etme şeklinde tezahür eden bu eğilim, var olan bir adaletsizliği kaldırma arzusu, haklılığı ispat ya da iletişim kanallarının kapanmasından kaynaklıdır.

2.1.2.4. Yalnızlık

Zeyyat Selimoğlu öykülerinde yalnızlık temi bireyin kendisiyle ve toplumla kopukluğu, iletişimsizliği üzerinden kurgulanır. Selimoğlu’nun kahramanlarının yaşadığı yalnızlık; bilinçli ya da seçilmiş bir yalnızlık değil, toplumun ittiği, bireye dayattığı bir yalnızlıktır. *“Duygu ve düşünce yapısındaki ortak değerlerin azalıp kaybolmasına değin varan bu yalnızlık, giderek bireysel ve toplumsal anlamda yalıtılmış birey görüngüleri ortaya çıkarır.”* (Deveci, 2007: 91) Bireyin eksikleri ya da kusurları üzerinden dayatılan yalnızlık; dışlanma, yok sayılma, görmezden gelinme gibi tavırlarla kendini hissettirir ve kahramanları bunalımlı, boğucu kalıplara sıkıştırır.

“Bir İki Tanıdık” öyküsü, varlığı toplum tarafından önemsenmeyen, hor görülmüş ve dışlanarak yalnızlığa itilmiş bireyi anlatır. İki polisin saldırısına uğradıktan sonra onları öldürmek için kendine söz veren ve kısa bir zaman sonra iki polisi de öldüren başkişi, müebbet hapse mahkum edilir. Cezasının bir kısmını çektikten sonra, çıkan afıa serbest kalır. Toplumsal yaşama ayak uydurmak için hamallığa başlayan başkişiyi, mahalleli “Kaatil” ismiyle tanır, çağırır. Ondan tüm insanlar öldürücü bir mikroptan kaçır gibi uzak durur, onun adını duyan tiksinti hisseder. Hiç kimse, suçı teşvik eden nedeni sorgulamadan onu yargılar, yarım kalan cezasını kendi eliyle vermeye çalışır. Toplumsal bir varlık olan insan için, cezaların en büyüğü önemsenmemek, anlaşılmamak ve kabul görmemektir. “Kaatil”, mahalle halkınca benimsenmeme, yabancılaştırılma cezasına çarptırılır. Toplumun sorgulamadan

damgalama merakı, bireyi umutsuzluğa iter ve onu amansız bir yalnızlıkla baş başa bırakır.

“*Bir kusuru temel alarak geniş bir kusur yelpazesini yakıştırma eğiliminde ol(an)*” (Goffman, 2014: 33-34) mahalleli, başkişinin dış görünümünden tiksindir. Üstü başı, tırnakları kir içinde olan, geçimini hamallıkla sağlayan başkişi bu durumun farkındadır fakat bunu değiştirmek için bir istek duymaz, eylemde bulunmaz. Bireyin kabul görme, sevilme ve benimsenme ihtiyacı karşılanmamışken kıyafetiyle uğraşması bu durumu telafi etmeye yetmeyeceğinden başkişide boşvermişlik duygunu ortaya çıkarır. “Kaatil”, sokakta kendi görüntüsüyle bire bir benzerlik gösteren çöpçüyle karşılaşır. Çöpçü, çaresizlik ve bitkinlik içinde işini yaparken, onun bu hali başkişide acıma ve isyan hissi uyandırır. “*Sonra, garip, tâ içerden gelen bir sesle, bir şair kadar duyarak, bir âşık kadın kadar hissederek: ‘Allah bizi unuttu artık,’ diye bağırdı, ‘perişan olduk bu memlekette..’*” (K.S.V.B., “Bir İki Tanıdık”, s. 52) sözleriyle, çevresinin aşağılık bakışlarına, horlanıp görmezden gelinmesine tepkisini koyar. Ne yaparsa yapsın özümsenmeyen, “*ne içeride ne dışarıda, ne dost ne düşman, ne dahil edilen ne dışlanan olduğu için*” (Bauman, 2003: 103) başkişi, içinde bulunduğu şartları değiştiremeyeceğinin bilincindedir ve bu yüzden yazgısına isyan eder. Çöpçünün şahsında kendi yalnızlığını, sahipsizliğini, itilmişliğini gören “kaatil”, aidiyet hissine engel olan sisteme birikmiş öfkesini dışa vurarak yalnızlığın baskısından bir nebze de olsa kurtulmayı dener.

“*Bir Adamın Yarısı*” isimli öyküde, iş kazası sonucu iki kolu kopan başkişinin yalnızlık ıstırabı anlatılır. Annesiyle birlikte yaşayan başkişi, kendi yaşındaki birinin annesiyle değil eşiyle yaşaması gerektiğini söyleyerek bu durumu tuhaf karşılar fakat geçim sıkıntısından ötürü annesiyle yaşamaya mecburdur. Çevresinde arkadaşı, dertleşeceği hiç kimsesi olmayan başkişi, iç monolog şeklinde sürdürdüğü konuşmasında evde hemen hemen hiç konuşmadığını, dışarıda birini görürse uzun uzun konuşma ihtiyacı hissettiğini söyler.

Konuşma, insanların doğal bir ihtiyacıdır. Bireyin toplumla sağlıklı iletişim yürütebilmesi için kendini konuşarak ifade etmesi gerekir. Başkişi, bir yandan organ eksikliğinden kaynaklı, yazgılı yalnızlığın, diğer yandan söyleyecek sözüne muhatap bulamamanın sıkıntısını çeker. Çocukluk hatıralarında “Lafçı Yusuf” lakaplı bir tanıdıklarının olduğunu, bu adamın susmak bilmeden konuştuğunu söyler. Annesinin tepkisini çeken bu adamı, başkişinin babası savunur, o adamın kimsesiz biri olduğunu

ve şiddetli bir konuşma ihtiyacı olduğunu söyleyerek onu hoş görür. Başkişi, kendisiyle Lafçı Yusuf arasında benzerlik kurar. *“Yalnızlık nasıl dil döktürür adama, nasıl konuşturur adamı, çok iyi biliyorum. Ben de bir tür Lafçı Yusuf olup çıktım, karşımda beni dinleyecek adam buldum mu...”* (K.V.D., “Bir Adamın Yarısı”, s. 276-277) ifadesiyle yalnızlığının boyutunu belirtir. Yaşam, bireyin anlaşılma kaygısının eşlik ettiği bir süreç olduğu için başkişi konuşmaya, konuşarak anlaşılmaya mecburdur. Adler *“insanın en güçlü çabalarından biri bir grup oluşturarak, bir topluluğun ya da bir toplumun üyesi olarak yaşamaya, başkalarından soyutlanmış durumda yaşamaktan kurtulmaya yöneliktir.”* (Adler, 2017: 48) diyerek insanın toplumsallık yönüne vurgu yapar. Her insanın eksik yönleri vardır. Ancak toplumsallık duygusu, bireyin eksiklikleriyle yüzleşmesini ve bununla mücadelesini kolaylaştırır. Bunun farkında olan başkişi, konuşma eylemini yaşam için elzem görür. Söylenecek sözün bitmesi, yaşamın bitmesi demek olduğuna göre başkişide yalnızlık korkusu ölüm korkusuyla paraleldir. O, yaşamı sevdiği için anlaşılma ve dolayısıyla konuşmak ister.

Öykü kişileri *“kendini itiraf edemeyen ve varoluşsal anlamda evrene doğuşunu onaylayamayan/onaylatılmayan”* (Akar, 2011: 1640) bireylerdir. Yalnızlık; onların seçimi değil; toplumun ön yargılı yaklaşımı ve görmezden gelmesinin sonucudur. Kahramanlar, toplumun dayattığı yalnızlıkla mücadele etmeye çalışsa da bu durumun silinmez bir yazgı olduğunu anlamakta gecikmez.

2.1.2.5. Ölüm Korkusu/ Yaşama Sevinci

Yaşam ve ölüm; birbirini besleyen, tamamlayan, biri ancak diğeriyle anlamlı iki zıt kavramdır. Yaşam; bireye verilmiş yegane armağan, ölüm kaçınılmaz hakikattir. Anne karnının sakin ve güvenilir ortamından, dünyanın kaotik ve tekinsiz ortamına düşen birey, tüm yaşamı boyunca hep bir sorumluluk yükü altında ve daima bir yaşam mücadelesi içindedir. Ölümün kuşatıcılığına rağmen, birey tüm yaşamını bir anlam arayışı, kendini gerçekleştirme ve konumlandırma çabası içinde sürdürür. Sartre’a göre *“eylemek, dünyanın çehresini değiştirmektir.”* (Sartre, 2009: 551) İnsan; ancak bilinçli ve programlı eylemleriyle kendini varedebilir, ümitvar ve tutkulu biçimde yaşayarak ölüm anksiyetesinden kurtulabilir. Düşünen, sorgulayan, anlam arayışında kendini tatmin eden cevaplar alan birey; yaşam süresince mutluluğu yakalar ve ölümün mutlak son oluşunu da olgunlukla kabullenir.

Zeyyat Selimoğlu'nun öykü kahramanları yaşama tutkuyla bağlı, ölümden korkan ve ölüm fikrinden uzaklaşmak için her anı dolu dolu yaşayan bireylerdir. Gündelik hayatın koşturmacası içinde kaybolma, kendini mesleğine adama, her kötü deneyimden mutlak bir iyiye ulaşma arzusu Selimoğlu kahramanlarının yaşam sevgisini destekleyen ortak tavırlardandır. Onun kahramanları ölümü hiçlik olarak görmez; aksine kendine ve çevresine faydalı, yaşamın bir sorumluluk bilinci gerektirdiğini düşünen ve bu yolda çalışan, dünyada bir iz bırakmayı amaçlayan ve bu şekilde yeni bir yaşamın kapısını açmaya çalışan bireylerdir.

Öykülerde yaşam sevgisi temi; her sosyal çevreden, din ve etnik kökenden bireyler aracılığıyla verilir. Geçtan'a göre *“dünyada iki tür insan vardır: yaşayanlar ve yaşayanları seyredip eleştirenler. Seyretmek ölümü, katılmak ise yaşamı simgeler.”* (Geçtan, 2018: 159) Öykülerin kahramanları sosyal yaşamda aktif rolü olan, yaşamak için her türlü zorluğu göze alan, farkındalığı yüksek ve kendini gerçekleştiren kişilerdir. Yano, Yorgo, Mehmet Kaptan, Tekel Hamza, Sotiri, Markoni Zeki, Dimo yaşamın hakkını veren, sorumluluğu yüksek öykü kişilerinin en belirginleridir.

“Yano” öyküsünün başkişisi Yano, insan sevgisi ve yaşam aşkıyla dolu bir ülküdeğer kahramandır. Yano, sadece kendisi için değil tüm insanlar için yaşar; yalnızca kendini değil tüm insanların mutluluğunu düşünür ve bu yolda çalışır. O, *“ya bir ev hanımının halısını yıkarken, ya bir eve iki teneke su taşıırken, ya hamallık ederken yahut üç çocuğunu sırtlamış tur yoluna neşe saçarken”* (K.S.V.B., “Yano”, s. 64)sürdüğü yaşamından oldukça memnundur. Yano, yoksulluğun gölgesinde bir ömür sürerken bundan hiç şikayet etmez. Sık sık tekrarladığı *“Allah verir beyim”* ifadesi, onun kanaatkar ve mütevekkil duruşunu yansıtır. Neşeli olmak için adeta bahane arayan, yaşamak arzusuyla dolu Yano için para, uğruna didinip durulacak, endişe edilecek kadar önemli değildir. Dünyadan beklentisi yalnızca küçük, sevimli bir ev, çiçekli perdeler ve birkaç saksı çiçektir. Yano'daki *“onur duygusu, yoksulluğu adeta asilleştirir.”* (Kaplan, 2004: 368) Mülkiyet tutkusuna esir olmamış, dünyayı değiştirip dönüştürecek yegane gücün insanın özünde olduğunu ve bunun da ancak koşulsuz sevgiyle açığa çıkacağını farkında olan başkişi, yaşamsal doyuma ulaşmıştır.

“Aramızdaydı O Gün” öyküsünün başkişisi Sotiri, ağır dizanteriye yakalanmış ve bu hastalıktan yorgun düşmüş bir gençtir. Sotiri'nin hastalığına hiçbir çare bulunamadığı gibi, doktorları onun bir mum gibi yavaş yavaş eriyip öleceğini söyler. Ada sakinlerinin birçoğu Rum Ortodoks olduğundan bir gün Ada'da haçın suya atılması

töreni gerçekleştirilir. Rahip, haçı suya atınca gençler soğuk suya çekinmeden atlar ve haçı çıkarmaya çalışır. Bu tören sırasında, kendisinden hiç beklenmediği halde haçı Sotiri çıkarır. Ada halkı telaşla onu sudan çıkarır, üşütmemesi için önlem alırlar. O güne kadar bir “ölüm hükümlüsü” (A.O.G., “Aramızdaydı O Gün”, s.92) gibi yaşayan Sotiri, o günden sonra hastalıktan tamamen kurtulmuşçasına yeniden can bulur. Sotiri’nin kış mevsiminde, buz gibi suya atlaması yaşamdan henüz beklentisini kesmediği, bastırılamaz yaşama sevincinden ileri gelir. O günden sonra, kış mevsimine aldirmaksızın denize girer ve her geçen gün bedeni daha dinç ve sağlıklı olur.

Sotiri’nin öyküsünü aktaran tanık anlatıcı, haç çıkarma töreninde kara giyimli Azrail’i gördüğünü söyler ve ancak Sotiri’nin canını alma maksadıyla Azrail’in aralarında gezdiğini düşünür. Sotiri’yle aralarında geçen diyalog, tanık anlatıcının hayretini artırır:

“ – O haç kurtarma gününde ölüme çok yaklaşmış bir hastaydın. O halde nasıl oldu da o soğukta buz gibi suya atladın?

- Ben atlamadım suya haçın ardından.
- Ne demek?
- Beni ittiler.
- Ne dedin?
- Biri itti beni arkamdan.
- İtti mi? Kim itti?
- Bilmiyorum, tam arkamda duran biri herhalde, ama kimdi bilmiyorum, eli çok kuvvetli biriydi.” (A.O.G., “Aramızdaydı O Gün”, s.94-95)

Sotiri, yaşamakta ısrarlı oluşundan dolayı ölümün kuvvetli elleriyle yaşamın kollarına atılır/ itilir. Ona yeni bir yaşam imkanı sunan su, “*hacmi ve kütlesi, kuşatıcılığı ve sarıcılığı, saflığı ve besleyiciliğiyle dişil unsurdur.*” (Gürbilek, 2007: 106) Anne aracılığıyla dünyaya gelen kahraman, kendisine bahşedilen ikinci yaşama da yine bir dişil unsur vasıtasıyla kavuşur.

“Yaz Başında Ölü Pazar” öyküsü hareketsiz, ruhsuz şehir yaşamına tepki niteliğindedir. Öykü başkışisi, bir pazar günü evden dışarı çıkar ve şehrin sükunet dolu görüntüsünden ürker. Okul, banka gibi hafta içi insan akınına uğrayarak canlılığın en önemli merkezleri olan mekânlar, hafta sonu “*dışına kapalı, içine kapanık, düşünceli ve somurtmuş*” (B.Y., “Yaz Başında Ölü Pazar”, s. 61) bir şekilde başkışiyi karşılar. İnsan, özerk bir varlıktır fakat varlığı ancak toplumla birlikte anlamlı hale gelir. Yaşamın

getirdiği tüm olumsuzluklara rağmen bitmek bilmez bir yaşama tutkusu, insan ilişkilerinin sağlıklı yürüdüğü ortamda olanaklıdır. Başkişinin tepki koyduğu durum tam da bu noktada başlar. O, insanların ve doğanın anlamlı birlikteliği sayesinde yaşama bakış açısını şekillendirir. Toplumdan beklediği ise bu fikrine iştirak edilmesidir. Oysa toplum kendi kabuğuna çekilmiş, *“bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüş(müştür). Birçok şeyin gösterildiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çık(mıştır) ortaya.”* (Gürbilek, 2009: s.29) Onun topluma öfkesinin sebebi, herkesin ortak noktası olan doğadan kopuk yaşam ve insanlar arası ilişkinin zayıf ve yüzeyselliğidir. Aynı zamanda yalnız kalması, onun ölümle yüzleşmesi ve baş başa kalması anlamına gelir ki o, bu sıkıntılı durumla yüzleşmekten kaçır. Başkişi, ölgün beton yığınlarının arasından deniz ve ormanın birleştiği bir mekâna geçince yaşama sevincinin arttığını hisseder. Mavi ve yeşil, yaşamın estetik yüzüdür. Başkişinin tüm bunalımı, huzursuzluğu doğanın kucağına sığındı anda yok olur. Sonlu ve sınırlı bir varlık olduğunun bilincindeki başkişi, yaşamı tüm renkleriyle ve doyusıyla sürdürmekten yanadır.

“Bahar Yorgunluğu” öyküsü ölümden korkan, ısrarla yaşama sarılan yaşlı bir çifti anlatır. Bahar mevsiminin başlangıç günlerinden birinde pencereden, sokağa bakan yaşlı çift, ambulansların geçişini biraz korku ve biraz da merakla seyreder. Ölüm sırasının kendilerine gelmesinden endişe eden çift; bir yandan Azrail’i atlattıklarını düşünür, diğer yandan *“O da dinlensin artık, çok koştu, çok koşturdu.”* (B.Y., *“Bahar Yorgunluğu”*, s. 86) ifadesiyle yaşama ümidini vurgular. Şehirdeki apartmanlarda üst üste sıralanan muayenehane tabelaları, her sokakta birkaç eczanenin varlığı insanların ölüm korkusunu ve yaşam tutkusunu sembolize eder. Özünde bu zıtlığı barındıran insanoğlunun, trajik yazgısını aşma çabası yaşamı boyunca devam eder. *“Çünkü insanoğlu sonludur, sonsuz olmak ister; sınırlıdır, sınırsız olmak ister.”* (Özcan, 2007: 17) Ölümsüzlük arzusuyla yaşayan insanoğlu, zamana hükmedemeyen bir varlık olduğunu kavrayınca yaşamdan en yüksek doyumla ayrılmaya çabalar. Bahar mevsiminin gelişini pencereden gözleyen yaşlı adam, cenaze arabalarını sayarak değil, kuşların cıvıltısına kulak vererek yaşamın mümkün ve çekilir kılındığına dikkat çeker. Ölü tabiatı yeşerten/diriltten kudret, onlara gemlenmez bir yaşam sevinci de bahşeder. Yaşlı kadın ölüm korkusunu daha derin hissederken eşi yaşama karşı iyimser ve ümitli bir şekilde *“yapabileceği en iyi şeyin anı kucaklamak olması”* (Yalom, 2008: 22)

gerektiğini telkin eder. Böylesi bir bakış açısı, hem yaşam kalitesini yükseltir hem de ölüm korkusunun yaşamın güzelliklerini baskılamasının önüne geçer.

“*Senfoni Prostatoral*” öyküsünde ameliyat olacak başkişinin ölüm korkusu yansıtılır. Prostat ameliyatına girecek hasta, uzun mekân tasvirleriyle hastane, ameliyathane gibi mekânların kendi üzerinde kurduğu psikolojik baskıyı ifade eder. Yalom’a göre “ölüm, hayatın perdesi ardında sürekli olarak sesini duyurmakta ve yaşantı ve davranış üzerinde büyük etkide bulunmaktadır.” (Yalom, 1999: 51-52) Başkişi, ölümün gözünü üzerinde hisseder ve bu yüzden endişesi tavırlarına yansır. Ameliyat sırası bekleyen hastaların yüzünden okunan korku, içeride ve ileride kendisini bekleyen bilinmezlikten kaynaklıdır.

“*Ameliyathaneler, cümle kapısından her gün bir ordunun girdiği, bir ordunun çıktığı dev hastanenin bodrum katına dizilmiş; burada yaşanan, toprak altının soğukluğu, toprak altına yakın olmanın soğukluğu! Yanımda oturan ameliyat adayına “Ameliyat fabrikasındayız!” desem mi acaba? Olumlu karşılayabilir mi? Hayır, belki de çok ağır bir ameliyat geçirecektir, bir tümör olayı, bir kalp yetmezliği; patavatsızlık olur. Vazgeçtim. Aslında burada herkes bir şey söylemek istiyor, ama hiç kimse o “bir şey”i söyleyemiyor.*” (D.D.İ.Ö., “Senfoni Prostatoral”, s. 29)

Herkesin farkında olduğu fakat diline alamadığı “o şey” olan ölüm, dış dünyadan yalıtılmış bir mekânda daha ağır hissedilir. Ameliyat masasında yalnız başına kalma, ameliyathaneden sağ çıkamama korkusu başkişinin zihnini meşgul eder. O, yalın bir ölüm korkusu taşır. Ölümden sonra yeni bir yaşam, yeni bir başlangıç ya da doğum kadar ölümün de doğal ve normal oluşuyla ilgilenmez. Yaşama dair ümidini, narkozu damarlarında yavaş yavaş hissederken “*Şunu söyleyebilmek isterdim: Bilinmeyene bir bilet, gidiş- DÖNÜŞ lütfen!*” (D.D.İ.Ö., “Senfoni Prostatoral”, s. 32) ifadesiyle belirtir. Dönüş kelimesinin büyük harfle yazılması, başkişideki yaşama isteği ve temennisinin kuvvetini gösterir. Çünkü yaşam ne kadar zor, ne kadar ağır ve dayanılmaz olursa olsun bilinmezlik ve yalnızlık duygusuna tercih edilir. Ölüm ve yaşam arasında bir eşikte bekleyen başkişi, eşiğin öte tarafında kendini bekleyen “şey” hakkında fikir sahibi değildir. Ölümü tecrübe edip aktaran herhangi bir varlığın olmaması, öteki yaşamın ilk durağı olan mezarın, yalnızlıktan kaynaklanan ürkütücü ortamı başkişinin yaşam isteğini perçinler.

Yaşam ve ölümün iç içeliği, mutlak birlikteliği, farkındalık düzeyi yüksek bireylerin olgunlukla kabullendiği bir olgudur. Yaşam, bir başlangıç ve ölüm de o

başlangıcın sonudur. Ölümün kaçınılmaz olduğu gerçeğiyle yüzleşen insan, yaşamı hakkını vererek, sorumlu, programlı ve bilinçli biçimde yaşar. Selimoğlu'nun kahramanları bu bilince sahip, yaşamı doyasıya yaşayan fakat doğası gereği ölümden de korkan bireylerdir. Bu korkuyu, kendini dış dünyadan soyutlamadan, özerkliğini muhafaza ederek fakat topluma bağımlı şekilde yaşayarak yenmeye çabalar.

2.1.2.6. Kadın

Zeyyat Selimoğlu öykülerinde kadın, çok geniş bir bakış açısıyla ele alınır. Her statüden, her yaştan öykülerin temel figürlerinden olan kadınlar *“hayatı ve erkeği tamamladıkları gibi, hikâyelerdeki olayların da daha iyi yorumlanmasına yardımcı olurlar.”* (Korkmaz, 2016: 215) Öykülerde öncelikle dişiliğiyle öne çıkan kadınlar, erkeklerin fiziksel ve ruhsal doyuma ulaşmasını sağlar, hayatlarının vazgeçilmez ve daima özlem duyulan bir parçasıdır. Bazı öykü kadınları, çeşitli sebeplerden ötürü bedenini erkeklerin hizmetine sunarak yaşamını idame ettirmek zorunda kalır. Hayata karşı meydan okuyan, başkaldıran kadınlar da yine öykülerde önemli bir yer tutar.

“Yeni Bir Yıla Girerken” öyküsünde, Mamma Roza adlı bar işletmecisi kadının şahsında erkeklerin kadına bakışı ele alınır. Denizci Markoni Zeki ve arkadaşı İtalya’da seferdeyken Mamma Roza’nın barında yeni yılı karşılar. Mamma Roza, iri göğüsleriyle erkeklerin ilgisini çeken fakat onlarda herhangi bir cinsel istek uyandırmayan anaç ruhlu bir kadındır.

“Bütün dünya denizcilerinin, ipten kazıktan kurtulmuş azgın, sabıkalı heriflerin uğrağı olan bu küçük bar ayakta kalabiliyorsa, bütün o herifler burada içip içip, sarhoş olup yine de ortalığı kırıp geçirmiyorlarsa, sanki o iki memeden çekindikleri için geri duruyorlardı. Mamma Roza’nın barını böylesine ustalıkla yöneten, Mamma Roza’nın memeleriydi hiç kuşku yok.” (B.Ş.G., “Yeni Bir Yıla Girerken”, s. 10-11)

Mamma Roza, gece hayatına düşkün erkeklerin uğrak mekânı olan bir işletmeyi, onlar üzerinde baskı kurmadan fakat yine de kendisine saygı duyulmasını becererek yönetir. Gülyüzlü ve yardımsever bir kadın olan Mamma Roza, batakhane niteliğindeki bir işletmeyi herkesin kendini güvende hissettiği, sıcak bir eve dönüştürür. Öyle ki, memleketinden uzakta, yeni bir yıla giren denizciler *“yeni yıla anamızın dizi dibinde giriyoruz.”* (B.Ş.G., “Yeni Bir Yıla Girerken”, s. 16) ifadesiyle ona karşı hissettikleri sevgi ve ondan gördükleri şefkati aksettirir. Erkek egemen anlayışı, sevgi

bağıyla alt eden Mamma Roza, bu yaklaşımıyla kadınların yalnızca bir şehvet objesi olarak görülmesinin önüne geçer.

“*Kavganın Sonu ve Başı*” öyküsündeki kadının temsilcisi bir annedir. Ortanca oğlu bir kavgadan yaralı şekilde eve dönünce tabiatı gereği telaşa düşen, endişelenen anne, kavgaya sebep olan otobüsün satılmasını ister. Oğlu, özellikle annesini rahat yaşatmak için tüm zorlukları göze aldığını söyler. Bunun üzerine anne susar, ağlamaz fakat gözyaşlarını içine akıtarak annelik içgüdüsüyle evladı için endişelenmeye devam eder. Annenin bu tavrı, korkaklıktan değil ideal anneden beklenen doğal bir tavidir.

“*Çuval*” öyküsünde olumsuz bir anne portresi çizilir. Göze batan süs ve giyim tarzı, kibirli ve küçümseyici tavrı onu ideal anne konumundan uzaklaştırır. Kerman, ideal kadın tipini “*güzellikten ziyade ulvîlik, başka bir ifadeyle maddî güzellikten ziyade manevî güzelliklerin simaya aksettiği, sahip olduğu meziyetleri tanıdıkça fark edilen ve şahsiyetini oluşturan fazilet ve meziyetleriyle kendisine bağlanılan kadın*” (Kerman, 2009: 378) şeklinde tarif eder. Oysa öyküdeki anne fiziken ne kadar güzel ve bakımlıysa, ahlaken de bir o kadar çirkin ve çürümüştür. Anne sadece kendini batağa sürüklemekle kalmaz, aynı zamanda genç kızını da ısıltılı ama kokuşmuş bir düzenin kurbanı eder. Bu yüzden başkişinin nefretini üzerine toplamakta gecikmez ve ölümü de bu biriken nefret yüzünden gelir.

“*Tutalım ki, diye düşünmüştüm, bir insanı öldürmeye kesinlikle hüküm giymişim ve bu hükmü yerine getirmekten kaçınma olanağım da yok, işte öldürmek için seçmek zorunda kalacağım insan karşımda oturuyor şu anda.*” (A.O.G., “*Çuval*”, s. 28)

Başkişinin, anneye karşı böylesi bir nefret duyması annenin küçümseyici ve alaycı duruşundan kaynaklanır. Zengin insanlarla örülü, yapay bir dünyada sevgisizlik ve sahtelik üzerine kurulan ilişkilerin bir parçası olan anne, kızına da bu çevreden zengin bir damat bulup görkemli hayatına sürdürmeye çalışır. Anne için ele geçmez bir fırsat olan kızı Oya, kendini bu dünyaya ait hissetmese de oranın cazibesinden kurtulamayarak kendini harcar ve daha sonra meçhul bir sonla ortadan kaybolur.

Selimoğlu öykülerinde hayat kadınları sık karşılaşılan kahramanlardır. Sosyal ve ekonomik şartların, bedenini pazarlamaya ittiği bu kadınlar, genel ahlak anlayışının aksine kendilerine acıma ya da sempati duyulan insanlardır. Dışlanmış bir hayat kadını, Selimoğlu öykülerinde yoktur.

“*Pire Mahmut’un Sevdası*” öyküsünde, gemide miço olarak çalışan Mahmut’un sevgilisi Roza, bir hayat kadınıdır. Bu yüzden gemidekiler Mahmut’la alay eder fakat

Mahmut, Roza'ya tutkuyla aşıktır. Roza, bedensel olarak çekici, işveli ve güçlü bir kadındır. Mahmut'u sevmemesine rağmen ondan yüklü paralar, çeşit çeşit hediyeler koparır. Bunların farkında olan fakat yine de aşkından vazgeçmeyen Mahmut, *“kapısına vardığımda kısırak kokusu almış aygır gibi duyardım kendimi. Yaşamak derdim, gözünü sevdiğim, yürü, Roza'nın kurbanı olasın Mahmut, yürü.”* ifadeleriyle, Roza'nın kendisi için yaşama sevinci anlamı taşıdığını, cinsel ve ruhsal doyuma onun yanında ulaştığını belirtir. Yanında Roza için sarf edilen alaycı sözlere takılmaz, kendi dünyasında onu mukaddes ve erişilmez bir noktada konumlandırır.

“Gemicinin... Kaptanın... Yolcunun...” öyküsünde Kaptan Baba'nın sevgilisi Pilare Fontana, geçimini bedeni üzerinden sağlayan biridir. Geceleri barlarda dansçı, gündüzleri hayat kadını olarak geçimini sağlayan Fontana, evlidir ve kocası onun bu mesleği yaptığını bilir.

“Pilare Fontana'nın orospuluk ettiğini kocası bilir. Ondan ayrılmayı göze alamadığı için kabul eder. Tuhafi.. Hiç kimse ayıplamaz Pilare Fontana'nın kocasını. Erkekler kendilerini onun yerine korlar, ulan derler, biz de ayrılamazdık bu kadından, bu kadın başka türlü olamaz.” (K.S.V.B., “Gemicinin... Kaptanın... Yolcunun...”, s. 83)

Fontana, güzelliği ve mert duruşuyla erkeklerin hayranlığını kazanır, tenkit edilmekten bu tavırla kurtulmayı başarır. Fontana, her erkekle cinsel birliktelik yaşar fakat Kaptan Baba'yla cinsel bir ilişkinin ötesinde bir bağlılık, bir aşk yaşar. Pilare Fontana'nın bir erkeğe aşık olması büyük bir meseledir ve bunu yalnızca Kaptan Baba başarır. Kaptan Baba'nın yıllar öncesinde yaşadığı bu ilişki, aradaki aşktan ötürü onda unutulmaz izler bırakır.

Kendi bedenini bir kazanç metasına dönüştürmüş gönüllü hayat kadınlarının yanı sıra, sosyal ve ekonomik koşulların bu işe zorladığı kadın kahramanlar da öykülerde anlatılır. *“Bir Şarkı Gibiydi”* öyküsünün kadın kahramanı Antonella, savaş döneminin dayattığı yoksullukla baş edebilmek için bu işi yapar.

Öykü kişilerinden Türk denizci, İtalya'da bir barda tanıştığı Antonella'ya orada aşık olur. Fakat Türkiye'ye dönme zamanı geldiğinden bardan ayrılmak zorunda kalır. Antonella güzelliği ve iyi huyuyla denizciyi etkilediğinden dokuz yıl sonra yeniden İtalya'ya yolu düşen denizci Antonella'nın çalıştığı bara gider. Orada göremeyince adresini bulur. Yeni adres bir genelevdir. Kahraman, Antonella'nın orada Galya ismiyle çalıştığını öğrenir ve onunla karşılaşır. *“Kıpkırmızı file çoraplarıyla, başında saçma,*

kocaman bir perukayla, koyu kırmızı bir dudak boyasıyla” (B.Ş.G., “Bir Şarkı Gibiydi”, s. 28) görülen Antonella, yerini Galya’ya bırakır. Kahramanın sevdiği, saf ve temiz aşk simgesinin içinden, şartların ağır ve çirkin bir yaşama mecbur kıldığı yabancı ve ruhu nasırlaşmış yeni biri doğar. Bu yeni yaşam, onun iradesiyle razı olduğu bir durum değil, onun adına karar verenlerin maruz bıraktığı bir çileye dönüşür.

“*Saçları Sarı Tütün*” öyküsünde, erkek gözüyle kadının değeri, toplumdaki yeri ortaya konur. Öykü anlatıcısı Ali, amcasının kadınlara bakış açısını eleştirir. Çünkü amca, daima eşini aşağılar; onu iradesiz, kimliksiz, yalnızca erkeğin hizmetinde bir varlık gibi değerlendirir. Ataerkil aile yapısının modernize edilmemiş, sığ bakışı kadını sadece “*kuluçka makinesi*” (D.D.İ.Ö., “Saçları Sarı Tütün”, s. 46) gibi görüp ondan durmadan çocuk doğurmasını bekler. Öyküdeki amca, kendisi için sınırsız bir özgürlük alanı yaratmışken eşi üzerinde baskı kurarak onun bireyselliğini yok sayar. Amca, sağlıksız düşüncelerini din olgusuna dayandırarak kendini haklı bir düzleme yerleştirir. Tanrı’nın kadınıla erkeği eşit yaratmadığını söyler; kadının varlığını, kendini erkeğe adanması ve neslin devamını sağlaması mantığına indirger. “*Kadın çocuk yapmak içindir. Çocuk doğuran kadın pırıl pırıl parlar hep. İnekler de öyledir.*” (D.D.İ.Ö., “Saçları Sarı Tütün”, s. 47) ifadesiyle kadını, hayvanlarla eşit statüye koyar. Kadını ikinci plana koyup onların istek ve ihtiyaçlarını görmezden gelen ve onlara kendi biçtikleri rolleri dayatan zihniyet “*kadını baskılayıp annelik ve ev kadınlığı rolüyle sınırlarken kadına yönelik yaşamsal fırsatları da dar sınırlar içerisine hapse(der).*” (Aktaş, 2013: 57) Erkek, istediği kadınıla görüşüp hayatını dilediği gibi yaşarken kadın da başkası tarafından belirlenen ve layık görülen bir hayat sürmeye mahkum edilir.

Zeyyat Selimoğlu öykülerinde kadının sosyal ve ekonomik statüsü ve bunun sebepleri üzerinde durulur. Bazı kadınlar, yaşamlarını sürdürmek adına bedenlerini satma yolunu dener; bazıları emeksiz ve bol bir gelir için bu işi yapar. Öyküler; annelik vasfının kadına yüklediği sorumluluk, bu sorumluluğun ne derece yerine getirildiği meselesi, bireylerin şahsında toplumları inşasında annenin katkıları gibi geniş bir pencereden değerlendirilme olanağı sunar.

2.1.2.7. Cinsel Sapkınlık

Zeyyat Selimoğlu'nun, biri ensest, bir diğeri pedofili olmak üzere iki öyküsü cinsel istismarı konu edinir. Her iki istismarın mağduru, kendini savunamayacak yaştaki çocuklardır. Cinsel istismar, kişinin kendi rızası olmadan cinsel ilişkiye zorlanması, *“yetişkin bir kişinin çocuğu cinsel doyumunu için kötüye kullanması şeklinde tanımlanabilir.”* (Polat, 2007: 94) Cinsel istismara; eğitimli-eğitimsiz, ekonomik bakımdan iyi ya da kötü her sosyal çevrede rastlanabilir. İstismarcılar genellikle erişkin; mağdurları ise cinsel gelişimi tamamlanmamış çocuklardır. *“Aile içinde çocuğa yönelebilecek her türlü cinsel istismar davranışı “ensest”, aile dışından ya da tanınmayan kişiler tarafından gerçekleştirilen bu tür eylemler ise, “pedofili” olarak tanımlan(ır).”* (İbilioğlu vd., 2018: 85) Cinsel içerikli söz ve davranışlarla mağdurun üzerinde fiziksel ve psikolojik baskı kurma olarak tarif edebileceğimiz bu durum, çocuğun ruhsal dünyasında derin travmalara neden olur. Sevgi ve güven ihtiyacının sömürülmesiyle bağlantılı olduğundan, çocuğun ileri dönemlerde sosyal ilişkilerde sorun yaşamasına zemin hazırlar.

“Olmaması Gereken” öyküsü, bir pedofili olayını anlatır. Öykünün başlığından da anlaşılacağı üzere toplumsal ve vicdanî kurallara ters bir durum olan çocuk istismarı, stajyer bir avukatın tanıklığıyla aktarılır. “Mağdure” olarak çağrılan kişi dört-beş yaşlarındaki kız çocuğudur. Gizli görülen bir davada, anne ve babasıyla birlikte duruşma salonuna gelen kız, kendisine tecavüz eden adamı görünce irkilir. İstismarcı ise küçük kızla göz göze gelince aniden yüzünü başka yöne çevirir. Bu, suçlunun suçuyla yüzleşmemesinden kaynaklanır. Salondakilerin tiksinti dolu bakışlarıyla üzerindeki ağırlık katlanır. Küçük kız, hakimin kendisine sorduğu sorulara cevap veremez. Bunun altında yatan neden korku ve olayı gizleme eğilimidir.

Dava görülürken salondaki stajyer avukatlardan birinin midesi bulanır. Selimoğlu öykülerinde sıkça karşılaşılan bu motif, çirkin ve tahammülü güç olaylara verilen bir tepki, bir direniş biçimidir. *“Olmaması gereken bir şeyle karşılaştım mı, hep böyle oluyorum, mideme vuruyor.”* (Ç.D.S., “Olmaması Gereken”, s. 95) ifadesiyle durumdan rahatsızlığını dile getiren avukatın bu tepkisi, dejenere tiplerin yarattığı kirliliğe karşı biriken nefretin dışa vurumudur.

Yine bir stajyer avukatın tanıklığıyla aktarılan *“İlişkiler”* öyküsü, aile içi cinsel istismarı ifade eden ensest vakasını ele alır. Sapık bir zihniyetin ürünü olan bu ilişki biçimi birçok toplumda tabudur ve bu yolla *“...evlilik, cinsel eylemler gibi yaşamın*

önemli olaylarını bozan güçlere karşı” (Freud, 2016: 55)tedbir alınır. Aralarında kan bağı bulunan bireyler arasında görülen bu durum, travmatik sonuçlar doğurur. Sosyal konumu ve ekonomik durumu fark etmeksizin toplumun farklı kesimlerinde rastlanabilen ensest olayı, istismarın mağduru çocuklar tarafından çoğu zaman dile getirilmez.

Öyküde, istismara uğrayan çocuk ve ailesi, fiziksel ve psikolojik yönleriyle ayrıntılı tasvir edilir. Bu tasvirler sayesinde yaşanan istismarın sebepleri daha net anlaşılır. İki kız, iki erkek çocuk ve baba tarafından sürekli dışlanan, fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalan bir anne, sorunlu aile fotoğrafının figürleridir.

“Toplumun en küçük birliği dedikleri bu mu? Şu aile kişileri arasında bir bağ mı, bir beraberlik mi var? Babayı ihbar eden kız, eşini ikide birde dövüp evden atan koca, kızı ile cinsel ilişki içinde olduğu ihbar edilen baba, bütün bu sahneleri birlikte yaşayan iki yeni yetme çocuk!” (Ç.D.S., “İlişkiler”, s. 104)

Babanın alkolik ve kavgacı kişiliği, her türlü bozulmanın ana sebebidir. Evde yaşanan huzursuzluk ve buna bağlı olarak ortaya çıkan şiddet, annenin evden kovulmasına neden olur ve babanın kötü emellerini gerçekleştirmesini olanaklı kılar. İstismarı fark edip babasını ihbar eden kişi, evin büyük ve evli kızıdır. Mahkemedeki sorguda tanıklık eden erkek kardeş, istismara şahit olduğunu söyleyerek ablasını destekler. Geçtan’a göre *“ensestin temelinde kuşaktan kuşağa aktarılan sevgi eksikliği bulunur.”* (Geçtan, 2010: 84) Anneyle baba arasında yaşanan çatışmalar, babanın alkol sorunu, sevginin ve aile sıcaklığının yok olmasına neden olur. Tüm bunların yanında, bozuk kişiliği ve ahlakî değerlerden yoksun olması babanın, kızına cinsel istek duymasını normalleştirir. Sebebi ne olursa olsun, bu olaydan yara alan çocuklardır. Anlatıcı, özellikle iki küçük erkek çocuğun, bu aile tablosunda herkesten daha mağdur ve yaralı olduğuna dikkat çeker. Davanın psikolojik yükü, utanç ve tedirginlikle birleşince küçük çocukların kaldıramayacağı bir kambur halini alır. Öyküde dikkat çeken detay, stajyer avukatlardan birinin yine mide bulantısı hissetmesidir. Hiçbir izahı olmayan, kabul edilir ya da görmezden gelinir hiçbir yanı bulunmayan istismar davası onu yıpratır ve artık bu mesleği yapamayacağına ikna eder.

Bir ahlak problemi olan cinsel istismar, çocukların fiziksel ve ruhsal gelişimini olumsuz etkilerken ailedeki huzur ve güven ortamını bozulmasına neden olur. Hiçbir mantıklı dayanağı olmayan, akıl ve vicdan sahibi tüm toplumlarda tabu ve suç sayılan ensest ve diğer istismar türleri bireysel ve toplumsal yozlaşmanın en açık

örneklerindendir. İyi bir eğitim, yüksek farkındalık ve sevgi ağının genişletilmesiyle önlenebilir bu durum, çocukların ve dolayısıyla toplumların daha sağlıklı, endişeden uzak, kaliteli yaşam sürmeleri için bir zorunluluktur.

2.1.2.8. Başkaldırı ve Özgürlük

Zeyyat Selimoğlu'nun öykülerinde sıkça işlenen özgürlük izleği, başkaldırıyla iç içedir. Özgürlük; bireyin dayatmalara, kalıplara sıkışmadan, kendi iradesiyle hareket etmesidir. Baskıya karşı bağımsızlığı, verili olana karşı seçili olanı ifade eden özgürlük arzusu, *“baskının deneyimlenmesiyle; yani kişinin rızasının olmadığı bir şeyi yapmaktan kaçamaması... ya da tam aksine yapmayı istediği bir şeyi yapamaması hissiyle birlikte gelir.”* (Bauman, 2016: 69) Kendisine verilenle yetinmeyen, sorgulama yetisi gelişmiş bireyler her an gözetlenmekten, denetlenmekten rahatsızlık duyar. Onu özgürlük arayışına iten de denetleme mekanizmasının kendi var oluşuna ters düşmesidir.

Zeyyat Selimoğlu'nun öykü kişilerinin büyük bölümü deniz insanı olduğundan özgürlük izleği çok güçlü işlenir. Kara insanından farklı olarak, bir tutkuya dönüştürdüğü özgürlüğü için memleketini, sevdiklerini arkada bırakmayı göze alan kişiler tam da bu tercihlerinden dolayı özgürdür. Eleştirel düşünme becerisi yüksek kahramanlar, başkalarının belirlediği hayat kurallarını reddeder. Kendi yaşamında söz sahibi bizzat kendisidir. Seçimleri için risk alan, sonuçları her ne olursa olsun katlanan bu kişiler gerçek özgür bireylerdir.

“Yeşil Altın” öyküsü, denizcilikten sıkılıp kara insanı olmaya karar veren bireylerin mücadeleci tavrını yansıtır. Başkişi İdris, denizcilikte iz bırakmanın, kalıcı olmanın imkansız olduğunu görür. Dedesinden babasına kalan yazgıyı oğluna bırakmamaya niyetli başkişi, toprağı ekip biçerek yeni bir yaşam denemeyi düşünür. Bunun için öncelikle ön yargı duvarını yıkmak zorundadır. Nitekim deniz insanının karada tutunamayacağını ve denizciliğin alın yazıları olduğunu ifade eden Ali'ye: *“Silinip baştan yazılmalı o yazı. Ben denize çıkmam artık. Deniz bir şey vermiyor. Bu denizin sonu yok. Git git yine denizdesin.. Vardığın rıhtımların toprağı senin değil.”* (D.T.B.A., *“Yeşil Altın”*, s. 77) diyerek yaşamın içindeki kısır döngüye başkaldırır.

Değişim ve dönüşümün gücü, bireyin kendi içinde saklıdır. O cevheri çıkarıp işlemek, ancak güçlü bir iradeyle mümkündür. *“İnsan, özgürlük bilinci ile varoluşsal*

seçimlerde bulunan ve bu seçimlerin sorumluluğunu üstlenendir.” (Deveci, 2012: 953) İdris, kader olarak öne sürülen her şeyi toptan reddeder. Kendi okuyamadığı için çocuklarını okutmaya, kendisine herhangi bir miras kalmadığı için çocuklarına miras bırakmaya çabalar. Bunu sağlayan yol “yeşil altın” ismiyle anılan çay üreticiliğidir. Çayı, hem kendisinin hem çocuklarının geleceği adına kurtuluş görür. “*Çay demek umut demek, gelecek güzel günler, bağımsız olmak demek, yâr demek, özlem demek, yaşamak demek.*” (D.T.B.A., “Yeşil Altın”, s. 115) ifadeleri özgürlüğün ilk şartının, onu istemek ve hayal etmek olduğunu gösterir.

“*Bir Kişi Daha*” öyküsü, başkışı Cahit Bey’in özgürlüğü için verdiği mücadeleyi anlatır. Cahit Bey, sık sık meslek değiştiren fakat hiçbir meslekte aradığını bulamayan biridir. “*Kendi varlığını kurmak, korumak ve tamamlayabilmek*” (Eliuz, 2004: 109) arzusundaki başkışı, denediği meslekte tutunamamayı mesele etmez. Onun için asıl önemli olan, kendisini mutlu kılan, özgürlüğünü doyasıya yaşatan işi yapmaktır.

Fotoğrafçılıktan meyve satıcılığına kadar birçok işi deneyen Cahit Bey, sonunda posta dağıtıcılığı işinde çalışmaya başlar. Ancak, bir süre sonra ruhuna uygun olmayan bu işi niçin yaptığını sorgulamaya başlar. “*Ulan Cahit, sana hiçbir faydası olmayan bu kağıt parçalarını dağıtacağım diye soğuşun altında ne çile doldurur durursun?*” (K.S.V.B., “Bir Kişi Daha”, s. 56) sözleriyle anlamsız bir işe hizmet ettiğini fark eden başkışı, sisteme başkaldırır. Bundan böyle mektupları dağıtmak yerine evde sobaya atar ve sobanın önünde ısınarak hayatın tadını çıkarır. Durum fark edilince bu işinden de olur hatta artık adı deliye çıkar. Deli, toplumdaki bireylerden farklılık gösteren kişidir. Özgürlüğünü, mevki ve kazanca tercih eden başkışı, toplumdaki sıradan insanlardan olmadığını, hayattaki en önemli kazanımın özgür tercihlerini yaşamak olduğunu ispatlar.

“*Köse*” öyküsünde, bireyin fiziksel yetersizliklerinden kaynaklanan talihsizliğini azim ve başkaldırıyla alt etmesi işlenir. Köse, küçükken geçirdiği kaza sonucunda kusurlu bir bedene sahip olur. Bu nedenle, ismiyle tanınmak yerine fiziksel yetersizliği kendisine isim olur. Köse, toplumun kendisini görmezden gelmesini sorgular, bu yazgıyı nasıl değiştireceğine kafa yorar.

“*...Ben bu durumda ne yaparım ne ederim demiş, durmuş düşünmüş, göğे bakmış düşünmüş, yere bakmış düşünmüş, okuma yok yazma yok, gösteriş hak getire,*

elde sanat mafîş, sermaye dersek delik cepte... İşte Köse için dünyanın durumu böyle iken, günün birinde bir çekiç geçiyor Köse'nin eline...” (K.T., “Köse”, s. 24)

Köse; kusurlarına küsmeyen aksine onları avantaja dönüştürmeyi bilen farkındalığı yüksek bir kişidir. Rollo May, *“Bir seçimle yüz yüzeyiz. Dayanaklarımızın sarsıldığını hissedince kaygı ve panik içinde geri mi çekileceğiz? Tanıdık sularda demir taramanın ürüntüsüyle kaskatı kesilip, tutukluğumuzu duygusuzluğumuzla mı örtüp saklayacağız? Böyle davranırsak geleceğin biçimlendirilmesine katılma şansımızdan feragat etmiş olacağız.”* (May, 2018: 39) der. Köse de kendisine verili olan yazgısını yaşamakla bu yazgıya başkaldırıp kusurlarını aşmak arasında bir seçim yapmak zorundadır. Nitekim o, elindeki çekiciyle yazgısına meydan okumayı seçer. Hayatın ona verdiği çirkinlik, kekemelik ve başka kusurların intikamını kendini ispatlayarak alır. Köse, çekiçle eskimiş, paslanmış gemilerin pasını dökme işiyle uğraşır. Geminin pasını sökmek için indirdiği her darbe, hayatın ve toplumun inşa ettiği ön yargı duvarını yıkmaya yöneliktir. Köse, düşünsel başkaldırı boyutundan eylemsel başkaldırıya geçerek talihine karşı sürdürdüğü savaştan galip çıkar.

“Saçları Sarı Tütün” öyküsünde özgürlüğüne çok düşkün ve onu korumak için her şeyi göze alan tütün kaçakçısının başkaldırısı anlatılır. Yaşamın anlamını kadınlarda ve tütünde bulan başkişi; kısıtlanmaya, tahakküme boyun eğmez. Yasak olduğunu bilmesine ve akliselim yeğeninin uyarılarına rağmen, tütün kaçakçılığını terk etmez. Çünkü tütün, onun için bir meslek ya da keyif vermenin ötesinde bir anlam taşır. Başkişi, *“Dağda dolaşmaktan korkmam, ayı gibi ahlat yerim yine yaşarım, ama tütünsüz olmuyor ha, kafaya bir vurdu mu tütünsüzlük, o çok kötü oluyor.”* (D.D.İ.Ö., “Saçları Sarı Tütün”, s. 69) sözleriyle tütünü maddî boyuttan çıkarıp kişiliğin bir parçasına dönüştürür.

Jandarmanın geldiğini haber aldığı bir gece başkişi, evi terk eder. Evdekiler, onun özgürlüğüne düşkün olduğunu bildiğinden bu kaçışın ne şekilde sonlanacağından endişe duyar. Öyküdeki norm karakterlerden olan yeğen, *“yaşadığı süreyle yabanıl bir at kadar özgür yaşamış ve sonunda kelepçeli. Herhalde çok yaşamazdı, ya kahrından ölürdü, ya da kendini...”* (D.D.İ.Ö., “Saçları Sarı Tütün”, s. 70) sözleriyle amcasının özgürlüğü uğruna yaşamından vazgeçecek kadar gözü pek olduğunu hissettirir. Eylemlerinin sorumluluğunu tek başına üstlenen başkişi, herhangi bir kalıba konmayı kabullenmez. Ömrünü eve dönüşle dağa kaçış arasında sürdüren başkişi, kendisini tutuklamaya gelen iki jandarma erini öldürerek zapt edilmeye çalışılan özgürlüğünü

yeniden ele geçirir. Özgürlük, yaşam için zorunluluktur. Başkişi, özgürlüğünü elde tutmak adına hem suç işler hem yersiz yurtsuz birine dönüşür. Seçim ve eylemlerinin bedelini tek başına üstlenen başkişinin bu protest tavrı, anlatıda suç niteliği taşımaz, aksine onurlu ve olması gereken bir eylem olarak kutsanır.

2.1.2.9. Aşk

Bireylerde doğuştan beri var olan, yaşamı anlamlı kılan, coşkun hislerin dışı vurumu olan aşk, Zeyyat Selimoğlu öykülerinde çok fazla işlenmez. Ancak aşkın temel izlek olduğu öykülerde güçlü bir anlatıma dönen aşk, iki insan arasında yaşanmaya başlanan, zamanla tek bedende can bulan bu duygu bireyleri hayata bağlayan en güçlü duygudur.

“*Palto*” öyküsünde, fedakarlıkla başlayan bir aşk anlatılır. Bir gezi sırasında tanışan genç kadın ve erkek, otobüs molasında tanışır. Hava çok soğuk olduğundan genç kadın çok üşür. Bunu fark eden erkek, kendisi de üşümesine rağmen kendi paltosunu genç kadına giydirir. Bundan sonra aralarındaki yakınlık yavaş yavaş aşka dönüşür.

“*Yol gözümden büyüyor, soğuk iliklerime işliyordu. Fakat paltomu ondan istemiyecektim. Soğuktan donsam bile istemiyecektim. O ve öbür yolcular, içlerinden bana enayi de deselerben yine paltomu ondan istemiyecektim. Onun benim paltomla ısınması öyle hoşuma gidiyordu ki, bu zevki iki misli tadabilmek için bir paltom daha olsa ona verir ve ben böyle içim titreye titreye sabahı ederdim.*” (K.S.V.B., “Palto”, s.71)

Aşk, kendinden geçme halidir. Başkişi, bu duyguyu öylesine yoğun yaşar ki ne üşüdüğüne ne de kendisini ayıplayacaklara aldırır. O, paltoyu sevdiği kadına giydirir fakat asıl paltoyu kendi ruhuna giyer. Genç kadının ısınması onları yek vücut yapar, sevgisizlikten kaynaklanacak üşümenin önüne geçer. Palto, sıradan bir nesne olmaktan çıkar; aşkı inşa eden kutsal bir aracıya dönüşür.

“*Kışnemeler*” öyküsünde, birbirine kışneyerek aşklarını ilan eden ve yaşayan iki atın serüveni anlatılır. Aşk yalnızca insanların hissedip yaşayacağı bir duygu değildir. Nasıl ki her canlının kendine has iletişim dili varsa, sevgisini ifade tarzı da kendine hastır.

“*İkili ağızdan yükselen ikiz kışneme, tiz ve çılgın, havaları yerleri dolduruyor, ağaçlara tırmanıyor, yaprakları titretiyor. İki yetişkin tay, vücutlarının dört bir yanına*

dağılmış kanlarının iki arka bacaklarının arasına dolduğunu, şimdiye dek hiç duymamış, tanımamış oldukları bir atılım duygusunun etkisine girdiklerini, yüreklerini titreten bir hazla duyuyorlar. Duydukları kıvancı, bu yepyeni sezgiyi, çocukluktan erkeklığe geçişin bu ilk habercisini kutlamak ister gibi yeniden bir kişniyorlar: Yaşamanın sesi, çığlığı, aşka çağrı!” (A.O.G., “Kişnemeler”, s. 110)

Aşk, yalnızca psikolojik bir değişim değildir. Aynı zamanda kuvvetli, sarsıcı fizyolojik bir değişimdir. Yaşadıkları yoğun aşk duygusuyla vücutlarındaki değişimi fark eden iki at, yaşamanın bilincine varır. Onların aşkına şahit olan atın sahibi Zerzevatçı Bayram ve temizlik işçisi Mustafa, bu örnekten yola çıkarak kendilerinin aşka yaklaşımını sorgular. Mustafa, gençlik çağında aşkı cinsel boyutla tanıyıp hissettiğini, kendinden yaşça büyük bir kadın görünce cinsel arzusunun uyandığını ifade eder. Bayram ise küçük yaşta çalışmaya başladığından aşka zaman bulamadığını söyler. Babasının sürekli iş dayatması, Bayram’ı soylu bir duygu olan aşktan mahrum eder.

“Pire Mahmut’un Sevdası” öyküsünde başkişinin sıra dışı aşk anlayışı yansıtılır. Bir hayat kadınına aşık olan Pire Mahmut, çevredekilerin alaycı yaklaşımına rağmen aşkını sahiplenir. Mahmut’un aşkındaki garip taraf, sevdiği kadın Roza’nın onu sürekli dövmesi ve onun da bundan zevk almasıdır. Roza’dan dayak yediği için alay konusu olan Mahmut, *“dayaksız, dövüşsüz sevdalar olur mu beybaba, sevdanın tuzu biberidir dayak.”* (K.D.İ.N., “Pire Mahmut’un Sevdası”, s. 9) ifadesiyle aşka farklı bir bakış açısı getirir. Ona göre erkeğe teslim olan kadın; zayıf, kendine güveni olmayan kadındır. Aşk, hırpalandıkça daha yoğun yaşayan Mahmut, bu duygu sayesinde yenilendiğini, tazelendiğini hisseder.

Öykülerde aşk; bireyleri mutlu kılan, yaşamsal bir duygudur. Önce bedenlerinin daha sonra ruhlarının açlığını gideren kahramanlar, sonlu olan varlıklarını bu sayede sonsuzluğa erdirmeyi amaçlar.

2.2. Romanlarda Yapı ve İzlek

2.2.1. Deprem Romanında Yapı Ve İzlek

2.2.1.1. Deprem Romanında Yapı

2.2.1.1.1. Romanın Kimliği

“*Deprem*” romanı 1976’da Sander Yayınları, 1995’te ise Varlık Yayınları tarafından basılır. Elimizdeki baskı, ikinci basımdır. Roman, ismiyle içeriği uyumlu şekilde kurgulanır. Başkışı Sefer ve hasımları Fazılzâde Fikret ile “Görünmez Adam”ın çatışmasını konu alır. Karadeniz’in bir köyünden İstanbul’a göçen Sefer’in, yerleşik sosyoekonomik düzene kurban gidişini anlatan eserde, her kahraman bir şekilde yenilir. Kimi hırslarının, kimi de masumiyetlerinin bedelini öder. Romandaki çoğu karakter, şiddetli bir depreme uğramışçasına alt üst olur.

Roman, 1981’de “*Delikan*” adıyla Atıf Yılmaz tarafından filme aktarılır.

2.2.1.1.2. Romanda Olay Örgüsü

Olay örgüsü, anlatıda yer alan olayların doğru bir şekilde okunup yorumlanmasını sağlayan, anlatının yapı taşıdır. Forster, “*olay örgüsü romanın akıl ve mantığımıza seslenen yönüdür; gizem gerektirir ama gizli kapaklı her şey sonradan açıklığa kavuşur.*” (Forster, 1985: 140) der. Romanda olay örgüsü, okurun merakını arttırarak anlatıyı ilginç kıldıktan sonra çözüme doğru ipuçları vererek merakı giderme hizmeti görür. “*Deprem*” romanında yazar, herhangi bir bölümlendirme yapmadan başkışı Sefer ekseninde entrik kurguyu oluşturur. Sefer’in Mitari’deki yaşamı ve maceralarını birinci bölüm; İstanbul’a gidişi ve oradaki varoluş mücadelesini ikinci bölüm olarak ele alacağız.

Birinci Bölüm

- Eşkiya Kundakçı Şakir ve arkadaşlarının Mitari’ye baskına gelmesi
- Mitari halkının deliliğini öğrenen Şakir ve arkadaşlarının korkup geri kaçması
- Sefer’in çalışmak için Mitari’den çıkması
- Sefer’in birlikte çalışacağı Şaban Reis’le tanışması ve Samsun’a gitmeleri
- Samsun’daki tüccarların Şaban Reis’e borçlarını ödememesi
- Alacağını tahsil etmek için Şaban Reis’in Sefer’den yardım istemesi
- Sefer’in yardım teklifini kabul etmesi ancak karşılığında alınacak paradan pay istemesi
- Şaban Reis ve adamlarının alacaklı olduğu tüccarın iş yerine gitmesi

- Şaban Reis'in tüccardan alacağını istemesi ve tüccarın Şaban Reis'i oyalaması
- Şaban Reis ve tüccar arasında tartışma başlaması
- Tartışmaya Sefer'in müdahil olması ve masanın üzerindeki yeşil para kasasıyla tüccarın üstüne yürütmesi
- Sefer'in demir kasayla tüccarı sıkıştırıp ezmeye başlaması
- Sefer'in baskıyı arttırmasıyla tüccarın pes etmesi ve Şaban Reis'e borcunu ödemesi
- Sefer'in Samsun'dan Mitari'ye geri dönmesi
- Sefer'in evde annesini ve kız kardeşini ağlarken bulması
- Sefer'in annesi ve kız kardeşine neden ağladıklarını sorması
- Kız kardeşinin Vergici Yusuf'un köye geldiğini ve kendilerine ait eşyalara el konulduğunu söylemesi
- Sefer'in öfkelenip köyde Yusuf'u aramaya çıkması
- Sefer'in Yusuf'u yanında bir jandarmayla birlikte görmesi ve onları durdurması
- Sefer'in aniden jandarmanın tüfeğini çekip alması ve jandarmanın korkarak geri çekilmesi
- Sefer'in Yusuf'u kollarından kavrayıp birkaç kere yere vurması ve kemiklerini kırması
- Öfkesi dinen Sefer'in Yusuf'un ölmediğini anlaması üzerine onu kendi evine götürüp tedavi etmesi
- Birkaç gün içerisinde Yusuf'un iyileşmesi ve Sefer'in kendi elleriyle onu köyden göndermesi
- Sefer'in bir gece ani kararla köydeki yedi arkadaşını uyandırması ve çalışmak için Trabzon'a gitmeleri
- Sefer'in Trabzon'lu tüccarlardan ticaret için yağ ve fındık istemesi ancak tüccarların herhangi bir teminat olmadığı için Sefer'e istediklerini vermemesi
- Sefer'in üzüntü ve öfkeyle arkadaşlarını toplayıp Mitari'ye geri dönmesi
- Sefer'in evlenmek istemesi ve konuyu annesine açması
- Annesinin Sefer için uygun kızları sayması fakat Sefer'in isteme töreniyle uğraşmak istememesi
- Annesiyle konuştuktan sonra Sefer'in evdeki tüfeği alıp bir andan evden çıkıp köydeki değirmenin yanına gitmesi
- Değirmenin etrafındaki ağaçlıklara gizlenen Sefer'in pusuya yatması

- Sefer'in mısır öğütmek için gelen Zekiye'yi değirmene kapatıp ona tecavüz etmesi
- Sefer'in Zekiye'ye bundan böyle eşi olduğunu söylemesi ve onu kendi evine götürmesi
- Birkaç yıl sonra Zekiye'nin bir kız çocuğu doğurması
- Kız çocuğunu istemeyen Sefer'in Zekiye'yle erkek çocuğu doğurmadığı için sürekli tartışması
- Bir tartışmada Zekiye'nin kendisi için söylediği sözlere sinirlenen Sefer'in Zekiye'yi dövmesi
- Sefer'in elinden kurtulan Zekiye'nin tavayla Sefer'in alnına vurup alnını kanatması
- Yaralandığını gören Sefer'in Zekiye'yi boğmaya başlaması
- Annesiyle babasının kavgasından dolayı ağlayan çocuğuyla göz göze gelen Sefer'in Zekiye'yi serbest bırakması
- Kavgayı bitiren Sefer'in evi terk etmesi

İkinci Bölüm

- Sefer'in Mitari'den bir gemiyle İstanbul'a gitmesi ve hemşehrisi Memiş'le buluşması
- Memiş'in Sefer'i kendi evinde misafir etmesi ve ona uygun iş düşünmesi, ardından bir akrabasının fırınında Sefer'i işe koyması
- Fırıncı Sabri'nin çeşitli kesintileri bahane ederek Sefer'in maaşını söz verdiği miktardan daha az ödemesi
- Fırıncının hesap yaparken açık vermesi ve Sefer'in hırsızlık yaptığını söyleyip elli ekmek parasını Sefer'den kesmesi
- Hırsızlıkla suçlanan Sefer'in öfkelenmesi ve fırıncıyı kaldırıp yanan fırına atmaya çalışması
- Fırın çalışanlarının patronlarını Sefer'in elinden kurtarması ve Sefer'in fırındaki işinden ayrılması
- Sefer'in fırıncıyı dövmesinin gazetede haber olması üzerine bir bardan kendisine korumalık teklif edilmesi ve Sefer'in barda çalışmaya başlaması
- Sefer'in barda konsomatris Nurcan(Aynur)'la tanışması ve zamanla ona aşık olması, ardından birlikte olmaları

- Sefer'in saflığından ve gücünden faydalanmak isteyen patronun, düşmanı Fazılzade Fikret'e gözdağı vermesi için Sefer'den yardım istemesi ve Sefer'in Fikret'i tehdit etmesi
- Tehditlerden yılmayan Fikret'le Sefer'in patronunun yeniden karşı karşıya gelmesi ve patronun Fikret'i öldürtmeye karar vermesi
- Sefer'in sebepsiz yere insan öldürmeyeceğini bilen patronun Nurcan'ı kullanarak Sefer'e tuzak kurması
- Bar müdürünün, Nurcan'ı Fazılzade Fikret'in kaçırdığını Sefer'e söylemesi ve Sefer'in Fikret'i öldürmesi
- Cinayetden tutuklanan Sefer'in hapisteyken isimsiz bir mektup alması ve kendisine tuzak kurulduğunu öğrenmesi
- Sefer'in tahliye olması ve intikam almak için kendisine tuzak kuran müdürünü arayıp bulamaması
- İntikamını alamayan Sefer'in İstanbul'dan köyü Mitari'ye dönmesi
- Tarlada çalıştığı bir gün Sefer'in intihar amacıyla ağaca yuva yapan arılara sopayla vurması ve arıların saldırısına uğrayarak ölmesi

2.2.1.1.3. Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı

“Deprem” romanı karma bakış açısıyla; tanık anlatıcı ve bakış açısı ile Tanrısal anlatıcı ve bakış açısıyla kurgulanır. Romanın giriş bölümünde kim olduğunu bilemediğimiz bir anlatıcı vardır. Tanık anlatıcı *konumundaki* bu kişi “*vaka içinde yer alan şahıs kadrosunu teşkil eden fertleri bir kamera tarafsızlığıyla izler; onların geçmiş, ruh hâlleri hakkında bilgi verme(z).*” (Aktaş, 2005: 105) Anlatıcı, anlattıklarını bizzat müşahade edemediğinden duyulan geçmiş zamana ait kalıplarla, bir efsaneyi nakleder gibi bildiklerini aktarır.

“*Gel zaman, geç zaman... zaman geçmiş, ne kadar zaman, eh işte, şöyle birkaç zaman, ben diyeyim bir saatlik zaman, bilemedimse, bilen desin iki saat, ya da korkudan zaman bile durmuş da olduğu yerde, takılıp kalmış. Sessizlik, bütün o Mitari'nin üzerine inen o tekinsiz sessizlik, rivayet ederler ki birdenbire bozulmuş.*” (D., s.5)

Tanık anlatıcı Mitari'ye eşkıyaların indiğini ancak baş eşkıyanın korkarak arkadaşlarının yanına geri kaçtığını söyler. Delileriyle ünlü bu köye girmeye kimsenin cesaret edemeyeceğini eşkıyanın ağzından anlatır. Hem duyumlarını hem de tahminlerini yansıtarak Mitari halkının deliliğini yorumlar.

Anlatıcı, başkasından dinlediklerini aktardığı halde bazen Tanrısal anlatıcı gibi davranır. Bireylerin iç dünyaları hakkında bilgi sahibi olduğunu gösteren ifadeler kullanmaktan çekinmez, bazen de duygularını gizlemeden tarafını belli eder.

Tanık anlatıcı, Rizeli'dir fakat uzun yıllardır buradan ayrıлып başka şehirde yaşar. Rize'ye yeniden geldiğinde eski günlerin izinin silindiğini görür. Mitari'yi de görmek isteyen anlatıcı, kendisine rehberlik eden amca dostundan Mitari'nin çaylık olup başka bir köye bağlandığını öğrenir ve anlatıda sözü Tanrısal anlatıcıya bırakır.

Bir edebî metnin anlaşılıp doğru analizi çeşitli öğelerin varlığına bağlıdır. Bu öğelerden *“anlatıcı, bir kurgu metnin en temel figürüdür.”* (Demir, 1995: 20) Tanrısal anlatıcı, sahip olduğu sınırsız bilme yetisi sayesinde anlatının her yönüne hâkimdir. Sefer'in derin düşüncelere daldığını, delisiyle, akıllısıyla tüm Mitari halkının uyduğunu, tabiatın sessizliğe gömüldüğünü aynı anda görür.

Sefer, Mitari'deyken arkadaşlarıyla beraber işe atılmak istese de bunda başarısız olur. Sefer'in başarısızlığı mutsuzluğuna da yol açar. Özellikle geceler, onun üzerinde daha büyük baskı yaratır. Tanrısal anlatıcı iç çözümleme yöntemiyle onun düşüncelerini okur. Sefer'in kadın özlemini, evlenmek isteğini ve buna bağlı yaşadığı bunalımları özetler. Sefer'in zihninde sadece bir fikir olarak yer alan kadın isteğini, anlatıcı bilir.

“Sefer kadın istiyor. Uykular tutmaz oldu son geceler, uyanık görülen düşler de var, düşler birbirinin ardına takılmış, geliyor. Geliyorlar.” (D., s.26-27)

Anlatı kişilerinin tüm yaşamlarının tanıdığı olan Tanrısal anlatıcı, yaşanılan andan geriye dönüşlerle kahramanlarının geçmiş yaşantılarını görür. Sefer'in Mitari'yi terk edip İstanbul'a yerleşmesini anlatır, diğer yandan Fazılzade Fikret hakkında bilgi verir. Sefer'in düşmanı, Fazılzade Fikret'in dış görünümü yanında karakteriyle ilgili ayrıntıları da tasvir eder.

“Daha da yıllar öncesine gidersek: Bıyıkları çoktan terlemiş iri patlak gözleri yukarlarda dolaşan, yüreğinin ortasında bencillik fırtınası, damarlarında az bir şey de hainlik, son moda fötr şapkalara meraklı sarışın bir uçarı: Fazılzade genç Fikret!” (D., s.33)

Anlatıcı, kahramanı okura tanıtırken kendi duygularını gizleme gereği duymaz. Fikret, yazar-anlatıcının olumsuzladığı biridir ve karakter gelişimi yukarıdaki tanıtımla paraleldir. Kahraman, çocukluğundan itibaren bencillik ve hırs dolu ilerleme gösterir. Okumak ve okuyarak yükselmeyi değil; babasının parasıyla ün yapmak ister. Tanrısal

anlatıcı yer yer özetlemelerle, ama çoğu zaman detaylandırarak Fikret'in iş hayatına giden sürecini anlatır.

Sefer'in İstanbul'da çalıştığı kulübün patronu "Görünmeyen Adam" gizemli biridir. Anlatıcı, onun geçmişine yönelik kimi hatıralarını anlatarak neden kendini toplumdan soyutladığını, neden görünmezliği tercih ettiğini okurla paylaşır. Bu aktarmalarda da Tanrısal anlatıcının sınırsız bilme yeteneği sayesinde kahramanın yaşantısına dair çoğu şeyi öğreniriz. Ancak, anlatıcının özellikle tercih ettiği bir anlatım tarzı vardır ki; bazen "Görünmeyen Adam"la ilgili anlattıklarını başkasının rivayeti şeklinde nakleder.

"Gine söylentiye göre, "görünmeyen adam" küçük bir çocukken de yalnız yaşar, kimselere sokulmazmış öyle pek. Ve gençten bir adam yaşlarına vardığında, zengin bir dededen kalma büyük konağın bahçesindeki küçük, ek bir evde yaşarmış." (D., s.82)

Kişilerin korkularını, beğenilerini, geçmiş ve gelecekle ilgili tüm ayrıntılarını bilen anlatıcının "Görünmeyen Adam"ın yaşamından bazı kesitleri bilmiyor, daha doğrusu başkasından duyuyor gibi davranmasını bir üslûp özelliği olarak değerlendiririz. Romanın ilerleyen bölümlerinde Tanrısal anlatıcı, kahramanın kendini toplumdan soyutlamasına sebep olarak çocukluğunda yaşadığı bir travmadan bahseder. Tüm bunları kendisi bilmiyor da başkasından öğrenmiş gibi tavır alması Tanrısal anlatıcının, kişilere tarafsız yaklaşımından kaynaklanır.

2.2.1.1.4. Romanda Zaman

"Deprem" romanında zaman, akronik biçimde kurgulanır. Olaylar geçmişte yaşanmış ve bitmiştir. Bir bölümde tanık anlatıcı, bir diğer bölümde Tanrısal anlatıcının gözünden yaşanmışlıklar nakledilir.

Öyküleme zamanından öykü zamanına geri dönen belirsiz zaman ifadeleriyle ("Gel zaman, geç zaman", "gine bir gün") hikâyeye başlayan anlatıcı, masal anlatıcıları gibi bir üslûp kullanır. Romanda takvimsel bir zaman yoktur. Vakanın başlangıç ve bitiş zamanlarını tarihsel olarak bilemeyiz. Romanın başkişisi Sefer, on beş on altı yaşlarında Mitari'den çıkıp Samsun'da gemi kaptanı Şaban Reis'le çalışmaya başlar. Sefer, henüz çocukluktan çıkmışken gözü kara duruşuyla Şaban Reis'in gözüne girer. Öyle ki; Şaban Reis, Samsun'da alacaklı olduğu bir tüccardan parasını tahsil etmek için Sefer'den yardım ister. Sefer, yaşından beklenmedik biçimde tüccarı ikna eder ve parayı alır. Zaman, Sefer'in karakterinin şekillenmesinde işlevsel rol oynar.

Bir zaman dilimi olarak gece, Sefer'in kendiyle baş başa kalması ve yüzleşmesine olanak tanıyan unsurdur. Sefer'in kadın özlemiyle ağırlaşan zaman, niceliksel boyutu aşarak niteliksel bir baskı yaratır.

“Geceler uzadıkça uzuyor. Hani o geceler ki kadınsız geçecektir, geçmek bilmiyor: Sefer kadın istiyor.” (D., s.26)

Sefer, kendisini bunalımlara sevk eden bu problemi çözmek amacıyla konuyu annesine açar. Annesi, Sefer'e köyün güzel ve becerikli kızlarını sayar. Usulünce isteyip evlenmelerini söylese de Sefer bu konuda sağlıklı karar vermez. Aceleci davranır, silahını aldığı gibi dışarı çıkar. Avını bekleyen sinsi bir hayvan gibi ormanlık bir alana gizlenen Sefer, tuzağa düşüreceği bir av/kadın gözetler. Nihayet, değirmene gelen Zekiye'yi orada kapatır ve ona tecavüz eder. Değirmende kısa bir süre içinde gerçekleşen bu olay, Zekiye açısından boğucu ve uzun bir anı kapsar.

Tanrısal anlatıcı kahramanların yaşadığı her şeyi sınırsızca bilir. Ancak okur, anlatıcının anlatmak istediği kadarına hâkimdir. Sefer, Zekiye'yle evlendikten sonra neler yaşadı, bunu bilemeyiz. Anlatıcı, olayları hızlandırır. Anlatıyı ayrıntıya boğmadan, önemli gördüğü gelişmeleri okura aktarır.

“Yıl yılı kovalıyor, denize açılan Sefer, denizden dönen Sefer! Zekiye bir kız çocuk getiriyor dünyaya...” (D., s.31)

Alıntıda geçen zaman ifadeleri, Sefer'in yaşamındaki tekdüzeliği işaret eder. Zamanın olağan akışında, belli bir kalıba sıkışmışlığını gördüğümüz başkişi iddiasız yaşar. Denize açılır, denizden döner ve yıllar bu şekilde akıp gider.

Anlatma zamanından geriye dönen anlatıcı, Fazılzade Fikret'in yaşamını sıradizimsel biçimde aktarır. Fikret'in denizciler dünyasında ünlü oluşuna giden süreç çocukluğuna inilerek irdelenir. Fikret, haylaz, savurgan bir gençken babasının uyarılarına hatta aşağılamalarına maruz kalır. Bunu üzerine kendi işini kurar. Anlatıcı, özetleme ve zamanda ileri atlamalarla Fikret'in iş dünyasında tutunuşunu gösterir. *“Ve ileride, ilerdeki yıllarda gemi donatan erbabına kök söktürecek adam”* ifadesiyle, Fikret'in henüz gerçekleşmeyen ama ileride olacak yükselişini Tanrısal anlatıcının her şeyi bilen konumundan öğreniriz.

Sefer, Mitari'den İstanbul'a gidince hiç tanımadığı bir dünyaya girdiğini fark eder. Burada yaşam biçimleri, kurallar tamamen başkadır. Şehrin bir parçası olabilmek, tutunabilmek için adeta savaş verir. *“Yalanın, hilenin, ikiyüzlülüğün, hırsızlığın kol gezdiği bir çıkar dünyası”* (Moran, 1996: 40)nda kendini gerçekleştirilmeye çalışan

Sefer, kendini var eden değerler uğruna birçok sıkıntı çeker. Bu sancılı/ sıkıntılı süreç, Sefer'in kendi oluşunu gerçekleştirmesi açısından önemlidir. Fiziksel gücü ve cesareti sayesinde bir bar müdüründen korumalık teklifi alır ve kabul eder. Sefer'in güçlü ve öfkeli kişiliğinin altında saf bir tarafın olduğunu anlamaları gecikmez. Barın patronu “Görünmez Adam” ve rakibi Fazılzade Fikret arasında gerginlik vardır. Fikret, “Görünmez Adam”ın gemilerinin iş yapmasını engeller. Bu durum “Görünmez Adam” üzerinde baskı yaratır. Mevsimin yaz olduğunu anladığımız ifadelerde, yazın verdiği bunalımcı sıcakla kahramanın yaşadığı bunalım birleşir ve kahramanı kuşatır. Zaman darlaşır; psikolojik çöküntü yaratır.

“Doğumevlerinde bebekler doğamıyor, sancılar uzadıkça uzuyor annelerde. Duasız kalakalmış yağmurlar, göklerden inemiyor. Hastaların başucunda kurşunlar dökülüyor, muska yazan büyücüler dualar geveliyor dişsiz ağızlarında. Kuyular sularını kurutmuş. Bacalarda baykuşlar soluk kesmiş bekliyor. Ağaçların yaprakları dökülüyor mevsimsiz. Kuşlar ötmek istiyor, seslerini yitirmişler habersiz. Çiçekler açamamış, otlar toprağın dibine doğru büyümüş tersine. Ve kinler, düşmanlıklar, kötülükler birikmiş!” (D., s.95)

Yukarıdaki alıntı, zamanın bireyler üzerinde nasıl baskı yarattığını gösterir. Olması gerekenlerin zamanında olamaması, olmaması gerekenlerin ise aniden yaşanması doğal dengeyi bozar. İnsan hayatında da bu böyledir. Zamansız, ani gelişmeler çoğunlukla bireyin planlarını, hedeflerini alt üst eder. Fazılzâde Fikret'in “Görünmez Adam”ın işlerini aniden bozması, “Görünmez Adam”ın dengesini bozar. Bozulan denge onun kinini, nefretini ve buna bağlı olarak kötülüklerini arttırır.

Sefer, kendisine kurulan tuzağı fark edemez ve Fazılzâde Fikret'i öldürür. Hapiste, imzasız bir mektup alır. O mektupla işin aslını öğrenir, tahliye olur. İstanbul'da kendisine tuzak kuranlardan öç alamayınca, aynı zamanda tutkuyla bağlı olduğu Nurcan/Aynur'u kaybedince köyü Mitari'ye döner. İstanbul'da geçirdiği süre Sefer'i olgunlaştırır. Öfkeli yanları törpülenmiştir. Daha sakin, daha aklıselim davranır. Bir zamanlar, boğmak üzere olduğu karısı Zekiye'yle yaşamaya devam eder. Zaman, Sefer'de farkındalık yaratır. Kız çocuğunu evlattan saymadığı günlerin aksine, olgunluk günlerinde kızıyla zaman geçirmekten keyif alır.

2.2.1.1.5. Romanda Mekân

“Deprem” romanında mekân, oldukça işlevseldir. Kahramanların boyut kazanmasında büyük rol oynayan mekân unsuru “*şahısların içinde bulundukları çevreyi algılayış biçimlerini, ruhsal ekonomik durumlarını, karakterlerini açıklama yolunda imkânlar suna(r).*” (Narlı, 2002: 98)

Romanda çevresel mekânlar sayıca fazladır. Olaylara ev sahipliği yapan çevresel mekânlar Mitari, Samsun, İstanbul’dur. Özellikle Mitari ve İstanbul, çevresel olmanın yanı sıra algısal değer de taşır. Her biri simge özelliğindeki bu şehirler, kahramanların farkındalık, kendi olma, fikrî olgunlaşma gibi temel değerleri kazanmalarında etkilidir.

Mitari, Sefer’in doğup büyüdüğü bir Karadeniz köyüdür. İkliminden olsa gerek, yazar-anlatıcı karanlık gök, tekinsiz sessizlik ifadeleriyle köyü tasvir eder. Rivayete göre Mitari halkı zamanında bir frengi mikrobuna maruz kalır ve bunun sonucunda halk delirir. Ora, meşhur eşkıyaların bile girmeye korktuğu bir yer haline gelir. Başkışı Sefer’in kişiliği burada bir hamur gibi yoğrulur ve pişer. Mitari, coğrafi açıdan dağlık, engebe bir alandır. Sefer de kendi coğrafyasına benzer: zor, yorucu, kaba. Ancak Sefer, Zekiye’yle şiddetli bir kavganın ardından çok sevdiği bu topraklardan ayrılır ve İstanbul’a gider. İstanbul Sefer’i hayal kırıklığına uğratar. İlerleyen bölümlerde değineceğimiz birçok olaydan sonra Sefer Mitari’ye geri döner. Çünkü onun özünü oluşturan tüm saf değerler, varoluş kaynağı Mitari’dedir. İstanbul’daki sevgilisi Aynur/Nurcan’la ortak düşleri vardır: Mitari’de köyün yukarısındaki tepede bulunan bir ağacın altında oturup gökyüzünü seyretmek. Aynur’la bu düşü gerçeğe çeviremez. Fakat onun hatırası daima kendisiyle birlikte gezer. Sefer sık sık o ağacın altına gider ve orada belleğinde sakladığı güzel günlere döner. Sefer, Aynur’dan koptuktan sonra tükenir. Doğa, onun tutunacak son dalıdır. “*Tükenişi yaşayan başkışı için bir kurtuluş umudu olarak, rahatlatıcı nitelik taşır.*” (Eliuz, 2004: 76) Aynur’dan ayrı kalmanın verdiği yalnızlık duygusu ve yaşamın anlamsızlığı onu intihara sürükler. Yaşamın verdiklerini/aldıklarını kabullenmeyen Sefer, asil bir başkaldırıyla arıların yuvasını dağıtır ve onların saldırısıyla ölür. Yuva, aile birlikteliğini sağlayan, fiziksel anlamından öte manevi anlam taşıyan sıcak ve açık mekândır. Sefer’in arıların yuvasını dağıtması, henüz kuramadan dağılan yuvasına karşı biriken bir öfke patlamasıdır. Ölmeden önce, o ağacın altında “*gözleri, yukarıdan geçen beyaz, tertemiz bulutlarda, bulutların başının üzerinden geçtiğini görerek, komaya gir(er).*” (D., s.127) Fiziksel yetersizliklerine

rağmen, taşıdığı arındırıcı, yeniden doğuşu simgeleyen özellikleriyle Mitari, açık mekândır.

İstanbul, romandaki kapalı mekânlardan biridir. Kanun kural tanımaz insanları, çıkar ilişkileri kokuşmuş bir düzen yaratır. Sefer ve Aynur bu kokuşmuş düzenin kurbanlarıdır. Aynur bar müdürünün odasındaki doğa manzaralı tabloya hayran kalır. O tabloda yeşil bir alan ve mavi gökyüzü tasvir edilir. Aynur, kendini bir ağacın altında uzanmış, dinlenirken hayal eder. Sefer’le sohbet ederken bu tablodan söz açar. Sefer’in köyünde de böyle bir manzaranın olduğunu öğrenir. Ait olduğu dünyanın ağırlığından, karanlığından hayalî, ideal mekânına kaçarak rahatlar.

“Bir gün gelip gideceğim muhakkak. Giderim. Buradan kurtulurum... Boyalardan, cilalardan, takma kirpik, takma saçtan kurtulurum. Neysem gene o olurum gideceğim o yerde.” (D., s.92)

Bardaki adı Nurcan olan Aynur, kendini yaşadığı mekâna ait hissedemez. Her şeyi sahte olan bu sözde ışıklı ama gerçekte koyu karanlık dünyadan, özlemini çektiği iyileştiren mekânına sığınır. Tablo da artık bir nesne değil bir simgeye dönüşür. Mekân ve birey ilişkisinde eşyanın işlevselliğini gösterir.

Sefer, henüz delikanlıyken kendini çeşitli alanlarda ispatlar. Özellikle kaba kuvvetle adaletsizlikleri giderir ve bu şekilde isim yapar. Ancak, hayatında bir kadının eksikliğini hisseder. Sefer, sevgi değil dişiliğin açlığını çeker. Onun için kadın, cinsel bir objedir. Birtakım duygularının tatmini için bir araçtır. Bu sebeple geleneklere uygun şekilde davranıp düğün yapmak yerine, Zekiye’ye zorla sahip olur. Değirmenin yakınındaki fundalıklara gizlenir ve avını bekler. “Ne çıkarsa bahtına” dercesine, değirmene gelecek ilk kadın onun karısı olacaktır. Sefer, çok geçmeden değirmene giden Zekiye’yi görür. Zekiye, onun için bir kadın değil “kalça”, “bel”, “iri, yusuvarlak omuzbaşları”dır. Hayvansal dürtülerle Zekiye’nin hemen ardından değirmene fırlar ve değirmenin kapısını kilitler.

“...Sefer’in yüreğinde, damarında, kanında dolaşan bir hayvan var işte şimdi, durdurulmaz bir hayvan! Yarı boğa, yarı kurt, yarı yılan, yarı şahin bir hayvan, adı sanı verilmemiş, Mitari fundaları arasında yaşayan bir hayvan var... Ve değirmenin kapısı. İçeri. Sürgü kolu yerine oturuyor. Ve kapı kapanıyor içerden, Sefer-hayvanı içeri aldıktan sonra böyle.” (D., s.29)

Zekiye ürker, tedirgin olur. Bir süre direnir, fakat daha sonra çaresizce Sefer'e teslim olur. Bireyin hürriyetinden yoksun kılındığı, korku ve güvensizlik yaşadığı bu mekân dar/kapalı işlevdedir.

Romanda fizikî değeri aşır simgesel anlam yüklenen en önemli mekân İstanbul'dur. Kahramanların nerdeyse tamamının mutsuz olduğu bu şehir, bir çarkın dişleri gibi pençesine takılanı ezer, un ufak eder. Zekiye'yle kavga ettikten sonra toplanıp İstanbul'a gelen Sefer, şehir tarafından yutulacağından habersizdir. Tanrısal anlatıcı, daha önceden bildiği bu durumu *"İstanbul diye bir kent var uzaklarda, Karadeniz kıyısından adam çeken bir kent var, çeker çeker uşakları yol gösterir, iş gösterir, ayaklar altına alır rezil eder, baş tacı eder vezir eder kimini."* (D., s.32-33) sözleriyle okura sezdirir. İstanbul, sadece zenginlere, açığözlülere yaşam hakkı tanıyan görünümüdür. Örneğin; Sefer tüm gücüyle varolma mücadelesi verirken, Fazılzâde Fikret gayet rahat bir hayat sürer ve gayet hızlı yükselir. Fikret, hazırdaki serveti tüketirken babasının uyarısıyla kendi işini kurmaya karar verir. Babasının yardımlarıyla iş dünyasının en tanınan isimlerinden olur.

İstanbul fiziksel olarak genişir, ancak Sefer orada bir türlü kendini ispatlayamaz. Onun özünü oluşturan adalet, eşitlik gibi yüce değerler burada hükümsüzdür. Kendini bir kapana sıkışmış hisseder. *"Bir seksene yakın boyuyla Mitarili delişmen Sefer, gittikçe küçüldüğünü duyuyor, büyüklüğü karşısında bu yabancı diyarın."* (D., s.52) Şehir, vahşi bir hayvan gibi saldırır Sefer'e. Sefer ise ne yeni şehrine alışır ne de kendi memleketine geri döner. Sefer'i İstanbul'da en çok etkileyen mekânlardan biri camilerdir. *"...Toplananların dinginliğe ulaştığı, vect ve huşu içerisinde aynı bilinç ile geldikleri cami"* (Deveci, 2011: 719) Sefer'in zihninde bir günah imgesidir. İstanbul'a geldiği ilk gün akrabası Memiş'le şehri gezen Sefer'in dikkatini yüksek minareli camiler çeker.

"Her yerden minareler yükselmiş, ne çok cami var burda.

...

-Günahkârı bol olan bir beldenin camisi de ona göre bol olur." (D., s.55)

Müslümanların ibadet yeri, temizlik sembolü camiler İstanbul'un günaha batmış insanlarıyla özdeşleştirilir. İnsanlar günaha battıkça cami sayısı da artar.

Sefer, geçimini sağlamak için Memiş vasıtasıyla bir fırında çalışmaya başlar. Fırın sahibi, Sefer'e bir ev bulana kadar fırında kalabileceğini söyler. Ancak, Sefer'in yalnızlığından ve saflığından şehrin diğer kötü insanları gibi fırıncı da faydalanır.

Sefer'e haksızlık eder. Onun fırından ekmek çaldığını söyleyip maaşından keser. İkinci kez yaşanan bu hadisenin sonunda Sefer delirir ve öfkeyle fırıncıyı yanan fırının içine atmaya çalışır. Fırındaki çalışanların müdahalesiyle fırıncı kurtarılır. Sefer de işten ayrılır. Ekmek gibi özel bir nimeti üreten fırın, gerçekte olduğu gibi sıcak değildir. Sefer, fırında manevi sıcaklığı görmez. Fırın, kutsal nimetin üretim alanı olmaktan çıkar, başkışının hakkının gasp edildiği, tüketen bir mekâna dönüşür ve darlaşır.

Deniz, Zeyyat Selimoğlu'nun hemen hemen bütün eserlerinde vazgeçilmez bir dekindur. Sefer, deniz çocuğudur. Doğup büyüdüğü topraklarda geçim kaynağı olan deniz, maddi anlamlarının çok ötesinde, onlar için hayat kaynağıdır. Ancak İstanbul'da kirlenen her değer gibi deniz de kirlidir. Gökyüzü kirli aydınlıktır. Deniz, insanların ardında bıraktığı atıklarla doludur. Denizle beraber tüm şehir çürümektedir. Artık deniz, huzuru ve yeniden doğuşu simgeleyen bir mekân olmaktan çıkar, *"içtenliğini yitirerek kişilerin üzerine abanan"* (Şahin, 2014: 274) bir kabus mekâna dönüşür.

"Bir çürüme, bir bozulma, bir ekşime tadında bir koku var sık sık alıp veriyorum o kokuyu bütün kentle birlikte, içimde duyuyorum, yanımda duyuyorum, arkamda ve önümde... Bizim oralarda deniz böyle kokmazdı." (D., s.69)

Memiş'in kayığında kürek çekerken küreğe takılan bir ağırlık Sefer'in dikkatini çeker. Boş bir deterjan kutusu ve bir fare leşi aynı anda küreğe takılır. Biri çürümeyi, öteki temizliği simgeleyen bu iki nesne şehrin fotoğrafıdır. Zıtlıklar bir arada yaşar o şehirde. İyiyle kötünün mücadelesi, masumla günahkarın birlikteliği İstanbul'da bir arada gider.

Başkışının hayatında dönüm noktası mekânlardan biri, çalıştığı bardır. İstanbul'un küçültülmüş hâli olan bar, bozulan ahlak ve değerler yitimini simgeler. Fırıncıyla tartıştıktan sonra gazetelere haber olan Sefer'in gözü pek davranışı bar yönetiminin hoşuna gider. Sefer'e barda korumalık/fedailik yapmak üzere iş teklif ederler. Barda, renkli ışıklar altında kadınlar cinsel bir meta gibi sergilenir. Aynı zamanda Sefer, alkolle de bu mekânda tanışır. Barda konsomatris olarak çalışan Nurcan'ı tanınması, Sefer'in hayatını tamamen değiştirir. Nurcan'ın asıl adı Aynur'dur, fakat barda işe başlayınca adını değiştirir. Sefer, Nurcan'la yakından ilgilenir. Başlangıçta Sefer'den kaçan Nurcan, daha sonra Sefer'e ilgi duyar ve aralarında aşk başlar. Sefer, Nurcan'ı başka erkeklerle samimi görünce mekân darlaşır, onu boğar. Çünkü, -Nurcan'a belli etmese de- Nurcan'ı kıskanır. Nurcan da barda mecburen çalışmaktadır. Özlemi, müdürün odasında gördüğü kırları, gökyüzünü tasvir eden tablo

gibi bir yerde yaşamaktır. Mavi gökyüzü, umudu ve özgürlüğü temsil eder. Nurcan, barda mecburen çalışır ve er ya da geç özgürlüğüne kavuşacağı günü hayal eder. Bar, yüreğini sıkar, daraltır.

“Lambaların ışıkları birbirinin ardından sönerken, düğmeler çevrilip de salon karanlığa gömüldü mü, ben masanın başında tek başıma kaldım mı, çepeçevrem karanlık, burada öleceğim gelir hemen aklıma.” (D., s.93)

Romanda mekân, bireylerin psikolojik durumları üzerinde etkili unsurlardan biridir. Onların aldığı kararların, yönelimlerin kimi zaman sebebi kimi zaman sonucudur. Mekân; kahramanların yalnızlıklarıyla yüzleşmesini, yaşamı sorgulama ve anlamlandırma çabasını destekler işlevdedir.

2.2.1.1.6. Romanda Kişiler Dünyası

2.2.1.1.6.1. Başkişi

“Deprem” romanının başkişisi Sefer’dir. Roman, onun Mitari’de başlayıp İstanbul’da devam eden kendini ispat ve farkındalık sürecini anlatır. Sefer, *“tematik güce ait ahlak anlayışının somutlaştırılmasına hizmet eder.”* (Korkmaz, 2016: 335) Dürüst yaşamı benimseyip ilkelerinden ödün vermeyen bir hayat süren Sefer’in öyküsü intiharla biter.

Dış dünyaya kapalı, deliliğiyle nam salmış Mitari’de doğup büyüyen Sefer, uzun boylu, geniş yapılı ve güçlü bir fiziğe sahiptir. Cesareti ve fiziksel yapısı sayesinde kendince haksızlıklarla mücadele eder. Şaban Reis’in alacaklısı bir tüccarı, ağır bir para kasasıyla köşeye sıkıştırıp borcunu ödemeye ikna eder. Böylece kaba kuvvetiyle etrafına ün salar.

Sefer çoğu zaman öfkeli yönüyle karşımıza çıkar. Çoğunlukla maruz kaldığı haksızlıklara öfkelenen kahraman, öfkesini kontrol edemez. Vergici Yusuf’un haksız şekilde köylüyü ağır vergilere tabi tutması, köy halkını yıldırır. Kendisinin köyde olmadığı bir gün, köylüden zorla para toplayan Yusuf’u kemiklerini kırarak kadar şiddetli döver. Ancak, merhametli olduğu için Yusuf’u kendi elleriyle tedavi eder, iyileştirir ve gönderir.

Sefer’in kendini kontrol edemediği bir yönü de cinsel istekleridir. O bir kadınla birlikte olmayı sevgi açlığını gidermek için istemez. *“Yalnızlıktan doğan huzursuzluk, hükmetmek ya da hükmedilmek isteği”* (Fromm, 2012: 58) onda bu arzusun şiddet boyutu almasını tetikler. Değirmende Zekiye’ye tecavüz ederek onu kendine “kadın

eder”. Sefer, yazar-anlatıcının idealize ettiği kahramandır. Ancak, Sefer’in bu tavrı, toplumsal kabul görmeyen bir tavidir. Yazar-anlatıcının Sefer’i arzularını kontrol edemeyen, hayatın birçok alanında kaba yöntemlere başvuran biri olarak göstermesi, yarattığı kahramanın inandırıcılığını arttırma düşüncesinden kaynaklanır. Böyle bir tipin yaratılması özelde kahramanın, genelde anlatının gerçekçiliğine dikkatleri çeker. Sefer, kadına bir birey gözüyle bakmaz, onu her fırsatta aşağılar. Eşi, kız çocuk dünyaya getirdiği için suçlu durumuna düşer. *“Bir uşak edemedin bana sen, beni oğulsuz kodun”* (D., s.31) diyerek kız çocuğunun evlattan sayılmadığı cahiliye dönemi zihniyetini söyleme döker. Yazar-anlatıcı, ülküdeğer kahraman aracılığıyla bu bakış açısını eleştirir. Romanın sonunda Sefer, köyüne döner. Sefer’in gençlik yıllarında evlat olarak görmediği kız çocuğu, Sefer’in olgunluk döneminde yaşam dayanağı olur. Bu bakış açısını kazanabilmesi için, birçok tecrübe geçiren başkişi hayatın içinde pişer ve yazar-anlatıcının iletmek istediği mesajın taşıyıcısı olur.

Köyünde tüm haksızlıklara kaba kuvvetle karşı koyan Sefer, İstanbul’da bambaşka bir düzenle karşılaşır. Büyükşehirin kendine has yasaları, kendine has yaşam biçimi vardır. Haksızlıklar karşısında çoğu zaman susmak zorunda kalan Sefer, kendi dünya görüşüyle yeni düzenin çatışması arasında kalır. Fırında çalıştığı süre içerisinde hak ettiği parayı vermeyen fırıncıdan hesap soramaz. Başkişi zamanla *“toplumdan usanmış, hayattan yorulmuş, uğraşmaktan, daima savaşmaktan bıkmış”* (Deveci, 2012: 1371) birine dönüşür. Yabancı bir şehirde yitip gitmemek için kendi içinde fren mekanizması geliştirir.

“Bu kent bildiğin gibi değil, adımını hesaplayıp atmazsan, lokma edip yutar adamı. Çarklarının arasında ezer, öğütür, mısır danesi gibi ufalar da toz eder. Bu kent büyük, kurnaz, sinsi ve fenlenmiş bir belde, bir yosma kenttir Sefer, ona dayanmak için en az onun kadar kurnaz ve sinsi olacaksın. Ses etme şimdilik Sefer... Sen burada yabancısın, susmayı bilen bir yabancı olmalısın üstelik de yalnızsın.” (D., s. 62)

Tanrısal anlatıcının, iç çözümleme yöntemiyle verdiği Sefer’in konuşması, yalnızlık ve yabacılıktan doğan çaresizliğin yansımasıdır. Kimsesizlik, bireye kendini savunma hakkı tanımamaktadır. Gerçekle yüzleşen başkişi, git gide umutsuzluğa kapılır. O, adaletsizliğe karşı koymaya değil, düzene boyun eğmeye ve susmaya kendini ikna eder. Böylece iradesini yitirme sürecine girer.

Sefer, fırıncıyla kavgalı bir şekilde yollarını ayırır. Kaba kuvvetiyle haber olmasının ardından barda iş imkanı bulur. Onun bu zaafını bilenler, kişisel

hesaplaşmalarında Sefer'i kullanır. Barın patronu "Görünmeyen Adam" ile Fâzılzâde Fikret'in arasında husumet vardır. Patron, Sefer'i kullanarak önce Fikret'i tehdit eder. Tehdit işe yaramayınca yine Sefer'i kullanarak Fikret'i öldürtür.

Sefer'in Nurcan'a duyduğu ilgi zamanla aşka döner. Karısı Zekiye'de böyle bir his yaşamayan Sefer, yaşadığı sevgi ve şefkat boşluğunu Nurcan'la doldurur. Duygulardan yoksun, ısıltılı fakat yapay bir ortam olan bardan kurtulmak isteyen Nurcan, yeşillikler içinde mavi gökyüzünün görüldüğü bir ağacın altında ölmeyi hayal eder ve bu hayalini/özlemini Sefer'e anlatır. Aşklarında olduğu gibi özlemlerinde de ortak olan sevgililer, bir gün o ağacın altında buluşacaklarına emindir. "Görünmeyen Adam" Fâzılzâde Fikret'i öldürmek için Sefer'i görevlendirmek ister fakat onun sebepsiz yere adam öldürmeyeceğini de bilir. Sefer'in Nurcan'a tutku derecesinde bağlılığından faydalanır ve Nurcan'ı ortadan kaldırır. Nurcan'ı Fâzılzâde Fikret'in kaçırdığını Sefer'e söylediklerinde, Sefer yine öfkesinin tutsağı olur. Mantıklı düşünmekten alıkonulan Sefer, *"yerleşik ekonomik ve sosyal düzenin bir aracı haline geldiğinde insanın insanlığından çıkarak makine halini alması"* (Kolcu, 2011: 735) olarak ifade edebileceğimiz robot-insana dönüşür. Sorgulamadan, araştırmadan kendisine verilen komutu uygular. Sefer, Fâzılzâde Fikret'i arabasında tabancayla vurarak öldürür.

Hapishanedeyken isimsiz bir mektup alan Sefer, kendisine tuzak kurulduğunu öğrenir. Cezasını çektikten sonra ona bu tuzağı kuranlardan intikam almaya gider fakat ne patronu ne de müdürü yerinde bulur. Bir süre sonra ani bir kararla memleketine döner ve yaşamına son verir.

2.2.1.1.6.2. Norm Karakterler

Romanda tematik güce ait değerlerin temsilcisi olan norm karakterler, başkişinin karakterini ve düşünsel gelişimini tamamlamasında en büyük yardımcılarıdır. Bu kişilerin *"birinci derecedeki kahramanların kusurlarını yansıtmaya, somutlaştırma gibi fonksiyonları da vardır."* (Korkmaz, 2016: 340) Başkişinin eksik yanlarını tamamlayan, onu bütünleyen kişiler Nurcan, Memiş ve Şaban Reis'tir.

Nurcan, Sefer'in korumalık yaptığı barda konsomatristir. Küçük yaşta kendini bu mekânda bulur. Nurcan'ın yaşı ve geçmişi hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Sadece fiziksel özellikleriyle daha doğru bir deyişle dişiliğiyle tasvir edilir. Nurcan'ın

asıl adı Aynur'dur. Barda kendisine Nurcan adı verilir. Yapay bir dünyanın yapay insanı konumuna gelen Nurcan başkasının sunduğu hayatı yaşamak zorundadır.

“Adı Nurcan’dır kızın, ama asıl adı Aynur’dur. Saçı sarıdır kızın, ama asıl saçları karadır. Göğsü büyüktür kızın, ama asıl göğsü küçüktür. Ve kızı ancak iyiden iyiye tanıdıktan sonra ki, onunla içli dışlı olduktan sonra ancak, büyük kent eğlence dünyasını simgeleyen bu barın emrindeki insanlara kendi isteğince kişilikler verdiğini Sefer anlıyor.” (D., s.85)

Nurcan, kendisine biçilen bu rolü oynamak zorundadır. Fakat Nurcan, içindeki insanî özü kaybetmez. Yani Aynur tarafı da vardır. Aynur, onun saf, bozulmamış yönüdür. Gündüzleri kendi olan Nurcan, akşamları toplumun ona biçtiği Nurcan kisvesine bürünmek zorundadır. Kent yaşamının, dayattığı hayattan memnun değildir, ama başka bir şansının olmadığına da farkındadır.

Kent yaşamının keşmekeşinden bunalan Sefer, hayata Nurcan’la tutunur. Nurcan’ın başka erkeklerle eğlendiğini, zaman geçirdiğini gördükçe kıskançlık krizlerine girer. Nurcan, başlangıçta mesafeli olsa da daha sonra Sefer’le arkadaş olur ve en sonunda da aşık olurlar. Nurcan’ın da Sefer’in de birbirlerinden başka kimseleri yoktur. İkisinin de sevgi ve şefkat yoksunluğu, yakınlaşmalarını çabuklaştırır. Nurcan, ait olamadığı, bir türlü benimseyemediği eğlence dünyasının boyunduruğundan bir doğa resmine sığınarak kurtulur. Müdürün odasındaki doğa manzarası, ona hayalini kurduğu özgür yaşamı çağırıştır. Başkasının zoruyla yaşadığı hayattan kendi dünyasının efendisi olma isteğidir. Hayatta son bir günü bile kalsa resimdeki ağacın altında ölmek ister. Sefer’le ortak hayalleri budur. Nurcan, Sefer’in hayata bakışını büsbütün değiştirir. Örneğin, artık kadın, Sefer için çıplak bir bedenden daha fazlasını ifade eder. Sevgi, tutku, paylaşma gibi yüce değerleri ona Nurcan öğretir.

Nurcan’ın romandaki akıbeti belirsizdir. “Görünmez Adam”ın Fâzılzâde Fikret’i yok etme planının bir parçası olarak ortadan kaldırılır ve bir daha görünmez.

Şaban Reis, Sefer’in henüz İstanbul’a gelmeden tanıştığı ve birlikte iş yaptığı gemi kaptanıdır. Sefer, onun sayesinde geçici de olsa çalışır. Şaban Reis’in gemisinde Samsun’a gidip ticaret yaparlar. Şaban Reis’in alacaklı olduğu bir tüccardan Sefer’in para tahsil etmesi hem Şaban Reis için hem de Sefer için kârlı bir iş olur. Şaban Reis alacağına kavuşur. Sefer ise hem Şaban Reis’in alacağına ortak olur hem de Karadeniz’de kuvvetiyle, becerisiyle tanınan biri olur.

Memiş, Sefer'in İstanbul'da yaşayan köylüsüdür. Sefer'den uzun yıllar önce İstanbul'a gidip yerleşir ve burada düzeni kurar. Kayıkçılıkla geçimini sağlar. Sefer, İstanbul'a gelince Memiş ona her konuda yardımcı olur. Evini açar, ona fırında iş ayarlar. Sefer, uğradığı her haksızlık karşısında orantısız tepki verince Memiş onu yumuşatır, sakinleştirir. Ona akıl hocalığı yapar. Sefer'in büyük şehirde varolabilmesi için itidalli olmasını öğütler.

Fâzılzâde Fikret'in oğlu Taylan, yazar-anlatıcının fikirlerini temsil eden bir diğer norm karakterdir. Varlıklı bir ailenin tek çocuğu olmasının sağladığı yararlar bolluk içinde büyür. Fikret, Taylan'ın üzerine titrer. Tüm sevgisini ona verir. Ancak bu sevgi, bencil bir sevgidir. Kendini sevimli göstermek için oğlunu sever. Bu içten gelen, karşılıksız bir sevgi değildir. Fikret'le Taylan arasında hep bir duvar vardır. Taylan, babasının iş hayatındaki tutumunu beğenmez. Babasının gemicilerden haraç aldığını bilen Taylan, bundan rahatsızdır. Seyrettiği bir filmde bir gangsterin öyküsü işlenir. Kendi babasıyla gangster arasında paralellik kuran Taylan, filmi babasına anlatır. Filmin sonunda gangster, karanlık bir zamanda, kim olduğu bilinmeyen biri tarafından öldürülür. Fikret, bu sonu beğenmez. Oğlunun kendisine vermek istediği mesaja kulak asmaz. Fakat Fikret'in sonu filmdeki gangsterin sonu gibi olur.

Yazar-anlatıcı, Fikret'in eleştirisini çoğunlukla Taylan aracılığıyla yapar. Sözünü Taylan'a emanet ederek ideal insan ve ahlak anlayışını yansıtır. Taylan edebiyat fakültesinde okumak ister. Bu yüzden baba-oğul karşı karşıya gelir. Çünkü Fikret, yaşlandığında işlerini oğluna devretmek ister. Taylan'ın bu fikri onu çıldırtır. Fikret'e göre edebiyat okumak gereksiz bir uğraşıdır. Parayı geri çevirmek akıllı birinin işi değildir.

Fikret, gemicilerden haraç aldığı için Taylan onu sık sık uyarır. Fikret, işinin bir gereği olduğunu söyleyerek Taylan'ı azarlar. Sefer, "Görünmeyen Adam"ın emriyle Fikret'i vurur. Taylan öngörüsünde haklı çıkar. Aşırı hırs ve yükselme tutkusunun getirdiği nokta budur. Fikret, hastanede ölüm kalım savaşı verirken Taylan'ın elini sıkıca tutar. Ölmeden önceki son sözleri Taylan'ın haklılığını kabul eder biçimdedir.

Sefer, İstanbul'dan ayrılıp Rize'ye dönmek için bir posta gemisine biner. Gemide "*karayağız, göğsü bağı açık ve iri bir adam*" (D., s. 123)la arkadaş olur. İsmi verilmeyen bu kişi Trabzon yolcusudur. Geceleri güvertede türküler söyler. Sefer, arkadaşına niçin sık sık türkü söylediğini sorar.

“-Çünkü, der, herhangi bir şeyle şu dünyaya meydan okumam gerek. Yoksa üzerime yıkılmak için, pusu kurmuş bekliyor. Onu ürkütmem gerek.” (D., s.123)

Türküler, geleneksel değerlerimizin bir parçası olup öze dönüşü simgeler. Yabancı olduğu bir kentin karmaşasından, bunaltısından kaçan kişiler türkülere sığınıp kendini güvene alır. Ramazan Korkmaz’a göre türküler insanoğlunun uyanık kalması ve tarihselliğini yitirmemesi için mutlaka okunmalıdır. (Korkmaz, 2004: 121) Sefer’e bu bakış açısını kazandırdığı için Trabzon yolcusu romanın norm karakterlerinden biridir.

2.2.1.1.6.3. Kart Karakterler

Romandaki kart karakterler; başkışiyi şiddete yönlendiren, emeği sömüren, sahip oldukları güç ve yetkiyi toplum aleyhine kullanan yönleriyle yansıtılır.

Fâzılzâde Fikret, varlıklı bir ailenin iki çocuğundan biridir. Babası okumasını isterken o, eğlence hayatına kendini kaptırır ve aşırı harcamalar yapar. Babası, çoğu zaman Fikret’i azarlar. Bir gece eğlencesinden geç saatte dönünce babasına yakalanır ve aralarında şöyle bir diyalog geçer:

“- Hayrola, nerden böyle, sabah namazından mı?

-...

-Dükkan açmaya mı geldin yoksa?

-...

-Sabah erken davrananın rızkı bol olur.

-...

-Parayı sabah erken kazanıp da yemeli.

-...

-Parayı kazanmalı...” (D., s. 34)

Fikret, babasının alaycı sorularına cevap veremez. Bu diyalogdan rencide olur. Fakat bu diyalog Fikret’in hayatında dönüm noktası olur. “Parayı kazanmalı” ifadesiyle beyni zonklar. Bu andan itibaren kendi parasını kazanmak için kollarını sıvar. Babasından son bir yardım alarak, iş dünyasına kendisini tanıtır. Artık yeni işi navlun komisyonculuğudur. Fikret kendisine belirlediği iş ilkeleriyle yozlaşan ahlakını daha yolun başındayken gösterir.

“Sana karşı koyanı yık! Komisyonsuz iş görme anana bile! Kapıdan kovarlarsa bacadan gir! Yaşamı çıkarına göre ayarla! Tek dostun işin olsun!” (D., s.37)

İlkeleri insanî değerlerden oldukça uzak olan Fikret, güvensiz bir tiptir. Kendinden başka kimseye güvenmez. Çıkarları, her değerden daha üstündür. Belirlediği ve yaşamı boyunca ödün vermediği bu ilkeler onun kötü sona gidişini hızlandırır.

Fikret gündüzleri haraç toplar, geceleri kumar oynar. İkisi de kendisinde tutkuya dönüşen Fikret, okumaya karşıdır ve okumuş insanları aşağılar. Emek vermeden sahip olduğu servet, onun vicdanını köreltir, akıl ve mantığı devre dışı bırakır.

“Okumuş adam nedir, nedir okumuş adam? Sünepe bir aylık için didinsin dursun bir ay boyunca. İşte ben okumadım, ama neyi tutsam altın kesiliyor elimde. Okumamış, ama para kazanan...” (D., s. 38)

Okumayı, öğrenmeyi para kazanmak için bir araç gören zihniyetin ifadeleri, aslında bilinçaltında bastırdığı bir aşağılık duygusunun yansımasıdır. Çünkü Fikret, hırs ve tutkuyla dolmakalem ve altın para biriktirir. Bu koleksiyon merakı cehaletini örtmek istemesinden kaynaklanır. Nesne düzeyine indirgenip değersizleştirilen kalem, çok geniş simgesel anlam taşır. Dinimizin ilk emri “Oku!”dur. Bireyin fikri olgunlaşması, dünyayı anlamlandırabilmesi buna bağlıdır. Kalem, âlemin gizemini çözme yolunda anahtar işlevi gören simgesel bir ülkü değeridir.

Fikret’in kazancı arttıkça yalnızlığı azalır. Eşiyle dertleştiği bir akşam, etrafının sahte dostlarla dolu olduğunu söyler. Bu yüzden kendini acımasız ve güçlü olmak zorunda hisseder. Yıllar geçtikçe Fikret’in sağlığında bozulmalar başlar. Bozuk düzenden kazanılan para geriye bozuk sağlık bırakır. Garip korkuları vardır. Ani bayılmaları, tuhaf inançları onun psikolojik bozukluklarının belirtileridir. Fâzılzâde Fikret, hırslı yükselişinin bedelini sert düşüşle öder. “Görünmeyen Adam”ın emriyle ve Sefer’in eliyle öldürülür. Onun ölümü çiçek piyasasının canlanması ve uzun zamandan beri birbirini görmeyen dostların buluşmasından başka bir etki yaratmaz.

“Görünmeyen Adam” romanın en tehlikeli kart karakteridir. İçinde hiçbir iyi duyguya yer vermez. Fakat onu, bu kadar tehlikeli yapan şey, çocukluğunda yaşadığı sarsıcı olaydır. Evde olmadığı bir gün, bahçede oynayan çocukları rahatsız ettiği gerekçesiyle babası, “Görünmeyen Adam”ın horozunu ve altı tavuğunu keser. Eve gelince, ailesinden daha yakın bulduğu hayvanlarını bulamaz ve gerçeği evin hizmetçisinden öğrenir. O günden sonra çevresine kin besler. “Görünmeyen Adam” bahçede çocuklarla oyun oynar. Çeşitli sebeplerle onları suçlar ve kendince cezalandırır. Çocukları kıyafetlerinin ensesinden evindeki çengellere asar. Çocuklar korkuyla çırpınırken “Görünmeyen Adam” onların karşısına geçer ve bu manzaradan keyif alır.

“Görünmeyen Adam”ı artık bilinçaltı yönlendirir. Yine, bardaki gösterilerde sarı tüylü giysiler içinde altı kadın ve renkli tüylü kıyafetli bir erkek grubuna her gece gösteri yaptırır. Kendisi seyretse de etmese de kulübün standart programında gösteri hep bulunur. Altı kadın ve bir erkekten oluşan dans grubu ve onların renkli kıyafetleri,”Görünmeyen Adam”ın belleğindeki korkunç olayı simgeler.

“Görünmeyen Adam”, Fâzılzâde Fikret’le düşmandır. Çünkü Fikret, onun işlerini baltalar. Tehditlere boyun eğmeyen Fikret’i “Görünmeyen Adam” adına Sefer öldürür. Sefer, yargılanırken kendisine hafifletici sebeplerden birkaç yıl ceza verilir. Bunun sebebi de “Görünmeyen Adam”dır.

“Zamanın savcısı da derinleştirmiyor davayı her nedense. Oysa nedeni, “görünmeyen adam”ın görünmeyen elleri! Adalet perisinin elindeki terazi, bu dava süresince “görünmeyen adam”ın ellerine geçmiştir... “Görünmeyen adam”ın her yere uzanan kollarını buzlu cama vuran gölgesi, buzlu camın ardından dağıtılan adalet!” (D., s. 120)

“Görünmeyen Adam” adalete bizzat müdahale ederek kişiliğindeki ve sistemdeki yozlaşmayı belirginleştirir. Uğradığı haksızlığın intikamını, çevresindeki herkesi cezalandırarak alır.

Samsunlu tüccar, Vergici Yusuf ve fırıncı Sabri masum insanların emeğini sömürmeleri dolayısıyla kart karakterdir. Tüccar, imkanı olduğu halde Şaban Reis’e borcunu ödemez. Sefer, şiddet yoluyla kendisinden parayı alır. Haksızlık üzerine inşa ettiği düzen, aniden kendi üzerine yıkılır. Tüccarın odasındaki büyük, demir para kasası birdenbire kendisi için tehdit halini alır. Sefer, bu ağır kasayı hışımla kucaklar ve tüccarın üstüne yürür. *“Kendi parasıyla ezdim o kertenek herifi.”* (D., s. 13) diyerek haksız kazanca başkaldırır. Bu ifade, başkasının emeğiyle yükselenleri bekleyen muhtemel sona da vurgu yapar.

Vergici Yusuf, haksız şekilde topladığı vergilerle köyün kabusu haline gelir. Her evden vergi adı altında haraç toplar. Para bulamazsa evdeki eşyalardan bazılarını el koyar. Yine bir gün Mitari’de bu şekilde haraç toplarken Sefer’e yakalanır. Sefer, yanında devleti temsil eden bir jandarmayla bu işi yapan Yusuf’u kendi yöntemiyle cezalandırır. Onu şiddetli biçimde döver. Adaletsizlik karşısında kendi adaletini sağlar.

Sefer’in İstanbul’da çalıştığı fırının sahibi Sabri, büyük kentin yozlaşan yüzünü temsil eder. Sefer’in yalnızlığından ve saf duruşundan faydalanır. Her defasında Sefer’den çeşitli bahanelerle kesinti yapar. Kentte tutunabilmek adına ilk haksızlığa ses

çıkarmayan Sefer, Sabri'nin hırsızlık suçlamasına sessiz kalamaz. Köydeki adaletsiz uygulamalara gösterdiği tepkiyi kentte de gösterir. Öfkeyle Sabri'yi yanan fırına doğru kaldırır. Fırında çalışanlar tarafından kurtarılan Sabri, emeği sömüren kent insanını temsil eder.

Sefer ve Nurcan'ın çalıştığı bar müdürü, karşıt gücün kişiler düzlemindeki temsilcisidir. O, iradesini suçlu ve güçlülerin hâkim olduğu düzene teslim eder. “Görünmeyen Adam”ın kuklası durumundaki müdür, kendisine verilen komutları bir robot gibi uygular. Acımasız ve ruhsuzdur. Sefer'in Fâzılzâde Fikret'i öldürmesi için planı kendisi hazırlar. Sefer, cinayetle ilgili gerçekleri öğrendikten sonra onu öldürmek üzere bara gider fakat onu bulamaz.

Romanın kadın kahramanları çoğunlukla kart karakterdir. Sefer'in annesi, karısı Zekiye ve Fâzılzâde Fikret'in eşi Server birtakım fikir ve davranışlarıyla olumsuz görüntüye sebep olur.

Sefer'in annesi oğlunun hatalarını düzelten değil, daha fazla hata yapmasına meydan veren tavır içindedir. Sefer, annesine evlenmek istediğini söyler. Annesi, kadını bir ticaret eşyası gibi algılar. Oğluna köydeki kızların fiziksel özelliklerini metheder. Evliliği arada sevgi bağı olmaksızın kurulabilecek basit bir yapı gibi görür. Ona göre kadının iyisi, kocasını rahat ettirendir. Sefer, Zekiye'yi iğfal edip eve getirir ve karısı olarak onu seçtiğini söyler. Anne, bu davranışı eleştirme ya da düzeltme yoluna gitmeyerek Sefer'in yaptığı yanlış onaylamış olur.

Zekiye, istemediği bir evliliğin kurbanıdır. Bilinçaltında, yaşadığı korkunç olayın izleri vardır. Mücadeleci bir yanı yoktur. O da Sefer'in kız çocuğuna bakış açısıyla paralel görüştedir. Sefer'le çocuk üzerine tartıştıkları bir akşam ağır bir tavayla Sefer'in alnına vurur ve onu yaralar. Sefer, acıyla Zekiye'nin boğazına yapışır, onu öldürmek ister. Fakat, çocuğunun ağlamasına dayanamaz. Evini, ailesini geride bırakır ve kaçır.

Server, Fâzılzâde Fikret'in karısıdır. Fikir dünyası Fikret'le birebir örtüşür. Fiziksel açıdan ender rastlanan bir güzelliği vardır. “*Yerde bulduk onu gökte ararken! Efendime söyleyeyim, bir kız ki ahu gibi, gözler süzme, burun çekme, ya o ten ve gül gibi dudakları... goncede!*” (D., s.40) ifadeleriyle tasvir edilen Server, Fikret'i kontrol altına alan, onu yöneten güçlü ve kararlı bir kadındır. Kontrol eğilimi zamanla baskıya dönünce Fikret, bu baskıyı çevresine yansıtır. Eşinden gördüğü baskıyı o da rakiplerine uygular. Romanın tematik değeri Taylan, babasının haraç almasını, kontrolsüz

yükselmesini eleştirir. Ancak Server, haracı geçim parası sayar ve bunu başkalarına kaptırmanın yanlış olduğunu söyler. Haksız ve yanlış olandan yana tavır alan Server, karşı değerlerin temsilcisidir.

2.2.1.1.6.4. Fon Karakterler

Romandaki dramatik aksiyonu çok etkilemeyen fon karakterler, anlatıda “*en az derinliğe sahip kişiler olarak geçici ilgi merkezi olurlar.*” (Deveci, 2004: 792) Sefer’in kardeşi Ayşe, kızı, Sefer’le birlikte çalışmaya giden gemiciler, fırın çalışanları, Memiş’in karısı, Memiş’in köylüleri Hurşit, Ali, Hasan fon karakter olarak romana katkı sağlar.

2.2.1.2. Romanda İzleksel Kurgu

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Sefer Nurcan(Aynur) Taylan Şaban Reis Memiş Trabzon Yolcusu	Fâzılzâde Fikret “Görünmeyen Adam” Zekiye Sefer’in Annesi Server Hanım Vergici Yusuf Bar Müdürü Fırıncı Sabri Samsunlu Tüccar
Kavramlar Düzeyinde	Dürüstlük Sevgi Emek İntihar Özlem	Hırs Sömürü Adaletsizlik İntikam Cinsellik
Simgeler Düzeyinde	Tablo Toprak Gökyüzü Ağaç	İstanbul Fare Leşi Deterjan Kutusu Yeşil Para Kasası Dolma Kalem Altın Para Kadın Değirmen

Deprem, tüketim ve sömürü düzeninin çarkları arasında ezilen bireyin öyküsünü işler. Romanın izleksel kurgusu bu tema etrafında şekillenir. Deprem’deki izlekleri şöyle sıralayabiliriz:

2.2.1.2.1. Yozlaşma

Romanda yozlaşma izleği; anlamını ve ruhunu yitiren, bozulmuş kurum, kent ve kişiler aracılığıyla verilir. Fâzılzâde Fikret, romanın kişiler düzeyindeki yozlaşmış yüzüdür. Hırsla başladığı iş hayatı hırsla devam eder. Elindeki gücü kötüye kullanan Fikret, her fırsatta kendinden zayıf olanı ezer. Emeksiz kazanç sağladığı halde, “geçim parası” gibi masum isimlendirmelerle yaptığı işi kendince temize çıkarır. Fikret’in şahsında bürokratik çürüme de ele alınır. *“Yasaları sağlıklı işlemeyen ülkelerde başarının iki koşulu: Kurnazlık, pervasızlık...”* (D., s.37)tır. Adil bir denetleme mekanizmasının olmadığı bir düzen, ancak suça ve suçluya hizmet eder. Fikret, yasal boşluklardan istifade ederek kendi sektöründe devleşir.

İstanbul çürüyen ve çürüten, çirkinliklerle dolu bir mekân olarak karşımıza çıkar. Sefer ve Nurcan bu şehrin kaybeden bireyleridir. İstanbul fiziksel olarak şaşırtıcı ve etkileyici olmasına rağmen manevi yönden kurbanlarını öğüten değirmen gibidir. İnsanlar burada telaşlıdır. Sefer, fırında çalıştığı sırada kenti ve kent insanını gözlemleme fırsatı bulur.

“Bu nasıl bir yer ki bu büyük kent denen yer, her şeyi bir çırpıda yiyip yutuyor, tüketiyor, kurutuyor, bu ne doymak bilmez bir kent ki... Büyük kent, insanların ellerini kanca gibi eğitmiş, kanca gibi uzanıyor bu eller ve tutmuyor uzatılan ekmeği, tutmuyor, tutmak değil bunlarınkı, tutmak değil, almak değil. Bir başka! Ekmeğe kanca gibi takılan bu eller, kancayla çeker gibi kopararak alıp gidiyor, ekmeği kaçırarak gidiyorlar, kaçırarak gidiyorlar, ekmeği kaçırarak...” (D., s.59)

İstanbul’un çarkları arasında ezilmemek için insanlar aceleci davranır. Hırsla kaptıkları ekmekler, onların yaşama bakış tarzını da yansıtır. Aceleci ve hırslı olmak, kentin bireye dayatmasıdır. Sefer’in ifadelerini birkaç defa art arda söylemesi şaşkınlığının boyutunu yansıtır. Yine bu manzara, kentleşmenin *“toplumsal yamyamlık”* (Bookchin, 1999: 31) olduğunu ifade eder. İnsanlar, yaşam koşulları bakımından medenileşirken insanî bakımdan ilkel ve vahşi bir gönünüm sergiler.

Bozuk kent düzeninin ortaya çıkardığı bir patron modeli vardır. “Görünmeyen Adam” gece kulübünde kadınları bir pazar malı gibi teşhir eder. Nurcan, toplumun kendisine biçtiği rolü mecburen oynar. İradesi dışında yaptığı meslek, onu bunaltır fakat koşullar kendisine başka da bir seçenek sunmaz.

“Şu kahrolası görev sorumluluğundan iyice bir arınsam, kendi kendimin efendisi olsam bir gece, dilediğimce sarhoş, şu masadan kalkıversem istediğim dakika, kalksam

dikilsem. Bütün bara meydan okusam. Yillardır göz göze ve diş dişe yaşadığım şu boncuklu lambaları, şu yaldızlı duvarları, şu ışınli aynaları kırıp geçirsem! ‘Sizin yapay ışıltınız hiç kimseye mutluluk getirmiyor’ diye haykırsam, ‘yarattığın dünya düzmece bir dünyadır’ diye bağırsam çamurdan yaratılmış adamlarla karşılaşp, ‘yarattığın dünya gibi sen de düzmece bir tanrısın!’” (D., s. 90-91)

Yapay dünyalar sunan kent, görünmez prangalarla kendine bağladığı modern köleler yaratır. “Çamurdan yaratılan düzmece tanrılar” onların iradelerine el koyar, onlara efendilik eder. Aynı zamanda patronlar/tanrılar çalışanlarının emeğini ve bedenini sömürerek sosyal adaletsizliğin doğuşuna sebep olur.

2.2.1.2.2. Değerlere Dönüş

Bireyin kalabalıklar içerisinde yitip gitmemesi, “*şeyleşme ve yığınlaşma/sürüleşme tehdidi*” (Deveci, 2012: 451)ne karşı dayanıklı kalabilmesi için kendini var eden değerlere sıkıca bağlanması gerekir. Yaşam, bireyi değiştirir, dönüştürür, başkalaştırır. Kimi zaman belleğinde, kimliğinde tahribata yol açar. Bireyin bu durumdan en az hasarla çıkmasının, yaşama tutunmasının tek yolu, değerlerine geri dönmektir.

Romanın başkişisi Sefer, karısı Zekiye’yle kavga ettikten sonra memleketini terk edip İstanbul’a gider. Geride bıraktıkları sadece ailesi değil, aynı zamanda belleğidir. İstanbul, onu geleneksel değerlerinden ve özgürlüğünden çekip alır. Büyük umutlarla gidilen kent, kaos ve mutsuzluktan başka bir şey sunmaz. Sefer, memleketinden ve köklerinden kopup gelse de yeni düzenin sunduklarına karşı hep bir savaş içindedir. O, aklıyla daima geçmiştedir. Çünkü, “*asıl bizim olan, bize sadık şekilde bağlı olan, bizi bizde ve bizim için saklayan geçmiş zamandır.*” (Tanpınar, 2000: 429) İstanbul’un kötülüklerinden kaçmanın yolu belleğindeki temiz memleket imgesine sığınmaktır.

Sefer ve Nurcan, içinde hiçbir iyi duygu barındırmayan, ötekileşmiş insanların hükmettiği bir dünyada yaşasalar da kendilerini oraya ait hissetmezler. Yapay dünyanın ışıltısı Nurcan’da zamanla bir baskıya dönüşür. İçindeki iyi olana dönüş arzusu meydana çıkar, yani Nurcan, Aynur’laşmak ister.

“*Dağbaşının sessizliği içinde, bulutlar sakın sakın ilerlerken gözlerimi yumayım... Son gördüğüm, beni yanlarına alacak o iyi, beyaz, pamuk bulutlar olsun, hafifçe yükseleyim onlara... Buralarda ölmek istemiyorum, anladın mı, istemem? Bu izbe, bu karanlık, bu her şeyi düzmece olan yerde istemem! İstemem!*” (D., s.93)

Tabiat, bir annenin şefkatiyle kendisine sığınan kucaklar. *“Yaşamın zamansal boyutunu kavrayıp özünü bu doğrultuda yaratabilenler içsellikleri ve dışsallıkları arasında bir uyumun da mimarı olabilirler.”* (Arslan, 2012: 14) Hazlardan ve günahlardan örülü kafesin içinde yaşayan Nurcan, tabiata dönerek aslında kendi özüne döner. Kendini var eden sevgi, şefkat, masumiyet duygularını karşılık beklemeden ona sunacak tek yer, iyileştirici yönleriyle tabiattır.

Sefer, büyük umutlarla gittiği İstanbul’dan bir yığın hayal kırıklığıyla memleketine döner. İstanbul’a giderek köklerinden uzaklaşsa da insanı insan yapan değerleri hep içinde taşır. Haksızlıklara boyun eğmez. Büyük kentte bir varoluş mücadelesi verir. Kendisine kurulan tuzakla, elinde tek sermayesi olan özgürlüğünü de kaptırır. Cezası bittikten sonra, farkındalık düzeyi yükselir ve yalnızlaştığı bu kentten memleketine dönmeye karar verir. Dönüş yolunda gemide tanıdığı yol arkadaşı türküler söyler. Türküler söylemek, kendine ve değerlerine dönüşün çağrısıdır. Yalnızlaşıp yabancılaşma tehlikesiyle yüz yüze gelen birey içine dolan zehri türküler aracılığıyla atar. Çünkü türküler yaşanmışlıklardan iz taşır. Geçmişle şu an arasında köprü kurar. Birey, yanılgılarının farkına varır. Bu vesileyle geçmişine daha sıkı tutunarak geleceğini aydınlatır. Sefer’e türkü söylemesini telkin eden yolcu, türkülerin müjdecî yönüne vurgu yapar. Türkü, eve/ evdekilere haber salan bir telgraf gibidir.

“...İçindeki zehiri herhangi bir yoldan boşaltacaksın, yoksa hasta olur, delirir ya da ölürsün. Ben türkümü çağırırım o zehirden arınayım diye türkü söylerim, zehirin arttığı ölçüde ses de arttırıyor gücünü. O büyük kent bana bir şey vermedi, ama sesimi gürleştirdi. Şu yolun sonuna dek bütün zehirden arınacak, büyük kente hiç gitmemiş gibi çıkacağım köyüme.” (D., s.124)

Türküler aracılığıyla *“bir başkasına dön(üş)mek-öteki olmaktan kurtul(an)”* (Şahin, 2013: 108) kahraman yeni bir sayfa açmanın ümidini de içinde taşır.

Çocuk, aileyi geleceğe taşıyan güçtür. Sefer, köyüne dönünce kızını bir hayli değişmiş bulur. Onun hatırına Zekiye’yle beraberliğini sürdürür, bir arada yaşar. Bundan sonra çocuk ve toprak Sefer’i yaşama bağlayan iki tutku haline gelir. Ancak Sefer, ne zaman toprakla uğraşsa birlikte düşler kurduğu Nurcan aklına gelir. Manzaradaki ağacın altında mavi gökyüzünü seyrederken bulur kendini. Toprakla uğraştığı bir gün, Sefer yorulup ara verir. Yakınındaki bir ağaca yuva yapan yaban arılarını fark eder. İrili ufaklı arılar vızıltı halinde yuvanın etrafında dolanır. Sefer, aniden bir sopayla yuvayı dağıtır. Arılar, öfkeyle Sefer’e saldırır. Kendini savunmaya

çalışsa da arıların zehriyle fenalaşır. Onu görüp yardıma gelenler, Sefer'i oradan götürmek istese de Sefer bunu kabul etmez. Çünkü düşü gerçekleşmiştir. Bir ağacın altında, mavi gökyüzünü seyredirken can verecektir. Sefer, kuramadığı yuvasına, yuvasızlığına tepki olarak arıların yuvasını dağıtır. “*Zamansal ve mekânsal kapalılıktan uyandırılan birey, ‘öteki olma’ aşamasından ‘kendi olma’ya davet edilir.*” (Deveci, 2003: 184) Hayatın sunduklarıyla kendi düşlerinin çatışmasına başkaldırıyla cevap verir. Yaşamın saçmalığına tepki olarak intiharı seçen Sefer, Nurcan'la düşlediği temiz dünyaya da böylece kavuşur.

2.2.1.2.3. Kadın

Kadın, bir cinsiyeti temsil etmenin yanı sıra bireysel kimliği olan, toplumsal yapının vazgeçilmez bir ögesidir. Romanda kadın; pasif, güçsüz, teslimiyetçi gibi görüntülerle ele alınır.

Sefer'in İstanbul'a gitmeden önce kadına yaklaşımı tamamen cinsel düzeydedir. Bir gece kadın bedenini düşleyerek sabahı eder. Hemen o sabah annesine evlenme fikrini açar. Sefer, bu konuda medenî tavır göstermez. Zekiye'ye tecavüz ederek onu eve gelin getirir. Zekiye, Sefer'e karşı sevgi beslemediği gibi zamanla kin dolar. Kız çocuk doğurduğu için Sefer'le kavga eder. Sefer'in kız çocuğunu aşağılayan zihniyeti Zekiye'de de farklı değildir.

-Bir uşak edemedin bana sen, beni oğulsuz kodun.

-Benim suçum değil ki...

-Ya kimin?

-Senin, da... Tohum kimden geliyorsa suç onun, tohumu ekende suç!

-Tohum nedir? Tarladır ürünü ürün yapan, tarla sensin, tarla tarla olsaydı...”

(D., s. 31)

Ataerkil aile yapısında sadece soyu devam ettirme görevi kendisine verilen Zekiye, üzerine giydirilmeye çalışılan role itiraz etmez. Kadının cinsel bir obje gibi görüldüğü zihin yapısıyla paralel görüşleri vardır. Erkeğin tohum, kadının tarla olarak yorumlandığı sığ ve dar bakış açısı onun teslimiyetçi/ itaatkâr yapısından kaynaklanır. Zekiye'nin “*bunun dışında davranması toplumsal yaptırımlar ile karşı karşıya kalması ve dışlanması anlamına gelecektir.*” (Eliuz, 2011: 223) Hem evliliği hem cinsiyet tartışmaları toplumun çağ dışı görüşlerinin ürünüdür.

Romanda annelik kavramı sadece doğurganlık düzeyinde işlenir. Sefer'in annesi, Zekiye ve Taylan'ın annesi Server dünyaya çocuk getirmenin dışında başka bir annelik vasfı göstermez. Halbuki anne, *“çocuğun tanımadığı dünyaya açılan sonsuz penceresidir.”* (Bayrak, 2011: 24) Sefer'in annesi Sefer'in kadına ve evliliğe bakışını şekillendiren söylem ve tutum içerisindedir. Sefer, evlenmek istediğini kendisine söyleyince o, köyün yetenekli ve güzel kızlarını oğluna sayar. Evliliğin sevgi üzerine kurulduğunu göz ardı eden bu ataerkil bakış açısına hizmet eder. Aynı şekilde, Sefer Zekiye'ye zorla sahip olup onu eve getirince oğluna karşı eleştirel bir tavır almaz.

Taylan'ın annesi Server, Fâzılzâde Fikret'le görücü usulü evlenir. Fiziksel olarak eşsiz güzellikte olan Server, kısa zamanda Fikret'i kontrolü altına alır. Fikret, bunaldığı anlarda onunla dertleşir. Server, oğlu Taylan'ı maddî imkanlar bakımından eksik bırakmaz. Ancak, anneye çocuk arasında olması gereken sevgi ve şefkat bağı onlarda görülmez. Fikret'in hukuksuz kazanç yollarını savunur ve romanın tematik gücü olan oğluyla fikir çatışması yaşar.

Romanda kadın, yozlaşan kent sisteminin kurbanıdır. Zenginler, kadın bedenini sömürerek para kazanır. Hayat kadınları, konsomatrisler istemedikleri bu düzenin kölesidir. Onlar erkekler tarafından sömürüldükleri gibi aşağılanır da. Nurcan/Aynur, tüm bu kadınların sesidir.

“Ben neden bu yollara düşmüşüm? Neden bu yola düşüp bir yuva kurmamışım? O sarhoş ağızlarla öyle bir sorarlar ki, tek dertleri budur sanırsın. Hem beni buyur edip masalarına, hem de aşağı görmek isterler beni. Hiçbirinin tam bir erkek gibi buyur ettiğini görmedim.” (D., s. 89)

Nurcan, çaresiz hizmet ettiği sektörün kirinden temiz hayallere sığınarak arınır. Dünyada birçok insanın şefkatten yoksun olduğunu söyler ve Sefer'e şefkat arayışı sebebiyle bağlanır. Romanda kadın imgesi hep yarımır. Hiçbir kadının sonunu öğrenemeyiz. Yazarın bilinçli seçimi bu yöntem, kişileri felakete sürükleyen ataerkil düzene eleştiridir.

Romanda annelik eleştirisi yoğun biçimde işlenir. Fâzılzâde Fikret'in cenaze törenine katılan anneler, kızlarını şık giydirip camiye getirir. Tek dertleri onlara zengin koca bulmaktır. Böylesi varlıklı bir ortamın her zaman ele geçmeyeceğini bilen bu kadınlar krizi fırsata dönüştürmeye çabalar. Kadının ticaret eşyası gibi ucuz ve niteliksiz bir anlam yüklenmesi kadınlığın ve anneliğin içeriğini zedeler.

2.2.2. Tutkunun Köşeleri'nde Yapı Ve İzlek

2.2.2.1. Romanda Yapı

2.2.2.1.1. Romanın Kimliği

Zeyyat Selimoğlu'nun ikinci romanı olan eser, 1982 yılında Yazko Yayınları'ndan çıkar. On üç bölümden oluşan roman 138 sayfadır. Romanın birinci bölümü çerçeve vaka niteliği taşır. Roman başkışısı Rıfat'ın tutkulu yükselişini konu alan eser dil ve üslup bakımından sağlamdır. İroni, atasözleri ve dilsel sapmalar romanın anlatımını hareketlendiren unsurlardır.

2.2.2.1.2. Romanda Olay Örgüsü

Yazarın çeşitli başlıklarla on üç bölüme ayırdığı anlatıda her başlık, bölümün içeriğiyle ilgili ipuçları verir. Çerçeve vaka, ilerleyen bölümlerde yeniden anlatıldığı için olay örgüsünü iki bölümde inceleyeceğiz. Tokat vakası romana şekil verdiği için tokat öncesi ve tokat vakası birinci bölüm; tokat sonrası yaşananlar ise ikinci bölüm olarak ele alınacaktır.

Birinci Bölüm

- Yüksek Ticaret Mektebi'ni bitiren Harun'un gümrük komisyonculuğuna başlaması
- Kurumda rüşvet alımı çok yaygın olduğundan Harun'un kurumu benimseyemeyip istifa etmesi
- Aile büyüklerinden kendisine kalan mirası alan Harun'un, yeğeni Rıfat'la otobüs ortaklığına başlaması
- Rıfat'ın otobüs hattındaki rakiplerini saf dışı bırakmak için, kardeşleri ve arkadaşlarına hattaki güçlü otobüsü taşıttırması ve otobüsün hattan çekilmesi
- İşlerini büyüten Rıfat'ın ikinci otobüs alma düşüncesini Harun'a açması ve ikinci el bir otobüs alınması
- Otobüsün sürekli arıza çıkarması üzerine Rıfat'la Harun'un sık sık tartışması
- Onarım masraflarını yüksek gösteren Rıfat'ın hilelerini Harun'un fark etmesi ve yeniden tartışmaları
- Ortaklığı bitirmek isteyen Rıfat'ın, biletlerde yanlışlık yaptığı gerekçesiyle otobüs yazıhanesinde Harun'la tartışması ve kalabalığın önünde dayısına şiddetli bir tokat atması, böylece ortaklığın sona ermesi

İkinci Bölüm

- Ortaklığın bitmesinin ardından bunalıma giren Harun'un Kudret Bey'le tanışıp çeşitli gezilere katılması
- Kudret Bey'in çalıştırdığı mahalle takımıyla birlikte Harun'un sık sık Almanya'ya gitmesi ve bir süre sonra Almanya'ya yerleşmesi
- Harun'un buzdolabı fabrikasında işe girmesi, fabrikada çalışan Brigitte'yle evlenmesi ve bir oğlunun dünyaya gelmesi
- Otobüs işletmeciliğinden büyük kazanç elde eden Rıfat'ın Ankara ve İzmir'de yazıhane açması
- Karayolu taşımacılığında başarılı olan Rıfat'ın uçak seferlerine başlayıp Almanya'ya işçi götürüp getirmesi
- Rıfat'ın yeni bir ortaklık teklifi için Almanya'ya gelip Harun'la görüşmesi
- Rıfat'la Harun'un Kaufhof yakınlarında bir lokantada yemek yemesi ve iş görüşmesi
- Rıfat'ın Brigitte'nin adına şirket kurup müdürlüğüne Harun'un getirilmesini teklif etmesi
- Gelen iş teklifini düşünmek için Harun'un süre istemesi ve kısa sürede iş teklifini kabul etmesi
- Yasal olmayan işlerini sorunsuz yapabilmek için Rıfat'ın Almanya'da Brigitte'nin adına şirket kurması ancak müdürlük görevini mühendis Ergin Bey'e vermesi
- Rıfat'ın Almanya'dan kaçak yollarla yedek parça ticaretine başlaması
- Mühendis Ergin Bey'in Rıfat'tan habersiz kendi hesabına yüklü miktarda şirket parası aktarması
- Durumu fark eden Rıfat'ın Ergin'den bu paranın bir kısmını tahsil etmesi
- İşçilerin taşınmasıyla ilgili bir konu yüzünden Rıfat'la Harun'un tartışması
- Rıfat'ın Harun'dan gizli Cevdet ve Cemal'le toplantılar yapması
- Rıfat'ın Harun'a haber vermeden şirketi kapatıp Türkiye'ye dönmesi
- Rıfat'ın şirketi büyük borca sürüklemesi ve şirketin yasal sahibinin Brigitte olması nedeniyle borçların kendisine kalması
- Kendilerine kalan borçlar yüzünden Harun ve Brigitte'nin sık sık tartışması ve evliliklerinin bitme aşamasına gelmesi
- Harun'un Almanya'da uzunca bir süre Rıfat'ı araması fakat bulamaması
- Uçak şirketindeki işini kaybeden Harun'un bir bankada işe başlaması

- Stres ve aşırı alkol tüketiminden Harun'un sağlığının bozulması ve ameliyat edilmesi
- İzmir'deki işlerden sorumlu Ümit'in, ağabeyi Rıfat'tan maaşına zam istemesi
- Zam teklifini reddeden Rıfat'ın Ümit'le tartışması
- Maaşına zam yapılmayan Ümit'in şirketin hesabından kendi hesabına para yatırması
- Rıfat'ın kendisinden para çalındığını fark etmesi ve Ümit'i İstanbul'a çağırması
- İstanbul'daki şirkette Rıfat ve Ümit'in tartışması ve Ümit'in ağabeyi Rıfat'a tokat atması
- Tokatla sarsılıp yalnızlaştığını fark eden Rıfat'ın önce kardeşi Ali'ye ardından annesine telefon etmesi

2.2.2.1.3. Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısı

“*Tutkunun Köşeleri*” romanı karma bakış açısıyla kurgulanır. Tanrısal, tanık ve kahraman bakış açısı ve anlatıcılarından “*iki veya daha fazlasının aynı eserde kullanılması tarzı*” (Çetişli, 2004: 88) olarak tanımlanan karma bakış açısı, olaylara ve kişilere farklı pencerelerden bakma imkânı sunar.

Romanın giriş bölümü tanrısal anlatıcı tarafından aktarılır. Her şeyi bilen ve gören konumundaki anlatıcı, aynı anda birden fazla yeri, anlatıda dekor işlevi gören otobüs yazıhanesini, vapur iskelesini, yazıhane çevresini detaylı biçimde tasvir eder. Çerçeve vakayı teşkil eden birinci bölümde dayı Harun ile yeğeni Rıfat arasında çıkan tartışma ve yeğenin dayıya tokat atması ele alınır. Her duruma hâkim konumundaki anlatıcı, gözle görülenlerin dışında, kahramanların iç dünyalarından da haberdardır. Yeğeninden tokat yiyen dayının yaşadığı iç sarsıntıyı bilir ve yorumlar.

“(Harun) hiçbir şey yapamadı, herhangi bir yoldan karşı koyamadı tokatı atan adama. Onun üzerine yürümek, onu ayaklarının altına almak, büyük kafasını taşlara vura vura kırmak, o kafanın kanlara bulandığını görmek, salt bir düşünce olarak yaşadı beyninde.” (T.K., s.9)

Bunalımlar içerisinde kıvranan kahraman, yeni bir olumsuz habere tahammül edemez hale gelir. Geleceği görme yetisinden mahrum bireyin karşılaşacağı felaketi yine Tanrısal anlatıcı bilir. Bireyde önsezi düzeyinde beliren durumlardan tanrısal anlatıcının bilgisi tam ve kesindir.

“Ne olduğunu anlayamadığı bir önsezi, kötü şeyler olacağını haber veriyor sanki. Ama olan olmuş işte, bel bağladığı işin sonu gelmiştir, yeğeni Rifat’tan ikinci kez sille yemiştir, daha da kötüsü ne olabilir artık? Oysa kötünün kötüsü var, birkaç güne o da gösterecek kendini...” (T.K., s.100)

Okur, başkışının yaşamındaki değişimlere anlatıcının izin verdiği ölçüde vâkıftır. Anlatıcı özetleme tekniği ve zamanda sıçramalarla Rifat’ın bireyleşme sürecini hızlandırır. Anlatıyı gereksiz ayrıntıya boğmaktan da kurtaran bu yöntemler sayesinde Tanrısal anlatıcı, dikkatleri kendi istediği yöne odaklar.

“Ve iki tekerlekten dört tekerleğe geçen Rifat’ın yaşamında artık yeni bir dönem başlamıştır. Öyle bir yaşam ki bu, hiç durmadan dönen tekerlekler başlıca etkeni oluşturur Rifat’ın sınırsız tutkusunda, hep artarak çoğalarak dönecek tekerlekler... Rifat’ın doymak bilmez tutkusunu ovalardan, dağlardan aşırın tekerlekler!” (T. K., s.40)

Anlatıcı kullandığı fiil kipleriyle yakında olacaklardan ipuçları verir. Okurun henüz görmediği/ bilmediği olay ve durumları, kendi hislerini de katarak paylaşır.

Romanda kullanılan anlatıcı ve bakış açılarından biri de kahraman anlatıcı ve bakış açısıdır. Yazar, bu bakış açısını kurgularken sözünü Harun’a emanet eder. Her bölümde değişen bakış açısı ve anlatıcı, metnin inandırıcılığını arttırdığı gibi olaylara tarafsız yaklaşılmasını da sağlar.

Tanrısal anlatıcı tarafından daha önceki bölümlerde anlatılan tokat meselesi Harun’un yorumuyla yeniden verilir. Bu kez Harun, özetleme yaparak hiç hatırlamak istemediği o ana döner ve gururunun kırıldığını, içsel yara aldığını ve bu yüzden otobüsçülük işini bıraktığını söyler. Kahraman sık sık özeleştiri yapar ama “kader kurbanı” olduğunu da vurgulamaktan kaçınmaz. Kendisine verilen kutsal armağan yaşamın kıymetini bilememenin pişmanlığını yaşar ve hataları yaparken başkalarının da bunda payı olduğunu belirtir.

Harun, Rifat’la hısımlıktan hasımlığa giden süreci, her bölümde biraz daha detaylandırarak anlatır. Gerçeği görebilecek bilinçten yoksun olduğu zamanları pişmanlıkla anar, bir zamanlar can simidi gibi güvenli olduğunu düşündüğü yeğeni tarafından sömürülmenin üzüntüsünü yaşar.

“Ortaklığa karar verdiğimiz gün derin bir soluk aldım, bir kurtuluş soluğu. Aynı soluğun, daha sonra, gırtlığımda düğüm olup kalacağını nereden bilebilirdim?” (T.K., s.25-26)

Üst üste yaşadığı sıkıntılar Harun'un hem sağlığını hem aile yaşantısını olumsuz etkiler. Üzüntü ve sıkıntılarını hafifletecek birini bulamaz. Eşi, onun Rıfat'la işbirliği yaptığını düşündüğünden kendisine soğuk davranır. Harun da çareyi alkol bağımlılığında bulur. Anlatı zamanından geriye dönen anlatıcı-ben, yalnızlığını alkol ve oğlu Atilla'ya sığınarak atar. *“Oğlum ve bir de konyak, bu ikisi en yakın dostlarımdır.”* (T.K., s.109) diyen kahraman, çaresizliğini de ifade eder. Oğlu, yaş itibarıyla herhangi bir sorunu çözebilecek durumda değildir. Alkol ise ona zarardan başka bir şey sağlamaz. Ancak yine de Harun, çevreyle olan iletişimsizliğini bu şekilde kapatmaya çalışır.

2.2.2.1.4. Romanda Zaman

*“Tutkunun Köşeleri”*nde olaylar İkinci Dünya Savaşı'ndan birkaç sene önce başlar. Belirgin zaman ifadelerinin pek rastlanmadığı eserde, sosyal zamanı imleyen çeşitli örneklerden olayların tarihi hakkında çıkarım yapılabilir. Romanda zaman kurgusu değişken yapıdadır. Hemen her bölümde anlatıcı, bakış açısı ve zaman değişir.

Roman bir çerçeve vakayla başlar. Tanrısal anlatıcı tarafından aktarılan bu bölümde, anlatıcı öyküleme zamanından öykü zamanına döner. Görülen geçmiş zaman kipiyle çekimlenen fiiller, olayların geçmişte kaldığını gösterir. Kişilerin tasviriyle başlayan öykü, çevre tasviriyle devam eder.

“Hava sıcaktı. Sıcak öylesine bir sıcaktı ki, böylesi bir sıcak insanı ya tümünden gevşetir, soluğunu keser insanın, elini kolunu bağlar, ya da tam tersine, bir öfke yumağına döndürürdü insanı.” (T.K., s.6)

Herhangi bir tarih belirtilmeyen bu ifadelerde mevsimin sıcak bir yaz olduğu anlaşılır. Mevsim; yaşanacak çatışmanın boyut değiştirmesine, tarafların öfke kontrolünü yitirmesine neden olur.

Kahraman anlatıcı Harun, toplumsal iletişimi bitirip yalnızlaşınca iç monolog yöntemiyle konuşturulur. Yazarın bilinçli tercihi olduğunu düşündüğümüz bu durum, kahramanın yalnızlık boyutunu gözler önüne serer. *“İnsan hatırlama kabiliyeti ile geçmişe, sezgi gücüyle geleceğe, mevcûdiyetiyle hâle bağlıdır.”* (Tekin, 1989: 25)Öyküleme zamanından öykü zamanına giden anlatıcı sıradizimsel biçimde ilk gençlik yıllarını anlatır. *“Üzüldüğüm falan yok.”*, *“Aldırdığım falan yok”* (T.K., s.11) gibi ifadelerle yaşadıklarını umursamaz görünse de geçmişten kopamaz. Sırasıyla Almanya'ya nasıl geldiğini, fabrikada iş bulduğunu, parmağının kopuşunu ve yaşamıyla

ilgili birçok gelişmeyi detaylı aktarır. Anlatıcı “*ilk geldiğimde*”, “*bir gün*”, “*o sıralarda*” gibi belirsiz zaman zarflarıyla tarihsiz anlatım devam eder. Almanya’ya tam olarak ne zaman gittiğini bilemediğimiz kahraman “*Bu yıl on dört yıl oluyor ben buraya yerleşeli.*” (T.K., s.14) diyerek süreyle ilgili ipucu verir. Yeğeninden yediği tokat ve yine yeğeni tarafından dolandırılma hikayesini okura “*şimdi*”nin sınırları içerisinde açar fakat “*Sırası gelirse anlatırım.*” (T.K., s.22) diyerek anlatının heyecanını artırır.

“*1930’larda Kartal Maltepe’sinde Tozlu Bir Yol Kenarı*” başlığıyla ayrılan bölüm, bizi öyküleme zamanına götürür. Öykünün 1930’larda başladığını öğrendiğimiz gibi, başkişi Rıfat’ın yaşı hakkında da aşağı yukarı tahminde bulunuruz. Rıfat’ın çocukluğunun anlatıldığı bölümde, onun doğum tarihinin 1920’li yılların sonu, 30’ların başı olduğu anlaşılır. Bölümde, sıklıkla kullanılan özetleme tekniği ve zamanda sıçramalarla başkişinin kendini keşfetme ve değişim süreci verilir.

1940’ların başında dünyayı bekleyen yeni felaket, İkinci Dünya Savaşı, tüm hızıyla yaklaşırken temel besin maddeleri başta olmak üzere birçok üründe eksilmeler başlar. Rıfat’ın henüz çocukken tasarladığı zenginleşme hayalinin gerçekleşmesine imkan tanıyan bu olay, onu karaborsacılık yapmaya iter. “*Yoklukları ve tükenişi çağrıştıran savaş ile; umudu ve yaşamı imleyen çocuğun aynı düzlemde sunulması, yaşanan çatışmayı netleştirmek içindir.*” (Deveci, 2012: 61) Bölümler arasında değişen zaman ögesi, bu bölümde şimdiki zamandır.

“*Çocuk Rıfat, iki koltuğunun altında iki büyükçe paketle peronda ilerliyor. Karatren kalktı kalkacak, beyaz un, beyaz şeker kaçtı kaçacak. Perondaki memur “kalk” düdüğünü çalarken Rıfat arka vagonlardan birine adım atıyor.*” (T.K., s.32)

“İlerliyor”, “adım atıyor” eylemleri öykü zamanıyla öyküleme zamanının paralel olduğunu gösterir. Ayrıca kullanılan eylemler, anlatının kuru anlatımdan çıkıp görsel bir hal almasını sağlar.

Rıfat’ın trene biletsiz binmesi ve kondüktör tarafından durumun fark edilmesi yine özetleme tekniğiyle verilir. Kendisine biletini soran kondüktörü oyalama girişimleri sonuçsuz kalır. “*Geçen kısa bir zaman, ama uzun mu uzun*” (T.K., s.35) ifadesi zamanın niceliksel anlamını yitirip bireyin zihninde oluşan niteliksel yöne vurgu yapar. Kondüktörden kaçan Rıfat, tuvalete saklanırken orada kısıtırılır ve tuvaletin kapısı kilitlenir. Birkaç dakika içinde Rıfat tecavüze uğrar. Yine çok kısa bir zaman diliminde gerçekleşen bu olay, Rıfat’a uzun görünür. Çünkü birey kendini güvende hissetmez ve bu durum ondaki zaman algısını etkiler. Anlatıcı zamanda sıçramalarla Rıfat’ın

kamyon sürücüsü olduğunu, ardından dayısıyla beraber otobüs ortaklığına başladığını söyler.

Harun bunalımlarını atlatmak için çoğunlukla göl kıyılarına ve hayvanat bahçesine sığınır. Almanya'nın çoğu zaman kapalı olan havası onun psikolojisi üzerinde olumsuz etki eder. Yaşadığı şehri lanetli şehirlere benzetir. Mevsimlerin bireyin iç dünyasında hâkim bir güç olduğu anlatıda açıktır. Hatta kahraman “*nereye gitseniz sizi izliyor, somurtmuş bir tehdit gibi tepenizde*” (T.K., s.41) diyerek kötü havayı, varlık alanında kol gezen tehdit gibi algılar. Hayvanat bahçesinde geçirdiği zamanlar Harun’u iyileştirecek güçtedir. Bir arınma ve dinlenme işlevi gösteren mekânda zaman niteliksel bir önem kazanır. Mekân ve zamanın birbirini bütünleyerek işlevsel hale geldiği görülür.

2.2.2.1.5. Romanda Mekân

Mekân, en kısa tanımıyla, anlatıdaki hadiselerin cereyan ettiği zemindir. Anlatı kişilerinin yapıp etmelerini doğrudan etkileyen mekân, edebi metinlerin önemli bir unsurudur. Şerif Aktaş’a göre “*vakanın mâhiyeti, çok defa mekân tasvirlerine ayrılan satırlarda sezdirilir.*” (Aktaş, 2005: 128).

“*Tutkunun Köşeleri*” romanında yer alan mekânlar oldukça çeşitlidir ve birçoğu gerçek mekânlardır. Roman kişilerinin maceralı hayatları, mekânın çeşitlenmesinin en büyük sebebidir. Türkiye, Almanya ve Bulgaristan’ın farklı şehirlerinde geçen olaylar, mekânların işlevsel kullanımı sayesinde okura daha gerçekçi gelmektedir.

Romanın girişinden itibaren çevre tasvirleri göze çarpar. Bu tasvirler, okuyucuya adeta orada yaşıyor, orayı görüyor/gözlemliyor hissi verir:

“*Nereden başlayıp nerede sona ereceği belirsiz bir yolculuğun şaşkına çevirdiği çocuklar, kadınlar, erkekler! İskele alanı, cennetle cehennem arasında bir şaşkınlık ve kararsızlık durağı gibiydi: Âraf gibi!*” (T. K., s. 7)

Fiziksel çevre; mevsimler, hava şartları, insan kalabalığı gibi etkenlerden etkilenir. Tüm bunlar, roman kişilerinin tutum ve davranışlarını doğrudan etkiler. Romanın ana iskeletini oluşturan Rıfat ve Harun’un kavgası, o günün çevresel şartlarının tesiriyle daha sert geçer. Çünkü mevsim yaz, hava bunaltıcı ve etraftaki insan ve hayvan kalabalığı telaşlı ve bezgindir.

Romandaki mekânlar çevresel ve algısal mekânlar olarak incelenebilir. Çevresel mekânlar, belirli bir coğrafi konuma sahip yerlerdir. Olaylar buralarda geçer, ancak;

kahramanların içsel yolculuklarının mekânı değildir. İstanbul, Münih, Münih Hayvanat Bahçesi, Tegern Gölü Kıyısı vs. romanda bahsi geçen çevresel mekânlardır.

Olayların akışına yön veren asıl mekânlar algısal mekânlardır. Korkmaz’a göre bu tür mekânlar “*yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.*” (Korkmaz, 2015: 82). Algısal mekânlar, metin içerisinde farklı işlevlerde görülür. Bireyin ruh halinin aldığı şekle göre algısal mekânları; “*labirentleşen dünya ya da kapalı ve dar mekânlar*” ile “*sınırları sonsuza açılan mekânlar; açık ve geniş mekânlar*” (Korkmaz, 2015: 83) olarak ikiye ayırabiliriz.

2.2.2.1.5.1. Açık/Geniş Mekânlar

Fiziksel boyutuna bakılmaksızın kahramanların kendilerini iyi ve güvende hissettikleri, nefes aldıkları, dünyayı anlamlandırdıkları mekânlar açık mekânlardır. “*Tutkunun Köşeleri*” romanı, isminden de anlaşılacağı üzere tutkuların, çekişmelerin ve buna bağlı olarak tükenişin romanı olduğu için içerisinde çok fazla açık mekân barındırmaz.

Başkişi Rıfat, küçücük yaşına rağmen hırs doludur. Babasının yaptığı işi beğenmez ve kendi iş hayatına atılır. İşadamlığına doğru giden ilk adımı kendi mahallesinde bir bisiklet dükkanı açarak atar. Dış görünüşü “*inmeli bir yaşlıyı andıran*” (T. K., s.29) bu dükkan, tüm olumsuz şartlarına rağmen başkişi için yeniden doğuşun mekânıdır. Çünkü bu mekân, onu zirveye taşıyacak şartlar bütünüdür çekirdeğidir.

Romanın kaybeden figürlerinden Harun, serüveninin birçoğunu yurtdışında yaşadığı için genel anlamda Türkiye, özelde ise İstanbul ve semtlerine özlem içerisinde. Yabancı olduğu şehrin bunaltısından ve çalıştığı işin tekdüzeliğinden vatanına sığınarak bir nevi anne kuağı huzuruna kavuşur:

“*Küçük bir yelken uydurmuşum o tekneye, bizim Moda koyunda geziyorum. Şıpır şıpır su sesleri kulağımdaydı. Moda deniz hamamından çığlıklar, kahkahalar geliyordu. Eski günlerdeki gibi... Bunalımı öyle atlattım.*” (T. K., s. 22)

Kahraman anlatıcı, fiziksel olarak mekân değiştirmese de anlatı zamanından geriye dönerek geçmiş, güzel günlerini yad eder. “Şimdi ve burada”nın baskısından, anılarına sığınarak kurtulan kahraman, bu şekilde yaşama tutunur.

Farklı başlıklarla bölümlere ayrılan romanda anlatıcı, hemen her bölümde değişir. Bazen Harun, bazen Rıfat olayları aktaran konumundadır. Harun’un anlatıcı

olduğu bölümlerde, sık sık İstanbul ve Münih kıyaslaması yapılır. Geçmişe özlem barındıran ifadelerin içinde aynı zamanda pişmanlık gizlidir. Memleketinin kıymetini bilmeden hoyratça yaşayan Harun, büyük umutlarla gittiği Almanya’da aradığını bulamaz ve hayal kırıklığı yaşar. Bu da onu, sürekli kıyaslamalar yapmaya zorlar. Tegern Gölü onun kaygılarından, bunalımlarından kaçıp huzur bulduğu bir mekândır. Ancak, orada yeniden İstanbul’u hatırlar:

“Bizim Marmara’nın ıııklı suları nerde?...(Tegern Gölü) “Eh işte, yarım porsiyon deniz sayılabilir. Tuzu unutulmuş yemek gibi işte.” (T. K., s.59)

Cadde, sokak ve bulvarlar romandaki diğer açık mekânlardır. Gurbette yaşayan, evinden ve köklerinden ayrı kalan birey mahzundur. Harun, “Türkenştrase” yani Türkler Caddesi’nden geçerken bir nebze de olsa yabancılığını atar. Bu cadde, kahramana yaşadığı yere karşı aidiyet hissi verir.

Kahraman’ın sıklıkla uğradığı açık mekânlardan biri de Münih’teki İngiliz Bahçesi’dir. Bol yeşillikinden dolayı İngiliz Bahçesi ismini aldığını düşünen kahraman, burayı İstanbul’daki Yıldız Parkı’na benzetir. Ne zaman buraya gelse gençliğinin Yıldız Parkı’na gittiğini düşünür. Anlatı zamanından ve mekânından geriye dönen kahraman için Yıldız Parkı bir “bellek mekânı”dır. (Korkmaz, 2004: 31). Harun, o parkta ilk gençlik yıllarındaki sevgilisiyle zor şartlarda buluştuğu için, burayı daha çok önemser ve sever. Mekânın güzelliğinin sevgilisine yansıdığını belirtir. Bu mekân onun hafızasından silinmeyecektir. Çünkü kahraman kendiyse mekân arasında büyük benzerlik kurmuş, hatta orayla aynileşmiştir:

“O gün Yıldız Parkıyla özdeşleştiğimize inanmıştım. Çünkü Yıldız Parkı da gizli yaşayan bir yer gibiydi. O kentten gizleniyordu, biz de bizi göreceks olanlardan. Sonunda bir araya gelmiştik, üçümüz buluşmuştuk. Sevdığım kız, Yıldız Parkı, bir de ben!” (T. K., s.103)

Harun’un anlatıcı olduğu bölümlerin birinde, Harun okura birahaneden seslenir. Birahane, romanda sadece alkol tüketilen bir mekânın ötesinde bir kültür ögesi olarak yansıtılır. Almanya’ya yerleştiği ilk günlerde uğradığı birahane de çalışan kızlar onun dikkatini çeker. Garson kızlar çeviklikleriyle Harun’un aklını başından alır. Bir tablo seyrederek gibi heyecan duyarak seyrettiği garson kızlar sayesinde mekân genişler.

Romanda genişçe yer ayrılan en önemli açık mekân Münih Hayvanat Bahçesi’dir. Bazen oğluyse bazen de tek başına gittiği bu mekân “kendisiyle içsel iletişime geçebileceği bir yalnızlık mekânı”dır. (Deveci, 2013: 71). Bahçedeki fil, lama

ve ayılar birer simgeye dönüşür onun gözünde. Harun bunalıma sürüklendikçe bu bahçeye sığınır. Çevresindeki insanların ihanetinden hayvanların ve doğanın masum, şefkatli yanına kaçar. Harun, Rıfat'ın kendisini bir kez daha yarı yolda bırakmasından sonra kendini iyice güvencesiz ve tükenmiş hisseder. Kafesteki dev bir fille kendi arasında benzerlik kurar:

“Bir bekleme süreci içindeydim. Tıpkı şu filler gibi. Gerçi ayaklarımda pranga yoktu ama, bu fillere kesinlikle benzeyen bir yanımdı. Ben de sallanıyordum durduğum yerde. Sallantı içimdeydi.”(T. K., s.122)

Yaşadığı dünyada tutunamayan bireye dönüşen kahraman anlatıcı tutunacak bir dal, kurtarıcı bir “Tarzan” beklentisindedir. Öyküleme zamanından olay zamanına bir kez daha dönerek Almanya'ya geldiği ilk günleri anımsar. O günlerdeki tarzanı çalıştığı buzdolabı fabrikasıdır. Ancak, fabrika onun çöküşe doğru giden yoldaki ilk adımıdır.

Harun'un ziyaret duraklarından ikincisi lamaların bulunduğu kafestir. Tükürmeleriyle meşhur bu hayvanların karşısına geçen Harun, lamanın kendi yüzüne tükürüp tükürmeyeceğini merak eder ve bir süre bekler. Ancak hayvan tükürmez. *“Bilmiyorum, acaba Rıfat gelip karşısında durmuş olsa, onun suratına da tükürmez miydi?”*(T. K., s.123) diye kendi kendine sorarak Rıfat'ın yüzüne tükürülecek kadar kötü bir insan olduğunu okura sezdirir. Yerden bulduğu bir gazete parçasını lamaya uzatan Harun, lamanın bunu iştahla yemesinden sonra ona “Gazeteobur” ismini verir. Lamaya isim vermesi, onun kendine tutunacak bir dal, bir dert ortağı arayışının bir sonucudur. Kendini yapayalnız hissettiği bir anda karşısına çıkan bu hayvan, onun dostu olur. Her şeyini kaybeden anlatıcı, ona isim vererek yeniden bir kazanım içine girer. Bir nesneye ya da hayvana isim vermek, onun sahibi olma anlamına gelebileceği gibi ona hükmetme isteğinin bir sonucudur.

İnsanların tavır ve davranışlarına oldukça benzeyen yönüyle ayılar, Harun'u burada en çok şaşırtan ve en çok düşündüren hayvanlardır. Kendiyle iç hesaplaşma yaptığı bu mekân, ona hayvanların hareketlerine bakarak insanların davranışları hakkında çıkarım yapma imkanı tanır. Ayıların bulunduğu kafesin korkuluklarının oldukça yüksek yapıldığını söyleyen anlatıcı, onların yumuşacık tüylerine, sevimli hallerine aldanılmaması gerektiğini söyler. Zira, onlar da tıpkı Rıfat gibi uysal ve sevimli görünüşlerinin altında yırtıcı yüzlerini saklar. Ancak, anlatıcıya göre Rıfat, bu vahşi hayvanlardan daha tehlikelidir:

“Rıfat’ın yöntemi de bir bakıma bu ayıların davranışı gibidir. Paranızı kullanacağı süre, bisküvi isteyen ayı gibi sevimli davranır, alabileceği bir şey kalmayınca da, tehlikeli bir hayvana dönüşür. Ne var ki, ayının tehlikeli olması önceden tasarlanmış değildir, Rıfat’ınki tersine, hesaplı kitaplıdır.”(T. K., s.126-127)

Kahraman anlatıcının huzur bulduğu bu mekân, ona özeleştirme fırsatını da sunar. Geçmişteki işlerinin bir çoğundan pişman olduğunu kendi kendine söyleyerek okura da içini dökmüş olur. Hayvanat bahçesi, kahraman anlatıcı için terapi merkezi işlevindedir. Kendiyle baş başa kalabilen anlatıcı için burası, toparlanma sürecinde önemli bir rol oynar.

2.2.2.1.5.2. Kapalı/ Dar Mekânlar

“Tutkunun Köşeleri” romanında mekânlar büyük ölçüde kapalıdır. Kahramanları çıkmaza koyan, bunalımlar yaşatan bu mekânların fiziksel büyüklük ya da küçüklüğü önemli değildir. Kahramanların kendilerini gerçekleştirmesine izin vermeyen, onların ruhlarını sıkıştıran her mekân kapalıdır.

Romanda en dikkat çeken daha doğru bir ifadeyle şaşırtan kapalı mekânların başında ev gelir. Ev, genellikle bizde olumlu hisleri çağırıştırır. Ev, o kadar sıcak bir imgedir ki “yuva” sözcüğüyle eş anlamlı kullanılır. Bachelard’a göre *“ev, bizim dünyadaki köşemizdir.”* (Bachelard, 2008: 38). Romanın sorunlu tiplerinden biri olan Harun için ev, aidiyet sorunu yaşadığı bir mekândır. Kendini hem yaşadığı ülkeye(Almanya’ya) hem de eve karşı yabancı hisseder:

“Kendimi hep sandalyenin ucunda otururken yakalıyorum. Evet, hep kalkıp bir yere gidecekmişim gibi ve gideceğim o yere gidemiyormuşum gibi. Her akşam aynı gidememe duygusu içinde oturuyorum kendi evimde.” (T. K., s.15)

Harun’un kendisini yaşadığı eve ait hissedememesinin en büyük sebebi eşidir. Eşi Almandır ve evde Alman kültürü hâkimdir. Kahramanın sandalyenin ucunda oturması yani kendiyi ev arasında sıcak bir bağ kuramaması bundan kaynaklanır. Ama gidememe duygusu da oğlundan dolaydır. Oğlu, onun yabancı diyardaki tek tesellisi ve dayanağıdır.

Romanın başkışısı Rıfat için de ev kapalı/ dar mekândır. 1930’larda Kartal Maltepesi’nde bulunan bu ev, fiziksel olarak bakımsız, harabe bir evdir. Babası belediyede tahsildar olan Rıfat, babasının kafa yapısını beğenmez. Ona göre babası, başkalarının paralarının yükünü taşıyan bir çantaydı. Yoksulluğun en acı yüzünün

görüldüğü bu ev, Rıfat'ı boğar ve ona buradan kurtuluş yolları aratır. Rıfat, babasını ve evi beğenmez ve sık sık varlıklı günlerinin hayalini kurar:

“Ben babam gibi yoksul yaşamayacağım, ben varlıklı yaşayacağım, paralı bir adam olacağım ben!” (T. K., s.28)

Tanrısal anlatıcının anlatımıyla verilen bölümlerden birinde anlatıcı zamansal sıçrama yaparak 1930'lardan 1940'lı yıllara geçer. 1940'ların başında dünya yeni bir savaşın eşiğine gelir ve birçok Avrupa ülkesinde olduğu gibi Türkiye de ekonomik sıkıntılar yaşar. Birçok temel yaşam malzemesinde eksiklikler baş gösterir. Hayat felsefesine fayda üzerine kuran başkışı Rıfat, bu durumdan da kendine iş kapısı yaratır. İstanbul-Adapazarı arasında karaborsaya düşen şeker ve un ticareti yapmaya karar verir ve yolculuklarını trenle yapar. Rıfat, trene her binişinde biletsiz biner. Çünkü, ona göre tren biletine verilen para, boşa harcanmış paradır. Ancak, bir yolculuğunda biletleri kontrol eden memur tarafından fark edilir. Rıfat, kollarının altındaki un ve şeker paketleriyle birlikte hızlıca trenin tuvaletine koşar. Tam tuvaletin kapısını kapatacakken kondüktör de Rıfat'la birlikte tuvalete girer ve kapı kapanır. Fiziksel olarak dar olan bu mekân, başkışının daracık yerde kısıtlanmasıyla daha da darlaşır. Bir hücreyi andıran bu mekânda kondüktör, Rıfat'a tecavüz eder. Rıfat, korku ve nefretle bu anın bitmesini bekler. Trenin tuvaleti dar/kapalı mekân işlevi gösterir:

“Tren dışından sarsılırken, Rıfat da içinden sarsılır, derin kuyulara yuvarlanır, vücudunda onulmaz ve çirkin yaraların açıldığını duyar, içini, yüreğini kanlara bulayan çirkin yaralar!”(T. K., s. 36)

Romandaki olayların ve kahramanların akıbetini belirleyen temel olay Rıfat'ın Harun'la kavga edip ona tokat atmasıdır. Bu olay, dayı-yeğen, aynı zamanda iki ortak olan Harun ve Rıfat'ın işlettikleri otobüsün bilet kulübesinin önünde gerçekleşir. Sıcak bir yaz gününün verdiği bunaltıya telaşlı kalabalık da eklenince ortam iyice gerilir. Rıfat, bu işi önceden tasarladığı için, tokadı insanların en kalabalık olduğu bir anda atar. Gururu ve onuru incinen Harun için bu mekân, her ne kadar açık alan da olsa, boğucu ve dardır.

Harun Almanya'da uzun zaman kalmasına rağmen orayı ne sever ne de benimser. Havanın çoğunlukla kapalı ya da yağmurlu oluşu onu öfkeliendirir. *“Yarım porsiyon güneş, yarım porsiyon gökyüzü, yarım porsiyon yaz mevsimi”*(T.,K.,s.59)yle betimlenen bu kent, kahraman için kapalı mekân özelliği taşır. Anlatıcının ruhsal

durumu hakkında fikir veren betimlemeler, mekânın kahraman üzerindeki güçlü etkisini de kanıtlar. Mekân, boğucu niteliğinin ötesinde tehditkâr işlevdedir:

“Lânetlenmiş bir ülkede yaşıyordum sanki. Bir düşünsenize, başınızın üzerinden hiç eksilmeyen gri bir gök. Nereye gitseniz sizi izliyor, somurtmuş bir tehdit gibi hep tepenizde.”(T.,K., s.41)

Roman kahramanlarını sıkı, kısıtlayan bahsi geçen mekânlar; onların iç dünyasını ve kişiliklerini şekillendiren, davranışlarına yön veren işlevdedir.

2.2.2.1.6. Romanda Kişiler Dünyası

2.2.2.1.6.1. Başkişi

“Tutkunun Köşeleri” romanının başkişisi Rıfat’tır. Romanda okur, Rıfat’ın hem çocukluk dönemine hem de hırs ve tutkunun esiri olduğu orta yaşlarına tanıklık eder.

Romanın çerçeve vakasını teşkil eden tokat olayında Rıfat, fiziksel özellikleri açısından detaylı biçimde tanıtılır. Açık mavi gözlü, iri yapılı, ortadan biraz uzun olarak tasvir edilen başkişi çoğunlukla öfkeli ve kavgacı kimliğiyle ön plandadır.

“Her çatışma, oyunu idare eden biri tarafından tahrik edilir.”(Aktaş 2005:138) Rıfat’la dayısı Harun’un çatışması da Rıfat’ın tahrikleri sonucu yaşanır. Ortak oldukları otobüs işletmeciliğine tek başına devam etmeye karar veren Rıfat, çeşitli bahanelerle dayısını yıldırmaya ve onu ortaklıktan ayırmaya çalışır. Bu oyunun idarecisi Rıfat’tır. Dayısına her türlü psikolojik baskıyı yapar. Nihayet; kalabalık, sıcak bir yaz günü dayısıyla tartışır ve ona tokat atar. Atılan tokat, dayısının onurunu kırar. Rıfat, amacına ulaşır; ortaklık biter.

Başkişinin karakterinin biçimlenmesinde çocukluk dönemi oldukça etkilidir. Yoksul, üç çocuklu bir ailenin ferdi olan Rıfat, evvela babasından memnun değildir. Yaşadığı yoksul hayatın baş sorumlusu olarak babasını görür ve bunu sıkça onun yüzüne vurur. Babası belediyede tahsildardır. Belediye adına mahalleden topladığı paraları, bir evrak çantasında gezdiren babasının işini beğenmez.

“Ne mene bir işti bu? Ev be ev dolaşacak, senin cebine girmeyecek bir paranın ardına düşeceksin. Zamanını yitirmek demektir bu, havanda su döğmektir, akıntıya kürek çekmektir.”(T. K., s. 28)

Babası gibi yoksul bir hayat yaşamamak üzerine kurduğu hayal Rıfat’ı Rıfat yapan en önemli noktadır. Kendi mahallelerinde açtığı dükkanda bisiklet onarır, tek hedefi para kazanmaktır.

“...Bisikletli çocukların da bisikletlerini onarmalı, karşılığında para almalıyım, paralarını almalıyım çocukların, almalıyım çocukların paralarını, çocukların paralarını almalıyım. Bisikletim bana para kazandırmalı.”(T. K., s.29)

Tanrısal anlatıcının dilinden aktarılan cümleler, Rıfat'ın düşünceden eyleme geçiş sürecini yansıtır. Başkişinin zihninden geçirdiklerinin, tekrarlı ifadelerle sunulması ise onun niyetindeki kararlılık ve hırsı gösterir. Stevick'e göre “*roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler, roman onlara hayat vermek için yazılır.*”(Stevick 2004: 173) Okur, roman boyunca Rıfat'ın ve hırslarının büyümesine tanıklık eder. Başkişinin eylemleri hem kendisinin hem de romandaki yardımcı karakterlerin yaşamına yön verir. Bütün karakterler onun izin verdiği ölçüde yükselir ya da batar.

Rıfat işlerini büyüttükçe ahlakî değerlerden o ölçüde uzaklaşır. Bazen rakiplerini tehdit eder, bazen trafik kazasında ölüme sebep olan otobüsünü kurtarmak için ölenin yakınlarına para verir, bazen firmasının karıştığı davalarda yargıcı satın alır. Toplumun vicdanına aykırı her türlü eylem onun için normal ve olması gerektir. Hem tanrısal anlatıcının hem de Harun'un anlatıcı olduğu kahraman bakış açısıyla verilen bölümlerde Rıfat'ın aykırı tavırları daima olumsuzlanır.

Küçük yaşından beri para kazanmak için her yolu deneyen Rıfat için karaborsacılık önemli bir kazanç kapısıdır. Onu önce kamyon, ardından otobüs ve nihayet uçak hattı patronluğuna götüren süreçte krizi fırsata çevirme yeteneği yatar. İkinci Dünya Savaşı yıllarında baş gösteren şeker ve un kıtlığında küçücük bir çocukken şehirler arası yolculuk yaparak sattığı un ve şeker; seksenli yıllarda yerini yedek parçaya bırakır. Dönemin hükûmeti yedek parça ithalatını yasaklar. Otobüs işletmecisi Rıfat'ın işlerinin bozulması anlamına gelen bu yasak; birkaç dakika içinde Rıfat'a yeni bir iş kapısı olur. Ona göre “*her bunalım bir çıkar kapısıdır. O kapıdan girebilen, kazanır.*”(T. K., s.87) Almanya, yedek parça bakımından oldukça zengin bir ülke olduğundan Rıfat, buraya uçaklarla işçi getirip götürme bahanesiyle yedek parçaları yasa dışı yollarla ülkeye sokacak ve kârına kâr ekleyecektir. İlginçtir ki bu fikri Rıfat'a yine kendi çocukluğundaki Rıfat verir. Halüsinasyona benzer bir durum yaşar ve kendi çocukluğu gözünün önüne gelir. Kendi tabiriyle, “*otobüs kralı Rıfat, kendi küçüklüğü çocuk Rıfat'tan yedek parça üzerine karaborsa dersi alı(r).*”(T. K., s.88)

Rıfat, toplumda saygın bir yer edinmekten ziyade çok konuşulan, çok kazanan biri olmanın peşinde ömrünü geçirir. Adler'e göre bu davranışların kaynağı çocuk

yaşlarda görülen anne ve babanın dikkatini çekme, çevreye karşı üstünlük kurma duygularıdır. (Adler 2012: 96) Rıfat'ın hızlı yükselişi haksız kazanç ve hırsla bağlantılı olduğundan düşüşü de bir o kadar hızlı olur. Bir zamanlar kendisinin yaptığı gibi, kardeşi Ümit sorumlu olduğu işletmeden, olmayan giderleri var gibi göstererek Rıfat'tan para kaçıtır. Durumun farkına varan ağabey ve kardeş arasında kavga çıkar. Ağabey Rıfat, kardeşi Ümit'ten şiddetli bir tokat yer. Tokat, romanın en önemli simge değeridir. Hem dayısına attığı tokat hem de kardeşinden yediği tokat kahramanın hayatını değiştirir. Kariyerinde basamak atladıkça daha çok yalnızlaşan birey, aslında tükenişe doğru gittiğini fark edemez. Yediği tokat, bu farkındalığa zemin hazırlar. Kendini izlediği bir filmdeki tankla özdeşleştiren başkişi, güç ve iktidarın işe yaramadığını o an anlar.

“...Seyirciye korku salan bir tanktır bu. Derken, umulmadık bir anda, tankın hiç beklemediği bir ân içinde, karşıdan bir bazuka ateş eder bu tanka... Zincirlerini zorlayan bir tökezleme, yavaşlama, bütün bedenini sarsan titreşimli bir sallanma, ve yeniden sarsılarak yola koyulduğunda, artık eskisi gibi güçlü bir tank değildir. Sonu bilinmeyen bir savaşın tam ortasındadır şimdi, bocalayan bir tanktır.”(T. K., s.138)

Başkişi, her şeye sahip olduğu anda kendilik değerlerinin neredeyse tümünü yitirir. Aile, dürüstlük, adalet gibi tüm kavramların içini boşaltan Rıfat, yaşadığı sarsıntı sonrası annesini arar. *“Anne/evren, daima ‘bize yeniden gidiş’in, ‘bize yeniden dönüş’ün başlangıcıdır.”*(Korkmaz, 2004: 143) Rıfat, kendilik değerlerini oluşturan öğelere yeniden dönme, anne rahminden çıktığı ilk günün masumiyetini elde etme arzusu içindedir. Anneye sığınma, pişmanlık ve affedilme ümidinin neticesidir

2.2.2.1.6.2. Norm Karakterler

Romandaki dramatik aksiyon ihtiraslar üzerine kurulu olduğundan romanın başkişisi ve yardımcı karakterlerin çoğu olumsuz görünümündedir. Romanda norm karakter olarak tanımlanabilecek çok az kahraman vardır. Norm karakter, başkişinin eksiklerini tamamlayan, onun hedeflerine ulaşmasına yardım eden yüceltilmiş, örnek kişilerdir.

Rıfat'ın annesi romanın norm karakterlerinden biridir. Roman boyunca annenin ismi verilmez. Evi ve çocukları için kendini feda eden klasik bir anne modelidir. *“Yaşlı bir adamla evlenerek zaten mutsuz olmuş ana,her fırsatta sızlanan bir kadındır.”*(T.K., s.39) Rıfat, henüz küçük bir çocukken atıldığı iş dünyasının ilk sermayesini annesinden

ister. Annesi parayı esirgemez ancak annelik duygusunun vermiş olduğu bazı çekinceler yaşar. Örneğin; yoksulluğun ağır koşulları içerisinde okuttuğu Rıfat'ın, okulu bırakacağından endişelenir.

Bir karakter olarak romanın sadece birkaç paragrafında yer almasına karşın işlevsel açıdan anlatının kilit unsurudur. Hikayenin sonunda her şeyini yitiren Rıfat, kardeşinden tokat yiyince bütün kayıpların üzerine bir de yalnızlaştığını fark eder. Bu durumda annenin iyileştirici gücüne sığınarak içinde bulunduğu kaostan kurtulmayı dener.

Romanın isimsiz kahramanlarından biri de Rıfat'ın babasıdır ve baba, romandaki işlevi itibarıyla norm karakterdir. Rıfat'ın tüm karşıt özellikleri baba figüründe toplanır. Rıfat'ın babasının tutum ve tavırlarını onaylamama sebebi budur. Baba fiziken *“karısına göre hayli yaşlıca, pos ve beyaz bıyıklı, kısa boylu, şişmanca”* (T.K., s.27)dir. Belediyede tahsildarlık yapan baba, silik bir karakterdir. Geleneksel aile yapısındaki baskın baba modeli burada görülmez. Baba işine bağlı, dürüst bir memur olmasına rağmen Rıfat'a göre başkalarının paralarını taşıyan bir evrak çantasından başka bir şey değildir. Yoksul yaşamın baş sorumlusudur. Bu yüzden Rıfat ve babası arasında iletişim kopukluğu oluşmuştur.

Harun'un Alman eşi Brigitte, roman boyunca ilkelerinden taviz vermeyen kişiliğiyle ön plandadır. Kahraman anlatıcının tasvirleriyle tanıtılan Brigitte, Alman olmasına rağmen sarışın değildir. Harun'un ifadesine göre, bu Harun'un bilinçli seçimidir. Esmer bir kadınla evlenmek onun memleket insanına duyduğu özlemle alakalıdır. Brigitte, tipik Alman ahlakının çoğu özelliğini taşır. Örneğin; çok çalışkandır. Dışarıda “erkek gibi” çalışırken evde “evinin kadını”dır. Ancak Brigitte'nin birey yönüne vurgu yapan hareketleri, Harun'u başta hayrete düşürürken daha sonraları duruma alıştıırır.

“Derken, bir de işinden bir aylık iznini aldı mı, tek başına izin yapması, dilediği yere tek başına gitmesi çok olağan. Cart curt edemezsiniz, o böyle görmüş, böyle bulmuş. Bunu yadırgamanıza şaşar kalır, kafası almaz yadırgamanızı. Tatili çok değerlidir, kimseyi karıştırmaz tatiline.” (T.K., s.17)

Rıfat'ın Almanya'da uçak seferlerini düzenleyen paravan şirket Brigitte'nin adına kayıtlıdır. Rıfat, bu şirketi kapatıp borçları Brigitte'nin üzerine yığarak kaçır. Bu durum, Harun'la Brigitte'nin evliliklerini sarsar.

Romanda hiçbir konuşması/sözü olmamasına rağmen önemli bir norm karakter Harun'un oğlu Atilla'dır. Sadece Harun'un monologlarından tanıyabildiğimiz Atilla, Harun'u hayata bağlayan sebeplerden biridir. Alman anne ve Türk babanın çocuğu olduğu için hem Türk hem Alman kültürünü bilir. Ancak, Atilla'nın yetiştirilmesinde Alman kültürü hakimdir. Bunun sebebi, babanın baskın değil annenin baskın olmasıdır. Anne ve babasının evliliğinin devam etmesinin tek sebebi Atilla, *“made in Germany T.M. bir üründür. Evet, Almanyalı bir Türk yapımı, damarlarında Türk ve Alman kanı taşıyan, belki de birbirine taban tabana zıt iki karakterin çelişkilerini yaşayan ve yansıtan, bir Alman anayla Türk babanın yatak keyfi sonucu, yadırganan bir kişilik, sevilirken itilen, itilirken sevilen, sürekli şaşkınlıklar yaşayan bir çocuktur.”* (T.K., s. 112) Brigitte ise çocuğu şımarttığı, yanlış eğitip haylazlaşmasına sebep olduğu için Harun'la sıklıkla tartışır.

2.2.2.1.6.3. Kart Karakterler

Harun, Cevdet, Kondüktör, Cemal, Ergin Bey, Kudret Bey, Rıfat'ın kardeşi Ümit romanın kart karakterleridir. Bu kişiler *“roman boyunca değişime ve dönüşüme uğramazlar.”* (Şahin, 2007: 188) Başkışının kötü yönlerinin artıp belirginleşmesinde bu kişilerin payı vardır.

Harun romanın mağdur görünümlü kart karakteridir. Anlatı boyunca hep ezik, yenik ve tutunamayan görünümündedir. Yüksek Ticaret Mektebi'nden mezun olup bir süre gümrük memurluğu yapar. Burada rüşvet alıp vermenin normal karşılandığını, bunu garipseyenlere anormal gözle bakıldığını anlayınca memuriyetten ayrılıp yeğeni Rıfat'la otobüs işletmeciliği yapar. Harun, okumuşluğuna güvenip diplomasıyla övünen bir tipken Rıfat, okumayı gereksiz gören ve Harun'u her fırsatta aşağılayan biridir. Nitekim ortak oldukları işletmede söz sahibi daima Rıfat'tır ve Harun etkisiz bir pozisyonda çalışır.

Harun'un Rıfat'tan yediği tokat onurunu kırar ve hayatında bir dönemeç olur. Ortaklıktan ayrıldıktan kısa bir süre zarfında Almanya'ya gider ve bir buzdolabı fabrikasında işçi olarak çalışmaya başlar. Harun, makinenin insan gücüne karşı sağladığı üstünlüğe ilk zamanlar alışamaz. Zamanla, hem düzene alışır hem de makineleşmiş düzenin bir parçası olur. Trajik yazgısının farkında olan kahraman, düzeni eleştirir.

“Bir makinenin başına dikilmek, makinenin ürettiği, ardarda sıraladığı parçaları alıp su dolu büyük bir kovaya atmak! İşim buydu. Nasıl da sıkıcı bir tekdüzeliğe düşürür insanı bilseniz. Hani Şarlo’nun “Asrî Zamanlar” adlı bir filmi vardı... Hani Şarlo, önünde akıp giden vidaları sıkıştırırdı elindeki anahtarlarla ve bütün işi de buydu. Akıp giden vidaları sıkıştırmak, hiçbirini atlamamak için de acele etmek. Sonunda bir tik halini alırdı bu vida sıkıştırma hareketi, ve Şarlo’yu iş dışındaki saatlerde de izlerdi. Hem gülünç hem de acıklı bir durum.”(T.K., s. 12)

Başkişinin, toplumca onaylanmayan eylemlerinin artmasına Harun’un tutum ve davranışları da zemin hazırlar. Anlatı boyunca pasif ve tutarsız kişiliğiyle öne çıkan Harun, sürekli bir aldanış içerisindedir. Adler’e göre bu tip insanlar, hatalarından *“ders almaz, başlarına gelen felaketi şahıslarını hedef alan hak edilmemiş bir bela, peşlerinden hiç ayrılmayan bir talihsizlik sayarlar. Bütün ömürlerini ne kadar şanssız olduklarını, hiçbir iş başaramadıklarını, neye ellerini atsalar onun hep ellerinde kaldığını düşünmekle geçirirler.”* (Adler, 2012: 298) Eşiyle, çocuğuyla iletişimi zayıf olan kahraman, çoğu zaman tek başına gezer ve yaşadığı olumsuzlukların sorumlusunu arar. Rıfat’la ortak iş yapmasının bedelini ağır şekilde ödemesine rağmen yıllar sonra ikinci kez onunla iş yapar. Rıfat’tan gelen iş teklifi yeni bir aldanmayla sonlanır. Harun açgözlüdür. Rıfat’ın kendisini müdür yapacağına inanarak girdiği işten iki yüz bin mark borçla çıkar. Bu nedenle eşiyle boşanma aşamasına gelir ve kendisinde ciddi sağlık sorunları baş gösterir. Anlatıda Harun iddiasız, çok yönlü düşüneyemeyen bir seyir gösterir. Romanın sonunda akıbetinin ne olduğuna dair herhangi bir bilgi verilmez.

Yazarın “Yargıç Ölüsü” ismini verdiği Cevdet, Rıfat’ın sağ koludur. Yozlaşmış adalet sisteminin kişi düzlemindeki temsilcisidir. Almanya’daki şirketin hukuk danışmanıdır. Rıfat’ın kanunsuz işlerini kanuna uygun biçimde halleder. Harun’a göre Rıfat ve Cevdet arasında iş dışında devam eden bir ilişki vardır. Rıfat’ın cinsel sapkınlığı olduğuna vurgu yapar ve Münih’e her geldiğinde Cevdet’in evinde kaldığını söyler. Ayrıca Cevdet’in giyim tarzını, bakımını bir kadının tarzına yakın bulur. Cevdet, kendi iradesini yitiren, hukuksuz düzenin maşası olan, yozlaşmış bir tiptir.

Rıfat’ın Almanya’daki şirketinin sorumlularından Cemal ve Ergin Bey de başkişinin kötülüklerinin ortaklarıdır. Cemal, muhasebe sorumlusu olup, anlatıcı tarafından “Sfenks” lakabıyla anılır. Harun’un ağzından verilen cümlelere ironik üslup hakimdir. Harun, kendini ıssız ada kahramanı Robinson’a (romanda “Robenson”) benzettir. Çünkü Harun, yabancı olduğu bir yere “düşmüş” ve kimsesizdir. Cemal,

Kahire'deki Sfenks heykeline benzetilir. O da Rıfat'ın her dediğini, sorgulamadan yerine getiren iradesiz bir tiptir. Tıpkı bir heykel gibi, konuşma, şikayet etme şansından yoksundur. Ayrıca Sfenks, mitolojide kötülüğün temsilcisi konumundadır. Mühendis Ergin Bey, diğer arkadaşlarından farklı olarak, Rıfat'ı dolandırmasıyla karşımıza çıkar. Rıfat durumu fark edince, mahkemeye verilmemesi şartıyla paranın bir kısmını Rıfat'a iade eder.

Rıfat'ın kardeşlerinden Ümit bir diğer kart karakterdir. Rıfat, işlerini yoluna koyduğu ilk zamanlar sevincini ailesiyle özellikle kardeşleriyle paylaşır. Onlara yeni takım elbiseler, parlak kunduralar ve boyunbağı hayallerini anlatır. “Boyunbağı Kardeşler Limited Şirketi” “sarmaşık” ve “ahtapotun kolları” gibi isimlendirme ve benzetmelerle gelecek günlerin güzel olacağını ve hep birlikte hareket ederek daha da zenginleşeceklerini söyler. Romanda çok sık tekrar edilen simgelerden biri olan boyunbağı, ait olduğu sınıftan memnun olmayan, daha iyisini düşleyen bireyi imler. Ümit, şirketin İzmir temsilcisidir. Ağabeyiyle sık sık çatışma yaşar. Maaşına zam yapmayan ağabeyinden intikam alırcasına şirketin gelirlerini kendi hesabına aktarır. Çok geçmeden, durumu fark eden Rıfat ve Ümit kavga eder. Ümit, -tıpkı Rıfat'ın yıllar önce yaptığı gibi- ağabeyine şiddetli bir tokat atar. Menfaatler uğruna zayıflayan aile bağları, ahlak yitimine sebep olur.

Trende çocuk Rıfat'a cinsel istismarda bulunan kondüktör de kart karakterdir. Sarı- kara dişli olarak tasvir edilen bu kişi vicdanen körelmiştir. Aynı zamanda devletin kendisine verdiği yetkiyi de suistimal ederek görev bilincinden yoksun olduğunu ispatlar. Bir çocuğun bedeni üzerinden kendini tatmin ederken çocuğun ruhunda oluşan/ oluşacak yaradan habersizdir ve bunu umursamaz. Rıfat'ın karşıt değerleri temsil etmesinde bu kondüktörün de payı vardır. Özellikle Rıfat'ın cinsel birlikteliklerinde, birlikte olduğu kadına acı çektirmesi bilinçaltında yatan o günün izidir.

Harun'un Rıfat'la ilk ortaklığının bitmesinden hemen sonra tanıştığı antrenör Kudret Bey “*gününü gün ederek geçiren, uykusu geldiği yerde yatıp uyuyabilen, işi ve çalışmayı bir eğlence, bir spor bellemiş rahat bir adam*”dır. (T.K., s. 62) O günlerde avare biçimde yaşayan Harun'a “çingene yaşam” mantığını öğretir. Bulgaristan, Yugoslavya, Almanya gibi ülkelere mahallenin futbol takımını götürür, oradaki küçük, köy kulüpleriyle maçlar oynatır. Harun da onların peşine takılır. Ancak çoğu zaman mola yerlerinde ya içki içip sızarlar ya da han ve otellerde kadınlarla birlikte olurlar.

Kudret Bey'in romanda etkin bir görevi yoktur. Harun, Kudret Bey'in döviz kaçakçılığı yaptığını, bu nedenle tutuklanıp cezaevine girdiğini haber verir.

2.2.2.1.6.4. Fon Karakterler

Anlatıdaki entrik kurguda herhangi bir fonksiyonu olmayan fon karakterler *“sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidir.”* (Stevick, 2004: 173) Rıfat'ın kardeşi Ali, pasif bir şirket sorumlusudur. Kendisine verilen görevleri yerine getirir, başka bir işlevi yoktur. Yine romanda sadece varlığından haber edilen Rıfat'ın eşi ve çocuğu da fon karakterlerdendir. Üstelik bu karakterlerin ismi de verilmez. Evlilik dışı bir ilişkiden meydana gelen çocuğun ardından, birlikte olduğu kadının tehdidiyle evlenen Rıfat, eşi ve çocuğunu kendinden uzak, yabancı bir ülkede yaşatır.

Çerçeve vakayı teşkil eden romanın giriş bölümündeki telaşlı, bezgin insanlar, bilet kulübesinde sıra bekleyenler, Almanya'ya uçakla taşınan işçiler, Kudret Bey'in antrenörlüğünü yaptığı futbol takımı, Harun'un birahane hayranlık ve şaşkınlıkla izlediği garson kızlar, fabrika müdürü, doktor romanın diğer fon karakterleridir.

2.2.2.2. Romanda İzleksel Kurgu

“Tutkunun Köşeleri”, isimden içeriğe doğru incelenecek olursa; temelinde açgözlülük ve ihtirasın olduğu bir yükseliş hikayesini ele alır. Dolayısıyla romanın izlekleri de bu olumsuz eksende şekillenir. Romanın KORA şeması (Korkmaz, 2006: 160) şu şekildedir:

	Ülkü Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyi	Rıfat'ın Annesi Rıfat'ın Babası Brigitte Atilla	Rıfat Harun Kondüktör Kudret Bey Cevdet Ergin Cemal
Kavramlar Düzeyi	Sevgi Medeniyet Dürüstlük Disiplin Özlem Başkaldırı	İhtiras Kin Güvensizlik Güç/İktidar Adaletsizlik İletişimsizlik Karaborsacılık Bunaltı Kalabalık Menfaat Karamsarlık Narsisizm
Simgeler Düzeyi	Çanta Diploma İşaret Parmağı Hayvanat Bahçesi Deniz/Göl İstanbul Kadın	Boyunbağı Tank Alkol Tokat Mercedes Fren Tren

2.2.2.2.1. Yabancılaşma

Yabancılaşmayı, bireyin yaşam serüveni içerisinde kendilik değerleriyle çatışıp bu değerleri yitirmesi şeklinde tanımlayabiliriz. Yabancılaşma; bireyin gerek kendiyle gerekse yaşadığı toplumla iletişimsizliğinden kaynaklanır. İletişim kopukluğu kişileri yalnızlaştırır. *“Duygu ve düşünce yapısındaki ortak değerlerin azalıp kaybolmasına değin varan yalnızlık, giderek bireysel ve toplumsal anlamda yalıtılmış birey görüngüleri ortaya çıkarır.”* (Deveci, 2012: 264) Yabancılaşma izleği KORA şemasında karşıt güçler grubunda temsil edilir.

Romanın kart karakteri Harun yeğeninden tokat yedikten sonra Almanya’ya gider ve oradaki bir fabrikada işe girer. Harun’un hikayesinin kırılma noktası tam da burasıdır. Daha iyi bir yaşamı düşler ancak yalnızlaşmış ve yabancılaşmış birey olarak hikayesini tamamlar. Alman bir kadınla evlenen kahramanın bir de çocuğu dünyaya gelir. Eşiyle de çocuğuyla da aralarında görünmez bir duvar vardır. Kendini “yerleşmeme duygusu” içinde hisseden ben anlatıcı aidiyet sorunu yaşar.

“Tutalım evdeyim, kendi evimizde, eşim, oğlum yanımda, masa başına geçip sandalyeye oturdum mu, sanki yarı kıçım ile oturuyorum sandalyede. Sanki kalkıp bir yere gidecekmişim gibi. Düşünün ki eşiniz, çocuğunuz yanınızda, ve siz gine de yarım oturuyorsunuz evinizde.” (T.K., s.15)

Yaşadığı ülkenin dilin, kültürünü öğrenememiş olmanın ezikliğini yaşayan Harun, oğlunun da eğlence konusu olur. Oğlunun dörtte üçünün Alman, dörtte birinin Türk olduğunu, ki bu dörtte birlik pay da oğlunun ismidir, her defasında belirtir. Kendi değerleriyle ve kültürüyle kopuk olan kahraman, uzun yıllar yaşadığı kültürün de yabancıdır.

Harun Almanya’ya gittiği ilk sene bir fabrikada işçi olur. Bir anlık dalgınlık sonucu işaret parmağını makineye sıkıştırır ve parmağı kopar. Önceleri parmağının eksikliğinden utanıp gizlerken daha sonra bu duruma alışır ve parmağını saklama gereği duymaz. Zaten parmağının eksikliğini pek umursamaz. *“Bu yaştan sonra işaret parmağımı ne yapacağım? Kime, nereyi göstereceğim?”* (T.K., s.12) diyerek aslında kendine ne kadar yabancılaştığını da ifade eder. İnsanoğlunu yeryüzüne halife kılan yüce Allah, ondan gayret etmesini, yorulmasını ister. Akıl ve irade bireyin doğru kararlar alıp bunları uygulaması için kendisine bahşedilmiştir. Harun, her şeyden önce mücadele azmi zayıf biridir. Kişinin kendi özündeki yaşam kaynağını, yenilenme ruhunu anlayamamıştır. Yani kendi özüne yabancıdır. İşaret parmağı hedefleri, yaşam

gayelerini imler. Aynı zamanda yol gösterme anlamı da taşır. “Zübde-i âlem” olan insanın, yaşam devam ettikçe söylenecek sözü olmalıdır. Harun, yılgınlığı/ yenilgiyi baştan kabullenir. Çevresindeki yalnızlığın ve yabancılaştırmanın neticesinde artık işaret edeceği, yol göstereceği ya da belirleyeceği bir hedefinin kalmadığını düşünür. Çoğunlukla içine kapanıktır. *“İnsan, kendi içine kapandığı yahut doğa ve toplum içinde eridiği zaman hürriyetini kaybeder. Her iki şekilde de “makine adam” olur. Birinde gururu, diğerinde melâmeti onu kişiliksizliğe götürür; asıl kendi doğasından uzaklaştırarak renksiz, hüviyetsiz bir “sözde insan” ve “manken” haline gelir.”* (Ülken, 1998:83) Kimseyle iletişim kurmayan kahraman, eşiyle de yabancılaştırmış olduğunu söyler. Romanda iç diyalog halinde konuştuğu bölümlerde derdini anlatacağı birinin olmadığını anlarız. Hem kendiyse hem de toplumla iletişimsizliği onu önce yalnızlaşmaya ardından her şeye yabancılaştırmaya mahkum eder.

2.2.2.2.2. Yozlaşma

Yozlaşma izleği romanın en yoğun görülen izleklerindendir. Yazar, bu izleği kurumlar ve kart karakterler aracılığıyla işler. Yozlaşma *“bir yaşama biçiminin, soylu olandan adi ve soysuz olana; tabii olandan yapmacık ve iğreti olana dönüşmesi”*dir. (Korkmaz, 2016: 320)

Harun Yüksek Ticaret Mektebi’ni bitirdikten sonra serbest gümrük komisyonunda işe başlar. İşlerini aksamadan yürütmenin yolunun rüşvetten geçtiğini görür. Başta bu durum kendisine zor ve garip gelse de zamanla rüşvet alıp vermeyi doğal karşılar. Kurum içerisinde dönen rüşvet için *“çaresizlikten para için yatan bir kadının randevuevinde hoşlanmadığı bir erkekle buluşması”*(T.K., s.20) benzetmesini yapar. Devlet, bünyesindeki kurumlar aracılığıyla vatandaşa hizmet eder. Memur, yargıç, mühendis vs. meslek grupları devletin kurumlardaki temsilcileridir. Okumuşluk düzeyleri yüksek olan bu tipler, aynı zamanda toplumun aydın tabakasını oluşturur. Bu şahıslardaki bozulmalar kurumların güvenilirliğini de sarsar.

Harun otobüs ortaklığından ayrıldıktan sonra uçak seferleri için de Rıfat’la ortaklık eder. Rıfat’ın uçak şirketinde müdürlük teklifi önce biraz tedirgin etse de Harun’un gözünü kamaştırır. Ancak, bir önceki ortaklıktan farklı olarak bu kez Harun Rıfat’tan para kaçırr. Gerekçe olarak dürüstlüğü bir işe yaramadığını gösterir. Herkesin çalıp çırdığı yerde “bir ben miyim enayi” diyerek yozlaşmış ahlakını yansıtır. Bir topluluğun büyük bölümünün herhangi bir eylemde yoğunlaşması, o işin doğru ya

da haklı olduğunu göstermez. Yoldan çıkmasını çevredekilerin dürüstlük duygusunu kaybetmesine bağlayan anlatıcı ben, okur nezdinde kendini temize çıkarmaya çalışır.

Yozlaşma teminin en bariz örneklerini Rıfat üzerinden görebildiğimiz eserde, kötülük adeta bulaşıcı bir hastalık gibidir. Rıfat, çocuk yaştan beri kazanmaya odaklı yaşam sürerken aldığı her mesafede insanî özünden bir parçayı da ardında bırakır. Onun kötülüğü Harun’a, kardeşlerine sirayet eder. İkinci Dünya Savaşı patlak vermeden hemen önce ortaya çıkan un ve şeker sıkıntısı ona yeni bir iş ilham eder: karaborsacılık! Rıfat bu sayede *“insanların acı çektiği yıllarda, kendince mutlu olmayı başar(ır).”* (Çelik, 2002: 212) Yine yedek parça ithalatının yasaklandığı yıllarda yurt dışından getirdiği parçaları, halka değerinin çok üzerinde satarak mutlu olur.

Kendi mutluluğunu başkalarının mutsuzluğu üzerine inşa eden Rıfat, zamanı gelince çürük temelli sevinçlerinin altında kalır. Rıfat çocuk olmadan, çocukluğunu yaşamadan büyür. *“Birdenbire büyümenin insan benliğindeki şok kırılmaları, bireyin tüm yaşam algısını bir hastalık gibi sarar ve onu yalnız, mutsuz ve şefkatin mekânından sürgün kılar. Sevgiyle değil ama ölümle ve kinle birbirine ulanan ömürler, ancak modern meduzalar üretir ve dünyayı cehenneme çevirir.”* (Korkmaz, Deveci, 2011: 134) Henüz çocuk yaşta, trende kondüktörün cinsel istismarına uğrayarak sömürülen bedenini o günden sonra ruhu adeta terk eder. Bedeninde ve ruhunda iz bırakan bu olay onun tavırlarını şekillendirir. Harun’la otobüs ortaklığı sürerken hem Harun hem kendisi kadın arkadaşlarını yanlarına alıp Harun’un evine gider. Kadınla birlikte olacağı sırada duvardaki trenli tabloya gözü takılır. Kendisinde tik halini alan başını yana eğip boynunu kırarak huzursuzluğunu atmaya, etrafındakilere belli etmemeye çalışır. Herkes odasına çekilir. Rıfat, kadınla birlikte olur ancak kadın *“hoyratça işkence edilen bir insanın sesi”* ni çıkarır. Çünkü tablodaki tren onun belleğindeki acı hatırayı gün yüzüne çıkarır. O gün, kondüktörün kendisine yaşattığı acının hırsını/ intikamını başka bir bedeni sömürerek alır.

Rıfat, işveren olarak da yozlaşmış bir bireydir. Yanında çalışan Harun, Ümit ve Ali’nin emeklerini sömürür. Harun’u her defasında dolandırıp yarı yolda bırakır. Aynı muameleyi kardeşlerine de eder. Maaşına zam isteyen Ümit’i tersler. Yaptığı iyilikleri daima başa kakar.

Romanın başkişisi Rıfat, yazarın olumsuzladığı biridir. Bunun birçok sebebi olmakla birlikte, ilk sırayı sevgisiz olması alır. Ruhunda hiçbir iyi duyguyu barındırmaz. Acıma, sevme, üzülme gibi insanî özelliklerin tümünü kaybeden

kahraman, ruhindaki boşluğun farkında değildir. Yazar anlatıcı sık sık onu Lee J. Cobb ismiyle anar. Cobb, Amerikalı bir Hollywood aktörüdür. Onu bir aktörün ismiyle anması tesadüfî değildir. Rıfat çocukken sinemada İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili bir film seyrederek. Filmde düşmanlarını acımasızca ezen bir tanktan çok etkilenir ve o tankla kendi arasında benzerlik kurar.

“Sinemadan çıktığımda, benim de ulaşmak istediğim hedefler olduğunu düşündüm. Ve öyle düşününce, ben de bir tank belledim kendimi. Bugüne nasıl ulaştım sanıyorsunuz? O tankın bir eşiyim, ağabeyiniz bir tanktır. Yalnız hedefini tanır, ve bir tank gibi yürür hedefinin üzerine. Hedefini seçtin mi yolunda karşına çıkan her şeyi ezip geçeceksin... Ya o tank olacaksın bir işe giriştin mi, ya da çekil bir kenara oyalan.” (T.K., s.72)

Kendi dışında herkesi düşman gören böyle bir zihniyetin kendini tanka benzetmesi tuhaf değildir. Başkişi tıpkı o tank gibi acımasızdır, onun gibi bir demir yığımıdır ve her şeyden önemlisi bir kalbi yoktur. Etrafindakilere sadece görüntüsüyle bile korku verebilir, insanları psikolojik yılgınlığa sevk edebilir.

Rıfat, haksız kazancı kendine ilke edinmiş biri olarak rüşvet vermeyi işinin bir parçası gibi görür. Büyümenin ilk koşulu yollardaki engelleri kaldırmaktır. Yasadışı tüm işlerini memurlara rüşvet vererek halleder.

“İlk işiniz trafiği elde etmek olacak. Trafik yetkilileriyle yakınlık kurun. Onları yemeğe davet edin, içmeye! Masa başında rakı arkadaşlığı kurun: rakı yok mu o rakı, dostlukların temelini o atar. Bayramlarda seyranlarda armağanlar gönderin. Kaz gelecek yerden tavuk esirgemeyin.” (T.K., s.71)

Rıfat'ın tüm hukuksuz işlerini el altından gördüren makineleşmiş, maşa işlevli yardımcıları vardır. Yargıç Cevdet, adaletle bağdaşmayan işlerle meşguldür. Toplumda insan onurunu tesis eden kurallar vardır. Bu kuralların uygulanmasının ve kontrolünün güvencesi adalet sistemidir. Adaletin temsilcisi konumundaki bu “yargıç ölüsü” aklını ve iradesini kullanamayacak kadar kör bir vicdana sahiptir. İş dışında da Rıfat'la cinsel yakınlık yaşayan, giyim kuşamı tuhaf karşılanan Cevdet yozlaşmış bir karakterdir.

2.2.2.2.3. Kaçış

Romanda kaçış izleğinin en önemli temsilcisi Harun'dur. Kaçış birçok sebepten kaynaklanabilir. Birey, kalabalıklar içinde yalnızlaştığını fark ettiği anda mekândan soğur. Çünkü bireyler ancak topluluk içinde var olabilir. Onun güçlü ya da zayıf

yanlarını açığa çıkaran toplumdur. Fakat Harun'un kaçıışı böyle bir kaçış değildir. O mücadele azmi yok denecek kadar az, kırılğan biridir. Sorunlara çözüm odaklı yaklaşımdan çok uzaktır. Yeğeninden yediği tokata da adaletsiz biçimde sonlanan ortaklığına da ses çıkarmaz. Konuşması gereken yerde konuşmaz, harekete geçmesi gereken yerde hareketsiz kalır. Halbuki insanın varoluş gayesi kendini gerçekleştirmektir. Bunun için bir şeyler yapmak gerekir. *“Çünkü bize verilen bu yaşam yapılıp tamamlanmış olarak verilmedi. İkimizden her biri, kendi yaşamını yapılandırmak zorunda(dır).”*(Gasset, 2011: 55) Harun, sorunlardan kurtulmanın çaresini ülke dışına kaçmakta bulur. Son olarak gittiği ve yerleştiği Almanya da onun sorunlarına çözüm getirmez. Alman kültürünü asla özümseyemez. Sürekli memleket özlemi hisseder. Ne Doğulu ne Batılı olabilir. Ömrü boyunca arafta kalarak yaşamını sürdürür. Harun, anlatma zamanından geriye dönerek bir hatırasını anlatır. Henüz gençliğinin ilk yıllarındayken evin mutfağında bir fare görür. Elindeki sopayla fareyi kovalar. Fare, korkarak ve çaresizce bir köşeye saklanır. Harun, saklandığı yerde fareyi bulur ve onunla göz göze gelir. Farenin kendisini öldürmek istediğini gözünden anlar. Ama bir farenin buna güç yetirmeyeceğini de bilir. İşte Rıfat ve Harun arasındaki ilişki de aynen böyledir. Rıfat Harun'a her türlü baskıyı yaparken Harun, Rıfat'a sadece öfke ve kin besler. Tıpkı o fare gibi, belki öldürmek ister ama kendinde o cesaretin ve gücün olmadığını da farkındadır. Tam anlamıyla çaresizdir ve bu yüzden sadece kendiyi konuşur.

“Gerçi ben fare değildim, ama köşeye sıkıştırılmış bir insandım, ve gözlerim de köşeye sıkıştırılmış bir insanın gözleriydi.” (T. K., s.61)

Harun sorunlarla baş edemediği için sürekli içe kapanır ve dış dünyayla iletişimini koparma noktasına getirir. İletişimsizlik onu sığınma arayışına sevk eder. Alkol/ alkol alınan mekânlar, hayvanat bahçesi, göl kıyıları onun önemli sağaltım merkezlerdir. İnsanlarla kuramadığı iletişimi hayvanlarla kurar. Derdini onlarla paylaşır, sevgisini onlara sunar.

Rıfat, bütün yaşamını kazanmak üzerine kurgular. El attığı birçok işte başarılı olması arzularını tutkuya dönüştürür. Eksiksiz bir insan düşü, kardeşinin onu kendine getirecek tokadıyla sona erer. Rıfat'ın kaçıışı kendindendir. İhtiraslarını bırakamayan kahraman, kendine/ kendi gerçeklerine sırtını döner. Bir tokatla silkinir, aslında kalabalıklar içinde kimsesiz olduğunu anlar. Hikayenin sonunda annesine dönüşü çocuk ruhunu, saflığını, ana rahmi esenliğini geri kazanma çabasını gösterir. Jung'a göre

anneninin “*aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri*” (Jung, 2009: 22) işlevi vardır. Bir tank gibi güçlü, ezici ve ruhsuz olan Rıfat bir tokatla farkındalık kazanır. Bozulan/ yozlaşan Rıfat’ın kendinden kaçıp masumiyeti temsil eden anneye sığınması ise büyük ironidir.

2.2.2.2.4. Kültürel Farklılık ve Gelişmişlik

Kültür, milletleri var eden ve onların uyum içinde yaşamalarını sağlayan öğeler bütünüdür. Mehmet Kaplan’a göre kültür kavramı, içinde dil, din, gelenek ve görenekler gibi çok çeşitli yapıları barındırır. (Kaplan, 2006: 24) Her ulusun kendine özgü değerleri vardır. Coğrafyalar değiştikçe kültürlerin de değiştiği görülür. Bu değişikliği kültürel farklılık olarak adlandırırız.

Romanda kültürel farklılık hâkim temalardan biridir. Türkiye ve Almanya karşılaştırmasıyla iki ülke arasındaki kültürel farklılıklar ve farklılıkların birey üzerindeki etkileri verilir. Harun, İstanbul’dan Almanya’ya taşınıp yerleşince yepyeni bir dünyanın içine girer. Dili, dini, yaşam felsefesi büsbütün kendisine ters bu dünyada Alman bir kadınla evlenir ve ortak yaşamlarında eşinin kültürü baskın çıkar.

“...Bir de işinden bir aylık iznini aldı mı tek başına izin yapması, dilediği yere tek başına gitmesi çok olağan, cart curt edemezsiniz, o böyle görmüş, böyle bulmuş. Bunu yadırgamanıza şaşar kalır, kafası almaz yadırgamanızı. Tatili çok değerlidir, kimseyi karıştırmaz tatiline.” (T. K., s. 17)

Romanın işlevsel simgelerinden biri diplomadır. Gelişmişlik izleği çoğunlukla diploma üzerinden anlatılır. Yüksek Ticaret Mektebi’nden mezun olan Harun, kendini diğer insanlardan bir adım önde görür. Ali Baba ve Kırk Haramiler masalında “açıl susam açıl” sihirli bir sözcüktür ve hazinenin kapısını açacak güçtedir. Harun’un diploması tıpkı “açıl susam açıl” ifadesi gibi efsunludur. Ona bundan böyle tüm iş kapıları bu vesileyle açılacaktır, daha doğrusu o böyle düşünür. Ancak, parasal getirisinden çok saygınlık ifade ettiği için bir diploma sahibi olmak Harun’u daha fazla gururlandırır. Fabrikadaki ustabaşının onu “Herr Harun/ Bay Harun” diye çağırması çok hoşuna gider. *“Okumuş bir adam olmam onda saygı uyandırıyor bana karşı”* (T.K., s.75-76) der ve hitap şeklinin düzgünlüğüyle diploması arasında bağlantı kurar.

Almanların hemen her türlü davranışı Harun’a garip gelir. Bir gün tramvayda yolculuk yaparken Harun yanında oturan birinin gazetesini okumaya çalışır. Alman bey

de sinirlenip gazeteyi Harun'dan gizler. Başlangıçta o beyin cimriliğine ve görgüsüzlüğüne bağladığı bu davranışı yıllar sonra bir kültürel farklılık olarak yorumlar. Çünkü o gazetenin yazımında, basımında büyük bir emek vardır ve Harun hiçbir çaba göstermeden bu emeği kullanır. Almanlarda görüp hayran kaldığı ve Türklerin neredeyse hiç umursamadığı bir yön de ekonomik disiplindir. Örneğin Almanlar, çoğunlukla tramvayla seyahat eder. Çünkü bu daha ekonomiktir. Harun, Almanların sadece tatile gidince eli sıkı olmadığını söyler. Bütün bir yıl çalışıp yorulmuş insanlar, dinlenmeyi hak edince harcamadan kaçınmaz.

Almanya'da yerleşmiş en önemli kültürlerden biri de görev ahlakıdır. Kimse kimsenin işine karışmaz. Herkes kendi sorumluluğunu yerine getirmek zorundadır. Zor durumda olanlara yardımcı olmak devletin görevidir. Bireyselliğin çok yoğun yaşandığı bu ülkede, aşırı kuralcılık vardır. Sıkıntı çekenlerin önce kendi kendine ayağa kalkması beklenir. Kimseye ihtiyaç duymadan yaşama, kendi ayakları üzerinde durma bilinci yerleşmiştir.

2.2.2.2.5. Hırs/ Açgözlülük

Romana ismini veren, romanın en güçlü ve entrik kurgunun düğüm noktası olan hırs izleği Rıfat'ın şahsında işlenir. Kazanma tutkusunu sadece para ve mevki üzerinde yoğunlaştıran Rıfat'ın yükselişi hızlı olduğu gibi düşüşü de bir o kadar hızlı, sert ve trajiktir. Adler, hırsın tehlikeli boyutunu saldırgan tipin özelliği olarak belirtir ve böyle insanların nesnellikle bağlarının koptuğunu ifade eder. (Adler, 2012: 221) Hırsıyla, hukuksuz yollarla ve acımasızca yükselen Rıfat için kazanmak bir tutkudur. O tutkunun her köşesinde onun için gözünü karartan, makineleşmiş, iradesiz tipler bekler.

Onun gözünde insanlar birer metadır. Her insan bir bilettir. İlk otobüs onu beklenmedik kâra geçirince ikinci otobüsü satın alır. Otobüs "Mercedes"tir. Mercedes Rıfat için bir kalite olmaktan çok, sınıf atlamanın işaretidir. İkinci otobüs de kazancını arttırınca bu kez yolcuların yemek yedikleri lokantaları kendine hedef seçer. Mola yerindeki lokantayı satın almayı kafasına koyar.

"...Fena koyar oldu bu iş bana son günlerde nerdeyse gözüm uyku görmeyecek. Yolcuyu ben buluyorum, benim otobüsümle Ankara'ya gidiyor, yarı yolda elin herifine yemek parası ödüyor. İşe bak, ben neciyim peki şurada? Elin herifine para kazandırmak mı yani daha neler artık be!" (T.K., s.69-70)

“Fren” romanda çok sık kullanılan bir simgedir. Rıfat’ın gözükara yükselişinin önüne geçebilecek, onu durdurabilecek, doğrusunu, yanlışını ona söyleyecek hiç kimse kalmamıştır. Yani Rıfat bir kontrol mekânizmasından mahrumdur. Hatalarının ve düşüşünün en büyük sebebi de bu yoksunluktur

“Frenler evet! Çok önemliydi frenler. Öyle değil midir? Nerede duracağımızı bilmek, durmamız gereken yerde hemen durabilmek en önemlisi değil mi? İnsanlar için de otobüsler için de en önemlisi bu değil mi?” (T.K., s.44)

Rıfat, servetini katlarken kardeşlerinin haklı taleplerini görmezden gelir. Harun’un daha önce maaşına zam isteğini geri çevirdiği gibi Ümit’in isteğini de geri çevirir. Kolay kazanmadığını, bu günlere zor şartlarda ulaştığını söyler. Ümit, bir çocuk istediklerini ve bu çocuğun geleceği için ısrar edince Rıfat, kardeşini rencide eder. Ümit, ağabeyinden öğrendiği şekilde davranır ve gizli gizli hesabına şirketin parasından aktarır. Rıfat’ın açgözlülüğünün yarattığı bu durum kardeşler arasındaki bağın kopmasına sebep olur. Nihayet Ümit ve Rıfat karşı karşıya gelir. Ümit, ağabeyine tokat atarak işyerinden ayrılır. Yediği tokat, ihtiraslarının sonu gelmeyen Rıfat için fren vazifesi görür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ZEYYAT SELİMOĞLU ANLATILARINDA DİL VE ÜSLÛP

3.1. Öykü ve Romanlarda Dil ve Üslûp

Zeyyat Selimoğlu anlatılarının dili oldukça sade; üslûbu dil oyunları ve gösteriştten uzaktır. Hızlan, Selimoğlu'nun okuru avlamak için herhangi bir söz veya tema tuzağı kullanmadığını ifade eder. (Hızlan, 1996: 454) Selimoğlu'nun eserlerindeki dil, sokak dilinin hakim olduğu bazen yerel etkilerin görüldüğü bir dildir. Örneğin Karadenizli kahramanların bulunduğu öykülerde Karadeniz ağızlarının özellikleri görülür. Alman kahramanlar Almanca kelimelerle konuşur.

Selimoğlu, kahramanlarına sosyal statüleri gereği argo kelimelerle birlikte müstehcen ve kaba kelimeler kullanır. Örneğin Mehmet Kaptan sinirlendiğinde çoğu zaman kahramanları küçük düşürmek ya da sinirini geçirmek için bu tarz ifadelere başvurur. “*Pire Mahmut'un Sevdası*”nda Mahmut'a kızan Mehmet Kaptan, “*aptal herif*” ve “*sağmal inek*” (K.D.İ.N., “*Pire Mahmut'un Sevdası*”, s.12) ifadelerini, “*Yemek*” öyküsünde İdris, arkadaşının anlayışsızlığına gönderme yaparak kalın kafalı anlamında “*kotbaş*” (D.T.B.A., “*Yemek*”, s.7) ifadesini kullanır.

Selimoğlu eserlerinde deyim ve atasözleri de en çok kullanılan dilsel tercihlerdendir. “*Öbür Kibrit*” öyküsünde “*Hele biri durmadan Leylâ diyor, başka bir şey demiyordu.*” (K.S.V.B., “*Öbür Kibrit*”, s. 8), “*Aramızdaydı O Gün*” öyküsünde “*Böyle... bir mum gibi yavaş yavaş sönüp bitecek*” (A.O.G., “*Aramızdaydı O Gün*”, s. 91) ifadeleriyle “*Çıkar ağızındaki baklayı*”, “*gemisini kurtaran kaptandır*” ifadeleri anlatıma zengin katan örneklerdendir.

Selimoğlu, yaşadığı dönemle ilgili çağrışımlar yaptıran markalardan da faydalanır. “*Şuveys*”, “*Koka Kola*”, “*Peugeot*”, “*Aygaz*”, “*PTT*”, “*Maltepe Cigara Fabrikası*” gibi kullanımlar, dönem hakkında okuru bilgilendiren kullanımlardandır.

Yazarın cümleleri bazen çok uzun, bazen eksiltilidir. Anlatmak istediğini vurgulamak maksadıyla yer yer tekrarlı ifadelerle başvurur. “*Susss be kadın*” (Ç.D.S., “*Çekim*”, s.35) “*Gemici çorbası, kaşık, fasulye, ağız, dil, ekmek, kaşık, fasulye, ekmek, dil*” (D.T.B.A., “*Yemek*”, s. 5) gibi örnekler, bu kullanımı destekleyen örneklerdir.

Zeyyat Selimoğlu anlatılarında yukarıdaki anlatım biçimlerinin yanı sıra anlatım teknikleri de kullanılır. Bu teknikler, anlatıma derinlik ve zenginlik katıp eserin çok yönlü yorumlanmasını sağlar.

3.1.1. İç Monolog

Anlatı kişinin kendi kendisiyle, içinden konuşması anlamına gelen iç monolog tekniği “*anlatıcı ile okuru baş başa bırakır.*” (Deveci, 2012: 479) Bu teknikle, kahramanın duygu ve düşünceleri, olaylara bakış açısı yansıtılır.

“*Tutkunun Köşeleri*” romanında Harun, Tegern Gölü kıyılarında gezerken memleket özlemini iç monolog tekniğiyle okura aktarır.

“*Denizi özlediğim zamanlar buraya gelirim. Çok sık gelemiyorum elbette, kente uzakça sayılır. Ama kent içinden geçen nehir bana deniz tadını vermiyor. Göl veriyor mu sanki? Göl de veremez o tadı. Bizim Marmara’nın ıııklı suları nerde?*” (T.K., s. 59)

Anlatıcı, bulunduğu mekân hakkında okuru bilgilendirirken, yurt dışıyla ilgili düşüncelerini, yurduna duyduğu özlemi bu teknikle dile getirir.

3.1.2. Dış Diyalog

İki ya da daha çok kişi arasında geçen konuşmaları ifade eden bu teknik Selimoğlu anlatılarının en sık kullanılan tekniğidir. Bu teknikte “*anlatıcı araya girmez ve konuşmacılar dolayimsız aktarımda bulunurlar.*” (Deveci, 2012: 482) Kahramanlar, bu konuşmalarla okurun zihninde ancak diyalogda geçtiğı kadarıyla yer edinir.

“*Kıçüstünde Toplantı*” öyküsünde Derepazarlı Hasan’la Rasim arasında diyalog vardır:

“- Bir yabancı dil bilmeli adam. Denizlerde dolaşan adam İngilizce bilmeli. Öğrenmeli İngilizceyi.”

Rasim veriyor karşılığı:

-Bileceksin de ne olacak? Kaptan Paşa mı olacaksın? Ne yapsan gemicisin da... Dümenin başındasın vardiyan geldi mi. Dümenin başındayken hiç konuşmasan da olur. Senin işin konuşmak istemez ki... ” (K.T., “Kıçüstünde Toplantı, s. 56)

“*Saçları Sarı Tütün*” öyküsünde amca ve yeğen arasında dış diyalog vardır:

“- Senin için çok şey duydum duymasına.

-Neymiş? Ben de duyayım.

-Gençliğinden beri köyde baştan çıkarmadık kadın bırakmamışsın.

Amcayla böyle konuşmak olmazdı, ama artık koca adamsın, arkadaş sayılırsın. Ali, bak dinle. Sevmek, okşanmak, kollarının arasında kendinden geçmek isteyen bir kadını almak kollarına, baştan çıkarmak mıdır?” (D.D.İ.Ö., “Saçları Sarı Tütün”, s. 48)

Amcasının davranışlarını yanlış bulan Ali, eleştirilerini diyalog yoluyla yapar. Amcası da aynı yöntemle kendini savunur.

3.1.3. İç Çözümleme

Kahramanların iç dünyasına nüfuz ederek onların ruhsal durumları hakkında okuru bilgilendirmek için başvurulan anlatım tekniği iç çözümleme, Tanrısal anlatıcının her şeyi bilme kabiliyetiyle ayrıntılı psikolojik tahliller yapma olanağı sunar.

“*Psycho*” öyküsünde başkışı C.Y.’nin görev sebebiyle gittiği ölmüş yazarın evinde hissettikleri, iç çözümleme yöntemiyle aktarılır:

“Her yanından eskilik püskülük ile sarılmış bir giriş, yılların yılmış olduğu kuvvetli bir küf kokusu! İlerideki merdiveni fark etti birden, yukarı kata çıkan merdiveni. Evi ilk gördüğü anda kanında dolaşan ürpermeyi yeniden duydu.” (B.Y., “Psycho”, s. 21)

Yazar, kullandığı bu teknikle başkışının tepkilerinden yola çıkarak korkularını, çekincelerini okura aktarır. Yalnızca Tanrısal anlatıcıda bulunan bir özellik olan iç okuma yöntemiyle, başkışının ruhsal durumuyla ilgili ipuçları verir.

3.1.4. Montaj

Montaj tekniği, yazarın başka yazarların metinlerinden kendi metnine uygun alıntılar yaparak roman ve öykülerinin “*genel yapısını kurmak ve güçlendirmek için*” (Şahin, 2017, 360) kullandığı anlatım tekniğidir. Zeyyat Selimoğlu anlatılarında montaj çok sık kullanılan bir tekniktir. Bu teknik, anlatılara çağrışım zenginliği katar.

“*Birleşmemiş Milletlerin Bahtsız Genel Sekreteri*” öyküsünde başkışı Perez de Cuellar, barış için mücadele eden Birleşmiş Milletler genel sekreteridir. Dünya barışını sağlamaya çalışırken boşa çıkan mücadelesini yazar, Yunus Emre’den alıntıyı başkışıye uyarlayarak anlatır:

“Ben Perez’i biçareyim

Sulh elinden avareyim

Baştan ayağa yareyim

Gel Gör beni Sulh neyledi” (D.İ., “Birleşmemiş Milletlerin Bahtsız Genel Sekreteri”, s. 68)

“*Tutkunun Köşeleri*” romanında anlatıcı, başkişi Rıfat’ın iş dünyasındaki büyümesini anlatırken, İstanbul’da her yerin yüksek binalarla, iş yerleriyle doldurulduğunu söyler. “*Motosiklet heveslilerinin kirayla motosiklete bindiği koca Talimhane alanı şimdi nerede? <Nerede o eski tangolar?>*” (T.K., s. 84) ifadesiyle eski İstanbul’a özlemini anlatan anlatıcı, “*Nerede o eski tangolar*” şarkı sözünü metne montaj tekniğiyle uygular. Bu şarkı, 1981 Eurovision Türkiye Finali’nde beşincilik kazanan şarkıdır.

3.1.5. Leitmotiv

Roman ve öyküde bir kelimenin, tamlamanın ya da bir davranışın sık tekrarıyla ortaya çıkan bu teknik “*herhangi bir duyguyu pekiştirmek, ya da bir duyguyu, ruh hâlini yoğun olarak vermek ya da öyküye duygusal bir ton kazandırmak için*” (Gündüz, 2003: 99) kullanılan anlatım tekniğidir.

“*Soyunanlar*” öyküsünde kullanılan “*oy dede de uy dede*” ; “*Çekim*” öyküsündeki “*Susss be kadın*”; “*Boğulmaya Az Kala*” öyküsündeki “*Ben Gidiyorum*” ifadelerinin sıkça kullanılması leitmotiv tekniğine örnektir.

3.2. Öykü ve Romanlarda Ortak Yapı

Zeyyat Selimoğlu çok yönlü bir yazar olmasına rağmen, öykü ve çeviri alanlarına ağırlık verir. Öykü ve romanlarında bireyin ve toplumun sorunlarını işler. Onun malzemesi insandır. İnsanın özlemlerini, sevinçlerini, aşklarını anlatmaya değer bulan Selimoğlu, insandan kaynaklanan sorunları, örneğin yozlaşma, adaletsizlik, çevre kirliliği gibi çok geniş perspektifte ele alır.

Roman ve öykülerinde olay örgüsü neden sonuç ilişkisi bakımından birbiriyle bağlıdır. Her iki türdeki eserlerinde yaşanmışlık hissi veren gerçeklik algısı etkilidir. Yazarın öykü ve romanlarında geçmişle gelecek iç içedir. Sosyal zamanı ifade eden kullanımlar, dönemin ruhunu, genel havasını yansıtmaları bakımından önemlidir.

Selimoğlu Hem Maupassant hem de Çehov tarzı öyküler yazar. Toplam öykü sayısı yüz yirmi olan yazarın, farklı kitaplarda yer alan beş ortak öyküsüyle bu sayı yüz

yirmi beşi bulur. Yazarın elli üç Maupassant(olay) tarzında, altmış sekiz Çehov(durum) tarzında kurgulanan öyküsü vardır.

Toplam iki romanı olan yazar “*Tutkunun Köşeleri*” romanında Tanrısal ve kahraman bakış açısından oluşan karma bakış açısını kullanırken, “*Deprem*” romanında Tanrısal bakış açısını kullanır. Bunun yanında yazar, otuz dokuz öyküde Tanrısal bakış açısı; yirmi dokuz öyküde kahraman bakış açısı; elli altı öyküde tanık bakış açısıyla öykülerini kurgular.

Selimoğlu’nun öykü ve romanlarında mekân, dramatik aksiyona yön verecek biçimde işlevseldir. Açık mekânların daha çok tercih edildiği öykülerde, en önemli mekân denizlerdir. Öykü kahramanlarının denizci ağırlıklı olması mekân tercihinde etkilidir. Kahramanların özgürlük tutkularına ev sahipliği yapan denizler, psikolojik rahatlık sağlayan mekânlardır. Kara insanlarını anlattığı öyküde Karadeniz köyleri ve İstanbul’u tercih eden yazar en fazla açık mekânları kullanır. Yazar, yaz mevsiminde Heybeliada’da yaşadığından, öykülerinde adalarda yaşayan insanların serüvenlerini anlatır. Kapalı mekânlarda apartman dairesi, gecekondur gibi alanları tercih eder. Bu mekânlar, kahramanları düşünsel anlamda çıkmaza koyan, sıkıntı veren işlevdedir. Romanlarında ise köy, kahramanların aidiyet hissini pekiştiren, değişim ve dönüşümleri yaşatan işleviyle açık mekândır. Yine hayvanat bahçesi, stresten kurtulmak için uğranılan barlar da açık mekânlara örnektir. Gecekondur mahalleleriyle gece kulübü, apartman dairesi gibi alanların kapalı mekân olarak tercih edildiği romanlarda, Almanya ve İstanbul fiziksel mekânlardır.

Romanların başkışileri kendilerine verili olanla yetinmeyip düşünsel ve eylemsel başkaldırı içindeki kahramanlardır. Hep bir arayış içinde olan bu kişiler, tercihlerinin trajik sonuçlarına katlanır. Olanla olması gerekenin çatışmasını derinden yaşayan başkışiler, mutlu olmak için yaşamın risklerini göze alan gözü pek bireylerdir. Öykü başkışileri ise iki farklı açıdan ele alınır: Bazı başkışiler bireysel bunalımları olan, yılgın, kaybetmeye mahkum, yaşamla kavgalı kişilerdir. Hırslarının, aldanırlarının kurbanı olan bu kişiler kart karakter düzleminde yer alır. Diğer öykü başkışileri ise yaşama tutkuyla bağlı, farkındalığı ve sorumluluğu yüksek bireylerdir. Selimoğlu öykülerinin çoğunda denizciler, hukukçular, işçiler değişmeyen kahramanlardır.

Zeyyat Selimoğlu’nun sınırlı da olsa postmodern öykü denemeleri vardır. Bu öykülerin kahramanları tarihe mal olan, herkesin tanıdığı kişilerdir. Selimoğlu,

öykülerinde tarihi yeniden kurgulayarak kişilere kendi bakış açısına göre statüler tayin eder.

Yazar; kötülük, insan ve tabiat sevgisi, iyilik ve toplumsal yarar konuları üzerinde durur. Kahramanları, tüm maceralarını bu ekseninde yaşar. Denizci kahramanları aile ve memleket özlemiyle yanan, hırslı, başarılı kişilerdir. Roman kahramanları da sıfırdan bir yaşama başlayıp başarı basamaklarını hızla tırmanan fakat geride bıraktığı her basamakta insani değerlerinden bir parça da bırakan kişilerdir.

Selimoğlu'nun roman ve öykü dili sade ve temiz Türkçedir. Üslûbu akıcı, okuru sıkmayan yapıdadır. Anlatı kişilerinin etnik kökeni ve memleketine göre yabancı kelimeler, ağız özellikleri görülür. Örneğin, "*Tutkunun Köşeleri*" romanında başkişinin Alman eşi Almanca kelimeler kullanır. "*Pire Mahmut'un Sevdası*" öyküsünde Hızır Kaptan'ın "*Ula sen suvaridan daha mi eyi bilecesun*" (K.D.İ.N., "*Pire Mahmut'un Sevdası*", s. 10) Karadeniz'e has ağız özelliğini yansıtır. Anlatım tekniklerinden anlatma ve gösterme tekniği, montaj, iç monolog, iç diyalog en sık kullandığı tekniklerdendir. Bunun yanında yazarın anlatımına hâkim olan unsur mizahtır. Bu yolla, kimseyi hedef göstermeden, incitmeden yanlış bulduğu, eleştirdiği konuları dile getirir.

Zeyyat Selimoğlu anlatılarının birçoğunda ortak kahramanlar görülür. "*Tutkunun Köşeleri*"nde başkişi olan Harun, "*Alman Konyağı*" öyküsünde de başkişidir ve romanda kullanılan pasaj, olduğu gibi öyküde kullanılır. Yine Yorgo, Dimo, Mehmet Kaptan, Ohannes, Pire Mahmut, Hamza, Deli Tahsin gibi kahramanlar birçok öykünün ortak kişileridir.

Selimoğlu öykülerinde hukukçuların ayrı bir yeri vardır. "*Tutkunun Köşeleri*" romanında "Yargıç Ölüsü Cevdet" sıfatıyla anılan eski hakim, romandaki kart karakterlerdendir. Çünkü adaleti, kendi menfaatleri doğrultusunda kullanır ve adaletsizliğin baş sorumlusu olur. Öykülerdeki hukukçular ise adaleti sağlamaya çaba gösteren fakat bu konuda güçleri yetersiz kalan kişilerdir. Adalet yerini bulamayınca ya da insanî değerlerden uzak kişilerin eylemlerine tanıklık edilince hukukçuların öğürme tepkisi verdiği görülür.

Zeyyat Selimoğlu öykülerinden "*Yeni Bir Yıla Girerken*", "*Bir Ada Soyunuyor*", "*Bir Terzi Soyunuyor*", "*Saçları Sarı Tütün*" öyküleri iki farklı öykü kitabında yer alır. Ayrıca "*Kıçüstünde Toplantı*" isimli öykü kitabında "*Davlumbazda*" ismiyle yer alan öykü, tüm denizci öykülerinin bir araya getirildiği "*Gemi Adamları*" kitabında "*Yola Çıkarken*" ismini taşır.

Zeyyat Selimoğlu Türk edebiyatının önemli öykücülerinden biri olmanın yanı sıra iki romanı ve çok sayıda çevirisiyle edebiyata katkı sağlar. Eserleri, Sait Faik Hikâye Ödülü, Haldun Taner Öykü Ödülü, Yunus Nadi Armağanı, TRT Başarı Ödülü, TDK Öykü Ödülü'ne layık görülerek yazarlığındaki başarısı bir kez daha ispatlanır.



SONUÇ

Bu çalışma; Türk edebiyatına kazandırdığı eserleriyle büyük katkıda bulunan, aldığı ödüllerle eserlerinin niteliksel yeterliliği takdir gören Zeyyat Selimoğlu'nun hayatı ve yazın yaşamını incelemeyi amaçladı. Edebiyatımızın yetkin isimlerinden biri olduğunu gerek eserleri gerekse edebiyat otoritelerinin görüş ve değerlendirmeleriyle kanıtlayan Selimoğlu, hak ettiği ilgiyi yeterince görememiş, yeterince tanıtılmamıştır.

Bireysel ve toplumsal konuları eserlerinde işleyerek insanın gündelik yaşamının ve bu yaşama dair tüm unsurların edebiyatta yer bulmasını sağlar, toplumdan kendini soyutlamaz. Dünya edebiyatından çevirileriyle yabancı yazının ülkemizde okunup tanınmasını sağlar; çocuk romanlarıyla, çocuklara temel değerler eğitimini eğlenceli bir dille verir. Romanlarını toplumcu gerçekçi bir çizgide oluşturur, öykülerini hem Çehov hem Maupassant tarzında oluşturur. Yazarın, sınırlı da olsa birkaç postmodern öyküsü vardır. Tarihi kişi ve konuları kendine has üslubuyla yeniden ele alıp öyküleştirebilir.

Selimoğlu, eserlerinde insan- mekân özdeşliğine önem verir. Mekânlar, doğrudan bireyin psikolojik durumunu etkileyen işlevsel konumdur. Mekân; bireylerin geçim kaynağı, yaşamı ve kendini keşfettiği, aşklarına, umut ve umutsuzluğuna ev sahipliği yapan canlı bir unsurdur.

Zeyyat Selimoğlu, kahramanlarına karşı açık bir taraftır. Yani iyinin hakkını teslim eder, kötüyü gülünç duruma düşürerek cezalandırır. Yaşamında toplumsal faydayı amaç edinen, iyilik için koşturan insanlar olurlar. Yozlaşma, adaletsizlik, cinayet, adam kayırmacılık gibi bireye ve topluma açık zararı dokunan eylemlerde bulunan kart karakterleri ya öldürerek ya da mizah yoluyla hedef haline getirerek cezalandırır.

Yazar, aldığı hukuk eğitimi sebebiyle sosyal ve hukuksal meselelere daha duyarlı yaklaşır. Özellikle bu alanlardaki karmaşıklık ve çürümeyi, gerçek hayattan edindiği bilgi ve birikimiyle okura sunar. Babasının denizcilikle uğraşması ve memleketinin Rize olmasından ötürü deniz ve denizciler, Selimoğlu'nun başat konularındandır. Bunlara ek olarak, köy ve kasaba insanının karşılaştığı yokluk ve çaresizlikler ile kent insanının çıkmazları, bunalımları da eserlerinde işlediği konulardır.

Selimoğlu'nun kahramanları hemen her meslekten seçilmesine rağmen yazınımızda sıklıkla yer alan öğretmenler, Selimoğlu öykülerinde yer almaz. Eser sayısı göz önüne alındığında, bu durum ilginç bir detay halini alır. Zeyyat Selimoğlu yaşamını

Heybeliada'da sürdürdüğü için oranın etnik çeşitliliğini öykülerine yansıtır. Her din ve mezhepten insanların geleneklerini, inançlarını anlatılarında kullanarak onlara zenginlik katar.

Konularını bireyin günlük yaşamından alan eserlerinin yanı sıra postmodern öykü denemeleri de bulunur. Selimoğlu için deniz vazgeçilmez bir tutkudur. Bu yüzden, öykülerinin büyük bölümünde denizcilerin yaşamları, yaşadıkları zorluklar, memleket ve aile özlemlerini işler. Bunların yanında güç ve yetkilerini kötüye kullanıp toplumun değerleriyle oynayan, sosyal adaletsizlikle güç dengesini bozan bireyleri eleştirir. Hukuk sistemini yozlaştıran ve bireylerin güvencesiz kalma korkusuna sebep olan yetkililer de onun hedefindeki kitledir. Selimoğlu, eleştirel eserlerinin dışında aşk ve sevgiyi de ustalıkla işler. Özellikle kadın, çocuk ve tabiat sevgisi değişmeyen birçok eserde sıkça işlenen izleklerdir.

KAYNAKÇA

Zeyyat Selimoğlu Kitapları

- Selimoğlu, Zeyyat (1955), Kavganın Sonu ve Başı, Yenilik, İstanbul
- _____, _____ (1971), Kıçüstünde Toplantı, E, İstanbul
- _____, _____ (1979), Martılar Adası, Cem, İstanbul
- _____, _____ (1980), Soyunanlar, Hür, İstanbul
- _____, _____ (1980), Yavru Kayık, Doyuran, İstanbul
- _____, _____ (1981), Uyumsuz Nuri, Can, İstanbul
- _____, _____ (1982), Çiçekli Dağ Sokağı, Can, İstanbul
- _____, _____ (1982), Tutkunun Köşeleri, Yazko, İstanbul
- _____, _____ (1987), Bir Şarkı Gibiydi, Can, İstanbul
- _____, _____ (1990), Aramızdaydı O Gün, Can, İstanbul
- _____, _____ (1992), Denizlerin, İstanbul, Can, İstanbul
- _____, _____ (1992), Direğin Tepesinde Bir Adam, Can, İstanbul
- _____, _____ (1995), Deprem, Varlık, İstanbul
- _____, _____ (1995), Derin Dondurucu İçin Öykü, Varlık, İstanbul
- _____, _____ (1996), Gemi Adamları, YKY, İstanbul
- _____, _____ (1998), Bahar Yorgunluğu, Can, İstanbul
- _____, _____ (1999), Yeni Defterden Eski Deftere, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

GENEL KAYNAKLAR

- Adler, Alfred (2012), İnsanı Tanıma Sanatı, (Çev. Kâmuran Şipal), Say, İstanbul
- _____, _____ (2017), Yaşama Sanatı, (Çev. Kâmuran Şipal), Say, İstanbul
- Aktaş, Şerif (2005), Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ, Ankara
- Bachelard, Gaston (2006), (Çev. Olcay Kunal), Su ve Düşler, YKY, İstanbul
- _____, _____ (2008), (Çev. Alp Tümertekin), Uzamın Poetikası, İthaki, İstanbul
- Bauman, Zygmunt (2003), Modernlik ve Müphemlik, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı, İstanbul
- _____, _____ (2012), Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, (Çev. Nurgül Demirdöven), Ayrıntı, İstanbul
- _____, _____ (2016), Özgürlük, (Çev. Kübra Eren), Ayrıntı, İstanbul

- Bookchin, Murray (1999), Kentsiz Kentleşme, Ayrıntı, İstanbul
- Çelik, Yakup (2002), Sait Faik ve İnsan, Akçağ, Ankara
- Çetin, Nurullah (2007), Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü, Ankara
- Çetişli, İsmail (2004), Metin Tahlillerine Giriş-2(Hikaye-Roman-Tiyatro), Akçağ, Ankara
- Demir, Yavuz (1995), İlk Dönem Hikayelerinde Anlatıcılar Tipolojisi, Akçağ, Ankara
- Deveci, Mutlu (2013), Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek, Grafikkent, Elazığ
- _____, _____ (2012), Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek, Akçağ, 2012, Ankara
- Forster, E.M. (1985), Roman Sanatı, (Çev. Ünal Aytür), Adam, 1985, İstanbul
- Freud, Sigmund (2016), Totem ve Tabu, (Çev. Kâmuran Şipal), Say, İstanbul
- Fromm, Erich (1993), İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri (1), (Çev. Şükrü Alpagut), Payel, İstanbul
- _____, _____ (2012), Sevme Sanatı, Altınpost, Balıkesir
- _____, _____ (2016), Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, (Çev. Yurdanur Salman, Nalân İçten), Payel Yayınevi, İstanbul
- Gariper, Cafer (2006), "Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri", Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, (Ed. Ramazan Korkmaz), Grafiker, Ankara
- Gasset, Ortega (2011), (Çev. Neyire Gül Işık), İnsan ve Herkes, Metis, İstanbul
- Geçtan, Engin (2010), Zamane, Metis, İstanbul
- _____, _____ (2018), İnsan Olmak, Metis, İstanbul
- Goffman, Erving (2014) Damga/ Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar, (Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S. N. Ağırnaslı), Heretik, Ankara
- Gündüz, Osman (2003), Düş İle Gerçek Arasında Oktay Akbal'ın Öykücülüğü, Akçağ, Ankara
- Gürbilek, Nurdan (2007), Kör Ayna, Kayıp Şark, Metis, İstanbul
- _____, _____ (2008), Mağdurun Dili, Metis, İstanbul
- _____, _____ (2009), Vitrinde Yaşamak, Metis, İstanbul
- _____, _____ (2010), Kötü Çocuk Türk, Metis, İstanbul
- Hızlan, Doğan (1996), Kitaplar Kitabı, YKY, İstanbul
- Jung, Carl Gustav (2009), Dört Arketip, Metis, İstanbul
- Kağıtçıbaşı, Çiğdem (2008), Günümüzde İnsan ve İnsanlar, Evrim, İstanbul
- Kaplan, Mehmet (2006), Kültür ve Dil, Dergâh, İstanbul

- _____, _____ (2004), Hikaye Tahlilleri, Dergah, İstanbul
- Karaca, Şahika (2013), Türk Edebiyatında Çocuk, Kesit, İstanbul
- Kavaz, İbrahim (1999), Sait Faik Abasıyanık, Şûle, İstanbul
- Kerman, Zeynep (2009), Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri, Dergah, İstanbul
- Kolcu, Ali İhsan (2006), Öykü Sanatı, Salkımsöğüt, Erzurum
- Korkmaz, Ramazan (2004), Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, Türksoy, Ankara
- _____, _____ (2006), Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker, Ankara
- _____, _____ Deveci, Mutlu (2011), Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Grafiker, Ankara
- _____, _____ (2015), Yazınsal Okumalar, Kesit, İstanbul
- _____, _____ (2016), Sabahattin Ali İnsan ve Eser, Kesit, İstanbul
- Lekesiz, Ömer (1999), Yeni Türk Edebiyatında Öykü- 3, Kaknüs, İstanbul
- May, Rollo (2018), Yaratma Cesareti, Metis, İstanbul
- Moran, Berna (1996), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2, İletişim, İstanbul
- Özcan, Tarık (2005), Şair ve Sözün Mahşeri Oktay Rifat, Akçağ, Ankara
- _____, _____ (2007), Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Trajik Durum, Manas, Elazığ
- Polat, Oğuz (2007), Tüm Boyutlarıyla Çocuk İstismarı, Seçkin, Ankara
- Sartre, Jean Paul (2009), Varlık ve Hiçlik, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İthaki, İstanbul
- Stevick, Philip (2004), Roman Teorisi, Akçağ, Ankara
- Şahin, Veysel (2014), Bilge Kadının Aynadaki Yüzü/ Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek, Akçağ, Ankara
- _____, _____ (2017), Tahsin Yücel ve Aykırı Öykülem/ Tahsin Yücel'in Öykülerinde Yapı ve İzlek, Akçağ, Ankara
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), Edebiyat Üzerine Makaleler, (Haz. Zeynep Kerman), Dergâh, İstanbul
- Tekin, Mehmet (1989), Roman Sanatı ve Romanın Unsurları, Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya
- Tura, Saffet Murat (2008), Şeyh ve Arzu, Metis, İstanbul
- Ülgener, Sabri (1991), İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası, Der, İstanbul
- Ülken, Hilmi Ziya (1998), İnsani Vatanseverlik, Ülken Yay., İstanbul

Yalom, Irvin (1999), Varoluşçu Psikoterapi, (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı, İstanbul

_____, _____ (2008), Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek, (Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit), Kabalcı, İstanbul

MAKALELER

Akar, Yeliz (2011), “Fakir Baykurt’un Romanlarında Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunu”, Turkish Studies, Volume 6/3, s. 1637-1644

Aktaş, Gül (2013), “Feminist Söylemler Bağlamında Kadın Kimliği: Erkek Egemen Bir Toplumda Kadın Olmak”, Edebiyat Fakültesi Dergisi, C. 30, S. 1, s. 53-72

Arslan, Fatih (2015), “Simge ve Değer Yüklemesinin Kıyısında Şiirsel Bir Söylem: Cengiz Aytmatov’un Sembolik Dili ve ‘Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek’ ”, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S.5, s. 53-65

_____, _____ (2012), “ ‘On İkiye Bir Var’ ve ‘Karşılıklı’ Öykülerinde Zaman/Bellek Tercihleri”, S.8, s. 12-17

Bayrak, Özcan (2011), “Hilmi Yavuz’un Şiirlerinde Anne Sevgisi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.4, S.19, s.24-31

Boynukara, Hasan (2000), “Hikâye ve Hikâye Kavramları”, Hece, “Türk Öykücülüğü Özel Sayısı”, S.46/47, s.40-47

Can, Adem (2013), “Romanda Zaman Meselesi”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, y.5, S.9, Ocak-Haziran, s.107-137

Deveci, Mutlu (2003), “Ferit Edgü’nün “Beklenmeyen Konuk” Adlı Öyküsü Üzerine Bir İnceleme, Türkoloji, 16(2), s. 181-192

_____, _____ (2004), “Devlet Ana Romanında Kişiler Dünyasının İşlevsel Analizi”, Türk Dili, C.87, S.636, s.781-794

_____, _____ (2007), “Anahtar Romanının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi, Erdem, S. 49, s. 77-95

_____, _____ (2011), “Yahya Kemal’in Süleymaniye’de Bayram Sabahı Şiirinde Zamana Diyalektik Bir Bakış”, Turkish Studies, “Ramazan Korkmaz Armağanı”, Volume 6/3 Summer, s.715-729

_____, _____ (2012), “Yapı Unsurları Açısından Halit Ziya Uşaklıgil’in “Heyhat” Adlı Öyküsünün İncelenmesi, Turkish Studies, Volume 7/2, s. 1363-1378

_____, _____ (2012), “Tevfik Fikret’in Özgürlük Yolundaki “İzler”i”, Turkish Studies, Volume 7/3 Summer, s. 949-957

- Durbaş, Refik(1989), “Hikâye Bir Yüz Metre Koşucusudur”, Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki, Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi
- _____, _____ (2000), “Öyküler Öksüz Kaldı”, Sabah
- Eliuz, Ülkü (2011), “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, Turkish Studies, Volume 6/3 Summer, s.221-232
- Güleç, Hüseyin, vd. (2012), “Bir Kısır Döngü Olarak Şiddet”, Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, S. 4, s. 112-137
- Günday, Rıfat (2007), “Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde Toplumsal-Kurumsal Eleştiri ve İroni”, İlmî Araştırmalar, S.24, s.79-102
- Hızlan, Doğan (2000), “Penceredeki Yalnız Adam”, Hürriyet
- İbiloğlu, Okan Aslıhan, vd. (2018), “Çocukluk Çağı Cinsel İstismar ve Ensest Olgularına Çok Yönlü Bir Bakış”, Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar, S.10, s. 84-98
- Kolcu, Abdurrahman (2011), “Zeyyat Selimoğlu’nun Romanlarındaki Ortak Yönler”, Turkish Studies, Volume 6/4 Fall, s.729-735
- Narlı, Mehmet (2002), “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları”, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.5, S.7, s.91-106, Mayıs
- Şahin, Veysel (2006), “Ahmet Haşim’in Şiirlerinde Ateşin Dili”, Arayışlar, S.15, Isparta
- _____, _____ (2007), “Roman Tekniği Bakımından Yaban”, e-Journal of New World Sciences, S.3, s.179-196, July
- _____, _____ (2013), “Kültürel Bellek Mekanı Olarak Türküler”, Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri, s.103-112, Es Ofset, Sivas
- Tosun, Cengiz Mesut (2018), “ Frederic Bastiat: Hukukun Yozlaşması ve Liberal Yaklaşım”, Mavi Atlas, S. 6(1), s. 156-169
- Zara Page, Ayten- İnce, Merve (2008), “Aile İçi Şiddet Konusunda Bir Derleme”, Türk Psikoloji Yazıları, S. 11(22), s. 81-94

TEZLER

- Arslan, Fatih (2005), İlhan Tarus (İnsan ve Eser), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Elazığ
- Başer, Halil İbrahim (2011), Zeyyat Selimoğlu’nun Hikayeciliği Üzerine Bir Çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya

- Eliuz, Ülkü (2004), Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Elazığ
- Kanter, Fatih (2008), Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Elazığ
- Zambak, Ferda (2007), Türk Romanında Mekan, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Muğla



EKLER

Ek 1. Orijinallik Raporu



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	MİNE KARATAŞ
Öğrenci Numarası	112213118
Enstitü Anabilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
Programı	YENİ TÜRK EDEBİYATI
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	DOÇ. DR. MUTLU DEVECİ
Tez Başlığı (Türkçe)	Zeyyat Selimoğlu'nun Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzlek

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 113 sayfalık kısmına ilişkin, 22/06/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin benzerlik oranı % 14 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç/dâhil
- 4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Yukarıda bilgileri verilen öğrencinin doktora tezi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu tarafından belirlenen azami benzerlik oranlarını aşmadığını ve tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

DOÇ. DR. MUTLU DEVECİ
Danışman

PROF. DR. AHMET BURAN
Anabilim Dalı Başkanı

Lisansüstü tezler, savunma öncesinde intihal program raporu ile birlikte enstitüye teslim edilir.

İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

Ek 2. Yazara Ait Fotoğraflar











ÖZ GEÇMİŞ

27.02.1987 Elazığ'a bağılı Maden ilçesi doğumluyum. Fırat Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde 2007'de başladığım lisans eğitimimi 2011'de tamamladım. 2012'de Fırat Üniversitesi Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimime başladım. Yabancı dilim İngilizce'dir.

